

## 예술창작 행위로서의 기록에 대한 고찰\*

### 아카이브 아트를 중심으로

A Study on Records as an Act of Artistic Creation: Focusing on Archival Art

이호신(Lee, Hosin)\*\*

1. 여는 말
2. 아카이브 아트 출현의 다양한 배경
  - 1) 개념미술의 탄생과 확산
  - 2) 푸코와 데리다의 아카이브 담론
  - 3) 사진의 발명과 디지털 기술의 일상화
3. 아카이브 아트에서의 기록의 재현 능력에 대한 활용 양상의 변화
  - 1) 사진의 재현 능력에 대한 믿음과 의구심
  - 2) 작품의 재현과 재현의 수단
  - 3) 기록의 재현 능력의 해체와 재구축
4. 사회적 실천 행위와 예술 표현의 방법으로서의 기록
  - 1) 아카이브 아트의 사회적 실천의 양상
  - 2) 예술 표현의 방법으로서의 기록
5. 아카이브 아트와 기록 지평의 확대
6. 닫는 말: 예술과 기록의 경계 허물기

\* 이 연구는 2023년 전국기록인대회에서 발표한 내용을 대폭 수정·보완한 것임. 이 연구는 한성대학교 교내 학술연구비 지원과제임.

\*\* 한성대학교 디지털인문정보학 트랙 부교수(leehs@hansung.ac.kr).

■ 투고일: 2024년 04월 02일 ■ 최초심사일: 2024년 04월 03일 ■ 최종확정일: 2024년 04월 23일.

■ 기록학연구 80, 197-232, 2024, <https://doi.org/10.20923/kjas.2024.80.197>



## 〈초록〉

이 연구는 미술계에 확산하고 있는 아카이브 아트를 이해하고, 이를 통해서 기록을 새롭게 바라보기 위한 것이다. 아카이브 아트는 기록을 표현 매체로 활용해서 이루어지는 미술 창작과 전시 행위를 일컫는다. 아카이브 아트는 동시대 미술의 한 경향을 형성하면서 전시와 작품 창작의 방법으로 주목받고 있다. 아카이브 아트는 개념미술의 대두에서 비롯된 미술 창작 방법의 변화, 사진을 비롯한 미디어의 발전과 디지털 기술의 약진, 푸코와 데리다의 아카이브에 대한 담론의 영향 속에서 태동하였다. 1920년대 사진미학에서 비롯된 아카이브와 미술의 만남은 개념미술과 디지털 기술 그리고 포스트모더니즘의 확산에 힘입어서 1990년대에는 동시대 미술의 아카이브 전환을 불러왔다. 아카이브 아트는 전통적인 미술 창작 방법을 전복하는 것뿐만 아니라, 근대적 아카이브를 비롯한 사회제도에 대한 비판과 해체를 포함하고 있다. 아카이브 아트는 작가의 의도에 따라 기록을 재배열하고, 재구성하고, 심지어 사실이 아닌 허구까지 수용한다. 아카이브 아트에서의 기록의 본질은 과거의 재현이 아니라 현재의 필요에 대한 표현이다. 아카이브 아트의 기록의 활용 방식은 기록학에서의 기록의 개념을 뒤흔들면서, 법적, 행정적 가치뿐만 아니라 미학적 가치를 지닌 대상으로서 기록을 새롭게 바라볼 것을 요구하고 있다.

주제어: 아카이브, 아카이브 아트, 재현, 표현, 기록의 개념

## 〈Abstract〉

This study aims to understand archival art, which is spreading in the art world, and to look at records in a new way. Archival art refers to the act of creating and exhibiting art using records as a medium of expression. Archival art is attracting attention as a method of exhibition and creation of works, forming a trend in contemporary art. Archival art was born amid changes in art

creation methods resulting from the rise of conceptual art, the development of media including photography and advancements in digital technology, and the influence of Foucault and Derrida's discourse on archives. The encounter between archives and art, which originated from photographic aesthetics in the 1920s, led to archival turn in contemporary art in the 1990s, thanks to the spread of conceptual art, digital technology, and postmodernism. Archival art not only subverts traditional art creation methods, but also includes criticism and deconstruction of social systems, including modern archives. Archival art rearranges and reorganizes records according to the artist's intention, and even accepts fiction rather than fact. The essence of records in archival art is not the reproduction of the past, but the expression of present needs. The way records are utilized in archival art shakes up the concept of records in archival science, calling for a new look at records as objects with not only legal and administrative value but also aesthetic value.

**Keywords:** archives, archival art, representation, expression, concept of records.

## 1. 여는 말

기록에 대한 사회적 관심은 정부와 공공기관의 행정기록물 관리를 넘어 서서 인간 삶의 다양한 영역으로 빠르게 확산하고 있다. 기업이나 학교의 역사 서술, 지역과 공동체의 정체성 형성, 사회적 참사에 대한 기억, 사회적 소수자의 목소리, 개인과 가족의 역사 등 기록은 다양한 지평에서 사회적인 도구로서 그 쓰임을 확장하고 있다. 그 가운데에서도 미술 영역에서의 기록 활용은 특별히 주목할 필요가 있다. 동시대 미술(contemporary art)에서의

기록은 단순히 과거에 대한 흔적이나 증거를 넘어서 작품을 생산하고 소통하는 방식, 더 나아가서 작품 그 자체로 진화하고 있기 때문이다. 아카이브 아트(archival art, art of archives, archive art)라는 이름으로 통용되는 이러한 예술적 경향은 국내 미술계에도 빠르게 확산되고 있다.

새로운 형상과 이미지를 작품으로 생산하는 전통적인 미술의 창작 방식과는 달리 아카이브 아트는 과거의 인물이나 사건과 관련된 다양한 기록을 수집하고, 편집하는 방식으로 이루어진다. 특정한 사건이나 대상에 관한 정보를 담은 텍스트, 이미지, 영상, 오브제를 망라하는 다양한 기록을 수집하고 편집하는 행위를 통해서, 새로운 방식으로 대상을 바라보고 기존의 관념과는 구별되는 새로운 내러티브를 제시한다. 특히 이들이 주목하는 것은 기성의 제도과 권력이 주목하지 않았던 소외된 개체들이다. 이들에게 미술은 미적인 형상을 창조하는 행위라기보다는 현실을 인식하는 수단이고, 정치적인 각성을 도모하는 일종의 소통 행위이다. 이들이 기록에 주목하는 이유는 그것이 일상의 생활 속에서 탄생한 사회의 부산물인 까닭이다. 아카이브 아트는 기록을 활용해서 익숙한 것을 낯설게 바라보고, 그동안 여러 가지 이유와 사정으로 주목하지 못했던 대상들에게 새로운 의미를 부여하는 표현 행위이자 사회적인 실천의 일종이다. ‘아카이브’를 창작과 소통의 주요한 방법으로 전면에 내세우고 있지만, 여기에서의 아카이브는 기록학에서의 그것과는 사뭇 다른 의미를 지닌 것이다. 아카이브는 ‘보존기록’을 의미하는 것이라기보다는 오히려 의미의 생성과 연결되는 인식론적인 도구로서의 의미에 가깝다. 이런 까닭에 기록학에서의 출처와 원질서의 원칙은 대체로 무시되고, 무작위적인 배열 심지어 허구적인 서사까지도 수용하는 경향을 보인다. 아카이브 아트에서 기록은 과거를 증거하고 재현하는 수단으로서의 의미를 지니는 것이라기보다는 작가가 제시하고자 하는 의미를 표현하기 위한 도구이자 그 표현의 결과물이다. 이런 기록 활용은 전통적인 기록학에서의 기록을 바라보는 관점과는 상당한 차이가 있는 것으로, 기록과 미술 사이의 경계에 균열을 일으키면서 기록학에 새로운 도전 과제를

제기한다.

아카이브 아트에 대한 미술계의 관심은 확산하고 있지만, 국내 기록학계에서 이에 대한 관심은 거의 전무한 실정이다. 기록학과 미술에 관한 접목은 주로 실무적인 차원의 미술아카이브를 어떻게 구성하고 운영할 것인가에 초점이 맞추어져 있었다. 아카이브 아트를 기록학적 관점에서 고찰한 것은 이경래(2020)와 이혜린(2024)의 연구 정도가 있을 뿐이다.

이경래(2020)의 연구는 아카이브 아트의 이론적 배경을 소개하고, 아카이브 아트에 관한 기록학적 소외 상태를 진단하면서, 기록학적 수용 방안을 제안하는 시론적인 성격을 지니고 있다. 이러한 시도는 아카이브 아트를 기록학적인 논의의 장으로 끌어들이고, 기록학적 실천을 모색한 것이라는 점에서 의의를 지니고 있다.

이혜린(2024)은 현대미술에서의 아카이브와 관련된 담론을 아트 아카이브와 아카이브 아트로 구분하고, 아카이브 아트의 특징과 의미를 정리하였다. 특히 아카이브 아트의 경향 가운데에 기록의 진본성이나 증거로서의 가치에 주목한 사례들을 소개하면서, 기록학의 지평 속에서 이러한 작품들을 연구의 대상으로 확장할 수 있다는 가능성을 제시하였다는 점에서 주목할 만하다.

그렇지만 이러한 연구들은 표현 행위로서의 아카이브 아트와 표현의 도구이자 결과로서 기록이라는 측면에 특별히 주목하지는 않았다. 그런데 아카이브 아트의 표현 행위로서의 경향은 기록의 역할과 본질이 무엇인가라는 본질적인 질문을 제기하면서 기록학의 경계를 뒤흔들고 있다. 이 연구는 미술계에서 확산되고 있는 아카이브 아트에 관한 논의의 흐름을 보다 상세하게 이해하면서, 이러한 흐름이 제기하는 표현의 도구이자 결과로서 기록이라는 측면에 주목하고자 한다. 이를 위해서 아카이브 아트가 등장하게 된 다양한 배경을 정리하고, 아카이브 아트에서 기록의 재현 능력이 활용되고 변화되어 온 과정을 추적한다. 그리고 나서 예술적인 표현 행위이자 사회적 실천으로서 아카이브 아트가 가진 특성들을 정리하면서, 아카이브 아

트가 기록학에 던지는 도전 과제들을 살펴보려고 한다.

## 2. 아카이브 아트 출현의 다양한 배경

아카이브 아트는 기록을 활용해서 익숙한 것을 낯설게 바라보고, 그동안 여러 사정으로 주목하지 못했던 대상에게 새로운 의미를 부여하는 표현 행위이자 사회적인 실천의 일종이다. 미술 창작과 표현의 방법으로 아카이브 아트를 온전하게 이해하기 위해서는 현대미술을 둘러싼 미학적, 철학적 논의의 흐름과 기술 발전으로 야기된 창작 환경의 변화를 함께 이해할 필요가 있다.

### 1) 개념미술의 탄생과 확산

전통적으로 미술 창작은 작가의 경험이나 사상을 캔버스와 같은 물질 위에 특정한 형상으로 만드는 작업이라고 여겨졌다. 그런데 아카이브 아트는 전통적인 미술 창작의 방법과는 달리 다양한 기록물을 수집하고, 편집하는 방식으로 이루어진다. 이런 작업 방식이 어떻게 예술창작으로 인식될 수 있었을까를 이해하기 위해서는 1960년대 이후 미술계의 새로운 흐름으로 등장한 개념미술(Conceptual Art)을 살펴볼 필요가 있다.

개념미술의 씨앗은 1920년대 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 일련의 예술 행위를 통해서 뿌려졌다. 뒤샹은 ‘레디메이드(ready made)’라는 새로운 개념을 창안하면서 훗날 개념미술이 탄생할 수 있는 토대를 제공했다. ‘레디메이드’는 기성품을 새로운 맥락 속에 가져다 놓음으로써, 기존의 관념에 의문을 제기하려는 미술적 시도였다. 이런 도발적인 시도의 바탕에는 미술의 본질은 작품 생산을 위한 작가들의 육체적인 노력에 있는 것이 아니라 사물과 세계를 새로운 눈으로 바라보고, 삶에 대한 근본적인 질문을 던

지고 소유하는 데에 있다는 믿음이 자리하고 있었다.

개념미술은 작품의 조형적 완결성보다는 사유와 의식의 흐름을 따르게 하는 ‘과정’에 초점을 맞춘다. 이런 까닭에 개념미술을 신봉하는 미술가들은 작품을 특정한 ‘오브제(object)’에 가두지 않는다. 물리적 객체로서의 작품에 집착하지 않을뿐더러, 수집과 매매의 대상으로서 작품의 전통적인 존재 방식을 따르지 않는다(전혜숙, 2008, 153). 미적 형상이 가져다주는 감각적 쾌락과 아름다움을 대신해서, 세상을 바라보는 예술가의 새로운 시선과 생각 그 자체가 예술 작품이 될 수 있다고 바라보는 것이다.

이런 까닭에 개념미술에서 작품은 더 이상 특정한 오브제로 국한되지 않는다. 회화나 조각과 같은 전통적인 매체를 대신해서 사진, 영화, 사건, 신체, 기성품, 혼합매체를 선호하는 경향으로 이어진다. 이미지에 의존하는 도해적(illustrative) 재현은 단어, 텍스트, 담론에 의존하는 의미론적(semantic) 재현으로 대체된다. 개념미술의 이러한 경향은 플럭서스(fluxus), 미니멀리즘(minimalism), 퍼포먼스(performance), 대지미술(earth art) 등 다양한 당대의 실험적 미술과 관계를 맺으며 미술의 외연을 비약적으로 확대시켰다(김기수, 2015).

개념미술의 이런 경향은 미술 창작 방법을 혁명적으로 변화시켰다. 미술가들은 작품이라는 물리적인 형상을 만드는 장인의 자리에서 벗어나 대상이 가진 의미를 조사하고 발굴하는 연구자와 사상가로 변모했다. 대상의 의미를 탐구하는 과정에서 활용한 다양한 기록들은 작품을 위한 물리적인 소재로 주목의 대상이 되었다. 과거가 담긴 기록물들을 편집하고 재구성해서, 기존의 관념에 도전하고 비판하면서 새로운 해석으로 제시하는 창작의 방법이 정착하게 된 것이다. 개념미술의 광범위한 확산은 사진과 텍스트를 작품의 주된 매체로 채택하면서 미술 창작에서 기록의 사용을 확대하는 결과로 연결되었다.

## 2) 푸코와 데리다의 아카이브 담론

아카이브 아트에의 인식론적 구조를 이해하기 위해서는, 프랑스의 철학자 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)와 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 아카이브에 관한 논의를 살펴볼 필요가 있다. 이들의 논의는 여러 미술 작가와 평론가들에게 인용되면서, 미술 창작과 비평에 아카이브를 접목하는 이론적인 토대를 제공한다.

푸코는 <지식의 고고학(L'archeologie du savoir)>에서 '아카이브'를 중요한 개념으로 다루고 있다. 그렇지만 여기에서 언급하는 아카이브는 기록 그 자체나 기록을 수집하고 보존하는 건물이나 기관을 뜻하는 기록학에서의 의미와는 상당한 차이가 있는 것이다. 푸코가 주로 관심을 가졌던 것은 지식이 형성되는 방식이었고, 여기에서 아카이브는 지식을 형성하는 담론의 구성 체계로 설명된다. 아카이브는 지식을 생성하는 제도적인 공간이고, 또한 그 창출된 지식의 본체이기도 하다. 아카이브는 물리적인 기록이라는 의미보다는 인식을 지배하는 지식과 정보의 체계를 의미한다. 그래서 푸코가 인식하는 아카이브는 일종의 권력이다. 아카이브에 무엇을 수용하고 배제할 것인가에 따라서 사람들이 인식하는 진리는 그 모양을 바꾸게 된다. 특히 푸코가 주목하는 것은 아카이브로 남겨지는 것이 아니라 사라져 버리는 것들이다. 푸코는 이들을 타자라고 명명하면서 타자의 역사를 되살려내는 데 관심을 기울인다. 푸코는 역사의 전면에 등장하는, 다시 말해서 이야기되는 사물이 아니라 이야기되지 않는 그래서 망각의 나락으로 빠져드는 것들에 주목한다. 아카이브 아트는 이러한 푸코의 아카이브 개념을 다채로운 방식으로 수용하고 있다. 아카이브를 인식론적인 틀로 바라보면서, 권력의 작용으로 지금까지 주목할 수 없었던 것들에 목소리를 부여하는 대항 담론을 생산하고 유통하는 방식으로 활용한다.

푸코와 함께 데리다의 <아카이브 열병: 프로이트적 인상(Archive fever: A Freudian Impression), 1994>도 아카이브 아트에 관한 논의에서 자주 다루어



진다. 푸코가 아카이브의 구성 원리에 초점을 맞추었다면, 데리다는 아카이브의 기원으로 초점을 옮겨서 논의를 전개한다. 데리다에 따르면 ‘아카이브’의 어원인 ‘아르케(Arkhe)’는 시작(commencement)과 명령(commandment)의 의미를 동시에 지닌 것이다. 전자는 자연적이고 역사적인 근원을 의미하고, 후자는 인위적이고 규제적인 질서를 의미한다. 문제는 이 양립 불가능한 두 가지 원리를 결합하고자 하는 욕망에서 비롯된다(김연희, 2023, 17). 데리다는 아카이브를 향한 강박적 욕망을 ‘아카이브 열병’이라고 진단한다. 아카이브를 향한 열망은 ‘기원’을 향한 노스탤지어(nostalgia)로, 기억에 대한 불안으로부터 유래한 것이다. 그것은 더 이상 현존하지 않는 기억과 기원으로 회귀하려는 강박적인 반복 에너지이다. 그렇지만 이 ‘기원’은 이미 죽어서 사라진 ‘유령’에 지나지 않는 것으로, 결코 만날 수 없는 초월적 존재로 침묵한다. 그 기원은 오로지 흔적으로만 남아 있을 뿐이다. 아카이브는 과거가 남겨 놓은 흔적들에 지나지 않는다. 그러나 그 흔적은 단순한 부재에 머물지 않고, 부재하는 것의 ‘나타남’이기도 하다. 이렇게 아카이브는 처음부터 분열되어 있다. 데리다는 이런 아카이브의 분열을 프로이트(Sigmund Freud)의 죽음충동(death drive) 개념을 통해 설명한다. 죽음을 향하는 움직임이 모든 생명의 본질인듯이, 데리다는 아카이브에 내재하는 죽음충동이 아카이브를 분열로 이끌지만 동시에 존재의 본질로서 아카이브 설립을 가능하게 하는 조건이라고 주장한다(이슬비, 2020, 1). 아카이브는 과거를 온전하게 보존하는 객관적이고 중립적인 진리의 표상이 될 수 없다. 과거가 남겨 놓은 흔적과 잔해물들의 공간에 지나지 않는다. 그렇지만 이러한 흔적들은 반복을 통해서 차이를 만들어 낼 가능성을 지닌 것이기도 하다. 이런 흔적들이 가진 반복 가능성은 아직 도래하지 않은 미래를 향해 열려 있다. 아카이브는 유한한 것을 지속시키고 다른 맥락으로 되풀이할 가능성을 처음부터 내재하고 있다. 그래서 아카이브는 미래의 필요성에 따라 끊임없이 재해석되면서 다시 살아난다. 아카이브는 시간이 지남에 따라 다시 읽고 재해석하는 해석학적 구조로 이해해야 하며, 따라서 과거가 존재

하고 해석될 수 있는 방식을 변화시킨다(Callahan, 66). 데리다의 아카이브는 과거를 위한 증언이 아니라 미래에 새롭게 해석될 수 있는 또 다른 가능성으로 주목을 받는다.

푸코와 데리다의 ‘아카이브’에 대한 주장은 상당한 차이가 있다. 그렇지만 아카이브가 과거의 사실을 중립적이고, 객관적으로 보존하는 것으로 바라보지 않는다는 점에서는 공통점을 지니고 있다. 객관적 실재로서의 과거와 역사를 부정하는 태도를 적극적으로 수용하면서, 미술가들은 아카이브를 대항담론을 형성하기 위한 방법론으로, 과거를 이전과는 다른 방식으로 해석하려는 인식론적 기제로 적극 활용하고 있다. 과거의 기록을 수집하고 재구성해서 새로운 시각으로 재해석함으로써, 아카이브는 인식론적인 수단의 하나로써 미술 창작 행위로서의 면모를 지니게 된다. 이처럼 아카이브는 후기구조주의와 포스트모더니즘적 패러다임 변화 속에서 해체되고, 재해석된다. 기록은 과거를 재현하기 위한 증거로서의 가치를 넘어서 새로운 인식을 만들어 낼 수 있는 무엇으로 미술가들에게 주목받기 시작했다.

### 3) 사진의 발명과 디지털 기술의 일상화

아카이브 아트가 탄생하고 퍼져나갈 수 있었던 데에는 미디어 환경의 변화와 디지털 기술의 성장도 적지 않은 영향을 미쳤다. 사진과 영화와 같은 다양한 미디어의 발명, 컴퓨터와 인터넷의 일상적인 이용 등 정보매체를 이용하는 환경의 변화는 아카이브 아트가 탄생하고 성장할 수 있는 기술적 토대를 제공했다.

19세기 초반에 발명된 사진은 아카이브와 예술이 만날 수 있는 토양이 되었다. 사진은 기록과 예술로서의 성격을 동시에 지닌 것으로 아카이브와 미술의 만남을 이끈 주된 매체였다. 특히 사진이 가진 재현의 가능성은 괄목할 만한 것이었다. 사진이 가진 기록과 예술로서의 복합적인 성격은 사진 미학 속에서 다양한 방법으로 실험되었다. 사진 미학의 이러한 변화 흐름

속에서 아카이브와 미술이 처음으로 만났다. 카메라의 계량적 정확성과 기계적 객관성을 이용해서 대상을 일정한 분류 체계로 환원시킬 수 있다는 실증주의적 믿음은 아카이브와 미술을 접목할 수 있는 바탕이 되었다(Sekula, 1986, 17). 기술 복제를 통해 재현한 대상에 관한 기록을 분류하고 종합함으로써 과거를 실증적으로 드러낼 수 있는 아카이브의 가능성에 주목한 것이었다.

이런 가능성은 1990년대 디지털 기술의 영향을 받아 더욱 확대되었다. 디지털 기술은 텍스트, 이미지, 소리, 동영상을 모두 하나의 매체로 통합시켰고, 복제와 변형이 손쉽게 이루어질 수 있도록 했다. 이에 더해 인터넷이 일상적으로 사용되기 시작하면서, 누구나 무한대의 정보에 실시간으로 접근할 수 있게 되었다. 디지털 기술은 정보를 쉽게 공유할 수 있고, 자유롭게 변형할 수 있도록 하면서 예술과 기록 사이의 경계를 허물었다. 기성의 이미지를 합성하고 조작해서 새로운 이미지를 만들어 내는 이전과는 다른 창작 방식이 등장한 것이다. 미디어 사용자들은 개인적 기억과 이야기를 다양한 방식으로 ‘변형’하고 ‘재구축’하면서 새로운 미학적 주체로 등장했다(박영선, 2014). 이렇게 디지털 문화의 생산과 소비의 흐릿해진 경계는 시각예술 창작의 방법으로 아카이브를 하나의 전략으로 등장시키는 기술적인 배경이 되었다. 아카이브를 예술창작의 새로운 전략으로 채택한 작가들은 시나리오나 음악의 악보처럼 기존의 이미지와 내러티브를 재사용하는 것에 불편함을 느끼지 않았다. 무엇인가를 직접 생산하기보다는 이미 존재하는 기록을 재구성하고 새롭게 해석함으로써 대안적인 이야기와 시각을 만들어 내는 방식에 주목한 것이다(정연심, 2014, 306). 디지털 기술은 작가들에게 풍부한 재료를 제공하면서, 기록이 예술로 변모할 수 있는 새로운 상상력을 부여했다.

### 3. 아카이브 아트에서의 기록의 재현 능력에 대한 활용 양상의 변화

#### 1) 사진의 재현 능력에 대한 믿음과 의구심

미술 창작에 기록을 접목한 아카이브 아트가 처음으로 등장한 것은 1920년대 말이었다. 두 번의 세계대전 사이에 놓인 이 기간은 정치적으로는 파시즘이 등장하고 확산한 때였다. 사회적인·정치적인 흐름에 대응해서 미술 영역에서는 아방가르드가 본격적으로 확산했고, 예술적인 표현의 수단으로 사진이 활용되기 시작했다. 아방가르드는 기성의 예술 관념이나 형식을 부정하고 혁신적인 예술을 주장하는 예술 운동으로, 다다이즘, 입체파, 미래파, 초현실주의 등을 통칭한다. 사진은 아방가르드의 새로운 형식 실험이 주목한 대상 가운데 하나였다. 사진은 예술과 기록으로서의 성격을 동시에 지닌 매체로, 기계적인 복제를 통해서 현실을 재현하는 유력한 수단이었다. 사진 미학은 사진의 예술적 활용을 다양한 방법으로 시도하면서, 예술로서 그 가치를 인정받기 위해 노력했다. 이런 사진 미학의 노력이 아방가르드적 흐름과 만나면서, 아카이브 아트의 씨앗이 처음으로 뿌려졌다.

이 시기 사진 미학의 흐름은 포토몽타주(photomontage)와 포토파일(photo-file) 이렇게 두 가지로 구분해서 설명할 수 있다. 포토몽타주는 여러 사진의 이미지를 하나로 합성해서 새로운 의미를 구성하는 기법이다. 반면에 포토파일은 특정한 인물이나 대상에 관한 사진을 축적해서 시간의 순서대로 배열하는 구성기법이다. 두 기법은 현실에 대한 사진이 지닌 양가적 특성을 상반되게 활용한다는 점에서 서로 구별이 된다. 사진은 기계 복제를 통해서 생산되는 것으로, 현실을 있는 그대로 재현한다. 그 안에 담긴 사실들은 모두 실재하는 것으로 인정된다. 사진은 강력한 증거능력을 지닌 기록 매체이다. 그렇지만 촬영자가 선택한 피사체와 제한된 화면 구성으로 현실의 부분적인 단면만을 보여줄 뿐이며, 촬영자의 의도에 따라 현실을

왜곡하거나 은폐하는 유력한 수단이 될 수도 있다. 포토몽타주는 후자의 특성에 주목한 것이고, 반면에 포토파일은 전자의 특성에 초점을 맞춘 것이었다.

포토몽타주는 현실 비판을 위해 다다이스트들이 고안한 사진 미학의 기법 가운데 하나였다. 여러 사진을 조합하고, 텍스트와 결합해서 새로운 이미지와 내러티브를 제시하는 창작기법이다. 특히 신문이나 잡지에 보도용으로 수록됐던 사진들을 조합해서, 본래의 그것이 가지고 있던 의미와는 전혀 다른 정치적인 또는 사회적인 메시지를 생성하고 전달하는 데 주로 활용됐다.

존 하트필드(John Heartfield)는 포토몽타주를 활용한 대표적인 작가로, 언론에서 이미 사용해서 사람들에게 친숙한 사진을 이용해 언론의 감춰진 정치적 의도를 폭로하고 현실을 비판하는 데에 활용했다. 히틀러나 나치를 비판하고 풍자하는 데 포토몽타주는 매력적인 도구였다. 본래의 맥락으로부터 분리해서 비연속적인 장면으로 사진을 재배치함으로써, 그 실재성의 측면은 그대로 유지하면서도 기존의 보도에서와는 전혀 다른 새로운 메시지와 의미를 표현하는 데 활용한 것이다. 포토몽타주는 당시 사진 미학의 주류를 차지했지만, 1920년대 중반 이후 극단적인 형식화로 치우치면서 점차 사회비판적인 기능을 상실하고 그 의미가 희석되었다(우아름, 2017, 22-23). 충격과 파편화에 바탕을 둔 포토몽타주의 방법은 사진을 통한 재현의 의미를 강조하는 포토파일로 대체되었다.

이미지의 구성과 배치를 통해서 새로운 의미를 구성하는 포토몽타주의 기법은 1960년대 이후 다시 등장한 아카이브 아트에서 기성의 이미지를 재구축하고 재해석하는 방법론의 단초를 제공했다. 기록 그 자체에 담긴 증거와 정보 그리고 그 속에 담긴 본래의 맥락은 그리 주목할 대상이 되지 못한다. 이들이 주목하는 것은 본래의 기록이 가진 의미를 전복하고, 기록의 구성과 배치를 통해서 새로운 내러티브와 메시지를 표현하는 것이다. 기록은 내러티브의 효과를 증폭시키기 위한 표현의 도구일 뿐이다. 이렇게

사진을 표현의 재료로 활용하는 흐름은 팝아트, 개념미술, 포스트모더니즘 미술 등에서 사진을 주요한 표현의 수단으로 활용하는 경향의 시발점이 되었다.

알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko)는 포토몽타주의 극단적인 형식화를 비판하면서, 스냅사진의 모음인 포토파일을 새로운 미학적 형식으로 제안했다. 포토파일은 충격과 파편화에 기반한 포토몽타주와는 확연히 다른 기법으로 사진을 구성하고 배치했다. 개별사진들은 포토몽타주에서는 작품을 위한 재료에 불과했지만, 포토파일에서는 하나의 메시지를 담은 온전한 도큐먼트로 인식되었다. 특정한 주제나 대상에 관한 스냅사진들을 모아 일정한 체계 속에 분류하고 배치했다. 사진 속 온전한 이미지들을 병렬적으로 나열해서 내러티브 구성 방식에 변화를 꾀한 것이었다.

로드첸코는 스냅사진과 공문서 기록 등을 활용해서 레닌의 일대기를 사무 파일 형식인 파프카(papka)로 구성했다. 레닌이 일하거나 휴식을 취하는 모습을 찍은 사진 파일, 책, 편지, 노트, 속기, 영상, 녹취록 등 기록물을 수집하고, 정리해서 보여줌으로써, 레닌의 일대기를 구체적인 실재를 통해서 보여주려고 한 것이다. 이런 시도는 선형적인 일대기로 대상을 객관적으로 기록하고 재현한다는 점에서 근대적 아카이브에서의 기록 활용과 매우 닮아있다. 포토파일은 대상을 종합적으로 재현할 수 있는 수단으로써 기록으로서의 사진을 미술 창작에 접목한 것이었다.

독일의 사진가 아우구스트 잔더(August Sander, 1876-1964)는 일련의 인물 사진에서 예술창작의 방법으로 아카이브를 접목한 이 시기의 또 다른 사례이다. 잔더는 사진의 객관적인 재현의 능력에 대한 믿음을 바탕으로, 바이마르공화국 시대의 독일사회의 모습을 역사적인 이미지로 구축하려고 했다. 다양한 사회 구성원들의 당시 모습을 담은 사진들을 모아 <20세기의 사람들(Menschen des 20. Jahrhunderts, 1927)>이란 제목으로 전시했고, 이를 바탕으로 <우리 시대의 초상(Antlitz der Zeit, 1929)>이란 사진집으로 출판했다. 사진집에는 600여 장의 다양한 인물 사진이 수록되었다.

하지만 이 사진들은 인물들의 개별 초상으로 제작된 것이 아니었다. 사진에 담긴 인물들은 해당 계층을 대표하는 보편성을 지닌 이미지로 제시된 것이었고, 사진은 모델의 직업에 따라 제목이 부여되고 분류되었다. 잔더는 인물의 유형을 7개의 그룹(농부, 수공업자, 여성들, 전문직업인들, 예술가, 대도시, 최후의 사람들)으로 분류하고, 이를 다시 45개의 소그룹으로 세분화했다. 잔더는 자신의 사진을 예술적 실천으로 간주하지 않았고, 오히려 현실을 객관적으로 재현하는 기록 행위로 인식했다.

1920년대 사진 미학과 기록의 조우는 사진의 사실에 대한 재현 능력에 대한 신뢰와 의구심이라는 상반된 특성을 바탕으로 이루어졌다. 초창기의 흐름은 사진의 재현 능력에 대한 의구심에서 출발했다. 사진이 제공하는 재현이 현실을 조작하거나 편향된 인식일 수 있음을 적극적으로 부각하면서, 사진이 제공하지 못하는 현실의 또 다른 측면을 그 배열을 통해서 새로운 내러티브로 표현했다. 이와는 달리 포토파일은 사진의 기계적 재현 능력에 대한 신뢰를 바탕으로 내러티브를 구성하는 방식이었다. 카메라를 통해서 재현된 대상에 관한 기록을 분류하고 종합함으로써 과거를 일관된 체계로 구성할 수 있으리라는 실증주의적 기대를 반영한 것이었다. 이런 실증주의적 기대가 창작 방법으로 아카이브에 주목하도록 이끌었다. 아카이브는 기록의 합리적 조직이라는 방법론으로 새로운 의미의 원천을 발굴하고 구축하기 위한 아방가르드적인 실천의 전략이었다.

## 2) 작품의 재현과 재현의 수단

미술 창작 방법으로서 아카이브 아트가 다시 등장한 것은 1960년대 이후이다. 1960년대는 학생 운동과 반전운동 등이 복잡하게 얽혀, 기성세대와 갈등을 일으키고 차별과 불평등을 없애려는 여러 움직임이 일어난 시기였다. 이런 저항은 미술계에도 적지 않은 영향을 끼쳤다. 미술가들은 자신들만의 집단을 형성해서 정치적인 메시지를 발표하고, 행동에 나섰다(이혜

린, 2021, 14). 미술가들은 저항의 방법으로 아방가르드를 계승했고, 이런 흐름 속에서 개념미술이 부상했다.

개념미술은 모더니즘의 배타적인 미학과 ‘예술을 위한 예술’에 반대하면서 사회 참여에 적극적으로 나섰다. 조형적 완결성보다는 사유를 통해서 정련되는 독창성에 주목했다. 개념미술은 미술가들의 창작 방법에 혁명적인 변화를 가져왔고, 미술이 다루는 주제의 폭을 넓혔다. 정치적인 메시지뿐만 아니라 소소한 일상의 활동과 소재들이 다뤄졌다. 미술가들은 유형물을 제작하는 장인의 자리에서 벗어나 작품에 필요한 아이디어를 조사하고 연구하는 학자와 연구자의 모습으로 변모한다. 작품의 메시지를 효과적으로 표현하고 전달하기 위해서, 문자와 숫자 등 이전에는 사용한 적 없었던 형식들을 수용했다. 시각적 이미지뿐만 아니라 언어와 텍스트를 작품의 중요한 요소로 취급하기 시작한 것이다.

이런 경향은 회화나 조각 같은 전통미술의 시장 지향적인 특성에 대한 반감이 작용한 결과였다. 언어와 텍스트는 작품의 탈물질화를 실현할 수 있는 유력한 수단으로 주목받았고, 눈으로는 볼 수 없는 작품을 설명할 수 있는 확고한 대안으로 자리를 잡았다. 미술가들은 신문이나 잡지 그리고 텔레비전이나 영화 등에서 이미 다루었던 사진이나 영상을 수집해서, 필요한 경우 자신이 직접 제작해서 활용했다. 개념미술은 이렇게 텍스트와 사진을 주된 매체로 채택하면서 기록의 사용 범위를 크게 확장했다. 결과적으로 개념미술의 확산이 아카이브 아트로 가는 길목을 열어준 셈이었다.

한편 기록을 사용하는 범위는 대지미술, 장소 특정적 미술, 퍼포먼스 등 또 다른 미술 경향들과 결합 되면서 더욱 확장되었다. 이런 미술 경향들은 작품 자체를 보존할 수 없다는 특별한 문제를 안고 있었다. 작품은 예술 행위가 이루어지는 제한된 시간과 공간 속에 일시적으로만 존재하는 신기루 같은 것이었다. 작품의 경험을 보존하기 위해서는 별도의 기록 작업이 동반되어야 했다. 미술 작가들은 작품의 경험을 유형의 물질로 남기기 위해서 기록을 적극적으로 활용했다. 일시적인 순간으로만 존재하는 작품의 특



성이 기록의 사용을 촉진한 것이었다. 미술 작가들은 미술 행위가 이루어지는 순간과 장소를 사진이나 인쇄물로 제작해 작품의 경험을 물질적인 매체 속에 남기기 시작했다. 미술 창작의 과정과 결과를 이렇게 사진이나 영상으로 제작하는 관행은 미술계 전반으로 확산했다. 작품의 부수적 산물에 불과했던 기록은 작품 상실의 위협에 대응하는 수단으로 자리를 잡았고, 작품을 대신해서 예술적 경험을 제공했다. 더 나아가서 작품으로서 지위까지 넘보게 되었다(Potts, 2008, 119). 그렇지만 기록이 작품 그 자체가 지닌 아우라(Aura)를 그대로 재현할 수는 없었다. 이런 아쉬움과 결핍감은 결코 충족할 수 없는 기록의 존재론적 한계였다. 이런 결핍은 작품을 대체하는 수단으로 기록을 활용하는 단계를 넘어서, 점차 예술가들이 기록 자체를 작품으로 기획하고 제시하는 또 다른 동력이 되어 예술가들을 새로운 방향으로 이끌었다.

사회 문제에 적극적으로 개입한 미술가들은 자신의 메시지를 명확하게 제시하는 표현의 수단으로 기록을 적극적으로 활용했다. 1970년대 여성 운동에 참여했던 메리 켈리(Mary Kelly, 1941~), 케이 헌트(Kay Hunt, 1933~2001), 마가렛 해리슨(Margaret Harrison, 1940~)은 <여성과 노동: 산업현장에서의 분업에 관한 문서(Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry, 1975)>라는 제목의 전시를 함께 기획했다. 영국 여성들의 노동실태를 상세하게 파악하기 위해서, 이들은 런던의 공장 밀집 지역에서 근무하는 여성 노동자들을 2년에 걸쳐서 만나고, 인터뷰하고, 기록했다. 이 과정에서 여성들이 공장에서 맡은 업무, 급여, 가정에서의 역할과 위치 등을 함께 조사했다. 작업의 결과는 사진과 영상, 도표와 텍스트 형식으로 제작되어 전시됐다. 전시물들은 전통적인 회화나 조각과는 전혀 다른 것이었고, 미학적인 성취물이라기보다는 오히려 사회학적 데이터 모음에 훨씬 가까웠다. 노동자들의 초상 사진, 노동 현장에서 제작한 오디오 테이프와 작업 공정 사진, 일과표, 급여액을 정리한 도표 등이 전시물로 제공되었다. 이러한 전시물들은 여성 노동자들의 불평등한 현실

과 사회적 모순을 드러내면서, 이들의 삶을 재조명했다. 이런 작품 제작과 전시의 방식은 전통적인 미술의 형식과 결별하고, 기록을 표현의 수단으로 활용하면서 작가의 의도와 메시지를 전달하려는 미술 창작의 경향을 여실히 보여준다(이혜린, 2021). 이제껏 공식적인 역사에서는 주목받지 못했던 여성, 그 가운데에서도 노동자들의 목소리를 담으려 했다는 점에서 대항적인 성격을 지닌다. 이들이 활용한 기록은 과거의 특정한 사건을 재현하거나 구체적인 정보를 제공하는 것이라기보다는 여성 노동자들의 불평등한 현실을 생생하게 표현하기 위한 매개물로서 의미를 지닌다.

예술과 정치 그리고 대기업 사이의 연관성을 알리고 고발하는 활동에 적극적으로 참여했던 한스 하케(Hans Haacke, 1936-)의 작업도 유사한 사례에 해당한다. 한스 하케는 <샤폴스키 등 맨해튼 부동산 소유 현황, 1971년 5월 1일 사회 시스템의 실시간 현황(Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971)>이란 작품의 전시를 계획했다. 작품은 샤폴스키 가문의 부동산 투기에 관한 조사 결과를 지도, 도표, 설명문, 사진의 형태로 구성한 것이었다(이주연, 2018, 26-27).

일본 출신의 개념미술 작가 온 카와라(On Kawara, 1932-2014)는 또 다른 맥락으로 기록을 활용한 작품들을 선보였다. 그는 자신의 소소한 일상 행위를 기록하고, 이를 작품으로 제시했다. 잠에서 깨어난 시각(<I GOT UP> 시리즈, 1968~1979), 걸었던 길과 방문 장소(<I WENT> 시리즈, 1968~1979), 만났던 사람(<I MET> 시리즈, 1968~1979), 읽었던 책(<I READ> 시리즈, 1968-1995)과 같이 평범한 하루의 세밀한 한 부분을 메모로 작성해서 이를 작품에 활용했다. 그의 작품은 날짜, 사람 이름, 책 제목, 위치 정보와 같은 텍스트와 기호로 구성된 것으로, 회화나 조각과는 전혀 다른 형식을 지닌 것이었다. 작품 속에 나열된 개별 정보들은 하나의 시리즈로 통합되어 작가의 일상을 드러내고 재현하는 수단이 되었다. 그는 짧게는 10년에서 길게는 50년 이상 동일한 주제와 방법으로 작업을 진행했다(이

헤린, 2021, 53). 기록은 일상의 도구로써 자기표현을 위한 수단으로 활용되었다. 그리고 그것이 집적되면서, 당시의 사회상을 증언하는 재현의 도구가 되었다.

이 시기의 미술에서의 기록 활용은 기록이 현실을 재현할 수 있다는 믿음을 간직한 채 출발했다. 기록을 향한 실증주의적 믿음이 작품의 보존을 위한 방법으로 아카이브를 수용하도록 이끈 것이다. 그렇지만 현실의 문제를 부각하는 도구로, 일상을 재현하기 위한 기법으로 기록의 쓰임이 다양하게 확장되면서 이러한 믿음은 차츰 희석되었다. 특히 근대 아카이브가 이제껏 주목하지 않았던 비공식 영역이나 소외계층으로 눈을 돌리며 사회 비판의 목소리를 담아내면서 아카이브의 중립성과 객관성에 의문을 제기하기 시작했다.

### 3) 기록의 재현 능력의 해체와 재구축

아카이브 아트가 본격적으로 확장한 것은 1990년대 전후이다. 이 시기는 사회주의가 붕괴하고 신자유주의가 점차 지배 질서로 자리를 차지하면서 세계화에 속도를 내던 때였다. 기술적으로는 컴퓨터와 인터넷이 보급되면서 디지털 기술의 사용이 일상화된 시기였다. 텍스트, 이미지, 사운드, 동영상 등을 통합하는 디지털 기술은 새로운 정보 저장 매체로 각광을 받았다. 그런데 디지털 데이터는 손쉽게 변형할 수 있고, 재생산될 수 있는 것이었다. 누군가가 생산한 이미지는 또 다른 사람에게 의해서 변형되어 소비되고 재생산되었다. 이미지의 생산과 소비의 경계는 흐릿해졌고, 원본과 복제본을 구별하기는 어려웠다. 이런 기술적인 변화는 창작의 방법과 소재로 기록을 적극 활용하는 아카이브 아트가 본격적으로 등장하는 토대가 되었다.

아카이브 아트를 미술 창작과 비평 그리고 전시의 방법으로 전면적으로 다루기 시작한 것은 미국의 미술사학자이자 평론가 할 포스터(Hal Foster)가 2004년 옥토버(October)지에 <아카이브 충동(Archival Impulse)>이란

글을 발표해서 커다란 공명을 일으킨 이후부터이다.

포스터는 아카이브 아트를 근대의 예술, 철학, 역사에 속하는 특정한 인물, 대상, 사건을 파고드는 독특한 탐구로 이해하면서, 발견된 이미지, 오브제, 텍스트를 활용해서 잊히거나 배제되었던 역사적 정보를 물리적으로 현존하도록 만드는 미술 실천이라고 정의한다. 미술가는 이미지를 직접 생산하는 대신에 과거의 누군가가 이미 생산한 이미지, 오브제를 수집하여 재가공하고 텍스트와 병치해서 제시하는 설치미술의 형식을 선호한다. 포스터에 따르면, 데이터의 목록을 작성하고, 표본을 추출하고, 공유하는 아카이브 아트의 창작 방법은 디지털 데이터를 활용하는 것과 유사한 측면이 있다. 그렇지만 이는 인터넷에 떠도는 이미지들을 무차별적으로 사용하는 데이터베이스 미술과는 구별되는 것이다. 아카이브 아트가 채택하는 이미지와 대상은 작가의 치밀한 조사와 연구 과정을 거쳐서 구성된 것으로, 훨씬 더 물질적이고, 대면적이고, 인간적인 해석이 필요한 것이다.

포스터의 논의 이후 2008년에 큐레이터 오쿠이 엔위저((Okwui Enwezor)가 마련한 <아카이브 열병: 동시대 미술에서의 도큐먼트의 활용(Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art)>은 데리다의 저서에서 제목을 가져온 것이었다. 전시는 기술 생산 시대 이후 동시대 미술에 일어난 아카이브적 열기를 확인하고, 동시대 미술에서 아카이브를 사용하는 방법을 설명하기 위해 마련된 것이었다. 총 25명의 작가가 참여했고, 그 대부분은 사진이나 영상 분야 작가였다. 전시된 작품들은 홀로코스트, 아프간과 레바논의 내전, 9·11테러 등 현대사의 잔혹한 사건에서 비롯된 파괴적인 이미지를 반복해서 제시하거나, 트라우마의 순간을 재현하거나, 허구적 인물의 일대기를 보여주거나, 전쟁 기록의 부산물을 가공하여 대안적 내러티브로 선보이기도 했다(우아름, 2017, 46). 작가들은 관련 이미지를 수집하거나, 차용하거나, 심지어 조작해서 사용했다. 이렇게 다른 사람들이 만든 사진을 그대로 활용하거나 차용하고 변형하는 창작 행위는 창작(create), 저자성(authorship), 독창성(originality)과 같은 미술에서의 전

통적 개념에 대한 재검토를 촉구하는 것이었다. 이뿐만 아니라 지배담론과는 구별되는 새로운 사실의 발굴 혹은 그 자체를 전복하는 효과를 기대하는 것이기도 했다(Enwezor, 2008).

엔위저는 아카이브를 현대미술의 주요한 형식이자 매체라고 간주하면서, 아카이브의 구조와 재료를 전용하고, 해석하고, 변경하고, 질문하는 방식으로, 새로운 역사기록학적 경험을 열기 위한 비판적 상호작용이라고 아카이브 아트를 정의한다(Enwezor, 2008, 11). 여기에서의 아카이브는 기록물을 보관하는 물리적인 장소가 아니라, 기억과 담론을 만들어 내는 인식론적 장치이다. 아카이브는 정보의 흐름을 통제함으로써 정치적 효과를 창출하는 이데올로기적인 도구이다. 기성의 지배담론과 질서는 아카이브의 통제를 통해서 만들어진 것이다. 하지만 다른 한편으로 아카이브는 새로운 정보의 흐름을 제시함으로써, 기성의 담론과 질서를 전복시킬 힘을 지닌 장치이기도 하다. 그래서 아카이브 예술가들은 발견된 재료들을 새롭게 구성하고 재배치해서 지배담론과는 구별되는 새로운 질서를 부여하려고 시도한다. 역사적 사건 속에 감춰졌던 또 다른 진실을 폭로하거나 이제껏 주목하지 않았던 목소리들에 새로운 생명을 부여하는 매개자가 되려고 시도한다. 아카이브 아트는 역사, 증거, 정보, 데이터를 이렇게 비틀어 보이면서, 또 다른 시각과 내러티브로서 아카이브의 구조를 창조한다(Enwezor, 2008, 18).

포스트모더니즘은 보편적인 진리에 의구심을 표현하는 철학 사조로 이 시기 예술에 깊이 침투해 있었다. 아카이브 아트도 포스트모더니즘의 영향으로부터 자유로울 수 없었다. 특히 포스트모더니즘의 다원적인 세계관과 보편성을 거부하는 역사관은 아카이브 아트에 직접적인 영향을 미쳤다. 아카이브 아트는 실증주의로 대표되는 근대적 역사관에 부정적인 자세를 유지한다. 과거에 일어난 사건에 대한 객관적 인식을 도출하는 방법으로서 ‘역사’를 인정하지 않는다. 과거는 객관적 실재로서 존재하는 것이 아니라 현재와의 관계 속에서 구성될 수 있을 뿐이다. 보편적인 진리로서 역사는 더 이상 존재할 수 없는 것이다.

객관적인 실재로서 과거를 부정하는 태도는 곧바로 기록에 대한 이해에도 변화를 불러온다. 기록은 과거의 사실을 입증하거나 재현할 수 있는 증거가 아니라 과거가 남겨 놓은 파편과 흔적에 불과하다. 아카이브 아트를 둘러싼 이러한 논의들은 모두 푸코나 데리다가 제시하는 아카이브 개념에 바탕을 두고 있다. 두 철학자가 제시하는 아카이브의 개념은 조금씩 상이하지만, 과거에 대한 중립적이고, 객관적인 표상으로서의 아카이브를 부정한다는 점에서는 공통점이 있다. 과거는 객관적인 실재로서 존재하는 것이 아니고, 아카이브를 통제하는 권력에 의해서 만들어지고 구성된 것이라는 관점을 공유한다. 아카이브는 절대적이고, 보편적인 진리로서의 지식을 표상하는 일종의 상징으로도 이해할 수 있다. 보편적 진리를 거부하고 비판하는 아카이브 아트의 진리관과 역사관은 제도로서 미술관과 아카이브에 대한 부정과 해체로까지 이어진다. 제도로서의 미술관과 아카이브는 사건과 사물에 대한 절대적이고, 단선적인 인식을 강요하는 근대적 역사관의 산물이기 때문이다. 아이러니하게도 아카이브 아트는 제도로서의 아카이브 그 자체를 비판하고 해체하려고 시도하는 것이었다.

그렇지만 동시대의 아카이브 아트는 비판과 해체에만 그대로 머물지 않는다는 점에서 포스트모더니즘적인 경향과는 차이를 보인다. 이미지들의 무질서한 수집과 나열로 의미 자체를 파괴하거나 해체하려는 아노미적인 양상을 탈피해서, 이미지의 재구성과 재배치를 통해서 모더니즘의 거대서사를 비판하면서 동시에 포스트모더니즘이 해체시켜 버린 의미를 새롭게 발굴하거나 구축하기 위해 진력한다. 과거의 인물이나 사건과 관련된 다양한 원천의 이미지, 오브제, 텍스트를 찾아내서, 기존의 질서와는 다르게 구성하고 배치함으로써 그 의미를 새롭게 발굴하고 표현한다. 다시 말해서 비판과 해체를 넘어서 새로운 질서와 전망을 구축하는 보다 진일보한 단계로 나아가려고 한다. 이런 까닭에 아카이브 아트를 포스트모더니즘의 비판적 후속편 또는 모더니즘과 포스트모더니즘의 반성적 절충(강수미, 2014, 56)으로 이해하기도 한다. 포스터는 이런 아카이브 아트의 특성을 “해체적

이기보다는 제도적이고, 위반적이기보다는 입법적”이라고 진단한 바 있다 (Foster, 2004).

이렇게 비판과 해체 그리고 재구축을 동시에 추구하는 아카이브 아트는 일견 모순되고, 이질적인 모습으로 드러난다. ‘아카이브’에 대하여 아카이브 아트가 취하는 입장은 이런 모순을 집약해서 보여준다. 아카이브 아트는 단일한 의미 구조로서의 아카이브를 비판하는 지향을 지니고 있지만, 여전히 아카이브로서의 그 정체성과 명맥을 유지한다. 그리고 이 아카이브에는 사실뿐만 아니라 허구적인 요소들까지 수용된다. 그런데 그 허구는 사실보다 훨씬 더 사실적으로 현실의 모습을 보여준다. 그래서 그것은 기록이 아니면서 동시에 기록인 모순되고 이질적인 특징을 한 몸에 지닌다. 변화된 아카이브는 더 이상 단일한 의미를 강요하는 근대적인 권력의 도구가 아니다. 대항기억 또는 대안담론을 포용해서 다면적인 의미를 발굴하고 표현하는 새로운 의미의 구성 체계로 진화한다. 아카이브를 부정하고 해체하지만 여전히 아카이브로서의 정체성을 유지하는 아카이브 아트의 모순되고 이질적인 위상은 현실의 비판과 해체를 넘어서 유토피아적인 전망을 제시하기 위한 지향에서 비롯된 것이다(Foster, 2004).

아카이브의 모순된 위상은 푸코의 헤테로토피아(heterotopia)라는 개념을 적용해서 이해할 수 있다(강수미, 2014; 이주연, 2017). 헤테로토피아는 그리스어의 ‘다른’이라는 의미의 ‘헤테로스(heteros)’와 ‘장소’를 뜻하는 ‘토포스(topos)’를 합성한 것이다. 본래 이소성(異所性) 또는 이소증(異所症)을 뜻하는 의학 용어로, 병을 유발하거나 위협하지는 않지만 정상적인 위치가 아닌 다른 위치에서 발견되는 특이조직(tissue)을 일컫는다. 헤테로토피아는 이 의학 용어를 푸코가 유토피아와 대비되는 현실에서의 공간을 설명하기 위해서 차용한 것이다. 헤테로토피아는 현실 속에 존재하는 장소 이면서 동시에 모든 장소들의 바깥에 존재하는 이질적인 공간이다. 이곳은 선형적 규범과 투명성의 틀로 규정하고 분류할 수 없는 다종다양한 이질적 개체들, 언어에 전적으로 포섭될 수 없는 개별 존재와 형상들이 공존하는

장소, 공간, 지대를 뜻하는 일종의 대항적 공간이다.

아카이브 아트를 통해 표현되는 새로운 의미의 구성 체계를 헤테로피아로 이해할 수 있다. 헤테로피아는 아카이브를 닮은 것이지만 그 규칙을 따르지 않는 이질적인 공간이다. 그 이질적인 성격으로 인해 헤테로피아는 암묵적으로 존재하던 아카이브의 규칙을 가시화하고 그 한계를 전면에서 드러내는 작용을 한다. 또한 헤테로토피아에서 이루어지는 새로운 의미 작용은 아카이브의 한계를 넘어서는 대안적 질서의 가능성을 연다(이주연, 2017). 아카이브 아트는 다른 시간, 공간, 장소, 기원, 맥락, 가치, 속성, 내레이션들이 모이고 축적되고 새로 배치되면서 완결된 의미 대신 지속적인 의미 생산을 촉발하는 다원적이고 이질적인 장(場)이 된다(강수미, 2014, 33).

## 4. 사회적 실천 행위와 예술 표현의 방법으로서의 기록

### 1) 아카이브 아트의 사회적 실천의 양상

아카이브 아트는 과거의 특정한 사건이나 인물에 관한 문서, 이미지, 동영상 등을 수집하고 배열해서 어떤 의미를 전달하려는 동시대 미술의 경향이다. 아카이브 아트는 매체 환경의 변화, 미술과 아카이브를 바라보는 새로운 시각 등이 복합적으로 어우러져 등장했다. 아카이브를 매개로 기존의 역사 서술에 문제를 제기하거나, 삭제된 혹은 배제되었던 목소리를 드러내거나, 공적 기억과 사적 기억 사이의 관계를 탐색(이경래, 2021, 30)하면서, 기존의 관념과 질서를 해체하고 대항 담론을 제시하려는 미술 실천이다.

형식적인 측면에서, 아카이브 아트는 텍스트, 사진, 영상, 설치 등 매체를 가리지 않고 다양한 표현의 수단을 모두 수용한다. 작품을 통해 전하려는 메시지나 내러티브를 드러내는 데 필요한 이미지나 영상을 작가들이 직접



제작하기도 하지만, 대체로 다른 누군가가 이미 생산한 것들을 재구성해서 활용한다. 아카이브 아트의 이런 형식적인 특성은 전통적인 미술의 창작 방법과는 사뭇 다른 것으로 예술에 대한 새로운 개념에서 비롯된 것이다.

이들에게 미술은 더 이상 미적 이미지나 형상을 제작하는 것이 아니다. 예술은 개인적 경험과 사회에 대한 이해를 확장하기 위한 수단이고, 개인과 환경과의 관계를 통합해서 인식하기 위한 일상적인 실천의 한 양상이다(백영주, 2011, 228). 이런 까닭에 예술창작 행위는 자신과 자신을 둘러싼 환경을 인식하기 위한 조사와 연구의 과정이고, 또한 이를 통해 대상에 대한 새로운 시각이나 의미를 구축하고 표현하는 것으로 이해된다. 아카이브를 창작의 방법으로 채택하는 예술가들은 이미지나 형상을 제작하기보다는 과거의 사건이나 인물에 대한 심층적인 조사와 연구에 많은 시간을 할애한다. 아카이브 예술가들은 집합적 기억의 범주에 포함될 수 있는 것들, 예컨대 한때는 익숙한 것이었지만 이제는 그 존재가 희미해졌거나 의미를 상실한 대상들을 개념이나 원칙을 세워 주제에 부합하는 형태로 제시한다. 그렇지만 감상적인 모방이나 변조, 임의의 스토리 전개나 방향 없는 해석을 피하고, 객관적인 연구의 과정을 거쳐서 기존의 규범을 해체하고 새로운 질서를 제안하거나 이면에 감추어진 연관관계를 드러내려고 시도한다(강수미, 2014, 56-57). 이러한 활동은 객관적 관찰이나 조사의 과정이지만, 동시에 결과를 예측할 수 없는 발견의 여정이기도 하다. 이런 까닭에 아카이브 아트는 결과보다는 과정을, 형태보다는 내러티브를, 재현보다는 상황에의 관여를 더 중요시하고, 특정한 장르로 범주화하기 어려운 다원적인 결과물을 생산한다. 지각된 경험을 기록하고 정보로서 취합하며, 이를 해석하고 재배치한다. 이 과정에서 수집하거나 활용한 것들을 스크랩, 사진과 영상, 지도, 도서, 표본 등의 다양한 형태로 제시하거나 다양한 이벤트의 형식으로 구성하기도 한다. 그리고 이 과정에서 관람자는 작가가 구축한 경험의 지도를 읽고 제시된 상황을 재해석하는 또 다른 미술 행위의 주체가 된다(백영주, 2011, 228).

이런 아카이브 아트(archive art)의 창작 방법은 일종의 수행적 리서치(performative research)로서의 특징을 지닌다. 수행적 리서치는 계량적 수치로 환산되는 양적 연구(quantitative research)와 언어로 해석되는 질적 연구(qualitative research)에 대비되는 제3의 연구 패러다임으로, 기존의 연구 방법이 가진 한계를 보완하기 위해서 등장한 것이다. 특히 과학이 표방하는 절대적 객관성에 대한 탈근대적인 의문을 제기하는 것이고, 하나의 논리로 환원되는 편향적 세계관을 극복하려는 동시대의 융합적인 패러다임을 반영하는 것이다. 수행적 리서치는 어떤 대상을 목격하는 행위를 넘어서 상황에 관여해서 감지하기 어려운 것들을 읽어내고 추적하는 과정에 의미를 부여하는 작업을 뜻한다. 이 과정에서 연구자의 감성, 상상력, 정서, 직관력, 주관성, 지향성 등은 배제되어야 할 것이 아니다. 오히려 필수적으로 요구되는 것이다. 수행적 리서치의 핵심은 정보의 창의적 해석에 있으며, 이를 통해서 숫자와 언어로는 표현할 수 없는 불확실하고 우연적인 것, 모순되는 것들을 모두 수용한다. 보편적 해답을 도출하는 데 장애로 작용하는 ‘모호함(vagueness)’을 긍정하고, 특정한 상황에 내재하는 불안정하고 가변적인 경계(borderline case)를 인식할 수 있도록 한다. 아카이브 아트에서 수행적 리서치는 시공간적인 경험을 수집, 기록하고, 분류하고, 저장하고, 재구성하고, 진열하는 행위를 통해서 구체화된다. 여기에는 일련의 규칙을 가지고 자신이 경험한 것을 ‘계열화’하고 ‘범주화’하는 과정을 필수적으로 동반하지만, 그 시작과 끝은 항상 열려 있다(백영주, 2011, 230).

아카이브 아트(archive art)의 수행적 리서치적(performative research)인 면모는 내용적인 측면에서는 정치적인 메시지나 사회적인 관심사를 환기하려는 경향으로 이어진다. 이런 경향은 예술이 작가가 몸담은 생활 세계와의 끊임없는 상호작용을 통해서 이루어진다는 점을 전제로 하는 것이며, 예술 또한 사회적인 산물이라는 인식을 바탕으로 둔 것이다. 사회적 현안에 대한 이들의 관심은 주로 소외되거나 배제된 존재들에게 향하고, 고정 관념이나 관습적인 사고에 대한 비판과 도전으로 연결된다. 이러한 시도는 객관성과 보편성의 그늘에서 억압받았

던 소수자의 목소리를 복원하려는 움직임으로 이해할 수 있다.

이러한 움직임들의 기저에는 역사와 아카이브를 바라보는 새로운 시각이 자리하고 있다. 이들에게 역사는 객관적인 실재로 외부에 존재하는 것이 아니다. 과거를 현재에 온전하게 인식할 방법은 존재하지 않는다. 과거와 현재는 선형적인 인과성으로 엮이는 것이 아니라, 현재의 필요에 따라 구성된 것일 뿐이다. 따라서 역사는 과거에 대한 탐구의 객관적인 결과가 아니라 구성된 산물에 지나지 않는다. 역사는 언제나 현재의 관점을 반영한 재해석의 대상이다. 이런 까닭에 이들은 역사를 ‘지금 여기’로 불러들이고, 역사와 동시대의 관계 맺기를 실험하고 시도한다. 그렇지만, 이들이 역사를 임의적이고, 자의적인 해석이 허용되는 주관적인 영역이라고 바라보는 것은 아니다. 이들이 기록에 주목하는 것은 바로 이런 까닭이다. 기록 속에 남겨진 과거의 흔적들은 현재와의 관계 속에서 역사를 새롭게 해석할 수 있는 실마리를 제공하는 것이기 때문이다. 아카이브 아트는 소멸해 가는 역사의 흔적과 정보를 끊임없이 소환하면서, 간주관적(間主觀的)으로 역사를 이해하려는 노력이라고 이해할 수 있다. 이들에게 기록은 자신이 제시하고자 하는 내러티브의 신뢰성과 타당성을 제공할 수 있는 유력한 표현의 도구이고, 기호이고 상징이다.

이러한 이들의 역사관은 보존기록으로서의 아카이브에 대한 이해에도 고스란히 반영된다. 아카이브는 더 이상 과거를 입증할 수 있는 완벽한 증거가 되지 못한다. 아카이브는 재해석의 단초를 제공하는 물질적 흔적에 지나지 않는다. 근대적 아카이브는 중립성과 객관성을 바탕으로 하지만 이는 결코 도달할 수 없는 이상에 불과하다. 오히려 아카이브는 지배담론으로서 단일한 의미를 생산하는 권력의 산물이다. 아카이브 아트는 근대적 아카이브에 대한 이런 반성적 성찰을 품고 있다. 그 안에 담긴 권력관계를 드러내기 위해서 이제껏 주목받지 못했던 존재들에게 시선을 집중하면서, 새로운 목소리와 이야기를 발굴하려고 시도한다. 이러한 시도를 통해서 아카이브 아트는 보편성으로 수렴되지 않는 차이를 긍정하고, 역사에 대한 다면적

이고 입체적인 이해를 도모한다.

그래서 포스터가 <아카이브 충동>에서 언급한 것처럼, 이들의 시도는 “해체적이기보다는 제도적이고, 위반적이기보다는 입법적”인 특성을 지닌다. 기성의 관습이나 제도를 부정하거나 위반하는 파괴적 작용을 시도하기보다는 대안적인 자세를 취하고, 다양한 해석의 가능성을 열어 두려는 유도 피아적 의지를 드러낸다. 예술가들은 집단이 형성하는 배타적인 공간의 문을 살짝 열어 느슨한 형태의 공동체를 유지하도록 돕는다. 예술가들은 스스로를 아키비스트로 인식하면서, 축적된 관습과 지배 질서에 작용하는 기호 체계에 개입해서 그것이 새롭게 작동할 수 있도록 매개하고 표현하는 역할을 담당한다. 아카이브 아트는 축적되어 온 이야기에 대한 부단한 재해석을 통해 공동체의 구성원들이 개별적이고 다양한 이야기를 만들어 갈 수 있도록 길을 터주는 작업(백영주, 2011, 231)이라고 이해할 수 있다.

## 2) 예술 표현의 방법으로서의 기록

아카이브 아트는 기록을 활용해서 과거의 사건이나 인물을 재구성해서, 기존의 지배담론과는 구별되는 새로운 내러티브와 시각을 제공하는 창작 활동이다. 예술로서의 정체성을 유지하지만, 미적 감흥과 형상을 이미지로 생산하는 전통적인 방식의 예술과는 차별화된다. 이들에게 예술은 현실을 인식하는 수단이고, 정치적인 각성을 도모하는 일종의 소통 행위이다. 이들이 기록에 주목하는 이유는 그것이 일상의 생활 속에서 탄생한 사회의 부산물인 까닭이다. 아카이브 아트는 기록을 활용해서 익숙한 것을 낯설게 바라보고 새로운 의미 작용을 불러오는 표현행위이자 사회적인 실천이다. 그래서 주류 담론에서 배제되거나 억압받았던 개체들에 주목하고, 그들의 목소리를 살려내면서 보다 나은 사회로 나아갈 방법을 모색한다. 기록은 정치적인 각성을 도모하고, 사회정의를 실현하는 데 필요한 유력한 도구이다.

기록의 선택과 배열이라는 방법을 사용하지만, 기록 속에 담긴 과거의

사실을 입증하거나 재현하는 데 그 목적이 있는 것은 아니다. 기록은 선택과 재배열을 통해서 새로운 내러티브와 사회적인 메시지를 구성하고 표현하기 위한 도구에 지나지 않는다. 그래서 개별 기록에 담긴 것이 사실인지 그렇지 않은 것인지는 아카이브 아트에서 그리 중요한 문제가 되지 않는다. 설령 그것이 실재하는 사실이 아니라고 하더라도, 내러티브와 메시지를 분명하게 하는 데 도움이 되는 것이라면 그것을 배제해야 할 아무런 이유가 없다. 개별 기록들에 담긴 사실들은 전체적인 내러티브를 구성하는 일부분으로 작용하면서, 그 고유한 의미와 맥락을 상실한다. 그렇지만 다른 기록들과의 관계를 통해 부여된 새로운 맥락 속에 자리하면서 새로운 의미를 구성하는 요소가 된다. 그리고 이렇게 새롭게 구성된 내러티브는 과거의 사건이나 인물을 이전과는 다른 방식으로 해석하면서 사실보다 훨씬 더 사실적인 내러티브와 메시지를 표현하고 전달하려고 한다. 이들이 작품의 소재와 표현 매체로 기록을 선택하는 까닭은 그것이 보다 현실감 있게, 타당성과 신뢰성 있게 과거를 그려 보일 수 있는 유력한 수단이기 때문이다.

2019년 하반기부터 2022년까지 방영되었던 KBS의 영상아카이브 프로젝트 <모던 코리아><sup>1)</sup>의 영상 선택과 구성은 아카이브 아트의 기록 활용 양상을 이해하는 데 많은 도움을 제공한다. 이 다큐멘터리는 전통적인 다큐멘터리와는 달리 나레이션 없이 영상과 인터뷰만으로 구성된 푸티지(footage) 다큐멘터리이다. 다큐멘터리에 아카이브 프로젝트라는 커다란 기획의 제목을 붙인 것은 새로운 영상을 거의 촬영하지 않고, KBS 아카이브에 소장된 영상 자료를 재활용한 까닭이다. 뉴스, 다큐멘터리, 드라마, 오락 프로그램 등 다양한 과거의 소스를 선택하고 재배열해서 주제를 엮어 나간다. 예컨대 2019년 11월 14일에 방영된 <수능의 탄생>편은 1980년대의 대학 입시

---

1) <모던 코리아>는 방송 다큐멘터리로, 아카이브 아트의 범주에 포함하기 어려울 수도 있지만, 기록을 활용해서 과거의 사건이나 인물을 재구성해서 새로운 내러티브를 제공하는 측면에서 이 글에서 정의한 '아카이브 아트' 작품의 하나라고 폭넓게 바라볼 수 있다.

지원신청서 마감 현장을 전달하는 뉴스 화면으로 시작한다. 곧이어 그 무렵 방송되었던 드라마의 한 장면으로 화면은 이어지고, 다시 다큐멘터리의 한 장면으로 연결이 된다. 이 영상들은 서로 다른 프로그램에서 가져온 것으로, 이 다큐멘터리에서는 그 출처는 특별히 주목이나 고려의 대상이 되지 않는다. 개별영상들은 전체적인 내러티브를 구성하고 표현하는 소재로서 역할 할 뿐이다. 사실에 기반을 둔 뉴스나 다큐멘터리뿐만 아니라 드라마의 화면도 내러티브를 구성하는 데 적절한 것이라면 모두 이야기를 풀어가는 소재로 활용된다. 개별영상의 고유한 맥락과 의미는 상실되지만, 수학능력시험이 어떻게 탄생했고, 우리 사회에 어떤 영향을 미쳤는지를 설명하는 전체적인 내러티브 속에서 고유한 자리를 차지하면서 또 다른 맥락과 의미를 부여받는다. 그리고 그 전체적인 내러티브는 수능 시험이라는 사회적인 제도가 낳은 우리 사회의 감추고 싶은 여러 측면을 여과 없이 들추어낸다.

아카이브 아트의 기록 활용은 기본적으로 기록의 재현 능력에 대한 믿음을 바탕으로 하는 것이다. 그렇지만 그것이 과거를 완전하게 재현하거나 증거할 수 있다고 기대하는 것은 아니다. 이들에게 기록은 과거를 유추하고 해석할 수 있도록 단초를 제공하는 흔적이고 창문일 뿐이다. 그래서 설령 사실이 아닌 허구라고 해도, 그것이 과거를 유의미하게 해석하고, 내러티브를 구성하고 강화하는 데 필요하다면 얼마든지 함께 사용할 수 있다. 기록은 그 자체로 과거를 증거하고 재현하는 수단이 아니라 현재와 미래의 필요를 표현하는 유력한 수단이고, 더 나아가서 그 결과물이다. 그래서 그 결과물은 과거를 사실처럼 혹은 사실보다 더 사실적으로 재현할 개연성을 갖춘 새로운 어떤 것이 된다. 그것은 소외되고, 억압되었던 개체들의 감춰두었던 이야기와 목소리를 표출하면서, 보다 나은 세상에 대한 염원이 되어 울려 퍼진다.

## 5. 아카이브 아트와 기록 지평의 확대

동시대 미술의 주요한 흐름의 하나로 부상하는 아카이브 아트는 기록을 활용해서 이루어지는 미술 창작 행위이다. 이러한 움직임은 기록공동체 영역 밖에서 벌어지는 일이지만, 기록을 그 중심에 두고 이루어지는 행위라는 점에서 기록학과 많은 접점을 가지고 있다.

일찍이 아카이브 아트의 기록학적 함의를 살핀 이경래(2020)는 아카이브 아트가 기록학의 지평을 확대하는 데 기여할 수 있으리라 기대하면서, 아카이브 아트가 기록학에 제공하는 시사점을 정리한 바 있다. 첫째, 전통적인 아카이브의 담보된 정체성에 활력을 제공할 수 있다. 둘째, 출처 중심의 원칙과는 구별되는 생성주의적 아카이브에 대한 사유를 촉진한다. 셋째, 아카이빙 관행의 경계를 확장하는 효과를 불러올 수 있다. 단순히 정보를 전달하는 것을 넘어서 시각적, 의미론적으로 다양한 맥락을 형성하면서 아카이브의 경계를 확장할 것을 요구받는다. 넷째, 기록연속체 모델로의 전환에 실무적으로 조응할 수 있다. 다섯째, 사회사적 사건들의 미학적 공통 정서의 역사 기록화를 촉진할 수 있다(이경래, 2020, 54-60).

이경래가 제시한 아카이브 아트에 대한 기대에 대체로 동의하지만, 이러한 기대가 이루어지기 위해서는 기록학에 대한 보다 근본적인 점검이 필요하다. 케텔라르(Eric Ketelaar, 2017)는 서양 인문학과 사회과학의 아카이브에 대한 높아진 관심을 분석하면서, 아카이브에 대한 여러 영역에서의 관심이 기록학의 주요한 개념에 대한 변화를 촉구하게 될 것이라고 예견한 바 있다. 그 예견대로 아카이브 아트는 기록학의 주요 개념에 대한 변화를 요청하고 있기 때문이다.

아카이브 아트는 작가의 의도에 따라 기록을 재배열하고, 재구성하고, 심지어 사실이 아닌 허구까지 수용한다는 점에서 전통적인 기록학과는 사뭇 다른 양상을 보인다. 기록은 내러티브를 구성하고 표현하기 위해 활용하는 재료이고, 내러티브의 효과적인 전달을 위해서 변형하거나 조작할 수도

있는 창의적인 도구이다. 이런 방식의 구성과 활용은 전통적인 기록학에서의 출처와 원질서를 존중하는 관행과 충돌하고, 기록의 진본성의 가치에 의문을 제기하는 것이라는 점에서 면밀한 검토를 요청하는 것이다.

아마도 이러한 차이는 기록을 바라보는 방향의 차이에서 비롯된 것이 아닐까 유추해 본다. 아카이브 아트에서 기록은 자아와 사회를 이해하고 표현하는 도구이고, 무수한 의미와 인식을 창출하는 재료이다. 또한 작가의 의도를 전달하고 소통할 수 있는 유력한 매개물이다. 이와는 달리 기록학에서의 기록은 지키고 보존해야 할 과거의 유산이고, 관리해야 할 실재로서의 대상이다. 기록은 어떤 활동이 남긴 증거와 정보를 담은 것으로, 기록학의 핵심적인 과업은 그 증거와 정보를 온전히 이용할 수 있도록 유지하는 것이다. 아카이브 아트가 기록의 활용에 초점을 둔다면, 기록학은 기록의 보존에 보다 방점을 둔다. 아카이브 아트의 아카이브는 현재와 미래를 향하고 있지만, 기록학의 아카이브는 과거가 남겨둔 유산이다. 이렇게 아카이브 아트와 기록학은 동일한 대상을 서로 다른 방향에서 바라보면서 그 차이를 드러낸다.

더 나아가서 아카이브 아트는 과거를 증거하고 재현하는 도구로서 기록의 역할과 본질에 대해서도 의문을 제기한다. 기록은 과거를 재현할 개연성을 지니고 있지만, 그 개연성은 기록이 가진 잠재력의 하나일 뿐이다. 재현 그 자체가 기록의 본질이라고 보지 않는다. 아카이브 아트에서의 기록은 과거의 재현이 아니라 현재와 미래의 필요에 대응하는 일종의 표현 행위이다. 기록의 재현 능력은 현실의 문제를 보다 신뢰성과 타당성 있게 표현하기 위해서 활용하는 유력한 전략에 지나지 않는다. 그 본질은 과거의 재현이 아니라 현재의 필요와 주장을 표현하는 것이다.

본래 문학과 미술 창작은 매체 위에 글이나 이미지를 고정하는 일종의 기록생산 행위였다. 쇼베, 알타미라, 라스코의 동굴에서 발견된 벽화는 인류의 가장 오랜 기록이자 예술품이다. 기록과 예술은 이렇게 동일한 기원에서 출발했다. 그림을 통한 재현은 문자가 발명되면서 상당 부분 그 영향력을



상실했지만, 재현 행위로서의 미술은 역사 이래 꾸준히 지속되었다. 그렇지만 19세기 무렵 등장한 사진은 재현으로서의 미술에 심각한 타격을 주었고, 이후 미술은 전통적인 재현의 기능과 결별한 채 표현 행위로서 독자적인 길을 걸어왔다. 기록학이 문학이나 미술과 같은 예술 표현 행위를 기록의 범주에 포함하지 않았던 데에는 근대 아카이브가 이 무렵에 출현했다는 점도 무관하지 않아 보인다.

그런데 실제로 인간 삶에의 작용을 깊이 생각해 보면, 기록은 단순히 과거의 증거와 정보를 재현하는 수단에 지나지 않는 것이 아니다. 기록은 아무에게도 털어놓지 못했던 답답한 속내를 풀어내는 행위일 수도 있고, 누군가에게 전달하고자 하는 메시지를 작성하고 소통하는 행위일 수도 있다. 조지 오웰은 <나는 왜 쓰는가?>라는 에세이에서 자신이 글을 쓰는 이유를 무엇인가를 자랑하고 뽐내고 싶은 개인적인 이유, 누군가와 소통하고 싶은 미학적인 충동, 역사적인 사료를 남기기 위한 이유, 자신의 정치적 지향을 드러내고자 하는 이유 이렇게 네 가지로 정리해서 제시한 바 있다. 오웰의 이야기처럼 기록은 다차원적인 층위 속에서 일어나는 복합적인 행위임에 틀림이 없다. 그런데 이제껏 기록학에서의 기록 담론은 ‘사실의 재현’이라는 좁은 울타리 속에 갇혀서 인간의 내면에서 분출하는 욕망의 행위로서 기록을 애써 외면해 온 것은 아닐까? 아카이브 아트는 기록학에 이런 간단하지 않은 의문들을 던지면서 기록의 지평을 확대할 것을 요청하고 있다.

## 6. 닫는 말: 예술과 기록의 경계 허물기

아카이브 아트는 기록을 활용해서 익숙한 것을 낯설게 바라보도록 새로운 의미 작용을 불러오는 표현행위이자 사회적인 실천이다. 아카이브 아트는 아방가르드적인 사진 미학에서 출발해서, 개념미술과 포스트모더니즘의 세례를 받으면서, 기존의 질서와 관념을 해체하려는 대항적인 성격으로 등

장했다. 이 과정에서 전통적인 미술, 기록, 아카이브의 개념을 해체하고 재구성하면서 그사이에 자리한 여러 경계들을 허문다. 전통적인 관점에서 바라보면 이것은 예술도 아니고 기록도 아니다. 창작의 과정이 리서치라는 점에서 학술 활동과도 닮았지만 그렇다고 학문이라고 볼 수도 없다. 실존했던 과거의 사건이나 인물에 관한 탐구를 표방하지만, 사실과 허구가 한 데 뒤섞이기도 한다. 이렇게 모순된 심지어 혼란스러운 특성을 한 몸에 지닌 아카이브 아트의 실상을 직관적으로 파악하기는 쉽지 않다. 그래서 아카이브 아트를 온전하게 이해하기 위해서는 우리가 오랫동안 유지해 온 전통적인 관념에서 살짝 벗어날 필요가 있다. 이들이 이야기하는 예술과 아카이브는 우리가 익히 알고 있는 전통적인 관념의 예술이 아니고, 아카이브가 아니다. 예술도, 아카이브도 모두 기존의 관념과는 구별되는 새로운 개념을 품고 있다. 이 새로운 개념에 대한 이해가 전제되어야, 비로소 예술이면서 동시에 기록이고, 기록이 아니면서도 동시에 기록인 아카이브 아트의 야누스적인 면모에 한 발짝 다가설 수 있다.

아카이브 아트의 허물어진 경계가 제기하는 문제들은 그리 간단하지 않다. 아카이브 아트에서 기록은 과거를 재현하는 수단을 넘어서 현재와 미래의 필요를 담고 표현하는 행위이자 결과물이다. 기록의 재현 능력은 현실의 문제를 보다 신뢰성과 타당성 있게 표현하기 위해서 활용하는 유력한 전략에 지나지 않는다. 그 본질은 과거의 재현이 아니라 현재의 필요에 대한 표현이다. 이런 기록의 활용은 기록학에서의 기록의 개념을 뒤흔들면서, 법적, 행정적 가치뿐만 아니라 미학적 가치를 지닌 대상으로 기록을 새롭게 바라볼 것을 요구하고 있다.

### 〈참고문헌〉

강수미 (2014). 헤테로토피아의 질서: 발터 벤야민과 아카이브 경향의 미술. 미학, 78, 31-66.

- 김기수 (2015). '1989년 이후 현대미술'의 담론 전개양상(1): 개념미술과 비판적 전환. 현대미술학 논문집, 19(20), 55-116.
- 김연희 (2023). 자크 데리다의 '아카이브 열병'과 '포스트 인터넷' 아카이브 이미지에 대한 연구. 홍익대학교 박사학위논문.
- 박영선 (2014). 예술적 실천으로서의 디지털아카이빙과 사진의 상호관계. 기초조형학 연구, 15(6), 175-186.
- 백영주 (2011). 현대 예술에서의 수행적 리서치의 양상과 의미: 아카이브 아트를 중심으로. 기초조형학연구, 13, 226-237.
- 우아름 (2017). 이미지 아카이브의 태동과 동시대 실천 분석: <므네 모시네 아틀라스>와의 관계를 중심으로. 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문.
- 이경래 (2020). '아카이브 아트(archival art)'의 동시대 기록학적 함의. 기록학연구, 64, 27-62.
- 이슬비 (2020). 데리다의 아카이브가능성(archiveability). 홍익대학교 석사학위논문.
- 이주연 (2018). 아카이브 아트의 대항적 성격에 관한 연구: 의미의 발굴과 구축까지, 그 전략적 이행을 중심으로. 서울대학교 석사학위논문.
- 이혜린 (2021). 아카이브와 현대미술: 기록 생산과 수집 기록물을 활용한 미술작품 연구. 명지대학교 기록정보과학전문대학원 박사학위논문.
- 이혜린 (2024). 현대미술에서의 아카이브 담론과 '아카이브 아트'의 재고찰. 한국기록관리학회지, 24(1), 31-46.
- 전혜숙 (2008). 미술개념의 변화와 미국의 1968년: 개념미술의 등장을 중심으로. 미국사연구, 28, 149-178.
- 정연심 (2014). 2000년대 이후의 현대미술과 아카이브 열병. 현대공간과 설치미술 (서울: A&C)
- Callahan, S. (2022). ART+ARCHIVE: Understanding the Archival Turn in Contemporary Art. Manchester: Manchester University Press.
- Derrida, J. (1996) Archive Fever: A Freudian Impression, trans. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1969) L'archéologie du savoir. 이정우 옮김. (2000). 지식의 고고학. 서울: 민음사.
- Foster, H. (2004). Archival Impulse. October, 110, 3-22.
- Ketelaar, E. (2017). Archival Turns and Returns. In Edited by Anne J Gililand, Sue McKemmish & Andrew J Lau. Research in the Archival Multiverse. Victoria: Monash University Publishing, 228-268.
- Enwezor, O. (2008). Archive Fever-Uses of the Document in Contemporary Art. New York: International Center of Photography; Gottingen: Steidl Publishers.

- Potts, A. (2008). The Artwork, and the Living Moment. In edited by Michael Ann Holly and Marquard Smith. What is Research in the visual arts?: Obsession, Archive, Encounter. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 119-137.
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. October 39, 3-64.
- Spieker, S. (2008). The Big Archive: Art from bureaucracy. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. 이재영 옮김. (2013) 빅 아카이브: 마르셀 뒤샹부터 소피 칼까지, 요식주의에서 비롯된 20세기 예술. 서울: 홍디자인.