

사회적 행위자로서의 미술관에 관한 사회학적 시론

김 동 일*

- I. 미술관 연구의 현황과 연구의 필요성
- II. 사회적 행위자로서의 미술관
 - 1. 예술제도론에서 미술관
 - 2. 부르디외의 아비투스-장 이론에서 미술관
 - 3. 상징자본을 위한 투쟁자로서의 미술관
- III. 미술관의 두 가지 사회적 행위-전시와 네트워크 구성
 - 1. 전시의 주체로서 미술관
 - 2. 네트워크 구성의 주체로서 미술관
- IV. 확장된 미술관의 가능성

I. 미술관 연구의 현황 및 연구의 필요성

아마도 최근 예술에 관한 이론의 지평에서 가장 괄목할만한 발전을 이룬 분야 가운데 하나는 미술관에 대한 연구가 아닐까 싶다. 이점은 특히 미술관을 주제로 한 학위논문의 비약적인 증가를 통해 확인된다.¹⁾ 이와 아울러 관련 학회의

* 서강대학교 사회학과 강사(상임연구원)

* 이 논문은 2006년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국 학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2006-551-B00051).

1) 교육인적자원부 출연기관 한국교육학술정보원(KERIS)의 학술연구정보서비스가 제공하는 학위논문 목록에서 '미술관'을 표제어로 검색되는 논문은 336건에 이른다. 이 논

학술회의 및 학회지를 통해서도 꾸준한 연구와 출판이 이루어지고 있다²⁾. 이러한 미술관 연구의 활성화는 시기적으로 국민의 정부 기간 개정된 박물관미술관진흥법(1999년 개정)의 발효와 동법의 시행규칙(2000년 시행)에 근거한 학예사 제도의 활성화, 그리고 멀리는 문민정부 이후 소위 ‘1천개 미술관 건립사업’과 같은 정책적 의지와 때를 같이 하는 것이 사실이다. 하지만, 현재까지 미술관 연구 분야의 성과는 단순히 그러한 외부적 제도의 변화와 요구로만 설명하기 어려운 축적을 이루어 온 것 또한 분명해 보인다. 그러나 이상한 점은 사회적 정체성을 토대로 미술에 접근한 연구 성과를 좀처럼 발견하기 어렵다는 사실이다.

문들을 연도별로 분류하면 1970-1990년 사이 20년간 12건에 불과했던 것이 1991-2000년까지 10년간 75건으로 증가했으며, 2001년을 기점으로 2007년 현재까지 이미 249건에 이르고 있다. 이를 분야별로 세분하면, 미술교육 관련 논문이 136건으로 가장 많고, 다음으로 건축 관련 논문 58건, 미술관 경영마케팅 관련 31건, 전시기획 및 전시기법, 공간디자인 24건, 미술관 행정, 조직, 정책관련 21건 등의 순이었다. 90년대 이전 비교적 초기연구들이 미술관 건축, 제도, 정책, 운영 분야에 집중되었다면, 2000년 이후에는 미술관 경영, 및 기획 공간디자인 분야의 학위논문이 급증하는 양상을 보이는 것도 특징적인 현상이다.

- 2) 국내 학계에서도 미술관과 전시제도에 관한 전문적인 연구는 미술교육학회, 대한건축학회, 미술사학회, 미술사연구회, 서양미술사학회, 한국미술사교육연구회, 한국미술이론학회, 한국박물관협회, 국립현대미술관, 한국문화관광연구원 등이 개최하는 학술 발표와 관련 학회지들을 중심으로 활발하게 이루어지고 있다. 몇 가지 미술관 연구 사례와 유형들은 다음을 참조. 미술관 교육 분야로는, 안금희, 『미술관 교육과 미술관 문화의 교육적 기능에 관한 연구의 최근동향』, 『美術教育論叢』 8집(1999), 한국미술교육학회, pp. 1-14; 미술정책 분야로는 양현미, 『박물관 미술관 중장기 발전방안연구』, 한국문화관광연구원 연구보고서, 2002; 미술사 관련 분야로는 김홍남, 「미술사와 미술관」, 『美術史學』 6권 1호(1992), 미술사학연구회, pp. 23-48; 건축 관련 분야에는 서상우 외, 「한국의 박물관 미술관 건축의 현황과 특성에 관한 연구」, 『大韓建築學會論文集』 4권 1호(1988), 대한건축학회, pp. 69-77; 관객연구로는 김훈 외, 「미술관 관람자의 행동패턴에 관한 연구」, 『大韓建築學會論文集』 20권 2호(2000), 대한건축학회, pp. 115-118; 미술관의 사회적 기능론으로는 최태만, 「현대사회와 미술관의 사회적 기능」, 『현대미술관연구』 4집(1993), 국립현대미술관, pp. 42-64; 예술경영 관련분야로는 양지연, 「미술관 경영을 위한 관람객 연구: 덕수궁 미술관 관람객 설문조사(visitor survey)를 중심으로」, 『예술경영연구』 1집(2001), 한국예술경영학회, pp. 32-61; 그리고 종합적인 단행본 연구서로는 이인범, 『미술관 제도 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1998; 김형숙, 『미술 전시 미술관』, 예경, 2001 등을 들 수 있다.

미술관에 대한 사회학의 연구의 결핍은 두 가지 측면에서 문제일 수 있다. 첫째는 사회학 내에서 제기되는 문제이다. 시각이미지는 이미 사회 공간 내에서 큰 영향을 미치고 있으며 미술관은 여전히 시각이미지 생산과 소비의 중요한 거점이자 주체이다. 이점을 감안하면 미술관에 대한 충분한 관심의 부재는 현대사회를 구동하는 중요한 거점을 놓치는 결과를 가져올 수 있다. 두 번째 문제는 학제간의 지평에서 제기된다. 미적 현상에 대한 사회학적 관점은 미학·예술학의 전체적인 풍경을 구성하는 중요한 요소일 수 있다. 이때 미술관은 미학, 예술철학의 논의 영역이자 동시에 사회제도의 한 요소로서 효과적인 사회학적 변수가 된다. 따라서 미술관에 대한 사회학 연구의 부재는 사회학이 미적 현상에 개입하고 생산적인 담론을 생산할 기회를 상실하는 결과를 가져올 수 있다. 물론, 예술사회학, 혹은 문화사회학 등의 분과학문들이 비중이 꾸준히 커져왔던 것은 사실이지만, 유독 미술관에 관해서만큼은 매우 소수의 성과들을³⁾ 제외하면, 이렇다 할 결과물을 보여주지 못하고 있다. 이러한 상황에서 미술관의 작동의 사회학적 함의를 포착하기에 적합한 이론과 방법의 요구는 더욱 커지고 있으며, 본고의 시도는 소박하나마 이러한 요구에 대한 제한적인 대응일 수 있다.

본고는 미술관을 ‘사회적 행위자(social actor)’로 정의하고자 한다. 이러한 입장은 지금까지 미술관을 사회적 지평에서 논의한 연구들과⁴⁾ 연장선 위에 있지만, 분명한 차별성을 갖고자 의도하는 것도 사실이다. 사회적 행위자로서 미술관(museum as social actor) 개념은 2004년 『캐나다 국제박물관협회보』(*ICOM Canada Bulletin*) 11월호에서 다루어진 바 있다. 여기서 엘렌 페이지(Hélène Pagé)는 “Museum as Social Actor”라는 짧은 발제문에서 박물관의 사회적 특성을 다음과 같이 정리한다.

3) M. Bystryn, “Art Galleries as Gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists,” in: *Social Research*, Vol. 45(1978), pp. 391-408; V. L. Zolberg, “Conflicting visions in American art Museums,” in: *Theory and Society*, Vol. 10(1981), pp. 103-125; D. Crane, *The Transformation of the Avant-garde: the New York art world, 1940-1985*, Chicago: University of Chicago Press, 1987 등을 참조.

4) 미술관의 사회학적 정체성에 관해서는 최태만의 전게서; 김영호, 「변화하는 미술관의 기능과 역할」, 『현대미술학회논문집』 1집(1997), 현대미술학회, pp. 1-21; 이인범의 전게서; 김형숙, 『미술관과 소통』, 예경, 2001 등을 들 수 있다.

- 사회적 행위자가 되는 것은 구체적 행위를 취한다는 것을 의미한다.
- 이러한 행위들은 본성상 사회적이기 때문에 그것들은 사회를 향해 작용한다.
- 사회적 행위의 단계는 다음과 같다: 정보를 제공하고 동기화하며, 교육하고, 동원한다(mobilize).
- 사회적 행위자가 된다는 것은 변화하는 사회에서 의미 있는 역할을 수행함을 의미한다.
- 모든 사회는 변화 한다; 여기서 문제는 우리가 그러한 변화의 적극적인 일부가 될 것이냐, 혹은 단지 그것을 수동적으로 겪을 것이냐를 결정할 필요가 있다는 것이다.
- 박물관은 중립성 주장 아래서 어떤 상징이나 기호의 재현을 속이거나 감춘다면 정당하게 사회적 행위자라고 불리어질 수 없다.
- 이것의 기능에 의해서 박물관은 과거에 그래왔고, 현재 그러하고, 미래에 그러할 것들에 관한 기호와 흔적, 그리고 상징을 선택한다. 미술관은 이러한 과거, 현재, 그리고 미래의 사회적 변화에 대한 지표이다.⁵⁾

페이지의 지적은 미술관과 사회의 관계성이 논의되는 현재의 지평을 보여준다. 즉, 미술관의 작동을 사회와 직접적인 관계 속에서 파악하는 성과를 보였지만, 그러한 관계의 내용을 좀 더 심화하고 확장하지는 못했다는 것이다. 페이지의 언급에서 가정되는 사회와 미술관의 관계에서 더 큰 문제는 기능주의(functionalism)⁶⁾ 이외에 논의를 진전시킬 이론적 자원을 기대하기 어렵다는 것이다. 기능주의는 전체(the whole)의 유지와 존속을 위해 기여하는 한에서 부분(the part)을 파악한다. 부분과 전체는 기능을 매개로 교차하며, 현존하는 모든 부분과 전체는

5) H. Pagé, "Museum as Social Actor," in: *ICOM Canada Bulletin*(November 14, pp. 1-2, 2004). 여기서 museum의 번역상 '박물관'과 '미술관'의 차이는 크지 않은 것으로 간주한다. 미술관이란 '미술 박물관'을 의미하며, 박물관이 포괄적으로 수집 연구할 수 있는 대상을 '미술에 관한 자료'로 한정하는 차이를 보이는 것으로 보인다. 이인범의 전게서, p. 16 및 각주 8)의 정의 참조.

6) 기능주의에 관해서는 T. Parsons, *The Social System*, New York: Free Press, 1951; R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York: Free Press, 1968, 그리고 그 비판에 관해서는 R. Dahrendorf, "Toward a Theory of Social Conflict," in: *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 11, No. 2(1958), pp. 170-183 등을 참조.

존재 그 자체로 정당성을 갖는다. 기능주의적 관점을 미술관과 사회의 관계에 적용할 때, 미술관은 전체 사회의 안정과 유지에 긍정적으로 기여하는 한에서 파악된다. 기능주의적 관점에서 사회적 행위자로서 미술관이란, 결국 페이지의 요약에 나타난 것처럼 ‘정보’, ‘교육’, ‘동기화’, ‘동원’, 그리고 과거와 현재 그리고 미래를 기록하고 전망하는 기관, 사회변화의 지표, 혹은 여가를 즐기기 위한 문화 공간 등의 기능적 범위를 벗어나지 못하는 듯 보인다.⁷⁾

본고에서 제기하고자 하는 ‘사회적 행위자’ 개념은 말 그대로 사회 속에서 또 다른 타자들과 상호작용하는 행위자들을 의미한다. 이러한 상호작용 속에는 물론 유기적 전체로서의 사회를 유지하기 위한 상호간의 기능적 조화와 협력이 포함될 것이다. 그러나 동시에 사회공간은 경쟁과 투쟁의 지평이며, 사회적 행위자들은 이 투쟁의 공간 속에서 무엇보다 적극적으로 자기이해를 관찰함으로써 제도적 위치를 확보하려는 실천자로 가정된다. 사회적 행위자로서 미술관은 경제적·정치적 대립과 연동하는 역동적인 문화 공간 내에서 정당한 경쟁을 통해 상징자본을 축적해 나감으로써 그 자체의 제도적 위치를 확립하려는 실천의 주체일 수 있다. 사회적 행위자로서의 미술관은 단순히 사회의 안정과 유지를 위해 특정의 기능을 수행하는 기구가 아니라, 오히려 사회의 역동적인 변동과 전복, 그리고 재구조화를 초래하는 문화적 실천의 주체라 할 수 있다. 본고는 이점을 다양한 이론적 자원을 검토함으로써 추적하고자 한다.

7) 미술관에 대한 기능주의적 관점은 「박물관 및 미술관 진흥법」상의 박물관과 미술관의 정의에 반영되어 있다. 1. “박물관”이라 함은 인류·역사·고고·민속·예술·동물·식물·광물·과학·기술·산업 등에 관한 자료를 수집·보존·전시하고 이들을 조사·연구하여 문화·예술 및 학문의 발전과 일반 공중의 문화교육에 이바지 하는 것을 목적으로 하는 시설을 의미한다. 2. “미술관”이라 함은 박물관으로서 회화·조각·건축·사진 등 미술에 관한 자료를 수집·보존·전시하고 이들을 조사·연구하여 문화·예술의 발전과 일반공중의 문화교육에 이바지함을 목적으로 하는 것을 말한다. 이인범의 전게서, p. 20에서 재인용. 이탤릭 강조는 필자.

II. 사회적 행위자로서의 미술관

1. 예술제도론에서 미술관

미술관의 기능과 역할에 관해 비교적 적극적인 관심을 기울여온 예술제도론의 성과 가운데 하나는 예술의 생산과 소비에 있어서 미술관이 매우 중요한 역할을 수행한다는 점을 논증한 것일 수 있다.⁸⁾ 예술계(Artworld)를 “이론”⁹⁾, “관련술어(relevant predicate)”¹⁰⁾ 혹은 “체화된 의미(embodied meaning)”¹¹⁾ 등으로 규정하는 단토에게 이미 미술관은 예술계의 일부를 이루는 중요한 맥락이었다. 즉, “우리는 브릴로 상자들을 그것들이 속한 갤러리에서 분리해낼 수 없다. 우리가 로젠버그의 침대를 그것 위에 칠해진 채색에서 분리해 낼 수 없는 것처럼. 갤러리 밖에서 그것들은 판지 상자일 뿐이다.”¹²⁾ 비슷한 강조는 또 다시 발견된다. “실제로 사물과는 달리 사람에게 어울리는 세계-내-존재(In-der-Welt-sein)가 있듯이 그와 크게 다를 바 없는 일종의 화랑-내-존재(In-der-Pinakothek)가 있다.”¹³⁾

이러한 미술관의 맥락적 중요성은 예술계를 “제도(institution)”한 정의한 디

8) 예술제도론의 기본적인 텍스트들에는 A. C. Danto, “Artworld”(1964), in: *Aesthetics: The Critical Anthology*, ed. Dickie & Sclafani, New York, 1977, pp. 171-182; “The Last Work of Art: Artworks and Real Things”(1974), 윤자정 역, 『최후의 예술작품: 예술작품과 실제사물』, 『현대미술비평30선』, 중앙일보, 1992, pp. 54-63; *Embodied Meaning*, New York: Farrar Strauss Giroux, 1991; H. S. Becker, “Art as Collective Action”, in: *American Sociological Review*, Vol. 39. No. 6(1974), pp. 767-776; *Art Worlds*, University of California Press, 1982; G. Dickie, “Defining Art,” in: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6(1969), pp. 253-256; *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974; *Art Circle*(1984), 김혜련 역, 『예술사회』, 문학과 지성, 1998; *Introduction to Aesthetics*, Oxford Univ. Press, 1997 등을 들 수 있다.

9) Danto, “Artworld,” op. cit., p. 177.

10) Ibid., p. 181.

11) Danto, *Embodied Meaning*, pp. ix-xvi.

12) Danto, “Artworld,” op. cit., p. 180.

13) Danto, “The Last Work of Art: Artworks and Real Things,” op. cit., p. 60.

키의 주장에서도 발견된다. 디키의 제도란 법과 같은 공식적 규범이 아니라, 행위에 대한 비공식적 제약(informal constraints)으로서의 관습(convention)에 가깝다. 하지만, 공식적이건, 비공식적이건, 제도의 작동은 그것을 대리하는 기구나 조직과 별개의 것으로 생각할 수 없다. 제도란, 관습과 규범 같은 형식(form)과 유형(type)뿐 아니라, 그것의 구체적 작동기제(mechanic)까지를 포함하기 때문이다.¹⁴⁾ 제도로서의 예술계의 작동에 있어서 미술관의 존재는 중요한데, 이 점은 과연 볼티모어 동물원에 있는 침팬지, 베스티의 그림을 어떻게 이해해야 할 것인가의 문제에 관한 그의 대답 속에 나타나 있다. 베스티의 낙서가 어느 자연사 박물관에 전시되었더라면, 그것을 예술작품이 될 수 없었을 것이다. “그러나 만일 그들의 그림들이 수마일 떨어진 시카고 미술관에서 전시되었더라면, 그들은 예술작품이 되었을 것이다. 즉, 시카고 미술관의 제도적 장치는 예술의 자격을 수여하기에 적합하게 되어 있고, 자연사박물관의 장치는 그렇지가 않다.”¹⁵⁾

예술실천을 복합적인 네트워크 내에서 일어나는 ‘집합적 행위(art as collective action)’의 한 형태로 보았던 베커는 예술계 개념을 사회학적 지평에서 좀 더 확장하면서, 다소간 위험한 미술관결정론에 도달하는 듯 보인다. 예술작품의 생산은 ‘정교한 협력양식(cooperative modes of production)’의 결과물이다.¹⁶⁾ 미술관은 이 협력양식의 핵심적인 요소일 수 있다. 즉, “예술가들이 현존 제도의 능력을 넘어설 때 그들의 작품들은 전시되거나 연주되지 않는다. 그들의 개념들을 이용가능한 자원에 적용시킴으로써 제도적 예술가는 현재의 예술계의 구성원들의 협력에 의존하는데서 초래되는 제약을 받아들이게 된다.”¹⁷⁾ 협력은 일종의 생산의 조건이자 제약일 수 있으며, 미술관은 미술생산의 협력네트워크의 핵심적인 고리를 이룬다. 예컨대 대지미술(Earthwork)은 미술관에 의해 수집될 수 없었

14) 디키가 예술적 제도의 작동에 있어서 강조하고 있는 핵심적 기제에는, “예술가들, 제작자들, 박물관 소장자, 관람객, 기자, 평론가, 예술사가, 이론가, 철학자 등을 포함하는 일단의 사람들”이 포함되며, 디키는 이들을 “제시그룹(presentation group)”으로 호명한다(Dickie, *Art Circle*, op. cit., p. 36).

15) *Ibid.*, pp. 45-46.

16) Becker, “Art as Collective Action,” op. cit., p. 769.

17) *Ibid.*, p. 770.

고 상대적으로 예술계의 주목을 받지 못했다.

2. 부르디외의 아비투스-장 이론에서 미술관

사회적 행위자로서 미술관이라는 관점에서 예술제도론의 성과라면, 예술작품/개념의 규정과 제도적 맥락이 순환적으로 상호작용한다는 점을 밝힌 것이라 볼 수 있다. 그러한 상호작용 속에 미술관이 위치하는 것이다. 그러나 아쉬운 것은 여전히 예술제도론에서 예술개념과 미술관은 다소간 병렬적으로 연관되어 있을 뿐 아니라, 무엇보다 그것들 각각을 포함하면서 연결할 정교한 개념들을 갖지 못했다는 점일 수 있다. 그 결과, 예술계는 단토에겐 ‘이론’과 ‘미술사의 분위기’, ‘체화된 이해’로, 디키에겐 주로 ‘관습’이나 제도를 구성하는 요소들로, 베커에겐 ‘사회적 협력의 네트워크’ 등과 같이 상이하게 규정될 뿐 아니라, 그 속에서 미술관의 작동이 갖는 함의나 위치 역시 모호해지는 면이 없지 않다. 부르디외의 이론이 효용을 갖는 지점이 바로 이곳이다.

부르디외는 단토를 이렇게 비판한다: “아서 단토처럼, 예술작품과 일상적 대상 사이의 차이는 하나의 제도, 다시 말해 예술작품들에게 미학적 평가를 받을 후보자로서의 이상을 부여하는 ‘예술세계’ 외에 다른 것이 아니라고 주장하는 것으로 충분할까? (...) 단토는 단지 예술 작품의 제도적 사실만을 지적한다. 그는 그러한 제도적 행위를 할 수 있는, 다시 말해 예술작품을 예술작품으로 인정하도록 이러한 모든 사람들에게 [그리고 오직 그러한 사람들에게만] 강요할 수 있는 제도[예술장]의 기원과 구조에 대한 역사적이고 사회학적인 분석을 생략한다.”¹⁸⁾ 부르디외는 특정한 미학적 인식이나 이론이 예술작품을 규정한다는 단토의 생각

18) P. Bourdieu, tr. Susan Emanuel, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Polity Press, 1996, p. 287(이하 RA로 표기) 여기서 한 가지 부르디외의 오류를 지적해야 할 듯하다. 즉, 부르디외가 단토를 디키로 오해하고 있는 것이 아닌가 하는 것이다. 예술작품을 “미학적 평가를 받을 후보자”로서 정의한 것은 단토가 아니라, 디키였다(Dickie, “Defining Art,” op. cit., p. 254). 하지만, 디키의 예술제도론이 일면 단토의 “예술계”개념의 해석에서 출발했고, 부르디외의 비판 역시 디키 뿐 아니라 단토에게도 적용되는 것이라는 점에서 이 오류가 부르디외의 비판 자체의 효력을 무화시킬 듯 보이지는 않는다.

을 거부한다. 또 디키나 베커에게서 읽혀지는 제도적 요소들의 과잉결정 역시 배제한다. 부르디외가 관심을 갖는 것은 예술개념의 역사와 제도의 역사가 맞물려 돌아가는 지점이다. 부르디외는 이렇게 쓰고 있다. “즉각적으로 의미와 가치가 부여된 것으로의 예술작품의 경험은 역사적인 동일한 제도의 두 면 사이의 일치의 효과이다. 그 두 면이란 상호적으로 서로를 설립해 준 교양 있는 아비투스(artistic habitus)와 예술 장(artistic field)을 말한다.”¹⁹⁾ 즉, 특정한 개념이나 요소가 예술의 본질로 주장되고 보편화되는 과정으로서의 아비투스와, 그것을 가능하게 하는 사회적 조건으로서의 장의 생성과 발전을 동시에 조망하자는 것이다.

부르디외의 아비투스 개념은 곧 세계를 향한 체화된 이해이며, 그러한 이해를 바탕으로 개별 행위를 산출하고, 그것을 타자의 행위와 조율하는 원칙이다. 이 원칙들은 일종의 일관성을 띠면서 지속되는 습성(habit)의 형태로 존재한다. 아비투스는 따라서 구조화된 성향(disposition)을 말하며, 부르디외는 이것을 ‘실천의 논리(logic of practice)’로 명명했던 것이다.²⁰⁾ 아비투스는 지속적이며 보편적인 실천의 조직 원리이다. 아비투스로서의 예술가는 매 순간의 실천 속에서 서로 다른 방식으로 작용하지만, 그 모든 순간적 차별성을 하나의 보편성으로 관통하는 실천의 구조적 원칙으로 작용한다. 그렇다면, 이처럼 특정한 예술이론이 아비투스로서 사회적 행위자들의 이해와 육체에 체화되는 과정은 어떠한가? 이러한 물음에 대한 설명적 대답은 부르디외에 있어서 또 하나의 중요한 개념인 ‘장(field)’의 도입을 통해서만 가능하다: “장은 (개인들 또는 제도들에 의해 점유되어진) 위치들(positions) 사이의, 객관적인 관계들—지배 또는 종속의, 협력 또는 대립—의 연결망이다.”²¹⁾ 부르디외의 이론에서 아비투스와 장 개념은 일종의 결합된 요철

19) RA, p. 289.

20) 아비투스의 정의는 부르디외 저작들 전체에 편재한다. 그 가운데서 가장 일반적인 것은 다음을 참조. “아비투스는 지속가능하고, 변형가능한 성향이며, 구조들을 구조화하는 기능(structuring structures)을 수행하도록 예정된 구조화된 구조(structured structure)이다. 즉, 목표를 획득하기 위해 필요한 작동에 대한 습득을 표현하거나 목표들에 대한 의식적인 지향을 의식하지 않고서도 그들의 산출에 객관적으로 적용될 수 있는 재현과 실천을 조직하고 발생시키는 원칙이다.” P. Bourdieu, *The Logic of Practice*, Polity Press, 1990, p. 53.

21) P. Bourdieu and L. J. D. Waquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, The Univ.

처럼 서로 강화하면서 완결된 설명구조를 이룬다. 만약 체화된 예술계, 즉 아비투스로서의 예술계가 가능하다면, 오직 그 아비투스가 역사적 사회적 특수성 속에서 객관적 구조와 만나는 지점인 장과의 상호작용 속에서 형성된다는 것이다.²²⁾

아마도 부르디외가 사용한 용어 가운데, 단토의 예술계에 가장 가까운 용어 가운데 하나는 “눈”, 혹은 “시선” 그 자체일 것이다.²³⁾ 예술작품을 규정하고 분별해 내는 ‘시선’은 단토적인 의미에서 예술사와 이론으로 체화되어 있을 뿐 아니라, 부르디외적 의미에서 일종의 미적 성향, 즉 아비투스이기 때문이다. 부르디외가 강조하고자 하는 것은 그 눈이 그 시대 그 사회가 제공하는 “특수한 훈련의 조건들, 일찍부터 자주 미술관을 드나들고, 학교교육과 특히 여가의 한 형태로서 스킨레(skolé)에 대한 장기간의 노출, 그리고 그러한 훈련이 가정하는, 제약과 생계의 위급함과의 거리(감) 등과 연결되어 있다”²⁴⁾는 점이다. 즉, 아비투스로서 작가의 눈은 예술가들을 생산하는 객관적 조건 및 장치들과 연결되어 있다는 것이다. 이 장치들은 작가뿐 아니라 관객에게도 그 대상들을 예술작품으로 볼 것을 강요하며, 학습시키는 또 다른 장치들과 연결된다. 이 객관적 장치들은 복합적으로 상호작용하면서, 특정한 역사적 사회적 상황에서 특정한 예술적 아비투스를 만들어 내는 객관적 조건을 형성한다.

아비투스와 사회구조가 첨예하게 만나는 접점에서 형성되는 이 조건들이 바로 ‘장’이며, 예술 장에는 “전시 장소들(화랑, 미술관 등), 신성화 기관들(아카데미,

of Chicago Press, 1992, p. 231.

22) 부르디외는 장과 아비투스 사이의 이러한 관련을 소위 ‘공모(complicity collusion)’라는 어휘로 표현한다. 일면 범죄적 뉘앙스를 갖는 이 단어는 아비투스와 장의 자의성(arbitrariness)을 지적하기 위해 사용된다. 특정한 아비투스와 장의 결합은 역사적 특수성을 전제하며, 따라서 상대적이며, 다른 국면에서 다른 형태로 나타날 수 있다는 것이다. 따라서 공모는 아비투스와 장의 밀접한 상호관계뿐 아니라, 그 관계가 본질주의에 빠지지 않기 위한 전략 위에 사용되어진 개념이다. 장과 아비투스의 공모는 ‘일루지오 illusio’라는 특이한 형식으로 나타난다. 일루지오는 장내의 특정한 목표와 가치를 자명한 것으로 받아들이고, 그것에 투자하도록 하는 집단적인 믿음을 의미하며, 행위자로 하여금, 자신이 속한 장의 게임에 참여할 수 있도록 한다. 김경만, 『담론과 해방』, 궁리, 2005, p. 111.

23) RA, pp. 313-321.

24) RA, p. 288.

살롱 등) 생산자의 재생 기관들(미술학교들 등), 특수한 행위자(상인들, 비평가들, 예술사가들, 수집가들 등)”²⁵⁾이 포함된다. 여기서 미술관의 사회적 위치와 기능에 관한 함의는 보다 분명해진다. 즉, 미술관은 “예술가의 가치와 그의 생산물들의 가치에 대한 특수한 척도를 부여”²⁶⁾하며 또 그 척도를 당연한 것으로 보이게 하는 ‘눈-아비투스’를 만들어 내는 핵심적 요소이다. “미술관을 통하여 예술작품들에게 수여된 신성한 것의 위상과 예술작품들이 호소하는 신성화하는 성향이 주장되고 지속적으로 재생산된다.”²⁷⁾ 사회적 행위자로서 미술관은 예술작품에 대한 체화된 이해로서 아비투스와 예술 장의 호응하며 교차하는 지점에서 예술에 관한 규범을 만드는 실천자이며, 여기에 참여하는 사회적 행위자들에게 특정한 방식의 예술생산과 소비를 “물 속의 고기처럼” 자연스럽게 믿고 받아들이도록 만든다.

3. 상징자본을 위한 투쟁자로서의 미술관

예술계론에서 부르디외 이론의 함의는 단순히 이해(understanding)와 객관적 제도(institution)를 각각 아비투스와 장 개념으로 구분하고 또 결합하려 했다는 시도만으로 자명하게 성취되는 것은 아니다. 왜냐하면 그러한 시도의 타당성은 아비투스와 장의 교차점에 대한 좀 더 구체적인 논증을 요구하기 때문이다. 이 요구에 대한 부르디외의 대응은 특정한 아비투스의 발생과 변화를 해당 장의 작동논리로부터 구하는 방식을 띤다. 자율적 소유주로서의 장은 고유한 내기물(stakes)과 행위자들을 갖는다. 장은 해당 장에 참여하는 행위자들이 내기물을 놓고 벌이는 투쟁의 역학에 의해 작동한다. 해당 장의 행위자들은, “장이 제공하는 이익을 획득하기 위해 자신의 돈과 시간, 때로 자신의 명예와 삶까지 투자하는 책임 있는 행위자”²⁸⁾를 말한다. 또한 “하나의 장은 다른 장들의 고유한 목표와 이해관계로 환원될 수 없고, 그 장에 진입하도록 양성되지 않은 사람들에게는 인지되지 않는 특수한 내기물들과 이해들을 규정함으로써 정의된다.”²⁹⁾ 장 내에서 행

25) RA, p. 292.

26) RA, p. 292.

27) RA, p. 294.

28) P. Bourdieu, “Lecture on lecture,” op. cit., p. 194.

위자들은 내기물에 대한 지식의 합법성에 관한 ‘인정(recognition)’을 통해 축적되는 상징자본의 획득을 위해 투쟁한다. 물론, 인정의 내용은 예술 장, 철학 장, 경제 장, 정치 장 등에서 다르게 나타나며, 축적된 인정의 양과 질은 장내의 권위배분에 관한 배타적 권리를 부여한다.

예술 장은 부르디외에 의해 장의 참여자들이 예술 장의 고유한 상징자본이란 내기물을 두고 벌이는 인정투쟁의 전형적인 공간으로 제시된다. 부르디외가 『예술의 규칙』(*Rules of Art*, 1996)이라는 방대한 저서를 통해 의도했던 것은 예술 장을 통해 장의 일반적 특징들을 보여주려는 것이었다. 이 투쟁의 공간에서 미술관이 중요한 이유는 앞서 살펴 본 것처럼, 그것이 이 공간에서 이루어지는 인정의 척도를 설정, 혹은 재설정할 수 있는 중요한 맥락이자 주체일 수 있기 때문이다. 즉, 미술관은 특정한 방식의 인정을 강화하거나, 새로운 인정의 척도를 제시함으로써 예술 장의 구조를 재편할 수 있다. 미술관을 통해 “작가는 인정의 순환 속으로 들어가게 되고, 더욱 선택된 동료들에게 소개되어지고, 드물게 색다른 장소들(예컨대, 화가의 경우 집단 전시회, 개인전시회, 특별 소장, 미술관 등)로 들어가게 된다.”³⁰⁾

단토가 천착했던 예술작품에 대한 체화된 이해 역시 예술 장내의 인정투쟁과 무관하지 않다. 예술작품의 정의에 관여하는 모든 예술이론은 예술 장 내의 상징자본을 분배/재분배하기 위한 정당성을 제공한다. 따라서 새로운 예술이론을 도입하는 것은 기존의 상징자본의 분포를 재편하기 위한 시도로 볼 수 있다. 단토의 말처럼 실체이론(reality theory)이 위홀에 의해 제기되었다면, 그것은 당시의 예술 장의 풍경 속에서 기존의 상징자본의 분포에 변화를 유발하려는 투쟁과 무관하지 않다는 것이다. 여기서 중요한 것은 단토 자신이 상정했던 위홀의 사례처럼 새로운 예술이론 역시 바로 미술관에 의해서 전시의 형태로 제기되고, 유포되며 강화되었다는 사실이다. 이점은 상징투쟁의 공간인 예술 장 내에서 핵심적인 실천자로 기능하는 미술관에 대한 이론적 예증일 수 있다.

29) P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, Columbia University Press, 1993, p. 72.

30) Ibid., pp. 167-168.

III. 미술관의 두 가지 사회적 행위 — 전시와 네트워크 구성

예술 장 내에서 경쟁하는 행위자로서 미술관은 두 가지 상이한 실천의 내용을 갖는다. 첫째 전시를 통한 예술적 의미산출이며, 둘째 효율적인 자원의 네트워크 구성이다. 이러한 두 실천을 미술관의 조직의 관점에서 살펴보면, 전시기획조직은 차별적인 전시를 통한 의미산출을, 관리-경영조직은 효율적인 네트워크의 구성을 각각 담당하는 것으로 볼 수 있다.

1. 전시의 주체로서 미술관

전시는 미술관의 가장 기본적인 사회적 행위일 수 있다. 전시가 사회적 행위인 이유는 특정한 가치를 축소되거나, 혹은 오히려 상호적으로 확산하는 통로이기 때문이다. 전시는 미적 가치를 생산할 뿐 아니라, 생산된 가치를 다른 의도와 효과로 변환하는 행위라는 점은 여러 곳에서 지적된 바 있다.³¹⁾ 전시는 단순히 작가의 가치를 전달하는 투명한 통로가 아니라, 정치적 미학적 이해를 포함한 다양한 의도가 반영되어 있다는 것이다. 그러나 사회적 행위자로서 미술관이라는 본고의 관점에서 주목하는 것은 전시행위가 무엇보다 예술 장에서 미술관 자체의 이해를 반영한다는 사실이다. 예술 장의 역학을 감안할 때, 전시는 가장 기본적인 미술관의 투쟁수단이다. 즉, 전시를 통한 의미생산의 양과 질에 의해 미술관의 제도적 위치가 정해지고 변화한다는 것이다. 따라서 성공한 전시명이 전시 주체로서의 미술관의 정체성을 규정하는 현상은 그리 새삼스러운 일이 아니다.³²⁾

31) 여기에 관해서는 다음의 논문들을 참조하라. I. Karp, "Culture and Representation," in: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp, D. Lavine, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 11-24; M. Baxandall, "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects," in: *Exhibiting Cultures*, pp. 33-41; S. Hall(ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying practice*, Open University, 2000; 김형숙, 「전시에 있어서 재현의 의미」, 『서양미술사학회논문집』 14집(2000^a), 서양미술사학회, pp. 121-147.

32) 김정희, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 미술」, 『서양미술사학연

<표 1> 20세기 미술의 패러다임을 바꾼 주요전시들

전시명	전시공간	기획자	미학적 특징	사회적 영향력
<새로운 미국회화> (The New American Painting, 1958-59)	MoMA, 유럽 8개 도시	MoMA, 알프레드 바	거대한 스케일의 추상적 캔버스	CIA의 후원, 냉전체제에서 미국적 자유이데올로기 확산 미국식 추상표현주의의 세계적 확산
<1-4회 도큐멘타 documenta> (1955, 59, 64, 68)	카셀 도큐멘타 홀	아놀드 보데, 베르너 하프트만	추상표현주의	나찌에 의해 부정되었던 추상미술의 재복원, 미국적인 것에 주의를 환기
<태도가 형식이 될 때>(When Attitudes Become Form, 1969)	베른 쿤스트할레	하랄트 제만	비결정성, 과정의 중시, 작업장소와 전시장소의 일치	예술개념의 변화: 아방가르드의 대중화, 창조자로서의 큐레이터
<서술적 구상> (La Figuration Narrative, 1965)	갤러리 유럽과 크뢰즈	제랄드 가시오-탈라보	미국적 추상미술에 반작용, 미학적 정치적 구상미술	자본주의적 소비문화비판 한국의 민중미술에 영향
<시대정신전>(Zeitgeist Ausstellung, 1982)	베를린 그로피스 바우	요아히미 데스 로젠탈	형상회화, 혹은 독일 신표현주의	미국문화의 영향력에 대한 저항. 나찌의 잔인함에 대한 비판적 은유

예술 장 내에서 미술관의 투쟁으로서 전시라는 관점에서 미술관의 인적조직의 구성변화를 살펴볼 수 있다. 크레인 은 미국의 주요 미술관들이 점차 새로운 양식을 수용하는데 적극적이지 않음을 지적하면서 그 이유를 전반적인 미술관 조직 규모의 확장 및 구성의 변화에서 찾고 있다.³³⁾ 즉 미술관의 규모는 작품의 수집과 보존, 교육, 및 경영의 필요성에 따라 확장되었으며, 상대적으로 전시기획조직의 비중은 감소했다는 것이다. 크레인이 지적한 미술관 내부의 전시기획조직의

구』 19집(2003), 서양미술사학연구회. pp. 79-101. 여기서 미술관은 제도적 주체이자 동시에 전시로 존재한다.

33) Crane, *The Transformation of the Avant-garde*, op. cit., pp. 119-136.

상대적 축소는 전반적인 기획기능의 아웃소싱(outsourcing) 현상과도 관련된다. 굳이 기획의 내용과 형식을 미술관 내부 기획조직에 의존하지 않는다는 것이다. 이미 비엔날레와 같은 세계적인 전시들은 소위 독립큐레이터들의 무대가 되고 있다.³⁴⁾ 중요한 것은 이러한 전시기획기능의 아웃소싱과 기획조직의 내부적 축소 현상 역시 예술 장 내에서 경쟁하는 사회적 실천자로서 미술관을 가정할 때 설득력을 갖는다는 것이다. 전시는 전시행위의 주체인 미술관이 상징자본을 축적하고 예술 장내의 중심적인 ‘위치취하기(positioning)’를 위한 가장 기본적인 수단이다. 전시기획 기능(인력 및 조직)의 제도적 독립과 전시기획이 거래되는 소위 ‘기획시장(market of exhibition plan)’의 설립은 예술 장 내에서 중심적인 위치를 점유하려는 미술관들의 경쟁이 심화될수록 가속화될 것이다.

2. 네트워크 구성의 주체로서 미술관

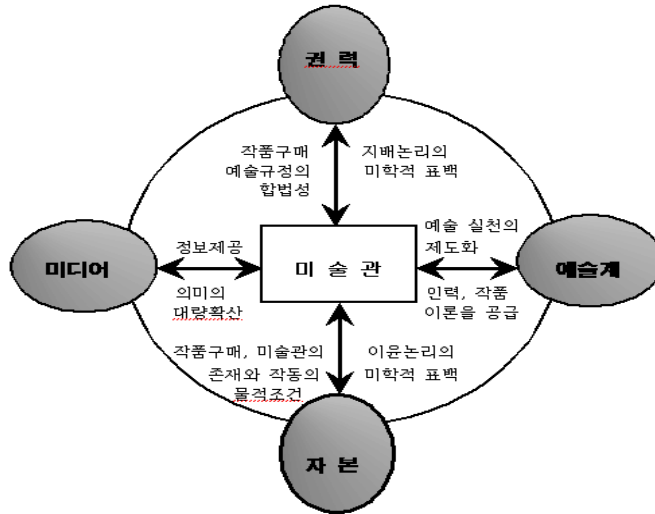
사회적 행위자로서 미술관의 또 하나의 중요한 실천은 네트워크 구성이다. 미술관이 조직하는 네트워크란, 예술계 주변의 가용한 물질-인적-이론적 자원들의 연결망을 의미한다. 이 때 미술관은 네트워크 구성의 주체로서 규정될 수 있다. 미술관의 네트워크 실천이 중요한 이유 역시 상징투쟁의 공간인 예술 장 내에서 미술관의 위치와 가능성에서 발견될 수 있다. 즉, 가능한 다수의 강력한 자원과 동맹을 조직화하는 것은 인정투쟁을 수행하는 가장 효과적인 방법일 뿐 아니라, 바로 그러한 조직화를 가능케 하는 기능이야말로 미술관을 예술 장에서 가장 강력하고 유능한 실천자로 만드는 능력이라는 것이다.³⁵⁾ <표 2>는 미술관에

34) C. Thea, *Foci : interviews with 10 international curators*, 『큐레이터는 세상을 어떻게 움직이는가』, 김현진 역, 아트북스, 2003 참조.

35) 미술관의 네트워크 실천을 살펴보는 데 있어서 과학지식사회학(sociology of scientific knowledge)의 업적을 참조하는 것이 도움이 된다. 콜린즈(H. Collins)와 라투어(B. Latour)는 과학적 지식(혹은 진리)에 의하면, 과거의 권위를 유지하려는 네트워크와, 새로운 혁신을 통해 기존의 네트워크를 효율적으로 공격함으로써 과학자 사회의 위계 구조를 재편하고자 시도하는 새로운 네트워크 사이의 대립과 투쟁, 절충의 결과라는 것이다. 이들의 연구는 지식의 진리 값이 그것의 타당성을 주장하고 설득하는 행위자들의 네트워크와 별개가 아니라는 것이다. H. M. Collins, *Changing Order:*

의해 조직되는 자원들과 그 자원들이 조직되는 방식을 요약한다.

<표 2> 미술관의 네트워크 실천의 대략적 구성



네트워크 구성의 주체로서 미술관은 예술계의 어느 개별 실천자에 비교될 수 없는 규모와 내용의 자원들을 유인한다. 물론, 이러한 자원들의 유인을 가능하게 하는 것은, 미술관이 예술계 내부의 진입을 통제하는 ‘문지기(Gatekeeper)’의 역할을 수행하기 때문이다.³⁶⁾ 미술관은 예술계와 그 밖의 제도적 자원들이 만나

Replication and Induction in Scientific Practice, University of Chicago press, 1992; B. Latour, *Science in Action*, Massachussets: MIT Press. 1987 등을 참조. 이러한 주장들이 본고에서 중요한 이유는 미술관의 사회적 실천이란 관점에서 이러한 주장의 미술적 적용을 현대미술에서 발견할 수 있기 때문이다. 즉 추상미술사를 기록함에 있어서 흔히 구겐하임재단이나 록펠러재단의 이름을 발견하는 이유는 무엇일까? 그 이유는 그들이 자본을 바탕으로 전시의 주체이자 네트워크의 주체로서 강력하고도 효과적인 실천을 수행했기 때문일 것이다. 윤난지, 「20C 미술과 후원: 미국 모더니즘 정착에 있어서 구겐하임 재단의 역할을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 6집(1994), 서양미술사학회. pp. 55-76; 정무정, 「추상표현주의와 정치: 수정주의 다시 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 15집(2001), 서양미술사학회, pp. 111-131 참조.

36) Bystryn, “Art Galleries as Gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists,” op. cit., p. 392.

는 경계 위에서 서로 다른 주체들의 독립적 이해관계를 상호변환 해낸다. 이 때, 미술관이 수행하는 ‘이해관계 번역(translation of interests)’은 매우 중요하다.³⁷⁾ 네트워크 속에 참여한 각각의 주체들은 서로 다른 자율적 장의 실천자로 존재한다. 이 실천자들이 속한 각각의 장은 예술 장과 마찬가지로 다른 장의 효과로 환원되지 않는 독립적인 이해관계를 갖는다. 경제의 장은 이윤의 추구를, 언론의 장은 정보의 유통을, 권력의 장은 정치적 지배를 해당 장내의 내기물로 갖는다. 이처럼 상이한 행위자들이 외부 장에 개입하는 것은 그러한 개입의 결과를 자신의 장내부의 효과로 변환할 수 있는 경우에만 가능하다. 역으로 장 밖의 다양한 행위자들을 특정한 장 내로 유인하려면 장 밖의 행위자들이 장 내에서 유발하는 실천의 효과들을 각각의 행위자들의 장의 이해로 되돌려 줄 수 있어야 한다. 예컨대 기업이 비엔날레에 막대한 자원을 ‘협찬’하는 것은 소위 ‘광고효과’를 통해 경제의 장 내부 효과로 변환하고자 하기 때문이다. 특히 예술 장에서 서로 다른 장의 행위자들을 네트워크의 자원으로 유인하는 것은 그 모든 상이한 실천의 예술적 효과들을 상호 호환 가능한 형태로 변형시키는 효율적인 조직적 실천 없이는 가능할 수 없다. 여기서 네트워크 조직의 주체로서 미술관의 중요성이 발견된다. 미술관은 현존하는 문화 장 내의 모든 주체들 가운데 이러한 복잡한 이해관계의 변환과 환산을 가장 효과적으로 수행하는 행위자다.

경험적으로 볼 때, 미술관의 네트워크 조직과 전시행위는 별개의 실천이 아니라, 중첩되어 있다는 사실이 관찰된다. 즉, 미술관이 전시를 통해 산출하는 의미의 도달 범위는 미술관이 조직한 네트워크의 범위와 일치하는 경향을 보인다. 미술관의 전시행위를 통해 작가와 작품의 미적 가치가 생산, 확산되는 과정은 바로

37) 이해관계 번역은 과학 사회학자 부르노 라투어의 개념이다. 라투어는 현대 과학의 성공을 과학 자체의 내재적 속성이 아니라, 광범위한 인적 물적 네트워크에서 찾는다. Latour, *Science in Action*, op. cit. 참조. 이해관계 번역이란 이러한 네트워크를 들어 올리리라’라는 도발적 논문에서 다음과 같이 말한다. “다른 사람들의 이해관계를 자기 자신의 언어로 번역할 수 있는 능력을 가진 사람은 성공을 거둘 수 있다. (...) 과학은 사람들에게 그들이 누구이고 무엇을 원해야 하는지를 설득할 수 있는 가장 강력한 도구이기 때문이다.” B. Latour, “Give Me a Laboratory and I Will Raise the World,” in: *Science Observed*, eds. Karen Knorr-Cetina and Michael Mulkay, London: SAGE, 1983, pp. 141-170, p. 143.

미술관에 의해 미술계 내외의 자원들이 연계되고, 조직되는 과정과 경험적으로 별개로 존재할 수 없다는 것이다. 이점은 특히 상징자본을 전유하기 위해 투쟁하는 사회적 행위자로서 미술관이라는 관점에서 더욱 중요해진다. 즉, 미술관의 투쟁은 전시를 통해 의미를 생산하고 생산된 의미를 네트워크를 사회적으로 확산함으로써 수행된다는 것이다. 오늘날 비엔날레는 예술가와 예술계의 모든 자원들, 그리고 전체 사회가 만나는 교집합의 가장 중요한 접점에서 행해지는 미술관의 가장 적극적인 실천의 사례를 제공한다. 비엔날레의 주체로서 미술관은 예술적 표현과 제도가 생산한 가치와 의미들을 미디어와 사회, 기업이 제공하는 자원들이 참여하게 맞물려 돌아가는 지점에서 사회적 실재(social reality)로 만들어냄으로써 예술 장 내에서 가장 우월한 제도적 지위를 확보한다. 그런 의미에서 비엔날레는 폐쇄된 일개 국가, 혹은 사회의 문화적 경계를 넘어 초국가적으로 결합된 네트워크 위에서 전시의 의미를 확산시키려는 미술관의 사회적 행위를 의미할 수 있다.

IV. 확장된 미술관의 가능성

여기서 중요한 사실 하나를 발견할 수 있다. 즉, 현실적으로 제도적 주체로서 미술관 개념과 그것이 조직한 전시와 네트워크 사이의 구별이 모호해 진다는 것이다. 이러한 현상에 관한 단서는 물론 “낱말의 의미는 언어에서의 그것의 사용이다”³⁸⁾라는 비트겐슈타인의 지적에서 발견될 수 있다. 개념의 사용은 그것의 활동에서 분리될 수 없다는 것이다. 이점은 특히 미술관과 그것의 활동에서 적절한 사례를 갖는다. 제도적 주체로서 미술관 개념은 그것의 사회적 실천인 전시행위와 네트워크 구성과 분리될 수 없다는 것이다. ‘전시(exhibition)’는 오브제를 조직함으로써 의미를 재현하는 활동인 동시에 관객들이 미술관의 존재와 권위를 가촉적(可觸的)으로 체감하는 공간이기도 하다. 이러한 상호 순환성은 미술관과 미술

38) L. Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, 이영철 역, 『철학적 탐구』, 서광사, 1994, p. 44.

관이 조직하는 네트워크에도 적용된다. 네트워크란 자원의 그물망을 조직하는 활동과 그 결과를 동시에 포함한다. 이 네트워크에 기업, 언론, 국가와 같은 자원들 뿐 아니라, 전시와 전시를 조직하는 주체로서 미술관이 포함되는 것은 당연한 일이다. 예컨대, ‘비엔날레’는 전시이면서 조직된 자원들의 연결망이며, 동시에 전시와 네트워크를 구성하는 주체이기도 하다. 그런 의미에서 미술관, 전시, 네트워크는 개념적으로 찢어 낼 수 없는 ‘순환적 3자 관계’³⁹⁾를 이룬다고 할 수 있다.

본고는 지금까지 사회적 행위자로서 미술관 개념에 관한 이론의 틀을 검토하고 그 경험적 가능성을 탐색하고자 시도했다. 여기서 함축되는 것은 미술관에 대한 새로운 정의가 가능할 수 있다는 점이다. 지금까지 미술관에 대한 전통적인 정의는 비교적 내외가 분명한 경계 내에서 협소한 영역을 차지하는 폐쇄된 정체성(closed identity)에 가까워 보인다. 미술관에 대한 이러한 시각을 내적 관점(internal perspective)로 볼 수 있다면, 오늘날 관찰되는 미술관의 활동은 미술관을 좀 더 다른 시각에서 볼 것을 요구한다. 즉, 미술관의 활동은 미술관의 경계를 지속적으로 확장시켜 나가고 있다는 것이다. 이처럼 확장된 미술관은 단순한 전시 공간, 혹은 시설이 아니라, 문화적 실천이 유발되는 좀 더 포괄적이고 개방적인 제도적 틀(frame)일 수 있다. 이 틀의 확장은 물론 사회적 행위자로서 미술관의 적극적 실천을 통해 매개된다. 최근 미술관이 수행하는 전시의 도달범위와 네트워크의 구성 배경은 언론, 자본, 권력, 그리고 대중을 포괄하며 확장되고 있다. 이러한 미술관의 확장은 어느 지점에서 ‘미술관=사회’라는 다소간 비약적 추정을 가능케 한다. 즉, 미술관의 확장적 작동 배경이 경제·정치·문화의 전체 사회 공간 전체에 포화될 수 있다는 것이다. 특히 비엔날레를 중심으로 관찰되는 현대 사회의 미술관의 활동은 이러한 추정이 전혀 근거 없는 것만은 아님을 보여주고 있다.

여기서 다시 서두의 문제제기로 돌아가 보자. 미술관 연구에 있어서 사회학적 시도는 왜 필요한 것일까? 확장된 미술관 개념은 이 물음에 대한 대답을 내포하고 있다. 즉, 미술관은 기능론적 관점에서 가정하는 것처럼 전체 사회의 지엽적인 부분이 아니라, 사회와 교차하면서 다양한 핵심적인 사회적 행위의 주체들을

39) 여기서 순환적 3자관계란, 김경만이 “언어, 행위, 실재의 3자 관계에 내재한 순환성 또는 자기준거적 특성”을 나타내기 위해 사용한 개념이다(김경만의 전거서, p. 158).

포함하면서, 전체 사회를 구동하는 포괄적인 기제일 수 있다는 것이다. 따라서 곧 미술관을 사회학적으로 연구한다는 것은 사회를 연구하는 것과 크게 다르지 않을 수 있다. 이러한 접근은 사회 속에 미술관을 연구하는 것이 아니라 오히려 미술관의 작동의 반경 속에서 사회를 연구하는 것이라 할 수 있다. 오늘날의 미술관은 이미 그러한 역방향의 연구를 가능케 할 최소한의 다차원적 층위를 확보한 것으로 보이며, 추후의 논의를 통해 이점을 좀 더 구체적으로 밝히는 작업은 미학·예술학의 분야에서 사회학이 기여할 수 있는 부분이라 생각된다.

핵심어

네트워크, 미술관, 미술관의 사회학, 사회적 행위자로서 미술관, 전시

참고문헌

- Baxandall, M., "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects," in: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Karp, I. & Lavine, D., Smithsonian Books, 1991, pp. 33-41.
- Becker, H. S., "Art as Collective Action," in: *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6(1974), pp. 767-776.
- _____, *Art Worlds*, University of California Press. 1982.
- Bourdieu, P., *The Logic of Practice*, Polity Press. 1990.
- _____, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. & tr. Randal Johnson, Columbia University Press. 1993.
- _____, tr. Susan Emanuel, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Polity Press, 1996.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. J. D., *An Invitation to Reflexive Sociology*, The Univ. of Chicago Press, 1992.
- Bystryn, M., "Art Galleries as Gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists," in: *Social Research*, Vol. 45(1978), pp. 391-408.
- Collins H. M., *Changing Order: Replication and Induction in Scientific Practice*, University of Chicago Press, 1992.
- Crane, D., *The transformation of the avant-garde: the New York art world, 1940-1985*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Dahrendorf, R. "Toward a Theory of Social Conflict," in: *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 11, No. 2(1958), pp. 170-183
- Danto, A. C., "Artworld"(1964), in: *Aesthetics: The Critical Anthology*, ed. Dickie & Sclafani, New York, 1977, pp. 171-182.
- _____, "The Last Work of Art: Artworks and Real Things"(1974), 윤자정 역, 「최후의 예술작품: 예술작품과 실제사물」, 『현대미술비평30선』,

- 중앙일보, 1992, pp. 54-63.
- _____, *Embodied Meaning*, New York: Farrar Strauss Giroux, 1991.
- Dickie, G., "Defining Art," in: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6 (1969), pp. 253-256.
- _____, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974
- Dickie, G., *Art Circle*, 김혜련 역, 『예술사회』, 문학과 지성, 1998.
- Dickie, G., *Introduction to Aesthetics*, Oxford Univ. Press, 1997.
- Karp, I., "Culture and Representation," in: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Karp, I. & Lavine, D., Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 11-24.
- Latour, B., *Science in Action*, Massachussets: MIT Press, 1987.
- Latour, B. "Give Me a Laboratory and I Will Raise the World," in: *Science Observed*, ed. Karen Knorr-Cetina and Michael Mulkay, London: SAGE, 1983, pp. 141-170.
- Hall, S., ed. *Cultural Representations and Signifying practice*, Open University, 2000, pp. 151-252.
- Merton, R. K., *Social Theory and Social Structure*, New York: Free Press, 1968.
- Pagé, H., "Museum as Social Actor," in: *ICOM Canada Bulletin*(2004, November 14), pp. 1-2.
- Parsons, T., *The Social System*, New York: Free Press, 1951.
- Thea, C., *Foci: interviews with 10 international curators*, 김현진 역, 『큐레이터는 세상을 어떻게 움직이는가』, 아트북스, 2003.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Investigation*, 이영철 역, 『철학적 탐구』, 서광사, 1994.
- Zolberg, V. L. "Conflicting visions in American art Museums," in: *Theory*

- and Society, Vol. 10(1981), pp. 103-125.
- 김경만, 『담론과 해방』, 궁리, 2005.
- 김영호, 「변화하는 미술관의 기능과 역할」, 『현대미술학회논문집』 1집(1997), 현대미술학회, pp. 1-21.
- 김정희, 「20세기 미술의 패러다임을 바꾼 전시들과 우리나라 미술」, 『서양미술사학연구』 19집, 서양미술사학연구회. 2003, pp. 79-101.
- 김형숙, 「전시에 있어서 재현의 의미」, 『서양미술사학회논문집』 14집, 서양미술사학회, 2000, pp. 121-147.
- _____, 『미술관과 소통』, 예경, 2001.
- _____, 『미술 전시 미술관』, 예경, 2001.
- 양지연, 「박물관 전시물의 개념 변화와 전시물 기반 학습의 적용」, 『미술교육논총』 20권, 한국미술교육학회, 2006, pp. 285-309.
- 윤난지, 「20C 미술과 후원: 미국 모더니즘 정착에 있어서 구겐하임 재단의 역할을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 6집(2004), 서양미술사학회, pp. 55-76.
- 이인범, 『미술관 제도 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1998.
- 정무정, 「추상표현주의와 정치: 수정주의 다시 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 15집(2001), 서양미술사학회, pp. 111-131.
- 최태만, 「현대사회와 미술관의 사회적 기능」, 『현대미술관연구』 4집(1993), 국립현대미술관, pp. 42-64.

Abstract

A Sociological Attempt for Museum as Social Actor

Dong-il, KIM*

In this paper, the function and operation of museum will be analyzed in the light of the sociological perspective. In doing so, museum will appear to be social actor that interacts with other actors in social space. In wide variety of theories and concepts of contemporary sociology, the concept of 'practice' will be the key word in the attempt in this paper. 'Practice' is the specific concept designed to indicate the concrete action in real context and situation.

The possibilities of this concept have been experimented through the efforts made by such philosophers and sociologists as A. C. Danto, G. Dickie, H. S. Becker, etc. When this concept is applied to the function and operation of museum, other aspects of museum can be discovered, and of course these aspects are sociological ones. The practice of museum defined as social will be divided into two kinds. One is the exhibition practice in which specific meanings produced by museum are processed into social fact. The other is network practice in which the every social resources in the radius of function of museum are organized. The two practices are not separated but coherently united and reinforced to create the cultural reality

* Lecturer at Sogang University

Researcher(2006 Korea Research Foundation Basic Research Promotion Fund)

of our society. The strength of the meaning produced by a museum is closely related to the volume and components of the network organized by the museum.

In this paper, I will adopt two theoretical resources. The first is 'the Institutional approach of art', the second Bourdieu's habitus-field theory. These theories will be investigated to get the possibility that museum can be defined as autonomous actor of ability to compete with other actors to get the symbolic capital in artistic field. Museum is not mere a white cube that has empty space in which some objects could be hanged or displayed. It will appear that museum is not only the important element in social context of cultural phenomena, but also the core social actor that can have great impact on the cultural map of whole society.

In Bourdieu's theory, the concept of artworld can be reinterpreted and differentiated as habitus and field. And museum becomes the core component of artistic field and active competitor that can produce the 'logic of practice' in defining what is artwork. And by this criteria, the cultural, economic, and social resources are allocated and reallocated to the members of artworld. So the museum can be defined as one of the most powerful actors struggling to set the rule of artistic field and get to the center of the cultural space.

In conclusion, I will suggest the possibility of the concept of 'extended model of museum'. According to this model, museum is not mere a closed identity limited only in fixed boundary. The influence and consequence of practice of museum can be extended to the whole society. As a result, we may find the saturation point that the radius of museum coincides with the space of whole society. At this point, museum can become the society in itself. Also here, we may find the possibility that sociology of museum becomes the general sociology.

Key Words

exhibition, museum, museum as social actor, network, practice of museum, sociology of museum