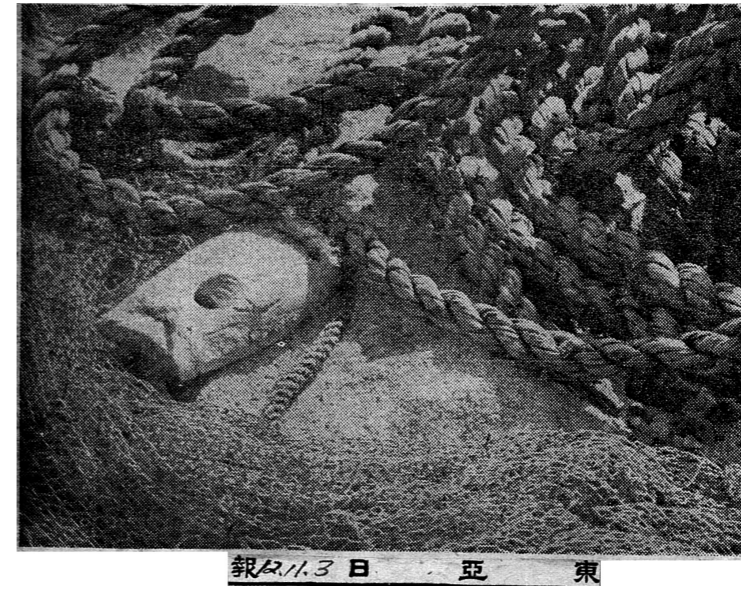


기타 임응식 이미지 자료

[01-009][?]

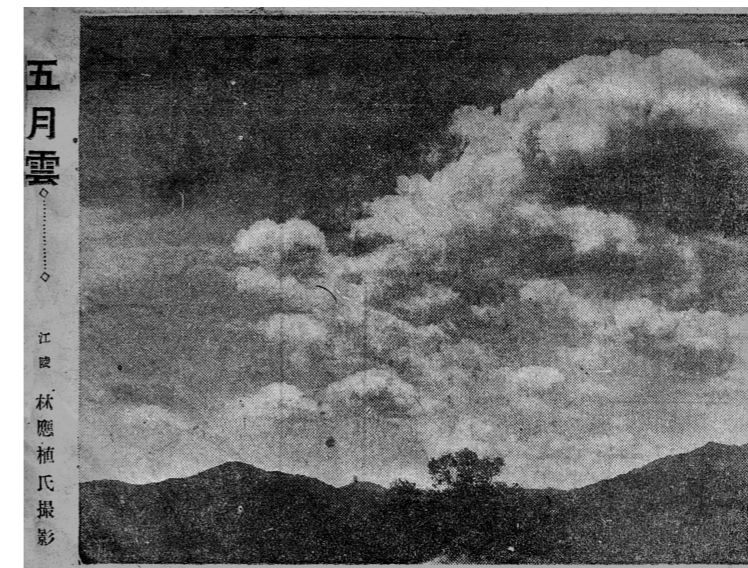
제목 미상, 『동아일보』, 1937년 11월 3일



[메모: 임응식 사(寫)]

[01-058][?]

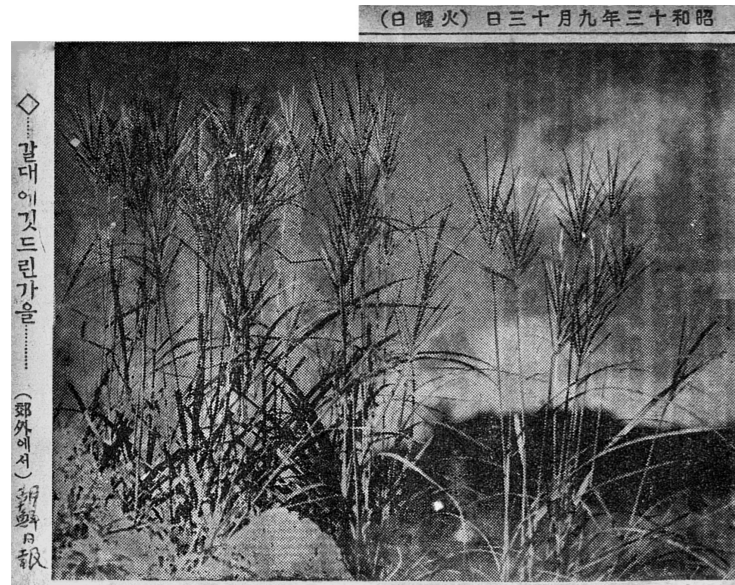
〈오월운(五月雲)〉, 『조선신문』, 1938년 5월 19일



〈오월운〉 강릉 임응식 씨 촬영

[01-056]

〈갈대에 깃드린 가을 (교외에서)〉, 『조선일보』, 1938년 9월 13일



◇ 〈갈대에 깃드린 가을 (교외에서)〉

[01-039][?]

〈벽력〉, 『사진문화』(제2호), 1948년 10월



〈벽력〉 (부산) 임응식 작

[13-009]

〈At Seoul botanic garden〉, 『한국화보』 추정, 1950년대 추정



〈At Seoul botanic garden〉 Photo by E. S. Limb

[13-011]

〈A LASSIE〉, 『한국화보』, 1954년

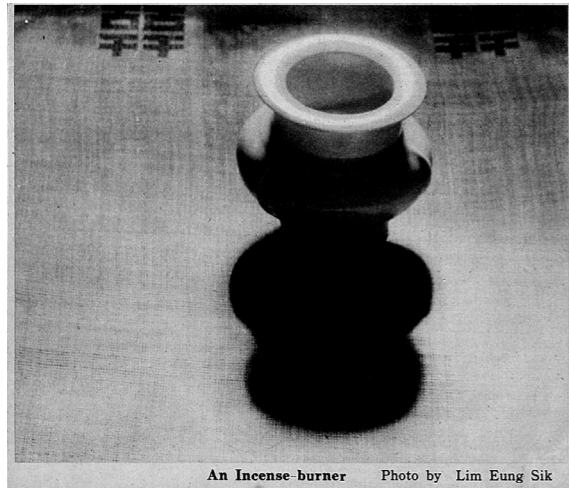


〈A LASSIE〉 represented by Miss Kim Duk Soon, a dancer Photo by E.S. Limb

[표지에서 사진만 오려 붙임]

[13-034]

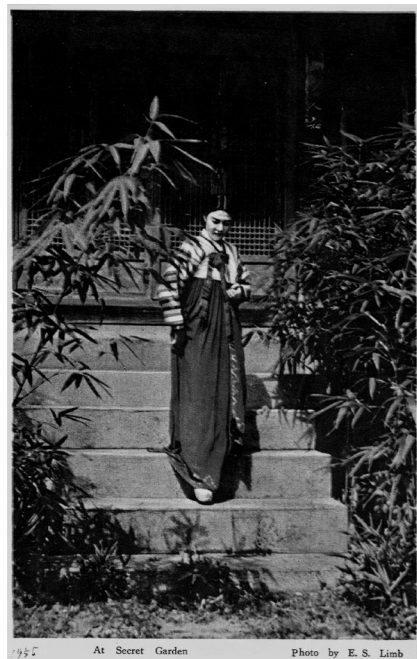
〈An Incense-burner〉, 『한국화보』, 1954년



〈An Incense-burner〉 Photo by Lim Eung Sik

[13-010]

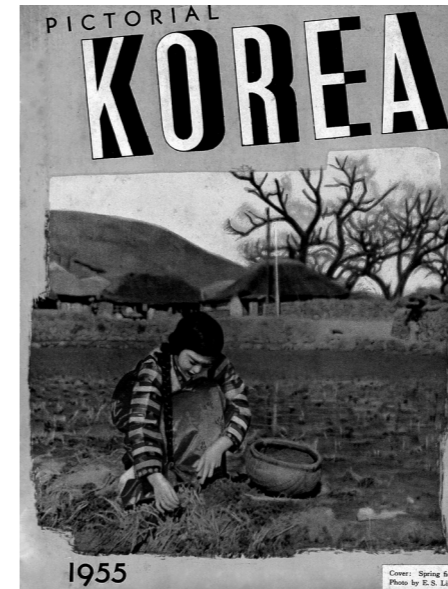
〈At Secret Garden〉, 『PICTORIAL KOREA』 추정, 1955년 추정



〈At Secret Garden〉 Photo by E. S. Limb

[13-320]

〈Spring Field〉, 『PICTORIAL KOREA』, 1955년



cover: 〈Spring Field〉 Photo by E. S. Limb

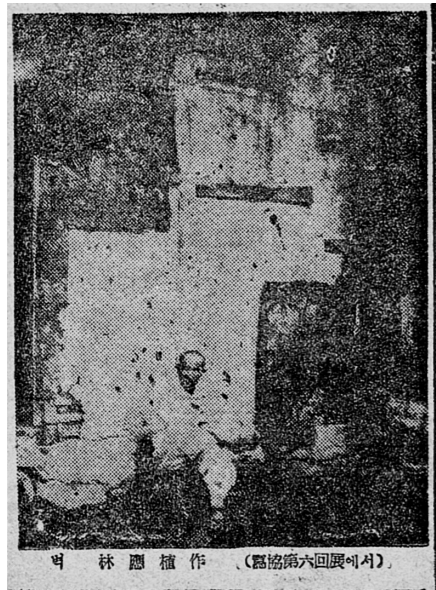
[15-045]

〔서울대학교 미술대학 교강사 사진〕, 1955년



[13-043]

〈벽〉, 『조선일보』, 1956년 6월 4일



〈벽〉 임응식 작 (《사협 제6회전》에서)

[13-319]

[잡지표지], 『Missi』, 1956년 10월



Photo by E. S. LIMB [오려 붙임]

[13-133]

〈승려〉, 『사상계』, 1961년 11월



임응식 작 〈승려〉

[13-117]

〈표녀(漂女)〉, 『사상계』, 1966년 1월



임응식 작 〈표녀〉

[13-318]

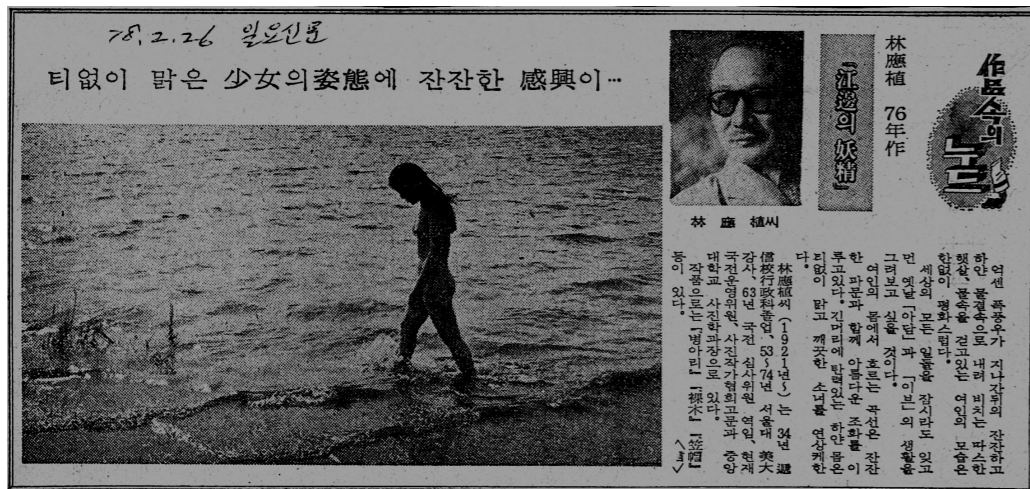
[표지사진], 『자유세계』(제16권 제3호), 1967년 9월



[표지사진:임응식]

[14-109]

「작품 속의 누드, 임응식 76년 작 <강변의 요정>, 『일요신문』, 1978년 2월 26일



[14-231]

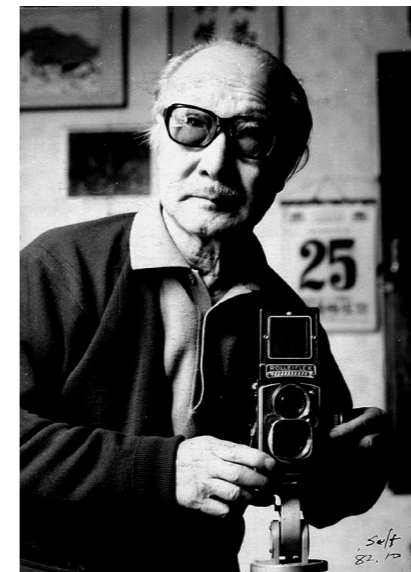
「한국의 사진작가 10인선」, 『계간미술』(No.8), 1978년 12월, p.69



[사진] 임응식 <흰 벽>-서울 '78 중에서, 1978년

[16-002]

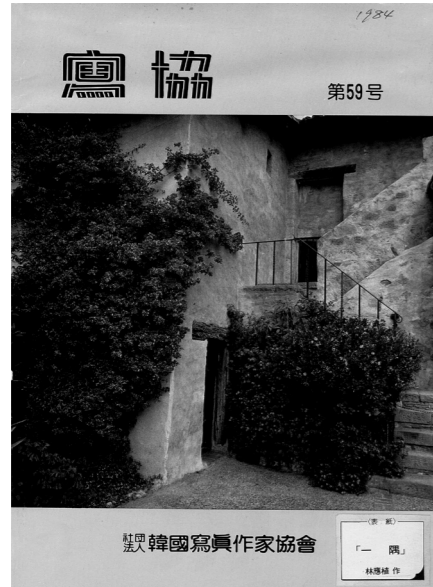
[임응식 초상사진], 1982년 10월



[사진메모: self 82. 10]

[14-365]

[표지사진] <일우(一隅)>, 『사협』(제59호), 1984년



<일우(一隅)> 임응식 작

[16-063, 066, 067, 068]

[임응식 초상사진, 노순택 촬영], 1997년 8월



사진 관련 글 모음

[13-266][?]

임응식, 『왜곡된 “해방사단 20년 측면사”』, 『사진예술』, 1966년 12월, pp.50-51

그 글이 아무리 보잘것없는 것이라 할지라도 명색이 역사라는 이름 아래 다루어진 것이라면 잡문 나부랭이를 쓰던 때와는 달리 좀 더 신중한 태도로서 임해야 할 것이다.

함부로 역사를 왜곡한다던가 날조하는 것은 그것이 자의에서건 무지로 인해서건 용서받을 수 없는 일일 것이다.

×

본지 제3호(10, 11월 합병호)에 게재된 구왕삼의 「해방사단 이십 년 측면사」를 일별(一瞥)하건대 터무니없는 내용으로서 필자를 모함모람(謀陷冒濫)하고 있다. 당초에는 목살해버리고 있었으나 의외에도 주위의 인사들이 크게 오해하고 있기에 부득이 후인(后人)들을 위해서라도 진실을 밝혀두고자 한다.

×

측면사 중 '사협(寫協)의 순수성 시비' 항(項) 중에서 왈(曰) '사협회장 임응식은 입버릇처럼 사진의 순수함 (주(註) 순수성의 오기일 것으로 본다)을 주창했다. 영업사진가가 창작활동을 한다는 것은 순수하지 못하며 사진작가협회에는 한 사람의 영업사진가도 허용하지 않았다. 즉 사진예술가로 영업행위를 하는 자를 소위 '암바꼬'(暗箱) 또는 '쟁이'라고 무자비하게 사협에서 제명해버렸다. 여기에 희생된 작가로는 부회장 최계복, 정희섭, 조명원, 이경모, 이진중 등 현역 작가이자 영업사진가들이었다. 이와 같은 임응식의 처사는 사협측의 전연 터무니 없는 회원자격의 박탈이었기도 했다'라고 써있다.

도대체 무슨 말을 농(弄)하고 있는지 알 수 없다. 논리적으로도 앞뒤가 맞지 않을 뿐만 아니라 사실과는 달리 허위로서 충만되고 있다. 임응식은 입버릇처럼 사진의 순수성을 주창했다는 말은 사실이다. 그러나 구왕삼이가 받아 드린 것과는 차원이 다르다. 오늘날은 사진예술이 일반으로부터 올바른 이해와 대우를 어느 정도 받고 있는 것이나 지금으로부터 십여 년 전만하더라도 사진창작 면은 전혀 일반의 인식 속에 있지 않았다. 덮어놓고 사진이라 하면 사진관의 영업 사진밖에 모를 때였다. 그럼으로 해서 사진에도 영업사진이 있다면 순수창작사진 분야도 있다는 점을 일반에 계몽운동을 전개한 것만은 사실이다. 그렇다고 영업사진가가[나] 영업사진을 멸시한 적은 한 번도 없었을 뿐만 아니라 그러한 뜻은 추호라도 갖어 본 적이 없다. 다만 영업 사진은 영업사진이고 창작사진은 창작사진으로서 분야가 분리되어 있다는 점을 강조했다 뿐이다. 그리고 영업사진가나 창작활동을 한다는 것은 순수하지 못하며 사진작가협회에는 한 사람의 영업사진가도 허용하지 않았다……는 말은 이쯤 되면 열렸던 입이 닫히지를 않는다. 창작 활동을 하는데 그 직업이 무슨 관계가 있단 말인가. 직업이야 영업사진이건 경찰관이건 사장이건 사원이건 그것을 탓할 리가 없지 않은가 말이다. 필자는 천학 무식 하기는 하나 그때위 무지막지한 사고란 일찌기 해 본 적이 없다. 그리고 '사협에서는 한 사람의 영업사진가도 허용하지 안 했다'라고 했는데 이것은 모순도 이만저만이 아니다. 사협 창립 당시 마산에서 사진관을 경영하고

계시던 현일영 선생을 마다하시는 것을 억지로 회장으로 모셨던 것도 필자였고 업자 중에서 창작활동을 하는 분은 모조리 포섭되어 있었지 않았던가 말이다. 또 영업행위를 한다고 해서 사협에서 제명했다고 하는데 구왕삼이가 지방에 거주하고 있기 때문에 사단 내정에 정통치 못하여 풍문만을 위주로 사실을 왜곡하고 있는 것 같은데 전기(前記) 제(諸) 씨가 제명당한 것은 결코 그러한 이유에서가 아니고 각기(各其)는 그 이유와 경위를 달리하고 있는 것이다. 그 처사의 당부당 시비 또한 전연 별개의 문제다. 또 그러한 문제를 필자 스스로가 여기서 공개하고 싶지도 않다. 다만 구왕삼이가 지적하는 것과는 전혀 무관한 것이라는 점만을 밝혀둘 뿐이다. 그리고 전기 제 씨 중 당시 영업 중이었던 사람이라고는 단 한 사람밖에 없었다는 점을 구왕삼은 어떻게 보고자 하는가. 또 ‘암바꼬’라는 어구는 필자의 교양 속에서는 일찍히 찾아볼 수도 없었거니와 그렇게까지 저속한 언사를 써본 경험이라고는 안타깝게도 나에게는 없다. 그리고 또 ‘임응식의 1955년 6월 9일 자 『경향신문』 지상발표의 「사단의 현재와 미래」의 일절을 인용해 본다면 ‘영업사진가와 순수사진작가가 동일시되어 일률적으로 ‘쟁이’ 취급을 받고 있었던 것도 또한 사실이다. ……중략…… 작가 정신이 부패된 자를 여지없이 사협에서 숙청했던 것이다’라 나와 있다.

이것 또한 구왕삼이 피상적으로 받아드린 것과는 뜻을 달리한다. 그 당시의 사단의 실정을 아는 분은 대략 짐작이 가리라고 믿으나 이를 악의로 해석할 수는 없는 것이다. 당시 현재의 대한영업사진사협회(大韓營業寫眞師協會)의 전신인 전국사진가연합회(全國寫眞家聯合會)가 발족한 때의 일이다. 그때에 필자는 연합회의 구성이 영업사진가 만으로서의 회(會)니만큼 그 명칭을 시정할 것을 강경히 주장했다.

그렇지 안 해도 영업사진과 창작사진의 분리 내지 구별 인식이 전혀 없었던 때에다가 영업 사진가의 영리적 조합체인 회의 명칭을 마치 순수창작단체로 오인할 수 있게끔 명칭을 사용한 것은 창작 사진계에 대한 위해행위이었음으로 이를 규탄한 일이 있었다. 그 후 필자의 주장대로 그 명칭이 지금과 같이 시정되었다는 것은 만 분 다행한 일이지는 하나 당시로서는 그 피해 자못 큰 것이 있었다.

이 무렵에만 하더라도 기술을 방편으로 영리 행위를 하는 사람을 좋은 의미이건 좋지 못한 의미에서건 (장이)로 호칭하고 있을 때다. 이때에 그 성분을 분명히 인식 못 하고 함부로 일률적으로 호칭하고 있었다는 이야기인 것이다. 또 작가 정신이 부패한 자는 예나 지금이나 나는 싫어한다. 구왕삼이가 말하고자 하는 뜻대로 하자면 작가적 정신이 부패되었다 할지라도 존경하고 수배(崇拜)[숭배(崇拜)]해야만 좋다는 말인가. 또 ‘임응식의 1958년 8월 19일 자 『조선일보』 지상에 발표한 「사협을 중심한 사단 십 년의 자취」에서도 이 문제를 다루었는데 여전히 영업 사진가는 사이버 사진작가이므로 사단에서 축출시켜야 마땅하다고 주장했다’고 비꼬우고 있다. 이것 역시 조금도 그릇된 말은 아니다. 영업사진관을 경영한다고 해서 우리는 사진작가(창작가 내지는 예술가)라고 간주할 수는 없는 것이다. 이따위는 삼척동자라도 알만 한 일이 아니겠는가. 만약 구왕삼이가 말하고자 하는 뜻대로 하자면 전국의 모든 영업사진 하는 분을 사단인으로 간주하고 사진작가로 인정해야 한다는 말인가. 구왕삼은 사단이라는 말의 정의마저 모르고

있는 것 같다. 물론 영업사진관을 경영하되 창작 행동을 하는 자는 별문제다.

또 구왕삼은 ‘임응식의 편협한 순수주의 고집은 그 뒤 자기비판을 가했음인지 1964년 8월 31일에 한국창작사진협회(사협이 모체)가 발족됨을 계기로 과거 주장을 번복 철회하고 영업사진인에게 문호(門戶)를 열어 포섭하기에 이르렀다. 결과적으로 임응식의 순수성 시비는 「썩트」를 만들기 위한 사진정책이었다고 볼 수 있다’고 독선적인 평을 가하고 있다.

필자는 창협의 위원장을 맡고 있는 있으나 아직 아집을 부려 본 일도 없거니와 의식적으로 영업 사진인에 문호를 열어 본 일도 없고 닫어 본 일도 없다.

또 한 번 되풀이하거니와 도대체 알 수 없는 모략중상이다. ‘소인은 모람함으로서 유명인이 되고자 한다’ 만약 그러한 심사에서 왜곡했다면 가련한 인간이라 하지 않을 수 없다.

그리고 필자는 66년 판 『한국사진연감』에 집필한 「사단 40년사」의 서언(序言)에서도 말한 바 있거니와 역사라는 것은 보다 과학적이어야 하고 객관적이어야 하는 것이다. 함부로 모략하기 위해서 주관적으로 특정인을 중상한다 던가 왜곡해서는 안 될 것이다.

[13-284]

임응식, 「직업 사진인과 아마추어」, 『포토그래피』, 1967년 5·6월, p.7

사진작품의 우열을 다룰 경우 그 작품의 작자가 직업인이건 아마추어이건 그것 자체가 핸디캡이 될 수는 없다. 어디까지나 작품의 질만을 대상으로 하여 양부(良否)를 가리는 것이며, 일단 사회에 발표된 작품은 그것이 직업인의 손에 의해서 제작된 것이건, 아마추어에 의해서 마련된 것이건 그 작품에 대한 책임과 비판에 차별이 있을 수 없다는 것이다. 그것은 왜냐하면 직업인이기 때문에 반드시 잘하는 것도 아니고, 또 아마추어라고 해서 무책임한 작품을 발표해도 좋다는 이유란 없기 때문이다. 그런데 실제에 있어서는 아마추어의 경우 나는 아마추어이니까 하는 안이하고 무책임한 태도로써 작품활동을 하는 경향이 없지 않는 것을 엿볼 수 있는데 이 점에 있어서는 직업인이나 다를 바 없는 책임감을 가지고 임해야 할 것이다. 그렇는가 하면 직업인에 있어서는 그 발표활동에 있어서 있을 수 없는 비열한 행동을 자행해서 순수한 아마추어 세계를 후증거리는 일들이 간혹 있는 것도 목도한다. 우리나라에서는 직업인과 아마추어가 구별 없이 집결되어 있는 단체들도 많기는 하나 때로는 유독 아마추어에 한해서만 응모할 수 있는 《현상모집》 같은 것이 있는데 여기에는 모집자 측의 취지를 받들어 주는 뜻에서라도 직업인은 응모하지 않는 것이 올바른 태도일진데 사실에 있어서는 못 직업인들이 다투어서 응모하고 또 수상도 하여 자랑스럽게 생각하고 있는 자들이 있는가 하면 일류 심사원 격이며, 직업인 중에서라도 둘째가라면 서러워할 정도로 이름난 자가 익명으로 하여 상을 타 먹겠다고 응모한 사례도 있었다는 것이다. 이는 실로 개탄할 일이라 하지 않을 수 없는 것으로 이러한 과렴치한 자들이 횡행하고 있을 동안은 사단이 올바로 될 수는 없을 것이다. 그런데 이들 직업인의 행동이 아마추어라는 정의를 미처 모르는데서 온 것이라고 한다면 이에 대한 일부 책임은 지도자들과 저널리즘에도 있다고 하겠다. 아마추어와 직업인의 구별을 명확하게 정의한다는 것은 상당히 힘 드는 일 이기는 하나 단적으로 말한다면 직업인이라는 것은 사진을 본업으로 하고 있는 자를 말하는데 상업사진가, 사진 기자, 기타 기관의 사진담당자 및 영업사진사 등이고, 아마추어라는 것은 직장을 사진과 관계없는 일을 가지고 있으면서 순전히 취미로 사진을 하는 사람을 말한다. 그러나 그 정의를 약간 달리하는 예도 있다. 10여 년 전에 미국 『LIFE』 잡지사에서 아마추어 사진을 모집한 일이 있었는데 그때의 정의는 대략 다음과 같았다고 기억하고 있다. '아마추어란 사진으로서 얻어지는 수익금이 자기 개인의 월평균 생활비의 반액을 초과하지 않는 자'라고 규정되어 있었다. 이것은 물론 직업사진인을 제외한 범위에서 한 말이다. 그런데 본직을 사진과 아무런 관계가 없는 것을 가지고 있다 할지라도 발표 의욕이 왕성해서 활발한 발표 행동을 지속하여 작가적인 의식이 강해진 자라던가 각종의 현상모집에 빈번히 응모하여 수차 수상한 자 또는 작품 심사 에 종사한 경험이 있는 자 등등은 이미 전문가적인 입장에 있기 때문에 순수한 의미로서는 아마추어라고 할 수 없다. 그리고 그 칭호에 '작가' 나 '가(家)'자가 붙게 되면 일가(一家)를 형성한 자이기 때문에 이 역시 아마추어라 할 수 없는 동시에 이들은 아마추어만이 등장할 수 있는 행사에는 외면하는 것이 짙은 태도가 아닐까 한다. 스포츠의 경우를 예로 들어본다면 직업인과 아마

추어의 구별은 심히 엄격해서 아마추어가 스포츠로 인하여 사소한 금전 거래가 있어도 이미 그 자격을 상실케 된다고 한다. 이에 비한다면 사진은 도의적인 문제뿐이지 그렇게 엄격한 제약은 없는 것이다.

그러나 그렇다고 해서 무궤도(無軌道)하게도, 아마추어임을 스스로 자랑하면서 각종 현상모집에 몰두한다던가 혹은 직업인이 아마추어의 발표광장을 흠발로 짓밟는 일이 있어서는 안 될 것이다. 아마추어라는 용어에서 오는 어감은 소인 즉 서투른 사람, 초보자 등의 뜻이 다분히 있는 것으로 주로 미숙련자를 지칭하는 것인데 이들이 등장할려는 등용문에 전문가적인 기성 아마추어 작가나 직업인들이 밀어닥친다면 초보자들의 광장은 어디서 구해야 할 것인가가 문제다. 이의 해결은 오직 기성인들의 양식(良識) 있는 자숙에만 기대할 수밖에 없는데 모름지기 기성인은, 기성인 만의 그 많은 발표광장을 이용했으면 했지 함부로 신입들의 세계를 짓밟는 일이 없기를 바라는 마음 간절한 것이다.

[14-072]

「풍류백년-사진①, 사라져 가는 ‘우리의 풍물’… 그 맛과 멋과미를 찾는다」,
『일간스포츠』, 1977년 9월 16일



풍류백년

제자(題字) 규당(葵堂) 오상돈 ㉔

(대담) 박필호 <한국사진협회 고문> 임응식 <중앙대에대 교수>

1880 년대에 처음 상륙

일인(日人) 영업성행...고궁·상류사회 인사 단골

고종의 시종 김규진 씨 1년간 도일(度日) 기술 배워

갓가지 희비 일화...병중의 여인이 사진 찍은 뒤 숨지자 혼 빼앗아갔다고 생떼도

인간애환을 영원한 기록으로 남겨주는 사진이 이 땅에 상륙한 지도 어언 1세기가 흘렀지만 아직까지 아무도 그 사진이 이 나라에 들어온 상세한 내력을 알고 있지 못하다. 20세기 초까지도 ‘혼 빼는 기계’라 하여 대중으로부터 경원당했던 사진기는 이제 우리 생활의 필수품으로 자리를 굳혀가고 있다. 이 사진이 어떤 경로로 변천~발전해 왔는지 일생을 사진과 함께 살아온 박필호 씨(한국사진협회 고문)와 임응식 씨(중앙대 예대 교수)에게 지나온 ‘한국사진사 1백 년’을 들어 본다. (편집자 주)

▲ 박필호=우리나라의 사진사는 1백 년에 가깝지만 아직도 이를 입증할만한 정확한 자료가 나타나질 않는군요.

대체로 1880년대로 보는 것이 가장 합당하겠죠.

▲ 임응식=실상 이 땅에 처음 사진이 소개되기는 이보다 10년쯤 앞선 1871년입니다.

이해 5월 미국의 아시아 함대 사령관 K.A.로저스가 5척의 군함과 2천 명의 병사를 이끌고 인천 북방 물류도(勿漚島)와 강화도 광성진(廣城鎭)에 나타났습니다.

이때 미국 병사들은 지나가는 촌부 하나를 불러 세워놓고 갓 쓴 차림에 맥주병을 들려 기념사진을 찍었습니다.

▲ 박필호=현재까지 발표된 문헌에 따르면 1883년에 발간된 『한성순보』에 지운영 씨가 한국사람으로는 처음으로 사진을 들여왔다는 기록이 나왔(와)있답니다.

그러나 지 씨가 남긴 사진이라든가 기계, 자료 등이 하나도 남아있는 것이 없어 안타깝습니다.

서라벌에대에 재직 당시 육명심 씨가 지 씨의 자제분으로부터 얻어왔다는 유리 위에 올려진 사진 원판 두 장을 본 일이 있습니다만...

▲ 임응식=그 해(1883년) 한·미 통상조약이 체결되고 초대공사 L.H.훗스가 부임한 뒤 각국의 외교관과 선교사들의 내왕이 빈번했습니다.

이들은 황실은 물론 정부 요인과 상류사회 인사들을 접촉하면서 멋대로 사진을 찍어댔죠.

그중에서도 전권대사로 미국을 다녀온 민영익의 미국인 비서로 내한한 P.로웰은 그의 저서 『아름다운 나라 조선』에 우리나라 풍물들을 찍은 사진을 실어 각국의 교관들로부터 찬사를 받기도 했어요.

▲ 박=당시 일본사람들은 한 수 더 떠 아에[에] 영업행위로 나서기로 했어요. 1891년에는 지금의 충무로 2 가에 小川一眞이란 자가 사진재료상을 낼 정도였으니까요.

그 후 1894년 당시 고종의 시종이며 영친왕의 서예 스승이던 서화가 김규진 씨가 영친왕이 일본에 건너갈 때 고종의 명을 받아 함께 독일, 노노미야(野野宮) 사진관에서 사진술을 배우고 이듬해인 1895년 귀국했습니다.

때마침 황실에는 민비가 일본인 자객들에 의해 살해당하게 되자 일본인 사진사들의 궁궐 출입을 금지시키고 조선사람 사진사를 채용하게 됐죠.

이렇게 해서 김 씨는 창덕궁 안에 사진실을 개설하고 황실 관계 사진을 주로 찍게 됐습니다. 또한 김 씨는 얼마 후 영친왕을 정성껏 돌봐준 사례로 엄비(嚴妃)가 내리신 하사금으로 덕수궁 맞은편 석정동(石井洞), 지금의 소공동(小公洞)에 천연당사진관을 개업, 일반인을 상대로 영업을 하게됐습니다.

▲ 임=우리나라 사진의 대중화는 일본에 의해서입니까, 중국에 의해서입니까.

▲ 박=혹자는 중국인에 의해서 대중화되기 시작한 것이라고도 하는데...

청일전쟁(1895~1898) 당시 전쟁이 끝나고 중국 사람들이 귀국하면서 그들 중 일부가 풍치 좋은 조선 땅 특히 회령, 정천, 신의주, 진남포, 평양 등지에 흩어져 살면서 사진관을 개업하게 된 것이 대중화의 한몫을 한 것으로도 볼 수 있겠죠.

그러면 오늘날 사진이란 말이 중국에서 부르는 조상(照像) 또는 진상(眞像)으로 통하겠지만 사진으로 불리는 것은 역시 일본서 들어온 설이 유력한 것이 아니겠습니까.

▲ 임=김규진 씨 이전만 해도 일본인들이 황실 전속 사진사로 일했습니다. 그 대표적 인물이 무라카미·덴싱(村上天真)이죠.

당시 서울 시내의 유명 사진관으로는 무라카미·코지로(村上幸次郎)가 경영한 생영관(生影館)과 봉선관(鳳仙館), 기꾸다(菊田)가 하는 국전(菊田)사진관 등을 들 수 있죠.

▲ 박=황실 전속 사진사였던 무라카미·덴싱도 충무로에 사진관을 냈고 그의 동생인 무라카미·덴고란 자도 소공동에 사진관을 개업했었죠.

▲ 임=초창기의 사진 모델(?)이라고 할까 대개 어떤 계층의 사람들이 사진을 찍었습니까.

▲ 박=위낙 값이 비싸고 인식이 덜 되어 고관대작이나 돈푼꺼나 쓴다는 사람들이 고작이었죠. 서민들은 거의 엄두를 못 냈으니까요.

대판(大版) 한 장에 5원(쌀 한 말 가격)을 받았고 대중판이라고 해서 요즘의 중판보다 약간 작은 것이 2원, 소판 또는 명함판이 50전이었습니다.

각종 기념사진 촬영은 1915년 이후부터라고 알려져 있습니다. 1915~16년부터 어린이 돌이나 돌아가신 노인의 사진을 찍기 시작했고 결혼기념 사진은 한참 뒤인 신식 결혼이 등장하면서 시작된 것입니다.

▲ 임=박 선생님, 사진에 대한 인식이 부족했던 초창기에 사진에 얽힌 일화 좀 들려주시죠.

▲ 박=사진 찍은 처녀 귀신 얘기 하나 할까요. 어느 대가[갓집에 불치의 병에 걸린 처녀 하나가 있었답니다. 그 처녀가 낮에 사진을 찍고 그날 저녁으로 죽어버렸답니다. 의학이 발달하지 못한 때이니 사진기가 그녀의 혼을 빼갔다고 생떼를 쓰는 것이죠. 어처구니없는 일이 아닙니까. 그뿐인가요. 세 사람이 사진을 찍을 때 가운데 서 있는 사람이 반드시 일찍 죽는다니요.

▲ 임=그거야 물론이죠. 대체로 세 사람이 설 때 한가운데에는 최연장자가 서게 마련이니 일찍 죽는 것은 당연(?)하죠.

▲ 박=또 요즘 와서는 유명사진이라고 해서 따로 처리하지만 당시에는 사뭇 야릇한 반응을 보였어요.

어느 집에 병자가 있어 마지막으로 사진을 찍어 달라고 해 간 일이 있었답니다. 안방에 들어가 환자를 놓고 사진을 찍어 현상을 해 보니까 환자는 어디로 가고 텅 빈 방과 밖에 놓인 약 그릇만 나와 환자가 “유령이라서 사진찍기를 거부한 것이 아니냐”는 구구한 해석들을 내려 한바탕 난리가 나기도 했답니다.

사진관에 가서 인물사진 찍을 때도 불만하죠. 임 선생, Y 자형 받침대 생각나시죠.

▲ 임=요즘은 거의 볼 수 없습니다만 얼마 전만 해도 시골 사진관엘 가면 사진 찍을 때 머리를 고정시켜 놓기 위해 반드시 Y 자형 받침대를 사용하고 있는 것을 봤습니다.

▲ 박=당시 사진사들의 복장 또한 일품입니다. 손님 앞에 나설 때면 반드시 모닝코트를 입고 나섰고 식사를 하는 도중에 손님이 찾아오면 식사가 다 끝나도록 손님을 기다리게 해놓고 다 먹고 난 후에야 사진을 찍는 등 사뭇 거드름을 피웠습니다. 제가 직접 체험한 일화 하나 소개하죠.

언젠가 결혼기념 사진을 찍으러 예복을 입고 식당엘 나간 일이 있어요. 그랬더니 그 자리에 온 손님들이 나를 주레나 신랑의 아버지로 착각해서인지 모두들 찾아와서는 축하 인사를 하잖았어요.

결혼식이 끝나고 기념사진을 찍으러니까 그때서야 제 신분을 알아차린 손님들이 모두들 어처구니가 없다면서 한바탕 폭소가 터졌답니다.

▲ 임=박 선생님, 초창기에도 천연색 사진이란 게 있었습니까.

▲ 박=천연색은 아니더라도 사진에 물감칠을 해 준 일은 있습니다.

1924년엔가 최상목 씨가 관철동 우미관 맞은편 자리에 조선사진관을 열고 흑백사진에 빛깔을 칠해주곤 했습니다.

본래 그의 아버지가 화가였는데 영업을 하면서 항상 칼러 사진을 동경한 나머지 어느 날 집에서 물감을 내다가 한 번 칠해준 것이 의외로 좋은 반응을 보여 시작하게 된 것입니다.

▲ 임=우리나라 최초의 사진기 소유자는 아무래도 김규진 씨가 되겠죠. 그분이 일본서 나올 때 가지고 나온 카메라가….

▲ 박=일본 유겐사 제작품인 전지판(신문지 한 면 크기) 대형카메라입니다.

그리고 사진관에서 가장 많이 쓰이던 카메라는 안소니죠. 다리가 셋이 달리고 그 밑에 바퀴가 있어 앞뒤 좌우로 밀고 다니면서 사용하던 것입니다.

황성기독교 청년회관의 사진과 교사로 있던 최창근 씨가 미국서 나올 때 가지고 나온 것이 라면서 자랑을 해 처음 봤었습니다.

▲ 임=최초의 소형카메라 소유자는 어느 분이십니까.

▲ 박=1911년 YMCA 사진과 1회 졸업생인 강대석 씨입니다. 강 씨는 나중에 조선일보사에 들어가 최초의 사진기자가 되신 분이기도 한데 이분이 가지고 다닌 카메라는 독일 엠만회사에서 만든 엠마넥스였습니다.

구경 58mm의 F2 에루노스타라는 렌즈가 붙은 이 사진기는 당시 집 한채 값과 맞먹는 2백 원 정도는 줘야 살 수 있는 진귀한 것이었습니다.

(계속)

[정리=현권혁 기자]

[사진1 캡션] ◇ 1920년대 미국 로체스터 사가 제작한 노 서킷 카메라(일명 파노라마 카메라) 3백 60도 회전 촬영이 가능한 이 사진기는 국내 유일의 카메라로 박필호 씨가 친자식처럼 아끼는 귀중품이다.

[사진2 캡션] ◇ 서화가 해강 김규진 씨. 김 씨는 고종 측근으로 있다가 도일, 사진술을 습득한 뒤 귀국, 최초의 조선인 황실 전속 사진사를 지냈다.

[14-073]

「풍류백년-사진②, 사라져 가는 ‘우리의 풍물’… 그 맛과 멋과미를 찾는다」,
『일간스포츠』, 1977년 9월 23일



풍류백년

제자(題字) 규당(葵堂) 오상돈 ㉔

(대담) 박필호 <한국사진협회 고문> 임응식 <중앙대에대 교수>

22년 최초의 항공사진 촬영

34년 삼남 대수재 때도 비행기 타고 취재

차천자(車天子) 재판 땀 변호사라 속여 겨우 찍고

40년대 서울에 170여 사진관... '독립사진관' 상호 때문에 곤욕치르기도

▲ 임=기왕 내궁(丙宮) 강대석 씨 이야기가 나왔으니 당시 보도사진계의 움직임이나 잠시 살펴 보고 지나갑시다.

▲ 박=강 씨가 『조선일보』에 입사한 게 1921년인데 그 이전만 해도 일본인 야마하나(山岡)란 사람이 『동아일보』, 『조선일보』 두 신문에 풀로 보도사진을 제공해 왔습니다.

강 씨가 최초의 사진기자가 된 지 얼마 후 『동아일보』에서도 조선인 사진기자를 뽑아 윤필구, 문치장, 백운선 씨 같은 분들이 입사하게 됐죠.

이들 중에서도 문 씨는 본래 사진기자로 들어간 것은 아니었습니다. 당초 조선총독부 토지 조사국에서 일하던 문 씨는 동료 직원인 히로다(廣田)로부터 사진제판술을 배워 1922년 『동아일보』 제판부에 들어간 것입니다.

제판부서 일을 하다가도 사건이 속출, 일손이 모자라게 되면 누구나 사건 현장에 뛰어들어 사진 취재를 하고 돌아오곤 했으니깐요.

처음에는 사진과(지금의 사진부)가 공무원에 속해있었습니다.

▲ 임=일제 통치 아래서의 사진 취재 여화(餘話)가 많지요.

▲ 박=당시 『조선신문』이나 『경성일보』 등 일본인이 경영하는 신문과는 달리 『조선일보』나 『동아일보』 같은 민족지에서 나온 사람들은 총독부나 각 관청들을 드나드는데 여간 제약이 많았어요.

당시에도 총독이나 이왕(李王) 같은 분이 행차하실 때는 사진 취재자들도 50m 이내의 접근을 하지 못하게 했습니다.

그렇지만 예나 지금이나 취재 전선에 추호도 양보가 있을 수 없죠. 같은 민족지인 『동아일보』와 『조선일보』 기자들 사이에는 팀웍이 잘 이루어졌어요.

총독이 행차할 때면 2명씩 한 조가 되어 최단거리의 길목에 지켜 서 있다가 다가서서 사진을 찍곤 했어요.

그렇게 되면 이를 저지하려는 경찰관들과 곤잘 시비가 붙죠. 사진을 찍지 말라는 경찰과 이를 굳이 하려 드는 사진기자들은 옥신각신하다가도 서로의 임무에 충실하려 드는 입장을 이해하고는 한바탕 폭소를 터뜨리고 헤어져 버리기 일쑤였습니다.

▲ 임=그 얘기가 나오니까 30년대 초 언제인가 문치장 씨가 정읍에 취재하러 내려갔다가 봉변을 당했다는 일화 한 토막이 떠오르는군요.

당시 정읍에서는 사교(邪敎) 교주인 차천자에 대한 재판이 열리고 있었습니다. 법정에서 공판을 받는 차천자의 모습을 찍으려는데 때마침 상투 머리에 갓을 쓰고 행진을 친 두루마기에 포승과 육모방망이까지 찬 사설 경관이 뒤따라 들어오잖겠어요.

문 씨는 피를 내어 변론을 맡은 변호사 방엘 뛰어들어가 자신도 동료 변호사라고 하며 사진을 찍게 해달라고 통사정을 했었죠.

그래 일단 사진을 찍는 데는 성공을 했지만 이를 지켜본 사설 경관들이 달려들어 인근 지서로 피신을 했습니다.

이들은 지서까지 포위를 하고 꼼짝 않아 결국 지서 경관들의 호위를 받아 역까지 나와 기차를 타고 상경했다는군요.

▲ 박=문 씨는 또한 우리나라 최초의 항공촬영자이기도 하죠. 당시 일본서 비행술을 터득하고 돌아온 안창남 씨가 모는 비행기를 함께 타고 1922년 말께 최초의 항공사진 취재를 한 것입니다. 장소라던가 사건 전말이 기억나지 않지만...

▲ 임=그 당시 조선일보는 최초의 신문사 전용 비행기를 들여오기도 했지요.

그래 일부에서는 1934년 당시 사진기자로 근무한 이종옥 씨가 삼남지방 수해지구에 항공 촬영

나간 것을 신문사상 최초의 항공사진 취재로 보는 이도 있어요.

후일 KNA 사장을 지낸 신용욱 씨가 이 전용기를 조종했었죠.

당시 여의도에서 출발하는데 신문사 사장 이하 전 임직원이 나와 이 씨의 무사고 비행을 빌었답니다. 무사히 비행을 마치고 돌아온 이 씨는 화제의 주인공이 되어 여기저기 불려다니며 술대접을 받느라 경을 쳤노라는 회고담을 이종욱 씨로부터 들었어요.

▲ 박=그뿐입니까. 언젠가는 백두산 촬영을 나가는데 당시 산행길이 험준한 데다 종종 마적들까지 나타나 봉변을 당하게 되므로 경찰관 수십 명이 앞뒤로 호위를 해줘 마치 옛날 대감 행차를 방불케 했습니다.

▲ 임=이는 단순한 사진기자에 대한 예우로만 볼 수는 없습니다. 일제시대에 3대 멋장이라면 운전사, 신여성, 사진사를 꼽았잖습니까.

일제시대의 멋장이 사진기자 한 사람 소개해 주시죠.

▲ 박=대표적 인물로 『동아일보』의 한우진 씨를 들 수 있습니다.

한 씨는 본래 평양 출신으로 그곳서 사진술을 배워가지고 내려와 『동아일보』 영업국장을 지내신 삼촌 한중전 씨의 주선으로 입사한 사람입니다.

얼굴이 미남인 데다가 체격 좋고 사교술이 능해 사내외에 인기가 대단했어요. 과장 같지만 당시 화류계 여성들의 마스코트로 통할 정도였더니깐요.

십지에는 대낮 근무시간에도 수십 통씩 전화가 걸려오고 퇴근 시간 임박하면 인력거꾼들이 회사 정문 앞에 대기해 있다가 납치해 가곤 하여 사내에서도 말이 많았어요. 결국 32세란 젊은 나이에 아깝게도 요절하고 말았지만 그런대로 멋진 한 세상을 보냈다고나 할까요….

▲ 임=보도사진계의 실정은 이 정도로 그치고 당시 대중들의 사진술 습득 과정은 어땠습니까.

▲ 박=일본에 유학을 가거나 황성기독교청년회 사진과에 입교하는 정규 연수과정과 일본인이 경영하는 사진관에 들어가 기술을 습득하는 세 가지 방법이 있었었습니다.

당시 사진관을 통해 사진술을 습득하는데 암실에 들어가는 데만 3년이 걸렸습니다. 그동안 쓰레질이나 청소, 사진 말리는 일 등 잔심부름을 거들어주고 3년이 지나면 비로소 암실에 들어가 현상, 인화 방법을 배우게 되죠. 암실작업은 2년 정도 하고 나면 겨우 기사라는 칭호를 받게 됩니다.

▲ 임=일본에 건너가 정규 사진 교육과정을 밟은 최초의 한국인은 누구입니까.

▲ 박=서순삼 씨입니다. 서 씨는 1920년에 독일, 소서(小西)사진전문학교에 들어가 사진술을 공부하고 23년에 귀국했습니다. 뒤에 이 학교는 교명을 동경사진전문학교로 바꾸고 3년제 대학 과정의 사진교육을 실시했습니다. 서 씨는 후일 평양으로 가 삼정사진관을 개업했습니다.

그 뒤 신낙균 씨(전 경성사진학강습원 원장)가 이 학교에 들어가 수학, 1927년에 졸업, 조선인 으론 서 씨에 이어 두 번째 유학생이었습니다.

▲ 임=그 후 3~4년 뒤에 충남 사람 김동환 씨가 이 학교에 유학, 사진 교육을 받고 돌아와 고향에서 사진관을 개업하고 후배 양성에 힘쓰며 살았다는 얘기를 들은 적이 있어요.

▲ 박=이처럼 갖가지 방법을 통해 많은 사람들이 사진술을 터득하게 되자 서울 시내 곳곳에

사진관들이 앞을 다투어 문을 열었다. 당시 조선인 사진사들은 권익옹호와 친목 도모라는 취지 아래 1926년 경성사진사협회를 구성하는 등 활발한 움직임을 보였어요.

▲ 임=사진관 수가 가장 많이 늘어났던 때는….

▲ 박=1940년도를 전후해서죠. 당시 서울 시내만 해도 남북촌을 통틀어 1백 70여 군데나 됐어요. 황금정(黃金町)(지금의 을지로)을 중심으로 북촌인 종로통에 조선인 사진관 1백 20여 개소가, 남촌인 명치정(明治町)(지금의 명동), 진고개(지금의 충무로) 방면에 일본인 사진관 50여 개소가 문을 열고 있었었습니다.

▲ 임=그중 규모가 큰 사진관은….

▲ 박=대개 남촌에 있던 것들이죠. 제일 크게 한 곳이 조선히otel 맞은편에 있던 다나까(田中) 사진관이고 그다음이 규모는 전중(田中)보다 작지만 사진술이 더욱 뛰어났다는 호리우찌(堀内)사진관이 명동 입구 지금의 코스모스백화점 자리에 있었었습니다.

또 지금의 신세계백화점 맞은편 충무로로 빠지는 길목 모퉁이에 소에(副)사진관이 있었는데 젊은 층 고객들이 많이 드나들던 곳입니다.

▲ 임=북촌 실정은 어땠습니까. 독립사진관이라던가요. 조선사람이 운영하던 곳이라던데….

▲ 박=실상 북촌의 사진관들은 규모나 시설 면에서 남촌에 비해 다소 뒤졌던 것은 사실입니다. 그중 지금 말씀하신 독립사진관만은 사정이 달랐죠. 사진술이 좋아 일본인 단골손님도 많았는 걸요.

대구 출신의 박만달이란 사람이 경영하던 사진관인데 상호 때문에 경찰들과 곤잘 시비가 붙었었죠.

지금 종로 네거리 신신백화점 뒤에 종로경찰서가 있었는데 그 자리가 본래는 지방법원이 있던 장소입니다. 지방법원이 이사를 간 뒤 서가 들어선 것이죠.

바로 종로경찰서 옆 목조 2층 건물에 문제의 독립사진관을 차렸어요. 평소에도 박 씨는 부인이 당시 애국 여성단체인 조선부인회 회장을 지내고 있어 요시찰대상으로 꼽혔던 인물이기도 합니다. 그때가 아마 1935년 정도 됐을 겁니다. 3.1 독립운동 이후 일인들이 가장 싫어하는 독립이란 말인데 하필이면 경찰서 옆 2층 꼭대기에 4방 면을 돌아가면서 커다랗게 '독립사진관'이란 간판을 달아 경찰서 안에서는 물론 멀리서도 보이게 꽤 곤잘 실랑이가 벌어졌어요.

경찰서 측이 '상호를 바꾸라'고 하면 일본인 단골손님까지 드나드는 영업장의 상호를 바꿀 필요가 없다고 맞서면서 끝내 고집을 부려 해방될 때까지 그 간판을 그대로 붙여놓고 영업하는 것을 봤습니다.

고침

▲ 지난 9월 16일 자 본란 '황성기독교청소년회관'은 '황성기독교청년회'로 바로 잡습니다.

[사진1 캡션] ◇ 1928년 명동관서 열린 경성사진사협회 제3회 총회 때의 기념사진. 맨 앞줄 왼쪽서 두 번째 신낙균 씨, 그다음이 김광배 씨(당시 회장), 두 번째 줄 맨 왼쪽 박만달 씨, 맨 뒷줄 왼쪽서 네 번째 박필호 씨 등 경성사진협회 간부회원들.

[14-074]

「풍류백년-사진③, 사라져 가는 ‘우리의 풍물’… 그 맛과 멋과 미를 찾는다」,
『일간스포츠』, 1977년 9월 29일



풍류백년

제자(題字) 규당(葵堂) 오상돈 ③6

(대담) 박필호 <한국사진협회 고문> 임응식 <중앙대에대 교수>

잡지 『조광(朝光)』서 최초의 지상 공모전

23년 《산업박람회》서 첫 예술사진전

경성사진학강습원 설립... 인재 양성

개인전 효시는 29년 정해창 씨, 사진으로 만든 부채와 병풍 전시

일제 말기엔 촬영 제한 심해져... 아마·프로 구별 없이 사진기까지 모두 등록시키고

▲ 임=일제하에서의 사진예술 작품활동에 대한 얘기 좀 나누실까요.

▲ 박=사진전을 예술작품으로 다루기 시작한 것은 아무래도 1922년 잡지 『조광』(『조선일보』 발행) 주최로 열린 지상공모전을 계기로 삼을 수 있겠죠.

물론 당시 대부분의 참가자들이 일본인들이었지만...

초창기의 사진은 대체로 보도사진이었지만 돈푼거나 쓴다는 사람들 몇이 개별적으로 취미 삼아

했을 뿐입니다. 당시 대표적 인물로는 임병달, 임병기, 김정래 씨 등입니다.

그 이듬해인 1923년 『경성일보』 주최로 경북궁서 《산업박람회》가 열렸어요. 이때 박람회 주최 측 주관으로 《전국예술사진공모전》이 열려 대성황을 이루었습니다.

이 공모전에 참가한 조선인들이 뜻밖에 좋은 성적을 올리자 일본인들은 당황했습니다.

▲ 임=그때 결성된 것이 조선사진회 아닙니까.

▲ 박=맞아요. 1927년 일본인 아마자와 산조(山澤三造)란 사람이 주동이 되어 발족된 이 모임은 회원 전원이 일본인인데 유감(?)스럽게도 조선인으로 제가 하나 끼었어요.

아몽든(아무튼) 이 땅에 선을 보인 최초의 예술사진그룹인 셈이죠.

뒤를 이어 철도국 내에 철도사우회가 생겼고 심지어 국민교 교사들까지 작회(鵲會)(가사사끼가이)란 동호인 그룹을 만들어 정기모임을 갖는 등 활발한 움직임을 보였습니다.

▲ 임=당시 조선인들은 어땠습니까.

▲ 박=역시 개별적으로 움직였죠. 자질 면에서는 일본인을 앞섰지만서도...

그래 정해창 씨 같은 분은 1929년엔가 개인전을 열 정도였으니까. 당시 전시된 작품들은 대부분 배전지판(현재 신문 2면 크기)으로 사진은 부채 또는 병풍으로 만들어져 전시회에 나왔죠.

화풍은 얼마 전 한국에 와서 전시회를 가진 중국사진학회장 량정산(郎靜山) 씨를 닮은 산수를 담은 동양화풍의 일종의 서화전 같은 것이었습니다.

▲ 임=그래서인지 지금도 예술사진 분야에선 정 씨를 선구자로 보는 이도 있는 걸요.

여담 같습니다만 정 씨는 본래 사진가가 아니라 미술을 공부한 분입니다. 그분 아버님이 종로 원제약방 주인으로 집안 형편도 좋은 편이라 약방 건물 2층에 당대 풍류객들을 모이게해 담소하며 소일하는 장소로 제공하곤 했답니다.

후일 그분은 결핵으로 몸져눕게 되자 사진도 손 놓게 되고 고생하다가 지난 68년엔 돌아가셨다 더군요.

또 같은 해 평양서는 서순삼 씨가 『조선일보』 평양지국 주최로 개인전을 열기도 했습니다.

▲ 박=이듬해인 1930년 조선인 사진가들은 예술사진 동호인들을 위해 경성사진학강습원을 설립하고 정규사진 교육을 실시하기 시작했습니다.

▲ 임=관서(關西)사진연맹 지부인가가 당시 생겨났지요.

▲ 박=그것은 2년 뒤입니다. 일본인들은 전일본사진그룹 중 규모가 큰 관서사진연맹 지부를 경성에 개설하고 조선사진회와 사진전 개최, 촬영대회 개최 등을 둘러싸고 불필요한 경쟁마저 서슴지 않았습디다.

결국 이들은 2년 뒤인 1934년 두 단체를 통합, 『경성일보』 내에 전조선사진연맹을 발족시켰고 역시 아마자와 산조가 회장을 맡아보았죠.

이 전조선사진연맹은 해방되기 전까지 매년 정기적으로 《전조선사진살롱》을 공모, 개전했습니다.

▲ 임=물론 이 공모전은 일본사람들이 중심을 이루었으나 조선인 사진가들도 앞을 다투어 출품, 많은 사람들이 입상을 했어요. 당시 활약한 사진작가들은 서순삼, 현일영, 최계복, 김원선, 서병직, 오병도, 임석제, 정도선 씨 등입니다.

▲ 박=그때의 최대 규모의 공모전이라면 역시 전조선사진연맹 주최로 1937년에 열린 《조선사정 해외선전 사진전》을 들 수 있죠.

전시회 응모작품 수만 해도 총 2천 3백 점에 달한 데다가 더우기[더욱이] 이성윤, 최계복, 서병직 씨와 임 선생까지 네 분이 영예의 입상을 차지해 더욱 뜻깊은 공모전이 됐지요.

▲ 임=같은 해 여름 『조선일보』서는 《남량 사진전》을 열어 우리나라 아마 사진예술작가들이 대거 출품하기도 했어요.

▲ 박=이처럼 많은 조선인들이 각종 공모전에 출품, 입상을 차지하게 된 것은 각 지방별로 동호인 그룹들이 발족되어 저마다 꾸준히 활동을 벌여왔기 때문인 것 같습니다.

각 지역별 사진그룹 중 이름있던 것으로는 최계복 씨가 주관하는 대구사우회, 정도선 씨의 회령사우회, 서순삼 씨의 평양 오월회, 임 선생도 강릉에서 사진그룹을 하나 이끌어 가셨죠.

이 밖에도 크고 작은 사진동호인 그룹이 많았습니다.

1937년에는 경성에 이들 군소 아마사진서클을 통괄하는 경성아마추어사진구락부가 발족됐습니다.

발기인 현일영, 김정래, 임병기, 이해선, 박영진 씨 등 14명으로 구성된 이 구락부는 종로 화신비서실에 임시 사무실을 개설하고 월례 정규모임을 갖는 등 활발한 움직임을 보였습니다.

특히 이 모임은 당시 일본인들의 사진동호인 그룹인 전조선사진연맹에 필적하는 조선인 단체라는 데서 더욱 큰 의의를 찾을 수 있습니다.

그 후 2년 뒤인 1939년에는 이해선, 박영진 씨 등이 이 모임을 떠나 백양사우회란 새 단체를 구성했지만 활동은 미약했습니다.

▲ 임=박 선생님, 30년대 후반의 일로 손기정 선수의 일장기 말살사건을 그냥 넘겨 버릴수가 없죠. 그 사건이 일어난 해가...

▲ 박=1936년입니다. 당시 『동아일보』 사진부장이 신낙균 씨였는데 이로 인해 『동아일보』는 그해 8월 29일 자로 제4차 정간을 당했고 또 신 씨가 원장으로 있던 경성사진학강습원 마저 휴교령이 내려졌어요.

『동아일보』에서는 변호인단을 내세워 이는 일장기 말살 또는 오손 행위가 아니라 일장기 표식에 대한 오손 행위이므로 재심을 요구하기도 했지만 묵살당했지요.

결국 『동아일보』는 같은 해 11월 경영자를 바꿔 복간되고, 경성사진학강습원도 원장을 바꾸어 다시 문은 열렸죠(당시 원장에 박필호 씨가 취임).

▲ 임=아뿔튼 일제 패망이 가까와지면서 각종 물자가 달리게 되자 사진 재료 역시 예외가 될 수는 없었죠. 그 와중에서도 조선인들 사이엔 그런대로 정분도 좋았죠.

▲ 박=이성윤 씨가 좋은 예죠. 이분도 당시 전국에서 가장 규모가 큰 사진재료상인 일본 오오자와(大澤)상회 경성지점의 사진부 주임으로 일하면서 사진 재료가 부족하던 당시 일본인 상사의 눈을 속여가면서 조선인 사진가들에게 재료를 제공해주어 많은 사람을 공모전에 입상시킨 숨은 공로자이기도 했습니다.

▲ 임=아뿔튼 일제의 패망이 가까와 오면서 사진가들의 촬영 제한이 부쩍 강화됐어요.

▲ 박=그래요. 부산, 목포, 인천, 나진 등 항만이나 고지대에서의 촬영을 금지시켜 버렸죠.

이것으로도 부족했든지 경성에서는 아마사진가이건 영업사진가이건 모두 휴대한 사진기를 경기도 경외사부(警外事部)에 등록케 하고 심지어는 사진기의 렌즈, 필름 구입 현황도 보고케 했는걸요.

또 촬영 제한 지역에서 사진을 찍을 때면 사전에 보고가 돼 있더라도 일단 원판을 해당 도 경찰국 외사부에 제출, 검열을 받아야 했습니다.

여기서는 모든 사진원판에 검인을 찍어 내주게 되므로 예술사진을 찍을 경우엔 낭패죠.

▲ 임=제가 경북 안동에 내려갔다 당한 일 하나가 기억납니다.

1943년 여름 어느 날 그곳 군내 조그마한 야산 위 신사에 올라갔다 봉변을 당했습니다.

물론 산에 오르기 전에 그 지역 관할 파출소에 카메라 휴대를 신고하고 올라갔죠. 신사 주변을 돌고 나서 내려오는데 허수룩한 차림새의 형사가 따라붙으며 필름을 달래더군요.

필름을 압수한 형사는 이를 일본인이 경영하는 일반 사진관에 맡겨 현상, 인화를 시키려 들기에 이를 말렸어요. 35mm 짜리 라이카 판을 일반 대형 원판에 인화를 하면 입자가 커져 예술사진으로는 완전 실패작이 되는 것이죠.

형사는 이를 의심했는지 저를 연행, 경찰서로 넘기더군요. 결국 해명이 되어 나오기는 했지만 애꿎게 하룻밤 유치장 신세를 졌답니다. 아뿔튼 너무했죠...

▲ 박=해방 후에도 재료 부족 현상은 마찬가지죠. 그래 저는 해방을 계기로 아예 카메라를 놔 버렸어요. 제 얘기는 이것으로 끝을 내야겠습니다.

〈사진 끝〉

[사진1 캡션] ◇ 최초의 조선인 사진예술가를 양성하는 학원으로 문을 연 경성사진학강습원 개원기념 촬영 광경. 사진 맨 앞줄 왼쪽서부터 박필호, 문치장, 박만달, 신낙균, 김광배, 김운연, 이성윤, 윤필구 씨. 맨 뒷줄 왼쪽서 네 번째 현일영 씨 등과 강습원 학생들.

[사진2 캡션] ◇ 초창기 사진관에 나와 사진을 찍는 모습. 여인의 눈에서 두려움과 신비감을 함께 읽을 수 있다.

[14-241]

임응식, 「특집: 사진, 어디까지 왔나-한국 사진의 형성과 문제점」, 『미술과 생활』, 1977년 10월, pp.77-87

사단 형성

우리나라 사진이 형성된 것은 20여 년에 불과하다. 물론 산발적으로 서울, 부산, 대구 등의 주요 도시에는 8·15 해방과 더불어 연구단체가 조직돼서 각기 나름대로의 활동은 하고 있었으나 전통이 없는 생소한 토양 속에서 더욱 이들이 심한 배타성을 지니고 있었기 때문에 전국적인 사단형성이란 대단히 어려운 처지에 놓여있었다. 이러한 속에서 6.25 사변이 일어나고 1.4 후퇴로 인하여 부산이 임시수도가 되었을 때 전국에서 피난해온 기성 사진가들이 전 사진인의 하나인 전국적 사단형성을 이룩하기 위한 전초작업으로 51년 12월에 서울, 대구, 광주, 부산의 작가 15 명으로 구성, 당시 합동통신사 후원하에 《사진동인전》을 개최하고, 5 년 6월에는 ‘대한사진예술연구회(대표 이해선)’와 ‘부산예술사진연구회(대표 임응식)’ 공동주최로 《합동예술사진전》을 개최한 바 있으며, 또 당시 최계복(崔季福) 주재(主宰)의 ‘경북사진문화연맹’과의 위 3단체 통합(가칭 전국사진단체연합회)을 위해 수차 토의했으나 결국 ‘대한사진예술연구회’의 불찬(不贊)으로 ‘전국사진단체연합회’ 구성은 일단 좌절되었다. 그러나 한국사단 형성에 뜻을 같이하는 상기 3단체에 소속되어 있는 작가들이 중심이 되어서 한국사진작가협회(약칭 사협 발기인 임응식, 조명원, 임석재, 송양순, 박기동, 이병삼, 최계복)를 조직하기로 해서, 회원자격을 작가적 의식이 확고한 사진인으로 정하고 전국의 작가 37명을 엄선 규합하여 현일영(玄一榮)을 회장으로, 부회장 임응식, 최계복을 선출, 1952년 12월에 임시수도 부산에서 발족했던 것이다. (역대 회장으로는 현일영(52년), 임응식(53~56, 58년), 최창희(57년), 지부원(60년).

이 단체가 결성된 것을 계기로 한국사단은 비약적 발전을 보게 된다. 그 주요한 업적은 대개 다음과 같다.

첫째, 그 당시까지만 해도 ‘사진’ 하면 초상사진만을 연상했고 사진작가라 하면 곧 영업사진사로 오인되고 있었으며 아마튜어 사진가라 하면 순전히 도락인(道樂人)으로 밖에 보지 않았다. 실제로 대다수의 아마튜어는 그러하기도 했다. 물론 당시까지만 해도 사진작가라 할지라도 타 예술인에 비한다면 예술 교양 면에 있어서는 상당히 미흡한 점이 많았고 단체가 있다고 해도 고작 친목 위주의 연구단체밖에 없었기에 일반의 인식이 얕을 수밖에 없었다. 이러한 때에 사협(寫協)이 지금의 예총(藝總) 전신인 ‘전국문화단체총연합회(문총)’에 가입코자 했을 때 그 인준에 있어서 적잖은 난관에 부딪혔다. 예술로서도 예술가로서도 인정할 수 없다는 것이 중론이었다. 그러나 다행히 미술협회 측의 이종우, 도상봉, 박영선 제씨의 적극적인 호응을 얻어 간신히 그 산하로 참가하게 되어 문화단체 내지는 문화예술인 대우를 받게 되었다.

둘째, 국제적 진출을 기도하여 1952년 우리나라에서는 처음으로 국제전에 출품하게 되었는데 일본 주최 《국제사진살롱》에 사협 회원 작품을 일괄 출품하여 임응식 작 <병아리>가 첫선을 보이게 됐다. 이에 힘입어 그 후부터는 매년 각국의 국제적 행사에 적극적으로 참가하여 많은

성과를 거두기에 이르렀다.

세째, 작화 이념의 수립에 있어서는 ‘생활주의 리얼리즘’을 표방하여 종전의 회화 종속적인 ‘살롱사진’을 배제하는 데 노력을 경주했다. 살롱사진이라는 것은 ‘톤’의 유한성과 소비 생활적인 위치에 놓여 있어서 대중의 생활감정과는 아무런 관계도 없었을 뿐만 아니라 현실을 직시하는 능력도 사상도 없고, 다만 관념적인 자연미에만 도취하여 항상 유형적인 화면 형성에만 사로잡혀 있었다. 그러던 중 6.25 사변으로 인한 시련과 깊은 상처로 인하여 현실을 실감 직시하게 되어 종래의 살롱사진을 탈피하고 과감히 인간생활을 응시하게 되었다. 그리하여 사회적 현상의 객관적 묘사라든가 일상생활적인 인간의 순간성을 파악하기에 경도했던 것이다. 그리하여 작가 자신들의 확고한 인생관과 사회관을 쌓으며 자연과 현실 속의 모순을 파헤치고 비판 묘사해서 새로운 현실의 발견에 충실하고 사회적인 현실을 의식한 적극적인 표현으로 실천과 이론을 병행하여 1960년 말까지의 한국사단의 주 경향을 이루어 당시 세계적 사단 수준에까지 육박하게 되었으며 한국사단 전성기를 구가했던 것이다.

이러한 경향이 우리나라에서는 6.25 사변 이후에 절실한 데서 출발하기는 했으나 세계적인 경향 또한 제2차 대전 직후부터 리얼리즘 사진이 활발히 움직이고 있어서 뒤늦게나마 보조를 같이하게 되었던 것이다. 이의 실천에 있어서는 사협의 12회에 걸친 회원전으로서 이루어졌고 이론 면에 있어서는 구왕삼, 이명동, 임응식이 논진(論陳)을 펴던 것이다.

또 사협은 9회에 걸친 공모전을 통하여 유능한 신인을 발굴 양성하였다.

네째, 《국전》의 사진부 신설을 위하여 많은 계몽과 사진인 자신들의 예술 교양 함양에 노력하는 한편 국내발표전은 물론 국제적 진출에 힘썼으며, 국내작품 만으로서는 일반의 인식을 새롭게 할 수 없어 드디어 세기적 대사진전 《인간가족》을 미국무성에 교섭해서 당시 경북공미술관 전관을 사용, 25일간(1957) 개전하여 일반 국민은 물론 특히 예술인의 사진 인식에 커다란 도움을 주었다.

사진의 《국전》 가입이 12년간(1953~1964)의 우여곡절을 겪고 64년에 성취되었는데 당시 서울 대학교 미술대 학장이었던 장발(張勃) 씨의 꾸준한 협조가 많은 도움이 되었다.

사협의 해산과 통합

1960년에 정부시책에 따라 국내의 모든 단체가 일제히 해산되고 다시 ‘전국문화예술총연합회’가 구 문총의 대신으로 생기고 그 산하의 사진 단체도 ‘한국사진협회(약칭 한국사협, 이사장 정희섭)’가 새로 조직되었으나 이미 해산당한 ‘한국사진작가협회’의 회원 거의는 새로 생긴 ‘한국사협’의 회원 구성에 부조리가 있다고 해서 이에 참가를 거부하고 말았다. 즉 타 예술단체와 같이 전문 작가만으로서 구성해야 한다고 반대했다. 실제 ‘한국사협’의 회원 구성은 말이 아니었다. 당시의 문공부가 좀 더 사단을 알았던들 이러한 사태는 일어나지 않았을 것으로 본다.

말하자면 문공부에서는 영업사진사를 주축으로 하여 협회를 구성하려고 했기 때문이다. 그뿐만 아니었다. 회원 중에는 각양각색의 사진인이 총동원되어 있었다. 영업사진관 종사원은 물론 심지어 D.P 점 주인, 카메라 수리공 할 것 없이 사진이라는 두 글자에 관계되는 사람은 모조리 가입시켜 일시에 사진작가 수가 4백여 명으로 늘어나 대단체로 급조했던 것이다. 이러한 출발

을 한 ‘한국사협’이 이미 17년이 지난 오늘에 이르기까지는 내부정화는 고사하고 그 후유증은 날로 심해 가고만 있는 형편이다. 이에 참가를 거부했던 작가들은 그후 3, 4년을 모종의 정신적인 박해를 받아가면서(가담을 거부한 탓으로) 위축상태로 작품 생활을 거의 포기하다시피 해서 지나던 중 64년에 결사해금(結社解禁)을 계기로 이들이 다시 규합되어 ‘한국창작사진협회(창협, 대표 임응식)’를 조직하여 재야적 입장에서 창작활동을 전개하던 중 71년에는 ‘한국사협(당시 대표 김종양)’과 통합이 되어 오늘에 이르르고 있다.

사진의 전문교육

한국에서 최초로 사진 강좌를 개설하게 된 대학은 서울대학교 미술대학(학장 장발)으로서 53년부터 임응식이 담당하였고, 54년부터는 이화여자대학교 미술대학(학장 김인승)에서 사진 전공 과목(임응식 담당)을 두어 60년에 생활미술과로 병합될 때까지 10여 명의 학사와 1명의 석사를 배출하였으며, 61년에 이르러서는 홍익대학에서도 강좌를 두게 되고 연이어서 부산대학 기타 미술과가 있는 대학에서는 거의 예외 없을 정도로 강좌 개설을 하게 되었다. 64년에 이르러서는 서라벌예술초급대학(학장 임동권)에서 사진과(과장 김종양)를 두게되어 오늘에 이르고 있으며, 72년에는 중앙대학교 예술대학(학장 김동리)에 사진학과(전임 임응식, 안준천, 유만영, 최익찬)가 생겼고, 75년에는 부산한성여자실업초급대학에 사진과(전임 김태한)가 생기고, 74년에는 신구산업전문학교(교장 백철)에 인쇄사진과(전임 김규환, 육명심)가 생겼다.

주요 사진 행사

《국전》 사진부: 64년부터 70년까지 타 미술부와 함께 가을에 경복궁미술관에서 개최해 오다가 71년부터 73년까지는 따로 분리되어 건축부와 함께 국립공보관에서 선을 보였으나 73년 12월에 이의 부당성을 지적, 시정을 요청하는 ‘국전개선위원회(손재형, 오지호, 김영주, 장우성, 이우태, 천경자, 최기원, 임응식)’에 의해 74년부터는 다시 합류되어 오늘에 이르고 있다. 그런데 《국전》 사진부의 작품 경향은 순전히 살롱사진 일색으로서 전근대적인 양상으로 계속되고 있으며 속된 의미로 권위는 있으나 질적인 면에서는 기대할 것이 못 된다.

《동아사진콘테스트》: 동아일보사와 동아방송의 공동 주최로 63년부터 이명동 주무로 생활주의 리얼리즘 경향의 사진을 표방하여 《동아사진콘테스트》를 개최하여 15회를 거듭하였으며 이에서 입상한 작가는 자동적으로 동아일보사의 동우회원 자격을 갖게 되어 현재 1백여 명에 이르고 있다.

《동아국제사진살롱》: 66년 이래 동아일보사와 동아방송 주최로 현재까지 12회를 거듭하고 있는데 매년 30여 개국에서 참가하고 있다. (주무 이명동)

한미 합동 《한국의 가족》 전: 56년에 서울 미국공보원과 ‘한국사진작가협회’ 공동 주최로 《한국의 가족》 사진전(기획편성 임응식, A.S.Heitala)을 가진 바 있는데 우리나라에서는 그 형식에 있어서 ‘엽서사진’을 최초로 시도한 것이라 하겠다.

《한국국제사진교류전》: 63년 우리나라에서는 최초의 국제전이라 하겠는데 예총 경북지부 주최(위원장 유치환, 주무 조상민)로 오스트레일리아 등 8개국이 참가했다.

《한국국제사진살롱》: 한국일보사 주최로 71년부터 73년까지 3회의 《국제사진살롱(주무 정법태)》

을 개최한 바 있는데 15개국 내외가 참가하였다.

《한중일 연합전》: 71년에 종합 예술지 『공간』 사 주최로 ‘현대와 전통’이라는 주제 하에(기획 임응식, 편성 林再金(중국), 藤崎康夫(일본), 김행오, 이명동, 오광수(한국) 총 62명의 작품을 전시하였다.

세계의 《여성 사진전》: 주한 독일문화원과 동아일보사 공동주최로 독일의 주간지 슈테른사에서 편성한 여성 주제의 사진전(5백 22점)을 75년 11월에 국립현대미술관에서 개최하였다.

《인간가족전》: 세기적 대사진전 《The Family of Man》(기획편성 E. Steichen)을 75년에 임응식이 미 국무성에 직접 교섭하여 우리나라에 유치하여 경복궁미술관에서 25일간 개최하였는데 관람자 수 30만 명에 달하는 놀라운 성황을 거두었을 뿐만 아니라 사진에 대한 인식이 거의 없다시피 한 당시의 일반 국민에게 커다란 충격을 주었다. (주최 미국공보원, 후원 문교부, 내무부, 한국사진작가협회) 이 밖에 광고사진 관계에 있어서는 62년부터 조선일보사에서 《조일광고상》을 제정하여 매년 연례행사로 개최하고 있고 관광사진 관계는 국제관광공사에서 73년부터 매년 관광진흥관 개발을 위하여 《관광사진전》을 공모 개최하고 있으며 각 사진 단체에서도 ‘한국사협’, ‘대한사협’ 등을 위시해서 연간 1백여 회에 달하는 사진전을 열고 있다.

사진 도서 출판

8·15 해방과 더불어 ‘국제보도연맹(대표 송정훈)’에서 월간 『국제보도』와 연간 『한국화보』를 발간했고, 48년에는 사진 전문지로서는 처음으로 『사진문화』가 이동호(李東浩)에 의해 월간으로 12호까지 발간되었고, 56년에는 조명원(趙明元)이 같은 이름의 월간지를 13호까지 냈고, 현재 발행되고 있는 월간전문지로서는 66년부터 계속 나오고 있는 『포토그래피(대표 황성욱)』와 『영상(대표 이달희)』가[이] 75년부터 나오고 있다.

작품집 출판에 있어서는 동아일보사에서 『동아국제사진살롱 작품집』이 66년부터 12권이 나왔고, 또 『동아사진콘테스트 사진집』이 70년에 출판되었으며 한국일보사에서 『한국사진살롱 작품집』을 71년과 72년에 출판했고, 조선일보사에서는 『광고관계 사진집』을 13회 발행했고, 국제관광공사에서는 『관광사진 작품집』을 73년부터 4회 발행했다. 사진연감으로서 『한국사진연감』이 조명원에 의해 66년에 발행됐고 71, 76년에는 ‘한국사협’에서 71년에는 포토그래피사에서 각각 발행한 바 있다.

전문서적으로서 주요한 것을 골라 본다면 상당한 수 중에서 박달근(朴達根)의 『카메라 교실』 유만영(柳萬榮)의 『사진기술』 등을 들 수 있는데 지금까지 30여 종이 나왔다.

개인 작품집으로는 주명덕 『섞어진 이름들(66)』 『명시의 고향(71)』, 조형치 『동경(66)』 최민식 『인간 1집(68), 2집(73)』, 『부산의 백인(72)』, 문선호 『작품집(73)』 『여(女)(74)』, 김영민 『생의 찬미(74)』, 강상규 『인간 성지(74)』, 강대환 『작품집(74)』, 김수열 『부친의 얼굴(75)』, 임응식 『한국의 고건축 1집 비원, 2집 경복궁(76), 3집 종묘(77)』

사진작가로서는 국가적인 수상을 한 것은 61년에 《서울특별시 문화상》을 예술부문에서 임응식, 언론부문에서 이명동이 수상한 것을 최초로 전국 각 시도에서는 시상제도를 두어 많은 사진가들이 수상하였으며 가장 권위 있는 상으로서는 72년에 임응식이 《대한민국 문화예술상》을 받았다.

한국사단의 문제점

‘한국사협’의 회원구성: 오늘날 가장 큰 골치꺼리는 뭐니뭐니해도 사단을 운영하고 있는 ‘한국 사진작가협회(77년 2월에 한국사진협회명을 60년까지 있었던 과거의 한국사진작가협회명으로 개칭하게 됐음)’의 구성 회원의 체질 개선 문제라 하겠다. 1952년에 조직, 60년까지 사단을 운영 해 온 ‘한국사진작가협회(약칭 사협)’가 정부 정책에 따라 해산이 되고 새로이 정부의 비호 하에 사단법인 ‘한국사진협회(약칭 한국사협)’가 생김과 동시에 사단인의 질적 문제가 크게 달라 졌다. 그 원인은 회원 구성에 있어서 영업사진사 출신자를 중심으로 조직한데서였다.

이에 반발한 ‘사협’의 회원 대다수는 이에 가담을 거부하게 되었는데 ‘한국사협’ 측에서는 회원 수를 늘이기 위해서 사진관 종업원은 물론 사진이라는 두 글자에 관계를 갖고 있는 자라면 무조건 가입시켰을 뿐만 아니라 저변 확대라면(는) 미명 하에 매년 수차의 촬영회를 전국 각지에서 개최 하여 한두 점만 입선해도 회원 자격을 주어왔기 때문에 현재 8백여 명의 회원을 갖게 되었다.

우리나라에서 사진전문교육이 시작된 것이 54년경부터라고는 하지마는 학부, 초대(初大), 전문교 합쳐서 배출 사진가 수는 현재 약 4백 명을 추산할 수 있으나 그들 중 ‘사협’에 적을 두고 있는 작가는 10여 명에 불과하며 회원 8백 명 중 약 7, 80%는 도락으로 하는 사진인들이라 하겠다. 본래 정부가 ‘예총’ 또는 그 산하 각 단체를 비호 육성할[하]려는 뜻이 전문인들에 있을진데[대] ‘사협’ 회원은 전문가 내지는 전문 교육을 받는 사진가는 이에서 소원 되고 있는 실정인 것이다. 사진 대학을 마친 전문인을 냉대하는 풍조는 사협의 하나의 병폐로 되어 있는데 이는 하루속히 시정되어야 할 것이다.

시정책으로서는 ‘미술협회’나 ‘문인협회’ 등과 같이 전공한 자나 전공하는 자만을 회원자격을 주는 방향으로 점차 고쳐 나가야 할 것이다. 그리고 또 한 가지는 그 많은 회원 중 약 70%는 자기 스스로 작화를 할 줄 모른다는 사실은 예술하는 입장에서 대단히 곤란한 문제일뿐더러 수년 이 지나도 작품 한 점 발표하지 못하는 회원이 그 얼마나 많은가. 이들 사이비 사진작가들은 스스로 한국사협에서 물러나는 양식을 가져 주어야 할 것이다.

국전 사진부

《국전》에 사진부가 신설된 것은 1960년 제14회 때부터다. [《국전》 사진부는 1964년 제13회 때 신설] 그 간에 타부(他部)와 동시 개전도 했고 또 한때는 건축부와 함께 분리되어 나와서 임하 기도 하고 현재는 합류는 됐으나 봄 가을로 나뉘어져 봄에 열리고 있다. 그러나 문제는 그러한 외적인데 있지 않다. 보다 근원적인 폐풍은 출품 작가의 약 80%가 자기 스스로 작화하지 못하고 있다는 사실이다. 단순히 촬영만 했다 뿐 그 뒤의 작화 과정은 송두리째 전문가 내지는 D.P 점 에 맡기고 있다. 물론 사진의 경우 촬영이라는 선택작업이 가장 중요하다는 것만은 말할 나위도 없다. 그러나 촬영 이후의 작화 과정 또한 촬영에 못지않게 중요한 것이다. 아니 오히려 촬영작업 보다도 더 많은 창작적 노력과 기술이 필요한 것이다. 이러한 작화 과정이 어렵다고 해서 타인 에게 자기 이름으로 발표할 작품을 맡겨서야 되겠는가. D.P 점에서 작화 처리를 잘하면 최고상 도 받고 잘못했을 때는 아무리 좋은 소재를 발견했고 좋은 찰라를 포착했다손 치더라도 낙방 되고야 만다.

창작을 하는 예술가라면 스스로 시종 자기작품을 제작하는 것이 당연한 일이다. 만일 부득이해서 타인의 힘을 빌렸을 경우라면 떳떳하게 공동 명으로 발표하는 것이 예술인의 양심이라고 본다. 만일 현재와 같은 형태로 《국전》 사진부가 존속한다면 사단의 앞날을 위하여 가장 불행한 암적인 존재라 하지 않을 수 없다. 흑백, 컬러 사진 할 것 없이 스스로 제작해야 한다. 흑자는 컬러 사진 은 과정이 어려우니까, 돈이 많이 드니까 D.P 점에 맡긴다고 한다. 이 얼마나 어리석은 말일까. 오늘날에 있어서는 컬러 사진의 작화 과정이 흑백 사진의 약 3분의 1의 시간이면 족하며 시설 또한 흑백 사진의 경우에 약간의 부족만 있으면 족하다. 경비가 흑백 사진보다 많이 든다고 걱정 할 정도라면 아예 사진가를 단념하는 것이 현명하지 않을까 한다.

국산 감광재료

국산품 장려라는 구호 하에 외제 인화지의 수입을 금지한 지 이미 14년이 지났다. 그런데 그 질은 14년 전이나 현재나 조금도 개량되지 못하고 있다. 그야말로 조악하다는 말로 표현할 수밖에 없는 정도다. 그러므로 해서 사진가들이 입는 피해란 이루 말할 수 없다. 따라서 표현에 있어서 그러지 않아도 반세기의 낙후를 면치 못하고 있는 데다가 설상가상으로 인화지마저 조악품만이 있고 보면 제조업자를 나무라기보다는 당국을 더욱 그보다도 금수조치에 방조 역할을 맡았던 ‘한국사협(당시 대표 정희섭)’의 처사가 원망스럽기 짝이 없다.

그런데 근년에 이르러서는 필름마저 국산이 나오게 되었는데 한편으로 생각하면 대견스럽기 한없는 일이라 하겠으나 아직은 시험단계에 있는 저질의 것을 제조하고 있는데도 불구하고 외국산 필름의 수입을 금지하고야 말았다. 그러나 외국산 필름의 재고품이 시중에 다소는 남아 있으니 다행이긴 하나 이것마저 소비한 뒤에는 그야말로 작가들은 어찌할 수 없게 된다. 이것의 금수조치에는 상공당국의 처사도 경망하거니와 그에 못지않게 ‘한국사협(당시 대표 장원훈)’이 방조 역할을 도맡아 했으니 한국사협이 사진가의 권익을 옹호하기 위해 존재하고 있다면 이을 배반적이라 아니 할 수 없다.

원컨대 ‘한국사협’은 모름지기 작가 편에 서서 작가를 보호해야 한다. 함부로 업자에 타협해서 사단을 해치는 처사가 만에 일이라도 있도록 해서는 안 될 것이다.

한편 상공당국에 부탁하고 싶은 것은 현재 막대한 외화로서 무제한 수입하고 있는 컬러 관계의 필름-인화지량의 10분의 1정도라도 흑백용 감광재료를 수입해서 병들어가는 ‘한국사단’에 영양 소가 되도록 선처 있기를 바라는 것이다. <사진작가 중앙대학교수>

[25-003]

**최인진, 「한국의 사진가⑤-반세기를 지켜온 박필호 사진의 면면」,
『영상』, 1980년 1월, pp.24-30**

[1]

박필호가 점유하고 있는 한국사진에서의 위치는, 그가 한세대를 지켜보면서 어느 때는 혼자서, 또는 집단과 함께 사진이론가로 또는 교육가 사진운동가로 일관해 온 점이다. 특히 1920년대에 사진을 시작한 이후 1970년대 후반까지도 이러한 위치를 굳게 지켜온 것은 그의 사진에 대한 특징으로 지적할 수 있을 것이다. 많은 사람들이 사진 작품 창작에만 온 힘을 기울이고, 지금도 이러한 현상이 두드러지는 현실 속에서 그의 조그만 노력들은 창작을 정리하는 방법으로 또는 창작에 도움이 되어야 할 문제들에 관심을 기울여 왔다.

“나는 일생을 사진으로써 보낼려고 한다. 사실에 있어서 또는 지금까지 단 하루를 사진에서 떠나 본 일도 없었다. 지난날을 회상하면 나의 생애는 사진이란 두 글자에 묻혀 보잘것없이 흘러 버린 감이 있다. 그랬으면서 그러면 그런대로 사진을 위해서 무엇을 남기었는지 누가 반문한다면 대답하기에 궁할 지경이다. 그러나 모든 정력과 고심을 기울여 왔다. 하기가 나의 초라한 족적의 시비라야 하치 않은 일이겠지만 구지나 좋으나 한시를 나의 머리에서 떠날 줄 모르는 사진 입에야 어찌랴.”①

그는 일생을 그의 말대로 사진에 대한 정열 때문에 살아왔고 한시도 머리속에서 사진이 떠나 본 적이 없다고 했다. 더구나 이러한 정열이 사진 작품에 쏟아진 것이 아니라는 데서 그의 세계가 다름이 있으며, 이러한 이유에서 이론이나 비평의 필요성이 더욱 요청되는지도 모르겠다.

[2]

사진을 통해 개인의 의견을 개진하거나 구현하는 일은 작품 창작 외에 비평 또는 이론적인 활동으로 한 세계를 정립할 수가 있다. 그러나 대부분의 경우에 있어서는 사진기에 의해 외부의 사물을 표현하므로 해서 이룩된 세계만이 사진의 전부로 생각할런지 모르겠으나, 사진 역시 여타의 분야와 다름없이 그것을 규명하고 해설하며 그 의미를 찾고, 작품을 긴 역사 속에서 정립하는 작업까지가 포함되어야 함은 더 말할 필요가 없다.

사진에 대한 비평과 이론활동은 한국사진의 전반적인 형편에서 본다면, 월평, 전시회평, 또는 심사평 정도로 별다른 주목과 기대를 가져보기에 충분한 작업이 아니었다. 이러한 현상은 비평이라는 기능이 한 세계로 긍정하기에 그 역할이 일천한 점도 있지만, 반대로 사진이 비평활동을 활발하게 할 수 있는 뚜렷한 작품이 없었던 점에도 문제가 있었다. 그리고 이러한 상대적 조건 외에도 사진비평은 화면에 구현된 시각 세계를, 역사성과 사회성을 함께 지닌 언어로 바꾸어 놓지 않을 수 없는 특수성을 지니고 있기 때문에 문학과는 달리 그 작업의 어려움이 있다. 그러나 비평이나 이론의 전개는 창작과의 연관뿐만 아니라, 작품의 진부를 가림에 있어서도 그 역할은 더욱 필요하다. 개개의 사진 작품은 해설과 비평 감상이라는 과정을 거치지 않는 경우가 없을 뿐만 아니라 또 이러한 과정이 중단되어 본 적이 없다. 그리고 궁극에는 이러한 과정을 통해 많은

작품이 바래고 씻기어 개별 역사 위에 살아남을 수가 있는 것이다. 이것은 사진연구가 최종적인 목표는 사진사 기술에 있음을 말하는 것으로, 활발한 비평과 본격적인 비평만이 이러한 작업을 가능케 할 수 있다. 사진의 비평분야는 ①사진이란 무엇인가 하는 이론과 ②사진이 우리가 살고 있는 현재에 있어서 어떤 의미를 가지고 있는가 하는 비평과 ③사진이 한국이라는 한 국가와 사회 속에서 어떻게 전개되어 왔는가, 아니면 세계사진은 어떤 형태로 발전되어 왔는가 하는 사진사 분야로 대별할 수 있다. 이러한 작업은 사진의 독자적인 세계를 더욱 확대할 수 있는 것은 물론 사진의 최고의 이상에 도달하려고 하는 바람이기도 한다. 그러나 우리는 사진비평을 단평이나 월평 또는 전시평에 너무 집착하여 기본적인 본격적인 비평작업이 소외되어, 파행적인 현상을 모면할 수가 없었다.

[3]

한국사진을 이끌어온 대부분의 사람들이 1920년대에 영업사진관에서 출발하는데 박필호 역시 1925년 서울에서 연우사진관을 설립하고 한편으로는 사단 형성에 힘을 기울이기 시작했다. 당시의 영업사진가들은 판에 박은 듯한, 기사에 지나지 않는 영업사진의 풍토 속에서, 영업사진관 일 이상의 시대를 앞선 사진과 활동을 보여 주고 있는데, 그것이 바로 영업사진가들이 일반 아마추어들과 함께 예술사진으로의 전환이었다. 그것은 앞서도 말했듯이 사단 형성으로 진일보한 노력을 보이는데 예술사진을 주창하면서 이것을 정착시키는 한편 파행적이지만 사단 형성을 시 발하는 경성사진사협회가 결성되었다.

그런데 이때의 사단 형성은 활발한 창작활동과 사진에 관한 논의 외에 민족이 처한 불행의 시대에 고민해야 하는 양면성을 가지게 되었다. 이러한 의식은 일차적으로 한국 내에 거주하는 일본인의 사진 집단에 대한 대항이고 더 크게는 사진가들 스스로가 그들의 분야에서 최선을 다하는 것이었다. 이러한 것은 경성사진사협회 결성의 역사적 배경을 살펴보면 더욱 뚜렷해진다.

“1926년에 창립된 경성사진사협회도 이런 시대적 분위기를 배경으로 작게는 그들 스스로의 사진 발전과 권익 옹호를 위해 크게는 사진 단체로서 일본인 사진 단체에 대항하는 민족정신이라는 양면성을 띠고 생겨나게 되었다.

경성사진사협회

시내 낙원동에 있는 룩성(線星(錄星))사진관과 조선사진관의 발지로 급 십일 오후 여덟 시에 열빈루에서 경성사진사협회의 발회식을 거행하리라는 데 시내에 있는 여러 사진사들은 많이 참석하기를 바란다더라.”

경성사진사협회는 표면적으로는 룩성사진관과 조선사진관이 발기자로 되어 있지만, 경성 시내 사진사들 대부분이 협회 창립에 근본적으로 반대의 뜻을 표명하지 않았다. 이는 시대적으로 영업사진과 예술사진을 구별하는 분파적인 사진 방법상의 문제가 개입되어 있지 않았을 뿐만 아니라 보다 더 근본적으로는 한국 내의 일본인 사진사협회와 대항하자는 민족의식이 더 큰 이상이었기 때문이다. 그래서 경성사진사협회는 영업사진과 예술사진의 방법상의 차이에 대한 의식 보다는 영업사진과 예술사진을 동일하게 묶는 단체이면서 사진을 통한 저항의 성격을 띤 단체가 되었다.②

이로서 경성사진사협회 결성의 역사적 배경과 설립 과정으로 그 성격을 짐작할 수 있다. 그것은 일제에 대한 저항의식 위에서 최초의 사단이 형성되는 특수한 현상이 이뤄지며 많은 작품 활동과 또 이것을 근간으로 작품의 가치에 대한 논의가 이뤄지게 되었다. 박필호는 이 모임의 부회장이 됐는데 그 후 그가 했던 많은 사진 운동 중에서 제일 첫 번이 된다. 그 후 YMCA사진과의 후원회 경성사진학 강습원으로 이어지는 교육 기관의 설치 등은 사진이론의 정착과 사진 보급을 교육으로 해결하려는 그의 사진 운동의 일면을 찾아볼 수 있다.

1927년 YMCA사진과 후원회

1930년 YMCA사진과 폐교로 경성사진학 강습원 설립

1932년 조선사진회 창립

1932년 관서사진연맹 창립

1935년 경성아마추어사진구락부

1946년 대한사진예술연구회

1946년 서울사진가협회

1952년 한국사진작가협회

1955년 대한사진연합회

1962년 한국사진협회

박필호는 위의 기록을 통해서 알 수 있는 바와 같이 1920년대부터 사단형성과 교육기관의 설립에 온 정열을 쏟아왔으며 수년 전까지도 대학 사진과에서 사진을 가르쳐왔다. 이렇듯 그는 한국 사진과 함께 살아왔고 그 시대 시대마다 새로이 사진을 하려는 의지의 표현인 사단 활동의 형성에 언제나 깊이 관여했다. 그러면서도 그 자신이 리더이거나 지도자로서의 위치에서가 아닌 새로운 사진의 탄생을 배태하는 자리를 마련해 주는 위치에 섰다.

[4]

박필호의 사진에 관한 견해는 상당히 진보적인 입장을 취하고 있는데 이러한 진보적인 현상은 1948년에 발표한 「영업사진의 예술성」이라는 글을 보면 더욱 명확해진다.

“사진의 개념은 형식에 있어서나 내용에 있어서나 최근 많은 변화를 보이고 있다. 그 표현의 형식은 잡연(雜然)한 현대적 이데오르기에 관심을 가지게 된 것을 조건으로 한 것이며 그와 같은 경향은 일반사회상의 자극에 의한 것이고 따라서 그의 반영인 것이다.”③

“사진이 독립된 예술로서 화학적 특수한 프로세스에 의한다 하더라도 외래의 예술적 경향이나 자극에 관심을 아니 가질 수 없다.”④

사진을 일반사회현상과 여타 예술 분야와 상관관계에 정립한 것은, 사진 그 자체에서 구제의 길을 찾으려는 입장을 취해온 사람들에게는 대단히 진보적이며 또 사진의 영역을 확대한 것이 된다. 그러나 이러한 상호 관련의 태도는 당연한 것이고 다른 예술 분야의 자극을 내면 속으로 끌어들이어 연소시키므로 해서 자기반성과 함께 최선의 사진에 도달할 수 있으리라고 믿었다.

사진을 유기적인 연관관계에서 파악한다고 해서 결코 그 세계에 예속되거나 또 사진의 전부를 의존한다는 것을 말하는 것은 아니다. 그는, 사진을 그 자체로서 독자적이며 독립된 예술세계라

는 점을 누누히 언급하고 있으며, 또 상호 관련 또는 유기적인 연관관계를 유지하는 경우에 있어서도 타 예술의 모방을 주장한 것이 아니다. 다만 독자적인 의미와 본래적인 특질을 성장시키는 문제 해결로서 일반 예술 분야와 사회현상과의 결부를 주장한 것이었다. 이러한 작업은 결코 어느 쪽에 치우치거나 특질을 파괴하는 것이 아님은 다음 글에서 더욱 두드러진다.

“사진은 절대로 독립된 예술이다. 이것이 절대로 독립된 예술인 이상 이제 새삼스러이 다른 예술을 모방하거나 혹은 추종할 필요가 있을 리 없고 우리들 사진인 만이 가진 비교적 간단한 프로세스에 의한 다시 말하면 특장(特長)을 가진 그 프로세스에 의한 자기 예술을 표현하고…….”⑤
사진이 모든 예술 분야와 동일하게 독자적인 세계를 가지고 있다는 그의 생각은 확고한 것으로 더 이상의 의문을 제기할 필요를 느끼지 않았다. 그러나 사진이 기계에 의한 표현 과정을 가지고 있기 때문에 외부에서 보는 입장은 너무 간단하게 보이고, 또 기술적인 도움을 필요로 하기 때문에 수공인의 작업으로 착각하기 쉬운 점을 극복해야 할 필요를 느꼈다. 그래서 그는 사진표현의 더 많은 문제에 대해 책임을 가져야 함은 물론 예술 의식의 편린을 가하는 것을 원칙으로 했다.

“그것이 전연 주현(主現)에 입각하는 사진화(寫眞)에는 물론 또 객현적(客現的)인 영업사진인 때에 있어서도 예술적 통제를 거치지 않는 한 결코 최상의 가치를 보일 수 없다……. 일반 뉴스(뉴스) 사진을 보더라도 작자의 이데오르기가 명료히 사진 면에 의식되어 있는 것을 발견할 수 있다. 해방 후의 뉴스 사진을 예로 보더라도 촬영자의 헌신적인 노력에 의한 인화는 단순히 뉴스로서만 그친 것이 아니라 작자의 위대한 예술로서 영원히 남길 수 있는 작품임을 때때로 신문지상에서 본다.”⑥

박필호는 사진의 가치를 예술이라는 통제를 거쳐야 비로서 최상의 작품이 되는 것이며 기술이나 수공적인 작업에서 인간에게 감동을 줄 수가 있는 것이라고 했다. 그리고 사진에는 작가의 이데오르기, 즉 사상이 담겨 있는 것이 아니면 작가가 남긴 작품이 역사의 시련과 세월의 흐름 속에서 결코 살아남을 수 없다고 했다. 그러면 박필호가 말하는 예술적 통제란 무엇일까? 이에 관해서는 명확한 언급이 없어 그 규명이 어려운 입장이지만 추측이 가능하다면 최고의 사진 미학을 판단의 기준으로 하는 추상적인 생각 즉 이상적인 판단의 기준을 말하는 것이 아닌가 생각된다.

박필호의 사진에 관한 업적 중에서 빼놓을 수 없는 것은 한국사진사 정리의 기틀을 마련한 것이다. 그의 역사정리에 대한 관심은 1960년 영업사진가를 위한 워크숍 교재 속에서 찾아볼 수 있는데 짧은 글 속에서 부분 부분 맥락을 찾아 정리하려고 한 점이 특색으로 지적할 수 있다. 그리고 한국사진사를 세계사진사의 흐름 속에서 정립하려는 노력도 보이는데 이러한 관점은 세계사진사 속에서의 한국사진사의 정립을 모색하려는 노력의 일부로 받아들여지기도 한다. 그 예로서 1847년부터 1897년 어간에 세계사진은 눈부신 기술의 진보가 이루어지는데 이러한 기술진보의 마지막 단계에 사진이 한국에 도입되며 이때를 기준해서 한국사진의 도입과 정착의 시대로 설정하고 있다.

그가 시도한 한국사진의 역사 기술은

- ① 1895년 김규진으로부터 시작하는 영업사진관의 발전과 인적 계보.
- ② 1910년부터 YMCA사진과로부터 시작하는 사진교육과 경성사진사협회가 중심이 된 사단 형성과 활동
- ③ 동아 조선의 민족신문을 중심으로 한 보도사진의 인적사항과 일장기 말살사건까지
- ④ 1929년부터 싹트기 시작한 아마추어 사진 활동과 현황 등으로 나누어 골격을 형성하고 있는데 해방 이전까지의 사실을 역사의 재조명을 통하지 않은 체[체]로 정리한 점이 문제로 남아있다.
- ⑦ 그 후 박필호의 사진사 정리는 한국사진사에 관심을 가진 많은 사람들에게 인용되어 왔고, 또 대부분의 사진사 기술에서 이러한 작업의 편린을 찾아볼 수가 있다. 그런데 이것을 인용한 대부분이 그 작업의 출처를 밝히지 않음으로 해서 전혀 그 정신 속에서 이탈되어 사진사 정리의 장애로 되어왔다. 그러나 이와 같은 현상과는 무관하게 1960년에 최초로 한국사진사 정리에 접근한 것은 박필호의 큰 업적으로 기록되어야 할 것이다.

[5]

작품활동이라는 측면에서 박필호의 위치 설정은 전혀 불가능한 상태다. 그것은 그가 남긴 모든 작품이 6.25 전쟁이라는 참화 속에서 회진 되어 대면할 수 없기 때문이다. 지금까지 남겨져 있는 자료를 통해서 보면 1927년 『경성일보』의 《전조선연맹 사진전》에 〈하일(夏日)〉이 특선한 것과 1933년 『경성일보』의 사진공모전에 〈초하(初夏)〉가 가작으로 입상한 것으로 알려져 있다. 그러나 그의 사진에 대한 대부분의 관심은 창작 쪽보다 사진이론과 교육, 사진 운동에 관심이 주어지고 6.25 동란 이후에 와서도 그 때에 많은 작품이 회진 된 충격으로 작품 활동은 거의 침묵으로 대신해 왔다.

주 ① 1956, 5월호 『사진문화』 참조

- ② 『현대미술사』, 「사진」 편 <경성사진사협회>1979, 최인진
- ③ 「영업사진의 예술성」, 박필호, 『사진문화』 1948년 1월호 참조
- ④ "
- ⑤ "
- ⑥ "
- ⑦ 「사진발달사」, 박필호, 대한사진가협회 하기 강습회 교재 참조, 1960

『동아일보』 기자

[25-038]

최인진, 「한국의 사진가⑥-정도선 일제식민지하의 사진들」, 『영상』, 1980년 3월, pp.40-48

[1]

정도선의 많은 작품들 중에서, 일제식민지 통치하에서 창작된 작품들을 대할 때마다 우리를 감동시키는 것은, 작품이 주는 감동도 감동이지만, 시대의 격변기와 전쟁의 와중에서도 대부분의 작품이 오늘날까지 살아남아 우리가 대면할 수 있기 때문이다. 그는 해방 이전까지 성장지인 함경북도 회령에서 대부분의 작품 활동을 했으며, 이러한 지역적인 특수성으로 인해 훗날 그가 월남하는 고생 속에서도 작품을 등에 지고 자신의 생존과 함께해야 했다. 그리고 이러한 어려운 작품보관으로 인해 몇 안 되는 1940년대의 한국사진을 맥락 지을 수 있는 자료를 만들어 준 것이다. 정도선의 경우에 있어서는 그가 작품을 살아남기기 위하여 고심참담했던 경험담은, 자신의 작품에 대한 최선의 방법을 다한 당연한 것이지만 작품을 손실한 작가가 받아야 할 고통과 갈등을 미리서 방정한 의미로서 받아드려진다. 특히 회령에서 재령으로, 또 해방과 함께 재령에서 서울까지의 사신을 넘는 어려움은 그렇다 치더라도 적 치하에 있던 서울에서의 어려웠던 경우는 작품이 작가의 전부라는 것을 실감케 한다.

“6.25전쟁으로 실패되었던 서울이 탈환되기 두 달 전에 납북된 이동호 씨로부터, 정 형, 오늘 저녁 피난하지 않으면 큰일 납니다. 괴뢰군이 납북자 리스트를 만들어 철수할 때 전부 북으로 끌고 간다고 하는데, 사진인들 중에서 나도 있고 정 형도 명단 속에 있으니, 같이 도망갈 수는 없으니 빨리 피하십시오. 운 좋으면 다시 만납시다 하는 마지막 말을 남겨주었다. (이때 피난치 못한 이동호 씨는 그때 납북 당하고 말았다.)

생사를 예측할 수 없는 어려운 때에 형편은 그렇게 용이하지가 않았다. 인민군이 사진관을 접수하고 24시간 감시하는 형편이니, 몰래 피난을 하는 것도 어렵지만 사진원판을 처리할 길이 더 막연했다. 그러나 궁하면 통한다고 감시원을 감연이설[감연이설]로 피어 잠깐잠깐 집을 비우게 한 사이에 서둘러서 사진원판을 항아리에 집어넣고 뜰에 묻은 다음 한밤중에 피난을 했다”①

많은 한국사진가들은 1945년의 해방과 6.25전쟁을 거치는 동안 자신들의 작품을 지키지 못하고, 시대의 혼란에 버려지게 방임하거나, 불가항력적인 타의 힘에 의해 많은 작품이 소실되거나 산질 되고 말았다. 이러한 많은 작품의 회진과 산질은 우리나라의 특수한 시대적 상황에 그 근본적인 원인이 있겠지만, 그러나 보다 더 중요한 문제는 작가들 스스로가 자기작품의 애착과 작가의식의 결여에서 만들어진 불행한 사태였다. 이러한 결과적인 사실은 작가 개인들에게도 불행한 결과이지만 더 크게는 한국사진사의 중요한 자료를 잃어버리게 만든 결과에까지 이르고 있다. 작가가 자신의 작품을 지키지 못한 것을, -정도선의 경우를 보더라도-많은 변명과 격동의 시대 환경에 돌리더라도 스스로 자신의 창작품에 대해 최선을 다하지 못한 고통은 앞으로도 오랫동안 감내해야 할 것이다.

[2]

정도선은 원래 평양에서 출생했지만 회령으로 어렸을 적에 옮겨 살아왔기 때문에, 모두들 회령이 고향인 것으로 알려져 있다. 그리고 사진을 시작한 것은 19세(1935년) 무렵인데, 그때 벌써 슈퍼 6카메라를 구할 정도로 사진에 열중해 있었다. 사진을 하게 된 것은 그의 다양한 취미들 중에서 제일 마지막에 선택한 것인데 이것을 선택하게 된 것은 극히 평범한 생각에서였다.

“취미를 새로 시작한다고 해서 사진기를 구했는데, 사실은 등산을 좋아하고 산에 다니니까 그 아름다운 경치를 기록해야겠다는 생각도 있었지만, 기념사진을 찍기 위해서 카메라를 구했다는 것이 가장 솔직한 이야기일 것이다.”②

기념사진을 찍으려고 구입한 카메라는 기념사진의 개념을 넘어서서 점차로 사물을 창조적으로 표현하게 되었으며, 결국 이러한 카메라 사용의 변화는 많은 사진을 발표하게 된 출발이었다. 그는 또 프랑스 사진가 아트제가 캄파뉴 거리의 아파트 5층 그의 암실 문에 미술가용 자료라는 간판을 내걸었던 일을 연상할 만한 이색적인 간판을 내걸었다. 그것은 자신의집 앞에 향토예술 사진연구회라는 간판을 내건 사실이다. 불과 2만 인구의 읍 소재지에서 사진가가 그렇게 많은 것도 아니며 사진을 시작한 지 수년이 되지 않은 때에 향토예술사진연구회를 표방한 것은 의외의 일로 생각할 수밖에 없다. 그러나 그가 내세웠던 향토사진예술연구회는 그 자신의 사진 세계로 보서는 특징적인 것이지만, 이러한 활동이 얼마나 성공적으로 진행되어, 사진의 한 경향으로 파악되었는가를 정리하기란 전혀 불가능 한 일이다.

다만 이러한 것을 내세운 것은 다분히 자신의 사진을 설명하는 경우로 보지는데, 어떤 사진활동의 표방보다는 그가 그렇게 하고져 했던 사진관을 표방한 것에 불과한 것 같다. 그러면 그가 생각했던 향토예술사진연구회란 무엇일까? 그것은 한국을 소재로 한 일본인들의 사진에 대한 거부 반응에서 시작된다. 정도선이 초기부터 사진을 배우고 또 영향을 받은 것은 주로 일본에서 간행된 월간 사진 잡지나 신문 등이었는데, 이들 책에 인쇄된 사진에는 왜곡된 한국에 관한 소재들이 많이 눈에 띄었다. 그래서 그는 이를 극복하는 방편으로 사물을 아름답게 보고 또 이것을 동양화와 같이 아름답게 표현해야겠다는 생각을 갖게 되었다. 사물의 미화는 그가 일본인들의 사진에 대한 저항이기도 했지만 또 그때 당시의 사진의 전반적인 흐름이기도 했다. 그래서 그는 그가 살던 부근의 지역적 특성, 즉 두만강이라든가 육진 또 많은 산성들도 많았지만, 이러한 것들로 작품을 만들만한 여유를 갖지는 않았지만, 산수화와 같은 사물의 미화라는 사진 의도가 바로 향토예술사진연구회라는 패기만만한 의욕을 보이게 된 것이다.

[3]

근래까지도 정도선의 작품에 대해서나 또는 그의 사진 세계 전반에 관해, 구체적인 비평작업은 찾아볼 수가 없었다. 물론 한국사진가들 대부분에 관해서 구체적인 작가들을 시도한 경우가 없기 때문이기도 하지만, 특히 사진사를 논의하는 경우에도 정도선의 작품이나 그의 사진사적 위치를 언급하는데 대부분의 사람들이 주저하거나 언급을 회피해 왔다. 특히 작품활동이 왕성하던 1930년대 후반부터 해방 이전까지, 수년간에 무려 1백여 점을 발표했던 그의 사진에 대해 이처럼 뚜렷한 비평 작업이 없었던 것은 다음과 같은 몇 가지 이유에서일 것이다.

첫째는, 비평 대상이 될 정도선 작품의 대부분이 일제 식민지하에서 발표되어 이들 작품이 해방 이후에 와서 거의 묻혀 왔다는 사실을 지적할 수 있다.

이러한 현상은 인쇄 매체를 이용하는 작품 활동이 어려운 우리나라 사진 활동의 특수한 현상에서, 더욱 과거의 것에 대해 무관심해질 수밖에 없는데 이것이 너무 현실에 집착하는 요인이 되고 있기 때문이다.

둘째는, 그의 작품을 이루고 있는 소재나 내용, 화면의 특징적인 모든 것들이 도큐멘터리적인 요소보다는 농촌 풍경을 주로하고 있는 것과, 회화적인 화면 구성 때문에 시대성과 연관시키는 작업이 불가능한 것으로 이해하고 있는 점도 지적할 수 있을 것이다.

물론 그의 작품들 대부분이 산촌이나 농촌의 자연경관과, 여기에서 파생되는 재현상을 풍경, 다시 말하면 자연주의적이고 회화적인 방법을 통해서 작품화하고 있는데, 꼭 이러한 방법이라고 해서 확일적으로만 평가하는 것은 사진을 이해하고 수용하는 정당한 방법이라고는 생각할 수 없다.

정도선 사진을 이해하는 가장 중요한 요건은 그가 많은 사진을 발표했던 일제 말기 식민지 하에서의 예술 활동에 대한 규제와 억압이 얼마나 극심했는가 하는 점에 초점이 맞추어져야 할 것이다. 특히 그가 많은 작품을 발표하던 시기는 일제 식민지 통치의 말기에 해당된다.

더구나 제2차 세계대전이 발발해서 일본통치의 전 기간을 통해서 보면, 가장 심한 억압과 수탈이 자행되었으며, 민족정기가 혼미해 가던 시기였다.

우리의 모든 것은 전혀 용납될 수 없던 민족의식의 말살 시기에 자신의 사진을 살리기 위한 방법을 정립할 필요를 절실히 느꼈다. 검열에서 살아남아야 되고, 사진 표현의 정신도 숨쉬게 하기 위해서는, 아주 평범하고 아름다운 화면을 내세우는 것밖에는 없었다.

“지금으로 봐서도 너무 뒷골목의 어두운 것은 지금도 좋아하지 않는데, 그때는 더욱 그랬다. 왜냐하면 일제의 압박 속에 있으니까, 뭔가 항거하는 것은 우리들의 초라한 것을 찍어서 발표한다는 것은 양심에 구김살이 가기 때문이다. 그때 간행된 모든 사진 잡지나 일본에서 발간된 잡지들에 한국에 대한 발표된 사진들을 보면, 대부분은 초라하고 구질구질 한 것이었다. 또 특히 일본 사람들이 한국에 와서 찾는 것은 초라하고 늙은 노인들이 쪼그리고 앉아 담배 피우는 장면 같은 것을 찾아 촬영해서 발표했는데 영 보기 싫어 죽을 지경이었다. 일본사람들의 이런 태도는 더욱 반발을 크게 만들었으며 더욱더 한국의 자연풍경을 아름답게 찍어야겠다는 것이 일차적인 의도였다.”③

그의 이와 같은 사진의 직접적인 배태는 현실을 비하하고 왜곡된, 일인들의 사진에 대한 저항에서 출발했다고 하는 것이 가장 적절할 것이다.

당시 일본인들의 한국을 보는 관점은 적절치 못한 것이 많았다. 극히 우월감에 차있고, 지배자로서 군림하려 하는가 하면 야만인 취급도 서슴없이 했다. 그래서 이러한 사고방식은 자연히 한국을 소재로 한 사진들 속에 그 흔적이 역력했다. 우월감과 지배자 같은 자만심과 야만인시 하는 눈으로 만들어 낸 많은 사진들은 정도선 사진에 강한 반발을 만들어 주었으며 그리고 이러한 의식 태도가 그의 사진을 형성하는 절대적인 영향이 되었다.

[4]

정도선 사진은 지금까지 논의해 온 바와 같이 1930년대 후반으로부터 1940년 해방 이전에 걸쳐진,

억압과 압제가 가장 극심했던 일제하의 암흑기라는 시대 배경이 중요한 의미를 갖는다. 만일 이러한 시대 배경이 이해되지 않는다면, 소재를 평범한 형태에서 선택하는 작가의 눈, 또는 이러한 소재들이 우리와 너무 밀착되어 있어 그가 전달하려는 의도가 일반이 갖고 있는 관심 그 자체에 국한시킬 위험이 있기 때문이다. 그러나 작품이 만들어진 시대 배경과 작품에 표현된 산천과 마을과 농촌, 이 모든 것은, 합일해서 이민족에게 지배되고 있는 동족에게 고향을 만들어 주고 위안이 되어, 민족 사이로 큰 강물이 되어 흐르게 했다.

이것을 구체적으로 연관 지어 언급한 사진사의 한 부분을 찾아보면 그의 사진 의도를 더욱 분명하게 해준다.

“1940년 이후 일제 통치 마지막 5년간은 사진의 암흑기였다. 일본은 대륙 침략을 확대하고, 1941년에는 태평양전쟁을 일으켜 제2차 대전을 유발했다. 일제는 한반도를 군수물자의 보급기지로 만들어 인적 물적 수탈이 극심했다. 그리고 민족정신과 문화[를] 말살하려는 학정을 강화했다. 한글의 사용금지 민족신문의 폐간 단체의 해산 창씨 개명, 신사 참배로 민족정기를 송두리채 파괴하고 철저히 일본화 속속화(屬屬化)를 강요했다. 그뿐만 아니라 전쟁물자 조달을 위해 농수산물의 수탈은 물론 개인 소유의 재산과 모든 생산물까지 빼앗아갔다. 이러한 전시 하에서는 우선 사단형성이 불가능했고, 강요되고 선전 도구화된 사진 활동이 나타나게 되었다. 그뿐만 아니라 전쟁이란 명목으로 사진촬영을 심하게 억제해서 창작활동을 크게 위축시켰다.

“야외촬영금지 신의주에서 모략 정보 선전에 이용되기 쉬운 사진 촬영을 금지하기 위하여 먼저 부내 사진업자와 아마추어 사진가를 통제하였는데 이번 다시 요새의 촬영에 대한 취재를 일층 강화시키기 위하여 종래 당국의 지정 개소 이외의 어느 곳을 막론하고 야외촬영에 있어서는 반드시 당국의 허가를 얻어 촬영을 하도록 관내 각 방면과 일반 아마추어 사진가들에게 엄중한 경고를 발하였다. (『매일신보』, 1941년 7월 21일 자)

물론 국경지대인 신의주 지방에 한해서만이 규제가 실시된 것은 아니었다. 항구나 해변가 또는 산간지방의 요새지, 국경지대 군 주둔지는 물론 내륙 지방의 공공건물 50m이상 높이에서 촬영된 부감 사진은 철저히 통제되어 이 시대의 사진 경향을 감안한다면 거의 완전한 규제였다. 그뿐만 아니라 사진의 표현내용의 일부 또는 전부가 강요와 규제를 받기도 했다.

그런데 이러한 사진의 암흑기에 있어서도 자연풍경과 민족의 고유한 풍속을 통해서 좌절과 실의에 빠져있는 민족에게 희망과 위로를 안겨 주려고 의도한 작품들도 있었다. 이들 중에는 많은 작품을 발표했던 정도선과 최계복을 들 수 있다. 특히 정도선은 아름다운 화면과 향토색 짙은 테마로 전시 하의 규제를 벗어날 수 있었으며 이러한 창작방법이 바로 정도선 사진의 특징이다. <새벽을 향하여> <언덕을 가다> <가을 아침> <산록의 아침> 산록은 전부가 작가의 고향에서 만들어진 작품이다. 그는 앞에서도 언급한 바와 같이 아름다운 화면 구성을 통해서 그의 사진을 우리 민족의 고향으로 만들어 억압과 시달림에 놓여 있던 민중에게 희망과 위로가 되기를 원했다”④ 사진작가는 창작에 대해 제약과 규제가 심하면 창작을 중지하거나 또는 어용화 되는 경우로 나타난다. 아니면 저항과 항쟁으로 이와 같은 억압에 정면으로 맞서기도 한다. 그러나 우리나라 근대 사진의 대부분은, 사회적 관심보다는 개인의 취향과 그에 따른 문제들이 대부분이

어서 저항이라든가 또는 창작을 중지하거나 좌절된 상태에까지 이른 작품은 거의 찾아볼 수 없는 실정이다. 아니 정확히 말해서 이러한 제약이나 정치권력에 저항해서 사진가가 진실을 표현하고 그 진실을 일반 민중에게 전달하려는 노력과 투쟁은 전혀 찾아볼 수가 없다. 그러나 이러한 진실을 비록 완만하지만 시대의 제약을 벗어나는 방법으로 아름다운 화면에 소박한 대상을 표현하는 회화적인 방법이 사용된 것은 이 시대의 가장 특징적인 사진의 한 방법이었다. 사진표현을 자연주의적이고 회화적인 방법은 이 시대의 억압과 사진 표현의 규제를 벗어나는 작가의 유일한 돌파구였다. 만일 시대 상황을 염두에 두지 않는다면 정도선의 표현 방법은, 사진 표현 으로서는 진부하고 낡은 방법이며, 자연 풍경을 보는 그런 단조로움을 지니는 평범한 사진으로 보기에 충분하다.

정도선으로 대표되는 이러한 사진은 그 당시의 시대 상황을 감안한다면, 그가 표현한 사진세계는 바로 우리 민중의 세계이며 우리 고향임과 동시에 일제 식민지하에서 신음하던 민중들에게 우리 것에 눈을 돌리게 하는 그런 마력을 지니고 있다. 또한 산촌의 소박한 소재들을 아름다운 화면에 감추어 단란하고 평화로운 우리 민족의 원래 모습을 가슴에 뿌듯이 와닿게 해 준다.

이 시대에 창작된 작품들을 대할 때면 문학에서 이상화나 이육사의 작품을 생각해 한다. 특히 이상화의 시들 중에서 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>는 그의 사진을 설명하는데 알맞은 경우가 될 것이다.

/지금은 남의 땅/빼앗긴 들에도 봄은 오는가./나는 온몸에 햇살을 받고/푸른 하늘 푸른 들이 맞닿은 곳으로/가르마 같은 논길을 따라/꿈속을 가듯 걸어만 간다./(2.4 행 생략)

/나는 온몸에 꽃내를 띠고/푸른 옷을 푸른 설움이 어우러진 사이로/다리를 절며 하루를 걷는다.

/아마도 봄신령이 잡혔나 보다./그러나 들을 빼앗겨 봄조차 빼앗기겠다./⑤

첫째 연 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>와 끝 연을 제외한다면 농촌의 아름다운 정경을 노래하는 서정시임에 틀림없다. 그러나 처음과 마지막 연을 1920년대라는 시대 배경을 감안해서 이 시를 읽는다면 조국을 빼앗긴 설움과 상화가 부르짖는 저항을 느낄 수가 있을 것이다. 이것이 바로 정도선 사진과 비슷한 경우에 해당되는데 이육사의 경우에도 이와 비슷하다. 그도 일제의 침략 행위를 직접 논의하지 않고 서정시나 서경시와 같은 아름다운 시 속에 복합적으로 의미를 내포하는 방법을 취하고 있기 때문이다.

⑤

정도선은 많은 작품을 발표한 것을 봐서 다작가임에 틀림없다. 앞에서도 언급한 바와 같이 사진을 시작한 이후 10여 년도 채 되지 않은 기간에 무려 100여 점을 발표한 열성도 열성이지만, 20대에 체질적인 연대를 극복하고, 노년의 작품으로 착각할 정도로 완벽하게 카메라를 사용했다. 그의 많은 작품 중에서 대부분은 그가 살던 회령과 재령에서 촬영된 것들이다. 이런 곳들은 별로 사진 소재로 뚜렷한 사진이라든가 변화의 다양성, 또는 주위 환경이 알맞은 것은 없지만, 그곳의 지역적인 분위기를 충분히 활용했다. 회령은 산이 많은 지방이어서 그런지 모르겠지만, 그의 사진들 대부분은 산이 원경으로 놓여있거나, 산이 포함되지 않은 작품은 하나도 없다. 이것이 그의 사진의 특징적인 형상성인데 일단 산을 화면의 일부 또는 전부를 원경으로 한 연후에, 근경에는 그가

표현하려는 사물이나 사건을 설정하는 방법을 취하고 있다.

〈새벽을 향하여〉, 〈언덕을 가다〉, 〈가을 아침〉, 〈산록의 아침〉, 〈한일(閑日)〉, 〈산쾌〉 등이 모두 이러한 방법에 의해 창작된 것인데, 근경에 놓여있는 피사체에서 의미의 변화를 찾게 된다. 그리고 이러한 구성이 우리에게 평화롭고, 따뜻하며, 정감이 한껏 풍기면서 그것을 동경하게 만드는 힘을 발휘하고 있다. 이것이 바로 정도선의 농촌이며 산촌이자, 민중의 농촌이며, 일제 치하에서 고통받는 민중의 고향으로 전환시키는 사진의 힘이다.

주

- ① 정도선의 회고담, 1978년 3월
- ② 정도선의 회고담, 1978년 3월
- ③ 정도선의 회고담, 1978년 3월
- ④ 최인진, 「일제 암흑기의 사진 활동」, 『한국현대미술사』 사진 p.70-73
- ⑤ 이상화, 「빼앗긴 들에도 봄은 오는가」의 일부.

[24-012][?]

최인진, 「사진 속에 살다가 사진으로 돌아간 이해선」, 『사단』, 1983년 10월, p.42

“동경미술학교를 졸업하고 귀국하여 다음 해에 서화협회에 가입했어요. 고의동[고희동] 씨 이도형 씨가 주체가 되어가지고 조선서화협회라는 것을 조직했지요. 미술학교도 졸업하고왔고 외국에 가서 공부를 하고 온 사람이니 당연히 서화협회에 들어와야 한다고 고의동 씨가 권고를 해서 입회 하게 되었습니다. 그리고 이 협회를 그만둔 것이 1952년 6.25사변 후 수복해 가지고 나는 이제 서화협회에 있을 자격이 없으니깐 그만두겠다고 해서 자진 사퇴를 했지. 그때까지는 미술협회 회원으로 작품도 3~4회 출품했어요. 그때 출품했던 작품이 전장 통에도 없어지지 않고 남아 있어요. 우리 집에도 한 점 걸려 있고, 작년에 현대미술관에서 《대한민국 미술 60년》이란 전시회를 한 일이 있는데 그때 와서 자꾸 작품이 남아 있는 것 있으면 출품해 주시요 해서 한두 점 있지만 출품할 자격이 못 된다고, 나는 그전에 벌써 사진으로 전향해서 40여 년 동안 오늘날 까지 사진을 하는데 내가 미술행사에 참여한다는 게 되려 쑥쓰러운 일 아니냐고 사양했는데도 동료들도 그리고, 지금은 사진가이지만 그때는 미술가 아니었느냐 그때의 그림을 출품하라는 것이지 지금의 그림을 출품하라는 것이 아니다. 그러니까 그때의 그림을 출품해서 미술의 역사를 엮도록 해달라고 해서 두 점을 출품한 적이 있어요. 두 점을 출품해서 옛날의 친구들과 만나는 것이 아니라 작품들과 만나서 한 달인가 얼마 동안 지낸 일이 있었지요.”

(1973. 1. 7 이해선의 회고담)

회화를 공부하기 위해 일본에 건너가 가와바타학교(川端画學校)와 동경미술학교를 졸업한 이해선. 그는 그림과 사진 사이에 반평생을 보냈으나 모든 것을 사진에 귀일시키고 말았다. 그의 말대로 사진가가 되기 위해서 그림과 관계된 모든 것을 끊어버리고 또 그것에 연연하지 않고 오직 사진가로 일생을 결정한 것은 6.25사변 전후의 일로, 어찌 생각하면 대단한 결단력이라고 말할 수 있을 것이다. 그는 아마추어 사진의 지도자로 아마추어 사진의 세계를 구축했으며, 그가 오랜동안 몸담아 왔던 회화의 영향을 사진 속에 투영하여 독특한 사진세계를 이루고 이것들을 남긴 체 그는 영영 돌아오지 못할 세계로 떠나 버리고 말았다. 고집스러우리만치 그는 예술 사진에 대해 깊은 이해를 가지고 있었으며, 또 그것을 일생동안 추구해 왔었다. 아마추어와 예술 사진, 이 두 가지로 대표되는 그의 세계는 한국사진에 큰 이정표를 만들어 주었으며 그가 남긴 사진들은 이러한 세계 속에서만이 해석되고 이해되리라 생각된다.

[22-041]

최인진, 「현일영 사진을 다시 생각한다」, 『사단』, 1984년 5월, pp.34-44

1. 한국에 있어서 현대사진을 논의하는데 현일영은 그 첫 번에 위치할 것이다. 현대라고 할 때 물론 한 사람의 작가에 의해서만이 성립되거나 시작되는 것은 아니다. 많은 작가들, 즉 실험적이고 예언적인, 시대를 넘어서는 천재들에 의해서 현대적인 성격이 형성된 것은 더 말할 필요가 없다. 이 몇 사람의 천재들, 그중에서 현대적인 성향을 가장 두드러지게 스타일 면에서 나타내고 있는 작가를 찾는다면 현일영의 사진이 그 좋은 예가 될 것이다.

현일영의 사진은 일반 아마추어 활동에서부터 인상사진, 영업사진을 거치면서 1950년대에 이르기까지 많은 방황을 해왔다. 그의 방황은 사진에 대한 가치 기준의 핵심이 역사를 만드는 데 따른 고민이었다.

사진은 오랫동안 사물과 인간에 대해서 감상적 또는 인공적 미로 만든 작품의 스타일이 전체 사진계를 지배해 왔다. 심한 경우에는 회화를 보는 기준으로 사진의 가치가 평가되는 경우가 많았다. 여기에 역사가 있을 수가 있으며, 인간의 영혼이 호소하는 음성이 있을 수가 있을까. 이런 가치관은 해방과 6.25전쟁으로 무기력하게 무너지고 말았다. 민족의 격동기와 동족상잔의 엄청난 사건을 역사적 진실로 사진 속에 남길 수가 없었다. 시대의 의미를 역사로 남기지 못한 사진이 무슨 의미를 지닐 수 있겠는가. 전쟁이 끝나고 많은 사진가들은 새로운 기준을 갈망했다.

사진 도입 이후 사진계가 가장 진지하게 반성하는 고민의 시대였다. 일부 사진가들은 토크멘타리[다큐멘터리] 사진의 사회적 측면을 강조하고 이에 관심을 돌리려는 경향도 있었다. 그리고 이와 비슷한 측면에서 출발하여 가장 강렬한 주장으로 대두된 것은 리얼리즘 사진의 변형이라고 할 수 있는 생활주의 사진이었다. 그러나 현일영은 주로 개인 작품전람회를 통해서 이와 같은 주장과는 다른 방면에서 현대사진을 구축해 갔다.

사물을 표현하는 데 있어서 외형의 변화보다는 내면의 세계 사물의 의식구조 등 진실한 의미를 표현하려는 전혀 다른 스타일을 만들어 갔다. 그리고 전 생애를 여기에 두고 사진 활동을 했다. 불행하게도 현일영의 사진은 생활주의 사진의 큰 세력 속에서 어둡게 가리어 그 참다운 평가를 받아보지 못했다.

6.25전쟁이 끝난 후인 1955년 동화백화점 화랑의 6회 개인전에서부터 시작되는 상징 또는 은유적으로 표현된 그의 사진은 당대에 별다른 관심이나 주목을 끌지 못했다. 그러나 그의 사진은 줄기찬 발전을 해왔고 독자적인 세계를 구축하여 한국의 현대사진의 한 장을 열게 되었다.

2. 부운(浮雲) 현일영은 1903년 1월 서울에서 태어났다. 1922년 매동상업학교를 졸업한 후 영어를 배우기 위해 황성기독교청년회학교에 진학했다. 그러나 어떤 사정에서인지 영어과를 오래 다니지 못하고 중간에 그만두고 말았다. 이 짧은 YMCA 영어과에서의 수학은 아마 현일영이 사진을 하게 된 우연한 계기가 된 것으로 보아진다. 이 당시 YMCA는 서구문화를 우리나라에 소개하는 교육기관일 뿐 아니라 민족운동의 근원지가 되어 있었다. 특히 이 학교가 초기부터

주력하던 목공, 철공, 염직, 사진 등 실무교육은 많은 젊은이들에게 새로운 세계를 접할 수 있도록 하는 기회를 마련해 주었다. 이런 실무교육의 하나였던 사진과는 후일 많은 한국의 사진가들을 배출했는데, 특히 현일영이 이 영향을 받아 사진을 하게 된 것은 흥미로운 일이다. 그러나 이때의 사진 활동은 극히 미미한 것이어서 사진가로 성장된 면모를 보일 때까지는 상당한 시일을 기다려야 했다.

현일영의 초기 사진 활동은 만주에서 시작된다. 국내가 아닌 일제의 탄압과 수탈에 견디지 못하고 정든 땅과 형제를 버리고 찾아야 했던 피안의 땅, 만주에서 그의 사진 활동이 시작된 것은 어떤 면에서는 감상적인 기분마저 느끼게 한다. 그리고 최초의 작품발표는 1929년 (이 연대에 관해서는 1964년에 간행된 『한국예술』 지의 연표에 의한 것임) 일본 오사카 아사히(朝日)신문사 주최 《국제상업예술사진 현상모집》의 2등상 수상을 시발로 바로 그해에 또 《전만주사진콘테스트》의 준특선에 당선되었다. 《국제상업예술사진 현상모집》에 2등으로 당선된 〈메가네 간유〉는 상품선전을 위한 작품으로 다른 사진가의 출발과는 이색적인 면을 가지고 있다. 1931년 역시 만주 대련에서 몇 년간 이국에서의 사진 활동을 한데 모아 《제1회 개인사진전》을 가졌다. 《제1회 개인전》에 대해서 확실한 자료들이 알려진 게 없지만 이때의 작품전은 일반의 관심을 끌지 못하고 습작활동의 형태를 벗어나지 못한 작품들이었던 것으로 추측된다.

이런 결과에도 불구하고 그의 사진은 늘 신선함과 사물에 대한 이미지를 함축시키는 경향으로 발전하려고 노력했다고 작가는 회고한 적이 있다. 1932년 현일영은 그의 사진을 성장시켜 주었던 만주를 떠나 다시 서울로 돌아왔다.

그가 만주에서 사진 활동을 몇 년 동안 국내에서는 한국에 있던 일본인과 대항해서 경성사진사협회가 발족되어 있었고 사진에 관한 이론적 활동을 민족운동과 동일하게 생각하는 사진단체가 활발하게 움직이고 있었다. 만주에서 많은 독립운동가와 민족의 비극을 봐온 현일영으로서 는 자연스럽게 기존 단체에 동조하고 곧바로 중요한 멤버중의 하나로 사진 활동을 하게 되었다. 그리고 사진을 직업으로 하는 현일영사진관을 개설하고 영업사진관을 운영하는 한편 경성사진사협회가 후원하던 경성사진학강습원에서 후배들을 위해서 사진을 가르치기도 했다. 이때의 사진 활동은 사진에 의한 사회참여라든가 민족운동으로의 연결은 거의 나타나 있지 않지만 한정된 세계 속에서 개인과 단체가 민족에 대해서 외면하지 않고 사진인으로서 무엇인가 봉사를 결심한 것은 사진사 속에서 이 시대의 특징이 될 것이다.

영업사진관을 개설한 현일영은 초상사진에 대단히 심취해 있었다. 작품에 대한 만족할만한 효과를 얻기 위해 당시 예술사진이라 불리우던 고무인화, 부름오일카본틴슈 등 새로운 표현 방법을 조심스럽게 사용해 갔다. 그는 또 부드러운 초상사진을 얻기 위해 연초점렌즈를 사용해 보기도 하고 흰 반사판을 이용하는 경우도 있었다. 그는 스튜디오에서 전기를 이용한 조명장치를 이용해 태양의 조명이 만들어 주는 결과와 다른 작품을 만들기도 했다.

만주에서 귀국한 이래, 여러 가지 실험적인 표현으로 만든 초상사진을 모아 1934년 평양 미나카이(三中井) 화랑에서 개인작품 전람회를 열었다. 개인전은 많은 사람들로부터 찬사를 받았다. 사진에 나타난 개인의 특성을 살리려고 한 의도가 일반에게 충분히 전달되기도 남았다. 그 사람

자신을 닮은 것은 더 말할 것도 없고 바로 눈앞에 서 있는 듯한 기분을 느낄 수 있었다고 그의 사진을 평하는 작가도 있었다. 1935년 짧은 수업 년한이지만 일본 오리엔탈사진학교와 동 연구실에서 거의 1년 가까이 사진을 공부할 수 있었다. 귀국 후 국내에서 일기 시작한 아마추어 사진 활동에 깊이 관여한 것을 보면 이때의 영향이 사진에 대한 기준을 근본적으로 바뀌게 한 것으로 봐진다. 즉 경성아마추어사진구락부, 로라이라이카구락부 등을 창설하거나 지도하면서 영업사진과 분리, 자유분방한 사진세계가 만들어져 갔다.

이와 같은 발전은 그의 사진표현이 기술적인 여러 가지 지식들로부터 만족할만한 도움을 얻을 수 있었고 또 이런 도움은 일본 오리엔탈사진학교의 수업이 큰 힘이 되었다.

현일영의 사진활동은 개인작품을 중심으로 초라했지만 해를 거르지 않고 매년 그의 작품을 발표했다. 일생을 통해서 10회 이상의 개인전은 왕성한 창작 의욕을 말하는 뜻도 있지만 자기 성찰과 내면에 흐르는 진실을 얘기하려는 강한 충동이 더 큰 의욕을 만들었다. 그가 자신의 작품을 개인전을 통해서 말하려고 한 것은 오늘에 와서도 창작활동의 좋은 본보기가 되었다.

“사단에 투신한지도 어느덧 오십 년이 되었다. 큰 포부와 희망을 불태우면서 출발했던 그 옛적 을 회억해 보면……마치 저물어가는 석양빛이 어둠으로 변한 것과 같다고나 할까”

(1972년 사진전 프로그램 중에서)

1972년 마지막 전시회 때 그는 생애가 다한 것을 어렴풋이 알고 있었는지 모른다. 50년의 사진 활동으로는 너무 초라한 전시회였지만 결코 그의 사진이 약화되어 있지는 않았다. 모든 것을 정리하고 그의 사상의 전 과정을 결론으로 유도하려는 자세 그것이었다.

전시회 작품 중 하얗게 핀 <목련꽃>의 인상과 <사찰 입구>는 작가 스스로에게 주는 예언이었던 지도 모른다. 마지막 전시회를 연 3년 후인 1975년 8월 28일 현일영은 71세를 일기로 많은 작품을 이 세상에 남기고 훌쩍 떠나버렸다.

사찰 입구처럼, 목련꽃처럼 허무하면서도 손으로 잡을 수 없는 많은 것을 남기고 그는 타계해 버렸다.

3. 현일영의 사진은 생전에 일반의 관심과 주목을 끌지 못했다. 매년 갖다싶이 했던 개인전도 일반의 반응은 너무도 무관심했고 주목의 대상이 되지 못했다. 몇 년 전, 그가 작고한지 얼마 되지 않은 어느 해 미공보원(USIS)에서 미국 사진작가 아아론 시스킨드(Aaron Siskind-1903—)의 사진전이 열리지 않았더라면 그에 대한 평가는 더 오래 기다려야 했을 것이다.

현일영의 사진작품들 거의 대부분이 사물과 인간을 내면적인 의미를 통해서 표현하고 있다.

또 스케일이 큰 사건이나 대상, 엄청난 욕심으로 이뤄지는 세계와는 대조될 만큼 평범한 장소 혼한 소재 일반이 지나치기 쉬운 사물들이 그가 즐겨 의미를 구하는 것들이었다.

괴짜하리만치 며칠이고 방 속에 틀어박혀 사진을 구상하고 여기에서 촉발된 이미지로 제목을 먼저 정한다. 정해진 제목에 따라 그는 이에 적합한 재료를 구하기 위해 극히 평범한 장소에서 방황한다.

현일영의 사진을 과소평가하는 사람들은 극히 주관적이라고 말하는 경우도 있다. 그것은 그의 작품이 새로운 형태로 변형되거나 해석되며, 판독되지를 못하기 때문이다. 사진가에 의해 발견

된 내면의 뜻을 찾는다는 것이 얼마나 어렵다는 것을 새삼스럽게 생각해한다.

현일영의 사진을 설명하는데 “상징적” 또는 “은유적”이라는 용어를 사용하는 것이 적합할 것이다. 상징 또는 은유라는 용어는 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864-1946 미국의 사진가)가 구름을 촬영하면서 사용한 이퀴발런트(Equivalent)에 근거하고 있다. 말년 스티글리츠는 구름을 촬영해서 작품을 만든 적이 있었다. 구름을 찍게 된 것은 구름 그 자체에 목적이 있었던 것이 아니라 그의 말에 의하면 구름을 통해서 그의 인생철학을 정립하려는 의도에서였다고 한다.

현일영의 사진 역시 내면적인 사상을 사물에 투영한 것들이었다. 그의 사진은 인생철학이었다. 스티글리츠의 말이 그의 사진을 설명하는 데 가장 적합한 말이 될 것이다.

“그동안에 많은 원화가 쌓였다. 이것을 나의 사색의 산물이라 볼 때 감흥의 결정이라 볼 때 한낱 일기 같기도 하나 어찌 그뿐이라” (1963년 《7회 개인전》 프로그램 중에서)

그는 그 자신의 사진이 철학이지만, 결코 일기처럼 끝나는 것을 바라지 않았다. 한장 한장의 사진이 그의 새로운 경험 새로운 문제로 전달되기를 원했다. 그러면서도 그리 넓지 않은 사진의 프레임 속에 이 세상을 집약시키려고 하는 것이 그의 사진이 갖는 이상과 소망이었다. 이 책에 편의상 몇 점의 사진들을 소개하고 있는데 이 작품들은 은유(Equivalent)라는 용어로 그 내용을 한데 묶을 수 있다. 하얀 고무신, 도시락, 가을, 깃발, 눈 등은 그의 사상을 표현하는 파편의 일부들이다. 모든 사람이 지나치는 장소, 오랫동안 방 속에 틀어박혀 짊어겨낸 사상의 의미망이었다. 이 파편들이 하나하나 그의 작품 속에서 호흡이 되고 생명이 커져 우주를 짓고 파도를 만들어 가슴을 때리고 신비를 만들어준다. 이것이 바로 현일영의 카메라가 이룩한 위대한 힘이다.

4. 1975년 그가 세상을 떠나기 전 겨울 창밖에 얼어붙은 고드름을 찍은 사진을 마지막으로 더 이상의 작품활동은 없었다. 모든 것을 사진으로 사진 속에 그의 인생을 묻히면서 지쳐 쓰러질 때까지 부끄러움이 없이 작가로써 성실하게 살아왔다고 그의 생애를 조감할 수 있을 것이다. 오해와 편견 속에 아니면, 그 시대가 작품을 이해하지 못했는가 어느 쪽이던간에 당시에 그의 작품이 바른 이해와 정당한 평가를 받지 못했다.

정당한 평가를 받지 못했지만, 그는 그의 현대적인 사진세계를 전개해 나가는데 중단함이 없었다.

“순진한 어린이와도 같은 관찰과 표현으로 회갑을 지나도록 그의 순수한 세계는 작품 속에 용해되어 있었다”고 회갑 사진전을 평해 이안순은 이와 같이 말하고 있다. 순진한 어린이와도 같은 관찰과 표현은 사물에 대한 마음 깊이로부터 생겨나는 겸손에서 이뤄지는, 그의 힘이며 예술이고 진실일 것이다.

사진사자들이 한국의 현대사진을 얘기할 때 현일영은 이 시대에 맨 먼저 얘기되어야 할 것이다. 사물에 대한 표현의식이라든가 내면에 흐르는, 정신세계에 그의 창작세계가 상징적으로 전개되기 때문만도 아니다. 외관을 통해 내면의 진실한 의미를 찾으려는 현대사진의 경향에 그의 창작세계가 위치하는 문제도 그중 하나일 것이다.

[28-020]

최인진, 「조립단계에 들어선 카메라 공업」, 『사단』, 1986년 7월, pp.48-49

아남정밀이 일본의 대표적인 카메라 메이커인 일본광학과 기술을 제휴, 니콘 카메라를 조립 생산한다고 지난 6월 발표한 바 있다. 이로써 미놀타의 삼성정밀, 아사히 펜탁스의 동원광학 등과 더불어 우리나라의 카메라 산업에도 조립생산 단계에 접어들게 되었다.

우리나라의 카메라 인구는 자그만치[자그마치] 전체 인구의 30~40퍼센트를 넘어서고 있으나 이에 따른 여러 가지 관련 산업이 얼마나 중요한 것인가 하는 문제에 대해 정부 당국이나 업계에서 깊이 생각한 적이 없다고 해도 결코 틀린 말은 아닐 것이다. 사진이 우리나라에 도입된 이후, 지금까지도 카메라는 거의 전부를 외국에 의존해왔다. 그러나 정상적인 수입 제도가 생겨난 것은 수년 전의 일이다. 물론 그동안에 국내에서 사진기나 감광재료를 국산화하기 위해 여러 각도에서 시도가 없었던 것은 아니다. 어느 분야는 성공한 경우도 있으나 상당한 업체들이 실패로 끝내 파산을 면치 못한 경우도 있었다.

사진 공업의 실패에 대한 대표적인 예가 필름의 국산화였다. 흑백필름은 개발에 성공해서 시제품까지 내놓았으나 결국은 기술의 미숙과 소비자의 냉대 속에 좋은 결과를 얻지 못하고 이름조차 찾을 길이 없게 되고 말았다. 사진기 산업이 다른 분야보다 어려운 기술이 요구되고 막대한 투자가 따라야 한다는 것은 잘 아는 사실이다.

그러나 기업들이 사진에 기술인 관심은 너무나 미약해서 방대한 시장을 일본 제품에 전부 빼앗기고 말았다.

그러나 다행스럽게도 반도체 산업이 조립 과정에서 새로운 제품의 생산이 본격화되고 이러한 기술 축적은 카메라 공업 분야에도 서서히 눈을 돌리는 여유를 갖게 되었다.

비록 세계시장의 대부분을 점하고 있는 일본의 유명 브랜드를 조립하게 되었지만 이 조립과정에서 얻어지는 기술 축적은 앞으로 한국 카메라 공업에 큰 영향이 미칠 것으로 예상된다.

아남정밀이 일본광학과 제휴하여 니콘 카메라를 조립 생산한다는 발표 이후 일본 사진계의 반응과 분석은 여러 가지로 흥미해 봄 직하다. 최근에 발행된 『아사히 카메라』 8월호에 아남정밀이 니콘 조립생산에 따른 기사를 뉴스로 다루고 있다.

참고삼아 다음에 인용한다.

“일본광학공업은 한국의 아남정밀과 기술협력 계약을 체결하고 카메라 및 교환 렌즈의 현지 조립 생산을 8월 말부터 시작한다. 엔화의 상승이 계속되고 구미 선진국으로의 수출이 여의치 않은 여건 속에서 일본 카메라 업체는 아시아 제국의 시장 개척의 일환으로 중요한 계기가 될 것으로 생각하며 이번 조립 계약도 이러한 시장 개척의 일환으로 받아들여지고 있다.

아남정밀이 조립 생산할 품목은 35mm 일안리플렉스형 Nikon FM2, FG-20, 콤팩트형 등 3기종과 이에 따른 50mm F1.4, 35-70mm F3.5~4.5, 2종의 렌즈도 포함되어 있다. 조립 계약에 의하면 연간 4만여 대를 생산할 예정이다.

한국 내에는 카메라의 수입이 금지되어 있으나 많은 카메라들이 백화점이나 카메라점에 진열되어

있음을 찾아볼 수 있으며 특히 일본 카메라에 대한 인기는 매우 높다.

한국 국내의 카메라 공업은 독자적인 생산체제가 없으며 다만 몇 개의 기업이 조립 생산하고 있을 뿐이다. 미놀타 X-300, 아사히 펜탁스 ME 슈퍼 등이 조립 생산 제품으로 시판되고 있다. 일본광학의 니콘에 대한 반응도는 제일 높고, 많은 사람들이 애용하고 있다. 일본광학 관계자의 말에 의하면 보도사진과 프로사진가들 9월[할] 이상이 니콘 제품을 사용하고 있다고 한다. 따라서 많은 니콘 제품에 대해 애프터서비스의 난점이 큰 당면문제로 남아 있었으나 이를 계기로 아남정밀이 애프터서비스까지 맡게 되었다. 물론 수리대상은 니콘 카메라와 렌즈 등 전 제품이 대상이 된다. 뿐만 아니라 금년 9월 서울에서 열리는 《제10회 아시안게임》의 지원업체가 된 니콘은 이 대회와 2년 후 열리는 《서울올림픽》을 향해 대규모 판촉의 확대라는 포석이 깔려있기도 한다. 아남정밀은 일본 중소메이커들의 리플렉스형 카메라와 콤팩트 기종을 (Lenix)라는 브랜드로 조립 생산해왔다. 카메라 생산의 경험은 3년 정도에 불과하지만, 반도체 분야의 조립 등 전자 제품을 생산하는 아남산업의 계열사로 높은 기술을 축적하고 있다. 브랜드는 'Lemix Nikon'으로 정하고 L 자가 디자인된 마크가 카메라에 표시된다.

한국의 카메라 보급율은 전체 인구의 30~40%에 이르고 있지만 고도 경제 성장과 함께 2년 후에 열리는 《서울올림픽》을 계기로 카메라 수요는 급증 되리라고 예상하고 있다. 한국 정부에서도 카메라 산업을 중소기업 육성 업종으로 지정, 이를 중점 지원할 것으로 알려지고 있다.

삼성정밀, 동원광학, 아남정밀 등이 조립생산 형태이지만 카메라 공업의 선발 업체라고 할 수 있다. 그러나 과거에 종종 보아온 것처럼 구태의연한 모델을 들여와 일반 사용자들에게 부담을 안겨주는 방식은 탈피해야 한다.

우리의 반도체 기업들이 걸어왔던 과정처럼 신제품을 개발하고 계약사의 최신 제품의 모델을 조립 기종으로 선택할 때만이 모처럼 조립생산 단계에 들어선 카메라 공업도 고유 모델을 개발할 수 있는 단계로 발전할 수 있을 것이다. 참고삼아 최근 일본 카메라 공업은 AF 방식의 카메라 생산에 노력하고 있으며, 앞으로 카메라의 혁명을 가져올 디스크 카메라가 실용 단계에 와 있다는 사실도 흥미해 볼 필요가 있다.