

제17기 박물관대학
박물관의 탄생

우피치(Uffizi)의 전시와 변천



이 은 기
목원대학교 명예교수

우피치(Uffizi)의 전시와 변천

이 은 기 | 목원대학교 명예교수

I. 우피치의 현재

피렌체(Firenze)의 중심지에 놓인 우피치 미술관(Galleria degli Uffizi)은 두어 시간을 기다려야 들어갈 수 있다. 빠듯한 일정에도 불구하고 관광객들이 이곳을 빼놓을 수 없는 것은 그 곳에 있는 보티첼리(Botticelli)의 <비너스의 탄생>과 <봄>을 보아야 피렌체의 르네상스 미술을 보았다고 말할 수 있기 때문일 것이다. 혼히 세계적인 박물관으로 프랑스의 루브르, 영국의 대영 박물관, 독일의 베를린 박물관, 미국의 메트로폴리탄을 꼽지만 규모의 면에서 비교도 할 수 없이 작은 우피치를 감히 이들과 견주는 것은 우피치의 역사적 가치 때문이다.

우선 우피치는 역사상 첫 번째 박물관에 해당한다. 또한 위의 거대 박물관들이 수집한 이집트, 그리스부터 19세기 프랑스 미술까지의 어마어마한 양의 남의 나라 미술품을 가져온 제국주의의 산물인데 반하여 우피치 미술관은 14-16세기에 피렌체에서 발달한 自國의 미술품이 당시의 건물에 있는, 즉 역사의 현장과 상황 속에 함께 있는 것이다.

현재 1층엔 입구와 기념품 가게, 책방, 강당 등이 자리하고 2층엔 드로잉 수장고와 전시장이 있으며, 3층의 二字 복도와 양쪽의 방에는 고대 조각과 르네상스 회화들이 전시되어 있다. 전시는 치마부에(Cimabue)와 지오토(Giotto)의 <성모자상>으로부터 시작하여 우첼로(Uccello)의 원근법 회화, 보티첼리의 <비너스의 탄생>을 거쳐 다빈치(Leonardo da Vinci), 미켈란젤로(Michelangelo), 라파엘로(Raffaello), 그리고 매너리스트의 방으로 이어진다. 미술관이 관람자를 인도하는 순서대로 지나다 보면 다리는 좀 아프지만 어느덧 개설서에서 배우는 르네상스 회화의 결작과 양식 변천을 째뚫게 된다. 아니 배운 것을 확인하는 기쁨을 누리게 된다. 전시는 시대순으로 체계 있게, 그리고 관람자가 편안한 위치에서 중요 작품을 감상할 수 있도록 배치되어 있기 때문이다. 그러나 관람객이 르네상스의 현장에



서 당대의 모습 속에 있다는 상상은 착각일 뿐, 실제의 우리는 21세기에 있으며 20세기의 전시 문화를 보고 있을 뿐이다. 미술관 큐레이터의 전시 의도와 우리의 관람 효과가 일치하는 것은 20세기에 발달한 미술사 연구를 바탕으로 전시가 계획되었으며, 우리는 연구서를 기초로 한 개설서를 읽고 그에 따라 작품을 보기 때문이다.

16세기 당시의 수집과 전시는 현재와 전혀 달랐으며 이 수집품들이 18세기 말과 19세기, 그리고 20세기에 이르는 동안 전시 방법을 달리해 온 과정은 미술에 대한 개념 변천과 맥을 같이 한다. 필자는 이 논문에서 16세기의 당시 모습부터 현재까지의 전시의 변화, 변화의 요인인 미술 개념의 변천과 미술관의 기능 변화를 간단히 살펴보고자 하며 과거의 유산은 과연 어떻게 전시되어야 하는가를 생각하면서 글을 맺기로 하겠다.

도 1

Piazza della Signoria, 현재 모습
양쪽 두 건물 사이의
뒤쪽 건물이 우피치임.

도 2

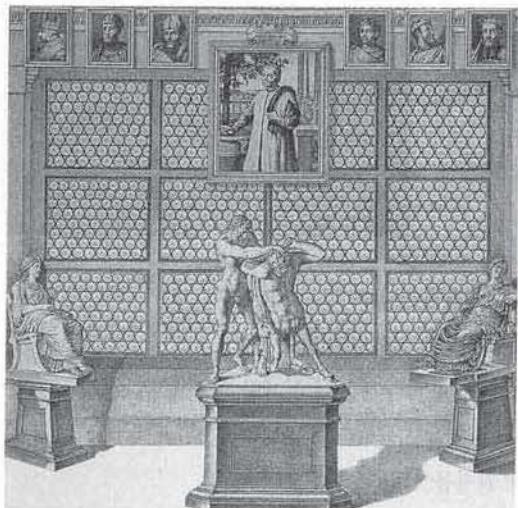
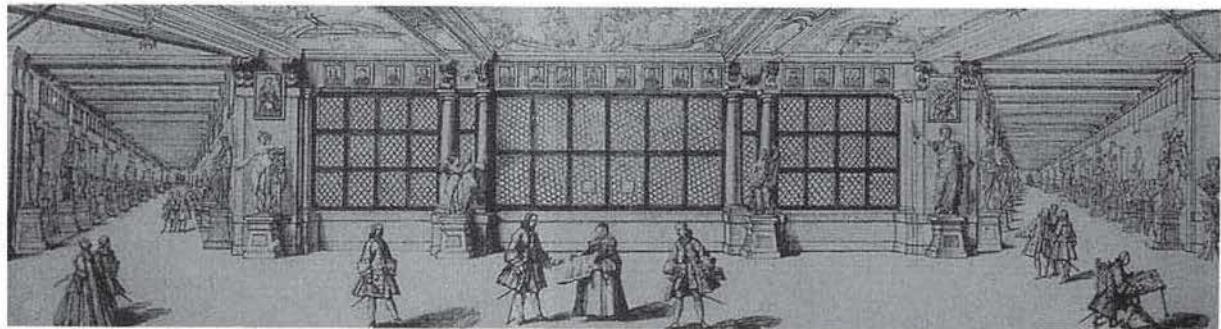
Galleria degli Uffizi

II. 우피치의 과거

우피치는 당시 정치의 중심지였던 공작궁(Palazzo Ducale)¹과 아르노 강 사이에 지어졌다. 1560년경 코지모 1세(Cosimo I dei Medici)가 주문하고 바자리(Vasari)가 설계한 우피치는 원래 행정사무실(office) 용도로 지어졌으며, 옛 궁(Palazzo Vecchio)에서 강 건너에 새로 지은 피티궁(Palazzo Pitti)까지를 연결하는 역할을 하였다². 1581년 건물이 완성되었을 때 그의 후계자 프란체스코 1세(Francesco I dei Medici)는 3층의 ㄷ字 회랑 즉 Galleria에 메디치家の 소장품을 모으게 함으로써 우피치 미술관의 시원을 이루었다³.

¹ 공화정 시대엔 Palazzo della Signoria로 불렸으며, 公國시대인 1540년부터는 Palazzo Ducale, 그리고 Palazzo Pitti를 지어 공작이 주거지를 새 궁으로 이전하였을 때부터 현재까지는 옛 궁이라는 의미의 Palazzo Vecchio라 불린다. 이은기, 「메디치家の 미술후원과 정치적인 목적」, 『서양미술사학회 논문집』 제6집, 1994, pp. 5-32.

² Toscana의 첫 번째 대공작 Cosimo I는 매우 대담하게 Imagy를 정치적으로 이용하였다. 이에 대하여는 이은기, 「공작 코지모 1세의 초상화와 정치선전」, 『미술사연구』 9호, 1995, pp. 3-26.



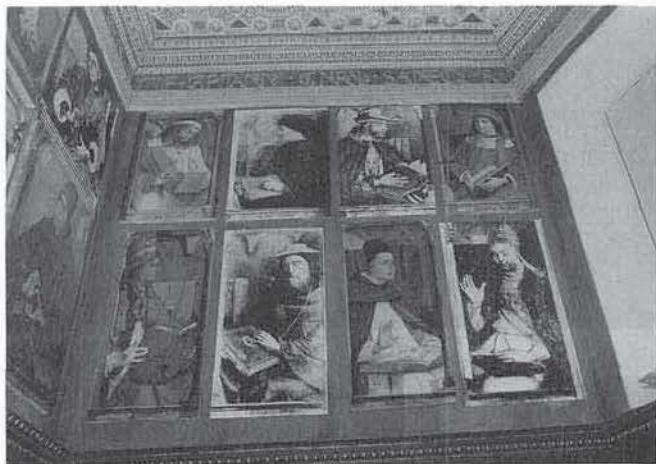
도 3 초기의 수장 목록엔 숫자와 이름만 적혀 있을 뿐
Vincenzo de Greyss.
Gli Uffizi, 드로잉.
1749-1765, 피렌체.
Gabinetto dei Disegni e Stampe 4492

도 4 초상화들이 빼곡이 걸려 있었다는 3. 첫 번째 복도의 끝을 그린 세부도에서 확인해 보면 해
라클레스 조각의 양 옆엔 우아한 여인좌상들이 앉히고 천장 바로 아래엔 한니발 장군 등 유
명인(uomini illustri)들의 초상이 걸리고 가운데엔 메디치가를 일으킨 조반니 비치
(Giovanni Bicci dei Medici)의 초상이 크게 걸려 있다. 4. ㄷ자 회랑을 둘러 있는 유명인
들은 고대부터 현대까지의 정치인, 장군, 역대 교황, 유명한 가문의 여인들 그리고 철학자,
시인, 화가들이 그려지고, 문 사이의 벽 중앙에 걸려 있는 큰 초상화는 다름 아닌 메디치가
의 초상들인 것이다.

역사의 뛰어난 인물들의 초상화를 거는 것은 르네상스의 세재(Studiolo) 방식에 그
근원을 두고 있다. 14세기의 인문학자 페트라르카(Petrarca)는 서재를 집안에서 가장 구석
드로잉, 1749-1765.
피렌체, *Gabinetto dei Disegni e Stampe*

³ Uffizi는 uffizio, 즉 office의 이탈리아語 복수형태이며, galleria는 gallery의 이탈리아語。

⁴ 초기의 전시에 대하여는 Francesca Curi, "La Primitiva esposizione di Sculture antiche nella Galleria degli Uffizi: proposte di identificazione" in *Xenia* 16, 1988, Roma, 그 외 수장품 목록은 1589, 1638, 1704년의 Inventari가 전해지고 있다.



도 5

Fedro Berguetto, Studiolo di Federico da Montefeltro, 유화,
1474-1476, Urbino, Galleria Nazionale di Marche



도 6

도 5와 같은 제목만
Federico da
Montefeltro con figlio

진 개인 공간에 두라고 권하였지만, 15세기 이후의 정치인들은 서재를 명상의 공간이기보다는 외교적인 과시의 공간으로 사용하고 남의 눈에 잘 보이는 위치에 정하였다.⁵ 우르비노(Urbino)의 페데리코 다 몬테펠트로(Federico da Montefeltro)는 집안의 중앙에 서재를 마련하고 유명인의 초상을 빼곡이 걸었으며 그 중앙의 초상엔 갑옷을 입고 독서하고 있는 자신을 묘사하였다 도 5.⁶⁷ 우르비노의 공작보다 몇 배의 재산과 권력을 지닌 메디치家の 공작은 우피치의 3층 복도에 이 유명인의 초상을 둑글게 두르고 메디치 가문의 인물들을 더욱 크게 좋은 위치에 전시하고 있는 것이다. 고대 조각의 많은 부분도 로마 황제의 초상으로, 이는 로렌초 마니피코(Lorenzo il Magnifico dei Medici) 시대부터 宮에 진열해 오던 권력과 시의 방법이었다.⁷

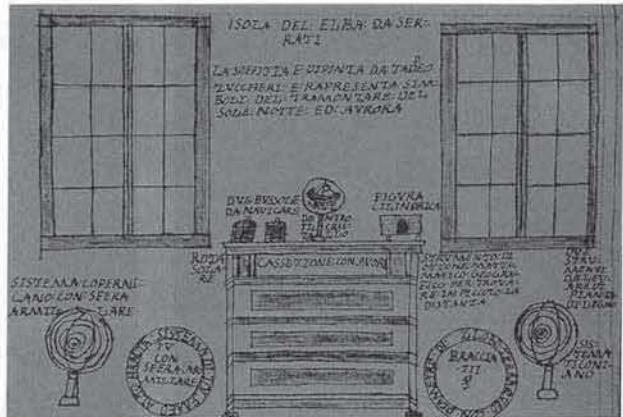
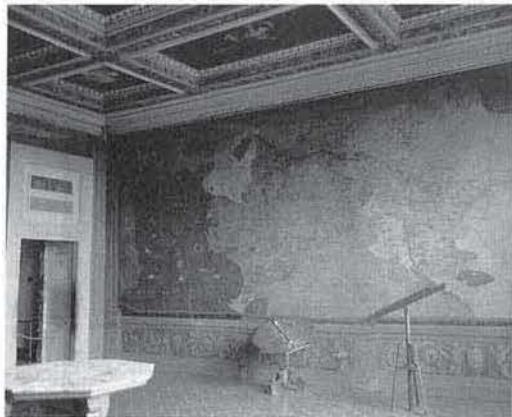
양쪽 복도 옆의 방들은 지금은 13세기부터 18세기에 이르는 회화 전시장이지만 18세기 중엽까지만 해도 회화는 1/3 정도밖에 되지 않았다. 무기를 전시하는 방이 다섯 칸이나 되었으며 그 외에 '수학의 방', '귀중품의 방', '도자기 방', '메달 보관방' 등 당시의 군주에게 귀중한 것들이 모두 모인 곳이었다.⁸ 현재 '지도의 방(Sala delle Carte Geografiche)'에는 토스카나 공국의 지도가 아직 남아 있는데 도 7 '수학의 방(Stanza delle Matematiche)'

⁵ W. Liebenwein, *Studiolo*, Berlin, 1977, p. 48, pp. 86-87

⁶ 이은기, 「페데리코 다 몬테펠트로의 초상과 이미지 만들기」, 『美術史學』 VIII, 1996, pp. 149-184

⁷ 이은기, 「르네상스 시대 고대조각의 수집과 그 양상의 변천 - 인문학적 관심에서 군주의 과시품으로」, 『美術史學』 X, 1998, pp. 167-214

⁸ Detlef Heikamp, "La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata", in *Gli Uffizi. Quattro Secoli di una Galleria: Convegno Internazionali di Studi*, Firenze 20-24 Sett, 1982, pp. 467-488



도 7

Sala delle Carte Geografiche, 피렌체,
Galleria degli Uffizi

도 8

Giuseppe Bianchi, Stanza delle Matematiche 현재의 *Sala delle Carte Geografiche*, 드로잉, 1768, 피렌체,
Galleria degli Uffizi.

도 9

Johann Zoffany, Tribuna, 유화,
123.5×154.9 cm, 1772-1780, 런던,
Royal Collection

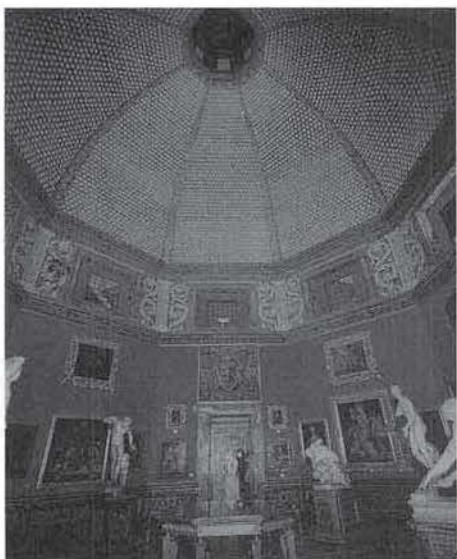


으로 불렸던 18세기 중엽의 이 방엔 수학 도구들과 천체과학 도구들이 진열되어 있었다 도 8. 18세기 중엽까지 우피치는 미술관이라기보다 귀중한 것, 희귀한 것의 수집관이었으며 이러한 관점에서 보면 당시의 미술품은 독립된 美的인 영역보다 과학과의 연관성이 더 많았음을 알 수 있다. 이러한 미술 개념은 우피치 중에서도 가장 귀중한 것들이 전시되었던 트리부나(Tribuna) 방의 전시에서 더욱 분명해진다.

III. 군주의 수집과 과시 : 16세기의 트리부나

트리부나(Tribuna)는 첫 번째 복도에 면해 있는 8각형의 작은 방이다.⁹ 일반 미술인들에게

⁹ Tribuna는 특별석, 연단 등을 뜻하는 이탈리아어.



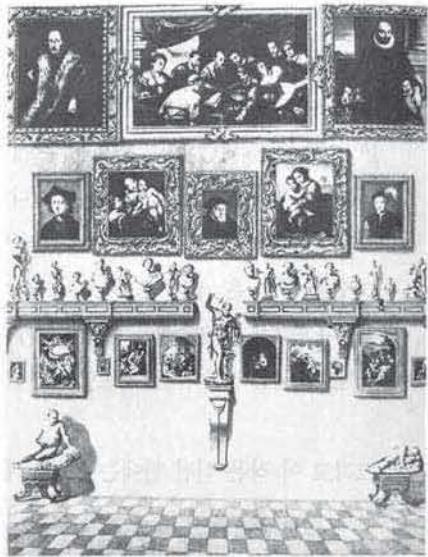
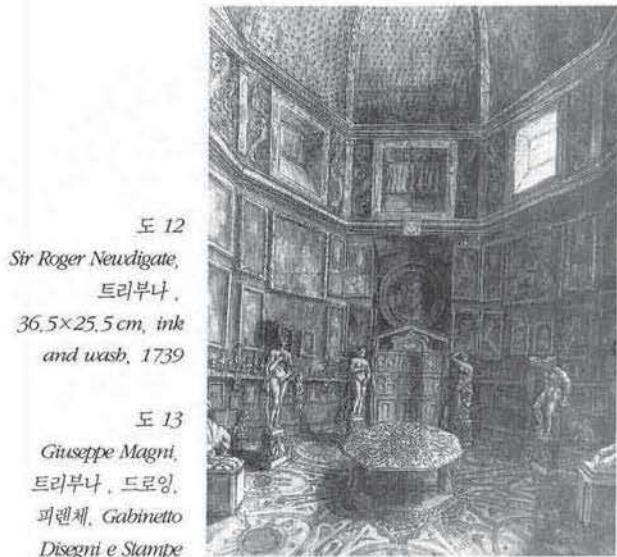
트리부나가 널리 알려진 것은 아마 조파니(Zohann Zoffany)의 그림을 통해서 일 것이다도 9. 이 그림은 18세기의 미술품 수집을 논할 때 자주 거론되는 작품으로, 당시 어떤 그림을 선호하였는가, 또는 수집가나 애호가들이 미술품을 감상하는 모습 등에 좋은 자료가 되고 있다. 영국인 조파니는 1772년 피렌체에 와서 많은 미술품에 경탄하며 영국의 샬롯 여왕(Charlotte von Mecklenburg Castle)에게 바치기 위해 이 그림을 그렸다. 그림 안의 그림 엔 티치아노의 〈우르비노 비너스〉, 라파엘의 〈마돈나 델라 세졸라〉, 루벤스의 〈철학자들과 함께 있는 자화상〉 등이 등장하지만 1772년 당시 이 작품들은 트리부나가 아닌 우피치의 다른 방에 또는 피티宮에 있었다. 조파니는 당대에 중요시 여기던 걸작들을 그림에 함께 모아놓은 것이니 이 그림은 18세기 후반 영국인이 생각한 이상적인 미술관인 셈이다.¹⁰ 당시에 도 그리고 트리부나가 지어진 1584년에도 이와는 완연히 다른 모습이었다.

팔라조 베키오의 스튜디올로(Studiolo)에 '자연과 예술의 경합'을 구성하게 한 군주 프란체스코 1세는 이 주제를 다시 트리부나에서 완성코자 하였다. 1584년에 부온탈렌티(Buontalenti)에게 주문하여 1588년에 완성한 트리부나는 '서재'와 귀중품을 수장진열하는 케비넷(gabinetto)의 통합체이다. 여덟 면의 벽은 붉은 융단으로, 팔각 돔(Dome)의 늑골은 금 도금으로, 창문의 양 옆벽은 푸른 바탕에 금색 무늬와 진주로 꾸몄으니, 붉은색과 푸른색, 금색의 조화는 바로 메디치家の 상징이었다. 돔의 벽엔 조개를 박아 꼭대기의 탑에서 들어오는 빛을 반사하게 하고 방 한가운데 마늘통만한 진주를 늘어뜨렸다니 그 눈부심을 짐작

도 10
트리부나 현제 모습

도 11
트리부나 현제 모습

¹⁰ Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna*, London, 1966; Fabio Borroni Salvadori, "Artisti e Viaggiatori agli Uffizi nel Settecento I," *Labyrinthos* 7/8, 1985, p. 43



할 만하다 도 10, 11.¹¹ 벽에는 라파엘로와 안드레아 델 사르토(Andrea del Sarto), 알로리(Allori), 줄리오 로마노(Giulio Romano) 등의 그림이 걸려 있었으니 주로 라파엘로와 그 유파의 그림이었음을 알 수 있다. 1780년경 트리부나의 전시가 완전히 바뀌기 전의 드로잉은 조각의 배치도 보여준다. 벽의 중간, 사람의 눈높이 정도에 걸린 선반에는 작은 조각과 로마황제의 흉상, 대리석과 청동조각들이 진열되었다. 선반은 가운데가 끊어지게 설계되어 중간 크기의 神像들이 있었는데, 보레아(Borea), 갈라테아(Galatea), 아폴로(Apollo), 주노(Giunone) 등의 이들 神像은 공기, 물, 불, 흙을 상징하는 체계를 지니고 있다 도 12, 13.

18세기의 드로잉은 트리부나의 그림과 조각을 주로 그렸으나 트리부나가 지어졌을 당시 트리부나의 진정한 보물은 중앙에 놓었던 팔각형의 작은 신전(Tempietto)이었다. 역시 프란체스코 1세가 부온탈렌티에게 주문한 것으로 트리부나의 건물을 본뜬 보통 사람키의 반 정도 되는 일종의 보물함이었다. 당시 사람들은 이를 '스튜디올로' 라 불렀다 하니 서재 개념에서 출발한 작은 방은 이제 보물함을 지칭하는 단어가 된 셈이다. 1599년 『피렌체 안내』를 쓴 조반니 치넬리(Giovanni Cinelli)는 그 이름다움을 다음과 같이 전하고 있다.

여러 가지 색깔의 귀한 돌들로 만들어진 (이 스튜디올로를) 보고 있노라면 그만 현혹되어 넋을 잃을 지경이다. 예술(Arts)과 자연(Nature)은 아름다움의 진기를 더 발휘하기 위해 서

¹¹ Tribuna에 대하여는 Heikamp, "La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento", in *Antichità Viva* 4, 1964, pp. 11-30. Anna Maria Massinelli, "Magnificenze Medicee: Gli Stipi della Tribuna" in *Antologia di Belle Arti*, mm 35-38, 1990, pp. 111-125; *Mostra Storica della Tribuna degli Uffizi*, Galleria degli Uffizi, 1970-71, premessa alla mostra da L. Berti, pp. 3-11

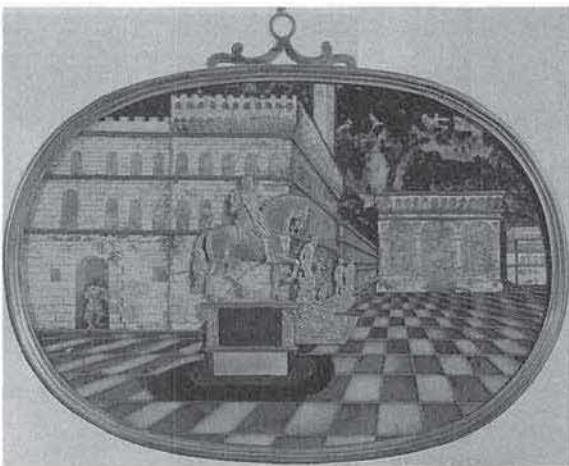
로 경쟁하고 있다. …… 동방의 알라바스트로로 만들어진 여덟 기둥은 금 받침에 금 주두가 얹히고, 그 위의 아키트라브엔 인물상이 있는데, 어떤 것은 귀한 돌로, 어떤 것은 청동으로 만들어진 아마도 로마 황제들인 것 같다. …… 지붕의 돔은 벽옥, 청옥, 토퍼스로 만들어지고 그 안에는 금, 은, 청동, 옥 등으로 만들어진 메달들이 있는데 그 귀중함을 말하자면 가장 값진 것이고 솜씨를 감탄하자면 비교할 바가 없다.¹²

그리고 이 작은 신전 안에는 카메오에 새긴

메디치家 인물의 초상이나 메달 등이 들어 있었다도 15. 1587년 프란체스코 1세의 동생 페르디난도 1세(Ferdinando I)는 군주를 계승하면서 경쟁하듯 또다른 보물함을 역시 부온탈렌티에게 주문하였다. 이번엔 벽에 놓을 수 있는 장방형 장이었는데, 이 또한 귀한 돌로 만들어졌음은 물론이고 그 안에는 시뇨리아 광장을 금으로 만든 부조도 14. 자수정과 진주로 만든 아즈테크개의 머리, 벽옥으로 만든 표범, 메디치 문장.¹³ 그 외에 값비싼 보석들이 진열되었다.

현대의 미술관에 익숙한 우리에겐 낯설기만 한 이 희귀한 것들의 모음은 박물관 역사의 시원이 되었다. 16세기 후반부터 흔히 캐비넷, 카메리노(Camerino), 분데르카메르(Wunderkammer), 이탈리아에서는 스튜디올로라 부른, 보물 전시관 같은 이 작은 방은 주로 외부 사람들을 접대하는 큰 살롱 옆에서 진귀품을 파시하였다. 예술적인 가치보다 ‘특이한 것’, ‘희귀한 것’, ‘호기심 있는 것’을 모았다는 점에서 현대인으로부터 평가 절하되어 왔으나 이는 20세기의 눈으로 본 잘못 인식된 평가이다. 르네상스인에게 자연의 세계에 대한 관심은 가장 큰 배움의 대상이었으며 이의 수집과 전시는 필요불가결의 역할을 하였다.¹⁴ 그들에게 있어서 수집 행위는 소우주(microcosmus)에서 대우주(macrocumus)를 발견하는 과정이었으며, 전시는 대우주를 소우주에 질서화하는 작업이었던 것이다.

프란체스코 1세가 그의 스튜디올로에서 의도한 자연의 체계와, 자연과 예술의 경합은 트리부나에서 좀더 효과적으로 그리고 미술의 관점에서 이루어졌다. 스튜디올로에 바자



도 14

B. Gaffuri -
J. Biliaverti,
Piazza della Signoria,
18×25.5 cm.
옥돌과 금 부조,
16세기 말, 피렌체,
Museo degli Argenti,
Inv. Gemme 1921
n. 823

¹² A. M. Massinelli, 註 11의 책, p.112. 그는 주두의 인물상을 현재 Firenze의 Museo degli Argenti, Museo Archeologico에 있는 황제상과 神像들이라고 확인하였다. A. M. Massinelli, 註 11의 책, figg. 4-1

¹³ A. M. Massinelli, 註 11의 책, figg. 12, 14-19

¹⁴ Oliver Impey (ed.), *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth-and-Seventeenth-Century Europe*, Oxford, 1985, p. 1

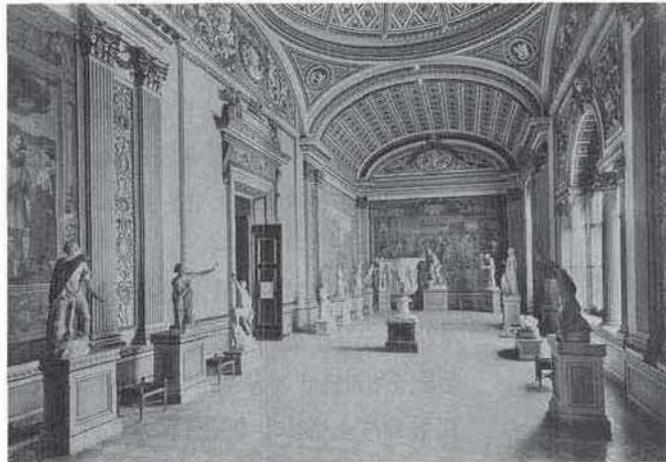
리의 계획으로 그려진 공기와 물, 불, 땅 등의 자연의 네 요소는 신화와 인문학적인 비유에 의존하고 있으나 트리부나에서는 좀더 감각적인 통합의 힘을 빌리고 있는 듯하다. 장에 보관되었던 커다란 보석들, 青玉(zaffiro, 사파이어)의 푸른색, 남옥(acquamarina)의 바닷색, 홍옥(ruby)의 붉은색, 黃玉(topazio)의 노란색은 바로 공기, 물, 불, 땅의 색이며, 귀한 돌들로 만든 템페에토나 장은 바로 자연의 산물(naturalia)을 인간의 손으로 완성한 예술(artificialia)이기 때문이다.

그러나 트리부나를 통하여 자연과 과학과 예술을 논하고 있음에 불구하고, 미술은 매개일 뿐 수집과 전시의 궁극적인 목적은 언제나 군주의 영광을 빛내는 것이었다. 필자는 논문을 준비하면서 계속 위싱턴의 스미소니언 몰(Smithsonian Mall)이 생각났다. 회화를 주로 한 내셔널 갤러리, 희귀한 광물로 가득찬 자연사 박물관, 20세기의 무기라 할 수 있는 우주항공 박물관 등이 한 구역에 있는 거대한 규모의 스미소니언 몰은 바로 트리부나 개념의 20세기 미국식 확대가 아닐까. 스미소니언 몰이 자연과 과학과 예술을 매개로 한 미국의 정치력과 시이듯이 우피치와 트리부나는 16세기의 작은 도시 피렌체 공국, 규모는 작지만 수많은 예술가를 낳은 르네상스의 도시 피렌체에서만 가능했던 군주의 과시였던 것이다.

V. 전시의 체계화 : 18세기 말

한 공간에 있던 회화와 조각, 과학기구와 무기, 광석들이 스미소니언 몰과 같이 서로 다른 박물관으로 분류되기 시작한 것은 18세기 후반의 계몽주의와 미술의 아카데미즘이 비롯되면서부터이다. 1738년 토스카나 공국은 오스트리아의 통치하에 놓였으며 메디치의 마지막 계승자 안나 마리아 루이자(Anna Maria Luisa dei Medici)는 우피치를 포함한 거대한 유산을 국가에 기증하였다. 1765년 오스트리아의 계몽 군주 요세프 2세는 역시 계몽주의를 실천하는 동생 피에트로 레오플도(Pietro Leopoldo)로 하여금 토스카나 공국을 통치케 하였으며 이후 30여 년 간 우피치는 400년이 넘는 지금까지의 역사에서 가장 큰 변화를 겪게 되었다. 1769년엔 공공 박물관이 되어 관리인과 청소부를 두고 매일 개방하였다. 이제 우피치는 누구의 소유가 아니고 관장과 학예관이 관리하였으며 펠리 관장(Giuseppe Bencivenni Pelli, 1775-1793년 관장 재임)과 학예관 란치(Luigi Lanzi, 1732-1810) 시대에 이전의 우피치는 해체되고 소위 미술관의 체계를 갖추었다.

란치는 신학과 고대 문학을 공부하고, 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann)과 맹(Anton Raphael Mengs)의 신고전주의 이론에 심취한 고고학자로 1775년에 우피치의 학예관이 되었다. 그의 주도하에서 우피치는 '유령에 사로잡힌 듯한 분데르카메르에서 명쾌한 합리주의의 미술관'으로 변하였다. '갑옷과 상아와 함께 있었던 라파엘의 그림을 살려낸



것'이다. 란치는 1782년의 저서에 “뮤즈의 집은 이제 (전쟁의 신) 마르스의 집과 분리되었다. 평화의 (편에 있는) 조각과 그 외 아름다운 작품들 사이엔 전쟁의 무기와 갑옷으로 가득 찬 방이 네 칸이나 되었다.”¹⁵라고 쓰고 있다. 갑옷과 무기가 있던 네 개의 방을 없앤 것이다. 단단하고 귀한 돌을 가공하기 위해 우피치의 한 방을 차지하고 있던 공방도 없애고, 조각과 회화 이외의 것들은 대부분 다른 곳으로 보냈다. 트리부나의 아름다운 템페에토는 창고로 옮겨졌다가(1780년), 피티宫으로 보냈다가 지금은 흔적이 없다. 그 안에 있던 작은 홍상들 중에서 귀한 돌에 금, 은을 도금한 것들은 현재 피렌체의 은 박물관(Museo degli Argenti)에 있으며, 청동에 금, 은을 도금한 것들은 고고학 박물관(Museo Archeologico)에 있다. 페르디난도의 보물장에 있었던 <시뇨리아 광장의 금 부조>는 은 박물관에 있으며, 수정과 오닉스로 만든 동물 조각들은 광물 박물관(Museo di Mineralogia)에 보관되어 있다. 과학기구들은 과학 박물관(Museo della Scienza)에서, 무기들은 물론 무기 박물관(Museo Arsenale)에서 볼 수 있다. 현재 피렌체에 10여 개 되는 박물관들은 이러한 분류 작업에서 비롯되었다.¹⁶

란치의 이러한 합리적인 체계화는 신고전주의 이후 형성된 소위 Major Art와 Minor Art, 순수미술과 실용미술을 구분하는 사상에 기초하고 있으며 우피치에는 주예술품만을 전시하고자 한 것이다. 그의 전시 방법은 실로 팔복할 만하여서, 지금도 우피치의 두 방, ‘니오베의 방(1779)’ 도 15과 ‘⽟의 방(Sala di Gemma, 1782)’ 도 16은 그가 완성한 그대로 전시

도 15
Giovanni Antonio de' Rossi,
'Cosimo I dei Medici
와 그의 가족이 새겨진
Cameo'.
18.5×16.5 cm.
Cameo, 16세기 말,
피렌체, Museo degli
Argenti, Inv. Bargello
1917(VII) n. 1

도 16
‘니오베의 방’
현재 모습,
Galleria degli Uffizi

¹⁵ Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accrescita e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca*, Firenze 1782, 1981-1982 재출간 p. 6

¹⁶ Silvia Meloni Trkulja, Ettore Spalletti, “Istituzioni Artistiche Fiorentine 1765-1825” in F. Haskell(ed.), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'Arte dei Secoli XIX e XX*, Atti del XXIV Congresso C. I. H. A(Bologna 10-18 Sett. 1979) pp. 9-21



도 17 '⽟의 방' 현재 모습.
Galleria degli Uffizi
께 있던 보석들은 크고 작은 것으로 분류하여 배치하고, 유리장에 진열하여 벽에 끼워 넣었으니 가지런히 정돈된 모습이다. 그러나 보석 하나의 아름다움은 볼 수 있을지언정 그들이 서로 어울려 빛내던 모습과 프란체스코 1세가 상징하고자 했던 우주의 체계는 상상할 수 없게 되었다. 전시품은 원래 상황에서 떨어져 나와 독립되었기 때문에 우리는 그것을 전체와의 관계 속에서 느낄 수 없고 체계적인 분류를 볼 뿐이다.

란치는 트리부나에 있던 보물들을 이렇게 정리하고 그림들을 다시 진열하였다. 1782년의 트리부나 수장 목록에 의하면 레오나르도 다 빈치, 미켈란젤로, 라파엘로, 티치아노, 줄리오 로마노, 듀리, 루벤스 등의 그림이 골고루 걸려 있었다. 16세기 말에는 라파엘로와 그 유파의 매너리즘 그림들에 치중되어 있었던 데 비해 란치는 시대와 지역을 골고루 배분하고 이를 대표하는 거장들의 작품을 중요하게 여겼음을 알 수 있다. 그의 작품 선택은 양식 발전에 기초한 방법론에 기준을 둔 것이다. 그는 골동학적인 상황에 있던 18세기에 체계적인 방법론에 의한 미술사 연구를 강조하고 각 유파를 구분하였으며 미술관은 '각 종류들이 독립된 장소에 다른 종류와 구별되어 소장되어 있는 도서관의 시스템같이'¹⁷ 정리, 전시하기를 원하였던 것이다.

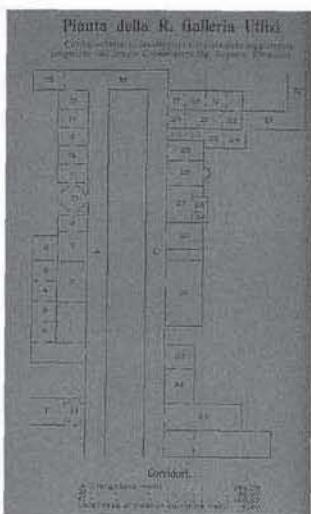
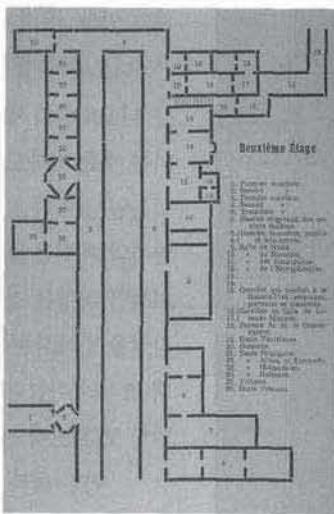
계몽주의 시대에 발달한 백과 사전식의 분류와 체계는 다음 관장 푸치니(Tommaso

¹⁷ 여기 진열된 Niobe의 조각 대부분은 1583년 Roma의 Tommasini 포도밭에서 출토된 것으로 Pietro Leopoldo가 Firenze로 옮겨왔다. Luciano Berti, *Gli Uffizi, Storia e Collezioni*, Firenze, 1993, p. 78

¹⁸ L. Lanzi, 註15의 책, p. 9

Puccini, 1793년부터 관장)에 의해서도 충실히 이행되었다. 그는 유파별로 나누고 전시 작품에는 작가 이름과 생몰년대, 소속 유파를 적은 명패를 붙였다(1799년). 공작 통치 시대엔 소유자의 기호 충족품이었던 수집품들은 공공 미술관이 된 후 관람자를 고려하는 전시품이 된 것이다. 교육적인 관점은 더욱 증대하여 미술관은 양식 발전의 시작부터 과정, 그리고 18세기 당시까지의 전개를 모두 보여주는 장소이기를 바랐다. 그러자면 16세기 작품을 주로

가지고 있던 우피치 소장품만으로는 부족하였다. 푸치니 관장은 교회로부터 13-15세기의 종교화를 옮겨와 르네상스 시작 부분을 보충하고 갈릴레오의 망원경과 18세기 프랑스 회화 작품을 교환하여 당대 회화까지의 전시를 완성하고자 하였다. 1795년 8월 13일 그는 프리마치알레(Primaziale)의 '프리미티브 회화', 즉 르네상스 이전의 패널화 7점을 가져오기 위해 피사(Pisa)의 추기경에게 다음과 같은 편지를 보냈다.



도 18
1899년의
우피치 평면도

도 19
1901년의
우피치 평면도

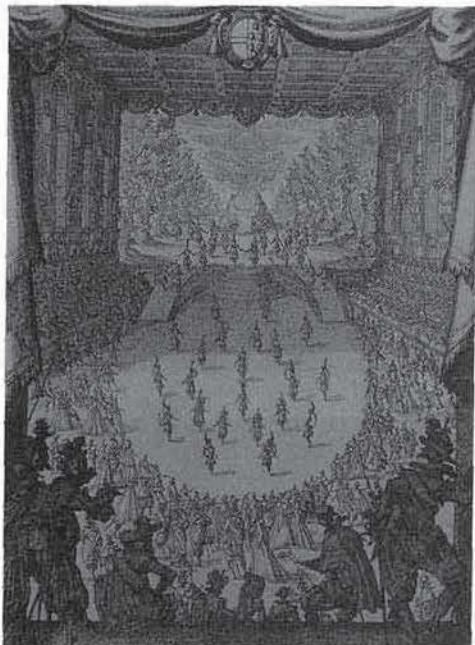
(그 그림들은) 토스카나 미술의 부흥을 보여주는 완성된 역사를 형성하기 위해 다른 그림들과 함께 있을 때 귀한 것이지, 그렇지 않으면 (그 그림들은) 완전함에서는 먼 시대의 그림이기 때문에 전혀 가치가 없는 것이다.¹⁹

중세 말의 그림은 르네상스 회화 발전의 과정을 보여주는 자료라는 생각이다. 교회의 종교화는 이렇게 해서 미술관 안으로 들어오게 되었다. 1810년에는 마르코 수도원(Convento di S. Marco)에서 1,233점의 미술품을 들여 왔다고 한다. 그러나 18세기 말부터 꿈꿔 오던 유파별로 체계화된 전시를 하는 것은 20세기 초에야 비로소 가능하였다.

V. 미술의 독립과 전시 : 20세기

20세기는 가히 전시의 시대라 할 만하다. 각 나라마다 대규모의 박물관과 미술관을 지어서,

¹⁹ Archivio Gallerie Fiorentine, filza XXVII(1795) a 15, Silvia Meloni Trkulja, 註 16의 책, p. 14에서 재인용.



도 20 차 대전이 끝난 1919년엔 그때까지 아카데미(Accademia di Belle Arti)에 있던 치마부에, J. Callot, *Teatro degli Uffizi* 관화, 1616년 지오토의 〈옥좌의 성모자〉, 보티첼리의 〈봄〉 등 지금의 우피치를 대표하는 작품들을 옮겨 왔으며 각 방을 대가들의 대표작으로 꾸몄다. 방들은 '지오토의 방', '보티첼리의 방', '레오나르도 방', '미켈란젤로의 방'²¹ 등의 이름으로 불렸으며 이들 '걸작'들을 잘 감상할 수 있도록 전시 조건들을 갖추었다.

당시의 유명한 미술사학자 마랑고니(Matteo Marangoni)는 1927년 『회화를 어떻게 볼 것인가. 우피치의 걸작품에 대한 취향교육을 위한 글』에서 치마부에의 〈옥좌의 성모자〉를 다음과 같이 감상하라고 권하고 있다(도 29와 도 30의 오른쪽, 도 33과 비교).²²

프리미티브한 미술에 익숙하지 않은 사람들은 (이 그림의) 미숙함에 당황할 수도 있다. 그러나 이 패널화를 멀리서 바라보면 그런 일종의 미숙함이 사라져 버릴 것이다. 물론 이 패널화가 원래 자리인 산타 트리니타의 제단에 있었을 때는, 비례와 형태의 가치를 제대로 볼 수 있는 충분한 거리도 없었고, 교회 자체가 너무 넓어서 이런 것이 뚜렷이 나타나지 않았다.²³

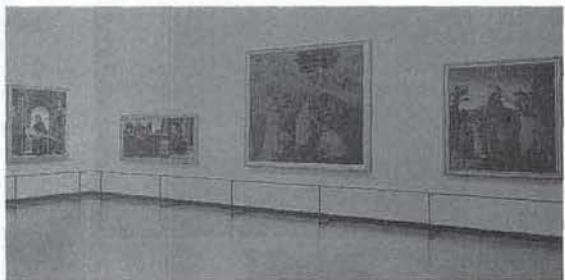
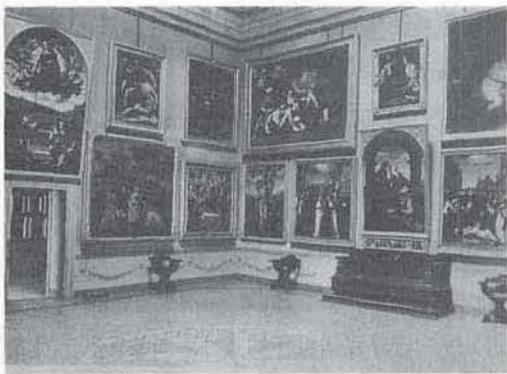
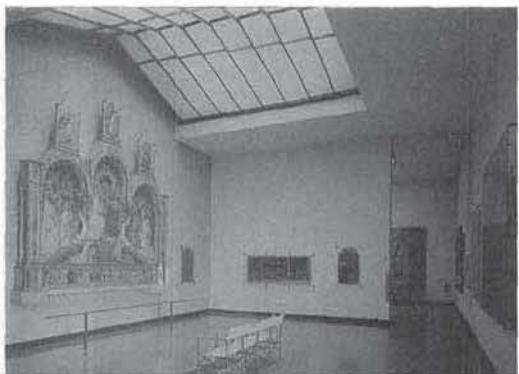
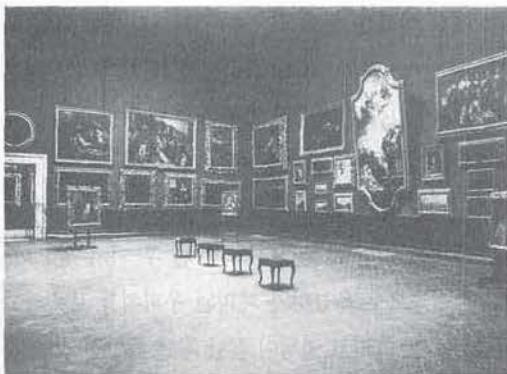
²⁰ 화장공사를 한 Enrico Ridolfi 관장(1890~1903년 재임)은 또한 승강기를 놓고 의자를 새 모델로 바꾸는 등 우피치의 현대화에 주력하였다.

²¹ 1927년의 Uffizi Catalogue.

²² 이 작품의 원래 장소 사진은 없지만 도 33의 제단화 배치상황과 비슷하였을 것임.

이를 갖추지 못한 나라는 문화적인 수치로 생각하게 되었다. 19세기 이후 프랑스, 영국, 독일 그리고 19세기 후반부터는 미국까지 가세하여 그들의 거대한 박물관을 채울 미술품을 약탈 또는 수집하느라 혈안이 되었을 때 이탈리아는 그것을 지키느라 온갖 노력을 해야 했다. 나폴레옹을 피해 우피치의 중요 작품을 모두 시칠리아로 옮겼다가 몇 년 후 가져 왔으며, 히틀러를 피해 별장으로 옮겼다가 파괴된 우피치를 보수하고 다시 정리해야 했다. 그리고 전쟁이 끝난 후엔 빼앗긴 것을 찾느라 애썼다. 날로 발전하는 강대국의 전시 방법에 자극받고, 그들에게 명예를 빼앗기지 않기 위하여 학문적 성과를 전시장에 가시적으로 옮겼다.

13세기부터 18세기까지의 미술을 유파별로 전시하기 엔 공간이 턱없이 부족했던 우피치는 2~3층으로 이어져 있던 '메디치 극장'을 없애고 3층 부분에 7개의 방을 만들어 모두 토스카나 회화에 할애하였다(도 18과 도 19의 비교) 도 20.^{20 1}



도 21

Enrico Ridolfo 관장
제작시(1890-1903)
‘베니스 화가의 방’
모습

도 22

‘국제 고딕의 방’
현재 모습, 건축가
Michelucci, Scarpa,
Gardella에 의한 설계.

도 23

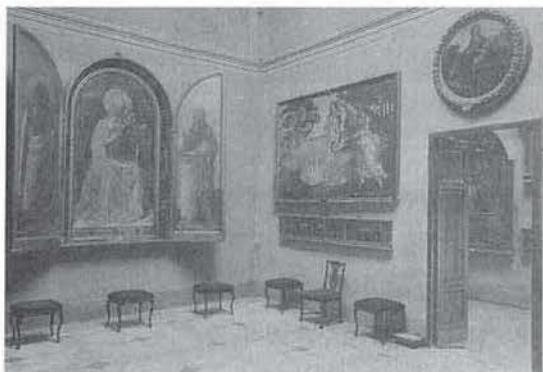
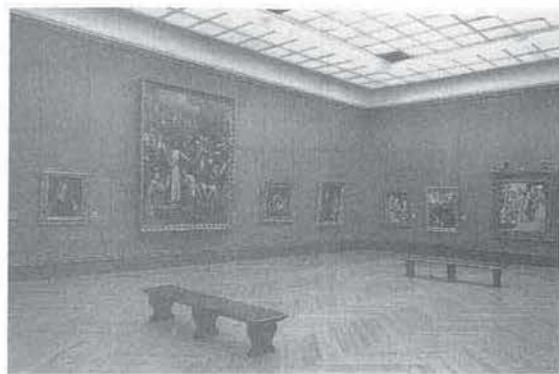
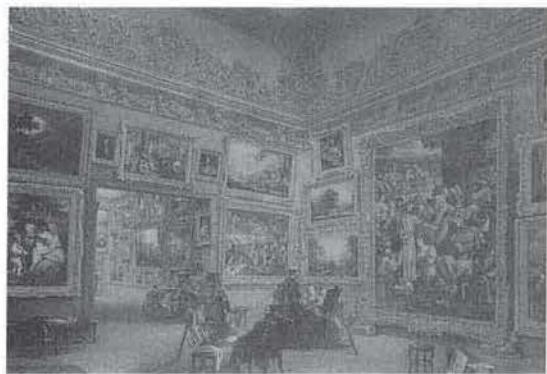
‘레오나르도의 방’
19세기 모습

도 24

‘레오나르도의 방’
현재 모습,
1991년 진열

그림에서 조형성을 중요시 하던 20세기 전반의 순수미술 경향은 그 기준을 근대 이전의 회화에도 적용하여 작품 감상하는 데 충분한 거리와 적당한 아늑함을 요구한 것이다. 20세기 중엽, 전쟁이 끝나고 경제가 안정되면서 박물관들은 관람객의 감상조건을 최대한 고려했다. 천장이 너무 높으면 작품이 왜소해 보이고, 작품과 관객의 명상적 관계를 방해하므로 적당해야 했으며 광선도 작품을 돋보이면서 관객을 편안히 하는 채광을 연구했다. 또한 한 벽면에 작품이 많으면 중요 작품 감상을 방해하므로 전시작품 수를 대폭 줄였다(도 21과 도 22비교). 20세기 초에 2,395점을 전시하던 우피치 미술관은 1952년엔 500여 점으로 줄었다(도 23과 도 24비교). 작품의 위치를 관람객의 눈높이에 맞추고 바탕의 벽색도 매우 중성적인 연한 아이보리나 연한 회색으로 바꾸었다(도 21과 도 22비교). 거장의 주요 작품을 주 벽면의 중앙에 걸고 이 예술품을 감상하는 데 주변의 것들이 방해하지 않도록 세심한 배려를 기울이는, 그리고 관람객에게쾌적함을 제공하는 이러한 전시 방법은 세계적인 추세였다. 영국 내셔널 갤러리의 1830년경의 진열 도 25과 20세기의 진열 도 26, 〈비너스의 탄생〉을 구

²⁵ Matteo Marangoni, *Come si Guarda un Quadro. Saggio di Educazione del Gusto su Capolavori degli Uffizi*, Firenze, 1927, p. 7



도 25

F. Mackenzie, *The Principal Rooms of the Original National Gallery*,
47×63 cm, 수채화, c. 1830, 런던,
비토리아 앤드 엘버트 미술관

도 26

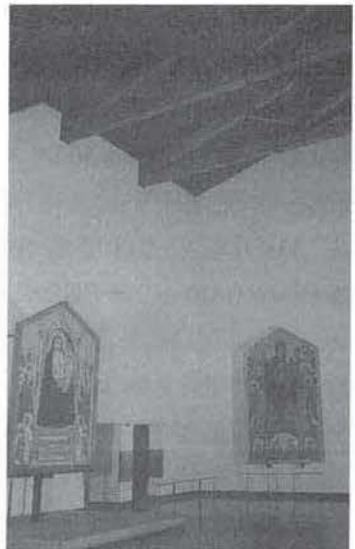
Room 8 at the National Gallery,
현재 모습, 런던, 내셔널 갤러리

도 27

'로렌초 몬테스코' 방
20세기 초의 진열 모습,
오른쪽 문 옆이 보티첼리의 〈비너스의 탄생〉

도 28

'보티첼리 방' 내부
현재의 진열 모습

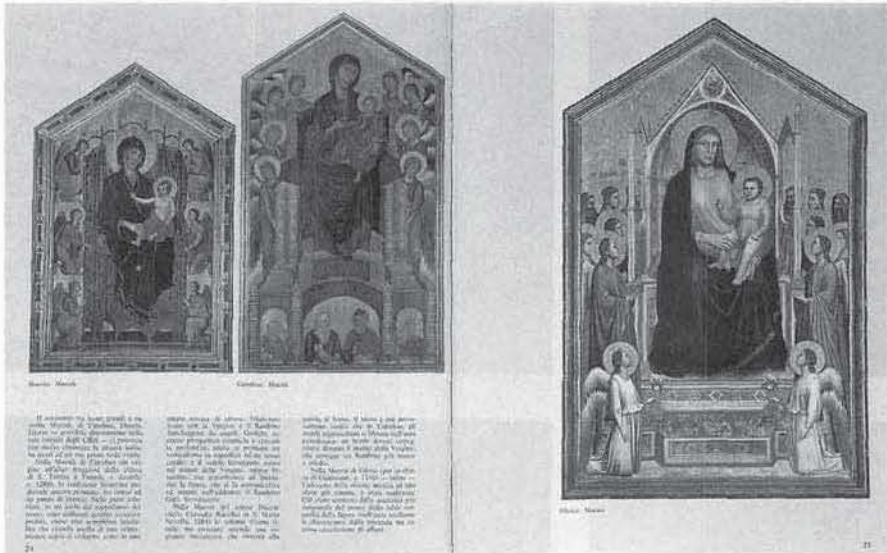


도 29

Cimabue, 〈옥화의 성모자〉,
나무 패널에 템페라, c. 1280, 385×223 cm, 피렌체, 우피치

도 30

'자오토의 방' 현재의 진열 모습



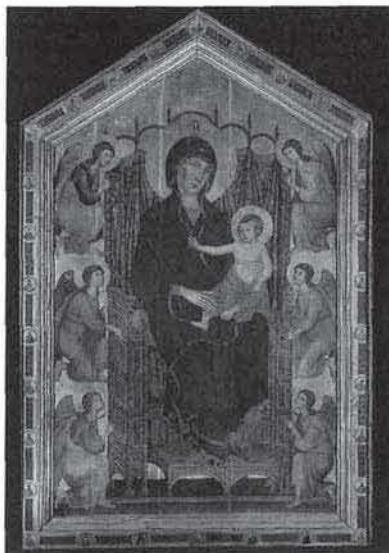
석에 진열하였던 1907년의 상태 도 27와 중앙으로 옮기고 주변 작품을 없앤 1951년경의 전시 도 28를 비교하면 이런 변화를 잘 느낄 수 있다.

이러한 전시의 변천은 르네상스 그림까지도 순수회화로 보려던 20세기의 모더니즘 회화 개념과 나날이 비중을 더해가고 있는 박물관의 대중 교육적인 기능에서 요구된 것이다. 채광이 잘 되어 있는 장식 없는 흰 벽은 순수추상 회화 전시에 더욱 잘 어울리는 방법이며, 관람객의 눈길이 가장 편하게 가는 주요 벽면에 거장의 작품을 놓는 것은 이 작품 위주로 관람하라는 교육적인 배려인 것이다.

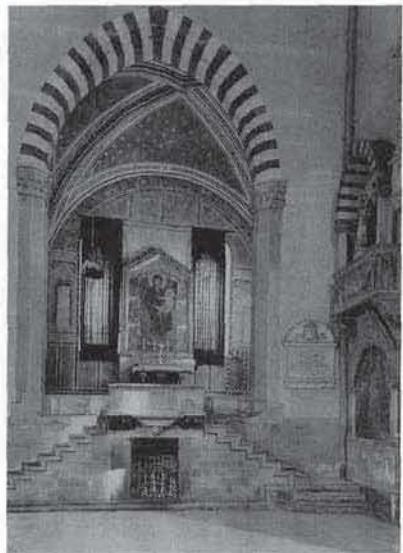
그러나 체계화된, 그리고 체계화된, 그리고 천철한 이러한 전시는 오늘날 심각한 문제를 야기하고 있다. 첫째는 그림을 원래의 자리에서 떼어와 독립된 회화로 인식하는 데서 온 문제요, 둘째는 이러한 전시 방법으로 과거의 미술을 올바르게 이해하고 교육할 수 있는가의 문제이다. ‘13세기와 지오토의 빙’엔 현재 지오토의 <옥좌의 성모자 Madonna nel Trono con Bambino>(1310 ca.)를 중심으로 왼쪽에 두치오(Duccio)의 <마돈나 델 루첼라 Madonna del Ruccellai>(1285)가 있고 오른쪽에 치마부에(Cimabue)의 <옥좌의 성모자>(1280 ca.)가 진열되어 있다 도 29, 30. 우리가 지오토 회화를 배울 때 아직 비잔틴식을 많이 지닌 두치오를 극복하고, 양감과 원근감을 나타내기 시작한 치마부에의 새로운 시도를 훨씬 발전시킨 지오토를 증거하는 대표적인 그림들이다.

이러한 배치는 책의 편집에서도 사용되고 도 31 또 르네상스 미술사 수업에 으레 사용하는 슬라이드 자료이기도 하다. 즉 교회의 제단에서 떼어 낸 제단화는 미술사적으로 연구되고, 교육하고, 그대로 진열되고 그럼으로써 다시 대중을 교육하는 것이다. 앞에서 인용하였듯이 13, 14세기 종교화를 교회에서 미술관으로 옮겨 올 때 이 미숙한 그림들은 르네상

도 31
L. Berti의 책, 우피치,
피렌체, 1970.
pp. 24-25



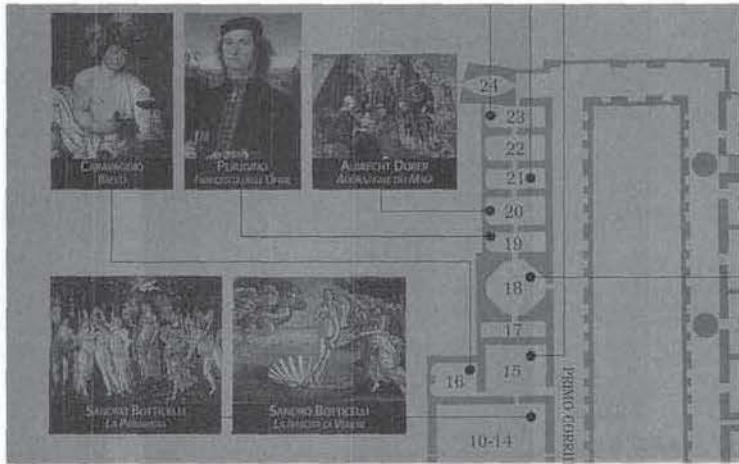
도 32
Duccio,
〈옥좌의 성모자〉,
나무 패널에 템페라,
450×290 cm, 1285,
우피치, 피렌체



스 미술의 발전을 보여주는 데 한해서 가치가 있으므로 당시 이들의 방은 '프리미티브 방'이라고 불렸다. 이제 '13세기와 지오토의 방'이라는 제 이름을 찾았다 해도 이들은 어느 정도 거리를 두고 감상해야 하는 예술품이다. 흰 벽을 바탕으로 한 세 제단화는 인물의 배치와 형태만을 보고 비교하라고 강요할 뿐 그것이 무엇과 함께 어디에 있었으며, 무엇에 소용되었는지를 전해 주는 요인들은 철저히 차단되었다. 제단화가 원래 있었던 다소 어두운 교회의 감실에서, 밤 하늘 같은 궁륭 천장 아래 빛나는 금색의 가치도 느낄 수 없으며, 계단 위에 올라 촛불을 켜고 기도하며 우러러 보아야 하는 원래의 상황도 알 수 없다 도 32 33. 그럼은 역사의 문맥에서, 그리고 교회라는 공간 상황에서 독립된 예술품으로 존재하는 것이다. 13세기 그림의 실제 기능, 사람과의 관계는 아무 것도 알려 주지 않은 채 말이다. 미술품의 심미적 측면을 과도하게 강조하고 사회문화적 관점을 배제한 이러한 전시는 '박물관은 미술품의 공동묘지'라는 비판까지 받기에 이르렀다.

체계화와 전문성을 요구한 계몽주의 이후 과학과 도덕, 예술 등은 서로의 분야를 독립시켰고, 그 결과 각 분야는 일상의 경험과 단절되었다. 이러한 현상에 비판적인 하버마스는 각 분야의 전문가 집단은 보편적인 지식을 용납하지 않으며 이러한 지식 구조는 결과적으로 '문화적인 빈곤과 일상의식의 단편화'를 낳는다고 지적하였다.²⁴ 앞에서 살펴 본 란치의 체계적이고 전문적인 전시 이후 미술품은 대중의 일상 경험으로부터 떠났다고 할 수 있다. 반면 박물관의 공공 서비스 기능은 20세기 동안 꾸준히 확장되었다. 시민이 박물관의 주

²⁴ J. Habermas, *The Theory of Communicative Action vol. 1*, trans. by T. McCarthy, London, 1984, p. 355, Kevin Walsh, *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, London, 1992, p. 27에서 재인용.



인이 된 이후, 박물관의 기능은 수집과 유물 관리뿐만이 아니라 박물관의 주인인 관람자 위주의 전시와 공공 서비스에 큰 비중을 두게 된 것이다.

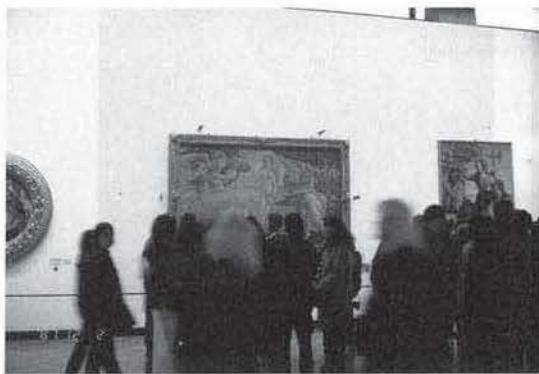
1949년의 1년 관람객 수가 105,000명에 불과하던 우피치는 지난 해 1,150,000명의 관람객을 맞이하였다. 50년 사이에 10배도 더 되는 증가를 보였으며, 작은 규모의 우피치 미술관에 하루 평균 3,150명이 다녀간 셈이다. 서비스 영역도 넓어져서 아래층엔 기념품 가게와 책방, 강당이 생겼으며 3층엔 커피와 스낵바가 마련되었다. 뿐만 아니라 짧은 일정의 관광객을 위한 안내도에는 명화들을 쉽게 찾을 수 있도록 그림지도까지 그려 주는 등 최대의 편의를 제공하고 있다 도 34, 35. 그리고 관람객은 <비너스의 탄생>을 열심히 감상한다 도 36. 그러나 유감스럽게도 흰 벽 위에 독립된 <비너스의 탄생>은 명화임을 확인시켜줄 뿐 15세기 피렌체에 대해서는 아무것도 전해 주지 않는다. 미술관은 대중에게 개방되었으나 전시 방법은 사람과 그들의 과거를 잊는 통로를 차단시켰기 때문이다. 대중은 과거의 유물을 소유하였으나, 오히려 과거에 다가갈 수는 없는 이러한 이율배반성은 계몽주의부터 모더니즘에 까지 이를 합리주의의 양면성이라 할 수 있다.

도 34
우피치 안내 책자의 표지.
2000년 2월 현재

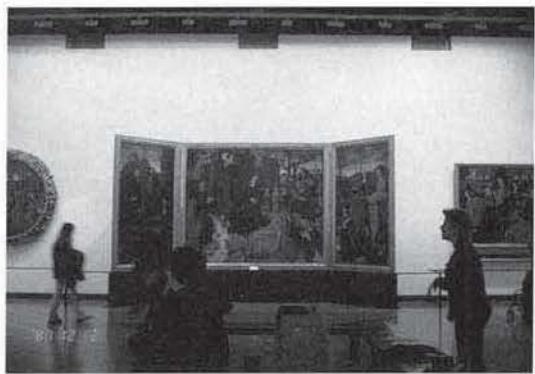
도 35
우피치 안내도.
2000년 2월 현재

V. 다시 역사의 문맥에 놓기

포스트모더니즘은 전시에서도 새로운 방법을 요구하고 있다. 최근 2,30년 동안 현대미술전시에 적용된 다양한 실험들은 미술 전시에 일상용품, 과학기구를 함께 진열하고 관객의 직접 참여 등을 유도할 뿐만 아니라 과거의 유산과 현재 작품을 한 공간에 전시하기도 한다.²⁵ 미술을 조형적인 완성품으로 보는 것이 아니라 사물 또는 이미지를 통해 이루어지는 인간의 인식작용으로 보는 태도이다.



도 36
'보티첼리의 봄'
2000년 2월 사진



도 37
'보티첼리의 봄',
Hugo van der Goes의
제단화 부분
2000년 2월 사진

근대 미술전시에서도 이미 새로운 전시 형태가 시도되고 있다. 런던 내셔널 갤러리의 기획전 홀바인(Hans Holbein)의 《외교관들》展(1997-1998)은 한 작품을 중심으로 홀바인의 다른 작품들, 당시의 판화, 책, 그 외 사물들을 함께 전시함으로써 예술, 정치, 과학, 종교 등 작품의 역사 문맥이 가시적으로 드러나게 하였다.²⁶ 미술을 고립시키지 않는 이러한 전시는 이미 결작이 되어 버린 작품을 다른 방법으로 보게 한다. 천재 화가의 독창적인 창작 품이기 보다 한 작품을 좀더 넓은 역사 상황 속에서 이해하게 되는 것이다. 작품은 '결작'이라는 허상을 벗겨 냄으로써 과거의 실체로 드러나고 관객은 이를 매개로 과거와의 소통이 가능해진다. 전시 경향의 이러한 변화는 물론 포스트모더니즘의 영향만은 아니고 과거의 실체에 다가서려는 미술사 연구의 축적의 결과이기도 하다.

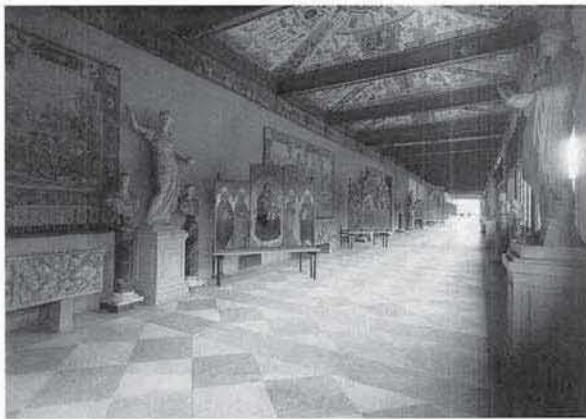
우피치도 변하고 있다. 1988년에 400주년을 맞은 우피치는 큰 미술관이기 보다는 새로운 미술관으로의 개혁을 택하였다.²⁷ 20세기 초에 바꾸었던 트리부나 벽을 붉은 색으로 되돌려 놓고, '지오토의 봄'은 천장을 나무로 바꾸어 옛 교회 같은 분위기를 조성하였다. 15세기 피렌체에서는 보티첼리 방식의 그림만 그려진 것이 아니라 북유럽 양식도 적극 받아들여졌음을 나타내기 위해 '보티첼리의 봄'엔 후고 반 데르 구스(Hugo van der Goes)의 제단화를 함께 진열하고도 37.²⁸ 2년 전엔 드디어 '유명인의 초상'들을 복도의 천장 밑에 걸어서 부분적이나마 우피치의 원래 모습을 복원하였다 38, 39. 그러나 관광객은

²⁵ 이러한 전시의 대표적인例는 2000년 1월에 개최된 Centre Georges Pompidou의 *Le Temps* 展이라고 생각된다.

²⁶ Emma Barker, "The Sainsbury Wing and beyond: the National Gallery today" in Emma Barker(ed.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale Univ. Press, 1999, pp. 94-97

²⁷ C. H. Smyth, "Gli Uffizi e I Problemi dei Grandi Musei" & Enrico Castelnuovo, "Il Grande Museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX Secolo: Tradizione, Problemi attuali, Prospettive" in *Gli Uffizi. Quattro Secoli di una Galleria*, 1988, pp. 545-635

²⁸ 이들을 한 방에 진열하기 시작한 것은 1951년 Roberto Salvini(1949년부터 관장) 관장에 의해서이다. 그는 한방에 한 유파의 그림을 전시하기 보다 동시대의 다양한 유파를 함께 놓게 하고, 소위 결작과 덜 좋은 작품을 함께 전시하여 당시의 상황을 전달해야 한다고 믿었다. 그는 이른 개혁자였다.



도 38

*Galleria degli Uffizi*의 복도
20세기 전반



도 39

*Galleria degli Uffizi*의 복도,
2000년 2월 사진

후고 반 데르 구스의 제단화엔 관심 없이 <비너스의 탄생>에 열중할 뿐이며 ‘유명인의 초상’이 왜 걸려 있는지는 궁금하지 않고 아름다운 고대 조각만을 감상하고 있다. 새로운 방법의 미술사연구와 이를 적용한 전시, 그리고 공공교육으로 이어지기까지는 시간을 필요로 하기 때문이다. 그러나 이를 진행하는 미술사가와 학예관, 출판사와 교육자들의 공동 기반이 있으니 바로 현재라는 시간이며 현재에 대한 직시만이 과거를 새롭게 인식하게 한다. 오늘의 박물관, 또는 미술관이 수많은 제한 속에 놓여 있다 해도 박물관은 여전히 과거를 인식할 수 있는 가장 좋은 공공기관임에는 틀림없다.²⁹

²⁹ 박물관의 전시 문제에 대하여 다음 책들이 유용하였다. Gill Perry and Colin Cunningham(ed.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Yale Univ. Press, 1999 ; Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Yale Univ. Press, 1999 ; Carol Duncan, *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London, 1995 ; Kevin Walsh, *The Representation of the Past, Museums and Heritage in the Post-modern World*, London, 1992