크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski)의 사진설치작업

- 다큐멘트에서 모뉴멘트로 -

박소영*

<차 례>

1. 머리말
2. 이분법에서 벗어난 재구성
3. 과거의 현재화
4. 맺음말

【국문초록】

본 논문은 프랑스 출신의 개념미술가인 크리스티앙 볼탕스키의 사진설치작업에 대해 몇몇 이론적 관점에서 접근함으로써 '역사 기억의 중요성'에 대해 주목하고자 한다. 볼탕스키는 전후 1세대 유대계 미술가로서, 홀로코스트에 관한 그의 주요 관심은 '왜 홀로코스트와 같은 비극이 일어났으며, 왜 또 다시 일어나지 않는다고 말할 수 없는가'의 문제에 있다. 본 논문은 우선 볼탕스키의 사진설치작업 〈아카이브: 디텍티브〉(1987)에 대한 분석을 통해, 그가 이분법적 사고에 대한 문제를 지적하고 있음을 검토한다. 이 작품

* 영남대학교 일반대학원 미학미술사학과 박사과정

에서 볼탕스키는 우리 사회의 이분법적 사고방식에서 비롯되는 차이와 타자에 대한 무관용의 문제를 지적하며, 이러한 이분법적 사고가 결국 어떻게 우월한 것과 열등한 것으로 나누어 다른 인종을 말살하는 결과를 초래하게 되었는지의 문제를 다루고 있다. 본 논문은 여기서 사진에 담긴 이율배반적 요소, 즉 진실과 허구를 재구성함으로써 볼탕스키가 어떻게 경계 허물기를 시도하려 했는지, 그리하여 우리사고체계의 이분법의 폭력성과 주변화의 문제를 다루고자 했는지를 논의한다.

그런 다음 본 논문은 볼탕스키의 모뉴멘트 시리즈를 통해, 그가 기억의 문제를 어떻게 다루고 있는지에 관해 미셸 푸코의 아카이브 분석에서 모뉴멘트 개념과 발터 벤야민의 역사철학에서 시간성의 관점에 의거해 살펴본다. 푸코는 우리 시대의 역사는 다큐멘트를 모뉴멘트로 바꾸는 작업이라고 했다. 그리고 벤야민은 과거는 죽은 것이 아니라 끊임없이 현재의 우리에게 구원해줄 것을 요청하고 자신의 권리를 주장하는 살아있는 시간이라 역설했다. 본 논문은 이러한 푸코와 벤야민의 이론을 통해 볼탕스키의 모뉴멘트 시리즈를 검토함으로써 이 시리즈 속의 익명의 인물들이 어떻게 생생하게 살아서 우리에게 끈질기게 자신들의 권리를 요구하고 있는지, 현재의 우리는 어떻게 그들을 다시 불러내 기억하고 추념하는지의 문제를 다룬다. 그리하여 본 논문은 볼탕스키가 이러한 모뉴멘트 미학을 통해 다큐멘트를 모뉴멘트로 전환시키고, 따라서 과거를 현재화시킴으로써 세상을 기억하고 기록하려 했다고 결론짓는다.

주제어: 크리스티앙 볼탕스키, 미셸 푸코, 발터 벤야민,
홀로코스트, 모뉴멘트, 다큐멘트, 아카이브

1. 머리말

일반적으로 사진은 흔히 현실의 모습을 있는 그대로 가감 없이 사실적으로 보여주는 매체라고 여겨진다. 이렇게 사진이 증거로서의 기능을 확실히 한다는 맹목적 믿음으로 인해, 역설적으로 사진은 지배담론의 질서를 구축하고 그것을 더욱 굳건하게 하는 도구로 이용되기도 하기 때문에 허구의 기록이 될 수도 있다. 또한, 사진은 역사를 기록함에 있어서 이를 뒷받침하는 다큐멘트적 특성과 역사를 기념하는 모뉴멘트적 특성을 동시에 지니고 있다. 사진은 이러한 이중적인 특성, 즉 사실적이면서 허구적이며, 다큐멘트적이면서 모뉴멘트적인 특성으로 인해 1960년대 이후 등장한 많은 개념미술가들의 중요한 매체가 되어왔다.

크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski, 1944-)는 40년 이상 사진을 활용한 작업을 하면서, 기존의 스냅 사진들을 재구성하여 사진의 순수성은 물론 우리 사회의 이분법적 경계 짓기의 문제들을 제기해왔다. 특히 홀로코스트를 연상시키는 그의 사진설치작품들은 관객들로 하여금 기억의 의미를 다시 생각하게 한다. 그런데 '사진'과 '기억'이라는 서로 연관되지만 모순된 두 단어를 나란히 놓고 볼 때, 우리는 다음과 같은 질문을 해볼 수 있다. 즉 볼탕스키는 사진이 리얼리티를 반영하지 못한다는 점을 강조하면서, 즉 사진이 역사의 진실을 기록하지 못한다는 점을 인식하면서도, 역설적으로 사진을 활용한 작품을 통해 끊임없이 홀로코스트를 기억하게 하는 문제에 몰두한다는 것이다. 본 논문은 이 역설적 문제에 대한 답을 얻기 위한 고찰이 될 것이며, 그 과정에서 아카이브의 구성방식에 관한 미셸 푸코의 분석과 과거와 기억에 대한 깊은 사유를 보여주는 벤야민의 역사철학에 의거해 볼탕스키의 사진설치작업들을 살펴볼 것이다.

볼탕스키에 관한 기존의 연구는 대체로 두 가지로 구분하여 요

약될 수 있다. 우선 볼탕스키의 사진설치를 주제로 하여 사진의 이중적 특성, 즉 사실성과 허구성에 관해 주목한 논문들이 있으며,[1] 홀로코스트를 다룬 작품을 중심으로 역사의 트라우마와 관련하여 프로이드의 정신분석학에 의거해 '사후작용'의 개념, 혹은 '애도와 멜랑콜리'의 개념과 연결하여 분석한 연구가 있다.[2] 한편 기존의 몇몇 논문들이 단순히 기억과 애도를 위한 단순한 표상으로서 홀로코스트의 모뉴멘트에 초점을 맞추기는 했지만, 볼탕스키의 모뉴멘트 작품에 대해 - 특히 푸코의 '다큐멘트에서 모뉴멘트로의 전환'의 개념에 의거해 기존의 다큐멘트(아카이브)의 문제점을 지적하며 배제되고 망각된 역사를 기억하려는 관점에서 - 주목한 연구는 진행된 바 없다.

본 논문은 이러한 푸코의 관점에서 홀로코스트를 암시하는 볼탕스키의 사진설치작업을 과거를 현재화하는 모뉴멘트로 해석하는 부분을 중요하게 다룰 것이다. 또한 볼탕스키의 사진설치를 분석하는 기존의 연구들은 벤야민의 이론을 참조할 경우 대부분 「기술복제시대의 예술작품」이나 「사진의 작은 역사」에 주목해왔지 그의 「역사철학의 테제」를 논구한 적은 없었던 것 같다. 이러한 측면에서 본 논문은 벤야민의 후자의 논문에서 개진된 '역사철학의 시간

---

1) 조지미, 「크리스티앙 볼탕스키 작품에 나타난 존재의 양면성」, 이화여자대학교 석사논문, 2004; 이경률, 「기억과 망각의 딜레마 - 크리스티앙 볼탄스키의 사진적 재구성과 기억미술」, 한국프랑스학회, 『한국프랑스학논집』 제58집, 2007, pp. 243-270.

2) 마리엔느 허쉬는 프로이드의 '사후작용'이론에 의거해 홀로코스트를 겪지 않은 세대에게 전승되는 기억에 집중하는 '사후기억'의 개념을 중심으로 볼탕스키의 작품을 분석한다. Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetic Today,* vol. 29, No. 1, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 103-128. 아비게일 솔로몬-고도의 논문, "애도와 멜랑콜리아"는 볼탕스키의 1990년 작품 〈상실의 집〉을 역시 프로이드의 '애도와 멜랑콜리아'의 개념에 의거해 논하고 있다. Abigail Solomon-Godeau, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's "Missing House"", *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, 1998, pp. 3-20.

관'을 통해 볼탕스키의 작품에 대해 새롭고 설득력 있는 해석적 시각을 제공하고자 한다.

본 논문과 유사한 주제를 다룬 국내의 논문으로서는 이경률의 「기억과 망각의 딜레마 - 크리스티앙 볼탄스키의 사진적 재구성과 기억미술」이 있는데, 이 논문은 흥미롭게도 볼탕스키의 작품을 기억미술로 설명하고 있지만, 결론에서 기억해야하는 과거가 있는 만큼 "발전적인 미래를 위해 잊어야 하는 현실의 진보적인 망각도 있다"[3]고 언급하며 볼탕스키의 작품을 기억과 망각의 딜레마로 결론짓는다. 이점에서 이경률의 논문은 과거를 현재화하면서 끊임없이 기억해야 하는 모뉴멘트로서 볼탕스키 작품을 해석하는 본 논문과는 상이한 결론에 도달했던 것이다. 이러한 관점에서 본 논문은 2장에서 볼탕스키가 기존의 사진을 재구성하는 방식을 통해 우리 사회의 이분법적 경계 짓기에 문제를 제기하면서 우리로 하여금 어떻게 비판적 사유를 유도하려 했는가의 문제를 논의할 것이고, 3장에서는 볼탕스키가 리얼리티를 의심받는 사진을 자신의 중요 예술적 도구로 사용해 어떻게 역사를 기억하게 할 것인지의 문제를 - 푸코의 아카이브 분석에서의 모뉴멘트의 개념과 벤야민의 역사철학에서의 시간관에 근거해 - 검토할 것이다.

2. 이분법에서 벗어난 재구성

볼탕스키는 전후 1세대 작가로서, 그리고 프랑스에 살고 있는 유대인으로서 - 나치의 유대인 절멸을 직접적으로 겪지는 않았지

3) 이경률, 「기억과 망각의 딜레마 - 크리스티앙 볼탄스키의 사진적 재구성과 기억미술」, 한국프랑스학회, 『한국프랑스학논집』, 제58집, 2007, p. 260.

만 - 파토스가 짙게 묻어나는 동시에 사회를 향한 날카로운 비판성을 담지한 작품들을 통해 인간의 실존적이고 철학적인 문제들을 제기한다.[4)]

볼탕스키가 미술가로 성장하는 데에는 열두 살 위인 저명한 언어학자인 장-엘리 볼탕스키(Jean-Élie Boltanski)와 다섯 살 위인 세계적인 사회학자, 뤽 볼탕스키(Luc Boltanski)의 영향이 컸다.[5)] 특히, 뤽 볼탕스키는 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)와 『평범한 예술: 사진의 사회적 효능에 관한 에세이』를 공동 저술했는데, 이 책은 아마추어 사진의 사회학에 관한 것으로, 아마도 볼탕스키로 하여금 사진에 대한 관심을 고무시킨 것으로 보인다.[6)]

볼탕스키가 줄곧 자신의 성찰의 대상으로 삼은 주제는 홀로코스트다. 그리고 홀로코스트와 관련한 그의 가장 큰 관심은 사실 '왜 홀로코스트와 같은 비극이 일어났으며, 왜 또 다시 일어나지 않는다고 말할 수 없는가'일 것이다. 사회를 예리하게 바라보는 볼탕스키는 차이와 상대를 인정하지 않음으로써 발생하는 문제들을 홀로코스트와 관련시킨다. 그는 나치는 악마의 모습이 아닌 우

---

4) 볼탕스키의 철학적 사유는 어린 시절부터 형성된 것으로 보인다. 그의 아버지는 유대인 의사였고, 어머니는 소설가이자 공산당원이였는데, 그의 부모의 친구 중 80퍼센트 이상이 유대인이자 공산당원이였다. 볼탕스키는 이들로 부터 나치에 의해 희생된 유대인들의 이야기를 생생하게 들을 수 있었다.

5) 그는 형들의 전공인 사회학과 언어학과 관련된 서적은 전혀 읽지 않았다고 했지만, 그들과 함께 그날의 이슈에 대해서 토론했다고 한다. 유년기에 그는 그림을 그리고 미술에 관심이 많았지만, 무미건조한 미술관보다는 파리의 인류학 박물관을 더 즐겨 방문했다. 그곳에서 에스키모의 낚시 바늘이나 아마존 원주민의 화살 등 다양한 살아있는 일상의 오브제에 매료되었다고 한다. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski,* Paris: Flammarion, 1994, pp. 31-32.

6) 이들은 12살에 정규교육을 그만둔 크리스티앙 볼탕스키에게 학문적인 스승이기도 했으며, 휴일에 미술관이나 인류학 박물관에 함께 갔으며, 그가 막 시작한 영화제작을 돕기도 했다. Gumpert, *Christian Boltanski,* p. 32.

리와 같은 평범한 모습을 하고 있음을 여러 인터뷰에서 반복적으로 이야기한다. 즉 볼탕스키가 보기에 선과 악은 명확히 구분지어질 수 없는 것이며, 그러한 이분법적 사고가 결국 우월한 것과 열등한 것으로 나누어 다른 인종을 말살하는 결과에 이르게 한 것이다.

볼탕스키 작품의 핵심은 사실과 허구를 적당하게 뒤섞이게 만들어 이 양자 사이를 끊임없이 왔다 갔다 함으로써 그 사이의 경계를 허무는 방식이라는 점이다. 즉 볼탕스키는 전통주의 역사관이 가지고 있는 이분법적 구조를 무너뜨리는 방식으로 작업을 한다. 사진이 이분법적 구조로 구성된다는 것은 그 속에 이미 이데올로기가 내재되어 있음을, 그리고 그 사진이 순수하지 않음을 방증한다. 왜냐하면 사진을 구성하는 사람 혹은 기관은 자신의 지배 이데올로기에 따라 사진을 수집하거나 구성하며, 이분법적 구도를 만들어 그 이데올로기에 합당한 것은 취하고 반하는 것을 배제하기 때문이다.

이분법적 구조를 해체시키는 볼탕스키의 작품 중 가장 돋보이는 작품은 1987년에 제작한 〈아카이브: 디텍티브(Archives: Detective)〉이다(그림 1). 이 작품에서 볼탕스키는 미디어 과잉의 스펙터클을 통해 범죄가 간접적으로 경험되는 어두운 세계에 관해 우리에게 자세히 알려주는 프랑스의 유명한 타블로이드판 잡지 "데텍티브(Détective)"에서 사진 이미지를 작품의 원재료로 가져왔다(그림 2).[7]

---

7) Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* New York: International Center of Photography, 2008, p. 31.



〈그림 1〉 볼탕스키, 〈아카이브: 디텍티브〉, 1987년



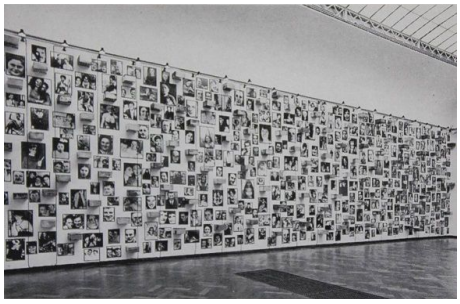
〈그림 2〉 데텍티브 잡지 표지

볼탕스키는 이 작품을 위해, 벼룩시장에서 사 모은 이년치의 잡지에 실린 408개의 범죄자와 피해자의 인물사진을 오려내 재촬영하고 확대한 뒤 무작위로 배열하는 방식으로 작업을 했다.[8] 잡지 『데텍티브』는 주로 끔찍한 사건에 관해 초점을 맞추고 있으며, 희생자와 범죄자들의 가족 스냅사진과 함께 그들의 이야기를 싣고 있다. 이 스냅사진 이미지가 볼탕스키를 매료시킨 것은 인물 사진만으로는 범죄자와 희생자의 구별이 불가능하다는 점이었다. 볼탕스키는 잡지에서 가져온 그들의 사진을 어떤 규칙 없이 무작위로 배열함으로써 가해자와 희생자를 뒤섞어버리고, 그 인물에 대한 어떠한 정보도 제공하지 않는다.

같은 시기에 제작된 동일한 제목의 또 다른 버전에서 볼탕스키는 인물 사진들과 함께 비스킷 박스들을 설치했는데, 이 박스에는

8) 볼탕스키는 〈디텍티브〉 시리즈를 다양한 형식으로 작업을 했다. 이 작품처럼 사진 이미지만 나열하는 방식을 시작으로, 아카이브 박스를 쌓은 설치 형식의 작품, 수도원 같은 분위기 혹은 정부의 아카이브와 같이 음산한 느낌이 들도록 하는 환경을 만들어 사진 이미지나 아카이브 박스를 설치하는 방식의 전시했다. Gumpert, Christian Boltanski, p. 39.

희생자와 범죄자에 대해 자세히 소개하는 잡지의 기사들이 담겨 있다(그림 3). 그런데 볼탕스키는 이 기사들을 본래의 문맥에서 떼어내어 인물 사진들에 무작위로 배열함으로써 가해자와 희생자의 구분을 더욱 모호하게 할 뿐만 아니라 허구를 만들어내고 있다. 즉 볼탕스키는 포토몽타주 방식을 취해 인물 사진들을 병치시키고 가해자, 피해자라는 원래의 문맥으로부터 탈맥락화하는 방식을 통해서 『데텍티브』 잡지가 가지고 있는 내러티브의 구도, 즉 가해자와 희생자의 경계를 분명하게하고 그것을 강조함으로써 사회적으로 이슈화하는 담론의 이원론적 구조를 파열시키는 방식으로 작업을 한 것이다. 다시 말해, 이분법적 대립구조로 구성된 사진은 그 과정에서 늘 지배 이데올로기가 작동하고 개입될 수밖에 없기 때문에, 볼탕스키는 그러한 이분법적 구조를 허물어버린다. 그 결과, 본래의 문맥에서 벗어난 인물 사진들은 흔히 잔혹한 사건의 내용과 상관없는 평범한 이웃의 스냅 사진처럼 보이며, 이 사진으로는 가해자와 피해자를 구분하는 것이 불가능해진다.



〈그림 3〉 볼탕스키, 〈아카이브: 디텍티브〉, 1987년

전시기획자인 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)가 적절하게 지적했듯이, "병치와 탈맥락화하는 포토몽타주 기법은 또한 관계의 서열화, 이 작품에서는 가해자와 피해자의 서열화를 넘어 관계의 민주주의에 특권을 주는 방식을 전유한다."[9] 서열화는 끊임없이 우월한 것과 열등한 것, 예를 들면, 선과 악, 이성과 감성, 남자와 여

9) Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* p. 32.

자, 서양과 동양, 빛과 어둠 등으로 나누어 전자를 우월한 것으로 후자를 열등한 것으로 취급한 구조주의 철학의 특징이다. 볼탕스키의 이 작품을 돋보이게 하는 것은 바로 서양 전통철학, 구조주의 철학의 이분법적 사고방식을 허물며 서열화를 없애버림으로써 우리의 비판적 사고를 유도한다는데 있다. 그런데 우리는 끊임없이 지배담론이나 미디어에 의해 사고가 마비된 채 한 쪽을 배제시키고 묵살하는 습관적 시선을 지니고 있다. 이러한 맥락에서 볼탕스키의 〈아카이브-디텍티브〉 작품은 현실에서 우리는 누구나 잠재적인 가해자가 될 수 있음을 암시한다.

선과 악의 구분을 흐리게 만드는 이 탁월한 작품은 홀로코스트에 관한 볼탕스키의 실존적 물음에서 나온 결과물일 것이다. 볼탕스키는 여러 인터뷰에서, 한나 아렌트를 언급하고 있지 않지만, 반복적으로 '악의 평범함'에 관해 이야기 한다. 볼탕스키는 '유대인은 반려동물을 키울 수 없다'는 법령과 관련한 일화를 떠올리며 악한 사람이 따로 있는 것이 아니라 누구나 권력을 가지면 그것을 사용하게 된다고 역설한다.[10] 평범하고 이성적인 사람들이 선의 이름으로 수백만의 사람들을 죽일 수 있으며, 볼탕스키의 말대로 "나치는 매우 평범한 사람이며, 그들은 우리의 이웃일 수도 있고 우리 자신일 수도 있다. … 사람은 아침에 한 아이를 구할 수 있

10) 나치시절, 프랑스 도시 비시(Vichy)에는 유대인은 고양이를 키우는 것을 금지하는 법이 있었다. 어느 날 볼탕스키 집 고양이가 이웃집에 오줌을 쌌고, 그 이웃은 볼탕스키 부모가 오랫동안 알고 지낸 완벽하게 좋은 사람들이었는데, 그 사건 후에 찾아와 오늘밤 고양이를 죽이지 않으면 경찰에 고발하겠다고 했다. 그날 볼탕스키의 부모는 고양이를 죽였다. 이 이야기는 볼탕스키의 뇌리에 항상 남아 있었고, 볼탕스키는 누군가에게 그의 이웃을 죽일 수 있는 권력이 주어진다면, 그들은 그것을 사용하는데, 이는 그 사람이 나빠서가 아니라 인간의 본성이 그렇기 때문이라고 생각했다고 한다. Christian Boltanski and Catherine Grenier, *possible life of Christian Boltanski,* trans. Marc Lowenthal, Boston: MFA Pub., 2009, p. 20, 참조.

고, 오후에 또 다른 아이를 죽일 수 있다."[11] 볼탕스키는 수많은 유대인을 가스실에서 죽인 나치와 SS대원들도 그들의 아이들과 아내를 사랑스러운 눈길로 바라보며 크리스마스 파티를 하는 사람이라는 걸, 악은 괴물의 모습을 한 게 아니라 평범한 얼굴을 하고 있다는 것을 너무나 잘 알고 있다.



〈그림 4〉 볼탕스키, 〈죽은 스위스 인들〉, 1990년, 세부

선과 악의 구분을 없애버림으로써 악의 평범함에 대해 강조한 것처럼, 볼탕스키는 유대인의 절멸과 일반 사람들의 죽음사이의 구분을 모호하게 하는 작업을 통해 죽음의 서열화에 대해 또다시 문제를 제기한다. 1990년부터 볼탕스키는 〈죽은 스위스인들(The Dead Swiss)〉 시리즈를 시작했는데, 이 작품은 볼탕스키가 스위스에서 발간되는 한 신문(*Nouvelliste de Rhône*)의 부고난에 실린 죽은 사람들 사진을 오려 작업한 것이다(그림 4).[12] 볼탕스키는 입자가 거친 인물 사진을 재촬영하고, 이를 다시 실물사이즈보다 약간 크게 확대하여 배열했다.[13] 〈아카이브: 디텍

11) 볼탕스키는 독일의 벼룩시장에서 나치시대에 촬영된 가족사진 수백 만장에 기초한 작업을 했는데, 그 중에 포츠담 상수시 궁전 앞에서 찍힌 한 사진은 아이들, 아기와 함께 오케스트라를 연주하며 크리스마스를 축하하는 나치와 SS대원을 담고 있는데, 그들은 자신의 아이들을 너무나 사랑스럽게 바라보고 있었다는 일화를 소개한다. Boltanski and Catherine Grenier, *possible life of Christian Boltanski,* 2009, p. 143.

12) 그 사진들은 사망자의 가족들에 의해 신문사로 제공되었는데, 간단한 안내문구와 함께 인쇄된 사진들은 최근에 사망한 사람들로 대개 웃고 있으며, 결혼, 졸업과 같은 의미 있는 사건을 기념하는 스튜디오 초상사진들이다.

13) Gumpert, *Christian Boltanski,* p. 128.

티브〉와 마찬가지로 〈죽은 스위스인들〉은 볼탕스키가 역사적 사건, 즉 홀로코스트를 다루는 방식에 있어서 그의 전략과 철학을 잘 보여주는 작품이다.

이 작품에서 볼탕스키가 제기하는 개념적이자 철학적인 문제는 '일반적인 죽음'과 '집단학살로 인한 죽음'의 구분에 대한 것이다. 볼탕스키가 사진을 다루는 방식은 한편으로는 이야기를 직접적으로 보여주기도 하며, 다른 한편으로는 그것을 비웃는 모순적인 방식으로 다루기도 한다. 이 작품에서 볼탕스키는 홀로코스트를 다루는 다른 작업과 거의 유사한 방식으로 사진을 사용하고 설치했다.[14]

작품의 내용에 대한 정보 없이 이 작품을 봤을 때, 우리는 여전히 작품 속 인물들이 홀로코스트와 관련이 있을 것이라 생각할 것이다. 그러나 〈죽은 스위스인들〉의 작품 제목이 가리키듯 이 인물들은 1990년에 죽은 사람들로, 대개 신문 부고난에 실릴 정도로 어느 정도 유명인일 것이다. 이 작품에서 볼탕스키는 그들의 평범성을 강조한다. 볼탕스키는 다음과 같이 말한다. "이전에, 나는 죽은 유대인들에 관한 작품을 했다. 그러나 '죽은'과 '유대인'은 너무나 잘 어울린다. 스위스 사람들보다 더 평범한 것은 없다. 그들이 죽어야하는 이유는 없다. 그래서 그들은 어떤 면에서 더 끔직하다. 그들은 우리다."[15] 볼탕스키는 〈아카이브: 디텍티브〉를 통해 가해자와 피해자의 이분법적 구분을 없애버린 것처럼, 이 작품을 통해 스위스의 유명인들의 자연스런 죽음과 이름 없이 절멸당한 유대인들의 죽음의 경계를 모호하게 함으로써 죽음의 서열화를 없앤다.

---

14) 이 작품은 익명의 사람들의 흑백 스냅사진, 그 사진을 비추는 은은한 백열전구, 어른거리는 그림자, 죽음을 연상시키는 음울한 분위기 등으로 인해 '모뉴멘트 시리즈'와 같은 홀로코스트를 암시하는 작품과 유사해진다.

15) Georgia Marsh, "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski", Parkett, no. 22, 1989, p. 36; Gumpert, p. 128, 재인용.

사진비평가 솔로몬-고도가 "서로 다른 죽음을 숨기는 것은 최종적으로 동등함을 의미하며, 그로부터 윤리적 구별짓기가 사라진다"고 지적한 바대로,[16] 볼탕스키는 모든 죽음은 차이가 없어야 한다고 강조한다.



〈그림 5〉 곤잘레스-토레스, 〈무제(총기사망)〉, 1990년



〈그림 6〉 〈무제(총기사망)〉, 1990년

같은 시기에 제작된 다른 작가의 작품을 예로 들어 보충설명하면, 쿠바 출신의 미국 개념미술가인 펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres)의 1990년 작품 〈무제(총기사망)Untitled(Death by Gun)〉(그림 5, 6)은 1989년 5월 1일부터 일주일동안 미국 내에서 총기사고로 죽은 464명을 주제로 다룬 작품으로, 이 작품은 당시 총기사건을 보도한 타임지의 이미지를 그대로 차용하여 희생자들의 사진을 함께 보여주고 있다.

16) Abigail Solomon-Godeau, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's "Missing House"", *Oxford Art Journal,* Vol. 21, No. 2, 1998, p. 17.

곤잘레스-토레스는 이 사진과 함께 이들의 이름, 나이, 성별, 살았던 곳, 어떻게 죽음에 이르게 되었는지에 대한 간단한 설명을 담았다. 그 사진들의 배열방식은 인종, 성별, 계급, 죽음의 상황(자살과 타살)에 대한 어떠한 위계적 질서나 배열을 고려하지 않고 구성된 것이다.[17] 즉 곤잘레스-토레스의 작품은 그저 '지난 일주일 동안 총기사고로 460여 명이 죽었다'라는 식의 숫자로 처리되어 익명으로 사라져버린 개인들의 존재를 하나씩 드러내 보여주는 것이다. 그리고 곤잘레스-토레스는 자신의 오프셋 인쇄 작품을 관객이 가져가도록 하는 방식으로 이러한 문제를 널리 환기시킨다.

〈아카이브: 디텍티브〉에서, 때때로 같은 이미지가 다른 방식으로 재사용되는 이미지의 배열순서는 역사적 문서의 정확성과 아카이브의 객관성 문제에 관해 주의를 기울이게 한다. 이 작품은 앞서 설명했듯이 기본적으로 우리 사회가 가해자와 희생자를 끊임없이 나누는 이분법적 사고방식에 대해 근본적으로 다른 시각을 제공한다. 볼탕스키 작품에 나타나는 양식상의 특징들과 주제적 측면은 그린버그식의 형식주의 모더니즘의 붕괴와 후기구조주의(데리다의 '해체주의'나 바르트의 '저자의 죽음')의 등장으로 인한 인식의 전환과 밀접한 관련을 맺고 있는 것으로, 볼탕스키 작품에서 보여 지는 이러한 경계의 흐림은 일방적이고 절대적인 단일화의 논리에서 벗어나 상호적이고 상대적인 다원화 현상으로의 패러다임 변화에 기반을 두고 있는 것이다. 한편으로 이 작품은 사회적 맹신에 대한 폭로를 더욱 심화시킨 1980년대 〈어둠의 교훈〉 시리즈와 마찬가지로 후기 정보산업 시대의 매체가 전달하는 모든 정보에 대한 의심을 은밀하게 드러내며 사람들로 하여금 비판적으로 이미지를 수용할 것을 제안한다.

그렇다면 사진이 이렇게 현실을 제대로 반영하지 못하고 지배적

17) Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* p. 28.

인 문화, 이데올로기, 담론의 기록물일 뿐이라고 보는 볼탕스키는 홀로코스트의 문제를 어떻게 표현할 것인가? 볼탕스키는 어려서부터 홀로코스트의 직접적인 피해자이자 목격자인 그의 부모로부터 그리고 부모의 친구들로부터 수없이 많은 생생한 진술들을 전해 들었다. 사진이 가진 문제점을 누구보다 잘 알고 있는 볼탕스키가 사진을 자신의 작업의 주요 매체로 활용하여 어떻게 재현불가능한 홀로코스트의 비극을 과거에 묻어버리지 않고 끊임없이 되살리고 기억되도록 할 수 있을까? 이와 관련하여 다음 장에서는 볼탕스키가 과거의 역사를 가져와 현재의 기억으로 이끌어내는 그의 미술 전략에 관해 벤야민의 역사철학과 푸코의 모뉴멘트 개념을 통해 살펴보고자 한다.

3. 과거의 현재화

이분법적 접근에 의한 전통주의 역사구성은 대립구조를 구축하여 서열화를 만들어냄으로써, 한 쪽이 다른 쪽을 추방하고 주변화하는 과정을 반복해왔다. 볼탕스키는 역사에서 배제되고 망각된 것, 억압된 것에 주목하며, 그것을 다시 우리 앞에 현전시키는 작업을 한다.

볼탕스키가 과거의 사건을 기억하는 방법에 관해 살펴보기에 앞서 우선 역사가 기록되는 메커니즘에 관해 설명할 필요가 있다. 앞서 설명했듯이 기록의 주요 매체인 사진이 진실을 담보하지 못하고 문화, 이데올로기, 담론에 의해 구성되듯이 기록에 의한 역사도 동일한 메커니즘으로 작동할 수밖에 없다. 구조주의 역사관을 비판한 푸코(Michel Foucault)의 이론에 따르면, 역사라는 집합기억은 현재가 관장하는 선별의 과정을 거쳐 우리에게 주어지는 것이며, 담론이 모든 진술들을 다 담을 수 없는 것과 마찬가지로 역

사도 이러한 진술들을 무작위적으로 끊임없는 축적에 의해 구성될 수 없으며, 결국 어떤 법칙에 의해 재단하고 배제하는 방식으로 구성될 수밖에 없다.[18] 역사화 과정, 즉 어떤 사건을 역사화하는 과정에는 늘 권력이 작동하고 개입하기 마련이다.

역사는 늘 승자에 의해 기록되며 승자의 이데올로기에 의해 언제나 선택과 배제의 논리가 작동할 수밖에 없는 속성 때문에, 선택된 것은 역사로 기록되고 배제된 것은 망각된다. 그러므로 우리는 역사를 바라볼 때, 우리의 과거가 '어떻게 기록되었는가'의 문제보다, '왜 어떤 것은 기록되지 않았는가'라는 객관적 역사 구성의 한계에 더 많이 주의해야 할 것이다. 즉 지배담론으로 구성된 선택된 진술들만이 아닌 어쩌면 더 진실에 가까울 수 있는 배제된 진술들, 즉 소외된 목소리를 소환해야 할 것이다. 이렇게 될 경우, 우리는 지배담론에 맞서 이러한 배제된 진술들에 정당성과 권리를 부여해 줌으로써, 역사가 언제나 유동적일 수 있으며, 특히 현재의 관점에서 역사(즉 과거의 사건)를 재구성 및 재해석하는 것이 가능하다는 것을 알 수 있게 된다.

결코 객관성을 담보할 수 없는 숙명의 역사는 기본적으로 아카이브에 기초해서 기록되고 보존되며 구성된다. 사진이 발명되고 상용화된 이래로, 사진은 그 증거적인 성격으로 인해 권력에 의한 역사기록에서나, 국가나 제도 차원에서의 광범위한 아카이브 구축에서 필수적이었다. 즉 사진은 사실을 증명해줄 수 있는 증거적 특징으로 인해 아카이브의 가장 중요한 형식이 된다. 사진은 이러한 증거적, 기록물적 성격 때문에 광범위한 방식으로 사용되어 왔다.

발터 벤야민(Water Benjamin) 역시 권력과 긴밀한 관계를 갖는 기록물의 속성을 숙지하고 있었기 때문에, 역사가들이 승자들의 이야기로만 가지런히 빗겨진 상태를 벗어나 "결을 거슬러 역사를

18) 미셸 푸코 지음, 이정우 옮김, 『지식의 고고학』, 민음사, 1992, pp. 188-190.

솔질"해야 할 필연성을 역설했다.[19] 벤야민이 「역사철학테제」에서 미래를 향해 나아가는 목적론적, 진보적 시간관을 비판하면서 강조했던 새로운 역사개념의 핵심은 역사의 중점을 미래가 아닌 과거에 두는 것에 있었다. 그리고 벤야민은 진보적 시간관을 전복할 수 있는 가능성을 담지한 시간관으로 유대교적 사유에서 빌려와 '메시아적 시간관'을 제시하는데,[20] 이 메시아적 시간관은 최후의 심판 때 메시아가 죽은 이를 깨워 과거의 문제를 심판하듯이, 과거를 죽은 시간으로 고정하는 것이 아니라 미래에 다시 소환되어야 하는 기다리는 시간으로 생각하는 시간관이다. 즉 진보적, 목적론적 시간관이 과거를 해석하는 것처럼 과거, 현재, 미래로 3분법적으로 나누어 미래를 향해 나아가면서 과거를 죽은 시간, 폐기된 시간, 자료화된 시간, 역사화된 시간으로 보는 것이 아니라, 메시아적 시간관에서 볼 때 과거는 기다리는 시간, 과거에 내재된 문제들이 우리에게 해결해주기를 요구하고 있는 살아 있는 시간이다.

벤야민이 자신의 가장 중요한 명상의 대상으로 삼았던 파울 클레의 작품, 〈새로운 천사(Angelus Novus)〉를 역사의 천사로 보았듯이, 진보라는 거센 폭풍은 망각의 바람과 함께 이 역사의 천사를 간단없이 미래로 떠밀려 한다. 그러나 파국의 현장에 머물고 싶은 역사의 천사는 자신의 발아래에 쌓이는 파국의 잔해를 모으기를 원하며 눈을 크게 뜨고 밀려가지 않으려 날갯짓을 하고 있

---

19) 발터 벤야민 지음, 반성완 옮김, 「역사철학의 테제」, 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 2008, p. 347.

20) 벤야민의 역사철학의 양극적 사유가 되고 있는 두 개의 축 중 하나는 유대교적 사유의 시간관에서 빌려온 메시아니즘이다. 즉 신학적 태도이다. 다른 하나는 신학과 철저하게 분리되어 그 정체성을 획득하는 사적 유물론이다. 신학적으로 인간사를 바라보려는 영역과 유물론적으로 인간사를 바라보려는 영역은 유럽의 정신사에서 서로 어울릴 수 없는 인간사유의 양대 시스템이다. 발터 벤야민, 「역사철학의 테제」, pp. 343-356, 참조.

다.[21] 이를 통해 벤야민이 구체적으로 이야기하려는 것은 진보적 시간관이 사회의 발전을 위해 그 목적을 미래에 두고 진전하는 과정에서 늘 배제한 과거의 사실을 역사철학적 성찰의 대상으로 불러들이려고 하는 것이다. 벤야민은 「역사철학테제」의 두 번째 테제에서 다음과 같이 말한다.

> 과거는 구원을 기다리고 있는 어떤 은밀한 목록을 함께 간직하고 있다. 우리들 스스로에도 이미 지나가 버린 것과 관계되는 한줄기의 바람이 스쳐 지나가고 있는 것은 아닐까? 우리들 귀에 들려오는 목소리 속에서는 이제 침묵해 버리고 만 목소리의 한 가락 반향이 울려퍼지고 있는 것은 아닐까? 우리들이 연연하는 여인들은, 그녀들이 알아채지 못했던 누이들의 모습을 하고 있는 것은 아닐까? 만약 그렇다면 과거의 인간과 현재의 우리들 사이에는 은밀한 묵계가 이루어지고 있는 셈이고 또 우리는 지구상에서 구원이 기대되어지고 있는 셈이다. 그렇다면 앞서 간 모든 세대와 마찬가지로 우리들에게도 희미한 메시아적 힘이 주어져 있고, 과거 역시 이 힘을 요구할 권리를 가지고 있는 것이다.[22]

벤야민의 역사철학에서 핵심을 이루는 이 문구에서 보듯, 벤야민이 말하는 과거는 구원을 기다리고 있는 은밀한 목록, 비밀스런 인덱스, 즉 은밀하기 때문에 뚜렷하게 드러나지 않는 인덱스를 간직한 채로 끊임없이 현재에 말을 걸고 있으며, 현재의 우리는 그 인덱스를 무심하게 바라보는 게 아니라 비밀스럽게 말을 거는 그 인덱스를 찾아내 기억해야 하며,[23] 필요할 경우 새롭게 볼 수 있

---

21) 발터 벤야민, 「역사철학의 테제」, p. 348.

22) 벤야민, 「역사철학의 테제」, p. 344.

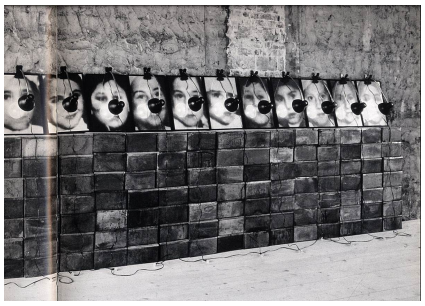
23) 인덱스(index)는 색인, 쉽게 말하면 책 맨 뒤의 '찾아보기'와 같은 것인데, 책 속의 단어나 구절, 또는 이와 관련한 지시자를 찾아보기 쉽게 일정한 순서로 나열한 목록을 가리키는 용어다. 이렇게 봤을 때, 인덱스는 확고한 증거이다. 그러면서도 인덱스는 그 단어에 대한 상세한 내용은

어야 한다. 그리고 그렇게 할 수 있는 힘은 벤야민이 "희미한 메시아적 힘"이라고 말하듯 누구도 아닌 나에게, 그리고 우리에게 주어져 있는 것이다. 즉 벤야민은 우리 각자에게 그러한 메시아적 힘, 과거를 구원할 수 있는 힘이 내재하고 있음을 역설한다. 벤야민이 과거를 중요하게 언급하고 있지만 정작 그의 관심은 현재에 있다. 즉 "우리에게도 희미한 메시아적 힘이 주어져 있다"는 말은 그 초점이 현재에 맞춰져 있으며, 과거를 통해 현재를 변화시킬 수 있는 주체는 부당했던 과거, 억압당했던 사람들을 다시 불러내 심판할 수 있는 현재에 살고 있는 바로 우리 자신이라는 점을 강조하고 있는 것이다. 그것을 알려주는 것이 바로 은밀한 인덱스로 있는 과거의 이미지다. 비록 과거의 이미지이지만 생생하게 살아서 현재의 나에게 말을 거는 이미지다. 이럴 경우, 과거와 현재의 관계는 달라진다. 즉 과거는 폐기된 것이 아니라, 살아서 우리에게 부단히 질문을 던지는, 끊임없이 목소리를 내는 살아 있는 시간이 되며, 더불어 과거와 현재는 이분법적으로 나누어진 다른 시간이 아니라 서로 대화하는 시간이 되는 것이다.

볼탕스키는 본격적인 사진 작업을 한 이래로, 홀로코스트와 관련한 작품에서 과거의 사진을 가져와 작업을 한다. 볼탕스키가 역사를 참조하는 것은 그것을 현재화, 즉 다시 새롭게 기억하기 위해서이다. 여기에는 '과거를 어떻게 현재로 전환시키는가'하는 미학적인 틀을 가지고 있는데, 볼탕스키에게 이 틀은 다름 아닌 다큐멘트를 모뉴멘트화하는 것, 기록물을 기념비로 바꾸는 것이다. 우선 작품을 살펴보고 다큐멘트의 모뉴멘트화에 관해 알아보자.

〈모뉴멘트: 퓨림축제(Monument: The Purim holiday)〉(1988)는 1939년에 촬영된 프랑스의 한 유대인 학교 퓨림 축제 기념사진을

포함하고 있지 않고 있기 때문에 은밀하지만, 찾아보면 분명히 그 페이지에 풍부한 내용이 있다. 과거도 이러한 은밀한 인덱스를 간직하고 우리에게 찾아지기를 기다리고 있다는 것이다.



〈그림 7〉 볼탕스키, 모뉴멘트 퓨림축제, 설치장면, 1988년



〈그림 8〉 유대인 학교 퓨림 축제 기념 사진, 1939년

이용한 작품으로, 집단수용소의 사진을 직접적으로 이용하고 있지는 않지만 홀로코스트를 암시한다(그림 7, 8). 볼탕스키 스스로 말했듯, 그는 왕이나 왕자에 대한 이야기를 하지 않는다.[24] 그는 홀로코스트로 인해 어쩌면 죽었을지도 모르는 이름 없는 개인들, 주류역사에서 배제되어 익명으로 사라져버린 개인들을 우리 앞에 다시 제시한다. 사진이나 아카이브는 객관적 사실의 기록이라는 측면에서 단순히 홀로코스트를 역사적으로 구축하는 것처럼 보이지만, 볼탕스키는 사진, 아카이브의 변형과 재구성을 통해 홀로코스트에 대한 기억을 은유적으로 환기시키는 동시에, 사진이 증거와 기록으로서 기능할 것이라는 우리의 기대심리를 전복하고 비튼다.

엔위저는 아카이브를 활용한 볼탕스키의 작품들이 사진 속 인물을 재촬영, 확대하고 소프트포커스로 만들어냄으로써 기록의 특수성을 흐리게 하는 모호함을 지니고 있다고 하면서,[25] 볼탕스키가

24) "프랑스 현대미술가 크리스티앙 볼탕스키" 인터뷰, 경향신문 인터넷판, 2015년 4월 27일자. 인터뷰는 2015년 1월, 파리에 있는 볼탕스키의 작업실에서 저널리스트 안희경에 의해 이루어졌다.

25) Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* p. 36.

사진을 변형시키는 기법을 통해 기록의 모호한 속성을 다루고 있음을 지적했다. 또한, 볼탕스키의 작품 속에 등장하는 확대된 흐린 사진은 기억의 변질, 기억의 망각과 연결 지을 수 있는데, 역사 속의 기억들이 온전하게 이어지지 못하고 망각되고 흐려지는 것에 대한 염려로 해석될 수 있다.

대부분의 개념적인 작품들이 그러하듯 흐린 인물사진들에 대해서는 다양한 해석이 가능한데, 바로 그 사진의 흐릿함으로 인한 모호함이 관람자로 하여금 각자의 기억과 경험을 투영시키도록 유도한다는 점이다. 흐린 사진과 관련해서 볼탕스키는 "예술은 정교하지 않을 때 포용력이 커지고, 보는 이들이 각자 자기가 원하는 것을 가져갈 수 있다. 너무 선명하면 관객이 마음 붙일 데가 없어진다"고 언급했다.[26] 이처럼 작품의 의미를 다층적으로 열어둘 때, 이미지나 텍스트에 대해 다양하고 풍부한 의미 해석이 가능해지며, 관객은 능동적이고 자기중심적으로 이미지와 텍스트의 의미를 해석해 나갈 수 있다. 이렇게 되었을 때, 바르트(Roland Barthers)가 일찍이 밝혔던 바와 같이, 저자는 죽고 그 자리에 독자가 탄생하게 된다.[27] 그래서 은은한 백열전구가 비추는 흐릿한 흑백사진을 마주하며 어떤 사람은 유대인 수용소에서 죽은 자신의 친구나 가족의 얼굴을 떠올릴 수도 있고, 어떤 이는 나치 행동대원이었음을 죽기 직전에 고백했다던 아버지를 떠올릴 수 있을 것이다.

또한, 볼탕스키의 작품들은 죽음이 일상이던 전쟁터에서 살았던 유럽인들의 감성을 건드리며, 이후 세계 곳곳을 순회하며 전시되었는데, 시각적으로 은은하고 아름다운 그의 작품들은 역설적으로

---

26) "프랑스 현대미술가 크리스티앙 볼탕스키" 인터뷰, 경향신문 인터넷판, 2015년 4월 27일자.

27) Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image-Music-Text,* trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.

사진 속 인물들의 죽음을 연상시키면서 각 나라마다 전쟁과 식민지 시대를 거친 무수한 다른 역사적 경험에 비추어 작품을 감상할 수 있다는 점에서, 즉 이야기의 다중적 전환이 가능하다는 점에서 예술적 효력이 커진다. 이런 측면에서 사진은 감정적으로 소통한다. 솔로몬-고도가 적절히 지적했듯이, 사진이 감정적으로 소통한다는 것은 사진이 진실을 담고 있기 때문도 아니고 설명적 힘에 의해서도 아니다. 사진을 통해 감성적, 미적 소통이 가능하다는 점은 볼탕스키의 위의 작품에서 보듯이 바로 관람자에게 보다 자유롭게 상상할 수 있게끔 하고, 전이적인 투영(transferential projection)을 보다 용이하게 할 수 있게끔 하는 매체의 놀라운 전략적 활용 때문인 것이다.[28]

이렇듯 〈모뉴멘트: 퓨림축제〉에서 사진의 재구성을 통해 기록의 모호함과 작품에 대한 다양한 의미 해석의 가능성에 대해 설명했다면, 이제 이 작품을 벤야민의 역사철학과 관련하여 살펴보면서 볼탕스키의 작품이 어떻게 다큐멘트를 모뉴멘트로 전환시키는지에 대해 살펴보자.

〈모뉴멘트: 퓨림 축제〉의 인물들이 불확실한 모호함을 지니고 있지만, 정면을 바라보고 있는 그 시선은 절대로 그냥 지나쳐 버릴 수 없는 강렬함을 지니고 있다. 즉 여전히 생생하게 살아남아 관객에게 끈질기게 자신의 이름을 요구하는, 그래서 도저히 침묵하게 할 수 없는 시선, 끝없이 응답을 구하면서 보는 이를 응시하는 시선들이 그 속에 들어 있다. 벤야민이 "과거 역시 이 힘을 요구할 권리를 가지고 있다"고 말한 것처럼, 이들은 자신들의 권리를 요구하고, 관객은 이름을 얻지 못한 사람들에 의해서 끝없이 그리고 간절히 '응시되고 있음'을 기억하지 않을 수 없다. 이러할

28) Solomon-Godeau, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's "Missing House"", p. 15.

경우, 둘 사이에는 벤야민이 이야기하는 "은밀한 묵계"가 이루어지고 있는 것이다. 은밀한 묵계는 말로는 표현하지 않았지만 확고한 약속과 같다. 앞서 언급했듯이, 벤야민에 의하면 과거는 구원을 기다리고 있는 어떤 비밀스런 인덱스를 함께 가지고 있으며, 현재는 이 인덱스를 불러내는 것이다. 과거는 현재에게 이러한 동시적 시선의 소통 속에서 '응시하는 것'과 '응시 당하는 것' 사이에는 오랫동안 망각 되었던 것에 대한 기억이 자리를 하게 된다.

역사가 이데올로기를 같이 하는 소수의 집단에 의해 그것이 마치 진실인 듯 기록되는 것처럼, 사진의 반박할 수 없는 사실성의 능력은 지배계층에게는 자신들이 기록한 역사를 입증하는 확실한 증거로 이용될 수 있다. 그런 의미에서 사진은 하나의 다큐멘트라고 할 수 있다. 다큐멘트가 공식적인 역사의 기록이라고 본다면, 사진의 또 하나의 특성인 모뉴멘트적 기능은 공식적인 역사기록에서 배제된 진술들을 불러오는 것과 관련하는 것이다. 이는 담론(discourse)과 진술(statements)의 관계에 관한 푸코의 아카이브 이론을 통해 보다 잘 설명될 수 있을 것이다.

푸코가 "현재 우리시대에 있어서, 역사란 '다큐멘트'를 '모뉴멘트'로 바꾸는 것이다"라고 주장했듯,[29] 다큐멘트가 모뉴멘트가 되는 것, 즉 기록물을 기념비로 바꾸는 방식으로 역사가 구성된다면, 과거는 현재화될 수 있다. 푸코는 역사가 객관성을 담보하지 못하는 것과 마찬가지로 아카이브 역시 배제의 원리로 구성될 수밖에 없다고 본다.[30] 푸코의 분석대로 "아카이브는 파편들로, 부분들로, 중요도의 단계들로 드러난다"고 하면,[31] 모든 아카이브(다큐멘트)에는 끊임없이 억압되어온 존재가 있고 왜곡된 부분이 있을 수밖

29) 미셸 푸코, 『지식의 고고학』, p. 27

30) Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge,* trans. A. M. Sheridan Smith, London: Tavistock Publications, 1972, p. 130.

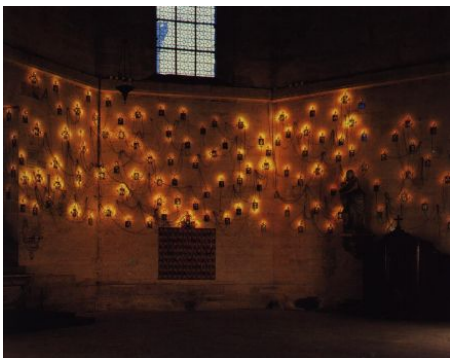
31) Foucault, *The Archaeology of Knowledge,* p. 130.

에 없으며, 마침내 망각되는 것이 있기 마련이다. 그렇기 때문에 푸코는 현재 우리 시대에 있어서 역사란 '다큐멘트'를 '모뉴멘트'로 변형시키는 작업이어야 한다고 주장한다. 왜냐하면 구조주의 역사관에 의해 쓰여 진 역사는 모뉴멘트를 다큐멘트로 바꾸는 과정, 즉 지배 이데올로기에 의해 선별된 아카이브만 기록하는 과정에서 여러 다양한 진술들을 억압하며, 그 선택된 진술들만으로 담론을 구성한 체계이므로, 푸코는 우리시대의 역사는 배제의 원리로 구성된 기존의 역사서술의 체계를 흔드는 것이 중요하다고 주장한다. 그러므로 푸코에 의하면 지배 '담론(discourse)'을 뒤흔들 수 있는 배제되고 억압된 '진술들(statements)'이 끊임없이 자기 목소리를 내게 될 때, 바로 다큐멘트는 모뉴멘트가 된다.

볼탕스키는 전후 세대이지만 홀로코스트의 공식적인 피해자인 유대인으로, 그에게 홀로코스트는 앞 세대로부터 전승된 기억에 의존할 수밖에 없는 기억이다. 그렇기 때문에 볼탕스키는 객관적 사실들과 관련된 증거를 수집해서 작업한다. 그러나 이러한 수집 행위가 아무리 강력한 사실을 이야기한다 하더라도 자신에 의해 선별된 기억일 뿐임을 확인하는 과정에 불과하다는 사실 또한 볼탕스키는 확인하게 된다. 그러므로 자신이 직접 경험해보지 못한 대참사를 어떻게 표현하여 그 비극을 기억하고 추념하고 망각하지 않을 수 있는가라는 물음은 볼탕스키가 작업함에 있어서 늘 고민한 문제였을 것이다. 볼탕스키에게 있어서 그 해결책은 과거를 모뉴멘트화하는 것이다.

홀로코스트를 암시하는 〈모뉴멘트: 디종의 아이들(Monument: The children of Dijon)〉(그림 9)은 1985년 디종의 현대미술 전시 공간인 컨솔티엄을 위해 설치한 작품이다. 이 작품에서 액자 속의 초상 사진들은 백열등에서 나오는 은은한 조명을 받으며 벽면 가득 흩어져 있어 엄숙한 분위기를 자아내며, 홀로코스트의 아픔은 모뉴멘트적으로 다루어지고 있다. 이 작품은 엄숙한 의식

의 현장과 공공의 기념비를 연상시키지만, 볼탕스키는 견고한 돌이나 대리석 대신에 작은 백열등과 주석 액자에 담긴 초상 사진들을 대칭적으로 배열했다. 그리고 기념비에 대한 전통적인 생각, 정중한 추모는 작은 전구에 연결된 거미줄처럼 엉킨 전선에 의해 훼손된다. 볼탕스키는 흑백 사진과 크리스마스 포장 종이를 찍은 단색의 칼라 인화지를 함께 배치함으로써 색감의 강력한 대비를 만들어내고 있는데, 이러한 미적 장치는 관람자의 심리를 더욱 효과적으로 유도한다.[32] 즉, 포장 종이의 붉고 푸른색들은 어린 시절로의 즉각적인 회상을 불러일으키지만 우리 기억 속의 과거는 흑백의 사진처럼 희미하고 모호하다. 볼탕스키는 〈모뉴멘트: 디종의 아이들〉을 통해 망각 속으로 사라진 우리 모두의 유년기를 기념하고 있다.



〈그림 9〉 볼탕스키, 〈모뉴멘트: 디종의 아이들〉, 1985

또한, 어슴푸레한 배경 속에서 작품 자체의 조명만으로 그 형상을 드러내는 이 작품은 종교적 분위기를 연출한다. 세 폭 제단화 형태로 배치된 작은 액자틀 속에 담긴 사진들과 제단의 촛불을 연상시키는 백열등은 작품 전체에 매우 엄숙하고 종교적인 의미를 부여하면서 일종의 긴장감을 조성한다. 볼탕스키는 이 작품을 통해 무고한 어린이들의 죽음을 마치 성인들의 순교와 같은 신성한 것으로 변모시키고 있다. 즉, 검퍼트의 분석처럼, 자신의 축일이 없는 성인을 위한 축제(All

32) Gumpert, *Christian Boltanski,* p. 83.

Saint's Day)를 암시하면서 누구나 구원을 받을 수 있고 성인이 될 수 있음을 보여준다.[33] 다시 말해, 모호하게 처리되어 사라지는 듯 다시 상기되는 듯, 그 사이를 맴도는 인물들의 스냅사진은 대중적 기억 속에 명상이 되고, 강력한 모뉴멘트적 배열로 변형됨으로써 과거의 배제된 것들을 현재에 기억하게 한다. 요컨대 모뉴멘트는 개인의 특수한 기억을 공동체적 기억이나 역사로 이동시키는 역할로 기능한다.

4. 맺음말

볼탕스키는 한 인터뷰에서 "예술이 세상을 바꿀 수는 없지만, 그래도 한 가지 정도 개선하는 데 자극이 될 수 있다는 희망을 가진다"고 밝혔다.[34] 볼탕스키가 예술이 세상을 바꿀 수 없다고 생각하는 이유는 간단하다. 그가 뒤이어 말하듯이 나치도 슈베르트의 음악을 사랑하기 때문이다. 히틀러도 열렬한 예술애호가였다. 한나 아렌트가 나치 전범인 아돌프 아이히만을 연구하며 '악의 평범성(Banality of Evil)'을 이야기했듯이, 볼탕스키는 게슈타포 간부였던 클라우스 바르비에게서 평범함을 발견했고 악은 괴물의 모습을 하고 있지 않음을 지적했다.[35] 결국 아렌트와 볼탕스키 모두 비판적인 사고를 하지 못하는 무사고(無思考)의 위험성을 경고하고 있다고 할 수 있다. 그런 점에서 볼탕스키가 예술이 그래도 세상을 개선하는 데 자극이 될 수 있다고 말한 것은

33) Gumpert, *Christian Boltanski,* p. 84.

34) "프랑스 현대미술가 크리스티앙 볼탕스키" 인터뷰, 경향신문 인터넷판, 2015년 4월 27일자.

35) Boltanski and Catherine Grenier, *The Possible Life of Christian Boltanski,* pp. 142-143.

바로 인간의 사고하는 능력을 믿기 때문일 것이며, 그 사고하는 능력을 가질 수 있게 하는 게 바로 예술이라고 믿기 때문일 것이다. 이러한 신념으로 40년 넘는 동안 볼탕스키는 우리 안에 나치가 있음을 역설하며 끊임없이 역사(홀로코스트)를 기억하게 하는 작품을 해왔다. 그러면서 그는 홀로코스트가 어떤 때, 어떤 장소에서 단 한 번 일어났던 사건이 아니라, 우리의 사고가 멈출 때, 우리가 망각할 때 그것은 언제든 다시 출현할 수 있음을 기억하게 한다.

볼탕스키는 기존의 사진을 재구성하는 작업을 통해 우리 사회의 이분법적 대립구조의 위험성을 지각하도록 하고, 다큐멘트를 모뉴멘트로 전환하는 작업을 통해 과거를 끊임없이 우리 앞에 현전시키며 기억하고 반성하고 사고하게 한다. 과거는 조각나 있고 어느 것 하나 완전하지 않지만 그러한 과거가 온전히 회복되고 해석되지 않는 한 우리는 과거에서 시선을 뗄 수 없다. 그렇게 시선을 떼지 않을 때 과거는 현재화되며, 우리는 기억의 힘을 통해 인간과 세계에 대한 미래의 비전도 가질 수 있을 것이다. 과거를 현재화하는 힘은 벤야민이 말하듯 우리에게 주어져 있다. 그리고 푸코의 분석대로 다큐멘트를 모뉴멘트화함으로써 우리는 우리 시대의 역사를 서술할 수 있을 것이다. 이러한 관점에서 본 논문은 볼탕스키가 시대의 목격자로서 그리고 한 사람의 미술가로서 어떻게 세상을 기억하고 기록하고 반추할 것인가의 문제를 자신의 모뉴멘트 작업을 통해 다루고 있는지를 규명하고자 했다.

참고문헌

1. 논문

강태희, 「사진의 기호학적 고찰」, 『서양미술사학회논문집』, Vol.8 No.-, 1996, pp. 141-160.

이경률, 「기억과 망각의 딜레마-크리스티앙 볼탄스키의 사진적 재구성과 기억미술」, 한국프랑스학회, 『한국프랑스학논집』, 제58집, 2007, pp. 243-270.

조지미, 「크리스티앙 볼탕스키 작품에 나타난 존재의 양면성」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 2004.

Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetic Today*, 29, No. 1, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 103-128.

Solomon-Godeau, Abigail, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's "Missing House"", *Oxford Art Journal*, 21, No. 2, 1998, pp. 3-20.

2. 단행본

미셸 푸코, 이정우 옮김, 『지식의 고고학』, 민음사, 1992.

발터 벤야민, 반성완 옮김, 「역사철학의 테제」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2008, pp. 343-356.

이경률, 『현대미술 사진과 기억: 사진적 사실주의와 기억미술』, 사진 마실, 2007.

존 탁, 김우룡 엮음, 「증거, 진실 그리고 위계」, 『사진과 텍스트』, 눈빛, 2011, pp. 209-214.

토니 고드프리, 전혜숙 옮김, 『개념미술』, 한길아트, 2002.

할 포스터, 벤자민 부클로, 로잘린드 클라우스, 이브 알렝부아, 배수희 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사』, 세미클론, 2009.

Barthes, Roland, "The Death of the Author", *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.

Benjamin, Water, "On the Concept of History", *Water Benjamin: Selected Writings*. Volume 4, trans. Edmund Jephcott and Others, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, pp. 389-400.

Boltanski, Christian, and Catherine Grenier, *possible life of Christian Boltanski*, trans. Marc Lowenthal, Boston: MFA Pub., 2009.

Enwezor, Okwui, *Archive Fever: Uses of the document in Contemporary Art*, New York: International Center of Photography, 2008.
Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, London: Tavistock Publications, 1972.
Gumpert, Lynn, *Christian Boltanski*, Paris: Flam marion, 1994.
Smith, Gary ed., *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

(**투고일**: 2016. 11. 6 **심사완료일**: 2016. 12. 7 **게재확정일**: 2016. 12. 9)

박소영
소속: 영남대학교 일반대학원 미학미술사학과 박사과정
주소: 경북 경산시 대동 영남대학교 중앙도서관 1501호
전자우편: 717river@hanmail.net

[Abstract]

Christian Boltanski's Photographic Installations

- Turning the Documents into the Monuments -

Park, So-Young

This paper first examines - through its analysis of Boltanski's photographic project 〈Archive: Detective〉(1987) - the way Boltanski intended to deal with the question of how our dualistic thinking came to bring about the annihilation of other races by separating the inferior from the superior, while pointing to such problem of non-tolerance on difference and Other that derives from our dualistic ways of thinking. This paper hereby discusses how Boltanski attempts to dismantle the given barriers, and thus to deal with problems of violence and marginalization inherent in our dualistic system of thinking, by reconfiguring the two opposite sides of photography, i.e., truth and fiction.

Then, This paper deals with how anonymous figures in Boltanski's monument series come alive to claim for their rights from us, and how we at present invoke them again to remember them, by examining the monument series through Foucault's and Benjamin's theories. Therefore, this paper comes to a conclusion that Boltanski set himself to remember and record the world by transforming documents into monuments and thus making the past into the present by his aesthetics of monument.

Key words: Christian Boltanski, Michel Foucault, Water Benjamin, Holocaust, document, monument, archive