

## 불확실성의 시대의 박물관의 교육학적 목적 재평가하기

Claire Robins

UCL Institute of Education, UK

배한얼

세종시 미르초등학교 교사

---

### 요 약

---

세계화 시대의 불확실성으로 근대의 확실성과 권위가 퇴색된 21세기의 세번째 10년에 접어들면서, 나는 공공 박물관의 배움에 관한 유산의 측면을 반성한다. 필자는 공공 박물관이 임무를 맡아 왔었던 경쟁적인 교육적 목적을 더 잘 인정해야 한다고 주장하며, 공공 박물관의 관행을 겨냥한 시위, 개입, 경쟁과 같은 21세기의 “파괴”를 중요한 교육적 의도와 효과를 가진 것으로 본다. 그러기 위해 필자의 이전 연구 프로젝트와 글에서 유래한, 예술가들과 미술 교사들의 관계와 미술관과의 상호작용을 조사하는 예들을 참조한다. 필자는 또한 두 박물관의 감독들과 영향력 있는 교육가들, 즉 영국의 헨리 콜과 독일의 알프레드 리히트락이 19세기와 20세기 초반에 남긴 매우 다른 유산들을 고려한다.

---

### 주제어

미술가들, 비엔날레/트리엔날레, 감식안, 논쟁적 역사들, 민주주의, 의견의 불일치, 뮤지엄 학습

### 서론

2005년에 나는 미술 교사들과 박물관에서 큐레이터와 관련된 학생들의 잠재적인 이득을 지지하는 논문을 썼다. 이 논문의 연구 결과는 미술 교사<sup>1)</sup>들이 박물관을 학습 자원으로 사용한 경험을 조사하는 2년간의 연구 프로젝트에서 나왔다. 이 연구 프로젝트에서 많은 교사들이 갤러리나 박물관에서 학생들을 효과적으로 가르칠 수 있는 지식과 자신감이 스스로 부족하다고 여기는 것을 발견했다. 박물관 환경의 심리적, 신체적 영향 모두 학생들과 함께 박물관, 컬렉션, 전시회를 방문하는 교사들의 결정

---

1) “창의적 연결 접속”(Robins & Woollard, 2005) 연구 프로젝트는 런던 중등학교의 미술 및 디자인 교사들과 함께 실시되었다.

에 영향을 미쳤다. 공공의 책임과 공공의 공간에서 학생들을 관리하거나 “교육”하는 이중적인 압력은 확연한 우려였다. 공동의 공간과 전시물의 복잡성과 생소함에 대응하여, 마지못해 많은 교사들이 워크시트를 나눠주고 그림 그리기 연습을 하게 하는데 의지했다. 실제로, 학생들은 박물관에서 무엇을 보러 왔는지 또는 무엇을 만났는지에 상관없이, 종종 간단하게 그림을 그렸다. 다음은 필자의 연구 프로젝트에 대한 설명이다.

### 창의적인 연결 접속

샘 테일러 우드의 3개의 스크린 비디오 설치인 <대서양>(1997년)에 나오는 그림을 그리려고 했던, 학교 박물관을 방문한 십대들을 본 기억은 학생들로 하여금 다양한 전시물과 예술 작품으로 의미 있게 끌어들이는 더 나은 방법이 있다는 것을 확신시켰다. 필자는 그림의 옹호자이지만, 넓은 범위의 전시와 관련하여, 그림의 학습 잠재력은 제한적이라는 것을 인정해야 한다. 이 연구 프로젝트의 과정에서 그림 그리기가 종종 꽤 구체적인 교육 목적을 달성한다는 것이 명백해졌다. 그림 그리기는 달래는 사람의 역할을 하고 있었다. 세심한 주의를 기울이는 것의 이점보다는 덜하고 행동 통제와 더 많이 관련되어 있다. 학자, 갤러리 교육자, 교사들로 구성된 연구팀은 큐레이팅과 박물관의 보다 광범위한 관리 업무에 종사하는 것이 갤러리와 박물관에 대한 보다 비판적인 참여를 촉진하는 방법이 될 수 있다고 제안했다. 이것은 또한 미술 교사들의 자신감과 교사의 이러한 공공기관의 비판적 사용을 가능하게 할 것으로 기대되었다.

연구과제에 참가한 교사들은 21세기 박물관이 이미 질문 받고 있는 몇 가지 질문들, 예를 들면 누가 다른 사람들을 대신하여 선정하고 대표할 권리를 갖게 되었는가 하는 질문들에 관여하기 시작했다. 누구의 역사가 박물관에서 전해지고 있고 누구의 역사도 전해지지 않고 있는가? 세계 박물관의 문화 예술/미술품 현황은? 고전으로부터의 배제는 어떻게 인정되어야 하는가? 그들은 표시장치 설계, 서면 라벨 및 안내 표지판과 관한 다른 질문들과 함께 층을 이루었다. 의미심장하게, 예술가들이 제도적 비평, 개입, 초청 및 협력 프로젝트, 시위를 통해 질문 과정을 주도해 온 방식에 대해 교사들과 많은 논의가 있었다. 예술과 디자인 교사들이 이러한 중요한 업무를 학생들에게 적절하다고 간주하는 정도를 검토하는 것은 시기적절하다고 느꼈다.

학계에서는 종종 20세기 후반에 물질문화를 대표하는 미술관이나 박물관의 권위가 확실성을 잃은 것이 당연하다고 여겨진다. 지배적인 기관의 권위의 오래된 확실성은 결국 20세기 내내 과제가 되었다. 그러나 대표 기관으로서 박물관에 대한 비판적 심사를 야기한 인간 행동학적 변화는 대부분의 박물관 대중들에게 반드시 친숙한 것은 아니며, 연구 프로젝트에 관련된 교사들에게도 친숙하지 않다.

나의 책 『뮤지엄에서의 호기심있는 수업들 Curious lessons in the museum』(Robins, 2013)은 이 연구로부터 발전했다. 그것은 박물관의 시작부터 21세기에 이르기까지 박물관의 변화되고 이의가 제기되는 교육학적 목적 일부를 조사했고, 미술가의 개입의 역사를 따라 박물관의 대표성과 교육학적인 목적에 들어갔다. 1930년대 초 프랑스로산당(PCF)과의 협업과 같은 초현실주의자들의 초기 개입 사례는 학계 밖에서는 잘 알려져 있지 않다. 이 전시회는 당시의 인기 있는 세계 박람회와 민족학 박물관을 비판한 역전시회였다. “La vérité sur les concolities”(1931)는 식민지 및 귀족적 가치가 어떻게 많은 박물관 전시물에서 효과적으로 “자연화”하게 되었는지를 조사했다. 반전시회(counter exhibition)는 1960년대와 1970년대에 제도적 비평과 예술가의 개입의 핵심 기법이 될 대칭, 대체, 패러디, 아이러니를 사용했다. 이 경우, 프랑스 식민지의 토착 예술 작품들이 대량으로 생산된 가톨릭 동상과 봉헌 제물과 함께 전시되었다. 모두 같은 라벨을 붙여서, 그들을 “농민”으로 지정했는데, 그것은 그들이 열등하고 미신적이며 믿음직한 체제에서 왔다고 추론하는 용어였다. 전시회에 수반되는 단문에는 “종교 선교사에 의한 식민지 사람들의 예술 파괴”(Mileaf, 2001, p. 247)가 언급되었다. 전시 방문객들이 선교사들의 파괴적인 행동과 전시와 박물관이 다른 사람들의 믿음 체계와 문화 상품에 부정적인 판단을 내리는 데 복잡하게 얽혀 있는 방식에 대해 비판적으로 의문을 제기하기 위한 의도였을 것이다.

1960년대와 1970년대에 예술가들이 박물관의 대표적, 교육적 목적에 개입하는 추후 사례는 더욱 광범위하게 문서화되며, 예술가들이 점점 더 박물관과 갤러리의 대표적 힘의 계층과 “논리적인” 관심을 갖게 되는 과정을 반영한다. 예를 들어, 거의 전적으로 백인, 남성, 유럽인 또는 북미인 예술가들을 전시하는 배제 관행이 예술을 결정하고 정당화하는 데 있어서 그들의 중심성에 의문을 제기하는 똑같이 중요한 이유가 되었다. 이것은 사회적 활동주의: 시민 운동, 페미니즘, 퀴어 정치학, 다문화주의 등 많은 수의 예술가들이 비판 분야에서 자신의 목소리가 들리고 또한 그들이 필요로 하는 일을 통제할 필요가 있다고 인식한 곳에서 나타난 보다 일반적인 사회적 불의의 논쟁의 일부였다. 그것이 보일 장소를 통제할 수 있는 권한을 부여한다. 만약 이것이 대체 공간/장소와의 연관을 증가시키고 “장소-특정적 예술”이라는 새로운 장르의 형성을 가져왔다면, 그것은 또한 더 많은 예술가들이 화랑과 박물관을 그들의 작품의 주제로 만들기 시작했다는 것을 의미하기도 했다. 이들 기관의 역사적, 현대적 상태에 대한 실질적인 이해는 미술 관행을 통해 연구되고 번역되기 시작했다. 맥락은 컨텐츠이 되었고, 공공과 민간 모두 박물관은 박물관의 공정성에 대한 환상이 더 이상 유지될 수 없는 장소로 간주되었다. 사실, 1960년대와 1970년대에 많은 예술가들이 문화 기관과 관계를 맺었던 것은 그들이 공공의 시각에서 “숨겨진” 박물관으로 믿었던 것을 폭로하려는 의도였다.

푸코(Foucault, 1989; 2000)의 저술과 관련된 모든 방법으로 고고학을 수행함으

로써, 그러한 접근은 계층, 목적론, 민족주의 프로파간다, 지배적인 교육 이념의 정상화된 담론을 “폭로(unmask)”하는 것을 목표로 했다. 상업적인 “화이트 큐브” 갤러리의 경제적 기능, 노동 관계, 임금과 노동 조건과 살아 있는 여성 예술가와 색채 예술가의 부족은 공공기관의 정책과 관행을 바꾸려는 예술가들에게 모두 중요한 관심사였다. 이러한 프로젝트의 교육학적인 측면은 종종 역사를 수정하고 틀을 바꾸고, 반작용적이고 비판적인 교육학을 수행하는 데 초점을 맞춘다. 루벤 가즈탐비데-페르난데즈(Rubén Gaztambide-Fernández)와 알렉산드라 아라이즈 마투테(Alexandra Arráiz Matute)는 그들의 교육학의 검토에서 우리에게 상기시켜주듯이, “교육학은 항상 욕망을 포함한다; 그 욕망은 학습자 안에 변화를 유도하는 가르치는 자의 욕망이고 때때로 반대의 경우도 마찬가지이다”(p. 57) 또한 많은 예술가들이 개입하는 의도는 이해의 변화를 불러일으키는 것이었다.

세계화의 필연적인 결과는 많은 박물관 소장품들이 골칫거리로 간주되기 시작한 것과, 구식 가치를 반영하는 “어려운 소장품”의 유산을 다루어야 할 필요성이 필수적이 되었다는 것을 의미했다. 박물관 대중들 역시 점점 더 “한때 그들의 관심의 대상의 일부분이라고 여겼던 민족들”(Shelton in Bennett, 2006, p. 58)로 구성되어 있었다. 특히나 지역 역사와 민족 박물관은 한때 박물관들이 전시하거나 반대로 숨기려고 했던 이접적인 인구의 예술가들에 의해 비판되기 시작했다. 그러한 예 중 하나는 자칭 아프리카계, 아메리카계, 유럽계, 북미 원주민계 예술가 프레드 윌슨(Fred Wilson)의 Mining the Museum(1992-93)이 박물관의 일이 진행되는 과정에 영향력이 있다는 것이 증명되었다. Mining the Museum은 1980년대까지 개인 박물관이었던 볼티모어의 Maryland Historic Society(MdHS)에서 열렸다.

《박물관 채굴하기 Mining the Museum》는 부분적으로는 당시 MdHS 감독이었던 찰스 라일이 볼티모어의 혼성 인구 통계를 더 잘 반영하는 좀 더 포괄적인 관객을 끌어들이기를 원했기 때문에 발생했다. 숨겨진 이력과 한계 이력을 주장하는 과정은 윌슨에 의해 채택된 방법론의 핵심이며 따라서 이 접근방식을 초대함으로써 MdHS는 위험한 행동 방침을 취하고 있었다. 급진적인 투명성의 표시로, 그들은 그들의 수집과 그것의 제도화된 가치에 대한 대중적인 비판을 개시하고 있었다. 윌슨이 그들의 기록 보관소를 조사하고 볼티모어의 역사에 대한 대체적인 해석을 정리하도록 허용함으로써 논쟁적이고 분열적인 사실들은 보관소에서 전시될 때까지 중첩될 것이다.

윌슨이 방문객들을 위해 선택한 첫 번째 전시회는 1870년대에 만들어진 호기심 많은 은 트로피였는데, 이 트로피는 “진실”이라는 단어가 표면에 던져졌다. 그는 이 다소 기괴한 상이라는 시각적 은유를 통해 의문을 제기하려는 듯 한 때 광고의 진위를 달성한 공로로 수상했던 “진정한 세계”를 전시회 입구에 전략적으로 배치했다. 윌슨은 “그들은 1938년에 그것을 만드는 것을 멈췄는데, 나는 사람들이 광고에

진실이 있다고 믿는 것을 멈추었을 때인 것 같다”(Karp & Wilson, 2000, p. 255)고 농담을 했다. 마치 “하나의(a)” 역사를 말하는 것처럼 박물관 전시의 경향에 대한 회의적인 시각으로, 윌슨은 방문객들을 초대하여 박물관의 어디에 진실이 존재하는지, 그리고 그 진실은 누구의 것인지에 대해 고려하도록 했다. 그리고, 어떻게 그렇게 여겨지게 되었는가?

그런 질문을 제안하면서 윌슨은 인가된 개입에서 자신이 부여받은 자격증을 알고 있었다. 그는 권위적이고, 아마도 중립적이라고 생각되는, 그 기관의 큐레이터 스태프에 대한 해석과 그 자신의 위치와 개인적인 독서 사이에는 대조가 있을 것이라고 생각했다. 미셸 푸코(Michel Foucault)와 마찬가지로 윌슨의 진실에 대한 이해는 “배제의 체계”(Foucault, 2013, p. 2)로 되어 있다. 윌슨은 자신이 용의자로 지목하고 있는 관념을 “일종의 보편적 진리나 지식”(Buskirk, 1994, p. 109)으로 제공하고자 하는 박물관에 대한 대중의 기대를 반영했다.

《박물관 채굴하기 Mining the Museum》의 상징적이고 지속적인 이미지는 윌슨의 라벨에는 간단히 “Metalwork 1793-1880”이라고 쓰여 있는, 진열용 유리장 안에 있는 무늬가 도드라진 은제품이 들어 있는 녹슨 노예 수갑 한 쌍이다. 볼티모어의 노예제 역사에 매우 밀접하게 녹아있는 이 두 가지 요소들의 연관성은 지금까지 박물관에서 아무 말도 하지 않았다. 공공롭게도, 윌슨의 전시회는 같은 해에 미국 박물관 협회가 볼티모어에서 연례 회의를 개최하여 그 영향을 극대화했다. 그것의 영향력은 박물관, 예술가, 그리고 공공장소들 사이의 더 많은 협력과 협력 관계를 열어주었고, 역사들의 재설계가 계속될 보다 포괄적인 기관을 만드는 것을 목표로 했다. 아직 경계할 필요가 남아 있었지만 말이다.

비록 뉴욕시에 있는 2019년 휘트니 비엔날레는 이 행사 역사상 가장 포괄적인 행사 중 하나였지만(대다수의 예술가들은 백인이 아니었고, 예술가들 중 절반은 여성이었다), 전시회가 열리기 전에 그 박물관은 거의 100명의 휘트니 박물관 직원들과 비엔날레 큐레이터 중 한 명인 루제코 호클리(Rujeko Hockley)에 의해 항의의 장소가 되었다. 그들은 워렌 B. 캔더(Warren B. Kander)의 박물관 부의장 지위를 반대하는 것이었다.

나는 트리플 체이서(Triple-Chaser)라는 제목의 영화 설치물인, 런던에 기반을 둔 예술 그룹 “포렌식 건축”의 작품이 현재 “최루 가스 비엔날레”(Black, Finlayson, and Haslett, 2019)에서 철거되기 전인 2019년 5월에 이 전시회를 방문했다. 트리플 체이서는 최루 가스통의 분배 및 사용 여부를 조사한다. 조사 대상인 이 통들은 칸더스(Kanders) 씨가 소유한 “사파릴랜드”라는 방위 제조 회사에 의해 생산되었다. 전 세계적으로 시위자들과 가까운, 미국-멕시코 국경의 망명 신청자들에게 사용되는 이 무기들은 불법은 아니지만 이러한 무기들의 사용은 인권 단체에 의해 매우 이의가 제기되고 있다. 포렌식 건축은 공공 박물관에서의 칸더스의 입장에 항의하여 전시회

에서 그들의 작품을 철회한 비엔날레 예술가들의 기나긴 목록에서 유일한 것이 아니라, 그들은 칸더스의 사업 활동이 다른 사람들에게 의미하는 것을 직접적으로 설명하는 유일한 예술가들이었다. 다시 말해서, 그들의 작업은 방문객들이 공공 박물관과 연결, 윤리적 책임, 그리고 공공의 책임 간의 관련성을 더 잘 이해할 수 있도록 안내하는 데 교육학적이었다.

다른 곳에서는 1919년 아이치 트리엔날레가 나고야에서 열린 지 사흘 만에 또 다른 논란이 일시적으로 중단되었다. 아이러니하게도 이번 사건의 원인은 일본에서 검열된 예술작품들이 등장하는 “표현의 자유 이후?(After Freedom of Expression?)”라는 제목의 전시 코너였다. 뉴욕 브루클린 박물관의 조셉 코스투스(Joseph Kosuth)의 <입에 담기 민망한 자들의 연극(The Play of the Unmentionable)>(1991)(이 작품은 역사의 다른 지점에서 정치적, 종교적 상황에 의해 지시된 예술과 디자인의 검열을 다루었다)과 그리 다르지 않은 큐레이터 벤처에서, “표현의 자유 이후?”는 공공 박물관과 예술 행사에서 시각 문화가 무엇과 어떻게 이용될 수 있는지에 대한 외부 영향의 문제를 공개적으로 제기하였다.

특히, 한국 작가 김서경, 김은성의 작품과 이들의 “평화의 소녀상” 발표로 경악을 자아냈다. 일본 타임스는 트리엔날레 주최측이 전시회에서 이 조각품을 둘러싸고 안전의 위협을 받은 이후, 아이치 미술관의 전시관을 폐쇄하기로 결정했다고 보도했다. 한국에 주요 도시에서 일제강점기 때의 성적 노예 한국 여성들(완곡하게 위안부라고 불리는데)을 상기시키기로 많은 다른 그러한 조각상들이 나타났다. 이는 여전히 크게 일본에 억압된 역사의 양상이다. 조셉 코스투스(Kosuth)의 1991년 사례와 마찬가지로, 예술이나 인공물이 정치적/사회적 응집력에 대한 위협으로 인식된 경우, 예술은 종종 침묵해왔다

일본 신문은 또 가와무라 다카시 나고야 시장이 “일본인의 감정을 짓밟는”(in Duron, 2019) 전시회를 폐쇄하라고 요구한 정치적 압력을 지적했다. 대부분의 트리엔날레 “표현의 자유 이후?”는 대중에게 공개되지 않았고, 이 결정에 대한 반응으로 많은 참여 작가들도 작품을 치웠다. 트리엔날레 전체가 폐간된 지 2주도 채 안된 10월 8일이 되어서야 전시관이 다시 열렸고 강제 검열에 항의한 예술인들의 작품들이 복원되었다.

21세기에는 박물관이 관점을 제시한다는 사실을 납득시킬 수 없다. 큐레이터적 결정, 해석 패널, 심지어 라벨은 이념적 입장과 방법론적 접근방식을 반영한다. 리차드 샌델(Sandell, 2007)은 우리에게 “중립적인 위치가 없으며 전시 제작자들은 그들이 이야기를 전개하는 방식에 관한 선택에 직면해 있다”(p. 195). 아이치 트리엔날레(The Aichi Triennale)는 세계적인 예술 행사로, 국제적인 참가자들과 예술가들, 개선포되거나 얼버무리고 넘어갈 수 없는 논쟁과 함께했다.

## 반대를 위한 공간으로서의 박물관인가?

유럽의 공공 박물관들은 사회를 변화시키고 새로운 자유와 의무를 창조한 18세기의 급진적인 사건들(예를 들어 1789년 프랑스 혁명)에 의해 야기된 중대한 변화들에 자신들의 기원을 빚지고 있다. 오늘날 세계의 많은 지역에서 개념으로서의 공공 영역은 주목할 만한 것이 없는 것처럼 보이지만, 그러나 국가와 교회에서 벗어난 새로운 사회적 상호작용의 무대인 18세기 유럽은 중요한 사회적 변화를 나타냈는데, 특히 가장 중요한 것은 서구 민주주의 개념의 근간이 되는 반대할 권리(the right to dissent)의 헌법이었다.

반대할 권리는 무엇이 옳고 그른지를 말할 권리와 관련이 있다. 18세기의 개혁가들에게는 합리적이지 않은 세계관이 없었고 따라서 그들의 관점에는 오직, 심의 민주주의의 규범적 규칙에서 그러한 권리를 행사할 수 있고 특정한 입장과 진술을 뒷받침할 수 있는 좋은 추리를 할 수 있는, 합리적인 주체만이 존재했다. 샤론 토드(Sharon Todd)가 증언했듯이, 기관의 통치에 대한 모든 좋은 의도를 가지고 이것은 또한 처음부터 이것이 자아의 정의가 아닌 사람들, 예를 들어 종교적인 용어로 자신을 정의한 사람들, 그리고 이성적이고 합리적인 논쟁을 하는 데 필요한 적절한 교육을 받지 못한 사람들을 배제하는 시스템일 것이다(Todd, 2009).

언뜻 보기에 박물관의 교육학적인 역할은 그러한 헌법적 문제와는 별개로 보일지 모르지만 공공 영역의 일부로서 박물관은 또한 항상 논쟁의 여지가 있는 가치와 기대의 장소였다. 그것은 경쟁적인 진실 주장, 가치관, 관점이 존재하는 공간이고 18세기에 정해진 교전규칙에는 다양성과 공약불가능성의 관리에 대해 질문할 것이 있다.

초기 컬렉션에서 공공 박물관으로의 전환은 순탄하지 않고 오히려 그것은 새로운 구성 원칙과 학습 우선순위를 적절히 부과하는 것이었다. 계몽주의의 개혁자들은 초기 컬렉션들이 세상에 대한 신화적인 시각을 조장하고 결과적으로 잘못된 교육적인 메시지를 보냈다고 생각했다. 이러한 소장품들이 영감을 줄 수 있는 상상력 있는 예측, 시적 유사성, 미스터리, 미신은 보다 합리적이고 과학적인 세계관으로 대체되어야 했다. 서신보다 차이가 중요해짐에 따라 컬렉션의 개념과 해석도 상당히 바뀌었다. 이국적이고 희귀한 표본에 대한 호기심의 집착은 그러한 추론을 할 수 있는 개관을 제공할 수 없었다.

또한 새로운 물질 문화 전시 질서와 함께, 인지적 합리성과 오락성, 즐거움, 쾌락, 감정, 감각 사이의 균열이 생기기도 했다. 박물관에서는 방문객의 적절한 사회적 행위를 규정하는 것이 잘 기록되어 있다(Duncan, 1995; Foucault, 1975). 18세기 개혁가들은 놀라움과 놀라는 것이 하층 계급이나 패트릭 마리에스(Mauriès, 2002)가 쓰듯 “사회적으로 가장 취약한 사람들: 여자, 아주 젊은 사람들, 아주 늙고 원시적인 사람

들, 교육받지 못한 대중들: 집단적으로 천한 사람들로 지정된 모틀리 집단(a motley group)”(p. 193)에만 적합하다고 생각했다. 결정적으로, 박물관의 교육적 목적에 관한 긴장감 또한 한편으로는 물질 문화에 대한 접근을 민주화하고 다른 한편으로는 그러한 문화가 “대중”에 의해 어떻게 정의되고 표현되고 “사용”되는지를 통제하는 그것의 이중적인 목적에 관계하고 있다. 푸코의 “자유를 발견한 계몽주의도 학문을 발명했다”(Foucault, 1975, p. 197)는 관찰은 여기서 주목할 만하다. 합리주의 교육학의 모델에 대한 지속적인 호소를 통해 근본적으로 다른 세계관을 관리하는 데 있어 점점 더 중요해진 것은 혼용 기술이기 때문이다.

19세기까지 박물관 개혁가들은 정치적 야망을 달성하는 데 있어서 박물관의 역할이 증대하는 것에 사로잡혔다. 그러한 야망은 교육과 정치적 이상이 밀접하게 얽히고 박물관이 특정한 국가 목표를 달성하기 위한 강력한 기관으로 보이기 시작했다는 것을 의미한다. 영국에서는 높은 수준의 장인의 솜씨를 보장하고 숙련된 육체 노동 인력을 배출하는 것이 사우스 켄싱턴에 있는 빅토리아 앨버트 박물관의 초대 소장 헨리 콜(Henry Cole)에게 필수 불가결한 일이 되었다. 콜은 또한 19세기 중반 교육부 장관으로서 고위 공무원이었으며, 그의 목표는 영국 장인 정신의 모범적 자질을 확보할 수 있는 예술 교육을 용이하게 하는 것이었다. 콜은 모범을 가지고 교육을 하는 학교의 역할과 마찬가지로 박물관의 역할을 보았다. 그는 주립학교의 교과 과정에 예술을 도입할 책임이 있었지만, 19세기 후반에 미술 수업은 정형화된 그리는 기술을 넘어서지 못했다. *The Journal of Design and Manufacturers*(1849)에서 콜은 다음과 같이 썼다: “우리는 모든 목수, 메이슨, 조수, 대장장이, 그리고 모든 숙련된 장인이 그림 그리는 방법을 통해 양식을 정확하게 보고 관찰하는 법을 배웠다 면 더 나은 노동자가 될 것이라고 생각한다”(Birmingham, 2000, p. 233).

숙련된 육체 노동자를 배출하는 구체적인 목표는 콜이 장려한 예술 교육을 결정지었다. 기하학적 형태와 직선, 단순한 원근법으로 이루어진 반지식(anti-intellectual) 교육과정이었다. 개별 사물에 초점을 둔 단순한 정물화와 교사들이 칠판 위에 그린 모범 사례를 학습하는 것이었다. 이것은 학생들의 점진적인 기술 습득에 이상적으로 적합하며 수정하고 평가하기 쉽다. 영국에서, 대상을 그리는 그림은 20세기까지 예술교육을 받은 학생들의 경험을 특징으로 하며, 사물을 표현하는 데 있어서 부정확함, 관점에서의 실수, 깔끔하지 못한 점이 거의 유일한, 그리고 확실히 학생들의 작품을 평가하는 주요 근거였다. 이곳에서는 선생님들과 함께 박물관 연구 프로젝트의 예와 그들이 그림에 대한 지속적인 의존을 다시 언급하는 것이 유용하다. 비록 학교에서 그림과 예술을 가르치는 것을 둘러싼 태도와 가치관이 20세기에 걸쳐 확대되었지만, 학교에서 그림을 그리도록 한 콜의 19세기 칙령을 뒷받침하는 원칙들은 놀랄 만큼 끊임없이 지속되었다.

독일어를 구사하는 유럽에서는 1886년 햄버거 쿤스트할레(Hamburger Kunsthalle)

의 이사로 임명된 알프레드 리히트바크(Alfred Lichtwark, 1852 - 1914)의 모습을 통해 박물관과 미술 교육의 매우 다른 상호관계를 발견할 수 있다. 햄버거 쿤스트할레의 이사라는 직위는 그가 미술 교육과 박물관 교육 모두에 영향을 주고 지시할 수 있는 위치였다. 그가 함부르크에 있는 몇몇 교사 협회들과 긴밀히 협력하여 그렇게 했다는 것은 아마도 더 놀라운 일일 것이다.

리히트바크(Lichtwark)는 독일 문화에 비판적이었으며, 함부르크 중산층의 “교양 없는 상태”를 안타까워했다. 박물관과 미술 교육에 대한 그의 목표는 모방이나 육체 노동자들의 눈대중 능력 향상의 것이 아니었다. 그 대신 그의 이상은 문화권에 대한 대중적 참여의 필요성에 기울었다. 그는 박물관 학습에 더 많은 참여를 가능하게 하는 장애물을 그가 답답한 지적 및 학문적 관습으로 특징지은 것의 제약과 한계로 보았다. 결과적으로, 그는 감각, 특히 독일 사람들의 “맛”을 개발하기 위한 기초적인 교훈으로 느끼고 보는 능력을 배양하는 대신에 주의를 집중시켰다. 당시 다소 급진적으로 리히트바크는 1900년에 “직장인이나 교육받은 사람의 정서 능력 사이에는 근본적인 차이가 없다”고 선언했다”(Ashwin, 1983, p. 165). 그는 개인이 미술사적 독단주의에 대한 편견에 부담을 느끼지 않도록 하는 뚜렷한 이점을 제안했다. 사람들을 캐논과 아방가르드 양쪽에 있는 예술로 끌어들이는 것에 관한 한, 리히트바크의 교육에 대한 견해는 그들의 시대에 비해 상당히 급진적이었다. 그는 딜레탕티즘을 옹호했다. 오늘날 이 용어는 주로 달갑지 않은 아마추어나 또는 정보를 잘 모르는 아마추어라는 부정적인 의미를 담고 있기 때문에 현대의 귀에는 이상하게 들린다. 그러나, 리히트바크의 딜레탕트는 먼저 고전적 훈련으로 하지 않아도 되는 비전문가의 예술적 즐길 권리의 의미에 더 머물러 있다. 리히트바크의 딜레탕티즘은 훔볼트의 “Bildung”<sup>2)</sup>이라는 개념에 매우 가깝게 다가온 민주화된 생각이었기 때문이다. 리히트바크의 딜레탕티즘은 편협하지 않고 여러 과목에 몰두하기 때문에 개인의 자율적인 자아교육을 암시한다.

따라서 리히트바크의 딜레탕티즘 개념은 문화적 참여의 부족, 즉 그의 관점에서 고국의 발전과 성장을 저해하는 시대에 뒤떨어진 미적 이상에 지나치게 의존하는 것에 대응하기 위한 전략적인 위치에 있었다. 박물관과 미술 교육에 대한 그의 접

2) *Bildung*이라는 독일어는 가장 문자 그대로의 의미로 형성을 의미하지만, 교육이나 그 밖의 면에서 보다 구체적으로 인간의 도덕적 덕목과 지적 역량에 대한 자기 형성이나 자기 교양을 가리킨다(Herder, 2002; Humboldt, 1791-1792/1993, Gadamer 1960). 비록 훔볼트(Humbolt)는 6개월 동안만 프러시아 정부(Prussian ministry)의 교육 부문 책임자로 일했지만, 그 짧은 시간 동안 그는 앞으로 수십 년 동안 교육 방향을 뒷받침할 기초를 닦았다. 철학자, 언어학자, 교육개혁가로서 그는 실질적인 영향력을 가지고 있으며, *Bildung*은 인간의 자기 교양을 강조하여 독일어권 유럽에서의 교육철학의 중심이 되도록 하였다. 1791년부터 92년까지의 철학 논문에서 훔볼트는 *Bildung*을 “완전하고 일관된 전체로 가는 힘의 가장 높고 가장 조화로운 발전”(Hoendorf, 1993/2000, p. 187)이라고 정의한다.

근은 감각 감정적 학습에 호소하며 특히 바우하우스와 같은 미술과 디자인을 가르치는 후기 모델들에게 알리는 데 영향력이 있었다.

그러나, 그는 감각 학습 경험의 직접성에 대해 보편주의적 관점을 취했고 이를 프라이엠과 메이어(Priem & Mayer, 2017)가 지적한 것처럼, “참여적이고 포괄적인 학습을 가능하게 하는 것처럼 보일 수 있으나, 예술과 사물, 또는 사물의 상징적, 정치적, 사회적 의미에 대한 지식에 기초한 반성을 동시에 소홀히 할 수 있다”(p. 211). 콜과 리히트바크에 의해 촉진된 매우 다른 예들에도 불구하고, 두 사람의 목표는 그들이 목격한 국수주의적, 즉 한편으로는 노동자의 더 나은 숙련된 노동력을 제공함으로써 제조와 산업에 봉사하고, 문화에 대한 접근을 확장하고 보다 다른 이에게 진보적인 미학을 장려하는 데 있다. 비록 그들의 유산이 박물관 학습과 미술 교육을 위해 매우 다른 방식으로 수행되었지만, 둘 다 문화적 참여에 대한 지적, 정치적, 그리고 이론적 접근을 촉진하는 데 회의적이었다. 그리고 둘 다 박물관 자체가 연구의 대상이 될 수도 있다는 것을 인정하지 않았다.

2019년 국제박물관협의회(the International Council of Museums, ICOM)는 최근 이 분야의 변화와 개혁을 보다 잘 반영하기 위해 박물관의 정의를 새롭게 하는 과정을 시작했으며, 2019년 7월 개정된 설명문에는 “[박]물관은 과거와 미래에 대한 비판적 대화를 위해 민주화되고, 포괄적이며, 다성적인 공간이다. 현재의 갈등과 도전을 인정하고 해결하는 것[...]<sup>3)</sup>.” 이 정의가 아직 협의 단계에 있지만, 이전의 정의와 결정적인 차이는 서로 다른 목소리, 가능한 불일치—갈등과 중요한 대화의 필요성에 대한 인식이다. 현재도 민주주의에 대한 새로운 약속이다. 한편, 사회를 위한 보편적 재화와 지식의 보급자로서 박물관의 역할에 대한 확신은 현재 박물관이 경쟁적인 장소로 인식됨으로써 균형을 이루게 되었다.

박물관은 지식의 획일적인 서체가 아니라 과거와 과거가 현재에 미치는 영향을 이해하기 위한 역동적인 현장이다. 우리가 포괄적인 학습 기회를 창출하고 문화기관의 역할에 대해 다양한 목소리에 더 많은 발언권을 부여하려면, 박물관 교육자, 미술 교사 및 예술가들은 단기적인 정치적 목적을 위한 도구적 자원이 아니라, 공공

3) ICOM의 현재 박물관에 대한 정의는 다음과 같다: “박물관은 사회와 그 발전에 있어 비영리적이고 영구적인 기관이며, 교육, 연구, 향유의 목적을 위해 인류와 그 환경의 유무형의 유산을 획득, 보존, 연구, 전달 및 전시하고자 대중들에게 개방한다.” 제안서 초안은 아직 협의 단계에 있지만 우선 순위를 재고하기 위해 전문 분야로부터 인지된 요구를 보여준다. “박물관은 과거와 미래에 대한 비판적인 대화를 위한 민주적이고 포괄적이며 다각적인 공간이다. 그들은 사회 신뢰를 위해 인공물과 표본을 보존하며, 미래 세대를 위한 다양한 기억들을 보호하고, 모든 사람들에게 동등한 권리와 동등한 유산 접근을 보장한다. 박물관은 이익을 위한 것이 아니다. 그들은 참여적이고 투명하며, 인간의 존엄성과 사회정의, 지구적 평등과 행성의 안녕에 기여하는 것을 목표로 하여 다양한 지역사회가 세계의 이해를 수집, 보존, 연구, 해석, 전시 및 증진을 위한 적극적인 파트너십을 맺고 있다[초안 2019년 7월].”

박물관의 평등주의적인 목적을 반영하는, 분열되고 논쟁적이며 활기찬 공간을 더 많이 유지할 필요가 있다. 이러한 목표의 핵심은 미술교육과 마찬가지로 박물관 교육을 위한 여러 가지 목적과 종종 상반되는 목표가 있다는 것을 인정할 필요가 있다. 박물관의 교육적 역할에 대한 어떤 의도적인 참여는 그것의 역사적 복잡성과 계속되는 모순을 수용할 필요가 있다. 아마도 가장 중요한 것은 상대주의를 다원주의로 오인할 수 있고 근본적인 아젠다의 탈을 쓰는 것이 계속되는 우리의 불확실한 시대에 우리는 여전히 가능한 곳에서 반대할 권리를 키워야 하고 권력에 “진실”을 말할 수 있는 능력을 장려해야 할 것이다. 뉴욕의 2019년 휘트니 비엔날레 예술가들이 지적했듯이, 그들은 아니라고 말할 수 있는 권리와 그들의 노동을 철회할 권리가 있었고 그것은 세계의 많은 사람들이 이용할 수 없는 인권이다.

### 참고문헌

- Ashwin, C. (1981). *Drawing and education in German Speaking Europe 1800-1900*. Michigan: Michigan UMI Research Press.
- Barret, J. (2012). *Museums and the public sphere*. London: Wiley-Blackwell.
- Bennett, T. (2006). Exhibition, difference, and the logic of culture. In I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja, T. Ybarro-Frausto (Eds.), *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 46-69). London and Durham: Duke University Press.
- Bermingham, A. (2000). *Learning to draw studies in the cultural history of a polite and useful art*. New Haven & London: Yale University Press.
- Black, H., Finlayson, C., & Haslett, T. (2019). “The Tear Gas Biennial” in *Artforum*. Available online at: <https://www.artforum.com/slant/a-statement-from-hannah-black-ciaran-finlayson-and-tobi-haslett-on-warren-kanders-and-the-2019-whitney-biennial-80328> (accessed 17 August 2019).
- Buskirk, M. (1994). Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson. *October*, 70, 99-112.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals*. London: Routledge.
- Duron, M. (2019). *Aichi Triennale Artists Decry “Censorship” of Exhibition, Saying Public Was “Robbed” of Discussion*. Available online at: [https://artreview.com/news/news\\_6\\_aug\\_2019\\_aichi\\_triennale\\_censorship/](https://artreview.com/news/news_6_aug_2019_aichi_triennale_censorship/) (accessed 19 August 2019).
- Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. London: Penguin.
- Foucault, M. (1989). *The archaeology of knowledge*. London: Routledge. (original

- work published 1974)
- Foucault, M. (2000). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. London: Routledge. (original work published 1966)
- Foucault, M. (2013). *The will to know: Lectures at the College de France 1970-71*. London: Palgrave.
- Gaztambide-Fernández, R. A. and Arráiz Matute, A. (2014). Pushing against. In J. Burdick, J. A. Sandlin & M. P. Malley (Eds), *Problematizing public pedagogy* (pp. 52-64). New York and London: Routledge.
- Hohendorf, G. (1993/2000). Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Available online at: <http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/humbolde.PDF> (2008-07-01). Originally published in *Prospects: the quarterly review of comparative education*. Paris: UNESCO: International Bureau of Education, Vol. XXIII, No. 3/4, 1993, 613 - 623.
- ICOM (2019). Creating a new museum definition—the backbone of ICOM. Available online at: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (accessed 23 October 2019).
- Karp, I. and Wilson, F. (2000). Constructing the spectacle of culture in museums. In R. Greenberg, B. Ferguson and S. Nairne (Eds), *Thinking about Exhibitions* (pp. 180-191). London: Routledge.
- Maurières, P. (2002). *Cabinets of curiosities*. London: Thames and Hudson.
- Mileaf, J. (2001). Body to politics. *RES*, 40, 239 - 255.
- Priem, K. and Mayer, C. (2017). Learning how to see and feel: Alfred Lichtwark and his concept of artistic and aesthetic education. *Paedagogica Historica*, 53(3), 199-213.
- Rees Leahy, H. (2012). *Museum bodies: The politics and practice of visiting and viewing*. Farnham: Ashgate.
- Robins C. (2013). *Curious lessons in the museum: the pedagogic potential of artists' interventions*. London: Ashgate/Routledge.
- Robins, C. (2005). Engaging with curating. *International Journal of Art and Design Education*, 24(2), 149-158.
- Robins, C. and Woollard, V. (2005). *Creative connections: working with teachers to use museums and galleries as a learning resource*. Summary of findings for the DfES produced by the Victoria and Albert Museum and Institute of Education. London: Institute of Education and the Victoria & Albert Museum.
- Sandell, R. (2007). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. London: Routledge.
- Todd, S. (2009). *Towards an imperfect education: Facing humanity, rethinking cosmopolitanism*. London: Routledge.