

일러두기

- 1 본 자료집은 한국사진문화연구소가 2016년 5월 28일에 개최한 《학술 컨퍼런스: 한국 현대사진과 '현대 사진연구회'》와 7월 6일에 진행된 '한국사진사 구술프로젝트: '현대사진연구회''를 관련 참고 자료들과 함께 정리한 자료집이다.
- 2 이 자료집에는 학술 컨퍼런스에서 발표된 4편의 논문을 수록했으며 저자들에게 자료집 발간을 허락 받았다.
- 3 이 자료집에는 논문 발표 후 이어진 종합토론을 따로 수록하지 않았다.
- 4 논문 4편에서 언급된 인명, 지명, 단체명 등의 표기는 저자가 표기를 지정한 경우를 제외하고 저자의 동의를 얻어 연구자가 통일했다.
예) '살롱 아루스', '씨롱 아루스' 등은 '씨롱아루스'로 통일
- 5 그 외의 문장 부호는 다음과 같은 경우에 사용되었다.
《 》: 전시명, 행사명, 〈 〉: 작품명, 「 」: 논문, 에세이명, 『 』: 책, 잡지, 신문명, (…): 말줄임, “ ”: 인용구, ‘ ’: 강조, 주요 개념.

학술 컨퍼런스



- 일 시 2016년 5월 28일
- 장 소 한미타워 2층 파크홀
- 발 표 박평중(중앙대학교 교양학부 교수, 미학 및 사진비평)
최봉림(한국사진문화연구소 소장, 사진가)
박상우(중부대학교 사진영상학과 교수)
박주석(명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수,
사진사 및 사진기록)

1950-60년대 아마추어 사진단체와 사진담론의 지형: '신선회'에서 '현대사진연구회'까지

박평중(중앙대학교 교양학부 교수, 미학 및 사진비평)

1. 머리말

한국의 사진문화는 크고 작은 사진단체를 중심으로 흘러왔다. 일제강점기의 사진단체는 말할 것도 없고, 해방 직후에는 전국 각지에서 우리의 주체적인 사진문화를 가꾸어나갈 목적으로 수많은 사진단체가 새롭게 결성됐다. 그리고 그중 일부는 오늘날까지 명맥을 유지하고 있다. 한국전쟁과 급속한 근대화를 거치면서 문화의 패러다임이 바뀌고 그 과정에서 새로운 사진단체가 등장했으며, 전국적 규모의 단체인 '한국사진작가협회'가 결성되기도 했다. 현재 이런 사진단체들의 역할과 위상, 의미는 크게 퇴색했다. 하지만 특히 1950-60년대의 소규모 사진단체들은 당대의 사진담론이 태어난 요람이자 그 담론을 작품으로 실천해 나갔던 전위대이기도 했다. 예를 들면 '신선회'는 리얼리즘을 표방하면서 임응식이 제안한 이른바 생활주의 사진을 적극 수용했다. '신선회' 회원들은 생활주의라는 복음의 전파자 역할을 충실히 수행했고, 그 과정에서 작가의 위상을 탄탄히 다져나갔다. 한편 생활주의 사진의 편향성에 염증을 느낀 사진가들은 1960년대에 접어들어 '살롱 아루스'를 결성하면서 리얼리즘과 조형성의 화해를 시도했다. '살롱 아루스'는 비록 오래 지속되지 못했지만 '현대사진연구회'로 이어져 '모던 포토'의 다양한 가능성을 찾아 나갔다.

이 소규모 사진단체들의 성격과 지향점을 명확히 규정하기는 쉽지 않다. 그것은 우선 이 단체의 회원들이 지녔던 사진에 대한 막연한 동경과 모호한 태도 때문이다. 그들을 묶어주는 공통분모는 구체적인 철학이나 사진이론이 아니라 새로움에 대한 갈망과 발전에 대한 기대였으며, 결국 동호회나 연구회의 성격을 떨 수밖에 없었다. '신선회'와 '살롱 아루스', '현대사진연구회'의 결성 과정에서 주도적 역할을 한 것으로 평가받는 이형록과 몇몇을 제외하면 회원들 대부분이 20-30대의 젊은 신인이자 아마추어였다. 아마추어 사진단체라는 한계 때문에 회원들의 대부분은 후일 작가의 길을 걷지 않고 각자의 직업에 따라 산발적으로 흩어지는 모습을 보였다. 또한 이 단체들이 표방했던 리얼리즘이나 현대사진이라는 단어는 '지나치게' 넓은 미학적 범주 또는 용어여서 구체성을 찾아보기 어렵다. 그럼에도 불구하고 이 소규모

단체들은 1950-60년대의 사진담론과 제휴하고 사진작업을 통해 그것을 넓혀 나갔던 작가들의 산실이었다. 1960년대 이후 지속적으로 의미 있는 작업을 보여주었던 역량 있는 작가들의 상당수는 이 시기의 아마추어 사진단체를 거쳐 갔다. 리얼리즘 사진의 정범태, 한영수를 비롯하여 주명덕, 황규태, 박영숙 등 '신선회'나 '현대사진연구회'에 몸담았던 작가들은 각자의 방식대로 한국 현대사진의 다양한 갈래를 펼쳐 보였다.

그렇다면 이 시기의 아마추어 사진단체가 한국사진의 주요 담론과 함께했던 까닭은 무엇일까? 이 단체들과 기존의 다른 사진단체들 사이에는 어떤 공통점과 차이점이 있을까? 사실 사진단체는 일제강점기부터 한국 사진문화의 중요한 축을 담당해 왔다. 영업사진사들이 주축이 되어 결성한 '경성사진사협회'를¹⁾ 비롯하여 '경성사구회(寫究會)', '경성인상사진회'가 이미 1920-30년대에 활동하고 있었으며,²⁾ 1937년을 전후로 해서는 '경성아마추어사진구락부'를 비롯하여 70여 개 이상의 아마추어 사진단체가 있었다.³⁾ 이 단체들의 성격과 목적은 분명 다르다. 특히 '경성사진사협회'는 직업사진사들의 모임이었으며, YMCA 사진과를 계승한 경성사진학강습원을 운영하면서 사진교육의 산파 역할을 자임하기도 했다. 한편 아마추어 사진단체들은 취미생활로 사진을 하면서 작품 활동을 하는 이들의 모임이었다. 이 단체의 회원들은 주로 공모전에 사진을 출품하여 입상하는 데서 즐거움을 찾는 순수한 아마추어 사진가들이었다. 일제강점기에 성행하던 이른바 '살롱사진'은 이 아마추어 사진단체 회원들을 중심으로 널리 퍼져있었다. 해방과 한국전쟁을 거치면서 시작된 문화 패러다임의 급격한 변화는 사진가들에게도 영향을 미쳤다. 이제 그들은 사진의 '의미'를 새롭게 찾아 나서야 했다. 리얼리즘, 생활주의, 현대사진과 같은 말들은 정당화 담론을 구축하는 과정에서 나왔다고 볼 수 있다.

이 연구는 1950-60년대에 결성된 주요 아마추어 사진단체들이 해방 이후의 사진담론과 어떤 관계를 맺고 있는지 알아보고자 한다. 특히 '신선회'와 '살롱 아루스', '현대사진연구회'를 중심으로 사진담론의 축이 어떻게 변화하는지에 주목할 것이다. 이 단체들이 담론의 직접적인 생산자였는지, 전과자였는지를 명확히 밝히기는 어렵다. 하지만 분명한 점은 이 아마추어 사진단체들의 위상과 작품의 가치가 담론과 더불어 급격히 향상된다는 것이다. 이 관계를 검토해 보기 위해 먼저 해방 이전의 사진단체가 생겨난 배경과 그 단체들의 성격을 요약 정리해 보기로 한다.

2. 일제강점기의 사진단체들

일제강점기의 사진단체 중 먼저 '경성사진사협회'를 주목할 필요가 있다. 이 협회의 회원들은 일제강점기에 가장 활발하게 활동했던 사진가들이기 때문이다. 나아가 그들은 해방 이

1) 「경성사진사협회」, 『동아일보』, 1926년 2월 10일 자.

2) '사구회'와 '경성인상사진회'는 조선중앙기독교청년회 사진과를 '경성사진사협회'와 함께 인수한다는 기사와 함께 소개돼 있다. 「사진술 수입 사십년 교양기관 창립」, 『동아일보』, 1933년 12월 2일 자.

3) 최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000, p. 263.

후에도 사단의 중심에서 창작, 교육, 학술 등 다양한 영역에 관여했다. '경성사진사협회'는 후일 결성되는 각종 아마추어 사진단체와 달리 영업사진사들이 주축이었던 단체다. 이런 배경에 대해 최인진은 "경성사진사협회가 창립할 무렵에는 아마추어 사진가들이나 다른 사진 활동이 없었기 때문에 자연히 사진계의 주체는 [영업]사진사들이었다"⁴⁾고 설명한다. 이 단체의 설립목적에 대한 불확실하고 다양한 견해들이 있지만,⁵⁾ 문헌 자료에 근거해 볼 때 교육과 연구가 중요했다는 사실을 알 수 있다.

'경성사진사협회'는 초대 회장으로 한국인으로는 처음 일본에서 정식으로 사진술을 배워 온 신낙균을 초빙하고, 폐과 위기에 처한 YMCA 사진과를 경성사진학강습원으로 계승시켜 사진교육에 힘썼다. 또한 정기적으로 월례회를 개최하고 사진술 연구에 매진하여 회원들의 실력향상을 도모했다. '경성사진사협회' 주최로 열린 각종 강연회, 강습회, 강화회의 주제를 보면 이 협회의 주요 관심사를 알 수 있다. 가장 빈번히 다루었던 주제는 사진 인화법이다. 신낙균이 강사로 <오일과 브롬오일>(1928. 9. 18), <고무인화법>(1928. 10. 19), <사진화학>(1930. 7. 20)(<사진협회강연>, 『동아일보』 1928년 9월 18일 자, <사진사협회강연>, 『동아일보』 1928년 10월 19일 자, <사진술강습회>, 『조선일보』 1930년 7월 20일 자) 등의 주제를 다룬 강습회가 그 예다. 초상사진을 주로 찍었던 영업사진관 소속 회원이 대다수였기 때문에 인화기술은 초미의 관심사였다. 그뿐 아니라 신낙균은 특수인화기법이 기계적 기술인 사진을 예술로 승화시킬 수 있다고 믿었고, 영업사진사들이 이 기법을 통해 고객을 위한 영업사진에서 벗어나 예술사진을 추구하도록 독려했다. 예술사진에 대한 그의 견해는 YMCA 사진과 교재로 사용하기 위해 집필했던 『사진학 강의』의 다음과 같은 언급에서 찾아볼 수 있다.

"일반적으로 사진이라고 하면 단지 자연계의 형상을 그대로 기록하는 것에 지나지 않는, 일종의 기계적 기술로서만 인정하려는 것도 무리한 비판은 아니었다. 그러나 선배들이 다년간 연구 노심하여 온 결과로 지금은 일반이 부르짖는 예술, 즉 예술의 가치가 충분한 신 인화법이 발생하였다. 이것이 곧 오일과 브롬오일 인화법이다."⁶⁾

그 밖에도 <인생과 예술>(1928. 9. 18, 이제창), <왜 사진을 박느냐>(1930. 3. 30, 민충식), <예술의 가치>(1930. 3. 30, 박만달)(<사진협회강연>, 『동아일보』 1928년 9월 18일 자, <사진강화회>, 『동아일보』 1930년 3월 30일 자) 등 예술사진 관련 주제도 종종 등장한다. 그뿐 아니라 이 협회는 한국사진의 역사를 정립할 의도도 가지고 있었던 것으로 보인다. 협회의 정기총회를 알리는 기사는 다음과 같이 자료 수집 소식을 전하고 있다. "사진사료 수집/사진사협회 정총. 경성사진사협회에서는 명 8일 오전 11시부터 영도사(永導寺)에서 제14회 정기총회와 원유회를 연다는데 회비는 1원이라 하며 의안은 사진업에 10주년 이상 근속한 몇몇 사람에게 표창할 것과 조선사진 역사에 대한 사진과 문헌을 모집할 것 등이라고 한다."⁷⁾

이처럼 '경성사진사협회'는 영업사진사들의 단순한 친목단체가 아니었다. 회원들은 월

4) 위의 책, p. 205.

5) 예를 들어 이 협회의 창립에 주도적으로 관여했던 박필호는 최인진의 대담에서 "경성사진사협회를 만들게 된 동기는 당연히 일본사람들하고 보이지 않는 경쟁" 때문이었다고 증언한다. 위의 책, p. 205.

6) 신낙균, 「사진학 강의」, 「1920년대에 쓴 최초의 사진학」, 연우, 2005, p. 55.

7) 「사진사료(寫眞史料) 수집 사진사협회 정총(定綱)」, 『동아일보』, 1936년 6월 8일 자.

례회를 통해 사진기술 향상에 힘썼을 뿐만 아니라 각종 강연과 연구를 통해 예술과 이론을 병행코자 했다. 후학 양성과 사진사료 수집에도 큰 관심이 있었던 점으로 미루어 이 협회는 사진을 학술적 차원에서 접근하고자 했음을 알 수 있다. 그러나 이러한 원대한 목표에도 불구하고 영업사진사 중심의 협회는 아마추어 사진가들의 등장과 새로운 사진기술의 도전에 직면하여 점차 도태될 수밖에 없었고, 1940년대 일제의 단체해산령과 함께 와해됐다.

‘경성사진사협회’와 더불어 주목을 요하는 또 하나의 사진단체는 ‘경성아마추어사진구락부’다. ‘경성사진사협회’가 초상사진관 위주로 영업활동을 하던 직업사진사 중심의 단체였다면, ‘경성아마추어사진구락부’는 명칭이 말해주듯 예술사진을 추구하는 아마추어 사진가들이 조직한 단체다. 하지만 두 단체의 구성원이 확연히 다르지는 않았다. 예를 들면 박필호와 현일영은 두 단체의 창립에 모두 관여했는데, 이는 본래 영업사진에서 시작했던 사진가들이 점차 예술사진을 추구하는 방향으로 선회해 나갔음을 말해준다. 이 단체의 창립 연대는 명확하지 않지만 대략 1936-37년으로 추정된다.⁸⁾

‘경성아마추어사진구락부’는 정기적으로 사진전을 개최하면서 작품을 선보였다. ‘사진작품전’을 알리는 다음의 기사를 통해 이 단체가 명시적으로 예술사진을 추구했음을 알 수 있다. “사진작품전-경성아마추어사진구락부 주최로 제2회 아마추어 작품사진 전람회는 (중략) 대택상회 홀에서 개최하는 데 출품점수는 41점이라고 한다.”⁹⁾ 이 단체가 정기적으로 전람회를 개최했던 이유는 개인의 예술 활동을 표출하는 통로가 극히 제한되어 있었기 때문이다. 물론 정해창, 서순삼의 경우처럼 개인전을 하는 경우도 있었으나 일반적이지는 않았다. 또한 이 시기의 예술사진은 공모전 출품을 통해 이루어지는 것이 보통이었다. 흥미롭게도 경성아마추어사진구락부 회원들은 당시에 널리 퍼져 있던 공모전에서 입상하는 경우가 상대적으로 드물었는데, 이는 이 단체에서 주최하는 전람회가 정기적으로 열려 작품을 보여줄 수 있는 기회가 충분했기 때문이라고 할 수 있다. 그래서 최인진은 “공모전에 가장 적극적이고 또 많은 입상을 획득한 이들은 지방의 아마추어 사진가들이었다”고 지적하면서 대구의 최계복, 회령의 정도선, 강릉의 임응식을 예로 든다.¹⁰⁾ 이 단체의 주요 활동이 촬영과 전시였음은 창립과 운영에 깊이 관여했던 김정래의 증언에서도 알 수 있다. 그에 따르면 촬영회는 수시로, 월례회는 매달 개최하여 품평회를 거쳐 고른 사진을 7-15일 정도 전시했으며, 매년 종합전시회를 개최했다.¹¹⁾

이 시기의 아마추어 사진가들이 추구했던 예술사진의 성격은 당시 공모전에 입상했던 작품들의 경향을 통해 드러난다. 수많은 공모전 입상작의 성격을 확일적으로 규정하기는 어렵지만 조선의 향토색을 강조한 풍경이 주류를 이루었음은 분명하다. 이는 해방 이후 리얼리즘을 추구했던 사진가들이 이 시기의 사진을 자연풍경 위주의 이른바 ‘살롱사진’으로 규정한 데서도 알 수 있다. 그리고 이 ‘살롱사진’은 당시 최대 규모의 공모전이었던 《전조선사진살

8) 최인진이 김정래와의 대담에서 밝힌 연대는 1936-37년이다. 한편 최인진은 이 단체의 제4회 전시 기사를 소개한 1939년 11월 15일 자 『매일신보』를 언급하면서 창립연대를 추정할 수 있는 자료로 제시한다.(최인진, 위의 책, pp. 262-263.) 그런데 1938년 10월 14일 자 『동아일보』는 그보다 앞선 제2회 전시 소식을 게재하고 있다.

9) 「사진작품전, 『동아일보』, 1938년 10월 14일 자. 한편 제4회 전람회 소식은 이듬해인 1939년 11월 15일 자 지면에 실린다.

10) 최인진, 위의 책, p. 265. 임응식은 부산 태생이지만 1935-37년까지 강릉우편국에 근무하면서 1935년 ‘강릉사우회’를 조직하고 그곳에서 활동한다.

11) 김정래의 증언은 1976년 4월 28일 최인진과의 대담에서 나온 것이다. 『경성아마추어카메라구락부를 말한다』, 『사진사연구』 제7호, 한국사진사연구소, 1984, pp. 10-13.

롱》을 통해 널리 확산됐다. 물론 아마추어 사진단체의 회원들이 회화풍의 풍경만을 예술사진의 전부라고 여기지는 않았다. 공모전 입상작들 중에는 1930년대부터 일본사진의 주류로 등장하는 소위 ‘신흥사진’에 가까운 작품도 간혹 섞여 있었다.¹²⁾ 그럼에도 결국 이 시기에 예술을 추구하던 아마추어 사진가들은 몇 가지 유형에 따라 공모전이 정해놓은 기준에 맞추어 작품 활동을 해나갔다.

3. 해방 직후의 사진단체들

해방과 더불어 전국 각지에서는 앞다투어 수많은 사진단체가 결성됐다. 1946년 3월에 창립된 ‘조선사진예술연구회’를 비롯하여 ‘서울인상사진연구회’, 대구의 ‘경북사진문화연맹’, ‘대구사광회’, ‘부산광화회’, ‘부산예술사진연구회’, ‘전남사진연구회’ 등이 해방 초기에 등장한 아마추어 사진단체들이다.¹³⁾ 또한 1947년 6월 13일에는 좌익계열의 사진단체인 ‘조선사진동맹’이 결성되기도 했다.¹⁴⁾

‘조선사진예술연구회’는 1946년 5월 창립기념전을 시작으로 매년 정기적으로 공모전 입상작 위주의 전시를 해나갔다.¹⁵⁾ 이 공모전의 입상작들은 일제강점기의 공모전 출품작들과 큰 차이를 보이지 않는다. 제1회전의 경우 입상작은 고평대를 문 노인의 초상이나 한적한 시골풍경, 기타 다양한 소재를 대상으로 한 구성 작품이나 풍경이 대부분이다. 또한 수상자들의 대부분은 전국 각지에서 출품한 아마추어 사진가들이었다. 그중에는 정도선, 최계복처럼 일제강점기부터 꾸준히 공모전에 출품해 온 이들을 비롯하여 구왕삼, 이진중, 이명동, 임인식 등 해방 이후의 공모전을 통해 사진 활동을 시작한 이들이 섞여 있다.¹⁶⁾

그 밖에도 수많은 아마추어 사진단체들이 있지만 특기할 만한 움직임을 찾아보기는 어렵다. 전국 각지의 사진단체들이 주최한 공모전은 일제 강점기를 풍미했던 공모전의 연장선에 있다고 봐도 무리는 아니다. 결국 이 시기의 사진단체들은 회원들 간의 품평회나 월례회를 통한 소통의 장이자, 공모전을 계기로 신인을 발굴하는 통로 역할 정도에 머물러 있었다고 볼 수 있다.

4. 1950년대의 사진단체: ‘신선회(新線會)’

1950년대에 결성된 사진단체 중 가장 주목을 끄는 것은 ‘신선회’다. 이 단체의 명칭이 말해주듯 당시의 사진가들은 새로운 노선, 새로운 사진을 요구하고 있었다. ‘신선회’가 생각한 새로운 노선은 어떤 것이었을까? ‘신선회’ 창립을 알리는 다음의 기사는 그 노선이 사실주의라고 밝힌다. “사진연구 ‘신선회’ 발족-신사실주의를 지향하는 ‘신선회’가 새로 발족되었는

12) 일본의 ‘살롱사진’은 1920년대에는 픽토리얼리즘의 영향 하에서 회화적 효과를 추구하던 예술사진이 주류였다. 《일본사진미술전람회》와 《일본사진대살롱》을 중심으로 유행하던 이 살롱사진은 관동대지진 후 1930년대에 새롭게 등장한 소위 ‘신흥사진’에 밀려 쇠퇴한다. 신흥사진은 독일의 신즉물주의에 영향받아 일본 사진의 새로운 주류로 등장한다. 사토 히토시, 『신낙군과 동경사진전문학교 그리고 1920년대 일본의 사진조류』, 『AURA』 13호, 2005.

13) ‘조선사진예술연구회’의 창립연대를 최인진은 『한성일보』 기사를 근거로 1946년 3월 5일이라 밝히고 있다. 한편 강상규는 해방 초기 사진단체들의 창립시기를 ‘조선사진예술연구회’ 1945년 9월, ‘경북사진문화연맹’ 1945년 9월, ‘부산예술사진연구회’ 1947년 2월, ‘전남사진연구회’ 1946년으로 적고 있는데, 이 연대에 대해서는 정확한 검토가 필요하다. 강상규, 『한국사진사』, 일지사, 1976, p. 136.

14) ‘조선사진동맹’은 이태웅, 이용민, 김진수 등이 준비위원으로 참여해 조직한 단체로 “조선의 사진예술을 비약적으로 발전시키고자” 하는 목적을 표방했다. 『조선사진동맹 명일결성대회』, 『경향신문』, 1947년 6월 12일 자.

15) 『동아일보』 1946년 5월 5일 자는 창립기념전 소식을, 『경향신문』 1947년 5월 7일 자 기사는 제1회 공모전 소식을 전하고 있다. 제1회 공모전의 심사위원은 이해선, 박필호, 안철영이 맡았다.

16) 『제1회 조선예술사진전 입선 심사발표』, 『경향신문』, 1947년 6월 29일 자.

데, 8월 6일 제1회 월례회를 개최하였다는 바 회원은 이형록, 손규문, 조규, 이안순 외 10명이라고 한다.¹⁷⁾ 신문기사는 신사실주의라고 표현하고 있지만 ‘신선회’ 창립에 주도적 역할을 맡았던 이형록은 그것이 결국 리얼리즘이었다고 술회한다.¹⁸⁾ 표현이 어찌 됐든 이전의 사진단체들과 ‘신선회’를 구분 짓는 가장 중요한 요소는 이 단체가 구체적인 사진의 노선을 설정했다는 데 있다. 이전까지의 사진단체들은 사진가들의 친목 도모나 권익보호를 위해 결성된 경우가 많았다. 또한 정보교환과 기술습득을 목적으로 구성되기도 했다. 그런데 ‘신선회’는 리얼리즘이라는 공통의 미학을 추구한다는 목표 아래 결성됐다는 점에서 이전의 사진단체들과 성격이 달랐다. 즉 이전의 사진단체들의 경우 각 회원들이 추구하는 사진의 성격은 다양했다. 그러나 ‘신선회’ 회원들은 리얼리즘을 추구한다는 공통의 이념을 갖고 있었다. 이 점은 ‘신선회’가 비록 아마추어 사진단체였음에도 불구하고 기존의 사진단체들과 구분되는 중요한 차이다. 그렇다면 ‘신선회’가 표방한 리얼리즘은 구체적으로 어떤 것인가?

‘신선회’ 회원들의 사진이 생활주의를 주장한 임응식의 지지를 받으며 사진작가협회 주최의 공모전에 입상을 거듭했다는 사실을 염두에 두어야 한다. 임응식은 ‘신선회’ 회원들의 사진을 ‘생활주의’로 규정한다.¹⁹⁾ ‘신선회’ 회원들 역시 자신들의 사진이 생활주의로 규정되는 것에 이의를 제기하지 않는다. 오히려 ‘신선회’는 생활주의의 틀 속에서 성장한다. ‘신선회’와 생활주의 사진의 제휴는 그리 놀라운 일이 아니다. 왜냐하면 결국 임응식의 생활주의 이론을 가장 적극적으로 구현해 나간 사진가들이 ‘신선회’ 회원들이었기 때문이다.

‘신선회’와 생활주의의 관계를 이해하기 위해서는 생활주의 사진의 주장자인 임응식과 이형록의 관계를 언급할 필요가 있다. 임응식과 이형록은 ‘강릉사우회’ 회원으로 관계를 맺은 후 일제강점기 동안 이른바 ‘살롱사진’을 추구해 왔으며 공모전을 통해 작품을 발표해왔다. 해방과 한국전쟁을 겪는 과정에서 임응식은 일제강점기의 ‘살롱사진’을 대체할 새로운 사진을 모색하고 생활주의를 대안으로 제시한다. 이형록은 임응식의 주장에 동의하지만 생활주의보다 리얼리즘이라는 표현을 선호한다. 하지만 상이한 표현에도 불구하고 모두가 ‘살롱사진’을 대체할 새로운 노선을 추구했다는 공통분모를 갖는다.

사실 리얼리즘 사진은 생활주의가 등장하기 이전까지 해방 이후 한국사진의 핵심 의제였다. 이미 1948년에 열렸던 임석제의 개인전은 암묵적으로 사회주의 리얼리즘으로 이해되고 있었고 사진에서의 리얼리즘에 대한 논의는 한국전쟁 이후에도 줄곧 계속되고 있었다. ‘신선회’ 창립회원인 이형록은 ‘신선회’가 지향한 ‘새로운’ 리얼리즘이 일본에서 유행하던 이른바 ‘고즈끼(こじき)[절식(乞食)] 리얼리즘’이나 사회주의 리얼리즘과의 차별성을 강조하기 위한 것임을 우회적으로 암시한 바 있다.²⁰⁾ 어쨌든 ‘신선회’가 내걸었던 ‘새로운’ 리얼리즘이나 임응식의 생활주의 사진은 결국 리얼리즘으로 이해되어 해방 이후 한국사진의 새로운 주류로 귀착한다. 예컨대 육명심은 “한국사진사를 통틀어 크게 나눈다면 1950년을 경계로 그

17) 「사진연구 ‘신선회’ 발족」, 『경향신문』, 1956년 8월 8일 자.

18) 이형록은 “오랜 세월 회화주의 사진에 깊이 잠겨 있던 사진가들이 리얼리즘 사진으로 바꾼다는 것은 개종하는 것과 같은 것”이었으며, 이 새로운 사조, 즉 리얼리즘 사진에 대한 “연구와 토론, 습작 활동을 위해 새로운 노선이라는 뜻의 ‘신선회’를 만들게 되었다”고 밝힌다. 이형록, 『‘신선회’ 시절과 사진』, 『이형록 사진집』, 눈빛, 2009, p. 153.

19) 임응식은 ‘신선회’ 회원들의 사진이 “생활주의 사진을 반석의 위치에 끌어올렸다”고 평가하며 적극 지지한다. 『생활주의 사진의 승리』, 『경향신문』, 1956년 12월 19일 자. 또한 《제8회 사진작가협회전》에 대한 논평에서 이형록의 〈건어〉와 손규문의 〈복천교 부근〉 등을 생활주의 사진의 모범적 사례로 꼽는다. 이 사진들은 1957년 1월호 『사진문화』지에 게재됐다.

20) 한국문화예술진흥원 편, 『(2003년도) 한국 근현대예술사 기술재록연구 시리즈 21, 이형록』, 박주석 재록연구, 한국문화예술진흥원, 2004, p. 170.

이전은 살롱사진(Salon Picture)의 시대이고 그 이후를 리얼리즘(Realism) 경향의 시대²¹⁾라고 구분 짓는다. 또한 강상규는 ‘신선회’의 사진을 리얼리즘으로 규정하면서 “작품경향이 살롱사진에서 리얼리즘 사진으로 전환하게 된 시기”에 등장한 신진들의 작품으로 정의한다.²²⁾ 지나친 단순화와 이분법의 위험에도 불구하고 당대의 사진가들이 리얼리즘을 새로운 조류로 받아들였음은 틀림없다. ‘신선회’는 결국 리얼리즘이라는 새로운 사진 조류를 제시하는 전위대 역할을 자임했다고 할 수 있다.

‘신선회’의 리얼리즘을 이해하기 위해 임응식의 생활주의 이론을 살펴볼 필요가 있다. 임응식은 생활주의를 한국적 리얼리즘으로, 말하자면 리얼리즘의 한 범주로 이해한다. 그는 드물지만 생활주의를 생활주의 리얼리즘이라 지칭하기도 한다.²³⁾ 그가 이해하는 사진에서의 리얼리즘은 ‘기록성’에서 온다. “사진도 특유한 기록성을 토대로 하여 그 예술 목표를 ‘리얼리즘’에 두게 되었다”²⁴⁾는 인식이 그것이다. 그에게 리얼리즘은 세계적인 조류여서 한국의 사진가들이 리얼리즘으로서의 생활주의를 추구하는 것은 지극히 정당하다.²⁵⁾ 이런 생각은 ‘신선회’ 창립전 다음 날 개막한 《인간가족전》에 대해 그가 보였던 환대를 통해서도 입증된다. 그는 《인간가족전》에 출품된 “이런 사진을 제작함으로써 세계사단에 호응할 수 있”으며, 결국 “이번 사진전은 앞날에 한국 사진작가의 방향을 암시하였다”고까지 말한다.²⁶⁾

그런데 《인간가족전》의 사진이 어떤 점에서 리얼리즘인지, 혹은 ‘어떤’ 리얼리즘인지에 대한 논의는 차치하고라도 임응식이 주장한 생활주의 사진의 개념은 매우 모호하다. 그는 생활주의 사진이 “인간에 대한 의식이 대상이 되어서 인간적 흥미와 인간과 사회의 연관을 주제로 하는”²⁷⁾ 사진, 혹은 “6.25 전쟁 이래로 대두된 경향으로서 (중략) 전후의 황폐된 환경과 인간생활을 ‘휴먼’한 눈으로써 표현하고, 사회와 직결된 진실 탐구에 반성과 노력을 경주하고 있는”²⁸⁾ 사진이라고 정의한다. 말하자면 생활주의는 인간과 사회(환경)의 관계를 주제로 삼는데, 특히 전쟁 이후 황폐한 환경(사회)에서의 삶(생활)을 휴머니즘의 관점으로 표현하는 것이라고 정리할 수 있다. 이런 삶을 기록하는 것이 곧 사회의 진실을 탐구하는 자세이며, 그것이 곧 리얼리즘이라는 것이다.

요약하자면 생활주의는 전후(戰後)의 황폐함과 빈곤한 생활상을 휴머니즘의 시각으로 담아내는 사진이며, 따라서 거기에는 부정적 대상(피사체)과 긍정적 주체(사진가)가 섞여 있다. 예를 들면 힘든 삶에서 희망을 보려는 시각이 그것이다. ‘신선회’ 회원들의 사협전 입상작에 대한 심사평에서도 임응식은 이런 관점을 명시적으로 드러낸다. “황폐함 속에서 살고 있는 인간의 자태를 포착”한다거나, 이형록의 〈신문 파는 소녀〉에는 “인간애가 잘 표현되어 있다”는 언급, 나아가 “휴머니스틱한 것이 없는 사진은 예술적 표현이라기보다는 (중략) 지극히 얇은 가치평가밖에 받지 못할 것”이라는 결론이 그것이다.²⁹⁾ 그런 점에서 생활주의는 휴머니즘 사진에 근접해 있다. 첫 회원전의 주제를 ‘시장의 생태’로 설정하여 주목을 받았던

21) 육명심, 『한국현대미술사(사진)』, 국립현대미술관, 1978, p. 100.

22) 강상규, 『한국사진사』, 일심사, 1976, p. 173.

23) 임응식, 『사진의 예술성-회화와 사진의 관계』, 『내가 걸어온 한국사단』, 눈빛, 1999, p. 295. 임응식은 “생활주의 리얼리즘만이 사진의 예술성을 확립시킬 수 있다”고 언급한다.

24) 임응식, 『사진의 예술성과 실제』, 위의 책, p. 300.

25) 임응식은 “세계적 사진조류와 호응을 같이 하기 위하여 리얼리즘 사진을 탐구하는 것은 당연한 일”이라고 주장한다. 『사실적 수법의 유행-사협전 총감(寸感)』, 위의 책, p. 276.

26) 『The Family of man: 인간가족 사진전을 보고서』, 『사진문화』 제6호, 1957년 4월호, p. 43. 이 주장은 조명원의 사회로 1957년 4월 6일 열린 좌담회에서 나온 것이다. 참석자는 임응식, 구왕삼, 서상덕이었다.

27) 임응식, 『생활주의가 주류』, 위의 책, p. 283.

28) 임응식, 『한국사진계의 현황-작화 경향을 중심으로』, 위의 책, p. 287.

29) 임응식, 『사협전을 보고-생활 직시』, 위의 책, pp. 277-278.

‘신선회’의 사진도 이런 맥락에 놓여 있다. 이형록의 회고에 따르면 시장이야말로 “인간의 마음이 오고가고 하기 때문에 가장 치열한 생존경쟁의 싸움터”여서 “인간의 실제 생활에서 드러나는 진실”을 보여줄 수 있다.³⁰⁾ 결국 ‘신선회’는 생활주의 이론과 《인간가족전》이라는 ‘후원’³¹⁾에 힘입어 휴머니즘 사진을 1950년대 후반 한국사진의 새로운 흐름으로 끌어들이었다고 할 수 있다.

5. 1960년대의 사진단체: ‘살롱 아루스’³²⁾

1960년에 창립한 살롱 아루스는 이듬해인 1961년 첫 전시회를 개최하면서 주목을 받았다. ‘신선회’ 회원이었던 이형록과 정범태를 비롯하여 이상규, 김열수, 신석한, 김행오가 회원으로 참여한 이 단체는 리얼리즘을 바탕으로 사진에 조형성을 접목하고자 하는 목적을 갖고 있었다.³³⁾ ‘신선회’가 지향했던 리얼리즘은 고수하되 부족한 조형성을 덧붙여 리얼리즘 사진의 예술성을 확보하겠다는 것이다. 이런 의도는 ‘신선회’의 리얼리즘에 대한 비판에서 시작한다. ‘살롱 아루스’ 창립의 주역인 이형록은 ‘신선회’의 리얼리즘이 편향성을 갖기 시작하면서 리얼리즘의 본질을 훼손했다고 여긴다. 예컨대 그는 “리얼리즘 사진이라고 해서 무조건 거지만 찍는다든지, 아주 비참한 것만 찍는다든지 이것은 예술의 본질과는 어긋난 일”³⁴⁾이며, “‘신선회’는 기록성을 중시하여 생생한 현실을 기록했지만 거지, 고아 등을 대상으로 하는 거친 리얼리즘이었다”³⁵⁾고 자평한다. 이런 비판에서 출발했기에 살롱 아루스 창립전에 대한 평가는 리얼리즘을 얼마나 ‘조형적으로’ 승화시켰는지에 대한 관심으로 나타난다. “아루스 살롱전의 작품이 현실을 의식하고 해석하고 신념하는 리얼리즘을 토대로 작가의 주관관 강조하는 무게 있는 작품으로 새로운 조형을 시도했다는 점은 사진예술의 진전”³⁶⁾이라는 것이다.

그런데 실상 ‘살롱 아루스’ 회원들이 발표한 작품들은 리얼리즘 사진에서 중요시했던 현실의 기록보다 오히려 형태의 구성에 대한 관심을 보여주고 있다. ‘살롱 아루스’ 창립전을 갖기 전부터 이미 회원들은 연구회를 통해 이 단체의 방향성을 모색하고 있었고, 회원들의 작품이 해외 공모전에 입상함으로써 주목을 받고 있었다.³⁷⁾ 입상작 중의 하나인 이상규의 <길>은 ‘살롱 아루스’가 지향했던 사진의 성향을 잘 보여준다.(도판1) 이 작품은 자전거를 타고 가는 사람과 우측에서 걸어오는 사람을 대비시켜 보여주는데, 중간톤을 배제하고 강한 콘트라스트를 통해 형태만을 강조하고 있다. 이들이 누구인지, 배경은 어디인지 알 수 없어 생활주의 사진이 중요시 여겼던 ‘사회’나 ‘현실’은 거의 고려대상이 되지 않는다. 따라서 ‘살롱 아루스’ 회원들이 주장하는 ‘리얼리즘’은 생활주의 리얼리즘으로부터 급격히 멀어진다. 결국 ‘살롱 아루스’의 리얼리즘은 현실에 대한 주관적 해석을 강조한 리얼리즘이며, 그들의 사진은 카메라라는 필터를 통해 걸러진 ‘주관적 현실’을 보여준다고 할 수 있다. 이런 방향 선회는 살롱

30) 한국문화예술진흥원 편, 위의 책, p. 170, pp. 141-142.

31) 이 표현은 이형록의 것으로 그는 “《인간가족전》이 ‘신선회’를 크게 후원한 셈”이라고 술회한다. 이형록, 『신선회』 시절과 사진, 『이형록 사진집』, 노빛, 2009, p. 154.

32) ‘살롱 아루스’가 활동하던 시기의 명칭 표기는 ‘살롱 아루스’, ‘살롱 아루스’, ‘살롱 아루스’, ‘아루스 살롱’ 등으로 제각각이나 여기서는 ‘살롱 아루스’로 통일한다.

33) ‘살롱 아루스’는 솔로건의 형태로 이런 의도를 적극 표명했다. 예컨대 ‘살롱 아루스’ 창립전을 알리는 신문기사는 살롱 아루스전의 작품이 “리얼리즘을 토대로 조형을 시도”했다고 언급한다. 『61년의 사단』, 『동아일보』, 1961년 12월 30일 자.

34) 한국문화예술진흥원 편, 위의 책, p. 170.

35) 이형록, 위의 책, 2009, p. 155.

36) 『61년의 사단』, 위의 기사.

37) 미국의 월간 사진잡지 『US카메라 콘테스트』에 이상규, 김진욱, 김효열, 김영민 4명의 작품이 입상한다. 입상 소식을 전하는 신문기사들은 이상규와 김효열이 ‘살롱 아루스’ 회원이라고 언급하고 있는데, 이형록의 회고에 따르면 창립 당시 이 단체의 회원은 이형록, 정범태, 이상규, 김열수, 신석한, 김행오 6명이었다. 『우리나라 사진예술』, 『동아일보』, 1961년 7월 1일 자.



도판1. 이상규, <길>, 1961.



(좌) 도판2. 이형록, <구성>, 1961.
(우) 도판3. 이형록, <빙상>, 1960.

아루스 창립전에 출품한 이형록의 <구성>에서도 여실히 드러난다.(도판2) 건설 현장의 모습을 찍은 이 사진에서 화면 전체를 지배하는 요소는 철골구조물의 형태다. 강한 콘트라스트로 인해 세부 정보는 거의 읽어낼 수 없고, 공사현장 인부들의 옷차림이나 표정도 전혀 알아볼 수 없다. 화면 전체는 격자 또는 사선의 철골 구조가 밝은 하늘을 배경으로 만들어내는 기하학적 형태로 가득 차있다. 그런 점에서 살롱 아루스의 ‘주관적 리얼리즘’은 오히려 패턴과 조형을 강조하는 구성주의나 모더니즘에 가깝다.

‘살롱 아루스’가 형태와 조형성에 대해 취했던 친화적 태도를 이경성은 창립전 평문에서 정확히 지적한다. 그는 사진을 조형예술로 규정하면서 ‘살롱 아루스’ 창립전이 “자연형태에 대한 한없는 향수”³⁸⁾를 표현하고 있다고 언급한다. 예컨대 이형록의 작품 <빙상>은 “물체의 질감과 조형적인 구성”을(도판3), 이상규의 <조형(造型)>은 “회화와는 다른 또 다른 조형적 가치를” 드러내고 있으며, 김행오의 <유전>은 “생활주변의 조형을 카메라이로 설정하려는 의도”를 지닌다는 것이다.³⁹⁾ 물론 이경성은 이들의 작품에 리얼리티가 담겨있음을 지적하기도 한다. 김행오의 또 다른 작품 <석양의 거리>는 “관념적인 인간상을 구체적인 상황에서 포착하여 생의 리얼리티를 탐구하려는 시도”라고 언급한다거나, 김열수의 <해빙>은 “유동(流動)의 리얼리티를 잡아 화면의 운동과 힘을 이룩하였다”는 지적이 그 예다. 하지만 여기서의 리얼리티는 생활주의의 핵심 의제라고 할 수 있는 구체적 현실, 말하자면 전후의 폐허라는 역사적 현실이 아니라 사물의 본질을 드러내는 양태로서의 현실을 가리킨다. 결국 ‘살롱 아루스’가 추구했던 리얼리즘과 조형성의 화해는 전혀 다른 종류의 리얼리즘에 의지해야만 가능

38) 이경성, 『형태에 대한 향수』, 『동아일보』, 1961년 11월 2일 자.

39) 위의 글.

한 것이었다. 따라서 ‘살롱 아루스’의 지향점은 오히려 모더니즘에 기울어 있다고 보아야 한다. 실제로 이형록은 후일 ‘살롱 아루스’가 “세련된 리얼리즘으로 상징성과 깊이 있는 모던한 사진을 추구했다”⁴⁰⁾고 술회한 바 있다. 그러나 ‘살롱 아루스’는 창립진을 끝으로 더 이상 지속되지 못하고 자연스럽게 해산의 길을 밟았다.

6. 1960년대의 사진단체: ‘현대사진연구회’

‘현대사진연구회’는 ‘살롱 아루스’의 이형록과 정범태를 비롯하여 20-30대의 젊은 아마추어 사진가들이 회원으로 참여하여 1961년 출범했다.⁴¹⁾ 이 연구회는 명칭이 말해주듯 현대 사진을 폭넓게 연구하는 데 목적이 있었다. 이를 위해 정기적인 연구회를 개최하여 사진이론과 서양의 현대사진을 탐구하고 매년 회원전을 개최하여 젊은 아마추어 사진가들의 작품을 소개했다. 1962년 열린 첫 회원전에 대해 “아마추어 사진연구가들”의 작품이 “허장 없어 호감”이라고 언급한 기사에서 볼 수 있듯이 이 단체는 젊은 아마추어들이 작품 활동을 하는 소박한 모임이었다.⁴²⁾ 그런데 이 연구회의 전신이라 할 수 있는 ‘살롱 아루스’의 목표는 회원들의 초기 작품에 어느 정도 반영돼 있다. 리얼리즘과 조형성의 갈등 및 조화가 그것이다. 제1회 회원전에 대한 엇갈린 평가를 보면 이 문제가 ‘살롱 아루스’ 이후에도 여전히 중요한 화두로 지속되고 있음을 알 수 있다.

먼저 한일자의 평은 조형성이 ‘막연한 유행어’라고 힐난하면서 그것이 리얼리티와 주관성의 조화에서 오는 것임을 역설한다. 이어서 민경자의 사진은 리얼리즘을 좇고 있고, 유승찬은 “사진의 조형성을 회화적으로 주장”하고 있다고 언급한다.⁴³⁾ 회원들의 출품작이 다양한 유형으로 구분됨에도 불구하고 이 미술평론가의 논평은 리얼리즘과 조형성의 문제를 집중적으로 거론하고 있는 것이다.

한편 1963년 제2회전으로 넘어오면서 평가의 논점은 조금씩 달라지는 양상을 보인다. 전시평을 쓴 이명동은 사진의 조형성을 언급한 후 회화와 다른 사진예술의 독자성을 주장한다. 그는 모홀리-나기를 인용하면서 “사진은 빛에 의한 조형”이며 포토그램이나 포토몽타주처럼 카메라를 사용하지 않는 사진도 가능하다는 점을 시인한다. 그러나 “세계 사진예술의 주류는 묘사에 의한 조형”이며, 그에 따른 “진실성은 사진예술의 중요한 요소”라고 주장한다. 예를 들어 그는 전문각의 <달맞이>가 “회화의 영역을 가고 있”어 사진예술의 독자성을 무시하고 있다고 비판한다.(도판4) 이 작품들은 “대부분이 하이키와 로키의 극단적인 톤으로 조형되어” 있으며 결국 “정서적인 하프톤을 무시”함으로써 ‘묘사에 의한 조형’을 버리고 회화적 요소를 끌어들이고 있다는 것이다.⁴⁴⁾

이명동의 논점은 결국 현대사진이 회화와 다른 독자적인 조형성을 추구하는 데 있음을

40) 이형록, 위의 책, 2009, p. 155.

41) ‘살롱 아루스’는 명목상으로는 해체됐지만 회원들은 ‘현대사진연구회’에서 계속 활동한다. ‘현대사진연구회’의 실질적인 창립자는 이형록이며, 정범태, 김행오, 이상규 등은 지도위원으로 이 단체에서 발행한 회보 겸 연구지인 『사안(斜眼)』의 필진으로 참여한다. 그런 점에서 ‘현대사진연구회’는 ‘살롱 아루스’의 연장이자 확장이라고 볼 수 있다.

42) 한편 이 연구회의 조직에 주도적 역할을 했던 이형록은 젊은 인재의 양성이 주목적이었다고 술회한 바 있다. 정규 사진교육 기관이 없었기 때문이다. 당시 사단을 주도했던 사진작가협회의 주 회원은 영업사원들이었으며, 이형록은 영업활동을 하는 그들이 양질의 작품을 생산하는 데는 한계가 있다고 생각했다. ‘현대사진연구회’의 주 회원을 대학교육을 받은 아마추어들로 구성했던 것은 그 때문이다. 한국문화예술진흥원 편, 위의 책, pp. 189-195.

43) 한일자, 『제시되어야 할 과제-제1회 현대사진연구회 전평』, 『경향신문』, 1962년 2월 11일 자.

44) 이명동, 『비악하는 젊은 지성의 결정(結晶)-‘현대사진연구회’ 2회전 평』, 『동아일보』, 1963년 7월 5일 자.



도판4. 전동각, <달맞이>, 1963.

강조하는 데 있다. 그리고 그것은 ‘묘사에 의한 조형’을 통해 가능하다는 것이다. 그가 리얼리즘 사진의 적극적인 옹호자임을 염두에 두면 이런 주장은 자연스럽게 납득할 수 있다. 어쨌든 제2회전을 둘러싼 담론의 요체는 ‘사진의 독자성’에 관한 문제다. 이는 이경성의 논평에서도 똑같이 드러난다. 그는 제2회전 평에서 이 연구회가 “조형의 본질을 탐구하려는 가장 기초적인 작업”을 어느 정도 이루어 냈다고 평가하면서, 그 성과로 “공간처리, 물질발견, 자연 관찰, 조형의 재구성”을 제시한다.⁴⁵⁾ 그리고 이 네 가지의 성과는 사진과 회화가 갖고 있는 친화적 관계가 아직 유효한 상황에서 요구되는 기초 작업이라고 덧붙인다. 그러나 비록 사진이 회화와 같은 조형예술의 범주에 속한다 할지라도 자기만의 “독자성을 찾아서 사진미학을 설정해야 한다”고 주문한다. 사진이 회화와 구분되는 독자적인 영역이 존재한다는 그의 인식은 넓은 의미에서 이명동의 그것과 다르지 않다. 그러나 이경성은 이명동의 확신에 찬 태도와 달리 사진과 회화를 구분하는 명확한 기준을 제시하는 데 조심스러운 태도를 취하며 다음과 같이 결론짓는다. “속단하기는 어려우나 평면상에서, 그리고 광학이나 사진의 재료를 에워싼 자연과학의 기술을 매개로 회화가 도달할 수 없는 고유의 조형가치를 창조하는 것이 사진미학의 길이 아닐까.”⁴⁶⁾

이런 언급은 ‘사진의 독자성’이 존재함을 인정하지만 그것이 무엇인지 단정하기 어렵다는 생각을 반영하고 있다. 다만 그 독자성은 광학과 화학에 바탕을 둔 ‘기술’에 있으며, 이 기술적 속성은 회화가 갖지 못한 특성임을 분명히 하고 있다. 결국 이명동이 사진과 회화를 ‘묘사에 의한 조형’을 통해 구분한다면, 이경성에게서 변별점은 ‘기술’이다. 이런 차이 때문에 이경성은 제2회전에 참여한 회원들의 개별 작품에 대해서도 이명동과 달리 긍정적인 반응을 보인다. 즉 이 회원들은 ‘사진의 독자성’을 찾아 나가는 과정에 있고 그것을 아직은 명확히 규

45) 이경성, 『신선하고 의욕적인 자세-현대사진연구회전』을 보고, 『경향신문』, 1963년 7월 8일 자.

46) 위의 글.

정하기 어려우므로 비록 회화적 조형성을 보여준다 하더라도 가치 있는 작품이라는 것이다. 그는 이영훈의 〈상류〉, 이상도의 〈金〉, 이창환의 〈폐허〉, 전몽각의 〈달맞이〉, 정철용의 〈무상〉, 황규태의 〈삼림〉 등을 “작가적 과정에서 기념할 만한 수준의 작품”이라고 평가하는데, 그 중 전몽각의 〈달맞이〉는 이명동이 회화의 영역을 가고 있다고 비판한 작품이다.

사진의 독자성에 대한 토론과 논쟁은 이후에도 계속된다. 전제는 사진의 독자성이 존재한다는 것이고, 논점은 사진의 독자성이 어디까지 확장될 수 있느냐에 있다. 1965년 1월 현대사진연구회보 『사안(斜眼)』이 주최한 좌담회는 이 문제를 집중적으로 다루고 있다.⁴⁷⁾

좌담회 의제인 “사진예술의 본질과 지향점”이 말해주듯 핵심 논점은 사진의 독자적인 예술성, 사진과 회화와의 관계에서 시작하여 조형예술의 창작방법이 사진예술에서 어디까지 허용될 수 있느냐로 향한다. 이 좌담회는 현대사진연구회원들의 입장과 생활주의 관점에서 리얼리즘을 고수하는 임응식의 입장이 대립하는 양상을 보여주고 있다. 먼저 임응식의 입장은 리얼리즘이 사진예술의 본질이라는 확고한 생각에서 출발한다. 그에 따르면 사진과 회화는 각기 독자적인 존재가치를 갖고 있으므로 사진이 회화에 종속된다면 사진은 존재할 이유가 없다. 그리고 사진의 존재 가치가 기록성에 있는 한 몽타주나 포토그램과 같은 창작방법은 사진의 진실성을 훼손한다는 것이다.

한편 이형록은 임응식과 달리 사진예술이 반드시 ‘사실적인 기록성’을 가져야만 한다는 생각에 반대한다. 기록은 보도사진가에게 맡길 문제라는 것이다. 따라서 그에 따르면 사진가가 인위적인 방법으로 회화적인 요소를 가미한다고 해서 사진의 본질을 벗어난 것이라고 할 수는 없다. 나아가 그는 현대사진이 기록에서 예술적 표현을 향해 가고 있다고 주장한다. “과거 ‘진(眞)을 사(寫)하는 것이 사진이다’라는 묘사, 기록, 전달의 특성을 정의로 알던 통속적인 관념에서 오늘의 사진은 ‘예술성을 표현해야 한다’는 차원이 높은 방향으로 옮겨가고 있”⁴⁸⁾다며 임응식의 주장을 반박하는 것이다. 결국 그는 이런 논리에 따라 후자의 길을 가고 있는 ‘현대사진연구회’ 소속 ‘신진작가’들의 입장을 옹호한다.

좌담회에 참석한 다른 회원들도 이형록의 입장을 지지한다. 예컨대 ‘살롱 아루스’ 회원이었던 이상규는 “사물, 즉 피사체를 어떻게 해석해서 어떻게 표현했느냐가 문제지 사실적이냐 아니냐는 문제가 아니라고”⁴⁹⁾ 주장하며, 김행오도 “사진예술이 갈 특징적인 길, 즉 정도라는 것은 없”⁵⁰⁾다며 임응식의 주장에 맞선다. 특히 이상규는 사진이 “반드시 사진의 프로세스(process) 안에서만 움직여야 할 필요는 없”⁵¹⁾다며 ‘사진의 본질’이라는 좌담회 의제를 정면으로 반박한다.

좌담회의 주요 발언들을 종합해 보면 ‘현대사진연구회’가 추구했던 지향점을 어느 정도 가늠해 볼 수 있다. 단순화시켜 정리하자면 1950년대 ‘신선회’와 생활주의 사진이 추구했던 리얼리즘을 모더니즘으로 극복하는 것, 기록에서 표현으로 창작의 무게중심을 이동시키는

47) 『경향신문』, 1965년 1월 20일 자. 기사는 좌담회 소식만을 전하고 있고 상세한 내용은 『사안』 제7호에 실려있다. 좌담회는 1965년 1월 22일에 열렸으며, 사회는 이창진, 참석자는 임응식, 황염수(화가), 이형록, 김행오, 전몽각, 이상규, 이영훈이다.

48) 『사진예술의 본질과 지향점』, 『사안』, 제7호, 1965년 4월, p. 36.

49) 위의 글, p. 28.

50) 위의 글, p. 26.

51) 위의 글, p. 26.

것 등이다. 물론 회원들 모두가 이형록의 주장에 동의했다고 볼 수는 없다. 이후에도 계속된 회원전에는 리얼리즘 계열의 작품과 모더니즘 계열의 작품이 섞여 있기 때문이다. 말하자면 회원들은 각자의 생각에 따라 자유롭게 현대사진의 가능성을 찾아 나섰던 것이다. 그러나 회원들의 대다수는 작품 활동을 지속하지 못하고 산발적으로 흩어지고 말았다. 그럼에도 불구하고 이 단체의 의미를 축소시킬 이유는 없다. 회원들은 서양의 현대사진에 대한 진지한 연구를 바탕으로 다양한 실험을 전개하면서 60년대 한국사진의 방향을 모색하고 확장을 꾀했으며, 그 과정에서 다수의 주목할 만한 작가를 배출해 냈기 때문이다.

7. 맺음말

1950-60년대의 수많은 사진단체 중 ‘신선회’와 ‘살롱 아루스’, ‘현대사진연구회’가 특별히 주목을 요하는 이유는 이 단체들이 이 시기의 사진담론과 맥을 같이 하기 때문이다. 이 세 단체는 연구와 토론을 작품 활동과 병행하면서 리얼리즘에서 모더니즘으로 넘어가는 패러다임의 변화를 주도했다. 이 단체들은 결국 이 시기 한국 사진담론의 진원지였다고 할 수 있다.

‘신선회’가 출발점이다. ‘신선회’는 일제강점기의 공모전 사진, 이른바 ‘살롱사진’에 대한 비판적 성찰을 토대로 리얼리즘이라는 거대한 담론을 한국사진에 끌어들었다. 물론 단초는 임응식의 생활주의가 제공했지만 위에서 언급했듯이 리얼리즘은 이미 해방 이후 한국사진의 핵심 쟁점으로 논의되고 있었다. ‘신선회’는 회원전을 통해 리얼리즘 담론을 창작의 영역으로 부각시켰다. 리얼리즘 사진은 한편으로는 담론과 맞물려, 다른 한편으로는 공모전이라는 제도와 제휴하여 이후에도 꾸준히 양적 성장을 거듭한다. 사진작가협회와 《동아사진콘테스트》가 그 통로다. 그 과정에서 ‘기록’은 ‘사진의 본질’로 떠오르지만 수많은 아마추어 작가를 양산하면서 한국사진의 정형화를 야기했다.

‘신선회’가 추구했던 리얼리즘 사진의 편향성을 극복할 목적으로 출발한 ‘살롱 아루스’는 ‘조형성’이라는 새로운 가치를 제시했다는 점에서 주목을 끈다. “생활주의가 주류”⁵²⁾였던 당시 상황에서 ‘살롱 아루스’의 이러한 시도는 매우 파격적이었다.⁵³⁾ 이 단체가 추구했던 ‘조형성’이 구체적으로 어떤 것인지는 사실 모호하다. ‘살롱 아루스’가 연구회로 출발한 이유도 그 때문이었다고 할 수 있다. 말하자면 회원들은 ‘신선회’의 리얼리즘을 극복해야 한다고 생각하면서도 구체적인 대안을 제시하지 못하고 연구회를 통해 새로운 길을 찾아 나가고자 했던 셈이다. 하지만 소수 인원이라는 한계에 부딪쳐 이 단체는 더 이상 지속되지 못하고 ‘현대사진연구회’를 새롭게 발족시킨다.

‘현대사진연구회’는 ‘살롱 아루스’를 계승한 단체로 후자가 지향했던 노선을 다각도에서 탐구한다. 20-30대의 젊은 아마추어 사진가들이 회원으로 참여한 까닭에 그들 사진의 성격

52) 이 표현은 1958년 11월 27일 자 『세계일보』에 게재된 임응식의 논평 제목이다. 임응식은 그 밖에도 “생활주의 사진의 승리”, 생활주의 사진이 “지배적인 위치를 차지” 등의 표현을 쓰면서 당시 사단의 경향을 규정한다.

53) 실제로 『동아일보』의 「문화소식」란에서는 ‘싸롱아루스’를 “전위적인 사진작가의 모임”이라고 언급 한다. 『동아일보』, 1961년 5월 1일 자.

은 여러 갈래로 나뉜다. 그럼에도 불구하고 이 연구회의 궁극적 지향점은 모더니즘 사진이라고 할 수 있다. 그들은 한편으로는 리얼리즘 사진이론을 폭넓게 해석하면서, 다른 한편으로는 서양 현대사진의 경향을 탐구하면서 다양한 실험을 전개했다. 그 과정에서 형성된 담론은 회화와 다른 사진의 독자성이 무엇인지, 요컨대 사진의 '본질'은 무엇인지에 대한 질문으로 수렴한다. 그에 대한 대답은 회원마다 편차가 있어 하나로 규정할 수 없다. 다만 그들은 사진의 독자성을 전제로 '현대사진'을 각자의 방식대로 이해하고자 했다.

위의 세 사진단체는 1950-60년대 한국사진의 담론과 분리될 수 없다. 이 단체들은 오히려 이 시기의 사진 패러다임을 계속해서 전복해 나갔다. 해방 이후 결성된 수많은 다른 사진단체들이 담론의 주변에 머물러 있었던 것과는 큰 차이다. 현재 이 세 단체는 남아있지 않다. 하지만 그들이 생산한 담론은 여전히 남아있다. 그리고 오늘의 한국 현대사진은 그 담론의 연장 선상에서 계속되고 있다. 그에 반해 사진의 담론과 무관하게 활동했던 다른 사진단체들은 여전히 명맥을 이어오고 있다. 그러나 그들의 담론은 없다.

참고문헌

단행본

강상규, 『한국사진사』, 일심사, 1976.

육명심, 『한국현대미술사(사진)』, 국립현대미술관, 1978.

임웅식, 「사진의 예술성-회화와 사진의 관계」, 「사진의 예술성과 실제」, 「사실적 수법의 유행-사협전 촌감(寸感)」, 「한국사진계의 현황-작화 경향을 중심으로」, 「사협전을 보고-생활 직시」, 『내가 걸어온 한국사단』, 눈빛, 1999.

최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000.

한국문화예술진흥원 편, 『(2003년도) 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 21, 이형록』, 박주석 채록연구, 한국문화예술진흥원, 2004.

신낙균, 「사진학 강의」, 『1920년대에 쓴 최초의 사진학』, 연우, 2005.

이형록, 「'신선회' 시절과 사진」, 『이형록 사진집』, 눈빛, 2009.

국내의 잡지, 신문, 학술지

「경성사진사협회」, 『동아일보』, 1926년 2월 10일 자.

「사진술 수입 사십년 교양기관 창립」, 『동아일보』, 1933년 12월 2일 자.

「사진사료 수집 사진사협회 정총」, 『동아일보』, 1936년 6월 8일 자.

「사진작품전」, 『동아일보』, 1938년 10월 14일 자.

「조선사진동맹 명일결성대회」, 『경향신문』, 1947년 6월 12일 자.

「제1회 조선예술사진전 입선 심사발표」, 『경향신문』, 1947년 6월 29일 자.

「사진연구 '신선회' 발족」, 『경향신문』, 1956년 8월 8일 자.

『사진문화』, 1957년 1월호.

「The Family of man: 《인간가족사진전》을 보고서」, 『사진문화』, 1957년 4월호.

「문화소식」, 『동아일보』, 1961년 5월 1일 자.

「우리나라 사진예술」, 『동아일보』, 1961년 7월 1일 자.

이경성, 「형태에 대한 향수」, 『동아일보』, 1961년 11월 2일 자.

「61년의 사단」, 『동아일보』, 1961년 12월 30일 자.

한일자, 「제시되어야 할 과제-《제1회 현대사진연구회전》평」, 『경향신문』, 1962년 2월 11일 자.

이명동, 「비약하는 젊은 지성의 결정(結晶)-'현대사진연구회' 2회전 평」, 『동아일보』, 1963년 7월 5일 자.

이경성, 「신선하고 의욕적인 자세-'현대사진연구회'전을 보고」, 『경향신문』, 1963년 7월 8일 자.

「문화계소식」, 『경향신문』, 1965년 1월 20일 자.

『사안』 7호, 현대사진연구회, 1965년 4월.

『사진사연구』 7호, 한국사진사연구회, 1984.

사토 히토시, 「신낙균과 동경사진전문학교 그리고 1920년대 일본의 사진조류」, 『AURA』 13호, 2005.

박평중 (b.1969, 중앙대학교 교양학부 교수, 미학 및 사진비평)

박평중은 중앙대학교 예술대학 사진학과 학사를 마치고, 프랑스 파리 제8대학 조형예술학과에서 석사를, 파리 제10대학 철학과에서 미학 박사 학위를 취득했다. 한국사진사연구회 연구원으로 재직하였으며, 저서로는 『흔적의 미학-기호, 이미지론과 사진의 기초개념』(2006), 『사진의 경쟁』(2006), 『한국사진의 선구자들』(2007), 『한국 사진의 자생력』(2010), 『매혹하는 사진』(2011), 『사진가의 우월한 전성시대』(2013) 등이 있다. 국립현대미술관 작품 수집 심의위원(2007-2008)을 역임했으며, 2012 서울사진축제 워크숍과 2013년 광주시립미술관 《미술관 속 사진 페스티벌-사진과 역사》전을 기획했다. 현재 중앙대학교 교양학부 교수로 재직 중이다.

‘현대사진연구회’ 기관지 『사안』의 모더니즘 사진담론 분석

최봉림(한국사진문화연구소 소장, 사진가)

1950년대 이후 한국 사진계는 객관적 기록성을 사진의 본질로 내세우는 리얼리즘 경향이 팽배해졌고, 리얼리스트들은 이를 통해 한국 사진계를 일신하고자 했다. 그들은 한편으로는 ‘회화주의(Pictorialism)’에 기반을 둔 사진경향을 ‘살롱사진’으로 통칭하면서 그것을 시효를 상실한 복고주의로 매도했고,¹⁾ 다른 한편으로는 사진의 창조적 가능성을 탐구하는 사진 분파를 또 다른 회화적 실천으로 치부했다. 특히 유럽의 모더니즘 사진에 경도된 사진 경향, 즉 모호이너지(Moholy-Nagy, 1895-1946)로 대변되는 ‘뉴 비전(New Vison)’과 오토 슈타이너트(Otto Steinert, 1915-1978)가 주도한 주관적 사진(Subjektive Fotografie)에 영향을 받은 ‘창작’ 사진에 깊은 반감을 표했다. ‘현대사진연구회’는 그 편협성을 극복하려는 한국 사진계 움직임 속에서, 그리고 1960년 10월, 이형록(1917-2011)을 중심으로 결성된 ‘싸롱아루스(Salon Ars)’와 연관 속에서 태동하였다.

‘싸롱아루스’는 사진의 리얼리즘에 조형성을 결합하고²⁾ 사진 언어 속에 잠재된 추상성을 탐구하기 위해 조직되었고, 이듬 해에 젊은 사진가들로 이뤄진 ‘현대사진연구회’를 산하 연구 단체로 두었다. 이 두 사진클럽은 특이한 방식으로 공생했다. ‘싸롱아루스’ 회원들은 ‘지도위원’으로서 ‘현대사진연구회’를 가르쳤지만³⁾ 그 관계가 일방적인 것은 아니었다. ‘싸롱아루스’ 회원은 ‘현대사진연구회’를 선택하기도 했고, ‘현대사진연구회’의 몇몇 회원은 ‘싸롱아루스’의 회원으로 승급하기도 했다.⁴⁾ 그리고 주요 전시회와 강연회는 하나의 단체처럼 공동주최하기도 했다.⁵⁾ 게다가 ‘싸롱아루스’는 처음이자 마지막이 된 1961년의 단체전 이후에는 오직 ‘현대사진연구회’의 활동 속에서만 그 존재를 드러내는 양상마저 보였다. 그러니까 두 단체는 일종의 공생체였고, 같은 집에 살면서 역할을 분담한 두 가족과 같은 양상을 띠었다.

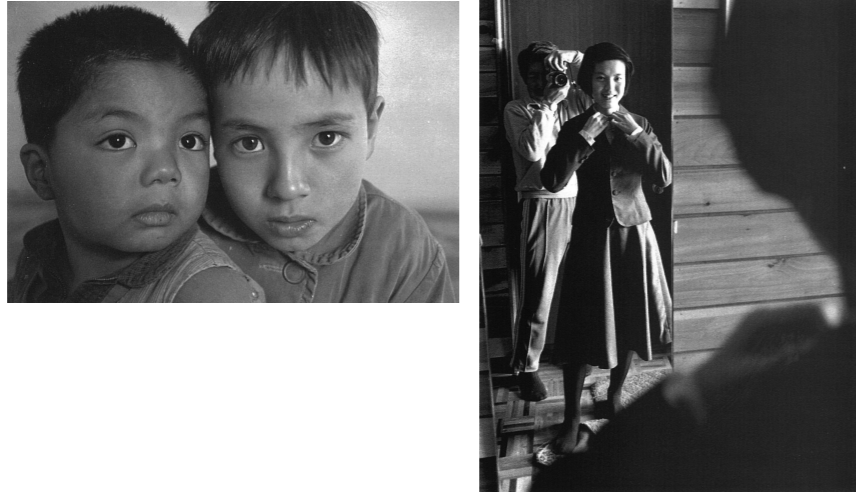
‘현대사진연구회’가 우리의 주목을 끄는 것은 두 가지 때문이다. 첫째는 한국의 현대사진의 주요작가 몇몇이 이 젊은 사진동우회와 함께 작가의 이력을 쌓았다는 것이다. 『경향신문』 사진기자였던 황규태(1938-)는 동우회 활동 중 미국으로 이주했지만 연락을 계속하면서 사진작업을 이어갔고, 주명덕(1940-)은 동우회에 가입한 이듬해인 1965년, 《어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》(도판1)이라는 타이틀로 첫 개인전을 열었다. 박영숙(1941-) 역시 1966년, 자신의 첫 개인전이자 한국 여성 최초의 사진전을 ‘현대사진연구회’ 시절 개최하면

1) 1945년 해방 후 리얼리즘 계열 사진인사들의 ‘살롱사진’의 평가에는 일본 제국주의에 대한 혐오와 피지배 국민의 열등식이 내재되어 있었다. 이 이종의 부정적 감정은 한국 예술사진의 기원인 ‘살롱사진’이 일제강점기에, 일제의 영향 하에 주도되었기 때문이었다. 여러 공격적 발언 중 전형적인 한 예를 인용하겠다. “1947년 10월 《제1회 전국예술사진공모전》(...)을 동화백화점화랑에서 개최하였는데 (...) 작품내용은 여전히 일제강점기에 신봉해온 ‘살롱픽추어’의 사풍 그대로의 연장이었고 재탕에 불과했다. 해방을 맞은 한국사단이 여전히 일제의 사진풍토에서 벗어나지 못했다는 답답하고 기막힌 사실에 (...) 이구동성으로 일제의 사풍에서의 탈피와 근대적인 사진차원으로의 방향으로 전진비약할 수 있는 과제를 대상으로 진지한 토의광장을 마련하였으나 이렇다 할 결론도 얻지 못한 채 해산하고 말았다.” 구왕삼, 「해방사단 20년 축연사(1)」, 『사진예술』, 1966년 9월호, p. 36. (인용문의 한문은 한글로 바꿨고, 오자, 띄어쓰기는 인용자가 오늘의 규범에 맞춰 수정하였다.) 일제강점기의 ‘살롱사진’의 도입에 대해서는 최봉림, 『조선 사진살롱』의 탄생과 전개, 『한국사진문화연구소 자료집 vol. 7: 전조선사진연맹 《조선사진전람회》 관련 『경성일보』 자료집』, 한국사진문화연구소 편, 한국사진문화연구소, 2013, pp. 5-10을 참조할 것.

2) ‘싸롱아루스’의 창립멤버인 정범태(1928-)의 말을 인용하자. “예, 그래서 리얼리즘을 바탕에 깔고 저는 조형적인 쪽으로 나가는 것을 원했고, 이형록 씨 역시 그런 쪽을 원했습니다.” 한국사진문화연구소 편, 『한국사진문화연구소 자료집 vol. 2, 한국사진사 기술프로젝트: 1945-60년대 사진계의 활동과 동향』, 한국사진문화연구소, 2010, p. 77.

3) 1965년의 「현대사진연구회 개정회칙」 제8조 제7항에 따르면, “지도위원은 ‘싸롱아루스’ 회원을 추대한다.” 『사안(辭職)』, 제6호, 1965년 2월, p. 59.

(좌) 도판1. 주명덕, <섞여진 이름들>, 1966.
(우) 도판2. 전용각, <윤미네 집>, 1980.



4) '싸롱아루스'의 창립멤버 명단에 없었고 단 한번으로 끝난 '싸롱아루스'의 전시회에도 참가하지 않았던 '여상'의 사진부장직을 맡게 되는 김효열은 『사안』, 제5호, 1964년 12월, p. 44에 따르면, "ARS 회원이었던 김효열 군은 11월 7일 현대사진연구회로 다시 돌아왔다." 그리고 『사안』 제6호에서는 이영훈과 사진집 『윤미네 집』으로 유명한 전용각이 '싸롱아루스'의 회원으로 이름을 올린다.

5) 1965년의 《현대사진연구회 제3회전》에는 현대사진연구회원 스물네 명의 사진 50점과 해외입선작 7점 그리고 지도위원인 'Salon Ars' 회원 다섯 명의 사진 5점 등 총 62점이 함께 전시되었고, 두 사진클럽은 1965년 1월 22일, Salon d'Alliance에서 있었던 좌담회 <사진예술의 본질과 지향성>이나 1966년 1월 26일, 한국회관 2층에서 있었던 <Bruce Downes 내한 Seminar>의 질의응답 시간 등을 공동으로 주최했다.

6) 『사안』은 64년에 창간됐고 66년 제10호로 종간된 듯하다. 필자가 검토할 수 있는 『사안』은 64년 9월에 발행한 제4호에서 66년 3월에 나온 9호까지로 총 6권뿐이었다. 64년에는 총 5호가 발행됐고, 65년에는 총 3호가 나온 것으로 미뤄봐 『사안』은 격월간지라도, 계간지라도 기획되지 않은 듯하다. 그렇다고 부정기 회보로 간주하기에도 부적절하다. 그 분량이나 콘텐츠가 전문잡지의 성격을 띠기 때문이다. 『사안』의 디자인은 당시에는 은행원이었지만 후일 홍익대학교 시각디자인과 교수와 총장을 역임한 권명광이 전담했다.

7) 이에 대해서는 최봉림, 「임응식의 '생활주의 사진' 재고」, 『사진+문화』, vol. 8, 한국사진문화연구소 편, 2014년 12월, pp. 5-6를 참조할 것.

서 작가활동을 개시했다. 전용각(1931-2006)은 '현대사진연구회'와 '싸롱아루스'를 주도하면서 과격한 리얼리즘 사진론을 전개했고, 그 이론에 합당한 사진집 『윤미네 집』(도판2)으로 사진가로서의 명성을 획득했다.

둘째는 '현대사진연구회'의 기관지 『사안』 때문이다.⁶⁾ 허접한 편집과 그릇된 표기들이 빈번한 이 첩필수기(手記) 등사 잡지는 한국 사진잡지의 전형적 편집에다 회보지의 성격을 더한 것이었다. 즉 사진 관련 논설, 명작사진 해설, 사진기법 소개, 시사적인 전시평, 외국 사진계의 동향 정보 그리고 월례회의 작품평과 회원 동정 등으로 구성됐다. 이 특징 없는 잡지에 실린 몇몇 글들은 그러나 사진잡지가 부재했던 1964년에서 66년 전반까지의 한국 사진계의 미학의 향방을 선명하게 보여주고 있다. 당시 신문들에 실렸던 사진 전시회 단평과는 달리, 보다 긴 호흡으로 그 당시 사진경향에 관련된 이론적 현안을, 상충된 의견을 달뜬 목소리로 게재했다. 이 회보 잡지는 보도사진, 다큐멘터리 사진으로 대변되는 리얼리즘 사진을 사진의 정도(正道)로 주장하는 필자들의 글을 게재했을 뿐만 아니라, 그 바로 곁에 사진의 기록성과 사실성에 간히기를 거부하면서 사진의 창조적 역량을 확장하려는 의견을 병치했다. 『사안』에 게재된 사진담론의 이러한 대립양상은 '회화주의'가 몰락하는 상황에서 이를 대체할 사진경향을 모색하는 과정에서 생겨난 현상이었다. 회화의 구성 원칙과 회화적 효과를 전범으로 삼은 '회화주의'가 명을 다한 시점에서 리얼리스트들은 사진의 본질을 사실성, 기록성에 두고 그것을 오롯이, 옹골게 좇으려 했고, 또 다른 모더니스트들은 사진기법의 새로운 시각적 효과에 의거하여 사진표현의 영역을 확장하고자 했던 것이다.

『사안』에 등장하는 리얼리즘 사진론의 주창자는 세 명이다. 첫 번째 인물은 체제 순응적 리얼리즘에 다름 아닌 '생활주의' 사진으로⁷⁾ 이 대열의 선창자가 된 임응식(1912-2001)이다. 두 번째는 미국인 브루스 다운즈(Bruce Downes, 1899-1966)로 그는 '싸롱아루스'와 '현대



도판3. 이형록, <거리의 구두상>, 1955.

사진연구회' 회원 모두에게 길잡이 역할을 한 월간 잡지 『Popular Photography』의 발행인이었으며, 미공보원(United States Information Service) 초청으로 1966년 1월 3일부터 한국에서 순회강연 중 심장마비로 부산 미군병원에서 사망한 인물이다. 그의 글과 발언은 필자가 검토한 총 6호의 『사안』 속에 네 번이나 게재되어 어느 누구보다도 한국의 리얼리즘 사진론에 무게를 실어준 인물이다. 더욱이 한국 문화 전반의 방향타가 일본에서 미국으로 본격적으로 기운 시기가 1960년대라는 사실을 고려한다면, 그가 발행한 잡지와 그가 행한 발언의 영향력은 결정적은 아닐지라도 지대했다고 추정할 수 있다. 그리고 마지막 인물은 국립건설연구소의 전용각이다.

이들의 논지에 저항한 『사안』의 필자도 세 명이다. 첫 번째는 '살롱사진'과의 결별을 리얼리즘의 성과로 보여준 '신선회(新線會)⁸⁾의 창립멤버였으며, 이후 '싸롱아루스'의 좌장을 맡은 이형록이었다.(도판3) 정범태의 말대로 리얼리즘에 조형성을 결부시켰던 그는 상기한 리얼리스트들과 예각을 세우지는 않았지만 사진미학에 관한 입장의 차이를 분명히 드러냈다. 두 번째 인물은 산업은행 조사부와 성업공사에 근무했던 이상규이며, 마지막 인물은 동양방송(TBC)에서 <낙동강>을⁹⁾ 제작했고 후일 『중앙일보』 미주 본부장을 지내는 김행오였다.¹⁰⁾ 리얼리스트들과는 달리 그들은 사진대상의 객관적 재현을 사진행위의 본질로 바라보지 않았다. 그들은 사진을 재현하는 주체의 창조성에 역점을 두면서 사실적 기록성에 전념하는 순진한 리얼리즘에서 벗어나고자 했다.

우선 임응식은 '싸롱아루스'와 '현대사진연구회'에 무관한 인물이었지만 『사안』의 중요한 논객이었다. 좌담회에 참가했으며 한국 사진사를 약술하면서 자신을 부각시켰고, 회원들의 전시회를 평했다. 그는 시종일관 사진의 객관적 기록성을 사진의 본질로 앞세우면서, 그보다 다섯 살 아래며 '강릉사우회'¹¹⁾의 후배였던 이형록과 이론적 갈등을 빚었다.

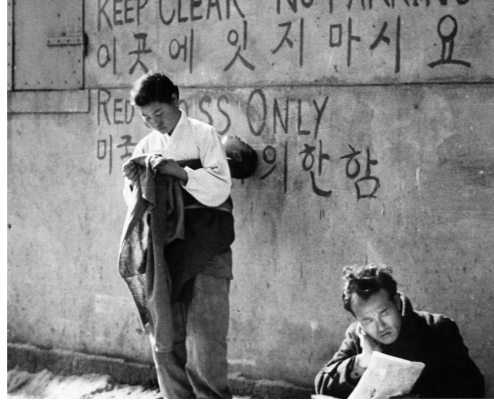
임응식: (...) 사진이 왜 존재하는가를 또다시 보면 거기에 기록성이라는 것이 제일 중요합니다. 기록성을 떠나서는 사진의 존재가치는 희박해집니다.

8) 1956년 4월, 이형록, 이만순, 조규, 손규문, 이해문, 정범태, 조용훈, 한영수, 안종철, 김범상에 의해 설립된 사진동우회로 이듬해 동화회관에서 《제1회 신선회 사진전: 시장의 생태》를 개최하여 사진계의 큰 주목을 받았다.

9) 칼라 20분짜리 이 다큐멘터리 영화는 1964년도 《멜버른영화제》 문화영화 부문에서 입상했고 뒤이어 청룡상을 수상했다.

10) 김행오는 정범태의 기억에 따르면, 'Salon Ars'를 작명한 사람이기도 하다. 한국사진문화연구소 편, 위의 책, 2010, p. 78를 참조할 것.

11) '강릉사우회'는 조선인과 일본인이 함께 한 사진동우회로 1935년에 창립되었다.



도판4. 임응식, <금지구역>, 1950년대.

이형록: 그러한 기록성은 보도사진가에게 맡길 문제입니다.

임응식: 아니, '기록'이란 것을 그러한 의미로서 생각지 마시고, 어떠한 대상 없이는 불가능하다는 즉 반드시 대상이 있어야 한다는 의미에서 기록이지, 기록성을 보도사진으로 논한다면 문제가 달라지지요. 내가 말하는 기록이라는 것은 광의의 기록입니다.

이형록: (...) 어떠한 간에 작가가 어떠한 소재를 택하고 어떤 수법으로 자기의 이미지나 주관을 처리하는 간에 그 작품의 결과적 산물인 예술적 가치를 가지고 논해야지 반드시 사실적 기록성이란 문제를 개입시킬 필요는 없다고 봅니다.

임응식: 그렇지만 기록성이 제일 중요합니다. 몽타주라던가 그 밖의 방법은 사진의 진실성을 떠나는 것입니다.¹²⁾

임응식에게 있어서 '대상'을 기록하는 사진의 역량, 즉 '기록성'은 사진의 '존재가치'이면서 '사진의 진실성'을 담보한다.(도판4) 다시 말해 임응식이 말하는 '기록성'에는 사진의 존재론과 윤리학이 함축되어 있다. 한국 사진계의 리얼리즘 사진론이 언제나 옳고 그름을 따지는 도덕적 판단의 양상을 띠는 것은 바로 이 '진실성'이라는 어사 때문이다. 그들의 사진의 존재론과 윤리학의 관점에 따르면, 기록성에 충실하지 않은 사진은 사진이 아니며, 사진이라 할지라도 진실한 것이 못 된다. 한국의 리얼리스트들은 임응식의 발언처럼 거의 언제나 사진의 본질론에 억압적이고 배타적인 도덕적 가치를 함축했다. 이형록이 사진의 '사실적 기록성'을 '보도사진'에 국한시키려 했던 것은 그 분야에서는 소위 보도윤리라는 '진실성'의 덕목이 주가 되기 때문이었다. 그리고 예술사진을 위해서는 '예술적 가치'를 동어반복적으로 주장한 것은 예술을 윤리적 구속에 대한 반항의 영역, 도덕론에 구애받지 않는 자유의 활동으로 인식하는 예술론에 의거했기 때문이었다. 그러나 이 동어반복은 오류를 범하지는 않지만 결코 임응식의 독선을 논리적으로 설득하지는 못했다. 사진의 기록성을 거스르는 '몽타주라던가 그 밖의 방법'도 어떤 점에서 사진의 '진실성'을 고양시키며, 몽타주에서 사진이 갖는 '존재가치'는 무엇인지 모호이너지식으로 혹은 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)를 인용하는 발

12) 좌담회 「사진예술의 본질과 지향성」, 『사안』, 제7호, 1965년 4월, pp. 27-28. (인용자는 한문을 한글로 바꿨고, 오자, 띄어쓰기는 오늘의 규범에 맞춰 수정하였다.)

터 벤야민(Walter Benjamin)식으로 전혀 설명하지 못하기 때문이다.¹³⁾

한국 사진계에서 리얼리스트들은 '객관적 기록성'을 사진의 본질로서 목소리 크게 주장한 반면, 형태 탐구적이거나 '뉴 비전'을 좇는 모더니스트들은 '주관'에 의거한 '예술적 가치'를 수세적으로 옹호한 데에는 그만한 역사적 이유가 있다. 『사안』에 게재된 번역물들이 보여 주듯 이 당시 한국의 사진담론은 전적으로 일본과 미국의 사진담론만을 참조하며 형성되었다. 유럽의 모더니즘 사진론은 당연히 이 두 나라의 각색을 통해서만 전해졌다. 각색이 문제가 있었는지 혹은 그 각색을 제대로 이해하지 못했던 것인지는 명확히 알 수 없지만, 한국 사진계는 1920년대와 1930년대의 유럽 아방가르드들의 사진전 실천을 기이하게도 회화적 행위와 연관시키는 성향이 있었다. 러시아 구축주의(Russian Constructivism)에게 있어서나 바우하우스(Bauhaus) 혹은 일부 초현실주의자들에게 있어서 사진은 전통적 시각매체를 대체하는 하나의 대안으로서 고려되었다는 사실을 전혀 알지 못했다.

리얼리스트 전풍각의 논설은 당시의 다른 논객들과 마찬가지로 '뉴 비전'을 '회화의 경향'으로 치부하는 그릇된 사진역사의 인식 속에서 사진의 리얼리즘을 주장했다.

“그 후 만 레이[Man Ray], 모호이너지 등이 포토그램이나 몽타주 등의 표현기법을 발전시켜 반자연주의적인 사물의 표현방법을 사진의 영역에 도입해서 구성주의적[Constructivist], 초현실주의적 내지 추상주의적 작품을 발표했고 회화에의 경향은 절정에 달했었다.”¹⁴⁾

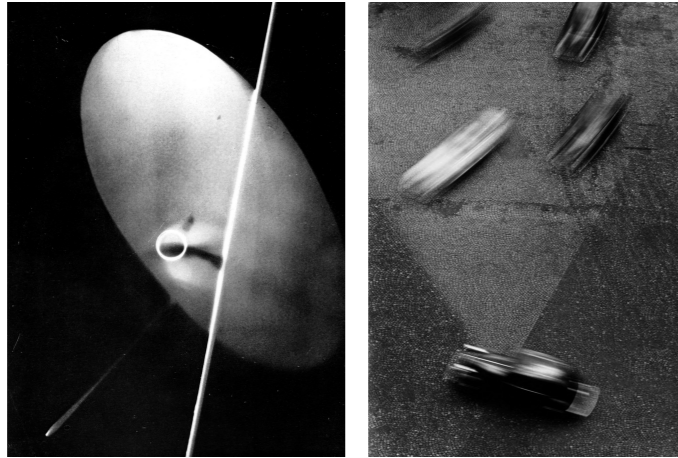
“만 레이, 모호이너지 등이 포토그램이나 몽타주 등의 표현기법을 발전시켜 반자연주의적인 사물의 표현방법을 사진의 영역에 도입”한 것은 결코 '회화의 경향'을 좇기 위함이 아니었다. 오히려 그와는 반대로 빛의 글쓰기인 사진의 특성을 탐구하고, 회화를 대신하는 사진 언어를 개발하여 사진의 '존재가치'를 확립하려는 사진적인, 너무나 사진적인 실험이었다. 모호이너지의 말을 들어보자.

“이전의 시각 매체에는 사진 프로세스와 같은 전례가 전혀 없다. 그리고 사진은 사진만의 가능성에 의지할 때, 사진의 결과 역시 전례 없는 것이 된다. 이러한 특성들 중 단 하나만을 예로 든다면, 빛의 현상을 포착하는 빛과 어둠의 미세한 계조 영역이 있다. 거기에는 거의 비물질적인 발산처럼 보이는 것이 있는데, 그것은 새롭게 바라보는 방식, 새로운 종류의 시각적 힘을 수립하기에 충분한 듯하다. (...) 우리는 허황한 꿈을 꾸지 않고 이렇게 말할 수 있다. 가까운 장래에 사진 자체만으로 세운 목표들이 이루어진다면 사진에 대해 모두가 훌륭한 평가를 내릴 것이라고. 이를 위한 모색들은 대개는 분리된 방식이지만 이미 진행 중이다. 그 예를 들어보면, 빛과 어둠, 즉 밝은 빛의 능동성과 어둠의 수동성의 의식적 활용, 양화와 음화 관계의 도치, 보다 강한 명암 대비의 도입, 다양한 재료의 질감과 모양새의 사용, 알려지지 않은 형태들의 재현 등이다.”¹⁵⁾

13) 모호이너지를 인용한다. “사진의 객관성에 대한 우리의 믿음은 어떤 사실에 대한 주관적 해석을 허용할 수 없는 듯 보이지만, 그 믿음은 사진들을 선들과 다른 보충 요소들과 몽타주하면 생겨나는 예기치 못한 긴장의 출현을 부추긴다. 그리하여 몽타주는 개별적인 사진 단편들의 의미를 훨씬 증가한다. 동일한 형상들을 순전히 그레픽으로 혹은 그림으로 구현한다면, 동일한 효과를 얻기 힘들 것이다. 왜냐하면 바로 여러 사진들을 찍은 사진 단편들의 결합과 그것들의 단순하고 복잡한 중첩에서 탁월한 균열성이 생겨나기 때문이다.” László Moholy-Nagy, 『Photographie, mise en forme de la lumière』 (1928) in 『Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie』 (trad. fr.), Paris, Gallimard, 2008, pp. 169-170. 벤야민을 인용한다. “실제로 브레히트는 이렇게 말했다. ‘상황은 복잡하게 되어서, 그 어느 때보다도 단순히 현실을 재현한다는 것은 이제 이 현실에 대해서 아무 것도 말하지 않는 것이 되었다. 크롭(Krupp) 혹은 아에게(A.E.G) 공장들 사진을 찍어봐야 이 조직들의 중요한 것을 들춰내지 못한다. 실제적 현실은 기능적인 것 속으로 미끄러져 들어갔다. 인간관계의 물화현상인 공장은 예를 들면 인간관계에 있어서 궁극적인 것을 더 이상 드러내지 않는다. 따라서 실제로 인위적이고 가공된 어떤 것을 구축하여야 한다.’ 초현실주의자들의 업적은 그러한 사진적 구축의 표지판들을 세웠다는 점이다.”(이탈릭체는 벤야민이 강조한 것이다.) Walter Benjamin, 『Petite histoire de la photographie』 (1931) in 『Walter Benjamin Œuvre II, Poésie et Révolution』(trad. fr.), Paris, Denoël, 1971, pp. 32-33. ‘사진적 구축’은 당연히 사진 몽타주를 지칭한다.

14) 전몽각, 「우리가 나가야 할 길이란?」, 『사안』, 제4호, 1964년 9월, p. 50. (인용자는 한문을 한글로 바꿨고, 오자, 띄어쓰기는 오늘의 규범에 맞춰 수정하였다. 보다 명확한 이해를 위해 [] 안에 영문을 기입했다.)

15) László Moholy-Nagy, 『La photographie inédictée』 (1927) in op. cit., pp. 162-163.



(좌) 도판5. László Moholy-Nagy, <photogram>, 1923.

(우) 도판6. Otto Steinert, <View from Arc de Triomphe>, 1951.

모호이너지가 “이전의 시각 매체에는 사진 프로세스와 같은 전례가 전혀 없다”라고 단언하고, “빛의 현상을 포착하는 빛과 어둠의 미세한 계조 영역”을 사진만이 갖는 본질적 특성으로 간주한 것은 사진이 이전의 여하한 시각 매체와는 구별되는 재현 특성을 지닌 새로운 매체임을 고지하려는 의도의 발현이었다.(도판5) “사진은 사진만의 가능성에 의지할 때”, 즉 사진의 재현적 특징에 전념할 때, “사진의 결과 역시 전례 없는 것이 된다.”라는 주장은 사진만의 독자성, 자족성을 획득하려는 완강한 모더니스트의 발언에 다름 아니다. “거의 비물질적인 발산처럼 보이는 것”을 가시화하면서 “새롭게 바라보는 방식, 새로운 종류의 시각적 힘을 수립”하면, 사진은 모더니즘의 전범적인 예술이 될 수 있다는 흥분된 어조는 사진의 모더니즘을 전도하는 설교와 구분되지 않는다.¹⁶⁾ 그러니까 모호이너지는 회화와는 무관하게, 임용식과 전몽각의 ‘사실적 기록성’과는 다른 영역에서, ‘반자연주의적인 사물의 표현방법’으로 사진의 본질적 특성을 발견하고 탐구했던 것이다.

모호이너지의 이 진술은 18세기 후반 레싱(Gotthold Lessing, 1729-1781)의 『라오콘, 시와 회화의 경계에 대하여 *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*』(1766)에서 구체화되는 모더니즘 미학에 근거하고 있다. 레싱의 이 저서에 따르면, 시로 대표되는 문학과 회화로 대표되는 시각예술은 그 기호학적 특성의 차이 때문에 분명한 경계와 자기 영역을 지니고 있다. 따라서 시와 회화는 그 기호학적 특성과 결합 규칙에 부합하는 대상을 재현하여야 한다. “시간 속에서 계기적으로 이어지는 분절음을 사용하는”¹⁷⁾ 시는 시간의 순서에 따라 발화되는 언어의 선조성(linearity)을 따르는 매체이므로, 시간에 따른 행동과 상태의 변화 양상을 기술하는데 적합하다. 반면 “공간에 펼쳐진 형태와 색을 사용하는”¹⁸⁾ 회화는 재현 대상을 시간의 순서에 따라 계기적으로 보여주는 것이 아니라, 그것의 전체를 한꺼번에, 동시적으로(simultaneously) 보여주는 까닭에 시간에 따른 변화양상을 제대로 묘사할 수 없다. 회화는 특정 순간의 동작, 상태를 묘사하는 데 적합한 기호학적 특성을 갖는다. 따라서 레싱

16) 모호이너지의 사진론에 대해서는, 최봉림, 『서양 사진사 32장면』, 서울, 아카이브북스, 2011, pp. 211-220을 참조할 것.

17) Lessing, 『Laocoon』, Paris, Hermann, 1990, p. 120.

18) 위의 책.

의 모더니즘 미학의 시선으로 보면, 16세기 이후 서구 미술을 지배한 ‘우트 픽투라 포에시스(ut pictura poesis)’, 즉 ‘회화는 말을 하지 않는 시이며, 시는 말하는 회화’라는 슬로건은 ‘시와 회화의 경계’, 그에 따른 재현 영역을 무시한 미학 강령이다. 레싱은 이러한 매너리즘 미학의 매체 특성의 혼용을 시와 회화의 기호학에 의거하여 비판했다. 이후 서구의 모더니즘 미학은 각 예술 매체의 자족성, 독자성, 특수성을 구현하는 방향으로 진행되었다. 각 예술 매체와 장르에 고유한 특질을 상징하고 그것을 실천하는 양상으로 전개되었다. 20세기 전반부에 절정에 달하는 이 모더니즘의 권역 속에서 미국의 스트레이트 사진(straight photography), 유럽의 ‘뉴 비전’은 주창되었다. 그리고 1950년대의 독일의 ‘주관적 사진’도 사진의 본질적 특성들, 예를 들면 다중 촬영을 통해 빛을 계속적으로 축적하고, 장시간 노출로 대상의 움직임 빛의 흔적으로 기록하는 사진만의 속성에 의거하여, 사진만의 독특한 이미지를 성취하려는 모더니즘 사진의 분파였다.(도판6) 한국 사진계는 모더니즘 사진미학에 관련된 이러한 역사적 사실을 거의 언제나 제대로 이해하지 못했다.

이해 부족은 유럽 모더니즘 사진에만 국한되지 않았다. 그것은 스트레이트 사진에 대해서도 일정 부분 마찬가지였다. 시선의 주관성에 대비되는 카메라 렌즈의 객관성, 육안의 한계를 뛰어넘는 세부묘사를 사진의 본질로 삼아 대상의 조형성을 탐구한 스트레이트 사진은 ‘회화주의’가 미학적 시효를 상실하는 1910년대부터 본격화된 미국의 모더니즘 사진을 지칭한다. 그것은 ‘사실적 기록성’을 중시하는 도큐먼트 사진과 재현양식은 유사할지라도 그 활용영역은 서로 무관하다. 전자는 예술사진의 영역인 반면 후자는 학문과 조사를 위한 자료사진의 범주다. 르포르타주 사진은 앞의 둘과 재현양상도 상이할 뿐만 아니라 그 활용영역도 다르다. 그것은 일반적으로 기동성과 자유로운 카메라 워크(camera work)를 활용하며, 화보잡지와 같은 보도 매체의 게재를 목적으로 한다. 다시 말해 포토저널리즘과 관련을 맺는다. 그럼에도 불구하고 『사안』의 논객들은 이들 세 장르를 보다 전반적인 개념인 ‘리얼리즘 사진’에 몽똥그리거나 이 셋을 등가적인 것으로 사용했다.¹⁹⁾ 그러니까 『사안』의 리얼리스트들은 스트레이트 사진, 다큐멘터리, 르포르타주 사진 혹은 포토저널리즘을 ‘리얼리즘 사진’의 범주 속에서 인식했고, 이 범주의 사진들만을 사진의 본질에 충실한 정통 사진, 당시의 표현을 쓰면 ‘리얼포토(real photo)’로 간주했다. ‘사실적 기록성’을 사진의 본령으로 인식하는 이러한 태도에 확신을 심어준 인물은 브루스 다운즈였다. 그가 말하는 ‘있는 그대로의’ 사진은 리얼리즘 사진의 또 다른 표현이며, 그가 보기에 그것이 온전히 구현된 영역은 ‘포토저널리즘’이다. 그리고 그것은 사진작가라면 그렇게 해야만 하는 당위론이었다.

“(…) ‘있는 그대로의 사진’이란 우리가 과거에 말해온 realism의 사진이라고 볼 수 있고 찍는 사람이 조금도 연출하지 않는 사진이 오늘날의 포토저널리즘의 주류가 되었다고 생각합니다. (…) 다

19) 전몽각의 글을 통해 그 예를 들어보자. “근대사진의 주류를 이루는 미국을 중심으로 하는 스트레이트 사진은 도큐먼트 포토그래피의 근원이 된 것이다.” 전몽각, 『우리가 나가야 할 길이란?』, 『사안』, 제4호, 1964년 9월, p. 54. 또 다른 글에서는 이렇게 말한다. “이와 같이 다큐멘터리 속에는 information을 준다는 개념이 있으며 구극(究極)에서는 르포르타주와 다를 데가 없다(는 것이니) 이나노부오(伊奈信男)는 전자는 기록(레코드)이란 작업에 중점을 두고 있으며 후자는 전달이란 기능에 중점을 두고 있다.”고 말하고 있다. (….) 보몬트 뉴홀(Beaumont Newhall)과 같이 포토 도큐먼트가 자료적 가치 내지 증거 가치를 유지(保持)하기 위해서는 선명한 초점을 생명으로 하는 straight photo가 아니면 안 된다[고 말하고 있다.]” 전몽각, 『르포르타주Reportage와 다큐멘터리 Documentary』, 『사안』, 제9호, 1966년 3월, p. 69-70. 이 글은 『포토그래피』, 1966년 8월호(창간호), p. 24에 재 수록되었다. (인용자는 한문을 한글로 바꿨고, 오자, 띄어쓰기는 오늘의 규범에 맞춰 수정하였고, 탈자들은 『포토그래피』에 재 수록된 글에서 보충해 []안에 표기했다.) 전몽각이 이나노부오와 보몬트 뉴홀의 글을 인용하고 참조한 양태를 실증적으로 규명하는 것은 또 다른 글을 필요로 할 것이다. 중요한 것은 당시 한국 사진계는 전통과 유사한 견해를 공유했다는 사실이다.



도판7. 이상규, <길>, 1961.

시 말하면 인물 사진을 찍을 때도 연출에 의하지 않는 순수한 자연적인 현상을 기록하는 의미의 작가적 태도와 흘러가는 역사의 조류를 기록하는 작가가 되어야 하겠고 또는 어떠한 자연의 있는 그대로의미를 포착할 수 있는 포토저널리스트가 되어야 하겠다는 것입니다.”²⁰⁾

임응식, 전몽각, 브루스 다운즈의 완고한 리얼리즘에 대한 반론은 이형록의 예가 보여준 것처럼 언제나 구체성과 이론적 뒷받침이 결여된 막연한 것이었다. 리얼리스트들의 사진역사에 대한 부정확한 인식과 사진 범주 용어들의 불명확한 사용에도 불구하고, 『사안』에 게재된 반론들은 언제나 사진 주체의 주관성과 자기표현의 중요성만을 강조하는 데 그쳤다. 익명의 A, B, C, D 씨가 대담 형식으로 자신들의 사진 예술론을 주장하는 이상규의 글 역시 마찬가지다.(도판7) A 씨와 B 씨는 분명히 임응식, 전몽각을 염두에 두고 있으며 C 씨와 D 씨는 자기 자신, 이형록 혹은 김행오임에 틀림없다.

20) 『Bruce Downes 내한 Seminar』, 『사안』, 제9호, 1966년 3월, p. 76. 당연히 이러한 극단적 발언은 사진예술의 주관성을 강조한 이형록과 ‘뉴 비전’의 전통에 경도된 이상규의 반발을 불렀다. “Bruce Downes 씨가 왔던 영향인지 real photo로 일색화된 감이 있다. 예술의 길을 걸으려면 자신의 개성을 무시한 추종의 태도는 옳다고 볼 수 없다. 예술의 길을 걸으려면 전회원이 일정한 한 분야만을 택한다는 것은 때로는 각자의 개성을 무시하는 경향이 되며 자신의 개성을 무시한 추종의 태도는 옳다고 볼 수 없다.” 『이형록 씨의 (2월 월례회) 종합 단평』. “모두가 Downes 씨의 이야기를 그대로 받아들인 것만 같아 한 편서운한 감이 있다. 그리고 천편일률적인 것보다 좀 더 새로운 피사체와 테크닉으로 구사한 사진이 나왔으면 한다.” 『이상규 씨의 (2월 월례회) 종합 단평』, 『사안』, 제9호, p. 140.

21) 이상규, 『예술사건 시비』, 『사안』, 제5호, 1964년 12월, pp. 21-25.

22) 김행오, 『명작 감상실 - <Dunes, Oceano> by Edward Weston』, 『사안』, 제7호, 1965년 4월, p. 69.

‘표현욕망’, ‘자기추구’라는 상투적인 미학용어로는 사진의 본질론을 앞세우는 리얼리스트의 신념을 설득할 수도, 그들에게서 ‘반자연주의적인’ 사진에 대한 관용을 요구할 수도 없었다. “좋은 사진이란 기성의 ‘이미지’를 파괴하고 새로운 관념의 구성을 만드는 데 있는 것”²²⁾이라며 아방가르드 미학에 동조하는 듯한 김행오의 짧은 발언으로는 사진계의 주류로 자리 잡는 리얼리스트의 기세를 막을 수는 없었다.(도판8) 그것에 휩쓸리거나 주변으로 밀려



도판8. 김행오, <빛나는 것은>, 1958.

나는 도리밖에 없었다. 액면 그대로 받아들일 수는 없지만 임응식은 1967년 한 잡지에서 자신이 주창한 리얼리즘, 즉 ‘생활주의’의 승리를 확인했다.

“‘사진동우회’는 동아일보사가 주최한 《동아콘테스트》에서 입상한 작가로서 조직되어 있는데 본래 경향이 생활주의여서 5.16혁명 이후 극도로 혼돈상태에 빠져있는 사단에 하나의 길잡이가 되어 생활주의를 계속 주장해 왔고, ‘현대사진연구회’는 주관적 조형사진을 주로 하여 발족했으나 금회에 이르러서는 일대 전환을 기도하여 생활주의 경향의 작품이 압도적으로 많아진 것이다. (...) 근래에 이르러서는 ‘사진동우회’를 위시하여 ‘뉴포토클럽’, ‘현대사진연구회’가 한결같이 생활주의 경향의 작품전을 가졌고, ‘신선회’ 또한 옛 모습 그대로 생활주의를 주창하는 작품을 내놓게 되어서 흐뭇한 감을 금치 못하는 것이다.”²³⁾

그리고 리얼리즘의 확실한 승리를 위해 임응식과 이해관계를 같이 한 이명동은 『동아일보』, 『신동아』와 같은 주요 언론을 통해 리얼리즘의 적들을 계속해서 공격했고, 구왕삼은 임응식과 비판적 거리를 유지하면서 보다 논리적으로 리얼리즘의 정당성을 설론했다. 김행오는 이러한 사태에 깊은 유감을 표명하지만²⁴⁾ 한국 사진계는 그에게 화답하지 않는다. 게다가 임응식과 명문대학 출신의 리얼리스트들은 1980년을 전후로 사진학과 교육을 주도하면서 리얼리즘 사진론을 확대 재생산한다.²⁵⁾ 그리하여 리얼리즘 사진범주에 포섭되는 스트레이트 사진, 르포르타주 혹은 다큐멘터리 사진을 사진의 분류 혹은 정통 사진으로 여기는 풍토를 한국 사진계에 확립했고, 유럽의 ‘뉴 비전’, ‘주관적 사진’의 연장선상에 있는 경향을 ‘회화적 사진’, 심지어는 ‘비(非)순수 사진’, 더 나아가 ‘비(非)사진’으로 인식게 하는 분위기를 조성했다.

1980년대 말부터 리얼리즘의 기세는 유행과의 역풍과 맞부딪치면서 한국 사진계에는 일종의 대립 기류가 형성된다. 그 대립 전선은 당연히 1960년대와는 확연히 구분되는 질과 양의 차이를 동반했지만, 그 이분법적 구조는 『사안』과 거의 동일한 양상을 띠었다. 『사안』의

23) 임응식, 『사진전평』, 『사진예술』, 1967년 1, 2월 합번호, p. 72.

24) “(...) 소재에서 별개의 영상을 만들어 내고 개성화된 자기 ‘이미지’ 창조 및 승화 과정에서의 노력이 결여되어 있다. 객관적인 사실에만 집착하고 작가의 의도보다는 사실을 설명하는 데 급급하고 영상의 주관도입을 오히려 사도시하는 객관주의가 꽤 오래도록 한국 사단에 고착되어 있다. 작가의 주제성을 등한시하고 그 사고의 자세보다는 주로 객관적 사실의 기술적 재현의 완성에만 목표를 둔다는 것은 너무도 전진을 모르는 슬픈 현상이라 아니할 수 없다.” 김행오, 『사단의 양심과 사명감』, 『중앙일보』, 1973년 9월 12일 자, 4면.

25) 임응식은 1973년에 중앙대학교 사진학과 교수로 부임하며, 육명식은 1975년 신구전문대학 사진인쇄과 교수, 1981년에는 서울예술전문대학 사진과 교수가 된다. 그리고 1982년에 홍순태는 신구전문대학에서, 한정식은 중앙대학교에서 교수가 된다. 강의와 평론, 작업 모두를 행한 이들은 리얼리즘 사진론의 강력한 전파자가 된다. 그들의 완고한 리얼리즘론은 전시도록, 삼성포토갤러리(워음), 『사진은 사진이다』, 눈빛, 1996에 실린 글들을 읽는 것만으로도 충분하다.

리얼리즘과 비(非)리얼리즘의 대립은 ‘taking photo’와 ‘making photo’의 이분법으로 바뀐 뿐이었다. 사진의 리얼리즘에서 일탈하는 사진적 실천에 역점을 두는 기획전이 행해지면, 사진의 본질을 리얼리즘으로 일깨우려는 기획전이 응수했다.²⁶⁾ ‘taking photo’ 진영은 여전히 ‘사실적 기록성’을 사진의 본질로 내세웠고, ‘making photo’ 진영은 계속해서 사진의 새로운 표현성 탐구와 창조적 주관성의 발현이라는 해묵은 예술론에서 자신들의 정당성을 찾았다. 양측 모두다 『사안』의 논객들과 마찬가지로 서구 사진미학의 성과와 사진역사에 대한 비판적 검토 그리고 현대미술과의 관련 속에서 한국의 현대사진을 검토하지 못했다. 2000년을 전후로 왕성한 비평 활동을 펼쳤던 진동선도 『사안』의 리얼리스트들과 사용용어만 다를 뿐 거의 동일한 인식체계 속에 있었다.

“진: 그러나 냉정히 볼 때, 《(한국사진의) 수평전》의 역기능 또한 컸음을 인정해야 할 것입니다. 의도 하지는 않았지만 실제로 학생들을 포함하여 젊은 작가들이 스트레이트 사진보다는 오히려 만드는데 사진, 즉 비순수 사진에 함몰했던 경향이 있었습니다. (...) 그래서 스트레이트 사진을 앞세웠던 《사진은 사진이다》전은 그런 왜곡된 사진 형식에 대한 반작용이었다고 생각합니다.”²⁷⁾

20세기 초엽, 미국에서 사진의 자율성, 독자성을 확보하기 위해 알프레드 스티글리츠(A. Stieglitz), 폴 스트랜드(P. Strand)를 중심으로 전개된 스트레이트 사진을 순수하게 사진적 특성을 성취한 순수 사진(pure photography)으로 파악하고, “의도한 표현효과를 위해 현상, 인화의 정상적 과정과 완성도 무시, 필름 조작과 노출 변화, 인화지를 풀라쥬하거나 재구성, 카메라를 사용하지 않은 사진 등 비전통적인 장비, 재료, 기법을 사용한 사진들, 컴퓨터를 이용한 디지털 사진, 조각, 설치와 함께 다른 미술 형식과 결합한 사진 등 다양한 표현효과들을 시도하는 작품들”²⁸⁾을 ‘비순수 사진’, ‘왜곡된 사진 형식’으로 바라보는 관점은 그 인식체계에 있어서 “포토그램이나 몽타주 등의 표현기법을 (...) 회화에의 경향”으로 여긴 『사안』의 리얼리스트와 크게 다르지 않은 것이다.

이런 연유로 『사안』의 영성한 모더니즘 논쟁은 한 사진클럽 내부의 이론적 갈등으로 스쳐 지날 수 없다. 그것은 어쨌거나 1960년대 한국사진의 이론적 상황을, 미학적 수준을 가감 없이 드러내는 동시에, 거의 2000년까지 한국 사진담론을 지배한 인식체계의 원형처럼 나타나기 때문이다. 리얼리즘 계열의 사진경향을 ‘순수 사진’으로 간주하고, 유럽 아방가르드의 모더니즘 사진을 ‘비순수 사진’으로 치부하게 되는 역사적 과정을 노정하기 때문이다.

‘현대사진연구회’는 실질적으로는 1967년에 해체된다. 임응식이 주도했던 ‘한국창작사진협회’ 소속 ‘현대사진연구회’ 주요 회원들이 집단 탈퇴하여 ‘청록회’를 결성하기 때문이다. 이 새로운 회의 지도위원은 임응식, 이명동, 정범태, 김행오였고, 회장은 김선홍, 회원은 이영훈,

26) 한국 사진계를 지배하는 리얼리즘에 항변하는 대표 전시회들을 열거하면 다음과 같다. 첫째는 1988년 구분창이 워커힐 미술관에서 해외 유학파들과 함께 개최한 《사진, 새시작 전》이며, 둘째는 1991년 장흥 토탈미술관, 92년 서울시립미술관, 94년 공평아트센터에서 열린 《한국사진의 수평 전》이다. 그리고 1996년 과천 국립현대미술관에서 개최된 《사진-새로운 시각》, 1997년 워커힐미술관에서 열린 《사진의 본질, 사진의 확장》 역시 ‘making photo’에 중점을 둔 기획전이었다. 리얼리즘을 사진의 본질로서 환기시키기 위해 기획된 대표적 전시회는 1993년 예술의 전당에서 열린 《한국현대사진전, 관점과 중재》와 1996년 삼성포토갤러리에서 개최된 《사진은 사진이다》였다.

27) 「작가초대석, 배병우, 대담: 진동선, 『사진 비평』, 1999년 겨울호 (통권 6호), pp. 54-55. (이탤릭 체에 의해 강조와)의 글자는 인용자가 행했다.)

28) 강승완, 「사진, 그 열려진 가능성을 향하여」, 『사진-새로운 시각』, 국립현대미술관, 1996, p. 9.

주명덕, 김효열, 조천용, 김응태, 민경자, 박영숙, 권명광, 전용중, 장양환 등등이었다.²⁹⁾ ‘지도위원’ 구성에 비추어 ‘청록회’의 결성은 리얼리즘의 승전보임이 분명해 보인다. 전투적인 리얼리스트인 임응식과 이명동의 참가로 ‘청록회 지도위원’에서 사진의 ‘객관적 사실성’에서 일탈한 모더니스트는 김행오 한 명뿐이기 때문이다.

‘현대사진연구회’는 예술적 주관성을 중시한 이형록을 고문으로, 유럽의 모더니즘 사진을 참조했던 이상규를 회장으로 1972년까지 그룹전을 계속했다. 그러나 ‘청록회’ 결성 이전에 ‘현대사진연구회’가 지녔던 동력은 곧바로 소진되었을 것이다. ‘현대사진연구회’는 『사안』의 리얼리스트들이 떠난 자리였기 때문이다. 이런 사정은 ‘청록회’도 마찬가지였을 것이다. ‘청록회’는 그저 ‘한국창작사진협회’ 내의 옛 ‘현대사진연구회’ 회원들의 모임일 뿐이었기 때문이다. 『사안』의 리얼리즘론을 주도한 전문각이 ‘청록회’의 지도위원으로 이름을 올리지 않은 것은 그는 당시 네덜란드에 유학 중이기 때문이었다. 우리는 『사안』이 몇 호로 끝났는지 정확히 알지 못한다.³⁰⁾ 그러나 명백한 사실은 몇 호 더 나왔다 할지라도 『사안』은 ‘청록회’의 결성과 더불어 별 볼 일 없는 회보로 전락했다는 것이다. 사진의 모더니즘을 둘러싼 이론적 갈등과 대립적인 모더니즘 사이에 존재했던 긴장이 사라졌기 때문이다. 그 갈등과 긴장이 없다면, 『사안』은 우리에게 아무런 의미가 없기 때문이다.

참고문헌

단행본

Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”(1931) in *Walter Benjamin Œuvre II, Poésie et Révolution* (trad. fr.), Paris, Denoël, 1971.

Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.

삼성포토갤러리(역음), 『사진은 사진이다』, 눈빛, 1996.

강승완, 「사진, 그 열려진 가능성을 향하여」, 『사진-새로운 시각』, 국립현대미술관, 1996.

László Moholy-Nagy, “La photographie inedite”(1927), “Photographie, mise en forme de la lumière”(1928) in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie* (trad. fr.), Paris, Gallimard, 2008.

『한국사진문화연구소 자료집 vol. 2, 한국사진사 구술프로젝트: 1945-60년대 사진계의 활동과 동향』, 한국사진문화연구소, 2010.

최봉림, 『서양 사진사 32장면』, 서울, 아카이브북스, 2011.

29) 『포토그래피』, 1967년 3, 4월호, p. 66을 참조할 것.

30) 최인진에 따르면 『사안』은 20호까지 발행되었다. 최인진, 「한국 사진잡지의 역사 下-1」, 『한국사진』, 통권229호, 1999년 8월, p. 36을 참고 할 것.

『한국사진문화연구소 자료집 vol. 7, 전조선사진연맹 《조선사진전람회》 관련 『경성일보』 자료집』, 한국 사진문화연구소, 2013.

국내외 잡지, 신문, 학술지

『사안』, 제4호-9호(1964년 9월-1966년 3월)

『포토그래피』, 1966년 8월.

『사진예술』, 1966년 9월.

임응식, 「사진전평」, 『사진예술』, 1967년 1-2월.

『포토그래피』, 1967년 3-4월.

김행오, 「사단의 양심과 사명감」, 『중앙일보』, 1973년 9월 12일 자.

최인진, 「한국 사진잡지의 역사 下-1」, 『한국사진』, 1999년 8월.

「작가초대석, 배병우, 대담: 진동선」, 『사진 비평』, 1999년 겨울호.

『사진+문화』, vol. 8, 한국사진문화연구소, 2014.12.

최봉림 (b.1959, 한국사진문화연구소 소장, 사진가)

최봉림은 서울대학교 불문학과 석사학위 취득 후 파리 제1대학 미술사학과에서 박사 학위를 취득했다. 홍익대학교 산업미술대학원과 경원대학교 경영대학원 겸임교수를 역임했으며, 현재 가현문화재단 부설 한국사진문화연구소 소장으로 재직 중이다. 《Photographic Reconstruction》(2006), 《우연의 배열》(2010), 《Photographic Reconstruction 2: Pyramid》(2014), 《아름다운 미망인의 봄》(2016) 등의 개인전을 개최하며 작가로도 활발하게 활동 중이다. 또한 한미사진미술관과 국립현대미술관이 공동 주최한 《대한제국 황실의 초상:1880-1989》(2012)전 등 다수의 전시를 기획하였다. 저서로는 『에드워드 슈타이켄』(2000), 『기계적 예술에서 사진예술로』(2007), 『서양 사진사 32장면』(2011)이 있으며, 번역서로는 『도마쓰 쇼메이』(2001), 『사진, 인덱스, 현대미술』(2003), 『제르미날』(2015)이 있다.

황규태, 뉴 포토를 향하여: 1960-70년대 초기 사진을 중심으로

박상우(중부대학교 사진영상학과 교수)

1. 들어가며

본 연구는 1960년대 ‘현대사진연구회’ 회원 시절 황규태가 제작한 흑백사진과 이후 미국으로 건너가 촬영한 초기 컬러 실험사진을 대상으로 이 사진들이 지닌 심층적인 의미를 규명하고자 한다. 구체적으로 서양과 한국 사진사의 관점에서 그의 초기 사진이 지닌 미학적 의미와 역사적 의미를 고찰하고자 한다. 이를 통해 국내에서 아직까지 충분히 조명되지 않은 황규태의 초기 사진이 지닌 다층적인 의미를 드러냄으로써 해방 이후 한국사진사의 정립에 기여하는 데 목표를 둔다. 먼저 1960년대 ‘현대사진연구회’ 회원 시절 황규태가 했던 주요 활동부터 살펴보고자 한다.

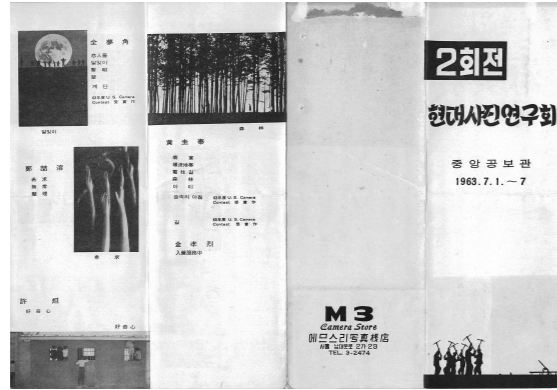
1961년 당시 동국대학교 정치학과에 재학 중이던 황규태는 신인사진단체인 ‘현대사진연구회’의 출범과 동시에 창립 멤버로 참가한다. 대학 신입생이던 1958년 사진가 이혜선을 찾아가 사진 지도를 부탁했다가 거절당한 지 3년 만이었다. 황규태는 1965년 2월 미국으로 사진을 공부하기 위해 떠나기 전까지 약 4년 남짓 ‘현대사진연구회’에서 회원 중에 거의 ‘막내’로 활동했다. 이 짧은 기간 동안 황규태는 미국으로 가기 전에 한차례 《현대사진연구회 2회전(二回展)》(1963년 7월, 중앙공보관)에 참가한다.(도판1) 이 전람회에 〈숲속의 아침〉, 〈길〉 등 총 7점을 출품한다. 하지만 황규태는 미국으로 떠난 후에도 ‘현대사진연구회’와 관계를 끝내지 않는다. 그것은 황규태가 이후에도 종종 미국에서 이 단체의 정기전에 사진을 출품했기 때문이다. 예컨대 그는 3회전(1965년 8월)에 〈이별〉이라는 사진을 출품했다.¹⁾ 하지만 4회전(1966년 12월)에는 작품을 출품하지 않아 전시 팸플릿에는 ‘재미중(在美中)’이라는 문구만이 실려 있다.²⁾ 5회전(68년 4월) 팸플릿에는 황규태라는 이름이 아예 회원명단에도 보이지 않는다. 그러나 황규태는 6회전(1968년 12월)에 미국에서 다시 작품을 출품했다. 거기에는 〈Sea Gull〉, 〈Swan〉 등 총 4점이 출품되었다. 3년 만에 개최된 7회전(1971년 3월)에도 황규태는 〈아빠 뽀뽀〉, 〈휴일〉 등 총 4점의 작품을 미국에서 보내왔다. 하지만 8회전(1972년 11월)에는 작품을 보내지 않았다. 당시 팸플릿에는 황규태의 초상사진이 아예 빠져있고 단지 “해외거주자: 황규태”³⁾라는 문구만이 적혀있다.

* 본문의 인용구에서 생략되어 있거나 문맥상 이해를 돕기 위해 필요한 부분은 필자가 []안에 보충했다.

1) 『사안(斜眼)』, 제8호, 1965년, p. 49.

2) 《제4회 현대사진연구회 사진전》(1966.12.2-12.7, 중앙공보관) 팸플릿.

3) 《제8회 현대사진연구회 사진전》(1972.11.21-11.25, 중앙공보관) 팸플릿.



(좌) 도판1. 《현대사진연구회 2회전》
팸플릿, 1963.
(우) 도판2. 황규태, <길>, 1962.



청년 황규태는 이처럼 ‘현대사진연구회’의 정기전에 지속적인 관심을 가지고 참여했을 뿐만 아니라 각종 공모전에도 참가해 다양한 상을 탔다. 우선 1962년 5월 공보부 주관 《제1회 신인예술상》 경연대회에서 사진 부문 입선을 수상했다. 다음 해인 1963년 3월 《제2회 신인예술상》 사진 부문에서는 <길>(도판2)이라는 사진으로 수석상(首席賞)을 타기도 했다. 같은 해 1963년 6월 미국의 사진 잡지인 『US 카메라 US Camera』가 개최한 국제사진대회인 《US 카메라 콘테스트》에서 황규태는 <숲속의 아침>(도판3)이라는 제목의 사진으로 4위까지 올랐다.⁴⁾

그리고 1960년대 당시 황규태에 대한 정보는 ‘현대사진연구회’가 정기적으로 발행한 『사안(斜眼)』의 회원 동경란에 나타나 있다. 우선 『사안』 5호(1964년 12월)에 황규태의 도미(渡美) 예정 소식이 실려 있다. “황규태 군은 경향신문사 미국 주재 특파원으로 도미 수속 중.”⁵⁾ 『사안』 6호(1965년 2월)에는 황규태의 도미 소식이 좀 더 구체적으로 명시되어 있다. “본회 회원으로서 경향신문사 사진부에 있는 황규태 씨는 2월 초순이나 늦으면 중순경에 도미할 것이라 한다.”⁶⁾ 그리고 『사안』 7호(1965년 4월)에는 황규태가 이미 미국으로 떠났음을 전하는 소식이 적혀있다. “지난 [1965년] 2월 10일 황규태 회원의 도미 환송회가 열렸다. (...) 그리고 ‘황’ 회원은 2월 16일 남해호 편으로 도미 했다.”⁷⁾ 그렇다면 황규태가 1960년대 ‘현대사진연구회’ 회원으로 이처럼 활동할 당시 그가 촬영한 흑백사진들에 흐르는 주도적인 사진 경향은 무엇일까? 그것은 무엇보다도 황규태가 속했던 ‘현대사진연구회’의 사진 경향에 직접적인 영향을 받았다. 따라서 당시 황규태의 흑백사진의 특징을 파악하기 위해서는 먼저 ‘현대사진연구회’ 사진의 주요 경향을 밝혀야 한다.

4) “지금까지 우리나라에서 이 콘테스트의 6위에 입상한 일은 있으나 4위에 입상하기는 처음이다.”, 『세계의 각광받은 사실연예』, 『동아일보』, 1963년 6월 27일 자.

5) 『사안』, 제5호, 1964년 12월, p. 44.

6) 『사안』, 제6호, 1965년 2월, p. 56.

7) 『사안』, 제7호, 1965년 4월, pp. 94-95.



도판3. 황규태, <숲속의 아침>, 1963.

2. ‘현대사진연구회’: 리얼리즘과 회화주의 사이에서

‘현대사진연구회’는 이형록이 주도하여 창설한 ‘싸롱아루스’(1960)가 후배 육성을 목적으로 조직한 단체이다. 그 당시 이형록의 말을 직접 들어보자. “1961년 싸롱아루스는 후배 육성을 목적으로 하여 신인들로 구성된 현대사진연구회(M.P.S)를 조직[했다].”⁸⁾ 그리고 ‘싸롱아루스’의 지도부는 신인들로 구성된 ‘현대사진연구회’의 회원에게 사진을 직접 가르쳤다. 때문에 ‘현대사진연구회’의 사진 경향을 밝히기 위해서는 불가피하게 이른바 스승들의 모임인 ‘싸롱아루스’의 사진 이념부터 살펴볼 수밖에 없다.

‘싸롱아루스’는 1950년 한국전쟁 이후 한국사진계를 주도하다가 시간이 지날수록 점차 매너리즘에 빠진 ‘생활주의 리얼리즘’에 대한 반발에서 출발했다. 1960년대 당시 이형록은 다음과 같이 전한다. “1960년 다수 회원이 모인 [곳에서] [리얼리즘의] ‘만네리즘’에 빠진 작품 활동을 계속하매 염증을 느낀 작가들이 중심이 되어 이념과 지향이 같고 사진예술의 신분야를 개척기 위하여 동인회를 구성하였으니 그 명칭이 ‘싸롱아루스’이며 그 멤버들은 저와 이상규, 정범태, 김행오, 김열수, 신석한 등 6인이라 하겠습니다.”⁹⁾ 그렇다면 당시 표현으로 ‘리얼 포토(real photo)’에 대항하는 ‘싸롱아루스’의 사진미학은 무엇일까? 그것은 바로 ‘조형’과 ‘추상’의 미학이다. “조형적인 것과 반(半)추상, 추상 등 흑백 사진이 가진 ‘톤’의 묘미를 강조한 작품들이 만성적인 ‘리얼 포토’에 염증을 느낀 대상과 사단에 신선미와 호기심을 끌게 했다고 봅니다.”¹⁰⁾

그러나 ‘싸롱아루스’, 그리고 이에 직접 영향을 받은 ‘현대사진연구회’는 이처럼 ‘리얼 포토’에 염증을 느꼈다고 언급했음에도 리얼리즘 사진 미학에서 완전히 벗어나 있지는 않았다. 이에 대한 근거는 기관지 『사안』에 실린 글들에 잘 나타나 있다. 예컨대 ‘현대사진연구회’는 자신들이 ‘염증을 느낀’ 생활주의 사진의 주창자인 임응식의 글들을 배척하지 않고 기관지에 오히려 연재까지 했다. 『사안』 8호와 9호에는 임응식이 회화주의 분위기의 소위 ‘살롱

8) 『사진예술의 본질과 지향점(좌담회)』, 위의 책, p. 19.

9) 위의 글.

10) 위의 글.

사진'을 비판하고 '생활주의 리얼리즘'을 강력히 옹호하는 「한국사단 20년사」와 「한국사단 40년사」가 각각 게재되었다.¹¹⁾ 또한 '현대사진연구회'는 《사진예술의 본질과 지향점》이라는 주제로 열린 좌담회(1965년 1월 22일)에 임응식을 토론자로 초청하기도 했다.¹²⁾

나아가 '싸롱아루스'의 멤버 중 일부는 아예 조형이나 추상을 추구하는 회화주의를 비판하고 리얼리즘 사진 혹은 그들의 표현대로 'straight photography'¹³⁾를 옹호하기까지 했다. 대표적인 인물이 전문각이다. 그는 1964년 『사안』 4호에 실린 「우리가 나가야 할 길이란?」이라는 제하의 글에서 자신의 이 같은 생각을 피력했다. 그는 우선 자신을 포함하여 '현대사진연구회' 회원들이 그동안 "조형 위주의 사진"에 빠져있었음을 반성했다. 장문임에도 당시 회화주의 사진에 대한 고민을 알 수 있는 중요한 내용이기 때문에 인용한다. "우리는 (...) 주로 조형 위주의 사진을 작품화시켜 왔다. 우리는 이런 사진에서 우리들의 예술로서의 가치관을 확립시킬려고 노력하여 왔었다. 얼룩진 벽, 흑백의 형태만의 씨루엘, 물속에 이그러진 초현실적인 자연상, 폐허에서의 추상적인 영상, 이러한 등등의 '피사체'는 우리들이 조형이나 추상의 욕구를 충족시키는데 별로 부족함이 없는 것 같았다. 나 자신도 현실의 평판적인 전개나 자연주의적인 표현은 본능적으로 좋아하지를 않았다. 자연을 그대로 표현하는 것보다 머릿속에서 의식적으로 조작되는 추상에의 표현만이 더 깊은 기술적 가치가 있는 것으로 믿어왔다. 우리의 이러한 예술로서의 가치관에 대하여 근본적으로 회의를 가지고 싶지는 않다. 다만 우리는 사진을 떠나 보다 광의의 예술적 관념에 헤멘 것이라고 보아야 할 것이다."¹⁴⁾

그러면서 전문각은 이에 대한 대안을 찾기 위해 "세계사진사의 흐름 속에서의 현대사진의 방향"¹⁵⁾을 모색하고자 한다. 그는 초기 영국예술사진의 조합인화기법을 극복한 자연주의, 그리고 독일 표현주의를 극복한 신(新)즉물주의를 거쳐 근대 사진의 중차적인 스트레이트 사진에 도착했다고 결론을 지었다. 그리고 스트레이트 사진이야말로 근대 사진의 주류라고 강조했다. "여기[신즉물주의]에서 새로운 표현 형식인 '리얼 포토'가 생겨났으며 근대 사진의 주류를 이루는 미국을 중심으로 하는 straight photography는 도큐먼트 포토그래피의 근원이 된 것이다."¹⁶⁾ 그리고 그는 'straight photography'의 최신 버전이 바로 1957년 서울에서 개최된 《인간가족전》 사진과 매그넘(magnum) 사진이라고 피력했다.¹⁷⁾

결국 '싸롱아루스'와 '현대사진연구회'는 리얼리즘 사진과 조형추상사진 두 가지 전부 수용했거나 혹은 이 두 가지의 대립되는 사진 경향에서 어쩌면 방향했다고 볼 수 있다. 당시 이형록과 함께 '현대사진연구회'를 지도했던 이상규는 리얼리즘 사진과 조형추상사진은 사진의 다양한 표현 분야에 속할 뿐 어느 하나를 우위에 둘 수 없다고 주장한다. "사진에는 여러 분야가 있어서 사실적인 분야도 있겠지만, 강한 주관 표현을 표현하기 위한 어떠한 사진이라 할 것 같으면, 회화적이건 회화적이지 않던 다른 어떤 것이든 무관한 것이 아닌가 생각합니다. 그러니까 사물 즉 피사체를 어떻게 해석해서 어떻게 표현했느냐가 문제지 사실적이나 아

11) 임응식, 「한국사단 20년사」, 『사안』, 제8호, pp. 5-12. 임응식, 「한국사단 40년사」, 『사안』, 제9호, pp. 9-18.

12) 좌담회 전문은 『사안』, 제7호(pp. 16-38)에 실려 있다.

13) 전문각, 「우리가 나가야 할 길이란?」, 『사안』, 제4호, 1964년 9월, p. 48.

14) 위의 글, p. 45.

15) 위의 글, p. 46.

16) 위의 글, pp. 53-54. 전문각은 여기서 조형과 추상을 강조하는 사진과 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)의 스트레이트 사진을 대비시켜 파악하고 있다. 하지만 스트레이트 사진의 핵심은 리얼리즘이라기보다는 형태와 추상의 추구에 있다. 이 점에서 그는 '리얼 포토'에 보도사진과 스트레이트 사진을 함께 포함시킨 오류를 범한다. 이 같은 오류는 전문각뿐만 아니라 당시 거의 대부분의 사진가, 그리고 1980년대 후반에 진행된 메이킹 포토와 테이킹 포토에 대한 논쟁에서도 다시 등장한다.

17) 「사진예술의 본질과 지향점(좌담회)」, 『사안』, 제7호, p. 35.

니나는 문제가 아니라고 봅니다."¹⁸⁾

당시 '현대사진연구회'를 이끌었고 『사안』에 다양한 글을 통해 신인 사진가들에 영향을 미쳤던 김행오 역시 이상규의 이러한 관점에 동의한다. 김행오에 따르면 리얼리즘 사진과 조형추상사진은 작가의 사상을 표현하는 두 가지 '방법'에 속하며 어떤 방법을 사용하든 간에 최종 결과물인 작품의 완성도로 판단해야 한다고 주장한다. "이[이상규] 선생님이 말씀하신 바처럼 어떤 시기적인, 기록적인 것을 추구한 것만이 정도나 자기 사상을 표현하기 위한 여하한 방법을 쓰든 간에 그것이 결과적으로 높은 가치로 전달되면 바로 그것도 정도다 라고 하신 것은 피카소 스타일의 그림이 정도라면 몬드리안이나 폴락의 그린 그림도 정도라는 이야기가 되겠지요."¹⁹⁾ 결국, 당시 '현대사진연구회'의 대부분의 지도부는 사진의 정도를 주장하면서 '리얼 포토'만이 진정한 예술사진이 될 수 있다는 관점에 반대했다. 대신 그들은 "작품의 결과적 산물인 예술적 가치를 가지고 논해야지"²⁰⁾ 작품에 이르는 표현 방법은 어느 것이든 사용할 수 있다고 주장했다. 따라서 이형록은 당시 새롭게 부상하고 있는 조형추상사진이 전파되면 결국 리얼리즘 사진과 함께 두 가지 사진 경향이 공존할 것이라고 예측했다. "[1965년] 현재 이 같은 흐름[조형추상사진]은 전국적으로 젊고 신진인 작가들에게 파급되어가므로 (...) 극히 주목되는 것이라고 봅니다. 또한 (...) 크게 나누어 '사진파'와 '주관적 추상파'의 두 개의 분류로 사단 형성이 되어 나가지 않을까? 생각되는 것입니다."²¹⁾

3. 1960년대 황규태의 흑백사진 미학

1960년대 황규태의 사진 경향은 대체적으로 '싸롱아루스'와 '현대사진연구회'의 사진 경향과 거의 일치한다. 그는 최근 필자와의 대담²²⁾에서 당시 자신은 리얼리즘 사진과 회화주의 사진 둘 중에 특별히 어느 한쪽에 기대지 않고 둘 다 받아들였다고 피력했다. 구체적으로 그는 당시 제작된 자신의 사진 중에 리얼리즘 사진 계열이 약 70%이고 회화주의 사진 계열이 약 30% 정도에 해당한다고 말했다. 그의 이 같은 언급은 그동안 황규태가 언론과의 인터뷰에서 일관되게 밝힌 내용과 일치한다. 예컨대 1976년 도미 시절에 한 인터뷰를 보자. "[1960년대] 당시 뚜렷이 어떤 경향의 작품을 다루겠다는 생각보다 눈에 보이는 모든 것을 필름에 담는 식이었습니다."²³⁾ 황규태의 작품에서 이처럼 대립되는 두 가지 사진 경향의 공존은 미국으로 건너간 이후에도 60년대 말까지 지속되었다. 결국 1960년대 당시 황규태가 한국과 미국에서 촬영한 흑백 사진은 사실주의 사진과 조형추상주의 사진 모두에 기반을 두었음을 알 수 있다. 그리고 전체적으로 보았을 때 그의 사진은 내용과 형식 측면에서 당시 '현대사진연구회'에서 활동했던 다른 사진가들의 작품과 많은 유사성을 지니고 있다.

이 같은 유사성에도 황규태의 흑백 사진들을 세심하게 살펴보면 거기에는 앞으로 펼쳐

18) 위의 글, p. 28.

19) 위의 글, p. 30.

20) 위의 글, p. 28.

21) 위의 글, p. 37.

22) 2016년 5월 10일 황규태 작업실에서 진행된 대담.

23) 『해외에 사는 한국인(72) 로스앤젤레스의 사진작가 황규태 씨(1)』, 『경향신문』, 1976년 11월 2일 자.

질 그만의 독특한 사진 스타일의 조짐이 이미 보인다. 첫째, 황규태는 ‘현대사진연구회’ 시절에 다른 사진가들과 달리 이미 현대적인 실험기법인 이중노출 혹은 몽타주 기법을 사용했다. 대표적인 작품이 <숲속의 아침>(1963)(도판 3)이다. 이 사진은 시각적인 측면에서 언뜻 보면 당시 회화주의 경향의 다른 사진과 크게 차이가 나지 않는다. 하지만 사진 기법의 측면에서 보면 이 사진은 당시 지배적인 사진 제작 방법과 큰 차이가 난다. 이 사진은 스트레이트하게 촬영한 한 장의 단일한 사진이 아니라 두 장의 필름을 겹쳐 한 장의 인화지에 프린트한 사진이라는 점에서 혁신적이다. 황규태는 미국으로 건너간 직후 흑백 사진을 촬영할 때도 이중노출 기법²⁴⁾을 종종 사용했다. 물론 1960년대 당시 한국사진계에서 몽타주는 이론적으로는 많이 알려진 기법이었다. 하지만 이 기법을 실제로 작품으로 제작한 경우는 매우 드물었다.²⁵⁾ 게다가 당시 몽타주에 대한 거부감이 여전히 사진계를 맴돌고 있는 분위기²⁶⁾에서 황규태가 이 실험 기법을 시도했다는 점에서 혁신적이라고 할 수 있다.

둘째, 1960년대 황규태의 리얼리즘 계열 사진에는 공적보다는 사적 경향이, 객관적 보다는 주관적 경향이 더 강하다고 할 수 있다. 물론 이 당시 그가 촬영한 리얼리즘 사진들에는 외부 세계의 리얼리티를 추구한 사진들도 존재한다. 그러나 그의 많은 리얼리즘 사진에서 황규태는 외부 세계(실제) 자체보다는 그 세계가 작가에게 불러일으킨 사적인 감정에 더 주목했다. 황규태는 1986년 사진가인 이주용과의 대답에서 이 같은 사실을 명확히 밝힌 바 있다. “이주용: 선생님께서도 [1960년대 당시] 생활 속의 리얼리즘에 동조 하셨는지요? 황규태: 네 그랬었지요. 그러나 오직 센티멘탈리즘, 리얼리즘은 아니었고 (...)”²⁷⁾ 예컨대 1960년대 미국에서 촬영한 흑백사진인 ‘레스토랑에서 식사하는 남자’(도판4)를 보자. 이 사진에서 작가의 시선은 레스토랑에서 혼자 식사하는 한 남자(외부 세계)를 향한 것이 아니다. 대신 그것은 외부 세계의 한 장면이 작가 자신에게 불러일으키는 독특한 감정(이방인으로서 느낀 고독감, 소외감 등)을 향한 것이다. 결국 이 사진에서 작가는 카메라의 방향을 레스토랑의 실재 장면이 아니라 자신의 내면을 향했던 것이다.²⁸⁾ 이와 유사한 예는 당시 그가 촬영한 많은 사진에서도 나타난다. 또한 당시 자신이 일하던 신문사에 실린 저널리즘 사진에서도 그는 객관적인 사실보다는 사실에 대한 자신의 주관적 해석을 표현하고자 노력했다.

마지막으로, 황규태가 이 당시 촬영한 스트레이트적인 흑백 사진에서도 이미 그의 사진의 주요 특징인 초현실적 요소가 나타난다. 예컨대 인간의 얼굴 형상을 하고 있는 사물, 상체가 잘려나간 여인, 쇼윈도의 마네킹 앞을 지나가는 행인의 손과 발, 아이의 팔에 들린 인형 등의 사진은 일상에서 발견된 초현실적인 이미지라고 할 수 있다. 특히 주택가 문 사이로 보이는 여인의 모습과 자동차의 기괴한 모습(도판5), 자동차 문 사이로 빠져나온 손을 촬영한 사진은 10년 후에 나타날 랄프 김슨(Ralph Gibson)의 스트레이트적인 초현실주의 사진을 예견한다.

24) 황규태는 필자에게 이 사진은 의도적으로 이중 노출한 것이 아니라 촬영할 때 실수로 같은 필름에 두 번 노출했다고 말했다.

25) 당시 몽타주로 작업한 작품으로는 전 몽각이 <현대사진연구회 2회전>에 출품한 <달맞이>가 거의 유일하다.

26) 1965년 임응식은 몽타주 기법에 대해 다음과 같이 강력히 비판했다. “기록성이 제일 중요합니다. 몽타주러던가 그 밖의 기법은 사진의 진실성을 떠나는 것이라 봅니다.” 『사안』, 제7호, p. 28.

27) 『미국 사진작가를 찾아서』, 『월간사진』, 223호, 1986년 2월호, p. 59.

28) 리얼리즘 사진에서 황규태의 이 같은 시선은 그 당시 미국의 뉴 다큐멘터리 혹은 주관적 다큐멘터리 사진가인 윌리엄 클라인(William Klein), 로버트 프랭크(Robert Frank), 게리 윈노그랜드(Garry Winnogrand) 등의 시선과 유사하다.



(좌) 도판4. 황규태, <무제>, 1960년대 후반경.(잡지에서 발췌)
(우) 도판5. 황규태, <무제>, 1960년대 후반경.

하지만 1960년대 흑백사진에 나타난 황규태의 이 같은 독특한 사진 스타일인 실험성, 주관성, 초현실성은 이후에 전개될 그의 사진에 비해 아직 시작에 불과하다. 그는 이 당시 자신의 사진이 아직까지 아마추어리즘에서 완전히 벗어난 것은 아니라고 언급했다. 황규태에게 이 시절은 그의 표현대로 완전히 새로운 사진 즉, ‘뉴 포토’로 진입하기 위한 “사진에서의 과도기”에 불과했다.²⁹⁾ 그 ‘새로운 사진’이란 바로 1960년대 후반부터 시작한 강력한 실험정신으로 무장된 주관적 컬러 사진이다.

4. 1970년대 황규태의 컬러사진의 전위성

1965년 황규태가 미국에 처음 도착했을 때 이국땅에서의 생활환경은 매우 낯설게 느껴졌다. 하지만 그에게 낯설었던 것은 단지 생활환경만이 아니었다. 미국의 사진 환경 자체가 자신에게 익숙한 환경과는 완전히 달랐다. 우선 예술사진 하면 으레 흑백사진으로 여기는 국내사진계와는 달리, 미국에서는 이미 컬러사진이 비록 소수였지만 예술사진의 새로운 표현 수단으로 사용되고 있었다. 또한 리얼리즘 사진이 주도했던 한국에서는 스트레이트적인 단일한 사진이 지배적이었다면 미국에서는 이런 표현 방식과 더불어 몽타주를 비롯한 다양한 표현 기법이 사용되고 있었다. 이처럼 새로운 나라, 새로운 사진 환경에 맞부딪친 황규태는 당시 깊은 고민에 빠질 수밖에 없었다. “예술에는 국적이 없어도 예술가에게는 국적이 있다는 말이 이중으로 적용됐다고 느꼈어요. 나도 나의 예술도 몽땅 국적을 의식하지 않을 수 없는 상황이었습니다. 그래서 그걸 뛰어넘어 공통의 예술 감각을 모색하기 위해 저로서는 굉장히 고민이 많았죠.”³⁰⁾

이 같은 고민의 결과로 인해 미국에서의 황규태 사진은 세 가지 측면에서 커다란 변화를 보인다. 첫째, 형식 측면에서 그는 흑백사진에서 컬러사진으로 이동한다. 둘째, 또 다른 형

29) 위의 글, p. 57.

30) 『해외에 사는 한국인(72) 로스앤젤레스의 사진작가 황규태 씨(2)』, 『경향신문』, 1976년 11월 3일 자.



도판6. 《황규태 제 1회 컬러 사진전》, 1973.

식 측면에서 스트레이트적인 단일 사진에서 실험적인 복합 사진으로 이동한다. 예컨대 그는 1920-30년대 아방가르드 미술가들이 도입했고 이차세계대전 이후 다시 부활했던 다양한 실험사진 기법인 포토몽타주, 이중노출, 필름 태우기(버닝), 차용, 왜곡 등을 사용하기 시작했다. 셋째, 내용 측면에서 그는 리얼리즘 사진이 선호하던 외부 세계의 다양한 양상보다는 자신의 내부 세계를, 현실보다는 초현실을, 객관적 세계보다는 주관적 세계를 모색하기 시작했다. 이처럼 사진의 내용과 형식 측면에서 발생한 이 세 가지 변화의 결과로 황규태의 이후 트레이드 마크인 컬러 실험사진이 탄생한다. 이후 그는 미국의 컬러현상소에서 암실 기사로 일하면서 온갖 실험 기법—몽타주, 이중노출, 다중노출, 필름 태우기, 확대, 왜곡 등—을 사용해서 완전히 새로운 종류의 컬러 사진 작업에 매진한다.

1973년 황규태는 고국을 떠난 지 8년 만에 귀국해 '신문회관 화랑'에서 《제1회 황규태 컬러 사진전》(1973.1.18-1.24)(도판6)을 개최한다. 이 전시회에는 그가 미국에서 작업한 다양한 컬러 실험 사진 56점과 창조 출품된 작품 9점 등 총 65점이 전시되었다. 그는 작업노트에서 자신의 모든 작품은 객관적 세계의 '사실들'보다는 작가의 주관적 세계인 '내재(內在)'의 어떤 것을 표현하고 있음을 명시한다. "내 일상의 사실들 속에서 미(美)를 좇았다기보다는 내재(內在)의 어느 공간 혹은 순간들을 나대로의 미로 선택 형상화했다고 할 수 있겠습니까. 언제나 그렇듯이 그것의 과정은 참 암담한 나의 거울일 수도 있었고 철새도 관광도 아닌 이방에서 차라리 안으로만 감추어지는 누액(淚液)일 수도 있었습니다."³¹⁾ 당시 『동아일보』는 황규태의 사진에 대해 '몽타주와 실험적인 트릭'을 사용해 '사진의 또 다른 한 분야'를 보여준다고 호평했다. "그[황규태]는 대부분의 작품형성과과정에서 고도의 테크닉을 시도하여 아름답고 현란한 분위기를 표현하고 있다. (...) 현상, 인화의 작업과정에서 자유로운 몽타주

31) 《제1회 황규태 컬러 사진전》(1973. 1.18-1.24, 신문회관 화랑) 팸플릿.

와 실험적인 트릭을 다양하게 표출, 사진의 또 다른 한 부분을 보여주고 있다."³²⁾

그리고 며칠 후 『동아일보』에는 황규태 사진전에 대한 전시평인 「황규태 사진전을 보고」가 실렸다. 글쓴이는 이명동이였다. 그는 먼저 황규태 사진전이 "사진예술의 색다른 측면을 우리들에게 보여준 뜻있는 것"³³⁾이라고 서두를 열었다. 그리고 그는 황규태 사진이 지닌 '뛰어난 기술적인 작업'에 칭찬을 아끼지 않았다. "발표된 55점의 컬러작품은 대부분이 두장의 필름을 합쳐서 몽타주한 것으로 그 기법은 차원이 높은 것이었고 컬러의 색감도 국내 '라보'가 따를 수 없는 훌륭한 것이었다."³⁴⁾ 하지만 스트레이트 사진의 강력한 주창자인 그는 곧바로 '사진의 정도(正道)'의 이름으로 황규태의 몽타주 기법을 비판했다. "황씨가 사진의 정도인 사진성(寫眞性)을 거부하고 더블 이미지의 몽타주의 특수기법을 중시하는 반(反)사진적인 작품세계를 추구하고 있다는 데에 그 문제성이 제시된다."³⁵⁾ 하지만 이명동은 다른 사진가들이 자신들의 '창작 빈곤'을 감추기 위해 스트레이트 방법을 버리고 소위 '기술주의 표현방법'을 무조건 수용하지만 황규태의 경우는 다르다고 지적했다. "황씨의 경우는 의식적으로 확립한 창작양식이라는 것을 전시작품의 내용을 통해서 명백히 알 수 있다."³⁶⁾ 결국 이명동은 황규태의 사진이 몽타주를 사용함으로써 사진의 본성을 저버렸다는 문제가 있지만 그럼에도 기술적, 실험적, 그리고 사진 확장 측면에서 의의가 있다는 평가를 내린 셈이다. 황규태에 대한 당시 한국사진계의 평가는 이명동의 다소 느슨한 비판과 달리 매우 혹독했다. 1970년대 전반 당시 여전히 사진에서 스트레이트와 도큐멘테이션 속성을 중시했던 사진계는 황규태의 컬러 실험사진을 '사진'으로 아예 받아들이지 않았다. 황규태에 따르면 당시 자신의 사진은 사진이 아니었으며 그렇다고 회화도 아닌 '제3의 어떤 것'으로 취급받았다. 1988년 《사진, 새시작전》 이후에도 사진계가 여전히 메이킹 포토(making photo)에 대한 거부감을 보인 사실을 고려해볼 때, 그 당시에서 15년 전인 1973년에 선보인 황규태의 메이킹 포토들은 그야말로 사진계에서 '황당한' 사진 그 자체로 인식되었다. 다만 70년대 당시 황규태 사진에 대한 욕명심의 해안이 매우 독보적이라고 할 수 있다. "외국으로 나가서 사는 새 세대들이 제나라에 돌아와 자기 나름대로 사진의 선을 보인 것은 1973년 황규태 컬러사진전서부터이다. 1월 18일부터 24일까지 신문회관 화랑에서 열린 컬러사진전은 치밀하게 계산된 특수기법을 구사한 주관적인 사진으로, 리얼리즘의 타성에 젖은 사람들의 편협성을 일깨워 줬다."³⁷⁾

황규태의 컬러 실험사진에 대한 국내 사진계의 이 같은 비판적 평가와 달리 해외에서의 평가는 완전히 상반되었다. 1974년 미국의 사진 잡지인 『파퓰러 포토그래피 Popular Photography』 2월호³⁸⁾는 황규태의 컬러사진을 6면(도판7-9)에 걸쳐 상세하게 소개하며 "로스앤젤레스에 거주하는 남한 출신의 사진가"³⁹⁾에 주목했다. 이 잡지는 그의 사진을 "사적인 몽상들을 암실에서 종합한 이미지"라며 "바로 그것이 황규태의 판타지 세계"라고 기사

32) 『재미교포 황규태 씨 컬러사진전』, 『동아일보』, 1973년 1월 17일 자.

33) 이명동, 「황규태 사진전을 보고」, 『동아일보』, 1973년 1월 23일 자.

34) 위의 글.

35) 위의 글.

36) 위의 글.

37) 욕명심, 「한국현대미술사-사진」, 국립현대미술관 편, 1978, p. 180.

38) 황규태 사진을 다룬 이 잡지는 같은 호에 유진 스미스(Eugene Smith)의 널리 알려진 사진인 미나마타(Minamata) 사진을 4페이지에 걸쳐 게재했다.

39) Charles Reynolds, *Popular Photography*, February/1974, p. 86.



도판7-9. 황규태 사진이 실린 『Popular Photography』 지면, 1974.

의 제목을 달았다.⁴⁰⁾ 하지만 이 잡지가 황규태 사진에 주목한 이유는 그의 사진이 단지 독특한 ‘판타지 세계’를 보여주기 때문만은 아니다. 더 근본적인 이유는 그의 사진이 미국 현대사진에서 새롭게 “떠오르는 경향을 보여주는 놀라운 사례(a fascinating example of this growing trend)”⁴¹⁾에 해당하기 때문이다. 그렇다면 새롭게 ‘떠오르는 경향’의 사진이란 무엇일까?

이 잡지에 따르면 그것은 바로 ‘실제 세계의 양상’을 주로 전달하는 저널리즘과 다큐멘터리 사진이 아니라 작가의 내면적인 세계를 탐구하는 주관적 사진이다. “이 모든 사진(달 착륙 사진, 전쟁사진 등)은 짧은 사진가들이 움직이는 방향과 다르다. 이 짧은 사진가들은 짧은 시간에도 무한히 변화하는 외부세계를 우리에게 보여주기보다는 그들의 시선을 자신의 내부로 향한다. 그리고 그들의 사적인 몽상과 판타지의 세계를 우리에게 드러낸다. 그런 다음 그들의 몽상과 판타지는 카메라 앞에서 연출되어 암실에서 [이미지로] 종합된다. 황규태의 작품은 이 같은 새롭게 떠오르는 경향을 보여주는 놀라운 사례이다.”⁴²⁾

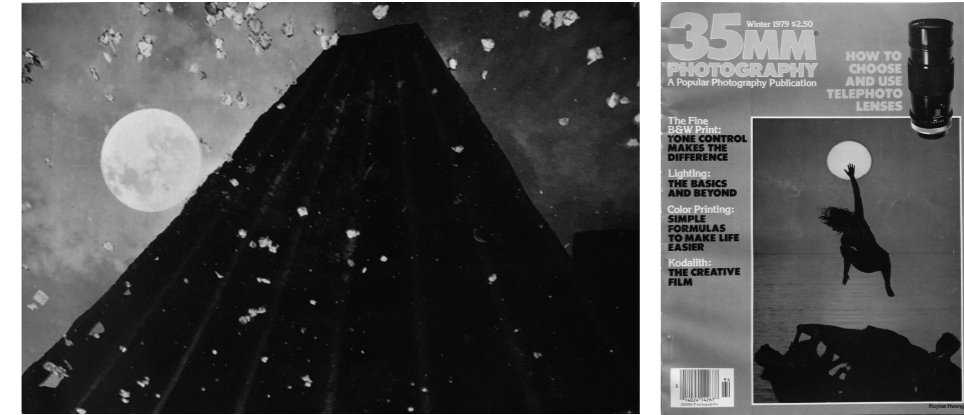
황규태는 자신의 사진이 외부 세계가 아니라 자신의 내면을 표현한 주관적 사진 경향에 속한다는 사실을 명확히 인지하고 있었다. 그는 이 잡지 소속 기자인 찰스 레이놀즈(Charles Reynolds)와의 인터뷰에서 이 같은 입장을 밝혔다. “나는 카메라 앞에 있는 소위 현실 세계가 아니라 내가 사유하는 세계를 탐색하고 싶다. 나는 내 사진을 통해 일반적으로 표현하기 힘든 판타지와 관념을 보여주고 싶다.”⁴³⁾ 그는 기자에게 ‘차 안에 있는 부엉이 사진’(도판7)을 예로 들면서 자신의 사진에 담긴 판타지를 어떻게 표현했는지를 구체적으로 설명한다.

40) 위의 글.

41) 위의 글.

42) 위의 글.

43) 위의 글.



(좌) 도판10. 황규태, <무제>, 1969.
(우) 도판11. 황규태, 『Popular Photography』 표지, 1979.

“운전하는 도중에 많은 차들이 내 차를 지나치는 것을 볼 때 나는 가끔 공포에 휩싸인다. 나는 차를 무서운 괴물에 연관시킨다. (...) 나는 무섭게 생긴 거대한 올빼미가 차를 몰고 가는 것을 실제로는 한 번도 본 적이 없다. 하지만 내가 느끼고 표현하려고 하는 공포의 이미지가 바로 이 사진이다. 암실에서 두 사진을 결합함으로써 나는 차에 대한 나의 감정을 표현할 수 있었다.”⁴⁴⁾

이 잡지는 또한 황규태가 몽타주 기법을 통해 초현실적인 효과뿐만 아니라 “시적인 이미지(poetic image)”도 창조하고자 했다고 언급했다. 그는 자신의 ‘물에 비친 달 사진’(도판10)을 예로 들면서 기자에게 다음과 같이 설명했다. “옛날 중국에 이태백이라는 유명한 시인이 있었다. 그에 대한 잘 알려진 일화가 있다. 그가 수정같이 맑은 호수에 비친 아름다운 달을 보았을 때 그 달에 매료된 나머지 그는 그 달을 잡기 위해 호수에 뛰어들었고 결코 돌아오지 않았다. 나는 스모그, 소음, 메커니즘으로 가득한 미국 도시에서 생활하고 있다. 나의 생활에서는 이처럼 낭만적인 주인공을 본 적이 없다. 나는 나의 사진에서 빌딩이 비치는 반영(reflection)에 달을 추가했다. 그리고 작은 연못에 나뭇잎을 추가했다. 이것이야말로 시적이 아닌지 않는가?”⁴⁵⁾

결국 이 잡지가 당시 제3세계 출신의 외국인임에도 황규태의 사진에 주목했던 것은 우선 그의 사진이 1970년대 당시 미국 현대사진의 새로운 경향인 ‘주관적 사진’의 트렌드를 전형적으로 보여줬기 때문으로 풀이된다. 게다가 황규태의 사진이 기존의 리얼리즘 경향의 사진이 보여줄 수 없었던 개인 내면의 판타지, 초현실, 시적 효과를 독특한 시선으로 표현했기 때문으로 해석된다. 황규태의 사진을 특집으로 다룬 지 5년 후인 1979년 겨울호에 이 잡지는 그의 사진을 잡지의 표지 사진으로 게재했다(도판11). 당시 국내에서는 또다시 육명심이 황규태 사진이 외국잡지에 게재된 사실에 주목했다. “여기에[1973년 황규태 컬러사진전] 전시된 사진 중에 일부가 후에 미국의 포토그래피지에 실려 미국에서 좋은 반응을 보였는데 조국의 사진계에 많은 보탬을 준 사진전이었다.”⁴⁶⁾

44) 위의 글.

45) 위의 글.

46) 육명심, 위의 글, p. 180.

5. 황규태 초기 사진의 사진사적 의의

그렇다면 황규태가 1960년대 후반부터 1970년대 전반에 걸쳐 제작한 초기 컬러실험 사진이 지닌 사진사적 의미는 무엇일까? 그 역사적 의미는 한국사진사뿐만 아니라 서양사진사에서든 매우 막중하다고 할 수 있다. 그 이유는 세 가지이다. 첫째, 황규태의 초기 컬러 사진은 1960년대 서구 예술사진의 추세인 주관적 사진의 ‘놀라운 사례’에 해당할 만큼 당시 세계 현대사진의 흐름과 동시대적이었다. 1950-1960년대 미국과 유럽의 사진은 20세기 전반의 사진사를 주도했던 다큐멘터리와 저널리즘 위주의 리얼리즘 사진 경향으로부터 이미 멀어지고 있었다. 당시 서구 예술사진은 ‘사진의 주관화’라는 거대한 흐름 속으로 진입해 있었다. 이 당시 사진의 주관화 경향은 먼저 유럽, 특히 독일에서 두드러지게 나타났다. 대표적인 사례가 1951, 1954, 1958년 세 차례에 걸쳐 오토 슈타이너(Otto Steinert)의 주도 아래 개최된 《주관적 사진: 현대 사진 국제 전시회 *Subjective Photography: An International Exhibition of Modern Photography*》 전시회이다.⁴⁷⁾ 미국에서는 1950년대부터 가장 객관적 사진이라고 여겨지는 다큐멘터리 사진이 이미 주관화되기 시작했다. 주지하다시피 주관적 다큐멘터리(subjective documentary) 사진이라고 알려진 윌리엄 클라인과 로버트 프랭크의 사진이 서서히 꿈틀거리고 있었다. 그리고 1967년 뉴욕현대미술관(MOMA)에서 개최된 《뉴 도큐먼트즈 New Documents》⁴⁸⁾ 전시회도 새롭게 부상한 주관적 경향의 젊은 다큐멘터리 사진가들⁴⁹⁾을 소개했다. 1960년대 미국에서는 다큐멘터리 사진뿐만 아니라 예술 사진도 주관화의 길로 접어들었다. 20세기 초 미국 예술사진을 주도했던 소위 ‘객관적인’ 스트레이트 예술사진이 쇠퇴하고 작가의 심층적인 내면의 세계를 탐색하는 소위 ‘창의적 사진(creative photography)’이 등장했다. 여기에 해당하는 대표적인 작가가 아론 시스킨드(Aaron Siskind), 마이너 화이트(Minor White), 프레데릭 쏘머(Frederick Sommer), 제리 울스만(Jerry Uelsmann) 등이다. 바로 1960-70년대 당시 미국과 유럽에서 진행된 이 같은 사진의 전반적인 주관화 경향⁵⁰⁾ 때문에 미국의 『파퐁러 포토그래피 *Popular Photography*』는 전술한 것처럼 “사진가들은 외부세계를 우리에게 보여주기보다는 그들의 시선을 자신의 내부로 향한다”고 말했던 것이다.

이처럼 당시 서구 사진계에서 리얼리즘 사진 경향이 후퇴하고 주관적 사진이 새롭게 ‘떠오르는 경향’으로 자리를 잡아가던 1960년대 후반, 그리고 황규태가 미국으로 건너가 컬러 실험 사진을 통해 주관적 사진을 시작했던 1960년대 후반 국내 사진계의 상황은 과연 어떠했을까? 전몽각이 앞에서 언급한 것처럼 1957년 경복궁에서 열린 《인간 가족전》의 성공, 그리고 『라이프 Life』, 『룩 Look』 등 세계적인 화보잡지에 등장한 매그넘 사진의 영향으로 소위 ‘리얼 포토’, 스트레이트 사진이라는 리얼리즘 계열의 사진이 당시 국내 사진계에서는 ‘가장

47) 임응식은 1960년대 당시 독일의 주관적 사진에 대해 매우 비판적인 입장을 나타냈다. “독일에서도 ‘웃도 스텝엘트’라는 사람이 리얼리즘에 대한 반기로서 ‘Subjective Photography’라는 것을 주장해 왔는데 그것이 예술화 되지 않고 화집 혹은 전시회를 했다 뿐이지 그 이후에 진척이 보이지 않습니다.” 『사안』, 제7호, p. 32.

48) 당시 뉴욕현대미술관의 수석 큐레이터였던 존 사우코스키(John Szarkowski)는 이 같은 사실을 명확히 밝힌다: “지금까지 다큐멘터리 사진의 목적은 이 세계에서 벌어지는 잘못된 것들을 개선하기 위해 보여주는 것이었다. [...] 하지만 이 전시는 변화가 있음을 알리고자 한다. 과거 십여 년 동안 젊은 사진가들은 다큐멘터리의 방향을 보다 ‘사적인 목적(personal ends)’으로 돌렸다.” MOMA, 《New Documents》, Press Release, no 21, Feb. 28, 1967.

49) 이 전시회에는 게리 위노그랜드, 리 프리들랜더(Lee Friedlander), 다이안 아부스(Diane Arbus)가 참여했다.

50) 존 사우코스키는 1978년 뉴욕현대미술관에서 개최한 《거울과 창: 1960년대 이래 미국사진(Mirrors and Windows: American Photography since 1960s)》의 전시 글에서 1960년대 이후 진행된 미국 사진의 주관화 경향에 대해 더욱더 명확히 밝혔다. “과거 20여 년 동안 미국 사진의 지배적인 모티브는 ‘공적에서 사적 관심’으로의 이동이다. 1930-40년대 세대와는 달리 1960년대 예술적으로 성숙해지고 인정을 받은 세대는 세계에 대한 매우 사적인 시선을 추구한다. 그들은 사회적 혹은 미적인 진보를 향한 포괄적인 프로그램을 제공하려고 하지 않는다.” MOMA, 《Mirrors and Windows: American Photography since 1960s》, Press Release no 56, July 26, 1978.

현대적인 사진 경향’으로 인식되고 있었다. 바로 당시 한국 사진의 이 같은 분위기 때문에 황규태의 귀국전이 열렸을 때 그의 실험사진은 이명동의 표현대로 ‘반(反)사진적인’ 것으로 받아들여졌던 것이다. 즉, 당시 해외에서는 현대 사진의 새롭게 ‘떠오르는 경향의 놀라운 사례’였던 황규태의 컬러 실험사진은 한국사진계에서는 ‘이해할 수 없는 것’, ‘사진이 아닌 것’, ‘사진의 정도를 벗어난 것’으로 인식되었다. 바로 이처럼 황규태의 컬러 실험사진이 당시 한국 사진의 흐름에 비해 지나치게 멀리 나갔기 때문에, 그리고 이에 따른 자연스러운 결과로 그의 사진이 지닌 현대성이 거의 이해되지 못했기 때문에 황규태의 사진은 역설적이게도 한국 사진계에서 가장 ‘전위적’인 사진이 될 수 있었다.

둘째, 황규태 사진의 전위성은 비단 이처럼 사진의 ‘내용적’ 측면뿐만 아니라 사진의 ‘형식적’ 측면에서도 선명하게 나타난다. 그것은 1980년대 이후 서구 현대사진에서 흑백사진을 대체하고 사진의 주도권을 장악한 컬러사진을 황규태가 이미 1967년부터 선도적으로 사용했다는 점에 있다. 그가 1965년 미국에 도착했을 때 미국 예술사진계에서도 흑백사진이 거의 대부분 사용되었다. 당시 미국을 비롯한 서구에서 컬러사진은 광고사진이나 패션사진과 같은 상업사진, 혹은 가족들이 가족행사를 하거나 여행을 갈 때 촬영한 일상사진에서만 주로 사용될 뿐이었다. 다만 예술사진계에서는 컬러사진의 선구자로 알려진 윌리엄 이글스톤(William Eggleston)이 당시에는 드물게 1960년대 중반부터 컬러사진을 사용하기 시작했다. 그리고 1970년대에 가서야 서구에서 “컬러사진의 예술적 가능성에 대한 인식이 발전”⁵¹⁾되기 시작했다.

당시 국내에서도 예술사진 하면 여전히 흑백사진이 지배적이었고 이 같은 경향은 1980-90년대까지 이어졌다. 이 같은 국내의 사진사적인 맥락을 고려해볼 때 1967년부터 시작된 황규태의 컬러사진의 사용은 시대를 앞서가는 매우 선도적인 행위였다. 감히 이글스톤과 황규태를 비교하자면 뉴욕현대미술관에서 개최된 이글스톤의 첫 번째 컬러사진 개인전은 1976년이였다. 이것은 사진 큐레이터인 샬럿 코튼(Charlotte Cotton)이 언급한 것처럼 “컬러로 작업하는 사진작가로서는 최초의 개인전”⁵²⁾이였다. 과연 그럴까? 당시 서구인에게 전혀 알려지지 않았던 황규태라는 무명 사진작가의 첫 번째 컬러사진 개인전(도판6)이 서울에서 개최된 해는 이보다 3년 앞선 1973년이였다.

셋째, 황규태 사진의 전위성은 또한 ‘사진의 제작 방법’에서도 명확히 드러난다. 미국에서 사진 작업할 때 그는 당시 한국사진계에서 지배적이던 스트레이트적인 단일 사진에 만족하지 않고 다양한 새로운 실험기법을 사용했다. 왜냐하면 그에 따르면 스트레이트 기법은 작가의 주관적 내면의 세계, 즉 판타지, 상상의 세계를 표현하기에 적합하지 않기 때문이다. “그림으로만 가능했던 환상의 세계를 사진으로 표현할 수는 없을까 하고 연구를 했던 거죠. 도저히 한 장의 사진으로는 내가 표현하고 싶은 세계를 처리할 방법이 없었습니다.”⁵³⁾ 따라

51) “Couleur” in *Dictionnaire mondial de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 2001, p. 156.

52) 샬럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 옮김, 시공아트, 2007, p. 14.

53) 해외에 사는 한국인(74) 로스앤젤레스의 사진작가 황규태 씨(3), 『경향신문』, 1976년 11월 5일 자.

(좌) 도판12. 황규태, <도시의 인상 1>, 1969.
(우) 도판13. 제리 율스만, <집은 기억이다>, 1963.



서 자신의 '환상의 세계'를 표현하기 위해 그는 불가피하게 포토몽타주, 이중노출, 다중노출 기법을 도입한다. "그래서 2중 3중의 노출, 두 장 혹은 여러 장의 사진을 몽타주 하는 방식으로 한 장에 담아 내가 나타내고자 하는 이미지를 표현했습니다."⁵⁴⁾

황규태는 포토몽타주, 이중노출 기법뿐만 아니라 전술한 것처럼 버닝, 차용, 왜곡, 과학 사진(현미경 사진, 천체사진, 항공사진, 엑스레이 사진 등)을 자신의 사진에 도입했다. 물론 이 사진 기법들은 그가 1976년 신문 인터뷰에서 밝힌 것처럼 그가 처음으로 시도한 것은 결코 아니다.⁵⁵⁾ 이 모든 기법은 1920-30년대 서구 아방가르드 미술사조(다다이즘, 구축주의, 초현실주의 등)가 새로운 미술언어를 창조하기 위해 고안했던 방법이다. 그리고 이 기법은 1945년 전쟁 이후에 독일의 '주관적 사진'과 미국의 '창조적 사진' 경향의 작가들에 의해 다시 사용되었다. 그럼에도 이 기법들은 당시 스트레이트적 단일 사진이 지배했던 한국사진계에서는 매우 실험적이고 전위적이라고 할 수 있다. 바로 이런 맥락 때문에 이명동이 자신의 사진철학과 맞지 않은 황규태의 실험사진에 대해 다음과 같은 가치를 부여했다. "황씨가 더 블이미지인 몽타주의 기법을 다양하게 구사해서 전위적인 실험을 대담하게 시도하고 사진 표현의 확대를 도모했다는 그 의욕은 높이 사줄 만하다."⁵⁶⁾

황규태는 이 모든 사진 기법 중에서도 특히 다중노출 기법(도판12)을 가장 많이 사용했다. 이 기법과 관련해 그에게 직접적으로 영향을 준 작가는 초현실주의 사진가인 제리 율스만이다. 황규태는 1963년경 외국 사진잡지에서 처음 본 율스만의 다중노출 사진인 <집은 기억이다 Home is a Memory>(도판13)가 당시 가장 충격적이었다고 말했다. 그럼에도 황규태는 율스만의 다중노출 사진에 영향을 받았지만 이 두 작가 사이에는 큰 차이가 존재한다. 그것은 율스만의 몽타주가 흑백 사진 몽타주라면 황규태의 사진은 컬러 사진 몽타주라는 점에 있다. 그 당시 미국과 유럽에서 제작된 사진 몽타주 작업은 거의 다 흑백 사진을 대상으로 이뤄졌다. 이 같은 흑백 몽타주 사진 경향은 1970년대 연작사진으로 유명한 미국의 듀안 마이

54) 위의 글.

55) "결코 내가 이런 기법의 선구자가 아니다." 위의 글.

56) 이명동, 위의 글.

클(Duane Michals)의 사진에서도 이어진다. 이 점을 고려할 때 1960년대 황규태의 컬러 몽타주 사진이 당시 얼마나 전위적이었는가를 가늠해볼 수 있다.

결국, 황규태의 1960년대 흑백사진, 특히 1970년대 컬러사진이 사진사적으로 지닌 중요한 의미, 즉 당시 세계사적인 사진 흐름과 동시대적이었던 점, 컬러사진의 예술적 가치를 가장 먼저 인식하고 직접 작품에 도입한 점, 다양한 사진 실험기법을 통해 사진의 영역을 확장한 점, 그리고 지금 현재까지도 변하지 않는 끊임없는 실험정신으로 수많은 '뉴 포토'를 창조하고 있는 점을 고려할 때 한국사진사에서 그를 감히 '한국 아방가르드 사진의 선구자'로 위치시키는 데 손색이 없을 것이다.

참고문헌

단행본

국립현대미술관 편, 『한국현대미술사-사진』, 동화출판공사, 1978.

Dictionnaire mondial de la photographie, des origines à nos jours, Paris, Larousse, 2001.

살럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 옮김, 시공아트, 2007.

국내외 잡지, 신문, 학술지

「세계의 각광받은 '사실언어」, 『동아일보』, 1963년 6월 27일 자.

『사안』, 제4호-8호(1964년 9월-1965년)

이명동, 「황규태 사진전을 보고」, 『동아일보』, 1973년 1월 23일 자.

「재미교포 황규태 씨 칼라사진전」, 『동아일보』, 1973년 1월 17일 자.

『Popular Photography』, February/1974.

「해외에 사는 한국인(72) 로스엔젤리스의 사진작가 황규태 씨(1)」, 『경향신문』, 1976년 11월 2일 자.

「해외에 사는 한국인(72) 로스엔젤리스의 사진작가 황규태 씨(2)」, 『경향신문』, 1976년 11월 3일 자.

「해외에 사는 한국인(72) 로스엔젤리스의 사진작가 황규태 씨(3)」, 『경향신문』, 1976년 11월 5일 자.

「미국 사진작가를 찾아서」, 『월간사진』, 1986년 2월호

기타

《제2회 현대사진연구회 사진전》(1963.7.1-7.7) 팸플릿.

《제4회 현대사진연구회 사진전》(1966.12.2-12.7) 팸플릿.

《제8회 현대사진연구회 사진전》(1972.11.21-12.5) 팸플릿.

《제1회 황규태 칼라 사진전》(1973.1.18-1.24) 팸플릿.

MOMA, 《New Documents》, Press Release, no 21, Feb. 28, 1967.

MOMA, 《Mirrors and Windows: American Photography since 1960s》, Press Release no 56, July 26, 1978.

박상우 (b.1967, 중부대학교 사진영상학과 교수)

박상우는 서울대학교 사회과학대학 지리학과 학사를 마치고 프랑스 국립고등사회과학원(EHESS)에서 석사와 박사 학위를 취득했다. 「롤랑 바르트의 어두운 방: 사진의 특수성」(『미학예술학연구』, 제32집, 2010) 등 다수의 연구 논문을 발표했다. 또한 2010년 서울사진축제 큐레이터를 역임했으며, 《폐기된 사진의 귀환: FSA 펀치 사진》 등의 전시를 기획하기도 했다. 현재 중부대학교 사진영상학과 교수로 재직 중이다.

주명덕과 '현대사진연구회'

박주석(명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수, 사진사 및 사진기록)

I. 서론

저명한 미술사학자인 이태호는 주명덕을 “우리 시대 사진예술계의 원로이다. 또한 자타가 공인하듯이 주명덕의 사진작업 자체를 그대로 20세기 후반의 한국사진사로 동일시 여겨도 좋을 만큼의 내로라하는 거장이다. ‘기록성과 사실성’을 사진작업의 정점으로 삼아 한국의 리얼리즘 사진을 발전시켰고, 민족사진으로서 한국적인 영상을 재창조한 대표 작가로 손꼽을 만하기 때문이다.”¹⁾라고 규정한 바 있다. 한국사진에서 주명덕의 작가적 위상을 단적으로 응변하는 언명이었다.

주명덕은 1966년 《홀트씨 고아원전》을 통해 일약 한국사진의 대표 주자이자 다큐멘터리 사진가로 이름을 알렸다. 3년 후인 1969년 그는 전시에 선보인 사진들을 한 권의 사진집으로 엮어 『섞여진 이름들 *Mixed Names*』이란 제목으로 내놓았다. 이 작업은 사진의 예술적 가치를 사실성과 기록성에서 찾았던 해방 이후 사진계의 흐름이 거둔 최대의 성과이며, 동시에 이후 한국 기록사진의 선구적 작업으로 평가받고 있다. 이전의 “생활주의 리얼리즘이 취했던 형식은 기록이 취해야 할 적합한 조건들을 갖추지 못한 채 시대의 현실을 단편적으로 제시할 수밖에 없는 한계를 갖고” 있었기 때문이었다.²⁾ 주명덕의 경우는 사뭇 다르다. 단일한 주제를 스토리 라인을 갖추어 기록한 한국 최초의 작업이었고, 기록학적 차원에서 말하는 정보 가치와 증거 가치라는 기록의 본질을 구현했었다.

당시 사진집의 후기에 적힌 작가의 말과 사진들을 살펴보면 그의 작업은 사실과 기록의 특성을 철저히 인식한 가운데 출발했고, 한 걸음 더 나아가 그 특성을 바탕으로 작가의 이념과 주장을 펼칠 수 있다는 사진의 생산적 의미를 터득하고 있었다. 사진은 “어느 분야의 예술보다 뛰어나야 될 것이며 뛰어날 수 있는 조건을 가졌고” 그것은 다름 아닌 “사실과 기록이라는 특성”이라는 것이었다. 문제는 이 지점에서 제기될 수 있다. 소위 살롱사진과 리얼리즘 사진(임응식, ‘신선회’ 등) 혹은 조형주의 사진(‘짜롱아루스’)의 유행 속에 있던 당시 한국사진의 상황에서 작가가 어떻게 다큐멘터리 사진(기록사진)의 정신과 스타일을 구현할 수 있었느냐에 대한 것이다. 그리고 해답은 주명덕이 사진을 처음 시작하는 단계에서 접한

1) 이태호, 『긴 호흡의 상념들, 깊은 침묵이 흐른다-파스한 감성으로 기록한 주명덕의 초상사진』, 『주명덕 JOO MYUNG DUCK PHOTOGRAPHY』, 대림미술관, 2008, p. 280.

2) 박평중, 『한국사진의 자생력』, 눈빛, 2010, p. 102.

정보와 지식의 연원에 있을 것이다.

대학 시절 등산을 좋아하던 주명덕이 사진을 본격적으로 접하고 시작한 것은 1964년 11월 '현대사진연구회'에 입회하면서부터였다. 그리고 약 1년 정도 적극적으로 참여했다. 활동 과정에서 당시 전공자 등이 주도했고 연구회 회원들이 공유한 기록사진에 대한 신념과 방향 설정에 적극 동의했고, 이를 사진 작업으로 실천했다. 한국사진의 새로운 단계를 열었다는 평가를 받는 주명덕의 《홀트씨 고아원전》은 바로 '현대사진연구회'의 활동과 연구 성과에서 비롯했다고 볼 수 있다.

이 논문의 목적은 주명덕이 작업에 대해 스스로 말한 언명과 전시 및 사진집 출판 활동을 검토해서, 작가의 초기 활동 시절 지향한 기록사진의 철학과 신념의 근원을 따져보는 일이다. 이를 위해 주명덕의 초기 사진에 깊은 영향을 준 사진 단체인 '짜롱아루스'와 '현대사진연구회' 그리고 기관지였던 『사안(斜眼)』의 경과와 성격을 알아보고, 단체 내에서 주명덕의 활동 기록을 살펴보고자 한다. 또 연구회의 회원들의 '기록사진'에 관한 담론과 주명덕의 철학 등을 비교 분석해서 궁극적으로 '현대사진연구회'의 사진사적 의미와 가치를 규정하고자 한다.

II. '짜롱아루스'와 '현대사진연구회' 그리고 『사안』

'짜롱아루스'와 '현대사진연구회'의 성립과 성격을 이해하기 위해서는 이를 주도한 이형록(李亨祿, 1917-2011)에 대해 알아야 한다. 이형록이 사진을 시작한 것은 1936년 임응식의 주도로 만들어진 사진 취미동호회인 '강릉사우회'에 가입하면서부터였다. 이 단체는 당시 강릉에서 사진 재료상을 운영하던 이형록의 형과 강릉 우체국의 직원으로 근무하던 임응식이 뜻을 같이해 만들었고, 이런 인연으로 사진가의 길을 걷게 되었다. 한국사진에서 이형록의 이름이 중요하게 등장하는 것은 1950년대 중반부터 60년대까지 당시의 젊은 사진가들을 규합해서 집단 창작과 발표 활동을 하면서였다. 당시 이형록은 고향을 떠나 서울로 와서 형의 사업을 본받아 지금의 을지로 입구에서 카메라 도매점인 '환도양행'을 운영했고, 자연스럽게 카메라와 사진에 관심을 갖는 젊은 사람들을 자주 접할 수 있었고 그들을 규합할 수 있었다.

이형록의 사진 관련 활동은 단순한 취미 동호회의 수준을 넘어 새로운 사진의 철학을 제시하면서 집단을 이끄는 방식이었다. 이때 그가 내건 사진의 새로운 방향이 바로 리얼리즘 사진이었다.³⁾ 리얼리즘 사진을 기치로 내걸어 그때 당시까지의 사진과는 내용 면에서나 사진 작업의 태도에서 확연히 다른 '신선회'의 창립과 전시를 통해 이후 한국사진의 주도적인 흐름을 만들었다. '신선회'는 1956년 8월 이형록을 중심으로 손규문, 조규, 이안순, 이해문, 한영수, 안중철, 정범태 등 당시 20~30대의 젊은 사진가 17명이 모여 결성한 집단이었다.

3) 이형록이 기치로 내건 리얼리즘 사진의 성격은 본 연구자의 논문 박주석, 「1950년대 리얼리즘 사진의 비판적 고찰」, 『밝은 방』 2호, 열화당, 1989에 자세히 정리해 놓았다.

이들은 당시 우리나라에서 존재했던 사진 집단으로서 처음으로 집단의 목적을 리얼리즘 사진에 둔다고 공식적으로 선언했다.

당시의 평론가였던 구왕삼의 말대로 이 단체가 종래의 친목 단체가 아니고 순수한 연구 단체로 그 특색을 삼았다는 사실은 한국 사진에서 사진의 방법론이 새로운 차원으로 들어섰다는 사실을 의미하는 것이었다.⁴⁾ 오늘날까지도 1950년대 리얼리즘 사진의 상징으로 회자되는 '신선회'의 성공은 구성원들 자체의 열정과 이형록의 리더십이 만들어낸 결과였지만, 1957년 경복궁미술관에서 개최된 《인간가족전》의 인기에 힘입은 바 컸다. '신선회' 작가들의 사진과 《인간가족전》에 나온 사진들의 소재나 접근방식 및 사진의 분위기와 스타일의 유사성 때문에 한국 사회에서 첨단의 조류로 인정받을 수 있었다.

이처럼 성공이 있었음에도 불구하고 그 리더였던 이형록은 1960년 '신선회'를 해체하고 사진의 스타일을 달리하는 새로운 단체를 만들고자 하는 노력을 했다. 이형록의 증언에 따르면 구성원들의 지나치게 소재 중심적이고 사회의 밑바닥을 고발하는 사진이 한계가 왔기 때문에 내용은 더 철저하고 사진의 구도와 형식을 제대로 갖추는 필요가 있다는 이유였다. 하지만 당시 일정한 명성을 얻으며 성공적으로 운영되는 단체를 굳이 해체할 필요가 없고 현재의 노선을 그대로 유지하자는 주장을 한 한영수, 이해문 등 상당수 회원들의 반대로 뜻을 이루지 못했다고 한다. 이런 상황에서 자신의 의견에 동조하는 소수의 회원들과 같이 '신선회'를 탈퇴하고 1961년 새롭게 출범시킨 단체가 바로 '짜롱아루스'였다.⁵⁾

이형록을 필두로 '신선회' 회원이었던 정범태, 김행오, 이상규 등 총 6명이 참여한 '짜롱아루스'는 투박하고 거친 리얼리즘 사진에서 벗어나 세련된 조형 감각을 강조한 단체였다. 그들의 사진은 전체적으로 흑백의 대비를 분명하게 하고 사물의 배치가 간결하면서도 일정한 삼각형과 같은 조형요소를 강조한 구도를 사용했다. 또 대상에 직접 개입하는 일은 없었으나 대상 자체의 의미보다는 화면의 구성과 조형성을 극대화하고 시각적 효과를 훨씬 중시한 특징을 갖고 있었다. 그런 점에서 대상의 사실적 힘에 의존한 '신선회'의 리얼리즘 사진과 확연하게 구별된다. 세련된 조형감각을 중요시한 결과 형식주의 혹은 미니멀리즘적인 사진—이를 조형주의 사진이라고 부르기도 한다—을 추구했던 것이다.⁶⁾

본 연구의 중심 주제인 '현대사진연구회'는 사진교육 조직을 만들어 후배 사진가를 양성하고, 이를 통해 '짜롱아루스'의 인적 토대 구축을 위해 이형록이 주선해 만든 단체였다. 같이 활동했던 '신선회' 회원들 대부분이 그냥 남았기 때문에 회원 수의 절대적인 부족 현상을 타개하고 장래의 회원을 확보하기 위함이었다. 당시 서울 시내 대학에 재학 중인 학생들과 직장 초년생 정도의 젊은 동호인을 규합해 월례회 같은 작품 지도 및 평가 시스템을 적용해 사진가를 양성하자는 취지였다고 한다.⁷⁾ 이형록은 지도위원을 맡았고, 먼저 '현대사진연구회'에 입회해서 일정 기간 활동하고 작품 능력을 인정받으면 상위 단체인 '짜롱아루스'의 회

4) 구왕삼, 「해방 후 한국사단 20년」, 『사진예술』, 3호, 1966년 10월호, p. 35.

5) 『이형록』, 한국근현대예술사 학술재록연구 시리즈21, 한국문화예술진흥원, 2004, p. 172.

6) 박주석, 「가족과 일—전통각의 기록사진」, 『전통각 그리고 윤미네 집』, 한미사진미술관, 2010, p. 11.

7) 『이형록』, 위의 책, pp. 192-193.

원으로 승격하는 방식이었다. 사진의 공교육이 없던 시절에 작가를 배출하고 양성하는 이 제도는 상당한 역사적 의미를 갖는다.

1965년에 발행된 '현대사진연구회'의 연구지 『사안』 6호에는 1965년 1월 1일 기준의 회원 명단이 실려 있다. '싸롱아루스'에는 이형록, 이상규, 김행오, 정범태, 전몽각, 이영훈 등 6명의 정회원이 있는데, 이 중 전몽각과 이영훈이 '현대사진연구회'에서 승격한 회원이었다. 또 '현대사진연구회'의 회원으로는 김효열(작고 사진가), 권명광(전 홍익대 총장), 조천용(사진가), 이창진(광고사진가), 조순형(국회의원), 황규태(사진가), 박영숙(사진가), 주명덕(사진가) 등 총 30명이 등록하고 있었다.⁸⁾ '현대사진연구회'는 주로 회원들이 촬영과 같은 작품 활동을 같이하고 국내외의 공모전에 참여하며 공동으로 전시를 여는 당시의 전형적인 사진단체였다. 하지만 여기에서 머무는 것이 아니라 작가로서 역량을 키우기 위해 사진의 역사와 이론 연구 그리고 예술론 전반에 관한 공부 등에도 소홀하지 않았다.

공식적으로는 '현대사진연구회'의 회보로 발간된 『사안』은 회원 상호 간의 소식을 전하고 각자가 진행한 사진에 관한 연구를 보고하며 지식을 공유하기 위해 발간했다고 한다. 하지만 전체적인 내용을 파악해 보면 '싸롱아루스'와 '현대사진연구회'의 공동 기관지로 보아도 무방하다. 1964년 8월 창간한 이 회보는 1~3호까지는 현재 남아있지를 않아서 정확한 형식이나 내용은 파악할 수가 없다. 기록과 증언에 따르면 일반 4~6쪽짜리 정도의 팸플릿 형식으로 간행되었을 것으로 짐작된다. 1965년 10월 발행된 『사안』 8호에는 다음과 같은 기사가 실려 있다.

“『사안』 창간: 1964년 8월 회원 상호 간의 소식을 알리고 연구 보고 및 지식의 교환을 취지로 팸플릿 판 창간호가 세상에 고고성을 올렸든 지도 벌써 일 년을 지나 한 돌을 맞이하였다.”⁹⁾

이 글에 따르면 『사안』은 '현대사진연구회'가 만들어지고 3년 정도가 지난 1964년에 창간했고, 연구한 사진의 지식을 교환하는 것이 주목적이었다. 현재 남아있는 4호부터 본격적인 잡지의 틀을 갖추어 발행한 것으로 추정되는데, 2~3개월 정도에 한 번씩 나오는 부정기 간행물이었고 회원들끼리 교류를 목표로 한 만큼 비매품의 무가지로 배포되었다. 현재 다양한 기관들이 소장한 『사안』지를 모아보면 4호부터 9호까지 남아있는데, 마지막으로 발간한 9호가 1966년 3월에 간행되었다. 약 1년 6개월에 걸쳐 총 9회, 잡지 형식으로는 6회 정도가 발행된 것이다.

내용을 보면 각 회마다 약간씩 다르기는 하지만 전문 영역의 잡지로서 긍정될 수 있을 만큼은 다양한 영역을 다루고 있었다. 주로 '사진에 관한 연구 논문', '외국 잡지의 사진 관련

8) 『사안(斜眼)』, 제6호, 1965년 2월, pp. 61-62.

9) 김효열, 『사안(斜眼) 일주년을 맞이하여』, 『사안』, 제8호, 1965년, p. 45.

이론의 번역물', '회원 상호 간에 이루어진 월례회에서 발표된 사진의 소개와 평가', '사진기술의 최신 동향 소개', '사진계의 중요한 소식 관련 기사', '회원 동정', '회원 명부 및 주소록' 등으로 구성되어 있었다. 인쇄는 필경을 해서 등사로 밀어 텍스트를 찍어내고, 사진은 직접 인화를 해서 기사 중간에 붙이는 방식을 택했다. 판매용이 아니었던 만큼 발행 부수도 100부 이내로 극히 적었고, 지질과 제본 등도 일반 잡지보다는 훨씬 열악한 상태였다.

우리나라에서 상업적 성격을 갖는 사진잡지는 1956년 창간한 『사진문화』가 폐간되고 나서 1966년에 『사진예술』¹⁰⁾과 『포토그라피』¹¹⁾가 창간될 때까지 상당 기간 공백상태에 있었다. 따라서 같은 시기 사진계의 동향이나 작품 경향 등에 관한 정보도 매우 드물어 연구에 어려움을 느낀다. 『사안』은 비록 비매품의 회원 소식지 정도의 성격을 가졌지만 당시 사진에 관한 회원들의 의견이나 활동 소식, 사진계 소식 등을 비교적 상세하게 실었다. 이를 통해 당시 전문 저널이 없어 알 수 없는 사진의 역사에 관한 공백을 어느 정도 메꿀 수 있는 중요한 자료로 오늘에 남아 있다.

III. 『사안』에 기록된 주명덕의 '현대사진연구회' 활동 이력

스스로의 말에 따르면 등산을 좋아하던 대학생이었던 주명덕이 사진가로서 이력을 시작한 것은 1960년 이형록의 주도로 만들어진 '싸롱아루스'의 산하 연구 단체였던 '현대사진연구회'에 가입하면서부터이다. 산악등반 동아리의 회장으로 있던 분이 사진 동아리에도 참여하고 있어 자연스럽게 연결되었다고 한다. 이때가 1964년 11월의 일이었는데, 연구회가 창립되고 3년 정도가 지나서였다. 당시 연구회의 회보였던 『사안』 5호의 회원 소식란에 다음과 같은 기사가 실렸다.

“현대사진연구회에서는 11월 이장호(서울시 무학교녀[무학여고] 선생) 씨와 주명덕 군이 입회하였다.

주소 이장호.... 동대문구 전농동 199의 1호

주명덕.... 안암동 2가 126번지 Tel (93) 3530”¹²⁾

한편 약 1년 후인 1965년 10월에 발행된 『사안』 8호에는 '현대사진연구회' 회원 전체의 사진 관련 이력을 담은 회원사력부(會員寫歷簿)를 게재했다. 여기에는 당시까지의 주명덕의 사진 관련 활동이 작가 이력의 형식으로 나와 있다. 내용은 다음과 같다.

“주명덕 : 40년 5월 10일생, 안암동 2가 126

1963년 U.S. Camera Contest 6위 입상

10) 1966년 8월 첫 발행된 이 잡지의 당시 이름이었고, 나중에는 『카메라예술』로 명칭을 바꾸어 발행되었다. 발행처는 대한 사진문화사였고, 발행인은 변종관, 편집인은 조명원이었다. 발행인이 1956년 발행되었던 『사진문화』의 편집자였던 조명원을 초빙해 만들었으며, 1년 후에는 편집자가 바뀌면서 잡지의 이름도 바뀌었다.

11) 『사진예술』과 같은 해인 1966년 6월 격월간으로 창간된 이 잡지의 발행처는 '포토그라피카메라잡지사'였고 발행인 겸 편집인은 황성욱이었다. 지금도 제호를 바꾸어 발행되고 있는 '월간 사진'의 원래 이름이었다.

12) 『사안』, 제5호, 1964년 12월, p. 45.

1963년 사진 3인전 출품
 1963년 제1, 2, 3회 동아 Contest 입선
 1964년 제3회 신인예술상 입선
 1964년 제14회 국전 입선
 1964년 서부베를린 국제 사진전 입선
 1965년 어린이 주제에 소품전(개인전)
 1965년 제1회 창협전 출품
 1965년 영국사진연감(1966) 입선
 1965년 현대 3회전 출품 (현대사진연구회)¹³⁾

이 내용을 보면 주명덕의 경우 ‘현대사진연구회’에 가입하기 전부터 그룹전을 했었고, 《국전》을 비롯한 몇몇 대형 공모전에서 입상했었다. 또 당시 『동아일보』가 주최한 영향력이 컸던 《동아사진콘테스트》에 사진을 출품해서 입선했던 사진 경력도 갖고 있었다. 1964년 11월 입회 후에는 《어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》이란 이름의 개인전을 열기도 했고, 영국사진연감에 입선해서 작품이 실렸으며 회원전에도 참가하는 등 적극적인 사진 활동을 했었음을 알 수 있다. 이 외에도 《동아사진콘테스트》 입상자 명단에 회원인 주명덕의 〈검은 머리의 여인〉과 〈추심(秋心)〉 등 2점이 입선으로 등재되었다는 소식¹⁴⁾ 그리고 『여성(女像)』이란 이름의 잡지에 〈우소〉와 〈희망〉 등 2점이 게재되었다는 사실도 나와 있다.¹⁵⁾ 같은 호에 관련 기사가 여러 개 실린 것으로 보아 주명덕의 사진 활동이 무척 활발했었다고 짐작된다.

이처럼 『사안』에는 입회 후 주명덕의 활동 기록이 다양한 형태로 나와 있지만, 작가의 향후 작업의 행보를 짐작할 수 있도록 하는 가장 중요한 내용은 『사안』 6호에 실린 편집실 명의의 「《어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》의 회고」 기사이다. “지난 1월 3일부터 15일까지 13일간 새해 개인전의 첫 tape를 끊은 《어린이 주제에 의한 사진 소품전》이 본회 회원인 주명덕 씨에 의하여 아담한 ‘Salon d’alliance’의 조용한 분위기 속에서” 열렸고, 총 25점을 전시했는데 “『조선일보』를 비롯한 많은 일간지에 호평리에 소개되었고 회기가 끝나던 15일 하오 7시에는 좌담회까지 갖은 바 있다”고 소식을 전했다.¹⁶⁾ 그리고 전시에 나온 사진 한 장을 작게 인화해서 붙여 놓았다.(도판1)

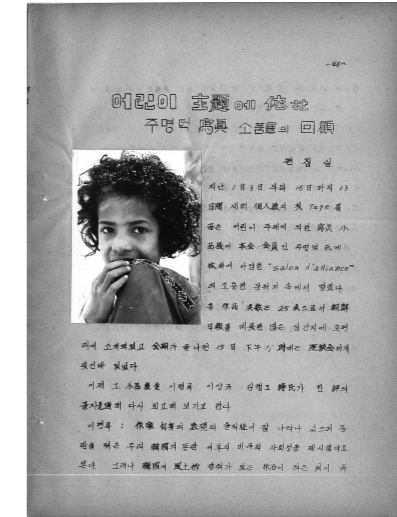
이와 동시에 특집 기사의 형식으로 당시 ‘짜롱아루스’의 회원들이었던 이형록, 이상규, 김행오 등 세 명이 전시를 보고 느낀 짧은 소감을 게재했다. 당시 연구회의 회원 중에는 개인전을 여는 경우가 거의 없어서 주명덕의 전시가 무척 화제에 올랐을 것이고, 월례회에서 하는 품평처럼 회고의 형식을 빌려 전시를 평하는 코멘트를 달아 놓았다.

13) 『사안』, 제8호, 1965년, pp. 128-133.

14) 위의 책, p. 123.

15) 위의 책, p. 124.

16) 『어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전의 회고』, 『사안』, 제6호, 1965년 2월, p. 45.



도판1. 『사안』, 제6호, 1965년 2월, p. 45 전체 모습.

“이형록: 작가 자신의 표현의 솔직성이 잘 나타나 있으며 동란을 겪은 우리 한국의 동란 이후의 비극적 사회상을 제시했다고 본다. 그러나 한국의 풍토적 향취가 있는 작품이 적은 것이 유감이라 하겠으며 이 전시가 한 주제에 의한 전시이니만큼 보다 더 깊은 경지로 파고들어야 할 것으로 본다.

이상규: 작가 자신이 어린이라는 한 주제 밑에 그 주제를 비교적 파고들었다고 보지만 subject에 대해 지나친 sentimental이 엿보이고 어린이들의 시들고 어두운 mood 작품 중 몇 점은 몇 가지 점에서 불만스럽다고 하겠다. 그리고 이 소품전은 불우한 혼혈아를 대상으로 한 작품이 많은데 그 점이 재미있다고 하겠다.

김행오: 이 소품전은 그 대상이 모두 혼혈아들이었다면 한다. 그러나 작품들이 아주 섬세하고 동화적이며 시적 mood가 있어 일반적으로 좋았다고 봅니다.”¹⁷⁾

이들의 회고를 통해 알 수 있는 사실은 주명덕이 이미 《홀트씨 고아원전》에서 주제로 삼은 혼혈 고아들의 사진을 찍는 작업을 하고 있었다는 점이다. 다만 혼혈고아들뿐만 아니라 일반 어린이들의 사진까지 같이 전시를 하고 있었고, 아직은 기록사진의 스토리를 구성하는 형식적 틀을 갖추지는 못하고 있었음을 시사한다. 이형록은 혼혈고아들의 사진이 너무 많아 한국적 분위기가 없다는 점이 문제라고 지적하고 있고, 이상규는 혼혈아들의 사진이 많은 것이 오히려 장점이며 다만 표정이 너무 어두워 사진전 전체가 무거워졌다고 했고, 김행오의 경우는 혼혈아들이란 단일 주제로 가지 못한 것이 아쉽다고 평하고 있다.

다음 해인 1966년 주명덕은 앞서 말한 《홀트씨 고아원전》을 선보였다. 어찌 보면 《어린

17) 위의 글, pp. 45-46.

이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》은 혼혈고아라는 6.25전쟁이 만든 한국사회의 비극을 단일 주제의 포토스토리로 엮은 작업을 가능하게 만든 훌륭한 진초전이었을 것이다. 이 전시를 통해 스스로를 돌아보고, 김행오와 같은 주변 어른들의 코멘트를 참고하면서 작업에 대한 확신을 얻었음이 분명하다. ‘현대사진연구회’가 주명덕의 기록사진 성취의 뿌리였음을 명백히 증명하는 사실이다.

주명덕의 활발한 사진 활동과 성취는 연구회 내에서 그의 입지를 강화시키는 계기가 되었던 것 같다. 같은 호에도 여러 군데 주명덕 관련 소식이 실려 있다. 전문각과 더불어 《베를린국제사진씨롱》에 출판한 사진의 입선 통보가 온 사실이며, 한국 정부가 발행하던 『Korean Republic』의 해외 판에 하기 회원의 겨울사진이 특집으로 실렸다는 소식도 있고, 개인전에 전시한 사진 중 “‘페이브먼트’ 등 5점이 주일, 주불 대사관에 있는 M. J. B. Pottieg 씨에 의하여 매매 예약되었다”는 기사도 실렸다.¹⁸⁾

여기서 가장 특기할 만한 기사는 1965년 ‘현대사진연구회’의 신입 임원이 결정되었다는 소식과 함께 입회한 지 1년 남짓한 주명덕이 외국부 간사로 선임되었다는 내용이다.¹⁹⁾ 같은 호에 실린 ‘현대사진연구회’의 회칙에 따르면 임원의 임무를 규정한 제5항이 정한 바에 따라 ‘외국부 간사는 본회의 국제관계 사무를 담당’²⁰⁾하는 자리였다. 외국의 사진 동향과 이론을 소개하는 책임을 맡아 주명덕이 서양의 사진 담론을 다른 사람들보다는 빠르고 정확하게 수용할 수 있게 되었다는 사실을 의미했다.

1965년 4월 발행된 『사안』 7호의 내용을 보면 외국부 간사를 맡은 주명덕이 그 역할을 어떻게 수행했는지를 알 수 있다. 가장 먼저 한 일이 외국 사진의 최신 동향을 소개한 『Popular Photography』에 실린 브루스 다운즈(Bruce Downes, 1899~1966)의 「65년도의 Photo Art」란 기사의 직접 번역, 게재였다.²¹⁾ 내용의 핵심은 사진은 미술의 제도에서 독립해서 독자적인 제도를 만들어야 하며 그만큼 성숙했고, 이 시대는 문명의 기록과 해설의 위대한 사명을 사진에 부여하고 있다는 것이었다. 이 기사는 같은 사람의 「사진의 정의」를 이영훈이 번역한 글²²⁾과 같이 실렸다. 또 외국부의 명의로 해외 사진계의 전시 소식을 전하는 기사를 실기도 했다.²³⁾

그 외에도 당해 연도 3월에 열린 월례회에서 이형록이 주명덕의 사진 〈노파〉를 품평한 글도 소개되어 있다. 이형록은 “중국인 노파의 얼굴 묘사나 배경 처리 등은 무난하고 세련”되지만 “사람의 어떤 동작이 보였더라면” 더 좋았을 것이라고 평했다.²⁴⁾ 훗날 주명덕의 본격적인 다큐멘터리 작업 중 하나였던 〈한국의 이방〉 중 인천의 중국인 촌을 다룬 작업 또한 이때 시작되었음을 알게 해주는 내용이다.

『사안』 8호는 주명덕에게 매우 중요하고 의미 있는 회보였다. 창간 1주년 기념 특집으로 꾸며진 이 회보는 주명덕이 편집인을 맡아 직접 만든 책이기 때문이다. 발행인은 연구회

18) 『회내 소식란』, 위의 책, pp. 55-56.

19) 위의 글, p. 52.

20) 『현대사진연구회 개정회칙』, 위의 책, p. 58.

21) Bruce Downes, 주명덕 역, 「65년의 Photo Art」, 『사안』, 제7호, 1965년 4월, pp. 39-41.

22) Bruce Downes, 이영훈 역, 「사진의 정의」, 위의 책, pp. 8-12.

23) 『해외 사진계 토포식 一題』, 위의 책, p. 94.

24) 위의 책, p. 83.

회장인 김선홍으로 되어 있고, 편집인으로 주명덕, 김효열 등 두 사람이 공동으로 맡은 것으로 되어 있다. 특기할 만한 것은 「한국사단의 문제점」이란 제목의 좌담회 기사였다. 좌담회의 사회는 이상규 참석자는 임응식, 정희섭, 이형록, 이건중, 윤세공 등이었고 기록은 백남식, 주명덕, 박영숙, 송운산 등 ‘현대사진연구회’ 회원들이 맡았다. 이 기사에는 좌담회 전체의 내용이 기술되어 있고,²⁵⁾ 바로 그 뒤에 주명덕이 좌담회를 개최하고 난 소감을 「하나로 뭉쳐야 할 한국사단(韓國寫壇)」이란 제목의 논단으로 실었다.²⁶⁾

당시 5.16 군사정부의 명령으로 문화예술단체가 통합되는 오늘날의 예총이 만들어졌고, 사진 분야도 ‘한국사진협회’로 통합되었다. 그러나 협회의 주도권을 영업사진가였던 정희섭, 이건중 등이 장악하자 5년 정도가 지나 사협에서 소외된 임응식, 이형록 등을 비롯한 재야인 사들이 ‘한국창작사진협회’를 결성했고, 사협 창립의 주도적 역할을 한 이해선을 비롯한 ‘대한예술사진가협회’가 독립하는 등 분열상을 겪었다. 물론 ‘씨롱아루스’와 ‘현대사진연구회’는 이형록을 따라 창협에 참여하고 있었다. 이런 분열을 극복하고자 하는 토대를 만들려는 목적으로 당시 신진 작가 그룹인 ‘현대사진연구회’가 주명덕 등의 기획으로 만든 좌담회였다.

주명덕은 좌담회 전체 발언을 게재하면서 『사안』 같은 호에 창협 임응식의 「한국사단 20년사」²⁷⁾와 사협 정희섭의 「『사안』에 부치는 글」²⁸⁾을 동시에 게재하는 정치적 중립성을 추구하고 통합을 위한 교두보를 만드는 역할을 발휘하기도 했다. 글의 말미에 주명덕은 “여기서 우리 『사안』으로서 주장하는 것은 이 주어진 적절한 기회에 보다 진보적이고 협조적인 과정 없는 사단으로서 서로의 권익과 앞날의 발전을 위하여 사진인 전체의 숙망(宿望)인 하나만의 모체가 하루속히 이루어지기를 바라는 것이다.”²⁹⁾라고 쓰고 있다. 주인의식을 갖고 사진의 현안에 대한 발언을 시작한 시점이었다.

한편 이 호에는 ‘현대사진연구회’ 3회전 특집 기사도 실려 있다. 1965년 8월 중앙공보관에서 3회 발표전을 가졌는데, ‘씨롱아루스’에서 5명이 각기 한 점씩 작품 5점을 찬조로 출품했고, 이 5점을 포함해 총 62점이 발표되었다. 이 중 주명덕은 〈대화〉, 〈안나〉, 〈의시(疑視)〉, 〈소녀〉 등 총 4점을 출품한 기록이 남아 있다. 또 해외입선소개 섹션에 주명덕은 『영국국제사진연감』에 실린 〈니나〉, 《베를린국제사진전》에 입선한 〈겨울풍경〉 등을 발표한 기록도 있다.³⁰⁾

『사안』 9호는 1966년 3월 발행되었는데, 『파퓰러 포토그래피(Popular Photography)』의 편집장으로 본인의 의사와는 상관없이 한국사전에 영향력을 행사한 브루스 다운즈의 방한과 내한 세미나(1966년 1월 15일 USIS 미국공보관 2층)가 있었다는 기사 그리고 세미나 내용 전문(녹음 및 편집: ‘현대사진연구회’ 『사안』 편집실)을 게재했고, 통역은 ‘씨롱아루스’ 회원이었던 김행오가 맡았다는 내용도 있었다.³¹⁾ 또 「故 Bruce Downes 씨의 과거를 추도한다」란 기사와 한국에서 사망한 데 따른 추모 기사도 실렸다.³²⁾ 하지만 이 호부터 주명덕이란 이름이 『사안』에서 사라졌다.(도판2)

25) 『한국사단의 문제점(좌담회)』, 위의 책, pp. 29-41.

26) 주명덕, 「하나로 뭉쳐야 할 한국사단」, 위의 책, pp. 47-48.

27) 임응식, 「한국사단 이십년사」, 『사안』, 제8호, 1965년, pp. 5-12.

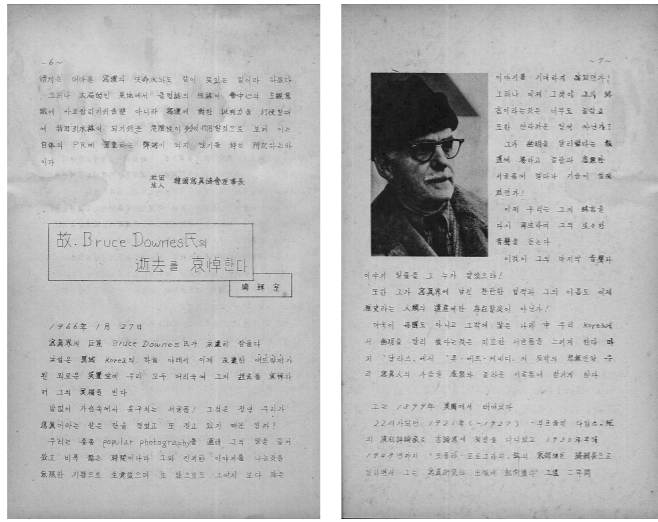
28) 정희섭, 「사안에 부치는 글」, 위의 책, pp. 41-44.

29) 주명덕, 「하나로 뭉쳐야 할 한국사단」, 위의 책, p. 48.

30) 「3회전 소개 작품내용」, 위의 책, p. 49.

31) 「Bruce Downes 내한 Seminar」, 『사안』, 제9호, 1966년 3월, pp. 72-94.

32) 「故 Bruce Downes 씨의 서거를 애도한다」, 위의 책, pp. 6-8.



도판2. 『사안』 제9호, 브루스 다운즈 서거 애도 기사와 망자의 초상.

몇 가지 이유를 추정해 볼 수 있다. 우선 『사안』 9호는 3월에 나왔는데 주명덕은 그다음 달인 4월 《홀트씨 고아원전》을 열었기 때문에 참여가 시간상 불가능한 측면이 있었을 것이라고 생각할 수 있다. 아니면 ‘현대사진연구회’ 회원들과의 불화로 8호 편집을 마치고 탈퇴했을 수도 있다. 아무튼 주명덕과 ‘현대사진연구회’의 인연은 여기서 끝났고, 나름 편집진을 일신해서 9호를 냈던 『사안』도 더 이상 나오지 않게 되었다는 것은 사실이다. 주명덕이 화제를 불러일으킨 전시를 마치고 그 소감과 소식을 당시 막 창간한 『사진예술』에 기고한 것은 이들 관계가 소멸되었다는 사실의 확실한 증거였다.³³⁾

IV. 『사안』에 나타난 기록사진 담론과 주명덕의 사진

사진의 기록성과 사실성이 강조되고 일정한 스토리텔링의 형식을 구축하는 작업에 가치를 두는 기록사진에 대한 주명덕의 신념은 《홀트씨 고아원전》에서 구현되었다. 여기에 걸린 사진들을 편집해서 엮은 책 『섞여진 이름들』 뒷부분에는 작가의 작업 방향과 태도를 짐작할 수 있게 하는 작업 후기가 실려 있다. 여러 이야기가 있지만 핵심은 다음과 같은 언명이었다.

“사진은 그 예술성으로 따지면 조형예술 중에서 가장 낮은 위치에 놓이게 된다. 이런 상태를 사진 작가로서 부끄러워할 것은 없다. 그러나 어느 분야의 예술보다 뛰어나야 될 것이며 뛰어날 수 있는 조건을 가졌다. 사실과 기록이라는 특성으로. 이것은 나의 오랜 생각이었고 하나의 주제를 선택하여 이념과 주장을 카메라에 모아놓게 하는 모티브가 되었다”³⁴⁾

내용을 분석해보자. 일단 대상에 의존하는 사진의 특성상 예술성은 떨어질 수밖에 없다

33) 주명덕, 『신인의 발언-흔혈고아 포토에세이를 마치고』, 『사진예술』, 창간호, 1966, p. 38.

34) 주명덕, 『섞여진 이름들-주명덕 사진집』, 성문각, 1969, p. 57.

는 사실을 인정하자는 것이다. 대신 사진을 기존 예술의 패러다임 안에 놓고 가치를 평가하지 말고 사진의 본질적 특성인 사실성과 기록성을 긍정하고 강화해서 다른 예술 영역과 확실한 차이를 두자고 했다. 모더니즘 예술의 전형적인 특성인 매체의 독립적이고 순수한 본질을 찾아가고 이를 통해 사진만의 정체성을 확보하는 일이 중요하다고 본 것이다. 더 나아가 하나의 주제를 택해서 스토리를 만들어 사회를 향한 작가의 비판적 관점에 관한 발언을 하는 것이 사진 작업의 목표라고 말한다.

당시로서는 매우 전위적이고 시대를 앞선 매체 인식론이었다. 여기서 주목할 점은 당시로는 젊은 사진가들이었던 주명덕을 비롯한 ‘현대사진연구회’ 회원들이 습득한 사진에 관한 정보와 인식 체계의 연원이다. 자신들의 지도 선생이었던 이형록과 정범태 등이 일본의 리얼리즘 사진과 보도사진에 영향을 받은 리얼리즘 사진과 조형주의 사진의 범주에 머물러 있을 때, 이들은 기록성과 사실성 그리고 단일 주제를 스토리로 구성하는 일이 사진의 본질이라고 봤던 것이다. ‘신선회’ 식의 리얼리즘 사진은 사진의 현장성과 사실성을 가치로 삼았으나 기록성을 인식하지는 못한 상태였고, ‘싸롱아루스’가 추구한 조형주의 사진은 리얼리즘의 가치에 화면의 구성력과 시각적 요소를 더해야 한다는 정도였다. 주명덕과 ‘현대사진연구회’의 일부 회원들은 이런 단계를 넘어서는 인식체계를 갖고 있었는데, 이를 자가 발전의 결과로 볼 수는 없다. 그런 인식을 할 수 있도록 만든 어떤 다른 학습과 습득한 정보가 있었을 것이다.

주명덕은 초기 사진을 정리하는 사진집을 내면서 한 인터뷰에서 “당시에 미국에서 발행된 『포토그래피』³⁵⁾의 편집자를 지내시던 선배 한 사람이 우리에게 가장 논리적으로 사진에 관해 영향을 줬었습니다. 우리나라에도 한 번 왔었는데 브루스 다운즈라는 사람으로 옛날 초기 『포토그래피』에 쓴 논제를 보면 사진과 사회의 차이점, 사진이 사회에 어떤 영향을 줄 것인가 하는 논리들을 폈었는데 우리는 몇 명이서 함께 그 사람이 매달 썼던 글을 가지고 생각하면서 이걸 왜 이랬을까 하고 토론하고 얘기들을” 나누었다고 회고한 바 있었다. 그러면서 글의 영향으로 “다큐멘타리를 할 때 나한테는 두 가지 측면이 있었는데, 하나는 대상과의 관계에서 어떤 거리 이상으로 들어가지 않아야 된다고 생각했고, 그 사진을 보는 사람들에게 내 사진을 설명하려고 노력하지 않고 나 자신의 시각에만 의존”하고자 했고 글의 도움 없이 사진 자체로 감동을 주려고 노력했다고 한다.³⁶⁾

주명덕뿐만 아니라 같이 활동한 연구회의 다른 회원 중에도 이런 경험을 공유한 경우가 많았다. 우리나라에서 서양의 다큐멘터리 포토그래피를 기록사진으로 번역해 처음 사용했던 사람은 주명덕의 ‘현대사진연구회’ 선배이자 창립 멤버인 전몽각(全夢角, 1931-2006)이었다.³⁷⁾ 『사안』 4호의 「우리가 나가야 할 길이란?」이란 제목의 글³⁸⁾에서였다. 여기서 전몽각은 “자신을 포함한 ‘현대사진연구회’ 회원들이 추구한 사진의 세계가 세계 사진의 흐름과 맞지

35) 이 인터뷰에서 주명덕은 잡지 이름을 『포토그래피』라고 했고 편집자가 브루스 다운즈라고 했는데, 대중적인 사진 및 카메라 전문 잡지인 *Popular Photography*를 말하는 것이었다.

36) 박주석, 『주명덕 JOO MYUNG DUCK PHOTOGRAPHY』, 대림미술관, 2008, p. 31.

37) 박주석, 「한국 기록사진의 개념형성과 전개」, 『기록학연구』, 제27호, 한국기록학회, 2011, p. 196. 이 논문에는 우리나라에서 다큐멘터리 사진이 기록사진이란 용어로 수용되고 정착되는 과정이 자세히 설명되어 있다.

38) 전몽각, 「우리가 나가야 할 길이란?」, 『사안』, 제4호, 1964년 9월, pp. 45-54.

않고, 이전에 한국사진에서 유행한 리얼리즘 사진 또한 분명한 한계가 있어 변화가 필요한데 그 대안이 기록사진”이라고 말한 바 있었다. 이런 주장을 뒷받침하기 위해 글의 말미에 브루스 다운즈의 글을 번역해서 인용했는데 그 내용은 다음과 같다.

“요사이 사진을 하는 사람들 중에는 화가들의 흉내를 내려고 애를 쓰는 사람들이 많다. 이것은 참으로 어리석기 짝이 없다. 조형미술로서의 완전한 추상이나 구성은 사진으로서는 불가능하다. 그것은 최소한 표현능력을 제대로 가진 화가라면 보다 쉽게 보다 완전하게 이룩할 수가 있는 것이다. 그들에게는 자유자재의 일이다. 여기서 사진가가 할 일이란 무엇인가! 사진가는 카메라라는 메커니즘을 이용하는 일이다. 이것은 기가 막히는 특징을 가지고 있다. 육안마저 놓쳐버릴 돌연한 자연의 사실을 거짓 없이 정확하게 묘사하는 일이다. 제아무리 유능한 화가나 문인에게도 이러한 표현의 추종은 불가능한 일이 아니겠는가?”³⁹⁾

브루스 다운즈의 이 글 전체 내용을 분석해 보면 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 사진은 회화와는 매체의 특성이나 표현 방법 등에서 완전히 다르다. 둘째, 당시 미술에서 유행하던 화면 분할과 구성을 통한 추상성의 추구는 사진으로서 가능한 일이 아니다. 셋째, 사진의 본질과 특징은 기계적 사실성에 바탕을 두고 있으며, 사진이 추구할 수 있는 최고의 덕목이다. 넷째, 육안의 확장으로서 사물을 사실적이고 정확하게 재현하는 능력은 사진 고유의 독자적인 영역이다 정도로 요약 정리할 수 있다.

주명덕이 ‘현대사진연구회’와 결별하고 난 후에 나온 『사안』 9호에 「르포르타주(Reportage)와 도큐멘터리(Documentary)」라는 논단을 통해 전문각은 “이것은 현대사진의 주류가 ‘르포르타주’ 또는 ‘도큐멘터리’에 있기 때문이다. 이번 내한했던 다운즈 씨가 강조한 ‘포토-자나리스트[포토저널리스트]’의 정신도 그 방법론에서 르포르타주나 도큐멘트에 귀착된다는 것은 당연한 얘기가 되겠다.”⁴⁰⁾고 말하며 현대사진의 조류가 기록사진으로 흐른다고 주장했다. 또 버몬트 뉴홀(Beaumont Newhall)의 말을 빌려 사진은 사전적 정의에 따르면 도큐멘터리(기록적)라고 말하며, 도큐멘터리의 개념에는 “역사적(Historical), 사실적(Realistic), 현실적(Actual)인 개념이 함유”⁴¹⁾되어야 하며, “도큐멘터리 사진가는 단지 테크니산[테크니션]이 아니고 예술을 위한 예술가도 아니며 ‘사진적인 Reporter’”⁴²⁾라고 정의하고 있다. 또 다큐멘터리는 정보적 가치 내지는 기록적 가치를 보존하기 위해 Straight 한 사진이어야 한다고 강조하며, “감성적 인식을 통해서 발상되는 것을 이성적 인식에 의해 처리하는 작업태도가 중요하다”⁴³⁾고 주장하면서 아무리 “도큐멘터리라고 해도 예술 수단에 의한 현실인식이므로 감성적 인식을 기초로 하는 것이 우선 당연한 방법이다”⁴⁴⁾라고 설명했다. 그러면서 현대사진에서 의미 있는 작가들은 “예술에 있어서의 기록성과 기록에 있어서의 예술성이란 양면을 겹쳐 거기에서 새로운 생명력 있는 예술창조의 돌파구를 찾고 있다”⁴⁵⁾라고

39) 위의 글, p. 54.

40) 전문각, 「르포르타주(Reportage)와 도큐멘터리(Documentary)」, 『사안』, 제9호, 1966년 3월, p. 67.

41) 위의 글, p. 68.

42) 위의 글, p. 69.

43) 위의 글, p. 70.

44) 위의 글, p. 70.

45) 위의 글, p. 71.

강조했다.

당시 주명덕 역시도 브루스 다운즈나 전문각의 기록사진론에 적극적으로 동의했다. 앞서 언급한 바 있듯이 특히 ‘현대사진연구회’의 외국부 간사를 맡아 편집에 참여한 『사안』 7호에는 브루스 다운즈의 글을 직접 번역해서 신기도 했다. 이 글의 내용을 보면 “사진이 지난 20년 동안 고유한 특성과 독립적인 매개체(medium)로써 성공적으로 과거를 탈피하고 자신이 홀로 설 수 있는 자유로운 경지를 이룰 만큼 대단한 성숙을 이루었다는 것은 의심할 여지가 없다”⁴⁶⁾고 강조한다. 또 “사진이란 사진작가의 손에 든 기계적인 도구에 의한 자연(自然)의 어떤 것에 대한 기록이다. 화가는 그가 본 것을 재창조하는 데 반하여 사진작가는 원래의 대상을 재구성하여 결합시킨 image에 의한 것일지라도 어디까지나 그가 본 것을 기록하는 것이다. 사진이 인생의 어떤 점에 대한 해석이 될 수 있는 한 거의 모든 사람이 사진을 찍을 수 있기 때문에 어떤 것이 사진이 될 수 있는가에 대한 사진이 가진 핸디캡을 걱정할 필요는 없다.”⁴⁷⁾고 말했다.

결국 주장의 “요점은 사진술은 하급(下級)의 media가 아니며 화랑이나 미술관 세계의 중심적 조상(彫像)이나 현실 세계에서 화가가 풀어낸 것에 대한 미술품 투자자들이 달성하려고 하는 목적과 다른 종류의 것이다. 사진은 사실 미술관의 벽보다는 집안에서 인쇄된 책의 page 속에 있는 것이 좋다. 또 사진전이 매년 더 일반화되어 가고 있으며, 잘 인쇄된 사진 집들은 미술서적을 추월하는 인기를 누리고 있다. 60년대의 중간적 시점에서 사진이라는 것이 어떤 시각예술보다도 현대적이고 우리 시대의 생활에 돌이킬 수 없을 만큼 깊게 휩쓸려 들어 있다는 것은 어느 때보다도 명백하다. 오늘날 사진작가는 화가와는 달리 문명의 해설자이며 기록자인 것이다”⁴⁸⁾라며 사진의 특성에 기반한 매체의 독립성을 설득하고 있다. 이렇게 내용을 분석해 놓고 보면 《홀트씨 고아원전》에서 표명한 주명덕의 기록사진에 관한 가치관과 신념이 어디서 유래했는지 짐작할 수 있을 것이다.

이제 주명덕을 비롯한 몇몇 ‘현대사진연구회’ 회원들이 선배들을 넘어 기록사진의 신념을 갖고 《홀트씨 고아원》이나 《윤미네 집》과 같은 작업의 성과를 낸 연원이 밝혀졌다. 그 연원은 당시 영어의 해독이 가능했던 엘리트 젊은 사진가들이 즐겨 보던 미국의 사진 전문 대중지였던 『파플러 포토그래피』⁴⁹⁾에 실린 사진과 글들이었던 것이다. 당시 이 잡지의 편집자였던 브루스 다운즈는 미 국무성의 지원으로 한국에 와서 사진 강의를 한 적도 있었고, 잡지의 글을 통해 다큐멘터리 사진이 주역으로 있었던 미국 사진과 유럽 사진의 철학과 방법론을 꾸준히 전하고 있었다. 『사안』뿐만 아니라 1966년 창간한 『사진예술』, 『포토그래피』 같은 잡지 곳곳의 기사를 보면 이들이 『파플러 포토그래피』의 편집 방향과 정보에 많은 영향을 받고 있음을 알 수 있다.

그러면 여기서 자의든 타의든 1960년대 한국사진의 방향을 바꿔놓은 브루스 다운즈에

46) Bruce Downes, 주명덕 역, 「65년도의 사진예술」, 『사안』, 제7호, 1965년 4월, p. 39.

47) 위의 글, p. 40.

48) 위의 글, p. 41.

49) 1937년 뉴욕에서 월간지로 창간되어 지금까지도 나오고 있는 대중적인 사진 및 카메라 정보를 생산하는 잡지이다.

대해 알아보기로 한다. 사실 브루스 다운즈는 사진가도 아니었고 전문적인 사진이론가도 역사가도 아니었다. 정확하게는 미국에 당시 업계 1위였던 대중지 출판 그룹인 집 데이비스 출판 그룹(Ziff-Davis magazines Company)에서 발행했던 사진 관련 잡지 중 최고의 부수를 자랑했던 『파퓰러 포토그래피』의 편집장과 그룹 전체 잡지의 사진 분야 컨설턴트로 일했던 저널리스트였다. 그래서 미국의 사진사 관련 책이나 전문 사진 학술 서적 등에는 그의 이름이 거의 나오지 않는다. 실제 『파퓰러 포토그래피』의 편집장으로 오기 전에는 저널리스트로서 『잭슨빌타임스(Jacksonville Times)』, 『부르클린타임스(Brooklyn Times)』 등 같은 신문에 미술, 연극, 문학 등에 관한 칼럼을 썼었다.

미국의 신문 『Victoria Advocate』는 1966년 2월 20일 자 기사에서 브루스 다운즈의 부음을 전했다. 사진이 친구를 잃었다는 제목의 기사에서 “브루스 다운즈란 이름은 사진에 관한 글을 쓸 때 사용하던 필명이었는데, 사진을 다루는 편집자가 되면서 이 이름을 사용한 사진을 사랑한 사진인이었다”고 소개하면서 “저널리스트, 편집자, 발행인 등을 거친 사진의 친구를 잃었다. 미국 국무성 초청으로 극동을 여행하는 중 한국에서 사진 관련 강의를 하고 귀국길에 부산에서 사망했다. 그는 죽어가면서 유언으로 묘지명에 ‘그는 생의 마지막까지 사진에 헌신했다’고 써지길 원했다”고 전했다. 또 “1951년 『파퓰러 포토그래피』 편집자를 시작해서 사진 관련 기자, 편집자, 발행인 등을 거쳤고, 1964년까지 집 데이비스 출판 그룹에서 다양한 일을 했으며 1966년 우리 곁을 떠났다”고 추모했다.⁵⁰⁾

브루스 다운즈는 1951년부터 이 잡지의 편집장을 지내면서 매호마다 Editors' Note에 사진에 관한 정보를 소개하고 방향성을 제시하는 글을 썼다. 사진 관련 잡지의 편집장으로서 미국의 많은 사진가들 및 큐레이터들과 친분을 쌓고 취재를 하면서 얻은 정보와 지식을 집약한 내용이었을 것이다. 따라서 로버트 프랭크(Robert Frank)를 비롯한 다큐멘터리 사진가들이 득세하던 미국 사진계의 분위기가 전해졌고 이를 우리 사진가들이 직접 수용한 상황이었다. 우리 사진가들이 이 글을 번역해서 보면서 교본으로 삼았던 것이다. 주명덕도 예외는 아니었을 뿐만 아니라 가장 적극적으로 수용해서 1960년대 한국사진의 최대 성과를 거둔 것이다. 이는 한국사진이 일본 사진의 영향에서 벗어나 미국 사진을 비롯한 서양 사진과 직접적인 영향 관계를 맺기 시작했음을 말해주는 증거이다.

V. 결론

주명덕은 『섞여진 이름들』을 내면서 사진은 “어느 분야의 예술보다 뛰어나야 될 것이며 뛰어날 수 있는 조건을 가졌다. 사실과 기록이라는 특성으로. 이것은 나의 오랜 생각이었고 하나의 주제를 선택하여 이념과 주장을 카메라에 모아 놓게 하는 모티프가 되었다.”라고 말

50) "Photography Loss Friend with Death of Bruce Downes," *Victoria Advocate*, February 20, 1966.

했다. 이 언명에 따르면 주명덕의 사진 작업은 사진의 사실성과 기록으로서의 특성을 철저히 인식한 가운데 출발했고, 한 걸음 더 나아가 그 특성을 바탕으로 자신의 이념과 주장을 펼칠 수 있다는 다큐멘터리 사진의 의미를 터득하고 있었던 것으로 해석할 수 있다. 사진의 기록성과 사실성이 강조되고 일정한 스토리텔링의 형식을 구축하는 작업에 가치를 두는 기록 사진에 대한 주명덕의 신념은 1960년 '싸롱아루스'의 산하 연구단체로 만들어진 '현대사진연구회'의 연구 동향에 영향을 받고 형성되었다.

여기서 주목할 점은 당시로는 젊은 사진가들이었던 '현대사진연구회' 회원들이 습득한 사진에 관한 정보와 인식 체계의 연원이다. 자신들의 지도 선생이었던 이형록과 정범태 등이 일본의 리얼리즘 사진과 보도사진에 영향을 받은 리얼리즘 사진과 조형주의 사진의 범주에 머물러 있을 때, 이들은 기록성과 사실성을 사진의 본질로 본 것이다. 리얼리즘 사진은 사진의 현장성과 사실성을 가치로 삼았으나 기록성을 인식하지는 못한 상태였고, 조형주의 사진은 리얼리즘의 가치에 화면의 구성력과 시각적 요소를 더해야 한다는 정도였다. 현대사진연구회의 회원들은 이런 단계를 넘어서는 인식체계를 갖고 있었다.

물론 전부는 아니겠지만 그 연원 중의 중요한 하나는 당시 이들이 즐겨 보던 미국의 사진 전문 대중지였던 『파퓰러 포토그래피』에 실린 사진과 글들이었다. 당시 이 잡지의 편집자였던 브루스 다운즈는 미국 국무성의 지원으로 한국에 와서 사진 강의를 한 적도 있었고, 잡지의 글을 통해 다큐멘터리 사진이 주역으로 있었던 미국 사진과 유럽 사진의 철학과 방법론을 꾸준히 전하고 있었다. 『사안』 곳곳의 기사를 보면 이들이 『파퓰러 포토그래피』의 정보에 많은 영향을 받고 있음을 알 수 있다. 이는 한국사진이 일본 사진의 영향에서 벗어나 미국 사진을 비롯한 서양사진과 직접적인 영향 관계를 맺기 시작했음을 말해주는 증거이다.

주명덕은 자타가 공인하는바 1950-60년대 한국사진의 실험성과 다양성이 배태한 최고의 성과였다. 기존 예술의 가치 평가 기준에서 볼 때 사진의 예술성 발현의 한계를 인정했고, 사실과 기록이라는 사진만의 특성과 장점을 살리고자 했다. 또 단편적인 낱장의 기록이 아닌 스토리 구성의 중요성을 인지하고 있었다. 《홀트씨 고아원전》을 비롯해 『중앙일보』 시절 스스로 기획하고 작업한 '한국의 가족' '한국의 이방' 등도 결국 이 당시 '현대사진연구회'의 참여를 통해 세계 사진의 흐름을 접하고 한국사진의 성과를 수용하면서 창조적으로 발전시킨 결과였다.

참고문헌

단행본

주명덕, 『섞여진 이름들 · 주명덕 사진집』, 성문각, 1969.

박주석, 『주명덕 JOO MYUNG DUCK PHOTOGRAPHY』, 대림미술관, 2008.

박평중, 『한국사진의 자생력』, 눈빛, 2010.

전몽각, 『전몽각 그리고 윤미네 집』, 한미사진미술관, 2010.

국내외 잡지, 신문, 학술지

『사안』, 제4호-9호(1964년 9월-1966년 3월)

Victoria Advocate, New York, February 20, 1966

『사진예술』 창간호, 대한사진문화사, 1966년 8월.

『사진예술』 3호, 대한사진문화사, 1966년 10월.

『밝은방』 2호, 열화당, 1989년.

박주석, 「한국 기록사진의 개념형성과 전개」, 『기록학연구』, 제27호, 한국기록학회, 2011.

자료집

한국문화예술진흥원 편, 『(2003년도) 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈. 21, 이형록』, 박주석

채록연구, 한국문화예술진흥원, 2004.

박주석 (b.1961, 명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수, 사진사 및 사진기록)

박주석은 중앙대학교에서 사진학 학사와 석사를 마치고, 영국 에섹스대학교 대학원에서 미술사학 석사학위를 취득했으며, 중앙대학교 기록물관리학 박사학위를 받았다. 한국사진사연구소 연구원 및 소장을 역임했으며, 현재는 명지대 기록정보과학전문대학원 교수로 재직하면서 한국사진사 및 사진기록을 연구하고 있다. 저서로는 『박주석의 사진 이야기』(1998), 번역서로는 『사진찍기의 첫걸음』(1999), 『사진예술의 역사』(1999), 『사진에 나타난 몸』(2000) 등이 있다. 문화체육부 지정 '98 사진영상의 해 조직위원회 집행위원 겸 국제분과위원장, 독일 헤르텐 국제사진축제 특별 초청 전시회 《The Century of Korean Photography》(Herten Zeche Ewald, 주최: Das Bildforum) 공동큐레이터, 《제1회 대구국제사진비엔날레》 수석큐레이터를 역임했다.