



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학석사 학위논문

포스트모던 미술의
저작권 문제 연구

A Study on Problem of Authorship in
Postmodern Art

2016년 1월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
조 소 현

포스트모던 미술의 저작권 문제 연구

지도교수 정 영 목

이 논문을 미술경영학 석사 학위논문으로 제출함

2016년 1월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영전공

조 소 현

조소현의 석사학위논문을 인준함

2016년 1월

위 원 장 _____ 정영목 _____ (인)

부 위 원 장 _____ 정상조 _____ (인)

위 원 _____ 정형민 _____ (인)

국 문 초 록

본 논문은 포스트모더니즘 미술의 발생, 개념, 논리, 성격, 사회적 배경 및 특성을 저작권과의 연관 속에서 전체적으로 조망하는데 그 목적을 두었다. 더욱 구체적으로, 포스트모더니즘 미술의 특성을 알고, 이와 관련하여 저작권이 무엇을 말하는 것인가와 저작권의 문제에 관한 연구를 하는 것이 본 논문의 취지이다. 저작권은 미술에서 건강한 발전과 작가의 작품 창작에 있어서 가장 정상적인 덕목인 정정당당(正正堂堂)과 창작성과 개별성을 존중받기 위한 꼭 필요한 요소이다. 작품의 표면에 나타나는 외형적인 겉모습만이 아니라 작품 자체를 뒷받침해주는 저작권과 관련되는 부분이 존재한다.

미술의 발전과 흐름에 따라 미술문화에 대한 관심과 미술작품의 가치는 높아지지만, 미술 저작물과 저작자는 이러한 미술시장의 발전과 미술저작물의 가치상승에 따른 보호와 적절한 권리를 보장 받지 못하고 있는 것이 현실이다. 이는 미술저작물과 저작자에 대한 논의와 연구는 부족하고 미흡한 반면 미술시장의 확대방안에 대한 연구에만 중점이 두어졌기 때문이라고 생각된다.

포스트모더니즘 미술은 다원화된 새로운 미술을 보여주며 차용과 복제, 복합성을 지니는 성향을 고려하였을 때, 이와 관련한 저작권이 무엇을 말하는 것인가를 파악해야하며, 어떠한 문제가 제기될 수 있는지 알아보아야 한다.

차용미술의 대표적인 예라고 할 수 있는 패러디와 패스티쉬를 특징으로 하는 포스트모더니즘 미술의 특성상, 저작권과 관련한 포스트모더니즘 미술과 위조의 문제, 표절과 차용 문제 등 여러 가지 문제들이 있다. 이에 따라 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제는 불가분의 관계를 가지며, 이러한 부분은 본 논문에서 연구되어야 할 부분이다. 본 논문을 통하여 포스

트모더니즘 미술의 개념과 특성을 정확히 알고 이와 저작권을 관련지어 연구하는 것이 본 논문의 목적과 의도이다. 이러한 맥락에서, 포스트모더니즘 미술과 저작권의 관련성과 해석을 통해 포스트모더니즘 미술에 있어서 저작권의 의미를 보다 효력 있게 만들어, 저작권의 단순한 기능을 넘어서 사회, 문화적 현실을 반영하는 역할과 가능성을 수행하게 한다.

따라서 포스트모더니즘 미술에 있어서 저작권은 무엇을 말하는가와 어떠한 문제가 제기 될 수 있는지는 본 논문에서 논의해야 할 핵심적인 부분이다.

주요어 : 포스트모더니즘(Postmodernism), 포스트모던 미술(Postmodern art), 저작권(Copyright), (원)저자 (Authorship), 저작인격권(Author's moral right), 저작재산권(Property Right)

학 번 : 2012-23418

목 차

제 1 장. 서론	1
제 1 절. 연구의 배경	1
제 2 절. 연구의 필요성과 목적	2
제 2 장. 포스트모더니즘 미술	4
제 1 절. 포스트모더니즘 미술	4
제 2 절. 포스트모더니즘 미술의 배경	6
1. 시대적 배경	6
2. 문화적 배경	8
제 3 절. 포스트모더니즘 미술의 특성	10
1. 예술과 일상의 경계 와해	15
2. 저자의 죽음	17
3. 알레고리적 성격	20
4. 차용과 복제 (패러디와 패스티쉬)	27
제 3 장. 저작권	42
제 1 절. 저작권의 개념	42
제 2 절. 저작권의 구성 (저작인격권 & 저작재산권)	46
제 4 장. 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제	48
제 1 절. 포스트모더니즘 미술과 저작권	48
제 2 절. 포스트모더니즘 미술과 문제의식	50
제 3 절. 모더니즘과의 구분	52
제 4 절. 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제	54
제 5 장. 결론	60
참고문헌	64
도판	70
Abstract	71

그림 목차

[그림1] Robert Smithson, <나선형 제방(Spiral Jetty)>(1970)

[그림2] Robert Rauschenberg, <모노그램(Monogram)>(1995)

[그림3] Hans Haacke, <게르마니아>

제 1 장 서 론

제 1 절 연구의 배경

포스트모더니즘 미술은 이전의 모더니즘 미술에서 허용되지 않았던 다양한 해석의 가능성으로 인해 의미가 고정되지 않고 난해함과 모호함을 불러 일으킨다는 관점을 지니고 있다. 이 난해함은 작품이 하나의 고정된 의미를 갖는 것이 아닌, 다양하고 복합적인 맥락을 기반으로 하여 각기 다른 의미가 발생하기 때문이다. 또한, 작품의 외적인 요소가 작품의 의미 발생에 개입하고, 관람자의 다양한 해석으로 인해 일관적인 의미의 전달이 불가능해졌기 때문이다. 이로 인해 포스트모더니즘 미술은 관람자를 비롯해 타작가들의 시선에서도 다양한 각도에서의 해석이 나오며, 이에 따라 차용과 복제의 범위 또는 정도와 관련해서도 해석이 각양각색이다. 따라서 이와 관련한 저작권의 문제가 자연스레 연관되며 정도의 규율을 위해 저작권의 보호는 불가피하다.

그렇다면 포스트모더니즘 미술과 관련한 저작권은 무엇이며, 포스트모더니즘 미술은 어떠한 이유로 저작권의 보호를 필요로 하는지에 대한 질문이 존재한다. 또한, 누가 포스트모더니즘 미술이라고 주장한다고 해서 곧바로 차용과 복제와 관련해 자유가 보장되는 작품으로 인정될 수 있을 것인가에 대한 질문도 이어진다.

미술작품인지를 살펴볼 때 가장 중요한 것은 미적인 의도가 중요하다고 보아야 할 것이다.¹⁾ 또한 미국의 미술사학자 H.W.젠슨에 의하면 예술은 인간이 창작한 것이어야 하며, 창의적인 표현이 구현되어야 한다.²⁾ 이처럼 근본적인 예술의 정의에 대한 논란이 일컫는 가운데, 포스트모더니즘 미술

1) 김형진, 『미술법』, p.13

2) Janson, 『History of Art』, p.10

에서 저작권이 갖는 의미는 무엇이며, 인터넷 등 새로운 기술의 등장에 부응해 저작권이 발생하게 된 것에 대한 많은 이들의 관심이 기울어졌다.³⁾ 따라서 본 논문의 연구를 통해 포스트모더니즘 미술과 저작권의 보호에 대해 정확히 알고, 이에 관해 연구하는 것은 매우 의미 있는 주제이다.

제 2 절 연구의 필요성과 목적

연구의 필요성은 개성·자율성·다양성·대중성을 중시한 포스트모더니즘 미술 저작물과 관련한 저작권의 보호의 필요성 여부의 문제로부터 시작된다. 본 연구는 예술 작품으로의 진정성이 인정되었음을 기반으로 하였을 때 포스트모더니즘 미술과 관련한 저작권의 보호에 대해 논의할 수 있겠다.

저작권은 새로운 발명보다는 ‘독창성’을 보호한다. 캐슬린 김에 의하면, “저작권 보호를 받는 순수 미술과 응용미술, 특허법의 보호를 받는 실용적 목적의 산업용품이나에 따라 창작자의 법적 권리”가 달라진다.⁴⁾

이와 같이 현대미술의 일환인 포스트모더니즘 미술의 특징은 일상과 거리를 좁힌 예술이다. 포스트모더니즘은 대표하는 단 하나의 양식이란 것이 다원주의가 지배한다. 잡종성과 복합성 등의 미학을 제시하고, 중심과 주변의 혼재, 차용(pastiche)과 복제(parody), 패러디, 상호텍스트성, 혼성모방, 콜라주 등 다양한 테크닉이 구사된다. 이와 같은 포스트모던 형식을 한 미술 작품은 흔하게 저작권 적용에 있어 근원이 되는 모방과 표절의 문제로 이어진다. 이처럼 획기적이고, 복잡다단하며, 다양한 양상을 띠는 포스트모더니즘 미술에서 차용은 수단이 아닌 목적으로 자리 잡았다. 그럼으로 인해 타인의 저작물을 차용하여 자신의 저작물을 제작하고 이 과정에서 원작자의 허락을 구하지 않고 이용하는 경우가 대부분이 되었다.⁵⁾ 이

3) 캐슬린 김, 『예술법』, p.139

4) 캐슬린 김, 『예술법』, p.31

5) 오중관, 「차용미술의 저작권법 쟁점에 관한 연구」, 국민대학교 법무대학원 석사학위논문, 2013,

처럼 저작권침해의 유형 중 가장 흔하게 나타나는 것이 타인의 저작물을 무단으로 이용하는 것이다. 따라서 작가들 사이에서 문제들이 발생하는 것은 피할 수 없는 현실이다. 그러므로 이러한 현실을 타개하기 위한 연구와 방안이 필요하며, 이에 대한 연구를 하는 것과 방안을 찾는 것이 본 논문의 목적이다. 이와 같은 본 논문의 목적을 달성하기 위해 이어서 포스트모더니즘 미술의 개념과 특징에 대해 구체적으로 알아본 후 이와 저작권과 연결시키므로 논문의 핵심 연구와 최종적인 결론에 도달할 것이다.

제 2 장 포스트모더니즘 미술

제 1절 포스트모더니즘 미술

할 포스터(Hal Foster)는 포스트모더니즘에 대해 다음과 같이 질문했다. “포스트모더니즘은 과연 존재하는가. 만일 존재한다면 그것이 의미하는 바는 무엇인가. 그것은 개념인가 혹은 실천인가. 지역적 양식의 문제인가 아니면 완전히 새로운 시기 내지 경제적 국면을 의미하는가. 그것의 형태, 영향, 위상은 무엇인가. 우리는 그것의 출현을 어떻게 짚어 말할 수 있는가. 우리는 진정 ‘모던’을 넘어 이른바 ‘탈산업’ 시대에 살고 있는 것일까.”⁶⁾ 이와 같은 포스터의 질문이 시사 하듯이 본 논문에서는 포스트모더니즘과 관련한 저작권의 핵심에 다가가기 위해 우선 이 용어들이 사용되고 있는 구체적 맥락들을 사회적 배경, 시대적 배경, 문화적 배경과 관련하여 살펴보겠다. 이어서, 포스트모더니즘 미술의 특성을 예술과 일상의 경계 와해 (고급문화와 대중문화의 구분 와해), 저자의 죽음, 알레고리적 성격, 차용과 복제 (패러디와 패스티쉬)로 나누어 살펴보겠다.

컴퓨터, 디지털 미디어 등을 통해 이미지의 접근성이 좋아지면서 저작권과 예술 소유권, 리메이크에 대한 복잡한 문제가 생겨났다. 이미지는 사회 정치 문화적 맥락으로 이해되며, 인종이나 계층 등의 사회문화적 부호가 작용한다. 여러 가지 해석의 가능성 때문에 이미지는 다양한 용도나 의도된 효과로 사용되고 영향력을 가지면서 의미의 복합성을 내포한다.⁷⁾

포스트모더니즘 미술가들의 특징은 자신의 미술가로서의 가치 있는 시각과 관념을 사진, 소리, 텍스트, 퍼포먼스, 영상 등의 매체를 통해 보여준다. 이처럼 포스트모더니즘은 1960년대 중반부터 나타나기 시작한 개념으로,

6) Hal Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern culture*, Port Townsend, Washington : Bay Press, 1983. p. 9

7) 노소영, 「현대의 시각성과 현대미술의 시각성」 <http://ss.ize.kr/113>

지난 20세기에 걸쳐 서구의 문화와 예술, 사고를 지배해 왔던 모더니즘에 대한 반발을 주축으로 시작되었다. 모더니즘의 형식주의가 예술가들만의 즐거움에 그치게 되고 대중들에게는 공허감을 안겨주었다는 점은 포스트모더니즘 미술의 문제의식으로 작용하게 되었고, 이에 포스트모더니즘 미술은 예술과 삶의 결합을 통해 작품의 의미가 그것을 둘러싸고 있는 외적인 것들과의 관계를 통해 이끌어내게끔 한다.⁸⁾ 포스트모더니즘 미술은 사회, 문화적 맥락 속에서 형성되는 문맥적 의미에 의존하게 되었다. 포스트모더니즘의 특징들은 문화 전반에서 대두 되었지만, 일관적인 사조나 운동, 또는 양식의 형태로 나타나지는 않는다. 그러나 포스트모더니즘 미술의 모든 특징들을 아우르는 중심적 동기는 모더니즘에 의해 경계 지어졌던 고급문화와 저급문화의 구분을 와해시키는 것이었다. 또한, 모더니즘의 순수하고 깨끗하고 단일적으로 보편적이고 합리적이고 객관적인 성격에 비해 포스트모더니즘은 불확실하고 모호하고 이질적이며 절충적이고 파편적이고 깊이와 표면의 차이를 무시하며, 주체의 상실이며 지역적이고 서술적이고 장식적이고 낭만적이고 통속적인 성격을 갖는다.⁹⁾ 이러한 포스트모더니즘의 일부 특성은 모더니즘에서도 나타났기 때문에 모더니즘과 포스트모더니즘을 분명하게 구별하기 어렵게 만들기도 하는데 그 차이는 모더니즘에서는 부분적으로 나타났던 것이 포스트모더니즘에서는 보다 핵심적인 성격으로 나타난다는 점이다. 또한 모더니스트 미술가들이 대체로 한 가지 매체에 몰두하고 누구의 작품인지 금방 알아볼 수 있는 개성적인 양식을 창조하려 했다면 포스트모더니스트 미술가들은 하나의 양식에서 다른 양식으로, 한 매체에서 다른 매체로, 또 미술뿐 아니라 다른 분야의 언어, 형상들을 자유롭게 이동하면서 복합시킨다. 이러한 일련의 경향에 의해 포스트모더니즘 미술에서는 근본적으로 예술과 현실의 경계가 없어져버렸다. 또한 포스트모더니즘 미술가들은 소비 중심 사회, 첨단 과학과 정보의 시대, 매체의

8) 최은정, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 알레고리적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007, p.2

9) 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」, p.72

시대에 돌입하면서 정보 처리와 유통의 효율성이 중요시되는 후기산업사회에 대한 사회적인 시각을 보여주기도 한다. 포스트모더니즘 미술에서는 미술가들의 사회적 지위에도 변화가 생겼다. 돈에 대한 애정은 부르주아 근성이라고 경멸하고 가난 속에서도 순수한 예술가의 신화를 수립했던 모더니스트들과는 달리 오늘날의 미술가들은 미술 시장의 확대와 국제화로 고소득층으로까지 인식되게 되었고 작품의 상업성 여부가 성공과 중요하게 연결된다고 여긴다.¹⁰⁾

포스트모더니즘 미술가는 미술의 범위에만 고립되고 안주하는 것이 아니라 정치, 경제, 사회, 문화를 비판적으로 파악하고, 과학기술이 사용되는 방식에도 집중한다. 모든 이는 미술가가 될 수 있지만, 감상자로서 포스트모더니즘 미술을 판단할 수 있는 눈을 가져야만, 포스트모더니즘 미술과 관련한 문제의 발생을 인지하고 이해할 수 있다. 이어서 포스트모더니즘 미술이 나타나게 된 배경을 알아본 이후, 특성을 살펴보겠다.

제 2 절 포스트모더니즘 미술의 배경

1. 시대적 배경

포스트모더니즘 미술의 시대적 배경에 대해 언급하자면, 1970년대에 들어와서 그동안 사회사적 맥락과 이론 및 비평의 개념에 머물러 있던 포스트모더니즘이 예술의 영역으로까지 확장되었다. 포스트모더니즘이 이론상의 개념을 벗어나 이제는 건축, 미술, 음악, 무용 등 예술의 현상을 포괄하는 ‘포스트모던 경향’을 만들어냈다. 예술에 있어서 처음으로 포스트모던의 개념이 등장한 것은 ‘건축’ 영역에서부터이다. 1960년대까지는 직선과 사각형 형태의 국제적 양식이 유행하였다. 그러나 포스트모더니즘은 이러한 양식을 탈피하여, 삼각형과 원의 형태를 표현하는 절충적이고 대중

10) 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」, p.74

적인 양식을 만들었다. 이와 같은 현상은 전통적인 건축에서 나타나는 직선과 사각형이라는 고착된 형태를 탈피하기 위함이라는 개념에서 비롯되었다.

미술에서의 포스트모더니즘 논의는 사회적 요인들, 예를 들어 베트남 전쟁과 그에 대한 반발, 1968년의 학생 운동, 워터게이트 사건 등에서 많은 영향을 받았다. 결과적으로, 이러한 형상들은 모든 제도를 포함한 이미 규정된 것들에 대한 신뢰의 부제로 이어졌고 이는 예술에 있어서 종래의 모더니즘 개념에 대한 틀을 깨뜨리는 것으로 알려지게 되었다. 이미 1960년대부터 당시의 미술계를 지배하고 있었던 모더니즘의 형식주의에 대항하는 세력들이 등장하고 있었으며 1970년대에 들어서서 이러한 분위기는 더욱 강해졌다. 모더니즘에 대항하는 본격적인 움직임은 대학미술연맹(College Art Association)에 대항하는 새로운 예술 연합(New Art Association)의 강령에서 시작되었다.

“우리는 예술의 순수성이라는 신화에 대항한다.

우리는 감각적 지각력이 오직 그 안에서만 발전한다는 생각을 부정하며, 이는 우리가 예술적 구상력과 사회적 구상력은 강한 끈으로 이어져 있다고 믿기 때문이다.

우리는 예술과 다른 학문들-인류학, 역사, 등-간에 만들어진 인위적인 경계와 면밀하게 이루어지는 사회적 이슈들로부터의 차단에 대해 반대한다. 우리는 인종차별과 가부장주의, 계급주의를 지지하는 이데올로기의 공급을 통해 우리 문화적 유산의 진정한 본질을 억누르고 있는 지식의 파편들에 대항한다 [...]” 11)

이렇듯 모더니즘에 대한 저항으로 출발한 포스트모더니즘의 움직임은 새

11) New Art Association Newsletter, Sept. 1970, on "Politics", Artforum, Nov. 1970, p.39. Irving Sandler, Art of the Postmodern Era : from the late 1960s to the early 1990s, New York: Icon Editions, 1996, p.332에서 재인용.

로운 이론과 비평을 내놓으며 급속도로 확산되었다. 특히 1976년에 창간된 「옥토버(October)」¹²⁾를 중심으로 활동한 미국의 비평가들은 주로 프랑스에서 수입한 기호학과 마르크스주의, 정신분석학 등이 동원된 철학과 사회이론에서 이야기되던 포스트모던 담론을 미술에 적용했다.¹³⁾ ‘옥토버’라는 이름은 1917년 10월의 러시아 혁명을 기념하며 지어진 것인데, 편집자들은 그 날을 “우리 세기에 있어 혁명적 실행과 이론적 연구, 그리고 예술적 혁신이 모범적이고 독특한 방식으로 하나가 된 날”이라고 공표했다.¹⁴⁾

결국, 모더니즘의 지속적인 존립에 대한 의문을 불러일으키고 포스트모더니즘의 출현을 가져오게 한 사회적인 요인은 현대화에 따르는 부작용, 1960년대의 문화혁명이 야기한 태도 변화, 마르크시즘의 영향 등에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 이를 바탕으로 미술을 다시 삶과 사회와 결합하였으며, 이를 뒷받침하는 다양한 이론적, 조형적 실험이 이어지게 된다. 옥토버지에서 크라우스와 마이클슨이 선언하고 있듯이, 미술은 인간정신의 영구불변한 표명이라기보다 시대적, 지리적, 사회적, 정치적 조건들의 특수한 조합의 산물이며 이러한 조건들의 탐색이 포스트모더니즘의 활동이 무엇인가를 정의해주는 것이다.¹⁵⁾ 이러한 분위기 속에서 출현한 포스트모더니즘 미술은 자연스럽게 예술작품의 고유한 틀에서 벗어나 예술의 사회적 조건에 주목하게 되었으며 이는 모더니즘 미술과의 차이를 드러내는 가장 큰 요인이 되었다.

3. 문화적 배경

12) 옥토버를 창간한 이들은 Rosalind Krauss, Annette Michelson, Jeremy Gilbert-Rolfe이며, 주요 기고가 중에는 Douglas Crimp, Craige Owens, Benjamin Buchloh 등이 있다.

13) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 서울: 한길아트, 2005, p.15.

14) Irving Sandler, Art of the postmodern era : from the late 1960s to the early 1990s, New York: Icon Editions, 1996, p.335.

15) Rosalind Krauss and Annette Michelson, "Editorial", October, Fall 1979, p.3-4, 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 서울: 한길아트, p.61에서 재인용.

새로운 도시공간의 형성, 이른바 뉴미디어의 출현 및 소비문화의 확산 등으로 인하여 우리는 현실과 일상을 어떤 매개의 문화적 이미지들, 예를 들어 T. V. 광고, 뉴미디어 등을 통해 느끼게 되고 일상생활은 기호화되며 사회적 공간뿐만 아니라 개인적 공간에 까지도 침투하게 된다. 대중매체는 중요한 중개자로 등장하게 되고 문화부문에서도 새로운 변화의 모습을 보이게 된다. 대중매체의 등장과 함께 나타난 문화부문에서의 변화는 그동안 모더니즘에서 소홀히 취급되어 온 장르들이 새롭게 부상함으로써 나타난다. 1950년대에 이르러서는 추상표현주의 대신 팝아트가 중요한 위치를 차지하기 시작하고, 주변 장르로서 간주되던 공상과학 소설이나 서부개척 소설 혹은 탐정소설 등이 중심적인 문학 장르로 새롭게 부상하였으며, ‘인터내셔널 스타일(International Style)’의 모더니즘 건축에 대한 비판적 반작용으로서 대중적이고 절충적인 건축 양식이 새롭게 대두하기 시작한다.

이러한 변화적 양상에 대해 스코트 래쉬(Scott Lash)는 포스트모더니즘의 사회학(1990)¹⁶⁾에서 문화적 변화와 문화적 유형 그리고 사회계층화의 관점에서 모더니즘과 포스트모더니즘을 구별 짓는다. 모던화가는 문화적 <차별화>의 과정이라면 포스트모던화는 문화적 <탈차별화>의 과정이다. 그리고 모더니즘 문화와 포스트모더니즘 문화의 생산자들과 소비자들은 점차 소멸하고 새롭게 부상하는 특정사회계층과 밀접한 관계를 맺는다.¹⁷⁾

포스트모더니즘 논의에 있어 등장한 대중문화와 고급문화간의 논의는 산업 혁명 이후, 두 유형으로 범주화되어 양자간의 견해가 더욱 첨예하게 대립했다. 고급문화는 ‘소수집단’의 문화개념으로 문화적으로 교육받고 선택된 엘리트 집단을 의미하며 창의력과 자기 충족에 역점을 두는 고도의 실험적인 분야로서, 그 독자성은 재료와 도구가 습관적으로 사용되는 방식과 이에 상응하는 형식적 관례, 그리고 작품이 제작, 분배, 소비되고 분류되는 사회제도, 특정집단, 교육기관, 단체 및 제도들의 특수한 결합 - 미

16) Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990

17) Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990 p. 9.

술협회, 미술대학, 아카데미, 미술관 등 - 에 의해 보장된다.¹⁸⁾

포스트모더니즘의 대중문화에 대해서는 아도르노, 벤야민 등에 의해 서로 상반된 논의가 이루어져 왔다. 아도르노(Theodor Adorno)는 대중문화가 다른 어떤 예술형태보다 문화적 지배에 더 쉽게 종속된다고 보아 부정적으로 평가하였다. 이윤을 목표로 삼고 있는 상업주의적 자본주의 사회에서 모든 문화적 생산품은 대중 소비를 위해 만들어질 뿐 아니라 대중 소비를 결정하는 일에도 기여하게 되어 소비자는 생산자와 마찬가지로 피동적 존재로 전락하게 되며 대중매체는 보수적 이데올로기를 전달함으로써 소비자의 의식을 조작하게 된다. 이때 문화산업은 개인을 현존하는 사회적 질서와 정치적 체제 속에 통합시킴으로써 민중들에게 순응적이고 소비적인 가치관을 강요한다는 점에서 부르조아 사회의 물화(物化)현상의 일부라고 볼 수 있다.¹⁹⁾

그러나 대중문화에 대해 호의적 반응을 보이는 벤야민(Walter Benjamin)은 예술가와 예술의 소비자 사이에 사회적 관계가 수립되기 위해서는 예술가는 현존하는 예술적 생산력을 무비판적으로 받아들이지 말고 기존의 예술양식을 변형시켜 혁신적인 예술매체를 개발해야 한다고 주장한다.²⁰⁾

부르조아 계층의 특권 엘리트들이 주로 향유하던 전통적 예술작품은 늘 살아있는 어떤 성격, 즉 아우라(aura)를 갖고 있었다. 그러나 현대에 이르러 새로운 매체의 발명과 발달로 예술작품이 기계에 의해 무한정 복제됨에 따라 이런 신비스런 분위기가 완전히 상실되게 되었다. 이러한 지점에서 아도르노가 상업주의에 의한 예술의 타락을 발견했던데 반해 벤야민은 오히려 예술의 정치적 가능성을 발견하여 사회를 변혁시키는 수단으로 사용되어야 함을 역설하였다.

18) John A. Walker, Art in the Age of Mass Media, London: Pluto Press, 1983.

19) 아도르노가 주로 문학, 음악, 영화와 관련하여 고급문화의 중요성을 강조했다면 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 미술과 관련하여 강조하였다. 그린버그의 이론적 변모는 4장에서 언급될 것이다.

20) 그 유일성으로 인해 비롯되는 그 존재를 휘감고 있는 듯한 분위기 - 시간과 공간 속에서의 그 살아있음, 그것이 놓여있는 자리에만 유독 실재하는 존재감.

대중문화에 대한 이 같은 논란은 포스트모더니즘에 이르러 보다 본격적으로 대두되기 시작하였다. 제2차 세계대전 이후 모더니즘의 세력이 점차 약화되면서부터 고급문화와 대중문화 사이의 장벽이 붕괴되어 대화적 관계가 성립하게 된다.

제 3 절 포스트모더니즘 미술의 특성

레오 스타인버그(Leo Steinberg)가 1972년 ‘포스트모더니즘’이란 말을 미술에서 최초로 사용한 이후,²¹⁾ 1970년대 후반 이래로의 미술을 통상 ‘포스트모더니즘 미술’로 부른다.²²⁾ 포스트모더니즘 미술은 제2차 세계대전 후 미국을 중심으로 전개된 미니멀리즘(Minimalism)과 개념미술(Conceptual Art)의 극단화된 추상에 대한 반작용으로 등장하기 시작했다. 포스트모더니즘 미술이 모더니즘 미술에 대한 반발을 주축으로 하는 만큼, 그것의 근본적인 성격을 알기 위해서는 우선 모더니즘 미술의 특징도 살펴보아야 한다.

주지하는 바와 같이 모더니즘 미술은 과학기술의 발전과 사회의 각 분야가 전문화, 분업화되는 상황 속에서 미술 또한 과학으로 이를 수 없는 미술만의 고유한 경험을 제공하고자 등장한 사조라 할 수 있다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)에 의하면, 19세기 말 이후의 미술은 매체 자체의 특수한 효과와 문제에 몰두하는 모더니즘 미술로 발전해왔다.²³⁾

21) 레오 스타인버그는 「또 다른 기준(Other Criteria)」이라는 글에서 로버트 라우센버그의 작품 화면에 나타난 변형에 대해 논하면서 처음으로 ‘포스트모더니즘’이라는 용어를 시각예술에 적용했다. 여기서 스타인버그는 라우센버그의 회화의 표면을 인쇄기에 비유하여 ‘플랫베드(Flatbed)’라는 명칭을 붙였다. 플랫베드는 모더니스트 이전의 회화나 모더니스트 회화에서는 생각할 수 없었던 것으로, 거대하고 이질적인 문화 이미지와 인공물을 동일공간에 배치한 표면이다. 스타인버그에 따르면, 그것은 전적으로 새로운 표현기법으로, 미술의 주제가 자연에서 문화로 바뀌는 가장 급진적인 변화를 초래했다. 즉, 스타인버그는 1968년 포스트모더니즘이라는 어휘를 라우센버그의 예술에 암시되어 있는 급진적인 측면에 적용한 것이다. 더글러스 크립프, 「박물관의 폐허론」, 『반미학』, 할포스터 지음, 윤호병 외 옮김, 서울: 현대미술사, 1993, pp. 83-84

(레오 스타인버그의 글은 1968년 3월 미국 뉴욕의 현대미술관에서 강연한 내용을 바탕으로 한 것. Leo Steinberg, "Other Criteria", Other Criteria, New York : Oxford University Press, 1972, pp. 55-91)

그는 『아방가르드와 키치(Avantgard and Kitch)』(1939)와 『더 새로운 라오콘을 향하여(Towards the Newer Laocoon)』(1940)에서 모더니즘의 역사를 아방가르드의 역사와 동일한 것으로 다루었는데, 그 근거는 아방가르드의 역사가 미술이 사회와 정치로부터 분리되어 자신만의 정체성을 추구해간 역사라고 보았기 때문이다. 그는 당시 신흥세력으로 성장한 부르주아 계층의 등장이 이전까지 지식인들의 전유물이었던 고급문화의 평준화를 초래했고, 프롤레타리아와 소부르주아로서 도시에 정착한 농민들이 그들의 수준에 맞는 문화를 사회에 요구하면서 문화의 질이 떨어지게 되었다고 비판했다. 그에 따르면 이러한 배경에서 대중들의 싸구려 욕구에 부응하여 생산된 저급문화로부터 미술이 타락하는 것을 막기 위해서는 미술이 사회의 요구로부터 벗어나 자율성을 지녀야 한다고 주장했다. 이를 위해 그는 아방가르드 예술가들이 대중성을 포기하고 사회와의 모든 관련성으로부터 벗어나 ‘예술을 위한 예술’을 추구함으로써 미술의 순수한 기능을 지킬 수 있다고 믿었다. 아방가르드의 임무는 부르주아 사회에 대항하면서 그 사회를 표현하는 데 적합한 새로운 문화형태를 찾아내는 것, 그러면서도 예술의 고유영역을 허용하지 않는 부르주아 사회에 굴복하지 않는 것이었다. 낭만주의의 산물인 동시에 그것을 거부했던 아방가르드는 자기보존이라는 예술의 본능을 구체화하게 되었다. 아방가르드는 오로지 예술의 가치에만 관심을 가지고 책임을 느끼며 예술을 위해 좋은 것과 나쁜 것을 감지할 수 있는 타고난 능력을 갖고 있었다. 아방가르드는 예술을 사회의 이데올로기적인 분쟁으로 물들이고 있는 이념들로부터 탈피하는 것을 가장 중요시했다. 이를 위해 아방가르드는 미술의 형식을 강조할 수밖에 없었다. 이것은 형식에 대한 강한 강조를 의미했다. 또한 이것은 독립적인 직업, 원리, 기술로서의 예술, 단순히 의사소통을 위한 수단이 아닌 절대적으로 자율적인 그리고 그 자신을 위해 존중받을 자격이 있는 예술이라는 확고한 생각을 내포하고 있었다.²⁴⁾

26) 그린버그(1909-1994)는 모더니즘 미술이 형식주의 미학(예술의 다른 특성들보다도 예술 작품

그린버그가 이처럼 사회와 정치로부터 미술을 분리시킨 것은 결국 미술을 대중문화와 구별되는 소수의 엘리트문화, 고급문화로 한정하는 것이고, 미술을 일상적 삶의 경험과 구분짓는 것이다. 더불어 그가 시도한 또 하나의 분리화 작업은 미술의 영역 안에 혼재되어 있는 다른 영역들을 분리시키는 것이었다. 그는 문학이나 음악과 같은 다른 장르의 예술과 분리되는 미술의 특징은 바로 매체의 물질성에 있다고 보고, 매체의 특수성을 드러내는 것이 미술만의 자율성을 확보하는 것이라고 결론짓는다. 이러한 의견은 다른 매체로부터 차용한 효과들을 제거함으로써 미술은 비로소 순수한 것이 되고, 그 순수성에 의해 미술의 독자성과 질적 수준을 보장받게 된다고 주장했다.²⁵⁾ 이 맥락에서 그린버그는 미술이 다른 어떤 종류의 활동으로도 얻어질 수 없는 순수하고 독특한 미술적 경험을 제공하기 위해서는 매체의 물질적인 특성 가운데서도 최소한의 조형적 요소만을 추구해야 한다고 주장했다.²⁶⁾ 바로 이러한 토대위에서 추상 미술이 등장하는데, 그것은 가장 기본적인 조형적 요소만을 통해 작품을 구성함으로써 미술작품만의 독자적이고 순수한 세계를 구현하려는 시도이다. 달리 말해 추상 미술의 자기 충족성은 예술의 각 장르들에도 그대로 적용되어 장르 간의 명확한 구분이라는 결과를 낳게 했다.

이에 대해 포스트모더니스트들은 추상미술이 과연 모더니즘이 추구했던 기획-인간 삶의 총체적 진보-에 이바지 했는지에 관한 의문을 제기하면서, 추상미술은 예술가들만의 형식유희, 쾌락추구에 그쳐버린 미술로 대중에게는 공허함만을 안겨주었고, 결과적으로 예술이 대중으로부터 멀어지는 결과를 초래했다고 비판했다. 궁극적으로 포스트모더니즘 미술은 모더니즘의 신화-예술작품의 원본성, 순수성 등-를 해체하고자 한 것이다.

의 형식에 우선권을 부여하는 이론)으로 정착되는데 기여한 독보적인 이론가이다. 그는 일반인들에게 난해하고 충격적이었던 추상미술에 미학적 의미를 부여하고 이를 교리화하는데 성공함으로써 많은 추종자를 만들었다.

24) 클레멘트 그린버그, 「더 새로운 라오쿰을 향하여」, 『현대미술과 모더니즘론』, 이영철 엮음, 서울: 시각과 언어, 1995, pp. 123-124

25) 최광진, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004, pp. 72-77 참고.

26)

이렇게 일련의 포스트모더니스트들의 해체적 움직임으로 인해 모더니즘에서 엄격히 구별되었던 장르간의 경계가 허물어지면서 각각의 장르들은 서로 혼합되거나 결합되게 된다. 그 결과 장르의 영역이 전보다 한결 넓게 확충되었고, 뿐만 아니라 매체의 사용 또한 그 범위가 확장되었다. 일례로 포스트모더니즘미술에서는 각 영역에 고유한 매체만을 사용하는 한계를 넘어 기존에 사용되어 오지 않은 매체들-사진, 비디오 등-의 사용을 포함하여 어떠한 매체들도 작업에 이용되고 있다.

때문에 목적으로서의 순수성, 결과로서의 형식적 법칙, 전개로서의 역사주의와 맥락으로서의 미술관, 독창적인 작가와 유일무이한 작품, 이런 것들은 모더니즘이 특권을 부여한 용어들이며 포스트모더니즘이 제시하는 것과는 대립된다. 포스트모더니즘은 이러한 개념을 생산하는 행위의 인습성을 더 이상 용납할 수 없다. 순수성에 사로잡혀 매체가 물화된 모더니즘과 달리 포스트모더니즘 미술은 그 매체들 사이에, 너머에, 혹은 그들 밖에, 혹은 새롭거나 무시된 매체들(비디오나 사진 같은)속에 존재한다.²⁷⁾

포스트모더니스트들은 모더니스트들이 새로운 양식의 계발을 통해 미술의 진보를 이루려 했던 아방가르드적 움직임과는 달리 예술에 있어서 더 이상 새로운 것은 존재하지 않는다고 주장한다. 모더니스트들이 아방가르드라는 미명 아래 추구한 새로운 형식실험들은 작가의 독창성을 바탕으로 한 것이었다면 포스트모더니스트들은 과거에 이미 존재해 있던 소재를 재생하여 활용하고자 할 뿐 그들 자신의 작품에서 어떠한 독창성이나 창조성과 같은 것을 강조하지 않는다. 오히려 포스트모더니스트들은 선배 작가들이나 동료 작가들의 작품에 자유롭게 의존하여 자신들의 작품에 사용하는 것을 중요한 창작 원리로 삼고 있다.²⁸⁾ 때문에 이러한 연유로 창작에 따른 차용과 모방의 문제가 사회적으로 확대되어 저작권법에 대한 다음에서는 반모더니즘적 입장을 취하고 있는 포스트모더니즘 미술의 특성들을 ‘차용’의

27) 할 포스터, 「모더니즘의 퇴조나 극복이나」, 『현대미술비평 30선』, 1987, 서울 :중앙일보사, p. 195.

28) 『포스트모더니즘의 이론』, 1992, pp. 90, 215.

방식과의 관련성을 중심으로 그 특징을 몇 가지로 세분화해보고자 한다.

1. 예술과 일상의 경계 와해

포스트모더니즘이 모더니즘과 구분되는 가장 중요한 차이점 중의 하나는 바로 대중문화에 대한 관심이다. 대중문화에 대한 방어와 비판에서 탄생되었다고 할 수 있는 모더니즘 미술에 의해 그동안 고급문화와 저급문화, 엘리트 문화와 대중문화 사이에는 큰 장벽이 놓여 있었다.²⁹⁾ 주지하다시피, 모더니즘 미술은 본래 저속한 중산층으로부터 예술을 보호하려는 것을 중요한 목표로 삼고, 이 목표를 달성하기 위해 예술 작품의 자율성을 강조하는 동시에 모든 정치적·경제적·사회적 문제로부터 가능한 한 거리감을 둠으로써 독자적인 공간을 확보하려 했다. 그러나 결국 그동안 ‘저항문화’의 위치를 차지하고 있던 모더니즘이나 아방가르드 예술은 대학 강단이나 도서관 혹은 박물관이나 미술관과 같은 제도권으로 흡수됨으로써 저항문화로서의 기능을 거의 상실했다. 즉, 중산층에게 충격과 반감을 주던 모더니즘 문화는 그 비판적이고 자유분방한 힘을 상실한 채, 오히려 부르주아 문화로 편입되어버린 것이다. 이러한 상황에 대해 프레드릭 제임슨은 다음과 같이 설명하고 있다.

“60년대의 젊은 세대들은 이전에는 반항적이었던 모더니즘 운동을 죽여버린 고전으로 대면하게 되었다.³⁰⁾ 모더니즘의 고전들이 반항적인 위치에서 지배적인 위치로 바뀐 사실 뿐 아니라 그것들이 대학이나 박물관, 화랑, 재단을 다 정복한데다가 여러 고급 모더니즘이 규범으로 자리 잡고 또 우리 할아버지 세대에게 충격적이며 비방적이고 추하고 부조화적이며 비도덕적, 반사회적으로 느껴지던 모든 것이 약화되고 동화되었다.”³¹⁾

29) 『포스트모더니즘의 이론』, 1992, pp. 367

30) Frederic Jameson, "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review* 146, 1984, p. 56, 『문화연구와 문화이론』, 1993, p. 226에서 재인용.

31) Fredric Jameson, "The Politics of theory : ideological positions in the postmodernism

이러한 제임슨의 언급을 토대로 포스터는 다음과 같이 주장한다.

“전반적으로 볼 때 모더니즘은 이제 흡수되어 버렸다. 원래는 이와 반대로 모더니즘은 부르주아 문화질서와 부르주아 역사의 ‘위선적인 규범’을 제시하였다. 그러나 오늘날 모더니즘 문화는 공식적인 문화가 되었다. 제임슨이 강조한 바와 같이 우리는 모더니즘 문화를 즐기고 있으며, 한때 말쑥 많던 모더니즘의 산물은 대학이나 박물관이나 거리에 산재해있다.³²⁾

모더니즘의 이런 동화현상에 대해 불만을 가지고 있던 많은 예술가들은 모더니즘이 계급사회의 엘리트주의와 밀접한 동반관계에 있었다고 비판하면서 대중문화에 대한 재평가를 시도하게 된다. 이것은 모더니즘의 엘리트주의에 대한 대중주의적 공격으로서, 그 공격은 고급문화와 대중문화의 구별을 고집하는 체계를 거부하려는 움직임의 시작이었다.³³⁾ 즉, 포스트모더니즘 미술은 모더니즘의 표준화된 기능에 대항하려는 감성이면서 동시에 모더니즘의 반란이 규범화되어버린 것에 대한 또 하나의 반란이며, 모더니즘 미술이 현대 자본주의 세계의 고급문화로서 누리는 공식적인 지위에 대해 공격을 가한 것이라 할 수 있다.

문화는 자본주의사회의 상품경제에 통합되어감으로써 고급문화와 대중문화 경계의 붕괴뿐 아니라 문화영역과 경제영역 사이에 있는 구분까지 붕괴되는 현상을 보이는 것이다. 결국 포스트모더니즘을 모더니즘과 구별시키는 점은 고급/대중문화 경계의 붕괴로 인한 일상생활의 전적인 ‘문화화’ 또는 ‘예술화’이다.³⁴⁾

포스트모더니즘에 이르러 본격적으로 대두되기 시작한 대중문화에 대한

debate", *The Ideologies of Theory Essays*, vol. 2, London : Routledge, 1988, p. 104, 『문화연구와 문화이론』, 1993, p. 16.

32) 할 포스터, 『반미학』, 윤호병 외 옮김, 서울: 현대미술사, 1993, p.16.

33) 『문화연구와 문화이론』, 1993, pp. 226-27

34) 『문화연구와 문화이론』, 1993, pp. 247-48

관심은 그동안 모더니즘에서 무시되어 왔거나 소홀히 취급되어 온 장르들이 새로운 가치를 인정받으면서 중심부로 부상하는 데서 가장 잘 나타난다. 예컨대, 1950년대를 분수령으로 일부 특권층만을 위한 난해하고 엘리트주의적인 추상표현주의적 예술 대신에 오히려 보다 많은 일반 대중들이 즐길 수 있는 팝 아트가 매우 중요한 위치를 차지하기 시작했다.³⁵⁾ 팝아트는 주로 대중문화 특히 영화와 텔레비전 광고와 같은 매스미디어, 그리고 상업디자인에서 이미지와 소재를 빌려오는 장르이다. 20세기의 삶의 쾌락주의와 물질주의를 잘 반영하는 팝아트는 인간의 삶으로부터 유리된 채 오직 형식과 기교에만 몰두한 모더니즘 예술에 대해 비판적 입장을 견지하고, 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 대상을 예술 속으로 끌어옴으로써 예술과 일반 대중간 거리를 좁히는데 이바지했다. 본질적으로 대중문화는 현대적 기계에 의한 대량 생산과 매스 미디어의 선전에 자극받는 대량 소비와 불가분의 관계를 맺고 있다. 팝아트는 1950년대와 1960년대 당시 소비사회의 풍요로움과 매스미디어의 형상 또는 기법까지도 미술의 영역으로 끌어들이므로써 대중문화를 적극적으로 반영하였고, 이를 통해 예술과 삶, 이미지와 실재, 그리고 심미적인 것과 비심미적인 것 사이의 구분이 점차 와해되어 갔다.³⁶⁾

결과적으로 예술과 삶(일상)의 간격을 좁히고자 하는 노력은 대중문화의 차용을 통해 이루어졌고, 그러한 사례들은 포스트모더니즘 시대에 이르러서야 주변문화였던 대중문화가 중심부로 부상하게 된 현상을 이해하는 데 중요한 요소로 작용하기 시작했다.

2. 저자의 죽음

저자의 죽음에 관한 문제는 ‘상호텍스트성(intertextuality)’ 과 밀접하게 관계된다. 상호텍스트성이란 주어진 어느 한 텍스트가 다른 텍스트와

35) 『포스트모더니즘의 이론』, 1992, pp. 355-57

36) 『포스트모더니즘의 이론』, 1992, pp. 355-57

맺고 있는 유기적 관련성을 지칭하는 용어로서, 이것은 줄리아 크리스테바 (Julia Kristeva)가 포스트모더니즘과 관련하여 문학적 개념으로 처음 도입하면서 등장하였다. 다시 말해 모든 텍스트는 처음부터 다른 예술의 지배를 받지 않을 수 없다는 것이다. 그러므로 어떠한 텍스트도 그 자체로서는 자기충족적인 완전성을 지닐 수 없으며, 폐쇄된 체계로서는 기능할 수 없는 것이다. 이 이론은 다음 두 가지의 전제 조건을 지닌다. 첫째, 작가는 다양한 텍스트의 독자에 지나지 않는다. 즉 모든 작가는 텍스트를 창작하는 사람이 되기에 앞서 먼저 다른 작가들의 작품을 읽는 독자가 되지 않을 수 없기 때문에, 불가피하게 어느 한 텍스트는 그동안 저자가 읽어온 여러 텍스트들의 영향을 받지 않을 수 없다. 둘째, 어떤 한 텍스트는 오직 독서 과정을 통해서만 가능한 것이다. 독자가 어느 한 텍스트를 읽을 때 그는 이제까지 그가 읽은 모든 텍스트들을 총동원하게 된다. 이러한 관점에서 상호텍스트성은 단순히 텍스트의 창작 행위에만 관련된 문제가 아니라 텍스트를 읽는 독서 행위와도 밀접한 관계를 맺고 있다고 할 수 있다.³⁷⁾

그런데 상호텍스트성은 비단 문학에만 국한된 현상이 아니라 주어진 텍스트가 속해 있는 문화의 맥락으로 확장하여 이해되기도 한다. 조나단 컬러 (Jonathan Culler)에 따르면:

“상호텍스트성은 어느 한 작품이 그 이전의 특정한 텍스트들과의 관련성을 가리키는 명칭이라기보다는 오히려 그 작품이 한 문화의 예술 공간에 참여하는 것을 가리키는 명칭이다. 즉 그것은 어느 한 텍스트가 한 문화의 다양한 언어나 의미 행위와 맺고 있는 관계, 그리고 그 문화의 가능성을 표현하는 텍스트들과 맺고 있는 관련성을 가리킨다. 그러므로 상호텍스트성의 연구는 전통적으로 생각되는 바의 기원과 영향을 탐구하는 것이 아니다. 그것은 보다 영역을 넓혀 다음에 씌어지는 텍스트들의 의미 행위를 가

37) Jonathan Culler, "Presupposition and Intertextuality", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca : Cornell University Press, 1981, p. 103, 앞의 글, p. 206 재인용.

능하게 해 주는 익명의 연술 행위, 기원을 상실한 부호의 연구까지 포함하지 않으면 안된다.” 38)

이와 같이 상호텍스트성에 기반 한 작품에서 무(無)에서 유일한 창조물을 만들어내는 모더니즘적 의미의 작가 개념을 유지하기가 어려운 상황이 발생한다. 이제까지의 전통적인 창작 이론에 따르면 작가는 마치 창조자나 조물주처럼 무에서 작품을 창작할 수 있었다. 그러나 상호텍스트성 이론에 따르면 작가는 유(有)에서 유를 창조할 뿐 결코 무(無)에서 유를 창조할 수 없으므로, 독창적인 작품이란 세상에 존재하지 않는다. 다시 말해서 모든 텍스트는 새로운 창조물이라기보다는 어디까지나 그 이전에 이미 존재해 있던 것을 다시 재결합시켜 놓은 것에 지나지 않는다. 이처럼 저자가 독창성을 상실한 채 오직 기존의 텍스트에 의존하여 또 다른 혹은 새로운 텍스트를 생산한다면 여기서 불가피하게 제기되는 것이 바로 ‘저자의 죽음’에 관한 문제이다.³⁹⁾

나아가 바르트는 현대 문학에서 저자는 텍스트와 동시에 태어나는 것이지 글쓰기를 앞서거나 초월하는 어떤 것도 갖추고 있지 않다고 주장하면서 그동안 문학에서 글보다 지배적인 위치를 차지해왔던 저자의 이미지를 없애고자 한다. 그는 일반적인 문화 속에서 발견되는 문학의 이미지는 저자, 그 사람, 그의 생애, 그의 취향, 그의 열정에 매우 집중되어 있다고 비판하면서, 사실상 하나의 텍스트는 단 하나의 유일한 의미를 드러내는 단어들로 이뤄진 것이 아니라, 그 중 어떤 것도 유일하지 않은 다양한 글쓰기들이 뒤섞이고 충돌하는 다차원적 공간이라 말하고 있다. 때문에 텍스트는 문화의 수많은 요소들로부터 나온 인용들로 만들어진 조직체이므로, 글 쓰는 이는 자신만의 몸짓이 아니라 항상 이전의 몸짓이었던 것을 모방할 수 있을 뿐이다. 따라서 텍스트의 진정한 의미는 저자가 만들어내는 것이 아

38) Jonathan Culler, "Presupposition and Intertextuality", *The Pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca : Cornell University Press, 1981, p. 103, 앞의 글, p. 206 재인용

39) 『포스트모더니즘의 이론』, 1992, pp. 230

닌 그것을 받아들이는 독자의 몸짓에 달려있게 된다. 즉, 다양한 글쓰기로 이뤄진 텍스트의 목적지는 더 이상 저자 개인의 산물이 아니라. 그것의 완성은 기원에서 시작되는 것이 아니라 독자라는 목적지에서 이뤄지는 것이다. 그러므로 바르트는 여태까지 문학을 만드는 것은 저자가 유일한 인간이고, 반면 독자에 대한 관심은 제쳐두었던 엘리트주의적 입장, 이러한 저자에 관련된 글쓰기의 신화를 무너뜨려야 한다고 주장하면서 다음과 같은 메시지를 남기고 있다. “독자의 탄생은 저자의 죽음이라는 대가를 치름으로써 이룩된다.” 40) 이에 따라 저자의 죽음으로 인해 텍스트 혹은 작품의 성격은 완전히 변하게 되었고 더 이상 독창적인 작품은 존재하지 않는다. 이제 작가는 창조자의 위치에서 단순히 기존에 존재하던 것들의 편집자의 위치로 그 역할이 바뀌었으며, 이로써 작품에 있어 저자가 의도한 내용보다는 독자마다 제각기 그것을 어떻게 받아들이고 해석하는가에 따라 달라지는 의미에 초점이 맞춰지게 되었다. ‘저자의 죽음’이라는 문제는 포스트모더니즘 미술의 성격을 논하는데 있어서 상당히 중요하다. 사실 대부분의 포스트모더니즘 미술작품에서 나타나는 이미지는 작가의 깊은 내부로부터 창조된 것이라기보다 주변에서 표류하는 선행목록 가운데서 차용한 (appropriate) 것이 주류를 이루고 있다. 최근의 미술에서 사진이나 영상과 같이 원본 없는 복제 이미지가 각광받는 것도 이러한 변화의 증거다. 그 결과 작가를 담고 있는 그릇으로서의 작품의 정체성과 유일성은 의미를 잃게 되었지만, 한편 차용의 전략은 저자의 특권적 지위에 반발함으로써, 그로 인해 독자 혹은 관객에 따라 다양한 다른 의미들을 산출하게 하는 가능성을 열어주고 있다. 이제 관객은 작가가 제시한 작품의 의미를 완성하는, 작품 앞에서의 능동적 주체가 된 것이다.

3. 알레고리적 성격

40) 톨랑 바르트, 「저자의 죽음」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 1999, pp. 28, 31, 33-34

포스트모더니즘에서의 알레고리적 성격은 차용, 장소성, 절충주의적 성격과 같은 다양한 전략들이 알레고리(allegory)라는 동일한 충동에 의해 촉발되는 것으로 보았다. 알레고리란 비유, 우의, 풍자의 뜻으로, ‘다르다’는 뜻의 그리스어 ‘allos’와 ‘말하다’는 뜻의 ‘agoria’의 합성어인 ‘알레고리아’(allegoria)에서 유래한다. "그 밖의 다른 것을 말하다 또는 함축하다."의 의미를 지닌 알레고리는 어떤 추상적·금기적·종교적 개념이나 사상을 구체적인 형상이나 이미지를 빌려서 나타내는 방식이라 할 수 있다.⁴¹⁾ 알레고리적인 이미지가 사용되는 예로는, 어떤 대상이 가지고 있는 이미지 그 자체가 아닌 ‘다른 어떤 것’이 되면서 그전의 의미를 대신하게 되는 경우이다. 이를테면 ‘올리브 가지’를 들고 있는 ‘비둘기’의 형상이 ‘평화’의 의미를 전한다거나 ‘활을 든 미소년’을 통해 ‘사랑’의 의미를 표현하는 것은 ‘평화’, ‘사랑’과 같은 추상적 관념을 하나의 이미지적 형상으로 전환시킨 것이다. 이같이 말하려고 하는 바를 그대로 드러내지 않고 다른 것이 빗대어 설명하는 알레고리는 은유와 환유와 같은 비유법의 일종으로서 작품 그 자체 혹은 이미지 그 자체보다는 그것과 상관관계를 맺고 있는 부차적(이차적)인 의미를 전하는 데에 사용된다.⁴²⁾

크레이그 오웬스(Craig Owens)는 포스트모더니즘 문화의 다양한 측면들에서 알레고리적인 충동이 재등장했다고 본다. 현대 문화속의 현상들에서도 출되는 알레고리의 가장 근본적인 충동은 현재가 과거로부터 멀리 떨어져 있다는 확신과 그 과거를 현재를 위해 다시 되살리려는 욕구에서 비롯된다는 것이다.⁴³⁾ 이 맥락에서 포스트모더니즘 미술에서 역사가 되어버린

41) W. 헵크만, K. 로터 엮음, 『미학사전』, 김진수 옮김, 서울: 예경, 1998, p. 200. 한계전외, 『문학개론』, 서울: 미진사, p. 30 참고.

42) 은유(metaphor)는 표현하고자 하는 대상(원관념)을 그것과 유사한 다른 대상(보조관념)에 빗대어 표현하는 비유법이다. 이와 달리 환유(metonymy)는 한 사물이나 개념을 그것과 밀접한 관계가 있는 다른 속성을 빌려 말하는 비유법이다. 이같이 유추 작용에 의한 유사성을 찾아내는 것이 은유법이라면, 연상 작용을 통한 관련성에 바탕을 둔 것이 환유법이라 할 수 있다. 그러므로 말하려고 하는 바를 그대로 드러내지 않고 다른 것에 빗대어 설명하는 알레고리는 한 대상이나 개념을 다른 대상이나 개념의 관점에서 이해하고 경험하는 점에서 은유와 환유의 속성과 공통점을 지닌다.

43) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 164, 165.

과거의 것의 인용, 차용을 일삼는 패러디, 패스티쉬적 기법 등이 바로 알레고리적인 충동이다. 오웬스에 따르면 알레고리는 하나의 텍스트가 또 다른 텍스트에 의해 중첩되는 어느 경우에도 발생한다. 그러므로 알레고리적 구조 내에서 하나의 텍스트는 비록 둘 사이의 관계가 단편적이고 간헐적이며 혼란스럽다 할지라도 또 다른 텍스트에 의거해서 읽혀진다.⁴⁴⁾ 즉 알레고리는 하나의 텍스트가 다른 텍스트와 겹쳐지는 과정에서 이미지 그대로 읽혀지는 것이 아니라 다른 텍스트를 통해서만 의미가 발생하므로, 그 자체의 본래적인 의미를 내재하지 않고 끊임없이 다른 의미로 교체되고 보충되는 것이다. 이러한 점에서 롤랑바르트가 텍스트를 다양한 글쓰기들이 뒤섞이고 충돌하는 다차원적 공간이라고 규정한 것은 여러 가지 단편적인 텍스트들을 끌어 모아 그 속에서 의미를 도출해내는 알레고리의 속성과 유사하다.

이와 더불어 오웬스는 알레고리적 이미지에 대해 형상과 의미의 불일치를 야기하는 해체적 충동임을 지적하고 이것이 포스트모더니즘 미술의 일반적인 특징이라 여긴다. 모더니즘 미술에서 이미지는 그것이 의미하는 대상과 일치하는 것을 목표로 했다.⁴⁵⁾ 반면, 포스트모더니즘 미술에서는 모더니즘 미술을 특징짓는 상징성, 총체성에 도전하고자 그에 대해 해체적인 공격을 시도하고 있는 것이다.⁴⁶⁾ 그러나 의미 발생의 측면에서도 알레고리적 속성은 모더니즘의 신조에 대립된다. 알레고리적 형상은 이미지 그 자체 이면의 부차적인 의미를 내포하고 있기 때문에 그 의미를 추론하기 위해서는 배경 지식이 필요하다. 그러므로 의미 발생에 있어 외적 요소의 개입이 필요한 알레고리적 속성은 미술의 자율성을 위해 정치, 사회 등의 외부적 요소들과 문학적 속성으로부터의 해방을 내세웠던 모더니즘의 강령에 반대되는 것이다.

44) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 165-166.

45) 모더니즘 미술은 미술품의 형식이 곧 내용이라는 맥락아래, 미술품 자체가 그것이 지시하는 것을 대치할 수 있다고 전제한다. 이것이 모더니즘이 근거로 하고 있는 자기지시적인 전략이다.

46) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 210-211

또한 모더니즘에서의 미술 작품은 작가가 제시하는 고정적이고 획일적인 의미를 지닌 반면, 포스트모더니즘미술에서의 알레고리적 작품은 사회·문화적 맥락과 더불어 끊임없이 의미를 보충하고 교체시킴으로써 관람자가 각각의 작품에 대해 다의적인 의미를 부여하도록 한다는 점에서 큰 차이를 갖는다. 전통적 회화나 사진이 관람자로부터 독립되어 작품과 작가 사이에 어떤 관계를 창조하는 것이었다면, 포스트모더니즘 미술작품은 알레고리적 방식을 통해 관람자로부터 다양한 의미 생산을 가능케 하는 개방적인 영역으로 기능하게 되었다. 다음에서는 보다 구체적으로 오웬스가 주장한 포스트모더니즘 미술에서 나타나는 알레고리적 충동의 예시들을 차용, 장소 특수성, 절충주의적 특성의 세 측면을 살펴보고자 한다.

알레고리와 포스트모더니즘 미술간의 첫 번째 연결고리로서 오웬스는 이미지의 차용 현상을 근거로 들었다. 이미 미술사 전반이나 대중매체 등에서 등장했던 이미지를 차용한 작품들은 원본의 권리와 위엄을 박탈하고 의미의 불완전성을 드러냄으로써 모더니즘 미술과 대치된다.

“알레고리를 이용하는 작가들은 이미지를 창조하지 않고 기존의 이미지들을 끌어 모음으로써 이를 문화적으로 의미가 있다고 주장하며, 문화에 대한 해석자처럼 행동한다. 작가에 의해 이미지는 다른 어떤 것으로 변한다. 작가는 상실되거나 소멸될 수 있는 원래의 의미를 보존하지 않으며, 오히려 원래의 이미지에 또 다른 의미를 첨가한다. 이 경우 첨가는 오로지 의미를 대체해보려는 목적에서 비롯된 것이며, 따라서 알레고리적인 의미는 이전의 의미를 대신해 버리므로 그 작품 자체는 일종의 추가된 보충물이다.” 47)

이처럼 이미지의 차용은 이전의 의미를 대체하며, 따라서 이전의 의미는 지워지거나 불분명해진다. 알레고리적 작가들은 이러한 과정을 통해 과거

47) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 166-167

의 이미지를 새로운 문화적, 사회적 문맥 속에서 재구성 한다. 차용된 이미지는 어딘가에서 나타났던 이미지를 기원으로 하고 있을 뿐, 이미 잊혀졌거나 불분명하게 되어버린 원래의 의미를 복원하지 않는다. 따라서 기존의 파편들로 구성된 결과물인 차용된 이미지는 의미가 모호해짐과 동시에 다양한 의미로 해석될 수 있게 된다. 오웬스는 이러한 차용의 방식을 사용하는 작가로 트로이 브라운투흐(Troy Brauntuch), 셰리 레빈(Sherrie Levine), 로버트 롱고(Robert Longo) 등을 들고 있는데, 이들은 영화스틸, 사진, 드로잉들을 차용하고 그 이미지들을 조작하여 새로운 의미를 생산해낸다. 그것들은 그 자체가 이미 하나의 복제물이지만 이미지가 가진 원래의 여운과 의의, 그리고 의미가 박탈되어 버린 모호한 것으로 남는다. 오웬스에 따르면 알레고리적 표현은 단편적이고 불완전하며 미완성적인 모습을 보인다.⁴⁸⁾

오웬스는 포스트모더니즘 미술과 알레고리의 두 번째 연계성을 장소 특수적 작품에서 찾고 있다. 장소 특수적 작품은 그것이 놓여있는 장소와 관련성 속에서 의미를 발생시키므로, 그 장소의 특성에 따라 작품의 의미가 달라진다. 예컨대, 똑같은 조각 작품이지만 화랑 안에 놓여 있을 때, 도심 한 복판에 놓여 있을 때, 그리고 자연 속에 위치할 때, 그 각각이 주는 의미와 효과는 다 다르게 나타날 것이다. 즉, 작품은 주변 환경과 만나면서 그 환경에 흡수되어 그것이 하나의 전체를 이룸으로써 어떤 상황에 위치하는가의 문제가 의미를 좌우하게 된다. 따라서 오웬스는 작품이 설치된 장소는 변증법적인 관계 안에 놓이게 된다고 말한다. 이것은 작품 그 자체에 의한 효과를 강조하는 모더니즘의 방식과는 달리 작품과 작품 외적인 것으로서 환경이나 장소와의 관련성에 주목하고자 하는 것이다. 이러한 특성은 대지미술(earth Art)에서 잘 나타나는데, 오웬스는 로버트 스미드슨(Robert Smithson)의 작품을 예로 들고 있다. 스미드슨은 작품이 장소의 특성과 연관되어 의미를 발생시키는 장소 특수적 작품을 제작했다. 스미드

48) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 167-168

슨이 제작한 것 중 가장 큰 규모의 작업이었던 <나선형 제방(Spiral Jetty)>(1970)[그림1]는 그레이트솔트 호수의 밑바닥이 소용돌이친다는 지역 신화에서 형태를 착안하여 제작한 것으로, 스스로 끝없이 소멸되어가는 과정 중에 있는 자연 자체를 작품화한 것이다. 이렇게 제작된 그의 작품들은 인위적으로 철거되지 않고 자연의 섭리에 따라 부식되고 침식되면서 사라지게 된다. 그의 작품들은 제한된 기간에 특정한 장소에 설치되어 일시적으로 존재하며, 이는 필연적으로 우연성을 내포하게 된다. 실제로 그 소용돌이 형상은 호수의 수위상승으로 인해 수심 깊은 곳으로 가라앉아 버렸다. 이처럼 대지미술은 시간이 지나면서 작품이 자연의 일부로 침식해가면서 소멸한다는 점에서 모든 현상들의 덧없음과 일시성을 상징한다. 이러한 비영속성 때문에 장소 특수적 작품들은 사진으로만 보존되는데, 이는 곧 사물의 일시성에 대해 영원성을 부여하려는 욕망을 말해주는 요소이다. 오웬스는 바로 이런 점에서 대지미술이 보여주는 일시적 덧없음은 결국 죽음에 관한 엔트로피적 상징을 의미하는 알레고리의 방식이라 말한다. 벤야민(Walter Benjamin)도 자연의 알레고리화는 죽음의 불가피성과 영생의 불가능성에 대한 인식이 강하게 반영되는 것이라 지적하면서 무상함을 영원성으로 끌어올리는 창작이 알레고리라 말한다.⁴⁹⁾

대지미술은 자연과 인위적 산물인 작품을 병치시킨다는 점에서 그 동기에서부터 이미 알레고리적 요소를 지니고 있는데, 사진을 통해서 기록되는 모습은 “안정되고 고정된 이미지 속에 일시적이고 덧없는 것을 고착시키려는 인간의 욕망을 대변한다.” 는 점에서 알레고리적이라 할 수 있다.⁵⁰⁾ 사진 속의 이미지들은 임의적이고 우연적으로 오직 단편적인 모습만을 제공한다는 점에서 본래 사물이 지니는 총체성이 무너진 채 제시된다.

오웬스는 여기서 알레고리와 포스트모더니즘 미술 사이의 세 번째 연계성을 지적하는데, 서로 관련이 없는 것, 서로 대립되는 것으로 생각되는 것들을 병치시킴으로써 그것들 속에서 새로운 관계나 의미를 발생시키고자하

49) 진중권, 『진중권의 현대미술 강의』, 서울: 아트북스, 2004, pp.35, 36 참고

50) 권택영 엮음, 『포스트모더니즘과 문화』, 서울 : 문예출판사, 1991, pp. 235-236

는 절충주의(hybridity)이다. 이것은 ‘하나 다음에 또 다른 하나’ 를 단순히 배치함으로써 병렬적인 작품을 구성하는 방식으로, 자연적인 것과 문화적인 것, 시각적인 것과 언어적인 것, 객관적 자연주의와 주관적 표현주의 등 흔히 서로 관련이 없거나 대립적인 것들로 여겨지는 것들을 병치시킨다. 이러한 절충주의적 작품을 통해 장르들 간의 경계를 넘나드는 모습을 쉽게 볼 수 있다. 회화적 요소, 조각적 요소, 그리고 건축적 요소들을 혼합한 설치미술이란 형태가 장르들 간의 경계를 무너뜨리는 알레고리적 방식의 대표적 예라 할 수 있다.⁵¹⁾ 때문에 오웬스에 따르면,

"알레고리적 작품은 미학적 경계들을 넘나드는 종합적인 성격을 띤다. 이런 장르간의 혼합은 뒤상에 의해예견된 것으로, 오늘날엔 이전까지 존재해 온 별개의 미술매체들을 거리낌 없이 결합시킨 절충적인 작품들 속에서 재등장한다."⁵²⁾

외관상 이질적이고 무의미해 보이는 것들을 병치하는 양상은 로버트 라우센버그 (Robert Rauschenberg)의 작품에서 찾아볼 수 있다. 라우센버그는 코카콜라병이나 나무 조각, 우산, 타이어, 박제 동물 등 일상생활에서 버려진 각종 사물의 파편들이나 현대사회의 이미지를 캔버스에 조합시켰다. ‘컴바인 페인팅(Combine Painting)’으로 불리는 그의 작품 <모노그램(Monogram)>(1995) [그림2]은 박제된 염소의 몸통에 타이어를 끼운 후 바닥에 버려진 물질들을 콜라주하고 그 위에 추상표현주의적인 붓질을 첨가한 것으로 회화와 조각의 경계가 없다. 또한 이렇게 배열된 캔버스는 사물들을 일관되게 연결 지을 수 있는 어떤 공통의 특성을 발견하거나 그 배열의 정당성을 부여하기가 거의 불가능하다. 조합된 오브제들은 일관된 연결점으로 묶을 수 있는 타당한 기준이 없이 관람자들이 채워줄 의미의

51) 박일호, 『감성으로보고 이성으로 읽는다』, 서울: 삶과 꿈, 2004, p. 214

52) 크레이크 오웬스, 「알레고리적 충동 : 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 2004, pp. 212-13.

빈 공간을 내포한 상태로 제시되고 있는 것이다. 마치 쓰레기 하치장을 연상시키는 이러한 작품들에서 오웬스는 소멸의 장소로서 알레고리적 속성을 읽어낸다. 현대소비사회에서 배출되는 쓰레기로 배열되어 있는 라우센버그의 작품이 미술관에 놓일 경우 미술관의 입장에서는 더글러스 크림프(Douglas Crimp)가 지적한 것처럼 ‘문화의 쓰레기 하치장으로서의 미술관’을 긍정하게 되는 모순적인 상황이 발생한다.⁵³⁾ 또한 지적 문화산물을 전시하는 것을 모토로 하는 미술관을 해체하기 위해서는 결국 작품 자체도 역시 쓰레기 하치장의 일부임을 인정해야 한다. 이런 점에서 라우센버그의 해체전략을 실현하기 위해 작품은 오직 미술관 안에서만 작동할 수 있다. 즉, 그의 작품은 미술관에 전시되면서 비로소 그 의미를 표출하게 된다. 이러한 방식으로 그는 자신의 작품과 작품 외적 요소인 미술관이라는 장소가 병치됨으로써 알레고리적인 의미가 발생하는 현상에 주목하고 있는 것이다.

지금까지 살펴본바와 같이 알레고리는 눈에 보이지 않기에 가시적 형상으로 묘사할 수 없는 것을 가시적 대상의 형상을 빌려 표현하는 기법이다. 여기서 나타나는 형상은 그것이 보여지는 외관 자체를 의미하지 않고 ‘다른 것’을 말하므로 기표(형식)와 기의(내용)의 동일성이 파괴된다.⁵⁴⁾ 포스트모더니즘 미술의 중요한 특징이다. 또한 알레고리는 작품의 창조에 있어 작가와 함께 관람자도 주체의 위치를 구성하고 있다는 점에서 하나의 기준 혹은 의미를 해체하고 다양한 의미들을 생산해내는 포스트모더니즘 미술의 성격을 보여준다.⁵⁵⁾

4. 차용과 복제 (패러디와 패스티쉬)

차용은 포스트모더니즘 미술의 대표적 방식들 중 하나이다. 물론 이것은

53) 『현대미술의 전략』, 2004, pp. 212-13

54) 『진중권의 현대미학 강의』, 2004, p. 58

55) 『현대미술의 전략』, 2004, p. 215 참고.

포스트모더니즘에서 새롭게 등장한 방식은 아닌데, 그것은 의도와 방식이 조금씩 다르게 변화했을 뿐 포스트모더니즘 이전의 수많은 작품에서도 행해져 왔던 것이다. 차용의 사전적 의미는 ‘전유’, ‘사용’, ‘도용’으로 appropriate는 ‘자기 것으로 전유하다, 사용하다, 착복하다’로 해석된다. 즉 ‘빌리다’, ‘남의 것을 자기것으로 하다’ 더 나아가서는 ‘훔친다’는 의미로 해석할 수 있다. 이 의미를 토대로 특히 현대 미술에서의 차용은 미술사, 광고, 미디어 등에 이미 등장한 형상을 단순히 빌려온다는 개념에서 나아가 그것을 새로운 형상과 합성 시키거나 재구성하여 또 다른 작품을 창조하는 제작방법을 가리킨다. 다시 말해, 차용은 의도를 가진 모방이고, 모방의 과정에서 각색을 하여 새롭게 제시하는 것이다.⁵⁶⁾

기존의 이미지를 선택하는 차용의 작업은 예술의 독창성, 순수성을 추구하던 모더니즘 시대에서 그 가치가 비하되었다가 포스트모더니즘에 이르러 다시 새로운 가치로 등장하였다. 주지하다시피 미술사에서 차용의 사례는 일일이 언급하기 힘들만큼 오랜 역사의 산물이다. 독창적이라고 평가되는 수많은 걸작품들 역시 과거에 그려진 미술작품 속에 내제하고 있는 이미지들을 참고하여 그려졌다. 하지만 뒤샹과 팝아트가 출현하기 이전 시대의 작가들은 그들이 차용하는 일을 감추려 했던데 반해, 이후의 현대 작가들

56) 예술작품에서 모방은 고대부터 미술창작의 기본이 되어왔다. 플라톤에 따르면, 예술작품이란 실제 대상의 외양을 최대한 똑같이 모방한 결과물로서, 장인이 의자나 침대를 복제해 내듯이 예술가는 실제의 것을 그대로 재현하여 모사품을 만들어내는 역할을 하는 것이다. 여기서는 모방된 작품이 원래의 대상과 얼마나 유사한가, 즉 얼마나 잘 재현했는가에 따라 작품의 가치(존재론적 위상)가 달라지게 된다. 이 모방론은 고대로부터 19세기 대상성을 위주모한 회화의 창작 이론의 근저가 되었다. 이러한 시각아래 모사(Copy)의 행위는 미술학교의 교육과정에서 뿐만 아니라 기성작가들을 비롯하여 거장들의 크로키에서도 이뤄졌었다. 서구미술에 있어 모사의 전통은 이미 고대부터 아카데미를 중심으로 특정한 대가들의 양식을 계승하기 위한 노력에서부터 나타난다. 르네상스 이후 본격화된 아카데미의 교육은 수학적 정확성을 추구하는 것을 기본으로 여기고 이를 모방과 연결시킴으로써, 자연 또는 명작들에 대한 철저한 모사행위를 창작을 위한 기본 작업으로 다뤘다. 모사작품은 과거의 양식을 연구하고 계승하는 의미에서 표절은 아니지만 독창성은 인정받지 못한다. 모사작품은 원본에 대한 이중적 존재일뿐 각각의 작품에는 서로 다른 오리지널리티가 존재하지 않는다. 모사는 원형 그 자체가 되는 것을 목적으로 하기 때문에, 결국 창조적 가치는 원본에만 적용되며 결코 모사자의 것이 되지 못한다. 반면 원작에 대한 모사의 차원을 넘어 그것을 재해석 하는 차용의 과정으로 넘어가게 되면 그것은 모사작품 이상의 독창적 가치를 지니게 된다는 점에서 모사에서의 모방과 차용에서의 모방은 차이가 있다.

이정우, 『시물라크르의 시대』, 서울: 거름, 1999, pp. 50-51 참고, 김영호, 「서구미술에 나타난 모방과 차용의 역사논리」, 『현대미술학회 논문집』 제2호, 서울: 문예마당, 1998, p. 51 참고.

은 작품 주제 차용의 출처가 어디에 있는지 공공연히 드러내며, 감상자들이 왜 의도적으로 그것을 새롭게 각색하는지 그 이유를 파악하도록 한다. 즉, 현대 미술에서는 차용의 방법을 작품 제작의 의도적인 전략으로 취하여, 모방의 대상을 변형하고 본래의 의미를 파괴하는 방식으로 차용이 이뤄진다는 점에서 과거의 개념과 차이가 있다. 포스터가 지적했듯, 포스트모더니즘 시대의 미술가는 오브제의 제작자가 아니라 기호의 조작자가 되어, 새로운 형태를 창조하기보다 이전 양식에서 인용해온 것들을 조합해서 제시하게 된다.⁵⁷⁾

포스트모더니즘미술에서 차용은 작품의 독창성과 유일성에 도전하고, 기존의 것의 반복을 통해 다양한 차이를 드러냄으로써 모더니즘에서 단절되었던 시간성, 역사성을 회복시키며, 예술을 현대사회의 맥락 속으로 끌어들이는 것을 동시에 보여주는 전략화 된 개념이라 할 수 있다. 포스트모더니즘에서 나타나는 차용의 방식은 바르트의 선언처럼 저자가 없어지고 기의 없는 기표만이 자유롭게 부유하는 시대를 대변하는 현상인 것이다. 저자의 죽음이 도래한 시대에 예술의 의미는 더 이상 고유성(identity)에 있지 않고 그 자신이 어떤 목적을 추구하는가에 달려있다. 포스트모더니즘 미술이 그 이전의 미술과 구분되는 큰 특징은 바로 차용을 통해 예술의 가치를 판단하는 중요한 척도였던 고유성을 부정하고 원작의 의미를 해체하고자 하는 점이다.

이런 조짐은 회화의 영역 내에서는 1980년대 초부터 신회화(New Painting)라 불리는 미국의 신표현주의(Neo-Expressionism)에서 나타났다.⁵⁸⁾ 이탈리아의 트랜스아방가르드(Trans-Avantgarde) 작가들도 그 명칭대로, 지나간 모더니즘을 가로지는 여러 양식을 섭렵하면서 자국의 전통과 개인의 자전적인 경험을 되살려내고자 한다.⁵⁹⁾ 이들은 모더니스트들이

57) 『현대미술의 풍경』, 2005, p. 48 참고.

58) 『현대미술의 풍경』, 2005, p. 48 참고.

59) 이탈리아 예술평론가인 보니토 올리바(Bonito Oliva)가 70년대 이후 아방가르드의 발전적 이데올로기에서 벗어나 자유롭게 작업하는 이태리의 몇몇 예술가들을 ‘트랜스아방가르디아’라고 부르면서 시작된 개념이다. 이들은 지나간 양식들을 자유로이 활용하는 역사적 절충주의적 표현법을 보여준다. 이는 아방가르드를 부정하는 점에서 모더니즘에 대립하는 것으로서의 포스트모더니즘 미

금지시 했던 과거로 돌아가는 행위에 대한 아무런 죄책감 없이 오히려 양식의 발명에 강박적으로 집착하기보단 지나간 양식이나 주제, 기법 등을 네오라는 접두사와 함께 되살려 그들의 작업구성에 이용하고 있다.⁶⁰⁾

한편 포스트모더니스트들의 많은 경우 원작의 고유성을 해체하려는 의도를 사진의 복제와 반복을 통한 방법으로 드러내고 있는데, 이러한 의미에서 팝아트는 모더니즘과 구분되는 포스트모더니즘 미술의 새로운 시작을 예고하고 있었다. 작품의 고유성을 가늠하는 기준으로서의 원본성(authenticity)을 공격하기 위해 소비사회의 단면을 드러내는 반복적인 복제의 작업은 팝아트에서 시작되어 포스트모더니즘에서 전개되고 있는 '모조주의(simulationism)' 미술에서 더욱 확장되어 나타나고 있다. 모조주의는 모조추상(simulated abstraction), 네오 지오(Neo geo), 차용미술(appropriation art), 상품 미술(commodity art) 등 모더니즘의 창조신화를 극복하기 위한 전략으로 기존의 이미지나 물품을 차용하고 복제하는 작업들을 총칭한다.⁶¹⁾ 1980년대부터 뉴욕미술계에 등장한 모조주의는 팝아트의 복제적 성격을 한층 부각시킨 미술 경향으로, 다른 미술가의 작품을 그대로 복제하거나, 혹은 여러 개의 작품이미지를 결합시키는 경향을 보인다. 남의 작품을 빌려와 자기 식으로 변용하는 작업은 미술사의 오랜 관행이지만, 원본성이라는 신앙 때문에 한치의 오차도 없이 베끼는 것은 금지시되었다. 워홀마저도 작품에 임의적인 변화를 주면서 이런 금지조항을 아슬아슬하게 지켜나갔다.

그러나 모조주의자들은 다른 미술가의 작품을 그대로 베껴으로써 원본성의 신화를 정면에서 공격한다. 그들은 기원(origin)은 없으며 오직 생산품

술에 속한다고 볼 수 있다. 리오타르는 트란스아방가르드가 기존에 정립된 양식들을 사용한다는 점에서 혁신적이지 않고, 오히려 가장 조금하게 아방가르드의 유산을 청산하려는 것처럼 보인다고 비판하기도 했다.

60) 『현대미술의 풍경』, 2005, p. 27.

61) 모조주의는 소비사회와 예술의 상업화 개념에 바탕을 둔 미술트렌드이다. 이 경향은 1986년 3월 「아트(Art)」에 처음으로 네오 지오에 대한 특별기사가 소개된 뒤, 다음 달 로버트 핀커스 위튼(Robert Pincus Witten)에 의해 「급박히 변한 현장(The Scene that Turned on dime)」이라는 글로 또 다시 논의의 대상이 되면서 알려지기 시작했다. 이 글에서 모조주의는 새로운 세대들에 의한 신표현주의 회화의 전단계로 설명되며 지지받았다. 1986년 6월 3일자 뉴욕 타임즈에서는 모조주의가 미술시장에서 성공적인 결과를 얻고 있음을 소개했다. 『현대미술의 풍경』, 2005, p. 51.

만이 있을 뿐이라는 구호를 내세우는데, 이는 바르트의 저자의 개념과 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 시뮬라시옹(simulation) 개념을 미술에서 실천하고 있는 것이다. 보드리야르는 원본성을 상실한 포스트모더니즘의 시대적 상황을 시뮬라시옹의 개념으로 표현하고 있다. 그는 TV, 컴퓨터 등과 같은 테크놀러지의 발달로 정보와 이미지가 계속 재생되고 복제되는 현대사회에서 원본성의 개념은 본질적으로 무의미하다는 의견을 출발점으로 삼고 있다. 이는 무엇이 오리지널이고, 수많은 이미지의 흐름은 어디서 시작하는가에 대한 의문을 바탕으로 한 것이다. 그에 따르면 원본 없는 복제물이 끊임없이 생산되는 이 시대는 시뮬라크르(simulacres)의 문화라 할 수 있으며, 이 세계에서는 더 이상 실재(reality)가 무엇인가를 말하는 것이 불가능하다.⁶²⁾ 이는 시장이 사회전반을 장악한 자본주의의 소비사회 안에서 이제 매스미디어에 의해 조작된 기호 뒤로 진짜 현실이 사라져버린 현상을 가리킨다.⁶³⁾

주지하듯 매스미디어 생산의 주된 특징은 반복, 복제, 그리고 이를 통한 중복성이다. 미디어의 포화 환경 속에서 대중들은 같은 이미지를 다양한

62) 보드리야르에게 포스트모더니즘은 시뮬라크르의 문화이다. 시뮬라크르는 단순한 복제나 흉내내기가 아니라 실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어 놓은 인공물을 지칭한다. 이렇게 있지 않는 것을 있는 척하는 것은 진짜를 위장하는 것과는 달리 그 자체가 실체처럼 보이게 된다. 시뮬라크르는 원대상을 두고 행하는 흉내와 모방이 아닌 가장이다. 가장은 흉내낼 대상이 없는 이미지이며, 이 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대체하고, 현실은 이 이미지에 의해 지배 받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이다. 따라서 시뮬라크르는 실제 존재하고 있는 어떤 것하고는 아무런 관계도 없기 때문에, 결국 이것은 사실성-실재와는 무관하며 그 안에 아무것도 없음을 감추고 있는 기호이다. 시뮬라시옹은 시뮬라크르의 동사적 의미로 '시뮬라크르를 하기', 즉 원본도 사실성도 없는 실재를 산출하는 작업을 말한다. 그러므로 이 세계에서는 참, 거짓의 구분도 더 이상 존재하지 않는다. 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 1981, pp.9, 10.

63) 매스미디어에는 일반적으로 사진, 영화, 라디오, TV, 비디오, 광고, 신문, 잡지, 책과 디스크나 테이프 형식의 녹음 음악이 포함된다. 인쇄술의 발명은 매스미디어 시대를 열리게 한 바탕이라고 할 수 있다. 그 이유는 매스미디어의 공통적인 특징이 이미지와 정보를 기록하고 편집하고 복제하고 유포하기 위해 카메라, 영사기, 인쇄기, 컴퓨터, 인공위성 등을 사용하기 때문이다. 매스미디어는 문화생산물들을 값싸고 풍부하고 쉽게 널리 분배될 수 있도록 해주므로 대중은 어디서든 그 정보드로가 커뮤니케이션을 할 수 있다. 이렇듯 매스 미디어는 이미 존재하는 정보를 전달하는 매개물이거나 경로이기 때문에 어떤 수준과 내용의 문화라도 전달할 수 있다. 발전된 산업 소비사회에서 매스미디어의 역할은 증대되었고 나아가 인간의 의식을 지배한다. 매스미디어의 영향권에서 벗어날 수 없는 대중들은 매스미디어에서 보여지는 것들을 무비판적으로 혹은 무의식적으로 수용하게 되고, 이로써 실재와 가상의 공간을 분리시키기가 힘들어진다. 존 위커, 『매스미디어와 미술』, 장선영 옮김, 서울: 시각과 언어, 1992, pp. 27-31 참고.

매체들에서 반복적으로 마주치게 된다. 이러한 환경 속에서 실제 살아가는 현실과 대중매체가 재현해내는 현실과의 차이는 점점 더 가늠하기 어려워진다. 매스미디어에 의해 작위적인 기호(지시물)들이 폭발적으로 증가하면서 실재가 과잉현실(hyperreal) 속으로 붕괴되어 버리기 때문이다. 과잉현실은 시뮬라시옹에 의해 새롭게 만들어진 실재로, 원천이나 실재 없이 실재적인 것처럼 보이는 모형들로 이뤄져 있는 가짜세계이다. 이 세계에서는 원본과 복제물의 구분자체가 무의미해지고, 모조가 실재보다 더욱 실재적인 것으로 경험된다.⁶⁴⁾ 매스미디어에 의해 생산되는 복제물은 원작의 모습을 오히려 바꿔버린다. 예컨대, 반 고흐의 작품이 광고의 삽화로 등장하거나 상품으로 제작될 때, 그것은 상업적 목적에 이바지하도록 만들어진 것이기 때문에 원작의 의미를 왜곡하고 그 가치를 떨어뜨릴 수 있게 된다. 회화를 원작으로 보았던 사람들에게 모든 이차적인 물질과 이미지는 그들의 미적 경험을 명료하게 하기보다는 모호하게 만든다.⁶⁵⁾ 이렇게 매스미디어의 시뮬라시옹은 원본과 모조의 위치를 전복시킴과 동시에 허구적인 사건도 만들어 낼 수 있다.⁶⁶⁾ 이로써 사람들은 실제적인 지시대상 없이 모조물들을 취할 수 있게 되고, 그것들이 실재라고 믿게 된다. 보드리야르는 과잉현실이 현실을 대체한 시뮬라시옹의 세계에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

“실재는 무한정 재생산 될 수 있다. 실재는 이제 합리적일 필요가 없는 데, 그 이유는 실재란 더 이상 이상적이거나 부정적인 어떤 사례에 빗대어 측정되지 않기 때문이다. 실재는 이제는 조작적일 뿐이다. ... 실재는 대기도 없는 과잉공간 속에서 조합적인 모델들로부터 발산되어 나온 합성물인 과잉실재이다. 실재나 진실이 아닌 다른 공간으로 이동하는 동안에 시뮬라시옹의 시대가 열리고 모든 지시대상은 소멸되어버린다.”⁶⁷⁾

64) 『시뮬라시옹』, 1981, p. 12.

65) 『매스미디어와 미술』, 1992, p. 104.

66) 『시뮬라시옹』, 1981, p. 19 참고.

67) 『시뮬라시옹』, 1981, p. 12

모조물은 더 이상 실재와 교환되는 것이 아니므로 시물라크르는 이미지(지시물)와 실재(지시대상)가 같은 의미를 지니는 재현(representation)과는 반대되는 개념이라 할 수 있다. 재현은 현실에 존재하는 대상을 바탕으로 그것을 다시 보여주는 것이기 때문에 여기에는 언제나 원래의 실체와 재현된 이미지라는 이분법적 분할이 가능하다. 그러나 복제된 이미지는 이미지나 기호가 지시하는 대상 또는 어떤 실재의 모방이 아닌, 그 어떤 실재와도 관계가 없는 또 다른 실재의 한 형태이다. 보드리야르에 따르면 과잉현실은 이미지가 모방할 혹은 재현할 실체가 없고 이미지가 실체인 세계이므로, 여기서는 재현에서처럼 재현의 대상을 상상할 수 있는 존재가 없다. 다시 말해, 시물라크르는 원본도 사실성도 없는 과잉현실을 모델로 이미지를 산출하는데, 과잉현실은 가상이기 때문에 진짜 실재가 가지고 있는 사실성에 의해 규제되지 않는다.⁶⁸⁾ 따라서 이 세계에서는 실재와 가상, 현실과 재현, 원본과 복제, 기의와 기표의 이분법적 차이가 사라져버리는 것이다.⁶⁹⁾ 이로써 이미지는 “더 이상 실재와 교환되어지지 않으며, 어느 곳에 지시도 테두리도 없는 끝없는 반복 속에서 그 자체로 대체되는 시물라크르이다.”⁷⁰⁾

시물라시옹의 세계에서 새로운 것 또는 혁신적인 것의 생산은 동일한 것들의 무한한 복제로 대체된다. 이제 예술 속에 진정으로 새로운 사건은 없고 무한 반복만이 있을 뿐이다. 그는 20세기 전후로 복제기술이 새로운 수준에 도달하면서, 기술복제가 예술창작의 개념을 근본적으로 변화시켰다고 말한다. 특히 사진과 영화 등과 같이 무엇이 원본인지 알 수 없는 복제예술은 유일한 존재성을 결여하고 있는 점에서 전통예술개념을 뿌리부터 흔드는 매체다.⁷¹⁾

68) 『시물라시옹』, 1981, p. 12

69) 『진중권의 현대미학강의』, 2004, p. 61 참고.

70) 『시물라시옹』, 1981, p. 25

71) 현대적 의미의 차용의 개념이 확립되는 데에는 19세기 이후 급격히 발달된 기술복제와 20세기 이후 널리 퍼진 전자복제기술발달의 영향이 그 토대를 이루고 있다. 19세기초 판화인쇄술의 비약적인 발전은 수많은 명화들의 복제품을 낳았고, 특히 1860년대 이후 사진기술의 발달로 인해 고속

"원작(original)이 지금 여기 존재한다는 사실이 원작의 진품성이라는 개념의 내용을 이루며, 이 진품성은 바로 그 대상이 오늘날까지 그것 자체가 다른 어떤 것일 수 없는 정체성을 면면히 전해준 어떤 전통에 대한 관념의 기반이 된다. 진품성의 영역 전체는 기술적 복제의 가능성에서 벗어나 있고, 물론 기술적 복제뿐만 아니라 다른 어떤 복제의 가능성에서도 벗어나 있다. 그러나 진품은 손으로 이루어진 복제에 대해서는 이것을 위조품으로 낙인찍음으로써 자신의 권위를 완전하게 유지할 수 있지만 기술적 복제에 대해서는 그러지 못한다."⁷²⁾

다시 말해 원본성이라는 개념은 위조 앞에서는 힘을 발휘해도 복제 앞에서는 무력해지는데, 이는 우선 복제가 원작이 하지 못하는 일을 하기 때문이다. 카메라의 사용으로 인간의 눈으로는 미처 포착될 수 없는 자연적 상황의 이미지를 포착해서 고정될 수 없는 자연의 모상(模像)을 제시할 수 있고, 미술작품의 원본을 더욱 선명하게 찍고 프린트함으로써 원본의 단점을 개선시킬 수도 있다.⁷³⁾ 또한 사진의 원판으로부터는 여러 개의 인화가 가능하므로 어느 것이 진짜 인화인지를 묻는 것은 아무런 의미가 없게 되었다.⁷⁴⁾ 이 점에서 원작을 복제하는 것은 그것의 초상을 되풀이하는 것만이 아니라 “그것의 의미와 가치를 약화시키는 일이기도 하다.”⁷⁵⁾ 즉, 복제는 예술의 원본성, 진품성에 손상을 입히고 원작의 권위를 위협한다. 그리하여 복제품은 유일성에서 비롯되는 ‘아우라(aura)’를 붕괴시키며, 나

촬영의 스냅사진, 명화도판 등이 대량으로 제작, 유포되게 되었다. 이 같은 변화는 많은 미술가들에게 치명적이었으나 작가들은 점차 복제화나 사진이미지들을 미술에 적극 도입하여 작품을 변화시켜나갔다. 많은 미술가들이 “사진을 단지 베끼기 위해서 혹은 편리를 위해서 혹은 당시의 회화적 사실성에 대한 요청 때문이 아니라 자신들의 작품에서 미묘함이나 그러한 영상에서 나타나는 놀라운 변형을 포착하기 위해서 사진을 사용”했다. 이는 곧 이미지의 차용이 사진에 의해서 발전되었으며 수많은 복제의 방법이 미술가들의 창작을 위한 모티브가 되었음을 말해 준다.

72) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품』, 최성만 옮김, 서울 : 도서출판 길, 1997, p. 45

73) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품』, 최성만 옮김, 서울 : 도서출판 길, 1997, p. 46 참고. “렌즈의 사용으로 자연적 시각에 의해서는 포착될 수 없는 이미지를 고정시키고, 원작이 포착

74) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품』, 최성만 옮김, 서울 : 도서출판 길, 1997, p. 45

75) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품』, 최성만 옮김, 서울 : 도서출판 길, 1997, p. 46

아가 예술개념 자체도 변화시키게 된다는 것이다.⁷⁶⁾

"예술작품의 기술적 복제 가능성의 시대에서 위축되고 있는 것은 예술작품의 아우라이다 (……) 복제기술은 복제된 것을 전통의 영역으로부터 분리시킨다. 복제기술은 복제품을 대량생산함으로써 일회적 산물을 대량 제조된 산물로 대체시킨다. 또한 복제기술은 수용자로 하여금 그때그때의 개별적 상황 속에서 복제품을 현재화한다. 이 두 과정, 즉 복제품의 대량생산과 복제품의 현재화는 전통을 엄청나게 뒤흔드는 결과를 가져왔다."⁷⁷⁾

이러한 모조주의자들의 작업은 포스트모더니즘 미술에서의 차용의 전략이 모조품들로 가득 찬 소비사회의 면모와 이를 가능케 한 기술복제의 영향력을 반영하고 있다는 것을 보여 준다. 또한 포스트모더니즘 미술에서의 차용의 의도는 그 이전처럼 어떤 새로움이나 혁신적인 발전을 위해 창작의 수단이 아니라 오히려 작품의 독창성, 유일성, 창조성 등과 같은 모더니즘적 신화를 파괴하고, 상업사회의 반복적이고 복제적인 소비현실을 드러내거나 비판하기 위함임을 알 수 있다. 차용의 대중문화를 스스럼없이 끌어들이므로써 모더니즘의 엘리트주의를 허물어뜨릴 뿐만 아니라 작품과 작가의 절대적인 관계 즉 예술의 독창성(originality)의 신화를 무너뜨린다. 다시 말해 포스트모더니즘 미술에서 차용은 미술사적 전통 작품의 지적 소유권에 도전하고 모더니즘의 독창성에 대한 숭배를 비웃기 위한 효과적인 수단으로 이용되고 있는 것이다.⁷⁸⁾ 이러한 변화의 독창성의 문제가 미술작

76) 아우라는 사전적 의미로 '영기(靈氣)', '신비스러운 효력' 또는 '신비스러운 분위기' 등으로 번역할 수 있는데, 미술에서의 아우라라고 하면 원작이 지닌 독특한 분위기를 의미한다. 예술작품의 아우라는 그것을 바라보는 시간과 공간에서만 느낄 수 있기 때문에 유일한 원본에서만 나타나는 것이다. 전통적인 미술작품은 작품의 현존하는 지리학적 위치, 진정성, 유일성속에서 비롯되는 아우라를 가졌었다. 미술작품들에 대한 복제가 계속 있어왔다 할지라도 복제품에는 원본과 동등한 자격이 주어지지 않았고 복제품이 원본의 가치를 능가하거나 떨어뜨릴 수 없었다. 그러나 기계적 복제의 출현으로 작품의 아우라가 파괴되면서, 미술작품은 원본이 지니는 이상성, 숭배성과 같은 종교적인 의식, 전통으로부터 해방되었다. 이에 벤야민은 사진의 발명이 미술의 성격을 변화시켰다고 결론짓고, 새로운 기술이 문화와 예술생산의 민주화, 대중화를 가져온다는 긍정적인 시각을 취하고 있다.

77) 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 서울 :민음사, 1983, p. 202.

78) 월간미술 엮음, 『세계 미술 용어 사전』, 서울: (주) 월간미술, 1999, p. 429.

품의 제작에 있어 더 이상 의미가 없음을 나타내는 징후이다. 포스트모더니즘 미술은 미래지향적 형식추구의 의무에서 해방되어 과거나 현실의 내용을 전반적으로 수용하고 있다. 차용의 행위는 순수한 창조로 예술의 독자적 영역을 고수하던 모더니즘미술에서 금기시되었던 반면, 포스트모더니즘 미술은 차용을 하나의 예술생산의 원리로 받아들이고, 정치적 이데올로기나 종교 그리고 역사적 문제들과 같은 미술적인 것들과 연관성을 적극적으로 드러내고 있다.

그리고 방법적 측면에서도 포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용의 행위는 매체 간의 혼합과 확산을 가져오는 점에서 모더니즘의 추구했던 매체의 순수성에 대한 강력한 도전이다. 포스트모더니즘이 추구했던 매체의 순수성에 대한 강력한 도전이다. 포스트모더니즘에서의 차용은 원작의 일부만을 차용한 뒤 자신의 개성을 더해 각색하는 것이 아니라 원본이나 생산품을 그대로 사용하거나 혹은 여러 가지의 원본을 가져다 재조합하여 본래의 의미를 파괴하고 새로운 의미를 도출한다는 점에서 이전의 방식과 다르다. 즉, 차용이라는 요소 그 자체가 작품이 내세우고자 하는 주제 혹은 목적을 이루고 있다. 보드리야르의 언급대로 포스트모더니즘 문화는 오직 과거의 파편들을 가지고 장난하는 것으로 구성된 현재의 문화인 것이다.⁷⁹⁾ 또한 대중매체 시대에 예술가들이 할 수 있는 일은 반복 작업을 통해 기존의 이미지들을 새롭게 바꾸어 그 차이만을 보여주는 일 뿐이다. 그리하여 이렇게 포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용된 이미지들은 지시 대상(기의)없이 기표들만이 유희하는 거대한 모조공간을 만든다. 여기서 이미지들의 의미를 결정하는 것은 외부세계에 있는 지시대상이 아니라, 이미지들 사이의 관계이다. 포스트모더니즘 미술에서 빈번히 나타나는 패러디와 패스티쉬는 이러한 차용의 맥락으로 설명될 수 있다. 이 두가지는 포스트모더니즘 차용미술의 대표적인 예이며, 어떤 목적을 가졌는가에 따라 다음과 같이 구분된다.

79) 『문화연구와 문화이론』, 1993, p. 241 참고.

주지하듯이, 차용은 작품의 전체를 구성하기 위해 일정한 이미지 또는 그것들의 조합을 따오는 방법이다. 이 때 차용된 이미지들은 전체에 통합되어 일부가 되지만 새로운 전체 속에서 새로운 맥락과 의미를 획득하게 되는데, 이러한 형식의 차용에는 원작의 은폐의도가 없다는 것과, 그리고 차용된 것이 새로운 작품의 독창적 내용 속에서 통합을 이루고 있다는 조건이 따른다.⁸⁰⁾ 패러디(parody)와 패스티쉬(pastiche)가 바로 이러한 성격을 지닌 차용의 한 방법들로서 그 의도가 어떤 것인가에 따라 구분된다.

‘para’의 두 번째 의미-친밀한, 유사한-를 고려했을 때, 패러디는 아이러니컬한 경멸뿐만 아니라 원작에 대해 존경심에 찬 경의를 수반하게 된다. 단순히 원작을 조롱만 하는 것이 아니라, 존경심에 찬 태도로 원작을 재맥락화(recontextualize)하고, 통합하고, 재구성하려는 의도를 전달하기 위한 것으로 사용되어지는 것이다.⁸¹⁾ 이처럼 패러디에 대한 어원상의 혼란의 맥락에서 린다 허천(Linda Hutcheon)은 패러디를 “아이러니컬한 초맥락성(trans-contextualization)과 전도(顛倒, inversion)에 있어서 차이를 가진 반복”이라고 정의한다.⁸²⁾ 이 정의는 패러디가 하나의 텍스트가 다른 텍스트를 조롱하거나 희화화 시킨다는 좁은 의미에서 나아가, 원작을 반복함에 있어 차이를 발생시킨다는 의미로 확장시킨 것이다. 이 차이는 원작을 새롭게 해석하거나 변용하여 재맥락화, 재기능화 하게함으로써 이루어진다. 허천에 의하면, 초맥락화와 전도의 방식이 낡는 차이로 인해 패러디의 배경이 된 텍스트와 새로이 병합된 텍스트 간에 비평적 거리가 생겨나며, 이 거리는 통상 아이러니컬한 표현에 의해 발생된다.⁸³⁾ 패러디는 형식상 두 텍스트의 통합(bitextual synthesis)이지만, 사실 그 기능은 분리와 대조인 것이다.⁸⁴⁾ 따라서 아이러니컬한 초맥락성이나 전도가 양 텍스트의 통합 안에서 새로운 어떤 것을 발생시킨다는 것을 인식하는 것이

80) 박일호, 「미술작품의 표절에 관한 미학적 접근」, 『현대미술학회 논문집』 제2호, 서울: 문예마당, 1998, p.98.

81) 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울: 문예출판사, 1998, p. 57 참고.

82) 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울: 문예출판사, 1998, p. 57 참고.

83) 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울: 문예출판사, 1998, p. 55, 56.

84) 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울: 문예출판사, 1998, p. 55, 56.

중요하다.⁸⁵⁾ 이처럼 허천은 패러디를 확장된 개념, 다시 말해 패러디는 원작에 대한 경의를 간직한 채 아이러니하고 장난스러운 전도로부터 경멸적이고 조롱조에 이르기까지 그 범주가 실로 광범위하게 나타나는 것이라고 정의 내린다. 하지만 허천의 패러디 개념은 그것의 일부만을 보여줄 뿐이다. 패러디는 그 의미를 정의함에 있어 아이러니, 풍자, 인유, 그리고 표절과 형식의 유사함 때문에 이 개념들과 자주, 그리고 실제로 혼용되곤 한다. 여기서 우리는 이 혼용되고 있는 여러 패러디의 개념들을 비교함으로써 패러디의 성격을 좀 더 분명하게 도출해낼 수 있다.

첫째, 아이러니(irony)와 패러디의 혼동이다. 아이러니는 대상의 본질을 인식하고 그것을 다르게 표현하는 방식이다. 패러디는 원텍스트에 제시된 국면과 그와 대비되는 국면을 동시에 전달할 수 있는 기법이라는 점에서 아이러니적이다. 패러디와 아이러니는 둘 다 원래의 의미와 새로운 의미가 다른 의미의 이중성을 바탕으로 하는 공통점을 지닌다. 그러나 패러디가 두 가지 텍스트를 필요로 하는 반면, 아이러니는 한 가지 텍스트 내에서 작용한다는 점에서 차이가 있다. 패러디는 원텍스트와 패러디된 텍스트간의 차이에 의한 의미발생을 추구하지만, 아이러니는 외부적으로 드러나는 의미와 실제의미간의 의미론적 불일치를 피하기 때문이다. 다시 말하면, 아이러니는 반드시 원텍스트를 필요로 하지 않지만, 패러디는 반드시 원텍스트를 전제로 이루어지는 것이다. 또한 독자의 역할에 있어서도 아이러니의 독자는 한 편의 텍스트 내에 구현된 의미를 찾아가는 수동적 역할을 담당하지만, 패러디의 독자는 텍스트 안팎의 여러 가지 맥락을 고려하여 패러디 텍스트의 의미를 완성하는 능동적 역할을 담당한다는 차이가 있다. 그러므로 아이러니는 패러디의 주요한 특징이 될 뿐이지 같은 개념은 아니다.⁸⁶⁾

둘째로 풍자(satire)는 패러디와 같이 아이러니를 사용한다는 점에서 훨씬 더 혼동되는 개념이다. 풍자는 교정과 개량을 목적으로 대상이나 주제

85) 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구·윤여복 역, 서울: 문예출판사, 1998, p. 55, 56.

86) 정끝별, 『패러디 시학』, 서울: 문학세계사, 1997, pp. 42-43

를 우스꽝스럽게 만들거나, 거기에 대한 재미, 멸시, 분노, 냉소 등의 태도를 환기시킴으로써 그것을 격하시키는 기법이다. 풍자와 패러디 둘 다 부정적 의미를 내포함으로써 조롱이나 경멸의 경향을 지니는 점에서 유사하다. 즉 풍자와 패러디는 모두 비평적 거리와 가치판단을 포함하고 있고, 풍자는 텍스트 간의 차이를 보여주고자 할 때 자주 패러디적 형식을 사용하며, 이 경우 패러디는 사회적 악의 교정이나 개선이라는 풍자의 목적에 기여하게 되기 때문에 둘 간의 구분이 모호해지기도 한다. 그러나 풍자는 그 목표가 사회적 도덕적 개량에 있고, 패러디는 다른 담론을 지닌 텍스트를 겨냥, 반복한다는 점에서 차이가 있다. 사실 패러디는 원본 자체로 하지 않는 반면, 에 한정하여 그 작품을 재해석하는 것이 가장 본질적인 목적이므로 꼭 어떤 사회적 의미를 갖는 것을 지향하는 것은 아니다. 게다가 풍자가 원작을 반드시 필요로 하지 않는 반면, 패러디는 원작을 전제로 이루어진다는 점에서 다르다.

셋째로, 인용(quotatiion)과 패러디간의 혼동이다. 인용은 기존에 사용된 텍스트를 변형시키지 않고 그대로 끌어다쓰는 것을 말한다. 패러디와 인용은 모두 새로운 텍스트를 통해 의미를 제시하는 형태이므로 원텍스트의 ‘초맥락화’라는 공통점을 갖는다. 즉 이 두 가지는 모두 문맥의 변화를 통해 해석상의 차이를 필연적으로 요구하는 것이고, ‘두 텍스트의 동시적 활성화’를 위한 하나의 방법’인 것이다. 그러나 인용이 원텍스트와의 ‘비평적 거리’를 필수적으로 하지 않는 반면, 패러디는 비평적 거리를 필수적으로 하고, 인용이 상응을 통해 이루어지는 반면, 패러디는 차이를 통해 이루어진다는 점에서 다르다. 둘다 원텍스트를 끌어다 쓰지만 인용은 그것을 활용할 뿐 그에 대한 비판적 의식이 없기 때문이다.⁸⁷⁾

마지막으로 표절(plagiarism)은 패러디와 같이 원텍스트를 전제로 이뤄진다는 공통점이 있지만, 패러디가 인정된 차용인 반면 표절은 그렇지 않다는 점에 차이가 있다. 표절은 원텍스트를 철저히 숨기면서 그것들이 마치

87) 『패러디 시학』, 1997. p. 54.

자신의 독창적인 창작품인 것처럼 가장하는데 반해 패러디는 여러 장치들을 통해 원텍스트의 흔적을 남겨두는 것이다. 결국 패러디와 표절의 차별성은 자신의 텍스트가 기존의 텍스트를 차용하고 있다는 사실과 그 동기를 드러내고 있는가 아니면 은폐하고 있는가 하는데 있다고 봐야 한다. 패러디는 의식적 모방과 차용의 행위이자 그 사실을 고의적으로 드러냄으로써 인정받는 행위이므로 윤리적으로 문제가 되지 않는다. 하지만 의식적 모방, 차용임에도 불구하고 이를 고의적으로 감추려는 경우에는 윤리적으로 용납될 수 없기에 그것은 표절이 되는 것이다.⁸⁸⁾

이와 같이 패러디의 개념을 다른 혼동되는 개념과의 비교를 통해 정리해보자면, 미술에 있어서 패러디는 규범화된 예술 형식을 새롭게 시험하는 장치이며, 한 가지 원작으로부터 두 가지의 의미를 표출함으로써 작품의 변화를 이끈다는 사실을 알 수 있다. 패러디는 원작과의 차이로 어떤 의미를 전달하고자하기 때문에 그 의도를 관객이 알아차리게 하기 위해서 주로 유명한 작품들을 그 대상으로 삼는다. 유명한 작품들일수록 그 이미지들을 새로운 견지에서 표현하거나, 예기치 않은 의미를 덧붙여서 그것을 낯설게 하는 효과를 내는 것이다. 이는 주류로 규범화된 양식에 도전하여 그 부적절성을 폭로하고 예술적 인습의 벽을 허무는 일종의 파괴행위와도 같다. 그 파괴에 의해 일어나는 변화로 과거의 전통이 새롭게 조명되는 것이다. 그러므로 이때 패러디는 과거의 부정과 계승이라는 이중적인 본질을 표출한다. 패러디에서의 부정은 재건을 위한 부정으로써, 진부한 기법과 내용을 없애는 것이 아니라 부자연스럽게 반복함으로써 새롭게 지각하도록 만드는 것이다. 패러디에 의해 낡은 요소들은 재분류 또는 재조직 되어 새로운 예술로 다시 태어난다.⁸⁹⁾ 결국, 패러디의 목적은 관객에게 기존의 형식에 대한 새로운 인식을 제공해주기 위한 것으로써, 관객으로 하여금 원작에 대한 새로운 관심을 낳게 한다.⁹⁰⁾

88) 『패러디 시학』, 1997. p. 56-57

89) 『패러디 시학』, 1997. p. 123

90) 『패러디 시학』, 1997. p. 43-44

패러디는 또한 원작의 권위를 비판하긴 하지만 동시에 원작의 권위를 인정하고, 나아가 원작으로부터 새로운 가능성을 제시한다는 점에서 두 가지 텍스트를 함께 활성화시킨다.

"패러디에서 여타 텍스트(혹은 작품)의 자질을 차용하는 것은 개개의 상품으로서의 예술작품의 공인된 위상에 의문을 제기하는 것이다. 그럼에도 불구하고 패러디의 위반은 궁극적으로 패러디가 함몰시키려고 하는 바로 그 규범들에 의해 공인된다. 심지어 조롱하면서 패러디는 다시 강화된다. 형식적인 의미에서 패러디는 조롱된 관행을 패러디 속에 명기함으로써 그 관행의 지속적인 존재를 보장하는 것이다. 그런 의미에서 패러디는 예술의 현주소뿐만 아니라 예술의 출처를 밝혀줌으로써 예술의 합법성의 관리자 역할을 수행한다."⁹¹⁾

이 같이 패러디에서 두 가지 텍스트가 상호작용하는 특징은 상호텍스트적 성격을 보여주는 것이다. 이미 존재하는 원작의 세계에 작가 자신의 담론을 섞어 넣음으로써 다른 세계를 만드는 패러디는, 하나의 텍스트가 독자적이고 독립적인 것이 아니라 이전에 존재했던 수많은 텍스트들과의 상호관계 속에서 이루어진다는 인식이 기반이 되고 있다.⁹²⁾

이와 같은 포스트모더니즘의 특징을 고려하였을 때, 저작권과 관련한 많은 문제점이 발생하고 있다. 이에 대해 더욱 구체적이고 논리적으로 이해하기 위해 다음 장에서는 저작권의 발생과 역사, 저작권의 개념, 한국의 저작권법의 형성과 현황, 그리고 저작권의 구성 (저작인격권 & 저작재산권)을 중심으로 저작권법에 대해 살펴보겠다.

91) 『패러디 이론』, 1998. p. 123

92) 『패러디 이론』, 1998. p. 47

제 3 장 저작권

제 1 절. 저작권의 개념

‘저작권(copyright)’은 오랜 세월 동안 문화를 비롯한 인류의 역사 발전 과정에서 중요한 역할을 담당하였던 정신문화 분야의 산물이다. “인류의 창조적 지혜가 발전하는 과정 속에서 그러한 지혜를 공유하는 데에도 질서가 필요해짐에 따라 필연적으로 대두된 것이 저작권”이라고 할 수 있다. 또한 “저작권은 지혜로운 가치를 창조해 낸 사람을 존중하고 그에 상응하는 정당한 보상을 해줌으로써 궁극적으로는 보다 나은 창조 행위를 촉진시킨다는 점에서 깊은 의미”를 지닌다고 하겠다.⁹³⁾ 따라서 본 논문에서도 저작권에 대한 도덕적 논의뿐만 아니라 문화발전의 촉매인 저작물에 대한 권리와 의무로서의 법률적 수준을 확립하는 것이 절실하게 요망된다.

‘저작권(著作權; copyright)’은 “인간의 사상(思想)이나 감정(感情)을 창작적(創作的)으로 표현한 저작물을 보호하기 위해 그 저작자에게 부여한 권리”를 말한다. 이는 “일정기간 동안 그 창작물을 독점적으로 사용케 하고 다른 사람이 무단으로 복제·공연·공중송신(전송, 방송, 디지털음성송신 등)·전시·배포·대여 및 2차적 저작물의 작성 등의 행위를 하거나 그 저작물에 대한 창작자의 인격권을 침해하는 행위를 금지하는 권리”이다.⁹⁴⁾ 저작권의 보호란 “저작물의 창작자에게 자기 저작물의 이용에 관한 배타적(排他的)인 권리를 부여하고, 그 저작물을 다른 사람이 이용할 때에는 저작권자의 허락을 필요로 하며, 그러한 허락을 얻지 않고 이용하는 행위를 위법(違法)으로 규정”하는 것을 뜻한다.⁹⁵⁾ 이처럼 “저작권의 보호를 받기 위하여 그 저작물은 일정 수준 이상의 ‘창작성’(originality)을 가지고

93) 김기태, 『저작권법의 해석과 적용』, 삼진기획, 2000, 추천의 글

94) 오승중, 『저작권법』, 박영사, p.8

95) 한승현, 『정보화시대의 저작권』, 서울:나남, 1992, p.21

있을 것이 요구된다. 저작권에서 요구하는 창작성은 특허권 등 산업재산권에서 요구하는 이른바 ‘신규성’ (novelty)과는 다른 의미” 를 가진다.⁹⁶⁾

저작권은 “저작자의 창의성(創意性)이나 기술(技術) 및 노력(努力)을 보호하기 위해 주어지는 권리임에는 틀림이 없으나 이러한 창조성이 일정한 형태로 표현되기 전까지는 보호” 받을 수 없다. 이는 원래 저작권은 “저작자를 보호하기 위한 것이지만 그 대상은 저작물” 이기 때문이다. 그러므로 저작권의 보호는 “창작자로서의 저작자가 아닌 유형물(有形物)으로써 표현한 저작물에 대한 보호” 라고 할 수 있다.⁹⁷⁾

따라서 저작권은 “지적(知的)으로 창조된 원저작물을 보호하려는 의도로 인해 주어지는 것이며, 저작물 그 자체, 즉 표현의 형식(形式) 또는 방법(方法)이 보호된다는 뜻이지만, 저작자의 사상(思想)이 보호된다는 뜻” 은 아니다. “사상·학설·원칙 및 체계화된 방법 등에는 저작권이 인정” 되지 않는다.⁹⁸⁾

따라서 근대 이전까지의 저작권 보호는 인쇄술에 의한 복제물, 즉 출판물로부터의 저작권 침해를 방지하는 것이 주목적이었다. 그러나 과학기술의 발전은 저작물을 수록하여 전달하는 매체의 증가와 더불어 저작권 침해의 대상이 인쇄 매체로부터 전기(電氣)·전파(電波) 매체에서 전자적(電子的) 장치로까지 넓어지는 결과를 가져 왔다.

그러한 뜻에서 인류의 역사는 “인간의 기능과 역할을 확대하기 위한 도구나 기술, 즉 매체의 발달사” 라고 할 수 있다.⁹⁹⁾ 이러한 매체의 발전 과정은 여러 가지로 볼 수 있지만, 흔히 뉴 미디어(new media), 즉 새로운 매체기술(new technology for media)의 발전단계로 보인다.

96) 오승중, 『저작권법』, 박영사, p.8

97) 한병구, 『언론법제이론』, 서울:나남, 1987, p.150

98) 유네스코 편, 백승길·박관희 역, 『저작권이란 무엇인가』(서울:보성사, 1989), p.32 저작권심의조정위원회, 『한국 저작권 판례집 II』(서울:저작권심의조정위원회, 1994, pp.19~39 참조.

“저작권의 보호 대상은 아이디어가 아닌 표현에 해당하고 저작자의 독창성이 나타난 개인적인 부분에 한하므로 저작권의 침해 여부를 가리기 위하여 두 저작물 사이에 실질적인 유사성이 있는가의 여부를 판단함에 있어서도 표현에 해당하며 독창적인 부분만을 가지고 대비하여야 한다.”, 대법원 제1부 1993. 6. 8. 판결, 93다3037, 3080 (반소)위자료 등 청구사건 참조.

99) Marshall McLuhan, 박정규 역, 『미디어의 이해』, 서울:삼성출판사, 1977, p.20

이처럼 “시, 소설, 음악, 미술, 영화, 연극, 컴퓨터프로그램 등과 같은 “저작물”에 대하여 창작자가 가지는 권리”를 말하는 저작권의 일면을 더욱 구체적으로 설명하자면 저작권은 “소설가가 소설작품을 창작한 경우에 그는 원고 그대로 출판·배포할 수 있는 복제·배포권과 함께 그 소설을 영화나 번역물 등과 같이 다른 형태로 저작할 수 있는 2차적저작물 작성권, 연극 등으로 공연할 수 있는 공연권, 방송물로 만들어 방송할 수 있는 방송권 등 여러 가지의 권리”가 된다.¹⁰⁰⁾

이러한 여러 가지 권리의 총체를 저작권이라고 하는데 이러한 저작권은 크게 ‘저작재산권’과 ‘저작인격권’으로 나누어 볼 수 있다. 저작권은 “토지와 같은 부동산과 마찬가지로 매매하거나 상속할 수 있고 다른 사람에게 빌려줄 수도 있다. 만약 어떤 사람이 허락을 받지 않고 타인의 저작물을 사용한다면 저작권자는 그를 상대로 민사상의 손해배상을 청구할 수 있고 그 침해자에 대하여 형사상 처벌을 요구(고소)”할 수도 있다. 저작권자는 일반적으로 “저작권을 다른 사람에게 양도하거나 다른 사람에게 자신의 저작물을 사용할 수 있도록 허락함으로써 경제적인 대가”를 받을 수 있다. 이러한 저작권의 경제적 측면을 저작재산권이라고 한다.¹⁰¹⁾

또한 저작자, 예를 들면 소설가는 위에서 본 바와 같이 여러 가지 형태로 저작물이 이용되는 과정에서 그 소설의 제목, 내용 등이 바뀌지 않도록 하는 동일성유지권과 함께 출판된 소설책에 자신의 성명을 표시할 수 있는 성명표시권, 그리고 그 소설을 출판할 것인지 여부를 결정할 수 있는 공표권을 가진다. 이는 저작자의 인격을 보호하고자하는 측면에서 주어진 권리이므로 이를 저작인격권이라 하여 저작재산권과 구분한다.¹⁰²⁾

결국, 저작권이 있기 때문에 저작자는 저작물의 사용에 따른 경제적인 대가를 받게 되며, 동시에 그 저작물이 사용되는 과정에서 저작자가 작품 속에 나타내고자 하는 창작의도를 그대로 유지시킬 수 있게 되는 것이

100) 『생활속의 저작권』, 문화체육부, p.12

101) 『생활속의 저작권』, 문화체육부, p.12

102) 『생활속의 저작권』, 문화체육부, p.13

다.¹⁰³⁾ 그러나 토지와 같은 부동산도 공공적 목적 등을 위해서는 일정한 범위 안에서 재산권의 행사가 제한되는 것처럼 저작재산권도 일정한 범위 안에서는 저작자가 그 권리를 행사할 수 없도록 되어 있다. 예를 들면, “비영리 목적의 개인적인 이용의 경우, 교육목적을 위한 경우, 시사보도를 위한 경우 등에 대하여는 저작재산권의 일부가 제한된다.”¹⁰⁴⁾

또한 앞서 언급하였듯이 창작물을 만들었다고 해서 모두 저작권과 관련하여 보호되는 것은 아니다. 그 창작물이 문학·학술 또는 예술의 범위에 속하는 저작물이어야 하며 무엇보다도 독창성이 있어야만 한다.¹⁰⁵⁾ 독창성이란 기존의 저작물과 전혀 다른 새로운 내용이 되어야 한다는 의미는 아니며, 독자적인 창작의 요소가 있는 것으로 모자람이 없다. 독창성과 같은 의미의 ‘창작성’은 “남의 것을 모방하지 아니하고 자신이 독자적으로 작성한 것”이라는 의미에서 “독자적 작성”을 요구하는 한편, 단순히 저작자가 독자적으로 만들었다는 것만으로는 부족하고, 그에 덧붙여 ‘최소한의 창조적 개성’ (minimal degree of creativity)이 반영되어 있을 것을 요한다고 해석하여야 할 것이다.¹⁰⁶⁾ 즉, ‘창작성 = 독자적 작성 + 창조적 개성’이라고 이해하고자 한다.¹⁰⁷⁾ 또한 문학·학술 또는 예술의 범주가 아닌 자연법칙을 이용한 기술적 사상의 창작물은 비록 지적 소산물이라 할지라도 저작권의 보호대상이 될 수 없고 산업재산권으로 보호된다. 나아가 저작권은 표현된 것을 보호하는 것이지 그 아이디어 자체를 보호하는 것은 아니며 이 점에서도 산업재산권과 구분된다. 예를 들면 요리책을 그대로 복사하는 행위는 저작권에 의해 저작권 침해가 되지만 요리책 속에 쓰인 방식대로 요리를 하는 것은 저작권과는 아무런 관계가 없는 것이다.

103) 『생활속의 저작권』, 문화체육부, p.13

104) 『생활속의 저작권』, 문화체육부, p.13

105) 저작권법 제2조

106) 오승중, 『저작권법』, 박영사, p.46

107) 용어의 의미상으로는 ‘독자적 작성’을 ‘독창성’, ‘최소한의 창조적 개성’을 ‘최소한의 창작성’으로 표현하는 것이 적절하다는 견해가 있다. 최경수, 저작권법개론, 한울아카데미, 2010, 97-99면 참조. 그러나 표현상의 차이일 뿐, 내용상으로는 본문의 해석론과 큰 차이가 없는 것으로 보인다.

제 2 절. 저작권의 구성 (저작인격권 & 저작재산권)

저작자에게 주어지는 권리는 두 가지로 나누어진다. 그 두 가지는 인격적인 측면과 재산적인 측면이다. 즉, 권리의 속성이 정신적인 것과 물질적인 것으로 나누어지는 것이다. 따라서 저작권을 법적으로 보호함에 있어서 일부 국가에서는 저작인격권과 저작재산권을 분리하여 규정하는 이원론(二元論)의 입장을 보이는데 하면, 그것을 분리할 수 없는 하나의 권리로 보는 일원론(一元論)의 입장을 보이기도 한다. 한국의 경우, 저작권의 테두리 안에 인격권과 재산권을 아울러 규정하고 있어서 일원론의 입장을 취하고 있다.

저작인격권이란 “저작자가 자신의 저작물에 대하여 가지는 정신적·인격적 이익을 법률로써 보호받는 권리” 라고 할 수 있다.¹⁰⁸⁾ 따라서 저작인격권은 “저작물을 이용하여 경제적인 이익을 추구할 수 있는 권리인 저작재산권과 구별” 되며, 저작권은 이들 '저작인격권'과 '저작재산권'으로 구성되어 있다.¹⁰⁹⁾ 또한 저작인격권을 세분하여 공표권, 성명표시권, 동일성유지권의 세 가지로 나누어 규정하고 있다. 인격권(人格權)이란 정신적인 권리로 정의된다. 때문에 인격권을 경제적 또는 물질적으로 파악할 수는 없다. 그러므로 인격을 소유한 저작자로서의 “당사자만이 권리의 침해에 대한 정도를 느낄 수 있고, 가해자의 침해 정도를 입증할 수 있을 때 그 범위 안에서 ‘위자료(慰藉料)’ 라고 하여 물질적인 배상을 청구할 수 있다. 제14조에서는 그러한 저작인격권의 성질과 행사에 대해 규정” 하고 있다.¹¹⁰⁾

다음으로 저작재산권(economic rights)이란 “저작자가 자신의 저작물에 대해 갖는 재산적인 권리” 를 뜻한다. 따라서 “일반적인 물권과 마찬가지로 지배권이며, 양도와 상속의 대상일 뿐만 아니라, 채권적인 효력도 가지고 있다. 저작자 일신에 전속되는 인격권과는 사뭇 다른 특성” 을 가지고

108) 정상조 엮음, 『저작권법 주해』, 박영사, 2007, p. 322

109) 정상조 엮음, 『저작권법 주해』, 박영사, 2007, p. 322

110) 김기태, 『저작권법의 해석과 적용』, 삼진기획, 2000, p.118

있는 것이다.¹¹¹⁾ 또한 저작재산권은 “저작자가 자신의 저작물에 대해서 갖는 배타적인 이용권” 이라고도 할 수 있다. 그러나 실제로는 자신이 직접 저작물을 이용하는 경우보다는 남에게 저작물을 이용하도록 허락하고 그 대가를 받는 경우가 대부분이다.¹¹²⁾

저작재산권은 저작권자의 재산적 권리를 보호하기 위해 마련된 제도적 장치임에 틀림없다. 하지만 저작권법을 제정한 목적이 저작자의 권리와 이에 인접하는 권리를 보호하는 것은 물론, 저작물의 공정한 이용을 도모함으로써 문화의 향상 발전에 이바지하는 데 있으므로 공공성(公共性)을 가지고 있다. 즉, 저작재산권은 물권과 같은 소유권에 속하는 배타적인 지배권이므로 법에 따라 보호되는 저작물은 그 보호기간이 지나지 않은 이상 저작재산권의 허락 없이 함부로 이용할 수 없는 것이 원칙이지만, 저작권 역시 다른 사권(私權)과 마찬가지로 일정 부분에 있어서는 공익적인 차원의 제한이 불가피할 수밖에 없는 것이다.

또한, 저작재산권은 저작인격권과 달리 양도 및 상속이 가능하다. 저작재산권은 저작권자의 경제적 이익을 보호하기 위한 권리이지만, 저작권자가 직접 저작재산권을 행사하는 경우보다는 대부분 타인, 특히 전문적 사업자로 하여금 저작물을 배타적으로 이용할 수 있도록 허락하고 그로부터 대가를 취득하는 방법으로 저작재산권을 행사한다. 그리고 저작재산권은 유체재산권과 달리 독특한 보호기간 및 소멸사유를 가지고 있다.¹¹³⁾ 본 장에서는 저작권의 개념, 그리고 저작권의 구성을 중심으로 저작권에 대해 알아보았다. 이어서 포스트모더니즘 미술과 저작권을 연결하여 서로의 필요성과 관련성에 대해 연구하는 것이 본 논문의 핵심 논점이므로 다음 장에서는 포스트모더니즘 미술과 저작권, 그리고 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제에 대해 논의해보겠다.

111) 김기태, 『저작권법의 해석과 적용』, 삼진기획, 2000, p.121

112) 김기태, 『저작권법의 해석과 적용』, 삼진기획, 2000, p.121

113) 명호인, 『한국 저작권법』, 육법사, 2012, p.255

제 4 장. 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제

제 1 절. 포스트모더니즘 미술과 저작권

포스트모더니즘 미술의 대중성과, 다원주의 미학, 혼합성, 대중매체의 사용, 차용과 복제, 패러디, 혼성모방, 콜라주 등 세분화되고 다양해지는 성향으로 저작권의 측면에서 논의할 필요성이 두드러진다.

이에 더불어 “정보기술(information technology)의 발전과 변화에 민감하게 반응” 하며 저작권은 발전해 왔다.¹¹⁴⁾ 대중매체의 활용, 대중성, 차용과 복제 등 앞서 나열한 포스트모더니즘 미술의 특징을 두각 시키는 요소들은 모두 기술의 발달로 인해 가능하게 된 것임으로 저작권의 보호와 기술의 발달은 불가분의 관계를 가진다. 문제의 시작은 포스트모더니즘 미술의 특수성으로부터 그 원인이 거슬러 올라간다. 예술과 일상의 경계를 무너뜨리며 탈-예술을 지향하는 포스트모더니즘 미술은 풍자와 차용의 문제 여부에 대한 논의로부터 시작된다.

현재 차용미술과 관련된 대부분의 분쟁은 '합의'로 끝을 맺고 있다. 법원은 차용미술가에게 다른 사람의 작품을 사용하려면 원작자에게 비용을 지급하고 정식으로 라이선스를 받으라고 권고하고 있으며, 이는 작가들 사이의 문제를 막기 위해 법원이 하는 최선의 규율이다.

작품의 표절 입증은 매우 어려운 것이 현실이다. 미술계는 표절 논란이 제기되면 불확실한 태도로 일관했다. 이는 표절 논란으로 인해 문제가 되면 좋을 것이 없기 때문이다. 표절과 저작권 침해의 경계선도 애매모호하다. 포스트모더니즘 미술의 특성상 '표현'보다는 '아이디어와 개념, 사고'가 우선시되고, 장르를 넘나드는 실험적인 작품이 쏟아져 나오고 있는 탓이다. 저작권 침해로 소송을 제기하려면 원고는 저작권의 소유, 그리고 피고

114) 천혜선, 「한국의 미술저작권 보호에 관한 연구」, 서울대학교 서양화과 미술이론 석사학위논문, 2007, p.6

의 권한 없는 복제를 확실하게 입증해야 한다. 피고의 권한 없는 복제는 원고가 보고 배웠다는 '직접 증거'(목격자의 증언, 복제의 시인)를 제시하거나, 직접 증거가 없다면 저작물의 '접근·의거'(주관적 요건)와 '실질적 유사성'(객관적 요건)이라는 기준을 충족해야 인정받을 수 있다. 이처럼 미술 분야는 일부 기준이 있지만 개개인들이 표절을 객관적으로 입증하기가 어렵고, 정확한 판단을 내릴 만하거나 자문을 해줄 수 있는 전문적인 심의 기구가 없는 것이 현실이다. 또한 포스트모더니즘 미술과 관련된 대부분의 분쟁은 재판까지 진행되지 않고 합의로 끝나는 것이 흔하다. 대체로 법원들은 차용미술가들에게 다른 사람의 작품을 사용하려면 원작자에게 비용을 지급하고 정식으로 라이선스를 받으라고 권고하지만 실제로는 원작자들이 차용미술가들에게 차용미술가들이 감당하기 어려울 정도의 큰 금액을 라이선스 비용으로 요구하기도 하고 어느 경우에는 원저작자들이 차용미술가들의 작품에 대해 영향을 미치려고 하기도 한다. 또한 판사들이 미술의 역사나 미학에 대해 잘 알지 못하므로 문제가 생기기도 한다. 한 예로, 미국의 최고재판소 재판관을 역임한 법률가이자 대법관 올리버 홈즈 Oliver Wendell Holmes, Jr.는 100년 전에 “드물지만 지극히 명확한 경우를 제외하면 오직 법교육 만을 받은 사람이 시각적 표현의 가치에 대해 최종 판단을 내리는 것은 매우 위험한 일이다” 라고 말했다.¹¹⁵⁾ 비교적 적은 판례를 보면 현재 차용미술이 저작권상 공정사용으로 면책을 받을 수 있는지는 미지수이다. 차용미술이 원 저작물에 대해 저작자가 가지는 라이선스 권리를 침해하여 작가들에게 경제적 기회를 빼앗고 좌절감을 준다는 점을 우려하는 것과 동시에 다른 한편으로는 지나친 규제로 인해 작가들이 스스로 문제가 될 만한 표현을 삼가도록 하는 위축효과 chilling effect를 자아내는 우려도 있다. 사실 많은 미술가들이 법무법인으로부터 저작권 침해 통지서를 받으면 대체로 해당 작품의 제작이나 전시, 또는 유통을 단념한다고 한다. 작가들이 저작권에 대해 더 많이 알수록 창작활동에 더 많은

115) 김형진, 『미술법』, 아트북스, 2010, p.311

제약을 느끼게 된다는 연구 결과도 있다.¹¹⁶⁾ 작가들이 자발적으로 양심을 지키고 작품을 제작할 때에 독창성을 추구하려는 노력을 한다면 문제 발생의 소지 자체가 없겠으나 이는 이상적인 생각일 뿐이고, 작가들 간에, 또한 미술계 전체에서 비도덕적인 일이 반복되지 않기 위해서는 실질적인 법적·제도적 장치와 규율이 마련되어야 할 것이다.

이처럼 포스트모더니즘 미술에 있어서 저작권은 이의 근본적인 위계와 질서의 확립을 위한, 또한 작가의 창작성을 존중함에 있어 꼭 필요한 요소이다. 이어서는 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제에 대해 작가와 작품, 작품의 구성을 예로 들어서 살펴보겠다.

제 2 절 포스트모더니즘 미술과 문제의식

포스트모더니즘미술이 도래하면서 문제의 소지가 되는 것은 저작권, 창작성, 그리고 차용방식에 있다. 포스트모더니즘 미술에 있어서 저작권의 문제는 다음의 작가와 작품들을 예로 들어 제기될 수 있다.

동독 출신의 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)는 대중 잡지의 사진 이미지를 차용하는 것으로 나타났다. 1962년 그는 신문이나 잡지에서 가져온 사진을 소재로 흐릿하고 형태가 분명히 드러나지 않는 일련의 추상회화 작품을 제작했다. 그는 사진이 갖는 리얼리즘적 요소와 여기에 붓질을 가해 얻어지는 추상적 요소가 합해져 새로운 회화 양식을 선보였다. 1965년부터는 일상적이고 통속적인 사진 이미지를 단색조로 옮겨 그리며 변화를 모색하였다. 리히터의 작품과 관련하여 존재하는 문제의식은 그가 초기에 판화에 싸인을 안하였다는 것에서 비롯되었다. 이와 같은 결과로 인해 그의 작품과 관련하여 저작권의 문제가 생기는 것은 피할 수 없었다.

또 다른 예로 대지미술가 로버트 스미드슨의 작품이 있다. 로버트 스미드슨(Robert Smithson)의 <나선형 방파제>(1970)는 미국 유타주 솔트레이크

116) 김형진, 『미술법』, 아트북스, 2010, p.311

호 땅위에 흙과 소금을 달팽이처럼 뱅뱅 돌아가게 늘어놓은 흙 조각이다. 갑부라도 이 작품은 살 수 없고, 또 오늘날은 바람, 비에 씻겨 형태를 알아보기 어려울 정도이다. 로젤 포인트에서 시작해 유타 주의 그레이트 솔트레이크까지 이어지는 이 거대한 방파제는 총 길이가 457미터에 이르고 폭은 4.6미터에 달한다. <나선형의 방파제>는 단순히 관람할 수 있을 뿐만 아니라, 그 위를 걸어 다닐 수도 있어서 일정 시간을 들여 물리적으로 경험하는 것이 가능하다. 오늘날까지도 여전히 남아 있는 이 대지 미술 작품은 스미스슨의 야심과, 어떤 비평가가 "열린 공간의 조각"이라고 명명했던 분야에 대한 그의 기여를 보여주는 기념비적인 작품이다. 이와 같은 대지 미술의 특성상 저작권과 관련하여 문제의식이 존재한다. 이 작품의 경우, 대자연에서 제작되었고, 만인에게 공개되었으므로 문제의식이 존재한다. 예를 들어, 저작자 외의 일반인의 사진촬영과 저작권의 문제와 같은 문제의식이 존재한다.

이에 더불어 개념 미술에서도 저작권 문제의식이 존재한다. 개념 미술가들은 미술가의 특별한 개념과 그 개념을 어떤 새로운 방법으로 전달할 것인가를 중요시했다. 개념 미술의 몇 가지 특징은 다음과 같다. 첫째, 작품의 결과나 작품이 지닌 물질적인 성질보다는 미술가의 아이디어와 제작 과정을 중시했다. 개념 미술가들은 이미 만들어진 것을 선택하거나, 제작하고 싶은 것을 메모하여 만들 사람에게 건네줄 뿐이었다. 또한 그들은 상품으로서의 작품을 거부하고 미술에 대한 소유를 약화시켰다. 작품의 결과보다 눈에 보이지 않는 아이디어가 중요하다 보니 작품을 산다고 해도 물질적인 작품 자체는 큰 의미는 없다고 할 수 있다. 예를 들어 뒤샹의 <샘>을 샀다고 해도 그 작품에 대한 아이디어까지 가졌다고 할 수는 없다.

더 나아가 공동저작물을 제작하는 공동저작자와 관련해서도 문제의식이 존재한다. 공동저작물이 성립되기 위해서는 '2인 이상의 창작', '공동관계(공동창작의 의도가요구되나 공동저작자가 되려는 엄격한 의사까지 요구되지는 않음)', '분리이용 불가능성' 이라는 요건이 충족되어야 하며,

이 공동저작물의 표현 창작에 실질적으로 기여한 자만이 공동저작자의 지위를 득하게 된다. 공동저작자는 일반적인 단독저작물의 저작자와 같이 창작과 동시에 저작인격권과 저작재산권을 갖게 되며, 이를 행사할 수 있다. 공동저작물의 저작재산권은 그 저작재산권자 전원의 합의에 의하지 아니하고는 이를 행사할 수 없으며, 이 경우 각 저작재산권자는 신의에 반하여 합의의 성립을 방해하거나 동의를 거부할 수 없다. 공동저작권자 중 일부가 단독으로 다른 공동저작권자들간의 합의 없이 그 공동저작물에 대한 저작권을 행사하는 등 위 규정을 위반한 경우, 손해배상 청구 등 저작권과 관련하여 명시된 권리 침해에 따른 민사적 구제를 강구할 수 있다.

미국에서는 한때 미술품을 산 사람은 작가가 분명하게 반대하지 않는 이상 그 미술품을 마음대로 복제할 수 있다고 믿었다. 그러나 원래 저작물에 대한 소유권과 저작권은 별개의 개념으로 저작물의 소유자라 하여 그 저작권까지 모두를 취득하는 것은 아니다. 그러므로 미술품을 사더라도 미술품에 대한 소유권을 얻는 것이지 저작권을 얻는 것은 아니다. 따라서 당사자 사이에 아무런 계약이 없는 경우 아무리 작품이 거래되어도 일반적으로 저작권은 원저작자가 가지고 있다.

제 3 절 모더니즘과의 구분

포스트모더니즘 미술은 모더니즘 미술과 확연히 구분된다. 포스트모더니즘에는 정확하고 특별한 기원이 없다. 포스트모더니즘의 의미와 기능은 하나의 사조를 마무리하는 곳에서, 모더니스트의 활동과 실천을 제약하는 곳에서, 그 자체를 신사조이자 전통과의 단절이라고 주장하는 것의 경계선에서, 자의식과 자아 반영에 대한 다양한 주장의 핵심이 아닌 바로 그 주변에서 작용한다. 포스트모더니즘이 예술, 철학, 문화, 또는 산업활동에 있어서 어떤 새로운 분야를 열어 놓은 것은 아니다. 포스트모더니즘의 바로 그 중요성은 모더니스트와 모더니스트 이전의 문화적 기여에 대한 1차적인

활동(및 종종 2차적인 활동)을 뒤쳐지게 하고, 한정시키고, 분산시키고, 탈중심화하는 데 있다.¹¹⁷⁾

포스트모더니즘은 모더니스트 세력을 종결짓는 데 있다. 포스트모더니즘은 모더니스트 활동을 그 이전의 전후관계 및 활동 여건에 비추어서 그 목적, 목표 및 실현 가능성을 모색한다. 포스트모더니즘도 모더니스트가 내세웠던 원칙이나 전망을 수용하기를 단지 거부하는 것만은 아니다. 포스트모더니즘은 오히려 모더니스트의 근본적인 견해와 활동을 확장하고자하며 이러한 요소를 용의주도하게 개괄하고자 한다. 이 말은 모더니즘과 포스트모더니즘을 분명하게 구분 짓는 것이 쉽지 않다는 뜻이다.¹¹⁸⁾

모더니즘화 된다는 것은 전통과의 단절, 끊임없이 반복되는 전통적인 주제와 화제와 신화에 대한 거부, 자의식적으로 새롭게 되는 것, 시대적인 유행에 부응하는 것, 자신이 속한 문화적·사회적 여건에 대한 비판, 현실을 반영하기는 하지만 있는 그대로를 객관적으로 아무런 평가 없이 반영하는 것이 아니라 경험한 그대로를 주관적으로 반영하는 것, 즉 예술가에게 특히 유용한 초월적이고 비판적인 의식을 가지고 반영하는 것 등이다. 모더니즘화 된다는 것은 「과거와 단절하는 것」이고 「새로운 자의식적 표현 형식을 모색하는 것」이다.¹¹⁹⁾

모던 예술가는 산업사회의 실상을 어떻게 표현할 것인가를 본질적으로 인식하고 있다. 예술이나 문학에 관계하는 비평가나 교수는 모던 예술가의 장점을 격찬하고, 더욱 훌륭한 이들의 인식능력을 찬양하고, 예술가가 현대사회의 어려움을 어떻게 분명하게 할 것인가(진단하거나 치료하지는 않는다 하더라도)에 대한 지침을 내리기를 기대한다. 그러나 포스트모던 예술가에게는 이와 같은 권위 있는 지위가 없다. 포스트모던 예술가가 우리에게 설명해 주는 것은 예술가 자신이 아니라 그림이나 명문 그 자체라는 식으로 문제의 핵심을 파악하기보다는 그 주변적인 것을 파악하고자 한다.

117) Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990, p.11

118) Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990, p.12

119) Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990, p.13

그리고 포스트모던 「텍스트」와 「퍼포먼스performance」는 다른 텍스트와 퍼포먼스와의 「상호텍스트적 관계」에 의해서 그 의미와 가치를 이룩하게 된다. 포스트모던 텍스트는 다른 창조물-비평적 기술, 미학적 장르나 문화적 장르의 교차를 포함-과의 차이점에 의해서만 「존재」하게 된다.¹²⁰⁾

포스트모더니즘은 동질성이나 통일성이 없이도 모더니즘을 확정짓는다. 포스트모더니즘은 조각조각 분산되어 있고, 불연속적이고, 다면적이고, 확산적이다. 모더니즘이 전통과 일단 단절하고 나면 중심적이고 집중적이고 연속적인 것을 주장하는 반면, 포스트모더니즘은 궁극적으로 변창하고자 하는 모더니즘의 이상을 탈중심화하고, 규제하고, 단절시키고, 산산조각낸다.¹²¹⁾

제 4 절 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제

포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제는 아이러니한 형식으로 존재한다. 우선 포스트모더니즘의 특성인 다원주의 미학, 혼합성, 차용과 복제, 패러디, 혼성모방으로 인해 포스트모더니즘 작가들은 대중들과 소통을 할 수 있는 것이면 무엇이든 예술로 인정하였다. 또한 이들은 자율성이 보장되고, 개성 있는 작품을 중요하게 여겼으며, 새롭고 독특한 주제와 표현 방법으로 개성 있는 작품을 제작하였다. 따라서 포스트모더니즘 미술가들은 필요에 따라 남의 작품에서 이미지를 빌려온다든지, 그 기법을 이용해서 작품을 만들었다. 작품의 종류가 다양해지고 대중들에게 친근한 구상적인 작품들이 등장하면서 사소한 개인적인 내용에서부터 폭력이나 인종 차별 문제 등과 같은 정치, 사회적인 것까지 다양한 내용들이 작품의 주제가 되면서 저작권법과 관련한 문제가 발생하게 되었다. 이어서 어떠한 내용과 과정으로 인해 문제가 발생하는지에 대해 더욱 구체적으로 살펴보겠다.

120) Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990, p.14

121) Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990, p.16

포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제는 다음과 같이 존재한다. 첫 번째로, 포스트모더니즘 미술은 기존 이미지를 차용하기 때문에 문제가 발생한다. 포스트모더니즘 미술가들은 미술은 개인의 창조력보다는 과거의 유산에 의존된다고 생각했다. 그래서 대중 매체뿐 아니라 미술사나 신화 속에서도 이미지를 가져와 사용했다. 예를 들어, 바바라 크루거(Barbara Kruger, 1945~1998)는 사진과 텍스트를 결합하는 독특한 예술 형식을 통해 기존 예술에 대한 비판과 사회제도적 권력에 맞서서 반항하였으며, 광고의 그래픽 스타일을 흉내 내어 작품을 만들었다. 크루거는 상업 광고의 실상을 드러내고 비판하기 위해 그 방법을 그대로 취하고 있으며, 그녀의 작품은 상업광고 형식을 취할 뿐만 아니라 실제 일상의 광고판이나 기성품에 인쇄되어 등장함으로써 미술과 삶의 경계를 허문다. 즉, 크루거는 미술을 사회 현실 속으로 끌어들이어서 작품을 사회적 맥락과의 관련성 속에서 이해되도록 유도하는 것이다.¹²²⁾ '여성'과 '몸'이라는 주제를 주로 다루는 Self-portrait 사진 예술가 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954~)은 과거 영화 속에 나오는 주인공같이 스타일과 동작까지 바꾸며 여러 직업과 상황에 맞추어 변장을 하고 사진을 찍어 작품으로 제시했다. 이렇게 찍은 사진을 통해 셔먼은 사회가 약자인 여성에게 강요하는 것들을 거침없이 비판하기도 했다. 여기서 셔먼은 다른 이의, 혹은 외부나 미디어의 이미지, 그리고 콘텐츠를 차용하여 본인의 작품에 담아내어 전달하고자 하는 메시지와 목소리를 표현한다. 이 과정에서 셔먼은 다른 이의 아이디어 혹은 이미지를 사용함으로써 저작권을 침해하는 것이다. 이는 상대가 지니고 있는 기존의 이미지, 아이디어 및 콘텐츠의 가치 혹은 권리에 이익을 가져다주기보다는 불이익을 가하는 것이기 때문에 문제가 발생하는 것으로 해석될 수 있다.

두 번째로, 1980~1990년대의 미술에서는 정치, 사회와 관련된 문제를 언어를 통해 표현한 작품이 많이 등장했다. 예를 들어, 독일 출신의 한스

122) 신정아, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2008, p.47

하케는 마치 신문기자와 같이 기업이나 정부가 안고 있는 문제를 조사하고, 그 조사 결과를 오브제나 사진, 문장을 이용한 작품으로 만들어서 사회 문제에 대한 사람들의 관심을 촉구했다. 그중 <게르마니아>[그림3]는 히틀러가 독일을 얼마나 짓밟았는가를 보여주고 있다. 하케는 통일 이후 독일의 불거진 네오나치즘에 미술을 통해 항거하기 위하여 독일관에 <게르마니아>를 설치하였다. 게르마니아는 2차 대전을 준비하던 히틀러가 베를린에 로마와 같은 대 독일제국을 꿈꾸면서 설계한 도시이름이다. 히틀러의 전쟁이 패배함으로 인해 이루어지지 않았던 그 도시건설 계획은 독일인들에게는 히틀러의 잔재로 남아있다. 베니스 비엔날레의 독일관이 개축된 시기 역시 히틀러가 ‘게르마니아’란 도시계획을 실현에 옮기는 시점에 이루어진 것이기 때문이다. 따라서 이 베니스 비엔날레의 독일관은 독일 제3국의 히틀러의 나치즘시대의 산물로 해석이 되는 것이며 하케는 그러한 역사적인 사건을 간과하지 않았다. 하케는 히틀러가 행했던 그 흔적을 하나씩 제거해나가기 시작했다. 히틀러가 사용한 상징적인 소재들을 모두 하찮은 것들로 바꿔버린 것이다. 그는 설치의 타이틀과 동일한 단어인 GERMANIA를 사용하여 통일 이후 독일의 정체성에 대해 다시 한 번 묻고 있다. 하케는 미술이라는 매체를 통해 히틀러의 나치즘을 붕괴시킨 것이다. 그는 히틀러와 나치즘에 대한 비판으로 결국 그들이 모든 것을 황폐하게 만들었다는 것을 보여주며 그 황폐함으로부터 새로운 정체성의 독일이 건설되어야 한다는 메시지를 보내고 있다.

이 작품은 국민에게 라는 이름의 작품으로 하케는 이 작업을 위해 먼저 역사적인 조건들을 낱낱이 조사했으며 그것을 밝혀 알리고자 하였다. 그러나 이 작품은 독일 나치즘과 많은 연관이 되어있었기 때문에 국회에서 토론을 하는 상황에 이르렀다. 국회의원들은 지금까지 하케가 보여준 작품들의 배경이 정치와 사회적인 현실의 비판이었기 때문에 하케의 작품을 순수한 미술로 이해한 것이 아니라 정치적인 시각으로 받아들였다. 열띤 논쟁의 초점은 예술가의 ‘표현의 자유와 그의 한계’를 설정하는 것이었다.

독일 국회의사당에서는 국민들이 지켜보는 가운데 하케의 설치작품을 국회의사당에 수용할 것인지 거부할 것인지에 대한 찬반투표를 실시하였다. 결국 하케의 설치작품 안이 통과되었다. 따라서 하케의 국민에게는 미술의 관심이 더 이상 미술자체에 있는 것이 아니라 미술을 둘러싼 제도적인 장치와 역사, 사회, 정치적인 맥락에 있다는 것을 보여주고 있다. 이처럼 작품에 정치, 사회적인 내용을 담은 하케의 작품 또한 정치적 내용을 오브제나 사진, 문장 등을 통해 표현하였으며, 이와 같은 작품 형성 과정에서 외부, 미디어의 이미지, 그리고 콘텐츠를 본인의 작품에서 담아내면서 외부 및 다른 이의 아이디어 혹은 이미지의 저작권을 침해하게 되는 것이다. 앞서 언급했듯이, 본 작품 또한 차용한 이미지, 아이디어 및 콘텐츠의 가치 혹은 권리에 이익보다는 불이익을 가하는 것 때문에 문제가 발생하는 것으로 해석될 수 있다.

포스트모더니즘 미술의 전시 형태 또한 다양해졌다. 그림이나 조각뿐만 아니라 설치 등 혼합된 다양한 양식의 작품이 전시되었다. 심지어는 관람객이 직접 작품 제작에 참여하는 전시도 개최되었다. 한마디로 하나의 작품 형식이나 내용이 정해져 있지 않았다. 앞서 설명했듯이 포스트모더니즘 미술 작가들의 작품 표현 방식과 전시 형태에 있어서 위조의 문제, 표절과 차용 문제가 발생하는 것은 피할 수 없는 현상이 되었다. 이와 같은 문제와 현상은 실제 사용되는 표현의 자유의 측면이나 저작활동에 독창적인 창작성이 인정된다는 점을 고려했을 때 그 보호의 필요성이 있다. 이에 한국을 비롯하여 세계 각국은 입법적으로 이를 보완하거나 판례를 변경하여 대응하고 있다. 그럼에도 불구하고 법원은 여전히 이와 같은 내용의 변론을 인정하는데 소극적이며, 원작의 차용이 문제된 경우에 대해 원작의 보호범위를 축소하거나 실질적 유사성을 부정하는 방법으로 각 사안별로 구체적인 정당성을 도모한다. 그러나 이와 같은 판례의 법리 구성은 법관의 자의적인 판단이 개입될 수 있고 공정이용 변론과의 관계에서 논리적 모순이 발생한다는 문제가 있다. 또한 근대 소유권 절대의 원칙이 더 이상 유효하

지 않듯, 저작권은 절대적 권리가 아니므로 사익과의 관계에서 그 보호 범위가 조정되어야 한다.

저작권과 관련하여 본 포스트모더니즘 미술이 지닌 특성과 이로 인해 발생하는 문제들과 작가의 권리, 작품의 저작권, 미술 작품의 보호를 비롯한 문제들과 그것들의 해결책은 끊임없이 연구해야 할 근본적인 문제이다.

생계를 꾸려나가기 힘든 것이 실상인 미술 작가와 유족들의 경제적 이익을 보장해주려 존재하는 것이 저작권의 궁극적인 목적 중 하나이다. 경제활동이 힘든 미술 작가를 비롯해 명성 높고 작품의 가격이 치솟은 유명 작가의 작업 환경과 사회적 지위, 그리고 건강한 미술시장의 정착을 고려하였을 때 저작권의 도입은 중요하다. 하지만 저작권의 근원적 목적과 의미가 변질되지 않고 잘 적용되고 있는지에 대한 연구와 검토 또한 필요하다. 이와 더불어, 더욱 건전하고 건강한 미술시장과 저작권의 적용을 위해 미술저작물 거래의 공개시장이 확보되어야 할 것이며, 미술거래를 체계적으로 관리할 수 있는 시스템이 정부차원에서 마련되어야 할 것이다.¹²³⁾

또한 단순한 저작물의 보호와 저작권의 도입 및 적용에 더해 법적으로도 해결해야 할 세밀한 문제들이 존재하며, 이는 또 다른 과제이다. 예를 들어, 미술저작물의 소유권이 이전된 경우 어떻게 취급할 것이냐 하는 문제와 각별히 포스트모더니즘 미술의 저작권 보호의 범위와 정도, 그리고 소송에 이르렀을 때 결과에 대한 저작자와 작품의 소유자, 혹은 저작자와 작품의 구매자, 혹은 피해자와 가해자의 사이에 발생하는 이익과 책임의 분배 문제 등이다.

때문에, 미술저작물의 보호의 필요성이나 포스트모더니즘 미술의 보호 수준과 범위에 적합한 권리가 어떤 것인지를 모색해야 하고 현재 규정된 권리들을 강화시키고 개선해야한다. 또한 저작권 보호의 필요성을 넘어서 보호와 관련한, 혹은 이미지 차용으로 비롯된 문제를 줄이기 위한 제안, 제

123) 프랑스나 독일은 제도적인 뒷받침되어 있기 때문에 추급권의 시행이 가능하다. 앞서 살펴보았듯이 프랑스의 경우는 Union of Artistic Property라는 정부기관을 통해서 미술작가들의 작품을 관리하고 있으며 독일은 공공 경매 시스템을 체계적으로 갖추고 있다. 천혜선, 「한국의 미술저작물 보호에 관한 연구」, 서울대학교 미술대학 서양화과 미술이론전공 석사학위논문, 2007, p.88

시를 할 수 있겠다.

우선 저작자가 저작물을 창작하였다고 하더라도 이는 저작자 자신만의 독창적인 창작의 결과가 아니라, 저작물을 창작함에 있어서 어느 정도는 타인의 저작물을 이용하였다고 볼 수 있기 때문에 저작물의 보호는 일정한 한계가 있어야 하는 것이 합리적이다. 그러므로 저작권은 첫째로, 저작자와 저작인접권자의 이익을 보호하지만 그 보호는 무한정한 것이 아니고 일정한 범위내로 제한되며 그 범위 밖에서는 저작자의 권리를 제한함으로써 공중의 저작물에 대한 공정한 이용을 위해 대책과 방법을 세운다.

기준에 존재하는 작품을 이용하고 재해석하는 차용은 미술계에서 오랫동안 지속되어왔고 이는 저작권 침해의 위험을 안고 있었다. 하지만 차용미술을 저작권침해를 이유로 금지시키는 것은 저작권이 가지고 있는 문화발전의 목적에도 상반되는 행동이다. 반면에 이를 미술의 한 방식이라는 이유로 무조건적으로 허용하는 것도 저작권의 목적에서 어긋난다. 이처럼 저작권의 목표인 저작자의 권리와 이에 인접하는 권리를 보호하고 저작물의 공정한 이용을 도모하여 문화와 관련 산업의 향상발전에 이바지하기 위해 서라도 원저작자와 포스트모더니즘 미술가 사이에 서로 조화롭게 공존할 수 있는 해결책을 마련하기 위한 방안을 지속해서 연구하고 마련해야 할 것이다.

제 5 장 결론

본 논문에서는 포스트모더니즘 미술의 개념과 성격을 알아보는 것을 시작으로, 저작권과 관련한 연구를 살펴보았다. 한국의 많은 법률이 독일법이나 일본법을 넘겨받은 것이 많다는 것은 알려진 사실이다. 그런데 한국의 저작권법 규정도 독일법이나 일본법과 유사한 것은 사실이지만 단순히 외국법을 이어받은 것이라기보다는 한국 나름대로의 규정을 제정한 것이라고 볼 수 있다는 주장이 있다.¹²⁴⁾

포스트모더니즘 미술에서의 차용은 과거의 이미지를 사용하고, 대중문화 속에 유통되는 이미지를 이용함으로써 예술과 삶을 결합시킨다. 따라서 미술에서의 차용은 과거문화와 현재의 문화를 모두 활성화시키는 역할을 한다. 또한 사회적으로 높이 평가되어 왔거나 숭배의 대상이 되어왔던 작품들 혹은 쉽게 접할 수 있고 대중문화 속 이미지들을 받아들이고 있는 현실을 깨닫게 하려는 작가의 의도를 읽을 수 있어야 한다. 이는 작품 이미지가 사회 문화적 환경과의 관련성 속에서 읽혀짐으로써 의미가 생성되기 때문이다.

이처럼 포스트모더니즘 미술의 특성상 '아이디어와 개념, 사고'가 우선시되며, 아이디어가 차지하는 비중이 높는데, 저작권은 저작물의 표현을 보호하고 있음으로 문제가 된다.¹²⁵⁾ 따라서 포스트모더니즘 미술과 연관 지었을 때 저작권은 작가들 사이의, 또한 작가와 사익의 이익의 균형점을 찾는 것이 매우 중요하다. 더 나아가, “보호 범위의 해석이나 입법을 함에 있어서 보호할 대상이나 경제적인 면을 고려하지 않을 수 없고 작가의 저작권법 보호를 강화하면 대중의 비용이 높아질

124) Kyu Ho Youm, 『Copyright Law in the Republic of Korea』, UCLA Pacific Basin Law Journal 17, 1999, p.299 ; Ilhyung Lee, 『Culturally-Based Copyright Systems? : The U.S. and Korea in Conflict』, Washington University Law Review Quarterly 79, 2001, p. 1139
125) 구본진, 『미술가의 저작권』, 경인문화사, 2010, p.65

수 있다” 는 주장이 있다.¹²⁶⁾ 또한 저작권은 저작권자와 대중 사이의 타협이라는 주장이 존재한다.¹²⁷⁾ 그러나 인간의 존엄성은 서로의 차이, 즉 독창성을 인정함으로 출발한다고 할 것이고 인간의 독창성은 신체의 자유, 표현의 자유 등과 같이 매우 중요하게 취급되어야 한다. 인격권은 인간의 기본권에 속하는 권리로 파악하는 것이 상당하다. 따라서 미술가의 저작인격권의 보호수준도 높이는 것이 바람직하다.¹²⁸⁾ 또한 원저작물의 저작자와 2차적 창작물의 저작자 각각의 입장에서 생각해보았을 때, 양쪽의 균형을 잡는 것이 중요하다. 다시 말해서, 차용에 관한 인식 문제와 수입 문제에 있어 양쪽 저작자들의 권리를 어느 정도 보호하며 조율 할 것인가의 사회적 장치가 생겨야한다. 포스트모더니즘 작가들이 원저작자를 존중해서 저작물의 인용을 자제하고, 교육을 통한 교정, 또한 합법적인 이용을 해야 하며, 문제가 생기기에 앞서, 저작물의 공정이용에 해당 된 것을 사용할 수 있다. 사전에 합의해서 창작, 저작권에 대한 교육, 그리고 작가들의 인식을 바꾸는 교육을 해야 한다.

미술시장과 문화산업의 규모는 나날이 커지고 있으며, 포스트모더니즘 미술의 다양성도 커지면서 급변하고 있다. 이에 따른 저작권은 개인은 물론 기업, 사회 전체에 꼭 필요한 자산이 되고 있다. 특히 건강한 미술시장, 문화산업과 보호를 위해 존재하는 저작권은 저작자에게 일정기간 동안의 보호를 부여하여 저작자의 창작 의욕을 불어넣어준다. 건강한 미술시장의 구조와 문화산업의 발전을 위해 존재하는 저작권을 연구하고 저작물 보호에 관련하여 더 많은 이들의 연구 주제가 되도록 영감을 불어넣으며, 미술문화발전의 근거를 갖추는 것에 본 논문의 뜻이 있다. 또한 패러디(Parody)나 패스티쉬(Pastiche)를 표현하기 위해 차용과 복제를 하고 타 작가의 저작권을 무시하는 것이 포스트모더니즘 미술의 특징임을 고려했을 때, 더욱이 미술계의 위계질서를 위해

126) 구본진, 『미술가의 저작인격권』, 경인문화사, 2010, p.350

127) Jessica Litman, 『Digital Copyright, N.Y.:Prometheus Books』, 2000, p.174 등.

128) 구본진, 『미술가의 저작인격권』, 경인문화사, 2010, p.349

역설적이지만 적당한 정도의 저작권의 효력과 적용이 필요하다.

남의 작품에서 이미지를 빌리고, 기존에 존재하는 작품을 재해석, 재창조하여 작업을 하여온 경우에 작품의 저작권이 소멸되었거나 혹은 저작권과 관련하여 보호받지 못하는 아이디어라면 문제가 없지만 그렇지 아니한 경우에는 저작권 문제가 발생할 수밖에 없다. 이는 포스트모더니즘 미술가들이 다른 이의 이미지, 그리고 콘텐츠를 차용하여 본인의 작품에서 메시지와 목소리를 표현하기 때문이다. 이와 같은 과정은 다른 이의 저작권을 침해하는 것이고, 따라서 상대가 지니고 있는 이미지, 아이디어 및 콘텐츠의 가치 혹은 권리에 손해를 입히는 것 때문에 문제가 발생하는 것이다.

특히 오늘날, 기존 작품의 차용은 포스트모던 시대의 한 경향으로서 더욱 빈번하게 행하여지고, 반면에 저작권의식은 강화되고 저작권의 보호기간은 점차 장기화되고 있다. 이러한 시대적 배경을 고려하였을 때, 차용미술과 저작권의 관계는 더욱 갈등과 긴장으로 해석된다.

본 논문에서는 포스트모더니즘 미술, 포스트모더니즘 미술의 특성, 저작권, 그리고 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제라는 주제로 나뉘어 포스트모더니즘 미술과 저작권의 문제에 관한 연구를 실행하였다. 결과적으로, 포스트모더니즘 미술을 저작권침해로 금지시키는 것은 문화발전이라는 저작권제도의 근본적인 목적을 고려했을 때 의문이 존재하기 때문에 저작물의 저작자와 포스트모더니즘 미술가가 타협하고 공존하는 방안을 마련해야 한다. 작품이 상품적, 또한 금전적 가치를 지니게 되면서 이미지 차용으로 인한 저작권의 관여와 보호는 피할 수 없게 되었다. 왜냐하면 이는 저작물의 저작자와 미술가 사이에서도 이익분배 및 각자의 작품의 존재 가치가 결린 문제이기 때문이다.

결론적으로, 하나의 작품 형식이나 내용이 정해져 있지 않고 차용과 복제를 반복하는 포스트모더니즘 미술 작가들의 작품 표현 방식과 전시 형태에 있어서 위조의 문제, 표절과 차용으로 인한 문제가 발생하는 것은 피할 수 없다. 그러나 작가들이 스스로 양심을 지키고 작품을 제작할 때에 외부의

아이디어와 이미지의 표절과 차용의 정도를 규제해야하며, 문제 발생을 절감하기 위해서는 실질적인 법적·제도적 장치와 규율 또한 갖춰져야 할 것이다.

참 고 문 헌

<국내 단행본>

- 구본진, 『미술가의 저작인격권』, 경인문화사, 2010
- 권영성, 『헌법학원론』, 법문사, 2006
- 김기태, 『저작권법의 해석과 적용 : 최신개정 저작권법 해설서』, 삼진기획
- 김민호, 『별난 법학자의 그림 이야기』, 예경, 2004
- 김철수, 『헌법학신론』, 박영사, 2001
- 김형진, 『미술법』, 아트박스, 2010
- 류종현 · 양재규, 『초상권 이야기』, 한국방송카메라기자협회, 2010
- 명호인, 『한국저작권법』, 육법사, 2012
- 박경신, 『사진으로 보는 저작권, 초상권, 상표권 기타 등등』, 고려대학교 법학연구원, 2008
- 박성호, 『문화산업법』, 한양대학교 출판부, 2012
- 박성호, 『저작권법의 이론과 현실 : 정보공유와 인권을 위한 모색』, 현암사, 2006
- 박홍규, 『예술, 법을 만나다』, 이다미디어, 2010
- 서달주, 『저작권법: 2009개정법까지』 (제2판), 박문각, 2009
- 성낙인, 『헌법학』 (제12판), 법문사, 2012
- 송영식 · 이상정, 『저작권법개설』, 화산문화, 1997
- 오승중, 『저작권법 = Copyright law』, 박영사, 2012
- 유일상, 『미디어저작권과 퍼블리시티권(形象權)』, 사회평론, 2010
- 윤경, 『저작권법』, 육법사, 2005
- 이상돈, 『미술비평가 법』, 2013
- 이상정, 『미술과 법』, 세창출판사, 2009

- 이해완, 『저작권법』, 박영사, 2012
- 장영수, 『헌법학』, 홍문사, 2006
- 장주영, 『미국 저작권 판례』, 육법사, 2003
- 정상조, 『저작권법 주해』, 박영사, 2007
- 정회철, 『기본 강의 헌법』 (개정7판), 여산, 2012
- 최종고, 『법과 미술』, 시공사, 1995
- 하용득, 『저작권법』, 사단법인 법령편찬보급회, 1988
- 한승헌, 『저작권의 법제와 실무』, 서울:삼민사, 1988
- 한승헌, 『정보화시대의 저작권』, 서울:나남, 1992

<국외 단행본>

- Albert E. Elsen, and Stephen K. Urice, Law, Ethics and the Visual Art, 5thed, Kluwer Law International, 2007
- Berger, Fred, “Pornography, Sex and Censorship,” Pornography and Censorship, ed. David Copp and Susan Wendell, Prometheus Book, 1983
- Bresler, Judith and Ralph Lerner, Art Law: the Guide for Collectors, Investors, Dealers, & Artists, 3rded., Practicing Law Institute, 2005
- Carter, Barry E. and Allen S. Weiner, International Law Selected Documents Supplement 2011–2012, Aspen, 2011
- Chemerinsky, Erin, Constitutional Law: Principles and Policies, Aspen, 2011
- Crawford, Tad, legal Guide for the Visual Artist, 5thed., All worth Press, 2010
- Danto, Arthur C., After the End of Art, Princeton University Press,

1997

- Duboff, Leonard D., Burr, Sherri and Murray, Michael D., Art Law :
Cases and Materials, N.Y.:William S. Hein & Co., Inc. 2004
- Gerstenblith, Patty, Art, Cultural Heritage, and the Law, Carolina
Academic Press, 2004
- Hugh J. Silverman, 『Postmodernism』, 고려원, 1990
- Janson, H.W., History of Art, Prentice Hall, 1969
- Litman, Jessica, Digital Copyright, N.Y.:Prometheus Books, 2000
- Miller, Arthur R., and Michael H. Davis, Intellectual Property,
Patent, Trademark and Copyright, West group, 2000
- Ralph E. Lerner and Judith Bresler, Art Law : The Guide for
Collectors, Investors, Dealers and Artists (N.Y.:Practicing
Law Institute, 1998), p. 37
- Rhodes, Anne-Marie, Art Law & Transactions, Carolina Academic
Press, 2011
- Stokes, Simon, Art and Copyright, Rev. ed. Portland:Hart Pub,
2003.
- Trachtman, Michael G., The Supremes' Greatest Hits: The 37
Supreme Court Cases That Most Directly Affect Your Life,
Sterling, 2009

국내 학술 논문 및 저널

- 김민아, 「미술품 시장 및 거래에 관한 법적 고찰」, 한국외국어대학교 석
사학위논문, 2010
- 김상호, 「학술·예술·정보 분야 종사자에 관한 노동법·저작권법적 고찰」,
『노동법학』 제10호, 2000
- 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」
- 김원희, 「포스트모더니즘 미술과 차용에 관한 연구」 -일레인 스투르트번

- 트 · 마이크 비들로 · 세리 레빈 · 필립 타프를 중심으로-, 2002
- 김형숙, 「포스트모더니즘 미술비평론에 관한 연구」, 서울대학교 석사학
위논문, 1992
- 계승균, 「저작권과 소유권」, 『계간 저작권』 제65호(2004년 봄호), 한
국저작권위원회, 2004
- 신정아, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용에 관한 연구」, 이화여
자대학교 석사학위논문, 2008
- 이상정, 「차용미술과 저작권」, 2010
- 이훈중 · 이세경, 「패러디와 저작권에 대한 연구」, 『한양법학』 제20권
제3집, 2009
- 오종관, 「차용미술의 저작권법 쟁점에 관한 연구」, 2013
- 정상준, 「포스트모더니즘, 실용주의, 그리고 다문화주의」
- 최은정, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 알레고리적 특성에 관한 연
구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007

국외 학술 논문 및 저널

- Aaron, Milrad, "Artful Ownership : Art Law, Valuation and
Commerce in the United States, Canada and Mexico",
Archivaria Association of Canadian Archivists 50, 2000
- Cohen, Patricia, "Ruling on Artistic Authenticity: The Market v.
the Law," *The New York Times*, Aug. 5, 2012
- Coats, Willam S., "More to Fair Use than Fairey: The effect of
Recent Decisions on the Evaluation of the Four Fair Use
Factors," *Intellectual Property Law Institute, Practicing
Law Institute*, 2010
- Diaz, Carmina M., "Art Law Research : An Introduction", *Law
Library Journal* 86(2), 1994

- Failing, Patricia, "Picking Up the Pieces: The Case of Dismembered Masterpieces," ARTnews, Sep. 1980
- Hal Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern culture*, Port Townsend, Washington : Bay Press. 1983. p. 9
- Larsen, Randall U., "Artist's Rights versus Copyright Owner's Rights : Conflict Resolution when the Logic of Intellectual Property Law is Articulated with Motion Picture Production", Ph. D. Dissertation. A Collaborative Mode of Production, University of Hawaii, 2005
- Lee, Ilhyung, "Culturally-Based Copyright Systems? : The U.S. and Korea in Conflict", *Washington University Law Review Quarterly* 79, 2001
- Lind, Robert C., "The Visual Artist and the Law of Defamation," *UCLA Entertainment Law Review*, Vol.2, No.1, 1995
- Nahlik, Stanislaw E., "International Law and the Protection of Cultural Property in Armed Conflicts," *Hastings Law Journal*, Vol.27, No.5, 1976
- Ossola, Charles, "Law for Art' s Sake," *The Recorder*, Jan. 8, 1991
- Petruzzelli, Lori, "Copyright Problems in Post-Modern Art," *DePaul-LCA Journal of Art and Entertainment Law*, Vol.5, No.1, 1995
- Schilit, Lisa "A Look at the copyright Revision Act through the Eye of the Art Collector," *Art and the Law*, Vol.6, No.2, 1981
- Sylvia Hochfeld, "The Moral Rights (and Wrongs) of Public Art," *ARTnews*, May 1988
- VerSteeg, Russ, "Federal moral Rights for Visual Artists : Contract

Theory and Analysis", Washington Law Review 67, 1992
Williams, Pete, "Artist Barbara Kruger Responds to the Supreme
Lawsuit," Highsnobiety, May 2, 2013
Kyu Ho, "Copyright Law in the Republic of Korea", UCLA Pacific
Basin Law Journal 17, 1999

웹 사이트

국립현대미술관 웹진, Art:mu <http://artmu.moca.go.kr>

노소영, 「현대의 시각성과 현대미술의 시각성」 <http://ss.ize.kr/113>

도판



[그림1] Robert Smithson, <나선형 제방(Spiral Jetty)>(1970)



[그림2] Robert Rauschenberg, <모노그램(Monogram)>(1995)



[그림3] Hans Haacke, <게르마니아>

Abstract

A Study on Problem of Authorship in Postmodern Art

So Hyun Cho

Art Management, Interdisciplinary Program

The Graduate School

Seoul National University

This study is concerned with a study on copyright, focusing on Postmodernism. More specifically, it is this thesis' aim to know the characteristics of Postmodernism art and to study on what copyright law says and copyright law's problem. Copyright is an element essential to respect creativity and individuality for the fairness of healthy development and artist's artwork creation. There exists a part related with copyright that supports the artwork itself, not only the external appearance but also what appears on the surface of artwork. The worthiness of artwork and interest in art becomes higher according to the development of

artwork, it is reality that art work's artist is not guaranteed for the proper right and protection due to the raise of art work's creativity in the development of art market. It is due to the fact that discussion and study on art work is insufficient, yet study on the enlargement of art market is emphasized. Postmodernism art shows the diversified new art, concerned about borrowing and copying, complexity, it is important to understand what copyright law says, and to bring up what problem might occur. Regarding the characteristics of postmodernism art with parody and pastiche as representative example, numerous legal problems occurred. Thus, postmodernism art and copyright protection have indivisible relationship and such problems should be studied in this thesis. Through this thesis, it is important to know accurately postmodernism art's notion and characteristics, culture industry as whole, and to study postmodernism art in relation with copyright protection. In this logic, through analysis of postmodernism art and copyright protection relationship, making copyright meaning more efficient and beyond simply legal capacity of copyright, it can perform role and possibility that reflect cultural reality. Thus, it is the point of discussion to talk about what copyright says in postmodernism art and what kind of problem might occur.

Keywords : Postmodernism, Postmodern art, Copyright, Authorship, Author's moral right, Property Right

Student Number : 2012-23418