creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

역사가로서의 예술가

:《데코: 마르셀 브로타스의 정복》과 전쟁 기념 방식

2023년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

김 태 희

역사가로서의 예술가

:《데코: 마르셀 브로타스의 정복》과 전쟁 기념 방식

지도교수 박 정 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2022년 11월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

김 태 희

김태희의 석사 학위논문을 인준함

2023년 2월

위 원 장 신 준 형 (인)

부위원장 박 정 호 (인)

위 원 신 정 훈 (인)

국문초록

벨기에의 예술가 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers, 1924-1976)는 1975년에 런던 현대미술연구소(Institute of Contemporary Arts, 이하 'ICA')에서 《데코: 마르셀 브로타스의 정복(Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers)》(이하 '《데코: 정복》')을 선보였다. 19세기 방과 20세기 방으로 나뉜 《데코: 정복》에는 대포와 각종 총기, 실내 장식품, 가구 등이 놓여 있었다. 이 글에서 필자는 《데코: 정복》이 19-20세기 영국 사람들의 전쟁 기념 방식과 픽션으로서의 역사를 보여 준다고 주장한다.

우선 《데코: 정복》에는 19-20세기 영국 사람들이 전쟁과 관련된 물건을 수집함으로써 전쟁을 기념하였던 양상이 반영되어 있다. 19세기 방에서 브로타스는 영국 사람들이 워털루 전투 유물을 일상적인 공간으로 가져와 워털루 전투를 기념했던 모습을 과장하여 보여 주었다. 또한 20세기 방에서 브로타스는 20세기 영국이 전쟁 유물을 체계적인 방법으로 관리 및 보존하기 위해 세웠던 각종 군사 박물관의 모습을 모방하여 무기를 전시하였다.

《데코: 정복》 속 무기 전시의 두 가지 특징은 전쟁 기념 활동의 이면을 드러내며 사람들이 기념하는 '역사'란 과연 무엇인지를 생각해 보게 만든다. 첫 번째 특징은 무기가 여가 용품과 병치되어 있다는 점이다. 전쟁과 여가 생활의 병치를 통해 브로타스는 전쟁을 기념하는 과정에서 전쟁을 엔터테인먼트로 소비하던 19-20세기 영국 사람들의 모습을 폭로하였다. 두 번째 특징은 《데코: 정복》에 전시된 무기들이 모두 영화 소품용 가짜 무기라는 점이다. 진짜 유물처럼 전시된 가짜 무기는 유물을 통해 알 수 있을 것이라 여겨졌던 '있는 그대로의 과거'에 의문을 제기한다. 영화 촬영장처럼 꾸며진 《데코: 정복》은 사람들이 오히려 영화와 같은

픽션을 통해 전쟁의 역사를 이해하고 기념한다는 것을 암시한다.

《데코: 정복》이 역사에 대해 시사하는 바는 헤이든 화이트(Hayden White, 1928-2018)의 역사관과 맞닿아 있다. 실증주의적인 역사관을 비판하는 화이트의 서사 이론은 역사와 픽션 사이의 엄격한 구분을 문제삼는다. 화이트의 이론과 유사하게 《데코: 정복》은 역사가 픽션처럼 구성되는 것임을 보여 주며 역사 및 역사 서술에 대한 인식을 재고하게 만든다. 이렇듯 픽션으로서의 역사를 보여 주는 《데코: 정복》은 '허구적인 박물관'이라는 전시 형태를 취하고 있다. 《현대미술관, 독수리부(Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)》 시리즈에서 알 수 있듯 허구적인 박물관은 연출된 진실의 이면을 폭로하는 역할을 수행한다. 《데코: 정복》은 군사 박물관과 역사학이 표방하는 '있는 그대로'의 역사가 사실 픽션임을 밝히는 또 다른 종류의 픽션이다.

제목에 명시된 '데코'와 '정복'이라는 단어 역시 《데코: 정복》의 주제의식과 긴밀하게 연관되어 있다. 실내 장식 혹은 영화 세트를 의미하는 데코는 《데코: 정복》의 시각적 특징과 주제를 요약적으로 전달한다. 또한 브로타스가 '공간의 정복'이라 풀어 쓰곤 했던 '정복'은 그가 영국의 전쟁 기념 방식과 역사의 픽션으로서의 본성을 드러내기 위해 전쟁 기념 공간 및 역사학 분과에 감행한 '정복'을 의미한다.

이처럼 《데코: 정복》에서 19-20세기 영국의 전쟁 기념 활동을 중심으로 역사가 기념·소비·구성되는 과정을 탐구한 브로타스는 '역사가로서의 예술가'였다.

주요어 : 마르셀 브로타스, 전쟁 기념, 역사가로서의 예술가, 픽션으로서의 역사, 데코(décor), 공간의 정복

학 번 : 2020-27783

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 유형(有形)의 과거 ····· 15
1. 워털루의 대포 ····· 15
2. 20세기의 총기와 군사 박물관 ····· 26

Ⅲ. 군사적인 엔터테인먼트 ····· 32
1. 전쟁과 여가: 구경거리로서의 전쟁 ····· 32
2. 가짜 무기: 픽션으로서의 전쟁 ····· 39

Ⅳ. 픽션으로서의 역사 ····· 48
1. 역사가로서의 예술가, 픽션으로서의 역사 ····· 48
2. 브로타스의 허구적인 박물관 ····· 55
3. 데코: 브로타스의 정복 ····· 61

Ⅴ. 결론 ····· 67

참고문헌 ····· 72
도판목록 ····· 84
도판 ····· 87
Abstract ····· 109

I. 서론

벨기에의 예술가 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers, 1924-1976)는 1975년 6월 13일부터 7월 6일까지 런던 현대미술연구소(Institute of Contemporary Arts, 이하 'ICA')에서 《데코: 마르셀 브로타스의 정복(Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers)》(이하 '《데코: 정복》')이라는 제목의 전시를 개최하였다(도 1, 2).[1] 《데코: 정복》에서 브로타스는 ICA 건물 2층에 있는 두 개의 전시실을 사용했으며 각 전시실은 '19세기의 방'과 '20세기의 방'으로 구분되었다.[2] 19세기 방에는 커다란 대

---

1) 플랑드르 계열의 성(姓)인 'Broodthaers'는 '브로탈스'에 가깝게 발음된다. 국내 문헌들에서는 '브로타스', '브로타에스', '브루데어스' 등으로 표기되며 그중에서도 '브로타스'와 '브로타에스'가 가장 많이 사용되는 표기법이다. 「마르셀 브로타르스(Marcel Broodthaers, 1924-76)의 '홍합과 달걀' 작품 연구」에서 한혜원은 주한벨기에대사관에 'Broodthaers'의 올바른 한글표기법을 문의한 결과로 'Broodthaers'를 '브로타르스'라 표기하기도 한다. 그러나 상당수의 국내 문헌들에서 이미 'Broodthaers'를 '브로타스'라 적고 있으며 그 표기법이 한국에서 어느 정도 고착화되었다고 판단하여 본 논문에서 필자는 'Broodthaers'를 '브로타스'라 적고자 한다. 한혜원, 「마르셀 브로타르스(Marcel Broodthaers, 1924-76)의 '홍합과 달걀' 작품 연구」(숙명여자대학교 석사 학위 논문, 2009), p. 1, 각주 1번 참고. 한편 본 논문은 《데코: 정복》이라는 전시 전체를 다루는 글이므로 《데코: 정복》을 표기할 때 작품명을 표시하는 홑화살괄호(〈 〉) 대신 전시명을 표시하는 겹화살괄호(《 》)를 사용한다. 《데코: 정복》은 전시 전체가 곧 하나의 작품이기에 전시 제목과 작품 제목이 같다고 할 수 있다. 본 논문에서 필자는 일정 기간 동안 특정한 공간을 점유하는 '전시'의 형태로 이루어지는 작업들의 제목은 모두 겹화살괄호를 이용하여 표기할 것이다.

2) 각 전시실이 어떠한 방인지를 구분할 수 있도록 전시실 밖에 몇 세기인지가 기재된 종이가 부착되어 있었다. Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), pp. 4, 16.

포를 포함한 19세기의 화기와 화려한 실내 장식품, 가구 등이 전시실 곳곳에 배치되었으며 20세기 방에는 파라솔이 달린 피크닉 테이블과 여러 종류의 총기가 전시되었다(도 3-14).[3)]

3) 19세기 방에 전시된 물건들은 다음과 같다. 워털루 전투 당시에 사용되었던 양식의 대포 두 대, 19세기 피스톨, 플라워볼, 야자나무 화분 6개, 에드워드 양식의 은도금된 촛대 두 개, 에드워드 양식의 벨벳 의자 두 개, 박제된 비단뱀, 목제 술통 두 개, 서부 영화 포스터, 초록색 펠트지로 덮인 테이블과 그 위에서 카드 놀이를 하는 것처럼 배치된 플라스틱 게 모형과 랍스터 모형, 조명 4개, 몇몇 전시품 아래에 깔린 인조 잔디 매트. 20세기 방에 전시된 물건들은 다음과 같다. 조명 1개, 파라솔, 피크닉 테이블과 테이블 위의 파라솔, 쿠션이 놓인 의자 4개, 워털루 전투 그림이 인쇄되어 있는 퍼즐. 오른쪽 진열장 안에 진열된 무기는 AR-15 소총 1대, 수류탄 1개. 오른쪽 진열장 위에 진열된 무기는 AR-15 소총 5대, FN FAL 돌격 소총 M16 3대. 왼쪽 진열장 안에 진열된 무기는 스미스 앤드 웨슨 모델 361(Smith and Wesson Mod. 361) 1대, 콜트 싱글 액션 프론티어(Colt Single Action Frontier) 3대, 베레타 모델 34(Beretta Mod. 34) 1대, 콜트 오피셜 폴리스(Colt Official Police) 1대, S. W. 스너브 매그넘(S. W. Snub Magnum) 1대, S. W. 취프 스페셜(S. W. Chief Special) 3대, 발터 P. 38(Walther P. 38) 1대, 발터 PPK(Walther PPK) 1대, 토카레브 T. 33(Tokarev T. 33) 1대, 뤼거 피스톨(Lüger pistol) 1대, 잉글스 브라우닝 H. P.(Ingles Browning H. P.) 1대 등. 왼쪽 진열장 위에 진열된 무기는 콜트 AR-15 6대, FN FAL 돌격 소총 1대. 왼쪽 진열장 안에는 뤼거 피스톨의 각 부위와 장전 방법이 그려진 인쇄물도 전시되어 있다. 각 방에 전시된 전시품 목록은 위의 책, pp. 4, 16 참고. 이 책의 전시품 목록에는 [도 2]에서 확인할 수 있는, 20세기 방의 양쪽 벽 앞에 놓여 있는 회색 구조물이 빠져 있다. 1975년 이후 《데코: 정복》이 재전시되었던 몇몇 사례들을 살펴보면 이 구조물은 빠져 있거나, 그 자리에 비슷한 크기의 긴 의자가 놓여 있다. 이러한 정황으로 미루어 보아 이 회색 구조물은 《데코: 정복》의 필수적인 구성품이 아니었거나 관람객들의 편의를 위해 마련된 의자였던 것으로 보인다. 《데코: 정복》이 재전시된 사례 중 필자가 전시장 내부의 이미지로 회색 구조물의 존재 여부를 확인한 전시는 시카고아트클럽(The Arts Club of Chicago)의 《마르셀 브로타스: 데코: 정복 19세기와 20세기(Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest XIXth and XXth Century)》(시카고, 2008년 9월 25일-12월 19일), 미카엘베르너갤러리(Michael Werner Gallery)의 《데코: 정복과 벽돌들: 1966-1975(Décor: A Conquest and Bricks: 1966-1975)》

《데코: 정복》은 흔히 '데코(décor)'의 시기로 불리는 브로타스의 말년에 기획된 전시이다. 시각예술가로 활동하던 초기에 주로 홍합과 달걀 껍데기를 이용한 아상블라주(assemblage) 작품을 제작했던 브로타스는 그의 중기 대표작인 《현대미술관, 독수리부(Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)》(1968-72) 시리즈로 유럽 미술계에 이름을 널리 알렸다.[4] 이후 1974년부터 브로타스는 주로 이전 시기의 작품들을 활용한 회고전 성격의 전시들을 선보이곤 했다.[5] 이 시기에 브로타스가 자

(런던, 2013년 11월 21일-2014년 1월 18일), 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art)의 《마르셀 브로타스 회고전(Marcel Broodthaers: A Retrospective)》(뉴욕, 2016년 2월 14일-5월 15일)이다. 각 전시의 20세기 방 이미지는 시카고아트클럽 홈페이지,https://www.artsclubchicago.org/exhibition/marcel-broodthaers-decor-a-conquest-xixth-and-xxth-century/(2022년 11월 1일 접속); 미카엘베르너갤러리 홈페이지 내 전시 이미지, https://www.michaelwerner.com/exhibitions/marcel-broodthaers3/installation-views(2022년 11월 3일 접속); 뉴욕 현대미술관 홈페이지 내 전시 이미지, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542?installation_image_index=43.(2022년 11월 3일 접속)

4) 시인으로 활동하던 브로타스는 1964년의 첫 개인전을 시작으로 시각예술가로서의 공식적인 활동을 시작하였다. 1976년에 쾰른에서 사망하기 전까지 브로타스는 다양한 매체를 활용한 작품들을 광범위하게 제작하였다. 슈바르츠(Dieter Schwarz)는 브로타스의 시각예술가로서의 삶을 세 시기로 나누어 설명한 바 있다. 첫 번째 시기는 1963년부터 1967년까지의 시기이다. 1963년은 브로타스가 『비망록(Pense-Bête)』을 출간한 해인데, 이후 1964년에 브로타스가 『비망록』을 석고 반죽에 쑤셔 넣어서 만든 <비망록>은 브로타스가 시인에서 시각예술가로 전향한 것을 상징적으로 보여 준 기념비적인 작품이다. 두 번째 시기는 1968년부터 1972-73년까지이며, 브로타스가 《현대미술관, 독수리부》 작업을 했던 시기이다. 세 번째 시기는 1974년부터 1976년까지로 브로타스에게 '데코'가 중요하게 여겨졌던 시기이다. Dieter Schwarz, ""Look! Books in Plaster!": On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers," *October* 42 (1987), pp. 57-58.

5) 1974년에 브뤼셀의 팔레데보자르(Palais des Beaux-Arts)에서 열린 그룹 전시에 <온실(Un jardin d'hiver)>(1974)을 선보인 이후, 브로타스는 브뤼셀 팔레데보자르에서 《Catalogue-Catalogus》(1974년 9월 27일-11월 3일), 바젤 쿤스트뮤지엄(Kunstmuseum Basel)에서 《주제의 찬양(Éloge du sujet)》

신의 작품 및 전시에 대한 글이나 인터뷰에서 '데코'를 중요한 키워드로 자주 언급했기에 그의 말년은 '데코'의 시기로 일컬어진다.[6]

(1974년 10월 5일-11월 3일), 베를린 내셔널갤러리(Nationalgalerie)에서 《부르주아적인 전시로의 초대(Invitation pour une exposition bourgeoise)》(1975년 2월 25일-4월 6일), 옥스퍼드 현대미술관(Museum of Modern Art)에서 《예술의 특권(Le privilège d l'art)》(1975년 4월 26일-6월 1일), 파리 국립현대미술센터(Centre national d'art contemporain)에서 《도미에의 삼종기도(L'Angelus de Daumier)》(1975년 10월 3일-11월 10일)라는 '회고전' 성격의 전시들을 개최하였다. 이 전시들에서 브로타스는 이전 시기의 작품들을 새로운 작품들과 결합하거나 새로운 구성으로 재조합했다. <온실>과 《데코: 정복》은 브로타스가 완전히 새롭게 구상한 작품·전시였으나 그 속에 전시된 야자나무는 브로타스의 과거 다른 작품들에도 사용된 바 있어 브로타스의 이전 작품들을 상기시켰다. Rachel Haidu, *The Absence of Work, Marcel Broodthaers 1964-1976* (Cambridge: MIT Press, 2010), pp. 227-228; Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue* (Oxford: Peter Lang, 2007), pp. 177-191; Cathleen Chaffee, "Décors," in *Marcel Broodthaers: A Retrospective*, eds. Manuel Borja-Villel and Christophe Cherix (New York: Museum of Modern Art, 2016), pp. 290-329.

6) 예컨대 브로타스는 <온실>을 '데코'라고 지칭했으며, 《Catalogue-Catalogus》, 《도미에의 삼종기도》와 같은 전시를 설명할 때도 '데코'라는 표현을 사용하였다. 브로타스가 <온실>을 '데코'라 지칭한 사실에 대해서는 Yves Gevaert, ed., *Un Jardin d'Hiver* (Brussels: Société des expositions du Palais des Beaux-Arts; London: Petersburg Press, 1974), n.p.; Chaffee, 위의 글, p. 290에서 재인용. 이 시기에 브로타스가 자신의 전시와 관련하여 '데코'에 대해 언급했던 사례들은 다음과 같다. "이러한 이상은 오늘날에도 어느 정도는 똑같이 남아 있다. 그리고 그것을 이번 것과 같은 전시의 맥락 속에 세팅한다는 것, 그 모든 것을 상기시키는 이 데코를 설치한다는 것은……(This ideal has in some ways remained the same today, and setting it in the context of an exhibition like this one, setting up this décor which is reminiscent of all that……)."(밑줄은 필자) "Interview with Marcel Broodthaers by Marianne Verstraeten," in *Marcel Broodthaers: Par Lui-Même*, ed. Anna Hakkens (Ghent: Ludion/Flammarion, 1998), pp. 108-110; Gloria Moure, ed., *Marcel Broodthaers Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012), pp. 410-411에 질 람지(Jill Ramsey)

아울러 《데코: 정복》은 '전쟁'이라는 소재에 대한 브로타스의 관심을 살펴볼 수 있는 전시이다. 브로타스는 전 생애에 걸쳐 전쟁 혹은 그에 준하는 군사적인 사건들을 계속해서 직간접적으로 경험했다.[7] 그는 글과

의 영역본으로 재수록; "지난 파리 전시의 의도는 데코였다……그 자체로 목적인 것이 아니라 내가 연극 혹은 영화에서 사용하게 될 데코……(……in the last Paris exhibition, where the intention was the décor……that is to say décor not as an end in itself, but going to be used by me in a play or a film.)."(밑줄은 필자) "C'est l'angelus qui sonne," *+-0* 12 (1976), pp. 18-19; 같은 책, p. 474에 질 람지의 영역본으로 재수록; "데코에 있는 물건은 그것의 전통적인 예술적 가치를 잃고 일종의 기능을 얻는다. 즉 그것은 어떠한 목적에 봉사한다(An object in a décor loses its traditional artistic value and gains, in any case, a kind of function. That is to say, it serves a purpose)." "Interview with Marcel Broodthaers at the Atelier de Création Radiophonique, 1970-75," in 같은 책, pp. 457-458 참조.

7) 브로타스는 2차 세계 대전 당시 벨기에 레지스탕스를 위한 전령으로 잠시 활동한 바 있다. Sam Sackeroff and Teresa Velázques, "Poetry, Photographs, and Films," in Borja-Villel and Cherix, eds., 앞의 책, p. 52. 세계 대전이 끝난 이후에도 그는 세계 곳곳에서 일어나는 군사적인 충돌과 강대국들의 여전한 정복 야욕에 관한 소식을 접했다. 브로타스가 1961년경에 작성한 글에서 "지금 우리가 목도하고 있는 현상은 무엇인가?"라는 질문을 던진 후 그에 대해 "공간의 정복"이자 "비정상적으로 길게 지속되고 있는 포스트-전쟁"이라 답했던 것에서 알 수 있듯 그는 군사적, 정치경제적 지배 활동이 계속되는 전후 국제정세에 주의를 기울이고 있었다. "What phenomena are we witnessing? There's the conquest of space. There's the post-war that's lasting an abnormally long time." Marcel Broodthaers, "Between the Civil Code...," unpublished (ca. 1961); Moure, ed., 앞의 책, p. 99에 질 람지의 영역본으로 수록. 원자료는 제목이 없는 글이기에 임의로 영역본의 첫 네 단어를 제목으로 설정하였다. 한편 브로타스는 1960년대 중후반 서구 사회의 중요한 사회정치적 이슈였던 베트남 전쟁에도 관심을 가지고 있었던 것으로 보인다. 1968년의 한 인터뷰에서 그가 향후 베트남에 대한 영상을 만들고 싶다고 이야기했기 때문이다. 그러나 브로타스가 이후 실제로 베트남 전쟁과 관련된 영상을 제작했는지는 확인할 수 없다. "Interview de Marcel Broodthaers, notre invié au 'Hoef' le 30 janvier," *Trépied (Tribune mensuelle de cine-jeune)* 2 (1968), pp. 4-5; 같은 책, pp. 184-185에 찰스

작품을 통해 특정한 군사적 이슈에 대해 구체적으로 언급하기도 했으며 전쟁의 수용 및 소비 양상에 대한 관심을 내비치기도 했다.[8] 전쟁 무기를 대거 전시하는 파격적인 시도를 선보인 《데코: 정복》은 전쟁에 대한 브로타스의 오랜 관심이 그의 말년에 어떠한 방향으로 나아갔는지 파악할 수 있는 전시이다.

이러한 《데코: 정복》의 의의에도 불구하고 브로타스의 초·중기 대표 작들과 비교했을 때 《데코: 정복》에 대한 연구는 상대적으로 적다. 국내에서는 브로타스의 초기 아상블라주 작품과 중기 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에 대해서는 심도 있는 연구가 진행되었으나, 《데코: 정복》을 포함한 브로타스의 후기 작품들은 초중기 작품을 다룬 연구들의 말미에 짤막하게 소개되는 정도에 그쳤다.[9] 해외에서는 《데코: 정복》

펜워든(Charles Penwarden)의 영역본으로 재수록.

8) 예를 들어 "공간의 정복"을 언급했던 앞선 글에서 브로타스는 "전쟁에서 이기기 위해 심리적인 방법을 동원"하려 하는 프랑스의 장 가르데(Jean Gardes, 1914-2000) 대령을 "파시스트"라 비판하며 알제리 독립 전쟁에 대한 의견을 내비쳤다. 이에 대해 브로타스가 쓴 글의 영역본은 다음과 같다. "Colonel Gardes? He had the brilliant idea of applying psychological methods in Algeria to win the war and he's an unequivocal fascist." "Between the Civil Code...," p. 99. 또한 브로타스가 자신의 첫 갤러리 전시회에서 선보였던 <벨기에의 검은 문제(Le problème noir en Belgique)>(1963-64)는 벨기에가 콩고를 식민 지배하며 자행한 폭력과 수탈의 역사를 상기시키는 작품이다. 한편 브로타스가 1959년에 제작하였으나 현재는 소실된 영상인 <우리 세대의 노래(Le Chant de ma Génération)>는 전쟁의 수용과 소비의 문제에 그가 관심을 가지고 있었음을 보여 준다. 뉴스영화(newsreel)를 소재로 한 영상인 <우리 세대의 노래>를 제작하며 브로타스는 전쟁 뉴스가 어떠한 방식으로 전쟁의 소식을 전달하는지, 또 그로부터 사람들은 어떠한 영향을 받는지를 글로 남겼기 때문이다. <우리 세대의 노래>에 대한 브로타스의 글은 Marcel Broodthaers, "Le Chant de ma Génération" (1959); Manuel Borja-Villel and Michael Compton, eds., *Marcel Broodthaers: Cinéma* (Santiago de Compostela: Centra Galego de Arte Contemporanea, 1997), p. 29에 재수록.

9) 브로타스의 초기 아상블라주 작품에 대한 국내 연구로는 한혜원, 앞의 논문 참고. 브로타스의 《현대미술관, 독수리부》를 다룬 국내 연구로는 이소라,

에 대한 많은 논의가 이루어졌으나 《데코: 정복》만을 단독으로 탐구한 연구는 드물다. 《데코: 정복》은 대개 브로타스의 예술 세계 전반 혹은 후기작들을 다루는 문헌들에서 다른 작품들과 함께 논의되었다.[10] 한편

「마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)의 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에 나타난 전시 담론에 대한 연구」(홍익대학교 석사 학위 논문, 2017); 강태희, 「마르셀 브로타스의 미술관」, 『서양미술사학회논문집』 13(2000), pp. 145-167; 박은영, 「1970년대 제도비판 미술 연구: 미술관 제도비판을 중심으로」(이화여자대학교 석사 학위 논문, 2009); 이필, 「혁명과 협상의 정치학 마르셀 브로타스의 "현대미술관: 독수리 분과" 프로젝트」, 『미학·예술학연구』 34(2011), pp. 355-382 참고. 한편 브로타스에 대한 국내 연구 중에는 브로타스의 작품들을 '오브제'라는 키워드를 중심으로 탐구한 연구도 있다. 김영호, 「오브제의 기호학적 해석: 마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』 14(2000), pp. 69-89 참고. 이진실은 브로타스의 작업을 다룬 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 책인 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 예술(A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition)』 속 '매체'의 의미를 탐구하며 브로타스의 작품들을 간단히 언급한다. 이진실, 「재귀 구조로서의 매체: R. 크라우스의 '포스트-매체'론에서 매체특정성과 재귀성」, 『美學』 88(2022), pp. 109-137 참고.

10) 1975년 《데코: 정복》 전시에 대한 기본적인 정보는 Michael Werner Gallery, 앞의 책을 참고. 《데코: 정복》의 의미를 해석하거나 《데코: 정복》을 소개하는 글로 필자가 확인한 자료는 Natasha Adamou, "Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers, (La Bataille de Waterloo), 195, ICA, London," *re·bus* 4 (2009), pp. 2-21; Rachel Haidu, "Set Piece: Décor-A Conquest by Marcel Broodthaers," *Artforum* 45 (2007), pp. 434-441, 538; Lise Lerichomme, "Intérieur domestique et mise en scène: la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine" (Ph. D. dissertation, Université Rennes 2, 2014); Hannah Maria Bruckmüller, "Esprit Décor: Zur Konzeption eines Begriffs bei Marcel Broodthaers" (Master's thesis, Universität Wien, 2012); Haidu, 앞의 책, pp. 265-284; Schultz, 앞의 책, pp. 174-188, 216-221; Chaffee, 앞의 글, pp. 290-294; Wilfried Dickhoff, "The Conquest of Space," in *Marcel Broodthaers*, ed. Marie-Puck Broodthaers (New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., 2013), pp. 11-19; Magalí Arriola, "Sunset Décor: Five Tableaux Leading from an Exhibition to a film, and an intermission,"

1975년 이후 《데코: 정복》이 다른 미술관, 갤러리에서 재전시될 때 그에 맞춰 작성된 《데코: 정복》의 소개글, 홍보 자료 등은 인터넷을 통해 쉽게 찾아볼 수 있다.[11]

선행 연구자들은 《데코: 정복》이 기본적으로 "전쟁과 안락함 사이의 관계"를 보여 준다는 데에는 모두 의견을 같이한다. 브로타스가 직접 《데코: 정복》의 주제가 "전쟁과 안락함 사이의 관계"라고 밝혔을 뿐만 아니라 《데코: 정복》에 전시된 무기와 여타 장식품들이 너무도 노골적으로 각각 '전쟁'과 '안락함'을 나타내기 때문이다.[12] 선행 연구자들은 무

Mousse Magazine (March 2016), pp. 121-135; Wilfried Dickhoff, "Esprit Décor: Marcel Broodthaers," *Tate Etc.* 13 (2008), https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/esprit-decor(2022년 10월 2일 접속); Megan Dailey, "Decoration of War," *The Village Voice*, August 21, 2007, https://www.villagevoice.com/2007/08/21/decoration-of-war/.(2022년 10월 2일 접속) 이 중 나타샤 아다무(Natasha Adamou), 레이첼 하이두(Rachel Haidu), 윌프리드 딕호프(Wilfried Dickhoff), 메건 데일리(Megan Dailey)의 글이 《데코: 정복》만을 단독으로 다룬 글이다.

11) 《데코: 정복》의 재전시를 소개 및 홍보하며 《데코: 정복》을 설명하는 글로 필자가 확인한 자료는 Mark Prince, "Marcel Broodthaers - Décor: A Conquest and Bricks: 1966-195," *Art Monthly* (Feb 2014), pp. 22-23; Geoffrey Cruickshank-Hagenbuckle, "Marcel Broodthaers Décor, A Conquest by Marcel Broodthaers," *Brooklyn Rail* (Oct 2007), https://brooklynrail.org/2007/10/artseen/marcel-brood(2022년 10월 2일 접속); "Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest XIXth and XXth Century," 시카고아트클럽 사이트의 전시 설명 페이지, https://www.artsclubchicago.org/exhibition/marcel-broodthaers-decor-a-conquest-xixth-and-xxth-century/(2022년 11월 1일 접속); "Décor: A Conquest and Bricks: 1966-1975," 미카엘베르너 갤러리 사이트의 전시 설명 페이지, https://www.michaelwerner.com/exhibitions/marcel-broodthaers3(2022년 11월 1일 접속); "Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest," 아스펜미술관(Aspen Art Museum) 사이트의 전시 설명 페이지, https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/52-marcel-broodthaers-decor-a-conquest.(2022년 11월 1일 접속)

12) Maria Gilissen, "Décor," in Michael Werner Gallery, 앞의 책, p. 35. 이 글에서 브로타스의 부인인 마리아 길리슨(Maria Gilissen, 1938-)은 《데코: 정

시무시한 무기와 안락한 공간 사이의 대조가 제국주의·전쟁·폭력을 내면화하는 것(internalization), 혹은 그것들에 익숙해지는 것(domestication)을 의미한다고 설명해 왔다. 또한 《데코: 정복》의 전시 현장을 배경으로 촬영된 영상인 <워털루 전투(La Bataille de Waterloo)>(1975)와 더불어 《데코: 정복》 역시 군사적인 스펙터클의 문화상품화를 보여 준다고 해석되었다. 이러한 해석에 따르면 《데코: 정복》은 19세기 부르주아층의 일상과 여가 활동을 제국주의적인 정복 활동이 뒷받침하였으며 그러한 제국주의적인 문화가 20세기에도 이어지고 있다는 점을 보여 주는 전시이다.[13]

"전쟁과 안락함 사이의 관계"를 보여 준다는 설명에서 더 나아가 《데코: 정복》이 의미, 역사에 대한 통찰을 제공한다고 보는 연구들도 있다. 나타샤 아다무(Natasha Adamou)는 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940), 자크 랑시에르(Jacques Rancière, 1940-), 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 철학적 개념들을 적용하여 《데코: 정

복》의 주제가 전쟁과 안락함 사이의 관계라고 서술한다. 이때 "전쟁과 안락함(«la guerre et le confort»)"에 직접 인용을 표시하는 기메(guillemet)가 있으므로 이 어구가 브로타스의 표현임을 알 수 있다.

13) 각주 10에서 소개한 모든 문헌들은 《데코: 정복》이 기본적으로 전쟁·제국주의·폭력과 여가·스펙터클·대중문화·부르주아 문화의 관계를 생각해 보게 만든다고 설명한다. 그중 리즈 르리옴므(Lise Lerichomme)의 글이 이러한 해석을 가장 선명하게 전달한다. 이 글에 따르면 19세기 방과 20세기 방은 19-20세기의 제국주의적 정복과 식민화의 과정을 상기시키면서 레저 문화, 스펙터클 사회에 그러한 정복의 신화가 스며들어 있음을 보여 준다. 르리옴므는 《데코: 정복》을 통해 브로타스가 부르주아적이며 제국주의적인 여러 형태의 '정복'에 대해 비판적인 시각을 드러낸다고 주장한다. Lerichomme, 앞의 논문, pp. 393-394. 한편 마갈리 아리올라(Magalí Arriola)의 글은 미국 서부 개척 시대의 제국주의적 팽창, 프레데릭 잭슨 터너(Frederic Jackson Turner, 1862-1932)의 개척자 신화와 연관 지어 《데코: 정복》의 19세기 방을 해석한다는 점에서 주목할 만하다. 《데코: 정복》이 '제국주의적인 역사'를 연상시킨다고 할 때 여타 문헌들에서는 대개 특정한 역사적 사례를 제시하지 않고 19-20세기의 전반적인 경향으로서 '제국주의'라는 용어를 사용하기 때문이다. Arriola, 앞의 글, pp. 123, 127, 130.

복》이 의미 혹은 내러티브가 만들어지고 전달되는 과정을 문제시하는 작품이라고 해석했다. 아다무에 따르면 《데코: 정복》은 서로 다른 재현 체계들의 경계에 있기에 단일한 의미, 내러티브로 해석될 수 없으며 작품을 해석할 관람자 또한 고정적인 하나의 관점을 유지할 수 없다.[14] 레이첼 하이두(Rachel Haidu)는 브로타스의 '데코' 시리즈와 누보로망(Nouveau Roman)의 유사성을 바탕으로 《데코: 정복》이 시사하는 바를 밝혀냈다. 하이두에 따르면 《데코: 정복》은 특정한 내러티브를 전달하지 않고 불완전한, 미완성된 경험을 제공함으로써 우리가 19, 20세기 방이 제시하는 전쟁·제국주의·폭력의 역사를 마주할 때 지니는 인식적, 언어적 한계들을 상기시킨다.[15]

필자는 "전쟁과 안락함 사이의 관계"를 탐구한 선행 연구들의 맥을 잇되 선행 연구자들이 간과하였거나 충분히 설명하지 못한 점을 보완하여 《데코: 정복》의 의미를 밝히고자 한다. 이를 위해 필자는 '19-20세기 영국의 전쟁 기념 방식'이라는 구체적인 주제를 설정해 《데코: 정복》의 의미를 해석할 것이다.[16] 본 논문은 크게 세 지점에서 선행 연구들과 차

---

14) Adamou, 앞의 논문 참고.

15) Haidu, 앞의 책, pp. 265-284 참고.

16) 표준국어대사전에 따르면 '기념(記念/紀念)'은 "어떤 뜻깊은 일이나 훌륭한 인물 등을 오래도록 잊지 아니하고 마음에 간직함"이라는 뜻이다. '기념'은 긍정적인 사건이나 인물을 오랫동안 기억한다는 의미이므로 '전쟁을 기념한다'는 표현은 사실상 어색한 표현이다. 그러나 '전쟁 기념관', '전쟁 기념물', '전쟁 기념비'와 같은 단어에서는 '전쟁'과 '기념'이 큰 문제없이 결합되어 있다. 이는 외국에서 사용되는 'war memorial'을 번역한 결과로 보인다. 또한 용산 전쟁기념관에서는 "역사적으로 존재했던 사실로서 전쟁을 잊지 않고 기억하는 것"의 의미로 '기념'을 사용한다고 밝히고 있다. 본 글에서 다루게 될 여러 군사적인 사건들 중에는 실제로 특정 국가의 국민들에 의해 긍정적인 의미로 '기념'되는 사건들도 있으며, 전쟁에서 희생된 피해자들을 추모하는 활동을 통해 오랫동안 기억되는 사건들도 있다. 본 글에서 필자는 그 사례들을 모두 아울러서 설명하기 위해 '전쟁을 잊지 않고 기억하는 것'이라는 의미로 '전쟁 기념'이라는 표현을 사용할 것이다. 국립국어연구원 편, 『표준국어대사전-상』(두산동아, 1999), p. 870; 용산 전쟁기념관 홈페이지, https://www.warmemo.or.kr/Home/H40000/H40500/H40501/boardList?page=2.(2022년 11

별화된다. 우선 선행 연구자들은 브로타스가 《데코: 정복》을 기획, 전시하던 당시 영국의 사회문화적인 상황을 살펴보지 않았다.[17] 브로타스는 자신이 전시를 개최하는 장소의 사회·문화·정치적 분위기를 고려하는 예술가였다.[18] 또한 그는 1972년 말-1973년 초부터 런던을 거점으로 활동을 했기에 영국의 사회상을 익히 알고 있었다.[19] 1960-70년대 영국에

월 18일 접속)

17) 기존 연구들에서 베트남 전쟁이 《데코: 정복》의 역사적인 배경으로 언급되기도 했으나 그 이상의 논의로는 나아가지 않았다.

18) 브로타스는 전시를 할 때 자신이 속해 있는 지리적인 위치를 고려한다고 밝혔다. 그는 《데코: 정복》의 전시 기간 중에 ICA 바로 앞의 더 몰(The Mall)에서 군기분열식(Trooping of the Colour)이 진행된 것을 예시로 들었다. 브로타스는 《데코: 정복》에 "그러한 상황(군기분열식)과 특정한 영국적 관습들이 가미되어" 있다고 이야기했다. "C'est l'angelus qui sonne," pp. 473-474. 또한 브로타스는 《암스테르담, 파리, 뒤셀도르프(Amsterdam, Paris, Düsseldorf)》(뉴욕, 1972년 10월 6일-11월 26일) 전시에 참여 제의를 받았을 때 "내가 익숙하지 않은 나라(미국)의 감성에 내 작품이 얼마나 효과적일지에 대해 확신이 없다"라는 의견을 내비친 적이 있다. 즉 브로타스는 자신의 작품이 어떤 장소, 국가에서 전시되는지를 신경 썼던 것이다. Marcel Broodthaers, "Dear Diane Waldman," unpublished; Moure, ed., 앞의 책, p. 308에 질 람지의 영역본으로 수록. 원자료는 제목이 없는 글이기에 임의로 영역본의 첫 세 단어를 제목으로 설정하였다.

19) 브로타스는 1960년대에도 몇 차례 런던으로 여행을 떠났으며 1972년 말-1973년 초에는 런던으로 이주해 그곳을 거점으로 활동을 이어갔다. 브로타스는 런던으로 이주한 이후에도 여러 국가들을 오가며 생활했다. 1974년에는 DAAD 펠로우십을 받아 6개월간 베를린에 가 있었으며 같은 해에 미국에 가서 영상을 제작하기도 했다. 또한 그는 1974년부터 1976년 사이에 독일, 벨기에, 영국, 프랑스의 여러 도시에서 전시를 개최하였다. 브로타스가 런던으로 이주한 시기, 런던에서 거주한 기간에 대한 설명은 자료마다 약간의 차이가 있다. 필자는 브로타스의 런던 이주 시기를 1972년 말이라고 서술한 마리아 길리센의 글과, 1973년 초라고 서술한 데보라 슐츠(Deborah Schultz)의 글을 참고하여 브로타스가 1972년 말-1973년 초에 런던으로 이사를 갔다고 서술하였다. 한편 이소라는 브로타스가 1973년에 런던에 잠시 거주했다고 설명한다. 그런데 브로타스가 1973년에만 런던에 잠시 머무른 것은 아니었다. 마리아 길리센은 1974년에 브로타스가 베를린에서 6개월을 보낸 후 다시 런

서는 과거의 군사적인 사건들을 전시, 행사, 방송 등을 통해 기념하는 작업이 활발히 이루어지고 있었다. 필자는 브로타스가 이러한 사회적인 분위기를 고려했을 것이라는 가정하에 19-20세기 영국의 전쟁 기념 활동을 중심으로 《데코: 정복》을 해석할 것이다. 본 논문은 구체적인 역사적 사례를 《데코: 정복》의 각 전시품 및 전체적인 특징과 적극적으로 연관시킴으로써 '제국주의', '전쟁'이라는 큰 주제로 《데코: 정복》을 설명했던 기존 연구들의 일반론적인 해석을 넘어서고자 한다.[20]

선행 연구자들은 《데코: 정복》에서 '워털루 전투'가 지니는 중요성 또한 제대로 설명하지 못하였다. 브로타스에게 워털루 전투 및 워털루가 어떠한 의미를 지녔을지에 대해서는 니콜라 푸르조(Nicolas Fourgeaud)가 최근 연구에서 논의한 바 있다.[21] 그런데 푸르조는 브로타스의 영상

던으로 "돌아왔다(revint)"고 서술한다. 위르겐 하텐(Jürgen Harten)의 회상에 따르면 1975년 초에 브로타스는 아주 잠깐이지만 런던 슬레이드예술학교(Slade School of Fine Art)에서 학생들을 가르치기도 했다. 또한 슐츠는 브로타스가 1976년까지 런던에 근거지를 두고 활동했다고 설명한 바 있다. 이러한 정황들을 종합해 보면 1972년 말-1973년 초 이후 브로타스는 여러 국가를 오가며 활동했지만 런던에 거점을 두고 있었던 것으로 보인다. Gilissen, 앞의 글, p. 35; Schultz, 앞의 책, p. 196; 이소라, 앞의 논문, p. 72, 각주 200번; Jürgen Harten and Marcel Broodthaers, *Projet pour un traité de toutes les figures en trois parties : Versuch einer Nacherzählung = an attempt to retell the story* (Köln : König, 2015), p. 128.

20) 필자는 브로타스가 이러한 역사적인 사례들을 어느 정도 알고 있었을 것이라는 가정하에 논지를 전개할 것이다. 이와 관련하여 한나 브루크뮐러(Hanna Bruckmüller)는 어떠한 사회문화적 주제를 면밀히 조사하고 섬세하게 관찰하는 브로타스의 능력을 주목한 바 있다. 네덜란드 마스트리히트의 보너판턴박물관(Bonnefanten Museum)에는 브로타스가 저널리스트이자 시인으로 활동하던 시절에 촬영했던 400여 점의 사진이 소장되어 있다. 브루크뮐러는 그 사진들을 통해 알 수 있는 브로타스의 관찰력과 자료 조사 능력이 브로타스가 예술 작업을 할 때 사용하는 '기본적인 도구'가 되었을 것이라고 주장한다. Bruckmüller, 앞의 논문, p. 27.

21) 이 논문에서 저자는 워털루가 역사의 재구성(la reconstitution historique)이 활발히 이루어지는 곳으로서 평소 역사가 어떻게 서술되고 재구성되는지에 관심을 가지고 있던 브로타스가 흥미를 가졌을 장소라고 주장한다. Nicolas

작품을 중심으로 논의를 전개하였으며 《데코: 정복》은 영상 작품과 비슷한 맥락의 작품이라는 식으로 간단히 설명하는 데 그쳤다.[22] 또한 다른 선행 연구들에서 워털루 전투는 19세기 방에서 다뤄지는 한 사건 정도로 가볍게 언급되었다. 본 논문에서 필자는 워털루 전투가 19세기 방의 물건 배치 방식뿐만 아니라 《데코: 정복》 전체의 주제의식과도 긴밀하게 연관되어 있음을 밝힐 것이다.

아울러 필자는 《데코: 정복》이 19-20세기 영국 사람들의 전쟁 기념 방식을 살펴보는 동시에 그들의 기념 대상이었던 전쟁의 '역사'가 무엇인지까지도 탐구한다고 주장할 것이다. 이때 필자는 기존의 연구에서 언급된 적 없는 헤이든 화이트(Hayden White, 1928-2018)의 역사론을 참조하여 《데코: 정복》의 의미를 해석함으로써 브로타스의 '역사가와 같은' 면모를 조명할 것이다.

선행 연구들의 성과와 한계를 토대로 본 논문에서는 《데코: 정복》이 19-20세기 영국의 전쟁 기념 방식과 픽션으로서의 역사를 보여 준다고 주장할 것이다. Ⅱ장에서는 19-20세기 영국 사람들이 전쟁 유물을 통해 전쟁을 '있는 그대로' 이해하고자 했던 모습을 《데코: 정복》의 무기 전시와 연관 지어 살펴볼 것이다. Ⅲ장에서는 《데코: 정복》 속 전시품들의 특성을 19-20세기 영국 사회에서 전쟁이 엔터테인먼트로 소비되었던 상황, 영화와 같은 픽션을 통해 전쟁이 이해되었던 상황과 연관시킬 것이다. 마지막 Ⅳ장에서는 헤이든 화이트의 역사론을 적용하여 《데코:

Fourgeaud, "Reconstituer Waterloo dans les années 1960: l'histoire selon Marcel Broodthaers et Norbert Brassine," *Intermédialités* 28-29 (2016-2017), https://id.erudit.org/iderudit/1041087.(2022년 5월 28일 접속) 이 논문은 전자출판된 자료이다. 저널의 공식 사이트와 연결된 출판 플랫폼(érudit)에서 확인할 수 있는 pdf 파일에는 단락 표시(¶)만 되어 있으며 별도의 페이지 표시는 되어 있지 않다. 본 논문에서 이 논문을 인용할 때 표시하는 페이지 수는 출판 플랫폼에서 제공하는 pdf 파일을 기준으로 글의 첫 페이지를 1페이지로 잡아 계산했을 때의 페이지 수임을 미리 밝힌다.

22) 위의 논문, pp. 25-27. 푸르조는 브로타스의 영상 작품인 <워털루로의 여행(Un Voyage à Waterloo)>(1969)과 <워털루 전투>가 역사의 재구성, 역사적 전통의 상업화를 탐구하는 작품이라고 본다.

정복》이 픽션으로서의 역사가 구성되는 모습을 보여 주는 전시라고 해석할 것이다. 또한 《데코: 정복》의 전시 형태, 제목이 《데코: 정복》의 주제의식과 긴밀하게 연관되어 있음을 밝힐 것이다.

II. 유형(有形)의 과거

《데코: 정복》에서 단연 두드러지는 특징은 전시장 안에 무기가 놓여 있다는 점이다(도 1, 2). 《데코: 정복》의 주제가 "전쟁과 안락함" 사이의 관계라고 이야기한 브로타스는 그 '전쟁'을 나타내기 위해 대포와 총이라는, 군사적 폭력의 직접적인 증거들을 전시장에 내보였다. 브로타스가 이미지나 상징적인 물건을 통해 전쟁을 간접적으로 암시하는 데 그치지 않고 전쟁이라는 소재를 더욱 직접적으로 제시하는 실제 무기들을 전시한 이유는 무엇일까? 그에 대한 답은 전쟁과 관련된 실제 '물건'을 통해 전쟁을 '있는 그대로' 이해하고자 했던 19-20세기 영국 사람들의 모습에서 찾을 수 있다.

1. 워털루의 대포

워털루 전투는 《데코: 정복》, 그중에서도 특히 19세기 방의 중요한 소재로서 브로타스가 전시의 구상 및 설치 과정에서 주요하게 참조했을 역사적인 사건이다. 워털루 전투와 《데코: 정복》의 연관성은 19세기 방의 가장 많은 공간을 차지하는 전시품인 두 대의 대포에서 단적으로 드러난다. 이 대포들은 워털루 전투 당시에 사용되었던 양식의 대포이기 때문이다.[23] 특정한 시대에 사용된 대포를 전시한 것은 브로타스의 의도

23) 슐츠는 이 두 대의 대포가 실제로 워털루 전투에서 사용되었던 대포라고 설명한다. Schultz, 앞의 책, p. 180. 그런데 대부분의 자료에서는 이 두 대의 대포를 "워털루 양식의(Waterloo-style)" 대포 혹은 "워털루 시대의(Waterloo-era)" 대포, "나폴레옹 시대의(Napoleonic)" 대포 정도로 소개한다. 본 글에서는 이러한 설명들을 절충하여 '워털루 전투 당시에 사용되었던 양식의 대포'라 서술하고자 한다. Michael Werner Gallery, 앞의 책, p. 4; Lerichomme,

가 반영된 결과였다. 전시를 준비하는 과정에서 브로타스는 ICA의 큐레이터였던 배리 바커(Barry Barker)에게 필요한 물품들을 구해주길 요청했는데, 이때 브로타스는 '나폴레옹 시대의 대포'를 필요로 했다고 한다.[24] 또한 브로타스는 1969년에 제작한 영상인 <워털루로의 여행>에서 '대포'를 워털루 전투와 연관된 소재로 사용한 바 있다(도 15, 16).[25] 이러한 정황으로 미루어 보아 브로타스는 처음부터 워털루 전투를 염두에 두고 대포를 구했을 가능성이 높다. 전시장에 배치된 물품뿐만 아니라 《데코: 정복》과 관련된 영상과 홍보물 또한 워털루 전투와 《데코: 정복》의 긴밀한 연관성을 드러낸다.[26] 브로타스가 《데코: 정복》 전시장을 배경으로 촬영한 영상에는 <워털루 전투>라는 제목이 붙었으며, ICA에서 발행한 회지에 《데코: 정복》을 홍보하는 사진으로는 워털루

앞의 논문, p. 393; Bruckmüller, 앞의 논문, p. 14; Dickhoff, 앞의 글(2008); Dailey, 앞의 글; 시카고아트클럽 사이트의 전시 설명 페이지, https://www.artsclubchicago.org/exhibition/marcel-broodthaers-decor-a-conquest-xixth-and-xxth-century/.(2022년 11월 1일 접속)

24) Michael Werner Gallery, 위의 책, p. 30.

25) 브로타스는 1969년에 나폴레옹(Napoléon Bonaparte, 1769-1821) 탄생 200주년을 맞아 <워털루로의 여행>을 제작했다. <워털루로의 여행>은 현대미술관 독수리부가 워털루로 여행을 떠난다는 콘셉트의 영상이다. 이 영상에서 워털루 전투지 옆 주차장에 도착한 브로타스는 트럭에서 나무 상자를 꺼낸 다음 그 위에 앉는다. 이때 브로타스의 바로 옆에는 '현대미술관 독수리부 19세기 섹션'의 스티커가 부착된 대포가 놓여 있다. 워털루로 여행을 온 관광객들은 대포와 나란히 앉아 있는 브로타스를 쳐다본다. <워털루로의 여행>의 각 장면은 Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers: Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969)* (Brugge: Merz, 2001) 참조. 실제 영상 자료를 확인할 수 없어 이 책에 실린 스틸컷과, <워털루로의 여행>을 묘사한 여타 글들을 참고하여 영상의 내용을 파악하였다. <워털루로의 여행>이 어떤 내용인지를 설명한 글로는 Borja-Villel and Compton, eds., 앞의 책, pp. 82-87; Fourgeaud, 앞의 논문, pp. 6-8 참고.

26) 워털루 전투와 관련된 물품은 20세기 방에서도 찾아볼 수 있다. 20세기 방의 피크닉 테이블 위에는 워털루 전투 그림이 인쇄된 퍼즐이 놓여 있다. 그 그림은 19세기 영국의 예술가인 윌리엄 히스(William Heath, 1794-1840)가 워털루 전투의 한 장면을 그린 것이다.

전적 기념비의 사진이 실렸다(도 17, 18). 게다가 《데코: 정복》이 전시되었던 ICA는 워털루 전투를 기념하는 장소들과 인접해 있다. ICA의 북쪽으로는 워털루 전투의 승리를 기념하는 워털루가(街)가, ICA 옆의 템스강 너머로는 워털루역이 위치해 있다(도 19). 《데코: 정복》을 구성하는 전시품, 《데코: 정복》과 연관되어 있는 다른 자료들, 심지어 《데코: 정복》이 전시된 ICA의 지리적인 조건까지 '워털루 전투'라는 키워드를 가리키고 있는 것이다. 따라서 《데코: 정복》의 의미를 탐구하기 위한 여정은 워털루 전투로부터 시작되어야 할 것이다.

영국에서 워털루 전투는 국가 정체성 형성의 기반을 마련해 준 영광스러운 승리의 역사이다.[27] 워털루 전투는 나폴레옹이라는 공포스러운 권력자로부터의 해방이었으며 영국이 유럽 내에서 주도권을 잡게 되는 계기이기도 했다. 워털루 전투 직후부터 20세기에 이르기까지 영국 사람들은 다양한 방식으로 워털루 전투를 기념하며 그들만이 공유하는 자랑스러운 과거를 끊임없이 상기했다. 이렇듯 과거부터 현재까지의 영국 사람들에게 워털루 전투가 지니는 의미가 컸기에 역사학자들은 워털루를 기억의 장소(le lieu de mémoire)로 설명하곤 한다.[28] 피에르 노라(Pierre

27) 워털루 전투는 1815년 6월 18일에 워털루 인근에서 웰링턴(Arthur Wellesley, 1769-1852)이 이끈 영국 주축의 연합군과 블뤼허(Gebhard Leberecht von Blücher, 1742-1819)가 이끈 프로이센군이 나폴레옹의 프랑스군을 격퇴한 사건이다. 워털루 전투의 전후 상황과 전개 과정 등에 대해서는 제프리 우텐, 『워털루 1815: 백일천하의 막을 내린 나폴레옹 최후의 전투』, 김홍래 역(플래닛미디어, 2007) 참고. 워털루 전투에 참여한 각 국가에 워털루 전투가 미친 영향은 무엇이었는지, 각 국가의 역사에서 워털루 전투는 어떠한 의미를 지니는지에 대해서는 Timothy Fitzpatrick, *The Long Shadow of Waterloo: Myths, Memories and Debates* (Oxford: Casemate, 2019); Jolien Gijbels, "Tangible Memories: Waterloo Relics in the Nineteenth Century," *The Rijksmuseum Bulletin* 63 (2015), pp. 235-238 참고.

28) 필자가 참고한 자료들 중 워털루를 '기억의 장소'라는 관점에서 소개한 글로는 Fourgeaud, 앞의 논문; Marysa Demoor, "Waterloo as a "Small Realm of Memory": British Writers, Tourism, and the Periodical Press," *Victorian Periodicals Review* 48 (2015), pp. 453-468 참고.

Nora)의 『기억의 장소(Les Lieux des Mémoires)』를 통해 도입된 개념인 '기억의 장소'는 사람들의 집단적인 기억이 작동하는 물리적이거나 추상적인 장소를 의미한다.[29] 영국 사람들의 '기억의 장소'인 워털루는 전투 직후부터 많은 영국인들의 발길을 끌었으며 그들은 워털루에서 영국인으로서의 자부심을 느낄 수 있었다. 또한 워털루 전투는 글, 그림, 여타 문화 상품들의 단골 소재로 계속 등장하며 영국인들의 집단적인 기억을 형성하였다.[30] 시간이 흘러 유럽에서 미국으로 패권이 넘어간 20세기 중반에도 영국은 워털루 전투의 기억을 통해 찬란했던 과거의 영광을 떠올릴 수 있었다(도 20).[31] 영국 정부는 워털루 전투 150주년 행사를 성

---

29) 피에르 노라의 '기억의 장소'는 물리적인 장소와 물건, 추상적인 개념까지를 포괄한다. "공동묘지, 박물관, 기념일처럼 구체적인 경험에 의해 주어지는 가장 자연스러운 장소로부터 이미 언급한 세대나 가문이나 '기억과 일체화된 지역'(région-mémoire) 개념뿐만 아니라 프랑스 국토에 관한 모든 인식의 토대가 되는 '(영토)분할' 개념(예컨대, 파리 대 지방, 연안지방 대 내륙지방 따위-옮긴이), 또는 우리가 코로(Corot)나 생트빅투아르 산을 그린 세잔의 그림을 생각하면 곧 떠오르는 '그림으로서의 풍경'이라는 개념 같은 지적(知的)으로 매우 정교한 포기할 수 없는 기억의 장소들까지, 매우 폭넓은 기억의 장소들이 있다." 피에르 노라 외, 『기억의 장소 ① 공화국』, 김인중·유희수 외 역(나남, 2010), p. 63. 1984년에 1부 '공화국(La République)', 1986년에 2부 '민족(La Nation)', 1992년에 3부 '프랑스들(Les France)'이라는 제목으로 나온 『기억의 장소』 시리즈는 2010년에 우리말로 번역되었다. 『기억의 장소 ① 공화국』, 『기억의 장소 ② 민족』, 『기억의 장소 ③ 프랑스들(1)』, 『기억의 장소 ③ 프랑스들(2)』, 『기억의 장소 ③ 프랑스들(3)』 등 총 5권의 번역서가 출간되었다. '기억의 장소'에 대해 설명한 국내 논문으로 이용재, 「프랑스 역사를 어떻게 쓸 것인가-피에르 노라의 『기억의 장소』에 대한 고찰」, 『프랑스사 연구』 23(2010), pp. 185-201; 김응종, 「피에르 노라의 『기억의 장소』에 나타난 '기억'의 개념」, 『프랑스사 연구』 24(2011), pp. 113-128 참고.

30) Demoor, 앞의 논문; Fitzpatrick, 앞의 책의 6장을 참고.

31) [도 20]은 1957년 4월 10일 자 『사슬에 묶인 오리(Le Canard Enchaîné)』에 실린 폴 페흐작(Pol Ferjac, 본명은 Paul Fernand Levain, 1900-1979)의 풍자 만화이다. 이 만화에는 20세기 중반 미국과 영국, 프랑스의 상황이 우스꽝스럽게 표현되어 있다. 당시 미국의 대통령인 아이젠하워(Dwight David

대하게 치르는 등 과거 영국이 거둔 승리를 기념하며 군사적인 애국주의(military patrioticism)를 고취시켰다.[32] 워털루 전투는 19세기부터 20세기까지 활발한 기념 활동이 이루어진, 영국의 중요한 역사적 사건이었던 것이다.

워털루 전투의 기념 활동에는 전투에 사용되었던 '물건'들이 중요한 역할을 담당했다. 워털루 기념품의 유행은 이를 단적으로 보여 주는 사례이다. 워털루 전투 직후 영국 사람들은 나폴레옹이 몰락하고 영국이 승

Eisenhower, 1890-1969)를 닮은 사육사가 매서운 눈으로 우리 안을 바라보고 있으며 우리 안에는 기력이 다한 듯한 사자와 닭이 있다. 사자는 영국을, 닭은 프랑스를 의미한다. 사자가 닭에게 "워털루 때 기억나?"라고 묻자, 닭은 "좋은 시절이었지!"라는 씁쓸한 답변을 한다. 사자와 닭의 모습은 미국에게 패권을 빼앗겨 국제 정치에서의 영향력이 작아져 버린 영국과 프랑스의 초라한 상황을 보여 준다. 그러한 상황 속에서 영국과 프랑스가 위안 삼아 다시금 떠올려 볼 수 있었던 과거는 '워털루 전투' 시절이었다. 이 풍자 만화에 대한 설명은 Stefanie Wichhart, "The iconography of decolonisation in the cartoons of the Suez Crisis, 1956," in *Comic Empires: Imperialism in Cartoons, Caricature, and Satirical Art,* eds. Richard Scully and Andrekos Varnava (Manchester: Manchester University Press, 2020), pp. 269-270 참고.

32) 워털루 전투 150주년인 1965년에 영국 국방부는 워털루에서의 승리에 영국이 기여했던 바를 칭송하기 위해 화이트홀 연회장에 여왕과 영국 총리를 포함한 몇백 명의 귀빈을 초대하여 성대한 식사 자리를 가졌다. 며칠 후에는 런던 법인(Corporation of London, 현재 City of London Corporation)이 주최한 두 번째 만찬이 길드홀(Guildhall)에서 열렸으며, 호스 가즈 퍼레이드(Horse Guards Parade)에서는 열병식이 진행되었다. 영국에서 워털루 전투 150주년은 공통된 과거를 함께 기념하고 축하함으로써 국민들을 하나로 통합시킬 수 있는 좋은 기회였다. Jasper Heinzen, "A Negotiated Truce: The Battle of Waterloo in European Memory since the Second World War," *History and Memory* 26 (2014), pp. 45-51. 이처럼 워털루 전투라는 과거, 그 과거의 현장인 워털루는 영국에게 매우 중요한 '기억의 장소'였기에 영국 정부는 워털루를 있는 그대로 보존하고자 노력했다. 일례로 1971년에 워털루 전투지를 통하는 순환 도로 건설 계획이 나왔을 때 영국은 프랑스, 독일, 네덜란드와 함께 이 계획을 무산시켰다. 같은 논문, p. 52.

리를 거둔 역사적인 장소를 두 눈으로 직접 보기 위해 워털루로 몰려들었다.[33] 워털루를 방문한 영국 사람들은 남겨진 무기, 죽은 병사의 신체 부위나 소지품 등 전투의 흔적이 생생하게 남아 있는 유물들을 챙겨 집으로 가져가곤 했다.[34] 전투 당시 웰링턴 공작이 그 아래에 서 있었다고 알려진 '웰링턴 나무'는 사람들이 나뭇가지와 나뭇잎뿐만 아니라 나무에 박힌 총탄까지 모조리 가져가 버리는 바람에 사람 손이 닿는 높이까지는 나무줄기만 간신히 남아 있는 상태였다.[35] 사람들은 술을 담은 병에 병사들의 엄지손가락, 손톱 등을 넣어 가져가기도 했으며 무거운 갑옷이나 화기를 힘을 들여 집으로 들고 가는 경우도 있었다.[36] 워털루에서 발견한 12파운드짜리 포탄을 들고 무더운 날씨 속에서 5-6마일을 이동했다

---

33) 워털루 전투지는 전투가 끝난 후 하룻밤만에 인기 있는 관광지가 되었다. 맨 먼저 워털루 전투지를 방문한 영국인 관광객은 전투가 끝난 다음 날 아침에 워털루에 도착했다고 한다. Pieter François, "'The Best Way to See Waterloo is with Your Eyes Shut': British 'Histourism', Authenticity and Commercialisation in the Mid-Nineteenth Century," *Anthropoligical Journal of European Culture* 22 (2013), p. 30. 워털루 전투 관광에 대한 추가적인 정보는 Philip Shaw, *Waterloo and the Romantic Imagination* (London: Palgrave Macmilan UK, 2002)의 2장을 참고.

34) 워털루 전투의 유물을 기념품으로 챙겨갔던 19세기 영국 관광객들에 대한 내용은 Gijbels, 앞의 논문, pp. 239-243; Stuart Semmel, "Reading the Tangible Past: British Tourism, Collecting, and Memory after Waterloo," *Representations* 69 (2000), pp. 9-37을 참고하여 작성하였다.

35) 웰링턴 나무는 1818년에 한 영국인이 사들이며 워털루 전투지에서 사라졌다. Lucien Gerke, *Miscellanées sur Waterloo* (Waterloo: Echevinat de la Culture de Waterloo, 2001), pp. 175-176; Gijbels, 위의 논문, p. 240.

36) 영국의 작가 이튼 바레트(Eaton Stannard Barrett, 1786-1820)는 그의 책에 "실제로 워털루에서 엄지손가락, 손톱까지 가져와 진이 담긴 병에 보관해 두는 한 신사를 알고 있다(I know one honest gentleman, who has brought home a real Waterloo thumb, nail and all, which he preserves in a bottle of gin)"라고 적었다. Eaton Stannard Barrett, *The Talents Run Mad; or, Eighteen Hundred and Sixteen: A Satirical Poem* (London: Printed for Henry Colburn, Public Library, Conduit Street, Hanover Square, 1816), p. 19의 주석.

는 존 스콧(John Scott, 1784-1821)의 일화는 워털루 전투의 유물을 집으로 가져가고자 하는 당시 영국 사람들의 열망이 얼마나 컸는지를 짐작하게 한다.[37] 전투지에 남아 있는 유물들이 점점 줄어들자 가짜로 전투 유물을 만들어 팔았던 상인들의 상술 역시 워털루 전투 유물의 큰 인기에서 비롯된 것이었다.[38]

19세기의 영국 사람들이 워털루 전투 유물에 열광했던 것은 그 물건들이 워털루 전투라는 역사를 '있는 그대로' 이해할 수 있게 해준다고 믿었기 때문이다. 역사학자 데이비드 로웬탈(David Lowenthal)이 설명하듯 르네상스 시대부터 글보다 유물을 더욱 신뢰할 만한 자료로 간주하는 학자들이 존재했으며 유물이 '진실하다'는 대중적인 믿음은 오늘날까지도 이어지고 있다.[39] 19세기 영국 사람들 역시 형태가 있는 '물건'을 통해 그 물건과 연관된 역사를 직접적으로 마주하게 될 것이라 생각했다. 예를 들어 워털루 전투 이후 런던에서는 나폴레옹이 워털루에 남기고 간 마차, 각종 무기, 식기 등을 한데 모은 전시가 열렸는데, 당시 전시 팜플렛에는 "이 마차에 다가가면 세계가 목격했던 가장 위대한 사건들 및 인물들과의 즉각적인 커넥션이 형성된다"라고 적혀 있었다.[40] 전시에 나온

---

37) "나는 우리 군이 프랑스군 전선의 한가운데로 쏜 12파운드짜리 포탄을 발견했다. 나는 타는 듯이 더운 날씨에 그 전리품을 들고 5-6마일을 이동했는데, 이미 확보해 둔 흉갑 및 다른 전리품들과 함께 그것을 집으로 가져갈 생각이다(I found a twelve-pound shot, which had plunged from our guns into the heart of the French lines. This trophy I carried with me for five or six miles in a blazing day, and I mean to bring it home, with the cuirass and other spoils of battle which I have secured)." Benjamin Robert Haydon, *Benjamin Robert Haydon: Correspondence and Table-Talk*, Vol. 1 (London: Chatto and Windus, Piccadilly, 1876), p. 288.

38) 가짜 워털루 유물에 대해서는 Gijbels, 앞의 논문, p. 242; Semmel, 앞의 논문, pp. 26-27.

39) David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 244-249.

40) "In approaching this carriage, therefore, an immediate connection is formed, with the greatest events and persons, that the world ever beheld." *A Description of the Costly and Curious Military Carriage of*

‘물건’들은 나폴레옹 혹은 그와 연관된 역사적 사건들과 직접적으로 연결될 수 있는 통로처럼 여겨졌던 것이다.

워털루 전투 유물의 유행은 지나가 버린 ‘무형의 과거’를 ‘유형의 과거’로 붙잡아 두려는 욕망이 반영된 것이기도 했다. 역사학자 스튜어트 셈멜(Stuart Semmel)은 제러미 벤담(Jeremy Bentham, 1748-1832)의 오토-아이콘(auto-icon)을 예시로 들며 18세기 말-19세기 초에 상실, 쇠락, 폐허 등에 대한 관심이 높아진 가운데 소멸의 운명에 저항하려는 보존의 욕구도 공존했다고 설명한다.[41] 물론 신체를 보존하려는 욕망과 역사적인 유물을 간직하려는 욕구를 완전히 동일한 것으로 볼 수는 없겠으나

---

the Late Emperor of France, Taken on the Evening of the Battle of Waterloo (London: Printed for the proprietor, William Bullock; and sold at the place of exhibition, London Museum, Piccadilly, 1818), p. 10.

41) Semmel, 앞의 논문, p. 15. 19세기 유럽 각국에서는 새로운 방부 처리 기술이 발달했으며 이러한 과학 기술 발달에 힘입어 제러미 벤담의 시체는 오토-아이콘으로 만들어졌다. 시체 방부 처리 기술의 발달사를 개괄적으로 설명한 글로는 Erich Brenner, “Human Body Preservation-Old and New Techniques,” *Journal of Anatomy* 224 (2014), pp. 317-324 참고. 제러미 벤담은 자신의 시체를 해부하여 의학 연구에 기여할 수 있도록 했으며 남은 그의 시체 일부는 보존되길 원했다. 그렇게 만들어진 벤담의 오토-아이콘은 벤담의 뼈대 위에 건초 등을 채워 넣은 몸통에다가 미라로 만든 벤담의 머리를 올린 것이었다. 그런데 추후 미라화된 벤담의 머리가 변색되고 피부가 늘어나는 등의 문제가 발생하자 벤담의 머리는 밀랍 모형으로 교체되었다. David Collings, “Bentham’s auto-icon: Utilitarianism and the Evisceration of the Common Body,” *Prose Studies* 23 (2000), pp, 95, 123. 브로타스가 제러미 벤담의 오토-아이콘을 소재로 영상을 제작한 적이 있다는 사실은 주목할 만하다. 1974년에 제작된 <밀랍 모형들(Figures of Wax)>에서 브로타스는 유니버시티칼리지런던(University College London)에 있는 벤담의 오토-아이콘과 가상의 인터뷰를 진행한다. 이 영상을 연구한 논문으로는 Shana G. Lindsay, ““Mortui Docent Vivos”: Jeremy Bentham and Marcel Broodthaers in “Figures of Wax”,” *Oxford Art Journal* 36 (2013), pp. 93-107를 참고. 이 논문에서 저자는 <밀랍 모형들> 속의 벤담 모형이 죽음을 회피하고 죽은 이를 되살리고자 하는 욕망을 상징하는 동시에, 돌이킬 수 없는 최후로서의 죽음을 보여준다고 해석한다.

‘물질적인 것’을 통해 과거를 보존하려 한다는 점에서 둘은 서로 맞닿아 있다. 무엇보다 18-19세기 유럽에서 역사적인 물건을 전문적으로 보존해야 할 임무를 지닌 공공 박물관들이 세워지기 시작했다는 점은 물건을 통해 과거를 보존하는 일이 당대의 큰 관심사였음을 짐작하게 한다.[42] 19세기 영국 사람들은 워털루 전투 유물이라는 ‘유형의 과거’를 통해 워털루 전투라는 자랑스러운 과거를 보존하고 기념하려 했다.

‘물건’을 통해 워털루 전투를 기념하는 일은 20세기에도 이어졌다. 전투 150주년이었던 1965년에 영국 정부는 축하 만찬, 열병식 등 승리를 기념하는 다양한 행사들을 개최했다.[43] 그중에는 워털루와 관련된 군사 물품들을 선보이는 특별 전시도 포함되어 있었다. 1965년 5월 21일부터 7월 7일까지 런던의 웰링턴 막사(Wellington Barracks)에서 진행된 이 전시는 영국 전역의 수집가, 박물관들로부터 공수해 온 워털루 전투 유물을 한데 모은 대규모의 군사 전시였다.[44] 런던 시민들은 유물을 보며 150년 전 영국이 거둔 영광스러운 승리의 역사에 더욱 가까이 다가갈 수 있었다.

19세기처럼 워털루에 가서 직접 전투 유물을 가져오는 일은 불가능한 상황 속에서 20세기 영국 사람들은 유물을 본뜬 기념품을 소장하였다.

---

42) 캐서린 스피스(Katherine Spiess)와 필립 스피스(Philip Spiess)는 근대적인 공공 박물관의 중요한 두 가지 임무가 ‘보존’과 ‘해석’이라고 설명한다. Katherine Spiess and Philip Spiess, “Museum Collections,” in *The Museum: A Reference Guide*, eds. Michael Steven Shapiro and Louis Ward Kemp (New York: Greenwood Press, 1990), p. 145. 박물관 속 물건들은 그것이 속해 있던 세계가 파괴된 후에 박물관으로 들어간 경우가 많다. 이 때문에 조나 시겔(Jonah Siegel)은 박물관 속의 물건들을 상실의 증거라고 이야기한다. 상실, 쇠락, 폐허에 대한 관심과 보존에 대한 관심은 서로 긴밀하게 연관되어 있는 것이다. Jonah Siegel, “Introduction,” in *The Emergence of the Modern Museum: An Anthology of Nineteenth-Century Sources*, ed. Jonah Siegel (New York: Oxford University Press, 2008), p. 5.

43) 본 논문의 각주 32번 참조.

44) Heinzen, 앞의 논문, p. 45.

예컨대 1970년대에 영국의 장난감 회사인 바셋-로크(Bassett-Lowke)사는 워털루 전투에 사용된 영국군의 대포를 그대로 재현한 미니어처를 만들어 판매하였다(도 21).[45] 워털루 전투와 관련된 '물건'을 소유하여 워털루 전투를 기념하는 양상은 그 형태가 조금 바뀌었을 뿐 20세기에도 계속 이어지고 있던 것이다. 주목할 만한 점은 브로타스가 1975년 7월 6일에 ICA의 공동 창립자인 롤랜드 펜로즈(Roland Penrose)에게 미니어처 워털루 대포를 헌정했다는 사실이다(도 22).[46] 게다가 이 대포의 포구에는 '데코'라는 단어가 쓰인 메모지가 돌돌 말려 들어가 있었다. 《데코: 정복》의 전시 마지막 날에 ICA와 관계된 인물에게 '데코'라는 메모와 함께 전해졌다는 점은 이 장난감 대포가 《데코: 정복》의 연장선상에 있음을 짐작하게 한다. 《데코: 정복》에는 19세기 버전의 워털루 대포만이 전시되었지만 당시 브로타스는 20세기 버전 워털루 대포의 존재 역시 잘 알고 있었으며 그것을 《데코: 정복》 프로젝트의 일환으로 활용하기도 했던 것이다.

《데코: 정복》의 19세기 방은 전투 유물이라는 '유형의 과거'를 집 혹은 가까운 곳으로 가져와 워털루 전투를 기념했던 19세기 영국 사람들의 모습을 보여 준다. 영국 중상류층의 가정에 있을 법한 실내 장식품과 이

45) 필자는 1970년대 『삽화 런던 뉴스(Illustrated London News)』에 바셋-로크사의 워털루 대포 광고가 실린 것을 확인하였다. 필자가 확인한 자료는 1972년 9월 1일 자, 1973년 7월 1일 자, 1975년 5월 1일 자, 1975년 10월 1일 자, 1976년 11월 1일 자 광고이다.

46) 이 미니어처 대포는 『삽화 런던 뉴스』에 광고된 바셋-로크사의 미니어처 대포와는 생김새가 다르다. 그러나 워털루 전투 당시 그레이트브리튼-아일랜드 연합 왕국의 왕이었던 조지 3세(George William Frederick, 1738-1820)를 지칭하는 'GR'이 새겨져 있는 것으로 보아 워털루 전투 당시에 사용되었던 대포를 모델로 한 장난감으로 추측된다. 이 미니어처 대포의 포구에는 돌돌 말린 메모지가 꽂혀 있었는데, 그 메모지에는 "데코(décor)"라는 단어와, "롤랜드 펜로즈에게, 진심을 담아, 마르셀 브로타스. 1975년 7월 6일(To Roland Penrose, Cordially. M. Broodthaers. 6th July 75)"이라는 글이 적혀 있다. 메모지에 적힌 문구는 Bruckmüller, 앞의 논문, p. 102를 참고.

국적인 수집품 옆에 워털루의 대포가 놓여 있던 19세기 방의 모습처럼 19세기 영국 사람들은 무기를 포함한 전투 유물들을 집으로 가져가 워털루에서의 승리를 기념했다.[47] 꼭 집이 아니더라도 당시 영국 사람들은 집과 가까운 곳, 즉 영국 영토 내에서 열린 워털루 전투 유물 전시를 통해 전투의 생생한 증거를 가까이서 확인하고자 했다. 집 안의 모습과 박물관 안의 모습을 섞어 놓은 듯한 19세기 방은 영국인들의 일상적인 공간이 곧 전투 유물 전시장이 되기도 했던 당시 상황을 과장하여 보여 주는 것이다. 19세기 방 내의 몇몇 전시품 아래에 인조 잔디가 깔려 있는 것 역시 워털루 전투가 벌어졌던 들판과 언덕을 집으로, 영국으로 옮겨 오고 싶어 했던 영국 사람들의 바람을 나타낸 것으로 볼 수 있다.[48] 또

47) 19세기 방에 놓인 의자와 은촛대는 에드워드 양식으로 제작된 물건들이다. Michael Werner Gallery, 앞의 책, p. 4. 에드워드 양식의 디자인은 에드워드 7세(Albert Edward, 1841-1910)가 재위하던 1901년부터 1910년까지 유행했던 디자인이다. 19세기 방의 의자와 은촛대는 엄밀히 말하면 20세기의 물건인 것이다. 그러나 한나 브루크뮐러가 지적했듯 '긴 19세기(long nineteenth century)'라는 관점에서 보았을 때 그 물건들 역시 19세기에 속하는 것으로 볼 수 있다. 긴 19세기는 프랑스 혁명이 일어났던 1789년부터 1차 세계 대전이 발발했던 1914년까지의 시기를 일컫는다. 위의 논문, p. 15. 19세기 방에 있는 야자나무 화분과 박제된 비단뱀은 제국주의적인 정복 활동을 통해 19세기 서구인들의 실내 공간으로 들어온 이국적인 자연물, 상품을 의미하는 것으로 해석된다. 같은 논문, pp. 9, 15. 실제로 빅토리아 시대 영국 중산층 가정의 응접실(parlour) 안에는 조개 껍데기나 돌, 식물 같은 자연물뿐만 아니라 박제된 동물과 드라이플라워같이 가공된 자연물, 밀랍 모형처럼 인공적으로 만들어진 자연물 모형 등이 전시되기도 했다. Thad Logan, *The Victorian Parlour* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001), pp. 141-142. 한편 1970년대에 야자나무는 대합실이나 카페 등에서 흔하게 사용되는 평범한 장식품이 되어 있었다. Haidu, 앞의 책, p. 236.

48) <워털루로의 여행>의 말미에 브로타스는 워털루 전적 기념비 근처에서 소가 방목되고 있는 푸른 초원의 모습을 비추어 '초지'로서의 워털루를 강조한 바 있다. 다만 브로타스가 인조 잔디를 워털루 전투와 관련된 물품 밑에만 깔아둔 것은 아니었다. 19세기 방에서 인조 잔디 위에 놓여 있는 물건은 대포, 박제된 비단뱀, 의자, 야자나무 화분, 19세기 리볼버이다. 이 중 리볼버는 싱글 액션 콜트 피스 메이커 리볼버로, 19세기 후반에 사용되었던 총기이다.

한 최종적으로 19세기 방에 전시되지는 않았지만 처음에 브로타스가 19세기 방에 배치하고자 했던 19세기 치과 의사의 드릴 역시 워털루 전투 유물과 당시 영국인들의 삶의 긴밀한 관계를 나타내는 물건이었다.[49] 19세기 치과 기구는 워털루 전투지에서 공수해 온 치아로 치과 치료를 받았다는 헨리 로빈슨(Henry Crabb Robinson, 1775-1867)의 일화를 연상시키기 때문이다.[50] 브로타스는 《데코: 정복》의 19세기 방을 통해 19세기 영국 사람들이 워털루 전투를 기념하는 과정에서 보여 주었던 전투 '유물'에 대한 열광적인 관심을 보여 주었던 것이다.

이에 더해 브로타스는 19세기 방 속 대포에 대응되는 미니어처 워털루 대포를 《데코: 정복》과 연관시킴으로써 그가 19세기 방에서 보여 준 워털루 전투의 기념 방식이 1975년까지도 이어지고 있음을 암시하였다. 워털루 전투는 워털루 대포라는 물질적인 형태로 보존되어 19-20세기 영국 사람들에게 계속해서 기억되었던 것이다.

2. 20세기의 총기와 군사 박물관

《데코: 정복》의 19세기 방이 워털루 전투와 같은 19세기의 군사적인 사건을 다룬다면 20세기 방은 1, 2차 세계 대전, 베트남 전쟁과 같은 20

그런데 인조 잔디를 밑에 깔아 둔 물건들이 특별히 공통된 특성을 가지고 있는 것은 아니다. 브로타스는 무작위적으로 19세기 방의 몇몇 전시품을 골라 그 아래에 인조 잔디를 깔아둔 것으로 보인다.

49) 19세기 치과 의사의 드릴이 《데코: 정복》에 전시될 수도 있었으나 최종적인 전시품 목록에서는 빠지게 되었다는 사실은 Michael Werner Gallery, 앞의 책, p. 30 참조.

50) 1816년 1월 9일에 헨리 로빈슨은 자신이 삼켜 버린 이를 대신해 새 치아를 끼워 넣었다. 당시 헨리 로빈슨을 치료했던 치과 의사는 그 치아가 워털루에서 온 것이라고 이야기했다. Homas Sadler, ed., *Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson*, Vol. 1 (London: Macmillan and Co., 1872), p. 267.

세기의 여러 군사적인 사건들을 소재로 삼는다. 이는 20세기 방의 한쪽 벽면에 설치된 유리 진열장과 그 위 선반에 전시되어 있는 총기들을 통해 알 수 있다(도 13, 14). 유리 진열장 위의 선반에는 FN FAL 돌격 소총과 AR-15 소총이 정렬해 있는데, FN FAL 돌격 소총은 냉전 시대의 대표적인 총기 중 하나이며 AR-15 소총과 그 개량형은 베트남 전쟁 당시 미군이 사용했던 것으로 유명하다.[51] 진열장 안에는 검은 색깔 천 위에 이탈리아, 독일, 소련 등에서 만들어진 다양한 종류의 무기가 진열되어 있다.[52] 그중에는 뤼거 피스톨, 발터 P38과 같이 세계 대전 당시 독일군이 사용했던 것으로 유명한 총기도 포함되어 있다.

20세기 방의 총기 전시는 군사 박물관의 무기 전시를 연상시킨다.[53] 20세기의 여러 군사적인 사건들과 관련되어 있는 다양한 총기가 유리 진열장 안과 위에 열을 맞춰 가지런히 정돈되어 있으며 진열장 안에는 뤼거 피스톨의 각 부위와 장전 방법을 설명하는 그림이 걸려 있기 때문이다. 19세기 방 또한 박물관의 전시 관행을 연상시키지만 20세기 방은 보다 체계적이고 정돈된 방식으로 여러 화기들을 종합적으로 보여 주고 있다는 점에서 19세기 방과는 사뭇 다른 분위기를 풍긴다.[54]

20세기 방의 무기 전시는 전쟁 유물에 대한 사람들의 지속적인 관심을 보여 줄 뿐만 아니라 그 물건들을 다루는 방식에 약간의 변화가 생겼음을 암시한다. 앞서 워털루 전투의 사례에서 확인할 수 있었던 전쟁 관련 '물건'에 대한 관심은 20세기에도 여전했다. 예컨대 1차 세계 대전 당시

---

51) Bob Cashner et al, *The FN FAL Battle Rifle* (Oxford; Long Island City: Osprey Publishing, 2013), pp. 4-5; Edwin E. Moïse, *The A to Z of the Vietnam War* (Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005), p. 241.

52) 진열장 안에 있던 무기들은 본 논문의 각주 3번을 참고.

53) Fourgeaud, 앞의 논문, p. 26; Bruckmüller, 앞의 논문, p. 25; Adamou, 앞의 논문, p. 15.

54) 이와 관련하여 선행 연구자들은 20세기 방이 19세기 방보다 더 '효율적'이고 '실용적'인 성격을 띤다고 표현한 바 있다. 그러나 그들은 19세기 방과 20세기 방의 차이가 무엇을 의미하는지는 탐구하지 않았다. Dailey, 앞의 글; Dickhoff, 앞의 글(2013), p. 17.

참전 병사들 사이에서는 적의 소지품, 무기 부품 등을 기념품으로 가져오는 일이 유행했으며 당시 영국 37사단의 일원은 이러한 양상을 "기념품의 전쟁(War of Souvenirs)"이라고 표현하기도 했다.[55] 병사들과 달리 전쟁을 직접 경험하지 않은 사람들의 경우에도 전쟁의 생생한 증거인 전쟁 유물들을 보면서 '진정한' 전쟁을 추체험하고자 했다.[56]

20세기에 들어선 이후, 특히 1차 세계 대전 이래로 보다 체계적인 방법으로 전쟁 유물을 수집, 관리, 전시하는 국가적인 차원의 노력이 이루어지기 시작했다.[57] 이러한 노력은 유럽의 여러 국가들 중 특히 영국에서 두드러지게 나타났다. 영국에서는 1차 세계 대전 발발 이후 첫 2년 동안 정부 기관, 개인 갤러리, 자선 단체들이 전쟁 관련 물품들을 수집하고 전시하는 데 힘을 쏟았는데, 1917년에는 1차 세계 대전 관련 유물을 체계적으로 관리할 국가적인 박물관의 필요성이 제기되기도 하였다.[58]

---

55) 1차 세계 대전 당시 전쟁 관련 물품의 수집에 대해서는 Jennifer Wellington, *Exhibiting War: The Great War, Museums, and Memory in Britain, Canada, and Australia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 17-27 참고. 37사단의 연대기를 작성했던 이 인물은 "후세에게 이 전쟁은 틀림없이 '기념품 전쟁'으로 전해질 것이다(This war will undoubtedly go down to posterity as the 'War of Souvenirs')"라고 서술했다. Anon., *The Golden Horseshoe* (London: Cassel & Co Ltd., 1919), pp. 46-47; Paul Cornish, "'Just a boyish habit'...? British and Commonwealth war trophies in the First World War," in *Contested Objects: Material Memories of the Great War*, eds. Nicholas J. Saunders and Paul Cornish (New York: Routledge, 2009), p. 11에서 재인용.

56) Wellington, 위의 책, pp. 25-27.

57) 위의 책, pp. 2-3. 제니퍼 웰링턴(Jennifer Wellington)은 전쟁 관련 물건들의 역사적인 유물로서의 중요성과, 전쟁의 진정한 경험과 연결되고 싶어 하는 시민들의 욕망으로 인해 정부의 전시(戰時) 유물 수집에 대한 대중적인 요구가 형성되었다고 설명한다. 같은 책, p. 25.

58) 영국에서 정부의 공적인 통제 아래에서 전쟁 유물의 수집과 전시가 본격화되었던 것은 1917년이다. 1917년에 정보부(Department of Information)와 국립전쟁박물관(National War Museum, 1917년 말에 Imperial War Museum으로 개칭)이 만들어졌기 때문이다. 위의 책, pp. 36-37.

그 필요를 충족시키기 위해 설립되었던 것이 대영제국전쟁박물관(Imperial War Museum, 이하 'IWM')이며 IWM은 1920년에 개장한 이후 영국이 1914년 이래로 참전한 전쟁들과 관련된 유물을 관리·전시하였다.[59]

브로타스는 국가의 지원 아래에서 체계적으로 군사적인 물품들이 관리·전시되는 군사 박물관이라는 제도 공간을 쉽게 접할 수 있었다. 브로타스가 활발히 작업 활동을 진행하던 1960년대 말-1970년대 초에 런던에서는 IWM으로 대표되는 영국의 주요 군사 박물관들이 자리를 잡아 가고 있거나 새로이 세워지고 있었기 때문이다. IWM은 1968년에 박물관 건물 앞에 영국 해군의 함포 두 개가 설치되어 비로소 오늘날 우리가 볼 수 있는 IWM의 모습을 갖추었다(도 23, 24).[60] 또한 당시 IWM은 영국 정부로부터 매년 큰 규모의 재정적인 지원을 받아 운영되고 있었다. 1968년에 영국연극박물관(British Theater Museum)의 회장이 매년 수십만 파운드를 받는 IWM과 달리 영국연극박물관은 정부 자금을 한 푼도 받지 못했다며 관심과 지원을 호소하는 글을 신문에 기고했던 것을 보면 IWM은 다른 종류의 박물관들에 비해 상대적으로 더 많은 공적 자금을 지원받았던 것으로 보인다.[61] 한편 1971년에는 런던 국립육군박물관

---

59) IWM의 역사에 대해서는 Gaynor Kavanagh, "Museum as Memorial: The Origins of the Imperial War Museum," *Journal of Contemporary History* 23 (1988), pp. 77-97; "History of IWM London," IWM 홈페이지, https://www.iwm.org.uk/visits/iwm-london/about.(2022년 10월 18일 접속)

60) 오늘날 우리가 볼 수 있는 IWM은 램베스(Lambeth)에 위치해 있으며 건물 앞에 커다란 두 개의 함포가 설치되어 있다. IWM은 1920-24년에는 수정궁(Crystal Palace)에, 1924-35년에는 켄싱턴(Kensington)에 있었으며, 1936년에 램베스에 자리를 잡았다. Wellington, 앞의 책, p. 209. IWM 앞에 함포가 설치된 것에 대해서는 *The Times*, May 7, 1968, p. 3 오른쪽 상단의 사진과 캡션 참조.

61) Lord Norwich, "Theatre Museum," *The Times*, March 9, 1968, p. 9. 이 글에서 노리치(Norwich) 경이 밝힌 바에 따르면 IWM에는 1964-65년에 224,000파운드, 1965-66년에 351,200파운드, 1966-67년에 448,900파운드의 공적 자금이 투입되었다.

(National Army Museum, 이하 'NAM')의 전용 건물이 문을 열었다.[62] NAM은 1914년 이전 시기 영국의 군사적인 사건들을 중점적으로 다루며 1914년 이후 영국의 전쟁사를 다루었던 기존의 IWM과 함께 영국의 군사(軍史), 전쟁사를 완성했다. 또한 1972년에는 런던 북쪽의 옛 공군 비행장 자리에 왕립공군박물관(The Royal Air Force Museum, 이하 'RAF')이 개장하며 공군의 관점에서 영국의 전쟁사를 훑어볼 수 있는 장소가 마련되었다.[63] 당시 런던에서는 군사 박물관이라는 체계화된 전시 공간 속에서 다양한 전쟁 유물들을 접하며 과거부터 동시대까지의 여러 군사적인 사건들을 잊지 않고 기억할 수 있었던 것이다. 1960년대에도 몇 차례 영국을 방문하고 1972년 말-1973년 초부터는 런던에 거점을 두고 활동했던 브로타스는 이러한 런던의 상황을 직접 목격했다.

브로타스는 《데코: 정복》의 20세기 방 속 총기 전시를 통해 군사 박물관이라는 전쟁 유물 집합소를 만들어 전쟁을 기념하는 20세기 영국의 행보를 나타내려 했다. 유리 진열장 안에 20세기의 다양한 총기들이 가지런히 정리되어 있는 모습은 전쟁의 역사를 생생하게 간직하고 있는 전쟁 유물을 보다 체계적으로 관리·보존하고자 했던 20세기 영국의 모습을 보여 주는 것이다.

《데코: 정복》의 두 방은 전쟁 유물이라는 '유형의 과거'를 통해 전쟁을 기억하고자 했던 19-20세기 영국의 모습을 압축적으로 제시하고 있다. 브로타스가 무기를 전시장 안으로 들여온 것은 19-20세기 영국 사람들이 전쟁 관련 물품에 보였던 열광적인 관심과, 그러한 물질이 '진정한

62) 국립육군박물관이 처음 문을 열었던 것은 1960년 샌드허스트육군사관학교(Royal Military Academy Sandhurst)에서였다. 유물 수집 기관으로서 국립육군박물관은 개관 초기부터 좋은 성과를 거두었다. 시간이 지남에 따라 국립육군박물관은 더 많은 유물을 관리하고 전시할 만한 전용 공간을 필요로 하게 되었다. William Reid, "The New National Army Museum," *Journal of the Society for Army Historical Research* 50 (1972), p. 6.

63) Arthur Reed, "RAF Museum - Military Aviation Comes Home to Roost," *The Times*, November 18, 1972, p. 27.

전쟁'을 이해할 수 있게 해 준다고 여겼던 사람들의 믿음을 보여 주기 위함이었다. 흥미롭게도 《데코: 정복》이 전시된 ICA는 템스강만 건너면 워털루역과 IWM을 볼 수 있는 곳에 위치해 있다(도 25). 그곳에 브로타스는 워털루 전투부터 베트남 전쟁까지를 아우르는, 19-20세기 영국의 전쟁 기념의 역사를 전시한 전쟁 기념사(史) 박물관을 세웠던 것이다.[64]

64) ICA 회지에 《데코: 정복》을 소개하는 이미지로 워털루 전적 기념비 사진이 실린 사실은 브로타스가 《데코: 정복》에서 전쟁 그 자체보다는 전쟁의 '기념'에 초점을 두었다는 점을 짐작하게 한다.

III. 군사적인 엔터테인먼트

19-20세기 영국 사람들과 영국 정부가 전쟁을 기념하는 한 방식으로서 전쟁 유물을 수집·전시했던 것을 단순히 따라했다는 해석만으로는 브로타스의 전쟁 기념사 박물관을 충분히 설명할 수 없다. 20세기 방의 잘 정돈된 무기 진열대 앞을 차지하고 있는 피크닉 테이블이나, 19세기 방의 한쪽 벽면에 부착된 서부 영화 포스터, 브로타스가 《데코: 정복》을 세트로 삼아 촬영한 영상 등 《데코: 정복》과 관련하여 아직 그 의미가 명확히 해명되지 않은 요소들이 있기 때문이다.

《데코: 정복》의 구성 요소들과 그것들의 배치 형태는 사람들의 전쟁 기념 방식을 보여 줄 뿐만 아니라 그러한 전쟁 기념 행위가 어떠한 성격을 띠는지, 나아가 사람들이 전쟁을 어떻게 받아들이며 이해하고 있는지에 대해서도 생각할 거리를 던져 준다. 전쟁 기념 활동은 기본적으로 교육이나 추모를 위한 활동이지만 그러한 활동을 통해 사람들은 은연중에 재미를 느끼기도 한다. 전쟁이 엔터테인먼트로 소비되는 것, 《데코: 정복》을 통해 브로타스는 바로 이 점을 지적하고자 했다.[65]

1. 전쟁과 여가: 구경거리로서의 전쟁

《데코: 정복》에서 브로타스는 사람들이 여가 시간을 보내는 공간과 관련된 물건들을 무기와 함께 전시함으로써 전쟁과 여가 생활의 관계를 생각하게 만들었다.[66] 예컨대 20세기 방에는 주로 정원이나 공원 등에서

65) 선행 연구자들 역시 《데코: 정복》은 전쟁과 제국주의적인 상징들이 문화적인 스펙터클로, 일종의 문화상품으로 소비되는 것을 보여 준다고 해석한다. Lerichomme, 앞의 논문, pp. 394-395; Haidu, 앞의 책, pp. 270-271.

피크닉을 즐길 때 사용되는 파라솔 달린 테이블이 총기 진열장 바로 앞에 배치되어 기묘한 분위기를 자아낸다. 의자와 세트를 이룬 피크닉 테이블은 그 주변에 사람들이 모여 앉아 한가로이 여가 생활을 즐기는 모습을 상상하게 만들며, 한쪽 모퉁이에 세워져 있는 여분의 파라솔은 20세기 방이 언제든지 새 파라솔을 펼칠 수 있는 공간인 것처럼 보이게 한다(도 2, 26). 박물관의 무기 전시를 연상시키는 총기 진열장은 여가 생활을 위해 마련된 듯한 공간 안에 있는 것이다. 19세기 방도 마찬가지이다. 19세기 방에 놓인 실내 장식품과 가구, 이국적인 수집품이 연상시키는 19세기 중상류층의 저택은 일상생활뿐만 아니라 사람들의 여가 활동이 이루어지는 공간이기도 했다.

전쟁과 편안한 여가 생활, 이 둘의 병치를 통해 브로타스는 19-20세기 사람들의 전쟁 기념 활동이 어떠한 성격을 띠는지, 당시 사람들에게 전쟁이 어떻게 수용되었는지를 보여 주고자 했다. 브로타스는 여가 시간에 편안하게 보고 즐길 수 있는 구경거리로서 전쟁이 수용되는 양상에 주목했다. 전쟁 유물 전시를 보거나 전쟁과 관련된 장소를 방문하는 등의 활동을 통해 사람들은 전쟁의 참상을 되새기며 교훈을 얻기도 하고 전쟁으로 인해 목숨을 잃은 이들을 추모하기도 한다. 그런데 다른 한편으로 전쟁의 위협으로부터 시간적으로, 공간적으로 멀리 떨어져 있는 사람들에게 전쟁이라는 매우 특수한 사건을 간접적으로 체험하는 활동은 흥미로운 엔터테인먼트가 되기도 한다.

예를 들어 과거에 격렬한 전투가 벌어졌던 전쟁터는 사람들의 흥미를 끄는 매력적인 '관광지'가 되곤 한다. 역사적으로 대표적인 사례를 살펴보면 워털루 전투지는 전투 직후부터 관광객들로 북적였으며 1차 세계대전의 전쟁터는 종전 이후 여행 가이드북에 실리는 관광 코스가 되었다.[67] 1차 세계 대전 이후 제작된 포스터인 <해방된 벨기에, 전쟁터를

66) Adamou, 앞의 논문, pp. 5, 15.

67) 19세기의 워털루 관광에 대해서는 본문 Ⅱ장 1절을 참조. 1차 세계 대전이 끝난 지 얼마 되지 않은 1919년에 전쟁터 가이드북이 등장하기 시작했다. 1차 세계 대전 이후 제작된 전쟁터 가이드북에 대해서는 Sue Malvern, "War Tourisms: 'Englishness', Art and the First World War," *Oxford Art*

방문하세요(La Belgique Libérée, Visitez ses Champs de Batailles)>에 묘사된 것처럼 전쟁의 상흔이 채 가시지도 않은 장소가 세련된 차림의 관광객들이 누비며 구경하는 곳이 된 것이다(도 27). 주목할 만한 점은 브로타스 역시 관광지화된 과거의 전쟁터를 방문해 본 적이 있다는 사실이다. 워털루 전투 150주년과 나폴레옹 탄생 200주년을 전후하여 워털루 전투지는 또다시 인기 있는 관광지로 부상하였는데, 이 시기에 브로타스 역시 워털루 전투지를 방문하여 그곳에서 <워털루로의 여행>이라는 영상을 촬영하였다.[68] <워털루로의 여행>에서는 관광지로서의 워털루의 모습을 엿볼 수 있다. 영상 속에는 워털루 전투지를 보러 온 남녀노소의 관광객들이 등장하는데, 그중에서 밝은색 원피스를 입고 선글라스를 낀 어린 소녀는 단독으로 카메라에 잡히기도 한다(도 28). <워털루로의 여행>은 150년 전에 화약 냄새와 피비린내만이 진동했던 워털루의 들판이 이제는 한껏 멋을 부린 어린아이가 천진난만한 얼굴로 구경 가는 곳이 되었음을 보여 주는 것이다.

전쟁과 관련된 물건 또한 보고 즐길 수 있는 구경거리가 되곤 한다. 특히 전쟁에서 사용되는 무기는 일상생활에서 쉽사리 볼 수 없기에 더욱 호기심을 자극하는 물건이다. 영국에서 1차 세계 대전 중에 군자금 모금을 위해 최신식 탱크 전시를 기획했던 사례는 전쟁 무기가 많은 사람들의 흥미를 끄는 물건이었음을 방증한다. '탱크 은행(Tank Bank)'이라 불

Journal 24 (2001), p. 57 참조. 전쟁터 관광은 2차 세계 대전의 발발로 중단되었으나 1971년에 마틴 미들브룩(Martin Middlebrook, 1932-)의 『솜에서의 첫 날(The First Day on the Somme)』이 출간되면서 책에 실린 장소들로의 관광이 다시금 활발해지기 시작했다. Emma Hanna, *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), p. 9.

68) 브로타스와 교우 관계를 맺고 있던 제임스 리 바이어스(James Lee Byars, 1932-1997)와 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921-1986) 역시 1970년대에 워털루로 여행을 떠난 바 있다. 워털루 관광의 유행은 당대의 예술가들에게도 영향을 미쳤던 것으로 보인다. Lotte Beckwé et al., "To Tell the Truth. Artist Tourism and Storytelling in and about Waterloo," *All-Over* 15 (2019), pp. 45-47.

리었던 이 행사에서 영국의 전쟁채권 혹은 전쟁저축증서(War Savings Certificate)를 구매한 사람들에게는 최신식 탱크의 내부를 구경할 수 있는 혜택이 제공되었다(도 29). 당시에 탱크가 전시되었던 트라팔가 광장에는 진귀한 경험을 해 보려고 몰려든 구경꾼들이 장사진을 이루었다.[69] 종종 유명 인사들이 탱크 위나 옆에서 노래를 부르거나 연설을 하기도 했던 탱크 전시 현장은 '뮤직홀'에 비유될 법한 엔터테인먼트적인 공간이었다.[70] 전쟁터 한복판에서는 적군을 사살하는 데 사용되는 무기가 전장에서 멀리 떨어진 곳에서는 흥미로운 엔터테인먼트의 중심이 되었던 것이다.

전쟁과 관련된 물건들을 구경하며 전쟁을 간접적으로 체험하는 것이 가벼이 즐길 수 있는 여가 활동이 되었다는 점은 브로타스가 작업 활동을 하던 20세기 중반에 영국의 한 기자가 쓴 글에서도 확인할 수 있다. 『더 타임즈(The Times)』의 기자 필립 하워드(Philip Howard)는 1972년 10월 26일 자 기사에서 "군사적인 것이 주는 즐거움(military delight)"이라는 구절로 군사 박물관이 관람객들에게 선사하고자 하는 '재미있는' 경험을 다소 냉소적으로 표현한 바 있다.[71] 당시 개장한 지 1

---

69) 1917년 가을에 국민전쟁저축위원회(National War Savings Committee)에서 기획한 탱크 은행 행사에 대해서는 Wellington, 앞의 책, pp. 151-160; Stefan Goebel, "Exhibitions," in *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919*, Vol. 2, eds. Jay Winter and Jean-Louis Robert (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 157-162.

70) 역사학자 스테판 고블(Stefan Goebel)은 런던 트라팔가 광장에서 열린 탱크 은행에 대해 설명하며 "가끔 그 광장은 빅토리아 시대의 뮤직홀과 닮아 있었다"라고 서술한다. 고블은 그 탱크가 애국적인 대중들과 오락거리를 찾는 대중들 모두를 끌어들이는 일종의 자석이 되었다고 설명한다. Goebel, 위의 글, p. 159.

71) 이 기사에서 필립 하워드는 NAM 관장의 전시 철학과 NAM의 어수선한 분위기 등을 비판적으로 서술하였으며 NAM의 부족한 점들을 조목조목 지적하였다. 당시 NAM의 관장이었던 윌리엄 리드(William Reid)는 NAM의 방문객 수가 예상보다 적다고 생각해 박물관 홍보에 열을 올리고 있었는데, 이에 대해 필립 하워드는 윌리엄 리드가 "군사적인 것이 주는 즐거움에 대중들이 눈을 뜰 수 있도록(to open the eyes of the public to the military

년 정도가 되었던 NAM에 대해 보도한 이 기사에서 필립 하워드는 NAM 내부의 모습을 다음과 같이 묘사하였다.

> 감자칩을 먹으면서 오래전에 일어난 전투들과 피에 대해 이야기를 나누는 어린이들이 오가고 있다. 영국인 안내원과 인도 출신 안내원은 시미터(scimitar)로 사람을 죽이는 최적의 방법에 대해 학문적이고도 놀라운 언쟁을 벌이고 있다. 버튼을 누르면 마이크에서는 과거 영국군들이 부르던 노래들이 부자연스러울 정도로 아름답고 깨끗한 버전으로 흘러나온다: 만일 내가 또 군대에 입대하면 그땐 악마가 내 상관일 테다.[72]

이는 필립 하워드가 NAM의 어수선한 분위기를 비판하려는 취지에서 작성한 구절이다. 그런데 이 구절에서 관람객들이 전쟁 속의 폭력을 가벼운 이야깃거리 혹은 재미있는 논쟁거리로 대하는 것처럼 묘사되었다는 점은 필립 하워드가 사람들의 전쟁(폭력) 수용 방식에도 나름의 문제의식을 지니고 있었음을 짐작하게 한다. 그는 전쟁 폭력의 증거들을 아무렇지 않게 구경하며 '군사적인 것이 주는 즐거움'을 느끼는 것을 문제적으로 생각했을 것이다. 이는 비슷한 시기에 필립 하워드만이 독자적으로

---

delights)" 하는 홍보 캠페인을 논의 중이라고 서술하였다. Philip Howard, "A Maze of Military Delights," *The Times*, October 10, 1972, p. 6.

72) "……the children come and go, eating crisps and talking of blood and battles long ago; and an English attendant has a learned and alarming argument with an Indian attendant about the best way to kill someone with a scimitar. At the push of a button unobtrusive microphones emit unnaturally tuneful and clean versions of the songs bellowed by the Redcoats down the campaigning centuries: "If ever I list for a soldier again, the devil shall be my sergeant."" 위와 같음. 이 글에 등장하는 'scimitar'는 기본적으로 언월도를 의미한다. 그런데 만일 이 'scimitar'가 다른 무기의 이름을 간략하게 표현한 단어라면 영국의 해군 공격기인 'Supermarine Scimitar'를 지칭하는 것일 수도 있으며, 영국군의 장갑차인 'FV107 Scimitar'를 지칭하는 것일 수도 있다.

가지고 있던 생각은 아니었을 것이다.[73]

군사적인 것이 엔터테인먼트로 소비되는 상황에 대한 브로타스의 관심은 그가 《데코: 정복》의 전시 기간 중에 ICA 바로 앞의 더 몰에서 열린 군기분열식을 촬영한 영상에서 단적으로 드러난다. 영국의 군기분열식은 옛 영국군이 전투를 준비하던 방식에서 유래한 군사 퍼레이드로, 특정한 전쟁을 기념하는 행사는 아니지만 과거 전쟁터에서 일어나던 일을 모델로 삼아 만들어진 행사이다.[74] 18세기 중반부터 영국 국왕의 생일에 맞춰 거행되어 온 전통적인 행사인 군기분열식은 매년 많은 군중들을 불러들이는 화려한 구경거리이자 인기 있는 관광 상품이다.[75] 브로타스는 이 군사적인 스펙터클을 놓치지 않고 그의 영상 속에 담아냈다.

<워털루 전투>라는 제목이 붙은 이 영상에서 브로타스는 19세기 방의 각 전시품과 군기분열식 장면, 그리고 20세기 방의 워털루 전투 퍼즐을 해체하는 한 여성의 모습을 교차 편집하여 보여 준다(도 30).[76] 영상

---

73) 반전 여론이 확산되었던 1960년대 말에는 군사 박물관이나 군사적인 문화 상품들이 전쟁을 미화시키고 어린아이들에게 좋지 않은 영향을 끼칠 수 있다는 우려의 목소리가 나오기도 했다. 일례로 1968년 10월 16일 자 『가디언(The Guardian)』지에 실린 한 독자의 편지에는 "군사 박물관, 군사력 과시, 어린이용 밀리터리 장난감"으로 과거의 침략과 폭력을 미화해서는 안 된다는 의견이 담겨 있다. 또한 영국의 한 청년은 어린아이들에게 전쟁의 모습이 전시되는 것에 대한 항의로서 1968년 10월 13일 밤에 IWM을 향해 화염병을 던져 불을 내기도 하였다. "Fire at War Museum," *The Guardian*, October 14, 1968, p. 1; "Museum Fire Youth Gets Four Years," *The Times*, January 23, 1969, p. 3.

74) "Origins of Trooping the Colour," 영국군 근위대 홈페이지, https://www.householddivision.org.uk/trooping-the-colour-origins.(2022년 10월 25일에 접속); Keith Jones, *Holiday Symbols and Customs* (Detroit MI: Omnigraphics, 2009), p. 821.

75) 위와 같음.

76) <워털루 전투>의 원본 영상을 확인할 수 없어 이 영상의 각 시퀀스를 묘사한 마이클 콤튼(Michael Compton)의 글을 참고하였다. Michael Werner Gallery, 앞의 책, pp. 28-29. 이 영상에서 퍼즐을 가지고 노는 여성의 모습은 오손 웰스(Orson Welles, 1915-1985)의 <시민 케인(Citizen Kane)> 속 한

이 시작될 때 등장하는 19세기 방의 대포는 연기를 내뿜고 있어 워털루 전투가 벌어지던 과거를 상기시킨다. 그런데 영상 시작부 이후에 등장하는 대포는 더 이상 연기를 뿜지 않는다. 또한 교차 편집되어 나오는 군기분열식 장면과 20세기 방의 퍼즐은 '오늘날'에 속해 있다. 즉 <워털루 전투>는 실제 워털루 전투가 끝난 '이후'에 주목하고 있는 영상이다. <워털루 전투>에 따르면 워털루 전투 이후 격렬했던 전투의 현장은 퍼즐 속의 삽화로 들어가 한 여성이 여가 시간 동안 즐길 수 있는 장난감의 일부가 되었으며, 옛 영국군의 전투준비 방식에서 유래한 군사 행렬은 이색적이고 화려한 볼거리로 변화하였다.[77] 브로타스가 6년 전에 제작했던 <워털루로의 여행>과 마찬가지로 <워털루 전투> 역시 과거의 전쟁이나 군사적인 것들을 구경거리, 즐길 거리로 소비하는 세태를 보여주는 것이다.

《데코: 정복》에서 볼 수 있는 전쟁과 여가 생활의 병치는 <워털루로의 여행>과 <워털루 전투>에서 브로타스가 주목했던 '전쟁의 엔터테인먼트화'와 무관하지 않다. 브로타스는 《데코: 정복》을 통해 안락한 환경에서 전쟁의 흔적이 재미있는 구경거리로 소비되는 상황을 보여 주고자 했다. 《데코: 정복》에서 브로타스가 탐구한 '전쟁과 안락함 사이의 관계'란 서로 대비되어 보이는 '전쟁'과 '안락함'이 불가분하게 엮여 있는 관계일 것이다. 19-20세기의 영국 사람들과 영국 정부는 '전쟁을 더 잘 이해하기 위해' 전쟁의 물질적인 증거들을 수집·보존하며 전쟁을 기념하였으나, 그 과정에서 사람들은 은연중에 '군사적인 것이 주는 즐거움'을 느끼며 전쟁을 엔터테인먼트적으로 소비했다. 브로타스가 《데코: 정복》을 통해 관객들에게 이야기하고자 했던 바는 이와 같은 전쟁 기념·소비 활동의 실상일 것이다.

장면에 대한 오마주로 여겨진다. 같은 책, p. 27; Bruce Jenkins, "Postscript: The Impossible Cinema of Marcel Broodthaers," in *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, eds. Graeme Harper and Rob Stone (London: Wallflower, 2007), pp. 164.

77) Bruckmüller, 앞의 논문, p. 20; Haidu, 앞의 책, p. 265.

2. 가짜 무기: 픽션으로서의 전쟁

앞서 살펴보았듯 브로타스는 전쟁 유물 전시와 중상류층 가정의 실내외 모습을 혼합하여 19-20세기 영국 사람들이 전쟁을 기념하고 소비하는 방식을 보여 주었으나 《데코: 정복》과 일반적인 전쟁 유물 전시 사이에는 커다란 차이점이 있다. 《데코: 정복》에 전시된 대부분의 무기가 영화 소품 업체에서 빌려 온 '가짜' 무기라는 점이다.[78] 《데코: 정복》에는 총 5대의 조명 장치가 설치되어 있는데, 이 조명 장치 덕분에 마치 영화 촬영장인 것처럼 느껴지는 전시장 안에서 《데코: 정복》의 전시품들은 영화 소품이 그러하듯 '진짜'를 가장하고 있다.[79]

물론 처음부터 브로타스가 영화 소품을 전시하려 했던 것은 아니다. 전시에 사용할 물건들을 구하기 위해 ICA의 큐레이터였던 배리 바커가 백방으로 알아보았으나 현실적으로 옛 총기를 구하는 것은 쉽지 않았으며 IWM을 포함한 군사박물관에서도 물건을 대여해 주지 않았다. 결국 브로타스가 필요한 물건을 가장 쉽게 구할 수 있는 장소가 영화 소품 업체였던 것이다.[80] 그런데 브로타스가 본래 의도한 바가 아니었다고 해서 영화 소품을 전시한 것이 《데코: 정복》의 의미와 아무런 연관이 없다고 할 수는 없다. 브로타스는 작업을 하는 과정에서 발생하는 우연적인 사건들까지 수용하여 작품의 의미를 구성하곤 했기 때문이다.[81] 또한

---

78) 《데코: 정복》에 전시된 무기들은 군사적인 장면을 촬영할 때 필요한 소품을 제공하는 업체인 뱁티사(Bapty & Co Ltd)와, 스테이지 앤 필름 전쟁 창고(Stage and Film Warlike Stores)에서 빌려온 것들이었다. Arriola, 앞의 글, p. 123.

79) 《데코: 정복》에는 총 5대의 조명 장치가 설치되어 있다. 빨간색 빛을 내는 조명 장치와 초록색 빛을 내는 조명 장치가 각 2개씩 있으며 나머지 1개의 조명 장치는 백색광을 낸다.

80) 브로타스는 영화 소품을 전시하게 된 것에 전혀 불만이 없었던 것으로 보인다. 배리 바커의 회상에 따르면 영화 소품 업체를 방문한 브로타스는 마치 과자가게에 온 어린아이 같았다고 한다. Chaffee, 앞의 글, p. 293.

81) 브로타스의 회상에 따르면 그의 대표작인 《현대미술관, 독수리부》 시리즈

《데코: 정복》을 구성하는 물건들 중에는 조명 장치가 포함되어 있기 때문에 브로타스가 영화 촬영장과 연관된 의미를 《데코: 정복》에 부여하고 싶었을 것이라고 추측할 수도 있다.[82] 그렇다면 전쟁 유물을 닮은 영화 소품용 가짜 무기는 '전쟁 기념'이라는 《데코: 정복》의 주제에 비추어 볼 때 어떠한 의미를 지니는 것일까?

브로타스가 《데코: 정복》에 전시한 가짜 무기들은 사람들이 전쟁 유물을 볼 때 기대하는 '진실성', '실제성'을 가장하는 물건들이다.[83] Ⅱ장에서 살펴보았듯 19-20세기 사람들은 전쟁 관련 물품을 통해 전쟁의 생생

역시 우연적인 상황에서 탄생한 것이었다. 1968년에 브로타스는 그의 동료들과 자신의 스튜디오에 모여 당대 미술계의 상황에 대해 이야기를 나누기로 되어 있었다. 대략 60-70명이 방문할 것으로 예상한 브로타스는 사람들이 앉을 자리를 마련하기 위해 멘케스(Menkes)사의 상자를 빌렸다. 멘케스사의 상자는 흔히 미술작품을 수송할 때 사용되는 상자였다. 브로타스는 이 상자들을 스튜디오 안에 특별한 방식으로 설치를 해 두고는 이렇게 중얼거렸다. "그런데 사실상 이게 바로 미술관이지(but actually that's it, that's the museum)." 브로타스는 《현대미술관, 독수리부》가 이렇게 시작되었다며, 그것은 "콘셉트가 아니라 상황에서 비롯되었다(not out of a concept, but out of a circumstance)"라고 말했다. "Entretien de Freddy De Vree avec Marcel Broodthaers," in *Marcel Broodthaers Par Lui-Même*, ed. Anna Hakkens (Ghent: Ludion/Flammarion, 1998), pp. 68-72; Moure, ed., 앞의 책, pp. 226-228에 질 람지의 영역본으로 재수록. 또한 《데코: 정복》의 20세기 방에 전시되어 <워털루 전투>에도 등장한 워털루 전투 퍼즐 역시 브로타스가 처음부터 전시에 사용하려고 준비해 두었던 물건은 아니다. 배리 바커가 브로타스의 딸에게 줄 생각으로 사 온 워털루 전투 퍼즐을 브로타스가 《데코: 정복》에 잘 어울린다고 생각하여 전시에 포함시킨 것이었다. Schultz, 앞의 책, p. 180.

82) 《데코: 정복》은 실제로 <워털루 전투>를 위한 영화 촬영장이기도 했다. 선행 연구자들 역시 이 조명들로 인해 《데코: 정복》의 인위성, 연극성이 두드러지며 전시품들의 소품으로서의 면모가 강조된다고 지적한다. 유혜인, 「[USA] 마르셀 브로타에스 회고전: 미술이 된 시」, 『미술세계』 377(2016), p. 139; Bruckmüller, 앞의 논문, p. 19; Adamou, 앞의 논문, p. 5.

83) 이때 유물의 '진실성', '실제성'이란 사람들이 유물을 볼 때 기대하는 것으로서 '실제' 과거를 '진실하게' 보여 주는 듯한 유물의 특성을 의미한다.

함을 느낄 수 있거나 전쟁을 있는 그대로 이해할 수 있을 것이라 생각했다. 사람들은 전쟁의 물질적인 증거를 통해 '실제' 전쟁을 그 어떤 개입이나 중개 없이 '진실하게' 보려고 했다. 그런데 《데코: 정복》에 브로타스가 전시한 무기들은 특정한 시대에 사용된 특정한 종류의 무기들로서 어떠한 군사적인 사건들과 직접적으로 연관되어 있는 듯 보이지만 사실 그 무기들은 '실제' 같은 '허구'이기에 일반적으로 사람들이 전쟁 유물을 볼 때 기대하는 바는 제대로 충족시키지 못한다고 할 수 있다.[84]

그렇다면 '진짜' 전쟁 유물을 보면 과거의 전쟁을 '있는 그대로', '직접적으로' 이해할 수 있을까? 역사학자 데이비드 로웬탈이 설명하듯 '유물(relic)'은 그것에 대한 별도의 해석을 필요로 하며 그 자체로는 과거에 대해 아무것도 이야기해 주지 않는다.[85] 유물을 통해 과거와 직접적인 대화를 하는 것은 불가능한 셈이다. 브로타스가 벤담과의 가상 인터뷰를 소재로 제작한 <밀랍 모형들>은 이에 대한 브로타스의 생각을 엿볼 수 있는 영상이다(도 31). 벤담은 사후 오토-아이콘이 되어 스스로 '유물'이 된 인물이다.[86] <밀랍 모형들>이라는 영상에는 벤담의 오토-아이콘과 그 앞에서 벤담에게 질문을 하는 브로타스의 모습이 등장한다. 브로타스의 발언은 자막으로 표시되는데, 할 말이 있다면 해 달라거나 비밀이 있으면 알려달라는 브로타스의 요청에도 벤담의 오토-아이콘은 어떠한 대답도 하지 않은 채 가만히 앉아 있을 뿐이다.[87] 벤담의 오토-아이콘이라

---

84) 이와 관련하여 레이첼 하이두는 《데코: 정복》에 전시된 레플리카와 상품들이 "그 공간의 역사적 진정성(historical authenticity)을 위조한다"고 언급한 바 있다. Haidu, 앞의 글, p. 436.

85) Lowenthal, 앞의 책, pp. 238-249.

86) 벤담의 오토-아이콘에 대해 역사학자 스튜어트 셈멜은 벤담이 중세 시대의 성인처럼 스스로의 몸을 '성유물'로 만든 것이었다고 표현한다. Semmel, 앞의 논문, p. 15.

87) 이 영상에서 자막으로 나온 브로타스의 발언 중 일부는 다음과 같다. "만일 당신이..../ 할 말이 있다면..../ 해 주세요..../ 만일 당신이 비밀이 있다면/ ....내게 말해 주세요/ ....혹은 특별한 메시지가 있다면/ 내게 암시라도 해 주세요/ 만일 당신이 항의하고 싶다면/ 그것을 지켜줄 거라 약속해요..../ ....혹은.... / 당신은 꿈을 꾸는 걸 선호하나요?/ 새로운 발언..../ 비밀..../ 특별한 메시지..../

는 '유형의 과거'와 대화를 나누어 과거에 대한 생생한 앎을 얻고자 했던 브로타스의 시도는 아무런 성과를 거두지 못한 것이다. 벤담의 오토-아이콘이 과거를 있는 그대로 보존하고 있는 '유물'이라고 한다면 브로타스는 <밀랍 모형들>을 통해 유물조차도 과거와의 직접적인 소통을 가능케 하지 못한다는 점을 보여 주고 있는 것이다. 이렇듯 브로타스는 과거의 물질적인 흔적을 통해 과거를 '있는 그대로' 이해할 수 있을 것이라는 사람들의 일반적인 믿음에 회의를 품고 있었다. '진짜'인 것처럼 보이지만 사실은 '가짜'인 영화 소품은 유물의 '진실성', '실제성'에 대한 브로타스의 회의적인 시각과 오히려 잘 맞아떨어지는 물건이었다.

과거의 가장 생생한 증거인 유물을 통해서도 '있는 그대로'의 과거를 아는 것이 불가능하다면 지금껏 사람들이 이해하고 기념해 왔던 전쟁의 역사는 도대체 무엇일까? 전쟁 유물을 닮은 영화 소품용 가짜 무기는 사람들이 실제 전쟁과 '닮아 있는' 무언가를 통해 전쟁을 이해하고 기념한다는 점을 암시한다. 실제로 19세기 영국 사람들이 과거의 전쟁을 이해하는 데 참고했던 이야기, 그림 등은 실제 전쟁의 모습과 닮아는 있지만 누군가의 해석 혹은 관점에 따라 구성된 것으로서 완전한 진실이라고 말하기는 어려운 것들이었다. 예를 들어 워털루 전투 이후에 워털루로 향한 관광객들은 여행 가이드의 설명이나 가이드북 등과 같이 특정한 관점을 견지하는 매개체를 통해 워털루에서 일어난 과거의 사건을 가늠해 볼 수 있었다.[88] 또한 직접 워털루에 갈 수 없는 영국 사람들은 워털루 전투를 묘사한 파노라마를 구경하며 전장 한복판에 있는 듯한 느낌을 받아보고자 했다. 그런데 영국군의 공이 더욱 과장되어 있던 이 파노라마 역시 특정한 관점에서 편파적으로 재현된 역사였다.[89]

....항의/ 혹은 예술적인 아이디어.../ ....꿈(If you have..../ a statement to make..../ please do so..../ if you have a secret/ ....tell me/ ....or a special message/ give me an indication/ if you wish to protest/ I promise to keep it.../ ....or..../ you prefer to dream?/ a new statement...../ a secret...../ a special message.../ ....a protest/ or an artistic idea.../ ....a dream)" 자막의 내용은 Lindsay, 앞의 논문, p. 102를 참고.

88) Semmel, 앞의 논문, p. 27; Gijbels, 앞의 논문, p. 233.

89) 헨리 바커(Henry Aston Barker, 1774-1856)는 1816년 3월 25일에 워털루

방송영화계의 발달에 힘입어 20세기에는 영화·방송 프로그램이 전쟁의 역사를 전달하는 데 큰 역할을 담당했다.[90] 이와 관련하여 브로타스가 워털루 전투와 함께 서부 영화를 19세기 방의 주요 소재로 다루었다는 점이 주목을 요한다. 브로타스는 19세기 방의 한쪽 벽면에 조그마한 서부 영화 포스터를 부착해 두었으며 그 근처에 '럼'과 '진'이라 적힌 목제 술통, 리볼버, 카드 놀이를 하는 동물 모형을 전시했다(도 4, 9, 10, 11).[91] 이때 목제 술통, 리볼버, 카드 놀이는 모두 서부 영화 속 술집의 내부 풍경과 밀접하게 연관된 소재들이다.[92] 서부 영화는 전쟁, 개척 등 폭력이 난무했던 서부 개척 시대를 소재로 한 픽션으로 20세기 초중반 할

전투 파노라마를 대중에게 공개하였다. 당시 경제적으로 불황인 상황이었음에도 워털루 파노라마는 엄청난 인기를 끌었다. 바커는 워털루 파노라마로 관객들에게 영국이 승리하는 상황을 보여 주고자 했다. 프로이센군과 네덜란드-벨기에군은 아주 작게 그려졌으며 파노라마를 설명하는 해설사는 프랑스군에 맞선 것이 마치 영국 군대뿐이었던 것처럼 설명했다. Fitzpatrick, 앞의 책, pp. 134-142. 오늘날 남아 있는 워털루 파노라마로는 프랑스의 예술가 루이 뒤물랑(Louis Dumoulin, 1860-1924)이 1912년에 워털루 전적기념비 아래에 있는 로툰다에 그린 것이 있다.

90) 여기서 필자가 언급한 '방송 프로그램'에는 전쟁을 정말 있는 그대로 보여주는 것 같은 뉴스나 다큐멘터리까지도 포함되어 있다. 뉴스와 다큐멘터리도 전달하는 내용에 대한 해석, 편집 및 연출이 들어간 것이기 때문에 궁극적으로는 진실을 닮은 '픽션'이라고 할 수 있다. 일례로 영국에서 전쟁의 실체를 잘 보여 준다고 평가받았던 기념비적인 다큐멘터리인 <1차 세계 대전(The Great War)> 또한 프로듀서가 전쟁을 '장대한 비극'처럼 보이도록 하기 위해 시청자에게 감정적인 호소를 하는 연출과 편집을 이용해 제작한 다큐멘터리였다. Hanna, 앞의 책, pp. 32-62 참고.

91) 벽에 부착된 포스터는 <천국의 건맨(Heaven with a Gun)>(1969) 포스터이다.

92) 브루크뮐러는 목제 술통이 서부 영화 속 주점을 연상시키며 랍스터와 게 모형은 식민지의 소유권 및 영토 분배에 대해 도박을 하는 유럽의 통치자들을 상징한다고 본다. Bruckmüller, 앞의 논문, p. 17. 전시된 리볼버는 싱글 액션 콜트 피스 메이커 리볼버로, 서부 개척 시대의 전설적인 총잡이인 와일드 빌 히코크(Wild Bill Hickok, 1837-1876)가 좋아했던 총이다. Arriola, 앞의 글, p. 123.

리우드 고전기에 꽃을 피웠다.[93] 서부 영화는 장르 특유의 관습적인 이야기 구조에 따라 서부 개척 시대에 대한 이미지를 고착화시켰으며 사람들은 서부 영화를 통해 서부 개척 시대를 바라보게 되었다.[94] 브로타스가 서부 영화에 등장하는 클리셰적인 물건들을 마치 역사적인 유물처럼 전시하고 그 근처에 노골적으로 영화 포스터를 부착해 놓은 것은 서부 영화를 통해 서부 개척 시대가 기억되는 상황을 나타내기 위함이었다.

20세기 방이 다루는 20세기의 전쟁사(戰爭史) 또한 영화나 TV 드라마로 재탄생했다. 2차 세계 대전이 끝난 이후 눈부시게 발전한 새로운 방송 기술은 영국의 TV 서비스를 발전시켰으며 20세기 중반 영국의 TV 프로그램 시장에서는 '역사'를 소재로 한 프로그램들이 큰 인기를 끌고 있었다.[95] 이러한 분위기 속에서 1960년대 말-70년대 초 영국에서는 세

---

93) 미국에서 1910년부터 1960년 사이에 만들어진 영화들의 1/4가량이 서부 영화였을 정도이다. 그러나 1960년대부터 서부 영화 장르는 서서히 쇠퇴하기 시작했다. Laura L. Finley, *Violence in Popular Culture: American and Global Perspectives* (Santa Barbara; Denver: Greenwood, An Imprint of ABC-CLIO, LLC, 2019), pp. 102-103.

94) 서부 영화가 제시하는 서부 개척 시대의 이미지는 시대에 따라 조금씩 달라졌다. 일반적으로 서부 영화는 서부의 어떠한 공동체가 외부의 습격을 받아 위기를 겪으며 사투 끝에 다시 공동체의 평화가 찾아온다는 이야기 구조를 지니고 있다. 이때 주인공과 악인의 성격, 특정 집단에 대한 묘사 방식 등이 시대에 따라 차이를 보인다. 1960년대 이전까지 시대를 풍미했던 전통 서부 영화는 흔히 '문명화된' 개척민과, '야만적인' 인디언 혹은 무법자의 대립을 보여 주며 선한 문명이 악한 야만을 이기는 식의 이야기로 전개되었다. 그런데 1960년대 중후반부터 등장한 수정주의 서부 영화는 고전 서부 영화의 문명 대 야만의 대립 구도를 공적인 영웅과 개인주의적 반-영웅(anti-hero)의 갈등으로 변화시켰다. 이러한 수정주의 서부 영화는 고전 서부 영화에서 신화화된 가치들을 해체하는 영화와, 극도의 폭력성을 앞세운 영화로 양분되었다. 박소연·정태수, 「현대 서부극에 나타난 이데올로기의 양가성 연구: <로스트 인 더스트>(2016)와 <로건>(2017)을 중심으로」, 『영어권문화연구』 11(2018), pp. 121-123; 최영진·정일수, 「수정주의 웨스턴의 탈신화화 양상들-로버트 알트만의 <맥케이브와 밀러부인>을 중심으로」, 『미국학 논집』 48(2016), pp. 123-124.

95) 1960년대에 유럽에서는 텔레비전이 가장 지배적인 시청각 매체였다. 텔레비

계 대전을 시대적 배경으로 삼은 전쟁 드라마도 다수 방영되었다.[96] 당시 영국에서 드라마의 소재로 다뤄진 전쟁사는 많은 사람들의 관심의 대상이 되었다. 예컨대 1970년대 초반에 박물관 입장료 이슈로 인해 영국 박물관들의 관람객 수가 모두 줄어드는 상황 속에서 IWM만 관람객 수가 크게 증가하는 특이한 현상이 발생하였는데, 이때 영국 사람들의 발걸음을 IWM으로 향하게 했던 것은 TV 드라마 <콜디츠(Colditz)>였다. 드라마 <콜디츠>가 방영되는 동안 IWM이 개최한 콜디츠 관련 전시에 많은 사람들이 몰려들었던 것이다.[97] 전쟁 드라마의 파급력을 인식한

전은 역사적인 내러티브를 매개하는 새로운 매체로 떠올랐다. 1960년대 이후 유럽 전역에서 텔레비전이 역사적인 내러티브를 전달하는 매체로 활약했던 것에 대해서는 Ib Bondebjerg, *Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory* (Springer International Publishing AG, 2020)의 2장을 참고. 1950-60년대에 영국에서는 특히나 장대한 역사 다큐멘터리가 큰 인기를 끌었다. 역사학자 엠마 한나(Emma Hanna)에 따르면 세계 대전 참전국들은 1945년 이후에 프로파간다·뉴스·엔터테인먼트 등의 목적으로 자신들만의 전쟁 영화와 전쟁 프로그램들을 제작하였는데, 영국만큼 전쟁에 대한 다큐멘터리를 많이 제작하고 방송한 나라는 없었다고 한다. Hanna, 앞의 책, pp. 16-17, 19-20.

96) 대표적으로 <노인부대(Dad's Army)>(1968-77), <맨헌트(Manhunt)>(1969), <전쟁 속의 가족(A Family at War)>(1970-72), <길잡이들(Pathfinders)>(1972-73), <콜디츠(Colditz)>(1972-74) 등이 있다. 영국에서는 1차 세계 대전보다는 2차 세계 대전을 다룬 드라마가 훨씬 많이 제작되었다. 2차 세계 대전은 일반적으로 '선한' 전쟁으로 인식되었기에 드라마나 코미디의 소재로 자주 다루어졌다. 반면 1차 세계 대전은 영국에서 국가적인 비극으로 인식되었기 때문에 극적인 엔터테인먼트의 소재로는 부적합하다고 여겨졌다. Hanna, 위의 책, p. 116.

97) IWM의 1973년 1월 방문객은 34,933명, 1974년 1월 방문객은 70,555명으로 방문객 수가 전년 대비 두 배 가까이 증가했다. 반면 같은 시기에 대부분의 국공립 박물관 및 갤러리들은 전년 대비 방문객 수가 줄어들었다. IWM의 방문객 수 증가를 보도한 신문 기사들은 모두 그 원인으로 <콜디츠> 전시를 꼽았다. Nicholas de Jongh, "Museum Attendance Figures Slump after the Charges," *The Guardian*, February 7, 1974, p. 5; Geraldine Norman, "Museum Visitors Slump as Charges Introduced," *The Times*, February 7,

IWM은 드라마를 활용한 행사를 기획하기도 했다. 예컨대 지방 의용군에 대한 전시를 개최했을 때 IWM은 2차 세계 대전 당시 지방 의용군의 이야기를 다룬 시트콤인 <노인 부대>의 배우들을 초청하고 드라마 소품을 전시장 한 편에 함께 전시했다(도 32).[98] 이렇게 전쟁 드라마에서 다뤄진 소재들이 사람들의 관심을 끌고 군사 박물관이 드라마와 연계된 전시, 행사를 종종 기획했다는 것은 당시 영국 사람들이 과거의 전쟁을 이해하는 데 드라마가 미치는 영향이 매우 컸다는 것을 의미한다. 당대 영국 사람들은 방송 프로그램의 형식으로 구성된 전쟁 이야기를 통해 몇십 년 전에 일어난 실제 전쟁의 모습을 머릿속에 그려보곤 했던 것이다. 《데코: 정복》에 영화 소품용 무기들이 박물관 속 유물처럼 전시된 것은 사람들이 드라마, 영화처럼 전쟁의 모습과 닮아 있는 픽션을 보며 전쟁을 접하고 기념하는 상황을 반영한 것이다.

이렇듯 《데코: 정복》에 사용된 영화 소품용 무기는 사람들이 이해하고 기념했던 전쟁사의 실체를 보여 준다. 과거와의 직접적인 소통이 불가하다고 생각했던 브로타스에게는 전쟁 유물처럼 있는 그대로의 전쟁을 알려줄 것만 같은 물건도 전쟁의 실제는 보여 주지 못하는 것이었다. 오히려 사람들은 영화, 드라마처럼 실제 전쟁의 모습과 닮아 있는 픽션을 통해 전쟁을 접하고 기억하곤 했다.

이때 영화, 드라마 등 전쟁을 재현한 픽션이 흔히 엔터테인먼트로 소비된다는 사실을 떠올려 보면, 《데코: 정복》 속 영화 소품용 무기의 의미는 본 장의 1절에서 살펴본 전쟁의 엔터테인먼트화 현상과도 관계된다. 있는 그대로의 생생한 전쟁을 경험한 것이 아니라 픽션을 통해 전쟁을 접했기 때문에 사람들은 전쟁을 엔터테인먼트로 소비할 수 있었을 것이다. 전쟁으로부터 공간적으로, 시간적으로 멀리 떨어져 안락함 속에 있는 사람들이 기념하는 전쟁의 역사란 마치 영화처럼 흥미롭고 재미있는

1974, p. 1.

98) "'Army' Visit Home Guard Exhibition," *The Times*, October 17, 1974, p. 4; *The Guardian*, October 17, 1974, p. 8의 사진(<Taking A Butcher's>) 참고.

것이었다.

IV. 픽션으로서의 역사

Ⅱ, Ⅲ장에서 살펴보았듯 《데코: 정복》은 있는 그대로의 전쟁을 바라보고자 했던 사람들의 욕망을 드러내는 한편, 실제로는 그들이 영화와 같은 픽션을 통해 전쟁의 역사를 알게 된다는 점을 지적한다. 《데코: 정복》은 19-20세기 영국의 사례를 중심으로 '전쟁 기념 활동'의 양상과 그 이면을 파헤치는 동시에 그 기념의 대상인 전쟁의 '역사'에 대해서도 나름의 통찰을 제공하는 전시인 것이다. 이렇듯 《데코: 정복》을 통해 과거의 기념, 역사의 인식 등을 둘러싼 문제에 관심을 내보인 브로타스는 역사적인 관심사를 자신만의 예술적 방법으로 탐구한 '역사가로서의 예술가'였다.

1. 역사가로서의 예술가, 픽션으로서의 역사

1960-70년대 유럽 미술계에서 과거에 일어난 사건, 특히 군사적인 사건을 소재로 역사의 기념, 기록 등의 문제를 다룬 작품은 《데코: 정복》만이 유일한 것은 아니다. 예컨대 브로타스와 가까운 사이였던 로베르 필리우(Robert Filliou, 1926-1987)는 1970년에 유럽 각국이 전쟁 기념물을 서로 교환할 것을 제안하는 작업인 <COMMEMOR>를 통해 전쟁 기념 활동에 담겨 있는 내셔널리즘을 조명하고 그것을 초월한 연대를 강조한 바 있다(도 33).[99] 각 국가의 전쟁 기념 방식을 주제로 삼았다는 점

99) <COMMEMOR> 시리즈는 1970년에 아헨(Aachen)의 노이에갤러리(Neue Galerie)에서 처음 전시되었다. 필리우는 서로 다른 국가에 있는 전쟁 기념물의 사진을 찍고 그 기념물들의 사진을 오려 서로의 위치를 맞바꾸었다. 필리우는 <COMMEMOR> 프로젝트의 의도를 밝힌 선언문에서 "유럽 사람들이

에서 <COMMEMOR>와 《데코: 정복》은 비슷한 관심사를 공유하고 있다. 그런데 필리우가 새로운 전쟁 기념 방식을 제안하는 보다 적극적이고 정치적인 성격의 작업을 진행하였다면, 브로타스는 영국의 전쟁 기념 방식을 적나라하게 보여 주는 방식을 취했다. 또한 브로타스는 20세기뿐만 아니라 19세기까지로 관심을 넓혀 영국의 전쟁 기념사(史)를 살피는 역사적인 접근을 보여 주었다는 점에서 차별화된다.

한편 1960-70년대 독일에서는 예술가들이 종전 이후 사회적으로 금기시되다시피 했던 독일 현대사를 작품의 소재로 다루며 그들의 트라우마적인 과거를 대면하고 기억하는 작업을 수행했다. 예컨대 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer, 1945-)는 1969년에 유럽의 여러 도시에서 나치식 경례를 한 채 사진을 찍는 도발적인 작업을 진행하였다(도 34).[100] 또한 그는 1974년부터 <풍뎅이야 날아라(Maikäfer flieg)>(1974)처럼 전쟁과 관련

각자의 전쟁 기념물을 교환하기 시작할 것을 엄숙히 제안(It is solemnly proposed to the European peoples that they begin exchanging their respective war memorial)"하였다. 'COMMEMOR'는 전쟁 기념물을 교환하기 위한 합동위원회의 이름이다. 선언문 내용은 Robert Filliou, "Proclamation of Intent," quoted in *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*, ed. Chris Tompson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 56; Rosalyn Deutsche, ""We don't need another hero": War and Public Memory," in *Not-Forgetting: Contemporary Art and the Interrogatin of Mastery* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2022), p. 200에서 재인용. 필리우의 교우 관계에 대해서는 바르셀로나현대미술관(Museu d'Art Contemporani de Barcelona)의 《재능 없는 천재(Genius Without Talent)》(2003년 4월 11일-6월 29일) 전시 카탈로그 참조. 카탈로그 자료는 바르셀로나현대미술관 홈페이지, https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/genius-without-talent-robert-filliou-full-ma.(2022년 11월 3일 접속)

100) 이는 <점령(Besetzungen)> 시리즈라 이름 붙여졌으며 1975년에 독일의 예술 잡지인 『Interfunktionen』에 사진이 실렸다. 벤자민 부클로(Benjamin H. D. Buchloh)의 회상에 따르면 브로타스는 "자기가 반(anti)파시스트라고 생각하는 이 파시스트는 누구야?"라며 <점령> 시리즈를 비판했다고 한다. Christine Mehring, "Continental Schrift: The Story of Interfunktionen," *Artforum International* 42 (May 2004), p. 178.

된 장소의 풍경을 그렸으며 1975년에는 <바다사자 작전(Unternehmen "Seelöwe")>처럼 2차 세계 대전 당시 나치의 군사 작전과 관련된 주제를 화폭에 담아내기도 했다(도 35, 36).[101] 한편 브로타스와 교우 관계를 맺고 있던 게르하르트 리히터(Gerhard Richter, 1932-)는 나치 시대에 찍힌 가족 구성원의 사진을 화폭에 옮긴 <루디 삼촌(Onkel Rudi)>(1965), <마리안네 이모(Tante Marianne)>(1965)와 같은 작품들을 통해 나치 시대를 살았던 각 개인의 삶을 조명하였다(도 37, 38).[102] 물론 《데코: 정복》에서 다뤄진 전쟁의 역사는 영국에서 적극적으로 기념되었던 반면, 독일 예술가들이 다룬 전쟁의 역사는 억압과 금기의 대상이었다는 점에서 《데코: 정복》과 동시대 독일 작품들은 사뭇 다른 성격을 지닌다. 그러나 두 사례 모두 '과거를 기억(기념)하는 것'에 대한 관심에서 비롯되었다는 점에서 비슷한 문제의식을 공유하고 있다.

또한 리히터의 사진 회화는 역사를 기록·전달하는 사진이라는 매체에 관심을 불러일으키는데, 《데코: 정복》 역시 유물의 역사적 증인으로서의 지위를 문제 삼는다는 점에서 두 사례는 서로 닮아 있다. 사진과 유

---

101) <풍뎅이야 날아라>의 상단에는 독일 민요의 가사가 쓰여 있다. 그 가사의 내용은 다음과 같다. "풍뎅이야 날아라/아버지는 전쟁에 나가 계신다/어머니는 포메라니아에 계시고/포메라니아는 불타고 있다.(Maikäfer flieg, der Vater ist im Krieg, die Mutter ist im Pommerland. Pommerland ist abgebrandt.)" 즉 그림 속 풍경은 포메라니아의 모습인 것이다. 독일은 1·2차 세계 대전을 거치며 포메라니아 지역 대부분을 폴란드에 넘겨 주었다. Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer* (Chicago: The Art Institute of Chicago; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987), p. 32. <바다사자 작전>은 나치 독일이 1940년에 영국 본토를 침공할 생각으로 계획한 군사 작전인 '바다사자 작전'을 소재로 한 그림이다. 같은 책, pp. 35-36.

102) <루디 삼촌> 속 주인공은 리히터의 외삼촌이다. <루디 삼촌>은 '나치인 가족 구성원'을 소재로 한 작품으로, 나치의 만행에 기꺼이 가담했던 이들이 누군가의 가족, 이웃으로서 매우 평범한 사람들이었음을 보여 준다. <마리안네 이모>의 모델인 리히터의 이모는 정신질환자의 안락사 프로그램을 진행했던 나치 의사들에 의해 희생당했다. Robert Storr, *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 40.

물은 흔히 있는 그대로의 과거를 알려 준다고 여겨지는 것들이다. 그런데 리히터의 사진 회화는 대상을 흐릿하게 만드는 붓질로 인해 '불완전한 사진'을 보여 주며, 《데코: 정복》은 영화 소품용 가짜 전쟁 유물이라는 '불완전한 유물'을 전시한다.[103] 이를 통해 리히터의 사진 회화와 《데코: 정복》은 역사를 전달하는 매체와, 그 매체를 통해 전해지는 역사의 진실성까지 생각해 보게 만든다.

이처럼 1960-70년대 유럽에서 브로타스를 포함한 몇몇 예술가들은 과거의 전쟁이 어떻게 기억되는지를 탐구하며 역사의 인식, 재현에 대한 관심을 내비쳤다. 이와 관련하여 마크 고드프리(Mark Godfrey)는 「역사가로서의 예술가(The Artist as Historian)」에서 역사 재현의 문제를 다루는 현대 예술가들의 작업 경향을 살펴본 바 있다. 물론 이 글에서 고드프리는 역사 연구, 역사 재현이 예술계의 주류적 실천으로 떠오른 1979년 이후의 사례들을 집중적으로 서술하였으나, 1960-70년대에도 역사화의 유산을 재고하며 새로운 역사 재현의 방식을 모색한 사례들이 존재한다고 언급하였다.[104] 《데코: 정복》 역시 역사적인 주제를 전면에

---

103) 사진을 따라 그리는 작업 방식과 대상을 흐릿하게 만드는 붓질은 리히터의 사진 회화와 피사체의 관계를 느슨하게 만든다. 사진을 회화로 옮겨 놓는 작업으로 인해 관람자는 피사체로부터 한 단계 더 멀어지며, 흐릿한 화면 때문에 피사체를 명료하게 볼 수도 없기 때문이다. David Green, "From History Painting to the History of Painting and Back Again: Reflections on the Work of Gerhard Richter," in *History Painting Reassessed*, eds. David Green and Peter Seddon (New York: Manchester University Press, 2000), pp. 36-47.

104) 이 글에서 고드프리는 1979년 이후의 작품들을 중심으로 역사를 다루는 현대 예술가들의 작업 경향을 몇 가지로 정리하여 소개한다. 첫 번째는 과거에 일어난 특정한 사건과 관련된 장소들을 촬영하는 것이다. 두 번째는 여러 아카이브에서 자료 수집을 하여 발견한 사진, 영상 등을 활용하는 것이다. 세 번째는 예술가 자신의 개인적인 경험과 연관시켜 역사적인 소재들을 탐구하는 것이다. 네 번째는 픽션을 통한 역사적 경험을 다루는 것이며, 다섯 번째는 퍼포먼스로 역사적인 사건들을 재현·재구성하는 것이다. Mark Godfrey, "The Artist as Historian," *October* 120 (2007), pp. 140-145 참조.

내세운 전시로서 브로타스가 '역사가로서의 예술가'의 계보에 속한다는 것을 보여 주는 중요한 사례라고 할 수 있다.[105]

《데코: 정복》은 세 가지 측면에서 브로타스의 '역사가와 같은' 면모를 드러낸다. 우선《데코: 정복》에서 브로타스는 워털루 전투, 서부 개척, 세계 대전 등 과거에 일어난 역사적인 사건들과 그에 대한 기념 행위를 소재로 삼았다.[106] 또한 영국 사람들이 전쟁을 기념해 온 연혁을 살펴보며 전쟁 기념이라는 전시 주제에 대해 역사적인 접근법을 취했다는 점에서 브로타스는 역사가의 모습을 연상시킨다.[107] 여기서 더 나아가 브로타스는 우리가 누군가에 의해 구성된, 픽션과 같은 역사를 소비한다는 사실을 암시하며 역사란 무엇인지에 대한 탐구까지 시도하였다.

---

105) 이 글의 6번 각주에서 고드프리는 주로 오브제를 이용하여 작업을 하는 동시대 예술가들이 어떻게 역사 재현의 문제를 다루어 왔는지를 살펴볼 때 주목해 볼 만한 작업으로 브로타스의 《데코: 정복》을 언급한다. 그러나 고드프리는 《데코: 정복》을 한 문장으로 간단히 소개만 하는 데 그쳤다. 위의 논문, p. 143, 6번 각주 참고.

106) 브로타스는 '과거'에 속하는 소재들을 자신의 작품에 적극적으로 끌어들였던 예술가이다. 예컨대 브로타스의 현대미술관에는 《17세기 섹션(Section XVIIème Siècle)》, 《19세기 섹션(Section XIXème Siècle)》 등 과거의 특정한 시기를 조명하는 하위 섹션들이 마련되어 있었다. 또한 브로타스는 라퐁텐(Jean de La Fontaine, 1621-1695), 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867)와 같은 옛 문학가들을 오마주한 <까마귀와 여우(Le Corbeau et le renard)>(1967), <영원의 일 초(Une Seconde d'Éternité)>(1970)와 같은 작품들을 선보였다.

107) 브로타스가 박물관, 현대미술 등 자신이 작품의 소재로 삼았던 것들의 역사적인 연원을 따져보았다는 점도 그의 역사적인 접근법을 잘 보여 준다. 예컨대 브로타스는 박물관·미술관 제도를 소재로 한 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에서 근대적 박물관·미술관의 전신이라 할 수 있는 진기한 물건들의 방(cabinet of curiosities)에 대한 섹션을 마련해 두었다. 또한 브로타스는 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)를 "현대예술의 창시자"라 꼽으며 그의 작품을 오마주한 전시와 그의 사진을 이용한 작품 등을 선보였다. Marcel Broodthaers, "Ma Collection," in *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1972); Moure, ed., 앞의 책, p. 305에 질 람지의 영역본으로 재수록.

주목할 만한 점은 1970-80년대 역사학계에서도 '언어적 전회(linguistic turn)'의 영향 속에서 역사 및 역사 서술에 대한 근본적인 질문이 제기되었다는 사실이다.[108] 대표적으로 헤이든 화이트는 1973년에 출간한 『메타역사: 19세기 유럽의 역사적 상상력(Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe)』에서 역사 서술의 문학적인 면모를 강조하며 역사학적인 글과 픽션을 완전히 다른 성격의 글로 엄격히 구분하는 것에 의문을 표했다.[109] 물론 브로타스가 화이트의 저서를 알고 있었는지는 파악할 수 없으며 《데코: 정복》이 화이트의 이론에 완벽하게 부합한다고 볼 수도 없다. 그러나 브로타스가 활

---

108) Sol Cohen, "Representations of History in the Linguistic turn," *Challenging Orthodoxies: Towards a New Cultural History of Education* (New York: Peter Lang, 1999), p. 66. 언어적 전회는 20세기에 언어가 철학적 사유의 주된 관심사가 되었던 것을 일컫는 말이다. 구스타프 베르크만(Gustav Bergmann, 1906-1987)이 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)과 무어(George Edward Moore, 1873-1958)의 분석철학을 지칭하는 말로 처음 사용했던 '언어적 전회'는 이후 1967년에 리처드 로티(Richard Rorty, 1931-2007)가 20세기의 학문적 경향을 설명하는 말로 사용하며 널리 알려졌다. 정대성, 「언어적-서사적 전회의 철학적 함의와 하버마스의 대응」, 『가톨릭철학』 24(2015), p. 236. 솔 코헨(Sol Cohen)은 역사학계에서의 언어적 전회를 보여 주는 학자들을 세 그룹으로 나누어 소개하였다. 첫 번째는 언어를 하나의 사건이자 행동으로 간주하는 이들로, 존 포콕(John G. A. Pocock, 1924-)이 대표적이다. 두 번째는 언어, 언어적 구조, 역사적 인식론 사이의 관계를 더 깊이 탐구하고자 하는 그룹으로, 프랭크 앵커슈미트(Frank Ankersmit, 1945-)와 앨런 메길(Allan Megill) 등을 포함한다. 세 번째로는 헤이든 화이트를 중심으로 역사 서술과 문학 이론의 상관성을 탐구하는 학자들이 있다. Cohen, 같은 글, pp. 66-67.

109) Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975) 참고. 화이트의 역사론을 정리하고 화이트에 대한 역사학계의 평가를 소개한 글로 안병직, 「픽션으로서의 역사: 헤이든 화이트(Hayden White)의 역사론」, 『인문논총』 51(2004), pp. 35-75; Wulf Kansteiner, "Hayden White's Critique of the Writing of History," *History and Theory* 32 (1993), pp. 273-295 참고.

동하던 시기에 역사와 역사 서술에 대한 인식의 변화를 촉구한 화이트의 논의는 《데코: 정복》이 역사에 대해 시사하는 바를 설명하는 데에 유용한 참고자료가 되어 준다.

화이트는 역사학적인 글이 서사(narrative)의 형식을 취하며, 역사가들이 서술하는 역사의 내용도 서사에 의해 결정된다고 본다.[110] 화이트에 따르면 역사가들은 선택과 배열의 과정을 거쳐 개별 사건들을 서사의 형식을 갖춘 하나의 완결된 이야기로 엮어 낸다.[111] 서사의 형식으로 이야기를 구성한다는 점에서 역사가는 소설가와 크게 다르지 않은 것이다. 물론 화이트가 역사가들의 탐구 및 서술 대상인 역사적 실제를 부정한 것은 아니다. 그러나 화이트는 역사가가 그것을 지각 가능한 대상으로 구성하는 과정이 언어로 이루어지며 그 언어는 비유적인 성격을 띨 수밖에 없다고 본다. 역사가는 자신의 연구 대상을 비유적으로, 즉 간접적인 방식으로 파악·기술하는 셈이다.[112] 아울러 화이트는 서사가 그 서술 대상의 실체를 있는 그대로 보여 주는 것이 아니라, 대상의 이미지를 연상시키는 상징이나 비유에 가깝다고 보았다.[113] 이렇듯 역사가가 역사를 파악, 설명, 해석하는 과정을 문학 이론을 적용하여 설명하는 화이트의 이론은 19세기 근대역사학의 태동 이래로 이어져 온, '객관적이고 사실적인' 역사에 대한 믿음을 깨뜨린다. 화이트에 따르면 역사란 과거를 있는 그대로 기술한 것이 아니라 역사가에 의해 구성된 것이며, 그렇게 구성된 역사는 과거에 대한 비유, 상징이기 때문이다.

화이트의 역사론에 비추어 보았을 때 《데코: 정복》은 픽션으로서의 역사가 구성되는 현장으로 해석될 수 있다. 조명 장치와 영화 소품들이

---

110) 안병직, 위의 논문, p. 39.

111) White, 앞의 책, pp. 5-7. 이렇게 구성된 이야기가 결국 어떠한 의미인지, 이야기의 요점이 무엇인지는 역사가가 선택하는 플롯(plot), 형식적 논증(formal argument), 이데올로기를 통해 결정된다. 플롯, 형식적 논증, 이데올로기에 대한 내용은 같은 책, pp. 7-31 참고.

112) 안병직, 앞의 논문, pp. 46-50; 위의 책, pp. 31-38. 화이트는 이때 어떠한 비유적 언어를 사용하는지에 따라 플롯, 형식적 논증, 이데올로기가 어느 정도 규정된다고 주장한다.

113) 위의 논문, pp. 52-53.

놓여 있는 《데코: 정복》은 일종의 영화 촬영장으로서 영화라는 픽션이 구성되는 현장이다. 영화 제작진의 구상에 맞게 배치·활용되는 영화 소품은 영화 속에서 나름의 의미와 역할을 부여받아 영화의 서사를 진행시킨다. 이러한 영화 제작 과정은 역사가가 과거의 개별 사건들을 적절히 선택·배열하여 나름의 의미를 지닌 서사의 형식으로 엮어 내는 역사 서술의 과정과 유사하다. 또한 그렇게 서술된 역사가 과거의 '실제 모습'이 아니라 비유적, 상징적 모습이라는 화이트의 주장을 연상시키듯 《데코: 정복》은 '실제' 전쟁 유물 대신 그것과 '비슷한' 무기를 보여줄 뿐이다. 즉 《데코: 정복》은 실제 전쟁과 비슷하지만 결코 똑같지는 않은 픽션으로서의 전쟁사가 구성되는 현장을 나타내는 것이다.

2. 브로타스의 허구적인 박물관

픽션으로서의 역사를 전시하는 《데코: 정복》은 흥미롭게도 '허구적인 박물관'이라는 전시 형식, 즉 픽션의 형식을 취하고 있다. 브로타스는 19-20세기 중상류층 가정의 실내외 모습과 전쟁 유물 전시 관행을 모방하여 《데코: 정복》이라는 허구적인 박물관을 만들었다. 《데코: 정복》은 일종의 영화 촬영장이지만 브로타스가 영화 세트장에서 재현하고자 했던 공간은 분명 가정적인 분위기가 가미된 특이한 형태의 박물관이었다. 브로타스의 이 허구적인 박물관은 실제 박물관의 모습과 닮아 있지만 일반적인 박물관과는 전시품의 성격, 배치 방법 등에서 차이를 보인다. 예컨대 '19세기 방', '20세기 방'처럼 시대순으로 전시를 구성하는 점이나, 좌대, 유리 진열장 등을 이용해 물건을 전시하는 점 등은 일반적인 박물관의 전시 관행과 유사하다. 그러나 카펫 대신 인조 잔디를 몇몇 전시품 아래에 깔아둔 점, 박물관에서 전시할 만큼의 가치를 지니지 않은 것처럼 보이는 물건들을 전시한 점, 서로 전혀 상관이 없어 보이는 물건들을 한 공간에 배치한 점 등은 보통의 박물관에서는 찾아볼 수 없는 특

성이다. 브로타스가 허구적인 박물관을 만들게 된 것은 영국의 전쟁 기념 방식의 일종인 전쟁 유물 전시를 모방한 결과이기도 했지만 브로타스가 '허구적인 박물관'이라는 전시 형태의 특수한 효과를 노린 결과이기도 했다.

브로타스의 허구적인 박물관이 어떠한 기능을 하는지 알아보기 위해서는 그가 1968년부터 1972년 사이에 유럽 7개의 도시에서 선보였던 《현대미술관, 독수리부》 시리즈를 살펴보아야 한다.[114] 1968년에 브뤼셀에 있는 브로타스의 집에서 《현대미술관, 독수리부, 19세기 섹션(Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème

114) 브로타스가 《현대미술관, 독수리부》 시리즈를 작업했던 1960년대 후반-1970년대 초반에 다른 예술가들도 다양한 형태의 허구적인 박물관을 만들었다. 예를 들어 1972년에 브로타스가 《현대미술관, 독수리부》의 마지막 섹션들을 선보였던 카셀 도큐멘타 V에는 허버트 디스텔(Herbert Distel, 1942-)의 <서랍 미술관(Museum of Drawers)>과 클레스 올덴버그(Claes Oldenburg, 1929-2022)의 《생쥐 박물관(Mouse Museum)》도 전시되었다. 디스텔의 <서랍 미술관>은 총 500칸으로 이루어진 서랍장의 각 칸에 현대미술 작품들을 미니어처로 만들어서 넣어 둔 것이다. <서랍 미술관>은 현대미술관의 축소판으로서 현대미술의 동향을 한눈에 볼 수 있는 새로운 형태의 미술관이라고 할 수 있다. 《생쥐 박물관》은 올덴버그가 1960년대 중반부터 자신의 스튜디오에 쌓아 두었던 일상용품, 장난감, 자신이 만든 물건 등을 모아서 전시한 허구적인 박물관이다. 미키마우스의 얼굴과 닮아 있는 《생쥐 박물관》의 공간 도면과 박물관 속의 전시품들은 미국의 소비 문화와 밀접하게 연관되어 있다. James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium* (London: Thames & Hudson, 2001), pp. 19-22. 브로타스의 사후에도 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri, 1930-)의 《감성적인 박물관(Musée Sentimental)》(1977-1989), 마이클 애셔(Michael Asher, 1943-2012)의 1979년 시카고미술관(The Art Institute of Chicago) 전시 프로젝트 등 박물관의 전시 관행을 졸렬하게 모방하거나 교묘하게 비트는 작업들이 이어졌다. 같은 책, pp. 24-33. 이처럼 큐레이터의 역할을 자처한 예술가들의 계보를 살핀 글로는 Terry Smith, "Artists as Curators/Curators as Artists," in *Thinking Contemporary Curating* (New York: Independent Curators International, 2012), pp. 101-140 참고.

Siècle)》(이하 '《19세기 섹션》')을 연 것에서 시작된 이 시리즈는 다큐멘터리 섹션, 17세기 섹션, 시네마 섹션, 형상 섹션 등 총 12개의 섹션으로 구성되어 있다.[115] 각 섹션의 전시 구성과 전시품은 매번 달랐으며

115) 1968년부터 1972년까지 전시된 《현대미술관, 독수리부》 시리즈의 각 섹션은 다음과 같다. 시리즈의 제목인 '현대미술관, 독수리부'는 생략한 채 각 섹션의 이름만을 나열하였다. 《19세기 섹션》(브뤼셀, 1968년 9월 27일-1969년 9월 27일), 《다큐멘터리 섹션(Section Documentaire)》(데 한, 1969년 8월), 《17세기 섹션》(앤트워프, 1969년 9월 27일-10월 5일), <문학 섹션(Section Littéraire)>(1969년 후반-1972년 7월), 《19세기 섹션 2[Section XIXème Siècle(Bis)]》(뒤셀도르프, 1970년 2월 14일-15일), 《민속 섹션 진기한 물건들의 방(Section Folklorique Cabinet de Curiosités)》(미델뷔르흐, 1970년), 《시네마 섹션(Section Cinéma)》(뒤셀도르프, 1971년 1월 12일-1972년 6월, 1972년 8월-10월), 《재정 섹션(Section Financière)》(쾰른, 1971년 10월 5일-10일, 11월 8일-13일), 《형상 섹션: 올리고세부터 지금까지의 독수리(Section des Figures: Der Adler vom Oligozän bis heute)》(뒤셀도르프, 1972년 5월 16일-7월 9일), 《광고 섹션(Section Publicité)》(카셀, 1972년 6월 30일-10월 8일), 《현대미술 섹션(Section d'Art Moderne)》(카셀, 1972년 6월 30일-8월 15일), 《20세기 갤러리(Galerie du XXème Siècle)》(카셀, 1972년 8월 15일-10월 8일). 각 섹션의 전시 정보에 대해서는 Borja-Villel and Cherix, eds., 앞의 책, pp. 172-215 참고. 이 중 <문학 섹션>은 브로타스가 작성한 공개서한들을 지칭하는데, 연구자에 따라 <문학 섹션>이 시작된 시점을 1968년으로 보기도 하고 1969년으로 보기도 한다. 1968년은 브로타스가 처음으로 공개서한을 작성했던 시점이며 1969년은 브로타스의 공개서한에 '현대미술관 독수리부 문학 섹션'이라는 기관명이 처음 등장한 시점이다. 이렇듯 <문학 섹션>이 언제부터 시작되었는지에 대한 정보가 각 문헌마다 다른 이유는 브로타스가 직접 <문학 섹션>을 현대미술관 독수리부의 독립된 한 섹션으로 공언한 적이 없기 때문이다. 본 글에서는 뉴욕현대미술관의 브로타스 회고전 도록의 설명과 마찬가지로 <문학 섹션>의 시작 시점을 1969년 후반으로 기재하고자 한다. 1968년부터 1969년 사이에 작성되었던 공개서한들 중에는 발송 기관명이 '현대미술관 독수리부 19세기 섹션'인 경우도 있기 때문이다. <문학 섹션>의 시작을 1969년으로 보는 또 다른 자료로는 Benjamin H. D. Buchloh, "Open Letters, Industrial Poems," *October* 42 (1987), pp. 67-100 참고. <문학 섹션>을 1968년부터라고 제시하고 있는 자료로는 이소라, 앞의 논문; 박은영, 앞의 논문; 강태희, 앞의 논문;

간혹 일반적인 미술관·박물관의 외관을 갖추지 않은 경우도 있었다.[116] 그 방식은 조금씩 달랐으나 《현대미술관, 독수리부》의 각 섹션들은 일반적인 미술관·박물관의 운영 방식이나 전시 관행을 차용하되 그것을 비틀어 제시함으로써 절대적이라고 여겨졌던 미술관·박물관 제도의 권력에 도전하고 상업화된 미술계의 민낯을 드러냈다.[117] 예컨대 《19세기 섹션》에서 브로타스는 실제 미술 작품이 아니라 전시를 준비하는 데 사용되는 운송 상자, 사다리 등을 전시하여 흔히 '미술 작품들의 성소'로 여겨지는 미술관을 아무 의미 없는 장소로 만들어 버렸으며 일반적인 전시장에서는 보이지 않는 전시 준비 과정을 노출시켰다(도 39). 또한 《현대미술 섹션》에서 브로타스는 일반적으로 작품을 보호하는 데 사용되는

Haidu, 앞의 책; Rainer Borgemeister and Chris Cullens, ""Section des Figures": The Eagle from the Oligocene to the Present," *October* 42 (1987), pp. 135-154 참고.

116) 예를 들어 《다큐멘터리 섹션》은 벨기에 데 한(De Haan)에 있는 해안에서 진행되었다. 당시 '박물관(museum)'이라는 단어가 적힌 모자를 쓴, 브로타스와 그의 동료 수집가인 헤르만 달레드(Herman Daled, 1930-2020)는 삽으로 흙을 얕게 파내어 모래사장 위에 박물관의 평면도를 그렸다. 이때 평면도 주변에는 현대미술관 독수리부의 존재를 알리면서 '만지지 말라'는 주의사항도 함께 전달하는 팻말들이 있었다. 이후 만조가 되어 모래사장 위에 있던 평면도가 파도에 쓸려 가면서 《다큐멘터리 섹션》의 전시는 자연스럽게 종료되었다. 또한 <문학 섹션>은 1969년 후반부터 1972년까지 브로타스가 작성했던 공개서한들로 구성되어 있다. 브로타스가 그 공개서한들을 《현대미술관, 독수리부》 시리즈의 한 섹션으로 공언한 적은 없으나 몇몇 공개서한의 상단에 '현대미술관 독수리부 문학 섹션'이라고 적어 둔 정황으로 보아 <문학 섹션> 역시 현대미술관 독수리부의 한 섹션으로 여겨졌을 것이라 추측할 수 있다. 《현대미술관, 독수리부》의 각 섹션에 대한 정보는 Christian Rattemeyer, "Musée-Museum," in Borja-Villel and Cherix, ed., 위의 책, pp. 166-170 참조.

117) 이러한 이유로 브로타스는 기성 제도권에 대한 비판적인 목소리가 높아지던 1960년대 말-1970년대에 미술계에서의 제도 비판을 수행했던 '제도 비판' 미술의 1세대 작가로 꼽힌다. 브로타스와 비슷한 시기에 제도 비판적인 작업을 수행했던 다른 예술가들로는 한스 하케(Hans Haacke, 1936-), 다니엘 뷔랭(Daniel Buren, 1938-), 마이클 애셔(Michael Asher, 1943-2012) 등이 있다.

차단봉으로 구획된 공간 안에 '사유재산'이라는 단어를 적어 미술관 안에 전시되는 작품들이 사실상 경제적인 재화로 간주되는 상황을 은유하였다(도 40).[118]

이처럼 기존 미술관·박물관의 모습을 익살스럽게 패러디하여 자신만의 허구적인 박물관을 세운 브로타스는 그 박물관이 '현실의 이면'을 드러낼 수 있을 것이라 생각했다. 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에 대한 수많은 인터뷰와 글에서 브로타스는 자신의 박물관이 거짓말이자 속임수라고 당당히 고백했으며 항상 자신의 박물관을 허구적인 것이라고 묘사했다.[119] 그런데 《형상 섹션》의 전시 카탈로그에서 브로타스는 현대미술관 독수리부 같은 허구적인 박물관이 사람들로 하여금 "리얼리티"와, "리얼리티가 숨기는 바"를 깨달을 수 있게 한다고 적었다.[120] 허구를 통

118) 《현대미술관, 독수리부》의 각 섹션이 어떠한 방식으로 미술관·박물관 제도의 작동 방식을 폭로하였는지에 대해서는 이소라, 앞의 논문; 박은영, 앞의 논문; 강태희, 앞의 논문; 이필, 앞의 논문; 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 역(세미콜론, 2016), pp. 625-629; Rattemeyer, 앞의 글; Haidu, 앞의 책, pp. 625-629; Borgemeiste and Cullens, 앞의 논문 참조.

119) Marcel Broodthaers, "Section des Figures," in *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures(Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Vol. II (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1972), pp. 18-19; Moure, ed., 앞의 책, pp. 345-346에 질 람지의 영역본으로 재수록; Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité," a press release for documenta 5, Kassel, 30 June-8 October 1972; 같은 책, pp. 354-355에 질 람지의 영역본으로 재수록; Marcel Broodthaers, "Section d'Art Moderne (Propiété Privée)," separate sheets in documenta 5, Kassel, 30 June-8 October 1972; 같은 책, p. 359에 질 람지의 영역본으로 재수록; "Interview with Marcel Broodthaers at the Atelier de Création Radiophonique 1970-75," pp. 460-461.

120) "나의 박물관과 같은 허구적인 박물관은 사람들로 하여금 리얼리티와, 리얼리티가 감추고 있는 바를 깨달을 수 있게 한다고 생각한다(I believe a fictitious museum like mine allows people to get a grasp of reality as well as what it conceals)." Broodthaers, "Section des Figures," pp. 345-346. 《광고 섹션》에 대한 글에서도 브로타스는 허구적인 박물관에 대해 비슷한 언급을 했다. "이 박물관은 허구적인 박물관이다……허구의 작업

해 리얼리티와 그 이면을 인식하도록 하는 것, 이는 일반적인 박물관·미술관이 수행하는 바와는 반대되는 것이었다. 보통의 박물관·미술관은 있는 그대로의 진실, 순수한 미술을 투명하게 보여 준다고 주장하기 때문이다. 브로타스 역시 일반적인 박물관·미술관이 진실을 연출해 낸다고 생각했으며, 박물관·미술관에 대해 논하는 것은 그 진실의 조건들에 대해 토론하는 것이나 마찬가지라고 언급한 바 있다.[121] 브로타스는 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에서 일반적인 박물관·미술관이 내세우고 있는 진실 이면에 여러 사회적, 경제적, 정치적 조건들이 존재함을 드러내 보였다. 즉 브로타스는 허구적인 박물관이라는 '픽션'을 통해 박물관·미술관이 표방하는 진실과 리얼리티 또한 어떠한 조건들에 의해 구성된 '픽션'임을 폭로했던 것이다.

1972년 도큐멘타 V에서 《광고 섹션》, 《현대미술 섹션》, 《20세기 갤러리》를 전시한 것을 끝으로 브로타스는 현대미술관 독수리부의 문을 닫고 미술관 관장직에서 내려왔다.[122] 그런데 《데코: 정복》 또한 박물

은 리얼리티와, 동시에 그것이 숨기는 바를 포착할 수 있게 한다.(This museum is a fictitious museum……that a work of a fiction allows one to capture reality and at the same time what it conceals.)" Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité," p. 354.

121) "나의 박물관에 대해 이야기하는 것은 예술과 양식에 대해 이야기하는 것과 마찬가지이며, 속임수를 분석하는 것과 마찬가지이다. 보통의 박물관과 그 대표자들은 일종의 진실을 단순히 연출한다. 이 박물관에 대해 논하는 것은 이 진실의 조건들에 대해 토론하는 것이나 마찬가지이다.(Talking about my museum is equivalent to talking about art and manner, to analyzing the deception. The normal museum and its representatives simply stage a kind of truth. Talking about this museum is equivalent to debating the conditions of this truth.)" Broodthaers, "Section d'Art Moderne (Propiété Privée)," p. 359.

122) 브로타스는 《현대미술관, 독수리부》 시리즈를 끝내며 다음과 같이 말했다. "나는 1924년에 태어났다. 나는 1963년에 예술가가 되었다. 나는 1968년에 미술관을 세웠다. 나는 1972년 카셀 도큐멘타에서 그 미술관의 문을 닫았다. 같은 해에 나는 다시금 예술가가 되었다(I was born in 1924. I became

관의 전시 관행을 차용하여, 연출된 진실의 이면을 들춰낸다는 점에서 《현대미술관, 독수리부》 시리즈의 연장선상에 있다고 볼 수 있다. 《데코: 정복》은 전쟁 기념 활동의 기저를 이루는 진실한 역사에 대한 욕망이 헛된 것임을 밝히며 군사 박물관과 역사학계가 내세우는 역사적 진실의 이면을 탐구하기 때문이다. 《데코: 정복》은 군사 박물관 버전의 《현대미술관, 독수리부》로서 브로타스가 1968-72년에 실험했던 허구적인 박물관의 효과를 말년에도 활용한 사례인 것이다.

3. 데코: 브로타스의 정복

《데코: 정복》이 브로타스가 만든 허구적인 전쟁 박물관이라면 그 이름은 왜 '데코(décor)'인 것일까? 브로타스의 시각예술가로서의 삶은 흔히 세 시기로 나뉘어 설명되곤 하는데, 1974년부터 1976년까지는 '데코'의 시기로 일컬어진다.[123] 브로타스가 '데코'라고 지칭했던 <온실>(1974)을 시작점으로 하는 이 시기 동안 브로타스는 주로 이전 시기의 작품들을 활용한 회고전 성격의 전시들을 선보이곤 했는데, 이 전시들에 대한 글이나 인터뷰에서 브로타스가 '데코'를 중요한 키워드로 자주 언급했기 때문이다(도 41).[124]

데코는 프랑스어로 실내 장식, 영화·연극 세트를 의미한다.[125] 데코의

---

an artist in 1963. I founded a museum in 1968. I closed that museum in 1972 at Documenta in Kassel. The same year, I became an artist again)." David, ed., 앞의 책, p. 32; Rattemeyer, 앞의 글, p. 170, 각주 17에서 재인용.

123) 브로타스의 시각예술가로서의 삶을 세 시기로 나누는 것에 대해서는 본 논문의 각주 4번 참고.

124) 이 시기에 브로타스가 '데코'를 언급한 사례들에 대해서는 본 논문의 각주 6번 참고.

125) 콜린스 온라인 영불 사전 참고, https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english.(2022년 10월 8일에 접속)

두 가지 의미를 잘 알고 있었던 브로타스는 실내 장식이라는 뜻으로 데코를 언급하기도 하고 무대 장치 및 영화 세트라는 의미로 데코라는 단어를 사용하기도 했다.[126] 브로타스가 데코라는 단어에 매료되었던 것은 데코가 지칭하는 장식품과 영화·무대 장치 모두 나름의 '기능'을 지닌 물건이기 때문이었다. 브로타스는 데코가 비록 실용적인 기능은 아닐지라도 어떠한 '기능'을 가지고 있으며, 데코는 "그 자체로 목적이 되지 않는다"라고 이야기했다.[127] 또한 그는 "데코의 정신으로 전시를 기획한다는 것"은 그곳에 전시되는 물건들에 "기능을 돌려주는 것"이라며 데코의 기능성을 거듭 강조했다.[128] 자신이 전시장에 내놓는 물건들이 '그 자체로 목적이 되는' 예술 작품으로 탈바꿈하는 것을 경계했던 브로타스는 자신의 전시를 '데코'라 지칭함으로써 그 안의 전시품들이 순수한 예술 작품으로 신화화되는 것을 막고자 했던 것이다.

이렇듯 브로타스가 말년에 자신의 작업을 특징짓는 키워드로 내세웠던 '데코'가 《데코: 정복》의 제목이 되었던 것은 《데코: 정복》이 데코의 두 가지 의미를 온전히 구현하였기 때문이다.[129] 우선 《데코: 정복》은

---

126) 예컨대 1965년에 브로타스가 작성한 글인 「팝 쇼(Pop Show)」에서 '데코'는 무대 장치를 지칭했다. 또한 <도미에의 삼종기도>에 대한 인터뷰에서 그는 '데코'를 연극 혹은 영화에 사용되는 장식적인 물건이라고 이야기했다. 한편 <테스트 씨(Monsieur Teste)>라는 작품에 대해 이야기할 때 브로타스는 실내 장식의 의미로 '데코'를 언급했다. Marcel Broodthaers, "Pop Show," in *Marcel Broodthaers: Texte et Photos,* eds. Maria Gilissen and Susanne Lange (Cologne: Steidl, La Fondation Broodthaers, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 2003), p. 306; Moure, ed., 앞의 책, p. 142에 질 람지의 영역본으로 재수록; "C'est l'angelus qui sonne," p. 474; "Interview with Marcel Broodthaers at the Atelier de Création Radiophonique, 1970-75," p. 455.

127) Marcel Broodthaers, "Notes sur le sujet," in *L'Angelus de Daumier*, vol. II, eds. Marcel Broodthaers et al (Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1975), p. 3; Moure, ed., 위의 책, p. 489에 질 람지의 영역본으로 재수록.

128) 위와 같음.

129) 브로타스가 전시 제목에 '데코'를 명시한 것은 《데코: 정복》의 사례가 유

그 안에 실제 실내 장식품이 진열되어 있으므로 실내 장식이라는 데코의 첫 번째 의미를 충족시킨다. 게다가 《데코: 정복》은 안락한 환경 속에 있는 사람들이 어떻게 전쟁을 기념·소비하는지를 보여 주는 전시인데, 안락한 공간을 연상시키는 데코라는 단어는 《데코: 정복》의 주제와도 밀접하게 연관되어 있다. 한편 조명 장치, 영화 소품이 놓여 있는 《데코: 정복》은 영화 촬영장의 모습을 하고 있으며, 실제로 <워털루 전투> 영상이 촬영되었던 영화 세트이기도 하다는 점에서 데코의 두 번째 의미를 충족시킨다. 이때의 데코는 연극성, 허구성과 관련된 의미로, '픽션으로서의 역사'를 보여 주는 '허구적인 박물관'인 《데코: 정복》의 정체와 잘 맞아떨어진다. 즉 '데코'는 《데코: 정복》의 시각적 특징과 주제의식을 요약적으로 드러내는 제목인 것이다.

이처럼 '데코'라는 단어가 《데코: 정복》의 주제의식과 밀접하게 연관되어 있다면 부제에 등장하는 '정복'은 어떤 의미인 것일까? 브로타스는 무엇에 대한 정복을 감행했던 것일까? 이 질문에 대한 답을 찾기 위해서는 브로타스가 사용했던 "공간의 정복(la conquête de l'espace)"이라는 표현에 주목해야 한다. 브로타스는 1961년경에 작성한 글에서 군사적, 정치·경제적 지배 활동이 계속되는 전후 국제정세를 요약적으로 표현하기 위해 '공간의 정복'이라는 표현을 사용한 바 있다.[130] 이때 '공간의 정복'이란 말 그대로 한 국가가 다른 국가를 침략, 지배하는 것을 의미했다. 그런데 시각예술가로 전향한 이후 브로타스는 '공간의 정복'을 예술과 연관된 표현으로 사용하기 시작했다. 특히 1970년대 브로타스의 글과 인터뷰, 작품 등에서 '공간의 정복'이 종종 언급되는데, 브로타스는 '공간의 정복'이라는 표현이 지니는 군사적인 함의를 이용해 예술 활동을 군사적인 정복 활동에 비유하곤 했다.[131] 단적인 예로 1975년에 제작된 조그마

일하다. 브로타스의 전시 목록은 Borja-Villel and Cherix, eds., 앞의 책, pp. 330-334 참고. 한편 선행연구자들 역시 《데코: 정복》이 '데코'의 두 가지 의미와 밀접하게 연관되어 있음을 지적하였다. Chaffee, 앞의 글, pp. 290-291; Haidu, 앞의 책, pp. 265-284; Prince, 앞의 글, pp. 22-23; Adamou, 앞의 논문, pp. 2-21.

130) Broodthaers, "Between the Civil Code...," p. 99.

한 책자 지도인 <공간의 정복: 예술가와 군인을 위한 지도(La Conqûete de l'espace: Atlas à l'usage des artistes et des militaires)>에서 브로타스는 예술가와 군인, 예술 활동과 정복 활동을 등치시켰다(도 42).[132] 브로타스는 군사 작전에 필수적인 도구인 지도가 군인뿐만 아니라 예술가에게도 필요하다는 듯한 뉘앙스의 부제를 지었는데, 이때 예술가와 군인을 연결하는 그 둘의 유사성은 두 직업군 모두 '공간의 정복'을 수행한다는 점이었다.

그렇다면 예술가가 감행하는 '공간의 정복'이란 무엇일까? 1960년대 후반-1970년대 초반 미국과 유럽의 예술가들 사이에서는 '공간' 혹은 '장소'의 문제가 중요한 이슈로 떠올랐다. 작품을 그것의 전시 공간으로부터

131) "……옛날식으로 말하자면 시각예술이 지니는 스타일적 변화의 유일한 가능성은 박식함보다는 오히려 군사적인 것과 관계된다는 점을 인지해야 한다. 본질적으로 주제는 공간을 정복하기 위한 그것의 작전 수단으로서의 용도에 의해 거부된다……공간의 정복(……we must first recognize that in old-fashioned terms the only room for any stylistic manoeuvre the Visual Arts have is more military than erudite. Essentially, the subject is disavowed by its use as an operational means to conquer space……THE CONQUEST OF SPACE)" Marcel Broodthaers, "Il parle," in *Actualité d'un bilan*, ed. Yvon Lambert (Paris: Galerie Yvon Lambert, 1972), p. 37; Moure, ed., 위의 책, p. 364에 질 람지의 영역본으로 재수록; "그 순간(브로타스의 첫 개인전) 전까지 나에게는 가상적인 독자가 있었기 때문에 나는 실질적으로는 모든 소통으로부터 고립되어 있었다. 그런데 공간과 정복의 문제인 그 단계에서 내게 갑자기 실제 관람객이 생긴 것이다(Until that moment I had lived practically isolated from all communication, since I had a fictitious audience. Suddenly I had a real audience, on that level where it is a matter of space and conquest)." "Dix mille francs de récomposer," in *Marcel Broodthaers: Catalogue / Catalogus* (Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974), pp. 64-68; 같은 책, pp. 413-419에 질 람지와 찰스 펜워든의 영역본으로 재수록.

132) <공간의 정복: 예술가와 군인을 위한 지도>는 세로 4.2cm, 가로 2.9cm, 두께 1cm 정도 되는 아주 작은 크기의 책자 지도이다. 이 책자에는 32개 국가의 지도가 실루엣의 형태로 인쇄되어 있다. 이 실루엣들은 실제 영토 크기와 상관없이 모두 똑같은 크기를 지니고 있다.

자율적인, 자기-충족적인 것으로 간주했던 모더니즘의 패러다임이 미니멀리즘의 등장 이후 전환을 맞이하게 되면서 예술가들은 작품이 놓이는 맥락으로서의 공간에 관심을 가지고 실제 공간을 자신들의 작업 속에 적극적으로 끌어들였다. 이때 브로타스와 같이 오늘날 제도 비판적 예술가로 꼽히는 이들은 공간의 순수성에 의문을 제기하며 특정 공간을 구성하는 권력 구조, 정치·경제적 이해관계 등을 들춰내는 방식으로 공간을 탐구하곤 했다.[133] 그 대표적인 예시가 《현대미술관, 독수리부》 시리즈이다. 이때 브로타스가 박물관·미술관이 주장하는 진실, 순수함의 이면을 드러낼 수 있었던 것은 그가 스스로 미술관 관장이라는 권력자가 됨으로써 보통의 미술관·박물관 제도가 전시 공간에 대해 가지고 있던 통제권을 빼앗았기 때문이다.[134] 브로타스의 작업은 마치 군사적인 정복 활동

---

133) 모더니즘과 미니멀리즘의 관계, 미니멀리즘이 그 이후 미술계에 미친 영향에 대해서는 Hal Foster, “The Crux of Minimalism,” in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), pp. 35-68 참조. 장소와 공간의 문제에 주목하는 장소-특정적 미술의 계보에 대해서는 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002), pp. 11-31 참조.

134) 브로타스와 함께 1세대 제도 비판 작가로 꼽히는 한스 하케와 다니엘 뷔랭의 작품이 미술관에서 검열의 대상이 되었던 사례 역시 예술가들의 ‘공간의 정복’ 시도와 그에 따른 치열한 ‘전투’로 이해해 볼 수 있다. 뷔랭은 1971년 제6회 구겐하임 국제전에 줄무늬 무늬로 채워진 거대한 현수막을 미술관 중앙 홀에 설치하는 작품을 선보였는데, 이 작품은 다른 작품들을 감상하는 데 방해를 준다는 다른 예술가들의 비판으로 인해 철거되고 말았다. 각각의 예술가들은 자신의 작품이 영향을 미치는 공간을 ‘정복’하려 한다고 할 때, 뷔랭과 그를 비판한 예술가들은 각자의 공간 정복 과정에서 충돌을 빚은 것이다. 한편 1974년에 하케는 발라프-리하르츠미술관(Wallraf-Richartz Museum)의 창립 150주년 기념 전시회에서 마네의 작품인 <아스파라거스 다발(Bunch of Asparagus)>이 어떠한 소유 경로를 거쳐 왔는지 추적한 작업을 출품하고자 했다. 이때 하케는 <아스파라거스 다발>이 미술관에 기증되는 것에 큰 도움을 주었던 후원회장이 나치로 활동한 경력이 있는 인물임을 폭로하였다. 하케의 프로젝트는 영향력 있는 문화 후원자를 비방한 것으로

처럼 특정 공간 내의 권력 관계나 지배 관계에서 우위를 점하는 것이 선행되어야 했다. 즉 브로타스가 이야기한 '공간의 정복'으로서의 예술 활동은 예술가가 특정한 공간을 정복하여 기존의 공간이 지닌 의미 통제권을 가져오는 것이었다.[135]

그렇다면 《데코: 정복》의 '정복'은 브로타스가 ICA라는 실제 공간을 점유하였다는 의미에서의 정복만은 아닐 것이다. 《데코: 정복》에서 브로타스는 19세기 영국의 가정, 20세기 영국의 군사 박물관과 같이 전쟁 기념 활동이 이뤄지는 공간에 대한 정복을 시도했다. 이를 통해 그는 있는 그대로의 전쟁을 기념할 수 있을 것만 같은 그 공간의 환상을 깨뜨리며 픽션을 통해 엔터테인먼트적으로 전쟁이 소비되고 있음을 드러냈다. 또한 추상적인 의미의 '공간'까지로 확장해서 생각해 본다면 《데코: 정복》은 근대적인 역사학 분과에 대한 정복이기도 하다. 사실적인 역사의 존재가 당연시되는 근대 역사학의 공간을 정복한 브로타스는 그곳에 픽션으로서의 역사라는 새로운 역사관을 도입했다. 《데코: 정복》에서 브로타스는 정복자이자 개척자였던 셈이다. 1975년 베트남 전쟁의 종결로 또 하나의 전쟁이 기억해야 할 역사로 전환된 시기에 브로타스는 전쟁의 역사에 대해 통찰을 제공하는 전시를 열었던 것이다.

간주되었고 결국 미술관 경영진의 투표와 후원회장의 의사에 따라 전시가 거부되었다. 하케의 작업은 미술관이 평소에는 드러내지 않는 미술관 운영의 정치·경제적 이해관계를 들춰내고자 한 '정복' 시도였으며 그 과정에서 미술관 관계자들과의 충돌이 발생했던 것이다. 뷔랭과 하케의 사례에 대해서는 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 546-547 참고.

135) 데보라 슐츠는 '공간의 정복'을 박물관·미술관 등 제도적인 공간에 대한 정복으로 해석한다. Deborah Schultz, "'The Conquest of Space': On the Prevalence of Maps in Contemporary Art," *Henry Moore Institute Essays on Sculpture* 35 (2001), pp. 6-7; Schultz, 앞의 책, pp. 216-221. 한편 벤자민 부클로는 아방가르드적 실천의 제도화된 자율성과, 역사적으로 중립적인 공간에 대한 환상을 비판적으로 바라보는 브로타스의 시각이 '공간의 정복'이라는 표현에 담겨 있다고 본다. Benjamin Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," *Artforum* 18 (1980), pp. 52-59.

V. 결론

브로타스가 런던에서 《데코: 정복》을 전시하기 1년 전, 유로비전(Eurovision) 콘테스트에서 아바(Abba)에게 우승을 안겨 준 노래인 <워털루(Waterloo)>가 영국을 포함한 유럽 전역의 음반 차트를 휩쓸었다.[136] 어깨를 들썩이게 만드는 리듬과 중독성 있는 멜로디로 대중들을 사로잡았던 <워털루>는 사랑에 빠진 상황을 워털루 전투에 빗댄 노래이다.[137] 유로비전 콘테스트에서 나폴레옹 복장을 한 지휘자의 지휘하에

136) 아바가 1974년 4월 6일에 유로비전에서 우승한 이후 2주 만에 <워털루>는 영국 음반 차트에서 2위, 독일과 노르웨이, 스웨덴에서 1위, 덴마크와 네덜란드에서 3위, 프랑스에서 13위, 이탈리아에서 23위의 성적을 거두었다. <워털루>는 5월 4일에 영국 음반 차트에서 1위를 거머쥐었다. Jean-Marie Potiez, *Abba: The Book* (London: Aurum, 2003), p. 91.

137) <워털루>의 가사는 다음과 같다. 반복되는 후렴구는 생략하였다. "나의, 나의/ 워털루에서 나폴레옹은 항복했지/ 오 예/ 그리고 나는 그와 꽤 비슷한 방식으로 나의 운명을 만났어/ 선반 위 역사책 속 이야기는/ 언제나 반복되지/ 워털루/ 나는 졌고 당신은 전쟁에서 이겼어/ 워털루/ 당신을 영원히 사랑한다고 약속해/ 워털루/ 도망치고 싶어도 그럴 수 없었어/ 워털루/ 내 운명은 당신과 함께하는 것임을 알았지/ 워-워-워-워-워털루/ 마침내 나의 워털루를 마주했어/ 나의, 나의/ 나는 당신을 막으려 했지만 당신이 훨씬 더 강했어/ 오 예/ 그리고 지금 내게 남은 유일한 기회는 이 싸움을 포기하는 것처럼 보여/ 그리고 어떻게 내가 거부할 수 있겠니/ 내가 지는 게 내가 이기는 것 같아……(My, my/ At Waterloo, Napoleon did surrender/ Oh, yeah/ And I have met my destiny in quite a similar way/ The history book on the shelf/ Is always repeating itself/ Waterloo/ I was defeated, you won the war/ Waterloo/ Promise to love you forever more/ Waterloo/ Couldn't escape if I wanted to/ Waterloo/ Knowing my fate is to be with you/ Wa-Wa-Wa-Wa-Waterloo/ Finally facing my Waterloo/ My, my/ I tried to hold you back, but you were stronger/ Oh, yeah/ And now it seems my only chance is giving up the fight/ And how could I ever refuse/ I

아바는 흥겹게 워털루를 노래했다. 콘테스트 우승 직후 아바의 매니저인 스티그 안데르손(Stig Anderson, 1931-1997)에게 스웨덴의 한 기자가 '40,000명이 목숨을 잃었던 전투의 현장에 대해 노래한 것이 문제가 되지 않겠느냐'고 질문을 던진 것은 우승의 기쁨을 만끽하는 아바 팀에게 찬물을 끼얹는 무례한 행위였지만, 그 질문은 격렬했던 전투의 역사가 흥겨운 유행가로 만들어지는 상황의 아이러니함을 잘 보여 준다.[138] 아바의 <워털루>를 통해 워털루의 이야기는 사람들이 일상 속에서 흥얼거리며 즐길 수 있는 매력적인 문화 상품으로 재탄생하였다. 당시 유럽 사람들은 TV 화면 속에서 노래하는 아바의 모습을 통해 전쟁과 엔터테인먼트가 뒤섞인 '그들만의 워털루를 마주하고' 있었다.[139]

브로타스가 《데코: 정복》을 통해 탐구했던 것은 전쟁이 동시대와 후대의 사람들에게 어떻게 기념되는가의 문제였다. 그 과정에서 그는 <워털루>의 사례에서 볼 수 있는 것과 비슷한, 전쟁의 재해석, 전쟁과 엔터테인먼트의 결합을 발견하였다. 브로타스가 일찍이 워털루에 관심을 가졌던 것도 워털루 전투가 오랜 세월 동안 지속적인 기념 활동을 통해 끊임없이 재해석·재구성된 역사였다는 점, 워털루가 빠르게 엔터테인먼트 산업과 결합했다는 점 때문일 것이다.[140] 물론 전쟁을 기념하는 개개인의 마음가짐은 각자 다르며, 특정 전쟁의 결과와 피해 정도에 따라 그 전쟁이 기념되는 양상도 상이하다. 따라서 본 논문에서 서술한 바가 19-20세기의 모든 영국 사람들과 모든 전쟁들에 적용되는 이야기라고는

---

feel like I win when I lose……)"

138) Potiez, 앞의 책, p. 99.

139) <워털루>에는 "마침내 나의 워털루를 마주했다(Finally facing my Waterloo)"라는 가사가 있다. 또한 1974년 유로비전 콘테스트에 대해 다룬, 『옵저버(The Observer)』의 1974년 4월 14일자 기사의 제목은 "우리의 워털루를 마주하며(Facing our Waterloo)"였다. Clive James, "Facing our Waterloo," *The Observer*, April 14, 1974, p. 31.

140) Fourgeaud, 앞의 논문, pp. 8-9. 따라서 워털루 전투는 단순히 《데코: 정복》의 19세기 방을 구성하는 소주제에 불과한 것이 아니다. 워털루 전투는 《데코: 정복》 전체의 주제 의식과 밀접하게 연관되어 있으며, 브로타스가 《데코: 정복》을 구상하는 출발점이 되었을 가능성이 크다.

할 수 없다. 그러나 전쟁을 직접 경험하지 못한 사람들이 전쟁 관련 전시, TV 프로그램, 각종 문화 상품 등을 통해서만 전쟁사를 접하고 그 과정에서 전쟁이 가볍게 소비되기도 했던 것은 사실이며 브로타스 역시 이를 인지하고 있었다. 그는 전장으로부터 멀리 떨어진 사람들이 전쟁을 어떻게 기념하고 소비하는지를 《데코: 정복》을 통해 적나라하게 보여주었다. 전쟁을 생생하게 체험해 보고 싶은 욕망을 가지고 있으나 전쟁의 실상은 경험하지 못한 채로 전쟁을 가벼이 구경만 하는 모습, 그것이 바로 《데코: 정복》에서 우리의 일상 공간 속으로 가까이 들어와 있는 가짜 무기가 나타내는 바이다.

또한 《데코: 정복》은 전쟁의 역사라는 구체적인 사례를 들어 역사 자체에 대한 통찰까지도 제공한다. 역사가 픽션과 마찬가지로 누군가에 의해 구성된 것이라는 점을 보여 주는 《데코: 정복》은 역사를 절대적인 진리의 영역이 아니라 해석의 영역으로 바라보게끔 한다. 게다가 《데코: 정복》, 《현대미술관, 독수리부》의 하위 섹션, 옛 문학가 및 미술가들을 오마주한 작품 등에서 '과거'에 속하는 것들을 계속해서 작품의 소재로 다룬 브로타스는 그 스스로가 과거를 해석하여 역사를 구성하는 역사가였다. 브로타스가 말년에 자신의 '과거' 작품들을 새로운 작품과 결합하거나 새로운 구성으로 재배치했던 회고전 성격의 전시들도 자신의 작업사(史)가 관점에 따라 또 달리 구성될 수 있음을 보여 주는 것이었다. 브로타스는 작품, 전시를 통해 픽션으로서의 역사를 써 내려가는 '역사가로서의 예술가'였다.

브로타스가 《데코: 정복》에서 보여 주었던 19-20세기의 전쟁 기념 양상과 브로타스의 역사관은 1975년 이후의 우리 사회에도 시사하는 바가 크다. 브로타스가 사망한 이후 1980-90년대에는 세계적으로 수많은 전쟁 기념물(관)이 건립되었으며 기억, 기념, 추모 등에 대한 논의가 활발히 이루어졌다.[141] 한편 20세기 중반 서구 사회에 큰 반향을 일으켰던

141) 20세기 후반에는 서구권 국가들은 물론이고 비서구권 국가들에서도 전쟁을 기억하기 위한 기념비, 추모비, 여타 행사들에 대한 논의가 활발히 이루어졌다. Andrew Whitmarsh, ""We Will Remember Them": Memory and Commemoration in War Museum," *Journal of Conservation and Museum*

베트남 전쟁은 영화, 드라마, 관광 상품, 비디오 게임의 소재로 각광 받고 있다.[142] 전쟁의 역사를 보다 생생하게 기억하고자 하는 마음에서 만

Studies 7 (2001), pp. 2-3; Michael Rowlands, "Remembering to Forget: Sublimation as Sacrifice in War Memorials," in *The Art of Forgetting*, eds. Adrian Forty and Susanne Küchler (Oxford; New York: Berg, 1999), p. 129. 1984-92년에 피에르 노라의 『기억의 장소』 시리즈가 출간된 이후로는 역사학계에서 기억 담론이 돌풍을 일으켰으며 이러한 유행은 'memory boom'이라 불리기도 한다. 제이 윈터(Jay Winter)는 공적으로 기념, 추모 활동이 활발히 이루어진 것이 기억 담론의 유행에 영향을 주었으며, 특히나 홀로코스트(Holocaust)가 미친 영향이 크다고 분석한다. 기억 담론이 유행하게 된 여러 요인을 탐구한 논문으로 Jay Winter, "The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies," *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1 (2007), pp. 363-397 참고.

142) 베트남 전쟁이 끝나기 전부터 할리우드에서는 베트남 전쟁을 소재로 한 영화들이 제작되기 시작했다. 사실과 허구가 뒤섞인 할리우드 영화는 베트남 전쟁에 대한 미국인들의 기억을 형성하는 데 지대한 영향을 미쳤다. 할리우드 영화가 베트남 전쟁에 대한 미국인들의 인식에 미친 영향과, 시기별로 할리우드 영화가 베트남 전쟁 및 베트남전 참전 용사를 묘사하는 방식에 대해서는 Ethan X. Clarke, "A Phantom War: Hollywood as a Mythmaker in the Post-Vietnam War Era," *Journal of Humanistic Psychology* 62 (2022), pp. 868-882 참고. 한편 베트남 정부와 관광업체, 해외 관광객들에 의해 베트남 내 전쟁 폭력의 현장은 오락적이고 유희적인 '테마파크'로 탈바꿈하였다. 베트남에서는 여전히 전쟁 유물, 전사자 유품이 기념품으로 판매되고 있다. 현장 연구를 통해 20세기 말-21세기 초 베트남 전쟁 관광의 현황을 연구한 논문으로 최호림, 「베트남 전쟁과 관광: 과거의 체현과 진정성의 경합」, 『동아연구』 57(2009), pp. 269-313 참고. 전쟁 게임과 관련하여, 2004년 이전까지는 2차 세계 대전을 주제로 한 비디오 게임들이 주를 이루었다. 게임 시장에서 2차 세계 대전 관련 게임이 과포화 상태에 이르자 게임 제작자들은 베트남 전쟁으로 눈을 돌렸다. 2004년 초에 '배틀필드 베트남(Battlefield Vietnam)'이 출시된 이후 베트남 전쟁 게임들이 대거 등장하였다. 베트남 전쟁 게임과 관련해서는 Bruce Esplin, "Virtual Nam: Intertextuality and Authenticity in Vietnam War Video Games," in *Thirty Years After: New Essays on Vietnam War Literature, Film and Art*, ed. Mark Heberle

들어지는 전쟁 기념물(관), 전쟁 영화, 전쟁 관광 등은 저마다의 관점으로 구성된 전쟁의 역사를 보여 주며, 그 과정에서 종종 전쟁이 엔터테인먼트로 소비되기도 하는 경향은 오늘날까지도 계속되고 있다. 아바가 노래한 <워털루>의 한 구절처럼 “역사책 속의 이야기가 반복”되고 있는 상황 속에서 《데코: 정복》은 전쟁의 역사를 어떻게 바라볼 것인지에 대한 성찰의 기회를 제공한다.[143]

(Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2009), pp. 310-320 참고.

143) “The history book on the shelf/ Is always repeating itself”

참고문헌

1차 문헌

A Description of the Costly and Curious Military Carriage of the Late Emperor of France, Taken on the Evening of the Battle of Waterloo. London: Printed for the proprietor, William Bullock; and sold at the place of exhibition, London Museum, Piccadilly, 1818.

도록

Borja-Villel, Manuel and Christophe Cherix, eds. *Marcel Broodthaers: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 2016.

Michael Werner Gallery. *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers.* New York: Michael Werner Gallery, 2007.

Rosenthal, Mark. *Anselm Kiefer.* Chicago: The Art Institute of Chicago; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.

Storr, Robert. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting.* New York: Museum of Modern Art, 2002.

단행본 및 편집서 내 논문

국립국어연구원 편, 『표준국어대사전-상』, 두산동아, 1999.

제프리 우텐, 『워털루 1815: 백일천하의 막을 내린 나폴레옹 최후의 전투』, 김홍래 역, 플래닛미디어, 2007.

피에르 노라 외, 『기억의 장소 ① 공화국』, 김인중·유희수 외 역, 나남,

2010.

할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 역, 세미콜론, 2016.

Barrett, Eaton Stannard. *The Talents Run Mad; or, Eighteen Hundred and Sixteen: A Satirical Poem*. London: Printed for Henry Colburn, Public Library, Conduit Street, Hanover Square, 1816.

Bondebjerg, Ib. *Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory*. Springer International Publishing AG, 2020.

Borja-Villel, Manuel and Michael Compton, eds. *Marcel Broodthaers: Cinéma*. Santiago de Compostela: Centra Galego de Arte Contemporanea, 1997.

Broodthaers, Marcel. *Marcel Broodthaers: Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969)*. Brugge: Merz, 2001.

Broodthaers, Marie-Puck, ed. *Marcel Broodthaers*. New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, Inc., 2013.

Cashner, Bob et al. *The FN FAL Battle Rifle*. Oxford; Long Island City: Osprey Publishing, 2013.

Cohen, Sol. "Representations of History in the Linguistic turn." In *Challenging Orthodoxies: Towards a New Cultural History of Education*, pp. 65-85. New York: Peter Lang, 1999.

Cornish, Paul. "'Just a boyish habit'...? Brisith and Commonwealth war trophies in the First World War." In Nicholas J. Saunders and Paul Cornish, eds., *Contested Objects: Material Memories of the Great War*, pp. 11-26. New York: Routledge, 2009.

Deutsche, Rosalyn. ""We don't need another hero": War and Public Memory." In *Not-Forgetting: Contemporary Art and the Interrogatin of Mastery,* pp. 184-201. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2022.

Esplin, Bruce. "Virtual Nam: Intertextuality and Authenticity in

Vietnam War Video Games." In Mark Heberle, ed., *Thirty Years After: New Essays on Vietnam War Literature, Film and Art*, pp. 310-320. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub, 2009.

Finlay, Laura L. *Violence in Popular Culture: American and Global Perspectives*. Santa Barbara; Denver: Greenwood, An Imprint of ABC-CLIO, LLC, 2019.

Fitzpatrick, Timothy. *The Long Shadow of Waterloo: Myths, Memories and Debates*. Oxford: Casemate, 2019.

Foster, Hal. "The Crux of Minimalism." In *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, pp. 35-69. Cambridge: MIT Press, 1996.

Gerke, Lucien. *Miscellanées sur Waterloo*. Waterloo: Echevinat de la Culture de Waterloo, 2001.

Goebel, Stefan. "Exhibitions." In Jay Winter and Jean-Louis Robert, eds., *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919*, Vol. 2, pp. 143-187. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Green, David. "From History Painting to the History of Painting and Back Again: Reflections on the Work of Gerhard Richter." In David Green and Peter Seddon, eds., *History Painting Reassessed*, pp. 31-49. New York: Manchester University Press, 2000.

Haidu, Rachel. *The Absence of Work, Marcel Broodthaers 1964-1976.* Cambridge: MIT Press, 2010.

Hanna, Emma. *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Harten, Jürgen and Marcel Broodthaers. *Projet pour un traité de*

toutes les figures en trois parties : Versuch einer Nacherzählung = an attempt to retell the story. Köln: König, 2015.

Haydon, Benjamin Robert. *Benjamin Robert Haydon: Correspondence and Table-Talk*, Vol. 1. London: Chatto and Windus, Piccadilly, 1876.

Jenkins, Bruce. "Postscript: The Impossible Cinema of Marcel Broodthaers." In Graeme Harper and Rob Stone, eds., *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, pp. 155-166. London: Wallflower, 2007.

Jones, Keith. *Holiday Symbols and Customs*. Detroit MI: Omnigraphics, 2009.

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Logan, Thad. *The Victorian Parlour*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001.

Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Moïse, Edwin E. *The A to Z of the Vietnam War*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005.

Moure, Gloria, ed. *Marcel Broodthaers Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012.

Potiez, Jean-Marie. *Abba: The Book*. London: Aurum, 2003.

Putnam, James. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. London: Thames & Hudson, 2001.

Rowlands, Michael. "Remembering to Forget: Sublimation as Sacrifice in War Memorials." In Adrian Forty and Susanne Küchler, eds., *The Art of Forgetting*, pp. 129-145. Oxford; New York: Berg, 1999.

Sadler, Homas, ed. *Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson*, Vol. 1. London: Macmillan and Co., 1872.

Schultz, Deborah. *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue.* Oxford: Peter Lang, 2007.

Shaw, Philip. *Waterloo and the Romantic Imagination*. London: Palgrave Macmilan UK, 2002.

Siegel, Jonah. "Introduction." In Jonah Siegel, ed., *The Emergence of the Modern Museum: An Anthology of Nineteenth-Century Sources*, pp. 3-12. New York: Oxford University Press, 2008.

Smith, Terry. "Artists as Curators/Curators as Artists." In *Thinking Contemporary Curating*, pp. 101-140. New York: Independent Curators International, 2012.

Spiess, Katherine and Philip Spiess. "Museum Collections." In Michael Steven Shapiro and Louis Ward Kemp, eds., *The Museum: A Reference Guide*, pp. 141-166. New York: Greenwood Press, 1990.

Wellington, Jennifer. *Exhibiting War: The Great War, Museums, and Memory in Britain, Canada, and Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Wichhart, Stefanie. "The Iconography of Decolonisation in the Cartoons of the Suez Crisis, 1956." In Richard Scully and Andrekos Varnava, eds., *Comic Empires: Imperialism in Cartoons, Caricature, and Satirical Art*, pp. 242-276. Manchester: Manchester University Press, 2020.

논문 및 정기 간행물

강태희, 「마르셀 브로타스의 미술관」, 『서양미술사학회논문집』 13, 2000, pp. 145-167.

김영호, 「오브제의 기호학적 해석: 마르셀 브로타에스(Marcel Brodothaers)의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』 14, 2000, pp. 69-89.

김응종, 「피에르 노라의 『기억의 장소』에 나타난 '기억'의 개념」, 『프랑스사 연구』 24, 2011, pp. 113-128.

박소연·정태수, 「현대 서부극에 나타난 이데올로기의 양가성 연구: <로스트 인 더스트>(2016)와 <로건>(2017)을 중심으로」, 『영어권문화연구』 11, 2018, pp. 119-147.

박은영, 「1970년대 제도비판 미술 연구: 미술관 제도비판을 중심으로」, 이화여자대학교 석사 학위 논문, 2009.

안병직, 「픽션으로서의 역사: 헤이든 화이트(Hayden White)의 역사론」, 『인문논총』 51, 2004, pp. 35-75.

유혜인, 「[USA] 마르셀 브로타에스 회고전: 미술이 된 시」, 『미술세계』 377, 2016, pp. 134-139.

이소라, 「마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)의 《현대미술관, 독수리부》 시리즈에 나타난 전시 담론에 대한 연구」, 홍익대학교 석사 학위 논문, 2017.

이용재, 「프랑스 역사를 어떻게 쓸 것인가-피에르 노라의 『기억의 장소』에 대한 고찰」, 『프랑스사 연구』 23, 2010, pp. 185-201.

이진실, 「재귀 구조로서의 매체: R. 크라우스의 '포스트-매체'론에서 매체특정성과 재귀성」, 『美學』 88, 2022, pp. 109-137.

이필, 「혁명과 협상의 정치학 마르셀 브로타스의 "현대미술관: 독수리 분과" 프로젝트」, 『미학·예술학연구』 34, 2011, pp. 355-382.

정대성, 「언어적-서사적 전회의 철학적 함의와 하버마스의 대응」, 『가톨릭철학』 24, 2015, pp. 235-258.

최영진·정일수, 「수정주의 웨스턴의 탈신화화 양상들-로버트 알트만의 <맥케이브와 밀러부인>을 중심으로」, 『미국학 논집』 48, 2016, pp. 123-145.

최호림, 「베트남 전쟁과 관광: 과거의 체현과 진정성의 경합」, 『동아연구』 57, 2009, pp. 269-313.

한혜원, 「마르셀 브로타르스(Marcel Broodthaers, 1924-76)의 '홍합과 달걀' 작품 연구」, 숙명여자대학교 석사 학위 논문, 2009.

Adamou, Natasha. "Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers, (La Bataille de Waterloo), 195, ICA, London." *re·bus* 4 (2009), pp. 2-21.

Arriola, Magalí. "Sunset Décor: Five Tableaux Leading from an Exhibition to a film, and an intermission." *Mousse Magazine* (March 2016), pp. 121-135.

Beckwé, Lotte et al. "To Tell the Truth. Artist Tourism and Storytelling in and about Waterloo." *All-Over* 15 (2019), pp. 45-56.

Borgemeister, Rainer and Chris Cullens. ""Section des Figures": The Eagle from the Oligocene to the Present." *October* 42 (1987), pp. 135-154.

Buchloh, Benjamin. "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde." *Artforum* 18 (1980), pp. 52-59.

_____. "Open Letters, Industrial Poems." *October* 42 (1987), pp. 67-100.

Brenner, Erich. "Human Body Preservation-Old and New Techniques." *Journal of Anatomy* 224 (2014), pp. 317-324.

Bruckmüller, Hannah Maria. "Esprit Décor: Zur Konzeption eines Begriffs bei Marcel Broodthaers." Master's thesis, Universität Wien, 2012.

Clarke, Ethan X. "A Phantom War: Hollywood as a Mythmaker in

the Post-Vietnam War Era." *Journal of Humanistic Psychology* 62 (2022), pp. 868-882.

Collings, David. "Bentham's auto-icon: Utilitarianism and the Evisceration of the Common Body." *Prose Studies* 23 (2000), pp. 95-127.

Cruickshank-Hagenbuckle, Geoffrey. "Marcel Broodthaers Décor, A Conquest by Marcel Broodthaers." *Brooklyn Rail* (Oct 2007), https://brooklynrail.org/2007/10/artseen/marcel-brood.

Demoor, Marysa. "Waterloo as a "Small Realm of Memory": British Writers, Tourism, and the Periodical Press." *Victorian Periodicals Review* 48 (2015), pp. 453-468.

Dickhoff, Wilfried. "Esprit Décor: Marcel Broodthaers." *Tate Etc.* 13 (2008), https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/esprit-decor.

Fourgeaud, Nicolas. "Reconstituer Waterloo dans les années 1960: l'histoire selon Marcel Broodthaers et Norbert Brassine." *Intermédialités* 28-29 (2016-2017), https://id.erudit.org/iderudit/1041087.

François, Pieter. "'The Best Way to See Waterloo is with Your Eyes Shut': British 'Histourism', Authenticity and Commercialisation in the Mid-Nineteenth Century." *Anthropoligical Journal of European Culture* 22 (2013), pp. 26-41.

Gijbels, Jolien. "Tangible Memories: Waterloo Relics in the Nineteenth Century." *The Rijksmuseum Bulletin* 63 (2015), pp. 228-257.

Godfrey, Mark. "The Artist as Historian." *October* 120 (2007), pp. 140-172.

Haidu, Rachel. "Set Piece: Décor-A Conquest by Marcel Broodthaers." *Artforum* 45 (2007), pp. 434-441, 538.

Heinzen, Jasper. "A Negotiated Truce: The Battle of Waterloo in

European Memory since the Second World War." *History and Memory* 26 (2014), pp. 39-74.

Kansteiner, Wulf. "Hayden White's Critique of the Writing of History." *History and Theory* 32 (1993), pp. 273-295.

Kavanagh, Gaynor. "Museum as Memorial: The Origins of the Imperial War Museum." *Journal of Contemporary History* 23 (1988), pp. 77-97.

Lerichomme, Lise Lerichomme. "Intérieur domestique et mise en scène: la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine." Ph. D. dissertation, Université Rennes 2, 2014.

Lindsay, Shana G. ""Mortui Docent Vivos": Jeremy Bentham and Marcel Broodthaers in "Figures of Wax"." *Oxford Art Journal* 36 (2013), pp. 93-107.

Malvern, Sue. "War Tourisms: 'Englishness', Art and the First World War." *Oxford Art Journal* 24 (2001), pp. 45-66.

Mehring, Christine. "Continental Schrift: The Story of Interfunktionen." *Artforum International* 42 (May, 2004), pp. 178-183.

Prince, Mark. "Marcel Broodthaers - Décor: A Conquest and Bricks: 1966-195." *Art Monthly* (Feb 2014), pp. 22-23.

Reid, William. "The New National Army Museum." *Journal of the Society for Army Historical Research* 50 (1972), pp. 6-9.

Schultz, Deborah. "'The Conquest of Space': On the Prevalence of Maps in Contemporary Art." *Henry Moore Institute Essays on Sculpture* 35 (2001), pp. 1-8.

Schwarz, Dieter. ""Look! Books in Plaster!": On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers." *October* 42 (1987), pp. 57-66.

Semmel, Stuart. "Reading the Tangible Past: British Tourism, Collecting, and Memory after Waterloo." *Representations* 69

(2000), pp. 9-37.

Whitmarsh, Andrew. ""We Will Remember Them": Memory and Commemoration in War Museum." *Journal of Conservation and Museum Studies* 7 (2001), pp. 1-15.

Winter, Jay. "The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies." *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1 (2007), pp. 363-397.

신문기사

The Times, May 7, 1968, p. 3.

The Guardian, October 17, 1974, p. 8.

"Fire at War Museum." *The Guardian*, October 14, 1968, p. 1.

"Museum Fire Youth Gets Four Years." *The Times*, January 23, 1969, p. 3.

"'Army' Visit Home Guard Exhibition." *The Times*, October 17, 1974, p. 4.

Dailey, Megan. "Decoration of War." *The Village Voice*, August 21, 2007, https://www.villagevoice.com/2007/08/21/decoration-of-war/.

De Jongh, Nicholas. "Museum Attendance Figures Slump after the Charges." *The Guardian*, February 7, 1974, p. 5.

Howard, Philip. "A Maze of Military Delights." *The Times*, October 10, 1972, p. 6.

James, Clive. "Facing our Waterloo." *The Observer*, April 14, 1974, p. 31.

Norman, Geraldine. "Museum Visitors Slump as Charges Introduced." *The Times*, February 7, 1974, p. 1.

Norwich, Lord. “Theatre Museum.” *The Times*, March 9, 1968, p. 9.
Reed, Arthur. “RAF Museum - Military Aviation Comes Home to Roost.” *The Times*, November 18, 1972, p. 27.

인터넷 사이트

용산 전쟁기념관 홈페이지
https://www.warmemo.or.kr/Home/H40000/H40500/H40501/boardList?page=2.

시카고아트클럽 홈페이지
https://www.artsclubchicago.org/exhibition/marcel-broodthaers-decor-a-conquest-xixth-and-xxth-century/.

미카엘베르너갤러리 홈페이지
https://www.michaelwerner.com/exhibitions/marcel-broodthaers3.
https://www.michaelwerner.com/exhibitions/marcel-broodthaers3/installation-views.

뉴욕 현대미술관 홈페이지
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542?installation_image_index=43.

아스펜미술관 홈페이지
https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/52-marcel-broodthaers-decor-a-conquest.

IWM 홈페이지
https://www.iwm.org.uk/visits/iwm-london/about.

영국군 근위대 홈페이지
https://www.householddivision.org.uk/trooping-the-colour-origins.

바르셀로나현대미술관홈페이지
https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/genius-without-talent-robert-filliou-full-ma.

도판목록

도 1. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》 중 19세기 방의 전시 모습, 1975, 런던 현대미술연구소

도 2. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》 중 20세기 방의 전시 모습, 1975, 런던 현대미술연구소

도 3. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 대포

도 4. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 리볼버

도 5. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 플라워볼

도 6. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 야자나무 화분

도 7. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 촛대

도 8. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 의자

도 9. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 목제 술통

도 10. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 서부 영화 포스터

도 11. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 랍스터와 게 모형, 카드 뭉치

도 12. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 퍼즐

도 13. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 진열장(우측)

도 14. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방

속 진열장(좌측)
도 15. 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분
도 16. 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분
도 17. 마르셀 브로타스, <워털루 전투> 중 한 장면, 1975, 35mm 필름과 16mm 필름, 컬러 영상, 11분 20초
도 18. 1975년 런던 현대미술연구소 회지의 일부
도 19. 런던 현대미술연구소와 워털루가(街), 워털루역의 위치
도 20. 폴 페흐작, <우리 안에서>, 『사슬에 묶인 오리』, 1957년 4월 10일
도 21. 바셋-로크사의 미니어처 워털루 대포 광고, 『삽화 런던 뉴스』, 1976년 11월 1일
도 22. 마르셀 브로타스가 롤랜드 펜로즈에게 헌정한 미니어처 대포
도 23. 대영제국전쟁박물관에 두 대의 함포가 설치된 사진
도 24. 오늘날 대영제국전쟁박물관의 모습
도 25. 런던 현대미술연구소와 워털루역, 대영제국전쟁박물관의 위치
도 26. 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 파라솔
도 27. <해방된 벨기에, 전쟁터를 방문하세요>, 1918-1939, 석판화, 90.2x64.9cm, 런던 대영제국전쟁박물관
도 28. 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분
도 29. 트라팔가 광장의 탱크 은행에서 채권을 구매하는 사람들, 1917
도 30. 마르셀 브로타스, <워털루 전투> 중 네 장면, 1975, 35mm 필름과 16mm 필름, 컬러 영상, 11분 20초
도 31. 마르셀 브로타스, <밀랍 인형들> 중 한 장면, 1974, 16mm 필름, 컬러 영상, 15분 40초
도 32. 대영제국전쟁박물관을 방문한 <노인 부대> 배우들

도 33. 로베르 필리우, <COMMEMOR>의 사진 네 장, 1970, 합판에 흑백사진, 뒤셀도르프 쿤스트팔라스트미술관
도 34. 안젤름 키퍼, 1975년 『Interfunktionen』 12호에 실린 <점령> 시리즈 중 한 사진, 1969, 흑백사진 콜라주
도 35. 안젤름 키퍼, <풍뎅이야 날아라>, 1974, 삼베에 유채, 220x300cm, 사치 컬렉션
도 36. 안젤름 키퍼, <바다사자 작전>, 1975, 캔버스에 유채, 220x300cm, 노먼 브라만 컬렉션
도 37. 게르하르트 리히터, <루디 삼촌>, 1965, 캔버스에 유채, 87x50cm, 리디체미술관
도 38. 게르하르트 리히터, <마리안네 이모>, 1965, 캔버스에 유채, 100x115cm, 야교재단(Yageo Foundation)
도 39. 마르셀 브로타스, 《현대미술관, 독수리부, 19세기 섹션》의 전시 장면, 1968년 9월 27일-1969년 9월 27일, 브뤼셀
도 40. 마르셀 브로타스, 《현대미술관, 독수리부, 현대미술 섹션》의 전시 장면, 1972년 6월 30일-8월 15일, 카셀
도 41. 마르셀 브로타스, <온실>의 전시 장면, 1974년 1월 9일-2월 3일, 브뤼셀 팔레데보자르
도 42. 마르셀 브로타스, <공간의 정복: 예술가와 군인을 위한 지도>, 1975, 종이에 오프셋 인쇄, 4.2x2.9x1.0cm, 뉴욕 현대미술관

도판

[도 1] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》 중 19세기 방의 전시 모습, 1975, 런던 현대미술연구소

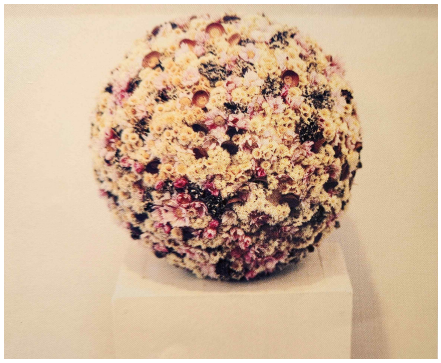
[도 2] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》 중 20세기 방의 전시 모습, 1975, 런던 현대미술연구소

[도 3] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 대포

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 11]

[도 4] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 리볼버

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 15]



[도 5] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 플라워볼

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 11]

[도 6] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 야자나무 화분

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 8]

[도 7] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 촛대

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 12]

[도 8] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 의자

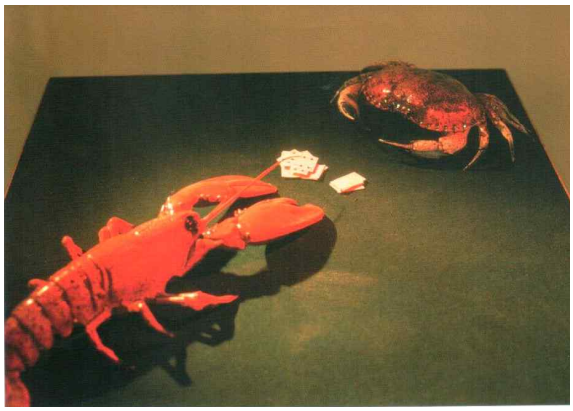
[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 12]

[도 9] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 목제 술통

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 15]

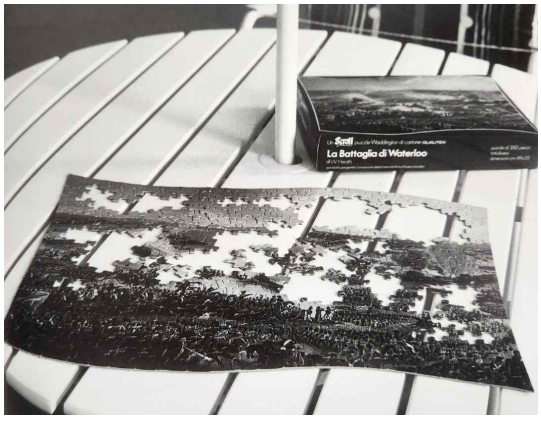
[도 10] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 서부 영화 포스터

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 15]



[도 11] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 19세기 방 속 랍스터와 게 모형, 카드 뭉치

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 14]



[도 12] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 퍼즐

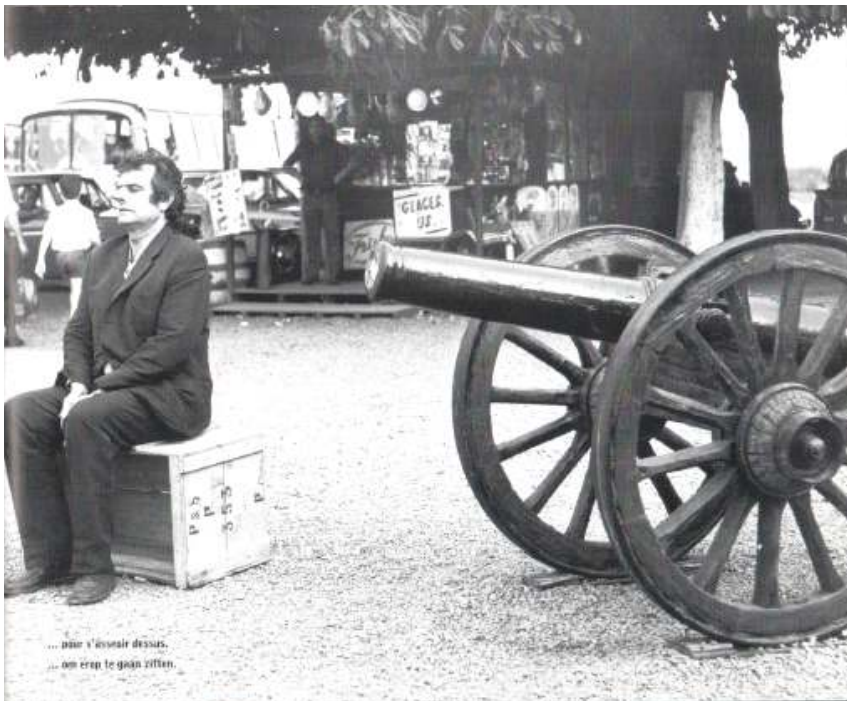
[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 21]

[도 13] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 진열장(우측)

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 23]

[도 14] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 진열장(좌측)

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 22]

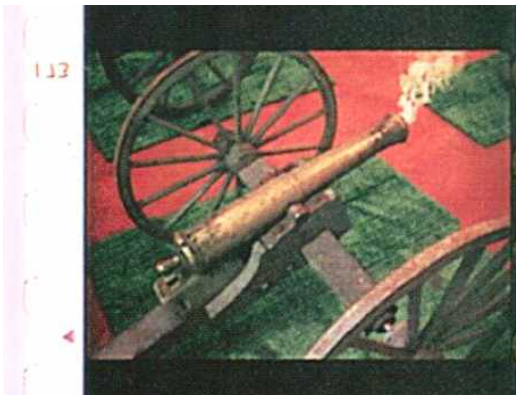


[도 15] 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분

[출처: Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers: Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969)* (Brugge: Merz, 2001), n.p.] (참고: 왼쪽 아래의 글은 실제 영상에 삽입되어 있는 것이 아니라 도판이 실린 책에 적혀 있는 글이다.)

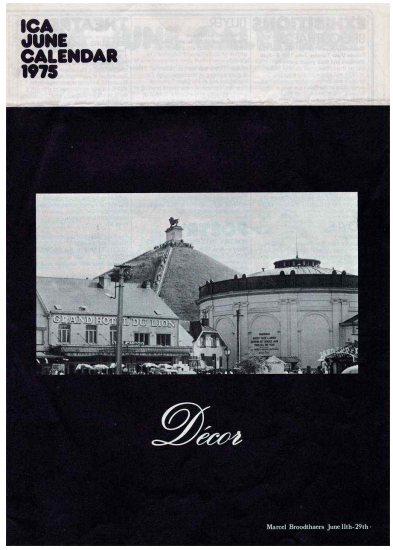
[도 16] 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분

[출처: Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers: Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969)* (Brugge: Merz, 2001), n.p.] (참고: 왼쪽 아래의 글은 실제 영상에 삽입되어 있는 것이 아니라 도판이 실린 책에 적혀 있는 글이다.)



[도 17] 마르셀 브로타스, <워털루 전투> 중 한 장면, 1975, 35mm 필름과 16mm 필름, 컬러 영상, 11분 20초

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 26]



[도 18] 1975년 런던 현대미술연구소 회지의 일부

[출처: Manuel Borja-Villel and Michael Compton, eds., *Marcel Broodthaers: Cinéma* (Santiago de Compostela: Centra Galego de Arte Contemporanea, 1997), p. 287]

[도 19] 런던 현대미술연구소와 워털루가(街), 워털루역의 위치

(출처: 구글맵. 빨간색 표시는 필자)

[도 20] 폴 페흐작, <우리 안에서>, 『사슬에 묶인 오리』, 1957년 4월 10일

[도 21] 바셋-로크사의 미니어처 워털루 대포 광고, 『삽화 런던 뉴스』, 1976년 11월 1일

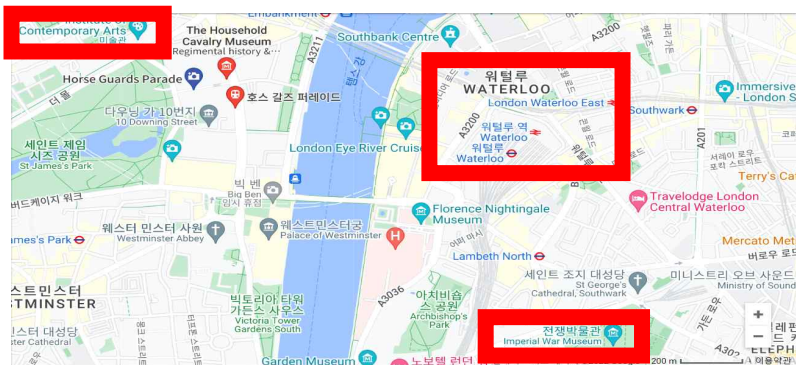
[도 22] 마르셀 브로타스가 롤랜드 펜로즈에게 헌정한 미니어처 대포

Two naval 15in. guns, each of 100 tons, were installed yesterday on a twin turret outside the Imperial War Museum, London. The left-hand gun, mounted in H.M.S. Ramillies in 1916, was first fired in action off Bardia in 1940. The other was in H.M.S. Resolution from 1915 to 1938, but did not fire in anger until the invasion of Normandy in 1944, from the monitor Roberts.

[도 23] 대영제국전쟁박물관에 두 대의 함포가 설치된 사진

(출처: *The Times*, May 7, 1968, p. 3)

[도 24] 오늘날 대영제국전쟁박물관의 모습



[도 25] 런던 현대미술연구소와 워털루역, 대영제국전쟁박물관의 위치

(출처: 구글맵. 빨간색 표시는 필자)

[도 26] 마르셀 브로타스, 《데코: 마르셀 브로타스의 정복》의 20세기 방 속 파라솔

[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), p. 19]

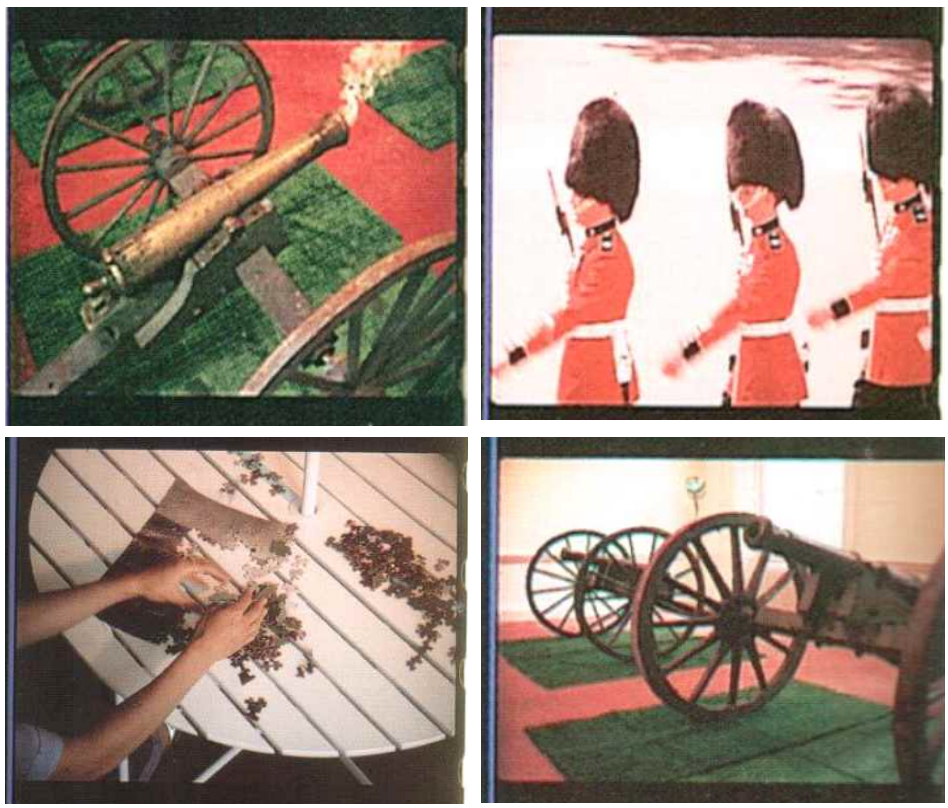
[도 27] <해방된 벨기에, 전쟁터를 방문하세요>, 1918-1939, 석판화, 90.2x64.9cm, 런던 대영제국전쟁박물관

[도 28] 마르셀 브로타스, <워털루로의 여행> 중 한 장면, 1969, 16mm 필름, 흑백 영상, 13분

[출처: Marcel Broodthaers, *Marcel Broodthaers: Un Voyage à Waterloo* (Napoléon 1769-1969) (Brugge: Merz, 2001), n.p.] (참고: 왼쪽 아래의 글은 실제 영상에 삽입되어 있는 것이 아니라 도판이 실린 책에 적혀 있는 글이다.)

[도 29] 트라팔가 광장의 탱크 은행에서 채권을 구매하는 사람들, 1917

(출처: Imperial War Museum, Photograph Archive, Q. 54248)



[도 30] 마르셀 브로타스, <워털루 전투> 중 네 장면, 1975, 35mm 필름과 16mm 필름, 컬러 영상, 11분 20초

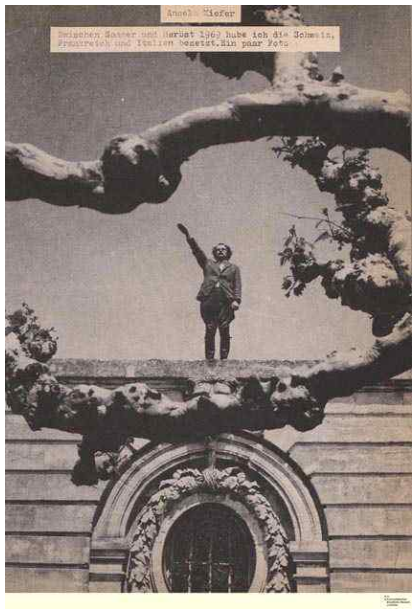
[출처: Michael Werner Gallery, *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (New York: Michael Werner Gallery, 2007), pp. 26-31]

[도 31] 마르셀 브로타스, <밀랍 인형들> 중 한 장면, 1974, 16mm 필름, 컬러 영상, 15분 40초

[도 32] 대영제국전쟁박물관을 방문한 <노인 부대> 배우들

(출처: "'Army' Visit Home Guard Exhibition," *The Times*, October 17, 1974, p. 4)

[도 33] 로베르 필리우, <COMMEMOR>의 사진 네 장, 1970, 합판에 흑백 사진, 뒤셀도르프 쿤스트팔라스트미술관



[도 34] 안젤름 키퍼, 1975년 『Interfunktionen』 12호에 실린 <점령> 시리즈 중 한 사진, 1969, 흑백사진 콜라주

[도 35] 안젤름 키퍼, <풍뎅이야 날아라>, 1974, 삼베에 유채, 220x300cm, 사치 컬렉션

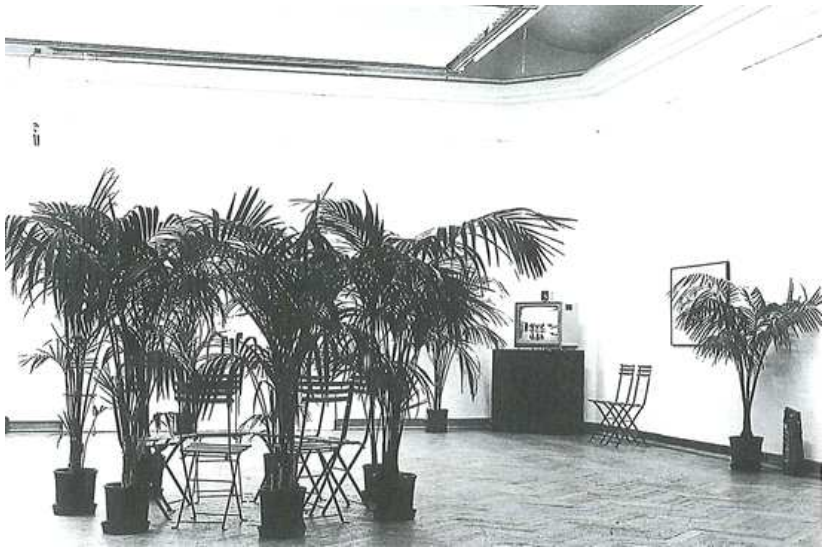
[도 36] 안젤름 키퍼, <바다사자 작전>, 1975, 캔버스에 유채, 220x300cm, 노먼 브라만 컬렉션

[도 37] 게르하르트 리히터, <루디 삼촌>, 1965, 캔버스에 유채, 87x50cm, 리디체미술관

[도 38] 게르하르트 리히터, <마리안네 이모>, 1965, 캔버스에 유채, 100x115cm, 야교재단(Yageo Foundation)

[도 39] 마르셀 브로타스, 《현대미술관, 독수리부, 19세기 섹션》의 전시 장면, 1968년 9월 27일-1969년 9월 27일, 브뤼셀

[도 40] 마르셀 브로타스, 《현대미술관, 독수리부, 현대미술 섹션》의 전시 장면, 1972년 6월 30일-8월 15일, 카셀



[도 41] 마르셀 브로타스, <온실>의 전시 장면, 1974년 1월 9일-2월 3일, 브뤼셀 팔레데보자르

[도 42] 마르셀 브로타스, <공간의 정복: 예술가와 군인을 위한 지도>, 1975, 종이에 오프셋 인쇄, 4.2x2.9x1.0 cm, 뉴욕 현대미술관

Abstract

Artist as Historian:
Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers and War Commemoration

Taehee Kim

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

This thesis examines *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, an exhibition presented by Marcel Broodthaers (1924–1976) at the Institute of Contemporary Arts, London, in 1975. Consisting of two period rooms, one devoted to the nineteenth century and the other to the twentieth century, *Décor: A Conquest* displays weapons juxtaposed with furniture and decorative items. This thesis argues that *Décor: A Conquest* not only depicts the way the British commemorated the war in the nineteenth and twentieth centuries but also implies that the notion of historical reality is a mere illusion.

Décor: A Conquest addresses the significance of war relics in relation to war commemorations. The British enthusiastically collected war relics, believing that physical evidence of war could show them 'real'

war without any mediation. Weapons in *Décor: A Conquest* reflect this desire for a tangible past. Waterloo-style cannons amidst potted palms, candlesticks, and chairs in the nineteenth century room represent the relics that people brought home from the battlefield of Waterloo so as directly to connect with their glorious history. Firearms aligned in straight rows atop and inside vitrines in the twentieth century room resemble the war relics displayed in military museums that have been established by the British government to systematically collect and preserve such war relics.

Two features of weapon displays in *Décor: A Conquest* can be interpreted as a further investigation of the nature of history as well as commemorative activities. First, cannons and guns, the implements of war, are juxtaposed with objects of leisure. This juxtaposition reveals that warfare is often consumed as entertainment in the guise of commemoration. Second, the weapons in *Décor: A Conquest* are in fact film props that Broodthaers rented from prop warehouses. Along with fake weapons, *Décor: A Conquest* contains film objects, such as spotlights and a Western movie poster. Fake arms, presented as if they were war relics, put into question the myth of artifacts, the illusion of the immediate availability of historical reality. Moreover, the air of theatricality enhanced by film objects implies that, just like films or fiction, history is constructed.

The notion that history is constructed parallels Hayden White's (1928–2018) point of view with regard to history and historiography. Remote from any type of positivism, White's theory of historical narrative problematizes the boundary presumed to exist between history and fiction. *Décor: A Conquest*, as White's theory does, leads the viewers to reconsider the perception and consumption of (war) history. Also noteworthy is that *Décor: A Conquest*, an exhibition that

suggests history as fiction, is set in the format of fictional museum. While working on the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* series (1968–1972), Broodthaers had developed the concept of a fictitious museum, raising a question about the reality and neutrality ordinary museums stage. As a military museum version of *Musée d'Art Moderne, Décor: A Conquest* can be interpreted as a type of fiction designed to disclose the fictional nature of museums and history.

The title, "Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers," also relates to the theme of the exhibition. "Décor," meaning interior decoration or film set, summarizes the theme of *Décor: A Conquest.* "Conquest," often used as "Conquest of Space" in Broodthaers' writings and works, refers to not only the occupation of ICA but also his subversive conquest of the museum institution and the territory of history.

In sum, *Décor: A Conquest* explores the consumption and production of history, focusing particularly on war commemoration in Britain. Broodthaers, who conceived and organized the exhibition, can be thus considered an 'artist as historian'.

keywords :
Marcel Broodthaers, war commemoration, artist as historian, history as fiction, décor, conquest of space
***Student Number* : 2020-27783**