

# 총살 장면의 역사적 기록과 사진\*

이경률\*\*

## 【 차 례 】

- I. 서론
- II. 총살 장면과 역사그림
- III. 총살 장면의 기록과 사진
- IV. 죽음의 기록과 순간포착
- V. 총살 장면과 선정성
- VI. 결론

### 국문초록

사형수를 죽이는 처형 장면은 원래 그림으로 재현되어 왔고 화가들은 그것을 상상으로 재구성했다. 그러나 18세기 이후 근대 산업이 발전하고 제국주의가 팽창하는 시기에 전쟁에서 소총이 보편화되면서 죄인의 처형은 교수형에서 총살형으로 바뀌게 된다. 그런데 참수형이나 교수형과는 달리 총살형은 특별히 사진과 밀접한 관계를 가진다. 그 이유는 19세기 과학의 발전과 산업혁명 그리고 대중매체의 발전과 함께 역사적 사건을 기록하는 방식이 점진적으로 데생 화가의 손에서 대량 이미지 복제가 가능한 사진으로 이동하였기 때문이다.

그러나 사진의 역사에서 사형수가 총살되는 사진은 의외로 드물게 나타난다. 그 이유로 우선 총살 장면을 사진으로 기록하는 기술적인 문제 특히 오랫동안 순간포착이 불가능했던 기술적인 한계를 들 수 있다. 역사적 사건을 현장에서 카메라로 순간 포착한다는 것은 1925년 라이카 소형 카메라의 출현 이전까지 지나치게 큰 사진판과 무거

\* 이 논문은 2016년도 중앙대학교 교내 연구지원비로 수행되었음.

이 논문은 2016년 중앙대학교 연구년 결과물로 제출됨.

\*\* 중앙대학교 예술대학 공연영상창작학부 사진전공 교수

운 카메라로 인해 거의 불가능했다. 그래서 19세기에 나타난 총살 장면의 역사적 기록은 총살의 순간포착이 아니라 연속 시퀀스 방식으로 총살의 집행 과정과 그 흔적만 보여준다.

총살 장면이 흔하지 않는 또 다른 이유는 비록 공개 총살이라 할지라도 총살을 기록한 사진은 정권 유지와 프로파간다 선전을 위해 언제나 정치적 검열과 조작에 노출되어 있기 때문이다. 게다가 포토저널리즘에서 총살되는 순간을 그대로 촬영하여 전파하는 것은 예견치 않은 장면의 선정성 문제를 야기한다. 왜냐하면 인간의 죽음을 생중계하듯이 총탄에 피를 흘리는 참혹한 장면이나 총을 맞고 꼬꾸라지는 순간포착은 아무리 대중의 알 권리가 우선이라 할지라도 장면의 지나친 묘사에서 윤리적인 비난을 받기 때문이다.

끝으로 포토저널리즘에서 나타나는 총살 장면들은 대부분의 경우 현장에서 우연히 포착된 결정적 순간이다. 이럴 경우 촬영자는 어떠한 정치적인 선입견도 없이 자신이 목격한 현장을 군중의 입장에서 기록하는 ‘관찰자적인 관점’을 가진다. 특히 잔혹한 총살 집행에서 불법으로 개입된 카메라의 눈은 집행자들의 입장이 아니라 인본주의적 시각과 인류학적 관점을 가진다. 그러나 관찰자적인 관점은 촬영된 장면이 대중에게 알려지고 난 후 흔히 현장에서 촬영자의 방관이나 무책임에 대한 암묵적인 비평이 따르기도 한다.

열쇠어 : 총살형, 역사그림, 사진, 순간포착, 포토저널리즘, 특종, 선정성, 인본주의

## I. 서론

사형은 형벌 중 극형에 속한다. 죄인을 죽이는 사형은 오래전부터 교수형, 참수형, 능지처참, 투석형, 화형, 총살형 등 다양한 방식으로 집행되었다. 그러나 인류 역사상 사형수를 죽이는 가장 오래된 방식은 아마도 참수형과 교수형일 것이다. 참수형은 고대 벽화에서 근대 역사그림에 이르기까지 동서고금을 막론하고 거의 대부분의 집단에서 볼 수 있는 처형 방식이다. 참수는 칼, 도끼, 작두와 같은 예리한 도구로 생명체의 목을 절단하는 방식으로 집행 즉시 죽음에 이르게 하는 가장 확실한 처형이다. 그러나 참수는 목을 절단하는 잔인성으로 인해 오늘날 일부 국가

를 제외하고 거의 모든 국가에서 금지되어 있다.<sup>1)</sup>

교수형 역시 죄인을 죽이는 전통적인 방법으로 교수대나 가로보에 목을 매달아 죄인을 질식사킨다. 오늘날 대부분의 나라는 참수형 대신 교수형을 집행하는데, 중국은 춘추시대부터 한국은 고려시대부터 시행되었다. 초기의 교수형은 간단히 나무에 매다는 것이 전부였으나, 이후 중죄인을 고통스럽게 죽이기 위해 죽는 고통도 형벌의 구성요소가 되어 예컨대 죄인을 마차에 태워 교수대 밑에서 목을 매단 후 마차를 달리게 하거나, 능지처참 형벌에서 잔인하게 칼로 죄인의 사지를 절단하면서 극단적인 고통에서 서서히 죽였다.

참수형과 교수형 이외 우리가 알고 있고 또 다른 방식은 총으로 사형수를 죽이는 총살형이다. 총살형은 신체를 절단하는 칼 대신 총으로 기둥에 묶인 사형수를 죽이는 형벌로 공개 혹은 비공개 처형으로 이루어진다. 일반적으로 총살형은 사형수의 신분이 군인일 경우에 집행되지만 전체주의나 공산주의 국가에서는 민간인 사형수에게도 실행된다. 이 방식은 참수형이나 교수형에 비해 사형수의 고통을 줄여주고 현장에서 신속히 집행할 수 있어 흔히 전장이나 국가 비상상태에서 즉석 재판을 통해 현장 책임자에 의해 실행된다. 독재자나 핵심지도자의 총살은 혁명으로 한 체제의 몰락을 상징하고, 공포정치에서 반체제인사의 총살은 절대 통치를 위한 효과적인 수단이 된다. 총살형은 대부분의 경우 일방적인 재판에 의해 비합리적으로 일어난다.

그런데 참수형과 교수형과는 달리 총살형은 특별히 사진과 밀접한 관계를 가진다. 왜냐하면 우선 총과 사진은 공통적으로 19세기 제국주의 당시 빛과 속도, 힘과 동력을 바탕으로 하는 산업혁명과 수요와 공급, 노

---

1) 그러나 일부 국가나 비공식 무장 집단에서 적군의 지도자를 공개 참수하면서 자신들의 잔혹함을 과시하거나 독재자의 엄격한 통치 목적으로 참수형을 집행하고 있는데, 실제 사우디아라비아, 예멘, 카타르와 같은 일부 이슬람 국가들은 종교적 율법에 따라 참수형을 두고 있다. 특히 사우디아라비아는 아직도 참수형으로 사형을 집행할 하는 대표적인 나라다.

동과 자본, 도시와 대중을 배경으로 하는 근대 자본주의의 상징적인 것들이기 때문이다. 또한 19세기 초 석판화의 복제 아이디어로부터 우연히 탄생하게 된 사진의 발명은 18세기 말부터 전장에서 총이 창과 검을 대신하면서 널리 보편화되는 시기와 맞물려 있기 때문이다. 게다가 총과 사진은 기독교와 함께 유럽 제국주의의 식민지 개척에 중요한 도구가 되었으며 특히 사진은 식민지 건설의 청사진으로 국제사회에서 정복자로 인정받는 전리품 대용으로 활용되었다.

이후 19세기 유럽에서 제국주의와 군국주의의 팽창으로 사형을 집행하는 방식은 참수형이나 교수형에서 총살형으로 바뀌게 되고, 또한 총살형 장면을 기록하는 방식도 오로지 증언에 의존한 역사그림에서 사건의 진실을 담보하는 사진으로 이동하게 된다. 이때부터 총살 장면의 기록은 점진적으로 사진의 전유물이 된다. 19세기 사진발명 이후 오늘날까지 전쟁을 포함한 많은 정치적 분쟁에서 총살형은 무수히 많이 일어났고 또 그러한 물질적 증거들은 언제나 역사적 논쟁을 야기했다. 그럼에도 불구하고 사진의 역사에서 총살 장면을 보여주는 사진은 문자로 남긴 총살 기록에 비해 의외로 드물게 나타난다. 그 이유에 관해 크게 두 가지 문제 즉 오랫동안 순간포착이 불가능했던 기술적인 한계와 투명하지 않은 사진의 검열을 들 수 있다.

본 담론은 총살형과 사진의 특별한 관계에서 우선 역사적인 맥락에서 총살 장면의 재현은 언제부터 가능하였는지 그리고 그 재현 의도가 무엇이었는지를 밝히고, 사진발명 이후 기록된 총살 장면들의 유형과 촬영 당시의 기술적인 측면을 보다 구체적으로 언급할 것이다. 또한 20세기 포토저널리즘의 특종에 나타난 총살 장면에서 특정 이데올로기, 정치적 검열과 조작, 총살의 잔혹함과 선정성을 알아 볼 것이다. 그러나 총살 장면의 기록과 그 순간포착에 관한 역사적 논쟁과 인본주의적 반향은 아직도 진행 중이다.

## II. 총살 장면과 역사그림

오래전부터 죄인을 죽이는 장면은 화가들에 의해 직접 그림으로 재현되었다. 칼로 목을 베는 잔인한 장면은 신화를 배경으로 그려진 고대 그리스 벽화와 로마 시대 프로파간다 그림에서도 확인할 수 있다. 또한 15세기 르네상스 시대 피사넬로(A.P. Pisanello)는 굵은 줄에 목이 묶여 교수형에 처해진 두 명의 죄수를 자세히 그렸고, 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci) 역시 당시 이탈리아 메디치가 로렌초 데 메디치의 동생 줄리아노에게 치명상을 입힌 반란자 베르나르도 디 반디니 바론첼로의 교수형 장면[그림 1]을 그림으로 그렸다. 특히 그는 “이 처형식에 참여하여 (...) 복장의 세세한 부분까지 세심하게 기록하면서 그가 목격한 장면을



[그림 1] 레오나르도 다 빈치, 〈목매달린 베르나르도 디 반디노 바론첼리의 사체〉, 1479년

매우 정확하게 그렸다.”<sup>2)</sup> 이러한 장면들은 물론 화가의 상상을 통해 그려진 것들이지만 그들은 단순한 상상이 아니라 현실에서 집행된 처형 장면을 직접 목격하였거나 적어도 실제 처형 장소에 있었던 증인들의 증언을 듣고 난 후 장면을 재구성한 것이다. 그래서 교수형이든 참수형이든 당시 화가들에 의해 그려진 처형 장면은 비록 사진발명 이전의 일이지만 근본적으로 실제 사건의 증거를 바탕으로 기록된 사실주의로 이해된다.

실제 자신의 죽음에 대한 강박관념으로 인간의 목을 칼로 베는 장면을 그린 화가는 17세기 미켈란젤로 메리시 카라바조(Michelangelo Merisi

2) 세르주 브람리, 『레오나르도 다 빈치』, 염명순 역, 1권, 한길아트, 1998, 317쪽.

Caravaggio)다. 그는 어두운 배경과 강한 콘트라스트 화법으로 바로크 시대를 연 당대 최고의 화가임에도 불구하고 사람을 죽인 살인자 신분으로 살았다. 정서불안에서 야기된 과격한 성격, 통제할 수 없는 충동, 선술집에서의 폭음과 격렬한 싸움, 그리고 많은 빛과 음침한 친구들로 인해 그는 여러 번 반복적으로 투옥되었고, 급기야는 1606년 어느 술집에서 결투를 벌이다가 상대방을 죽여 도주했다. 그러나 카라바조는 긴 도주 생활에도 여전히 작품 주문을 받아 그림에 몰두 했고 오늘날 정신분석학적 관점에서 그에게 그림을 그리는 행위는 자신의 끝없는 욕구와 환상 그리고 죽음에 대한 두려움이 투영된 자화상적인 행위로 나타난다.

그는 신화를 배경으로 칼로 사람의 목을 베는 잔인한 장면을 여러 번 그렸다. 예컨대 그의 초기 작품인 <홀로페르네스의 목을 베는 유딧>(1951년 밀라노에서 발견되어 현재 로마 국립 미술관 소장)에서 카라바조는 유딧이 칼로 잔인하게 죄인의 목을 베는 장면을 극적으로 그렸다. 거기서 그는 인물의 심리를 꿰뚫어 모델의 미묘한 제스처와 움직임을 사진의 순간포착과 같은 장면으로 생생하게 재현했다.

칼로 목을 베는 순간을 그린 또 다른 그림이 있는데, 그것은 그의 유명한 <메두사의 머리> (1598년) [그림 2]다. 그림은 전통적 규범과 질서를 강조한 르네상스 시대 당시 북이탈리아 통치자였던 메디치가의 요구로 카라바조가 캠퍼스나 벽화가 아닌 미사용 방패에 그린 메두사의 참수 장면이다. 여기서 그는 신화의 내용대로 페르시아스의 칼에 피를 흘리며 목이 잘려 나가는 장면에 메두사의 얼굴을 그린 것이 아니라 거울에 비친 자신의 얼굴을 그렸다. 그림은 작가의 상상과 거울에 비친 자신의 얼굴을 참조하고 있지만 이상하게도 이 장면을 보는 응시자의 눈에는 불룩한 방패 표면이 평면으로 보이고 얼굴이 금방이라도 튀어나올 것 같은 느낌을 준다. 특히 페르시아스의 칼에 목이 잘리는 순간에 피를 흘리며 절규하는 메두사의 눈과 표정은 당시 사진이 없었던 시대임에도 불구하고 오늘날 순간포착처럼 실제보다 더한 결정적 순간을 보여준다. 그것은

결국 카메라의 셔터가 시간의 방부제 역할을 하듯이 그려진 참수 장면의 순간포착인 셈이다.



[그림 2] 카라바조, 〈메두사의 머리〉, 1598년

또한 그림이 보여주는 최후의 절규는 카라바조 자신이 상상하는 최후 장면과 동화되어 나타난다. 다시 말해 메두사의 참혹한 참수 장면은 곧 자신의 두려운 미래를 예견하는 또 다른 자화상이었다. 실제 그는 잠을 잘 때도 신발을 신고 잘 만큼 평생 죽음의 공포에서 벗어나지 못했다. 왜냐하면 그는 여러 번의 살인과 사면을 반복하면서 도망자의 신분으로 살았기 때문이다. 그는 죄를 사면해 준다는 소식을 듣고 로마로 돌아가는 길 어느 해변에서 열병에 걸려 죽었다. 그러나 그의 죄는 이미 로마에서 사면된 상태였다.

근대미술에서 죄수를 처형하는 장면을 재현한 화가들 중 가장 대표적인 화가는 19세기 초 모더니즘의 첫 여명을 알리는 스페인의 천재 화가 프란시스코 고야(Francisco Goya)다. 18세기 후반 빛의 시대 고야는 눈부신 과학의 새로운 발명을 보았고, 이와 동시에 프랑스 대혁명 이후 점진적으로 드러나는 근대 시민의식과 서민들의 참혹한 생활을 경험하였으며, 구체제의 모순과 만연한 귀족사회의 부조리와 정치적 부패 그리고

잔혹한 학살이 자행된 전쟁의 참혹함을 목격하면서 프랑스 대혁명과 같은 새로운 사회적 급변을 갈망했다. 특히 귀머거리가 된 이후 그의 초기 그림 특히 그의 후원자들의 초상에 나타난 신고전주의의 세련된 그림은 의도적이든 비의도적이든 점진적으로 일탈된 형태 즉 현실을 떠난 상상과 환상 속에서 잔혹하고 괴기한 형태로 나아갔다.

미술사에서 특별한 위치를 차지하는 고야는 혼돈과 무질서가 당시 자신이 살고 있었던 암울한 시대를 지배한다고 믿고 현실을 망설임 없이 상상으로 그렸다. 그에게 있어 그림 행위는 역사의 진술로서 사건의 기록이 아니라 자신의 내면의 눈으로 관찰된 개인적 표현이었다. 그는 또한 지속된 전쟁과 폭동을 통해 인간 내면에 감추어져 있던 야만성과 잔혹성을 목격하고 전쟁의 참화와 더불어 비인간적인 만행을 본 것 그대로를 관찰자적인 태도(d'observateur)로 재현했다. 이러한 방식은 전통 역사그림에 나타나는 프로파간다 장면의 교훈적이고 교조적인 텍스트 대신 사진의 증거와 같이 실제 사실(fact)을 기반으로 한다. 그래서 고야의 환상은 단순히 상상에 의한 망상이 아니라 자신이 직접 경험한 현실에 근거를 두면서 부패한 정치와 모순된 현실을 조심스럽게 풍자한, 일종의 위장된 시대의 무언극이었다. 민중은 전쟁의 잔혹함에 신음하고, 이를 바라보는 귀머거리 고야에게 세상은 절규 그 자체였다.

이와 같은 배경에서 고야는 그의 초기 동판화에 삶의 어두운 측면에 천착해 특히 범죄와 폭력에 대한 관심을 가지면서 사회적 부조리와 불공정한 처형을 암시했다. 예컨대 1778년 동판화로 제작된 <교수형을 당한 남자>[그림 3]은 당시 스페인의 형벌로 쇠고리 교수형이라는 끔찍한 형벌을 재현한 것이다. 이 형벌은 사형수를 죽이는 방법으로 당시 가장 많이 집행하던 방식으로 “사형수는 마차에 실린 채 처형장으로 끌려와 교수대에 앉히고 머리와 목은 쇠로 만든 목줄로 수직 기둥에 고정한다. 원래는 밧줄을 사형수의 목에 감고 사형집행인이 목줄 뒤에서 지레를 돌리거나 막대기로 밧줄을 비틀었다.”<sup>3)</sup> 이후 고야의 참혹한 그림에 영감 받



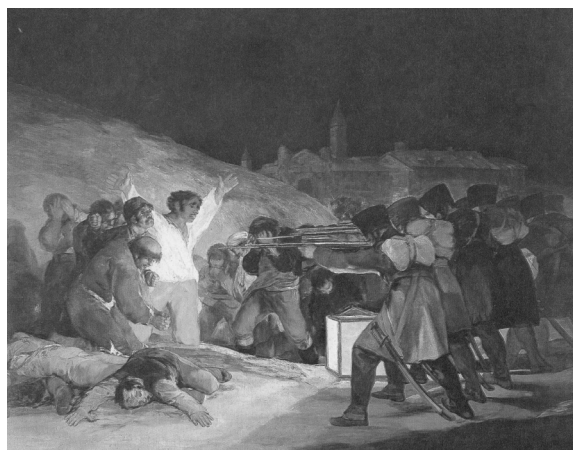
은 벨라스케스 역시 <교수형을 당한 남자>(1850-70년경)에서 교수형 장면을 실감나게 재현했다.



[그림 3] 프란시스코 고야, <교수형을 당한 남자>, 1778년경

그런데 참수형이 아니라 총살형이 재현된 그림은 전장에서 총이 보편화되는 18세기 이후 처음으로 고야의 작품에 나타난다. 그의 유명 작품 <1808년 5월 3일>[그림 4]는 작가의 상상으로 그려진 극적인 상황으로 군인들이 민간인을 무자비하게 총살하는 장면이다. 이 그림은 1803년 당시 스페인의 해방자로 자처하며 폭동진압 목적으로 스페인에 들어온 프랑스군이 오히려 민간인을 집단 학살하는 장면인데 사건이 일어나고 6년 후에 그려진 것이다. 그는 한 번도 사진(사진발명 1839년)을 본 적이 없지만 그가 현실에서 목격한 것을 오늘날 사진의 결정적 순간과 같이 리얼하게 재현했다.

3) 세러 시먼스, 『고야』, 김석희 역, 서울, 한길아트, 2001, 68쪽.



[그림 4] 프란시스코 고야, 〈1808년 5월 3일〉, 1815년

당시 다비드, 그로, 터너와 같은 종군화가들은 오늘날 종군사진가처럼 지휘관들과 함께 전쟁터로 직접 나가 교전 상황을 기록하고 신문을 통해 얻은 정보를 바탕으로 전쟁 장면을 상상으로 그렸다. 고야 역시 전장에 직접 나가 폭동을 진압하는 프랑스 지원군을 보았다. 그런데 프랑스 원정군들을 민중의 해방자로 기대한 그가 실제 현실에서 목격한 것은 프랑스군들이 민중을 폭동자로 몰아 학살하는 만행이었다. 고야의 눈에 비친 그들의 공개처형은 집단 범죄였고 이로 인해 그는 그의 작품에서 이제 막 총을 맞고 피를 흘리고 땅에 쓰러져 있는 희생자와 두 손을 들고 절규하는 희생자의 표정에서 보듯이 총살 장면을 다소 과장된 화법으로 무자비하게 그렸다.

이 그림은 전통적인 역사그림의 입체적인 원근감과 강렬한 색감과는 달리 사진에서 망원렌즈로 촬영한 것과 같이 거의 평면화된 원근과 창백한 색조 그리고 아카데미 규범과는 다른 역동적인 포즈와 과도한 제스처를 보여준다. 게다가 이분법적인 구도에서 화면은 총을 쏘는 학살자와 무방비로 상태로 있는 희생자로 분할되어 있다. 특히 민중을 향해 방아

쇠를 당기는 프랑스 점령군들의 총은 당시 프랑스 나폴레옹 군인들에게 보급된 머스킷 총으로 총구 끝에 검을 달아 전통적인 창이나 검보다 더 긴 형태로 당시 전장을 지배한 위협적인 무기였다. 총의 역사에서 머스킷 총<sup>4)</sup>은 오랫동안 사용되었던 초창기 아르퀘부스 소총<sup>5)</sup>을 개량한 것으로 발사속도 2-3분당 1발 씩 발사되고 최대 사정거리는 200미터에 달했다.

실제 사실(fact)에 근거를 두고 그린 총살 장면은 반세기 후 에두아르 마네(Edouard Manet)의 역사그림 <막시밀리안 황제의 처형>(1867년)[그림 5]와 <바리케이드>(1871년)[그림 7]로 이어진다. 전자의 장면은 막시밀리안 황제가 멕시코 혁명군에 의해 총살되는 순간일 때, 후자의 총살은 파리코뮌 당시 시민군을 향해 총을 쏘는 베르사유 정부군을 재현한다. 전자의 <막시밀리안 황제의 처형>은 마네의 정신적 신념을 가장 잘 보여주는 작품으로 특별히 사건의 진실을 담보하는 사진과 밀접한 관계를 가진다.

막시밀리안 황제는 나폴레옹 3세가 당시 멕시코 보수주의자들의 요청으로 멕시코 제국의 황제로 세운 사실상 꼭두각시였고 그 후 줄곧 방치되어 정치적 희생양이 되었다. 그러나 황제가 멕시코에서 총살되고 나서 얼마 후 프랑스 정부는 엉뚱하게도 막시밀리안 황제가 폭도들에 의해 6월 19일 총살되었다고 발표했다. 정부의 발표를 믿지 않는 공화주의자 마네는 그 소식을 듣고 당시 화가들이 좀처럼 그리지 않는 역사그림을 그려 이 사건의 진실을 재현했다.

---

4) 머스킷 총은 총구로 총알이 장전되는 활강총으로 화승총보다 크며 정확도가 높다. 이 총의 발명 시기는 정확히 알 수 없으나 기록에는 14세기경 중국 무기 전문가에 의해 발명되었다고 한다. 16세기 유럽에서 초기 머스킷 총과 아르퀘부스 소총의 단점을 보완하고 성능을 개량하여 만든 머스킷 총을 오히려 아시아로 수출했다. 이후 17세기 머스킷 총은 다시 개량되어 점진적으로 귀족들이 아닌 일반 병사들에게 널리 보급되었다.

5) 아르퀘부스 소총은 네덜란드에서 개발되어 16세기 활과 석궁을 사라지게 하였고 또한 네덜란드 상선을 통해 일본 조총의 모델이 되었다.



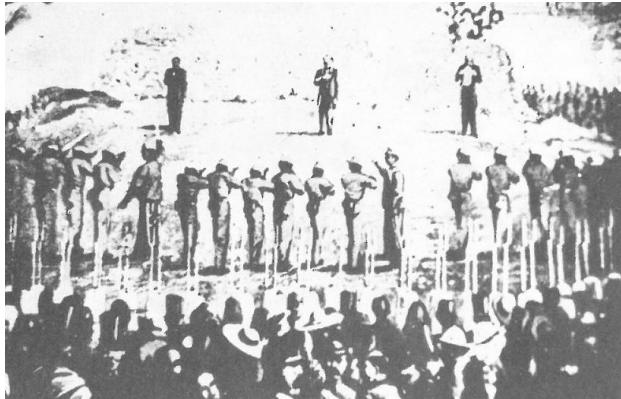
[그림 5] 에두아르 마네, <막시밀리안 황제의 처형>, 1867년

이 그림은 좌우로 병치된 총살대원과 희생자의 이분법적 구도, 불을 뿜는 총살 순간, 담 너머 지켜보는 군중들은 첫 눈에 고야의 <1808년 5월 3일>를 상기시킨다. 실제 마네는 스페인 여행 중 마드리드에서 고야의 <1803년 5월 3일>을 보고 깊은 인상을 받아 차후 <막시밀리안 황제의 처형>을 그렸다. 장면은 큰 구도로 총살에 초점이 맞추어져 있고, 격렬하고 과격한 행위로 보는 이로 하여금 직접 총살 순간을 보는 느낌을 가지게 한다. 그런데 이 그림에 그려진 총살대원들은 그 당시 알려진 사실에 맞추어 볼 때 멕시코 군인 복장이어야 함에도 불구하고 마네는 의도적으로 프랑스 군인들로 재현했다. 이는 마네의 역설적인 제스처로 당시 멕시코 막시밀리안 황제 처형에 관한 자신의 정치적 비평으로 간주된다.

1867년에 그려진 <막시밀리안 황제의 처형>은 역사적 사건을 재구성하기 위해 처음으로 실제 사건의 증거로서 사진을 참고한 그림이다. 그에게 사진의 실증적 활용은 우선 주체-실행자의 개인적인 감정을 배제하고 사건을 객관적 입장에서 관찰하면서 자신의 정치적 의도를 은밀히 드

러낼 수 있게 하였다. 특히 이 그림에서 우리의 관심을 끄는 것은 당시 사진이 재현할 수 없던 것을 화가의 상상으로 재현한 사실 즉 언뜻 오늘날 우리에게 익숙한 포토저널리즘의 결정적 순간과 같이 흰 연기와 함께 황제를 총살하는 순간포착이다.

역사적 사건이 사진의 전유물이 된 오늘날과는 달리 19세기 당시에는 그림으로 역사를 재구성하는 작업은 많은 화가들이 꺼려하는 것들 중 하나였다. 왜냐하면 당시 사진의 순간포착이 불가능했기 때문에 손으로 직접 그리는 역사그림에는 사건의 진실과는 거리가 먼 정치적 편견과 지배 이데올로기가 자리했으며, 언제나 장면은 왜곡되어 나타났기 때문이다. 그러나 마네는 왜곡된 정부 발표와는 달리 이 사건을 보다 정확하게 재현하기 위해 막시밀리안 황제에 관한 사진과 멕시코 총살대원들의 사진 그리고 처형 후 멕시코 정부 지정 사진가 프랑수와 알베르(François Albert)가 촬영한 현장 사진 - 총탄이 지나간 황제의 조끼(도판 5)와 관에 안치된 황제의 시신 등 - 을 참조했다. 왜냐하면 사진은 역사적 사건의 진실을 말해 주는 일종의 보증이나 단서가 되기 때문이다.<sup>6)</sup>



[그림 6] 〈막시밀리안 황제 총살〉, 작가연도 미상

6) Frizot, Michel, *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordat, Paris, 1993, p.142.

그런데 당시 총살 장소인 멕시코 북쪽 케레타로 언덕에서 놀랍게도 실제 황제를 처형하는 장면을 보여주는 사진[그림 6]이 있었다.<sup>7)</sup> 사진은 초점이 거의 맞지 않아 전체적으로 흐려져 있고 특히 장면 가장자리가 심하게 흐려져 있어 조리개를 활짝 열고 멀리서 장초점(망원) 렌즈로 촬영한 듯 보인다. 그러나 이 사진은 현재까지 누가 언제 촬영했는지 전혀 알지 못하며 또한 실제 현장에서 촬영했다는 사실을 입증할 아무런 근거도 없기 때문에 조작된 합성사진으로 추측된다. 또한 마네가 자신의 그림을 위해 이 사진을 참고했다는 언급도 증거도 없으며 오로지 일부 비평가들의 추측만 있을 뿐이다.

만약 이 사진이 실제 총살 장면을 촬영한 현장 사진이라면, 1860년대 말 당시 촬영자는 무겁고 육중한 뷰카메라를 직접 총살 집행 장소인 케레타로 언덕까지 이동시켜 유리판 습성 콜로디온 사진술로 아주 어렵게 촬영했을 것이다. 그러나 그것은 거의 예외적인 경우이다. 왜냐하면 당시 초상사진을 위해 널리 보급된 콜로디온 사진술은 야외에서 촬영할 경우 일반적으로 극히 낮은 성공률을 보이기 때문이다. 게다가 콜로디온 사진판은 촬영하기에 최상의 조건(날씨, 온도, 계절, 앵글, 등)이라 할지라도 적어도 수초의 노출시간을 요구하고 또한 촬영하기 바로 직전에 모든 것을 준비해야 하기 때문에 총살 순간을 정확히 포착하는 것은 거의 불가능하다.

우선 이 사진이 합성사진이라고 추측하는 첫 번째 이유로 하단에 배치된 구경꾼들이 총살대원들 뒤에 운집해 있다는 것을 들 수 있는데, 왜냐하면 당시 “멕시코 정부는 사형이 집행된 시의 외곽지대 언덕의 엘세로 데라스 캄 파나스에 케레타로 주민들이 모이는 것을 금지한다고 분명히 지시했다”<sup>8)</sup>는 사실 때문이다.

7) 이 주제에 관해 아론 샤프의 연구를 참조, cf. 아론 샤프, 『미술과 사진』, 문범 역, 미진사, 1987, 84쪽.

8) 아론 샤프, 앞의 책, 82쪽.

두 번째 이유는 근경에 구경꾼들, 중경에는 총살대원의 무리들 그리고 원경에는 세 명의 희생자들로 구성되어 있는데, 처형 장소가 아무리 언덕이라고 하더라도, 각 대 열의 원근법과 소실점 그리고 촬영 앵글(근경의 맨 밑 겹쳐진 구경꾼들은 거의 정면으로 촬영되어 있다)이 서로 맞지 않는다는 것이다. 게다가 당시 통용된 사진술은 다루기 어려운 습판 콜로디온 사진술임에도 불구하고 오늘날 디지털 사진처럼 의외로 돈벌이 목적으로 만들어진 합성사진, 채색사진, 보정사진 등이 많이 유통되었다는 사실은 이 사진이 합성사진일 가능성을 훨씬 더 높여준다.<sup>9)</sup> 그럼에도 불구하고 이 사진 역시 오늘날 포토저널리즘에 익숙한 우리의 눈에 언뜻 총살 현장을 촬영한 르포르타주로 보인다.



[그림 7] 에두아르 마네, 〈바리케이드〉, 1871년

9) 이경률, 「에두아르 마네의 역사그림에 나타난 사진의 활용」, 『프랑스학 연구』, 제 66집, 프랑스학회, 465쪽.

마네는 유달리 사람을 죽이는 총살 장면을 여러 번 그렸다. 특히 1871년 파리코뮌 당시 마네는 쿠르베와 같이 직접 전투에 가담한 코뮤니스트는 아니었지만 정부군의 무자비한 총살을 직접 목격하고<sup>10)</sup> 여러 장의 총살 장면을 재구성했다. 작은 사이즈에 고아슈로 그려진 <바리케이드>에서 첫 눈에 시민군을 향해 저격하는 총살대원들은 이전에 그린 <막시밀리안 황제의 처형>에 나타난 멕시코 총살대원과 유사하게 그려졌다. 당시 정부군의 총에 맞아 땅에 쓰러져 누워있는 시민들을 그린 그의 또 다른 그림 <병사의 죽음> 역시 그가 스페인 여행 도중 투우 경기장에서 피를 흘리며 장렬하게 죽은 투우사를 보고 그린 <투우사의 죽음>과 유사하게 나타난다.

이러한 장면에서 마네의 정치적 입장은 정부군의 과도한 진압과 무자비한 총살에 분명히 부정적인 태도를 가짐에도 불구하고 다소 모호한 입장을 가진다. 오히려 그는 역사의 증인으로서 오로지 사태를 관망하는 관찰자적인 태도로 일관하는데, <바리케이드>에서 무자비하게 학살하는 총살 장면과 <병사의 죽음>에서 피를 흘리며 땅에 누워있는 시민들의 주검은 사진으로 기록된 오늘날 현장 르포르타주와 같이 냉정하게 있는 그대로 그려져 있다. 이와 같이 마네는 특히 정치적인 사건을 주제로 그린 대부분의 역사그림에서 인간의 주검조차도 하나의 정물로 간주해 대상을 냉정하게 관찰했다.

---

10) 1871년 5월 마네는 가족을 교외 안전한 곳으로 보내고 쿠르베, 드가 등 동료들과 파리코뮌에 가담한다. 유혈기간인 1871년 5월 22일에서 5월 28일까지 피의 일주일을 견디고 난 후 파리에서 일어난 정부군의 시민군 색출과 즉결 재판을 통한 무자비한 학살을 목격한다. 이때 자신의 친구 귀스타브 쇼테이도 처형되는데 희생자는 2만에서 3만 명에 이른다고 한다.



### Ⅲ. 총살 장면의 기록과 사진

오늘날 사진의 역사를 이해하는 것들 중 잘못 생각하는 것이 있다. 그것은 19세기 사진발명 초기 사진의 완벽한 복제 능력만으로 언뜻 사진이 미술에 종속된 부차적인 존재로서 그림을 위한 참고자료 목적으로 발명되었고 이후 사진은 그림과의 경쟁 구도 속에서 발전되었다고 생각하는 것이다. 실제 1839년 사진발명 당시 사람들은 처음 다게레오타입을 보고 그 복제 능력에 감탄했다. 일부 화가들과 비평가들은 사진의 놀라운 전사 능력을 보고 “오늘부터 그림은 죽었다”라고 하면서 그림과 사진의 미묘한 갈등과 우려를 제기했다. 그들은 오로지 전통 그림의 예술적 가치에서 기계적인 복제의 저급함을 지적하면서 사진의 부정적인 측면을 언급했다.

그러나 사진이 역사적으로 그림의 종속적인 매체라는 선입견에 관해 위베르 다미슈(Hubert Damisch)는 전혀 다른 사실을 언급한다 : “근대의 사실을 형식들이 영화의 전례를 만들고 예고했다는 식으로 회화가 사진의 전례를 만들고 예고했다고 주장하는 통념은 거부되어야 한다. 사실 이러한 통념은 현재에 비추어 상상한 과거의 환상일 뿐이다.”<sup>11)</sup> 말하자면 사진은 재현의 영역에서 그림을 위한 보조적인 자료로 발명되어 그림의 리얼리즘 모델로 발전되었다는 것은 잘못된 편견이라는 것이다.

사진은 원래 예술을 위한 자료가 아닌 19세기 합리적인 사고에서 나온 실용적인 발명품 즉 석판화 원리를 이용하여 이미지 재생기술을 대중화하기 위해 니세포르 니엠프스(Nicéphore Niépce)에 의해 발명된 하나의 아이디어였다. 다시 말해 사진은 처음부터 이미지 복제와 전파를 목적으로 만들어진 것이지 결코 예술을 위한 재현 도구가 아니었다. 물론 사진은 발명 초기 다게르와 같은 화가들에 의해 예술적 참조로도 활용되었지만 대부분의 사진은 과학의 발전과 함께 합리적 사고가 지배한 기능적

11) 로잘린드 클라우스, 『사진 인덱스 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003, 15쪽.

활용에 그 목적이 있었다. 당시 사진의 기능적 활용 중 가장 대표적인 두 분야는 한편으로 천문학, 지리학, 생리학, 물리학, 관상학, 인류학, 의학 등의 과학적인 영역이었고, 또 한편으로 문화유산과 역사적 사건이나 기념비적인 장소를 아카이브 형태로 기록하는 문화적인 영역이었다.

특히 도시 재정비를 위해 철거되는 오래된 건물과 사라지는 풍속을 체계적으로 보존하거나 전쟁이나 혁명과 같은 역사적 사건을 기록하기 위해 사진을 활용하는 것은 당시 사람들에게 새로운 시대를 예견하는 중요한 것이었다. 이후 문화유산과 역사적 사건의 기록은 더 이상 화가의 손으로 직접 그리거나 탁본 형태로 복제하는 것이 아니라 점진적으로 사진 판에 나타나는 기계적인 기록 즉 사진 아카이브<sup>12)</sup>로 대체된다.

대표적으로 1850년대 프랑스 정부가 도시정비 사업에서 문화유산을 체계적으로 기록하기 위해 당시 르 그레, 네그르, 메스트랄, 르 세크 등의 전문 사진가들로 조직된 미시옹 헬리오그래픽(*la mission heliographique*)의 활동을 들 수 있다. 그들은 직접 전국 각 지역을 돌아다니며 성당, 수도원, 광장, 다리, 조각, 벽화 등의 전통 문화유산을 직접 사진으로 기록했다. 당시 그들은 사진을 예술이 아니라 처음으로 보존을 위한 기록 아카이브 즉 사라지는 문화유산을 사진으로 남기는 일종의 기계적인 탁본으로 인식했다.

19세기 사진발명 이후 전쟁이나 혁명, 민중 봉기, 반란군의 폭동, 공개 처형 등 역사적 사건을 사진으로 기록하는 것 역시 당시 사람들에게 익숙하지 않은 새로운 것이었다. 왜냐하면 당시 현장 르포르타주 개념은 존재하지 않았기 때문이다. 원래 전통적으로 역사적 사건은 사건이 일어난 후 당대의 프로파간다 통치나 집단 교육의 목적으로 궁정화가의 손에 의해 내용이 재구성되어 연속 삽화나 거대한 역사그림으로 기록해 왔다.

그러나 사진발명 이후 역사적 사건을 기록할 목적으로 사진을 활용하게 되는데 이러한 아카이브 사진의 첫 사례가 있다. 그것은 다케레오타

---

12) 사진으로 자료를 기록하고 보관한다는 의미로 언급된 말이다.

입이 초상사진의 붐으로 유럽의 대도시에서 널리 보편화되는 1840년대 말 프랑스에서 일어난 역사적 사건들 특히 1848년 6월 혁명에서 시민군들이 쳐 놓은 바리케이트를 기록한 사진들<sup>13)</sup>이다. 1848년 6월에 일어난 민중 봉기는 유럽 사회주의 역사에서 1871년 파리코뮌을 거쳐 1917년 러시아 볼셰비키 혁명으로 가는 중요한 분기점이 된다. 1848년 2월 혁명으로 루이 필립이 퇴위하고 제 2공화국이 수립하였으나 여전히 노동자 계급을 중심으로 일어난 민중들의 봉기는 더욱 더 폭력적인 양상을 띠고 있었다. 6월 25일부터 사흘 동안 파리 시내에서 시민군들이 바리케이트를 치고 벌어진 전투에서 시민군을 포위한 정부군의 승리로 끝난다. 그러나 정부군의 무차별 포격과 학살로 거의 삼천 명의 사망자와 만 이천 명의 포로가 나왔다.

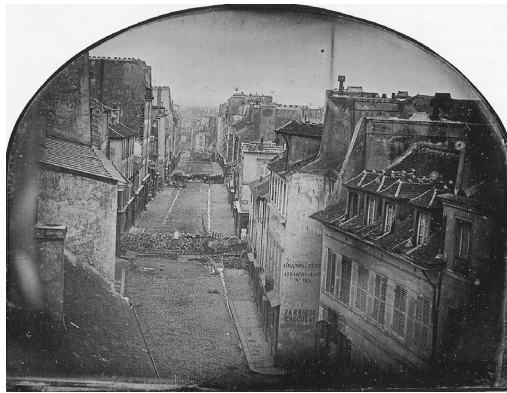
당시 일부 전문 사진가들은 이러한 비극을 사진으로 기록하였는데 지금까지 남아있는 사진들 중 시민군의 바리케이트를 촬영한 이폴리트 바이야(Hyppolyte Bayard)의 사진과 티보(M. Thibault)의 다게레오타입이 대표적이다. 초창기 사진 발명자들 중 한 사람인 바이야는 1840년 후반부터 정부의 재건축 사업으로 파리 북쪽 몽마르트르 언덕 위 풍차와 사라지는 다양한 풍물들을 기록하였으며 이후 1848년의 역사적 사건을 기록할 목적으로 시민군이 만든 바리케이트를 촬영하였다. 그러나 그가 촬영한 바리케이트 사진은 언제나 선명하게 나오는 다게레오타입과는 달

---

13) 1848년 6월 시민 봉기를 촬영한 사진은 의심할 바 없이 최초의 다큐멘터리 사진으로 볼 수 있다. 그러나 엄밀히 말해 사진의 역사에서 최초의 다큐멘터를 언급할 때 다소 모호한 부분이 있다. 즉 타 지역의 사건을 사진으로 기록하는 르포르타주 개념에서 볼 때, 놀랍게도 1839년 사진발명 이후 불과 4몇 년 후인 1843년 중국에서 프랑스인 줄 이티에(Jules Itier)가 촬영한 다게레오타입을 들 수 있다. 그러나 이 사진은 잡지에 실리지 않아 단순히 첫 르포르타주의 시도로 간주된다. 그러나 멀리 타지에서 일어난 사건이 잡지에 실리는 최초 르포르타주 사진은 1850년대 중반 로저 펜톤의 크림 전쟁 사진에서부터다. 그리고 1893년이 되어서야 잡지 『일루스트라시옹』에서 사진이 표지에서 직접 삽화로 나타나고, 또한 사진과 주석이 조합되어 특정 사건을 재구성하면서 스스로 비평하는 오늘날 포토저널리즘은 사실상 20세기 라이카 소형카메라의 출현 이후의 일이다.

리 자신이 발명한 포지티브 종이사진(papier positif)<sup>14)</sup>의 기술적인 문제(지나치게 긴 노출과 비네팅 현상)로 멀리 보이는 바리케이트와 그 주위에 운집해 있는 사람들이 흐리게 나타난다.

그러나 1848년 6월 역사적 사건 현장을 선명하고 생생히 기록한 사진은 티보의 다게레오타입들이었다.<sup>15)</sup> 모두 석 장으로 구성된 사진들<sup>16)</sup>은 파리 텡플 포부르그 거리 양쪽으로 바리케이트로 방어 진지를 구축한 시민군과 이 바리케이트를 포위한 정부군 사이의 실제 전투 상황을 두 가지 유형 즉 정부군의 발포 직전의 긴장된 텡 빈 거리[그림 8]와 정부군의 발포 직후 혼탁한 상황[그림 9]을 같은 장소에서 서로 대조적으로 보여준다. 특히 발포 직후 촬영된 바리케이트 상황은 놀랍게도 발포된 뿌연 연기와 함께 거의 순간포착에 가까운 정도로 생생하게 기록되어 있다.



[그림 8] 티보, <공격 전 텡플 포부르그 거리의 바리케이트>, 1848년

14) 종이 음화로부터 종이 양화로의 직접적인 인화가 필요한 칼로타입과는 달리 처음부터 바로 종이 양화가 나타나는 사진술이다.

15) 티보에 관련된 내용 참조 : cf. *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*, Paris, Edition de la Réunion des Musée Nationaux, 2003, pp.271-274.

16) 오늘날 카르나발레 박물관과 오르세 박물관에 소장되어 있는 티보의 다게레오타입들 중 2장의 사진은 발포전의 사진이고 나머지 1장은 발포 후의 사진이다. 이 세 사진은 1989년 카르나발레 박물관에서 사진 150주년을 기념하여 처음으로 모두 전시되었다.



[그림 9] 티보, 〈공격 후 텅플 포부르그 거리의 바리케이트〉, 1848년

우선 발포 직전의 사진은 티보가 1848년 6월 25일 아침 7시 30분에 촬영한 것으로 사건이 일어난 지 13일 후인 1848년 7월 8일 주간지 『일루스트라시옹』에 「1848년 혁명을 보여주는 날」이란 제목으로 실린 동판의 원본 사진이다. 그런데 이 사진에는 앞제의 텅 빈 파리 거리처럼 거리 안 바리케이트만 보일 뿐 일촉즉발의 긴장감을 보여준다. 왜냐하면 당시 『일루스트라시옹』의 주석에 따르면 정부군은 모든 사람들에게 각자 집에서 머물도록 하고 발포된 폭음과 화염으로 창문이 열리지 않도록 상점과 모든 문을 닫도록 명령했기 때문이다. 그러나 다음 날 1848년 6월 26일 아침 라모리시에르 장군의 군대는 이 지역 바리케이트를 향해 무차별 공격했다. 이후 정부군은 사람들을 집 밖으로 나올 수 있도록 했다.<sup>17)</sup> 1848년 6월 26일 아침에 촬영된 발포 후 사진은 발포 전 사진과 같은 장소 같은 구도를 가지지만 이미 시민군은 진압되고 그들이 구축해 놓은 바리케이트는 반쯤 무너졌고 사람들이 거리와 인도 여기 저기 모여 있는 상황을 보여준다.

17) *Le Daguerreotype français. Un objet photographique, op. cit., p.273.*

오늘날 학자들은 티보가 만든 석 장의 연속 다게레오타입에 관해 특별한 관심을 가진다. 그 이유는 이 사진들이 오늘날 포토저널리즘의 형식과 같이 “처음으로 역사적 사건이 잡지를 통해 재생되었다는 것”<sup>18)</sup>과 단순히 두 장의 사진으로 병치된 상황이 긴 텍스트를 동반하는 사건의 구체적인 설명보다 더 강한 설득력을 가진다는 사실 때문이다. 그럼에도 불구하고 지금까지 티보의 다게레오타입에 어떠한 정보도 설명도 찾을 수 없고 게다가 당시 사진을 실은 『일루스트라시옹』마저도 티보의 사진에 관해 어떠한 말도 하지 않았다. 과연 촬영 장소가 티보가 실제 살았던 곳인가? 현재까지 남아있는 다게레오타입은 석 점이지만 그는 실제로 이보다 더 많이 찍을까? 등 연구자들은 이 사진들에 관한 연구를 아직도 중이다.

19세기 전쟁 르포르타주는 엄밀히 말해 콜로디온 유리판 시대 즉 1850년부터 가능하게 되는데, 특히 습성 콜로디온 유리판으로 일부 전문 사진가들은 전쟁에 관계되는 자료들을 촬영할 수 있게 되었다. 1850년대 유럽의 도시에서 초상사진의 대중화를 가능하게 한 콜로디온 습판은 당시 가장 빠른 노출속도로 가장 선명한 이미지를 보장했다.

그럼에도 불구하고 당시 전쟁의 상황이나 역사적 사건을 현장에서 사진으로 기록하는 것은 근본적으로 불가능한 일이었다. 왜냐하면 오늘날 현장에서 사건을 순간 포착하는 르포르타주와는 달리 우선 이동을 어렵게 하는 무거운 장비와 전 과정을 현장에서 촬영자 자신이 직접 실행해야 하는 복잡한 사진술 때문이었다. 당시 사진은 일반적으로 3-20초의 긴 노출속도를 요구하는 콜로디온 기술의 한계에서 오로지 움직이지 않는 대상만 기록할 수 있었고, 정부로부터 공식적으로 파견된 전속 사진가라 할지라도 현장에서 일어난 생생한 사건을 순간적으로 기록할 수 없었다. 그래서 당시 종군 사진가는 포탄이 떨어지는 전장보다 후방에서 전쟁을 암시하는 상황이나 흔적을 촬영해야 했다.

---

18) *Ibid.*

이러한 사실은 1850년대 초 유럽에서 나폴레옹 전쟁 이후 처음으로 일어난 크림전쟁 그리고 10년 후 미국에서 일어난 남북전쟁에서 잘 나타난다. 영국 정부에서 파견된 종군 사진가들 특히 대영 박물관 공식 사진가였던 로저 펜톤(Roger Fenton)이 촬영한 사진들은 당시 르포르타주의 열악한 상황을 가장 잘 보여준다. 1855년 크림전쟁이 발발하자 맨체스터 출판사의 지원을 받은 펜톤은 2명의 조수와 함께 5대의 카메라와 700장의 유리판 그리고 모든 장비를 실은 암실 마차를 가지고 바락크라바 항구에 도착했다. 이후 영국군이 주둔한 흑해 강가 세바스토폴에 4개월 동안 머물면서 당시 무더운 여름 전염병까지 걸려 여러 번의 죽을 고비를 넘기면서 결국 약 360장의 사진을 찍었다. 그런데 그의 사진들은 전장의 실제 격전지 상황이 아니라 전쟁물자가 도착하는 항구나 후방 진지에서 쉬고 있는 병사들의 모습과 포격이 끝난 후 전사한 병사들과 포탄 잔해들만 널려있는 참혹한 들판만 보여주었다.

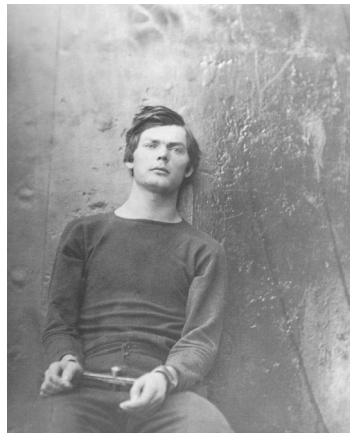
1861년에 시작된 미국 남북전쟁 현장을 촬영한 사진 역시 로저 펜톤이 촬영한 사진과 크게 다르지 않았다. 당시 사진술은 유럽과는 달리 미국의 서부개척 기간 동안 널리 보급된 다게레오타입(이후 페로타입으로 진화한다)과 상대적으로 노출이 빠른 습성 콜로디온 유리판 사진술이 지배하였지만 종군 사진가들이 전장의 최전선에서 결정적 순간을 포착하는 것은 불가능했다. 그래서 기록된 현장 사진들은 대부분 캠프에서 작전 회의를 하고 있는 장면이나 후방 캠프에서 쉬고 있는 상황과 군인들의 초상사진들이 대부분이었다.

예컨대 뉴욕의 유명 초상사진가였던 마테우 브레디(Mathew Brady)가 이끈 종군 사진단<sup>19)</sup>은 북군 정치인들과의 친밀한 관계 덕분에 트럭에 장비를 싣고 1861년 볼런의 첫 전투에 참가할 수 있었다. 그러나 이후

19) 브레디 사진단은 예전에 뉴욕 브레디 상업 스튜디오에서 그와 같이 일했던 알렉산드르 가드너, 티모시 오스리번, 조르주 쿡 등 약 20명의 사진가들로 구성된다. 그들이 가지고 간 장비는 40x50cm, 20x25cm 카메라와 스테레오타입 카메라였다.

그들이 촬영한 것들은 실질적인 전투 장면이 아니라 야영지, 캠프, 다리, 마차 등 부수적인 것들이고 게다가 여전히 긴 노출로 인해 촬영된 인물은 경직되어 있고 이미지는 언제나 흐리게 나왔다.<sup>20)</sup>

그런데 예외적으로 남북전쟁 기간 중 일어난 사형수들의 처형 장면이 기록된 사진들이 있다. 그것들은 1865년 4월 10일 저녁 포드 극장 대통령 관저에서 일어난 아브람 링컨 대통령 암살 사건에 연루된 4명의 음모자들을 처형하는 사진들이다. 이 사진들은 당시 브레디 사진단 소속의 종군사진가 알렉산더 가드너(Alexander Gardner)가 촬영한 7장의 연속 시퀀스로 습성 콜로디온 유리판으로부터 알부민 인화된 것들이다. 원래 가드너는 북군 총 지휘관들의 초상사진 특히 1865년 4월 10일 아포마톡스에서 남군이 항복할 즈음에 가드너는 링컨의 마지막 초상을 찍었다. 그는 암살 사건 후 링컨의 장례식 유품을 촬영하고 또한 사형 선고 받은 4명의 음모자들[그림 10]을 수갑을 차고 군사 재판을 기다리는 감옥에서 촬영했다.

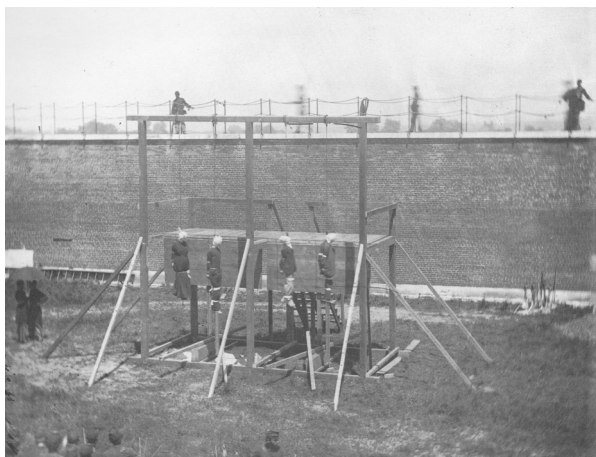


[그림 10] 알렉산더 가드너, 〈르위스 페인, 수갑 찬 가담자〉, 1865년

---

20) Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la Photographie*, Paris, Edition Abbeville, 1992, p.185.





[그림 11] 알렉산더 가드너, 〈음모자들의 교수형〉, 6번 사진, 1865년

음모자들의 사형 집행은 1865년 7월 7일 아스널 감옥 뜰에서 교수형으로 이루어졌다. 일반적으로 전쟁 중 군인들의 사형 집행과 심지어 민간인 사형 집행도 거의 대부분 총살형임을 고려해 볼 때, 남북전쟁 중 집행한 교수형은 다소 예외적인 경우로 이해된다. 가드너는 교수형이 집행되기 전 카메라를 교수대와 마주보는 건물의 지붕 밑 발코니에 설치했다. 그리고 그는 시퀀스 형식으로 사형 집행의 모든 과정을 보여주는 7장의 사진 시리즈[그림 11]를 만들었다. 각 사진들은 교수대 위에 일렬로 선 4명의 사형수들을 중심으로 거의 같은 구도와 비교적 일정한 시간차로 촬영되었다. 다만 맨 마지막 사진은 예외적으로 교수대 옆 시신을 넣을 관들과 바로 위 이 관들을 묻기 위해 땅을 미리 파 놓은 구덩이들을 보여준다.

7장의 연속 장면들은 오늘날 포토저널리즘 관점에서 볼 때 사형 집행의 드라마틱한 상황을 기록한 현장 르포르타주로 보이지만 단순히 기록을 위한 사진들이었다. 그러나 대중을 위한 르포르타주 개념이 없었던 당시 가드너의 사진들은 처음으로 사진으로 제작된 현장 르포르타주라

는 점에서 역사적 의미를 가진다. 왜냐하면 당시 신문이나 대중 잡지에서 정치적 사건이나 사회적 사건의 정보는 사건 후 데생 화가들이 그린 삽화가 담당했기 때문이다.<sup>21)</sup>

사실 링컨 암살 이후 시중에 유통된 주간지에는 사건에 관련된 극장 내부, 저격 장면, 장례식 행렬, 체포된 음모자들 등의 삽화들을 볼 수 있는데, 모두 사진이 아니라 데생 화가들이 직접 목판에 그린 것들이다. 이러한 삽화들은 물론 사진으로부터 그대로 전사된 것도 있겠지만 실제 현장의 사건을 그대로 전달하는 오늘날 포토저널리즘 개념과는 거리가 먼 것이었다. 그래서 가드너의 사진들은 대중잡지에 실릴 목적도 아니며 개인적 취향도 아닌 오로지 공식적인 아카이브로서 기록 목적만을 가진다. 그럼에도 불구하고 가드너의 사진들은 처음으로 연속 네러티브를 만든 정보 르포르타주로 20세기 포토저널리즘 형식을 미리 선행하고 있다.



[그림 12] 윌렌스테트, 〈의병 총살〉, 13번 사진, 1904년

21) 1860년대 텍스트와 함께 동반된 삽화는 대부분의 경우 데생 화가들이 목판(혹은 동판이나 강철판)에 직접 그린 것들이다. 사진제판의 역사에서 신문에 사진 이미지가 나타나는 망점 인쇄(similigravure)는 19세기 말 미국에서 시작된다.

역사적으로 가드너의 교수형 사진들과 유사한 총살집행 사진들이 있다. 그것은 1904년 한국에서 네덜란드인 뮐렌스테트(H.J. Muhlensteth)<sup>22)</sup>가 촬영한 13장의 총살집행 사진 시리즈<sup>23)</sup>다. 한국 철도부설권을 강제로 빼앗은 일본군은 경의선 철도부지 명분으로 의병들(김성삼, 리춘근, 안순서)의 땅을 몰수했다. 이에 격분한 의병들은 마포 근처에 있는 경의선 철도를 폭파하려고 했지만 곧 발각되었다. 그들은 곧 바로 체포되어 한 달 동안의 모진 고문 끝에 강제로 동원된 인근 주민들이 보는 가운데 총살되었다. 13석장의 사진들은 일본군이 철도 폭파범이라는 죄명으로 3명의 의병들을 십자가에 사지를 결박하여 잔인하게 총살하는 과정을 드러마틱하게 보여준다 : 황량한 들판 길을 따라 사형수들을 인력거에 태워 처형장으로 가는 긴 행렬, 처형장에 도착한 행렬, 처형을 준비하는 일본군, 멀리 십자가를 세우는 장면, 총살을 준비하는 총살대원들, 총살 후 지휘관들이 주검을 확인하는 장면[그림 12] 등의 연속 장면들은 시퀀스 방식으로 시간적 진행에 따라 나타난다.

그런데 사진들은 모두 멀리서 위험을 무릅쓰고 은밀히 촬영한 장면으로 외국인의 눈에 비친 일제의 만행을 폭로하려는 의도를 보여준다. “형장에서 처형되는 장면을 마치 비밀스런 현장을 몰래 훑쳐보는 것 같은 느낌을 주는 분위기가 오히려 구체적인 리얼리티를 우리에게 전달하고 있다.”<sup>24)</sup> 또한 후반부 총살 집행을 보여주는 7장의 사진에서 촬영자가 강제로 동원된 주민들을 의도적으로 배제하고 있는데, 이는 곧 “일제의 만행에 대한 거부의 몸짓이며, 은밀한 곳에서 비밀스럽게 부정한 짓을

22) 뮐렌스테트는 1880년대 구한말 전신 기술자로 한국에 와서 20여 년간 전신선 가설공사 책임자로 있었다. 그러나 1905년 을사보호조약 이후 한국의 통신부설권은 일본으로 넘어갔고 이후 그는 조국 네덜란드로 돌아가지 못하고 1915년 사망해 양화진 외국인 묘지에 묻혔다.

23) 총살집행 장면을 찍은 13점의 사진 시리즈는 당시 뮐렌스테트가 중국과 한국에서 촬영한 100여 점의 다른 사진들과 함께 1986년 네덜란드 그의 손녀 집에서 발견되었다. 최인진, 『한국사진사』, 서울, 눈빛, 2000년, 456쪽.

24) 같은 책.

자행하고 있다는 사실의 폭로였다.”<sup>25)</sup> 이와 같이 촬영자는 앞서 보았던 가드너의 교수형 집행 사진과는 달리 역사적 사건을 비공식적으로 비밀스럽게 그리고 관찰자적인 관점에서 기록했다. 왜냐하면 그에게 중요한 것은 총살 처형의 순간이 아니라 일제의 만행을 고발하기 위한 오늘날 르포르타주와 같은 집행 과정이기 때문이다.

#### IV. 죽음의 기록과 순간포착

사진의 역사에서 소위 건판 음화(plaques sèches) 시대가 열리게 되는 1880년은 사진의 발명만큼이나 중요한 분기점으로 간주된다. 1880년 이후 점진적으로 보편화되는 젤라틴-취화는 건판<sup>26)</sup>은 1850년대 이후 거의 30년 동안 사진 프로세스를 지배해 온 콜로디온 유리판 사진술을 단숨에 뛰어넘게 된다. 젤라틴-취화는 건판은 초 이하의 노출속도로 순간포착을 가능하게 하면서 19세기 순간사진, 초고속 마이크로 순간사진, 연속 시퀀스, 크로노포토포그라피, 시네마토그래프를 거쳐 20세기 라이카 소형 카메라와 더불어 스냅사진 시대를 열게 하는 진정한 재현의 혁명이었다.

오늘날 엄청난 노출속도의 필름이나 디지털 센스에 익숙한 눈으로 볼 때, 우리가 “1880년대 초 개념적으로 ‘혁명’이라는 말로 표현하는 새로운 감광판, 즉 젤라틴-취화는 건판이 그 당시 얼마나 전통적인 사진 개

25) 같은 책.

26) 젤라틴-취화는 건판은 원래 영국의 리처드 매독스에 의해 1871년에 발명되었지만 이 프로세스를 실제 상용화하는데 큰 문제가 있었다. 매독스 자신도 발명 당시 노출속도의 문제를 해결하지 못한 채 미완성으로 남아 있었다. 그러나 일단 프로세스의 사용법이 공개되고 난 후 주위 많은 연구자들은 이 건판의 장점에 큰 관심을 가지고 연구에 매진했다. 그 결과 건성 사진판의 역사에서 오히려 다른 연구자들에 의해 1878년경 그 누구도 예견하지 못한 새로운 기술적 혁신을 이루게 되었다. 1880년대 초 새로 출시된 젤라틴-취화는 건판은 우선 당시 널리 사용되었던 유리판에 적용되었고 이후 점진적으로 유리판을 대신하는 필름에 적용되었다.

념을 전복시켰는지 상상한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다.”<sup>27)</sup> 왜냐하면 이 건판은 당시 다루기 힘든 콜로디온 유리판을 사용한 사진가들에게는 놀라움 그 자체였기 때문이다. 콜로디온 유리판은 까다로운 촬영 환경과 적어도 수초의 노출속도를 요구하기 때문에 촬영 성공률이 현저히 낮았다. 게다가 촬영자는 전 과정을 연속적으로 진행해야 하고 노출시간 역시 상황에 따라 오로지 촬영자의 감각에 의지해 촬영해야 했다. 이러한 상황에서 초 이하의 노출속도와 사진판을 미리 준비할 수 있는 젤라틴-취화는 건판의 출현은 사진의 진정한 혁명이었다.

사실상 20세기 포토저널리즘 태동은 초 이하의 순간포착이 가능하게 되는 1880년대 이후부터이다. 왜냐하면 오늘날 우리가 알고 있는 현장 르포르타주의 근본적인 조건이 순간포착이기 때문이다. 사진발명 초기 다게레오타입은 물론이고 1850년대 이후 대도시 초상사진을 지배한 콜로디온 습판은 일부 실험사진가들의 예외적인 경우도 있겠지만 대부분의 경우 순간 포착된 인상이나 의도적인 연출로만 가능한 뿐 실제 현장 사건을 순간적으로 포착하는 것은 극히 어려운 일이었다. 그러나 1880년을 지나면서 사진 아카이브에 대한 개념이 달라지는데 1880년 이전까지 현장 사건의 기록은 사건을 암시하는 흔적의 기록인 반면, 1880년 이후 사진은 현장에서 순간적으로 기록하는 오늘날 현장 르포르타주 형태로 나타난다.

결국 1880년대 젤라틴-실버 필름과 코닥(kodac)의 출현은 순간포착의 획기적인 발전으로 아마추어 군단의 등장과 함께 소위 스냅사진의 시대를 열게 한다. 예컨대 크로노포토프라피를 통해 1888년 에른스트 마크(Ernst Mach)가 만든 ‘발사된 총알의 순간포착’과 1895년 영국인 워싱턴(A.M. Worthinton)이 포착한 ‘우유 튀김 장면의 왕관’은 이미 기술적으로 오늘날 마이크로 순간포착 시대를 예견하고 있었다. 이때부터 모든 역사적 사건의 재현은 더 이상 화가의 손이 아니라 카메라의 순간포착으

---

27) *La révolution de la photographie instantanée 1880-1890*, BNF, Paris, 1996, p.4.

로 기록되고 점진적으로 사진의 전유물이 된다.

그렇다고 1880년대 이후 모든 카메라가 순간포착이 가능한 것은 아니었다. 왜냐하면 순간포착은 과학적 목적으로 장치된 특수 카메라와 일반 뷰카메라와 코닥과 같은 소형 카메라에서 충분한 노출 조건이 갖추어져야 가능한 것이고, 게다가 비록 기술적으로 초 이하의 엄청난 노출이 가능하다고 할지라도 그것을 가능하게 하는 기계식 셔터와 축소된 사진판이 필요하기 때문이다. 그래서 아마추어 사진가들에게 실질적인 순간포착은 1880년 이후 점진적인 기술적 발전을 거쳐 1925년 경 오스카 바르낙이 35mm 영화 필름으로 만든 라이카 소형 카메라의 출현하면서부터 가능하게 된다.



[그림 13] 로버트 카파, <공화군 병사의 죽음>, 1936년

이때부터 총살 장면의 기록에서 희생자가 총탄에 의해 쓰러지는 순간 포착이 가능하게 된다. 가장 대표적인 예는 20세기 포토저널리즘의 상징적인 아이콘들 중 하나인 로버트 카파(Robert Capa)의 <공화군 병사의 죽음>[그림 13]이다. 여기서 중요한 것은 포토저널리즘의 이데올로기적인 장치로서 그리고 역사적 기록으로서 죽음의 찰나와 그 순간포착이다.

헝가리 출신으로 미국 국적을 가진 카파는 1936년 스페인에서 내전이 발발하자 몇 주 만에 스페인으로 들어갔다. 파시즘에 반대하는 카파는 프랑코 장군이 이끄는 반동적 민족주의자에 맞서 싸우는 공화파 쪽에서 전투를 취재했는데, 이 사진은 그해 9월 코르도바 북부 전선 세로 무라 아노 전투에서 촬영된 장면이다. 장면은 스페인 내전에서 어느 공화파 병사가 이제 막 머리에 총탄을 맞고 쓰러지는 결정적 순간을 보여주는데 특히 순간포착의 가장 확실한 단서는 병사의 오른손에 쥐어 있던 소총이 손을 떠나는 찰나다. 이 순간은 응시자에게 인간의 죽음에 관해 그 어떤 시각적인 것보다 더 강렬한 인상을 주면서 사진의 역사에서 처음으로 순간포착으로 죽음을 재현하고 있다. 카파는 바로 이 사진으로 20세기 가장 위대한 종군 사진작가들 중 한 명이 되었다.

그러나 이 사진은 또한 포토저널리즘 사상 가장 많은 논란을 불러일으킨 사진으로 실제와 연출의 모호한 경계에서 서로 다른 주장들이 지금까지도 첨예하게 대립하고 있다. 한편으로 이 사진을 옹호하는 사람들은 특히 현재 카파의 모든 유작을 관리하고 있는 그의 동생 코르넬 카파와 전기 작가인 리처드 웰란 그리고 당시 카파의 지인들 중 일부는 두말할 필요 없이 바로 현장에서 순간적으로 포착한 완벽한 사실(fact)라고 단언하면서 이 사진에서 야기되는 의혹들을 일축했다. 특히 코르넬 카파는 형의 사진에 이견을 달 때마다 크게 분노했고, 리처드 웰란은 총을 맞고 쓰러지는 병사가 사진의 역사에서 가장 위대한 전쟁 사진이라고 평가했다. 또 다른 옹호자는 이 장면을 피카소의 게르니카에 견줄 수 있는 아 이콘이라고 언급했다. 게다가 그들은 보다 분명한 증거를 찾기 위해 장면에 나타난 정확한 촬영 장소와 죽은 병사의 신원을 찾아내면서 모든 것이 진실로 밝혀질 때까지 끝까지 방어할 것이라고 했다.

또 한편으로 이 사진은 1937년 9월 포토저널 『뷰 view』에 처음 게재될 때부터 많은 사람들로부터 연출되고 조작되었다는 의심을 사기도 했다. 그러나 카파는 1954년 인도차이나 전투에서 지뢰를 밟아 죽을 때까

지 이 장면에 대해 여러 번의 방송 인터뷰에서 일관되지 못한 모호한 증언을 했을 뿐 지금까지도 장면의 진실은 밝혀지지 않고 있다. 이후 적지 않은 사람들이 이 사진에 관해 문제를 제기했는데 보다 구체적으로 언급해보면 우선 촬영 순간에 위치한 카파의 지리적인 상황이다. 장면이 말해주듯이 촬영자는 망원렌즈를 사용하지 않는 한 이 병사와 결코 멀리 떨어질 수가 없다. 분명히 병사 바로 옆에 위치했는데 당시 소총을 들고 있지 않은 종군 사진가가 오늘날 드라마 촬영과 같이 실제 총알이 빗발치는 전장에서 어떻게 이 병사를 촬영하기 가장 좋은 곳에 위치할 수 있었을까하는 의문이다.

그러나 이후 1947년 그의 책 『카파의 손은 떨리고 있었다』 출판 후 가진 방송 인터뷰에서 그는 공화군 병사에 관해 이전의 상황과는 다른 사실을 언급했다. 카파는 촬영 순간 20여 명의 병사들과 함께 참호 밖이 아니라 안에 있었다고 했다 : “(병사들이 참호 밖으로 뛰어나가 진격하고 또 적의 포화로 살아남은 병사들이 다시 참호로 들어오는 일을 서너번쯤 반복한 후) 다시 5분 후에 그들이 “가자”라고 외쳤지만 결국 다시 적의 포화에 쓰러져졌습니다. (...) 나는 카메라를 머리 위로 치켜들다시피 한 채, 참호 위로 이동하는 병사들을 쳐다보지도 못한 채 셔터를 눌렀습니다.”<sup>28)</sup>

또 다른 의혹은 죽은 병사에 대한 카파의 침묵이다. 오랫동안 이 사진에는 죽은 공화군 병사에 대한 정보가 부재했다. 원래 카파는 자신이 촬영한 사진에 대하여 이름이나 구체적인 정보를 기입하지 않는다고 하지만 많은 사람들은 죽은 병사와 같은 부대에서 여러 날을 함께 보낸 카파가 왜 그의 이름을 몰랐는지 의문을 가진다. “병사가 죽었는데 왜 그의 신원을 파악하지 않았을까? 같은 부대원 중 누군가가 카파에게 병사의 신원을 알려줄 수 있지 않았을까?”<sup>29)</sup> 또한 이 사진은 그간 잡지, 신문,

28) 아렉스 커쇼, 『로버트 카파』, 윤미경 역, 강, 2002, 72쪽.

29) 같은 책, 68쪽.



방송을 통해 수없이 알려진 가장 유명한 다큐멘터리 사진들 중 하나임에도 불구하고 왜 이 병사의 친척들이 60년 동안이나 그를 알아보지 못했을까? 이 병사의 신원은 1990년대가 되어서야 페데리코 보렐로 밝혀진다.

죽은 병사에 대한 침묵 외에 이 사진에 대한 의혹을 더욱 짙게 하는 것은 다양한 상황으로 유추해 볼 수 있는 연출 가능성이다. 특히 카파가 죽고 난 다음해인 1975년에 출간된 필립 나이트리의 『첫 번째 부상자』에서 저자는 스페인 내전 당시 데일리 익스프레스 특파원으로 파견된 겔러거 기자의 폭로를 언급한다 : “카파와 같은 호텔 방을 사용한 겔러거 기자는 카파가 병사들의 활동이 없어 사진 촬영이 어렵다고 불평했을 때 공화파 장교 한 사람이 전투 장면을 연출하도록 지시했고 이 사진은 그렇게 만들어진 연출이라고 주장했다.”<sup>30)</sup> 특히 언덕을 내려오던 사람이 총을 맞았는데 지나치게 뒤로 젖혀진 상체, 전장에서 너무도 깨끗한 흰 셔츠, 전혀 흔적 없는 머리의 총상 등은 실제 장면이 아니라 연출을 생각하게 하는 충분한 이유가 된다는 것이다.

그러나 아직까지도 이 사진은 연출이라는 확실한 증거 없이 의혹만 있을 뿐이다. 그럼에도 불구하고 이 사진은 사진의 진위 여부를 떠나 “궁극적으로 카파의 정치적 편견과 이상주의의 기록이며 (...) 이 이미지가 주장하는 바는 전쟁에서의 죽음은 영웅적이고 비극적이라는 것, 개인은 중요하며 따라서 그의 죽음도 중요하다는 것이다.”<sup>31)</sup> 결국 소총이 손에서 떨어지면서 공화군 병사가 쓰러지는 극적인 사진은 포토저널리즘의 영역에서 그것이 사실이든 연출이든 보는 사람들에게 적어도 전쟁의 모든 부조리와 모순을 그대로 보여주는 상징적인 단면이다. 이와 동시에 사진의 절대적 신빙성(ça a été)에 편승하여 나타난 결정적 순간은 수잔

---

30) 같은 책, 73쪽.

31) 캐롤라인 브라더스, 『전쟁과 사진』, 루트릿지, 1977, 아렉스 키쇼, 같은 책, 79쪽에서 재인용

손택(Susan Sontag)이 자신의 저서인 『사진에 관하여 On photography』에서 1970년대 집단 사회의 획일화된 이데올로기를 통해 언제든지 왜곡될 수 있는 포토저널리즘의 특종 신화를 경고하였듯이 이데올로기의 조작에 대해 사진의 위험성을 알리는 첫 경종이 된다.

그러나 총살되는 순간의 기록이 실제와 연출의 이분법적인 논쟁만 야기하는 것은 아니다. 단 한 장의 사진이 우연히 포착된 경우라도 예견치 못한 사회적 파장을 몰고 오기도 하는데, 특히 총살되는 순간의 장면은 단순한 드라마를 넘어 응시자로 하여금 극단적인 긴장을 야기하면서 예견치 못한 메시지를 준다. 이데올로기 영역에서 포토저널리즘의 포토-쇼크(pohoto-choc)는 대부분의 경우 순간포착으로 장면의 함축적인 의미(코드)를 무효화시키다. 이럴 경우 사진의 유일한 정보는 장면 그 자체의 코드이며 거기서 작동자의 개인적인 의도나 관객의 주관적인 해석은 사라진다. 그러나 바로 여기에 오히려 이데올로기적인 장치로서 실재의 변형(transformation du réel)<sup>32)</sup>과 조작이 자리하고 있다.



[그림 14] 에디 아담스, 〈즉결 처형〉, 1968년

32) 필립 뒤바의 사진적 행위에서 사진 이미지는 도상, 상징, 지표의 세 분류로 유형화되는데, 현실의 변형은 사진이 해석학적인 코드로 작용하는 상징-이미지를 말한다. cf. 필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률 역, 사진마실, 2005년,

이러한 경우를 설명하는 가장 좋은 예들 중 하나는 1968년 베트남 전쟁 종군 기자인 에디 아담스(Eddie Adams)의 <즉결 처형>[그림 14]을 들 수 있다. 사진이 보여주는 순간포착은 실제와 연출의 진위 문제보다는 우연히 포착한 장면으로부터 예견치 못한 엄청난 파장으로 집단 이데올로기, 즉 선악의 이분법적인 개념을 바꾸게 된다. 이듬해 이 사진으로 풀리처상을 받게 된 아담스는 수상 후 당시의 긴박한 상황을 구체적으로 회상했다 : 1968년 2월 그는 당시 거리에 나와 있었는데 우연히 멀리서 소란스러운 사태가 발생한 것을 목격하고 그 곳으로 발길을 옮겼다. 그곳에 도착하자마자 그는 어느 민간인의 양쪽 팔을 잡고 압송해 오는 베트남 군인들을 보았고 곧 우두머리로 보이는 제복 차림의 남자 앞에서 즉결 처형이 시작되는 것을 목격한다. 제복을 입은 남자는 즉석에서 권총을 뽑아 잡혀온 남자의 관자놀이에 천천히 총을 겨누기 시작했다.

이때 아담스는 반사적으로 총이 머리로 올라감과 동시에 카메라를 위로 올렸는데 이후 그는 총소리와 함께 정신을 잃었다. 사건은 카메라로부터 불과 2미터 앞에서 일어났고 셔터는 총소리와 거의 동시에 작동했다. 거의 순식간에 일어난 사건이었기 때문에 그는 1미터 높이로 치솟은 피를 보았을 뿐, 실제 죽는 장면은 보지 못했고 이후 자신의 발밑에 쓰러져 있는 피해자를 보았다. 또한 총알이 나가기 직전의 장면이 카메라에 우연히 기록(1/500 초)되었다는 사실도 한참 후에 알게 되었다.<sup>33)</sup>

그런데 얼마 후 포토저널에 특종으로 실리게 된 이 장면은 독자들에게 예외적으로 두 가지의 정서적인 충격을 준다. 하나는 순간적인 상황이 만드는 극단적인 긴장감이고, 다른 하나는 이분법적인 이데올로기의 모순이다. 우선 거리에서 사복 베트콩을 체포하여 그 자리에서 총살하는 일촉즉발의 상황은 응시자에게 더 이상 말로 설명할 수 없는 최고조의 긴장감을 안긴다. 왜냐하면 이 순간포착은 사건 그 자체로서 순간이 아니라 각자의 상상 속에 엄청난 사건이 전개될 바로 직전의 찰나이며, 또

33) 헬 부엘, 『풀리처상 사진』, 박우정 역, 현암사, 2011, 80쪽.

한 여기서 응시자가 체감하는 긴장은 그 어떤 물리적인 행위나 시각적인 충격보다도 더 강한 위력을 지니기 때문이다. 게다가 장면이 구성하고 있는 일련의 내러티브적인 요소들, 예컨대 조준하는 가해자의 긴 팔과 피해자의 관자놀이 그리고 이러한 상황을 직감한 피해자의 일그러진 얼굴은 장면의 긴장감을 더욱 드라마틱하게 만든다.

이 사진이 주는 또 다른 충격은 당시 지배하던 흑백 논리의 반전이다. 이 장면이 저널을 통해 세상에 공개된 후 대중의 여론은 전혀 예상하지 못한 방향으로 형성되어 당시 미국이 인도차이나 반도에서 벌인 이데올로기 전쟁에 대해 근본적인 의문을 던지게 되었다. 물론 이 사진은 촬영 순간 촬영자의 조작도 연출도 없었다. 그러나 촬영 직후 장면은 시대의 이데올로기 장치로서 서로 상반된 측면, 즉 공산주의에 대한 정의 실현과 반 인본주의 사이의 모순과 딜레마를 보여준다.

게다가 시대를 지배했던 냉전 이데올로기, 즉 선과 악의 이분법적인 대치는 정당성을 부여하려는 가해자와 죽음을 피할 수 없게 된 피해자가 하나의 장면에 병치된 화면 구성에서도 잘 나타난다. 그러나 이 두 부류의 인물을 구별하는 흑백 논리는 모호하다. 거리에서 체포된 희생자는 군인이 아니라 프랑스 유학까지 갔다 온 엘리트로 4명의 아이를 둔 가장이었다. 그가 체포된 이유는 베트남의 사복 스파이로서 그 전날 경찰(가해자의 친구)과 그의 아내 그리고 6명의 아이들을 칼로 살해한 용의자였기 때문이다. 그러나 그때까지 그 진위를 파악해 줄 물적 증거가 없었음에도 불구하고 그는 어떠한 절차도 없이 그 자리에서 즉결 처형되었다. 이후 피해자의 부인이 남편의 죽음을 통보받은 것은 수 일이 지난 후였고, 오늘날 그의 아들은 국가를 위해 희생된 아버지가 자랑스럽다고 말한다.

또한 그 자리에서 직접 용의자를 처형한 가해자는 남베트남 출신 누엔론으로 범인을 잡기 위해 그 지역을 수색하던 경찰서장이었다. 그러나 그 어떠한 이유로도 즉결 처형이 공산주의에 대한 정의 실현이라고 말할

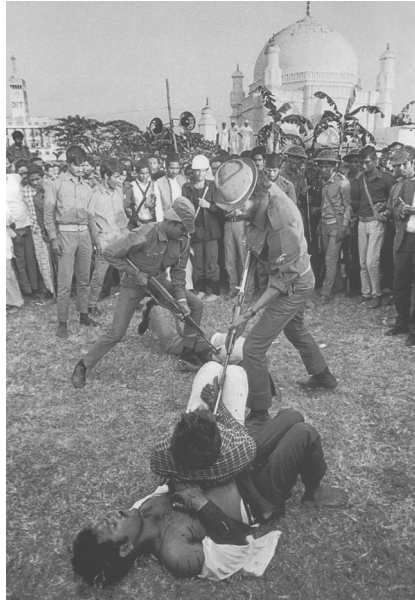
수 없을 것이다. 그는 이후 사고로 다리 한 쪽을 잃었고, 종전 후 미국으로 망명하여 뉴욕 근처에서 피자집을 운영하다가 1990년대에 암으로 죽었다. 결과적으로 여기서는 피해자뿐만 아니라 가해자 모두 냉전 이데올로기의 희생자이고, 집단 이데올로기가 만든 가해자의 정당성은 사라진다. 결국 이 장면의 순간포착은 1970년대 인도차이나 전쟁 전체를 통해 남쪽은 선이고 북쪽은 악이라는 이분법적인 논리에서 벗어나게 하는 결정적인 계기가 된다. 이와 같은 이분법적인 사고는 당시 냉전 이데올로기의 모순임과 동시에 1973년 후잉 콩 닉 우트(Huynh Cong Nick Ut)의 <트랑 방 소녀>와 함께 반 인본주의의 상징으로서 베트남 반전 운동의 기폭제가 된다.

## V. 총살 장면과 선정성

포토저널리즘 영역에서 카메라는 무차별한 정보 공개와 그 선정성으로 인해 도덕적이고 윤리적인 문제를 일으키기도 한다. 포토저널리즘에서 우연히 포착된 특종이라 할지라도 잔혹하게 죽은 군인의 주검, 훼손된 시신, 화염에 불탄 시체, 기아로 죽은 아이들 등은 물론이고 오염하는 사진, 나체 사진, 고문하는 장면, 성기 노출 등 지나치게 선정적일 장면이 대중매체에 의한 무작위 유포될 경우 예상치 못한 사회적 비난을 받을 수 있다. 또한 차마 눈 뜨고 볼 수 없는 참사 직전이나 그 찰나의 순간포착의 경우에도 사회적 큰 파장을 불러 올 수 있다.

물론 포토저널리즘의 공리주의 입장에서 포토저널에 실린 소위 특종이라는 결정적 순간은 절대 다수의 행복을 위해 사진의 경각심을 일깨우고 진실을 위한 정확한 정보를 제공해 준다는 사실에서 긍정적이다. 또한 이러한 장면을 게재하는 사진 편집자의 결정 역시 정당하다. 그러나 아무리 절대 다수의 행복을 위한 것이라고 하더라도 예컨대 군중들이 지켜보는 가운데 사람을 총 칼로 죽이는 잔인한 장면이나 특히 재판도 없

이 무자비하게 총살하는 장면 역시 그 선정성으로 인해 도덕적이고 윤리적인 틀에서 결코 자유로울 수 없다.



[그림 15] 호르스트 파스와 미셸 로랑, <데카 경마장의 처형>, 1971년

특종 사진이라 할지라도 공개된 장면이 지나치게 잔혹하여 오늘날까지도 윤리적인 문제를 야기하는 사진들이 있다. 대표적으로 1971년 방글라데시 호르스트 파스(Horst Faas)와 미셸 로랑(Michel Laurent)이 촬영한 <데카 경마장의 처형>[그림 15]을 들 수 있는데, 사진은 군중들이 보는 가운데 군인들이 포로로 끌려온 세 사람을 총검으로 죽이는 잔인한 장면을 보여준다. 1971년 당시 서파키스탄의 연방정부는 방글라데시라는 이름으로 독립하려는 동파키스탄을 무자비하게 탄압하여 극심한 폭력사태가 발생하였다. 이로 인해 거의 100만 명 가까운 사람들이 목숨을 잃었고 수많은 사람들이 인도로 도망쳤다. 그러나 인도가 동파키스탄 계

릴라를 도우면서 상황은 반전되어 12월 17일 서파키스탄은 지역 해방군 게릴라들에게 항복했다. 이 과정에서 방글라데시 수도인 데카에는 무자비한 보복 살육이 일어났다.

이 소식을 듣고 다음 날인 12월 18일 데카에 도착한 종군 사진가 파스와 로랑은 방글라데시 해방군들이 서파키스탄 민병대원들을 포로로 잡아와 여기저기에서 무자비하게 살육하는 현장을 군중들과 함께 목격했다. 군중 속에 있던 그들은 처음 해방군들이 담배 불로 포로들의 몸을 지저 고문을 시작할 때 고문을 멈추라고 두 번이나 요청했지만 고문은 계속되었다. 오히려 성난 군중들이 그들을 공격할 것 같은 위험한 상황이었다. 해방군들은 총검이 꽂힌 긴 소총을 들고 총검으로 포로들을 무자비하게 찔러 피투성이로 만들었고 이러한 고문은 숨이 끊어지기까지 거의 한 시간동안 계속되었다. 이 광란의 고문을 지켜보고 있던 군중들은 환호하면서 오히려 포로들을 죽을 때까지 발로 짓밟았다. 신변의 위협을 느끼면서 이 장면을 여러 번 촬영한 파스와 로랑은 어렵게 필름을 반출하여 런던으로 보냈고 곧 이 장면들 중 한 장이 특종으로 전 세계 신문에 실렸다.

그런데 정의를 외쳐야 할 사진기자들이 고문 현장에서 아무런 조치도 없이 구경만 하고 있었다는 이유로 일부 비평가들은 그들에게 인본주의적 의무를 저버렸다고 비난했다. 이후 파스는 1971년 동료인 로랑(그 후 3년 뒤 캄보디아에서 취재 도중 목숨을 잃었다)과 당시 무기력한 목격자로서 그들이 감내해야 했던 인본주의적 스트레스를 언급했다. 그들은 이러한 잔혹한 현장에서 수동적일 수밖에 없었던 상황을 설명했음에도 불구하고, 그들의 사진에 따라다니는 윤리적인 논쟁을 쉽게 떨쳐버릴 수 없었다. 이와 같이 종군 사진가의 인본주의적 의무에 관한 논쟁은 아직도 진행 중이다.

전쟁 중 명령에 의해 포로와 민간인들을 무자비하게 총살하는 장면 역시 인본주의적 시선과 그 선정성으로부터 자유롭지 못하다. 독일의 나치

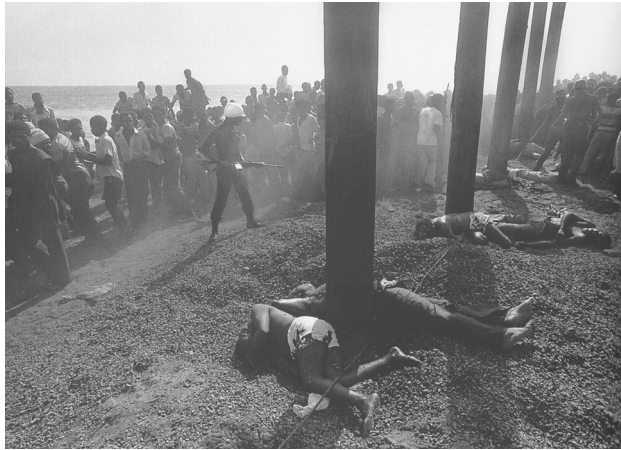
와 일본 제국주의의 만행으로 얼룩진 제 2차 세계 대전과 한국과 베트남에서 일어난 이데올로기 전쟁에서 군인이든 민간인이든 반 인류학적인 총살은 수없이 많이 집행되었다. 심지어 전쟁이 끝난 지 반 세기가 지났음에도 불구하고 아직까지도 공개되지 않은 많은 자료들 특히 사진으로 기록된 비공개 총살 장면들도 존재한다. 일반적으로 총살 장면의 역사적 기록에서 장면이 잔혹할수록 총살 집행자들의 엄격한 통제와 검열을 받아 폐기되거나 은폐된다. 또한 역사에 대한 대중의 알 권리 차원에서 과거 진실을 밝히는 기록사진이라 할지라도, 지나치게 선정적인 장면 특히 죽음의 순간을 보여주는 총살의 순간포착은 응시자 눈에 죽음 그 자체보다 더 선정적인 장면이 될 수 있다.

20세기 포토저널리즘에 나타난 잔혹한 총살 장면들 중 선정적인 문제를 야기하는 사진들로 1980년 래리 프라이스(Larry Price)가 촬영한 <해변에서의 죽음>[그림 16]과 1979년 자한기르 라즈미(Jahangir Razmi)의 <쿠르드 반군의 처형>[그림 17]을 들 수 있다. 전자의 사진은 1980년 4월 아프리카 라이베리아에서 쿠데타가 일어났는데 쿠데타 성공 후 계엄군이 해변에서 이전 톨버트 정부 관리 13명을 9개의 큰 말뚝에 묶어 공개 처형하는 장면이다. 원래 프라이스는 쿠데타 성공 후 혁명이 선교사들에게 미친 영향을 취재하는 임무로 라이베리아로 왔는데, 해변에서 총살 처형이 집행된다는 소식을 듣고 달려가 우연히 현장에서 잔혹한 장면을 촬영하게 되었다.

그런데 총살 집행은 거의 광란에 가까웠다. 총살대원들은 말뚝에 묶여 전혀 반항도 하지 않는 각료들을 총살한 후, 앞으로 나가 이번에는 자신들이 가지고 있던 자동 라이플총의 탄알이 다 떨어질 때까지 모래 위 쓰러진 시체 위에 또 한 번 난사했다. 놀랍게도 라이플총의 일제 사격이 울리는 순간 군중들은 오히려 기쁨에 넘쳐 거리의 축제와 같은 분위기로 고함을 지르고 노래를 부르고 게다가 쓰러진 시체 주위에서 춤까지 추었다. 광란의 연속에서 미국인 프라이스는 엄청난 공포를 경험했다. 그러



나 그는 대담하게 모든 장면을 촬영한 후 아슬아슬하게 공항 검색대를 통과하여 라이베리아를 떠났다.



[그림 16] 래리 프라이스, 〈해변에서의 죽음〉, 1980년



[그림 17] 자한기르 라즈미, 〈쿠르드 반군의 처형〉, 1979년

총살 장면의 선정성 문제는 자한기르 라미즈가 죽음을 무릅쓰고 촬영한 <쿠르드 반군의 처형>에서 더욱 잘 나타난다. 이 사진은 1979년 이란 내전의 참상을 그대로 보여주는 상징적인 것으로 이란의 호메이니 통치하에 소위 인종청소라는 명목으로 쿠르디스탄의 중심지인 투르산의 공항에서 쿠르드 반군을 처형하는 장면이다. 특히 총살 순간을 보여주는 장면은 20세기 포토저널리즘에 나타난 총살 장면들을 중 보기 드문 경우이다.

1979년 2월 이란 국왕이 폐위되고 서구의 악마로부터 이란 국민들을 보호한다는 명목으로 호메이니가 이란 혁명의 종교 지도자로 추대되자 이슬람 혁명군과 이에 저항하는 쿠르드 반군 사이의 내전이 시작되었다. 왜냐하면 시아파 지도자인 호메이니가 수니파인 쿠르드인들에게 시아파 방식을 따르라고 종용하였기 때문이다. 전통의상을 입고 오랫동안 험준한 산악지대에 흩어져 외부 세력과 대항하면서 강한 전투력을 키워온 쿠르드인들은 그들의 독립을 요구하며 강력하게 저항했다. 그러자 호메이니 이슬람 혁명정부는 이란의 소수집단 쿠르드인을 서방의 눈이 미치지 못한 외진 곳에서 참수형과 총살형으로 조직적으로 제거하기 시작했다.

이란 사난다지에서 쿠르드 반군들을 처형한다는 소식을 들은 테헤란 UPI 소속의 라즈미는 공식적으로 당국으로부터 촬영 허가를 받고 현장에 갔다. 1979년 3월 27일 정부의 총살 집행은 9명의 쿠르드인 반역자와 폐위된 국왕의 경찰관 2명을 처형하는 일이었는데, 재판에서 유죄 판결이 나자마자 집행되는 사실상 즉결 처형이었다. 특이하게도 이 장면은 9명의 처형자들 중 7명이 총알에 맞아 뒤로 넘어지는 순간과 나머지 2명은 총알이 나가기 바로 직전의 상황을 보여주고 있다. 그래서 촬영은 총살대의 총소리와 거의 동시에 이루어졌음을 알 수 있다.

그런데 장면이 보여주는 순간포착은 고야의 <1808년 5월 3일>(1814년)이나 마네의 <막시밀리안 황제 처형>(1872년)과 같이 흔히 역사그림에서 나오는 참혹한 총살 장면을 연상하게 한다. 특히 후자의 그림에서

총살대의 총에서 흰 연기를 내뿜으며 이제 막 처형된 막시밀리안 황제의 의연한 모습과 황제의 손을 잡고 쓰러지는 부하들의 모습은 먼지를 날리며 총탄에 뒤로 꼬꾸라지는 처형자들과 유사하게 나타난다. 이러한 총살의 생생한 순간포착은 과거 화가들의 상상에 의해 역사그림에 기록되었을 뿐 사실상 20세기 포토저널리즘에서 극히 드물게 나타난다. 왜냐하면 아무리 처형 장면이 합법적이라고 하더라도 인간의 죽음 그 자체를 생중계하는 사진의 잔혹함은 결코 윤리적인 틀을 비켜갈 수 없기 때문이다.

이 사진은 곧 바로 익명으로 테헤란 석간 『에텔라아트』에 실렸고 이후 오랫동안 엄청난 반향을 일으키며 당시 집권한 이슬람 사제들의 폭력과 억압의 상징이 되었다. 그러나 이 사진의 즉각적인 유포는 결과적으로 촬영자에게 영광은커녕 위험천만한 일이 되었다. 왜냐하면 이란 혁명 정부는 이 사진의 촬영자를 은밀히 수색하였고 실제 처형 당시 거기에 있었던 엉뚱한 사람이 처형되었기 때문이다. 이듬해 이 사진은 풀리처상을 수상하게 되는데 풀리처 위원회는 촬영한 기자가 쿠르드인과 같은 운명에 처하지 않도록 촬영자의 신원을 밝히지 않기로 결정했다. 그래서 이 사진은 처음으로 익명으로 풀리처상을 받는 특별한 사진이 되었다. 이후 이 사진의 촬영자로 자처하는 사람들이 여러 명 나타나기도 했지만 결국 2006년 촬영자의 이름이 테헤란 에텔라아트 신문사에서 일한 사진기자 자한기르 라즈미로 밝혀졌다. 결국 라즈미는 뒤늦게 2007년이 되어서야 1980년의 풀리처상을 받았다.

## VI. 결론

사형수를 죽이는 처형 장면은 원래 그림으로 재현되어 왔고 화가들은 사형수의 처형을 직접 목격한 증인을 통해 상상으로 재구성했다. 그러나 18세기 이후 근대 산업의 발전과 제국주의의 팽창으로 전쟁에서 소총이 보편화되면서 죄인의 처형은 교수형에서 총살형으로 바뀌게 된다. 그런데 참수형이나 교수형과는 달리 총살형은 특별히 사진과 밀접한 관계를 가진다. 그 이유는 19세기 과학의 발전과 산업혁명 그리고 대중매체의 발전과 함께 점진적으로 역사적 사건을 기록하는 방식이 데생 화가의 손에서 대량 이미지 복제가 가능한 사진으로 이동하기 때문이다. 총살 처형은 특히 역사적으로 나치정권, 스탈린 독재, 일본 제국주의, 공산주의 국가에서 권력 유지와 프로파간다 선전 목적으로 집행되었고, 전쟁이나 정치적 쿠데타에서 즉결 재판을 통해 신속한 집행이 가능하다는 이유로 전쟁포로, 반역자, 군인, 민간인 등을 가리지 않고 수없이 많이 일어났다.

그러나 사진의 역사에서 사형수가 총살되는 사진은 문자로 남기는 기록에 비해 드물게 나타난다. 왜냐하면 우선 총살 장면을 사진으로 기록하는 기술적인 문제 특히 오랫동안 순간포착이 불가능했던 기술적인 한계와 그것으로 인한 기록의 불확실성(조작, 합성, 연출 등)을 가지기 때문이다. 사실상 총살 장면의 기록이 대중매체를 통해 사진의 전유물이 되는 데에는 19세기 사진발명 이후 1925년 라이카 소형 카메라의 출현까지 기다려야 했다. 다시 말해 역사적 사건을 기록한 사진이 즉각적으로 신문이나 대중잡지에 실려 정보 전달의 기능과 사진 아카이브 역할을 하는 데에는 두 가지 기술적인 조건 즉 초 이하의 순간포착과 완전한 사진 제판이 필요했다. 그래서 19세기에 나타난 총살 처형의 기록은 대부분의 경우 순간포착이 아니라 연속 시퀀스 방식으로 총살의 집행과정과 그 흔적만을 보여준다.

역사적으로 총살 장면이 흔하지 않는 또 다른 이유는 비록 공개 총살

이라 할지라도 그 과정을 기록한 사진은 흔히 정권 유지와 프로파간다 선전을 위해 언제나 정치적 검열과 조작에 노출되어 있기 때문이다. 20세기 후반 이데올로기 전쟁과 민족 분쟁, 정치 쿠데타 등의 역사적 사건 현장과 특히 1인 독재 정권에서 사형수의 처형은 대부분 총살 처형이었다(독재자의 최후 역시 총살형으로 끝나는 경우가 대부분이다). 그럼에도 불구하고 정치적 사건의 총살을 기록한 사진이 공식적으로 대중매체를 통해 전파되는 경우는 드물었다. 예컨대 역사적으로 엄청난 민간인 희생을 가져온 제 2차 세계대전의 독일의 유대인 학살과 난징 대학살과 같은 일본의 만행 그리고 대표적인 이데올로기 전쟁인 한국 전쟁에서 자행된 민간인 학살 역시 대부분 무자비한 총살이었다. 그럼에도 불구하고 이러한 사실들은 대부분 증언과 문서 기록에 근거를 둘 뿐 실제 명백한 증거로서 기록된 사진은 상대적으로 드물게 나타난다.

또한 포토저널리즘에서 총살되는 순간을 그대로 촬영하여 전파하는 것은 예견치 않은 장면의 선정성 문제를 야기한다. 왜냐하면 앞서 본 <쿠르드군 반군의 처형>처럼 인간의 죽음을 생중계하듯 총탄에 피를 흘리는 참혹한 장면이나 총을 맞고 꼬꾸라지는 순간포착은 아무리 대중의 알 권리가 우선이라 할지라도 장면의 지나친 묘사에서 윤리적인 비난을 받기 때문이다. 오늘날 비록 합법적인 처형이라 할지라도 사형수의 총살과 그 순간포착을 대중매체가 일방적으로 전파하는 것은 대부분의 나라에서 금지되어 있다. 그럼에도 불구하고 이러한 금기는 총살 처형에 대한 대중의 알 권리와 진실 규명을 위한 언론의 사명감에서 여전히 논란의 대상이 된다.

끝으로 포토저널에 나타나는 총살 장면이 드문 또 다른 이유는 장면이 대부분의 경우 우연히 포착된 결정적 순간이기 때문이다. 링컨 암살에 가담한 공모자들의 교수형처럼 기록을 위해 처음부터 의도적으로 촬영한 경우도 있겠지만, 총살 처형은 대부분 비공개로 진행되기 때문에 촬영자는 처형을 지켜보는 군중 속에서 예견치 않은 상황을 기록하게 된

다. 게다가 촬영자는 <쿠르드군 반군의 처형>이나 <데카 경마장의 처형>과 같이 처형 현장에서 위험한 상황을 감내해야하기 때문에 총살 장면의 순간포착은 그 만큼 드물게 나타난다.

이럴 경우 촬영자는 어떠한 정치적 선입견도 없이 자신이 목격한 현장을 군중의 입장에서 기록하는 “관찰자적인 태도”를 가진다. 특히 잔혹한 총살 집행에서 불법으로 개입된 카메라의 눈은 집행자의 입장이 아니라 인본주의적 시각을 가진다. 관찰자적인 관점은 또한 촬영된 장면이 특종으로 대중에게 알려지고 난 후 흔히 현장에서 촬영자의 방관이나 무책임에 대한 암묵적인 비평이 따르기도 한다. 그러나 이러한 비평 역시 논란의 대상이 될 수 있다. 예컨대 촬영 현장이 천재지변이나 재난구조의 급박한 상황에서 촬영보다 인명구출이 우선임에도 불구하고, 촬영자가 오로지 특종을 위한 촬영에만 몰두한다면 물론 지탄의 대상이 될 것이다. 그러나 촬영자가 신변의 위협을 느끼는 총살 현장에서 총살을 위한 즉석 재판에 개입하지 않아 처형자가 희생된 경우에도 촬영자의 방관이라고 비난할 수 있는가? 그렇다고 하더라도 촬영자는 타인의 죽음을 기록한 자신의 이기적인 행동에 인본주의적 관점에서 오랫동안 희생자에 대한 양심적인 가책에 시달릴 것이다.

## 참고문헌

- 최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000.
- E.H. 고프리치, 『서양미술사』, 백승길·이종승 역, 예경, 1995.
- 질 네르, 『에두아르 마네』, 엄미정 역, 마로니에 북스, 2006.
- 필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률 역, 사진마실, 2005.
- 폴 레스터, 『포토저널리즘과 윤리학』, 허현주 역, 도서출판 삼경, 1999.
- 헬 부엘, 『폴리처상 사진』, 박우정 역, 현암사, 2011,
- 세르주 브람리, 『레오나르도 다 빈치』, 염명순 역, 한길아트, 1998.
- 아론 샤프, 『미술과 사진』, 문범 역, 미진사, 1987.
- 새러 시먼스, 『고야』, 김석희 역, 한길아트, 2001.
- 로사 조르지, 『카라바조』, 하지은 역, 마로니에북스, 2008
- 다니엘 지라르맹, 크리스티앙 피르케르, 『논쟁이 있는 역사』, 정진국 역, 미네시스, 2011.
- 프랑스와즈 카생, 『에두아르 마네』, 정진국, 오지현 역, 열화당, 1991.
- 아렉스 커쇼, 『로버트 카파』, 윤미경 역, 강, 2002.
- 케네스 코브레, 『포토저널리즘』, 구자호, 이기명 역, 청어람미디어, 2005.
- 로잘린드 클라우스, 『사진 인덱스 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003.
- 지젤 프로인트, 『사진과 사회』, 성완경 역, 눈빛, 2006.
- 데이비드 하비, 『파리 모더니티』, 김병화 역, 생각의 나무, 2010.
- Eric Darrgon, Manet, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1989.
- Lorenz Eitner, La peinture du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, Hazan, 1993,
- Peter H. Feist, L'impressionnisme en France (trans.), Taschen, Köln1995.
- Fosca François, *La peinture française au XIX<sup>e</sup>ème*, Ed. Pierre Tisé, Paris, 1956.
- Michel Frizot, Nouvelle histoire de la photographie, Paris, Bordas, 1994.
- \_\_\_\_\_, Le Temp d'un mouvement, cat., Paris, CNP, 1986.
- Hebri Perruchot, La vie de Manet, Hachette, Paris, 1959.
- Phoebe Pool, L'impressionnisme (trans.), col. univer de lart, Thames & Hudson, Paris, 1991.
- Rosenblum Naomi, Une histoire mondiale de la Photographie, Paris, Edition Abbeville, 1992.
- Le Daguerrotyp français. Un objet photographique, Paris, Edition de la Réunion des Musée Nationaux, 2003.

La Révolution de la photographie instantanée 1880-1890, B.N.P, Paris, 1996.

La Revue du Musée d'Orsay, n°4 printemps, le musée d'Orsay et la Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.



## Historic record and photograph of scene of execute by firing squad

Lee, Kyung-Ryul

The execution scene of killing condemned criminal has been originally reproduced in the picture and painters have reconfigured scene of execution with their imagination. As rifle was universalized in the war in the age when modern industry was developed and imperialism was expanded after the 18th century, however, the execution of offender was changed from hanging to execute by firing squad. Unlike decapitation or hanging, execute by firing squad is closely related to photograph, because the method to record historic case has gradually moved from the hand of dessin painters to photograph which can reproduce image in large quantity due to the development of science and Industrial Revolution in the 19th century and the development of mass media.

However, the photo which describes condemned criminal killed by firing squad is rare in the history of photograph, because of the technical problem in recording the scene of execute by firing squad, especially technical limit, the impossibility of instantaneous capture for long time. It was nearly impossible to instantaneously capture historic case until small camera of Leica appeared in 1925, because the photo plate was too large and camera was quite heavy. Thus, the historic record of execute by firing squad in the 19th century showed only the process of execution and its trace by sequence mode instead of instantaneous capture of execute by firing squad.

Another reason why the scene of execute by firing squad is rare is that even in the case of open execute by firing squad, the photo recording execute by firing squad. is always exposed to politic censorship and manipulation for maintenance of politic regime and propaganda. Further, photographing and broadcasting the scene of execute by firing squad through photo journalism causes the issue of sensationalism of unexpected scene. This is because

instantaneous capture of horrible scene of condemned criminal bleeding by bullet & falling down like telecasting human death is subject to ethical denunciation in the light of excessive description of scene, no matter how prevalent public's right to know may be.

Finally, the scene of execute by firing squad shown in photo journalism generally shows the critical moment fortuitously captured at the site. In this case, photographer keeps observational viewpoint where he records the scene he witnessed in the position of public without any politic prejudice. Especially, the eyes of camera which illegally intervened in the cruel execute by firing squad keep humanistic vision and anthropologic viewpoint instead of position of executors. However, observational viewpoint is usually subject to implicit criticism for the photographer's onlooking or irresponsibility at the site after the photographed scene is open to public.

Key words : execute by firing squad. historic picture, photograph, instantaneous capture, photo journalism, scoop, sensationalism, humanism

투고일 : 2016. 08. 10. / 심사일 : 2016. 08. 15. / 심사완료일 : 2016. 08. 31.