

한국사진문화연구소 자료집 vol.12

한국 현대사진과 '현대사진연구회'

학술 컨퍼런스: 한국 현대사진과 '현대사진연구회'

— 논문

한국 사진사 구술프로젝트: '현대사진연구회'

— 구술 녹취문

관련 자료 소개

— 원문 자료

— '씨롱아루스'와 '현대사진연구회' 주요 회원 작품 소개

— '씨롱아루스'와 '현대사진연구회' 연혁

— 참고 문헌 목록

한국사진문화연구소는

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

발 행 가현문화재단
주 소 05545 서울시 송파구 위례성대로 14 한미타워 19층
전 화 02-410-9123
팩 스 02-418-1316
웹사이트 http://photomuseum.or.kr
이메일 research@photomuseum.or.kr

발행인 송영숙
기 회 한국사진문화연구소
편집인 최봉림, 김소희, 장정민
녹취초교 종로속기사무소
디자인 IANN
출력인쇄 문성
발행일 2016년 9월

한국사진문화연구소는 자료를 기증해 주신 이영훈 선생님과
원문 자료 및 참고 자료 제공에 협조해주신 박주석 선생님, 이문강 선생님, 『동아일보』, 『경향신문』에 감사드립니다.

© 2016 Korea Institute of Photography and Culture All rights reserved.
이 책에 실린 모든 글과 사진의 저작권은 한국사진문화연구소와 원저작자에게 있으며,
해당 저작권자의 서면 동의 없이 사용할 수 없습니다.
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means
without written permission from the copyright holders.

ISSN 2093-2731

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

후 원  Hanmi Science Co., Ltd.

5 서문

— 학술 컨퍼런스: 한국 현대사진과 ‘현대사진연구회’

논문 자료

13 1950-60년대 아마추어 사진 단체와 사진 담론의 지형:

‘신선회’에서 ‘현대사진연구회’까지 / 박평중

29 ‘현대사진연구회’ 기관지 『사안』의 모더니즘 사진담론 분석 / 최봉림

43 황규태, 뉴 포토를 향하여:

1960-70년대 초기 사진을 중심으로 / 박상우

61 주명덕과 ‘현대사진연구회’ / 박주석

— 한국사진사 구술프로젝트: ‘현대사진연구회’

79 구술면담 개요 및 일시, 장소

80 일러두기

83 구술 녹취문

— 관련 자료 소개

140 원문 자료

140 『사안』의 주요 기고문 발췌

190 일간지 자료

196 ‘짜롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 주요 회원 작품 소개

210 ‘짜롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁

214 참고 문헌 목록

서문

김 소 희 / 한국사진문화연구소 연구원

한국사진문화연구소는 2016년 한미사진미술관에서 열린 주명덕 개인전 《연(蓮) Padma》(2016.4.23-6.18)와 황규태 개인전 《Blow up America》(2016.6.25-8.13)를 계기로, 두 작가가 사진 활동 초창기에 몸담았던 ‘현대사진연구회(Modern Photography Society)’에 주목하였다. 그리하여 ‘현대사진연구회’를 한국 사진사와 연관지어 살펴보는 학술 컨퍼런스 《한국 현대사진과 ‘현대사진연구회’》를 지난 5월에 개최하고 이어서 한국사진사 구술프로젝트: ‘현대사진연구회’를 7월에 한 차례 진행하였다. 한국사진문화연구소 자료집 12호는 학술 컨퍼런스 논문과 구술 녹취록을 ‘현대사진연구회’ 관련 자료들과 함께 정리해 수록한다.

‘현대사진연구회’는 1950년대 이후 한국 현대사진의 새로운 방향을 모색하려는 움직임에서 태동했다. ‘현대사진연구회’는 리얼리즘 사진의 편협성을 극복하려는 ‘싸롱아루스(Salon Ars, 1960)’의 예술적 노선을 계승하면서 서양의 모더니즘 미학을 연구했다. 정기전에서 그 성과를 발표하였고, 기관지 『사안』을 발행해 한국 사진계의 미학적 논쟁을 여실히 드러내기도 했다. 대학교 재학생들 뿐만 아니라 교사 및 은행원 등 다양한 계층의 지식인들로 구성된 ‘현대사진연구회’는 한국 사진계의 세대교체는 물론 지성화의 출발점이 되었다. ‘현대사진연구회’는 사진기자를 다수 배출했는데, 『월간중앙』의 주명덕, 『경향신문』의 황규태, 이창환, 『동아일보』의 조천용, 『여상』의 박영숙, 『여원』의 민경자, 『세계일보』 김효열 등이었다. 이후 박영숙, 주명덕, 황규태 등은 한국 현대사진의 주요 사진가 반열에 올랐다. 그러나 ‘현대사진연구회’는 1967년 와해되어 그 명맥을 지속하지 못했다. 5여 년의 길지 않은 기간에도 불구하고 우리가 ‘현대사진연구회’의 활동에 주목하는 것은 이 단체가 1960년대 한국 모더니즘 담론과 함께했기 때문이다. 그리고 리얼리즘 사진으로 귀착된 1970-80년대 한국 현대사진의 지형을 보다 정확히 이해하기 위함이다. 따라서 한국사진문화연구소는 ‘현대사진연구회’의 주요 인물과 활동을 자세히 살펴볼 수 있도록 『한국 현대사진과 ‘현대사진연구회’』 자료집을 기획하게 되었다.

‘현대사진연구회’의 창립과 해체 그리고 주요 활동 사항

‘현대사진연구회’는 1961년 ‘싸롱아루스’에 의해 결성되었다. 젊은 아마추어들이 ‘싸롱아루스’로 모이자, ‘싸롱아루스’는 이들을 규합해 하위 연구기관으로 ‘현대사진연구회’를 창설한 것이다. ‘현대사진연구회’는 태생적으로 ‘싸롱아루스’와 공생의 관계에서 운영되었다. ‘싸롱아루스’는 지도부로서

신진을 육성하고, ‘현대사진연구회’는 ‘씨롱아루스’에게 사사하면서 사진 이력을 쌓았다. 두 단체는 서로 간의 승급과 강급이 가능했고 주요 강연회 및 회원전을 함께 개최했다. 오히려 ‘씨롱아루스’는 1961년 개최한 제1회전 이후에는 ‘현대사진연구회’를 중심으로 활동했다. ‘씨롱아루스’의 주요 인물로는 김열수, 김행오(1927-2014), 이상규, 이형록(1917-2011), 정범태(1928-)가 있었고, 1965년 이후에는 ‘현대사진연구회’의 이영훈(1941-)과 전몽각(1931-2006)이 ‘씨롱아루스’에 합류했다. 이들은 ‘현대사진연구회’의 작품심사는 물론이고 『사안』의 주요 필진으로 활약했다. 그러나 ‘씨롱아루스’ 역시 사진 전문 교육을 거치지 않은 아마추어 출신들로, 서양 사진경향의 수용을 미국 잡지와 서적에만 의존해 그 미학적 깊이에는 한계가 있었다. ‘씨롱아루스’는 1967년 ‘현대사진연구회’가 와해되자, 이 단체와 함께 사라졌다.

‘현대사진연구회’의 활동은 크게 세 가지로 구분할 수 있다. 첫 번째는 정기전 개최이다. ‘현대사진연구회’는 1962년 첫 번째 전시회를 시작으로 1963년에 제2회전을 개최했고, 1년 후인 1965년에 제3회전을, 1966년에 제4회전을 개최했다. 이후 1972년까지 여덟 번의 정기전을 가지면서 활동의 막을 내렸다. 두 번째는 강연회 및 좌담회 주최이다. ‘현대사진연구회’는 사진 전문 교육기관이나 시설이 부재했던 1960년대에 미학강좌와 세미나 그리고 사진좌담회 등을 개최해 아마추어 사진가들의 미학적 이해를 도모했다. 1964년에는 미술평론가 이경성, 서양화가 박서보, 한국창작사진협회장 임응식을 초청해 미술강좌를 개최했고, 1965년에는 임응식, 서양화가 황염수, ‘씨롱아루스’의 이형록, 김행오, 전몽각, 이상규, 이영훈이 《사진예술의 본질과 지향점》이라는 주제로 좌담회를 가졌다. 같은 해 개설한 미학강좌에서는 사진과 미술사를 함께 논의했다. 1966년에는 미국의 월간 잡지 『파퓰러 포토그래피(Popular Photography)』의 편집장 브루스 다운즈(Bruce Downes)의 내한 세미나를 개최해 한국 사단의 이목을 집중시켰다. 세 번째는 기관지 『사안(斜眼)』의 발행이다. ‘현대사진연구회’와 ‘씨롱아루스’는 1964년 6월 기관지 『사안』을 공동으로 창간했다. 『사안』은 사진 기법 소개, 사진논평, 사단소식 및 회원 동정 등 기존의 한국 사진잡지의 편집형식을 크게 벗어나지 않았다. 그러나 1957년 『사진문화』가 정간된 후 1964년 『캐머러 세대』의 단행본을 제외하고, 1966년 『사진예술』(대한사진문화사)이 발행되기까지 사진잡지가 부재했던 시기에 『사안』이 다루고 있는 몇몇의 글들은 당시 한국 사진계의 제 문제와 사진담론을 여실히 드러내고 있다는 점에서 시사적이다. 『사안』은 1967년 ‘현대사진연구회’의 와해로 발행이 중단되었다가 1971년 B4 크기의 『현대사연(現代寫研)』으로 창간되었다. 그러나 이후 발행사항에 대해서는 정확히 알 수 없었다.

‘현대사진연구회’의 출판작들은 리얼리즘 계열과 유럽 모더니즘 계열의 작품이 혼재되어 있었다. 회원들은 새로운 시각언어를 탐구하기 위해 다양한 사진기법을 자유롭게 연구했다. 그러나 1965년 제3회전에는 실험적인 노선은 약화되고 리얼리즘의 경향으로 치우치는 양상을 보였다. 1965년부터 ‘씨롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 회원 다수는 ‘한국창작사진협회’의 정기전에 참여했다. 당시의 출판작을 모두 확인하기는 어렵지만, 임응식의 ‘생활주의 리얼리즘’을 계승한 ‘한국창작사

진협회’의 활동에서 다양한 창작방식을 고수하기는 어려웠을 것이다. ‘현대사진연구회’의 출판작은 ‘현대사진연구회’ 제1회와 제2회 전시 팸플릿에 수록된 작품 도판, 『66년 한국사진연감』의 작가별 작품소개 그리고 『캐머러 세대』(1964) 및 『포토그래피』(1966)와 『사진예술』(1966-67)의 전시 소개 지면에서 단편적으로나마 확인할 수 있다.

그 이후 ‘현대사진연구회’는 이창환 회장과 이상규, 이형록 고문체제로 1972년까지 존속되었다. 그러나 1967년 당시 회장이던 김선홍을 위시해 주요 회원들이 ‘청록회(靑綠會)’를 결성하면서 사실상 해체되었다.

《한국 현대사진과 ‘현대사진연구회’》학술 컨퍼런스

한국사진문화연구소는 ‘현대사진연구회’와 한국 사진사에 관한 학술적 검토를 위해 명지대학교 박주석 교수, 중부대학교 박상우 교수, 한국사진문화연구소 최봉림 소장, 중앙대학교 박평종 교수를 초청하여 2016년 5월 28일 오후 1시부터 6시까지 한미타워 2층에서 《한국 현대사진과 ‘현대사진연구회’》학술 컨퍼런스를 진행했다.

컨퍼런스는 크게 작가론과 한국 현대사진의 지형에 대한 탐색으로 이루어졌다. 우선 박평종 교수는 ‘신선회’에서 ‘현대사진연구회’로 이어지는 1950-60년대의 예술사진 클럽을 분석하고 그 사진적 경향에 관해 논의했고, 최봉림 소장은 ‘현대사진연구회’의 기관지 『사안』의 사진담론을 모더니즘 미학과 관련하여 분석하면서 1960년대 한국사진의 이론적 상황을 짚어나갔다. 다음으로 박주석 교수는 ‘현대사진연구회’에서 논의된 리얼리즘 사진론과 관련하여 주명덕의 다큐멘터리 사진을 분석했으며, 박상우 교수는 국내외 사진의 흐름을 통해 황규태의 초기 실험적 작품들이 가지는 의미를 재조명했다. 이후 종합토론은 계원예술대학교 이영준 교수의 진행하에 발표자들이 패널로 참여해 약 1시간 동안 진행되었다. 이 토론에서는 1950년대 이후 한국 현대사진의 경향, 한국 사진사에서 반복적으로 오용된 사진 개념과 용어의 문제, 예술사조에 의한 사진의 범주화 문제 등에 관한 논의가 오갔다.

한국사진사 구술프로젝트: ‘현대사진연구회’

한국사진문화연구소는 학술 컨퍼런스에 이어서 ‘현대사진연구회’의 문헌과 자료의 부족을 보충하고자 한국사진사 구술프로젝트: ‘현대사진연구회’를 1회 진행했다. 구술면담은 ‘현대사진연구회’ 회원으로 활동했던 박영숙(트렁크 갤러리 대표, 사진작가), 이영훈, 조천용(전 시사저널 사진위원), 주명덕(사진작가), 황규태(사진작가) 선생을 모시고 한국사진문화연구소 최봉림 소장의 진행으로, 7월 6일 한미타워 2층 세미나실에서 약 2시간 동안 진행되었다. 이번 좌담에서는 구술자들의 입회 동기와 ‘현대사진연구회’의 창설 배경, ‘현대사진연구회’의 주요 인물 및 활동 사항, 사진경향 연구, 한국 사진계와의 관계 및 해산 과정 등에 관한 회고를 들을 수 있었다.

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’, ‘싸롱 아루스’ 등은 ‘싸롱아루스’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

박평종(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 가꾸나갈 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 띠 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 제후하고 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, 전파자였는지를 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 한국인으로서는 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 최인진과의 대담에서 “경성사진사협회를 만들게 된 동기는 자연히 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 사진사로 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 추구했을 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 곱방대를 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, 이건중, 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』, 일심사, 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 사진 단체들과 ‘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 〈북천교 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 시대”²¹⁾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 호흡을 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 《인간가죽전》이라는 ‘후원’³¹⁾에 힘입어 휴머니즘 사진을 1950년대 후반 한국사진의 새로운 흐름으로 끌어들었다고 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 주관울 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 “《인간가죽전》이 ‘신선회’를 크게 후원한 셈’이라고 술회한다. 이형록, 『“신선회” 시절과 사진』, 『이형록 사진집』, 눈빛, 2009, p. 154.

32) ‘살롱 아루스’가 활동하던 시기의 명칭 표기는 ‘살롱 아루스’, ‘살롱 아루스’, ‘싸롱 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.

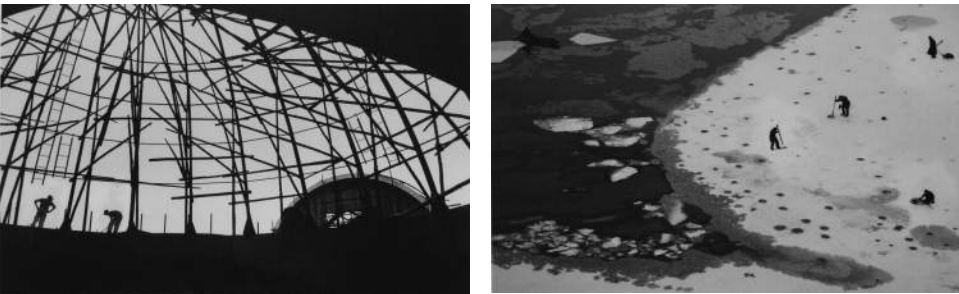
35) 이형록, 위의 책, 2009, p. 155.

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 카메라아이로 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 창립전을 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 회화에서 오는 것임을 역설한다. 이어서 민경자의 사진은 리얼리즘을 좇고 있고, 유승찬은 “사진의 조형성을 회화풍으로 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 전몽각의 <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 영업사진사들이었으며, 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. 전몽각, <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, 「신선회고 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 〈畵〉, 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 춘감(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.

국내외 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, 한국사진사연구소, 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. 한국사진사연구소 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 열등의식이 내재되어 있었다. 이 이중의 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 ‘썰렁픽추어’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(斜眼)』, 제6호, 1965년 2월, p. 59.

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



4) ‘싸롱아루스’의 창립멤버 명단에 없었고 단 한번으로 끝난 ‘싸롱아루스’의 전시회에도 참가하지 않았던 『여성』의 사진부장직을 맡게 되는 김효열은 『사안』, 제5호, 1964년 12월, p. 44에 따르면, “ARS 회원이었던 김효열 군은 11월 7일 ‘현대사진연구회’로 다시 돌아왔다.” 그리고 『사안』 제6호에서는 이영호와 사진집 『윤미네 집』으로 유명한 전몽각이 ‘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 발행했고, 65년에는 총 3호가 나온 것으로 미뤄봐 『사안』은 격월간지로도, 계간지로도 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. 5-6을 참조할 것.

서 작가활동을 개시했다. 전몽각(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 전몽각이다.

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 거기에는 기록성이라는 것이 제일 중요합니다. 기록성을 떠나서는 사진의 존재가치는 희박해집니다.

8) 1956년 4월, 이형록, 이안순, 조규, 손규문, 이해문, 정범태, 조용훈, 한영수, 안종철, 김범상에 의해 설립된 사진동우회로 이듬해 동화화랑에서 《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. 78을 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 떠나 는 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. 각색에 문제가 있었는지 혹은 그 각색을 제대로 이해하지 못했던 것인지는 명확히 알 수 없지만, 한국 사진계는 1920년대와 1930년대의 유럽 아방가르드들의 사진전 실전을 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 전몽각의 논설은 당시의 다른 논객들과 마찬가지로 ‘뉴 비전’을 ‘회화에의 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 ‘회화에의 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.

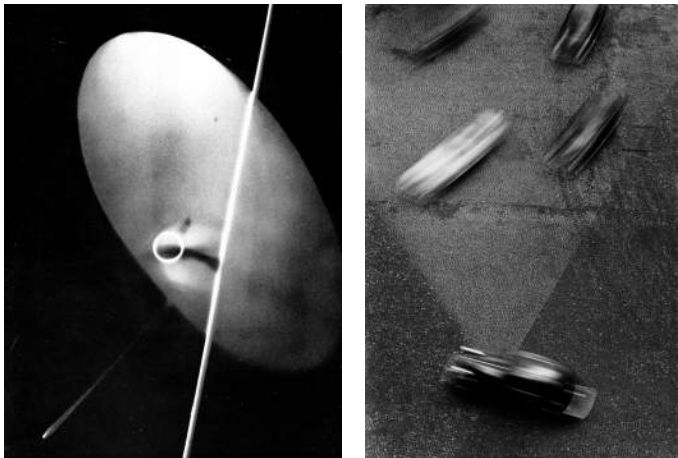
“이전의 시각 매체에는 사진 프로세스와 같은 전례가 전혀 없다. 그리고 사진은 사진만의 가능성에 의지할 때, 사진의 결과 역시 전례 없는 것이 된다. 이러한 특성들 중 단 하나만을 예로 든다면, 빛의 현상을 포착하는 빛과 어둠의 미세한 계조 영역이 있다. 거기에는 거의 비물질적인 발산처럼 보이는 것이 있는데, 그것은 새롭게 바라보는 방식, 새로운 종류의 시각적 힘을 수립하기에 충분한 듯하다. (···) 우리는 허황한 꿈을 꾸지 않고 이렇게 말할 수 있다. 가까운 장래에 사진 자체만으로 세운 목표들이 이루어진다면 사진에 대해 모두가 훌륭한 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) 모호이녀지를 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 능가한다. 동일한 형상들을 순전히 그레픽으로 혹은 그림으로 구현한다면, 동일한 효과를 얻기 힘들 것이다. 왜냐하면 바로 여러 사건들을 찍은 사진 단편들의 결합과 그것들의 단순하고 복잡한 중첩에서 탁월한 균일성이 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 inédite」 (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, 임응식과 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 상정하고 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 움직임은 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 활용 영역은 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, 화보 잡지와 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 뭉뚱그리거나 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. (…)

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 기록전달 한다는 개념이 있으며 구국(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. (…)

보蒙特 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 오늘날의 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 전몽각과 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 그대로의 미를 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.

- A 씨: 소위 추상예술, 전위예술이라는 예술사진이 범람하고 있는데 우리들은 무의식중에 사진이라는 용어를 사용하고 있지만 암실 속에서 요술과 같은 기교를 짜내어 추상으로, 추상으로 줄 달음치고 있는 작가들에게는 이 사진이라는 용어가 오히려 어울리지 않는 것이 아닐까? (…)
- B 씨: 영화나 회화나 서도(예)나 조각도 최초에는 기록을 위한 인간의 욕망에서 출발된 것이다. 현재 이것들이 예술만 추구하고 그 본래의 사명을 망각하였다고 하면 조소를 면치 못할 것이다. (…)
- C 씨: (…) 사진의 특질에 구애되는 나머지 표현욕망을 한정한다는 것은 잘못이라고 생각된다. (…)
- D 씨: 전위이든 추상이든 현실이든 각자 목표하는 것은 사진을 통한 자기추구이고 어떠한 하나에 의 도달이 아니겠는가?²¹⁾

‘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

20) 「Bruces 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 받아들이는 것만 같아 한 편 서운한 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, 「예술사진 시비」, 『사안』, 제5호, 1964년 12월, pp. 21-25.

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



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 설파했다. 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 유학파의 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 합병호, p. 72.

24) “(…) 소재에서 별개의 영상을 만들어내고 개성화된 자기 ‘이미지’ 창조 및 승화과정에서의 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』, 논빛, 1996에 실린 글들을 읽는 것만으로도 충분하다.

리얼리즘과 비(非)리얼리즘의 대립은 ‘taking photo’와 ‘making photo’의 이분법으로 바뀔 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 만드느 사진, 즉 비순수 사진에 함몰했던 경향은 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 꼰라쥬하거나 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 (...) 회화와의 경향”으로 여긴 『사안』의 리얼리스트와 크게 다르지 않은 것이다.

이런 연유로 『사안』의 엉성한 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 구본창이 워커힐 미술관에서 해외 유학파들과 함께 개최한 《사진, 새시와 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(엮음), 『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 의의를 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 동경 란에 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 ‘사실언어’』, 『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 하겠습니까.”⁹⁾ 그렇다면 당시 표현으로 ‘리알 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 ‘리알 포토’에 염증을 느낀 대상과 사단에 신선미와 호기심을 끌게 했다고 봅니다.”¹⁰⁾

그러나 ‘싸롱아루스’, 그리고 이에 직접 영향을 받은 ‘현대사진연구회’는 이처럼 ‘리알 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 추상에의 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 종착지인 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 매그넌(magnum) 사진이라고 피력했다.¹⁷⁾

결국 ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’는 리얼리즘 사진과 조형추상사진 두 가지 전부 수행했거나 혹은 이 두 가지의 대립되는 사진 경향에서 어쩌면 방황했다고 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 주관을 표현하기 위한 어떠한 사진이라 할 것 같으면, 회화적이건 회화적이지 아니던 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 그런 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 과급되어가므로 (….) 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 대담에서 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.

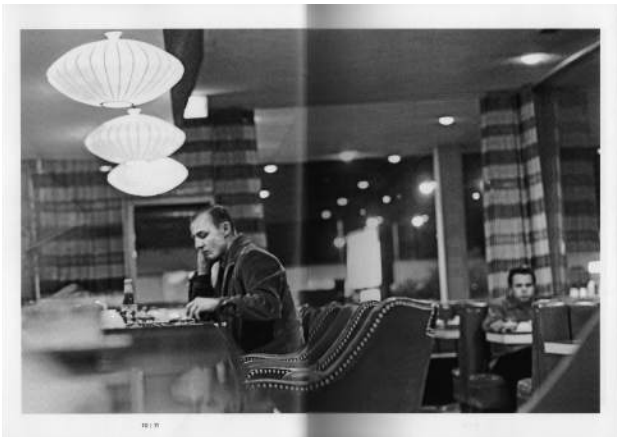
24) 황규태는 필자에게 이 사진은 의도적으로 이중 노출한 것이 아니라 촬영할 때 실수로 같은 필름에 두 번 노출했다고 말했다.

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. 몬타주라던가 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 위노그랜드(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 생활환경만은 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 칼라 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 철세도 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 작품형성과정에서 고도의 테크닉을 시도하여 아름답고 현란한 분위기를 표현하고 있다. (...) 현상, 인화의 작업과정에서 자유로운 몽타주

31) 《제1회 황규태 칼라 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 이명동이었다. 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 칼라작품은 대부분이 두장의 필름을 합쳐서 몽타즈한 것으로 그 기법은 차원이 높은 것이었고 칼라의 색감도 국내 ‘라보’가 따를 수 없는 훌륭한 것이었다.”³⁴⁾ 하지만 스트레이트 사진의 강력한 주장자인 그는 곧바로 ‘사진의 정도(正道)’의 이름으로 황규태의 몽타주 기법을 비판했다. “황씨가 사진의 정도인 사진성(寫眞性)을 거부하고 더블 이미지의 몽타즈의 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 확장의 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, 새시좌전》 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 “로스엔젤레스에 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 칼라사진전’, 『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 지 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 사진전이였다.”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 사진사적인 의미는 무엇일까? 그 역사적 의미는 한국사진사뿐만 아니라 서양사진사에서도 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 슈타이너트(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 매그넌 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.” 『사단』, 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), 다يان 아버스(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 국내외 사진사적인 맥락을 고려해볼 때 1967년부터 시작된 황규태의 컬러사진의 사용은 시대를 앞서는 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 만한다.”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,

살렛 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 컬러사진전」, 『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 편치 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 웅변하는 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 철저하게 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 전몽각 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, 안종철, 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 집단으로서는 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 갖추 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 구술체록연구 시리즈21, 한국문화예술진흥원, 2004, p. 172.

6) 박주석, 「가족과 일—전몽각의 기록사진」, 『전몽각 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. ‘씨롱아루스’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 ‘씨롱아루스’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 『포토그래피』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 ‘씨롱아루스’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 ‘포토그래피카메라잡지사’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 『여상(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 전초전이었을 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 출품한 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 신기도 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 토피스 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, 윤세궁 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 예충이 만들어졌고, 사진 분야도 ‘한국사진협회’로 통합되었다. 그러나 협회의 주도권을 영업사진가였던 정희섭, 이건중 등이 장악하자 5년 정도가 지나 사협에서 소외된 임응식, 이형록 등을 비롯한 재야인사들이 ‘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 『영국국제사진감』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 한국사진에 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.

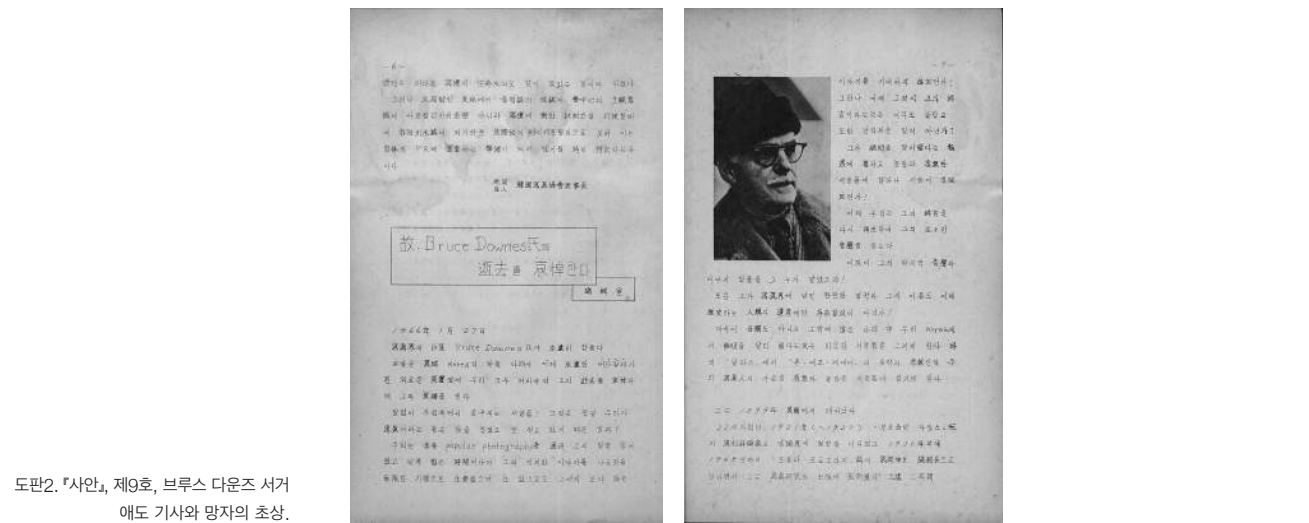
28) 정희섭, 「사안에 부치는 글」, 위의 책, pp. 41-44.

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-혼혈고아 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 그랬을까 하고 토론하고 얘기들을” 나누었다고 회고한 바 있었다. 그러면서 글의 영향으로 “다큐멘터리를 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 설파하고 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 『파풀러 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 『파풀러 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 철저하게 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. 현대사진연구회’의 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 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』 곳곳의 기사를 보면 이들이 『파퓰러 포토그래피』의 정보에 많은 영향을 받고 있음을 알 수 있다. 이는 한국사진이 일본 사진의 영향에서 벗어나 미국사진을 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 사진 만의 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.

구술면담 개요 및 일시, 장소

본 구술면담은 ‘현대사진연구회’의 활동에 관해 한 차례의 그룹 인터뷰로 진행하였다. 사전 면담 없이 개별적인 연락을 통해 간단하게 사업의 취지를 설명한 후, 각 구술자들이 기억을 되살릴 수 있도록 인터뷰 질문지를 미리 제공했다.

인터뷰는 2016년 7월 6일 수요일 오후 1시 20분부터 2시간여 동안 한미타워 2층 세미나실에서 진행되었다. 구술자로는 ‘현대사진연구회’ 초창기 회원이었던 사진작가 황규태 선생, 사진작가 주명덕 선생, 트렁크갤러리 관장 박영숙 선생, 『동아일보』 전 사진기자 조천용 선생으로 네 분이 예정이었으나, 인터뷰 며칠 전 조천용 선생의 연락으로 이영훈 선생이 합류하면서 총 다섯 분이 참석하였다. 인터뷰 진행은 최봉림 한국사진문화연구소 소장이 맡았다. 인터뷰는 진행 도중 10여 분의 휴식시간을 가진 후 재개되었는데 휴식 시간에 이어진 대화는 구술록에 신지 않았다.

인터뷰에서 구술자들은 ‘현대사진연구회’ 창립 배경, 회원의 구성, 전시회 및 품평회 풍경, 사진경향의 연구, 『사안』 편집과 발행, ‘현대사진연구회’의 해체 등 ‘현대사진연구회’의 대내외 활동과 지도위원들의 구성과 차후 행적, 사진인들의 교류와 갈등, 당대 사진이론의 담론과 논쟁 등 한국 사진계에 대한 회고를 들려주었다. ‘현대사진연구회’의 초반 활동에 대해서는 기억의 혼동에 의해 구술자들의 진술이 서로 엇갈리거나 구체적인 정황을 들을 수 없는 부분이 있기도 했다. 또한 각자의 기억을 회고하는 과정에서 구술자들간의 음성이 겹치는 부분들이 많아 채록에 어려움을 겪기도 했다. 간혹 두세 명의 소그룹간의 대화가 동시에 이어진 경우는 대화를 따로 구분했다.

면담은 3대의 디지털 캠코더를 사용해 디지털 파일로 녹화했고 1대의 스틸 카메라로 대담 장면을 촬영했으며, 유선 마이크를 통해 대담을 녹음했다. 구술은 구술자들의 반복적인 어구를 제외하고는 내용 그대로 채록하는 것을 원칙으로 했다. 이영훈 선생이 한국사진문화연구소에 기증해주신 1960년대 사진전 자료들과 현대사진연구회 관련 자료는 구술록 내용에 맞게 함께 실었다. 이영훈 선생의 기증자료는 그 목록을 정리해 『사진+문화 vol.11』에 수록할 예정이다.

일러두기

- 1 본 구술 녹취록은 한국사진문화연구소가 2016년 7월 6일 한미타워 2층에서 개최한 ‘한국사진사 구술 프로젝트’현대사진연구회” 그룹 인터뷰 전문을 수록한 것이며 구술자들에게 자료집 발간을 허락받았다.
- 2 구술 인터뷰 내용 전문은 녹취 원문 중 독자의 명료한 이해를 돕기 위해 구술자가 표현한 원 의미를 손상시키지 않는 범위 내에서, 의미전달과 관계없이 습관적으로 반복된 표현 및 중복된 어구를 일부 삭제하고 비문은 어법에 맞도록 수정하였다. 그대로 문자로 옮겼을 때 이해가 불가능한 발음과 어휘는 연구자가 수정했다.
- 3 구술 녹취록에서 연구자의 판단에 의해 공개를 보류한 부분은 이를 밝힌 후 일부 삭제했다.
- 4 인명, 지명, 단체명, 전문용어와 부연 설명이 필요한 단어들, 모호한 내용, 사실관계가 잘못된 부분은 각주로 처리했다.
- 5 구술 내용 중 ()는 구술자의 행동, 표정, 각종 용어에 대한 부연 설명, 채록불가, 그 외 이해를 돕기 위해 연구자가 첨가한 말에 사용했으며, { }는 대화 도중의 호응 혹은 동시 발언에, []는 대화중에 생략된 말을 첨가하는 데 사용했다.
- 6 소그룹 간의 대화가 동시에 진행된 경우에는 따로 구분해 채록했다.
- 7 구술 내용 중 발음상의 이유로 불분명한 내용의 경우 ‘채록 불가’로 밝혔다.
- 8 그 외의 문장 부호는 다음과 같은 경우에 사용되었다.
《 》: 전시명, 행사명, 〈 〉: 작품명, 「 」: 논문, 에세이명, 『 』: 책, 잡지, 신문명, - : 말늘임, … : 말줄임, “ ”: 대화 중 타인 혹은 자신의 말을 인용한 구절, ‘ ’: 대화 중 과거 자신의 생각을 인용한 구절, 의미가 불분명한 단어.
- 9 구술의 내용은 구술자의 주관적인 기억에 따라 기록된 것으로 역사적 사건, 사실에 대한 정확한 정보와는 다를 수 있다.

한국사진사 구술프로젝트: ‘현대사진연구회’



일 시	2016년 7월 6일(수) 오후 1시 30분~오후 3시 15분
장 소	서울시 송파구 망이동 한미타워 2층 세미나실
구 술	박영숙(朴英淑, 1941~) 이영훈(李英勳, 1941~) 조천용(曹千勇, 1941~) 주명덕(朱明德, 1940~) 황규태(黃圭泰, 1938~)
면 담	최봉림(한국사진문화연구소 소장)

구술자 약력

박영숙 (朴英淑, b.1941)

1963년 숙명여자대학교 사학과 및 1986년 동대학 산업대학원 사진디자인학과를 졸업했다. 숙미회를 창립, 초대회장을 맡았다. 대학 졸업 후 『여성』 기자로 활동했다. 1966년 첫 개인전을 시작으로 《36명의 포트레이트》(공간사랑갤러리, 1981), 《노스탈자》(파인힐갤러리, 1982) 등의 개인전을 열었다. 1986년 《우리 보물을 트자》로 첫 페미니즘 작품을 시작, 1999년 여성 미술제 《팔지들의 행진》의 운영위원을 맡았다. 이후 《미친년 프로젝트》 작업을 시작, 2005년까지 7년간 진행했으며 2016년 8월 현재 천안 아라리오갤러리에서 《미친년 발화하다》전이 진행 중이다. 주요 단체전으로는 《여성 그 다름과 힘: 여성적인 미술과 여성주의의 미술》(한국미술관, 1994), 《Women On The Borderlines》(도쿄, 2004), 《아주 공적인 아주 사적인》(국립현대미술관, 2016) 등이 있다. 현재 사진 전문 갤러리 트렁크갤러리의 대표이다.

이영훈 (李英勳, b.1941)

1941년 서울 출생으로 1964년 한국의국어대학교 불어과를 졸업하였다. 1961년 현대사진연구회에 입회하며 본격적으로 사진 활동을 시작했으며, 1963년도 《US가메라콘테스트》, 1964년도 《제2회 동아시아콘테스트》 등 국내외 사진 콘테스트에서 수차례 입상하기도 했다. 졸업 후에는 사회생활로 인해 1965년도 《제3회 현대사진연구회》전 참가 이후에는 사진 활동을 지속하지 못했다.

조천용 (曹千勇, b.1941)

1965년 고려대학교 철학과를 졸업하고 그해부터 『동아일보』 광고 사제가 있었던 1975년까지 『동아일보』 사진부 기자로 활동했다. 1964년 『제2회 동아사진콘테스트』에서 〈모정〉으로 특선을 수상했고, 1967년에는 북대평양에서 침몰하는 삼수 320호의 마지막 순간을 촬영하여 사내에서 특상을 받았다. 1977년부터 1989년 대한항공 선전실 차장을 역임하면서 기내지인 『모닝캄』의 취재를 위해 약 30여 개국 100여 도시를 촬영하였다. 1989년부터 1998년까지 『시사저널』 사진부장 및 부국장을 역임했다. 2001년부터 2012년까지는 한세대학교와 한국산업기술대학교에서 겸임교수로 재직했다. 이밖에도 한국 산악회 부회장 및 자문위원(현 종신회원)을 지냈다.

주명덕 (朱明德, b.1940)

경희대학교 사학과를 졸업하고 1968년부터 『월간중앙』 기자로 활동했으며 1970년대 중반까지 속미회 회원들을 지도했다. 1966년 혼혈 고아들을 찍은 《홀트씨 고아원》으로 주목받기 시작했다. 대표적인 개인전으로는 《韓國의空間》(나고야, 1995), 《인천 차이나타운》(한미사진미술관, 2002), 《도회풍경》(갤러리 잔다리, 2004), 《주명덕 회고전》(아트선재미술관, 2006), 《My Motherland-비록 아무 것도 없음을 지라도》(대림미술관, 2011), 《주명덕 사진전 蓮 PADMA》(한미사진미술관, 2016) 등이 있다. 주요 단체전으로는 《사진, 오늘의 위상》(아트선재갤러리, 1995), 《사진, 새로운 시각》(국립현대미술관, 1996), 《Asiatika Fotografer》(스톡홀름, 1996), 《Alienation and Assimilation·Contemporary Image and Installation from the Republic of Korea》(시카고, 1998), 《구보창, 민병헌, 주명덕 사진 3인전》(금호미술관, 2002), 《ALL 4 YOU!: 제리 울스만, 메기 테일러, 강운구, 주명덕》(한미사진미술관, 2013) 외 다수가 있다.

황규태 (黃圭泰, b.1938)

1938년 충남 예산 출생으로 1963년 동국대학교 정치학과를 졸업하고 1963년부터 1965년까지 『경향신문』 사진기자로 활동했다. 1965년 도미해 꾸준히 작품 활동을 이어갔으며, 1984년부터 1992년까지 미주 『동아일보』 사장을 역임하기도 했다. 1973년 프레스센터에서 첫 개인전 이후, 《황규태 Photography》(금호미술관, 1998), 《황규태 Contemporary Photography》(아트선재센터, 2001), 《황규태 만나다》(국립현대미술관, 2005), 《사진 이후의 사진》(서울시립 북서울미술관, 2014), 《bLow UP aMeriKa》(한미사진미술관, 2016) 등 꾸준히 개인전을 가졌다. 이 외에도 《한국 현대사진의 흐름 전》(예술의전당, 1994), 《사진-새로운 시각》(국립현대미술관, 1996), 《복제를 이야기하다》(성곡미술관, 2000) 등 수많은 단체전에 참여했다.

최: 선생님들 모든 분들께 해당되는 질문인데요. 주명덕 선생님서부터 이렇게 좌측에서 우측으로 현대사진연구회에 입회하게 된 동기서부터 간략하게 좀 말씀해 주시지요.

주: (자신을 가리키며) 저요? {췌: 네.} (잠시 생각하다가) 그[리]니까 내 경우는 현대사진연구회를 입회한 동-기가 결과적으로는 내가 사진을 시작한 동기나 거의 같은 것 같아요. 근데 우리 여기에 저, (조천용 선생을 가리키며) 조천용 씨가 이제 학생 때부터 우리랑 같이, 저희들이랑 이제 등산을 했는데, 그때 이제 저희가 다닌 그 등산 씨클이 있었어요. 모임이. 그 모임이 (잠시 머뭇거리다가) 그, 얼마 전에 저희들이 뭐 창립, 창립 뭐 50주년인가 60주년이라고 그래서 한 번 모였었는데. 저희들이 한날에 등산할 때 그 모임에 젊은 사진작가가 산악 사진을 찍겠다고 저희 모임에 들어왔어요. 그 양반이 누구냐 하면 아까도 얘기했지만 저, 김열수라는 양반이었어요. 근데 그때 그 양반이 이 현대사진연구[회]…… 그 멤버들이 다 현대사진연구회에 들어와 있지만은, (손으로 원을 그리며) 서울에 있는 대학생들이 전체적으로 모이는 그런 동아리 같은 역할을, 사진을 이제 도와주고 있었어요. 근데 그, 저희 등산 일정 때문에 김, 그, 김열수 씨를 만나러, 지금은 기억이 안 나는데 소공동인가 하여튼 명동에 그 다방을 김열수 씨를 만나러 갔는데, 젊은 대학생들이 쭉- 같이 앉아 가지구 있더라고요. 근데, 그때 그 어떤 여학생이 하나 있었는데 내가 그때 느끼기에는 굉장히 예뻐서. 그래서 김열수 씨 보고 “재, 나 좀 소개해 달라”고 그랬더니 “안 된다”고, “왜 안 되냐?”고 했더니 “내가 어떻게 소개해 주냐, 그러지 말고 너, 우리 사진하는 씨클에 오면 안 되냐?”고 그래서 내가 “그럴까”하고 또 내 친구 하나 꼬셔가지고 (웃으며) 이제 들어갔어요. 근데 들어갔더니, 저, (이영훈 선생을 가리키며) 영훈 씨는 생각날지 몰라, 저기 어디예요. 시청 앞에 안양옥이라고 설령탕집에 {췌: 음.} 처음에 내가 갔던 것 같애. {박: (손가락으로 가리키며) 옛날, 저기 미대사[미국대사관].} 응? {박: 미문화원 뒤쪽.} 뒤쪽에. {이: 거기서 늘 월례회를 쭉 거기서 했었어요.} 월례회 할 때, 어. 어. 그때 그 월례회[에] 내[가] 갔더니, 김행오¹⁾ 선생하고, 이상, 아니, 이상규²⁾ 선생님이 축사를 해 주더라고요. 뭐라고 했는지 기억이 나냐면, “이, 젊은 등산가가 이제 우리 사진하는 씨클에 들어왔는데, 산에 다니면서 사진도 열심히 하시기를 바란다.”고 이제, 뭐, 하여튼 그런 기억이 나는 것 같아요. 근데 나중에 보니까 나는 그런 곳에 같이 이제, (잠시 머뭇거리다가) 그게 62년 가을인지 63년인지 모르겠어요. 그런데 거기 들어와가지고 내가 한 6개월 만에 같이 들어갔던 친구들이, 그 친구 셋이서 신문화관 화랑에서 전람회를 했었거든?³⁾ {박: (고개를 끄덕이며 주명덕 선생을 향해) 감관하고 김승원⁴⁾ 씨 하고.} 어, 그래. 김승원하고.

조: (주명덕 선생을 바라보며) 그때는 신문회관이 없었지 않나?

주: 신문회관 있었어.

박: 박영숙

이: 이영훈

조: 조천용

주: 주명덕

황: 황규태

최: 최봉림

1) 김행오(金行五, 1927~2014경). 서울대학교 조선해양공학과를 졸업하고 해운공사에 재직했다. 이후 공보부 국립영화제작소에서 선전용 기록영화를 제작하다가 중앙방송(TBC) 초대 편집부장 및 편집국장을 지냈다. 호영회(好影會) 및 씨름아수사 회원과 현대사건연구회 지도위원으로 활동했다. 1974년 도미해 미주 '중앙일보' 사장을 역임했다.

2) 이상규(李尙圭). 산업은행에서 근무했다. 싸롱아루스 회원으로 현대사진연구회의 지도위원이었다.

3) 《감관, 주명덕, 김승원 사진3인전》,
1963.9.20-26, 신문회관 화랑.

4) 주명덕 선생과 서울고등학교 동기로 김 테레사 선생의 부군이다.

이: 있었어.

조: 있었나 그때? 1962년도에?

박: 있었어.

주: 그럼 [있었지]. 63년에 전람회 했어. {조: (고개를 끄덕이며) 어} 그 전람회가. {이: 있었어} 그랬더니 그때 이제 뭐, 효열이고 뭐 전부 다, 다들 뭐래나쁜 우린, 우리는 사진 찍은 지 뭐 얼마, 어른들이 10년, 20년 됐는데 전람회도 못했는데, 이게 사진 찍은 지 뭐 1년도 안 된 것들이 전람회 하는 게 말이 되냐고. 내 그래서 그, 지난번에 안동 갔다가 보니까, 그런, 그, 프로그램 같[은], 저, 뭐야. 제가 만들었던 리플릿 {박: 리플렛} 같은 게 있어가 지구. 지금 내가, (한 손을 들어 위를 가리키며) 지금 [한미사진미술관] 19층에 있어. 갔다 달라고 그러면, 볼 수가 있을 거야 지금.

최: 네. 박영숙 선생님.

박: 어-. 나는 내가 그, 싸롱아루스 첫 번 전[시], 첫 해라 그러더라고요 그제.⁵⁾ 그 전시를 구경하러 갔다가, {최: 네. 61년도입니다} 61년이요. 그[러니]깐 61년도-에 내가 그, (잠시 생각하다가) 우리 공보관이라는 데를 잘-다녔어요. 음악 감상도 하고 문학, 문학 감상도 하러 가고 뭐. 가끔 가다 전시가, 내가 사진전 첫 번에 본 거는, 지금은 롯데백화점이 된 그때 국립도서관⁶⁾이라는 데서 거기서 한 전시를 본 게 첫 번이었고, 싸롱아루스가 두 번째 전시였으니까. 그-, 그 전시를 보러갔다가 거기에서, 사진에 반해가지고 내가 사진을 공부하고 싶다고 이제 [생각했어요], 거기에[서 만난] 바로, 그, 미스 민이라는 사람이 『숙대신보』 기자였었어요. {최: 민경자⁷⁾ 선생님입니다} 민경자 씨. 그런데 리플렛을 사려고 하니까 (손으로 사각형을 그리다가 ‘환’이라는 글자를 쓰며) 내가 그때 만환인지 천환인지 (웃으며) 몰라. 아무튼 환이라는 돈이야. 원이 아니고. 그 돈을 내 놓으니까 거기는 그, 돈 다 못해도[보태도] 이 돈 못 주니까 기다리라고 그래서 기다렸는데 나타나는 게 미스 민인 거예요. 그런데 그 [숙명여자대학교] 총학생 운영위원회 회의를, 첫 회의를 할 때 미스 민이 와서 촬영을 해 주는데, (촬영하는 시늉을 하며) 얼굴도 찡글, 찡그리는데 몸도 이상-하게 이렇게 하면서 우리들이 전부 같이 웃었었는데. 그 사람을 거기서 만난 거예요. 그-것은 아주 천행이었다고 생각하는 사건인데. 그래서 그때 이제 미스 민한테 “나 사진 공부하고 싶는데 날 좀 도와주면 안 되겠느냐?”고 제가 그랬더니 (손짓을 하며) 그제 이제 그, 중국 대사관 보이는 명동길에 거기 2층에 있는 무슨 다방. 이름 잊어버렸어. 그 다방으로 오라 그래서 간 거가 [계기가 되었어요]. 제가 이제, 갔더니 김열수, 이상규 선생님 뭐 이렇게 등등 계셨어요. 그리고 이형록⁸⁾ 선생님이 이제, 이렇게 하는데, 옆에서 김열수 씨가 “여자가 뭐 가르쳐놓으면 시집가면 그만인데 뭇 하러 가르쳐 주냐” 이러는데, 김, 이상규 선생님이 굉장히 친절히 나를 맞아주었고, 그-, 그 주 토요일에

5) 《싸롱아루스 사진전》, 1961.9.28-10.4, 중앙공보관. 싸롱아루스 회원 신석한, 김열수, 이형록, 정범태, 이상규, 김행오의 작품 33점이 전시되었으며, 같은 해 11월 대구 미국공보관 전시장과 대전문화원에서 순회전을 가졌다.

6) 국립중앙도서관은 1945년 서울 중구 소공동에 ‘국립도서관’으로 개관, 1974년 남산 어린이회관 자리로, 1988년 다시 현재의 반포로 이전한다. 1979년에 이 국립도서관과 반도호텔 부지에 현재의 롯데백화점 본점인 롯데1번가와 롯데호텔이 들어섰다.

7) 민경자(閔慶子). 숙미회 출신으로 국제 사진콩테스트에서 여러회 입상했다. 현대 사진연구회 회원이었으며 여원사에서 사진 기자로 활동했다.

8) 이형록(李亨祿, 1917-2011). 일제 강점기 강릉사우회 회원으로 활동했다. 1950년대 후반부터 리얼리즘 사진을 주장하며 신선회(新線會)를 조직했다. 이후 1960년대에 싸롱아루스 및 현대사진연구회 등을 창립하고 지도했다.

이제 촬영 쫓아가는 것을 시작으로 했는데, (황규태 선생을 바라보며) 그때 황규태 씨가 있었나? {황: 잘 기억이 안 나요} 어. 그런데 어떻게 황규태 씨는 그때부터 이제 같이 해서, 월례회를 하면은 황규태 씨가 필름 한 통 얻어가고, 그 다음에 나도 얻어가고 이럴, 이럴 때였어요. 그런데 두 사람이 열심히 하는 것을 계기로 썬아트가 만들어진 것 같아요. 그 썬아트 멤버로 내가 생각, 기억하는 사람은 우리 둘밖에 없어요.

최: 황규태 선생님하고 [박영숙] 선생님이요?

박: 저하고요. 다른 사람 기억 안 나요. 그러니까…….

최: 그럼 썬아트가 먼저 있었고 그 다음에 현대사진연구회…….

박: 그럼요. (손짓을 하며) 현대사진연구회는 썬아트 멤버가 자연스럽게 현대사진, 싸롱아루스가 어떻게 정리되면서 썬아트의 멤버들이, 썬아트 멤버들이 아까 말했던 뭐, 무슨, 박철수, 이런, 이상도 이런 애들도 다였지만, 그 썬아트 멤버는 그 사람들은 아니었던 것 같아요. 이상-돈이나 이런 아[에]들은 아닌 것 같은데, 하여튼 황규태하고 나하고는 썬아트 멤버 맞아요.

최: 아니, 현대사진연구회가 먼저 있었는데 {박: 아니에요} 썬아트가 다[음에]

박: 노노노노. (손짓을 하며) 썬아트가 먼저 있고 이 멤버들이 자연히 이 현대사진연구회로 그냥 이렇게…….

최: 그럼 민경자 선생님도 썬아트 회원이었어요?

박: 썬, 민경자 선생님은 싸롱아루스 멤버였어요.

최: 싸롱아루스요?

박: (강한 어조로) 예. {최: (웃음) 허} 싸롱아루스의 {이: 아니, 아니야} 김열수 선생님? {이: 멤버는 아니야} {주: (박영숙 선생을 향해 손을 저으며) 싸롱아루스 멤버 아니야} 아닌가? {최: 아, 아, 멤버 아닙니다} {주: 아니야. 아니야} 그럼 싸롱아루스의 그, 하여튼 (돈 세는 시늉을 하며) 돈 계산해 주는 사람이었으니까. {주: 어} 그 밑에, 김열수 선생님 밑에서 저기, 도와주는 사람이었어요.

이: 늘 같이 다니셨으니까.

박: 어어. {주: 그, 그, 글썽 그건 이제……} {최: 예} 그러면 그 정도, 더 이상 깊이 몰라.

최: 예예.

주: 그러니까 그 썬아트라는 거는 그냥 그것 하다가 저 {박: 금방 없어졌어요} 아니, 저, 서지, 전람회도 안 하고 그냥 {박: 전람회 한 적이 없어요. 그러니까} 그렇게 된 것과 마찬가지로만. 뭐, 그건.

황: 근데 그 이름은 누가 지었어요? 썬아트. {박: 그게 썬아트……} 김행오 씨가 지었나?

박: 아니, (왼손을 흔들며) 김행오 선생님은 그때 잘 못 뻘어. 그거는 현대사진연구회가 본격

적으로 진행되면서 김행오 선생님을 봤지, 초기에는 썬아트였을 때는 김행오 선생님은 기억 안 나요.

최: 네. 조천용 선생님.

조: 예. 음. 저는 우선, 그, 저, 원래 등산을 했었는데 그때 주명덕 씨가 서울고등학교고 전 보성고등학교입니다. 그래서 같은 학년이니까 그때 1957년으로 기억을 하는데 그때 한 라산을 우리가 간 적이 있었다고. (주명덕 선생을 바라보며) 그치? {주: (고개를 끄덕임)} 어, 그래서 이제 같이 그때 각 팀별로 서울고등학교나 보성 그리고 이제 대학교 몇 팀, 고등학교 몇 팀 해서, 어-, 진해에서 일주일동안 수영, 그리고 요트 그런 걸 하고 이제 그 안에 국내 회원들하고 홍콩인 회장 땀데, 제주에 가서 등산 훈련을 했었어요. 일주일 동안. 흠. 알기는 그 전부터 알았었는데, 주명덕 씨나 제 기억으로는 이, 워킹, 도보보다도, 물론 도보도 하지만 클라이밍, 암벽등반 위주였습니다. 그렇게들 시작해서 세 사람을 알게 됐고. 그리고 그때 이제 고등학교 때에, 어-, 교내 전시회를 한[대략] 두 번 했어요. {최: 사진으로요?} 예, 그렇죠, 네. 그래서 고등학교 2학년에 어-, 사진반이 있었는데 거기 들어가서 처음으로 암실작업을 하고 뭐 그런 적 있었습니다. 그래 시작을 했고. 그리고 대학교 들어와서도 어…… 교내 전시회를 한두 번 했었는데 그때 이영훈 씨하고 저하고는 같은 고등학교 동창입니다. 그래서 이영훈 씨가 그걸 보고 “야, 거 현대사진연구회에 들어와라. 들어와서 우리 같이 하자.” 그러더라고요. 그래서 저는 여기 (이영훈 선생을 가리키며) 들어오게 된 게 우리 이영훈 씨 때문에 들어오게 되었어요. {박: (고개를 끄덕이며) 응, 그랬구나.} 그때 아마 제 기억에 62년 말 아니면 63년 정도로 기억을 하는데, 그래서 시작을 하게 됐습니다. {이: (조천용 선생을 바라보며) 62년도쯤 되었을 걸?} 글썄, 나도 62년 정도로 기억을 하는데, 그래서 현대사진연구회에 입회하게 됐습니다.

최: 예. 이영훈 선생님.

황: (박영숙 선생을 바라보며) 썬아트는 몇 년도였어요? 시작이. {박: 그게, 그게…….} 60년 전이라고 생각하는데.

박: (황규태 선생을 향해) 60, 60, 그 숙미회⁹⁾ 생긴 거하고 썬아트하고 거의 동시거든요. {황: 그래요?} 그러니까는 그게 61년이 맞을 겁니다.

황: 61년이요?

박: 예. 숙미회 전시가 62년이죠?¹⁰⁾

최: 예.

박: 그러니까 내가 3학년 때였고, (손가락으로 공간을 짚어가며) 61년. 그리고 62년은 그걸 2월 달 전시를 하고 3월, 아니야. 몇 월 달 전시하고 2월 달인가 3월 달에 내가 졸업했으니까…….

9) 1961년 창립된 숙명여자대학교의 사진 동아리. 가장 초기에 창립된 한국 대학 사진 동아리 중의 하나로 현재까지 이어져오고 있다. 한미사진미술관 송영숙 관장, 트렁크 갤러리 박영숙 대표, 사진작가 김옥선 등이 숙미회 출신이다.

10) 《제1회 숙미회 사진전》, 1962.12. 3-9, 중앙공보관.

주: (손에 든 펜을 흔들며 박영숙 선생에게) 내가 그 숙미회 전람회 보러 갔었거든.

박: 첫 번째 전시 때?

주: 그래, 그래. 그- 어디야? 저…….

박: (손가락으로 가리키며) 공보관. {주: 어? 공보관에서 했어.

주: 공보관에서 했었는가? {박: 어. 어.} 그 첫 번째? {박: 그거는…….} 세종호텔에서 했던 거는?¹¹⁾

박: 그거는 한참 후. 한 2, 2년이나 후에. {주: 응?} 1년, 그거, 세종, {주: 세종…….} 첫 번 한 건 공보관으로 돼 있던데?

주: 그래요?

박: 응, 내가 그, 우리 숙미회(淑美會), {주: 모르겠어.} {최: 네, 그때 그거 자료집¹²⁾에 나와 있을 겁니다. 네.} 그, 그것 보면 중앙공보관으로 되어 있어요.

주: 아, 그건 모르겠어. 내가 기억나는 게 세종호텔 가서 했었을 때…….

박: 세종호텔이 아마 두 번째인가?

최: 살롱 달리앙스(Salon d’Alliance)를 얘기하시는 거죠? {주: 아니, 아니야.} 세종호텔이 아니라.

박: (손으로 주명덕 선생을 가리키며) 그거는 [주명덕] 선생님 전시고. 개인전이고.

최: 그게, 살롱 달리앙스. {박: 그게 선생님 개인[전이고].} (한 자 씩 강조하며) 살롱 달리앙스. {주: 달리앙[스].} {박: 알리앙스.} 그러니까 수도여사대, {주: 달리앙스는……, 응?} 수도여사대에 있었던…….

주: 아니야. 수도여사대는, {박: (주명덕과 동시에 손사래를 치며) 그건 같지 않아요. 공간이. 수도, (양손으로 서로 다른 위치를 가리키며) 여기 알리앙스 [프랑세즈가] 있으면 수도 여사대는 이쪽 건너편.} 수도, 그건 세종호텔, 저, 수도[사대], 수도화랑이라고¹³⁾ 왜 세종 호텔, 지금 말하자면 거기에 수도화[랑], 옛날, 여대지. 사뎡가. 그게 화랑이 있었어요.

최: 그게 살롱 달리앙스 아니에요?

박: (양손으로 서로 다른 위치를 가리키며) 아, 달라. 다른…….

주: 살롱 달리앙스는, 알리앙스 프랑세즈(Alliance Française)는 그 앞이야.

박: (팔을 뻗어 한 곳을 가리키며) 여기가 세종회관이면…….

최: 아, 살롱 달리앙스는 알리앙스 프랑세즈에서 하는 {박: 하는 거예요.} 전시장이었고요?

박: 예예.

주: (고개를 저으며) 전시장이 아니라 카페야, 카페. (모두 동시에) {박: 카페야, 카페.} {최: 카페가…….} {박: 예. 조그만한 카페.} {조: 카페 맞아. 카페다. 맞아. 알리앙스. 그래, 맞아. 기억이 나. 음음음.}

11) 《제2회 숙미회 사진전》, 1963.12. 2-8, 수도화랑.

12) 한국사진문화연구소 편, 『한국사진문화연구소 구술프로젝트: 숙명여자대학교 사진부 숙미회 50년을 지나고』, 한국사진문화연구소, 2013.

13) 총무로2가 구 수도여자사범대학 교사(현 세종호텔 자리) 내에 있던 화랑으로 현 세종대학박물관의 효시다.

박: (양손으로 테이블의 서로 다른 부분을 가리키며) 그러니까 이, 알리앙스는 여기 있었다면, 그, 수도[화랑]는 여기예요. {최: 저} 그러면, (주명덕 선생을 향해) 한 2회 정도 되나봐. 최: (고개를 끄덕이며) 네, 이영훈 선생님. 좀 입회하시게 된 동기 [말씀해 주십시오].

이: 허허, 참 오래 전 얘긴데. 어헴. 사진을 하게 된 동기가, 그때 이제, 고등학교 때 흠. 어떻게 친척 형님이 아주 그, (손바닥으로 크기를 묘사하며) 아주 장난감 같은 카메라를 가져 왔더라고요. (카메라의 부위를 손으로 묘사하며) 그래 그걸 가만히 살펴보니까 거리계는 위에 별도의 레인지[렌즈] 파인더에다 끼워서 거리를 맞추는 거리계가 있고, {조: 응, 응} 조리개가 있고, 셔터통이 있고, 가만히 보니까 ‘아, 이렇게 사진을 찍는구나’ 그 래가지고 어디 가서 (손가락으로 동그라미를 만들며) 필름을 하나 사다가 그거 가지고 기념촬영을 했어요. (손뼉을 치며) 그런데 이게 나오더라고. (일동 웃음) {조: 그게 나와. 하하하} 첫 번째. {박: 그래도 잘 알아서 했네} 그러니까 이제 상당히 사진에 더, 야, 사진 이 {박: 신기하다} 이거 재미있거든요. 그러고서 그 다음부터 이제 고등학생 때죠. 그걸 찍고, 동, 저, (천정을 응시하며) 거기 산성에 올라가서 서울 시내 야경도 찍고, 야경, (양 손짓을 하며) 그 남산을 쪽 내려다 봐가지고, 지금 뭐냐면 청와대 뒷산 거기 성터에 올라가서 서울 시내를 보면은, 아주 한 앵글에 싹 들어오더라고요. {조: 응} 해가 넘어가고 야 등이 약간씩 들어오고, 찍는데 보니까 어, 그것도 나오고, 거, 참, 뭐, 상당히 사진을 하나 뽑아서 보게 되면 이제 흥분을 하고, 주로 이제 찍으면, 찍는 족족 찍어서 나눠주고, 그러다가 이제 대학생이 된 거죠. 대학교 하고. 대학교 1학년 땡가? 61년도인가 봐요. 그, 공보, 서울공보, 저, 문화공보관. {박: 응} 거기서 싸롱아루스 사진 전시회가, {박: (손을 뻗 으며) 그거, 나 본 거[지].} 어, 그게 있더라고. ‘아, 여기 내가 한번 가봐야 되겠다.’ 그 래가지고 이제 갔지요. 그때 거기 걸려 있는 사진을 보니까 (손뼉을 치며) ‘아, 이, 사진 예 술은 이런 거로구나. 얼마든지 사진, 카메라 가지고 찍을 수가 있겠다.’ 그래서 당장, 거 기서 이제 누군지도 모르죠. “여기 어떻게 가입할 수 있냐?” 그랬더니 그, 그때 이형 록…….

박: (손으로 이영훈 선생을 가리키며) 그러면 이영훈 씨도, 저기도, 초기에 썬아트 멤버다.

이: 썬아트, 그땐 썬아트라는 건…….

박: 그걸, 그때 만들어졌었고, 황규태 씨는 썬아트 생각나요? {황: (고개를 끄덕이며) 나.}

이: 썬아트라고 안 하고, 내 이야기 좀 들어보세요. 그때는 이제, 지금 기억나는 건 이형록 선 생님이셔. 그리고 이제 지금 고인이 됐지만 김효열 씨가 있었고, 어……, 그러면서 꺾꺾 꺾 웃으면서, 뭐, 몇 가지 이제 물어보더니 “알았다. 사진 공부하는, 응? 할 수 있는 클럽 이 있으니까 어느 날 어떻게 이제 나와라.” 그래가지고 이제 그 모임장소, 시간을 가르쳐 줬더니 그날 거기서 현대사진연구회라는 거를 결성을, 결성을 하는 그런 자리였어요.

최: 그럼 61년에 현대사진연구회가 결성이 됐나요?

이: 예, 61년도, 1961년도. 그래가지고 그 싸롱아루스 멤버 중에는 젊은 사람이 (손가락 두 개를 펴며) 두 사람이 있었어요. (손가락으로 숫자를 세며) 김효열 씨. 나중에 이제 『세 계일보』에 있다가 돌아가셨는데. 김효열 씨가 있었고 한광희 씨라고 또 있었어요. (동시 에) {조: 어어어.} {황: 아, 맞다, 한광희. 있었다.} {박: 한광희가 있네. 이제 생각한다.} 예, 그게 이 두 분이 이제 제 나이 또래니까. 이제 두 친구가 나를 반갑게 맞으면서 “싸롱아 루스는 이거, 선생…… 어, {박: 그룹이고} 선생님들 그룹이고, 상당히 프로페셔널한 분들 이니까 우리가 애초에 처음서부터 이제 사진 공부하고 그럴 만한 저거로선 현대사진연 구회를 지금 다시 결성을 하니까 여기 우리 참여해서 열심히 합시다.” 그래가지고 이제 시작을 한 거예요.

최: 그럼 한광희 선생님하고 김효열 선생님은 싸롱아루스의 회원이 아니었던 거죠?

이: 그때, 그, 그때 멤버였는데. {최: 네.} 어……, 너무 젊고 {최: 네.} 아직 사진 경력이 짧으니까 {박: 그……} 어떻게 해서 거기 들어가게 되었는지 모르지만은 “현대사진연구회에서 같이, 스타트를 같이 해라” 그래가지고 현대사진연구회 멤버가 됐어요.

박: 그, 혹시 기억을, (한손으로 이영훈 선생과 본인을 번갈아 가리키며) 우리가 [기억을] 나 눈다면, 그, 김효열하고, (허공에 원을 그리며) 그러니까 싸롱아루스 전(展) 하고는 다른 무슨 전시가 있었어. (이영훈 선생을 바라보며) 그게 현대사진연구회 첫 번 전시였는지는 모르는데, 어뎜, 무슨 전시인지 모르겠는데 (웃으며 손으로 하늘을 가리키며) 김효열 이의 〈파창〉이라는 작품이 있었어요.¹⁴⁾ 그거 기억 안 나요? {이: 음, 그거…….} 근데 그게, 싸롱아루스하고는 다른 전시였던 것 같은데.

이: 아니예요, 같이 있었어요.

박: (고개를 숙여 메모하면서) 아, 그러면은 그 싸롱아루스 멤버에 김효열이 들어 있었구나.

이: 그리고 염소가, {박: 응} 이렇게 {박: 그것도 있었어.} 피리……, 누가, 피리 부는 소년인 가? {박: 어.} 그 옆에서 염소가, 하얀 염소가 {황: 그건 정범태¹⁵⁾ 아닌가?} {최: 그건 정범 태 선생님 작품 같은…….} (양 손바닥을 모으며) 노래를 감상하는 듯한…….

박: 그게 누구라고?

최: 정범태 선생님 작품 아닌가요? 그거?

박: 누구?

황: (고개를 끄덕이며) 어, 정범태 선생이야. 정범태. {최: 예, 예.}

이: 아, 그게 정범태 사진이구나. {최: 당연히 싸롱아루스, 예, 싸롱아루스 회원이셨으니까.} 아, 염소를, 또 한광희가 많이, {황: 정범태 선생이야.} 많이 찍었어. 또 염소 사진을, 한광 희가.

14) 김효열의 〈파창〉은 1962년 《제1회 현대사진연구회전》에 출품되었다. 작품 은 자료집 199쪽 참고.

15) 정범태(鄭範泰, 1928-). 『조선일 보』 사진부 기자를 시작으로 『한국일보』, 『일간 스포츠』, 『세계일보』 등의 사진부장 을 역임했다. 신선회, 싸롱아루스 및 한국 사진작가협회 회원으로 있으면서 다수의 단체전과 국제 공모전에 출품했다.

박: 근데 <파창>은 생각이 나. <파창>.

이: 그래서, 하여튼 그래서 이제 시작을 이제 했죠. 그러고선 {박: 그때 같이.} 이제 상당히 흥분되게 한 게 “첫 번째 월례회에 이제 사진을 가지고 나와라.” 그래서 사진을 가지고 나왔더니 그날 이제, 사진이 젤 점수가 좋다고 우수작품으로 선정을 해 줬어요. 그래서 어떤 야경 사진이었어요. {황: (이영훈 선생을 가리키며) 맞아, 사진 좋았어.} (손짓을 하며) 응, 응. 야경 뒤에 서치라이트가 비추고, 이게, 조기를 끌고 가는 지게꾼이 있던 그런 야경 사진이었는데, 그, 뒤에 서치라이트에 이제 할레이션 이렇게 짝악~ 이렇게 보이고 그런 건 예상치 못한 그게 나오더라고 그랬더니, 이제 그래서 상당히 이제 저를, 그…… 참 ‘사진을, 꼭 멋있는 사진을 찍어보겠다.’ 그런 의욕을 돋구어주는 첫 스타트가 그렇게 되 가지고 참 뭘, 열심히들 같이 다니면서 그렇게 찍었죠.

조: (이영훈 선생을 바라보며) 그게 <귀가> 아니야? 혹시 제목이? {이: 어, 어. 침에 거. <귀가>}. 그래, 나 기억이 나. 근데, {이: <귀가>}. 그, 어, 저녁때 퇴근하는데 밤에 실루엣으로 찍었는데 (손으로 드는 시늉을 하며) 조기 줄에 매달아 {이: 어. 어.} 들고 가는 그거 얘기하는 거지? 맞아. 기억이 나. <귀가>야, 그게.

황: 고양이 사진도 생각이 나는데? 담, 담 위에 까만 고양이. {이: 어, 그건 나중에 찍은 거고} 어어. 그 생각이.

최: 그러니까 현대사진연구회는 61년에 창립된 걸로 보면 되겠군요?

이: (고개를 끄덕이며) 61년도. 그건 분명한 것 같아요.

박: 그러니까, 그, 제가 아까 말했던 켄아트는 있긴 있었는데, 굉장히 그게 금방 현대사진연구회가 {최: 예, 흡수가 된 거 같은, 예.} 되면서 흡수된 거예요.

최: 저, 황규태 선생님. 입회하시게 된 동기[가 어떻게 되시나요?]

황: 난, 고등학교 때 사진반을 하다가 서울 와서도 학교를 가서, 동국대학교, 사보, 사보 있죠? 신문. 그 사진도 찍고 그러다가, 찍어주고, 그러다가 (손사래를 치며) 그런 사진 클럽이 있는 줄도 몰르고 ‘아, 사진 클럽 한 번 해야 되겠다.’ (웃으며) 하면서 학교를 찾아다녔어. 학교, 그, 사진반들. {박: 어~} 그래서 연대에 가서 학생들 만나고, 뭐, 외대도 내 갔었던 생각이 나. {최: 그때 외대나} 거기도 가서 만나고.

최: 연대에도 연영회 그런 게 있었나요? {황: 거, 뭐 있었어. 그런 거. 그래서…….} {이: 없었어.} {박: 연영회라는 이름은 없어요.} 사진반이 있었어요? 숙미회가 제일 먼저 생겼을 텐데.

박: (손을 가로 저으며) 아니에요. 연영회라는 이름은 한참 후에 생겼어요.

최: 그럴 것 같은데요. 숙미회가 대학사진 서클 중에서는 제일 먼저 창립이 됐거든요.¹⁶⁾ {박: (고개를 끄덕이며) 네네네네.} 그러니까…….

조: (박영숙 선생을 바라보며) 그게 몇 년도죠?

16) 1961년 숙명여자대학교의 사진 동아리 숙미회가 창설된 이후 여러 대학에서도 사진부가 생겨났다. 서강대학교의 서광회(西光會)는 1963년, 한양대학교 하이포(H.Y.P.O.)가 1965년, 고려대학교 호영회(虎影會)와 연세대학교 연영회(延影會)는 1966년이다. 육명심의 『한국현대미술사(사진)』(동화출판공사, 1971)에 따르면, 가장 최초의 대학교 사진동아리는 1956년 창설된 부산대학교 사진예술연구회이다.



이영훈, <담>, 1963년 《US카메라콘테스트》4위 입상작.

박: 그게 61년이예요.

조: 숙미회가?

박: 네.

황: 그래서 이제 학생들을 {박: 예. 61년에 다 몰려 있어요} 몇 명 모여가지고, {조: 음} 모이는 중에, 그런데 어떻게 해서 내가 현대사진연구회에 컨택(contact)이 됐는지 그걸 몰라요.

박: 그, 자기가 생각을 잘 해야 되는데.

황: 어, 왜 그랬는지, 난 생각이 안 나 그거는.

최: 박상우 씨가 쓴 글, 저번에요. 발표한 거, 거기에 보면 “1958년 사진가 이해선¹⁷⁾ 선생을 찾아가서 사진 지도를 부탁해갔고 근데 거절당했다”라고…….¹⁸⁾

황: 아, 그건 이제, 이 현대사진연구회하고 다르게.

최: 예, 58년이니까요.

황: 58년인지, {최: 예.} 59년인지 그건 확실치는 않은데 이해선 씨를 누가 소개해 줬는지 찾아갔어요. {최: 대한예술사진[가협회], 예. 그쪽에…….} 예, 예. 예. 그래서 이해선 씨 집으로까지, 집까지 갔지. 갔더니 뭘 여러 가지 물어. 뭐, 출신도 묻고, 어디서 왔냐 묻고, 내 지금 감각으로 이 양반이 나 촌놈이라고 생각을 해서 {박: (웃음)} 그래가지고, 거절하더라고. 다 묻고서. 그래 이제 거절을 해서 그냥 차여가지고 나왔는지? 그리고 학생들하고 이제 모이는 중에 어떻게 해서 현대하고 내가 컨택이 됐는지 그걸 기억이 안 나요. 뭘 어떻게 해서 컨택이 됐는지.

최: 그럼 켄아트, 그쪽 회원이셨으니까 그쪽에서 아마 {박: 그래.} 현대사진연구회랑 링크(link)가 됐을…….

박: 그게, 그 켄아트 멤버가 {황: 그, 몇 번.} 우리 둘 말고 좀, 몇, 한 네 다[섯], 세 네 명이 더 있었던 것 같아요.

황: 몇 사람을, 모였던 친구들이 같이 갔다고, {박: 어, 어, 어.} 어. 그 사람들도 내가 끌어들었

17) 이해선(李海善, 1905-1983). 고희동에게 사사하고 동경미술학교 서양학과를 졸업했으나 사진으로 전향했다. 일제강점기부터 경성아마추어카메라구락부(1936), 백양사우회(1939) 결성을 통해 한국 사진계의 형성에 있어 주요한 역할을 담당했다. 조선사진예술연구회(1947년 대한사진예술연구회로 개칭)를 창립하고 후진들을 지도·육성해 왔다. 《국전》, 《신인예술상》, 《동아사진콘테스트》등의 공모전에서 심사위원으로 활동했다.

18) 박상우, 『황규태, 뉴 포트를 향하여: 1960-70년대 초기 사진을 중심으로』, 한국사진문화연구소 학술컨퍼런스 《한국현대사진과 ‘현대사진연구회’》 발표. 2016. 5. 28. 본 자료집 43-59쪽에 수록.

다고. 그런데 그게…….

박: 그런데 이제 싸롱아루스가 고민을 한 거예요. 대학생들이 자꾸 들어오니까, {황: 응, 응.} 그래서 그냥 그러면 썬아트라고 하자. 이렇게 했는데, 아……, 아까 말한 우리, 김효열 하고 이런 친구들이, 현대, 싸롱아루스에 하여튼 김효열은 그때 거기 있었어. {황: 어, 어.} 있어서, 어떻게 이렇게 [현대사진연구회로] 내려오게 되는 동기가 된 거예요. 그리고 난 다음에 전몽각¹⁹⁾ 선생님도 현대사진연구회에 우리보다 좀 뒤에 들어오셨고, (양손을 모아 흔들며) 그런데 그때 다 이게, 같은 해에 이렇, 그렇게 있는 것 같네요. 보니까. 굉장히 몇 년 후 이런 게 아니고.

황: 그러다 들어갔어요.

박: (웃으며) 그러다가. {황: (웃음)} {최: 음. 현대……} 근데 내가 기억나는 거는 황규태랑 같이 나는, {황: (박영숙 선생을 가리키며) 촬영을 많이 같이 다녔지.} 둘이 굉장히 열심히 다녔거든 침에. 그, 그래서, (양 손가락으로 머리를 짚으며) 그 제일 먼저 만난 친구가 황규태라는 [게] 머리에 있어요. 첫 번[째] 만난, '썬아트 멤버로 만나고 우리가 같이 현대사진연구회 됐다.' 이게 내 머릿속에 확실하게 있어요.

최: 그러면 창립동기 같은 거는 어떤 분이 만드신 거예요? 그러면 싸롱아루스에 있는 분들 아…….

박: 그게, 누가 만든 게 아니라, 누구에 의해서 만들어진 게 아니라 싸롱아루스에 의해서 만들어진 거예요. 싸롱아루스하고 다른 제너레이션(generation)들을 뭉친 거죠.

최: 예.

이: 그렇지요. (손짓을 하며) 영거(younger) 제너레이션들이 많이 발탁이 되고 오니까, 싸롱아루스에서 '그러면 현대사진연구회를 만들자.'

박: 어, '만들자'. 그런데 여기 있는 멤버들이 다른 거였죠. 다른 사람들이 사진 배우려고 하는 거하고 여기 딱 대학생들이 뭉쳐지니까 느낌이 달라지고, 이게 그렇게 조직돼 있으니까 김행오 선생님도 그때 이제 등장한 것 같아요.

최: 어, 아까 뭐 잠깐 말씀드렸습니다만, 제가 보기에는 현대사진연구회가 한국 사진사에서 차지하는 어떤 뭐라고 할까요? 가치랄까요? 그런 게 있으면, 어쨌든 한국 사진의 지성화의 출발점이었다라고 저는 보여집니다. 왜그러냐면은, 다, {박: 그거가……} 회원들이 제가 말씀드린 대로 다 대학생, 대학생 재학 중일 때고, 지금처럼 어쨌든 대학생이 흔치 않았던 시절이고요. 두 번째는 또 다른 분들을 보면은 대개 은행원들이 또 굉장히 많으시고 또 교사 분들도 꽤 계시더라고요. {박: 학교 교사가 많았죠. 진명여고 교사도 있었고.} ²⁰⁾ 그러니까 한마디로 이야기해서 다 대학 출신들의 이제 모임이었다는 거죠. 대개, 대체적으로 좀 그때 뭐라고 해야 되[나요], 직업들이라든지 직함, 그거에 대해서, 연령,

19) 전몽각(全夢角, 1931-2006). 서울대학교 토목공학과를 졸업하고 국립건설연구소, 경부고속도로 건설사무소, 한국도로공사에서 근무했으며, 성균관대학교 토목공학과 교수를 역임했다. 현대사진연구회와 싸롱아루스에서 활동했다. 1회 개인전 《윤미네 집》(신세계백화점 화랑, 1971)과 2회 개인전(출판문화회관, 1978)을 개최했으며, 1989년 가족을 찍은 사진을 모아 『윤미네 집』을 출간했다.

20) 싸롱아루스 창설 멤버로 신석한을 말한다.



《제1회 현대사진연구회전》전시장에서. 아래 좌측부터 (), 이상규, 이형록, 김행오, 김열수, 윗줄 좌측부터 (), 민경자, (), 전몽각, (), 박영숙, 이영훈, 황규태.

연령대 그거에 대해서 좀 간략하게 [말씀해주십시오] (웃으며) 어느 선생님이 좀 [말씀 해주실까요?]

박: (양 어깨를 살짝 들썩이며) 직함은 여기 없었어요.

최: 아니요. 그때 이제…….

박: 아, 그분들. 그분들의 직함을 우리가 알까? {조: 누구, 누구, 누구?} {황: 직업, 직업.} {최: 직업들이요.} 그러니까 직업. {이: 직업인, 그 당시에.} {황: 대개, 대개 뭐} 이상규 선생님도 은행에 계셨어요.

황: (손으로 숫자를 세며) 은행이고.

이: (박영숙 선생을 바라보며) 그건 이제, 그건 싸롱아루스 멤버로서 {박: 멤버였는데.} 은행원이시고.

박: 그런 분들[이] 있고, 현대사진연구회 멤버들은 다 대학생들이었어요.

황: 거의 학생이었어요. 거의. (동시에) {주: 아, 아니 그러니까.} {이: 아, 몇 사람 있었지. 직업.}

최: 아, 거의 다 학생이었나요? 그래서 나중에 은행원이 되고, 교사가 되고 그런 건가요?

황: 그렇지요. 나중에 그런 거죠. 그땐 전부 학생들이었으니까.

최: 예, 그러니까 신문 기자]…….

박: (사회자를 향해 손사래를 치며) 아니, 교사 된, 현대사진연구회에서 교사 된 사람은 없고, 교사 된 사람은 싸롱아루스에 {황: 아, 그 교사 된 사람들은 먼저 싸롱아루스 멤버.} 있던 사람 중에 [있지]. 진명여고 선생 한 사람 있어요. 현대사진연구회 멤버 중에는 {황: (박영숙 선생을 바라보며) 거의 학생.} 교수 된, 선생님 된 사람.

최: 이장호란 분은 무학여고 교사셨구요? {이: (고개를 살짝 끄덕이며) 예, 예. 사진반.} 저희들이 찾아본 바로는…….

박: 우리 멤버예요?

이: 예.

최: 이호성이라는 분은 초등학교 교사셨고요.²¹⁾

황: (사회자를 바라보며) 이호성이라고 있었어요? {최: 예.} {박: 모르는데.} 김호성인가 이호성인가?

최: 이호성입니다.

박: 멤버가, 우리 멤버 아닌 것 같은데. 모르는…….

최: 그리고 백환규 선생님은 쏘피아서점을 하셨고요.

황: 그렇지요, 그렇지요.

이: 네, 맞아요.

박: 그 사람은 교수예요.

이: (박영숙 선생을 향해) 당시 강의에 나가셨다고.

황: 독, 독일어. 독일어.

박: 독, 독일어 교수.

최: 예. 박봉근이라는 분은 광신약방을 하셨고, 백남식…….

박: 그 사람들은 멤버가 아니지 않아요?

황: 백남전이. 백남식 씨

이: 백남식.

최: 백남식 씨는 가톨릭 구제회에 계셨고요.

이: (고개를 끄덕이며) 예.

박: 지금도 계세요, 그 사람은.

최: 대체적으로 제가 보면은…….

이: 그, 상업은행에 계시던 정, {황, 조: 정철용.} 정철용 씨는 그때 이제 은행원이셨고.

최: 예, 그러니까 좀 연령차이도 좀 있지 않았나요? {이: (끄덕이며) 예, 있었지요.} {황: 많았죠. 많았죠. 많았는데…} 대학생도 있었고 예. 근데, 사회에 나가셨던 분들이 대개 다 교사나 제가 읽어봤던 느낌으로는 ‘은행원들이 많으셨던 것 같다’라는 생각을 했는데요. 꼭 그렇지는 않았나요?

이: 음, 많지는……. {조: 많지는 않[았던 것 같은데].}

박: 근데 현대사진연구회 멤버들보다는 {이: 두 분이지, 뭐.} 조금 다른 것 같아요. 이 사람들은.

이: 이상규 씨가 상업은행에 계셨고, {최: 예.} 정철용 씨가 상업은행에 계셨고 {최: 예.} 그 두 분 외에는…….

박: (이영훈 선생을 향해) 상업은행에 누구?

이: (박영숙 선생을 향해) 이상규 씨요. {박: 이상……} (한 자 씩) 이상규.

21) 1965년 『사안』 제6호에 따르면, 당시 동두천국민학교 교사로 근무중이었다. 현대 사진연구회, 『사안』, 제6호, 1965년 2월, 61쪽.

최: 그럼, 권명광²²⁾ 선생님도 그때는 대학생이셨나요?

황: 누구?

주: 아니, {최: 권명광.} 아니야. 권명광이 들어왔을 때는 그때는 권명광은 한일은행에 있었어요. {조: (고개를 끄덕이며) 아, 한일은행 맞다.}

최: 예, 한일은행에 계셨던데.

주: 어. 한일은행은 말하자면 그, 디자인실에서 {최: 예.} 이제 그런 거고, 그건, 좀 늦게 들어왔어요. 그 친구는. 그리고…….

최: 그럼 이창진, 뭐, 이창환 선생님, 김효열 선생님. 다 이런 분들은 다 그때는 대학생이었다가 조금 시간이 지난 다음에 이렇게…….

박: 아까 말씀하셨던 {이: 그렇지요, 그리고 군대 갔다 오고 뭐.} 그분들은요, 제가 기억하기에 주로 만나는 분이 아닌데 이상진[이창환], 이창진은 우리들하고 같이 늘 있었던 멤버예요. 그러니까 아까 그분들은 (주명덕 선생을 바라보며) 잘 기억이 없어.

주: 그 뭐.

황: 이창환 씨가 {박: 어.} {이: 이창환 씨가 뭐……. 거긴 뭐…….} 우리가 현대[사진연구회 활동] 할 때 {박: 집 내놔잖아.} (한 손을 몸쪽으로 모으며) 들어왔고. {박: 응.} {조: 응.} 그 다음에 창진이는 (동시에) {주: 창진이는 그 후에 나중에 들어왔어.} {이: 그 후에. 2년 후에 들어왔었어.} {박: 얘기였지.} 거의, 거의 안 했어, 안 들어왔어. {박: 몇 년 후에.}

이: 2층에 집. 저, 형 따라서 들어왔고.

황: 그렇지. 그렇지.

이: 창환 씨는 그때 이제 무직이라고 보기에는 뭣하고 그 집에서 그 빌딩관리를 하고 있었으니까. 명동에.²³⁾

조: 충무로.

이: 충무로.

주: (왼쪽 손에 펜을 쥐고 허공에 쓰는 듯이) 그, 저것도 보니까, 내 경우 보니까, 『사안』, 거 하여튼 내가 뭐, 몇 년에 현대사진연구회에 입회했다고 그러는데, 내가 처음 그 안양옥에 들어가 가지고 같이 섞인 거하고 현대사진연구회 회원이 된 거 하고는 시기가 꽤 차이가 있더라고.²⁴⁾

박: 차이가 한 1, 2, 1년 정도는 있을 것 같애.

주: 어어. 그때까지는 그냥 난 섞여-있어 가지구 그냥 그 모임에 있었는데. 그, 좀 다르더라고.

박: (왼쪽 손으로 주명덕 선생을 가리키며) 처음에는 왔다 갔다 했는데, 김선옥이 때문에. 그 런데 나중에 이제 현대사진연구회 멤버가 그냥 됐어요. 그때쯤은 이제 자기 저기[의지]가 확고했어요. 처음에는…….

22) 권명광(權明光, 1942-). 시각미술디자인으로 홍익대학교 총장을 역임했고, 상명대학교 예술대학 석좌교수이다.

23) 이창환은 경향신문사 사진부에서 근무했다.

24) 1964년 12월 『사안』 제5호에는 주명덕의 입회 소식을 전하고 있다. “현대사진연구회에서는 11월 이창호(서울시 무학교 녀[여고] 선생) 씨와 주명덕 군이 입회하였다.”, 『사안』, 제5호, 1964년 12월, 45쪽.

최: 그럼 현대사진연구회는 그냥 대학생 서클로서 출발했다. {박: 그렇게 보셔야 돼요.} 이렇게 보면 되겠군요? {박: 네네.} 근데 대학을 졸업한 다음에 뭐 은행원도 되시고, 신문기자도 되시고 이렇게 다양하게 직업군이, 직업군이 생겨났다 이렇게 보면 될까요?

박: 그렇게 됐을 때는 현대사진연구회가 거의 사그라지는 때였어요.

최: 예, 예. 알겠습니다. 1961년에 5.16 일어나고 국가최고, 재건최고회의 포고령²⁵⁾에 의해서 전국단체, 문화단체 해산령이 내리잖아요. 그런데 어떻게 61년도에 또 현대사진연구회가 창립되는 데 별 문제는 없었습니까?

박: (고개를 저으며) 아니요, 그건 뭐…….

주: 그, 저, 그해하고, {최: 예.} 그, 해산령이 내린다는 건 전국 단위의 {최: (고개를 끄덕이며) 예, 전국 단위니까.} 단위의 단체들, 그러니까…….

이: 등록을 해야 되는 {주: 예.} 그런 성격의 단체들, {주: 예.} 이건 뭐 등록을 하는 것이 아니었으니까.

최: 예, [전국단위의 등록] 단체들만 이제 규제를 받았지, 이렇게 대학생들 모임이라든지, {이: 그렇죠.} 서클 그런 거는 전혀 {이: 전혀 뭐.} 문제가 없었고요.

황: (손가락으로 숫자를 세며) 김선홍이라고 있었고, {박: (웃으며) 그게 김선옥이. 숙미회 멤버.} 문, {이: 응, 김선홍.} 문선호.²⁶⁾ 문선호 씨도 있었고, {주: 누구?} 현대 멤버 한참 늦게 들어왔지.

이: 예, 예. 그분들은 나이가…….

박: 아니야.

주: 김선홍 선생은…….

이: 기성세대예요.

박: 아, 김선홍? {주: 어.}

최: 그분이 회장을 가장 많이 하신 분인데, {주: 회장, 많이 했지.} {박: 끝에, 끝에. 끝……} 그 사람은 삼, 그분은 삼성 무슨 기계 쪽의 직원이셨다고.

주: 아니, 그냥, 그 양반은 이제 저, 일찍이, 말하자면 미국으로 이제 이민 갔는데.

박: 저기, 사진기를 파는 상점을 했었어요.

최: 예, 일성사라는 카메라점도 하셨어요. {박: 네.}

주: 일광사. {박: 일광사. 아……}

최: 일광사. 예.

주: 그건 나중에 그, 그 양반이…….

황: 문선호, 문선홍?

최: 아니요. {한 자 씹} 김선홍.

25) 1961년 5.16군사정변으로 정권을 잡은 박정희 군부의 포고령 제6호에 따라 전국의 모든 문화예술단체가 해산되었으며, 1962년 한국예술단체총연합회로 재편되었다.

26) 문선호(文善鎬, 1923-1998). 1943년 일본 동경 가와바타미술학교(川端校) 서양 화과 수료. 1951년부터 국방부 정훈국 중군사진 보도원 및 1953년 국방부 중군 화가단 단원으로 활동 후, 1960년대부터 본격적으로 사진가로서 작품활동을 시작했다. 1968년 서울 중구 충무로 2가에 '문선호사진연구소'를 개설, 상업사진을 시작했고, 1976년 중구 자동 2가 문화빌딩에서 문선호사진사무실, 문화스튜디오, 문화화랑을 운영했다. 1987-1989년까지 한국 사진작가협회 이사장을 역임했다. 문선호는 현대사진연구회 활동과 무관하다. 구술자의 기억 착오로 보인다.

주: 김선홍.

조: 김선홍 씨.

박: {한 자 씹} 선홍, 김선홍.

황: 문선호는 나중에 사협 회장도 하고 그랬지요?

주: (손을 저으며) 문선호는 현대사진연구회와 관계가 없어.

최: 없습니다.

박: 전혀 관계없어요.

주: 관계없어. 그 사람은.

황: 아니야, 문선호 들어왔어 그때.

주: 아니야. 안 들어왔었어. {동시에} {최: 아닙니다. 전혀, 예.} {박: {손사래를 치며} 아니, 안 들어왔어. 상업 사진 하잖아.}

황: 현대에 들어왔어. {손가락 두 개를 펴며} 두 사람. 두 사람 들어왔다고. {주: 어?} 아니, 그건 내가 확실히 알아. 왜냐하면은 동두천에 살아. 두 사람이. {조: {박영숙 선생에게 나지 막이} 문선호 씨가 문현심이 아버지지?} {박: {조천용 선생에게} 응. 아버지.} 문선호 하고……. {박: {손을 가볍게 저으며} 안 왔어.}

주: {한 손을 뻗어 저으며 강한 어조로} 아, 그럼 그 문선호 아니야.

조: 아닌 것 같은데?

박: {손을 저으며} 그, 김선……김선홍 하고…….

주: 문선호는 전혀 다른 사람이야.

박: {팔을 뻗어 손을 저으며} 왜냐하면 광고사진을 이미 하고 있었어.

황: {손을 저으며} 아니야. 거, 나, 그건 확실히 알아.

최: 문선호 선생님은 제가 자료를 꽤 찾아봤거든요. 전혀 한 번도 {주명덕 선생과 박영숙 선생 동시에 손을 저으며} {주: 그건 현대사진연구회와 관계없는 사람이야.} {박: 한 번도 온 적이 없어요.} 언급이 된 적이 없습니다.

주: 동두천에, 저, 동두천에 있던 사람이 있어. 저, 그때 2사단에…….

황: 김선홍이, 그.

주: 어?

황: 김선홍이 동두천이라고.

주: 어?

박: 맞아, 김선홍도 {황: 김선홍.} 동두천이야.

황, 주: 어.

최: 이분은 삼성특수광업주식회사. 그 다음에 카메라점 일광사를 {주: 그래, 그래. 예.} 하신

것으로 되어 있는데요?

황: 그러면서 거기 들[어]와, 들어온 거예요. 그러니까. 그 클럽에.

주: 그, 광, 저.

박: 한참 후에요.

황: 한참 후에.

최: 아, 한참 후엔데 {박: 네.} 나중에 회장, 연세가 좀, {박: 어, 네.} 연령층이 조금 높았던 모양이지요?

주: 나이 많았어요.

이: 그렇죠. 나이 차이가 있었죠.

박: 우리들보다 한 대여섯 살, {조: (박영숙 선생을 향해) 누가?} 여섯 일곱 [살]. {주: (박영숙 선생을 향해) 누가, 근데?} 김선희.

주: (손가락을 펴서 위로 올리며) 열 살 위야.

박: 열 살.

황: (고개를 끄덕이며) 한참 위였지. 한참. 한참 위였어.

최: 아, 그러면 전몽각 선생님 그쪽 분들과고 거의 동년배이시겠네요?

주: 아니야, 전몽각 선생님보다도 위였어요.

최: 오히려 더 많으셨구나. 네.

박: 성, 성격도, 응. 달라요. 우리랑.

조: (박영숙 선생을 향해) 김선희 씨는 우리보다 5살이 아니라 {박: 그니까, 나 몰라 그거.} 우리 아버지 대 뻘이라고, {이: 그림.} 그게 왜 그러냐 하면 아들이…….

주: 아, 아들이 『동아일보』 기자였어. 어.

조: 맞아, 나하고 같거든. {주: 같어. 그래.} 그래서 그거 생각하면은 우리 아버지대 뻘이야. 적어도 지금…….

주: 내, 내가, 저, 금호동에 김선희 선생 2층 방, 내가 작업실로 공짜로 얻어 쓰고.

박: (주명덕 선생을 바라보며) 잘 썼었어. {주: 어?} {웃으며} 내가, 내 꺼 거기에서 프린트해서 개인전할 때도 했어.

조: 맞아요. 그니까 한 우리보다 적어도 한 20년 정도는 위야.

주: 그림. 그 위야.

박: 경제력으로도 달랐어.

최: 싸롱아루스가 1960년에 그, 창립이 되고요. 1961년 10월에 1회전하고²⁷⁾ 활동 중단한 이 유는 뭔가요? 아까 말씀드린 대로…….

주: 근데 그때 멤버로 봐서 매년 정기적으로 할 수가 없어. 그게.

27) 《싸롱아루스 사진전》, 1961.10.19-25, 중앙공보관. 싸롱아루스의 첫 번째 전시이자 마지막 전시이다.

최: 우선 인원수가 워낙 작았기 때문에…….

주: 인원수도 적고 말하자면 한 사람, 안 한 사람, 말하자면은 모이지만은…….

박: 경제력들도 그렇게 많지 않았어.

주: 그러니까, 그니까 그 사람들이 우리, 그 당시 서울, 저, 우리나라에서 가장, 그, 이, 지성적인 작가라고 그랬지만은. 지금 보면 그냥, 그냥 아마추어 클럽의 회원이야.

박: (웃으며) 아, 그런 것도 있고요. {주: 그림.} 그, 싸롱아루스 멤버들은요, (손짓을 크게 하며) 대개 일본 책을 공부하는 사람들이었다면 {최: 예.} 우리들은 그때 {최: 예.} 이제 『파퓰러 포토그래피(Popular photography)』 이런 것들을, 이제, 그러니까 그거 색깔이 다름으로 해서 그거를, 이걸 지성이라고 말하면 그게 지성이야.

최: 아, 이건 어쨌든 대학 재학생, 어쨌든 대학 출신이라는 건 그때는 어쨌든 희귀한, 예.

박: 예. 그런 거였던 것 같아요.

주: 그, 그렇지. 저, 제일 기억이 나는 거는, 우리 여기에 저, 조천용 씨가 있으니까. 그때는 내가 현대사진연구회 회원이었을 때일 거야. {박: (나지막이) 응. 응.} {조: 응.} 근데 이 친구가 고대 학보사 기자였어. {최: 예.} 사진기자였는데, 학보사가 저, 사무실이 어딴었냐면 (한손으로 허공을 가리키며) 지금 광화문 동화면세점 그, 그 부근이야. 옛날에 국제극장 앞에 {최: 국제극장 앞에.} 2층, 조그만 2층집이 학보사 {박: 극장.} {조: 6층.} 어? {조: 6층.} 6층짜리 집인가? {조: 어. 6층이야. 어.} 그래서 (조천용 선생을 향해) 그 2층에 사무실이 있었나, 그랬지?

조: 원래 사무실은 학교 안에 있었고, {주: 아, 물론.} 근데 출판, 저거, 어, 신문 찍는 데, {주: 그, 조선, 『조선일보』에서 찍었으니까.} {박: 『조선일보』에서 찍었나 보다.} 그 근처 어디로 기억이 나거든요. 그래서 매주, 어, 목요일 날 거기서 모였었다고. 그래서 우리가 그때 그, 저, 뭐야. 미술 강좌니 뭐 그런 것을 {주: 어, 어.} 들은 적이 있었거든? 그래서 그거를, 거기가 교통이 좋으니까 거기서 하자 그래서 매, 아마 한 달에 한 번 정도 아닌가 싶은데. {주: (손에 든 펜을 흔들며) 그, 그 당시에, 이제, 그래가지고 거기서…….} 맞아. 거기에서 한 적이 있었거든.

주: 내가 이제, 저 같이 이경성²⁸⁾ 선생이 홍대 계실 땐데 찾아가가지고 “우리 미학 강좌를 열 어주십시오.” 그래가지고는…….

박: (조천용 선생을 향해) 그거 혹시 숙미회가 주관한 것 아니었어요?

주: (손사래를 치며) 아니야. {조: 어디가?} 뭐? {박: 으응. 그, 아카데미.} {황: (사회자에게) 그 다음에 뭐예요?} 그래가지고 이경성 선생이 오셔가지고 한 6개월 강의를 해 줬어.

조: 그래, 오랫동안 했어.

주: 어. 그 다음에 그것 끝난 다음에 임응식 선생님이 사진사 강의를 또 해 줬어. {조: 응.}

28) 이경성(李慶成, 1919-2009). 미술 비평가. 국립현대미술관장과 초대 인천시립 박물관장을 지냈다.

그, 그래서 이형록 선생은 우리 식구이니까 말하자면, 늘 보니까 강의를 할 필요가 없다고 내가 생각을 했었는데. 그, 자기를 뺏기 때문에 내가 이형록 선생한테 미움을 사게 된 동기야. {박: (웃으며) 아, 그게?} {조: (웃으며) 아. 그랬어?} 어. 지금 나중에 생각해 보니까. {조: (고개를 끄덕이며) 아~.} 왜 이경성 선생이나 임응식 {박: 그 ‘싸롱아루스 멤버도 아닌데’ 이리면서.} 선생님한테 하고 왜 나는 안 했냐 그거. 근데 우리는 우리 멤버이니까, 말하자면 같은 식구라고 생각을 했거든. {조: 응, 알았어, 그게 이해가 된다.} 어, 그 다음에 그것 끝난 다음에 뭐 했냐면 기억날지 몰라. 그때 뭐, {박: (사회자를 향해) 그게 다 (채록불가) 연구회} 누구지? 작가들, 화가 데리고 누구 한 자리에 한 사람씩 {최: 네.} 우리가 불러가지고 {조: 응.} {최: 예.} 차 마시면서 같이 또 프리토킹(free talking[discussion])하고. {조: 그래, 그래, 그래.}

박: 변, 변 누구지?

주: 응? {박: 그…….} 박서보²⁹⁾도 하고 다 그랬어 그때.

박: 어. 그 다음에 또, 변 누구지? {주: 그래서, 이제} 권옥연³⁰⁾도 하고.

주: 어어. 그래. 그런 것 했는데. {박: (조천용 선생에게) 변 누구지?} {조: 응?} {박: 그 사람 파리에서 금방 왔을 때} 그게 이제, 그거 하면서 『사안』하고 뭐, 그게 이제, 다른 거하고 달라지는 계기였던 것 같아.

박: 그, 그, 아카데미가. 말하자면 연구회가.

최: 예. 1964년 6월에 나온 『사안』 제4호에는 이런, 그, 문장이 있습니다. ‘현대 암실이 생긴 후부터는 창일다방에 모이던 것이 없어지고 말았다.’³¹⁾ 이렇게 하는데. 그러면 현대사진 연구회, 싸롱아루스가 다 공용 암실을 썼나요?

조: (박영숙 선생과 주명덕 선생을 향해) 잠깐만요. {황: (핸드폰으로 사진을 찍으며) 아냐. 그렇지 않아.} {이: 어디?} 그 현대 암실이라는 게 어딜 얘기하는 거지? {황: 암실…….}

주: 아니야. 암실이 없었어. 암실이 아니고 그런 것 없었어.

이: 그런 건 없었어.

조: 그거 말고……주로…….

박: 그거 누가 썼어요? 그 글을?

최: 아니, 이진, 이준근이라는 분이 쓴 겁니다. {박: 그러니깐…….} 이준근.

이: 이준근이라고 있었죠.

최: 예. 그분이 쓴 글입니다.

박: (이영훈 선생에게) 이준근이 있었어?

이: 네.

조: 근데 그게 현대, 제 생각에도 현대 암실이라는 건 따로 없었던 {황: 없었어.} 걸로 기억이

29) 박서보(朴栖甫, 1931). 서양화가. 홍익대학교 서양화과를 졸업했다. 1962년부터 1997년까지 1997년까지 홍익대학교 교수·조형미술연구소장, 산업미술대학원장, 미술대학장 등을 역임하였다. 한국에 슬문화단체총연합회 부회장과 한국미술협회 이사장 및 고문을 역임했고, 현재 서보미술문화재단 이사장을 맡고 있다.

30) 권옥연(權玉淵, 1923-2011). 서양화가. 함경남도 함흥 출생으로 도쿄 데이코쿠미술학교(帝國美術學校) 서양화과를 졸업하였으며, 1957년에 파리로 유학을 떠나 아카데미 드 라 그랑드 쇼미에르(Académie de la Grande Chaumière)에서 수학했다.

31) 이준근, 「나의 제언」, 『사안』, 제4호, 1964년 9월, 78쪽.

나고, 그때에 그 아까 얘기한 이창환 씨, 이창진 씨 {박: 이창진 씨.} 형제가 충무로에 한 6층짜리 빌딩을, 어, 자기네 게 있었거든요. 그래서 2층에다가 암실을 만들었어요. {최: 아, 예.} {박: 그거 얘길 텐데.} 그래서 우[리], 어? {주: 그치, 그.} {박: 그것밖엔. 어. 그 얘긴데, 그런 거는 모르죠.} 그 얘기 아닌가 싶은데, 그래서 우리 회원들이 거의가 다 거기 언제든지 쓸 수 있는 거니까 거기 가서 작업들을 많이 하고 그랬습시다만, 그게 지금 이게, 현대사진연구회 암실 얘기가 그 얘기 아닌가 싶은데.

최: 그게 한 64년쯤에 만들어졌나요? 그럼 그…….

조: 육십……(허공을 보면서) 잠깐만요. {주: 아니, 뭐, 하여튼 그때, 다 그 시기일 거야.} 네, 63년, 64년 뭐 그때 개가 맞습니다. (동시에) {박: 우리 대학 졸업을 63년에 했으니까.}

최: 네, 그럼 뭐, 그게 만들어졌다는 얘기 같은데요?

조: 네, 그게 그 얘길 겁니다. 아마. 그게, 따로 그건 아니고.

박: 그리고 이제 그때 이미 다들 취직들 했어요.

조: 그래서 그게, 그 두 형제가 기계를 전부 다 사다놓고, 그래서 우리가 언제든지 쓸 수 있게 이렇게 했거든요. {주: 그렇지.} 그래서 언제든지 거기 가서 작업을 하고 전시회 할 것 있으면 거기에서 만들고 그랬던 기억이 납니다.

주: (고개를 끄덕이며) 응, 그래 맞아. 그, 그, 그게 창환이네 암실이야.

조: (주명덕 선생을 가리키며) 그래, 맞아. 거길 거야. 어. (동시에) {박: 그걸 거예요. 그것 밖에는 없어.}

최: 그래서 이게 이제 ‘현대사진연구회의 암실이 생긴 후’ 이렇게 쓴 것 같으네요. 그게.

황: (한 손을 흔들며) 아니, 현대사진연구회 암실이라는 게 없었어요. {최: 암실이 아니라.} 각자 있는데 가서, 편리한 데 가서 프린트하고 {이, 조: 그렇죠, 네.} 그러고 그랬지.

박: 주로 모이기를 그 빌딩에서 잘 모이고, 거기서, {조: 그리고 이제} 저 『사안』도 거기에서 출간했지, (주명덕 선생을 바라보며) 그지?

조: 그리고 이제 그 2층에, 2층에가, 저, (손으로 반원을 그리며) 그 집 거실이 굉장히 컸었는데, 거기서 이제 한 달에 한 번 정도 기억이 나는데, (박영숙 선생과 사회자를 번갈아 바라보며) {박: 월례회를 했지.} 월례회를 했거든요. 그래서 각자들 찍어 온 거를 에이바이텐(8×10)으로 전부 다 작업을 해서 걸어놓고, 어, 품평회를 하고 뭐 그런 적 있었습니다.

최: 그 품평회 풍경 좀, 기억나시는지. {조: 품평회.} 예. 어떻게 이루어졌는지 좀 말씀해 주시죠.

조: 그건 아마 그때, (박영숙 선생을 바라보며) 대략 일주일에 한 번, 아니면 한 달에 한 번?

박: 한 달에 한 번이야. {황: 한 달에 한 번, 한 달에 한 번.} {조: 어 그런 것 같애. 그래서…….} 월례회잖아 월례회.

조: 아니, 그거 말고. 어, 촬영하러들 같이 모여서 나간 적 있었거든 여러 번.

전시장에서 이형록, 이상규, 이창환,
연도미상.(1962년 추정)



박: 일요일이면 갔지. {이: 그럼}

조: 일요일. 매주 갔었나 그게?

박: 매주 갔…… {조: 어, 그래갔구……} 매주 갔는데 어떤 사람은 안 가고, {이: 그렇지} 어떤 사람은 가고.

조: 소래포구의 그 염전이라든가 아니면 여기저기 같이들 다녔거든요. 그래서 거기서 이제 펜찰은 거를 각자가 프린트를 해서, 어……이창환 씨 그 집 2층 거실이 넓으니까 거기에 다 이제 쪽 걸어놓고 한 사람에 아마 대략 한 석 점 내지 다섯 점정도 아닌가 싶은데, 전 그때 이제, 난 이걸 어떤 의도로 찍었고, 그때 주로 했던 게 아마 {박영숙 선생을 향해} 이형록 선생 아니신가 싶은데. {박: 그때}

이: {고개를 끄덕이며 조천용 선생을 향해} 어, 이형록 선생님이 많이 하셨고.

조: 이형록 선생님이 맞아. 그래가지고 이제 거기다가…….

박: 김, 초기에는 그랬는데, 김행오 선생님도 많이 하셨어.

이: {손으로 원을 그리며} 아, 싸롱아루스 멤버가 전부 {검지로 앞쪽을 가리키며} 코멘트를 하셨어요.

조: 응. 그래서, 아, 개개인이 어떤 의도로 찍었는데, {박: {주명덕 선생에게 작은 목소리로} 난, 김행오 선생님이 더 많은 것 같은데?} {주: 응?} {박: 김행오 선생님.} {주: 음} 그럼 이제 그분 선생님들은 “아, 이걸 그렇다면 그렇게 하는 것보다는 이렇게 표현하는 것이 낫지 않을까?” 지도도 해 주시고 뭐 그런 적이 있습니다.

주: 나는 사진 촬영하러 같이 별로 많이 다니지 않았어.

박: 가지 않았어.

주: 응. 나는.

황: {손가락 하나를 펴고} 그리고 이제 한 달에 한 번씩 만나서 {주: 어} {양손으로 모으는 시늉을 하며} 찍어오면, 찍어오면은 {조: 응} 이형록 선생을 주로 해가지고 그 멤버들 한 마



현대사진연구회 출사, 1961년 5월.
좌측부터 이상규, (), 한광희, 전몽각,
(), 황규태, 이영훈.

디씩 다 했지.

최: 예. 김행오 선생님도 한 마디 하시고, {이: {고개를 끄덕이며} 그렇죠} {황: 그래, 바로} 이 상규 선생님도 한 마디 하시고, {조: 맞아, 그래. 어어어어} 네.

황: 자기들 생각 한 마디씩하고, 거기에서 투표를 했던가? 해가지고 {조: 음} 제일 점수 많이 받은 사람을 {박: 필름을 찼어요} {웃으며} 혼마끼(本巻き)³²⁾ 필름 하나를 {박: {웃으며} 혼마끼} {조: 아, 그랬어} 상을, 상을 찼어요.

최: 그러면은 투표는 싸롱아루스 회원 분들이 투표를 하셔가지고 다 채점자가 이제…….

황: 예, 그렇지, 그렇지. 맞아.

주: 아니, 그러니까 싸롱아루스 회원이 현대사진연구회원을, {황: 지도한 거지. 지도분거지, 지도부} 그러니까, 싸롱아루스는 선생님 그룹이고 말하자면 {박: 우리는……} 현대사진 연구회는 제자 그룹이에요.

조: 그렇지. 음.

최: 예, 그러니까 우수상, 월례회 때 우수상을 주는 분들도 그, 싸롱아루스의 회원 분들이 투표를 해가지고 다 채점자가 우수상 결정자가 되는 건가요?

이: 이제 {박: 그게……} 그렇게 투표라는 그런, {최: 그런[것까진] 아니어도} {박: [투표는] 없었지만……} 그런 형식까지는 안 했지만은…….

최: 당신들끼리의 의견이 모아지면…….

박: 토의에 의해서…….

이: {두 손을 앞쪽으로 모으며} 그분들이 숙의를 해가지고, 그걸, 평가를 [했죠].

최: 예. 어, 그래도 이제, 연례 전시회가 꼭 있었던 걸로 아는데요. 그때 좀 과정 좀 말씀해 주십시오. 어떻게 작품을 선정했고, 뭐 몇 점씩 했고, 누가 골랐고, {박: 여기 회(會)에서, 현대사진연구회 연례회 전시를 했나? 누가 디피를 했고…….

박: 한두 번 했나?

32) 24장짜리 완제품 필름 즉, 메이커(미국의 코닥, 일본의 후지, 사쿠라, 독일의 아그파) 정품을 말하는 일본어다.

이: 아, 했지.

최: 했죠.

박: 한두 번 한 것 같아.

황: 뭐, 공보부에서 한 번씩 했죠.

박: 응?

황: 공보부.

조: 연례는 아니었던 것 같고…….

이: 난, 두, 두 번 기억은 나.

박: 두 번 정도 한 것 같애. {이: 두 번은 기억이 나.} {조: 어, 맞아. 매해는 아니었던 것 같은데. 맞아. 응.} 응. 두 번 정도 한 것 같고. {주: 두 번 했어. 두 번 했을 거야.} {조: 두 번, 맞다.} 그게 뭐 연례적으로 이렇게 한 거는 숙미회밖에 없어요. 연례적으로 한 거는 숙미회만 있었어요.

최: 어, 현전[현대사진연구회전] 장소가 4회전까지는 모두 중앙공보관에서 했고요. 5, 6회전은 신문회관 그리고 또 7, 8회전은 중앙공보관에서 했습니다. 그러니까 8회까지 했다는 얘기는, 61년에 했더라면 거의 제가 보기에는 예, 한 해 정도 거를 수는 있어요. {조: 맞아요, 그럴 겁니다. 네.} 거의 매년 했던 게 분명합니다. {박: 아-, 그……}

조: (고개를 끄덕이며) 네, 맞아요. 네. 저도 그런 기억에는 매 해는 안 했어요. 네, 그렇습니다.

박: 근데 나중에 공보관은요, 덕수궁 안에 있었어요.

최: 중앙공보관이요?

황: 거기서…….

박: 예, (오른손을 들며) 첫 번째는 북창동에 있었는데 {최: 네.} 지금 마지막 신문회관 그 다움에 한두 번 지금, {최: 7, 8회전.} 7, 8회전은 그 저, (양손을 모으며) 덕수궁 대한문 안에 우측으로…….

주: (손사래를 치며) 덕수궁 안이 아니라. 어? {박: 응.} 체신부가 있는데. {박: 응.} 지금, 그 저, 어디야? 저. {박: 정동극장.} 정동극장 있는 데 {박: 응.} 지금 그 저, 바로 바로, 그, (양 손으로 테이블 위에서 위치를 가리키며) 덕수궁 코너에 {박: 코너에.} 얻어가지고 {박: 응.} 그건 덕수궁 안이라 그러면, {박: 가건물. 가건물.} (손사래를 치며) 안이 아니지. 들어가는 건 바깥에서 들어가는 거지, {박: 어, 맞아.} 안으로 들어가는 게 아니야.

황: 덕수궁 코너에 그게 있었어.

박: 응, 있었어. 그래서 그게 가건물로 만들어진 공보관이었어요. 좀 더 체계 있는 공보관.

주: 그래서 그건 금방 없어졌으니까, 정부가 말하자면 문화부가 해서 없애버린 거니까.

박: 그게 75년에 나도 거기서 전시를 뭘 만든 적이 있으니까.

주: 공, 그건, 공짜 전람회장이었으니까.

최: 그러면 그때도 만약에 연례 전시회를 한다 그런다면은 싸롱아루스 회원 분들이, 예. 전시할 작품을 선정하고 뭐, “너 몇 점해라” 뭐 이렇게……. 그런.

주: (고개를 살짝 흔들며) 뭐 그런 건 없었던 것 같은데?

박: 그렇게 대단히, 그렇지는, 억압적이지 않았어.

이: 아, 그래도, 그렇게 심사를 하셨죠.

최: 하셨겠죠. {이: 그럼.} {주: 어, 맞아.} 싸롱아루스 그분들이 전시작을 결정을 하고, 예.

이: 싸롱아루스 멤버들이 숙의를 해 가지고 {최: 예.} 그, 작품발표회, 그, 선정을 {최: 예.} 뭐, 다 누구든지 하고 싶은 대로 다섯 점, 여섯 점 이렇게 다 하는 게 아니고, 그래도 작품성이 있는 거. {박: 응.} 그분들이 인정을 한 것만 했죠. {박: 기억이……}

최: 중앙공보관이나 그쪽에 그, 신문회관 임대절차 뭐, 혹은 임대료 그런 게 있었나요?

주: 아니, 저, 중앙공보관은 임대료가 없고 {최: 예.} 신문회관은 임대료가 있었죠.

최: 예. {박: 신문회관은, 돈…….} 그래 가지고 그냥 대개 전시를 하겠다, 언제 하겠다라고 하면은 거의 다 뭐 대관을 {황: 뭐, 신문회관은…….} {이: 신청을. 그렇죠. 신청을 해야죠.} 하는 데는 문제가 없었나요? {이: 네.}

황: 신문회관은 몇 년도부터 한 거예요? {주: 어?} 난 미국 간 후에 신문회관에서 한 모양인데 {이: (황규태 선생을 향해) 어. [미국] 간 후에지.} {주: 네, 내가 보니까. 신문…….} 나는 그냥 공보관에서만 했거든?

박: 했었는데.

주: 저, 아까, 이렇게 내, 그, 셋이서 전람회 한 걸 보니까 신문회관에서 했는데 1963년 이야.³³⁾ {박: 응.} 내가 전람회 한 게. {박: 응.}

최: 예, 선생님은 63년에 하셨습니다.

박: 그, (주명덕 선생을 바라보며) 관이하고 셋이 한 거?

주: 어. 그게 63년에 한 게 신문회관이야. 빌려서 한 게.

박: 그게 우리들 졸업한 후에 일거야. 그지?

이: (박영숙 선생을 바라보며) 그리고 그, 신세계백화점 그 옥상 전시관에서 우리 한번 안 했나 그때?

박: 그거는, 거기는…….

최: 어, 거기 동화백화점이죠. {황: (고개를 끄덕이며) 동화백화점.} 예. 그쪽에서는 한 게 좀 안 나와 있습니다. 자료에는.

박: 그건 다른 사람 전시를 우리들이 가봤겠지.

이: 그런 것 같은데?

33) 주명덕, 감관, 김승원, 《사진 3인전》, 1963.9.20-26, 신문회관 화랑.

황: 우리가 거기서 하지는 않았지요.
이: 딱 전시회를 거기에서 많이 했으니까.
황: 우리가 하지는 않았어.
박: 네. 우리가, 우리가 아니고, {이: 우리가 아니고, 딱[전시를]} 내가 거기에서 한, 그, 누구
지? 남관³⁴⁾ 선생님 전시 우리들 가서 본 기억이 있고.
이: 거긴 뭐, 전시회, {박: 응;} 여러 가지 미술 전시회도 많이 했고 쪽 그랬으니까…….
박: 그, 이경성 선생님 때문에 거길 또 간 기억이 있고 그냥 그래.
최: (주명덕 선생을 향해) 근데 선생님. 63년이라고 자꾸 말씀하시는데 65년 아니십니까?
주: 어떤 거?
최: 수도화랑에서 한 거요.
주: 응?
최: 수도화랑에서 한 게 65년 아닌가요?
주: 수도화랑?
최: 예.
주: 신문회관. 아니, 신문, 저, 신문회관 화랑.
최: 저희들이 조사한 바에는요. {주: 어.} (자료를 보며) 선생님이 65년 1월 3일에서 15일까지
수도화랑에서 《어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》.³⁵⁾
주: 그, 그, 그거는, 그건 살롱 달리앙스.
최: 예, 살롱 달리앙스.
박: 그거가, {주: 응;} 그거는, 저기, 어린이 주제가 아니라…….
주: (김소희 연구원에게) 그, 저, 아까 얘기[한 것 가지고 왔나요?]…….
최: 그럼 수도화랑하고 {주: (김소희 연구원에게) 갖고 왔어요?} 살롱 달리앙스는 틀린 데죠?
박: (손사래를 치며) 다른, 다른 공간입니다.
최: 네, 알겠습니다.
주: (김소희 연구원에게) 네? 가지러 갔어요? 지금 갖고 오면. [3인 전시는] 63년이야 그거는.
최: 63년에도 개인전을 하셨어요?
주: 아, 개인전이 아니라 셋이서. {박: (주명덕 선생과 동시에) 그거는 셋이.}
최: 셋이서요?
주: 어.
박: 감관이라는 친구하고 {황: (주명덕 선생과 박영숙 선생을 향해) 근데 내가, 그때 63년도
에 있었는데?} 김승원 하고, {이: (황규태 선생을 바라보며) 응?} {황: 63년에 내가 여기 있
었다고.} {조: 그렇지. 있었지. 그때는.} (주명덕 선생을 가리키며) [3인전] 이전 아주 기습

34) 남관(南寬, 1911-1990). 서양화가. 경상북도 청송 출생으로 14세 때 일본으로 건너갔다. 1935년 동경의 다이헤이요미술학교(太平洋美術學校)를 졸업했으며, 1954년에 프랑스로 떠나 1968년에 귀국해 홍익대학교 교수를 역임했다.

35) 《어린이 주제에 의한 주명덕 사진 소품전》, 1965.1.3.-15, 살롱달리앙스.



『사안』 5호 표지, 1965년 12월.

적인 전시였어. {최: 아, 네.} (주명덕 선생을 향해) 나 그거 기억해. 감관 하고 같이 우리
왜 이렇게, 저기, (한 손을 뻗으며) 한강에서부터 저-기까지, 그, 촬영 다녔던 기억이 나.
최: 저, 64년 8월 25일 날 현대사진연구회 기관지 『사안』 제1호가 발행 됩니다.³⁶⁾
박: (메모하며) 1호? 몇 년도? (동시에) {황: 몇 년도? 몇 년도?}
최: 예. 65, 64년 8월 25일이요.
박: 1964년 8월?
최: 25일.
박: 음.
최: 그, 회보명은 누가 지었습니까? 그 『사안』이라는.
황: (사회자를 향해) 뭘? 뭐를요?
최: (한 자 씩 강조하며) 『사안』이라는 회보명. {황: 어.} 그, 잡지명을 누가 지[으]셨고, 그 의
미는 [무엇이었나요?]
황: 그, 저, 누가 한 것 아닌가?
주: 그건 이형록 선생님 아니면 누가 지었겠지 뭐. 그때.
박: 이형록 선생님 아니면 김행오 선생님 정도.
황: (고개를 끄덕이며) 김행오 선생. 두, 두 사람.
최: 예. 최인진 선생님 글로는 {박: 왜냐면 이 『사안』이} 김행오 선생님이 지은 것으로 돼 있
습니다.
박: 예, 그랬을 것 같아요. {조: 그랬을 가능성이 많아. 그래 그래. 어.} {황: 싸롱아루스는 김행
오 선생이 지었어요. 예.} {최: 예, 예.} 왜냐면 이, 그, 이 『사안』이라는 글씨가 김행오 선생
님이 했다는 생각이 나도 들어요.

36) 싸롱아루스와 현대사진연구회는 회지 『월보』를 1964년 6월에 창간했다. 2호부터 『사안』으로 개칭했고 3호부터 팸플릿 형태를 책자형으로 변형하면서 내용을 늘였다. 사회자가 창간일을 혼동했다.

최: 예. 아까 뭐, 그, 박영숙 선생님께서 말씀하셨다시피 이게 사팔뜨기라는 뜻이거든요?
사안? {조: 응.} {이: 예. 그럴 거예요. 예.} 사시 ‘사(斜)’.

황: 아니야, 사진 ‘사(寫)’ 자 아니예요? 사진 ‘사’.

이: 아니, 아니야.

최: 근데 그 뜻이 아니라, 아니, 아니. 비킬 ‘사(斜)’ 자입니다. {황: (고개를 끄덕이며) 어, 그
렇구나.} 그래서 그게 {박: (손사래를 치며) 근데 우리들 최인진 선생님 글에 의하면은 그
게 이제 표준렌즈보다 와이드 렌즈에서 {박: (손사래를 치며) [최인진] 선생님 정말 자기
맘대로 했다.} 이렇게 왜곡되는 그러한 의미를 {박: 아닌데.} 보여 준다고 해서 『사안』이
라고 했다고 최인진 선생님 글에는 그렇게 나와 있어요.³⁷⁾

박: 그거 최인진 선생님 생각일 것 같아요. 우리들 머릿속에 그런 거 없어요. 나는 이렇게, 그,
빛이 (한손으로 사선을 그리며) 사, 이렇게 45도 각도로 들어와야 콘트레스트(contrast)
한 사진이 되니까 그 사진을 좋아했던, 그런 뜻인 것 같은데?

최: 아, 예. 근데 이형록 선생하고 대답할 때 한 얘기예요.

박: 어머니.

황: (사회자를 향해) 누구하고 얘기할 때요?

최: 최인진 씨, 선생하고요. {황: 어.} 이형록 선생하고 얘기했더니…….

황: (팔을 뻗으며) 그럼 이형록 선생이 그렇게 얘기 한 거예요?

최: 예. 예.

황: 그럼 그 말이 맞겠지.

최: 예. 이형록 선생이 {박: (고개를 저으며 나지막이) 아닌데.} 얘기했는데, {황: 응.} 이름은
김행오 선생님이 지었고 {황: 응.} 이 『사안』이라는 좀 특이한 이름이 ‘이게 무슨 뜻이냐’
그랬더니 이제 와이드 앵글, {박: (나지막이 놀라며) 하.} 그거, 그거 하면은 이제, {황: 어.
그럼 그 말이 맞아.} 예. 옆으로 퍼지니까 그래서 와이드 앵글의 그 화면을…….

황: 이형록 선생이 얘기한 거면 그게 맞아요.

최: 예.

조: (사회자를 향해) 최인진 씨가 그 얘기를 했어요?

최: 아니요. 이형록 선생님하고 최인진 씨랑 대화를 했는데, {조: 아, 네.} 대답하는 과정에서
{박: (나지막이) 그건 난 아닌 거 같은데…….} 이형록 선생님이 말씀을 하셨습니다.

조: 아, 그럼 맞지 않을까?

황: 그렇게 대답했다고?

박: 아니, 그, 그, 사실은……, 몰라.

주: 아니, 아무튼 그렇게 비슷하게 하자고, {박: 하하, 근데…….} {조: 응.} 우리가 그거 하는 데

37) “제호는 회원들에게 현상 모집을 했
다. 김행오가 사안이 어찌느냐고 제호를 제
시했다. 사안이 무슨 뜻이나, 우정 표준 렌
즈로 찍는 것보다도 와이드 앵글로 찍는 것
이 유행도 되고 또 그게 새로운 맛이 있지
않느냐, 그 당시에 회원들이 이구동성으로
다 찬성을 했다.”, 1999년 7월 5일 최인
진, 이형록 대담 발췌문 중 재인용, 최인진,
『한국 사진잡지의 역사 下-1』, 『한국사진』,
1999년 8월호, 35쪽.

거 뭐 중요해. {조: 응.} 그냥 그렇게 하면…….

박: 아니, 왜냐하면 최인진 씨가 그, 현대사진연구회 멤버들의, 하고 친교도 없었거든요.

주: 아니, {조: (박영숙 선생에게 손을 뻗으며) 아니, 아니. 그거 관계없이…….} {최: 이형록 선
생님하고 인터뷰 한 거.} 그게 이형록 선생님 하고 인터뷰 한 거…….

박: 근데 이형록 선생님이…….

조: 어. 이형록 선생이 그렇게 얘기했다면 그게 맞지 않을까? 최인진이가 그런 얘기를 했
면 우리가 가지만 이형록 선생이 그런 얘기를 했다니까 ‘그건 그렇지 않을까’ {황: 그건
이형록 선생님 말이 맞아요. 그건.} 그런 생각이 드는 거야. 예, 맞아. 최인진이는 사실은
뭐 별 다른 것이 없는 거고. {황: 최인진 씨는 다만 인터뷰만 한 거지.} 맞아. 그럼.

최: 그러니까 뭐, 그때 말씀을 그대로 인용을 해 보면요, 『사안』이 무슨 뜻이냐? 우선 표준
렌즈로 찍는 것보다 와이드 앵글로 찍는 것이 유행도 되고 또 그게 새로운 맛이 있지 않
느냐.’ 이렇게 해서, {조: 그거 이형록 선생님 얘기입니까?} 예, 하신 말씀을 인용한 것입
니다. {조: 그러면 맞을 것 같은데. 그게. 음.} {황: (고개를 끄덕이며) 어, 어, 어.} 그래서 이
제, 그래서 아, 『사안』이라 저도 너무 특이했는데, (양손을 넓게 벌리며) 아, 와이드 앵글
로 하면 이렇게 옆으로 이제, {조: 응. 응. 넓게.} 예, 그러니까 넓게 나오니까.

이: 근데 제가 그때 저도 그거 무슨 뜻인가 헤가지고 한번 얘기가 나온 적이 있는데, 그, 기
억으로는, {박: 기억으론.} 어, 사물을 보는 앵글을 {박: 응.} 정면으로만 이렇게 봐 가지곤
{최: 네. 아.} 뭐가 사진다운 면이 안 보인다. (머리와 한 손을 약간 돌리면서) 눈으로 살짝
살짝 돌려보면은 {황, 주: (웃음)} {최: 아, 예예.} ‘거기에 사진다운 뭐가 있다’ {최: 네.} 이
런 데서 『사안』. 왜냐하면 와이드 앵글이라는 거는 {박: 그건 아닌 것 같은데…….} 어떤
사람에 따라서 와이드 앵글 쪽 사진을 사진적인 가치가, 의미가 있다고 보는 사람도 있
지만은 현상을 왜곡하는 측면이 있기 때문에 와이드 앵글이, 와이드 앵글을 그렇게 그,
표제까지 해 가면서 하지는 않았지 않았겠느냐.

박: 내 생각에는요. {황: (이영훈 선생을 가리키며) 이쪽이 타당성이 있네.} 이형록 선생님이
우리들 감각하고는 달라요. {최: 그러니까} 그래서 그 말에 동의가 안 돼 나는.

최: 아주 상식적으로, 표준적으로 보기보다는 {이: 그렇죠, 그렇죠.} 조금 비켜서 남과 다르게
보는 {이: (고개를 끄덕이며) 그렇죠, 그렇죠. 예, 예.} 그런 시선. 예, 그런 의미에서 『사안』
이었다.

이: 왜냐면…….

박: 아니, 내 머릿속에는 그거예요. 이렇게 빛이 (한 손으로 사선을 그리며) 이렇게 들어와야
굉장히 콘트레스트(contrast) 한……. {이: 이제, 그것도, 그, 넓게 보면} 그게 더 저한테는
더…….

이: 그거에 하난데, (검지를 들며) 왜냐하면 그때 그, 카르티에 브레송의 사진이 그 사람은 '50밀리(mm) 정각, 그 렌즈만 주로 {박: (웃으며) 맞아.} 사용을 한다, {박: 응.} 왜냐하면 광각이나 망원을 쓰면은 왜곡현상이 일어난다. 그래[서] 사진의 진가를 잃어버릴 수도 있다.' 그런 걸 늘 상당히 많이 강조를 했다고요.

박: 그러니까, 이, (두 손을 내밀며) 우리가 이형록 선생님하고 {이: 그[게], 정론이지, 정론.} 우리들하고 많이 틀린 지점이 지금 딱- 그 지점이에요. 그래서 그, 그분의 그 말에 전 동의 안 되는 거예요.

주: 근데 사실은, 사실은 브레송도 표준보다 35밀리(mm)로 찍은 게 더 많아.

이: 뭐, 하여튼 그렇지만은.

박: 보통 라이카가 거의 줌 시작이 35밀리(mm)…….

주: 35밀리(mm)로 찍은 것이 더 많아요.

박: 시작이 35밀리(mm).

이: 하여튼 그런 얘기는 여러 번 나왔어요. 그러니까 와이드 앵글은, {최: 예.} 와이드 앵글의 의미는 있을 수도 있지만은, 어… 그 『사안』이라는 면에서 볼 때에는…….

박: 아니, 저는 사팔뜨기라는 말은 써본 적도 없다고요.

최: 예, 예. 알겠습니다.

이: 그건 이제 막말로 해서 사팔뜨기지.

최: 그러니까 상식적으로, 일반적으로 보기보다는 이제 {이: 그렇죠} 특이한 시점, {이: 색다르게.} '남들이 보지 않는 시점을 우리는 추구한다.' {이: 예, 그렇지요. 예.} 그러한 의미에서 『사안』이라고 했다고.

박: 그, 이형록 선생님의 생각인 것 같아요. 『사안』 멤버들의 생각보다.

최: 예. 『사안』이 어쨌든 64년, 65년엔 한국 잡지가, 월간 잡지가 부재했던 시기입니다.

박: 그래요?

최: 예. 66년에 이제 『사진예술』 하고 잡지가 나오게 되는데, 『카메라 예술』, 『포토그래피』. (주명덕 선생이 파일 케이스에서 팸플릿 자료들을 꺼내 들고 사회자에게 다가가 내밀어 보이자 자료를 보며 나지막이) 아, 예. 잠깐만.

박: 아, 내가 아까, 저.

주: (사회자 단상 맞은편에 서서 사회자에게) 이거 맞지?

최: (팸플릿을 보며) 예. 예.

황: (자료를 향해 손을 뻗으며) 그, 그것 좀 봐봐요, 한 번. (주명덕 선생이 팸플릿 하나를 건넨다.)

박: (사회자를 향해) 거기 어디야? 장소?

최: 아, 이건 개인전은 아니셨고 어쨌든

주: (사회자에게 옛 자료들을 보여주며) 개인전은, 이게, 살롱 달리앙스.

최: 그룹전. 그룹전. 예. 살롱 달리앙스가 예, 63년. {주: (고개를 끄덕이며) 응? 응.} (주명덕 선생이 황규태 선생이 들고 있던 자료는 이영훈 선생에게 건내고, 사회자에게 보여준 자료는 조천용 선생에게 건넨다.)

박: (주명덕 선생 자리에 놓인 파일 케이스에서 무언가 찾으며) 아니, 주 선생님, 그거 말고 왜, 셋이 거, 조그마한 것 있잖아.

주: 어, 어.

이: (자료를 보며 나지막이) 그, 그게, 아, 여기 있구나.

주: (이영훈 선생에게) 이게 포스타[포스터]야 이게.

조: (자료를 살펴보며) 이야, 그래도 이게 있네.

박: (파일 케이스에서 고른 자료를 보며) 나는 이, 이게 신문회관 화랑. {주, 조: 응.} 이게, 이게 지금…… {주: (박영숙 선생이 꺼낸 자료를 건네받으며) 이게 이거 아니야.} 이거 같은 건가? {주: 그럼. 같은 거지.} (웃으며) 그게 더 좋아.

주: (선생 자리에서 다른 자료를 가지고 사회자에게 재차 다가가 보여주며) (채록불가)도 있어. {최: 아, 예.} 신문회관.

박: (자료를 들어 흔들며) 이게요, 이, 이게 그래도, 이거, 현대사진연구회 몇, 이면서 혼자 였으로 친구들하고 이게 따로 활동한 거예요.

황: (사회자에게) 그 다음은요?

최: 현대사진연구회가 어쨌든 제가 말씀드린 대로 64년, 65년 우리나라의 한국 사진잡지가 부재할 때 만들어 냈던, 그래도 좀 잡지적인 성격이 강하단 말이에요. 이게 한국 사진계에서 뭐라고 해야 되나요? 이게 많이 배포가 되고, 소위 좀 회자가 됐었는지요?

박: 어떤 느낌이나면요. 우리들이 잡지사 기자했을 때, 사진 부장을 내가 무시할 수 있었던 거는 다 이 뒤에 이런 『사안』이라는 잡지 이런 거 때문이었거든요.

최: 그게 무슨 말씀이신가요?

박: 그 말은 무슨 말이나면은, 다른 잡지, 제가 그 전에 『여상』³⁸⁾이라는 잡지사의 그, 사진 부장하고 내가 표지 갖고 싸우다가 저 쫓겨났거든요. {조: 하하하하.} 그런데 쫓겨낼 때 여자가 가장인, 아들이 둘이나 있는 가장을 갖고 이렇게 (웃으며) 놀았다 그러면서 날 내 쫓았거든. {조: (박영숙 선생을 향해 웃으며) 불경스러웠군, 뭐.}

최: 예. (웃음)

박: 그런데 그거가[그게], {조: 응.} 이 『사안』이라는 잡지와 우리들이 굉장히 아카데미하게 {조: 응.} 이 친구들 있는 것 때문에 내가 으스맸다는 얘기에요.

38) 신태양사에서 1962년 11월부터 1967년 11월까지 발행된 여성교양지.

최: 아, 예. 아까, {박: 으스했지.} 박 선생님, 잠깐 말씀드렸지만 싸롱아루스 이전의 분들은 대개 이제 사진을 학습하게 되는 게 대개 일본 서적? {박: 예.} 예, 잡지를 통해서였겠죠. 그랬고, 그 이후에 제가 보기엔 싸롱아루스 회원이죠, 이상규 선생님이라든지 김행오 선생님. 특히요, 그분들에 의해서부터는 미국 쪽에, 예-, 뭐라고 해요, 지침서? 혹은 이론서, 잡지를 보게 되신 것 같아요. 왜…….

황: 그것은 김행오 씨에 의해서 {박: 김행오 씨 덕이에요.} 전적으로 김행오 씨에 의해서 미국 쪽…….

최: 예. 그런데 왜 딱히 『파퓰러 포토그래피』라는 잡지를 그렇게 뭐라고 해야 되나요, 가장 많이, 그, 이용하고 언급하는 이유가 뭔가요?

박: 그때는 {조: 딴 게 뭐가 없었지 않나?} (손으로 사각형을 그리며) 그 잡지사 하나에서 『US카메라』, 『파퓰러 포토그래피』, 『모던 포토그래피(Modern Photography)』 3개가 한 군데서 다 나왔어요.

최: 그러니까 일종의 타임 코퍼레이션이 여러 잡지를 많이 내듯이 {박: 그렇죠.} 일종의 {박: 그랬었어요.} 『파퓰러 포토그래피』라는 잡지에서…….

주: 그런데 그 세 회사가 단, 한, 한 회사 아니야.

박: 아니지만은…….

이: 한 회사가 아니에요.

주: 그 시대에 같이 나온 거지.

이: 응. 같은 시대에 3대, 저기, {주: 응. 근데 그, 저} 사진잡지였지.

주: 지금, 그, 신세계백화점 앞에, 그 앞에 가면, 저, {박: 미광사 옆에 (웃음)} {최: 그러니까 중국 대사관 그 입구 골목 그쪽이죠?} {박: 그 뒷골목.} 거기하고 지금 저, 옛날 상업은행 본점 골목이 전부 다, 다, 그, 미군부대에서 나오는 {최: 아, 흘러나오는 그런 사진 잡지들.} 책들이 다 그런 거였거든.

최: (이영훈 선생에게) 그래서 선생님들도 거의 뭐, 어떤, 뭐, 사진의 어떠한, 뭐, 기술적인 정 보라든지, 해외사진 동향 그런 거는 다 그러한 미국에서 {주: 그, 그렇지.} 나오는 잡지를 통해 갖고…….

이: 그러니까 미국 그거 셋, 그거 세 개 보고…….

주: 그 다음에…….

최: 『파퓰러 포토그래피』 하고 『US카메라』 하고요? {주: 어.} {이: 어. 모던[포토그래피] 하고 그랬는데…….} {박: 『모던 포토그래피』 하고.} 또? 『모던 포토그래피』 그 세 개 잡지. 예.

이: 『모던 포토그래피』인데, 그, 『파퓰러 포토그래피』가 지금 생각하면, 그래도 거기가 우리들 생각에 참 작품성이 있는 사진들이 『파퓰러 포토그래피』에 많이 실리지 않았나, 그런

생각이 들어요. 어떻게 보면 『US카메라』 같은 건 (잠시 생각하다가) 어떻게 보면 어떻게, 평범한 스냅샷 같은 것도 많이 실린 것 같고…….

최: 주명덕 선생님. 그 『US카메라』에서 입선도 하신 적 있는데³⁹⁾, 그러면은 거기서 잡지에 관한 공모전 공고를 보고서, {주: (고개를 끄덕이며)} 공모전이, 공모전이죠. 예. 예. 예.} 예, 그 다음에 이렇게.

박: 잡지에 나는 공모전에.

최: 예.

주: 예. 근데, 그거하고 또 국내에, 또 반대로 이제 『마이니치 카메라(毎日カメラ)』⁴⁰⁾하고 『아사히 카메라(朝日カメラ)』⁴¹⁾ {최: 네.} 보는 층도 또 굉장히 많고. {박: 응. 어른들이지.}

최: 아니, 선생님들 세대에서도 {주: 우리도 세대도 같이 봤죠. 아사히…….} 『마이니치 [카메라]』나 『아사히 카메라』도 보고. {주: 예, 예. 주로, 이제.} 그런데 점진적으로 이제, 한국 사진의 어떤 실기적 이론이나 동향의 정보가 {주: 예.} 일본에서 미국으로 넘어가는 그런 게, 이제 잡지도 그게 아마 좀 관련이, 일본에 의존하다가?

주: 예. 그래서 우리 시대 보면은 다 같이 미국 잡지하고 일본 잡지하고 다 같이 본 동 시대죠.

박: (주명덕 선생에게) 그거 아닌가? 일본은 오히려 유럽을, 유럽으로부터, 프랑스로부터 들어왔고…….

주: 아, 아니, {박: 아닌가?} 일본은 독특한 그게 있으니까. 어.

최: 현대사진연구회가 이제, 사실 두 가지 유과가 『사안』을 보면 굉장히 좀 첨예하게 대립하 거든요. 하나는 리얼리즘 사진을 추구하는 부류고, 그 대표적인 분이 이제 전몽각 선생님. [사진 활동] 뒤에요. 전몽각 선생님이라든지 그리고 이제 임응식 선생님도 이제 그런 발언을 계속해서 하셨고요. 그리고 또 한 번(辯)은 뉴 비전(New Vision)⁴²⁾이라든지 독일의 주관주의적 사진⁴³⁾, 거기에 기반을 두신 이상규 선생님 그리고 이제 이형록 선생님도 이제 그쪽을 지지하는 그러한 듯한 발언을 많이 하셨고요. 그리고 김행오 선생님도 그랬고요. 그분들끼리 어떤 인간적인 갈등, 사진 경향에 대한 어떤 선호 문제 때문에, 그런 이론적인 대립 플러스 또 어떤 인간적인 대립이 계셨나요?

주: 그런 거는…….

황: 발언은 리얼리즘, 리얼리즘 했는진 모르지만, {최: 네.} (손가락을 하나씩 점으며) 전몽각 씨나 이상규 씨나 {최: 김행오 선생님.} 김행오 선생은 (손사래를 치며) 보도사진적 그런 사진이 아니에요. 전부, 어, {박: 조형적이지.} 어, 회화성 있는 그때의 이론은……. {최: 전몽각 선생님이요?} 전몽각 선생.

최: 전몽각 선생님은 전향을 합니다. 예. 초기 사진은, 말씀하신 대로…….

황: 사진 자체는 전부 전시 때도, 뭐 예를 들어서 뭐 전몽각 선생은 (큰 원을 그리며) 큰 달에

39) 1963년 《US카메라콘테스트》에서 주명덕 작 <불봉군>은 제6위에 입상했다. 그 외에 현대사진연구회 회원으로 전몽각 작 <계단>, 민경자 작 <상념>, 황규태 작 <길>이 제6위에 함께 입상했고 민경자 작 <노을 낚에>는 제5위, 이영훈 작 <담>과 황규태 작 <숲속의 아침>은 제4위에 입상했다.

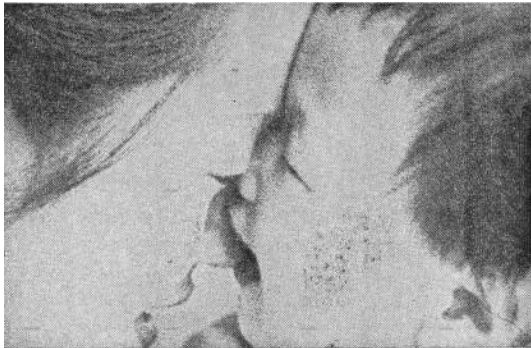
40) 일본 마이니치신문사에서 1954년부터 1985년까지 발행한 사진잡지.

41) 일본 아사히신문사에서 간행하는 사진 전문 월간지. 1926년 4월 창간했으며 일본에서 가장 오래된 사진 잡지로 현재까지 이어져오고 있다.

42) 모홀리나기(Laszlo Moholy-Nagy)에 의해 제기된 예술론으로 사진을 전통적 현실모사의 기계적 재현수단으로 여기지 않고, 새로운 비전(New Vision)을 탐구하는 매체로 사용할 것을 제시했다.

43) 독일의 사진가 오토 슈타이너트(Otto Steinert)에 의해 제기된 사진예술의 한 방법론. 1910년대 독일에서 유행한 신즉물주의의 맥을 이으면서 등장해 이후 독일 사진예술의 중요한 흐름을 이끌었다. 피사체에 충실하되 작가의 강한 주관을 표현하고자 했다.

(좌) 김행오, <애무>, 1962.
(우) 이상규, <침식>, 1962.



다가 {최: 예, 그건, 예. 예.} 아이들 노는 거라든가, 뭐, 김행오 선생은 뭐 엄마 젖 먹인다
든가, 뭐 하는 미술적, {최: (고개를 끄덕이며) 예. 역광 실루엣 사진이라든지 그런 거죠.}
사실적 어, 그런 사진들을 했지, {박: 살롱픽처.} 그 주장은, 주장은 내 들어 보질 않아서
모르겠어. 발표되는 사진들은…….

주: 근데, 그, 그거, 이제 말하자면, 그 이상규 선생의 이제 물가에서 오는 그 실루엣 사진.

황: 그렇지, 길 같은 것 (양 팔을 앞으로 뻗으며) 짹- 되어 있는 실루엣.

주: 그 사진이 한 번은 그, 저, 박, 저, 명지대학의 박주석 씨가 나한테 왜 그런 사진이 그 당
시에 유행됐냐고 나한테 묻더라고요. 그래서 내가 언제 내 작업실에 오라고, 그래서 아
니, 작업실에 왔길래 내가 그때 그, 『파퓰러 포토그래피』에서 이제, 월드 사진 그 콘테스
트를 했어요. 근데 59년인가 60년도에 특선한 사진이 말하자면 그 물가에서 어린 애들
이 노는 실루엣 사진이야. {박: 아웃포커스 돼있지.} 내가 그거 딱 꺼내 보여주면서 이거
보라고, 이거 보고 우리도 말하자면 {박: 했다.} 응. 우리 작가들이 이거 훑내 낸 것이라고,
그랬더니 금방 자기가 알겠다고 이제. 그 이상규 선생님 사진도 말하자면 그 당시는 미
국 잡지보고 그렇게 찍는 거죠 뭐 그냥.

최: 그럼 조천용 선생님께서는 그때, 좀 뭐라고 해야 되나요. 현대사진연구회 시절 {조: 네.}
그리고 또 이제 신문기자 생활을 하시면서 또 개인적인 작업을 할 때 그게 [사진 경향
이] 딱 분리가 되셨었나요? 그러니까 어쨌피,

조: 잠깐. 다시 한 번요.

최: 예. 보도사진을 찍을 때는 {조: 네.} 어떤 기록성, 정보전달을 중요시 여기는 리얼리즘에
바탕을 뒤야, 둘 수밖에 없지 않습니까? {조: 그렇죠. 네.} 그런데 현대사진연구회 시절이
라든지 혹은 개인적인 작업에, {조: 네.} 그러니까 신문사와 관계없는 개인적인 작업을 할



(우) Peter Neve(Denmark), 1960년
《Popular photography 콘테스트》 최
고상 수상작(『사단』 4호 52쪽에 수록)

때는, 지금 제가 얘기하시는 대로 뭐라고 해야 하나요. 어떤 콘테스트에 입상할 수 있는
모종의 혹은 예술적인 사진이라고 할까? 혹은 실험주의적 사진 그런 거를 하셨나요?

조: 그런 게 거의 가미되지 않았을까 싶은데요. 맨 밑바닥에 깔려서. {이: 자기도 모르게.}
글쎄, 어. 그랬던 것 같아요. 네.

최: 그러니까, 예. 사진 기자로서는 아무래도 리얼리즘이라든지 정보 전달적이고 액면 그대
로 객관적인 사진을 찍고 {조: 네.} 현대사진연구회 쪽에서 어떤 출판작이라든지 그런 거,
월례회 때 이렇게 내놓을 사진은 뭐라고 해야 되나요. 지금 제가 말씀드린 대로 좀 실험
적이고 좀 예술적이고.

황: (사회자를 향해) 실험적이라고 하기 보다는 그때 말로 살롱사진.

최: 살롱사진 투의…….

황: 살롱 그러니까 회화적인 사진.

최: 예.

황: 그런 것들을 많이 했어요. 말만 리얼리즘이라고 했는진 모르지만 리얼리즘 부르짖은
사람은 (한 손으로 자신의 머리를 가리키며) 임응식 선생님밖에 생각이 안나요. {박:
(웃음)}

최: 임응식 선생, 이명동⁴⁴⁾ 선생, {황: 이명동 선생님 하고.} 전몽각 선생님도, {황: 근데 전몽
각 선생은…….} 예. 64년, 65년 되면요. 굉장히 과격한 리얼리스트가 되십니다.

황: 근데 전몽각 선생은 발표된 사진은 전혀 그런 게 없거든?

박: 전몽각 선생님은 그렇게 뭐, 주장하고 그러[시지는 않았어요].

최: 그 이전에는, 아니요, (고개를 저으며) 글은 굉장히 과격하세요. 그 이전의, 이전의 사
진은 제가 이문강 선생님⁴⁵⁾ 통해서 몇 개를 봤어요. 봤는데, 굉장히 지금, 선생님 말하

44) 이명동(李明同, 1920). 동아일보사
사진기자로 재직하면서 1962년 한국사진
협회의 창설 및 1963년 《동아사진콘테스
트》의 창설을 주도했다. 『동아일보』, 『신동
아』, 『파인힐』등 여러 일간지, 잡지에 사진
평론을 기고했으며, 1989년 『사진예술』을
창간, 발행했다.

45) 전몽각 선생의 부인이다.

전몽각, <벽>, 1963년 《제2회 현대사진연구회》출품.



는 [것처럼] 굉장히 {황: (사회자를 향해) 리얼리즘이에요?} (황규태 선생을 바라보며) 살롱픽처적이에요. {황: 리얼리즘?} 그런데 64년, 65년 이후로는, 제가 그때가 그러면은, 그……독일⁴⁶⁾ 가시기 바로 직전인데. 글들은, 글로써는, 제가 네거티브는 다 검토해 보지 않아서 뭐라고 말씀을 못 드리겠는데, 글로써는 핑-장히 완곡한, {황: (고개를 끄덕이며) 그랬어요?} 완-강한 아주 리얼리스트 발언을 하십니다.

주: 근데 그게, 저, 그, 『파퓰러 포토그래피』에 나오는 이제, 그, (한쪽 손목을 돌리며) 논조들 보고 그 안에서 우리도 이렇게 가야 되지 않느냐, 말하자면 그런 거지. 다른 사람들이.

최: 예, 그런 식으로 합니다. {박: 작업으로까지는……} 이런 것도 우리 해봤는데, 이걸 아니 다, 뭐, 예. ‘이제 사진의 본질을 찾아야 된다. 기록성에서.’ {주: 뭐, 뭐, 그런 거죠.} 이런 식으로 이제 말씀을 하시거든요.

황: 그 주장이 임응식 선생님이라고. {최: 예, 맞습니다.} 응. 정점이.

주: (두 손을 앞으로 모아 흔들며) 근데 임응식 선생님은 사실은, 그, 생활주의 사진 그러지 만은, 임응식 선생님 전체를 봐도 임 선생님 사진에 생활주의 리얼리즘은 하나도 없어. 그건 관계가 없어, 그냥 말로만 그랬을 뿐이지.

최: 예, 뭐, 그분의 이론하고는 약간 좀, 예, {주: 응.} 대치되는 부분이 있기는 하죠. {주: 응. 응.} 예. 저, 이영훈 선생님은 그러면 어떠한 작업을 주로 하셨[나요?]

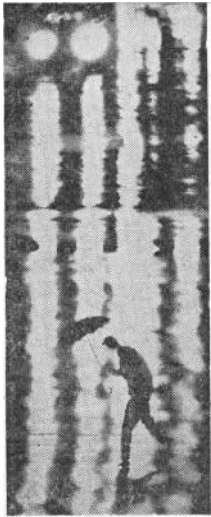
황: (이영훈 선생의 팔을 가볍게 잡으며) 주로 모던한 작품들 많이 하고…….

이: 그때 뭐 저도 어렸고 그러니까 역시 (웃으며) 이제, 그, 매력이 있었던 거는 지금 말하면 그건 뭐 살롱주의적 사진이라고 할까?

황: 맞아요.

주: 내가 지금 기억나는 거는 이형록 선생이 저, 인천, 저, 갯벌에 가가지고 {조: 응.} 하이 콘 트라스트 필름 갖고서는 말하자면 {이: 글썄, 거기에……} 그, 갯벌 찍어가지고, 이제. 어? 백(체록불가)

46) 전몽각의 1966-1967년 네덜란드 델프트(Delft) 공과대학 준석사과정 유학시기를 가리킨다. 사회자가 혼동했다.



이영훈, <밤거리>, 1965.

이: 글썄, 뭐 거기서 그런 거에 심, 심, 그런 거에 매력을 많이 느꼈는데, 그러면서도 카메라, 사진 가지고 그런 것만 찍어서는 안 되는데, {주: 이야.} 진짜 좋은 사진다운 사진을 찍어야겠는데. 그것 참 (손짓을 하며) 막연하게, 근데 찍기는 어렵고, 또 어떤 걸 상징화해서 뭐 자기가 주관적으로 또 할 수도 없는 거고. 그래서 그, 소위 리얼한 사진, 리얼한 사진도 진짜 거기에 에센스가 있는데, 그걸 함부로 어떻게 찍을 수도 없는, 없는 거고. 그렇다보니까 좀 약간 앵스트랙트(abstract) 한 면이 있으면서도 회화적인 [면이] 있는 것은 자기가 구상을 하고 어떻게 의도적으로 어떻게 해서 찍어서 맨들어낼 수 있는 그런 면이 있더라고요. 그러니까 그런 데 좀 휩쓸렸던 것 같아요.

최: 그러니까 뭐 솔라리제이션(solarization)⁴⁷⁾도 하시고 {주: 맞어.} 이중노출도 하시고.

이: 그런 것도 해 불라고 좀, 솔라리제이션은 하지는 않았지만 ‘아, 이렇게 되니까 솔라리제이션 효과가 나타나는 구나’ 시험 작은 해봤죠. 근데……그것도,

주: 우리 릴리프(relief)⁴⁸⁾ 참 많이 했거든. 우리, 그때.

이: (웃음)

최: 예, 이제 하이 콘트라스트(high contrast)로…….

주: 응. 그러니까 릴리프를, {이: (손짓을 하며) 응. 자기가 필름 현상을 하고, 자기가 인화 하니까.} 그 뒤, 저, 네가-포지(nega-posi)⁴⁹⁾로 찍어가가지고 (한쪽 손등에 다른 손을 얹고) 샌드위치해가지고 {최: 예, 예.} 프린트 많이 하고 {박: (양 손바닥을 살짝 엇갈리게 붙이며) 빗겨가지고} 뭐 여러 가지로.

최: 잠깐 5분만 쉬었다가 하겠습니다.

주: 네.

(잠시 휴식 후 녹화 재개)

47) 현상과정에서 감광재료에 빛이 과하게 주어질 때 밝은 부분이 흰색을 띄는 게 아니라 흑색을 띄거나 어둡게 반전되어 보이는 현상.

48) 릴리프 포토는 부조의 효과를 낸 사진을 말한다.

49) 필름 음화상(negative image)을 양화상으로 인화하는 방식을 일컫는다.



1966년 《제1회 이상도 사진개인전》
팸플릿.

최: 주명덕 선생님께 질문드리겠는데요. 선생님이, 아까 제가 말씀드린 대로 65년에 《어린이 주제에 의한 주명덕 사진소품전》 그 다음에, 예-, 66년에, 66년에 《홀트씨 고아원 포토 에세이전》⁵⁰⁾ 하는데, 어, 이상도 아까 잠깐들 {주: 네.} 말씀하셨는데요. 이상도, 이상규 선생님 동생[인가요?]

주, 박: (고개를 저으며) 아니, 아니예요. 전혀! (전원 웃음)

최: 전혀 관계없지요? 이상도 선생님이 {황: (박영숙 선생을 향해 한쪽 손을 저으며) 소식 없지요?} 1966년 동일한 시간에 {주: 같이, 같이. 예, 예.} 거의 4월 24일에서 30일까지 어린이 사진, 에세이 형식……으로 이제 사진 개인전을 하시는데,⁵¹⁾ 그 당시에 그때 65년, 66년 즈음해서 어린이 사진이 그렇게 많이 붐이 붙었더라고요. 숙미회도 그때 전시회 있었어요.⁵²⁾ 그게 어떠한, 뭐, 사회적인 무슨 이슈가 있었습니까?

조: (주명덕 선생을 향해) 그게 혹시 그거 아닐까? 내 생각에는, 글썄 확실치는 않은데……

박: 《홀트씨 고아원》아니야?

조: 맞아. 바로, 어. 주명덕 씨가 그, 저……. {황: (사회자에게) 찍기가 쉬워, 찍기가. 찍기가 쉬워가지고…….} {이: 그때 명덕 씨가 우리 그…… 학교 다닐 때…….} 어, 《홀트[씨] 고아원》 그때 그 사진을 해서 그 애들이었었거든요. 그래서 혹시 그 영향 아닐까?

박: (주명덕 선생을 가리키며) 그게 주명덕 선생님 누님이 {조: 응.} {최: 예.} 홀트씨 양자회⁵³⁾와 관계있는 일을 하셨었어요.

황: 아-.

최: 아니, 그게 아니고요. 그건 주명덕 선생님 개인 사정이시고. 이상도 선생님도 또 어린이 주제에 의한 뭐 그런 전시회를 하셨고, 그런 게 숙미회에서도 그 어린이 사진을 갖고 [전시를 했어요.]

50) 주명덕 개인전 《홀트씨 고아원》(중앙공보관 화랑, 1966.4.24-29.)을 말한다.

51) 《제1회 이상도 개인전》, 1966.4.24-30, 예총화랑

52) 숙미회에서 어린이 주제로 전시회를 개최한 것은 1968년이다. 《제6회 숙미회 사진전:아기》, 1968.5.21-27, 예총화랑

53) 1956년 2월에 재단법인 홀트씨 양자회가 설립되었다. 1961년에 경기도 고양시 일산서구 탄현동에 현 일산복지타운인 장애인복지시설을 건립했다.

박: 그게 다 그, 홀트 양자회를 하면서 홀트 양자회 뿐만 아니라, 저기, 아이들, 그런, 엄마 잃어버린 아이들이 있는, (손을 저으며) 홀트씨 말고, {조: 응.} 그거. (양팔을 벌리며) 그런 것들에 다 관심이…….

최: 예-, 전쟁고아 그런 문제들?

박: 예. 그런 것들과 {조: 음.} 맘먹고…….

이: (주명덕 선생을 손으로 가리키며) 그때, 그, 그때 고아원이 어디 있었다고요? 몇 번 같이 갔, 따라 갔었는데…….

주: 어, 저, 일산에. (동시에) {조: 지금 일산동 그 쪽에…….} {박: 불광동. 불광동?}

이: (손사래를 치며) 그땐 일산이 아니었어. {박: 불광동.} {조: (손사래를 치며) 아니, 글썄…….} 불광동에 {주: 불광동에 있었어.} 그 근처에…….

조: (이영훈 선생을 향해 한 손을 흔들며) 불광동은 아니고…….

주: 불광동에 있다가 일산으로 갔어.

조: 그렇지. 지금 일산 쪽으로 일로…….

이: 어, 거기 있을 때 몇 번 간 것 같애.

박: (조천용 선생에게 손을 흔들며) 그 다음에 정박아 애들을 또 찍었어요.⁵⁴⁾ {조: 음음.} (손으로 수를 헤아리며) 그래서 그, 저, 홀트 양자[회] 다음에 정박아, 그 다음에, 뭐, 무슨 어린이⁵⁵⁾ 뭐…….

주: (손사래를 치며) 아니예요. 근데, 그, 그거 하고는, 다, {박: 다른 거고.} 다른 거고. 이상도는, 그, {박: 이상도는 난 몰라.} 그, 이상도는, 전람회 둘이 같이 했는데, 그, (박영숙 선생을 바라보며) 내가 현대사진연구회 총무하기 전에 이상도가 총무했어. {박: 으응, 그렇구나.} {조: 응.} 어, 그리고 개 졸업하면서, 그때 개가 이제, 저, 한양대학교 대학원을 {박: 들어갔어?} 어, 졸업했는데, 하면서 그 전람회하고 개는 그냥 부산으로 내려갔어. {박: 내려 [갔어].} 그래 그게 첫 번째이자 마지막 전람회야. 개는. {박: 응, 맞아. 그 답에 아무 것도 [안했지]} 그게. 그게 옛날에 거, 부산에 보고 찍었던 거를 기적[기억]으로 자기가 말하자면, 말이, 그, 하지만은, 전람회 했던 거.

조: (주명덕 선생을 향해) 이상도가 우리하고 연배가 비슷하지? {주: 같애. 응, 응.} 그지? 같지?

박: 그런데 부산 아이야.

조: 응, 맞아. {박: 그때부터}

최: 조 선생님께 묻겠는데요. 어쨌든 『동아일보』 기자 생활하시는데, 그러면서 이제 현대사진연구회 활동도 계속 하셨고요. 하셨는데, 아까 제가 말씀드린 대로 선생님께서도 《제2회 동아사진콘테스트》 그쪽에서 특선도 하셨고요. 또 65년에 《동아사진콘테스트》에서

54) 《제13회 숙미회 사진전: 우리를 슬프게 하는 것들 Ⅲ 정신박약아》, 1975.4.2-6, 신문회관. 당시 주명덕 선생이 지도했다.

55) 《제12회 숙미회 사진전: 어린이현장》, 1974.4.1-7, 국립공보관. 어린이 주제 전시가 《제13회 숙미회 사진전: 우리를 슬프게 하는 것들 Ⅲ 정신박약아》 보다 한 해 앞섰다. 구술자의 기억착오로 보인다.



조천용, 〈모정〉, 1964년 《제2회 동아사진콘테스트》 특선작.

입선하셨고, 예, 여기 청록회(靑綠會)⁵⁶⁾에도 1967년에 가입하시더라고요. 선생님어요.

조: 네, 했을 겁니다. 아마 근데 그때-는 제가 『동아일보』 입사가 65년 2월 25일인데, 졸업일자하고 같아요. {최: 예.} 같은데, 어-, 그땐 아마 신문사의 일이 그때 많기도 하거니와 바빠가지고 거의 이쪽 일들을 제가 하지, 어, 간혹 나갔지만 그 전처럼 졸업 전보다 그렇게 열성적으로 나가질 못했습니다.

최: 그러니까 거의 예술사진하고는, 이제, 『동아일보』에 들어가신 후에는 거의 좀 뭐라고 해야 되나요?

조: 네, 한 10년 정도 아마 거의 어, 못 했을 거예요. {최: 네.} 그리고 나서 다시 시작을 했는데, 어-그게, 맞아요. 그럴 겁니다. 칠십 한 오년까지. {최: 예.} 네.

최: 또 황 선생님께서는 65년에 도미하시는데 그래도 현대사진연구회에 계속 소식을 전해 오셨더라고요. 거기에, {황: 예. 뭐 연락이 있었는데} 이제 회원 소식란에 보면은 거기 나오시는데…….

황: 누구하고 주로 연락했는지 모르겠어요.

최: 혹시 선생님이 그, 현대사진연구회에, 그, 가르쳤던 싸롱아루스 선생님들하고 특별히 교분을 가지셨던 분 혹은 선생님 사진에 대해서 조언을 주셨던 분은 뭐 [누가 있었나요]?

황: 김행오 선생님 아니었을까. {최: 김행오 선생님. 네.} 어, 어. {최: 천구백……} 미국 갈 때도 이제 그 양반한테 많이…….

최: 미국 가셨을 때?

황: 아니, 가서는 물론 {최: 예, 예.} 매일 만나다시피 했고, {최: 예. 가시기 전에도} 가기 전에 여기서…….

최: 김행오 선생님이 어떻게 보면 좀 사진에 관한 일종의 좀 멘토? 어떤 조언자 그런?

56) 1967년 2월 현대사진연구회 회원들이 대거 참여해 발족한 사진단체이다. 지도위원은 임응식, 이명동, 정범태, 김행오, 초대 회장은 김선홍이다.

황: (고개를 끄덕이며) 예, 뭐 그런. 그렇죠.

최: 사실상 1967년이 현대사진연구회가 뭐라고 해야 되나요. {박: 67년?} 그……, 활동이 근본적으로 이제 쇠퇴기에 들어가는 시점인데, 그때 대거 현대사진연구회 회원들 분이 탈퇴를 하신 다음에 청록회라는 회를 만듭니다.

조: 근데 그게 혹시 그 관계가 아닐까 싶어요. 청록회 그 이전에 67년에 아까 좀 사그러들었다고 제가 아까 얘길 했는데, {최: 예.} 그거는 이유가 아마 대략, 어, 우리 황규태 씨가 여기서 제일 연장자고 그리고 대개 다 거의 비슷한 연배들이거든요. 그래서 그때 졸업들 하고 나서 직장들 갖고 그러면서 좀 뜸해 진 거, 뭐 고의적으로 어떤 게 있어서 그런 게 아니라 그래서 {박: 바빠[서]} 조금 뜸해진 것 아닐까요?

주: (손사래를 치며) 아니, 그거 아니야.

조: 그런가?

최: 아니요, 제가 그거 좀 읽어 드리겠습니다. {조: 음.} ‘청록회는 현대사진연구회 회원 중 사협에 입회하지 않은 전(全) 회원과 그동안 쉬고 있던 전(前) 회원들이 새로운 이념과 결의로써 권위 있는 {박: 맞는 말이야, 저게.} 지도위원을 모시고 새로운 클럽으로 청립회[청록회]를 창립시켰다. 지도위원은 임응식, 이명동, 정범태, 김행오. 회장은 김선홍’⁵⁷⁾ 회원은 여기 선생님들 모두 다이십니다. ‘이영훈, 주명덕, 조천용, 박영숙’ 예. 그래서 67년에…….

박: 어, 근데 4명밖에 없어요? 더 많지 않아요?

최: 예?

조: {박영숙 선생을 향해} 더 있었겠지.

박: 더 있죠?

최: 더, 더 많이 있죠. {조: 더 있었겠지.} 근데 이제 제가 지금 말씀드린 게 선생님들 모두가 이제 청록회에 가입을 하셨습니다. {박, 조: 음.} 하셨는데, 더 좀 얘기를 하면은 이형록 선생님이 나중에, 후에 굉장히 거친 얘기를 쓰세요. {박: 허허. (웃음) 거친……} 그 청록회 그거 이야기인데 제가 그것 한 번 조금 읽어드리겠습니다.

박: {주명덕 선생에게 나지막이} 그때가 좀, 저기, 소외되는 때였나 보다. 그지?

황: {사회자에게} 그때는 이형록 선생님이 거기 리더였어요?

최: 아니요. {동시에} {박: 아니요, 배제됐지.} 이형록 선생님은 현대사진연구회에 그대로 남아계셨죠. 그런데 이제, {황: 아. 분리해서 나갔구만.} 예. 분리해서 67년에 나와 갖고 1971년도에 『현대사연』이라는 {A4용지를 들어 보이며} 이러한 아주 이제 조그만 회보지가 만들어졌는데⁵⁸⁾ 거기에서 「이중의 장벽」이라는 거를 이형록 선생님이 지도 고문님이시면서 거기에 쓰십니다. 1971년에, 71년에 67년을 회고하시면서 쓰신 글이 있습

57) 『포토그래피』, 1967년 3·4월호, 66쪽.

58) 1971년 창간된 현대사진연구회의 기관지 『현대사연(現代寫研)』을 말한다. B4 크기의 1장 양면에 기사를 실었다.



(좌) '현대사연, 창간호, 1971년 2월 5일.
(우) 《제1회 청록회》 팸플릿, [1967],
6.6-12, 중앙공보관.(연도표기는 되어있지 않다.)

니다. 제가 잠깐 읽어드리겠습니다. ‘특히 지난 67년에 겪었던 시련은 너무나도 큰 것이었다. {박: 오-} 그것은 몰지각한 파렴치한 배은망덕한 반역행위로 (웃음) {박, 황: 하하(웃음)} 순진한 젊은 회원들을 감언이설로 선동하여 대거 탈회로’ 예, 이런 말을 씁니다.

황: (두 손을 좌우로 벌리며) 아, 그때 그렇게 갈라졌구나.

최: 예, 그때 청록회가 이제…….

주: (자신의 자료를 흔들며) 그 청록회가, {박: (주명덕 선생이 든 자료를 보며) 여기있어,}

저, 창, 창립한 거는 66년이예요.⁵⁹⁾

최: 예?

주: 66년에 전람회를 했다고.

최: 예. 청록회가 66년이요?

주: 예. 66년에. {최: 예예.} 전람회를 했는데, 그, 말하자면 그 양반이 이제, 그, 화를 내가지고 대거 그거 한거는 김선홍 선생이, 김선홍 씨나 이제 김행오 선생 같은 양반이 이제 청록회에 끼었기 때문에 그분들에 대해서 이제 {박: 분노한거야?} 분노하게, 그랬어.

황: (주명덕 선생을 향해) 아, 김행오 선생님도 청록회 들어갔어요?

최: 예, 예. {박: 그치.}

주: 그럼요. 예. 근데, 그, 사실은 그게 아니라 그건 오로지 (자신을 가리키며) 나 때문에 그런 거거든요. {박: (웃음)} 그, 왜 그러냐 하면은, 어떤 의미로 그 청록{회}, 저, 그, 현대사진연구회를 분리시키게 만든 친구는 누구냐면 창환이 형제예요. 우리끼리 {박: (고개를 끄덕이며) 아아.} 모였을 때, 그, 이제 효열이, 김효열도 싸롱아루스 갔다가 현대사진연구회로 미끌어 떨어지고, {박: 어.} 그 다음에 저, 이영훈 씨도 이제 {박: (이영훈 선생을 가리키

59) 청록회는 1967년 2월에 발족해 그해 6월에 첫 전시회를 개최했다. 미술자의 기억착오로 보인다.

며) 이영훈.} 싸롱아루스로 가고, 뭐 이제, {이: 그때 내가 싸롱아루스로 갔나?}⁶⁰⁾ 뭐, 예, 싸롱아루스 회원으로 돼 있어요. {박: 갔다가 여기로 내려왔대.} 네. 근데…….

최: 아니, 전몽각 선생님이 싸롱아루스로 가시고요. {주: 네.} 김효열 선생님은 싸롱아루스로 갔다가 {주: 또, 또.} {박: 남고.} 다시 현대사연으로 다시 오신 거예요.

주: 이제, 그제, 내 말 들으세요. 그래서 제가 총무 할 때 뭐라고 얘기를 했냐 그러면은 한 회(會)에, 그러니까 우리가 싸롱아루스하고 현대사진연구회가 다른 회가 아니라 한 회가 되면은 그냥 우리 이형록 선생은 그, 우리 선생님이지 그게 뭐 오르락내리락하고 이게 말이 되냐, 그냥 한 회를 만들자, 그랬더니 창진이, 창환이 형제가 우리끼리 얘기할 때 다 “니 말이 맞다”고 그랬다고요. 근데 가가지곤, 이형록 선생님한테 가가지고는 이제 ‘주명덕이라는 놈이 우리를 끌어낸다’고, {조: 음.} 그러가지고 이제 이형록 선생한테 얘기를 했는데, 이형록 선생하고 나하고 둘이 어느 다방에서 둘이 담판을 했어요. 그런데 내가 그때 24살인가 25살 때였을 텐데, 내가 뭐라고 그랬느냐 하면, 나 위에 총무 하던 양반이 누구누구 다 있는데, 총무만 되면은 이형록 선생님하고 다 사이가 나빠졌는데, 이제 내가 당신한테 미움을 살 차레다. {조: 음.} 그런데 총무를 욱할 게 아니라 이형록 선생 당신이 문제가 있다고 생각할 수 없냐고 내가 따졌다고요. 그리고 이거 우리 회 투표로 결정하자고, 그때 효열이나 니네 전부 다 (한 팔을 가로 저으며) 나보고 투표하는 거 하지 말자 그랬어요. {조: 음.} 그래서 현대사진연구회 총회 때 대부분이 다 투표를 안 했어. 그래서 거의 간, 이형록 선생, 그때 이형록 선생이 한국사협에서⁶¹⁾ 힘이 없으니까 싸롱아루스, {최: 창협⁶²⁾에서 그랬지요.} 응? {최: 창협이요.} 사협에서. (손사래를 치며) 창협이 아니라.

최: 조금 제-가 생각하기에는, 줌, 그…….

주: 그 내 말, 아니, 내 말을 들어봐요. 사협에서, 그때 창협에 그게 있었는데, 이 현대사진[연구회] {박: 창협하고 청록회하고 비슷해요.} 이형록, 이형록 선생을 사협에서 가면은 부이사장 자리를 주고, 말하자면 사협에서 이형록 선생님을 대립을 하려고 그랬어요. 그래서 다 결정이 됐어. 근데 그러면, 그랬는데, 현대사진연구회가 말하자면 그 건으로 해서 딱 쪼개지니까 이형록 선생한테 남은 사람은 뭐 아까 말하자면 정철용 선생, 뭐 그런 이제 그, 직장에 있는 그런 옛날, 그, {박: 옛날 스타일의 사람들.} 사람들만 이형록 선생님{한테} 있고, 젊은 사람들은 그냥, 뭐라면, 다, 그러니까 {박: 빠져나왔[지]} 김행오, 전몽각부터 시작해서 다 빠져나와가지고 우리가 청록회라는 걸 만들었다고요. 근데 거기에 무슨 이명동 선생님 같은 건 사실은 그냥 저희하고 관계없어요. 임응식 선생님도 관계없고, 그냥, 그거고. 우리는 말하자면 저, 전몽각, 김행오 그리고 저, 김선홍 선생이라고 여기 보면, 나머지 사람들은 전부다 다 떨어져 나와가지고 청록회를 만들었다고요. 그 단체는.

60) 이영훈 선생이 싸롱아루스에 이름을 올린것은 1965년 2월 『사단』 6호에서 확인할 수 있다.

61) 현 한국사진작가협회. 1961년 5.16 군사쿠데타에 이어 문화예술단체 해산령이 내려졌으며, 각 예술단체의 통합을 종용했다. 이에 따라 각 분야별 예술 단체들은 단일 협회로 통합되었는데, 사진 분야의 경우 12월 영업사진가의 모임인 전국사진가연합회가 중심이 되어 예총 산하 한국사진협회가 사단법인으로 발족되었다.

62) 한국창작사진협회. 문화예술단체 해산령이 1964년 해제되자 임응식이 전 한국사진작가협회 회원들을 중심으로 결성했다. 1971년 한국창작사진협회는 한국사진협회에 통합되었다.

최: 그러면은 그때 (웃음) {주: 그림} ‘순진한 젊은 회원들을 감언이설로 선동하여 대거 탈회로 자신의 허망한 욕망을 달성하려 했던 처사였고’ {황, 이: (웃음)} [이거] 읽어야 할 때, 그 ‘몰지각한, 파렴치한’이 [주명덕] 선생님일 수는 없잖아요?⁶³⁾

박: 이형록 선생님이 약간 왜, 사람들이 이쪽으로 진보하는데 자기는 자꾸 쳐지는 느낌에 약간, 마음이 늘 서운했던 게 있나 보네요.

황: 서운하지, {주: 근데, 그, 따……} 그, 뭐, 자기가 리드하던 그, 그룹인데 거 깨치고 자꾸 나가고.

최: 근데 이제 그쪽에 머물렀던 분, 현대사연에 남으시는 분은 이상규 선생님이 남으십니다.

주: 이상규 선생님은 남았어도 {박: 나오지도 않았어} 그 양반은 그걸로 끝났어요. 자기는 참여, 우리한테 참여 안하고, 자기는 사진 안 하겠다고 그랬어요.

최: 그럼 현대사연에서는, 그, 나중예요. {주: 아} 청록회 이후에는 회장까지 하세요.

주: 아니, 이름은 그냥 갖다 붙였지만 그 양반은 그거 안 했어요.

박: 나이나 여러 가지 인품으로 회장이 됐지, {주: 응. 응.} 참여하지 않고 나타나지 않았었다 그런 얘기에요.

최: 그래서 저로써는 {주: 응. 응.} 어쨌든 뭐 더군다나 제가 생각하기에는 ‘몰지각한 파렴치한’이라는 분이 {황, 이, 조: (웃음)} 지명하고 있는 게 제가 생각[하기]에는 임응식 선생님을 지명하고 있다라고 저는 보여지거든요? 문맥상으로 보면은.

주: 근데 그건 임응식 선생님하고 아무 관계없어요.

박: (웃음)

최: 왜냐면은 청록회 회원이라는 게 다 창협의 멤버들이었습니다. {주: 그림.} {박: 예.} 창협의 멤버였던 현대사연의 회원 분들이 나와 갖고, 당연히 그때 이형록 선생님은 지도위원이셨고, 위원장이 이제 임응식 선생님이었거든요. 그러니까 분명히 좀 인간적인 갈등도 있었을 겁니다. {황: (고개를 끄덕이며) 그렇지.} 갈등도 있었는데, {박: (주명덕 선생을 바라보며 나지막이) 두 분한테 뭐가 있었나보다. 이명, 이명, 임응식 하고 이형록.} 제가 보기에는 계속 『사안』이라는 잡지를 읽어보면은 이형록 선생님하고 임응식 선생님하고 계속해서 이론적으로, {황: 어, 그랬어요. 어, 그랬어.} 예. 리얼리즘과 대립을 하는 그런 게 있었거든요. {박: 그건 있었던 거 같애.} 그래서 임응식 선생님이, 더군다나 이명동 선생님이 끼어있고, 그래갖고 좀 리얼리즘에 동조하는 젊은이들, 젊은, 예. 선생님들을 끌고 이렇게 나온 게 아닌가라는 생각을 하게 되는데…….

주: (손사래를 치며) 아니, 아니예요. 그건 절대로 아니고, 그, 그 청록회가 만들어진 거는 정말 현대사진연구회가 깨진 건 (본인을 가리키며) 정말 나 때문이에요.

최: 더군다나 어떻게 보면은 {주: 네.} 이형록 선생님의 독단적인 어떤 운영? 뭐 그런 거에 대

63) 이형록은 박주석과의 대화에서 “현대 사진연구회도 도중에 좀 이탈 분자가 있었어요. 거기에 그 장본인이 김, 김선홍이란 사람입니다.”라고 솔직한 바 있다. 한국문화예술진흥원 편, 『(2003년도) 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 21, 이형록』, 박주석 채록연구, 한국문화예술진흥원, 2004, 125쪽.

한 반발로써? {주: 네네.} 젊은 분들…….

박: 독단적이라기보다는요. 약간 전부들 진보하고 있는데 선생님이 약간 끌어내리려는 그런.

주: 그니까, 이, 근데, 쉽게 얘기하면은, 이진 탄 얘기지만, {박: (웃음)} 나중예, (황규태 선생을 향해) 황, 우리 황 선생님 미국에 갔다 와가지고 그때 문선호 씨가 이형록 선생님 뭐 도와서 전람회 해준다고, 나보고 도와주라고 그런 적 기억나죠?

황: 모르겠어.

박: 미국에서 와서.

주: 와가지고, 이형록 선생님 도와주라고, 왜 안 도와주냐고 나한테.

황: (주명덕 선생을 바라보며) 내가 그랬나?

주: 그랬, 그랬다고요. 그때 내가 황 선생한테 그랬어요. “이형록 선생이 사진작가냐?”고 그랬어요. 내가.

박: (웃음)

황: (웃음) 아, 몰라, 기억 안 나. 전혀.

주: 어. 난 이형록 선생을 사진작가로 인정할 수 없고, 그냥 사진을, 마지막에는 사진을 갖고 말하자면, 하여튼 내가 아주 악담을 했어요. 근데 문선호 선생하고 이형록 선생하고 그 후에 나한테 두 번, 세 번 와가지고 도와달라고 그래서 내가 “뭐 도와주면 되냐” 그래서 “그럼 프린트 해 드리겠다.” 그래서 이형록 선생님 프린트를 내가 다 해 드린 적 있어요.

황: (고개를 살짝 끄덕이며) 아, 그건 기억이 나. 응. 응. 그 기억.

주: 기억나지요? 네.

황: 아, 그런 도와주는 거?

주: 그럼. 그럼.

박: 그거예요. 말하자면은 {황: 어어. 그건 기억이 나.} {주: 응.} 자기 주변에 있는 사람들이 자꾸 떠나고, 자기, 자기 안주, 디벨롭(development) 못 되고 있는 (한손으로 자신을 가리키며) 자기를 닦아지는 않고…….

주: (손짓을 하며) 내가 이형록 선생님 한 번 더 말하자면 내가, 저, 내가 사전에 그거로 상의해 본 적 없다고 내가.

최: 좀, 이영훈 선생님하고 조 선생님도 청록회에 가입하셨는데, 그때에 대해서, 그 상황에 대해서 전혀 기억하시는 것이 없으세요? {주: (손으로 조천용 쪽을 가리키며) 뭐, 저, 이}

조: 그때는 제가 잘 기억이 안 나네요. 네.

최: 이영훈 선생님도 기억 전혀 안 나세요?

이: 나는 그때 군대에 있을 때라.

주: 그럼.

최: 67년인데요?

이: 예.

주: 그건, 저기, 여기에 조천용이 있고 그러니까, ‘우리, 저, 여[기] 해 봤으니까 해’ 그러니까 했을 거야. 아마. {조: 응.} 근데, {박: 그냥 이름은 올라가 있는 거고.} 내가 그거 할 때, {이: 그때 청록회에 대해서는 나는 잘 기억이 안 나요.} 응. 그거 하지 말자던 기억은 나지?

(이후에 주명덕 선생과 조천용 선생은 박영숙 선생과 황규태 선생은 이영훈 선생과 각각 대화를 이어간다. 여기서는 두 그룹간의 동시간 대화를 구분했다.)

조: (주명덕 선생과 서로 바라보며) 근데, 저게, 그건 그렇고 말이야. {주: 어어.} 이형록 선생이 아까 뭐 얘기 했다는 거. 그게 이런 거 아닐까? 이제 처음에는 우리가 아무것도 몰랐을 때 지도를 많이 해 오셨거든.

주: 그렇지.

조: 근데 우리가 많이 컸단 말이야. {박: 컸지.} 그리고 나서 딴 데로 방향을 틀려고 그러니까 이 양반도 그렇게 했으면 좋은데 그걸 그렇게 따라가지는 못하고 거기에 대한 반감 내지 서운함 이런 게 작용하지 않았을까?

박: (손짓을 하며) 그거는 반감보다는 {주: 뭐, 자기를} 자기를 떠나는 거에 대해서 아쉬워하는 것 같아.

조: (손짓을 하며) 글썄. 바로 그거지. 그[러]니까 거기에 대한 서운함이지. {박: 응, 응. 서운함이지.} 그런데 이형록 선생이 그거를 우릴 계속 뒷받침해 주고 그 양반도 우리하고 같이 저걸 해 나갔으면 좋은데 연세 드신 분들이 대개 그거를 자기 틀에서 빨리 벗어나질 못 하거든.

(조천용 선생, 주명덕 선생, 박영숙 선생의 대화와 동시에)

황: (이영훈 선생을 바라보며) 근데, 현대가 무너지고, 다시 또 현대가 됐다는 걸로 내가 미국에서 들었거든요?

이: 현대…….

황: 청록회 난 못 듣고.

이: 글썄.

황: (손짓을 하며) 현대를, 현대가 무너지고, 그 다음에 다시 현대 멤버들이 나와서 다시 현대를 했다고 {이: 글썄, 난} 소식이 그렇게 들었거든요?

이: 그 답에 사진을, 이제, 뭐, [군대] 갔다 와서, 또 뭐, 학교 다닌다고 또 더 다녔어. 내가. 이제 그냥 자연스럽게, 학생 때, 열렬한 친구들이 열심히 하다가 {황: 그렇지.} 학교를 졸업하고 {황: 그렇지. 그럼. 그럼.} 사회에 나가다 보니까 자연적으로 [현대사진연구회] 활

동이 위축된 거지. {황: 그렇지.}

(두 그룹간의 대화가 끝나고 이어서)

박: 그걸 보면요. {조: 어.} 어떠했나면 선생님은 점점 점점 이렇게 그 뭐랄까 모습도 그랬지만 뭐가 이렇게 자꾸 이렇게 처지고 있었어요. 그러니까는 우리들은,

조: (박영숙 선생의 말을 멈추며) 아니, 그게 처졌다고 얘길 하지 말고, {박: 아니, 그러니까.} 아니, 잠깐 얘기해 봐. 처졌다고 생각하지 말고, {박: 가만히 있고 (웃음)} 우리는 계속해서 많이 커 나갔는데 {박: 우리는 막 커 나가는데.} 이형록 선생은 우리를[가], 크는 만큼, 뭐라 그럴까, 좀 이렇게 발전하시질 못하고 그 틀에서 {박: (손짓을 하며) 거기에 머물러 있었으니까.} 어. 벗어나지 못했기 때문에.

황: (손짓을 하며) 그러니까 선생님, 한번 선생님이면 끝까지 선생님 해야지, 왜들 차고 나가?

조: (황규태 선생을 향해 손짓을 하며) 그래, 그래. 바로 그런 거야. 어. 어.

박: (웃으며) 그거지.

황: 그 양반이, 생각해 봐. 국민학교 선생님이었는데 {조: 응응.} 내가 나가서 박사가 됐다 그 래. {박, 조: 음음.} 그렇다고 그거 국민학교 선생님 {박: 무시해?} 나보다 못하다고 무시할 거예요? 그건, 뛰쳐나가서 {조: 응. 그게 이제 거기서 서운함 같은 게 아마 그런 게} 한 게 잘못된 거야.

박: 그런 거지.

조: 어, 되지 않았나, {황: 그, 선생님은 그냥 선생님이로, 옛날 선생님이로 두고.} 맞아. 나도 그런 생각이 들어.

박: 근데 이제 국민학교 선생은 그렇게, 졸업 후에도 ‘선생님’ 하고 찾아가지만 {조: 음.} 지금 이거는 하나의 그, 뭐랄까, 흐름을, 흐름을 이끄는 상황이잖아요.

최: 예, 근데 이제 저의 입장에서는 이제 선생님들은 그러한 어떤 청록회의 창립 그리고 현대사연의 분열 그런 거를, 어떻게 보면 좀 인간적인 어떤 갈등, 예, 뭐라고 해야 하나, 서운함 그런 걸로 말씀하시는데. 또 저처럼 이제 문헌을 보는 사람의 입장에서는 그렇지 않은 게요. 어쨌든 임응식 선생님은 리얼리즘의 주창자였고, 더군다나 이명동 선생까지 들어오시고, {주: 아니 근데 아까} 이상규 선생 같은 경우에는 소위 말해서 이제 실험주의적인 사진을 계속해서 추구했던 분이고, 또 이형록 선생도 그것에 지지를 했던 분이니까 제가 보기에는 이제 이런 식으로 {박: 근데 그건 정말 [사회자] 선생님이} 어떤 사진의 경향에 의해서 갈라진 게 아닌가.

박: 그거 아니에요. 이상규 선생님은 이미 발을 끊고 안 있고, 이름만 그냥 남아 있고 행동하지 않았다는 얘기예요.

주: 아니, 그건 관계없고. 하여튼 {박: 아니, 그렇게 된 거야 지금.} 어, 글썄 그건 그렇고, 그건

뭐 어떻게 나와서 어떻게 해서 가든지 관계없고. 하여튼, 그, 현대사진연구회가 깨진 거는 말하자면, {박: (웃으며) 주 선생님이 본인이, 자기가.} 본, [원인은] 나예요 그거는.

최: 그러면 어쨌든 현대사진연구회, 청록회가 생긴 이후에 현대사진연구회는 이형록 선생님이 고문이셨고요. 그리고 이상규 선생님이 회장, {주: 어어.} 그리고 그 다음에 회장을 맡는 분이 이창환 선생님이세요.

주: 거, 이창환이 글썽 형제가 다 그랬죠. 예.

최: 예, 회장으로. 그 다음에 이제 정철용, {주: 그래. 예예.} 아까 말씀하신, 상업은행의 정철용 선생님 그리고 왕상혁 씨라는 분이 주요 회원으로 해갖고 {주: 아, 예.} {황: 아, 맞아.} {박: 나중에 들어왔지.} 1972년까지 하는데…….

조: (사회자에게) 왕상혁이요?

최: 예예. {주: 어, 있어.} {황: 왕상혁. 혁.} {박: 혁. 왕상혁.} 그런데 왕상혁 씨도 굉장히 실험적인 사진을 과격하게 하신 걸로 알고 있거든요.

주: 어. 그러다 없어져버리고 말았어.

최: 예.

조: 왕상혁 씨가 『서울신문』에 있던 왕상혁 씨 아니고 {박: 어?} 딴 사람인가 보다. 『서울신문』에 있던 왕상혁이가 아니고, {박: (조천용 선생에게 손사래를 치며) 『서울신문』에 있던 사람 아니야.} {주: 아냐. 그 사람 은행에 있던 사람이야.⁶⁴⁾} {박영숙 선생에게} 어, 딴 사람. 딴 사람이야? 응.

최: 그러니까 이제 저의 입장에서는 소위 말해서 리얼리즘 사진에 동조하지 않는, 좀 실험주의적이라든지, 주관주의적 사진, 혹은 뉴비전 쪽을 추구하시는 분들하고의 어떠한 사진적 경향의 어떤 대립이, 그런 인간적인 대립과 겹쳐 갖구 이렇게 회가 갈라진 게 아닌가.

황: 그 두 가지 다 있을 수 있죠. 두 가지가.

주: 아니야. 아니야. 그 왕상혁 씨는…….

최: (주명덕 선생을 향해) 그런데, 저, 주 선생님께서는 절대적으로 그냥 어떠한 인간적인 문제, 어떤 감정적인 문제로만 그렇게 이제 말씀하시는데, ‘그런 건가’ 하는 생각이 들어가지고 선생님들이 다 어쨌든 청록회에 가입하셨던 분들이라, 어떠한 기억, 문맥 그런 게 좀 기억하실 게 있지 않았나 했더니, 전혀 없으시네요.

주: 그 왕상혁 씨는 그 후에 들어온 사람이니까 우리하고 관계가 없어요. 그 모임하고는. 응.

최: 예. 그러면 저, 좀, 뭐 계속해서 말씀이 나오시는 이상규 선생님의 좀 이후의 행적에 대해서 조금 아시는 바…….

박: 전혀 활동 없었어요.

최: 어쨌든 상업은행 조사부에 계시다가 그 다음에는 성업공사, 그러니까 상업은행의

64) 왕상혁은 1965년 현대사진연구회에 입회했다. 한일은행에서 근무했다.

{주: 예.} 이제 산하기관인가요?⁶⁵⁾ {주: 산하단체죠. 예.} 예. 거기에 차장으로 계셨다가 그 이후로는 아까 제가 말씀[드린]대로 72년에 보면은 회장으로, 예, 현대사진연구회 회장으로 직함을 올리시고는 좀…….

주: (손사래를 치며) 사진 한 번도 발표한 적도 없고 그럴 거예요.

최: 그 이후로는요?

주: 예.

박: 우리들한테도 나타나지 않았어요.

최: 그 이후에 뭘 하셨는지도 모르고요?

황: (고개를 숙여 메모하며) 그때 얘기로는 와이프가 그렇게 그냥 그랬대, 집에서.

최: 예?

황: 와이프가

최: 예.

황: 못 나가게 막 그랬대.

최: 아, {박: 아-} 이제 사진 활동 좀 그만하시라고요?

황: 응, 내가, 그, 내가 들은 거로는 그래.

주: 제가 기억나는 거는 옛날에, 그, 저, 예술의전당 해가지고 저 뭐 《한국 사진의 흐름전》⁶⁶⁾ 인가 뭔가 할 때, {최: 예.} 그때 제가 뭐 할 때냐면 마지막에 할 수 없이 끼어가지고 그, 김승곤⁶⁷⁾ 선생님 뭐 할 때 내가, 그, 말으면서, 거기 이제 큐레이터한테 이상규 선생님 찾아가서 무슨 사진 달라고 그러라고, 이형록, 저, 김행오 선생한테 미국에 연락해가지고 무슨 필름 다 받았[어요]. 그래가지고 연락해가지고 전부 다 그 옛날 거 받았거든요. 그게 아마 끝일 거예요. 이형록…….

최: 그럼 이 이야기를 하나 [할게요]. 이형록 선생님하고 임응식 선생님의 관계는 어떠셨나요?

박: 안 친한 건 사실일 거예요.

최: 아, 그분들은…….

황: 라이벌, 라이벌. {이: 그렇지, 그렇지. 친하진 않았지.} 거의 라이벌이었지. 첨에. 현대 할 [때]. 어, 현대…….

최: 동향이신 건 아시죠? 강릉. 강릉분이시라는 건 아시죠? {주: 아니, 저…….} 강릉사우회⁶⁸⁾ 활동을 같이 하셨죠.

주: 예. 같이, 거기, 예, 예. 임응식은 부산이고.

최: 그리고 임응식 선생님이 5살이 연상이세요. {박: 누가?} 그리고 ‘강릉사우회’에서 처음으로 같이 사진을 하셨단 말이에요. {박: 아.} {주: 그럼요.} 그런데 인간관계가 굉장히 안 좋

65) 사회자가 상업은행을 상업은행으로 혼동했다.

66) 《한국 사진의 흐름전》, 1994.1.18-2.10, 예술의전당 한가람미술관.

67) 김승곤(1940-). 사진평론가. 국립순천대학교 석좌교수. 서울사진축제 및 동강사진마을 초대운영위원장과 서울사진대전추진위원장을 지냈다.

68) 강릉사우회는 일제강점기 당시 임응식과 이형록이 주축이 되어 활동했던 강릉의 아마추어 사진단체이다.

있던 것 같은데요. 제가 보기엔.

박: 이렇게 생각하시면 될 것 같아요. 이형록 선생님의 콤플렉스. {이: 그런 게 있었지} 쉽게 말하면 그거예요.

이: 왜냐하면 그때만 해도 임응식 씨는 {최: 예,} 학벌로 봐서 무슨 미술대학교 졸업하셨죠? 그것도 일본에 가서 유학을 했죠? {박: 그 다음에 서울대학교에서 강의도 하셨어요. 서울 미대에서,} 유학을 하셨죠?⁶⁹⁾ 그리고 와서 한국의 참전 {최: 예. 한국전쟁……} 사진기자로 6.25 때 하셨죠? 또 그 후에 업적을 보려면 이제, 그때 뭐야, 《인간가족전》⁷⁰⁾을 유치하는데 {최: 예,} {박: 맞아,} 그분이 앞장섰지요? {박: 주관했지,} 대학교 출강도 했죠? {박: 패밀리 어브 맨(family of man),} 여러 가지로 이제 그래 지명도가 이미 임응식 씨는 상당히 사계에서 아주 {황: 그, 그 말은, 저, 누구 얘길 들어야 돼?} {박: 이경성 선생님,} 상당히 지위가 있었고…….

황: 응?

박: 이경성 선생님.

황: 이경성 씨도 그렇고, 그, 이명동 선생도 얘기도 들어보면 돼요. 이명동 선생은 (손사래를 치며) 그것 절대로 아니라 그런다고. 임응식 선생이 그거, 《인간가족전》 초정하지 않았다고 아주 그냥 그런다고 그 양반은.

이: 아니, 근데 그건, 그 사실 관계는 잘 모르는데, 그때 이제 알려지기를 그렇게 알려져서…….

황: 그러니까 본인이 그러고 다닌다고 이제…….

최: 지명도와 활동의 반경에 있어서는 {박, 이: 그렇죠,} 이형록 선생님이 이제 비견할 바가 되지 못 됐던 거죠. {이: 그렇죠,} 그러니까 이제 일종의 좀 소외감, 어떤 자괴감 같이 것도 있을 거고…….

박: 자꾸 자기 옆을 떠났어요. 사람들이.

이: 예, 그런 건 당연히 가지고 있었어요. 그리고 현대사진연구회 전시회를 할 때나 {최: 예,} 작품 발표할 때, 그, 가끔 임응식 씨를 초빙을 해서 {최: 예. 초빙을 항상 하셨죠,} 그분 말씀도 듣고 그랬어요. {최: 예. 그랬습니다,} 근데 그때 이제 이형록 씨는 같은 원로인데, 뭐 이렇게, 그거, 감정을 뚜렷하게 나타내지는 않았지만 은근히 좋아하는, {황: 기분은 좋지가 않을 테지,} 좋아하는 눈치가 아니지.

최: 아니요. 그래도 약간의 감정적인, 감정 찌꺼기가 이렇게 보입니다.

이: 예, 그런 건 우리로서도 처음 봤을 때 조금 느꼈[어요], 느끼고 있었어요.

주: 근데 이형록 선생은, 그니까 싸롱아루스 전람회 이후에, 이후에 자기 사진 발표한 사진이라는 거는 거의 없거든요.

최: 예.

69) 임응식은 일본 도시마체신학교를 졸업하고 강릉우편국과 부산지방체신국에서 근무했다. 이후 도쿄 일본물리탐광주식회사에서 근무했다. 구술자의 기억착오로 보인다. 임응식의 연보는 한국사진문화연구소 편, 『사진+문화』 vol. 4, 2011년 8월호를 참고할 것.

70) 《인간 가족전(The Family of Man)》. 1955년 미국 뉴욕현대미술관에서 열린 사진전. 에드워드 슈타이켈의 기획으로 전 세계 273명의 503점이 전시되었으며 40여 개국에 순회 전시했다. 우리나라에서는 1957년 4월 3일부터 5월 4일까지 경복궁미술관에서 전시되었으며, 미 공보처 자료에 의하면 40만 명 이상이 관람했다.

이: 그런 면에서도 그렇고, 작품 면에서도 그렇고.

최: 예. 좀, 김행오 선생님이 대해서 좀, 기억나시는 것이 있으면 좀 말씀해 주십시오.

박: 우리들의 선생이죠.

주: 저는 이제, 제가 좋아한 건…….

최: 근데 이분은 어떻게 그렇게 영어를 잘 하셨나요?

주: 어. 그 양반이 저, 그 당시에 서울공대 조선, 조선과 출신이야.

최: 화공과 출신 아니었습니까?

주: 아니, 조선. 그래가지고 어디에 있었냐 하면 해운공사에 계셨어요.⁷¹⁾ {박: 응,} {최: 처음예요?} 네. 조선공사? 조선공사? {박: 조선공사겠다,} 어. 조선공사에 있었어요. {박: 응,} 조선공사에 있다가, 그 동양방송 생겼을 때 동양방송에 말하자면 영화부장으로 오셨어. {최: 예예,} 그래가지고 외화를 그때 일주일에 한 번씩, 저기, 외화 틀어줄 때 그, 셀렉트(select) 하는 {박: (나지막이) 그러니까 저기……,} 그 책임자였어요. 그래서 내가 『중앙일보』 있을 때, 나는, 내 방이 10층에 있었고, 김행오 선생님 방은 8층에 있었는데, {박: 7층, 7층인가 8층……,} 7층? {박: 응,} 책 나오면은 이제 갖다 주면은 김행오 선생이, 나, 그때 그랬던 것이 뭐냐면, 나보고 이제, 저, 김기찬⁷²⁾ 불러가지고, 김기찬 사진보고 가라고, 이 친구 사진 좋지 않냐고 그러면서 이제, 좀 도와주라고 그러고, {조: 응,} 거 골목사진 찍을 때. {조: 응,} 그러면 이제 거, 그래서 기억이 나는데. 그, 뭐 하여튼 우리들 시대의 말하자면, 그, 사진하는 선배로서 가장 켄틀한 분이었으니까. 어.

박: 그, (손으로 잡지 형태를 그리며) 『파퓰러 포토그래피』나 뭐 잡지에, 이게, 사설 같은 컷, 그거를 선생님이 늘 우리들한테 거기 있는 내용을 {최: 예. 얘기해주시고,} 강의해 줬어요. 그러니까는 그런 거로 보면서 사진의 흐름이나 어떤 이런 모든 것들을 그분을 통해서 우리는 받아들이는 것 같았어요. 그러니까, 어, 그렇게 쏘리죠. 젊은 사람들이 그렇게 쏘린 거고.

최: 황 선생님, 혹시 미국에서 봤을 때 김행오 선생님은 어떠셨는지, 뭐, 그때도 사진 활동을 계속하셨는지요?

황: (손짓을 하며) 아니요, 사진 활동은 안 하시고, 여기서 편성국장으로 계시다가 거기 미주 『중앙일보』 사장으로 오셨어요. 그래서 이제 그때부터 {박: (주명덕 선생에게 나지막이) TBC가 아닌가? TBC 아니고?} {주: (박영숙 선생에게 나지막이) TBC 했어. 거 『중앙일보』랑 같은 거니까,} 쪽 다시 또 접촉을 하다가, 그, 이 본사하고 조금 트러블이 있어가지고 그 사장에서 물러났어요. 그러고서 내가 이제 『동아일보』를 할 때 『동아일보』 오셔서 절 도와주셨죠.

최: 『중앙일보』, 그, 지사장 그만두시고…….

71) 월간 『해양한국』 456호, 2011년 9월호에 실린 「창립자 삼주 윤상송 자서전(6) 전쟁, 그리고 한국해양대학과 인연」에 따르면, 김행오는 1952년 해운공사의 통역 겸 경리로 재직했다. 출처: <http://www.monthlymaritimekorea.com/news/articleView.html?idxno=8697>, 2016년 8월 10일 접속.

72) 김기찬(金基贊, 1938-2005). 동양방송국(TBC TV) 영상제작부장과 한국방송공사(KBS TV) 영상 제작국 제작1부장을 역임했다. 1968년부터 2001년까지 서울 특정 지역의 일상과 풍경을 촬영한 《골목 안 풍경》이 대표적이다. 한국사진가협회 회원, 동아일보사 사진동우회 회장으로 활동했으며, 《제3회 이명동사진상》(2002)과 《제3회 동강사진문화상》(2004)을 수상하고, 육관문화훈장을 수훈했다.

황: 예, 『동아일보』 오셔가지고, 그래서 이제, 직함은 뭐 부사장 뭐 이런 건 아니고, 뭐 이제 전반적인 『동아일보』 관리해 주시고, 그러다가 내가 『동아일보』에서 이제, 내가 8년 했 거든요? 근데 8년 하다가 한국 내 오면서 그 『동아일보』를 이제 끝냈죠. 그때까지 이제 같이 있었어요.

박: (나지막이) 같이 있었구나.

주: 그, 그럼.

최: 지금 작고하셨나요?

황: 어, 돌아가셨다고, 지난번에 {주: 어, 어. 예예.} 내가 전화해 봤더니 돌아가셨다고 그리 [더라고].

최: 언제 돌아가셨나요?

주: (고개를 끄덕이며) 재작년에 돌아가셨다는 것 같아요. 그게 마지막에 얘기 들은 게, 아, 김행오 선생이 치매가 왔다고 {박: 응.} 그런 얘기 들었었거든. 어.

이: 그분이 그 영상미학에 대해서…….

최: 어쨌든 〈낙동강〉이라는 게, 뭐 국제 다큐멘터리 영화제에서도 수상도 하시고⁷³⁾ {주: 수 상도 하고, 그렇죠. 예.} {박: 응, 응.} {이: 그, 영상미학에…….} 그랬더라고요.

황: 우리나라에서 최초였을 거야.

최: 예.

이: 영화 연출, 뭐, 영화 촬영, 거기서부터 이 스틸 사진에 대한 보는 각도가, 어, 다른 사람하 고는 다른 면이 있구나.

최: 그럼 그분도 거의 사진이나 그쪽에선 거의 독학을 하신 분이네요?

주: 어. {이: 그렇지요.} 그[러]니까, 어. 그 다음에 조선공사 있다가 국립영화제작소⁷⁴⁾로 갔구 나. 김행오 선생이.

이: 국립[영화제작소], 그때 〈낙동강〉 찍은 거죠.

주: 그래. 〈낙동강〉을 찍은 거야. 영화제에서…….

최: 예. 58년에 공보부 국립영화제작소에 {주: 예, 예.} 입사했고 영화 〈낙동강〉을 찍으신 것 으로 되어 있습니다.

황: ‘한강’이 아니라 ‘낙동강’이죠?

최: 예, 〈낙동강〉입니다. {주:〈낙동강〉이에요. 예.} 동양방송에서 이제 편성부장 하시고.

황: (조천용 선생을 향해) 어, 한강 아니야? 한강 줄기를 찍다가……응? 낙동강 맞아?

조: 〈낙동강〉 맞을 거야. 〈낙동강〉이야. 맞아.

주: 〈낙동강〉이었어요.

최: 예. 〈낙동강〉입니다. 〈낙동강〉입니다. 어, 이제 마지막입니다. 이게, 뭐, 마지막인데,

73) 국립영화제작소 제작, 김행오 감독의 〈낙동강(Nacktong River)〉은 1964 년도 멜보른국제영화제(Melbourne International Film Festival)에서 상영되 었고 제2회 청룡영화상 비(非)극영화 작품 상을 수상했다.

74) 국립영화제작소는 국민계몽과 국가 홍보라는 목적 하에 설립된 국가홍보기관 으로 정부의 영상물 제작 및 배포를 관장 한 최초의 영화제작소이다. 1948년 공보 처 공보국 영화과로 시작해 1961년 공보 부 소속의 국립영화제작소로 발족하였다. 1960년부터는 문화영화와 기록영화 분야 에서 국제영화제에 참가하여 40회 이상 수 상하였다. 이후 국립영상간행물제작소에서 영상홍보원을 거쳐 한국정책방송원으로 변 경되었다.

지금 돌이켜서 생각해 보시면 현대사진연구회는 선생님들에게 무엇이었는가? (웃음) 간략하게 이렇게 하고, 오늘 좌담회를 마무리하도록 하겠습니다.

황: 인큐베이터(incubator)죠. 뭐, 인큐베이터.

최: 예?

황: 인큐베이터였다고.

최: 선생님에게서는 어떤, 뭐, 사진작가로서의 인큐베이터였다.

황: 어어. (구술자 전원을 가리키며) 다, 우리. 뭐, 거기서 자란 거라고 {박: 아, 확실히 자랐죠.} 거기서 젓 먹고, 거기서 자라고 다 그랬어.

박: 그거보다 291⁷⁵⁾? 또는 그, 『카메라 워크(Camera Work)』⁷⁶⁾? {최: 예, 예.} 『카메라 노트(Camera Notes)』⁷⁷⁾? {최: 예.} 그것도 별것 아닌 우리들이 했던 행동 같지 않았을까? 그런 생각해요. {최: 예.} 우리들보다 뭐 그렇게 조금 더 문화가 더 이렇게 진보했었기 때 문에 그랬었지만, 우리도, 그, 난 그런 생각 늘 하고 있었어요.

주: 아니, 저, 『사안』 {박: 만들 때.} 편집하고 만들고 뭐, 권명광이랑 같이 밤새도록 표지 뭐 (손으로 롤러 바르는 흉내를 내며) 하면서 만들고, 효열이랑 매일 저 명동에서 얘기할 때인데, 그런, 그, 하겠다는 용기에 비해서 너무 몰랐[지]……우리가. 내가 너무 몰랐던 거지 그때는. 근데 용기가 백배해가지구, 그래 지금 와서 보면 참…….

박: 가상스럽지.

주: 어?

박: 가상스러워요. 진.

황: (손사래를 치며) 외부 정보가 너무 어두웠어요. 어. 외부 정보가. 겨우 잘 한다는 거가 이제 얘기했던 뭐. {박: 우리가…….} 사진 잡지 통해서 좀 알고 그런 거였지.

박: 잡지를 정규로 받아서 보는 게 아니라 (웃음) {황: 그럼.} (두 팔을 넓게 벌렸다 모으며) 길거리에 나와 있는 거 주워서 갖다 보는 거니까…….

황: PX에서 흘러나온 잡지들 보고…….

최: 예. 유일하게 이영훈 선생님만 이제 사진가의 길을 건지 않게 되셨는데요. (웃음) 한번 선생님의 현대사진연구회 {황: (이영훈 선생의 손목을 잡으며) 사진이 너무 좋았었는데 끝까지 했어야 한다고.} 이후의 좀 선생님의 삶, 그것 좀…….

이: 글썄 그게, 그 열정이 어떻게, 그, 학교 졸업하고 군대를 가고, 또 뭐 군대 갔다 와서 또 학교를 다 못 마쳤다고 학교를 더 다니고, 그 바람에 그게 어떻게 슬쩍 사라져가지고서 는 취직을 하게 되니까, 거길 또 몰두하다 보니까…….

최: 취직은 어디로 하시게 되었어요? 첫 직장이.

이: 그게, 회사에. {최: 예.} 그때 이제 첫 직장은 (웃음) 저기 지엠(GM), 그 자동차 회사를 들

75) 미국출신 사진가 알프레드 스티글 리츠(Alfred Stieglitz 1864-1946)가 1905년 뉴욕에 연 Photo Secession Gallery를 말한다. 당시 스티글츠가 주 도한 사진분리파(Photo-Secession Group)를 중심으로 한 예술작품을 전시 하였고 『Camera Work』 지에 소개되면 서 호평을 받았다. 나중에는 주소지 이름인 291로 더 알려지게 되었다.

76) 알프레드 스티글리츠가 사진분리파 (Photo-Secession Group)의 사진에 술 개념을 지지하기 위해 1903년 창간한 사진 전문 계간잡지이다. 1917년까지 총 50회가 발간되었다.

77) 1896년 설립된 미국의 뉴욕카메라클 럽의 기관지이다. 알프레드 스티글리츠가 편집자로 활동했다. 1897년부터 1903년 까지 간행되었다.

어가게 됐는데, 그러고 나서 열정이 슬며시 이제 사라, 사라지고, 옛날 친구들도 만나 볼 기회도 없어지고, {최: 예.} 늘 생각에 그, 싸롱아루스 선생님들이 늘, 그, 교재도 많지도 않고, 사진 이론에 대해서 정통적으로 확고부동한 뭐가 우리나라에 설립되어 있는 것도 아니고, 그런 교육기관도 우리나라에 없었고, 그런데도 불구하고 그분들이 했던 게 고맙고, 상당히 그, ‘우리한테 주는 뭐가 참 많았었구나.’ 그러면서 우선 생각은, 내가 사진을 그때 못하고 있더라도 그분들을 만나 뵙고 인사는 그래도 때가 되면 좀 하고 지냈으면 하는데 그게 안 되고, 그러니까 여기 이 친구들도 다 못 만나게 되고, 그런 아쉬움이 있어요. 그러면서, 자, 또 내가 그럼 과연, 좀, 그럼, 사진에 대한, 사진이란 게 말하자면 그런 게 아니라, 어떻게 예능적인 끼가 있는 성격이라면 다 뿌리치고 내가 좋아하는 거, 그, 학생 때 그렇게 좋아한 걸 내가 왜 (손뼉을 치며) 집어치울 수가 있느냐, 이려고 달려들었을 텐데, 그런 면에서는 좀 소심적인 뭐가 있지 않았느냐, 인생을 지나고 오면서는 좀 그런 것들이 좀, 조금 섭섭하게, 어, 내가 나다운 뭐가 별로 (웃으며) 없는 좀 덤덤한 인간이 되지 않았느냐, 그런 생각이 들더라고요.

황: (이영훈 선생의 손목을 잡으며) 돈 많이 벌어놨으면 됐어요.

최: 사회생활을 하시면서부터는 사진 작업은 그냥 완전히 접으신 상태…….

이: 그 뭐 직장생활 쪽 하게 되니까 그게 안 되더라고. 하면서도, 어, 언젠가는 어디 가서 그, 사진을 하려고, 직장에 있으면서도, 어딜 가서, 독일에 갔는데, 그 로라이플렉스 싱글렌즈 리플렉스 카메라가 {조: 응.} 있더라고. {황: 66. 그땐 66년이네.} 어. {황: 66년에 나왔어요. 그제. 그게 참 좋은 카메라이지.} (잠시 머뭇거리며) 응. 그제, 내가, 그걸 산……그 연도가 70…… {황: 66년이에요 그제.} 아니야. {황: 나온 해가.} 아. 나온 해가. 그런데 그걸 3개를 샀어. {황: (웃으며) 아이고.} 어. 82년도에 샀는데, 그거 하나 전에 나온 거, 그 제일 먼저 나온 게 나야. 이게 다 카메라가 이상하더라고. 제대로 작동을 안 해요. {황: 어.} 렌즈는 좋은데.

조: 새 걸 샀는데?

이: 새건데. {조: 음.} 그러고 나오니까 제일 먼저 나온 게, 그건 독일제로 나왔고, 두 번째로 나온 거는 메이드 인 제펜으로 나왔고, {황: 오, 그랬어요?} 세 번째 나온 것도 메이드 인, 아, 세 번째 나온 거는 메이드 인 싱가포르로 나왔어. {황: 어-} 렌즈는 플라나 렌즈하고 디스타곤이라는 광각하고 {황: 어, 어.} 또 뭐가 있는데, 고 렌즈는 다 좋아. 아주 성능이 좋아. 그래서 그 한 세트를 가지면서 ‘아, 사진을 찍어야지, 찍어야지’ (웃으며) 하면서 가끔 이제, 그래도 뭐 어디 놀러 나갈 때나 가지고 나가지, 평상시에 그걸, 항상 가지고 다녀야 돼, 사진을 찍으려면. 어쨌든 간에. 약은[작은] 카메라를 {황: 그게 어느 나라 계실 때였어요?} 여기다 끼, 끼고 다니기도 하고, 그러, 그러면은 내가 아마추어로서도 뭐 그

래도 사진 뭐 좀 찍을 수 있지 않겠느냐 그런데 그게 [내] 멋대로 안 되더라고.

최: 저, 마무리, 조천용 선생님 말씀으로 마무리할까 합니다. {조: 네.} 저기, 현대사진연구회는 선생님[에게 어떤 의미였는지요?]

조: 네. 저 아까, 우리 황규태 형 얘기한 대로 저도 동감합니다. 저, 인큐베이터적인 그런 거를 했다는 생각이 들고, 참 우리 여기 동료 분들 많지만 항상 늘 같이 다니고, 아직까지도 이렇게 만나고 그러는 게 참 좋다고 생각이 듭니다. 고맙게 생각을 하고, 그리고 또한 가지는, 그게, 여기 해야 되는 걸지 모르겠는데, 아까 이창환, 이창진 두 형제 애길 했는데 그분이 그래도 그 건물 갖고 있어서 2층에다가 암실 하나 커다랗게 만들어서, 그걸 우리한테 내주고, 전 뭐 학교, 탄 일 아니면 거의 거기 가 살았으니까. 그리고 이제 그중에 하나가 지금 작고한 김효열 씨가 먼저 여자 친구가 신세계백화점에 있었어요. {박: (웃음) 하하. 별게 다…} {황: (웃음)} 아니, 근데 여담인데 관계없지 않을까? {박: 없어요. 하세요.} 글썄, 그런 적이 있었는데 퇴근할 땐 꼭 김효열 이도 그렇고 우리가 거기 항상 들리고 그러니까, 뭐 이래, 뭐 이런 한 보따리 싸들고 왔다고. {최: 예?} 먹을 거를. {황: 어.} {최: 아, 예.} 그래서 항상 저녁때마다 갖고 와서 우리 맛있게 먹고 그런 적 있었는데, 그리고 또 밤에 작업을 하고, 그래서 그 두 분한테는…….

(연구자의 판단으로 공개가 보류된 부분입니다.)

조: 참고[로] 두 분 창진이, 창환이 형제 그리고 김효열 씨 모두들한테 고맙다는 생각이 듭니다.

최: 예, 뭐, 제가 어떻게 두서없는 진행을 한 것 같습니다. {박: 아니요.} {주: 아, 감사합니다.}

{조: 아, 좋은데요. 예, 좋습니다.} 어쨌든 장시간 동안 [말씀해 주신] 선생님들 이렇게 와 주셔서 너무 감사드립니다.

(일동 박수)

관련 자료 소개

- 1. 원문 자료
 - 『사안』의 주요 기고문 발췌
 - 일간지 자료
- 2. ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’
 - 주요 회원 작품 소개
- 3. ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁
- 4. 참고 문헌 목록

원문 자료

『사안』의 주요 기고문 발췌

※ 본 참고 자료는 『사안』(4호-9호)에서 발췌한 주요 기고문을 옮긴 것이다. 원문은 당시의 표기를 그대로 따르는 것을 원칙으로 하되, 현재의 띄어쓰기와 맞춤법에 맞지 않는 부분들은 []안에 수정했다. 한자는 국문으로 표기하고 의미 전달을 위해 필요한 경우 ()안에 병기했다. 원문 중 관독이 어려운 글자는 ■로 표기했다. 기호는 원문의 표기와 관계없이 아래와 같이 통일했다.
《 》: 전시명, 행사명, 〈 〉: 작품명, 「 」: 논문, 에세이명, 기사명, 『 』: 서명, 잡지명, 신문명

『사안』 4호, 1964년 9월, 45-54쪽.

우리가 나가야[나아가야] 할 길이란?

전몽각

우리는 그간 개개인의 차이는 있었으나 주로 조형 위주의 사진을 작품화시켜왔다. 우리는 이런 사진에서 우리들의 예술로서의 가치관을 확립시킬려고[시키려고] 노력하여 왔었다. 얼룩진 벽, 흑백의 형태만의 씨루엘[실루엣], 물속에 이그러진[일그러진] 초현실적인 자연상(自然像). 폐허에서의 추상적인 영상 이러한 등등의 ‘피사체’는 우리들의 조형이나 추상에의 욕구를 충족시키는 데 별로 부족함이 없는 것 같았다. 나 자신도 현실의 평판적인 전개나 자연주의적인 표현은 본능적으로 좋아하지를 않았[았]다. 자연을 그대로 표현하는 것보다는 머리[릿]속에서 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[헤멘] 것이라고 보아야 할 것이다. 그러나 현실적으로 대부분의 우리는 어떤 ‘디렘마[딜레마]’에 깊이 빠져 있는 것만 같다. 아무리 세계적으로 저명한 잡지나 연감을 뒤져보아도 우리가 좋아하고 집중하는 조형이나 추상적인 작품은 극히 드물다[드물다]. 우리가 보기에는 하나도 신통해 보이지 않고[않는] 작품들로 꽉 차 있음을 볼 수 있다. 우리는 주류 속에 끼우지 못하고 방류 속에서 헤메이고나[헤매고] 있는 것이나 아닌가? 이것은 국제적인 ‘싸롱’이나 ‘콘테스트’에 한번 자기가 심혈을 기울인[기울인] 작품을 보내본다고 했을 때에는 더욱 심각한 문제가 되곤 한다. 그러면 좀 더 사실적인 주제에 ‘카메라’를 대어 본다고 하자. 거기에서 나온 그럴싸한 작품이란 어떤 것인가? 이견 또 이제 골동품이 되어버린 그 ‘리어리즘[리얼리즘]’ 작품밖에는 안 된다는 평을 듣게 된다.

도대체 우리가 나[아]갈 방향이란 어데[어디] 있는 것인가? 우리가 공부해야 할 사진이란 어떤 부류의 것인가? 이것은 비단 나 혼자만의 고민은 아닐 줄 안다. 여기서 나는 이제

120년밖에 안 되는 세계사진사의 흐름 속에서의 현대사진의 방향을 살펴보기로 했다.

‘아-놀드 휘자[아놀드 하우스(Arnold Hauser)]’는 “기하학적인 문의[무늬]를 중심으로 하는 장식예술과 모방을 중심으로 하는 자연주의 예술의 어디에 예술적 표현의 기원을 구하는가에 따라 미학자나 미술사가의 기본적인 태도가 분류된다.”라고 말했다. 즉, ‘어떤 것을 보다 오랜 것으로 보는가는 미술사가나 고고학자가 전제주의나 보수주의로 기울어져 있는가 혹은 자유주의, 진보주의에 호의를 가지고 있는가에 의해 정해진다’라고 말할 수 있겠으나 ‘휘자[하우스]’는 실제의 유물에 대해서 조사한 결과에서는 자연주의적인 예술양식 쪽이 오랜 것이라는 것은 의문의 여지가 없다고 말하고 있다. 이 사실로부터 자연 그대로의 정확한 묘사 즉 자연주의가 인간의 표현충동의 본질이며 전부이다 라고 결론을 내린다면 경솔한 일 일게다. 그러나 추상에의 욕구와 같이 재현에의 욕구(광의(廣義)의 자연주의)로 적어도 인간의 표현충동의 반구를 점하고 있다는 것은 확실하다고 생각된다.

여기서 우리는 19세기 말 영국의 유명한 사진가 ‘피타[피터] 헨리 에머슨(Peter Henry Emerson)’의 경우를 생각해보자. 그는 당시 영국 사진계의 주류이었던[였던] ‘[헨리 피치] 로빈슨([Henry Peach] Robinson)’이나 ‘레이란도(Reilander)[오스카 구스타브 레일랜더(Oscar Gustave Reilander)]’의 합성이나 수정사진술(修正寫眞術)에 대립해서 처음으로 자연주의의 사진이란 언어를 사용했고 이것을 주장해온 철저한 자연주의자였다. 그는 1889년에 『자연주의 사진술』이란 책을 저술했다. 물론 ‘에마슨[에머슨]’이 여기서 말한 자연주의란 광의의 그것이며 당시 차고 노악(露惡)의 취미에서 나온 불란서 문학에서의 자연주의와 각별한 연대가 있었든[있었던] 것 같지는 않다. 다만 카메라의 기능에 충실한 소박한 ‘리어리즘[리얼리즘]’의 주장이었다. 이것도 어디까지나 합성이나 수정사진에 대한 Straight 사진의 주장이란 편이 정당하리라고 본다. 그렇다. ‘에마슨[에머슨]’의 자연주의 사진술이 미학으로서 는 유치하고 어딘가 모자라는 ‘리아리즘[리얼리즘]’의 주장이었기는 하지만 이것을 지점으로 ‘Steichen[에드워드 스타이켄]’이나 ‘웨스톤[웨스턴](Weston)’ 등 회화주의를 부정하고 사진의 기능과 표현성을 신뢰하는 Straight photography의 긴 전열(戰列)이 출발한 것은 부정할 수 없는 사실이 되어버렸다.

그러나 그 후 이 ‘에마슨[에머슨]’이란 사람은 어떻게 변했는가. 그는 마치 미쳐[미쳐]버린 사람같이 자기의 이론을 전부 부정하고 「모든 사진가들에게」란 서한문 식으로 유명한「자연주의 사진의 죽음」을 발표했다. 이것은 겨우 2년 후인 1891년의 일이다. 즉 그는 표현충동을 구성하고 있는 다른 하나의 반구 ‘추상에의 욕구’를 느낀 것이다. 그것에 따라 표현자의 개성이란 문제에 직면했으며 사진의 메카니즘[메커니즘]에 따른 큰 제약이 개성의 표현을 구속한다는 것을 의식했다. 그래서 그는 그가 ‘금과옥조(金科玉條)’로 여겨온 자연의 그대로의 재현에 회의를 가지게 된 것이다. ‘에마슨[에머슨]’은 여기서 다음과 같은 비통한 고백을

했다. “사진술의 한계란……그 매체로서 예술의 수단으로서는 항상 어떤 예술 중에서도 가장 밑바닥에 위치 안 할 수가 없다”라고. 그 역시 사진적인 진실과 사진의 예술로서의 약점을 양심을 가지고 고민한 한 사람이었다.

그러나 사진표현의 주류는 이 ‘에마슨[에머슨]’이 부정한 의지와는 반해서 어떻게 현재까지 자연주의의 방향으로 흘러가고 있는가 이것이 이 글의 주제이다. 사진이 발명되고 그것이 실용적인 단계에 달했을 때에는 우선 초상사진가들에 의해 상업적인 효용성(效用性)을 가지고 전개되었고 그다음 단계에서 그 기록적 가치가 선진 사진가들에 의해 인식되고 기록 사진이나 뉴스 사진의 영역이 개척되었다. 그것과 시대적으로는 거의 같은 시기에 사진계에서는 다른 하나의 움직임이 있었다. 그것은 사진을 고상한 ‘예술’로까지 가지고 가야 한다는 움직임이었다. 그 운동의 근저를 이르는[이루는] 것은 사진의 표현형식도 회화의 표현형식의 법칙에 따르지 않으면 안 된다고 [하는] 사고방식이었으며 이것은 사진이 회화와 마찬가지로 이차원적 평면예술이라는 관점에서였다. 이러한 생각의 규정은 사진이 가지는 광학적, 물리적인 혹은 재현적, 기록적인 표현능력이란 것은 극도로 저평가하고 들었다.

이와 같은 인식에서 출발한 고상한 예술사진은 삼류의 기술가들에 의해 시작되었으며 삼류의 예술가들은 이 새로운 사진이란 방법을 사용해서 사진의 본질에서 떨어진[떨어진] 회화의 고급한 주제를 묘사해 볼려고[보려고] 들었다. 뿐만 아니라 당시의 일반 대중이나 예술가, 미술평론가가 회화를 사진으로 사진을 회화로 판단 할려고들[하려고] 했었다. 이들의 사진가란 주로 화가에서 전향한 William Lake Price(1896)[와] 전술한 Reilander[Rejlander]나 Robinson 등이다. 그 후 만 레이(Man Ray), 모호리[모홀리] 나기(Moholy-Nagy, 1920) 등이 포토그램이나 몬타주[몽타주] 등의 표현기법을 발전시켜 반자연주의적인 사물의 표현방법을 사진의 영역에 도입해서 구성주의적 초현실주의적 내지 추상주의적인 작품을 발표했고 회화에의 경향은 정점에 달했었다. 이 ‘만제이[만 레이]’나 ‘모호리[모홀리] 나기’의 포토그램이나 몬타주[몽타주]의 기법이 근대 사진예술의 사적(史的)인 흐름 속에서는 방류(滂流) 속에 있다 하겠으나 표현형식에 뒤따라 등장한 신즉물주의를 기점으로 하는 ‘리얼포토’의 등장에 중요한 ‘모멘트’가 된 것은 사실이라고 본다.

이 새로운 예술사조는 우선 신즉물주의라고 불리우는[불리는] 운동으로 시작된다. 이 신즉물주의는 표현주의라고 불리우는[불리는] 운동에 대한 반전의 형식으로 생긴 것이다. 여기서 간단히 사진과 관련성이 있기에 표현주의의 추이를 설명해 둔다. 표현주의란 1903년경 독일에서 일어난 운동이며 불란서의 야수파(휘-비즘)[포비즘(Fauvism)], 입체파(큐-비즘)와 상오[상호] 깊은 관계를 가지고 제1차 대전 전후 수년간에 걸쳐 전위미술로서 큰 역할을 했다. 이 표현주의의 생각 즉 미술사조는 우선 대상의 자연주의적인 외형 묘사를 배격한다. 눈에 보이는 자연의 사물이나 외형이 아닌 그 자연의 사물이 작자(作者)의 마음에 준 감동을 제

일로 하고 작자의 감동의 움직임대로 자연이나 사물은 주관적인 무형(無形)을 이룬다. 표현주의의 작가가 구하고 표현할려고[하려고] 하는 것은 자기를 둘러싸고 있는 자연이 아니고 자기의 개성 속에 있는 내부적 정신 그것이다. 이 표현주의는 제1차 대전 중에 있어서는 비교적 건전하게 유지되었으나 대전 후의 사회적 정세의 변화와 더불어 급속으로 변모해서 작가의 내부적 정신에 나타나는 환상감이나 괴기감(怪奇感)을 증가시켰다. 그것은 드디어 냉정한 비판을 받는 운명에 도달한다. 표현주의에의 비판은 우선 진실에 없는 공허한 자아주장을 [은] 무의미하다는 데서 시작된다. 그래서 마음에서 사물로 전향(轉向)이 행해진다.

열광적인 자기를 주장하는 표현주의에의 반동으로서 차거[가]운 현지적(現知的)인 사실주의-리어리즘[리얼리즘]이 대두한다. 이것이 신즉물주의이다. 이 신즉물주의는 미술운동에서 시작해서 문학의 영역에까지 퍼졌으며 사물의 리얼한 묘사, 보도의 중요성을 크게 크로스업[클로즈업]시키는 역할(역할)을 했다. 여기에서 신즉물주의가 사진과 밀접한 필연성을 가지라는[가지는] 계기가 된다. 그것은 사물의 리어리티한[리얼리티한] 묘사라는 점에서는 사진은 회화나 문학보다도 절대적으로 우위한 기능을 가지고 있기 때문이다. 여기에서 새로운 표현 형식인 ‘리얼포토’가 생겨났으며 근대 사진의 주류를 이루는 미국을 중심으로 하는 Straight photography[photography]은[는] 도큐먼트 포토그래피[포토그래피]의 근원이 된 것이다.

나는 여기서 미국의 사진평론가 ‘부루스 다운[브루스 다운즈]’의 말을 한마디 인용하고 이 글을 마칠까한다. “요사이 사진을 하는 사람들 중에는 화가들의 흉내를 낼려고[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 ‘메카니즘’[메커니즘]을 이용하는 일이다. 이것은 기가 막히는 특징을 가지고 있다. 육안마저 놓쳐버릴[놓쳐버릴] 엄연한 자연의 사실을 거짓 없이 정확하게 묘사하는 일이다. 이것은 제아무리 유능한 화가나 문인에게도 이러한 표현의 추종은 불가능한 일이 아니겠는가?!”

참고자료

1. 사진에 있어서의 자연주의 리어리즘[리얼리즘] (吉村伸哉)
2. 사진 120년사 (田中雅夫)
3. 현대의 사진 (重森[弘庵])
4. 세계미술의 역사 (柳曉)
5. 예술의 교양 (福田)
6. 미학 (Denis Huisman)
7. 포푸라포로그래피[파퐁러 포토그래피(Popular Photography)] 연감(62년도)

『사안』 5호, 1964년 12월, 21-26쪽.

예술사진 시비

이상규

오늘날 우리 한국 사단에도 소위 예술사진이라는 추상사진, 전위사진들이 등장하기 시작하였다. 이러한 예술사진에 대한 시비(是非)는 외국에서는 이미 수년 전부터 있었던 것인데 다음에 소개하는 일련의 시비는 현대사진의 방향을 모색하는 외국 사진작가들의 이론으로서 매우 흥미 있는 발언이다. 어느 이론이 옳코[옳고] 어느 이론이 그른 지는 독자 여러분의 판단에 맡기기로[맡기기로] 하겠다.

(A 씨)

소위 추상사진, 전위사진이라는 예술사진이 범람하고 있는데 우리들은 무의식 중에 사진이라는 용어를 사용하고 있지만 암실 속에서 요술(妖術)과 같은 기교를 짜내여[짜내어] 추상으로, 추상으로 줄달음질 치고 있는 작가들에게는 이 사진이라는 용어가 오히려 어울리지 않는 것이 아닐까? 나는 여기서 사진 비예술론(非藝術論)을 끄집어낼 작정은 아니지만 적어도 현시대의 젊고 유능한 작가들이 눈이 빨게서[빨게서] 추구하고 있는 예술, 추상[과] 전위 작품은 사진을 코끼리에 비유한다면 바로 그 꼬리에 해당한다고 말하고 싶다. 왜냐하면 사진이라는 용어를 사용하고 있는 이상 그리고 사진의 메커니즘(mechanism)에서 볼 때 코끼리의 몸둥이[몸뚱이]에 해당되는 것은 소박 순수한 의미로서의 사진일 것이다.

나는 예술사진을 부정하고 싶은 마음은 추호도 없지만 그러한 것을 추구할 때에 자기는 지금 꼬리를 추구하고 있다는 자각을 가져주었으면 좋겠다고 생각한다. 사진과 회화의 중간에 끼여서 몸부림치고 있는 예술사진이라는 기형아를 보고 있노라면 자기가 기형아라는 것을 모르고 어쩌냐! 변화가 있지 않아! 새롭지 않아! 하며 뽐내고 있는 것 같이 보여 오히려 불상하게[불쌍하게] 여겨진다. 우수한 사진에는 코끼리에 반드시 꼬리가 있듯이 자연히 예술성이 부수(付隨)되어 있는 것이다. 예술성만을 추구한 작품에 사진이 부수되어 있는 것은 아니다. 꼬리에 코끼리의 저 큰 몸둥이[몸뚱이]가 부수되어 있다고 말하지 않듯이!

(B 씨)

“예술사진은 코끼리 꼬리다.”라는 이론은 사진을 너무나 좁은 눈으로 본 것이다. 분명히 사진이라는 용어는 “진(眞)을 사(寫)한다”고 쓰지만 그렇기 때문에 예술사진은 사진이 아니라는 말은 너무나 자구(字句)에 구애(拘碍)된 좁은 견해다. 영화나 회화나 서도(書道)나 조각도 최초에는 기록을 위한 인간의 욕망에서 출발된 것이다. 현재 이것들이 예술만 추구하고

그 본래의 사명을 망각하였다고 하면 조소를 면치 못할 것이다.

A 씨가 말하는 소박 순수한 사진이라는 것은 보도사진, 인물사진 같은 사실사진을 지칭하는 것으로 짐작되며 여기에 자동적으로 예술성이 부수되어[되어] 온다고 했는데 분명히 그럴 것이다. 그러면 그 부수되어 있는 예술성을 추출할 수 있다면 훌륭한 것이 아니겠는가!? 그러나 벌써[벌써] 그것은 소박 순수한 사진은 아니다.

사진은 예술성을 추구하는 수단이라고 나는 생각한다. 즉 사진을 매체로 해서 예술성을 파악하는 것이다. 사진의 초기는 분명히 눈으로 본 것을 그대로 재현하는 것이 최대의 목적이었[었]고 오늘날 그 목적은 거진[거의] 완전히 기능을 충분히 살린 소박 순수한 사진이나 사진을 수단으로 한 예술도 다 같이 좋은데 사진의 세계를 넓히고 발전시키기 위해서는 사진이 소박 순수한 의미, 원시적(原始的)인 해석에만 구애되어서는 안 될 것이다. 이상야릇한 소화불량의 사진이나 되먹지 못한 추상작품이 많은 것은 사실이지만 그러나 그것들도 한 걸음 한 걸음 항상 발전해 나갈 것이 아니겠는가?

(C 씨)

사진도 다른 예술적 표현과 마찬가지로 자기주장으로 성립한다고 생각한다. 주체는 자기주장이고 사진의 특질은 방법이나 도구에 불과하다. 따라서 사진인의 표현욕망의 장르[장르]가 확대되어감에 따라서 카메라[카메라]나 필름[필름]의 처리방법이 발달되어 온 것이 사실이 아니겠는가? 여기서 사진의 특질에 구애되는 나머지 표현욕망을 한정한다는 것은 잘못이라고 생각된다. A 씨의 과오는 사진의 특질인 사실성에 구애현혹(拘碍眩惑)된 나머지 사진의 근원이 되는 표현욕망을 한정코저[한정하고자] 하는 데서 출발한 것이라고 생각된다. 사실성은 오히려 제약이 될 수 있는 특질이고 이 사실성 때문에 자기를 상실할 위험성마저 내포하고 있는 것이 아닐까? 이 제약을 초월할 수 있어야 비로소[비로소] 자기주장을 표표[표현]할 수 있다고 생각한다. 코끼리의 꼬리는 사진의 특질이고 본체는 우리들 인간이며 자기주장이 아니겠는가?

(D 씨)

이제 와서 새삼스럽게 사진이 예술이나 아니냐를 가지고 왈가왈부하는 것은 어리석은 노릇이다. 사진이 반드시 예술이어야 한다는 이유도 발견할 수 없고 또 예술이어야 한다는 이유도 발견할 수 없고 또 예술이 아니어야 한다는 이유도 없다. 예술이라고 일컫는 것들은 때에 따라서는 무슨 제약 속에서 어떠한 법칙 비슷한 척도에 의하여 재여[재어]지고 그 가치가 좌우되는 것 같다. 그리고 그 척도는 시대감각에 따라 신축(伸縮)하는 것 같기도 하다. 사진을 예술로서의 논의 속에 집어넣든[넣던] 집어넣지 않든[않던] 간에 사진 그것의 가치는

그 작품에 달려있을 뿐이다.

나는 작품에 대한 비판, 평론은 당연히 있어야 할 것으로 생각하지만, 작품 이전의 상태에 대한 비판은 사진론과 별개의 것이라고 생각한다. 또한, 추상, 전위가 반드시 새롭다든지 [든지] 깊다든지[든지] 높다든지[든지] 말하고 싶지 않다. 다만 거기에는 그만둘 수 없는 한 길로써 의의가 있을 뿐이고 추구할 것은 하나의 가치뿐이다.

사진을 코끼리에 비유하는 것이 잘못이라고 말하고 싶지 않으나 진실로 전위작품을 하고 있는 작가는 꼬리론자가 말하는 안이한 사고방식이나 원시적인 견해 같은 것을 벌써 오래 전에 졸업한 작가들이 아니겠는가? 사진의 여러 가지 길 중의 한길인 추상 전위를 기형아로 취급하고 잘난 체하는 것은 코끼리를 꿈무니에서만 바라보고 왈가왈부하는 근시안적인 태도다. 전위이든 추상이든 사실이든 각자 목표하는 것은 사진을 통한 자기 추구이고 어떠한 하나에의 도달이 아니겠는가?

(A 씨)

사진의 특질에 구애되어[되어] 표현욕망을 한정하려는 것은 아니다. 또한, 추상사진이 그 짧은 역사를 통해 부정해온 회화적 표현기법에 대해서 이것이 오늘날 용납될 것인가? 에는 의문이 있다는 것이다. 피사체와 작자의 이미지[이미지](Image)의 적확(的確)한 표현을 위하여 사진적인 표현기법이 고려되어야 할 것인데 극히 회화적인 표현기법으로 표현할 때에는 구태여 사진의 기술적 제약에 고심할 것 없이 차라리 회화로 표현하는 것이 좋지 않겠느냐는 말이다.

사진의 제약은 사진의 숙명이다. 사진을 만들기 위한 렌즈나 감광재료를 사용해서 사진이 아닌 다른 예술을 창조하는 것은 자유이다. 그렇다고 해서 사진이 그 제약에 해방된 것은 아니다.

『사안』 6호, 1965년 2월, 57-61쪽.

현대사진연구회 개정회칙

[전문공고]

제1장 총칙

제1조 본회는 현대사진연구회라 칭한다.

제2조 본회 사무실은 서울특별시에 둔다.

제2장 목적

제3조 본회는 회원 상호간의 친목과 순수창작사진을 목적으로 한다.

제3장 구성

제4조 본회는 AB,= 개반(個班)으로 구성하되 A반은 작품수준이 향상된 자로 B반은 초보적인 입문자로 구성한다.

제4장 회원자격 및 임무

제5조 본회 B반은 본회 취지를 찬동하고 창작의욕이 왕성한 지식인으로 본회 A반원 2명 이상의 추천과 본회 임원회의 찬동으로 입회한다.

A반원은 B반에서 장기 연마한 회원으로서 지도위원부의 추천을 얻어야한다.

회원은 회합(會合)에 참석하여 회비를 납부하고 매 월례회에 작품 2점 이상을 지참할 의무가 있다.

제6조 본회는 하기(下記) 임원을 둔다.

- 회 장 1 명
- 총무간사 1 명
- 재정간사 1 명
- 섭외간사 2 명
- 편집간사 1 명
- 외국부간사 1 명
- 지도위원 약간 명

제7조 본회 임원은 총회에서 선출하고 임기는 일 년으로 한다.

제8조 임원의 임무

- 제1항 - 회장은 본회를 대표한다.
- 제2항 - 총무는 회장을 보좌하고 회장 유고시에는 회장 직무를 대행하며 서무 일체를 [를] 담당한다.
- 제3항 - 재정간사는 경리 일체를 담당한다.
- 제4항 - 섭외간사는 섭외사무 일체를 담당한다.
- 제5항 - 외국부간사는 본회의 국제관계 사무를 담당한다.
- 제6항 - 편집간사는 본회 기관지 『사안』 발행을 담당한다.
- 제7항 - 지도위원은 '싸롱 아루스' 회원을 추대한다.

제6장 재정

제9조 본회 재정은 회원의 회비 및 찬조금으로 충당한다.

제1항 - 입회금은 이백 원으로 한다.

제2항 - 회비는 월 일백오십 원으로 한다.

제10조 본회 운영상 부정(不定)한 경비와 회원 친목상 필요한 경비는 수시로 거출한다.

제11조 징수된 회비 및 찬조금은 일절 반환치 않는다.

제7장 집회

제12조 정기 총회는 연 1회로 매년 1월 초에 소집하며 임시 총회는 회원 과반수 이상 필요하다고 인정할 때 이를 소집한다.

제13조 월례회는 매월 첫 토요일 오후 6시 지정한 장소에서 개최한다.

제14조 간사회는 필요시 수시로 회장이 소집한다.

제15조 모든 회의는 회원 과반수 이상 출석으로 성립되며 모든 의결은 참석회원 과반수 이상으로 가결된다.

제16조 필요시 수시로 미술 강좌와 명작감상 급[및] 특수기법에 대한 연구발표회 등을 개최한다.

제8장 사업

제17조 본회 사업은 연1회 이상의 작품 발표전을 개최하며 대외적으로 본회 발전에 유익하다고 인정되는 제반행사를 계획, 실시한다.

제9장 상벌(賞罰)

제18조 시상

- ㉠ 월례회 - 우수한 작품 각 1점
- ㉡ 연도상 - 일 년 중 최우수작 1점
- ㉢ 공로상 - 본회 운영상 공로가 지대한 자

제19조 징계

다음 각 항에 해당하는 자는 자동적으로 회원 자격을 상실한다.

- ㉠ 본회의 명예를 손상케 한 자
- ㉡ 연 2회 이상 무단결석한 자
- ㉢ 연 2회 이상 작품 불지참자
- ㉣ 연 2회 이상 회비 미납자
- ㉤ 본회의 승인 없이 타 사진단체에 가입한 자

부칙

제1조 본 회칙에 명시되지 않은 사항은 통상 관례에 준한다.

제2조 본 개정 회칙은 서기 1965년 1월 1일부터 발효한다.

『사안』 7호, 1965년 4월, 4-15쪽.

사진의 정의

이영훈 역, Bruce Downes

사진이란 자연으로부터 이미지[이미지]를 재현시키기 위한 정확하고 자동적인 방안을 찾아내는 화가들의 욕구에서 기원한 것이라 말할 수 있겠다. ‘다케르’(Daguerre) 자신도 화가의 한 사람이었는데 그는 광대한 화폭에 지루하게 물감을 칠해야 하는 무한정의 고통이 없이 그의 투시화(透視畵)를 창조해야겠다는 꿈을 꾸는 것도 의심할 여지가 없는 것이다. 시초에 사진은 그야말로 그림의 대용품이었으며 또는 예술의 일 편이기도 했으며 그 후 곧 대중화하게 된 도구이기도 했다. 그것은 사진이 누구나 할 수 있는 예술 창조의 가능성을 갖고 있는 듯했기 때문이었다. 이와 같이 사진이 탄생하는 그때부터 그림과 회화의 예술은 사진과 불가분의 관계를 맺게 되었다. 그리고 이러한 혼란은 오해의 와중 속에서 그것들의 본성을 모호하게 만들어버렸다.

“사진은 과연 예술인가?”라고 항상 논쟁의 대상이 되고 있는 이 문제는 혼동의 도가니 속에서 맴돌고 있었던 것이다. 사진은 시각적 통신의 매개체이다. 따라서 이 사진은 창작적 인간의 수중에서 이루어질 때 단순히 생활의 재창조와 같은 그러한 영역을 초월하는 이미지[이미지]를 구현하는 데도 사용될 수 있는 것이다. 예전에 미처 발견되지 못했던 세계가 사진에서 보여질[보일] 수 있다. 진실이 계시되며 평범한 것이 변형되고 생활이 해설될 수도 있는 것이다. 분명히 사진은 예술작품이 될 수 있는 것이다. 그러나 이 사진은 화가들이 만드는 작품과 같은 유사한 종류의 예술이 된다는 것과는 거리가 먼 것이라고 나는 생각된다. 이러한 혼돈은 보편적인 것이고 특히나 자칭 지각 있는 예술단체에 있어서는 더욱 확대되어 있는 것이다. 우리는 1961년도 『Saturday Review』의 「미술 속에 있어서의 사진(photography in the Fine Arts)」이라고[는] 기사 속에서 그 전형적인 표본을 찾아볼 수 있는 것이다.

주(主) 기사를 통하여 그것은 선의적이고 혹은 당황하는 듯한 과제를 서술하면서 ‘Margaret R. Weiss’는 일면으로 사진가와 화가와 의 차이점을 영점으로 축소시켜버리려고 기획하고 있으며 카메라는 마치 예술가들이 붓 대롱이나 브러쉬[브러쉬]를 사용하고 있는 것과 같이 사진가가 사용하는 하나의 도구에 지나지 않는 것이라 말하고 있다.

중첩된 오류

이와 같은 오류는 『Saturday Review』 동지(同紙)에서 메트로폴리탄[메트로폴리탄] 예술 박물관의 사진 관리인인 'Hyatt Mayor'에 의해 더욱 과증하게 되었다. 이 관리인은 말하기를 “카메라와 부렛쉬[브러시]는 모든 세대의 관찰 양식을 표현하는데 있어서 거의 동등하게 사용되고 있다. 그래서 어떠한 시대의 사진가나 화가도 서로를 유사하게 보려고 하는 경향이 있다.” 고로 'Jackson Pollock[Pollock]'과 'Eugene Smith'는 겉모양이 비슷한 형제나 다름없다고 말 할 수 있겠다.

명확히 말해서 사진과 회화를 서로 유사하게 보려고 하는 완고한 경향성은 결국 예술로서의 사진의 인식을 저평가시키고 있다고 할 수 있겠다. ‘예술 속에 있어서의 사진’ 운동이 가찬(可讚)할 만 하다면 이것은 앞으로의 사진에 대한 불길한 징조가 되는 것이며 이와 같은 초현대적 매개체의 유일성을 이해하는데 오류를 범하는 결과가 되고 마는 것이다. ‘미술 속에 있어서의 사진’이란 분명히 다양한 짜쑀 타입[살롱 타입](Salon type) 사진의 콘테스트의 모양을 띤 제한적인 제재 활동으로서, 사진을 미술박물관으로 집어넣으려고 기도하고 있는 것이며 모든 기획은 사진과 회화는 같은 본성의 산물이라는 것과 카메라와 부렛쉬[브러시]는 같은 종류의 것이라는 전제 하에 그 토대를 두고 있는 것이다. 모든 박물관의 디렉터들이 모두 이러한 점을 시인하고 있지는 않지만 그들 중의 몇몇은 그들이 그 공공연성(주지성)의 유혹에 저항할 수 없기 때문에 사진과 회화의 유사성 내지 동일성을 내심으로 용납하고 있는 것이다.

Bernard Shaw의 의견

‘버나드 쇼’는 두 매개체[매개체] 사이의 차이점을 시인하였으며 확실히 사진은 회화에 대해서 우월성을 지니고 있다고 주장하였다. 그는 말하기를 “카메라는 손(手)이 없이 눈(目)만을 갖고 있다.”라고 말한 적이 있다. 화가의 손이란 교정할 수 없는 기계적인 것이다. 그의 기술이란 극단적으로 인위적인 것이다. 그리고 카메라는 이와 같은 기술이나 손으로 그리는 것으로부터 독립되어 있기 때문에 사진은 기술적인 요건으로 인해 방해당하고 있지 아니하며 예술가의 감정에 대해 디자인에 있어서 보다는도 예술가의 감정에 더욱 감응적인 것이다. “나는, 단색으로 자연의 무드나 양상을 구사하는데 목적을 둔 어떠한 방법의 ‘그래픽[그래픽] 아트(graphic art)’보라도 사진이 더욱 엄청나게 우월하다는 것을 확인하고 싶다.” ‘Bernard Shaw[Shaw]’는 영국의 『아마추어[아마추어] 사진가』라는 책자에서 다음과 같이 말하고 있다. “나는 제도가의 작품을 흉내 내는 사진가[는] 마치 헛간의 잡음을 흉내 내는 사람이나 별다름 없다고 말하고 싶다. 그가 아무리 그러한 흉내를 잘한다 해도 그것은 도저히 용납할 수 없는 일이다. 그 사람은, 그 가능성의 한계로 한 번도 추구해보지 못한 어려움을, 한갓[한갓]

안이하고 한정되어 있으며 고갈된 방법으로 대치하려고[하려고] 하는 사람이다. 그는 예술의 낙오자이다. 그는 사진을 하는 동행인의 반역자인 것이다.”

60년 전 'B. Show[Shaw]'는 사진의 유일성에 대한 어떤 것을 이미 이해하고 있었다. 그리고 만약 오늘날 그가 살아있다면 'B. Show[Shaw]'는 ‘미술 속에 있어서의 사진’ 운동은 사진을 엉뚱당치도[얼토당토] 않게 회화의 주형 속에다 집어넣어 후퇴시키려고 하는 서투르고 [서투르고] 미련한 기도라고 비난하였을 것이다. 사진이 박물관에 전시되어서는 않[안] 될 것이다 라고 말할 수는 없지만, 사진이 마치 회화와 같이 본질적으로 같은 종류의 예술품으로 전시되어서도 아니 될 것이다. 그리고 또한 사진이 마치 좀 더 고상한 예술의 빈약한 관계성과 같이 역지로 전시되어서도 아니 되는 것이다.

회화와 사진 간에는 그야말로 탐취(探臭)하도록 혁명적인 차이가 있는 것이다. 회화란 조각도 마찬가지겠지만, 예술가가 때로 자연 물체에서 기원하는 심적인 개념 위에 토대를 둔 이미지[이미지]를 창조 내지 건설하는 방법인 것이다. 사진이 실제의 이미지[이미지]가 관계되는 한 본질적으로 ‘프로세스[프로세스](process)’인데 반하여 회화는 시간의 일정한 기간을 점유하는 진행을 말하는 것이라 할 수 있겠다. ‘Edward Steichen’은 말하고 있기를 “사진가는 화가가 실제로 사용하는 것과는 완전히 다른 기술을 사용하고 있는 것이다. 이 화가는 공백의 표면 위에다 복잡한 경로를 거쳐 항상 완전한 통제를 가하므로써[가함으로써] 그의 개념의 완성과 실현성을 이룩할 수 있게 되는 것이다. 사진가는 완전한 이미지[이미지]를 갖고 시작하며 화가와 비교할 때 사진가에게 필요한 통제는 하등의 필요가 없게 되는 것이다. 방법의 차이점은 사실로 판이하기 때문에 그 결과적 효과 역시 본질적으로 다르지 않을 수 없는 것이다. 회화가 평가되는 것과 똑같은 방법으로 사진을 평가하려고 하는 것은 즉 사진과 회화와의 차이점을 무시해버리려고 하는 것이며 사진을 엄청나고 불공평하게 판단해 버리려고 하는 것이나 다름없는 것이다.

회화를 하는 사람들이 사진을 잘못되게 평가하는 위험성은 사진을 전적으로 회화의 미학적 원칙에 부합되게 보려고 하는데 놓여있는 것이며 순수하고 유일하게 사진적인 것을 부정하려 하는데 그와 같은 평가의 위험성이 놓여있는 것이다. 전자와 같은 경향성이란 사진가가 미리 예상한 구도나 디자인에 부합되는 주제를 공드려[공들여] 구상한 후 마지막으로 그 결과를 기록하기 위하여 카메라를 사용하는 것을 의미하는 것이라 하겠다. 이것은 즉 사진가가 회화의 수법에 접근할 수 있다는 것을 말하는 것인데 정녕 화가를 추종하려 한다면 차라리 부렛쉬[브러시]나 펜 혹은 엠틡[에칭] 끝을 사용하는 것이 오히려 훌륭하지 않을까 한다.

모든 매개체는 각기 자신의 유일한 능력을 갖고 있듯이 사진도 역시 타(他)에서 불가능한 독특한 것을 할 수 있는 것이다. 이것은 즉 다른 예술로부터 그 특징을 뚜렷이 구별한 후 그 특징에 힘을 주어야 하는 것이다. 사진은 홀로 생활 속에 직접 침투될 수 있으며 시간의 의

미심장한 순간을 포착할 수 있는 것이다. 그리고 또한 사진은 눈 깜박할[깜빡할] 사이에라도 그 능력의 한도 내에서 일어나는 세상 상태의 무엇이든 간을 막론하고 자세히 기록할 수 있는 것이다. 이와 같이 화학적 반응이나 즉각적인 빛의 단위 속에서 일어나고 있는 놀랄 만한 연금술로 말미암은 근본적 성격으로부터 회화에 있어서와는 전연[전혀] 다른 사진 언어가 뿔쳐[뿔쳐] 나오게 되는 것이다.

의미심장한 것을 포착하는 데 있어서 Cartier-Bresson은 말하기를 “인간이나 감정, 자세, 가옥, 물건, 분위기 같은 모든 것이 조화를 이루고 있는 결정적인 순간은 그 짧은 시간 속에서 신속한 지각력과 숙련된 판단을 필요로 하고 있는 것이다. 바로 이러한 것이 세상의 혼돈으로부터 질서를 가져오는 사진가의 수단인 것이며 또한 이러한 점이 매우 어렵다는 것을 말하고 싶다.

돌발적 순간의 포착

‘Aldous Huxley’는 California의 Sanford Roth 전시회 카타로그[카탈로그]에서 말하기를 “사진은 순간적이고 우연한 천계를 고정시키거나 돌발적인 미를 포착하는 것이다. 훌륭하지 못한 작가라도 때로는 훌륭한 사진을 만들 수 있는 가능성을 가지고 있는 것이다. 우연하게도 누르게 된 샷터[셔터]의 결과로 말미암아 인화지 위에 나타나는 형상은 본질적으로 의미가 깊고 ‘텍스투어[텍스추어]’라든가 ‘톤’ 혹은 ‘콘트라노트[콘트라스트]’가 미의 어렵פות한 탁월한 심오성을 간직하게 되는 수도 있다고 하겠는데 그것도 내면으로 그 작자는 미적 심미안을 어느 정도 갖추고 있는 사람이라 하겠다. 이와 같이 사진작가는 상상에서 얻은 이미지[이미지]를 완만하고 노력을 집중시켜 구축하는 화가의 기능과는 거리가 먼 것이어서 판이하게 다른 것이라 할 수 있겠다.

화가는 그의 마음이 원하는 대로 조작하고 변화시키며 재차 색칠을 할 수 있는 것이다. 그러나 일반적으로 사진가의 이미지[이미지]는 극단적으로 신비스러운 매력으로 인해 카메라의 메카니즘[메커니즘]에서 성숙하게 되는 것이다. 그가 하는 바와 같은 이러한 통제는 노출을 주기 전이나 후에 행해지는 것이며 원칙적으로 촬영된 사진 내의 물체를 재정돈 할 수는 없는 것이다. 결정적인 사진은 노출의 짧은 순간에서 본질적으로 이루어지는 것이다. 이와 같이 뚜렷한 방법의 차이점으로 인해 사진의 본성이란 사실상 회화와 근본적으로 다른 것이다. 이 2가지는 도저히 동일시되어 비교될 수는 없는 것이다.

사진가는 노출을 주기 전에 스튜디오에서 적당한 재주를 부림으로서[부림으로써] 화가와 접근할 수 있는 것이다. 총명한 재주를 가진 ‘Irving Penn’은 이러한 사진가의 전형적인 표본이라 말할 수 있겠다. 그의 작품은 계획적이고 정묘하게 정돈된 미와 명료성을 지니게 되는 것이다. 그러나 이 작품은 스튜디오에서 만들어진다. 그리고 로케이숀[로케이션](현지

촬영)이라 할지라도 실생활에서 오는 것이기보다도 인위적인 가공 작품이며 현대 사진이기에 앞서 19세기의 ‘이즐[이젤] 페인팅(easel painting)’에 더욱 가깝다고 할 수 있겠다. ‘Irving Penn’은 그의 작품에다 화가의 수법을 가져 올려고[오려고] 한 많은 사람 중에 한 사람이라 할 수 있겠다. 그들의 대부분은 30년 전에 잡지를 지배하고 있었던 ‘pen & brush’ 삽화가의 뒤를 쫓는 상업 사진가들인 것이다. 화가의 수법을 쫓으려고 하는 것은 ‘포트레트[포트레이트] 스튜디오’에서도 널리 전용 되고 있는 것이며 ‘[Yousuf] Karsh’는 ‘스튜디오’의 내부와 외부에서 화가의 수법을 추구하고 있다. ‘Karsh’의 포트레[이]트는 세심하게 조명되어 있고 연극하는 듯한 포즈를 취하고 있어서 원래 주제의 성격과는 부합되지 않는 위엄성과 장엄성을 갖게 되는 것이 일반적이다.

사진예술의 방향

나는 또한 화가의 수법을 적용시키는 사진가에 대하여 명백히 설명하고 싶다. 이러한 작가들 중의 몇몇은 매우 훌륭한 작품을 만들어 궁극적으로 예술로서의 그 자신을 정당화시키고 있는 것이다. 나는 단순히 그러한 작가 입장의 타당성에 대해 의문을 던지고 있을 따름이다. 또 어떤 사람들은 주제물을 잘 정돈하여 의식적으로 신중하게 다루는 화가의 누법[수법]만이 사진가가 창작적이 될 수 있는 방법이라고 말하고 있다. 그러나 화가가 창조하는 수법과 같이 사진을 창조하려고 하는 것은 사진예술을 매장시키려고 하는 것이나 다름없을 것이라고 말하고 싶다.

Huxley가 말한 바와 같이 사진의 창작성이란 관찰의 예술이라는 데에 있으며 인간 생활이 관찰하는 눈을 가진 사람들에게 제공해 주고 있는 승화 될 결정적 순간을 재빨리 이용하는 예술이라 할 것이다. 노출 순간에 작용된 것은 어찌할 도리가 없지만 불충분한 이미지[이미지]는 인화 작업 중에 훌륭히 수정될 수도 있는 것이다.

인화 작업에 능숙하지 못한 사람은 완전한 사진작가라고 말할 수 없을 것이며 모든 사진가들은 이러한 인화 기술도 완전히 체득하여야 자신의 이미지[이미지]를 완전히 표현시킬 수 있는 것이다. 진정한 사진 작품으로의 사진가의 접근이란 매개체[매개체] 자체의 본성으로부터 기인하는 것이며 근 25년간을 거쳐 감광물질이라든가 렌즈 카메라의 의외적인 발달로 말미암아 더욱 강화 육성되어 나왔던 것이다. 이러한 경향성은 계속적으로 발달하여 기계의 정려한 용이성으로 인해 사진가들은 초창기의 인위적 방해로부터 자유를 증진시키는 데 성공하였다. 결과적으로 카메라는 인간의 눈뿐만 아니라 인간의 반응에도 그 범위를 확장시키게끔 되었던 것이다. 이것은 카메라가 능숙한 사진가에게 그만큼 친밀하고 즉각적으로 응수해서 결국 사진이 생활과 가장 접근되어 있을 때 가장 훌륭한 사진이 될 수 있는 것이다. 다른 어떠한 매개체[매개체]도 생활 세계의 혼잡이나 혼돈을 처리할 수는 없다. 또한, 어

떠한 화가도 예민한 사진가의 카메라로 찍은 ‘인간 Kaleidoscope’에서 뽑아낸 예민하고 상세한 사진적 이미지[이미지]의 통찰력을 우리에게 제공하지는 못한다. 카메라의 전반적인 발전은, 기록할 수 있는 이미지[이미지]의 밀접성을 꾸준히 증대시켰다. 카메라는 정물을 정돈하고 추상도 할 수 있고 구도도 잘 만들 수도 있지만 화가는 이러한 것들을 더욱 능란하게 할 수 있다.

우리들은 ‘Daguerre’의 발명으로 인한 사실주의에서 회화가 물러가 버렸다는 사실을 잊어서는 안 되는 것이다. 회화의 추상표현주의란 사진의 리어리즘[리얼리즘]에 의해 심리적 극단으로 몰리게 된 결과임을 누구나 부인하지는 못할 것이다.

예술과 포토저널리즘[포토저널리즘]

사진의 본성으로 인해 오늘날 십중팔구의 사진작가들이 ‘포토저널리스트[포토저널리스트]’라는 사실은 그리 놀랄만한 것이 못 된다. 그 이유란 이 ‘포토저널리즘[포토저널리즘]’이 능숙한 작가들이 탐익[탐닉]하고 또 그 안에서 변창할 수 있는 다이나믹한 풍토이기 때문인 것이다. ‘포토저널리스트’들은 생활의 각축장에서 부단히 투쟁하고 있어 그의 지각이나 반응을 예리하게 연마시키고 있다.

그는 사진 속에 생활을 기록하고 있다. 이 ‘포토저널리스트[포토저널리스트]’들은 항상 예민하고 긴밀하고 수완 좋게 의미심장한 모멘트를 포착하고 있는 것이다. 만약 사진이 예술이라면 이는 즉각적 선택의 예술일 것이다. 그리고 이 선택의 예술은 화가들이 하는 수단과는 근본적으로 차이가 있는 것이다. 전변에[저변에] 말한 바와 같이 그림을 그리는 동작은 세심하고 그 과정에 있어서 주관에 의해 변형시킬 수 있는 노력을 집중시켜 시간을 소비하는 것이다. 외관상으로 본다면 해도 가장 순수한 사진은 모든 그래픽[그래픽] 미디어[미디어] 중에서도 가장 어려운 것이다. 통일성이라든가 의미성, 질서, 긴밀도 그리고 발견까지도 극히 짧은 노출 시간 안에 현존할 수 있어야 하는 것이다. 이와 같은 점이야말로 참된 사진가의 목표점이라 할 수 있겠다. 확실히 그것은 끝없이 어려운 문제인 동시에 능란한 ‘포토저널리스트’들은, 자신이 창작적 예술가로 생각하는 사진가보다도 그 난제를 극복하는 데 더욱 우월한 지위에 있다고 할 수 있겠다. ‘포토저널리스트’들은 생활 그 자체와 부단히 밀접되어 있어야 하는 동시에 바로 이와 같이 지연되는 긴장 속에서 예술이 생겨날 수 있는 것이다.

내가 이 기사 속에서 번번히[번번이] 인용하고 있듯이 ‘예술’이라는 이 언어는 사진과 회화와의 부정한 유대성을 항구화 시키므로써[시킴으로써] 사진에 큰 곤란을 만들어주고 있다고 생각한다. 보통 사람들은 불행하게도 예술이란 회화를 의미하는 것이라 생각하고 있다.

우리는 날카로운 비판적 안목을 가지고 여러 가지 예술의 관계를 투시하여야 하며 이와 같은 사진의 우월성에 입각하여 최소한, 사진가로서의 ‘Steichen’과 같이 예술 세계(회화)에

‘아방가르드[아방가르드](avant-garde)’를 옹호하였지만 그의 작품의 대부분은, 그가 그 시대의 전통적 회화의 영향으로부터 그의 작품을 해방시키는데 성공하지 못한 것이 이유가 되겠지만, 시대착오적인 금일의 Victorian과 같이 보이고 있는 것이다. 그의 사진 작품은 절대로 그림과 같이 보이지는 않는다.

사진이 회화에서 분리될 때까지 사진은 전통적 오해의 세계 속에서 투쟁하여 나갈 것이며 그런 연후에 사진은 자신만만하고 영광스럽게 그 자신의 토대 위에 일어서게 될 것이며 또한 미술이란 가식적 딱지가 필요 없고 사진을 옹호해주기 위한 박물관의 지원도 필요 없게 될 것이다. 사진은 박물관이 없이도 홀로 존속될 것이며 결국 계몽된 새로운 세대가 도래할 때 박물관이 사진이 없이는 도저히 존속할 수 없을 때가 오고야 말 것이다.

끝.

『사안』, 7호, 1965년 4월, 16-38쪽.

사진예술의 본질과 지향점(좌담회)

- 주 논제 항목
 - 一. 한국사단의 시발과 발전상 개략
 - 一. 회화(Painting)와 사진예술과의 동일성, 유사성 및 차이점에 대한 비교고찰(사진예술의 본질)
 - 一. 앞으로의 사진예술의 방향과 문제점
- 주 최: 『사안』 편집실
- 참석인: 임응식, 황염수(화가), 이형록, 김행오, 전몽각, 이상규, 이영훈
- 방청인: 현대사연 회원
- 사 회: 이창진
- 일시 및 장소: 1965년 1월 22일 하오 7~10시
충무로2가 “Salon D’alliance”

— 한국 사단의 시발과 발전상의 개략

임응식: 해방이 될 때까지 한국인으로서 사진에 종사하시는 분은 극소수였으며 그것이 오늘날 현대 회원과 같이 의식 수준이 높은 것이 아니고 돈 있고 여가 있는 사람이 취미로 했던 것이니만큼 지금과 같은 수준에서 말할 수는 없습니다만 전적으로 예술적

창작의식이 없이 한 것도 아니겠죠. 소수인들은 진지한 태도에서 한 사람도 있지만, 대다수가 취미, 도락이었[었]습니다. 그리고 우리 한국에서 의식적 예술의욕에서 시작된 것은 6.25 이후라고 생각합니다. 그러나 그 이전에도 개인전과 club전도 있었지만, 그 의식 수준의 고저를 막론하고 여하튼 창작행위를 했다면 1930년에 ‘정해창’ 씨와 ‘서순삼’ 씨의 개인전이 있었던 것으로 봐서 Amateur 사진예술이 그때부터 활발한 것이라 봅니다. 그리고 우리나라의 Amateur 사진 단체는 1934년에 강능[강릉]에서 ‘이형록’ 씨의 형님과 제가 만든 것이 최초의 사진 Club이 아닌가 합니다. 또한 대구에서는 1935년에 ‘최계복’ 씨가 ‘대구 Amateur 사진연구회’를 조직했고 1937년에 서울에서 ‘곽일진’, ‘현일령[현일영]’, ‘이해선’ 등의 제 씨가 ‘경성 Amateur 사진 Club’을 그리고 1939년에 다시 ‘이해선’ 씨를 중심으로 한 ‘백양사우회’가 생겨, 유지되어 오다가 해방 후 ‘대한사진예술연구회’로 변형되었으며, 해방 후 부산, 대구에서도 그러한 단체가 생겼는데 부산에서는 제가 중심으로 한 ‘부산예술사진연구회’, 대구에서는 ‘대구사우회’가 생겼고 얼마 후 ‘홍사영’ 씨 중심으로 ‘대구사광회’가 생겨 오늘날까지 이 두 단체가 그대로 흘러왔다고 봅니다. 이것이 대체로 봐서 우리가 한 활동이 아닌가 봅니다. 그리고 왜정 때 개별적으로 일본인이 주최하는 사진전, 잡지에 응모했던 분들이 많지요. 예컨대 경성일보사 내에 ‘전조선사진연맹’이 있었는데 그 단체가 그 당시 우리나라에서는 가장 권위 있는 등용문이지요. 거기에서 매년 《전조선사진싸롱》이 개최되는데 1937년에 저도 한 점 입선되고 대구의 ‘정운상’ 씨, ‘서병직[서병직]’ 씨, ‘현일령[현일영]’ 씨도 입선되었습니다. 그 다음해인 1938년에 저도 [입선에] 들고 강능[강릉]에서는 ‘이형록’ 씨도 들었는데 이것이 일본 사단에 한국인이 든 것은 최초가 아닌가 봅니다.* 그리고 일본 잡지 팜프렛[팸플릿]에 응모한 분이 많은데 ‘정도선’ 씨는 maker에서 나오는 팜프렛[팸플릿]에 많이 출품했고 1934년에 일본에서 나오는 『사진싸롱』 잡지에 저의 〈초자 정물〉이 당선되고 그 후 1937년에 영업사진 관계로는 ‘서순삼’ 씨가 평양에서 사진관을 했었는데 『전일본영업사진』 지에 가작으로 당선되고 또 《일본 기원 2600년 봉축 사진전》에 ‘이해선’ 씨가 당선된 일이 있고, 1937년에 일본 국내의 『아루스 사진년감』에 ‘조명원’, ‘정도선’ 씨가 당선되었습니다. 이것이 내가 기억하고 있는 6.25 이전의 대체로 본 사단사(寫壇史)가 아닌가 합니다.

이형록: 한국 사단의 토대는 6.25 후 비로소[비로소] 구축되기 시작하였다고 말할 수 있겠습니다. 돌발한 참변으로 피난 도시가 된 부산에서 밀려온 사진인들이 뭉여[모여] ‘임응식’, ‘정인성’, ‘이해선’, ‘현일영’ 씨 등이 중심 되어[되어] ‘한국사진작가협회’라는 전국적인 단체를 조직했고, 작품활동에 힘을 기울였습니다[기울였습니다]. 당시 세

* 《전조선사진전람회》에서 한국인이 최초 입상한 해는 1934년으로, 입상자는 김용운, 김정래, 서순삼, 이태경, 현일영이다. 한국사진문화연구소 편, 『한국사진문화연구소 자료집 vol.7; 전조선사진연맹 《조선사진전람회》 관련 『경성일보』 자료집(1934-1945)』, 한국사진문화연구소, 2013 참조.

계 사단을 휩쓸고 있는 ‘리알[리얼]포토’ 풍조를 도입해 구태적인 ‘싸롱픽취’ 화풍을 탈피하려고 노력했습니다. 또한, 이때부터 해외 사단 진출을 장려했으며 해마다 입선의 영예를 입은 자가 속출하기 시작했습니다. 환도 후 ‘사협’[한국사진작가협회]은 서울에다 본부를 두고 1960년까지 제13회 발표전을 마치고 당시 공포된 문화단체 통합령에 의해 해체의 비운을 당하게 된 것입니다. 당시 ‘사협’ 회원은 전국적으로 약 60여 명에 달했습니다. 요람기에 있든[있었던] 사단의 기초를 든든케 한 점 등은 한국 사단사에 남을 만한 업적이 아닐 수는 없을 것입니다. 한편 8.15 후 서울에서 조직된 ‘대한예술사진연구회[조선사진예술연구회]’라는 크립[클럽]은 이해선 씨를 중심해 환도 후에도 발표전을 거듭했고 해체되기 전에는 ‘대한예술사진협회[대한사진예술가협회]’로 개칭까지 한 바 있었습니다. 여기서 소(小) 클럽이지만 소개해야 할 단체가 하나 있죠: 1956년 서울에서 ‘한국사진작가협회’ 회원인 저와 손규문, 이안순 등이 10여 명의 신인들을 규합하여 ‘신선회’라는 클럽을 만들었죠. 당시 보도사진이 처음 움트기 시작할 무렵 이것을 한국 사단의[을] 개화 시키고 넓게 보급케 한 역할을 한 것이 이 ‘신선회’의 젊은 멤버[멤버]들이라고 볼 수 있을 것입니다. 당시 사단에서 전위적인 이채(異彩)로 주목을 끌었고 3회의 발표전을 갖인[가진] 바 있었으며 서울 사협 본부에 중심 멤버[멤버]가 대부분이 ‘신선회’에서 자란 신인들이라는 것도 숨길 수 없는 사실이라 하겠습니다.

그 후 종로에서 김대현, 윤세궁 씨들이 중심되어 ‘뉴-포토 크립’을 조직해 반추상적인경향의 작품들로 7회전을 계속하고 있습니다. 또(又)한 남상준, 김한용 씨 등이 모여 호영회(好影會)라는 클럽을 시작해 2회전을 갖었으나[가졌으나] 그 후엔 잠잠해졌다고 하겠습니다.

1960년 다수 회원들이 모인 집단체에서 ‘만네리즘’[매너리즘]에 빠진 작품활동을 계속하매[함에] 염증을 느낀 작가들이 중심이 되어 이념과 경향이 같고 사진예술의 신분야를 개척키 위하여 동인회를 구성하였으니 그 명칭이 ‘싸롱 아루스’이며 그 멤버[멤버]들은 저와 이상규, 정범태, 김행오, 김열수, 신석한 등 6인이라 하겠습니다.

조형적인 것과 반추상, 추상 등 흑백 사진이 가진 ‘톤’의 묘미를 강조한 작품들이 당시 낭만적인 ‘리알[리얼]포토’에 염증을 느낀 대중과 사단에 신선미와 호기심을 끌게 했다고 봅니다. 1회전을 서울과 대구에서 열어 호평을 받았[았]으나 1회전 후엔 아직 그 기능을 발휘치 못하고 있다고 하겠습니다.

1961년 ‘싸롱 아로수[아루스]’는 후배 육성을 목적으로 하여 신인들로 구성된 ‘현대사진연구회’(M.P.S)를 조직했고 그 지도 육성에 힘을 기울였습니다. 20여 명에 [의] 신인들로 2회의 발표전을 가진 ‘현대사연’은 현재 30여 명으로서 장족의 발전을

하였다고 단언할 수 있겠습니다. 새 경향의 작품들은 사단과 미술계에 물의를 일으켜 ‘크로즈업[클로즈업]’ 되었고 현재 서울에서 어느 단체보다도 강력하며 장래를 촉망할 수 있는 힘을 소유했다고 볼 수 있겠습니다.

1963년 서순삼, 방대훈 씨들이 중심된 ‘C.F.C’와 용산에 사우들이 모여 ‘용산사우회’를 이룬 단체 등에서 각각 2회의 발표전을 가진 바 있습니다. 이상이 서울의 주요 단체[이]며 이제 지방 사단에 대해 언급한다면 사진 도시라고 불리우는 대구 지방은 지리적인 점으로나 기질 면으로 보나 가장 안정되고 발전도가 높은 곳으로 촉망과 주목을 받고 있는 곳이라 봅니다. 또한, 뛰어난 작가들이 할거(割據)하고 있어 그 움직임이 활발하고, 다난, 다채로운 면이 있습니다. 해방 후부터 수많은 단체가 일어났다 스러지고[쓰러지고] 또 조직되어 변화무쌍한 움직임을 보여준다고 하겠는데, 현재 활동하는 단체로는 ‘대구사우회’, ‘사광회’, ‘신사회’ 기타 몇 단체가 더 있는 모양이나 지성 면으로나 작품 수준 면이나 사업 면으로 보나 가장 활발한 움직임을 보이는 단체는 ‘조상민’, ‘안월산’ 씨를 중심한 ‘대구사우회’를 지적하지 않을 수 없습니다. 한국에서 최초에 ‘국제싸롱’을 개최한 곳이 이 사우회이고 보면 그 적극적인 투지와 강력한 실천력엔 타 단체의 추종을 불허하는 잠재 실력을 인정하지 않을 수 없다고 해도 좋겠습니다. 그리고 단체 통합령 공포 후 가장 상처를 심하게 받은 곳이 부산 사단이라고 봅니다. 또한, 단체 활동이 미약한 점이나 타 단체 활동을 볼 기회를 갖지 못한 도시도 또한 부산이 아닌가 봅니다. 부산 사단의 작품 수준은 아직 ‘구 작가협회’ 당시 상태를 면하지 못하고 있다는 판단은 저만이 느끼는 것이 아닌 상śl읍니다[성śl읍니다]. 현재 부산에선 정인성 씨를 중심한 20여 명의 회원을 가진 동인회가 있고 ‘한국사진협회’ 소속인 김광석 씨를 중심한 단체가 있는 것 같습니다. 1961년 혁명 후 군사정부에 의하여 취하여진 문화단체통합령은 과거 전국적인 성격을 띤 기성 단체는 모두 해체를 하게 되었고 새로운 ‘한국사진협회’라는 단일 단체에 통합시켰던 것입니다. 정부에선 예술단체를 보호 육성키 위한 목적 하에 취하여진 것 같은데 그 운영 면에 원만(圓滿)을 잃어 지성적이며 실력 있는 작가들은 대부분 이탈하였고 그 분열상은 전보다 더 심한 결과만 초래한 것은 사단 장래를 위해 매우 유감사라 말하지 않을 수 없겠습니다. 그리하여 1964년 8월 말 서울, 대구, 부산, 대전, 등 100여 명의 전국적인 재야 사진작가들이 모여 ‘한국창작사진협회’를 결성했고 1965년 1월부터 서울, 대구, 부산, 통영 등지서 창립전을 순회, 개최하고 있으며 동 ‘창협’ 대표 위원장은 임응식 씨며 대표위원 정인성(부산) 조상민(대구) 제 씨임은 우리가 잘 알고 있는 사실이죠. 결국 단일단체의 꿈은 수포로 화(化)하고 전국적인 성격을 띤 2개의 단체가 엄연히 존립해 나가고 있는 것이 현재 한국 사단의 생태라고 단언해 말

할 수 있지요. 이상이 사진 단체 중심으로 대체로 본 6.25 이후의 사단이며 작품 경향으로 말한다면 6.25 직후엔 사실 묘사, 기록 보도를 위주로 한 보도사진의 풍조가 불기 시작해 1960년까지 그 전반으로 거의 사단적으로 일색으로 화(化)하다시피 되었는데 1961년부터 사진예술의 우월성을 더욱 인정하고 새로운 면에 눈을 뜬 작가들에 의해 인쇄물을 터전으로 하는 초기적인 보도사진은 보도사진가들에게 맡기고 보다 새롭고 다채성 있는 새 기법과 Idea를 써서 보다 심원하고 다양한 표현을 시도하려고 애쓰고 있는 상태라고 볼 수 있겠습니다. 그러나 아직도 우리 한국은 전 세계적으로 볼 때 그 후진성을 면하지 못하고 있는 것만은 엄연한 사실이라고 봅니다.

— 회화(Painting)와 사진예술과의 동일성, 유사성 및 차이점에 대한 비교 고찰(사진예술의 본질)

황염수(화가): 사진에 관해서 잘 모르면서 외람된 것 같습니다만 사진과 회화가 제작 과정에서 좀 다르다고 할 수 있는데요. 우선 사진은 회화보다 찍혀서 나올 때까지 제작 과정이 짧은 것 같습니다. 그런데 회화는 대상을 선택하는 것보다 제작 과정이 수공적이기 때문에 시간이 많이 걸리며 또한 사진은 일단 선택해가지고 사진으로 나올 때까지의 제작 과정이 회화보다는 비교적 주관이 많이 가해지는 것 같지 않을 것이라고 생각합니다. 왜냐하면, 사진은 ‘Shutter’ 이전에 모든 계획과 구상과 주관적 Image가 정리 및 결정되는 것이므로 ‘샷다[셔터]’ 이전에 작품이 거의 완성되다시피 하지만 회화는 차수(差手)[착수(着手)] 이전의 Image와 계획으로서는 항시 모자라서 제작 도중에 많이 바뀌어지고 보충되어가기 때문에 제작 도중에 보다 훨씬 많은 주관이 가해진다고 생각합니다. 그리고 더 한층 외람된 이야기이겠지만 사진이 좀 더 현실의 논리성을 뛰어넘어서 찍히는 피사체의 지배를 보다 더 감소시켜서 보다 더 작가의 주관을 많이 가해질 수 있는 방향으로 간다면 어떨까 생각합니다. 그리고 사진에 있어서는 피사체를 선택하는 경우에 있어서 광선의 지배가 지나치게 크지 않은가 봅니다. 그러니 작가의 주관대로 보다 더 광선의 지배를 극복할 수 있는 방향을 모색하는 것이 어떨까 합니다.

그리고 사진과 회화에 있어서의 Composition의 설정은 양자 사이의 차이가 없을 정도로 아주 접근해 있다고 보며 화면 구성에 있어서 서로가 다 사각형 위에 구축하는 것이며 그 구축과 분할 및 꾸밈에 있어서 보다 더 존재감과 그 가치를 위한 구성법에 있어서 회화와 사진은 거의 같은 경지에서 연구하고 있지 않은가 생각합니다. 그리고 또 한 가지 차이점은 사진과 회화는 Texture(촉감)에 있어서 서로 다르다고 하겠는데 회화는 재료를 쓰는 데 있어서 촉감적인 면을 겨루는데 사진은 그렇지

않은 것 같습니다. 또한, Color 사진을 볼 때 확실히는 잘 모르겠습니다만 Ansco나 Fuji다 하여 제조회사에 의하여 거의 일정한 색으로 좌우되고 마는 것이 아닌가 하는데 색에 있어서도 작가 자신의 마음대로 그 Image나 감정 등을 충분히 나타낼 수 있도록 좌우될 수 있도록 되며 보다 간편히 완성될 수 있는 방법이 모색되고 연구되었으면 합니다.

임응식: 지금 회화 분야에 종사하시는 ‘황’ 선생님의 말씀처럼 회화나 사진이나 모두 평면에 술이기 때문에 한 2차원적 평면상에 조형을 한다는 데는 공통점을 가지고 있습니다만 회화는 하나하나 구축해가는 과정으로서 이룩되고 사진은 자연 속의 미적인 한 토막을 순간적인 선택과 Image의 정리를 통한 적취(摘取)에 의해 순간적으로 결정 및 제작된다는 점이 다르고 또한 ‘황’ 선생님이 얘기하신 ‘샷다[셔터]’ 이후의 주관 취입이 곤란하다고 하셨는데 ‘몬타주[몽타주]’ 등 기타 방법에 의해서 못할 바는 아니지만, 사진의 본질상으로 보아서 후에 수공적인 면을 가한다는 것은 본도가 아니며 선택과 촬영까지의 예술적 행위에 의해 이룩되는 것이요, 회화는 제작 중에 많은 변화를 거쳐 다 그리고 난 뒤에 Sign 할 때에 비로서[비로소] 완성된다는 과정상의 차이가 있다고 하겠지요. 그리고 또 다른 면으로서 회화는 창작된 작품이 단 하나인데 비하여 사진은 다량으로 복제할 수 있다는 점도 있고 또 회화는 단지 전람회나 그 외의 그러한 형식을 통해서 그 Original이 감상 및 전달되는 데 비하여 사진은 발표나 전달에 있어서 전시회의 과정을 밟기는 하지만 그것이 본래의 발표 도장이 아니고 인쇄 및 옵셋트[오프셋] 등에 의하여 즉 mascom[mass communication]에 의하여 동시에 장소와 위치를 막론하고 보다 많은 사람에게 감상 및 전달하는 것이라 생각합니다.

김행오: 저는 얼마 전에 말씀들 하신 ‘샷다[셔터]’ 이후에 관한 문제인데요, 물론 회화에 비해서 짧겠지만, montage 외의 여러 수단이 많다고 보는데, 예컨대[대] ‘샷다[셔터]’ 이후의 현상(Develop)에 있어서 입자를 굵고 거칠게 할 것인가 미립자로 해서 고운 입자로 처리한다든가, 또 이것을 Copy를 떼서 ‘미니 카피’ 적인 효과를 낼 것인가, 또는 반전효과에 의한 방법으로 할 것이냐 하는 문제도 있을 게고 큰 것은 아니지만 인화지를 여러 호수 중에서 어느 것으로 보다 작가가 원하는 효과를 낼 것인가 하는 주관적 선택도 있겠고 그 밖의 ‘트리밍’ ■는 것과 그 외의 수다한 방법이 있다고 하겠는데 그러한 과정으로 보면 역시 수다(數多)한 주관 투입 방법이 있다고 보겠습니다.

그리고 또 하나는 ‘황’ 선생님께서 Subject의 구애를 너무 받는다는 말씀을 하셨는데 사실상 구애를 받는 것은 사실입니다만 주관적으로 좌우할 수 없느냐 하면 반드시 그렇지는 않고 좌우할 수 있는 방법이 많다고 보겠습니다. 그것은 우리가 잘 알

다시피 일례를 든다면 ‘광각 Lens’를 쓰느냐 ‘망원’을 쓰느냐 방법도 있는데 그것은 작가가 표현하고자[자] 하는 주관에 따라서 ‘Lens’ 선택도 달라지는 것이 아니겠습니까!! 그렇다면 Subject에 대한 구애라는 것이 역시 화가가 Painting 할 때 마음대로 전주(電柱)가 있는 것을 없앨 수 있드시[있듯이] 그것과는 성질이 좀 다르기는 하지만 그와 같은 의미의 효과로 유사하게 주관적 효과를 낼 수 있다든가 특수 lens나 film을 선택하는 방법으로 현실과 다른 작가만이 느낄 수 있는 영상을 만들어 낼 수 있는 수단이 사진에도 허다하다고 하겠습니다. 그러므로 그런 의미에서 그 구애되는 것을 우리가 마음대로 선택할 수 있고 마음대로 자기의 Image나 ‘이즘’대로 변형할 수 있다는 것이 근본적으로 회화나 거의 같다고 봅니다.

그리고 또 하나는 Color 문제인데요, 그 Color도 우리나라라는 19세기적인 사람이 사는 곳이기 때문에 film과 약품도 선택을 마음대로 못하지만, 세계적인 일반론으로 본다면 현상약을 마음대로 조절할 수 있고 현상약을 조제하므로서[함으로써] 색과 색감을 마음대로 변화시킬 수 있고 또한 가벼운 일례로서는 Tungsten type film을 Daylight에 쓴다든가 Daylight를 tungsten으로 쓴다든가 ‘쏘라리제이손[솔라리제이션]’ 방법이라던가 여러 가지 방법으로서 색과 색감을 천태만변하게 변화시킬 수가 있습니다. 이와 같은 물론 우리 한국의 영역을 떠난다면 좌우할 수 있는 입장이라고 봅니다. 그러므로 그러한 의미에서 회화나 사진은 차이점보다 유사 내지 같은 점이 더 많다고 봅니다. 차이점이라면 인쇄물로 했을 때 원화의 기분 그대로를 느낄 수 없는 회화와 그대로를 느낄 수 있는 사진의 차(差)라고나 할까요.

임응식: 그런데 사진의 존재가치라는 점으로 보아서 회화와 사진이 엄연한 구별이 있어야 합니다. 이것이 유사해지는 점이 많아지면 사진의 존재가치는 희박해집니다. 그렇기 때문에 사진은 사진, 회화는 회화대로의 독자적인 존재가치를 주장할 수 있는 특징이 있으므로 사진의 존재가치가 있는 것이라 봅니다. 사진이 회화에 종속해가게 된다면 사진의 생명은 없다고 하겠는데 한 때 이런 일이 있습니다. 그것은 지금으로부터 꽤 오래전인 옛날에 회화의 흥내를 내므로서[냄으로써] 예술이 될 수 있다는 망상을 가지고 ‘후기인상파’의 회화를 흥내 낸 때가 있었습니다. 내가 처음 사진을 배우기 시작했을 때도 그런 아류에 한 것을 했는데 그것은 ‘샷다[셔터]’를 누루[르]기까지 피사체 선택에 시간도 허비했지만, 그 뒤에 Deformation을 한다 혹은 부분부분 감력을 한다 또는 그 후에 유화 물감을 칠해서 강조할 때는 강조하고 약하게 할 때는 약하게 하고 했는데 이것이 거의 회화적인 수공으로서 사진을 했던 것입니다. 그것이 우리 사진예술의 발전상에 큰 장애가 된 일이 있어요. 그렇기 때문에 지금 현재에도 주관을 강조하기 위해서 허위로 카메라가 가지고 있는 사실 묘사를 혐오하고 그것을 약

화시키는 결과가 온다면 사진의 뚜렷한 존재가치가 약해지죠. 마- 이런 것은 삼가 해야 할 것이 아닌가 생각합니다.

전몽각: 구태여 ‘샷다[셔터]’ 이후에 주관 투입을 하려고 애쓸 필요가 없는 것이 아니겠어요?!

임응식: 그렇지요.

황염수: ‘임’ 선생은 사진이 회화를 모방했던 때가 있었다고 하셨는데, 회화 역시 사진을 모방한 시대도 있었습니다. 그러니까 다만 그 결과가 예술적으로 정신적 밀도가 어느 정도 있고 그 능력과 Image가 어느 정도로 화면을 구성하였는가? 에 있는 것이지 어느 것이 더 낫은[나은] 것인가 라는 우위성이라던가 어느 길로 꼭 나아가야 한다는 지정된 길은 예술세계에는 있어서는 않[안] 될 것이라 봅니다.

이상규: 어느 책에서 보니까 “회화는 사진적으로 보려 하고 사진은 회화적으로 해석하려고 하는 것이 큰 잘못이다.”라는 구절을 본 기억이 납니다. 저는 그 문제를 이렇게 봅니다. 회화적이건 회화적이지 아니건 자기의 Image를 형상화 하는 데는 회화적으로 해석하던 사진적으로 해석하던 어떻든[든] 간에 자기 주관에 맞는 방법으로 형상화 해 가지고 (그것이) 자기의 사상이 남에게 전달될 것 같으면 되는 것이지 사진이라 해서 반드시 사진의 Process 안에서만 움직이어야[움직여야] 할 필요는 없지 않느냐고 생각합니다.

임응식: 사진이던 회화던[든] 관계 없지 않느냐, 표현이면 되지 않느냐는 말이지요?

이상규: 다시 환언한다면 사진작가는 자신이 형상화하고 싶은 Image를 Camera로 표현하고, 화가는 붓과 물감, 그리고 캔버스[캔버스]를 사용해서 표현했다뿐이지 회화적인 해석을 했다, 회화적인 표현을 했다 해서 그것이 잘못 났[났]다고는 할 수 없지요.

임응식: 잘못 났[났]다고는 할 수 없지요. 그런데 그것이 사진의 본도(本道)라고 한다면 이야기가 생기지요. 즉 자기는 이 방향만이 목적이라고 한다면 문제지만, 표현을 한다고 해서 그것이 사진적이던 회화적이던 그 양자에서 나온 혼혈적인 예술이 되어도 관계는 없지요. 하지만 이것이 사진이라 할 때는 역시 사진이 가지고 있는 특성 즉 mechanism을 통해서 기록한다는 그 기록성을 전적으로 무시하다시피 한 것은 사진의 과정을 밟았긴 하지만 사진적인 본도에서 멀리 떨어져 나간 것이며 넓은 범위에서 인정할 따름이지 그것이 사진이 갈 목적이고 길이라고는 할 수 없지요.

김행오: 사진예술이 갈 특징적인 길, 즉 왕도라는 것은 없겠지요. 거기에는 ‘이상규’ 선생이 얘기한 그러한 부류의 사진도 회화에 가깝든[든] 아니던[든] 간에 작가의 표현하고 전달하고자[자] 하는 그것이 타 예술 그 무엇에 가깝든 간에 잘 표현되고 전달된다면 그것도 엄연한 사진예술이라 하겠는데, 어느 것이 정도고 어느 것이 정도가 아니냐[라]는 것은 규정 짓기[짓기] 어려운 문제라고 봅니다.

이형록: 저로서도 사진의 특성만을 살린 것이 본다고 다른 것은 하나의 지열[열]이라는 이야기는 납득이 안 갑니다. 그것 즉 real이 사진의 특성이며 타 예술이 추종을 불허하는 면이라고는 할 수 있겠지만 그러한 점으로 인하여 우리는 이것을 고수하여 나가 이 길로만 나가야 사진예술의 정도를 밟는 것이라라는 이야기는 옳은 이야기라고 볼 수 없습니다. 그리고 그 특성 자체가 예술성을 개재(介在)해 놓은 작품을 이룩했을 때는 그 자체가 예술성을 지닐 수는 있겠지만, 그 자체가 예술성의 농도가 보다 짙고 가치가 타도(他道) 보다 높다고는 단언할 수 없을 것이며 그러한 길만을 정도라고 주장할 수는 없다고 생각합니다.

임응식: 그것은 오해인데요.

이형록: 얼마 전 ‘이상규’ 씨나 ‘김행오’ 씨가 말씀하신 바처럼 요는 작가가 어떠한 ‘장르[장르]’로 어떤 소재를 택하고 어떠한 기법을 쓰든 간에 그것이 회화에 가깝든 조각에 가깝든 또는 그 외의 무엇에 가깝든 간에 결과적인 예술적 가치를 가지고 논해야지, 이것이 수공적이고 인위적인 회화와 같은 인상을 주는 수법으로 했으므로 사진예술의 비정도 내지 사도라고만 주장할 수 있는 문제는 아니라고 봅니다.

임응식: 사도라기보다는 영역에 둘 따름이지 본도는 아니라고 봅니다. 사진이 왜 존재하는가를 또다시 보면 거기에는 기록성이라는 것이 제일 중요합니다. 기록성을 떠나서는 사진의 존재 가치는 희박해집니다.

이형록: 그러한 기록성은 보도-사진가에게 마길[말길] 문제입니다.

임응식: 아-니. ‘기록’이란 것을 그러한 의미로서 생각지 마시고, 어떠한 대상 없이는 불가능하다는 즉 반드시 대상이 있어야 한다는 의미에서 기록이지, 기록성을 보도-사진으로 론[논]한다면 문제가 달라지지요. 내가 말하는 기록이라는 것은 광의의 기록입니다.

이형록: 그런 광의의 의미를 지닌 기록이라면 좋지만 ‘임’ 선생의 원래의 말씀은 그런 의미의 이야기가 아니라고 봅니다. 어떻든 간에 작가가 어떠한 소재를 택하고 어떤 수법으로 자기의 Image나 주관을 처리하든 간에 그 작품의 결과적 산물인 예술적 가치를 가지고 논해야지 반드시 사실적인 기록성이란 문제를 개입시킬 필요는 없다고 봅니다.

임응식: 그렇지만 기록성이 제일 중요합니다. 몬타쥬[몽타주]라던가 그 밖의 방법은 사진의 진실성을 떠나는 것이라 봅니다.

이상규: 네. 사진에는 여러 분야가 있어서 사실적인 분야도 있겠지만 강한 주관을 표현하기 위한 어떠한 사진이라 할 것 같으면 회화적이건 회화적이지 아니던 다른 어떤 것이든 무관한 것이 아닌가 생각합니다. 그러니까 사물 즉 피사체를 어떻게 해석해서 어떻게 표현했느냐가 문제지 사실적이나 아니냐는 문제가 아니라고 봅니다.

김행오: 거기에는 이런 문제도 있겠지요. 그 시대가 사실적인 것을 요구했느냐 요구하지 않

있[았]느냐 하는 점도 중요하리라고 봅니다.

— 앞으로의 사진예술의 방향과 문제점

임응식: 앞으로 사진예술이 어떠한 방향으로 가느냐, 작가 작가가 자기 사상에 따라 다를 것이고 표현하고자[자] 하는 사상에 따라서 방법과 대상도 다르겠지만 제 자신은 사진 표현 방식이 언제나 일정하리라고 생각하는데요. 표현 형식은 회화적인 평면에다 이루어지지만, 그 내용에 있어서는 문학적인 내용을 가진 것이 보다 더 고차적인 위치에 놓여있는 것이 아닌가 생각합니다. ‘조형’을 하기 위해서 ‘조형’을 했다가보다 조형적인 골격이 튼튼한 위에 내용적인 의미가 부여될 때 보다 더 높은 위치에 놓여진 작품이 아닐까 생각합니다. 그리고 지금까지 우리나라에서는 대다수가 단일작품이 결작적인 의미에서 걸려 지는데 이것보다는 Story picture, 환연한다면 어떠한 한 Subject에 대한 자기 사상과 이야기를 충분한 표현 및 전달을 위한 복수의 사진 즉 이러한 사진전이 도래하여야만 한다고 보는데 외국에서는 벌써 그러한 과정을 넘어서서 오히려 결작적인 한 장 한 장의 개별적인 사진을 전시하는 데에 향수를 느낀다는 이야기를 듣고 있어요. 그러므로 우리는 많이 뒤떨어졌다고 보는데 적어도 개인전을 할려면[하려면] 한 테마를 내걸어서 그 ‘테마’ 하에서 전시하였으면 좋겠다고 봅니다. 즉 한 테마를 깊숙히[깊숙이] 파고들어서 파고들어 간 자기의 해석을 작품화시켜서 나온 것들을 말하는 것입니다.

이형록: 그러니 표현 양식은 구상적이고 하나의 사적이거나 또는 하나의 회화적인 것으로 다뤄진다고 하겠지요.

임응식: 어떠한 형태라도 좋습니다. 가령 ‘위장 크라인’이라던가 ‘멜시렘’ 같은 사람들이 반드시 초상사진적인 것으로만 하고 있는 것은 아니지요. 그들은 아주 입자가 거칠고 ‘하드-톤’ 즉 흑백이 강한 ‘톤’으로 처리한다든가 효과를 내기 위해 [일]부러 Camera body를 떼다든가 피사체의 ‘뿌레[블러 blur]’ 같은 것으로서 필요한 효과를 내기도 합니다. 가령 작자가 불안한 현대에 고민을 느끼고 있을 때 그것을 표현하기 위해 아름답고 Sharp 하게 해서는 이야기하고자[자] 하는 것이 표현되지 않으니까 그 표현을 위해 그러한 방법 즉 그러한 수법을 쓰는 거예요. 그러니 그러한 수법은 표현목적에 의해서 해야지 조형을 하기 위한 조형을 또는 떨기 위해서 떠는 것은 전연[전혀] 의미가 없는 것이겠지요.

김행오: 그렇지요. 옳은 말씀입니다.

황염수: 그림에 있어서는 ‘세잔느’ 이후를 볼 때는 문학성을 결여시키고 형식화를 파고들어

가는 그러한 경향이 많습니다.

김행오: 저는 회화에 문외한이지만 회화도 앞으로 점차적으로 복고적인 방향으로 돌아갈 것 같지 않습니까? ‘몬도리안[몬드리안]’은 시대적인 차이가 있지만 ‘칸딘스키[칸딘스키]’나 ‘폴락’의 경우처럼 색감적으로나, 감각적으로는 어떠한 의미가 있겠지만 무용적이고 내용적인 의미가 없는 작품들이 많다고 보는데요.

황염수: 그러한 경향은 미술사적으로 볼 때 형식이 바뀌었기 때문인데, 실상 미술이 복고하지는 않습니다.

김행오: 네. 똑같은 형태로 돌아가지는 않겠지요.

황염수: 그렇지요. 하지만 그러한 과정을 밟아가지고 양식이 바뀌지는 것뿐이지요. 그리고 지금 양식이 절대적이라고 볼 수 없는 것과 마찬가지로 과거의 것이 절대적인 의미를 지닐 수는 없습니다. 그리고 앞으로 어떻게 변형 및 발전될 것이라고 예언하기보다는 작가라면 현재의 것이 아니라 앞으로의 것을 만들어야겠지요. 반드시 시대적인 유행을 쫓는[쫓는] 것만이 새로운 것이 아니고 예술에 있어서 새롭다 또는 낡은 것이라는 정의부터가 낡은 말이지요. 유행에 미쳐서 새롭다는 것은 생명이 짧기 쉬울 것입니다. 따라서 형식에 철저한 변화가 어떠한 방향으로 갈런지는[갈는지는] 현재로서 예측하기 어렵지만, 그 경향이 바뀌어지는 하겠지요.

김행오: 제가 하려던 말의 의도가 바로 그 말입니다. ‘이’ 선생님이 말씀하신 바처럼 어떤 시기적인, 기록적인 것을 추구한 것만이 ‘정도’냐 자기 사상을 표현하기 위한 여하한 방법을 쓰든 간에 그것이 결과적으로 높은 가치로 전달되면 바로 그것도 정도다 라고 하신 것은 ‘피카소’ 스타일의 그림이 정도라면 ‘몬도리안[몬드리안]’이나 ‘폴락’이 그린 그림도 ‘정도’라는 이야기가 되겠지요.

황염수: 그리고 작가는 전달의 존재도 의식치 않습니다. 전달은 자기에게만 충실한 것이죠. 그리고 타인에게 감명을 준다는 것은 부수적인 것이고 작가 자신이 용납할 수 있는 작품을 만들므로써[만들으므로써] 보는 사람이 그 사람의 경지에 따라갈 뿐이죠.

임응식: 대중이란 각시(各尸)[가지] 각색이니까 적어도 예술가적인 입장에서 대중이란 것은 자기와 비슷한 경지에 와있는 사람을 대중이라 하지요. 그 하부에 있는 사람을 일반적으로 대중이라고 할 수는 없지요. 그렇다고 자아도취가 되어 전적으로 독선에 흘러 예술에 가져야 할 기본적인 논리성을 전혀 무시하고 어떤 ‘인스피레이션’만이나 구연성만을 기다린다는 등 딴 길로 나가는 수가 있을 수 있겠죠. 그러니 앞으로는 어떻게 해 나가야 할 것인가 하는 문제가 나오는데 이번 창협전을 보면 대구에서는 다분이[히] 실험적인 작품이 많았다고 보겠는데 그것을 제가 볼 때는 적어도 1930년대에 ‘만리[만 레이]’ ‘모리나기[모홀리 나기]’ ‘바우하우스’ 등에서 흘러나온 ‘신즉물주

의’ 혹은 우리 사진에서는 ‘신형사진예술’의 유행 시기에 많이 보았으며 일본에 가면 관서 방면, 대만 같은 곳에서 많이 볼 수 있었습니다. 그러므로 현재의 그 사진들은 실험적이 아닌 것은 물론 그러한 자세라고 볼 수도 없습니다. 그러한 사진들은 1930 년대에 사진예술이 ‘디렘마[딜레마]’의 장벽에 부딪쳐[부딪혀] 더 갈 수 없는 곳까지 갔었던 것이 이제 되풀이된다는 것이라 보겠는데 실험적으로 새 탈출구를 개척하려면 진정 새로운 경지를 찾아야 할 줄 압니다. 그러나 대구의 그러한 사진들은 새로운 하나의 탈출구를 찾기 위한 징조라고 생각하고 싶으며 앞으로 보다 더 참신한 실험적인 것을 시도했으면 좋겠습니다. 그렇다고 회화에서 보았던 것처럼 화면을 찢는다 혹은 무엇을 그 위에 덧부친다[덧붙인다]…는 등의 것들은 사진예술의 폭을 넓힌다는 의미에서 안 된다고는 말 할 수 없겠지만, 그것도 하나의 확고부동한 사상을 통해서 해야지 회화의 모방을 위해서 한다는 것은 의미가 전연[전혀] 없는 어처구니가 없는 일일 것입니다.

일 동: 옳은 말씀입니다.

사 회: 그런데 현재 전 세계적으로 볼 때 전체가 그렇다고는 볼 수는 없겠지만, 영국처럼 ‘Salon photo’를 지향하는 나라가 있듯이 ‘Real photo’나 ‘주관적인 표현들’, 주로 한 경향을 국가별로 대체적인 분류는 할 수 없을까요?

임응식: 그런데 이런 게 있지 않아요. 객관을 주로 하는 경향하고 주관관을 주로 하는 경향이 있다고 보겠는데 우리 한국 경우에 있어서는 전쟁을 치루고[치르]고 나서 인생에 대한 혹은 사회에 대한 불안과 초조의 사상을 기반으로 해서 6.25를 계기로 Realism이 대두됐[됐]지요. 이것은 역사적으로 보아서 필연적으로 나타난 하나의 사상이나 사상이나. 그리고 독일에서도 ‘옷도스펙엘트[오토 슈타이너트]’라는 사람이 Realism에 대한 반기로서 ‘Subjective photography’라는 것을 주장해왔는데 그것이 하나의 예술화 되지 않고 화집 혹은 전시회를 했다뿐이지 그 후에 진전이 보이지 않습니다만 지금 현재 세계적인 작가들이 가지고 있는 사상이나 표현방법이 주관관이 강하다 약하다-는 정도는 있을망정 그 사상은 Realism에 있습니다. 단지 형식으로 봐서는 ‘패턴’만을 추구하고 있는 것 같지만, 그 내재된 작가의 생리는 Realism에 있다고 볼 수 있습니다. 그러한 Realism이란 광의의 의미 속의 Realism이라 하겠습니다.

이상규: 한국 사단은 지금 ‘보수’ 즉 현상 유지적 내지 복고조적인 사고방식과 ‘전진’ 즉 현상 타계적 또는 혁신적인 표현활동과의 갈등 속에서 어떠한 전환을 이룩해야 할 시점에 처해있다고 생각합니다. “예술의 세계에는 진보라는 것은 없다. 있는 것은 다만 변화뿐이다”라는 현대 예술사상에 입각해서 볼 때 일부 사진작가들이 “우리는 무엇인가 달라져야겠다. 혁신해야겠다.”고 주장하는 것은 당연하고 다행스러운 일이라고 봅니

다. 그러나 이러한 갈등이 아직은 한국 사단에 일대 변혁을 이르지[일으키지]는 못하나마 과도기적 현상조차도 불러 일으키지[일으키지] 못하고 있는 슬픈 현상이라고 생각하지요. 그것은 이러한 주장이 아직 극히 회미하고 막연하며 진진적인 작가의 활동, 진출이 뚜렷하지 못하기 때문이기도 하지만 그보다 더 큰 이유는 한국 사단을 보수적인 작가들이 강력하게 장악하고 그들이 ‘리-드’하여 왔으며 이들은 또한 ‘리-더’로서 가장 범하기 쉬운 최대의 과오 즉 사진예술을 단 한 가지의 ‘외골길’에 몰아넣어 버리고 말았기[말았기] 때문이다. 그리고 그 ‘외골길’은 그런대로의 이론이나 체계가 서 있는 ‘길’이 아니고 다만 각자가 고집하는 각양각색의 아류에 불과한 것들이니 일부 뚝뚝한 신인들의 반항에 직면하지 않을 수 없는 것이지만 대부분의 신인들은 이들 노장을 우상과 같이 맹송하는 나머지 그들의 손아귀에서 벗어나지 못하고 그들의 그늘에 가려져서 올바른 전망을 못하며 따라서 자기 방향을 결정짓[지]지 못하고 우왕좌왕하는 것은 오랫동안 회화의 뒤를 쫓으며 초상화, 풍경화, 정물화의 형식적인 모방에서부터 회화의 묘법까지도 모방한 시대가 계속되었는데 소위 ‘픽토리얼 포토’(회화적 사진)가 많은 변천을 역경(歷經)했으면서도 오늘날까지 완전히 그 흔적을 없애지 못하고 있다는 것은 사진을 한 장의 ‘그림’으로 감상하고 또 표현하려는 요구와 기능이 여전히 존재한다는 뜻이라고 생각합니다.

그러나 회화로서는 도저히 표현할 수 없는 사진의 예리한 기록성과 독특한 시각을 선구자들에 의하여 벌써 오래전부터 관심을 모아온 것이며 특히 제1차 세계대전을 계기로 하여 기록사진 내지 보도사진이 발흥함과 동시에 사진 본래의 ‘메카니즘[메카니즘]’과 표현력이 전면적으로 해방을 보게 된 것이겠지요. ‘렌즈’와 감광막의 급속한 발달과 극한적인 이용, 순간적인 기록, 새로운 시각, 거시적과 미시적인 세계, 미지의 물질세계의 발견과 같은 즉 물적인 기록성이 강조됨과 동시에 ‘포토 몬타주[몽타주]’, ‘다중노출’, ‘네가티브’ 표현, ‘포트[토]그램’, ‘쏘라리제이션[솔라리제이션]’ 등과 같은 사진의 소위 주관적 표현, 조형적 표현수법이 차례차례로 연구되고 이용되었다고 봅니다. 사진의 기록성은 철저하게 추구되었고 사회의 가장 예리한 목격자가 됨과 동시에 그것은 인간이 볼 수 없는 잠재의식의 측수가 되어 예를 들면 ‘슈어-리어리즘[쉬르레알리즘]’과 같은 예술이 사진의 객관적 기록성을 이용하게 되었다고 봅니다. 이리하여 미완성인 사진의 미학을 객관과 주관이라는 인식의 미묘한 관계를 부단히 내포하고 있어 사진 표현의 예술성은 이 양극의 진폭 가운데에서 포착되어지지 않으면 안 된다는 것이라고 생각합니다.

다시 말하면 사진은 ‘사실을 위한 사진’에서부터 ‘사진을 통한 표현형식’으로 발전해 가고 있으며 보수적인 작가는 ‘사진이 사실을 벗어나서는 존재할 이유가 없다’

고 고집하는 것이고 전진적인 작가는 ‘사진은 표현의 한 가지 수단이다’라고 주장하는 것이지요.

그러나 다만 사실을 위한 사진이라고 해서 바로 보수적 작품이다 또는 새로운 것이 못 된다, 창작성이 희박하다, 따라서 예술성이 적다든가 전위적인 작품이라 해서 바로 창작성이 강하고 높은 예술성을 지녔다고 말할 수 없는 것이겠지요. 헌것에서 새로운 것을 발견할 수도 있고 새로운 것에서 헌것을 발견할 수도 있기 때문입니다. 즉 예술성은 헌것이다 새것이다 혹은 보수적이다. 전위적이다. 하는 따위만으로 규정할 수는 없다는 것입니다.

그런데 사진예술이 이렇게 각양각색으로 세분화 되고 그 분화작용의 율타리가 점점 높아져서 일견 가장 가까운 듯한 자매 부문에 대해서조차 완전한 이해를 갖기가 곤란해졌지만 그러메도[그럼에도] 불구하고 사진예술의 창조가 반영하는 것은 역시 현대의 현실과 또한 현대의 정신적 상황[상황] 이외에는 아무것도 있을 수 없다는 것을 생각해야 할 것입니다. 점점 세분화 되어 가는 사진예술의 배후에 어떤 공통된 현대 사상적 기반이 있는 것이겠습니까. 또 거기에 부응하여 현대의 사진예술은 어떠한 미래를 예시하고 있는 것이겠습니까? 이것은 누구나 말할 수 있을 것 같으면서 아무도 단언할 수 없는 것이라고 봅니다. 다만 자기 자신이 예견하고 판단하고 결정해야 할 것이며 행동으로 주장해야 할 것이라고 저는 생각합니다.

전몽각: 사진이 고상한 예술이 되기 위해 그 표현 규범을 회화에 두던 시대는 이미 오래전에 지났다고 보며 또한 사진이 예술이기에 너무나 현실에 충실하다는 즉 사진은 초점을 변화시키든가 로출[노출]의 가감, 암실 작업 등에서 다소의 조작은 할 수 있으나 대상의 취사선택이란 예술에 생명을 주는 소위 주관 투입에 있어서는 한정되[돼] 있으므로 모든 예술 중에서 가장 하위에 속하고 있다는 설이 나오던 시대도 지났다고 봅니다. 그렇다면 앞으로 과연 사진예술은 어떤 방향으로 발전해 나갈 것인가? 어느 외국의 평론가가 이런 말을 한 적이 있습니다. “그러니까 문자를 사용한 소설, 시 등과 같이 사진도 사진이란 기호를 최초로 적을 때의 목적이나 적은 사람에는 관계없이 또한 어떤 기록으로서는 아닌 모든 것이 독자의 입장에서 소재로서[써] 사용되는 예술로 된다는 것이다”라는 이야기지요. 나는 이 말을 수긍합니다. 지난날의 《인간가 족전》이 그러했고 최근에 소개된 ‘마구남[매그넘]’에서 제작한 ‘지상의 평화’가 너무나 그러하다고 믿읍니다.

이형록: 우리나라의 미술계 전반이 후진성을 면치 못하고 있드시[있듯이] 사단도 역시 예외는 될 수가 없습니다. 직접 간접으로 외국 사단으로부터 영향을 받는다는 것은 숨길 수 없는 사실이겠지요. 그러므로 세계 사단의 조류나 동태에 따라 우리나라 사단도

서서히 변모해 나가리라고 보는 것은 극히 상식적인 판단이라고 하겠습니다. 그러면 ‘세계 사단의 작품 조류나 형태가 금후 어떻게 변하여 나갈 것인가?’ 하는 문제는 한 마디로 속단하기는 어려운 것이라고 하겠지요. 그러나 사진예술이 초기에 있어서 어느 ‘이즘’이나 화풍을 무조건 추종하든[던] 시대는 지난 지 오래이라고 봅니다. 예를 들면 사진의 발표 기반을 인쇄물에다 두고 그 위세를 세계 사단에 떨치든[떨치던] 보도성을 떠운[떠운] 사실적인 작품만이 사진의 전부로 착각하고 누구나 흉내 내려고 애썼던 것은 틀림없는 사실이었읍니다. 그러나 사진이 단지 현실 묘사에 치중한 ‘뉴스’와 같은 것만 전달하는 도구만이 아니라 훌륭한 예술성을 표현할 수 있는 점을 발견하게 된 것이라고 하겠지요. 즉 사진에 여러 가지 특이한 요소들은 타 미술에 비하여 조금도 손색이 없다는 것입니다. ‘작품으로서의 사진’ 즉 ‘예술로서의 사진’이라는 새 경지를 개척하려는 경향이 도처에서 보이고 있는 것이고 그 분야에 있어 다양성을 띠우고[띄우고] 있는 것이라 봅니다. 또한, 각 분야마다 다채로운 특수 표현의 방편으로 항상 새로운 표현의 작품을 제시하여 주고 있는 것이라고 믿고 싶군요. 우리가 관심을 갖는 것은 미국의 사진계입니다. 오늘의 모든 예술 분야의 총 본산이며 사진에 있어 더욱 그러한 곳이 미국임에는 의심치 않겠지요. 즉 보도사진의 아성인 미국 사단 심장부에서 몇 해 전부터 ‘예술로서의 사진’이라는 새 운동이 전개되고 있다는 것은 주목할 만한 사실이 아닐 수 없습니다. ‘뉴욕 메트로폴리탄[메트로폴리탄]’ 근대 미술관에서 해마다 이런 취지하에 세계적으로 수집된 작품들이 환영리에 전시되고 기타 외국 중요 도시 등에서 순회전을 거듭하고 있는 것입니다.

과거 ‘진(眞)’을 사(寫)하는 것이 사진이다라는 묘사, 기록, 전달의 특성을 정의로 알든[던] 통속적인 관념에서 오늘의 사진은 ‘예술성을 표현해야 한다’는 차원이 높은 방향으로 옮겨가고 있는 것이라고 하겠지요. 사진이 기계적인 묘사나 전달에 국한되지 않고 보다 주관적인 예술의 표현 방편으로 구사될 때 그 방법과 효과는 우리가 예측할 수 없으리만치 다양성을 띠우고[띄우고] 발전해 가리라고 보는 것입니다. 그런데 현실 묘사에 치중한 사실파에 속하는 사진가들은 말하기를 “사진이 아무리 있는 기법을 다 동원해 보았자 제한을 많이 받는 탓으로 도저히 타 미술과 대적할 수 없는 약한 입장에 있다”는 비관론으로 그러므로 절대 우위적인 사실 묘사나 기록성을 십분 발휘한 무기로만 대항할 수 있다는 사실파의 지상론을 전개하는 것이라고 봅니다. 사진이 그 제작 과정상 여러 가지 제약을 받고 있는 것은 사실이며 약점이 아닐 수 없습니다. 그러나 그렇다고 자가위축증(自家萎縮症)에 사로잡히는 것은 지나친 기우에 지나지 않는다고 보는 것이지요. 그것은 비록 제한된 범위 내에서 활용한다 해도 그 방법과 형태나 효과는 얼마든지 다양성과 다채로움을 발휘할 수 있는 점

을 알아야[알아야] 하겠지요. 이것은 현대과학의 산물인 메가니즘[메커니즘]에 발전도에 의해 우리가 상상조차 못 할 경지에까지 그 표현성이 확대되어 가고 있다는 것은 과거나 현재를 통하여 미래 역시 짐작할 수 있는 사실이 아니겠는가? 봅니다. 오히려 타 분야보다도 날로 새로움을 발휘하는 우위에 선 입장을 자부하고 자랑하여야 할 것이 아니겠는가 [라]고 생각합니다.

이제 끝으로 우리나라 사단에 대한 전망을 몇 마디 말하여 보기로 하겠습니다. 몇 해 전부터 몇몇 작가들에 의해 ‘사단에[의] 예술성’에 대한 자가 비판적인 태도로서 새 경향의 작품을 시도하려는 움직임이 보였고 현재는 신진작가들에 의해 이 같은 사풍(寫風)이 파급되어[어] 가고 있는 것이라고 봅니다. 즉 조형성 강조, 추상, 반추상 등의 작품 경향이라고 하겠지요. 이것은 10여 년간 한국 사단에 거의 일색으로 만연되어 있는 사실과 조류에 대한 일종의 염증을 느낀 데서 출발되었는지도 모릅니다. 즉 내용 면만을 치중한 보도사진이 15년 전이나 5년 전이나 현재나 천편일률적인 스타일을 탈피 못 하는 데에 대한 일종의 반발이기도 한 것이라고 봅니다. 동일한 무대에서 동일한 세리프[셀프]에 의한 것을 배역만 바꾼 연극을 계속한다면 그 결과는 어떻게 될 것입니까? 이와 비슷한 작가들의 안이하고 얕은 지성과 빈약한 예술관은 사단 발전을 저해하며 타 미술계 인사들의 비난의 대상이 될 뿐 아니라 대상을 우롱하는 결과밖에 되지 않을 것이라고 저는 생각하지요. 이러한 만성 고질병에서 탈피하여 사단은 조형예술이며 시각예술인 점을 재인식하고 즉 ‘미란 무엇이나?’ 하는 근본 문제와 ‘사진작가는 어떠한 작업을 해야 할 것인가?’ 하는 자아 반성과 세계 사단 움직임에도 주목을 기울이지 말아야[말아야] 하겠지요. 현재 이 같은 흐름은 전국적으로 젊고 신진인 작가들의게[에게] 파급되어가므로[감으로] 그 성취가 극히 주목되는 것이라고 봅니다. 또한 불원(不遠)하여 크게 나누어 ‘사진과의 주관적 추상과’의 두 개의 분류로 사단 형성이 되어 나가지 않을까? 생각되는 것입니다. 그런데 어느 형태의 새 조류이나 사풍이라도 문제는 앞으로 발전일로를 지향하는 밝은 전망이 보이느냐? 하는 점에는 의문시되지 않을 수 없습니다. 왜냐? 하면 여기에 큰 난점이 두 가지가 있으니 하나는 본격적인 예술 활동으로 파고들어 갈수록 그 심도는 더욱 깊어지고 어려움이 가중해 난관을 어떻게 극복할 수 있느냐? 하는 문제일 것입니다. 또 한 가지는 경제적인 뒷바침[뒷받침]이라는 것입니다. 특히 보도사진 분야가 발전하지 못하고 쇠퇴일로에 선 근본 원인도 그것을 소화할 만한 시장이 결여되어 있는 탓이라고 하겠지요. 또한, 오늘날 사단 기반 자체가 아직도 원시 형태를 탈피 못 하고 있는 점도 원인이 여기에 있는 것이라고 단언할 수 있습니다. 이 문제야말로 과거나 현재에 있어 작가들이 항상 당면하고 있는 가장 큰 고민이 아닐 수 없는 것입니다. 직

접적으로 중대한 관련[련]을 갖은[가진] 우리나라의 정치나 경제면이 아직도 불안한 상태에 놓인 현 실정 하에서 사진예술의 발전을 기대한다는 것은 무리한 주문이 아닐 수 없습니다. 이 같은 여건들이 호전되고 일반 국민들이 예술에 대한 애호 정신과 이해가 깊어지므로써[깊어짐으로써] 즉 민도(民度)가 높아질 때 예술 분야의 개화도 많이 이루어지는 것이라고 봅니다.

그런데 우리가 이상하게 생각하는 것은 이같이 모든 면이 극히 악조건임에도 불구하고 사진예술이 오늘 이만큼이라도 발전되었다는 것은 하나의 기적적인 사실이 아닐 수 없지요. 이 땅에 있는 개척가적인 정신과 자아 희생을 감수하는 이것은 인내와 용기를 지닌 작가들에 의하여 이루어졌다고 말할 수 있는 것입니다. 끝으로 필자[자]의 견해로서는 이 같은 신념과 정열을 가진 작가들이 살아있는 이상 사진예술은 완만한 거름[걸음]일망정 과거보다는 다소 밝은 면으로 또한 조류에 있어 다양한 ‘장르[장르]’와 표현 기법의 다채로운 형태로서 발전적인 방향으로 나가지 않을까? 보며 또한 기대하는 것입니다.

『사안』 8호, 1965년, 106-116쪽.

‘안이한 형식과 내용만 되푸리[되풀이]’ … 만네리즘[매너리즘] 탈피엔 노력과 큰 자극이 … 《제1회 동아사진콘테스트》 심사후기

이형록

사실적인 기록성을 사진의 본도(本道)로 삼고 현실 인간생활 묘사에 중점을 둔 ‘리얼리즘파’가 초기 성행한 상황 묘사나 뉴-스 전달 같은 가벼운 보도성을 띤 기록은 신문 사진기자들의 작업으로 돌리고 보다 인간의 내면성 추구하고 휴-머니즘 즉 인도주의적인 정신에 입각하여 남에게 공감과 깊은 감동을 줄 수 있는 작품을 제작하려는 것이 오늘의 사실주의파의 경향이라고 한다면 이번 《제3회 동아사진콘테스트》에 출품된 500점에 가까운[가까운] 작품들은 너무나 거리가 먼 곳에 놓여 있다는 것을 느낄 수가 있다. 입상작이거나 입선작에 있어서도 안이한 형식과 내용만 되푸리[되풀이] 한 과거류(類) 이작[이하]에 일관된 감을 심사위원 전원 이 공명한 바이다.

해마다 열리는 동 ‘콘테스트’가 발표 기회가 극히 적은 ‘아마추어’ 사진가들에게는 하나의 흥분과 자극이 되는 행사임에는 틀림이 없을 것이며 또한 사단에 기여하는바 의의는 크다고 할 것이다. 그러나 실질적인 질적 면에 있어서는 향상보다 오히려 후퇴하여 가는 감은 무슨 까닭일까? 창의적이며 주관적이 강한 역작을 시도해 보려는 흔적은 어느 작품에서도 찾

어[찾아] 볼 수가 없다. 수범이나 기교면에 있어서도 새로움을 발견할 수 없다. 물론 《동아콘테스트》에 응모한 몇몇 작가를 제외하고는 대다수가 초보적인 신인 층에 속하는 것은 사실이지만 ‘리얼리즘[리얼리즘]’ 조류에 작품이 처음 대두되든[되던] 약 30여 년 전 작품들이나 우리나라에 도입되든[되던] 약 10여 년 전에 유행하든[하던] 류에 비해 조금도 앞서지 못하고 있다는 사실을 어떻게 보아야 할 것일까[것인가]?

그런데 이와 같은 ‘만네리즘[매너리즘]’ 상태가 이번 《동아콘테스트》에만 나타난 현상이 아니라 여러 해 전부터 우리나라 사진작가 대부분이 빠져버린 함정이고 이것의 반영에 지나지 않는다고 보는 판단이 옳을 것이다. 그러므로 이제 그 근원[이] 되는 원인을 규명하고 타개 방안을 모색해 봄도 무익하지는 않을 것이라 본다.

첫째로 중요한 원인은 작가들 자신의 태만성에 기인한다고 보는 것이다. 하나의 ‘과일’ 나무가 땅에 심어져 열매를 맺을 때까지 농부가 기우린[기울인] 남모르는 수고는 입으로 다 형언하기 어려울 것이다. 춘하추동 여러 해에 걸친 온갖 노고와 피땀 영건 노력의 대가로 얻어진 결과라고 할 것이다. 과물(果物) 나무 한 그루를 가꾸는데 있어서도 이 같은 노력과 인내가 지불되어야만 이루어지는 법인데 하물며 가장 어렵고 힘든 창작의 열매를 얻으려면 그 지불되는 대가란 결코 여기에 비교할 바가 아닌 것을 작가들은 깨달아야 할 것이다.

그런데 우리나라 사단에선 작품에[을] 향한 정신적인 무장이나 근본적인 마음의 바른 자세를 갖춘[가진] 작가를 찾아[찾아] 볼 수가 없다. 날로 발전하는 현대 작품에 대한 해석이나 분석에 소홀할 뿐만 아니라 의욕적이며 진지한 태도가 도무지 보이지 않는다. 그저 무조건 남의 것을 추종하거나 흉내 내는 것을 일삼는 무기력한 안이감(安易感)에만 사로잡혀 버리고 만 것 같다. 마치 싸기[싸이] 트기도 전에 뿌리가 썩어 비틀어진 거와[것과] 같은 것이 특히 젊은 층 작가들의 정신 상태라고 한다면 이것은 사단 장래를 위하여 대단히 우려할 수밖에 없는 일이라고 말하지 아니할 수 없다. 오늘의 작가들은 마치 수박 ‘겉핥기[겉핥기]’ 식의 작품활동에 만족하고 있는 것 같다. 겉만 핥터[핥아] 보았자 수막[수박] 맛을 알 수는 없다. 탄탄하고 두꺼운 껍질을 쪼개고 그 속 깊은 곳에 무르익은 속살을 도려내어 씹어 보아야만 그 진미를 알 수 있는 것이다. 마찬가지로 사진작가들도 탄탄하고 두꺼운 ‘만네리즘[매너리즘]’이란 장벽을 깨뜨리는 일이 먼저 앞서야 할 것이다. 그래야만 작품의 진미도 맛볼 수 있을 것이며 깊고 기묘함을 느낄 수 있을 것이다. 그러나 껍질을 쪼개는 일이란 결코 쉽지가 않다. 그것은 심혈을 기우린[기울인] 노력의 대가가 지불되어야만 되는 것이므로...

둘째로 사실적인 기록성을 사진의 정도(正道) 내지 생명으로 여기고 신봉하는 지도층 인사들의 책임이 큰 것을 지적하지 않을 수 없다. 이 길만이 사진의 유일한 길이요, 절대적인 가치로 확신한다면 그 방향과 진수를 작품을 통하여 역설했어야 할 것이다. 자신들의 사고방법이나 작품 수준은 아직도 ‘리얼리즘[리얼리즘]’이 대두되든[되던] 초기시대에 놓여있으면서

말만 가지고 행세하려는 태도는 지도자로서의 자격을 갖추었다고 볼 수가 없다. 아무리 천언만구(千言萬句)의 미언여사(美言麗辭)를 늘어놓아 보았자 그것은 한낱[한낱] 허공을 향한 반응 없는 공포에 지나지 않을 까닭이므로...

이념 자체의 권위를 세우는 길은 실천적인 작품 활동뿐이라고 말할 수 있다. 만일 이와 같은 시범적인 행동이 꾸준히 계속되었다면 많은 변화를 초래했을 것이고 일본의 젊은 보도사진가인 桑原[구와바라] 따위가 비꼰 “한국의 보도사진은 일본에 비해 반세기 뒤떨어졌다”라는 방자하고 모욕적인 말이 나오지는 않았[았]을 것인 줄 안다. 그러므로 지도층에선 작가들의 의무와 책임이 얼마나 크며 후배들에게 미치는 영향이 적지 않은 것을 인식하고 정신을 차려야 할 것인 줄 안다.

이상은 일반 작가들과 지도층 인사들의 반성과 분발을 촉구하는 뜻에서 말하였으나 보다 더 적극적인 방법은 주체 당국에서 획기적인 묘안을 실시하여 준다면 급진적인 변화를 가져[가져] 오리라고 단언을 할 수가 있다.

그 방안의 하나로서 시상에 있어 전보다 훨씬 매력적이며 자극이 큰 분량을 내 거는 방법을 들 수 있다. 본래 ‘콘테스트’ 자체의 성격을 보아 상에 대한 매력과 자극이 좌우한다는 것은 어쩔 수 없는 생리인 까닭이다. 특히 쟁쟁한 중견층 작가층의 출품의욕을 고무케 하는 역할도 절대적인 것은 두말할 필요도 없다. 그런데 이번 ‘콘테스트’ 출품자들을 일견(一見)하여 보면 그중 몇몇 작가를 제외하고는 대부분 초보적인 아마튜어[아마추어] 일색으로 되어버린 것 같다. 사실상 초보적인 아마튜어[아마추어]들에게 역작을 기대한다는 것은 어리석은 주문이 아닐 수 없다. 중견층은 외면 또는 양보를 하고 마렷[말았]다는 것은 그만큼 흥미를 잃었다는 태도로밖에 해석이 안 간다[된다].

미국의 『포퓰라 포토그래피[파퓰러 포토그래피(Popular Photography)]』지의 콘테스트는 일도(一度)[일석]상이 미화 2,000불이고 그 외에 미국의 초대 여비 일절 부담의 대접을 받는다. 『U.S.Camera』지 콘테스트에 일석상은 최신형 자가용 자동차 일대와 세계 일주 항공 여행 비용 전담이란 막대한 대접을 받는 것이라고 한다. 그렇다고 우리나라에서 이와 동등한 상을 걸라는 주문은 아니다. 《동아콘테스트》상이 타 부문인 (예(例) 소설이나 문학작품 등) 행사들에 비하면 엄청나게 적다는 것은 시정하여야 될 것인 줄 안다. 아무리 적은 상이라고 하더라도[하더라도] 일석상쯤은 사진가가 애용하는 고급카메라 1대와 부속품 1 세트[세트]대에 해당할 정도는 되어야 할 것이 아닐까? (예 M3 카메라 신형 1대 및 부속품 시가 약 30만원 내지 40만 원)

둘째로 작품 규격 제한은 ‘콘테스트’ 발전상 지장이 큰 것인 줄 안다. 《동아사진콘테스트》가 간행물 출판을 위한 공모가 아니라 전시를 위주로 하는 성격이니 만치[만큼] 전시 효과를 무시하는 처사란 이해하기 곤란한 일이다. 작품이란 그 자체의 형식과 내용에 따라 적

당한 규격으로 제작되어야 효과를 거둘 것인데 천편일률적인 동일 사이즈로 제한한다는 것은 작품효과로 보다 다[더] 손해를 보고 있는 것이다. 그런데 주최 측은 양적인 점을 고려에 넣은 모양인데 작품이란 어데[어디]까지나 질적인 면을 치중해야만 발전을 기할 수 있는 것이지 태작(駄作)만 쏟아져 들어와 보았자 아무 소용이 없는 것이며 사단에 기여하는 의의조차도 희미해지는 까닭이므로 지나친 기우는 불필요하다고 볼 수밖에 없다. 이 문제도 앞에 말한 상제도에 매력이크면 양은 규격을 자유로히[자유로이] 하드래도[하더라도] 압도적인 수를 점할 수 있으리라고 믿는 바이다.

셋째로 참신한 심사진(審査陳)의 구성문제이다. 이번 심사를 맡어[아] 본 한 사람으로 이런 제언을 한다는 것은 쑥스러운 발언일지 모르나 사단 대부분의 중견층 작가들의 요망이며 또한 작품의 질적 향상을 위하여서도 심사원 문제를 소홀히 다룰 수가 없는 것이라고 본다. ‘옳바른[올바른]’ 선정이 되지 못하였을 때에는 심사원은 사단적으로 큰 죄화(罪禍)를 범하게 되는 것이다. 그것으로 인하여 야기될 여러 난(難)문제들 그리고 이 같은 점이 시정되지 못한 채 계속된다면 작가들의 실망과 외면, 내경(乃經)에는 그 행사에 권위마저 잃게 될 수도 있을 것이다. 그러므로 심사위원이란 언제나 실력 있는 유능한 인사들을 기용하여야 될 것으로 보는 바이다. 이제 《제3회 동아시아진콘테스트》에 전시된 작품 중 몇 점 인상에 남는 작품을 추려 단평을 가하여 보기로 하겠다.

〈격투(激斗)〉(특선) 서선화

소재나 화제(畫題)로 보아 투우(鬪牛)들에 힘의 대결로 숨 막힐 득[듯] 격렬한 투쟁을 표현했어야 할 것인데 작자는 고의적인 카메라 ‘부레[블러(Blur)]’ 수법으로 흐리고 약화된 환상 같은 표현을 시도했다는 것은 이해할 수가 없다. 우공(牛公)들 스스로의 움직이는 상태가 오히려 동감과 박력을 줄 수 있었겠는데 의식적인 기체유동(機體流動)으로 화면 전체를 움츠[움직]였다는 것은 졸렬하기 짝이 없다. 어느 기법이든 적소(適所)에다 적용하여야지 난■해서는 도리어[도리어] 해가 되는 수가 많은 것을 작자는 알어[아]야 할 것이다. 이런 경우에는 주제를 약화 식힌[시킨] 맥 빠진 효과밖에 거두지 못한 것으로 보겠다.

〈내 것 사이소〉(준특선) 허치권

노변 상인 아낙네들의 생존경쟁의 심리표현을 해보려는 의도가 엿보인다. 고기 한 마리 식[씩] 들고 서로 다투어 자기 것을 팔려는 아낙들의 모습 그들이 이룬 삼색 형태도 자[재]미 있고 의복[의] 갖고 있는 돈의 변화도 좋다. 배경의 단순화도 효과를 보았으나 행인을 등장시킨 것은 서툰[서툰] 솜씨이다. 그것으로 인하여 극히 상식적이며 의식적인 냄새를 면할 도리가 없게 되었[었]다. 아낙네들만 가지고도 충분한 것이다. 카메라 앵글도 좀 더 정면에

서 아낙네들을 화면 가득[가득] 차게 구성 하였드라면[더라면] 효과는 판이하였으리라고 생각한다. 처리에 따라서는 훌륭한 작품이 될 수 있었는데 그저 가변운[가벼운] 스냅[스냅] 형(型)에 빠지고 말어[말아]버린 것은 유감스럽기 짝이 없다.

〈떠나시던 날〉(준특선) 송호창

사제지간의 이별의 애석함을 그린 작품이다. 제자로써[로서] 또는 친딸과 같이 가르키고[치고] 키워온 어린 학생들을 두고 떠나는 여선생의 마음이나 스승으로 또는 친어머니같이 보살펴주든[주던] 선생을 보내는 여학생들의 마음 아픔이 울면서 곁어가는 무언의 행진 속에 충■[만]히 넘쳐흐른다. 물론 보도성을 떠운 스냅[스냅]이지만 작자는 주제 강조에 대담하고도 적절한 ‘앵글’을 택했고 화면 전체에 감정통일을 기했다는 점은 훌륭한 솜씨라고 보겠다. 이 인간미 담간[담긴] 애정의 행렬은 흥미와 공감을 갖게 한다. 그러나 난점은 화면 전체의 톤의 변화가 결(缺)한 점과 실조(失調)에 가까운[가까운] 인화처리느 너므나[너무나] 소홀하여 손해를 보았다.

〈빛〉(가작) 최민식

어두운 성당 안에 높은 들창 틈으로 새어 들어오는 한 줄기의 빛, 거기에 부각된 성직자의 뒤[뒷]모습! 마치 드라마틱한 어느 무대 면을 보는 감이 난다. 주제 선택이나 화면 처리의 능숙함, 톤이나 인화처리에 있어 별반 나무랄 데가 없는 세련된 역량은 보이나 어텐지[어딘지] 구태의연한 싸롱 픽취[살롱픽처]적인 뉘새요, 의장(衣裝)을 벗지 못한 점은 숨길 수 없다. 이런 소재는 보다 깊고 알찬 작품이 될 수 있을 것인데?…… 작자는 지나친 형식주의와 빛의 유희에만 도취되어[되어] 보다 중하고 깊히[깊이] 표현해야 할 인간 내면 묘사를 소홀히 다룬 데[에]서 오는 경박감이 없일까[아닐까]? 작자 최민식 씨는 이번 콘테스트에 20여 점을 출품하여 그중 10점의 입선작을 거둔 출품과 입선율에 기록을 세운 작가이다. 누구보다도 욕망이 강하다. 성의와 노력이 대단한 것은 놀랄만하다. 그러나 욕망만 앞세운 대량 생각보다 작품이 높은 평가를 받을 수 있는 기초 공부가 먼저 앞서야 되지 않을까? 본다. 아무리 뛰어난[뛰어난] 수재인들 문제작이란 한두 점에 지나지 않을 것이다. 그 한두 점 제작에 온갖 정열과 노력을 집중 식혀야[시켜야] 할 것이다. 그리고 그 한두 점으로 결정타를 쳐야 할 것이다. [*]이란 그 만큼[만큼] 힘의 분산으로 약화를 말함이고 한 점도 뛰어난 것을 만들 만한 결작이 되어[되어]있지 못한 증거라고 하겠다. 그럼으로[그러므로] 동일한 곳에 수십 점을 응모했다는 사실은 작자 자신의 불안과 초조한 자신 없는 실력과 태도를 입증하는 것으로밖에 해석이 가질 안는다[않는다]. 고언(苦言)을 드려 미안하나 작자는 누구보다도 ‘만네리즘[매너리즘]’ 장벽에 부딪쳐[부딪혀] 고민하고 있고 또한 탈피하려고 애쓰는 흔적이 엿보이는

까닭이다. 작자가 이 난경을 돌파한다면 놀랄만한 수작을 제작할 수 있는 의욕과 정열을 소유하고 있는 기대되는 신인임으로[이므로] ‘혹평이 양약의 역할’이 된다면 오히려 다행할 것으로 생각되어[어] 기탄없는 말을 드린 것이다.

[이하 생략]

*공관

『사안』 9호, 1966년 3월, 72~93쪽.

Bruce Downes **대한** Seminar

편집부

제1일

일시: 1966년 1월 15일 (토) 오후 1시 30분~6시

장소: USIS (미국공보관) 2층

제2일

일시 및 장소: 1966년 1월 26일 (일) 오전 10시 30분~12시

(USIS 2층)

오후 1시부터

‘디너파티’ (한국회관 2층)

참석인: C.F.C., 대한사진예술가협회, 신선회, 호영회, 숙미회, 한국창작사진협회, Salon ARS,

서울의대사진부, 현대사진연구회 회원

녹음 및 편집: 현대사진연구회 『사안』 편집실

통역: 김행오

오늘 얘기해드릴 것은 별로 길지는 않지만 약간 심각한 문제를 얘기하고자[자] 합니다. 우선 한국에 와서 강의를 시작했을 때 포토저널리즘[포토저널리즘]에 관해서 시작했는데 그때 참석했던 대상자가 물론 전문적인 포토저널리스트[포토저널리스트]인 사진작가들도 있었지만, 그 이외는 학교에 다니면서 하는 아마추어[아마추어](amateur) 작가도 있었습니다.

사진이란 것은 시각적인 일종의 상호 통신 기구라고 할 수 있습니다. 예를 들어 말하자면 한국에 와서 한국의 거리에서 일어나는 재미있다고 생각되는 것을 보아서 그것을 찍을 때

이것의 목적의식은 미국에 가서 아는 친지들에게 보인다는 생각 하에서 촬영하는 때가 많습니다. 이것은 일종의 포토저널리즘(photo journalism)적인 태도라고 볼 수 있는 것입니다.

처음 말씀드린 바와 같이 여러분들은 단순한 아마추어[아마추어] 사진작가라기보다는 좀 더 심각한 어떤 창작 분야를 탐구하는 분들이라는 얘기를 들었습니다. 그러한 의미에서 여러분들은 카메라를 가지고 촬영한다는 것은 단순한 동작이 아닌 물론 포토저널리즘(photo journalism)적인 입장도 있겠지만 그것보다도 당신들의 살고 있는 생활 주변 혹은 이 세계를 어떻게 보고 표현하여 전하느냐 하는 좀 더 심각한 면에서 카메라를 매개적인 도구로서[로 써] 이용하고 있다고 생각합니다. 다음 살롱 픽취[픽처](salon picture)에 대해서 말한다면 물론 해석 여하에 다르겠지만 일종의 우리들이 직접 생활 즉 어떤 의미에서 진실한 생활의 사실과는 약간의 거리가 있는 그러한 사진도 있는데 그러한 사진을 찍을 때 사진 구성에 있어서는 여러분들은 과거의 어떤 선배들의 사진이나 개인의 사진들을 머리에 그리며 찍고 있지 않나 생각합니다.

제가 어떤 평론을 할 때는 어떤 건설적인 의도 없이는 평론하지 않습니다. 여러분들이 사진을 찍을 때는 어떠한 생활과 사명과 어떠한 사실적인 움직임이 사진에 내포되어 있지 않으면 안[안] 될 것이며 단순한 살롱(salon)적 태도에 대해서는 비판이 가해지지 않으면 안 된다고 생각합니다. 그래서 살롱 사진이란 것은 앞에서 말 한 바와 같이 단순한 생명력이 없는 것이 되기 때문에 이런 사진의 작화 경향을 이 기회에 용감히[용감히] 버리고 여러분 속에 살고 있는 한 개의, 근본적인 오리지날리티(originality) 즉 근본적인 독창성을 살려서 여러분이 살고 있는 생활 주변을 돌아보고 일종의 포토저널리틱한 면에서 작화해야 한다는 점을 재고해야 합니다.

저는 지금까지의 사진작가와의 회합과 질문 중에서 어떻게 하면 개인의 개성인 것 어떠한 특수한 것을 자기 사진 속에 담을 수 있는가 하는 것을 질문받아 왔습니다. 오리지날리티라는 것은 일종의 자기 자신만이 가지고 있는 개성이라고 할 수 있는데 이것은 특히 어렸을 때 잃어버리는 경우가 많습니다. 그 이유는 자기 자신이 보고 듣고 타인의 이야기에 의해서 또는 교육의 영향 때문에 오리지날리티를 잃어버리는 경향이 있습니다. 이러한 자기가 잃어버린 오리지날리티를 찾는다는 것은 어렵습니다. 이것은 여하한 사람도 찾기 힘든 것으로 자기 자신의 노력에 의해서 찾을 수밖에 없습니다.

저는 인디비듀얼리티(individuality)와 오리지날리티는 같은 얘기라고 생각되어집니다. 이러한 개성적인 것이며 독창적인 것은 자기 자신만의 해석하는 방법으로 자기 주위의 사물을 볼 수 있는 태도에서 얻어집니다.

이러한 독창적인 방법으로 자기 주위 세계의 생활을 본다는 것은 앞에서 조금 언급한 어떠한 교육적인 것 선입관 기준적인 것 표준적인 것에 조금도 영향을 받지 않은 힘을 갖고 있

어야 본인은 자기 자신의 능력 즉 힘에 의해서 작품을 만들 수 있지 않나 생각됩니다.

이러한 우리는 과거에 선배들이 찍었고 또한 여러분이 찍고 있는 생명 없는 살롱적인 사진에서 용감히 탈피해서 자기 자신의 세계를 갖는 포토저널리스트가 되어야겠습니다.

사진이란 것은 두 가지로 대별할 수 있습니다. 하나는 일종의 연출한 사진, 다른 하나는 연출하지 않은 자연적인 사진을 말합니다. 연출한 사진이란 것은 정물을 찍을 때 책상 위에 주제(subject)를 배열한다든가 또는 어떤 추상적인 사진을 찍을 때 어떠한 목적을 달성하고자[자] 연출해서 찍는 사진을 말하고 자연적인 사진이란 것은 사진 찍는 사람들이 조금도 거기에 간섭하지 않고 지시되지 않는, 있는 그대로의 기록을 말합니다. 부연하고 싶은 것은 둘째 경우 즉 ‘있는 그대로의 사진’이란 우리가 과거에 말해 온 리얼리즘(Realism)의 사진이라고 볼 수 있고 찍는 사람이 조금도 연출하지 않는 사진이 오늘날의 포토저널리즘의 주류가 되었다고 생각합니다. 이것에 대해 여러분들도 한 번 머리를 써보아야 되지 않겠나 생각합니다.

여러분들은 이렇게 반문할지 모르겠습니다. 어째서 내가 포토저널리스트가 되어야 하는가?라고 할지 모르지만, 이것은 어떤 직업상의 포토저널리스트가 아니고 여러분 자신들이 이러한 입장에 서서 사진 작화를 해달라는 것이며 다시 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 그대로의 미를 포착할 수 있는 포토저널리스트가 되어야 하겠다는 것입니다.

지금까지 본인이 여러분께 얘기해 드리는 데 있어서 부연한다면 연출된 사진이 결코 나쁘다는 의미만은 아닙니다. 물론 그것은 그것대로의 가치가 있겠지만 연출하지 않고 조작되지 않는 방법으로써의 작화 태도가 사진작가의 정도라고 생각하며 조작된 방법으로 작화를 한다면 그것은 사진작가로서의 태도가 아니고 회화를 그리는 화가의 작화 태도라고 생각합니다.

여러분도 잘 아시는 ‘Irving Penn’에 대해서 잠깐 예를 들어 본다면 그는 미국에서도 유명한 이름 있는 작가로써[서] 그의 작품은 아름답고 어떠한 면에서 인공적인 조작된 미를 만들어냅니다. 그러므로 저는 참다운 의미에서 ‘I. Penn’을 사진작가로 생각하고 싶지 않습니다. 다시 계속해서 ‘I. Penn’의 경우 그는 즉 자기가 찍고 싶은 것을 미리 연출하고 배치한 다음에 Shutter[Shutter]를 누릅니다. 그 결과로 매우 우수한 사진이 거기에 나오기는 하지만 본인이 말하고 싶은 사진이란 것은 그렇게 사용하는 것이 가장 좋은 방법이라고 생각지 않습니다. ‘I. Penn’의 경우 사진작가가 아니라 회화가도 할 수 있는 방법의 사진, 다시 말하면 창작적인 조작되지 않은 사진을 찍기 위해서는 [Aldous] Huxley가 말한 좋은 말이 있습니다. “우리가 어떠한 사물을 볼 때 그 사물을 볼 수 있는 눈을 가진 그 사람만이 그 사물을 볼 수 있고 그러한 것을 우리가 미리 찾아낼 때 그것이 예술이 될 수 있다.” 본인은 이것이 사진을 찍는 사람

이 가져야 될 태도라고 보는 것입니다. 다시 말하면 우리가 인간 세계에서 발생하는 모든 사물을 미리 보고 그것을 직각적으로[즉각적으로] 유용하게 취득할 수 있는 그러한 것을 볼 수 있는 사람에 대해서만 있을 수 있다는 내용입니다.

사진이란 것은 물론 여러분이 잘 알다시피 과거 25년 동안 발전되어 온 카메라 자체의 발달과 카메라 발달에 따른 렌즈의 발달과 동시에 감광재료의 발달 등. 그러한 사진 기구의 발전과 감광재료의 발달이란 것은 우리 사진작가가 과거에 자기가 표현하고 싶은 것을 그러한 기능적인, 기구적인 제약 때문에 하지 못한 것이 차차로 그 속박에서 벗어나서 마음대로 활동할 수 있는 단계에 이르렀다는 것입니다. 이 카메라가 그렇게 발전했다는 것은 단순히 카메라가 인간의 눈(眼) 역할[역할]만 한 것이 아니라 인간의 내부적인 반영을 기록할 수 있는 경지에까지 이르렀다는 것입니다. 다시 말하면 우리가 어떤 사물에 느끼는 것을 가장 정확하게 또 정밀하게 기록할 수 있는 경지에 다다랐[렀]다는 것을 의미합니다.

이러한 카메라의 발달과 더불어 우리 사진작가가 사진을 찍는데 그 기록된 것은 이 세상에 어느 기록에 사용된 도구로서도 그 이상 더 정확하고 정밀하게 순간적으로 기록할 수는 없다는 것입니다. 또한, 어떠한 화가라도 시간의 정지된 상태인 순간적인 상태를 그림으로써 표현할 수는 없다는 것입니다. 카메라를 가지고 우리가 미리 조작하고 사물을 미리 배치하고 그러한 것을 인공적으로 만들어서 촬영한다면 이러한 것은 화가가 그림을 그리는 방법과 비교할 때 화가가 그러한 일은 더 잘 할 수 있는 것입니다.

이러한 의미에서 사진만이 어떠한 사물을 그 course에서 정지시킬 수 있고 그 찰라[찰나]적인 시간 변화를 정지시킬 수 있다는 것입니다. 단 어떠한 것이라도 우리가 표현하는 방법의 수단으로서도 이 사진기와 같은 역할[역할]은 할 수 없는 것입니다. 이러한 의미로써 현대의 예술(특히 회화)을 초 추상적인 방향으로 쫓아버린 것도 사진의 역할[역할]이 아닌가 생각합니다.

이러한 의미에서 결론적으로 말하면 왜 우리는 Composition이니 또는 과거의 여러 사람들이 구구하게 실증[실증]나도록 얘기해 온 기타 부분적인 어떤 미적인 문제에서 되풀이해야 하느냐 하는 점은 다시 한 번 생각해야 되겠고 또 하나는 어떠한 Salon picture의 심사원들의 호감을 사기 위해서 우리가 사진을 만들어야 되겠는가? 하는 점을 생각해 보아야겠습니다. 우리는 이러한 것을 다 내버리고 자기 자신의 눈을 가지고 자기 자신의 생활을 가지고 거기에서 오직 우리 사진의 작화 태도가 결정되어야 되겠습니다.

지금까지의 강의는 여기서 마치고 미리 질문한 몇 가지 문제에 대해서 답하고 또 질문을 받겠습니다.

(질문 I) 임응식: 미국의 창작 사진계 현황에 대해서 말씀해주시요[오].

다운즈: 우선 전체적인 미국 사진계 현황이라고 하면 광범위한데 그것을 구체적으로 설명하면 미국에는 여러 개의 사진협회나 조합이 있습니다. 첫째 그 예를 들 것 같으면 잡지(Photographic Society for magazine 외) Photographer들 즉 다시 말하면 잡지 관계에 기고하고 잡지 관계에 종사하는 작가들은[을] 말합니다. 그 사람들은 member로서 조직된 이상 member로서의 의무가 있고 권리가 있으며 또 다른 여러 가지의 권리가 있습니다. 다음에는 미국의 ‘프로페셔널[프로페셔널] 포토그래픽 쏘사이어티’라는 전문 사진작가 member를 들 수 있는데 여기의 member들은 주로 상업사진작가로 구성되어 있습니다. 또 photographic of America Society(미국사진작가협회)를 들 수 있는데 회원 수는 9천 명이며 여기 member들은 전문 작가가 아닌 다시 말하면 일반적 camera group이라고 볼 수 있습니다. 이외에 각지의 여러 군소 카메라클럽이 있는데 회원 수가 2백 명 내지 3백 명 이상 되는 클럽도 있지만 대부분 2십 명 내지 3십 명 정도로 전국 각지에 수없이 산재되어 있습니다. 위에 말한 사진 단체나 클럽을 빼고 클럽과는 좀 다른 클럽이 약 8년 내지 10년 전부터 일어난 현상인데 이들은 젊은 사진가가 뭉친[모인] group으로써 자기 자신을 자칭 예술가로 자처하고 있으며 또한 예술적인 사진을 만들기 위해 노력하고 있는 현실입니다. 이러한 group이 대단한 힘으로 자라고 있습니다. 특히 한 5년 전부터는 뉴욕시 하나만 보드라도[보더라도] 매주 10~15회의 전람회가 이러한 젊은 사진 group[으]로서 전개되고 있고 전국적인 수는 정확한 데이터[데이터]가 없어서 잘 모르겠지만 매주 평균 20~50회의 전람회가 열리고 있습니다. 이러한 경향은 대단히 고무적인 것입니다. 사진이 한 개의 예술 표현수단으로서 여러 사람을 이끌고 있는 점도 사실이고 이러한 점이 인간 생활에 차차 무르익어가는 경향을 보여주고 있습니다. 또 하나는 전시장 중에서 50 내지 60 개 소의 박물관 또는 미술관에서 사진을 전시하고 있고 사진 전시도 정기적으로 전시를 하는 이러한 숫자는 매년 증가하고 있습니다. 또 특색있는 다른 하나는 미국 각 대학에 사진과가 신설되고 그 신설되는 사진과가 증가 일로에 있으며 사진과에서 교육하는 방법은 대강 두 가지로 나눌 수 있는데 한 가지는 소위 ‘미술과’라는 분야에서 한 부분에 사진으로서[써] 교육시키고 있고 또 하나는 미술적인 분야에서 떠나서 한 개의 사진 보도 즉 ‘포토 저널리스트[저널리스트]’ 적인 입장에서 교육되고 있습니다. 이것은 숫자적으로는 비교적 적은 숫자이지만 사진이 한 개의 예술품으로서 매매되고 있음은 큰 기대할 것은 아니지만 주목할 만한 현상입니다. 이러한 경향은 크게 기대할 바 못 되지만 여하한 사진이 예술품으로서[써] 매매되고 있다는 사실이 있다는 것만을 알아두십시오. 이상과 같은 여러 가지 문제가 미국 사진계의 현황이 아닌가 봅니다.

(질문 2) 임응식: 구라파와 미국 사단의 특이점에 대해서 말씀해 주십시오[오].

다운즈: 이 질문은 제가 그곳의 경험도 없고 해서 힘든 질문이지만 질문하는 것과는 거리가 좀 있을지 모르지만, 사진으로서 활약하는 것은 실질적으로 그 실적을 살펴볼 때 스웨덴, 이태리, 일본, 스위스 등이 창작활동에 대표적인 것으로 들 수 있습니다. 특히 일본으로 말한다면 생산적이고 매우 의욕적이며 이태리도 의욕적이며 훌륭한 작품이 많이 나오는 데 반하여 미국의 최근의 경향은 특별한 성과도 없고 특별한 업적도 없는 상태라고 보겠습니다.

임응식: 영국에 ‘빌 브란트’[Bill Brandt] 같은 사람도 있지 않습니까?

다운즈: 그 사람은 예로 들 수 있지만, 그 같은 사람이 많지는 않지요.

(질문 3) 임응식: 사진의 예술적 가능성에 대해서 어떻게 생각하시는가요.

다운즈: 사진은 예술이 될 수 있습니다. 예술이 될 수 있다는 것은 어디까지나 사진작가가 만들어낸다는 의미에서 될 수 있는데 그 설명이 곤란한 것은 회화의 경우라면 판 물체에서 어떤 판 물체로 변화해가며 창조한다는 점에서 예술이라 말할 수 있지만, 사진의 경우에는 그것이 좀 다르게 설명되는 것입니다. 그것에 앞서 이 설명을 위한 반문을 하겠는데 우리가 샷터[셔터]를 누를 때 창작을 하고 있는 것이냐? 하는 점입니다. 물론 샷터[셔터]를 누를 때 기록이 되지만 이것이 작가의 어떤 의도에 의해서 Lens 앞에 있던 것이 그대로 찍히는 것이 아니고 결과적으로 그 사진에 작가의 어떠한 의도가 표현된 사진은 예술이 될 수 있으며 일반적으로 사진을 볼 때는 10중 팔구는 예술이 되기 쉬운 것은 아닙니다. 즉 어떠한 자연 세계의 사물을 한 ‘후레임[프레임]’ 안에 격리시켜 기록하는 창작 작업을 하는데 그렇게 만들어진 이미지[이미지]가 실지[실제] 일반적인 눈으로 볼 때 없었던 한 개의 이미지[이미지]가 생겨날 때는 어떤 의미로 보드라도[보더라도] 이것은 분명 예술작품이라고 할 수 있는 것입니다. 그런데 이렇게 한 개의 새로운 독창적인 이미지[이미지]를 한 Flame[Frame]에다 결상한다는 것은 어떠한 예술보다도 힘들다는 것을 여기에 부연합니다. 그리고 아직도 사진이 그 누구에게나 예술로서 인정받기 위해서는 어려운 시련과 오랜 시일이 필요한 것만은 틀림없는 사실이라고 봅니다.

(질문 4) 임응식: 미국에 있어서의 사진예술과 타 예술과의 유대 관계는 어떠한가요.

다운즈: 그림이라는 것은 일정한 시간을 들여서 쌓고 쌓아서 조직되어 완성되는 것이고 사진이라는 것은 물론 구상은 미리 되어 있겠지만, 그 작화시간은 순간적으로서 전연[전혀] 회화와 다른 방법으로 완성되기 때문에 회화와는 전연[전혀] 비교가 곤란한 문

제가 아닐까[아닐까] 봅니다.

(질문 5) 임웅식: 미국 예술계에서 사진작가의 위치는 어떻습니까?

다운즈: 미국에서 예술가 중 사진예술가가 제일 하위에 있는 것은 부인할 수 없습니다. 예전
대 우리가 아는 사진작가인 ‘모호리나기[Moholy-Nagy]’라는 사람의 Visual art(시각
예술)가 있는데 그 책자 중에 시각예술에 대해 논평했는데 그 중 사진에 관해서는 일
언반구도 없다는 것입니다. 그것으로 짐작할 수 있든[있던] 것이 아닌가 봅니다.

미국에서 예술 관계 서적이 많이 나옵니다. 예술이 복수가 되어서 즉 전 예술에
걸쳐 종합된 예술지의 Art라는 잡지가 많이 나옵니다. 그래서 저는 그 책들을 볼 때마
다 목차를 들춰[들춰]보면 한 번도 사진 예술에 관해서는 조금도 기사가 있는 것을
보지 못했으며 사진이 종합적인 art라는 영역에 속해 있는 것을 볼 수가 없어 그럴 때
마다 저는 울분을 느끼고 기회가 있을 때마다 잡지에 사진예술에 대한 기사를 씁니
다마는 그것이 현재 미국의 실정이 아닌가 봅니다. 그것은 사진은 아직도 탄생한 지
얼마 되지 않은 새로운 media라는 점이며 또 한 가지의 원인은 사진기라는 것은 미국
일반인에게 쉽게 구입되어 사진을 찍기 때문에 일반 생활에 예술과는 동떨어져 일반
물체를 기록하기 때문에 그러한 사진으로 만들어지는 영상이 어째서 예술이 될 수
있느냐 하는 만[다른] 예술과는 다른 미묘한 점에 있다고 보며 앞으로 일정한 세월이
흐르면 자연적으로 그것에 대한 사고가 달라지고 그 문제가 해결될 것이라고 봅니다.

임웅식: 그러한 현실에 직면한 오늘날 귀하는 일반에게 사진이 예술이라는 것을 인정시키
는데 많은 노력을 해주셨으면 하는 것이 우리의 염원이며 그렇게 노력해 주셔야 할 것
입니다.

다운즈: 네. 그렇게 노력하고 있고 또 앞으로도 노력을 하려고 합니다. 그러나 현재 미국의 일
반 문학의 지식층에서 사진을 생각하는 경향은 아직도 사진을 예술이라고 보지 않고
있습니다. 물론 개개인의 작품을 꼬집어 얘기할 때는 예술 가치가 인정되고 사진이
예술이라고 이구동성으로 얘기되겠지만, 일반적인 의미에서 사진이 예술이냐 아니냐
하는 문제는 좀 애매한 문제라고 봅니다.

임웅식: 그것은 다른 분야도 마찬가지일 것입니다. 가령 내가 Piano를 친다고 반듯이[반드시]
음악 예술이라고는 생각할 수 없다고 봅니다.

다운즈: 그렇지요.

임웅식: 가령 예를 들면 ‘구겐하임’ 상을 Edward Weston이 받았는데 그것은 사진을 예술로서
인정했기 때문에 주어진 것은 아닐까요?

다운즈: 글쎄요. 그렇다고 볼 수도 있고 그렇지 않다고도 볼 수 있습니다. 그리고 Edward

Weston뿐만이 아니라 기타 다른 사람들도 그 상을 많이 받았는데 그 상을 받은 의미
의 초점이 사진이 예술작품이라 인정되어 받은 것인지 아닌지 좀 애매합니다. 그러
나 그 사람의 의도는 매우 중요하다고 봅니다. 그러나 결론적으로 사진은 예술이 될
수 있다고 봅니다. (웃음)

(질문 6) 임웅식: 미국의 사진 교육 방법과 그 기관에 대해서 말씀해 주십시오[오].

다운즈: 사진을 교육하는 기관이 매년 증가하고 있습니다. 내가 알고 있기에 현재 미국에
60개 대학에 사진과가 있고 6개월 전에 벌써 미국에는 사진교육과협회가 조성되고
제가 출발한 작년 12월 첫 회합이 있었습니다. 이와 같이 사진 교육이 굉장히 팽창됐
고 그 교육 방법은 하나는 예술적인 입장에서 연구 교육되고 다른 하나는 보도사진
적인 견지에서 연구 교육됩니다. 보도사진과에서 교육하는 것은 문자 그대로 신문 잡
지에 보도하기 위한 사진으로서 극히 협소한 부분에만 교육하고 있습니다. 또 Art
분야로서 사진 교육은 창작적인 면을 중요시하고 있습니다. 결론적으로 어떻게 교육
이 되든[되던] 간에 좋은 방법도 있고 나쁜 방법도 있어서 그 결과적으로도 좋은 것
과 나쁜 것이 있습니다. 그래서 그것을 단적으로 얘기할 수는 없지만 사진 교육이 학
교에서 많이 교육되고 수적으로도 증가되고 있습니다. 또 하나는 Design을 공부하는
학생에게 Camera를 주어서 어떠한[어떠한] 구도와 Design을 연구하기 위해서 사진
이 이용되고 있습니다. 그러니까 단순히 사진이란 것이 이 경우에는 도구나 수단으로
서 이용됩니다.

임웅식: BAUHAUS 같은 데서는 보다 DESIGN적인 면에 주력해서 교육했지 않습니까.

다운즈: 그것은 정당한 사진을 교수하는 길이 아니지 않겠습니까? 물론 정당한 옳은 방법이
아닌가 하겠지만, Design의 경우에는 사진기가 한 개의 창작예술을 하는 데 사용되는
것이 아니라 도구로서만[써만] 사용되고 이용당할 뿐입니다. 즉 사진학의 정당한 교
수가 아니라고 생각합니다.

- 김열수 씨의 질문은 녹음기 마이크의 위치와 잡음 관계로 부득이 밝히지 못하는 것을 사과
드립니다.

임웅식: 사진 역사를 훑어보면 유명한 여류작가로서 [Julia Margaret] Cameron을 위시하여 ‘M.
버크화이트[Margaret Bourke-White], D. 랑크[Dorothea Lange]’ 같은 이가 있고 지금
이 장내에도 여류 사진작가를 희망하는 분이 많은데 미국 사진계에 있어서 여류작가
들의 활동 상황과 또 손꼽을 만한 분은 몇 분이나 됩니까?

다운즈: 특출나게 뛰어난 여류 사진작가들이 당장 손꼽아 보아도 그리 많지 않다는 것이 여기 모이신 여류 사진작가들에게 실망을 줄지 모르지만 우선 예를 들어 『Life』 지를 보면 ‘마그릿 버그화이트’, ‘디나 딘’ 밖에 없는데 꼽아보면 의외로 수가 적습니다. 지금 제가 꼽은 것은 특출하게 이름까지 난 유명한 사진작가를 말한 것입니다. 그러나 젊은 여류 사진작가들이 각 분야에서 많이 활약하고 있는 것만은 사실입니다. 지금까지 이 질문을 받기 전에는 여류 사진작가에 대해서 별로 생각해보지 않았는데 지금 생각해 보아도 그렇게 뚜렷한 작가가 없다는 것이 사실입니다.

임응식: 사진 표현형식에 있어서 단일사진보다는 복수 즉 STORY-PICTURE가 보다 좋은 방법이라고 보는데 거기에 대한 의견은 어떻습니까[어떠습니까]?

다운즈: 미국의 발표 경향을 말하면 사진의 단행본이 상당한 수로 발행되고 있습니다. 물론 값도 비싸고 또 여러 가지 문제가 많지만 자기 자신의 사진을 여러 가지로 묶어서 자기의 사상과 표현하고 싶은 것을 한 개의 Photo essay로서 여러 개의 사진을 한 데 집약시켜서 단행본으로 발행되는 경향이 굉장히 충천일로에 있습니다. 그래서 사진작가들은 하나의 단행본을 만들기 위하여 출판사와 심한 경쟁을 이겨가면서 출판을 합니다. 이러한 경향은 사진작가들의 판로도 넓어지는데 도움이 될 뿐만 아니라 아주 기꺼운 경향이 아닌가 봅니다.

임응식: 작품을 작품 또는 전람회를 할 때 단일 사진을 걸작주의로 발표하는 예를 많이 보아 왔는데 복수로서 Story Picture를 발표하는 것이 새로운 경향으로 보이는데요, 그것에 대한 견해를 말씀해주십시오[오].

다운즈: 정당한 대답일지 모르나 전시를 할 때에 한 개 한 개의 독립적인 것을 집합시켜서 전시를 하는 것보다는 전시되는 사진 전체가 한 개의 테마를 가지고 전시하는 것이 그 전시 효과도 좋고 또 관중에게 말하고저[자] 하는 요점을 더 강조할 수 있지 않은가 생각되며 그런 의미로서 한 사람이 한 개의 테마를 가지고 여러 개의 사진을 서로 연결시켜 전시도 하고 있지만 여러 사람이 한 개의 테마를 가지고 전시를 할 수 있지 않은가 라고 저는 생각합니다.

이상도: 아까도 말씀하신 바처럼 사진은 스튜디오[스튜디오] 사진이나 어빙 펜의 사진처럼 사전 계획되고 posed 된 사진과 스냅·샷[스냅 샷] 하는 포도저널리스트[포토저널리스트]적인 사진과의 양자로 구분되는데 어빙 펜의 경향은 좀 뒷전으로 취급되고 있는데 제가 볼 때 snap photo는 때로 우연성에 좌우되는 점이 있다고 보이는데요, 그 점을 어떻게 생각합니까?

다운즈: 좀 전에 제가 이야기한 그 문제가 혹시 잘못 인식되었나 싶어 다시 말씀드리겠는데 Irving[Irving] Penn과 같이 사전 배치되고 연출된 사진이 나쁘다는 이야기는 아닙니다.

저는 Irving[Irving] Penn의 경우와 또 자연 그대로를 촬영하는 방법 중 우리가 나간다면 후자를 택하는 것이 좋을 것이라고 이야기한 것이지 그것만이 최고의 방법이라고 한 것은 아닙니다. 그리고 또 한 가지는 우연성이 개재된다는 것인데 그것은 어쩔 수가 없는 문제라고 봅니다. 그리고 지금까지 나온 걸작 사진을 꼽아보면 역시 photo journalism 적인 사진이 많으며 그것이 긴 생명을 가지고 있으며 조작되고 연출된 사진에는 그 긴 생명이 없다고 봅니다. 물론 어느 길을 택해도 좋습니다. 그러나 photo journalism 적인 길이 더 낫지[낫지] 않은가 하고 저는 생각합니다.

이상규: 그러한 입장에서 볼 때 최근 서독에서 일어나고 있는 주관주의 사진을 어떻게 해석합니까?

다운즈: 여하한 사진이라도 좋은 사진이라면 그 분야에서는 우수한 것입니다. 예컨대 좋은 주관주의 사진은 주관적인 사진 분야에서 우수한 것입니다. 그러니까 어떤 분야의 사진이 좋고 어떤 분야의 것이 나쁘다고는 말할 수 없겠지요.

이상도: 『아사히 카메라』라던가 여러 일본 사진지를 통한 일본 사단의 작품 경향과 그 수준에 대해서 어떻게 생각하십니까?

다운즈: 일본 사단은 저로서는 잘 알고 있지 못합니다. 그러나 일본에 『Asahi Camera』지는 잘 알고 있지만 최근 1, 2년간은 그 지(誌)를 대할 시간이 없었습니다. 과거에 알고 있던 바에 의하면 그 지는 매우 화려한 잡지이지만 그 역활[역할]은 저로서는 기대할 만한 것이 되지 못하다고 생각합니다. 그리고 그 사단의 경향은 예컨대 도몽쎈[도몬 켄]이라던가 사무라이헤[기무라 이헤이]의 이야기를 들었지만 요즈음[요즘] 그 사람들의 작품은 매우 따분하고 졸리울[졸릴] 정도라고 봅니다. 도리어 일본을 방문한 외국 사람들 예컨대 유진 스미스(Eugene Smith)나 윌리엄 크라인[윌리엄 클라인](William Clayne[Klein])의 일본에서 촬영한 사진이 더욱 좋은 것이 많습니다.

전몽각: William Clayne[Klein]의 이야기가 나왔으니 말이지만 상당히 충격적인데요, ‘까르띠에르 브렛송[까르띠에 브레송]’의 사진과 비교를 해주십시오[오].

다운즈: ‘윌리엄 크라인[윌리엄 클라인]’의 사진은 물론 과격하고 사회적인 나쁜 면만을 꼬집어내는 경향이 있습니다. 어떤 면에서는 그것을 강조하기 위해 과장된 표현을 사용합니다. 즉 객관적이 못 되는 편입니다. 그러나 Bresson은 어디까지나 객관적이고 솔직한 면에서 작화된 점이라고 보겠지요.

이형록: 부르스 다운스[다운즈] 씨는 연출된 사진을 극히 싫어하는데 Eugene Smith의 작품에서 다분히 연출적인 냄새가 풍기는데 Eugene Smith의 사진을 좋아하지 않는지요.

다운즈: 아주 곤란한 면을 질문하셨습니다. 저는 ‘유진 스미스’의 사진을 무척 좋아합니다. 물론 Eugene Smith의 사진 중에는 연출된 것이 있습니다. 그러나 연출된 것은 제가 생

각하기는 아주 최소한으로 극히 필요해서 연출된 것이지 전체적으로 연출된 것이라
고는 생각지 않습니다. 그러니까 모든 법에는 예외라는 것이 있습니다. 저는 ‘유진 스
미스’만은 제외하고 말씀드렸던 것입니다.

임응식: 그러니까 연출한 냄새를 풍기지만 않으면 된다는 것이군요.

다운즈: 그렇습니다.

<질> 그러면 『포퐁러[파퐁러 포토그래피(Popular Photography)]』 지에 real 하지 않은 환타
스틱[판타스틱]한 사진이 많은데 그것은 왜 실리게 됩니까.

<답> 대답이 만족할런지[는지] 모르지만 Cartier Bresson의 사진이 저에겐 좋은데 매일 사
진을 찍는 것도 아니고 그분의 사진이 수적으로 많지도 않을뿐더러 또 그분의 작품
만 발표할 수도 없습니다. 그리고 그러한 분야의 사진만 게재[게재]하면 잡지는 흥미
없는 것이 되고 맙니다. 그러므로 어떤 새로운 경향의 작품도 게재[게재]하는 것이
목적으로 되어 있기 때문에 그러한 경향의 사진이 많이 실리게 됩니다.

임응식: 그러니까 새로운 경향의 것을 게재[게재]하는데 무작정 재미있다고 게재[게재]하는
것이 아니라 어떤 타당성의 근거 위에서 게재[게재]하는 것이 아니겠어요?

다운즈: 사진을 선택하는데 새로운 사진이라고 덮어놓고 선택하는 것이 아닙니다. 그리고
선택하는데 있어서 어떤 표준도 없습니다. 다만 30여 명의 사진 편집위원이 있어
선택되는데 서로 선택 관계로 늘상 싸움이 그치지 않습니다. 그런데 저는 Editorial
Chairman이 됐기 때문에 이제 그 자리에서 좀 물러나 전보다는 편하게 되었지요. 그
리고 일정한 표준 하에 사진을 편집하게 되면 그 잡지는 재미없는 것이 되기 때문이
지요. 한국에 와서 누차 강연이 있었지만, 오늘과 같이 진지하고 흥미 있는 것은 처음
이며 오히려 배운 것이 많습니다.

임응식: 한국 사단의 최고의 지성의 모임인 까닭에…… (일동 폭소)

- 1월 16일 한국회관 오찬회 석상에서 -

~~~~~

편집실: 한국에 남기고 싶은 말씀과 특히 우리에게 남기고 싶은 말씀이 있다면 말씀해 주십  
시요[오].

다운즈: 제가 이곳 Korea에 오기 전에는 한국은 암담한 나라라고 생각했습니다. 그러나 정작  
와보니 제가 생각했던 것과는 달리 밝은 나라라고 생각하며 또한 내 예상보다 사진  
열이 놀랍습니다. 그리고 제가 2주일간 한국에 체류하면서 여러 사람을 만나 뵈고 또  
여러 group의 사진인에게 강연을 해 왔습니다. 그러나 특히 여기 계신 분들을 만나  
어제 저녁처럼 깊은 데까지 디스커션을 가진 것은 처음입니다.

그리고 너무나 깊이 파고드는 데에 놀랐으며 모든 문제를 제가 다녀 본 그 어느

나라의 경우보다 더 심각히 다루고 있는 데 대해 감격하고 또한 그 열성에 찬사를 보  
냅니다. 그래서 저는 이 group과 만난 것을 상당히 기쁘게 생각하며 여러분을 더 도  
와주지 못함을 안타깝게 생각합니다.

-이상-

『사안』 9호, 1966년 3월, 67-71쪽.

**르뽀르파주[르포르타주](Reportage)와 도큐멘타리[다큐멘터리]  
(Documenrary)\***

전몽각

근래에 와서 우리 주변에서는 ‘르뽀르파주’ 또는 ‘도큐멘타리’란 말이 대두되고 있다. 다른 외  
국에 비하면 만시지감(晩時之感)이 있으나 뒤늦게나마 특히 젊은 층에서 이런 방면에 눈이 뜬  
다는 것은 다행한 일이라 하겠다. 이것은 현대사진의 주류가 역시 이 ‘르뽀르파주’ 또는 ‘도큐  
멘타리’에 있기 때문이다. 이번 내한했던 ‘다운즈[브루스 다운즈(Bruce Downes, 1899-1966 )]’  
씨가 강조한 ‘포토·자나리스트[포토저널리스트]’의 정신도 그 방법론에서는 르뽀르파주나  
도큐멘트에 귀착된다는 것은 당연한 얘기가 되겠다. 우리는 여기서 이런 말들에 대한 보다 정  
확한 개념을 음미해보자. 우리나라의 대백과사전에서 찾아보면 다음과 같이 풀이되어 있다.

‘르뽀루파주’

보고문학의 일종이며 신문의 장문보도에서 파생한 문학의 장르(분야). 사회적 관심을 끄는  
현실과 체험을 분식(粉飾)하지 않고 사실 그대로 관찰자의 신앙을 통해 감명깊이 서술한다.  
제1차 대전 후에 발생되어 오늘날에 많이 쓰이고 있다.

‘도큐멘타리’

[문서로 되어있다] [기록되었다]는 것을 뜻하는 말[이] 전용(轉用)되어 사실에 아무런 가식  
을 가하지 않고 기록한 보고영화, 서적, 방송을 말한다.

물론 루뽀르파주는 문학에서 도큐멘트는 영화에서 온 말이다. 1차 대전이 끝난 1920년대 포  
현주의에 저항해서 일어난 신즉물주의(New Sachlichkeit) 문학의 주장의 하나가 루뽀르파주  
였다. 대표작으로서는 우리가 너무나 잘 알고 있는 Remarque[에리히 마리아 레마르크(Erich  
Maria Remarque), 1898-1970)]의 <서부전선 이상 없다>가 있다. 소재는 두말할 나위 없이

‘논확존[논픽션]’이며 우리 주변에서 생기는 일상성(日常性)에서의 사실에서 진실을 객관적으로 묘사하는 것이 특징이라 본다. 한편 사실을 객관적으로 표현하는데 너무나 충실한 카메라가 이 주장을 도입하게 된 것은 우연한 일이 아니라 보겠다. ‘보몬트 뉴홀’은 초점이 선명한 수정이 없는 Straight photo는 사실을 그대로 묘사하고 있으므로 증거로서 특별한 가치를 갖인다[가진다]. 이와 같은 사진은 사진의 정의에 따르면 도큐멘타리(기록적)라고 말하고 있다. 또한 ‘뉴홀’은 도큐멘타리의 개념에는 역사적(Historical), 사실적(Realistic), 현실적(Actual)인 개념이 함유되어 있어야 한다고 말하고 있으며, 도큐멘타리 사진가는 단지 테크니션[테크니션]이 아니다. 또한 예술을 위한 예술가도 아니다. 그것은 ‘사진적인 Reporter’라고 말하고 있다. 이와 같이 도큐멘타리 속에는 Information을 준다든가 기록전달 한다는 개념이 있으며 구극(究極)에서는 르포르타주와 다른 데가 없다. 伊奈信男[이나노부오]은 “전자는 기록(레코드)이란 작업에 중점을 두고 있으며 후자는 전달이란 기능에 중점을 두고 있다”고 말하고 있다. 결국 중점을 두는 데 따라 다를 뿐이며 [개념에 있어서는 서로] 비슷하다는 얘기인 것 같다.

그러면 여기서 이런 르포르타주나 도큐멘타리 사진에 대한 방법을 간단히 소개해 보겠다. ‘폴로사’에 의하면 도큐멘타리의 방법의 본질은 현실적인 소재의 Dramatization[Dramatization](창조적 극화)에 있다.[고 하고] ‘보몬트 뉴홀’과 같이 포토·도큐먼트가 자료적 가치 내지 증거적 가치를 보지(保持)하기 위해서는 선명한 초점을 생명으로 하는 Straight photo가 아니면 안 된다[고 말하고 있다]. 그러나 그것은 대상의 Texture보다 순간적 비존[비전]속에서 ‘Actuality’를 추구하는 스냅사진에서는 문제가 없으나 ‘웨스턴[에드워드 웨스턴]’이나 ‘애트제[앗제]’도[와 같은] ‘Straight photo’도[가] 이 범주 속에 들 것인가에[는 문제]가 있다. [왜냐하면] 이것은 ‘포토·도큐멘타리’의 생명인 ‘Actuality’가 약하기 때문이라 본다. 그러나 중요한 점은 양식적(樣式的)인 Straight-photo인가 아닌가는 별문제로 하고 그들의 작품에서 보는 엄한 물질에의 즉물적인 기록이 그대로 그들의 내부현실의 기록으로 된 점을 평가하고 이것은[을] 포토·도큐멘타리로 해설하는 重森弘淹[시게모리 코엔]이 있다. 그는 또한 다음과 같이 예기[예기]를 계속하고 있다(오늘의 사진에서). 어떠한 의미에서도 그것이 아주 자료적 가치를 보지하고 있다고 해도 과학적 기록을 ‘포토·도큐먼트’로 부를 수는 없다. 거기에는 ‘로사’가 말 한바와 같이 현실을 소재로 해서 창조적 극화가 있어야 한다. 물론 현실을 소재로 하고 현실을 대상으로 하는 한 그 분석을 위해서는 사회과학의 기초가 있어야 한다. 그런 것이 방법상의 특징이겠으나 그렇다고 도큐멘타리는 사회과학적 소견의 영상적 번역이어서는 좋지 않다.

오히려 감성적 인식을 통해서 발상되는 것을 이성적 인식에 의해 처리하는 작업 태도가 중요하다. ‘도큐멘타리’라고 해도 예술 수단에 의한 현실 인식이므로 감성적 인식을 기초로 하는 것이 우선 타당한 방법이다. 또한 도큐멘타리 예술은 현실의 극적인 재구성을 의도해서

안이한 드라마화(化)에 떠러지[떨어져] ‘Actuality’를 상실할 우려도 있겠다. 이와 같은 시점에서 오늘날 의욕적인 작가들이 예술에 있어서의 기록성과 기록에 있어서의 예술성이란 양면을 겹쳐 거기에서 새로운 생명력 있는 예술창조의 돌파구를 찾고 있다라고[있는 것이다]. -끝.

\* ‘르포르타주’와 ‘다큐멘터리’의 표기는 초출에 한해서만 교정했다.

\*\* 위 원고는 일부 수정되어 같은 해 『포토그래피』 창간호 24쪽에 게재되었다. 『사안』에 실린 위의 글 중 문맥상 어색한 부분은 『포토그래피』에 수록된 원고와 비교 검토해 [ ]안에 보충했다.

일간지 자료

『경향신문』, 1962년 2월 11일

한일자, 「제시되어야 할 과제, 《제1회 현대사진연구회전》평」



회화가 사실에서 손을 들고 자유로운 추상이나 환상의 세계를 발견 해서부터 벌써 반세기란 시간이 흘렀다. 회화에 있어서 꼭 현대에 해당 되는 이 절박한 시기에 사진은 비로소 예술로서 탄생했으며 동시에 눈부 신 활약을 했고 성장해왔다.

역사적으로 본다면 회화가 일찍 통과해 온 길을 한번 다시 뒤쫓은 [는] 감이 없지 않지만은 그러나 그것은 광막한 현대 예술의 영역에서 누 가 해 놓은 성과이건 간에 한번 달성된 성과를 뛰어넘어서 더욱 새로운 별 개의 영토를 개척하기에 이미 성공했다는 점을 평자는 단언할 수 있다.

《제10회 국전》에 있어서의 추상예술의 압도적인 승리를 비롯하여 임응식 이명동 등의 서울시 문화상 획득 그리고 올해 들어 신설 공보부

의 사진부면에 대한 활동 기회의 무차별은 이제야 한국 사진작가들에 관 한 재평가와 그들 자신의 과제로서 가장 난처할 현대 사진에 대한 문제제기가 결코 안이했던 과거와 같은 소위 사태의식만으로 살 수 없게 될 것이다.

〈들리는 소리〉의 한광희는 과거의 ‘아마추어’ 사진가들이 해서 성공한 바 있는 구도풍 을 따서 무난하다. 그러나 사진에 있어서의 조형성(막연한 유행어다)이란 ‘리얼리티’(객관 성)와 주관적 ‘모티브’의 유리가 아니라 보다 고도의 파악을 위해 현실을 한층 속 깊이 보는 눈이 요청된다. 상징적인 정경을 취하려는 의도가 한낱 실험으로서 이미 끝난 바 있는 구도 나 배열 방식에서 끝나 있는 것이 이밖에도 장내에 몇 점 있는데 그것들은 모두가 회색은 화 면으로 주장점이 취약했다. 민경자는 일종의 ‘리얼리즘’을 좇고 있는데 좋은 의미로서 그 것 은 19세기 자연주의 아닌 ‘리얼리즘’의 독자 풍에다 섬세한 성격이 깃들여 외적 사상이 내적 인 정의로써 표현되고 있다. 자유로운 사고가 앞으로의 과제일 게다. 〈바위웃〉의 류승참은 사 진의 조형성을 회화풍으로 주장하는 나머지 운동(주관)의 공간적인 예리한 눈이 없다. 다만 ‘몽타주’와 ‘휘트그림[포토그램]’과 같은 기술로써 정면을 기피하지 않는 곳에 관점을 두는 듯, 〈공사장〉의 허 달은 사물을 암시적으로 포착하여 현대의 위기적인 공간이나 현장을 예리 하게 파고 들어야 할 터인데 그것이 빈약하다. 구도적인 고정관념의 탈피가 긴요. 〈귀로〉의 이 영훈은 무슨 주관적인 경향 없이 취한 화면이지만, 자연이나 인간을 심리적으로 잡으려는 대 목이 엿보인다. 김효열은 다분히 유리적인 사진술이나 회화적인 사진에서 떠나서 자유로운

한가지 사고를 표상하려는 의도가 확실하다.

〈재목〉이나 〈창〉 등은 기대될 만한 미래를 지녔다. 〈나루터〉의 정철용 〈마부〉의 최금영 그리고 〈강변〉의 전몽각, 전용중 등의 좋은 ‘아마추어’들이 이 밖에도 있으나 여기서는 지면 이 없다.(필자·미술평론가) 한일자.

[사진] 〈창〉 류승참 작

『한국일보』, 1963년 7월 4일

임응식, 「(사진평) 깊은 심리적 공간 구성, 《현대사진연구회 제2회전》」

전위적 정신으로 똘친 현대사진연구회의 《제2회 발표전》이 7월 1일부터 8일까지 중앙공보관에서 열리고 있다. 여기엔 추상 형태의 조형작품이 주로 되어 있는데 동일한 이념 밑에서 문제를 공동 과제로서 추구하는 사진 단체란 우리나라 사단(寫壇)의 경우 극히 드문 일이라 하겠다. 이번 이 전시회의 작품들을 대별(大別) 해서 감각적 공간구성과 심리적 공간구성으로 나눌 수 있는데, 전 자도 예리한 조형감각에 의해서 표현되어 있기는 하나 그 저변이 얕음을 느낌에 반하여 후자는 보다 복잡하고 깊이 있는 내용의 세 계를 전개시키고 있는 것을 느낄 수 있다. 구성 또는 조형하는 데 있어서 그것이 형식적인 구성이나 조형에 그쳐서는 안 된다는 것 은 물론이거니와 어디까지나 그 형태창조는 존재의 ‘리얼리티’를 추구하는 데 있어서의 시각적 질서를 세우기 위한 것이라야 할 것 이다.



다시 말해서 조형을 하기 위한 조형은 별로 가치가 없다는 것이다. 적어도 거기에는 하 나의 사상성(思想性)이 수반 또는 앞서야 한다는 것이다. 신흥사진이 사진에 새로운 시각을 부여했다든지 기술의 기능성이나 표현의 실험을 인정시킨 이후 오늘날까지 사회는 격변하며 마침내 ‘메커니즘’을 인간적인 창조 작용 속에 동화시키는 단계에 이르렀다는 것을 상기할 때 사상적 자각 없이 단순한 기교적 테두리 속에서 조형 사진을 다루게 된다면 이것 역시 멀 지 않아 ‘리얼리즘’ 사진의 경우와 같은 말로(末路)를 밟게 될 위험성이 있다는 것을 명심해 야 하리라고 본다.

끝으로 인상에 남는 작품들을 추려본다면 김선홍 〈보선 작업 A〉, 〈조춘〉, 백환규 〈제설 (除雪)〉, 이영훈 〈상류〉, 〈램프〉, 〈미스·김〉, 이창환 〈폐허〉, 이한근 〈작품〉, 전몽각 〈달맞이〉, 〈여명〉, 정철용 〈정리〉, 허 달 〈호기심〉, 황규태 〈삼립〉, 〈숲 속의 아침〉, 〈길〉, 김춘식 〈소녀〉,

박봉근 〈박물관에서〉, 이상도 〈金〉, 이호산 〈노역(勞役)〉 등은 훌륭한 조형감각을 엿보였으며 앞날에 있어서의 보다 실험적인 영역을 확충시켜 새로운 개척에 힘써주기를 바란다.

임응식(사진작가)

『동아일보』, 1963년 7월 5일

이명동, 「비약하는 젊은 지성의 결정, =《현대사진연구회 2회전》 평」

새로운 ‘아이디어’와 ‘충실한 사색’을 작화정신으로 삼고 있는 현대사진연구회의 제2회전이 지난 2일 중앙공보관 제1화랑에서 열리고 있다. 전시작품의 대부분이 ‘하이키’와 ‘로키’의 극단적인 ‘톤’으로 조형되어 융솟음치는 젊은 정열을 마구 쏟아놓고 있다. 짙은 개성적인 감정과 사색하는 지성은 추상의 세계를 더듬게 하고 전위라는 이름의 깃발을 들게 하였다. 이는 두말할 것도 없이 ‘만네리즘[매너리즘]’에 빠져 지루하게 허덕이던 지난날의 우리 사진예술의 주형(鑄形)에서 용감히 탈피하려는 몸부림이라 하겠다.

그러나 여기에는 많은 의문점을 남겨주고 있다. 즉 진실성을 무시한 과장된 추상적인 표현을 어떻게 보느냐하는 문제다. ‘진실성’은 사진예술의 중요한 요소의 하나로 되어있다. 다시 말해서 사진예술의 독자성을 무시하고 회화예술의 영역을 가면서까지 작가 자신의 사상과 개성을 표현해야만 되겠는가 하는 점이다. 지금으로부터 35년 전 독일의 ‘모오리·나기[모홀리 나기]’교수는 그의 논문에서 “사진은 빛(光)에 의한 조형이다”라고 갈파하고, 사진조형의 가능성을 확대 해 놓았다. 즉 ‘포토그램’과 ‘포토·몽타주’로서 ‘카메라’를 사용하지

않고도 조형을 할 수 있고 또 2매나 3매의 원판으로 ‘몽타주’할 수 있다고 했다. 그러나 그 후 오늘날까지 세계 사진예술의 주류는 ‘묘사에 의한 조형’이 생명으로 고수되어 왔다. 이러한 견지에서 이번 전시된 전문각 씨의 〈달맞이〉 같은 작품이 문제가 될 것이다. 이는 앞에서 말한바와 같이 완전히 회화의 영역을 가고 있다.

모든 예술의 가치판단은 궁극적으로는 작가 자신의 사상과 개성의 무제로 귀결된다고 한다면 전문각 씨의 〈달맞이〉는 훌륭한 예술작품이 아닐 수 없다. 그러나 이러한 추상만이 새로운 ‘아이디어’와 감각이라고 믿는다면 그것은 큰 잘못이다. 어쨌든 이번 현대의 사진전은 비약하는, 젊은 지성의 결정을 볼 수 있었을 뿐만 아니라 깊은 감명을 던져주었다. 끝으로 심히 아쉬운 것이 있다면 역시 내용이 좀 약하다는 점과 또 작품의 ‘톤’에서 정서적인 ‘하프·톤’을 무시해버렸다는 점이다. (이명동)

[사진] 전문각 작 … 〈달맞이〉



『경향신문』, 1963년 7월 8일

이경성, 「신선하고 의욕적인 자세, 《현대사진연구회전》을 보고」

지역적인 고립에서 벗어나 국제적 시야에서 움직이고 있는 한국 현대사단의 일각에서 신선한 감각과 의욕적인 자세로 사진 예술을 추구하고 있는 그들에게 우선 호감이 간다. 더구나 사진이 넓게는 조형예술의 일환이기 에 ‘카메라 아이’를 통해 조형의 본질을 탐구하려는 가장 기초적인 작업이 어느 정도 이루어졌다는 것이다. 공간 처리, 물질 발견, 자연 관찰, 그리고 조형의 재구성 등은 그러한 성과라고 본다. 이것은 사진예술이 회화의 자매로 출발하고 지금도 어느 의미에서는 그들의 관계가 지속되고 있는 현황 속에서 당연한 기초 작업일 것이다.

그러나 사실 현대의 사진이 갈 길은 회화와와 자매관계에 안이하지 말고 사진 스스로의 길을 걸어가야 되는 것이다. 말하자면 사진은 조형예술이라는 ‘카테고리’에서는 회화와 같은 영토 내에 있으면서도 그의 독자성을 찾아서 사진미학을 설정해야 된다는 것이다. 이 경우 어떤 것이 회화적인 사진이고 어떤 것이 사진다운 사진이냐는 문제는 속단하기는 어려우나 평면상에서, 그리고 광학이나 사진의 재료를 에워싼 자연과학의 기술을 매개로 회화가 도달할 수 없는 고유의 조형가치를 창조하는 것이 사진미학의 길이 아닐까.

그 점 한국 사단의 신예들의 집단인 현대사진연구회는 그들의 국제적인 평가를 계기로 이 거창한 과업을 극복하는데 기대를 걸어보자는 것이다. 이번에 출품된 작품 중에서 이영훈의 〈작품〉, 〈상류〉, 이상도의 〈金〉, 이창환의 〈폐허〉, 이한근의 〈작품〉, 전문각의 〈달맞이〉, 정철용의 〈무상〉, 황규태의 〈삼림〉 등은 그들의 작가적 과정에서 기념할 만한 좋은 수준의 작품들이었다. (이경성)

[사진] 〈보선작업 A〉 김선홍 작



『신아일보』, 1966년 12월 8일

임응식, 「사진전시회-사실주의(寫實主義)로 선의의 변질, 현대·뉴포토 클럽 등 세 사진 전시회」

사진전이 이쪽저쪽에서 계속 열리고 있다. 《제9회 뉴포트[뉴포토]·클럽전》(11월 26일~12월 1일 중앙공보관), 《제4회 사진동우회전(寫眞東友會展)》(12월 1일~6일 신문회관), 《제4회 현대사진연구회전》(12월 2일~7일 중앙공보관)이 있고 9일부터는 신선회의 《제4회전》이



중앙공보관에서 있을 예정이다.

그런데 그것들의 한결같은 점은 과거 수년간의 악몽에서 깨어나거나 하듯이 작품 경향이 전향적(前向的)인 자세로 되돌아오게 됐다는 것이다.

‘뉴포트[뉴포토]·클럽’은 본래 초현실주의를 표방하여 출발한 후 특유한 존재로

되어왔으나 2, 3년 전으로부터는 약간의 혼미(混迷)를 보이더니 이번에 이르러서는 완전히 라고는 할 수 없다 할지라도 거의 사실주의 경향으로 선의의 변질을 했고 사진동우회는 동아일보사가 주최한 《동아콘테스트》에서 입상한 작가로서 조직되어 있는 것인데 본래의 경향이 사실주의여서 5·16혁명 이후 극도로 혼돈상태에 빠져있는 사단(寫壇)에 하나의 길잡이가 되어 사실주의를 지속 주도해왔고 현대사진연구회는 주관적 조형사진을 주로 하여 발족했으나 금회(今回)에 이르러서는 일대전환을 기도하여 사실주의 경향의 작품이 압도적으로 많아진 것이다.

사진예술은 객관묘사를 본령(本領)으로 하여 사상표현을 목적하고 있는 것이기는 하되 그렇다고 해서 주관적인 표현, 즉 육안(肉眼)을 부정하고 인간의식 하(下)의 영상을 표현하려는 노력을 무조건 배격해서는 안되는 것이다.

그러나 기계를 통해서 인간의 상상력에 의해 발생하는 ‘이미지’를 시각화한다는 것은 지극히 난이(難易)한 일일뿐만 아니라 타 미술에 비하여 그 노고는 크면서도 효과는 보잘 것 없는 것으로 되고야 마는 것이 통례다. 이러한 점을 늦게나마 깨닫고 본연의 자세로 전환을 시작한 점은 기쁜 일이라 하겠다. 사진인은 모름지기 20세기 후반이라는 이 시점에서 인간을, 그리고 현실을 직시, 비판, 기록하는 작업에 충실해야 할 것이다.

여담이기는 하나 이 기회를 빌어서 한마디 하거니와 우리나라 《국전》 사진부에서 볼 수 있었던 것 같이 심사원들이 사진에 울긋불긋 물감칠했던 것이라든지 속임수로 조작된 사진에 특선이라는 신성해야할 귀한 상을 배급조로 주는 따위의 무식이 일소(一掃)되어 명량하고 올바른 사단이 하로 속히 되살아나기를 바라면서 위의 각 전시회에서 인상 받은 작품들을 열기(列記)해본다.

‘뉴포트[뉴포토]·클럽’에서는 조중 <유랑(流浪)>, 장원훈 <설원(雪原)>, 황태엽 <초점>, 사진동우회에서는 송호창 <노인>, 서선화 <기원>, 조중 <육학년>, 한규성 <합장(合掌)>, 조천용 <좁은 문>, 김종순 <속삭임>, 김용택 <레인지>, 현대사진연구회에서는 이창환 <MY SONS>, 박원걸 <무성(無聲)>, 이창진 <노 (C)>, 이상도 <노역녀(勞力女) (A)>, 김선홍 <비현실>, 백남식 <ORPHAN>, 김단규[김원규] <작품 Q>, 김효열 <이정(異情)> 등은 그것이 사실적이건 조형적이건 간에 작가의 의도가 잘 표현된 것이라 하겠다.

(한국창작사진협회 위원장) <임응식>

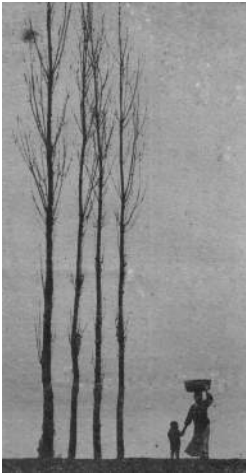
[사진] <우후(雨後)> 이강원 작(현대전에서)

‘싸롱아루스(Salon Ars)’와 ‘현대사진연구회’ 주요 회원 작품 소개

일러두기: 본 이미지 자료는 ‘현대사진연구회’ 주요 회원들의 작품을 ‘현대사진연구회’ 활동 시기를 중심으로 수집해 정리한 것이다. 이미지 자료는 원작의 상태와 다를 수 있다. 자료의 출처는 아래와 같다.

출처: 펍플릿 《제2회 국제진출작가 사진살롱》(1962), 《제1회 현대사진연구회 회원전》(1962), 《제2회 현대사진연구회 회원전》(1963), 《한국 제1회 국제 사진싸롱》(예술 경복지부 주최, 1963), 《제2회 숙미회 회원전》(1963), 《제3회 숙미회 회원전》(1965), 《제1회 동아국제사진살롱》(1966); 주간지 『고대신문』(1963.8.24); 월간지 『코리언 리퍼블릭』(1964.7.14.), 『캐머러세대』(1964.8), 『포토그래피』(1966.8); 전시도록 『《한국현대사진의 흐름전 1945-1994》』(1994), 『전몽각 그리고 윤미네 집』(한미사진미술관, 2010), 『《한국사진역사전》』(1998); 단행본 『'66 한국사진연감』(1966), 『전몽각』(눈빛, 2013); 그 외 『전몽각 스크랩북』(유족 제공)

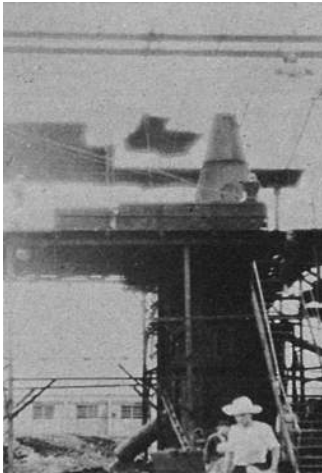
김선홍



〈조춘(早春)〉, 1963.



〈노모〉, 1963.



〈건설〉, 1966년 경.

김응태



〈보금자리〉, 1963.



〈상심〉, 1964.



〈물놀이〉, 1966년 경.



〈Composition〉, 1964.



〈새동생〉, 1966.

김행오



〈빛나는 것은〉, 1958.



〈지붕〉, 1961.



〈외로운 새〉, 1962.



〈흑조〉, 1962.



〈강아지풀꽃 피는 강변, 연도미상〉.

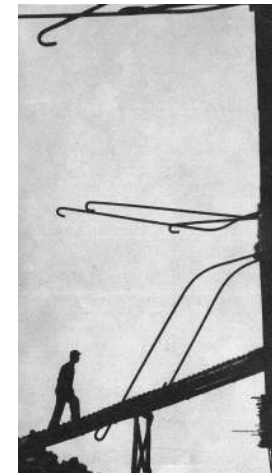


〈창문〉, 1966년 경.

김효열



〈파창(破窓)〉, 1962.

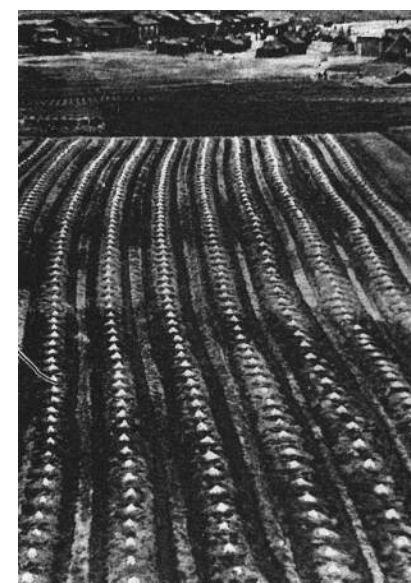


〈공사장〉, 1963.

민경자



〈춘전보(春田譜)〉, 1962.



〈밭고랑〉, 1963.



〈노을녘에〉, 1963.



〈상념〉, 1963.



〈유정(有情)〉, 1963.



〈길〉, 1964.

박영숙



〈고아〉, 1965.

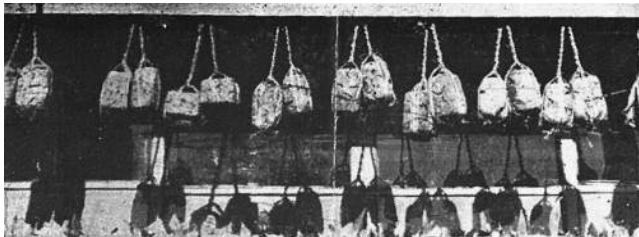


〈뉴 마스크〉, 1966.



〈눈 오는 날〉, 1966.

백환규



〈양지〉, 1962.

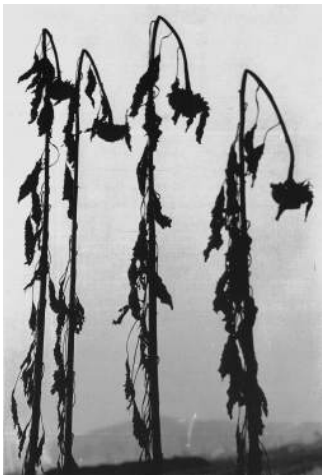


〈Hard Work〉, 1963.

이상규



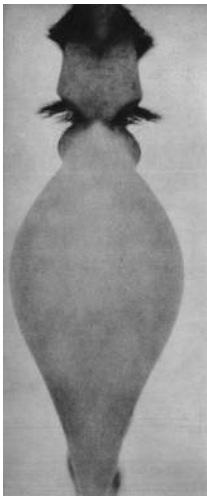
〈길〉, 1961.



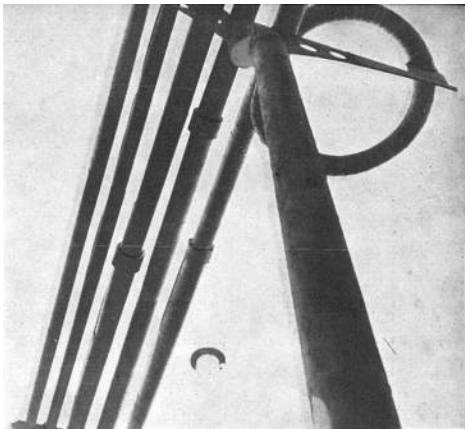
〈실망의 계절〉, 1962.



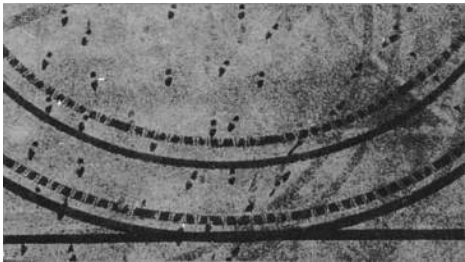
〈침식〉, 1962.



〈작품 Q〉, 1965.

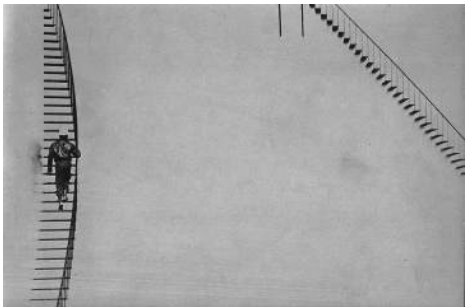


〈콤포지션〉, 1966.



〈composition〉, 1966년 경.

이상도



〈구경〉, 1963.



〈金〉, 1963.



〈여상(女像)〉, 1964.



〈High Noon〉, 1964.

이영훈



〈귀로〉, 1962.



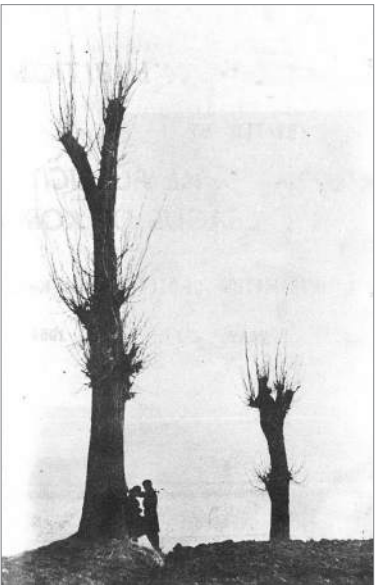
〈Miss, Kim〉, 1963.



〈상류〉, 1963.



〈답〉, 1963.



〈조춘〉, 1963.



〈포트레이트〉, 1966.

## 이창진



〈페이버먼트〉, 1964.



〈누드〉, 1965.

## 이창환



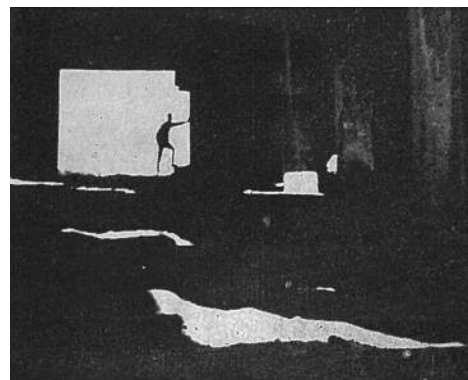
〈Miss, Lee〉, 1963.



〈공사장〉, 1963.



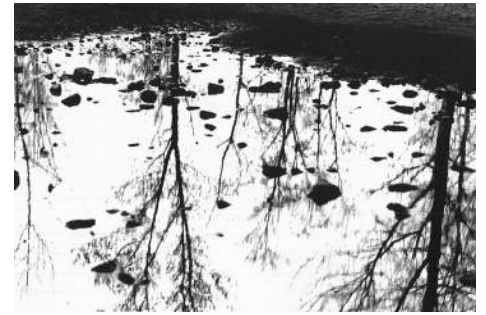
〈설경〉, 1963.



〈페허〉, 1963.



〈하동〉, 1965.

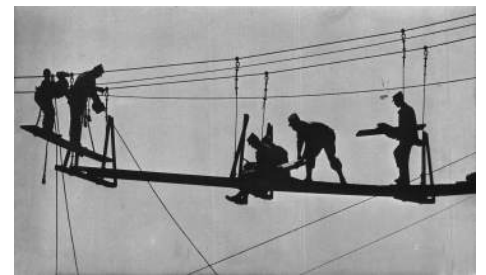


〈투영〉, 1967.

## 이호산



〈노역〉, 1963.



〈가교(架橋)〉, 1964.

## 전몽각



〈강변〉, 1962.



〈동동(冬童)〉, 1962.



〈얼어붙은 태양〉, 1963.



〈달맞이〉, 1963.

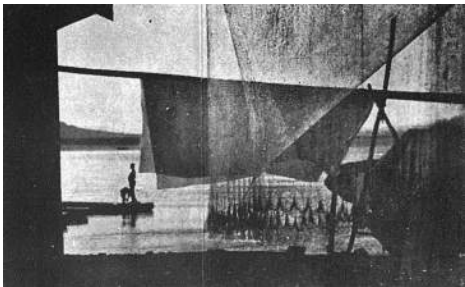


〈벽〉, 1963.



〈전선〉, 연도미상.

정철용



〈나루터 풍경〉, 1962.



〈투영〉, 1963.



〈희구〉, 1963.



〈정리〉, 1963.

조천용



〈포도〉, 1963.



〈모정〉, 1964.



〈정(靜)〉, 1966.

주명덕



〈섞여진 이름들〉 중에서, 1965.



〈섞여진 이름들〉 중에서, 1965.

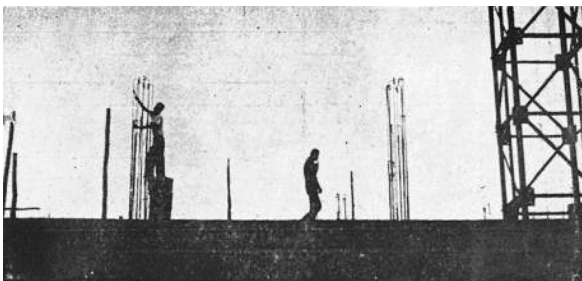


〈섞여진 이름들〉 중에서, 1965.

허달



〈난무〉, 1962.



〈공사장〉, 1962.



〈호기심〉, 1963.

황규태



〈길〉, 1963.



〈삼림〉, 1963.



〈숲 속의 아침〉, 1963.



〈전주(電柱)길〉, 1963.

‘싸롱아루스(Salon Ars)’와 ‘현대사진연구회’ 연혁

참고자료: 일간지 『경향신문』, 『동아일보』, 월간지 『포토그라피』, 『사진예술』, 『캐머러 세대』, 『사안』(4호~9호), 『현대사언(現代寫研)』(장간호); 단행본 『한국현대 미술사(사진)』(동화출판공사, 1978); 그 외 전지 인쇄물.

\* 정확한 일자를 확인할 수 없을 경우 ★로 표기.

| 연도   | 일시  | ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁                                                                                                                           | 회원 활동 및 기타                                                                                                                                                                           |
|------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1960 | 10월 | 싸롱아루스 창립<br>(이형록, 이상규, 정범태, 신석환, 김행오, 김열수)                                                                                                      |                                                                                                                                                                                      |
| 1961 | 5월  | 2일, 싸롱아루스, 서울사진애호가협회, 콘테스트 입선 축하회                                                                                                               |                                                                                                                                                                                      |
|      | ★   | 현대사진연구회 창립                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                      |
|      | 7월  | 3일, 싸롱아루스, 현대사진연구회 주최, 《US카메라콘테스트》입상 축하회<br>7일, 현대사진연구회 월례회, 서울당반                                                                               | 《US카메라콘테스트》이상규, 김효열 (6등입상)                                                                                                                                                           |
|      | 9월  | 7일, 싸롱아루스, 현대사진연구회 주최, 《제9회 에딘바라국제살롱 콘테스트》입선 축하회                                                                                                | 《제9회 에딘바라국제살롱콘테스트》김열수 입선                                                                                                                                                             |
|      | 10월 | 19일-25일, 《제1회 싸롱아루스》, 중앙공보관<br>(출품: 이형록, 정범태, 이상규, 김행오, 신석환, 김열수)                                                                               |                                                                                                                                                                                      |
|      | 11월 | 11일-14일, 《제1회 싸롱아루스》 지방순회전, 대구 미국공보원                                                                                                            |                                                                                                                                                                                      |
|      | 12월 | 28일, 싸롱아루스 · 현대사진연구회 · 썸아트 주최, 정범태 〈결정적 순간〉, 《제22회 일본국제싸롱》입선축하회                                                                                 |                                                                                                                                                                                      |
| 1962 | 2월  | 4일-9일, 《제1회 현대사진연구회 회원전》, 중앙공보관<br>(출품: 한광희, 민경자, 류승찬, 허달, 진용중, 이영훈, 백환규, 김효열, 전몽각, 정철용, 최급영)                                                   |                                                                                                                                                                                      |
| 1963 | 7월  | 1일-7일, 《제2회 현대사진연구회전》, 중앙공보관<br>(출품: 김선홍, 김춘식, 박봉근, 백환규, 이상도, 이영훈, 이창환, 이한근, 이호산, 전몽각, 정철용, 허달, 황규태)<br>8일, 현대사진연구회 주최, 《1963 US카메라 콘테스트》입상 축하회 | 5월, 박영숙 《신인예술상》사진부 입선<br>《1963 US카메라 콘테스트》에 제4위 황규태 작 〈숲속의 아침〉, 제5위 민경자(숙명여대) 작 〈노을녘에〉, 제6위 황규태(서울) 작 〈길〉, 주명덕(경희대) 작 〈봉봉君(君)〉, 민경자(숙명여대) 작 〈상념〉 입상<br>《서독폴레너카메라콘테스트》에 민경자 작 〈남매〉 입선 |
| 1964 | 6월  | 『월보』 창간(팝플렛판, 『사안』의 전신)                                                                                                                         | 《제16회 캐나다국제사진살롱》에 이상도 〈자매〉, 김웅태 〈노인〉 입선                                                                                                                                              |
|      | ★   | 『사안』 2호 발간                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                      |
|      | 8월  | 『사안』 3호 발간                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                      |
|      | 9월  | 『사안』 4호 발간                                                                                                                                      | 10월, 《제13회 국전》에 이창호, 이창진, 주명덕, 김열수, 김웅태 입선                                                                                                                                           |

| 연도   | 일시  | ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁                                                                                                                                                                                                 | 회원 활동 및 기타                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1964 | 12월 | 총회 개최. 1965년 임원선출<br>회장 김선홍, 총무간사 이상도, 재정간사 정철용, 섭외간사 이장호, 조천용, 외국부간사 주명덕, 편집간사 이창진<br>15일-23일, 현대사진연구회 주최, 미술강좌 개최, 삼익빌딩<br>강의: 이경성 <미학개론, 서양미술사, 한국미술사>, 박서보 <현대미술감상, 현대미술의 진로>, 임응식 <사진사, 사진론><br>『사안』 5호 발간       | 10월, 동아일보사 주최, 《제2회 동아사진콘테스트》<br>특선 조천용 <모정>, 입선 전몽각, 김응태, 이호산, 이영훈, 김선홍, 이상도, 김효열, 주명덕, 정철용.<br>11월, 주명덕, 이장호 현대사진연구회 입회.<br>김효열, 싸롱아루스에서 현대사진연구회 회원으로 돌아옴.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 1965 | 1월  | 22일, 『사안』 편집실 주최, 《사진예술의 본질과 지향점》 좌담회<br>개최, Salon D'alliance<br>주논제: 한국사단의 시발과 발전상 개략<br>회화와 사진예술과의 동일성 유사성 및 차이점에 대한 비교고찰(사진예술의 본질)<br>앞으로의 사진예술의 방향과 문제점<br>참석인: 임응식, 황염수(화가), 이형록, 김행오, 전몽각, 이상규, 이영훈<br>사 회: 이창진 | 현대사진연구회 회원 명단: 김효열, 정철용, 이창환, 백환규, 김선홍, 이호성, 박봉근, 서규영, 백남식, 조천용, 이준근, 최방환, 전인행, 이장호, 주명덕, 권명광, 이성하, 민경자, 박영숙, 이충구, 조순형, 김수연, 오순자, 윤문석, 심순옥, 명옥자, 한정선, 황규태(도미), 김응태(입대), 이상도(입대), 김원규<br>싸롱아루스 회원 명단: 이형록, 이상규, 김행오, 정범태, 전몽각, 이영훈.<br><br>3일-15일, 《주명덕, 어린이 주제에 의한 사진소품전》, Salon D'alliance<br>11일-17일, 《제1회 한국창작사진협회 창립전》출품, 중앙공보관<br>(ARS: 이형록, 이상규, 정범태, 김행오, 전몽각, 이영훈 / 현대사진연구회: 김선홍, 이창환, 김효열, 정철용, 박봉근, 이호산, 이상도, 백남식, 이창진, 김응태, 주명덕, 이장호)<br>《베를린국제사진살롱》에 전몽각, 주명덕 입선<br>28일, 『Korea Republic』 해외판에 이상규, 이창환, 주명덕, 민경자(전 회원) 의 겨울사진 4점이 특집으로 실렸다 |
|      | 2월  | 『사안』 6호 발간<br>월례회 (황규태, 서규영, 최방환, 김선홍, 이상도, 백남식, 이장호, 정철용, 권명광, 이충구, 조순형, 이성하, 서규영, 이창진, 주명덕, 최방환)                                                                                                                    | 16일, 황규태 도미                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|      | 3월  | 월례회                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|      | 4월  | 『사안』 7호 발간                                                                                                                                                                                                            | ★ 민경자(전(前)회원, 『여원』 사진기자), 박영숙(『여상』 사진기자), 현대사진연구회 입회.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

| 연도   | 일시       | ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 회원 활동 및 기타                                                                                                                                                                                |
|------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1965 | 4월       | 월례회                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 《아사히펜탁스 국제사진콘테스트》에 김웅태 작<br>〈보금자리〉 4위 입상<br>5월, 《제4회 신인예술상》에 김웅태, 윤문석, 조무형,<br>이장호, 심순옥, 박영숙, 조천용, 명옥자 입선                                                                                 |
|      | 8월       | 10일-16일, 《제3회 현대사진연구회전: 어린이 현장》, 중앙공보관<br>(출품: 김선홍, 김효열, 김수연, 권명광, 명옥자, 민경자, 박봉근, 박영숙,<br>백남식, 서규영, 심순옥, 정철용, 조천용, 조순형, 주명덕, 이호산,<br>최방환, 이장호, 이창환, 오순자, 윤문석, 한정선, 황규태, 이성하,<br>찬조출품: 이형록, 이상규, 김행오, 전몽각, 이영훈, 총 62점 출품)<br>《목요미학강좌》<br>제1강좌 이상규(살롱아루스) 〈추상적인 사진〉, 제2강좌: 방근택<br>(홍대 교수·미술평론가) 〈사진비평〉, 제3강좌 김숙진(홍대<br>교수 서양화) 〈근대적 미술사조〉, 제4강좌 박고석(서양화)<br>《구와바라 시세이(桑原史成) 초청 좌담회》, 창일다방 | 6월, 《제3회 동아사진콘테스트》<br>가작 이장호, 입선 이호성, 박봉근, 이장호, 주명덕,<br>심순옥, 오순자, 주명덕, 조천용, 이준근, 조순<br>형, 김선홍, 정철용                                                                                        |
|      | ★<br>12월 | 『사안』 8호 발간<br>15일-23일, 현대사연 주최, 미술강좌 개최, 삼익빌딩<br>미학개론, 서양미술사, 한국미술사 : 이정성, 현대미술감상,<br>현대미술의 진로 : 박서보, 사진사, 사진론 : 임응식                                                                                                                                                                                                                                                                    | ★ 현대사진연구회 사무실: 충무로 일가 백송 빌딩<br>내 소피아서점<br>★ 사안편집실: 충무로 일가 동양빌딩 309호<br>★ 왕상혁, 김홍기, 현대사진연구회 입회.                                                                                            |
| 1966 | 1월       | 15일, Bruce Downes 내한 세미나, 미국공보관<br>참석인: C.F.C, 대한사진예술가협회, 신선회, 호영회, 숙미회,<br>한국창작사진협회, Salon ARS, 서울의대사진부, 현대사진연<br>구회 회원, 녹음 및 편집: 현대사진연구회 『사안』 편집실, 통<br>역: 김행오<br>26일, Bruce Downes 내한 세미나, 미국공보관                                                                                                                                                                                     | 일본 평범사 간행 『세계사진연감』 창간 10주년 기념<br>특집 『기록, 지난10년』에 조천용 작 〈모정〉<br>(1966) 수록<br>18-24일, 《박영숙 사진소품전》, 중앙공보관                                                                                    |
|      | 2월       | 월례회<br>(출품: 이강원, 이창환, 이창진, 윤문석, 박봉근, 서일성, 정철용, 박<br>원걸, 한정선, 심사: 이형록, 김행오, 이상규, 전몽각, 이영훈,<br>현대사연 간사)                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 《제1회 동아국제사진살롱》에 이장호, 이창환, 박영<br>숙, 김웅태, 이준근, 소수찬, 이창진 입선.                                                                                                                                 |
|      | 3월       | 『사안』 9호 발간                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | ★ 현대사진연구회 각부별 회원 명단                                                                                                                                                                       |
|      | 12월      | 2일-7일, 《제4회 현대사진연구회전》, 중앙공보관<br>(출품: 정철용, 이창환, 이상도, 김선홍, 이호산, 박봉근, 백남식, 이<br>준근, 이창진, 김웅태, 김원규, 김봉환, 오순자, 윤문석, 왕상<br>혁, 박원걸, 이정미, 이강원, 서일성, 박정수, 김효열)                                                                                                                                                                                                                                   | 회장 김선홍, 총무부-정철용, 이상도, 민경자, 이장<br>호, 김수연, 왕상혁, 김원규, 편집부-이창진,<br>이강원, 한득수, 김진권, 이정미, 권명광, 기획<br>부-이창환, 김웅태, 조천용, 전승집, 이준근, 서<br>규영, 전민행, 서일성, 섭외부-백남식, 최방환,<br>박원걸, 이호산, 박봉근, 외국부-김효열, 김봉환, |

| 연도   | 일시  | ‘싸롱아루스’와 ‘현대사진연구회’ 연혁                                                                                                                                                                                     | 회원 활동 및 기타                                                                                                                                                                         |
|------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1966 |     |                                                                                                                                                                                                           | 소수찬, 한정선, 서무부-박영숙, 윤문석, 오순자,<br>황규태(재미중)                                                                                                                                           |
| 1967 |     |                                                                                                                                                                                                           | 2월, 청록회 발족<br><br>지도위원: 임응식, 이명동, 정범태, 김행오<br>회장: 김선홍<br><br>회원: 이영훈, 주명덕, 김효열, 조천용, 김웅태,<br>민경자, 박영숙, 윤문석, 오순자, 김선옥, 최방<br>환, 한정선, 박봉근, 이호성, 김봉환, 박제훈,<br>권명광, 소수찬, 김승원, 전용중, 장양환 |
| 1968 | 4월  | 28일-5월 2일, 《제5회 현대사진연구회 사진전》, 신문회관<br><br>(출품: 이형록, 김원규, 김웅태, 김홍기, 최원경, 박원걸, 박정수, 서<br>일성, 송치선, 신동석, 왕상혁, 오평, 이강원, 이상규, 이상도,<br>이준근, 이창진, 이창환, 정철용, 최경수, 한득수)                                             |                                                                                                                                                                                    |
|      | 12월 | 9일-13일, 《제6회 현대사진연구회 사진전》, 신문회관<br><br>(출품: 김원규, 김웅태, 김창수, 박옥수, 박원걸, 박정수, 백남식, 신<br>동석, 왕상혁, 이강원, 이상규, 이상도, 이준근, 이창진, 정철<br>용, 최경수, 황규태, 이형록)                                                             |                                                                                                                                                                                    |
| 1971 | 1월  | 8일, 제1월례회, 동화통신사 W.W.P.(20명 참석 48점 출품)<br><br>22일, 제2월례회, 동화통신사 W.W.P.(15명 참석 35점 출품)<br><br>31일, 촬영회                                                                                                     |                                                                                                                                                                                    |
|      | 2월  | 3일, 오후 6시. 임원회의, 주부생활사 사진부<br><br>회장 이창환, 지도고문 이형록, 이상규(4대 회장), 재정고문 김<br>원규, 박병식<br><br>5일, 『현대사연(現代寫研)』 창간(신문판형)<br>제1월례회, 동화통신사 W.W.P.<br><br>7일, 촬영회, 수원<br><br>16일, 제2월례회(제1차 전시작품 심사), 동화통신사 W.W.P. |                                                                                                                                                                                    |
|      | 3월  | 7일-12일, 《제7회 현대사진연구회전》, 국립공보관<br><br>(출품: 이형록, 이상규, 김원규, 공영희, 김영인, 김웅태, 김일홍, 남시<br>윤, 박경혁, 박옥수, 백남식, 신동석, 신재인, 오평, 이창진, 이웅<br>선, 이창환, 정철용, 최경수, 최성호, 최호식, 황규태, 이상도)                                       | 제7회전 작품제작 공동 작업장<br><br>A조 주부생활 사진부(조장 이창환 회장) / B조 고려<br>대학교 사진제작실(조장 정철용 부회장) / C조<br>국회 사진제작실(조장 이용선 회원)                                                                        |
| 1972 | 11월 | 21일-25일, 《제8회 현대사진연구회전》, 국립공보관<br><br>(출품: 이형록, 이상규, 김행오, 김원규, 신일순, 김영인, 김웅태, 김<br>일홍, 김혜경, 박명희, 박영무, 박옥수, 백남식, 신동석, 오평,<br>이용선, 이창환, 이창진, 이칠희, 정재필, 정철용, 고수남)                                            |                                                                                                                                                                                    |

## 참고 문헌 목록

## 현대사진연구회 관련

「현대사진연 전시회」, 『중앙일보』, 1971.3.13.

## 일간지

「현대사연월례회(現代寫研月例會)」, 『동아일보』, 1961.7.5.

「현대사연월례회(現代寫研月例會)」, 『동아일보』, 1961.7.6.

「문화소식」, 『동아일보』, 1961.9.3.

「알림」, 『동아일보』, 1961.11.7.

「알림」, 『동아일보』, 1961.12.28.

「일요안내」, 『경향신문』, 1962.2.4.

「전시」, 『동아일보』, 1962.2.4.

「허장 없어 호감」, 《현대사진연구전(現代寫眞研究展)》, 『경향신문』, 1962.2.6.

한일자, 「제시되어야할 과제 《제1회 현대사진연구회전》 평」, 『경향신문』, 1962.2.11.

「얼음의 예술, 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.

임응식, 「(사진평)깊은 심리적 공간 구성, 《현대사진연구회 제2회전》」, 『한국일보』, 1963.7.4.

이명동, 「비약하는 젊은 지성의 결정=《현대사진연구회 2회전》 평」, 『동아일보』, 1963.7.5.

「알림」, 『동아일보』, 1963.7.6

이경성, 「신선하고 의욕적인 자세, 《현대사진연구회전》을 보고」, 『경향신문』, 1963.7.8.

「교양미술강좌」, 『경향신문』, 1964.12.12.

「사진예술좌담회」, 『경향신문』, 1965.1.20.

「신간소개」, 『경향신문』, 1965.2.15.

「알림」, 『동아일보』, 1965.4.3.

「어린이가 ‘테마’」, 《현대사진연구회전》, 『동아일보』, 1965.8.17.

임응식, 「사진전시회 - 사실주의(寫實主義)로 선의의 변질, 현대·뉴포토 클럽 등 세 사진 전시회」, 『신아일보』, 1966.12.8.

「《현대사진연구회전》」, 『동아일보』, 1968.4.30.

「문화단신」, 『경향신문』, 1968.5.1.

「《현대사진연구회전》」, 『경향신문』, 1971.3.8.

「《현대사진연구회원전》」, 『동아일보』, 1971.3.11.

「〈SUNSET〉(이선 작), 《현대사진연구회전》서」, 『조선일보』, 1971.3.12.

## 주간지/월간지/계간지

「사진예술창작의 “집” 현대사진연구회」, 『국제공보』, 1266호, 1964.5.5.

『사안(제4호)』, 1964.9.

『사안(제5호)』, 1964.12.

『사안(제6호)』, 1965.2.

『사안(제7호)』, 1965.4.

『사안(제8호)』, 1965.

『사안(제9호)』, 1966.3.

김효열, 「푸른 화원 크립순례 <25>: 현대사진연구회」, 『여상』, 1965.11.

「(좌담회)고(故) 부르스 다운즈 씨와의 좌담회」, 『포토그래피』, 1966.8.

「(좌담회)속(續) 고(故) 부르스 다운즈 씨와의 좌담회」, 『포토그래피』, 1966.9.

이경성, 「(논단 전람회평)시각의 설득-《제2회 창작사진전》 평」, 『사진예술』, 1966.9.

「(국내외 사단 뉴-스)《제4회 현대사진연구회 발표전》」, 『포토그래피』, 1966.12.

「《제4회 현대사진연구회 회원전》에서」, 『사진예술』, 1967.1-2.

「(사진전평)《현대사연전》…작가의 의도표현에 충실」, 『사진예술』, 1967.1-2.

「(사단뉴스)현대사진연구회에 이상규 씨」, 『사진예술』, 1967.1-2.

「(사단뉴스)새 사진 클럽 ‘청록회’ 창립」, 『포토그래피』, 1967.3-4.

「현대사진연구회 소개」, 『포토그래피』, 1968.6.

서상덕, 「《현대사진연구회전》 평」, 『포토그래피』, 1968.6.

「《현대사진연구회 5회전》」, 『포토그래피』, 1968.6.

「(사진계 소식)《현대사진연구회 제6회전》」, 『포토그래피』, 1969.1.

「(화보)《청록회 사진전》에서」, 『카메라예술』, 1969.1-2.

「《현대사진연구회 제6회 회원전》에서」, 『카메라예술』, 1969.1-2.

「(국내외 사단 뉴스)《현대사진연구회 제6회 사진전》 개최」, 『카메라예술』, 1969.1-2.

『현대사연』(창간호), 1971.2.5.

「(사진계 소식)《현대사진연구회 제7회전》」, 『포토그래피』, 1971.4.

서상덕, 「방향감각이 없는 사진들-초하의 사진전을 보고 느낀 일」, 『포토

그래피』, 1972.12.

「《제8회 현대사진연구회 전시회》중에서」, 『포토그래피』, 1972.12.

「(사진계 소식)《제8회 현대사진연구회 회원전》」, 『포토그래피』, 1972.12.

최인진, 「한국 사진잡지의 역사 下-1」, 『한국사진』, 1999.8.

## 단행본/논문

조명원, 『'66 한국사진연감』, 한국사진문화사, 1966.

국립현대미술관 편, 『한국현대미술사(사진)』, 동화출판공사, 1978.

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

『황규태』, 열화당 사진문고, 2005.

박주석, 『한국 기록사진의 형성과정 및 특성 연구』, 중앙대학교 박사학위 논문, 2012.

유병용, 『1960년대 한국 사진의 ‘리얼리즘’에 관한 연구: 《동아사진콘테스트》를 중심으로』, 상명대학교 석사학위논문, 2012.

『전몽각』, 열화당 사진문고, 2013.

「한국사진사 구술프로젝트: 숙명여자대학교 사진부 숙미희 50년을 지나고」, 『한국사진문화연구소 자료집 제6호』, 2013.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 《제1회 현대사진연구회 회원전》, 1962.2.4-2.9, 중앙공보관 제1화랑

[전시 팸플릿], 《제2회 현대사진연구회 회원전》, 1963.7.1-7.7, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 《제3회 현대사진연구회 사진전》, 1965.8.10-8.16, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 《제4회 현대사진연구회 사진전》, 1966.12.2-12.7, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 《제5회 현대사진연구회 사진전》, 1968.4.28-5.2, 신문회관

[전시 팸플릿], 《제6회 현대사진연구회 사진전》, 1968.12.9-12.13, 신문회관

[전시 팸플릿], 《제7회 현대사진연구회 사진전》, 1971.3.7-3.12, 국립공보관

[전시 팸플릿], 《제8회 현대사진연구회 사진전》, 1972.11.21-11.25, 국립공보관

[인쇄물], 전용중, 《현대사진연구회 1회전》 사진 및 설명, 2009.6.

[전시도록], 《한국사진의 역사전》, 1998.11.20-12.19, 예술의전당

[전시도록], 《한국현대사진의 흐름전 1945-1994》, 1994.1.19.-2.11, 예술의전당

[전시도록], 《전몽각 그리고 윤미네집》, 2010.12.12-2011.2.19, 한미사진미술관

## 싸롱아루스 주요 인물별 자료 목록(가나다 순)

## 김행오

## 일간지

「[사진](빛나는 것은)……김행오 작, 《US카메라 국제콘테스트》 입선작」, 『경향신문』, 1958.12.30.

「풍부한 소재와 색채감, 한여름의 촬영 메모」, 『동아일보』, 1959.7.24.

「호영회 사진전시회」, 『동아일보』, 1959.8.24.

이경성, 「망각된 객관성, ‘호영회’ 창립전평」, 『동아일보』, 1959.8.28.

「[사진]임해촬영대회 입상작품, 특선2석 <어떤 미소>」, 김행오(서울)」, 『서울신문』, 1960.9.8.

「싸롱아루스 사진전」, 『동아일보』, 1961.10.19.

「《쌔롱 · 아루스》전 25일까지 중앙공보관서」, 『경향신문』, 1961.10.23.

「형태에 대한 향수, 싸롱아루스 동인창립전을 보고」, 『동아일보』, 1961.11.2.

「우리아가 · 우리엄마 현상사진 결정」, 『경향신문』, 1962.5.5.

「〈애무> 김행오 작(본사 현상모집 사진=가작)」, 『경향신문』, 1962.5.6.

「〈어기영차> 김행오 작(본사 현상사진)=입선」, 『경향신문』, 1962.5.9.

「'스웨덴'에 진출한 우리 사진작품들」, 『동아일보』, 1962.12.21.

「얼음의 예술 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.

「늘어나는 ‘영예」, 《US카메라》입상작, 5위 2점에 6위도 6점 추가」, 『동아일보』, 1963.7.2.

「사진 동인회 청록회 발족」, 『동아일보』, 1967.2.21.

서상덕, 「문제성이 없다, 《제3회 한국창작사진협전》 평」, 『동아일보』, 1967.4.4.

「《한· 중· 일 합동 사진전》, 『공간』지 창간 기념으로」, 『경향신문』, 1970.8.31.

「『공간』지 사진작품 공모」, 『동아일보』, 1970.9.5.

「《한-중-일 사진전》, 『공간』지 4돌 기념」, 『중앙일보』, 1970.9.11.

「《한-중-일 사진전》, 『중앙일보』, 1970.9.16.

「(문화단신)《한· 중· 일 사진전》『공간』 창간 기념」, 『매일경제』, 1971.1.12.

「《한· 중· 일 사진전》 ‘현대와 전통’ 주제」, 『동아일보』, 1971.1.28.

김행오, 「전몽각 사진전 《윤미네 집》, 소박한 가정 생활을 ‘렌즈’에 부각」, 『중앙일보』, 1971.12.8.

\_\_\_\_\_, 「(사진)임응식 회고 작품전, 예리한 동적 카메라 · 아이, 살롱 위주 서 리얼리즘에」, 『한국일보』, 1972.11.24.

\_\_\_\_\_, 「재미교포 황규태 ‘칼라’ 사진전」, 『중앙일보』, 1973.1.18.

\_\_\_\_\_, 「사단의 양심과 사명감 《제3회 대한민국 사진전》에 제언한다」,

|                                                               |                                                             |
|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| 『중앙일보』, 1973.9.12.                                            | [전시 팸플릿], 《제1회 호영회 사진발표전》, 1958.8.24-8.31, 중앙공보관            |
|                                                               | [전시 팸플릿], 《제2회 국제진출작가 사진촬롱》, 1962.12.24-12.30, 중앙공보관        |
| <b>주간지/월간지/계간지</b>                                            |                                                             |
| 「[사진]〈초상〉김행오 작 PORTRAIT by Kim Haeng Oh」, 『포토그래피』, 1966.8.    | [전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관 |
| 김행오, 「구도학, 포토그래피」, 『포토그래피』, 1966.9.                           | [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                  |
| _____, 「“유진 · 스미스와 그의 작품”」, 『포토그래피』, 1966.9.                  | [전시 팸플릿], 《제3회 한국장작사진협회 회원전》, 1967.3.29-4.3, 중앙공보관          |
| _____, 「(명작사진순례)Ken Heyman(미)」, 『사보중앙』, 1966.11.              |                                                             |
| _____, 「(명작사진순례)Robert Capa」, 『사보중앙』, 1966.12.                |                                                             |
| _____, 「사진구도연구」, 『포토그래피』, 1966.12.                            |                                                             |
| _____, 「사진구도의 연구(속)」, 『포토그래피』, 1967.1-2.                      |                                                             |
| _____, 「작가와 작품-로버트 · 카파」, 『포토그래피』, 1967.3-4.                  |                                                             |
| _____, 「사진구도의 연구(속)」, 『포토그래피』, 1967.3-4.                      |                                                             |
| 「[사진]《제3회 한국창협전》에서, 〈초가마을〉 김행오(서울)」, 『사진예술』, 1967.5.          |                                                             |
| 김행오, 「작가와 작품-알프레트 · 스티그리츠」, 『포토그래피』, 1967.5-6.                |                                                             |
| _____, 「사진구도의 연구(속)」, 『포토그래피』, 1967.5-6.                      |                                                             |
| _____, 「작가와 작품-미아카렛 버어크화이트」, 『포토그래피』, 1967.7-8.               |                                                             |
| _____, 「사진구도의 연구(속)」, 『포토그래피』, 1967.7-8.                      |                                                             |
| _____, 「작가와 작품-고독한 예술가 유주논 · 아트첸[외젠 앗제]」, 『포토그래피』, 1967.9-10. |                                                             |
| _____, 「(사진수상(隨想))명작의 주변」, 『카메라예술』, 1968.8.                   |                                                             |
| _____, 「(사진수상(隨想))명작의 주변 (4)」, 『카메라예술』, 1968.10.              |                                                             |
| 「(부록)한국조형작가 인명록」, 『공간』, 1968.10-11.                           |                                                             |
| 김행오, 「(사진수상(隨想))명작의 주변 (5)」, 『카메라예술』, 1968.11.                |                                                             |
| _____, 「(사진수상(隨想))명작의 주변」, 『카메라예술』, 1968.12.                  |                                                             |
| _____, 「(공간시평-사진)David Duncan의 전쟁기록사진을 보고」, 『공간』, 1969.4.     |                                                             |
| _____, 「(공간시평-사진)잡지의 화보」, 『공간』, 1969.5.                       |                                                             |
| _____, 「(공간시평-사진)조형치 사진전 《동경》」, 『공간』, 1969.6.                 |                                                             |
| _____, 「현대사진의 동향」, 『공간』, 1970.3.                              |                                                             |
| _____, 「(공간시평-사진)주명덕 사진집 『섞여진 이름들』」, 『공간』, 1970.3.            |                                                             |
| _____, 「(명작사진순례㉓ 임응식(한국)」, 『사보중앙』, 1970.10.                   |                                                             |
| 「한 · 중 · 일 연합사진전 《현대와 전통》」, 『공간』, 1971.1.                     |                                                             |
| 「《현대와 전통》 한 · 중 · 일 사진작가전」, 『공간』, 1971.1.                     |                                                             |
| <b>인쇄물/기타</b>                                                 |                                                             |

|                                                               |
|---------------------------------------------------------------|
| 20-5.26, 중앙공보관                                                |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                    |
| [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관   |
| <b>이영훈</b>                                                    |
| <b>일간지</b>                                                    |
| 「세계의 각광 받은 ‘사실언어’」, 『동아일보』, 1963.6.27.                        |
| 「늘어나는 ‘영예’, 《US카메라》 입상작, 5위 2점에 6위도 6점 추가」, 『동아일보』, 1963.7.2. |
| 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.    |
| 이경성, 「의욕 넘친 자세들, ‘창협’ 《제1회전》」, 『경향신문』, 1965.1.16.             |

|                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>주간지/월간지/계간지</b>                                                                                                   |
| “More ROK Photographers Win International Fame in Contests,” <i>The Korean Republic Sunday Magazine</i> , 1963.7.14. |
| 「《1963년도 유 · 에스 · 캐머러 콘테스트》 입상작품 지상전」, 『캐머러세대』, 1964.8.                                                              |
| 「특집화보(2) 어린이의 세계, 출처미상, 1966.                                                                                        |

|                                                                  |
|------------------------------------------------------------------|
| <b>인쇄물/기타</b>                                                    |
| [전시 팸플릿], 《제2회 한국미술가협회 미술전람회 (회원 및 공모전)》, 1961.4.27-5.14, 경북궁미술관 |
| [전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관      |
| [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관        |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                       |
| [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관      |
| [전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관                    |

|            |
|------------|
| <b>이형록</b> |
| <b>일간지</b> |

|                                                  |
|--------------------------------------------------|
| 「사진연구 ‘신선회’ 발족」, 『경향신문』, 1956.8.8.               |
| 「『US 카메라』 지에 이형록 씨 작품 당선」, 『동아일보』, 1960.2.17.    |
| 「『쌔롱 아루스』전 25일까지 중앙공보관서」, 『경향신문』, 1960.10.23.    |
| 「우리나라 사진예술」, 『동아일보』, 1961.6.30.                  |
| 「싸롱아루스 사진전」, 『동아일보』, 1961.10.19.                 |
| 「형태에 대한 향수, 싸롱아루스 동인창립전을 보고」, 『동아일보』, 1961.11.2. |
| 「‘스웨덴’에 진출한 우리 사진작품들」, 『동아일보』, 1962.12.21.       |
| 「《국제사진살롱》」, 『경향신문』, 1963.1.8.                    |
| 「얼음의 예술 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.               |
| 「《동아사진콘테스트》 입상작 결정」, 『동아일보』, 1963.10.20.         |
| 「《제3회 동아사진콘테스트》 입상작 결정」, 『동아일보』, 1965.6.21.      |
| 「《한국국제사진살롱》위원 명단」, 『동아일보』, 1965.11.6.            |
| 「《제1회 국제사진살롱》 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.        |
| 「내가 찍은 66년의 미녀」, 『경향신문』, 1966.11.7.              |

|                                                  |
|--------------------------------------------------|
| <b>주간지/월간지/계간지</b>                               |
| 「이달의 사진작품 [사진]〈해〉, 〈밤의 환각〉」, 『포토그래피』, 1966.8.    |
| 「중견작가경잡집 [사진]〈설경〉」, 『카메라예술』, 1968.3.             |
| 「한국의 현역 작가 작품선② 이형록」, 『월간중앙』, 1973.11.           |
| 최인진, 「한국의 사진가㉑ 이형록 사진의 리얼리즘과 조형성」, 『영상』, 1981.1. |
| 「원로작가 이형록의 작품세계」, 『영상』, 1982.9.                  |
| 이명동, 「이형록 1950년대의 한국」, 『사진예술』, 1991.12.          |

|                                                     |
|-----------------------------------------------------|
| <b>단행본/논문</b>                                       |
| 임영균, 『사진가와의 대화: 한국사진을 개척한 원로사진가 8인과의 대담』, 눈빛, 1998. |
| 김한용, 『한국사진과 리얼리즘』, 눈빛, 2002.                        |
| 이형록, 『이형록』, 한미사진미술관, 2005.                          |
| 박평중, 『한국사진의 선구자들』, 눈빛, 2007.                        |
| 이형록, 『이형록 사진집』, 눈빛, 2009.                           |

|                                                             |
|-------------------------------------------------------------|
| <b>인쇄물/기타</b>                                               |
| [전시 팸플릿], 《제2회 국제진출작가 사진촬롱》, 1962.12.24-12.30, 중앙공보관        |
| [전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관 |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                  |

| 전몽각                                                                                                                  |                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <span></span>                                                                                                        |                                                                 |
| <b>일간지</b>                                                                                                           | <b>인쇄물/기타</b>                                                   |
| 「얼음의 예술 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.                                                                                   | [초대장], [[제1회 현대사진연구회] 초대장, 개인 제작], 1962년                        |
| 「세계의 각광 받은 “사실언어”」, 『동아일보』, 1963.6.27.                                                                               | [전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관     |
| 이명동, 「비약하는 젊은 지성의 결정=《현대사진연구회 2회전》 평」, 『동아일보』, 1963.7.5.                                                             | [전시 팸플릿], 한국사진협회 주최 《전국촬영대회 작품전》, 1963.7.23-7.29, 중앙공보관         |
| 「《동아사진콘테스트》입선자 명단, 총87명」, 『동아일보』, 1963.10.29.                                                                        | [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관       |
| 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.                                                           | [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                      |
| 「《베를린 국제사진전》우리 작품 7점 입선」, 『동아일보』, 1965.1.16.                                                                         | [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관     |
| 「《제1회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.                                                                             | [전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관                   |
| 「사진 동인회 청록회 발족」, 『동아일보』, 1967.2.21.                                                                                  | [전시 팸플릿], 《전몽각 사진전 Photo Essay ‘윤미네 집’》, 1971.12.7-12.12, 신세계화랑 |
| 「《제3회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1968.2.22.                                                                            |                                                                 |
| 김행오, 「전몽각 사진전 《윤미네 집》, 소박한 가정 생활을 ‘렌즈’에 부각」, 『중앙일보』, 1971.12.8.                                                      |                                                                 |
| 서상덕, 「일기쓰듯 사실미 듬뿍, 전몽각 사진전 《윤미네 집》」, 『서울신문』, 1971.12.11.                                                             |                                                                 |
| 「[사진]」, 『THE SUNG KYUN TIMES』, 1974.10.25.                                                                           |                                                                 |
| <b>주간지/월간지/계간지</b>                                                                                                   |                                                                 |
| “More ROK Photographers Win International Fame in Contests,” <i>The Korean Republic Sunday Magazine</i> , 1963.7.14. |                                                                 |
| 전몽각, 「르뽀르따쥬와 도큐멘타리」, 『포토그래피』, 1966.8.                                                                                |                                                                 |
| 「(사진시)만월」, 『사진예술』, 1966.9.                                                                                           |                                                                 |
| 「화란에서 전몽각」, 『포토그래피』, 1967.7-8.                                                                                       |                                                                 |
| 전몽각, 「사진과 수필-화란의 추림 [틀립]」, 『포토그래피』, 1967.11-12.                                                                      |                                                                 |
| 「소재는 언제나 우리 신변에 있다, 〈윤미네 집〉에 생각나는 일」, 『포토그래피』, 1972.1.                                                               |                                                                 |
| 전몽각, 「《윤미네 집》을 열고」, 『세대』, 1973.5.                                                                                    |                                                                 |
| 「현역작가 작품선-전몽각」, 『월간중앙』, 1974.8.                                                                                      |                                                                 |
| 전몽각, 「사진예술에 관하여」, 『대한토목학회지』, 1981.12.                                                                                |                                                                 |
| 「시와 사진의 대화, 달맞이」, 『영상』, 1981.12.                                                                                     |                                                                 |
| 「Yunmi's Album: From the Cradle to the Wedding」, 출처미상                                                                |                                                                 |
| <b>단행본/논문</b>                                                                                                        |                                                                 |
| 전몽각, 『일월호반에서』, 정우사, 1991.                                                                                            |                                                                 |

|                                                                                                                      |                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| <b>현대사진연구회 주요 인물별 자료 목록</b> (가나다 순)                                                                                  | <b>주간지/월간지/계간지</b>                                            |
| <b>김선홍</b>                                                                                                           | 「《제3회 신인예술상》입선작 지상전」, 『캐머러세대』, 1964.8.                        |
|                                                                                                                      | 「[사진]〈백로〉」, 『포토그래피』, 1966.8.                                  |
| <b>일간지</b>                                                                                                           | <b>인쇄물/기타</b>                                                 |
| 「《동아사진콘테스트》입선자 명단, 총87명」, 『동아일보』, 1963.10.29.                                                                        | [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관     |
| 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.                                                           | [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                    |
| 「《제3회 동아사진콘테스트》입선자」, 『동아일보』, 1965.6.22.                                                                              | [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관   |
| 「사진 동인회 청록회 발족」, 『동아일보』, 1967.2.21.                                                                                  | [전시 팸플릿], 《제3회 한국창작사진협회 회원전》, 1967.3.29-4.3, 중앙공보관            |
| 서상덕, 「문제성이 없다, 《제3회 한국창작사진협전》 평」, 『동아일보』, 1967.4.4.                                                                  | [전시 팸플릿], 《사진 12인전》, 1976.7.22-7.27, 미도파백화점 4층 화랑             |
| <b>주간지/월간지/계간지</b>                                                                                                   |                                                               |
| “More ROK Photographers Win International Fame in Contests,” <i>The Korean Republic Sunday Magazine</i> , 1963.7.14. | <b>김효열</b>                                                    |
| 「(이달의 사진작품)[사진]〈보선작업〉」, 『포토그래피』, 1966.9.                                                                             | <b>일간지</b>                                                    |
| 「[사진: 김선홍 〈가족들〉], 《제3회 한국창작사진가협회전》에서」, 『사진예술』, 1967.5.                                                               | 「우리나라 사진예술-국제무대에 진출한 4점 《US카메라 콘테스트》에 입상」, 『동아일보』, 1961.6.30. |
| <b>인쇄물/기타</b>                                                                                                        | 「늘어나는 ‘영예’, 《US카메라》 입상작, 5위 2점에 6위도 6점 추가」, 『동아일보』, 1963.7.2. |
| [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관                                                            | 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.    |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                                                                           | <b>주간지/월간지/계간지</b>                                            |
| [전시 팸플릿], 《제3회 한국창작사진협회 회원전》, 1967.3.29-4.3, 중앙공보관                                                                   | 「Photo Salon, [사진]〈Lumber〉 Kim Hyo-ryul」, 『한국화보』, 1961.       |
| [전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관                                                                        | 「《1963년도 유·에스·캐머러 콘테스트》입상작품 지상전」, 『캐머러세대』, 1964.8.            |
| <b>김응태</b>                                                                                                           | <b>단행본/논문</b>                                                 |
| <b>일간지</b>                                                                                                           | 『LANDSCAPE』, 시각, 1993.                                        |
| 「김응태 씨 사진 입선 《국제사진살롱》서」, 『경향신문』, 1964.8.1.                                                                           | <b>인쇄물/기타</b>                                                 |
| 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.                                                           | [전시 팸플릿], 《제2회 김효열 사진전》, 1975.5.22-5.27, 미도파백화점 4층 화랑         |
| 「《제1회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.                                                                             |                                                               |
| 서상덕, 「문제성이 없다, 《제3회 한국창작사진협전》 평」, 『동아일보』, 1967.4.4.                                                                  |                                                               |

|                                                                                 |                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <div><div></div><span> <b>민경자</b></span></div>                                  | <div><div></div><span> 「슬로우 셔터로 잡은 비오는 날…《청록회 창립전》에서」, 『경향신문』, 1967.6.12.</span></div> |
| <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>                                  | <div><div></div><span> <b>주간지/월간지/계간지</b></span></div>                                 |
| 「《5월 예술상》에 붙이는 제언」, 『경향신문』, 1962.3.1.                                           | 「신연재: 시와 사진① 창(窓)」, 『여상』, 1965.5.                                                      |
| 「렌즈가 잡은 초추의 정경, 《1회 촬영대회》 특선에 〈상념〉」, 『동아일보』, 1962.9.1.                          | 「신연재: 시와 사진② 가난한 이름들에게」, 『여상』, 1965.5.                                                 |
| 「향상된 작품 수준」, 『동아일보』, 1962.9.3.                                                  | 「편집실 낙서」, 『여상』, 1965.5.                                                                |
| 「세계의 각광 받은 “사실언어”」, 『동아일보』, 1963.6.27.                                          | 「어느 여기자의 하루」, 『여상』, 1965.6.                                                            |
| 「우리 세 여대생 작품 입선, 서독 《국제사진콘테스트》서」, 『동아일보』, 1963.9.12.                            | 「편집실 낙서」, 『여상』, 1965.6.                                                                |
| 「국제전에 뽑힌 여대생 작품」, 『경향신문』, 1963.9.12.                                            | 「시와 사진」, 『여상』, 1965.7.                                                                 |
| 「기대되는 뉴페이스, 여성잡지 카메라 기자 민경자 양, 국제전에 두번 입선 “인간의 집념과 표정을 추구”」, 『조선일보』, 1964.1.29. | 「시와 사진④」, 『여상』, 1965.8.                                                                |
| 「《베를린 국제사진전》 우리 작품 7점 입선」, 『동아일보』, 1965.1.16.                                   | 「편집실 낙서」, 『여상』, 1965.8.                                                                |
| <div><div></div><span> <b>주간지/월간지/계간지</b></span></div>                          | 「시와 사진」, 『여상』, 1965.9.                                                                 |
| 「『1963년도 유 · 에스 · 캐머러 콘테스트』 입상작품 지상전」, 『캐머러 세대』, 1964.8.                        | 박영숙, 「나의 제언-자발적인 적극참여」, 『사안(제8호)』, 1965.10.                                            |
| 「『제3회 초대작가 사진전』」, 『캐머러세대』, 1964.8.                                              | 「시와 더불어 한국을 가다①」, 『여상』, 1965.10.                                                       |
| 「(이달의 사진)《청록회 창립전》[사진]〈손녀〉」, 『포토그래피』, 1967.7-8.                                 | 「시와 더불어 한국을 가다」, 『여상』, 1965.11.                                                        |
| <div><div></div><span> <b>인쇄물/기타</b></span></div>                               | 「편집실 낙서」, 『여상』, 1965.11.                                                               |
| [전시 팸플릿], 《제2회 한국미술가협회 미술전람회 (회원 및 공모전)》, 1961.4.27-5.14, 경북공미술관                | 「시와 더불어 한국을 가다③」, 『여상』, 1965.12.                                                       |
| [전시 팸플릿], 《제1회 숙미전》, 1962.12.3-12.9, 중앙공보관                                      | 「시와 더불어 한국을 가다④」, 『여상』, 1966.1.                                                        |
| [전시 팸플릿], 《제2회 숙미전》, 1963.12.2-12.8, 수도화랑                                       | 「시와 더불어 한국을 가다⑤」, 『여상』, 1966.2.                                                        |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                                      | 「[사진: 박영숙 〈토요일의 젊은이〉], 《제3회 한국창작사진가협회전》에서」, 『사진예술』, 1967.5.                            |
| [전시 팸플릿], 《제3회 숙미회 사진전》, 1965.4.20-4.26, 중앙공보관                                  | 「(이달의 사진)《청록회 창립전》[사진]〈나리는 날 A〉」, 『포토그래피』, 1967.7-8.                                   |
| [전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관                                   | <div><div></div><span> <b>인쇄물/기타</b></span></div>                                      |
| <div><div></div><span> <b>박영숙</b></span></div>                                  | [전시 팸플릿], 《제1회 숙미전》, 1962.12.3-12.9, 중앙공보관                                             |
| <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>                                  | [전시 팸플릿], 《제3회 숙미회 사진전》, 1965.4.20-4.26, 중앙공보관                                         |
| 「『신인예술상』 경연, 오늘부터 사진부문 전시」, 『경향신문』, 1962.5.1.                                   | [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문화관화랑                          |
| 「사진으로 막 오른 연초의 화랑」, 『경향신문』, 1963.1.22.                                          | [전시 팸플릿], 《제3회 한국창작사진협회 회원전》, 1967.3.29-4.3, 중앙공보관                                     |
| 「독자 사진 현상모집」, 『동아일보』, 1963.1.26.                                                | [전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관                                          |
| 「『제1회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.                                       | [전시 팸플릿], 《종합미술전》, 1968.1.22-2.10, 중앙공보관                                               |
|                                                                                 | [전시 팸플릿], 《제4회 창작사진협회전》, 1968.6.6-6.12, 중앙공보관                                          |

|                                                             |                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <div><div></div><span> <b>백남식</b></span></div>              | <div><div></div><span> 12.24, 신문화관</span></div>                                    |
| <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>              | <div><div></div><span> [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관</span></div>     |
| 「《한미아마사진대회》 수상작품 발표」, 『동아일보』, 1965.5.29.                    | [전시 팸플릿], 《제1회 이상도 사진 개인전》, 1966.4.24-4.30, 예총화랑                                   |
| 「렌즈의 향연 영예의 초점 《제4회 동아사진콘테스트》 입상작」, 『동아일보』, 1966.6.7.       | <div><div></div><span> <b>이장호</b></span></div>                                     |
| 「《제15회 국전》 입선자 명단」, 『동아일보』, 1966.10.8.                      | <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>                                     |
| <div><div></div><span> <b>인쇄물/기타</b></span></div>           | <div><div></div><span> 「『동아사진콘테스트』 입선자 명단, 총87명」, 『동아일보』, 1963.10.29.</span></div> |
| [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                  | 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.                         |
| [전시 팸플릿], 《제4회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1966.6.20-6.26, 신문화관     | 「『제3회 동아사진콘테스트』 입선자」, 『동아일보』, 1965.6.22.                                           |
| <div><div></div><span> <b>이상도</b></span></div>              | 「『제1회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.                                          |
|                                                             | 「『제2회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1967.2.9.                                          |
|                                                             | 「『제3회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1968.2.22.                                         |
| <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>              | <div><div></div><span> <b>단행본/논문</b></span></div>                                  |
| 「『동아사진콘테스트』 입선자 명단, 총87명」, 『동아일보』, 1963.10.29.              | 「[사진]〈삶〉」, 『《동아사진콘테스트》 입상작품집 제1집 1963-69』, 동아일보사, 1970.                            |
| 「5월 『신인예술상』 사진 입선작 전시」, 『경향신문』, 1964.5.12.                  | <div><div></div><span> <b>인쇄물/기타</b></span></div>                                  |
| 「《캐나다국제살롱》에 입선 ‘싱가폴’에선 7점이나」, 『동아일보』, 1964.7.18.            | [전시 팸플릿], 한국사진협회 주최 《전국촬영대회 작품전》, 1963.7.23-7.29, 중앙공보관                            |
| 「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.  | [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문화관                          |
| 「(전시)이상도 사진전」, 『경향신문』, 1966.4.25.                           | [전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관                                         |
| 「티 없는 동심세계를 순화, 두 어린이 사진전」, 『동아일보』, 1966.5.5.               | [전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문화관                        |
| 「《제15회 국전》 입선자 명단」, 『동아일보』, 1966.10.8.                      | <div><div></div><span> <b>이창진</b></span></div>                                     |
| <div><div></div><span> <b>주간지/월간지/계간지</b></span></div>      | <div><div></div><span> <b>일간지</b></span></div>                                     |
| 「『제3회 신인예술상』 입선작 지상전」, 『캐머러세대』, 1964.8.                     | 「『제1회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.                                          |
| 「[사진]〈둥〉 이상도 작」, 『포토그래피』, 1966.8.                           | 「『제2회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1967.2.9.                                          |
| 「(이달의 사진작품)[사진]〈강〉」, 『포토그래피』, 1966.9.                       | 「『제4회 국제사진살롱』 입상작품 결정」, 『동아일보』, 1969.2.11.                                         |
| <div><div></div><span> <b>인쇄물/기타</b></span></div>           | 「『국전』 2 · 4부 입상자」, 『동아일보』, 1974.4.22.                                              |
| [전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관 | 「이창진 사진전」, 『동아일보』, 1979.3.16.                                                      |
| [전시 팸플릿], 한국사진협회 주최 《전국촬영대회 작품전》, 1963.7.23-7.29, 중앙공보관     | 「80년 《사진문화상》 수상자 확정」, 『매일경제』, 1980.2.11.                                           |
| [전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-              |                                                                                    |

**주간지/월간지/계간지**

「《제3회 신인예술상》입선작 지상전」, 『캐머러세대』, 1964.8.

이창진, 「예술로서의 사진의 길」, 『포토그라피』, 1966.9.

\_\_\_\_\_, 「[사진]〈유(流)〉」, 『포토그라피』, 1966.9.

\_\_\_\_\_, 「예술로서의 사진의 길」, 『포토그라피』, 1966.10-11.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관

[전시 팸플릿], 《제6회 신인예술상 사진 입선작품 전시회》, 1967.4.1-4.10, 예총회관화랑

### 이창환

## 일간지

「향상된 작품 수준」, 『동아일보』, 1962.9.3.

「얼음의 예술 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.

「우리나라 최초의 국제사진살롱 입상작 결정」, 『동아일보』, 1963.5.1.

「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.

「《제1회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1966.2.8.

「《제3회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1968.2.22.

「《이창환 사진 초대전》」, 『경향신문』, 1982.9.29.

「재미(在美) 사진작가 이창환 초대전」, 『동아일보』, 1982.10.2.

## 주간지/월간지/계간지

“More ROK Photographers Win International Fame in Contests,” *The Korean Republic Sunday Magazine*, 1963.7.14.

「나의 아이들, 이창환 작품집」, 『세대』, 1970.5.

이형록, 「종말적인 물질문명의 허상들, 이창환 고국방문 《하오의 영상》전을 보고」, 『영상』, 1982.11.

「고 이창환(1936.9.15~1983.5.12) 유작선 Ⅱ」, 『영상』, 1984.7.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관

[전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 동아일보사 주최 《제1회 국제사진살롱 입선작 전람회》, 1966.3.1-3.7, 신문회관

### 왕상혁

## 일간지

「《제2회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1967.2.9.

「《제16회 국전》입선자 명단」, 『동아일보』, 1967.9.23.

「《제6회 동아사진콘테스트》입상작」, 『동아일보』, 1968.6.18.

「《제17회 국전》입선작」, 『동아일보』, 1968.9.28.

「《제4회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1969.2.11.

「다양한 앵글 생활의 영상 《제7회 동아사진콘테스트》입상작」, 『동아일보』, 1969.6.10.

「《제5회 국제사진살롱》입상작품 결정」, 『동아일보』, 1970.2.26.

「찬스와 앵글 뽑아낸 영상 《8회 동아사진콘테스트》입상작」, 『동아일보』,

1970.6.4.

「왕상혁 씨 시리즈 사진전」, 『동아일보』, 1971.2.18.

「영상의 화음 《9회 동아사진콘테스트》입상작」, 『동아일보』, 1971.6.7.

「《제2회 왕상혁 시리즈 사진전》」, 『동아일보』, 1971.9.11.

## 주간지/월간지/계간지

「《제6회 신인예술상 입선작품전》에서, 〈첫인상〉 왕상혁(서울)」, 『사진예술』, 1967.5.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 《제6회 신인예술상 사진 입선작품 전시회》, 1967.4.1-4.10, 예총회관화랑

### 정철용

## 일간지

「렌즈가 잡은 초추의 정경, 《1회 촬영대회》 특선에 〈상념〉」, 『동아일보』,

1962.9.1.

「향상된 작품 수준」, 『동아일보』, 1962.9.3.

「얼음의 예술 눈의 예술」, 『경향신문』, 1963.1.19.

「특선에 황우중 작 〈5월〉《신록촬영대회》입상작 결정」, 『동아일보』, 1964.7.9.

「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.

「《제3회 동아사진콘테스트》입선자」, 『동아일보』, 1965.6.22.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 예총 경북지부 주최 《한국 제1회 국제사진싸롱》, 1963.5.20-5.26, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 한국사진협회 주최 《전국촬영대회 작품전》, 1963.7.23-7.29, 중앙공보관

[전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관

[전시 팸플릿], 《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관

### 조천용

## 일간지

「고대(高大) 지리산 등반대 22일 출발 28일 귀환」, 『경향신문』, 1960.7.21.

「산, 아아! 위대한 힘여! 우주의 신비를 포용한 산아!」, 『고대신문』, 1963.4.20.

「발자국이 남기고 간 밑어름」, 『고대신문』, 1963.8.24.

「[사진]〈포도(鋪道)〉」, 『고대신문』, 1963.9.21.

「놀리자 쳐들기에 굵은 것 펴기에」, 『고대신문』, 1963.11.2.

「찢어진 젊음의 깃발을 높이 꽂고」, 『고대신문』, 1963.11.30.

「화요일 성난 지성의 오후」, 『고대신문』, 1964.3.28.

「보라! 저기 등천하는 우리의 꿈을」, 『고대신문』, 1964.5.9.

「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.

「급박한 위험 무시 특선 〈모경〉…조천용」, 『동아일보』, 1964.10.29.

「고궁의 초겨울」, 『고대신문』, 1964.11.28.

「사진동우(東友) 임원 개선」, 『동아일보』, 1964.12.22.

「창간 45주년 기념 8일부터 《동아종합예술제》」, 『동아일보』, 1965.4.6.

「《제3회 동아사진콘테스트》입선자」, 『동아일보』, 1965.6.22.

「『지난 10년의 세계기록사진』에 우리나라 두 작가 작품 수록」, 『동아일보』, 1967.6.24.

**주간지/월간지/계간지**

「(이달의 사진 작품)[사진]조천용 작 〈Still Life〉」, 『포토그라피』, 1966.8.

「신인의 발언-‘카메라’ 구사로 생활을 미화할 터」, 『사진예술』, 1966.9.

## 단행본/논문

「[사진]〈모경〉」, 『《동아사진콘테스트》입상작품집 제1집 1963-69』, 동아일보사, 1970.

## 인쇄물/기타

[전시 팸플릿], 《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-12.24, 신문회관

[전시 팸플릿], 《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관

### 주명덕

## 일간지

「“제3의 극” ‘히말라야’에 또 하나의 도전, 가증캉 봉을 정복키로」, 『경향신문』, 1963.3.15.

「세계의 각광 받은 “사실언어”」, 『동아일보』, 1963.6.27.

「(전시)」, 『동아일보』, 1963.9.20.

「《동아사진콘테스트》입선자 명단, 총87명」, 『동아일보』, 1963.10.29.

「카메라의 향연 영예의 수상작, 《제2회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1964.10.20.

「어린이들의 슬픈 이야기, 주명덕 씨의 사진전시회」, 『경향신문』, 1965.1.9.

「(문화행사)」, 『동아일보』, 1965.1.12.

「《베를린 국제사진전》우리 작품 7점 입선」, 『동아일보』, 1965.1.16.

「영국연감에 우리 사진」, 『동아일보』, 1965.5.8

「《제3회 동아사진콘테스트》입선자」, 『동아일보』, 1965.6.22.

「생동하는 사각(寫角), 《제3회 동아사진콘테스트》 지상전」, 『동아일보』, 1965.6.26.

「(전시)」, 『경향신문』, 1966.4.23.

「또 하나의 사회문제, 혼혈아 성년」, 『동아일보』, 1966.4.28.

「혼혈아를 주제로, 《주명덕 사진전시회》」, 『중앙일보』, 1966.4.28.

「어린이를 주제로 한 두 사진전」, 『경향신문』, 1966.4.30.

「티 없는 동심세계를 순화」, 『동아일보』, 1966.5.5.

「(문화행사)」, 『동아일보』, 1966.12.6.

「《제2회 국제사진살롱》입상작품 결정」,『동아일보』, 1967.2.9.

「(새 책)」,『경향신문』, 1969.7.17.

「주명덕 사진집 『섞여진 이름들』」,『경향신문』, 1969.8.2.

**주간지/월간지/계간지**

주명덕,「하나로 뭉쳐야할 한국사단」,『사안』, 1965.10

\_\_\_\_\_,「초대작가사단 ㉔」,『여상』, 1965.11.

\_\_\_\_\_,「초대작가사단 ㉕」,『여상』, 1966.1.

「《홀트씨 고아원 PHOTO ESSAY》전에서」,『사진예술』, 1966.8.

「(전람회 순례)주명덕 씨」,『사진예술』, 1966.8.

「성불사의 밤: 시와 더불어 한국을 가다 ㉙」,『여상』, 1967.1.

「(사진시)눈이 오는 겨울, 그리고 사랑」,『사진예술』, 1967.1-2.

「(이달의 사진)《청록회 창립전》[사진]〈포-트레이트〉」,『포토그래피』, 1967.7-8.

「명시의 고향」,「명작의 현장」,「한국의 답」,「소시민의 하루」,「한국의 가족」,

「한국의 ‘메타모포시스’」 등 『월간중앙』 연재. 1968~1974.

「국토서정기행」,「포토 에세이」,「여(女)」 등 『세대』 연재. 1974~1978.

단행본/논문

주명덕,『명시의 고향: 주명덕 사진집』,성문각, 1971

이기서 글, 주명덕 사진,『강릉 선교장』, 열화당, 1980

인쇄물/기타

[전시 팸플릿],《사진 3인전(감관, 주명덕, 김승원)》, 1963.9.20-9.26,

신문회관

[전시 팸플릿],《제2회 동아사진콘테스트 입선작품 전시회》, 1964.12.18-

12.24, 신문회관

[전시 팸플릿],《제1회 창협전》, 1965.1.11-1.17, 중앙공보관

[전시 팸플릿],《PHOTO ESSAY 홀트씨 고아원》, 1966.4.24-4.29, 중앙

공보관

[전시 팸플릿],《제3회 한국창작사진협회 회원전》, 1967.3.29-4.3, 중앙

공보관

[전시 팸플릿],《청록회 제1회 사진전》, 1967.6.6-6.12, 중앙공보관

[전시 팸플릿],《종합미술전》, 1968.1.22-2.10, 중앙공보관

[전시 팸플릿],《제4회 창작사진협회전》, 1968.6.6-6.12, 중앙공보관

[전시 팸플릿],《주명덕 사진전-현사(獻寫)》, 1972.8.1-8.6, 신세계

화랑

황규태

일간지

「《신인예술상》경연, 오늘부터 사진부문 전시」,『경향신문』, 1962.5.1.

「렌즈 통한 미국풍물,《황규태 컬러 사진전》」,『경향신문』, 1963.1.16.

「《제2회 신인예술사진상》결정, 특상에 이정강 작 〈소망(巢忙)〉, 수석

황규태 · 차석엔 김희운 씨」,『동아일보』, 1963.3.16.

「《신인예술상》사진부문 수상작 발표」,『경향신문』, 1963.3.20.

「《신인예술상》수상자 결정, 문학 등 9개 부문, 20일에 시상」,『경향

신문』, 1963.4.12.

「황규태 씨 작 〈숲 속의 아침〉」,『경향신문』, 1963.6.26.

「세계의 각광 받은 “사실언어”」,『동아일보』, 1963.6.27.

「《동아사진콘테스트》입선자 명단, 총87명」,『동아일보』, 1963.10.29.

「(사고)견습기자 시험1차 합격자」,『경향신문』, 1963.11.22.

「견습기자 합격자 명단」,『경향신문』, 1963.12.4.

「재미교포 황규태 씨 컬러 사진전, 18~24일 신문회관 정물 등 60여점」,

『동아일보』, 1973.1.17.

김행오,「재미교포 황규태 ‘칼라’ 사진전」,『중앙일보』, 1973.1.18.

이명동,「(사진평)황규태 사진전을 보고, 몽타즈 기법을 다양하게 실험,

반사진적인 독창적 양식 추구」,『동아일보』, 1973.1.23.

「재미 사진작가 황규태 씨,『포토그래피』지서 대서특필 “개인적 몽상세

계 조립”」,『경향신문』, 1973.2.4.

주간지/월간지/계간지

“More ROK Photographers Win International Fame in Contests,”

*The Korean Republic Sunday Magazine*, 1963.7.14.

「《1963년도 유 · 에스 · 캐머러 콘테스트》입상작품 시상전」,『캐머러

세대』, 1964.8.

황규태,「자연을 상실한 새들」,『월간중앙』, 1971.8.

\_\_\_\_\_,「조형공간의 초현실」,『월간중앙』, 1973.2.

서상덕,「뛰어난 발상으로 인생관 표현」,『포토그래피』, 1973.2.

「(사진계 소식)《제1회 황규태 컬러 사진전》」,『포토그래피』, 1973.2.

「(사진계 소식)황규태 일본에서 개인사진전」,『포토그래피』, 1973.4.

단행본/논문

황규태,『원풍경: Hwang, Kyu Tae Photography』, 디자인하우스, 1994.

전민조,『이 한장의 사진』, 행림출판, 1994.

황규태,『블로우업-재해석한 1960년대』, 눈빛, 2002.

인쇄물/기타

[팸플릿],《제2회 신인예술상 종합 시상식》, 1963.4.20, 국립극장

