

미술출판의 역사와 미래*

비에트리스 렐(Beatrice Rehl)

李 柱 亨 譯

먼저 저의 서울 방문과 이번 강연을 가능하게 해주신 삼성문화재단에 감사 말씀을 드리 고자 합니다. 그동안 무척 오고 싶었습니다만, 이번이 제 첫 아시아 여행입니다. 이렇게 한국을 방문하여, 미술출판에 관한 제 생각과 전문가로서의 지식을 여러분과 함께 나눌 수 있는 기회를 가지게 되어 무척 기쁩니다.

저는 오늘 다가올 21세기의 미술출판에 관해 이야기하도록 되어 있습니다. 그러나 미래를 이해하기 위해서는 과거에서부터 시작하는 것이 늘 가장 좋은 길이라고 생각합니다. 저는 오늘 먼저 미술출판의 발달사를 간단히 살펴보고, 테크놀로지의 진보와 변화가 미술출판에 어떠한 영향을 미쳤는지 알아본 뒤, 앞으로의 전망에 관해 이야기하도록 하겠습니다. 저는 동양에서 인쇄 기술과 미술서적의 출판이 서양보다 수세기 앞서서 발달했던 것을 잘 알고 있습니다. 그러나 동양과는 별도로 독자적인 발전의 길을 걸었던 서양 전통에 대한 설명도 여러분들에게 도움이 되리라고 생각합니다.

미술사와 미술출판의 역사는 서로 밀접하게 연관되어 있습니다. 또한 양자는 기술의 진보와도 긴밀한 관계를 지니고 있습니다. 15세기 서양에서 이루어졌던 인쇄 기술의 발달을 통해 학자들과 이론가들은 그 이전 필사본에 의존하던 시대보다 훨씬 신속하고 간편하게 정보를 보급할 수 있었습니다. 서양 고전 문명에 대해 향수와 경쟁 의식을 동시에 지녔던 르네상스시대의 이탈리아 저술가들은 고대에 발달했던 '에크프라시스'(ekphrasis), 즉 미술품에 대한 비평적인 글쓰기의 전통을 새로이 되살렸습니다. 16세기 중엽에 살았던 지오르 지오 바자리(Giorgio Vasari)는 그런 류의 글을 쓴 최초의 사람은 아니었지만, 그러한 비

* 본 학회는 삼성문화재단과 공동으로 케임브리지대학 출판사의 미술담당 편집장인 비에트리스 렐 박사를 초청하여 지난 6월 19일 강연회를 가졌다. 미국의 뉴욕대학 대학원에서 서양중세미술사를 전공한 렐 박사는 이날 '세계 미술출판의 전망'에 관하여 강연하였다. 그 내용이 미술사 연구자 및 미술문화 종사자들에게 유익한 정보를 풍부하게 담고 있어서 본 학회지에 강연 원고 全文을 번역문과 함께 실기로 하였다 (역자 이주형 識).

평가 그룹에서 가장 중요한 인물입니다. 그가 쓴 『미술가 열전』은 지오토에서 비롯되어 미켈란젤로에 이르러 절정을 맞았던 한 시대의 위대한 미술가들, 혹은 적어도 그가 위대하다고 여겼던 미술가들의 역사를 담고 있는데, 아마 서양 미술사에서 문자 그대로 최초의 중요한 문헌이라고 할 수 있습니다.

같은 시대에 인쇄 기술자들은 당시 사람들에 의해 이미 크게 평가받아 온 작품들의 복제품들을 만들기 시작했습니다. 미켈란젤로, 레오나르도, 라파엘로, 그밖에 오늘날은 잊혀진 다른 많은 화가들이 그린 그림을 복제한 판화들이 유럽 전역에 유통되었습니다. 인쇄된 서적과 마찬가지로 인쇄를 통해 복제된 작품들 또한 미술을 수장가들에게 보급하고 미술에 대한 평판을 확립시키는 데에 중요한 기여를 했습니다. 르네상스 시대에는 그림이 들어 있는 건축 이론서들 또한 출판되었습니다. 팔라디오(Palladio)의 『건축에 관한 네권의 책』(*Four Books of Architecture*)과 당시 재발견되었던 비트루비우스(Vitruvius)의 『건축에 관한 열 권의 책』(*Ten Books of Architecture*)의 도해판 등에는 평면도와 입면 디자인, 고전양식의 기둥과 주두, 그밖의 석조부재들에 대한 자세한 그림들이 들어 있었습니다. 이러한 책들은 유럽전역에 고전주의적인 건축 형식과 이론이 보급되는 데에 큰 영향을 미쳤습니다.

18세기에 이르러 인쇄 기술자들은 인쇄물을 보다 정교하고 체계적인 형태로 보급할 수 있는 방법을 개발하게 됩니다. 비슷한 주제의 판화들이 하나로 제본되어 팔리게 된 것입니다. 이 시대에는 빈켈만, 괴테, 디드로 등이 단순히 비평적이 아니라 보다 광범하고 역사적인 성격의 저작들을 썼습니다. 이들은 잘 알려진 바와 같이 근대 미술사학 연구의 초석을 이루는 저술들입니다. 그러나 텍스트와 도판들이 한 권의 책으로 통합되는 것은 이로부터 한 세기 뒤의 일입니다. 오늘날 우리가 알고 있는 것과 같은 미술 서적들이 탄생한 것은 미술사학이 근대적인 학문의 한 분야로서 독일 대학에 설치된 19세기 말입니다. 부르크하르트, 쾨게, 리글, 빌플린 같은 학자들은 철학, 역사학, 문헌학 등의 방법론을 원용하여 학문적인 저작들을 썼는데, 이들의 책에서 텍스트는 함께 실린 도판들과 불가분의 관련을 맺고 있었습니다. 이들이 그같은 저작을 낼 수 있었던 것은 물론 당시의 기술 발달 덕분이었습니다. 급속도로 산업화가 이루어졌던 19세기에 인쇄 기술도 괄목할 만하게 향상되었던 것입니다. 오프셋 인쇄 기법은 텍스트와 도판을 한 권의 책 안에 통합하여 출판하는 것을 가능하게 해 주었습니다. 새로이 개발된 網版(halftone) 인쇄와 원색 석판화 기법은 아직 초보적인 수준이었지만, 20세기 출판계의 중요한 장르인 미술 서적(illustrated book)들이 등장할 수 있는 기초를 마련해 주었습니다.

미술사학이 태동했던 대학 사회를 모태로 미술출판물들도 발달했습니다. 그러나 보다 광범한 대중을 상대로 하는 상업적인 미술출판의 경우는 상황이 달랐습니다. 19세기 중엽

에 크게 유행했던 '서양 컬렉션의 위대한 미술품'(the great works of art in Western collections)과 같은 사진집을 제외하고는 20세기에 들어서기 전까지 일반 대중을 위한 미술출판물은 거의 없었습니다. 이제 잠시 뒤에 언급하게 될 전시회 카탈로그나 소위 '커피 테이블용의 호화본'(coffee table book)은 제2차 세계대전 이전에는 아직 찾아볼 수 없었습니다.

그런데 1930년대와 40년대에 새로운 미술 형식이라고 할 수 있는 '미술가들의 책'(artist's book)이 등장했습니다. 파리의 테리아드(Tériade)나 제네바의 제랄드 크라머(Gerald Cramer) 같은 출판사들이 각기 발간한 마티스의 『재즈』나 후안 미로의 『시험 통과』(A Toute Epreuve)를 그 예로 들 수 있습니다. 이들 출판사는 이러한 책에서 예술의 여러 분야가 서로 창조적으로 결합하는 데에 중요한 매개자 역할을 했습니다. 이같은 책들에서는 시와 조판, 미술, 코덱스(codex) 형태 그 자체가 서로의 울타리를 벗어나 하나로 통합되었습니다. 이것은 畫卷 형식과 시, 그림이 하나로 어우러져 의미를 창조하였던 중국의 畫卷畫와 비슷하다고 할 수 있습니다. 물론 이러한 미술가의 책은 일반 대중을 위한 것은 아니었습니다. 이들은 소수의 수장가와 고객들을 위하여 제한된 수량만 출판되었습니다. 그럼에도 불구하고 이들은 후대에 발달하는 대중용 미술 서적들의 효시가 되었다고 할 수 있습니다.

제2차 대전 뒤에 미국 대학에서는 미술사학이 비약적으로 발전하였습니다. 이것은 1930년대에 나치 독일의 압제를 피하여 미국으로 건너왔던 몇몇 유수한 독일 학자들에게 부분적으로 힘입은 것이었습니다. 경제적인 번영과 케네디 대통령 내외의 열성적인 후원 아래 1960년대에 예술은 더욱 번성하였습니다. 「國立人文基金」(National Endowments for the Humanities)과 「國立藝術基金」(National Endowments for the Arts)이 설립된 것이 이 시기입니다. 아울러 수십 개의 대학에 미술사학과들이 설치되었습니다. 이 시기부터 우리는 한 화가나 한 시대를 집중적으로 다루는 학술 저작들이 쏟아져 나오는 것을 볼 수 있습니다.

이 시기의 또 하나 주목할 만한 현상은 미술관의 '민주화' 또는 '대중화'입니다. 제가 어려서 부모님과 뉴욕의 메트로폴리탄 미술관에 갔던 때에 관람객이 거의 저희들 뿐이었던 것을 아직도 기억합니다. 60년대 후반 토마스 호빙(Thomas Hoving)이 관장이 되면서 메트로폴리탄 미술관은 그 성격이 확연히 바뀌었습니다. 호빙은 미술이 모든 뉴욕 시민들 삶의 한 부분이 되기를 바랬습니다. 다시 말해 그는 미술관이 덜 엘리트 위주이고 보다 민주적인 기관이 되도록 피했습니다. 가능한 한 많은 관람객을 끌어들이기 위해 기획되어 선풍적인 인기를 끌었던 전람회('blockbuster exhibition')들을 처음으로 구상한 것도 그였습니다. 전람회가 대성공을 거둠에 따라 호화로운 전람회 카탈로그들도 등장했습니다. 그 이전까지 전시회 카탈로그들은 주제에 대한 간단한 소개를 곁들인 전시품 목록에 불과했

습니다. 이제 전시회 카탈로그에는 전람회의 주제를 학술적으로 다룬 전문 학자들의 여러 논문들이 전시품들의 훌륭한 칼라 도판들과 함께 실리게 되었습니다.

흥미롭게도 이와 정확히 같은 시점에 프랑스에서도 비슷한 움직임이 있었습니다. 1960년대에 문화부 장관을 지낸 앙드레 말로는 프랑스 문화의 진흥에 노력을 기울였습니다. 이러한 정책은 2차대전 동안 실추된 프랑스인들의 자존심을 회복시키기 위한 것이면서, 또한 국가 재정 수입의 증대를 위한 것이기도 했습니다. 그는 ‘벽이 없는 박물관’이라는 개념 아래 프랑스의 보물들과 노트르담 성당, 루와르 밸리(Loire Valley) 城과 같은 문화 유산들을 사진으로 담은 출판물들을 구상했습니다. 그러한 책들은 관광객들에게 판매되고 외국으로 수출되었습니다.

상업적인 미술출판도 역시 1960년대에 발돋움 했습니다. 미국의 해리 에이브럼스(Harry Abrams)나 조지 브라질러(George Braziller), 영국의 토마스 노이라스(Thomas Neurath), 프랑스의 샤를르 플라마리옹(Charles Flammarion) 같은 출판사들이 일반 대중을 대상으로 가격을 낮춘 고급 미술서적들을 출판하기 시작했습니다. 에이브럼스는 최초의 종합적인 미술사인 H. W. 젠슨의 『미술의 역사』(*History of Art*)와 서먼 리의 『동양 미술사』(*A History of Far Eastern Art*)를 냈습니다. 전자는 이미 출간된 지 30년이 되었고, 그동안 5판이 나왔으며, 무려 37개국어로 번역되었습니다. 후자는 영어권에서 이 주제를 종합적으로 다룬 최초의 저서로 평가될 수 있습니다. 브라질러는 서적이 하나의 미술 형식이 될 수 있는 잠재력에 착안하여, 중세 채색 사본과 이탈리아 르네상스 화가들의 스케치북의 모사본을 출판하였습니다. 최근에는 동양 화가들의 판화들을 다루고 있는데, 그 중에 대표적인 것으로 히로시게(廣重)의 『One Hundred Famous Views of Edo』(江戸名勝百景)과 호쿠사이(北齋)의 『One Hundred View of Mt. Fuji』(富嶽百景)를 꼽을 수 있습니다.

그러면 이러한 출판사들은 그렇게 훌륭하게 디자인되고 수많은 사진을 실은 책들의 출판을 어떻게 경제적으로 감당할 수 있었을까요? 해답은 간단합니다. 이들은 공동편집(coedition)이라는 방법에 의존했습니다. 매년 이들은 프랑크푸르트의 서적박람회에서 만나 자신들의 책에 대한 판권을 프랑스, 독일, 이탈리아의 출판사들에게 팔았습니다. 그리고 그 판권을 산 출판사들은 각각 그 책의 자국판을 만들었던 것입니다. 여러 나라 판에 대한 번역 작업이 동시에 행해졌고, 그래서 각 나라에서 동시 출간이 가능하였습니다. 공동으로 작업함으로써 비용을, 특히 원색 분해와 인쇄 비용을 절약할 수 있었고 인쇄 부수는 4-5배로 늘어났습니다. 이를 통해 전체 경비를 낮출 수 있었고, 소매가격도 낮아졌습니다.

1970년대의 불안정한 경제 상황에도 불구하고 미술계와 미술출판은 번창했습니다. 그러나 1980년대에는 여러 요인에 기인한 위기가 찾아왔습니다. 80년대초에는 구미 전역에 걸

쳐 극심한 불황이 있었습니다. 대부분의 중산층은 아무리 미술에 대해 열정을 갖고 있더라도 미술 서적을 살 만한 여유가 없어졌습니다. 잘 아시는 바와 같이 미술서적은 사진이 없는 일반 서적들보다 늘 비싸기 마련입니다. 70년대 후반의 강도 높은 인플레이션으로 인해 제작 비용이 크게 올라서 미술 서적들에 그리 높지않은 적당한 가격을 책정하기가 매우 힘들어졌습니다. 동시에 미술품을 사진으로 출판할 때 소장처에 지불하는 비용 또한 급격하게 올랐습니다. National Endowments for the Humanities나 National Endowments for the Arts의 지원이 삭감되고 그밖의 수입원이 줄어드는 상황에서 박물관이나 도서관들이 자구 노력의 일환으로서 소장품의 판권 수입을 올리려고 했기 때문입니다. 참고로 말씀드리면, 판권 보호를 받는 작품들, 특히 20세기의 미술품들을 도판으로 출판하는 데 지불해야 하는 비용은 상업 출판이나 학술 출판 양자에 커다란 어려움을 주고 있습니다. 근래에 등장한 전자출판으로 인해, 이 문제는 더욱 복잡한 양상을 띠게 되었습니다. 전자출판은 출판사나 판권 소유자 양자에게 일종의 법적 '회색지대', 다시 말해 법적 권리 설정의 한계가 모호한 분야이기 때문입니다. 이 문제에 대해서는 뒤에 다시 언급하기로 하겠습니다.

한편 전후 장기간에 걸쳐 비교적 안정을 유지하던 환율이 1980년대에 급격하게 유동하면서 그동안 진행되어 온 '공동편집' 작업을 붕괴시키고 말았습니다. 예를 들어 미국의 출판사가 독일의 출판사와 책 한 권을 공동편집하면서 1달러 당 3마르크의 환율에 의거하여 책 한 단위 당 4달러에 계약을 했다고 합시다. 그런데 책이 인쇄될 때쯤에 달러 당 마르크화의 환율이 2.5 마르크로 올라가면 미국의 출판사는 그만큼의 손해를 크게 볼 수 밖에 없었습니다. 번역료의 인상과 그 비용에 대한 지원의不在 또한 공동편집 출판이 쇠퇴하는 데에 영향을 미쳤습니다. 더욱이 1992년 EU(유럽연합)가 창설된 이래 유럽내의 공동편집 출판, 또는 미국과 유럽 출판사들 간의 공동 출판은 더욱 어려워졌습니다. EU의 창설을 통해 서유럽 전역이 단일 개방시장이 되었기 때문입니다. 예를 들어 이제 프랑스의 출판사는 같은 책의 영어판이 자국내에 반입되는 것을 규제함으로써 자신들의 판권을 법적으로 보호할 수 없게 되었습니다. 프랑스와 이탈리아에는 아직도 미술 서적을 꾸준히 사는 상당수의 구매자들이 있기 때문에 — 물론 주제에 따라 다르기는 하지만 —, 이 두 나라 간에는 아직 상당한 규모의 공동편집이 이루어지고 있습니다.

그보다 주류를 이루는 근래의 경향은 非영어권 출판사들이 유럽 시장에 팔기 위해 미국의 출판사들로부터 영어로 된 미술서적들을 구매하는 것입니다. 이제 영어는 미술사의 공용어가 되었기 때문입니다. 또 하나의 주요한 경향은 미국과 영국의 출판사들이 유럽 시장을 대상으로 책을 직접 배급하는 것입니다. 아시아의 시장도 점차 이러한 판매 방식의 주요한 대상으로 떠오르고 있습니다. 이 방법을 통해 출판사들은 해당 지역의 중개상을

거치지 않고도 그 시장들에서 판매를 늘리고 있습니다. 이러한 경향의 예외적인 경우들도 있습니다. 그 대표적인 예가 상트 페테르부르크의 에르미타주 박물관에서 열렸던 「秘藏 보물 대공개전」(“Hidden Treasures Revealed”)의 카탈로그입니다. 제2차 대전 종전후 러시아인들이 독일에서 반출해 갔던 미술품들을 수록한 이 카탈로그는 에이브럼스가 전세계의 판권을 사서 다른 외국어판의 판권을 10개 국가에 팔았습니다. 어떻게 이 카탈로그가 그같이 세계적으로 광범한 관심을 받았을까요? ‘사라졌던 미술품’들을 다시 볼 수 있다는 센세이션 때문이기도 했지만, 대다수의 전시품이 어느 나라에서나 상업적으로 큰 인기를 끌고 있는 인상주의 회화들이라는 점도 크게 작용했습니다.

출판 산업 내부의 변화도 미술출판에 영향을 미쳤습니다. 1980년대에 미국의 알프레드 크노프(Alfred Knopf)와 영국의 조나탄 케이프(Jonathan Cape)와 같은 높은 평판을 지닌 많은 독립 출판사들이 랜덤 하우스(Random House)와 같은 거대한 출판 재벌들에 의해 인수되었습니다. 이러한 거대한 출판사들에게는 오직 이윤 추구라는 한 가지 관심 밖에 없었습니다. 그들은 이윤을 높일 수 있는 한 가지 방편으로서 고가의 미술서적들을 더 많이 출판하는 방법을 생각했습니다. 그래서 이 기간에 시장에는 더 많은 수의 미술 서적들이 쏟아져 나왔습니다. 이론상 이것은 나쁘지 않은 일이었습니다. 그러나 결정적인 문제가 하나 있었습니다. 그같이 많은 수의 미술 서적들을 소화해낼 수 있을 만큼 시장이 크지 않았던 것입니다. 예를 들어 미국에서는 미술서적에 대해 약 3000권 정도의 확실한 고정 수요가 있다고 할 수 있습니다. 미국 인구가 2억2천5백만인 점을 감안하면 이 수자는 매우 작아 보일는지 모릅니다. 그러나 미술서적 시장이 극히 작은 규모라는 것은 엄연한 사실입니다. 서유럽의 사정은 약간 낫습니다. 그렇지만 그저 상대적으로 조금 나을 뿐입니다. 오늘날 미술서적은 고사하고 어떤 종류의 책일지라도 점점 더 적은 수의 사람들이 책을 읽는 사실을 명심할 필요가 있습니다. 산업화된 서구 사회의 구성원들은 보통 여가 시간에 TV를 보거나 아니면 점점 더 인터넷에 열중하고 있습니다.

이와같은 미술서적 시장의 붕괴는 몇 가지 주목할 만한 결과를 가져왔습니다. 먼저, 미술출판이 더욱더 상업적으로 되었습니다. 이제 출판사들은 유사한 종류의 책들에 대한 판매 분석을 통해 시장성이 입증된 책들만을 기획하게 되었습니다. 그같이 시장성 있는 주제가 몇 가지 있습니다. 예를 들어 인상주의 회화(또는 인상주의에 속한 개별 화가들의 작품집), 현대 미술(단 현재의 미술은 아님), 피카소, 마티스, 유겐트슈틸(Jugendstil, 아르 누보), 특히 구스타프 클림트 등입니다. 그 뿐입니다. 이러한 주제들은 전세계적으로 광범한 시장성을 갖고 있고, 따라서 전세계를 대상으로 하여 출판하는 것이 가능합니다. 모험적인 기획은 별로 찾아보기 힘들게 되었습니다.

이러한 현상의 결과로 에이브럼스, 테임스 앤드 허드슨(Thames and Hudson), 플람마리

용 같은 대규모 출판사들이 미술관 전시회 카탈로그의 유통에 적극적으로 참여하고 있습니다. 이러한 출판사들은 뉴욕의 메트로폴리탄 미술관과 현대미술관(Museum of Modern Art), 파리의 프랑스 박물관(Musée de France, 여기에 루브르가 포함됩니다), 런던의 국립 미술관(National Gallery) 등의 주요 미술관들과 그곳에서 열린 인기있는 전시회 카탈로그들의 독점 배급계약을 맺고 있습니다. 이러한 미술관들은 대체로 자체 내의 출판 부서에서 카탈로그를 직접 제작합니다. 이 덕분에 상업적인 출판사들은 인력이나 자본을 들일 필요가 없습니다. 출판사들은 그렇게 완성된 책을 사들입니다. 전시회의 광고와 홍보는 많은 전시회 관람객을 불러들이고 이를 통해 카탈로그의 수요가 창출됩니다. 출판사들은 크게 힘들이지 않고 이들에게 카탈로그를 팔 수 있습니다. 이제는 에이브럼스나 허드슨 출판사의 신간 목록에서 카탈로그들이 절반 이상을 차지할 정도입니다.

보다 전문적인 주제나 대중들에게 덜 매력적인 주제들을 다룬 서적들의 출판은 어떻게 되었을까요? 이러한 책들은 현재 주로 대학 출판부들이 발간하고 있습니다. 이제 같은 시기의 학술 출판에 대해서 알아보도록 하겠습니다.

미술사학은 1970-80년대에 미국에서 학문 분야로서 괄목할 만한 발전을 이루었습니다. 이 기간에 대학원 과정이 두 배 이상으로 늘어났습니다. 유사한 현상이 학술 출판계에도 일어났습니다. 박사학위를 받은 많은 연구자들이 대학에서 정년보장(tenure)을 받기 위해서는 학위논문을 출판할 필요가 있었습니다. 이에 따라 미술사학 출판물과 그러한 서적에 내는 출판사의 수가 급격히 늘어났습니다. 출판사에 따라서는 그 이전에는 그같은 책의 발간이 全無했던 곳도 있습니다. 실은 저희 케임브리지대학 출판사도 미술분야 출판을 시작한 것은 1980년 이후의 일입니다.

1980년대는 전체적으로 학술 출판의 비약적인 성장기였습니다. 거기에는 몇 가지 요인이 있습니다. 미술사학 뿐 아니라 인문학 전 분야의 학위자들은 취업하기 위해 극심한 경쟁을 뚫어야 했습니다. 그래서 신진 연구자들은 저서를 빨리 내서 학문적인 입지를 속히 확립하는 것이 필요했습니다. 1960년대라면 하나의 긴 논문으로 발표되었을 주제들이 1980년대에는 짧은 책으로 출판되었습니다. 이 기간에 이루어진 미술사학 방법론에 대한 활발한 논의도 학술 출판을 부추겼습니다. 많은 학자들이 19세기 후반 독일 학자들의 유산인 실증주의적이고 경험주의적인 입장의 오래된 패러다임들에 대해 의문을 제기하면서, 자신들의 급진적인 주장을 신속하게 학계에 알리기를 열망했습니다.

이 기간에 상업적인 출판사들은 직접비용 뿐 아니라 간접비용 면에서 상당한 투자를 필요로 하는 책의 출판을 멀리하기 시작했습니다. 반면 예일대학 출판사와 같은 몇몇 대학 출판사에서는 일종의 틈새 시장을 겨냥한 책들을 발간하기 시작했습니다. 이 책들은 미술에 상당한 관심을 지니고 있으며 미술관을 정기적으로 찾고 또 정기적으로 미술서적들을

사는 일반대중들을 대상으로 한 것이었습니다. 상업적인 출판사들과 달리 비영리 기관인 대학 출판사들은 미국 대학미술학회(College Art Association)나 게티 재단(Getty Grant Program)으로부터 출판 보조금을 받는 것이 가능했습니다. 이러한 보조금들은 약 1500부 정도 밖에는 팔리지 않는 책의 칼라 도판이나 흑백 삽도들의 인쇄비용 부담을 덜어 주었습니다. 또한 대학 출판사들은 원래의 느슨한 경영 방식 때문에 상업 출판사들과 같이 재정이나 영업 면에서의 압박을 심각하게 느끼지 않았습니다. 사실 극히 최근까지만 해도 학술 출판계에서는 이윤을 남긴다든지, 심지어 적자를 면하는 것조차 주된 관심사가 되지 못했습니다.

그러나 이같은 상황은 1991년을 기점으로 크게 변했습니다. 걸프 전쟁으로 촉발된 불황과 1980년대 방만하게 팽창되었던 경제의 여파는 학술 출판계 뿐 아니라 학계 전체에 심대한 영향을 미쳤습니다. 이 기간에 대학 행정당국은 학과와 대학, 도서관에 대한 예산 지출을 엄격하게 통제하면서 긴축 재정을 폈습니다. 학술출판물 매출의 80% 이상을 차지하던 도서관 등의 기관에 의한 구매가 1990년대 초에 20-40% 가량 떨어졌습니다. 과거에는 1500부 가량 찍던 책들을 이제는 1000-1200부 정도 밖에는 찍지 못하게 된 것입니다. 출판 부수의 감소는 당연히 전체 비용의 회계에도 커다란 영향을 미쳤습니다. 전보다 줄어든 부수로 전과 같은 제작비용이나 간접경비를 충당하려면, 책 한 권당 단가가 올라갈 수밖에 없었습니다. 그리고 이것은 곧 소매가격의 인상을 의미했습니다.

새로이 도서관에서 운용된 테크놀로지도 도서 구입을 위축시키는 요인이 되었습니다. 1980년대만 해도 전자 테크놀로지가 도서관 운영에 미친 영향은 제한적이었습니다. 많은 도서관들이 전자식 도서목록 시스템을 도입하여 점차 오래된 카드 목록을 대체했습니다. 1990년경에 이르러 이러한 변화가 보편적인 것이 되었습니다. 도서관들은 전자식 데이터베이스 시스템을 참고나 서지용으로 쓸 수 있는 가능성을 모색하기 시작했습니다. 1991-92년 중에 예산이 대폭 삭감됨에 따라, 도서관은 줄어든 재원을 도서 구입과 전자시스템 구입에 나누어 사용하지 않을 수 없었습니다.

이러한 흐름은 어떤 결과를 가져왔을까요? 이제 대학 출판사는 어떠한 학술적 주제를 다룬 신간일지라도 도서관들이 구입하리라고 기대할 수는 없게 되었습니다. 지난 5년간 발간된 미술사 서적의 판매 상황을 분석해 보면, 도서관들은 특정 분야들에 주력하고 있음을 알 수 있습니다. 미술사 분야를 보면 역사가 길고 잘 확립된 분야의 책들이 여전히 잘 팔립니다. 고전, 르네상스, 바로크(특히 네덜란드의 바로크), 현대미술(비평이론의 새로운 분야를 포함함) 분야가 여기에 포함됩니다. 그와 대조적으로 비교적 근래에 발달하기 시작했고, 아직까지 위의 분야들만큼 지속적인 인기를 확보하지 못한 분야들, 예를 들어 중세, 스페인, 18세기, 고대 아메리카, 아프리카, 태평양 諸島 등의 미술은 판매에 어려움을

겪고 있습니다. 대학 출판사들도 이러한 상황에 대응하여 각자 특정한 분야를 택하여 그 분야에 주력하고 있습니다. 예를 들어 아프리카 미술 분야에서도 저작을 출판하는 것이 불가능한 것은 아닙니다. 다만 원고를 어느 출판사에 보내는 것이 좋은지 미리 신중하게 알아보는 것이 좋습니다. 이제 학자들은 자신의 저술을 출판할 용의가 있는 적절한 출판사를 찾기 위해서 여러 대학 출판사들의 다양한 출판 프로그램에 관해 충분한 지식을 갖출 필요가 있습니다.

최근의 이러한 흐름에 대한 예로서 케임브리지 대학 출판부에서 제가 해오고 있는 일을 잠시 언급하도록 하겠습니다. 저는 1989년 케임브리지 출판부에서 미술 분야 편집인으로 처음 일을 시작하였습니다. 그때 저는 인문학 및 사회과학 제 분야에 걸친 케임브리지 출판사의 광범한 출판 사업에 부합하는 포괄적인 프로그램을 기획하는 임무를 맡았습니다. 저는 특히 동양미술 분야의 출판 기획에 큰 관심을 가졌습니다. 거기에는 몇 가지 이유가 있습니다. 첫째, 저는 늘 동양미술에 깊은 흥미를 갖고 있었습니다. 그러나 불행히도 제 지식은 주로 구미의 박물관 관람을 통해 얻어진 제한적인 것이었습니다. 저는 동양미술에 관해 더 많이 알고 싶었고, 또 다른 사람들에게도 그런 기회를 제공하고 싶었습니다. 둘째, 케임브리지 출판사에는 문학, 정치학, 역사학, 인류학 등을 포괄하는 동양학 도서 출판에 관한 프로그램이 이미 확립되어 있었습니다. 또한 여러 권의 시리즈로 된 중국사, 일본사, 한국사(Cambridge History of China, Cambridge History of Japan, Cambridge of History of Japan) 가운데 대다수의 권들이 이미 발간되어 있었습니다. 그래서 대학의 상급과정이나 대학원생, 학자들을 대상으로 하는 높은 수준의 모노그래프들을 기획하는 것은 타당성이 있다고 판단하였습니다. 그런 모노그래프들의 출판은 케임브리지에 탁월한 능력을 갖고 있는 분야이기도 합니다.

1989년부터 1990년 사이에 도착한 원고들은 1993년부터 1994년 사이에 출간되었습니다. 마침 도서관들이 도서구입 예산을 크게 줄인 시기였습니다. 앞서 언급한 바와 같이 불행하게도 이러한 책들의 판매에서 도서관이 구입하는 수량이 전체의 80%를 차지합니다. 설상가상으로 동양학은 이러한 흐름의 가장 큰 피해자 가운데 하나였습니다. 동양학은 미국이나 유럽 대학에서 '확립된 분야'에 속하지 못합니다. 하버드, 프린스턴, 예일, 미시간, 버클리 같은 극소수의 대학만이 학부와 대학원 과정을 갖고 있고 대규모 도서관을 운영하고 있습니다. 물론 이 대학들은 동양학에 대한 책들을 계속 구입했습니다. 그러나 동양학이 이제 맹아 단계에 있는 다른 대학들이나 학부대학들(college)은 더 이상 이 분야의 책을 살 형편이 못되었습니다. 동양 미술에 관한 책들의 판매가 부진했기 때문에 저희는 학술적인 모노그래프의 출판을 줄일 수 밖에 없었습니다.

그러면서도 저는 동양미술에 관한 학술서는 잘 안 팔리지만, 미국 전역 대학의 미술사

학과들에서는 동양미술 연구자들에 대한 수요가 점점 늘어나고 있는 아이러니에 주목하지 않을 수 없었습니다. 이러한 현상은 우수한 연구중심 대학에서 작은 지역사회 대학에 이르기까지 미국의 대학들에 과급되어 있는 ‘다문화주의’(multi-culturism)를 반영하는 것입니다. 다민족 국가인 미국의 특수성 때문에 또 학생들을 다양한 문화에 접할 수 있도록 하기 위해, 많은 대학들은 학생들에게 非서양 부문에서 하나의 강좌를 수강하도록 하고 있습니다. 이것은 물론 칭송받을 만한 목표입니다. 그러나 그 목표를 성공적으로 달성하기에는 방법상의 문제가 있습니다. 주된 문제는 非서양 분야 강좌의 교재로 쓸 수 있을 만한 책이 거의 없다는 사실입니다. 동양미술 분야에는 광범한 지역을 포괄하는 서면 리의 책과 펠리칸 시리즈의 중국미술사와 일본미술사 등 몇 종의 개설서들이 있습니다. 그러나 이들은 출간 후 25년 이상 지난 것들이어서, 방법론상으로 시대에 뒤떨어졌을 뿐 아니라, 최근의 발견들을 반영하지 못하고 있습니다. 예를 들어 펠리칸 시리즈의 중국미술사에는 그 책이 출간된 지 근 10년 뒤에 발견된 西安의 秦始皇 兵馬俑에 대하여 아무런 언급도 없습니다. 이 병마용들이 중국미술사를 보는 우리의 시각을 크게 바꾸어 놓았다는 것은 잘 알려진 사실입니다. 1994년에 에이브럼스는 일본미술사를 발간했습니다.* 이 책에는 900장이 넘는 흑백 사진과 100장에 가까운 칼라 사진이 실렸지만, 많은 학자들은 이 책에 별로 내용이 없다는 이야기를, 특히 아이디어가 별로 없다는 비판을 합니다. 이와 같이 적절한 교재가 부족하기 때문에 교수들은 여러 주제에 대한 글들을 복사하여 묶어서 학생들에게 읽히는 실정입니다. 그러나 이러한 글 모음은 일관된 시각의 概觀을 학생들에게 전달해줄 수 없습니다. 역사와 사상, 문화적, 종교적 배경 등을 서로 연결하는 그러한 개관이 없이는 학생이 동양의 미술과 시각문화 전통을 올바르게 심도있게 이해하기를 기대하기 어렵습니다.

지난 수년간 그같은 여러 학자들의 의견을 들은 끝에 케임브리지에서는 새로운 동양미술사 개설서의 기획을 구상하게 되었습니다. 케임브리지에서는 이미 케임브리지 중국사, 한국사, 일본사 시리즈를 발간하고 있습니다. 이 시리즈들은 매우 포괄적이고, 또 케임브리지의 이 책들이 특히 잘 팔리고 있는 아시아를 비롯한 전세계에 훌륭한 판매망을 갖고 있었기 때문에 대성공을 거두었습니다. 그래서 올해에 『케임브리지 동양미술사』(Cambridge History of Asian Art)라는 새로운 시리즈의 기획에 착수하였습니다. 전체 편집인은 아머스트 대학의 새뮤얼 모스(Samuel Morse) 박사입니다. 그는 일본 미술 전문가로서 중

* [역자 주] 이 부분은 렐 박사의 착오가 아닌가 한다. 렐 박사가 이야기하는 책은 Danielle and Vadime Elisseeff, *The Art of Japan*인 듯하다. Harry Abrams와 파리의 Art Lucien Mazonod가 공동출판한 이 책은 794장의 흑백사진과 176장의 칼라사진을 싣고 있는 방대한 크기이다. 그런데 이 책은 1994년이 아니라 1985년에 출간되었다.

국이나 한국 미술에 관해서도 상당한 지식을 갖고 있습니다. 이 시리즈는 다음과 같은 주제를 다룬 여섯 권으로 구성될 것입니다.

1. 중국 미술, 선사시대부터 唐代까지
2. 중국 미술, 五代부터 清代까지
3. 한국 미술과 중앙아시아 미술
4. 일본 미술, 신석기시대부터 카마쿠라시대까지
5. 일본 미술, 무로마치시대부터 메이지 유신까지
6. 근대와 현대의 동양미술

각 권은 10-12개의 장으로 이루어집니다. 그리고 장마다 해당 분야의 전문가가 집필을 맡습니다. 장들의 구성은 시간적인 순서를 따를 것이지만, 각 장의 주제는 방법론적으로 다양한 시각에서 조명될 것입니다. 작품들의 시각적인 분석이 중시되겠지만, 그 기능과 의미를 밝히기 위해 그 작품들이 창출된 맥락에 대한 설명이 덧붙여질 것입니다. 각 권에서 다루어질 중요한 주제들에는 다음과 같은 것들이 포함되어 있습니다. 중국, 한국, 중앙아시아, 일본 간의 시대별 상호 관계, 개인이나 국가 및 종교 집단의 후원, 종교적이거나 세속적인 의례 행위와의 관계 등입니다. 분야에 있어서는 회화, 조각, 건축, 장식미술이 망라될 것입니다. 이 중에 장식미술은 도자기를 제외하고는 서양인들이 쓴 기존의 동양미술사 개설서들에서 흔히 간과되어 온 분야입니다. 이 시리즈의 혁신적인 특징은 동양의 근대와 현대 미술에 대해 별도로 한 권의 공간이 마련되어 있다는 점입니다. 우리는 각 권의 편집자와 기고자들이 동서양의 학자들로 골고루 구성되기를 희망합니다. 저는 동시에 이 책의 내용을 보완하는 전자매체를 만드는 것도 구상중입니다. 이 프로젝트는 물론 완성되려면 앞으로 여러 해가 걸릴 것입니다. 그러나 저는 늦어도 2002년에는 제1권을 발간하려는 낙관적인 목표를 세우고 있습니다.

1990년대는 상업 출판이든, 학술 출판이든, 출판 산업의 역사에서 하나의 과도기라고 하여도 좋을 것입니다. 출판인들 가운데 새로운 테크놀로지의 잠재력에 대해 모르는 사람은 아무도 없습니다. 새로운 테크놀로지는 식자에서 조판, 디자인, 흑백사진의 망판 제작, 칼라 사진 분해, 인쇄에 이르기까지 출판의 전 분야에 영향을 미치고 있습니다. 그러면 책 자체는 어떠합니까? 혹자가 주장하는 것처럼 책은 이제 생명이 다했을까요? 아니면 책의 기능이 변하고 있을까요? 과연 책이란 무엇일까요? 전자출판이 보편화됨에 따라 출판인들은 새로운 도전에 직면하고 있습니다. 책이든, CD-ROM이든, 그 가운데 가장 적합한 매체로 출판물을 제작해야 하는 문제입니다. 그렇게 하기 위해서 출판인은 각 매체의 특징과 기능을

정확히 이해하고 있어야 합니다. 다시 말해서 책은 할 수 있는데 CD-ROM은 못하는 것이 무엇인가? CD-ROM은 할 수 있는데 책은 못하는 것이 무엇인가? 이에 대한 해답으로 근래에 인문학 분야의 학자들과 학생들을 위해 제작되고 있는 전자출판 프로젝트에 대해 말씀드리기로 하겠습니다. 아마 이 프로젝트는 앞으로의 발전 방향을 예시해줄 것입니다.

예일 대학이 추진하고 있는 소위 페르세우스(Perseus) 프로젝트는 그러한 CD-ROM 프로젝트 가운데 최초이자 가장 권위있는 작업이라고 할 수 있습니다. 이 프로그램은 서양 고전학 분야의 다양한 자료들을 하나로 집성하는 것입니다. 서양에서 고대(기원전 3000년 기의 그리스 청동기 시대-기원후 4세기의 초기 기독교 시대)를 연구하는 학자나 학생들은 학제적인 접근법을 사용해 왔습니다. 그들은 신화, 산문, 시, 각종 저술, 미술과 건축, 일상용품, 단편적인 고고학적 유물, 古錢 등, 2000년전에 사라진 문명의 흔적을 보여주는 어떠한 자료라도 이용합니다. 이러한 접근법은 지극히 타당한 것입니다. 그 중에 어떤 종류의 자료에도 단편적인 증거들만이 남아 있기 때문입니다. 장구한 시간을 통해 살아남은 단편적인 정보들을 맞추어 봄으로써 학자들은 지중해 세계에서 이천년 동안 번성했던 문명에 대한 이해를 도모할 수 있습니다. 이같은 이 분야의 일반적인 방법론에 맞추어 제작되고 있는 페르세우스 프로젝트는 학자들의 연구에 커다란 도움을 주고 있습니다. 교재용으로 제작된 데이터베이스에는 다음과 같은 것들이 포함되어 있습니다. 중요한 신화들, 호메로스, 데모스테네스, 키케로, 아그리콜라를 위시한 수백명의 저술들, 쿠로스와 같은 주요 미술품들, 고대 그리스의 陶器畵, 로마의 프레스코畵 등 다양합니다. 이러한 데이터베이스는 매체별로 분류되어 있을 뿐 아니라, 유적별로도 분류되어 있습니다. 그래서, 여기 올림피아의 신전에 관해 알고 싶어하는 학생이 있다고 합시다. 그는 모니터에서 그 주제를 클릭해서 평면도를 볼 수 있고, 그와 유사한 신전 유적과 평면도들을 추가로 볼 수도 있습니다. 그는 올림피아의 주신전의 페디먼트를 장식했던 조각들을 볼 수도 있고, 다시 아테네의 파르테논 신전을 비롯한 당대의 다른 신전들, 혹은 그 이전 시대의 신전들에서 나온 그와 유사한 조각들을 볼 수도 있습니다. 페디먼트와 프리즈 등에 조각된 신화를 비롯한 관련 문헌들을 보는 것도 가능합니다.

콜럼비아 대학과 프린스턴 대학에서도 흥미로운 교육용 CD-ROM들이 개발되고 있습니다. 콜럼비아의 미디어 연구센터에서는 고딕 건축 전문가인 건축사학자 스티븐 머리(Stephen Murray)가 일단의 건축가들, 컴퓨터그래픽 디자이너들, 컴퓨터 기술자들과 함께 아미앵 대성당에 관한 짧은 필름을 제작하고 있습니다. 아미앵 대성당은 잘 알려진 바와 같이 13세기에 프랑스에 지어진 고딕 전성기의 가장 위대한 건축 가운데 하나입니다. 머리 박사는 이 건물을 정밀하게 실측하여 네이브의 베이, 측랑, 익랑, 그 중앙의 방형 공간 등의 형태를 수치상으로 분석하였습니다. 그 결과 위에 언급한 공간들 뿐 아니라 기둥의

높이와 직경, 채광창의 높이, 둥근 천장까지의 높이 등 모든 구조들이 수치상 같은 단위로 구성되어 있음을 발견하였습니다. 그는 이러한 분석의 결과를 당시 그가 집필 중이던 아미앵 대성당에 대한 저작에서 자세하게 밝혔습니다. 그는 이러한 결론을 시각화하여 보여 줄 수 있다면 학자들이나 학생들에게 더욱 큰 도움이 되리라고 생각하였습니다. 그래서 그가 제공한 실측자료와 평면도 등에 따라 미디어 연구센터의 연구팀이 22,000장에 달하는 컴퓨터 畫像을 만들어 이 화상들을 15분 짜리 필름에 담았습니다. 이 필름은 아미앵 대성당 설계의 근간이 되었던 기하학적 원리를 시각적으로 제시해 줄 뿐 아니라, 1220년 착공되어 1260년경 완성된 이 건축물의 단계별 축조상을 가시적으로 보여주고 있습니다. 아마도 이 필름은 고딕 건축 분야의 가장 훌륭한 교재라고 하여도 좋을 것입니다.

이와 유사한 방법으로 프린스턴 대학에서는 로버트 마크(Robert Mark) 박사와 아흐메드 차크무크(Ahmed Cakmuk) 박사가 이스탄불에 있는 하기아 소피아(Hagia Sophia)와 같은 비잔틴 시대 건축의 복잡한 기하학적 원리를 탐구하고 있습니다. 이들은 컴퓨터공학과 건축학 분야의 대학원생들과 함께 팀을 이루어 하기아 소피아를 위시한 유스티니아누스 시대부터 비잔틴 시대 중기(6-13세기)까지의 건축물들이 어떻게 설계되었는지를 알기 쉽게 보여주는 컴퓨터 畫像들을 만들어냈습니다.

이보다 더 경이적인 작업은 올렉 그레이버(Oleg Grabar) 박사의 도움으로 제작한 예루살렘의 도시 발달사에 관한 필름입니다. 이 필름은 예루살렘에 도시가 처음 건설된 기원전 1000년경부터, 기원후 70년 로마인들에 의한 파괴, 기원후 1세기 로마인 도시의 흥기, 이슬람교도의 점령과 그에 따른 변화를 거쳐, 마지막으로 기독교 왕국이 세워졌던 십자군 시대에 이르는 장기간 동안 이 도시의 변천사를 화상으로 그려내고 있습니다. 화면에 연속적으로 전개되는 '가상 현실'을 통해 예루살렘을 방문하는 사람들은 불과 10분간의 시간에 2000여년 동안 이 도시에서 일어났던 변화를 시각적으로 체험할 수 있는 것입니다.

지난 수년 동안 케임브리지 대학 출판사도 나름의 특성에 맞는 전자출판을 기획해 왔습니다. 케임브리지의 전자출판은 대체로 강의 교재보다는 전문학자들이나 대학원생들을 위한 자료 출판에 중점을 두고 있습니다. 현재 몇 가지의 프로젝트가 진행 중입니다. 이들은 특정 주제에 대한 방대한 자료들을 체계적으로 수록하여 자료 탐색이나 참조를 용이하게 하는 데에 목적이 있습니다. 그 중에는 18세기의 문인 새뮤얼 존슨(Samuel Johnson)의 『영어 사전』(*A Dictionary of the English Language*)가 있습니다. 이 책은 원래 영어로 쓰인 가장 중요한 저작 가운데 하나이며, 언어학 연구의 초석이 된, 주요한 참고문헌입니다. 이 책의 CD-ROM 판에는 원서의 초판(1755년)과 제4판(1773)이 입력되어 있으며, 그 항목은 무려 80,000개에 달합니다. 텍스트는 비슷한 항목들을 서로 대조해서 볼 수 있도록 구성되어 있습니다. CD에 입력된 소프트웨어는 키 워드, 어구, 인용문, 출전 등을 신속하

게 찾아볼 수 있도록 합니다. 그밖에 원서의 각 페이지들도 디지털 방식으로 轉寫되어 있습니다. 또 하나의 프로젝트는 『세계 셰익스피어 자료 목록』(*The World Shakespeare Bibliography*)을 입력한 CD입니다. 이 목록에는 1990년부터 1993년까지 발표된 셰익스피어에 관한 각종 자료 12,000가지가 수록되어 있습니다. 그 중에는 저술과 논문들도 있고, 서평, 학위논문, 공연, 공연평, 시청각자료, 전자매체 자료 등이 상세하게 입력되어 있습니다. 이들은 모두 70여개의 언어로 되어 있어서 이 프로젝트의 국제성을 잘 보여줍니다. 매년 이 목록에는 1990년 이전의 자료들과 1993년 이후의 자료들이 계속 입력될 것입니다. 그래서 1900년부터 현재까지의 모든 자료가 이 디스크에 집성될 계획입니다. 현재까지 이러한 류의 목록으로는 이것이 유일합니다.

이러한 전자출판 사업들은 현재 진행중인 전자출판의 현황을 잘 보여주고 있습니다. 테크놀로지가 발달함에 발맞추어 더 방대한 양의 자료를 다루는 새로운 형태의 사업들이 등장할 것입니다. 이러한 사업들은 하나같이 경이적으로 보이기 때문에 여러분들은 왜 출판인들이 전통적인 서적 출판을 단념하고 모두 전자출판으로 전환하지 않는지 의구심을 느끼실지도 모르겠습니다. 그러나 사실은 전자출판에는 아직 해결해야 할 문제들이 많고, 효용성 면에서도 아직 한계가 있습니다. 예를 들어, 미술출판의 경우 전자매체로 저장된 이미지들은 아직까지 결코 전통적인 책의 도판의 수준에 미칠 수 없습니다. 미세한 단위로 스캐닝된 CD-ROM 상의 이미지일지라도 확대하면 원래 모습을 제대로 유지하지 못합니다. 작은 화면에서도 그 이미지는 약간 흐린 편입니다. CD-ROM을 이용해서 여러 개의 다른 이미지들을 손쉽게 한 화면에 늘어놓고 볼 수는 있습니다. 그러나 이들은 원래의 이미지를 상기시켜 주는 보조자료는 될 수 있을는지 모르지만, 연구자료로는 크게 미흡합니다. 새 세대의 컴퓨터들이 계속 나옴에 따라 이론상으로는 그러한 화상의 질도 향상될 것입니다. 그러나 충분히 만족할 만한 화상을 얻으려면 아직도 몇년이 더 걸릴는지 모릅니다.

전자매체로 된 미술출판이 발달하는 데에 있어 또 하나의 장애는 작품의 판권 문제입니다. 앞서 언급한 바와 같이 작품의 판권을 얻기 위해 지불하는 비용은 미술출판에 심대한 영향을 미쳤습니다. 모든 작품들이 저작권법에 따라 보호받고 있는 근대 및 현대 미술 분야는 특히 그러합니다. 지난 20년간 작품의 판권 소유자들(미술가들과 그 상속인들)은 작품의 출판 대가로 더욱더 많은 돈을 요구해 왔습니다. 전자출판의 경우는 그러한 상황이 더 악화될 수 밖에 없습니다. 어떤 개인이 작품의 판권을 얻어 소프트웨어 상에 그 이미지를 띄우면 기술적으로 어느 누구나, 즉 해야될 수 없이 많은 사람들이 그 이미지를 전송 받을 수 있기 때문입니다. 판권 소유자들은 전자매체를 이용하는 수백만, 수천만의 사람들이 그 작품의 화상을 볼 수 있다는 전제 아래 엄청나게 많은 액수를 전자출판 사업자에게

요구하고 있습니다. 이에 따라 이러한 프로젝트의 비용 또한 크게 올라가지 않을 수 없습니다.

또한 컴퓨터 畫像을 제작하는 것은 매우 돈이 많이 드는 작업입니다. 거기에는 높은 수준의 컴퓨터 하드웨어와 소프트웨어 전문가들이 동원되어야 하기 때문입니다. 이러한 전문가들은 당연히 매우 높은 보수를 요구합니다. 화상을 만들고 기존의 이미지를 스캐닝하는 데는 무척 고가의 장비들이 필요합니다. 콜럼비아 대학의 미디어 연구센터가 작업한 아미앵 대성당 프로젝트의 경우 15분 짜리 필름을 한 편 만드는 데 무려 125,000달러가 들었습니다. 콜럼비아 대학이 그 비용을 부담할 수는 없었고, National Endowments for the Arts의 지원이 이 사업을 가능하게 하였습니다. 문제는 출판사들이, 특히 학술서 출판사들은 그러한 비용을 도저히 감당할 수 없다는 데에 있습니다. 그러한 투자 비용을 회수할 수 있는 전망은 거의 없습니다. 이러한 종류의 출판물에 대한 시장은 매우 작아서 판매 수입만으로 기획 및 제작 비용을 메꾸는 것은 불가능합니다. 현실성이 있는 유일한 방법으로는 사설기관이나 공공기관에서 지원을 받는 방법이나, 기획자와 제작·배급자가 합동으로 사업을 추진하는 방법이 있습니다. 컴퓨터게임 분야의 경우와 같이 막대한 수의 구매자가 없는 한, 미술 분야의 전자출판은 상업적인 것이든, 학술적인 것이든 당분간 — 미술서적 자체보다도 훨씬 더 — 제한적인 현상에 머무를 것입니다.

그럼에도 불구하고, 전자출판은 출판계 전체에 긍정적인 영향을 미쳤습니다. 출판인들은 이제 책이란 무엇이고, 무엇이 아닌지를 보다 명확하게 정의할 수 있게 되었습니다. 그러면 도대체 책이란 무엇일까요? 자료들을 집성하고 일정한 수준의 분석 작업을 할 수 있는 CD-ROM과 달리, 개인이나 일군의 학자들의 연구의 소산인 책은 정보들을 종합하는 역할을 합니다. 학자들은 아이디어를 창출하지만, 컴퓨터는 못합니다. 그 대신 컴퓨터는 창조력의 발현을 뒷받침해주는 정보의 저장소라고 할 수 있습니다. 교육자들은 컴퓨터가 어려운 개념들을 시각적으로 설명해 줌으로써 학습을 보다 흥미롭게 해주는 훌륭한 교재임을 지적하고 있습니다. 책과 CD-ROM의 차이는 중요합니다. 그것이 긍정적인 변화이건 부정적인 변화이건 간에 우리 사회는 더욱더 진보하는 전자 매체와 기술에 의존하게 될 것입니다. 인간의 상상력은 컴퓨터 프로그램을 제작할 뿐 아니라 컴퓨터는 결코 흉내낼 수 없는 방식으로 이미지와 이야기들을 창출해 내고 있습니다. 컴퓨터는 역설적으로 은연중에 인간의 상상력의 중요성을 일깨우고 있는 것입니다.

Fine Arts Publishing: A Look at the Past, Present, and Future

Beatrice Rehl

I would like to start by expressing my gratitude to the Samsung Foundation for making possible my trip to Seoul and for arranging this occasion. This is my very first trip to Asia, a continent I have long dreamed about visiting. I am delighted to have this opportunity, not only to visit your country, but also to share my thoughts and some of my professional experience with you on this occasion.

I have been invited to speak to you about fine arts publishing in the 21st century. In order to understand the future, it is always best to begin with a look at the past. I will first provide a summary of the development of the art book itself; how technological advances and changes in global economy have had an impact on the art book, and finally, report on publishing developments for the future. My comments will focus primarily on the developments in the West. I realize that I am standing on a continent where the development of printing, as well as the illustrated book, precede those in the West by many centuries, but I hope that you will find my overview of a separate and parallel tradition informative and useful.

The history of art and the history of the art book are closely related, and both are closely tied in part to the history of technology. As a result of the development of the printing press in the West in the mid-fifteenth century, scholars and theoreticians were able to disseminate information more quickly and more efficiently than was possible through the hand-written scroll or manuscript. In an era of self-conscious competition with, and nostalgia for classical antiquity, Italian writers of the Renaissance renewed the ancient tradition of “ekphrasis” or critical commentary on works of art. Although certainly not the first to do so, Giorgio Vasari, who lived in the mid-sixteenth century, was the most important of this group of early modern critics. Assembling a history of the great artists

— or at least those he considered to be great — Vasari's *Lives of the Artists*, first published in the 1550s, is literally the primary text of Western art history.

In the same period, printmakers began to make copies after works that had already been critically acclaimed by contemporaries. Prints after paintings by Michelangelo, Leonardo, and Raphael, not to mention scores of other artists whose reputations have not stood the test of time, were circulated throughout Europe. The print medium, like the printed book, thus also played a critical role in the dissemination of art to collectors and to the establishment of artistic reputations. The Renaissance also witnessed the publication of illustrated architectural treatises. Books such as Palladio's *Four Books of Architecture* and illustrated editions of a recently rediscovered Roman text, Vitruvius' *Ten Books of Architecture*, which included floor plans, facade designs and details of columns, capitals and other moldings in the classical repertoire, had a profound effect on the dissemination of classicizing architectural form and theory throughout Europe.

By the eighteenth century, printmakers developed more sophisticated and systematic means of distributing their wares. In this era, prints on related themes were gathered together in binders and sold as a collection. During this era, too, Winckelmann, Goethe, Diderot, and others wrote more extensive, historically based (as opposed to merely critical) tracts that still serve as the foundation for modern art historical methods. But it would be nearly a century before text and plates would be integrated into a single, seamless text. The art book as we know it only was born at the end of the nineteenth century when the discipline of art history as we now recognize it was established in the German university system. Forging the methods of philosophy, history, and philology, scholars such as Burckhardt, Vöge, Riegl, and Wölfflin, among others, wrote learned tracts in which their arguments were closely linked to illustrations. Of course, these scholars were aided by contemporary developments in technology.: during an era of rapid industrialization, printing methods had, in the nineteenth century, improved substantially. The procedures for the new technologies of halftone reproduction and color lithography were primitive, but they nonetheless provided the foundation for what would, in the course of the twentieth century, become a discernible genre in the world of publications: what we now call the illustrated book.

The university world in which the field of art history was born provided the matrix for

these sorts of scholarly publications. What about early efforts to create commercially viable illustrated books geared to a broader public? Except for collections of photographs of “the great works of art in Western collections,” which became extremely popular in the mid-nineteenth century, there was little available for the general public until the twentieth century. The exhibition catalogue and the “coffee table book,” about which I will speak more in a moment, did not emerge until after World War II. However, during the 1930s and 40s several publishers created what essentially became a new art form: the artist’s book. Serving as the vital link in a creative collaboration, publishers such as Teriade in Paris and Gerald Cramer in Geneva played a critical role in the realization of such masterpieces as Matisse’s *Jazz*, and Joan Miro’s *A Toute Epreuve*. In these works and others, poetry, typography, art and the codex form itself were integrated such that each medium transcended itself, in a manner that is analogous to Chinese scroll paintings, where the scroll form, poetry, and images act in concert to create meaning. Of course, these artists’ books were not meant for mass consumption; on the contrary, they were printed in limited editions for a select clientele of collectors and patrons. Nonetheless, they serve as an important precedent for the development of the illustrated book for the mass audience.

In the post World War II period, the history of art as an academic subject in the American university system expanded considerably, stimulated in part by the arrival of several important German scholars who had fled Nazi Germany already in the 1930s. Moreover, with a strong economy and with strong support from President and Mrs. Kennedy, the arts flourished during the 1960s. This was a time when the National Endowments for the Humanities and the Arts were created, in tandem with the establishment of art departments in dozens of universities. Not surprisingly it is in this period that we begin to see an expansion of the scholarly monograph — a work that focused on a single artist or period.

Another important phenomenon that occurred during this period was the “democratization” of the art museum. I still can recall going the Metropolitan Museum of Art in New York as a little girl with my parents to discover that we were virtually the only visitors there. With the arrival of Thomas Hoving as director in the late 60s, the Met’s character changed considerably. Hoving’s mission was to make art a part of the lives of all New Yorkers, or to put it another way, to make museums less elite and more

democratic. He can pretty much be credited with the creation of the “blockbuster exhibition” — that is, those exhibitions that were aimed at maximizing the number of visitors to the museum. As a corollary to the blockbuster, the glossy exhibition catalogue was born. Previous to this period, an exhibition catalogue consisted of little more than a check list of the works exhibited and at most a brief introduction to the subject. Now, essays on various aspects of the exhibition topic would be commissioned from leading scholars and gathered together in a weighty tome, together with impeccably printed color reproductions of all the works exhibited in the show.

It is interesting to note that a parallel phenomenon occurred in France at precisely the same moment. André Malraux, who was cultural minister during the 1960s, was eager to promote French culture as a source of revenue, not to mention as a means of rebuilding French dignity after the defeat and destruction of France during World War II. He conceived of the “Museum without Walls,” publications illustrating the treasures of French museums as well as French monuments, such as Notre Dame and the Loire Valley chateaux, which were published for tourist consumption and export.

The commercial art book also took off in the 1960s. Creative entrepreneurs such as Harry Abrams and George Braziller in the United States, Thomas Neurath in England, Charles Flammarion in France, and others began producing high-quality art books that were for the first time accessible, in terms of price, to a general public. Abrams was responsible for developing the first comprehensive surveys of art history, notably H.W. Janson’s *History of Art* (which is now, 30 years since it was first published, in its 5th edition and which has been translated into 37 languages) and Sherman Lee’s history of Asian art, which was one of the first comprehensive treatments of this vast subject available to an anglophone audience. Braziller explored the potential of the book as an art form and created facsimile editions of medieval illuminated manuscripts, drawings, and sketchbooks of Italian Renaissance artists, and most recently, print cycles by Asian artists, notably Hiroshige’s *One Hundred Famous Views of Edo* and Hokusai’s *One Hundred Views of Mt. Fuji*.

How did such publishers manage to produce these beautifully designed and profusely illustrated volumes? The simple answer: coeditions. Each year, these publishers would meet at the Frankfurt Book Fair and sell the rights to their books to French, German, and

Italian publishers, each of which would create an edition for their own country. The translations for these various editions would be carried out simultaneously so that the various editions could be produced at the same time. By joining forces and amortizing production costs, most importantly color separations and printing, through this combined print run of four or five different language editions, the unit cost was kept low. By extension, the retail could also be kept down.

Despite an erratic economic climate in the West during the 1970s, the arts, and art book publishing, continued to flourish during this period. The 1980s, however, ushered in a period of endemic crisis as a result of a variety of factors. The decade began with severe recession throughout the West, which of course meant that most middle-class people, even the greatest enthusiasts of art, had less disposable income for the purchase of art books — which are, by their very nature, always more expensive than non-illustrated books. During a period of hyperinflation in the late 70s, production costs rose exponentially, making it difficult, if not impossible, to maintain the affordable prices for these books. At the same time, costs for reproduction rights for use of illustrated materials also rose dramatically, this the result of institutions, such as museums and libraries, trying to earn significant income from their rights and reproduction departments when the National Endowment for the Humanities and National Endowment for the Arts, and other major sources of revenue, began to cut funding. (I should add that the problem of costs for use of works protected by copyright in illustrated books, primarily those dealing with twentieth century art, continues to be a huge problem for commercial and scholarly publishers alike, and it is now complicated by electronic publications, which often present legal “gray areas” for publishers and copyright holders alike. I will return to this point later in this paper.)

Radical fluctuations in the value of currencies, which throughout the post-war period had been relatively stable, began to wreak havoc with coedition agreements in the 1980s. For instance, an American publisher would make a deal with a German publisher to sell copies of a book in a coedition agreement for \$4,00 a unit, based on an exchange rate of 3 German Marks to the dollar. By the time the book was printed, however, the exchange rate had changed to 2.5 German Marks to the dollar, which meant that the American publisher would be losing a substantial amount of money on the deal. Rising costs for

translation and a dearth of subventions to cover these costs have also played a role in the decline of the coedition deal. Coedition arrangements within Europe, and between European and American publishers, have moreover been under considerable pressure since 1992, with the creation of the European Union (out of the former Common Market), which essentially established an open market throughout western Europe. In one easy move, therefore, a French publisher, for instance, would no longer have legal protection to keep out of his market the English edition of the same book. France and Italy still seem to have a large and steady public of art book buyers — depending on the topic, of course — and publishers in those countries therefore still do a considerable amount of translation.

The dominant trend, however, is for non-anglophone publishers to buy English-language illustrated books from American publishers for the European market, since English is the lingua franca of art history. Another important trend is for the direct distribution in foreign markets by American and English publishers especially in the European, and increasingly Asian markets. Through this means, publishers increase their presence in these markets without any local intermediary. The major exception to this trend is the catalogue for the exhibition at the Hermitage in St. Petersburg on “Hidden Treasures Revealed,” that is, those works which the Russians had taken from German collections at the end of World War II in retaliation for the extensive destruction of their country by the Nazi army. Abrams bought the world rights, which were then sold to about ten other countries for foreign language editions. Why were these foreign language groups so interested? Well, apart from the sensation value of seeing “lost art,” the majority of these works were by Impressionists, which is one of those subjects for which there appears to be a strong and insatiable market internationally.

Changes within the publishing industry itself have also had an effect on the illustrated book. During the 1980s, many independent and venerable publishers, notably Alfred Knopf in the United States and Jonathan Cape in the UK, were bought up by huge conglomerates such as Random House. Now, these huge publishing houses have one priority only: profit. And, it was reasoned, one way to increase profits was to publish more high-priced items, such as illustrated books. So, during this period, the market began to be flooded with many more illustrated books. This was, theoretically, all well and good, except for one fatal flaw: the market is simply not large enough to sustain so many

illustrated books. In the United States, for example, there is a committed market of about 3000 individuals for art books. This figure may seem shockingly low to you, since the United States is a country of about 225 million. The hard fact is that market for art books is minuscule; it is somewhat better in Western Europe, but only relatively so. (Remember: fewer and fewer people read anything now, let alone art books. Leisure time for members of the industrialized societies of the West is spent watching television or, increasingly, on the Internet.)

What was the result of this disruption to the commercial art book market? There are several repercussions. First, art book publishing has become more market driven. This means that publishers will only take on projects that have a demonstrable market (as indicated through sales analysis of comparable titles), which includes the following subjects: Impressionism (and monographs on individual Impressionist artists), modern art (but not contemporary), Picasso, Matisse, and Jugendstil, especially Gustav Klimt. That's it: these are the subjects that seem to have a broad market throughout the world and thus lend themselves to books that can be sold on a global basis. There is very little risk-taking. Related to this phenomenon is the increased importance of the museum catalogue on the lists of trade publishers such as Abrams, Thames and Hudson, and Flammarion. Each has established exclusive distribution agreements in the trade market for catalogues accompanying blockbuster exhibitions at major museums, such as the Metropolitan Museum, the Museum of Modern Art, the Musées de France (which includes the Louvre), the National Gallery in London. These institutions generally produce the catalogue in their publication departments, which means that the commercial publishers do not have to tie up any of their personnel and, as importantly, capital: they buy finished books. And the catalogue, supported by advertising and promotion for the exhibition, will have a ready-made audience of those who visit the exhibition. In fact, in publishing programs such as those of Abrams or Thames and Hudson, catalogues account for over 50% of each seasonal list. What has happened to the more thematic studies on less glamorous art topics? They are now published by the university presses. Let us now examine what happened in scholarly publishing during this same period.

Art history as an academic subject grew significantly during the 1970s and 1980s, especially in the United States, where the number of programs offering a graduate degree

more than doubled. A parallel phenomenon occurred in the area of scholarly publishing: with so many academics writing dissertations and needing to publish in order to be tenured in universities, the art history lists of many publishers expanded considerably, or were started from scratch. In fact, Cambridge University Press has only been publishing in the area of fine arts since about 1980.

The 1980s was a period exponential growth in scholarly publishing altogether, for several reasons. In a highly competitive job market, not only in art history, but also in the humanities in general, scholars felt compelled to publish quickly in order to establish their reputations and build up their portfolio of professional work. What would have been published as a long article during the 1960s was published as a short book in the 1980s. A vigorous debate on the methodologies of art history during this period also fueled the scholarly publishing industry. Questioning the old paradigms, namely the positivist, empirical tradition of scholarship that had been inherited from the late nineteenth-century Germans, many scholars were eager to have their radical manifestos published and disseminated as quickly as possible.

Moreover, as commercial presses in this period began to shy away from books that would require a significant investment not only in terms of capital but also overhead costs, some university presses, notably Yale University Press, began to sell in the so-called “gray area” market — that is, the general public with a strong interest in art and who attend museums on a regular basis and who buy art books on a regular basis. Unlike the commercial houses, university presses, which are not-for-profit institutions, are eligible for publication subventions from such organizations as the College Art Association and the Getty Grant Program. These grants offset the costs of color plates and enormous halftone illustration programs in books that are normally produced in minuscule print runs of 1500 copies on average. Moreover, these presses did not feel so acutely the financial and market pressures suffered by the commercial houses in this period, perhaps because of their more lax business practices. Indeed, up until fairly recently, profitability — even “breaking even” — were not major concern in the world of scholarly publishing.

But this scenario radically changed in 1991. Economic recession, triggered by the Gulf War, and overexpansion of the economy in the late 1980s, had a profound impact on scholarly presses, indeed the whole industry of academia. During this period, university

administrators began to control spending drastically by imposing harsh budgets on individual departments, schools, and most importantly, libraries. Sales to libraries and other institutions, which for scholarly presses accounted for up to 80% of overall sales, dropped by 20-40% in the early 90s. In real terms, this meant that books published in print runs about 1500 copies would now be produced in editions of 1000-1200 copies, depending on the subject. It is axiomatic that this cut in print runs profoundly affected the costs: with fewer books printed, production and overhead costs had to be spread over a smaller number of units, raising unit costs, which would in turn have to be passed on to the consumer through the retail price in order to avoid taking a loss. Not to be underestimated is the role of technology in this equation. Through the 1980s, electronic technology had only a limited impact in the library: during this decade, many libraries introduced electronic cataloguing systems which gradually replaced the old card and book catalogue system. By 1990 this changeover was in place nearly universally, and libraries began exploring the potential of electronic databases as a major reference and bibliographic tool. With budgets slashed during the recession of 1991-92, librarians also found that they had to divide precious resources between book purchases and electronic purchases.

What is the effect of this trend? Well, university presses can no longer assume that every new book in every academic subject will be bought. In analysing the sales of art history publications over the last five years, I have discovered that libraries are now focusing on particular areas of strength. In the area of art history, at least in the West, this means that old and well established subjects, such as classical, Renaissance, Baroque (especially Dutch), and modern art (including the new area of critical theory) continue to sell well. By contrast, the areas that more recently have been developed, or which do not have the enduring popularity of those subjects listed above, such as medieval, Spanish, eighteenth century, ancient American, African, and Pacific Island art are increasingly difficult for publishers to cultivate. Not surprisingly, university presses are responding to the situation by focusing, in turn, on their own areas of strength. It is possible, for scholars of African art to get their work published, but they must be more discerning about the press to which their manuscripts are sent. It is now essential for the scholar to be fully knowledgeable about the various university press publishing programs in order to determine where her or his manuscript might have the best chance for acceptance.

Let me give you a case study of how these trends have affected my own job as an acquisitions editor. When I first began my job as Fine Arts Editor at Cambridge University Press in 1989, I was encouraged to build a comprehensive program, one that would mirror the Press's wide range of publishing in all areas of the humanities and social sciences. I was particularly keen to develop a program of publications on Asian art for several reasons. First, I have always had a deep interest in the arts of Asia, but unfortunately had only limited exposure to them — mainly through visits to museum collections in the West. I wanted to learn more about the subject, and I also wanted to provide the means for others to learn too. Second, the Press already had in place a program of publications in Asian Studies, including studies of literature, politics, history, anthropology, among others. The majority of volumes in the multi-volume *Histories of China, Japan, and Korea* had also been published by this time. It therefore made sense to me to develop a related program of high-level monographs (that is, books geared for upper-level undergraduates, graduated students, and scholars), the level of publishing at which Cambridge excels.

Books acquired in 1989 and 1990 began to be published in 1993 and 1994 — just as libraries were cutting back drastically on book purchases. Unfortunately, as noted, libraries account for 80% of sales for these books. Even more unfortunately, Asian Studies is one area that has been severely affected by this trend. It is not one of the “well established” subjects in the American and European university systems, and only a few major research universities, such as Harvard, Princeton, Yale, Michigan and Berkeley offer undergraduate and graduate programs, and, more to the point, have comprehensive library collections. Of course, these institutions have continued to acquire books on Asian topics, but other universities and colleges, where Asian Studies is fledgling can no longer afford to acquire books in this area. Therefore, on the basis of the basis of the poor sales of the books on Asian art subjects, I have been forced to cut back on acquisitions of scholarly monographs.

I nonetheless have noted the irony that while scholarly books on Asian art do not sell, there is increasing demand for scholars of Asian art in art history departments throughout the United States. This demand reflects a trend throughout the American university system, from major centers of research to community colleges, towards what is called

“multiculturalism.” In an effort to serve the needs and interests of America’s diverse ethnic populations, as well as to expose students to a variety of cultures, students in many American universities and colleges are now required to take at least one course in a non-Western subject. This is, of course, a laudable goal, but there are logistical problems to its successful realization. The main issue is that there are few, if any, books for the undergraduate to use as a course text in these non-Western areas. For Asian art, there are a few surveys, notably the broad coverage offered by Sherman Lee; as well as as the volumes on Chinese and Japanese art published in the Pelican series. Many of these books are over 25 years old and are not only methodologically out of date, but also do not reflect recent discoveries: the Pelican volume on Chinese art, for example, does not include anything about the famous tomb figures discovered at Xi’an, which occurred nearly a decade after the book was published and which has profoundly affected our understanding of Chinese art! In 1994, Abrams published a survey of Japanese art, and although it is richly illustrated with over 900 halftones and nearly 100 color plates, many scholars feel that the text does not provide enough content, and particularly, ideas. As a result of the paucity of teaching texts, scholars often resort to creating a reading package containing a collection of the informative essays on specific topics. What is missing in this sort of collection is a narrative overview, one that ties together history, concepts, cultural and religious background, and other pertinent information on Asian civilization which informs art works, and which the student ideally should learn about in order to understand deeply the visual tradition of an alien culture.

After listening to several frustrated scholars over the last few years, it occurred to me that Cambridge would be in a strong position to develop a new survey of Asian art. We already have a paradigm for such a program — the *Cambridge Histories of Korea, China, and Japan* — which have been a huge success, in part because they are so comprehensive, in part because Cambridge has an excellent distribution throughout the world, including Asia, where these volumes have sold particularly well. I have, therefore, embarked this year on the development of a multi-volume reference series that will be called the *Cambridge History of Asian Art*. To be edited by Dr. Samuel Morse of Amherst College, a specialist of Japanese art who is also knowledgeable about Chinese and Korean art, this program will include six volumes, covering the following general topics:

1. Early China, from the pre-historic period to 907
2. Later Chinese art, from 906 to 1912
3. Korean art and the art of Central Asia
4. Early Japanese art, from the neolithic era to 1392
5. Later Japanese art from 1392 to 1868
6. And finally, East Asian art of the modern era.

Each of the volumes will include about 10-12 chapters, each written by a specialist on the particular topic. The sequence of chapters within each volume will be chronological, but the topic will be examined from a variety of methodological perspectives. Appropriate stress will be placed on visual analysis, but works of art will also be examined within context for which they were created in an effort to explain how they were used and understood. Important themes that will be carried out in each of the volumes include: the interrelationship between China, Korea, Central Asia, and Japan in different periods; patronage by individuals, the state, and religious communities; and ritual practices, both religious and secular. The volumes will examine all media — painting, sculpture, architecture, and the decorative arts, a subject that (with some exceptions, such as Chinese ceramics) has frequently been overlooked in Western surveys of Asian art. An innovative aspect of this series will be the inclusion of a volume on the modern and contemporary art of East Asia. We also want the team of volume editors and contributors to be international in composition, with representation from the West and East. I am also exploring the possibility of creating an electronic component to complement the texts. The project will, of course, take several years to develop, but, ever the optimist, I am aiming for the first volumes to be published in 2002.

* * *

I think that it is fair to say that the 1990s are a moment of transition in the book industry, commercial or scholarly. All publishers are aware of the potential of the new technologies: they have already affected book production, from typesetting, to layout and

design, to halftone reproduction, color separations, and printing, all of which are almost universally accomplished electronically. But what of the book itself? Is the book dead, as some proclaim? Or is the function of the book changing? Do we even know what a book is? Indeed, as electronic publishing becomes more prevalent, publishers are faced with a new challenge: to create a variety of products that make best use of the particular genre, whether the book or the CD-ROM. In order to do so, the publisher must understand the essential character and function of each. In other words, what does a book do that a CD-ROM does not? What does a CD-ROM do that a book can not? In an effort to answer, I will now report on some recent projects that been created in the electronic medium for scholars and students of subjects in the humanities, and which seem to point to developments for the future.

One of the first and most prestigious of the CD-ROM projects to be created is the so-called Perseus Project published by Yale University Press. This program brings together a wide variety of data in the area of classics. In the West, scholars and students of classical antiquity (that is, from the Greek Bronze Age of the third millennium BC to the Early Christian era of the 4th century AD) approach their subject in an interdisciplinary fashion: they study the myths, prose, and poetry; texts of the ancient writers; art and architecture, household objects, archeological fragments, coins — in fact, any material vestige of a civilization that died nearly 2000 years ago. The approach makes eminent sense, because the modern scholar is left such fragmentary evidence in any one of these media. By pulling together the fragments of information that have survived the test of time (not to mention war, fire, reuse in the medieval, Renaissance and Baroque eras, and other forms of destruction), the scholar of classical antiquity can begin to gain an understanding of the civilizations that flourished and declined in the Mediterranean basin over two millennia. The Perseus Project facilitates this sort of scholarship by mirroring the general methodology of this field. Geared primarily for the classroom (it is less successful as a research tool), the data base includes: important myths, texts by such authors as Homer, Demosthenes, Cicero, and Agricola — to name a few of the hundreds included — images of important works of art, such as the Kritios Boy (and the whole range of the genre known as the Kouros, sculpted figures of young men in their prime), a range of vase paintings from Greek antiquity, Roman fresco painting and so on. The database is

not only organized by medium: it is also organized by site. So, let's say a student wants to know about the Temple at Olympia. She or he can click into this subject, find the plan, and then tap into a hypertext which will show comparable temple sites and plans. The student can then find images of the sculpture that decorated the pediment of the main temple at Olympia and, again through the hypertext, tap into a range of comparable pediment figures from the Parthenon in Athens and other near contemporary sites, or from those that preceded Olympia. Related texts, including the myths depicted in the pediment and on the friezes, are also available.

Other interesting pedagogical tools on CD-ROM are being developed at Columbia University and Princeton University. At Columbia's Center for Media Studies, architectural historian Dr. Stephen Murray, a specialist in Gothic architecture, has been working with a group of architects, computer artists, and computer technicians on a short film on Amiens Cathedral, one of the greatest of the High Gothic structures built in France during the 13th century. Having measured the building carefully, and after analyzing the measurements of such features as the bays of the nave, side aisle, and transept, as well as crossing square (the area at the center of the intersection of the transept and the nave), Dr. Murray discovered that all were based on the the same unit of measure from which these spatial units and other features, such as the height and diameter of the piers, the height of the clerestory windows, and the height of the building up to the vaults, had all been generated. Dr. Murray carefully articulated his discovery and analysis in the monograph on Amiens Cathedral that he was then writing. He realized, however, that a visualization of his analysis would be far more useful to scholars and students. With Dr. Murray providing the raw data (that is the measurements, the ground plans, etc. of the cathedral) the team at the Center of Media Studies created 22,000 animated images which were amalgamated in a 15 minute film that dramatically visualizes not only the underlying geometry of Amiens, but also the cathedral's various building campaigns over the period 1220, when construction began, to approximately 1260, when the cathedral was completed. Their film is probably the best device for teaching Gothic architecture and structure currently available.

Analogously, at Princeton University, Dr. Robert Mark and Dr. Ahmed Cakmuk are working to understand the complex geometries of such Byzantine structures as the Hagia

Sophia in Istanbul. With a team of advanced graduate students of engineering, architecture, and computer science, they have created animated images that clearly demonstrate how the design of this extraordinary building, and a host of others from the Justinian and middle Byzantine period (from the 6th to 13th centuries AD) were generated. Even more amazing is a film, also developed in their laboratories with the assistance of Dr. Oleg Grabar, on the development of the city of Jerusalem, from its foundation in approximately 1000 BC, to its destruction by the Romans in 70 AD, through the rise of the Roman city in the first centuries of the Christian era, its conquest and evolution under the Muslim leadership, and finally its development during the era of the Crusades when a Christian kingdom was founded. In a “virtual reality” sequence, the cyberspace visitor to Jerusalem sees this development occur, in a mere 10 minutes or less, before her or his eyes.

Cambridge University Press has also been working for the past few years to develop electronic publishing projects that are appropriate to our publishing profile. As noted previously, the Cambridge publishing program as a whole is geared less to the classroom and more to the professional scholar and advanced graduate student. We have several text-based projects, each of which presents a large archive of information on a particular subject in a logically organized format that enables extensive searching and detailed on-screen examination of textual data. Among them is “A Dictionary of the English Language” by the 18th-century man of letters Samuel Johnson. This is one of the most important work ever compiled in English and it remains a major resource and cornerstone of language studies. The CD-ROM contains the contents of the first (1755) and fourth (1773) editions, which combined equal over 80,000 entries. The texts are transcribed and formatted so that similar entries may be viewed side by side. Software on the CD enables the user to search rapidly through either edition for key words, phrases, quotations, and sources. In addition, digitized facsimiles of the original pages are reproduced. Another project is *The World Shakespeare Bibliography* on CD-ROM. This contains over 12,000 records of books and articles, but also of book reviews, dissertations, theatrical productions, reviews of productions, audio-visual materials and electronic media. Entries are cited in over seventy languages, demonstrating the international coverage of this project. Annual updates will extend the bibliography to include both older and newer material, until the period 1900 to the present day is contained on disk. To date, this is the only

electronic archive of its kind.

These electronic publishing projects give you a good idea of the kinds of projects that are now being developed. As technology evolves, no doubt new types of projects will develop in tandem with increased capabilities. The projects are all so dazzling that you may well ask why publishers don't abandon books altogether in favor of electronic ventures. Some publishers already have. But the fact is, electronic publishing poses real challenges and there are limits to the effectiveness of works published in this medium. For example, for fine art publications, electronic images are nowhere up to the standard of traditional book printing. Electronically scanned into tiny units, or pixils, the images in a CD-ROM tend to fall apart when expanded; even at small scale, they are slightly fuzzy. So, one might be able to juxtapose several different images on the same screen, but they serve at best as reminders of the original and do not function meaningfully as a study tool. Theoretically, the quality of the reproduction will improve with each new generation of computers, but many acknowledge that it will be years before the technology will be sophisticated enough to capture the image clearly.

Another problem faced by the publisher who wants to develop electronic fine arts publications is that of picture rights. As noted, picture rights for print publications are now having a profound effect on what can be published, especially in the area of modern and contemporary art, all of which is protected by copyright legislation. Over the past two decades, copyright holders, which include creative artists and their estates, have been demanding increasingly high prices for the right to reproduce their works in publications. Electronic publishing, with its potential for maximum distribution — technically, an image in the software legally bought and licensed to an individual can be transmitted to an unlimited number of recipients — has only exacerbated the problem. Copyright holders have responded by charging maximum rates for electronic use on the basis that their images have the potential to be seen by millions of on-line viewers, thus driving up the costs of the project exponentially.

Moreover, the creation of computer images is also expensive, since they require a programmer with a high degree of expertise with the computer and its capabilities (both in terms of hardware and software). Not surprisingly, these technicians charge at a very high rate. The equipment used to generate these images, or to scan preexisting images, is

extremely expensive as well. In brief, the development of electronic publishing projects is prohibitively expensive. To give you an idea of the costs of these electronic projects I cite the Amiens project created at Columbia's Center for Media Studies: the fifteen minute animated film cost \$125,000. Columbia University did not pay for these costs: a grant from the National Endowment for the Humanities made the project possible. But the point is that no publisher, and particularly a scholarly publisher, is in a position to pay for these development costs, because they will never get a return on the investment. The market for these sorts of project is tiny, and income generated from sales will never cover the costs for development and production. The only way that they will be feasible is through subventions from private and public sources, or through cooperative arrangements between those who develop the project and the publishers who produce and distribute.

Without a mass audience, such as exists for computer games, I predict that electronic publishing in the area of fine arts, whether commercial or scholarly, will be a limited phenomenon, even more so than the art book per se.

Electronic publishing has, nonetheless, had a positive effect in publishing overall. Publishers can now define with greater certainty what is, and what is not, a book. So what is a book anyway? Unlike a CD-ROM, which collects raw data and does a certain level of analysis, a book, conceived by an individual or a team of scholars, synthesizes information. Scholars create ideas; computers do not — they are storehouses of information that facilitate creativity. Teachers in fact point to the computer as a wonderful pedagogical device, allowing difficult concepts to be visualized quite literally in a way that was never before possible, making learning more stimulating. I think that the distinction between book and CD-ROM is important, and it is critical to bear in mind as our societies, for better or for worse, become more electronically and technologically advanced. I am rather intrigued by the paradox that the computer can potentially remind us of the power of the human imagination, an imagination that renders images and words, not to mention sophisticated computer programs, in ways that technology can never completely mimic.