

해석학적 관점에서 본 도슨트(Docent)의 위상

-박물관·미술관에서의 예술작품 해석의 문제를 중심으로-*

신 응 철

주제분류 문화철학, 문화해석학, 문화비평

주요어 도슨트, 해석자, 예술작품, 해석, 체험, 박물관, 미술관

요약문

이 글은 박물관·미술관에서 활동하는 도슨트의 지위를 ‘해석자’의 위치에서 읽어내고, 도슨트들이 수행하는 역할 가운데 특히 작품에 대한 해석/해설이 관람자들에게 어떤 영향을 미치는지에 대해 해석학의 지평에서 살펴보는 데 초점을 맞추고 있다. 박물관·미술관에서의 도슨트들의 다양한 역할 가운데, 필자가 특별히 ‘해석자로서 도슨트’(Docent as interpreter)에 초점을 두는 이유는 이들의 행위가 거슬러 올라가면, 해석학의 주된 관심사 중의 하나인 해석행위의 의미부여 방식과 관계된 상이한 입장을 나타내주는 구체적인 사례가 되기 때문이다.

그래서 이 글에서는 먼저 국내 박물관·미술관에서 도슨트의 운영 실태와 직무 유형에 대해 살펴보고, 박물관·미술관에 소장된 예술품과 예술의 성격에 관해 논의하도록 한다. 이어서 도슨트와 예술작품 그리고 관객의 상관관계를 살펴본다. 다음으로 해석자로서 도슨트와 해석의 대상으로서 예술작품에 대해 다루어 보고, 이어서 이와는 전혀 다른 관점인 안내자로서 도슨트와 체험의 대상으로서 예술작품에 관해 살펴보고자 한다. 마지막으로 예술과 비예술의 경계에 대해 생각해 보면서 논의를 갈음하고자 한다. 필자는 이상과 같은 논의를 통해서 우리 시대에 박물관·미술관의 도슨트의 바람직한 역할을 간접적으로나마 제시해 보고자 한다.

* 본 논문의 초고는 한국박물관100년기념 2008 한국박물관대회·한국문화교육학회 학술대회(주제: 도슨트#해설사 2008년 5월 17일 국립중앙박물관 교육관 제2강의 실)에서 「박물관 도슨트와 해설문화」로 발표하였고, 이후 이를 수정 보완한 것임.

0. 시작하면서

현대 해석학의 논의에서 여전히 쟁점으로 남아 있는 부분을 꼽아보라면, 필자는 ‘해석(자)의 위상’(Status of Interpretation/Interpreter) 문제를 들고 싶다. 해석의 위상 문제가 쟁점인 이유는 작품이나 텍스트의 해석 행위가 우리의 이해 행위에 도움이 되면서도 더러는 우리의 이해 행위를 방해하는 역할도 수행하기 때문이다. 그러니까 해석자는 한편으로는 감상자들을 작품의 세계로 온전히 이끌어주는 ‘길라잡이’ 역할을 하면서, 다른 한편으로는 작품 세계의 일부분으로만 안내하는 ‘뒤편꾼’의 역할도 감당하고 있는 셈이다.

그런데 이러한 논의가 해석학이라는 특수한 학문 분과 안에서만 벌어지는 학문적 논쟁에만 그치는 것이 아니라, 우리의 직접적인 삶의 현장에서도 그대로 맞부딪힐 때, 우리는 과연 어떤 입장을 취할 수 있을까? 만일 우리가 그 상황에서 취하게 되는 그 선택은 얼마나 정당성을 확보할 수 있을까? 필자는 해석(자)의 위상 문제를 최근 우리 사회에서 등장하고 있는 문화 분야의 주요 관심사 중의 하나인 도슨트(Docent)에 적용하여 논의해 보고자 한다.

이 글은 박물관·미술관에서 도슨트의 지위를 ‘해석자’의 위치에서 읽어내고, 도슨트들이 수행하는 역할 가운데 특히 작품에 대한 해석/해설이 감상자인 관객들에게 어떤 영향을 주게 되는지에 관해 해석학의 지평에서 살펴보는 데 초점을 맞추고 있다. 필자가 박물관·미술관에서 차지하는 도슨트들의 다양한 역할 가운데 특별히 ‘해석자로서 도슨트’(Docent as Interpreter)에 초점을 두는 이유는 이들의 행위가 거슬러 올라가면, 해석학의 주된 관심사 중의 하나인 해석행위의 의미부여 방식과 관련된 상이한 입장을 접할 수 있는 구체적인 사례가 되기 때문이다.

그래서 이 글에서는 먼저 국내 박물관·미술관에서의 도슨트 운영 실태와 직무 유형에 대해 살펴보고, 박물관·미술관에 소장된 예술품과 예

술의 성격에 관해 논의하도록 한다. 이어서 도슨트와 예술작품 그리고 관객의 상관관계를 살펴본 다음, 해석자로서 도슨트와 해석의 대상으로서 예술작품에 대해 다루어 보고, 계속해서 안내자로서 도슨트와 체험의 대상으로서 예술작품에 대해 살펴보도록 한다. 마지막으로 예술과 비예술의 경계에 대해 생각해 보면서 논의를 맺고자 한다. 이러한 논의를 통해서 우리가 던질 수 있는 물음을 한마디로 표현해 본다면, 예술작품은 해석의 대상인가? 체험의 대상인가? 작품에 대한 해석은 작품의 세계를 잘 드러내주는 해방의 차원인가? 횡방의 차원인가? 이러한 물음을 근거로, 필자는 해석학의 논의를 빌어 국내 박물관·미술관의 도슨트들의 바람직한 위상에 대해서 간접적으로나마 제시해 보고자 한다.

1. 국내 박물관·미술관의 도슨트의 운영과 직무 유형

박물관·미술관에서의 도슨트의 행위는 넓은 의미에서 볼 때 교육적 범주에 속한다. 이들 기관의 생명은 관람객과의 소통(疏通)에 있으며, 이의 최접점에 서 있는 사람이 바로 도슨트이다. 도슨트는 박물관·미술관의 전시물을 관람객에게 언어적으로 전달(傳達)하는 최후의 전달자이자 해석자이다. 박물관·미술관에서 도슨트는 해설(解說)과 해석(解釋), 체험(體驗)과 인식(認識) 등 다양한 교수법을 동원하고 있다. 그렇다면 우리에게 다소 생소하게 들릴 수 있는 도슨트란 무엇이며, 통상적으로 그들에게는 어떤 역할이 주어져 있는 것일까?

도슨트(Docent)¹⁾라는 말은 라틴어 ‘*docere*’에서 파생된 것으로 ‘가르치다’라는 뜻을 지니고 있다. 그래서 1987년 랜덤 영어사전에는 도슨트를 가리켜 “전시회의 설명을 하며, 박물관·미술관을 안내하면서 특별히 관람객을 인도할 수 있는 지식을 갖고 있는 사람”²⁾으로 정의하고 있다. 도

1) 이영주, 「삼성어린이박물관의 museum Educator 운영 사례」, 2008 한국박물관대회·한국문화교육학회 학술대회 논문집, 『도슨트#해설사』, 2008. 127쪽.

2) 류재만, 「어린이를 위한 전문 도슨트에 대한 연구」, 『미술교육논총 제18권』, 2005.

슨트는 1845년 영국에서 처음 생긴 뒤, 1907년 미국의 보스턴 미술관에 이어 세계 각국으로 확산된 제도이다. 보스턴 미술관에서는 교육하는 사람들과 삶의 질을 높이는 사람들을 위한 교사강연을 지도프로그램으로 사용했는데 그 프로그램은 훈련받은 도슨트들에 의해 제공되었다. 박물관 안에서 도슨트의 제도는 일정한 교육을 받고 박물관·미술관에서 관람객을 안내하며 전시물에 대한 설명을 제공함으로써 이해를 돕도록 하는 데 목적이 있다.

‘도슨트’라는 명칭(名稱)의 사용과 관련하여 국내의 상황을 잠시 살펴보자. 현재 국립중앙박물관에서는 도슨트를 ‘전시 해설자’로 부르고 있고, 국립현대미술관에서는 ‘전문 작품해설사’ 혹은 ‘메디에이터’(mediator)로 부르고 있으며, 삼성어린이박물관에서는 ‘박물관 교사’(museum educator)로 부르고 있다. 해외의 여러 어린이박물관에서는 도슨트라는 말보다는 facilitator, educator, animator, museum teacher라는 명칭이 사용되고 있다. 국내에서는 삼성미술관 리움과 이화여대 자연사박물관에서 공식적으로 ‘도슨트’라는 명칭을 사용하고 있다.

그렇다면 도슨트에게는 어떠한 자질과 역할이 요구되는 것일까? 어떤 학자는 도슨트의 역할은 박물관·미술관의 수집(收集), 연구(研究), 보존(保存), 전시(展示), 전달(傳達)의 기능들 가운데, ‘전달’ 부분에 있다고 말한다.³⁾ 도슨트는 박물관·미술관 관람객들에게 문화적 기억(記憶)과 유산(遺産)을 경험하고 배우며, 문화적이고 역사적인 해석 능력을 습득할 수 있도록 교육적 전문성을 보여줄 수 있어야 한다.⁴⁾ 왜냐하면 도슨트는 박물관·미술관 전시에서 관람객과 가장 가까운 거리에서 관람객을 만나고 소통하는 중요한 역할을 수행하고 있기 때문이다. 따라서 이들은 박물관·미술관의 미션 및 전시와 소장품에 대한 이해는 물론이고 관람객의 특성을 파악하고 그들과 커뮤니케이션할 수 있는 기술까지 보유해야 한

49-68쪽 참조.

3) Viereg, H., *Museumswissenschaften*, Paderborn: W. Fink Verlag. 2006.

4) 박지연, 「박물관·미술관 도슨트의 직무분석」, 2008 한국박물관대회·한국문화교육학회 학술대회 논문집, 도슨트#해설사, 2008. 38쪽.

다. 그러니까 도슨트는 전시물에 대한 지식을 바탕으로 자신이 익힌 지식을 다른 사람들에게 알리는 것을 기쁨과 보람으로 여기고, 또한 자원봉사하며 교사이자 해설자 역할을 수행하므로 일반적인 자원봉사자보다 높은 교육적·사회적 능력이 요구되고, 학습능력을 필요로 한다.⁵⁾

국내에서는 최근에 도슨트가 문화 분야의 하나의 일자리로 떠오르고 있는 추세이기도 하다. 현재 문화체육관광부와 노동부의 협력 속에 국가적으로 박물관·미술관에 도슨트를 대규모로 파견하는 제도를 시행하고 있다. 예컨대 국립중앙박물관만 보더라도 2008년 4월을 기준으로 284명의 도슨트들이 활동하고 있는 것으로 파악되고 있다.⁶⁾ 그렇다면 도슨트들은 현장에서 어떤 직무를 가장 많이 수행하고 있을까? 국립경주박물관, 국립중앙박물관, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 서울역사박물관, 숙명여자대학교 박물관, 이화여자대학교 자연사박물관, 부산시립미술관, 삼성미술관 리움에서 활동 중인 도슨트들을 대상으로 벌인 한 설문조사 결과⁷⁾에 따르면, 국내의 도슨트들의 직무 유형은, ①해설, ②자료개발, ③안내, ④체험학습지도, ⑤일정관리, ⑥훈련 이상의 여섯 가지 영역으로 밝혀졌다. 이러한 여러 직무들 가운데 우리의 관심을 끄는 가장 중요한 것은 바로 ‘해설’의 영역이다. 해설의 영역은 도슨트의 직무 가운데 단연 1위를 차지하고 있을 만큼 대단히 중요한 부분이라 할 수 있다.

그런데 현재 국내의 관련 기관들 사이에서도 도슨트의 역할 및 자질과 관련하여 논란이 되고 있는 부분이 있다. 말하자면, 도슨트가 ‘해설’의 역할만 담당해야 하는지, 아니면 체험학습강사의 역할까지도 담당해야 하는지의 문제가 그것이다.⁸⁾ 이러한 상황에서 필자는 도슨트의 다양한 직

5) 한국문화예술교육진흥원, 박물관·미술관·미술관 교육 전문인력 양성 및 지원방안 연구, 2006. 65쪽.

6) 나유미, 「국립중앙박물관 자원봉사 현황」, 2008 한국박물관대회·한국문화교육학회 학술대회 논문집, 『도슨트#해설사』, 2008. 85쪽.

7) 이병준외, 고령자 적합직종 발굴 및 훈련프로그램 개발(문화영역을 중심으로), 노동부·부산대 교육연구소, 2007. 100쪽. 박지연(2008), 같은 글, 43쪽.

8) 박지연, 「박물관·미술관 도슨트의 직무분석」, 2008 한국박물관대회·한국문화교육학회 학술대회 논문집, 『도슨트#해설사』, 2008. 38쪽.

무들 가운데, 해석학적 논의와 깊은 연관이 있는 ‘해설’의 측면, 다시 말해 작품해석 문제에 국한하여 여기에서 논의하고자 한다. 해석학의 전통에서 볼 때, 예술작품을 해석(解釋)의 대상으로 볼 것인지, 체험(體驗)의 대상으로 볼 것인지의 문제는 여전히 뜨거운 감자임에 틀림없다. 이제 박물관·미술관에 소장된 예술품으로 눈을 돌려보자.

2. 박물관·미술관의 예술품과 ‘발견(發見)’으로서의 예술

박물관·미술관에 소장된 것들을 편의상 자연물, 인공물, 예술품 등으로 세분화해서 말할 수도 있겠지만, 여기에서는 통상 예술품으로 간주하고자 한다. 그러면 이런 예술품을 통해서 우리는 무엇을 얻으려는 것일까? 그리고 무엇을 보고자 하는 것일까? 이러한 물음은 미학사에 등장하는 예술의 정의와도 깊은 관련이 있다.

미학사를 살펴보면, 아리스토텔레스(Aristoteles BC 384-322)의 ‘모방(模倣)으로서의 예술’이라는 정의⁹⁾ 이래, 예술을 어떻게 정의해야 하는지에 대한 논의는 시대와 미학자들에 따라 계속되어 왔다. 미학사 전체를 보면, 자연의 대상물을 잘 모방해 놓았거나, 아니면 아름다운 자연 대상물을 잘 모방해 놓은 것을 예술작품으로 인정하려는 경향이 있었다. 이를 우리는 예술사조에서 ‘모방예술’(Imitative Art) 이론이라 부른다. 예술을 이와 같이 이해하려는 입장에서는 예술가 자신의 자발성(自發性), 창의성(創意性), 상상력(想像力) 등의 요소가 잘 드러나지 않게 된다. 그래

9) 아리스토텔레스는 예술을 ‘자연의 모방’(Ars simia naturae)으로 보고, 예술의 기능은 모방(模倣)에 있다고 말한다. 아리스토텔레스에 따르면, 특히 예술은 외부 사물의 모방이다. ‘모방’(μιμνσις)은 근본적인 본능이며, 다른 것에 환원시킬 수 없는 인간성의 한 사실이다. 모방은 인간에게 있어 어린 시절부터 선천적인 것이다. 인간이 하등 동물보다 나은 성질들 가운데 하나는 세상에서 모방을 가장 잘 하는 동물이라는 점이며, 처음에는 인간이 모방에 의하여 배우게 된다고 그는 말한다. 그래서 모방은 그칠 줄 모르는 즐거움의 원천이 된다. Aristotle, Poetics, 4. 1448b 5-17. In Aristotle on the Art of Poetry, ed. I. Bywater(Oxford, 109), 8-11쪽.

서 이에 대한 반발로써 예술가 자신의 정서적(情緒的) 요소를 강조한 ‘성격예술’(Characteristic Art) 이론¹⁰⁾이 등장한다. 이 입장은 대상의 측면보다는 창작자의 측면, 즉 예술가 자신의 감성적 요소를 지나치게 강조하게 되었고, 그 결과 우리들의 발성이나 손짓, 몸짓까지도 모두 예술작품이 될 수 있다는 극단적인 경향을 보이기까지 하였다. 그런데 이 입장은 예술가의 정서적 요소를 강조한다고 해서 그것이 곧장 예술로 성립할 수는 없다는 사실을 우리에게 반증하기도 하였다. 예컨대 의미 있는 발성이 있는가 하면, 무의미한 발성도 있고, 특별한 목적을 지닌 제스처도 있지만 습관적인 언어행위에 기인한 제스처도 분명 있기 때문이다. 그래서 이 입장은 우리로 하여금 무엇이 예술이고, 무엇이 예술이 아닌지 그 경계지점을 혼란하게 만들어 버렸다.

어쨌거나, 모방이론이나 성격이론은 예술의 성격을 ‘재현(Re-Presentation)’에 두고 있다는 점에서는 공통적이다. 모방이론이 아름다운 자연 대상을 재현해 놓은 것이라면, 성격이론은 창작자의 정서적 상태를 재현해 놓은 것이라 볼 수 있기 때문이다. 이렇듯, 예술의 성격을 ‘재현’으로 보는 입장들은 미학사 전체에서 상당히 오랫동안 그 영향력을 행사해 왔다. 그렇지만 현대에 들어와서는 예술의 성격을 더 이상 ‘재현(再現)’으로 보지 않고, ‘발견(發見)’으로 보려는 경향이 압도적인 추세다.

우리에게 대표적인 문화철학자로 잘 알려진 에른스트 카시러(E. Cassirer 1874-1945)에 따르면, 예술은 이미 주어져 있는 현실을 한갓 재생하거나 재현한 것이 아니다. 예술은 인간생활에 있어서 사물에 대한 객관적인 견해에 이르게 하는 여러 방법들 가운데 하나이다. 그렇기 때문에 예술은 더 이상 모방이 아니라, ‘현실의 발견’이다.¹¹⁾ 다시 말해서

10) 성격예술이론의 대표자로 루소를 꼽을 수 있으며, 그는 예술이론의 고전적 및 신고전적 전통을 모두 배척하였다. 루소에게서 예술이란 경험적 세계의 묘사나 재현이 아니라, 인간의 정서(情緒)와 정열(情熱)의 분출이다. Verene, Donald Phillip. (ed), *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*, New Haven: Yale University Press, 1979. 206쪽.

11) Ernst Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven: Yale University Press. 1944. 143쪽. 신웅철, 카시러의 문

인간은 예술을 통해서 자연을 발견하는 것이다. 예술가는 자신의 감정을 외부화하여 그것에 형체를 부여한다. 여기서 외부화란 진흙이나 청동 혹은 대리석과 같은 단순히 특수한 물질적 매체로써 볼 수 있게 하고 만질 수 있게 할 뿐만 아니라, 감각적 형상, 리듬, 색채, 선과 디자인 등으로써 볼 수 있게 하고, 만져볼 수 있게 함을 말한다. 그렇기 때문에 우리에게 감동을 주는 것은 예술작품 속의 형식들의 구조, 균형, 질서와 같은 것들이다. 바로 이런 요소들을 가리켜 카시러는 예술작품이 갖추어야 할 목적성(目的性)의 계기라고 말한다.¹²⁾ 이런 요소들을 통해서 우리는 새롭게 자연을 발견하게 되는 것이다. 카시러의 이런 견해는 예술과 비예술의 모호했던 경계를 다시금 명확하게 확인해 주는 역할을 하고 있다.

이제 우리들에게 남아 있는 것은 예술작품이다. 이것을 어떻게 해석하고 감상해야할 것인가는 전적으로 우리의 몫이다. 한국의 대표적인 1세대 예술철학자로 손꼽히는 조요한(1926-2002)은 『예술을 사랑하는 마음』(1996)에서 다음과 같이 말하고 있다. “예술의 아름다움은 예술작품의 대상적인 구조나 기교에 있지 않으며, 작품을 사이에 둔 두 사람의 마음, 즉 작가와 감상자의 미의식(美意識) 없이는 성립되지 않는다. 그렇기 때문에 대상으로서의 아름다움도 중요하지만, 작가와 감상자의 아름다움의 의식(意識)도 그에 못지않게 중요하다. 예술의 아름다움이 작품 향수를 통하여 퍼져나가 사람의 마음에 메아리칠 때 예술은 그 몫을 다한다. 이것이 미학에 있어서 작품해석이다.”¹³⁾

우리가 예술작품을 통해서 새로운 세계를 발견한다고 할 때, 거기에는 간단치 않은 계기와 과정이 들어있다. 예술의 세 가지 중요한 요소인 예술가, 예술작품, 감상자의 관계를 고려할 때, 과연 예술작품의 무엇을 통해서 그와 같은 발견이 이루어지는가? 다시 말해 예술작품의 해석의 문제가 중심 주제로 떠오른다. 현대 해석학의 논의에서도 이 부분은 중심

화철학, 한울출판사, 2003. 171쪽.

12) Ernst Cassirer(1944), 같은 책, 154쪽.

13) 조요한, 『예술을 사랑하는 마음』, 한길사, 1996. 128쪽.

주제 가운데 하나이다. 작품의 해석에 있어서 그 기준이 무엇인가 하는 점이 핵심인 것이다.

3. 박물관·미술관의 예술품과 그 해석

박물관·미술관에 소장된 예술품의 경우에서도 작품해석의 기준 문제는 여전히 주요한 사안 가운데 하나이다. 예술작품의 해석과 감상에 있어서 해석학의 논의는 결정적인 기여를 하였다. 해석학사에서 나타나는 주요 관심사 중의 하나는 예술작품의 해석에 있어서 올바른 해석과 그릇된 해석을 가려줄 기준을 설정하는 데 있다. 다시 말해 타당(妥當)한(valid) 해석과 부당(不當)한(invalid) 해석을 가려주는 지침을 어디에서 찾느냐에 따라 입장들이 서로 나뉘게 된다.

해석학이론의 전체 맥락에서 제일 먼저 등장한 입장으로서는 저자(著者) 중심, 특히 저자의 의도(意圖)를 작품해석의 기준으로 보아야 한다는 주장이 있다.¹⁴⁾ 이 입장은 지금까지도 한국사회의 제도권 공교육(公教育)의 현장에서 제일 각광 받고 있다. 예컨대 한 편의 시(詩)를 감상할 때, 시 해석의 정확한 기준은 감상자에게 있는 것이 아니라 시인의 창작 의도에 달려있다. 그러니까 창작자가 어떤 의도에서 그 시를 창작하였는가를 제대로 파악하면 작품에 대한 정확한 이해가 가능하다는 논리이다. 그러나 작품이 작가의 손을 떠나는 순간부터 작품은 독자에 의해 얼마든지 새롭게 해석될 여지를 갖게 된다. 이런 측면을 여기에서는 설명해 줄 수가 없게 되었다.

그래서 새로운 입장이 등장하게 되었는데, 말하자면 작품해석의 기준은 더 이상 작가의 의도에 있는 것이 아니라 예술작품(藝術作品) 자체에 있다고 보는 견해이다.¹⁵⁾ 이 입장은 작품이 다양하게 해석되고 이해될

14) 슐라이어마허(Schleiermacher 1768-1834)와 딜타이(Dilthey 1833-1911)의 관점이 여기에 해당된다.

15) 하이데거(Heidegger 1889-1976)와 가다머(Gadamer 1900-2002)의 관점이 여기에

수 있는 이유는 작품 자체가 하나의 세계, 즉 작품 자체의 존재세계(存在世界)를 가지고 있기 때문에 가능하다는 것이다. 이러한 작품의 세계는 늘 감상자들에게 말을 걸어온다는 것이다. 중요한 것은 감상자들이 작품의 세계 가운데로 들어가 작품의 존재와 만나기만 하면 된다. 따라서 이 입장에서는 더 이상 올바른 해석과 그릇된 해석이라는 관점을 중요하게 간주하기보다는 의미 있는(meaningful) 해석과 의미 없는(meaningless) 해석을 중요시한다. 그런데 이 입장에서는 의미 있는 해석과 그렇지 않은 해석을 구별해 주는 기준이 작품자체에 있는지, 아니면 감상자에게 있는지가 명확하게 해명되지 않고 있다.

이상과 같은 이유에서 또 다른 입장이 등장하였는데, 여기에서는 작품 해석의 기준은 이제 전적으로 감상자(鑑賞者)에게 달려있다고 주장한다.¹⁶⁾ 이를 해석학 전통에서는 ‘수용이론’ 혹은 ‘수용미학이론’으로 부르고 있다. 올바른 해석과 그릇된 해석이든, 의미 있는 해석과 의미 없는 해석이든, 작품의 해석에 있어서 궁극적 기준(基準)은 감상자에게 달려있다는 주장이다. 이 입장은 작품해석의 다양성(多樣性)을 인정할 수 있고, 작품의 의미를 고정되어 있는 것으로 간주하기보다는 상황과 조건에 따라 항상 열려있는 것으로 간주하게 된다. 하지만 이러한 해석의 입장도 극단화될 경우, 결국 예술과 비예술의 경계, 작가와 일반인의 구분, 진품과 위작의 구별이 모호해지게 되고, 종국에는 예술이란 무엇인가? 라는 근원적인 물음을 되물어야만 하는 상황에 직면하게 된다.

4. ‘해석자’로서 도슨트, 해석(解釋)의 대상이 된 예술품

우리는 여기에서 먼저 도슨트의 지위를 ‘해석자’의 관점에서 읽어보고자 한다. 이런 방식에서라면 박물관·미술관에 소장된 예술품은 당연히

해당된다.

16) 야우스(Jauß 1921-)와 이저(Iser)의 관점이 여기에 해당된다.

‘해석의 대상’이 된다. 예술품을 해석의 대상으로 간주하는 것은 넓은 의미에서 해석학의 문제이다. 예술가, 예술작품, 감상자의 상관관계를 논의하면서도 우리의 관심은 해석, 특히 예술작품의 해석에 모아진다. 그러니까 예술작품을 해석의 대상이라고 간주하는 입장은 해석학적 보편주의의 견해라 할 수 있다.

해석학적 보편주의¹⁷⁾의 기본 입장은 예술작품의 해석(解釋)을 통해서 이해(理解)가 가능하며, 이때의 이해는 감상자 모두가 공유할 수 있는 보편성을 확보할 수 있다는 주장이다.¹⁸⁾ 따라서 이들은 해석은 곧 이해라고 주장한다. 말하자면 작품에 대한 이해는 해석을 기반으로 하며, 해석행위는 해석자(도슨트)의 선이해(先理解)를 바탕으로 이루어지기에, 이해와 해석은 떼려야 뗄 수 없는 관계에 있다고 파악한다. 그렇다면 예술작품의 해석은 누구에 의해 가능한가? 모든 이들이 예술작품의 해석자가 될 수 있는가? 이 문제와 관련하여 해석학적 보편주의자들은 볼 줄 아는 안목을 지닌 자들(도슨트)만이 작품을 해석할 수 있다고 말한다. 볼 줄 아는 안목은 어려서부터 특정 분야에서 전문적인 교육을 쌓은 이들, 소위 전문가들에 의해서만 이루어질 수 있다. 이들 전문가가 해석해 놓은 방식 그대로 따라하게 되면 감상자들도 작품에 대한 올바른 이해에 도달

17) 해석학적 보편주의, 특히 가다머의 해석학적 보편주의에 관한 연구 자료는 다음의 것들이 있다. ① 김창래, 「가다머의 철학적 해석학에서의 존재와 언어의 관계: “이해될 수 있는 존재는 언어다”라는 문장에 관하여」, 『문화와 해석학』, 한국해석학회, 철학과현실사, 2000, 153-188쪽. ② 조지아 원키, 『가다머: 해석학, 전통 그리고 이성』(이한우 역), 민음사, 1999. ③ 라차드, E. 팔머, 『해석학이란 무엇인가』(이한우 역), 문예출판사, 1991, 238-282쪽. ④ 한스 인아이헨, 『철학적 해석학』(문성화 역), 문예출판사, 1998, 190-212쪽. ⑤ O. F. 볼노오, 『인식의 해석학: 인식의 철학1』(백승균 역), 서광사, 1993, 165-169쪽. ⑥ 고위공, 『해석학과 문예학』, 나남출판사, 1989, 82-91쪽. ⑦ 신응철, 『해석학과 문예비평』, 예림기획, 2001, 85-112쪽.

18) 해석학적 보편주의의 주장을 명료화 하면, “모든 이해는 해석이다 (*Alles Verstehen ist Auslegen*)”라는 명제로 표현할 수 있다. Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1986. 392쪽. 영역본은 *Truth and Method*, Translated William Glen-Doepel, Sheed and Ward London, 1975. 350쪽.

할 수 있다는 논리이다. 이와 같은 해석을 바탕으로 얻어지는 작품에 대한 이해 작용은 모든 이들에게 적용될 수 있는 공통 현상이라고 주장한다.

해석학적 보편주의의 관점에서 예술작품을 해석의 대상으로 간주하게 되면, 작품에 대한 해석과 이해 행위가 고정(固定)되어 있는 것이 아니라 항상 유동적(流動的)이게 된다. 왜냐하면 해석자(도슨트)의 선이해나, 상황, 조건, 관점에 따라 작품에 대한 해석이 달라 질 수 있기 때문이다. 이렇듯, 예술작품의 해석의 다양성과 이해의 변화 가능성을 이 입장에서 인정하고 있으며, 바로 이 점이 해석학적 보편주의의 특징¹⁹⁾ 이라고

19) 필자는 이미 다른 지면을 통해서 해석학적 보편주의의 특징을 아래와 같이 여섯 가지로 요약하여 제시한 바 있다. 첫째, 해석학적 보편주의에는 이해의 교정 가능성(*corrigibility*)이 있다. 말하자면 우리가 이해하는 것, 진실 혹은 사실이라 파악하는 것이 종종 틀렸다는 것을 알 수 있고, 그리하여 다른 이해에 의해서 그것을 수정하고 대체할 수 있다는 것이다. 또한 새롭게 등장한 이해는 이전의 이해를 재해석함으로써 얻어지는 것이고, 따라서 그것 자체도 또한 뒤따를 해석에 의해 대체될 수 있다는 측면이다. 둘째, 해석학적 보편주의에서는 이해에 있어서 관점적인 다양성(*perspectival plurality*)과 선판단(*Vorurteil*)을 인정하고 있다. 말하자면, 이해라는 것이 언제나 관점적이기에 결국 관점적 다양성을 가지고 있다는 것이다. 모든 생각과 지각이 지향성을 드러내고 있다는 점에서, 그리고 지향성은 대상을 특정한 방식으로 포착하는 것이므로 관점적일 수밖에 없고, 그래서 모든 이해는 반드시 관점적이라고 볼 수 있다. 여기서 관점이란 가다머가 말하는 ‘지평’(Horizon) 개념에서 파생한 것이다. 셋째, 해석학적 보편주의에서는 이해에 있어서 마음의 활동(*mental activity*)과 과정(*process*)을 받아들이고 있다. 말하자면, 이해는 언제나 선판단에 의해서 매개되며, 따라서 결코 독립적일 수 없다는 점에서 언제나 해석될 수밖에 없다. 넷째, 해석학적 보편주의에는 이해의 관점적 편파성(*perspectival partiality*)과 그것의 활동적인 과정(*active process*)이 겹치고 있다. 모든 이해가 선택적이고, 모든 이해는 그러기에 해석적이지 않으면 안 된다. 이해가 관점적 편파성을 갖는다는 것은 불완전하고 의도적 편견이라는 두 가지 의미에서 언제나 선택적이라는 점을 함축한다. 다섯째, ‘이해’를 하나의 어떤 상태(*state*)로서 파악하게 되면 이해는 중립적(*neutral*)이며 정적(*static*)인 성격을 갖게 된다. 이에 반해 ‘해석’을 가리켜 뭔가를 행하는 것으로서(*doing something*) 파악하게 되면, 해석은 능동적이고 선택적(*selective*)이며 구조화하는(*structuring*) 성격을 갖게 된다. 그렇게 되면 이해와 해석은 별개의 것이 되고 만다. 그런데 해석학적 보편주의자들은 이와 같은 구별, 그러니까 이해는 수동적이고 중립적이지만, 해석은 능동적이고 구조화하는 능력을 지닌다는 구별을 단호하게 거부한다. 여섯째, 해석학적 보편주의의 논의에는 모든 이해는 언어적(*linguistic*)이라는 사실이 전제되어 있다. 그 이유는 모든 이해는 언어를 필요로 하는 개념들과 관

말할 수 있다.

한편, 우리가 예술작품을 해석의 대상으로 간주할 때 생길 수 있는 가장 큰 문제점은, 과연 누가 해석할 것인가? 라는 물음에 명쾌한 해답을 제시하기 어렵다는 점이다. 그러니까 특정 분야의 전문적 지식을 지닌 소위 전문가들(도슨트)로만 한정한다면, 이것은 또 다른 문제를 야기할 수가 있다. 즉 극소수의 전문가들만이 예술의 영역을 독점해 버리는 현상이 초래될 수 있는 것이다. 이것은 바로 예술의 권력화, 예술의 이데올로기화 현상과 직결된다.

예컨대 새롭게 개봉된 영화를 접하는 관객들은 소위 영화평론가라 일컬어지는 이들의 평가를 좇아 자신들이 관람할 영화를 선택하게 되고, 또한 영화 감상의 틀조차도 그들이 제안한 방식 그대로를 따르고자 한다. 언론은 그런 현상들을 통해서 빚어진 관객 동원률을 근거로 성공한 영화와 실패한 영화를 구분하기에 이른다. 문제는 이런 상황에서 영화평론가들은 영화라는 예술 장르에서 중심 권력으로 부상하고 있다는 점이다.

이런 문제점에도 불구하고, 예술작품을 해석의 대상으로 간주하는 해석학적 보편주의가 설득력을 얻고 있는 이유는 호소력 때문이다. 이들은 예술작품 자체에 의미를 부여하기보다는 예술작품을 통해서 무엇인가를 얻어내고자 한다. 시대와 사회와 개인이 직면하고 있는 다양한 문제점들을 예술작품을 매개로 해결하고자 하는 것이다. 이들은 예술작품을 통해서 그 사회와 시대와 개인에게 필요한 해답(解答)을, 교훈(敎訓)을 찾아내고자 한다. 때문에 이런 입장은 긴박한 사회 변동기에 보다 큰 반향을 불러일으킬 수 있었다. 우리에게 1980년대 민중예술운동이 좋은 예가 된다.

련되어 있기 때문이다. 그런데 언어적 이해는 자연적이라기보다는 자의적이라고 할 수 있는 기호를 탈부호화 하고 해석하는 작업이다. 때문에 의미 있는 명제로의 변환 작업은 언제나 해석을 필요로 할 수밖에 없다는 것이다. 신응철, 『문화철학과 문화비평』, 철학과현실사, 2003. 209-212쪽. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, 2000. 121-125쪽. (번역서 『프라그마티스트 미학: 살아있는 아름다움, 다시 생각해 보는 예술』(김광명·김진엽 역), 예전사, 2002. 162-167쪽).

5. ‘안내자’로서 도슨트, 체험(體驗)의 대상이 된 예술품

다음으로 우리는 도슨트의 지위를 ‘안내자’의 관점에서 읽어보고자 한다. 이렇게 되면 박물관·미술관의 예술품은 해석의 대상이 아닌 ‘체험의 대상’²⁰⁾이 된다. 이런 관점은 예술에 대한 논의에서, 보다 정확히 말해 예술의 영역을 특정인들(도슨트)에게서 해방시키려는 일련의 논의와 일맥 상통한다. 이 입장은 대체로 도슨트의 지위를 안내자로만 한정할 뿐이다. 이러한 입장을 고수하는 대표적인 학자로는 미국의 여류 예술철학자 수잔 손탁(S. Sontag)이 있다. 그녀는 『해석에 반대한다』(1966)에서 이 같은 입장을 명쾌하게 제시하였으며, 또한 예술작품을 ‘해석’하려는 이들을 향하여서도 거침없이 비난을 퍼부었다. 그러니까 예술작품에 대한 해석 행위는 지식인이 예술에 가하는 복수(復讐)이며, 예술작품에 가하는 강간 행위라는 것이다.²¹⁾ 그렇다면 손탁은 왜 예술작품의 해석 행위에 대해 그토록 반대했던 것일까?

먼저 손탁은 예술이론에서 예술작품에 대한 해석 행위가 자연스럽게 받아들여진 배경부터 밝혀낸다. 예술에 관한 서구의 모든 의식과 반성이 예술을 ‘모방’이나 ‘재현’으로 간주했던 그리스 예술이론의 테두리 안에 있었는데, 특히 ‘형식(形式)’과 ‘내용(內容)’이 분리되어 있다는 묘한 환상과, 내용은 본질적(本質的)이고 형식은 장식적(裝飾的)이라는 의식이 문제였다²²⁾는 것이다. 그러니까 ‘내용’을 지나치게 강조한다는 것은 끝나지 않을, 결코 완성되지 못할 ‘해석’ 작업을 해야 한다는 의미가 되기 때문이다. 이 말을 역으로 생각해 본다면, 예술작품의 내용이 따로 있다는 환

20) 필자는 예술작품의 해석(解釋)의 문제를 ‘해방’의 측면과 ‘해방’의 측면으로 구분하여, 특히 가다머(H.G. Gadamer)와 프라그마티스트(Pragmatist) 간의 해석 논쟁을 발표한 바 있는데, 신웅철, 『문화철학과 문화비평』, 철학과현실사, 2003. 제8장 참조바람. 여기서의 논의도 이 글의 전반적인 토대 위에서 진행되고 있음을 밝혀둔다.

21) S. 손탁, 『해석에 반대한다』(이민아 역), 도서출판 이후, 2002. 25쪽.

22) S. 손탁, 같은 책, 20쪽.

상을 갖도록 만들어주며, 그로 인해 늘 습관처럼 예술작품을 그러한 방식으로 대하게 되는 결과를 초래하게 된다는 것이다. 손탁의 관점에서 볼 때, 예술작품을 겨냥한 해석이란 작품 전체에서 일련의 요소, 즉 X, Y, Z 따위의 요소를 뽑아내는 것을 뜻한다.

현대 해석학의 논의에서도 여전히 해석자(도슨트)는 예술작품을 그 내용으로 환원시키고, 그 다음에 그것을 해석함으로써 길들인다. 그렇게 해서 해석은 예술을 다루기 쉽고 안락한 것으로 만든다. 이렇게 된다면, 이해한다는 것 자체가 바로 해석하는 것이 된다. 그렇게 하여 해석학적 보편주의자들의 주장이 등장하게 되었다는 것이다. 손탁은 해석학적 보편주의에서 이해가 곧 해석이라고 주장할 때, 그들이 말하는 ‘해석’은 다른 아닌 작품의 세계, 작품의 의미에 숨통을 조이는 하나의 횡방 행위에 불과하다고 지적한다. 그런 점에서 해석학적 보편주의자들이 말하는 해석이란 지식인이 예술에 가하는 복수이며, 세계에 가하는 복수가 된다. 말하자면, 해석한다는 것은, ‘의미(意味)’라는 그림자 세계를 세우기 위해 세계를 무력화시키고 고갈시키는 것이다. 이는 세계를 이 세계로 번역하는 것에 다름 아니기 때문이다.

이런 문제의식을 가지고 손탁은 이제 예술작품은 체험(體驗)의 대상이어야 한다고 주장한다. 체험을 통해서 예술작품의 의미를 해방시켜줄 수 있다는 것이다. 여기서 예술작품의 의미는 그녀가 말하는 예술작품의 투명성(transparence) 개념과 밀접한 관련이 있다. 손탁에 의하면 ‘투명성’ 개념은 오늘날 예술비평에서 가장 고상하고 의미심장한 가치이다. 투명성이란, 사물의 반짝임을 그 자체 안에서 경험하는 것, 있는 그대로의 사물을 경험하는 것을 의미한다.²³⁾ 그렇다면 이 일은 어떻게 가능한가? 손탁에 따르면, 오늘날 해석자들(도슨트들)이 초점을 맞추는 것은 예술작품이라는 올라미에 걸려든 ‘현실’이지, 예술작품이 사람의 마음을 끌어들이어 어느 정도 변화를 일으킬 수 있느냐에 있지 않다. 그녀에 따르면 모든 위대한 예술작품은 관조(觀照), 역동적인 관조를 불러일으킨다. 그렇기 때

23) S. 손탁, 같은 책, 33쪽.

문에 예술작품은 ‘몰입(沒入)’²⁴⁾하는 이에게 총체적이거나 절대적인 권리를 행사한다. 예술작품이 지닌 예술작품으로서의 기능을 인정하고 나면 미적인 것과 윤리적인 것을 분리한다는 것 자체가 무의미하게 된다.

손탁은 예술작품을 우리에게 자양분을 공급하는 양식에 비유한다. 예술작품에 열중하게 되면 틀림없이 세계와 분리되는 경험을 하게 된다. 그러나 예술작품은 그 자체가 마술처럼 우리의 가슴을 설레게 하며, 우리 삶의 본보기로 삼고 싶은 대상, 즉 우리가 더 열린 마음, 더 풍요로워진 정신으로 이 세계에 되돌아 올 수 있게 해주는 대상이 되기도 한다. 중요한 것은 예술작품이 제 아무리 뛰어난 표현력을 갖췄다고 할지라도, 그 성공 여부는 역시 그 작품을 경험하는 이, 즉 감상자의 협력 여부에 달려있을 수밖에 없다. 왜냐하면 ‘말로 표현된 것’ 자체를 이해할 수는 있지만, 지루해지거나 자칫 한 눈을 팔다가 감동 없이 이를 넘겨 버릴 수도 있기 때문이다. 그런 측면에서 손탁은 예술은 ‘유혹(誘惑)’이지 ‘강간(強姦)’이 아니라고 말한다.²⁵⁾ 예술작품은 도저히 회피할 수 없는 유형의 경험을 제시한다. 그러나 예술은 체험 주체의 공모 없이는 유혹에 성공할 수가 없다. 그 점에서 예술작품은 에로틱한 대상이 된다는 것이다. 중요한 것은 그 에로틱한 대상이 가해 오는 유혹을 우리 자신이 느끼고, 체험하는 일이지, 그 대상을 강간하는 일, 말하자면 작품을 낱알으로 뜯어내어 짜 맞추는 식의 분석 행위는 무의미하다는 것이다. 그런 의미에서 그녀는 예술에 있어서 필요한 것은 **해석학(Hermeneutics)**이 아니라 **성애학(Erotics)**²⁶⁾이라고 말한다.

손탁의 입장을 정리하면, 예술에서의 투명성을 확보하기 위해서는 해석자(도슨트) 자신의 몰입의 과정이 필요하다. 몰입의 과정이 가능한 것은 모든 예술작품이 기본적으로 역동적인 관조를 불러일으키는 어떤 힘을 가지고 있기 때문이다. 이것을 손탁은 예술작품이 가지고 있는 일종

24) S. 손탁, 같은 책, 55쪽.

25) S. 손탁, 같은 책, 46쪽.

26) S. 손탁, 같은 책, 34-35쪽.

의 유혹의 힘이라 말한다. 문제는 기존의 해석학적 보편주의자들의 입장은 이러한 예술작품을 감상하고 이해하는데 있어서 예술작품 속에 드러난 현실, 혹은 어떤 이념 등의 것을 추구하고 그것을 발견하려고 했다는 것이다. 그러다 보니 예술작품에서의 미적인 것/비(非)미적인 것, 윤리적 차원/비윤리적 차원, 예술적인 것/비(非)예술적인 것 등으로 구분하기에 이른다. 그러한 과정이 세분화되고 강조되다 보면, 결국 해석자 자신이 예술작품을 ‘강간’하는 상황, 그러니까 해석 행위가 해방의 행위가 아닌 횡방의 행위로 귀결되고 만다는 사실을 손탁은 비판하고 있는 것이다. 결국 손탁이 볼 때 예술작품을 예술작품으로 만난다는 것은 특정한 경험을 얻는 것이지, 어떤 문제의 해답을 듣는 것이 아니다.

6. 예술 對 비예술의 구분

예술작품을 ‘해석’의 대상으로 보든, ‘체험’의 대상으로 보든, 어쨌든 양 입장은 예술작품이 지닌 미적 진리의 다양성(多樣性)과 개방성(開放性)을 인정하고 있다는 점에서는 공통적이다. 다만 예술작품을 통해서 우리가 무엇을 볼 것인가? 하는 부분에서는 첨예한 입장 차이가 드러나고 있다. 그러니까 예술작품의 해석이나 체험의 문제를 우리 사회의 문화현실 안으로 확대 적용했을 때에는 두 입장 사이에 심각한 간격이 생겨나게 된다.

예술작품을 통해서 그 의미(意味)를 추구하거나 예술작품이라는 매개(媒介)를 통해서 사회현실을 고발하려는 입장에서 본다면, 예술작품은 항상 분석의 대상, 해석의 대상이 된다. 그 점에서 예술작품은 언제나 어떤 목적(目的)을 가지게 된다. 때문에 작품은 때로는 사회변혁의 촉매제가 되기도 하고, 주체가 되기도 한다. 결국 예술작품은 인간을, 사회를, 환경을 계몽하거나 선도하는 역할을 담당하게 된다.

반면에, 예술작품을 작품(作品)으로서만 보자는 입장이 있다. 더 이상 작품을 해석자 혹은 감상자의 의도에 따라 갈기갈기 찢어서 마침내 그

작품을 강간해 버리는 것은 예술작품의 의미를 들추어내기보다는 그 의미를 철저하게 왜곡하고 왜곡하는 행위라고 강하게 주장한다. 이 입장에서는 다만 몰입의 과정을 통해서 작품을 작품으로서 느끼는 것 자체를 강조한다. 그 대상이 건축이건, 미술이건, 사진이건, 랩 음악이건, 행위예술이건 관계없이 말이다. 이러한 입장에서라면 예술의 모든 장르가 허용될 수가 있다.

종합적으로 살펴보면, 해석학적 보편주의를 비판하는 관점은 기존의 예술제도 자체를 폐기하려는 데 목적이 있기보다 그것을 변형(變形)시키는 데 목적이 있다고 하겠다. 말하자면 예술이라는 박물관을 폐쇄하거나 부수는 것이 아니라, 박물관을 개방시키고 확대하는 데 있다. 이러한 측면에서 볼 때, 손탁이 사용하고 있는 예술 개념에는 전통적인 의미의 고급예술을 넘어서 대중예술을 포함할 수 있는 계기가 있다. 손탁의 예술에 대한 해석은 결국 고급예술이 지닌 고립된 난해성과 절대화된 주장들에 대한 비판일 뿐만 아니라, 고급예술의 산물들과 대중문화의 산물들 사이에 놓인 본질적인 구분 자체를 무력하게 만들어 놓았다. 이것은 또한 대중예술 혹은 대중문화에 대한 긍정적인 평가를 할 수 있는 계기를 만들어 주었다.

그렇지만 다른 한편에서 우리는 난감한 문제에 직면하게 된다. 바로 예술작품의 역할에 관한 부분에서다. 특별히 예술 혹은 예술 활동을 청소년들의 교육(敎育)과 연계시켜 본다면, 다양한 예술의 장르에서 나타나는 부정적인 현상들(예컨대 선정성, 폭력성, 황금만능주의, 도덕불감증, 생명경시 등)을 어떻게 해결할 것인가의 문제가 바로 그것이다. 나아가 예술의 미래, 문화의 미래에 대해 침묵으로 일관해야 하는가의 문제가 남게 된다.

국내의 박물관·미술관에 소장된 예술품의 경우도, 결국 위에서 논의한 이 같은 상반된 견해에 직면해 있다고 보면 된다. 이런 상황을 감안한다면, 새삼 도슨트의 위상을 어떻게 설정할 것인가 하는 문제는 여전히 우리의 초미의 관심거리임에 틀림없다.

7. 마무리하며

지금까지의 논의를 정리하면, 해석자로서 도슨트를 바라볼 때, 그는 두 역할을 동시에 가지고 있는 존재이다. 한편으로는 광활한 박물관의 세계에서 관람객에게 길을 터주는 길라잡이 구실을 하기도 하고, 다른 한편으로는 광활한 세계 한 가운데서 길을 잃게 만드는 헤방꾼의 구실을 담당하기도 한다. 그런데 곰곰이 생각해 보면, 이 두 역할이 명확하게 구분되지 않을 수가 있다. 시대적 상황과 문화적 조건에 따라 해석자로서 도슨트에게 요청되는 길은 서로 다를 수 있기 때문이다. 예컨대 계몽(啓蒙)을 강조하는 시대라면 ‘해석’의 측면을 강조할 것이고, 자유(自由)를 강조하는 시대라면 ‘체험’의 측면을 강조할 것이다.

그렇다면 오늘 우리 시대는 도슨트들에게 어떠한 역할을 요구해야 할 것인가? 이 물음에 대한 일차적인 답변은 도슨트들 각자가 활동하는 박물관·미술관의 성격에 따라 약간씩 달라질 수가 있다. 예컨대, 어린이 관련 박물관에 종사하는 도슨트의 경우, 그들 대부분은 예술품을 체험의 대상으로 간주하고, 그 점에서 그들은 스스로 안내자로서의 역할을 감당해야 할 것이다. 그 밖에 성인을 대상으로 하는 박물관·미술관에 종사하는 도슨트의 경우, 그들은 예술품을 해석의 대상으로 파악하고, 그 점에서 그들은 스스로 해석자로서의 역할을 수행해야 할 것이다.

필자가 볼 때, 우리 시대 도슨트의 역할과 관련하여 이런 방식의 답변 제시는 충분한 것이 되지 못한다. 그 이유는 우리 사회가 안고 있는 특수성 때문이다. 우리 사회는 근대시기 이후만 보더라도 일제 강점기를 지나, 전쟁과 분단의 아픔을 겪고, 산업화와 민주화의 격변기를 지나왔다. 그리고 지금 지구촌의 다문화 시대를 살아가고 있다. 이러한 역사적 상황을 감안할 때, 오늘 우리 시대가 도슨트들에게 요구하는 역할은 어떤 것일까? 다른 관점에서, 이러한 역사의식과는 달리, 우리 사회 내부에서 벌어지는 갈등들, 예컨대, 보수와 진보의 갈등, 지역과 세대 간의 갈등,

종교 간의 갈등, 빈부의 갈등, 학벌의 갈등 등을 겪고 있는 우리 시대가 도슨트들에게 요구하는 역할은 어떤 것일까?

그 물음에 대한 궁극적인 판단은 결국 도슨트 스스로 내릴 수밖에 없다. 도슨트 자신의 역사의식과 시대의식, 나아가 전문가적 자질과 역할이 중요시되는 이유가 바로 거기에 있다. 해석(자)의 위상 문제는, 박물관·미술관의 도슨트에 국한된 논의처럼 보이지만, 따지고 보면, 해석학의 영역에 한정된 것이 아니라 정치의 영역과 교육의 영역을 넘나드는 주제라 할 수 있다. 그러기에 우리는 도슨트, 해석자, 정치지도자, 교육자에게서 그들의 공통된 역할이 무엇인지를 어렵지 않게 발견할 수가 있는 것이다.

(숭실대학교)

참고문헌

- 나유미, 「국립중앙박물관 자원봉사 현황」, 한국문화교육학회, 2008.
- 류재만, 「어린이를 위한 전문 도슨트에 대한 연구」, 『미술교육논총』 제18권, 2005.
- 박지연, 「박물관 · 미술관 도슨트의 직무분석」, 한국문화교육학회, 2008.
- 손 탁, S., 『해석에 반대한다』(이민아 역), 도서출판 이후, 2002.
- 신응철, 카시러의 문화철학』, 한울출판사, 2003.
- 신응철, 문화철학과 문화비평』, 철학과현실사, 2003.
- 이병준외, 고령자 적합직종 발굴 및 훈련프로그램 개발(문화영역을 중심으로)』, 노동부 · 부산대학교육연구소, 2007.
- 이영주, 「삼성어린이박물관의 museum Educator 운영 사례」, 한국문화교육학회, 2008.
- 조요한, 예술을 사랑하는 마음』, 한길사, 1996.
- 한국문화교육학회, 2008 한국박물관대회 논문집, 도슨트#해설사』, 2008.
- 한국문화예술포육진흥원, 박물관 · 미술관 · 미술관 교육 전문인력 양성 및 지원방안 연구』, 2006.
- Aristotle, *Poetics*, 4.1448b 5-17. In *Aristotle on the Art of Poetry*, ed. I. Bywater(Oxford, 109)
- Cassirer, Ernst., *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven: Yale University Press. 1944.
- Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1986. 영역본은 *Truth and Method*, Translated William Glen-Doepel, Sheed and Ward London, 1975.
- Shusterman, Richard., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield, 2000.(번역서 『프라그마티스트 미학; 살아있는 아름다움, 다시 생각해 보는 예술』(김광명 · 김진엽 역), 예전사, 2002.

철학탐구 제24집

- Verene, Donald Phillip.(ed), *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- Vieregg, H., *Museumswissenschaften*, Paderborn: W. Fink Verlag. 2006.

On the Status of Docent in Museum & Museum of Art

Shin, Eung-Chol

I think that the most important issue in contemporary hermeneutics is status of interpretation/interpreter. Because an action of interpretation about works of art and text would be help, otherwise hinder our action of understanding. Therefore, Interpreter will perhaps play an important role as a guide who will guide audience into the world of works of all, or will play a role as a hinderer who will guide audience into the world of a part of works.

In this article, I will consider Docent in museum or museum of art as an interpreter in hermeneutic perspective, and concentrate on role of Docent, especially about interpretation of works of art of Docent. The reason why emphasizing role of Docent as interpreter is that it is connected with an important issue in hermeneutics, that is, a way of give a meaning of action of interpretation.

So, we will discuss about now situation of using and work of Docent and the characteristic of art and works of art in museum and museum of art in Korea. Nextly we will deal with corelation with the Docent and audience and works of art. And we will concentrically debate on works of art as an object of interpretation and an object of experience. Finally we will discuss about division of art and non-art. Summarizing these discussion, Are works of art an object of interpretation? or Are works of art an object of experience? Through this hermeneutic question, I will indirectly suggest a suitable role of Docent in museum and museum of art.

철학탐구 제24집

Key Words: Docent, Interpreter, Works of Art, Interpretation, Experience,
Museum, Museum of Art

신웅철 e-mail : shin0308@ssu.ac.kr