

현대미술에 있어서 '복제'의 개념과 전시규범의 문제

-《살바도르 달리 탄생 100주년 특별전》의 전시물 <성경> 연작을 중심으로

장 동 광
독립 큐레이터

1. 머리말
2. 현대미술에 있어서 원작성과 복제의 문제
3. 공공미술관의 역할과 전시의 규범
4. 맺음말

1. 머리말

현대미술에 있어서 창작과 중개, 수용과 소비의 문제를 다루는 것에는 사회와 경제구조, 즉 자본주의 체제라는 메커니즘과의 관련성 속에서 살펴보지 않으면 안 되는 문제가 내재해 있다. 그것은 예술 창작의 순수성이 환금적 교환가치로 변하면서 예술 특히 미술작품이라는 오브제가 시장경제 속에서 유통, 거래되는 하나의 물적 대상으로 전락한 것과 깊은 관련이 있기 때문이다. 이에 대한 가장 주요한 언급으로는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 「기술복제시대의 예술작품」이라는 논문을 들 수 있을 것이다. 1936년 불어판으로 처음 발표된 이 논고는 조형예술의 사회학의 시론으로서 영화, 사진의 문제를 사회적 발전과정 속에서의 예술의 기능변화라는 관점에서 추적한 글이다. 벤야민의 관심사는 주로 영화와 사진에 쏠려 있었지만, 이 논문에서 필자가 주목하는 것은 조형예술작품에서조차 '복제의 생산'이 사회적, 정치적 맥락 속에서 실천되는 한 주요한 방식이 되었다는 그의 논지에 있다. 이는 뒤에 본론에서 다루겠지만, 현대미술에 있어서 '복제의 생산'이 수집가의 개인적 취향, 사적 측면을 벗어나 대중적 상업적 유통의 방식을 띠게 되면서 하나의 신종 바이러스의 출현처럼 새로운 개념적 규정을 하지 않으면 안 되는 상황을 만들고 있기 때문이다. 이는 궁극적으로 벤야민의

논점이기도 한 예술작품의 '전시가치(展示價値, Ausstellungswert)'와 관련된다는 문제라 할 수 있다. 즉 예술작품이 하나의 문화산업으로서 가능성을 지닌 이래 '복제의 생산물'들은 예술작품으로서의 원작성, 전시, 미술관, 기록으로서의 아카이브(Archive), 비평의 영역 등에 중형으로 침투하는 가운데 전혀 예상치 못한 문제들을 파생시키는 '사건의 징후'가 되고 있는 것이다. 이런 관점에서 필자는 현대미술에 있어서 '복제'의 성격과 그 개념적 정의를 다시 한 번 되짚어 보면서 이의 전시적 가치와 전시규범의 문제를 고찰해보고자 한다. 이를 통해 최근에 법적 문제로까지 비화된 《살바도르 달리 탄생 100주년 특별전》에 관한 비평문에서 논란이 된 '복사물과 원작'의 경계를 이론적으로 살펴봄과 동시에, 현 단계 공공미술관에서의 전시문화의 문제점과 한계는 무엇이고 이를 극복하는 진정한 대안은 없는지 모색해보고자 한다.

2. 현대미술에 있어서 원작성과 복제의 문제

현대미술에 있어서 원작(Original works) 혹은 진품(Genuine articles)의 문제가 대두된 것은 근원적으로 판화와 사진의 등장에 기인한다.¹⁾ 판화가 회화가 지닌 유일성의 신화에 도전하여 복수제작이라는 방식을 통해 예술의 대중화 내지는 소유욕망의 민주화를 추구했다면, 사진은 전통적 의미에서의 '재현(Representation)'의 문제를 카메라라고 하는 테크놀러지를 통해 새롭게 구현해냄으로써 현실의 모방에 관한 미술의 수공적 존재방식을 이전과는 다른 양상으로 전개시켜온 것이다. 이로 인해 미술작품에 있어서 원작성(진품성)에 관한 진위 여부는 물론 복수제작된 판화작품이나 사진의 오리지널리티의 문제까지도 고려의 대상으로 삼지 않으면 안 되게 된 것이다. 특히 앙드레 말로(André Malraux, 1901~1976) 같은 이는 사진의 복제적 가치에 주목하면서 수백 점의 예술복제품의 이미지로 채워진 '상상의 미술관(Le Musée Imaginaire)', 즉 벽 없는 미술관 개념을 제시한 바 있다. 실제미술관을 대치하는 이 상상의 미술관은 "미술작품을 전시하는 데 만족하지 않으며 문화와 자연에 대한 증거로서 제시하고자 한다"는 그의 이념을 반영하는 것으로, 원작의 대체물인 복제물들이 제시되고 각 개인에게 모든 시대, 모든 인간의 예술을 효과적으로 소유케 하는 것을 바탕으로 깔고 있

1) 발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2001, 201쪽 참조.

2) 앙드레 말로, 김용권 역, 『상상의 박물관』, 동문선, 2004.

다.²⁾ 말로가 언급한 상상의 미술관에서의 복제 이미지가 원작을 대치하는 상황에 관한 것이라면, 벤야민 역시 사진과 같은 형식의 기술적 복제에 대한 긍정적 측면을 괴력한 바 있다. 그러나 이 양자가 괴력했던 인쇄술과 사진의 복제적 가치의 수용과 긍정의 입장은 결과적으로 원작성 혹은 진품성을 더욱 강화시킨 측면을 부인할 수 없다. 사실 20세기 이후 예술의 상품화와 물신화는 복제의 생산을 가속화한 측면이 내재하고 있으며, 원작성과 복제의 구분과 개념적 성찰을 필연적으로 요청해왔다고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 원작성과 복제의 문제를 포스트모던에서의 논의와 함께 더듬어 보고자 한다.

원작성의 개념

미술작품에 있어서 원작성은 작품 자체가 가진 고유한 특성으로, 유일무이성(唯一無二性), 독창성, 일회성, 현존성, 진실성과 같은 의미들을 동반한 예술적 지위에 관한 문제를 함유하고 있다. 여기서 유일무이성은 복제, 복사, 모사, 모조, 위작의 원인 혹은 원본으로서 지위를 지닌 내재적 특성이라 할 수 있다. 이 유일무이성은 결과적으로 작가의 독존적(獨尊的)인 창의성과 예술적 변별성을 구현한 실체(Substance)를 지칭하는 언어적 표상이다. 우리가 회화나 조각에서 미술사적 의미나 예술적 함의를 추적하는 것은 바로 이 유일무이성이 작품 안에 본원적으로 존재한다고 이미 가정하고 있기 때문이다. 따라서 역사적으로 판화나 복제조각처럼 복수적 제작으로 인해 이러한 유일무이성이 상실된 경우는 또 다른 차원에서 그 가치 혹은 의미부여가 이루어져온 것이다. 이는 벤야민이 지적한 것처럼 원본이 지닌 '아우라(Aura)', 즉 '아무리 가까이 있더라도 어떤 먼 것의 일회적 나타남의 문제이며, 예술가의 신체적 개입으로 구현된 영혼의 전이(轉移)를 전제한 것

3) 발터 벤야민이 언급한 '아우라가 대상이 갖는 역사성에서 발생하는 것'이라는 의미는 '기술복제시대의 예술작품'에서 말하는 '복제가 아닌 진품이 갖는 아우라를 통해서도 설명된다. 즉 레오나르도 다 빈치의 진품인 <모나리자>가 우리에게 주는 아우라는 다 빈치의 손길과 숨결이 직접 닿았다는 역사성에서 나오는 것이다. 복제품은 그 그림의 '내용'을 전해줄 수는 있지만, 그 진품이 갖는 물질적 역사성을 전해주지는 못하며, 그런 점에서 진품이 갖는 아우라를 갖고 있지 못하다. 또한 미술사학자 강우방은 미술품의 진위를 가리는 문제에 대해 우선 과학적 증명만으로 진위를 구별할 수는 없을 것이라고 전체하고, 미술품의 진위 문제는 영혼의 문제라고 하면서 다음과 같이 주장한 바 있다. "훌륭한 작품에는 반드시 예술가의 영혼이나 시대의 정신이 깃들어 있어서 그것에 대응하는 정신적 성숙함과 예술적 감성을 갖춘 인격의 소유자가 바라볼 때 반드시 접신(接神)의 현상이 일어난다고 믿는다. 즉 영혼과 영혼이 만나는 영적(靈的)인 떨림이 있다. 그것은 문자언어로 설명할 수 없는 신비적인 체험과 감응의 세계이다." (강우방, 『미술과 역사 사이에서』, 열화당, 2001.)

〈표 1〉 원작과 복제품을 구별하는 근거들

구분	원작(Original)	복제품(Reproduction, Copy)
작품의 존재방식	단수성(유일유이함/일품)	복수성(반복/복사)
제작의 동기	개별성(독창성)	유사성(모방성)
제작의 목적	순수성	상업성
평가의 영역	진품성	모조성
제작의 수단	작가의 직접적 수공성에 의존함.	수작업 방식을 취하기도 하나, 대체로 기계에 의한 복제생산의 방식을 취함.
원작의 증거표시	원작 입증의 증표인 작가의 사인, 제작년도, 에디션(한정판의 제열체) 넘버가 작가의 직접 필체로 표기됨.	원작 입증의 증표가 인쇄의 방식으로 찍혀 있거나, 개별적 에디션 넘버 표기가 있다고 하더라도 작가의 직접 필체가 아닌 방식으로 존재함(복사, 위조의 혐의를 지님).
범주적 유형	유화, 수채화, 동양화, 드로잉, 모노타입의 조각, 창작판화, 멀티플 등	복제(복사)판화, 주물조각, 아트상품 등
가치의 영역	미술관/ 박물관 컬렉션 대상으로 문화유산적 가치를 지님.	상업적 유통대상으로서 장식적 가치, 원작에 대한 재현적 가치를 지님.

이라 할 수 있다.³⁾ 이러한 '현존(現存, Presence)의 체험'이 유일무이성으로서 원본의 권위를 상징하는 것이며, 반복성과 일시성을 거부하는 작품의 원전적(原典的) 가치인 것이다. 예컨대 위대한 음악가의 연주곡이나 오페라 등은 현장에서 단 일 회만 진품의 예술을 감상할 수 있다. 혹은 미술사를 장식해온 대가들의 명작은 현장에 가야만 그 진품을 볼 수 있고, 복사나 복제의 가능성을 원천적으로 불허한다. 작품이 존재하는 현장이 있고, 그것은 단 일회적인 것이며, 다른 사람이 모방할 수 없는 진실성이 있다는 점에서 '아우라는 진품을 둘러싼 비밀스러운 분위기에 다름 아니다. 이러한 유일무이성과 함께 개별성(個別性, Individuality)은 구분적 인식에서 비롯된 것으로 다른 것과의 차이의 근거 혹은 유사한 유형들과의 변별적 성격이라 할 수 있다. 다시 말하면, 다른 작가의 작품과 다른 외형적, 내용적 특성을 밝힐 수 있는 하나의 구조라고 할 수 있는데, 이것을 예술적 관점에서 독창성(獨創性, Originality)으로 파악하기도 한다. 독창성은 작가와 작가, 작품과 작품 사이의 구별적 관계일 뿐 아니라 역사적, 사회적 맥락 속에서도 파악된다. 원작이 지닌 이 유일무이성, 개별성, 독창성 등은 궁극적으로 역사성이라는 문제와 만나면서 전통과의 연계 속에서 그 존재가치를 인정받게 되는 것이다. 원작의 역사성은 당대를 대표하는 권위 있는 비평가, 미술사가, 제도적 기관 등에 의한 평가에 의해 그 예술적 가치를 부여받게 되고, 나아가 하나의 문화유산으로서 후대에 전수(傳授)되는 일단의 계기를 얻게 되는 것이다. 이러한 맥락에서 벤야민은, "어떤 사물의 진품성이란, 그 사물의 물질적 지속성과 함께 그 사물의 역사적 증언적 가치를 포함하고 또 그 사물의 원천으로부터 전수될 수 있는 사물의 핵심을 뜻한다"고 했다.¹⁾ 이러

한 입장들을 종합하여 원작과 복제가 갖는 차이의 근거들을 정리하면 <표 1>과 같다.

복제의 의미와 생산 그리고 유통

'복제'는 그 기본적 속성으로 볼 때, 실물이나 실연(實演) 자체를 자기화하려는 인간의 본능적 소산이라 할 수 있다. 또한 복제는 그 대상으로서 원본 혹은 원작을 전제로 하며, 그 근원에는 이데올로기적인 측면에서 계급타파적 성격이 짙게 내포되어 있다고 할 수 있다. 유일성의 신화를 벗어나 대중적 향유의 영역을 확장하고 명작의 먼 거리를 가까이 하려는 인간의 희망은 사진, 인쇄, 영화, 매스미디어 등과 같은 기술복제수단의 발전을 가져온 것이다. 여기서 복제의 긍정적인 측면을 예술의 민주화 내지는 진귀한 예술적 오브제의 독점적 소유로부터의 해방이라는 차원에서 찾아볼 수 있다. 이러한 긍정적 측면에서 한 걸음 더 나아가 진보적인 견해를 피력한 벤야민은 "기술적 복제는 원작에 대해 수공적 복제보다 더 큰 독자성을 부여할 수 있을 뿐 아니라, 원작이 포착할 수 없는 상황 속에 원작의 모상(模像)을 가져다 놓을 수 있다"라고 했다. 그는 구체적 예시로서 사진의 확대나 고속촬영술과 같은 기계적 도움이 자연적 시각에서 포착될 수 없는 이미지를 고정시킬 수 있으며, 수용자로 하여금 사진이나 음반을 통해 자기 집에서 원작의 모상에 가까이 갈 수 있도록 만드는 점을 들었다.⁴⁾ 그러면서도 그가 복제기술이 원작의 아우라를 위축시키고 사물의 권위가 위험한 상황에 처하게 했다고 진단한 것이나, 복제품의 대량 생산과 복제품의 현재화가 결과적으로 전통적인 것을 마구 뒤흔들어 놓았다고 본 것은 복제의 부정적 측면을 동시에 간파한 것이다. 이러한 입장을 종합할 때, 그의 견해는 어디까지나 모사와 복제를 통해 사물의 일회적 성격을 극복하려는 현대인의 욕망을 긍정적으로 수용했을 뿐만 아니라, 기술적 복제로서 사진과 영화의 사회적 기능을 옹호하는 입장이었던 것이다. 여기서 우리는 복제의 의미와 생산 그리고 유통의 성격을 좀더 구체적으로 진단할 필요가 있다. 그것은 복제품이 원작을 대치하고, 원본과 복사물의 경계가 사라지면서 실체보다 더 실재적인 시뮬라크르(Simulacre)의 문제가 우리 삶 속에서 의미체계 자체를 뒤흔들고 있으며, 이로 인한 예술생산과 유통의 질서 자체가 위협받고 있음이 부인할 수 없는 현실이기 때문이다. 여기서 우리는 현대미술에 있어서 원본과 복사

4) 발터 벤야민, 앞의 책, 202쪽.

5) 앞의 책, 201쪽.

물과 관련하여 미셸 푸코(Michel Foucault)의 '유사성(類似性, ressemblance)'과 '상사성(相似性, similitude)'의 논의를 참조할 필요가 있을 것이다. 푸코에 의하면, 유사성이 본래적인 것 즉 원본을 전제하는 한에서 원본과 가까움을 말한다. 상사성은 원본이 없는 것으로 각 존재들의 같음과 다름만이 있는 것을 의미한다. 예컨대, 전통적인 재현미술이 원본 A를 재현하기 위한 a1, a2, a3……와 같은 유사성의 차원에 있었다고 한다면, 상사성은 앤디 워홀(Andy Warhol)의 작품과 같이 원본 A를 전제한 유사성이 아니라 a1, a2, a3……와 같이 모양은 같지만 색깔이 다른, 즉 동일성과 차이에 의한 연쇄만이 있는 것을 의미한다.⁶⁾ 이는 시뮬라크르 개념에서의 '순간적인 것, 지속성을 갖지 않는 것, 자기동일성이 없는 것'으로서 원본 없는 이미지가 실제보다 더 실재적인 것과 관련된 것이라 할 수 있다. 따라서 복제는 모든 경우 원본을 전제한다는 점에서 모더니즘적이라 할 수 있으며, 포스트모던 담론에서의 시뮬라시옹(Simulation)과는 다른 맥락을 담보하고 있는 것이다. (도 1 참조)



1. 앤디 워홀, 〈브릴로 박스(Brillo Box)〉, 1964/1968. 나무 위에 합성물과 실크스크린.

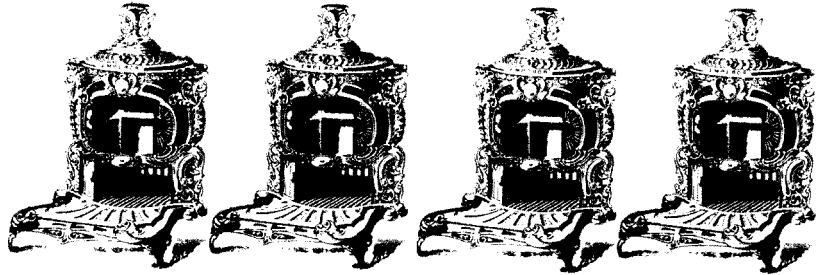
사전적으로 복제는 "본래의 것과 똑같이 만드는 것, 또는 똑같이 만든 물건"으로 정의되는데,⁷⁾ 이를 미술에 적용하면 "복제품은 뛰어난 예술작품을 대중에게 널리 소개하기 위해 원작이 갖고 있는 원형성(原形性)을 기술적 수단으로 재현한 모사품"이라 할 수 있다. 이 사전적 정의에서 복제라는 개념은 원작을 모방한 것이라는 차원을 넘은 의미로 정의한 것으로 볼 수 있다. 그러나 생산과 유통적 측면에서 복제의 방식으로 제작된 실물(實物)에 관해서는 보다 미시적으로 규명할 필요가 있다고 본다. 이러한 미시적 연구의 토대로서 생물학의 개념을 원용하는 것은 매우 유용한 측면이 있다. 구체적으로 생물학에서는 '생식현상'을 '어느 한 개체에서 어떤 일정한 과정을 거쳐 다른 부류의 또 다른 개체가 생기는 일'로 정의하는데, 개체가 생기는 방식을 다음과 같이 세 가지로 구별하고 있다. 즉, 복제(Replikation), 복사(Kopie), 증식(Reproduktion)이 그것이다.⁸⁾

우선 복제는 같은 부류의 개체들을 만들어내는 작업기제가 있을 때를 지칭하는 것으로, 여기서 중요한 것은 생산기제와 복제물이 작업적으로(operational) 서로 다른 체계라는 점. 곧 생산기제가 자기와는 상관없는 요소들을 만들어내는 것이라고 한다. 다시 말하면 자동차나 산업제품처럼

6) 이정우, 『시뮬라크르의 시대』, 거름, 2000, 55-56쪽.

7) 연세대학교 언어정보개발연구원, 『연세한국어사전』, 두산동아, 1998.

8) 움베르토 마투라나, 프란시스코 바렐라, 최호영 역, 『인식의 나무』, 자작아카데미, 1995. 65-73쪽 참조. 여기서 일부 용어가 독일어로 표기되어 있는데, 이 책이 원래 스페인어로 씌어졌지만 독일판인 *Der Baum der Erkenntnis*를 원전을 기초로 하여 번역되었기 때문이다.

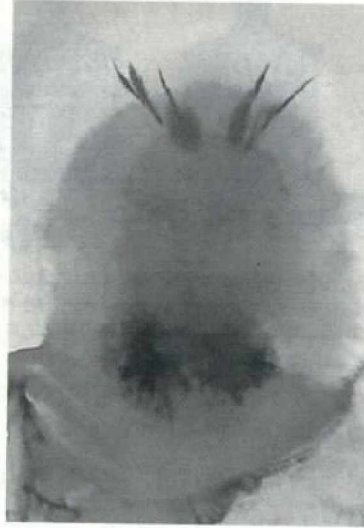


2. '복제'의 한 전형으로서 공산품이나 모사주물조각처럼 원형을 규범으로 하여 또 하나의 모델을 만든 후 빈복적으로 유사한 것을 만들어낸 경우이다. 이 생산물들은 제작 공정의 측면에서 원본과는 전혀 상관없는 별개의 개체로서, 개개의 복제품들에는 역사적 체계가 생길 수 없다. 즉, 판화처럼 에디션이 매겨질 수 없는 체계이지만 다만 고유번호로서 자신의 존재증명을 하게 된다.

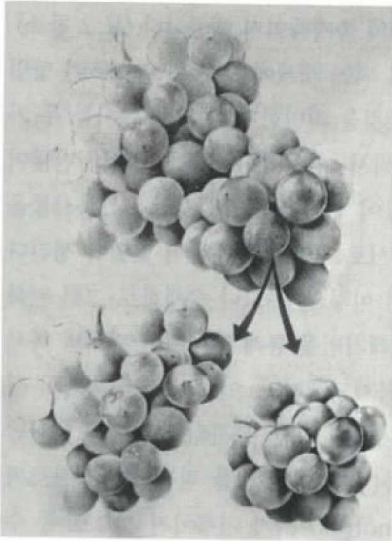
되풀이해서 생산된 개체들 사이에 역사적 체계가 생길 수 없는 것이다. 이를 미술에 적용하면, 원형을 모각(模刻)한 다음 이를 주물 기법으로 떠낸 복제조각이 이에 해당하는 경우라 할 수 있는데, 이는 여러 개의 복제조각은 결국 모델(원형)과는 다른 개체로서의 복제품이기 때문이다.(도 2 참조)

이에 반해 복사는 모델(원본)이 되는 개체에 투사(Projection) 방법을 써서 모델과 같은 개체를 산출하는 것을 의미한다. 여기서 복사를 두 가지 경우로 구분한다. 즉 같은 모델을 써서 여러 복사물들을 잇달아 만들어 낸다면 역사적으로 상관없는 복사물들이 연이어 생기겠지만, 각 복사물을 그 다음 복사물로 쓴다면 역사적으로 서로 이어진 개체들이 잇달아 생긴다고 보는 것이다. 이를 미술에 적용하면 이렇다. 유화나 수채화로 그린 원화를 석판화로 만들기 위해 사진이나 인쇄기법을 통해 인쇄하면 원화의 복사물로서 원화와는 상관없는 복사물이 복제되겠지만, 이를 다시 석판화나 실크스크린 방식으로 옮겨서 판화로 찍어내게 되면, 복사의 과정에서 일어난 일이 흔적으로 남아 그 다음의 복사물(판화)의 특징을 결정하게 됨으로써 역사적 연계성을 지닌 점진진화(Anamorphose)가 이루어진 것으로 볼 수 있는 것이다.(도 3 참조)

다음으로 증식은 한 개체가 나누어 쪼개져 같은 부류의 두 개체가 될 때를 말하는데, 여기서 중요한 것은 조각이 고르게 퍼진 형태를 갖추고 있어야 한다는 것이다. 예컨대 분필이나 포도송이는 증식 가능한 체계이지만, 찻잔이나 사람 등은 개체의 조각이 불균등하게 구획되어 있으므로 증식이 불가능한 체계라고 말한다. 증식이 복제나 복사와 본질적으로 다른 것은 모든 일이 개체 안에서 개체의 일부로서 일어난다는 점으로 인해 '반드시' 역사적으로 서로 연결된 개체들을 산출하게 된다는 것이다. 이 증식의 예를 미술에 적용하면, 어느 한 작가가 자신의 작품 중 형상이나 이미지를 변형해가면서 자신의 양식적 특징을 하나의 공통된 역사적 체계로 구현해낼 경우를 상정해볼 수 있을 것이다.(도 4 참조)



3. '복사'의 한 전형으로, 원본(유화 혹은 수채화)을 모델로 하여 사진과 같은 재현방식을 빌어 원본과 유사한 판본(석판화, 실크스크린 등)들을 찍어내는 방식이다.



4. 중식의 한 전형. 중식은 하나의 모체에서 떨어져 나온 동일한 유전적 구조를 가진 개체들을 말한다. 중식을 미술에 적용한다면 '모사변형'으로 규정할 수 있는데 예컨대 원화의 어떤 모티프나 형태를 추출하여 이것을 토대로 작가의 예술적 세계관의 단면을 상품화하려는 시도처럼 흔히 접할 수 있는 유지업 속의 아트상품들이 이에 해당한다고 볼 수 있다

이런 생물학에서의 복제 개념을 미술에 도입하여 복제의 유형을 구분, 정리하면 <표 2>와 같다.

<표 2>에서는 복제와 관련하여 멀티플(Multiple)을 포함했는데, 여기서 멀티플은 사본(寫本)으로 변안되기도 하는 레플리카(Replica)⁹⁾와 관련되는 것으로 작가가 개입하는 정도에 따라 원작에 가까운 것으로 보는 것이 통설이다.¹⁰⁾ 이 밖에 복제의 개념과 관련하여 몇 편의 오리지널 작품의 양식·모티프 등을 혼합시켜 동일 작품으로 합성한 파스티시(pastiche),

9) '레플리카(replica)'는 일반적으로 구조방식, 즉 청동주물조각이나 주화(鑄貨)처럼 원본(모델)을 판본으로 하여 그대로 재현하는 방식을 지칭하며, 따라서 입체 혹은 부조적 형상을 지닌 복제물을 의미한다.

〈표 2〉 복제의 유형과 구별적 요소들

구분	복수품(複數品) (Multiples)	복제품(複製品) (Reproductions)	복사품(複寫品) (Copies)	모사변형품(模寫變形品) (Transformed Productions)
제작자	원작자 혹은 원작자의 엄격한 관리(원작자의 직접 혹은 간접 개입).	원작자가 아닌 다른 사람(복제기술자).	원작자가 아닌 다른 사람(공방, 인쇄소).	원작자가 아닌 다른 사람(업자).
제작방식	원작과 형태적, 재료적으로 유사하지만, 독립적인 원작성을 지니도록 다수가 제작됨.	원작을 형틀로 하거나 원작을 그대로 모방(模倣)하게 모사(模寫)한 것을 반복적으로 떠내거나 찍어냄.	원작(원화)을 그대로 전사하게 모사(模寫)한 것을 반복적으로 떠내거나 찍어냄.	원작의 양식, 모티프, 형상 등을 추출하여 원작자의 사상과 내용적 맥락을 유사하게 변형함.
제작기법	수공이 원칙이나 기계생산 방식을 도입하기도 함.	수공 혹은 기계생산방식.	수공 혹은 기계생산방식.	기계생산방식으로 제작하지만 수공방식을 개입시키기도 함.
제작표기	작가의 사인과 에디션 넘버가 표기됨.	주조(鑄造), 모각(模刻), 일품모사(一品模寫).	주조(鑄造), 모각(模刻), 실크스크린, 사진재판, 석고원형 제작.	회사(공방)명, 제품고유 혹은 일련번호가 표기됨.
개체의 존재방식	독립된 원본성.	원본의 역사적 체계로부터 분리된 개체성.	사본의 역사적 계열체.	원본(작)의 종식으로서 생산의 역사적 체계성.
가치	원작에 가까운 가치를 지님.	원작자와는 다른 에디션 넘버가 부여되며 최소적 가치를 지니기도 함.	상업적 보급을 목적으로 한 장식적 가치.	상업적 상품가치.
유통의 유형	관화, 조각, 키네틱 아트, 모빌 등.	복제조각, 디지털프린트판 화, 합성사진작품 등.	복제관화, 사진.	가구, 조명등, 인테리어 소품 등 대량생산된 아트 상품.
예시	1950년대 알렉산더 칼더의 〈모빌〉, 바자렐리의 판화, 장 텅겔리의 멀티플 등.	프랑스 루브르박물관의 복제품, 그리스시대의 복제 조각, 로맹의 〈지옥의 문〉 등.	달리의 〈성경 삽화집〉, 〈석판화 포스터〉 등.	매킨토시의 〈의자〉, 프랑크 로이드 라이트의 〈스테인 드글라스 조명등〉, 달리의 〈다음유리조각 컬렉션〉 등.

10) 멀티플은 복수로 제작된 일체작품이나 한정판화를 지칭하는데, 르네상스 이후 판화(에칭과 석판화)와 조각상(청동과 도기를 재료로 함)이 작업실이나 공방에서 한정판으로 복제되었으며, 원작과 마찬가지로 구매력을 지니고 있었다. 1955년 야코프 아감(Yacov Agam)과 장 텅겔리(Jean Tinguely) 등이 제안한 이래 칼더(Alexander Calder), 뒤샹(Marcel Duchamp), 만 레이(Man Ray), 바자렐리(Victor Vasarely) 같은 이들이 이를 시도했다. 현대 판화에서 오프셋 프린트나 복사물·사진·컴퓨터 판화 등 새로운 판화형식의 간접판화가 등장했지만, 이는 엄밀히 말해 작가의 사인이 들어간 오리지널 판화일 경우 판화의 제작기법을 달리 한 창작판화이기 때문에 판화의 속성에 의거할 때 굳이 멀티플로 분류할 이유가 없다고 본다. 멀티플은 예술의 독창성과 일품성 그리고 오리지널리티에 대한 도전적 시도로서 예술품을 소비적으로 전환하고자 하는 예술가와 화상의 상업적 심리가 반영된 실체라고 할 수 있다. 월간미술 편, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999, 190쪽 참조.

오리지널 작품처럼 꾸민 위작(偽作, fake), 오리지널 작품을 별개의 사상적 맥락 속에서 인용하는 패러디(parody), 동일 작가에 의한 오리지널 작품의 변형을 의미하는 베르시옹(version) 등이 있다. 이러한 복제품이나 복사품이 미술관, 특히 공공미술관에서 과연 어떤 전시적 가치를 가질 수 있는지 그 한계와 문제점은 없는지에 관해 짚어보고자 한다.

3. 공공미술관의 역할과 전시의 규범

미술관의 기능과 역할

20세기 이후 미술관은 소장품의 수집, 보존, 전시를 위한 전통적인 공간 개념에서 탈피하여 미술을 재해석하고 미술사의 기술이나 사회교육에 적극적으로 개입하는 제도적 기관으로 자리잡아 왔다. 오늘날의 미술관은 자본주의 체제는 물론 정치적, 사회적, 문화적 현상과도 결코 무관한 순수의 피안 지대에 있지도 못한 것 또한 피할 수 없는 현실이다. 특히 고급문화와 대중 문화가 갈등하거나 대립적 관계를 형성하는 이면에는 자본의 음습한 논리가 내재해 있음은 자명한 사실이기도 하다. 그럼에도 불구하고 공공미술관이 문화예술의 발전과 일반 공중의 문화교육에 이바지하기 위한 항구적 문화유산의 수집기관이자 매개자임을 부인할 수 없다면, 우리는 공공미술관의 역할과 기능을 결코 간과할 수 없을 것이다. 역사적으로 미술관은 미적 가치를 지닌 물건을 수집하고 보존하는 기능을 수행해왔다. 미술관에서의 예술품의 수집, 보존, 전시, 교육, 연구 등 일련의 활동은 작품에 대한 의미 부여의 방식인 것이다. 결국 하나의 오브제에 관한 미적 해석과 평가의 연장으로서 미술관은 실체적인 사물들(Tangible things)의 의미를 평가하는 업무를 관장하는 항구적인 기관인 것이다.¹¹⁾ 이러한 의미에서 미술관은 공사를 막론하고 그 본연의 기능적 측면에서 예술작품을 문화적, 역사적 맥락에서 그 질적 가치를 평가하고, 수집, 보존, 연구하는 공익적 기관인 것이다. 또한 미술관의 기능 중에는 사회적 기능을 간과할 수 없는데, 이는 공익성(Publicity)과 불가분의 관계를 맺고 있다. 18세기 이후 미술관/박물관이 예술의 민주화를 진전시켜온 이래 “문화는 총체적으로 말해 민중으로부터 솟아나며 민중에게 돌려져야 한다. 어떤 문화의 산물이나 그 이익의 향유가 엘리트 계급의 특권일 수는 없다. 문화적 민주주의는 문화적 산물의 제작이

11) 이인범, 『미술관 제도연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1998, 28쪽 참조.

나 문화생활에 관한 의사결정 그리고 문화의 보급과 누림에 있어서 개인과 사회가 행할 수 있는 한 가장 광범위한 참여의 폭을 근거로 한다"¹²⁾라는 유네스코의 입장은 의미 있는 준거가 되어 왔다. 이런 측면에서 미술관은 상업성과 대척점에서 그 순수한 공익적 기능을 다해야 할 책무가 있다고 보는 것은 현대미술관학의 지배적 견해이기도 하다.

로잘린 클라우스는 「아방가르드와 독창성—포스트모던적인 반복」이라는 논고에서 1981년 여름 워싱턴갤러리에서 개최된 《사상 최대의 로맹전》이라는 전시를 통해 현대미술에서 복제의 성격에 관한 논고를 발표한 바 있다. 그의 논고에서 언급한 로맹의 〈지옥문〉은 그가 죽은 지 60년 후에 만들어진 것으로 진품, 다시 말해서 원작일 수 없다는 의구심을 피력하고 있다. 이 〈지옥문〉은 로맹의 일부 작품과 마찬가지로 그의 생전에 주도된 적이 없고 사망 당시에는 미처 마르지도 않은 석고 모형만이 남아 있었던지라. 주도된 〈지옥문〉은 전부 원작이 없는 상태에서 복제품만 여러 개 존재하는 것의 예라고 밝히고 있다. 그러면서 그는 형상 창조자는 자신의 독창성을 과시하는 원형의 제작자여야 한다고 단언하고 있다.¹³⁾

클라우스의 논문은 로맹의 원작성에 대한 의심에서 출발하여 현대미술이 '그리드(grid)'를 추구하면서 반복의 상황과 강박관념에 빠지게 했고, 이것이 바로 반복, 복제, 복사의 근원이 되었다고 보았다. 그의 견해에 의하면 현대미술은 단일성에 대한 복수성, 진품에 대한 위작, 유일성에 대한 복제성, 원작에 대한 모작 등과 같은 끝없는 복제의 시스템으로 떨어지는 투명성을 생성시켜왔다는 것이다.¹⁴⁾

위의 《로맹전》의 예처럼 현대미술관에서의 공공연한 복제품 전시가 갖는 의미는 전시 자체를 '스펙터클(Spectacle)'한 현장으로 만들려는 미술관의 상업적 의도가 개입된 하나의 극단적 사례에 다름아닌 것이다. 이와 같은 스펙터클에 대한 지대한 열망은 설치형식과 맞물리면서 큰 스케일과 이색적인 공간의 창출을 기도하게 되고 '시각에의 광신(frenzy of the visual)'을 유발하며, 관람 인원을 최대로 확보하기 위해 대가들과 그 아우라를 상품화한 블록버스터쇼가 날로 성행하고 있다는 견해는 사실 우리 현실에서도 결코 예외가 아니다.¹⁵⁾

12) 앞의 책에서 재인용함, p.31. "UNESCO World Conference on Cultural Policies," *Final Report*, UNESCO, Paris, 1982.

13) 로잘린 클라우스, 김애현 역, 「아방가르드의 독창성—포스트모던적인 반복(The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition)」, *모더니즘 이후, 전시의 담론*, 눈빛, 1999, 87-93쪽 참조.

14) 앞의 책, 100-101쪽 참조.



5. 달리의 〈성경〉 삽화본이 전시된 예술의 전당 디자인미술관의 내부 풍경.

6. 달리의 〈성경〉 삽화본이 전시된 한 쪽 벽면의 모습.

“이런 전시는 그 주요 동기가 예술이 아닌 마케팅이므로, 전시가 개인사의 나열로 환원된다든가, 작품이 기념품과 호화 장정된 카탈로그의 판매를 위한 광고효과로 역전된다든가, 카탈로그에서는 작품해설보다 스폰서의 서문이 앞서고, ‘체잔느가 도시를 휩쓸다’ 따위의 광고성 기사가 오프닝 이전부터 범람하는 현상이 나타난다”고 진단한 윤난지의 견해는 지극히 타당해 보인다. 나아가 미술관의 세속화와 스펙터클로서의 전시가 지닌 후기자본주의적 성격을 규명하고자 한 윤난지의 이 글은 현대미술의 반복의 실천 장소로서 변모하는 미술관과 집단적 자아의 이미지를 틀지우고 포장

7. 《달리집》에 전시된 〈성경〉 삽화는 복사 판화 제작 중 한 점. (왼쪽)

사인이 이미 들어가 있는 상태로 찍혀 있으며, 외부 여백이 통일적으로 절단된 채 액자화되어 있음을 볼 수 있다. 전시장이나 도록에도 이 삽화의 원작인 수채·과슈화에 대한 언급이 전혀 없을 뿐더러, 니아가 이 삽화의 에디션 넘버, 출간 시기에 대한 정보가 없다. 전시의 기본적인 규범의 측면에서 더욱 문제가 되는 것은 이 전시물이 삽화로 제작된 석판화본이 아니라 마치 독립적인 판화로 보이게 전시되고 있다는 사실이다.

8. 〈성경(Biblia Sacra)〉 삽화집 5권 1질, 개인소장. 이태리의 한 소장가의 서재에 있는 실물사진. 〈성경〉 연작 105점이 수록된 것으로 이태리 리졸리출판사에서 출판한 삽화집이다. (오른쪽)
출처 <http://www.e-entica.it>



하여 파는 문화브로커(Cultural Broker)로 전락한 큐레이터의 현실을 날카롭게 지적하고 있다.¹⁶⁾ 최근 들어 우리나라의 주요 공공미술관에서도 이러한 전시 유형들이 관람객 동원의 성공에 힘입어 급격하게 떠오르고 있는데, 이들 전시가 서구의 전시와 다른 맥락에서 전시작품의 질적 가치, 전시의 내용, 미술사적 재해석의 문제 등 여과되지 않은 측면들이 내재하고 있음은 큰 문제가 아닐 수 없다. 무엇보다도 이러한 외국미술을 국내에 수용하는 단계에서 전문적 심의기구를 통해 전시 내용을 심의, 검증하는 제도적 절차나 기구의 설치가 절실하다고 본다. 이러한 제안과 관련하여 차체에 공공미술관의 대관 기능을 폐기하고 기획전시기능을 되살림으로써 이러한 상업주의적 문제점들을 해결해나가는 방안을 적극적으로 모색해야 할 것이다.

하나의 사례를 통해 본 전시규범의 문제

최근 《살바도르 달리 탄생 100주년 특별전(예술의 전당 한가람 디자인미술관, 6.12~9.5)》에 관한 전시평(「이 전시를 평한다」, 『서울아트가이드』 7월호)에 의해 촉발된 이른바 '복사물 논쟁'은 앞서 언급한 복제품, 불특정수령형 전시문화, 비평의 역할에 관한 제문제를 함축적으로 담고 있는 사안이 아닐 수 없다고 본다. 필자가 당사자로 등장한 이 사건의 본질은 달리의 〈성경(Biblia Sacra)〉 연작 105점의 전시물을 원작 혹은 진품으로서 오리지널

15) 윤난자, 「성전과 백화점 사이—후기자본주의 시대의 미술관」, 전시의 탐문, 눈빛, 2002, 140쪽 참조.

16) 앞의 책, 151쪽 참조.



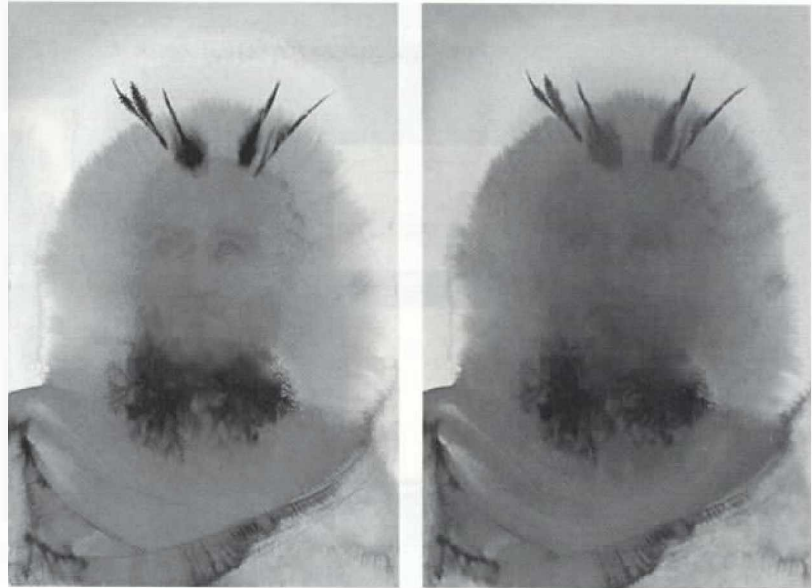
9. 도 8의 1권 중에 들어 있는 달리의 친필 사인.(왼쪽)
 10. <성경> 삽화집 중 네 번째 권임을 알려주는 내지 부분. 적어도 주최 측의 진품 주장을 뒷받침하려면 이 부분에 달리의 친필 사인이 있어야 하는데 보이지 않는다.(오른쪽)

판화로 볼 수 있느냐의 문제와 함께 '복사물'로 표현한 비평적 관점에 모아져 있다.¹⁷⁾ 이 점에 관한 논란의 핵심은 이미 복제의 개념에서 언급했으므로 여기서는 논외로 하더라도 전시의 규범에 관한 사안과 비평적 글을 법적 소송의 대상으로 제기한 점은 이후의 비평적 자유의 한계를 어떻게 볼 것인가의 문제와 관련하여 하나의 역사적 선례로 기록될 만한 일이다.¹⁸⁾

17) '오리지널 판화(Original Prints)'의 정의는 1960년 빈에서 열린 제3회 국제미술인회 의(The Third International Congress of Artists)에서 인준된 사항을 기초로 하여 1963년 유네스코 지부의 국제화가·조각가·판화가협회(International Association of Painters, Sculptors and Engravers) 영국위원회가 세부원칙을 정했다. 오리지널 판화의 개념은 판화의 소통가치보다는 예술적 가치를 강조하는 시각으로, 판화가 여러 장을 찍을 수 있는 복제의 의미로서 대중에게 보급되자 한정없이 찍을 수 있는가, 또한 그것을 모두 오리지널 작품이라고 볼 수 있는가에 대한 제한조건으로서 판화가 스스로 이러한 원칙을 지키므로써 자신의 작품이 남발되는 것을 막고 판화의 일품(一品)적인 가치를 높이는 목적에서 비롯했다. 또한 전문화된 공방제도의 도입으로 재판에서 프린팅까지 담당하는 것이 현대판화의 흐름 속에서 판화의 정통성 문제가 심각하게 대두되는 것은 어찌면 너무나 당연한 일인지도 모른다. 이 오리지널 판화의 정의에서 가장 핵심적인 사안은 작가가 스스로 판을 직접 제작해야 한다는 것이다. 또한 사진제판에 의한 것, 그 밖에 다른 기계과정에 의한 것, 비록 판화작품이라 볼 수 있는 것이라 하여도 그것이 오리지널 작품을 그대로 모사했거나 상당히 가깝게 복사한 것 등은 오리지널 작품으로 볼 수 없다고 규정하고 있으며, 작가의 사인 A.P(Artist's Proof), 넘버링(판화를 찍은 매수의 일련번호), 작가 서명 등을 명시하고 있는 것은 개개 판화작품의 가치를 보증할 수 있는 인증장치라고 할 수 있다. 이렇듯 오리지널 판화의 정의는 1960년대 이후 판화의 정통성을 보장하는 하나의 규범이 되어 왔으며, 판화의 원화적 가치를 높이고 상업적 유통 질서를 바로 잡을 수 있는 하나의 기준으로 작용하고 있다고 할 수 있다.

18) 이른바 "달리전-복사물 논란"에 관한 관련기사는 다음과 같다. 「달리 판화복사물 공방-법정비화 전망」(김은주 기자, 『연합뉴스』(2004. 7. 13)), 「달리 판화 <성경> 시리즈 '복사물 공방' 법정비화」(이무경 기자, 『경향신문』(2004. 7. 13)), 「사인까지 인쇄-70개국 전시원작」(이무경 기자, 『경향신문』(2004. 7. 14)), 「달리 석판화 원본, 복사물 논란」(이지형 기자, 『매일경제』(2004. 7. 14)), 「달리 판화 <성경> 진품 논란 확산」(김종면 기자, 『서울신문』(2004. 7. 14)), 「달리 석판화, 원화인가 복사물인가」(김민경 기자, 『주간동아』(2004. 7. 29)), 「달리 '복사물' 논쟁 끝내 법정다툼 비화」(이무경기자, 『경향신문』(2004. 7. 30)), 「판화의 진품 어디까지?」(문향란 기자, 『한국일보』(2004. 8. 2)), 「전시 ABC조차 무시한 <달리전>」(정영목, 『경향신문』(2004. 8. 13)), 「'달리전 비평' 법정 갈 일 아니다」(정영목, 『art in culture』 9월호), 이 원고를 넘기기 직전에 필자는 2004년 10

11. 살바도르 달리, 〈모세(Moise)〉, 종이 위에 수채물감, 잉크, 목탄, 32.6×47.8cm, 1964. (왼쪽)
 미국 샌프란시스코 프랭클린 모울스 갤러리 소장.
 12. 살바도르 달리, 〈모세(Gloria Vultus Moysi)〉, 석판화, 32.6×47.8cm, 1964-69 (오른쪽)

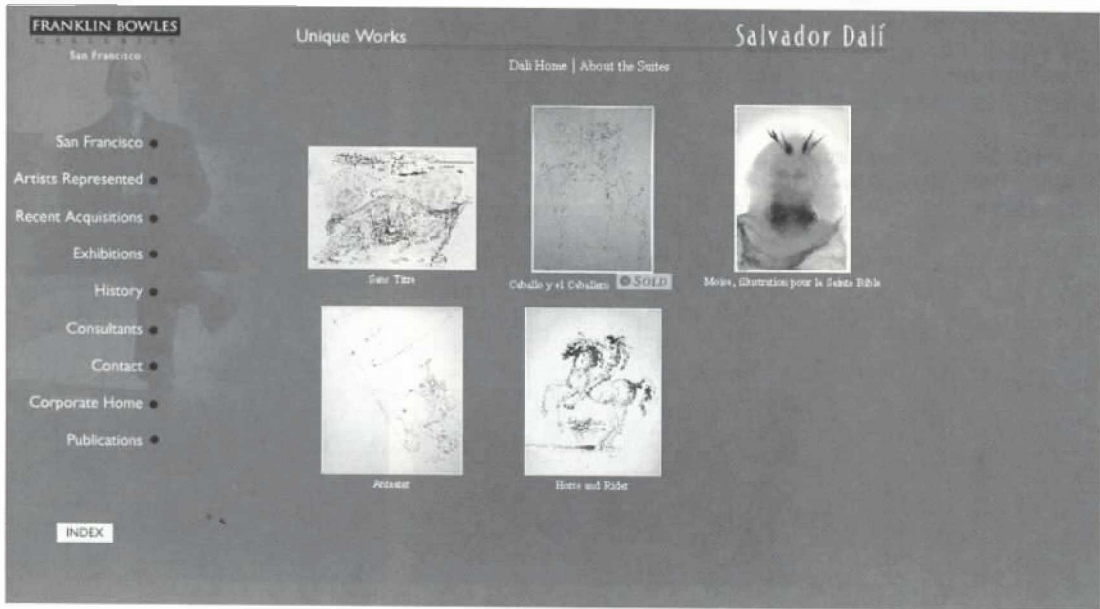


사실 전시규범의 원칙과 기본 사항을 고려할 때 다음과 같은 사항은 너무나 원론적이다. 첫째, 여기서 논점을 삼고 있는 복제(사)품을 전시할 수 있는가의 문제보다는 그 출처와 소장 경위, 전시물의 상태 등을 분명하게 밝히고 이를 전시하는 것이 전시 기획자의 일차적인 의무이자 책무라는 사실이다. 이는 전시장 안의 설명문이나 캡션은 물론 도록에서는 더욱 상세하게 기록되어야만 관람자의 보충적 이해의 측면에서나 후일의 연구자들의 입장을 고려할 때 오독의 소지가 없게 되는 것이다.¹⁹⁾

둘째, 이 판본이 삽화집으로 제작되었기 때문에 그 원본성은 5권으로 묶인 삽화집 자체라는 사실이다. 따라서 전시물로서 전시 가치 혹은 오리지널 판화로서의 가치를 논하기에 앞서 이 삽화집의 원본성을 파기하지 않았어야 했다고 본다. 더구나 이 〈성경(Biblia Sacra)〉 삽화집은 1967년

월 29일자 문서로 서울중앙지방검찰청 본 사건 담당 검사로부터 “출판물에 의한 명예훼손 사건”은 ‘혐의없음’ 처분을 내렸으며 이로써 범죄가 성립되지 않아 처벌할 수 없다는 통지를 받았다.

19) 전시작품의 기록이라고 할 수 있는 도록조차 이러한 인덱스 작업은 부실하기 짝이 없다. 예컨대 도록에는 작품 크기가 64.5×76.7cm로 표기되어 있는데, 이는 액자를 포함한 크기다. 원 삽화집에 실린 복사판화는 여백을 포함하여 34×48cm로 나와 있으며, 독일의 달리 공식 사이트에는 석판화 165점의 원판 각각의 크기가 다르게 표기되어 있다. 사실 오리지널 판화나 회화작품을 표기할 때, 액자 크기를 도록에 표기하는 것은 상식적으로 납득할 수 없는 일이다. 따라서 이러한 근거 역시 삽화집을 절취, 동일적으로 절단하여 전시했다는 점에서 원본성의 훼손은 물론 전시물의 오리지널리티를 의심케 하는 단서로 볼 수밖에 없다. 또한 도록 전시작품 목록 부분에 영문으로 기재된 재료 표기도 청동(Bronze)으로 되어 있으며, 이 밖에도 이 작품의 원작성을 신뢰할 수 없는 여러 가지 정황들(신문 보도자료나 《달리전》 인터넷 공식홈페이지에도 회화 320여 점으로 홍보하고 있는 점 등) 역시 간과할 수 없는 불양식적이고 비전문적인 행태들이다 단정하지 않을 수 없다.



13. 미국 샌프란시스코 플렉클린 보울스 갤러리에 전시된 달리의 <성경> 연작 중 <모세> 수채·과슈화 원화에 관한 인터넷 자료.

초판 발행 당시 모두 1,797점이 출간되었고, 이번 전시에 게시된 105점의 복사판화들은 이 초판본의 가장 아래 등급의 것으로, 기록상 달리가 각 권의 맨 앞장에 친필로 사인했다는 근거조차 제시되지 않은 보급판이었음을 부인하기 어렵다.²⁰⁾ 따라서 여기서 간과할 수 없는 중요한 논점은 다음과 같은 것들이다. 1) 이 삽화책이 석판화 복사판으로 출판되었다는 점에 의거하여 이 석판화 삽화집은 그 원본성이 삽화집 자체라는 사실 2) 전시장에도 이러한 책의 에디션 번호나 달리의 사인이 있어야 하는데 그나마 어디에도 게시되지 않았다는 점, 3) 도록에도 그런 근거 기록은 전혀 없다는 점, 4) 이 논점의 가장 중요한 핵심은 <성경>과 같은 삽화집의 경우 제본 상태를 파기하는 순간 전체를 통어하는 원본성은 상실되고 낱장의 복제판으로 전락한다는 점이다.

셋째, 달리의 이 <성경> 연작은 원본으로서 수채·과슈화 105점이 있으며 달리 자신이 구약성서 구절을 삽화집을 만들면서 불가타 에디션

20) 이 <성경> 석판화집의 출판 내력은 다음과 같다. 1967년 밀라노 리졸리 출판사(Rizzoli, Milan)에서 5권 1질로 묶어 수채·과슈화 원화를 토대로 석판화로 제작한 복사판화본을 출판함. 이 초판본은 “개인 소장자를 위한 본(ad personam)” 99질, “최고급 정정본(magni luxus)” 199질, “고급본(luxus)” 1,000질로 총 1,797질을 발행함. 1969년에 다시 로마 리졸리 출판사(Rizzoli, Rome)에서 1,677부를 재출판함. 1972년 프랑스 파리에서 오리지널 과슈화 42점이 나타나 이를 삽화집으로 묶어 재출판함(발행부수 미상). 1995년 달리 사후 6년 뒤, 이태리 과슈화 원소장자인 알베르토 컬렉션에서 오리지널 과슈화 60여점을 발견하여 독일에서 오프셋 인쇄로 성경삽화집을 출판함(발행부수 미상). 출처: http://homepage.internet.lu/visible-art/dali_EN.htm

(Vulgate Edition)에 입각해 각 판본마다 삽입해두었으므로 이를 개개의 석판화 전시물과 함께 게시해야 한다는 점이다.²¹⁾ 삽화집이라는 속성상 원본의 전시는 당연한 것일 뿐 아니라, 개개의 작품을 낱장으로 분리하여 전시할 수 있느냐의 문제를 떠나서라도 창작의 동기, 작품의 내용을 이해하는 수단으로 제시되었어야 마땅할 것이다.

넷째, 전시는 창작자와 수용자가 예술적 가치를 공유하기 위한 사회적 행위이며, 비평 역시 비평가의 전문지식과 감식안에 의거한 해석과 평가의 영역으로 침해할 수 없는 표현의 자유, 그 영역에 속해 있는 것이다. 비평이 개인사의 해소나 비평적 자유의 남용이 되어서는 안 되듯이 그 고유한 영역은 어떤 외부적 조건—그것이 법률이든, 권력이든, 자본의 힘이든 간에—에 의해 훼손되거나 변질될 수 없는 것이다. 더구나 전시라는 형식이 미술의 순수성 내지는 정신적 가치를 사회화하는 공공적 커뮤니케이션의 장이라는 측면에서 전시물에 관한 출처와 내력, 역사적 근거의 철저한 조사, 작품 내용의 깊이 있는 해설은 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다. 전시는 곧 예술을 매개로 대중적 소통의 유효한 방식을 모색하는 인문학적 탐사이며, 예술가의 세계관을 역사화하는 시대정신의 자취여야 하기 때문이다.

4. 맺음말

이 논고에서 필자는 복제의 개념, 유형별 구분 그리고 현대미술의 복제품의 전시가 가진 한계와 문제점 등을 짚어보고자 했다. 현대미술에서 복제가 원본을 대치하고, 기술복제의 시대에 있어서 복제의 긍정적 측면을 용인한다 하더라도 복제와 원작의 구분 내지 그 개념적 성찰을 소홀히 할 수는 없다. 예술작품의 진정성, 진품의 아우라, 미적 가치는 여전히 해석되고, 평가되고, 연구되어야 하기 때문이다. 이러한 문화적, 예술적 가치를 구현하는 사회적 공적 기관이 바로 미술관이며, 우리는 이 성소(聖所) 안에서 예술적 향유를 누릴 수 있는 것이다. 이런 측면에서 복제와 복사, 모사변형품을 구

21) 독일의 살바도르 달리 공식사이트(<http://www.salvador dali.de>)에는 석판화 원판(Original Lithographs)에 관한 자세한 내역들과 삽화의 텍스트들까지 상세하게 게시되어 있다. 여기서 중요한 점은 각각의 오리지널 석판화 원판들의 크기가 각각 다르게 표기되어 있는 점과 함께 이 105점의 석판화 분마다 각각 달리가 창작의 근거로 삼은 성경 관련 구절들을 병기하여 이 그림이 성경을 주제로 한 삽화로 제작되었음을 명확하게 알 수 있도록 한다는 사실이다.



분하고, 개념적이고, 사유하는 것은 비평가와 이론가의 당연한 역할이자 책무인 것이다.(도 14 참조) 나아가 미술이론, 미술비평계의 역할과 책임에 관한 문제제기가 현 단계 미술문화의 재반성을 촉구하고 기획자의 윤리성과 책임성을 사회적으로 환기시키는 가운데 변함없이 지속되어야 함은 우리 시대 모두의 비평적 과제이기도 한 것이다. 이런 맥락에서 비평의 태도에 관한 다음의 인용으로 이 글을 맺고자 한다.

“사실 우리의 비평과 분석은 작품 안에 고여 있는 관념만을 따름으로써 작품을 잉태한 현실과 무관한 것으로 만들고, 우리의 현실을 진실의 무대 저편으로 추방한 것이 아닌지 자문해야 한다. (...) 인식론의 중립에 몸을 숨긴 채 현실의 위협과 맞서기를 한사코 거부하는 것은 비평의 부재이자, 부패한 비평의 전형에 다름 아닐 것이다. (...) 비평의 역할이 자유의 의지를 더 나아가게 하는 것이라는 사실에 동의할 수 있다면, 그리고 제도란 정신의 지속적인 육화라는 사실을 깨달을 수 있다면, 비평은 망설임 없이 새로운 제도를 생산해낼 수 있는 새로운 역동성의 동반자로 나설 수 있을 것이다.”²²⁾

22) 심상용, 『새로운 미술의 장(場)을 지향하는 비평의 태도』, 『그림 없는 미술관』, 이룸, 2000, 225-235쪽.

14. 《달리전》과 관련하여 「서울아트가이드」 7월호에 게재된 「이 전시를 평한다」 부분.(왼쪽)
15. 이란바 「복사를 논란」이 법적소송으로 비화되자, 『경향신문』에 주최측의 문제점을 정면으로 파헤치면서 쓴 정영목 교수의 기고문(2004.8.13일자).(오른쪽)



□ □ 주제어

원작성(Originality), 복제(Reproduction), 복사품(Copies), 복수품(Multiples), 모사
변형품(Transformed productions), 전시가치(Ausstellungswert), 성경(Biblia
Sacra: The Bible), 전시규범(The criteria of exhibition)

참고문헌

- 강우방, 『미술과 역사 사이에서』, 열화당, 2004.
- 김문환 외, 『19세기 문화의 상품화와 물신화』, 서울대학교 출판부.
- 로잘린 클라우스, 김애현 역, 『아방가르드의 독창성—포스트모더니즘적인 반복(The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition)』, 『모더니즘 이후, 전시의 담론』, 눈빛, 1999.
- 발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2001.
- 심상용, 『그림없는 미술관』, 이룸, 2000.
- 앙드레 말로, 김웅권 역, 『상상의 박물관』, 동문선, 2004.
- 연세대학교 언어정보개발연구원, 『연세한국어사전』, 두산동아, 1998.
- 움베르토 마투라나, 프란시스코 바렐라, 최호영 역, 『인식의 나무』, 자작아카데미, 1995.
- 윤난지, 『성전과 백화점 사이—후기자본주의 시대의 미술관』, 『전시의 담론』, 눈빛, 2002.
- 이인범, 『미술관 제도연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1998.
- 이정우, 『시뮬라크르의 시대』, 거름, 2000.
- 장 보드리야르, 배영달 역, 『생산의 거울』, 백의, 2004.
- _____, 이상률 역, 『소비의 사회』, 문예출판사, 2004.
- 테오도르 W. 아도르노, 『미학이론』, 문학과 지성사, 2003.
- Critical Terms for Art History*, edited by Nelson, S. Robert & Shiff, Richard, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or The Culture Logic of late Capitalism*, Duke University Press, 2001.
- Wolff, Janet, *The Social Production of Art*, New York: New York University Press, 1993.

The Concept of Reproduction and the Criteria of an Exhibition in Contemporary Arts

Dong-kwang Chang

The purpose of this article is to delve into the problems of originality of the artwork by examining issues of reproduction within the contemporary art market.

In contemporary arts, especially in terms of art production and consumption, we can't overlook society and its economic structure and its connection with of capitalism. As the purity of art creation has turned into an exchange value, art, especially an object as artwork, has fallen into the status of production in an economic marketing system.

Walter Benjamin mainly referred to that point in his thesis *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, which originated the sociology of plastic arts. This thesis, published in 1936, traced how the artistic functions of photograph and movie had been changed through the social development. His main concerns were movie and photograph but what I am concentrating from his point of view, is that even in the field of plastic arts, the manufacture of reproduction has been practiced as a primary method within the social and political contexts and development.

Though I am referring to this in the main body of this article, reproduction in contemporary art strongly needs a new definition since it has been spread all over like a newest virus, not only by collector's personal taste or but also by commercial circulations of these reproductions to the public.

This relates to Benjamin's argument about the value of an exhibition at a museum(*Ausstellungswert*). Since the function of an artwork has been one of cultural industry, the manufacturing of reproduction raises unexpected problems, such as, the originality of the artwork, the value of an exhibition at a museum, its achievement as documentary and as a territory of art criticism.

In this point of view, I want to inquire into the value and criteria of an exhibition in contemporary art through the review of the definitions and the intrinsic attributes of reproduction.

Somehow in a broad sense, the reproduction is a product coming out of representation or copy (replica) of an original art work or an model. Therefore, the problems it presents differ from the Simulacre, which is an image without an original one.

In terms of the Meanings of reproduction, we can distinguish it as reproductions, copies, and productions. These types of reproductions are not the original artworks reflected by the creative intention of the artists.

For example, a publishing company reproduced some of lithographs of Salvador Dali in the 1960s. They are commercial copies in the form of representation or reproduction with no artistic and creative intention of the artist. However, In despite of this theoretical basis, reproductions of the famous artists are still displayed without any verification for of the public's quest for the artworks.

Moreover, many commercial companies that are planning to exhibit art works of the world-famous artists only for their profits keep trying to speak ill of and judging by the law the honest art critics' articles which discuss the true values of exhibition.

If freedom of expression is one of the ideals of democracy, even the judgment of the originality of the artworks should be freely expressed.