

ISSN 2951-1860

한국미술경영학회 논문집 제 10호

Journal of the Korean Art Management Association Vol.10

2026

목차

- 5 ‘독립 큐레이터(Independent Curator)’의 예술 노동
Art Labors of Independent Curator
고윤정 (플로우엔비트 대표)
Koh Yoonjeong (Flownbeat/Director)
- 21 기계복제시대에서 인공지능 생성시대로: 예술작품의 권위와 예술노동, 미술경영의 재구성
From The Age of Mechanical Reproduction to the Age of Artificial Intelligence Generation: Reconfiguring
the Authority of Artworks, Artistic Labor, and Arts Management
김태훈 (서강대학교 조교수), 정윤아 (서강대학교 석사과정)
Kim Taehoon (Sogang University/Assistant Professor), Jung Yoon (Sogang University/Master's Student)
- 45 생성형 인공지능 매개 조각에서의 번역과 탈락 — 손희민의 〈뒤섞인 시나리오〉 제작 과정
을 중심으로
Translation and Loss in Generative AI—Mediated Sculpture — Focusing on the Making Process of
Heemin Son's Entangled Scenario
손희민 (조각가)
Son Heemin (Sculptor)
- 63 기념비로서의 공공미술관 기증관 연구: 메트로폴리탄미술관을 중심으로
A Study on Donor Wings in Public Art Museums as Monuments: Focusing on the Metropolitan
Museum of Art
한종찬 (성남문화재단)
Han Jongchan (Seongnam Cultural Foundation)
- 85 한국미술경영학회 정관
- 91 한국미술경영학회 연구규정 / 발행규정
- 94 한국미술경영학회 심사규정
- 96 한국미술경영학회 연구윤리규정
- 100 한국미술경영학회 AI 연구윤리규정
- 105 한국미술경영학회 논문작성양식
- 110 한국미술경영학회 편집위원회규정
- 112 『한국미술경영학회 논문집』 논문공모

독립 큐레이터(Independent Curator)'의 예술 노동*

Art Labors of Independent Curator

DOI: 10.23088/kama.2026..10.001

고윤정 (Koh Yoonjeong)
플로우엔비트 대표 (Flownbeat / Director)**국문초록**

‘독립 큐레이터’는 미술관, 갤러리 등 제도권에 속하지 않고 주도적으로 전시 기획을 하는 사람들을 일컫는 미술사적 용어이다. 1969년 미술사의 전환기 시점에 여러 미술관 큐레이터가 하지 못하는 동시대에 대한 담론을 제시하는 역할을 맡게 되면서, 이들은 미술계에서 가장 주목해야 할 직업군이자, 전시 브랜딩의 주요한 지점으로 여겨져 왔다. 하지만 국내에서는 직업적인 측면에서 ‘프리랜서’로 분류되고, 넓은 범위에서 예술가와 동일시되면서 고용이 불안정한 직업군에 속한다. 실질적으로 독립 큐레이터는 창의적인 전시 기획에 덧붙여, 예술가, 전시 공간, 그 외의 협업자, 행정적인 업무, 예산에 이르기까지 다양한 영역을 총괄한다. 또한 독립 큐레이터는 다양한 미술 생산 주체, 즉, 미술관, 문화재단, 레지던시, 갤러리 등과 협력을 하므로 제도권에서 온전히 독립하기가 쉽지 않다. 본 논문에서는 과거의 미술사적 정의에서 시작한 독립 큐레이터의 직업적 의미가 어떻게 미술 생태계 내에서 변화하였는지 살펴보고, 잘 알려지지 않은 독립 큐레이터의 예술 노동을 탐구하며, 이들이 미술계 내에서 여전히 여러 미술 주체를 매개하는 일을 하는 중요한 직업군이라는 것을 밝히고자 한다.

주제어 : 독립 큐레이터, 예술노동, 큐레이토리얼 실천, 동시대미술

Abstract

The term ‘independent curator’ is an art historical concept that refers to individuals who proactively organize exhibitions without being affiliated with mainstream institutions, such as museums or galleries. In 1969, a turning point in art history, independent curators began to present contemporary discourses that institutional museum curators could not address. Since then, they have been regarded as one of the most noteworthy occupational groups in the art world and a crucial element of exhibition branding. In South Korea, however, they are classified as ‘freelancers’ from a professional perspective and equated with artists in a broader sense, placing them in an employment-insecure category. Despite theoretically being independent, independent curators virtually cooperate with various art production entities—including museums, cultural foundations, residencies, and galleries—making it difficult to remain entirely detached from institutional systems. This study explores the under-recognized art labor of independent curators, aiming to demonstrate their enduring significance as a vital occupational group that mediates between various art entities within the art world.

Keywords : Independent Curator, Art Labor, Curatorial Practice, Contemporary Art

* 본 논문은 한국미술경영학회 2026 춘계 학술심포지엄 발표, “미술 생태계의 변화에 따른 ‘독립 큐레이터’(Independent Curator)의 역할과 의미”를 수정 및 보완한 논문이다.

‘독립 큐레이터(Independent Curator)’의 예술 노동

고윤정 (플로우엔비트 대표)

1. 들어가는 글
2. 전시기획 현장에서의 ‘예술 노동’
 - 1) ‘예술 노동’으로서의 큐레이팅
 - 2) 국내 독립 큐레이터 인터뷰: 예술 활동과 노동의 경계
3. 대안적 큐레이토리얼 실천에서 ‘제도권’의 협업자로
 - 1) 대안적 큐레이토리얼 실천과 제도권의 관계
 - 2) 기관 큐레이터의 전 단계로서의 독립 큐레이터
4. 나오는 글: 미술 생태계에서 자리하기

1. 들어가며

“누가 독립 큐레이터를 죽이는가?(Who Killed the Independent Curator?)”라는 도발적인 제목의 에세이가 최근 프리즈 아트페어 온라인 잡지에 게재되었다. 네덜란드에서 활동하는 독립 큐레이터 앙헬스 미랄다(Àngels Miralda)가 제기한 문제는 독립 큐레이터의 전유물로 여겨지던 ‘비엔날레’의 예술감독을 기관 큐레이터가 선점하고 있는 최근의 현상에 대한 것이었다.¹⁾ 1960년대 후반 하랄드 제만(Harald Szeemann)은 기관에 속하지 않고, 제도를 뛰어넘어, 동시대 담론을 형성하는 내용을 제기하는 것이 독립 큐레이터의 주요한 특성으로 제시했으며, 독립 큐레이터의 신화는 현재까지 유효하기도, 혹은 유효하지 않기도 하다. 미랄다는 오늘날 비엔날레 예술감독을 기관 큐레이터가 겸하게 되는 이유는 권력을 독식하고자 하는 미술계의 경향이 짙어지고 있고, 네트워크와 자본의 관계에 있어서 지속적으로 이러한 현상이 나타나고 있기 때문임을 지적한다. 이렇게 제도권에 속하지 ‘않은’ 독립 큐레이터의 숫자가 줄어들고, 본래 미술의 역사에서 의미하는 바가 점차 변화하고 있는 것은 국내의 현실 속에서 훨씬 두드러진다.

본 논의에서는 한국의 미술계가 양적으로 성장하였음에도 불구하고, 독립 큐레이터의 위상이 점차 설 자리가 없어지는 현재 상황을 정리하고 대안적인 실천을 제시하고자 한다. 국내에서는 예술가들을 중심으로 ‘예술 노동’에 대한 논의가 2010년 무렵부터 등장하였다. 한국의 미술계가 1990년대부터 동시대 미술의 유입이 폭발적으로 이루어지기 시작하면서, 2000년대 초반에는 미술관과 전통적인 갤러리 외에도 다양한 예술 생산의 주체가 등장하였다. 레지던시, 대안공간 등이 이 시기를 전후하여 등장하였으며, 2010년 무렵 어느 정도 현재 미술계의 모습과 비슷한 지형을 갖추었다. 이 과정에서 미술과 관계한

1) Àngels Miralda, “Who Killed the Independent Curator?,” <https://www.frieze.com/article/who-killed-independent-curator-opinion> (2026년 4월 2일 접속).

여러 가지 직업이 많이 등장하였지만, 예술가를 비롯한 이들의 역할에 대한 명확한 규정 없이 미술 생태계가 이루어짐에 따라 이즈음부터 이들의 노동 가치와 권리를 재조명하는 일이 등장하였다. 특히 예술가 중에서도 구분주 조각가의 2003년 갑작스러운 죽음 뒤 예술인으로서의 경력을 법적으로 어떻게 인정해야 할지에 대한 논의가 있었으며, 2011년 최고은 시나리오 작가의 죽음 이후 2012년 ‘예술인소셜유니온’, 2013년 ‘미술생산자모임’ 등 예술인의 사회적 보장, 복지 등의 문제가 본격적으로 대두되었다.²⁾

많은 예술인 분야 중에서도 ‘독립 큐레이터’는 사실 매우 소수의 직업군에 속한다. 시각 예술 분야의 기획 파트로 주로 분류되지만, 회화나 조각, 미디어 아트 등 일반적인 예술 분야에서 비중이 그리 크지 않기 때문이다. 그럼에도 불구하고 큐레이팅의 범위는 확장되고 있으며 많은 예술가들과 늘 접촉하고 예술을 둘러싼 여러 입장을 매개할 수 있는 역할은 큐레이터만이 가능하다. 따라서 본 논의에서는 독립 큐레이터의 역할과 함께 현재의 미술계를 진단해 보고자 한다. 독립 큐레이터는 미술사적 용어로 미술관, 갤러리 등 제도권에 속하지 않으면서 활동하는 큐레이터를 뜻한다. 본고에서 지속적으로 다루듯이 초기에 미술사에서 출발한 용어는 미술이론, 미학, 미술사를 공부하는 많은 미술계 종사 지망생들에게는 이상적인 용어이지만, 현실적인 면에서는 본래의 의미가 조금씩 변화하고 있다. 무엇보다도 미학, 미술이론, 미술사 등의 학과는 학부 과정에서 쉽게 접하기 어려운 학문이며, 주로 석·박사의 연구 과정을 거친 후 취업 과정에 이른다. 또한 연구를 위해 투자하는 시간이 길고 프로젝트 기반의 일이 이어지다 보니 정확한 직종의 진입로가 정해져 있지 않다.

이렇듯 각양각색의 커리어 완성 과정을 통하여 쌓이는 독립 큐레이터로서의 경력은 고학력의 미술 연구자, 미술계의 진입 단계에 이른 개별적 주체들, 전시 공간 운영자, 전시기획사 등이 주를 이루는데, 본 논문에서는 스스로를 독립 큐레이터로 규정하는 이들을 우선적으로 인터뷰하였다. 본 연구자의 경우 과거 갤러리 소속 큐레이터, 사립미술관에서의 출판 관련 일을 거치며 2016년부터 독립 큐레이터로 활동하기 시작하였으며, 최근 전시 공간 운영을 병행하고 있다. 본 연구자는 그동안의 일을 증빙하는 것에 어려움을 겪었던 경우가 많아 독립 큐레이터의 역할에 관심을 갖게 되었다. 무엇보다도 4대 보험이나 급여 이력이 없는 경우에 실질적인 일의 범주로 인정되는 경우가 많지 않아 곤란함을 겪은 경우가 있다. 또한 그간의 경력을 바탕으로 주로 문화재단이나 미술관의 외부 자문가로 활동하며 본래의 업무와 병행하여 다양한 일들이 이루어지고 있다. 본 논문에서는 본래 리서치하고 있던 독립 큐레이터의 활동을 바탕으로 15년 경력의 독립 큐레이터 3명과 5년 이상 경력의 독립 큐레이터 1명을 심층 인터뷰하여 예술 기반의 연구 방법론을 복합적으로 진행하였다. 기타 큐레이터의 경우에는 과거 함께 일을 했던 경험, 네트워킹 자리에서 이루어지는 대화를 바탕으로 짧은 설문의 기초를 마련하였다. 본 연구의 선행적인 글은 논문의 형식으로 이루어진 연구보다는 미술계 내부에서 생태계를 고민하던 날것의 과거 대화록과 인터뷰가 기초적인 자료이다. 또한 기획과 관련된 다양한 연구 자료는 큐레이터의 업무 자체에 관한 것이 주를 이루며, 본 논의에서는 좀 더 현장의 목소리를 데이터화, 유형화하여 독립 큐레이터의 예술 노동의 범주를 부각하고자 하였다.

이러한 독립 큐레이터들을 인터뷰하게 된 이유는 각자의 큐레이토리얼(Curatorial) 실천 분야가 잘 알

2) 오경미, “예술노동 논쟁 재고찰: 철학적 개념을 넘어 현장으로,” *서양미술사학회 논문집* 48 (2018), 29-51.

려져 있으면서, 전시 공간을 운영하거나 강의, 심사 등 미술계의 여러 분야에서 동시에 다양한 역할을 수행하기 때문이다. 이들은 미술사적 의미를 담은 큐레이터의 롤모델을 수행하며, 다음 세대에게 잘 알려져 있으며, 본인의 직함을 ‘독립 큐레이터’로 분명히 규정하여 자신의 독립성을 강조하는 큐레이터들이다. 각각의 독립 큐레이터는 비엔날레의 화두는 어떤 것이 있는지, 이들의 작품 유통 구조를 바꿀 수 있는 방법은 무엇인지, 퍼포먼스 등 장르적인 확장, 제도권에 대한 저항, 예술가의 발굴 등 각기 다른 관심사를 갖고 있었다. 질문의 범위는 독립 큐레이터라는 직함을 사용하는 이유, 어떤 방식으로 자신의 독립성을 확장하는지, 미술계 내에서의 스스로의 위치, 업무 증빙을 어떤 방식으로 하는지 등이었으며, 인터뷰 분석은 개방형 코딩 방식으로 진행하였다.

2. 전시 기획 현장에서의 ‘예술 노동’

1) ‘예술 노동’으로서의 큐레이팅

한스 하케(Hans Haacke)는 미술계에서 이루어지는 비물질적인 노동을 드러내기 위해서 뒤셀도르프 쿤스트할레(Kunsthalle Düsseldorf)에서 열린 전시 《전망 69(Prospect 69)》(1969)에 참여한 작품 <News>에서 텔레타이프를 설치하고 독일 통신사가 내보내는 뉴스를 출력하게 하였다. 관객들은 전시장에 들어섰을 때 흘러나오는 헤드라인을 정독하였으며, 기사가 출력된 두루마리 종이는 바닥에 겹겹이 쌓였다. 매일 전시 종료 이후 출력된 기사들은 벽에 게시되었고, 3일에 한 번씩 말아서 창고에 보관되었다. 하케는 ‘정보’를 매체로 하기 위해서 가시적으로 뉴스를 눈앞에 보여주는 과정을 전시장에서 실현한 것이기도 하지만, 지식 노동자로서의 정체성을 드러내기 위한 것이기도 하다.³⁾ 하케는 미술의 언어를 이해하고, 미술적 환경에 맞게 사회적 담론을 제시하는 일, 즉 다양한 정보를 분석하고, 직접 방문하며, 문헌을 찾아보는 과정이 미술계에서 매우 중요한 일이라는 것을 일찍이 드러내었다. 이와 유사하게 로버트 모리스(Robert Morris)가 전시장에서 이루어지는 현장 노동에 대한 작품을 발표한 바 있다면, 하케는 지식인으로서의 과정을 보이면서 미술에서의 노동이 다각도로 구성되어 있음을 보여주었다. 이는 여전히 현재의 미술계에도 유효한 일이기도 하다.

예술 노동이 정의하기 어려운 이유는 예술가의 사회적 위치를 제도적으로 규정하기 위해 노동으로 정의하면서 예술 노동이 자본주의 체제에서의 노동과 구분 짓기 어렵기 때문이다. 예술가의 자발적인 의사에 의한 자유롭고 지적인 활동으로 주로 규정되는 예술가의 행위는 시장 제도의 바깥에 형성되는데, 이때 다시 분배의 정의를 통하여 경제적인 여건을 위한 정책에서는 배제되는 결과에 이른다.⁴⁾ 독립 큐레이터도 예술인의 범주에 해당하고, 매번 업무를 증빙하기 어려운 일에 봉착하기 때문에 이러한 범주의 문제의식은 매우 유사하다.

독립 큐레이터의 미술사적 의미는 하랄드 제만이 베른 쿤스트할레(Kunsthalle Bern)에서 관장직에서

3) 줄리아 브라이언 윌슨, *미술 노동자: 급진적 실천의 딜레마*, 신현진 옮김, (열화당, 2021), 261-26.

4) 이임수, “예술노동과 미술현장: 예술노동자에서 아트테이너까지,” *한국미술경영학회 논문집* 1 (2022), 83.

내려와 ‘독립선언’을 하면서 자신을 ‘전시 제작자’로 정의 내렸다. 그는 큐레이터의 역할이 아키비스트, 보존 전문가, 아트 핸들러, 홍보 담당자, 회계사. 무엇보다도 예술가들의 조력자임을 드러내면서 시작되었다. 또한 제만이 기획했던 전시들은 당시의 미술계에 큰 전환점이 되었으며, 앞으로 다가올 미래에 담론을 제시했으며, 1972년 카셀 도큐멘터의 예술감독을 하면서 그의 큐레이토리얼과 커리어가 독립 큐레이터의 역할을 부각하는 데 일조하였다.⁵⁾ 큐레이터의 기원이 작품을 관리하는 사람에 가까웠다면, 제만 이후 미술계에서는 큐레이터의 독창성과 전시를 만들어가는 방법론이 우선시되기 시작했다. 동시대 미술에서는 이제 ‘누가 큐레이팅을 하는가’가 전시의 브랜드를 구축하는 데 크게 기여하고 있다.

이처럼 미술계에서는 여전히 전시 기획이 중요한 가운데, 본래 큐레이터가 하는 작품과 전시장 관리, 매개, 전시 기획, 아카이브, 미술과 관련한 연구 등은 시간이 지나도 변하지 않는 큐레이터의 업무이다. 독립 큐레이터에게는 고정된 미술관에서 전시하는 것이 아니라 새로운 장소를 찾아야 하며, 공간 구성을 어떻게 하느냐에 따라 같은 주제도 달리 보이기 때문에 전시 기획에 맞는 공간을 찾는 과정이 매우 중요하다. 미술관의 같은 공간에서 매번 다르게 기획되는 기관형 전시도 있지만, 독립 큐레이터는 자신의 기획에 맞는 전시 공간을 찾아 나서기도 하고, 전시 공간으로 쓰이지 않는 곳을 전시 공간으로 바꾸기도 한다. 최근 주택을 전시 공간으로 바꾼다거나 광주비엔날레에서 국군병원을 전시 공간으로 활용한 시도 등은 미술계에서 ‘장소성’을 전시에 어떻게 녹여낼 것인지에 대한 중요한 실천 방법이다. 또한 독립 큐레이터는 예술가에 대한 아카이브, 출판 등의 업무를 하기도 하고, 예술가 외에도 비평가, 또 다른 분야의 전문가, 기업 등과 협력하기도 한다.

단지 각 독립 큐레이터마다 미술이론 내에서의 세부 전공이나 관심사에 따라 주로 선호하는 전시 기획이나 주제가 다르고, ‘큐레이토리얼’, 즉 전시를 만들어가는 각자의 방법론이 다른 것이지 기획의 과정은 주제 선정, 공간 선정, 참여 작가 선정, 기타 협업자 선정, 예산 책정 등에서 크게 벗어나지 않는다.⁶⁾ 주제를 다루는 데 있어 독립 큐레이터의 중요한 책무는 예술적 담론을 형성해야 하는 것이기에 자신의 주제 의식을 담은 전시 서문을 쓰고, 비평적 요소를 가미하는 일이 큐레이터에게는 예술가의 신작 발표만큼이나 중요한 일이기도 하다. 이렇게 다양한 일을 겸하는 독립 큐레이터의 일이 잘 알려지지 않은 이유는 미술계 내에서 사실상 이 일을 수행하는 자의 비율이 낮고, 최근 미술시장의 역할이 두드러지면서 예술품 판매와 관련한 업종이 늘어났기 때문이기도 하다. 또한 예술가의 경우 ‘아티스트피’ 논쟁과 예술인 복지와 관련한 논의로 연결되어 증빙이 어려운 예술가의 삶을 증빙해야만 비용 책정이 가능한 부분으로 논의가 이어지기도 한다. ‘아티스트피’, ‘표준계약서 도입’ 등이 그 이후 등장한 다양한 사회적 정책이지만 대부분 단숨에 처리하기 어려운 행정적인 절차가 증폭되는 결과로 이어졌다. 또한 예술인 복지와 관련하여서는 여전히 해결되지 않은 난제들이 산적해 있다.

2) 국내 독립 큐레이터 인터뷰: 예술 활동과 노동의 경계

5) 한스 올리히 오브리스트, “하랄드 제만(Harald Szeemann), *큐레이팅의 역사*, 송미숙 옮김 (미진사, 2013), 120.

6) 각 큐레이터가 전시 기획을 구축하는 방법에 있어 각기 다른 방법으로 접근하고 있기 때문에, 큐레이터의 역할과 정체성은 주로 전시 기획 방법론을 뜻하는 ‘큐레이토리얼’이라는 단어로 대체된다.

한편, 국내 독립 큐레이터의 현실을 보면, 각종 비엔날레의 전시 감독을 한다든지, 다양한 장소와 미술계를 네트워킹하는 역할만으로는 직업적인 측면에서 지속성을 갖기가 어렵다. 무엇보다도 큰 원인은 ‘고용 불안정성’이다. 제만 이후 해외의 많은 독립 큐레이터들도 사실은 독립 큐레이터의 지위를 유지하는 데에 어려움을 호소한 바 있다. 실질적으로 온전한 ‘독립’은 쉽지 않으며, 기존의 미술 제도에서는 어떠한 지위를 가져야 하는지 의문을 제기하기도 한다.⁷⁾ 국내에서 독립 큐레이터는 넓은 범위에서 ‘예술인’에 속한다. 대부분의 행정적인 절차에서, 시각 예술 분야의 ‘기획’ 부문으로 분류된다.

이와 관련하여 여전히 유의미한 자료로 남아 있는 ‘미술생산자모임’의 자료집에는 예술가들을 대부분 ‘제도적으로는 해고된’ 존재들로 다루는데, 독립 큐레이터 역시 유사한 사회적 지위에 있다.⁸⁾ 예를 들어 전시장 지킴이는 시간당 보수가 명확하지만, 독립 큐레이터의 일은 여전히 정확하게 책정하기 어렵다. 이와 같이 보수의 차원에서 측정이 어려운 이유는 ‘노동’은 강제성이 따르는 수행성으로 해석되는 반면, 예술은 전적으로 자발성에 근거한 자유의지에 대한 행위로 이해되기 때문이다.⁹⁾ 또한 보수를 주로 결과 중심으로 책정하며, 물가 상승률이 높아져도 한번 책정된 낮은 보수가 주로 공무원의 보수 기준을 때문에 현실에 잘 맞지 않기 때문이기도 하다.¹⁰⁾

한국문화관광연구원의 연구에 따르면, 최근 기획자 및 매니저 직종에서 구인의 어려움이 지속되며, 새로운 인력을 충원하는 비율이 점차 낮아지고 있다.¹¹⁾ 또한 예술인 창작 여건과 관련된 연구에서는 예술인의 프로젝트 기반의 불안정한 고용구조가 예술인을 반복적인 실업과 저소득 상태로 내몰고 있다고 분석한다.¹²⁾ 독립 큐레이터의 경우에도 업무에 대한 금전적인 보상으로 이루어지기가 어려운 면이 있기 때문에, 대부분 자발적/비자발적 N잡러의 삶을 살아간다. 이에 대해 스스로를 ‘독립 큐레이터’로 규정하는 기획자들을 대상으로 본 논문을 위해 인터뷰한 내용은 다음과 같다. 그럼에도 불구하고 꾸준히 자신의 직함을 ‘독립 큐레이터’로 규정하는 이유가 무엇인지를 들어보았으며, 병행하는 다른 일들과 자신의 업무를 행정적으로 증빙하는 일을 어떻게 준비하는지 알아보았다.

자신의 직함(바이 라인)을 ‘독립 큐레이터’로 규정하는가?

독립 큐레이터 활동 중에 다른 일을 병행하는가?

전시 공간을 운영하는가?

건강보험 등 업무 경력을 증빙하는 수단을 어떻게 준비하는가?

7) 폴 오닐, “하찮은 무력, 큐레이션, 독립성, 협업에 관한 대화,” *큐레이팅이란 무엇인가*, 변현주 옮김 (현실문화, 2013), 78-79.

8) 박재영, “아티스트피와 ‘작가 보수제도,’” *2015 미술인 생산자 모임 2차 자료집*, (미술생산자모임, 2015), 3-7.

9) 정강산, “예술가들이여, 예술을 그 자체로 옹호하라 - 예술과 노동의 관계에 대하여,” *집단오찬*, 2015, <https://jipdanochan.tistory.com/44> (2026년 6월 15일 접속).

10) 독립 큐레이터의 영역과 미술 비평의 영역은 종종 겹치기도 하는데, 예술경영지원센터에서 책정한 원고료는 최고 경력 기준으로 1매당 25000원이다. 이 기준으로 보았을 때 예술가의 작업을 비평하는데 A4 용지 약 2-3장을 기준으로 1건당 50만 원 이상을 넘어서기가 쉽지가 않다. 또한 이 기준은 통일되어 있지 않아서 미술잡지, 레지던시, 미술관마다 다르다.

11) 차민경·박혜련, *예술분야 고용 환경 및 특성 분석 연구*, (한국문화관광연구원, 2024), 11.

12) 양혜원·이슬기, *예술인 창작 여건 현황*, (한국문화관광연구원, 2025), 11.

미술관, 비엔날레, 갤러리 등 미술계 내 다른 제도권과의 협력 관계는 어떠한가?

독립 큐레이터는 30대 초중반과 40대 중후반에서는 다른 방식의 직업적인 성향을 보인다. 30대 초반에는 기금 지원이나 수상/공모에 적극적이며, 미술관이나 문화재단 등의 제도권에 코디네이터 등으로 간헐적으로 취업을 하여 경험을 쌓고 자신의 큐레이팅을 보여줄 수 있는 프로젝트를 병행한다. 반면, 40대 중후반의 독립 큐레이터는 강의, 평론, 심사 등을 겸하며, 주로 문화재단의 외부 전문가로서 예술가들의 조력자 역할을 수행한다. 전시 공간을 운영하면 특정 조직에 소속이 되는 셈이므로 독립 큐레이터가 아니라고 생각하는 경우도 있지만, 많은 독립 큐레이터는 전시 공간 운영을 오히려 자신의 기획을 펼칠 수 있는 기회로 여긴다. 따라서 전시 공간을 운영하는 행위는 ‘독립성’을 유지하기 위한 적절한 대안이 되기도 한다.

〈표 1〉 국내 독립 큐레이터들의 협력 체계와 큐레이토리얼 실천의 지형

연령	독립 큐레이터 직함	기금지원, 수상	병행하는 일	전시 공간 운영여부	협력 관계	건강보험
30대 초반	사용	기금 지원 수상 경험	간헐적 취업	비운영	갤러리, 작가	취업시
30대 후반	사용	기금 지원하지 않음	강의, 평론, 심사	비운영	갤러리, 문화재단, 작가	대학 강의
30대 후반	사용	기금 지원	강의, 평론	비운영	미술관, 재단	대학 강의
40대 중반	사용	기금 지원	강의, 평론, 심사	운영	미술관, 갤러리, 재단	전시 공간 사업자
40대 후반	사용	기금 지원	번역, 대행, 심사, 평론	비운영	미술관, 재단	개인 사업
40대 후반	사용	기금 지원	강의, 평론, 심사, 대행	운영	미술관, 갤러리, 재단	대학 강의
40대 후반	사용	기금 지원 하지 않음	강의, 평론, 심사	비운영	미술관, 재단	대학 강의
50대 중반	미사용	예술감독 지원	강의, 평론, 심사, 비상근 예술감독	비운영	재단, 지역자치단체	대학 강의

독립 큐레이터 B: 전시 공간을 운영하지만, ‘독립 큐레이터’라는 직함을 꼭 사용하며, 전시 공간 운영의 일과 독립 큐레이터로서의 일을 분리하여 정체성을 보여주고 있다. ‘독립 큐레이터’의 직함은 전시 공간 운영을 하는 것은 단순히 소속을 의미하는 것이 아니라 오히려 자신의 큐레이토리얼 실천을 돋보이게 한다.

독립 큐레이터 B는 전시 공간을 운영하면서 자신을 공간 디렉터라고도 소개하지만 꼭 ‘독립 큐레이

터' 라는 직함을 밝히는데, 이는 전시 공간을 운영하는 것이 새로운 소속이 생겨서 어딘가에 기관 큐레이터로 재직하는 것과 달리 자신의 큐레이토리얼을 보여주는 또 다른 연장선상이라고 여긴다는 것이다. 또한 B의 경우에는 공간 디렉터로서 하는 일과 독립 큐레이터로서 하는 일을 구분하여 자신의 다양한 정체성을 직함에 녹여낸다. 결국 독립 큐레이터는 소속인지 아닌지를 떠나 자신을 어떻게 규정할 것인지를 고민한 결과로서 나온 직업이라고도 할 수 있다.

건강 보험 등의 구체적인 경력 증빙 경우에는 기관 소속의 경력 증명을 위해 강의를 하는 대학을 통해서 경력을 증빙한다. 순수하게 독립 큐레이팅을 하는 경우에 기금에 선정되면 '기금선정확인서'로 확인하면 되지만, 실질적인 기획 과정에 대한 증빙 가능 여부는 프로젝트에 따라 다르다. 사실상 독립 큐레이터가 일을 하고 있는 모든 순간을 행정적인 증빙의 과정으로 명확하게 연결하기는 어려우며, 이 부분을 예술인 복지 차원에서의 논의보다는 결과물과 함께 과정의 단계에 대해서도 업무의 범위를 인정할 수 있어야 한다.

3. 대안적 큐레이토리얼 실천에서 '제도권'의 협업자로

1) 대안적 큐레이토리얼 실천과 제도권의 관계

대안적인 큐레이토리얼에 있어서 독립 큐레이터는 제도권에 맞서거나 저항하며 자신의 담론을 구축하는 역할을 한다. 다채로운 사회적 현상 중 어떤 부분을 자신의 제도권에 대한 대항이라고 생각하는지에 따라 각 독립 큐레이터의 색깔이 정해진다. 인터뷰 대상자들의 내용을 종합해 보면 제일 활동이 많은 40대 큐레이터의 경우에는 자신의 큐레이토리얼 외에 강의, 평론, 심사 등의 부수적인 활동을 하며 미술관과 문화재단 등에 협력을 한다. 50대 중반의 경우에는 40대 큐레이터와 유사하지만 다양한 지역의 예술 축제에 비상근 예술 감독을 지원하며 제도권의 협업자로 활동한다. 그러나 30대 초반의 경우에 독립 큐레이터 활동은 기관 큐레이터를 위한 디딤돌이 되기도 하며, 기획자들은 취업 상태를 유지하며 다양한 기관의 코디네이터, 예비학예사 등을 겸하며 독립 큐레이터 활동을 병행한다. 이들은 심사나 강의, 박사 졸업 등의 고학력 위주의 네트워킹보다는 현장에서의 경험을 바탕으로 다음 단계로의 이행을 준비한다.

어느 독립 큐레이터나 대부분 문화예술 분야의 기금을 준비하며, 문화예술 분야의 기금이 많이 선정될수록 마치 독립 큐레이터의 역할을 제대로 수행하는 것으로 인식이 되기도 한다. 독립 큐레이터는 기금을 지속적으로 준비하고 실행하면서 자신의 색깔을 구축하는 큐레이터와 기금보다는 강의와 글로 연구의 맥락에서 자신의 이론과 실천적 담론을 펼치는 경우로 크게 유형화할 수 있다. 기금, 미술관, 갤러리, 문화재단, 미술대학 등은 미술계를 움직이는 각 기관의 대표적인 유형으로 결국 독립 큐레이터는 어떤 방법으로는 제도권과 연관될 수밖에 없다.

독립 큐레이터 C: 대부분 본인이 쓰고 있는 글에서 제도 비판을 많이 하는 편인데, 제도 비판을 하면서 기금을 신청하는 것은 맞지 않는다고 생각해서 큐레이팅을 위해서 기금 신청을 하지는 않는다. 하지만

30대 초반에 기관에서 경험을 쌓은 바 있고, 레지던시에 입주하여 레지던시와 관련한 연구를 진행한 바 있다.

독립 큐레이터 C의 사례는 사실 현재의 미술계에서는 드문 경우이다. C는 기금 신청보다는 본래 신진 큐레이터 시절 기관에서 일을 하였던 경력을 초석 삼아, 독립을 선언한 이후에는 제도 비판에 집중하는 논문과 글쓰기를 기반으로 큐레이터 활동을 하고 있다. 본인 스스로 제도를 비판하는 글을 자주 게재하기 때문에 기금에 순응하는 면은 보여주지 않는다. 대부분의 독립 큐레이터는 C와는 달리 문화예술기금에 민감하다고 할 수 있다. 한국문화예술위원회나 지자체에서의 기금 수혜 기회가 많으므로 자연스럽게 문화예술기금에 얼마나 많이 선정되고, 문화재단과의 협력이 얼마나 가능한지가 독립 큐레이터의 역량으로 여겨지기도 한다. 그러다 보니 현재 미술 생태계 내에서 이제 독립 큐레이터는 대안적이고, 저항적인 역할을 수행하기보다는 좀 더 제도권에서 할 수 없는 창작성을 보여주면서 동시에 ‘공공성’을 띤 기획의 사례를 발굴해 내는 역할로 지위가 이동하고 있다.

독립 큐레이터 A: 실질적으로 기금 없이 사비로 전시를 기획한 적은 거의 없다. 큐레이팅을 하는데 기금 지원이 필수적이다.

데이브 비치(Dave Beech)와 마크 허친슨(Mark Hurchinson)은 독립 큐레이터가 정치적으로 급진적이거나, 디스플레이 전문가를 넘어선 전문성을 띤 하지만 그 ‘전문성’이 정치, 사회를 비판하는 일을 가리키지는 않는다는 것을 지적한다.¹³⁾ 특히 허친슨은 ‘독립’은 언제나 무엇인가로부터의 독립을 뜻하며, 예술 분야에서는 스스로 결정한 활동으로 자신이 원하는 것을 만들어 내기 때문에 예술의 유토피아적인 측면이 있지만, 시장과의 관계를 배제하고 생각하기는 쉽지 않음을 이야기한다. 무엇보다도 큐레이터는 여러 가지 예술 생산의 주체들을 ‘매개’하기 때문에 더욱 예술의 수용, 유통 과정에 깊이 관여한다. 국내에서는 문화예술기금의 비중이 상당히 높기 때문에 독립 큐레이터의 매개 과정에는 예술행정과의 연관 관계가 필수적이다.

또한 창작과 제도권의 협업 사이에서 균형을 맞추면서 공공성을 획득하기란 쉽지가 않다. 여기에서 ‘공공성’은 두 가지 의미로 쓰인다. 첫 번째는 공적 가치를 실현할 수 있느냐이며, 두 번째는 행정적인 절차에 무리가 없는지에 대한 것이다. 대중성과 공공성을 획득하면서 큐레이터로서의 특수성도 잘 드러나는 전시를 만들 수 있을지, 그리고 거기에 제도를 넘어서는 담론을 제시하는 본래의 의무까지 잘 수행할 수 있는지는 매번 독립 큐레이터의 숙명처럼 여겨지기도 한다. 하나의 프로젝트를 두고 벌어지는 다양한 입장의 참여자들을 ‘매개’하는 일에는 ‘예산과 행정적인’ 처리 과정이 반드시 포함되며, 그것은 사실상 제도권의 행정언어를 모르고는 수행하기 어려운 일들이다.

국내의 경우에는 기금수혜, 각종 문화재단의 협력을 하면서 예산을 편성하며, 프로젝트를 진행할 때는 ‘엔카스(NCAS)’, ‘이나라도움’, ‘보탬e’ 등의 시스템을 사용할 줄 알아야 한다. 미술관의 업무를

13) 폴 오닐, “하찮은 무력,” 80-82.

대행하는 경우에는 ‘나라장터’를 통해서 업무를 수행해야 한다. 이러한 경우 독립 큐레이터도 업무의 수월성이나 계약을 원활하게 진행하기 위해 개인 사업자를 내거나 여성기업인 확인서, 중소기업인 확인서 등으로 사업 내용을 증빙해야 한다. 또한 미술관이나 문화재단의 내부 부서의 협력 관계를 함께 익혀야 하며, 어떤 부서에서 무엇을 준비해야 하는지 파악해야 한다. 이에 따라 공문을 주고받기도 하는데, 이러한 과정은 사실상 문화행정의 영역이나 기업의 예산 편성 과정을 잘 알아야 가능하다. 또한 비엔날레 등 국제 행사의 경우에도 각 지역의 행정적인 절차에 따라 계약이나 작품 운송 과정 등이 진행이 되며, 실질적으로 ‘창의성’이 발현되는 일은 전체의 프로젝트에서 매우 적은 비중을 차지한다.

독립 큐레이터 D: 30대 초반의 독립 큐레이터의 경우 미술관의 코디네이터 경력이 있느냐 없느냐에 따라 전시 기획의 흐름을 파악하는 정도가 다르다는 의견도 있다.

이와 같이 독립 큐레이터의 특성상 기획력은 있지만, 진행의 비용을 국가 기금에 의존하는 경우가 대부분이기 때문에, 사실 도발적인 내용을 다루기는 어렵다. 혹은 저항성이나 도발적인 내용을 어떻게 제도권과 접목할 것인지를 고민해야 한다. 제도권의 협력자로 일종의 ‘과업 대행’을 한다면, 그 기관의 인적 자원으로 활용되면서 사실상 내부 공문에서부터 다양한 업무를 협업하게 된다. 제도권의 협업자로서 예산, 콘텐츠, 지역적 특성들을 반영하다 보면, 본래 하려고 하였던 창작의 영역은 본질이 흐려지게 되는 경우도 종종 발견된다. 국내 예술 실천의 환경 상 공적 체계의 일환으로 예술계의 생태계가 자리하는 방향으로 흐름이 이어지고 있다고 보아야 한다.

2) 기관 큐레이터의 전 단계로서의 독립 큐레이터

독립 큐레이터 A: 실질적으로 30대 초반의 경력을 쌓아서 그때 제도권 큐레이터로 흡수되지 않으면, 경력 관리의 어려움이 있다. 개인적으로는 연구직으로 더 나아가야 할지 고민하고 있다.

독립 큐레이터 B: 언젠가는 제도권으로 흡수되는 경력을 생각하고 있다. 그러기 위해서 지금 운영하고 있는 공간의 체계를 잘 만들어 놓고 있다.

40대 중반의 큐레이터는 대부분 독립 큐레이터의 삶에서 다양하게 재단과 미술관 등에 외부 전문가로서 초청되어 협력 관계를 유지하는 경우가 많지만, 30대 초중반의 독립 큐레이터는 간헐적인 취업 상태, 각 미술관 내에서의 코디네이터 역할을 하며 제도권의 언어를 익히며, 독립 큐레이터의 일과 병행을 한다. 30대 초반의 독립 큐레이터를 직함으로 내세운 경우에 수상이나 기금지원의 수혜를 받은 경력으로 좀 더 나은 기관 큐레이터로 전향하기도 한다. 국내에서 독립 큐레이터는 직업적으로 예술인, 프리랜서의 영역에 있기 때문에 고용의 불안정성이 크고, 이는 결국 신진 독립 큐레이터가 각종 문화재단에서 받은 수상 경력과 전시 경력이 중국에는 거대한 미술관에 흡수되는 경향이 크다. 글로벌한 미술 생태계에서도 독립 큐레이터의 영역이라고 여겨졌던 ‘비엔날레 예술 감독’의 경우, 광주 비엔날레 예술 감독을

수행한 뒤 뉴욕의 뉴뮤지엄(New Museum), 디아 비콘(Dia Beacon) 등의 세계적인 미술관의 관장으로 정착하게 되는 사례가 지속적으로 보였던 바를 생각하면 유사한 구도를 떴다고 할 수 있다.

이렇게 독립 큐레이터의 의미가 유일무이한 ‘창작자’이자 ‘저자’로서의 지위에서 기관 큐레이터가 되기 위한 디딤돌이 되는 현상은 미술 생태계의 변화와도 관련이 깊다. 미술계에서 한국과 해외의 예술가들이 교류하고, 진출을 꿈꾸던 시기를 거쳐 2000년대 초반 한국의 미술계는 대안공간, 미술관, 갤러리의 삼자적인 구도가 형성되었다. 그리고 2010년대의 다양한 신생공간의 등장은 새로운 세대에 대해서 도발적인 것을 기대하던 미술계의 바람에 부흥하여 수년간 ‘신생공간 앎이’의 시대가 도래하는 결과로 이어졌다. 2015년 세종문화미술회관에서 열린 《굿-즈》는 신생공간의 낯것의 감각이 마치 인디밴드의 성지처럼 추앙되며 오직 신생공간만이 다음의 미술계를 책임질 수 있는 것처럼 여겨졌다. ‘아티스트런스페이스’가 등장하였으며, 을지로3가, 문래동, 합정동 일대에는 전시 공간이 예전보다 훨씬 더 많아졌다.¹⁴⁾ 하지만 국내의 전시 공간은 비영리재단, 비영리미술관의 생태계를 표방했지만, 실제로는 월세를 내는 체제에서는 금세 수익이 발생하기 어려운 구조에서 2010년대부터 시작한 대부분의 신생공간은 최근 문을 닫으며 소규모 전시 공간의 구도도 재편되었다.¹⁵⁾

2022년부터 프리즈(Frieze) 아트페어가 키아프와 연대하여 9월에 아트페어를 개최하면서 사실상 미술계는 ‘미술 작품의 판매 가능성’에 더욱 주목하게 되었다. 일반적인 전시 공간에서 이루어지는 실험적인 작품들이 더 이상 관객물기도 판매나 전시 공간의 유지에도 도움이 되지 않는다는 사실을 깨달으면서 서서히 신생공간의 구조도 재편되었다. 을지로 등에 위치한다해도 화이트 큐브를 지향하며 판매 가능한 작품들을 다루고, 중소 규모의 아트페어에 참가하는 갤러리나 전시 공간 가운데 언제든 대관이 가능하도록 준비된 공간만이 유지되었고, 개성 가득한 신생공간과 아티스트런스페이스는 2025년 즈음에 그 수가 현저히 줄어들었다. 무엇보다도 ‘비영리’ 전시 공간의 생명력이 길지 않았다. 재단이나 사단법인 형태로 운영되는 몇몇 비영리 전시 공간을 제외하고, ‘비영리적’인 성격을 시도하였던 전시 공간은 문화재단 등의 운영 기금이 여의치 않게 되면 대부분 운영의 어려움을 겪게 되었다. 몇몇의 경우에는 갤러리 사업과 작품 판매 사업으로 전시 공간의 성격을 바꾸며 새로운 도전을 이어가기도 한다.¹⁶⁾

이렇게 비영리 전시 공간, 아티스트런스페이스가 점차 줄어드는 현상은 판매 수익이 당장 눈앞에 나타나지 않거나 실험적이고 낯 것의 예술가, 큐레이터의 활동을 무의미하게 여기는 사회적인 분위기와 관련이 있다. 대안공간 시기의 예술공간들이 문을 닫거나 변화를 시도하고 있고, 비영리 전시 공간이 지속성을 갖기 위한 롤모델이 많지 않아 사업을 다각화하면서 미술적 대안성보다는 많은 전시 공간의 일부로 치환되는 결과로 이어졌다. 이러한 미술 생태계의 변화는 독립 큐레이터의 협업 체계를 점차 달라지게 하는 효과를 가져온다. 큐레이팅의 영역이 갤러리와의 협업으로 확장되기도 하고, 각자의 특수성을

14) 정필주, “2010년대 이후, 예술가운영 신생공간을 둘러싼 쟁점들: 제도적 관점에서의 신생공간 개념을 중심으로,” *미술사학보* 20(2020), 179-204.

15) 《굿-즈》(2015)에 참여하였던 ‘공간사일삼’, ‘합정지구’ 등이 2024-2025년 사이에 운영을 종료하였으며, 뒤따라 등장하였던 아티스트런스페이스 ‘프로젝트스페이스영등포’, ‘아트잠실’, ‘쇼애텔’ 등도 약 2년-5년 정도 운영한 뒤, 2025년 무렵 문을 닫았다.

16) 서대문구 연희동의 플레이스막 등은 비영리 전시 공간으로 시작해 현재에는 판매를 중심으로 한 갤러리로 전환하여 활동하고 있다.

떤 큐레이토리얼 실천의 유지에 어려움을 겪는 큐레이터들은 적극적으로 기관 큐레이터로 정체성을 이행하기도 한다. 미술계에 속하지 않은 사람들과의 대화 속에서 대부분 독립 큐레이터의 역할은 무어라 설명하기 어렵기도 하다.

독립 큐레이터 D: 일반인들은 ‘독립 큐레이터’가 무엇을 하는 직업인지 잘 모르긴 해요. 특히 ‘독립’이라는 단어에 대한 이해가 부족해요. 결국 저는 저의 정체성을 ‘프리랜서’라고 소개하곤 해요.

‘독립 큐레이터’라는 용어가 대중에게 ‘프리랜서’로 이해되면서, 기획을 상상하고 여러 예술 노동을 실천하는 이들의 활동 기저에는 한국 사회의 문화 분야에 대한 투자 경향, 창작자의 직업적 특성 등이 복합적으로 작용하고 있다. 결과적으로 독립 큐레이터라는 미술사적 용어의 본래 의미는 한국의 미술 생태계에 맞추어 변화하는 추세다.

다시 직업적인 측면으로 돌아와서 독립 큐레이터의 불안정한 노동에 대한 가이 스탠딩(Guy Standing)의 해석에 의하면 프레카리아트(precariat)라는 새로운 불안정한 계급이 될 수 있다. 21세기의 달라진 계급 지형 속에서 노동의 문제는 어딘가에 출퇴근 하는 사람으로만 정의되기 어렵고, 불안정한 계급이 생성되는 현실에 부딪혀 등장하는 이슈들 중의 하나이다.¹⁷⁾

독립 큐레이터 E: 문화재단의 거마비나 평론비 등이 수년이 지나도 오르지 않거나 기준 단가가 낮다보니 대부분의 재단에서 행사에 초대하면서도 죄송하다는 취지의 말씀을 꼭 덧붙인다. 차라리 기업과의 협력을 더 적극적으로 해야 할지 매번 고민이 된다.

유연한 노동이 장점이 되기도 하지만 한편으로는 또 다른 불평등이 증가하는 것이고, 계급 구조는 복잡해지고, 기존의 계급에 기반을 둔 것이 아닌 새로운 노동의 형태가 생기는 것이다. 가이 스탠딩은 과거의 노동 계급에서 한 단계 나아가 육체노동자, 안정적 고용상태 등의 정도를 나누는데, 그 중 독립 큐레이터는 ‘프로피시언(proficians, 숙련기술자로 컨설턴트나 독립적 노동자로서 계약을 맺고 고소득을 올리는 집단)’으로도 생각할 수 있다. ‘숙련된 기술자’, ‘전문가’, ‘독립적 노동자’이지만, 여기에서 실질적으로 고소득을 올리기가 힘들다는 점에서 실질적으로는 스탠딩의 계급 구분에서 벗어나 있다.

4. 미술 생태계에서 자리하기

앞서 도발적인 제목을 담은 미랄다의 에세이에서도 드러나듯이 비단 국내에서만이 아니라 글로벌한 현상으로 어떤 주요한 전시를 기획하였든지, 상을 받았든지, 비엔날레의 감독이 되는 등의 경력은 결국 훌륭한 기관 큐레이터가 되기 위한 초석이 된다. 사실 이 부분에서 대부분의 연구 과제의 흐름

17) 문혜림, “프레카리아트 담론과 마르크스 계급론: 프롤레타리아트 개념과 계급 규정에 관하여”, *마르크스주의 연구* 18(4) (2021), 151-178.

은 ‘예술인 복지’의 문제로 귀결된다. 그러나 예술인 복지재단에서 예술을 인정하는 과정은 또 다른 연구과제로 이어질 만큼 어디에서부터 어디까지를 ‘예술’이라고 해야 할지 녹록지 않은 과정이 있다. 그래서 본고에서는 이 논의보다는 예술노동으로서의 전시 기획의 범위 인정이 좀더 확장되어야 한다는 점과 그것이 실질적인 비용의 확장으로 이어져야 한다는 것을 제안하며 논의를 마무리를 하고자 한다.

‘노동’이라고 하면 공장에서의 노동이나 이삿짐을 나르는 등의 육체 노동을 생각할 수 있다. 하지만 현대 사회에서의 노동에는 화이트 칼라의 정신적 노동 역시 사회를 차지하는 주요한 부분이다. 독립 큐레이터가 행하는 회의, 컨설팅, 장소 리서치, 역사 및 자료 조사, 심사, 행정적인 업무, 레지던시 방문 등도 노동의 범주 안에 있으며, 동시대 미술에 대한 ‘숙련된 기술자’라고도 할 수 있다. 미술계에서는 이러한 활동에 대해서 충분히 노동의 범주 안에서 이해하고 있지만, 전반적인 사회적 구조 속에서는 변화의 속도를 따라가지 못하고 있다.

국내에서는 팬데믹 이후 자본의 집중화, 시장의 재편성의 과정이 두드러진다. 미술계, 미술시장, 문화산업의 분야에서는 최근 새로운 예술 노동의 방향성과 가치가 등장하고 있다. 2020년 이후 프리즈 아트페어가 등장하면서 미술시장의 중요성이 부각되었다. 세계의 미술시장이 한국의 예술시장과 맞물려 국제적인 규모의 전시가 가을에 열리고, 비엔날레, 국·공립 미술관의 주요 전시가 같은 기간에 개최되면서 매해 가을마다 한국의 미술계는 양적으로 가장 풍부한 시기를 보낸다. 예술 노동의 가치는 본래 교환가치, 즉 자본주의의 경제적 가치가 분명한 사회에서 일상을 탈피하는 순간을 만들 때 발생한다.¹⁸⁾ 하지만, 미술시장의 중요성이 부각되면서 실험적이거나 과정 중인 시도는 점차 사라지고 있다. 오히려 교환가치가 최우선되는 경향에 부딪히면서, 당장 교환가치가 선명한 예술 행위만을 증빙으로 인정하는 분위기가 형성되고 있다. 예술 행위에 대한 증빙은 점차 교환가치가 선명할수록 가능한 것으로 변화하는 시기를 만나고 있다. 교환가치의 측면에서 당장의 결과가 나오지 않는 일에 대한 평가, 눈에 보이지 않는 일에 대한 증명 등에서 지속적으로 어려움이 발생하게 되는 것이다. 그러다 보니 독립 큐레이터의 존재감 확보와 정당한 비용 산정이 어렵고, 직업적인 부분에서 감소하는 과정에 놓여 있다.

하지만 예술가의 예술 행위, 독립 큐레이터의 입장에서 실험적인 전시 기획이 지속 가능할 수 있도록 예술 노동의 가치가 온전히 평가되어야 하며, 그것에 대한 논의가 전반적으로 이루어져야 한다. 이에 대한 제언으로 미술계에 있는 작품 판매를 하지 않는 전시 공간, 비영리재단, 기업이 아닌 개인 기반의 사립 미술관 등 독립 큐레이터 외에도 금세 수익으로 환산되지 않는 일을 지속하는 미술 생산 주체들이 실질적으로 하고 있는 일들을 유지할 수 있는 롤모델이 개발되어야 한다. 특히 독립 큐레이터는 비영리 전시공간, 미술관, 문화재단 등의 기관과 관계를 맺으며 활동을 겸하게 되는데, 비영리 미술생산 주체의 역할이 한정적이다. 이러한 예술 노동의 사회적 가치가 재편되고, 논의되어야 미술 시장에 진입하기 이전의 다양한 활동이 보장될 것이며 차차 예술 노동의 가치가 상승할 수 있을 것이다.

한편으로는 현재에도 미술이론 분야를 접하면서 독립 큐레이터를 꿈꾸는 많은 다음 세대들이 존재한다. 어디에선가 세미나를 조직하고, 함께 이야기를 나누고, 미술계에 정착하기 위한 과정들을 공유한다. 전시 기획을 위한 일들이 무가치하고 불필요한 일이 아니라 여전히 필요하며, 이 일을 하고자 하는 사람

18) 이임수, “예술노동과 미술현장,” 88.

이 많다는 것을 공론화해야 한다. 그리고 독립 큐레이터가 미술사적인 용어에 불과한 것이 아니라 직업적으로 정착할 가능성이 있다는 것을 분명히 드러내야 하겠다.

투고일 2026년 7월 3일 | 심사완료일 2026년 8월 18일 | 게재확정일 2026년 8월 18일

참고문헌

박재영. “아티스트피와 ‘작가보수제도’.” 2015 미술인생산자모임 2차 자료집, 미술생산자모임, 2015.

양혜원. “프레카리아트 담론과 마르크스 계급론: 프롤레타리아트 개념과 계급 규정에 관하여.” *마르크스주의연구*, 18(4) (2021), 151-178.

양혜원 · 이슬기. *예술인 창작 여건 현황*. 한국문화관광연구원, 2025.

오경미. “예술노동 논쟁 재고찰: 철학적 개념을 넘어 현장으로.” *서양미술사학회 논문집* 48 (2018), 29-51.

이임수. “예술노동과 미술현장: 예술노동자에서 아트테이너까지.” *한국미술경영학회 논문집* 1 (2022), 77-90.

정필주. “2010년대 이후, 예술가운영 신생공간을 둘러싼 쟁점들: 제도적 관점에서의 신생공간 개념을 중심으로.” *미술사학보* 20 (2020), 179-204.

줄리아 브라이언 윌슨. *미술 노동자: 급진적 실천의 딜레마*. 신현진 옮김. 열화당, 2021.

집단오찬. <https://jipdanochan.tistory.com/44> (2026년 6월 15일 접속).

폴 오닐 엮음. *큐레이팅이란 무엇인가*. 변현주 옮김. 현실문화연구, 2013.

차민경 · 박혜련. *예술분야 고용 환경 및 특성 분석 연구*. 한국문화관광연구원, 2024.

한스 올리히 오브리스트. *큐레이팅의 역사*. 송미숙 옮김. 미진사. 2013.

Frieze. www.frieze.com (2026년 4월 2일 접속).

Curtin, Michael and Sanson, Kevin. *Precarious Creativity, Global Media, Local Labor*. University of California Press, 2016.

기계복제시대에서 인공지능 생성시대로: 예술작품의 권위와 예술노동, 미술경영의 재구성*

From the Age of Mechanical Reproduction to the Age of Artificial Intelligence
Generation: Reconfiguring the Authority of Artworks, Artistic Labor, and Arts
Management

DOI: 10.23088/kama.2026..10.002

김태훈 (Kim Tachoon)

서강대학교 조교수 (Sogang University / Assistant Professor)

정윤아 (Jung Yoona)

서강대학교 석사과정 (Sogang University / Master's Student)

국문초록

본 논문은 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 기술복제론을 생성형 인공지능 시대의 미술 환경에서 다시 읽고, 예술 작품의 권위와 예술노동, 미술경영의 조건이 어떻게 재구성되는지를 검토한다. 문헌연구와 제도 문서 및 사례의 비교 분석을 통해 첫째, 벤야민의 아우라를 물질적 유일성과 동일시하거나 기술복제에 의해 완전히 소멸한 것으로 보는 단선적 해석을 수정한다. 둘째, 생성형 AI 환경에서 작품의 권위가 물질적 희소성만이 아니라 생성 이력의 추적 가능성, 인간의 선별과 수정, 관계적 맥락, 책임의 배분에 의해 잠정적으로 성립한다는 점을 ‘관계적·과정적 아우라’라는 제한된 분석 개념으로 제시한다. 셋째, ‘플랫폼 가치’를 전시가치를 대체하는 가치가 아니라 데이터화, 알고리즘적 선택, 반응의 수치화와 재순환이 작품의 가시성을 조건 짓는 방식으로 정의한다. 넷째, 실험 연구, 온라인 노동시장 자료와 창작노동자 조사를 대조하여 생성형 AI가 일부 초안 과제의 시간을 줄이는 한편 선별, 검수, 권리 확인, 설명과 최종 승인 같은 책임 노동을 인간에게 재배치할 가능성과 그 조건을 검토한다. 이때 각 자료가 직접 뒷받침하는 범위를 구분하여 미술계 전체에 대한 인과적 단정을 피하고, 생산성의 이익과 책임의 부담이 다른 주체에게 귀속될 수 있다는 제도적 위험을 분석한다. 마지막으로 미국 저작권청과 한국저작권위원회의 사례 및 유럽연합의 투명성 규범을 검토하여 미술기관이 활용할 생성 과정 기록, 위험에 비례한 평가, 계약과 권리 검토, 노동 보상, 소장·보존, 재전시와 관객 설명의 최소 기준을 제안한다. 이러한 기준은 AI 사용을 금지하기보다 작품의 정당성과 창작 생태계의 지속 가능성을 함께 확보하기 위한 것이다.

주제어 : 기계복제, 생성형 인공지능, 아우라, 예술노동, 미술경영

Abstract

This article rereads Walter Benjamin's theory of technological reproducibility in the context of generative artificial intelligence and examines changes in artistic authority, labor, and arts management. Combining theoretical analysis with comparative readings of copyright guidance and documented cases, it first rejects a linear narrative in which aura is simply destroyed by technological reproduction and restored by AI. It proposes “relational and processual aura” as a limited analytical term for authority that emerges provisionally through traceable production histories, human selection and revision, situated relations, and accountable institutional judgment. It then defines platform value not as a replacement for exhibition value but as the conditioning of visibility through datafication, algorithmic selection, quantified response,

* 본 논문은 한국미술경영학회 2026 춘계 학술심포지엄 발표, “기계복제시대에서 인공지능 생성시대로: 예술작품의 권위와 예술노동의 재편”을 수정 및 보완한 논문이다.

and recirculation. Evidence from experiments, online labor markets, and creative-worker surveys indicates that generative AI may accelerate bounded drafting tasks while redistributing selection, verification, rights clearance, explanation, and final responsibility to human workers. Finally, the article examines United States and Korean copyright guidance and European transparency rules to propose minimum standards for process documentation, evaluation, contracts, acquisition, preservation, redisplay, and audience disclosure in museums, galleries, nonprofit art organizations, and educational institutions.

Keywords : Technological Reproducibility, Generative Artificial Intelligence, Aura, Artistic Labor, Arts Management

기계복제시대에서 인공지능 생성시대로: 예술작품의 권위와 예술노동, 미술경영의 재구성

김태훈 (서강대학교 조교수), 정윤아 (서강대학교 석사과정)

1. 서론
2. 벤야민의 기계복제론과 생성형 AI의 차이
 - 1) 아우라의 약화와 예술작품의 이동
 - 2) 제의가치, 전시가치, 플랫폼 가치
3. 인공지능 생성의 기술적 조건
 - 1) 복제의 자동화에서 생성 조건의 자동화로
 - 2) 프롬프트와 창작 주체의 문제
4. 예술작품의 권위는 어디로 이동하는가
 - 1) 원본성의 약화와 과정의 권위
 - 2) 새로운 아우라의 가능성
5. 예술노동의 분해와 재배치
 - 1) 보이지 않는 노동의 확대
 - 2) 초안 노동의 저평가와 책임 노동의 증가
 - 3) 플랫폼 가치와 예술가의 의존성
6. 미술경영의 실무 과제
 - 1) AI 사용 여부보다 사용 단계의 기록
 - 2) 평가 기준의 재설계
 - 3) 소장과 보존, 재전시의 문제
7. 권리와 거버넌스
 - 1) 학습 데이터와 공정이용의 쟁점
 - 2) 투명성 규범과 기관의 책임
 - 3) 미술경영을 위한 최소 거버넌스
8. 결론

1. 서론

생성형 인공지능(Generative Artificial Intelligence, 이하 생성형 AI)의 발전은 예술을 둘러싼 오래된

질문을 다시 불러낸다. 사람들은 몇 줄의 명령어만으로 회화, 사진, 일러스트레이션, 영상, 음악, 전시 해설문과 작가 노트의 초안을 빠르게 얻을 수 있다. 관련 담론은 종종 AI가 자율적 창작 주체가 되어 인간 예술가를 대체한다는 서사와, AI를 기존 도구의 연장선으로만 보는 서사로 압축되어 유통된다. 애런 허츠먼(Aaron Hertzmann)과 요안나 질린스카(Joanna Zylińska)는 이러한 단순화 자체를 비판적으로 검토한다.¹⁾ 실제 예술 현장에서 나타나는 변화는 두 서사보다 복잡하다. 생성형 AI는 한 명의 예술가를 통째로 대신하기보다 창작 과정의 여러 단계를 분해하여 일부를 자동화하고, 동시에 선별, 검수, 설명, 권리 확인, 책임과 같은 다른 단계의 중요성을 높인다. 그러므로 필요한 질문은 “AI가 예술가인가”에 머물지 않는다. “AI가 예술이 만들어지고 유통되며 평가받는 조건을 어떻게 바꾸는가”를 물어야 한다.

이 질문을 다루기 위해 본 논문은 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 「기술복제 시대의 예술작품」(“The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”)을 이론적 출발점으로 삼는다. 벤야민은 사진과 영화로 대표되는 기술복제가 예술작품을 원래의 시간과 장소에서 분리하고, 작품의 진품성과 아우라, 사회적 기능을 변화시키는 과정을 분석했다.²⁾ 그의 관심은 새 기계의 등장 자체보다 기술이 예술의 사회적 위치, 감상의 방식, 권위의 근거와 대중의 관계를 다시 짚는 데 있었다. 이 통찰은 오늘날에도 유효하지만, 생성형 AI의 작동은 벤야민이 분석한 복제와 동일하지 않다. 기술복제가 이미 존재하는 원본을 반복 가능하게 했다면 생성형 AI는 데이터, 모델과 확률적 추론을 통해 결과가 산출되는 조건 자체를 자동화하기 때문이다.

본 논문의 목적은 벤야민의 개념을 생성형 AI에 곧바로 대입하는 데 있지 않다. 기술복제 시대에서 생성형 인공지능 시대로 이행하면서 예술작품의 권위가 어디에서 정당화되고, 예술노동이 어떻게 재배치되며, 미술경영이 어떤 실무 기준을 마련해야 하는지를 밝히는 데 있다. 본고에서 생성형 인공지능 시대란 AI가 그림을 만들 수 있는 시기만을 뜻하지 않는다. 데이터셋, 모델, 인터페이스, 플랫폼, 저작권 제도, 전시 제도와 관객의 소비 방식이 얹혀 창작 조건을 새로 구성하는 환경을 뜻한다. 이때 생성형 AI는 붓이나 카메라처럼 단일한 도구가 아니라 과거의 문화 생산물을 학습 자료로 흡수하고, 사용자의 지시를 결과물로 번역하며, 그 결과를 플랫폼 안에서 다시 유통시키는 복합 장치이다.

본고가 사용하는 ‘미술경영’의 범위도 먼저 한정할 필요가 있다. 윌리엄 J. 번스(William J. Byrnes)는 예술경영을 관리 과정과 실천을 통해 예술가의 창작물을 관객 및 공동체와 연결하는 활동으로 설명한다. 예술경영이 하나의 독립된 학문이면서 문화적 사명과 관리의 논리를 매개한다는 프랑수아 콜베르(François Colbert)와 이브 에브라르(Yves Evrard)의 논의도 이 범위를 뒷받침한다.³⁾ 이를 시각예술에 적

1) Aaron Hertzmann, “Can Computers Create Art?,” *Arts* 7(2) (2018), article 18, 1-5, 20-23, <https://doi.org/10.3390/arts7020018> (2026년 8월 20일 접속); Joanna Zylińska, *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams* (London: Open Humanities Press, 2020), 11-31.

2) Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version,” in *Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 101-133.

3) William J. Byrnes, *Management and the Arts*, 6th ed. (New York: Routledge, 2022), 3-10; François Colbert and Yves Evrard, “Arts Management: A New Discipline Entering the Millennium?,” *International Journal of Arts Management* 2(2) (Winter 2000), 4-13.

용하여 본고는 미술경영을 작품의 기획과 의뢰, 제작 지원, 전시와 유통, 평가와 해석, 판매와 이용허락, 소장과 보존, 권리와 책임의 기록을 조직하는 제도적·매개적 활동으로 정의한다. 분석 대상은 미술관, 갤러리, 비영리 예술기관, 공모전과 레지던시, 교육기관 및 이들과 연결된 디지털 플랫폼이다. 기관 운영 전반이나 미술시장 가격 형성 전체를 다루기보다 생성형 AI 도입으로 직접 달라지는 작품 심사, 과정 기록, 계약과 저작권 검토, 플랫폼 유통, 소장·보존, 관객 설명과 노동 배분에 초점을 맞춘다. 본고에서 작품의 ‘권위’는 법적 저작권이나 미학적 우수성과 동일하지 않으며, 특정 결과가 한 작가의 작품으로 인정되고 전시·소장·해석할 만한 것으로 승인되는 정당화 조건을 가리킨다.

연구 방법은 문헌연구와 이론적 분석, 제도 문서와 사례의 비교 검토이다. 먼저 벤야민의 아우라, 제의가치와 전시가치 개념을 둘러싼 해석 쟁점을 검토하고, 생성형 AI 환경에 맞게 수정해 읽을 범위를 밝힌다. 다음으로 생성적 적대 신경망, 확산 모델, 대규모 이미지-텍스트 데이터셋과 프롬프트 인터페이스를 살펴본다. 이어 미국(United States)의 『새벽의 자리야(Zarya of the Dawn)』와 『스페이스 오페라 극장(Théâtre D'opéra Spatial)』 사례, 미국과 한국의 저작권 지침, 유럽연합(European Union)의 투명성 규범을 비교하여 미술경영의 실무 과제를 도출한다. 예술노동에 관해서는 실험 연구, 온라인 노동시장 분석, 창작노동자 조사의 적용 범위를 구분한다. 따라서 본고는 미술계 전체의 인과 효과를 확정하는 실증연구가 아니라, 확인 가능한 증거와 제도 사례에 근거해 개념과 실무의 판단 틀을 제시하는 이론적 연구이다.

2. 벤야민의 기계복제론과 생성형 AI의 차이

1) 아우라의 약화와 예술작품의 이동

벤야민의 아우라를 물질적으로 하나뿐인 원본이 지닌 신비로운 권위로만 설명하면 개념의 일부만 취하게 된다. 벤야민은 진품성(authenticity)을 작품의 물리적 지속과 소유 및 전승의 역사, 곧 기원에서 전달될 수 있는 역사적 증언의 총체와 연결했다. 그러나 자연물의 아우라를 “가까이 있어도 멀리 있는 것의 일회적 현현”으로 설명한 대목에서 드러나듯 아우라는 물체의 회소성만이 아니라 대상을 대하는 거리와 지각 방식까지 포함한다.⁴⁾ 작품의 ‘지금 여기’, 전승의 역사, 쉽게 소유할 수 없는 거리와 제의적 권위가 얹혀 아우라를 이룬다.

아우라를 하나의 고정된 정의로 묶기도 어렵다. 미리엄 브라투 한센(Miriam Bratu Hansen)은 벤야민의 여러 저술에서 아우라가 예술작품의 진품성뿐 아니라 기억, 응시, 자연 경험과 타자와의 관계를 가리키는 개념군으로 나타난다고 지적한다. 벤야민은 「보들레르의 몇 가지 모티프에 대하여(“On Some Motifs in Baudelaire”)」에서 어떤 대상의 아우라를 경험한다는 것은 그 대상이 우리의 시선을 되돌려줄 수 있도록 한다는 뜻이라고 썼다.⁵⁾ 여기서 아우라는 대상 안에 고정된 속성이라기보다 대상과 관객

4) Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” 103-107. 인용문의 번역은 필자.

5) Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire,” in *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, trans. Edmund Jephcott et al. (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press,

사이에서 성립하는 지각적 관계에 가깝다. 그러므로 관계성이 생성형 AI 시대에 처음 아우라에 덧붙여졌다고 볼 수 없다. 관계의 계기는 이미 벤야민의 개념 안에 있었으며, 생성형 AI가 바꾸는 것은 관계를 구성하는 주체와 매개 장치 및 권력의 배치이다.

아우라의 쇠퇴 역시 기술이 등장하자 원본의 권위가 일방적으로 사라졌다는 서사로 축소할 수 없다. 벤야민은 대중이 사물을 가까이 가져오고 복제를 통해 개별 사물의 유일성을 극복하려는 욕구를 아우라 쇠퇴의 사회적 원인으로 보았다. 동시에 기술복제는 작품을 전통과 제의에 종속된 상태에서 풀어내 새로운 대중적 수용과 정치적 실천을 가능하게 했다. 아우라의 약화는 상실인 동시에 예술의 사회적 기능이 변하는 계기였다. 더구나 영화가 배우의 현존에서 비롯된 아우라를 약화시키면서도 영화산업은 스타의 인격을 상품화해 유사한 숭배를 다시 만들었다.⁶⁾ 복제기술은 아우라를 완전히 제거하기보다 일부 형태를 해체하고 다른 권위 효과를 생산한다.

존 버거(John Berger)가 지적했듯 카메라와 복제 이미지는 그림을 한 장소에서 떼어 여러 맥락으로 옮겼고, 이미지의 의미는 원래의 물리적 자리만이 아니라 새로 놓인 맥락에 따라 달라졌다.⁷⁾ 생성형 AI 시대의 이동은 원본에서 복제 이미지로 옮겨가는 데 그치지 않는다. 이미지는 수많은 이미지와 텍스트의 통계적 관계에서 산출되고, 생성 단계의 사용자는 완성된 원본을 다루기보다 프롬프트를 입력하고 여러 결과를 비교한다. 일부 참여형·플랫폼 환경에서는 관객, 의뢰자, 편집자와 선별자의 위치가 겹치며 작품의 정체성은 하나의 결과 파일뿐 아니라 모델, 입력, 선택과 수정의 연쇄에 분산된다.

이러한 상황을 잃어버린 아우라의 복원으로 규정하는 것은 적절하지 않다. 생성형 AI는 결과물과 특정한 제작 시점 및 장소의 연결을 약화시키지만, 작가의 이름, 플랫폼의 가시성, 기관의 승인, 생성 이력, 에디션과 작품 서사를 통해 새로운 권위 효과를 생산할 수도 있다. 제이 데이비드 볼터(Jay David Bolter) 등은 디지털 미디어가 아우라를 최종적으로 소멸시키는 대신 아우라의 약화와 재주장 사이를 오가는 ‘지속적인 위기’를 만든다고 설명한다.⁸⁾ 따라서 본고가 살펴볼 대상은 아우라의 소멸과 복원이라는 단선적 변화가 아니라 아우라를 이루던 요소들이 생성형 AI 환경에서 누구에 의해 약화되고 재조립되며 상품화되는가이다.

2) 제의가치, 전시가치, 플랫폼 가치

벤야민은 기술복제에 따라 예술작품의 무게중심이 제의가치(cult value)에서 전시가치(exhibition value)로 이동한다고 보았다. 제의가치는 작품이 종교적·의례적·권위적 맥락에서 지니는 가치이고, 전시가치는 작품이 반복적으로 제시되고 더 많은 사람에게 도달할 수 있다는 데서 생기는 가치이다. 기술복제는 예술을 의례의 장소에서 떼어 대중적 수용과 정치적 해석의 장으로 옮겼다. 여기서 전시가치는

2003), 337-339; Miriam Bratu Hansen, “Benjamin’s Aura,” *Critical Inquiry* 34(2) (Winter 2008), 336-340, 351. 벤야민 인용문의 번역은 필자.

6) Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” 104-107, 113.

7) John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC and Penguin Books, 1972), 19-34.

8) Jay David Bolter et al., “New Media and the Permanent Crisis of Aura,” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 12(1) (February 2006), 21, 34-36.

단순히 미술관에 걸린다는 뜻이 아니라 작품의 제시 가능성이 기술적으로 확장되는 조건을 가리킨다.⁹⁾

오늘날 작품의 노출은 디지털 플랫폼의 경제적·기술적 기반과 운영 규칙을 거치며 새로운 조건을 얻는다. 토마스 포엘(Thomas Poell), 데이비드 B. 니버그(David B. Nieborg)와 호세 반 데이크(José van Dijck)는 플랫폼화를 플랫폼의 기반 시설, 경제 과정과 통치 틀이 여러 부문에 침투하고 문화적 실천과 상상이 그 주위에서 재조직되는 과정으로 정의한다.¹⁰⁾ 니버그와 포엘은 이 과정에서 문화상품이 플랫폼에 의존하는 동시에 이용자 반응 데이터에 맞추어 수정, 재포장, 재순환되는 ‘가변적 상품(contingent commodity)’ 이 된다고 설명한다.¹¹⁾ 플랫폼은 작품을 담는 중립적 전시장이 아니라 검색, 추천, 순위, 콘텐츠 규정, 광고와 수익 배분을 통해 무엇이 누구에게 보일지를 조직한다.

본고는 이 선행연구를 바탕으로 ‘플랫폼 가치(platform value)’ 를 조작적으로 정의한다. 이는 작품의 미학적 가치나 시장가격이 아니라, 작품이 플랫폼의 선택 장치 안에서 발견되고 이용자의 반응이 조회, 채류, 저장과 공유 데이터로 전환되며 그 데이터에 따라 다시 추천, 수정, 재가공과 수익화될 수 있는 정도를 뜻한다. 플랫폼 가치는 첫째 검색과 추천을 통한 발견 가능성, 둘째 반응의 수치화 가능성, 셋째 화면 비율, 파일 형식과 썸네일 등 플랫폼 규격에 대한 적합성, 넷째 반복적인 수정과 재순환 가능성으로 구성된다. 테이나 부허(Taina Bucher)가 알고리즘이 이용자에게 ‘보이지 않게 될 위험’ 을 부과한다고 분석하고, 켈리 코터(Kelley Cotter)가 창작자와 인플루언서가 알고리즘 규칙을 추정하며 가시성을 확보하는 실천을 ‘가시성 게임’ 으로 설명한 것은 플랫폼 노출이 단순한 공개가 아니라 선택과 경쟁의 결과임을 보여준다.¹²⁾

이 점에서 플랫폼 가치는 전시가치를 대체하는 다음 단계가 아니다. 전시가치가 기술복제를 통해 작품이 제의적 장소를 벗어나 제시될 수 있는 조건을 가리킨다면, 플랫폼 가치는 그렇게 공개된 작품 가운데 무엇이 실제로 발견되고 확산되는지를 알고리즘과 데이터가 선별하는 조건을 가리킨다. 작품은 게시되어 전시 가능성을 얻고도 추천과 검색에서 배제되어 거의 보이지 않을 수 있다. 반대로 특정 형식과 반응 지표에 맞는 작품은 반복 노출되고 재가공 된다. 따라서 ‘전시가치가 플랫폼 가치로 재조정된다’ 는 표현은 전시가치가 소멸한다는 뜻이 아니라, 전시 가능성이 데이터화, 가시성 배분과 재순환 장치에 의해 조건지어지는 중층적 관계를 뜻한다.

생성형 AI는 이 조건을 강화한다. 생성 서비스가 하나의 플랫폼으로 운영되고, 산출물은 다시 별도의 유통 플랫폼을 거치는 경우가 많다. 두 플랫폼이 결합되어 있거나 분리되어 있더라도 각각 어떤 스타일과 구성이 생산되고 노출되는지를 추적하며, 사용자는 그 신호에 맞추어 프롬프트와 결과를 다시 조정한다. 이는 제작의 문턱을 낮추지만 작품의 형식과 노동을 플랫폼의 가시성 질서에 묶을 위험도 낳는다.

9) Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” 106-110.

10) Thomas Poell, David B. Nieborg and José van Dijck, “Platformisation,” *Internet Policy Review* 8(4) (2019), 1-13, <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425> (2026년 8월 20일 접속).

11) David B. Nieborg and Thomas Poell, “The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity,” *New Media & Society* 20(11) (2018), 4276-4277, 4282, 4289.

12) Taina Bucher, “Want to Be on the Top? Algorithmic Power and the Threat of Invisibility on Facebook,” *New Media & Society* 14(7) (2012), 1164-1168; Kelley Cotter, “Playing the Visibility Game: How Digital Influencers and Algorithms Negotiate Influence on Instagram,” *New Media & Society* 21(4) (2019), 895-900, 906-909.

플랫폼 가치를 분석한다는 것은 작품의 인기를 미학적 우수성과 동일시하는 것이 아니라, 가시성을 배분하는 기술적·경제적·제도적 조건을 드러내는 일이다.

3. 인공지능 생성의 기술적 조건

1) 복제의 자동화에서 생성 조건의 자동화로

생성형 AI의 이미지 생산은 단일 모델의 사용을 넘어 데이터, 모델과 인터페이스의 결합으로 이루어진다. 초기 전환점 가운데 하나는 생성적 적대 신경망(generative adversarial network, GAN)이었다. 이언 굿펠로우(Ian Goodfellow) 등은 생성자와 판별자가 경쟁하며 데이터 분포를 닮은 새로운 표본을 만드는 틀을 제안했다.¹³⁾ 이 방식은 기계가 기존 파일을 그대로 복사하지 않고 학습된 분포에서 그럴듯한 결과를 산출할 수 있음을 보여주었다. 2018년 크리스티(Christie's) 경매에 나온 오비어스(Obvious)의 <에드몽 드 벨라미(Edmond de Belamy)>는 GAN을 이용한 작품이 예술시장에 진입한 대표 사례가 되었다.¹⁴⁾

현재 환경을 본격적으로 바꾼 것은 확산 모델과 대규모 이미지-텍스트 학습의 결합이다. 확산 모델은 잡음에서 출발해 점차 이미지를 복원하는 방식으로 고품질 결과를 만든다. 로빈 롬바흐(Robin Rombach) 등의 잠재 확산 모델은 픽셀 공간 전체가 아니라 압축된 잠재 공간에서 확산 과정을 수행함으로써 고해상도 합성의 계산 부담을 줄였다.¹⁵⁾ DALL·E 2는 텍스트와 이미지 표현을 연결하여 사용자의 문장을 시각적 결과로 변환하는 능력을 보여주었다.¹⁶⁾ 이 기술은 붓이나 카메라를 직접 조작하는 과정뿐 아니라 언어로 장면을 지시하고 결과를 비교하며 선택하는 절차를 창작의 중요한 부분으로 만든다.

그러나 생성은 무에서의 창조가 아니다. 생성형 AI는 방대한 이미지-텍스트 쌍, 음원, 영상, 문서, 코드, 스타일과 장르의 흔적을 학습한다. LAION-5B는 58억 개가 넘는 CLIP 필터링 이미지-텍스트 쌍을 포함하는 공개 데이터셋으로 제시되었고, 이러한 규모의 데이터는 텍스트 기반 이미지 생성 모델 발전의 기반이 되었다.¹⁷⁾ 하나의 AI 이미지 뒤에는 프롬프트 입력자만이 아니라 이미지 생산자, 데이터 수집자와 라벨러, 모델 개발자, 컴퓨팅 인프라, 인터페이스와 플랫폼이 놓인다. 그러므로 생성형 AI 시대의 작품을 이해하려면 결과 이미지뿐 아니라 그 결과를 가능하게 한 생성 조건 전체를 살펴보아야 한다.

기술복제와 생성형 AI의 차이는 원본의 유무만으로 설명되지 않는다. 전자는 촬영, 인쇄와 상영 장치를 통해 특정 대상이나 기록을 반복 배포하는 데 중심이 있었다. 후자는 학습된 분포, 난수, 샘플링 설정

13) Ian Goodfellow et al., "Generative Adversarial Nets," *Advances in Neural Information Processing Systems* 27 (2014), 2672-2680.

14) Christie's, "Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy," 2018, <https://www.christies.com/lot/lot-edmond-de-belamy-from-la-famille-de-6166184> (2026년 8월 20일 접속).

15) Robin Rombach et al., "High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models," *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)* (2022), 10684-10695.

16) Aditya Ramesh et al., "Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents," *arXiv:2204.06125*, 2022, <https://arxiv.org/abs/2204.06125> (2026년 8월 20일 접속).

17) Christoph Schuhmann et al., "LAION-5B: An Open Large-Scale Dataset for Training Next Generation Image-Text Models," *Advances in Neural Information Processing Systems* 35 (2022), 25278-25294.

과 안전 필터를 통해 가능한 결과의 공간을 미리 구성한다. 사용자의 의도는 이 공간 안에서 해석되며, 어떤 표현은 모델이 잘 구현하고 어떤 표현은 거의 구현하지 못한다. 생성 조건의 자동화는 생산 속도를 높이는 동시에 무엇을 만들기 쉬운가를 모델과 플랫폼이 선행적으로 정하는 권력의 문제를 낳는다.

2) 프롬프트, 구체적 생성 사례와 창작 주체

“프롬프트를 잘 쓰는 것이 곧 창작인가”라는 질문은 단순한 찬반으로 답하기 어렵다. 프롬프트에는 사용자의 의도가 담기지만, 그것이 어떤 이미지로 바뀔지는 학습 상태, 샘플링 방식, 랜덤 시드, 필터 정책과 인터페이스에 의존한다. 같은 문장을 입력해도 결과가 달라질 수 있고 사용자는 출력 전 세부 표현을 완전히 예측하기 어렵다. 따라서 프롬프트의 길이나 반복 횟수보다 사용자가 표현 요소를 실제로 통제했는지, 출력 이후 무엇을 선별하고 수정했는지, 그 결과를 더 큰 구성 안에 어떻게 결합했는지를 나누어 살펴야 한다.

크리스티나 카슈타노바(Kristina Kashtanova)의 만화 『새벽의 자리야』 사례는 이러한 구분을 구체화한다. 카슈타노바는 미드저니(Midjourney)에 “dark skin hands holding an old photograph -ar 16:9”와 같은 프롬프트를 입력하고, 수백 차례의 결과 생성과 선택을 거쳐 이미지를 구성했다. 미국 저작권청(U.S. Copyright Office)은 인간이 작성한 글과 글·이미지의 선택, 조정 및 배열은 보호될 수 있지만 미드저니가 산출한 개별 이미지는 인간 저작물이 아니라고 판단했다.¹⁸⁾ 이는 작업량이 많다는 사실과 표현을 통제했다는 법적 판단이 같지 않음을 보여준다.

제이슨 M. 앨런(Jason M. Allen)의 『스페이스 오페라 극장』 사례에서도 같은 쟁점이 나타났다. 앨런은 최초 이미지를 얻기까지 수정 지시와 텍스트 프롬프트를 적어도 624회 입력한 뒤 어도비 포토샵(Adobe Photoshop)과 기가픽셀 AI(Gigapixel AI)로 후반 작업을 했지만, 미국 저작권청 심사위원회(U.S. Copyright Office Review Board)는 반복 횟수만으로 생성 이미지의 표현을 인간이 통제했다고 볼 수 없다고 판단했다. 포토샵 수정 부분의 독자적인 보호 가능성은 제출된 정보가 부족해 판단하지 않았으며, 앨런이 AI 생성 부분을 권리 주장 범위에서 제외하지 않았기 때문에 신청된 작품 전체의 등록을 최종 거절했다.¹⁹⁾

미국 저작권청의 2025년 보고서는 현재의 일반적인 생성형 AI에서 “prompts alone do not provide sufficient human control” 이라고 정리한다.²⁰⁾ 이는 프롬프트가 언제나 창작적 기여가 아니라는 뜻이 아니라, 아이디어와 지시가 출력의 구체적 표현에 대한 통제로 이어지는지를 사건별로 살펴야 한다는 뜻이다. 보고서는 인간이 산출물을 창작적으로 선택·배열하거나 수정하고, 더 큰 인간 저작물 안에 결합한

18) U.S. Copyright Office, *Cancellation Decision re: Zarya of the Dawn* (VAu001480196) (Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2023), 1, 8-10, <https://www.copyright.gov/docs/zarya-of-the-dawn.pdf> (2026년 8월 20일 접속).

19) U.S. Copyright Office Review Board, *Second Request for Reconsideration for Refusal to Register Théâtre D'opéra Spatial* (Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2023), 2, 5-9, <https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/Th-eatre-Dopera-Spatial.pdf> (2026년 8월 20일 접속).

20) U.S. Copyright Office, *Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability* (Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2025), 18-19, <https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-2-Copyrightability-Report.pdf> (2026년 8월 20일 접속).

부분은 보호 가능성을 별도로 판단할 수 있다고 본다.²¹⁾

한국저작권위원회(Korea Copyright Commission)의 『생성형 인공지능 활용 저작물의 저작권 등록 안내서』도 유사한 판단 구조를 제시한다. 안내서는 “GAI〔생성형 AI〕 산출물에 대한 추가적인 인간의 개입을 통해 ‘통제가능성과 예측가능성’을 확보한다면 창작적 기여가 인정될 여지가 높음”이라고 설명하면서, 일반적인 프롬프트는 아이디어나 지시에 가까울 수 있다고 구분한다.²²⁾ 두 기관의 지침은 표현이 서로 다르지만 인간이 결과의 구체적 표현을 얼마나 선택, 수정, 배열하고 책임졌는지를 중시한다.

법적 저작물성 판단과 예술적 가치는 동일하지 않다. 법적으로 보호되지 않는 출력도 예술적 논쟁을 일으킬 수 있고, 등록 가능한 편집·배열이 곧 높은 예술성을 보장하지도 않는다. 그럼에도 두 사례는 창작 주체를 프롬프트 입력자와 단순히 동일시할 수 없음을 보여준다. 주체성은 아이디어를 제시한 행위, 결과를 선별한 행위, 직접 수정한 표현, 전시 맥락의 설계, 권리와 오류에 대한 책임이 어떻게 결합되었는가에 따라 분석해야 한다.

4. 예술작품의 권위는 어디로 이동하는가

1) 원본성의 약화와 과정의 권위

AI 이미지 생성은 원본성의 의미를 혼돈다. 전통 회화에서 원본은 물질적 표면, 작가의 손, 제작 시점, 보존 이력과 소장 경로에 연결된다. 사진, 판화와 영상처럼 복수성이 본래 중요한 매체에서도 원본성은 에디션, 필름, 파일, 출력 방식과 작가 승인 같은 제도 장치로 관리된다. 그러나 생성형 AI 환경에서는 하나의 프롬프트에서 여러 이미지가 만들어지고, 그 이미지는 업스케일링, 인페인팅, 합성, 색 보정, 재생성과 편집을 거친다. 원본은 단일 물체가 아니라 생성, 선택, 수정과 승인 기록으로 흩어진다.

그렇다고 원본성이 완전히 사라졌다고 말하기는 어렵다. 원본성의 근거 가운데 일부가 물질적 유일성에서 ‘과정의 권위(processual authority)’로 이동한다고 보는 편이 정확하다. 본고에서 과정의 권위란 특정 결과가 정당한 작품으로 제시되는 이유를 검토할 수 있게 하는 근거의 묶음이다. 어떤 문제의식에서 출발했는지, 어떤 모델과 기능을 사용했는지, 무엇을 버리고 선택했는지, 어떤 부분을 직접 수정했는지, 권리 위험을 어떻게 점검했는지, 왜 그 결과가 특정 전시 맥락에 놓이는지를 기록하고 설명하는 능력이 여기에 포함된다.

과정의 권위는 모든 프롬프트를 공개하라는 요구와 다르다. 작가의 창작 비밀이나 계약상 기밀을 보호하면서도 작품의 정체성과 책임을 판단하는 데 필요한 핵심 정보를 남길 수 있다. 예컨대 모델과 버전, 사용 시점, AI가 관여한 단계, 인간의 주요 수정과 배열, 참조 자료의 권리 상태, 최종 승인자를 구분해 기록할 수 있다. 중요한 것은 기록의 양이 아니라 작품의 문제의식과 권리·책임 구조를 검토할 수

21) Ibid., 24-26.

22) 한국저작권위원회, *생성형 인공지능 활용 저작물의 저작권 등록 안내서* (한국저작권위원회, 2025), 13, 18-19, <https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsn=54253> (2026년 8월 20일 접속).

있는 충분성이다.

『에드몽 드 벨라미』 사례는 과정의 권위가 왜 필요한지를 보여준다. 크리스티의 작품 정보는 오비어스를 작가로 제시하고 GAN을 활용한 초상 제작 방식을 설명하며, 경매 제도는 이 결과를 거래 가능한 작품으로 승인했다.²³⁾ 그러나 그 정보만으로는 학습 데이터, 구체적인 생성·선택 과정과 개별 기여의 범위를 충분히 검토하기 어렵다. 기관의 승인과 시장 서사는 강하지만 과정의 추적 가능성과 책임 설명은 제한적인 사례인 셈이다. 과정의 권위는 작가성을 해체하기 위한 개념이 아니라 기여, 판단, 승인과 책임을 더 정확히 귀속시키기 위한 기준이다.

2) 관계적·과정적 권위와 ‘새로운 아우라’

본고에서 사용하는 ‘새로운 아우라’는 생성형 AI가 벤야민적 아우라를 되살린다는 뜻이 아니다. 이는 물질적 유일성이 약해진 뒤에도 어떤 결과가 다른 이미지로 대체하기 어려운 것으로 경험되고 권위를 얻는 조건을 설명하기 위한 제한적인 분석 개념이다. 이를 더 정확히 표현하면 ‘관계적·과정적 아우라(relational and processual aura)’이다. 생성 과정과 선택 이력의 추적 가능성, 특정 장소와 공동체의 기억, 작가의 선택과 수정, 기관의 책임 있는 승인, 관객이 조건을 해석하고 이의를 제기할 수 있는 전시 구조가 결합할 때 작품은 잠정적 권위를 얻는다. 이 권위는 작품에 내재한 본질이 아니라 공개되고 검토될 수 있는 조건 위에서 성립한다.

이 개념은 벤야민의 아우라와 연결되면서도 구별된다. 양자는 작품이 시각 정보로 환원되지 않고 특정 역사와 거리, 대체하기 어려운 경험을 요구한다는 점에서 이어진다. 그러나 벤야민의 아우라가 작품의 ‘지금 여기’, 물리적 지속과 전승의 역사에 긴밀히 결부되었다면 본고의 관계적·과정적 아우라는 단일 물체보다 생성, 선택, 수정, 전시와 승인으로 이어지는 기록에 더 크게 의존한다. 따라서 이는 벤야민적 아우라의 동일한 복원이 아니라, 그 아우라가 담당했던 역사적 증언과 권위의 일부가 다른 매개를 통해 재구성되는 현상을 가리킨다.

‘과정의 권위’와 ‘관계적·과정적 아우라’도 같은 뜻은 아니다. 과정의 권위는 사용 모델, 인간의 선택과 수정, 권리 검토와 같은 정당화 근거의 묶음이다. 관계적·과정적 아우라는 그러한 근거가 특정 장소와 전시, 관객과의 만남 속에서 작품을 대체하기 어려운 것으로 경험하게 만드는 효과를 가리킨다. 전자는 정당화의 근거이고 후자는 그 근거가 관객 경험에서 낳는 효과이며, 어느 것도 저작권이나 미학적 우수성을 자동으로 보장하지 않는다. 기록이 존재한다는 사실만으로 아우라가 생기지는 않는다. 기록이 작품의 질문과 연결되고 관객의 검토를 견디며 관련 노동과 권리를 가리지 않을 때 권위의 근거가 될 수 있다.

『새벽의 자리야』에 이 구분을 적용하면 개념의 작동 범위가 드러난다. 미국 저작권청 결정문은 프롬프트와 반복 생성이라는 이력, 카슈타노바의 글 작성과 이미지 선택·조정·배열, 만화 서사 안에서 이미지가 맺는 관계, 그리고 인간 기여와 AI 산출물을 구분한 제도적 책임 판단을 함께 기록했다.²⁴⁾ 이

23) Christie's, "Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy."

24) U.S. Copyright Office, *Cancellation Decision re: Zarya of the Dawn* (VAu001480196), 1, 8-10.

사례에서 과정의 권위는 개별 AI 이미지가 아니라 그러한 선택과 배열을 검토할 수 있다는 데 놓인다. 관계적·과정적 아우라는 그 기록이 독자와 전시 관객에게 개별 이미지를 만화의 서사와 제작 논쟁 속에서 대체하기 어려운 것으로 경험하게 할 때 비로소 성립할 수 있다. 저작권청의 판단은 정당화 자료를 제공하지만 그 자체로 작품의 미학적 가치나 아우라를 확정하지 않는다.

니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 ‘관계미학(relational aesthetics)’은 이 변화를 설명하는 데 일부 도움을 준다. 부리오는 1990년대의 관계적 예술이 독립된 사적 상징 공간보다 인간의 상호작용과 사회적 맥락을 이론적 지평으로 삼고, 작품이 만남과 교환을 조직하는 ‘사회적 틈새’가 된다고 설명했다.²⁵⁾ 이러한 관점은 관객 입력에 따라 결과가 바뀌는 생성형 설치, 실시간 영상과 데이터 기반 작업처럼 작품의 정체성이 완성된 물체 하나에 고정되지 않는 경우에 유용하다. 작품은 이미지 파일뿐 아니라 관객, 작가, 모델, 인터페이스와 전시 공간이 만나는 상황 전체를 포함한다.

그러나 부리오의 관계성과 새로운 아우라를 동일시할 수는 없다. 벤야민의 아우라는 가까이 있어도 해소되지 않는 거리와 대상이 관객의 시선을 되돌려 주는 경험에 무게를 두는 반면, 관계미학은 만남, 사용과 대화 같은 인간 사이의 근접성을 강조한다. 또한 부리오가 주로 인간 사이의 관계를 다루었다면 생성형 AI 작품은 데이터 제공자, 모델 개발자, 플랫폼 운영자, 작가, 기획자, 관객과 기술 장치가 함께 구성한다. 관계미학은 작품을 고정된 물체 밖에서 보게 하지만 데이터 출처, 노동, 권리와 책임 문제까지 자동으로 설명하지는 않는다.

클레어 비숍(Claire Bishop)이 지적했듯 만남이나 참여가 있다는 사실만으로 그 관계를 민주적이거나 바람직하다고 평가할 수 없다. 어떤 관계가 누구를 위해 만들어졌는지, 누가 참여하고 배제되는지, 이익과 책임이 어떻게 분배되는지를 함께 물어야 한다.²⁶⁾ 생성형 AI 작업에서도 관객 참여가 활발하다는 이유만으로 새로운 아우라가 형성되었다고 볼 수 없다. 데이터 생산자의 노동과 권리를 감추거나 플랫폼의 통제를 자연화하는 관계는 작품의 권위를 강화하기보다 정당성을 약화시킨다.

따라서 “AI 시대의 아우라는 물질의 희소성보다 맥락의 밀도에서 생긴다”는 명제도 조건부로 수정해야 한다. 생성형 AI 시대에는 물질적 희소성만으로 작품의 권위를 설명하기 어렵고, 생성 이력, 인간의 선별과 수정, 특정 장소와 공동체의 연계, 권리와 책임의 배치가 판단 근거로 추가된다. 그러나 이러한 조건은 작품에 자동으로 아우라를 부여하지 않는다. 기관과 관객의 검토 속에서 잠정적으로 성립하고 반박되며 수정될 수 있다.

5. 예술노동의 분해와 재배치

앞 장에서 논의한 과정의 권위는 생성 기록이 저절로 남는다는 뜻이 아니다. 어떤 결과를 채택하고 폐기했는지 정리하고, 사실과 권리를 확인하며, 수정 내역과 사용 도구를 기록하고, 전시 맥락에 맞게 설

25) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Les Presses du réel, 2002), 14-18, 112-113.

26) Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October* 110 (Fall 2004), 65-66, 78-79.

명하는 노동이 수행될 때 과정은 작품의 권위를 뒷받침할 수 있다. 권위의 근거가 물질적 유일성에서 판단과 기록의 연쇄로 이동한다는 주장은 곧 그 연쇄를 누가 만들고 얼마나 보상받으며 오류가 발생했을 때 누가 책임지는가라는 노동 문제로 이어진다. 이 장은 생성형 AI가 제작 시간을 줄이는데는 문지 않고 생산, 선별, 검수, 설명과 권리 관리의 업무 및 보상이 어떻게 재배치되는지를 살펴본다.

1) 초안의 가속과 보이지 않는 노동

생성형 AI가 일부 초안 제작 시간을 줄일 수 있다는 점은 실험적으로 확인되었지만, 이를 창작노동 전체의 감소로 일반화해서는 안 된다. 샤케드 노이(Shakked Noy)와 휘트니 장(Whitney Zhang)이 전문직 종사자 453명을 대상으로 실시한 무작위 실험에서 ChatGPT를 사용한 집단은 제한된 중간 수준의 글쓰기 과제를 평균 40퍼센트 빠르게 끝냈고 결과물 평가 점수는 18퍼센트 높았다. 다만 과제는 조직의 구체적인 맥락이나 엄격한 사실 확인을 요구하지 않는 짧은 글쓰기였다.²⁷⁾ 이 결과가 직접 뒷받침하는 범위는 경계가 분명한 초안 과제의 시간 단축이지, 전시 기획과 창작, 해석, 권리 검토를 포함한 예술노동 전체의 자동화가 아니다.

AI 시대의 예술노동은 사라지기보다 다른 방식으로 나뉠 수 있다. 빠르게 생성되는 것은 초안, 스타일 탐색, 반복 변형과 같이 산출물 단위로 드러나는 업무이다. 반면 무엇을 만들 것인지 정하는 문제 설정, 여러 결과 가운데 무엇을 고를지 판단하는 선별, 사실과 편향을 검토하는 검수, 전시 맥락을 설명하는 해석, 권리 관계와 사용 조건을 확인하는 행정 및 최종 승인 노동은 인간에게 남는다. 생성 속도와 실제 사용 가능성 사이의 간극을 메우는 노동은 결과 화면에서 보이지 않기 쉽다.

창작 분야의 초기 조사도 생산성 향상과 보상 저하가 동시에 일어날 가능성을 보여준다. 영국(UK)의 ‘창작산업과 생성형 AI 연구’ (Creative Industries and GenAI: Good Work Impacts on a Sector in Transition, CREAATIF) 프로젝트는 워크숍과 설문을 통해 창작산업 종사자 335명에게 접근했으며, 정량 분석에는 두 차례 설문에 참여한 283명의 응답이 사용되었다. 설문 응답자의 55퍼센트는 금전적 보상이 감소했거나 크게 감소했다고 답했고, 61퍼센트는 타인이 자신의 노동에 부여하는 가치가 낮아졌거나 크게 낮아졌다고 답했다. 워크숍에서는 더 짧은 기간과 낮은 보수로 더 많은 작업을 요구받고, 팀 축소와 업무강도 증가 및 생산성 기대 상승을 경험했다는 진술이 나왔다. 개별 참여자들은 품질이 낮은 AI 결과의 후편집과 인간 창작을 입증하고 저작권을 보호하기 위한 행정업무가 늘 수 있다고 설명했다.²⁸⁾ 표본과 지역이 제한되고 정량 결과와 질적 사례의 성격도 다르므로 미술계 전체의 인과 효과를 증명하지는 않지만, AI가 줄이는 노동과 늘리는 노동이 동일하지 않을 수 있음을 보여준다.

하워드 S. 베커(Howard S. Becker)가 예술을 고립된 천재보다 여러 협력자의 네트워크가 만드는 ‘예술세계’로 설명한 것은 여기서 중요하다.²⁹⁾ 생성형 AI의 예술세계에는 작가, 큐레이터, 갤러리스트, 테

27) Shakked Noy and Whitney Zhang, “Experimental Evidence on the Productivity Effects of Generative Artificial Intelligence,” *Science* 381(6654) (2023), 187-192.

28) Institute for the Future of Work, *Creative Industries and GenAI: Good Work Impacts on a Sector in Transition* (London: Institute for the Future of Work, 2025), 9-10, 27, 36, <https://doi.org/10.5281/zenodo.15535400> (2026년 8월 20일 접속).

크니션, 데이터 라벨러, 모델 개발자, 플랫폼 운영자, 저작권 담당자, 법률가, 교육자와 관객 커뮤니티 관리자가 얹힌다. 최종 결과가 ‘AI가 만든 이미지’로 축약되면 이들의 기여와 책임은 가려질 수 있다. 미술경영은 생성 도구 사용 여부뿐 아니라 누가 선별, 검수, 설명과 승인을 수행했는지 기록해야 한다.

2) 보상 압력과 책임 노동의 증가

노동시장 자료에서도 범위를 한정된 변화가 확인된다. 상 후이(Xiang Hui), 오렌 레셰프(Oren Reshef)와 뤼펑 저우(Luofeng Zhou)는 대형 온라인 프리랜서 플랫폼 자료를 차분의 차분 방식으로 분석하여 ChatGPT 공개 뒤 노출도가 높은 직종의 월평균 계약 건수가 2퍼센트, 월소득이 5.2퍼센트 감소했다고 보고했다. DALL·E 2와 Midjourney 공개 뒤 이미지·디자인 관련 서비스에서도 계약과 총보수가 감소하는 유사 경향이 나타났다.³⁰⁾ 이 연구는 개별 작업 단가의 하락을 직접 측정하지 않았고 온라인 프리랜서 시장의 단기 효과를 미술계 전체에 적용할 수도 없다. 따라서 “AI 때문에 예술노동의 단가가 일반적으로 하락한다”는 명제보다, 플랫폼에서 거래되는 일부 글쓰기·이미지·디자인 서비스에 수요와 총보수의 하방 압력이 관찰되었다는 범위로 해석해야 한다.

이 자료들을 함께 보면 생성형 AI의 노동 효과는 대체와 보완 가운데 하나로 정리되지 않는다. 제한된 초안 과제에서는 시간과 품질이 개선될 수 있지만, 효율의 이익이 노동시간 단축이나 보수 향상으로 돌아간다는 보장은 없다. 기관이 절감된 시간을 더 많은 시안과 빠른 납기로 바꾸고 검수, 권리 확인과 오류 책임을 기존 담당자에게 부가한다면 생산성의 이익과 책임 부담은 서로 다른 주체에게 돌아간다. 이러한 가능성은 CREAATIF 조사에서 보고되었지만 모든 기관에서 필연적으로 발생한다고 단정할 수는 없다. 그러므로 미술기관은 도입 전후의 시안 수, 납기, 사후 수정 시간, 보수, 권리 검토와 최종 승인 책임을 측정하여 실제 변화를 확인해야 한다.

책임 노동의 전문성도 별도로 평가해야 한다. AI가 만든 홍보 이미지가 타인의 저작물을 지나치게 닮았는지, 특정 집단을 차별적으로 재현하는지, 전시 맥락이나 기관의 공공성과 충돌하는지 판단하려면 시각문화, 저작권, 데이터 윤리와 기관 정책에 대한 지식이 필요하다. 이를 기존 담당자의 부수 업무로 간주하면 비용은 보이지 않게 전가된다. 계약과 직무기술서에는 AI 출력의 검수 범위, 승인권자, 오류 수정 절차와 추가 업무 보상을 명시할 필요가 있다.

3) 플랫폼 가치와 예술가의 의존성

플랫폼은 생성형 AI 시대 예술노동의 핵심 조건이다. 많은 작가는 작품을 만든 뒤 플랫폼에 올리는 데서 그치지 않고 처음부터 화면 비율, 이미지의 즉각성, 짧은 설명문, 공유 형식, 업데이트 주기와 반응 데이터를 고려한다. 닉 스르니첵(Nick Srnicek)이 플랫폼 자본주의를 데이터 추출과 네트워크 효과를 중심으로 설명했듯 플랫폼은 단순한 유통 통로가 아니라 생산과 소비를 조직하는 인프라이다.³¹⁾ 호세 반

29) Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 1-39.

30) Xiang Hui, Oren Reshef and Luofeng Zhou, “The Short-Term Effects of Generative Artificial Intelligence on Employment: Evidence from an Online Labor Market,” *Organization Science* 35(6) (2024), 1978-1979, 1985.

데이크(José van Dijck), 토마스 포엘과 마르타인 더 발(Martijn de Waal)도 플랫폼 사회에서 공적 가치와 사적 플랫폼의 이해가 깊이 얽힌다고 지적한다.³²⁾

생성형 AI는 이중의 의존성을 만든다. 제작 단계에서는 모델의 미학, 필터, 출력 규격, 요금과 사용 약관에 의존하고, 유통 단계에서는 추천, 검색, 계정 정책과 수익 배분에 의존한다. 플랫폼이 모델을 업데이트하거나 서비스를 중단하면 같은 결과를 재생성하기 어렵고, 서버 안에서 생성 이력이 사라지면 제작 과정과 권리 관계를 설명하기도 어렵다. 더 많은 제작 가능성이 곧 더 큰 자율성을 뜻하지 않는 이유이다.

따라서 미술경영은 플랫폼 가치를 홍보 성과로만 다루지 말고 의존 위험을 함께 평가해야 한다. 기관과 작가는 원본 파일과 중간 산출물, 모델과 버전, 주요 설정, 이용약관과 라이선스를 별도로 보존하고, 대체 가능한 도구와 재전시 방법을 검토해야 한다. 플랫폼 반응 지표도 평가 참고자료가 될 수 있지만 작품의 공공성이나 미학적 가치와 동일시해서는 안 된다. 플랫폼 가치의 분석은 가시성의 성과뿐 아니라 그 가시성을 위해 누가 형식을 바꾸고 데이터를 제공하며 위험을 부담했는지를 묻는 노동 분석과 결합해야 한다.

6. 미술경영의 실무 과제

앞 장에서 확인했듯 생성형 AI가 절약한 제작 시간은 자동으로 노동자의 여유가 되지 않으며, 선별, 검수, 권리 확인, 설명과 최종 승인 같은 책임 노동은 늘어날 수 있다. 또한 4장에서 제시한 과정의 권위는 이 노동이 정확히 수행되고 기록될 때 성립한다. 그러므로 미술경영의 과제는 작가에게 생성 이력을 제출하라고 요구하는 데 그쳐서는 안 된다. 기관은 누가 어떤 정보를 확인하고 최종 승인할지, 필요한 시간과 전문성 및 비용을 어떻게 배정할지, 오류와 권리 침해가 발생했을 때 책임이 어떤 절차로 이전되는지를 설계해야 한다. 이하에서는 기록, 평가, 소장·보존의 세 영역을 검토한다.

1) AI 사용 여부보다 사용 단계의 기록

“AI를 사용했는가”라는 질문만으로 작품의 성격을 판단하기는 어렵다. 아이디어 발상, 스케치 변환, 이미지 전체 생성, 배경 보완, 색 보정과 업스케일링, 해설문 초안 작성은 개입의 의미가 서로 다르다. 필요한 것은 사용 여부의 고백보다 사용 단계와 인간의 판단을 연결한 기록이다.

미술관, 갤러리, 공모전, 레지던시와 교육기관은 최소 다섯 범주의 정보를 요구할 수 있다. 첫째 사용 도구와 모델의 이름, 버전과 사용 시점, 둘째 AI가 관련한 단계와 관여하지 않은 단계, 셋째 인간이 수행한 주요 선택, 배열, 수정과 후반 작업, 넷째 참조 자료와 제3자 권리 위험을 확인하기 위해 취한 조치, 다섯째 최종 승인자와 재현 또는 재전시 조건이다. 프롬프트 원문 전체는 작품의 성격과 계약에 따라 선

31) Nick Srnicek, *Platform Capitalism* (Cambridge: Polity, 2017), 43-48.

32) José van Dijck, Thomas Poell and Martijn de Waal, *The Platform Society: Public Values in a Connective World* (New York: Oxford University Press, 2018), 1-24.

택적으로 제출하게 하되, 결과를 재현하거나 인간의 기여를 판단하는 데 핵심인 프롬프트와 설정은 보존할 수 있다.

이 기록은 작가를 감시하기 위한 절차가 아니라 작품의 권위와 책임을 설명하는 최소 아카이브이다. 한국저작권위원회의 『생성형 인공지능 결과물에 의한 저작권 분쟁 예방 안내서』는 생성형 AI 결과에도 일반적인 저작권 침해 판단 기준이 적용될 수 있으며, 이용자와 사업자가 출력의 유사성과 이용 맥락을 확인해야 한다고 설명한다.³³⁾ 전시, 출판, 홍보, 굿즈와 교육 자료에서 AI 결과를 사용하는 기관은 공적 신뢰를 가진 매개자이므로 제작 과정과 이용 범위를 기록하고 설명할 책임이 있다.

기관 내부 기록과 관객 공개의 수준은 구분할 필요가 있다. 내부 기록은 계약, 권리 검토, 보존과 분쟁 대응에 필요한 상세 정보를 포함할 수 있다. 관객에게는 작품 이해와 비판적 판단에 필요한 모델, 주요 개입 단계, 인간의 수정, 데이터 및 권리 쟁점, 실시간 상호작용의 처리 방식을 간결하게 설명할 수 있다. 무조건적인 전면 공개도, “AI 사용”이라는 한 줄 표시도 충분하지 않다.

2) 평가 기준의 재설계

AI 작품 평가는 사용을 금지하거나 허용하는 이분법으로 이루어질 수 없다. AI를 쓰지 않은 작품이 항상 더 진정한 것도 아니고 AI를 쓴 작품이 항상 더 새롭거나 진보적인 것도 아니다. AI가 작품의 개념, 형식, 관객 경험과 사회적 질문에 어떻게 기여했는지를 평가해야 한다. 유행하는 스타일을 빠르게 모방하는 데 그쳤다면 기술 사용 자체는 높은 평가의 근거가 되기 어렵다. 반대로 데이터의 편향, 자동화된 시각성, 인간과 기계의 협업 조건, 플랫폼 권력을 드러냈다면 AI 사용은 작품의 개념적 필연성을 가질 수 있다.

평가 기준은 네 축으로 구성할 수 있다. 첫째 개념적 필연성이다. 왜 이 작업에 AI가 필요한지, AI가 없을 때 질문과 경험이 어떻게 달라지는지를 본다. 둘째 인간의 창작적 판단이다. 어떤 선택, 수정, 배열과 맥락화가 결과를 특정 작품으로 만들었는지를 검토한다. 셋째 관계의 질이다. 작품이 어떤 참여와 대화를 조직하고 누구를 배제하며 데이터와 노동의 비대칭을 드러내는지 묻는다. 넷째 권리와 책임 관리이다. 데이터와 참조 이미지, 인물의 얼굴과 목소리, 상표와 저작물의 위험을 어떻게 점검했고 오류 발생 시 누가 대응하는지를 본다.

미국 저작권청과 한국저작권위원회의 문구는 인간 기여를 평가할 때 구체성을 요구한다. 미국 저작권청은 프롬프트만으로 충분한 인간 통제가 성립하지 않는다고 하면서도 인간의 창작적 선택·배열과 수정은 분리해 판단한다. 한국저작권위원회는 추가 개입으로 ‘통제가능성과 예측가능성’을 확보할수록 창작적 기여가 인정될 여지가 높다고 설명한다.³⁴⁾ 법적 등록 가능성과 예술적 가치는 동일하지 않지만 두 영역 모두 “인간이 무엇을 구체적으로 판단하고 책임졌는가”를 묻는다. 기관은 법률 기준을 예

33) 한국저작권위원회, 『생성형 인공지능 결과물에 의한 저작권 분쟁 예방 안내서』 (한국저작권위원회, 2025), 3-5, 32-46, <https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsn=54252> (2026년 8월 20일 접속).

34) U.S. Copyright Office, *Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability*, 18-26; 한국저작권위원회, 『생성형 인공지능 활용 저작물의 저작권 등록 안내서』, 13, 18-19.

술성의 대리 지표로 쓰지 않되, 과정 설명의 객관성을 높이는 참고 기준으로 활용할 수 있다.

평가 절차도 노동 배분과 연결해야 한다. 작가에게 방대한 자료를 요구하면서 검토 인력과 보관 체계를 마련하지 않으면 투명성은 형식적 서류 부담이 된다. 기관은 작품 유형과 위험도에 따라 제출 범위를 달리하고, 심사위원·큐레이터·보존가·법률 담당자가 어떤 항목을 검토할지 정해야 한다. 민감 정보의 접근 권한과 보관 기간, 분쟁이 없을 때 폐기할 자료도 명시할 필요가 있다.

3) 소장, 보존과 재전시

AI 기반 작품은 소장과 보존에서도 새로운 문제를 낳는다. 회화나 조각은 물질 보존이 중심이고 사진과 영상은 필름, 파일, 출력 조건, 재생 장치와 에디션 관리가 중요하다. AI 기반 작품에는 모델, 프롬프트, 데이터, 소프트웨어 버전, 실행 환경, 라이선스와 응용 프로그래밍 인터페이스(application programming interface, API) 접근 권한이 추가된다. 특정 클라우드 서비스와 모델에 의존한 작품은 서비스 중단이나 업데이트 뒤 같은 방식으로 작동하지 않을 수 있다. 파일 보관만으로 작품을 보존할 수 없는 이유이다.

소장기관은 결과물과 함께 생성 조건을 인수해야 한다. 최종 파일, 핵심 중간 산출물, 주요 프롬프트와 설정, 모델과 버전, 랜덤 시드, 후반 편집 파일, 사용 약관, 작가의 재생성 지침, 재전시 때 허용되는 변형 범위를 기록할 필요가 있다. 실시간 생성이나 관객 반응형 작품에서는 입력 데이터가 저장되는지, 모델이 출력하는 범위와 금지 조건은 무엇인지, 시스템 장애 때 대체 출력이나 기록 영상을 작품으로 인정할지까지 작가와 합의해야 한다.

보존의 목표가 항상 동일한 화면을 재현하는 데 있는 것은 아니다. 시간기반 미디어 보존 연구가 제안하듯 작품의 동일성을 이루는 핵심 속성과 허용 가능한 변화의 범위를 먼저 판단해야 한다.³⁵⁾ 작품에 따라 특정 파일을 고정하고 하드웨어와 소프트웨어를 유지하거나, 새 환경으로 이관하거나, 규칙과 관계를 재해석해 실행하는 전략이 달라질 수 있다. 작품의 동일성이 결과 이미지, 생성 규칙, 관객과의 상호작용 중 어디에 있는지 작가 진술과 계약으로 남겨야 한다. 과정의 권위는 이때 보존의 판단 기준으로 작동한다.

미술관의 소장 행위는 물건을 보관하는 일을 넘어 생성 조건을 보존하고 설명하는 일이 된다. 큐레이터, 보존가, 테크니션, 기록관리자와 법률 담당자의 협업이 필요하고, 그 노동과 비용을 취득 예산에 포함해야 한다. AI 시대의 미술경영은 전시와 판매 관리뿐 아니라 기술 의존성과 제도 책임을 장기적으로 다루어야 한다.

7. 권리와 거버넌스

35) Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations," *Tate Papers* 6 (Autumn 2006), 4-10, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> (2026년 8월 20일 접속).

1) 학습 데이터와 공정이용의 쟁점

생성형 AI의 권리 문제는 출력의 저작권만으로 끝나지 않는다. 모델은 수많은 저작물을 학습에 이용하며, 그 과정이 저작권 침해인지 공정이용이나 텍스트·데이터 마이닝 예외에 해당하는지, 허락과 보상 이 필요한지는 국가와 구체적 이용 형태에 따라 논쟁 중이다. 한국저작권위원회가 2026년 발간한 『생성형 인공지능의 저작물 학습에 대한 저작권법상 공정이용 안내서』는 학습 과정의 복제 가능성과 한국 저작권법상 공정이용의 네 요소를 구분해 검토하고, 개별 사안의 목적, 저작물의 성격, 이용된 부분과 시장 영향에 따라 결론이 달라질 수 있음을 설명한다.³⁶⁾

미국 저작권청의 2025년 『저작권과 인공지능 제3부: 생성형 AI 학습』(Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training)도 데이터 수집, 학습을 위한 복제, 모델의 배포와 출력 등 서로 다른 이용 행위를 나누어 분석한다. 보고서는 모든 학습을 일률적으로 적법하거나 위법하다고 결론 내리지 않고 이용 목적과 시장 대체, 접근의 적법성, 안전장치와 라이선스 시장을 함께 검토한다.³⁷⁾ 이는 미술 분야에서 특히 중요하다. 작가의 이미지, 작품 사진, 전시 기록, 비평문과 아카이브가 학습 자원이 되고 표현성이 강한 작품의 스타일과 시장이 연결되기 때문이다.

“인터넷에 공개되어 있으니 학습해도 된다”는 설명은 이 복잡성을 포착하지 못한다. 공개와 이용 허락은 같지 않고, 개별 작가가 자신의 작품이 어느 데이터셋에 포함되었는지 확인하기도 어렵다. 반대로 모든 학습에 작품별 사전 허락을 요구하는 방식도 연구, 기록과 접근의 공익을 어떻게 조정할지 추가 논의가 필요하다. 미술경영은 판례가 확정되기 전에 적법성을 단정하기보다 작품과 기관의 위험 수준에 맞는 데이터 출처 확인, 라이선스, 옵트아웃 신호, 기록과 분쟁 대응 절차를 마련해야 한다.

권리 문제를 개인 작가에게만 맡길 수도 없다. 집단적 권리 관리, 표준 계약, 데이터 이용허락 체계와 작가 단체 및 기관의 협상 구조가 필요하다. 기관이 자체 아카이브를 모델 개발이나 검색 도구에 제공할 때는 이용 목적, 대상 자료, 보존 기간, 재학습과 제3자 제공, 권리자의 철회 방법, 보상과 공익적 접근을 계약에 명시해야 한다. AI 시대의 권리는 단순한 소유권보다 창작 생태계의 지속 가능성을 구성하는 거버넌스 문제이다.

2) 투명성 규범과 기관의 책임

유럽연합 「인공지능법(Artificial Intelligence Act)」은 일반목적 AI 모델 제공자에게 유럽연합 저작권법을 준수하는 정책을 마련하고, 학습에 사용한 콘텐츠에 관해 충분히 상세한 요약물을 공개하도록 요구한다.³⁸⁾ 유럽 위원회(European Commission)는 2025년 학습 콘텐츠 공개 요약물을 위한 설명문과 템플릿을 발

36) 한국저작권위원회, 『생성형 인공지능의 저작물 학습에 대한 저작권법상 공정이용 안내서』(한국저작권위원회, 2026), 14-46, <https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsnno=55211> (2026년 8월 20일 접속).

37) U.S. Copyright Office, *Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training*, Pre-Publication Version (Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2025), 1-2, 36-77, <https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-3-Generative-AI-Training-Report-Pre-Publication-Version.pdf> (2026년 8월 20일 접속).

38) European Parliament and Council, *Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June*

표하여 데이터 유형과 출처, 수집 방식에 관한 최소 항목을 제시했다.³⁹⁾ 이는 학습 데이터의 모든 항목을 작품 단위로 공개하라는 뜻은 아니지만 모델 제공자가 데이터 구성과 수집 경로를 설명해야 한다는 방향을 보여준다.

미술관과 갤러리는 모델 제공자는 아니지만 AI 산출물을 전시하고 해석하며 교육하는 공적 매개자이다. 기관은 작품 설명에서 AI 사용을 신비화하거나 숨겨서는 안 되며 “AI가 만든 작품”이라는 홍보 문구만 앞세워도 안 된다. 어떤 인간의 판단이 있었는지, 어떤 모델과 단계가 쓰였는지, 알려진 데이터 및 권리 쟁점은 무엇인지, 관객이 어떤 한계를 비판적으로 보아야 하는지를 설명해야 한다. 투명성은 작품의 비밀을 모두 폭로하는 것이 아니라 관객의 판단에 필요한 비대칭을 줄이는 큐레이션의 책임이다.

어도비 파이어플라이(Adobe Firefly)처럼 학습 데이터 범위와 상업적 안전성을 강조하는 서비스도 등장했다. 어도비(Adobe)는 파이어플라이가 어도비 스톡(Adobe Stock)과 같은 라이선스 콘텐츠 및 저작권이 만료된 퍼블릭 도메인 콘텐츠를 중심으로 학습했다고 설명한다.⁴⁰⁾ 그러나 기관은 사업자의 홍보 문구만 받아들이지 말고 모델별 약관, 면책 범위, 보상 정책, 출력에 포함될 수 있는 제3자 권리와 업데이트 이력을 확인해야 한다. ‘상업적으로 안전하다’는 표현은 무위험 보증과 같지 않다.

3) 미술경영을 위한 최소 거버넌스

현장에서 적용할 최소 거버넌스는 다음 원칙으로 정리할 수 있다. 첫째, 공모와 전시 신청서에서 AI 사용 단계와 인간 개입을 구분하되 작품 유형과 위험도에 비례한 정보를 요구한다. 둘째, 계약서에는 AI 산출물의 권리 보증 범위, 제3자 권리 주장 발생 시 통지와 대응, 데이터와 모델 사용에 관한 고지, 추가 검수와 수정 비용, 책임 한계를 포함한다. 셋째, 기관 내부의 홍보물, 교육 자료와 전시 해설문에 AI를 사용할 때 사실 확인자와 최종 승인자를 명확히 한다. 넷째, 소장 작품은 생성 조건, 라이선스, 의존 서비스와 재현 가능성을 기록하는 체크리스트를 사용한다. 다섯째, 관객에게는 AI 사용을 불거리로만 제시하지 않고 창작 과정, 노동과 권리 문제를 이해할 맥락을 제공한다.

여기에 노동 원칙을 추가해야 한다. 생성형 AI 도입 전후에 시안 수, 납기, 보수, 검수 시간과 최종 책임이 어떻게 변했는지 기록하고, 새로 생긴 검수·권리·보존 업무를 직무와 예산에 반영한다. 생성 이력 제출과 공개로 인해 작가의 개인정보, 영업비밀이나 미공개 연구가 침해되지 않도록 접근 권한과 보관 기간도 정해야 한다. 투명성의 비용을 가장 약한 참여자에게 전가하면 거버넌스 자체가 불공정해진다.

이 기준은 AI를 배제하기 위한 장치가 아니다. 소규모 기관과 독립 작가는 전시 시뮬레이션, 접근성 개선, 다국어 해설, 교육 자료, 아카이브 검색과 관객 참여형 설치에서 실질적인 도움을 얻을 수 있다.

2024 *Laying Down Harmonised Rules on Artificial Intelligence*, OJ L, 2024/1689, 12 July 2024, Article 53.

39) European Commission, “Explanatory Notice and Template for the Public Summary of Training Content for General-Purpose AI Models,” 2025, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/explanatory-notice-and-template-public-summary-training-content-general-purpose-ai-models> (2026년 8월 20일 접속).

40) Adobe, “Approach to Generative AI with Adobe Firefly,” n.d., <https://www.adobe.com/ai/overview/firefly/gen-ai-approach.html> (2026년 8월 20일 접속).

그러나 가능성이 공정성을 보장하지는 않는다. 생산성의 이익이 누구에게 돌아가는지, 위험과 책임을 누가 부담하는지, 권리자에게 어떤 선택권이 있는지, 관객에게 어떤 정보가 제공되는지를 함께 설계해야 한다.

8. 결론

벤야민은 기술복제를 예술 외부의 단순한 기술 혁신으로 보지 않았다. 기술이 작품의 존재 방식, 권위의 근거, 감상 조건과 정치적 가능성을 함께 바꾼다고 보았다. 생성형 AI도 같은 방식으로 접근할 필요가 있다. AI가 인간처럼 창작할 수 있는가라는 질문만으로는 데이터, 모델, 플랫폼, 저작권, 시장, 미술기관과 관객의 기대가 만드는 사회적 조건을 설명할 수 없다.

본고는 먼저 벤야민의 아우라를 물질적 유일성 하나로 환원하지 않았다. 아우라는 ‘지금 여기’와 전송의 역사뿐 아니라 거리, 지각과 응시의 관계를 포함하며, 기술복제에 따른 쇠퇴도 상실과 대중적·정치적 가능성이 함께 있는 양가적 변화였다. 따라서 생성형 AI를 아우라의 복원 장치로 서술하는 대신 아우라의 구성 요소가 해체, 재조립되고 상품화되는 과정을 분석했다.

이 위에서 본고는 ‘관계적·과정적 아우라’를 제한된 분석 개념으로 제안했다. 이는 벤야민적 아우라의 귀환이 아니라, 생성 이력의 추적 가능성, 인간의 선별과 수정, 장소 및 공동체의 맥락, 기관의 승인과 책임, 관객의 검토가 결합해 어떤 결과를 대체하기 어려운 작품으로 경험하게 하는 잠정적 효과이다. 그 정당화 근거인 과정의 권위와 관객 경험의 효과인 관계적·과정적 아우라를 구분함으로써 선언적 ‘새로운 아우라’ 논의를 피하고자 했다.

또한 플랫폼 가치를 미학적 가치나 전시가치의 대체물로 보지 않았다. 플랫폼 가치는 작품이 데이터화되고 알고리즘으로 선택되며 반응이 수치화되고 재순환되는 정도를 가리킨다. 전시가치는 이 장치에 의해 조건 지어지며, 공개된 작품도 발견되지 않을 수 있다. 따라서 미술경영은 조회와 공유를 작품 가치로 곧바로 환산하지 말고 가시성을 배분하는 규칙과 의존 위험을 함께 평가해야 한다.

예술노동에 관해서도 보이지 않는 노동이 필연적으로 증가한다고 단정하지 않았다. 제한된 초안 과정의 시간 단축, 온라인 프리랜서 시장의 계약·소득 감소와 창작노동자 조사에서 보고된 보상 및 업무압력을 각각의 적용 범위 안에서 해석했다. 확인할 수 있는 핵심은 일부 생산 단계가 빨라져도 선별, 사실 확인, 권리 검토, 설명과 최종 책임이 자동으로 사라지지 않는다는 점이다. 실제 부담이 늘었는지는 기관이 시안 수, 납기, 검수 시간, 보수와 책임 배분을 측정해야 한다.

본 연구에는 세 가지 한계가 있다. 첫째, 영미권의 플랫폼 연구와 저작권 제도 자료가 중심이어서 지역별 기술·시장·규제 차이를 충분히 비교하지 못했다. 둘째, 한국 미술기관과 예술노동자를 직접 조사하지 않아 제안한 실무 기준의 비용과 수용 가능성을 현장 자료로 검증하지 못했다. 셋째, ‘플랫폼 가치’와 ‘관계적·과정적 아우라’는 후속 사례연구와 인터뷰를 통해 설명력과 한계를 검증해야 하는 분석 개념이다. 이러한 한계를 명시하는 것은 제안을 약화시키기보다 이론적 판단과 실증적으로 확인된 효과의 경계를 분명히 한다.

결국 생성형 인공지능 시대의 미술경영은 작품을 전시하고 판매하는 역할을 넘어 창작 조건을 설명하고 책임을 배분하는 역할을 맡는다. 사용 단계 기록, 위험에 비례한 평가, 노동 보상, 계약과 권리 검토, 생성 조건의 소장·보존, 플랫폼 의존성 관리와 관객 설명이 서로 연결되어야 한다. 생성형 AI가 예술을 빈약하게 만들지, 새로운 질문을 여는 계기가 될지는 기술의 특성뿐 아니라 이를 둘러싼 제도적 선택에도 크게 달려 있다. 미술경영의 책임은 예술의 자유와 창작 생태계의 지속 가능성을 함께 설계하는데 있다.

투고일 2026년 7월 9일 | 심사완료일 2026년 8월 18일 | 게재확정일 2026년 8월 18일

참고문헌

- 한국저작권위원회. *생성형 인공지능 결과물에 의한 저작권 분쟁 예방 안내서*. 한국저작권위원회, 2025.
<https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsn=54252> (2026년 8월 20일 접속).
- 한국저작권위원회. *생성형 인공지능 활용 저작물의 저작권 등록 안내서*. 한국저작권위원회, 2025.
<https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsn=54253> (2026년 8월 20일 접속).
- 한국저작권위원회. *생성형 인공지능의 저작물 학습에 대한 저작권법상 공정이용 안내서*. 한국저작권위원회, 2026.
<https://www.copyright.or.kr/information-materials/publication/research-report/view.do?brdctsn=55211> (2026년 8월 20일 접속).
- Adobe. “Approach to Generative AI with Adobe Firefly.” n.d.
<https://www.adobe.com/ai/overview/firefly/gen-ai-approach.html> (2026년 8월 20일 접속).
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version.” In *Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, 101-133. Trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. “On Some Motifs in Baudelaire.” In *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, 313-355. Trans. Edmund Jephcott et al. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972.
- Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* 110 (Fall 2004), 51-79.
- Bolter, Jay David, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy and Petra Schweitzer. “New Media and the Permanent Crisis of Aura.” *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 12(1) (February 2006), 21-39.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
- Bucher, Taina. “Want to Be on the Top? Algorithmic Power and the Threat of Invisibility on Facebook.” *New Media & Society* 14(7) (2012), 1164-1180.
- Byrnes, William J. *Management and the Arts*. 6th ed. New York: Routledge, 2022.
- Christie’s. “Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy.” 2018.
<https://www.christies.com/lot/lot-edmond-de-belamy-from-la-famille-de-6166184> (2026년 8월 20일 접속).

- Colbert, François and Yves Evrard. “Arts Management: A New Discipline Entering the Millennium?” *International Journal of Arts Management* 2(2) (Winter 2000), 4-13.
- Cotter, Kelley. “Playing the Visibility Game: How Digital Influencers and Algorithms Negotiate Influence on Instagram.” *New Media & Society* 21(4) (2019), 895-913.
- European Commission. “Explanatory Notice and Template for the Public Summary of Training Content for General-Purpose AI Models.” 2025.
<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/explanatory-notice-and-template-public-summary-training-content-general-purpose-ai-models> (2026년 8월 20일 접속).
- European Parliament and Council. *Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 Laying Down Harmonised Rules on Artificial Intelligence*. OJ L, 2024/1689, 12 July 2024.
- Goodfellow, Ian et al. “Generative Adversarial Nets.” *Advances in Neural Information Processing Systems* 27 (2014), 2672-2680.
- Hansen, Miriam Bratu. “Benjamin’s Aura.” *Critical Inquiry* 34(2) (Winter 2008), 336-375.
- Hertzmann, Aaron. “Can Computers Create Art?” *Arts* 7(2) (2018), article 18.
<https://doi.org/10.3390/arts7020018> (2026년 8월 20일 접속).
- Hui, Xiang, Oren Reshef and Luofeng Zhou. “The Short-Term Effects of Generative Artificial Intelligence on Employment: Evidence from an Online Labor Market.” *Organization Science* 35(6) (2024), 1977-1989.
- Institute for the Future of Work. *Creative Industries and GenAI: Good Work Impacts on a Sector in Transition*. London: Institute for the Future of Work, 2025.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15535400> (2026년 8월 20일 접속).
- Laurenson, Pip. “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.” *Tate Papers* 6 (Autumn 2006), 1-12.
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> (2026년 8월 20일 접속).
- Nieborg, David B. and Thomas Poell. “The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity.” *New Media & Society* 20(11) (2018), 4275-4292.
- Noy, Shakked and Whitney Zhang. “Experimental Evidence on the Productivity Effects of Generative Artificial Intelligence.” *Science* 381(6654) (2023), 187-192.
- Poell, Thomas, David B. Nieborg and José van Dijck. “Platformisation.” *Internet Policy Review* 8(4) (2019), 1-13. <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425> (2026년 8월 20일 접속).
- Ramesh, Aditya et al. “Hierarchical Text-Conditional Image Generation with CLIP Latents.” *arXiv:2204.06125*, 2022. <https://arxiv.org/abs/2204.06125> (2026년 8월 20일 접속).

- Rombach, Robin et al. “High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models.” *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)* (2022), 10684-10695.
- Schuhmann, Christoph et al. “LAION-5B: An Open Large-Scale Dataset for Training Next Generation Image-Text Models.” *Advances in Neural Information Processing Systems* 35 (2022), 25278-25294.
- Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity, 2017.
- U.S. Copyright Office. *Cancellation Decision re: Zarya of the Dawn (VAu001480196)*. Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2023. <https://www.copyright.gov/docs/zarya-of-the-dawn.pdf> (2026년 8월 20일 접속).
- U.S. Copyright Office. *Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability*. Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2025. <https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-2-Copyrightability-Report.pdf> (2026년 8월 20일 접속).
- U.S. Copyright Office. *Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training, Pre-Publication Version*. Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2025. <https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-3-Generative-AI-Training-Report-Pre-Publication-Version.pdf> (2026년 8월 20일 접속).
- U.S. Copyright Office Review Board. *Second Request for Reconsideration for Refusal to Register Théâtre D’opéra Spatial*. Washington, DC: U.S. Copyright Office, 2023. <https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/Theatre-Dopera-Spatial.pdf> (2026년 8월 20일 접속).
- van Dijck, José, Thomas Poell and Martijn de Waal. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Zylinska, Joanna. *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London: Open Humanities Press, 2020.

생성형 인공지능 매개 조각에서의 번역과 탈락
— 손희민의 〈뒤섞인 시나리오〉 제작 과정을 중심으로¹⁾

Translation and Loss in Generative AI-Mediated Sculpture

— Focusing on the Making Process of Heemin Son's *Entangled Scenario*

DOI: 10.23088/kama.2026.10.003

손희민 (Son Heemin)
조각가 (Sculptor)**국문초록**

본 연구는 생성형 인공지능으로 생성된 2차원 이미지가 조각가의 판단과 신체, 재료와 중력을 거쳐 수작업 조각으로 이행하는 과정을 분석한다. 중심 사례는 필자가 2025년에 제작한 〈뒤섞인 시나리오〉 연작이며, 2024년 생성형 인공지능 활용 실험과 2026년 먹지 드로잉 〈Cast〉를 보조 사례로 다룬다. 연구 방법으로는 실천주도연구(practice-led research)에 기반한 단일 사례 분석을 수행한다. 창작 지원 문서와 날짜가 남은 작업일지, 협업 기록, 프롬프트와 생성 이미지, 제작 사진과 완성 작품을 1차 자료로 삼았다. 브뤼노 라투르의 행위자·매개자·중간자 개념은 인공지능의 본질을 규정하는 이론이 아니라, 제작 과정에서 어떤 요소가 후속 행위에 식별 가능한 차이를 만들었는지 추적하기 위한 제한적 분석 어휘로 사용한다. 분석 결과, 생성 이미지는 조각의 원형이나 설계도로 작동하지 않았다. 2024년 기록에서 도출한 다섯 가지 특징 가운데 얇힘, 주름, 다공질 표면, 자연물과 인공물의 결합은 물질적 조건에 따라 변형된 형태로 지속되었다. 반면 지지 구조와 하중을 전제하지 않은 부유 상태는 유지되지 않았으며, 이를 물질화하는 과정에서 골조와 지지점, 이음매와 하중, 경화 시간과 신체 노동이 새롭게 발생하였다. 이 과정에서 중력은 후속 제작 판단에 식별 가능한 차이를 만든 행위자로 관찰되었다. 이는 인공지능의 사용 사실만으로 매개를 판정할 수 없으며, 예상하지 못한 산출물이 후속 판단을 바꾸고 그 변화가 과정 자료로 확인될 때에만 매개자로 기술할 수 있음을 보여준다. 또한 본 사례에서 인공지능은 창작 노동을 대체하기보다 입력과 조정, 비교와 선별, 해석과 물질화의 단계로 재배치하였다. 나아가 인공지능의 개입이 완성작에서 식별되지 않는 경우 과정 자료를 작품 정보의 일부로 검토할 필요성을 제기한다.

주제어 : 생성형 인공지능, 조각, 번역, 탈락, 실천주도연구**Abstract**

This study analyzes how two-dimensional images produced by generative artificial intelligence (AI) are translated into hand-built sculpture through the sculptor's judgment and body, materials, and gravity. It examines Heemin Son's 2025 series *Entangled Scenario*, supplemented by 2024 AI experiments and the 2026 carbon-paper drawing *Cast*. Drawing on practice-led research, this single-case analysis examines grant documents, dated studio journals, collaboration records, prompts, generated images, process photographs, and completed works. Latour's concepts of actor, mediator, and intermediary provide a limited vocabulary for tracing identifiable differences in subsequent actions rather than defining AI's nature. The images did not function as blueprints. Entanglement, wrinkles, porosity, and natural-artificial combinations persisted through material transformation; the unsupported floating state did not. Materializing this state introduced

* 본 논문은 필자가 한국미술경영학회 2026 춘계 심포지엄(2026. 5. 29.)에서 발표한 “동시대 감각을 유물로 만드는 예술가: 마침표가 아닌 물음표를 향해”의 제Ⅲ장 ‘나의 동시대’ 중 제2절 ‘인공지능과 에피스테메’에서 제기한 문제의식을 바탕으로, 〈뒤섞인 시나리오〉의 제작 과정에 관한 자료와 분석을 보완·확장하여 작성하였다.

armatures, supports, joints, loads, curing time, and bodily labor, while gravity altered later decisions. AI is a mediator only when unexpected outputs change judgments and documentation confirms this. Rather than replacing creative labor, AI redistributed it across input, adjustment, comparison, selection, interpretation, and materialization. When AI intervention is indiscernible in the finished work, process documentation should form part of the artwork's record.

Keywords : Generative Artificial Intelligence, Sculpture, Translation, Loss, Practice-led Research

생성형 인공지능 매개 조각에서의 번역과 탈락 — 손희민의 〈뒤섞인 시나리오〉 제작 과정을 중심으로

손희민 (조각가)

1. 서론
 - 1) 연구 배경과 목적
 - 2) 선행연구 검토
 - 3) 연구 방법과 자료
2. 분석을 위한 용어
 - 1) 행위자 · 매개자 · 중간자
 - 2) 번역과 탈락
3. 번역의 층위와 탈락
 - 1) 언어에서 이미지로
 - 2) 이미지에서 물질로
 - 3) 이미지에서 선으로
 - 4) 번역의 종합
4. 비가시적 매개와 과정 자료
5. 결론

1. 서론

1) 연구 배경과 목적

생성형 인공지능이 예술 창작에 활용되면서 기술을 둘러싼 인간과 인공지능의 협업 관계, 창작의 주체성과 저작권 문제, 예술의 가치 평가에 관한 논의가 활발해졌다.¹⁾ 평면이나 디지털 매체에 주로 활용되던 인공지능 창작은 최근 조각 분야로 확장되었으며, 생성 사례의 유형화, 디지털 모델링과 3D 프린팅을 이용한 제작, 인공지능 조각과 전통 조각의 비교 등의 연구가 이루어졌다. 그러나 본고 작성 시점에서 검토한 국내 선행연구에서는 인공지능의 2차원 이미지가 조각가의 손을 거쳐 물질화될 때 무엇이 유지 · 변형 · 탈락 · 새로 발생하는지를 창작자의 1차 자료를 기반으로 추적한 연구는 확인하기 어렵다.

본고는 전통적인 회화·사진이나 디지털 기반 2차원 이미지가 조각으로 이행하는 과정과 달리, 인공

1) 유원준, “엮혀있는 존재로서의 ‘함께-되기’: 인공지능 시대, 시각예술 전시에 나타나는 경향성,” *월간미술* 496 (2026), 78-81; 정소영, “예술에서의 인공지능: 전시는 무엇을 질문하는가,” *월간미술* 496 (2026), 82-89.

지능의 잠재공간과 산출방식, 사용자의 조정 방식에 주목하여 인공지능의 2차원 이미지가 조각가의 판단과 신체, 재료와 중력을 거쳐 어떠한 과정으로 번역, 탈락, 매개되는지를 살펴본다. 특히 앞서 열거한 매체에서는 창작자가 매 순간 선택을 통해 과정과 결과를 도출해왔다면, 인공지능 이미지는 생성 과정에서 예측하지 못한 형상과 표면이 나타나고 이러한 요소가 창작자의 제작 판단과 선택을 바꾼다는 방식의 차이에 주목한다.

이는 필자가 CNC(Computer Numerical Control) 가공이나 3D 프린팅과 같은 제작 기술과 달리 생성형 인공지능을 활용한 이유와도 연결된다. 조각의 우연한 물성과 체화된 노동을 중시해 온 필자는 디지털 매체로 형상을 결정한 뒤 제작 기술을 통해 이를 구현하는 과정을 비교적 결정된 과정으로 느껴왔다면, 2024년 생성형 인공지능을 사용하면서부터 기술의 이미지와 감각이 제작의 사전, 후속 과정에 판단으로서 개입할 수 있음을 경험했다. 특히 2024년 기준 인공지능 생성 이미지의 특성에서 나타나는 현실적인 물리 세계에서는 불가능한 무너진 경계, 무중력 상태, 가상적 질감과 구조 등이 조각가의 조형적 판단에 새로운 선택을 발생시켰다.

이러한 배경을 바탕으로 본 연구는 다음과 같은 질문을 제시한다. 첫째, 생성 이미지가 조각으로 옮겨지는 과정과 판단은 무엇인가. 둘째, 기존 조각→언어→생성 이미지, 생성 이미지→물질, 생성 이미지→전사선의 세 층위에서 무엇이 유지·변형·탈락하고 새로 발생하는가. 셋째, 생성형 인공지능 또는 그 산출물을 매개자로 기술하려면 어떠한 근거가 구체적으로 필요한가.

2) 선행연구 검토

권승태는 AI 생성 이미지가 데이터 선별·알고리즘 설계·프롬프트 입력·결과 선택이 얹힌 산물이며 오류와 왜곡도 이 얹힘을 드러낸다고 본다.²⁾ 임우주·신지호는 행위자·네트워크 이론을 적용해 창작 주체성이 인간과 비인간의 연결망에 분산된다고 논의한다.³⁾ 두 연구는 생성 이미지를 기계의 독자적 산물로 볼 수 없음을 보여주지만, 이미지가 신체와 물질을 통과해 조각으로 바뀌는 국면은 다루지 않는다.

조각 분야에서는 봉옥호·정정호가 인공지능 조각과 전통 조각을 비교하고⁴⁾, 창카이제·정정호가 예술 가치 평가 체계를 제시했으며⁵⁾, 박성하·한정엽이 인공지능의 개입 시점에 따라 입체조형작품을 발상·보조형·형상·생성형·전시 운영형으로 분류하였다.⁶⁾ 본 사례는 이 분류상 발상·보조형에 해당한다. 이 연구들은 인공지능 조각의 유형과 평가 기준을 마련했으나, 생성 이미지가 조각가의 신체와 재료를 거쳐 물질화되는 구체적 제작 경로는 다루지 않는다.

2) 권승태, “AI생성 이미지의 정체성과 시각 예술의 변화,” *영상문화* 45 (2024), 5-28.

3) 임우주·신지호, “ANT 관점에서 본 생성형 AI와 예술 창작 주체성의 재구성,” *디지털콘텐츠학회논문지* 26(9) (2025), 2477-2485.

4) 봉옥호·정정호, “조각 예술 창작에서 AI 기술과 전통적 방법의 적용 및 영향에 대한 비교 연구,” *한국콘텐츠학회논문지* 24(2) (2024), 42-56.

5) 창카이제·정정호, “텔파이 기법을 기반으로 한 생성형 인공지능 조각의 예술 가치 평가 체계,” *한국디자인리서치* 11(1) (2026), 265-288.

6) 박성하·한정엽, “인공지능 활용 입체조형작품의 유형 및 표현 특성 연구,” *한국공간디자인학회 논문집* 21(4) (2026), 485-492.

본 연구와 가장 가까운 선행연구는 변경수의 논의이다. 그는 3차원 생성 데이터를 물리적 실현이 유예된 잠재적 형상으로 보고, 제작 가능성과 재료·구조·설치 환경에 맞게 조율된 뒤 조각이 성립한다고 설명한다.⁷⁾ 변경수가 AI 산출물을 제작을 촉발하는 가설적 제안으로 보고, 물질적 오류와 마찰을 작가의 판단이 개입하는 계기로 해석한 점은 본 연구와 맞닿는다. 다만 변경수가 3차원 생성 데이터의 물질화와 전유를 다룬다면, 본 연구는 입체 정보가 없는 2차원 이미지를 조각가가 손으로 물질화한 단일 사례를 분석한다.

선행연구는 생성 이미지의 형성과 완성된 인공지능 조각을 각각 다루었으나 그 사이에 발생한 제작 과정은 충분히 드러나지 않았다. 본 연구는 예술 창작에서 인공지능의 존재론적 지위나 가치를 규정하기보다, 단일 제작 사례에서 생성 이미지가 창작자의 어떠한 판단을 촉발했으며 재료와 중력을 거쳐 물질화되는 과정에서 무엇이 유지·변형·탈락·새로 발생했는지를 다루고, 이를 통해 생성형 인공지능 이미지와 조각 간의 번역과 탈락을 논의한다.

3) 연구 방법과 자료

린다 캔디(Linda Candy)와 어네스트 에드먼즈(Ernest Edmonds)는 창작물이 지식 기여의 토대가 되는 경우를 실천기반연구(practice-based research), 실천에 관한 새로운 이해를 텍스트로 기술할 수 있는 경우를 실천주도연구(practice-led research)로 구분한다.⁸⁾ 후자는 실천 과정에 대한 분석과 성찰이 지식 기여의 중심이 되며, 그 결과를 공유·검토 가능한 형태로 기술한다. 본 연구는 완성작 자체보다 제작 과정에서 이루어진 판단과 변형을 과정 자료로 재구성한다는 점에서 후자에 해당한다.

중심 사례는 2025년에 제작한 〈뒤섞인 시나리오〉이며, 2024년의 생성형 인공지능 활용 실험은 문제의식과 분석 기준이 형성된 선행 단계로 다룬다. 2026년의 〈Cast〉는 앞선 과정에서 추적하기 어려웠던 신체적 선택을 가시화하기 위해 수행한 후속 실험이다. 세 시기의 자료는 2024년부터 2026년까지의 연속적인 제작이라기보다, 지속된 문제의식을 바탕으로 이루어진 선행 실험-중심 사례-후속 실험의 관계로 구성된다.

다만 본 연구는 연구자와 제작자가 동일하므로 자료의 선택과 해석에 편향적일 수 있다. 이에 사후 회상보다는 날짜가 기록된 당시 문서를 우선했으나, 이 자료 역시 필자와 협업자가 생산했다는 한계가 있다. 따라서 연구 결과를 인공지능 매개 조각 전반으로 일반화하기보다는 단일 사례의 제작 경로를 검토할 수 있다는 형태로 제시한다. 〈뒤섞인 시나리오〉의 이미지 생성 과정에는 강동호·정목호·필자가 참여했다. 강동호는 기존 조각의 언어 묘사, 정목호는 Stable Diffusion 기반 워크플로 구성, 필자는 기획·프롬프트 조정·이미지 선별·조각 제작을 맡았다.⁹⁾ 이들의 텍스트와 워크플로 생성 기록은 조각→언어→

7) 변경수, “생성형 AI 시대 조각의 현재 -3D 생성 데이터의 물질화 과정과 전유-,” *기초조형학연구* 27(2) (2026), 383-396.

8) Linda Candy and Ernest Edmonds, “Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line,” *Leonardo* 51(1) (2018), 65.

9) Stable Diffusion은 텍스트나 이미지 등의 입력 조건을 바탕으로 잠재 공간에서 확산 과정을 수행하여 이미지를 생성·변환하는 생성형 인공지능 모델이다.

이미지의 번역 경로를 재구성하는 핵심 1차 자료이므로 본고에서 직접 인용한다. 연구 범위는 2024년 6월부터 2026년 8월까지이며, 강동호의 텍스트와 정목호의 생성 이미지는 서면 동의를 받아 인용했다.¹⁰⁾

〈표 1〉. 연구에 사용한 1차 자료

자료 유형	세부 자료	분석 기능
창작지원 문서	2024 아트코리아랩 〈수퍼 테스트베드〉 지원서, 2025년 후속지원 신청서와 발표자료, 2025 경기예술지원 신청서, 2026 청년예술가도약지원 신청서	연구 목적과 도구 선택, 시기별 작업 인식 확인
결과·과정 기록	2024 〈수퍼 테스트베드〉 결과보고서, 2025년 날짜별 작업일지	작업 당시의 판단과 문제의식 확인
협업 기록	작업일지, 대화 기록, 프롬프트 작성 기록, 이미지 생성 기록으로 구성된 구글 문서 4종	텍스트·프롬프트·이미지 사이의 변형 추적
생성 이미지	Leonardo.ai, Midjourney, Stable Diffusion 기반 생성 이미지, 2025년 워크플로 조정 01-04에 따른 생성 이미지, 2026년 이미지	조형적 특성과 생성 단계의 비교
작품 자료	2024~2026년 조각 사진, 제작 사진, 재료 목록, 캡션, 전시 전경, 먹지 드로잉	이미지와 물질·선 사이의 비교

협업 기록은 개인 작업일지와 달리 복수 참여자의 역할 분담과 텍스트·프롬프트·워크플로 변화의 상호작용을 시간 순으로 확인할 수 있으므로 결과·과정 기록과 별도 자료군으로 분류하였다. 자료는 직접 증거, 과정 증거, 해석적 증거로 구분하였다. 직접 증거는 프롬프트·생성 이미지·완성 작품·먹지 드로잉의 대조 자료이며, 과정 증거는 날짜가 있는 작업일지·협업 기록·워크플로 수정 내역·제작 사진이다. 작업 당시의 감각적 판단은 해석적 증거로 사용하되, 이것만으로 인과관계를 단정하지 않고 가능한 경우 형태 비교와 과정 기록을 함께 제시하였다. 분석 단위는 연도가 아니라 개별 번역 사건이다.

2. 분석을 위한 용어

1) 행위자·매개자·중간자

본고에서 라투르의 행위자·매개자·중간자 개념은 생성형 인공지능의 본질이나 창작 주체성을 규정하기 위한 이론이 아니라, 제작 과정에서 어떤 요소가 후속 행위에 식별 가능한 차이를 만들었는지를 추적하기 위한 분석 어휘로 제한하여 사용한다. 라투르에게 행위는 독립된 인간 주체만으로 설명되지 않으며, 행위자는 여러 행위성이 교차하는 가운데 행위하게 되는 것으로 이해된다.¹¹⁾ 인간뿐 아니라 어떤 사

10) 본 연구에서 활용한 강동호와 정목호의 발언 및 협업 자료에 대한 이용·인용과 실명 표기는 각 당사자가 서명한 “연구 자료 이용·인용 및 실명 표기 동의서”에 근거한다(동의일: 2026. 6. 1.).

11) Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press,

물이 다른 행위의 경로에 차이를 만들고 그 차이가 시험과 흔적으로 확인된다면 행위자로 기술할 수 있다.¹²⁾ 따라서 본고는 생성 모델·워크플로·생성 이미지·조각가의 신체·재료·중력을 행위자 후보로 두되, 과정 자료에서 실제 차이가 확인될 때에만 이를 행위자로 기술한다.

라투르는 중간자를 의미나 힘을 변형 없이 전달하여 입력으로부터 출력을 비교적 예측할 수 있는 것으로, 매개자를 전달 과정에서 의미나 요소를 번역·변형·왜곡·수정하여 입력만으로 출력을 예측하기 어렵게 만드는 것으로 구분한다.¹³⁾ 따라서 본고에서는 매개자와 중간자를 고정된 사물의 종류라기보다 특정 관계에서 수행한 역할의 차이로 본다.¹⁴⁾ 같은 생성 이미지도 이미 정해 둔 형태를 확인하는 참고 자료에 그쳤다면 중간자로, 예상하지 못한 형상이나 표면이 골조·재료·워크플로와 같은 후속 판단을 바꾸었다면 매개자로 기술할 수 있다.

본고에서 ‘생성형 인공지능’은 생성 모델·워크플로·인터페이스로 구성된 기술 체계를, ‘생성 이미지’는 그 산출물을 뜻한다. 특정 산출물이 후속 판단을 바꾸었다는 사실만으로 기술 체계 전체를 곧바로 매개자로 규정하지 않는다. 라투르가 행위성을 차이·변형·흔적을 통해 확인해야 한다고 보는 점을 따라, 본고에서는 후속 변화가 기록으로 확인되지 않거나 기록 부재와 변화 부재를 구별할 수 없는 경우에는 판정을 유보한다.¹⁵⁾

2) 번역과 탈락

행위자-네트워크 이론에서 번역은 행위자들이 연결되는 과정에서 이해관계와 행위의 경로가 치환되는 과정을 뜻한다.¹⁶⁾ 본고는 이 개념 전체를 적용하기보다, 언어→이미지, 이미지→물질, 이미지→전사선의 세 대조 구간에서 이전 단계의 속성이 다른 매체의 조건을 거쳐 재구성되는 이행을 ‘번역’이라 부른다. 또한 ‘탈락’은 속성이 존재론적으로 소멸했다는 의미가 아니라, 정해진 두 단계의 자료를 대조했을 때 이전 단계에서 식별되던 속성이 다음 단계에서 확인되지 않는 경우로 한정한다.

분석 범주는 필자가 조각에서 사용하는 주요 방법인 캐스팅 복제와 필자의 작업 개념에 중요한 화석에서 비롯되었다. 캐스팅에서 원형의 외형은 유지되고 질감과 광택은 재료에 따라 변형되며, 색채는 탈락하는 대신 분할선·이음매·기포·수축 등이 새로 발생한다. 화석도 마찬가지로 생물의 구조와 흔적이 다른 물질과 형태로 번역과 탈락된다는 점에서 연결성을 갖는다. 다만 형성 원리와 시간 규모가 다르므로 작업적 유비로만 참고한다.

2005), 46.

12) Ibid., 53, 71-72.

13) Ibid., 39.

14) Ibid., 39, 57-59.

15) Ibid., 53.

16) 홍성욱, “7가지 테제로 이해하는 ANT,” *인간·사물·동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스*, 홍성욱 엮음, (이음, 2010), 15-35.

〈표 2〉. 번역 분석의 판별 기준

분석 범주	판별 기준
유지	이전 단계에서 식별된 속성이 다음 단계에서도 유사한 상태로 지속됨
변형	이전 단계의 속성이 다른 매체·형태·재료로 바뀌어 지속됨
탈락	이전 단계에서 식별되던 속성이 다음 단계에서 가시적으로 확인되지 않음
새로운 발생	이전 단계에는 없던 구조·흔적·의미·노동이 다음 단계에서 발생함
매개	위의 변화가 후속 제작 판단이나 행위의 경로에 식별 가능한 차이를 발생시킴

3. 번역의 층위와 탈락

1) 언어에서 이미지로

필자는 2022년부터 미소생물·고대 생물·진화 가설·화석·자연사 삽화에 관한 아티스틱 리서치 (artistic research)를 바탕으로 조각을 제작해왔다. 그리고 그 속에서 공통적으로 ‘뒤섞임’이라는 요소에 주목했다. 마법·종교·과학·철학이 복합적으로 공존하는 전근대 삽화, 시공간·생물·광물·지구의 힘이 복합적으로 작용한 화석, 무기질과 유기질이 상호 작용하며 생명이 변이하고 진화하는 상태, 공생 이론 등 모두 근대의 분과적 사유와는 다른 엉킴, 얽힘, 뒤섞임의 상태였다. 필자가 생성형 인공지능에 주목한 이유도 특정 문화나 시대의 양식이나 가상의 시공간을 어슴푸레하고 그럴듯하게 제시하는 산출물 때문이었다.

필자의 생성형 인공지능 활용 경험은 2024년부터 시작된다. 7~11월 아트코리아랩 〈수퍼 테스트베드〉의 AI 커뮤니케이션 과정에서 웹 기반 AI 콘텐츠 제작 플랫폼 Leonardo.ai·생성형 인공지능 이미지 생성 서비스 Midjourney와 오픈소스 인터페이스 ComfyUI에서 구성한 Stable Diffusion 기반 워크플로를 사용했다. 전자에서는 텍스트와 참고 이미지를 입력하고 결과를 선택하며 프롬프트를 수정했고, 후자에서는 체크포인트·텍스트 인코딩·이미지 구조 제어 기술 ControlNet·경량 미세조정 기법LoRA (Low-Rank Adaptation)·이미지 생성 알고리즘 Sampler와 생성 순서를 노드(node) 단위로 조정했다. 필자는 이 경험을 ‘도깨비방망이’와 ‘노가다’로 기록했다. 손쉽게 결과를 얻으리라는 예상과 달리 입력 작성, 반복 생성, 선별과 조정의 노동이 필요했기 때문이다.



〈그림 1〉. 생성 이미지 활용 이전 대표작.
탈피와 성장호르몬의 시스템-메갈로파,
2023, 수초함에 우레탄 캐스팅 조각,
40×30×30cm. ©손희민.



〈그림 2〉. 생성 이미지 활용 이후 대표작.
Mouth, Anus, Skeleton, 2025, 석고붕대
캐스팅, PVC호스, 합성수지 천, 우레탄 및
아크릴 레진, 생성형 인공지능,
155×80×70cm. ©손희민.

LDM(잠재확산모델) 방식에서 앞선 감각을 느꼈다면, LLM(대형언어모델)에 대해선 2025년 6월 8일 작업 일지에서 필자는 ChatGPT와의 대화에서 “계속된 어떤 ‘공백’ 이랄까, ‘빈느낌’ ” 이 있었다고 적었다. 특히 인공지능이 해석한 자연사 삽화는 ‘도슨트가 작품을 해설하듯’ 이해하기 쉬웠으나, 오히려 설명되지 않아 받았던 모호한 감각이 사라졌다고 보았다. 이 경험 이후 인간 협업자의 서사적 묘사를 도입했다는 후속 판단이 확인된다.

강동호가 〈Splendor, For the Survival〉 (2024)을 보고 쓴 텍스트는 “이것은 미래목의 일종입니다”로 시작해, 작품을 오염과 병해에 저항하고 미세플라스틱과 미생물을 양분으로 삼는 실험실 교잡종으로 묘사한다. 이는 검증된 생물학적 설명이 아니라 협업자가 만든 허구적 서사다. 조각이 언어로 번역되며 물리적 형태 일부는 탈락하고, 원작에 없던 가상의 생태와 시간적·인과적 관계가 발생했다.

묘사 텍스트가 이미지로 옮겨지는 동안 워크플로는 네 차례 조정되었다. 6월 24일에는 긴 글의 각 문장이 충분히 반영되지 않아 원문을 문장 단위로 나누어 개별 텍스트 인코딩 노드에 연결했다(조정 01). 7월 5일에는 세부만 확대되는 결과를 줄이기 위해 형상이 ‘조각 작품을 촬영한 사진처럼’ 한 화면 안에 들어오도록 시점과 문장 누적 방식을 바꾸었다(조정 02). 전체 형태와 부피를 파악해야 하는 후속 조각 제작의 조건이 이미지 생성 단계에 역으로 개입한 것이다. 7월 26일에는 선별 이미지와 답사 사진을 참조·입력 자료로 사용했다(조정03). 8월 10일에는 공생 이론에 관한 텍스트를 재입력했다(조정 04). 각 조정 단계에서는 약 100~300장의 이미지가 생성되었고, 이 가운데 정목호와 필자는 약 20~40장을 선별하였다. 〈그림 3〉 ~ 〈그림 11〉은 동일한 개별 이미지가 단계별로 수정된 1:1 대응쌍이 아니라, 각 워크플로 조정 단계에서 생성·선별된 대표 이미지들이다.



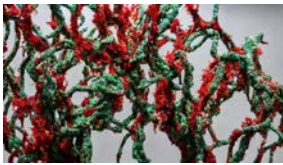
〈그림 3〉. Stable Diffusion
생성 이미지(2025.6.22)



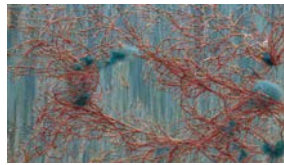
〈그림 4〉. 위크플로 조정
01(6.24) 생성(6.29)



〈그림 5〉. 위크플로 조정
02(7.05) 생성(7.12)



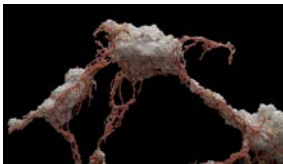
〈그림 6〉. Stable Diffusion
생성 이미지(2025.6.22)



〈그림 7〉. 위크플로 조정
01(6.24) 생성(6.29)



〈그림 8〉. 위크플로 조정
02(7.05) 생성(7.12)



〈그림 9〉. 위크플로 조정
03(7.26) 생성(8.03)



〈그림 10〉. 위크플로 조정
04(8.10) 생성(8.17)



〈그림 11〉. 위크플로 조정
04(8.10) 생성(8.17)

언어→이미지 단계에서 생물학적 소재와 주요 명사, 대상의 혼성적 성격은 유지되었다. 시간적·인과적 관계는 형상의 중첩과 표면·화면의 배치로 변형되었고, 장문의 맥락과 문장 간 논리, 목소리와 리듬은 탈락했다. 반면 묘사 텍스트에 명시되지 않았던 비정상적 연결과 가상적 재질이 발생하였다. 날짜별 기록은 위크플로 변경에 따라 생성 결과가 달라지고 예상 밖의 형상과 표면이 후속 조각의 연결 방식과 재료 선택에 영향을 주었음을 보여준다. 따라서 조정된 위크플로와 생성 이미지는 각각 다음 단계의 제작 경로에 차이를 만든 매개자로 기술할 수 있다.

2) 이미지에서 물질로

이 층위의 분석은 필자가 2024년 결과보고서에 기록한 얹힘, 주름, 다공질 표면, 자연물과 인공물의 결합, 중력을 무시한 부유 상태의 다섯 가지 특성을 기준으로 한다. 생성 이미지는 개별 작품의 원형이나 설계도가 아니라 축적된 참조 집합으로 다루며, 재현 여부보다 여러 이미지에서 반복된 특성이 후속 선택과 제작 경로에 만든 차이를 추적한다.

단순한 형태 비교만으로 생성 이미지와 조각 사이의 인과를 단정하지 않기 위해 작업 당시 기록을 함께 검토하였다. 2025년 7월 13일 필자는 작업일지에 “의도한 것은 아니었으나, 내 실물 조각 작품이 AI스러워지고 있다는 느낌을 받았다”고 적었다. 이는 생성 이미지의 감각이 자신의 조형적 판단에 영향을 미치고 있다는 당시 인식을 보여주는 해석적 증거로, 아래의 제작 과정 자료를 함께 볼 때 의미를 갖는다.



〈그림 12〉. Midjourney 생성(2024).
〈미래 화석〉 시리즈 중 ‘주름’에
관한 텍스트와 기존 조각 사진을 넣어
생성.



〈그림 13〉. Midjourney 생성(2024).
〈미래 화석〉 시리즈 중 ‘주름’에
관한 텍스트와 기존 조각 사진을 넣어
생성.



〈그림 14〉. 수작업 제작 과정(2024).
부유 상태 → 골조 및 접합부 반영 단계.



〈그림 15〉. 수작업 제작 과정(2024).
자연물과 인공물의 결합 단계.



〈그림 16〉. 완성작. Wrinkle, Ongoing Evolution, 2024, PVC호스, 석고붕대, 우레탄 및 아크릴 레진, 200×200×60cm



〈그림 17〉. 완성작. Synthetic, Seed of the Earth's life 03, 2024, 망고스틴, 고기버섯, 느타리버섯, 팔각, 우레탄 및 아크릴 레진, 23×26×23cm



〈그림 18〉. 〈뒤섞인 시나리오〉. Mouth, Anus, Skeleton(detail), 2025, 석고붕대 캐스팅, PVC호스, 합성수지 천, 우레탄 및 아크릴 레진, 생성형 인공지능, 155×80×70cm.



〈그림 19〉. 〈뒤섞인 시나리오〉. Undigested(detail), 2025, 석고붕대 캐스팅, 운지버섯, 철사, 합성수지 끈, 합성수지 실, 우레탄 및 아크릴 레진, 생성형 인공지능, 116×96×80cm.

(1) **얹힘**. 이미지에서는 서로 다른 생물의 일부처럼 보이는 형상들이 경계 없이 이어져 하나의 표면을 이루었다. 조각에서는 개별 덩어리를 제작한 뒤 PVC호스, 석고붕대, 합성수지 끈으로 결합하거나 자연물과 인공물을 접합하고 레진을 덧입혔다. 연속적 표면의 얹힘이 개별 덩어리와 재료의 결합으로 변형되었다.

(2) **주름**. 이미지의 주름은 재료를 특정하기 어려운 연속적 표면이었으나, 조각에서는 자바라 호스의 굴곡을 골격으로 삼아 석고붕대를 캐스팅해 구현하였다. 주름이라는 요소는 인공지능 도입 전부터 주목해온 형태이므로 그 자체를 생성 이미지의 결과로 보기보다는 가상적 표면이 물리적 재료와 결합해 구체적인 제작 방식으로 변형된 점은 확인된다.

(3) **다공질 표면**. 이미지에서 피부·암석·산호·균류의 중간처럼 보인 질감과 구멍은 호스의 구멍을 노출하거나 석고붕대에 구멍을 내는 방식으로 구현되었다. 빛과 명암으로 표현된 깊이가 구멍의 크기, 표

면층의 두께와 레진의 질감으로 변형되었다.

(4) **자연물과 인공물의 결합.** 이미지에서 구분하기 어려웠던 생물 조직과 인공 구조물은 조각에서 윤지버섯·감꼭지 같은 자연물과 PVC호스·스티로폼·우레탄폼·합성수지 천과 실을 접합하는 방식으로 구현되었다. 시각적으로 뒤섞인 질감이 서로 다른 물성을 지닌 재료의 겹침으로 변형된 것이다.

(5) **부유 상태.** 다섯 기준 가운데 유지되지 않은 것은 지지 구조와 하중을 전제하지 않은 부유 조건이다. 〈그림 12〉의 생성 형상은 바닥과 명확한 접점이나 무게 중심, 중심축, 내부 지지 구조 없이 부유하는 것처럼 보인다. 그러나 이를 물질화하는 제작 과정 〈그림 14〉에서는 자바라 호스와 철사로 내부 골조를 구성하고 석고붕대로 이를 보강해야 했다. 탈락한 것은 부유의 시각적 인상 전체가 아니라 물리적 지지 없이 존재하는 조건이며, 그 자리에 골조와 지지점이 발생했다.

색채와 광원, 그래픽 표면과 물질을 특정하기 어려운 가상적 질감도 옮겨지지 않았다. 이미지는 한 표면 안에서 다양한 재질 사이에서 자유롭게 변형되지만, 조각은 특정 재료와 표면 처리 방식을 결정해야 한다. 가상적 질감이 탈락한 자리에 재료의 접합부·이음매·두께·광택의 차이와 레진의 흐름·경화 흔적이 발생했다.

조각가의 신체도 이미지를 물질로 전달하는 행위자 중 하나였다. 손이 닿는 범위, 재료를 지지할 수 있는 신체의 역량, 붓대를 감는 방향과 힘, 레진의 도포와 경화 시간 등이 형태를 바꾸었다. 필자는 이미지의 왜곡을 모두 수용하지 않고 작품 개념과 연결되는 형상을 선별하여 확대·생략하거나 여러 이미지의 특성을 한 조각에 결합했다.

생성 서비스는 단시간에 많은 이미지를 산출했지만, 프롬프트·워크플로 조정과 결과의 비교·선별에는 별도의 시간이 들었고, 조각에는 골조·캐스팅·건조·경화·표면 처리·재료 결합의 시간이 필요했다. 인공지능은 노동을 대체하기보다 과정에서의 판단·선별·해석·물질화의 단계로 재배치하였다.

이 자료는 생성 이미지가 조형적 판단과 후속 제작 경로에 차이를 만든 매개자였음을 보여준다. 완성작은 생성 이미지의 복제가 아니라 조각가의 신체와 판단, 재료·도구·중력·제작 시간이 연속적으로 개입한 번역의 결과이다.

3) 이미지에서 선으로

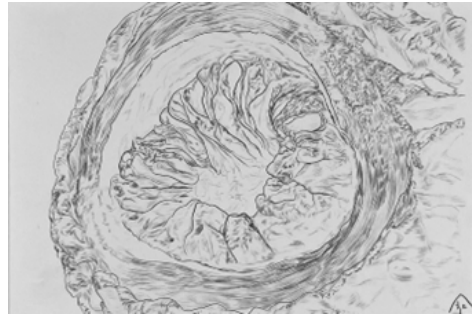
2026년 〈Cast〉는 생성 이미지가 조각가의 신체적 선택을 거치며 어떻게 변형되는지 추적하기 위해 제작하였다. 2024~2025년에는 여러 이미지의 특성이 감각에 축적되어 복수의 작품에 분산되었으므로 특정 이미지와 조각 형태를 일대일로 대응시키기 어려웠다. 이에 출력 이미지와 종이 사이에 먹지를 놓고 형상을 손으로 따라 옮기며 손의 선택과 압력을 물리적 흔적으로 남겼다.

약 스무 장을 제작했으며 한 장당 약 두 시간이 걸렸다. 먹지는 눌러 그은 부분에만 흔적을 남기므로 윤곽의 선택, 영역의 생략, 필압을 계속 결정해야 했다. 외곽선과 주요 배치는 유지되었지만 색채·광원·명암·재질감·배경은 대부분 탈락했고, 일부 명암과 흐릿한 경계는 선의 밀도와 필압으로 변형되었다. 손의 흔들림·선의 중단·중첩·압력 차이와 반복 노동의 시간은 새롭게 발생했다. 따라서 〈Cast〉는 기계적 복제가 아니라 이미지의 일부를 어떤 강도로 옮길지에 관한 신체적 판단의 기록이다.

2024~2025년에 ‘이미지를 감각적으로 흡수했다’ 고 사후 서술한 과정이 2026년에는 관찰 가능한 행위와 흔적으로 전환되었다.



〈그림 20〉. Midjourney 생성(2024).



〈그림 21〉. 〈Cast〉 대표 작품(2026).



〈그림 22〉. Midjourney 생성(2024).



〈그림 23〉. 〈Cast〉 대표 작품(2026).

〈Cast〉는 조각의 캐스팅 복제기술과 고생물학의 몰드·캐스트 화석에 관한 의미를 내포한다. 이는 앞서 번역의 분석 범주를 설정했던 바와 마찬가지로 과정에서 일부 형상이 다른 지지체에 흔적으로 남는 관계를 조각적 방법론과 연결한 작업적 유비이다.

4) 번역의 종합

〈표 3〉은 탈락이 각 매체 조건에 따라 달라짐을 보여준다. 탈락은 번역의 실패도, 새로운 창작의 보장도 아니다. 그 의미는 과정에서 무엇이 어떤 선택과 조건에서 사라졌고 그 자리에 무엇이 새로 발생했는지를 자료로 제시하는 데 있다.

〈표 3〉. 세 층위에서의 유지·변형·탈락·새로운 발생

변역 층위	언어→이미지	이미지→물질	이미지→전사선
유지	생물학적 소재, 주요 명사, 혼성적 대상	엷힘, 주름, 다공질 표면, 자연물·인공물의 결합	외곽선, 주요 구조 배치
변형	시간적·인과적 서사가 형태의 중첩과 화면 배치로 변화	연속적 형상이 개별 덩어리의 제작과 접합으로, 가상적 표면이 복수 재료의 조합으로 변화	명암과 형태의 경계가 필압과 선의 강약으로 변화
탈락	장문 문맥, 일부 모호성, 서술자의 목소리와 리듬	색채와 광원, 지지 구조 없는 부유 조건, 연속적 그래픽 표면	색채, 광원, 재질감, 배경의 세부
새로운 발생	텍스트에 없던 형상, 왜곡, 가상적 질감	폴조, 지지점, 무게, 이음매, 재료의 처짐과 경화 시간, 신체 노동	선의 생략과 중첩, 손의 흔들림, 반복 노동의 시간
근거 자료	묘사 원문, 프롬프트, 생성 조정 버전 01~04, 워크플로 수정 기록	생성 이미지, 과정 사진, 재료 목록, 작업일지, 완성작	생성 이미지와 먹지 드로잉의 일대일 대조

4. 비가시적 매개와 과정 자료

완성된 〈뒤섞인 시나리오〉 조각만으로는 생성형 인공지능의 개입 경로를 식별하기 어렵다. 생성 이미지를 전시하지 않았고, 그 형식적 특성이 감각과 판단에 축적되어 여러 작품에 분산되었기 때문이다. 개입 사실은 다음 캡션에서만 직접 드러난다.

〈Undigested〉, 2025, 석고붕대 캐스팅, 윤지버섯, 철사, 합성수지 끈과 실, 우레탄 및 아크릴 레진, 생성형 인공지능, 116×96×80cm.

‘생성형 인공지능’을 물질적 재료·기법과 나란히 적었다고 해서 그것이 조각 내부의 물질이 되거나 재료로서의 지위가 확정되는 것은 아니다. 이 표기는 개입 사실을 알리기 위한 전시적 선언으로 이해할 수 있다.

반면 인간 협업자의 이름은 리플릿과 도록의 크레딧에만 수록되고 개별 캡션에는 기재되지 않았다. 이 비대칭은 필자의 선택에서 비롯되었지만, 단독 작가명·작품명·연도·재료·크기를 중심으로 하는 일반적

조각 캡션이 분산된 제작 구조와 서로 다른 기여를 담기 어렵다는 조건도 보여준다.

캔디와 에드먼즈는 시각예술의 연구 내용을 전달하려면 작품의 맥락을 설정하는 언어가 병행되어야 한다고 지적한다.¹⁷⁾ 본 사례에서는 의미 해설뿐 아니라 제작 경로를 재구성할 과정 기록도 필요하다. 완성작과 캡션만으로는 사용한 모델과 이미지, 선택과 탈락, 후속 판단의 변화를 추적할 수 없기 때문이다.

따라서 프롬프트·생성 이미지·워크플로·버전·선택 기록·날짜가 있는 작업일지와 제작 사진은 본 사례의 개입 경로를 추적하는 핵심 자료이다. 이 단일 사례가 일반적 기록 표준을 제시하지는 않지만, 인공지능의 개입이 완성작에서 식별되지 않을 때 전시·평가·소장·보존에서 어떠한 과정 자료를 작품 정보로 다룰 것인가라는 후속 의제를 제기한다. 중점은 기술을 작품 표면에 나타내는 일 외에도 개입 경로를 사후 검토 가능한 형태로 남기는 일이다.

5. 결론

본 연구는 생성형 인공지능의 2차원 이미지가 조각가의 판단과 신체, 재료와 중력의 물리적 조건을 거쳐 수작업 조각으로 물질화되는 과정을 분석하였다. 분석 결과는 다음과 같다.

첫째, 인공지능 이미지는 조각의 원형이나 설계도로 작동하지 않았다. 또한 이미지가 조각으로 이행하는 과정은 단선적인 재현 과정이 아니었다. 기존 조각과 작품 사진은 협업자의 묘사 텍스트, 프롬프트와 생성 워크플로의 조정을 거쳐 다수의 이미지로 산출되었고, 생성 이미지는 창작자의 선택·해석, 골조 구성·재료 선택·신체적 제작을 거쳐 조각으로 이어졌다.

둘째, 이미지→물질 단계에서는 얽힘·주름·다공질 표면·자연물과 인공물의 결합 네 가지 특성은 조형적 관계의 수준에서는 유지되었으나, 이를 구현하는 재료와 제작 방식의 수준에서는 변형되었다. 반면 지지 구조와 하중을 전제하지 않은 부유 조건은 유지되지 않았으며, 그 자리에 골조·지지점·이음매·경화 시간·신체 노동이 발생하였다. 중력은 이 과정에서 골조 설계와 연결 방식, 재료의 처짐과 제작 순서를 바꾼 행위자로 관찰되었다.

셋째, 생성형 인공지능은 사용 사실만으로 매개자가 되지 않는다. 본 사례에서는 후속 제작 경로에 식별 가능한 차이를 만든 수정된 워크플로와 생성 이미지만을 매개자로 기술할 수 있다. 또한 인공지능은 창작 노동을 대체하기보다 입력·조정·비교·선택·해석·물질화의 단계로 재배치하였다.

연구자와 제작자가 같아 자료의 선택과 해석에 편향이 개입할 수 있고, 여러 이미지와 작품 사이의 일대일 인과관계를 완전히 복원하기 어렵다. 생성 서비스의 내부 연산과 전체 학습 자료도 확인할 수 없으며 단일 사례의 결과를 일반화하기 어렵다. 따라서 분석은 사용자에게 제시된 산출물과 기록 가능한 워크플로, 후속 제작에서 관찰된 변화에 한정된다. 후속 연구에서는 서로 다른 인공지능 매개 조각 작업 사례를 비교하고 인간·인공지능의 기여를 캡션·도록·과정 아카이브에 기록하는 방식을 검토할 필요가 있다.

17) Candy and Edmonds, "Practice-Based Research in the Creative Arts," 66-67.

본 연구의 의의는 인공지능의 창작 가능성을 추상적으로 판정하는 데 있지 않다. 생성 이미지와 물질적 조각 사이의 간극에서 조각가의 판단과 신체 노동, 재료와 중력이 제작 경로를 어떻게 바꾸는지를 과정 자료로 드러낸 데 있다. 이 간극은 이미지가 조각으로 번역되는 장소이다.

투고일 2026년 8월 14일 | 심사완료일 2026년 8월 19일 | 게재확정일 2026년 8월 19일

생성형 인공지능 활용 고지

본 논문의 연구 질문 설정과 연구 설계, 창작 사례 및 1차 자료의 생산, 분석 범주의 확정, 자료 해석과 결론 도출은 저자가 수행하였다. 집필 과정에서 OpenAI의 ChatGPT(5.6 Sol, 2026. 8. 4.- 8.23.)를 초기 예시 원고·목차·구성안의 비교, 원고 구조와 논증의 점검, 라투르 관련 개념 적용에 대한 보조 의견 수렴, 문헌 검색어와 탐색 방향 제안, 원고 전반의 문장·문단 수정안 작성, 영문초록의 번역·교정, 맞춤법·가독성·형식 및 AI 활용 고지 점검에 활용하였다. AI가 제안한 내용과 서지는 저자가 1차 자료 및 원문과 대조하여 채택·수정·배제하였으며, 핵심 분석과 최종 문안은 저자가 다시 작성하고 확정하였다. 모든 사실관계와 인용의 검증 및 논문 전체에 대한 책임은 저자에게 있다. 본문에서 연구 대상으로 다룬 Leonardo.ai, Midjourney 및 ComfyUI 기반 Stable Diffusion의 활용 정보는 해당 본문과 도판 캡션에 별도로 표기하였다.

참고문헌

1차 자료

- 손희민. 2024 아트코리아랩 〈수퍼 테스트베드〉 지원서. 미간행 자료, 2024.
- 손희민. 2024 아트코리아랩 〈수퍼 테스트베드〉 결과보고서. 미간행 자료, 2024.
- 손희민. 2025년 아트코리아랩 후속지원 신청서 및 발표자료. 미간행 자료, 2025.
- 손희민. 2025 경기예술지원 신청서. 미간행 자료, 2025.
- 손희민. 2026 청년예술가도약지원 신청서. 미간행 자료, 2026.
- 손희민. 〈뒤섞인 시나리오〉 협업 기록. 강동호·정목호와의 날짜별 작업일지, 대화 기록, 프롬프트 작성 기록 및 이미지 생성 기록으로 구성된 구글 독스 문서 4종. 미간행 자료, 2025.
- 권승태. “AI생성 이미지의 정체성과 시각 예술의 변화.” *영상문화* 45 (2024), 5-28.
- 박성하·한정엽. “인공지능 활용 입체조형작품의 유형 및 표현 특성 연구.” *한국공간디자인학회 논문집* 21(4) (2026), 485-492.
- 변경수. “생성형 AI 시대 조각의 현재 -3D 생성 데이터의 물질화 과정과 전유-.” *기초조형학연구* 27(2) (2026), 383-396.
- 봉옥호·정정호. “조각 예술 창작에서 AI 기술과 전통적 방법의 적용 및 영향에 대한 비교 연구.” *한국콘텐츠학회논문지* 24(2) (2024), 42-56.
- 손희민. “동시대 감각을 유물로 만드는 예술가: 마침표가 아닌 물음표를 향해.” *한국미술경영학회 2026 춘계 심포지엄 자료집*. 한국미술경영학회, 2026, 38-41.
- 유원준. “엮혀있는 존재로서의 ‘함께-되기’: 인공지능 시대, 시각예술 전시에 나타나는 경향성.” *월간미술* 496 (2026), 78-81.
- 임우주·신지호. “ANT 관점에서 본 생성형 AI와 예술 창작 주체성의 재구성.” *디지털콘텐츠학회논문지* 26(9) (2025), 2477-2485.
- 정소영. “예술에서의 인공지능: 전시는 무엇을 질문하는가.” *월간미술* 496 (2026), 82-89.
- 창카이제·정정호. “텔파이 기법을 기반으로 한 생성형 인공지능 조각의 예술 가치 평가 체계.” *한국디자인리서치* 11(1) (2026), 265-288.
- 홍성욱. “7가지 테제로 이해하는 ANT.” *인간·사물·동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스*, 홍성욱 엮음, 이음, 2010.
- Candy, Linda and Ernest Edmonds. “Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line.” *Leonardo* 51(1) (2018), 63-69.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

기념비로서의 공공미술관 기증관 연구: 메트로폴리탄미술관을 중심으로

A Study on Donor Wings in Public Art Museums as Monuments:

Focusing on The Metropolitan Museum of Art

DOI: 10.23088/kama.2026..10.004

한종찬 (Han Jongchan)

성남문화재단 (Seongnam Cultural Foundation)

국문초록

본 연구는 뉴욕 메트로폴리탄미술관(MET)의 로버트 리먼관, 구(舊) 새클러관, 마이클 C. 록펠러관을 중심으로 공공 미술관 내 기증관의 공간적·의례적 성격을 분석하고 규명하고자 한다. 기존 미술관 담론이 유물의 동결에 집중하여 제시했던 수동적인 영묘(Mausoleum) 개념의 한계를 비판적으로 바라보고, 이를 알로이스 리글의 의도적 기념비 이론과 캐롤 던컨의 의례의 공간 이론으로 대체하여 자본가의 기억 정치와 관람객의 공간적 상호작용을 분석한다. 연구 결과, 자본가의 사적 야망과 미술관의 공적 사명이 교차하는 양상에 따라 기증관은 세 가지 공간 유형으로 구분된다. 가문적 연속성을 고착시킨 사적 기념비 공간(로버트 리먼관), 시민적 소통과 동시대적 저항을 수용한 공적 기념비 공간(구 새클러관), 가문의 헌신을 비서구 예술의 편입이라는 문명적 야망으로 승화시킨 헌정적 기념비 공간(마이클 C. 록펠러관)이다. 즉 공공미술관 기증관은 사적 자본의 고정된 무덤과 같은 장소가 아니다. 미술관 기증관은 기증자 가문의 사적·공적 야망과 관람객의 신체적 의례가 끊임없이 교차하며, 역사적 기억과 문화적 가치를 사회적 삶 속에서 재생산하는 살아있는 기념비적 장소로 끊임없이 작동한다.

주제어 : 공공미술관, 메트로폴리탄미술관, 기증관, 의도적 기념비, 의례

Abstract

This study examines the spatial and ritual characteristics of donor wings within public art museums, focusing on the Robert Lehman Wing, the Former Sackler Wing, and the Michael C. Rockefeller Wing at The Metropolitan Museum of Art (MET). Moving beyond the passive mausoleum concept, this paper adopts Alois Riegl's intentional monument and Carol Duncan's space of ritual to analyze the dynamic intersections of donor's private ambitions and the museum's public missions. The findings reveal a tripartite typology of donor wings fundamentally shaped by the tension between the economic logic of capitalism and the political logic of democracy. First, the Lehman Wing functions as a private monumental space, solidifying familial permanence. Second, the Former Sackler Wing operates as a public monumental space, accommodating civic communication and contemporary resistance. Third, the Rockefeller Wing serves as a tribute monumental space, where personal grief is strategically sublimated through the museum's civilizing ambition to incorporate non-Western art into the official canon. Ultimately, donor wings are not static tombs, but living monuments continuously redefined by the performativity of contemporary citizens.

Keywords : Public Art Museum, The Metropolitan Museum of Art, Donor Wings, Intentional Monument, Ritual

기념비로서 공공미술관 기증관 연구: 메트로폴리탄미술관을 중심으로¹⁾

한중찬 (성남문화재단)

1. 서론
2. 공공미술관의 개념적 재정립: 영묘에서 의도적 기념비로
3. 미국 공공미술관의 형성과 기증관의 출현
4. MET 기증관 분석
5. MET 기증관 비교와 기념비적 다층성
6. 결론

1. 서론

미국의 공공미술관은 남북전쟁(1861-1865) 이후 산업화와 자본주의가 급속도로 성장한 ‘도금 시대(Gilded Age)’에 본격적으로 탄생했다.²⁾ 철도, 석유, 철강, 금융 산업으로 막대한 부를 축적한 엘리트 자본가들은 대량의 이민자 유입과 도시적 혼란 속에서 새로운 신생 공화국의 질서를 정립하고 시민을 교육하려는 ‘공적 야망(public ambitions)’과, 자신 및 가문의 명예와 상징 자본을 미래 세대에 영속시키려는 ‘사적 야망(private ambitions)’을 동시에 품고 공공미술관 설립에 참여했다.³⁾ 이에 따라 공공미술관은 공공적 사명과 사적 야망이 끊임없이 대립하고 협상하는 복합적 장소로 구축되었다.

기존 박물관학 및 미술사학 논의에서는 자본가들의 기증관이 가문의 영묘 형태로 미술관 내에 출현하는 현상을 설명하기 위해 테오도어 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)나 앙드레 말로(André Malraux, 1910-1976)의 묘지화 담론에 기초한 ‘영묘(Mausoleum)’ 개념을 사용해 왔다.⁴⁾ 그러나 영묘라는 용어는 서구 종교 전통의 사후 추모 및 유해 안치라는 죽음 중심적·정적 함의를 내포하고 있어, 현

- 1) 본고는 필자의 예술전문사학위논문을 바탕으로 추가 연구를 수행한 것이다. 선행연구는 공공미술관의 영묘적 특성을 분석했으나, 동시대 공공미술관에 보편적으로 적용하기에는 한계가 있어, 본고에서는 기념비 개념을 중심으로 논의를 확장하였다. 한중찬, “영묘 개념을 통한 메트로폴리탄미술관의 주요 기증·후원 전시관 연구: 리먼관과 구(舊) 새클러관을 중심으로” (예술전문사학위논문, 한국예술종합학교, 2026).
- 2) 도금 시대(鎔金時代)라는 용어는 물질의 표면에 입혀진 얇은 금박과 같이 당시 미국 자본주의와 자본가들의 성장하는 현상을 시대적 특성으로 보이기 때문에 사용하였다. 본고 내 언급되는 공공미술관에 대한 자본가들의 공적, 사적 야망을 설명하기에도 적절하다고 보았다.
- 3) Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), 60-61. 던컨은 미국의 공공미술관 설립에 기여한 자본가들의 동기는 복합적이며, 모순적이라 하였고, 이를 엘리트주의적인 사적 야망과 민주주의의 갈망을 공적 야망이라고 하였다.
- 4) 본고에서 표기하는 기증관에 있어 유증(Bequest), 기증(Donation), 후원(Sponsorship) 등 형성 과정의 법적·재정적 권원은 상이하나, 기증자의 사적 의지가 투영된 기념적 공간이라는 본질을 공유한다. 이에 본 논문은 이들이 수행하는 공통의 영묘적 기능과 기증자 중심의 문화를 통합적으로 분석하기 위해 ‘기증관’으로 통칭하고자 한다.

대 공공미술관에서 일어나는 공간 및 큐레이토리얼(curatorial)의 전환 그리고 관람객의 주체적 상호작용을 설명하기에는 다소 한계가 존재한다.

이에 본 연구는 기존 영묘 개념의 정적 한계를 극복하고, 알로이스 리글(Alois Riegl, 1858-1905)의 기념물 이론에 배경을 둔 ‘의도적 기념비(Intentional Monument)’ 개념으로 공공미술관 속 기증관에 대해 논의하고자 한다.

이를 배경으로 조명할 뉴욕 메트로폴리탄미술관(이하 MET)은 미국 도금 시대 이후 엘리트 자본가의 사적 욕망과 미술관의 공적 사명이 가장 첨예하게 대립하고 협상해 온 대표적인 기관이다. 특히 대규모 미술관 확장 사업인 1970년 마스터플랜(1970's Master Plan)을 통해 건립된 세 기증관인, 로버트 리먼관(Robert Lehman Wing), 구(舊) 새클러관(Former Sackler Wing), 그리고 마이클 C. 록펠러관(Michael C. Rockefeller Wing, 이하 록펠러관)은 과거 20세기 초 엄격했던 MET의 전시 정책에서 전략적으로 선회하는 과정에서 탄생했으며, 사적 자본과 공공성이 타협하여 각기 다른 다층적 의도적 기념비로 발현된 상징적인 사례를 보인다.⁵⁾

첫째, 1975년에 개관한 로버트 리먼관은 금융자본가 로버트 리먼(Robert Lehman, 1891-1969)의 유증 조건에 따라 그의 뉴욕 54번가 저택 내부를 그대로 재현한 ‘시대의 방(Period Room)’ 들로 구축된 전시 공간이다.⁶⁾ 이 공간은 수집가 개인의 심미안과 가문의 영속성을 공공미술관 제도 내에 반영시킨 ‘사적 기념비 공간(Private Monumental Space)’ 으로 분석된다.

둘째, 1978년에 개관한 구 새클러관은 제약 사업가 아서 새클러(Arthur M. Sackler, 1913-1987)와 형제의 후원을 통해 기원전 15년경의 고대 이집트 텐두르 신전(Temple of Dendur)을 안치한 공간이다. 센트럴파크를 향해 시원하게 사선으로 개방된 거대한 유리 커튼월과 연못 광장 구조를 통해 시민들의 대면 소통과 집단적 경험, 나아가 동시대 사회적 저항과 재전유(再轉有)가 일어나 ‘공적 기념비 공간(Public Monumental Space)’ 으로 조명된다.

셋째, 1982년에 개관한 록펠러관은 1961년 뉴기니(New Guinea)의 아스마트(Asmat) 오지에서 부족 의례용 조각을 수집하던 중 실종된 아들 마이클 록펠러(Michael C. Rockefeller, 1938-1961)를 기리기 위해 아버지 넬슨 록펠러(Nelson A. Rockefeller, 1908-1979)의 소장품 유증과 전용 전시관 설립 요구로 탄생하였다. 이 공간은 17피트 높이의 아스마트 ‘비스 기둥(Bis poles)’ 을 비롯한 부족 유물들을 웅장한 대공

5) 본고에서 ‘구(舊) 새클러관’이라 칭하는 공간은 1978년 설립 당시부터 2021년 12월까지 공식적으로 ‘새클러관(Sackler Wing)’으로 불렸던 MET의 이집트관 내 텐두르 신전 전시실을 지칭한다. 현재는 주요 후원자 새클러 가문의 마약성 진통제 판매와 관계된 사회적 논란으로 인해 공식 명칭이 사라졌으나, 본고에서는 설립 당시의 후원 배경과 역사적 맥락을 분석의 주요점으로 삼고 있으므로, 과거 명칭이었던 새클러관을 특정하기 위해 구 새클러관이라는 용어를 일관되게 사용하고자 한다.

6) 한중찬, “영묘 개념을 통한 메트로폴리탄미술관의 주요 기증-후원 전시관 연구,” 65-66. 로버트 리먼관의 시대의 방은 본래 리먼 컬렉션의 연대 별로 전시된 방을 의미했는데, 붉은 벨벳으로 장식된 벽지, 격자무늬의 천장부, 프랑스제 엔틱 가구를 배경으로 회화와 공예품을 함께 전시하여, 리먼의 사적인 공간 분위기를 그대로 보존한다. 시대의 방들의 배치는 실제 리먼의 54번가 저택의 층별 컬렉션 분류를 따른 것이다. 실제 리먼의 저택 1층은 시에나(Siena)와 초기 이탈리아 회화, 2층은 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510), 조반니 벨리니(Giovanni Bellini, 1430-1513), 디에고 벨라스케스(Diego Velazquez, 1599-1660), 엘 그레코(El Greco, 1541-1614), 프란시스코 고야(Francisco Goya, 1746-1828)의 작품이, 3층에는 플랑드르 학파(early Flemish), 4층은 19~20세기 현대 회화와 거장들의 컬렉션이 있었다.

간과 센트럴파크 남측 유리 벽면에 배치함으로써, 가문의 개인적 헌신을 인류 문명의 다양성에 대한 경외로 승화시키고 비서구 예술을 세계 미술사의 백과사전식 정사(正史)로 제도화한 ‘헌정적 기념비 공간(Tribute Monumental Space)’의 특성을 보인다.

본 연구는 이 세 기증관의 건축적 평면 및 신체적 이동 동선, 큐레이토리얼 서사의 구성, 그리고 그 공간 안에서 관람객과 시민사회가 수행하는 의례적 연행과 공간적 전유(轉有)의 실천을 다각도로 비교·분석한다. 이를 통해 공공미술관 내부의 기증관이 단순한 사적 자본의 수동적 박제 장소가 아니라, 역사적 기억과 문화적 가치가 사회적 삶과 끊임없이 협상하는 살아있는 기념비적 장소임을 입증하고자 한다.

2. 공공미술관의 개념적 재정립: 영묘에서 의도적 기념비로

1) 기존 미술관 묘지화 담론의 한계

아도르노와 말로로 대표되는 기존의 미술관 묘지화 담론은, 근대 미술관이 예술품을 본래 존재하던 종교적·의례적·사회적 맥락으로부터 철저히 이탈시키는 탈맥락화의 제도적 과정을 비판적으로 성찰하는데 기여했다. 아도르노는 에세이 「발레리 프루스트 미술관(Valéry Proust Museum)」(1955)에서 어원적·구조적 유사성에 주목하며 미술관(museum)과 영묘(mausoleum)를 동일 선상에 놓았다.⁷⁾ 그는 미술관이 유물을 삶의 생생한 현장으로부터 격리하여 백색의 공간에 전시함으로써, 작품이 지녔던 본래의 실용적·제의적 기능을 제거하고 오직 순수한 미학적 관조의 대상으로 박제화한다고 하였다. 말로 역시 『상상의 박물관 Le Musée Imaginaire』(1947)을 통해 성당의 제단이나 궁전의 벽면에 위치하며 고유한 예배의 가치를 발휘하던 예술품들이 미술관이라는 중립적·제도적 공간에 수집되는 순간, 본래의 맥락을 상실한 채 파편화된 역사적 유물로서 전시 가치로 동결된다고 보았다.⁸⁾

그러나 이러한 묘지화 담론은 공공미술관이라는 복합적 장소를 정체되고 수동적인 공간으로 볼 수 있다는 한계를 내포한다. 현대 공공미술관 내부에서 작동하는 기증관들은 단순히 정지된 유물의 시공간적 맥락을 동결하는 장소에 그치지 않는다. 오히려 기증관은 기증자 및 후원 가문의 명예, 상징 자본, 그리고 사회적 권위를 미래 세대를 향해 지속적으로 재생산하고 유통하는 능동적 상징 자본으로 작동한다. 과거 도금 시대부터 현대에 이르는 자본가들은 단순한 사후 추모에 머물지 않고, 공공미술관이 지닌 보편적 도덕성과 공신력이라는 제도적 권위를 전유(專有)하여 자신들의 사적 자본에 문화적 정당성과 도덕적 면죄부를 부여하고자 했다.

따라서 수동적·정적인 영묘라는 개념의 한계를 극복하고, 자본가의 능동적인 불멸에 대한 욕망과 이에 응답하는 관람객의 신체적 연행을 입체적으로 포착하기 위한 확장된 이론적 틀의 도입이 요구된다. 이를 위해 본 연구는 리글의 의도적 기념비 이론과 캐롤 던컨(Carol Duncan)의 ‘의례의 공간’ 이론의

7) Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum," in *Extraterritorialities in Occupied Worlds*, eds. Maayan Amir and Ruti Sela (Punctum Books, 2016), 447-448.

8) 앙드레 말로, *상상의 박물관*, 김웅권 옮김 (동문선, 2004), 139. 말로는 미술관이 예술 작품을 본래의 맥락에서 분리하여 전시함으로써 공간 자체가 일종의 묘지화되는 과정을 함께 설명한다.

유기적 연결을 시도한다. 리글의 의도적 기념비 개념은 공간 구성을 통한 자본가의 불멸 의지와 기억의 전시를 선명하게 포착하며, 던컨의 의례의 공간 이론은 각본화된 동선을 따라 움직이는 관람객의 신체적 이동이 어떻게 기증관의 공간적 기념비의 특성을 완성해 나가는지 규명하는 중요한 단초를 제공한다.

2) 리글의 의도적 기념비 이론

오스트리아의 미술사학자 리글은 1903년 발표한 저작 『기념물의 현대적 숭배(Der Moderne Denkmalkultus)』(1903)에서, 기념물을 인간의 의식과 기억이 물리적 공간에 투영된 역사적·상징적 구조체로 규정했다. 리글은 기념물이 후대에 전달하는 가치 체계를 해부하면서, 기원에 내재된 인간의 형성 의도(intention)에 따라 기념물을 ‘의도적 기념비’와 ‘비의도적 기념비(unintentional monument)’로 구분했다.⁹⁾

의도적 기념비는 건립 초기부터 특정 인물, 가문, 혹은 역사적 사건의 성취를 미래 세대의 의식 속에 영원히 각인시키려는 명확한 ‘기억 가치(erinnerungswert)’를 목적으로 조성된 구조물이다. 반면 비의도적 기념비는 건립 당시에는 사후적 기념의 목적이 없었으나, 세월이 흐른 뒤 후대인들에 의해 사후적으로 역사적·예술적 가치가 부여된 대상이다. 리글의 관점에서 의도적 기념비의 본질은 시간의 필연적 부침에 맞서는 망각에 대한 저항과 불멸에 대한 인간적 욕망의 공간적·조형적 구현에 있다. 의도적 기념비는 제작자의 손을 떠난 순간부터 세월에 따른 물질적 풍화와 망각의 위협에 끊임없이 직면하지만, 그 건축적·공간적 현전성(presence)을 통해 후대의 관람자에게 특정한 기억과 정서적 경의를 지속적으로 요구한다.

공공미술관의 기증관은 이러한 리글의 의도적 기념비 개념이 뚜렷하게 보이는 제도적 무대이다. 자본가들은 미술관이라는 공공의 성전(sanctuary) 내부에 가문의 이름과 컬렉션을 영구히 안치함으로써, 자신들의 사회적 성취와 가문적 명예를 영속화하려는 의도를 가지고 독립된 기증관을 건립한다. 여기서 주목할 점은 기증관 내부에서 자본가의 ‘의도적 기념비성’이 그 공간 안에 진열된 고대 유물이나 거장들의 회화 작품이 지닌 ‘비의도적 기념비성’과 상호 연계된다는 것이다.¹⁰⁾ 즉, 기증자 가문의 이름을 내건 건축적 구조 내에 인류 공동의 역사적·예술적 가치를 지닌 유물들을 저장하고 배치함으로써, 기증자 개인의 명성은 인류의 보편적 예술사 서사와 자연스럽게 동일시되고 상징적인 위계로 들어가게 된다.

9) 알로이스 리글, 기념물의 현대적 숭배: 그 기원과 특징, 최병하 편역 (기문당, 2013), 41. 국내 번역서(2013)는 리글의 Denkmal을 역사적 보존 대상 전반을 포괄하는 ‘기념물’로 번역하였다. 그러나 본 연구는 사적 자본의 불멸 의지와 기억이 공공미술관 기증관이라는 구체적인 물리적 구조체와 건축적 공간으로 구현된 현상에 주목한다. 따라서 유물 일반을 아우르는 ‘기념물’이라는 용어보다는, 특정한 형성 의도(intention)가 조형적 장소성 및 공간적 현전성(presence)으로 발현된 성격을 명확히 지시하기 위해 본문에서는 Denkmal을 ‘기념비’로 번역하여 사용한다. 단, 문헌의 번역 서명 및 각주의 직접 인용 시에는 원문헌의 표기를 존중하여 ‘기념물’로 기재하였으며, 리글이 제시하는 관련 개념의 원어는 영문 표기로 통일하고자 한다. 또한 리글은 기념물의 유형을 의도적 기념물과 비의도적 기념물로 분류했는데, 비의도적 기념물은 기념의 목적으로 만들어지지 않았으나, 시간이 흐른 뒤 후대인들이 역사적·예술적 가치를 부여함으로써 사후적으로 기념물의 지위를 얻은 대상을 말한다.

10) 기념비성이란 그 공간이 관람객에게 어떤 기념비적 경험을 하게끔 만드는 성질이라고 할 수 있다. 본 고에서 사용하는 의도적 기념비, 비의도적 기념비의 특성을 설명하는 보조적 용어로 사용했다.

3) 던컨의 의례의 공간 이론과의 결합

리글의 이론이 기증관이라는 공간이 지닌 상징적·기념비적 형성 의도를 다룬다면, 던컨의 의례의 공간 이론은 해당 공간 내부에서 이뤄지는 관람객의 신체적 이동과 감상 행위의 연행성(performativity)을 설명한다. 던컨은 저서 『의례의 문명화(Civilizing Rituals)』(1995)에서 공공미술관을 전통적인 종교적 성소(sanctuary)의 제의적 기능을 세속적으로 전유하여 출범한 현대적 의례의 공간으로 정의했다.¹¹⁾ 그리고 이전 논문인 「후기 자본주의 제의로서의 현대미술관: 도상학적 분석(The Museum of Modern Art as Late Capitalism Ritual : An Iconographic Analysis)」(1978)에서도 의례를 위한 기념물(monuments)로서의 미술관이 교회나 신전과 같은 부류의 건축물에 속한다고 하였다.¹²⁾ 즉, 미술관은 단순한 유물 보관소나 일방적 정보 전달 매체가 아니라, 방문객이 일상의 의식을 잠시 정지하고 정교하게 구성된 질서 속에서 문명화된 시민적 정체성을 학습하고 체화하는 세속의 성전으로 작동한다는 것이다.

던컨의 논의는 아놀드 반 제넵(Arnold Van Gennep, 1873-1957)과 빅터 터너(Victor Turner, 1920-1983)가 정립한 인류학적 ‘통과의례(rites of passage)’ 개념에 바탕을 두고 있다.¹³⁾ 관람객은 공공미술관 외관의 웅장한 신전 양식 계단과 열주(colonnade), 그리고 중앙 로비를 지나면서 일상적인 삶의 시공간으로부터 엄격히 분리되는 ‘분리(separation)’ 단계를 거친다. 이어 미술관 내부로 들어선 관람객은 터너가 규정한 통과의례의 핵심 구역인 ‘전이 단계(liminal)’에 진입한다. 이 경계의 시공간 속에서 관람객은 무방비하게 놓이는 것이 아니라, 미술관 건축과 배치와 같이 이동 동선과 전시 배치라는 각본(scenario)에 따라 거닐게 된다.¹⁴⁾ 전시실을 순차적으로 이동하며 작품을 관람하고 소유하는 행위는 수동적 시각 감상을 넘어, 공간이 요구하는 서사와 규율을 신체적으로 집행하고 연속하여 수행(perform)하는 세속적 의례 과정이다. 던컨이 전이 단계에 주목한 이유는, 미술관에 들어선 관람객이 일상으로부터 분리되어 예술과 마주하는 경험이야말로 경계적이고 모호한 전이 상태와 닮아있다고 보았기 때문이다.

이러한 던컨의 의례의 공간 이론은 리글의 의도적 기념비 개념과 결합할 때 기증관 연구에 하나의 배경을 제공한다. 자본가가 구축한 의도적 기념비는 그 자체로 완결된 고정체가 아니라, 관람객이라는 신체적 연행자가 공간 문턱을 넘어 각본화된 동선을 따라 걸을 때 비로소 그 공간적 ‘기념비성(monumentality)’을 최종적으로 완성하기 때문이다. 관람객은 의례적 동선을 수행하는 과정에서 유물이 발산하는 아우라를 감각할 뿐만 아니라, 이를 공공에 헌납한 후원자 가문의 막대한 부와 심미적 안목, 나아가 기증 행위에 담긴 도덕적 헌신을 신체적·정서적으로 내면화하게 된다. 이처럼 의도적 기념비와 의례의 공간 간의 연관은 자본가의 사적 불멸 욕망이 관람객의 신체적 이동과 의례적 연행을 매개로 어떻게 보편적이고 도덕적인 문화 경험으로 승화되는지 그 정교한 공간 기제를 온전히 규명해 준다.

11) Carol Duncan, *Civilizing Rituals*, 12.

12) Carol Duncan and Alan Wallach. "The Museum of Modern Art as Late Capitalism Ritual : An Iconographic Analysis." *Marxist Perspectives* (Winter 1978), 28.

13) 아놀드 반 제넵, *통과의례*, 김성민 옮김 (달을낚는우물, 2022), 24-25.

14) 빅터 터너, *의례의 과정*, 박근원 옮김 (한국심리치료연구소, 2005), 144-146. 터너는 의례에 적용될 수 있는 전이 현상으로 죽음, 자궁 속에 있는 태아, 암흑, 남녀 양성애, 광야, 일식 및 월식으로 비유한다.

3. 미국 공공미술관의 형성과 기증관의 출현

1) 도금시대 사회상 속 공공미술관 출범

남북전쟁 종결 이후 19세기 후반에서 20세기 초에 이르는 시기, 미국 사회는 급격한 산업화와 자본 축적이 단기간에 이루어진 이른바 ‘도금시대’에 진입했다.¹⁵⁾ 철도, 석유, 철강, 금융 산업을 독점한 막강한 엘리트 자본가 계급이 부상한 반면, 동유럽·남유럽 및 아시아로부터 대규모 이민 노동자 집단이 급증하면서 주요 대도시 공간은 전례 없는 계급적·인종적·문화적 진통을 겪었다.¹⁶⁾ 아일랜드, 이탈리아, 폴란드, 유대인 등 다양한 배경의 이민 노동자 대중이 뉴욕, 보스턴, 시카고 등 공업 도시에 밀집하면서 극심한 빈부격차, 도시 슬럼화, 위생 및 범죄 문제, 그리고 대규모 파업으로 대표되는 노동운동의 격화가 연이어 발생했다.¹⁷⁾ 이에 따라 기존 사회 질서를 주도하던 백인 앵글로색슨 계통의 엘리트 자본가 집단은 전통적인 공화국 시민적 질서와 사회적 통합이 심각하게 해체되고 있다는 유례없는 계급적 위기의식을 자각하게 되었다.¹⁸⁾

이러한 역사의 균열 속에서 1870년 뉴욕 MET와 보스턴미술관(MFA Boston), 1879년 시카고미술관(The Art Institute of Chicago) 등 미국을 대표하는 주요 공공미술관들이 연이어 설립되었다. 엘리트 자본가들은 프랑스 루브르박물관이나 영국 영국박물관 및 사우스 켄싱턴 박물관의 유럽식 모델을 따르되, 이를 신생 공화국인 미국의 맥락에 맞게 재해석했다.¹⁹⁾ 그들은 과거 왕가와 귀족의 과시적 전유물이었던 고전 미술품을 일반 대중에게 개방함으로써, 대중을 계도하고 질서를 입히려는 루브르의 사례를 미국 내 설립될 미술관의 이상으로 삼았다.²⁰⁾ 엘리트 계층은 고전 명작과 고대 유물이 발산하는 숭고한 미학적 질서가 이민자 노동자 계급에게 도덕적 절제, 공화국 시민으로서의 준법정신, 그리고 아름다움에 대한 안목을 교육함으로써 계급 투쟁이나 구조적 재분배 없이도 사회적 갈등을 조화롭게 통제할 수 있으리라 기대했다. 그러나 이러한 도덕적 계도와 공공성이라는 공적 명분의 뒤편에는 자본가 집단 고유의 계급적·사적 욕망이 첨예하게 교차하고 있었다. 자본가들은 노동자 착취와 시장 독점으로 축적한 자신들의

15) 성경준, "마크 트웨인과 남북 전쟁 이후의 자본주의," *근대 영미소설* 13(2) (2006), 57-59. 작가 마크 트웨인은 소설 『도금시대』를 통해 경제 발전으로 인한 당시 배금주의 사회상을 지적했고, 빈부격차, 정경유착 등의 사회상을 비판했다. 무엇보다 서부 개발이라는 명분 아래 자행되는 미국 전역에 팽배한 개발, 투기에 대한 트웨인의 부정적인 문체를 엿볼 수 있다.

16) 하워드 진, *미국민중사*, 유강은 옮김 (이후, 2008), 457-458.

17) 김용태, "남북전쟁 이전 미국의 이민규제정책," *미국사연구* 32 (2010), 45-46. 이에 이민자 규제 정책을 실시하여 미국 입국을 통제하였다. 이민자 규제 방식은 입국 금지 법령, 출항지 규제, 승객법을 통한 입국자의 신원 파악, 다양한 보증제도와 대체 요금 제도, 인두세와 보건세 부과, 검역, 입국자 신원 파악, 입국 이후 추방, 인두세 및 보건세 부과 등이었다.

18) 오영인, "미국 1870년 민권법(Civil Rights Act of 1870)과 이민자들 - 19세기 중국인 쿨리(Coolie)를 중심으로," *역사와 세계* 56 (2019), 279-280. 남북 전쟁 이후 흑인의 인권 보장이라는 명분으로 1870년 제정된 '민권법(Civil Rights Act of 1870)'이 제정되었다. 이로 인해 이민자들은 법적·제도적 인권 보장을 받아 미국의 구성원이 되었다. 그에 따라 이민자와 기존 거주자들과의 긴장이 발생하여 사회적 통합이 요구되었다.

19) Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Rev. and updated ed. (New York: H. Holt, 1989), 31-32.

20) Andrew McClellan, "The Musée Du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror," *The Art Bulletin* 70(2) (1988), 300.

정당성 없는 경제 자본을 보편적 문화유산 기증을 통한 ‘문화 자본(cultural capital)’으로 전환하고자 했다.²¹⁾ 그들은 고급문화에 대한 감식안과 통제권을 독점함으로써 신흥 자본가 계급의 신분적 정당성을 정립하고, 그들의 기업과 함께 자본주의 체제에 대한 비판을 우회시키는 문화적 헤게모니를 구축하려 했다.²²⁾ 이처럼 미국의 공공미술관은 초기 출범 단계에서부터 시민사회의 통합을 도모하는 공적 야망과, 사적 자본에 면죄부를 부여하고 가문적 지위를 영속화하려는 사적 야망이 상호 협상하고 대립하는 다층적 불확실성의 공간으로 출범하게 되었다.

2) MET 기증 정책의 변천사와 1970년 마스터플랜

1870년 설립 이후 MET의 발전사는 미술관 제도의 공공성을 수호하려는 열망과 사적 자본의 상징적 지배권 사이에서 전개된 끊임없는 협상과 대립의 역사였다. 19세기 말 초창기 MET는 자립적인 재정 기반과 전문 큐레이토리얼 체계가 부재했던 탓에, 엘리트 자본가와 수집가들의 사적 기부에 절대적으로 의존할 수밖에 없었다.²³⁾ 당시 신흥 자본가들은 자신들의 소장품을 기증하는 조건으로 미술관 내부에 특정 가문 전용 전시실을 건립하고, 수집가의 개인적 취향과 저택의 배치 방식을 그대로 유지할 것을 요구했다. 이에 따라 전시실들이 기증자의 이름에 따라 파편화되고, 미술사적 연대기나 체계적 분류 기준이 약화되면서 미술관 전체의 공적 신뢰도에 위기를 맞이했다.²⁴⁾

이러한 자본가들의 사적 점유와 전시 파편화의 위기를 타개하고 미술관의 공적 권위를 정립한 인물이 1904년 MET의 이사회 회장으로 취임한 금융자본가 J.P. 모건(John Pierpont Morgan, 1837-1913)이었다. 모건은 1905년 발표한 「연감(Annual Report)」(1905)을 통해 미술관 운영의 정책적 전환을 선언했다.²⁵⁾ 다양한 국가와 시대의 걸작을 통해 미술사를 체계적으로 보여주고, 시민을 교육하여 국가 발전에 기여할 수 있는 영감과 방향을 제시한다는 비전이었다. 이를 위해 이집트 및 고대 그리스·로마의 예술, 유럽의 회화와 조각을 MET 컬렉션 중심으로 삼고 새로운 전문가들을 고용하였다.²⁶⁾ 그는 수집가 개인

21) Pierre Bourdieu, Alain Darbel and Dominique Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (Cambridge, UK: Polity Press, 1997), 37-39. 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 ‘문화 자본(cultural capital)’ 개념을 통해 경제적 자본 외에 개인이 소유한 비금전적인 사회적 자산을 설명했다. 문화 자본은 교육, 지식, 기술, 취향, 매너, 언어 사용 방식 등 다양한 형태로 나타나며 사회 계층 이동과 재생산에 중요한 역할을 한다고 통계자료를 통해 주장한다.

22) Nancy Einreinhofer, *The American Art Museum: Elitism and Democracy* (London: Leicester University Press, 1997), 14-15. 엘리트 자본가들은 이러한 사회적 혼란을 해결하고 국민 정체성 고취를 위한 방안으로 미술관을 비롯한 공원, 도서관, 음악당, 전쟁 기념 광장 등과 같은 공공 문화시설 건립에 나섰다.

23) 김진아, "미국 역사 속의 이미지와 문화: 20세기 후반 미국 미술의 후원과 대기업들: 한스 하케(Hans Haacke)의 작품을 중심으로," *미국사연구* 24 (2006): 60.

24) "The Feuardent-Cesnola Trial," *The Art Amateur* 10(1) (1883), 4a-4b. 한편 MET의 운영뿐만 아니라 컬렉션과 전시품 구성에서도 기준이 부족하다는 언론의 비판도 있었다. 이에 MET가 컬렉션 확보를 위해 초대 관장인 루기 세스놀라(Luigi Palma di Cesnola, 1832-1904)의 키프로스 조각상을 구입한 사례를 들 수 있다. 과거 키프로스의 미국 영사였던 세스놀라가 현지에서 확보했던 대리석 조각상들의 미술사 연대 기준이 불명확했고 당시 관장의 사익을 위한 행위라는 점에서 언론들의 논쟁 대상이 되었다.

25) J. Pierpont Morgan and Robert W. de Forest, "The Metropolitan Museum of Art: Thirty-Fifth Annual Report of the Trustees: 1905," *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art* 35 (1905), 8-14.

26) Alan Wallach, *Exhibiting Contradiction: Essays on Museums and Culture* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998),

의 사적 취향에 따라 전시실을 파편화하는 개별 기증관 건립을 엄격히 제한하고, 모든 소장품을 매체, 시대, 지역 및 보편적 미술사 연대기 서사에 따라 통합 재배치하는 원칙을 확립했다. 그에 따른 모건의 정책은 기증자 개인의 사적 기념관을 탈피하여, 미술관을 시민 대중의 도덕적·지적 교육을 위한 ‘백과사전식’ 배치를 도입하였다. 수집가의 사적 이름을 전시실 전면에 내세우지 않고 보편적 역사 서사 아래 통합한 이 모건의 원칙은, 이후 약 60여 년간 MET 기증 정책의 철칙으로 굳건히 유지되었다.²⁷⁾ 물론 이 시기 미국의 미술관에 무수한 명작들이 집결하게 된 원인으로 관련 법안 제정에 그 이유를 찾을 수 있었다.²⁸⁾

그러나 1960년대 말과 1970년대에 이르러 보관 혹은 수집 예정인 소장품들을 위한 장소가 부족하고, MET 내의 전시 동선에 혼란이 가중되었기 때문에 미술관의 확장 정책이 요구되었다.²⁹⁾ 또한 이 시기에 공민권 운동(Civil Rights Movement), 흑인 운동, 문화민족주의와 같은 영향으로 문화적 다양성을 포용해야 한다는 새로운 사회적 요구가 대두하면서 공공미술관의 역할이 새로운 국면을 맞이하고 있었음을 시사한다.³⁰⁾ 이렇게 MET는 전시관 확장과 유명 컬렉션 유치를 통해 더 많은 대중에게 교육과 즐거움을 제공함으로써, 당시 경기불황과 사회적 분열의 여파로 침체된 미국 사회에 활력을 불어넣고자 했다.³¹⁾ 1970년 관장 토마스 호빙(Thomas Hoving, 1931-2009)과 이사회 회장 C. 더글라스 딜런(C. Douglas Dillon, 1909-2003)이 주도하고 건축가 로시가 설계한 ‘1970년 마스터플랜(1970 Master Plan)’은 모건 이사회 회장 이후 60년간 준수된 공공성의 원칙을 재고하는 전략적 선회를 감행했다. 호빙은 타 미술관들과의 치열한 소장품 경쟁 속에서 로버트 리먼의 유럽 회화 컬렉션, 이집트 정부의 텐두르 신전, 록펠러가의 비서구 미술 컬렉션을 우선 유치하기 위해, 기증자 가문의 이름을 내세운 대형 독립 전시관 건립과 건축적 자율성을 허용하였다. 1970년 마스터플랜은 MET의 전체 건축 부지를 3분의 1 이상 대대적으로 확장하고 세계 최고의 백과사전식 위상을 확립하는 계기가 되었으나, 동시에 미술관이라는 공공의 성전 일부

50-51. 모건은 영국의 유명한 미술 비평가이자 블룸즈버리 그룹의 일원인 로저 프라이(Roger Fry, 1866-1934)를 회화 큐레이터 (Curator of Paintings)로 임명하였다.

27) 한혜선, “뉴욕 주요 미술관 후원 문화에 관한 연구” (석사학위논문, 경희대학교, 2010), 64. 단, 1913년 벤자민 알트만(Benjamin Altman, 1840-1913)이 MET에 요청한 단독 전시실 설립은 그 예외가 되었다. 1909년 허드슨 폴턴(Hudson-Fulton) 기념식에 MET 전시를 위한 작품 임대 협조를 해왔고, 그의 컬렉션 전체를 유증하게 되는 조건으로 모건은 MET 이사회를 설득하여 알트만 전시실을 조성한다. 알트만 소장품의 가치가 높아 모건이 의지를 표명했으며, 350만 달러 가치의 작품, 1,000여 점이 넘는 중국 도자기와 램브란트, 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510), 티치아노(Tiziano Vecellio, 1488-1576), 한스 홀바인(Hans Holbein, 1497-1543), 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528) 등의 유럽 거장 회화들이 MET에 모여들게 된다.

28) 강인혜 외, “20세기 전기 미국미술의 성장과 후원,” *미술사연구* 13 (1999): 236-37. 1913년의 소득세법과 1917년의 연방 세입 법안(the Federal Revenue Act)의 제정으로 비영리 재단의 기부자들에게 일정한 소득세를 공제했기 때문이다. 이에 모건, 알트만, 헤브마이어 등의 자산가들이 MET에 그들의 작품들을 기부하게 된다.

29) Kevin Roche, “Oral History Interview by Sharon Zane,” January 4, 1995, Metropolitan Museum of Art, *Oral History Project*, 1, 4, 26. 1970년 마스터플랜을 진행하기 위한 타당성 연구가 1967년 건축가 케빈 로시(Kevin Roche, 1922-2019)와 MET의 관계자들에 의해 진행되었다. 로시는 관람객들이 이집트관에서 갑옷 전시관으로 헤매는 등, 서로 다른 컬렉션이 한 공간에 뒤섞여 있던 문제를 지적했다. 이에 대한 해결책으로 거대한 로비인 ‘그레이트 홀(Great Hall)’을 중심축으로 삼아, 각 전시관을 명확히 분리하고 관람객들이 길을 잃지 않고 돌아올 수 있도록 공간을 재편했다.

30) 오창현, “미국의 사회 통합 방식 변화와 공공 박물관의 역할 변화,” *지방사와 지방문화* 20(2) (2017): 143.

31) 정영목·김홍남, “미국의 미술사와 문화정책,” *美術史學* 7 (1993), 66-67.

를 자본가들의 사적·공적 야망이 교차하는 의도적 기념비 공간으로 정당화해 준 하나의 계기가 되었다.

3) 기념비로서 기증관의 공간 유형

공공미술관 내부의 기증관은 설립 주체의 형성 의도, 건축 및 공간 동선, 전시의 배치, 그리고 관람객의 의례적 연행의 양상에 따라 세 가지 유형으로 구분해 보고자 한다.

(1) 사적 기념비 공간

사적 기념비 공간은 설립자의 사적 야망과 가문의 영속성을 우선하여 상징화한 장소이다. 이 유형은 기증자 개인의 주거 환경인 저택 내부를 그대로 재현한 공간의 구조를 취하며, 보편적인 미술사적 연대 기보다는 수집가 개인의 심미안, 가문의 수집 역사, 사적 취향을 일방적으로 부각하는 큐레이토리얼 서사를 채택한다. 관람객은 분절되고 통제된 동선을 따라 이동하며, 기증자 가문의 경제적 성취와 고급 문화적 기품을 일방적으로 감상하고 수용하는 수동적 순례자이자 개인 응접실의 손님으로 연행된다.



<그림 1>. 가든 코트, 프리컬렉션, 뉴욕.



<그림 2>. 거실 전시실, 프리컬렉션, 뉴욕.

이러한 사적 기념비 공간의 가장 대표적인 사례로는 뉴욕의 프리컬렉션(The Frick Collection)을 들 수 있다. 프리컬렉션은 피츠버그의 철강 자본가 헨리 프리크(Henry Frick, 1849-1919)의 뉴욕의 대저택과 그의 소장품 전체가 사후 공공미술관으로 전환된 공간이다. 프리컬렉션은 실제 그의 저택을 그대로 미술관으로 사용한 사례이다(<그림 1>). 1913-14년에 세워진 프리크의 저택은 약 20년간 개인 주거지로 프리크의 컬렉션들이 축적되었고, 1919년 프리크의 유언대로 1935년에 대중들에게 미술관으로 공개되었다. 그의 컬렉션은 프랑스 바르비종(Barbizon)파와 아카데미아(Academism)파의 회화뿐만 아니라 유럽 거장들의 작품 위주로 구성되었고 고가의 진귀한 물건들과 함께 저택 곳곳에 전시되었다. 프리컬렉션의 주요 전시실인 ‘거실(Living Hall)’은 한스 홀바인(Hans Holbein, 1497-1543)이 그린 <토마스 모어(Portrait of Sir Thomas More)>(1527)와 <토마스 크롬웰(Portrait of Thomas Cromwell)>(1532-33) 초상화가 대형 벽난로를 사이에 두고 마주 보며, 18세기 프랑스 고가구 및 청동 조각들과 하나의 완성된 조화를 이룬다(<그림 2>). 관람객은 객관적인 미술사적 서사를 탐구하기에 앞서, 20세기 초 도금 시대 거물 자본가의 품격 있는 사적 응접실에 초대받은 손님의 위치에서 자본가 가문의 명예와 불멸성을 관조하는 세속의 의례에

참여하게 된다.

(2) 공적 기념비 공간

공적 기념비 공간은 특정 가문의 사적 취향을 넘어 공동체 전체가 공유하는 공적 유산을 보존하고 대중에게 개방하기 위해 구축된 공간이다. 이 유형은 외부 자연 및 도시 환경과 시각적으로 연계되는 개방적 건축 양식을 취하며, 대규모 군중을 수용하는 광장 형태의 단일 대공간 구조를 형성한다. 관람객은 실물 유물과 대면하며 타인과 시선을 공유하고, 전시 감상뿐만 아니라 집단적 소통, 담론 형성, 동시대 사회적 저항과 같은 다감각적 연대를 수행하는 능동적 시민으로 정체성을 확립한다.³²⁾



〈그림 3〉. 내셔널갤러리 외관 전경, 워싱턴 D.C.



〈그림 4〉. 서관의 로툰다 전경, 워싱턴 D.C.

이러한 점을 보여주는 하나의 사례는 워싱턴 D.C.의 내셔널 갤러리(National Gallery of Art)의 서관이다. 이곳은 금융 자본가이자 재무부 장관이었던 앤드류 멜론(Andrew Mellon, 1855-1937)의 건의와 소장품 기증을 바탕으로 설립되었다. 건축가 존 러셀 포프(John Russell Pope, 1874-1937)가 설계한 서관은 그리스 신전 양식의 웅장한 파사드(façade)뿐만 아니라 로마의 판테온(Pantheon)을 연상시키는 로툰다(rotunda)는 관람객에게 의례적인 경험을 선사한다(〈그림 3〉). 로툰다 중앙에는 분수대와 함께 조반니 볼로냐(Giovanni Bologna, 1529-1608)의 <머큐리 Mercury>(1580) 조각이 관람객을 맞이한다(〈그림 4〉). 상업, 무역, 그리고 소식을 전하는 메신저의 역할을 하는 머큐리가 이곳에 배치되면서 미국의 번영과 이를 확산시키려는 공공미술관의 의미를 엿볼 수 있다(〈그림 4〉). 물론 설립자 멜론 개인의 흔적을 찾아볼 수 없다. 1937년 개관을 보지 못하고 사망한 멜론은 미술관이 진정한 국가적 기관이 되기를 바라며 자신의 이름을 전면에 내세우지 않았고, 이러한 공익적 성격은 개관 당시 프랭클린 루즈벨트 대통령(Franklin D. Roosevelt, 1882-1945)의 연설에서도 명확히 드러나기도 했다.³³⁾ 이후 그의 자녀들이 아버지의 뜻을 이어 가문의 컬렉션을 기증하고 동관 건축을 지원했으며, 1969년부터는 멜론 재단 역시 연구와 전시 등의 활

32) 존 듀이, *공공성과 그 문제들*, 이재연 옮김 (한국문화사, 2014), 14-15. 존 듀이 (John Dewey, 1859-1952)는 사적인 것은 교류 행위의 결과가 교류 당사자에게만 한정되는 것이고, 공적인 것은 교류 행위의 결과가 당사자를 넘어 타인들에게까지 상당한 영향을 미친다고 보았다. 이러한 듀이의 관점을 공공미술관을 경험하는 관람객들의 상호작용과 연결하였다.

33) National Gallery of Art, "About Us," <https://www.nga.gov/about-us> (2025년 11월 20일 접속).

동을 지속적으로 후원하고 있다. 설립자의 이름은 미술관 어디에서도 볼 수 없지만, 사적 자본의 명예욕을 비워낸 이 공간은 공익에 대한 열망이 공공의 기증관이라고 할 수 있는 하나의 사례다.

(3) 헌정적 기념비 공간

헌정적 기념비 공간은 기증자의 사적인 헌신(Dedication)이 공공미술관의 다원주의적 ‘문화화’ 야망과 타협하여 파생된 복합적 공간을 의미한다. 이 공간은 단순히 가문의 부와 안목을 과시하는 것을 넘어, 특정 대상이나 영혼을 향한 개인의 강렬한 헌의(獻意)가 비서구 유산의 공적 편입이라는 거대한 명분을 통해 제도적으로 승인받는 특징을 지닌다.



〈그림 5〉 프리어갤러리 전경, 워싱턴 D.C.



〈그림 6〉 <Promise of Paradise>전시의 불상 조각이 있는 갤러리 17 전경, 프리어갤러리, 워싱턴 D.C.

미국의 공공미술관 지형에서 이러한 헌정적 기념비성이 어떠한 층위로 적용 및 변용될 수 있는지 보여주는 유의미한 참조점이 바로 스미스소니언 국립 아시아 미술관(Smithsonian's National Museum of Asian Art)의 프리어갤러리(Freer Gallery of Art)이다(〈그림 5〉). 디트로이트의 철도 차량 제조업자였던 찰스 랭 프리어(Charles Lang Freer, 1854-1919)는 서구 미학 중심주의에서 벗어나 동양 예술이 지닌 정신적 숭고함에 매료되어, 영혼의 안식과 구원을 얻고자 했던 개인적인 ‘영적 헌신’을 바탕으로 이를 수집한 뒤, 1906년 자신의 컬렉션과 전용 미술관 건립 자금을 미국 국가에 기증했다.³⁴⁾ 1923년에 개관한 프리어갤러리는 이탈리아 르네상스 양식의 고요한 중정 사원 구조 안에 아시아 비서구 예술을 미술관이라는 성전의 유물로 안치시켰다(〈그림 6〉). 이는 수집가 개인의 사적 헌신이 비서구 문명의 존엄성을 미국 내셔널 몰(National Mall)의 중심에 공식 등재 시키려는 국가 차원의 공적 야망과 전략적으로 결합하여 완성된 헌정적 기념비 공간의 초기 형태라 할 수 있다.

본 장에서 제시하는 사적, 공적, 헌정적 기념비 공간이라는 세 가지 유형은 본질적으로 MET라는 특

34) Thomas A. Tweed, “The Spiritual Origins of the Freer Gallery of Art: Religious and Aesthetic Inclusivism and the First American Buddhist Vogue, 1879-1907,” *The Journal of American and Canadian Studies* 24 (2006), 43. 토마스 트위드(Thomas A. Tweed)는 프리어의 아시아 미술품 수집을 19세기 말 미국 엘리트 계층이 겪던 기독교적 영적 위기(spiritual crisis)의 맥락에서 해석한다. 트위드에 따르면, 프리어는 단순한 수집가를 넘어 자신의 정원 풍경을 “열반(Nirvana)으로 뻗어 있는 풍경”으로 묘사할 만큼 동양의 종교적 심미적 포용주의를 통해 내면의 안식과 영적 구원을 추구했다.

정 기관의 역사적 맥락과 1970년 마스터플랜이라는 구체적 사건 속에서 도출된 개념적 틀이다. 따라서 이 세 유형이 미국 내 모든 공공미술관에 동일한 양상으로 작동하는 보편성을 지닌다고 단정하기에는 한계가 존재한다. 그러나 뉴욕의 프리 컬렉션, 내셔널 갤러리, 그리고 프리어갤러리와 같은 타 기관의 사례들은, MET에서 도출된 기념비적 다층성의 분석 틀이 동시대 미국 공공미술관 지형 전반에 나타나는 기증관의 공간적 특성을 이해하는 데 어떠한 방식으로 적용 및 변용될 수 있는지를 예비적으로 확인시켜 준다. 이들 사례는 기증관이라는 공간이 사적 야망과 공적 사명의 교차 비율에 따라 다양한 스펙트럼으로 발현될 수 있음을 시사하는 유의미한 참조점이 된다.

4. MET 기증관 분석

1) 사적 기념비 공간, 로버트 리먼관

1975년 5월 개관한 로버트 리먼관은 금융자본가 로버트 리먼의 유증 조건에 따라 건립된 대표적인 사적 기념비 공간이다. 투자은행 리먼 브라더스(Lehman Brothers)의 회장이었던 리먼은 초기 이탈리아 르네상스 회화부터 19세기 프랑스 인상주의에 이르는 2,600여 점의 방대한 컬렉션을 MET에 기증하는 대가로, 자신의 뉴욕 54번가 저택 내부를 구현한 독립 전시관 건립을 요구했다.³⁵⁾ 이에 관장 호빙은 이 컬렉션을 타 기관에 빼앗기지 않기 위해 리먼의 조건을 전면 수용하며, 기존 모건의 기증관 제한 정책과 배치되는 결정을 하게 된다.³⁶⁾



〈그림 7〉. 로버트 리먼관 로비 전경.



〈그림 8〉. 리먼관 갤러리 956 전경.



〈그림 9〉. 키지 가문의 문장으로 장식된 커튼.

건축가 로시가 설계한 로버트 리먼관은 중앙의 피라미드 유리 채광창 아래, 리먼의 54번가 저택 내부를 복제(replica)한 7개의 시대의 방들로 채워졌다(〈그림 7〉).³⁷⁾ 붉은 벨벳 벽지, 격자무늬 천장, 르네상스

35) 김윤섭, “미국의 미술품 기증사례 연구,” *미술문화연구* 11(11) (2017), 181.

36) Roy R. Neuberger, Alfred Connable and R. Raymond Connable, *The Passionate Collector: Eighty Years in the World of Art* (Hoboken, NJ: Wiley, 2003), 107-109. 호빙은 로버트 리먼관을 건립하기 위해 MET와 인접한 센트럴파크 부지 사용 여부에 대한 시민단체와의 소송으로 협상에 참여하기도 하였다. 호빙의 강력한 의지 피력으로 법원은 시민단체의 소송을 기각하였고, MET의 확장은 승인될 수 있었다.

스 스타일 고가구, 고급의 텍스타일 등으로 장식된 전시실들은 관람객을 수집가의 동결된 사적 주거 공간으로 유입시킨다.³⁸⁾ 7개의 방 중 다섯째 방(갤러리 956)은 15세기 시에나 회화(Sienese Painting of the Fifteenth Century) 컬렉션을 주제로 전시가 되어 있다(<그림 8>). 이 전시실의 커튼에는 키지(Chigi) 가문 출신인 교황 알렉산더 7세(Alexander VII, 1599-1667)의 문장(紋章)을 찾을 수 있다(<그림 9>). 이런 점을 보아 리먼이 시에나의 유명 금융가이자 교황을 배출한 가문인 키지 가문을 동경했을 것이라는 추정을 할 수 있다. 관람객은 분절된 저택 방들을 거닐며 미술사를 면밀히 살피기보다, 금융가 리먼의 저택 응접실에 초대받은 손님으로서 가문의 부와 안목을 감상하는 순례 의례를 경험하게 된다. 리먼관은 시공간을 정지시킨 내부 구조를 통해 수집가 가문의 연속성을 완성하는 사적 기념비로 작동한다.

2) 공적 기념비 공간, 구 새클러관

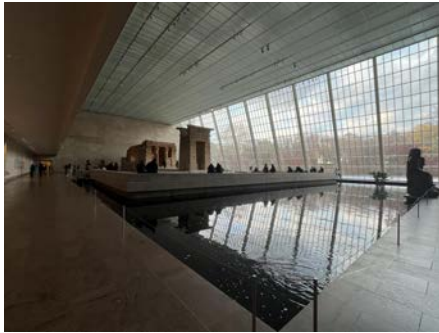
덴두르 신전은 본래 로마 제국의 아우구스투스(Augustus, 63 B.C.-14 A.D.) 황제가 이집트 남부의 누비아(Nubia) 지역에 건립했던 이집트의 여신, 이시스(Isis)와 그 통치자를 기리는 공적인 제의 공간이었다.³⁹⁾ 신전의 공간 구조는 성소(sanctuary)→봉헌실(offering hall)→전실(entrance hall)→내부마당(courtyard)→대문(gate)→외부마당(cult terrace)으로 이어지며, 사제가 신상을 모시고 나와 외부 마당에서 대중과 만나는 공적인 축제의 서사를 지닌다.⁴⁰⁾ 구 새클러관은 센트럴파크를 향해 사선으로 솟아오른 거대한 유리 커튼월을 지니고 있어 외부 자연 환경과 내부를 유기적으로 연결한다. 덴두르 신전을 둘러싼 넓은 단일 대공간과 수면 연못은 현대의 광장을 형성한다(<그림 10>).

37) Ibid.

38) L. Weimer, comp., *Robert Lehman papers* (finding aid, The Metropolitan Museum of Art Archives, New York, 2014), "Biographical/Historical note," 7. 로버트 리먼 컬렉션은 예술 애호가인 아버지 필립 리먼(Philip Lehman, 1861-1947)의 주도 하에 아들 로버트를 거쳐 가문의 컬렉션으로 자리잡았다. 1913년 대학 졸업 후 로버트는 정기적으로 유럽을 방문해 회화와 공예품을 수집하였고, 유명한 감식가인 버나드 베렌슨(Bernard Berenson, 1865-1959), 조지프 듀빈(Joseph Duveen, 1869-1939)와 교유하며 컬렉터의 기틀을 다진다. 이 시기 로버트는 아버지와 함께 작품을 수집했으며, 1922년까지 총 47점의 회화를 모았다. 대표적인 수집품으로 벨리니의 <성모와 아기 예수 Madonna and Child>(1470)를 들 수 있다.

39) M. Grant, "Augustus," *Encyclopedia Britannica*, 17 January 2025, <https://www.britannica.com/biography/Augustus-Roman-emperor> (2025년 10월 14일 접속). 아우구스투스는 로마 제국의 첫 번째 황제(imperator)이지만, 공식적으로 황제라는 칭호를 사용하지 않고 첫 번째 시민(first citizen)을 의미하는 '원수(princeps)'라는 명칭을 사용했다. 아우구스투스가 공화정을 복원한 후에도 실질적인 권력을 유지하며 사용했던 칭호였지만 공식적인 직책이 아니기 때문에 본 논문에는 황제라는 명칭을 사용하고자 한다.

40) Dieter Arnold, "Architecture and Ritual," *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/egyptian-art/temple-of-dendur-50/architecture-and-ritual> (2025년 10월 12일 접속).



〈그림 10〉. 구 새클러관 내부 전경.



〈그림 11〉. 낸 골딘과 참여자들의 향의 퍼포먼스.

관람객들은 대공간에 모여 유물을 다각도로 조망하고 타인과 경험을 공유하며, 콘서트, 퍼포먼스 등 집단적 행위를 수행하는 능동적 시민으로 연대한다. 새클러 가문의 후원은 MET를 넘어 세계 각지의 박물관·미술관·교육기관 및 의료기관으로 확대되었다.⁴¹⁾ 공적 기념비 공간으로서 구 새클러관이 지닌 가변성은 2018년 3월 10일, 사진작가 낸 골딘(Nan Goldin)과 시민단체 P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now)이 주도한 기습적인 집회에서 엿볼 수 있었다(〈그림 11〉). 집회의 참여자들은 덴투르 신전 앞 연못 주변에 모여, 새클러 가문의 제약사 퍼듀 파마(Purdue Pharma)가 마약성 진통제 옥시콘틴(OxyContin)의 중독성을 은폐·판매하여 수십만 명의 희생자를 낸 윤리적 죄과를 규탄하며 옥시콘틴 약병을 연못에 던지는 퍼포먼스를 진행했다.⁴²⁾ 이 저항의 여파로 전 세계 미술관으로 비판이 확산 되었으며 마침내 2021년 12월 9일 MET는 전시관에서 새클러 가문의 명칭을 공식 삭제를 결정했다. 보다 폐쇄형 공간인 로버트 리만관에서는 일어날 수 없었던 이러한 시민들의 상호작용은 개방적인 구 새클러관이, 새클러라는 후원자의 이름을 넘어선 공동체의 가치가 생동하는 공적 기념비 공간으로 전환될 수 있음을 보여준다.

3) 헌정적 기념비 공간, 마이클 C. 록펠러관

1982년 1월 개관한 록펠러관은 자본가 가문의 개인적 비극에 따른 사적 헌신과 비서구 예술을 서구 미술사의 공식 성전에 등재하려는 문명화의 의도가 내비쳐진 헌정적 기념비 공간이다.

뉴욕주 지사이자 미국 부통령을 역임한 넬슨 록펠러의 막내 아들 마이클 록펠러는 하버드 피바디박물관(Peabody Museum) 탐사대의 일원으로 뉴기니의 아스마트 지역을 탐험하며 부족의 의례용 목조 조

41) Joel Getz, "Arthur Sackler and the American Art Museum," in *Arthur M. Sackler MD 1913-1987* (Studio International, 1989), 83-85. 1960년대 당시 MET의 관장이었던 로리머는 기금 마련을 위해 2층에 아서 M. 새클러 갤러리(Arthur M. Sackler Gallery)로 신설했다. 그리고 새클러는 이에 응하여 〈약사여래불 Buddha of Medicine Bhaishajyaguru〉(1319) 벽화를 비롯한 회화, 도자기, 청동 작품 등을 기증했다

42) Joanna Walters, "Opioids: Nan Goldin leads protest at Metropolitan Museum's Sackler Wing," *The Guardian*, 10 March 2018, <https://www.theguardian.com/us-news/2018/mar/10/opioids-nan-goldinprotest-metropolitan-museum-sackler-wing> (2025년 11월 8일 접속).

작품을 수집하던 중, 1961년 카누가 뒤집혀 오지에서 행방불명되었다.⁴³⁾ 깊은 슬픔에 빠진 넬슨 록펠러는 1969년 자신이 설립했던 ‘원시 미술박물관(Museum of Primitive Art)’의 소장품 전체와 아들 마이클이 목숨 바쳐 수집한 아프리카 토속 미술품 3,300여 점과 관련 자료들을 MET에 기증하기로 결정했다.⁴⁴⁾ 그리고 요절한 아들의 이름을 영원히 기리기 위해 독립된 전시관 건립을 요구했다. 건축가인 로시가 설계한 록펠러관은 MET 남측 부지에 40,000 평방피트 규모로 조성되었으며, 센트럴파크 남쪽 자연 풍경을 향해 개방된 200피트 길이의 슬로프 유리 커튼월을 배치했다(그림 12). 이 경사 유리벽은 북측 구 새클러관의 유리 벽면과 대칭을 이루며, 비서구 유물에 자연광을 투사하여 웅장한 공간감을 조성한다.



〈그림 12〉. 록펠러관 전경.



〈그림 13〉. 록펠러 관 내 비스기둥 전경.

록펠러관의 주요한 전시 서사는 아프리카, 오세아니아, 남북 아메리카의 유물들로 구성되며, 그 중심에는 마이클 록펠러가 수집한 17피트 높이의 아스마트 부족 의례용 비스 기둥들이 거대하게 우뚝 서 있다(그림 13). 아스마트 부족에게 비스 기둥은 죽은 조상의 영혼을 기리고 조상의 정기를 산 자에게 이어주는 ‘추모와 영속의 조각’이다.⁴⁵⁾ 텐두르 신전이 구 새클러관의 공적 의례 중심이었듯, 아스마트의 비스 기둥은 록펠러관의 시각적·상징적 중심을 이룬다. 요절한 아들 마이클을 기리는 아버지의 사적인 추모의 의미는 록펠러가의 헌신으로서, 조상의 영혼을 기리는 아스마트 부족의 원시 조각품과 물질적으로 결합하면서 강력한 헌정적 기념비성을 형성한다.

록펠러관의 완공은 서구 중심적 인류학 박물관이나 호기심의 방(cabinet of curiosity)에 갇혀있던 아프리카, 오세아니아, 아메리카의 예술품들이 공공미술관인 MET의 미술사 속으로 수용되었다는 것을 의미한다. 록펠러관은 자본가 가문의 개인적 추모를 인류 문명의 다양성을 보여주고자 하는 공공적 전시로 승화시킨 공간이다. 관람객은 센트럴파크의 햇살 아래 펼쳐진 비서구 영혼의 조각들과 대면하며, 인류 문명의 다양성에 대한 경외감과 함께 비극적으로 생을 마감한 청년 수집가 마이클 록펠러의 흔적을 동

43) 김운섭, “미국의 미술품 기증사례 연구,” 182-83.

44) 손승현, “록펠러家の 미술후원: 뉴욕 근대미술관을 중심으로,” *미술사연구* 17 (2003), 277-79.

45) The Metropolitan Museum of Art, “Bisj (ancestor pole),” <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313830> (2026년 1월 16일 접속).

시에 목격하는 추모의 의례를 경험하게 된다.

본 연구에서 명명한 헌정적 기념비 공간의 본질적 정의는 기증자 개인의 헌신을 기리기 위해 미술관 내부에 막대한 자본과 소장품을 투입하여 구축한 사적 추모의 공간을 의미한다. 록펠러관의 경우, 요절한 아들 마이클을 애도하는 아버지 넬슨의 사적인 헌정 의지가 그 출발점이다.

그러나 공공미술관이라는 제도는 사적인 헌신을 이유로 독립된 대형 전시관의 건립을 허락하지 않는다. 넬슨 록펠러의 사적 헌정이 MET라는 최고 권위의 성전 내부에서 공간적 실체를 얻기 위해서는, 미술관의 공적 사명과 결합할 수 있는 주요한 명분이 필요했다. 그 접점이 바로 아들이 희생하며 수집했던 아프리카, 오세아니아, 남북 아메리카 유물과 같은 비서구 예술품의 전면적인 기증이었다. MET의 입장에서는 서구 중심주의를 탈피하여 인류 문명의 다양성을 포용하고 백과사전식 연대기를 완성하려는 공적·문명화 의도가 필요했고, 기증자의 입장에서는 아들을 위한 사적 헌정의 공간이 필요했다. 즉, 헌정적 기념비 공간은 사적 추모 자체가 공적 문명화 의도를 내포하고 있는 것이 아니라, 사적 추모를 제도적으로 관철시키기 위해 기증자와 미술관이 비서구 유산의 편입이라는 시대적 명분을 매개로 타협해 낸 파생적이고 복합적인 결과물로 이해할 수 있다.

5. MET 기증관 비교와 기념비적 다층성

MET의 주요 기증관 세 곳에 대한 실증적 분석은 공공미술관 내부에서 작동하는 의도적 기념비가 결코 단일한 의도나 평면적 구조로 형성되지 않음을 보인다. 기념비 공간으로서 기증관이 지닌 다층성은 근본적으로 자본주의라는 경제적 논리와 민주주의라는 정치적 논리의 첨예한 길항작용(antagonism) 속에서 배태된다. 자본주의의 경제적 논리 안에서 도금시대의 엘리트 자본가들은 시장 독점과 경제적 불평등을 통해 축적한 사적 자본을 미술관이라는 공적 성전에 투입함으로써, 이를 합법적이고 숭고한 문화 자본으로 치환하고자 하였다. 이들에게 기증관은 가문의 영속성과 계급적 헤게모니를 영구히 고착시키는 의도의 사적 기념비이다.

그러나 이 사적 야망은 미국이라는 신생 공화국의 민주주의적 정치 논리와 충돌하며 필연적인 변용을 겪는다. 민주주의 체제하에서 공공미술관은 이민자와 대중을 계도하고 다원화된 시민사회를 하나로 통합해야 하는 공적 무대로서의 사명을 지닌다. 따라서 미술관은 자본가의 사적 야망을 그대로 승인할 수 없으며, 이를 보편적 인류애나 문화적 가치로 포장하는 과정을 거친다. 나아가 던컨이 지적한 의례의 공간을 거니는 관람객은 단순한 숭배자가 아니라, 전시된 유산과 공간의 의미를 주체적으로 소비하고 때로는 동시대적 가치로 재전유하는 능동적 시민으로 작동한다. 즉, MET의 기증관들은 경제의 논리에 따른 사유화 욕망과 정치적 논리에 따른 시민 대중의 공공재 향유 권리가 물리적으로 충돌하고 끊임없이 타협하는 경계 공간으로서 그 기념비적 다층성을 획득하는 것이다. 이에 세 기증관의 공간적·의례적 성격을 서술적으로 입체 비교 고찰한다.

첫째, 기념비의 형성 의도 및 유형적 측면에서 차이가 드러난다. 로버트 리먼관은 기증자 가문의 부와 안목, 그리고 54번가 저택에서의 사적 삶을 영속시키려는 사적 야망이 절대적으로 반영된 사적 기념

비 공간이다. 반면 구 새클러관은 이집트 정부의 공적 유산인 텐두르 신전을 보존하고 대중에게 공개하려는 도시적·공공적 목적이 앞선 공적 기념비 공간이다. 한편 록펠러관은 록펠러 가문의 헌신과 함께 비서구 예술을 공식 미술사 정전에 편입하려는 공적 문명화 야망이 결합된 헌정적 기념비 공간이다.

둘째, 건축 구조 및 시공간적 연출 측면에서 뚜렷한 대립과 변용이 보인다. 로버트 리먼관은 외부와 격리된 저택인 시대의 방과 피라미드 유리 채광창을 통해 기증자의 과거 저택 시간을 고착시키는 폐쇄적 구조를 취한다. 이와 대조적으로 구 새클러관과 록펠러관은 모두 센트럴파크를 향해 개방된 거대한 유리 커튼월을 배치하여 내부 전시 공간을 외부 자연 및 도시 공공 영역과 시각적으로 유기 연계시킨다. 구 새클러관이 북측 유리 커튼월 아래 텐두르 신전과 연못을 배치해 현대적 광장을 연출했다면, 록펠러관은 남측 유리 커튼월 아래 17피트 높이의 아스마트 비스 기둥들을 우뚝 세워 자연광과 어우러지는 비서구 부족 의례의 시각적 충위를 더한다.

셋째, 공간 내부에서 관람객이 수행하는 의례적 연행과 가변성의 차이가 존재한다. 로버트 리먼관에 진입한 관람객은 각본화된 저택 전시실을 순서대로 거닐며 수집가의 안목을 일방적으로 수용하는 사적 순례의 참배객으로 연행된다. 반면 구 새클러관의 관람객들은 텐두르 신전 주변의 대공간에 모여 유물을 감상하고 경험을 공유하는 능동적 시민으로 작동하며, 2018년 골딘의 P.A.I.N. 퍼포먼스가 보여주듯 자본의 비윤리성에 맞서는 동시대 저항의 주체로 전환된다. 록펠러관의 관람객들은 비서구 영혼의 조각들과 대면하며 인류 문명의 다양성에 대한 경외감과 함께 요절한 청년 수집가를 관조하는 추모적 감상의 의례를 수행하게 된다.

이 세 기증관 사례는 공공미술관 기증관을 단순히 사적 자본의 수동적인 저장소나 후원자에 대한 치하의 장소로 단정할 수 없음을 보여준다(〈표 1〉). 세 가지의 기준에 따라 기증관의 공간 구조와 전시 서사에 따라 관람객의 경험과 사회적 기능은 다채로운 층위로 변용된다는 것을 알 수 있다.

〈표 1〉. MET의 세 기증관의 비교.

구분	로버트 리먼관	구 새클러관	록펠러관
기증자의 설립 의도 (사적 의도)	· 가문의 막대한 경제적 부와 개인적 수집 안목의 영속화 및 과시 의도	· 기증자 자본의 비윤리성을 공공 기여로 상쇄하려는 의도	· 개인적 헌신, 추모 및 헌정
기증관의 사명 (공적 의도)	· 저명한 유럽 명화 컬렉션의 타 기관 유출 방지 및 MET의 배타적 소유권 확보	· 이집트 고대 유적(텐두르 신전)의 물리적 보존 및 대중을 향한 개방	· 비서구권 예술을 서구 미술사의 공식 정사로 제도적 편입
기증관의 건축 및 연출	· 폐쇄적이고 동결된 구조 · 리먼가 저택의 재현	· 광장형 대공간 구조 · 외부 자연환경(공원)으로 개방된 대형 유리 커튼월	· 시각적 스펙터클 연출. · 경사진 거대 유리벽과 자연광 · 비스 기둥의 극적 배치
관람객 연행 과정	· 수집가의 개인 응접실에 초대된 수동적 참배객 역할 · 순차적이고 분절적인 동선	· 대면 소통을 수행하는 능동적 시민 역할 · 현대적 광장으로서의 다감각적 활동 전개	· 낮은 문명에 대한 숭고한 경외
재전유의 가능성	· 기증자 가문의 사적 서사에 의해 관람객 주도의 변용 여지가 적음 (정적 감상)	· 역동적인 동시대 활동의 무대 · 미술관 제도의 비윤리성에 대한 공간으로 주체적 전유가 존재함	· 비서구 유산에 대한 탈식민 주의적 담론 형성의 장 · 동시대 인류학적 관점에 따른 지속적인 재해석 가능

6. 결론

본 연구는 뉴욕 MET의 1970년 마스터플랜에 따라 건립된 주요 기증관들을 중심으로, 공공미술관 내부에서 작동하는 기증관의 공간적·의례적 성격을 구분하고자 하였다. 선행연구에서 사용한 ‘영묘’ 개념이 지닌 수동적인 한계를 짚고 리글의 의도적 기념비 개념으로 인식을 전환함으로써, 보다 뚜렷하게 보이는 기증자들의 야망, 기억의 전시 형태를 포착하였다. 나아가 던컨이 제시했던 의례의 미술관과 연관지어 관람객의 신체적 연행이 공간적으로 미술관이 기념비의 속성을 공유한다는 점을 밝히고자 하였다. 이러한 기준을 바탕으로, 본 연구는 기증자 가문의 사적 야망과 미술관의 공적 사명이 교차하는 양상에 따라 기증관의 공간 유형을 세 가지로 정립하고 MET의 주요 기증관들을 실증적으로 분석하였다.

첫째, 로버트 리먼관은 기증자의 54번가 저택 내부를 재현한 전시관을 통해 수집가의 안목과 가문적 영속성을 고착시킨 사적 기념비 공간으로 재해석하였다.

둘째, 구 새클러관은 MET 내 현대적인 센트럴파크로 개방된 유리 커튼월 내 대공간 속으로 고대 이집트 텐두르 신전을 배치하여 본래의 전시 목적을 넘어 다감각적 경험을 제공하였다. 이곳에서는 시민들의 소통은 물론 2018년 골딘의 집회 및 명칭 삭제 사건이 보여주듯 동시대적 저항과 재전유를 수용한 공적 기념비 공간으로 조명되었다.

셋째, 록펠러관은 가족을 잃은 가문의 헌신을 비서구 예술의 백과사전식 등재라는 문명적인 명분으로 승화시킨 헌정적 기념비 공간으로 정립되었다.

이러한 세 가지 유형은 프리컬렉션, 워싱턴 내셔널 갤러리, 프리어갤러리 등의 미국의 공공미술관 사례에서도 어떻게 변용 및 적용될 수 있는지 예비적으로 확인할 수 있었다. 결과적으로 공공미술관 기증관은 자본가의 사적 욕망을 단순히 보관하는 수동적 저장소가 아니라, 기증자의 형성 의도와 관람객의 신체적 의례가 지속적으로 충돌하고 협상하는 살아있는 기념비적 장소로 작동하고 있음을 엿볼 수 있다.

그러나 본 연구는 다음과 같은 한계점을 지니며, 이는 향후 수행될 후속 연구를 통해 보완될 필요가 있다.

첫째, 본 연구는 서구, 특히 미국 도금시대 속 형성된 공공미술관 모델과 뉴욕 MET라는 단일 기관의 사례에 의존하였다. 따라서 미국적 자본주의 맥락과 다른 유럽이나 아시아, 혹은 국공립 중심의 박물관 환경에서 기증관이 어떠한 형태의 기념비성을 띠며 작동하는 점에 충분히 확장하여 다루지 못한 한계가 있다.

둘째, 관람객의 의례적 연행을 분석 함에 있어 주로 건축 동선과 큐레이토리얼 서사에 기초한 구조적·이론적 해석에 집중하였기에, 실제 미술관을 방문하는 다양한 대중이 체감하는 정서적 반응이나 관람 경험의 다변성을 경험적으로 다각화하여 측정하는 데에는 다소 미흡함이 남는다.

본 연구에서 규명한 기증관의 다층적 기념비성은 동시대 공공미술관이 직면한 첨예한 윤리적, 정치적 과제를 이해하는 데 중요한 시사점을 제공한다. 21세기의 공공미술관은 더 이상 엘리트 자본가들의 비윤리 자본 축적을 도덕적 문화 자본으로 단장해 주는 수동적이고 중립적인 성전으로 머물 수 없다. 구 새클러관에서 촉발된 골딘의 향의 퍼포먼스, 그리고 뒤이은 미술관 측의 명칭 삭제 사건은, 공공미술관 내 기증관이 과거 기증자의 형성 의도에 영구적으로 종속되거나 박제되지 않음을 보여준다. 오히려 오늘날의 기증관은 개방된 의례의 공간이라는 물리적 특성을 바탕으로, 동시대 시민사회가 자본의 비윤리적 후원을 적극적으로 감시하고, 공간의 의미를 민주주의적 가치에 맞게 역동적으로 재전유하는 사회적 소통의 장으로 변모하고 있다. 또한, 록펠러관에서 확인되는 비서구 유산의 공적 편입 서사는, 오늘날 글로벌 미술관 체제에서 강력하게 요구되는 탈식민주의 및 문화재 반환 담론의 출발점이자 향후 극복해야 할 과제로 작동한다. 결론적으로 공공미술관의 기증관은 고정된 죽음의 영묘가 아니라, 자본과 권력, 개인적 헌신과 인류학적 문명화, 그리고 과거의 유산과 동시대 시민의 신체적 의례가 끊임없이 충돌하고 교섭하는 살아있는 기념비로서 지속적인 학술적 비평과 실천적 환류가 요구된다.

참고문헌

- 강인혜 외. “20세기 전기 미국미술의 성장과 후원.” *미술사연구* 13 (1999), 233-265.
- 김용태. “남북전쟁 이전 미국의 이민규제정책.” *미국사연구* 32 (2010), 41-78.
- 김윤섭. “미국의 미술품 기증사례 연구.” *미술문화연구* 11(11) (2017), 167-195.
- 김진아. “미국 역사 속의 이미지와 문화: 20세기 후반 미국 미술의 후원과 대기업들: 한스 하케(Hans Haacke)의 작품을 중심으로.” *미국사연구* 24 (2006), 55-80.
- 빅터 터너. *의례의 과정*. 박근원 옮김. 한국심리치료연구소, 2005.
- 성경준. “마크 트웨인과 남북 전쟁 이후의 자본주의.” *근대 영미소설* 13(2) (2006), 57-79.
- 손승현. “록펠러家の 미술후원: 뉴욕 근대미술관을 중심으로.” *미술사연구* 17 (2003), 267-304.
- 아놀드 반 제넵. *통과의례*. 김성민 옮김. 달을걷는우물, 2022.
- 알로이스 리글. *기념물의 현대적 숭배: 그 기원과 특질*. 최병하 번역. 기문당, 2013.
- 앙드레 말로. *상상의 박물관*. 김웅권 옮김. 동문선, 2004.
- 오영인. “미국 1870년 민권법(Civil Rights Act of 1870)과 이민자들—19세기 중국인 쿨리(Coolie)를 중심으로—.” *역사와 세계* 56 (2019), 261-294.
- 오창현. “미국의 사회 통합 방식 변화와 공공 박물관의 역할 변화.” *지방사와 지방문화* 20(2) (2017), 133-160.
- 정영목 · 김홍남. “미국의 미술사와 문화정책.” *美術史學* 7 (1993), 63-87.
- 존 듀이. *공공성과 그 문제들*. 정창호 · 이유선 옮김. 한국문화사, 2014.
- 하워드 진. *미국민중사*. 유강은 옮김. 이후, 2008.
- 한중찬. “영묘 개념을 통한 메트로폴리탄미술관의 주요 기증 · 후원 전시관 연구: 리먼관과 구(舊) 새클러관을 중심으로.” *예술전문사학위논문*, 한국예술종합학교, 2026.
- 한혜선. “뉴욕 주요 미술관 후원 문화에 관한 연구.” *석사학위논문*, 경희대학교, 2010.
- Adorno, Theodor W. “Valéry Proust Museum.” In *Extraterritorialities in Occupied Worlds*, eds. Maayan Amir and Ruti Sela, 447-458. Brooklyn, NY: Punctum Books, 2016.
- Arnold, Dieter. “Architecture and Ritual.” *The Metropolitan Museum of Art*. n.d.
<https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/egyptian-art/temple-of-dendur-50/architecture-and-ritual> (2025년 10월 12일 접속).
- Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, and Dominique Schnapper. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Cambridge, UK: Polity Press, 1997.
- Duncan, Carol, and Alan Wallach. “The Museum of Modern Art as Late Capitalism Ritual: An Iconographic Analysis.” *Marxist Perspectives* (Winter 1978), 28-51.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Einreinhofer, Nancy. *The American Art Museum: Elitism and Democracy*. London: Leicester University Press, 1997.

- “The Feuardent-Cesnola Trial.” *The Art Amateur* 10(1) (1883), 4a-4b.
- Getz, Joel. “Arthur Sackler and the American Art Museum.” In *Arthur M. Sackler, MD, 1913-1987*. Studio International, 1989.
- Grant, M. “Augustus.” *Encyclopedia Britannica*, 17 January 2025.
<https://www.britannica.com/biography/Augustus-Roman-emperor> (2025년 10월 14일 접속).
- McClellan, Andrew. “The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror.” *The Art Bulletin* 70(2) (1988), 300-313.
- The Metropolitan Museum of Art. “Bisj (Ancestor Pole).” n.d.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313830> (2026년 1월 16일 접속).
- Morgan, John Pierpont, and Robert W. de Forest. *The Metropolitan Museum of Art: Thirty-Fifth Annual Report of the Trustees: 1905*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1905.
- National Gallery of Art. “About Us.” n.d. <https://www.nga.gov/about-us> (2025년 11월 20일 접속).
- Neuberger, Roy R., Alfred Connable, and Roma Connable. *The Passionate Collector: Eighty Years in the World of Art*. Hoboken, NJ: Wiley, 2003.
- Roche, Kevin, and Sharon Zane. “Oral History Interview with Kevin Roche.” 4 January 1995. *Oral History Project*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Tomkins, Calvin. *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art*. Rev. and updated ed. New York: H. Holt, 1989.
- Tweed, Thomas A. “The Spiritual Origins of the Freer Gallery of Art: Religious and Aesthetic Inclusivism and the First American Buddhist Vogue, 1879-1907.” *The Journal of American and Canadian Studies* 24 (2006), 41-59.
- Wallach, Alan. *Exhibiting Contradiction: Essays on Museums and Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- Walters, Joanna. “Opioids: Nan Goldin Leads Protest at Metropolitan Museum’s Sackler Wing.” *The Guardian*, 10 March 2018.
<https://www.theguardian.com/us-news/2018/mar/10/opioids-nan-goldinprotest-metropolitan-museum-sackler-wing> (2025년 11월 8일 접속).
- Weimer, L., comp. *Robert Lehman Papers*. The Metropolitan Museum of Art Archives, New York, 2014.

한국미술경영학회 정관

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

제1장 총 칙

제1조 (명칭) 본 학회의 명칭은 ‘한국미술경영학회’라고 하고(이하 “학회”라고 한다), 영문 명칭은 Korean Art Management Association (KAMA)라고 한다.

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

제3조 (사무소의 소재지) 학회의 사무소는 회장 주소지에 둔다.

제4조 (사업) 학회의 목적을 달성하기 위하여 다음의 사업을 한다.

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

제2장 회 원

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

제12조 (회원의 탈퇴) 학회의 회원은 임의로 탈퇴할 수 있다.

제3장 임 원

제13조 (임원의 종류)

- ① 학회는 다음 각 호의 임원으로 구성한다.
 1. 회 장 : 1명
 2. 차 기 회 장 : 1명
 3. 부 회 장 : 1명
 4. 사 무 총 장 : 1명
 5. 감 사 : 1명
 6. 이 사 : 10명 내외
- ② 제1항의 임원 외에도 고문, 자문위원 및 간사를 둘 수 있다.
- ③ 학회의 원활한 수행을 위하여 분과위원회를 둘 수 있다.

제14조 (임원의 자격, 선출방법)

- ① 모든 임원은 정회원 중에서 선임한다.
- ② 회장은 차기회장이 승계하며, 다음 차기회장과 감사는 정기총회에서 정회원들이 선출한다.
- ③ 차기회장 선출은 정회원 과반수의 출석, 출석의원 과반수의 찬성으로 의결한다. 정기총회에 불참하는 정회원은 다른 정회원에게 의결권을 위임할 수 있다.
- ④ 부회장과 임원진은 회장이 지명한다.

제15조 (임원의 임기)

- ① 임원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.
- ② 임원의 결원이 생겼을 때 이사회에서 보선하고, 보선에 의하여 취임한 임원의 임기는 전임자의 잔여기간으로 한다.
- ③ 해당 임원은 그 임기가 종료된 경우에도 그 후임자가 선임될 때까지 그 직무를 수행해야 한다.

제16조 (임원의 직무)

- ① 회장은 학회를 대표하고, 회의를 소집하고 그 의장이 된다.
- ② 차기회장은 회장을 보좌하고, 회장이 직무를 수행할 수 없을 때 회장의 지명 또는 이사회의 협의에 따라 회장의 직무를 대행한다.
- ③ 임원은 이사회를 구성하여 학회의 업무 집행에 관한 사항을 심의한다.

- ④ 감사는 학회의 업무 및 회계를 감사한다.

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

제4장 총회 및 이사회

제18조 (총회)

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

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

제20조 (이사회 권한) 이사회는 다음의 사항을 심의·의결한다.

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

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

- 제22조 (이사회의 의결방법)** ① 이사회는 임원 과반수의 출석과 출석한 임원 과반수의 찬성으로써 의결하며, 가부동수일 때에는 의장이 결정권을 가진다.
- ② 이사회에 참여하는 임원이 학회와 이해관계가 상반하는 때에는 해당사항에 관한 의결에 참여하지 못한다.

제5장 출판 및 편집

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

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

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

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

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

제6장 재정 및 회계

제28조 (재 정) 학회의 재정은 다음과 각 호와 같다.

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

제29조 (재정의 관리)

- ① 학회의 수익과 재산은 학회의 명의로 독립적으로 소유·관리한다.
- ② 학회의 수익은 구성원에게 분배하지 아니한다.

제30조 (회계원칙)

- ① 학회의 회계는 모든 회계거래를 발생의 사실에 의하여 기업회계의 원칙에 따라 처리한다.
- ② 학회의 회계는 관계법령이 정하는 바에 의하여 학회의 목적사업경영에 따른 회계와 수익사업경영에 따른 회계로 구분한다.
- ③ 학회의 회계연도는 정부의 회계연도에 의한다.

제7장 보 칙

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

제32조 (회칙변경) 이 정관의 변경은 총회에서 결정한다.

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

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

제 8 장 부 칙

제1조 (시행일) 이 정관은 개정일로부터 시행한다.

한국미술경영학회 연구규정

발행규정

1. 성격

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

2. 간행 형태 및 시기

본 학술지는 매년 2월 28일과 8월 31일 두 차례 발행한다. 논문 투고 마감일은 6월 30일과 12월 31일로 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 담당할 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 연구윤리 사항을 자체 점검하여야 한다.
- ④ 중복게재, 표절에 관한 심의와 조치는 학회의 연구윤리 규정에 따른다.
- ⑤ 투고자는 학회 홈페이지의 온라인논문투고심사시스템을 통하여 투고한다.

7. 심사 결과 통보

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

8. 연구윤리준수

『한국미술경영학회 논문집』에 게재된 논문이 연구윤리위원회의 심의 결과 연구부정행위가 확인되는 경우에는 연구윤리 규정과 한국연구재단의 <등재(후보)학술지 관리지침>에 따라 엄중히 제재한다.

- ① 『한국미술경영학회 논문집』 논문목록에서 삭제한다.
- ② 연구부정행위가 확정된 이후 발간되는 첫 학술지에 연구부정행위 사실을 공시한다.
- ③ 학회 홈페이지에 연구부정행위 사실을 공지한다.
- ④ 연구부정행위자의 소속 기관과 해당 연구지원기관에 세부사항을 통보한다.
- ⑤ 연구부정행위로 판정될 경우 논문저자는 학회연구윤리 규정에 따라 논문 투고를 금지한다.

9. 투고철회 및 수정논문 미제출로 인한 게재불가 판정

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

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

10. 논문의 재투고

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

11. 논문의 이월게재

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

12. 논문의 원문 게재

최종 게재 논문은 ‘한국미술경영학회’ 홈페이지 등에 PDF 형식으로 전문을 공개한다.

13. 판권

『한국미술경영학회 논문집』에 게재된 논문의 판권은 한국미술경영학회가 소유한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

한국미술경영학회 심사규정

1. 심사위원 위촉

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

2. 심사방법

편집위원회에서 기획한 특집 논문도 일반 투고 논문들과 동일한 심사과정을 거친다.

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

3. 심사기준

심사는 다음의 기준을 종합적으로 고려한다.

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

4. 심사결과 판정

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

80점 이상 (B): 수정 후 게재

70점 이상 (C): 수정 후 재심

70점 미만 (D): 게재 불가

단, 심사위원 2인으로부터 게재 불가를 받으면 평균 점수에 관계없이 게재 불가로 판정한다.

③ 3차 심사는 다음과 같이 진행한다.

㉠ 편집위원회에서 심사위원 1인을 위촉한다.

㉡ 심사결과는 ‘게재’ (80점 이상)와 ‘게재 불가’ (80점 미만)로만 판정한다.

㉢ 3차 심사는 발간 일정을 감안하여 다음 호로 연기할 수 있다.

5. 수정 제의

① 2차 심사에서 심사위원의 수정 제의가 있을 경우, 투고자는 이를 존중하여야 한다.

② 투고자는 심사위원의 수정 제의 요청을 거부할 수 있다. 이 경우 투고자는 거부 사유를 제출하여야 한다.

③ 심사위원과 투고자의 입장이 상반될 경우, 편집위원회의 결정에 따른다.

6. 본 규정에서 정하지 않은 사항은 편집위원회에서 결정한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

한국미술경영학회 연구윤리규정

제1장 총 칙

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

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

제2장 연구부정행위

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

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

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

제4조 (연구부정행위의 판단) 연구부정행위는 다음 기준으로 판단한다.

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

제3장 연구윤리위원회의 구성 및 운영

제5조 (위원회 구성) 연구윤리위원회는 다음과 같이 구성된다.

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

제6조 (심의요청)

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

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

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

제8조 (조사절차와 심의결과 등)

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

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

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

제4장 제보자 및 피제소자의 권리 보호

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

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

제5장 연구부정, 허위제보, 조사 방해 행위에 대한 제재

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

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

4. 표절의 경우, 『한국미술경영학회 논문집』에 영구히 논문 투고 금, 위조 및 변조의 경우, 5년간 논문 투고 금지, 부당한 논문저자 표시 및 중복게재의 경우, 3년간 논문 투고 금지
5. 연구부정행위가 확정된 이후 발간되는 첫 학술지에 연구부정행위 사실 공시
6. 학회 홈페이지에 연구부정행위 사실을 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 AI 연구윤리규정

제1조 (목적)

본 규정은 한국미술경영학회(Korean Art Management Association, 이하 “학회”라 한다)와 학회지 『한국미술경영학회논문집』(Journal of the Korean Art Management Association)에 투고하거나 학회가 주관하는 연구·편집·심사 과정에 참여하는 자가 생성형 인공지능(Generative AI) 도구를 활용하는 경우 준수하여야 할 기본 원칙과 연구윤리를 정함으로써, 윤리적이고 책임 있는 연구 수행과 학술 활동을 도모함을 목적으로 한다. 생성형 AI의 사용은 투명하게 공개되어야 하며, 최종적 책임은 인간 연구자에게 있다는 점을 전제로 한다.

제2조 (정의)

생성형 AI라 함은 텍스트, 이미지, 코드, 음성, 미디어 등 새로운 콘텐츠를 생성할 수 있는 인공지능 기술 및 이를 기반으로 한 도구를 말한다.

연구자라 함은 학회 회원, 준회원, 투고자, 공동저자, 심사자, 편집위원 및 학회지 관련 연구·편집 활동에 참여하는 자를 포함한다.

AI 활용이란 생성형 AI를 이용하여 데이터 분석, 번역, 문법 교정, 형식 교정, 요약, 검색 보조, 개요 작성, 초안 검토, 이미지·표·도표 보조 작성 등 어떤 형태로든 연구·집필·편집 과정에 반영하는 행위를 말한다.

제3조 (생성형 AI의 활용 원칙)

연구자는 생성형 AI의 사용과 활용이 자신의 독창적 사고와 비평적 판단, 학술적 해석, 연구 설계 및 결론 도출을 대체할 수 없음을 명확히 인식하여야 하며, 이러한 활용은 연구자의 독립적이고 창조적인 학문적 기여와 구분되어야 한다.

생성형 AI 또는 이를 기반으로 한 도구는 저자로 등재할 수 없으며, 공동저자 또는 책임저자 지위 역시 부여할 수 없다.

생성형 AI의 생성 결과물을 자신의 독창적 연구 성과로 허위 표시하거나 생성 내용을 그대로 제출하는 것은 부정행위(표절, 위조, 변조 등)에 해당할 수 있다.

생성형 AI의 활용은 보조적 용도에 한정하는 것을 원칙으로 하며, 번역, 문법 교정, 형식 정리, 단순 검색, 용어 확인 등 최소한의 범위에서 사용하여야 한다. 다만 초기 아이디어 정리나 개요 보조와 같이 활용하였더라도, 그 결과를 그대로 논지 형성이나 핵심 해석에 사용하는 것은 허용되지 않는다.

연구자가 생성형 AI를 활용한 경우 활용 도구명과 활용 내역을 서론, 방법론 또는 사사표기에 밝혀야

한다. 또한 편집위원회는 연구자에게 생성형 AI 활용 기록의 제출을 요구할 수 있으며 연구자는 이 요구에 반드시 응해야 한다. 이 활용 기록은 심사의 고려대상이 될 수 있으며, 편집위원회는 제출 자료를 바탕으로 논문의 수정 요구 또는 게재불가 판정을 내릴 수 있다.

제4조 (연구 분야별 특화 활용 지침)

- 미술경영/미술정책/미술산업 연구 분야
 - AI가 생성한 표/그래프 통계 자료는 반드시 연구자의 검증과 학술적 판단을 거쳐야 한다.
 - AI가 생성한 정책/법제 등은 반드시 연구자의 검증과 학술적 판단을 거쳐야 한다.
 - 실증적 데이터 분석 및 해석에 AI를 활용한 경우 이를 명시해야 한다.
- 미술이론/융합미술 연구 분야
 - 시각 및 영상 자료 생성 등에 이미지/영상 생성 AI를 활용한 경우 원본 자료와의 명확한 구분을 위해 이 사실을 명시해야 한다.
 - 작품 분석을 위한 데이터 수집 및 정리에 AI를 활용한 경우 그 범위와 방법을 밝혀야 한다.
 - 텍스트 생성 AI를 이용한 비평문 분석은 연구자 본인의 비평적 해석과 명확히 구분되어야 한다.
- 국제문화교류/지역문화 연구 분야
 - 국제문화교류 연구 시 AI의 해석이 특정 문화권의 가치관에 치우치지 않았는지 비판적으로 점검해야 한다.
 - 지역문화 연구 시 AI의 해석이 현지의 맥락과 부합하는지 비판적으로 성찰해야 한다.
 - AI를 활용한 번역 결과는 문화적 맥락과 의미 왜곡 여부를 확인해야 한다.

제5조 (연구 결과물 내 표기 가이드라인)

- 본문 내 인용 표기 (In-text Citation)

생성형 AI가 작성한 텍스트, 데이터, 이미지 등을 포함하거나 요약·재구성 등과 같이 생성형 AI 활용이 논문 작성에 필수적이었던 경우, 연구자는 해당 내용에 대해 본문 내 인용(In-text Citation)이나 참고문헌(Works Cited)에 생성형 AI를 활용하였음을 표기해야 한다. 생성형 AI 도구 활용 시 표기 항목과 방식은 다음을 참고한다.

- 본문 내 인용 표기 양식:

개발사. AI 도구 회사. 연도, AI 도구 이름 (버전, 모델명, 출시일자/활용일자), 활용 내용. URL, 활용방법 등.

예시 1: OpenAI. (2026), ChatGPT (GPT-5, 2026.07.01.), 표 작성. URL 주소 표기.

예시 2: Anthropic. (2026), Claude (Claude 3.5 Sonnet, 2026), 이 자료 이미지는 클로드가 제작함, URL 주소 표기.

- 사사표기 (Acknowledgement)

예시 1: 본 연구의 문법 교정 및 번역 검토 과정에서 OpenAI의 ChatGPT(GPT-4)를 보조적으로 활용하였음을 밝힌다.

예시 2: 본 논문의 영화 장면 분석을 위한 시각 자료 생성에 Midjourney v6를 활용하였으며, 생성된 이미지는 연구자의 분석적 해석을 보조하는 목적으로만 사용되었다.

예시 3: 본 연구의 초기 문헌 조사 및 자료 정리 과정에서 Anthropic의 Claude를 활용하였으나, 모든 인용 출처는 원문 자료를 직접 확인하였다.

- 활용 제한 사항

생성형 AI의 활용은 번역, 문법 교정, 형식 교정, 단순 검색 등 보조적 활용으로 제한한다.

핵심 논지 전개, 비평적 분석, 학술적 해석 등은 반드시 연구자 본인의 독창적 사고에 기반 해야 한다.

결과물의 연구윤리 준수 여부에 대한 최종 책임은 저자에게 있다.

제6조 자료의 정확성과 책임

- 표절 및 저작권 책임

생성형 AI를 활용한 모든 연구 결과물에 대해 발생할 수 있는 표절 및 저작권 침해 등의 상황에 대해 전적으로 연구자가 책임을 진다.

- 정보 검증 책임

생성형 AI는 사실과 다르거나 허구의 정보를 생성할 수 있음에 유의해야 하며, 이를 검증하거나 평가하는 책임은 전적으로 연구자에게 있다. 특히 정보의 사실 관계는 반드시 원천 자료를 통해 확인해야 한다.

- 인용 및 참고문헌 확인 책임

인용 및 참고 문헌 작성 시, 생성형 AI가 생성한 정보는 원천자료의 실존 여부를 반드시 확인하고 표기해야 하며, 그 책임은 연구자에게 있다.

- 윤리적 책임

AI 생성 이미지나 영상을 학술 자료로 활용할 때, 원본 저작물의 저작권을 침해하지 않도록 주의해야 한다.

AI를 활용한 연구가 특정 작품, 작가, 감독에 대한 편향된 해석을 조장하지 않도록 객관성을 유지해야 한다.

제7조 (심사·편집 과정의 기밀성)

투고논문, 심사자료, 심사평 생성 및 보강, 편집회의 자료 및 그 밖의 학회 비공개 자료는 지적재산

권 보호 차원에서 기밀을 유지하여야 하며, 이를 외부 생성형 AI 도구에 입력해서는 안 된다. 또한 심사평의 언어 수정 및 교정의 경우 입력 자료가 학습에 사용되지 않는다 하더라도, 개인 계정을 통한 생성형 AI 도구의 사용 역시 금지한다.

심사자와 편집자는 심사·편집 과정에서 취득한 비공개 자료를 생성형 AI에 업로드하거나 요약·편집·가공하도록 지시해서는 안 된다.

연구대상자의 개인정보, 미공개 원고, 심사 의견, 내부 결정사항 등 민감한 정보는 생성형 AI 활용 대상에서 제외한다.

제8조 편집위원회의 권한과 의무

• 심사 및 검증

편집위원회는 투고된 논문의 생성형 AI 활용 여부를 확인하고, 필요시 활용 기록 제출을 요구할 수 있다.

• 교육 및 안내

편집위원회는 연구자들에게 생성형 AI의 책임 있는 활용 방법에 대한 교육 자료를 제공하고 안내할 의무가 있다.

• 규정 위반 시 조치

본 규정을 위반한 경우, 편집위원회는 AI 연구윤리위원회에 해당 논문에 대한 판정을 위임한다. AI 연구윤리위원회는 다음의 조치를 취할 수 있다.

- 논문 수정 요구
- 게재 불가 판정
- 게재 논문 철회
- 학회 윤리위원회 회부
- 편집위원의 윤리지침

편집위원은 연구자의 인격과 학문적 신념을 존중하며 투고된 연구물에 대하여 연구의 학술적 수준과 투고규정에 근거하여서만 연구물의 게재 여부를 결정한다. 편집위원에게 저자정보를 공개하지 않는 것을 원칙으로 하며 편집위원은 투고된 논문에 의거하여 해당 분야에 대해 전문적 지식을 가지고 공정한 판단을 내릴 수 있는 심사자에게 평가를 의뢰한다. 편집위원은 논문의 게재가 결정될 때까지 심사자를 제외한 다른 사람들에게 논문의 내용, 게재 여부, 심사결과 등을 공개하지 않는다. 편집위원은 생성형 인공지능(AI) 지원 기술에 연구의 내용을 입력하거나 활용할 수 없으며, 이를 통해 심사 의견을 작성 및 수정하지 않아야 한다.

제9조 (기타)

본 규정은 학회지 투고자, 공동저자, 심사자, 편집위원 및 학회가 지정하는 관련자에게 적용한다.

본 규정에서 정하지 아니한 사항은 학회의 연구윤리규정, 투고규정, 편집규정 및 관련 법령과 일반적

인 학술윤리 기준에 따른다.

생성형 AI 기술의 발전과 학술 환경의 변화를 고려하여, 본 규정은 정기적으로 검토하고 필요한 경우 개정 또는 보완할 수 있다.

부 칙

본 규정은 2026년 7월 1일부터 시행한다.

본 규정 시행 이전에 진행 중인 투고·심사·편집 절차에 대해서도, 시행일 이후에는 가능한 범위에서 본 규정을 준용한다. 또한 과도한 생성형 AI 활용이 의심되는 경우 저자에게 소명을 요구할 수 있다.

본 규정의 시행을 위한 세부 지침은 편집위원회에서 별도로 정할 수 있다.

본 규정은 한국연구재단의 「생성형 인공지능(AI) 도구의 책임 있는 사용을 위한 권고사항(개정판)」과 사이언스(Science) 저널의 「AI 활용에 관한 가이드라인(Science journal's guidelines for AI usage)」, 그리고 한국영어영문학회(ELLAK)의 「생성형 AI 활용에 관한 연구윤리규정」을 참조하여 한국미술경영학회의 특성에 맞게 제정되었다.

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 “역음”, “옮김” 이라 쓰고, 서양서인 경우 성명 앞에 각각 “ed.” (복수의 편저자의 경우 “eds.”), “trans.” 라고 쓴다.

저서 예)

양정무, *상인과 미술* (사회평론, 2011), 189.

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

편저 및 번역서 예)

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

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

편집된 책에 수록된 글 예)

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

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

학술 논문 예)

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

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

신문기사 예)

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

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

학위논문 예)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

양정무, *상인과 미술*, 235.

위의 책, 199.

Rounthwaite, *Asking the Audience*, 11-15.

Ibid., 25.

이민하, “문화 민주주의 관점에서 본 블록체인 기반 미술 플랫폼,” 673-675.

위의 글, 678.

LaSalle, “Conundrum,” 95.

Ibid.

⑫ 두 개 이상의 출전이 있을 경우 세미콜론(:)으로 구분한다.

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

<참고문헌>

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

- ① 참고문헌목록은 한글 문헌, 외국어 문헌 순서로 편저자 성명의 알파벳 순으로 기재한다.
- ② 편저자의 성명은 성이 앞에, 이름이 뒤에 오며, 국문명은 붙여 쓰고 영문명은 성과 이름 사이에 쉼표를 한다. 편저자가 다수인 경우, 서양서는 제일 처음 표기되는 저자만 성을 앞에 쓴다.
- ③ 같은 저자의 문헌이 다수인 경우 연대순(오래된 것부터)으로 표기한다.
- ④ 저자의 성명 뒤에 마침표를 찍어 구분한다. 저자 표기 없이 편집자만 표기할 경우 동양서는 성명 뒤에 “엮음” 이라 쓰고 마침표를, 서양서는 성명 뒤에 쉼표를 하고 ed. (복수 편집자의 경우 eds.)를 쓴다.
- ⑤ 논문 및 기사, 편집된 책에 수록된 글은 큰따옴표를 닫기 전 마침표(.)를 찍어 수록된 단행본 및 간행물명과 구분한다. 수록된 책이 서양서인 경우 서명 앞에 “In” 을 쓴다.
- ⑥ 단행본명 뒤에 마침표를 찍어 뒤 항목과 구분한다. 단, 수록된 글이 앞에 표기된 경우 쉼표를 찍어 뒤 항목과 구분한다.
- 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 “엮음”, “옮김” 이라 쓰고, 서양서인 경우 성명 앞에 각각 “Ed.” (복수의 편저자의 경우 “Eds.”), “Trans.” 라고 쓴다. 단, 쉼표에서 이어지는 경우 소문자로 표기한다.
- ⑪ 참고문헌 유형별 표기의 예시는 아래와 같으며 명시되지 않은 기타 사항은 각주 표기를 준용한다.

저서 예)

양정무, *상인과 미술* (사회평론, 2011), 189.

편저 및 번역서 예)

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

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

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

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

편집된 책에 수록된 글)

- 오경미. “여성과 과학 기술 화해시키기: 주디 와이즈먼의 테크노페미니즘.” *현대 기술·미디어 철학의 갈래들*, 이광석 외 지음, 248-277. 그린비, 2016.
- Thoreau, Henry David. “Walking.” In *The Making of the American Essay*, ed. John D’ Agata, 167-195. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.
- 학술 논문 예)
- 이민하. “문화 민주주의 관점에서 본 블록체인 기반 미술 플랫폼.” *디지털콘텐츠학회논문지* 20(3) (2019), 673-682.
- LaSalle, Peter. “Conundrum: A Story about Reading.” *New England Review* 38 (1) (2017), 95-109.
- 신문기사 예)
- 김태훈. “사립대 교육용 재산, 수익 내도록 규제 완화.” *경향신문*, 2022년 6월 15일.
- Richard, Paul. “New York’s Whitney Biennial Spits in the Face of Convention.” *The Washington Post*, 4 March 1993.
- 학위논문 예)
- 윤민용. “동아시아 시각에서 본 조선 후기 궁중 소용 建築畵 연구.” 박사학위논문, 한국학중앙연구원 한국학대학원, 2021.
- Barnes, Amy. “From Revolution to Commie Kitsch: (Re)-presenting China in Contemporary British Museums through the Visual Culture of the Cultural Revolution.” Ph.D. diss., University of Leicester, 2009.
- e-Book)
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers, 1851.
<http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 25일부터 시행한다.

이 규정은 2023년 4월 5일부터 시행한다.

한국미술경영학회 편집위원회규정

제1장 총칙

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

제2장 편집위원회의 구성

제2조(편집위원회의 구성) 1. 편집위원회는 편집위원장과 10인 내외 편집위원으로 구성한다.

2. 편집위원은 편집위원장이 위촉한다.

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

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

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

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

제3장 업무 및 운영

제6조(업무) 편집위원회는 다음과 같은 업무를 수행한다.

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

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

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

제8조(의결) 편집위원회의 의결은 출석위원 과반수의 찬성으로 한다.

부 칙

이 규정은 2021년 9월 3일부터 시행한다.

『한국미술경영학회 논문집』 논문공모

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

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

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

연구자 여러분의 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)
김나리 (중앙대학교 강사)
김새미 (한국예술종합학교 강사)
김연재 (한국예술종합학교 미술이론과 조교수)
김진영 ((前)연세대 특임교수, 이화여대 · 중앙대 연구교수)
김희정 (상명대학교 문화기술대학원 조교수)
류승완 (중앙대학교 경영학부 교수)
류정화 ((주)리우선 대표)
박미연 (홍익대학교 문화예술경영학과 겸임교수, 뮤지엄호두 관장)
박석태 (인천문화재단)
이민하 (중앙대학교 다빈치교양대학 부교수)
이은옥 (넥슨코리아)
이임수 (홍익대학교 예술학과 부교수)
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	김연재 (한국예술종합학교 미술이론과 조교수)
차기회장	
사무총장	김새미 (한국예술종합학교 강사)
학술부장	정호경 (한국외국어대학교 박사)
재무부장	이은옥 (넥슨코리아)
홍보부장	류정화 ((주)리우선 대표)
출판부장	김나리 (중앙대학교 강사)
기획부장	박미연 (홍익대학교 문화예술경영학과 겸임교수, 뮤지엄호두 관장)
미술정책분과장	박석태 (인천문화재단)
매체분과장	현시원 (연세대학교 커뮤니케이션대학원 조교수)
Art&Tech분과장	김진영 ((前)연세대 특임교수, 이화여대 · 중앙대 연구교수)
간사	강성욱 (한국예술종합학교 미술이론과 전문사 수료)
	박지우 (한국예술종합학교 미술이론과 전문사 수료)

한국미술경영학회 논문집 제 10호 2026

Journal of the Korean Art Management Association Vol.10

발행일	2026년 8월 31일
편집장	양정무
발행인	김연재
인쇄	계문사
발행처	한국미술경영학회
주소	서울특별시 성북구 화랑로 32길 146-37 한국예술종합학교 석관동캠퍼스 미술원 235호
홈페이지	kama21.org
ISSN	2951-1860

본 논문집에 게재된 모든 글과 자료의 무단 복제와
게재를 금합니다.