

한국사진문화연구소 자료집 vol.11

《대한민국미술전람회》 사진부 자료집

목 차

《대한민국미술전람회》사진부 자료집

5	《대한민국미술전람회》사진부의 시작과 종말 - 구왕삼의 「사단, 전환기에 선 사진의 자세 - 사진의 《국전》참가를 계기로」를 중심으로 / 최봉림
10	일러두기
11	상세 목차
17	1950년대
33	1960년대
137	1970년대
313	1980년대

참고 자료

351	《국전》 관련 참고 자료 목록
-----	------------------

한국사진문화연구소는

한국사진사 자료의 수집·정리·보존·연구를 목적으로 2009년 1월 가현문화재단에서 설립한 학술연구기관입니다.

발 행 가현문화재단
주 소 138-724 서울시 송파구 위례성대로 14 한미타워 19층
전 화 02-410-9123
팩 스 02-418-1316
웹사이트 <http://photomuseum.or.kr>
이메일 research@photomuseum.or.kr

발행인 송영숙
기 획 한국사진문화연구소
편집인 최봉림, 김소희, 장정민
디자인 IANN
출력인쇄 문성
발행일 2016년 2월

한국사진문화연구소는 원문 자료 및 참고 자료 제공에 협조해주신
국립현대미술관 미술도서실, 김달진미술자료박물관, 이길주, 홍순태 님께 감사드립니다.

© 2016 Korea Institute of Photography and Culture All rights reserved.

이 책에 실린 모든 글과 사진의 저작권은 한국사진문화연구소와 원저작자에게 있으며,
해당 저작권자의 서면 동의 없이 사용할 수 없습니다.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means
without written permission from the copyright holders.

ISSN 2093-2731

한국사진문화연구소는 한국 근현대 사진사와 관련된 사진 및 자료를 기증받고 있습니다.
기증된 자료는 사진문헌의 부재와 소실로 척박한 환경에 처해있는 한국사진사 연구에 귀중하게 사용될 것입니다.

후 원  Hanmi Science Co., Ltd.

《대한민국미술전람회》사진부의 시작과 종말 - 구왕삼의 「사단, 전환기에 선 사진의 자세 - 사진의 《국전》 참가 를 계기로」를 중심으로

최봉림 / 한국사진문화연구소 소장

1964년 6월, 예술원이 《대한민국미술전람회》(약칭 《국전》) 제7부 사진부의 신설을 가결하고 그 해 8월 문교부 장관이 이를 고시하자, 대구 사진계의 주축인 구왕삼(1909-1977)은 8월 27일 자 『매일신문』에 그 의의와 사진계의 문제점, 그에 의거한 향후 방향을 당위론적으로 제시하였다. 이 글의 요점은 1981년에 막을 내리는 《국전》 사진부를 변함없이 커버한다. 따라서 이 기고문을 꼼꼼히 읽으면 그것의 전모를 헤아릴 수 있다. “1964년 가을! 한국 ‘아카데미즘’의 전당인 《국전》에 또 하나의 미학의 대관식을 올리기로 결정하였다.”로 시작하는 이 글의 주요 문장들을 회고적으로 살펴보기로 하자.

필자가 《국전》 사진부 신설을 감탄부호와 ‘아카데미즘의 전당’, ‘미학의 대관식’과 같은 장엄한 어사로 환대한 것은 사회적 지위, 예술적 위상이 보잘것없었던 사진이 한국에서 처음으로 고상한 기예, 순수미술로서 대접받는 사건이었기 때문이다. 제국주의의 조선 침탈과 더불어 도입되었고 사진관을 통해 일반화된 사진은 《국전》 가입 이전에는 언제나 돈벌이를 위한 기예, 상업미술 혹은 할 일 없는 도락가의 여가 행위로만 여겨졌었다. 《국전》 가입은 구왕삼을 비롯한 모든 사진계의 인물들에게 사진이 이제 천박한 기예의 오명을 떨쳐버리고 바야흐로 순수한 예술정신의 산물로 인정받을 결정적 계기로 받아들여졌다. 그들은 《국전》 제7부를 사진행위가 예술원이라는 아카데미즘의 총화로부터, 국가의 교육대계를 책임지는 문교부로부터 예술과 지성의 활동으로 인정받는 사건으로 믿고자 했다. 그래서 구왕삼은 이렇게 단정했다. “세계 조형예술의 추세와 조류에 의하여 (...) 이제부터 사진이 회화와 조각과 동등의 지위에서 예술성을 인정하게 되었고 의적이 자격을 획득하게 된 셈이다.”



구왕삼

그러나 사진계의 바람과 믿음은 좌절과 불신으로 변모할 소지를 다분히 품고 있었다. 당시 《국전》 체제는 이 글로서는 해설할 수 없는 복잡한 역사적 경로를 통해 이미 서열화되어 있었다. 예술의 사회적 등급으로 보아도 큰 무리가 없는 미술의 위계질서를 서수를 통해 명시하고 있었다. 그것들을 열거하면, 제1부 동양화, 제2부 서양화, 제3부 조각, 제4부 공예 당시의 다른 용어를 쓰면 응용미술, 제5부 서예 그리고 1955년에 가입된 제6부는 건축이었다. 그러니까 1964년에 창설된 사진은 《국전》 제7부로 서열상, 좋게 말하면 막내, 나쁘게 말하면 꼴등이었다. 물론 구왕삼처럼 사진의 독자성과 자율성에 침윤된 모더니스트들은 마태복음의 말씀대로 “나중된

자로서 먼저 될 자”를 꿈꿨다. 그러나 시작부터 사태는 녹록지 않았다.

《국전》의 주무기관인 예술원과 문교부는 “신흥예술인 사진에 대하여 탈모를” 하지 않았다. 오히려 차별과 제한을 명확히 했다. 우선 《국전》 사진부 심사위원 풀(pool)인 동시에 무심사 《국전》 참가권을 갖는 ‘추천작가’ 제도를 허용하지 않았고, 대통령상, 국회의장상, 국무총리상 밑에 있는 문교부장관상을 사진부의 최고상으로 정했다. 전시장도 동양화, 서양화, 조각 등과 같은 메이저(major) 미술이 전시되는 경복궁미술관이 아니라, 공예, 서예, 건축 등 마이너(minor) 미술이 전시되는 덕수궁미술관이었다. 게다가 5·16 정권의 포고령 제5호, 사회단체 해산령의 후속조치로 설립된 한국예술문화단체총연합회 산하 한국사진협회가 사진계의 대표 단체로 인정받는 양상을 띠었다. 그런데 관변적인 한국사진협회 회원 상당수는 예술사진의 통념과는 거리가 있는 사진관, 사진업체 주인들이었기 때문에, 이 조처는 ‘아카데미즘의 전당’에 입성했다고 자부한 사진‘작가’들의 분노를 불렀다.¹⁾ 그리고 《국전》 사진부의 만성적인 분규의 한 요인이 되었다. 정희섭(1917-1971) 이 이사장으로 군림한 한국사진협회, 이해선(1905-1983) 이 주도한 대한사진예술가협회, 임응식(1912-2001) 이 이끄는 한국창작사진협회는 《국전》 사진부의 주도권 장악을 위해 끝끝내 상호비방을 주저하지 않았다. 당파적인 리뷰, 자신들의 사진경향에 의거한 재단 비평, 타 협회 심사위원에 대한 매도, 정실 심사 등은 연례행사였고, 이에 기인한 심사위원 사퇴와 작가들의 출품 및 수상 거부, 진정서와 탄원서 제출은 잇을 만하면 터져 나왔다. 1964년과 1966년에는 이해선, 임응식이 심사위원직을 사퇴했고, 1973년에는 한국창작사진협회 소속 홍순태의 특선 입상에 대한 임응식의 편법심사가 문제 되었다. 1976년에는 대한사진예술가협회 회장인 안준천의 추천작가 지정이 내용을 불렀다. 다른 협회 소속 초대·추천작가 14명은 이를 도모한 이해선의 《국전》 사진부 운영위원직의 사퇴를 요구하면서 추천작가 지정 철회를 요구하는 진정서를 문화공보부에 제출했고, 이진중은 대통령에게까지 탄원서를 보냈다. 간단히 말해서 ‘미학의 대관식’을 치른 《국전》 사진부가 마지막까지 가장 열심히 한 일은, 다른 부문도 일정 부분 마찬가지였지만, 각 협회와 파벌의 헤게모니 싸움이었다. 구왕삼의 1964년의 바람은 공염불이 되었고 그가 우려한 내용은 《국전》 참가를 계기로 더욱 악화되었다. “《국전》을 통하여 실력의 ‘에너지’를 제공하여야 할 것이고 《국전》에 우수



정희섭



이해선



임응식

1) “이번 《제13회 국전》의 신인 부문인 ‘사진부’는 심사원을 둘러싸고 ‘사협’[한국사진협회] 측과 ‘창협’[한국창작사진협회] 측 사이에 반목과 투쟁의 어두운 그림자를 빚어내고 있다. 지난 7일에 문교부는 사진부 심사위원으로 이진중, 이경모, 임응식, 이해선, 정희섭 5씨를 위촉했다. 심사원의 비율을 따지면 사협 측의 정희섭, 이진중, 이경모 씨, 창협 측은 임응식, 중립의 이해선 (...)”, 『주간한국』, 1964년 10월 11일, 11쪽.

한 작품이 집결됨으로써 사단 자체의 주류는 자연적으로 《국전》에 집결하게 되고 사진의 개화를 볼 것이다. 일부 사진작가 중에는 《국전》의 참가를 거부하고 있다. 이것은 ‘콘테스트’에서도 마찬가지로의 현실이지만 자기파(이념적인 분파가 아니고 정실적인 것)와 달리한 모 씨와 주동이 된 《국전》에는 참가할 수 없다는 ‘세크트’[sect]적인 방언(放言)과 거부적 태도를 취하고 있는데 일이 이쯤 되면 대한민국의 민족성을 타탈 수밖에 없다.”

사실 ‘이념적인 분파’가 없었던 것은 아니었다. 이해선의 대한사진예술가협회와 한국사진협회의 리더들은 회화주의(pictorialism)에 의거한 유티주의, 조형성 탐구를 예술사진의 본령으로 삼고 있었고, 임응식은 ‘생활주의’로 대변되는 리얼리즘을 사진의 정수로 삼고 있었다.²⁾ 인간적 관계는 결끄러웠지만 사진적 이념에 대해서는 임응식과 노선을 같이 한 모더니스트 구왕삼으로서는 《국전》에 가입한 사진이 해야 할 가장 긴급한 사안은 회화주의와의 연계를 끊고 사진만의 독자성을 확보하는 것이었다. 회화에의 종속성을 떨쳐버리고 사진의 특질, 사진만의 고유한 표현영역을 찾아내는 일이었다. 그의 사고는 1920년대 후반, 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy)가 개진하는 사진의 모더니즘과 일정 부분 유사성을 보인다.³⁾

“(…) 사진이 회화의 식민지에서 벗어나 독립된 영토를 마련하여야 한다. 미술관에 전시하는 사진이 회화와 닮은 ‘사진그림’이 되어서는 사진의 참가는 아무 의미가 없다. 독립국으로 사진이 자기 미학을 가져야 할 것이다. 과거 회화의 법칙에서 해방된 새로운 사진미학 즉 사진의 현대화를 지향하는 방법론을 시도하고 사진의 특질의 시각표현에 새로운 영역을 발견하여 사진만이 가지는 영상의 세계를 보여주어야 할 것이다.”

구왕삼은 1964년을 일제강점기 이후 한국 예술사진의 주류로 자리 잡은 회화주의와 결별해야 하는 시간으로 보았다. 사진의, 사진에 의한, 사진을 위한 사진의 완전한 자립을 실현하는 해가 되기를 바랐다. 그에게 있어서 사진의 본질은 리얼리즘이었다. 외계현실을 정확히 기록하는 사진의 메커니즘에 의거하는 재현이었다. 여기에서 그는 유럽의 모더니즘인 뉴 비전(New Vision)이 아니라, 1910년대에 발흥한 미국 사진의 모더니즘인 스트레이트 사진(straight photography)의 주장을 좇는다. “사진예술의 본질은 과학성에 기초를 두고 발달하는 철두철미 ‘메카니즘’의 예술이다. (...) 객관적인 자연현상과 인간생활을 ‘리얼’하게 정직히 묘사하는 조형기록이다. 그러나 한국의 작화경향은 사진 본질과는 정반대의 길인 추상주의 작화수법으로 발전하여 생장한 까닭에 사진의 순수성을 잃어버리고 말초적인 인상과 회화나 자연주의 방향으로 오염을 하고 있는 것이 현상이다.”⁴⁾

2) “《국전》에 전시된 사진작품을 둘러보면 사실주의적인 경향의 것과 조형적인 작품의 둘로 대별할 수가 있겠는데 입상권 내의 작품은 조형적인 것이 중심이 되어 있는 인상이었다.” 임응식, 『제13회 국전』을 결산한다, 골육적 기입 ‘조진부’ 시정=사진부, 회화부=구상·비구상의 철저한 분리가 시급, 『대학신문』, 1964년 11월 26일 3면, ‘생활주의 사진’의 문제점에 대해서는 최봉림, 『임응식의 ‘생활주의 사진’ 재고』, 한국사진문화연구소(편), 『사진+문화』vol. 8, 2014, 2~6쪽을 참조할 것.

3) 최봉림, 『서양 사진사 32장면』, 아카이브북스, 2011, 210~220쪽을 참조할 것.

4) 구왕삼, 『사진의 리얼리즘 문제-작화의 이론 수립을 위하여』, 『동아일보』, 1955년 2월 17일 4면. 스트레이트 사진과 이 글의 연관성을 보기 위해서는 Paul Strand, 『Photography』, 『The Seven Arts』, New York, 1917을 참조할 것.

임응식과 언제나 이해관계를 함께한 『동아일보』의 이명동(1920-) 역시 ‘사진적인 것’의 구현을 《국전》 리뷰를 통해 되풀이해서 주장했다. 구왕삼과 동일한 사진의 리얼리즘을 주장했고, 흑백프린트에 행한 채색과 회화용 액자 사용을 질타했다. 사진의 독자성을 위해 회화재료의 사용, 회화적 전시 장치에 신경질적인 반응을 보였던 것이었다.⁵⁾ 그것만이 아니었다. 그는 사진의 리얼리즘에서 일탈하는 ‘뉴 비전’의 기법에도 분개를 감추지 못했다. 오직 사진의 정수를 조작과 연출을 가하지 않은 스냅사진, 꾸밈없는 현실의 기록에만 두었다.⁶⁾ 사진의 진정성에 대한 이 청교도주의는 임응식과 더불어 컬러사진에 대한 불신으로 이어졌다. 촬영, 현상, 인화의 모든 과정이 작가의 손에서 이루어질 때만이 진정한 예술사진이라는 교조주의적 주장을 펼쳤다.⁷⁾ 컬러랩에 현상과 인화를 의뢰하는 컬러사진은 예술사진의 진정성이 결여된 것으로 질타했다. 그러니까 작가가 순수 현상하고 인화하는 흑백작업만이 진정한 작품사진이라는 주장을 행간 속에서 드러냈다.

《국전》 사진부를 둘러싼 저널리즘은 전적으로 형식적 당위론과 상투적 예술론에 기댔다. 언제나 구도, 질감, 디테일과 같은 형식적 요소를 일별하거나 사상, 감동, 내용이라는 용어로 정신성의 유무를 근거 없이 판단할 뿐이었다.⁸⁾ 그러나 세 부류의 공통점은 분명하다. 단선적이고 공격적이다. 작품에 대한 분석을 기피하고 과학적 이론에 의거한 이해를 시도하지 못한다. 오직 자기가 속하고 지지하는 당파의 의견을 과격하게 주장할 뿐이다. 물론 《국전》 사진부의 침체를 극복하려는 제안이 없었던 것은 아니었다. 김행오는 구왕삼, 임응식 그리고 이명동으로 이어지는 순진한 리얼리즘의 한계를 지적했고,⁹⁾ 이명동은 단 한 장의 ‘결작주의’ 사진 대신 ‘여음 사



이명동

- 5) “흑백사진에다 붉고 푸른 물감으로 채색을 해서 칼라사진을 모방하는 따위의 추태를 노정하는가 하면 이중 삼중의 액자로 표구를 한 풍경 사진을 입선작으로 뽑아 조소 거리가 되기도 했고 (...)” 이명동, 「사진, 《국전》에서 제외」, 『신동아』, 1970년 9월, 437쪽.
- 6) “그리고 특선으로 뽑힌 흑백 작품 (마지막 일새)의 표현기법인 몽타즈[라]는 도저히 용납할 수 없는 수법을 썼다는 점이다. 농기는 먼도날로 오려 붙이고 철새는 그려 넣어 교묘하게 조작한 것을 특선으로 뽑았다는 사실은 중대한 문제가 아닐 수 없다. 지금으로부터 8, 9년 전 《사진 국전》 특선 작품 중에 독수리의 박제에다 닭을 매어 단 조작으로 큰 물의를 일으킨 경우가 있었다. 이와 같은 용납할 수 없는 조작된 것을 특선작으로 뽑은 그 책임은 두말할 나위도 없이 심사위원들이 져야 한다. 사진성을 짓밟는 행위는 용납할 수 없으며 지탄되어야 할 것이다.” 이명동, 「개운치 못한 《사진 국전》」, 『신동아』, 1977년 6월, 386쪽.
- 7) “(...) 최종적 작화를 탄 사람에게 의뢰한다는 것은 있을 수 없는 일이다. (...) 작화상의 기술과정을 모조리 스스로의 손으로서 이룩해야 한다.” 임응식, 《제1회 건축사진전》을 보고, 『대한일보』, 1971년 9월 15일, “심지어는 작가가 필름을 칼라 라보에다 맡겨 그 작품의 중요한 부분인 트레[리]밍마저도 일임하는가 하면 장정까지도 부탁해버리는 무책임한 작가가 있다면 이것이 어찌 자신의 작품이 될 수 있을까. 이런 식으로 하다가는 앞으로 《사진 국전》은 칼라 작품 일색이 되고 또 우리나라 몇몇 칼라 라보의 기술 경쟁 장으로 변할 것 같다.” 이명동, 「실속 없는 화려한 《사진 국전》」, 『신동아』, 1973년 10월, 370쪽.
- 8) 한 예를 들어보자. “대상작인 강상규의 〈복악설경〉은 작화상의 기법이 훌륭한 것 외에는 아무 내용이 없다. 내용이 없는 작품이란 생명이 없고, 따라서 감동을 주지 못한다. 사진이 예술로서의 의의를 지니는 것은 거기 담긴 내용이 풍부하기 때문이라는 것을 생각한다면 이 작가의 사상은 좀 더 높은 차원에서 모티브를 컷팅[커팅]했어야 할 것이었다. 금상의 〈갈치〉를 다룬 홍순태 씨는 질감의 묘사가 부족한 것 같고 거기서 더 나아가 독자적인 톤[톤]에 이끌어 올리지 못한 아쉬움이 앞선다.” 서상덕, 《제1회 사진 국전》의 언저리, 전근대적인 심미안으로는 새로운 사진 영상을 심사하지 못한다, 『포토그래피』, 1971년 10월, 81~82쪽.

진’ 혹은 ‘조사진’의 경선을 주장하기도 했다.¹⁰⁾ 그러나 이러한 제안에 어느 누구도 응답하지 않았다.

1964년에 쓴 구왕삼의 길지 않은 글이 1981년까지 행해진 한국 사진계의 가장 권위 있고 규모가 큰 전시회를 둘러싼 담론의 대부분을 요약한다면, 그것은 한국 사진계가 《국전》을 발판으로 도약하지 못한 채 그저 제자리걸음만을 되풀이했다는 반증이기도 하다. 물론 이러한 사태의 책임이 전적으로 사진계로만 귀결될 수는 없다. 예술의 생산과 평가 그리고 유통을 국가기관이 주도한다는 것 자체가 전근대적 발상이었고 이미 시효를 상실한 정책이었기 때문이다. 전제정체 하에서, 단일한 미학체제 아래서나 실효성이 있었던 ‘관전’이 형식의 다양성과 이데올로기의 제모순을 탐구하는 현대미술의 담론과는 어울릴 수 없는 것이었다.¹¹⁾ 그럼에도 한국 사진계가 이 시대착오적인 《국전》에 목을 매달았던 것은 국가의 권위, 정책의 효율성에 기대어 사진의 사회적 인식을 고양시키고 예술적 가치를 인정받고 싶었기 때문이었다. 찰카다이 무슨 예술이냐는 예술계의 냉소와 사진작가가 아니라 사진사로 처신하고, 예술가가 아니라 기능인으로 취급받는 현실을 하루마써 벗어나고 싶었기 때문이었다. 그러나 그 욕망을 관제 《국전》은 충족시킬 수가 없었다. 현대미술의 동향에 등을 돌린 ‘한국 아카데미즘의 전당’은 시간이 감에 따라 저 스스로 유폐되어 폐궁으로 전락했고, 급기야 그 신민들은 과거에 대한 노스텔지어는커녕 욕설로 가득 찬 그곳을 뒤도 돌아보지 않고 떠나버렸기 때문이었다. 결국 사진계의 숙원이었던 《국전》 가입은 한국 사진계의 발전에, 사진담론의 확장에 아무런 기여도 하지 못한 채 폐쇄적이고 보수적인 사진단체의 연례행사로 넘어가게 된다. ‘국전’이 ‘민전’으로 이양되는 1982년은 한국에서 공모전을 위한, 공모전을 통한 예술사진의 시대가 저물어간 한 해였다.

- 9) “(...) 소재에서 별개의 영상을 만들어 내고 개성화된 자기 ‘이미지’ 창조 및 승화 과정에서의 노력이 결여되어 있다. 객관적인 사실에만 집착하고 작가의 의도보다는 사실을 설명하는 데 급급하고 영상에의 주관도입을 오히려 사도시하는 객관주의가 꽤 오래도록 한국 사단에 고착되어 있다. 작가의 주체성을 등한시하고 그 사고의 자세보다는 주로 객관적 사실의 기술적 재현의 완성에만 목표를 둔다는 것은 너무도 전진을 모르는 슬픈 현상이라 아니할 수 없다.” 김행오, 「사단의 양상과 사명감」, 『중앙일보』, 1973년 9월 12일 4면.
- 10) 이명동, 「복수 사진의 개발 문제」, 『신동아』, 1973년 12월, 353쪽, 이명동, 「단일사진의 탈피」, 『신동아』, 1974년 6월, 311쪽을 참조할 것.
- 11) 웃지 못 할 한 예를 들기로 하자. 1970년, 국전제도연구위원회에 의해 사진과 건축 부문은 《국전》에서 분리되어 《대한민국 건축 및 사진 전람회》라는 명칭으로 미술관이 아닌 국립공보관에서 전시하게 된다. 이와 관련된 제2회 개최공고 중 ‘작품내용’을 인용한다. “가. 순수한 민족 정서에서 창작된 작품. 나. 민족 총화의 새 가치관을 고취시키는 작품. (...) 라. 새마을 운동에 따른 농어촌 주택 개량에 활용할 수 있는 작품.” 이쯤 되면 이 프로파간다 ‘관전’은 현대 ‘미학의 찬탈식장’이라고 봐야한다.