

# 루브르 박물관의 탄생 - 컬렉션에서 박물관으로

정 연 복(아주대학교)

1. 들어가는 말
2. 박물관 개념의 형성
3. 루브르의 변천
4. 컬렉션에서 박물관으로
5. 나가는 말

## 1. 들어가는 말

박물관은 소중한 것을 보존하고 전시하고 연구하는 다양한 공간, 혹은 기관들이 발전하여 형성된 것이다. 그러나 전적으로 전통적인 왕가의 컬렉션에 바탕을 두고 문을 열었던 이탈리아나 독일과는 달리 혁명에 그 기원을 두고 있는 프랑스 박물관은 탄생부터가 상당히 독특하다. 루브르 Louvre 박물관은 성직자들과 망명자들로부터 몰수한 재산, 국고에 귀속시킨 왕가의 컬렉션, 군사 정복에 따른 전리품 등으로 1793년 8월 10일 ‘상징적으로’ 문을 연다. 그때 전시된 작품들은 대부분 왕이나 교회, 귀족들이 소유하던 것으로 그 이전까지 일반인들은 쉽게 볼 수 없었던 것들이었다. 1792년 8월 10일의 왕정 폐지를 기념하는 축제에 맞추어 개관된 박물관은 예전에는 특

권층의 소유였던 예술작품들이 이제는 완전히 자유롭게 된 프랑스 국민의 것임을 확실하게 보여주었다. 말하자면 혁명이 지양하고 극복하고자 했던 계층과 지역의 상징을 파괴하는 것이 아니라 구체제의 심장부인 루브르에 전시한 것에 프랑스 박물관의 특수성이 있다. 앙드레 샤흐텔 André Chastel 의 지적대로 프랑스 혁명은 파괴되거나 혐오의 대상이 될 수도 있었을 구체제의 잔재를 ‘문화유산 patrimoine’으로 지정<sup>1)</sup>하고 혁명기에 필요한 새로운 역사를 만들었다고 할 수 있다. 우리는 바로 이 지점, 앙시앵 레짐 Ancien Régime 의 잔재가 혁명의 상징으로 변모하는 과정에 주목하고자 한다. 그러므로 도미니크 폴로 Dominique Poulot 가 『프랑스 박물관사 18세기에서 20세기까지 *Une histoire des musées de France XVIII<sup>e</sup>~XX<sup>e</sup> siècle*』에서 보여주는 문제의식이 우리 연구의 출발점이 될 것이다. 즉 루브르가 과거를 소중히 담아 보여주는 데 그치는 것이 아니라 “어떻게 앙시앵 레짐에서 혁명으로의 연속성에 참여하는지”<sup>2)</sup>를 살펴보고자 한다.

이를 위해 우리는 우선 알렉산드리아의 무제이온 mouseion 으로부터 18세기에 이르기까지 박물관의 개념이 역사적으로 어떻게 형성되었는지 추적해볼 것이다. 두 번째로는 파리 Paris 를 보호하던 군사적 시설로부터 정치적·예술적 심장부가 되기까지의 루브르의 역사적 변천 과정에 주목할 것이다. 루브르 건축의 실제 변화와 그것의 상징적 의미작용에 대한 이해는 혁명기에 루브르 박물관을 통해 구축하고자 했던 혁명 정부의 의도를 이해하는 데 중요한 단서들을 제공해줄 것이다. 마지막 장에서 우리는 루브르 박물관의 개관을 앞두고 뜨겁게 진행되었던 다양한 논쟁과 보고서, 법령들을

---

1) André Chastel, “La notion de patrimoine», dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol. II, Gallimard, 1986, pp. 401~450 참조.

2) Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France XVIII<sup>e</sup>~XX<sup>e</sup> siècle*, La découverte, 2005, p. 7.

자세히 살펴볼 것이다. 이를 통해 어떻게 부정되고 잊혀지고 파괴될 수 있는 기념물과 작품들이 원래의 맥락에서 떨어져 나와 새로운 역사를 쓰는 뛰어난 예술작품으로 거듭나게 되는지를 이해할 수 있기를 기대한다.

## 2. 박물관 개념의 형성

박물관은 고대 그리스의 알렉산드리아 Alexandria 에 있었던 무제이온에서 나온 말이다. 이것은 뮤즈들의 전당 palais des Muses 이라는 뜻으로 기원 전 288년에 프톨레마이오스 1세 Ptolemaios I (BC 367/366~283/282) 가 세웠다. 대학과 아카데미, 도서관이 있고 각종 기구, 컬렉션, 동물원, 식물원이 있어 연구와 관찰을 할 수 있는 곳이었다. 항구 도시인 알렉산드리아에 도착하는 배에 있던 모든 책은 필사되었고 그리스어로 번역이 되어 도서관에 보관되었다고 한다.<sup>3)</sup> 프톨레마이오스 1세의 꿈은 ‘세상의 모든 민족들의 책’을 자신의 도서관에 다 모아놓는 것이어서 서고에 보관된 파피루스 문서가 50만 개에 이르기도 했다.<sup>4)</sup> 무제이온은 또한 고대부터 종교적인 예배와 연관이 있어 신에게 경배하기 위한 값비싼 물건들도 모아져 있었다. 고대 그리스의 무제이온이 맡았던 역할을 중세에는 교회의 금고 trésor 가 대신했다. 국가는 점점 더 화려해지는 보물을 간직함으로써 적을 물리치고 신의 보호를 받을 수 있다고 생각했다. 카롤링거 왕조 때부터는 성물에 대한 숭배가 발달하기 시작해서 교회 내부 은밀한 곳에 성인들의 성물뿐 아니라 상아나 금, 은으로 화려하게 치장한 책이나 제단, 성배들을 보관했다.<sup>5)</sup> 생-드니 Sanit-Denis 성당도 마찬가지

3) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que\\_d%27Alexandrie](http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_d%27Alexandrie) 참조.

4) Roland Schaer, *L'invention des musées*, Gallimard, 2007, p. 12.

가지여서 왕이 십자군에 나가고 없는 동안 왕의 보물을 위탁 관리 하곤 했었다.<sup>6)</sup> 그러나 일반 신도들은 이러한 보물들에 접근할 수 없었다.

르네상스에 오면 예술을 통해 명상을 하고 자기 자신을 나타내는 것이 보편화되면서 자신의 취향을 나타내는 물품들이 모아진 장소가 나타나는데, 스튜디오 studio 와 스튜디오로 studiolo 가 바로 그것이다. 만토바 후작 곤자가 Gonzaga 후작부인인 이사벨라 데스테 Isabella d'Este(1474~1539) 의 스튜디오로가 그 좋은 예이다. 그녀는 1490년 결혼하자마자 자신의 스튜디오를 갖고 싶은 열망으로 20여년에 걸쳐 공을 들여 완성하게 된다. 규모가 크지 않은 작은 방의 벽면가득히 회화와 서적으로 장식된 그녀의 스튜디오에는 갖가지 놀라운 예술작품들이 즐비했다.<sup>7)</sup> 르네상스 당대의 작품뿐만 아니라 고대작품에 대한 자신의 취향과 열정을 통해 자기 자신을 잘 나타낼 수 있는 물품들을 모아놓은 이상적인 공간<sup>8)</sup>이라고 할 수 있다. 만테냐에게 주문한 첫 두 개의 그림(<마르스와 비너스 Mars et Vénus>(1497), <덕의 정원에서 악덕을 쫓아내는 미네르바 Minerve chassant les vices du jardin de la vertu>(1502))<sup>9)</sup>의 주제는 지상의 사랑에 대한 정신

---

5) Christian Heck(sous la direction de), *Le moyen âge*, Flammarion, 2005, pp. 182~185.

6) *Ibid.*, p. 290. 지금은 루브르에 있는 <성모자상 *Vierge à l'enfant*>(41cm, ivoire, vers 1250~60)은 생트-샤펠 Sainte-Chapelle 의 금고에 있던 것이고, <잔 데브뢰의 성모자상 *Vierge à l'enfant de Jeanne d'Évreux*>(69cm, argent doré, avant 1339)과 <샤를 5세의 왕홀 *Sceptre de Charles V*>(60cm, or, perles et pierres précieuses, avant 1380)은 생-드니의 금고에 있던 것이다.

7) “이 방은 안드레아 만테냐 Andrea Mantegna(1431~1506) 와 피에트로 페루지노 Pietro Perugino(1448~1523), 코레조 Correggio(1489~1534) 등의 주요 예술가들이 장식했는데, 서책과 예술작품(보석, 메달, 작은 청동상과 대리석상, 호박, ‘유니콘의 뿔’, 그 외 천연의 진귀한 물건들)이 너무 많아지자 ‘그로타 Grotta’(동지)라는 이름의 방을 추가했다.” 폴 존슨, 『르네상스』, 한은경 옮김, 을유문화사, 2003, p. 49.

8) Françoise Viatte, *Léonard de Vinci Isabelle d'Este*, Louvre, 1999, p. 13.

적인 사랑의 승리이고 만토바 궁정에서의 예술에 대한 축원이라고 할 수 있다. 그러나 스튜디오로는 공공의 찬탄과 전시를 위한 것이 아니라 순전히 개인적인 기쁨을 위한 자족적 공간이라는 점에서 근대의 박물관과는 다른 것이다.<sup>10)</sup>

또한 1550년경부터는 ‘수집실 cabinet de curiosité’이라는 것도 유행한다. 이 방에는 스튜디오로보다 훨씬 더 다양한 물건들, 가령 박제된 동물, 화병, 책, 메달, 먼 이국에서 온 꽃이나 과일, 화석, 산호 같은 것들이 고대 예술작품과 더불어 진열되어 있었다.<sup>11)</sup> 합스부르크 왕가의 루돌프 2세 Rudolf II(1576~1612)의 ‘수집실’은 그 당시 유럽에서 “가장 아름다운 개인 박물관”이라는 명성이 자자했다.<sup>12)</sup> 지상의 모든 경이로운 것들을 모아 하나의 소유주를 만들고, 자신이 만든 소유주를 경이와 명상의 공간으로 만드는 것이다. 또한 이 경이로운 물건들을 한 장소에 모아놓음으로써 “천상의 덕을 집중하고 그것을 전 우주로 굴절시키는 이상적이고 완벽한 프리즘의 역할을 한다”<sup>13)</sup>고 여겨졌다. 작은 ‘수집실’에 세상을 소유함으로써 자연에 대한 상징적인 세상의 지배를 나타내고, 이것이 권력의 신비로운 상상계를 구현한다고 할 수 있다.<sup>14)</sup>

지금은 흔히 ‘그림을 전시하거나 판매하기 위한 공간’으로 간주

---

9) 이 두 그림은 곧 리슐리외가 구입했다. 이후 혁명기 때 몰수되어 현재 루브르에 소장 중이다.

10) Claude Mignot, Daniel Rabreau(sous la direction de), *Le temps moderne*, Flammarion, 1996, p. 79.

11) 독일 지역에서는 이 방을 ‘Kunst und Wunderkammer’, 즉 ‘예술과 경이의 방’이라고 불렀다. 이런 명칭은 이 방의 성격을 잘 보여준다. Roland Schaer, *op. cit.*, p. 21.

12) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Rodolphe\\_II\\_du\\_Saint-Empire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_II_du_Saint-Empire).

13) Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p. 11, R. J. Evans, *Rudolf II and His World, 1576-1612*, Oxford University Press, 1979의 재인용.

14) *Ibid.*, p. 11.

되는 갤러리 galerie 라는 말은 16세기에 처음으로 등장한다. 처음에 갤러리는 두 건물을 잇는 건축적인 개념으로 폰텐블로 Fontainebleau 의 프랑수아 1세 François 1<sup>er</sup> 갤러리(1528~1539)가 이에 해당한다. 그러나 프랑수아 1세는 이 갤러리를, 두 공간을 연결시킨다는 기능적인 차원을 넘어 그 자신을 돋보이게 하는 다양한 그림과 조각으로 인문주의적이고 덕성스런 왕으로서의 이미지를 완성하고자 하였다. 스튜디오로와 동일한 기능이면서 그보다 규모가 더 커지고, ‘두 공간을 연결하는 통로’라는 점에서 보다 더 공개적인 장소라는 차이가 있다. 프랑수아 1세는 실제로 외국의 대사들이 방문했을 때 이 갤러리를 지나며 프랑스 왕으로서의 권력과 자신의 덕성을 과시하곤 했었다.<sup>15)</sup>

롤랑 샤에르 Roland Schaer 에 따르면 박물관 muséo 이라는 용어를 전시 공간에 처음으로 붙인 이는 1530년대 후반에 코모 Como 근처 보르고 비코 Borgo Vico 에 정착한 의사 파올로 지오비오 Paolo Giovio (1483~1552) 이다. 그 이전에 박물관은 인문주의자들에게 연구와 토론을 위한 장소였다. 처음으로 지오비오가 400여 점에 이르는 유명한 사람들의 초상화를 전시해놓은 방을 박물관이라 명명한 것이다.<sup>16)</sup> 그러나 이 최초의 박물관은 예술작품을 모아놓은 곳이라기보다는 다양한 능력으로 자기 시대를 대표하는 사람들의 초상화를 모

---

15) 물론 1581년 메디치 가의 프란체스코 1세 Francesco I de' Medici(1541~1587) 에 의해 피렌체 Firenze 에 지어진 우피치 Uffizi 도 언급할 수 있다. 1층은 시 市 청사로 쓰이고, 2층의 긴 갤러리엔 메디치 가문의 컬렉션이 전시되어 있었다. 이를 근대 유럽에서 가장 오래된 박물관의 기원으로 보기도 한다. 그러나 박식한 도미니크 회 수도사였던 아고스티노 델 리치오 Agostino del Riccio(1541~1598) 가 1597년에 한 증언에 따르면 “이 트리뷰나를 보았던 사람은 얼마 되지 않았고” 그 자신도 가본 적이 없었다. 이곳 역시 자족적이고 폐쇄적이라는 점에서 ‘스튜디오로’나 ‘수집실’의 한계를 벗어나지 못했다. Gloria Fossi, *The Uffizi gallery Art History Collections*, Giunti, 2001, pp. 8~9 참조.

16) Roland Schaer, *op. cit.*, p. 20.

아놓았던 곳이라는 점에서 ‘수집실’과 비슷한 것이라고 할 수 있다.

지리상의 발견과 그로 인한 여행의 보편화 덕택으로 진귀한 물품들의 수집과 진열은 더욱 더 활발히 이루어졌다. 애쉬몰리언 박물관 Ashmolean Museum 도 바로 이러한 배경에서 탄생할 수 있었다. 이 박물관은 1683년에 엘리야스 애쉬몰 Elias Ashmole(1617~1692) 이 왕실 정원지기였던 존 트라데산트 John Tradescant(1608~1662) 의 소장품에 자신의 소장품을 덧붙여 옥스퍼드 대학에 기증한 것이 모태인데, ‘트라데산트의 진귀한 물건들’이 애쉬몰 기증의 핵심을 이루는 부분이었다.<sup>17)</sup> 나탄 베일리 Nathan Baily 는 바로 이 애쉬몰리언 박물관에 근거해 1737년 판 영어사전에서 박물관을 정의하고 있다. 그 사전에 따르면 박물관은 “학자들이 머무를 수 있는 작은 방 혹은 도서관, 대학 혹은 공공장소”<sup>18)</sup>이다. 나중에 대영박물관 British Museum 이 되는 이 박물관은 유럽에서 문을 연 최초의 공공박물관이다.

프랑스에서 박물관과 유사한 형태는 1694년 사제인 장-바티스트 부아조 Jean-Baptiste Boisot(1638~1694) 가 브장송 Besançon 에 있는 자신의 수도원 생-뱅상 Saint-Vincent 에 소장품을 기증하면서 처음으로 나타난다.<sup>19)</sup> 그는 관람하길 원하는 모든 사람에게 일주일에 두 번 소장품을 공개하고, 모든 소장품이 한 방에 있어야 한다는 단서와 함께 기증하였다. 관람객들은 원하면 책을 읽을 수도 있고 공부를 할 수도 있었다. 그는 또한 시 당국의 관리와 목록의 작성을 요구했는데, 이는 박물관의 개념이 형성되는 데 있어서 상당히 중요한 사실이라고 할 수 있다. 부아조의 이 두 단서는 ‘공공의 향유’란 개념과 박물관의 효과적인 운영을 위한 명시적 규칙의 필요성을 동시에

---

17) *Ibid.*, p. 12.

18) Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 14.

19) 그의 기증에는 그랑벨 Granvelle(1517~1586) 추기경의 소장품에서 온 예술작품과 책이 중요한 부분을 차지하고 있었다.

보여준다. 이것을 프랑스의 첫 박물관으로 보긴 어렵더라도 소장품 기증과 관련하여 최초로 명시적 규칙이 제정되었다는 점에서 주목할 만한 사실이다.<sup>20)</sup>

수집과 컬렉션의 개념이 확실하게 구별되기 시작하는 것은 18세기에 이르러서이다. 컬렉셔너 collectionneur 라는 말은 꽤 늦게 쓰이기 시작한 용어로, 18세기 후반에 예술작품과 시 등을 ‘어떤 취향을 가지고’ 모으는 사람을 지칭하던 말이다. 이에 반해 수집가 curieux 는 하나도 빠뜨리지 않고 모든 것을 모아서 쌓아두려는 사람을 가리켰다. 라 브뤼예르 La Bruyère(1645~1696)는 수집가들을 야유하며 “수집벽 curiosité 은 좋은 것이나 아름다운 것에 대한 취향이 아니라 드물고 유일한 것에 대한 취향”이라고 폄하한다.<sup>21)</sup> 『백과전서 Encyclopédie』(1751~1772) 역시 장르를 가리지 않고 모든 데생, 그림, 조각, 판화 등을 수집하는 수집가와 유용한 것을 규모 있게 구입하는 것이 가능한 컬렉션을 구별하고 있다. 아무렇게나 수집되어 뒤죽박죽된 물품들의 창고와 같았던 ‘수집실’이 아니라, 안목에 의해 골라진 물품들이 보관된 곳으로서의 박물관이 1762년의 아카데미 사전에는 “예술과 과학의 연구에 바쳐진 장소”로 규정된다.

‘진귀한 것의 수집과 소장’에서 나아가 보다 분명해지는 ‘선별’의 개념에 더해, 18세기 후반이 되면 ‘공공의 향유’ 개념이 본격적으로 발전하게 된다.<sup>22)</sup> 『백과전서』에서 조쿠르 기사 Chevalier de Jaucourt

---

20) Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 14.

21) *Ibid.*, p. 15.

22) 클레멘테 12세 Clément XII(1652~1740)에 의해 1734년에 문을 연 카피톨리노 Capitole 박물관은 파리에도 많은 자극을 주어 퐁텐리리 Tuileries와 루브르의 대회랑에 왕의 컬렉션을 모아서 전시를 해야 한다는 논의가 활발하게 일었다. 그 결과 루브르와 퐁트리리가 아닌 룩상부르 궁전 palais de Luxembourg에서 1750년부터 1777년에 이르기까지 왕의 컬렉션이 일반에 공개되었다. 룩상부르 궁전이 문을 닫은 다음에는 당지빌레 D'Angiviller(1730~1809) 공작을 중심으로 루브르의 대회랑 grande Galerie을 전시실로 삼으려는 대대적인 공사(계단)와 연구(천창을 이용한



(1704~1779)가 작성한 ‘회화’와 ‘화가’의 항목을 보면 “작품들이 개인 저택을 위한 장식품이 아니라 모든 사람들이 향유해야 할 공공의 보물로 간주되었던 고대 그리스의 이상이 환기”되고 있다. 이는 진일보한 의식으로, 지극히 소수의 특권층만 향유하던 컬렉션이 만인이 공유해야 할 ‘자산’이어야 한다는 개념을 담고 있는 것이다. 학자이자 아카데미 회원이었던 롤랭 Rollin(1661~1741) 역시 같은 맥락에서 공공의 『고대사 *Histoire ancienne*』(1730~1738)를 통해 “알렉산드리아가 여러 세기 동안 세상에서 가장 위대한 학교 중 하나로서, 훌륭한 문인들을 상당수 길러내면서 누렸던 영광은 바로 박물관 *Muséum* 덕분”이라고 설파한다.<sup>23)</sup> 그러나 이러한 개념들이 서서히 설득력을 얻어가고 있었음에도 불구하고 혁명기 특유의 집단홍분 상태 속에서 구체제의 잔재에 대한 파괴와 전면적인 부정의 회오리가 정기적으로 일어나게 된다. 이와 같은 혁명기의 ‘반달리즘 *vandalisme*’이 어떻게 극복되고, ‘문화유산’을 지키고 보호해야 한다는 생각이 확고하게 형성되는지는 4장에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

이제 중세 때 성벽의 입구를 지키던 성채였던 루브르가 어떤 변화를 거쳐 박물관으로 탄생되는지 보도록 하자.

---

자연 조명이)가 진행되었다. 당지빌레는 결국 혁명으로 인해 박물관을 열지는 못했으나 작품의 목록을 작성하고 손상된 작품을 복원하는 중요한 작업을 진행했다. 무엇보다 외국 작품들을 다량 구입함으로써 프랑스와 이탈리아의 방대한 소장품을 형성해 놓았다. 또한 당대 최고의 조각가들에게 유명 인사의 조각을 주문하여 거대한 대회랑의 공간에 리듬을 부여하고 조각의 표본으로 삼고자 하였다. 말하자면 당지빌레는 혁명 이후에 완성될 박물관학을 탄생시킨 장본인이라고 할 수 있다. 그러나 아직까지 방대한 예술작품들은 개인의 컬렉션에 머물러 있었다. 이것이 혁명 이전의 박물관의 한계이다. 그러므로 혁명기의 급박한 사회적·정치적 분위기 속에 박물관 개관에 필수적인 논의와 법령들이 쏟아져 나오면서 어떻게 개인 컬렉션이 ‘공공의 재산’이 되어가는지, 그 과정에서 ‘전시’의 개념이 어떻게 형성되는지는 제4장에서 상세히 살펴보겠다. Genviève Bresc, *Mémoires du Louvre*, Gallimard, 1989, pp. 68~69.

23) Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 17.

### 3. 루브르의 변천

루브르의 역사는 필립 오귀스트 Philippe Auguste(1165~1223) 때 세워진 성벽으로부터 시작한다. 필립 오귀스트는 왕국을 국가로 부상시키기를 희망하여 종교, 정치, 무역을 모두 아우를 수 있는 성벽을 세웠다. 이 성벽 서쪽 바깥에 대문처럼 세워져 성벽을 지키던 요새가 바로 루브르였다. 루브르의 어원에 대해서는 설이 분분하다. 색슨어로 ‘요새’를 의미하는 ‘lower’에서 왔을 것이라는 설과 늑대 사냥을 위한 집인 ‘louveterie’에서 왔을 것이라는 설이 있다.<sup>24)</sup> 루브르에는 왕의 권위를 상징하는 ‘큰 탑 Grosse tour’(동종 Donjon)이 있었는데, 둘레에 깊게 도랑을 파고 아무나 쉽사리 접근하지 못하도록 센 Seine 강물로 채워놓았다.<sup>25)</sup> 이곳은 권력의 상징일 뿐 아니라 유사시에는 왕의 보물 trésor royal 이나 고문서를 보관하는 곳이기도 했다.<sup>26)</sup> 귀중한 것을 보관하는 박물관 고유의 기능이 초기부터 루브르에 있었음을 보여주는 예이다. 그러나 여기에 죄수들이 수감되기도 했었는데, 1214년부터 필립 오귀스트에 의해 13년간이나 수감됐었던 플랑드르 Flandres 공작 페랑 드 포르투갈 Ferrand de Portugal (1188~1233) 덕택에 민중에게는 루브르가 감옥으로 각인되기도 했다.<sup>27)</sup>

이렇듯 시간이 갈수록 루브르는 점차 군사적인 목적 이외의 기능을 확대해간다. 1230년에서 1240년 사이에 서쪽 건물 지하에 마련

---

24) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *Le palais du Louvre*, Nathan, 1988, p. 15.

25) André Brum, *Le Louvre: Du palais au Musée*, Editions du milieu du monde, 1946, pp. 16~17.

26) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, p. 18.

27) André Brum, *op. cit.*, pp. 18~19.

된 ‘낮은 방 *salle Basse*’<sup>28)</sup>과 13세기 후반에 바로 그 위에 마련된 ‘큰 방 *Grande salle*’(현재의 ‘여신상주실 *salle des Caristides*’)이 좋은 예이다. 이 방들에서는 정치적 혹은 사법적 회합이 자주 열렸고 때로는 축제가 벌어지기도 했다.<sup>29)</sup> 무엇보다도 요새로서의 루브르의 성격을 약화시키게 된 직접적인 요인은 13세기의 폭발적인 인구 증가에 있었다. 그로 인해 파리 성벽 바깥에 있던 루브르 주변에도 사람들이 살기 시작한 것이다. 그 중에는 주로 장인이나 상인들이 많아 상권이 형성되기 시작했는데, 이후 루브르와 루브르 주변은 줄곧 장인들과 예술가들이 모여드는 중요한 거점이 되었다. 지금의 카루셀 *Carrusel* 광장에 최초의 기와 공장이 세워지는 것도 바로 이 시기이다. 적의 침입으로부터 국가를 방어하는 요새적 성격보다는 권력의 핵심부이자 파리 시민의 중심지로서의 윤곽이 서서히 형성되고 있었음을 확인할 수 있다.

그러나 아직도 프랑스의 왕들은 파리에 올 경우 뱅센 *Vincennes* 이나 생-폴 저택 *hôtel Saint-Paul* 에 주로 머물렀고 정사를 보는 공간으로는 시테 궁전 *Palais de la Cité* 이 있었다. 루브르는 안전을 위한 참호 정도로 가끔 이용할 뿐이었다.<sup>30)</sup> 반면 샤를 5세 *Charles V*(1338~1380)는 왕위에 오르기 전부터 왕의 권위를 세우고 파리에서의 반란에 신속히 대처하기 위해 필립 오귀스트가 세운 성벽을 확장할 뿐만 아니라 루브르를 왕이 머물 수 있는 거처로 삼기를 원했다. 이러한 의도에서 자신의 목수인 레이몽 뒤 탕플 *Raymond du Temple*(?~1404)에게 보다 넓은 거처를 건축하게 했다. 북쪽으로 나선형의 큰

28) “이곳은 오늘날 ‘성 루이의 방 *salle de Saint Louis*’이라고 불리는 곳으로, 16세기에 ‘여신상주실’이 바로 위에 만들어지면서 지골궁룡이었던 천장이 많이 낮아졌다.” *Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, op. cit., pp. 17~18.*

29) 필립 르 벨 *Philippe le bel*(1285~1314)은 1313년에 세 아들이 기사가 된 것을 축하하는 축제를 이곳에서 개최했다. *Ibid., p. 18.*

30) *Genviève Bresc, op. cit., p. 20.*

계단도 건설하여 이것이 3개 층인 왕의 거처와 동종을 연결해주었다. 왕의 거처에 걸맞게 창문도 내고 방에는 프레스코도 그려 넣었다. 계단은 왕과 왕족의 조각상으로 장식했고,<sup>31)</sup> 갖가지 꽃이 심어진 정원에서 쉴 수도 있었다.<sup>32)</sup> 이제 루브르는 명실공히 궁전으로서의 면모를 갖추게 되었다.

그와 더불어 다른 기능이 보다 강화된다. 가령 1367년 샤를 5세는 시테 궁전에 있던 자신의 도서관을 루브르, 정확히는 매 사육장 탑 tour de la Fauconnerie(현재의 시계관 pavillon de l'Horloge 위치)으로 옮기기로 결정한다. 이로써 루브르가 역사적으로 희귀한 필사본이나 보석류들을 보관, 연구하는 중심지가 되는 중요한 계기가 마련된다.<sup>33)</sup> 1373년에 만들어진 목록에 따르면 1200에서 1300여 개에 달하는 필사본이 루브르에 있었다. 이렇게 많은 책과 소장품이 루브르에 소장될 수 있었던 것은 14세기 프랑스가 정치적, 경제적으로 아주 어려운 시기였음에도 예술 분야에서는 눈부신 발전을 이룬 덕분이다. 이러한 성장은 샤를 5세의 아버지인 장 르 봉 2세 Jean II le bon(1319~1364)의 치세로부터 본격화되어 그의 아들들인 샤를 5세, 장 드 베리 Jean de Berry(1340~1416), 필립 르 아르디 Philippe le hardi(1342~1404)와 같은 후원자들의 역할이 컸다.<sup>34)</sup> 이들은 책의 출판이 활발해짐에 따라 발달하게 된 채색 삽화, 작은 성물 제작과 더불어 화려하게 꽃 핀 금은 세공술, 당시 막 시도되기 시작한 목판화 등을

---

31) 루브르를 장식했던 조각상 중의 하나로 여겨지는 샤를 5세의 조각상(1370~1375, Louvre)은 루브르가 새로운 양식의 발전에 큰 영향을 끼쳤음을 보여주는 좋은 예이다. 이 조각상은 실제 샤를 5세의 얼굴을 아주 사실적으로 묘사한 조각으로서 정형화되거나 이상화된 것이 아니다. 풍성한 주름장식, 신중한 자세, 표현이 풍부한 얼굴 등은 15세기의 주된 양식이 될 것이었다. Christian Heck(sous la direction de), *op. cit.*, p. 378.

32) Genviève Bresc, *op. cit.*, pp. 21~23.

33) *Ibid.*, p. 21.

34) Christian Heck(sous la direction de), *op. cit.*, p. 356.

후원했는데, 이러한 작업들은 16세기에 본격적으로 조직화되고 왕의 관리 하에 있게 될 것이었다.

이렇게 시작된 예술 후원에 있어서 괄목할 만한 비약은 프랑수아 1세 François 1<sup>er</sup>(1494~1547) 때 이루어지게 된다. 그는 루브르에 관해 상징적이면서 결정적인 몇몇 조처들을 취한다. 우선 프랑수아 1세는 1526년 3월 15일 스페인에서의 억류 생활을 끝내고 돌아오면서 샤를 5세의 서거 이후 서서히 방치되어왔던 루브르를 왕의 거처로 삼을 것임을 천명한다.<sup>35)</sup> 이전까지 왕은 루아르 강변의 샹보르 Chambord 성이나, 퐁텐블로 성, 불로뉴 Boulogne 숲의 마드리드 Madrid 성에 머무는 경우가 다반사였다. 그럼에도 불구하고 프랑수아 1세는 이러한 조처를 취함으로써 선왕들을 계승하고 파리 시민들 가까이에서 그들의 충성심과 경제적인 원조를 통해 권력을 공고히 하고자 했다.<sup>36)</sup> 이렇게 해서 루브르는 1540년 샤를 5세 Charles Quint(1500~1558)이 공식 방문했을 때 축제와 마상 시합이 벌어지는 화려한 궁전의 면모를 과시하게 되었다.

두 번째로 중요한 결정은 1528년에 내려진 것으로, 봉건적 권력의 상징으로 간주된 동종을 무너뜨린 것이다. 필립 오귀스트 시절에 세워진 동종의 파괴는 도래하는 르네상스의 상징이라고 할 수 있었다. 대신 프랑수아 1세는 죽기 1년 전인 1546년에 건축가 피에르 레스코 Pierre Lescot(1510~1578)에게 샤를 5세의 옛 궁전을 대체할 새로운 궁전을 지을 것을 주문한다. 이제 봉건제가 아니라 거의 신적인 왕의 권력을 보여줄 화려하고 거대한 건축이 요구된 것이다. 레스코는 코니스 corniche<sup>37)</sup>와 기둥이 있는 돌출부, 조각들로 왕권을

---

35) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, p. 30.

36) *Ibid.*, p. 30.

37) 건물 상단부에 수평이나 약간 기울어진 형태로 튀어나온 부분으로, 상단부를 아름답게 장식하는 동시에 빗물로부터 벽을 보호하는 기능을 한다.

화려하게 시각화하였다.<sup>38)</sup> 레스코 이후 오랜 세월 이어질 루브르의 증축은 앙리 4세 Henri IV(1553~1610)의 ‘대계획 grand dessein’이 루이 14세 Louis XIV(1638~1715) 때의 동쪽 파사드 열주 건설, 나폴레옹 3세 Napoléon III(1808~1873) 때의 북쪽 건물 건설로 거의 완성될 때까지 계속되면서 엄청난 규모와 화려함에 이르게 된다.<sup>39)</sup>

세 번째는 프랑스 왕 중에 최초로 프랑수아 1세가 미술품 컬렉션을 시작했다는 사실이다. 그는 당대 예술가들의 작품을 수집해서 그것을 퐁텐블로 성에 모아두었다. 이를 두고 이탈리아인들은 ‘퐁텐블로 박물관’이라 불렀다. 주로 외교적인 선물을 통해 마련된 컬렉션에는 교황 레오 10세 Leo X(1475~1521)가 프랑수아 1세에게 주기 위해 라파엘로 Raffaello(1483~1520)를 시켜 그리도록 한 그림들, <성 미카엘 대천사 *Grand Saint Michel*>(1518), <성가족 *Sainte Famille*>(1518), <성 마르그리트 *Sainte Marguerite*>(1518), <아름다운 정원사 성모 마리아 *La Belle Jardinière*>(1507) 등의 걸작들이 있었다.<sup>40)</sup>

프랑수아 1세는 당대 작품뿐 아니라 1530년대부터는 고대 작품들을 수집하기 시작했다. 교황으로부터 허락을 받고 고대 작품의 원본을 가져다가 그 중 가장 유명한 것들(125개의 대리석 작품)의 주물을 떠서 이탈리아 조각가가 작업한 조각들로 퐁텐블로 성의 정원과 자신의 갤러리를 장식했었다. 프랑수아 1세 이후 루이 16세에 이르기까지 이렇게 형성된 방대한 규모의 예술작품들은 왕궁을 장식

38) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, p. 18.

39) 루브르 건축의 변화에 대한 보다 더 상세한 접근은 본 연구의 범위를 벗어나는 것으로 다음 연구 과제가 될 것이다.

40) 이 작품들은 현재 루브르에 소장되어 있다. 루이 14세 때는 베르사유 Versailles의 대접전실의 하나이면서 국왕의 공식적인 침실이기도 했던 머큐리의 방 *salle de Mercure*을 장식하는 주요 작품 중 일부였다. 여름이면 벽난로 위에 라파엘로의 작품 <성가족>과 그 맞은편에는 <성 미카엘>을, 겨울에는 안니발레 카라치 Annibale Carrache(1560~1609)의 <성모 승천 *L'Assomption*>(1590, Louvre)과 <성 세바스찬 *Saint Sébastien*>(1604, Louvre)을 마주보게 전시해두었다.

하는 뛰어난 소품이었다.<sup>41)</sup>

예술이 왕권의 보호 아래 권력을 강화하고 돋보이게 하는 역할을 했던 만큼 루브르는 점점 더 확고하게 창작의 중심지가 되어갔다. 이러한 경향은 17세기에 가면 훨씬 더 강화된다. 루이 14세는 모후인 안 도트리쉬 Anne d'Autriche(1601~1666)가 1666년에 서거하자 툴르리로 거처를 옮기고, 1678년에는 다시 베르사유로 옮겨버려 루브르는 권력과는 먼 버려진 왕궁이 된다.<sup>42)</sup> 자신이 아직 툴르리에 있을 때이지만 아카데미 프랑세즈 Académie française가 루브르에 둥지를 트는 것을 허락한 것도 그런 맥락에서였다. 1685년에는 비명 碑銘·문학 아카데미 Académie des inscriptions et belles lettres가, 1692년에는 회화·조각 아카데미 Académie de peinture et de sculpture가 루브르에 자리 잡는다.<sup>43)</sup> 회화·조각 아카데미 회원들에 의한 전시회가 대회랑의 서쪽 끝에서 1699년 처음으로 열리는데, 이는 1725년부터 사각 살롱 salon Carré에서 ‘살롱 Salon’이라는 이름으로 개최될 정기적인 전시회의 전신이라고 할 수 있다. 아카데미의 루브르 입성으로 인해 이전부터 루브르나 그 주변에 살고 있던 예술가들의 수는 더욱 늘어나게 되었다. 그들은 대회랑이나 툴르리의 작은 궁에 살기도 하고, 심지어는 사각 광장 cour Carrée, 동쪽 파사드나 북쪽 측면 근처에 가건물을 짓고 살기도 했다. 이런 상황은 18세기 말이 되면 최악으로 치닫는다. 사각 광장은 가건물로 넘쳐나고 동쪽 파사드는 말 구유통과 사람들로 혼잡했다. 1781년에 발생한 플로르 관 pavil-

---

41) “La salle des antiques du Louvre et des Tuileries, le cabinet des Tableaux du Roi forment un réservoir où les Bâtiments du Roi puisent pour décorer les résidences royales.” Genviève Bresc, *op. cit.*, p. 68.

42) *Ibid.*, pp. 57~69 참조.

43) 아카데미의 루브르로의 행렬은 계속된다. 1692년에는 건축 아카데미 Académie d'architecture가, 1699년에는 과학 아카데미 Académie des sciences가 각각 왕비와 왕의 거처로 본거지를 옮긴다.

lon de Flore 의 화재는 엉망진창이 된 구체제가 와해되고 있음을 상징적으로 보여주는 재난이었다.<sup>44)</sup>

정치적인 중심지이기보다는 예술가들이나 장인들, 파리 시민들이 들끓던 혁명 직전의 루브르와 그 주변을 브레스크는 “꿀벌통 ruche”<sup>45)</sup>에 비유하고 있다. 마음대로 공간을 나누고 칸막이를 만들었으며, 파사드는 파이프들로 영커 있고 벽은 그을음으로 지지분하게 되었다. 이렇게 손상돼버린 다 쓰러져가는 구체제의 잔재가, 마찬가지로 구체제의 화려한 흔적인 예술작품을 전시하는 훌륭한 공간으로 어떻게 다시 태어나게 되었을까?<sup>46)</sup> 이제 4장에서 우리의 관심은 루브르가 박물관으로 탄생될 수 있도록 했던 다양한 논의들에 모아질 것이다. 앞에서 우리는 프랑수아 1세 이후 꾸준히 왕의 컬렉션이 풍부해져왔음을 보았다. 그러나 이렇게 수집된 작품이 있다고 해서 엄밀한 의미의 박물관이 가능한 것은 아니다. 그것을 위해서는 개개의 작품들이 개인의 소유가 아니라 공공의 재산이라는 개념이 세워져야 하고, 공공의 것이므로 다수의 대중에게 공개되어야 한다는 원칙이 공유돼야 하며, 작품이 공간을 장식하는 것이 아니

---

44) “J’eus un coup d’œil vraiment remarquable au moment où l’immense toiture s’écroula. Un nuage énorme formé de poussières et de la fumée la plus noire s’éleva à une hauteur très grande et ne fut en partie dissipée que par des tourbillons de flammes qui bientôt firent de tout le bâtiment un vaste braiser” Genviève Bresc, *op. cit.*, p. 64, Général Thiébault, *Mémoires*, 6, juin 1781의 재인용.

45) *Ibid.*

46) 1793년 일단의 예술가들이 국민공회에서 한 연설은 망각의 기념물인 루브르를 예술의 전당으로 다시 태어나게 하려는 프랑스인들의 의지를 잘 보여준다. “Oui, législateur, oui, ordonnez; et le Louvre va devenir le Capitole des Français: le Louvre effacera le Capitole des Romains. Le décret qui tirera le monument de l’oubli dans lequel il est plongé, sera bien reçu de la République et fera la gloire des arts.” Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, p. 154.



라 작품이 전시될 공간이 있어야 한다. 18세기 후반 루브르 박물관의 탄생을 앞두고 어떻게 이러한 원칙들과 제반 여건들이 형성되어 가는지를 살펴보도록 하겠다.

#### 4. 컬렉션에서 박물관으로

루브르가 박물관으로서의 상징적인 개관을 맞은 것은 1793년 8월 10일의 일이다.<sup>47)</sup> 그러나 구체제의 상징이라고 할 수 있는 루브르에서 그 잔재인 왕의 컬렉션을 중심으로 박물관이 만들어진 만큼 루브르가 탄생되기까지는 뜨거운 논쟁과 혁신적인 조처들이 계속 이어졌다.

제일 처음 단행된 혁신적인 조처는 1789년 11월 2일 의회가 “모든 교회 재산은 국가에 귀속된다”고 선언한 것이다.<sup>48)</sup> 미라보 Mira-

---

47) 1793년 8월 10일 왕정 폐지 기념 축제일에 맞춰 루브르를 박물관으로 개관할 것을 요구하는 내무부 장관 가라 Garat(1749~1833)의 편지가 국민공회에서 낭독된 것이 그 해 7월 6일의 일이고, 개관 예정일을 불과 2주 앞둔 7월 27일에 가서야 개관이 확정된다. 사각 살롱에서 열린 《생존 작가 전시회》와 동시에 루브르 대회랑 2층에서 개관이 이루어지긴 했으나 준비 부족으로 한시적인 개관에 그쳤다. 그리하여 9월 말에 문을 닫았다가 정식으로 재개관하는 것이 1793년 11월 18일인데, 그나마도 당시의 카탈로그에 따르면 대회랑에 전시된 작품은 537점의 회화, 45점의 대리석과 청동 조각, 124점의 도자기, 시계 등등에 불과했다. *Ibid.*, p. 156.

48) 에두아르 포미에 Edouard Pommier 가 지적하듯이 박물관을 열려는 이러한 움직임은 1789년 11월에 단행되었던 교회 재산의 국유화에 따른 국가 문화유산의 창설에 그 기원을 두고 있다. 엄청난 예술적, 역사적 유산이 하룻밤 사이 종교적인 문맥에서 기능하지 않고 국가재산으로서 공공영역 안으로 들어갔다. 곧이어 망명자들의 재산과 왕립 아카데미, 왕의 컬렉션도 이에 포함이 될 것이었다. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge University Press, 1994, p. 92.

beau(1749~1791)가 쓴 이 텍스트에 대해 1788년 11월에 오탕 Autun의 주교로 임명되었던 탈레랑 Talleyrand(1754~1838)은 “성직자는 다른 소유주들처럼 일반적인 소유주가 아니다. 왜냐하면 그가 향유하는 하나 마음대로 처분할 수 없는 재산은 개인의 이익을 위한 것이 아니라 직책을 수행하기 위한 것이기 때문”이라는 말로 지지의사를 표명한다.<sup>49)</sup> 그러나 교회 재산의 국유화가 바로 문화유산에 대한 보호 개념을 낳은 것은 아니다. 그보다는 오히려 몰수된 교회 재산이 재정 문제를 해결하기 위한 처분 대상이 되는 일이 빈번했다. 그 모든 책과 원고들, 메달, 회화, 여타 예술작품들에 대해 국가가 보존자가 되어야 한다는 개념이 싹튼 것은 1790년 10월에 이르러서이다.<sup>50)</sup> 어떤 이들에게는 ‘역사’의 발자취인 ‘기념물’이라는 이유로, 탈레랑 같은 이들에게는 후속 세대에겐 끊임없이 교훈을 줄 수 있는 ‘좋은 교육 수단’으로서 예술작품은 보존 대상으로 간주되었다. 이러한 바탕에서 같은 달 13일에 예술가들과 학자들로 구성된 ‘기념물위원회 Commission des monuments’가 발족되어 보존과 매각, 판매 품목을 조사, 작성하고 논의하게 되었다. 이 위원회가 12월에 발표한 보고서에는 국가 소유의 문화유산에 대한 정의와 기능이 잘 나와 있다.

1. 지정된 모든 기념물은 국가 소유이다. 그러므로 모든 프랑스인이 쉽게 접근할 수 있도록 83개의 각 도 départements 에 골고루 소장되어야 한다.
2. 각 지방의 시내 한가운데 이미 교육적인 기능을 지니고 있는 건물에 ‘박물관’이라는 이름을 붙여 그 곳에 소장될 것이다.
3. 박물관은 찾기 쉬운 곳에 있어야 한다. 곧 폐쇄될 곳이거나 다

---

49) Roland Schaer, *op. cit.*, p. 52.

50) *Ibid.*, p. 53.

른 용도가 없는 교회들 중 하나가 될 것이다.<sup>51)</sup>

그러나 이렇게 각 지방에 골고루 문화유산을 분산 소장하겠다는 정책에 대해 루브르를 중심으로 한 장소에 집중하여 국가적인 상징으로 삼으려는 입장이 맞았다. 1791년 5월 26일 베르트랑 드 바레르 Bertrand de Barère(1755~1841)는 의회에 “하나가 된 루브르와 툴리리는 왕이 거쳐하고 모든 과학과 예술의 기념물들이 한 자리에 모여 공공 교육의 주된 기관들이 있는 국립 궁전이 될 것이다”<sup>52)</sup>라고 공표한다. 루이 16세 Louis XVI(1754~1793)는 툴리리에 머물고, 루브르와 툴리리 사이에 대형 오페라, 많은 기념물들을 세우며, 루브르엔 박물관을 짓겠다는 유토피아적인 계획이었다. 계획이 비록 실현되지 못했지만 바레르의 이 말에는 앞으로 끊임없이 논쟁이 될 많은 쟁점들이 담겨 있다. 우선 왕이 거쳐하는 곳이라는 점이다. 아직 왕정이 유지되고 있던 터라 나온 말로, 아무나 접근할 수 없는 특권적인 영역인 권력의 핵심부에 모든 과학과 예술 관련 기관들이 자리 잡게 한다는 것이다. 비록 많이 퇴색되었다고는 하나 국가를 상징하던 공간에서 몇몇 애호가들이 탐욕스럽게 취하던 즐거움을 만인이 공유한다는 발상 자체가 혁명 없이는 불가능한 것이었다. 예전에는 엄격하게 통제되던 공간에 대한 대중의 점유는 구체제의 붕괴에 뒤따르는 필연적인 결과였다. 프랑스 혁명 전문가인 모나 오주프 Mona Ozouf가 지적하듯이 “공개되어야 하는 어떤 공간의 점유는 혁명에 의해 주어진 최초의 절정의 기쁨”<sup>53)</sup>이었다. 롤랑 Roland(1734~1793)의 뒤를 이어 내무부 장관이 된 가라는 “전제주의의 찬양

---

51) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 92.

52) Geneviève Bresc, *op. cit.*, p. 73.

53) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 98, Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, 1976, p. 149의 재인용.

자들은 언제나 루브르를 만들려고 노력했으나 헛수고였다. 왜냐하면 위대하고 관대한 사상을 아우르는 모든 것에 관심을 기울일 수 있는 것은 공화국 정부이지 결코 그들이 아니기 때문”<sup>54)</sup>이라는 말로 박물관의 개관 자체가 혁명으로써만 가능했던 일임을 분명하게 하고 있다. 이는 박물관이 내포하는 정치적인 의미를 드러내는 발언으로서, 나중에 공화주의자들은 루브르를 이용해 혁명 정신, 자유, 계몽주의의 승리를 보여주려고 할 것이다.

두 번째로 주목할 부분은 “모든 과학과 예술의 기념물들이 한 자리에 모인다”는 점이다. 이 말은 한편으로 소장품을 83개 도에 골고루 분산 소장할 것이라는 1790년 12월의 보고서와 상반되는 입장이고, 다른 한편으로는 ‘미술박물관학예위원회 Conservatoire’에 의해 1794년 단행될 ‘정화 purification’ 작업<sup>55)</sup>(혁명의 의미에 어울리지 않는 작품들은 배재하겠다는 것)과는 달리 모든 것이 다 중요하다는 뜻이다. 위의 보고서가 ‘모든 것을 전국 각지에 골고루’ 나누겠다는 분산 정책이라면 바레르의 발언은 ‘모든 것을 한 자리에’ 집중시키겠다는 것이다. 이것은 멀리서 르네상스의 ‘수집실’을 계승하는 것이고 가까이서 뤽상부르 궁전에서 디레탕티즘에 닿아 있다. 전시의 방법이나 작품의 선택을 통해 과거와의 단절 혹은 혁명적인 메시지를 전달하겠다는 의도보다는 과거에는 접근할 수 없었던 모든 작품들을 루브르를 중심으로 한 자리에 모으겠다는 야심이다.

세 번째로는 루브르와 툴리리가 “공공 교육의 주된 기관들이 있는 국립 궁전이 될 것”이라는 점이다. 즉 박물관이 예술가들과 예술 애호가들뿐만 아니라 시민을 가르치는 뛰어난 학교가 될 수 있다는 가능성에 대한 인식이다. 1792년 10월 1일 내무부 장관인 롤랑이 만

---

54) Dominique Poulot, *Musée nation patrimoine 1785-1815*, Gallimard, 1997, p. 198.

55) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 109.

든 ‘박물관전문위원회 *commission du Muséum*’<sup>56)</sup>는 예술가들과 한 명의 수학자로 이루어져 “박물관의 설립과 보존에 관한 일을 하고 소장품들의 배치”를 담당하였다. 그들의 임명장에는 “박물관은 공공의 것이어야 하며, 예술가들에게는 그들의 교육을 위한 곳이고, 한 자리에 모아진 국가의 부로 예술이 발전할 수 있도록 할 뿐 아니라 많은 애호가들을 매혹하는 곳”이 되어야 한다고 명시되어 있다.<sup>57)</sup> 박물관이 아카데미와 스승의 편협한 가르침을 대체하는 훌륭한 교육기관이 되리라는 믿음은 루브르 개관 이틀 전인 1793년 8월 8일 국민공회가 모든 아카데미의 폐지를 결정한 데에서 잘 드러난다.<sup>58)</sup> 루브르 개관 후 ‘박물관전문위원회’가 매달 10일마다 닷새씩 예술가들에게 걸작들을 모작할 수 있는 기회를 준 것도 바로 이러한 맥락에서였다.<sup>59)</sup>

그런데 어떤 방식으로 해야 좋은 학교가 되는지에 대해서는 의견이 분분했다. 이것은 루브르 컬렉션을 어떻게 배열할 것인가 하는 문제에 대한 논쟁을 불러일으켰는데, 이는 1793년 내내 뜨거운 논쟁거리였다.<sup>60)</sup> 박물관전문위원회에서는 화파별, 연대별 전시보다는 여러 양식의 그림을 섞어서 전시하기를 제안했다. 이를 두고 위원회는 “세심하게 경작된 풍성한 화단의 배열과 같은 것”이라고 하면서 이러한 ‘절충주의적인 전시’가 모든 사람들을 만족시킨다고 생각했다.<sup>61)</sup> “예술가들에게는 다른 시대와 다른 작가들의 작업방식과

56) 박물관전문위원회는 1792년 10월 1일부터 1794년 1월 16일까지 활동하다가 지롱드당의 몰락 이후 10명의 위원으로 구성된 ‘미술박물관학예위원회’(1794년 1월 16일부터 1797년 1월 22일까지)으로 대체된다. André Brum, *op. cit.*, pp. 52~54.

57) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, p. 154.

58) André Blum, *op. cit.*, p. 155.

59) 마지막 사흘은 일반 공개, 중간에 이틀은 청소를 위해 문을 닫았다. Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 199.

60) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 107.

쉽게 비교될 수 있도록 전시하는 것이 중요하다. 박물관은 연구의 장소이기만 한 것은 아니다. 가장 빛나는 색상으로 바닥을 윤이 나게 닦아야 하고, 호기심에 가득 찬 사람들을 즐겁게 하여 애호가들의 흥미를 불러일으켜야 한다”<sup>62)</sup>는 롤랑의 말은 ‘장식적인 배열 *accrochage décoratif*’이라고 할 수 있는 이러한 전시 방법의 성격을 잘 보여준다. 가라 역시 박물관전문위원회에 보낸 편지에서 “현재 우리의 정치적인 문제가 결코 우리들 사이의 예술적인 수양을 감소시키지 않았다는 것을, 축제를 위해 파리에 온 사람들에게 각인시킬 수 있도록 우리의 소중한 보물들을 모두 다 전시하는 것이 좋을 것”이라고 제안한다.<sup>63)</sup> 그리하여 박물관전문위원회의 주도 아래 루브르가 정식으로 개관했을 때, 루브르의 대회랑은 화파와 연대를 무시하고 다양한 양식의 그림이 뒤섞인 채로 뻘뻘하게 전시되어 있었다.<sup>64)</sup>

그러나 모든 것을 전시하는 것에는 두 가지 장애 요인이 있었다. 우선 구체제와 관련된 많은 것들이 거부감을 불러일으켜 파괴의 대상으로 지목되기도 했다는 점이다. 예를 들어보자. 1792년 4월 8일 공포된 법은 망명자들의 재산을 몰수하여 국고에 귀속시켰다. 그해 8월 10일 봉기로 왕정이 폐지된 다음날에는 베르사유를 비롯한 여러 곳에 흩어져 있던 왕실 소유 작품들을 루브르로 옮기도록 하는 법령이 제정된다. 다비드 Jacques-Louis David(1748~1825)는 특히 박물관전문위원들의 혁명 정신 부족을 비난하면서, 한 번도 대중에게 공개된 적 없는 작품들이 공개될 수 있도록 툴르리와 생-오귀스탱 Saint-Augustin<sup>65)</sup>에 있는 소장품들을 루브르로 옮기라고 촉구했다.

61) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 107.

62) Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 53.

63) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 99.

64) *Ibid.*, p. 107.

65) 이곳은 종교적인 기관들에서 몰수된 조각 작품들의 수장고였다. 1791년 책임

이렇게 해서 1792년 11월 12일에는 툴르리에서, 12월 5일에는 생-오귀스탱에서 많은 작품들이 루브르로 옮겨진다. 그러나 성난 군중들은 공공 광장에 있는 왕의 조각상들을 파괴하는 일도 서슴지 않았다. 8월 10일 봉기 나흘 뒤 국민의회는 한 술 더 떠서 “자유와 평등의 신성한 원칙은 오만과 편견, 전제에서 세워진 기념물들을 프랑스 민중의 눈 아래 방치하는 것을 더 이상 허용하지 않는다”는 법령을 발표했다.<sup>66)</sup> 말하자면 정부 당국자가 나서서 “자유로운 국민의 시선을 불쾌하게 하는 구체제의 상징들을 파괴하기”를 선동한 것이다. 루브르의 개관이 얼마 남지 않은 시점인 1793년 여름에도 다시 한 번 ‘반달리즘’이 득세하게 되면서 기념물들을 보호해야 한다는 논리는 잠시 주춤하게 된다. 그해 7월 의회는 왕권과 관련된 기념물들을 없애라고 명령했다. 곧이어 바레르 의원은 국민공회에 생-드니에 있는 왕의 무덤의 파괴를 공표하도록 제안했다.<sup>67)</sup> 몇 주 뒤에 프랑스 왕의 초상으로 여겨지는 파리 노트르담 성당의 중앙 문과 왕의 갤러리에 있는 조각상들이 파괴된 것은 이런 맥락에서이다.

부정하고 극복해야 할 과거의 상징일지라도 기념물들을 보존해야 한다는 논리는 이러한 ‘반달리즘’에 대응하면서 발전해간다. 1792년 8월 22일 캉봉 Cambon(1756~1820) 의원의 발의가 좋은 예이다. 그는 “박물관은 작품들을 정치적이거나 종교적인 맥락으로부터 분

---

자로 임명된 알렉상드르 르느와르 Alexandre Lenoir(1761~1839)는 “야만인들의 손을 피해 프랑스의 기념물들이 숨을 수 있는 피난처”인 이곳을 엄격하게 보호하고 관리해 1795년 10월 21일 국민공회로부터 자신의 소장품으로 ‘프랑스 기념물 박물관 musée des Monuments français’을 열 수 있는 허가를 얻어낸다. 르느와르는 작품들을 세기별로 전시하고 시대별 전시실의 분위기를 다르게 하여 어두운 시대에서 점점 밝은 시대로 나아가는 새로운 개념의 전시를 선보였다. Roland Schaer, *op. cit.*, pp. 62~63.

66) *Ibid.*, p. 54.

67) *Ibid.*, p. 56.

리시켜 순수하게 예술적인 가치로 보게 함으로써 그들을 보호하는 일종의 피난처”<sup>68)</sup>가 된다고 했다. 그에 따르면 박물관은 모든 실제적인 맥락을 무화시키는 ‘중립적인 장소’<sup>69)</sup>가 되는 것이다. 그러므로 박물관 건립은 여기저기 흩어져 있는 문화유산을 체계적으로 보존, 관리, 전시하겠다는 문화적 차원의 의지이기도 하지만, 기념물과 예술작품들의 정치적 의미를 중화시키겠다는 정치적 고려가 깔려 있는 정책이라고도 할 수 있다. 이렇게 해서 루브르 개관을 2주 정도 앞둔 1793년 7월 27일엔 베르사유와 두 트리아농 Trianon 을 제외한 모든 왕궁과 생-오귀스탱에 있는 작품들을 전부 루브르로 옮기도록 하는 법령이 공포된다.

1793년 10월부터 그레구아르 신부 abbé de Grégoire(1750~1831) 가 전개한 새로운 논리는 구체제의 잔재를 청산하고 박물관, 공화국을 새로이 정립하는 데 있어 중요한 전환점을 제공해준다. 그의 논리에 따르면 공화국은 국가의 역사를 완성해야 하는데, 만약 이전의 잔재를 없애려고 한다면 그것은 다시 야만의 상태로 돌아가게 된다는 것이다. 그의 말을 옮겨보자.

그러니 다음 말을 모든 기념물에 기록하고 마음에 새기자: 야만인들과 노예들은 학문을 싫어하고 예술의 기념물을 파괴하지만, 자유인은 그것을 사랑하고 보존한다.<sup>70)</sup>

---

68) *Ibid.*, p. 55.

69) *Ibid.*, p. 51.

70) “Inscrivons donc sur tous les monuments et gravons dans les cœurs cette sentence: “Les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts; les hommes libres les aiment et les conservent.” *Ibid.*, p. 56에서 재인용. 물론 그레구아르의 이러한 말은 나폴레옹 1세 Napoléon 1<sup>er</sup>(1769~1821) 가 정복전쟁 후 탈취해 온 예술작품들이 자유와 예술이 승리하는 프랑스에서 안전하게 보호받고 전시되어야 한다는 논리로 연결되기도 한다. 문화재 보호가 문화재 찬탈과 야누스처럼 붙어 있다고 할 수 있는데, 여기서 이 부분



이러한 논리에서 1793년 10월 24일 “예술 혹은 역사에서 중요한 위치를 차지하는 것으로서 옮길 수 있는 것이고 추방된 표식들이 들어 있는 것이라면 국민 교육을 위해 가장 가까운 박물관으로 옮겨야 한다”는 단호한 내용의 법령이 제정된다.<sup>71)</sup> 앞에서 지적했던 박물관을 통한 교육이란 꼭 예술가들을 대상으로 이루어지는 교육만을 의미하는 것은 아니다. 그보다 더욱 중요한 것이 바로 시민 교육이었는데, 박물관은 ‘옛 가치’를 버리고 ‘공화국의 미래에 대한 믿음’을 길러 ‘자유로운 인간’이 되는 방법을 가르쳐줄 수 있는 유용한 공간이 돼야 했다.<sup>72)</sup> 그러기 위해서는 롤랑의 생각처럼 “모든 작품들을 한 자리에 두서없이 전시”할 것이 아니라 화파별, 연대별로 전시해야 한다. 이렇게 되면 박물관은 귀하고 유용한 물품들의 집합 이상의 것이 되어 어떤 이야기를 들려줄 수 있게 된다. 1791년 『공공박물관론 *Discours sur les monuments publics*』을 발표했던 아르망 케르생 Armand Kersaint(1742~1793)에 따르면, 확장된 루브르-튀르리 궁전 콤플렉스에 위치한 박물관은 이러한 전시를 통해 ‘국민의 의지’가 되고, ‘구체제를 이긴 새로운 체제의 우수성’을 확인하면서 국가의 기념물이 될 것이었다. 맥클렐런 McClellan의 지적대로 그의 계획에서 놀라운 점은 예술의 완성과 새로운 정치적 질서의 창조를 동일시했다는 점이다.<sup>73)</sup> 케르생은 완성된 루브르가 파리를 예술의 도시이자 근대 세계의 아테네 Athènes로 만들어줄 것이라고 예견했다.

그런데 여기에서 아주 예민한 문제, 어떠한 제한도 없는 전시를 방해하는 두 번째 장애 요인이 있다. 문화재를 ‘반달리즘’의 손아귀에서 안전하게 보호하는 것에는 동의했으나, 공화국의 역사를 보여

---

까지는 다루지 않겠다.

71) *Ibid.*, pp. 56~57.

72) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 96.

73) *Ibid.*, p. 93.

주는 데 방해가 되는 작품들은 어떻게 할 것인가? 모든 것을 한 자리에 모아 공화국만이 실현할 수 있는 완벽한 박물관을 만들려는 야심과, 공화국의 정신에 위배되는 작품을 배제하려는 의지는 서로 충돌하는 것처럼 보인다. 이러한 충돌 속에서 1794년 2월 다비드는 박물관 행정의 핵심 세력으로 떠오른 ‘미술박물관학예위원회’를 중심으로 공화국의 역사를 보여주는 데 적절하지 않은 것으로 간주되는 작품들을 박물관에서 제거하는 작업에 착수한다.<sup>74)</sup> 엄격하고 순수한 공화주의적 정신만을 보여주자는 것이다. 풍속을 타락시킬 수 있다고 여겨지는 몇몇 프랑스 회화들이 이렇게 해서 배제된다. 가브리엘 부키에 Gabriel Bouquier(1739~1810) 처럼 구체제의 예술을 혐오하는 사람은 “구체제의 예술은 우리를 허위의 취향과 타락, 유행의 변덕에 복종시키는 예술이다. 구체제의 명예스럽지 못한 예술을, 도덕성과 덕을 숭양하고 따르는 공화국민들에게 합당한 그림으로 바꿔야 한다. 부세 Boucher (1703~1770) 와 반루 Vanloo(1705~1765) 의 여자 같은 예술로는 평등을 옹호하는 혁명 예술을 나타내야 할 에너지 넘치는 양식에 영감을 줄 수 없다. 사람들을 묶어놓았던 사슬을 깨뜨리면서 인류의 자유를 지지했던 이들의 에너지를 사로잡기 위해 우리는 기품 있는 색깔과 에너지 넘치는 양식, 분방한 화필, 화산과 같은 재능이 필요하다”고 설파한다.<sup>75)</sup>

그렇다면 구체제의 무수한 컬렉션과 몰수된 교회 재산, 전리품으로 막 프랑스에 도착한 엄청난 수의 교회 제단화들의 운명은 어떻

---

74) 다비드에게 이 ‘미술박물관학예위원회’의 임무는 “걸작을 영터리 복원가로부터 보호하고, 나쁜 취향을 몰아내면서 작품들을 선별하고, 숨겨져 있던 걸작들을 전시하며(특히 망명자들에게서 몰수한 데생들), 모든 이들에게 박물관을 개방하고, 잘 분류된 카탈로그를 만드는 것”이다. ‘정화’ 작업이 이루어지는 몇 달 동안 ‘미술박물관학예위원회’는 예술가와 외국인을 제외한 일반인들에게는 박물관을 개방하지 않았다. 7월 14일 혁명기념일에만 유일하게 일반 공개가 이루어졌다.

75) *Ibid.*, p. 103.

게 될 것인가? 전리품으로 벨기에에서 도착한 루벤스 Rubens(1577~1640)의 <십자가에서 내림 *La déposition de la croix*>(1612~1614, Anvers, cathédrale)과 같은 가톨릭적인 주제의 그림이나, 역시 루벤스가 그린 <마리 드 메디치의 생애 *La vie de Marie de Médicis*>(1622~1625, Louvre) 연작은 좋은 보기가 될 것이다. 종교화는 광신에 대한 불신과 가톨릭 신앙을 이성 숭배로 대체하려는 정부의 정책 때문에, 군주제를 신격화하는 그림은 왕당파의 정서를 불러일으킬지 모른다는 우려에서 과연 공화국의 역사를 보여주는 전시에 합당한 것인지에 대해 논란이 일었다.<sup>76)</sup> 그러나 무엇보다 오랜 세월 검증되어온 작품의 예술성을 부정하기 어려웠고, <마리 드 메디치의 생애> 연작의 경우 <앙굴렘 조약 *Le traité d'Angoulême*>(1622~1625, Louvre)과 <평화의 체결 *La conclusion de la paix*>(1622~1625, Louvre) 두 작품을 선택함으로써 타협안을 찾았다. 이 두 그림은 연작 전체의 이야기에서 완전히 떨어져 나와 봉건적 폐단을 딛고 승리를 쟁취하는 혁명적인 그림으로 간주된 것이다.<sup>77)</sup> 이 경우에서도 알 수 있듯이 캉봉의 말처럼 박물관이라는 특수한 공간에 작품을 전시함으로써 작품이 원래 속해 있던 맥락으로부터 떨어져 나오게 하고, 이러한 탈맥락화 덕택에 본래의 작품이 지니지 않았던 새로운 역사를 쓸 수 있다는 논리가 점점 더 설득력을 얻어갔다.<sup>78)</sup>

도미니크 폴로는 가다머 Gadamer(1900~2002)를 재인용하며 박물관의 완성과 그것에 선행하는 컬렉션의 관계를 탁월하게 잘 지적하고 있다. 즉 박물관은 그 소장품의 역사를 은폐함으로써만 가능하다는

76) *Ibid.*, pp. 109~111.

77) *Ibid.*, p. 111.

78) 1794년 2월 1일 ‘미술박물관학예위원회’에서는 망명 예술가들의 작품조차 공화국민들을 화나게 하지는 않는다는 의견이 개진된다. 걸작은 ‘자유의 화신’에 속하는 것이지 그들의 ‘사악한 손’에서 태어나는 것이 아니기 때문이라는 것이다. Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 214.

것이다. 가다머에 따르면 “예술이 삶의 모든 맥락에서 떨어져 나오는, ‘대혁명’이라고 부르는 것에 부응하는 것”이 바로 박물관 설립이다. 흔히 생각하듯 컬렉션이 먼저 있고 그것이 대중에게 공개 전시됨으로써 박물관이 완성되는 것은 아니라는 것이다. 박물관은 작품들의 이전 용도뿐 아니라 컬렉션의 전통을 제외해야 한다.<sup>79)</sup> 이것이 선행되지 않을 경우 예술작품들은 시대와 상황에 따라 폐기처분의 대상, 나아가 파괴의 대상이 되기도 하는 것이다. 박물관은 전시된 작품들을 구체적인 맥락에서 분리하여 순수하게 작품 자체로 존재하도록 만들었고, 그러므로 엄밀한 의미에서 미술사의 탄생은 이때부터라고 할 수 있을 것이다.<sup>80)</sup>

이러한 탈맥락화의 논리는 공화주의 정신과 양립하지 않는 작품들이 박물관에 전시될 수 있게 하는 뛰어난 논리가 된다. 탈맥락화된 작품들은 화파별, 연대별로 전시됨으로써 원래의 맥락과는 상관 없는 새로운 이야기를 만들어낼 수 있다. 의미된 것에서 의미하기로의 변형은 화파와 연대기에 따라 컬렉션을 배열하고 박물관에 옮겨놓음으로써 가능한 것이다.<sup>81)</sup> 이들의 논리는 역사의 구체적인 맥락 안에 놓여 있는 예술작품들이 파괴되는 것을 막아야 한다는 당위성과 함께, 본래의 맥락에서 떨어져 나오게 하여 공화국과 자유, 계몽주의 승리의 새로운 역사를 쓰겠다는 이중의 의도에 의해 구체화되어 갔다. 쥘 미슐레 Jules Michelet(1798~1874)는 다비드에게 보낸 편지에서 “박물관이 영혼을 고양시키고 프랑스 공화국을 잘 나타내

79) Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, p. 5, Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau*, Aix-en-Provence, 1992, p. 40의 재인용.

80) “A solution to the apparent contradiction between Revolutionary ideology and the purpose of much past art lay in the secularizing power of the museum and the reidentification of iconic paintings as art objects occupying a place in the history of art.” Andrew McClellan, *op. cit.*, pp. 112~113.

81) *Ibid.*, p. 113.

줄 가장 강력한 수단”이 될 것이라는 희망을 피력한다.<sup>82)</sup> 원래의 의미를 잃애고 그것을 새로운 미학적이고 예술사적인 의미로 대체하는 박물관의 힘은 오늘날에는 일반화된 생각이다. 그러나 이것이 처음으로 인정되고 개척된 것이 바로 프랑스 혁명기라는 맥클렐런의 지적은 전적으로 타당하다.<sup>83)</sup>

## 5. 나가는 말

귀하고 아름다운 것을 모으고 보존하는 것은 태고로부터의 인류의 습성이다. 귀한 것이므로 아무나 쉽게 모을 수 없었고, 이렇게 수집된 것은 일반에게는 공개되지 않고 소수의 특권층만이 볼 수 있었다. 그렇기 때문에 수집과 수집된 것을 보는 것은 권력의 다른 이름이었다고 할 수 있다. 몇몇 특권층만의 전유물이던 컬렉션이 만인에게 공개되고 만인이 향유해야 한다는 개념이 발전하면서 우리는 근대에 박물관이 탄생하는 것을 살펴보았다. 특히 프랑스에서는 권력과 예술의 중심지였던 루브르가 박물관 건축물이 됨으로써 루브르 건축의 역사, 루브르 컬렉션의 역사, 루브르의 역사가 하나로 어우러지면서 서로의 역사를 증언하며 뛰어넘고 있다. 대부분의 루브르 컬렉션은 구체제의 후원 아래 구체제의 이데올로기를 대변하며 제작된 것이다. 루브르가 구체제 권력의 상징이면서도 파괴되지 않았듯 루브르 컬렉션은 왕궁으로서의 루브르의 역사를 증언하는

---

82) “Le musée est conçu comme un des moyens de consolider la Révolution, dans l’espoir qu’il aura un tel degré d’ascendant sur les esprits, il élèvera tellement les âmes, il réchauffera tellement les cœurs, qu’il sera l’un des plus puissants moyens d’illustrer la république française.” Dominique Poulot, *Musée nation patrimoine 1785~1815*, p. 196.

83) Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 113.

동시에 그것을 넘어선다. 루브르는 중립적인 전시 공간과는 다르게 단순한 도구로서의 건축물이 아닌데도 그 안에 소장된 작품들을 원래의 맥락에서 분리해내 중립화시킨다. 이렇게 해서 건축물로서의 루브르와 루브르 컬렉션은 근대의 승리, 프랑스 공화국의 승리라는 이야기를 만들어간다.

18세기 말 루브르가 개관했을 때 그곳에서 들리던 함성은 혁명의 함성이었다. 루브르를 방문하는 관객은 스스로 구체제의 유력인사가 되었다가 고통받는 민중이 되기도 하고 과격한 혁명가가 되기도 한다. 쥘 미슐레는 “내가 역사의 생생한 느낌을 받은 것은 프랑스 기념물 박물관에서이다. 나는 이 무덤들을 내 상상력으로 채우곤 했다. 나는 대리석을 가로지르며 이 죽음을 느끼곤 했다”라고 말한다.<sup>84)</sup> 미슐레의 말처럼 박물관 관람은 역사의 빈틈을 메꾸고 뛰어넘는 상상의 산책이다. 역사에서 출발하나 완벽한 역사는 아닌 일종의 이야기이고 허구이다. 그러나 루브르가 막 개관했을 때 대회장의 상황은 열악하기 그지없었다. 계속해서 보수공사를 위한 휴관을 하지 않을 수 없었고 그럴 때면 엄선한 작품들만 사각 살롱에서 겨우 전시할 수 있었을 뿐이다. 전리품들의 도착으로 소장품이 늘었다고는 하나 아직도 루브르는 증권거래소 Bourse 나 프랑스 학사원 Institut de France 등 외부 기관들의 점유와 무수한 연회들의 개최로 오늘날의 모습에 비하면 그 규모가 미미하기 짝이 없었다.<sup>85)</sup> 무엇보다 나폴레옹 3세 Napoléon III(1808~1873) 때 증축된 상당 부분의 건축은 아직 존재하기도 전이었다. 말 그대로 루브르는 이제 막 세상에 태어난 어린아이와 같은 상태였다.

탄생 이후 19세기, 20세기를 거쳐 21세기에 접어든 현재, 루브르는 우리에게 어떤 이야기를 들려주고 있는가? 루브르는 시대에 따

---

84) Roland Schaer, *op. cit.*, p. 51.

85) Pierre Quoniam, Laurent Guinamard, *op. cit.*, pp. 156~157.

라 어떻게 이야기를 만들어갔는가? 개관 이후 루브르의 정책과 건축과 컬렉션의 변화에 대한 차후의 연구는 지금도 여전히 우리가 루브르에 매혹되는 이유에 대한 답을 찾는 데 도움이 될 것이다.

□ 참고문헌

- BAZIN, Germain, *The Museum Age*, New York, 1967.
- BRESC, Genviève, *Mémoires du Louvre*, Gallimard, 1989.
- BRUM, André, *Le Louvre: Du palais au Musée*, Editions du milieu du monde, 1946.
- CANTAREL-BESSON, Yveline, ed. *La naissance du Musée du Louvre*, 2 vols., Paris, 1981.
- CHASTEL, André, “La notion de patrimoine», dans Nora, Pierre ed., *Les Lieux de mémoire*, vol. II, Gallimard, 1986, pp. 405~450.
- FOSSI, Gloria, *The Uffizi gallery Art History Collections*, Giunti, 2001.
- HECK, Christian(sous la direction de), *Le moyen âge*, Flammarion, 2005.
- McCLELLAN, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge University Press, 1994.
- MIGNOT, Claude, Daniel Rabreau(sous la direction de), *Le temps moderne*, Flammarion, 1996.

- POULOT, Dominique, *Musée nation patrimoine 1785~1815*, Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Une histoire des musées de France XVIII<sup>e</sup>~XX<sup>e</sup> siècle*, La découverte, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Alexandre Lenoir et les musées des monuments français.”, dans Nora, Pierre ed., *Les Lieux de mémoire*, vol. II, Gallimard, 1986, pp. 497~531.
- QUONIAM, Pierre, Laurent Guinamard, *Le palais du Louvre*, Nathan, 1988.
- VIATTE, Françoise, *Léonard de Vinci Isabelle d'Este*, Louvre, 1999.
- 이은기, 『르네상스 미술과 후원자』, 시공사, 2002, pp. 132~168.
- 전진성, 『박물관의 탄생』, 살림, 2004.
- 폴 존슨, 『르네상스』, 한은경 옮김, 을유문화사, 2003.
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que\\_d%27Alexandrie](http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_d%27Alexandrie)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Rodolphe\\_II\\_du\\_Saint-Empire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_II_du_Saint-Empire)



«Résumé»

La naissance du musée du Louvre  
— De la collection au musée

JEONG Yeon Bok  
(Ajou university)

Le musée du Louvre s'ouvre le 10 août 1793, sur la base de la collection confisquée du clergé et des immigrés, y compris la collection royale. Le jour, c'est le premier anniversaire de la fête célébrant l'abolition de la royauté. Il y a là la particularité du musée: la plupart des œuvres exposées, qui contribuaient à glorifier le royaume ou le catholicisme, sont considérées, cette fois-ci, comme symbole de la liberté et de la victoire du peuple. Faisant voir le trésor caché auquel les privilégiés pouvaient accéder seuls avant la Révolution, le gouvernement révolutionnaire dit que les œuvres d'art appartiennent au public dorénavant. Selon André Chastel, la Révolution française prend le résidu de l'Ancien Régime pour patrimoine national. Cependant, au début, en ce qui concerne la conservation du patrimoine, il n'y a ni théorie ni la notion de l'exposition même. Nous avons, donc, pour but d'étude d'éclairer la naissance de la notion de l'exposition autour de l'ouverture du Louvre: il s'agit d'examiner l'effervescence du débat et le procès du changement

du regard vers les œuvres d'art.

Nous suivons, d'abord, comment la notion du musée se forme depuis le muséeion d'Alexandrie jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deuxièmement, nous examinons l'évolution du Louvre, de la forteresse au palais comme centre politique et artistique. Comprendre le changement architectural du Louvre et sa signification symbolique, cela nous donne le fil conducteur grâce auquel nous pouvons nous rendre compte de la stratégie du gouvernement révolutionnaire: le Louvre, témoin de l'Ancien Régime, devient un récipient utile à remplacer le sens originel des œuvres d'art par le nouveau. Dernièrement, nous étudions les diverses disputes, les rapports et les lois, précédant l'ouverture du Louvre. Après la première période où coexistaient la tentation du vandalisme et la volonté d'ouvrir le musée complet sans éliminer aucune œuvre, la logique de la décontextualisation, petit à petit, l'emporte sur le vandalisme: si l'on expose les œuvres d'art au musée, on peut les voir uniquement au point artistique, en les séparant du contexte historique. Le cible de cette logique est double: conserver les œuvres d'art qui appartenaient aux anciennes valeurs et en inventer une nouvelle histoire favorable à la Révolution à l'appui de l'exposition chronologique des œuvres choisies. Le Louvre devient, ainsi, une école excellente où se complète l'histoire du progrès et de la République.

주제어: 루브르, 문화유산, 전시, 앙시앵 레짐, 혁명, 탈맥락화  
mots-clés: le Louvre, le patrimoine, l'exposition, l'Ancien Régime,  
la Révolution, la décontextualisation

투고일: 2009년 9월 15일

심사일: 2009년 11월 26일

게재확정일: 2009년 11월 28일