

우울에서 애도로 - 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품에 나타나는 역사적 트라우마¹⁾

전진성 (부산교대)

- I. 들어가는 말
- II. ‘행동화’와 성찰 사이에서
 - 1. 도발과 혐의
 - 2. 트라우마 증상으로서의 미술
- III. 트라우마의 재현을 위하여
 - 1. 숭고의 미학
 - 2. 재현의 형식
- IV. 작품세계의 변천
 - 1. 퍼포먼스, 지푸라기 그리고 낚
 - 2. ‘숭고한 대상’으로서의 팔레트
- V. 나오는 말

적나라한 드러냄 없이도 고통이 제 목소리를 찾고
위로받을 수 있는 곳은 오직 예술뿐이다.
테오도르 아도르노 「개입(介入)」

I. 들어가는 말

1945년생인 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)는 전후 독일 미술을 대표하는 작가의 반열에 올라있다. 현존 작가로서 미술사에 제자리를 확보한 경우는 흔치 않다. 키퍼에게 통상적으로 부여되는 지위는 역사화가다. 20세기에 역사화가로 불리는 것은 어쩌면 영예일 수 있다. 19세기의 역사화는 아카데미 화단을 지배했었지만 그러한 기득권이 사라져버린 20세기에 역사화가일 수 있음은 시대의 주류에 맞서 독자적인 예술세계를 추구했음을 나타낸다고 할 수 있다. 국내에서도 이미 키퍼는 생소한 작가가 아니다. 서구 모더니즘 예술의 형식주의적 경향에 식상한 한국의 미술 애호가들에게 키퍼는 역사적 현실의 문제를 진지하게 고민하는 대안적 미술의 전령으로 받아들여졌다. 물론 키퍼의 역사화는 종래의 역사화와는 달리 역사적 사실의 원본적 재현을 의도적으로 거부하고 의미와 기법의 혼성성을 추구하는 이른바 “포스트모던 역사화”로 자리매김 되었다.²⁾

본고는 이러한 문제의식을 이어받는 동시에 수정하고자 한다. 키퍼의 작품이 역사적 소재들을 모티프로 활용했음은 의심의 여지가 없지만 이를 19세기적 장르 개념인 ‘역사화’에 포함시킬 수 있을지는 미지수다. 19세기 역사화 특유의 알레고리 질서는 개체성, 일회성, 영속적 변화 그리고 역사적 단절과 연속성 등을 중심으로 하는 역사주의적 세계관에 바탕을

1) 이 논문은 2005년도 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 「20세기 전쟁 기념의 비교문화사」 연구 프로젝트의 일환임(KRF-2005-AS0005).

2) 박지운, 『안젤름 키퍼의 작품을 통해서 본 포스트모던 시대의 역사화』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문 (1999). 이러한 견해는 미국에서의 키퍼 수용에 영향 받은 것으로 보인다. John C. Gilmour, *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World* (Philadelphia, 1990) 참조.

두고 있었다.³⁾ 비록 키퍼의 작품들이 전통적 알레고리들을 차용했다라도 이들을 통해 특정한 역사적 사실의 원본을 충실히 재현하기보다 그것을 의도적으로 파괴, 왜곡 또는 희화화하고자 했다면 이는 역사화의 범주에 들어갈 수 없다. 키퍼의 작품들은 오히려 ‘탈역사(posthistoire)’의 경향을 보여준다. 물론 이들은 미국식 의미의 ‘포스트모더니즘’으로 해석되어서는 곤란하며 전후 독일(서독)의 문화적 맥락에 의거해 읽혀져야 한다.

전후 독일의 문화는 나치 과거가 남긴 부채와 이를 청산하려는 지난한 노력들로 특징지어질 수 있다.⁴⁾ 십수년간 지속된 일당 독재 체제와 참담한 패배로 귀결된 침략 전쟁, 무엇보다 홀로코스트의 씻을 수 없는 죄업은 민주사회의 건설을 회피할 수 없도록 하는 소위 ‘정치적 Layout’⁵⁾으로서 기능했을 뿐만 아니라 독일인의 민족사적 정체성에 대한 근본적 회의와 성찰을 고무시켰다. ‘라인 강의 기적’이라 떠벌려진 경제적 부흥과는 별개로, 아니 그것이 진전될수록, 자랑스럽지 못한 역사의 유산에 대한 고뇌는 가중되었다. 이는 불미스런 과거로 얼룩진 채 물질적 가치만을 쫓는 아버지 세대와 반항적인 아들 세대 간의 갈등 양상으로 나타났다. 전후에 자라난 이른바 ‘68세대’의 독일(서독)인들은 앞 세대가 죄악에 찬 과거를 ‘억압(Verdrängung)’해왔음을 민감하게 의식하며 이를 나치의 범죄에 이은 “두 번째 과오”로 강하게 비판하고 나섰다.⁶⁾ 이들의 도덕적 이상은 독일 특유의 ‘과거극복(Vergangenheitsbewältigung)’ 개념에 고스란히 담겨있다.⁷⁾

전후 세대의 독일인들에게 민족사적 과거는 부담스런 것이었다. 이들은 조상의 잘못을 대신 반성하며 그 죄업을 기꺼이 자아 정체성의 일부로 삼고자했으나 이는 결코 쉬운 일이 아니었다. 아버지가 남긴 유산, 그 권위적인 ‘초자아(Über-Ich)’에 대한 거부는 전후 세대의 독일인들로 하여금 과거의 의미에 대한 전면적인 부정과 새로운 도덕적 계율에 대한 집착을 낳았다. 그들은 자신을 도덕적 이상과 동일시함으로써 과거를 ‘극복’했다고 생각했으나 이는 철학자 아도르노(Theodor Adorno)가 요청하였던 “과거의 의미화 작업(Aufarbeitung der Vergangenheit)”⁸⁾과는 거리가 멀었다. 과거를 의식적으로 배제하려하면서도 실제로는 그로부터 전혀 자유롭지 못했던 독일인들의 정신 상태를 사회심리학자 미첼리히(Alexander, Margarete Mitscherlich) 부부는 “애도 능력의 결여”로 규정한 바 있다. 히틀러라는 초자아 - “자아 이상(Ichideal)” - 를 상실한 후 독일인들은 정체성의 혼란을 겪으면서 과거와 불

3) Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte* (Tübingen, 1989); Francis Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past* (New Haven, 1993). 독일의 역사화 전통에 관해서는 Peter Paret, *German Encounters with Modernism 1840-1945* (Cambridge, 2001); Dominik Bartmann, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Reich* (Berlin, 1985) 참조.

4) Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (Frankfurt a. M., 2006).

5) Gerd Roellecke, “Der Nationalsozialismus als politisches Layout der Bundesrepublik Deutschland,” *Der Staat* 28(1989).

6) Ralph Giordano, *Der zweite Schuld oder von der Last ein deutscher zu sein* (München, 1987), p.11 이하. 이와 함께 Christoph Kleßmann, *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955* (Bonn, 1982), p.252; Anselm Doering-Manteuffel, *Die Bundesrepublik Deutschland in der Ära Adenauer* (Darmstadt, 1983), p.210 참조.

7) 독일의 ‘과거극복’ 개념에 관해서는 전진성, “과거는 청산되어야 하는가? - 독일의 ‘과거극복’ 개념에 비추어 본 한국의 ‘과거청산,’” 『역사가 기억을 말한다. 이론과 실천을 위한 기억의 문화사』 (휴머니스트, 2005), pp.155-183 참조.

8) Theodor Adorno, “Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?” Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe, Stichworte, Anhang* (1960) (Frankfurt a. M., 1977), pp.555-572.

편한 관계를 맺고 있다. 그들은 가해자인 자기 민족과 피해자측, 어느 누구도 겸허하게 “애도”하지 못한 채 자기 연민에 빠져 “우울”할 뿐이라는 것이다.⁹⁾

예술가 키퍼의 출발 지점은 독일인들이 겪은 바로 이러한 정체성의 위기다. 회화, 콜라주, 사진, 설치의 영역을 넘나든 그의 미적 편력은 독일인으로서의 자기 정체성에 대한 치열한 고뇌의 산물이며 더 나아가 자신의 예술이 시대적 위기의 증상이라는 예술가로서의 자의식에 바탕을 두고 있다. 키퍼는 대체로 자신의 작품에 대해서 직접적으로 거론하기를 꺼리는 것으로 알려져 있다. 그는 한편으로는 보이스(Joseph Beuys)의 플럭서스(Fluxus)식 도발과 미국 팝 아트의 키치(kitsch)에 매료되었던 전후 세대의 작가이면서도 동시에 무겁고 진지한 독일 낭만주의 전통을 계승한 가장 독일적인 작가에 속한다. 그의 작품 세계는 추상, 미니멀리즘, 개념미술 이후에 구상 회화를 복권시킨 독일 신표현주의(Neo-Expressionismus)¹⁰⁾의 대표격으로 알려져 있다.

본고는 키퍼의 작품 세계를 통상적인 미술사의 경계를 넘어 고찰하고자한다. 전후 세대 작가인 키퍼의 작품들은 초유의 전쟁과 정치적 파국이 남긴 독일(서독) 특유의 ‘기억 문화’의 맥락에서,¹¹⁾ 즉 역사적 ‘트라우마(trauma)’와의 관련 속에서 새롭게 조명될 수 있다. 독일의 기억 문화를 특징짓는 ‘트라우마’가 관계적 방식의 재현을 거부하는 상흔이라는 점에 주목한다면,¹²⁾ 독일 신표현주의 미술은 현실의 경험에 대한 미적 재현이라기보다는 오히려 그러한 미적 재현의 불가능성에 대한 자의식적 표현으로 볼 수 있다. 특히 역사적 경험을 상기시키는 인물, 사건, 지명 등이 자주 등장하는 키퍼의 작품들은 역사적 트라우마의 심각한 증상인 동시에 그것의 처방적 재현을 위한 성찰로 자리매김될 수 있다.

트라우마의 증상이자 처방으로서의 미술이라는 관점은 이른바 “트라우마(체험) 이후 시대(post-traumatic century)”¹³⁾의 미술에 접근할 수 있는 방법론적 원리를 제공한다. 본고는 키퍼의 작품 세계를 분석함에 있어 주로 프로이트(Sigmund Freud)와 라캉(Jacques Lacan) 그리고 지젝(Slavoj Zizek) 등의 정신분석학 이론을 도입하고자한다.¹⁴⁾ 특히 프로이트의 트

9) Alexander and Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München, 1967); Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern* (Frankfurt a. M., 1987), pp.73-74.

10) 신표현주의에 관해서는 Brian Wallis, ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation* (Boston, Godline, 1984) 참조. 국내에서도 독일 신표현주의 미술에 대해서 일정한 소개가 이루어졌지만 서독 문화의 일반 지형과의 관계 속에서 이루어진 연구는 드물다.

11) ‘기억 문화(Erinnerungskultur)’란 독일에서 기억에 대한 문화과학적 논의를 이끈 아스만(Assmann) 부부의 용어로 기억이 문화적 창조물이라는 가정에서 출발한다. 기억이 ‘문화적’인 이유는 그것이 자연발생적이기보다는 오히려 인공적으로 구축되는 것이기 때문이다. ‘문화적 기억’이란 기록물, 텍스트, 건축물, 도상, 묘비, 사원, 기념비 또는 제의와 축제 등과 같이 제도적으로 공고화되고 조직적으로 전승되는 기억을 말한다. 이에 관해서는 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (München, 1992), p.29 이하 참조.

12) 트라우마란 전쟁이나 재앙, 사고 등과 같이 극단적 충격을 낳음으로써 정상적인 의식으로부터 분열(dissociation)되어 무의식에 억압(repression)되어 있으면서 끊임없이 환각, 악몽, 플래시백(flashback) 등의 형태로 돌발적으로 재귀하는 체험의 양상을 가리킨다. 트라우마 개념에 관해서는 Bessel A. van der Kolk and Onno van der Hart, “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma,” ed. by Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, 1995), pp.158-182; Aleida Assmann, “Stabilisatoren der Erinnerung - Affekt, Symbol, Trauma,” eds. by Jörn Rüsen, Jürgen Straub, *Die Dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein* (Frankfurt a. M., 1998), pp.135-136 참조.

13) Dori Laub, Shoshana Felman, *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York, 1992), p.1.

14) 본고는 키퍼의 작품세계를 분석하기위해 정신분석학적 관점을 도입한 Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and*

라우마와 행동화(Agieren) 이론, 승화(Sublimierung) 이론, 애도(Trauer)와 우울(Melancholie) 이론, 라깡의 응시(le regard)와 동일시(identification) 및 사물(das Ding) 이론, 그리고 숭고한 대상(sublime object)에 관한 지젝의 이론 등은 본고를 관통하는 아리아드네의 실로서 기능한다. 본고는 키퍼의 방대한 작품들 중에서 특히 전쟁의 상흔을 주제화한 몇몇 작품을 골라 특정한 문제 구도로 엮어갈 것이다. 본고의 주안점은 개개 작품을 엄밀히 해제하거나 작품들 간의 영향관계 및 연대기적 순서를 규명하는 일이 아님을 밝혀둔다. 본고가 궁극적으로 규명하고자하는 바는 트라우마의 미적 재현이란 무엇인가이다. 키퍼의 작품세계야말로 과거에 대한 나르시시즘적 고착과 선부른 의미부여를 모두 거부하고 그 트라우마적 심연을 드러낸 보기 드문 예로서 조명될 것이다.¹⁵⁾

II. ‘행동화’와 성찰 사이에서

1. 도발과 혐의

전후 세대의 작가인 키퍼가 미술사의 전당에 오를 수 있었던 것은 무엇보다 미국에서의 호평에 힘입은 바 컸다. 1987년에서 1989년에 걸쳐 미국 전역의 주요 미술관들에서 일련의 회고전이 이어지면서 가히 ‘키퍼 현상’이라고 할 정도로 폭발적인 키퍼 수용이 이루어졌다.¹⁶⁾ 이는 키퍼의 예술에 대한 그간 독일에서의 부정적인 평가에 비추어볼 때 매우 경이로운 현상이었다. 독일에서 키퍼는 “조야한 결합의 거장, 독일 이데올로기의 퇴비(堆肥), 신화를 복제하는 일야말로 그의 전공 분야”¹⁷⁾라고 폄하되어왔다. 미국에서의 인기도 정작 독일에서는 달갑지 않은 현상으로 받아들여졌다. 그것은 “어쭙잖게 교육받고 시장과 대중매체에 놀아나는 다수”가 “옛날식의 천재”를 바라는 욕망, 즉 “파블로 피카소, 마르셀 뒤샹, 앤디 워홀이 떠난 뒤 채워지지 못했던 욕망”을 다시 채우려는데 지나지 않는다는 것이다.¹⁸⁾ 심지어는 유대인들이 키퍼 작품을 많이 사들인 것도 위험한 독일적 상징들에서 짜릿함을 느끼는 일종의 “마조히즘”으로 비아냥거림을 받았다.¹⁹⁾

그렇다면 왜 키퍼는 이처럼 모국에서 괘시를 당해야만 했을까? “독일식 토속성의 과

Art after Auschwitz (Cambridge Univ. Press, 1999)에서 많은 시사점을 얻었음을 밝힌다. 그러나 Saltzman은 관점을 시사했을 뿐 명확한 정신분석학적 분석을 행하지는 못했으므로 본고가 새롭게 개척할 영역은 충분히 남아있었음도 분명히 밝혀둔다.

15) Daniel Arasse는 키퍼의 작품세계를 일종의 “기억술(arts of memory)”로 본다. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer* (London, New York, 2001), pp.65-93 참조.

16) ‘키퍼-현상’에 관해서는 Sabine Schütz, “Das ‘Kiefer-Phänomen’ Zu Werk und Wirkung Anselm Kiefer,” ed. by Eckhart Gillen, *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land* (Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwoche im Martin-Gropius-Bau, 1997), pp.584-591 참조.

17) Hanno Reuter, “Fresken fürs künftige Reich? Werkschau Anselm Kiefer in Düsseldorf,” *Frankfurter Rundschau*, no.104(May 4.1984), p.21.

18) Frank Trommler, “Germany’s Past as an Artifact,” *The Journal of Modern History*, vol.61, no.4(Dec. 1989), p.725.

19) Werner Spies, “Gebrochener Zauber: Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.24 (Jan.28, 1989); Peter Schjeldahl, “Our Kiefer,” *Art in America*, vol.76, no.3(March.1988), 124; Peter von Berg, “Engel der Nazistischen Apokalypse. Zur Anselm-Kiefer-Rezeption in den USA,” *Süddeutsche Zeitung*, no.282(Dec.7.1988), p.37.

다”²⁰⁾라는 세간의 인상은 과연 근거 있는 것인가? 독일에서의 키퍼 비판은 그 적절성 여부를 떠나 독일 기억 문화의 단면을 잘 보여준다. 전후 독일에서 민족적 유산을 거론한다는 것은 나치 과거라는 기억의 늪지대를 건너는 일로서, 자칫하면 수렁에 빠져들 위험이 있는 그곳에는 얼씬도 않는 것이 상책이었다. 물론 전후 세대는 앞 세대를 비판하며 자민족의 죄상을 폭로하는데 주저함이 없었지만, 이는 파국에 이른 민족적 유산과의 적극적 대면보다는 오히려 그로부터 벗어나는데 주안점을 두고 있었다. 독일의 전후 세대는 과거와의 단절을 통해 자신의 정체성을 구축했다.²¹⁾ 이러한 독일 특유의 기억 문화를 염두에 둔다면, 을씨년스런 숲과 대지, 장엄한 폐허, 의미심장한 북유럽 신화 등 온갖 독일적 상징들을 선보인 키퍼의 예술이 독일 사회의 일반적 합의를 무너뜨리는 도발로 보인 것은 납득할만하다.

키퍼의 작품은 분명 도발적인 측면이 있다. 더구나 그것은 도발로 오해될 소지가 있는 정도가 아니라 의도적인 도발에 가깝다. 키퍼의 친(親)나치 혐의는 초기 작품들에서 특히 두드러진다. 한 미술 잡지에 기고한 일련의 사진 모음인 「점령들 *Besetzungen*」(1975)에서 키퍼는 노골적인 나치의 모습으로 등장한다. 나치에 의해 ‘점령’된 바 있던 스위스, 이탈리아, 프랑스에서 촬영된 이 작품들 중 하나를 보면, 정면 중앙에 선 키퍼가 승마용 부츠와 바지를 착용한 채 팔을 치켜드는 히틀러식 경례를 하고 있다. 그의 뒤에는 유럽 도시에서 흔히 보이는 군주의 동상 - 여기서는 루이 14세 - 이 서있는데 칼을 치켜든 군주의 모습이 키퍼와 쌍을 이루며 호전적 분위기를 연출한다. **도판1** 이와 유사한 작품 경향을 키퍼는 이미 그의 데뷔작인 사진집 「주네를 위하여 *Für Genet*」(1969)와 「영웅적 상징들 *Heroische Sinnbilder(symboldes heroïques)*」(1969)에서 선보인 바 있었다. 이러한 작품들을 볼 때, 키퍼의 친나치 혐의는 의심의 여지가 없어 보인다.

이처럼 직접적이지는 않더라도 키퍼의 많은 작품들은 명백한 극우적 이데올로기에 물들어 있는 듯 보인다. 전쟁과 독일의 과거를 미화하는 것으로 추정되어온 대표적 그림 중 하나로 1973년 작 「노통 *Nothung*」이 있다. 이것은 게르만 신화를 소재로 한 회화 작품으로, ‘노통’은 보탄(Wotan)이라는 신이 지닌 검의 이름이다. 화면을 이루는 것은 단색의 목재로 마감된 다락방이다. 기본적으로 원근법적 구성을 보여주는 이 공간은 목재의 질감을 극대화하는 소용돌이무늬로 장식되어 마치 무대와 같은 극적인 화면을 이룬다. 다락방은 바닥과 직각을 이루는 나무 기둥들에 의해 분할되어있고 화면 전경의 바닥에 마분지로 된 한 개의 검이 솟아올라 있다. 이 검의 이름 “Nothung”이 검 위의 그림 표면에 휘갈긴 목탄 글씨로 새겨져있다. 그림 상단의 중앙부에는 천장에서 내리비치는 광선 사이로 “아버지는 내게 검을 약속하셨다. *Ein Schwert verhiess mir der Vater*”라는 글귀가 마치 계시처럼 현현한다.

도판2

다락방(Dachboden)은 독일인들의 추억이 담겨있는 토속적 공간이다. 집안의 잡동사니가 보관되는 이 은밀한 장소는 그 자체로 향수를 불러일으킨다.²²⁾ 다락방을 꾸미는 나무 또한 독일적 자연미를 풍기면서 역사의 원초적인 힘을 암시한다. 키퍼가 등장인물이 없는 텅 빈 다락방에 신화 속의 검을, 더구나 피로 얼룩진 모습으로 꽂아놓은 것은 대단히 의미심장하

20) Werner Spies, Überdosis an Teutschem: Die Kunstbiennale von Venedig eröffnet, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr.126 (June 2, 1980), p.19; Ingrid Rein, “Venedig,” *Pantheon*, vol.IV(1980), p. 332.

21) 이안 부루마, 『아우슈비츠와 히로시마. 독일인과 일본인의 전쟁기억』 (한겨레 신문사, 2002), p.91 이하.

22) Markus Bröderlin, “Attic Paintings 1973,” *Anselm Kiefer: the Seven Heavenly Places 1973-2001* (Hatje Cantz, 2002), p.38.

다. 다락방은 개인적 공간의 차원을 넘어 일종의 사극의 무대가 되며 여기서 신화 속의 보탄이 약속받은 검은 독일 민족의 재무장을 촉구하는 무언의 목소리로 등장한다.²³⁾

키퍼의 이러한 작품들은 친나치 혐의가 무색하지 않을 만큼 충분히 도발적이다. 하지만 나치 과거를 미화한다고 보기에는 썩 어울리지 않는 점들이 엿보인다. 「점령들」에서 키퍼가 보여주는 퍼포먼스는 마치 어린아이가 어른 흉내를 내는 듯하며, 「노통」의 다락방도 찬란한 역사의 무대로는 너무 협소하고 폐쇄적이라 기껏해야 자폐증 환자의 도피처 이상으로 보이는 듯하다. 다락방에 꽂힌 피 묻은 검마저도 굳은 결의를 과시하기는커녕 아버지의 부담스런 명령을 상기시킴으로써 거세(castration) 위협의 트라우마를 증상적으로 드러낼 뿐이다. 성급한 판단을 유보하고 자세히 들여다보면, 키퍼의 작품은 독일 전통에 대한 연민과 의심, 미화와 조롱, 도발과 자기 회화 사이를 줄다리기하고 있음을 알아챌 수 있다. 그렇다면 과연 작가의 진정한 의도는 무엇일까?

2. 트라우마 증상으로서의 미술

키퍼가 보여준 도발의 의미를 이해하기 위해서는 데뷔작 「영웅적 상징들」(1969)보다 두 해 앞서 출간된 미첼리히 부부의 저작 『애도 능력의 결여』에 주목할 필요가 있다. 앞서 언급했듯이, 이 저작은 과거와의 단절을 통해 자아 정체성을 획득하려했던 독일인들에게 자신의 본래적 정체성을 숨김없이 드러내주었다. 이 책에 따르면 독일인들은 과거를 애써 “억압(Verdrängung)”하려하지만 여전히 과거에 심리적으로 고착되어있다. 독일인들은 공식적으로는 희생자를 “애도(Trauer)”하는 제스처를 취하지만 마음 속 깊은 곳에서는 가해자들에게 심리적 애착을 느끼고 그들의 상실을 견디지 못해 “우울(Melancholie)”하다는 것이다. 이와 같은 미첼리히 부부의 정신분석학적 폭로는 독일의 기억 문화에 큰 전환점을 가져왔으며²⁴⁾ 그 후 몇 해 지나지 않아 데뷔작 「영웅적 상징들」로 파란을 일으킨 키퍼도 이러한 새로운 문제의식에 직간접적인 영향을 받았음은 미루어 짐작할 수 있다.

키퍼의 초기 작품 「점령들」은 정신분석학적 견지에서 볼 때, 극우파적 도발과는 전혀 다른 차원으로 해석될 여지가 있다. 독일어 단어 ‘점령(Besetzung)’은 프로이트의 정신분석학 용어로는 ‘리비도 집중’을 의미한다. 영어권에서는 ‘cathexis’라는 용어를 동일한 의미로 사용한다. 프로이트에 따르면, 리비도 집중은 자신의 충동적 에너지, 즉 리비도(Libido)를 외부 대상에 투자하여 그와 결합된 새로운 자아 정체성을 획득하는 심리적 기제이다. 만약 리비도 집중의 대상이 상실되었다면, 리비도 에너지를 점차적으로 다른 대상으로 옮겨가는 것이 정상적이며 이를 통해서 상실된 대상에 대한 “애도”도 가능해진다. 그러나 부재하는 대상과 자신을 “동일시(Identifizierung)”하며 그에 연연하는 경우, 투자할 적절한 대상을 찾지 못한 에너지는 자기 자신에게로 쏠리게 되고 바깥세상과 자아를 격리시킨다. 이러한 심리 상태를 프로이트는 “우울”이라 규정한다. 미첼리히 부부가 지적한 독일인들의 심리 상태는 바로 후자의 경우에 해당된다. 물론 이럴 경우 과거에 심리적으로 고착된 나머지, 진정한 ‘과거의 의미화 작업’이란 불가능하다. 그렇다면 히틀러 흉내를 낸 키퍼도 이러한 상태라고 보아야할까? 적어도 키퍼는 자신의 ‘리비도 집중’과 그 대상의 부재로 인한 나르시시즘

23) Donald Kuspit, “Anselm Kiefer's Will to Power,” Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* (Cambridge and New York, 1993), pp.228-236.

24) Werner Bohleber, “Trauma, Trauer und Geschichte,” eds. by Burkhard Liebsch, Jörn Rüsen, *Trauer und Geschichte* (Köln, et al., 2001), p.132 이하.

(narcissism)을 자각하고 있으며 이를 고백하고 회화화하고 있다. 미철리히 부부가 그랬듯이, 그는 이미 나르시시즘적 ‘동일시’ 자체를 문제시하고 있는 것이다.

키퍼의 도발적 작품은 나치의 ‘점령’을 미화한다기보다는 그러한 허망한 과거에 ‘점령’되어있는 독일인들의 심적 욕망을 드러낸 것으로 평가될 수 있다.²⁵⁾ 키퍼의 작품들에서 반복적으로 나타나는 파시스트적 이미지들은 구체적인 지시대상을 갖는 ‘엠블렘(emblem)’이기보다는 오히려 억압된 내면으로부터 표출되는 ‘증상(symptom)’에 가깝다. 전후 세대로까지 이어진 독일인들의 욕망과 좌절, 자아 정체성의 분열이 키퍼의 미적 고백을 통해 폭로된 것이다.²⁶⁾ 따라서 키퍼의 미술 작품은 독일의 과거가 남긴 트라우마적 증상으로, 프로이트의 정신분석학 용어를 빌리면, “반복 강박(Wiederholungszwang)”으로 자리매김될 수 있다.²⁷⁾

키퍼는 파시스트 이미지들을 손쉽게 배척해버리기보다 오히려 자신을 그와 반복적으로 동일시함으로써 전후 독일 사회의 금기를 깨고 민족적 내면의 판도라 상자를 열었다. 물론 키퍼의 미적 도발을 1980년대 보수적 기민당(CDU)의 집권에 따른 독일 사회의 전반적 우향화와 직결시키는 것은 적절치 않다. 키퍼는, 히틀러를 재평가한 영화를 통해 진정한 독일적 미학을 보여주고자 한 쾨버베르크(Hans-Jürgen Syberberg)와는 다르다.²⁸⁾ 키퍼는 결코 독일의 과거를 미화하지 않았다. 그는 자신의 작품에 대한 설명에서 히틀러와 자신을 동일시한 것이 아니라 그의 광기를 이해하기위해 그를 재연한 것임을 분명히 밝힌 바 있다.²⁹⁾ 키퍼의 초기 작품은 ‘68세대’에 일반적이던 저항 문화의 맥락에서 보아야한다. 직접 전쟁을 겪지 않은 세대의 일원인 키퍼는 사진이나 영화 등 이미지들을 통해서만 알고 있는 과거를 어떻게 기억할 것인지, 더구나 그 기억이 극심한 트라우마에 의해 손상된 경우에는 과연 어떠한지 고민했다.³⁰⁾ 그가 보기에 독일인들의 ‘과거극복’ 운운은 위선에 불과하다. 새로운 정치적 합의만으로 과거를 극복했다고 믿는 것은 “건물의 폭파로 파시즘을 패퇴시킬 수 있다고 믿는 것만큼이나 오류”이다.³¹⁾

키퍼의 작품 세계는 특정한 정치적, 미적 범주로 편입시키기에는 너무도 다층적이며 자아 분열적이다. 그것은 단순한 망각을 거부하며 파시스트적 이미지에 대한 동일시의 심리를 증상적으로 드러내는 동시에 그것을 대상화하여 관찰했다. 프로이트는 트라우마의 증상적 발현을 “행동화(Agieren)”라 명명한 바 있다.³²⁾ 키퍼의 작품들은 무의식적인 행동화와 성찰적 자의식 사이를 넘나들고 있다. 그것은 증상만이 아니라 증상에 대한 처방이며, 억압된 기억인 동시에 그 억압에 대한 기억이다. 키퍼의 작품은 역사적 트라우마가 발굴되고 다시 뒤덮

25) 키퍼의 ‘점령’을 ‘cathexis’의 의미로 해석한 예로는 Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, p.60 참조.

26) Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, p.7.

27) 프로이트 저, 박찬부 역, 『쾌락 원칙을 넘어서』 (열린책들, 1997), p.16 이하 참조.

28) 쾨버베르크의 저작 *Vom Unglück und Glück in der Kunst in Deutschland nach dem letzten Krieg* (Munich, 1990) 참조. 이에 관해서는 Eckhart Gillen, ed., *Deutschlandbilder*, p.50 참조.

29) Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer* (Chicago and Philadelphia, 1987), p.17.

30) Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth,” Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York and London 1995), pp.209-247.

31) Axel Hecht, Alfred Nemeček, “Bei Anselm Kiefer im Atelier,” *Art. Das Kunstmagazin*, no.1(Jan.1990, Hamburg), p.47.

32) 영어로는 ‘acting-out’으로 번역한다.

이기를 반복하며 그러한 끊임없는 과정만을 흔적으로 남기는 허상의 유적지,³³⁾ 기억에 대한 기억을 일깨우는 이른바 ‘기억의 터(lieux de mémoire)’라고 할 수 있다.³⁴⁾

III. 트라우마의 재현을 위하여

1. 숭고의 미학

“숭고함의 근원은 잠재적인 모순들을 은폐하지 않고 자체 내에서 철저히 극복하려는 예술의 욕구와 동일하다.”³⁵⁾ 아도르노는 그의 유명한 『미학 이론』에서 사회적, 역사적 현실에 대해 예술만이 갖는 고유한 사명을 논한 바 있다. 아우슈비츠(Auschwitz)로 상징되는 폭압적인 현실은 더 이상 미적 가상으로 가려질 수 없다. 현실에 구속되지 않는 완전한 자유를 추구하는 예술의 정신과 전면적인 소외를 야기하는 현실 사이에는 넘어서기 힘든 간극이 벌어졌다. 이제 이러한 모순을 숨김없는 부정성 속에서 드러내는 일이야말로 예술의 과제가 되었다. 추상미술을 포함한 현대 예술은 이를 위해 종래의 미적 가상에서 벗어날 필요가 있다. 왜냐하면 미의 이념은 전통적으로 이념과 현실의 조화라는 실정적 원리에 근거해왔기 때문이다. 아도르노가 대안으로 제시하는 것은 다름 아닌 “숭고(das Erhabene)”의 미학이다.³⁶⁾

숭고란 미의 이념이 부정되는 지점이다. 그것은 고통스런 현실과의 거짓 화해를 거부하고 그것의 재현불가능성을 부정적인 방식으로 보여주며, ‘부정의 부정’을 통해 도달되는 긍정성마저 거부하는 그야말로 ‘절대적 부정성’이다.³⁷⁾ 아도르노가 “아우슈비츠 이후”의 예술의

33) Saltzman은 키퍼의 작품이 ‘고고학적’이라기보다는 그 반대라고 본다. 복원보다는 차라리 매장에 가깝다는 것이다. 그녀는 이를 노출과 가림의 변증법으로 해석한다. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, pp.90-91.

34) ‘기억의 터’ 개념은 프랑스 역사가 피에르 노라(Pierre Nora)가 기획한 총 7권짜리 대저작의 제목으로서 처음 등장했다. 기억의 터는 단순히 기억의 대상이 아니라 기억 그 자체에 대한 성찰을 암시한다. 사라져가는 기억은 이제 오직 그것에 대한 성찰 속에서만 존재한다. 기억에 대한 기억을 일깨우는 매개체가 바로 기억의 터인 것이다. 그것은 어떠한 지시대상도 아니며 단지 자기 자신을 지시할 뿐이다. 이처럼 자기준거적인 기억의 터는 기억과 역사에 대해 성찰하는 일종의 메타 기억이다. 그것은 노라의 어법에 따르면 “기억과 역사의 모순적 변증법”의 한가운데에, 기억의 “형태변이”로서 모습을 드러낸다. Pierre Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, 7 vols. (Paris, 1984-1992); Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1990), passim. ‘기억의 터’ 개념에 관해서는 전진성, 『역사가 기억을 말한다』, pp.56-59 참조. 키퍼의 작품을 기억의 터로 본 예로는 Werner Spies, “Erinnerungsorte,” *Anselm Kiefer - Laß tausend Blumen blühen*, Katalog zur Ausstellung (Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 2004-2005), pp.11-25; Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (München, 2001), pp.118-130 참조.

35) 테오도르 아도르노, 『미학이론』 (문학과 지성사, 1985), p.308.

36) Theodor Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, vol.10, no.1(Frankfurt a. M., 1977), p.30 이하; 안성찬, 『숭고의 미학. 파괴와 혁신의 문화적 동력』 (유로서적, 2004), pp.181-186. 숭고의 미학은 이후 프랑스 포스트모더니스트 리오타르(Jean-François Lyotard)에게서 새로운 활력을 얻는다. 리오타르는 아도르노의 논지를 더욱 밀고 나가 현실과의 화해 가능성이나 유평의 욕망, 미라는 원리 그 자체를 아예 파괴시키고자 했다. 그에게 있어 숭고란 “표상될 수 없는 것의 표상”을 의미했으며 그것만이 아우슈비츠 이후의 현대 예술을 이끄는 유일한 이념일 수 있었다. “Presenting the Unpresentable: The Sublime,” *Artforum*, no.20(April.1982), pp.64-49; Lyotard, “The Sign of History,” ed. by Andrew Benjamin, *The Lyotard Reader* (Oxford, 1989), pp.293-411.

37) 테오도르 아도르노, 『부정의 변증법』 (한길사, 2005), pp.236-238; 아도르노, 『미학이론』, pp.304-311.

원리로서 제공한 숭고의 미학은 키퍼의 미술에 그대로 적용될 수 있다. 키퍼는 이미 호소력을 상실한 파시스트 이미지들을 차용하여 주제와 형식이 모두 도발적이고 오리무중이며 거칠기 이를 데 없는 작품들을 창조하였다. 그의 작품을 평가함에 있어 좁은 의미의 ‘아름다움’이라는 용어는 적절치 않아 보인다. 그의 작품 중 어떤 것도 완결된 의미를 제공해주지 않는다. 애써 현실을 설명하지도, 물론 대안을 제시하지도 않는다. 이들이 보여주는 것이라고는 오직 ‘절대적 부정성’이다. 도상적 이미지의 부정, 미적 형식성의 부정, 더 나아가 기대되는 모든 의미의 부정이 키퍼의 작품 세계를 관통하고 있다.

철학자 지젝(Slavoj Zizek)에 따르면, 숭고함이란 “결여를 객체화”한다는 점에서 역설적이다. 그것은 “표상의 영역 자체 속에서 표상 불가능한 것의 차원을 부정적인 방식으로 보여주는 대상의 역설”로서 그러한 “숭고한 대상” 속에 숭고한 것이란 아무 것도 없다.³⁸⁾ 제목이나 문자를 통해 고시된 대상을 찾아볼 수 없는 키퍼의 화면과 오브제는 지젝이 언급한바 그대로 ‘결여를 객체화’한다. 그것은 고시된 대상을 찾으려하는 관람자에게 항구적인 실패를 안겨줌으로써 대상이 ‘표상불가능’함을 경험하게 해주는 ‘역설적인 대상’이다.

키퍼의 신표현주의는 미적 형식성을 절대화한 모더니즘 경향과는 달리, 역사적 트라우마의 절대적 부정성, 그 숭고함을 중심 원리로 삼는다. 물론 키퍼의 의향은 역사에 대한 관심을 불러일으키는데 있지 않다. 그가 작가로서 지위를 굳힌 1980년대는 역사에 대한 향수로 넘쳐나던 시절이었다. 세계 대전이 끝나고 급격한 역사의식의 퇴조가 이루어진 후 오랜만에 다시 역사가 문화의 패권을 장악했다. 그런데 이때의 역사는 시간과 공간의 정연한 질서, 현실과 가상의 선명한 차이, 주체와 타자의 상호 관계를 결여하고 오로지 무한대의 정보와 불명확한 이미지들만을 증식하는 일종의 상품자본, 소위 ‘문화재 산업(heritage-industry)’으로 전락했다.³⁹⁾ 키퍼는 바로 이러한 현상에 대한 문제의식에서 출발하여 그 타개책으로 역사적 트라우마의 숭고함을 전면에서 드러내고자했다. 어떠한 값싼 의미부여나 상품으로의 치장에도 저항하는 ‘숭고한’ 트라우마의 (비)존재, 마치 블랙홀처럼 비어있는 증혁의 주위를 무단히 회전하는 은하계가 바로 키퍼의 작품 세계인 것이다.⁴⁰⁾

3. 재현의 형식

그렇다면 이러한 숭고의 미학을 통해서 어떻게 구체적으로 역사적 트라우마의 재현이 가능할까? 재현의 불가능성을 어떻게 재현할 수 있는가? 이를 위해서는 숭고함과 속됨의 변주가 필요했다. 키퍼의 작품에 등장하는 기념비적 도상들은 웅대한 자태를 드러내면서도 동시에 아우라(aura)가 상실된 빛바랜 모습을 띤다. 이러한 모순된 분위기를 연출하기위해 키퍼는 다양한 장르와 매체들을 혼용시켰다. 설치 작업, 사진, 콜라주, 회화 등의 장르를 넘다든 그의 작업에는 지푸라기, 모래, 납, 재, 불탄 나무, 구리철사 등 다양한 재료들이 동원된

38) 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 숭고한 대상』 (인간사랑, 2001), p.328 이하.

39) 이 개념의 발원지는 영국이다. 이에 관한 학문적인 분석으로는 Robert Hewison, *The Heritage Industry* (London, 1987); Raphael Samuel, *Theatres of Memory*, vol.1: *Past and Present in Contemporary Culture* (London, 1994)를 들 수 있다.

40) 한 인터뷰에서 키퍼는 다음과 같이 피력한 바 있다. “모든 회화나 문학과 이에 관계되는 모든 것은 실로 말로는 표현할 수 없는 어떤 것, 우리가 그 중심에 들어설 수 없는 블랙홀이나 분화구 같은 것의 주위를 맴도는 것일 뿐이다. 우리가 주제에서 포착하는 것은 그 분화구의 기슭에 놓인 돌맹이의 성격에 불과하다. 그것들은 바라건대 그 중심에 항상 더 가까이 놓였으면 하는 둥근 궤도 속의 이정표들이다.” 악셀 헥트, “작은’ 개인의 시간과 ‘큰’ 세계의 시간,” 『월간미술』 (1990.11), p.83.

다.⁴¹⁾ 또한 칼, 지팡이, 불, 책, 팔레트, 날개 등과 같은 환유적, 제유적 모티프들이 재현과 추상 사이의 시각적 긴장을 이룬다. 그러나 무엇보다 눈에 띄는 것은 기성화된 텍스트와 이미지들에 의존하여 이들을 상호 병치하는 구성 방식이다. 이와 같은 소위 ‘혼성모방(pastiche)’과 ‘상호텍스트성(intertextuality)’의 구성 방식을 통해 이질적인 함의를 지니는 기호들이 상호 갈등하고 절충되면서 다층적인 의미의 망을 만들어낸다.⁴²⁾ 그것은 친근하면서도 낯설고, 위압적이면서도 우스꽝스럽다.

1980년 작 「성상과괴 논쟁 *Bilderstreit*」은 작품 스스로 재현의 형식에 대해 근본적 물음을 던지는 작품이다. 화면에는 세 대의 장난감 탱크가 조각난 팔레트를 에워싸고 교전을 벌이고 있다. 20세기 세계대전이 남긴 트라우마와 그것의 미적 재현이 빛나는 갈등은 여기서 신적인 존재를 물질적으로 형상화하는 것이 과연 정당한가에 관한 고대의 해묵은 논쟁에 비유되고 있다. 키퍼는 스스로의 질문에 대한 해답을 작품의 형식 그 자체에서 구했다. 여기서 그림의 재료와 장르 및 매체는 마구 뒤섞여있다. 모래는 물감에 용해되고 물감은 사진으로 교체되며 사진은 다시 캔버스의 표면으로 녹아들어간다. 이러한 형태변이(metamorphosis)는 마치 기억의 지난한 과정을 형상화해주는 듯하다. 결국 이 작품은 트라우마의 미적 재현이란 원형적 경험을 복원하는 것과는 다른 차원의 것임을 암시한다. 트라우마를 재현한다함은 단순히 과거 사실의 재연이 아니라, 그 충격과 고뇌의 심연을 변화된 시대에 걸맞는 새로운 형식으로 표현해내는 것을 의미한다. **도판3**

순전히 기법적인 측면에서만 본다면 이러한 작업은 앤디 워홀(Andy Warhol)을 위시한 미국의 팝 아트의 영향이거나⁴³⁾ 또는 잭슨 폴록(Jackson Pollock)식 추상표현주의의 영향일 수 있다.⁴⁴⁾ 문자와 이미지가 갈등을 일으킨다는 점에서는 또한 개념미술의 영향력도 추정해볼 수 있다.⁴⁵⁾ 키퍼의 작품은 흔히 ‘포스트모던 역사화’로 규정된다. 그러나 잊지말아야 할 것은 서구의 전통적인 역사화 장르에서 중요시되었던 사실 복원의 원칙과 그림 표면에 대한 주목이라는 모더니즘의 강령, 그 어느 것도 키퍼의 작품 세계를 설명하지 못한다는 점이다. 물론 양자의 결합이라는 설명도 불충분하기는 마찬가지다. 키퍼에게서 중요한 것은 추상이나 구상, 모더니즘이나 포스트모더니즘과 같은 대립 구도보다는 트라우마의 재현 가능성 여부에 관한 끈질긴 물음이다. 키퍼의 작품 세계 전체를 혼성성(hybridity)으로 특징지을 수 있다면, 이는 기법상의 문제라기보다는 관점의 문제로 보아야 마땅하다.

키퍼는 고급문화를 대중문화를 따지지 않고 독일인들의 기억에 각인되어있는 제반 이미지들을 불러 모아 이들을 소통하게 하는 ‘기억의 터’를 건설하였다. 이 가상의 공간에서는 이미지들이 자신의 과거를 말하고 서로의 역할을 연출해보면서 ‘형태변이’를 도모한다.⁴⁶⁾ 이미지들은 어느덧 특정한 대상을 지시하는 본연의 역할을 떠나 스스로에 대해 되묻는, 소위

41) Matthew Biro, "Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust," *The Yale Journal of Criticism*, vol.16, no.1(2003), p.113.

42) 키퍼 작품의 ‘상호텍스트성’에 대한 분석으로는 김승호, “시와 그림 - 안젤름 키퍼의 연작과 파울 첼란의 <죽음의 둔주곡>,” 「미술사학보」, 제22집(2004), pp.63-103 참조.

43) Andreas Huyssen, "The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany," *New German Critique*, no.4.(Winter, 1975), pp.77-97.

44) Peter Schjeldahl, "Our Kiefer," *Art in America*, vol.76, no.3(March 1988), p.118; Frank Trommler, "Germany's Past as an Artifact," pp.724-725.

45) Peter Schjeldahl, "Our Kiefer," p.125.

46) Nicole Fugmann, "The Gestalt Change of Postmodern Critique: Anselm Kiefer's Spatial Historiography," *New German Critique*, no.75(1998), pp.95.

자기준거성(self-referentiality)을 획득한다. 이제 이미지들은 더 이상 관람자가 인지하거나 동일시할 수 있는 대상이 아니며, 오히려 관람자를 소외시킴으로써 관람자가 관계적인 기억을 탈피하여 자신의 기억 속에 묻혀있던 트라우마를 자각하도록 돕는다.

1976년 작 「바루스 Varus」는 독일의 숲 속을 ‘기억의 터’로 삼아 전쟁에 대한 독일인의 기억들을 소통시켰다. 이 작품은 200×270cm의 기념비적 크기와 제목에서 역사화의 풍모를 띤다. 바루스는 독일 민족의 탄생으로 신성시되어온 토이토부르크(Teutoburg) 숲 전투에서 게르만족의 영웅 아르미니우스(헤르만)에게 패한 로마 장군의 이름(Quintilius Varus)이다. 제목에 비추어 볼 때, 이 작품의 화면은 토이토부르크 숲 전투를 연상시킨다. 그러나 그림에서 전쟁을 구체적으로 암시하는 것이라고는 숲 속의 길에 뿌려져있는 핏덩이들과 화면 전체에 산만하게 흩어져있는 이름들뿐이다. 이 작품은 역사화로 보기가 힘들며 그렇다고 단순한 풍경화도 아니다. **도판4**

분석적으로 볼 때, 「바루스」에는 세 개의 상이한 차원들이 ‘혼성’되어 있다. 먼저 상향(上向)의 시점을 지닌 깊은 원근법적 화면의 곳곳에 나치 과거의 유산을 암시하는 기호들이 나타난다. 예를 들어 전경에 나타나는 “Hermann”이라는 이름 자체가 독일 민족주의를 부추기는 구호이며 그 밖에 ‘독일의 정신적 영웅들’인 von Schlieffen, Kleist, Hölderlin, Königin Luise 등의 이름이 나온다. 또한 을씨년스런 숲의 모습도 그 자체로 나치의 악명 높은 ‘피와 땅(Blut und Boden)’ 이데올로기를 연상시키는데, 양편에는 완고하게 직립해있는 짙은 밤색의 큼직한 나무들이 보이며 그 위에서 자라나는 가지들이 마치 무대의 장막과도 같은 모습을 이루며 천개의 꼭지점에서 만난다. 나무들을 옆에 끼고 화면의 전경을 이루며 원근법적 소실점으로 시선을 끌어당기는 숲 속의 길은 독일 민족사의 진행을 보여주는 극 무대처럼 꾸며져 있다. 그러나 이와 같은 재현적 요소들은 모더니즘적 표면 처리에 의해 위반되고 만다. 나무줄기 일부가 두꺼운 끈과 같이 늘어져있고 이 대각선을 따라 흰 색의 물감이 바람에 날리는 실처럼 흩뜨려져 소실점으로 이끌어지는 길을 방해한다. 명암이 극도로 배제된 채 거친 붓놀림으로 꾸며진 화면은 원근법에 저항하는 모더니즘 회화 특유의 평면성을 보여준다. 이처럼 구상적 재현과 추상 사이에 놓인 이 작품에 제3의 차원을 부여하는 것이 바로 그림 표면을 수놓는 핏자국들과 이름들이다. 특히 가장 큰 이름인 검은 블록 글자형의 “Varus”는 마치 그림 앞에 스크린이 설치되어 그 위에 찍어진 듯 보인다. 이 스크린이 그림과 관람자 사이를 매개한다. 관람자는 오직 이 스크린을 거쳐서만 이미지들에 접근할 수 있다. 그들은 익숙하게 여겨왔던 이미지들로부터의 소외를 경험하며 결국 자신의 기억에 대해 반추해보게 된다. 관람자는 결국 재현의 일부가 된다.⁴⁷⁾

키퍼의 「바루스」는 결국 전쟁이 아니라 전쟁이 남긴 트라우마를 주제화한 것으로 볼 수 있다. 가상의 스크린은 이미지와 관람자 사이에 아이러니적인 거리를 창조함으로써 양자의 관계를 도치, 프로이트의 용어를 빌면, “전이(Übertragung)”시킨다. 이 스크린이야말로 원근법적 주체로서의 관람자가 사라지면서 그 대신 그/그녀의 트라우마가 목격되는 장소이다. 만약 독일인들이 쉽게 동일시할 수 있는 이미지를 창조하는 것이 목적이었다면 키퍼는 본 작품의 제목을 로마 장수 바루스가 아니라 독일 영웅 헤르만으로 달았어야 마땅하다.

키퍼는 관람자를 작품의 내적 요소로 끌어들이기는 했지만, 독자적 창조자로서의 작가 개념을 거부하여 모더니즘을 전복시키는데 주력하지는 않았다. 그의 작품에서 ‘해석학적 비결정성(hermeneutic undecidability)’의 요소를 찾는다면,⁴⁸⁾ 이는 관람자의 자율성을 강조한

47) Anna Brailovsky, “The Epic Tableau: Verfremdungseffekte in Anselm Kiefer's Varus,” *New German Critique*, no.71(1997), pp.132-133.

것이라기보다는 오히려 관람자의 트라우마가 거꾸로 ‘응시’되도록 하는 새로운 미적 형식의 창조로 보아야할 것이다.

IV. 작품세계의 변천

1. 퍼포먼스, 지푸라기 그리고 낚

키퍼의 미술 작품은 역사적 트라우마의 증상이자 그 증상에 대한 성찰로 특징지을 수 있다. 나치 체제와 패전의 기억은 전후 독일에서 오래도록 ‘억압’되어왔고 키퍼는 그 억압의 이면에 놓인 심리적 고착을 문제 삼았다. 잃어버린 것을 향한 은밀한 충동은 나르시시즘적인 ‘동일시’의 심리를 낳으며 결국 현실과의 괴리 속에서 참을 수 없는 ‘우울’함으로 이어진다. 키퍼는 바로 이러한 우울함을 직시하고자했다. 그의 작품들은 나치에 의해 오염된 독일의 이미지 유산을 증상으로서 드러낸다.

사실 우울이란 적극적으로 사고될 필요가 있다. 프로이트에 따르면 우울은 충동의 억압이 불가능할 때 돌과구를 여는 방법이다.⁴⁹⁾ 성공적 억압을 위해서는 리비도 에너지를 다른 대상에게로 옮길 수 있어야하므로, 우울하다는 것은 이것이 여의치 않을 만큼 트라우마가 심각하다는 것을 뜻한다. 우울함이란 지극히 인간적인 호소이다. 따라서 그것은 억지로 저지해야할 일이 아니라 자신의 심리적 고착을 깨닫고 변화된 현실을 스스로 인정할 수 있게 됨으로써만 극복된다. 물론 우울함의 심리에는 다분히 기만적인 측면도 있다. 철학자 지젝이 간파했듯이, 그것은 실제로는 가진 적이 없던 대상을 소유하려한다.⁵⁰⁾ 실제로 그 고통을 나누지 않은 자가 고통의 당사자와 공감한다는 것은 솔직하지 않다. 이렇게 본다면 전후 세대의 작가인 키퍼가 동시대 자국민들의 우울을 적극적으로 드러내는 동시에 희화화한 점은 대단히 성찰적이라 하지 않을 수 없다.

프로이트에 따르면, 트라우마에 시달리는 자는 오로지 “애도 작업(Trauerarbeit)”에 의해서만 다시금 “자유롭고 장애없이” 살 수 있다.⁵¹⁾ 사라진 대상에 대한 집착을 버리지 않는 한 건강한 자아 정체성을 획득하기란 실로 불가능하다. 하지만 애도 작업이란 결코 쉬운 일이 아니다. 설부른 애도 운운은 트라우마를 감출뿐이다. 그것은 ‘리비도 집중’의 대상을 끊임없이 바꿔가지만 그럼에도 트라우마는 사라지지 않고 ‘반복 강박’적 증상으로 찾아든다. 예술가 키퍼는 우울과 애도의 이와 같은 긴장 관계를 자신의 작품 속에 고스란히 담았다. 그리고 이 긴장을 해소하기보다는 이를 보다 깊이 성찰할 수 있는 나름의 관점을 제시했다.

단계론적으로 볼 때, 키퍼의 작업은 자신의 우울함을 직접적으로 표출시키는 방식으로 시작되었다. 「주네를 위하여」, 「영웅적 상징들」, 그리고 이후의 「점령들」에서 보이는 퍼포먼스의 사진 작업이 바로 그것이다. 이 작업들에서는 스승 요셉 보이스트로부터의 영향이 강하게 드러난다.⁵²⁾ 1980년 베니스 비엔날레에 초대될 때까지 키퍼의 초기 작품은 회화나

48) Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* (New York, Cambridge Uni. Press, 1998), pp.75-134.

49) 리비도 이론과 나르시시즘의 문제에 관해서는 지그문트 프로이트, 『정신분석 강의』 (열린책들, 2006), pp.553-577 참조.

50) Slavoj Žižek, *Did Somebody say Totalitarianism* (Verso, 2002), p.141 이하.

51) Sigmund Freud, “Trauer und Melancholie,” (1917) *Gesammelte Werke*, vol.10, pp.427-446.

관화, 사진 등 장르에 개의치 않고 ‘플릭서스’식 도발을 자행했다. 오랜 ‘억압’의 장벽을 깨고 우울함을 폭로하기위해서는 이러한 ‘행동화’의 방식이 효과적이었다.

1980년을 전후로 키퍼의 작품은 문화비평가 호이센(Andreas Huyssen)이 말한 이른바 “기념비적 우울(monumental melancholy)”의 단계를 밟는다.⁵³⁾ 우울은 이제 나름의 미적 형식을 획득해가게 된다. 이 단계에서는 주로 유화 작업이 이루어졌는데, 이들은 캔버스를 매체로 사용하기는 하지만 모래나 재, 지푸라기 등과 같은 자연소재를 첨가함으로써 회화성을 탈피하여 일종의 오브제가 되어버린다. 자연소재는 독일의 사라진 민족 유산에 대한 심리적 고착을 암시하며 거대하고 적적해 보이는 오브제에 황량한 정조를 배가시킨다. 우울함은 여기서 극치에 달한다.⁵⁴⁾

한 명증한 예로 1981년 작 「실내 *Innenraum*」를 들 수 있다. **도판5** 그을음으로 가득한 폐허화된 ‘실내’ 공간을 보여주는 이 작품은 유화를 바탕으로 사진과 목판을 첨가하고 거기에 지푸라기와 재 등을 부착시켰다. 이들 자연소재의 사용으로 폐허의 우울한 느낌은 한층 더해진다. 회화성을 거부하는 이 회화 작품은 높은 시점을 지닌 과장된 원근법이 평면성의 요소들에 잠식되어버리는 키퍼 특유의 화면 구성을 보여준다. 암굴처럼 텅 빈 공간에는 인기척이 없으며 그 한가운데서 햇불만이 이글거리고 있다. 이 햇불은 키퍼의 작품에 자주 등장하는 모티프로써 모든 것을 연소시키는 파괴적 힘을 은유하는 동시에 죽은 이들을 기리는 제의적 엄숙함을 자아낸다.⁵⁵⁾ 지하 납골당을 연상시키는 이 공간은 사실 나치 집권기에 ‘총통의 남자’ 알베르트 슈페어(Albert Speer)가 지은 총통 관저의 실내를 폐허의 모습으로 차용한 것이다. 이는 천장의 사각 문양이 대리석 바닥에서 반복되고 있는 형상에서 확인된다.⁵⁶⁾ 결국 이 폐허의 모습은 권력의 무상함을 나타내는 도상일 뿐만 아니라 억압된 기억이 머무는 무의식의 공간일 수 있다. 관람자는 이 작품에 접하여 마치 독일사의 심연으로 빨려 들어가는 느낌을 받는다.

본래 트라우마는 정상적 기억에서 분열(dissociation)되어 자아의 깊숙한 곳으로 도피한다. 그러한 깊숙한 장소, 즉 무의식에는 억압된 기억의 이미지들이 망령처럼 떠돈다. 키퍼의 창문 없이 폐쇄된 어두컴컴한 실내 공간은 바로 이러한 무의식의 영역을 시각화한 도상으로 볼 수 있다.⁵⁷⁾ 그러나 키퍼는 역사적 트라우마를 좁은 ‘실내’에 폐쇄시키지만은 않았다. 불타버린 대지의 형상을 통해서도 역사적 트라우마는 증상적으로 드러난다. 독일의 신성한 ‘피와 땅’은 독일인들이 자아 정체성을 확인하던 동일시의 지점이었으나 패전을 겪으며 우울한 잿더미의 이미지로 변모된 바 있다. 1982년 작 「뉘른베르크 *Nürnberg*」는 지푸라기로 뒤덮인 목초지를 보여준다. 뉘른베르크는 나치를 상징하는 도시이다. 여기서 매해 나치

52) 키퍼와 보이스의 관련성에 대해서는 Matthew Biro, “Representation and Event,” p.117 이하 참조.

53) Huyssen, “Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth,” p.220.

54) Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, pp.162-210. 쿠스핏은 키퍼의 작품을 독일 신표현주의 특유의 우울과 나르시시즘으로 설명한다. Donald Kuspit, “Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity,” Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, pp.222-227. 키퍼 작품의 기념비적 면모가 야기시키는 영적 체험에 대해서는 Martina Sauer, “Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers,” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol.51, no.2(2006), pp.183-210 참조.

55) 불의 모티프에 관해서는 Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, p.60 참조.

56) Huyssen, “Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth,” p.213.

57) Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, p.69.

전당대회가 개최되었으며 유명한 국제 사법재판을 통해 나치에 대한 단죄 또한 행해진 곳이다. 그런데 이러한 역사적 도시가 이 작품에서는 인기척 없이 내버려진 듯한 모습으로 등장한다. 사실 이것은 풍경화라기보다는 하나의 오브제에 가깝다. 회화적 원근법을 무화시키고 있는 지푸라기의 물성 그 자체가 돌이킬 수 없는 상실을 웅변한다. 역사적 기억을 상실한 이 역사적 장소의 이미지에도 ‘기념비적 우울’의 미학은 여지없이 관철되고 있다. **도판6**

1990년대에 들어 창조된 키퍼의 작품들은 우울함을 일으키는 오브제로서 구체적 대상성을 획득하고 있다. 「멜랑콜리아 Melancholia」(1991)에서는 캔버스가 완전히 자취를 감추고 대신 순전한 사물의 형체가 나타난다. 그것은 납으로 만든 모형 비행기다. 2차세계대전 시 공중전에 사용되었을 법한 모습의 이 비행기는 작록한지 오래인양 돌처럼 굳어있다. 그리고 그 왼쪽 날개 위에 미증유의 수정 다면체가 등장한다. 비행기가 다시 날아오르지 않는 한 다면체가 계속해서 비행기를 억누르고 있을 것임은 분명하다. **도판7**

이 다면체는 주지하다시피 독일 르네상스의 대가 뒤러(Albrecht Dürer)의 유명한 동판화 「멜랑콜리아 1 Melancholia I」(1514)에 나오는 다면체이다. 그것은 멜랑콜리아, 즉 우울 체질을 지닌 천재가 기하학 탐구에 사용하는 도구 중 하나다. 천재는 날개를 달고 있으면서도 세상의 본질에 이르지 못하고 덧없이 사변만을 펼치는 자기 자신에 대한 회의에 빠진 채 주저앉아 있다. 다면체는 점성술에서 우울과 기하학(지성)을 대변하는 별인 토성(Saturnus)의 빛을 받고 있다.⁵⁸⁾ **도판8** 키퍼의 다면체도 예술가의 우울을 암시해준다. 2000년대에 제작된 「멜랑콜리아 Melancholia」(2004)에서도 예의 다면체가 등장하는데, 그것은 밀짚 더미로 뒤덮여 황야와 같은 인상을 주는 캔버스 위에 매달려있다. 뒤러의 다면체가 토성의 빛에 휩싸여 있는데 반해, 키퍼의 다면체는 납으로 된 구름을 끼고 있는데, 점성술에서 납이 토성의 속성으로 간주되고 있음을 염두에 둘 때, 뒤러와 키퍼 양자의 다면체는 동일한 기운을 품고 있음을 알 수 있다. 여기에 황야의 음산한 분위기까지 곁들여져 우울함은 극대화된다. **도판9**

억압되었던 트라우마가 순전한 사물의 형체로 드러나게 됨에 따라 이제 그것에 대한 심리적 고착은 점차 해소되고 ‘기념비적 우울’의 미학은 ‘숭고의 미학’으로 수렴되어간다. 트라우마의 재현 불가능성을 재현하는, 보다 정확히 말하자면, 재현 불가능성 그 자체인 트라우마를 재현하는 것이 바로 숭고의 미학이다. 이를 위해 키퍼가 선택한 재료는 다름 아닌 납이다. 그 특유의 창백한 색감과 무거움, 그리고 말라붙은 듯한 재질로 인해 납은 빛바랜 이미지를 창출하기에는 제격이다. 그러나 납의 상징성은 거기에 그치지 않는다. 불에 의해 쉽게 주조될 수 있는 가소성 있는 금속인 납은 중세에 연금술의 기본 재료로 쓰였던 만큼, 가장 빛바랜 것을 가장 숭고한 것으로 반전시키는 새로운 미학에 대한 은유일 수 있다.⁵⁹⁾

납은 우울에서 애도로 반전하는 키퍼의 미적 여정을 물질적으로 체현한다. 물론 이 ‘반전’은 한 단계를 종결짓고 더 높은 단계로 ‘진전’한 것을 의미하지는 않는다. 키퍼는 결코 우울

58) 에르빈 파노프스키, 『인문주의 예술가 뒤러』 (한길아트, 2006), pp.96-135; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Colorado, 1972), p.73 이하; Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (München, 2000), p.204 이하.

59) 납의 재료적 특성에 관해서는 Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, pp.229-237; Saltzmann, 82-84; Cordula Meier, *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst* (Essen, 1992), pp.170-203 참조. 키퍼는 1980년대 중반 이후에 가서야 산화된 납을 주된 재료로 사용하지만, 이때가 물론 처음은 아니었다. 키퍼의 책 연작에 속하는 「부헨 지방의 연소(燃燒) Ausbrennen des Landkreises Buchen」(1975)는 납이 사용된 초기의 오브제다. 키퍼는 일련의 캔버스에 납을 입히고 탄화(炭化)시킨 후 책으로 엮었다. “부헨(Buchen)”은 키퍼가 거주하는 지역의 이름이지만 동시에 독일어 단어 책(Buch)의 복수형이다. 전혀 글을 읽는 용도로는 쓰일 수 없이 탄화된 ‘책들’은 역사적 트라우마를 은유적으로 표현한다.

함을 벗어던지고자한 적이 없다. 납으로 된 오브제가 트라우마를 완전히 대변할 수 있는 것도 아니다. 완전히 재현될 수 있는 트라우마는 트라우마가 아니다. 우울은 트라우마를 손쉽게 대상화하는 것에 썩기를 막는다는 점에서 일종의 경고음과도 같은 것이다. 철학자 크리스테바(Julia Kristeva)에 따르면, ‘멜랑콜리’라는 개념의 핵심은 상실을 애써 부인하는데 있지 않고 오히려 상징적 영역, 즉 재현의 영역으로부터의 분리에 있다. 예술가의 우울함이 창조적 예술의 근거가 될 수 있는 것은 재현의 한계에 대한 긴장감의 유지 때문이다.⁶⁰⁾

우울과의 긴장 관계를 끊지 않으면서 키퍼는 서서히 애도의 작업에 막을 올린다. 독일의 민족적 유산에 대한 심리적 고착을 해소함으로써 이제는 독일 민족에 의해 희생된 사람들에 대한 애도도 점차로 가능해진다. 아우슈비츠의 참상을 다룬 유대 시인 파울 켈란(Paul Celan)의 시 「죽음의 푸가 *Todesfuge*」를 차용하여, 그 시의 후렴구에 나오는 독일 여성과 유대 여성의 비극적 운명을 교차시킨 연작 「너의 황금색 머리, 마르가레테 *Dein goldenes Haar, Margarethe*」(1981)와 「너의 잿빛 머리, 술라미트 *Dein aschenes Haar, Sulamith*」(1981) 등은 전쟁과 학살의 희생자들에 대한 애도의 정신이 배어있다.⁶¹⁾ 이 연작의 하나인 「술라미트 *Sulamith*」(1983)는 우울과 애도가 교차하는 독특한 그림이다. **도**

판10

이 작품은 키퍼 특유의 음울한 공간을 보여준다. 벽돌로 이루어진 아치형 실내 공간은 잿빛으로 얼룩져있는데, 이는 지하 납골당을 연상시킨다. 키퍼의 이전 작품들과는 달리 낮은 시점의 원근법으로 구성된 화면은 바닥의 타일과 아치의 벽돌이 더해져 관람자의 시선을 더욱 깊숙한 곳으로 이끈다. 이 원근법적 화면의 소실점 부분에는 여타의 그림들에서처럼 촛대 위에 불꽃이 흐늘거리고 있다. 일곱 개의 불꽃은 그 촛대가 유대교 회당(synagogue)에서 사용되는 메노라(menorah)임을 알려준다. 그림에서 가장 특이한 것은 제목이다. ‘술라미트’는 파울 켈란의 시에 나오는 유대 여인의 이름으로서, 괴테의 파우스트는 물론, 구약성경 아가서의 솔로몬의 노래에도 등장하는 유서 깊은 이름이지만 이 그림 안에서는 왼쪽 상단에 눈에 띄기도 힘들만큼 작게 새겨져 있다. 언뜻 보기에 이 작품은 색 바랜 독일적 이미지를 연출함으로써 또다시 우울함을 자극하는 것으로 보인다. 1999년도 실제로 이 그림의 이미지는 나치 건축가 빌헬름 크라이스(Wilhelm Kreis)가 만든 ‘독일의 전쟁 영웅들을 위한 봉안실’의 사진을 차용한 것이다.

그러나 이 작품은 제목과 내용의 불일치로 인해 색다른 체험을 야기한다. 독일 전몰장병들을 위한 기념 공간이 그들이 불태운 유대인들의 화장터의 이미지로, 그림으로써 결국 그들에 의해 희생된 유대인들을 추모하는 공간으로 반전되는 것이다. 관람자가 이 이중적 공간과 자신을 동일시할 가능성은 거의 없어 보인다. 관람자가 만나는 것은 오직 잿빛으로 얼룩진 텅 빈 공간일 뿐이다.⁶²⁾ 이처럼 특유의 심리적 거리를 창출하는 작품 「술라미트」는 우울에서 애도로 반전하는 키퍼 작품 세계의 면모를 엿보게 한다. 키퍼의 ‘애도 작업’은 우울을 지양하기보다는 오히려 우울의 한가운데서, 우울을 인정함으로써 가능했던 것이다.

2. ‘숭고한 대상’으로서의 팔레트

60) Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York, 1989), pp.6-10; Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst 1993).

61) Huyssen, “Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth,” pp.224-227.

62) Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer und Art after Auschwitz* (Cambridge, 1999), p.35; 김혜숙, 『안젤름 키퍼의 [술라미트](1983) 연구』, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문 (2003).

“미술의 종말”을 선언한 미국 철학자 단토(Arthur Danto)는 그 후 자신의 선언은 ‘순수 미술(fine arts)’이라는 배타적 관념에 기초한 종래의 미술사 내러티브가 와해되고 있다는 의미였음을 분명히 한 바 있다.⁶³⁾ 단토의 선언이 이루어진 1980년대 초에 키퍼 또한 미술사 전통 자체의 붕괴를 강하게 의식하며 이를 자신의 작품 속에 담고 있었다. 물론 키퍼에게 있어서 예술가로서의 관심은 독일인으로서의 역사적 관심과 직결되어 있다. 나치 체제의 종말은 독일 이미지 유산의 총체적 파국을 가져왔던 만큼, 전후 세대의 작가 키퍼는 독일의 민족사적 유산의 폐허와 미술사의 폐허라는 양편의 폐허 사이에서 자신의 정체성을 문제삼아야 했다.

키퍼의 예술가로서의 자의식을 가장 극명하게 드러내는 모티프는 다름 아닌 화가의 팔레트다. 팔레트는 예술가로서의 키퍼의 자아 정체성을 나타내는 ‘환유’적 상징이다. 팔레트의 모티프는 애도와 우울의 변증법이 만들어내는 궤적을 따라 다양한 변주를 창출해냈다. 팔레트는 초기에는 풍경이나 건물 위에 불청객처럼 나타난다. 1974년 작 「네로가 그리다 *Nero malt*」에서 팔레트는 불타버린 대지 위에 스크린처럼 등장한다. 네로는 주지하다시피 로마를 불태운 폭군이며 광적인 예술 애호가다. 여기서 팔레트는 독일의 파국에 책임을 느끼며 이를 불안하게 응시하는 눈처럼 묘사되고 있다. **도판11**

「이카루스 - 브란덴부르크 지방의 모래 *Ikarus - märkischer Sand*」(1981)에서 팔레트는 불청객을 넘어 세상으로부터 완전히 버림받은 듯 보인다. 이 작품에서는 한 쌍의 날개가 달린 팔레트가 땅으로 추락하고 있다. 이 날개는 제목으로 볼 때, 그리스 신화 속의 주인공 이카루스의 날개를 나타내는 것으로 보인다. 부제는 그림 속의 이카루스가 추락하는 땅이 그리스가 아니라 독일 동북부의 옛 프로이센(Preußen)령 ‘마르크 브란덴부르크(Mark Brandenburg)’의 황야 지대임을 알려준다. 하늘로 날아오르려다가 추락하고 마는 이카루스의 신화를 차용해 키퍼는 예술가의 비극적 운명을 암시한다. 그런데 그림 속의 이카루스는 신화에서와는 달리 태양의 열기에 녹아서가 아니라 땅으로부터 올라오는 불길에 의해 추락당하고 있다. 이는 대공포의 화염에 추락당하는 비행기를 연상시킴으로써 예술가를 역사의 희생자로 자리매김한다. 여기서 키퍼는 이카루스와 독일 예술가로서의 자신을 동일시하며 자기 연민에 빠져 있는 것으로 보인다.⁶⁴⁾ **도판12**

「익명의 화가에게 *dem unbekanntem Maler*」(1983)에서 팔레트는 새로운 위상을 얻게 된다. 그것은 더 이상 불청객이 아니라 명백한 주인으로서 폐허의 한가운데 자리 잡고 서있다. 신고전주의적 풍모의 거대한 기둥들 사이에서 체단처럼 보이는 받침대 위에 만들어진 검은 팔레트는 나뭇의 아우라를 띤다. 물론 그것은 부정적 아우라이다. 여기서 예술가는 역사의 희생자만이 아니라 동시에 가해자로 묘사되고 있다. 나치 체제에 많은 화가, 조각가, 건축가들이 일조했던 사실이 예술가 키퍼에게 떨칠 수 없는 트라우마였음은 검은 팔레트의 모티프를 통해 증상적으로 드러나고 있다.⁶⁵⁾ **도판13**

「익명의 화가에게」는 일견 ‘기념비적 우울’의 정조를 보여주지만 전혀 다른 차원으로

63) Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, 1981), chap.4; Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, 1997). 그 밖에 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahre* (München, 2002) 참조.

64) Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, p.65; Zdenek Felix, “Palette mit Flügeln,” *Anselm Kiefer* (Museum Folkwang Essen, Whitechapel Art Gallery London, 1981/82), p.11; Arasse, *Anselm Kiefer*, pp.97-115.

65) Sabine Schütz, “Das Kiefer-Phänomen,” p.586.

해석될 여지도 있다. 그림의 정중앙에서 모든 빛을 흡수하는 듯 보이는 검은 팔레트는 어떠한 동일시의 시선도 허용하지 않는다. 그것은 모든 것의 중심에 있으면서도 모든 것을 거부하는 중핵이라는 점에서 트라우마의 도상으로 해석될 수 있다. 낯선 사물로서의 팔레트는 다른 작품에서 더욱 명징하게 드러난다. 1977년부터 1978년까지의 팔레트 연작들에서 키퍼는 처음으로 납으로 된 팔레트의 모티프를 창조하였다. 1977년 작 「팔레트가 붙어있는 나무 *Baum mit Palette*」에서 팔레트는 마치 거미와도 같이 보이는 하나의 뚜렷한 사물로서 나무를 그린 유화 위에 부착되어 있다. **도판14** 이후 납 팔레트에는 날개가 붙여져 더욱 자유로운 물질적 현존을 누리게 된다. 1985년 작 「날개달린 팔레트 *Palette mit Flügeln*」는 납과 강철, 놋쇠 등을 재료로 만들어진 오브제로서 팔레트가 마치 맹금이 날아오르려는 듯한 모습을 띠고 있다. 팔레트는 자신의 무게 외에는 더 이상 아무런 제약도 받지 않는 듯 보인다. **도판15**

독립된 오브제로서 등장한 팔레트는 다른 대상물들과 소원한 관계를 갖는다. 그것은 ‘한 부분이면서 그 부분이 아닌 것’이다.⁶⁶⁾ 팔레트란 본래 여타의 재현을 낳는 장소이면서도 그 자신은 재현을 허용하지 않는다는 점에서 키퍼의 미적 전략에는 안성마춤인 모티프다. 라캉식으로 말하자면, 그것은 주체의 기표(signifiant)적인 표상의 불가능성을, 그 공백의 자리를 메우는 “사물(das Ding)”이다.⁶⁷⁾ 라캉은 프로이트의 “승화(Sublimierung)” 이론이 편협하다고 보았다. 프로이트는 원초적인 리비도를 사회적으로 수용할만한 차원, 즉 제도, 종교, 학문, 예술 등으로 “승화”시킬 수 있다고 보았는데,⁶⁸⁾ 라캉의 시각으로는, 이는 리비도 집중의 대상을 옮기는 일에 불과하다. 욕망은 욕망의 대리물만으로는 완전히 충족될 수 없다. 프로이트 방식의 승화를 거부하는 것이 바로 라캉이 선취하고 지적이 부각시킨 “숭고한 대상(sublime object)”이다. 물론 이 대상에 숭고함을 부여하는 것은 그것이 지닌 본질적인 속성이 아니라 그것의 구조적인 자리라는 점을 인식할 필요가 있다. 그것은 오직 부재(不在)를 통해서만 욕망의 대상이 된다. 숭고한 대상이란 이처럼 재현의 항구적인 실패를 경험하게해주는 대상으로서 트라우마의 사물적 구현이다.⁶⁹⁾

숭고한 대상은 동일시의 시선을 “응시”로 맞대응한다.⁷⁰⁾ 앞서 살펴본 독일의 이미지 유산에 대한 동일시는 지적이 말하는 “상징적 동일시”에 해당된다. 그것은 주체가 일정한 사회적-상징적 영역 속에서 자신에게 배정된 위치와 스스로를 동일시하는 것이다. 이를 통해 주체는 사회적으로 유효한 정체성을 획득한다. 그러나 숭고한 대상은 주체로서는 동일시하기 힘든 어두운 장막으로서 오히려 그쪽에서 주체를 ‘응시’하며 주체들에게 각자의 위치를 배정한다.

66) Andrew Benjamin, “Present Remembrance: Anselm Kiefer’s Iconoclastic Controversy,” *Art, Mimesis and the avant-garde: Aspect of a philosophy of Difference* (London, 1991), p.82.

67) Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan*, Book VII (London, 1992), pp.43-84, pp.101-114, pp.129-30; Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford University Press, 2000), p.15 이하, p.39. 기존의 연구에서는 팔레트를 주로 예술가로서의 키퍼 자신으로 해석해왔다. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, p.65 참조. 예외적으로 Daniel Arasse는 팔레트를 히틀러로 해석한다. Arasse, *Anselm Kiefer*, pp.89-90 참조. 본고는 이들과는 다른 해석을 제시한다.

68) Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt a. M., 2001).

69) 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, pp.327-328; Julia Kristeva, *Black Sun*, pp.13-15.

70) 라캉의 ‘응시(le regard)’ 개념에 관해서는 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* (New York, 1981), p.72 이하; 주은우, 『시각과 현대성』 (한나래, 2003), pp.77-96 참조.

이처럼 ‘숭고한 대상’으로 ‘승화된’ 키퍼의 팔레트는 독특한 아우라를 지닌다. 그것은 트라우마의 사물적 구현으로서 트라우마를 초래한 역사적, 미적 대상들을 ‘응시’한다. 팔레트 바깥의 세상은 이 ‘숭고한’ 응시에 의해 비로소 참모습을 드러낸다. 키퍼의 작품을 보는 관람자들도 팔레트의 응시를 받으며 자신의 트라우마와 분열된 정체성을 되돌아보게 되는 것이다. 이처럼 팔레트는 예술가로서의 키퍼의 자아 정체성을 나타내는 ‘환유’적 상징일 뿐만 아니라 세상을 향한 어떤 ‘응시’다. 물론 그 응시의 주체는 예술가도 관람자도 아닌 ‘숭고한 대상’이다. 그것은 우리가 욕망하는 대상의 결여를 재현함으로써 결국 우리를 욕망하게 한다.

V. 나오는 말

“회화란 애도하는 일”이라는 이브-알랭 부아(Yve-Alain Bois)의 언명⁷¹⁾은 독일 예술가 안젤름 키퍼의 작업에 그대로 적용될 수 있다. 독일의 민족사적, 미술사적 전통에 대한 연민과 의심, 미화와 조롱, 도발과 자기 회화 사이를 줄다리기한 키퍼의 작품들은 초유의 전쟁과 정치적 파국이 남긴 독일 특유의 기억 문화의 맥락에서 해석될 필요가 있다. 본고는 주로 정신분석학 이론들을 동원하여 전후 세대 예술가인 키퍼의 작품들을 역사적 트라우마의 증상이자 처방으로서 조명하였다.

키퍼는 단순한 망각을 거부하며 오래도록 ‘억압’되어온 독일의 이미지 유산을 반복 강박적 증상으로서 드러내어 독일인들의 우울과 자아 정체성의 분열을 공론화했다. 무의식적인 ‘행동화’와 성찰적 자의식 사이를 넘나든 그의 예술적 여정은 증상인 동시에 증상에 대한 처방이며, 억압된 기억인 동시에 그 억압에 대한 기억이다. 전후 세대의 작가 키퍼는 미술 작품이 기억에 대한 기억을 일깨우는 이른바 ‘기억의 터’로서 기능할 수 있는 최상의 예를 보여주었다.

키퍼의 도발은 초기에는 독일에서 배척당했으나 미국에서의 호평에 힘입어 1980년대를 거치며 점차로 독일에서도 긍정적으로 평가받을 수 있었다. 키퍼의 도발이 초기에 몰이해된 것은 그 도발의 역설이 충분히 감지되지 못했기 때문이다. 본고는 키퍼의 작품 세계를 ‘숭고의 미학’으로 규정하여 도상적 이미지의 부정, 미적 형식성의 부정, 더 나아가 기대되는 모든 의미의 부정을 통하여 재현 불가능한 트라우마를 재현하는 새로운 형식을 부각시켰다. 이와 같은 ‘부정의 부정’을 위해서는 다양한 장르와 매체들을 혼용시킬 필요가 있었다. 이질적인 함의를 지니는 기호들은 상호 갈등·절충하면서 ‘형태변이’를 이루어냄으로써 결국 다층적인 의미의 망을 만들어낸다.

1980년대를 거치며 키퍼에 대한 평가만이 아니라 그의 작품 세계 자체도 큰 폭으로 변모한다. 본고는 이러한 변화를 우울과 애도의 변증법으로 자리매김했다. 초창기 퍼포먼스의 도발을 시작으로 지푸라기 등과 같은 자연소재의 사용을 통한 ‘기념비적 우울’의 단계를 거쳐 납으로 만든 낫선 오브제를 통해 ‘애도 작업’으로 비상한 키퍼의 여정은 단순한 ‘발전’이나 ‘지양’이 아니라 변증법적 진자 운동으로 보는 것이 적절할 것이다. 키퍼의 미적 ‘애도 작업’은 우울과의 긴장 관계를 끊지 않으면서도 독일의 민족적 유산에 대한 심리적 고착을 해소함으로써 점차로 독일 민족에 의해 희생된 사람들에 대한 애도로 나아갔다.

본고는 최종적으로 팔레트의 모티프를 통해 트라우마 극복을 위해 예술의 가능성은 어디

71) Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge, Mass., 1992), pp.229-244.

까지인지에 관한 키퍼의 해답을 추적해보았다. 팔레트는 예술가로서의 키퍼의 자아 정체성을 나타내는 ‘환유’적 상징일 뿐만 아니라 세상을 향한 어떤 ‘응시’다. 그런데 그 응시의 주체는 예술가도 관람자도 아닌 ‘숭고한 대상’이다. 그것은 재현불가능성의 이름인 트라우마의 사물적 구현으로서 우리가 욕망하는 대상의 ‘결여를 객체화’해준다. 이처럼 키퍼는 잃어버린 과거에 대한 나르시시즘적 고착과 설부른 의미부여를 모두 거부하고 그 트라우마적 심연을 드러내는 것을 예술의 사명으로 보았다.

철학자 아도르노는 예술이 불가능해진 시대에도 예술은 고통받는 사람들을 위해 여전히 필요하다고 말한 적이 있다. 키퍼의 생각도 별반 다르지 않았다. 예술은 고통 자체를 벗게 할 수는 없지만, 적어도 고통을 호도하는 허식을 벗겨낼 수 있는 힘을 지니고 있다. 한 미술사가와의 인터뷰에서 키퍼는 자신의 생각을 다음과 같이 피력한 바 있다. “예술은 책임을 떠안아야하지만 예술이기를 그쳐서는 안 된다.”⁷²⁾

키워드:

역사적 트라우마, 행동화, 우울, 애도, 숭고의 미학, 응시, 기억의 터

keyword:

historical trauma, acting-out, melancholy, mourning, aesthetics of the sublime, gaze, lieux de mémoire

72) Donald Kuspit, “Interview with Anselm Kiefer,” Jeanne Siegel, *Art Talk* (New York, 1988), p.86.

국문초록

독일의 민족사적, 미술사적 전통에 대한 연민과 의심, 미화와 조롱, 도발과 자기 회화 사이를 줄다리기한 키퍼의 작품들은 초유의 전쟁과 정치적 파국이 남긴 독일 특유의 기억 문화의 맥락에서 해석될 필요가 있다. 본고는 주로 정신분석학 이론들을 동원하여 전후 세대 예술가인 키퍼의 작품들을 역사적 트라우마의 증상이자 처방으로서 조명하였다. 키퍼는 단순한 망각을 거부하며 오래도록 '억압'되어온 독일의 이미지 유산을 반복 강박적 증상으로 드러내어 독일인들의 우울과 자아 정체성의 분열을 공론화했다. 무의식적인 '행동화'와 성찰적 자의식 사이를 넘나든 그의 예술적 여정은 증상인 동시에 증상에 대한 처방이며, 억압된 기억인 동시에 그 억압에 대한 기억이다. 키퍼의 작품 세계는 한마디로 '숭고의 미학'으로 규정할 수 있다. 그것은 도상적 이미지의 부정, 미적 형식성의 부정, 더 나아가 기대되는 모든 의미의 부정을 통하여 재현 불가능한 트라우마를 재현하고자했다.

키퍼 작품 세계의 변화는 우울과 애도의 변증법으로 설명될 수 있다. 초창기 퍼포먼스의 도발을 시작으로 지푸라기 등과 같은 자연소재의 사용을 통한 '기념비적 우울'의 단계를 거쳐 납으로 만든 낫선 오브제를 통해 '애도 작업'으로 비상한 키퍼의 여정은 우울과의 긴장 관계를 끊지 않으면서도 독일의 민족적 유산에 대한 심리적 고착을 해소함으로써 점차로 독일 민족에 의해 희생된 사람들에게 대한 애도로 나아갔다.

팔레트의 모티프를 통해 키퍼는 트라우마 극복을 위한 예술의 가능성을 타진해보았다. 팔레트는 예술가로서의 키퍼의 자아 정체성을 나타내는 '환유'적 상징일 뿐만 아니라 세상을 향한 어떤 '응시'다. 그런데 그 응시의 주체는 예술가도 관람자도 아닌 '숭고한 대상'이다. 그것은 재현불가능성의 이름인 트라우마의 사물적 구현으로서 우리가 욕망하는 대상의 '결여를 객체화'해준다. 이와 같은 방식으로 키퍼의 예술은 잃어버린 과거에 대한 나르시시즘적 고착과 선부른 의미부여를 모두 거부하고 그 트라우마적 심연을 드러낼 수 있었다.

영문초록

From Melancholy to Mourning: Historical trauma in the artworks of Anselm Kiefer

Jin-Sung Chun (Busan National University of Education)

Anselm Kiefer is acknowledged as one of the most distinguished and polemical German artist since the Second World War. Huge catalogues of his artworks place themselves in the context of the peculiar memory culture of Germany which was primarily shaped by traumatic war experiences and political catastrophe. Originating from the psychoanalytical theories, this paper argues that Kiefer's artworks both functioned as a symptom and a remedy of the historical trauma.

Kiefer, as a postwar artist, explored the German image-reservoir and attempted to monumentalize it in his own fashion. Such provocation resulted in opening the

Pandora's box of postwar German psyche, which was familiar with repressing its traumatic past and also impregnated with the process of self-dissociation, such as melancholy. Kiefer's dealing of fascist icons is not necessarily linked to his preoccupation with fascism but should be interpreted as a compulsion to repeat the trauma. His art-world specifically represents an artist's pendulum that swings between "acting-out" and self-reflection, where the term "aesthetics of the sublime" symbolizes the swing.

The absolute negativity in Kiefer's works was intended to represent the unrepresentable trauma, since the aesthetics of the sublime refuses any "sublimation" of irredeemable loss and any facile replacement of "melancholy" by the "mourning." A true mourning, in the eyes of Kiefer, never precludes an earnest confrontation with the melancholy, but rather presupposes it. This paper contrived to follow his artistic trajectory, which circulates from melancholy to mourning.

From the rude performances over the monumental melancholy to the self-distancing mourning works, Kiefer's art-world figured out a way to represent and forget the intractable trauma. Through the multi-medial uses and misuses of the hybrid historical images, Kiefer finally reaches the "sublime objects" in the sense of Lacan and Žižek which tends to represent the trauma in the form of a "thing(das Ding)," whose "gaze" plays a role in awakening spectator's self and his/her traumatic past. In Kiefer's work it appears in the motif of artist's palette.

참고문헌 목록

- 김승호, "시와 그림 - 안젤름 키퍼의 연작과 파울 첼란의 <죽음의 둔주곡>," 「미술사학보」, 제22집(2004), pp.63-103
- 김혜숙, 『안젤름 키퍼의 [슬라미트](1983) 연구』, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문 (2003)
- 박지윤, 『안젤름 키퍼의 작품을 통해서 본 포스트모던 시대의 역사화』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문 (1999)
- 부루마, 이안 저, 정용환 역, 『아우슈비츠와 히로시마. 독일인과 일본인의 전쟁기억』 (한겨레 신문사, 2002),
- 아도르노, 테오도르, 『미학이론』 (문학과 지성사, 1985)
- 아도르노, 테오도르, 『부정의 변증법』 (한길사, 2005)
- 안성찬, 『승고의 미학. 파괴와 혁신의 문화적 동력』 (유로서적, 2004)
- 전진성, "과거는 청산되어야 하는가? - 독일의 '과거극복' 개념에 비추어 본 한국의 '과거청산,'" 『역사가 기억을 말한다. 이론과 실천을 위한 기억의 문화사』 (휴머니스트, 2005), pp.155-183
- 주은우, 『시각과 현대성』 (한나래, 2003)
- 지젝, 슬라보예, 『이데올로기라는 숭고한 대상』 (인간사랑, 2001)
- 파노프스키, 에르빈, 『인문주의 예술가 뒤러』 (한길아트, 2006)
- 프로이트, 지그문트 저, 박찬부 역, 『쾌락 원칙을 넘어서』 (열린책들, 1997)
- 프로이트, 지그문트 저, 임홍빈, 홍혜경 역, 『정신분석 강의』 (열린책들, 2006)
- 헥트, 악셀, "'작은' 개인의 시간과 '큰' 세계의 시간," 『월간미술』 (1990.11), pp83-88
- Adorno, Theodor, "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?" Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe, Stichworte, Anhang* (1960) (Frankfurt a. M., 1977), pp.555-572
- Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer* (London, New York, 2001)
- Assmann, Aleida, "Stabilisatoren der Erinnerung - Affekt, Symbol, Trauma," eds. by Jörn Rüsen, Jürgen Straub, *Die Dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein* (Frankfurt a. M., 1998), pp.135-136

- Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (Frankfurt a. M., 2006)
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis* (München, 1992)
- Bartmann, Dominik, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Reich* (Berlin, 1985)
- Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahre* (München, 2002)
- Benjamin, Andrew, *Art, Mimesis and the avant-garde: Aspect of a philosophy of Difference* (London, 1991)
- Biro, Matthew, "Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust," *The Yale Journal of Criticism*, vol.16, no.1(2003), pp.113-146.
- Biro, Matthew, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* (New York, Cambridge Uni. Press, 1998)
- Bohleber, Werner, "Trauma, Trauer und Geschichte," eds. by Burkhard Liebsch, Jörn Rüsen, *Trauer und Geschichte* (Köln, et al., 2001), pp.131-145
- Bois, Yve-Alain, *Painting as Model* (Cambridge, Mass., 1992)
- Brailovsky, Anna, "The Epic Tableau: Verfremdungseffekte in Anselm Kiefer's Varus," *New German Critique*, no.71(1997), pp.115-138
- Brüderlin, Markus, *Anselm Kiefer: the Seven Heavenly Places 1973-2001* (Hatje Cantz, 2002)
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, 1981)
- Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, 1997)
- Doering-Manteuffel, Anselm, *Die Bundesrepublik Deutschland in der Ära Adenauer* (Darmstadt, 1983)
- Gilmour, John C., *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World* (Philadelphia, 1990)
- Felix, Zdenek, "Palette mit Flügeln," *Anselm Kiefer* (Museum Folkwang Essen, Whitechapel Art Gallery London, 1981/82), pp.11-13
- Freud, Sigmund, "Trauer und Melancholie," (1917) *Gesammelte Werke: Werke aus den Jahren 1913-1917*, vol.10, pp.427-446
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt a. M., 2001)
- Fugmann, Nicole, "The Gestalt Change of Postmodern Critique: Anselm Kiefer's Spatial Historiography," *New German Critique*, no.75(1998), pp.90-108
- Giordano, Ralph, *Der zweite Schuld oder von der Last ein deutscher zu sein* (München, 1987)
- Haskel, Francis, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past* (New Haven, 1993)
- Hecht, Axel and Nemeček, Alfred, "Bei Anselm Kiefer im Atelier," *Art. Das Kunstmagazin*, no.1(Jan.1990, Hamburg), pp.30-48
- Hewison, Robert, *The Heritage Industry* (London, 1987)
- Huyssen, Andreas, "The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany," *New German Critique*, no.4.(Winter, 1975), pp.77-97.
- Huyssen, Andreas, "Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth," Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York and London 1995), pp.209-247
- Kleßmann, Christoph, *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955* (Bonn, 1982)
- Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York, 1989)
- Kuspit, Donald, "Interview with Anselm Kiefer," Jeanne Siegel, *Art Talk* (New York, 1988)
- Kuspit, Donald, "Anselm Kiefer's Will to Power," Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* (Cambridge and New York, 1993), pp.228-236
- Kuspit, Donald, "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity," Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, pp.222-227
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* (New York, 1981)
- Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan*, Book VII (London, 1992)
- Laub, Dori and Felman, Shoshana, *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York, 1992)
- Lyotard, Jean-François, "Presenting the Unpresentable: The Sublime," *Artforum*, no.20(April.1982), pp.64-49
- Lyotard, Jean-François, "The Sign of History," ed. by Andrew Benjamin, *The Lyotard Reader* (Oxford, 1989), pp.293-411
- Mitscherlich, Alexander and Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München, 1967)
- Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern* (Frankfurt a.

- M., 1987)
- Meier, Cordula, *Anselm Kiefer. Die Rückkehr des Mythos in der Kunst* (Essen, 1992)
- Nora, Pierre, ed., *Les lieux de mémoire*, 7 vols. (Paris, 1984-1992)
- Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1990)
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Colorado, 1972)
- Paret, Peter, *German Encounters with Modernism 1840-1945* (Cambridge, 2001)
- Pensky, Max, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst 1993)
- Rein, Ingrid, "Venedig," *Pantheon*, vol.IV(1980)
- Reuter, Hanno, "Fresken fürs künftige Reich? Werkschau Anselm Kiefer in Düsseldorf," *Frankfurter Rundschau*, no.104(May 4.1984)
- Roellecke, Gerd, "Der Nationalsozialismus als politisches Layout der Bundesrepublik Deutschland," *Der Staat* 28(1989)
- Rosenthal, Mark, *Anselm Kiefer* (Chicago and Philadelphia, 1987)
- Rosenthal, Norman, *German Art in the 20th Century* (London, 1985)
- Saltzman, Lisa, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz* (Cambridge Univ. Press, 1999)
- Samuel, Raphael, *Theatres of Memory*, vol.1: *Past and Present in Contemporary Culture* (London, 1994)
- Sauer, Martina, "Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Entscheidungsprozeß im Werk Anselm Kiefers," *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol.51, no.2(2006), pp.183-210
- Schjeldahl, Peter, "Our Kiefer," *Art in America*, vol.76, no.3(March.1988), pp.116-126
- Schütz, Sabine, "Das 'Kiefer-Phänomen' Zu Werk und Wirkung Anselm Kiefer," ed. by Eckhart Gillen, *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land* (Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwoche im Martin-Gropius-Bau, 1997), pp.584-591
- Silverman, Kaja, *World Spectators* (Stanford Uni. Press, 2000)
- Spies, Werner, "Überdosis an Teutischem: Die Kunstbiennale von Venedig eröffnet," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr.126 (June 2, 1980)
- Spies, Werner, "Gebrochener Zauber: Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.24 (Jan.28, 1989)
- Spies, Werner, "Erinnerungsorte," *Anselm Kiefer - Laß tausend Blumen blühen*, Katalog zur Ausstellung (Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 2004-2005), pp.11-25
- Syberberg, Hans-Jürgen, *Vom Unglück und Glück in der Kunst in Deutschland nach dem letzten Krieg* (Munich, 1990)
- Trommler, Frank, "Germany's Past as an Artifact," *The Journal of Modern History*, vol.61, no.4(Dec. 1989), pp.724-735
- van der Kolk, Bessel A. and van der Hart, Onno, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma," ed. by Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, 1995), pp.158-182
- von Berg, Peter, "Engel der Nazistischen Apokalypse. Zur Anselm-Kiefer-Rezeption in den USA," *Süddeutsche Zeitung*, no.282(Dec.7.1988)
- Wagner, Monika, *Allegorie und Geschichte* (Tübingen, 1989)
- Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (München, 2001), pp.118-130
- Wallis, Brian, ed., *Art after Modernism: Rethinking Representation* (Boston, Godline, 1984)
- Wölfflin, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers* (München, 2000)
- Zizek, Slavoj, *Did Somebody say Totalitarianism* (Verso, 2002)

도판목록

1. 「점령들 Besetzungen」, 1975, published in *Interfunktionen*, Köln, photo 9, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York

2. 「노퉁 Nothung」, 1973, Oil and charcoal on burlap, with oil and charcoal on cardboard, 300×432cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
3. 「정상파괴 논쟁 Bilderstreit」, 1980, Oil, emulsion, shellac, and sand on photograph, mounted on canvas, with woodcut 290×400cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
4. 「바루스 Varus」, 1976, Oil and acrylic on burlap, 200×270cm, Van Abbemuseum, Eindhoven
5. 「실내 Innenraum」, 1981, Oil, acrylic, emulsion, straw, and shellac on canvas, with woodcut 287×311cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
6. 「뉘른베르크 Nürnberg」, 1982, Acrylic, emulsion, and straw on canvas, 280×380cm, Collection of Eli and Edythe L. Broad, Los Angeles
7. 「멜랑콜리아 Melancholia」 1991, lead airplane, 320×442×167cm, Lia Rumma Collection, Napoli
8. 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer), 「멜랑콜리아 1 Melencolia I」, 1514, engraving, 24×18.6cm, B.74(181), Courtesy of the Philadelphia Museum of Art
9. 「멜랑콜리아 Melancholia」, 2004, Oil, acrylic, and emulsion on canvas with glass polyhedron, 281×382cm, Private collection
10. 「솔라미트 Sulamith」, 1983, Oil, acrylic, emulsion, straw, and shellac on canvas, with woodcut, 290×370cm, Saatchi Collection, London
11. 「네로가 그리다 Nero malt」, 1974, Oil on canvas, 220×300cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, München
12. 「이카루스 - 브란덴부르크 지방의 모래 Ikarus - märkischer Sand」, 1981, Oil, emulsion, shellac, and sand on photograph, mounted on canvas, 290×360cm, Saatchi Collection, London
13. 「익명의 화가에게 dem unbekanntem Maler」, 1983, Oil and acrylic, emulsion, shellac and straw on woodcut and canvas, 280×280cm, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
14. 「팔레트가 붙어있는 나무 Baum mit Palette」, 1977, Oil on canvas, with lead, 275×191.5cm, Private Collection (courtesy Sonnabend Gallery), New York
15. 「날개달린 팔레트 Palette mit Flügeln」, 1985, Lead, steel, and tin, 280×350×100cm, Private collection