

현대미술에서의 아카이브 담론과 ‘아카이브 아트’의 재고찰

Archival Discourse in Contemporary Art and the Rethinking of “Archival Art”

이혜린(Hyerin Lee)

E-mail: leehr@mju.ac.kr

명지대학교 기록정보과학전문대학원 객원교수



논문접수 2024.1.15

최초심사 2024.1.18

게재확정 2024.1.24

ORCID

Hyerin Lee
https://orcid.org/0009-0007-5204-9729

초 록

본 연구는 현대미술의 아카이브 담론으로서 ‘아트 아카이브’와 ‘아카이브 아트’의 기초 개념을 정리하고, 아카이브적 특성에도 불구하고 미술작품이라는 매체적 특수성으로 인해 기록학에서는 크게 주목하지 않았던 아카이브 아트를 새롭게 고찰한다. 동시대 미술의 새로운 경향으로 받아들여지고 있는 아카이브 아트는 ‘아카이브 구조나 방법론을 활용하는 미술작품이나 미술실천’을 의미한다. 지금까지 아카이브 아트 관련 연구의 주된 특징은 권력자에 의해 평가 및 선별되었기에 아카이브를 신뢰할 수 없는 대상으로 평가하고, 미술가가 공적 영역에서 소외되고 결락된 역사를 새롭게 구축한다는 점에서 대항 서사로 평가하는 것이다. 이러한 접근은 반아카이브적 관점으로 현대 아카이브를 비판하면서도 아카이브를 작품의 핵심적인 정체성으로 내세우는 모순적 특성을 드러낸다. 따라서 지금까지 전개된 주요 논의들은 기록의 진본성을 존중하고 기록 정보를 활용해 자신의 논리를 강화하는 사례를 포괄하지 못하고, 심지어 이들과 대치된다는 점에서 한계를 드러낸다. 본 연구에서는 기록학의 측면으로 아카이브 아트를 재정리해 유형을 분류하고, 각각의 특성을 분석할 것이다. 미술가가 활용한 아카이브 개념을 전통적인 기록학의 측면에서 접근하려는 시도는 미술작품이 지닌 본래의 미적 가치를 인정하면서도 이를 기록학의 연구 대상으로서 확대한다는 점에서 의미가 있다.

ABSTRACT

This study provides a synthesis of the fundamental concepts of “art archives” and “archival art” while undertaking a reconsideration of the latter. Archival art refers to “artworks or art practices that utilize archival structures or methodologies.” Accepted as a new trend in contemporary art, archival art is evaluated as a counternarrative and reconstructs histories that are marginalized and omitted from the public sphere. This approach reveals the contradictory nature of criticizing the contemporary archive from an anti-archival perspective while simultaneously presenting the archive as a core identity of the work. Given the limited research on archival art, often with potential contradictions regarding record authenticity, this study expands the concept of archival art, includes archaeological aspects, classifies types, and analyzes their characteristics. By approaching artists’ use of archives from a traditional archaeological lens, this study broadens the scope of the examination.

Keywords: 아트 아카이브, 아카이브 아트, 아카이브 열병, 아카이브 충동, 아카이브 실천
art archives, archival art, archive fever, archive impulse, archiving practice

© 한국기록관리학회

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided that the article is properly cited, the use is non-commercial and no modifications or adaptations are made.

1. 시작하는 글

1990년을 전후로 아카이브는 사회 전반에서 중요한 쟁점으로 다루어졌고, 관련 논의는 공공기록의 체계적 관리와 보존의 필요성을 넘어 문화의 다양한 영역으로 확대되었다. 그중에서도 미술계는 아카이브를 가장 적극적으로 채택한 분야 중 하나이다. 물론 학술적 용어로서의 ‘아카이브’에 대한 고민 없이, 전시 관련 도록이나 작품집 등을 모아놓은 자료실을 아카이브로 혼동하거나, 출처와 맥락을 알 수 없는 종이 더미를 아카이브로 평가하면서 마치 유행처럼 오용하는 문제를 유발하기도 했다. 그럼에도 아카이브의 필요성과 중요성을 끊임없이 피력한 다양한 주장은 여러 시행착오를 거치면서 아카이브를 사회에 정착시키고, 활용 범위를 확장하는 데 주요하게 작용했다.

새로운 개념으로서 기록학 용어인 아카이브가 현대미술¹⁾에 끼친 영향력은 크게 두 가지로 분류할 수 있다. 첫 번째는 미술작품을 비롯해 미술²⁾의 범주에 있는 미술가, 단체, 전시, 행사 등과 관련된 기록물 그 자체를 의미하거나 이런 기록물을 수집하고 관리하여 연구하는 기관으로서 ‘아트 아카이브(Art Archives)’³⁾이다. 아트 아카이브는 작품만으로는 이해하기 어려운 미술가의 삶과 철학, 나아가 개인의 영역을 통찰할 수 있는 정보를 제공하는 역할을 한다. 2000년대 이래로, 아트 아카이브에 대한 요구는 공공기록을 넘어 미술 기록을 체계적으로 관리하고 연구해야 한다는 주장에 힘을 싣게 되었고, 관련 기관의 설립 기반으로 작용하였다. 국내에서 아트 아카이브로 평가할 수 있거나 구축 단계에 있는 기관으로는 국립현대미술관, 국립아시아문화전당, 서울시립미술관, 아르코예술기록원, 백남준 아트센터, 경기도미술관, 부산시립미술관, 경남도립미술관, 광주시립미술관, 전북도립미술관 등이 있다. 2000년대 후반부터 이와 관련한 연구도 꾸준히 발표되어, 1. 아트 아카이브 설립의 필요성 2. 기관별 아트 아카이브 구축 사례 3. 아트 아카이브의 수집 및 정리, 서비스 영역에서 새로운 체계를 제안하는 주제들이 주를 이루고 있다. 이처럼 아카이브에 대한 관심과 수요가 증가하면서 미술 영역 안에서 아카이브의 보존과 관리, 연구와 관련한 활발한 논의가 이루어지고 있다.

아카이브가 미술계에 끼친 영향력 두 번째는 ‘아카이브 아트(Archival Art)’이다. 아카이브에 대한 관심은 작가나 작품과 관련한 기록물을 전시하는 아카이브 전시로 이어졌고, 나아가 기록 생산이나 수집, 분류 등 ‘아카이브의 구조나 방법론 등을 활용한 미술작품이나 미술실천’을 뜻하는 아카이브 아트로 확대되었다. 아카이브 아트는 관련 연구가 미흡하여 이를 아카이브 미술이나 리서치 미술로 표현하기도 하고, Archival Art, Archive Art, Archiving Art 등 영문명에서도 명칭에 대한 합의가 이루어지지 않고 있다. 물론, 모든 사람이 아카이브 아트의 본질을 연구하고 통일된 개념을 수용할 필요는 없다. 하지만 기록학계에서조차 아트 아카이브와 아카이브 아트의 차이점을 인식하지 못한 채, 두 개념을 혼재해 사용하고 있는 것은 공공영역에만 편중된 학계의 관심을 방증하는 것이라 할 수 있다. 기록학계에서는 아직 주목받지 못했지만, 미술계에서는 적극적으로 흡수하고 있는 아카이브 아트 관련 주요 논문들은 주로 자크 데리다(Jacques Derrida)나 미셸 푸코(Michel Foucault), 발터 벤야민(Walter Benjamin), 할 포스터(Hal Foster) 등이 언급한 아카이브를 기본 개념으로 받아들이고(강수미, 2014; 김남시, 2016; 김연희, 김홍중, 2020; 김향숙, 2011; 김혜민, 장민한, 2021; 김혜민, 2022; 백영주, 2012; 이슬비, 2020; 이주연, 2018; 조사라, 2022; 조선령, 2016), 그중에서도 ‘아카이브 열병(Archive Fever)’과 ‘아카이브 충동(Archive Impulse)’을 적극적으로 수용하는 추세이다.

- 1) 본 연구에서 다루는 아카이브 개념이 현대미술에 국한된 것은 아니지만, 2000년대 이후 아카이브가 사회의 주요한 의미로 부상하면서 논의되기 시작한 아트 아카이브와 아카이브 아트의 쟁점을 정리한다는 측면에서 현대미술 혹은 미술계로 표현한다.
- 2) 본 연구에서의 ‘미술’이라는 용어를 예술로 사용할 수도 있으나, 기록학의 범주에서 평가할 때 다른 예술 영역과 혼란을 일으킬 가능성이 있어 미술로 기재하였다. 같은 맥락으로 미술가 역시 예술가나 작가 등의 표현이 있으나 미술가로 기재한다.
- 3) 아트 아카이브는 ‘아트’의 개념상, 폭넓게 미술 아카이브, 공연 아카이브, 음악 아카이브 등 다양한 예술 영역 관련 기록물 혹은 기록물을 수집하고 관리하는 기관으로도 이해할 수 있으나, 이 논문에서는 ‘아카이브 아트’와 같은 단어를 사용하지만 대비되는 내용을 강조하려는 의도로 ‘아트 아카이브’로 표기한다.

반대로, 기록학의 영역에서 아카이브 아트를 분석한 이경래(2020)는 미술계에서 부상하고 있는 새로운 미술 경향으로서 아카이브 아트의 성격을 살펴보고, 기록학적 함의를 정리하였다. 특히 할 포스터가 주장한 '아카이브 충동'은 아카이브 그 자체가 하나의 작품이 되거나 전시로 조직되며 그 미적 기능을 확장하며 새로운 창의적 자원으로 해석되고 있다고 설명한다. 특히 전통 아카이브와 아카이브 아트를 대비하여 두 영역이 객관성의 본질에 접근하는 태도에 차이점이 있다고 밝히면서, 이를 미술의 영역에서 새롭게 재해석되는 아카이브의 대항 서사와 내러티브를 수용한다고 언급한다. 아카이브 아트 관련 논의가 현재까지는 기록학계에서 주목받고 있지 않으나, 연구 경향이나 영향력을 정리했다는 점에서 주목할 만하다. 또 다른 연구로 이해린, 박주석(2020)은 여성주의 작가들의 협업으로 1970년대 영국 여성 노동자의 노동 현실과 그들의 삶을 아카이빙한 전시에 주목하고, 기록학의 측면에서 그 특성과 가치를 분석하였다. 특히 이 논문에서 제시한 사례는 1960년대 개념미술의 등장과 밀접한 맥락에 있는 텍스트와 기록물을 활용한 미술작품으로, 기존의 아카이브 아트와는 달리 기록의 객관성을 유지하려는 점을 포착하고 이를 평가했다는 점에서 선행 연구들과 차별성을 보인다. 이처럼 미술계에서는 현대미술과 아카이브의 담론을 지속해서 생산하는 데 반해, 기록학계에서는 관련 연구가 축적되지 못한 실정이다.

2000년대 이후 아카이브는 사회 전반에 걸쳐 중요한 키워드로 인식되었다. 아카이브 개념이 학문과 매체의 경계를 없애면서 관련 연구가 자연스럽게 증가하였다. 하지만 점진적으로 접근하지 못한 채 단기간에 걸쳐 비약적으로 확장되었기에 개념이 명확하게 규정되지 못한 영역들이 여전히 산재해 있다. 이러한 문제의식을 바탕으로 본 연구는 현대미술의 아카이브 담론으로서 아트 아카이브와 아카이브 아트의 기초적 의미를 규정한다. 또, 아카이브를 핵심적인 정체성으로 내세우지만, 미술작품이라는 매체적 특성으로 인해 주로 미술계에서 다루어진 아카이브 아트를 기록학의 연구 대상과 영역으로 새롭게 고찰하고자 한다.

2. 현대미술과 아카이브 : 아트 아카이브와 아카이브 아트

기록학계에서는 보존기록으로서 아카이브를 연구하고 이를 다양하게 활용하기도 하지만, 비교적 관리적이고 기능적인 측면에 집중해 왔다. 반면, 미술계에서는 아카이브의 관리뿐 아니라 미술실천과 행위, 나아가 미술작품의 형태 등 그 영역을 적극적으로 넓히고 있다. 이러한 점만 놓고 단순히 비교하면 미술계의 아카이브는 마치 생동하는 대상처럼 끊임없이 재해석되고, 부단하게 담론을 양산한다. 물론, 단기간에 압축적으로 아카이브를 수용하는 과정에서 제대로 된 체계를 정립하기까지 많은 시행착오를 거듭할 것이다. 이런 우려에도 2000년대에 접어들며 급속히 확산한 아카이브 개념은 미술계에서 자발적으로 아카이브 설립의 필요성을 점검하고 인프라를 갖추려는 시도로 이어졌다는 점에서 고무적이라고 할 수 있다. 또 최근에는 기록학과 미술 모두에 능통한 아키비스트가 배출되기 시작했다는 점에서, 아트 아카이브를 깊이 있게 연구할 수 있는 바람직한 흐름을 형성하고 있다고 할 수 있다.

앞에서 언급하였듯, 미술계에서의 아카이브 쟁점은 크게 아트 아카이브와 아카이브 아트로 나눌 수 있다. 아트 아카이브는 미술과 관련된 창작 과정에서 생산하거나 수집한 것 중 영구히 보존할 만한 가치가 있는 기록물 혹은 이를 보존하고 관리하는 기관을 뜻한다. 특히 이러한 기관들은 미술 기록의 수집과 정리, 기술, 서비스 등의 수행과 관리의 범주를 넘어 기록 안에 담긴 정보와 기록 간의 관계를 밝히는 등 연구에 초점을 둔다. 아트 아카이브를 수행하는 대표적인 기관으로서 미술관은 기록물의 생산 주체와 수집 방법에 따라 미술관이 자체적으로 생성한 기록을 기관아카이브(Institutional Archives) 또는 기관기록(Institutional Records)으로, 외부에서 생산되었으나 필요에 의해 기관에서 수집한 기록물을 매뉴스크립트(Manuscript)라고 분류해 관리한다(이호신, 2018). 특히,

수집기록인 매뉴스크립트는 미술계와 관련된 주제들, 예를 들어 미술가, 작품, 미술 관련 기관, 단체, 전시, 행사, 매체 등과 연관된 기록을 의미한다. 아트 아카이브의 많은 생산 주체 중에서도 미술가는 자신과 관련한 여러 정보와 맥락을 확인해 줄 수 있다는 점에서 중요한 기록 생산자라고 할 수 있다. 이들이 남긴 아카이브의 종류로는 일기처럼 개인적인 기록을 비롯해 스케치, 메모, 작품과 전시를 증명하는 문서, 전시도록, 초대장, 사진, 신문 기사 등이 있다. 이러한 기록들은 주로 미술가 자신이나 가족에 의해 관리되고, 미술관과 갤러리의 수집과 전시 작품이나 경매에서 판매되는 미술작품에 대한 공적인 정보를 보완하는 역할을 한다(Reed, 2017).

미술가가 자신과 관련한 기록을 적극적으로 수집한 대표적인 사례로 꼽을 수 있는 것 중 하나는 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1987)의 <Time Capsule>이다. 앤디 워홀은 1974년부터 자신이 직접 생산하거나, 혹은 타인에게서 받은 물건들을 종이상자에 넣어 보관하였다. 총 569개의 상자와 캐비닛 서랍 40개, 대형 트렁크 하나로 구성된 <Time Capsule>은 앤디 워홀 미술관(The Andy Warhol Museum)의 주요 소장품으로, 한 사람의 삶을 그대로 보여주는 개인기록의 총체라고 평가할 수 있다.



<그림 1> 앤디 워홀 <Time Capsule 21>



<그림 2> 앤디 워홀 <Time Capsule 21>의 아카이브들

한편에서는 앤디 워홀의 스케치가 다수 포함되어 있어 <Time Capsule>을 작품으로 평가해야 한다는 주장도 있었으나, 『앤디 워홀 일기』 4)에 기록된 다음의 내용은 워홀이 자신과 관련한 여러 기록을 스스로 아카이빙한 것임을 드러낸다.

“그는 매일 오는 수많은 우편물을 훑어보면서 편지, 초대장, 선물, 그리고 잡지들을 어떤 <타임캡슐>에 넣을 것인지 결정했다. 여기서 타임캡슐이란 25×45×35cm 크기의 갈색 상자 수백 개를 말하는데, <타임캡슐>은 시간이 지나면 봉인되어 날짜를 기록한 다음 보관되었다.(앤디 워홀, 2009).”

<Time Capsule>을 소장하고 있는 앤디 워홀 미술관(The Andy Warhol Museum)에서는 569개의 상자를 각각의 컬렉션으로 설정하고, 그 안에 담긴 아이템들을 기록물 기술 표준인 DACS(Describing Archives: A Content Standard) 규칙을 적용해 기술하고 있다. 이처럼 <Time Capsule>은 대표적인 개인기록이라고 할 수 있는 일기 형식이 아닌 신문, 사진, 스크랩, 서신 등으로 구성되어 있고, 이는 한 사람의 주관적인 서술이 아닌, 여러 매체에서 포착할 수 있는 정보를 획득할 수 있다는 점에서 유용한 기록이자 증거로 작용한다(이혜린, 박주석,

4) 『앤디 워홀 일기』는 앤디 워홀이 자신의 일과를 팻 헤켈(Pat Hackett)에게 작성하게 한 일지를 바탕으로 출간되었다.

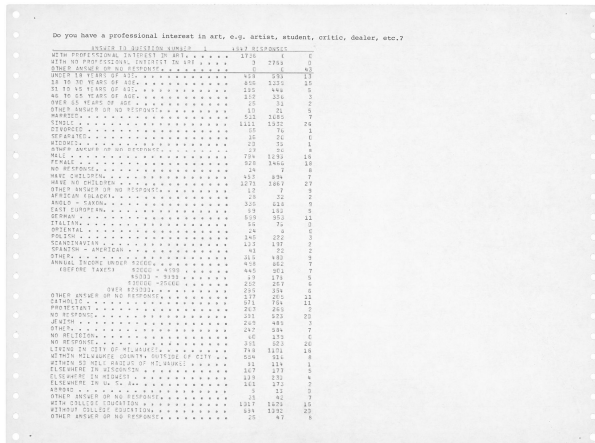
2018). 앤디 워홀의 사례에서 볼 수 있듯 아트 아카이브는 일차적으로는 작가와 작품을 이해하는 자료로서의 가치를 갖고, 나아가 작품만으로는 쉽게 접근하기 어려운 미술계 안에서 형성된 미술가의 삶과 철학, 작품의 아이디어, 타인과의 관계 정보를 제공한다는 점에서 의의를 인정할 수 있다.

미술계에서의 아카이브에 관한 또 다른 관심은 기록 생산이나 수집, 분류 등의 개념을 미술작품이나 미술실천과 연결한 아카이브 아트이다. 미술가들은 수집이나 분류 등의 프로세스를 활용하거나 직접 기록물을 생산하고 수집해 작품에 활용했다. 1960년대부터 본격적으로 등장한 기록물의 외형을 띤 미술작품들은 동시대의 미술 경향으로서 사회적 변화에 민감했던 시기와 밀접하게 관련되어 있다. 1960년대 후반에 이르러 사회 전반에 확산한 반전운동은 포함해 학생운동, 기성세대에 대한 반항, 성과 인종 차별 등이 변화의 기폭제가 되었다. 학생이 중심이 된 젊은 세대들은 그동안 만연했던 부조리와 차별을 변화시키고자 했고, 사회적으로 등장한 새로운 이념에 열광했다. 이 시기의 미술가들 역시 반전운동에 참여하거나 주류 권력자들에게 대항하는 행위에 적극적으로 동참하였고, 이러한 과정에서 전통적으로 당연시되었던 미술의 물리적 형성 과정에 흥미를 잃게 되었다(Morris & Bonin, 2012). 이를 계기로 많은 미술가가 사고와 의미를 강조하는 개념미술(Conceptual Art)로 성향을 바꾸었고, 결과적으로 작품에서 현실적인 발언을 강조하는 동시에 비물질적인 작품이 갖는 정치적 의미를 새로운 용어로 보기 시작하였다(Lippard, 2012). 즉, 사회 문제에 적극적으로 가담하고 발언하려는 미술가들은 작품을 통해 자신의 신념과 개념, 전달하려는 메시지를 명확히 하고자 했고, 결과적으로 이전의 미학은 동시대에 유용하지도, 특별한 가치를 갖지도 않는다고 판단했다.

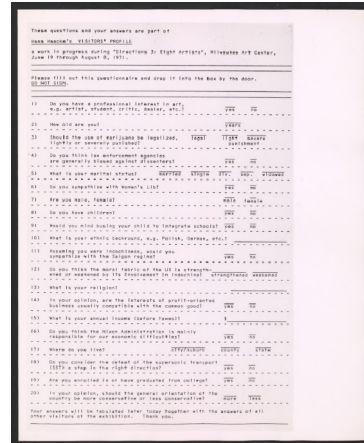
정보 매체의 발전도 동시대 변화에 영향을 끼쳤다. 미술에서도 정보의 표현에 주목했고, 이를 효과적으로 전달하기 위해 TV와 신문, 텍스트, 기록, 이미지, 영상, 표, 차트 등에 관심을 두기 시작하였다. 나아가 미술가들은 자신의 주장을 뒷받침하려는 의도로 어떤 대상이나 사건을 조사해 기록하고, 이미 공공기록물로 관리되는 대상을 활용하기도 했다. 따라서 이 시기의 작품들은 대부분 사회 분위기를 반영하는 매체의 역할을 담당했고, 역사와 사회 그리고 미술 사이를 더 폭넓게 탐구하기 시작하는 매개체였다(Kalb, 2020). 이러한 변화로 인해 기록학의 관점에서 보면 기록물로 인정될 수 있는 많은 대상이 실제로 '아카이브'가 아닌 '미술작품'으로서 논의되어 평가받고 있다. 왜냐하면, 이 시기를 기점으로 과거에 미술작품을 평가하던 절대적 기준, 예를 들어 작가의 손으로 제작된 창작물이어야 하고, 미적 감상의 대상이어야 하며, 작가의 창의성과 독창성이 표현되어야 한다는 전제 조건들이 희미해졌기 때문이다⁵⁾. 이런 개념 정리를 통해 표면적으로 기록물인 형태가 왜 아카이브가 아닌 미술작품으로서 평가받는지, "기록물을 그대로 활용하는 것이 과연 미술작품인가?"라는 질문에 대한 답으로 대신할 수 있다⁶⁾.

5) 해당 변화의 대표적인 사례로 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 <Fountain>과 앤디 워홀의 <Brillo Box>를 들 수 있다.

6) 이 논문에서는 "기록물을 그대로 활용하는 것이 과연 미술작품인가?"라는 질문에 대한 논쟁이 불필요하다. 그럼에도 불구하고 전통적인 특징에 반하는 많은 현대미술이 '미술'로서 인정받고 미술계의 평가대상이 되는 이유는 첫째, 미술가 스스로 이를 작품으로 명명했기 때문이다. 둘째, 사회적으로 미술의 권위를 부여하는 공간의 인정을 받았기 때문이다(진휘연, 2004). 이러한 내용은 아서 단토(Arthur C. Danto)의 책 『예술의 종말 이후』에서도 확인할 수 있는데, 세계 상자 중 어떤 것은 상품으로 슈퍼마켓에 진열되어 판매되고, 또 다른 것은 앤디 워홀의 <Brillo Box>로서 미술계에서 미술작품이라고 평가받는 것은 미술계(The Artworld)에 의한 것이라고 언급하고 있다(단토, 2004). 본 논문에서 사례로 다루는 '기록물의 형태를 띤 미술작품'들은 모두 미술계에서 '미술작품'으로서 인정된 것으로, 이를 단순히 기록물이라는 매체적 특성만을 고려하여 '아트 아카이브'의 영역으로 평가할 수 없다.



<그림 3> 한스 하케 <Visitor's Profile>



<그림 4> <Visitor's Profile>을 촬영한 아카이브

이처럼 아트 아카이브와 아카이브 아트는 ‘미술’과 ‘기록’의 결합이라는 공통점을 갖지만, 이것이 평가되어 관리 되는 영역에서는 확연히 다른 점을 보여준다. 예를 들어 <그림 3>은 독일 출신 작가 한스 하케(Hans Haacke, 1936-)의 작품 <Visitor's Profile>의 일부이다. 그가 밀워키 아트센터(Milwaukee Art Center)에서 열린 전시 <DIRECTION 3 : eight artists> 기간(1971.6.19-8.8)에 관람객의 설문 답변을 통계로 제작한 것이다. 하케는 1960년대 후반부터 여러 시리즈에 걸쳐 관람객을 작품에 적극적으로 끌어들이는 작업을 선보여 왔다. 해당 작품에서도 전시 관람객 중 원하는 이에 한하여 이름을 제외한 개인정보, 예를 들어, 나이, 출신 국가, 거주 지역, 미술 관련 직업군 여부, 연 소득 등의 정보를 수집하고, 당대 사회적 문제나 정치 이슈를 묻는 말에 답하게 하였다. 이 작품에 따르면 전시 방문객은 총 33,315명이었고, 설문에 참여한 이는 3,842명이었다. 하케는 관람객들의 답변을 숫자로 환원하여 누구나 쉽게 이해할 수 있도록 했고, 관람객의 참여를 작품을 구성하는 주요 요소로 삼았다(7). 앞서서도 언급하였듯 기록물의 형태를 한 한스 하케의 <Visitor's Profile>은 작가가 ‘작품’으로 제작한 것으로, ‘아카이브 아트’로 평가할 수 있다(8).

반면, <그림 4>는 하케가 <그림 3>과 동일한 작품 <Visitor's Profile>에서 사용한 설문지를 전시 기획자 하랄트 제만(Harald Szeemann)이 촬영한 사진으로, ‘아트 아카이브’로 이해할 수 있다. 실제로 이 사진기록은 게티 연구소(Getty Research Institute)가 하랄트 제만의 아카이브 전체를 2011년 인수해 정리한 컬렉션 ‘Harald Szeemann papers 1800-2011, bulk 1949-2005, 1949-2005’의 아이템 중 하나이다. 해당 컬렉션은 총 10개의 시리즈로 구성되고, <그림 4>인 사진기록은 하케의 다른 작품을 촬영한 22개의 아이템과 함께 ‘Series IV. Photographs, 1800, 1836-2011, Bulk 1957-2005’(255 boxes and 3 flatfiles)’에 속해 있다. 하랄트 제만은 1960년대부터 전시를 기획하는 과정에서 생산하거나 수집한 기록물들, 가령 초대장과 보도자료, 포스터, 도록, 사진, 서신 등을 유실 없이 보관해왔다. 이처럼 같은 대상을 다루고 있지만, 아카이브 아트인 <그림 3>은 미술작품으로서 미술관의 수집 대상이고, <그림 4>는 아트 아카이브로서 기록으로서 아카이브의 수집 대상이 된다는

7) 실제로 한스 하케는 이 작품 이전에도 관람객을 작품에 적극적으로 끌어들이는 작업을 선보여 왔다. 예를 들어 관람객들의 태어난 곳과 거주지를 조사해 통계를 내거나(<Gallery-Goers Birthplace and Residence Profile>), 1971년 설문조사 형식으로 관람객들의 “록펠러 주지사가 닉슨 대통령의 인도차이나 정책을 비난하지 않는 사실은 11월 선거에서 그를 뽑지 않을 이유가 되는가?”라는 질문을 하고, 투표하도록(<MoMA Poll>) 했다.
 8) 한스 하케의 작품 <Visitor's Profile>은 제너럴리 재단(Generali Foundation)의 소장품이다. 1988년 설립된 제너럴리 재단(Generali Foundation)은 제너럴리 그룹 오스트리아(Generali Group Austria)의 비영리 예술 단체로 현대 시각 예술 진흥의 목적을 위해 1988년 설립되었다.

차이점을 확인할 수 있다.

이처럼 미술계에서의 아카이브 담론은 동일한 내용임에도 불구하고 어떤 것은 기록물로서 아트 아카이브로, 또 어떤 것은 미술작품인 아카이브 아트로 인정될 수 있다. 물론, 맥락 정보 없이 표면적으로 봤을 때 이를 온전히 구분하고 파악하기는 쉽지 않다. 하지만 두 개념을 구분할 때 가장 중요한 점은 대상의 생산 의도와 목적이다. 미술가가 처음부터 이를 작품의 의도로 작업했는지, 혹은 기록으로 생산했는지를 파악한다면 그 차이는 비교적 명확해진다.

3. 동시대 아카이브 아트의 두 가지 유형과 그 특징

3.1 대항기억으로서 역사의 결락을 미술가의 주관성으로 결합하는 아카이브 아트

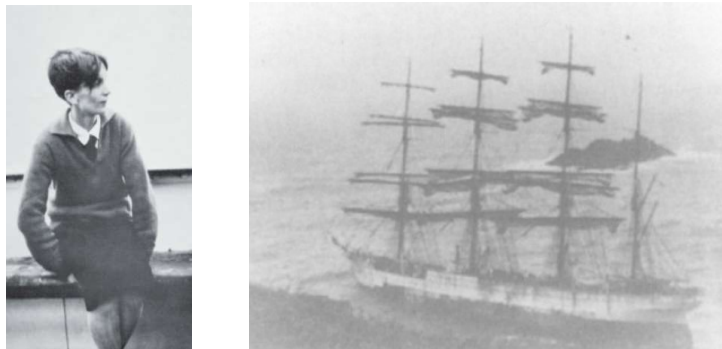
아카이브 성향을 띤 미술작품은 1920년대부터 등장했지만, 이를 본격적으로 선보이기 시작한 시기는 1960년대 이후부터이고, 2000년을 지나면서 '아카이브 아트'⁹⁾라는 새로운 용어로 평가하기 시작했다. 따라서 본 논문에서 다루는 아카이브 아트의 대상은 1960년대 이후 제작된 작품이다. 물론 이 시기 전에도 미술가들이 회화를 구성하는 하나의 요소로서 역사적으로 중요한 기록을 그리거나 기록의 형태를 이용하기도 했다. 하지만 1960년대를 기점으로 미술가들은 이전에는 시도하지 않았던 방법 즉, 형태적으로 완벽히 기록인 것을 작품으로 발표했고, 그것이 미술 그 자체로 인정받기 시작했다는 점에서 상징적인 의미가 있다. 당시에는 기록물을 그대로 활용하거나 아카이브 구조를 채택한 작품들을 개념미술의 범주로 구분했고, 이를 따로 분류해 '기록'으로서의 개념을 분석하지는 않았다.

현대미술에서 아카이브에 관한 다양한 담론은 자크 데리다, 미셸 푸코, 발터 벤야민, 할 포스터 등이 아카이브를 언급한 이후에 뚜렷하고 빈번해졌다. 가장 큰 영향력을 끼쳤다고 평가받는 인물 중 데리다는 1994년 런던에서 열린 국제 콜로키움 'Memory : The Question of the Archives'에서 아카이브를 언급했고, 당시의 강의를 정리해 '프로이트적 인상(A Freudian Impression)'이라는 부제를 붙여 『Archive Fever』¹⁰⁾를 발간했다. 데리다는 아카이브의 개념을 시작(commencement)과 명령(commandment)의 뜻을 가진 'Arkhe'와 유사하다고 밝혔다(Derrida, 1995). 하지만 데리다는 기록학의 학술용어로서 아카이브에 접근했다기보다는 정신분석학적인 측면에서 연결하였고, 부재한 기억과 기원으로 회귀하려는 강박적인 반복 에너지로서 '아카이브 열병'을 설명한다(이슬비, 2020). 데리다의 아카이브 이론에서 다루는 가장 중요한 측면 중 하나는 공간 자체에 대한 것이다. 다시 말해 아카이브적 개념들은 역사적 장소에 기반을 둔 것이고(Edwards, 2014), 과거 기록의 집합체가 아닌 동시대 인식론적 투쟁의 장소로 바라본다는 지점이다(이경래, 2020). 데리다에 비해 현대미술과 아카이브의 개념을 연결해 여러 담론을 제공한 사람은 할 포스터이다. 포스터는 2004년 『October』에 「An Archival impulse」라는 글을 발표했다. 아카이브에서 발견할 수는 없지만, 존재했을 법한 과거의 기록을 찾으려는 미술가들의 노력을 '아카이브 충동'이라고 언급하며, 이를 설명하는 사례로 토마스 허쉬혼(Thomas Hirschhorn), 타시타 딘(Tacita Dean), 샘 듀란트(Sam

9) 아카이브 아트의 주요 정의는 다음과 같다. 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor) '아카이브 구조와 재료를 취하는 미술작품'(Enwezor, 2008), 에른스트 반 알펜(Ernst van Alphen) '아카이브 모델을 다양한 형식으로 사용하는 미술'(Alphen, 2014), 할 포스터(Hal Foster) '망실되거나 다른 곳으로 옮겨진 역사적 정보를 물리적으로 존재하게 하는 것'(Foster, 2004).

10) 데리다와 포스터가 언급한 개념을 수용한 많은 전시가 현대미술에서의 아카이브 개념을 부각하는 데 큰 영향을 끼쳤다. 대표적인 사례로 오쿠이 엔위저는 데리다의 『Archive Fever』에서 개념을 가져온 전시 <<Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary>>를 기획하며, 주로 사진과 영상 작업을 중심으로 전시를 설명하였다. 작품들을 아카이브와 기억, 아카이브와 공공 정보, 아카이브와 트라우마, 아카이브와 민족, 아카이브와 정체성, 아카이브와 시간 사이의 관계를 직면하는 매체로 설명하며 현대미술에서 아카이브의 관계성과 특징을 언급하였다(Enwezor, 2008).

Durant)의 작품을 제시한다.



<그림 5, 6> 타시타 딘 <Girl Stowaway>

그중 하나의 예로 타시타 딘의 작품 <소녀 밀항자(Girl Stowaway)>는 우연히 얻게 된 진 제이니(Jean Jeinnie)라는 소녀의 사진을 토대로 기록되지 않은 한 사람의 흔적을 풀어낸 8분짜리 흑백 영상이다. 타시타 딘은 조사를 통해 세 가지 사실, 진 제이니가 실존 인물이고, 영국으로 향하는 세실 공작(Herzogin Cecilie)에 탑승했으며, 그 선박이 사우스데본 해안의 스테어홀 만(Starehole Bay)에서 난파되었다는 점을 알게 되었다. 그는 실존 인물의 사진이라는 단서를 기반으로 선박이 난파되는 시점에서 제이니가 목격했을 법한 상황들, 예를 들어 갑판 위에서 일하는 사람들의 모습이나 파손된 상황 등을 보여줌으로써 기록되지는 않았으나 충분히 있을 법한 일들에 작가적 상상력을 결합한다. 작품에서 볼 수 있는 꾸며진 현실은 실제로 일어났을 수도 있고, 그렇지 않을 수도 있는 '가능성'만을 담고 있다. 이런 특징을 두고 할 포스터는 미술가의 '아카이브 충동'을 공공영역에서 기록하거나 아카이브에 보관하지 않는 역사를 재구성하는 드러내는 미적 행위로 설명하고, 이를 대항기록 혹은 대항서사로 풀어냈다. 이러한 관점에서 영향을 받은 미술가들은 아카이브의 개념을 활용하며 역사에서 다루지 않거나 기록되지 않은, 사라진 대상에 관심을 쏟고, 이들의 역사를 새롭게 재구성하며 대안적 역사를 구축하려는 특성이 있다. 따라서 역사적으로 소외되었거나 희생당한 사람들의 이야기를 담고 있는 경우가 많은데, 가령, 홀로코스트나 전쟁의 희생자 혹은 생존자들을 주제로 다루거나, 역사가 기록하지 않는 소시민들의 흔적을 추적해 작품의 소재로 끌어오기도 한다(이혜린, 2021). 이런 점에서 할 포스터가 아카이브를 바라보는 시각을 유추할 수 있고, 더 넓게는 미술계 내에서 이뤄진 아카이브 아트 연구의 경향성을 파악할 수 있다.

타시타 딘의 사례에서 보았듯, 그동안 아카이브적 미술 실천과 관련된 연구는 아카이브를 다음과 같이 분석한다. 먼저, 아카이브는 권력을 지닌 누군가(들)에 의해 평가되고 선별되므로 과거의 모든 흔적을 담고 있지 않다. 이로써 주관적 선택에 의한 '잘못된 폐기'의 가능성을 제기할 수 있다. 이런 주장은 아카이브가 중립적이거나 객관적이지 않음을 끊임없이 부각하고, 모든 역사를 담지 않는다는 점에서 편파적 성격의 단점으로 이어진다. 이러한 함의에 의하면 아카이브는 누군가에 의한 평가가 전제되기에 선택된 기록이자 기억이고, 이것들을 보존하는 장소이기에 권력의 반대편에 위치하거나 역사적으로 덜 중요한 인물과 사건의 흔적을 찾을 수 없다. 그런 맥락에서 보면 평가가 선행된 후의 결과물인 아카이브는 선별된 것과 배제된 것을 구별 짓고, 주관적 선택으로 남겨진 잔재이다. 이는 곧 아카이브가 공백을 지닌 대상이자, 완전하지 않은 장소이며, 치우친 역사임을 역설한다. 이런 시각이 바로 미술계에서 다루는 아카이브의 주요 쟁점 중 하나이고, 아이러니하게도 지금까지의 아카이브 아트 연구는 아카이브를 신뢰하지 못하는 지점에서 시작되었다. 이런 아카이브 아트적 특징이 전통적인 기록 가치의 경계를 넘어 아카이브의 본질에 대한 이론적 지평 확장에 일조한다는 긍정적인 의견도 있지만, '아카이브 열병'이나 '아카이브 충동'의 개념을 미술적 장치로 활용하며 가장 강하게 환기된 아카이브의 중요성을 주목하면서 동시에 아카이브의

고정된 의미를 부정한다는 측면도 두드러진다는 것을 알 수 있다(이경래, 2020). 물론, 지금까지 논의되고 수용된 아카이브 아트는 미술가의 창작 과정에서 나타나는 아카이브 충동과 학문 영역으로서 기록학의 해석 사이에 간극이 있음을 인지하고, 이를 아카이브 아트와 전통 아카이브로 구분하기도 한다. 미술작품들은 미술가의 주관을 드러낸 것이기에 기록으로서의 객관성에 주목하거나 이를 고집할 필요는 없다. 하지만 아카이브를 주요 정체성으로 내세우면서도 동시에 현대 기록학과 충돌하는 지점으로서 '반(反)아카이브적'인 시각을 견지해왔음을 스스로 드러낸다는 점 역시 확인할 수 있다.

3.2 대항기억으로서 역사의 결락을 기록 정보로 구축하는 아카이브 아트

동시대 미술 경향으로서 지금까지의 아카이브 아트는 현대 기록학의 개념과 상이하다는 점을 인정하고 있지만, 이는 오히려 평가의 한계로 작용할 수 있다. 특히 기존의 아카이브 아트에서 아카이브의 맹점으로 언급하고 있는 기록의 평가와 선별은 기록관리의 핵심 과정 중 하나이다. 평가의 기준은 시대에 따라 변하고, 기관의 설립 목적과 정책에 따라 달라질 수 있지만, 기록학에서는 여러 기준을 통해 가치 있다고 평가된 기록물만 아카이브에 보존되는 것이 당연한 논리이다. 하지만 그렇지 않은 관점에서는 누군가의 평가 때문에 남겨진 기록만 보존한다는 점이 곧 객관성의 배제라고 판단할 수도 있을 것이다. 물론 그 경중은 다르지만, 기록학 내부에서도 기록을 지배적인 권력의 결과물이나 정치적인 개체로 평가하는 의견이 있듯, 아카이브를 완전무결하거나 숭고한 대상으로 바라보는 않는다. 또 기록이 사실을 그대로 보여주지 않고, 중립적일 수 없다는 것 역시 인지하고 있다. 그렇지만, 여러 아카이브를 대조하며 결락을 보완하고, 공공영역에서 수집하지 못하는 대상을 개인의 영역에서 다루기도 하며, 아키비스트가 지닌 권력과 편견을 배제하고 사회적으로 폭넓은 가능성을 제시하기 위한 다양한 장치가 존재한다는 사실을 인정해야 한다. 이처럼 그동안 아카이브 아트가 대항기억으로서 반아카이브적 특성에 주목했다면, 반대로 본 연구는 아카이브의 진본성을 존중하고 사실을 증명하려는 작품들을 아카이브 아트의 새로운 유형으로 분류할 것을 제안하고자 한다. 아카이브의 구조나 방법론을 활용하는 미술가 중에는 작품에서 원자료의 출처와 그 안에 담긴 정보를 존중하고, 기록물의 물리적·개념적 특성을 반영하는 이들도 많다. 따라서 아카이브를 활용한 미술작품 연구는 이를 미술사의 영역으로만 제한하지 않고, 기록학적 대상으로서 사회적 맥락에서 해석하는 것이 필요하다(이혜린, 2021).



<그림 7, 8> 한스 하케 <Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971> 부분

실제로 많은 미술가가 작품에서 주관을 드러내기보다는 자신의 메시지를 전달하면서 신뢰성이나 타당성을 인정받기 위해 아카이브를 활용해 왔다. 예를 들어 한스 하케는 1960년대 이후부터 반전운동을 시작으로 정치권력과

대기업이 미술계 안에서 기능하는 모습을 적나라하게 폭로해 왔다. 사회 문제에 관심을 갖던 하케는 상위 1%에 속한 개인들이 막대한 부와 부동산을 소유하고, 탈세로 그 이익을 극대화하고 있다는 사실을 알게 되었다. 적극적인 태도로 정치문제와 제도비판을 주제로 작품 활동을 해 온 만큼, 그는 뉴욕 부동산을 작품의 주제로 삼아 유명 부동산업자인 샤펴스키(Shapolsky) 그룹과 솔 골드먼(Sol Goldman), 알렉스 디로렌조(Alex DiLorenzo)에 주목했고 이들의 실명을 작품에 거론하는 대담성을 보였다. 하케가 작품에서 제시하는 정보들은 명료하다. <그림 7, 8>은 하케의 작품 <Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971> 중 일부로, <그림 7>은 샤펴스키 그룹이 소유한 부동산의 사진과 주소, 층수, 실소유자와 주소, 대출금액, 토지의 금전적 가치 등이 표기하고, <그림 8>는 지도 위에 해당 부동산의 위치를 표시한 것이다. 하케는 부동산과 관련된 정보를 정리하는 데 공공기록물을 활용했고, 이에 대해 다음과 같은 견해를 밝혔다.

“구겐하임미술관(The Guggenheim Museum)은 공식적으로 뉴욕 부동산에 관한 두 작품 <Shapolsky et al.>과 <Sol Goldman and Alex DiLorenzo>이 명예훼손이라고 주장했다¹¹⁾. 그러나 공공 정보를 게시하는 것은 불법이 아니다. 나는 대중에게 공개된 뉴욕시 등기 사무소(the city Registrar’s office)의 기록물을 활용했다.”(Siegel, 1988).

미술가로서의 주관을 강조하기보다는 어떤 대상이나 현상을 중립적으로 이해하려는 하케의 의도는, 조사 방식으로 귀결한다. 전통적인 미적 감상의 대상과 방식으로서 작품을 드러내지 않고, 직접 관찰한 현상을 효과적으로 전달하기 위한 도구이자 사회적 이슈를 제공하는 매체로 형성하는 것이다. 자신이 강조하는 바를 구체화하는 방법으로 사진기록과 텍스트를 배치하고, 타당한 증거로서 이를 증명하기 위해 공공기록물을 활용한다. 이러한 방법은 미술을 사회 문제와 연결하고, 복잡한 관계를 조금 더 명료하게 파악할 수 있도록 재구성하는 것이다(Skrebowski, 2008). 실제로 이 작품에서 활용된 뉴욕시의 공공기록물은 시민들에게 공개되던 것으로, 하케가 이를 소재로 선택하기 전까지 부동산 거래 내역을 열람하거나, 아키비스트들이 추가적인 기술(記述)이 필요할 때만 조사하였을 것이다. 일반적으로 행정기록들은 연구 목적보다는 조사의 기초 정보로 쓰이거나 정책 입안 과정에서 유용하게 사용하고(Penner & Dodge, 2019), 정책 결정의 배경을 설명하는 설명책임성을 지니기에 어떤 행위를 증명하거나 사건들의 사실관계를 추적하거나 법적인 송사가 발생했을 때 법적 증거로도 활용할 수 있다(Shepherd & Yeo, 2003). 하지만 하케는 공공기록이 보편적으로 활용되는 영역을 넘어 이를 미술의 소재로 확장한 예라고 할 수 있다.

이와 같이 어떤 대상이나 사건의 증거적 가치를 지닌 기록을 작품의 주요 소재로 다루는 미술가들은, 자신이 말하고자 하는 내용이 결코 허구가 아니라는 점을 강조하기 위해 원자료의 내용에 가치를 부여한다. 정보 위주로 작품을 구성하는 하케의 방법론은 많은 사람에게 동일한 정보를 직관적으로 제공하려는 의도라고 할 수 있다. 이와 관련한 한 인터뷰에서도 그는 공공기록물 등 공적인 영역에서 제공하는 정보의 강력한 영향력을 언급했고, 이런 정보들이 사회구조에 크게 작용할 수 있다고 설명했다(Siegel, 1992).

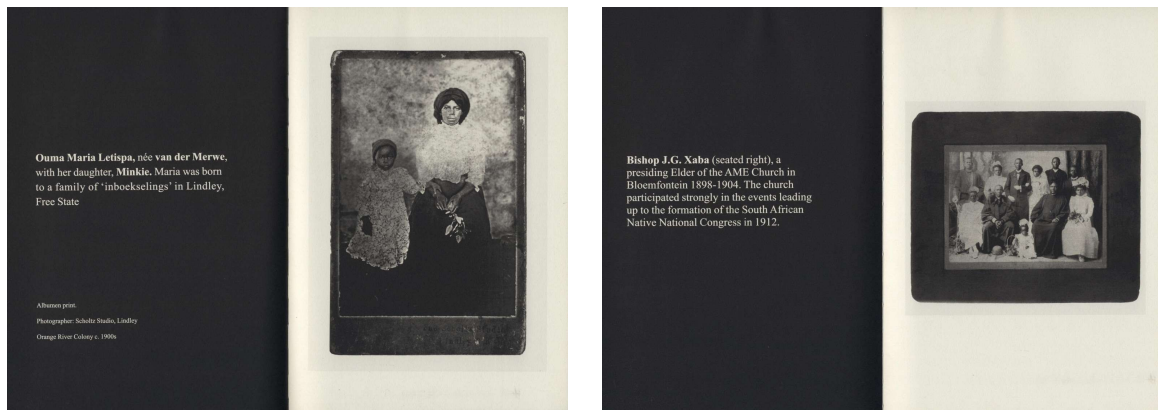
11) 한스 하케는 1971년 구겐하임미술관에서 예정된 개인전 <Hans Haacke: System>에서 부동산을 다룬 작품 두 점을 공개하기로 계획했으나, 출판작을 조사하던 미술관 측으로부터 일방적인 전시 취소 통보를 받았다.



<그림 9> 산투 모포켅 <Black Photo Album / Look at me : 1890-1950>

아카이브를 통해 사실을 증명하는 또 다른 사례는 산투 모포켅(Santu Mofokeng, 1956-2020)의 작품 <Black Photo Album / Look at me : 1890-1950>이다. 여타의 미술가들이 직접 작품을 생산(창작)했다면, 모포켅은 1890년부터 1950년까지 타인이 찍은 사진들을 수집해 자신의 작품으로 발표했다. 수집 대상은 1890년부터 1950년까지 촬영된 것으로, 주로 남아프리카공화국 중산층 노동자들을 찍은 가족사진이다. 모포켅이 사람들의 사진을 직접 촬영하지 않고, 이미 인화된 사진을 수집한 이유는 평범한 흑인들의 사진을 통해 아프리카에 대한 선입견을 없애고 실존 그대로의 모습을 알려려는 의도였다. 그가 이런 작업에 몰두하게 된 가장 큰 원인은 남아프리카공화국의 현실과 타인이 바라보는 시선의 괴리에서 비롯된다. 성장 과정에서 경험한 사람들의 모습은 아카이브를 비롯해 도서관과 박물관에 소장된 흑인 이미지들과 거대한 격차를 형성하였고, 역사교육에서조차 철저히 배제되어 있었다. 흑인의 실체와 삶을 바로잡으려는 시도 속에서 모포켅은 비로소 아파르트헤이트(apartheid)로 인해 벌어진 죄악의 규모와 과급력을 제대로 인식하게 되었다(Mofokeng, 2000). 남아프리카공화국 정부가 주도한 인종차별 정책인 아파르트헤이트 체제에서 아프리카 대륙은 정치적인 문제로 외부와 단절되었고, 이런 상황은 아프리카인을 향한 폐쇄적인 시각 형성에 일조했다. 소수의 백인이 이끈 정부는 국가가 후원한 출판물에서 흑인을 변화에 소극적이고, 오래된 시골과 부족 문화에 영원히 갇혀 있는 소극적인 존재로 묘사하도록 했다(Dodd, 2015). 그 결과 당시 생산된 이미지들은 남아프리카의 공공 박물관과 갤러리, 도서관, 아카이브에 보관되어 이를 사실로 둔갑시켰고, 아프리카를 실제로 겪어보지 못한 사람들은 여행기와 소설, 대중 매체에서 간접적으로 겪은 아프리카를 현실로 곡해하였다. 이처럼 서양 국가들은 오래전부터 아프리카 대륙을 물리적으로 식민지화하기 위한 정형화된 모습들을 만들어 왔고, 수 세기에 걸쳐 아프리카의 이미지를 비판 없이 수용하도록 강요했다(장용규, 2000).

따라서 모포켅은 원시생활이나 부족 문화, 초원과 야생동물 등으로만 형상화되는 아프리카와 아프리카인들의 이미지를 대신, 이들에 대한 사실적인 접근을 유도하고자 했다. 이를 위해 선택한 방법은 자신이 수집한 사진 속 피사체들을 실존 인물로 입증하는 것이었다. 그는 사진기록의 수집 주체였기에, 각각의 사진의 내용과 맥락 정보를 파악하기 위해 흑인 원로들에게 자문하거나, 커뮤니티가 활발하게 형성된 지역을 찾으며 집요하게 인물 정보를 수소문했다. 사진 뒷면에 남겨진 메모는 이미지만으로 정보를 찾는 한계를 보완하는 데 유용했고, 피사체를 파악하는 데 도움을 주었다.



<그림 10, 11> 사진 속 피사체들의 정보를 조사해 기록하였다.

오랜 조사를 거쳐 모포켄은 사진 속 피사체들의 이름과 직업, 고향, 생몰년도, 가족 관계, 사망 이유 등을 밝혀냈다. 추가로 사진의 촬영연도와 촬영장소, 사진의 재질도 기록했다. 피사체가 두 명 이상일 경우, 그들의 관계를 설명하기도 했다. 특히 기록 생산자로서 탁월하다고 느낀 부분은, 자신이 정리한 정보의 출처를 기재해 신뢰성을 높이고자 한 점이다. 사진으로 인종차별을 다룬 수많은 사진가가 있지만, 모포켄은 여러 구술 프로젝트에 참여하면서 내용 외에도 이들과 관련한 정보를 기록하는 행위의 중요성을 깨달았고, 기록 요소와 정보에 초점을 두면서 실제로 존재했던 사건과 대상을 사실로 반영하려는 목적성을 강조했다. 따라서 모포켄의 이 작품은 다큐멘터리 사진뿐 아니라 기록물로서 가치도 획득하게 된다(Enwezor & Okeke-Agulu, 2009). 이러한 모포켄의 시도는 공공아카이브에서 소외된 남아프리카공화국의 역사를 새롭게 구축하려는 가능성의 모색이자 실행이다. 이런 사례야말로 아카이브 아트로써 역사의 결락을 다루지만, 미술가의 상상이나 허구를 배제하고 기록의 내용과 정보로 대항기억을 형성한다는 점에서 현대 아카이브의 관점에 가깝다고 할 수 있다.

한스 하케와 산투 모포켄의 사례에서 설명하였듯, 미술가 스스로 기록 요소를 강조한다면 사건이나 인물, 현상을 다룰 때 아카이브의 구조와 내용을 활용하면서도 기록물의 정보와 맥락을 비교적 객관적 입장에서 견지한다. 그리고 이러한 기록 요소가 자신의 주장과 메시지를 논리적으로 증명하길 기대한다. 이런 점에 기초하여 아카이브 아트가 '아카이브 구조와 방법론을 형식으로 하는 미술작품'이라는 점을 다시 한번 정의하면, 사실을 증명하고 사회 문제에 대한 비판적인 시각을 반영하고자 아카이브를 생산하고 활용한 미술작품 또한 이 범주에 포함해야 할 것이다. 이런 개념을 바탕으로 그동안 아카이브 아트로 연구되지 않았던 기록물의 물리적·개념적 특성을 반영한 미술작품들의 내용과 맥락, 발언에 대해서도 기록학의 관점으로 탐색하고 고찰할 필요가 있다.

4. 마치는 글 : 기록학의 연구 대상으로서 아카이브 아트의 함의

미술작품은 본질적으로 기록의 성격을 갖고 있다. 시간이 축적되며 쌓인 미술가들의 흔적과 창작 과정을 오롯이 담아내기 때문이다. 하지만 모든 미술작품이 미술가의 기록이라는 광의적 표현이 아닌, 실제로 1960년대 이후 미술가들은 형태적으로 '기록물'로 평가할 수 있는 여러 매체를 작품의 영역에 끌어들었다. 사회적 변화 속에서 나타난 이러한 흐름은 스티븐 루바(Steven D. Lubar)의 말처럼 미술계가 미술작품을 기록으로 읽기 시작하면서, 작품이 기록적이라는 사실을 알게 되었기 때문이다(Lubar, 1999).

아카이브 구조와 방법론을 형식으로 하는 아카이브 아트는 기본적으로 대항적 성격을 갖고 있다. 1960년대 기록학에서도 '기록학 행동주의' 혹은 '아래로부터의 역사'에 주목해 주류 기록학에서 다루지 않던 대상과 영역에 관심을 쏟았듯, 미술가들 역시 소외된 대상을 풀어내려는 진보적 행동으로 일관했다. 그런 측면에서 지금까지 아카이브 아트로 논의된 작품이나 스스로 자기 작품을 아카이브적이라고 여기는 평가에는 주류에서 결락되거나 배제된 대상에 대한 애정이 담겨 있다. 이런 경향들은 아카이브를 주요한 정체성으로 삼으면서도, 현대 기록학 용어로서의 '아카이브'와 그 개념이 다르다는 점을 인지한다. 그 원인은 기록의 무결성과 진본성에 큰 의미를 두지 않고, 타인의 기록물을 활용하면서도 원자료의 형식과 내용, 출처, 맥락 정보 등을 존중하거나 제공해야 한다는 의식으로 귀결되지 못하기 때문이다. 기록물의 원자료로 접근한다기보다 오히려 원본을 가공하거나 변형해 이미지를 강조할 수 있는 시각적 표현의 일부로 활용한 것이라 할 수 있다. 물론, 독창적인 창작이 우선시되는 영역이라는 점을 인지하고 있지만, 같은 이유로 기록학적인 가치를 높게 평가하거나 기록학의 연구 대상으로는 수용되지 못하였다.

하지만 앞에서 언급하였듯, 기록물의 질서를 존중하는 태도로 일관하는 사례도 있다. 이 두 가지 관점의 차이는 미술작품의 형식과 목적이 기록을 위한 미술인지, 기록물의 이미지를 위한 것인지를 분석함으로써 구별할 수 있다 (Taylor, 1979). 다시 말해, 어떤 이들은 미적 가치를 드러내는 하나의 방법으로 기록을 선택하고, 반대로 어떤 작가들은 기록이 지닌 특성 자체에 방점을 둔다. 두 경우는 표면적으로는 유사해 보이지만, 어느 부분을 강조하느냐에 따라 상반되는 과정과 결과를 가져온다. 기록으로서의 요소를 중시한다면 정보와 메시지를 중점적으로 드러내고자 할 것이기 때문이다. 기록 정보를 존중하는 미술가들의 태도는 아키비스트의 목적과 다르겠지만, 그럼에도 그들은 '왜 기록하는가?', 혹은 '왜 기록물을 활용하는가?'에 대해 스스로 묻고 고민한다. 이는 미술가들의 기록 의지를 내포한 것으로(이혜린, 2021), 이러한 태도는 작품의 기획 단계부터 완성까지 자연스럽게 유지될 것이다. 물론 본 연구에서 사례로 든 미술가들 역시 기록을 절대적으로 객관적이거나 중립적인 대상으로 평가하지는 않는다. 그럼에도 이들은 작품을 현실의 모습을 그대로 인정하는 동시에 어떤 대상에 대한 비판적인 시각을 드러내는 재료로 바라본다. 이를 통해 자신의 주장에 신뢰성과 타당성을 강조하고 이를 미적 행위로 발전시켜 수용한다는 점에서 주목할 만하다.

본 연구는 아카이브가 사회 전반에 걸쳐 점차 중요하게 부상하며 다양한 논의들이 진행 중이지만, 여전히 기초적인 개념조차 혼재해 사용하는 아카이브 아트와 아카이브 아트의 개념 정리를 목적으로 한다. 또 현대미술에서의 주요한 아카이브 담론이지만, 미술작품이라는 매체의 특수성으로 인해 기록학에서는 주목받지 못했던 아카이브 아트를 기록학의 측면으로 수용하고 확대하려는 시도이다. 새로운 대상과 방법론의 제시는 미술작품의 본래의 미적 가치를 인정하면서도, 이를 미술가의 사회적 기록으로서 분석해 가치를 살펴본다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌

- 강수미 (2014). 헤테로토피아의 질서: 발터 벤야민과 아카이브 경향의 현대미술. *美學*, 78, 31-66.
- 김남시 (2016). 아카이브 미술에서 과거의 이미지 발터 벤야민의 '잔해(Trummer)'와 '파편조각(Scherbe)' 개념을 중심으로. *미학예술학연구*, 49, 29-54. <http://doi.org/10.17527/JASA.49.0.02>
- 김연희, 김홍중 (2020). 테리다의 『아카이브 열병』과 지연된 사후 작용. *예술과 미디어*, 19(1), 11-30. <http://doi.org/10.36726/campp.2020.19.1.11>
- 김향숙 (2011). 현대미술에 투영된 아카이브의 아포리아(aporia): 게하르트 리히터의 <아틀라스>. *미술이론과 현장*, 11,

- 101-120.
- 김혜민 (2022). 동시대 아카이브 미술에 관한 연구 : - 자크 랑시에르의 '정치'와 '허구'의 관계를 중심으로. 석사학위논문, 조선대학교 대학원 미학미술사학과.
- 김혜민, 장민한 (2021). 동시대 아카이브 미술의 세 가지 유형과 그 가치에 관한 연구. 인문사회 21, 12(5), 1477-1491. <https://doi.org/10.22143/HSS21.12.5.104>
- 백영주 (2012). 현대 예술에서의 수행적 리서치의 양상과 의미 -아카이브 아트를 중심으로. 기초조형학연구, 13(1), 225-238.
- 이경래 (2020). '아카이브 아트(archival art)'의 동시대 기록학적 함의 연구. 기록학연구, 64, 27-62. <https://doi.org/10.20923/kjas.2020.64.027>
- 이슬비 (2020). 데리다의 아카이브가능성(archiveability). 석사학위논문, 홍익대학교 대학원 미학과.
- 이주연 (2018). 아카이브 미술의 대항적 성격에 관한 연구 : 의미의 발굴에서 구축까지, 그 전략적 이행을 중심으로. 석사학위논문, 서울대학교 대학원 미학과.
- 이혜린 (2021). 아카이브와 현대미술 - 기록 생산과 수집 기록물을 활용한 미술작품 연구. 박사학위논문, 명지대학교 기록정보과학전문대학원.
- 이혜린·박주석 (2018). 앤디 워홀의 <Time Capsule> 작업이 갖는 기록학적 특성과 가치. 기록학연구, 55, 73-96. <https://doi.org/10.20923/kjas.2018.55.073>
- 이혜린·박주석 (2020). 1970년대 여성 노동자 아카이빙 방법론 연구 : 전시 <Women & Work : A Document on the Division of Labour in Industry>를 중심으로. 기록학연구, 63, 145-165. <https://doi.org/10.20923/kjas.2020.63.145>
- 이호신 (2018). 미술관 기관아카이브의 기록물 수집과 정리에 관한 사례연구- 국립현대미술관 미술관자료를 중심으로 -. 한국기록관리학회지, 18(4), 1-24. <https://doi.org/10.14404/JKSARM.2018.18.4.001>
- 장용규 (2000). 아프리카의 정체성 위기와 흑인의식. 한국아프리카학회지, 12, 25-55.
- 조사라 (2022). 역사의 기억과 기록 장치로서 아카이브 미술 연구. 기초조형학연구, 23(2), 581-592. <http://doi.org/10.47294/KSBDA.23.2.40>
- 조선령 (2016). 아카이브와 죽음충동 : 데리다와 정신분석학의 관점에서. 미학예술학연구, 49, 3-27. <http://doi.org/10.17527/JASA.49.0.01>
- 진휘연 (2004). 아방가르드란 무엇인가. 서울: 민음사.
- Alphen, E. J. (2014). Staging the Archive : Ydessa Hendeles and Hanne Darboven. Journal of Taipei Fine Arts Museum, 28, 107-134.
- Danto, A. C. (1997). After the end of art : contemporary art and the pale of history. 이성훈, 김광우 역 (2004). 예술의 종말 이후 : 컨템퍼러리 미술과 역사의 울타리. 서울: 미술문화.
- Derrida, J. (1995). Archive Fever : A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press.
- Dodd, A. (2015). "Live Transmission" : Intimate Ancestors in Santu Mofokeng's "Black Photo Album/Look at Me : 1890-1950". African Arts, 48(2), 52-63. https://doi.org/10.1162/AFAR_a_00220
- Edwards, N. (2014). Accumulation and Ar Accumulation and Archives : Sophie Calle es : Sophie Calle's Prenez soin de vous. Studies in 20th & 21st Century Literature, 38(2), <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1016>
- Enwezor, O. (2008). Archive fever : photography between history and the monument. Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary. Göttingen: Steidl.
- Enwezor, O. & Okeke-Agulu, C. (2009). Contemporary African Art Since 1980. Bologna: Damiani.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. October, 110, 3-22.

- Kalb, P. R. (2014). *Art Since 1980 : Charting the Contemporary*. 배혜정 옮김 (2020). 1980년 이후 현대미술 : 동시대 미술의 지도 그리기. 서울: 미진사.
- Lippard, L. R. (2012). *Political Motivated Exhibition. Materializing six years : Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Lubar, S. (1999). Information Culture and the Archival Record. *The American Archivist*, 62(1), 10–22.
<https://doi.org/10.17723/aarc.62.1.30x5657gu1w44630>
- Mofokeng, S. (2000). Trajectory of a Street Photographer. *Nka : Journal of Contemporary African Art*, 2000(11–12), 41–46. <https://doi.org/10.1215/10757163-11-12-1-41>
- Morris, C. & Bonin, V. (2012). *Materializing Six Years : Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Penner, A. M. & Dodge, K. A. (2019). Using Administrative Data for Social Science and Policy. *The Russell Sage Foundation Journal of the Social Sciences*, 5(2), 1–18. <https://doi.org/10.7758/RSF.2019.5.2.01>
- Reed, M. (2017). From the Archive to Art History. *Art Journal*, 76(1), 121–128.
<https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1332900>
- Shepherd, E. & Yeo, G. (2003). *Managing records : a handbook of principles and practice*. London: Facet Publishing.
- Siegel, J. (1988). *Artwords 2 : discourse on the 80s*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Siegel, J. (1992). *Artwords : discourse on the 60s and 70s*. New York: Da Capo Press.
- Skrebowski, L. (2008). All Systems Go : Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room*, 30, 54–83.
- Taylor, H. A. (1979). Documentary Art and the Role of the Archivist. *The American Archivist*, 42(4), 417–428.
- Warhol, A. (2009). *The Andy Warhol Diaries*. 홍예빈 번역 (2009). 앤디 워홀 일기. 과주: 미메시스.

• 국문 참고자료의 영어 표기

(English translation / romanization of references originally written in Korean)

- Baik, Young Ju (2012). The Semantics of Performative Research in Contemporary Art Practices –Focusing on Archival Art. *Journal of Basic Design & Art*, 13(1), 225–238.
- Cho, Sa Rah (2022). Research on Archive Art as a Memory and Recording Device of History. *Journal of Basic Design & Art*, 23(2), 581–592. <http://doi.org/10.47294/KSBDA.23.2.40>
- Cho, Seon-ryeong (2016). Archive and Dead Drive : Derrida and Psychoanalysis. *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 49, 3–27. <http://doi.org/10.17527/JASA.49.0.01>
- Jang, Yong Kyu (2000). The Crisis of Stagnation and Black Consciousness in Africa. *Journal of the Korean Association of African Studies*, 12, 25–55.
- Kang, Su Mi (2014). The Order of Heterotopia —W. Benjamin and the Archive based Contemporary Art. *The Korean Journal of Aesthetics*, 78, 31–66.
- Kim, Nam-see (2016). Image of the Past in the Archival art : With Walter Benjamins Concept of "Trummer(Wreck)" und "Scherbe(Debris)". *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 49, 29–54.
<http://doi.org/10.17527/JASA.49.0.02>
- Kim, Yoen Hee & Kim, Hong Joong (2020). Derrida's Archive Fever: A Freudian Impression and Deferred Action. *The Korean Journal of Art and Media*, 19(1), 11–30. <http://doi.org/10.36726/cammp.2020.19.1.11>

- Kim, Hyang Sook (2011). Aporia of the Archive reflected on the Modern Art : Atlas of Gerhard Richter. *The Journal of Art Theory & Practice*, 11, 101-120.
- Kim, Hye Min (2022). A Study on the Contemporary Archival Art – Focused on the relationship between ‘Politics’ and ‘Fiction’ of Jacques Rancière. Master’s thesis, Aesthetics and Art History Graduate School of Chosun University, Korea.
- Kim, Hye Min & Jang, Min Han (2021). A Study on Three Types and the Value of Contemporary Archival Art. *The Journal of Humanities and Social science*, 12(5), 1477-1491. <https://doi.org/10.22143/HSS21.12.5.104>
- Jin, Whui Yeon (2004). *What is avant-garde?*. Seoul: Minumsa.
- Lee, Kyong Rae (2020). Embracing Archival Arts in Contemporary Archival Practices. *The Korean Journal of Archival Studies*, 64, 27-62. <https://doi.org/10.20923/kjas.2020.64.027>
- Lee, Joo Yeon (2018). A Study on the Counter-Quality of Archival art : From Excavation to Construction with Focus on Strategic Transition. Master’s thesis, Seoul National University. Department of Aesthetics, Korea.
- Lee, Seul Bi (2020). Derrida’s Archiveability. Master’s thesis, Hongik University. Department of Aesthetics, Korea.
- Lee, Ho Sin (2018). A Case Study on Acquisition and Arrangement at Institutional Archives at an Art Museum: Focus on the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. *Journal of Korean Society of Archives and Records Management*, 18(4), 1-24. <https://doi.org/10.14404/JKSARM.2018.18.4.001>
- Lee, Hye Rin (2021). Archives and Contemporary Art – A Study on Artworks Using the Records and Archives. Doctoral dissertation, Myongji University. Major of Cultural Resources & Archives Graduate School of Records. Archives & Information Science, Korea.
- Lee, Hye Rin & Park, Ju Seok (2018). A Study on the Characteristics and Value of Andy Warhol’s Archive, <Time Capsule>. *The Korean Journal of Archival Studies*, 55, 73-96. <https://doi.org/10.20923/kjas.2018.55.073>
- Lee, Hye Rin & Park, Ju Seok (2020). The Archival Method Study For Female Worker in the 1970s : Focused on <Women & Work : A Document on the Division of Labour in Industry>. *The Korean Journal of Archival Studies*, 63, 145-165. <https://doi.org/10.20923/kjas.2020.63.145>