

역사그림에 나타난 사진의 진실과 관찰자적 재현*

이 경 루
(중앙대학교)

1. 들어가는 말

오늘날 우리를 둘러싼 모든 정보 예컨대 신문, 방송은 물론이고 온-라인의 인터넷과 스마트 폰 심지어 최근 널리 활용되는 소셜 네트워크에서 일어나는 거의 모든 사건-사고들은 사진 이미지(동영상 포함한 사진과 애니메이션 등)를 동반하고 있다. 이와 같은 사진들의 공통된 역할은 이미지 자체의 미학적 인 가치가 아니라 메시지를 이루는 텍스트의 증거나 사건의 실증적 자료로서 정확한 사실 전달에 있다. 이때의 사실(fact 영어)은 시각적 정보로서의 사실보다 오히려 반박할 수 없는 존재의 증거(ça a été!)로서 사실이다.

그럼에도 불구하고 이 모든 사진이 곧 사건의 진실을 말해주지 않는다. 주지하다시피 사진은 사건의 흔적을 보여줄 뿐 결코 사건의 진실을 의미하지는 않는다. 일부 사진들은 오히려 미묘한 뉘앙스를 남기며 진실을 은폐하고 왜곡하기도 한다. 사진 이미지는 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 분석을 빌리자면 이미지와 텍스트의 동조 과정 즉 코드화 작업에서 언제나 조작과 왜곡을 노출한다. 왜냐하면 사진은 근본적으로 이미지가 생성되는 순간 결코 인간의

* 이 논문은 2012년도 중앙대학교 교내 연구지원비로 수행되었음.

1) 특정 외국어 표기가 없을 경우 모두 프랑스어임.

손이 중재할 수 없는 장면 그 자체로서 탈코드(sans-code)이기 때문이다. 바로 이 탈코드 이미지(analogon)에서 사진은 활용자의 의도에 따라 그 메시지가 결정되는데 이럴 경우 사진은 사건의 진실과는 상관없이 오로지 코드화된 텍스트의 증거나 확인에 있게 된다.

그러나 활용자의 개인적인 의도나 일부 집단의 편견이 아니라 완전히 객관적인 입장에서 오로지 사건의 진실을 밝히려는 목적으로 사진을 활용하는 경우가 있다. 예컨대 최근 과거사 진상위원회에서 어느 반체제 인사의 죽음, 4.3 제주 양민 학살, 납북자 문제, 실미도 사건, 천안함 사건(일부의 주장) 등과 같이 결과는 있지만 원인이 모호한 사건의 진실을 밝히려는 의도로 사진을 제시하는데, 이러한 사진들은 대부분 사건의 흔적이나 희생자의 신원과 유품에 관계한다. 이와 같이 극단적으로 굴절된 이데올로기 문제나 쉽게 원인을 파악하지 못하는 왜곡된 과거사를 제기 할 때 진실의 증거로서 언제나 사진을 제시한다.

이럴 경우 사진의 활용자는 사건 혹은 현상을 어떠한 편견도 없이 중립적인 관점에서 대상을 관찰하는 “관찰자적 태도(attitude d'observateur)”²⁾를 가지며, 이러한 사진 활용을 “관찰자적 활용”이라고 할 수 있다. 관찰자적 태도는 계층별로 혹은 집단별로 한 사회에 일어나는 현상을 드러내는 다큐멘터리나 특수 과학 수사대와 같은 과학적인 탐구와도 구별되며, 또한 일반 대중매체가 의도적으로 여론을 조장하면서 은밀히 지향하는 정치적 “경향(tendance)”³⁾과도 분명히 구별된다.

관찰자적 태도는 역사적 사건을 재현하는 사진적 그림 즉 사진을 사건의 배경으로 활용하는 사진-그림(photo-tableau)³⁾에서 보다 분명히 드러난다. 왜냐하면 사진은 화가의 상상에 의해 손으로 직접 그리는 역사그림과는 달리

-
- 2) 이 용어는 작가의 예술적 행위에서 대상을 관찰하는 정신적 태도에 관계하지만 작품을 구성하는 형식적인 용어는 아니다.
 - 3) 여기서 말하는 사진-그림은 단순히 사진을 활용하는 그림을 말한다. 그러나 픽토리얼리스트들의 합성사진, 그림 형태를 가진 사진, 사진으로 위장된 그림 등 미술사에서 일부 특정한 경향이나 운동에 관계되는 사진적 그림을 모두 사진-그림 혹은 그림-사진(tableau-photo)이라고도 언급한다. 그러나 이 용어는 그 개념에서 모호하며 사실상 널리 통용되지 않는다.

사건의 증거(ça a été)와 그것으로 인해 장면에 몰입하는 관객의 절대적 신빙성(crédibilité)을 보장하기 때문이다. 특히 현대미술의 영역에서 현대사회의 다양한 사건-사고를 재현하는 사진-그림에서 더욱 더 분명히 나타나는데, 이럴 경우 역사를 재구성하는 화가들(혹은 사진을 조형적 도구로 활용하는 조형 사진가들)은 더 이상 사진을 그림을 위한 보조적인 참조나 단순히 작품을 기록하는 도구(동결효과 effet de gel)로 활용하지 않고 반박할 수 없는 사건의 증거로서 사실(fact)을 그림에 직접 도입한다.

본 논문은 바로 이러한 관찰자적인 재현을 통해 역사의 진실을 암시하는 사진-그림들을 언급할 것이다. 그러나 논문은 역사의 진실을 재현하는 예술적 행위가 사진 발명 이후 오늘날 현대미술에서 사진을 배경으로 한 역사그림에만 국한되지 않는다. 왜냐하면 재현의 역사에서 진실을 암시하는 관찰자적 태도는 이미 르네상스 인본주의와 탈-권위주의 그리고 결정적으로 18세기 시민의식의 성장과 함께 점진적으로 나타나기 때문이다. 또한 19세기 사진 발명 이후 역사그림은 진실을 추적하는 일부 진보적인 화가들 특히 에두아르 마네(Edouard Manet)나 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet)와 같은 화가들에 의해 사실상 오늘날 매체사진과 같은 형식으로 재구성된다는 사실을 언급할 것이다.

현대미술에서 동시대 사건을 재현하는 역사그림들은 사건을 사진이외의 그림으로 직접 설정하기도 하고(독일 신표현주의 작가들의 정치적 그림) 관련된 오브제⁴⁾로 제시하거나 또는 설치 공간을 활용하여 연극화하는 등 다양한 유형으로 나타난다. 그러나 사건을 재구성하는 역사그림은 대부분의 경우 사진을 직접 혹은 간접적인 상황설정으로 도입하는데 거기서 장면이 암시하는 예술적 메시지는 오늘날 미묘한 정치적 문맥에서 현실의 딜레마를 드러낸다.

논문은 바로 이러한 역사그림 이면에 나타나는 예술적 메시지를 밝히면서, 특히 1960년대 앤디 워홀(Andy Warhol)의 사진-그림과 독일 현대사의 왜곡과 정치적 퇴행에 거슬러 역사적 진실을 보여주는 게르하르트 리히트(Gerhard Richter)의 사진적 그림(photobilder 독)⁵⁾을 중심으로 장면이 제시

4) 특히 팝아트 작가들은 상징-오브제를 활용하여 당시 정치적 사건과 이슈를 재구성한다.

5) 참조, 각주 25.

하는 사건의 진실과 그 진실을 밝히려는 작가의 관찰자적인 태도를 구체적으로 분석할 것이다.

2. 관찰자적 태도와 역사

역사를 재현하는 그림에서 관찰자적 태도는 실행자의 편견과 주관적 시각을 배제하고 사진의 객관적 기록을 그림 행위에 도입하는 것이다. 주지하다시피 모든 그림은 실행자의 의도가 반영된다. 그러나 사진은 적어도 촬영 순간 인간의 손이 중재하지 않는 유일한 재현 매체이다. 다시 말해 “모든 예술이 인간의 출현 위에서 세워지지만 유일하게 사진은 인간의 부재에서 출현한다.”(앙드레 바쟁 André Bazin) 물론 촬영 순간의 전 후에서 의도적인 조작과 합성이 가능하겠지만 사진은 적어도 그 본원적인 특성상 촬영자 혹은 작동자의 개인적인 의도를 무효화 시킨다. 결국 사진은 그 이미지가 만들어지는 기계적 과정에서 응시자에게 반박할 수 없는 객관성을 부여하는데 이러한 신빙성으로부터 사진의 객관성이 성립한다. 앙드레 바쟁은 바로 이러한 믿음이 사진을 다른 매체로부터 구별시키는 가장 근본적인 이유가 된다고 단언한다. 작가들이 사진을 그림에 도입하는 이유가 바로 여기에 있게 된다.

그림은 외관적으로 언제나 현실의 사실주의를 반영하고 있기 때문에 언뜻 보기에 현실의 정확한 복제로 보인다. 그러나 원래 전통적인 그림은 대상의 정확한 복제가 아니라 상상의 재현이었다. 특히 이데올로기 예술의 렘브란트식 전통 초상그림이 재현하는 것은 실제 인물의 외관이 아니라 엄밀히 말해 포즈, 인상, 분위기 등에서 발산되는 비현실적인 조짐 즉 아우라(aura)였다. 이럴 경우 그림을 실행하는 화가의 입장에서 재현의 대상은 그것이 역사적 사건이라 할지라도 자신의 경험적인 것이 아닌 신화, 성경, 기적, 환상 등 대부분의 경우 통치 이데올로기를 반영한 비현실적이고 상상적인 것이었다. 그래서 그림은 오랫동안 역사적 사건의 재구성에서 실제의 사실성과는 거리가 먼 가상적인 것이었다.

그럼에도 불구하고 역사적으로 객관적 입장을 견지하는 관찰자적인 태도

다시 말해 사실에 입각한 역사의 재현은 사진의 발명 이전부터 일부 위대한 화가들의 상상력 속에 이미 내재하고 있었다. 그들은 비록 그림이라는 제한된 재현도구에 의존할 수밖에 없었지만 우회적인 방식으로 자신들이 그리는 이미지 내면에 역사의 진실을 은밀히 재현했다. 결국 그들이 재현한 것은 외관적으로 당시 정치 이데올로기에 부합하는 다양한 장면들을 보여주지만 내면적으로는 바로 자신들이 관찰한 현실의 진실이었다.

사진이 발명되기 이전 그림의 영역에서 개인적인 표현으로 자신의 편견을 드러내는 경우는 드물게 나타나고, 게다가 자신의 편견이 아닌 사실(fact)에 입각한 역사적 재현은 더욱 더 드물게 나타난다. 그럼에도 불구하고 이러한 객관적 태도는 몇몇 위대한 화가들의 그림에 나타난다. 화가의 상상이 아니라 자신의 관찰에 의해 그림을 그렸던 대표적인 예로 전통적 규범과 질서를 강조한 르네상스 시대 북 이탈리아 통치자였던 카타린 메디치가의 요구로 미사용 방패에 카라바지오(M. Caravaggio)가 그린 유명한 「메두사」(1598년)(도판 1)를 들 수 있다.

여기서 카라바지오는 페르시아스의 칼에 죽는 마지막 절규의 메두사 얼굴 대신 거울에 비친 실제 자신의 얼굴을 모델로 그렸다. 그림은 작가의 상상력과 거울에 관찰된 자신의 얼굴을 참조하고 있지만 이상하게도 이 장면을 보는 응시자의 눈에는 불룩한 방패 표면이 평면으로 보이고 오늘날 사진의 순간포착처럼 금방이라도 튀어나올 것 같은 인상을 준다. 이 장면은 사진이 시간의 방부제 역할을 하듯 곧 모든 것을 돌로 만들어 버리는 메두사의 머리와 비록 상상을 통한 연출이지만 작가 스스로가 관찰한 사실성에 근거를 둔 일종의 그림으로 그려진 순간포착인 셈이다. 그러나 그는 신화와 자신의 얼굴을 단순히 시각적으로 결합했을 뿐 결코 자신의 개인적인 편견과 은밀한 욕구를 드러내지는 않았다.

그러나 현실의 경험적인 차원에서 비록 상상이지만 실질적으로 화가의 관찰자적 태도에 의해 그려진 그림은 스페인 화가 프란시스코 고야(Francisco Goya)의 그림에서 잘 나타난다. 18세기 후반 빛의 시대 당시 고야는 눈부신 과학의 새로운 발명과 발견을 보고, 프랑스 대혁명 이후 점진적으로 드러난 근대 시민의식과 서민들의 참혹한 생활을 경험하였다. 또한 그는 구체제의

모순과 귀족사회의 만연한 부조리와 정치적 부패 그리고 학살이 자행된 전쟁의 참담함을 목격하면서 프랑스 대혁명과 같은 새로운 사회의 급변을 갈망했다. 특히 귀머거리가 된 후 의도적이든 비의도적이든 그의 초기 작품에 나타난 세련된 신고전주의 그림은 점진적으로 일탈된 형태 즉 현실을 떠난 상상과 환상 속에서 잔혹하고 괴기스럽고 형태로 변해갔다.⁶⁾

그러나 이러한 환상은 단순한 상상에 의한 망상이 아니라 자신이 직접 경험한 현실에 근거를 두면서 부패한 정치와 모순된 현실을 조심스럽게 풍자한 일종의 위장된 시대의 무언극이었다. 그가 본 것은 어둠의 세계로서 이성과 합리성의 이면에 존재하는 진실 즉 인간의 광기와 야수성이었다. 그럼에도 불구하고 그의 일탈된 그림들은 오랫동안 잘 알려지지 않았는데 왜냐하면 그는 죽을 때까지 아무런 해설을 달지 놓지 않았기 때문이다. 고전주의 예술이 지향한 전통적 미는 고야가 관찰한 진실로서의 현실과 광기에 의해 그 빛을 잃게 되는데 유명한 <카를로스 4세 가족>(1800년)에서 고야는 18세기 말 당시 최고의 궁정화가의 지위를 얻었음에도 불구하고 그는 결코 부와 권력과 화려함과 우아함을 찬미하지 않았고 오히려 음악의 대위법과 같이 그 이면에 의도적으로 엉뚱하고 우스꽝스러운 모델로 위장해 현실의 진실을 그렸다.

특히 그의 전쟁 참화극 <1808년 5월 2일>과 <1808년 5월 3일>(1814년) (도판 2)은 민중 시위를 역동적으로 묘사한 최초의 근대적 회화로 간주되고 세상을 자신의 개인적인 눈 즉 관찰자의 관점에서 그려진 가장 대표적인 역사 그림이다. 당시 1808년 5월 2일 프랑스는 스페인의 목인 하에 폭동 진압을 위해 정예부대 ‘맘루크’ 기병대로 마드리드에 입성하여 월등한 무기로 봉기군을 제압했다. 그러나 점령군은 스페인의 성당, 수도원, 귀족 저택 등에서 많은 예술작품과 유물들을 약탈하고 폭동자들을 수색하여 무자비하게 총살했다. 전쟁의 잔혹함에 신음하는 민중을 직접 지켜 본 귀머거리 고야에게 세상은 절규 그 자체였다. 그의 관찰은 역사의 진실이 그림 속에 녹아 그대로 반영되어 어둠의 자리에 흔적을 남겼다.

처절한 학살이 이루어지는 장면을 목격한 고야는⁷⁾ 처음 스페인을 해방시

6) cf. 새러 시먼스, 『고야』(김석희 역), 서울, 한길아트, 2001, pp.187-230.

7) 고야는 “전쟁이 계속된 6년 동안은 거의 마드리드에서 지냈을 것이다. (...) 그러나

켜 줄 것이라고 믿었던 프랑스 군대의 야만성을 확인하고 6년 뒤 1814년 자신이 직접 관찰한 이 사건을 연속으로 나타나는 두 그림으로 재구성했다. 특별히 〈1808년 5월 3일〉의 장면은 민중 봉기 이튿날인 5월 3일 반란자들을 공개 처형하는 순간을 생생히 묘사하고 있고 처형자와 희생자 그리고 침략자와 피해자로 이분법 되어 있다. 게다가 이 장면은 사건의 재구성을 카메라의 순간포착 방식으로 그린 최초의 역사그림으로 이해되는데, 이러한 재구성은 비록 사진과 같은 분명한 증거를 바탕으로 하지 않았지만 적어도 역사의 증인으로서 자신이 목격한 실제 사건이라는 점에서 이후 제리코, 들라크루아, 마네 등의 위대한 화가들이 남긴 역사그림에 큰 영향을 준다.

고야의 관찰적인 역사그림은 또한 동시대 프랑스 천재 화가 테오도르 제리코(Théodore Géricault)의 극적인 연출 장면으로 이어진다. 그의 유명 그림 〈메두사호의 뗏목〉(1819년)(도판 3)은 배가 난파되어 바다에 표류하는 뗏목을 묘사하고 있는데, 1816년 프랑스 프리깃함인 ‘메두사 호’가 인도양에서 선원들의 폭동으로 난파되어 불과 15명만 생존한 사건을 배경으로 한다. 뗏목을 발견한 당시 선장과 의사의 말에 의하면 뗏목을 타고 표류하던 조난자들은 굶주림을 견디지 못해 죽은 동료들의 시체를 먹고 공포와 낙담 속에서 12일을 버텼고 발견 당시 그들이 말려 놓은 인육 조각들이 돛대의 버팀줄에 걸려 있었다고 한다.

제리코는 이 그림을 그리기 위해 목수를 동원해 실제 크기의 뗏목을 제작하고 시체들을 연구하기 위해 병원에 갔고 또한 많은 증언들을 토대로 모델들을 연출하게 했다고 한다. 그 결과 장면은 비록 상상이지만 생존자의 증언을 토대로 사실(fact)에 의거한 연출이 되었으며 금방이라도 파도가 뗏목을 집어삼킬 것 같은 긴박한 장면은 오늘날 영화에서 볼 수 있는 극적인 클라이맥스를 보여준다.

젊은 나이에 요절한 제리코는 비록 많은 작품을 남기지는 않았지만 당시 전통적 그림의 규범보다 오히려 자신의 취향과 충동을 따랐고, 풍부한 상상력

전시에 고야가 어떤 활동을 했는지에 대한 기록은 별로 남아 있지 않다. (...) 그는 1808년 고향 푸엔데토도스를 방문하고 당시 사라고사 시의 폐허를 조사하고 민중들의 훌륭한 행위를 묘사하기 위해 사라고사로 갔다.” *ibid.*, p.234.

과 함께 대상을 객관적으로 보는 관찰력과 묘사력은 당대 그 어떤 화가들보다 탁월했다. 예컨대 <엘모의 경마>(1821년)에서 묘사된 경마의 질주는 실제 경마장에서 오랫동안 관찰하고 수많은 습작을 통한 그림이었는데 제리코는 한 번도 달리는 경마의 사진을 본 적이 없었음에도 불구하고 마치 말들이 다리를 쭉 펴고 하늘로 비상하는 장면을 그렸다. 그러나 이러한 장면은 차후 반세기 후 실제 말을 촬영한 에티엔-줄 마레이(Etienne-Jule Mayer)의 크로노포토그래피(chronophotographie)에서 픽션으로 밝혀졌다. 그것은 재현의 잘못이 아니라 당시 달리는 말에 대한 선입견에 비추어 작가의 상상에 의한 “달리는 효과”로 이해된다.⁸⁾ 그림에도 불구하고 이 장면은 놀랍게도 오늘날 망원렌즈로 멀리서 움직이는 물체를 따라가면서 포착하는 패닝(panning) 효과를 보여 준다.⁹⁾

이러한 관찰은 말년에 그의 친구인 파리의 정신과 의사 조르게(Georget)의 임상적인 자료를 위해 그려진 “편집광들”의 얼굴이나 절단된 신체의 해부학적인 장면들을 고려해 볼 때 제리코 이후 인상주의자들이 실행한 과학적인 시각을 미리 선행하게 했다. 그러나 제리코의 리얼리즘은 시각적인 망막의 관찰일 뿐 사건의 진실을 드러내는 증거로서 사실을 함축하지는 않는다.

3. 19세기 역사그림과 사진

사진 발명 초기 처음으로 다게레오타입을 본 사람들이 감탄한 것은 사건의 진실을 암시하는 존재의 사실(fact)이 아니라 시각적으로 나타난 사진의 복제 능력 즉 대상의 절대 닮음이었다. 게다가 당시 순간포착이 불가능한 시대를 고려해 볼 때 사진은 언제나 스튜디오 초상사진과 같이 연출된 인공 이미지로 이해되었다.¹⁰⁾ 또한 사진을 그림의 참조 도구로 바라 본 당시 화가들 눈에도

8) E.H. 고프리치, 『서양미술사』(백승길, 이종승), 서울, 예경, 1995, p.10.

9) Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Realties, 1980, p.82.

10) 사진은 원래 예술을 위한 창작도 아니고 정확한 모방을 위한 복제도 아닌 하나의 “아이디어”였다. 계몽시대 이후 19세기 초 가장 합리적인 산물들 중 하나였던 사

역시 사진은 예술이 아니었다. 당시 사진에 대한 믿음은 오늘날 우리가 인식하는 대상의 증거로서의 사실과는 다소 거리를 가진다. 왜냐하면 당시 사람들이 인식한 사진 이미지는 인간의 상상에 의한 그림이나 데생 혹은 담채화의 연장선상에서 생각했기 때문인데 이미지가 보여주는 지시대상의 실체는 단순히 시각적인 닮음으로서만 이해되었다. 엄밀히 말해 사진을 존재의 증거나 현실의 코드로 인식하는 것은 픽토리얼리즘(pictorialisme)이 이후 사진이 그림으로부터 분리되는 20세기에 들어와서야 가능한 일이었다. 그래서 사진은 19세기 대부분의 화가들에게 그림을 위한 시각적인 참조로만 활용되었다.

좀 더 구체적으로 말해 다게레오타입이든 칼로타입이든 혹은 1850년대 유리판(콜로디온이나 알부민 감광제) 밀착사진이든 사진이 예술로 인정받지 못한 사실에는 여러 가지 이유가 있었다. 우선 사진은 기계적 복사물로서 결코 작가의 상상력을 반영하지 않는다는 이유인데 이러한 인식은 당시 사진에 대한 보들레르의 비평에서 잘 나타난다.

사진이 예술로 인정받지 못하는 또 다른 이유는 1880년대 젤라틴 감광판의 출현 이후 일부 전문가들을 제외하고 대부분의 사진은 기술적인 문제로 움직이는 대상을 포착할 수 없는 한계를 가졌다. 그래서 그림에서 보여주는 인물의 재현은 자연스러움을 상실한 인공적인 연출로만 가능하였고 언제나 움직임이 없는 이미지로 그림을 위한 참고 도구로 활용되었다. 또한 사진은 그림이 보여주는 현실의 컬러가 아닌 흑백의 세피아(sepia) 색이었고 게다가 확대가 불가능하였기 때문에 일부 실험사진가들의 실험사진을 제외하고는 언제나 손바닥 크기였다. 그래서 사진은 화가들의 눈에 결코 그림과의 경쟁적 맥락에 있지 못했다. 이러한 한계를 극복하기 위해 사진가들 특히 사진을 수채화나 담채화로 작업하는 조형사진가들과 19세기 말 일부 아마추어 사진가들은 사진을 예술로 인정받는 전통적인 그림효과를 사진에 도입하게 된다.

사진은 또한 사진을 기록하는 기록매체로도 여전히 부적합한 매체였다. 우리가 소위 다큐멘터리라고 하는 개념¹¹⁾은 20세기 초에 형성된 것으로 좁은

진은 발명 당시 근본적으로 기능적 활용이라는 카테고리에서 “실용과 보급(혹은 전파)”의 목적을 가졌다. 쉽게 말해 사진은 화가들의 손에 의해 고안된 것이 아니라 물리-화학자의 손에 의해 만들어진 과학 발명품이었다.

의미에서 순간 포착을 활용하여 사건을 기록하는 사진이다. 그래서 19세기 당시 기록의 목적으로 활용된 사진은 사건 순간을 포착하는 오늘날 매체사진이 아니라 대부분의 경우 물질적 자료로서 아카이브로 인식되었다.

결과적으로 19세기 사진의 활용에서 대상의 다템이 아니라 그 대상을 기록하는 개념 즉 사진의 기록성은 당시 크게 두 가지 형태로 활용되었다. 한편으로 물질적인 자료로 대상을 기록하는 아카이브를 들 수 있다. 이러한 기록은 사진 발명 초기부터 이미 사진 발명자들에 의해 인식되었는데 예컨대 다게레오타입 사진발명을 공포한 아라고의 연설문에서도 그리고 대상을 무한 복제하는 능력과 정확한 기록을 강조한 탈보트의 사진집 『자연의 연필』에서도 이미 아카이브로서의 사진의 기록성을 확인할 수 있다. 실험사진가들의 시각적 관찰, 사라져 가는 건축이나 문화유산의 아카이브 프로젝트, 과학적인 증거 자료로 활용하는 과학사진, 범죄인 참고 자료를 위한 파리 경시청 아카이브 사진 등은 자료 목적으로 사진의 기록성을 활용한 대표적인 것들이었다.

또 한편으로 사진의 기록성은 진실을 담보하는 존재의 사실(fact) 확인으로도 활용되었는데 대부분 사건을 재구성하거나 정치적인 의도를 가진 활용이었다. 그러나 엄밀히 말해 오늘날 포토저널리즘 사진처럼 사진이 역사적 사건을 기록하는 매체로 인식되기 시작한 것은 일부 실험사진가들에 의해 역사를 기록하는 예외적인 경우도 있겠지만 사실상 20세기의 일이며, 당시 사건의 실증적 자료로 활용된 사진은 예컨대 파리코문 당시 주동자들을 색출하거나 희생자의 신원을 확인하기 위한 사진으로 대부분 단순한 대상을 확인하기 위한 것이었다.

증거로서 사진의 사실을 활용하는 경우는 과학적인 아카이브 프로젝트보

-
- 11) 원래 다큐멘터리라는 용어는 어떤 것에 대한 기록 19세기 초 영국 철학자 제레미 벤담(Jeremy Bentham)에 의해 처음 언급되고 1926년 영화에서 로버트 플래허티(Robert Flaherty)의 영화에 대한 존 그리어슨(John Grierson)의 비평을 통해서 보다 구체적으로 설명된다. 20세기 초 소위 탐방사진의 영역에서 다큐멘터리는 루이스 하인(Lewis Hine), 워크 에반스(Walker Evans), 도로시아 랭(Dorothea Lange) 등의 역사적 사진을 통해 인본주의와 사회변혁을 위한 진실을 추구했다. 동시에 이 기록은 이미 일어난 사회적 사건을 기록하고 대중과의 소통을 목적으로 현실의 삶을 담아내는 도구로 여겨져 왔다.

다 오히려 사건의 진실을 재현하려는 화가들의 역사그림에 나타난다. 당시 역사를 재현하는 일은 오늘날 포토저널리즘의 실증적인 관점과는 달리 전통적으로 정치적 선전을 위한 통치 이데올로기를 배경으로 화가의 상상력에 의해 재구성하는 것이며 언제나 권력자의 관점에서 사건을 각색하는 것이었다. 그러나 근대 회화의 분수령으로 간주되는 인상주의 작가들 특히 쿠르베와 마네에게 사진은 기록 이상으로 역사를 재현하는데 있어 사건의 진실을 담보하는 이상적인 자료가 된다.

반박할 수 없는 역사의 진실을 암시하는 사진의 활용은 당시 정치적 사건의 진실을 밝히려는 에두아르 마네의 역사그림 예컨대 <막시밀리안 황제 처형>(1867-1868년)(도판 4), <바리케이트>(1871), <케사르지 호와 알라바마 호의 전투>(1865년) 등에서 잘 드러난다. 특히 그의 유명한 작품 <막시밀리안 황제 처형>은 그림과 사진의 경계에서 처음으로 사진의 증거성이 그림의 실질적인 구성요소로서 회화에 들어오게 되는 상징적인 작품이 된다.

이 사건의 비극은 프랑스가 1864년 오스트리아의 막시밀리안 대공을 멕시코 황제로 내세워 신대륙을 지배하면서 시작되는데, 당시 정부는 자유주의들과 공화파들이 반대했음에도 불구하고 그 정책을 뒷받침하기 위해 국민에게 과중한 세금을 강요했다. 그러나 상황이 불리하게 된 프랑스는 멕시코에서 철군을 결정하게 되고 나폴레옹 3세가 옹립했던 멕시코 왕권에 대한 지원도 중단하게 되었다. 그 결과 당시 꼭두각시였던 막시밀리안 황제는 멕시코 독립전쟁에서 승리로 이끈 후아레스트(Juarest) 정부에 의해 1867년 7월 19일 총살되었다.

1867년 프랑스에서 만국박람회가 한창이던 때, 멕시코의 황제 막시밀리안이 처형당했다는 소식이 프랑스에 전해졌다. 이 소식을 들은 마네는 나폴레옹 3세의 무관심으로 희생된 멕시코 황제 처형 사건에 몰두해 곧 바로 첫 그림을 제작한다. 이 주제로 마네는 1867년 여름부터 1868년까지 모두 네 점(석판화 한 점과 그림 석 점)의 그림을 그렸는데 우리에게 널리 알려진 그림은 자신의 이름과 실제 처형 날짜가 기입된 마지막 그림이다. 그러나 이 그림들은 당시 정부의 검열에 의해 전시되지 못했다. 왜냐하면 이 사건은 프랑스의 자유주의자와 공화주의자 사이에서 커다란 정치적 반항을 불러 일으켰기 때문이다.

특히 마지막 그림에서 마네는 스페인 여행 때 본 고야의 <1808년 5월 3일>에서 구도를 빌려오고 고야의 <전쟁의 참화>에서 벽 너머로 처형 장면을 훑쳐보던 사람들의 얼굴을 가져와 하나의 그림으로 조합했다. 희생자와 처형자의 대결에 초점이 맞추어진 이 장면은 1871년 파리코뮌의 참사를 재구성하는 <바리케이트>에서 또 다시 나타난다.

그런데 마네는 총살되는 황제를 후광과 함께 두 도둑과 함께 십자가에 못 박혔던 그리스도를 연상시키는 정치적 순교자로 그렸고, 또한 첫 그림에서 분명히 총을 쏘는 군인을 멕시코 군인으로 그렸음에도 불구하고 마지막 완결판에서는 프랑스 군인으로 수정하였다. “이 연작의 첫 그림에서 총살대가 솜브레로(챙이 넓은 모자)를 쓰고 있지만 이 그림에서는 케피(윗부분이 납작한 모자)를 쓰고 있다. 이 모자는 프랑스 군이 쓰는 모자로 이 사건에 나폴레옹 3세가 관여되어 있다는 것을 은연중에 알리려는 마네의 의도가 엿보인다.”¹²⁾ 게다가 이 그림 왼편 아래 “마네, 1867년 7월 19일”이라는 실제 처형 날짜와 자신의 이름을 기입해 놓았는데, 이는 곧 최초 멕시코 군인에 이어 프랑스 군인에 의한 또 한 번의 총살을 재현하면서 결국 황제를 두 번 처형하는 역설을 보여준다.

그런데 이 장면은 화가가 실제 처형 장면을 보지 않고 그린 역사그림으로 특별히 사진과 밀접한 관계를 가진다. 이 그림은 “사진이 역사적 자료로 활용되면서 그림의 새로운 미학을 만들기 위해 사진적 자료를 초월한 최초의 그림으로 간주된다.”¹³⁾ 이때 사진적 자료가 기록으로서 아카이브를 말할 때 역사적 자료는 사진의 증거를 의미한다.

마네는 이 그림의 제작을 위해 온 힘을 다해 정열적으로 그렸다. 그는 물론 상상력에 의한 그림이지만 사건의 진실을 그리기 위해 가능한 실증적인 방식을 선택했다. 한편으로 그는 우선 군인들의 유니폼에 관계되는 정보와 직접 처형 장면을 본 증인들의 말을 참고하였고 게다가 자신의 작업실에 친구의 주선으로 직접 프랑스 군인을 불러 그들을 총살대의 모델로 그렸다.

12) 에두아르 마네 외, 『뒤늦게 핀꽃』(강주헌 역), 서울, 창해, 2000, p.123.

13) FRIZOT(dic.), Michel, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994, p.121.

또 한편으로 그는 현장을 직접 보지 못했기 때문에 그때까지 잡지에 실린 삽화와 사진들을 수집했다. 그런데 이러한 사진들은 실제 처형되는 장면과 유품들로 촬영자는 당시 프랑스에서 파견된 사진사 프랑수아 오베르(François Aubert)였다. 그는 막시밀리안 황제가 처형되는 장면과 처형 직후 군인들을 촬영했고, 이후 유품으로 남은 황제의 셔츠(도판 5)와 조끼, 관속의 시신, 케로타로(Querétaro) 근처 묻힌 장소 등을 찍었다.

결과적으로 마네는 사진의 실질적 증거를 토대로 자신의 편견이나 사적 견해를 완전히 배제하고 오로지 사진들이 암시하는 실제 장면을 상상에 의해 생생히 재구성하였다. 이럴 경우 사진을 활용한 마네의 역사그림은 오늘날 포토저널리즘의 순간포착과 같이 “전체적으로 부동에서 움직임을 보이게 하면서 사진적 재현을 초월하려는 의도를 가진다.”¹⁴⁾ 그 결과 “사건의 재구성은 살아있는 그림으로 처형 장면을 생생히 보여준다. 그의 그림은 (...) 일종의 정물로 간주되는데, 흔히 그의 그림을 무표정하고 비평한다.”¹⁵⁾ 그에게 역사적 재현은 어떠한 움직임도 변화도 없이 있는 그대로 그리는 정물과 같다고 하며 그 관점은 대상을 관조하는 관찰자적인 태도를 가진다.

마네의 관찰자적인 자세는 이미 1864년에 그린 <투우사의 죽음>(도판 6)에서도 잘 나타나는데, 이 그림에서 검은 색 배경으로 누워있는 젊은 희생자는 사건의 진상을 암시하는 것이 아니라 죽은 상태 그대로 오로지 죽음을 관조하는 정물로 나타난다. 왜냐하면 “마네는 죽음을 주제로 다루면서도 시신을 하나의 물질 형태로 직시하는 자연주의적 관조”¹⁶⁾를 보이고 있기 때문이다.

4. 현대미술과 사진-그림

헬무트 게른샤임(Helmut Gernsheim)은 19세기 전체를 통틀어 사진과 그림과의 관계를 “그림은 사진이 되려고 했고 사진은 그림이 되려고 했다”라

14) *Ibid.*

15) *Ibid.*

16) 에두아르 마네 외, *op.cit.*, p.142.

고 언급하면서 매체의 “상호 영향(interaction)”이라고 단언했다. 이때 사진이 그림이 되려고 한 것은 우선 사진은 그림에 비해 크기와 컬러 등의 기술적인 한계와 상상력 부재로 인해 결코 예술이 될 수 없다는 열등의식¹⁷⁾을 반영할 때, 그림이 사진이 되려고 한 것은 그림에 더 이상 그림이 전매할 수 없는 현실의 사실주의와 앵글, 동작, 광각 등 인간의 눈이 결코 도달할 수 없는 광학적 영역의 시각을 도입하려는 화가들의 욕망으로 이해된다.

그러나 20세기를 돌아서면서 그림과 사진은 각 매체의 특징에 따라 서로 다른 진화의 길을 걷게 된다. 그림은 오랫동안 그림의 전유물이었던 현실의 사실주의를 떠나 입체, 구성, 점묘, 등의 다양한 형식과 상상, 추상, 환상 등의 다변화된 의식으로 소위 모더니즘의 비정형적인 미술로의 새로운 모험을 하게 되고, 사진 역시 더 이상 그림과의 공존 없이 포토저널리즘이라는 새로운 영역을 개척하는데, 이때부터 사진은 몇몇 예외적인 경우를 제외하고¹⁸⁾ 소위 매체의 이분법이라는 개념에서 특히 스티글리츠(Alfred Stiglitz)를 중심으로 하는 선명주의(nettisme)의 출현으로 사진 매체 그 자체의 미학(순수 사진)으로 발전하게 된다.

결국 사진의 독점적 영역이 형성되는 1920년에서 1950년대 사이 매체사진의 급진적 발전과 순수 재현 매체의 폐쇄성(모더니즘 공리) 사실상 예술에

17) 이러한 한계를 극복하기 위한 방식으로 사진의 구도와 모델의 배치, 흐린 효과, 돋부침 효과(repoussage) 등을 그림의 효과로 이용하는 것이었는데 대표적인 작가들로 줄리아 마가렛 캐머런과 귀스타브 레이랜드, 피트 로빈슨 등의 조형사진가들 그리고 19세기 말 픽토리얼리스트들을 들 수 있다.

18) 20세기 초 그림과 사진의 결별 이후 거의 반세기 동안 두 매체의 교합은 드물게 나타난다. 그러나 예외적으로 이 시기에 새로운 회화의 영역에 사진의 과학적인 시각이 도입되는데 크게 세 가지 형태로 나타난다. 우선 움직임의 크로노그래픽 형식으로 마레이(Marey)의 통합적 시각이 그림에 응용되는데 뒤샹의 <계단을 내려오는 나부>와 같은 입체와 계열, 움직임의 효과를 활용하는 이태리 미래주의, 기계화된 시각과 기하학적 구성을 그림에 도입하는 러시아 구성주의를 들 수 있다. 또한 라울 하우스만(Raoul Hausmann), 존 허트필드(John Heartfield), 엘 리 지스키(El Lisitski)를 중심으로 하는 1920년대 다다(Dada)의 포토몽타주(photomontage) 그리고 알렉산드로 로드첸코(Alexandre Rodtchenko), 만 레이(Man Ray), 막스 에른스트(Max Ernst) 등 일부 아방가르드의 포토그램(photogramme)을 들 수 있다.

있어 그림과 사진의 상호 영향은 더 이상 없게 된다. 이와 동시에 정치적 권력의 억압에 의해 역사적 사건의 주제는 점진적으로 사진 매체의 전유물이 되었고, 일부 독일 표현주의 작가들이 재현한 정치적 비평을 제외하고는 자연스럽게 그림의 주제로서 정치적이고 역사적 사건은 오래 전부터 그림의 고유 주제였음에도 불구하고 사실상 사라지게 되었다.

그럼에도 불구하고 역사적 주제는 1960년대 앤디 워홀(Andy Warhol)을 중심으로 하는 팝아트 작가들의 출현과 함께 다시 나타난다. 이들의 그림이 공통적으로 표명한 주제는 “인간의 죽음”과 “사물화(chosification) 현상”과 같은 20세기 후기 정보 산업과 대중 매체의 급진적 발전에 드러나는 예견치 못한 문화적 병폐 현상들 즉 시대의 시뮬라크르(simulacres)였다.

그런데 그들의 그림은 공통적으로 사진과 밀접한 관계를 가지는데, 한편으로 대부분 일상에서 쉽게 찾을 수 있는 상용적인 이미지들(키츠 미학) 즉 아이 콘화 된 대중 사진을 재현도구로 활용한다는 사실과 또 한편으로 이러한 사진을 활용하면서 그림의 주제로 나타난 역사적 장면에서 단순한 비평과 조롱이 아니라 당시 문화적 코드나 사회적 현상으로 나타나는 사건들을 관조하는 관찰자적인 태도를 발견할 수 있다. 이때 현상을 바라보는 시점은 응시자의 모든 주관적인 편견을 배제하는 3인칭 관점이다. 특히 앤디 워홀의 역사그림에 나타난 사건-사고들은 거의 한 세기 전 마네의 역사그림을 생각하게 하면서 현대미술의 한 가운데서 바로 이러한 관조적인 태도를 보여주는 가장 대표적인 예가 된다.

화가의 손이 아니라 공업용 도장 혹은 실크스크린 기법을 활용하면서 비개성적인 방식으로 제작된 워홀의 사진-그림은 거의 대부분 대중사진으로부터 출발된다. 그런데 그림의 주제로 활용되는 대중사진이 대부분 신문이나 잡지에서 차용되고 영화산업이나 소비문화에 관계되는 돈, 스타, 자동차, 통조림 등의 상징적 아이콘으로 보이지만, 의외로 많은 주제들이 원자폭탄, 인종차별, 자살자, 수배자, 흑인 폭동, 마오쩌둥, 레닌, 베트남 전쟁 등 당시 사회의 어두운 사건과 정치적이고 역사적인 테마를 가지고 있다. 이러한 맥락에서 워홀의 그림 특히 그의 〈참사 그림〉 시리즈는 어두운 사회의 단면을 보여주는 일종의 현장 추적 르포르로 나타난다.

그러나 워홀의 사진-그림이 물론 포토쇼크의 참사 장면으로 즉각적으로 응시자에게 불안과 공포를 주지만 결코 사회적 모순에 대한 즉각적인 반응이나 분명한 비평을 던지지 않는다. 그의 그림은 언제나 모호하고 방관적인 입장을 가진다. 이러한 관조적인 태도는 현대미술에서 처음으로 신문 사진을 그림에 직접 도입한 〈129명의 죽음〉(1962년)에서 잘 나타난다.

이 그림은 미술사의 새로운 시대를 알리는 상징적인 작품으로 우선 현대미술에서 포토쇼크의 참사 장면이 그대로 그림의 주제가 되는 결정적인 전환점이 된다. 사실상 당시 광고, 잡지, 신문 등 대중매체에 실린 사진이 그림의 주제로 도용되는 것은 처음 있는 일이었다. 대중사진을 그림에 직접 도입하는 이유로 우선 “사진은 그림이 우리에게 주는 시각적인 진실보다 더한 진실은 준다”¹⁹⁾라는 사실에서 오늘날 미디어 시대 사진만이 유일하게 사건의 진실을 말해주기 때문이고 또한 사진은 모두가 기억하는 “공동체적인 의식의 거울”이 되기 때문이다. 이러한 활용은 주관적인 편견을 배제하고 사건에 관해 중립적인 입장을 갖게 한다.

그러나 이러한 사진-그림은 비록 실질적 장면의 분명한 증거(ça a été)로 사진을 활용하고 있지만 결코 매체사진의 소통 기능이나 여론 형성을 위한 매개 역할을 하지는 않는다. 워홀이 관찰하는 목적은 다른데 있다. 129명이 죽은 실제 비행기 참사는 사실상 엄청난 충격과 공포를 주는 사건임에도 불구하고 그림으로 그려진 장면은 전혀 그렇게 나타나지 않는다. 왜냐하면 워홀이 이 장면을 신문 사진을 그림으로 옮기는 과정에서 여러 번 전사했기 때문이다. 결국 “대중매체에 의해 전파되는 모든 현실의 감각은 재생 이미지이다. 다시 말해 무더기로 재생된 사진 이미지는 현실을 왜곡하고 변형시킨다.”²⁰⁾ 왜냐하면 매체에 의한 정보 홍수와 반복은 결국 공동체적인 “무감각과 망각”을 야기하기 때문이다. 여기서 죽음은 현대인의 공통된 죽음이자 언제나 신문의 첫 머리글을 장식하는 상용적인 것이며 동시에 어디서나 볼 수 있는 일종의 사물(chose)이 된다. 바로 여기에 워홀의 예술적 메시지가 있다.

19) HONNEF, Klaus, *Warhol*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p.45.

20) *Ibid.*

사물화 된 죽음은 또한 <자살자>(1962)(도판 7), <토요일의 참사>(1964), <원자폭탄>(1965), <전기의자>(1963), <발과 타이어>(1963) 등과 같은 사진-그림에서 죽음을 암시하는 단편적인 오브제나 순간포착을 통해 분명히 나타난다. 특히 고층 빌딩에서 투신하는 <자살자>는 뛰어내리는 순간을 포착한 특종 사진인데 이 사진으로부터 여러 번의 전사를 거쳐 제작된 그림이다. 그러나 이상하게도 자살자는 실제 고층에서 떨어지는 사람임에도 불구하고 손으로 그려진 그래픽처럼 전혀 감동 없이 거의 무감각으로 다가온다. 그 점에 관해 위홀은 자신이 만든 참사 시리즈에 관해 “참사, 그것은 매일 일어나는 것이다”²¹⁾라고 하면서 모든 죽음을 냉정하게 사물로 재현하고 있다.

죽음에 관한 위홀의 냉담은 이미 한 세기 전 같은 주제로 제작된 마네의 <자살자>(1877-1881)(도판 8)에서도 분명히 나타난다. 장면은 오늘날 영화의 한 장면처럼 생생히 그려져 있는데, 흐트러진 침대 위에 이제 막 자살한 것 같이 보이는 한 남자가 쓰러져 있다. 왜냐하면 아직도 손에 쥔 총에서 연기가 나기 때문이다. 이 장면 역시 보는 이로 하여금 전혀 쇼크를 주지 않고 오히려 잘 정돈된 침실 풍경을 보는 것 같다. 왜냐하면 마네는 사건의 심각성을 고려해 볼 때 현장에서 사건을 직접 목격한 것처럼 보이지만 오히려 전혀 동요 없이 마치 실내에서 정물을 그리듯이 사건을 관조하기 때문이다. 사실상 마네의 전 작품을 통해 특히 죽음에 관해 “잡지 사진의 대용물을 보는 듯 장면의 무자비함을 비난했다.”²²⁾ 그것은 위홀이 의도적으로 빌딩에서 뛰어 내리는 사람을 전혀 감정 없이 사물이 떨어지는 것과 유사하다.

죽음을 암시하는 상징-오브제 역시 무감각한 일상용품으로 나타난다. 위홀의 <전기의자>와 <발과 타이어>에 나타나는 죽음의 의자나 트럭 바퀴에 깔린 신발은 무시무시한 죽음 오브제임에도 불구하고, 외관적으로 일상의 평범한 오브제로만 보일 뿐 결코 우리를 오싹하게 하지 않는다. “위홀이 전기의자와 자동차 사고를 반복적으로 재현할 때, 그는 오늘날 죽음의 공포와 동시에 일상의 정(靜)적인 오브제를 강조하고 역설한다.”²³⁾ 말하자면 “그는 정확히 죽

21) *Andy Warhol, Retrospective*, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1990, p.30.

22) *Ibid.*, 36.

음을 은행돈이나 리즈 테일러 사진과 같이 취급했다.”²⁴⁾ 결국 그것은 오늘날 물질 사회 한 복판에서 사물화 된 우리 모두의 죽음을 암시한다.

위홀의 사진-그림에 나타난 관조적인 태도는 정치적 주제로 역사적 사건을 재현하는 독일 신표현주의자들(néo-expressionistes)의 역사그림 특히 사진을 재현 도구로 활용하는 게르하르트 리히터(Gerhart Richter)의 사진적 그림(photobilder)²⁵⁾에서 다시 나타난다. 위홀의 그림이 물질문명에 관한 역설적 비평이라고 할 때, 리히터의 그림은 왜곡된 독일 현대사의 진실을 암시하는 역사적 진술이라고 할 수 있다. 그러나 이 두 그림은 공통적으로 역사적 사건에 대한 해부학적 규명도 원인에 대한 결과도 아닌 마네의 정물과 같이 오로지 사진으로 드러나는 사건의 관찰로 나타난다.

리히터의 역사그림에서 관찰자적인 태도를 보여주는 가장 좋은 예는 <루디 아저씨>(1965년)(도판 9)와 독일 현대사에 관한 역사그림 시리즈 <1977년 10월 18일> 시리즈이다. 나치 장교 유니폼(Wehrmacht)으로 등장한 전자의 사진적 그림은 나치의 구체적인 행적이 아니라 위홀의 <원자폭탄>이나 <마오 저뚱>과 같이 상징적인 조건과 장소를 제시하고 출현 그 자체가 추상적인 역사를 지시하는 하나의 단축 역사 아이콘으로 나타난다.

그런데 이 역사그림은 비록 구체적인 과거 나치 행적의 이런 저런 사실을 말하지는 않지만 나치 장교 유니폼으로부터 드러나는 일종의 역사적 폭로로 이해된다. 왜냐하면 사실상 회화 영역에서 “정치적 표현의 타부”로 간주되는 이 아이콘은 당시 극우파인 신-파시즘과 같은 사회 내면에 존재한 왜곡된 역사관²⁶⁾을 암시하기 때문이다. 이러한 아이콘은 또한 1962년 게오르크 바젤리츠(Georg Baselitz)의 유명한 <한 밤의 소년>에서 나르시시적인 자아를 나치

23) *Ibid.*

24) *Ibid.*

25) 사진적 그림은 리히터 그림에만 적용되는 용어로 사진을 캔버스에 투사해 손으로 그 내용을 그대로 그린 리히터의 독특한 그림을 말하는데 결과적으로 물질로서 그림과 비 물질로서의 사진이 합쳐진 사진-그림이 된다.

26) 1950년대와 1960년대 당시 독일 경제 부흥인 라인강의 기적 다시 말해 “새로운 나라의 재건”이라는 이슈와 노골적으로 드러나는 신-파시즘에 의해 나치 이미지와 전쟁의 역사는 억압되었다.

아버지 세대에 대치시키면서 암묵적인 비밀을 폭로한 미소년의 페니스와 같은 맥락이다.

결국 리히터가 지켜보고 관찰한 것은 역사의 진실에 대한 집단적 억압이다. 그것은 어떤 불쾌한 기억을 감추려는 의도적인 경향 즉 “의도적인 억압(roulement actif)”²⁷⁾에 관계된다. 의심할 바 없이 〈루디 아저씨〉는 모델의 흐린 이미지가 암시하듯 이러한 “의도적인 억압”에 의해 점점 지워져 가는 전쟁 기억들을 말한다.

1988년 가을에 완성된 리히터의 역사그림 〈1977년 10월 18일〉시리즈는 이미 대중 속에 사라진 11년 전 독일 현대사에 관한 어떤 정치적 사건을 배경으로 제작된 역사그림이다. 1977년 10월 18일 스타트하임(Stammheim) 감옥에 수감 중이던 5명의 독일 적군파²⁸⁾ 멤버들이 자살했다는 정부의 공식 발표가 서독 전역에 보도된다. 그러나 이러한 발표가 있고 난 후 여론은 자살이 아닌 정부의 암살이라는 추측과 의혹을 가지면서 오랫동안 사건의 진실은 여전히 의문으로 남는다. 리히터는 이 사건을 사건 이후 소문이 아닌 유일한 증거로서 암암리에 유포된 희생자 사진들을 모아 11년 후 다시 그림으로 재구성한다.

이러한 방식은 한 세기 전 마네가 〈막시밀리안 황제 처형〉 제작을 위해 처형 소식을 전해 듣고 그 사건에 관계되는 확실한 정보와 증언 그리고 잡지에 실린 사진들을 입수한 것과 유사하다. 사건의 재구성에서도 비록 마네가

27) 나치의 역사적 기억을 지우려는 노력과 역사적 과오를 부정하려는 집단적인 행위를 말하는데 오늘날 일본의 위안부 문제나 터무니없는 독도 영토 주장도 같은 맥락에서 이해된다. 이러한 경향은 또한 의도적이고 무의식적인데 프로이트의 “의도적인 망각 oublie actif” 개념에 비교된다.

28) 독일 적군파(F.A.R Fraction Armée Rouge)는 극좌파 그룹 “바더-마인호프(Baader-Meinhof)”를 중심으로 결성된 정치적 단체이다. 멤버들은 당시 서독의 유명 방송인, 기자 그리고 많은 지식인들로 구성되고 사실상 의식 있는 대중으로부터 암묵적인 지지를 받고 있었다. 그들은 원래 평화주의자로 초기 전쟁 범죄에 대항하는 목적으로 특히 베트남 전쟁 반대하는 정치적 이슈로부터 출발했다. 그러나 그들은 정부의 무력에 저항하기 위해 폭력과 테러를 동반하는 무정부적인 전복을 단체의 노선으로 선택하였고 1970년대 지속적인 저항 세력을 가졌다. 1970년대 말 더 이상 방관할 수 없다고 판단한 서독 정부는 의도적으로 그들을 은밀히 제거했다.

상상에 의한 재구성임에도 불구하고 실행자의 주관적인 관점을 완전히 배제하고 오로지 사실에 의거한 관찰자적인 재구성이라는 측면에서 역사그림에 대한 두 작가의 인식은 유사하다.

작가는 이 그림들을 기획하고 제작하는 과정에서 어떠한 정치적 선입감도 가지지 않는다. 왜냐하면 이 주제들은 서독 좌파에 관계하는 아주 예민한 문제를 표명하면서 예견치 않은 논쟁을 불러일으키기 때문이다. 그 점에 관해 작가는 그림과 정치 사이의 자신의 견해를 다음과 같이 설명 한다 : “(나의 그림을) 직접적인 선입감을 가지는 정치적 그림 즉 예외적으로 부르주아 사회와 자본주의 사회를 비판하는 좌파 예술로 동화시키는 경향, 그것은 나의 의도가 아니다.”²⁹⁾

게다가 이 그림들은 정치적 사건에 대한 즉각적인 반응이 아니라 거의 10년이 지난 뒤 제작되었기 때문에 분명히 이러한 정치적 편견을 지울 수 있었다. 그래서 그림들은 역사적 반향을 거쳐 예술적으로 승화된 결과로 보아야 할 것이고, 또한 어떠한 설명도 없이 그려진 마네의 역사그림과 같이 사건에 대한 일종의 객관적 “관조 contemplation”로 나타난다.³⁰⁾ 그래서 리히터는 그림에 관찰자적 태도를 도입하면서도 주제에 관한 의미적인 측면을 발전시키거나 강조하지 않았다.

리히터의 사진적 그림은 우리의 눈에 비 물질적으로 주제, 구성, 포즈 등 완전히 사진에 일치한 사진적 형태를 가지고 이와 동시에 물질적으로 죽음을 테마로 제작된 전통적 역사그림으로 나타난다. 예컨대 <1977년 10월 18일> 시리즈에서 <장레식>(1988년)은 분명히 귀스타브 쿠르베의 유명한 <오르낭스의 장레식>(1849-1850년)을 참조한 것이고, <죽음>(1988년)은 죽은 인물 위 공간 구성에서 자크-루이스 다비드(J.-L. David)의 <마라의 죽음>(1793년)과 유사하다.³¹⁾

또한 <쓰러짐>(1988)(도판 10)는 외형적으로 정확히 전통적인 역사그림

29) Entretien avec Sabine Schütz, 1990, *Gerhard Richter, Textes*, Dijon, Les press du Réel, 1995, p.241.

30) *Ibid.*

31) BUCHLOH, Benjamin H.D. Buchloh, cat. *Gerhard Richter*, vol.II, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, p.44.

특별히 마네의 역사그림들 중 하나인 〈투우사의 죽음〉(1864년)(도판 6)을 참조했다. 특히 이 그림은 당시 마네가 스페인 여행 때 직접 경기장 관중석에서 투우사의 비극적인 장면을 보고 벨라스케스의 〈병사의 죽음〉을 참조하여 그렸다. 여기서 검은 배경과 함께 이제 막 피를 흘리며 쓰러진 투우사의 죽음을 장엄하게 그러나 생생한 현장 검증과 같이 잔인하고 오싹하게 재현하고 있다. “마네는 죽음을 주제로 다루면서도 시신을 하나의 물질 형태로 직시하는 자연주의적 관조를 보여주고 있다.”³²⁾ 이와 같이 그에게 죽음은 전혀 감성적인 동요 없이 관찰하는 관조의 대상이었다. 결국 리히터의 역사그림은 정치권력과 역사의 퇴행에 거슬러 사진의 기록성을 도입하면서 마네의 역사그림과 같이 관찰자적인 태도로 재현된다. 이는 곧 예술에서 “그림은 역사를 왜곡시킬 수 없다”라는 사실을 다시 한 번 보여준다.

5. 나가는 말

역사그림에서 관찰자적 태도는 실행자의 편견과 주관적 시각을 배제하고 사진의 객관적 기록을 그림에 도입하는 것이다. 이러한 태도는 시각적인 결과로서 대상을 정확히 재현하는 것이 아니라 사건의 실체를 드러내기 위한 주체-활용자의 의도에 관계하는데, 이때 활용자의 궁극적인 의도는 어떠한 편견도 선입견도 없이 이미지 그대로의 사실(fact) 즉 실제 존재했던 증거로서 사건의 흔적을 재현하는데 있다. 이럴 경우 사진은 세상과 소통하는 장님의 지팡이와 같이 역사의 진실을 밝히는 재현 도구가 되며, 또한 이러한 방식을 통해 그림은 더 이상 전통적 역사그림에서 나타나는 조작과 왜곡의 장소가 아니라 오히려 진실을 담보하는 최후의 기록이 된다. 결국 작가들은 오늘날 현대 사회에 드러나는 모호한 정치적 문제나 왜곡된 역사에 거슬러 전통적 그림의 예술적 가치와 사회적 참여에 의문을 던진다.

존재 사실에 입각한 역사의 재현은 사진의 발명 이전부터 위대한 화가들의

32) 에두아르 마네 외, *op.cit.*, p.142.

상상력 속에 이미 내재하고 있었다. 오래전부터 화가들은 시대를 지배한 지배 이데올로기에 종속되어 있었지만 드물게 제리코나 고야와 같이 일부 위대한 화가들은 그림을 통해 개인적인 성향이나 견해를 드러냈다. 그들이 재현한 것은 비록 그림이라는 제한된 재현도구에 의존할 수밖에 없었지만 당시 정치 이데올로기에 종속된 역사가 아니라 내면적으로 자신들이 관찰한 현실의 진실이었다.

사진 발명 이후 많은 사람들이 사진을 과학적 기록 대상으로 활용했다. 그러나 여전히 기술적인 한계로 인해 사진을 진실을 담보하는 존재의 증거로 활용하지는 못했다. 오히려 사진의 증거를 활용한 사람들은 역사적 사건을 재현하는 화가들이었다. 당시 역사를 재현하는 일은 오늘날 포토저널리즘의 실증적인 관점과는 달리 여전히 화가의 상상력에 의해 재구성하는 것이며 언제나 권력자의 관점에서 사건을 각색하는 것이었다.

그럼에도 불구하고 인상주의 작가들 특히 쿠르베와 마네에게 사진은 아카이브 기록 이상으로 역사를 재현하는데 있어 이상적인 자료가 되었다. 그들의 눈에 역사그림은 더 이상 상상에 의한 재현이 아니라 실증적 자료에 의한 사건의 진술이 되어야 했는데, 특히 마네는 사진의 실질적 증거를 토대로 자신의 편견이나 사적 견해를 완전히 배제하고 오늘날 순간포착과 같은 장면을 재구성했다. 말하자면 그의 역사그림은 그러한 결정적 사건-순간인 셈인데 이 모든 재구성은 바로 사진으로부터 출발되었다.

20세기 매체사진의 발전과 재현 매체의 폐쇄성(모더니즘 공리)으로 인해 화가들의 전통적인 주제인 사건-사고는 사실상 매체사진의 전유물이 되었고 점진적으로 정치적이고 역사적인 주제는 그림에서 점진적으로 추방되었다. 그럼에도 불구하고 마네의 역사그림처럼 사진을 통해 사건의 진실을 담보로 하는 역사그림은 오늘날 현대미술에서 다시 나타난다. 다만 그 재구성의 예술적 의도가 다를 뿐이다. 앤디 워홀의 〈참사 그림〉 시리즈와 게르하르트 리히터의 사진적 그림은 오늘날 매체에 의한 정보 왜곡과 남용 그리고 역사의 암묵적인 조작을 암시하면서 예술적 영역에서 그림의 또 다른 역할을 보여준다. 이때 사진은 단순한 정보 확인뿐만 아니라 사건의 진실을 암시하는 역사적 증거가 된다.

오늘날 엄청난 정보 홍수시대 우리 모두가 경험하는 공동체적인 사건-사고와 역사적 사건은 소통에 있어 이미 대중매체, 인터넷, 소셜 네트워크, 스마트폰 등 첨단 대중매체의 전유물이 되었다. 그럼에도 불구하고 위홀이 오늘날 더 이상 특별한 죽음이 아닌 아무 죽음을 냉정하게 사물로 재구성하듯이 세상을 냉정하게 관조하는 관찰자적인 태도는 여전히 오늘날 작가들에게 중요한 관점이 된다.

❖ 참 고 문 헌

- 가브리엘레 크레팔디, 『인상주의』(하지은 역), 서울, 마로니에북스, 2009.
- E.H. 고프리치, 『서양미술사』(백승길, 이종승 역), 서울, 예경, 1995.
- 버나드 덴버, 『인상주의 미술가』(김숙 역), 서울, 시공사, 2005.
- 새러 시먼스, 『고야』(김석희 역), 서울, 한길아트, 2001.
- 에두아르 마네 외, 『뒤늦게 핀 꽃』(강주현 역), 서울, 창해, 2000.
- 엘케 폰 라치프스키, 『프란시스코 데 고야』(노성두 역), 서울, 랜덤 하우스, 2006.
- 이경률, 『현대미술 사진과 기억』, 서울, 사진마실, 2007.
- 장 클로드 르마니, 앙드레 루이에(편), 『세계사진사』(정진국 역), 서울, 까치, 1993.
- 지젤 프로인트, 『사진과 사회』(성완경 역), 눈빛, 2006.
- 질 네르, 『에두아르 마네』(엄미정 역), 서울, 마로니에북스, 2006.
- 파울라 라펠리, 『고야』(박미훈 역), 서울, 마로니에북스, 2009.
- 프랑스와즈 카생, 『에두아르 마네』(정진국 역), 열화당, 1991.
- BLISTENE, Bernard Blistene, *Gerhard Richter*, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, 1984.
- BOURDON, David, *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 1989.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Buchloh, cat. *Gerhard Richter*, vol.II, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993.

- DOUROUX(dir.), Xavier, *Gerhard Richter Texte*, Dijon, Les presse du réel, 1995.
- EITNER, Lorenz, *La Penture du XIXeme en France*, Paris, Edition Hazan, 1993.
- FRIZOT(dic.), Michel, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994.
- HONNEF, Klaus, *Warhol*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.
- KOCH, Gertrud/ LANG, Luc/ ANTOINE, J.P., *Gerhard Richter*, Paris, Edition Dis Voir, 1995.
- KORNBLUTH, Josse, *Pre-Pop Warhol*, New York, Panache press, 1990.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1985.
- LIVINGSTONE, Marco, *Le Pop Art*, éd. Hazan, Paris, 1990.
- PERRUCHOT, Henri, *La vie de Manet*, Paris, Hachette, 1989.
- ROSENBLUM, Naomi, *Une Histoire Mondiale de la Photographie*, Ed. Abbeville, 1992.
- Artstudio, special *Andy Warhol*, n° 8 (1988), 2ème édition, Paris, 1990.
- Andy Warhol, Retrospective*, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1990.
- Andy Warhol, Silkscreen from the Sixties*, Paris, Schirmer/Mosel, 1988.
- L'impressionnisme en France*, Koln, Taschen, 1995.

〈도판목록〉

- 도판 1 : 조르주 카라바주, 〈메두사〉, 1598년.
- 도판 2 : 프란시스코 고야, 〈1808년 5월 3일〉, 1814년.
- 도판 3 : 테오도르 제리코, 〈메두사호의 뗏목〉, 1819년.
- 도판 4 : 에두아르 마네, 〈막시밀리안 황제 처형〉, 1867-1868년.
- 도판 5 : 프랑수아 알베르, 〈황제의 셔츠〉, 1867.
- 도판 6 : 에두아르 마네, 〈투우사의 죽음〉, 1864년.
- 도판 7 : 앤디 워홀, 〈자살자〉, 1962년.
- 도판 8 : 에두아르 마네, 〈자살자〉, 1877-1881년.
- 도판 9 : 게르하르트 리히터, 〈루디 아저씨〉, 1965년.
- 도판 10 : 게르하르트 리히터, 〈쓰러짐〉, 1988년.



도판 1



도판 2



도판 3



도판 4



도판 5



도판 6



도판 7



도판 8



도판 9



도판 10

❖ ABSTRACT

The Truth of the Photograph and its Representation of Observer Appeared in the Painting of History

Lee, Kyung-Ryul

The attitude of observer in the painting of history is to exclude a prejudice and a subjective view of an artist and to introduce a photograph, which is a record of objectivity, in the process of painting. Its ultimate intent is to redescribe the fact of an event's image intactly without any prejudice and to represent the event as a proven evidence that it was.

The representation of history based on fact had already been conceived in imagination of renowned artists such as Francisco Goya or Théodore Géricault even before cameras were invented. What they portrayed was their own truth of reality which is gained through their observation, not a history that have corresponded to political ideologies, for all reliance on a limited tool of representation, painting.

Furthermore, history was necessary for 19th century impressionism artists to be represented under proven fact in a neutral perspective excluding all subjective prejudice, not based on the representation with imagination. Edouard Manet in particular reconstituted an instant moment on the basis of real proof of photograph without personal prejudice or opinion as if today's photojournalism.

The catastrophic series by Andy Warhol and the photographic painting by Gerhard Richter show another role of painting in the realm of art, each of them implying information distortion and abuse by current media and intentional deformation toward history as Manet's painting of history.

Today, the representation of an historical event that we experience in the era of the Internet and social networks having a great deal of information already came to be the exclusive property of the cutting edge mass media. Nevertheless, the attitude of observer which is realistic and contemplative in the realm of art is the crucial point in terms of artists' act as ever.

Key Words

역사그림, 역사, 사건, 관찰자, 관조, 사진, 왜곡, 증거, 현대미술

painting of history, history, event, observer, contemplation, photograph, distortion,
proven, contemporary art.

논문접수일: 2012. 11. 08.

심사완료일: 2012. 12. 07.

게재확정일: 2012. 12. 21.