ISSN 2951-1860

한국미술경영학회 논문집 제 4호

Journal of the Korean Art Management Association Vol.4

2023

한국미술경영학회
KOREAN ART MANAGEMENT ASSOCIATION

목차

5 그레고리오 개혁 시기 미술 후원자와 시각예술의 재탄생: 로마 성 클레멘스 성당과 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당 사례를 중심으로
Gregorian Reform and art in Rome: A visualization of ideas of Reform in the painted decoration programs of the lower church of S. Clemente and S. Cecilia in Trastevere
고한나 (로마 사피엔자 대학교 박사과정)
Ko Hanna (L'Università degli Studi di Roma,"La Sapienza")

23 파리 갤러리 위켄드(Paris Gallery Weekend): 미술시장 활성을 위한 프랑스 갤러리 위원회 연간 행사의 발전 과정
Paris Gallery Weekend, Comite des galeries d'art in France, Gallery
박정선 (파리 소르본 대학 미술사 석사)
Park Jeongsun (Paris-Sorbonne, Paris VIII)

37 비평과 전시의 새로운 관계 - 스페이스 애프터를 중심으로
The New Relationship between Art Critic and Exhibition – Focusing on SPACE ÆFTER
구나연 (스페이스 애프터 디렉터)
Gu Nayeon (Director, SPACE ÆFTER)

47 미술품 수집의 심리에 관한 소고
An Essay on the Psychology of Art Collecting
김나리 (나리화랑 대표)
Kim Naree (Director, Gallery Naree)

61 [특별기고] 미술 작가의 셀프 브랜딩, 그 효과는?
[Special contribution] Self-Branding for artists, how effective is it?
이규원 (컨시더스페이스911 대표)
Lee Gyuwon (CEO, CVNSDRspace911)

71 한국미술경영학회 정관

77 한국미술경영학회 연구규정 / 발행규정

80 한국미술경영학회 심사규정

82 한국미술경영학회 연구윤리규정

86 한국미술경영학회 논문작성양식

91 한국미술경영학회 편집위원회규정

93 『한국미술경영학회 논문집』 논문공모

그레고리오 개혁 시기 미술 후원자와 시각예술의 재탄생: 로마 성 클레멘스 성당과 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당 사례를 중심으로

Gregorian Reform and art in Rome: A visualization of ideas of Reform in the painted decoration programs of the lower church of S. Clemente and S. Cecilia in Trastevere

DOI: 10.23088/kama.2023..04.001

고한나 (Ko Hanna)
로마 사피엔자 대학교 박사과정 (L'Università degli Studi di Roma,"La Sapienza")

국문초록

그레고리오 개혁(Gregorian Reform) 시기로 불리는 11세기 후반과 12세기 초반, 로마에서는 다시금 교황청과 고위 성직자들의 주도로 건축과 미술계가 활기를 띄었다. 복음서와 사도들의 가르침에 근거하여 초기 그리스도교의 영성과 모습을 회복하고자 했던 개혁가들의 이념과 주장은 이 시기 로마에서 추진된 초기 성당들의 재건축과 기념비적인 장식 프로그램들에서 반영되었다. 본 논문에서는 11세기 마지막 20년에 제작된 것으로 추정되는 현재의 성 클레멘스(San Clemente) 하부 성당(the lower basilica)의 나르텍스(narthex)와 본당 벽기둥의 프레스코화 장식과 12세기 초에 제작된 것으로 추정되는, 현재는 일부를 제외하고는 소실된 트라스테베레의 성녀 체칠리아(Santa Cecilia in Trastevere) 성당 현관(porch)의 프레스코화 장식 프로그램을 분석하고, 두 작품에서 교회 개혁의 이념들이 어떻게 시각적으로 구체화되었는지를 파악해 보고자 한다. 끝으로, 두 성당의 장식 프로그램의 주인공으로 이름이 거론되는 파스칼 2세(Paschalis, 재위: 1099-1118) 교황에 대해 살펴보고, 개혁 시기 로마 시각예술계에서 그의 역할과 의미에 대해 고찰하고자 한다.

주제어 : 그레고리오 개혁, 로마 미술, 성 클레멘스 성당, 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당, 파스칼 2세

Abstract

In the Gregorian Reform period in Rome, a renovated vitality was observed in the architecture and the visual arts, once again, lead by the papacy and high-ranking clergy. The ideology of the Church reformers was an attempt to restore the spirituality and *forma Ecclesiae Romae* of early Christianity based on the Gospels and the teachings of the Apostles. This impetus is echoed in the reconstruction of the early churches and monumental pictorial decorations. This paper will attempt to analyze the frescoes of the narthex and the piers of the nave of the lower church of S. Clement, presumably painted in the last two decades of the 11th century, and the lost frescoes of the porch of S. Cecilia in Trastevere, presumably painted in the early 12th century. Here, it will verify how the ideologies of Church Reform are visually embodied in the two works. In addition, it will consider the role of Pope Pascal II (1099-1118), who is often mentioned as the protagonist of the decorative programs of these two churches, the Roman art scene of the period.

Keywords : Gregorian Reform, art in Rome, S. Clement, S. Cecilia in Trastevere, Pope Pascal II

그레고리오 개혁 시기 미술 후원자와 시각예술의 재탄생: 로마 성 클레멘스 성당과 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당 사례를 중심으로

고한나 (로마 사피엔자 대학교 박사과정)

1. 서론: 그레고리오 개혁과 미술
2. 성 클레멘스 하부 성당 프레스코화
3. 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당의 현관 장식
4. 그레고리오 개혁 시기 로마 미술에서 파스칼 2세의 역할
5. 결론

1. 서론: 그레고리오 개혁과 미술

근대의 중세미술 비평에서 11세기 중반 이후 예술의 재탄생은 그레고리오 7세(Gregorius VII, 재위: 1073-1085)에 의해 강력하게 추진된 로마 교회의 개혁의 시각적 표현으로 이루어진 것으로 본다.[1] '르네상스(Renaissance)'라는 용어가 일컫는 14세기 이후 피렌체에서 목도한 예술의 재탄생이 고전 고대의 부활을 의미한다면, 그레고리오 개혁 시기의 예술의 재탄생은 초기 그리스도교 시기의 예술과 비잔틴 미술의 부활이라는 성격을 더 강하게 보여준다는 점에서 복잡성을 띈다.[2] 특히, 로마에서 초기 그리스도교의 시각문화 유산을 기반으로 한 미술의 재탄생은 11세기의 마지막 20년과 12세기 전반기에 집중된 현상이었다.[3]

그레고리오 7세라는 걸출한 중세 후기의 교황의 이름을 따라 '그레고리오 개혁'이라 흔히 불리지만 로마 교회 개혁의 움직임은 그보다 앞선 레오 9세(Leo IX, 재위: 1049-1054)로 거슬러 올라간다.[4] 이후

1) Herbert Kessler, Rinascenza, in Enciclopedia dell'arte medievale, X (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999), 22. 그레고리안 개혁의 예술에 관한 논문은 다음을 참고: Ernst Kitzinger, "The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method: the Prothero Lecture," Transactions of the Royal Historical Society 22 (1972), 87-102; Helene Toubert, "Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'eglise inferieure de Saint-Clement a Rome," Dumbarton Oaks Papers 30 (1976), 3-33; Hélène Toubert, "Introduzione. La riforma gregoriana e l'iconografia," in Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia, ed. Lucinia Speciale (Milano: Jaca Book, 2001); Serena Romano, "La Chiesa trionfante (1100-1143 ca.)," in Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus, IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano (Milano: Jaca book, 2006), 163-182.

2) Kessler, "Rinascenza," 22.

3) 중세의 미술작품들이 흔히 그러하듯 교회 개혁 시기의 작품들 역시 정확한 제작 시기와 주문자에 대한 정보가 불분명한 것이 대부분이다. 때문에 한 작품의 주문을 둘러싼 문제들을 분석한다는 것은, 로마노(S. Romano)의 언급처럼, "곡예에 가까운(acrobatico)" 작업이다. Romano, "La Chiesa trionfante (1100-1143 ca.)," 173. 때문에 한 작품의 제작 연대와 주문자의 추정에는 양식분석과 다른 작품과의 비교를 통한 분석뿐만 아니라 역사적 사실과 당시의 사회적 정황이 중요한 근거로 다루어질 수밖에 없다.

4) Serena Romano, "Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda," in *Riforma e tradizione* cit., 15.

개혁파 성직자들이 연이어 교황좌에 오르며 교회의 영적 쇄신과 자율성, 교황 수위권의 확립을 위한 노력은 12세기에 들어서까지도 지속될 수 있었다.[5] 이러한 교회 개혁의 움직임은 신성로마제국의 황제의 이점을 포기하기를 요구하는 것이었고, 서임권을 둘러싼 갈등으로 표면화되었다.[6] 한편, 로마 교회 내부로부터의 개혁은 곧 초기 그리스도교 시기의 영성과 초기 교회의 전통을 회복하는 것을 의미했다.[7] 이러한 그레고리오 개혁의 초기 교회 전통으로의 회귀 이념은 11세기 말과 12세기 초 로마의 건축과 미술에도 반영되었다. 특히, 이 시기 도시 내 초기 그리스도교 시기에 세워진 성당들의 복구/재건축 사업과 이와 궤를 같이 하여 이루어진 장식 작업은 가히 폭발적이라 할만한 현상이었다. 로마노(Romano)가 지적했듯, 교회 개혁의 미술은 "시각성에 대한 증대된 요구(l'accresciuta voglia di visibilità)"에 응답해야만 했다.[8]

그레고리오 개혁 시기의 예술이라는 논제와는 모순적이게도 정작 그레고리오 7세와 직접적으로 연결되는 이렇다 할 로마의 대규모 건축 프로젝트나 기념비적인 예술작품을 증언하는 기록은 찾아보기 어렵다.[9] 대신에 로마 개혁 시기 로마 미술에서 주요하게 거론되는 인물은 파스칼 2세 라니에로 디 비에다(Paschalis II Raniero di Bieda, 재위: 1099-1118) 교황이다.[10] 클뤼니회 수도사였던 그는 젊은 시절 그레고리오 7세에 발탁되어, 교황으로부터 성벽 밖의 성 라우렌시오(San Lorenzo fuori le mura) 성당

5) 로마 교회 개혁의 이념과 철학을 공유했던 개혁파 성직자들 사이의 관계가 얼마나 밀접했으며, 그들의 힘이 조직 내에서 얼마나 강력했는지는 레오 9세를 가까이서 수행했던 주요 인물들의 행보를 통해 파악할 수 있다. 이들 가운데 프리드리히 폰 로트링겐(Friedrich von Lothringen), 안셀모 다 바조(Anselmo da Baggio), 일데브란도(Ildebrando), 다우페리우스(Dauferius)는 차례로 스테파노 9세(Stephanus IX, 재위: 1057-1058), 알렉산데르 2세(Alexander II, 재위: 1061-1073), 그레고리오 7세, 빅토르 3세(Victor III, 재위: 1086-1087)로 교황좌에 오르며 개혁을 이어갔다. *Ibid.* 그레고리안 개혁의 일반적인 내용에 관해서는 다음을 참고: Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City: 312-1308* (Princeton; New Jersey: Princeton University, 1980), 6장, 특히 148-152.

6) 서임권 문제는 유명한 그레고리오 7세와 하인리히 4세(Heinrich IV, 재위: 1056-1105) 사이 격화된 갈등의 원인이었고, 이후 1122년 보름스 조약(Concordat of Worms)으로 일단락되기 전까지 로마 교황과 신성로마제국 황제 사이의 불화를 끊임없이 일으켰다. Krautheimer, *Ibid.*,, 149-150.

7) 복음서와 사도행전은 로마 교회의 권위와 그 주교가 갖는 정신적, 세속적 수위의 증거가 되었고, 콘스탄티누스의 증여는 교회의 영지를 주장하는 법적 바탕이 되었다. Toubert, "Introduzione. La riforma gregoriana e l'iconografia," 11-12.

8) Romano, "La Chiesa trionfante (1100-1143 ca.)," 163.

9) 로마의 성녀 푸덴스(Santa Pudenziana) 성당의 마리아 오라토리오(Oratory of St. Mary)를 장식하고 있는 프레스코화의 제작이 교황의 재위 기간에 이루어진 것으로 추정되어 왔으나 최근에는 양식분석을 통해 프레스코화의 제작연대가 12세기 1/4분기라는 이론이 대체적으로 받아들여진다. 마리아 오라토리오의 프레스코화 연대를 둘러싼 이론들에 대해서는 다음을 참고. John Osborne and Amanda Claridge, *Early Christian and Medieval Antiquities: Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches* (London: H. Miller, 1996), 308; Jerome Croisier, "La decorazione pittorica dell'oratorio mariano di Santa Pudenziana," in *Riforma e tradizione* cit., 222-225. 한편, 그레고리오 7세는 1084년 하인리히 4세의 로마 포위 당시 노르만족의 로베르 기스카르(Robert Guiscard)의 보호 하에 살레르노로 옮겨가 이듬해에 선종하였는데, 교황의 살레르노 체류와 현재 살레르노 교구 박물관에 소장된 상아 패널, 살레르노 대성당의 소위 '그레고리오의 옥좌'를 관련지어 설명되기도 한다. Santo Lupinacci, "Gregorio VII," in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. VII (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996), 87; Valentino Pace, "La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monument di fine XI secolo nell'Italia meridionale," in *Dediderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana* (Montecassino: Pubblicazioni Cassinesi, 1997), 189-230.

10) 파스칼 2세의 생애와 교황 재위 기간의 주요 사건들은 다음을 참고. Glauco Maria Cantarella, "Pasquale II," in *Enciclopedia dei Papi*. II (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008), 228-236.

의 수도원장과 성 클레멘스(San Clemente) 성당의 사제급 추기경(cardinal priest)으로 연이어 차례로 임명된 바 있다.[11] 20년이 넘는 추기경 재임 기간과 교황좌에 오른 후 다시 20년에 가까운 그의 긴 재위 기간은 로마에서 시각예술의 재탄생이 이루어졌던 기간과 일치한다. 실제로 11세기 말과 12세기 초에 로마에서 이루어진 기념비적인 장식 프로젝트들이 그의 이름과 연결되어 설명되곤 한다. 본 논문의 분석 대상인 후기 중세 시대에 제작된 로마의 성 클레멘스(San Clemente) 하부 성당의 프레스코화와 트라스테베레의 성녀 체칠리아(Santa Cecilia in Trastevere) 성당의 현관 프레스코화 연작 역시 라니에로 추기경/파스칼 2세의 기획으로 받아들여진다.[12]

본 논문에서는 상기에 언급된 두 프레스코화의 도상 프로그램을 차례로 살펴본 후 마지막 장에서 이 프레스코화 장식들의 기획자로 추정되는 파스칼 2세의, 해당 시기, 로마 예술계에서의 역할에 대해 고찰해보고자 한다. 이 과정에서 개혁파들의 미술을 통한 이념의 시각화를 일견해 볼 수 있을 것이다.

2. 성 클레멘스 하부 성당 프레스코화

성 클레멘스 성당은 콜로세움과 라테란의 성 요한(San Giovanni in Laterano) 대성당을 잇는 길인 비아 디 산 조반니 인 라테라노(via di San Giovanni in Laterano)에 위치한다. 현재의 성당은 4세기에 세워진 오늘날 하부 성당을 기단 삼아 12세기에 새롭게 세워진 건축물이다.[13] 본 연구의 대상이 되는 프레스코화는 하부 성당의 신랑(nave)과 남쪽 회랑을 구분하는 기둥들(columns) 사이에 건축물의 보강을 목적으로 세워진 두 개의 벽기둥(pilaster)과, 나르텍스(narthex)와 본당 사이의 아치를 폐쇄하며 생겨난 본당 입구 양 옆의 보강벽을 장식하고 있는 총 네 개의 화면이다<그림 1-5>.[14] 프레스코화의 제작 시기에 대해서는 학자들 사이에 이견이 있으나 대개 11세기 말로 수렴된다.[15]

---

11) *Ibid*., 228.

12) Romano, "La Chiesa trionfante (1110-1143)," 172.

13) 초기 그리스도교 시기에 세워진 성 클레멘스 성당은 390년 성 예로니모(s. Jerome)의 *명인록* (*De viris illustribus*)에 언급되어 있다. 1857년 도메니코회 신부 조셉 무롤리(Joseph Mulloly)의 발굴이 있기 전까지 12세기의 성당이 성 예로니모가 말한 초기 성당으로 믿어져 왔다. Leonard Boyle, *A Short Guide to St. Clement's, Rome* (Rome: Collegio San Clemente, 1987), 6; Enrico Parlato and Serena Romano, *Roma e Lazio. Il Romanico* (Milano: Jaca Book, 2001), 29. 무롤리 신부의 발굴 작업에 관해서는 다음을 참고: Joseph Mulloly, *Saint Clement: Pope and Martyr and his basilica in Rome* (Rome: G. Barbera, 1873). 특히, 186쪽 이하. 성 클레멘스 성당의 건축 연대와 상부 성당과 하부 성당과의 상관 관계에 관련해서는 다음을 참고: Joan E. Barclay Lloyd, "The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome," *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (3) (1986), 197-223.

14) 하부 성당의 발굴과정에서 수년에 걸쳐 공간을 메우고 있던 잡석들이 제거되면서 내부를 장식하고 있던 프레스코화들도 세상의 빛을 보게 되었다. 이 과정은 기독교 고고학 회보(Bullettino di Archeologia Cristiana)에 기고한 데 로시(De Rossi)의 글을 통해 동시적으로 알려졌다. Giovenni Battista de Rossi, "Le pitture scoperte in S. Clemente," *Bullettino di Artcheologia Cristiana* 2 (1) (1864), 1-5.

15) 하부 성당의 본당 벽기둥과 나르텍스의 보강벽이 세워진 시기와 상부 성당의 건축 시점은 프레스코화의 제작에 있어 각각 확고한 시점(*terminus post quem*)과 종점(*terminus ante quem*)을 이룬다. 상부 성당의 건축은 라니에로 디 비에다 추기경이 교황좌에 오른 후, 그를 대신하여 성당의 명의 추기경(titular cardinal)이 된 아나스타시우스(Anastasius) 재임 중에 추진되었다. Leonard Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 28; Barclay Lloyd, "The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome," 203. 반면, 하부 성당의 보강 작업이 이루어진 시기와 관련해서는 이견이 있다. 윌퍼트(Wilpert)를 위시한 이후의 학자들은 1084년 노르만인들

하부 성당의 입구 양 옆 보강벽의 프레스코화는 명문이 삽입된 붉은 띠와 단순한 붉은 띠 사이로 푸른 바탕에 식물모티브가 반복적으로 그려진 두꺼운 장식띠에 의해 상단과 하단이 나뉜 동일한 화면 구성을 보인다<그림 2, 3>. 왼쪽 벽의 상단에는 <성 클레멘스의 유해 이전> 장면이, 하단에는 기하학적인 패턴의 장식으로 채워져 있다<그림 2>. 반면, 오른쪽 벽의 상단에는 <케르소네수스(Chersonesus)의 성 클레멘스의 묘소의 기적> 이야기를 담고 있다<그림 3>. 왼쪽 벽에서와는 달리 장식띠 중앙에 성 클레멘스의 흉상을 담은 원형장식이 삽입되었으며, 하단의 좌우로 후원자인 베노 데 라피자(Beno de Rapiza), 마리아 마첼라리아(Maria Macellaria) 부처와 자녀들이 그려져 있다.[16] 입구를 통과하여 사제석을 향해 이동하면 남쪽 회랑의 두 벽기둥을 장식하고 있는 <성 알렉시오(s. Alexius)의 생애>와 <성 클레멘스의 미사> 장면을 차례로 볼 수 있다<그림 4, 5>. 두 프레스코화는 세 층으로 이루어진 동일한 화면구성을 보인다. 이콘 이미지가 들어간 상단은 상부 성당이 세워질 당시 새 건축물의 기초부를 다지기 위한 평편화 작업으로 크게 손상되었다.[17] 중앙단은 앞서 언급된 이야기 장면에 할애되었고, 나르텍스의 프레스코화에서와 동일한 성격의 넓은 장식띠로 하단과 구분된다. 이 일군의 프레스코화 장식은 화면 구성의 일관성과 양식에서 보이는 유사성에 근거해 동일한 시기에 동일한 화가(혹은 동일한 작업장)에 의해 그려졌을 것으로 추측된다.[18]

장식 프로그램에서 총 네 개의 장면 중 세 장면은 성당의 명의 성인(titular saint)인 성 클레멘스의 생애를, 나머지 한 장면은 성 알렉시오의 생애를 주제로 한다. 일견, 장면들의 배치는 임의적인 것처럼 보인다. 교회 전승에 따르면 클레멘스 성인은 성 베드로에게 직접 안수를 받은 것으로 알려져 있다.[19] 성 리노(s. Linus), 아나클레토(s. Anacletu)에 이어 세 번째로 사도들의 계승자가 되었으며(교황의 역사에서는 네 번째 자리를 차지한다), 트라야누스(Traianus, 재위: 98-117) 황제 재위 기간에 박해로 케르소네수스로 유배된 후 광산에서 일하며 많은 이들을 그리스도교로 전도하였고, 그로 인해 목에 닻을 매단 채 흑해 바닷속으로 던져져 순교하였다. 얼마 후 그가 순교한 장소의 바닷물이 빠지며 천사에 의해 세워진 성인의 묘소가 드러났다. 이후 일 년에 한 번씩 썰물에 드러나는 그의 묘소는 많은 이들이 찾

의 로마 약탈이 있은 후, 이 사건으로 피해를 입은 성당의 보강작업이 이루어졌을 것으로 보았다. 한편, 바클레이 로이드는 성 클레멘스 하부 성당에서 인근의 산티 콰트로 코로나티(Santi Quattro Coronati) 성당에서처럼 약탈로 인한 화재로 불탄 대리석의 흔적이 발견되지 않는다는 점을 들어 1091년 로마 지진과 같은, 다른 원인에 의해 구조물의 보강이 필요했을 것으로 추측했다. 하부 성당의 보강작업을 둘러싼 학자들의 다양한 의견은 다음을 참고: Barclay Lloyd, *ibid.*, 202; Serena Romano, "Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferior di San Clemente," in *Riforma e Tradizione* cit., 129.

16) 이들 부부는 성 클레멘스 하부 성당의 명의 성인에게 헌정된 세 개의 프레스코화를 후원한 것으로 알려져 있다. Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 31-32.

17) Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 53.

18) Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 31; Romano, "Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferior di San Clemente," 129. 프레스코화의 도상과 양식에 대한 면밀한 분석은 헬렌 투베르(Helene Toubert)의 연구논문을 소개하는 것으로 대신하고자 한다. Toubert, "Rome et le Mont-Cassin," 3-33 (본인은 해당 논문의 이탈리아어 번역 출간본을 주로 참고하였다. Helene Toubert, "Roma e Montecassino. Nuovo osservazioni sugli affreschi della basilica inferiore di S. Clemente a Roma," in *Un'arte orientata* cit., 143-176).

19) 클레멘스 성인에 관련한 내용은 다음을 참고. Francesco Scorza Barcellona, "Clemente I," in *Enciclopedia dei Papi.* I (Roma: Istituto della Encicliopedia italiana, 2008), 199-212; Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 4-5.

는 경배 장소가 되었는데, 한 아이가 밀물에 휩쓸려 모습을 감추었으나, 다시 일 년 후 사람들이 다시 그 곳을 찾았을 때 성인의 묘소 옆에서 온전한 모습으로 발견되었다. 그의 유해는 니콜라오 1세(Nicolaus I, 재위: 858-867) 재위 때 성 키릴루스(s. Cyrillus)와 성 메토디우스(s. Methodius) 형제에 의해 기적적으로 발견되어 로마로 옮겨졌다.[20] 마지막 두 사건이 옛 성당의 입구 양 옆을 장식하고 있는 프레스코화의 주제로 채택되었다.

한편, 1078년 성 클레멘스 성당에서 시노드(synod)가 개최되어 성인 교황들과 순교자 교황들의 축일에 그들에게 봉헌된 성당에서 미사를 행할 것을 의무화했는데, 성 클레멘스의 생애 프레스코화 연작은 이 결정과 직접적인 관련이 있었을 것으로 여겨진다.[21] 라니에로 디 비에다는 이 성당의 명의 추기경으로서 시노드를 직접 목도하고, 개혁파의 주요 일원으로서 그레고리오 7세의 개혁의지를 전적으로 지지하는 모습을 장식 프로그램을 통해 시각적으로 구체화하여 보이고자 했을 것이다.[22] 더구나, 클레멘스 성인은 로마 교회의 권위와 로마 주교의 수위를 주장한 최초의 문건들 중 하나인 코린토인들에게 보내는 서한을 쓴 것으로 널리 알려져 있다.[23] 이를 상기할 때, 시노드가 열린 장소와 그레고리오 7세의 결정, 그리고 아마도 이후에 이루어졌을 장식 프로그램 사이의, 교황 수위에 대한 관념적 연결성을 떠올리기란 그리 어렵지 않다. 한편, 라니에로 추기경의 편에선 이와 동시에 자신이 명의 추기경으로 있는 성당의 중요성, 즉, 최초의 교황들 중 한 명이자 로마 출신의 존경 받는 성인의 유해를 보존하고 있는 곳임을 강조하고 싶었던 개인적인 의도도 있었으리라 생각된다.

성당의 현관인 나르텍스를 장식하고 있는 주제는 성인이 행했던 기적의 일화와 성인의 유해 이전이다. 성 클레멘스의 유해를 로마의 명의 성당으로 이전한 것은 불과 2세기 전에 일어난 역사적 사건으로, 성인의 성스러움과 성당의 중요성을 부각한다<그림 2>.[24] '보여지는 공간'으로서 성당의 현관에 이 같은 주제를 채택한 것은 분명 라니에로 추기경이었을 것이다.[25] 밖으로 드러나는 공간을 기념비적인 프레스코화로 장식한 사례는 로마에서는 11세기 중반 이후에 등장하였으며, 대표적으로, 라니에로 추기경의 이름과 연결되는 성벽 밖의 성 라우렌시오 성당 남쪽 현관의 소실된 프레스코화 연작과, 이

20) *Ibid.*, 5-6.

21) Romano, "Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferior di San Clemente," 129.

22) 성 클레멘스 하부 성당의 장식 프로그램에서 화가를 선택하고 전체적인 구성과 주제를 선택하는 데 라니에로 추기경이 직접 관여했을 것이라는 의견은 헬렌 투베르에 의해서 제기된 바 있다. Toubert, "Roma e Montecassino," 173-174.

23) Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 4.

24) 순교 성인 교황의 유해는 868년 하드리아노 2세(Hadrianus II, 재위: 867-872) 교황을 위시한 성대한 행렬과 함께 성 클레멘스 성당으로 옮겨졌다. *Ibid.*, 6. 한편, 케인(E. Kane)은 케르소네수스 지역의 성인 경배문화와 성인의 기적을 담은 장면과 성 클레멘스 성당으로 성인의 유해를 이전하는 장면을 성당의 주 입구의 양 옆에 세심하게 배치함으로써 이곳이 성인에게 봉헌된 장소임을 강조한다고 분석한다. Eileen Kane, "The Painted Decoration of the Church of San Clemente," in *San Clemente Miscellany II*, ed. Luke Dempsey (Roma: apud S. Clementem, 1978), 82-98, 특히 88-93.

25) 앞서 본문에서 언급한 바 있듯이 성 클레멘스에게 봉헌된 세 프레스코화는 부유한 로마시민이었던 데 라피자가 후원한 것이다. 그러나 발렌티노 파체(Valentino Pace)의 연구에서 볼 수 있듯, 이러한 후원은 아마도 교황청(성 클레멘스에서는 아마도 라니에로 추기경)에서 유력 개인으로 하여금 후원을 하도록 장려한 데서 비롯되었을 것이다. Valentino Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia," *Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte* 46/47 (1993/1994), 543.

후 언급될 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당의 현관 프레스코화를 꼽을 수 있다.[26]

본당의 제대와 가까이 위치한 벽기둥에는 <성 클레멘스의 미사> 장면이 묘사되어 있다<그림 5>. 화면의 중앙에는 미사를 집전하는 성 클레멘스가, 왼편에는 후원자인 데 라피자 가족이 자리하고 있다. 후원자 가족의 맞은편에는 테오도라(Theodora)와 시신니우스(Sisinnius)의 일화가 펼쳐진다.[27] 신실한 그리스도교도인 부인 테오도라의 뒤를 밟아 교인들의 모임장소에 온 로마의 귀족 시신니우스는 눈과 귀가 멀고 만다. 그날 오후 성 클레멘스는 그들의 집에 방문하여 시신니우스를 고쳐주었는데, 그럼에도 불구하고 시신니우스는 성인을 잡아들이라고 하인들에게 명령을 내렸다. 그들은 성인을 묶어서 끌고 나왔으나, 그것은 그들이 환상에 사로잡혀 성인으로 착각한 기둥이었다. 이 기둥의 일화는 하단에 묘사되어 있다.[28] 상단에는 옥좌에 앉은 성 클레멘스가 성 베드로를 위시하여 성인이 된 초기 교황들(리노, 아나클레토)에 둘러싸여있는 이미지의 하부만 남아있다.

<성 클레멘스의 미사> 장면에서는 특히 성직자의 의복, 성구, 실내 장식 등 로마 교회의 전례와 관련된 세부묘사가 이례적으로 정확하게 이루어진 점이 두드러진다. 때문에 전례 과정을 잘 아는 사람에 의해서 도상이 계획되었음을 짐작할 수 있다.[29] 미사 장면 위로는 옥좌에 앉은 성 클레멘스를 비롯하여 성 베드로를 위시한 초기 로마 교회의 성인 교황들이 배치되어 로마 교회의 전례의 권위가 더욱 강조된다. 미사가 그려진 벽기둥은 실제로 성당에서 미사가 이루어지는 제대와 가깝게 위치해 있어 신랑에 자리한 관람자/신자는 시각적/관념적으로 과거와 현재, 가상과 실제를 번갈아 보며, 이를 통해 궁극적으로 미사를 집전하는 사제의 권위를 느낄 수 있었을 것이다.

한편, 장식 프로그램에 알렉시오 성인의 일화가 포함된 것은 명확한 해석을 내리기가 쉽지 않다. 그가 로마의 존경 받는 성인이라는 점에서 그림의 주제가 되는 것은 자연스러운 일이지만, 클레멘스 성인에게 봉헌된 성당에, 명의 성인과 직접적인 관련성이 없는 성인의 일화가 포함된 것은 의아심이 들게 한다. 그럼에도 불구하고 성 알렉시오가 장식 프로그램에 포함된 것에 대해 직접적인 의문을 제기한 학자들은 드물다.[30]

해석에 앞서 성 알렉시오의 생애를 간략하게나마 살펴보자면, 알렉시오 성인은 로마의 부유한 원로원의 아들로, 부모의 뜻을 따라 부유한 여인과 결혼식을 올렸으나 부인과 합의하여 식이 끝난 직후 로

---

26) 성 라우렌시오 성당의 소실된 현관 프레스코화 장식에 대해서는 다음을 참고: Serena Romano, "Il perduto ciclo con storie dei santi Lorenzo, Cirilla, Ireneo, Abbondio e altre santi gia nel portico meridionale di San Lorenzo fuori le mura," in *Riforma e tradizione* cit., 156-159. 이러한 장식프로그램의 로마 최초의 예는 포르타 라티나의 성 요한(San Giovanni a Porta Latina) 성당의 현관 장식으로 추정된다. Filipe Dos Santos, "La scena frammentaria nel portico di San Giovanni a Porta Latina," in *Riforma e tradizione* cit., 104.

27) 시신니우스의 이야기는 다음을 참고: Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 58-60.

28) 이 장면은 특히 시신니우스의 명을 받고 성인으로 착각하여 기둥을 끌고 나오면서 내뱉는 이탈리아 속어를 화면에 기록해 놓은 것으로 특히 유명하다. Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 32.

29) Romano, "Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferior di San Clemente," 129.

30) 헬렌 투베르가 자신의 연구서에서 처음으로 질문을 제기하였고, 이후 발렌티노 파체가 개혁교회와 성스러움의 재현문제의 관계를 분석한 자신의 연구서에서 산 클레멘테 프레스코화 사이클을 분석하며 "왜 알렉시오가 선택되었나?" 라는 질문을 던졌다. Toubert, "Roma e Montecassino," 152; Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana," 544.

마를 떠나 시리아의 에데사(Edessa)에서 은둔 생활을 하였다.[31] 수년이 지나 그가 다시 로마로 돌아왔을 때는 그의 아버지조차 그를 알아보지 못할 정도로 모습이 변해있었다. 알렉시오는 그를 알아보지 못한 채 호의를 베푼 부친의 배려로 자신의 집 계단참 아래서 지낼 수 있었다. 또다시 칠 년이 지나 알렉시오가 사망하였는데, 손에 종이를 꼭 쥔 채였다. 교황이 도착해서야 그의 손을 풀 수 있었는데, 거기에는 알렉시오의 신분이 적혀 있었다고 한다. 프레스코화에는 알렉시오 성인이 에데사에서 로마로 돌아온 후 말을 타고 있는 아버지와 만나는 장면과 교황에 의해 그의 신분이 드러나는 장면, 그리고 자신들이 호의를 베풀었던 은둔자가 실은 친아들임을 안 부모와 그의 부인이 슬픔에 빠져 오열하는 장면이 화면 왼쪽에서 오른쪽으로 구분 없이 묘사되었다<그림 4>. 부자의 만남 장면 뒤로 창문으로 밖을 바라보는 여인은 아마도 결혼식 후 홀로 남겨졌던 성인의 부인을 묘사한 것으로 보인다.[32] 벽기둥의 상단에는 앞서와 마찬가지로 상부가 파괴된 이콘 이미지가 있다. 옥좌의 그리스도는 양 옆으로 대천사 미카엘과 가브리엘, 그리고 양 끝으로 성 클레멘스와 성 니콜라오의 호위를 받고 있다.

장식 프로그램의 3/4이 성 클레멘스를 주제로 채워진 가운데, 동일한 시기에, 같은 프레스코화 작업장에서, 아마도 같은 도상의 기획자에 의해 기획되었다면, 그리고 그 기획자가 성당의 명의 추기경이자, 교회 개혁의 핵심인물이었던 라니에로 추기경이라면 성 알렉시오의 생애라는 주제 또한 개혁가들의 주장과 이념을 시각적으로 드러내기 위한 목적에서 선택되었다고 보고 분석하는 것이 합리적일 것이다. 성 알렉시오는 부유한 삶을 포기하고 정결하게 살면서 수도에 매진하는 모습 때문에 수도사의 모범으로 받아들여졌다.[33] 또한 그가 결혼식 직후에 부인과 합의하에 결혼생활을 버리고 수도생활을 위해 떠난 것은 그레고리안 개혁의 첨예한 대립의 주제들 가운데 하나였던 성직자들의 독신에 대한 강조와도 연결되는 지점이 있다.[34] 미혼인 사제는 물론이거니와 이미 가정을 꾸린 사제 역시 결혼 생활을 중단할 것을 요구하는 개혁가들의 입장에서 알렉시오 성인의 이 일화는 모범답안으로 여겨졌을 것이다. 알렉시오 성인의 일화가 장식프로그램에 포함된 것과 화면에서 부인으로 여겨지는 이의 모습이 두 번이나 등장한 것은(배경과 오른쪽 끝) 개혁파의 주장과 직접적으로 연결되는 초기 성인의 일화를 강조하기 위한 장치에 다름 아닐 것이다.

3. 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당의 현관 장식

---

31) 성 알렉시오에 관해서는 다음을 참고. Boyle, *A Short Guide to St. Clement's*, 57.

32) 성인전기들에서 부자의 만남 후의 사건에서 성인의 아버지 에우피미아노(Eufimiano)가 교황을 비롯한 고귀한 손님들을 집으로 맞아들일 때 창문에 기대어 집안에 벌어진 소란을 지켜보는 두 여인-성인의 어머니와 부인-이 등장하는 장면이 나온다. Toubert, "Roma e Montecassino," 149 참고. 성 클레멘스 프레스코화에서는 한 여인만이 마치 부자의 만남을 바라보듯 묘사되어 있는데, 화면의 본인은 이것이 장식 프로그램의 주제를 강조하기 위한 화가의, 아마도 기획자의 주문에 따른 변경이라 생각된다. 반면, 투베르의 경우, 부인은 성인의 죽음에서 시신을 붙잡고 오열하는 모습으로, 알렉시오의 부모와 함께 한번 등장한 것으로 본다. I*bid.,* 151.

33) Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 31.

34) 개혁파의 성직자들은 독신제도가 성직위계제도의 자율성을 확립하는 데 필수불가결한 요소로 보았다. 그레고리오 7세는 성직매매와 더불어 성직자의 결혼을 금지하는 법을 통과시켰으며, 이미 결혼한 사제들에 대해서는 결혼생활을 중단하고 회개하기 전까지 미사집전을 금지했다. 정재훈, "그레고리오 VII세의 개혁과 서임권 투쟁에 대한 역사적 고찰" (석사학위논문, 대구가톨릭대학교 대학원, 2021), 23-25.

트라스테베레의 성녀 체칠리아(Santa Cecilia in Trastevere) 성당은 그리스도교 초기 사택 성당(*domus ecclesiae*)이 있던 자리에 파스칼 1세(Paschalis I, 재위: 817-824)가 재건축한 건물이다.[35] 12세기 초 성당 현관의 건축과 장식이 이루어졌는데, 현관 전면의 프리즈의 모자이크 장식에는 성당에 유해가 보존된 성인들의 얼굴을 담은 원형장식이 포함되어 있어 방문자들에게 성당 안으로 들어가기 전 내부에서 경배되는 성인들을 미리 선보이는 일종의 '서문'과도 같은 역할을 한다.[36] 비교적 온전하게 보존되어 전해지는 프리즈 모자이크 장식과 달리 성당 현관의 세 벽면을 장식하고 있던 프레스코화는 1875년 벽에서 분리되어 성당 내부로 옮겨진 부분을 제외하고는 모두 소실되었다.[37] 남아있는 프레스코 화면은 성녀 체칠리아의 유해를 매장하는 장면과 파스칼 1세 교황의 꿈에 나타난 성녀 체칠리아의 두 장면으로 이루어졌다<그림 6>.

1630년에 제작된 안토니오 에클리씨(Antonio Eclissi)의 기록화들을 통해 프레스코 연작이 본래 이콘 이미지를 포함(좌우벽), 이야기 장면들(중앙벽)로 채워져 있었음을 알 수 있다<그림 7>. 입구를 중심으로 왼쪽에는 여러 성인들의 순교장면이, 그리고 오른쪽으로는 성녀 체칠리아의 생애 사건들이 각각 위, 아래 두 단에 나뉘어 묘사되었다.[38] 16세기에 성당의 보조 입구가 세워지면서 손실된 장면이 있음에도 불구하고 성녀의 생애에 여러 장면이 할애되었음을 알 수 있다.[39] 성녀의 생애는 윗단에서 아랫단으로, 왼쪽에서 오른쪽으로, <체칠리아와 발레리아누스의 대화>, <말을 탄 발레리아누스>, <발레리아누스의 세례>, <체칠리아와 발레리아누스를 축복하는 천사>, 그리고 현재 성당 내에 보존되어 있는 유일한 프레스코화 부분인 <성녀의 유해의 매장>과 <파스칼 1세의 꿈에 나타난 성녀>, 마지막 장면인 <성녀 체칠리아의 집을 성전으로 봉헌한 파스칼 1세> 가 연대순으로 배치되었다. 각각의 제목을 통해 알 수 있듯이, 장식 프로그램에 선택된 주제는 성녀의 '정결'과 '성스러움'이 직접적으로 드러났던 혼인과 관련된 것이다.[40] 성 알렉시오의 경우처럼, 성녀 체칠리아 역시 아버지의 뜻에 의해 강제로 이교도였던 발레리아누스와 결혼하였으나 순결의 서약을 지켰고, 성녀의 신성함을 목격한 발레리아누스 역시 개종하여 그리스도인으로서 순교하였다.[41]

---

35) 몇몇 학자들은 사택성당이 이미 성녀 체칠리아가 생존해 있던 때부터 존재하였고, 6세기에 명의(*titulus*) 성당으로 변경되었다고 본다. Patrizia Marchetti, *S. Cecilia in Trastevere: storia e restauro* (Roma: Gangemi, 1999), 21. 현재의 성당 아래서는 기원후 2-4세기 사이에 세워진 집들의 흔적들이 발굴되었다. 발굴된 집들의 잔해들에 대해서는 다음을 참고: Richard Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae.* I (Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana), 100-104. 파스칼 1세가 세운 성당에 관해서는 다음을 참고: Marina Righetti, "Pasquale e la fondazione carolingia," in *Santa Cecilia in Trastevere* (Roma: Palombi, 2007), 65-83.

36) *Ibid.*, 105, 111-112; Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 143. 프리즈 장식 모자이크에 대해서는 다음을 참고: Filipe Dos Santos, "Il fregio a mosaico con busti di santi sull'architrave del portico di Santa Cecilia in Trastevere," in *Riforma e tradizione* cit., 223.

37) 옮겨진 그림은 현재 성당 내부의 오른쪽 앱스의 우측 벽면에 부착되어 있다.

38) 현관 프레스코화의 도상과 장면의 배치는 다음을 참고: Filipe Dos Santos, "L'affresco staccato e il ciclo perduto con storie di santi gia nel portico di Santa Cecilia in Trastevere," in *Riforma e tradizione* cit., 219.

39) *Ibid.*

40) 본문에서 강조된 '정결(castità)'과 '성스러움(santità)'은 그레고리오 개혁기 로마 미술에서 드러나는 신성함의 시각화를 연구한 파체(Pace)의 연구에서 가져온 것이다. Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana," 특히, 542, 544. 본인은 여기서 성스러움이라는 단어를 기적을 통해 드러나는 성인의 신성함, 일반과 다름을 지칭하고자 사용하였다.

11세기 말과 12세기 초 로마에서 제작된 교회 장식 프로그램에서 성녀 체칠리아가 포함된 것을 심심치 않게 찾아 볼 수 있다.[42] 그러나 이 시기 로마의 다른 어느 성당도 성녀에게 봉헌된 이 성당에서만큼 성녀의 생애를 복합적인 구성으로 재현한 예는 찾아보기 어렵다.[43] 더구나 파스칼 1세의 꿈에 나타난 성녀와 파스칼 1세의 성전 봉헌은 5세기에 작성된 성녀의 *수난 (Passio)*에 기반한 다른 장면들과 달리, *교황 연대표 (Liber Pontificalis)*에 기록된 내용이며 여기서도 교황의 꿈에 대한 언급 없이 '허물어져 가던 성당' 자리에 '새로운 성당을 세웠다'고 언급되었을 뿐이다.[44] 파스칼 1세 교황이 두 장면에서 등장하고 있는 것은 그가 체칠리아의 유해를 카타콤바에서 발견하고 이곳으로 옮겨온 것, 또한 성녀의 집이었던 장소에 성녀를 위한 성당을 세운 것과 관련이 있을 것이다. 장식 프로그램 기획자의 시각에서 이 사건은 성녀 체칠리아 이야기의 진실성, 그리고 트라스테베레의 이 장소가 갖는 역사성과 성스러움을 증명하는 것으로 여겨졌을 것이다.

성당의 장식이 이루어진 시기는 유일하게 남아있는 프레스코화 부분에서 드러나는 양식상 특징들과 더불어 성당의 건축 역사에 비추어 보았을 때, 파스칼 2세의 재위기로 여겨진다.[45] 성직자들이 따라야 할 모범으로서의 성녀의 삶뿐만 아니라 성당의 역사 역시 파스칼 2세의 관심을 이곳으로 잡아 끈 원인이 되었을 것이다. 즉, 성녀의 유해를 이곳으로 옮겨오고 성당을 세운 것이 바로 동명 교황인 파스칼 1세였기 때문이다.[46] 교황명의 선택에서도 알 수 있듯이 파스칼 2세는 파스칼 1세를 본받으려는 의지를 가지고 있었다.[47] 동명의 선임 교황이 이 성당에 가지고 있었던 각별한 관심은 12세기 같은 이름을 가진 교황의 관심을 끌었을 것이다.[48]

4. 그레고리오 개혁 시기 로마 미술에서 파스칼 2세의 역할

서론에서도 언급하였지만 파스칼 2세는 교회 개혁시기 초기 성당들의 재건축 붐을 일으킨 장본인

41) 성녀 체칠리아의 생애는 다음을 참고: Guglielmo Matthiae, *S. Cecilia* (Roma: Marietti, 1970), 5-10.

42) 성녀의 모습은 카파렐라의 성 우르바노(Sant'Urbano alla Caffarella) 성당, 성녀 푸덴스 성당의 성모 마리아 오라토리오의 프레스코화 장식에서도 찾아볼 수 있다. Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana," 545. 이는 아마도 성녀의 정결하고 성스러운 삶-그리고 그에게 감화 되어 개종한 성 발레리아누스(s. Valerianus)와 성 티부르티우스(s. Tiburtius) 형제의 이야기까지도 포함하여-이 개혁 시기의 성직자들에게 따라야 할 모범으로 비쳐졌기 때문이었을 것이다.

43) *Ibid.*

44) "*nimia iam senio eiusdem ecclesia quassata menia et iam a fundamentis ruituru," "in eodem loco magnifico opere novam construere ecclesiam cepit*" (*LP.* II, 56) (Matthiae, *S. Cecilia*, 11에서 재인용).

45) Dos Santos, *ibid.*, 220; Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana," 546; Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 143. 성녀의 유해의 매장 장면은 현재 바티칸 회화관에 보관되어 있는 라테란 대성당의 현관 프레스코화 연작의 부분인 <아나니아와 삽비라>와 양식적으로 비교된다. 라테란 프레스코화에 대해서는 다음을 참고: Stefano Riccioni, "La storia di Anania e Saffira gia in San Giovanni in Laterano (Pinacoteca Vaticana, depositi)," in *Riforma e tradizione* cit., 188-189.

46) Osborne and Claridge, *Early Christian and Medieval Antiquities*, 78.

47) Cantarella, "Pasquale II," 228.

48) 파체는 성녀 체칠리아 성당 프레스코화의 주문과 관련하여 역사적인 증거들을 통해 파스칼 2세의 역할을 부각시키며, 특히 성당의 설립자였던 동명의 교황과의 관념적 연결을 강조하였다. Pace, "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana," 546.

이라 할 만큼 열정적인 건축의 후원자로 알려져 있다.[49] 파스칼 2세의 이러한 면모는 *교황 연대표*의 기록에서도 여실히 드러난다. 이에 따르면, 파스칼 2세는 재위 중 로마에서 10개의 성당을 봉헌했으며, 수많은 성당들을 보수하거나 재건축 하였고, 특히 산티 콰트로 코로나티 성당의 경우, 로베르 기스카르에 의해 파괴된 성당을 "기초부터(*a fundamentis*)" 다시 세웠다.[50] 파스칼 2세가 1099년 자신이 오래도록 몸담았던 성 클레멘스 성당(지금의 하부 성당)에서 교황으로 선출된 후 그의 자리를 대신하게 된 아나스타시우스(Anastasius) 추기경이 4세기 성당을 완전히 메우고 그 위로 새로운 성당을 건설한 것은 교황의 허가 없이 추진된 것이라 생각하기 어렵다.[51] 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당에 회랑(cloister)과 종탑, 현관이 세워진 것 역시 파스칼 2세의 재위기로 추정된다.[52]

언급된 파스칼 2세의 주요 재건축 성당들은 콜로세움 구역과 트라스테베레 구역에 집중되어있다. 이 지역들은 각각 파스칼 2세의 공적인 삶과 중요하게 엮여있는 장소이거나, 로마 교황의 주요 지지세력의 근거지였던 곳이다.[53] 파스칼 2세가 이전 교황들과 달리 로마에서 대규모의 건축 프로젝트를 추진할 수 있었던 이유에 대해서는 별도의 면밀한 연구가 요구되나, 여기서는 이전보다 나아진 도시 내에서의 교황의 입지와 그의 길었던 재위 기간을 간단히 언급하는 것으로 대신하고자 한다. 콜로세움 구역은 라테란 궁이 있던 구역과 함께 1084년 노르만 인들의 약탈로 큰 피해를 입었던 곳이다.[54] 이 사건으로 로마에서 그레고리오 7세의 입지는 크게 약화되었고, 이는 후임자들에게도 악재로 작용했을 것이다.[55] 이와 때를 같이하여 하인리히 4세에 의해 세워진 강력한 대립교황 클레멘스 3세 귀베르토 지베르티(Guiberto Giberti)의 등장 역시 그레고리오 7세 이후의 교황들을 곤란케 했다.[56] 파스칼 2세의

---

49) Vincenzo Golzio and Giuseppe Zander, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo* (Bologna: Cappelli, 1963), 14; Marco Putillo, *S. Bartolomeo all'Isola Tiberina: mille anni di storia e di arte* (Milano: A. Guerini, 1998), 19.

50) "*Consecrauit ecclesias XX: Rome aecclesiam sancti Adriani in Tribus Fatis II° anno sui pontificatus dedicauit, et aecclesiam sancte Marie positam in regione Areole in loco qui uocatur Monticelli similiter consecrauit, uerum etiama ecclesiam sanctorum IIII or Coronatorum que tempore Roberti Guiscardi Salernitani principis destructa erat, a fundamentis refecit atque consecrauit anno pontificatus sui XVII mense ianuario, die XX ma.*" *Liber Pontificalis (Texte, introduction et commentaire par l'Abbe L. Duchesne)* (Paris: E. de Boccard, 1957), 156.

51) 여러 학자들이 12세기 성당 건설을 파스칼 2세의 결단으로 보았다. Golzio and Zander, *Le chiese di Roma*, 14, 20-21; Parlato and Romano, *Roma e Lazio*, 30.

52) Parlato and Romano, *Ibid.*, 143.

53) Krautheimer, *Rome*, 150. 서임권 분쟁을 둘러싸고 하인리히 5세와 대립하던 파스칼 2세는 1111년 도시 대소요 사태를 피해 피에르레오니 가문의 비호 아래 테베레 섬으로 몸을 피한 바 있다. 이 시기 테베레 섬은 교황의 주요 거점이 되었으며, 아마도 이러한 이유로 1113년 성 바르톨로메오 성당의 재건축이 이루어졌던 것으로 보인다. Pupillo, *S. Bartolomeo*, 19; Simone Piazza, "Il mosaic della facciata di San Bartolomeo all'Isola Tiberina," in *Riforma e tradizione* cit., 193.

54) 이 사건은 *교황 연대표*에 기록되었다. "*...aditum namque per portam Flammineam habuit... Immo ipse cum suis totam regionem illam in qua aecclesiae sancti Silvestri et Sancti Laurentii in Lucina site sunt penitus destruxit et fere a nichilum redegit: dehinc ivit ad castrum sancti Angeli, domnum papam de eo abtraxit secumque Lateranum deduxit omnesque Romanos depraedari coepit et expoliare, atque, quod iniuriosum est nuntiare, mulieres deshonestare, regiones illas circa Lateranum et Coloseum positas igne combure*" (*LP*, II, 291) (Barclay Lloyd, "The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome," 202, 각주 29에서 재인용).

55) 로베르 기스카르의 보호아래 살레르노로 피신한 그레고리오 7세 교황이 다시는 로마로 돌아오지 못하고 그곳에서 생을 마감했다는 사실은 이를 단적으로 보여준다. 본 논문 각주 8 참고.

56) 대립교황 클레멘스 3세에 관해서는 다음을 참고: Carlo Dolcini, "Clemente III," in *Enciclopedia dei Papi.* II (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008), 212-217.

전임자였던 우르바노 2세(Urbanus II, 재위: 1088-1099)는 11년의 재위 기간 중 로마에 머물 수 있었던 기간은 6년에 불과했다.[57] 비록 신성로마제국 황제와의 갈등이 지속되기는 했지만 파스칼 2세는 우르바노 2세가 이루어 놓은 교회 행정조직 개편과 대립교황 클레멘스 3세가 그의 재위 1년 차에 서거함에 따라 재위 기간 동안 비교적 안정적인 권위를 누릴 수 있었다.[58] 여러 정황들을 종합해 볼 때, 주요 성당들의 복구 사업은 초기 그리스도교의 영성의 부활이라는 개혁파의 이상과 부합되는 면 외에 도시 내 로마 교황의 이미지-도시를 회복시키는 자로서의-를 새롭게 혁신하고자 하는 파스칼 2세의 의지가 반영된 것이라 생각된다.

정확한 문서기록, 명문 증거 등이 남아있지 않기 때문에 제작 연대, 후원자의 추정에서 논쟁을 피할 수 없지만, 파스칼 2세의 이름과 연결되는 미술 프로젝트는 본 논문에서 분석된 두 개의 작품을 포함하여 의미 있는 수가 성당의 현관, 나르텍스, 혹은 상부 파사드 등 외부로 드러나는, 보여지는 공간의 장식을 위한 것이다. 그 중 성벽 밖의 성 라우렌시오 성당의 소실된 현관 프레스코화와 성 클레멘스 하부 성당의 나르텍스 프레스코화는 그가 수도원장과 명의 추기경으로 각각 재임하고 있을 때 장식된 것으로 추정되는 작품들이다.[59] 요컨대 교황이 되기 훨씬 이전부터 이미 성당의 전면이 갖는 선전 가능성에 대해 깊이 인지하고 있었다고 생각된다.[60]

시각예술을 통해 성당의 전면을 교회의 프로파간다를 전달하기 위한 '광고판'으로 사용하는 것은 아마도 교황으로 등극한 이후에 더욱 야심차게 진행되었을 것이다. 이와 관련하여 시모네 피아차(Simone Piazza)의 연구는 주목할 만하다. 최근 연구에서 그는 테베레 섬의 성 바르톨로메오(San Bartolomeo all'Isola) 성당의 상부를 장식하고 있었던 모자이크의 일부인 그리스도의 흉상을 분석하며 파스칼 2세의 후원과 연결한 바 있다.[61] 이러한 연대 추정은 11세기 말-12세기 초 로마에서 이루어진 시각예술의 부활에서 초기 그리스도교 시기의 참조가 도상과 주제선택에 있어서만이 아니라 모자이크라는 매체의 부활을 포함하는 것이라는 점에서 의미심장하다.[62] 성당의 파사드 상부를 모자이크로 장

57) Krautheimer, *Rome*, 150.

58) 파스칼 2세의 재위 중에도 테오도리코, 알베르토, 실베스테르 4세 마기눌프가 차례로 대립교황으로 세워졌으나 파스칼 2세의 적수가 되지 못했다. 각각의 대립교황들에 대해서는 *교황사전* (*Enciclopedia dei Papi*)의 해당 항목들을 참고. Andrea Piazza, "Teodorico," "Alberto," "Silvestro IV," *Enciclopedia dei Papi*. II (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008), 236-240. 우르바노 2세의 행정조직 개편에 관해서는 다음을 참고: Sandro Carocci, *Il nepotismo nel Medioevo: papi, cardinali e famiglie nobili* (Roma: Viella, 1999), 21-22.

59) 본 논문 각주 22, 26참고.

60) 열린 공간으로서의 성당 현관의 특징은 로마노 역시 강조한 바 있다. Romano, "Il perduto ciclo con storie del santi Lorenzo, Cirilla, Ireneo, Abbondio e altri santi gia nel portico meridionale di San Lorenzo fuori le mura," 159.

61) Piazza, "Il mosaic della facciata di San Bartolomeo all'Isola Tiberina," 193; Id., "Mosaiques en facade des eglises de Rome (XIIe-XIIIe siecles): renaissance et evolution d'un modele paleochretien," *Hortus Artium Medievalium* 16 (2010), 138. 한편, 마티아이(G. Matthiae)를 비롯한 학자들은 12세기 중반경으로 모자이크 제작연대를 추정한다. Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libretia dello Stato, 1967), 324; Pupillo, *S. Bartolomeo all'Isola Tiberina*, 20.

62) 로마에서 이루어진 대규모 모자이크 장식은 9세기 전반기 레오 3세(Leo III, 795-816), 파스칼 1세, 그레고리오 4세(Gregorius IV, 827-844) 재위 기간에 이루어진 작업들을 끝으로, 12세기에 이르기까지 두 세기가 넘게 자취를 감추었다. 9세기 로마의 모자이크 작품들은 다음을 참고. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 225-275; Walter Oakeshott, *The Mosaics of Rome: from the Third to the Fourteenth Centuries* (London: Thames & Hudson, 1967), 195-216. 12세기 로마 모자이크 테크닉의 부활, 특히, 성 클레멘스 성당의 앱스

식하는 것과 강복 자세의 서있는 예수 그리스도가 등장하는 신의 현현(Theophany) 이미지는 초기 그리스도교 시기로 거슬러 올라가는 로마의 시각예술전통에 속한다.[63] 로마에서는 종종 "가장 오래된 것이 가장 새로운 것"이라는, 크라우트하이머(Krautheimer)의 13세기 말 니콜라오 4세의 건축 프로젝트를 분석하며 했던 이 말은 성 바르톨로메오 성당의 파사드 모자이크를 설명하는 데도 유효하다.[64]

파스칼 2세가 의욕적으로 추진했던 건축 프로젝트들과 추기경 시절부터 실험해왔던 것으로 여겨지는 성당 전면의 시각예술장식이 갖는 선정기능에 대한 실험에 비추어봤을 때 로마에서 파사드 모자이크의 부활이 이 교황에 의해 이루어졌을 가능성은 충분해 보인다. 물론 이러한 가정이 그 근거가 또 다른 가정에 기반하고 있다는 위험을 가지고 있다는 점은 인정해야 할 것이다.

5. 결론

그레고리오 개혁과 미술은 20세기 중반 이후 중세 미술 비평의 매력적인 주제로 자리 잡아 왔다. 그만큼 이와 관련한 참고문헌 목록도 켜켜이 층을 이룬다. 개혁 시기 로마에서는 다시금 교황청과 고위 성직자들이 주도가 되어 초기 교회들의 재건축과 이를 장식하는 기념비적인 시각예술작품 제작에 붐이 일었다. 투베르(H. Toubert)가 언급한 바 있듯, 교회의 역사에서 개혁은 복음서와 사도들의 가르침에 의지하는 것이고, 초기 교회의 영성과 규범으로 돌아가는 것이며, 또한 초기 교회의 형태(*forma Ecclesiae primitivae*)로 돌아가는 것을 뜻한다.[65] 시각예술에서 이것은 초기 그리스도교 시기, 특히 콘스탄티누스 대제의 '승리한 그리스도교의 로마'와 '위대한 교황들'의 시기의 건축과 장식 모델들을 참조하는 것으로 나타났다.[66] 그레고리오 개혁기의 로마 미술을 연구하는 데 있어 가장 큰 걸림돌은 구 성 베드로 성당을 비롯한 대부분의 초기 그리스도교 교회의 모델들이 소실되었다는 점과 더불어 12세기로의 전환기에 제작된 기념비적인 회화 작품들의 제작 연대가 불분명하다는 것이다. 때문에 장식이 이루어진 건축물의 건축 연대와 이 시기를 전후하여 로마와 인근 지역에서 제작된 시각예술작품들과의 양식 비교를 통해 그 연대와 주문자를 추정해 나갈 수밖에 없다. 그 과정에서 파스칼 2세라는 개혁파의 걸출한 교황의 이름을 지속적으로 마주하게 된다. 본 논문에서는 바로 이 문제의 시기에 제작된 것으로 추정되는 성 클레

모자이크에 캄파냐주의 몬테카시노 수도원이 가교 역할을 했을 것이라는 이론은 여러 학자들에 의해 제기되어 왔다. Helene Toubert, "La rinascita paleocristiana a Roma all'inizio del XII secolo," in *Un'arte orientata* cit., 224-225; Kitzinger, "The Gregorian Reform and the Visual Arts," 93. 그레고리오 7세와 가까운 사이였고, 그레고리오 7세 사후 빅토르 3세로 교황좌에 올랐던 다우페리우스 수도원장은 자신이 세운 수도원 성당을 모자이크로 장식하기 위해 콘스탄티노플에서 장인들을 불러왔던 것으로 알려져 있다. Oakeshott, 243; Kitzinger, "The Gregorian Reform and the Visual Arts," 93-94.

63) 성당 파사드 상부 모자이크의 역사는 5세기 레오 1세(Leo I, 440-461) 재위 기간에 제작된 구 성 베드로 성당으로 거슬러 올라간다. Piazza. "Mosaiques en facade des eglises de Rome (XIIe-XIIIe siecles)," 145. 강복 자세로 서있는 예수 그리스도와 그를 둘러싼 성인들이 등장하는 이미지는 6세기 성 코스마와 성 다미아노(Santi Cosma e Damiano) 성당 앱스 모자이크 장식에서 도상이 확립된 이래 9세기 파스칼 1세의 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당의 앱스와 그레고리오 4세의 성 마르코 성당 앱스 모자이크 장식 등에 지속적으로 차용되었다. Osborne and Claridge, *Early Christian and Medieval Antiquities*, 81, 94, 192.

64) Krautheimer, *Rome*, 212.

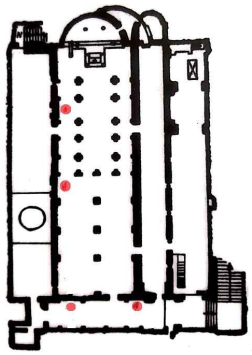
65) Toubert, "Introduzione," 11-12

66) 강조된 단어는 투베르의 저서에서 차용한 것이다. *Ibid.*, 17.

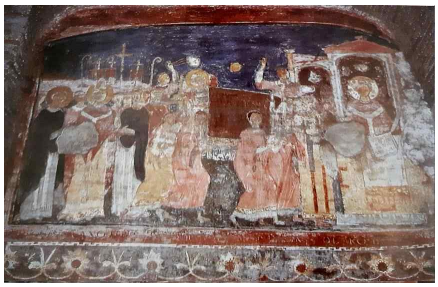
멘스 하부 성당과 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당의 현관 프레스코화 장식 프로그램은 분석하면서 교회 개혁의 이상과 주장이 어떻게 시각화 되었으며, 이 기념비적인 장식 프로그램의 주인공이 파스칼 2세라는 추정의 근거를 고찰해 보았다. 국내에서는 논의되지 않았던 이탈리아 중세 미술의 중요 주제들 가운데 하나인 그레고리오 개혁기 미술의 한 단면을 미약하나마 다루어봄으로써 앞으로의 관련연구를 위한 소개가 되었기를 희망한다. 그러나 지면의 한계로 개혁의 프로파간다가 지나치게 단순화된 경향의 있고, 프레스코화의 복잡한 양식적 문제들을 간과했다는 점은 본 논문의 어쩔 수 없는 한계로 지적된다.

투고일 2023년 6월 30일 ¦ 심사완료일 2023년 7월 21일 ¦ 게재확정일 2023년 8월 4일

참고도판



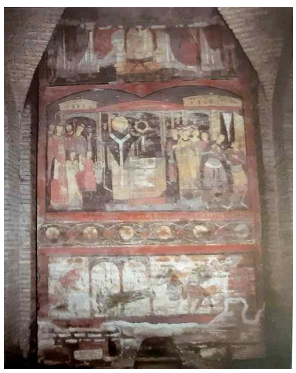
〈그림 1〉. 성 클레멘스 하부 성당 도면 (Boyle, 1987) (프레스코화가 배치된 부분은 본 논문의 저자 표시)



〈그림 2〉. 〈성 클레멘스의 유해 이전〉, 나르텍스, 성 클레멘스 하부 성당, 로마 (Parlato and Romano, 2001)

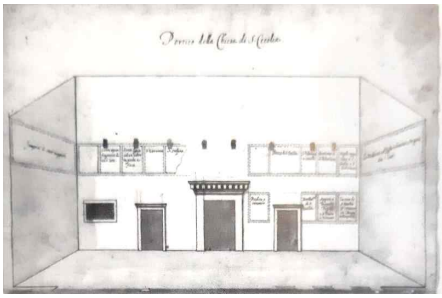
〈그림 3〉. 〈케르소네수스의 성 클레멘스의 묘소의 기적〉, 나르텍스, 성클레멘스 하부 성당, 로마 (Parlato and Romano, 2001)

〈그림 4〉. 〈성 알렉시오의 생애〉, 신랑, 성 클레멘스 하부 성당, 로마 (Parlato and Romano, 2001)



〈그림 5〉. 〈성 클레멘스의 미사〉, 신랑, 성 클레멘스 하부 성당, 로마 (Parlato and Romano, 2001)

〈그림 6〉. 〈성녀의 유해의 매장〉, 〈파스칼 1세의 꿈에 나타난 성녀〉, 본당, 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당, 로마 (Marina Righetti, 2007)



〈그림 7〉. 안토니오 에클리씨, 트라스테베레의 성녀 체칠리아 성당 현관 프레스코화 장식 프로그램의 화면배치를 기록해 놓은 도면 (BAV, Cod. Barb. lat. 4402) (Marina Righetti, 2007)

참고문헌

정재훈. “그레고리오 VII세의 개혁과 서임권 투쟁에 대한 역사적 고찰.” 석사학위논문, 대구가톨릭대학교 대학원, 2021.

Barcellona, Francesco Scorza. "Clemente I." in *Enciclopedia dei Papi*, 199-212. Roma: Istituto della Encicliopedia italiana, 2008.

Barclay Lloyd, Joan E. "The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome." *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (3) (1986), 197-223.

Boyle, Leonard. *A Short Guide to St. Clement's, Rome*. Rome: Collegio San Clemente, 1987.

Cantarella, Glauco Maria. "Pasquale II." in *Enciclopedia dei Papi*. II, 228-236. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008.

Carocci, Sandro. *Il nepotismo nel Medioevo: papi, cardinali e famiglie nobili*. Roma: Viella, 1999.

Croisier, Jerome. "La decorazione pittorica dell'oratorio mariano di Santa Pudenziana." in *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 222-225. Milano: Jaca book, 2006.

De Rossi, Giovenni Battista. "Le pitture scoperte in S. Clemente." *Bullettino di Artcheologia Cristiana* 2 (1) (1864), 1-5.

Dolcini, Carlo. "Clemente III." in *Enciclopedia dei Papi*. II, 212-217. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008.

Dos Santos, Filipe. "La scena frammentaria nel portico di San Giovanni a Porta Latina," in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 104-105. Milano: Jaca book, 2006.

Dos Santos, Filipe. "L'affresco staccato e il ciclo perduto con storie di santi gia nel portico di Santa Cecilia in Trastevere." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 219-221. Milano: Jaca book, 2006.

Dos Santos, Filipe. "Il fregio a mosaico con busti di santi sull'architrave del portico di Santa Cecilia in Trastevere." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 222-223. Milano: Jaca book, 2006.

Golzio, Vincenzo and Zander, Giuseppe. *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*. Bologna: Cappelli, 1963.

Kane, Eileen. "The Painted Decoration of the Church of San Clemente." in *San Clemente Miscellany II*, ed. Luke Dempsey, 60-151. Roma: apud S. Clementem, 1978.

Kessler, Herbert L. "Rinascenza." in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, 18-26. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999.

Kitzinger, Ernst. "The Gregorian Reform and the Visual Arts: a Problem of Method: the Prothero

Lecture." *Transactions of the Royal Historical Society* 22 (1972), 87-102.

Krautheimer, Richard. *Corpus basilicarum Christianarum Romae*. I. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

Krautheimer, Richard. Rome. *Profile of a City: 312-1308*. Princeton; New Jersey: Princeton University, 1980.

Liber Pontificalis (Texte, introduction et commentaire par l'Abbe L. Duchesne). Paris: E. de Boccard, 1957.

Lupinacci, Santo. "Gregorio VII." in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. VII, 86-88. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996.

Marchetti, Patrizia. *S. Cecilia in Trastevere: storia e restauro*. Roma: Gangemi, 1999.

Matthiae, Guglielmo. *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libretia dello Stato, 1967.

Matthiae, Guglielmo. *S. Cecilia*. Roma: Marietti, 1970.

Mulloly, Joseph. *Saint Clement: Pope and Martyr and his basilica in Rome*. Rome: G. Barbera, 1873.

Oakeshott, Walter. *The Mosaics of Rome: from the Third to the Fourteenth Centuries*. London: Thames & Hudson, 1967.

Osborne, John and Claridge, Amanda. *Early Christian and Medieval Antiquities: Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*. London: H. Miller, 1996.

Pace, Valentino. "Riforma della Chiesa e visualizzazione santita nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia." *Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte* 46/47 (1993/1994), 541-548.

Pace, Valentino. "La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monument di fine XI secolo nell'Italia meridionale." in *Dediderio di Montecassino e l'rate della riforma gregoriana, ed. Faustino Avagliano*, 189-230. Montecassino: Pubblicazioni Cassinesi, 1997.

Parlato, Enrico and Romano, Serena. *Roma e Lazio. Il Romanico*. Milano: Jaca Book, 2001.

Putillo, Marco. S. Bartolomeo all'Isola Tiberina: mille anni di storia e di arte. Milano: A. Guerini, 1998.

Piazza, Andrea. "Teodorico," "Alberto," Silvestro IV." in *Enciclopedia dei Papi*. II, 236-240. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008.

Piazza, Simone. "Il mosaic della facciata di San Bartolomeo all'Isola Tiberina," in R*iforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 191-195. Milano: Jaca book, 2006.

Piazza, Simone. "Mosaiques en facade des eglises de Rome (XIIe-XIIIe siecles): renaissance et evolution d'un modele paleochretien." *Hortus Artium Medievalium* 16 (2010). 137-150.

Riccioni, Stefano. "La storia di Anania e Saffira gia in San Giovanni in Laterano (Pinacoteca Vaticana, depositi)," in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 188-189. Milano: Jaca book, 2006.

Righetti, Marina. "Pasquale e la fondazione carolingia." in *Santa Cecilia in Trastevere*, 65-83, Roma: Palombi, 2007.

Romano, Serena. "La Chiesa trionfante (1100-1143 ca.)." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 163-182. Milano: Jaca book, 2006.

Romano, Serena. "Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 15-35. Milano: Jaca book, 2006.

Romano, Serena. "Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferior di San Clemente." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 129-150. Milano: Jaca book, 2006.

Romano, Serena. "Il perduto ciclo con storie dei santi Lorenzo, Cirilla, Ireneo, Abbondio e altre santi gia nel portico meridionale di San Lorenzo fuori le mura." in *Riforma e tradizione, 1050-1198. Corpus*. IV, ed. Maria Andaloro and Serena Romano, 156-159. Milano: Jaca book, 2006.

Toubert, Helene. "Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'eglise inferieure de Saint-Clement a Rome." *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), 3-33.

Toubert, Helene. "Introduzione. La riforma gregoriana e l'iconografia." in *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, ed. Lucinia Speciale, 11-20. Milano: Jaca Book, 2001.

Toubert, Helene. "Roma e Montecassino. Nuovo osservazioni sugli affreschi della basilica inferiore di S. Clemente a Roma." in *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, ed. Lucinia Speciale, 143-176. Milano: Jaca Book, 2001.

Toubert, Helene. "La rinascita paleocristiana a Roma all'inizio del XII secolo." in *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, ed. Lucinia Speciale, 177-228. Milano: Jaca Book, 2001.

파리 갤러리 위켄드(Paris Gallery Weekend): 미술시장 활성을 위한 프랑스 갤러리 위원회 연간 행사의 발전 과정

Paris Gallery Weekend and Its Evolution in the Parisian Art Scene

DOI: 10.23088/kama.2023..04.002

박정선 (Park Jeongsun)
파리 소르본 대학 미술사 석사 (Paris-Sorbonne, Paris VIII)

국문초록

본 논문은 프랑스 갤러리 위원회 CPGA(Comité professionnel des galeries d' art, 이하 갤러리 위원회)가 주관하는 파리 갤러리 위켄드(Paris Gallery Weekend) 행사의 발전과정을 살펴본다. 매년 봄, 한 주말 동안 열리는 파리 갤러리 위켄드는 2014년을 시작으로 2023년 현재 9회차를 맞이한 행사로, '발견하고 걷고 만나고 구입하기(découvrir, parcourir, rencontrer, acquérir)' 를 표어로 삼는 대중 대상 행사이다. 이 기간 동안 파리 시 내 100여 개의 갤러리는 일요일 개점, 전시 개막행사, 작가 초대 등의 다양한 프로그램을 선보인다. 갤러리 위원회는 참여 갤러리들을 위치와 성격에 따라 분류, 대중이 편의와 관심에 따라 갤러리를 방문할 수 있도록 정보를 제공한다. 또한 이들은 외국의 미술품 컬렉터들이 파리를 방문하도록 하는 다양한 프로그램을 준비한다. 이 행사는 현 파리 갤러리 위원회 의장인 마리용 파피용(Marillon Papillon)에 의해 제안되어 '갤러리의 이미지의 가치를 증진하고 새로운 대중에게 접근' 하기 위한 목적으로 실행되는 이 행사를 통해 파리 미술생태계에서 갤러리스트들의 역할과 그 변화를 살펴볼 수 있다.

주제어 : 파리 갤러리 위켄드, 프랑스 갤러리 위원회, 갤러리, 파리 미술계, 미술시장

Abstract

This paper explores the development of Paris Gallery Weekend, an event organized by Comité profesionnel des galeries d'art in France during a decade since its installation in 2014. Having "Discover, stroll, meet and purchase" as its slogan, Paris Gallery Weekend for its 2023 edition, gathered more than 12 000 people during three days of the event in about 100 galleries located in Paris. Originally designed to serve as an occasion to invite international art collectors to Parisian galleries, Paris Gallery Weekend and its evolution reflects now the role of galleries and the Comité in the ecosystem of Parisian art scene.

Keywords : Paris Gallery Weekend, Comite des galeries d'art in France, Gallery, Parisian art scene, Art market

파리 갤러리 위켄드(Paris Gallery Weekend): 미술시장 활성을 위한 프랑스 갤러리 위원회 연간 행사의 발전 과정

박정선 (파리 소르본 대학 미술사 석사)

1. 파리 갤러리 위켄드의 등장 및 배경
1) 파리 갤러리 위원회와 갤러리 위켄드 행사 도입 배경
2) 갤러리 위켄드 모델
2. 파리 갤러리 위켄드의 발전
1) 2014-2017년 초기 모델: 초이스 파리: 컬렉터 위켄드(CHOICES PARIS: Collectors Weekend)
2) 2018-2023년 파리 갤러리 위켄드
(1) 2019년: 갤러리 연합 활동 강조와 문화 민주화 표어 차용
(2) 2021-2023년: 다양한 문화예술 기관과의 협력
(3) 갤러리 위켄드 페스티벌
3. 파리 갤러리 위켄드의 수확 및 과제

본 논문은 프랑스 갤러리 위원회 CPGA(Comité professionnel des galeries d'art, 이하 갤러리 위원회)가 주관하는 파리 갤러리 위켄드(Paris Gallery Weekend) 행사의 발전과정을 살펴본다[1]. 2014년 처음 기획된 이 행사는 현 갤러리 위원회 의장이자, 당시 부의장이던 마리용 파피용(Marillon Papillon)[2]에 의해 제안되었으며, '갤러리 이미지의 가치를 증진하고 새로운 대중에게 접근' 하기 위한 목적으로 실행되고 있다[3]. 매년 봄, 한 주말 동안 '발견하고 걷고 만나고 구입하기(découvrir, parcourir, rencontrer, acquérir)' 라는 표어 아래 열리는 파리 갤러리 위켄드는 2023년 현재 9회차를 맞이하였으며, 올해는

1) 본 논문은 2014년부터 2023년 사이에 이루어진 파리 갤러리 위켄드 행사에 대해 살피고 있으며, 이를 위해 주요한 자료로 마리용 파피용과의 인터뷰, 파리 갤러리 위켄드 홍보자료 등을 사용하였다. 본 논문을 위해 파피용과 인터뷰를 진행하였으며 이 인터뷰는 2023년 파리 갤러리 위켄드 행사 2주 이후인 2023년 6월 10일 토요일, 파리시 3구에서 약 한 시간 동안 이루어졌다. 미리 정해진 질문들을 중심으로 하는 반구조적 인터뷰의 형태로 진행되었음을 밝힌다.

2) 현재 프랑스 갤러리 위원회 의장인 마리용 파피용은 파리 갤러리 위켄드의 첫 행사를 제안 및 실행했던 2014년 당시 갤러리 위원회 부의장직을 맡고 있었다. 그는 2019년 12월, 92퍼센트의 득표율로, 2011년부터 3회 연달아 의장을 맡았던 조르주 필립 발루아(Georges-Philippe Vallois)의 뒤를 잇는 차기 의장으로 선출되었다. 3년의 임기 후 2022년 12월 의장직 선출에 재출마하여 95.8퍼센트의 득표율로 2025년까지 의장석을 지키게 되었다. The Art Newspaper Daily, 397호, 2019년 12월 19일 발간. 마리용 파피용은 2014년부터 국립조형예술센터(CNAP, Centre national des arts plastiques)의 고문위원, 2017년부터는 유럽 갤러리 협회 FEAGA (Federation of European Art Galleries Association)의 고문위원, 2018년부터는 현대미술계 직종인 연합인 CIPAC(Fédération des professionnels de l'art contemporain)의 부의장을 맡기도 했다.

3) "Valoriser l'image des galeries et de toucher de nouveaux publics", *2022년 CPGA 연간 보고서* (CPGA, 2022).

101개의 갤러리가 참여, 12 000여 명의 방문객이 다녀갔다[4]. 이 기간 동안 행사에 참여하는 갤러리들은 일요일 특별 개점, 전시 개막행사, 작가와의 만남 등의 대중 대상 프로그램을 기획하며, 행사 주최자로서 갤러리 위원회는 갤러리들을 그 성격과 지리적 위치에 따라 관람 경로를 제공하여 관객이 보다 쉽게 갤러리들을 방문할 수 있도록 돕는다. 또한 이들은 외국의 미술품 컬렉터들의 파리 방문을 장려하는 다양한 이벤트를 준비한다.

본고는 파리 갤러리 위켄드 행사의 발전 과정을 연도별로 살펴보며, 파리 시에 자리한 갤러리의 주요활동인 아트페어와의 구별점을 중점으로 살펴본다. 이를 통해 파리 현대미술 생태계에서 갤러리의 역할을 돌이켜 보고자 한다.

<그림 1>. 2023년 파리 갤러리 위켄드의 브랜드 이미지

1. 파리 갤러리 위켄드의 등장 및 배경

1) 파리 갤러리 위원회와 갤러리 위켄드 행사 도입 배경

현재 프랑스 미술시장은 2022년 세계 미술시장의 점유율 7%를 차지하는 세계 3대 미술시장이자 2021년, 영국의 유럽연합 탈퇴 이후로 유럽연합 내에서는 54%의 점유율을 지닌 최대 시장이다[5]. 갤러리에서 이루어지는 미술 거래는 프랑스 내 시각예술 분야의 경제효과 중 17퍼센트인 16억 유로에 달한다[6]. 갤러리의 기능을 단순히 미술품을 판매하는 거래상에 그치지 않는다. 이들은 아직 알려지지 않은 작가를 발굴하고 이들의 작품 활동 및 경력의 지속을 보조한다. 이를 위해 갤러리스트들은 갤러리 위원회 소속 갤러리가 연 평균 4회 아트페어에 참여하고, 국공립, 사립 기관에 작가의 작품을 소개하여 이들

4) 2023년 파리 갤러리 위켄드 행사에는 101개 갤러리가 참여하여 250여 명의 작가를 소개하였으며, 이 기간 동안 18개의 전시가 개막하였다. 올해 행사에는 30여 곳의 공립 및 사립 기관이 파트너로 참여하였다. 50개의 갤러리가 참여했던 2014년 첫 행사를 비추어 보았을 때 2023년 행사의 결과는 파리 갤러리 위켄드가 파리 시의 문화예술 행사로 자리 잡았다는 것을 보여준다. 파리 갤러리 위켄드 주관처 언론 보도자료 "CPGA *Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2023 Comité professionnel des galeries d'art". Records d'affluence pour l'édition 2023 de Paris Gallery Weekend* (CPGA, 2023).

5) Clare McAndrews, *The Art Market 2022* (Art Basel & UBS, 2022).

6) 코비드-19 이전인 2020년 기준, 2020년 프랑스 시각예술 분야 경제효과는 95억 유로를 웃돌았다. 프랑스 문화부 보고서 "Analyse de l'impact de la crise du COVID-19 sur les secteurs culturels", *Etudes du DEPTS* (2020. 5).

의 작품이 잘 알려진 컬렉션에 포함될 수 있도록 노력하며, 전시 카탈로그의 발행, 미술 행사 개최 등을 도맡으며, 동시대 미술 생태계의 순환에 중요한 역할을 수행한다[7].

프랑스에는 1947년부터 갤러리스트의 활동과 이익을 대변하는 갤러리 연합인 갤러리 위원회가 설치되어 활동 중이며, 2023년 현재 330개의 갤러리가 이 연합에 소속되어 있다[8]. 소속 갤러리의 83퍼센트가 파리와 파리가 속한 일드프랑스(Île-de-France) 지역에 위치하고 있으며, 67퍼센트의 갤러리가 3인 이하의 정규직 근로자를 고용하고 있으며, 소속 갤러리의 52퍼센트가 연 50만 유로(약 6억9천만 원)의 평균 소득을 내는 '중소형' 갤러리로 구성되어 있다[9]. 이 갤러리들은 평균 23인의 소속 작가를 두고 이들의 활동을 지원하며, 나아가 국제 아트페어에 참여하여 외국의 컬렉터에게 이들의 작업을 알리는 역할을 주요한 업무 내용으로 삼는다. 2014년 당시 갤러리 위원회의 부의장이었던 파피용은 파리 시내 갤러리스트들의 활동의 가시성을 높이기 위한 목적에서 초이스(CHOICES)라는 협회를 설립하여 행사를 주최하였다. 파피용은 본 논문을 위한 인터뷰에서 2014년 이전에도 갤러리 위켄드의 모델을 파리에 도입하려는 시도가 있어 왔으나, 파리 미술계가 지닌 풍부한 매력 때문에 무산되었다고 밝혔다.

2) 갤러리 위켄드 모델

갤러리 위켄드 모델은 런던, 베를린, 브뤼셀, 마드리드 등의 유럽 도시에서 활발히 차용되고 있는 모델로서, 이 중 가장 오래된 모델 중 하나로는 2005년 시작된 베를린 갤러리 위켄드를 들 수 있으며, 2023년 현재 런던 갤러리 위켄드가 151개의 갤러리가 참여하는 최대 규모의 갤러리 위켄드 행사를 개최하고 있다. 갤러리 위켄드 모델의 목표는 크게 세 가지로, 먼저 도시 내 갤러리 간의 유대 강화, 둘째로 갤러리 방문객 수 증가, 셋째, 외국인 컬렉터의 방문 촉진이다. 갤러리 방문객의 유형은 일반 대중, 예술 문화계 종사인, 그리고 컬렉터의 세 유형으로 나뉘는데, 외국인 컬렉터는 관계망의 확장을 통해 작품을 거래하는 갤러리에게는 매우 중요한 방문객이라고 할 수 있다. 파피용은 역시 2020년 인터뷰에서 2014년 파리 갤러리 위켄드를 시작할 당시의 목표는 외국인 컬렉터들을 파리에 방문하는 계기를 만들기 위해서라고 밝힌 바 있다[10]. 이 갤러리 위켄드들은 구성과 진행의 측면에서 살펴보면 여러 차이점을 보이

---

7) Anne-Sophie V.E. Radermercher and Sybille du Roy de Blicquy, "Art et son marché", *Dossiers du CRISP,* 89 (2018), 47; François Rouet, "Les galeries d'art contemporain en France en 2012", *Culture études,* 2(2) (2013), 1-12.

8) 갤러리 위원회는 1947년, 미술상 루이 카레(Louis Carré)와 길도 카푸토(Gildo Caputo)에 의해 협회(association)의 형태로 설립되었다. 위원회의 구성은 크게 의장, 부의장(2023년 기준 3인), 회계 담당자, 고문위원(2023년 기준 9인), 명예 회원으로 나뉘며 의장과 부의장은 갤러리스트, 고문위원의 갤러리스트와 타 직종 종사자로 구성되어 있다. 위원회는 위원회의 목표를 크게 다음의 다섯 가지로 규정하고 있다.

1. 회원을 위한 법률 및 과세 관련 도움
2. 갤러리스트 직종의 이익 대변
3. 프랑스 미술계 지원
4. 갤러리스트 직업에 대한 가치 부여
5. 갤러리스트들의 직업 활동을 위한 네트워킹

위원회는 위의 목적을 달성하기 위해 다양한 공립, 사립 기관과 협약을 맺고 있다. 국공립 기관 협약체 중에는 프랑스 문화부, 예술인 사회보장 및 복지 담당 기관인 예술가의 집(La Maison des artistes), 파리 시청, 국립조형예술센터 CNP(Centre national des arts plastiques) 등이 있다.

9) 위원회 소속 갤러리의 전체 평균 소득은 연 165만 유로(약 22억8천만 원)로, 이 평균값은 3백만 유로(약 41억4천만 원) 이상의 연 소득을 창출하는 위원회 내 11퍼센트의 대형 갤러리의 연 소득을 반영한 결과이다.

10) Annick Colonna-Césari, "Une combattante pour le CPGA." *La Gazette Drouot*, 10 January 2020.

는데, 파피용은 이 차이점이 각 도시의 미술시장 생태계의 차이에 근거한다고 밝힌다. 그에 따르면 2010년대 초반까지 시내에서 개최되는 대규모의 국제 아트 페어가 부재하였던 베를린의 경우, 갤러리 위켄드 행사가 베를린의 갤러리들을 발견할 수 있는 계기로서 매력적인 행사로 기능했다는 것이다.

그러나 베를린과 달리 파리에는 일 년 내내 전 세계의 미술품 컬렉터들을 불러들이는 문화예술 이벤트가 끊이지 않는다. 파리 미술계의 풍요가 갤러리 위켄드 모델 도입을 늦췄다는 파피용의 언급은 이와 관련된 것이다. 그는 파리 갤러리 위켄드가 컬렉터들을 파리에 불러들이는 추가적인 이유가 되는 데에서 그치기 보다 파리의 미술 생태계의 순환을 위한 갤러리의 연합 활동으로 보아야 한다고 주장한다[11]. 이에 따라 파리 갤러리 위켄드는 회를 거듭하며 파리 내 갤러리들의 활동과 갤러리스트들의 역할을 강조하는 방향으로 변화하는 양태를 보여준다. 이 발전 과정을 살펴보면 글로벌 대형 갤러리들의 활동과 거래내역에 집중된 현대미술 작품 거래의 관점에서 벗어나, 파리 내 중소형 갤러리들의 기능과 지향점을 확인할 수 있다.

2. 파리 갤러리 위켄드의 발전

1) 2014-2017년: 초기 모델 초이스 파리: 컬렉터 위켄드(CHOICES PARIS: Collectors Weekend)

2014년 갤러리 위원회의 부의장이었던 파피용은 갤러리 위켄드 모델을 도입하기 위해 '초이스(CHOICES)' 협회를 설립하였다. 행사 초기부터 파피용은 이 행사가 아트페어와 구분됨을 주장하며 '이 행사는 우리가 갤러리에서 하는 것들을 보여주기 위한 목적을 지닌다(c' est mettre en avant ce que nous faisons dans nos galeries)' 라고 말한다. 갤러리 위켄드가 갤러리스트의 활동이 아트페어에 집중되는 현실에 대면해, 이들의 활동이 미술품 거래에 한정되지 않는다는 점을 강조하기 위해 고안되었다는 것이다[12]. 협회 설립과 같은 해인 2014년 처음 열린 파리 갤러리 위켄드는 초이스 파리: 컬렉터 위켄드라는 이름으로 5월 23일부터 24일, 이틀간 진행되었고, 이 행사에는 파리 내 35개의 갤러리가 참여하였다. 초기 모델은 향후 파리 갤러리 위켄드의 모델과 마찬가지로 참여 갤러리의 전시를 홍보하고, 행사 기간 동안 갤러리 별로 전시 개막행사, 작가와의 만남 등의 이벤트를 진행하였다. 그러나 초기 모델은 향후 파리 갤러리 위켄드 행사와는 달리 연합 전시라는 특수한 행사를 구성하는 데 주력을 기울였다. 이 전시의 기획을 위해 파리현대미술관(Musée d' art modern) 전 관장 알프레드 파크멍(Alfred Pacquement), 피카소미술관 전 관장 로랑 르 봉(Laurent Le Bon) 등 파리 미술계에서 잘 알려진 인사들이 초대되었다. 전시의 장소 또한 파리 국립 고등예술학교(Ecole nationale supérieure des beaux-arts), 팔레 드 도쿄(Palais de Tokyo) 미술관 등 파리 시내 유수 미술관에서 진행되었다. 파피용은 행사 기획 초기의 목표가 외국인 컬렉터들이 파리를 방문하고 네트워크를 구축, 나아가 작품 구매로 이어지는 경로를 설계하는 것이었기 때문에 파리의 갤러리가 지닌 영향력을 한 자리에서 보여줄 수 있도록 연합 전시를 구상하였다고 밝힌다. 이 연합전시는 2016년까지 3회의 행사 동안 지속되었으며, '초이스 파리'

---

11) *The Art Newspaper Daily* (éd. française) 271, 16 May 2019.
12) "Nous ne sommes pas que dans un rapport de marché immédiat", *Le Quotidien de l'art,* 19 May 2016.

의 첫 연합 전시에는 사흘의 행사기간 동안 12개국 이상의 컬렉터, 3천 명 이상의 관람객이 방문한 것으로 집계되었다[13]. 이 전시가 향후 파리 갤러리 위켄드 행사에서 지속되지 않은 이유에 대한 질문에 파피용은 연합 전시가 참여 갤러리들의 연대를 위해서는 중요한 요소였지만 전시를 기획하는 데에 드는 비용과 그 효과를 고려하였을 때 전시의 필요성이 지속적으로 의문시 되었다고 밝혔다. 2017년 4회차 행사에는 유럽 미술시장 내 관계자들 사이의 컨퍼런스를 기획하는 토킹 갤러리즈(Talking Galleries)와 협업하여 갤러리의 미래와 글로벌 미술품 시장에 대해 논하는 미술계 종사자 및 대중 대상의 토론회를 개최하였다.[14]

13) *Le Quotidien de l'Art* 23 May 2014, 2015년 초이스: 컬렉터 위켄드 언론 보도자료 *Communiqué de presse, CHOICES PARIS: Collectors Weekend* (Choice Association, 2015).

14) 2017년 당시 토킹 갤러리즈는 베를린, 바르셀로나, 뉴욕 등지에서 갤러리 주제의 컨퍼런스를 개최한 기관으로, 이들의 행사에는 프리즈의 빅토리아 시달, 갤러리스트 타데우스 로팍, 페이스 갤러리의 수잔 던 등이 참여하였다. 미술계의 국제적 인사들을 행사에 동원하고, 대중의 관심을 끄는 행사를 구성하는 것이 이 기관의 강점이라고 갤러리 위켄드 진행위는 밝히고 있다. 2017년 초이스 파리: 컬렉터 위켄드 언론 보도자료 (CPGA, 2017).

연도	행사명	행사 기간	참여 갤러리 수	특별전 및 주요 행사	방문객 수	주요 협력체
2014	초이스 파리: 컬렉터 위켄드	5월 23, 24, 25일	35	프랑스 국립 고등예술학교 팔레 데 자르(Palais des arts) 내 특별전 개최	3,000명 이상	AXA, 프랑스 국립 고등예술학교, 파리 시청 등
2015		5월 29, 30, 31일	40	프랑스 국립 고등예술학교 팔레 데 제튜드(Palais des études) 내 특별전 개최 / 알프레드 파크멍(전 파리현대미술관 관장, 국립예술대학 학장) 기획	3,500명 이상	AXA, 프랑스 국립 고등예술학교, 파리 시청 등
2016		5월 20, 21, 22일	37	팔레 드 도쿄에서 특별전 개최 / 로랑 르 봉(전 피카소미술관 관장), 에밀리 부바르(Emilie Bouvard) (전 피카소 미술관 보존사) 기획	3,500명 이상	팔레 드 도쿄, 피카소 미술관 등
2017	파리 갤러리 위켄드	5월 20, 21일	35	토킹 갤러리즈와 협업으로 퐁피두 센터에서 오픈 컨버세이션 행사 구성, 글로벌 시스템에서의 갤러리의 역할에 대한 토론 진행	5,000명 이상	토킹 갤러리즈, 퐁피두 센터 등

<표 1>. 파리 갤러리 위켄드 초기 모델 초이스: 컬렉터 위켄드의 2014-2017년 개최 주요 내역

2) 2018년-2023년: 파리 갤러리 위켄드

2018년을 기점으로 갤러리 위켄드 행사는 파리 내 갤러리의 활동을 소개하고 홍보하고, 갤러리스트들이 파리 미술계에서 지닌 영향력을 가시화하는 데에 초점을 맞춘다. 이를 위해 브랜드 이미지를 갤러리 위켄드의 (갤러리 사이를) " 산책한다" 는 표어를 연상시키고, 갤러리 간의 연대를 강조하는 이미지로 제작하고, 대중 대상 행사의 구성을 다양화한다. 이에 따라 행사의 형식은 참여 갤러리의 주말 개장, 행사 기간 동안 참여 갤러리는 컬렉터와 일반 대중을 대상으로 하는 다양한 행사를 구성 및 진행, 진행위원회의 갤러리 관람 경로 제안, 외국인 컬렉터 대상 VIP 초청 프로그램 운영, 컬렉터와 문화예술계 인사, 작가들을 초청한 디너 파티 개최의 형태를 갖추게 된다. 2023년 파리 갤러리 위켄드 행사의 구성은 살펴보면 아래와 같다.

- 행사 기간: 2023년 5월 26일(금)-5월 28일(일), 오전 11시(일요일 오후 2시)-저녁 7시
- 참여 갤러리: 102개
- 갤러리의 참가 비용: 1,000유로 (미디어 홍보를 위한 디자인 및 인쇄비)

- 작가와의 만남 등을 포함한 관련 행사: 40개
- 행사 기간 중 열린 전시 오프닝: 18개
- 6,000명 이상의 외국인 컬렉터 초대
- 갤러리 밀집 지역 및 테마, 문화예술계 인사들이 추천한 관람 코스 제안:
- 지리적 인접성을 기반한 코스 구성: 갤러리들이 밀집한 마레(Marais) 내 4개 코스, 파리 북동부(Belleville, Romainville) 1개 코스, 세느강 남쪽 국립예술학교 위치 지역 및 쇼핑 장소인 생제르맹데프레(Saint-Germain-des-Pres) 1개 코스, 마티뇽(Matignon) 지역 1개 코스 제안
- 주제별 코스 구성: 떠오르는 예술인들, 아프리카 미술가들, 아시아 미술가들, 환경보호 주제를 다룬 전시들, 첫 전시들, 여성 작가 전시들 등의 주제로 정리한 코스를 제안
- 문화예술계 인사와 협력 기관이 제안한 코스 추천: 모빌리에 나시오날(Mobilier National) 관장 에르베 르무안(Hervé Lemoin), 패션 디자이너 시몽 포르트 자크뮈스(Simon Porte Jacquemus), 일드프랑스 현대미술 재단 FRAC (Fonds Régional d’art contemporain d’île-de-France)장 셀린 풀랑(Céline Poulin), 퐁피두 센터의 알리시아 녹(Alicia Knock), 인스타그래머 살로메 몽프티(Salomé Monpetit), 글로벌 아트페어 파리 플러스 바이 아트바젤(Paris + par Art Basel)의 디렉터 클레멍 들레핀(Clément Delépine), 안토니아 신티야(Anthonia Scintilla) 등 총 12인
- 컬렉터, 갤러리스트, 문화예술계 인사, 작가 등 250인을 초대한 행사 디너 개최[15]

15) 2023년의 경우, 갤러리 위켄드와 모빌리에 나시오날(Mobilier national)의 협약을 축하하기 위해, 파리 갤러리 위켄드의 개최 하루 전인 5월 25일 목요일, 모빌리에 나시오날 소관 고블랭 갤러리(Galeries des Gobelins)에서 개최되었다.

연도	행사 기간	참여 갤러리 수	주요 변화된 사항	방문객 수	주요 협력체
2018	5월 26, 27일	44	-SNS 홍보 등을 위한 신규 브랜드 이미지 도입 -이천 유로 상당의 작품 구매를 보조하는' 보물 찾기(Une chasse au trésor)' 이벤트 도입	7,500명 이상	라파예트 안티시파시옹 (Lafayette Anticipations), 토킹 갤러리즈 등
2019	5월 17, 18, 19일	48	-행사 전권 갤러리 위원회로 위임 -아트 키즈(ART KIDS)와의 협업으로 가족 단위 방문객 대상 방문 프로그램 운영 -미술 전공 학생들의 자원봉사로 가이드 역할	8,000명 이상	프랑스문화원 (Institut de France) 아트뉴스페이퍼 프랑스 지사 (Art Newspaper France), 아트 키즈, 유네스코 등
2020	7월 2, 3, 4, 5일	57	-기간 내 일별 갤러리 밀집 지역별 집중 프로그램 소개 -참여 갤러리와 기관, 미술 분야 종사자들, 컬렉터 등 700여명 이상을 위한 저녁 파티 개최	5,000명 이상	에머리지 재단(Emerige), 땡스 포 나띵 (Thanks for Nothing), 국경 없는 도서관(Bibliothèque sans Frontières) 등
2021	6월 3, 4, 5, 6일	127	-참여 갤러리 수의 증가 -파리 시 문화예술계 인사들의 지역별 갤러리 관람 경로 제안	9,000명 이상	금융은행 Neuflize OBC, 아트 로직(Art Logic) 등
2022	5월 19, 20, 21, 22일	103	-문화예술계 인사의 추천 갤러리 프로그램 안내 Samourai' 프로그램 도입 -경로에 따른 전시 가이드 Ambassadeurs 프로그램 도입	10,000 명 이상	퐁다시옹 피망코(Fondation Fiminco), 프티 팔래(Petit Palais), 주프랑스캐나다문화원 등
2023	5월 26, 27, 28일	102	-파리 북동부 지역 다수의 갤러리 추가 신설에 따른 갤러리 관람 추천 경로 추가	12,000 명 이상	모빌리에 나시오날 등

<표 2>. 파리 갤러리 위켄드 2018-2023년 개최 주요 내역

(1) 2019년: 갤러리 연합 활동 강조와 문화 민주화 표어 차용

2019년, 마리옹 파피용이 위원회장으로 임명되면서 파피용은 파리 갤러리 위켄드의 브랜드와 관련된 모든 권한을 갤러리 위원회에 위임하며 이 행사는 갤러리 연합 행사의 성격을 강조하게 된다. . 이는 갤러리 활동의 공적 가치에 대한 파피용의 견해에 기반한 것이라 볼 수 있다. 그는 임명 반 년 이후에 열린 CIPAC과의 인터뷰에서 '갤러리는 입장료가 없으며 누구에게나 열려 있고, 뛰어난 전문가들에 의해 운영되는 공간'이라며, '갤러리의 다양한 활동은 프랑스 (문화예술의) 우수성에 기여'하고 '프랑스

미술관을 보조' 한다고 말한 바 있다[16]. 같은 해, 진행위의 안느 바로(Anne Barualt)는 이 행사의 가치가 갤러리들의 연대에 있음을 언급하며, 갤러리 위켄드가 국제 아트페어의 약진과 대형 경매사들의 활약 사이에서 미술계를 구성하는 주요한 행위자인 갤러리스트들이 자신의 행위를 가치화하기 위한 목표를 지님을 드러냈다[17]. 2022년 발간된 갤러리 위원회의 연간 보고서에도 "아트페어의 급격한 성장과 경매소들의 뛰어난 마케팅 활동 사이에서 미술 생태계의 중요한 행위자인 갤러리는 갤러리 활동의 가시성을 높일 수 있도록 협력해야" 하는 목표 속에서 파리 갤러리 위켄드가 실행되고 있음을 밝힌다[18]. 파피용은 2019년 인터뷰에서 파리 갤러리 위켄드와 글로벌 아트 페어의 차이를 언급하며 갤러리 위켄드의 경우 '그 도시의 미술 생태계가 지키고자 하는 미술현장을 보여준다' 는 점을 꼽았다. 그는 파리 갤러리 위켄드는 각각의 갤러리 공간이 지닌 특수성과 그 정체성을 발견하는 기회가 될 수 있다고 밝혔다. 이 행사를 계기로 대중이 이전에는 발견하기 어려웠던 중소형 갤러리에 발을 들여놓고, 그 공간, 나아가 파리의 미술계가 대변하는 다양한 예술적 시도들을 만날 수 있는 기회가 된다는 것이다[19].

파리 미술 생태계 순환에 갤러리의 활동이 미치는 영향력을 강조하려는 노력은 갤러리스트들의 활동의 공공성을 강조하는 메시지에서도 드러난다. 2018년부터는 진행위는 파리 갤러리 위켄드에 "프랑스의 가장 거대한, 입장료 없는 박물관(Le plus grand musée gratuit de France !)" 이라는 메시지를 내세우며 행사 및 이들 활동의 공적 가치를 강조한다[20].

<그림 2>. '프랑스의 가장 거대한 무료 박물관, 갤러리' 라는 메시지를 담은 갤러리 위원회의 브랜드 이미지

또한 2019년부터는 미술 전공 학생들을 자원봉사 가이드로 동원하고, 또한 관객에게 2,000유로 가량의 작품을 구입할 수 있도록 보조하는 보물찾기 콘테스트를 진행한다. 이러한 행보는 행사 진행위원회가 갤러리의 공익적인 기능 중 하나로 제시하는 미래의 미술품 거래 관련 행위자의 양성의 기능을 내보

16) "Les galeries, espaces gratuits, ouverts à tous et tenus par des professionnels à l' expertise de renom, constituent une offre culturelle dont la diversité et la richesse participe à l' excellence de la France. La richesse et la diversité de la programmation des galeries d' art offre un pendant complémentaire à celle des musées et centre d' art français, elle est le témoin inestimable de l' art de notre époque, et aujourd' hui un réel vecteur du tourisme culturel" CIPAC, *Les entretiens du Cipac. Entretien avec Marion Papillon, Présidente du Comité Professionnel des Glaeries d' art, 7 April 2020.*

17) *La Gazette Drouot, 10 May 2019.*

18) *2022년 CPGA 연간 보고서* (CPGA, 2022)

19) *The Art Newspaper Daily*, 271 16 May 2019.

20) 파피용은 의장 취임 초기부터 '예술이 특정한 사회계층에게 한정되어 있다' 는 '편견' 을 넘어서 '대중을 움직이고 싶다(sensibiliser le grand public)' 이라고 밝힌 바 있다. Colonna-Césari, *La Gazette Drouot,* 9 January 2020, 9), 125.

이려는 시도이다. 미술작품을 구매하고 수집하는 행위는 '진화적인 과정(processus évolutif)'으로서, 개인의 다양한 경험이 컬렉터의 형성에 영향을 미친다[21]. 갤러리 위켄드는 이와 같은 프로그램들을 통해 보다 넓은 대중에 작품 수집의 직간접적 경험을 할 수 있도록 기회를 제공하는 것이다. 또한 컬렉터의 형성 과정에서 작가나 다른 컬렉터, 미술계 관련 종사자들과의 만남은 작품을 직접 수집해보는 경험만큼이나 중요하다. 갤러리 위켄드 기간 동안 개별 갤러리나 위원회에 의해 진행되는 전시 개최행사, 칵테일 파티, 전시 가이드, 작가와의 만남과 같은 행사들은 네트워킹을 중심으로 하는 컬렉터 활동의 주요한 내용이기도 하다[22]. 갤러리 연합이 이와 같은 경험을 제공하는 것은 미래의 컬렉터, 미술시장 전문가를 양성하는 갤러리의 역할을 강조하는 시도라고 할 수 있다.

(2) 2021-2023년: 다양한 문화예술 기관과의 협력

외국인 컬렉터에게 파리 미술계를 더 잘 알리고자 하는 목표는 VIP 프로그램을 통해 지속되었다. 진행위원회는 이 기간 동안 파리를 방문하는 컬렉터들에게 숙소를 제공하고, 다양한 문화예술 기관을 방문하는 프로그램을 구성한다. 이를 위해 진행위는 페르노 리카르 재단(Fondation d'entreprise Ricard), 주 드 폼 국립미술관(Jeu de Paume), 파리 조폐박물관(Monnaie de Paris), 일드프랑스 현대미술재단, 퐁피두 센터(Centre Pompidou)와 같은 다양한 국공립 및 사립 기관과 협약을 체결해왔다. 위원회가 행사를 위해 협력하고 있는 단체의 다양성은 네트워크를 기반으로 활동하는 갤러리스트들이 갖추고 있는 도시 내 문화예술 기관과의 넓은 관계망을 반영한다. 이중에서도 파피용은 프랑스 문화부 소속 기관인 모빌리에 나시오날과 2023년 1월 체결한 협약을 갤러리 위켄드 행사가 지닌 가능성이 확장된 계기로 꼽는다[23]. 모빌리에 나시오날은 전통 문화예술품 및 제작기술을 다루는 기관이지만 2010년대를 기준으로 젊은 전문인들의 창작 활동을 지원하기 위해 국립 공예연구소(Institut national des métiers d'art), 파리 디자인 위크(Paris Design Week), 피악(FIAC) 아트페어 등과 협력을 맺어왔다. 파피용은 이 논문을 위한 인터뷰에서 모빌리에 나시오날과의 협약 체결은 파리 갤러리 위켄드 진행위원회의 최고의 수확이라고 말하며, 이 협약을 위해 파리 갤러리 위켄드의 활동이 프랑스 문화예술의 미래에 기여하는 행위임을 주창하였다고 밝혔다[24].

(3) 갤러리 위켄드 페스티벌

파리 갤러리 위켄드 행사는 코비드 19에 의해 프랑스 미술관이 문을 닫아야 했던 시기에도 지속되었

---

21) Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux, Marion Vidal. "Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique", *Ministère de la Culture - DEPS* (2016), 149.

22) Cyril Mercier, *Les collectionneurs d'art contemporain: analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art.* (박사학위 논문, 파리 3대학 소르본 누벨, 2012), 49-51.

23) 모빌리에 나시오날은 18세기, 루이 14세의 왕립 가구관리소의 후신으로, 국가의 가구 및 장식 미술품 컬렉션을 관리하고 보존, 장식 미술 전문가들의 활동을 보조 및 지원하고 미래의 전문인 양성을 주 목적으로 한다. 모빌리에 나시오날은 또한 프랑스 장식양식을 따른 가구나 장식품, 태피스트리를 제작하는 고블랭 공방(Manufacture de Gobelin) 등의 국가 공방을 관리하는 기관이다.

24) 마리옹 파피용과의 인터뷰 (2023.6.10.)

다. 특히 봉쇄조치령 해제에 맞춰 개최기간을 미루어야 했던 2020년과 2021년에는 나흘간 행사를 진행하며 코비드 19가 야기한 경제적 어려움 속에서도 '프랑스 미술계의 생동성(vivacité de la scène française)을 프랑스인들과 외국인들에게 알리고자 하는 목표를 내세우기도 했다. 특히 2021년에는 참여 갤러리의 수가 이전 해에 비해 두 배 이상 증가하였고, 대형 갤러리 세송 에 베네티에르(Ceysson & Bénétière), 샹탈 크루젤(Chantal Crousel), 갤러리아 컨티뉴아(Galleria Continua), 마리안 굿먼(Marian Goodman), 카멜 므누(kammel menour), 나탈리 오바디아(Nathalie Obadia), 페로탱(Perrotin), 알민 레히(Almine Rech), 타데우스 로팍(Thaddaeus Ropac), 템플롱(Templon), 데이빗 즈워너(David Zwirner), 화이트 큐브(White Cube) 등의 참여가 이어졌다.[25]

갤러리를 비롯한 문화예술 기관이 다시 문을 연 2022년, 갤러리 위원회의 제랄딘 드 스페빌(Géraldine de Spéville)는 "파리 갤러리 위켄드에 페스티벌과 같은 성격을 주는 것이 목표"라고 밝힌 바 있다[26]. 특히 참여 갤러리의 다양성은 파리 미술생태계의 생동성을 대표하는 요소이다. 같은 해 페로탱 갤러리의 바네사 클레레(Vanessa Clairet)는 "파리에 위치한 갤러리의 다양성이 이 문화예술 중심도시의 역동성에 큰 기여를 하고 있으며, 파리 갤러리 위켄드 행사가 파리 미술생태계 내 행위자들의 강한 연결망을 잘 보여주고 있다"고 말한다.[27] 이 행사에 축제의 성격을 부여하고자 하는 시도는 2023년 파리 갤러리 위켄드 개최 전일에 열린 디너의 축사에서 '파리 갤러리 위켄드는 2014년부터 미술계의 구성원인 작가, 갤러리스트, 미술시장 관련 종사자들을 한 데에 모으는 축제적 성격을 지닌 행사로 자리했다'라는 표현에서도 드러난다.

3. 파리 갤러리 위켄드의 수확과 과제

갤러리 위켄드의 진행위원회는 매년 행사 이후 참여 갤러리로부터 행사 기간 내 집계된 방문자의 수와 작품 판매의 결과를 조사하고 있으나 작품 판매의 수치를 공식적으로 발표하고 있지는 않다[28]. 이 행사가 작품의 판매에 미치는 영향력에 관한 질문에 대해 파피용은 행사 기간 중 이루어지는 작품 거래량을 행사의 기능을 판단하는 적합한 지표로 볼 수 없다고 말한다. 미술품 컬렉터가 작품의 구매를 결정하는 과정에는 일반 상품의 구매 행위에서 보다 다양한 지표가 기능하기 때문이다[29]. 그는 갤러리 위켄드 행사 동안 한 갤러리에서 작품을 처음 접한 컬렉터가 이후 작가에 대한 조사를 거치고, 갤러리스트에

25) 대형 갤러리의 경우, 초창기 파리 갤러리 위켄드가 여전히 신생 프로젝트일 때 참여를 주저하다가 다른 대형 갤러리의 참여를 보고 설득된 경우가 있다. 대표적으로 페로탱 갤러리는 타데우스 로팍 갤러리의 참여에 고무되어 참여를 결정했다고 파피용은 밝힌 바 있다. *Le Quotidien de l'art,* 1067, 16 May 2016.

26) "Redonner un caractère festif au Paris Gallery Weekend. Retrouver les vernissages et rencontres entre public, galeristes et artistes est une vraie joie", *Le Quotidien de l'Art*, 2393 May 2022, 11.

27) 2022년 파리 갤러리 위켄드 언론 보도자료 (CPGA, 2022).

28) 그러나 한 언론매체에 따르면 2018년 갤러리 위켄드 참여 갤러리의 70퍼센트가 행사 기간 동안 작품을 판매했다고 밝혔으며 7,500여 명의 관람객 중에 30퍼센트가 외국인 컬렉터였다고 조사되었다. *Art Critique*, 13 May 2019.

29) 나탈리 무로가 자신의 연구에서 밝힌 바와 같이 컬렉터가 최종적으로 작품의 구매를 결정하는 데에 걸리는 시간과 고려 요소가 매우 다양하기 때문이다. Nathalie Moureau, "Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique", *Ministère de la Culture - DEPS* (2016).

게 다시 연락을 취해 작품에 대한 정보를 요청한 뒤 작품 구매를 결정하는 경우를 예로 들 수 있다고 말한다. 다수의 갤러리가 행사 기간 중 작품을 판매한 것으로 집계되었다고 해서 갤러리 위켄드 행사가 개별 판매에 미친 직접적인 영향력을 가늠하기는 어렵다는 것이다. 그러나 아트페어를 통해 이루어지는 거래가 갤러리 위원회 소속 갤러리 절반 이상의 연간 전체 거래액의 30퍼센트를 웃돈다는 차원에서 아트페어와 유사한 행사를 개최하는 것은 갤러리에게 매우 중요한 금전적인 목적을 갖는다[30]. 따라서 갤러리 위켄드 행사의 가장 주요한 목적은 갤러리스트들의 활동의 가시성을 높임으로써 그 가치를 강조하고, 나아가 수익을 창출하는 데에 있다고 할 수 있다.

본 논문을 위해 진행한 인터뷰에서 파피용은 갤러리 위켄드의 한계에 대한 질문에 행사에 참여하는 갤러리가 파리 시내에 위치한 갤러리에 한정되어 있다는 점을 들었다. 현재 프랑스 내 현대미술 갤러리의 48퍼센트가 파리 및 일드프랑스 지역에 위치하고 있으며, 행사의 주최인 갤러리 위원회 소속 갤러리의 80퍼센트 이상이 파리에 자리하고 있기 때문에 발생하는 한계이다. 갤러리 위켄드 모델은 당연히 파리 시를 대상으로 하지만 갤러리 위원회가 주관하는 행사인 만큼 문화예술의 대중화의 목적에 도달하기 위해서는 행사의 규모를 지방까지 확대할 의의가 있다는 것이다. 파피용은 갤러리 위켄드 모델의 이러한 한계를 극복하기 위해 〈갤러리에서의 일요일(Un dimanche à la Galerie)〉 행사[31]를 개최하고 있으며, 2023년 10월에 열릴 이 행사에 지방의 갤러리들이 참여 신청을 했다는 점이 고무적이라고 밝혔다.

이 인터뷰에서 파피용은 갤러리 위켄드 모델을 한 도시에 도입할 경우 그 도시 내 미술 생태계의 성격을 반영하는 것이 가장 중요하다고 말한다. 그는 2022년 행사 직후 참여 갤러리들의 반응을 조사하였을 때 이들의 만족도가 이전 해에 비해 낮았다고 밝히면서도 파리 미술계의 역동성을 증대하기 위해서는 행사를 지속해야 한다고 밝힌다. 이 행사는 파리 미술계의 성격을 보여주는 동시에 그것을 견인해가는 역할을 수행하기도 한다는 것이다. 갤러리 위켄드의 모델은 아트페어 모델과 닮아 있으며, 아트페어가 국제적인 경매회사나 기업에 의해 주최, 전 세계의 갤러리를 대상으로 한다는 점에서 국제적인 성격을 띤다면 갤러리 위켄드는 한 도시 내 갤러리 사이의 협업, 나아가 이 갤러리들이 지닌 네트워크 내의 협업으로 이루어진다는 점에서 다른 성격을 띤다. 파리 갤러리 위켄드는 갤러리 위원회가 자신을 규정하는 '작가와 예술품을 뒷받침하는 생태계의 중심'에 있다는 표현대로 중간자이자, 적극적인 행위자의 갤러리의 기능을 드러내는 행사라고 볼 수 있다.

투고일 2023년 6월 30일 ¦ 심사완료일 2023년 8월 2일 ¦ 게재확정일 2023년 8월 4일

30) 2019년 기준. *Journal des arts, Apri*l 2020.
31) 2015년, 갤러리 위원회에 의해 시작된 이 행사는 매년 가을에 시행되며, 주말 동안 갤러리를 개점하는 것을 주요한 내용으로 한다.

참고문헌

Azimi, Roxana. “Coup d’envoi de CHOICES, le week-end des galeries à Paris.” *Le Quotidien de l’Art*, 23 May 2014.

Azimi, Roxana. “Notre métier, c’est d’abord de faire des expositions dans nos espaces.” *Le Quotidien de l’Art*, 16 May 2016.

Colonna-Césari, Annick. “Une combattante pour le CPGA.” *La Gazette Drouot*, 10 January 2020.

Communiquée de presse, CHOICES PARIS: Collectors Weekend, 2015.

Communiquée de presse, CHOICES PARIS: Collectors Weekend, 2016.

Communiquée de presse, CHOICES PARIS: Collectors Weekend, 2017.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2018 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2018 de Paris Gallery Weekend, 2018.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2019 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2019 de Paris Gallery Weekend, 2019.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2020 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2020 de Paris Gallery Weekend. 2020.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2021 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2021 de Paris Gallery Weekend, 2021.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2022 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2022 de Paris Gallery Weekend, 2022.

CPGA Communiqué de presse Paris Gallery Weekend 2023 Comité professionnel des galeries d’art. Records d’affluence pour l’édition 2023 de Paris Gallery Weekend, 2023.

Journal des arts, April 2020.

Le Quotidien de l’Art, May 2022.

McAndrews, Clare. *Rapport*, CPGA 2022.

Mercier, Cyril. “Les collectionneurs d’art contemporain: analyse sociologique d’un groupe social et de son rôle sur le marché de l’art.” 박사학위논문, 파리 3대학 소르본 누벨, 2012.

Moureau, Nathalie, Dominique Sagot-Duvauroux, and Marion Vidal. *Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique.* Ministère de la Culture - *DEPS*, 2016.

“Marion Papillon, présidente du Comité Professionnel des Galeries d’Art.” *FOMO Vox*, 18 December 2019.

“Paris Gallery Weekend chouchoute ses invités.” *La Gazette Drouot*, 10 May 2019.

Rouet, François. “Les galeries d'art contemporain en France en 2012.” *Culture études*, 2(2) (2013), 1-12.

Schmitt, Jean-Marie, Dubrulle, A., “Le marché de l’art, Paris.” *La Documentation française*, 2014.

The Art Newspaper Daily, 271, 16 May 2019.

The Art Newspaper Daily, 397, 19 December 2019.

Verlaine, Julie. *Le Comité professionnel des galeries d'art - 70 ans d'histoire 1947-2017*, Hazan, 2017.

비평과 전시의 새로운 관계 - 스페이스 애프터를 중심으로

The New Relationship between Art Critic and Exhibition – Focusing on SPACE ÆFTER

DOI: 10.23088/kama.2023..04.003

구나연 (Gu Nayeon)
스페이스 애프터 디렉터 (Director, SPACE ÆFTER)

국문초록

한국의 미술비평에는 아직 검토되지 않은 비평의 기능과 가능성이 존재한다. 그러나 비평에 대한 고정된 소비가 제도적으로 고착되어 비평의 위기, 비평의 부진, 비평의 소멸 등 비평을 둘러싼 해묵은 논쟁과 회의는 늘 같은 궤도만을 반복하며 공회전 하고 있다. 이에 비평의 후행성이라는 관습적인 틀을 선행성으로 전환하고, 이를 통해 가능한 여러 가지 적극적 기획이 뒤따를 때, 미술시장과 미술사 모두 견고하게 구축된다. 그리고 이것은 비평이 학문과 현장 사이에 '끼인' 존재가 아니라 능동적인 '견인'의 존재임을 전제로 한다. 그리고 이러한 견인의 역할을 신생 전시 공간 스페이스 애프터를 통해 타진한다.

주제어 : 미술비평, 한국미술비평, 비평의 선행성, 스페이스 애프터, 비평제도

Abstract

In Korean art criticism, there are functions and possibilities of criticism that have not yet been practised. However, art criticism is systematically fixed, old negations and controversies surrounding criticism, such as the crisis of criticism, inactivity of criticism, and disappearance of criticism, are repeating the same trajectory. On the other hand, both the art market and art history are firmly established when the conventional framework of criticism is converted into precedency, and various art projects are followed through this. It is that criticism is an active 'leading' existence between academics and the art scene. And the role of this traction is explored through the new art gallery Space Aefter.

Keywords : Art critic, Korean art critic, Critical precedency, Space Aefter, Critical institution

비평과 전시의 새로운 관계 – 스페이스 애프터를 중심으로

구나연 (스페이스 애프터 디렉터)

1. 서문
2. 미술비평의 가치와 한계
3. 스페이스 애프터(SPACE ÆFTER)의 경우
4. 결론

1. 서문

이 글은 미술 비평과 전시의 관계를 새롭게 모색하는 갤러리 스페이스 애프터를 중심으로 미술 비평이 하나의 문화적 브랜드로 작용할 수 있는가에 대해 논의한다. 스페이스 애프터는 미술비평을 중심으로 전시를 기획하고, 이를 통해 비평적 담론을 생산하는 것을 목적으로 2022년 개관한 서울의 아트 스페이스이다. 이 곳은 동시대 한국 미술에서 비평의 보다 적극적인 역할을 모색하고, 비평 생산 구조의 새로운 지평을 생산하기 위한 방법론으로 전시를 운용한다. 미술비평은 역사적으로 작품과 전시가 전개된 이후, 이를 바탕으로 한 후행적 성격을 갖는다. 이러한 후행성(後行性)은 미술비평의 필연적 존재 방식으로서 그 시제와 기능을 함축하고 있다. 작가와 작품과 전시가 선행하고 이어서 이에 대한 해석과 논평으로 미술비평이 자리하는 것이다. 하지만 이러한 시제와 기능으로 인해 미술비평은 몇 가지 문제점을 갖는다.

먼저 미술의 제도적 문제로, 후행적 해석과 논평이 제도의 필요 요건처럼 관행적으로 기능하게 된다는 점이다. 즉 작가와 작품과 전시에 뒤따르는 요소로서 미술비평이 부품화 되는 구조가 형성된다. 두 번째 문제점은 제도적으로 부품화된 비평이 동시대 미술에 대한 비평적 전망과 담론을 생산하기보다 작가와 작품과 전시에 대한 언어적 설명과 장식의 기능으로 전락할 위험성이 있다는 점이다. 마지막으로 앞서의 두 문제점으로 인하여 촉발되는 미술비평의 수동성이 구조적으로 고착화된다. .

스페이스 애프터는 오늘의 한국 미술에서 미술비평이 이와 같은 세 가지의 문제점 위에서 공회전하고 있다는 비판적 시각에서 시작되었다. 그리고 이 비판적 시각은 동시대성이라는 비평의 생동성을 바탕으로, 작품과 작가와 전시라는 기본적인 세 요소 안에서 미술비평이 보다 적극적 역할을 할 수 있는 방법은 무엇인가에 대한 질문을 기초로 한다. 따라서 미술비평이 작품과 작가와 전시에서 ‘생산적’ 역할을 수행할 수 있는 것은 결국 ‘전시’이며, 비평이 전시에 보다 적극적으로 개입할 때 비평의 후행성을 능동적인 선행성(先行性)으로 바꾸는 방법이라는 점에서 스페이스 애프터의 바탕이 마련되었다. 본 논문은 이러한 스페이스 애프터의 일년간의 활동을 통해 비평과 전시가 새로운 관계를 형성하는 방식에 대해 설명하고, 이를 통해 미술비평이 동시대 한국미술의 전개를 더욱 역동적으로 바꿀 수 있는 주요한 힘이자 브랜드라는 점을 고찰한다.

2. 미술비평의 가치와 한계

한국 미술비평 생산의 위축 대한 토론은 1990년대 이후 오랫동안 지속되어 왔다. 2010년대 이후에도 논문과 월간 미술 잡지의 특집으로 다루어졌고, 이에 관한 젊은 비평가들의 전시도 있었다.[1] 이 중에서 서울시립미술관과 하나금융지주가 협약하여 2015년에 시작된 SeMA-하나 평론상은 국공립미술관 주체로 열리는 비평에 관한 가장 주목을 받은 행사일 것이다. 당시 서울시립미술관 김홍희 관장은 다음과 같이 이 상을 소개했다. 국내외적으로 작가들을 위한 작가상 및 레지던시, 전시지원 등 작가지원 프로그램들이 다수 운영되고 있어 작가들의 작업활동 및 다양한 예술실천을 위한 물리적 기반이 비교적 풍부히 제공되고 있는데 비해, 이 작가들을 비평적, 이론적으로 뒷받침해줄 평론작업이나 평론가 지원 기반이 취약하다. 서울시립미술관은 이것이 평론 활동의 위축으로 이어졌다고 보고 미술평론의 활성화를 위해 국공립미술기관 최초로 평론상을 제정하였다.[2] 이천 만원이라는 높은 상금을 걸고 진행되는 이 평론상은 2023년 현재까지 지속되고 있으며, 여러 비평가의 탄생과 활동을 지원해 왔다.

그러나 당초 제정의 목적과 달리 이러한 상을 통해 “평론 활동 위축”이 해소되었다고 진단할 수는 없다. 또한 “작가들을 비평적, 이론적으로 뒷받침해줄 평론작업이나 평론가”라는 이 상의 목적이 미술평론 자체의 ‘목적’이 될 수는 없다. 미술비평의 목적이 작가들을 ‘뒷받침’ 하기 위한 것만은 아니기 때문이다. 그렇다면 미술비평의 존재 이유란 무엇인가라는 질문이 제기된다. 한국연구재단이 제정한 학술연구분야 분류에는 소분류로 예술비평이 있으며, 세분류로는 미술, 음악, 영화 등의 비평은 물론 비평이론까지 분류되어 있다.[3] 비평은 단순히 ‘뒷받침’을 하는 것이기에 앞서, 예술에 관한 학술연구분야의 주요 분야이다. 이를 증명하기 위해 17세기로 거슬러 올라가는 미술비평의 역사까지 소환할 필요는 없을 것이다. 다시 말해 미술비평의 위기에 관한 논의에서 흔히 지적되는 비평에 관한 존재론적 필요성에 관한 논의는 결국 어떠한 학문이 왜 존재해야 하는가 묻는 것과 같다. 예컨대 이와 같은 물음은 사회학이 왜 존재하는가, 국문학이 왜 존재하는가에 대해 묻는 것과 다르지 않으며, 비단 비평에 대해 빈번히 제기되는 존재론적 위기에 관한 물음에는 결국 학문으로서의 비평을 간과하는 인식과 함께 비평의 역할에 대한 확고한 인식의 부재를 의미하는 것과 같다.

그리고 미술비평의 독립적인 역할은 단순히 작가와 작품과 전시를 뒷받침하는 후행적 역할을 넘어 동시대 미술을 역사로 견인하는 작업이다. 미술사를 거슬러 올라가 샹플뢰리(Champfleury)가 비평적으로 규정한 리얼리즘(Rèalisme)이라는 용어와 도미에(Honoré Daumier)의 풍자에 대한 옹호가 견인한 미

---

1) 2010년대 이후, 미술비평의 위기에 관한 논의로는, 2014년 제 47회 국제미술평론가협회 학술대회가 <미궁에 빠진 미술비평(Art Criticism in a Labyrinth)>라는 주제로 진행되어 한국뿐 아니라 전 세계적인 비평계의 위기의식을 드러냈다. 김백균, “미술비평 위기론의 위기,” *미술이론과 현장* 18 (2014), 250. 2017년에는 을지로의 전시 공간 원룸(ONEROOM)에서 <비평실천>이라는 이름으로 젊은 비평가들이 ‘전시’ 형태로 비평에 관한 문제의식을 표명한 일이 있다. 더원미술세계, “SPECIAL FEATURE : 미술비평진단 ① 비평실천,” *더원미술세계* 53 (2017), 58-95.

2) 김홍희, “2015 SeMA – 하나 평론상,” *2015 SeMA – 하나 평론상 한국현대미술비평 집담회* (서울시립미술관 2015), 6.

3) 한국연구재단, “*학술연구분야분류표*,” https://www.nrf.re.kr/biz/doc/class/view?menu_no=323 (2023년 7월 3일 접속).

술사적 중요성을 상기해 보자.[4] 보들레르(Charles Baudelaire)의 *현대적 삶의 화가(The Painter of Modern Life)* 없이 현대성과 인상주의를 논의할 수 있으며, 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)의 비평 없이 '큐비즘'(Cubism)이라는 용어의 시작을 이야기 할 수 있는가? 이처럼 미술비평의 역사는 동시대의 미술 작품의 형식적, 이념적, 역사적으로 비교하여 논의하고 이를 학문의 대상으로 움직이게 하는 역할을 해 왔으며 이러한 미술비평의 고전적 역할은 결코 낡은 것이 되었다고 볼 수 없다. 포스트모더니즘을 거치며 분과 학문 사이의 간극이 희미해지고, 융복합적 매체와 역동적인 매개, 그리고 이미지학으로의 전환이 논의된 오늘의 미술에서 비평에의 요구는 역사적으로 미술비평이라 이름 붙은 수많은 문헌과 더불어 단순히 작가와 작품과 전시에 관한 협소한 해설의 기능으로 뿐 아니라, 한 시대의 미술에 대해 진단하고 논쟁하며 담론을 생산하는 것으로 더욱 확장된다.

이 과정은 미술의 역사를 생산하는 능동적 기제가 된다. 미술비평이 담론을 생산하고 역사의 능동적 기제가 되는 데에는 동시대 미술이 갖는 시제와 특징을 각기 도출하고 이를 쟁점화하는 과정을 필요로 한다. 즉 미술비평은 동시대 미술이 지닌 과거와의 유사와 비유사성을 발견하여 이를 통해 현재의 복잡성 속에서 쟁점을 추출하는 장치임과 동시에, 이 시대를 이루는 사회, 정치, 문화 등과의 메타적 교차지점을 발견하고 이를 논제로 토론하는 방식을 갖는다. 그리고 이 방식이 활성화 되기 위해서는 비평을 생산하는 제도의 구조적 역할을 필요로 한다. 비평은 작품과 작가와 전시를 대중과 이어주는 교두보일 뿐 아니라 담론 생산의 아카데미적 분과를 담당하는 독립적 분야이다.

그러나 미술 작품에 대한 개념적 분석의 필요성으로 인해 난해해진 비평문의 전문성이 비대중적 결과를 가져오고, 평론을 읽는 독자를 상실했다는 지적은 흔히 제기되는 문제이기도 하다. 또한 독자 역시 한 사람이 비평적 안목을 지니고 이에 대해 자신의 평가를 얼마든지 타진할 수 있는 매체 환경이 조성되어 비평(가)의 필요조건이 사라졌다는 것 역시 1990년대 이후 꾸준히 지적되어 왔다. 다음은 이 같은 질문에 대한 이영욱의 답변이다.

> (...) 비평의 부진함 혹은 활력을 말할 때 그것이 의미하는 바가 무엇인지 좀 더 분명하게 확인할 필요가 있다고 생각한다. 이 부진과 활력이 이곳 미술계에 작동하고 있는 가치 평가 체계 전반의 열악함이라는 문제와 연관되어 있다는 점에 주목해야 한다고 생각한다. 하나의 장이 해당 장의 목표하는 가치를 실현시키고 제대로 기능할 수 있으려면 바로 그 가치와 기능을 평가할 수 있는 평가체계가 건전해야 한다. 이래야 선순환이 가능하고 공회전이 없다. (...) 내 생각에 이곳에서 비평의 부진이 문제시 되는 것은 사람들이 이 만연해 있는 열악함을 치유할 수 있는 가장 직접적인 수단이 비평이라고 생각하기 때문이다.[5]

이 답변이 2015년의 것임을 감안할 때, 8년이 지난 2023년의 비평적 상황은 조금도 변하지 않았다. '비평의 부진'이라 일컬어진 비평의 역할 축소와 위축은 현재진행형이라고 봐야 할 것이며, 어떤 개

4) 앙드레 리샤르, *미술비평의 역사*, 백기수 옮김 (열화당, 2000), 58-59.
5) 이영욱, "미술비평연구회와 비평," *2015 한국 현대미술비평집담회*(서울시립미술관, 2015)

선도 없이 지금까지 명맥을 이어오는 상태이다. 즉 비평가로 활동하여 사회-경제적으로 생존할 수 있는 여건은 여전히 조성되지 않았고, 비평의 독자성과 영역이 모호해지면서, ‘비평의 부진’은 필연적인 현상으로 고착되었다. 특히 비평의 역할 부재는 큐레이터나 작가의 글쓰기와 비평가의 그것이 다르지 않다는 인식 가운데, 그 역할 자체의 확고함이 퇴색한 것과도 관련된다. 비평가라는 사회적 정체성이 분명치 않고 ‘비평 생산자’라고 할 수 있는 미술계의 여러 구성원들이 있으므로, 비평의 수요 역시 비평가에 의한 비평이라는 인식이 사라지고 있는 것이다.[6)]

그러나 비평가라는 정체성의 와해가 곧 비평의 와해를 가져오는 것은 아니다. 오늘의 한국 미술에서 비평의 역할을 재고하기 위해 비평을 생산-수용하는 구조의 변화를 수반하지 않고는 비평의 부진에 대한 실마리를 찾을 수는 없는 것이다. 특히 오늘의 한국 미술에서 미술비평은 비평문에 대한 필요가 어떤 정해진 제도적 틀에 의해 움직인다. 이를 크게 함축하면, 앞서 김홍희 전 서울시립미술관장의 언급처럼 작가(와 작품과 전시)를 ‘뒷받침’하기 위한 비평의 소비가 가장 큰 구조적 틀이라고 할 수 있다. 우선 국공립 및 사립 미술관과 재단에서 운영하는 아티스트 레지던시에는 반드시 비평과의 매칭 프로그램이 있다. 여기에는 비평가, 기획자 등 미술의 텍스트를 생산할 수 있는 다양한 사람들이 작가의 작품과 그 세계를 언어화 한다. 또한 미술관의 기획전이나 작가의 개인전에는 이에 관한 비평문이 반드시 수반된다. 특히 국가 지원금에 의해 개최되는 전시의 경우, 비평문에 할당된 특정 예산이 포함되어 있어서 전시 도록이나 전시장 입구에 비치된 비평문은 전시를 구성하는 필수 요소처럼 되었다. 그리고 미술 관련 매체에서 비평문을 필요로 한다. 여기에는 매체의 특집과 기획이 선행되고, 여기에 맞춰 필자를 선택하는 형식으로 비평문과 기사가 구성된다.

현재 한국 미술에서 비평은 이와 같은 특정한 수요 구조에 의해 공급되기 때문에 언어를 통한 ‘뒷받침’으로서 후행적 성격을 갖는다. 즉 작가와 작품과 전시라는 선행된 미술의 생산 활동에 대한 언어화된 부수적 요건이 되고, 이것이 비평의 필연적이며 구조적인 ‘후행성’을 낳는다. 또한 ‘비평가’라는 정체성의 와해와 함께 비평 생산자가 넓게 확장된 가운데, 이렇게 생산된 비평을 아우르는 메타 비평의 체계는 부재하는 실정이다. 미술비평은 미술학문과 미술현장 사이를 견인하는 것이 아닌, 그 사이에 ‘끼인’ 존재로서, 뚜렷한 존재의 이유를 갖지 못하는 구조적 한계를 지니고 있는 것이다. 이 같은 한계로 인하여 동시대 미술을 진단하고, 쟁점을 생산하는 비평적 전망과 담론이 나타날 수 없다는 것이 근본적인 문제로 자리하게 된다.

3. 스페이스 애프터의 경우

---

6) 이에 대해 비평의 위기와 비평가의 위가는 다르다는 지적도 있다. 김백균은 미술비평 위기론의 위기에서 2005년 미술평단의 특집에서 논의된 비평의 위기에 대해 이렇게 비판한다. “여기에서 주장하는 미술비평 위기란 대부분 미술비평 자체의 위기에 관한 것이라기보다는 '미술비평가'의 위기에 관한 것들이다. 이는 큐레이터가 작품의 보존-전시 역할에서 작품에 대한 적극적 평가-전시의 역할로, 자신의 영역을 확장하면서, 또는 대중이 직접 작품의 평가에 개입함으로써 미술비평가가 작품의 가치를 평가할 영역이 좁아진 것에 대한 자조 섞인 푸념이지, 미술비평이 존재해야할 가치가 희석되었다는 비평무용론에 관한 반증은 아니다.”김백균, “미술비평 위기론의 위기,” *미술이론과 현장* 18 (2014), 255.

스페이스 애프터(SPACE ÆFTER)는 한국 미술의 제도 내에서 비평이 지닌 구조적 한계를 극복하고, 새로운 비평적 생산을 실험하기 위해 2022년 서울에서 개관하였다. 이 공간은 텍스트로서 뿐 아니라 전시와 텍스트가 상호작용하며 비평적 전망을 생산하는 것을 목적으로 한다. 다음은 스페이스 애프터에 관한 개요이다.

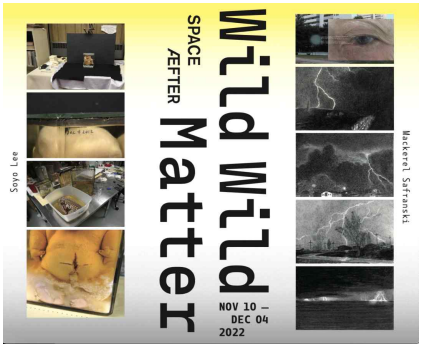
스페이스 애프터는 작품과 전시 그리고 비평 간의 지속적인 논의가 이루어지는 장소이다. 동시대 한국 미술의 지형은 제도권이 제안하는 제한적 방식의 반복을 통해 움직여 왔다. (...) 이 과정에서 이 시대 미술의 존재 이유와 미술을 해야 하는 원초적 질문은 희미해졌으며, 하나의 전시가 끝나면 한 사람의 작가도 한편의 비평도 함께 공기 속으로 사라져 공허를 양산하는 시스템이 고착되었다.

스페이스 애프터는 동시대 한국 미술의 동인(動因)으로서, 바로 '미술'이라는 물질을 탐구하며, 그로 인해 요동치는 변화를 발굴하는 前과 後의 공간이다. 이곳은 예술이 이상과 무모와 결탁하여 키득거리던 자신만만한 유머와 야생을 회복하기 위한 공간이다. 그것은 미술의 존재 이유를 묻는 근본적 회복과 재귀적 태도이면서, 앞뒤 살피지 않는 직관으로 딛는 발걸음에 대한 요구를 담는다.[7]

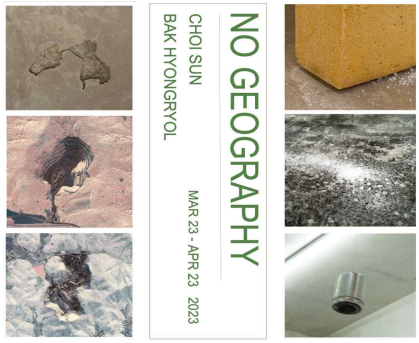
이처럼 스페이스 애프터는 지원금을 기반으로 빠르게 움직이는 미술계의 속도 안에서 충분히 비평적 논의가 이루어지지 못하는 것에 대한 문제의식에서 출발한다. 이러한 문제의식을 낳은 원인으로 비평의 후행성의 고착화를 개선하여 보다 적극적인 비평적 쟁점의 생산을 지향한다. 이를 위해 작가와 작품과 전시에 대한 후행적 비평의 역할을 선행성으로 바꾸는 전략을 세우고, 동시대 한국미술에 대한 비평적 통찰이 선행하고 이에 관한 작가와 작품을 담론적으로 구성한 전시를 기획한다. 비평적 담론을 생산하는데 주목해야 할 연간 기획 주제를 설정한 뒤, 그 이론과 실천에서의 시의성을 전시의 형태로 보여주는 것이다. 이러한 방식은 비평적 전망이 전시 기획의 중요한 계기이자 단계로서의 출발점이 되고, 이를 통해 작가 선정과 작품에 관한 논의가 이루어진다.

예컨대, 스페이스 애프터의 2022-23년의 기획 주제는 '물질'로 선정되었다. 이는 코로나 팬데믹 이후, 더욱 대두되기 시작한 인류세와 신유물론적 논의에 대한 반응으로, 물질이라는 용어를 통해 미술이라는 물질은 무엇이며, 물질로서 횡단할 수 있는 미술의 가능성과 그 특성을 파악하고자 하는 시도이다. 인간이라는 근대적 특권의 결과가 가속시키고 있는 부작용이 곳곳에서 터져 나오는 가운데, 이 기획은 모든 존재가 공유하고 있는 물질을 물질로서의 미술이 어떻게 바라볼 수 있는가를 타진한다. 이 기획은 각각 4개의 전시로 구성되며, 미술을 물질로서의 신체, 자연에 대한 매개적 물질, 인공매체의 빛이라는 물질, 그리고 이미지의 기원으로서의 물질이라는 4가지 주제로 진행된다.

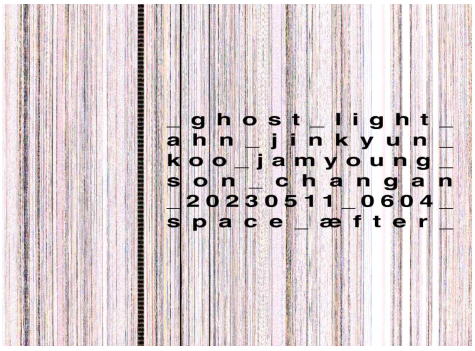
7) "On SPACE ÆFTER," https://sites.google.com/view/spaceaefter/about (2023년 6월 16일 접속).



<그림 1>. <Wild Wild Matter> 전시 포스터, 디자인 이희정, 2022, ©스페이스 애프터



<그림 2>. <No Geography>전시 포스터, 2023. ©스페이스 애프터



<그림 3>. <Ghost Light>전시 포스터, 2023. © 스페이스 애프터

먼저 물질로서의 신체를 미술의 언어로 살펴본 스페이스 애프터의 개관전 <Wild Wild Matter>(2022년 11월 10일-12월 4일)는 고등어와 이소요 작가의 2인전으로, 신체를 이루는 각각의 요소들과 우리가 신체를 통해 받아들이는 모든 감각적 행위 상태를 세계와 뒤엉키는 가변적 접면으로 보고자 한다<그림 1>. 그리고 세계의 현상이자 작용인 신체라는 물질을 통해서 정신과 육체, 인간과 비인간 사이의 경계와 분리를 넘어서는 미술의 시도를 보여준다.[8] 전시는 트라우마와 정신적 치료에서 착안한 고등어의 영상작업 <Dhak>(2022)과 <Crash> 연작(2022)과 미국의 뮈터 뮤지엄에서 직접 수집한 인체표본 오브제와 텍스트로 구성된 이소요의 설치작업 <A Dying Art>(2012/2022)로 구성되었고, 이 전시에 앞서 "신체, 그 거칠고 거친 물질"이라는 구나연의 비평문이 전시를 묶어내고 있다. 이 전시에서 비평은 전시의 시작이자 작품을 잇는 끈으로 존재하면서, 미술로서 가능한 인간과 비인간의 경계를 허무는 신유물론적 논의의 성격을 갖는다.

8) 구나연, "신체, 그 거칠고 거친 물질," *Wild Wild Matter* 전시 카탈로그(스페이스 애프터, 2022).

두 번째 전시는 오늘의 미술이 자연과 맺는 관계의 매개로서 존재할 수 있는가에 대해 물질을 통해 접근한 〈No Geography〉(2023년 3월 23일-4월 23일)이다〈그림 2〉. 이 전시는 미술이 인간이 자연과 맺는 공생의 능동적 연결체로서 존재하는 방식을 탐색하고자 기획되었다. 인간이 행하는 일들이 물질에 그대로 현현하고 그 물질이 또한 미술로 현현하는 것에 주목하여 연속적 세계의 매개로서 물질을 논의한다. 인간과 비인간의 탈경계가 물질의 변화와 운동으로 드러나는 특성을 최선의 소금 작업과 박형렬의 사진 이미지에 나타난 바다와 땅이라는 자연의 요소를 결합하여 논의한다.[9] 이 전시는 최선이 소금 회화 연작으로 지속해 온 바다의 소금에 인간의 모든 사건이 비가시적 존재함에 대한 고찰과 박형렬이 산과 간척지라는 거대한 객체를 통해 인간에 의해 사라지고 형성되는 기형적 자연에 대한 포착으로 이어지는 새로운 결합체를 형성한다. 즉 이들의 작업에 드러난 통찰은 미술을 통해 새로운 공존을 호소하는 것이며, 보이지 않는 물질적 경험의 상태를 전시를 통해 가시화 한다.

세 번째 전시 〈Ghost Light〉(2023년 5월 11일-6월 24일)에서는 ‘물질’을 ‘빛’의 개념으로 접근한다〈그림 3〉. 이 전시에서 ‘빛’은 자연광이 아닌 인공의 빛, 전자이자 데이터로서의 빛, 그리고 오류로서의 빛을 말하며, 구자명, 안진균, 손창안 세 작가의 작업을 통해 과거 빛으로 가능했던 이미지의 탄생과 파괴를 오늘의 데이터의 빛이라는 물질로 추론하고, 젊은 작가들의 작품에 나타난 동시대 기술 이슈를 검토하고자 한다. 즉 오늘의 기술 매체가 지닌 기능과 혼돈이 이미지에 간섭할 때 미술은 무엇을 사유해야 하는가를 비평적으로 통찰하고자 하는 이 전시는 시각의 근원으로서의 빛이라는 물질을 예측불가능한 질료의 물질성과 기술에 대한 재고를 요청한다.[10] 한편 4월과 8월에는 김홍기 비평가, 안소연 비평가, 문혜진 비평가, 구나연 비평가가 참여하는 북토크와 〈Critical Insight〉라는 제목의 연간 비평 프로그램을 통해 각각의 비평가가 지닌 비평적 통찰을 소개하고 발표한다. 이는 기존의 비평을 생산하는 제도적 구조를 벗어나, 비평가가 자신이 논의하고 싶은 쟁점을 자유롭게 선정하여 발언할 수 있는 장을 마련하려는 시도이다.

이와 같이 스페이스 애프터는 비평의 후행성을 선행성으로 변환시킬 때 나타날 수 있는 가능성들을 실험한다. 이렇게 수행된 실험들은 연간 단위로 도록의 형태가 아닌 비평서의 형태로 출판되어 스페이스 애프터의 비평적 통찰 과정을 아카이빙 한다. 이러한 시도는 작은 갤러리가 해 낼 수 있는 ‘미술관의 역할’은 어디까지인가에 대한 탐구이며, 미술비평을 통해 견인되는 동시대 미술사적 의미가 미술시장에서도 가치를 지닐 수 있도록 만들고자 하는 전략이다. 즉 미술사적으로 중요한 작품이 시장에서도 가치를 가지며, 미술사적 중요성은 비평적 쟁점과 담론 안에서 형성된다고 할 때, 스페이스 애프터는 이러한 동시대의 쟁점과 담론을 생산하는 비평의 기능을 미술관과 시장의 측면을 확장하는 장기 프로젝트인 것이다. 그리고 이것은 비평을 작가와 작품과 전시의 뒷받침으로써 후행성을 지닌 비평관을 탈피하고, 선행적인 비평의 지평을 마련하려는 시도이고, 이러한 이슈를 통해 한국 미술계에서의 전시와 비평의 능동적 관계를 타진하려는 목적을 갖는다.

---

9) 구나연, “미술로 물질을 마주할 때 경계는 사라지고,” *No Geography* 전시 카탈로그(스페이스 애프터, 2023)

10) 구나연. “우리 앞에서 움직이는 것, 우리 눈을 지배하는 유령”, *Ghost Light* 전시 카탈로그, (스페이스 애프터, 2023)

4. 결론

지금까지 한국 미술 비평의 구조적 한계와 이를 극복하고 새로운 미술비평의 가능성을 모색하려는 스페이스 애프터의 기획을 살펴보았다. 비평이 가진 가능성을 하나의 틀에 가둘 때, 그 잠재성은 드러날 수 없다. 한국의 비평사에는 아직 검토되지 않은 비평적 활동의 역사적 의미가 쌓여 있으며, 비평의 기능과 가능성을 미처 발견하지 못한 부분도 상당할 것이다. 이런 가운데 비평에 대한 고정된 소비가 제도적으로 고착되어 비평의 위기, 비평의 부진, 비평의 소멸 등 비평을 둘러싼 해묵은 논쟁과 회의는 늘 같은 궤도만을 반복하며 공회전 하고 있다.

따라서 비평의 후행성이라는 관습적인 틀을 선행성으로 전환하고, 이를 통해 가능한 여러 가지 적극적 기획이 뒤따를 때, 미술시장과 미술사 모두 견고하게 구축된다. 그리고 이것은 비평이 학문과 현장 사이에 ‘끼인’ 존재가 아니라 능동적인 ‘견인’의 존재임을 전제로 한다. 이 글에서 중심적으로 논의하고 있는 스페이스 애프터는 개관한지 채 1년이 되지 않았으므로, 비평의 잠재성을 얼마나 발굴하고 실험할 수 있을지 아직 미지수이다. 그러나 미술비평에 대한 여러 문제의식을 한번 하고 끝나는 행사의 형태로 일회적인 논의로 휘발해서는 안 된다. 이것은 수십 년간 계속 되어 온 비평의 위기에 관한 석회화된 공론화의 반복을 가져올 뿐이다. 오히려 지금 비평에 필요한 것은 비평 자체가 동시대 미술계에서 얼마나 적극적인 동인이자 브랜드가 될 수 있는가를 스스로 진단하고 실천하는 일이다. 스페이스 애프터의 시도에 주목해야 하는 것도 이런 이유 때문이다.

투고일 2023년 6월 28일 ¦ 심사완료일 2023년 8월 4일 ¦ 게재확정일 2023년 8월 4일

참고문헌

구나연. “신체, 그 거칠고 거친 물질.” *Wild Wild Matter* 전시 카탈로그, 스페이스 애프터, 2022.

구나연. “미술로 물질을 마주할 때 경계는 사라지고.” *No Geography* 전시 카탈로그, 스페이스 애프터, 2023.

구나연. “우리 앞에서 움직이는 것, 우리 눈을 지배하는 유령.” *Ghost Light* 전시 카탈로그, 스페이스 애프터, 2023.

김백균. “미술비평 위기론의 위기.” *미술이론과 현장* 18 (2014), 240-275.

김홍희. “*2015 SeMA – 하나 평론상.*” *2015 SeMA – 하나 평론상* 한국현대미술비평 집담회, 서울시립미술관, 2015.

더원미술세계. “SPECIAL FEATURE : 미술비평진단 ① 비평실천.” *더원미술세계* 53 (2017), 60-95.

앙드레 리샤르. *미술비평의 역사*. 백기수 옮김. 열화당, 2000.

이영욱. “미술비평연구회와 비평.” *2015 한국 현대미술비평집담회*. 서울시립미술관, 2015.

On SPACE ÆFTER, https://sites.google.com/view/spaceaefter/about (2023년 6월 16일 접속).

한국연구재단, “학술연구분야분류표,” https://www.nrf.re.kr/biz/doc/class/view?menu_no=323 (2023년 7월 3일 접속).

미술품 수집의 심리에 관한 소고

An Essay on the Psychology of Art Collecting

DOI: 10.23088/kama.2023..04.004

김나리 (Kim Naree)
나리화랑 대표 (Director, Gallery Naree)

국문초록

최근 미술 시장은 급속도로 변화하고 있다. 특히 개인 컬렉터의 구매력이 높아진 점이 눈에 띈다. 혹자는 이런 상황을 소위 MZ세대 컬렉터의 급성장이라 명명하기도 한다. 그러나 그에 앞서 먼저 짚어볼 문제는 인간은 왜 미술품을 수집하느냐의 문제이다. 21세기의 디지털 인류가 수 세기 이전의 인류와 마찬가지로 미술품을 수집하는 이유는 무엇일까? 그리고 새로운 세대의 컬렉터들이 미술품을 수집하는 동기와 성향은 기존 세대와 어떻게 다른가? 일반적인 수집심리와 비교해 볼 때, 미술품 수집은 과시욕구, 미적 욕구, 투자 욕구라는 세 가지 심리적 동인을 축으로 움직인다는 특징을 띤다. 각각의 동인들은 역사 속에서 역동적이고 중첩적으로 발현되어 왔고 각양각색의 수집 스타일을 형성했지만, 20세기 아트 컬렉션들은 공적 컬렉션으로 환원된다는 공통점을 지닌다. 이와 달리, 21세기 미술품 수집가들은 사적 컬렉션을 유지하고자 하는 경향이 강하다는 점과 유행, 개성, 스타일에 따라 미술품 수집을 실행한다는 점이 두드러진다. 이러한 고민을 통해 미술품 수집의 동향을 예측함으로써, 갤러리는 비로소 스스로의 목표와 비전을 설정할 수 있다. 이를 위해, 20세기의 미술품 수집 심리와 흐름을 탐색함으로써 21세기에 두드러지는 미술품 수집의 동향과 전망을 확인하는 것이 본 논문의 목적이다.

주제어 : 미술품수집, 미술품 수집 심리, 미술품 수집가, 미술품 구매심리, 미술품 컬렉션

Abstract

Nowadays, the art market is led by the power of individual collectors, so-called MZ generation collectors. In this situation, we need to consider why all the people from the pre-historic to the digital era love to collect artworks and how the motivations and characteristics of the new generation are different from those of previous generations. In comparison to general collecting, the characteristic of art collecting lies in three psychological motivations: the desire for display, aesthetic desire, and investment motives. These motivations have been dynamically and interdependently realized throughout the history of art collecting. Even though most art collections in 20 century tended to eventually transform into public collection, 21 century art collectors have a strong tendency to maintain private collection and engage in art collecting based on trends, individuality, and personal style. Analyzing such a prominent trend, this paper suggests new vision and goal for contemporary art galleries.

Keywords : Art collecting, Art collectors, Psychology of art collecting, Psychology of buying art, Art collection

미술품 수집의 심리에 관한 소고

김나리 (나리화랑 대표)

1. 서론
2. 미술품 수집의 미학적 의미와 심리적 동인
  1) 수집의 미학적 의미
  2) 미술품 수집의 심리적 동인
3. 20~21세기 미술품 수집의 지형과 전망
  1) 20세기 미술품 수집의 지형
  2) 21세기 미술품 수집의 동향
  3) 21세기 미술품 수집의 전망: 나리화랑의 사례를 중심으로
4. 결론

1. 서론

미술 시장은 크게 두 축을 중심으로 움직인다. 한편에서는 미술을 생산하고 제공하는 공급의 축이, 다른 한편에서는 미술을 향유 혹은 소유하는 수요의 축이 작동한다. 지금까지 미술 시장에 대한 선행 연구들은 대체로 공급의 축을 분석하는 데에 집중해온 경향이 있다. 미술사나 작가론, 미술비평이나 미술이론 등의 분야에서 오랜 세월 누적된 연구 성과들을 기반으로 공급의 축에 대한 연구는 활발히 진행되어왔다. 반면, 미술을 소유하는 수요의 축에 대한 학술적 연구는 미진한 편이다. 그나마 미술 감상과 같은 향유에 관한 분석은 박물관학이나 수용미학 등의 분야에서 적극적으로 개진되었지만, 미술품을 구매하고 소유하는 것에 관한 학술적 관심과 연구는 여전히 저조하다.

하지만 미술시장의 주된 동인은 미술품을 구매하고 소유하는 활동이라는 점에서 오늘날 이에 대한 진전된 논의가 요구된다. 미술품을 구매하고 소장하는 인구의 규모는 미술시장의 규모를 가늠할 때 주로 소환되는 지표이기도 하다. 그 인구의 규모는 과거에 극소수에 국한되었지만, 최근 몇 년간 미술품 수집 인구는 기하급수적으로 증가했다. 최근 이 같은 현상은 MZ세대의 특수한 소비 성향에서 비롯되었다고 진단되기도 한다. 하지만 대부분의 미술품 수집은 합리적인 소비 활동의 궤도를 벗어난다는 점에서 단순히 일반적인 소비의 연장선상에 놓이지는 않는다. 일반적인 경제논리에서 벗어나는 그 특수성 때문에 통상적인 경제학적, 소비자학적 관점에서 접근하기 난감한 주제이기도 하다. 그러므로 본 논문은 최근의 미술품 수집 동향을 예측하고 전망하기 위해 미술품 수집에 관한 인문학적 통찰을 제안하고

자 한다. 이를 위해 미술품 수집의 미학적, 심리적, 역사적 의미를 궁구함으로써 미술품 수집 행위를 입체적으로 조망하는 것을 목표로 한다.

2. 미술품 수집의 미학적 의미와 심리적 동인

1) 수집의 미학적 의미

수집은 기본적으로 어떠한 물질을 모으는 행위이다. 하지만 장 보드리야르(Jean Baudrillard, 1929-2007)는 *사물의 체계*에서 수집이 채집(gathering)이나 축적(accumulating)과는 명백히 구분된다고 역설한다.[1] 선사 시대의 수렵, 채집, 축적이 생존을 위해 모으는 행위라면, 수집은 보다 잉여적이면서 상위단계의 행위로 간주된다. 이때 축적과 수집을 구분하는 결정적인 단서는 수집이 '선택적 행위'라는 점이다. 그에 따르면, '수집되는 사물'은 자기기능으로부터 추상화된 사물이며 정열로서의 사물, 양에서 질에 이르기까지 유일한 사물, 그리고 통제된 순환으로서의 시간과 관계성을 갖는 것이다. 일상적으로 쓰이는 사물은 소유되는 것이 아닌 도구로서의 기능만 가지는 반면, 수집되는 사물은 소유되는 것이라 여겨진다. 이는 일반적으로 우리가 돈을 주고 소유한다는 의미를 넘어서 사물이 나와 밀접한 관계성을 갖게 된다는 것을 의미한다. 이런 맥락에서 수집은 그 수집물을 취급하는 주체의 주관적 의도를 반영한다. 세계 자체를 수집할 수는 없으므로 근본적으로 수집이란 세계의 부분이고, 이 부분을 선별하는 과정에서부터 주체의 의도가 깊숙이 개입되기 때문이다.

하지만 근대기에 확산된 공적 수집에서는 수집의 이러한 면모가 탈각되었다. 근대 이후 제도로서 자리 잡은 박물관이 일종의 프로파간다로 기능했다는 사실이 이를 방증해 준다. 제국주의부터 전체주의까지 박물관은 이른바 수집의 중앙집권화를 이루어냈고 선전도구로서 기능했다.[2] 이와 같은 박물관의 퇴행적 면모를 간파한 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 자신의 역사철학에 수집가 개념을 적극 도입한 바 있다.[3] 벤야민은 19세기 만국박람회에서 진열된 상품들이 지닌 물신적 속성을 지적하면서, 박람회라는 진열장이 찬란한 미래를 담보해줄 진보의 강력한 증거로 기능한다는 점에 주목했다. 그러한 상품의 진열은 결국 역사관의 진열까지 그 의미를 확장했다. 박람회와 마찬가지로 그는 박물관의 공적 수집이 만들어내는 거대 담론의 비현실성 또한 지적하였다.[4] 그리하여 벤야민이 요청하는 수집가의 과제는 이 거대 맥락에 의해 사물에서 삭제되고 배제된 과거를 구원하고, 의미를 수여하는 일이다.

---

1) 보드리야르는 물질 축적을 하급의 단계로 보며 그 위의 단계로서 수집을 조명한다. "수집은 문화를 향해 나아간다. 이는 구별되는 사물을 목표로 삼는데, 이 사물은 흔히 교환가치를 지니며, 또한 보존과 거래와 사회적 의례와 전시를 위한 사물이다." 장 보드리야르, *사물의 체계,* 배영달 옮김(지식을 만드는 지식, 2011), 163-164.

2) 1886년 대영식민인도전시회부터 1931년 파리에서 개장한 식민지상시박물관에 이르기까지 박물관은 전성기를 맞이한 제국주의의 프로파간다로 전락해있었다. 제국주의 후발주자였던 독일 역시 적극적으로 박물관을 동원해 민족적 패권국가로의 도약을 꾀하였다. 조홍식, "박물관의 정치학-유럽국가의 문화경쟁", *통합유럽연구* 8(1) (2017), 204-205 ; 홍준성, "발터 벤야민 수집 개념 탐구" (석사학위논문, 부산대학교 대학원 철학과, 2022), 13.

3) 벤야민은 강연문, 유년시절 회고, 소논문, 비평, 저술 등 여러 텍스트를 오가며 수집 행위를 산발적으로 언급했지만, 그의 역사철학이 집약된 *역사의 개념에 대하여*와 그보다 3년 전에 그의 역사철학적 입장을 반영한 *수집가이자 역사가 에두아르트 푹스*에서 수집가 개념이 비중 있게 다루어진다.

4) 벤야민의 미출간 유고들을 엮은 *파사젠베르크* 중 "꿈의 집, 박물관, 분수가 있는 홀"에서 그는 베르사유 역사박물관이 '프랑스의 영원한 영광'을 선전하기 위한 도구임을 지적하는 대목이 있다.

그럼에도 불구하고 벤야민이 모든 사적 수집을 긍정적으로 본 것은 아니다. 그는 사적 수집에 내재된 유미주의적이고 무비판적인 경향 또한 직시하고 있었다. 개인이 노동 환경으로부터 분리된 자신만의 거주 공간인 '실내'라는 우주를 갖게 되면서 사적 수집은 그 해방적 과업을 제대로 수행할 수 없었다. 자신만의 우주를 꾸미기 위해 개인은 수집 행위를 통해 사물을 소유했고 그 수집물은 실내를 장식하는 데에 쓰인 탓이다. 그렇다면 벤야민이 생각한 이상적인 수집가의 모습은 어떤 모습일까? 스스로도 실제로 수집가였던 벤야민은 진실된 수집가의 소유는 '사물에 대해 가질 수 있는 가장 친밀한 관계'여야 한다고 언술한다.[5] 이러한 관계 속에서 수집은 사물에 수여된 사용가치를 중단시키고 억압되거나 배제되었던 사물의 역사성과 물질성을 드러내야 한다. 이로써 수집가의 소유 행위는 사물들을 '구출'하는 일이 될 수 있다. 사용가치로부터 자유로운 것들은 수집의 대상이 될 수 있기에, 한나 아렌트(Hannah Arendt, 1906~1975)는 벤야민은 수집가의 열정을 혁명가의 열정과 유사한 어떤 태도로 이해했음을 강조한다.[6]

이러한 맥락에서, 벤야민은 '역사가'로 알려진 푹스(Eduard Fuchs, 1870~1940)가 캐리커처 수집에 열정적이었던 '수집가'로서의 면모를 띠고 있었음에 주목했다.[7] 캐리커쳐는 당대 예술계에서 주류 장르가 아니었고, 프롤레타리아 계층에서 주로 향유되었다. 이런 맥락에서, 푹스의 캐리커쳐 수집은 전통적인 예술사의 거대 담론을 우회하는 것일 뿐만 아니라, 마르크스주의 지식인들이 매몰되어있던 허위의식으로부터의 해방을 의미하는 것이었다는 점에서 유의미하게 평가된다.

> "수집가의 태도는 … 사물을 소유함으로써 현재에 방해받지 않으면서 해묵은 세계를 새롭게 하기 위해 과거 안에 자리를 잡는다. 그리고 이 수집가 안에 있는 이 가장 깊은 충동은 아무런 공적 중요성도 전혀 갖지 않고 순전히 사적인 취미로 귀결되기 때문에 진정한 수집가의 시각에서 말해지는 모든 것은 분명 별난 것으로 보일 것이다. 그렇지만 더 가까이 들여다보면, 이 별남에는 굉장히 주목할 만한 몇 가지 특성이 있다. 우선, 수집가가 공적인 영역으로부터 사생활로 물러날 뿐만 아니라 자신의 사적 소유 속에서 한때 공적 영역에 속했던 것들을 손에 넣고는 그의 말마따나 구출해내는 이 시대 특유의 제스처가 있다." [8]

여기서 벤야민은 수집가가 과거에 질서를 부여하는 힘으로서의 전통에 맞서고, 권위적인 것에 맞서 맥락을 파괴하고 새로운 사유를 창출해내는 동력을 지닌다고 본다. 수집품으로 선택한 대상에서 전형적인 것을 완전히 제거하는 근대적인 주체가 될 것을 요청한 벤야민의 수집가 모델은 오늘날 미술품 수집

---

5) Walter Benjamin, "Unpacking My Library-A Talk about Book Collecting", in *Illuminations*, trans. H Zohn, ed. Hannah Arendt (New York: Schochen Books, 1969), 59; 설수현, "벤야민의 '수집가' 개념에서 나타나는 역사 인식의 가능성", *범한철학* 96 (2020), 100.

6) 한나 아렌트, *발터 벤야민 1892-1940*, 이성민 옮김 (필로소피, 2020), 120-121.

7) 발터 벤야민, *수집가이자 역사가 에두아르트 푹스, 최성만 옮김, 역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외: 발터벤야민 선집5 (길, 2008)* 참조.

8) 한나 아렌트, 앞의 책, 122-124.

동향에 비추어볼 때 적지 않은 울림을 준다. 하지만 실제로 미술품 수집가들이 벤야민이 요청한 이상적인 수집가의 역할을 제대로 수행했을까? 수집가들의 표면적인 수집 행태만으로 이를 파악하기란 불가능하다. 하지만 우리는 수집 행태를 결정하는 수집 동기와 의도 등의 심리적 기제를 통해 대략적으로나마 이에 대한 답을 추측해볼 수 있다.

2) 미술품 수집의 심리적 동인

수집 동기는 일반적으로 세 가지 정도로 압축된다. 첫째, 기억과 추억을 보존하려는 욕구이다. 특히 소유본능이 강한 경우, 수집에 몰두하는 경향이 강하게 드러나곤 한다. 물건에 대한 애착은 누구에게나 있는 본능인데, 이 본능이 강하게 나타나는 경우 수집 행위의 실천으로 이어지는 것이다. 둘째, 수집 행위는 종종 근대적 자아의 부상과 관련되어 연구되곤 한다. 수전 피어스(Susan M. Pearce)는 수집을 통해 개인이 스스로의 이미지를 만들고 투영하는 과정이라고 분석한 바 있다.[9] 이는 인간관계에 대한 스트레스에서 탈피하여 사물과의 관계에서 안정감을 찾는 행위로 간주되기도 한다. 셋째, 개인의 수집심리에 머물지 않고 집단의 차원에서 수집이 이루어질 경우, 그 수집은 사회의 패턴과 구조의 안정화를 지향하게 된다. 앞서 벤야민이 비판했던 근대기의 박물관 시스템이 그 대표적인 예다. 물론 이는 문화적 가치의 보전을 가능케 해주지만, 한편으로는 수탈과 도난의 역사를 남기기도 했다.

그런데 한 인간이 일반적인 물건이 아닌 미술품을 수집하게 되는 심리적 동기는 이 세 가지 일반적인 수집 동기 중에서 주로 두 번째와 세 번째 동기에 해당한다. 그 중에서도 특히 두 번째 동기에 더 부합하는 편인데, 이러한 동기를 자극하는 욕구는 다시 세 가지로 구분해볼 수 있다. 미적욕구, 투자욕구. 과시욕구가 그것이다. 물론 각각의 욕구들이 선명하게 구분되기 어려운 경우도 있고 때로는 중첩되기도 하지만 대략적인 수집 동기를 파악하는 데에는 유용하다.

첫째, 미적욕구에 따라 미술품을 수집한다는 것은 대상이 지닌 미적 가치를 소유함에 따른 쾌감을 지향하는, 일종의 자기만족을 위한 행위이다. 이러한 동기에서 미술품을 수집한 수집가는 개인의 취향에 따라 소장품의 개성이 강하게 드러난다. 애초에 미적 판단은 객관적 판단이나 기준에의 부합 여부를 따질 필요가 없기 때문에, 오롯이 주관적인 만족을 주는지 여부에 따라 미술품을 수집하는 것이다. 미적 쾌를 추구하는 이러한 유형의 수집 행위는 일견 미술품을 향유하는 행위의 연장선상에서 이해될 수 있다. 향유 과정에서 미적 쾌감을 주었던 작품을 나의 소유로 만들고자 하는 욕구에서 수집행위가 이루어질 수 있는 탓이다.

둘째, 투자욕구에 따라 미술품을 수집한다는 것은 대상이 지닌 희소가치를 소유함으로써 물질적으로 얻게 되는 이익을 기대하는 행위이다. 최근 미술시장에서 투자 열기라는 말이 빈번히 들리는 것도 이러한 동기가 강해진데 따른 것이지만, 실제로 미술품의 투자 가치에 주목한 수집가 유형은 17세기 네덜란드 미술시장에서도, 19세기 일제 강점기의 한반도에서도 볼 수 있었던 만큼 역사 속에서 비일비재했던 수집 유형이다. 다만, 해당 소장품에 대한 수요도가 높을 때 비로소 투자가치가 상승한다는 점에서, 투자욕구에 따른 미술품 수집은 나머지 두 가지 욕구에 따른 수집가들과도 밀접하게 관련된다고 보아야

9) Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition* (London:Routledge, 1995), 3.

한다.

셋째, 과시욕구에 따라 미술품을 수집한다는 것은 대상이 지닌 상징 가치를 소비하는 것이며, 이 또한 첫 번째 미적욕구에 따른 수집과 유사한 자기만족을 위한 행위이다. 다만, 이것은 실제 대상이 지닌 '상징 가치'가 사회적 합의에 따라 만들어진다는 점에서 과시를 위한 측면이 강하다는 특징이 있다. 이 같은 과시욕구는 수전 피어스가 근대 개인의 정체성 수립에서 사회적 자아를 만들어가는 과정의 일환으로 수집 행위를 해석했던 것과도 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

거듭 강조하자면, 이러한 구분은 상호 중첩되기도 하며 선명하게 구분될 수 없는 반례들이 제기될 여지도 있지만, 다양한 미술품 수집가 유형을 구분하여 파악하는 데에도 도움을 줄 수 있으며,[10] 근대와 현대의 수집 동향의 변화를 파악하는 데에도 효과적인 지표가 되어줄 수 있다. 다음 장에서는 후자의 효과를 기대하며 이러한 심리적 동인의 구분 방식을 바탕으로 20세기의 미술품 수집의 특징적인 양상을 확인하고자 한다.

3. 20~21세기 미술품 수집의 동향과 전망

1) 20세기 미술품 수집의 지형

수집의 주체는 크게 개인과 공동체로 구분할 수 있는데, 양자는 수집 행위를 통해 정체성을 구축한다는 공통점을 지닌다. 하지만 벤야민이 요청한 수집의 전복적 힘은 공동체의 수집 행위에서는 발현되기 어려운 측면이 있다. 앞서 언급했듯, 역사적으로 공동체의 수집 행위는 박물관, 박람회, 기념관 등의 시스템을 통해 실행되어 왔다. 여기에는 기존에 축적된 물질과 기존에 구축된 사회구조들이 수집되는데 이는 사회 패턴을 유지하고 안정화하는 전략에 사용된다는 점에서 전복성과는 거리가 멀다. 반면, 개인의 수집 행위는 스스로의 이미지를 구축하고 자신의 감각이나 취향을 투영함으로써 스스로의 이미지를 만들어나가는 일종의 자기정의(self-definition)라는 생산적 효과를 포함한다. 이러한 맥락에서 수집 행위는 근대적 자아의 탄생과 연결되어 논의되기도 한다.

그럼에도 불구하고 20세기 사적 수집의 역사는 대부분 공적 수집으로 환원된 컬렉션이 차지하고 있다. 해외의 록펠러 컬렉션(David Rockfeller art collection)이나 구겐하임 컬렉션(Peggy Guggenheim art collection)이 그랬듯, 국내의 대표적인 컬렉터로 알려진 간송 전형필(澗松 全鎣弼, 1906~1962)이나 호암 이병철(湖巖 李秉喆, 1910~1987)의 수집품들도 공공 미술관에 기증하거나 사립 미술관을 설립함으로써 공적 컬렉션으로 환원되었다. 물론, 사적 수집이 공적 수집으로 환원 되는 이유를 꼽자면, 수집가들 대부분이 수집물을 숨겨놓기보다는 과시하거나 보여주기를 즐기는 성향이 있다는 점도 하나의 원인이겠지만, 수집품의 공적 가치를 중시하는 20세기의 사회적 분위기 또한 주요한 원인이다. 사적 수집품임에도 불구하고, 그것이 지닌 미적 가치의 보편성을 인정받으려는 수집가의 욕구, 그리고 그러한 가치를 공

10) 한국 근대의 미술품 컬렉터의 활동과 특징 등을 분석한 *미술품 컬렉터들*에서도 이에 준하는 구분법을 적용하여 수장형, 산일형, 처분형으로 근대 수장가의 유형을 구분한 바 있다. 김상엽, *미술품컬렉터들* (돌베개, 2015), 123-127.

동체와 공유하는 것을 미덕으로 여기는 사회적 분위기 속에서 사적 수집이 공적 수집으로 환원되는 관습이 정착되었다.[11]

이러한 과정에서 사적 수집물의 가치는 정확하게 선별되어야 했고, 오롯이 한 개인의 취향에만 의존해서 선택될 수 없는 상황이 되었다. 그리하여 20세기 수집 관행에는 수집품의 가치를 판별함에 있어서 객관적인 미적 기준, 혹은 일종의 진리로서의 미에 관한 거대 담론이 전제될 수밖에 없었다. 20세기 초, 제국주의가 만연했던 도난과 약탈의 역사 속에서도 인류는 최대한 가치 있는 전리품을 골라내고자 분투했고, 오늘날까지도 미술시장을 지탱하는 자본주의의 건실한 흐름 속에서도 가치 있는 작품(혹은 상품)을 골라내는 일은 중요시되었다. 20세기 초에는 버나드 베렌슨(Bernard Berenson, 1865-1959)과 같은 미술평론가가 소위 안목 혹은 감식안을 지닌 감정 전문가 역할을 했지만, 그러한 전문가의 의견은 작품의 가치를 객관적으로 담보해주지 못했다.[12] 이후 가치 있는 작품을 선별할 수 있는 보다 객관적인 기준을 수립하려는 노력이 지속되었고 최근에는 객관적인 미술품 감정 시스템을 준비하는 분위기로 이어지고 있다.

이처럼 미술품 컬렉션의 특징과 수준을 판가름할 때 취향보다는 안목을 요청한다는 점은 20세기 미술품 수집의 주요 특징이라 할 수 있다. 일제 강점기에 조선의 민예품 연구와 수집에 열중했던 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)는 *수집이야기(蒐集物語)*라는 짧은 에세이의 서두에서 수집에서 자신이 중시하는 두 축에 대해 다음과 같이 밝힌다.

> "수집에는 중요한 두 가지 문제가 있다. 수집은 물건을 소유하는 행위이기 때문에, 가장 먼저 소유하는 방식이라는 문제가 등장한다. 법도를 지켜 올바로 소유하지 못하면 아예 갖고 있지 않은 것보다도 못하다. 그 다음으로 수집은 물건을 모으는 행위이기 때문에, 당연히 선별방식이라는 문제가 대두한다. 물건을 잘못 고르는 것은 애초부터 고르지 않은 것이나 진배없다." [13]

여기서 강조되듯, 소유 방식과 선별 방식이라는 두 축은 20세기 미술품 수집의 성공여부를 판가름하는 중요한 요소로 기능한다. 물론, 소유 방식에서의 도덕적 태도를 강조한 대목은 오늘날의 투자로서의 미술품 수집 경향에 시사하는 바가 적지 않으나, 이보다 특히 더 눈에 띄는 부분은 선별 방식에 대한 강조이다. 물건을 잘못 고르지 않도록 유념하라는 그의 당부는 선별과 선택이 오롯이 사적인 기준에서 이루어져서는 안 된다는 당시의 통념을 포함하고 있는 것이다. 안목은 소위 '감식안'이라는 전문가의

11) 이러한 기조는 사실상 21세기인 오늘날 까지도 잔재하고 있는 것이 현실이다. 최근 간송 미술관의 재정난과 운영방식에 관한 비판적 관점에는 여전히 이러한 기조가 잔재하고 있음을 단적으로 보여준다.. https://shindonga.donga.com/Series/3/990569/13/3204694/1 (2023년 6월 7일 접속).

12) 버나드 베렌슨은 미국을 중심으로 활동했던 딜러 조셉 듀빈과 결탁하여 1920-30년대에 미국의 부호들을 상대로 르네상스 미술품의 가격을 임의로 책정하고 바가지를 씌웠다. 당시 미국 미술시장에서 베렌슨의 의견은 절대적인 잣대로 통용되었다. 그의 말 한마디가 작품의 진위와 가치를 결정했고, 매매 성사에도 결정적 역할을 했다. 하지만 시간이 흐른 뒤, 듀빈과 베렌슨 사이에는 판매가의 25%를 베렌슨의 몫으로 하는 밀약이 있었음이 밝혀지면서 베렌슨은 맹비난 받게 되었다.

13) 야나기 무네요시, *수집이야기,* 이목 옮김, (산처럼, 2008), 6-53.

식견을 지칭하는 용어로 통용되기도 한다. 그리하여 안목은 일반 수집가가 갖추기 어려운 소양으로 여겨진다. 그래서 안목을 갖춘 이의 도움을 받아 컬렉션을 구축해나가는 관례 또한 미술품 수집 행위에서는 자연스럽게 받아들여져 왔다. 국내 대표적인 수집가로 알려진 간송과 호암도 그러했고, 더 최근의 인물로는 몇 해 전 대규모 컬렉션을 공적 수집으로 환원하여 세간을 떠들썩하게 한 이건희 컬렉션도 마찬가지였다.[14]

하지만 이는 사적 수집이 실질적으로 벤야민이 요청한 전복적 힘을 발휘할 수 없게 만드는 주요한 요인이 된다. 오늘날 한 개인의 컬렉션이라고 공개된 것들이 실제로 오롯이 한 개인의 취향으로만 점철되지 않는다는 점, 그 미적 취향이 외부적인 요인들에 의해 만들어진다는 점, 그리고 그 외부적인 요인이라는 것이 공동체적 가치에 위배되지 않는 것들이어야 한다는 통념이 20세기 미술품 수집 행태의 주요 특징이다. 이러한 특징에 수반되는 또 다른 문제는 궁극적으로 미술품 수집이 그러한 가치 판별을 할 수 있는 안목을 갖춘, 혹은 안목을 갖춘 이를 고용할 수 있는 소수에게만 국한된 활동으로 여겨지게 된다는 점이다. 소위 '컬린이' 혹은 개미컬렉터로도 불리는 개인 컬렉터들에게 조차, 수집의 객관적 기준으로 통용되어버릴 수 있다는 점에서도 '객관적 안목'이라는 신화에 대해서는 여전히 재고의 여지가 있다. 모든 공유가 저항의 힘을 상실하는 것은 아니지만, 공유의 기반이 거대 담론에 기반한 가치의 추구라면, 그것은 벤야민이 요청한 전복적 힘은 상실하게 된다.

2) 21세기 미술품 수집의 동향

다행히 오늘날 미술시장에는 벤야민이 요청한 이상적인 수집가의 모습이 종종 눈에 띈다. 최근 아트페어나 옥션, 갤러리 등의 미술시장에 새롭게 등장한, 최근 종종 MZ세대라고 불리는 최근의 신규 컬렉터들은 공유보다는 사유에 방점을 두고 컬렉션을 구축한다. 이들에게 있어서 미술품 수집의 동기는 기성컬렉터들과 마찬가지로 미적 욕구, 과시 욕구, 투자 욕구를 충족시키는 데에 있다. 자신의 취향을 관철함으로써 미적 욕구를 채우고, 그리고 때로는 소비사회에서 통용되는 소위 '명품'으로서의 미술품을 소유함으로써 과시 욕구를 채우며, 미술품의 희소성에 기반 하여 수요량에 따라 형성되는 시세 차익을 기대하며 미술품을 투자재로 소유하려는 것이다. 여기까지만 보면, 언뜻 20세기의 컬렉터들과 별반 다를 바 없어 보이지만, 이들이 추구하는 미적 가치와 과시적 가치의 성격이 기성세대의 그것과 명백히 다르며, 미술품의 투자가치에 대한 관점이 변화했다는 점에서 두 집단은 뚜렷이 구분된다.

첫째, 미적가치의 성격이 변했다는 점에 주목할 필요가 있다. 20세기의 미적 가치가 누구나 동의하는 보편적인 미적 규준에 따라 판가름되었던 반면, 최근의 신규 컬렉터들이 추구하는 미적 가치는 자신의 개성과 취향, 스타일에 부합하느냐에 따라 결정된다. 말하자면 미적 가치가 비결정적인 것으로 설정된 것이다. 그들은 기성세대의 컬렉터들과 달리 전문가의 의견이나 조언을 구하기보다는 다양한 정보를 취합하고 분석하여 스스로 판단하여 컬렉션을 구축하는 경향이 강하다. 이러한 분위기가 가능한 이유로

14) *간송 전형필*에서도 기술되었듯 간송은 위창 오세창을 비롯한 전문가들의 감식안에 의존하여 문화재 수집을 시작했다. 또한, *리 컬렉션*에서도 호암 이병철 회장이 자신의 컬렉션을 구축함에 있어서 안목과 전문적 식견을 발휘할 고고학자들을 적극적으로 고용했음을 밝히고 있다.

는, SNS(Social Networking Service)를 통해 스스로 홍보를 주도하는 작가들의 작품이나 인플루언서들의 공개된 컬렉션 등을 다양하게 접할 기회가 늘었다는 데에 있다. 이들은 다양한 매체를 통해 접하게 되는 많은 작품들 중에서 자신의 분석 대상이나 수집 후보가 될 작품을 선정할 때 유행이나 주관적인 취향과 스타일을 우선적으로 고려한다. 물론, 때로는 인플루언서들의 컬렉션을 참고하여 자신의 컬렉션 구축에 반영하기도 하지만, 그렇다고 해서 인플루언서의 컬렉션을 무조건적으로 가치 있는 진리로 여기지는 않는다는 점에서 기성세대의 컬렉터들과는 차별화된다.

둘째, 과시를 위해 상징가치를 소비함에 있어서 유행과 개성의 균형을 지향한다는 점이다. 최근 미술품의 유행을 주조해내거나 유행에 편승하는 경향은 더 뚜렷해졌는데, 이는 미술품을 통한 과시적 소비 행태가 일반 대중으로 확장된 데에 따른 것이다. 과거 소스타인 B. 배블런(Thostein Bunde Veblen, 1857~1929)이 논했던 과시적 소비의 양상이 "한가롭고 비생산적인 상류계급"[15]이라는 일부 부유한 특정 계급에만 국한되었던 20세기와 달리, 오늘날 과시적 소비는 대중화되었다. 극소수만 소비할 수 있던 명품은 이제 더 많은 대중에게 소비하고 싶은 대상이 되었고, 과시적 소비 대상으로서의 미술품 또한 더 많은 대중에게 욕망의 대상이 되었다. 과시적 소비는 말 그대로 과시해야하는 것이기에 은밀하게 이루어지지는 않는다. 타인의 인정이 있어야만 성립되는 소비형태다. 유행에서 벗어나지 않는 범위 내에서의 선택과 스타일라이징은 타인의 인정을 획득할 확률을 높여준다. 특히 최근 SNS는 누구나 자신의 소비를 과시하고 타인의 인정을 획득할 수 있는 가장 효과적인 매체로 자리 잡았다. SNS를 통해 유행은 빠르게 생성되고 빠르게 소멸되며, 동시 다발적으로 발생하기도 한다. 이에 따라 한 개인은 유행의 범주를 벗어나지 않으면서도 자신의 취향과 스타일에 맞는 것을 취사선택할 수 있게 되었다. 따라서 유행을 따르는 취향이라 해서 단순히 비개성적이라고 폄하될 수 없으며, 안목과 감각의 빈곤을 지적하는 것 오늘날의 수집 동향에 적합하지 않은 기조라고 할 수 있다.[16]

마지막으로 주목할 점은 미술품의 투자가치를 중시하는 태도에 대한 편견이 사라졌다는 점이다. 오늘날 '아트테크'라는 개념이 거리낌 없이 수용되고 있다. 투자재로서 미술품을 대하는 태도에 대한 부정적인 시각은 점차 누그러지고 있으며, 예술을 위한 예술에 대한 신화와 환상은 더 이상 오늘날 컬렉터들에게 통용되지 않는 것으로 보인다.[17] 근래에 대규모 기증으로 세간을 떠들썩하게 한 이건희 컬렉션이 금전적 가치로 환산되어 공개됨에 따라, 대중은 그 양과 질을 가늠할 수 있고, 더 이상 투자재로서의 미술품 컬렉션을 평가하는 데에 거부감을 드러내지 않는다. 안정적인 자산으로서 미술품의 가치가

15) 배블런 소스타인, *한가한 무리들*, 최세양, 이완재 옮김, (동인, 1995), 97-108.

16) 미술평론가인 박영택 경기대 교수는 안목 있는 컬렉터들 덕분에 안정적인 고미술 시장에 비해 현대 미술 컬렉터들 사이에는 불안정성이 존재한다고 말한다. 작가의 명성만 믿고 제대로 따져보지도 않고 사거나, MZ세대 컬렉터들은 얄팍하고 장식적인 작품에 몰리니 장기적으로 가치 없는 작품이 터무니없이 비싸지기도 한다는 것이다. 고도의 감식안이 작동되어야 하는 컬렉터가 되는 것이 쉽지 않다는 말이다. 박 교수는 "작품의 가치에 대해 지적인 논의를 유발하는 수준 있는 갤러리가 많아져야 하고, 컬렉터 또한 안목과 감각을 훈련하는 자세를 갖출 때 시장의 질적 성장도 가능하다"고 말한다. "한국미술시장 1조원규모 돌파, MZ세대 컬렉터! 신'미술한류'의 도래", 한국국제문화교류진흥원, https://kofice.or.kr/b20industry/b20_industry_03_view.asp?seq=8115 (2023년 6월 6일 접속).

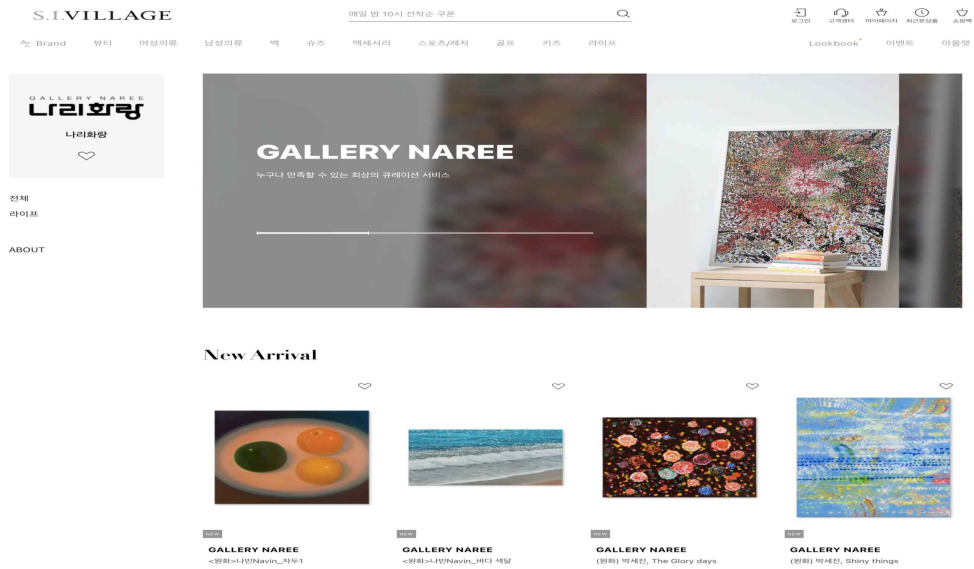
17) 미술품 수집을 일종의 자산 증식 수단으로 간주하는 분위기가 가중되고 있다. 최근 미술시장 관련 기사들은 이러한 동향을 빈번히 보도하고 있다. "MZ세대 뛰어든 미술시장, 판 커지고 투자 접근 확대", 매거진한경, 2023년 1월. 27일, https://magazine.hankyung.com/money/article/202301193644c (2023년 8월 10일 접속)

재고되기 시작했고, 고가의 사치품 대신 투자품으로 자리매김하면서, 아무리 고액의 미술품이라도 공동구매 플랫폼이나 NFT아트와 같은 다양한 시스템이 도입되면서 미술품 수집의 형식과 유형은 보다 다양하게 구축되고 있다. 다만 투자재로서 미술품을 수집하는 경우, 안정적인 극소수 유명작가의 작품에 쏠림현상이 나타나기도 한다는 점은 한계로 지목되기도 한다.

3) 21세기 미술품 수집의 전망 : 나리화랑의 시례를 중심으로

요컨대 미술품 수집의 주요 심리적 동인이 되는 미적욕구, 과시욕구, 투자욕구는 오늘날에도 20세기와 마찬가지로 미술품 수집을 촉발하는 주요 동인이 되고 있지만, 미적가치, 상징가치에 대한 이해와 판단에 있어서 보다 유연하고 상대적이며 주체적인 경향을 보이고 있으며, 투자가치에 대한 편견 또한 사라지면서 오히려 적극적으로 미술품 투자에 나서는 상황이 되었다. 오늘날의 수집 문화와 행태에 대한 비교적 긍정적인 판단 하에, 필자가 운영하는 갤러리에서 이상적인 수집 문화를 구축하기 위해 설정한 비전과 전략에 대해 간략히 소개함으로써 향후 전망에 대한 논의를 대체하고자 한다.

우선, 나리화랑은 앞서 구분한 3가지 심리적 동인을 자극할 수 있는 미술품을 공급할 수 있도록 연구와 조사를 통해 다양한 작품군을 고르게 선별한다. 나리화랑에서 컬렉터는 이지 컬렉터와 하이엔드 컬렉터로 구분된다. 이지 컬렉터는 자산 규모에 비해 부담스럽지 않은 금액대의 작품들을 구입하면서 투자목적보다는 미적욕구나 과시욕구를 충족하는 취향을 중시한다. 반면, 하이엔드 컬렉터에는 미술품이 자산에서 중요한 비중을 차지하며 고가의 미술품을 구입함으로써 투자가치나 자산가치를 고려하는 경향이 강하다. 국내 미술시장이 커지면서 양자가 구입하는 미술품의 규모나 금액대의 간극은 더욱 벌어지고 있으며, 고가의 유명작가의 원화로의 쏠림현상은 더욱 강해졌다. 상황이 이렇다보니 대형갤러리에서는 고가의 인기작품을 판매하면서 신진작가를 소위 끼워 팔기를 하기도 한다. 하지만 이는 지나친 상업적 발상으로 보인다. 오히려 이지 컬렉터에게도 엄선된 젊은 작가들의 작품들에 대한 확신을 심어주고, 장기적인 관점에서 작가와 컬렉터의 동반성장을 도모하는 것이 갤러리의 소명이 되어야 한다. 이를 위해 나리 화랑은 아직 중견에 포함되지 않은 비교적 젊은 작가들의 향후 작업 및 활동 계획들을 함께 논의하면서 성장할 수 있는 방향을 모색하는 것을 중요하게 생각한다. 한 두 차례 전시로 판매율을 높이는 데에 급급하기보다는, 타 기관들에서 전시나 프로젝트 활동 계획 등에 관한 조언을 아끼지 않으며 작가들과 늘 긴밀한 관계를 유지하고자 노력한다. 작가의 성장에 대해 이렇듯 화랑이 책임의식을 바탕으로 작품을 판매할 때 컬렉터도 확신과 신뢰를 가지고 컬렉션을 구축할 수 있게 될 것이라고 믿기 때문이다.



<그림 1>. SIVIllage(신세계인터내셔널 공식온라인몰)에 입점된 나리화랑의 소개 페이지
출처: https://www.sivillage.com/dispctg/initBrandCtg.siv?disp_ctg_no=2112045347

<그림 2>. 때로는 온라인 패션몰 내에서 판매중인 다른 상품들과 매칭하여 패션에 민감한 이들이 선호하는 콘텐츠로 웹매거진 형태의 페이지를 제작하고 링크를 생성하여 구매를 유도하기도 한다.

또한, 나리화랑은 컬렉터에게 확신과 신뢰감을 심어주기 위해 작가의 성장가능성이 잘 드러나게끔 '디자인' 하는 일에도 주력하고 있다. 다변화된 매체를 적극 활용하여, 미적욕구와 과시욕구의 간극을 지울 수 있는 미술품을 공급하는 갤러리로서의 이미지를 구축하고자 노력한다. 이를 위해, 유행에 어긋나지 않아 과시하기에 부족함이 없으며 미적 만족도 선사할 수 있는 작품임을 잘 전달해주는 웹 디자인을 생산하고 유포하는 것을 중요한 전략으로 삼는다. 이러한 전략은 온라인 패션몰에 유입되는 (대체로 패션과 유행에 민감한 유저들의) 트래픽을 타겟으로 삼고, 고급패션 상품들의 광고지면과 유사한 온라인 기획전을 정기적으로 개최함으로써 풀어가고 있다<그림 1><그림 2>. 물론 더 많은 이들에게 홍보하고자 한다면 온라인 패션몰보다는 포털사이트를 선택했어야 할 것이다. 하지만. 취향과 스타일 구축에 민감하고 뚜렷한 주관으로 선택을 주도하는 특정 유저들을 기반으로 한다는 점에서, 온라인 패션몰의 트래픽은 정보획득을 목적으로 하는 불특정다수가 유입되는 포털 사이트보다 컬렉터 발굴에 유리한 측면이 있다. 따라서 당분간은 포털사이트 입점 계획은 없으며, 온라인 패션몰에서의 노출과 홍보에 주력할 계획이다.

그밖에도 비용절감과 효율의 측면에서, 오프라인 공간의 오픈 시간을 최소화하고 있다. 단순히 많은 이들에게 작품을 선보이는 채널은 오프라인보다는 온라인 공간의 역할이 더 크기 때문에, 일반 상품 매장과 달리 갤러리 공간의 방문자는 제한적이다. 전시 소식을 온라인으로 접하거나 지인의 소개를 받고 방문하는 비중이 90%이상이라는 점에 착안하여, 나리화랑은 100% 예약제로 운영하고 있다. 매일 일정한 시간에 문을 열어두었을 때 소요되는 보안이나 지킴이 인력 비용을 절감하는 효과도 있으며, 직원이나 대리인 없이 1인 기업으로서 컬렉터 한명 한명을 대표자가 직접 응대하고 관계에 정성을 쏟을 수 있다는 장점도 있다. 향후 규모가 변하게 되면 운영 방식에는 변화가 생기겠지만, 신생 갤러리로서 작가와 (잠재적인) 컬렉터를 중재하는 가장 기본적인 역할에 충실하기 위해서는 현재의 운영 방식이 가장 효율적이라 생각된다.

4. 결론

국내 미술시장의 규모가 커지면서 신생 갤러리의 숫자가 크게 늘어나고 있다. 본고에서는 앞서 살펴본 미술품 수집 심리의 최근 동향을 고려하여 신생 갤러리가 생존하기 위해 나리화랑이 주력하고 있는 두 가지 전략을 소개하였다. 첫째, 일시적으로 구매자를 현혹하는 것보다는 항상 내실 있는 작품을 선사함으로써 장기적으로 건강한 미술시장 생태계를 지키는 것이다. 갤러리에서 관리하는 작가의 성장가능성에 대해 언제 어디서든 누구에게나 자신 있게 소장을 제안하기 위해서라도, 작가에게 조언과 조력을 아끼지 않으며 성장을 돕는다. 둘째, 메인 판로를 온라인으로 옮겨간 것은 비용 절감의 측면에서도, 신규 컬렉터 창출 기회의 확장이라는 측면에서도 좋은 대안이 되고 있다. 고객 기반이나 업력이 적은 신생 갤러리의 입장에서는 단기간에 높은 매출을 기대하기 어려울 수밖에 없기에, 부담되지 않는 선에서 지출 비용을 제한하는 것은 중요한 일이다. 앞서 보았듯 21세기 미술품 수집가들은 이미 온라인에서 스스로 작품이나 전시에 대한 정보를 취합하고 분석하고 판단하고 있기에, 오프라인 전시장을 상시 개방하

는 것은 효율성이 낮다. 따라서 갤러리가 지향하는 컬렉터의 특징과 결이 맞는 온라인 플랫폼을 잘 고르고 공략하는 것은 좋은 전시공간을 찾는 것만큼이나 중요한 전략이 되는 것이다.

그밖에도, 다양한 피드백과 성과 분석, 타 갤러리나 기관과의 협업 구조 등에 대한 고민은 여전히 진행 중이며, 갤러리의 이상적인 모델은 앞으로 점차 윤곽이 뚜렷해질 것이다. 그럼에도 불구하고, 단순히 시장논리에 따라 가격의 급락을 파악하고 추론하는 일은 갤러리의 이상적인 비전을 수립하는 데에 별 도움이 되지 않는다. 벤야민이 요청했던 전복적 힘을 지닌 수집가들의 성장을 독려하기 위해 열린 미술시장을 지향하는 것은 중요하지만, 무엇이든 좋다는 나이브한 태도로 마구잡이식으로 미술품을 유통하거나 일방향적 컬렉터 양성교육을 제공하는 등의 구시대적 전략들은 지양해야 한다. 잠재적인 수집가들이 다양한 미술 컨텐츠를 접하고 트렌드를 파악할 수 있는 환경을 조성하기 위한 고민과 실험은 여전히 신생 갤러리의 숙제로 남아있다. 온라인 플랫폼으로의 전환 속도가 가팔라질수록 갤러리들은 보다 신중하게 미술품 정보를 생산하고 유통하는 자세를 지녀야 한다. 검증되지 않은 정보들을 양산하거나 작품들의 질적 저하를 방관한다면 궁극적으로 갤러리가 뿌리 내릴 미술시장의 생태계는 걷잡을 수 없이 오염되어버릴 것이다. 지금은 그 어느 때보다 보다 책임감 있는 갤러리스트들의 태도가 절실한 시대다.

투고일 2023년 6월 28일 ¦ 심사완료일 2023년 8월 4일 ¦ 게재확정일 2023년 8월 4일

참고문헌

김상엽. *미술품 컬렉터들: 한국의 근대 수장가와 수집의 문화사*. 돌베개, 2015.

류정아 · 김현경. “수집 행위의 인류학적 기원과 상징적 가치.” *인류에게 박물관이 왜 필요했을까*, 서원주 외, 민속원, 2013.

발터 벤야민. “수집가이자 역사가 에두아르트 푹스.” *역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외: 발터벤야민 선집5*. 최성만 옮김. 길, 2008.

설수현. “벤야민의 ‘수집가’ 개념에서 나타나는 역사 인식의 가능성.” 범한철학 96, 2020.

설혜심. *소비의 역사*. 휴머니스트, 2017.

소스타인 배블런. *한가한 무리들*. 이완재 옮김. 동인, 1995.

야나기 무네요시. *수집이야기*. 이목 옮김. 산처럼, 2008.

이광표. “국보 2점 시장 내놓은 간송미술관, 굴욕당할 만했다.” *신동아*, 2022년 2월 21일. https://shindonga.donga.com/Series/3/990569/13/3204694/1 (2023년 6월 7일 접속).

이종선. *리 컬렉션*. 김영사, 2016.

이충렬. *간송 전형필*. 김영사, 2012.

임지영. “한국미술시장 1조원규모 돌파, MZ세대 컬렉터! 신 ‘미술한류’의 도래.” *한국국제문화교류진흥원*, 2023년 2월 24일. https://kofice.or.kr/b20industry/b20_industry_03_view.asp?seq=8115 (2023년 6월 6일 접속).

장 보드리야르. *사물의 체계*. 배영달 옮김. 지식을 만드는 지식, 2011.

한나 아렌트. *발터 벤야민 1892-1940*. 이성민 옮김. 필로소피, 2020.

홍준성. “발터 벤야민 수집 개념 탐구.” 석사학위논문, 부산대학교 대학원 철학과, 2022.

Pearce, Susan M. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge, 1995.

[특별기고] 미술 작가의 셀프 브랜딩, 그 효과는?

[Special contribution] An Essay on the Psychology of Art Collecting

DOI: 10.23088/kama.2023..04.005

이규원 (Gyuwon Lee)
CVNSDR space 대표 (CEO, CVNSDRspace911)

국문초록

성공한 미술 작가는 어떻게 될 수 있을까? 성공한 작가가 되려면 기본적으로 작품이 좋아야 하는 것은 당연한 이야기이다. 하지만 어떤 작가는 누가 봐도 훌륭한 작품을 하지만 유명하지 않은 경우를 우리는 주위에서 쉽게 볼 수 있다.그리고 작품만큼 중요한 것은 작가와 작품의 홍보일 것이다. 예전에는 학연, 지연 등등 물리적인 방법으로 본인을 홍보했다면, 현재는 SNS를 통해서 작가의 일상과 작품을 알리고 있다. 불과 몇 년 전까지만 해도 그 효과에 대해 기성 작가들은 회의적인 반응이었다. 하지만 이제는 미술 작가라면 인스타그램은 당연히 이용해야 하는 홍보 수단이 되었다. 다니엘 아샴은 비교적 젊은 작가답게 140만 명 이상의 팔로우를 가진 인스타그램을 자신의 홍보와 작품 판매에 활용하고 있었다. 일본 작가인 이노우에는 전직 그래픽 디자이너답게 인스타그램을 감각적으로 활용해 마치 온라인 갤러리 같은 효과를 보여주고 있다. 또한 이상원 작가는 인스타그램을 통해서 다시 한번 기회를 잡은 미술 작가가 되었다. 마지막으로 정디안은 자신의 강점을 인스타그램을 통해 적극적으로 어필하는 젊은 작가였다. 결국, 현재 미술 작가의 셀프 브랜딩을 위해서 인스타그램은 가장 효과적인 방법이라 할 수 있다.

주제어 : 미술 작가의 성공, 셀프 브랜딩, SNS, 인스타그램, 다니엘 아샴

Abstract

How does one become a successful artist? It goes without saying that to be a successful artist, you basically need to have good artwork However, we can easily see cases where some artists have great artwork but are not famous- And perhaps just as important as the artwork is the promotion of the artist and their work.. In the past, artists promoted themselves through physical means, such as school ties and personal connections. Until just a few years ago, established writers were skeptical about its effectiveness. However, Instagram has now become a valuable public relations tool that artists should utilize. Daniel Asham is a relatively young artist who uses Instagram to promote himself and sell his work, with over 1.4 million followers. Inoue, a former graphic designer, uses Instagram in a clever way to create the effect. Lee Sang-won is a fine artist who took a second chance through Instagram. Finally, Chung Dian is a young artist who actively uses Instagram to showcase her strengths. In the end, we can say that Instagram is the most effective way for artists to self-brand.

Keywords : Success of artists, Self-branding, SNS, Instagram, Daniel Arsham

[특별기고] 미술 작가의 셀프 브랜딩, 그 효과는?

이규원 (CVNSDR space 911)

1. 시작
2. 성공적인 미술 작가 SNS(인스타그램) 예시
   1) Daniel Arsharm
   2) Inoue
   3) 이상원
   4) 정디안
3. 마치며

1. 시작

성공한 미술 작가는 어떻게 될 수 있을까?

기본적으로 작품이 좋아야 하는 것은 당연한 이야기이다. 작품의 좋고 나쁨에 대해서는 기본적인 판단 기준이 있음이 분명하다. 예를 들면, 작품의 보이는 방식, 미적 기준이 있다. 작품의 색감, 구도, 그리고 그것의 적절한 조화, 또한 작품의 내용의 훌륭함 등이 있다. 하지만 이 기준에서 볼 때, 어떤 작가는 누가 봐도 훌륭한 작품을 하지만 이상하게도 유명하지 않은 경우를 우리는 주위에서 쉽게 볼 수 있다. 그렇다면, 그것은 왜 그런 것일까?

그것은 분명 홍보가 부족해서 발생했을 것이다. 역사적으로도 파블로 피카소(Pablo Picasso)는 자신을 제대로 홍보할 줄 아는 작가로 유명했고, 그 결과 미술사 최고의 작가 중 하나가 되었다. 또한 앤디 워홀(Andy Warhol)은 '비즈니스가 곧 예술이다' 라고 했을 정도도 본인과 작품의 홍보를 굉장히 잘하는 미술 작가였다. 또한 yBa의 데미안 허스트(Damien Hirst)는 그들의 유명한 Frieze 전시의 마케팅은 여전히 전설로 남아있다. 그 결과 영국 미술이 다시 한 번 역사의 한 페이지를 장식했다. 이것처럼 작품만큼 중요한 것이 작가와 작품의 홍보일 것이다.

예전에는 학연, 지연 등 개인적 친분을 이용하거나 신문, 잡지 등 물리적인 방법으로 본인을 홍보했다. 하지만 지금은 메타버스와 NFT, 그리고 애플의 VR/AR 기기인 The Vision Pro가 발표된 2023년이다. 다행인지 지금은 작가와 작품을 홍보할 수 있는 수단이 예전에 비해서는 많아졌고, 대표적인 것이 SNS(Social Network Service)이다. 현재 수많은 젊은 작가뿐 아니라 기성 작가들도 SNS를 통해서 작가의

일상과 작품을 알리고 있다. 불과 몇 년 전까지만 해도 그 효과에 대해 회의적인 반응이 있었다. 하지만 이제는 미술 작가라면 SNS, 그중에서도 인스타그램은 당연히 하는 것이 되어버렸다. 그렇다면, SNS를 통해 자신의 브랜드를 확고히 다진 작가들은 누가 있을까? 지금부터 그 예를 들어 성공적으로 자신을 홍보한 작가들을 알아보고, 그 명과 암을 조사해보도록 하겠다.

2. 성공적인 미술 작가 SNS(인스타그램) 예시

1) Daniel Arsham

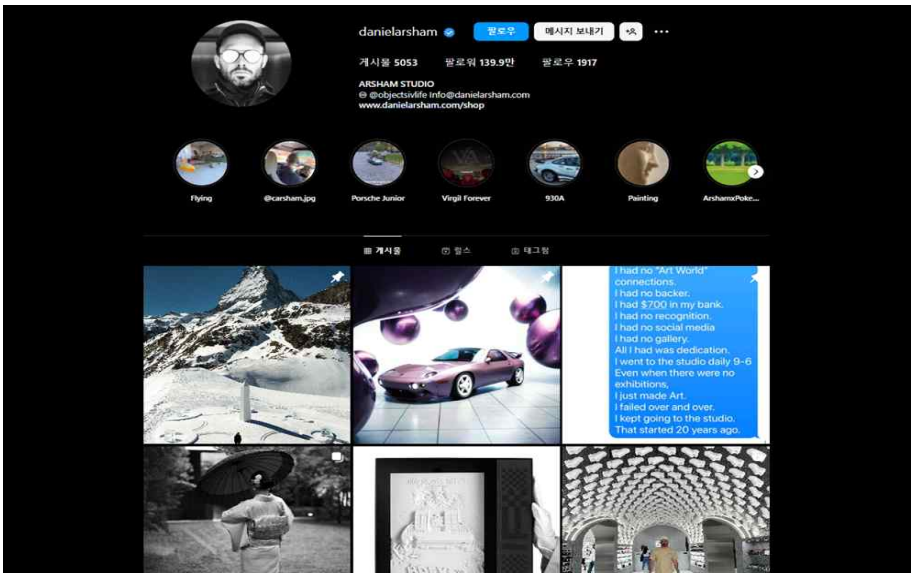
다니엘 아샴은 뉴욕에 기반을 둔 작가로 예술, 건축 및 공연 사이의 경계에 걸쳐 있다. 뉴욕의 Cooper Union을 졸업했고, 2003년에는 Gelman Trust Fellowship Award를 수상했다. 건축은 그의 작업 전반에 걸쳐 있는 주제이다. 침식된 벽과 아무 곳도 갈 수 없는 계단이 있는 환경, 그리고 공간과 형태에 대한 우리의 기대를 혼동하고 혼란스럽게 한다. 그는 2005년 프랑스 파리의 페로탱(Perrotin) 갤러리의 Miami Nice 그룹 전시에 참여하면서 지금까지도 페로탱 갤러리와 일을 하고 있다.[1)]

그는 인스타그램을 활용하는 대표적인 미술 작가로 그의 홈페이지에서도 인스타그램 링크를 소개란에서 쉽게 볼 수 있다. 그리고 그의 인스타그램을 보면 우선 140만 명이 넘는 팔로우[2)]를 볼 수 있다. 그 숫자에도 놀라지만, 게시물도 5천 개가 넘어 활발하게 SNS를 하고 있다는 것을 알 수 있다. 인스타그램에서 100만 명의 팔로우가 의미하는 바는 적지 않다. 우리나라에서도 유명한 연예인의 팔로우가 100만 명을 넘으면 슈퍼스타란 것을 말한다. 물론, 아샴은 세계적인 미술 작가이기는 하지만, 연예인이 아닌 미술 작가라는 것을 감안하면 140만 명이란 팔로우는 깜짝 놀랄 숫자이기는 하다.

또한, 그의 인스타그램을 보면, 첫 소개 글에서 자신의 작품을 파는 마켓의 주소도 쓰여 있다. 그만큼 그는 미술 작가이지만, 작품 판매에 대해 터부시하는 것이 아니라, 오히려 그것을 SNS를 이용해서 적극 활용 하는 작가라는 것을 알 수 있다. 마치 앤디 워홀처럼 말이다. 물론, 그는 인스타그램이 대중화되기 이전부터 유명한 작가지만, 그가 SNS를 이용하는 방식을 다른 작가들이 참고하면 도움이 되지 않을까 한다.

---

1) https://www.danielarsham.com/about
2) <그림 1>에서는 작가의 인스타그램 팔로우가 139.9만 명이었지만, 이 글을 쓰고 있는 시점인 작가의 인스타그램 방문 후 4일 후에는 140.3만 명이 되었다.



<그림 1>. 다니엘 아샴의 인스타그램

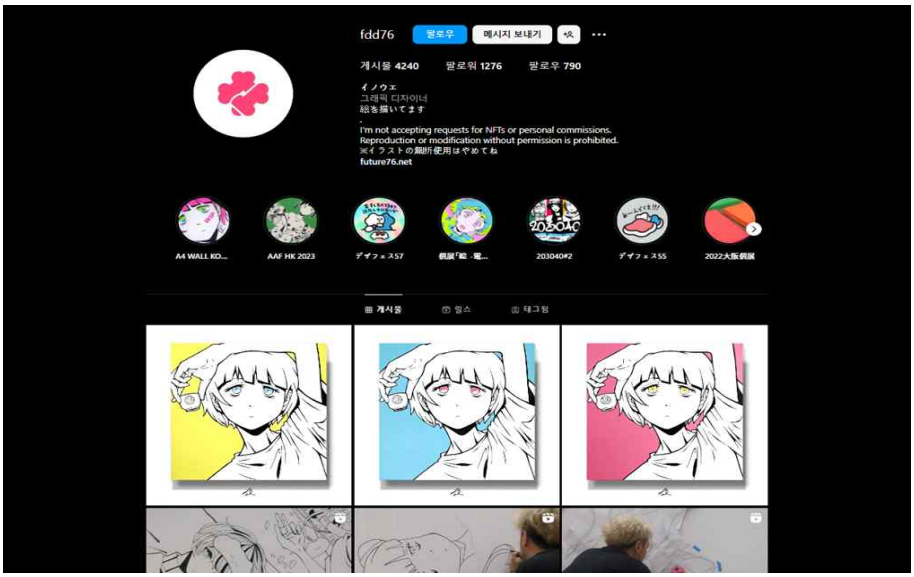
<그림 2>. 다니엘 아샴, '3018' 전시 모습, 2018 @Gallerie Perrotin New York

2) Inoue

이노우에는 1998년부터 일본에서 그래픽 디자이너와 일러스트레이터 활동을 해왔다. 그런 와중에 3년 전인 2020년에 프랑스의 갤러리 조 야나(Jo Yana)에서 일본 작가들의 단체전에 참여하면서 미술 작가 활동을 시작했다. 그는 일본 작가답게 도시 배경의 캐릭터를 작업으로 하고 있으며 현재 활발히 활동

중이다.[3)]

그의 인스타그램은 다니엘 아샴 만큼 팔로우가 많은 것은 아니지만, 인스타그램을 마치 온라인 갤러리처럼 적절하게 활용하는 작가이기에 성공적인 SNS의 예로 들었다. 특히 그는 웹디자이너로도 활동했기에 그 경력이 인스타그램에 영향을 준 것이 아닌가 싶다. 감각적인 자신의 홈페이지로 인스타그램을 사용하고 싶은 작가들이 참고하면 좋을 것 같다.



<그림 3>. Inoue 인스타그램

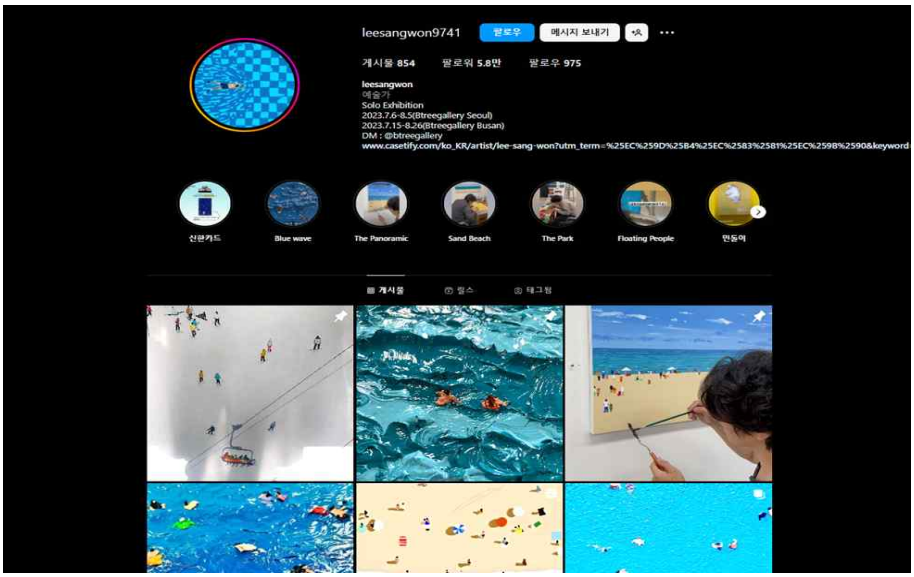
3) https://future76.net/

<그림 4>. Inoue 인스타그램

3) 이상원

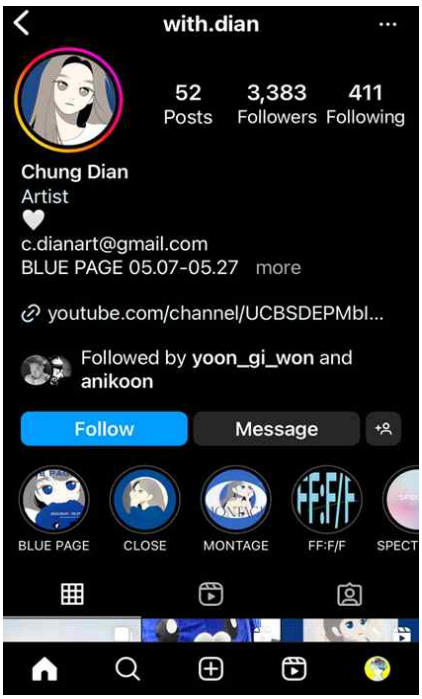
이상원은 홍익대학교 회화과를 졸업하고 동 대학원에서 박사 학위를 받은 15여 년 전부터 활발하게 활동하던 작가였다. 그러다 몇 년 전부터 슬럼프를 겪은 와중에 인스타그램을 시작한 후 어느 순간 팔로우가 급격히 늘기 시작했다.

58,000명이란 숫자는 우리나라 순수 미술 작가의 팔로우 숫자로 봤을 때, 어마어마한 숫자라고 할 수 있다. 그런 유명세의 최근 이상원 작가는 KBS의 '노머니 노아트'란 프로그램에 출연했고, 세계적인 휴대폰 케이스 회사인 Casetify(케이스티파이)와 협업을 했다. 사실 그의 인스타그램은 Inoue와는 다르게 SNS를 활용하는 방법을 참고하기보다는 아무런 도움 없이 스스로의 힘으로 성공적인 SNS를 활용한 결과의 예라고 할 수 있다.



<그림 5>. 이상원 인스타그램

4) 정디안



<그림 6>. 정디안 인스타그램

<그림 7>. 정디안 인스타그램

그녀는 우리가 흔히 말하는 MZ세대의 미술 작가라고 할 수 있다. 그녀의 인스타그램을 보면 알겠지만, 누가 봐도 젊고 팝하고 힙한 느낌이 든다. 이것은 애매한 단어의 선택이라 할 수도 있겠지만, 인스타그램에 익숙한 사람이라면 공감할 수밖에 없는 감정일 것이다. 게다가 그녀는 작가 본인의 외모도 적극 활용하고 있다.

어떤 사람은 흔히 말하는 예쁘장한 외모를 미술 작가임에도 SNS에 드러내고, 그것을 활용하는 것에 대해 비판의 시각을 가질 수 있다고 생각한다. 하지만 저자는 그녀의 이런 활용에 대해 지지하는 자세를 취하고 있다. 이것 또한 그녀만 가질 수 있는 강점이라고 생각하기 때문이다. 마치 앤디 워홀이 그랬고, 첫 번째 예시로 들었던 다니엘 아샴도 그렇고 조금은 다른 방향이지만, 그들도 적극적으로 상업적 마인드를 대중에게 드러내고 있다. 그런 맥락으로 이해를 한다면 충분히 수긍을 할 수 있는 부분이라고 생각한다.그래서 스스로 정디안 작가 같은 장점이 있다고 생각하는 미술 작가가 있다면, 그녀의 전략을 적극 참조하는 것을 추천한다.

3. 마치며

지금까지 예전과 다르게 미술 작가 스스로 브랜딩을 할 수 있는 성공적인 인스타그램 사례를 들어 그 긍정적인 효과에 대해서 알아보았다. 다니엘 아샴은 비교적 젊은 작가답게 세계적인 스타 작가임에도 불구하고 140만 명 이상의 팔로우를 가진 인스타그램을 자신의 홍보와 작품 판매에 적극 활용하고 있는 모습을 보여주었다. 어쩌면 가장 이상적인 SNS 활용이 아닌가 생각이 든다. 그리고 일본 작가인 이노우에는 전직 그래픽 디자이너와 웹디자이너답게 인스타그램을 감각적으로 활용해 마치 온라인 갤러리 같은 효과를 보여주고 있다. 또한 이상원은 인스타그램을 통해서 다시 한 번 기회를 잡은 미술 작가로 SNS를 활용하고 싶은 미술 작가라면 가장 현실적인 예시를 보여준 것이 아닌가 싶다. 마지막으로 정디안은 자신의 강점을 활용한 젊은 MZ 세대의 전형을 보여주는 작가였다.

하지만 이것처럼 SNS를 셀프 브랜딩에 활용 하는데 있어서 막연하게 긍정적인 효과만 있는 것은 아니다. 아무래도 대중에게 공개된 SNS이다 보니, 팔로우가 늘면 늘수록 악플이 달린다던지 하는 부정적인 상황이 발생하기도 한다. 하지만 얻는 것이 있으면 잃는 것도 있는 법, 그것은 스스로 감내해야 하는 부분이라고 생각한다.

결국, 2023년은 세계적인 스타 작가부터 이제 활동을 시작한 젊은 작가도 모두 SNS를 셀프 브랜딩에 이용하는 현실이다. 혹시 아직도 인스타그램 계정인 없는 미술 작가라면 지금 당장 앱스토어나 플레이스토어에 가서 인스타그램을 설치해야 하지 않을까?

참고문헌

이상원. https://www.instagram.com/leesangwon9741/ (2023년 6월 10일 접속)

정디안. https://www.instagram.com/with.dian/ (2023년 6월 11일 접속)

Daniel Arsham. https://www.danielarsham.com/collection#directory (2023년 6월 12일 접속)

Daniel Arsham. https://www.instagram.com/danielarsham/ (2023년 6월 12일 접속)

Inoue. https://www.instagram.com/fdd76/ (2023년 6월 10일 접속)

Inoue. https://future76.net/ (2023년 6월 14일 접속)

한국미술경영학회 정관

제　　정 : 2021.4. 3.
개　　정 : 2021.9.25.
개　　정 : 2022.5.28.

제1장 총 칙

제1조 (명칭) 본 학회의 명칭은 '한국미술경영학회'라고 하고(이하 "학회"라고 한다), 영문 명칭은 Korean Art Management Association (KAMA)라고 한다.

제2조 (목적) 학회는 미술경영 및 미술 관련 분야의 전문 지식과 정보를 교환하며, 한국 미술의 혁신적 도약과 발전에 기여하는 것을 목적으로 한다.

제3조 (사무소의 소재지) 학회의 사무소는 회장 주소지에 둔다.

제4조 (사업) 학회의 목적을 달성하기 위하여 다음의 사업을 한다.

1. 학술대회, 세미나, 워크숍, 초청강연회 개최
2. 학술 연구 및 현장 연구의 지원
3. 국내 및 국제 관련 단체와의 네트워크 구축 및 학술 교류
4. 회보, 전문학술지 및 도서의 발행
5. 홈페이지를 통한 미술경영 관련 국내외 정보 제공
6. 기타 학회의 목적 달성에 필요한 사업 등

제2장 회 원

제5조 (회원의 종류) 학회의 회원은 학회의 목적에 동의하는 개인 및 단체로서 정회원, 일반회원(연회원 및 장기회원), 명예회원, 기관회원으로 나눈다.

제6조 (정회원) 정회원은 대학, 대학교 및 대학원에서 미술경영 및 미술 관련 분야 학문을 전공한

사람, 또는 미술 관련 단체 및 미술과 관련된 업종에 종사하는 사람으로, 학회 이사 2인의 추천을 받아 입회할 수 있다. 정회원의 자격은 가입일로부터 20년으로 하며, 갱신할 수 있다.

제7조 (일반회원) 일반회원은 학회의 목적과 사업에 동의하고 미술 관련 연구 및 활동에 관심이 있는 사람으로 이사회의 검토를 거쳐 입회할 수 있다. 일반회원은 회비 납부액에 따라 연회원과 장기회원으로 구분한다. 연회원의 자격은 가입일로부터 1년으로 하며 갱신할 수 있다. 장기회원의 자격은 가입일로부터 20년으로 하며, 갱신할 수 있다.

제8조 (명예회원 및 기관회원) 다음의 조건을 만족하는 사람 또는 기관은 명예회원 또는 기관회원으로 입회할 수 있다.

1. 명예회원 : 학회의 목적과 취지에 동의하고, 사업에 참여 또는 협조하는 사람은 이사회의 검토를 거쳐 명예회원으로 입회할 수 있다. 회원의 자격은 1년으로 하며, 갱신할 수 있다.
2. 기관회원 : 학회의 목적과 사업에 동의하고, 미술 관련 연구 및 활동에 관심이 있는 국내외 기관은 이사회의 검토를 거쳐 기관회원으로 입회할 수 있다. 회원의 자격은 1년으로 하며, 갱신할 수 있다.

제9조 (회비) 회원은 연회비 또는 장기회비의 두 가지 방법으로 회비를 납부해야 한다.

1. 정회원은 입회 시 입회비와 함께 반드시 장기회비를 납부해야 한다.
2. 일반회원은 입회 시 입회비와 함께 연회비 또는 장기회비를 납부해야 한다.
3. 대학생과 대학원생은 입회비가 면제된다.
4. 명예회원과 기관회원의 회비는 이사회에서 별도로 정한다.
5. 모든 회원은 회비를 납부한 시점부터 자격을 가진다.

제10조 (회원의 권리·의무) 학회의 회원은 학회의 모든 사업에 자유롭게 참여할 수 있으며, 이사회가 정하는 바에 따라서 입회비와 회비를 납부하고 정관 및 각종 규정을 준수하여야 한다.

제11조 (회원의 자격정지 및 상실) 학회의 회원은 다음의 경우에 회원 자격이 정지 또는 상실된다.

1. 정과년도 회비 미납자는 회원 자격이 정지된다.
2. 학회의 회원 중 학회의 목적에 위배되는 행위 또는 명예나 위신에 손상을 끼치는 행위를 했을 때 이사회의 의결로 제명할 수 있다.

제12조 (회원의 탈퇴) 학회의 회원은 임의로 탈퇴할 수 있다.

제3장 임 원

제13조 (임원의 종류)

① 학회는 다음 각 호의 임원으로 구성한다.

1. 회 장 : 1명
2. 차 기 회 장 : 1명
3. 부 회 장 : 1명
4. 사 무 총 장 : 1명
5. 감 사 : 1명
6. 이 사 : 10명 내외

② 제1항의 임원 외에도 고문, 자문위원 및 간사를 둘 수 있다.

③ 학회의 원활한 수행을 위하여 분과위원회를 둘 수 있다.

제14조 (임원의 자격, 선출방법)

① 모든 임원은 정회원 중에서 선임한다.

② 회장은 차기회장이 승계하며, 다음 차기회장과 감사는 정기총회에서 정회원들이 선출한다.

③ 차기회장 선출은 정회원 과반수의 출석, 출석의원 과반수의 찬성으로 의결한다. 정기총회에 불참하는 정회원은 다른 정회원에게 의결권을 위임할 수 있다.

④ 부회장과 임원진은 회장이 지명한다.

제15조 (임원의 임기)

① 임원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

② 임원의 결원이 생겼을 때 이사회에서 보선하고, 보선에 의하여 취임한 임원의 임기는 전임자의 잔여기간으로 한다.

③ 해당 임원은 그 임기가 종료된 경우에도 그 후임자가 선임될 때까지 그 직무를 수행해야 한다.

제16조 (임원의 직무)

① 회장은 학회를 대표하고, 회의를 소집하고 그 의장이 된다.

② 차기회장은 회장을 보좌하고, 회장이 직무를 수행할 수 없을 때 회장의 지명 또는 이사회의 협의에 따라 회장의 직무를 대행한다.

③ 임원은 이사회를 구성하여 학회의 업무 집행에 관한 사항을 심의한다.

④ 감사는 학회의 업무 및 회계를 감사한다.

제17조 (임원의 결격사유) 임원은 11조의 규정에 따라 회원 자격을 상실하면 그 즉시 임원의 자격도 상실한다.

제4장 총회 및 이사회

제18조 (총회)

① 학회의 총회는 본 회의 최고 의결기구로서 정회원으로 구성하며, 회장은 의장이 된다.
② 학회의 총회는 정기총회와 임시총회로 구분한다.
③ 정기총회는 매년 1회 소집하며, 임시총회는 회장이 필요하다고 인정하거나 이사회의 의결 또는 정회원 1/3 이상의 요구에 따라 회장이 소집한다.
④ 총회는 출석회원 과반수의 찬성으로 의결하며, 가부동수일 때에는 의장이 결정권을 가진다.
⑤ 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 정관의 개정
2. 예산, 결산의 승인
3. 이사회가 부의하는 사항
4. 이 정관에 의하여 총회의 권한으로 되어 있는 사항

제19조 (이사회의 구성) 이사회는 학회 임원으로 구성하고 회장이 그 의장이 된다.

제20조 (이사회 권한) 이사회는 다음의 사항을 심의·의결한다.

1. 총회에 부의할 사항 및 총회에서 위임받은 사항
2. 사업계획 운영과 업무 집행에 관한 사항
3. 예산, 결산 작성 및 예비비의 사용 승인 사항
4. 회원 제명에 관한 사항
5. 정관 개정안의 작성 및 제 규정의 제정 및 개폐에 관한 사항
6. 기타 법령이나 정관에 의하여 그 권한에 속하는 사항

제21조 (이사회의 소집) 이사회는 의장이 필요하다고 인정할 때 또는 임원 3분의 1이상의 요구에 의해 회장이 소집한다.

제22조 (이사회의 의결방법) ① 이사회는 임원 과반수의 출석과 출석한 임원 과반수의 찬성으로써 의결하며, 가부동수일 때에는 의장이 결정권을 가진다.

② 이사회에 참여하는 임원이 학회와 이해관계가 상반하는 때에는 해당사항에 관한 의결에 참여하지 못한다.

제5장 출판 및 편집

제23조 (출판의 종류) 출판은 학회지와 학술대회지, 뉴스레터, 각종 책자로 구분한다. 학회지는 매년 2월 28일과 8월 31일에 발간한다.

제24조 (편집위원회의 설치) 제23조에 따른 출판 및 편집의 원활한 집행을 위하여 편집위원회를 둔다.

제25조 (편집위원회의 구성과 운영) 편집위원회의 구성 및 운영에 관한 제반 사항은 이사회에서 별도의 규정으로 정한다.

제26조 (연구윤리위원회의 설치) 학회의 연구윤리에 관한 사항을 심의하기 위하여 연구윤리위원회를 둔다.

제27조 (연구윤리위원회 구성과 운영) 연구윤리위원회의 구성 및 운영에 관한 제반 사항은 이사회에서 별도의 규정으로 정한다.

제6장 재정 및 회계

제28조 (재 정) 학회의 재정은 다음과 각 호와 같다.

1. 회원의 연회비와 찬조금, 보조금 및 기부금과 기타 사업 수입금
2. 기금
3. 국가 기타 공공단체의 보조금
4. 재산으로부터 발생한 과실

제29조 (재정의 관리)

① 학회의 수익과 재산은 학회의 명의로 독립적으로 소유·관리한다.

② 학회의 수익은 구성원에게 분배하지 아니한다.

제30조 (회계원칙)

① 학회의 회계는 모든 회계거래를 발생의 사실에 의하여 기업회계의 원칙에 따라 처리한다.

② 학회의 회계는 관계법령이 정하는 바에 의하여 학회의 목적사업경영에 따른 회계와 수익사업경영에 따른 회계로 구분한다.

③ 학회의 회계연도는 정부의 회계연도에 의한다.

제7장 보 칙

제31조 (해산에 따른 잔여재산의 귀속) 「민법」 제77조에 의하여 학회가 해산한 때에는 학회의 잔여재산은 국가, 지방자치단체 또는 유사한 목적을 가진 다른 비영리 법인에 귀속된다.

제32조 (회칙변경) 이 정관의 변경은 총회에서 결정한다.

제33조 (규정의 제정) 학회의 운영 및 집행에 관하여 필요한 사항은 이사회에서 별도의 규정으로 정하고 총회의 승인을 받아야 한다.

제34조 (준용) 이 정관에 규정이 없는 사항은 「민법」의 규정에 따른다.

제 8 장 부 칙

제1조 (시행일) 이 정관은 개정일로부터 시행한다.

한국미술경영학회 연구규정

발행규정

1. 성격

『한국미술경영학회 논문집』은 한국미술경영학회(이하 학회)가 발행하는 전문학술지로서 한국은 물론 해외의 미술경영, 미술정책, 융합미술 및 미술관련 제반 분야의 논문 및 기타 학술성과물을 싣는다.

2. 간행 형태 및 시기

본 학술지는 매년 2월 28일과 8월 31일 두 차례 발행한다. 논문 투고 마감일은 6월 30일과 12월31일로 한다.

3. 편집위원회

① 편집위원회는 본 학술지의 기획, 심사, 편집 및 출판에 관한 제반 사항을 주관한다.
② 편집위원회는 편집위원장을 포함하여, 10인 내외의 인원으로 구성한다.
③ 편집위원장의 임기는 2년으로 하고 연임할 수 있다.
④ 기타 자세한 편집위원회 운영에 관한 사항은 별도의 규정에 따른다.

4. 심사, 심사위원 및 심사 방법

① 투고된 논문은 관련 분야 전문가 3인의 심사를 거쳐 게재 여부를 결정한다.
② 심사위원은 편집위원회에서 위촉한다.
③ 편집위원회에 의해 선정된 심사위원은 온라인논문투고심사시스템 최초 등록 시 논문 심사 수락 및 서약서를 제출하며 심사를 담당한 각 논문에 대하여 논문평가점수와 심사평을 제출한다.
④ 심사결과 판정은 “게재 가”, “수정 후 게재 가”, “수정 후 재심”, “게재 불가”의 4등급으로 한다.
⑤ 심사위원들 사이에 심사 결과가 상충할 경우, 편집위원회의 결정에 따라 별도의 재심 과정을 거친다.
⑥ 심사가 진행 중이거나 심사가 완료된 시점에 타 학술지에 중복 투고한 것으로 판명된 논문은 ‘게재불가’로 처리한다.
⑦ 기타 자세한 심사 절차와 방법은 별도의 규정에 따른다.

5. 투고 자격 및 저자 정보 표시

① 미술경영 및 미술 관련 학과 석사학위 이상(전문사 포함), 또는 동등의 자격 소지자가 투고하는 것을 원칙으로 한다. 그러나 편집위원회의 결정에 따라 예외를 인정할 수 있다.
② 논문 투고 시 모든 저자(제1저자, 공동저자)는 본 학술지 온라인논문투고심사시스템에 저자의 소속과 직위(저자 정보)를 정확하게 입력하여 편집위원회가 「연구윤리 확보를 위한 지침」에 따라 저자 정보를 체계적으로 관리할 수 있도록 협조해야 한다.

6. 심사용 논문의 제출

① 『한국미술경영학회 논문집』에 논문이나 서평 등을 투고하려면 반드시 <발행 규정>, <연구윤리 규정>, <논문작성양식>을 준수해야 한다. 논문을 게재하고자 하는 이는 편집위원회가 공고한 일자까지, 본 학술지의 편집 규정에 따라 작성한 논문의 전문과 연구윤리서약서, 저작권이양동의서를 제출하여야 한다.
② 본 학술지에 게재될 수 있는 논문은 연구자가 이미 지면에 발표하지 않은 새로운 논문이어야 한다.
③ 투고자는 논문을 투고하기 전에 한국연구재단에서 제공하는 논문유사도검사를 시행하여 연구윤리사항을 자체 점검하여야 한다.
④ 중복게재, 표절에 관한 심의와 조치는 학회의 연구윤리 규정에 따른다.
⑤ 투고자는 학회 홈페이지의 온라인논문투고심사시스템을 통하여 투고한다.

7. 심사 결과 통보

① 논문의 심사과정에 관한 구체적인 사항은 대외비로 한다.
② 편집위원회는 논문 투고자에게 심사결과를 통보한다.
③ 게재가 결정된 논문 투고자는 심사위원의 보완 요구가 있을 경우, 이를 존중해야 한다.

8. 연구윤리준수

『한국미술경영학회 논문집』에 게재된 논문이 연구윤리위원회의 심의 결과 연구부정행위가 확인되는 경우에는 연구윤리 규정과 한국연구재단의 <등재(후보)학술지 관리지침>에 따라 엄중히 제재한다.
① 『한국미술경영학회 논문집』 논문목록에서 삭제한다.
② 연구부정행위가 확정된 이후 발간되는 첫 학술지에 연구부정행위 사실을 공시한다.
③ 학회 홈페이지에 연구부정행위 사실을 공지한다.
④ 연구부정행위자의 소속 기관과 해당 연구지원기관에 세부사항을 통보한다.
⑤ 연구부정행위로 판정될 경우 논문저자는 학회연구윤리 규정에 따라 논문 투고를 금지한다.

9. 투고철회 및 수정논문 미제출로 인한 게재불가 판정

투고자는 투고 논문의 1차 심사가 시작되기 전까지 투고를 철회할 수 있다. 다음의 경우에는 게재불가로 처리한다. 단 저자의 서면요청이 있는 경우 편집위원회의 의결에 따라 수정논문 마감일을 연장할 수 있다.

① 2차 심사 결과 수정 후 재심 판정을 받고 수정 논문을 제출하지 않은 경우.
② 2차 심사 결과 수정 후 게재 판정을 받고 수정논문을 편집위원회에서 공지한 날까지 제출하지 않은 경우.
③ 3차 심사 결과 게재가 판정을 받고 수정논문을 편집위원회에서 공지한 날까지 제출하지 않은 경우.
④ 논문 게재를 위한 완성 원고를 제출하지 않아 게재가 불가능하게 되는 경우.

10. 논문의 재투고

'게재 불가' 판정을 받은 원고는 판정일로부터 6개월 이내에 재투고할 수 없다. 제약 기간이 지난 뒤에는 논문의 내용을 근본적으로 수정하고 논문 안에 '재투고' 및 처음 투고한 년, 월을 명기하여 다시 투고할 수 있다.

11. 논문의 이월게재

① 게재가 확정된 논문이라도『한국미술경영학회 논문집』의 분량이나 구성 등 편집방침에 따라 다음 호로 이월하여 게재할 수 있다.

12. 논문의 원문 게재

최종 게재 논문은 '한국미술경영학회' 홈페이지 등에 PDF 형식으로 전문을 공개한다.

13. 판권

『한국미술경영학회 논문집』에 게재된 논문의 판권은 한국미술경영학회가 소유한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

한국미술경영학회 심사규정

1. 심사위원 위촉

① 심사위원은 편집위원회가 위촉한다.
② 심사위원장은 편집위원장이 겸임한다.
③ 편집위원회에 의해 선정된 심사위원은 온라인논문투고심사시스템 최초 등록시 논문 심사 수락 및 서약서를 제출하며 이를 이후 담당하는 논문 심사에 대한 서약서로 간주한다. 심사위원은 해당 심사 논문에 대해 심사서를 제출한다.

2. 심사방법

편집위원회에서 기획한 특집 논문도 일반 투고 논문들과 동일한 심사과정을 거친다.

① 심사는 1차, 2차, 3차 심사로 나눈다.
② 1차 심사는 편집위원회가 제출된 논문의 제반 요건을 검토하는 것으로 대신한다.
③ 2차 심사는 편집위원회에서 위촉한 해당 분야 전문가 3인이 참여한다.
④ 3차 심사는 다음 항에 따른다.

3. 심사기준

심사는 다음의 기준을 종합적으로 고려한다.
① 연구내용의 독창성(30점): 논문이 기존의 연구결과와는 다른 참신하고 창의적인 내용을 담고 있는가?
② 연구내용의 적절성(20점): 논문의 내용이 해당 학문 분야의 연구로 적합하고, 다루어야 할 내용을 적절히 제시하고 있으며, 완성도가 높은가?
③ 연구전개의 논리성(20점): 논문의 논리전개와 논증의 과정이 엄밀하고 객관적이며 논리적인가?
④ 연구의 학문적 기여도(20점): 연구결과의 학문적 기여도 및 파급효과와 연구결과의 활용 가능성은 어느 정도인가?
⑤ 논문작성 체제의 적합성(10점): 논문의 체제가 적합하며『한국미술경영학회 논문집』편집 규정을 잘 지키고 있는가?

4. 심사결과 판정

① 심사결과의 판정은 ‘게재’, ‘수정 후 게재’, ‘수정 후 재심’, ‘게재 불가’의 4등급으로 한다.
② 해당 분야 전문가 3인이 참여하는 2차 심사는 다음과 같이 판정한다.
심사위원 3인의 점수를 합산하여 평균치가,
90점 이상 (A): 게재

80점 이상 (B): 수정 후 게재
70점 이상 (C): 수정 후 재심
70점 미만 (D): 게재 불가
단, 심사위원 2인으로부터 게재 불가를 받으면 평균 점수에 관계없이 게재 불가로 판정한다.

③ 3차 심사는 다음과 같이 진행한다.
㉠ 편집위원회에서 심사위원 1인을 위촉한다.
㉡ 심사결과는 ‘게재’(80점 이상)와 ‘게재 불가’(80점 미만)로만 판정한다.
㉢ 3차 심사는 발간 일정을 감안하여 다음 호로 연기할 수 있다.

5. 수정 제의

① 2차 심사에서 심사위원의 수정 제의가 있을 경우, 투고자는 이를 존중하여야 한다.
② 투고자는 심사위원의 수정 제의 요청을 거부할 수 있다. 이 경우 투고자는 거부 사유를 제출하여야 한다.
③ 심사위원과 투고자의 입장이 상반될 경우, 편집위원회의 결정에 따른다.

6. 본 규정에서 정하지 않은 사항은 편집위원회에서 결정한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

한국미술경영학회 연구윤리규정

제1장 총 칙

제1조 (목적) 이 규정은 한국미술경영학회의 연구윤리를 확보하고 연구부정행위를 방지하며 연구부정행위 여부를 공정하게 검증할 수 있는 기준을 제시하는 데 그 목적이 있다.

제2조 (적용대상) 이 규정은 한국미술경영학회 발행 학술지『한국미술경영학회 논문집』논문투고자 및 게재자에게 적용된다.

제2장 연구부정행위

제3조 (연구부정행위의 정의) "연구부정행위"라 함은 전 연구과정에서 발생하는 위조 및 변조, 표절, 부당한 논문저자표시, 부당한 중복게재 등을 말한다.

1. "위조"는 존재하지 않는 데이터 또는 연구결과 등을 허위로 만들어 내는 행위를 말한다.
2. "변조"는 연구 자료·과정 등을 인위적으로 조작하거나 데이터를 임의로 변형, 삭제함으로써 연구 내용 또는 결과를 왜곡하는 행위를 말한다.
3. "표절"은 다음 각 목과 같이 일반적인 지식이 아닌 타인의 독창적인 아이디어 또는 창작물을 적절한 출처 표시 없이 활용함으로써 제3자에게 자신의 창작물인 것처럼 인식하게 하는 행위를 말한다.
   가. 타인의 연구내용 전부 또는 일부를 출처를 표시하지 않고 그대로 활용하는 경우
   나. 타인의 저작물의 단어·문장구조를 일부 변형하여 사용하면서 출처표시를 하지 않는 경우
   다. 타인의 독창적인 생각 등을 활용하면서 출처를 표시하지 않은 경우
   라. 타인의 저작물을 번역하여 활용하면서 출처를 표시하지 않은 경우
4. "부당한 저자표시"는 다음 각 목과 같이 연구내용 또는 결과에 대하여 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 저자 자격을 부여하지 않거나, 공헌 또는 기여를 하지 않은 사람에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 저자 자격을 부여하는 행위를 말한다.
   가. 연구내용 또는 결과에 대한 공헌 또는 기여가 없음에도 저자 자격을 부여하는 경우
   나. 연구내용 또는 결과에 대한 상당한 공헌 또는 기여가 있음에도 저자 자격을 부여하지 않는 경우
   다. 지도학생의 학위논문을 학술지 등에 지도교수의 단독 명의로 게재·발표하는 경우
5. "부당한 중복게재"는 연구자가 자신의 이전 연구결과와 동일 또는 실질적으로 유사한 저작물을 출처표시 없이 게재한 후, 연구비를 수령하거나 별도의 연구업적으로 인정받는 경우 등 부당한 이익을 얻는 행위를 말한다.

6. “연구부정행위에 대한 조사 방해 행위“는 본인 또는 타인의 부정행위에 대한 조사를 고의로 방해하거나 제보자에게 위해를 가하는 행위를 말한다.
7. 그 밖에 각 학문분야에서 통상적으로 용인되는 범위를 심각하게 벗어나는 행위

제4조 (연구부정행위의 판단) 연구부정행위는 다음 기준으로 판단한다.

1. 연구자가 속한 학문 분야에서 윤리적 또는 법적으로 비난을 받을 만한 행위인지를 고려한다.
2. 해당 행위 당시의 ‘연구윤리 확보를 위한 지침’ 및 해당 행위가 있었던 시점의 보편적인 기준을 고려한다.
3. 행위자의 고의, 연구부정행위 결과물의 양과 질, 학계의 관행과 특수성, 연구부정행위를 통해 얻은 이익 등을 종합적으로 고려한다.

제3장 연구윤리위원회의 구성 및 운영

제5조 (위원회 구성) 연구윤리위원회는 다음과 같이 구성된다.

1. 연구윤리위원회는 연구부정행위 검증을 위한 활동을 한다.
2. 위원회는 위원장 1인을 포함한 5인 내외의 위원으로 구성된다.
3. 위원장은 편집위원장이 겸임한다.
4. 위원은 편집위원 중 위원장이 임명한다.
5. 위원 전체 중 외부인의 비율이 30% 이상이어야 하고, 해당 연구 분야 전문가 50% 이상으로 하되, 이 중 소속이 다른 외부전문가 1인 이상이 반드시 포함된다.
6. 제보자 및 피제소자와 직접적인 이해관계가 있는 사람은 이 위원회의 구성원이 될 수 없다.

제6조 (심의요청)

1. 개인이나 대학부서, 학술단체 등은 위원회에 서면으로『한국미술경영학회 논문집』논문 투고자 및 게재자의 특정 행위가 연구부정행위에 해당하는지 여부에 관한 판단을 요청할 수 있다.
2. 위원장은 전 1항에 따른 심의가 요청되면 조속히 위원회를 소집하여야 한다.

제7조 (위원회 회의) 위원회 회의는 다음과 같은 절차를 거쳐 진행된다.

1. 위원회 회의는 위원장이 소집하고 그 의장이 된다.
2. 의장은 서면으로 각 위원에게 회의안건 및 필요한 사항을 기재하여 적어도 회의 개최일 1주일 전에 통지하여야 한다.
3. 위원회는 위원 과반수의 출석과 출석위원 3분의 2 이상의 찬성으로 의결한다.
4. 위원회의 회의 내용은 공개하지 아니한다. 단, 필요한 경우에는 위원회의 결정에 따라 그 내용을 공개할 수 있다.

제8조 (조사절차와 심의결과 등)

1. 위원회는 제6조 제1항의 심의요청 사건에 대하여 진상조사가 필요하다고 인정한 때에는 즉시 조사에 착수해야 한다.
2. 위원회는 전항의 조사절차에서 피제소자에게 이의 제기 및 충분한 소명기회를 부여해야 한다.
3. 위원회는 제보자, 피제소자 및 관계인에게 자료제출을 요구하거나 관련자들을 출석하게 하여 의견을 청취할 수 있다.
4. 위원회는 신청사건에 대한 조사를 종료한 때에는 제보자에게 심의결과를 서면으로 조속히 통지하여야 하며, 피제소자에 대해 서면으로 권고, 시정요구, 중재, 제재 등의 적절한 조치를 내릴 수 있다.

제9조 (비밀유지 의무) 위원회에는 다음과 같은 비밀유지 의무가 있다.

1. 위원회의 조사과정 등 일체의 사항은 비밀로 한다.
2. 조사절차에 참여한 자는 조사 또는 직무수행상 알게 된 개인의 신상 정보를 누설해서는 안 된다. 그 직을 그만둔 경우에도 같다.

제4장 제보자 및 피제소자의 권리 보호

제10조 (제보자 및 피제소자의 권리 보호) 위원회는 다음과 같이 제보자 및 피제소자의 권리를 보호해야 한다.

1. 위원회는 부정행위 신고를 이유로 신분상 불이익, 근무조건상 차별, 부당한 압력 또는 위해 등을 받지 않도록 제보자의 신원을 보호해야 한다.
2. 위원회는 조사 및 심의 과정에서 피제소자의 명예나 권리가 부당하게 침해되지 않도록 주의해야 한다.
3. 위원회는 연구부정행위 여부가 최종 결정되기까지는 피제소자의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.
4. 직접적인 이해관계의 상충 등 정당한 이유가 있을 경우, 제보자와 피제소자는 적절한 절차에 따라 위원의 교체를 요구할 수 있다.

제5장 연구부정, 허위제보, 조사 방해 행위에 대한 제재

제11조 (연구부정행위에 대한 제재) 위원회는 연구부정행위에 대해 다음에 열거된 조치 중 선택하여 제재를 가한다.

1. 연구부정행위자에 대한 서면 경고
2. 논문이 『한국미술경영학회 논문집』에 게재되기 이전인 경우에는 당해 논문의 게재 불허
3. 논문이 이미 『한국미술경영학회 논문집』에 게재된 경우에는 연구부정행위가 확인된 해당 논문을 목록에서 삭제

4. 표절의 경우, 『한국미술경영학회 논문집』에 영구히 논문 투고 금, 위조 및 변조의 경우, 5년간 논문 투고 금지, 부당한 논문저자 표시 및 중복게재의 경우, 3년간 논문 투고 금지
5. 연구부정행위가 확정된 이후 발간되는 첫 학술지에 연구부정행위 사실 공시
6. 학회 홈페이지에 연구부정행위 사실을 공지
7. 연구부정행위가 밝혀진 후 30일 이내에 연구부정행위자의 소속 기관과 해당 연구지원기관에 세부사항을 통보

제12조 (허위제보에 대한 제재) 위원회는 고의로 허위제보를 한 제보자에 대해서는 다음과 같은 제재를 가한다.

1. 3년간 『한국미술경영학회 논문집』에 논문 투고 금지
2. 허위제보행위가 밝혀진 이후 발간되는 첫 학술지에 허위제보행위 사실 공시
3. 허위제보행위가 밝혀진 후 30일 이내에 허위제보행위자의 소속 기관에 허위제보행위 사실을 서면으로 통보

제13조 (조사 방해 행위에 대한 제재) 위원회는 본인 또는 타인의 부정행위 혐의에 대한 조사를 고의로 방해하거나 제보자에게 위해를 가하는 등의 조사 방해 행위에 대해 다음과 같은 제재를 가한다.

1. 3년간 『한국미술경영학회 논문집』에 논문 투고 금지
2. 조사 방해 행위가 밝혀진 이후 발간되는 첫 학술지에 조사 방해 행위 사실 공시
3. 조사 방해 행위가 밝혀진 후 30일 이내에 조사 방해 행위자의 소속 기관에 조사 방해 행위 사실을 서면으로 통보

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

한국미술경영학회 논문작성양식

『한국미술경영학회 논문집』 투고논문은 아래의 논문작성양식에 따라 작성한다.

1. 원고의 작성 일반 기준

가. 원고는 학회에서 제공하는 논문집 템플릿(hwp) 양식에 작성해 한국미술경영학회 홈페이지 온라인 투고시스템을 통해 제출해야 한다. 단, 해외에서 투고하는 경우에 한하여 MS워드 파일도 허용한다. 도판, 표 등도 원고 안에 포함한다.

나. 원고 분량은 200자 원고지 기준 80매 내외로 한다.

다. 200단어 내외의 국문 초록과 180단어 내외의 영문 초록을 함께 제출해야 한다.

라. 국・영문 제목, 국・영문 필자명, 국・영문 주제어(5개)를 명기하고, 각주와 참고문헌을 표기한다. 외국어로 쓴 논문의 경우에도 해당외국어・국문 초록과 해당외국어・한글주제어(5개), 참고문헌을 반드시 첨부해야 한다.

마. 단독 논문은 저자의 성명과 소속 기관과 직위를 표시하고, 공동논문은 단독 저자와 같고 역할 비중에 따라 제1저자, 공동 연구자 순으로 표시한다.

2. 원고의 표기는 다음을 따른다.

〈일반 사항〉

가. 맞춤법은 최신의 문화체육관광부고시 한글 맞춤법을 따른다.

나. 장은 “1・2・3”, 절은 “1)・2)・3)”, 항은 “(1)・(2)・(3)”의 형식으로 분류・표시한다.

다. 인용문의 처리는 다음의 기준에 따른다.

① 절 단위 이상의 인용문은 큰따옴표(“ ”) 속에 쓰되, 본문에서 분리하여 따로 문단으로 구성한 인용문은 큰따옴표를 쓰지 않는다.

② 생략을 표시하는 줄임표는 “(…)” 형태로 표시한다.

③ 원문에 없는 말을 인용자가 첨가할 경우 대괄호 “〔 〕”를 쓴다.

〈각주〉

라. 각주에서 출전 표시는 “저자, 서명, 출판사항, 인용 페이지” 순으로 표기하되, 세부사항은 예문의 형식을 따른다.

① 저자명은 동서양을 막론하고 각기 고유한 표기 순서대로 적고, 뒤에 쉼표(,)를 찍는다. 저자가 여럿일 경우 3인까지는 모두 나열하되, 동양 인명의 경우 이름 사이에 “가운데점(・)”을 찍어 구분하고, 서양 인명의 경우 2인일 때는 “_____ and _____”, 3인일 때는 “_____, _____ and _____”의 형식으로 표기한다. 저자가 4인 이상일 경우 맨 처음의 저자명만 적되, 동양 인명에는 “외”를 서양 인명에는 “et al.”을 쓴다.

② 단행본 및 간행물명은 동서양서 모두 이탤릭체로 쓴다.

③ 논문 및 기사, 편집된 책에 수록된 글은 동서양서 모두 큰따옴표(“ ”)로 표시한다. 큰따옴표

를 닫기 전 쉼표(,)를 찍어 수록된 단행본 및 간행물명과 구분한다. 단, 학위논문은 쉼표를 찍지 않는다. 수록된 책이 서양서인 경우 서명 앞에 “in”을 쓴다.

④ 출판사항은 “(출판지: 출판사, 출판년도)” 형식으로 쓰되, 국내의 경우 출판지는 생략할 수 있다. 최초 출판연도를 병기하는 경우에는 저자명 다음에 괄호 안에 표기한다. 학위 논문의 경우 “(학위종류, 학교명, 출판년도)” 형식으로 쓴다.

⑤ 연속 간행물의 출전 표시는 “저자, 논문명, 간행물명, 권(호)수, (발행시기)” 순으로 하되 단행본에 준하여 쓴다. 간행물명과 권(호)수 사이는 문장부호 없이 띄어쓰기한다. 신문의 경우 권(호)수 표기를 생략하고, 발행시기는 괄호없이 표기한다. 온라인 출처를 병기할 경우 쉼표 후 표기한다.

⑥ 인용 페이지는 동서양서 모두 출판사항 다음에 쉼표를 찍고 한 페이지일 경우 “112.”, 두 페이지 이상일 경우 “112-114.”의 형식으로 표시한다.

⑦ 편저자와 번역자는 서명과 출판 사항 사이에 쉼표 뒤 표시한다. 국문서인 경우 성명 뒤에 각각 “엮음”, “옮김”이라 쓰고, 서양서인 경우 성명 앞에 각각 “ed.”(복수의 편저자의 경우 “eds.”), “trans.”라고 쓴다.

저서 예)

양정무, *상인과 미술* (사회평론, 2011), 189.

Adair Rounthwaite, *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 11-16.

편저 및 번역서 예)

클레어 비숍, *래디컬 뮤지엄: 동시대 미술관에서 무엇이 ‘동시대적’인가?*, 구정연 외 옮김 (현실문화, 2016), 35-40.

Pierre Bourdieu, Distinction: *A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. R. Nice (London: Routledge and Kegan Paul, 1984), 30.

편집된 책에 수록된 글 예)

오경미, “여성과 과학 기술 화해시키기: 주디 와이즈먼의 테크노페미니즘,” *현대 기술·미디어 철학의 갈래들*, 이광석 외 지음 (그린비, 2016), 256-257.

Henry David Thoreau, “Walking,” in *The Making of the American Essay*, ed. John D’Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177-78.

학술 논문 예)

이민하. “문화 민주주의 관점에서 본 블록체인 기반 미술 플랫폼,” *디지털콘텐츠학회논문지* 20(3) (2019), 673-675.

Peter LaSalle, “Conundrum: A Story about Reading,” *New England Review* 38 (1) (2017), 95.

신문기사 예)

김태훈, “사립대 교육용 재산, 수익 내도록 규제 완화,” *경향신문*, 2022년 6월 15일.

Paul Richard, “New York’s Whitney Biennial Spits in the Face of Convention,” *The Washington Post*, 4 March 1993, C1.

학위논문 예)

윤민용, “동아시아 시각에서 본 조선 후기 궁중 소용 建築畵 연구” (박사학위논문, 한국학중앙연구원 한국학대학원, 2021), 78-80.

Amy Barnes, “From Revolution to Commie Kitsch: (Re)-presenting China in Contemporary British Museums through the Visual Culture of the Cultural Revolution” (Ph.D. diss., University of Leicester, 2009), 31.

⑧ 온라인 자료는 저자명. 문헌 제목. 발행연도를 밝히며, DOI 및 웹사이트 주소 (최종접속날짜)를 표기한다.

Gregory Sholette, “A Collectography of PAD/D,” http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/14_collectography1.pdf (2019년 1월 11일 접속).

⑨ e-Book의 경우 저서의 양식을 따르되 말미에 URL 혹은 데이터베이스를 표시한다.

Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* (New York: Harper & Brothers, 1851), 627, http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html.

⑩ 아카이브 자료는 소장 아카이브나 기관이 제시하는 양식에 따라 표시한다. 별도의 안내가 없을 경우, 다음의 예를 참조한다.

Letter to Judson Church (August 22, 1984), State of Mind State of the Union folder #1, PAD/D Archives, MoMA Library, New York.

⑪ 거듭 쓰인 문헌의 주: 앞의 주에서 다루어진 문헌을 다시 언급할 때는 동양서의 경우 “저자명, 간략한 문헌명, 페이지.”, 서양서의 경우 “저자의 성, 간략한 문헌명, 페이지.”의 형식으로 쓴다. 다만 동일한 문헌을 언급한 주가 연이어 쓰일 경우 저자명을 생략하고 동양서는 “위의 책/글”, 서양서는 “Ibid.”를 쓴다.\

양정무, *상인과 미술*, 235.
위의 책, 199.
Rounthwaite, Asking the Audience, 11-15.
Ibid., 25.
이민하, “문화 민주주의 관점에서 본 블록체인 기반 미술 플랫폼,” 673-675.
위의 글, 678.
LaSalle, “Conundrum,” 95.
Ibid.

⑫ 두 개 이상의 출전이 있을 경우 세미콜론(;)으로 구분한다.

⑬ 재인용의 경우, 원래 출전과 인용한 2차 문헌 순으로 서지정보를 모두 정확하게 밝혀 준다.

〈참고문헌〉

마. 참고문헌은 본문의 각주에서 인용된 자료에 한정한다. 세부사항은 아래 설명과 예문 형식을 따른다.

① 참고문헌목록은 한글 문헌, 외국어 문헌 순서로 편저자 성명의 알파벳 순으로 기재한다.

② 편저자의 성명은 성이 앞에, 이름이 뒤에 오며, 국문명은 붙여 쓰고 영문명은 성과 이름 사이에 쉼표를 한다. 편저자가 다수인 경우, 서양서는 제일 처음 표기되는 저자만 성을 앞에 쓴다.

③ 같은 저자의 문헌이 다수인 경우 연대순(오래된 것부터)으로 표기한다.

④ 저자의 성명 뒤에 마침표를 찍어 구분한다. 저자 표기 없이 편집자만 표기할 경우 동양서는 성명 뒤에 “엮음”이라 쓰고 마침표를, 서양서는 성명 뒤에 쉼표를 하고 ed. (복수 편집자의 경우 eds.)를 쓴다.

⑤ 논문 및 기사, 편집된 책에 수록된 글은 큰따옴표를 닫기 전 마침표(.)를 찍어 수록된 단행본 및 간행물명과 구분한다. 수록된 책이 서양서인 경우 서명 앞에 “In”을 쓴다.

⑥ 단행본명 뒤에 마침표를 찍어 뒤 항목과 구분한다. 단, 수록된 글이 앞에 표기된 경우 쉼표를 찍어 뒤 항목과 구분한다.

⑦단행본의 출판사항은 괄호 없이 “출판지: 출판사, 출판년도” 형식으로 쓰되, 국내의 경우 출판지는 생략할 수 있다. 학위 논문의 경우 괄호 없이 “학위종류, 학교명, 출판년도” 형식으로 쓴다.

⑧ 연속 간행물과 신문의 경우 간행물명, 권(호)수, 발행시기, 인용페이지 표기는 각주 표기와 동일하다.

⑨ 단행본에 수록된 글의 인용 페이지는 출판사항 앞에 표기하며 마침표를 찍어 뒤 항목과 구분한다.

⑩ 편저자와 번역자는 서명과 출판 사항 사이에 마침표 뒤 표기하고 마침표를 찍어 한다. 국문서인 경우 성명 뒤에 각각 “엮음”, “옮김”이라 쓰고, 서양서인 경우 성명 앞에 각각 “Ed.” (복수의 편저자의 경우 “Eds.”), “Trans.”라고 쓴다. 단, 쉼표에서 이어지는 경우 소문자로 표기한다.

⑪ 참고문헌 유형별 표기의 예시는 아래와 같으며 명시되지 않은 기타 사항은 각주 표기를 준용한다.

저서 예)

양정무, *상인과 미술* (사회평론, 2011), 189.

편저 및 번역서 예)

윤난지 엮음. *페미니즘과 미술: 모더니즘 이후 미술의 화두 3*. 눈빛, 2009.

클레어 비숍. *래디컬 뮤지엄: 동시대 미술관에서 무엇이 ‘동시대적’인가?*. 구정연 외 옮김. 현실문화, 2016.

D’Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. R. Nice. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

편집된 책에 수록된 글)

오경미. “여성과 과학 기술 화해시키기: 주디 와이즈먼의 테크노페미니즘.” *현대 기술・미디어 철학의 갈래들*, 이광석 외 지음, 248-277. 그린비, 2016.

Thoreau, Henry David. “Walking.” In *The Making of the American Essay*, ed. John D’ Agata, 167-195. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

학술 논문 예)

이민하. “문화 민주주의 관점에서 본 블록체인 기반 미술 플랫폼.” *디지털콘텐츠학회논문지* 20(3) (2019), 673-682.

LaSalle, Peter. “Conundrum: A Story about Reading.” *New England Review* 38 (1) (2017), 95-109.

신문기사 예)

김태훈. “사립대 교육용 재산, 수익 내도록 규제 완화.” *경향신문*, 2022년 6월 15일.

Richard, Paul. “New York’s Whitney Biennial Spits in the Face of Convention.” *The Washington Post*, 4 March 1993.

학위논문 예)

윤민용. “동아시아 시각에서 본 조선 후기 궁중 소용 建築畵 연구.” 박사학위논문, 한국학중앙연구원 한국학대학원, 2021.

Barnes, Amy. “From Revolution to Commie Kitsch: (Re)-presenting China in Contemporary British Museums through the Visual Culture of the Cultural Revolution.” Ph.D. diss., University of Leicester, 2009.

e-Book)

Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale.* New York: Harper & Brothers, 1851. http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

이 규정은 2023년 4월 5일부터 시행한다.

한국미술경영학회 편집위원회규정

제1장 총칙

제1조(목적) 본 규정은 『한국미술경영학회 논문집』 편집위원회 운영에 관하여 규정하는 것을 목적으로 한다.

제2장 편집위원회의 구성

제2조(편집위원회의 구성) 1. 편집위원회는 편집위원장과 10인 내외 편집위원으로 구성한다.
2. 편집위원은 편집위원장이 위촉한다.

제3조(편집위원장) 편집위원장은 임기는 2년으로 하되 연임할 수 있다.

제4조(편집위원의 임기) 편집위원의 임기는 2년을 원칙으로 하며 연임할 수 있다.

제5조(편집위원의 선정) 편집위원은 『한국미술경영학회 논문집』의 편집에 직접적인 영향을 미치므로, 편집위원장은 아래의 사항에 유의하여 선정한다.

1. 미술경영 분야의 다양한 시각이나 입장이 골고루 반영되도록 하여 학술지의 편집 활동이 편향되지 않도록 한다.
2. 세부 연구 분야 별로 고른 분포를 이루도록 하여 학술지의 편집이 특정한 분야에 치중되지 않도록 한다.
3. 편집위원의 소속이 지역별로 고른 분포를 이루게 하여 편집 활동이나 연구 활동이 한 지역에 집중되는 것을 피한다.
4. 특정 기관에 편집위원이 집중되는 것을 피한다.

제3장 업무 및 운영

제6조(업무) 편집위원회는 다음과 같은 업무를 수행한다.

1. 편집위원장은 다음의 업무를 수행한다.
   ① 편집위원의 위촉 및 편집위원회 운영에 관한 사항 총괄
   ② 논문심사 및 평가에 관한 사항 총괄
   ③ 학술지 편집에 관한 사항 총괄
   ④ 기타 편집위원회의 목적 달성에 필요한 사항 총괄
2. 편집위원은 소관 분야에서 다음의 업무를 수행한다.
   ① 투고 논문의 1차 심사
   ② 담당 논문의 2차 및 3차 심사의 심사위원 추천 및 심사관련 업무의 지원

③ 심사위원의 온라인 심사결과 검토
④ 특집논문 주제 및 저자 추천
⑤ 기타 편집위원회의 목적 달성에 필요하다고 인정되는 사항

제7조(운영) 1. 편집위원회는 편집위원장이 필요하다고 판단할 때, 또는 편집위원 과반수 이상의 요구가 있을 때 위원장이 소집한다.
2. 편집위원장이 의장이 된다. 단, 유고시에는 편집위원회에서 상의하여 직무대리를 선정한다.
3. 편집위원회는 투고된 원고의 게재여부를 심사하기 위하여 심사위원을 위촉하고 심사결과와 심사평에 근거해 게재여부를 결정한다.

제8조(의결) 편집위원회의 의결은 출석위원 과반수의 찬성으로 한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 3일부터 시행한다.

『한국미술경영학회 논문집』 논문공모

『한국미술경영학회 논문집』은 전문학술지로서 미술경영, 미술정책, 미술이론 및 미술의 제반 분야에 기여하는 학술 활동을 목적으로 합니다.

『한국미술경영학회 논문집』은 2022년부터 연 2회 발간되고 있습니다. 발간일은 매년 2월 28일과 8월 31일이며, 원고 마감은 각각 6월 30일, 12월 31일입니다.

미술경영 분야에서부터 미술정책, 융합미술, 미술산업, 국제문화교류, 지역문화 분야 그리고 미술과 관련된 새로운 패러다임을 구축하고 미술이론 및 미술현장 인력 양성에 도움이 되는 참신하고 수준 있는 학술논문을 공모합니다.

연구자 여러분들의 많은 투고를 바랍니다.

1. 논문의 주제

- 미술경영
- 미술정책
- 미술이론
- 융합미술 분야
- 미술산업
- 국제문화교류
- 지역문화
- 미술경영과 관련한 문화예술이론(문화예술경영) 전반에 관한 이론적, 실제적 연구

2. 논문의 종류

1) 특집원고 : 한국미술경영학회가 기획한 특정 주제에 대한 공모논문, 학술발표회에서 발표된 논문 가운데 연구소의 심사 절차를 거쳐 채택된 논문.
2) 일반원고 : 연구자가 개별적으로 논문을 작성하여 투고한 논문 가운데 학회가 심사 절차를 거쳐 채택된 논문.

3. 논문 투고 방법

1) 다른 학술 잡지나 단행본 등에 발표하지 않은 순수 학술 논문이어야 한다.

2) 원고는 한국미술경영학회 홈페이지 온라인논문투고심사시스템을 통해 접수한다. 투고시스템 등록 시 반드시 투고자의 소속, 직위, 전공, 전화번호, E-mail 주소 등을 밝힌다.
3) 심사용 논문 안에는 심사자가 투고자를 알아볼 수 있는 정보가 포함되지 않아야 한다. 파일명, 파일정보, 논문 안의 이름, 소속, 연구과제번호, 각주의 ‘졸고~’ 등 투고자가 누구인지 유추할 수 있는 정보 삭제 후 제출해야 한다.
4) 원고는 반드시 논문작성양식을 따라 작성한다.
5) 논문투고의 자격은 석사학위(전문사) 재학생 이상, 또는 동등한 자격 소지자가 투고하는 것을 원칙으로 한다.

4. 논문 투고관련 문의제출

• 한국미술경영학회 E-mail: kama2021@naver.com

한국미술경영학회 편집위원회

편집위원장 양정무 (한국예술종합학교 미술이론과 교수)
김연재 (한국예술종합학교 미술이론과 조교수)
김진영 ((前)연세대 특임교수, 이화여대・중앙대 연구교수)
김휘정 (상명대학교 문화기술대학원 조교수)
류승완 (중앙대학교 경영학부 교수)
류정화 (㈜리우션 대표)
박미연 (화이트블럭 천안창작촌 학예팀장)
박석태 (인천문화재단)
이민하 (중앙대학교 다빈치교양대학 부교수)
이은욱 (넥슨코리아)
이임수 (홍익대학교 예술학과 조교수)
정완서 (서울대학교 협동과정 미술경영 박사과정 수료)
장응조 (홍익대학교 문화예술경영학과 부교수)
정호경 (한국외국어대학교 박사)
폴 멜튼(Paul Melton) (뉴욕 주립대(Fashion Institute of Technology) 교수)

한국미술경영학회 임원

고문	양정무 (한국예술종합학교 미술이론과 교수)
고문	조인수 (한국예술종합학교 미술이론과 교수)
고문	변경희 (뉴욕 주립대(Fashion Institute of Technology) 교수)
고문	전동호 (이화여자대학교 미술사학과 교수)
감사	신정훈 (서울대학교 서양화과 교수)
회장	이민하 (중앙대학교 다빈치교양대학 부교수)
차기회장・학술부장	이임수 (홍익대학교 예술학과 조교수)
부회장・사무총장	김연재 (한국예술종합학교 미술이론과 조교수)
재무부장	이은욱 (넥슨코리아)
홍보부장	류정화 (㈜리우션 대표)
출판부장	정완서 (서울대학교 협동과정 미술경영 박사과정 수료)
기획부장	박미연 (화이트블럭 천안창작촌 학예팀장)
미술정책분과장	박석태 (인천문화재단)
매체분과장	정호경 (한국외국어대학교 박사)
Art&Tech분과장	김진영 ((前)연세대 특임교수, 이화여대・중앙대 연구교수)
간사	정다훈 (중앙대학교 문화예술경영학과 석사과정)

한국미술경영학회 논문집 제 4호 **2023**

Journal of the Korean Art Management Association Vol.4

발행일	2023년 8월 31일
편집장	양정무
발행인	이민하
인쇄	계문사
발행처	한국미술경영학회
주소	서울특별시 성북구 화랑로32길 146-37 미술원 228호
홈페이지	kama21.org
ISSN	2951-1860

본 논문집에 게재된 모든 글과 자료의 무단 복제와
게재를 금합니다.