

ISSN 2951-1860

한국미술경영학회 논문집 제 6호

Journal of the Korean Art Management Association Vol.6

2024

목차

- 5 비영리 전시공간의 운영 모델 형성에 관한 연구 프로젝트: 사투비아다방을 중심으로
A Study on the Formation of Operational Model of Non-Profit Exhibition Space: Focusing on Project Space Sarubia
권하경 (한국예술종합학교 예술전문사)
Kwon Hagyeong (Korea National University of Arts/MA)
- 17 지속가능한 창작을 위한 예술가의 리더십: 창작자의 생애주기별 사건과 사회적 관계성을 중심으로
Artist's Leadership for Sustainable Creation: Focusing on Events and Social Relationships by Creator's Life Cycle
사운택 (한국교원대학교 강사)
Sa Yuntaek (Korea National University of Education/Lecturer)
- 41 아랍에미리트 산업 다각화 기제로서의 예술 산업
Art Industry as a Mechanism for Economic Diversification in the United Arab Emirates
이수정 (서강대학교 유로메나연구소 학술연구교수)
Yi Soojong (The Sogang Euro-MENA Institute/Academic Research Professor)
- 57 [특별기고] 한국 미술시장의 국제화에 따른 도전과 대응
Challenges and Responses to the Internationalization of the Korean Art Market
김동현 (더블엑스 디렉터)
Kim Donghyun (DoubleX/Director)
- 61 한국미술경영학회 정관
- 67 한국미술경영학회 연구규정 / 발행규정
- 70 한국미술경영학회 심사규정
- 72 한국미술경영학회 연구윤리규정
- 76 한국미술경영학회 논문작성양식
- 81 한국미술경영학회 편집위원회규정
- 83 『한국미술경영학회 논문집』 논문공모

**비영리 전시공간의 운영 모델 형성에 관한 연구:
프로젝트 스페이스 사루비아다방을 중심으로***

Study on the Formation of Operational Model of Non-Profit Exhibition Space:

Focusing on Project Space Sarubia

DOI: 10.23088/kama.2024..06.001

권하경 (Kwon HaGyeong)

한국예술종합학교 예술전문사 (Korea National University of Arts/MA)

국문초록

본 논문은 비영리 전시공간의 운영 모델을 ‘프로젝트 스페이스 사루비아다방(이하 사루비아다방)’의 운영에서 도출하고자 진행된 연구이다. 1999년 설립된 비영리 전시공간인 사루비아다방은 2014년 후원회를 구성해 운영 중이다. 후원회의 성립을 가능하게 하였던 1999년과 2013년까지의 예술가 중심의 운영 활동을 분석하여 이를 기반으로 구성된 운영 모델을 제시하고자 한다. 이를 위하여 사루비아다방의 공간에 드러난 ‘작가주의’ 성격을 분석하고, 작가주의적인 운영 방식의 도입이 국내의 열악한 미술제도에 대한 인식과 무관하지 않음을 밝힌다. 사루비아다방의 작가 후원 프로그램 진행, 작가 기반 네트워크와 후원회 성립, 작가 간의 상호작용 활성화 등과 같은 특성들이 형성되었음을 분석한다.

주제어 : 프로젝트 스페이스 사루비아다방, 비영리 전시공간, 비영리 전시공간 운영 모델, 작가주의 전시공간, 후원회

Abstract

This paper aims to derive an operational model for non-profit art spaces through the study of the operation of ‘Project Space Sarubia’(hereinafter referred to as Sarubia). Established in 1999, Sarubia is a non-profit art space that has been operated with the support of a patronage association formed in 2014. By analyzing the ‘artist’s space’ activities from 1999 to 2013 that enabled the establishment of the patronage association, this study seeks to present an operational model based on these activities. To this end, it examines the characteristics of the ‘artistism’ revealed in the space of Sarubia, and argues that the introduction of an artist-centered operation was inevitable in the context of the poor art system in Korea. It analyzes the formation of characteristics such as the implementation of Sarubia’s artist sponsorship program, the establishment of an artist-based network and support group, and the activation of interaction between them.

Keywords : Project Space Sarubia, Non-Profit Art Space, Non-Profit Art Space Operational Model, Artist’s Space, Patronage Association

* 본 논문은 권하경, “‘작가주의’ 공간으로서의 프로젝트 스페이스 사루비아다방 운영 연구: 1999년부터 2013년까지의 활동을 중심으로” (예술전문사학위논문, 한국예술종합학교, 2023)를 수정, 보완한 연구이다.

비영리 전시공간의 운영 모델 형성에 관한 연구: 프로젝트 스페이스 사루비아다방을 중심으로

권하경 (한국예술종합학교 전문사)

1. 서론
2. 사루비아다방의 ‘작가주의’ 활동
3. 사루비아다방의 작가 기반 네트워크와 후원회의 성립
4. 결론

1. 서론

본 논문은 비영리 전시공간의 운영 모델을 ‘프로젝트 스페이스 사루비아다방(Project Space Sarubia) (이하 사루비아다방)’의 운영에서 도출하고자 진행된 연구이다.¹⁾ 운영자금을 출자한 설원기, 윤동구, 유명분과 디렉터인 김성희를 포함해 4인 체제로 설립된 사루비아다방은 1999년 10월 20일 종로구 관훈동 74번지 건물 지하에서 개관하였다.²⁾ 본 공간은 이미 1세대 대안공간으로서 잘 알려진 ‘대안공간 루프’, ‘대안공간 풀’ 등과 함께 대안공간 연구에서 주요하게 다루어졌다.³⁾ 그러나 기존의 연구는 대안공간의 개념과 정의를 중심으로 분석되었기에 독립적인 공간을 주제로 다루거나, 이러한 공간들을 경영적 측면에서 분석한 연구는 이루어진 바가 없다.⁴⁾ 이는 비영리 전시공간이 안정적인 수입의 모델을 구축하지 못한 채 정부 보조금, 기업의 자본 등에 의지하고 있다는 문제도 있지만, 전시공간이 운영 자금

1) 프로젝트 스페이스 사루비아다방의 명칭에 관하여 살펴보면, 개관 당시에는 ‘프로젝트 스페이스 사루비아다방’이었으나 2020년부터 ‘프로젝트 스페이스 사루비아’로 변경하였다. 본 논문에서는 1999년부터 2013년까지의 공간 운영을 주요하게 살피고 있으므로 본 공간의 이름을 프로젝트 스페이스 사루비아다방(이하 사루비아다방)으로 표기하였다.

2) 2005 *지역 네트워크 워크샵 리플릿* (사루비아다방, 2005).

3) 사루비아다방을 대안공간이 아닌 비영리 전시공간으로 본 까닭은 “1960년대 이래 대안공간은 그 활동 동기 및 목적과 운영방식에서 비영리성을 확장” 할 수 있기에 “대안공간의 수행에서 비롯된 확장된 비영리성에” 근거하여 정의 될 수 있다. 따라서 본 논문은 대안공간의 의미보다 확장된 비영리 전시공간으로 사루비아다방을 살핀다. 한국문화예술위원회, *비영리 전시공간 실태조사 및 현황분석 연구* (한국문화예술위원회, 2019), 49-50.

4) 대안공간으로서 사루비아다방을 다룬 기존 연구는 다음과 같다. 신현진, “사회적 체계 이론의 맥락에서 본 대안공간과 예술의 사회화 연구” (박사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2015); 서명혜, “대안공간의 현황과 발전 방안” (석사학위논문, 영남대학교 조형대학원, 2001); 정소라, “국내 대안공간의 특성 및 현황에 관한 연구” (석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 2005); 조정란, “현대미술의 또 다른 대안: 한국 대안공간의 실태조사 및 발전방안 연구” (석사학위논문, 전남대학교 대학원, 2006); 채주희, “한국 대안공간의 특성과 발전방향에 관한 연구” (석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2007); 정은지, “한국현대미술에서 대안공간 10년의 역할 및 성과에 관한 연구: 1999년~2008년 작가 전시자료를 중심으로” (석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2009); 권혜은, “한국 현대미술과 대안공간의 사회적 소통 연구” (석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 2009); 김지원, “대안공간의 지역사회 연계 프로그램 연구” (석사학위논문, 경희대학교 경영대학원, 2012).

과 관련된 정보를 외부에 공개하는 경우가 드물었기 때문이다. 그로 인해 1999년 이후 다양한 비영리 전시공간이 생겨났음에도 불구하고, 이들을 대상으로 국내적 상황에 맞는 운영 모델을 제시하려는 시도는 이루어지지 않았다.⁵⁾ 그러나 기존하는 전시공간의 활동 사례를 분석하여 운영 모델을 제시하는 것은 새로운 비영리 전시공간의 생성과 발전을 이끌기 위해 반드시 필요한 연구이다.

이러한 상황에서, 20여 년간 활동해 온 사루비아다방을 중심으로 삼아, 이들이 독립적 경영의 안정성을 확보하기 위해 지나온 과정을 파악하는 것은 의미가 있다. 1999년 당시 설원기, 윤동구, 유명분을 주체로 한 운영위원회체로 개관한 사루비아다방은, 2014년에 후원회를 기반으로 한 큐레이터 중심체로 체계를 개편하였다. 이는 자금 확보의 어려움으로 인한 경영적 문제를 해결하고자 자금 마련의 주체를 개인에서 단체로 전환하기 위한 결정이었으며, 결과적으로 현재 사루비아다방의 안정적인 경영을 가능케 한 변화였다. 특히 이러한 전환에서 주목할 만한 지점은 하나의 단체로 구성된 회원제도의 구성된 대부분이 사루비아다방 출신의 작가들이라는 사실이다. 그렇기에 2014년에 도입된 새로운 체계를 이해하기 위해서는 1999년부터 2013년까지의 활동을 살펴봐야 한다. 이 시기에 사루비아다방은 활동의 측면에서는 ‘작가주의’ 를, 경영의 측면에서는 후원회의 성립을 목표로 활동하였기에 이로부터 마련한 토대가 후원회의 결성을 가능하게 하였다고 보는 것이 타당하기 때문이다. 따라서 본 연구는 1999년부터 2013년까지의 시점을 전제로 사루비아다방의 설립 배경과 목표, ‘작가주의’ 활동과 그 결과로 생성된 전시공간과 출신 작가의 네트워크를 살펴보고 이를 토대로 사루비아다방의 운영 모델을 제시하는 과정으로 진행된다.

2. 사루비아다방의 ‘작가주의’ 활동

사루비아다방은 제도 개선의 의지를 반영한 대안적 전시공간을 실현하기 위해 ‘작가주의’ 를 내세웠다. ‘작가주의’ 란 전시공간의 존재 의미를 작가로부터 찾아, 작가의 창작 의지에 따라 자유롭게 내보일 수 있도록 지원하는 활동을 의미한다.⁶⁾ 이는 작가이자 한국예술종합학교의 교수였던 설립자 설원기와 윤동구의 의견이 반영된 것으로, 미국 유학파인 이들은 미국의 비영리 전시공간을 본받아 작가를 지원하는 새로운 전시공간이 필요하다고 주장하였다.⁷⁾ 대안공간으로 불리기도 하는 미국의 비영리 전시공간은 1970년 뉴욕에서 문을 연 ‘112 그린스트리트(112 Greene Street)’ 로 시작되었으며, 1972년부터 제공된 보조금을 기반으로 성장하였다.⁸⁾ 1990년대에는 다수의 대안공간들이 조직적 체계 하에서 안정적

5) 찰스스페이스, *왜 대안공간을 묻는가* (미디어버스, 2008), 71-75; 문화사회연구소·한국문화예술위원회, *한국의 대안공간 실태연구* (문화사회연구소, 2007), 99.

6) “[제10회 월간미술대상 수상자 발표 수상소감] ‘작가 중심 공간을 위한 대안적 시스템 구축: 특별 부문 대상 project space 사루비아다방’”, *월간미술*, 2005년 10월, 77.

7) 설원기는 1951년 서울에서 출생하였으나, 유년기부터 미국에서 생활했다. 그는 벨로이트 컬리지(Beloit College)에서 미술을 전공하였으며 1974년에 졸업한 후 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)에서 회화를 전공하여 1981년에 졸업하였다. 윤동구(1952 ~)는 미국에 있는 윌리스턴 아카데미(Williston academy)에서 조각을 전공하였으며 이후 로드 아일랜드 스쿨 오브 디자인(Rhode Island School of Design)에서 1979년까지 공부하였다.

8) Fiore Jessamyn and Louise Sorensen, *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)* (New York: David Zwirner, 2012), 9.

으로 운영되고 있었다. 설원기도 그 중 하나인 ‘드로잉 센터(Drawing Center)’에서 전시를 진행한 바가 있다. 사루비아다방은 이러한 인식과 경험을 종합하여 ‘작가주의’를 뒷받침하는 지침으로서, (1)공간적 특성을 다루는 프로젝트성 전시, (2)공정성을 내세운 공모전, 그리고 (3)선발된 작가를 위한 지원 정책을 내세웠다.

사루비아다방의 ‘작가주의’ 성격은 공간적 특성에서 드러난다. 설치 작가인 윤동구의 의견에 따라, 사루비아다방의 공간은 조명과 설치 방식에 의해 달라지는 환경을 제공하여 작가가 실험적인 전시의 경험을 이룰 수 있도록 구성하였다. 이는 전시를 하나의 프로젝트로 간주하여 작가의 의지에 따라 공간을 달리 사용할 수 있는 ‘프로젝트 스페이스(Project Space)’를 가능하게 하였다. 그리하여 사루비아다방은 페인트가 칠해지지 않은 콘크리트와 벽을 그대로 노출시켜 보편적인 전시공간의 형태에서 탈피하였다.⁹⁾〈그림 1〉 작가들은 이러한 물리적 환경을 최대한 사용하고자 했는데, 김창겸은 《사루비아다방》(2003. 10. 8-10. 31)전에서 이 장소가 ‘사루비아 다방’이 위치하였던 곳이라는 지점에서 착안하여 전시공간을 다방으로 변환시켰다. 정승운의 《HORIZON》(2000. 6. 14-7. 14)전, 임형남, 함성호, 황두진의 《사루비아 타임캡슐》(2002. 12. 6-12. 28)전, 김효진의 《Autochthonous》(2006. 5. 10-6. 9)전은 실험적인 건축적 설치를 시도하였다.¹⁰⁾



〈그림 1〉. 관훈동 시기 내부(1999-2011), 2005

또한 ‘작가주의’ 도입의 배경에는 국내의 열악한 미술제도에 대한 인식도 존재했다. 1999년 무렵, 국내 미술 시장은 1997년 발생한 IMF 구제금융 사태로 인해 급격하게 감소하고 있었다. 상업 갤러리들은 대관과 작품의 판매가 보장된 중견 작가를 통해 수익을 얻고자 하였기에, 신진 작가는 대관이 아니면 전시의 기회가 없었다. 사루비아다방은 이러한 위기를 맞이한 작가들을 위하여 공정하게 이루어진 공개

9) 신현진, “사회적 체계 이론의 맥락에서 본 대안공간과 예술의 사회화 연구” (박사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2015), 63.

10) *SARUBLA Time Capsule(사루비아 타임캡슐전 리플릿* (사루비아다방, 2002).

모집 제도를 도입하였다. 제도의 정착을 위해 사루비아다방은 1999년 『월간미술』 6월호와 7월호에 작가 모집 광고를 하였다. 작품제작/설치 계획서, 포트폴리오, 응모원서 접수 시 이름과 경력을 기재하지 않도록 하였다.¹¹⁾ 공모를 통해 개인 68건, 단체 15건의 기획서를 접수하였으며, 내부 심사를 통해 15건의 기획서를 선정 한 후 2차 심사를 하였다. 사루비아다방은 심사 절차에서도 투명성을 강조하며 1차는 큐레이터가, 2차는 운영위원이 심사를 한 후 최종적으로 만장일치제를 통해 작가를 선정하였다.¹²⁾ 만장일치제는 개인의 취향이나 의견이 미치는 영향을 축소하기 위함이었으며, 불일치한 경우 작가를 선정하지 않았다. 이 같은 과정을 거쳐 사루비아다방은 1999년 9월 9일에 경원대학교 환경조각과 4학년생이던 함진을 선정하였고, 그의 개인전 <공상 일기>(1999. 10. 20-11. 21)로 문을 열었다.¹³⁾

사루비아다방은 선정된 작가가 전시를 원활하게 진행할 수 있도록 당선된 작가에게 300만 원의 창작지원금과 준비와 설치를 위한 1개월, 전시기간 1개월의 총 2개월 동안 공간 사용을 지원하였다.¹⁴⁾ 이렇게 진행된 작가 후원 프로그램은 함진 작가를 시작으로 2013년까지 57회 진행되었으며 총 59명의 작가를 지원하였다.<표 1>¹⁵⁾ 당시 언론은 사루비아다방을 취재하며, 실험적 창작을 지지하며 선정된 작가에게 전시의 기회와 지원금을 제공하고 있다고 밝혔다.¹⁶⁾ 사루비아다방이 신진 작가를 지원하기 위해 시도를 한 이유는, 1990년대 국내에는 작가들에게 대한 지원 또는 보호 시스템과 관련된 공식적인 기관이나 정책이 마련되지 않았기 때문이다.

<표 1>. 사루비아다방의 작가 후원 프로그램 현황(1999-2013)

연도	1999	2000	2001	2002	2003
진행(회)	1	3	4	4	5
작가(명)	1	3	5	5	5
연도	2004	2005	2006	2007	2008
진행(회)	3	4	4	5	4
작가(명)	3	4	4	5	4
연도	2009	2010	2011	2012	2013
진행(회)	4	4	4	4	4
작가(명)	4	4	4	4	4
합계	후원 전시 진행(회)			57회	
	후원 전시 참여 작가(명)			59명	

- 11) 김성희, “아방가르드의 후원자, 비영리 갤러리 뉴욕 맨하튼 ‘대안공간의 운영 현황,’” *월간미술*, 1999년 12월, 123.
 12) 이화순, “비영리 갤러리 오픈한 ‘인 더 루프,’” *스포츠조선*, 1999년 4월 7일.
 13) “‘Project Space 사루비아다방’의 공모 결과를 알립니다,” *월간미술*, 1999년 10월.
 14) 금액은 아래의 기사를 참고하여 복원하였다. 임형두, “프로젝트 스페이스 사루비아 다방 개관,” *연합뉴스*, 1999년 10월 14일; “비제도권 작가 키우는 ‘대안공간 사루비아 다방,’” *중앙일보*, 1999년 10년 25일; 전원경, “갤러리들이 떠난다고?,” *주간동아*, 2004년 10월 18일.
 15) 권하경, “‘작가주의’ 공간으로서의 프로젝트 스페이스 사루비아다방 운영 연구,” 28.
 16) 양성희, “사루비아 다방 첫 후원작가 대학생 함진씨,” *문화일보*, 1999년 11월 5일.

1999년 이전에는 ‘예술공간 솔’, ‘소나무 갤러리’와 같은 사적 전시공간이 작가에게 상업 갤러리에 비해 저렴한 금액으로 공간을 제공한 사례가 있다. 1999년 등장한 ‘대안공간 루프’, ‘대안공간 풀’도 작가들에게 지원금과 공간을 제공하였다. ‘대안공간 루프’는 4-5주 간 전시공간을 무료로 제공하였다. ‘대안공간 풀’은 약간의 창작 지원금을 제공하였으며 2-3주 간 동안 공간을 지원하였다.¹⁷⁾ 사루비아다방은 단순히 전시를 진행하기보다는 ‘작가주의’에 초점을 두어 작가 양성을 목표로 하였고 작가 지원에 있어 더욱 발전된 조건을 제시하였다. 한 달의 전시 준비 기간과 한 달의 전시 기간을 합하여 총 두 달간 공간을 지원하였으며, 사용처에 제한을 두지 않는 창작지원금을 제공하였다.

사루비아다방은 이러한 실천을 통해 공간 자체를 창작의 대상으로 삼아 실험적인 환경을 조성하여 한국 미술계에 전환점을 제공했다. 또한 공정하게 이루어진 공모 제도를 도입하여 작가를 선발하였다. 그리고 이들이 전시의 기회를 최대한으로 이용할 수 있도록 충분한 공간의 사용과 자금을 제공하였다. 그 결과, 다양한 예술 분야의 작가가 공간과 창의적인 상호작용을 통해 건축, 연극, 설치 등의 창작을 이루었다. 20주년 기념 전시인 《프리퀴 PREQUEL 1999-2018》(2018. 12. 12-2019. 1. 11)전에서 사루비아다방은 ‘작가주의’를 전시공간의 성격으로 명시하고 있다.¹⁸⁾ 따라서 ‘작가주의’는 현재까지도 사루비아다방 운영의 주요한 원칙임을 파악할 수 있다.

3. 사루비아다방의 작가 기반 네트워크와 후원회의 성립

사루비아다방은 미국 대안공간의 체계를 따라 설원기, 윤동구, 유명분을 중심으로 운영위원회를 구성했다. 위원회는 거시적 경영을 담당하여, 공간의 운영 방향을 결정하고 예산의 사용 및 기금 확보에 관한 계획을 수립했다.¹⁹⁾ 특히 이들은 출연 약정금을 내어 공간을 운영하고, 기타 수단을 통해 자금을 마련하는 역할을 하였다. 자금의 확보는 대체로 기부를 통해 이루어졌으며, 운영진은 기부금을 안정적으로 확보할 수 있는 후원회를 결성하는 것을 사루비아다방의 목표로 세웠다.²⁰⁾ 사루비아다방의 실무적 계획을 담당한 김성희는 1996년 6개월간 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art, MoMA)과 디아 파운데이션(Dia Foundation) 인턴 프로그램에 참여하며 미국 비영리 재단의 운영에 대한 경험이 있었다. 특히 그는 디아 파운데이션의 큐레이터를 통해 다양한 대안공간의 운영 방식에 관한 정보를 얻었으며, 이를 분석하여 사루비아다방의 운영에 접목하고자 하였다.²¹⁾

그리하여 사루비아다방은 미국 대안공간의 ‘펀드레이징 파티(Fundrasing Party)’를 국내 상황에 맞춰 수정하여 도입한 자선행사인 ‘후원의 밤’을 1999년부터 2008년까지 진행하였다.²²⁾ ‘후원의 밤’

17) 정은지, “한국현대미술에서 대안공간 10년의 역할 및 성과에 관한 연구: 1999년 - 2008년 작가 전시자료를 중심으로” (석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2009), 16-17.

18) “프로젝트 스페이스 사루비아 홈페이지,” <http://www.sarubia.org/> (2024년 8월 25일 접속).

19) 강성은 외, *대안공간 네트워크지 Laboratory* (한국문화예술진흥원 인사미술공간, 2004).

20) 손진옥, “국내 미술계에 대안공간 등장,” *연합뉴스* 1999년 4월 6일.

21) 김성희, “아방가르드의 후원자, 비영리 갤러리-뉴욕 맨하튼 ‘대안공간’의 운영 현황,” *월간미술* 1999년 12월, 119-124.

22) 사루비아다방의 ‘후원의 밤’은 1999년부터 2008년까지 진행되었으며, 이후 행사 개최에 관한 내부적인 시각의

은 기부금 확보 및 후원회 가입을 이끌어내기 위해 사루비아다방이 추구하는 실험적 성격의 일회성 프로젝트나 테마 파티의 형태로 열렸다.²³⁾ 이 행사를 통해 사루비아다방은 장당 10만 원에서 20만 원 가격의 입장권을 판매하여 수익을 얻었다. 또한 참석한 문화계 인사에게 사루비아다방의 연회원 및 평생회원 제도를 홍보하였다. 이러한 노력의 결과로, 2006년에는 사루비아다방의 운영 기금을 제공하는 여덟 명의 평생회원으로 이루어진 후원회가 등장하였다.²⁴⁾ 2005년 이후 ‘후원의 밤’은 현대백화점과 협업하여 작가로부터 기부 받은 작품을 경매로 판매하여 후원금을 마련하는 형태로 변화하였다. 회당 약 1,000-5,000만 원 정도로 마련된 기부금은 사루비아다방의 운영 자금으로 사용되었다. 2005년부터 2008년까지 행사에 참여한 작가는 총 17명이었으며, 이들 중 사루비아다방 출신 작가는 정수진 정승운(2000), 김주현, 김태현(2001), 김을(2002), 박기원, 유영호, 함연주(2003), 박소영(2006), 박미나(2007)으로 총 10명이다.²⁵⁾ 특히 2000년과 2001년에 사루비아다방에서 전시를 진행한 작가들이 2008년 ‘후원의 밤’에 참여한 것으로 보아 전시 이후에도 작가들이 7-8년간 사루비아다방과 네트워크를 유지하였음을 알 수 있다.<표 2>²⁶⁾

<표 2>. 사루비아다방의 후원의 밤 진행 현황 (1999-2008)

회차	이름	개최일	참여 작가
1	제1회 후원의 밤	1999. 9. 16	-
2	기금 마련 바자	2000. 3. 9	-
3	제2회 후원의 밤	2001. 4. 26	-
4	제3회 후원의 밤	2002. 9. 12	-
5	제4회 후원의 밤	2003. 9. 25	-
6	제5회 후원의 밤	2004. 9. 16	-
7	제6회 후원의 밤	2005. 5. 22	김주현, 박소영, 양대원, 함연주
8	제7회 후원의 밤	2006. 9. 8	김을, 유영호, 이미경, 최정화, 황혜선
9	제8회 후원의 밤	2007. 9. 5	변선영, 윤정원, 박미나, 박기원
10	제9회 후원의 밤	2008. 10. 8	김태현, 정수진, 정승운, 노네임샵

‘후원의 밤’ 같이 출신 작가들이 주체가 되어 작품을 기부하는 방식으로 운영 자금 확보에 참여한 사례는 기금마련 전시에서도 찾을 수 있다. 사루비아다방의 기금마련 전시는 설립 자금 마련을 위한 《작가 후원을 위한 기금 마련 전시》(1999. 6. 14-6. 15)으로부터 시작되었으며, 이 전시에는 설립자인 설원기, 운동구를 포함하여 총 45명의 작가가 참여했다. 그로부터 10년 후, 제 2회 기금 마련전인 《사루비아 기

변화로 인해 폐지되었다. 권하경, “‘작가주의’ 공간으로서의 프로젝트 스페이스 사루비아다방 운영 연구,” 54.

23) *Project Space 사루비아다방 1999 - 2005* (사루비아다방, 2006).

24) *Ibid.*

25) 박원식, “‘사루비아 다방’ 비영리 갤러리로 변한 인사동 문화 명소,” *주간한국*, 2007년 9월 9일; 서정민, “사루비아다방 후원의 밤 - 가족, 예술과 만나다,” *중앙선데이*, 2008년 10월 12일.

26) 권하경, “‘작가주의’ 공간으로서의 프로젝트 스페이스 사루비아다방 운영 연구,” 56.

금 마련 전시》(2009. 12. 18-12. 23)가 사루비아다방에서 진행되었으며, 설원기, 윤동구, 차명희, 김지원, 배병우, 배준성, 안창홍, 홍경택 작가가 참여하였다. 두 차례 이루어진 기금마련 전시는 중견작가가 사루비아다방을 후원하는 형태였다.

2011년 이후 진행된 기금마련 전시부터는 사루비아다방 출신 작가가 주요 후원자가 되었다. 2011년 《Thinking of SARUBIA》의 참여 작가는 총 53명으로 이 중 김을, 김성수, 김윤수, 김주현, 김태현, 노충현, 박기원, 박소영, 박원주, 손동현, 안두진, 이순주, 이은실, 임국, 정수진, 정승운, 정지현, 채우승, 천대광, 최상아, 함연주, 함진, 허윤희, 황은정의 24명이 사루비아다방 출신 작가였다. 《제4회 기금 마련전》인 《Thinking of SARUBIA》의 참여자는 총 32명이며, 이 중 사루비아다방 출신 작가는 박기원, 안두진, 양유연, 양정욱, 이주리, 이진주, 이해민선, 전소정, 주재환, 지용현, 최윤희, 함진의 12명이었다. 박기원, 안두진, 함진 작가는 2011년과 2012년에 연달아 작품을 조건 없이 기부하여 사루비아다방의 운영 기금 마련에 힘을 썼다.

이처럼 사루비아다방 출신 작가들은 사루비아다방의 기금 마련 행사에 많은 참여를 하였지만, 실제로 사루비아다방이 이들과 접점을 만들기 위해 했던 활동은 ‘지역네트워킹 워크숍’이 유일하다. ‘지역네트워킹 워크숍’은 2005년과 2013년 사이에 총 10회 개최되었으며, 회차당 3-4명의 사루비아다방 출신 작가들이 프레젠테이션과 토론을 여는 방식으로 진행되었다. ‘아트인오리’, ‘독립예술매개 공간 12.8’ 같은 지역의 전시공간과 대학교에서 개최된 본 행사는 지역의 한계를 넘어서는 네트워크의 형성, 미술대학의 교육 활성화를 목적으로 하였다. 총 18명의 사루비아다방 출신 작가가 참여하였으며, 정수진 작가는 2007년과 2013년, 노충현 작가는 2010년과 2013년 2회씩 참여한 경우도 있었다. 이 워크숍은 사루비아다방의 출신 작가들 간의 네트워크를 확장하고, 지역 사회 내에서 사루비아다방과 출신 작가들에 대한 인식을 높이는 데 기여했다. 또한, 이 활동은 사루비아다방이 출신 작가에 대해 어떤 시각을 갖고 있었는지를 보여준다는 점에서 의의가 있다.^{27)<표 3>²⁸⁾}

<표 3>. 사루비아다방의 지역네트워킹 프로그램 진행 현황 (2005-2013)

회차	날짜	참여 작가	위치
1	2005. 11. 10	김태현, 임국, 낸시황	위덕대학교 미술학부, 경주
2	2005. 11. 11		아트인오리, 부산
3	2006. 5. 25	김을, 김창겸, 함연주	군산대학교 미술디자인학부, 군산
4	2006. 5. 26		전남대학교 미술학과, 광주
5	2007. 5. 2	강영민, 김주현,	영남대학교, 경산
6	2007. 5. 3	오인환, 정수진	울산대학교, 울산

27) 2006 시각예술 정책 포럼 답화집 (한국문화예술위원회, 2006).

28) 권하경, “‘작가주의’ 공간으로서의 프로젝트 스페이스 사루비아다방 운영 연구,” 34.

7	2008. 10. 28	김윤수, 안두진,	목원대학교, 대전
8	2008. 10. 29	정승운, 홍범	충북대학교, 청주
9	2010. 6. 4	노충현, 손동현, 유영호, 정소영	강릉원주대학교, 강릉
10	2013. 12. 10	노충현, 정수진	독립예술매개공간 12.8, 대전

사루비아다방 출신 작가들은 이러한 사루비아다방의 네트워킹 활동과 더불어, ‘작가주의’를 기반으로 받았던 지원과 수평적인 관계를 바탕으로 한 인간적인 소통의 방식이 지속적인 연결을 이루었다고 전했다. 5주년 기념행사인 <<“외침과 속삭임” 우리들의 첫 번째 축제>>(2004. 9. 9 - 9. 16)에는 출신 작가들이 전시공간을 대하는 태도가 드러난다. 이 행사에는 2004년 9월까지 사루비아다방에서 전시했던 38명의 작가 중 20명이 참여하였다.²⁹⁾ 이들은 전시에 단순히 참여하는 것이 아니라, 전시를 위해 공간을 꾸미거나 행사를 열기 위한 준비를 함께하며 공동체적 정체성을 다졌다.³⁰⁾

이처럼 사루비아다방은 전시공간과 작가, 작가와 작가 등 다양한 층위를 토대로 지역과 문화적 경계를 넘나들며 교류와 소통을 이끌어 왔다. 이러한 활동을 바탕으로 사루비아다방은 물리적인 공간을 넘어 네트워크의 중심이 되었으며, 이를 통해 형성된 공동체는 현재 사루비아다방 운영의 기반이 되고 있다. 2014년 사루비아다방은 총 169명의 회원과 기업을 포함한 후원회를 구성하였다. 특히 2013년까지 사루비아다방에서 전시를 진행한 작가 87명 중 34명이 회원으로 자리하며 39.1%의 참여율을 보였다.³¹⁾ 이는 사루비아다방이 작가들 간의 협력적인 네트워크를 구축하고 유지하는 데 성공하였다는 사실을 시사한다. 후원제를 성립시키는 것은 소수의 인원으로부터 자금을 마련하는 방식에서 벗어나, 다수의 후원자를 기반으로 하여 전시공간의 재정적인 안정성을 높이기 위해 의미가 있다.

특히 네트워킹을 바탕으로 한 사루비아다방의 회원제도는 다른 비영리 전시공간의 후원회와 비교해 몇 가지 차이점이 있다. ‘대안공간 풀’이 2004년에 도입한 회원제나 ‘대안공간 루프’가 2019년에 도입한 ‘루프 프렌즈’는 단체에 대한 관심도를 높이고 예술인 집단의 성격을 내보이기 위한 성격이 강했다. 그렇기에 정기적인 금액을 지불하는 것은 선택적이며, 소액의 기부로도 회원의 가입이 가능하다.³²⁾ 그러나 사루비아다방은 회원과 전시공간과의 상호작용과 협력을 극대화하였기에 회원으로서의 지속적인 참여와 높은 기여를 요구한다. 사루비아다방의 회원 자격을 얻기 위해서는 정회원의 경우 500만 원, 준회원의 경우 200만 원의 기부금을 납부해야 한다. 또한 이는 5년간 동안 유지되기에 체계적이고 장기적으로 자리하기를 격려하고 있다.

29) 참여 작가로는 이윤경, 정승운, 채우승, 함진, 김미형, 김주연, 김태현, 이순중, 박기원, 최두수, 성민화, 요아킴 바인홀트, 김창겸, 함연주, 박원주, 유승호, 조남현, 함성호, 황두진, 임형남 등이 있었다.

30) 이무경, “대안공간의 원조 ‘프로젝트 스페이스 사루비아 다방,’” *경향신문*, 2004년 9월 14일.

31) 사루비아다방이 2013년까지 진행한 전체 전시에 참여한 작가 수는 87명이다. 이 참여자 중 사루비아다방의 후원회에 가입한 작가의 수는 34명이다.

32) “대안공간 루프 홈페이지,” <http://altspaceloop.com> (2024년 8월 25일 접속); 김아미, “풀은 눕지 않는다 ... ‘아트스페이스 풀’로 본 대안공간 현주소,” *뉴스1*, 2017년 10월 22일.

이처럼 출신 작가들을 중심으로 구성된 작가 집단의 형성은 그간 사루비아다방이 작가들의 의견과 요구를 고려하여 활동해 온 결과로 볼 수 있다. 그리고 이 작가 집단이 전시공간의 활동에 실질적으로 참여하고 있다는 사실은 재정적인 공고함에 기여할 뿐만 아니라 실행적인 측면에서도 의미가 있다. 사루비아다방의 지원을 통해 성장한 작가들이 현재 사루비아다방의 재정적 기반이 되었다는 점에서 작가 주의를 유지하는 동력을 제공하고 있기 때문이다.

4. 결론

본 논문은 사루비아다방의 활동을 분석하여 비영리 전시공간의 운영 모델을 제시하고자 한다. 운영 위원회를 구성하여 설립된 사루비아다방은 이들을 통해 작가 지원과 후원회 마련이라는 두 가지 명확한 목표를 제시하였다. 또한 작가인 설원기, 윤동구가 운영 방향을 잡으며 ‘작가주의’ 활동의 초석을 마련할 수 있었다. 이는 독특한 물리적 공간의 제공, 학연과 지연 등을 배제한 공모제와 기회 균등, 그리고 이를 통해 선정된 작가들의 자유로운 전시 구성을 위한 아낌없는 지원과 같은 사실들과 연결된다. 1999년부터 2013년까지 이어진 이러한 활동은 당시 전시 기회가 없었던 작가들에게 물질적, 정신적 필요를 만족시키는 역할을 했다. 특히, 이들의 활동은 경제적 위기를 맞은 국내적 상황과 전 세계적인 세계화의 분위기가 엇갈리던 1990년대와 2000년대 초반 사이의 시점에 적절하게 작용하였다. 그리하여 사루비아다방을 성장의 발판으로 삼은 국제적인 작가가 등장하게 되었고, 이 과정을 겪으며 자리를 잡은 작가들은 다음 세대의 작가들의 출현을 돕고자 사루비아다방으로 돌아왔다. 전시공간의 운영 자금을 마련하는 기금마련전과 ‘후원의 밤’ 이 이러한 사례에 해당한다.

사루비아다방의 설립과 작가를 중심으로 한 다인원의 후원회를 구성하기까지 15년의 시간적 간격이 존재한다. 사루비아다방은 이러한 간격을 수평적이고 인간적인 네트워킹 활동을 통해 메꾸었다. ‘작가주의’라는 분명한 지표 아래에서 이루어진 신진 작가를 위한 지원 활동은 작가와 전시공간이 일종의 협력체를 구성할 수 있는 기반을 제공했다. 사루비아다방은 작가와 수평적 관계를 이루어 전시를 함께 만들었고, 전시가 끝난 후에도 이들과의 관계를 유지하며 공간의 기념행사를 함께 진행하거나, 지역의 대학과 전시공간을 방문하는 활동을 통해 유대감을 이어 나갔다. 결과적으로 사루비아다방은 작가주의와 네트워킹이 반복되어 전시공간 운영의 지속을 가능하게 하는 순환적 모델을 구성하였음을 알 수 있다. 이는 선배작가가 후배작가를 지원하는 이상적인 비영리 전시공간의 운영 모델이기도 하다. 현재 사루비아다방의 운영은 명확한 목표에 따른 활동, 그리고 이를 꾸준히 유지하여 성공적인 성과를 통해 도출해 낸 결과이다. 사루비아다방의 사례를 바탕으로, 안정적인 자금을 확보하여 작가를 위한 새로운 기회를 제공하는 또 다른 이상적 전시공간이 등장하기를 기대해 본다.

참고문헌

- 강성은 외. *대안공간 네트워크지 Laboratory*. 한국문화예술진흥원 인사미술공간, 2004.
- 김성희. “아방가르드의 후원자, 비영리 갤러리-뉴욕 맨하튼 ‘대안공간’의 운영 현황.” *월간미술*, 1999년 12월, 119-124.
- 김아미. “풀은 눕지 않는다 … ‘아트스페이스 풀’로 본 대안공간 현주소.” *뉴스1*, 2017년 10월 22일.
- 노형석. “‘사루비아다방’ 터줏대감 이관훈 “보이지 않는 미래, 그게 동력.” *한겨레*, 2019년 1월 3일. 문화사회연구소·한국문화예술위원회. *한국의 대안공간 실태연구*. 문화사회연구소, 2007.
- 박원식. “‘사루비아 다방’ 비영리 갤러리로 변한 인사동 문화 명소.” *주간한국*, 2007년 9월 9일.
- 손진옥. “국내 미술계에 대안공간 등장.” *연합뉴스*, 1999년 4월 6일.
- 서정민. “사루비아다방 후원의 밤 - 가족, 예술과 만나다.” *중앙선데이*, 2008년 10월 12일.
- 신현진. “사회적 체계 이론의 맥락에서 본 대안공간과 예술의 사회화 연구.” 박사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2015.
- 쌈지스페이스. *왜 대안공간을 묻는가*. 미디어버스, 2008.
- 양성희. “사루비아 다방 첫 후원자가 대학생 함진씨.” *문화일보*, 1999년 11월 5일.
- 이무경. “대안공간의 원조 ‘프로젝트 스페이스 사루비아 다방’.” *경향신문*, 2004년 9월 14일.
- 이화순. “비영리 갤러리 오픈한 ‘인 더 루프’.” *스포츠조선*, 1999년 4월 7일.
- 임형두. “‘프로젝트 스페이스 사루비아 다방’ 개관.” *연합뉴스*, 1999년 10월 14일.
- 전원경. “갤러리들이 떠난다고?.” *주간동아*, 2004년 10월 18일.
- 정은지. “한국현대미술에서 대안공간 10년의 역할 및 성과에 관한 연구: 1999년 - 2008년 작가 전시자료를 중심으로.” 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2009.
- 한국문화예술위원회. *비영리 전시공간 실태조사 및 현황분석 연구*. 한국문화예술위원회, 2019.
- 2005 지역 네트워킹 워크숍 리플릿*. 사루비아다방. 2005.
- 2006 시각예술 정책 포럼 담화집*. 한국문화예술위원회. 2006.
- “대안공간에 대한 이유있는 발언.” *월간미술*, 2004년 2월, 60-63.
- “대안공간 루프 홈페이지.” <http://altspaceloop.com>. (2024년 8월 25일 접속).
- “비제도권 작가 키우는 ‘대안공간’ 사루비아 다방.” *중앙일보*, 1999년 10월 25일.
- “[제 10 회 월간미술대상 수상자 발표 수상소감] ‘작가 중심 공간을 위한 대안적 시스템 구축’: 특별 부문 대상 Project Space 사루비아다방.” *월간미술*, 2005년 10월, 77.
- “프로젝트 스페이스 사루비아 홈페이지.” <http://www.sarubia.org/>. (2024년 8월 25일 접속).
- SARUBIA Time capsule(사루비아 타임캡슐전) 리플릿*. 사루비아다방. 2002.
- “‘Project Space 사루비아다방’의 공모 결과를 알립니다.” *월간미술*, 1999년 10월.
- Project Space 사루비아다방 1999-2005*. 사루비아다방. 2006.
- Jessamyn, Fiore and Louise Sørensen. *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*. New York: David Zwirner, 2012.

지속가능한 창작을 위한 예술가의 리더십: 창작자의 생애주기별 사건과 사회적 관계성을 중심으로

Artist's Leadership for Sustainable Creation:
Focusing on Events and Social Relationships by Creator's Life Cycle
DOI: 10.23088/kama.2024..06.002

사윤택 (Sa Yuntaek)
한국교육대학교 강사 (Korea National University of Education/Lecturer)

국문초록

본 연구는 ‘미술 현장에서의 리더십: 관계와 비전’이라는 주제 아래, 한 예술가가 다양한 사회적 제도와 자원을 활용하고 사회적 관계성을 탐색하는 과정에서 예술 창작행위가 어떻게 지속 가능했는가에 대한 내러티브 탐구이다. 연구자의 자전적 경험 이야기는 시간의 흐름에 따른 주요 사건을 중심으로, 30대, 40대, 50대의 생애주기별 지속가능한 창작을 가능하게 만든 자기 주도적 리더십과 사회적 소통을 통해 생성되는 리더십을 중심으로 이야기하였다. 예술가의 지속가능한 창작을 위한 리더십의 발현은 스스로를 끊임없이 사회적 제도와 변화에 적응시키고, 창작의 세계관을 확장하는 태도에 있으며 이를 통해 얻은 결론은 다음과 같다. 예술가의 삶의 과정적 체험을 통해 본 관계와 비전이 종합된 미술 현장에서의 리더십이 지니는 가치는 첫째, 예술가는 사회적, 경제적 입지를 스스로 향상시키고 미술계와 미술 시장의 다양한 변수에 적응해 가는 브리콜라주(bricolage)형 자기 주도적 리더십을 통해 성장이 가능하다. 둘째, 사회제도 속 다양한 자원과 인적 네트워크의 활용은 사회적 관계를 확장시키고, 인간적 소통을 가능하게 하며, 지속적 인 창작을 견인하는 기회가 되었다.

주제어 : 브리콜라주, 자기 주도성, 예술가 리더십, 사회적 관계, 지속가능한 창작

Abstract

Under the theme of “Leadership in the Art Scene: Social Relationships and Vision,” this study is a narrative exploration of how artistic creation was sustainable in the process of an artist utilizing various social systems and resources and exploring social relationships. The story of the researcher's autobiographical experience focuses on major events over time, self-directed leadership that enabled sustainable creation by life cycle in the 30s, 40s, and 50s, and leadership created through social communication. The manifestation of leadership for an artist's sustainable creation lies in the attitude of constantly adapting oneself to social systems and changes and expanding the creative world view. In conclusion, the values of the leadership in the art scene, considering relationships and vision as found through the artist's experience in his life process are as follows. First, that the artist is bricolage-type self-directed person who improves his social and economic standing on his own; growth is possible through leadership. Second, the use of various networks within the social system has become an opportunity to expand social relationships, enable human communication, and drive continuous creation.

Keywords : Bricolage, Self-directedness, Artist Leadership, Social Relationship, Sustainable Creation

지속가능한 창작을 위한 예술가의 리더십: 창작자의 생애주기별 사건과 사회적 관계성을 중심으로

사윤택 (한국고원대학교 강사)

1. 서론
 - 1) 연구의 필요성 및 목적
 - 2) 연구 퍼즐
2. 지속가능성과 예술가의 브리콜라주 리더십
 - 1) 지속가능한 창작
 - 2) 예술가의 자기주도적 리더십
 - 3) 브리콜라주(bricolage) 리더십
3. 내러티브 탐구의 방법과 예술가 리더십 연구
4. 사례: 브리콜라주 리더십에 대한 내러티브 풀어내기
 - 1) ‘신진예술가’의 이름으로: 호기로운 서막
 - 2) 중년으로 가는 길목에서 마주한 방향들
 - 3) 창작자의 중년: “너희도 이제 곧 중장년을 맞이하게 될 거야!”
5. 창작자의 생애주기별 사건과 사회적 관계성을 중심으로 본 경험의 의미

1. 서론

1) 연구의 필요성 및 목적

예술이란 무엇인가. 예술가의 지속적인 창작의 동인은 어디로부터 오는가. 예로부터 예술가의 창작을 위한 동기를 내적, 개인적 요인에 두고 있는 연구들은 반대하게 이루어져 왔다. 그러나 자본 시장의 토대 위에 세워진 근대 사회 이후, 예술가의 창작은 내재적 동기나 여건 외에 예술가를 둘러싼 사회적 환경이 관계되는 복잡한 양상으로 나타났다. 점점 사회의 구조 속에서 자신의 영역을 만들고 넓혀가며 여러 관계를 통해 창작의 힘을 얻는 구조가 되었다. 더욱이 예술 기관들이 지니는 경영 주체로서의 리더십에 대한 연구¹⁾ 혹은 예술 경영인으로서의 리더십 연구²⁾는 있으나 한 개인 작가의 ‘지속가능한 창작

1) 박상언, “예술기관 리더십의 의미와 구현 방식,” *문화예술경영학연구* 8(1) (2015), 25-40.

2) 문혜정, “공연예술조직 운영을 위한 예술경영인의 리더십 연구” (석사학위논문, 단국대학교 경영대학원, 2010); 정예지·김성국, “독일 바우하우스 창립자, 발터 그로피우스를 통해 살펴본 변혁적 리더십과 문화적 자본,” *경상논총* 30(3) (2012), 49~77; 홍기원·김정엽, “예술가에게서 발견되는 예술경영 개념의 단초: 무용과 연극을 중심으로,” *문화예술경영학연구* 14(1) (2021), 159-182.

을 위한’ 리더십을 살펴보는 연구는 쉬이 보이지 않는다.

본 연구는 ‘미술 현장에서의 리더십: 관계와 비전’이라는 주제 아래, 한 예술가가 다양한 사회적 제도와 자원을 활용하고 사회적 관계성을 탐색하는 과정에서 예술 창작행위가 어떻게 지속 가능했는가에 대한 자전적 내러티브 탐구이다. 예술의 특성을 비롯한 여러 이유로 인해, 예술가의 창작행위는 사회적, 경제적 공동체 내에 소속되어 역량을 펼치거나, 사회적 연대를 통해 생산성을 구축하기에는 비교적 취약한 입지를 가지고 있다. 더욱이 예술가의 리더십의 체험 기회는 사회적 지원 혹은 자원을 활용하기 위한 시대적 경향과 필연성을 획득하는 정보, 사회적 네트워크를 구축하며 개입할 수 있는 예술가의 자기 주도성에 따라 개인차가 발생한다. 그러므로 연구의 내용은 연구자의 시간의 흐름에 따른 주요 사건을 중심으로, 지속가능한 창작을 가능하게 만든 자기 주도적 리더십과 지속적인 사회적 소통을 통해 발생하는 리더십을 중심으로 이야기하고자 한다.

내러티브 탐구에 의한 논문은 독자로 하여금 자기가 처한 환경 속에서 삶을 이끌어가는 방법, 자기가 다른 사람들과 관계되는 모습을 다시 생각해 보고 다시 상상하도록 이끌어 주는 것을 목적으로 한다. 본 연구에서 연구자는 나 자신의 이야기를 토대로 예술가가 가지는 삶의 태도와 지속 가능한 창작의 결을 짚어 볼 것이다. 이것은 작은 하나의 이야기이지만 함께 울림을 얻는 또 다른 예술가의 이야기일 수도 있음을 안다.

2) 연구 퍼즐(Research Puzzles)

내러티브 탐구에서는 연구 문제 혹은 연구 질문을 연구 퍼즐이라 명명한다. 본 연구는 인간에 대한 질문이 아닌 궁금함, 그리고 연구자의 질문에 대한 답을 듣기 위한 것이 아닌, 경험으로부터 구성되어 가는 인간에 대한 이해를 목적으로 하므로 연구 문제가 아닌, 연구 퍼즐이라고 칭한다.³⁾ 연구자의 연구 퍼즐은 다음과 같다.

첫째, 연구자의 생애주기별 지속 가능한 창작을 위한 예술가의 경험은 무엇인가?

둘째, 시간의 흐름에 따른 연구자의 경험과 그 의미는 어떻게 말하여지는가?

2. 지속가능성과 예술가의 브리콜라주 리더십

1) 지속가능한 창작

산업 발전이 남긴 후유증을 실천적인 접근으로 극복하기 위해 1972년 스웨덴에서 개최된 UN 인간 환경 회의에서 처음 언급된 지속 가능한 발전의 개념은 이후 다양한 서적들에 소개되며 관심을 이끌었다. 특히 ‘지속가능한 발전(sustainable development)’이라는 용어는 1987년 브룬트란트 위원회(Brundtland Commission)로 칭해지는 세계 환경 개발 위원회(World Commission on Environment and Development)에서 ‘우리 공동의 미래(Our Common Future)’ 보고서 안에서 명확히 확립되었다. 이 보고서에는 지속가

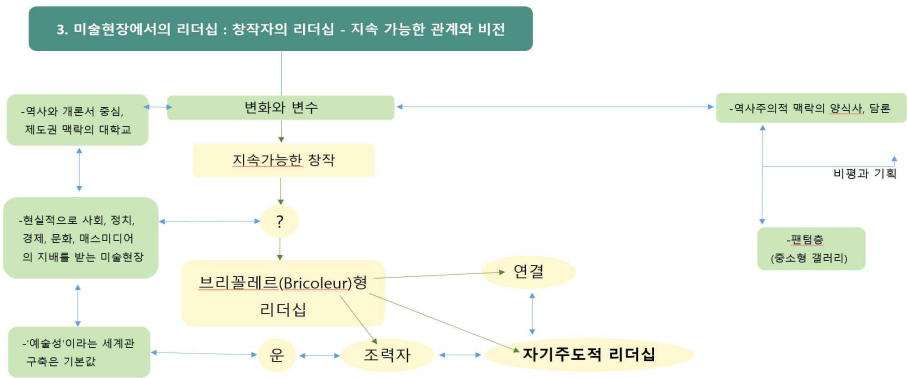
3) 홍영숙, “관계적 탐구로서의 내러티브 탐구,” *질적탐구* 5(1) (2019), 85.

능한 발전을 ‘미래 세대가 필요로 하는 능력을 손상시키지 않는 범위 안에서 현재 세대의 욕구를 충족할 수 있는 발전’으로 설명하였다. 이 외에도 ‘지속가능한’이라는 말은 다양한 맥락에서 사용된다. 이에 대하여 톰 와스(Tom Waas)와 그의 동료들은 각 용어들의 사용에 대하여 설명하였다.⁴⁾

첫 번째, 지속가능(sustainable)은 발전(development)과 함께 사용되는데, 이때의 지속가능한 발전(sustainable development) 용어는 균형 잡힌 통합적 사회적 시스템을 지칭할 때 사용된다. 즉, 이는 경제적 성장, 환경의 보존 등을 포함한 사회적 발전을 기본으로 한다. 두 번째, 지속가능(sustainable)은 형용사로 기능하는데, 예를 들자면 지속가능한 경제, 지속가능한 환경 등과 같이 사용된다. 마지막으로, 지속가능성(sustainability)은 주로 지속 가능한 발전과 동의어로 간주되지만, 환경적인 문제에 무게를 두고 있다.⁵⁾

본 연구에서는 예술 창작을 지칭하는 용어인 ‘지속가능한 창작(sustainable creation)’을 사용하며, 환경, 문화, 기술, 경제, 윤리 등 다양한 사회적 요인과 관계에 기대어 예술가의 지속 가능한 창작의 이해를 시도한다.

예술가의 창작에 있어 지속가능성을 타진하게 만드는 요인에는 두 가지의 동기를 수반한다. 첫 번째는 예술계 전반에 작동하는 환경적 요인이며, 두 번째는 환경적 요인을 실현하는 창작자의 내적 충족 욕망에서 비롯된다. 첫 번째의 환경적 요인으로는 예술의 시대적 필연과 경향성을 드러내는 역사주의적 양식사의 관계성과 재해석, 그리고 예술의 담론적 가치 창출과 연계한다. 두 번째 요인으로 창작자의 욕망은 이러한 동시대적 가치에 편승하려는 동기에 있다. 이는 작가 창작의 핵심적 역량을 자극하는, 지속 가능한 창작을 가능하게 만드는 ‘관계와 비전’이라는 가치와 상응한다.



<그림 1>. 창작자의 리더십과 지속가능한 창작을 위한 관계와 비전 (출처: 작가 제공)

4) Tom Waas, et al., “Sustainable Development: A Bird’s Eye View,” *Sustainability* (2011), 1637-1661, 김주현, “통섭적 관점을 통한 지속가능한 발전의 개념과 동시대 문화 예술의 관계성 연구,” *기초조형학연구* 19(6) (2018), 156에서 재인용.
5) 위의 글.

예술의 시대적 가치를 드러내는 양식적 경향과 문제의식을 표명하는 담론은 창작자의 창작 동기와 세계관을 구축하는 데에 영향을 제공한다. 그러나 이러한 세계관의 작동 원리는 예술계에서 온전한 가치로 작동하지는 않는다. 이 시대는 현실적으로 사회, 정치, 경제, 문화, 매스 미디어의 인과성에 지배를 받기 때문이다. 그렇기 때문에 지속가능성을 가능하게 만드는 창작의 가치를 자본 혹은 사회적 욕망의 가치에 편승시키는 기능도 하고 있다. 즉 지속가능성에 대한 이해는 근본적인 가치 이동을 요구하는 것으로, 이러한 의미에서 지속가능한 문화예술의 가능성을 확인하는 것은 문명 진화로 나아가는 길을 탐구하는 것과 다르지 않다고 설명한다.⁶⁾ 이 시대의 문명과 진화는 예술 가치의 근간을 생산하는 창작자의 태도를 왜곡시킬 수 있다. 바로 매스 미디어로 확산되는 시대적 가치가 그에 열광하는 팬덤 층의 확산으로 인해 예술의 가치는 자본과 대중의 가치로 편승되어진다. 이러한 문명의 시대에 지속가능한 창작의 가치는 물리적인 지속을 의미하기보다는 예술성의 가치를 스스로 견인하며 행동하는 리더십을 의미한다. 이는 사회, 경제, 문화예술의 근간에서 펼쳐지는 인문학의 경계에서 스스로 예술의 지평을 융합하고 정립하는 자기 주도성을 수반한다.⁷⁾

2) 예술가의 자기 주도적 리더십

예술 분야의 경영은 끊임없는 혁신과 자기 쇄신을 추구한다. 예술가의 생태적 기질이 모험과 변화를 추구하기 때문이기도 하지만,⁸⁾ 새롭고 창의적이지 않은 예술은 예술로서의 가치를 잃기 때문이다. 그런 의미에서 예술가의 창작적 태도는 기업가적(entrepreneurial)인 면이 있다. 그런데 창작에 있어서의 자기 혁신과 예술경영에 있어서의 기업가성에는 차이가 있다. 창작자로서의 기업가성은 온전히 개인의 혁신성에 집중하는 것을 허용하지만, 예술경영에서의 기업가성은 활동의 맥락을 고려하는 것이어야 한다. 예술경영은 예술과 사회를 연결하는 지점에 존재하거나 예술과 시장을 연결하는 지점에 존재하기 때문에 그러한 연결이 일어나는 장의 맥락을 이해하는 가운데에서 기업가 정신이 발현되어야 한다. 즉 온전히 개인 창작자로서의 입장이 아닌 예술이 위치하는 사회적, 경제적, 문화적 맥락을 함께 보는 혁신성이 필요하다.⁹⁾ 실질적으로 온전한 예술창작자의 주체적 능력이 있어 리더십은 예술경영의 입장과는 차이가 있다. 예술경영에서의 리더십이라 하면 예술창작의 결과물을 유통과 소통이 필요한 곳의 적재적소에 연결하는 성과를 보여준다. 그러나 예술창작의 주체로서 창작자는 일시적인 현상과 사건에 의존하여 나타나는 결과에 만족할 수 없다. 그것은 생애주기별 창작의 여정을 지속하게 만드는 자기 주도적 리더십의 발현이 요구되기 때문이다.

6) 민경선, “지속가능한 사회와 문화예술: 지속가능한 사회 발전에서 뮤지엄의 역할,” *도시연구* 11 (2017), 225.

7) 지평융합은 단순히 이는 것을 확장하는 것이 아니라, 나의 지평과 타인의 지평에 대한 인식과 이해를 기반으로 자신의 지평을 성찰하고 확장하는 것을 뜻한다. 지평융합은 인식론적 차원을 넘어서는 존재론적 차원에 관한 것이다. 즉 미적 의식과 미적 경험을 가진 존재가 다양한 체험으로부터 불연속성으로 존재하는 것이 아니라, 미적 존재가 그때그때 끊임없이 생기하는 것으로 특정지어진다. 한스-게오르크 가다머, *진리와 방법: 철학적 해석학의 기본 특징들*, 이길우 외 옮김 (문학동네, 2012), 282.

8) Hans Abbing, *Why are Artists Poor?: The Exceptional Economy of Arts* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002), 12.

9) 홍기원·김정엽, “예술가에게서 발견되는 예술경영 개념의 단초: 무용과 연극을 중심으로,” *문화예술경영학연구* 14(1) (2015), 173.

모든 분야의 영역에서 공통적으로 나타나는 자기 주도적 실천 욕구는 자기주도학습을 가능하게 하는 성인 학습자의 기질적 특성을 의미하는 것으로부터 시작되었다. 이것은 학습자가 스스로 자신의 학습을 주도하는 데에는 그와 관련된 모종의 인성적 특징 또는 능력이 작용할 것이라는 관점에서 출발한 것이다. 자기 주도성은 자율성, 독립성, 개방성, 책임감 등과 같은 인성적 특성들이나 문제 해결 능력 혹은 인지적 탐색 능력 등을 포함한다.

루시 M. 구글리엘미노(Lucy M. Guglielmino)는 자기주도 학습과 관련된 특성으로 8가지 능력을 제시하였는데, 기회에 대한 개방성, 효율적 학습자로서의 자아개념, 학습에 대한 주도성과 독립심, 학습에 대한 책임감, 학습에 대한 열정, 미래지향성, 창의성, 기본적 학습기능, 문제해결 능력 등이 그것이다. 한편, 로리스 F. 오디(Lorys F. Oddi)는 적극성과 인지적 개방성, 그리고 학습에 대한 책임감 등을 포함하였으며, 로드니 스키퍼(Rodney W. Skager)는 자기수용성, 계획성, 내재적 동기, 내면화된 평가, 경험에 대한 개방성, 융통성, 자율성 등을 포함하였다. 여기서 이 검사들의 결과로 학습자의 자기 주도성이 높게 나타나면 그것은 곧 자기주도 학습을 성공적으로 수행할 가능성이 높음을 의미했다.¹⁰⁾

이렇듯 기본적으로 내재된 자기 주도성이 전제되어 있다고 하더라도 이런 성향들이 창작의 형태로 연결되지는 않는다. 창작자의 창작 행위는 창작에 대한 자기 주도적 필연성을 찾아가는 능력, 물질만능의 복잡한 세상 속에서 개인의 정체성을 인식하고 목표를 수립하며 스스로의 삶을 책임지는 과정이 끊임없이 요구된다. 바로 창작자 스스로를 견인하는 지속적인 문제해결력이 요구된다. 즉, 예술가의 자기 주도성은 창작자의 생애주기마다 창작의 계기를 연결하는 개인적 프로젝트를 만들고 수행하는 능력 등을 의미한다. 이 과정에서 창작행위를 구체적으로 실현시킬 수 있는 인적·물적 자원을 확보하고, 적합한 공간 선택과 전시 전략을 구성한다.

이렇듯 창작자가 매 순간 맞이하는 자기 주도성은 결국 스스로에 대한 스스로를 견인하는 리더십의 지속적인 발현과 다름없다. 특히 필요한 자원들을 섭렵하고 사회적 혹은 경제적으로 유혹되는 모든 것을 무분별하게 받아들이는 태도가 아닌, 스스로의 창작 형태에 맞는 전략을 찾아 창작자로서의 자기관리(self-management)를 실행하는 차원, 동시대적 방향성을 탐색하고 스스로의 과제를 도출하고 사유하는 인지적 태도가 요구된다. 즉 스스로 일궈온 창작 형태와 그 행위를 책임지고 점검해 나가는 자기모니터링(self-monitoring), 지속적인 삶에 부과되는 사회적, 경제적 요구에 직면하여 예술이 요구하는 과제에 부합하도록 지속성을 유지하는 것은 예술가 스스로에게 장착된 리더십이라 할 수 있다. 이는 30대에 호기롭게 출발한 창작동기의 열망과 작가로서의 태도, 방향성이 미술계 내부의 작동 원리와 시스템, 사회적 환경과 인식에 의해 새로운 통찰과 좌절을 경험하는 40대를 거치면서 50대의 주기를 맞이한다.

예술가의 지속적인 창작을 현재까지 유지하면서 얻은 바는 우리가 선망하는 미술계 시스템의 주류에 진입한다는 것은 창작자의 끊임없는 의지와 노력만으로는 부족하다는 것을 생각하게 한다. 다만 생애주기가 늘어날수록 지속적인 창작을 유지하는 데 순간 감내해야 하는 사회적 자원과 인적 네트워크의 활용, 미술계 내부의 이상적 가치 설정으로는 해결할 수 없는 환경적 요인, 수 많은 변수는 예술가의 체험과 삶의 깊이에 부응한다. 즉 끊임없이 성장하려는 예술가의 내적 동기와 사회적 자원을 활용하는 능

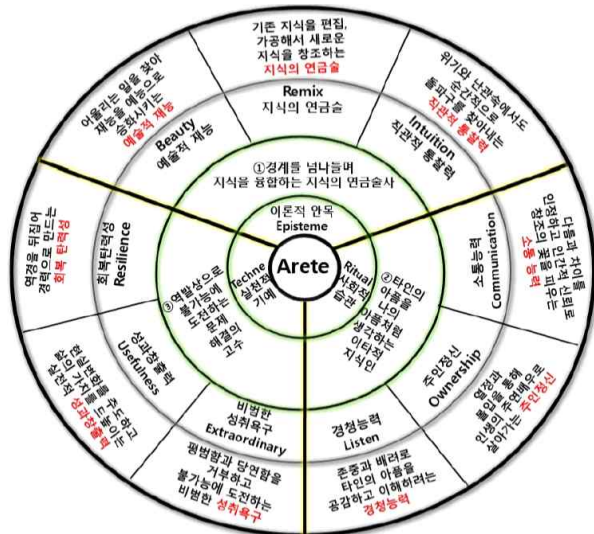
10) 최경애, “이러닝 환경에서 성인의 자기주도성에 따른 학습전략 활용도의 차이,” *한국교육* 36(2) (2009), 142.

력, 인적 네트워크를 연결하고 자신의 창작을 피력하는 방법론적 근거는 예술가 스스로가 좌절하지 않고 감내하며 일궈내는 리더십의 기제임은 분명하다.

3) 브리콜라주 리더십

브리콜라주란, 이미 존재하는 질료들을 가지고 작업하는 것으로, 이미 존재하는 것들을 여러 방법으로 뜯어내고, 다시 제자리로 갖다 놓고, 다양한 방식으로 그것들을 변용해가는 것을 말한다. 그것은 이미 존재하는 재화와 질료들의 변용과 확장을 통해 창조성을 표현하는 것이다.¹¹⁾ 본래 브리콜라주라는 인제상은 인류학자 클로드 레비스트로스(Claude Lévi-Strauss)가 아프리카 원주민을 연구하면서 사용하였다. 건축에 관한 사전 지식이 없는 원주민이 주변의 자원과 기존 지식을 활용하여 필요한 집을 빠르게 짓는 과정을 보고, 서구의 과학적 사고와 구분되는 야생의 사고에서 개념화한 것이다. 그의 설명에 따르면, ‘손재주 끈’으로 번역되는 브리콜라주는 보잘 것 없는 판자 조각, 들맹이나 못 쓰게 된 망치나 톱을 가지고 기존의 정형화된 패턴이나 매뉴얼을 참고하지 않고도 쓸만한 집 한 채를 거뜬히 지어내는 사람을 지칭한다. 이런 브리콜라주가 색다른 대안을 모색하는 방법은 현재 가용한 도구나 기존 지식을 새롭고 다양한 방식으로 적용하고 조합하는 가운데 우연히 떠오르는 창발적 가능성을 모색하는 데 있다.¹²⁾

브리콜라주적 인재가 갖추어야 할 첫 번째 인재상은 탄실한 이론적 안목을 갖추고 복잡한 현상의 이면을 꿰뚫어 통찰하는 의미 이해력을 바탕으로 경계를 넘나들며 지식을 융합하는 ‘지식의 연금술사’다.¹³⁾ 지식의 연금술사가 갖추어야 할 핵심역량은 <그림 2>와 같다.¹⁴⁾ 지식의 연금술사는 어울리는 일을 찾아 아름다움을 추구하는 예술적 재능과 기존 지식을 편집, 가공해서 새로운 지식을 창조하는 지식의 연금술, 위기와 난관 속에서도 순간적으로 돌파구를 찾아내는 직관적 통찰력으로 구성된다. 브리콜라주적 인재가 갖추어야 할 두 번째 자질은 능숙한 실천적 기예로 위기 상황을 탈출하거나



<그림 2>. 브리콜라주의 전문성에 대한 개념적 모델
(출처: 유영만, “융합형 인재, 브리콜레르(Bricoleur)의 전문성 육성을 위한 개념적 모델 개발 연구,” *Andragogy Today* 20(3) (2017), 148.)

11) 백광훈, “창조적 브리콜레르(bricoleur)에 의한 기독교 정체성 세우기: 세르토(M. Certeau)와 테너(K. Tanner)를 중심으로,” *장신논단* 56(1) 2024, 118.
12) 유영만, “융합형 인재, 브리콜레르(Bricoleur)의 전문성 육성을 위한 개념적 모델 개발 연구,” *Andragogy Today* 20(3) (2017), 140.
13) 위의 글, 147.
14) 위의 글, 148.

난국을 돌파하는 문제해결 능력이다. 여기에 해당하는 핵심역량은 평범함과 당연함을 거부하고 불가능에 도전하는 비범한 성취욕구로 현실변화를 주도하고 삶의 가치를 드높이는 실천적 성과창출력을 드높이기 위해 역경을 뒤집어 경력으로 만드는 회복탄력성으로 구성된다. 브리콜라주적 인재의 세 번째 자질은 올바른 사회적 습관을 형성하여 도덕적으로 온당한 상황 판단력을 발휘함으로써 주어진 상황에서 최적의 현답을 찾는 이타성이다. 여기에 해당하는 핵심역량은 열정과 몰입을 통해 인생의 주연배우로 살아가는 주인정신에 입각하여 존중과 배려로 타인의 아픔을 공감하고 이해하려는 경청하고, 다름과 차이를 인정하고 인간적 신뢰로 창조의 꽃을 피우기 위해 열린 마음으로 소통하려는 노력으로 구성된다.¹⁵⁾

브리콜라주의 역량은 능동적 창작 과정과 예술가의 삶의 과정에 매우 흡사하게 발휘됨을 알 수 있다. 예컨대, 거의 예술가의 창작 과정에서 경험하는 아름다움을 추구하는 예술적 재능, 연금술적인 리믹스 능력, 능숙한 실천적 기예로 위기 상황을 탈출하거나 난국을 돌파하는 경험 축적과 문제해결력, 이상과 현실의 상황이 분리됨을 이해하는 유연한 성취욕구, 실천적 성과창출력, 끊임없는 변수에 대응하는 회복탄력성, 예술과 사회를 관계 맺는 이타적 지식인으로서의 주도성 혹은 주인정신, 경청하는 태도, 미술관, 갤러리, 미술작품을 기획하고 유통하는 에이전시 관계자들과 소통하려는 태도 등이 그것이다. 또한, 앞서 살펴본 바와 같이, 능동적인 예술가의 자질은 경험에 대한 개방성, 융통성, 창작의 자율성과 독립성, 예술가의 삶을 선택한 것에 대한 책임감, 작품을 향한 미래 지향성 등과 같은 인성적 특성들이나 문제 해결 능력 혹은 인지적 탐색 능력과 같은 자기 주도적 특성과도 매우 유사함을 지니고 있다. 바로 예술가의 삶은 창작 과정과 관계 맺는 불연속적인 선택과 체험을 통해 미술 현장에서 발휘되는 자기 주도적 리더십에 의지한다.

이렇게 예술가는 사회적 혹은 경제적으로 보장되지 않는 비전과 가치를 스스로 찾아가는, 사회적, 경제적 입지를 스스로 개선시켜 나가는 브리콜라주형 자기 주도적 리더십을 통해 성장이 가능하다.¹⁶⁾ 우리는 미술대학에서 예술가 스스로가 선택한 과정들을 통해 많은 미술의 역사와 미학적 지식, 미술 현장의 정보를 취득하며 창작자의 길로 들어섰다. 그러나 미술계와 미술시장은 교육과정에서 섭렵한 방법과 정보로는 예술가의 이상적 가치를 실행할 수 없는 진실들과 마주한다. 여기서 예술가의 자의식은 무너지기 시작한다. 예술가의 창작을 지속 할 수 있는가? 혹은 미술계에 품은 이상적 가치가 무너지며 예술가로서 선을 넘는 진실들과 타협할 것인가? 30대의 신진 작가 시대의 가치는 사회적 환경에 따라 차이는 있겠지만, 다양한 공모시스템을 통해 성장할 수 있는 원동력을 제공받는다. 이는 온전히 창작자의 감각과 태도, 동시대성(Contemporaneity)을 간파하는 혜안에 의해 성장의 발판을 마련한다. 그러나 40대 이후, 생애주기를 거둬할수록 지속에 대한 책임과 능력은 사회적, 경제적 개연성을 부과시킨다. 미술관의 관심은 사회 전반의 성장적 가치와 담론들을 대변하는 최소한의 작가들 위주로 구축되며 열망하는

15) 위의 글, 147.

16) 문화예술 전반의 경계를 넘나들며 무한한 가치를 창조하고자 노력하는 인간상, 도전과 현장의 야생적 사고로 무장한 실행적 예술인, 우리가 살아가면서 직면하는 위기에 한두 가지의 지식과 한두 번의 시도로는 극복하기 어려울 만큼 책과 학업에서 배운 좁은 지식의 한계를 벗어나 과감한 추진력과 역발상으로 제도적으로 보장되지 않는 불가능에 도전해야 하는 예술인, 어떤 상황에서든 역경을 극복하여 남다른 연륜과 경력으로 만들어가는 지능인과 유사하다. 유명만, *브리콜레르* (썸 앤 파커스, 2013), 48.

대형 갤러리는 철저히 검증된 주류의 스타들에게 집중된다. 중소형 갤러리들은 온전히 그들만의 리그 속에서 작가들을 수시로 갈아치우며 상품 전략 혹은 ‘살아가기’의 논리를 내세운다. 이들과 창작자의 관계 속에서 어느 누구도 그릇된 일을 행하는 일은 없다. 어쩌면 소외된다면 그저 서로 무관한 질서들만 펼쳐질 뿐이다. 예술가의 창작 행위는 질서를 일으키고 바로잡는 선택과 무관하다. 지속가능한 창작을 위해서는 사회에서 제공하는 자원과 지원을 얻기 위해 최소한의 몇 십대 일 혹은 몇 백대 일의 경쟁을 뚫고 성장해야 하는 ‘고시생’의 전략을 감내해야 한다. 끊임없이 ‘고시생’의 전략을 통해 취득한 성과는 그때마다 소비되는 소비재와 같다. 또는 단기적 시스템에 편승하는 성취에 가깝다. 이러한 전략에 의해 성장했다면 그렇게 지속되는 창작과 삶의 지속은 더 넓고 방대한 사회적, 경제적 시스템의 자원과 인적 네트워크를 위해 또 다른 환경적 변수와 체험의 깊이를 경험해야 한다. 이러한 시대에 지속적인 창작을 견인하는 주변 예술가들의 치열하고 불규칙한 삶의 과정은 진정한 브리콜라주 인간상을 떠올리게 한다.

3. 내러티브 탐구의 방법과 예술가 리더십 연구

전통적인 실증주의적 사회 과학 연구 방식은 인간의 의도와 무관한 물리적 세계의 사물을 다루는 것이고 이론, 엄격한 분석, 논리적인 증거, 추론적인 가정을 이끌어 내는 경험적인 발견을 가능하게 한다. 그러나 이러한 연구 방법이 인간을 둘러싼 주제들이 가지고 있는 다양하고 복잡한 맥락을 설명하는데 한계가 있다는 인식이 확산되고, 이에 따라 인간의 삶 속에 나타나는 다양하고 모습과 주제들을 이해하기 위한 방법으로 내러티브 사고가 주목받기 시작하였다.

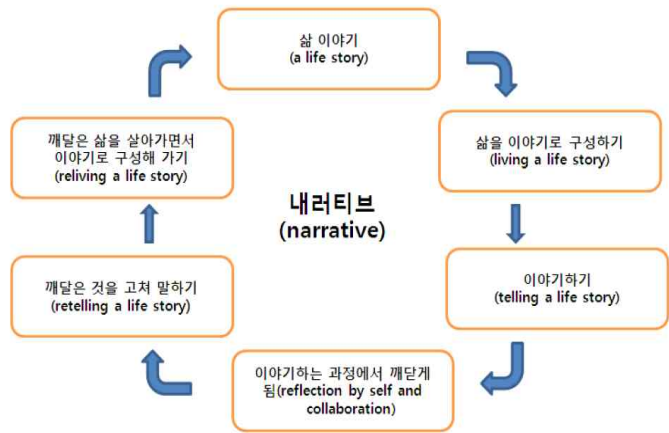
내러티브 탐구(Narrative Inquiry)는 1980년대 초부터 캐나다 앨버타대학교의 D. 진 클랜디닌(D. Jean Clandinin) 교수와 토론토 대학교의 F. 마이클 코넬리(F. Michael Connelly) 교수가 ‘교사 지식(teacher knowledge)’에 관한 연구를 지속하면서 발전시켜 최근 인문사회과학 분야의 주요한 방법론으로 정착한 질적 연구방법론이다.¹⁷⁾ 내러티브 탐구는 존 듀이(John Dewey)의 경험론에 존재론적 인식론적 근거를 두는데, 듀이의 경험 개념에는 두 가지 특징이 있다.¹⁸⁾ 첫째, 경험은 존재론적 범주로서 연속성(continuity)을 갖는다. 하나의 경험은 이전 경험으로부터 생겨나며, 또 다른 경험을 이끌어 내는 연속성을 갖는다. 과거의 기억 경험, 현재 떠올리는 경험, 미래를 상상하는 경험은 각각 그 자리에서 과거의 경험을 토대로 미래 경험으로 나아가는 과정에 있다. 인간은 과거, 현재, 미래에 대해 사고하면서 개인적 경험과 사회적 경험 사이를 오가며 살아가기 때문이다. 두 번째 특징은 경험의 상호작용성이다. 듀이의 경험은 선인지적이거나(precognitive), 선문화적인(precultural) 것이 아니라 인간의 개인적, 사회적, 물질적 환경과의 지속적인 상호작용을 말한다.¹⁹⁾

17) 홍영숙, “관계적 탐구로서의 내러티브 탐구,” 83.

18) D. 진 클랜디닌·F. 마이클 코넬리, *내러티브 탐구: 교육에서의 질적 연구의 경험과 사례*, 소경희·강현석·조덕주·박민정 옮김 (교육과학사, 2006), 20.

19) S. Pinnegar and J. D. Daynes, “Locating Narrative Inquiry Historically,” in *Handbook of Narrative Inquiry: Mapping a Methodology*, ed. D. Jean Clandinin (Thousand Oaks, CA: Sage, 2007), 3-34.

인생은 경험으로 구성되며, 경험은 이야기화 될 때 의미가 부여된다. 내러티브 탐구는 궁극적으로 ‘인간 이해’를 목적으로 하는 질적 연구이다. 인간의 경험 이야기 탐구를 통해 인간 경험의 의미를 해석하고 형성함으로써 인간 이해에 도달하고자 하는 내러티브 탐구는 질적 연구 방법으로 그 자리매김이 더욱 활발해지고 있다.²⁰⁾ 연구자의 예술가로서의 삶을 통해 지속가능한 창작이 어떻게 이루어질 수 있었는가를 탐구하기 위한 방법으로 자전적 내러티브 탐구의 자기 성찰적이고 탐구적인 성격은 매우 적절하다고 본다. 자전적 내러티브 탐구에서 연구자는 클래디닌과 코넬리가 제시한 바와 같이, 연구 참여자로서의 자신의 삶의 이야기 속에 들어가, 살고(living), 이야기하고(telling), 다시 이야기하고(retelling), 다시 사느(reliving) 현장에 존재함으로써 자신의 내러티브를 성찰하고 의미를 파악하면서 연구자 자신의 삶이 재구성되는 과정을 경험한다.²¹⁾



〈그림 3〉. 연구 방법과 과정으로서의 내러티브 (출처: 작가제공)

이에 예술가의 리더십 연구의 절차를 살펴보면 <그림 3>과 같다. 연구자의 예술가로서 살아온 삶 이야기(a life story)는 연구자의 이야기 구성(living a life story)을 통해 이야기로서 말하여지고(telling a life story), 이야기를 통해 깨닫는 인식의 과정(reflexion by self and collaboration)을 거쳐 깨달은 것을 다시 이야기(retelling a life story)하게

되고, 깨달은 삶을 살아가면서 이야기로 구성해 가는 과정을 보여줄 것이다. 그리고 연구자의 예술가로서의 삶이 지속되는 모습을 볼 수 있을 것이다. 또한, 내부자 관점에서 진행됨과 동시에 예술가의 길을 걷고 있는 또 다른 예술가의 삶을 반영하기도 하는 사회적인 성격을 띠는 것이다.

자전적 이야기가 주된 자료로 활용되는 본 연구에서 수집, 활용한 자료로는 첫째, 연구자의 일기(personal journal), 자료 수집 장소에서 쓰여질 수 있는 현장 노트(field notes), 경험과 관련된 사람, 느낌, 시간, 사건 등에 대한 기억을 소환할 수 있는 물건(artifacts: 리플렛, 사진, 서류, 영상, 책, 기타 등등)과 기억 자료, 관찰이다. 본 연구에서 다루고 있는 연구자의 생애 주기는 예술가로서 본격적인 작업을 시작한 30대부터 50대인 현재까지이며, 연구 자료 역시 같은 기간의 것을 다루고 있다.

연구의 성격이 이야기를 중심으로 하는 내러티브 탐구이기에 글쓰기 방법으로 1장, 2장, 3장, 5장은 논리적·기술적 글쓰기를, 4장은 감성적·문학적 글쓰기가 함께 쓰일 것이다. 4장의 경험 이야기(narrative accounts)에서 경험의 의미 주제는 함축적이고 의미의 풍성함을 상상력을 통해 전달할 수 있는 비유적 표현의 사용을 권장한다. 메타포의 사용은 기술에 있어서는 간결하지만, 압축적이기 때문에

20) 홍영숙, “관계적 탐구로서의 내러티브 탐구,” 82.

21) 클래디닌·코넬리, *내러티브 탐구*, 20.

의미의 이해가 좀 더 깊고 통찰력 있게 확장되기에 용이하기 때문이다. 이후 5장의 경험의 의미는 글쓰기 과정을 통해 탐구한 결과로, 탐구된 경험 이야기가 연구자 자신에게 어떤 의미였는지를 해석하여 경험의 의미를 형성하였다.

경험 이야기의 분석의 틀로 작동되는 것은 ‘3차원적 내러티브 탐구 공간’이며, 연구자는 시간성, 사회성, 장소라는 3차원의 맥락 지점에 위치하여 그 경험을 통합적, 통찰적으로 바라보고 분석하고자 노력하였다. 연구자인 “나”의 내러티브를 풀어낼 때 3차원의 맥락에서, 이론을 근거로 또는 사회적, 문화적, 가족의, 기관의 내러티브 등을 끌어와 분석하거나 해석하여 풀어쓰으로써 이야기 내면의 의미를 전달하고자 하였다.

4. 사례: 브리콜라주 리더십에 관한 내러티브 풀어내기

1) ‘신진예술가’의 이름으로: 호기로운 서막

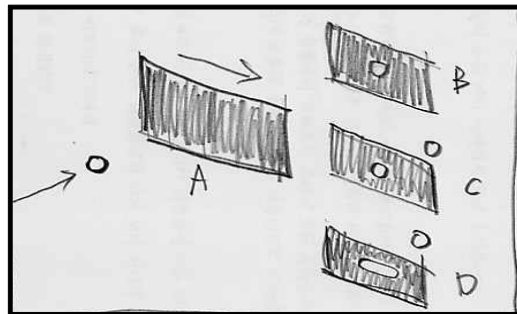
본 연구자의 30대는 이제 막 석사과정을 졸업하고 국내 미술씬(art scene)에서 기성세대가 일궈온 양식적 전개의 터전 위에서 새로운 세대의 담론에 편승하기 위한 스타일 혹은 탈형식의 탈주를 감행하려던 시기였다. 이 시기에 주로 미술 월간지에서 거론되었던 텍스트의 대부분은 “포스트모더니즘의 양식적 전략” 그에 따른 “회화란 무엇인가?” 였던 기억인 듯싶다. 지금에 와서 20년 전 그때를 거론한다는 것은 의미 없는 젊음의 호기로우움을 엿보는 허허로운 감정이 든다. 그렇지만 그 이후부터 국내 미술계의 현실은 국제적 네트워크가 가능한 동시대적 경향의 현실로 현재까지 숨 가쁘게 이어져 왔다.

이즈음 연구자는 우연한 기회에 국내와 해외를 오가며 왕성한 활동력을 보이는 40대 초반 작가의 어시스턴트를 하게 되었다. 일 년에 한 번 가량 국내를 오가며 청담동에 위치한 모 갤러리의 전속과 독일, 프랑스와 캐나다의 전속 갤러리를 통한 유수의 해외 아트페어²²⁾ 공략에 분주한 작가였다. 주로 대형캔버스를 짜는데 보조를 하거나, 개인전 및 아트페어의 작품 설치에 동원되었다. 이 시기에 가끔씩 해외를 오가며 견문을 넓히기도 했으며, 유럽에서 성행하던 1990년대 말에서 2000년대 초의 회화적 경향을 살펴볼 수 있다. 또한 함께 동행하며 들을 수 있었던, 가장 기억에 남는 말은 “회화의 형상(figurative)은 예술의 쇠퇴(decadence)에도 사라지지 않는 집념을 가지고 있다”라는 의미가 오래도록 떠올려지곤 했다. 이는 본 연구자도 이 시기부터 본격적으로 회화작업에 몰입했으며, 회화에 강한 형상성을 강조하기 시작하였다. 그리고 술기운에 취하면 국내 미술시장 시스템을 비판하는 강한 어투의 말을 끊임없이 들어야 했지만 이 시기가 연구자에게 해외 아트페어에 출품된 작가들의 경향과 전속작가로서 누리는 해외 갤러리와의 위상학적 관계를 파악하는 계기가 되었다. 그리고 현실의 명료한 파악과 의도도 모르는 문제의식을 품게 된 계기가 되었다.

본격적인 작품창작을 시작하게 되면서 창작을 지속하기 위한 사회적 지원과 정보, 미술관, 갤러리에서 기획되는 전시에 참여하기 위한 경향성, 젊은 창작자의 차별적 스타일 구축에 부단히도 몰입하였던

22) 주로 1990년대 말부터 국내의 화랑미술제와 해외의 이 시기 3대 해외 아트페어로 독일의 쾰른 아트페어, 프랑스의 FIAC, 미국의 시카고 아트페어와 캐나다의 토론토 아트페어에 참가하였다.

시기였다. 이러한 계기는 해외에서 활동하는 기성작가의 어시스턴트 활동을 하며 취득한 유럽 미술의 회화적 동향을 인지하기 시작하면서부터이다. 20세기 이후의 모더니즘 미술과 차이를 두며 전개된 새로운 형상적 회화에 몰입하면서 신진예술가의 새로운 전략에 눈을 뜨기 시작하였다. 회화작업은 기존에 전개된 양식적 근거 위에서 또 다르게 구축되는 구상적 내러티브의 해체, 기존 회화의 시점을 일탈하여 일상장면의 초월적 시간성(temporality)을 인식하게 하는 새로운 형상회화의 전략을 다루게 되었다.²³⁾ 예술표현에서 재현되는 이미지와 형상 사이의 고민에서 회화적 전략을 고민해 보는 시간이기도 했다.²⁴⁾



〈그림 4〉. 구상적 내러티브와 기존회화의 시점을 해체하기 위한 작업의 전략적 모형 스케치
(출처: 작가 제공)

다행히 이 시기부터 미술관의 기획력은 국내 미술계의 신세대 작가들의 경향과 예술적 비평, 담론 형성에 관심을 두었다. 어느 날 모 기관 큐레이터의 우연한 작업실 방문으로 인해 유수의 미술관에서 기획된, 최근의 회화의 경향성에서 신세대들을 탐색하는 기획전시에 초대되는 계기를 얻을 수 있었다. 이러한 계기를 근거로, 전시를 향한 작가의 태도는 맹목적으로 임하는 작품창작의 기능에서부터 창작품을 보여주기 위한 미술관의 가치, 창작품의 기능이 목적성을 획득하는 기분을 누릴 수 있었다. 이를 통해 본 연구자의 창작의 근거와 행보는 미술관 전략에 부응하는 회화작가가 되기 위한 방향성을 잡기 시작

- 23) 이때 필자는 서양철학에서의 시간성 개념을 탐구하였다. 시간성(時間性, Zeitlichkeit, Temporality)은 시간에 대한 현존재의 관련 성격을 가리키는 말이다. 시간성은 어떤 대상 및 현상, 상황 등에 주입되는 시간적 성격이라고 할 수 있다. 시간을 인식하는 후설의 ‘의식의 흐름’, 하이데거의 현존재의 실존, 베르그송과 들뢰즈의 시간성에 대한 논의 등에 몰두하였다. 박찬국, *하이데거의 존재의 시간 강독* (그린비, 2014); 질 들뢰즈, 이정우 옮김, *의미의 논리* (한길사, 1999), 사운택, “이미지 현상과 사건을 반영하는 현대회화에서의 시간성에 대한 연구” (박사학위논문, 국민대학교, 2016), 3-4에서 재인용.
- 24) 이 문제에 대해서는 들뢰즈의 감각의 논리에서의 프란시스 베이컨(Francis Bacon) 작품 분석을 공부했다. 들뢰즈는 형상을 이미지와 구분하여 사용한다. 즉 들뢰즈가 분석대상으로 하는 베이컨의 작품의 이미지들은 이미지라기보다 형상이다. 이미지가 지시적인데 반해 형상은 비지시적이어서 자족적이고 독자적인 상이기 때문이다. 형상은 우선 <드러나 있는 모습>이라는 의미에서 이미지에 가깝다. 그렇지만 이미지가 <어떤 사물의 이미지>에서처럼, 많은 경우 되돌아가는 이미지 밖의 지시 대상을 상정하는데 반해, 형상에 대해서는 <어떤 사물의 형상>이라고 말하지는 않는다. 그래서 사물과 동등한 존재론적 가치를 획득한, 자족적이고 독자적인 상을 형상이라 하겠다. 즉, 어떤 이미지에서 그것이 환기한다고 간주되는 지적이고 개념적인, 혹은 추상적인 요소를 제거하고 남은 것이 형상이라고 하면 될지 모르겠다. 질 들뢰즈, *감각의 논리*, 하태환 옮김 (민음사, 1995), 3.

하였다. 이 시기부터 성행했던, 신진작가를 배출하기 위한 각종 공모 시스템에 편승하기 위한 감각과 정보, 인문학적 지식을 쌓기 시작하였다. 이러한 노력으로 30대 초반부터 후반까지 국내의 공립 미술관 전시를 5회, 수도권 내의 유망한 사립미술관 전시 2회, 현재까지 미술계 내의 유망한 작가들을 배출한 공모 선정 3회 가량의 수월적 성과를 경험하게 되었다. 또한 새로운 담론적 실천위에서 새로운 회화를 중점적으로 다루었던 2000년대 초기의 광주비엔날레 특별전에 초대되어 전시를 할 수 있었다.



<그림 5>. 30년대 초반 미술관 전시 서막을 알린 전시와 30대의 마지막을 알린 미술관 전시 및 첫 개인전시를 통해 홍보된 월간지 소개자료

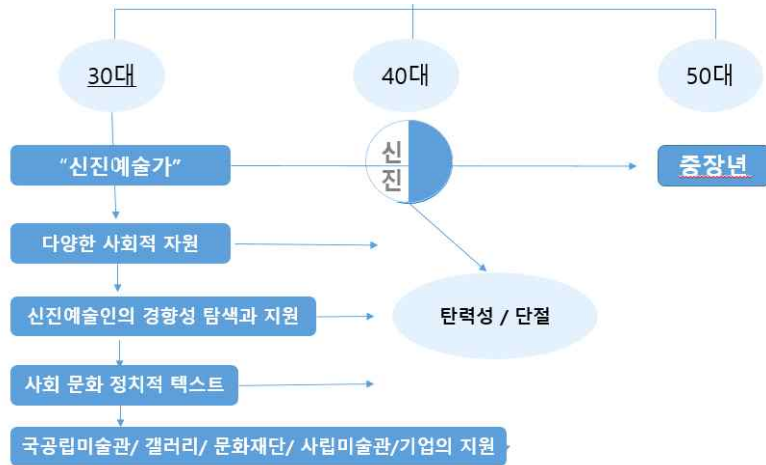
1. 《2001 한국현대미술 신세대 흐름전: 이야기 그림》, 2001. 07. 아르코미술관, 서울
2. 《구체경: 힐링그라운드》, 2013. 03. ~ 05. 소마미술관, 서울
3. 《지속적인, 순간적인》, 2000. 11. 갤러리 조선, 서울의 개인전을 통해 게재된 *Art in Culture*의 영아티스트 소개자료

이런저런 패기와 강한 열망의 흐름을 타던 시기에도 개인적인 창작세계의 면모를 드러내기 위한 개인전시 준비에 고민을 하고 있었다. 개인전시는 권위 있는 특정 주체들로부터 제공된 장과 달리 개인적인 투자와 스스로의 결과를 도출해야 하는 부담을 안고 있다. 2000년 초입에 개최된 첫 개인전은 기성작가의 어시스턴트 경력을 통해, 특정작가의 일정 취소로 생긴 기간에 발생한 공간지원으로 우연한 기회에 치르게 되었다. 이후의 개인전 준비는 사회적 자원을 활용한 공적지원을 받기 위해 부단히도 노력을 하였다. 초기엔 번번이 탈락하는 좌절을 감내해야 했다. 우연한 기회에 국내 미술관의 큐레이터를 통해 사회적 지원과 제도를 활용하기 위한 글쓰기 작성법을 배울 수 있었다. 이후부터 사회적 지원을 활용하며 창작 비용과 개인 전시를 유지하는 과정에서 국공립미술관 및 사립미술관, 갤러리에서의 작품 판매를 경험할 수 있었다. 이렇듯 30대를 떠올려보면 시대적 분위기와 문화예술의 지원정책 속에서 창작을 위해 스스로의 자금을 맹목적으로 소비하는 것이 아닌, 예술창작자로서 사회적 지원과 공적 자금을 후원받는 것에 대한 적극적인 관심을 지니는 계기가 되었다.

2) 중장년으로 가는 길목에서 마주한 방향들

40대에 접어들면서부터 30대에 접한 체험과 신세대 작가라는 타이틀로부터 획득한 탄력성은 초반까지 이어가는 듯했으나, 시간이 지나면서 그동안 수월하게 선정되었던 많은 공적 자금 지원과 미술관, 갤

러리 지원 공모시스템에서 탈락되는 사례가 빈번하게 발생하기 시작하였다. 그런 과정에서 모 갤러리 대표의 지원으로 파주에 위치한 헤이리 예술마을의 건물을 무상으로 지원을 받아 창작에 몰입하는 계기를 가질 수 있었다. 그러나 예술가로서 사회적 시스템으로부터의 정보력과 작품창작 방향의 탄력성이 쇠퇴 되어 가는 시기에 맞이한 창작공간의 긴 여정은, 새로운 변화보다는 정체기를 맞은 듯한 시기를 보냈다.



<그림 6>. 30대와 40대 중후반 ‘신진예술가’ 였던 연구자의 사회적 자원, 시스템과의 관계성 (출처: 한국미술경영학회 춘계 심포지엄 발제 자료, 2024)

“시간이 지나 불현듯 드는 생각이지만, 이 시기에 창작자로서의 내적 방향을 감내하며 지속가능한 창작 행위에 더욱 몰입했다면 결과는 어떠했을까 하는 의구심을 늘 가져본다.”

이러한 변화의 계기는 창작이라는 과업의 내부를 들여다보기보다는, 사회적 관계망과 사회적 활동으로 저변을 넓히는 계기가 되었다. 대학 출강은 학교라는 공동체 내의 창작의 역할과 교육으로의 명분, 취업, 입학률을 높이기 위한 치열한 경쟁력 습득의 기회가 되었다. 또한, 해당 지역과 연계한 사회적 역할과 자문, 사회적 시스템과 연계된 문화예술을 인식하는 기능은 변화하기 시작하였다. 개별 창작자의 지속가능한 태도의 문제에서, 사회적 역할을 수행하기 위한 예술적 개입의 당위성을 얻기 위한 수단을 체득하는 과정으로 변화하기 시작하였다. 이 시기에는 예술가로서의 사회적 관계와 비전을 예술 창작의 태도에서 찾기보다는 사회적 네트워크를 활용하여 기회를 얻고 그 성과를 도출하는 리더십에 관심을 가지게 되었다.



<그림 7>. 청주공예비엔날레 디렉터스테이블 미술감독 시절 기획된 기획전의 일부 장면, 2017. 09.-10. (출처: 작가 제공)

이후, 40대 중반에는 청주 지역의 청주공예비엔날레, 청주아트페어의 운영자로서의 사회적 리더십의 관점에서 예술 행위의 지속과 사회적 관계성에 대해 생각하게 되었다. 이러한 성과는 40대 중후반 무렵, 청주 지역의 청주공예비엔날레의 디렉터스 테이블의 미술감독으로, 예술창작자로서 작가의 입장을 더 잘 헤아려 보려는 의지의 리더십을 발휘하였다.<그림 7> 그러던 중에 사회적 관계 속에서 예술행사의 의미, 예술행사가 작가의 창작에 미치는 영향, 예술과 지역성의 관계를 통해 다시 예술창작의 행위는 회의감에 빠져들기 시작하였다. 이러한 경험은 창작자의 원대한 이상과 현실과의 괴리를 겸허하게 찾게 만드는 계기가 되었다. 그 시기 즈음, 연구자가 헌신하였던 대학교의 미술학과는 폐과 사태를 맞이하였다. 그것은 사회적 현실 속에서 사회적 공동체에서 겪은 큰 충격이었다.



<그림 8>. 좌) OCI미술관 창작레지던시 결과보고전 장면, 2019. 01.-02. 우) 4년간의 리더예술인 참여, 레지던시에서 만난 예술인들과 협업한 결과물 일부, 녹색병원 휴게 공간의 창문(스테인드글라스), 한국예술인복지재단, 2018-2021. (출처: 작가 제공)

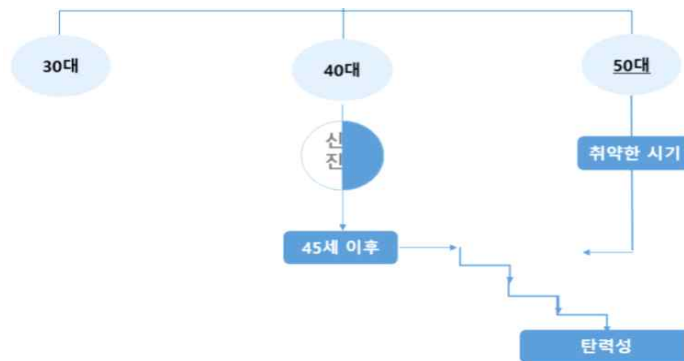
계약직이었던 연구자는 시대적 불안과 필연을 받아들이며 다시 지속가능한 예술 창작의 기회를 얻으려 노력하였다. 이러한 방법의 일환으로, 비교적 늦은 시기였지만 작가 창작의 제도적 산실인 전국의 창작 레지던시 지원에 관심을 두기 시작하였다. 연구자보다 비교적 젊은 신진예술인들과 치열하게 경쟁하며 한해, 한해를 창작자의 태도를 습득하는 기회로 활용하였다. 이렇게 비교적 늦은 시기에 도전한 창작 레지던시 활동은 2011년부터 2015년까지의 헤이리 예술마을 시기를 거쳐, 2016년부터 2022년까지 지속되었다. 이는 40대 중반의 중년 시기부터 50대를 시작하는 주기까지의 단절된 창작활동의 기회를 지속하는 계기를 마련해 주었다. 그러나 창작활동을 실행하는 스튜디오 내 30대의 젊은 창작자들에게는 빈번한 전시기회와 기획력을 향한 러브콜이 확장되고 있음을 감지할 수 있었다. 그에 비해 본 연구자는

스스로 창작공간의 장을 확장하는 행동력을 생성하기 시작하였다. 바로 예술행위의 사회적 개입과 관심에 관한 체험으로 미술계의 무심한 허기를 치환하고자 하였다. 이렇듯 창작행위를 향한 뒤늦은 레지던시 공간들로의 참여는 동료 예술가들과의 네트워크를 필요로 하는 계기가 되었다. 이곳에서 만난 예술인들과 함께 사회적 자원을 활용, 예술인 복지정책의 일환으로 마련된 예술의 사회적 개입 프로젝트를 통해, 4년간의 리더 예술인 활동을 할 수 있었다.

이 일은 전화위복이 되었다. 즉, 이러한 계기는 예술가를 필요로 하는 기업과 기관의 참여를 통해 예술가의 입장을 사회적 관계성 속에서 다시 성찰하게 하는 관계적 리더십을 폭넓게 습득하는 태도를 형성하게 해주었다. 40대의 생애주기별 맞이한 경험은 학교라는 교육시스템과 교육공동체를 체험하는 계기를 만들어 주었다. 또한, 청주 지역 공예비엔날레의 청주국제아트페어와 기획전의 디렉팅은 사회와 정치, 지역이라는 욕망의 주체와 창작 주체인 예술가의 관계성에 눈을 뜨게 만들어 주었다. 그리고 다양한 창작스튜디오의 도전과 체험은 정체를 맞이한 미술현장에서 지속가능한 관계와 비전을 이루게 하였다. 예술인들과의 협업을 통한 사회적 현장과의 관계성은 예술을 통해 사회적 자원을 확보하고 사회적 개입의 가능성을 위한 경험이었기보다는, 예술가의 끊임없는 도전과 호기심이 스스로 창작실현의 주체적 리더임을 증명하는 과정이었다.

3) 창작자의 중장년: “너희도 이제 곧 중장년을 맞이하게 될 거야!”

연구자는 50대 초반을 맞이하였다. 그동안의 예술가로서의 창작과 삶이 아득한 망각과 함께 아득한 기억에서 펼쳐지는 주마등을 연상케 한다.



<그림 9>. 중장년 예술가의 생애주기별 사회적 자원, 시스템과의 관계성 (출처: 한국미술경영학회 춘계 심포지엄 발제 자료, 2024)

“이제 가야 할 시간이야!” 25)

25) 영화 <블레이드 러너(Blade Runner)>, 리들리 스콧(1993).

2022년 50세가 되던 해에 마지막으로 GS칼텍스 정유회사에서 운영하는 여수에 위치한 섬에서 창작 레지던시를 마지막으로 7년간의 창작스튜디오 생활을 마감하기로 결정하였다. 그동안의 창작 여건이 되어준 공적 시스템으로부터 벗어나 중장년이 되면서 창작 여건을 스스로 해결해야겠다는 책임감이 밀려들기 시작하였다.

남해 바다 장도라는 섬에서의 창작 환경과 체험은 회화를 개념적 실험의 매개체로 파악하기보다는, 오히려 시각예술에 있어 회화를 물성적 조건(physical conditions)과 현상학적 사태(phenomenological situation)로 받아들이는 계기를 만들었다. 그것은 자연환경이 인접한 현상을 매일 체험하며 관찰 사유를 통해 드러나는 현상을 관조하면서 회화를 다시 성찰하는 계기를 만들었다.



<그림 10>. 50세가 시작되는 생애주기에 이뤄진 전시들: 좌) 《장도-물성적 사태》, GS칼텍스 예올마루, 여수/장도, GS칼텍스 예올마루 창작레지던시 입주작가전, 2022. 11. 중앙) 《줄고 있는 소년》, 사육택 개인전, 청주시립미술관, 청주, 2023. 05.-06. 우) 《세상과 함께 산다는 것》, 이응노미술관, 대전, 2024. 03.-06. (출처: 작가 제공)

스튜디오 대형 창문으로 늘 잔잔하게 출렁거리는 바다, 어느 날부터 안료와 석회, 아교를 흥건히 버무려 큰 화폭에 부어버렸다. 그리고 함께 입주하며 생활을 하고 있는 동료 작가에게 도움을 요청하여 바다의 출렁거림과 함께 캔버스를 흔들며 줄 것을 주문하였다. 바다의 출렁이는 물성적 상황 인식은 그리는 것보다 그 출렁거림을 흉내 내며 자아내는 화폭의 해석에 집중하였다.<그림 10의 좌> 그렇게 6개월 이상, 바다의 출렁거림에 따라 화폭을 흔들면서 15점의 바다시리즈 작품을 완결하였다. 바다가 인접한 섬의 하늘은 밤의 되면 암흑 속에 구멍 뚫린 것 같은 우주를 연상케 한다. 밤의 시간 속에서 지나가는 대형견의 어렴풋한 실루엣은 늑대처럼 보이기도 한다. 바로 개의 시간이 늑대의 시간으로 뒤바뀌는 사태(situation)랄까? 바다시리즈 이후에는 장도라는 섬에서 겪는 밤의 광경과 시간을 기록하기 시작하였다. 회화에서 기록적 사건을 온전히 표현할 수 있는 방법에 관해 깊은 고민을 거듭하였다. 바로 고대벽화에서 느껴지는 아우라(aura)를 보여주고 싶어졌다. 캔버스 표면에 석회와 안료를 버무려 회벽과 흡사한 요철을 만든 다음, 그 위에 섬의 기억을 되살리며 형상을 주입하기 시작하였다. 한편으론 이런 시간들이 중장년이 되어 주어지는 것에 관해 “시간이란 적당한 때를 알고 그것에 맞게 주어지는구나!” 라는 생각을 하게 되었다.

이렇게 일 년을 보내고 도심 속 작업실로 되돌아온 시간 속에서 공허를 느끼기도 전에 청주시립미술관으로부터 개인전 제의를 받았다. 다음 해에 미술관에서 개인전을 치루게 되었고, 그 이전에 장도라는 섬에서 일궈낸 작품들로 전시를 할 수 있었다.<그림 10의 중앙> 또한 개인전 이후 그 이듬해에 이응노미술관에서 4인 그룹전의 제의를 받았다.<그림 10의 우> 미술관에서의 개인전과 기획전을 통해 기자간담회와 작가토크, 오프닝 파티를 성대하게 치룰 수 있게 되었다. 이러한 경험은 30대의 미술관 전시 초대에서 맛보았던 것이었는데, 10년 후를 보내고 다시 맞은 미술관 오프닝의 수많은 인파 속에서 현기증을 느끼던 터에 자신도 모르게 “이제 남은 기간 목숨 걸고 마지막을 창작에 매진할 수 있는 가치를 느낀다!” 라는 망언을 하였다.

“시간이 화살이라!”²⁶⁾

그동안 창작의 사명감을 위해 헌신하였던 삶이 주마등처럼 스쳐 지나간다. 이제껏 그렇게 관심을 두고 집중하였던 동시대성의 담론들에 헌신하며 회화작업을 진행할 만큼 피곤한 시간을 보내지 않겠다는 허허로움이 어느덧 자리한다. 어쩌면 지속가능한 창작이라는 것은 예술계가 작동하는 시스템으로부터 인정받거나 얻어지는 결과를 기대하기보다, 스스로를 신뢰하며 창작자의 여건과 관계 맺는 태도로부터 얻어지는 산물들의 총체라는 생각이 자리 잡기 시작하였다. 국내 창작 시스템의 가장자리에서 취약하다는 45세 이후부터 50세까지의 중장년 시기에 접어들면서부터, 연구자는 그동안 창작자로서 겪은 무수한 경험들을 통해 창작자로서의 초심을 다시 찾아보는 태도를 목도하기 시작하였다.

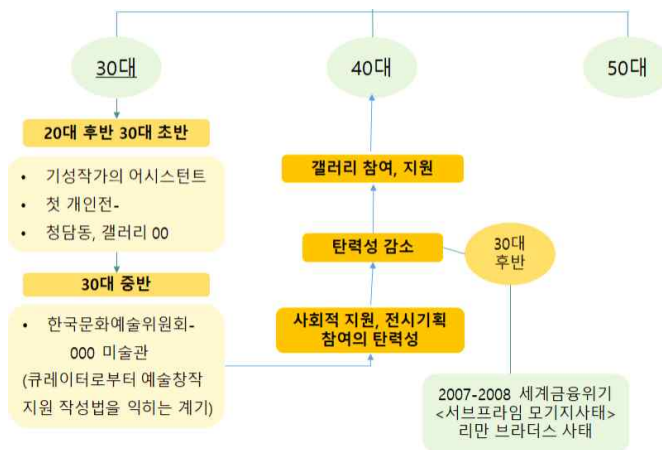
그동안의 지속적인 창작을 위한 방향성을 염두해 두면서 누구보다 치열하게 각종 문서들과 기획안, 3D 렌더링 도서, 각종 공모 안들과 연구재단 논문 혹은 보고서, 그 외의 시간에는 지속적인 창작과 활동에 매진하며 살아왔다. 잠을 온전하게 잔 시간보다 밤잠을 설친 시간들이 더 기억에 남는다. 무수하게 많은 사람들과 관계자들을 만났으며 창작이라는 관계성 아래 수많은 비즈니스들이 교차하며 소비되고 소멸되어 갔다. 너무도 많은 기만과 교만, 편견, 권위와 합리화, 교활함 등을 은연중에 맛봐야 했으며 창작자로 산다는 것에 대한 회의와 창작자이기 때문에 삶이 즐거운 것 같은 편안함을 느끼기도 하였다. 그렇기 때문에 마음 한구석에는 많은 분노와 열등감, 자격지심이 자리하고 있다. 그러나 그것을 잠재우며 그러한 에너지들을 창작이라는 시너지로 흘려보낼 수 있는 인격을 얻은 느낌이다.

아직도 전열을 가다듬고 가야 할 길이 멀게 남아있다. 어쩌면 창작자로서 50이라는 연령은 제2의 창작자의 길로 들어서는 마지막 남은 관문이라는 생각이 들고 있다. 30대와 40대 그리고 50이 되기까지 수많은 관계성 속의 변수들과 맞이하러 때로는 회피했으며, 필요하다고 느낄 때는 과감하게 맞서며 문제 해결력을 키워나가고 있다. 바로 자신 속에 잠재되어 있어 자기주도적 실천과 브리콜라주형 리더십의 발현을 기대해 본다.

26) 영화 <똥개>, 광경택(2003).

5. 창작자의 생애주기별 사건과 사회적 관계성을 중심으로 본 경험의 의미

연구자에게 지속가능한 창작의 태도가 이념적 근거를 위해 헌신하거나, 공동의 성과를 위해 몰입해 가는 과정과는 별개로 작동하는 과업이었던 것 같다. 적어도 본 연구자의 경우는 예술 창작의 과정이 어떤 결론 없이 몰입하였던 순간적 순간들의 여정이었다. 즉 예술 창작이라는 것이 경제적 작동 원리처럼 기회비용²⁷⁾이 폭넓게 제공되는 분야가 아니었다. <그림 11>는 국내 미술계의 시스템에서 나타나는 시기별 성과로 본 연구자의 입장과 연결하여 풀어낸 내러티브를 창작의 생애주기별로 정리한 것이다.



<그림 11>. 연구자의 생애주기별 내러티브 탐구
(출처: 한국미술경영학회 춘계 심포지엄 발제 자료, 2024)

20대 후반, 연구자는 기성 예술인의 어시스턴트 활동을 하였으며 이때 만들어진 인적 네트워크를 활용해 첫 개인전을 열 수 있었다. 이 시기부터 전전공공하며 창작 행위를 유지하던 중, 우연한 기회에 국내의 명망 있는 전시 공간의 큐레이터를 통해 사회적 지원과 및 제도를 활용하기 위한 글쓰기 작성법을 배울 수 있었다. 이후부터 끊임없는 창작 행위를 유지하며 국립현대미술관 및 시립미술관 등 공공기관에 작품 판매라는 행위를 경험할 수 있었다. 30대, 계약직으로 8년 동안 대학교라는 공동체에 소속되어 교육 활동을 경험하며 학교가 속해있는 지자체 내의 관공서, 기업, 문화재단 등과 연계하며 다양한 활동을 경험했다. 40대 초반이 되면서, 지역의 비엔날레 디렉터스 테이블 미술감독 활동을 경험할 수 있었으

27) 기회비용이란 선택에 따른 진정한 비용으로, '여러 대안들 중 하나의 대안을 선택할 때 선택하지 않은 대안들 중 가장 좋은 것, 즉 차선의 가치를 말한다. 예를 들어, 2시간 동안 영화 감상, 공연 관람, 공부 중 무엇을 할까 고민하고 있다고 하자. 각 대안이 주는 만족은 영화 감상 10만 원, 공연 관람 15만 원, 공부 5만 원이지만, 영화나 공연 관람권은 모두 공짜로 얻은 초대권이다. 이때 초대권으로 공연을 관람하면 비용은 들 어가지 않은 상태에서 15만 원의 만족을 얻을 것 같지만 이때도 지불하는 비용이 있다. 선택으로 인해 포기한 것이 있기 때문이다. 바로 차선인 영화 10만원의 기회비용이 발생한 것이다. 공연을 관람하기로 한 경우 남은 대안은 영화와 공부이고 두 대안 중에서 가장 가치가 큰 차선인 영화 10만 원이 공연 관람의 기회비용이 된다. <KDI경제정보센터>

며, 이 시기부터 예술가의 자기 주도적 리더십이라는 관점은 주요하게 작용하는 계기를 맞이하기 시작하였다. 40대 중후반 무렵, 전국 대학의 구조조정이라는 변화를 맞이해 작가가 소속되어 있던 대학의 미술학과는 폐과 사태를 겪으며 창작의 토대는 불안정해졌다. 결국 공함을 극복하기 위한 예술가의 몸부림은 창작의 몰입이었다. 창작 행위를 향한 뒤늦은 창작레지던시 공간으로의 참여는 지속적인 창작의 발판을 마련했으며 예술가들과의 네트워크를 확장하는 계기가 되었다. 이 시기 동안 스튜디오에서 친분을 가진 작가들과 함께 4년 동안의 예술인 파견지원 ‘예술로 기획사업’의 리더 예술인 활동 등의 예술의 사회적 개입을 활발히 실행해 볼 수 있었다. 또한 사회제도를 활용하는 각종 프로젝트와 작품 판매 루트를 통해 창작과의 연계성 혹은 지속가능한 창작의 가능성을 타진해 보는 계기가 될 수 있었다.

<표 1>. 창작자의 생애주기별로 본 창작자의 활동 항목과 참여 횟수 (출처: 작가 제공)

지속적인 창작을 위한 계기		참여 횟수			
		30대	40대	50대	비고
미술관 기획전 (공신력 있는 공립/사립)		7회 (그룹전)	3회 (그룹전)	2회 (개인전4인전)	
갤러리 전시 (개인전/그룹전 포함)		90회	30회	3회	
창작 레지던시 입주		1회	6회	1회	
수상 및 선정		12회	4회	1회	
사회적 활동 (대학교, 공공기관, 비엔날레 등)		2	32	15	
작품 판매	미술관 및 갤러리	25	9	1	
	기타 아트 에이전시		3	10	

<표 1>은 앞서 서술한 지속가능한 창작을 견인하는 직간접적인 상호 간의 영향을 미친 창작자의 생애주기별 활동 항목과 참여 횟수를 정리한 것이다. 30대는 창작활동을 견인하는 원동력이 미술관과 갤러리 중심의 활동이 빈번하게 이뤄지고 있다. 40대의 두드러진 부분은 미술관 기획전시는 2회 가량에 머물지만 갤러리 전시 참여 횟수가 28회 가량이다. 그리고 사회적 활동이 눈에 띄게 많이 분포되어 있다. 30대에는 미술계 내부에 작동하는 시스템으로부터 영향을 받았다면, 40대의 시기부터는 사회적 활동을 통한 인적 네트워크로 지속적인 창작의 계기가 변화하고 있다. 즉 30대의 경우 미술관, 갤러리 등의 작동 시스템에 의해 창작의 기회가 마련되고 있는 반면, 40대의 주기에는 지속적인 창작의 기회를 마련하기 위해 창작 레지던시 입주를 통해 실현하고 있다. 바로 지속적인 창작의 기회를 얻기 위한 공모 경쟁을 통해 스스로의 선택이라는 리더십을 발휘하고 있다. 50대가 되면서부터 미술관 전시와 갤러리

전시가 확연히 줄어들어 수치를 발견할 수 있다. 그리고 40대에 왕성하게 일궈놓은 사회적 활동의 경험과 네트워크를 발판으로 50대에도 사회적 활동이 유지되고 있다. 작품 판매 또한 미술관 및 갤러리 활동에서 이뤄지는 것이 아닌, 사회적 활동을 기반으로 하는 아트 에이전시의 연결에서 이뤄지고 있다. 이렇듯 창작자의 생애주기별로 본 지속가능한 창작을 위한 자기 주도적 리더십 및 브리콜라주형 리더십의 발현은 40대 중반 이후로부터 창작의 생애주기가 길어질수록 스스로를 견인하는 내성적 작용이 필요함을 발견할 수 있다.

결국 예술가의 지속가능한 창작을 위한 리더십의 발현은 스스로를 끊임없이 사회적 제도와 변화에 적응시키고, 창작의 세계관을 확장하는 태도에 있으며 이를 통해 얻은 결론은 다음과 같다. 예술가의 삶의 과정적 체험을 통해 본 관계와 비전을 갖춘 미술 현장에서의 리더십이 지니는 가치는 첫째, 예술가는 사회적, 경제적 입지를 스스로 개선하며 향상시켜 나가는 브리콜라주형 자기 주도적 리더십을 통해 성장이 가능하다. 둘째, 사회제도 속 다양한 공공기관 및 미술관, 미술대학, 기업, 아트 매니지먼트 회사, 갤러리 등의 인적 네트워크의 활용은 사회적 관계성을 확장시키고, 인간적 소통을 가능하게 하며, 지속적인 창작을 견인하는 기회가 되었다.

참고문헌

- D. 진 클랜디닌 · F. 마이클 코넬리, *내러티브 탐구: 교육에서의 질적 연구의 경험과 사례*. 소경희 · 강현석 · 조덕주 · 박민정 옮김. 교육과학사, 2006.
- 김성용 · 배성현 · 김현근 · 안성익. “혁신행동에 대한 자기주도직무설계(Job Crafting) 행위의 효과.” *인적자원관리연구* 23(5) (2016), 1-26.
- 김아영. “미래 교육의 핵심역량: 자기주도성.” *교육심리연구* 28(4) (2014), 593-617.
- 김주현. “통섭적 관점을 통한 지속가능한 발전의 개념과 동시대 문화 예술의 관계성 연구.” *기초조형학연구* 19(6) (2018), 153-166.
- 민경선. “지속가능한 사회와 문화예술- 지속가능한 사회 발전에서 뮤지엄의 역할.” *도시연구* 11 (2017), 215-250.
- 문혜정. “공연예술조직 운영을 위한 예술경영인의 리더십 연구.” 석사학위논문, 단국대학교 경영대학원, 2010.
- 박상언. “예술기관 리더십의 의미와 구현 방식.” *문화예술경영학연구* 8(1) (2015), 25-40.
- 박찬국. *하이테크의 존재의 시간 강독*. 그린비, 2014.
- 백광훈. “창조적 브리콜레르(bricoleur)에 의한 기독교 정체성 세우기 - 세르토(M. Certeau)와 테너(K. Tanner)를 중심으로.” *장신논단* 56(1) 2024, 101-128.
- 사운택. “이미지 현상과 사건을 반영하는 현대회화에서의 시간성에 대한 연구.” 박사학위논문, 국민대학교, 2016.
- 유영만. *브리콜레르 썸 앤 파커스*, 2013.
- 유영만. “융합형 인재, 브리콜레르(Bricoleur)의 전문성 육성을 위한 개념적 모델 개발 연구.” *Andragogy Today* 20(3) (2017), 125-156.
- 정예지, 김성국. “독일 바우하우스 창립자, 발터 그로피우스를 통해 살펴본 변혁적 리더십과 문화적 자본.” *경산논총* 30(3) (2012), 49-77.
- 질 들뢰즈. *의미의 논리*. 이정우 옮김. 한길사, 1999.
- 질 들뢰즈. *감각의 논리*. 하태환 옮김. 민음사, 1995.
- 최경애. “이러닝 환경에서 성인의 자기주도성에 따른 학습전략 활용도의 차이.” *한국교육* 36(2) (2009), 137-163.
- 홍기원 · 김정엽. “예술가에게서 발견되는 예술경영 개념의 단초: 무용과 연극을 중심으로.” *문화예술경영학연구* 14(1) (2021), 159-182.
- 홍영숙. “‘관계적 탐구’로서의 내러티브 탐구.” *질적탐구* 5(1) (2019), 81-100.
- 한스 게오르그 가다머. *진리와 방법 2: 철학적 해석학의 기본 특징들*. 이길우 외 옮김. 문학동네, 2012.
- Abbing, Hans. *Why are Artist Poor?: The Exceptional Economy of Arts*. Amsterdam University Press. 2002.
- Pinnegar, S. and J. D. Daynes. “Locating Narrative Inquiry Historically.” in *Handbook of Narrative*

- Inquiry: Mapping a Methodology*, ed. D. Jean Clandinin, 3-34. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007.
- Skager, R. W. *Organizing School to Encourage Self-Direction in Learner*. Hamburg: UNESCO Institute for Education, 1978.
- Waas, T., et al. “Sustainable Development: A Bird’ Eye View.” *Sustainability* 3 (2011), 1637-1661.

아랍에미리트 산업 다각화 기제로서의 예술 산업

Art Industry as a Mechanism for Economic Diversification in the United Arab Emirate

DOI: 10.23088/kama.2024..06.003

이수정 (Yi Soojeong)

서강대학교 유로메나연구소 학술연구교수 (The Sogang Euro-MENA Institute/Academic Research Professor)

국문초록

이 논문은 아랍에미리트의 예술 산업 발전 과정을 분석하며, 특히 두바이와 아부다비의 아트페어를 중심으로 산업 다각화의 일환으로 예술 산업이 어떻게 성장했는지 고찰한다. 아랍에미리트는 석유 의존도를 줄이고 경제 성장을 지속하기 위해 다양한 산업을 발전시키고 있으며, 특히 예술 산업은 국가 이미지 개선과 경제적 부가가치를 창출하는데 중요한 역할을 한다. 두바이 아트페어와 아부다비 아트페어는 지역 예술가들에게 플랫폼을 제공하며, 국제적 예술 시장에서도 중요한 위치를 차지하고 있다. 이 논문은 아랍에미리트의 예술 산업이 산업 다각화를 꿈꾸는 아랍에미리트에게 어떤 의미인지를 분석한다.

주제어 : 예술 산업, 미술 시장, 산업 다각화, 아트 두바이, 아부다비 아트페어

Abstract

This paper examines the development of the art industry in the United Arab Emirates, focusing on the Dubai and Abu Dhabi Art Fairs, and explores how the diversification of industries has facilitated the growth of the art sector. The UAE has been reducing its dependence on oil and pursuing sustained economic growth by developing various industries. The art industry, in particular, plays a significant role in enhancing the national image and generating economic value. The Dubai Art Fair and Abu Dhabi Art Fair provide platforms for local artists and hold significant positions in the international art market. This article analyzes what the arts industry in the UAE means for the country as it seeks to diversify its industries.

Keywords : Art Industry, Art Market, Economic Diversification, Art Dubai, Abu Dhabi Art Fair

아랍에미리트 산업 다각화 기제로서의 예술 산업

이수정 (서강대학교 유로메나연구소 학술연구교수)

1. 서론
2. 아랍에미리트의 산업 다각화 과정과 예술 산업
 - 1) 아랍에미리트의 전통적 산업 구조
 - 2) 아랍에미리트의 산업 다각화 과정
3. 아랍에미리트의 예술 산업 육성
 - 1) 아랍에미리트의 예술 산업: 미술과 전시
 - 2) 아부다비 아트페어 및 아트 두바이의 발전과 사회적 영향
4. 결론

1. 서론

현대 사회에서 예술의 범주는 점점 더 다양해지고 세분되고 있다. 특정한 목적을 가지고, 어떠한 재료를 다루어 물건을 만들어내고 성과를 내는 기술이라는 의미에서 시작된 예술은 18세기에 이르러 미적 의미를 덧붙여 좀 더 좁은 의미의 단어로 사용하였다. 예술의 범주는 점차 확장되어, 이내 음악, 문학, 연극, 무용 등 미적 가치를 부여한 인간의 다양한 활동을 총칭하게 되었다. 디지털 시대로 들어서면서 예술의 영역의 경계선이 사라지기 시작하였다. 현대 예술은 과거에는 상상도 할 수 없었던 재료를 사용하고, 다양한 매개체를 활용하여 작가의 정체성과 이상을 담아낸다. 예술적 생산물을 만들어내는 것에서 그치지 않고, 사람들은 예술에 가치를 부여하고 경제적 이윤을 창출한다. 좁게는 개인이 예술 활동을 통해 이윤을 창출하는 것에서 크게는 국가의 주요 경제 분야로 성장하게 된 것이다.

오늘날 예술 산업은 공연, 음악, 미술, 미디어 등 다양한 영역에 걸쳐 있고, 각각의 분야에서 부가 산업을 창출하고 이끌어 경제 전반과 영향을 주고받는다. 국가의 경제 역량과 집중 분야에 따라 예술 산업을 육성하는 국가도 존재하고, 이와 대조적으로 예술 산업이 크게 발달하지 않은 국가도 있다. 그렇다면 사람들은 중동¹⁾을 생각할 때, 대체적으로 어떤 이미지를 떠올릴까? 중동의 다양한 국가를 생각하면서 예술 산업이 발달한 곳이라는 인상을 먼저 떠올리는 경우는 거의 없을 것이다. 석유 산업을 기반으로 하

1) 아랍, 중동, 이슬람은 모두 다른 개념이다. 아랍은 민족적 구분으로 아랍어를 사용하는 아랍 민족을 의미하며, 중동은 지리적 개념으로 아랍 국가를 비롯하여 이스라엘과 이란, 튀르키예를 포함한다. 이슬람은 종교적 구분으로 이슬람을 종교로 믿는 사람, 지역, 국가를 총칭한다. 따라서 본 연구에서는 각각이 내포하는 의미를 고려하여 단어를 사용하기로 한다.

는 경제적 부, 혹은 종교 극단주의자가 저지르는 테러, 최근 이슈화 된 이스라엘-하마스 전쟁과 같은 비극적 전쟁을 떠올리는 것이 일반적일 것이다. 혹은 이집트, 이라크처럼 세계 초기 문명의 중심지로 유구한 역사와 그들이 남긴 문화유산을 떠올릴 수도 있다. 그러나 이들 국가를 생각하면서 현대적 개념의 예술 산업을 떠올리는 것은 쉽지 않다. 오히려 ‘이슬람 세계는 우상 숭배를 금하기 때문에 그림을 그리는 것조차 허락되지 않는다’²⁾는 반쪽짜리 정보를 가지고, 예술 활동이 거의 없을 것이라 추정할지도 모른다.

본 연구는 아랍에미리트의 예술 산업을 고찰하여, 중동 국가 예술 산업의 일면을 들여다보고자 한다. 특히 예술 산업을 국가 차원에서 발전시키고 있는 이유를 산업 다각화 측면의 일환이라 판단하고, 산업 다각화 과정과 아트페어 진행의 역사를 분석하였다. 국내에서 중동의 산업 다각화는 경제 관련 연구소에서 보고서 형태로 여러 차례 연구되었다.³⁾ 이들 보고서는 특히 포스트 오일 시대에 초점을 맞춰 아랍에미리트, 사우디아라비아, 카타르와 같은 산유국이 차세대 산업 성장 동력을 어떤 경제 분야에 집중하고 있는지를 분석하였다. 그러나 보고서 가운데 예술 산업 부분을 심도 있게 파악하거나 산업 다각화 분야를 예술 산업과 연계하여 분석한 사례는 거의 없다. 반면에 중동의 예술 산업 자체를 분석하는 연구는 몇 차례 시도된 바 있다. 이러한 연구도 예술 산업 전반에 초점을 맞추었다기보다, 박물관 산업을 주로 다루었다. 최근 걸프 산유국들이 관광 산업 발전을 촉진하기 위하여 다양한 박물관과 미술관을 개장하고 운영한다는 점에 착안하여 이를 분석한 바 있다.⁴⁾ 또한 보고서에 삽입된 챕터로 두바이 아트페어에 대해 분석한 선행 연구가 있는데, 이 연구는 아트페어와 관련한 개론적 연구와 2014년 개최된 두바이 아트페어를 분석하였다.⁵⁾

본 연구는 산업 다각화를 시도하고 있는 여러 걸프 국가 중에서도 선구자적 역할을 하고 있는 아랍에미리트를 연구 대상으로 삼았다. 먼저 아랍에미리트의 전통적 산업 구조와 산업 다각화 사업을 분석하여, 산업 다각화가 아랍에미리트에게 어떤 의미인지를 파악하였다. 이를 바탕으로 아랍에미리트가 집중하는 예술 산업의 종류와 현황을 분석하였다. 특히, 이미 연구가 시도된 바 있는 두바이와 함께, 아직 국내에서 자세한 연구를 시도한 적이 없는 아부다비 아트페어를 연구 대상으로 하고, 아트페어를 육성하는 아랍에미리트의 행보를 산업 다각화라는 측면에서 설명하고자 하였다. 아랍에미리트의 예술 산업

2) 이는 사람들 사이에 널리 알려진 통설이지만, 이슬람 미술사학 측면에서 볼 때 정확하지 않은 정보이다. 이슬람 예술이라는 영역이 분명히 존재하고, 역사적으로 회화 작품을 남기기도 하였다. 다만 종교적 영역에서만 사람을 묘사하는 등과 같은 활동이 터부시되었다. 실질적으로는 이슬람 세계 형성 초기부터 다양한 형태의 회화작품과 함께 예술 활동이 존재하였다.

3) 주동주 외, *중동 GCC 산업다각화 전략과 한국의 협력* (산업연구원, 2012), 3; 이권형 외, “에너지전환시대 중동 산유국의 석유산업 다각화 전략과 한국의 협력방안: 사우디아라비아와 UAE 를 중심으로,” *KIEP Research Paper* 21(2) (2021); 이권형·손성현·장윤희, “중동 산유국의 경제다각화와 협력 시사점: 사우디아라비아와 UAE 를 중심으로,” *KIEP 오늘의 세계경제* 18 (2018), 11.

4) 안소민·김정명, “사우디아라비아 박물관에 나타난 국가 정체성,” *중동문제연구* 22(1) (2023), 131-164; 안소민·김정명, “아랍에미리트 국립 박물관의 전시 내러티브 비교연구: 아부다비, 두바이, 샤르자 국립 박물관 비교를 중심으로,” *한국중동학회논총* 41(2) (2020), 117-146; 정진한, “민간 박물관을 활용한 아랍에미리트의 친이스라엘 공공외교,” *중동문제연구* 21(2) (2022), 107-138.

5) 황병하, “UAE 미술품 유통시장의 발전 가능성에 대한 분석-두바이 아트페어와 구겐하임 아부다비를 중심으로,” *단국대학교 GCC국가연구소 연간정책보고서* (2014), 149-175.

을 분석함으로써, 현대 사회에서 예술 산업이 지니는 의미와 사회 기여를 간접적으로 확인할 수 있다는 점, 또한 우리 사회에 잘 알려지지 않은 중동 국가의 예술 산업 육성을 파악한다는 점에서 본 연구는 가치가 있다.

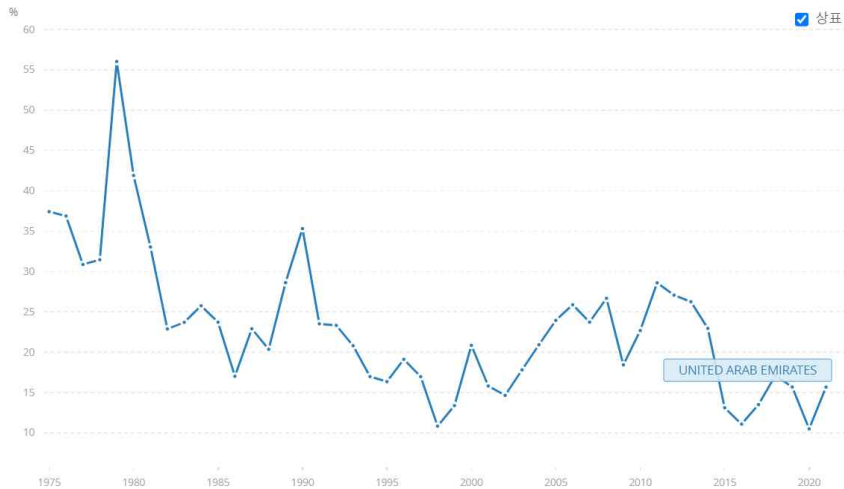
2. 아랍에미리트의 산업 다각화 과정과 예술 산업

1) 아랍에미리트의 전통적 산업 구조

1820년 영국의 보호령으로 편입되어 식민 지배를 받던 아랍에미리트는 1971년 독립하였다. 당시 6개의 토후국⁶⁾이 아랍에미리트 연방을 구성하였고, 1972년 2월 라스 알 카이마(Ras al Khaimah) 토후국이 가입하면서 현재의 모습을 갖추게 되었다. 7개의 토후국은 아부다비(Abu Dhabi), 아지만(Ajman), 두바이(Dubai), 푸자이라(Fujairah), 라스 알 카이마, 샤르자(Sharjah), 움 알 쿠와인(Umm al Quwain)이 있다. 독립 직후에는 각 토후국 별로 통치권 내 지역의 경제를 책임지는 형태의 지배 체제를 확립하였다. 독립 당시에는 아직 일본의 양식 진주가 개발되기 전이었기 때문에 조개에서 진주를 채집하거나 수렵, 어업을 기반으로 경제활동을 하였다. 1930년대 아랍에미리트 내에서는 최초로 석유가 발견되었고, 1960년대 초에 이르러 수출이 되기 시작한다. 최초로 수출한 석유는 움므 샤이프(Umm Shaif) 유전에서 추출한 것이었다. 1958년 아부다비, 1966년 두바이, 1972년 샤르자, 1983년 라스 알 카이마에서 상업적으로 개발하고 수출할 수 있는 규모의 유전이 발견되었다. 특히 아부다비는 7개 토후국 중에서 가장 큰 규모의 유전을 갖고 있다. 아랍에미리트의 GDP는 4,150억 달러에 달하며, 중동에서 사우디아라비아에 이어 두 번째로 큰 규모를 보인다. 아랍에미리트의 석유 자원 규모는 세계에서 3번째로 큰 규모라고 알려져 있다. 2021년 기준 GDP 중 석유 수입 비중은 15.7%를 기록하고 있다. 세계은행그룹(World Bank Group)에 따르면, 1970년대에는 56%에 가까운 의존도를 보였고, 2000년대 들어서 20% 전 후 비중을 보인 것에 비해 최근 들어서는 석유 의존 비중이 줄어들고 있는 상황이다.⁷⁾

6) 서아시아, 인도 등에서 영국의 지배, 보호국에 있던 나라로 부족의 수장이 지배한다. 아랍에미리트연합의 구성국, 오만, 카타르 등이 토후국이다.

7) World Bank Group, "Oil Rents (% of GDP): United Arab Emirates," <https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.PETR.RT.ZS?locations=AE> (2024년 1월 15일 접속).



〈그림 1〉 아랍에미리트의 GDP 석유 비중 1975-2021년 (출처: 월드뱅크)

중동에서 석유를 중심으로 경제를 개발하고, 국가 수입이 석유와 같은 지하자원에 의존하고 있는 국가를 지대추구국가(Rentier State)라고 한다. 대표적으로 사우디아라비아, 아랍에미리트, 카타르, 쿠웨이트, 오만, 바레인이 있다. 이들 국가는 연합을 만들어 서로 협력하고 있다. 이를 걸프 협력 회의라고 칭하며, 영문으로는 ‘Cooperation Council for the Arab States of the Persian Gulf’, 약어로 GCC라고 한다.⁸⁾ 국내에서는 GCC 국가, 혹은 걸프 국가라고 통칭한다. 다른 걸프 국가와 다르게 아랍에미리트는 1980년대부터 빠르게 산업 다각화를 시작하였다. 당시 산업 다각화는 국가 주도의 경제 개발 산업이라기보다 두바이를 중심으로 하는 개발과 경제 다변화를 위한 시도에 가까웠다.

1980년대 아랍에미리트는 다른 토후국에 비해 석유 매장량이 적었기 때문에 두바이는 산업 다각화를 선택할 수밖에 없었다. 특히 무역과 운송, 세계 물류 센터 유치 등을 바탕으로 무역 허브로서 두바이를 발전시키기 시작하였다. 라시드(Rassid) 항구, 제벨 알리(Jebel Ali) 항구, 자유 무역 지대, 두바이 국제공항 건설 등은 세계 물류 시장의 중심지로 두바이를 성장시켰다.⁹⁾ 물론 두바이가 승승장구만 한 것은 아니다. 2008년에서 2010년까지 심각한 경제위기를 겪으며 모라토리엄(Moratorium)을 선언하기에 이른다. 이때 두바이를 구제한 것이 아부다비였다.¹⁰⁾ 이처럼 위기를 경험하기도 한 두바이지만, 두바이의 경제 성장 모델은 아랍에미리트의 다른 토후국은 물론, 주변 걸프 국가에도 많은 자극이 되었다. 두바이는 단순히 무역 중심으로만 지역 경제를 성장시킨 것이 아니라, 관광 및 항공 산업을 함께 발전시켰다. 아랍에미리트의 다른 토후국은 물론이고 석유 산업에 경제 대부분을 의존하고 있는 걸프 국가에 새로운

8) Richard Sharpley, “Planning for Tourism: The Case of Dubai,” *Tourism and Hospitality Planning and Development* 5(1) (2008), 13-30.

9) Ibid.

10) Linda Low, *Abu Dhabi's Vision 2030: An Ongoing Journey of Economic Development* (Singapore: World Scientific Publishing, 2012).

경제 개발 방법이라는 모델을 제시한 것이다.

2) 아랍에미리트의 경제 다각화 시도

2014년 하반기 국제유가가 급락한 이후 아랍에미리트를 비롯한 걸프 산유국들의 재정 건전성에 의문을 표하는 사람들이 많아졌으며, 경제 성장이 둔화되었다.¹¹⁾ 걸프 국가들은 자국의 경제 수입을 절대적으로 석유 자원에 의존하고 있었기 때문에 유가 하락은 곧 경기 침체로 연결될 수밖에 없었다. 아랍에미리트 역시 다른 국가와 다를 것이 없었다. 새로운 에너지원의 등장과 발전, 유가 불안정성으로 인하여 위기를 느낀 아랍에미리트는 석유 산업 의존도를 줄이면서, 지속적인 경제 성장을 꾀할 방법을 찾기 시작하였다. 아랍에미리트가 집중한 것은 산업 다각화였다. 산업 다각화는 곧, 경제 다각화를 의미한다. 석유 발견 이후에 국가 경제가 절대적으로 의존해 온 원유 생산과 수출 부문 이외에도, 제조업, 신재생에너지, 관광, 물류, 금융과 같은 산업을 성장시키고 기업 지원과 외국인 투자 유치, 국영 기업 민영화 등 민간 부문 활동을 장려하였다.¹²⁾ 특히 아랍에미리트는 그동안 석유나 천연가스과 같은 자원에서 얻은 부를 자국민에 대한 보조금 형태로 지급하거나 임금은 많고 노동 강도는 낮은 공공 부문 고용 등의 형태로 분배해 왔다. 그러나 산업 다각화를 시도하면서, 자국민 고용을 활성화하고 보다 적극적인 경제 활동을 장려하였다. 이런 아랍에미리트의 노력은 자국민의 경제 활동을 산업 다각화의 원동력으로 삼고자 하는 움직임이었다.

따라서 아랍에미리트 연방 정부와 지방정부는 각각 국가 및 지역 개발 계획을 발표하고 추진하기 시작하였다. 2010년 아랍에미리트 연방 정부는 ‘비전 2021’을 발표하였다. ‘비전 2021’은 아랍에미리트 부통령 겸 총리이자, 두바이 통치자인 셰이크 모하메드 빈 라시드 알 막툼(Sheikh Mohammed bin Rashid Al Maktoum)이 시작한 아랍에미리트 장기 개발 계획이다. 이 개발 계획은 다음 네 가지 기본 인식을 바탕으로 하였다.

- ① 책임감으로 뭉친 국가: 옛 유산 안에서 야심차고 자신 있는 국가
- ② 운명으로 결속된 국가: 공동의 운명으로 결속된 강한 연합체
- ③ 지식으로 하나 된 국가: 지식이 풍부하고 혁신적인 아랍에미리트가 주도하는 경쟁력 있는 경제
- ④ 번영으로 하나 되는 국가: 양질의 삶을 위해 육성할 수 있고 지속가능한 환경¹³⁾

‘비전 2021’의 주요 내용은 아랍에미리트의 독특한 문화, 전통, 유산을 보전함과 함께 사회 모든

11) 이권형·손성현·장윤희, “중동 산유국의 경제다각화와 협력 시사점: 사우디아라비아와 UAE를 중심으로,” *KIEP 오늘의 세계경제* 18 (2018), 11.

12) 이권형 외, “에너지전환시대 중동 산유국의 석유산업 다각화 전략과 한국의 협력방안: 사우디아라비아와 UAE를 중심으로,” *KIEP Research Paper* 21(2) (2021).

13) “Vision 2021,” The United Arab Emirates’ Government portal, <https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/strategies-plans-and-visions-until-2021/vision-2021> (2024년 1월 15일 접속).

계층을 통합하는 환경을 만들고, 안보 및 치안 서비스에 대한 신뢰성을 향상 시키는 것이었다. 나아가 지식 기반 경제로 구조를 변화시키고 고부가가치 산업을 장려하는 것이었다. 또한 자국민의 노동 참여를 증대와 보건 의료 체계 발전, 공항, 항구, 도로 인프라, 전력 인프라를 세계적 수준으로 끌어 올림으로써 궁극적으로 국민의 삶의 질을 개선하는 것이었다. 특히 문화는 ‘비전 2021’ 과 함께 국가 어젠다를 달성하는데 기여할 주요 분야로 평가되었다. 모든 문화 관련 법안과 정책, 전략은 ‘비전 2021’ 과 국가 어젠다에 맞춰 조정되었다.¹⁴⁾ 또한 2018년에는 외교부 산하 공공문화외교국(OPCD)가 신설되었다.¹⁵⁾ 국가 주도로 운영하는 이 같은 기관은 ‘UAE 비전 2030’ 과 발맞추어 국가의 산업 다각화에 기여하는 것을 목표로 한다.

이와 유사하게 아부다비도 ‘경제 비전 2030’ 을 내어놓았다. 아부다비는 2008년에 아부다비 ‘경제 비전 2030’ 의 세부 내용을 발표하면서 2030년까지 경제 기반을 지속 가능하고 다각화 된 고부가가치 경제 구조로 변환할 것을 천명하였다. 이를 위하여 경제 목표를 2008년에서 2013년에 해당하는 1단계와 2014년에서 2019년에 해당하는 2단계에는 7% 성장률을, 2020년에서 2030년까지는 3단계로 6% 성장률을 기록하는 것을 목표로 삼았다. 이를 위하여 경제활동 부문 확장, 기업 기반 확충, 대외시장 확대, 경쟁력 및 생산성 향상 등을 필요조건을 판단하였고, 노르웨이, 아일랜드, 뉴질랜드를 벤치마킹 대상으로 삼았다. 아부다비가 집중한 글로벌 경제 중점 부문으로는 에너지, 화학, 금속, 항공, 방산, 제약, 생명공학, 관광, 서비스, 의료를 선정하였고, 지역 경제 중점 부문으로는 물류, 무역, 교육, 미디어, 금융, 통신을 선정하였다.¹⁶⁾

두바이는 2016년 제조업 육성 계획인 두바이 산업 전략 2030을 발표하였다. 해당 전략에서 6개 중점 산업을 제시하였는데, 항공, 해양, 금속가공, 제약 및 의료, 식음료, 기계 및 장비가 그것이었다. 중점 산업 발전을 바탕으로 제조업 총생산량 및 부가가치 증대, 지식 및 혁신 수준 향상, 환경 친화적이고 에너지 효율적인 제조업 육성, 세계적 생산 기지 및 이슬람 제품 시장 허브로 성장하는 것을 목표로 삼았다.¹⁷⁾

이와 같은 초기 경제 개발 사업에는 특히 관광 산업 육성과 문화, 교육 부분 장려가 두드러진다. 석유에서 벗어나, 관광과 같은 서비스 중심 산업은 지금의 아랍에미리트의 산업 구조에서 발전시킬 수 있는 산업 중에서 가장 쉽게 접근할 수 있고 빠른 속도로 경제 발전 효과를 낼 수 있는 산업이었다. 관광 산업을 발전시키기 위해서는 관광 콘텐츠가 매우 중요하다.¹⁸⁾ 두바이를 비롯한 아부다비 등지의 도시화와 국제적 박물관 유치, 비엔날레, 전시, 아트페어와 같은 산업은 아랍에미리트의 경제를 발전시키고 새로운 시대를 구성하는데 있어 가장 중요한 산업 중 하나였다.

14) UNESCO, “UAE Culture Agenda 2021”,

<https://www.unesco.org/creativity/en/policy-monitoring-platform/uae-culture-agenda-2031> (2024년 1월 15일 접속).

15) 아랍에미리트 내각 홈페이지 자료, <https://uaecabinet.ac/en/national-agenda> (2024년 1월 15일 접속).

16) “The Abu Dhabi Economic Vision 2030,”

<https://www.actvet.gov.ac/en/Media/Lists/ELibraryID/economic-vision-2030-full-versionEn.pdf> (2024년 1월 15일 접속).

17) “Mohammed launches 2030 Dubai Industrial Strategy,”

<https://www.emirates247.com/news/government/mohammed-launches-2030-dubai-industrial-strategy-2016-06-26-1.633991> (2024년 1월 15일 접속).

18) 한중성·이근호, “HMD 를 이용한 VR 관광 콘텐츠,” *한국콘텐츠학회논문지* 15(3) (2015), 40-47.

아랍에미리트 연방 정부가 추진한 ‘비전 2021’ 이 종료되자, 아랍에미리트는 다시 “We the UAE 2031” 이라는 슬로건을 바탕으로 경제 개발 사업을 추진하였다. ‘비전 2031’ 은 아랍에미리트가 사회, 경제, 투자 및 개발에 초점을 맞춰 앞으로 10년간 지금까지 지속해 온 발전을 이어나가겠다는 국가 계획을 의미한다. 이는 아랍에미리트가 국제 사회에 영향력 있는 경제 허브로서 입지를 강화하는 것을 목표로 삼았다. 특히 의료, 교육, 인프라 측면에서 국가 성장을 가속화하는 것을 궁극적인 목표로 하고, ‘비전 2021’ 의 정신을 잇고 있다.¹⁹⁾ ‘비전 2021’ 과 마찬가지로 “We the UAE 2031” 도 네 가지 지향점을 발표하였다.

- ① 미래 지향적 사회: 모든 부문에서 효과적인 기여를 극대화 할 수 있도록, 시민의 역할을 강화하여 사회의 번영을 달성.
- ② 미래 지향적 경제: 향후 10개년 계획의 주요 동력으로 인적 자본의 중요성에 대한 아랍에미리트의 신념.
- ③ 미래 지향적 외교: 인간 가치에 대한 존중을 바탕으로 아랍에미리트의 중추적 역할과 영향력 강화.
- ④ 미래 지향적 생태계: 디지털 인프라 개발을 포함, 최신 기술을 활용하여 정부 성과 도출과 아랍에미리트의 인프라 및 개발을 촉진.

“We the UAE 2031” 의 목표는 GDP 규모를 현재(1조 4900억 AED)에서 두 배 증가시켜 3조 AED 규모를 만드는 것이다. 이때 석유 외 수출로 8,000억 AED를 창출하고, 특히 GDP에 내 관광 부문 기여도를 4,500억 AED로 증가시키는 것이 목표이다. 또한 대외 무역 가치를 4조 AED로 증가시키는 것을 포함한다.

아랍에미리트를 비롯한 걸프 국가들은 전례를 찾아 볼 수 없을 정도로 문화 부문 성장에 힘쓰고 있다. 아랍에미리트 역시 다른 나라와 마찬가지로 자국의 예술 시장을 지역 문화 허브로 성장시키는데 많은 투자를 해왔다. 이와 같은 활동은 통치자 가문 및 이들과 관계를 맺고 있는 부유한 개인 수집가들이 주도하고 있다.²⁰⁾ 산업 다각화를 진행하는 과정에서 다른 산업 부문을 이끌어 나가는 주체가 주로 국가인 것과 마찬가지로 예술 및 문화 관련 산업 역시 국가가 주도하고 있다. 특히, 예술 및 문화 관련 기관과 시설은 국가가 수립한 정책의 목표와 이미지에 따라 운영되고 있다.²¹⁾ 결과적으로 석유 이후의 시대를 맞이해야 하는 아랍에미리트가 산업 다각화 과정에서 중요하게 여긴 사업 중의 하나는 문화, 관광, 교육산업 영역이었다. 이들 산업은 경제적 부를 활용해 가장 빨리 성장시킬 수 있는 산업이며, 산업 성

19) UAE, “We the UAE 2031,”

<https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/innovation-and-future-shaping/we-the-uae-2031-vision> (2024년 1월 15일 접속).

20) Chaudhary, “The Business of Art in the Middle East,” *Gulf News*, 13 April 2012.

21) Suzi Mirgani, “Introduction: Art and Cultural Production in the GCC,” *Art and Cultural Production in the Gulf Cooperation Council* (New York and London: Routledge, 2019), 1-11.

장 과정에서 확보한 자원을 토대로 다시 또 다른 산업을 성장시킬 수 있는 선순환 구조를 그릴 수 있는 산업들이다. 가령 가치 있는 예술 작품의 소유와 전시는 새로운 관광객을 불러오게 되고, 증가한 관광객을 바탕으로 관광 산업을 발전시킬 수 있다. 아랍에미리트는 산업 다각화라는 국가적 과제 안에서 문화, 예술 분야를 함께 아우르며 빠른 발전 속도를 보이고 있다. 이와 같은 활동은 박물관에서 미술관, 비엔날레, 아트페어를 거쳐 공연, 스포츠에 이르기까지 문화 산업 전반에서 그 성과를 거두고 있다.

3. 아랍에미리트의 문화 산업 육성

1) 아랍에미리트의 예술 산업: 미술과 전시

흔히 부와 문화 사이에는 상관관계가 있다고 본다.²²⁾ 일반적으로 서구 국가가 개발도상국보다 예술 분야에 더 많은 투자를 하고, 장려한다는 점에서도 이와 같은 조건을 다시 확인할 수 있다. 경제적으로 안정이 되어야 문화와 관련된 분야로 시선을 돌릴 수 있는 것이다. 이는 비단 국가 정책 차원뿐만 아니라, 일반 가정생활에도 적용해 볼 수 있는 문제일 것이다. 따라서 중동 국가 중에서도 유독 걸프 산유국을 중심으로 문화 및 예술 산업에 대한 대대적인 투자가 진행되고 있는 것은 경제 규모와 소득 흐름에 따라 당연한 흐름일지도 모른다. 예술에 대한 관심과 참여는 경제적 요건과 함께 교육 수준도 반영이 되는 것으로 알려져 있다.²³⁾ 이와 함께 정책적 뒷받침 또한 중요할 것이다. 아랍에미리트는 세계지적재산권기구의 회원국이며, 1992년 저작권법, 상표법, 특허법 등 지적 재산을 보호하는 법률을 통과시키고, 1994년 9월 저작권법을 시행하였다.²⁴⁾ 또한 아랍에미리트에는 소득세, 판매세, 재산세, 부가가치세가 없다.²⁵⁾ 그러나 아직 아랍에미리트는 미술품 재판매권, 즉 추급권을 시행하고 있지 않기 때문에 예술 관련 사업을 시도하기 위해 사업가에게 유리한 정책적 지원이 구조적으로 형성되어 있다고 볼 수 있다.

정부의 전폭적인 지원과 함께 박물관, 비엔날레, 미술관, 경매장 등 예술 산업과 관련된 분야 역시 빠르게 성장하였다. 아랍에미리트에서 문을 연 박물관으로는 알 아인 박물관(Al Ain Museum)을 꼽을 수 있다. 아부다비에 설립된 이 박물관은 1969년 문을 열었다. 아랍에미리트 연방 정부가 설립한 박물관보다 2년 앞선 박물관이었다. 주로 아부다비 통치자가 소유하고 있던 보물과 아부다비의 고고학적 유물을 전시한 소규모 박물관이었다. 50여 년이 지난 현재, 아부다비에는 루브르 박물관과 구겐하임 미술관이 자리 잡고 있다. 처음으로 박물관을 개장하고 50년 만에 세계에서 가장 주목하는 박물관들이 건설되었고, 최근에는 아브라함 패밀리 하우스(Abraham family House)라는 유대교, 기독교, 이슬람 종교를 아우르는 전시, 행사를 진행할 수 있는 공간이 포함된 종교 공간이 문을 열기도 하였다. 사람들의 발길을 불

22) Iain Robertson, *Understanding International Art Markets and Management* (New York and London: Routledge, 2005), 17.

23) Kevin F. McCarthy, et al., *A Portrait of the Visual Arts: The Challenges of a New Era* (California: RAND Corporation, 2005).

24) 한국저작권위원회, “아랍에미리트,” <https://www.copyright.or.kr/business/koreacopyright/guide/uae/uae.do> (2024년 1월 15일 접속).

25) 주아랍에미리트 대한민국 대사관, “UAE의 조세제도,” https://overseas.mofa.go.kr/ac-ko/brd/m_13067/view.do?seq=1074596 (2024년 1월 15일 접속).

잡는 공간이 더욱 다채롭게 마련되고 있는 것이다. 아랍에미리트의 공식 자료에 따르면, 아랍에미리트 내 공식 박물관 수는 2021년 기준 35개, 방문객은 1,153,500명에 달한다.²⁶⁾ <표1, 2>

<표 1>. 아랍에미리트 내 공립 박물관 수 (2017년~2021년)



جدول 2017-2021: عدد المتاحف حسب الإمارة

Table 1: Number of Museums by Emirate, 2017-2021

المجموع Total	الفيجيرة Fujairah	رأس الخيمة Ras Al Khaimah	أم القيوين Umm-Al Quwain	عجمان Ajman	الشارقة Sharjah	دبي Dubai	أبوظبي Abu Dhabi	السنة Year
30	1	1	2	1	16	2	7	2017
33	1	1	2	1	16	5	7	2018
34	1	1	2	1	17	6	6	2019
36	1	1	2	1	16	6	9	2020
35	1	1	2	2	17	6	6	2021

Source: Executive Councils, Local Statistical Centres and Local Cultural Authorities

المصدر: المجالس التنفيذية والمراكز الإحصائية المحلية وهيئات الثقافة المحلية

<표 2>. 아랍에미리트 내 공립 박물관 방문객 수 (2017~2021년)



جدول 2017-2021: عدد زوار المتاحف حسب الإمارة

Table 2: Number of Visitors to Museums by Emirate, 2017-2021

المجموع Total	الفيجيرة Fujairah	رأس الخيمة Ras Al Khaima	أم القيوين Umm Al Quwain	عجمان ¹ Ajman ¹	الشارقة Sharjah	دبي Dubai	أبوظبي Abu Dhabi	البيان
2,786,803	15,043	14,639	2,901	31,613	800,835	1,389,673	532,099	2017
3,702,899	12,200	14,041	5,834	37,404	917,042	1,480,295	1,236,083	2018
3,807,162	15,780	14,682	4,391	30,765	1,003,975	1,535,070	1,202,499	2019
1,089,051	4,709	5,762	5,837	6,065	344,598	307,233	414,847	2020
1,153,500	3,860	9,525	8,121	974	430,727	290,834	409,459	2021

1: The number of visitors in Ajman has decreased due to construction within and around the museum.

انخفض عدد الزوار في إمارة عجمان لعام 2021 بسبب أعمال البناء في المتحف وحول المتحف.

Source: Executive Councils, Local Statistical Centres and Local Cultural Authorities

المصدر: المجالس التنفيذية والمراكز الإحصائية المحلية وهيئات الثقافة المحلية

루브르 박물관과 구겐하임 미술관이 건립된 것은 결과적으로 아랍에미리트의 예술적 위상과 가치를 높이는데 기여하였다. 유명한 박물관과 미술관의 건립과 전시는 중동에서 활동하는 예술가들의 작품 활동을 돕는데 크게 기여 할 것이다.²⁷⁾ 또한 박물관의 증가는 다시 교육 분야에 영향을 주어, 사람들이 전시품을 보고 감상하며, 학습할 수 있는 역할을 수행하게 된다.²⁸⁾ 즉 박물관 설립의 증가는 결과적으로

26) 코로나 팬데믹으로 인하여 2021년 이후 최근 자료는 아직 발표가 되지 않았다.

27) Steve Sabella, "Is The United Arab Emirates Constructing its Art History? The Mechanisms that Confer Value to Art," *Contemporary Art Practices Journal* 4 (2009), 126-135.

28) Iain Robertson and Derrick Chong, *The Art Business* (New York and London: Routledge, 2008).

아랍에미리트가 예술 문화 산업에 힘을 쏟고 있으며, 사회 전반에 영향을 주고 있다는 사실을 방증하는 것이다.

아랍에미리트 토후국 중 특히 문화, 예술의 중심지로 널리 알려진 샤르자에서는 1993년부터 2년마다 샤르자 비엔날레를 개최하고 있다. 2023년에 15번째 비엔날레가 개최되었다. 샤르자 비엔날레는 아랍 지역에서 개최되는 이름 있는 문화 행사로 자리 잡았고, 꾸준히 성장하고 있는 추세이다. 특히 샤르자 비엔날레는 서구 중심의 예술가와 작품에서 한 발 더 나아가 아랍 세계, 더하여 세계 곳곳의 예술가들이 자신의 작품을 선보일 수 있는 행사로 꼽힌다. 또한 중동의 예술과 문화를 전문적으로 다루는 잡지도 출판하고 있는데, 2003년에 창간한 *Bidoun*과 2004년 창간한 *Canvas Magazine*이 대표적이다.

많은 예술가들이 생계 걱정 없이 활발한 활동을 하기 위해서는 갤러리와 수집가의 성장과 활동이 꼭 필요하다. 최근 아랍에미리트에서는 수십 개가 넘는 상업 갤러리가 문을 열고 미술 시장을 이끌고 있다. 2017년 레오나르도 다빈치의 작품으로 알려졌지만 꾸준히 위작 논란이 제기되어 온 <살바토르 문디(Salvator Mundi)>가 경매에서 약 5,000억에 낙찰되었다. 당시 소문으로만 낙찰자에 대한 이야기가 전해졌을 뿐, <살바토르 문디>가 아직 세상에 나온 적은 없다. 아부다비에 있는 루브르 박물관에 전시될 예정이라 알려지기도 하였으나, 전시 일주일 전 전시가 취소되기도 하였다. 2019년 전해진 소식에 따르면, 해당 작품은 사우디아라비아의 왕세자 무함마드 빈 살만(Mohammed bin Salman bin Abdulaziz Al Saud)이 소유하고 있다고 한다. 물론, 이 또한 공식적으로 확인된 바는 없다.²⁹⁾ <살바토르 문디>와 관련한 다양한 이슈에서 알 수 있듯이 아랍의 부호들은 이제 예술 작품의 수집가로 이름 날리기 시작하였다. 이는 아랍의 예술 시장은 물론, 전 세계 예술 시장에 영향을 미치고 있다는 것을 의미한다.³⁰⁾ 예술품 경매 시장에서 아랍 출신 작가들의 작품이 고가에 판매되고, 여러 작품을 구매하는 아랍의 소비자들이 증가하기 시작하였다.³¹⁾ 자금의 활발한 유통은 미술 시장 전반에 활기를 불어 넣었고, 아랍 출신 예술가들이 이를 바탕으로 세계에 더 많은 이름을 알리게 되었다. 또한 아랍의 예술가들은 자신들의 정체성을 구성하는 역사, 문화, 종교, 정치 및 사회적 문제 등을 활발하게 작품에 투영시키며 예술계와 산업을 이끌고 있다.³²⁾

2) 아부다비 아트페어 및 아트 두바이의 발전과 사회적 영향

아트페어는 갤러리나 개인 작가 등이 한 공간에 모여 미술 작품을 판매하는 미술 시장을 의미한다. 아트페어는 미술품 유통 체계를 활성화하고, 작가와 예술 작품과 관련한 정보를 교환하며 미술 시장을 확대하는 역할을 수행한다.³³⁾ 전 세계에서 가장 유명하고 활성화 된 아트페어는 스위스 바젤 아트페어

29) Nica Gutman Rieppi, et al., “Salvator Mundi: An Investigation of the Painting’s Materials and Techniques,” *Heritage Science* 8 (2020).

30) Simeon Kerr, “Dubai Buyers Lift Middle East Art,” *The Financial Times*, 3 November 2007.

31) Leili Sreberny-Mohammadi. “The Emergence of An Auction Category: Iranian Art at Christie’s Dubai, 2006–2016,” *Arts* 10(2) (2021).

32) Christie’s, “Collecting Guide: Middle Eastern Modern and Contemporary Art,”

<https://www.christies.com/en/stories/collecting-guide-middle-eastern-modern-and-contemporary-art-b8a7797f188043ac83b86c9d2744ad25> (2024년 1월 15일 접속).

(Art Basel), 프랑스 피악(FIAC), 시카고 아트페어(Art Chicago), 독일 쾰른 아트페어(Art Cologne) 등을 들 수 있다. 최근에는 홍콩 아트페어, 베이징 아트페어 등 아시아 지역의 아트페어가 활성화되었고 우리나라에서도 서울 아트페어가 개최되고 있다. 바젤 아트페어와 UBS가 출판한 보고서에 따르면, 2022년 기준 세계 미술 시장 매출은 678억 달러로, 2021년부터 3% 성장한 수치를 보였다.³⁴⁾ 국제 아트페어가 국제적으로 호황을 누리고 부가적인 이익을 창출하는 모습은 아랍에미리트의 아부다비와 두바이 정부에 자극제가 되었다. 두 정부는 2007년부터 각 도시의 이름을 걸고 아트페어를 운영하고 있으며, 이는 구겐하임 미술관, 루브르 박물관 유치 등 앞서 언급한 문화 산업의 발전을 이끌 수 있는 다양한 사업과 함께 산업 다각화의 좋은 예가 되었다.³⁵⁾

아랍에미리트에서 적극적으로 운영하고 있는 아트페어는 아트 두바이(Art Dubai)와 아부다비 아트페어(Abu Dhabi Art)가 있다. 아트 두바이는 2007년 시작되었고, ‘뉴 두바이’로 칭해지는 고급 복합단지 ‘마디나트 주메이라(Madinat Jumeira)’에서 1년에 한 번 개최하는 중동 현대 미술 박람회이다. 아트 두바이는 두바이 국제금융센터(DIFC)에 입주해 있던 은행과 영국의 미술 전문가들이 제안하여 시작되었다.³⁶⁾ 현재는 DIFC와 중동 박람회(Middle East Fairs Ltd.)의 합작 투자사인 아트 두바이 페어(FZ LLC, 아트 두바이 그룹)가 아트 두바이를 관리하고 있다. 2000년대 다른 중동 도시와 다르게 두바이는 경제 자유 구역, 규제 특구라는 상징성을 갖고 있는 도시였다. 따라서 관세, 무역, 재산 소유권, 법적 자율성 등에서 두바이는 장점을 갖고 있었고 따라서 아트페어와 같은 자금이 융통되는 사업이 빠르게 자리 잡을 수 있었다.³⁷⁾ 그리고 두바이의 산업 변화 방식과 과정은 주변 걸프 도시들로 확산되었다. 특히 2000년에서 2005년 사이 전 세계 아트페어의 수는 36개에서 68개로 급증하였고, 두바이도 이와 같은 추세에 편승한 것이었다.³⁸⁾ 아트 두바이는 다른 국가, 지역과 마찬가지로 개최 초기부터 전 세계에 개방하는 정책을 유지하고 있으며, 이는 아트 두바이를 다른 아트페어와 함께 글로벌 네트워크의 일원으로 인정받게 하고자 하는 전략의 일환이기도 하다.³⁹⁾ 아트 두바이에 참여하는 갤러리 수는 2007년 10개에서 2024년 100여 개에 달하게 되었고, 참여 예술가 수는 40여 개국 400여 명에 이른다.⁴⁰⁾

아부다비 아트페어는 2007년 ‘아트파리 아부다비(ArtParis Abu Dhabi)’라는 명칭으로 시작되었다. 2009년에 현재의 이름으로 변경하였다. 아부다비 아트페어는 아부다비 정부 주도로 형성되었는데, 아부다비의 왕세자인 셰이크 칼리드 빈 모하메드 빈 자예드 알 나흐얀(Sheikh Khaled bin Mohamed bin

33) 황병하, “UAE 미술품 유통시장의 발전 가능성에 대한 분석: 두바이 아트페어와 구겐하임 아부다비를 중심으로,” *단국대학교 GCC국가연구소 연간정책보고서* (2014), 163-165.

34) Clare McAndrew, “The Survey of Global Collecting 2023,” *Art Basel and UBS* (2023).

35) 황병하, “UAE 미술품 유통시장의 발전 가능성에 대한 분석,” 163-165.

36) Amin Moghadam, “The Staging of Cultural Diversity in Dubai: the Case of Dubai Art Fair,” *Identities: Global Studies in Culture and Power* 28 (2021), 717-733.

37) Steffen Hertog, “A Quest for Significance: Gulf Oil Monarchies’ International ‘Soft Power’ Strategies and Their Local Urban Dimensions,” *LSE Kuwait Programme Paper Series* 42 (2017).

38) Curioni Baia, et al., “A Fairy Tale: The Art System, Globalization, and The Fair Movement,” in *Contemporary Art and Its Commercial Markets* (London: Sternberg Press, 2012), 115-151.

39) Amin Moghadam, “The Staging of Cultural Diversity in Dubai: the Case of Dubai Art Fair,” *Identities* 28(6) (2021), 717-733.

40) “Visit Dubai,” <https://www.visitdubai.com/en/whats-on/dubai-events-calendar/art-dubai> (2024년 1월 15일 접속).

Zayed Al Nahyan)이 후원하고 이사장을 맡고 있다.⁴¹⁾ 매년 11월에 개최하고 있으며, 최근 가파른 성장세를 보이고 있다. 2023년에는 100개가 넘는 갤러리가 참여하였다. 아트 두바이와 아부다비 아트페어 모두 결과적으로 두바이와 아부다비 정부가 지원하는 사업의 일환으로 현재는 걸프 지역의 예술 산업을 이끌며 중요한 시장으로 자리 잡았다. 이는 곧 아랍에미리트를 중동 내 문화 허브 지역, 나아가 세계적으로도 이목이 집중되는 예술 산업 시장의 하나로 인식되게 하였다.

4. 결론

예술 산업이 걸프 국가에 어떤 의미일까를 고민하기 위해서는 걸프 국가 경제와 산업의 발달 과정과 현주소를 파악해야만 한다. 걸프 국가는 오스만 제국이 멸망하고 유럽 열강의 식민 지배를 거쳐 탄생한 신흥 국가이며, 석유 발견을 토대로 국가의 부를 창출하여 왔다. 그러나 자원에 기대어 성장한 경제적 부는 자원 고갈의 위험과 신재생 에너지의 발전, 환경에 대한 인식의 변화 등 다양한 변수를 마주하며 조금씩 위기 상황에 놓이게 되었다. 이때, 아랍에미리트를 필두로 하여 걸프 국가들의 해결 방법은 산업 다각화였다. 그러나 노동에 종사하는 자국민 수가 적고, 제조업이 발달하지 못한 걸프 국가의 경제 특성으로 말미암아 이들 국가의 산업 다각화는 주로 소프트 파워의 일환으로 일컬어지는 금융, 관광, 서비스, 무역, 항공, 예술 산업에 초점이 맞춰졌다.

특히 예술 산업 부분에 있어서는 막대한 경제적 부와 자본력을 갖고 있다는 장점을 앞세워 빠르게 예술 시장을 선점하고 산업을 발전시킬 수 있었다. 또한, 서구와 아시아의 중간에 위치하고 있다는 지리적 강점, 항공 산업의 발전과 함께 여객, 물류의 중심지로 성장하고 있는 상황 등을 활용하여 예술 산업 영역에서도 두각을 나타내기 시작하였다. 즉, 교통의 편리함에 기반한 접근성의 용이함은 사람들이 관광지이자, 중간 기착지로서 아랍에미리트를 찾게 하는 매력적 요소가 되었다. 아랍에미리트를 방문하는 여행객의 증가는 박물관, 미술관 등 예술 산업을 이끄는 다양한 영역에 직접적인 영향을 주었고, 아랍에미리트 정부 역시 이에 응하며 대규모 투자를 감행하였다. 아랍에미리트의 산업 다각화는 비단 예술 산업뿐만 아니라 다양한 산업 영역에 걸쳐 진행되었고, 앞으로도 마찬가지일 것이다.

그러나 중요한 것은 예술 산업은 아랍에미리트의 산업 다각화 정책의 중요한 축이며, 이와 같은 행보는 다른 걸프 국가에서도 유사하게 나타날 것이라는 점이다. 그리고 예술 시장에서 걸프 국가가 성장하고 선전하는 것은 우리나라에도 직, 간접적으로 영향을 미치며, 아랍에미리트를 필두로 한 걸프 국가는 우리나라 미래의 예술 산업 경쟁 상대이자 협력 관계로써 중요한 파트너가 될 것이다.

투고일 2024년 7월 31일 | 심사완료일 2024년 8월 11일 | 게재확정일 2024년 8월 20일

41) Abu Dhabi Art Fair 홈페이지, <https://www.abudhabiart.ac/en/Art-Fair> (2024년 1월 15일 접속).

참고문헌

- 안소민 · 김정명. “사우디아라비아 박물관에 나타난 국가 정체성.” *중동문제연구* 22(1) (2023), 131-164.
- 안소민 · 김정명. “아랍에미리트 국립 박물관의 전시 내러티브 비교연구: 아부다비, 두바이, 샤르자 국립 박물관 비교를 중심으로.” *한국중동학회논총* 41(2) (2020), 117-146.
- 이권형 외. “에너지전환시대 중동 산유국의 석유산업 다각화 전략과 한국의 협력방안: 사우디아라비아와 UAE 를 중심으로.” *KIEP Research Paper* 21(2) (2021), 1-205.
- 이권형 · 손성현 · 장윤희. “중동 산유국의 경제다각화와 협력 시사점: 사우디아라비아와 UAE를 중심으로.” *KIEP 오늘의 세계경제* 18(11) (2018), 1-22.
- 정진한. “민간 박물관을 활용한 아랍에미리트의 친이스라엘 공공외교.” *중동문제연구* 21(2) (2022), 107-138.
- 주아랍에미리트 대한민국 대사관, “UAE의 조세제도,” https://overseas.mofa.go.kr/ae-ko/brd/m_13067/view.do?seq=1074596 (2024년 1월 15일 접속).
- 주동주 외, *중동 GCC 산업다각화 전략과 한국의 협력*. 산업연구원, 2012.
- 한국저작권위원회, “아랍에미리트,” <https://www.copyright.or.kr/business/koreacopyright/guide/uae/uae.do> (2024년 1월 15일 접속).
- 한중성 · 이근호. “HMD 를 이용한 VR 관광 콘텐츠.” *한국콘텐츠학회논문지* 15(3) (2015), 40-47.
- 황병하. “UAE 미술품 유통시장의 발전 가능성에 대한 분석-두바이 아트페어와 구겐하임 아부다비를 중심으로.” *단국대학교 GCC국가연구소 연간정책보고서* (2014), 149-175.
- Abu Dhabi Art Fair 홈페이지, <https://www.abudhabiart.ae/en/Art-Fair> (2024년 1월 15일 접속).
- Baia, Curioni. et al. “A Fairy Tale: The Art System, Globalization, and the Fair Movement.” In *Contemporary Art and Its Commercial Markets*. London: Sternberg Press, 2012.
- Chaudhary. “The Business of Art in the Middle East.” *Gulf News*, 13 April 2012.
- Christie’ s. “Collecting Guide: Middle Eastern Modern and Contemporary Art,” <https://www.christies.com/en/stories/collecting-guide-middle-eastern-modern-and-contemporary-art-b8a7797f188043ae83b86c9d2744ad25> (2024년 1월 15일 접속).
- Gutman Rieppi, Nica, et al. “Salvator Mundi: An Investigation of the Painting’ s Materials and Techniques.” *Heritage Science* 8 (2020).
- Hertog, Steffen. “A Quest for Significance: Gulf Oil Monarchies’ International ‘Soft Power’ Strategies and Their Local Urban Dimensions.” *LSE Kuwait Programme Paper Series* 42, 2017.
- Kerr, Simeon. “Dubai Buyers Lift Middle East Art.” *The Financial Times*, November 3. 2007.
- Low, Linda. *Abu Dhabi’s Vision 2030: An Ongoing Journey of Economic Development*. Singapore: World Scientific Publishing, 2012.

- McAndrew, Clare. “The Survey of Global Collecting 2023.” *Art Basel and UBS*. 2023.
- Mccarthy, Kevin F. et al. *A Portrait of the Visual Arts: The Challenges of a New Era*. California: RAND Corporation, 2005.
- Mirgani, Suzi. *Art and Cultural Production in the Gulf Cooperation Council*. New York and London: Routledge. 2019.
- Moghadam, Amin. “The Staging of Cultural Diversity in Dubai: The Case of Dubai Art Fair.” *Identities: Global Studies in Culture and Power* 28 (2021).
- Robertson, Iain and Derrick Chong. *The Art Business*. Abingdon: Routledge. 2008.
- Robertson, Iain. *Understanding International Art Markets and Management*. New York and London: Routledge. 2005.
- Sabella, Steve. “Is The United Arab Emirates Constructing its Art History? The Mechanisms that Confer Value to Art.” *Contemporary Art Practices Journal* 4 (2009), 126-135.
- Sharpley, Richard. “Planning for tourism: The case of Dubai.” *Tourism and Hospitality Planning & Development* 5(1) (2008), 13-30.
- Sreberny-Mohammadi, Leili. “The Emergence of An Auction Category: Iranian Art at Christie’s Dubai, 2006-2016.” *Arts* 10(2) (2021).
- “The Abu Dhabi Economic Vision 2030,”
<https://www.actvet.gov.ae/en/Media/Lists/ELibraryLD/economic-vision-2030-full-versionEn.pdf>
(2024년 1월 15일 접속).
- UAE, ‘We the UAE 2031’ Vision,
<https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/innovation-and-future-shaping/we-the-uae-2031-vision> (2024년 1월 15일 접속).
- UNESCO, “UAE culture agenda 2021,”
<https://www.unesco.org/creativity/en/policy-monitoring-platform/uae-culture-agenda-2031>
(2024년 1월 15일 접속).
- United Arab Emirates The Cabinet. “National Agenda,” <https://uaecabinet.ae/en/national-agenda>
(2024년 1월 15일 접속).
- The United Arab Emirates’ Government Portal, “Vision 2021,”
<https://u.ae/en/about-the-uae/strategies-initiatives-and-awards/strategies-plans-and-visions/strategies-plans-and-visions-untill-2021/vision-2021> (2024년 1월 15일 접속).
- “Visit Dubai,” <https://www.visitdubai.com/en/whats-on/dubai-events-calendar/art-dubai> (2024년 1월 15일 접속).
- World Bank Group, “Oil Rents (% of GDP): United Arab Emirates,”
<https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.PETR.RT.ZS?locations=AE> (2024년 1월 15일 접속).

[특별기고] 한국 미술시장의 국제화에 따른 도전과 대응

Challenges and Responses to the Internationalization of the Korean Art Market

DOI: 10.23088/kama.2024..06.004

김동현 (Kim Donghyun)
더블엑스 디렉터 (DoubleX/Director)**국문초록**

현재 한국 미술시장은 다양한 변화를 겪고 있다. 한국 미술시장의 경향을 분석하기 위해서는 한국 미술시장과 글로벌 아트페어를 위시한 해외 미술시장과의 관계를 다각도로 분석해야만 한다. 이러한 일련의 과정에서 COVID-19로 인한 팬데믹은 주요한 분수령이 되었다. 급작스럽게 경험하게 된 세계와의 단절이 일시적으로나마 내부 시장의 활성화를 야기하였지만, 프리즈 서울의 개막으로 이어지는 국내 시장의 국제화는 새로운 경쟁을 야기하고 있다. 또한 전쟁과 글로벌 경제 상황을 비롯한 국제 정세도 미술시장에 다각도로 영향을 미치고 있다. 한국 미술시장이 새로운 도전에 직면한 시점에서 지금까지의 흐름을 간략하게나마 정리하여 새로운 기회 창출의 가능성을 가늠하고자 한다.

주제어 : 한국 미술시장, 국제 미술시장, 아트페어, 프리즈, KIAF

Abstract

The Korean art market is currently undergoing various changes. In order to analyze the trends of the Korean art market, it is necessary to analyze the relationship between the Korean art market and the international art market, including global art fairs. In this process, the COVID-19 pandemic has become a major watershed. The sudden disconnection from the world caused a temporary revitalization of the internal market, but since then, the internationalization of the domestic market leading to the opening of Frieze Seoul has created new competition. In addition, the international situation, including wars and the global economic situation, has affected the art market in various ways. At a time when the Korean art market is facing new challenges, we would like to briefly summarize the trends so far and assess the possibility of creating new opportunities.

Keywords : Korean Art Market, Internalizational Art Market, Art Fair, Frieze Seoul, KIAF

한국 미술시장의 국제화에 따른 도전과 대응

김동현 (더블엑스 디렉터)

1. 한국 미술시장
2. 재난 속의 기회
3. 국제화와 경쟁
4. 도전과 대응

한국에서 아트페어가 운영된 기간에 비하면 최근 몇 년간의 변화는 급진적이다. 다양한 고객들이 새롭게 유입되어 규모와 매출이 확장되고, 국내 시장은 더욱 국제화되면서 다양성에 대한 기대도 커지고 있다. 다각도로 변화하는 한국 미술시장도 새로운 도전과 기회를 확대해야 할 것이다.

1. 한국 미술시장

한국 미술시장은 2020년을 지나면서 롤러코스터를 탄 것처럼 시련을 겪고, 뜻하지 않은 호황을 맞았다. 다시 보릿고개를 지나는 과정을 보내고 있다. 2019년 말부터 전 세계적으로 확산된 코로나19로 인해 일상적인 대면이 금지되었다. 따라서 전시 개최를 통해 관람객을 맞이하고 컬렉터에게 작품을 소개하며 판매하는 갤러리, 수만 명이 순간적으로 방문하는 아트페어, 지속적인 입장객 수익을 기대하는 블록버스터 전시 등 대부분의 아트 마켓 시스템이 정지했다.

내수 시장의 한시적인 현상이었다면 해외 마켓이라도 기대볼 수 있었겠지만, 글로벌 팬데믹으로 인해 할 수 있는 일이 거의 없었다. 글로벌 메가 아트페어인 아트바젤은 50주년이었던 2020년 홍콩, 바젤, 마이애미 세 도시 행사를 모두 취소했고, 프리즈 아트페어 역시 뉴욕, 런던, LA 순서로 문을 열지 못했다. 한국도 같은 이유로 20년 경력의 국제 아트페어인 키아프 서울의 오프라인 행사가 취소되었다. 이로 인한 여파는 행사 주최 측은 물론이고, 매년 참가를 준비하고 판매 수입을 기대하는 갤러리와 작가들에게 즉각적인 타격을 주었다. 방문객이 끊긴 갤러리는 한동안 문을 열지 않거나 예약제로만 운영하며 조심스럽게 버텼다. 대안으로 온라인 뷰잉룸 등 인터넷 플랫폼을 활용한 서비스가 증가했지만, 직접 감상하고 구매를 결정하는 예술품의 특성상 만족스럽지 못했다.

2. 재난 속의 기회

한국의 컬렉터들은 출국 금지로 인해 매년 홍콩과 뉴욕, 런던 등에서 소비하던 미술품 구매 욕구가 전면 차단되었다. 2020년 가을 키아프 서울마저 취소되자 갈 곳 잃은 컬렉터들은 다음 해 3월 열리는 아트바젤 홍콩을 기대했지만, 까다로운 출입국 절차와 여전한 공포심 때문에 쉽게 엄두를 내지 못했다. 대신 이 시기에 한국 컬렉터들은 마스크를 단단히 착용하고 화랑미술제로 쏟아져 나와 그동안의 갈증을 보복성 소비로 해소했다.

온라인 플랫폼의 규모가 확대되며 미술품 구매를 온라인 쇼핑처럼 경험한 젊은 신규 컬렉터들은 현장에서 취향과 소비 심리를 자극받고, 작품 구매를 주도했다. 2021년 상반기 화랑미술제는 지난해의 고립을 보상하듯 갤러리들의 작품 판매량은 최고치를 기록하며, 더 판매할 작품이 없을 정도로 성공적이었다. 그 여세는 하반기 키아프 서울까지 이어지면서 2021년 한국 미술시장은 뜻하지 않은 호황을 경험하게 된다.<그림 1> 해외여행 금지와 낮은 금리로 인한 현금 유동성 확보에 정부 지원금까지 더해지면서 예술 소비가 큰 폭으로 늘어났다. 2022년으로 예정된 프리즈 서울의 개막을 앞두고 예술품 구매와 감상이 고급 향유 문화의 트렌드로 인식되면서 국내 아트마켓은 뜨거운 한 해를 보냈다.



<그림 1>. 연도별 미술 주요유통영역 시장 규모 추이
 (출처: 문화체육관광부 “2022 미술시장실태조사(2021년 기준)“)

3. 국제화와 경쟁

2022년 프리즈의 한국 진출에 앞서 지난 몇 년간 해외 주요 갤러리들이 서울에 문을 열었다. 또한

중국을 향한 반정부 운동 및 국가 보안법 반대 시위 등으로 불안정해진 홍콩을 떠나는 해외 메이저 갤러리들이 서울로 자리를 옮기기도 했다. 서울의 한남동과 청담동을 중심으로 해외 갤러리들이 지점을 확대하면서 프리즈 서울에 대한 관심이 높아지고, 프리즈 서울의 런칭으로 인해 전 세계의 컬렉터와 갤러리, 큐레이터들이 서울에 모여들면서 서울의 미술시장은 또 한 번 들썩였다. 그동안 한국에서 볼 수 없었던 세계 최고의 갤러리들이 모여들었고, 그들은 한국과 아시아 컬렉터들을 서울로 불러들였다. 문



그림 2. '프리즈 서울'과 '키아프 서울' 개막일 코엑스 전시장 앞 (이미지 출처: https://www.newsis.com/view/NISX20220902_0002001159)

체부와 서울시, 관공서와 국공립 기관 등의 지원도 예전에 비해 큰 폭으로 늘어났으며, 기업들의 예술 브랜딩 수요도 증가했다. 미술시장에 관심을 갖고 프리즈 서울과 키아프 서울의 방문을 기대하는 미술 애호가들로 인해 미술시장은 비약적으로 성장하고 1조 마켓으로 진입하였다.

4. 도전과 대응

WHO에서 코로나 종식을 공식적으로 선포하며 팬데믹을 이겨낸 지구촌은 이제 새로운 도전에 직면해 있다. 우크라이나 전쟁과 이스라엘 중동 전쟁이 진행 중이고, 미국 주도로 급격히 상승하는 금리, 각국의 금융 정책과 선거, 기후 변화로 인한 재난과 원자재, 물가 상승 압박 등이 미술시장에도 영향을 미치고 있다. 한국 미술시장을 경험한 해외 갤러리들은 지난 몇 년간 확보한 한국 및 아시아 컬렉터들과의 네트워크를 이어가며 한국에서 차근차근 자리 잡고 있고, 한국 갤러리들 역시 주력하던 전속 작가들의 작품을 해외 아트페어에서 집중적으로 소개하며 더욱 공을 들이고 있다. 2026년까지 프

리즈와 키아프 서울의 공동 개최가 지속될 예정이며 그 이후 발생할 변화에 대한 대응책을 준비해야 한다. 한국 미술시장은 아시아를 비롯한 글로벌 무대에서 더욱 중요한 역할을 하게 될 것이며, 이를 통해 지속 가능한 성장을 이룰 것이다. 변화무쌍한 시장 속에서도 한국 미술시장은 그 흐름을 따라가며 끊임 없이 새로운 기회를 창출해야 한다.

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 이사회 의 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 (이사회 구성) 이사회는 학회 임원으로 구성하고 회장이 그 의장이 된다.

제20조 (이사회 권한) 이사회는 다음의 사항을 심의의결한다.

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

- 제22조 (이사회 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 (재정) 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 실는다.

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 공시한다.
- 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 평균치,
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 공시
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, *상인파 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 “역음” 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.
- ⑦ 단행본의 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 “역음”, “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 역음. *페미니즘과 미술: 모더니즘 이후 미술의 화두 3* 눈빛, 2009.

클레어 비숍. *레디컬 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 내의 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 ‘줄고~’ 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 (㈜리우선 대표)
박미연 (화이트블럭 천안창작촌 학예팀장)
박석태 (인천문화재단)
이민하 (중앙대학교 다빈치교양대학 부교수)
이은옥 (넥슨코리아)
이임수 (홍익대학교 예술학과 조교수)
정완서 (서울대학교 협동과정 미술경영 박사과정 수료)
장웅조 (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	이임수 (홍익대학교 예술학과 조교수)
차기회장	김연재 (한국예술종합학교 미술이론과 조교수)
사무총장	김새미 (계원예술대학교 강사)
학술부장	정호경 (한국외국어대학교 박사)
재무부장	이은옥 (넥슨코리아)
홍보부장	류정화 (㈜리우선 대표)
출판부장	정완서 (서울대학교 협동과정 미술경영 박사과정 수료)
기획부장	박미연 (화이트블럭 천안창작촌 학예팀장)
미술정책분과장	박석태 (인천문화재단)
매체분과장	현시원 (시청각랩 대표)
Art&Tech분과장	김진영 ((前)연세대 특임교수, 이화여대·중앙대 연구교수)
간사	김반석 (홍익대학교 예술학과 석사 수료)

한국미술경영학회 논문집 제 6호 2024

Journal of the Korean Art Management Association Vol.6

발행일 2024년 8월 31일
편집장 양정무
발행인 이임수
인쇄 계문사
발행처 한국미술경영학회
주소 서울특별시 마포구 와우산로 94 홍익대학교 문헌관 1303호
홈페이지 kama21.org
ISSN 2951-1860

본 논문집에 게재된 모든 글과 자료의 무단 복제와
게재를 금합니다.