

1988년 《사진·새 視座》 전에 관한 소고

김 소 희 (뮤지엄한미연구소 학예연구관)

들어가며

1988년 워커힐미술관에서 8명의 그룹전으로 열린 《사진·새 시좌》(워커힐미술관, 1988.5.17-6.18)는 한국사진을 '새로운 자리'로 안내한 이정표와도 같은 전시회였다. 우선 《사진·새 시좌》는 1980년대 한국의 경제성장을 배경으로 해외의 선진 교육을 받고 국내에서 활동을 시작한 새로운 세대의 출현과 함께했다. 《사진·새 시좌》 전을 구상하고 입안한 이는 구본창(1953-)이었고, 그에 의해서 혹은 그와 함께 전시에 합류한 작가는 김대수(1955-), 이규철(1948-1994), 이주용(1958-), 임영균(1955-), 최광호(1956-), 하봉호(1957-), 한옥란(1954-)으로, 모두 1980년대 해외의 사진 유학을 경험한 30대의 젊은 작가들이었다.¹⁾ 이들은 한국사진의 전통적인 창작 주체가 국내의 사진교육을 경험하고 공모전에서 이력을 쌓아온 것과 달리, 절반은 사진학과 출신이 아니었고, 절반은 한국사진계와 무관한 활동 경력을 기반으로, 창작 주체의 다변화를 암시했다. 뿐만 아니라 이들 대부분이 대학 내 사진학과의 교강사로 재직하면서, 제도권 교육의 선진화가 도입되기 시작하는 교육장의 변화도 예고하고 있었다.²⁾

두 번째, 《사진·새 시좌》는 다양한 형식을 포괄하면서 한국사진을 새로운 국면의 자리로 안내했다. 1981년 《대한민국미술전람회》(이하 《국전》)가 폐막하며 공모전 시대와는 종말을 고하는 듯 했으나, 공모전 세대의 교육과 평론 그리고 사진 양식의 답습이 지속되면서, 한국사진계는 여전히 공모전의 그늘에 잔류하고 있었다. 《사진·새 시좌》는 기존의 한국 사진과는 '다른 표현'의 확장성을 내세워, 리얼리즘 흐름에 고착화된 한국사진계에 새로운 활기를 불어일으키는 한편, 전통 미술의 전유물로만 여겨졌던 미술관에서 사진기획전의 형태를 보여줌으로써, 현대미술의 주도적 매체로서 사진의 가능성을 타진했다. 《사진·새 시좌》의 참여 작가들은 향후 사진기획전의 주요 운영위원, 기획자, 작가로 참여하면서, 1990년대 사진의 붐을 이끄는 주축 인물로 자리 잡게 된다. 《사진·새 시좌》를 이어서 초기 1990년대를 여는 세 번의 《11월 한국사진의 수평전》(토발미술관, 서울시립미술관, 공평아트센터)은 일변도의 사진계에서 밀려난 사진의 가치를 재창안하고자 했고, 한국 스트레이트 사진(Straight Photography)의 두 전시, 《'93 한국현대사진(관점과 중재)》(예술의전당 한가람미

1) 참여 작가들의 학력에 대해서는 본 자료집 35, 36참고.

2) 일본에서 유학을 이어갔던 하봉호와 미국으로 옮겨갔던 최광호를 제외한 참여 작가들은 대체로 해외 유학 후 귀국하여 대학교 사진학과 교강사로 재직하며 교수 경력을 쌓기 시작했다. 구본창은 중앙대학교와 서울예술전문대학에 출강했고, 이주용과 한옥란은 신구전문대학교, 김대수는 상명여자대학교, 임영균은 상명여자대학교와 국민대학교에 출강했고, 이규철은 서울예술대학교 사진과 강사로 출강했다. 관련 사항은 『사진·새 시좌』(워커힐미술관, 1988), n.p., 이규철, 『맛질비 이규철』(안그라픽스, 2020), 121 참조.

술관, 1993.6.25-7.7)과 《사진은 사진이다》(삼성포토갤러리, 1996.3.18-4.13)는 ‘주류 전통’에 대한 통로를 다시금 확보하고자 했다. 이와 같이 주요 기획전들과 함께 사진미학에 대한 공론장이 확장되면서, 한국사진계는 기획전의 시대로 접어들었다.

《사진·새 시좌》에 나타난 미술관이라는 전시 공간, 전시기획자 그리고 현대사진의 다양한 형식은 한국사진에서는 전례 없이 새로운 현상이었다. 이 전시가 이루어지지 않았다면 이후 십여 년 동안 한국의 사진전시의 지형은 지금까지와는 다른 모습으로 형성되었을지 모른다. 그러나 이 전시의 이해를 돕는 자료와 정보는 한정적이다. 당시로서는 파격적인 규격과 디자인으로 주목을 끄는 정사각형의 전시 도록은 출판작의 정보와 기획자의 전시글을 제공하지 않고 있고 특히 전시장 전경은 일부 사진으로만 확인할 수 있어, 작가별 출판작들, 설치 중심의 작품들 그리고 혼합매체 작업들을 면밀히 파악하는 것은 한정적인 조건에서만 가능했다. 논란과 동시에 열광의 대상이었던 전시에 관한 평단의 분석과 평론 활동은 전시가 열린 지 10년 후부터 시작되었으나 그 진전은 미미하다. 이 글은 《사진·새 시좌》 전시를 당시 국내외 사진사적 배경과 일부 출판작을 중심으로 살펴보고, 1990년대 전후 한국 현대사진의 전개를 파악하는 단초로 삼고자 한다.

1980년대 전후 한국사진의 전개

《사진·새 시좌》는 한국사진의 편협성을 극복하려는 모색 속에서 기획되었다. 전시를 기획한 구본창은 기획 동기를 “우리나라에서 진행되고 있던 사진은 사진의 어떤 한 국면에만 국한되어 있었기 때문에, 그렇지 않은 다른 분야의 표현이 있다는 것을 보여주고 싶었습니다.”라고 밝히고 있다.³⁾ 참여 작가 김대수, 이주용 등도 기획 배경에 깊이 공감했고, 구본창은 이들과 함께 전시 방향을 공유했다. 참여 작가들이 공감했던 1980년대 한국사진은 어떠한 모습이었을까? 당시 한국의 리얼리즘 경향의 사진은 팽창기를 지나 정체기에 접어들고 있었다. 해방 이후 등장하여 공모전 시대의 ‘예술사진의 생산, 평가, 유통’의 경로를 따라 1970년대까지 한국사진의 큰 축을 형성한 리얼리즘 경향은 1970년대 중반부터 1980년대 중반까지 군사정권 여파에 의해 경직된 사회 분위기와 더불어 사진협회의 연례행사로 전략한 공모전과 구심점을 상실한 사진협회에 의해서 점차 획일화되어 갔고, 그 결과 상투적인 미학을 답습하는 데에 머물러 있었다.⁴⁾

리얼리즘 경향의 사진은 해방 이후 현대적 사진을 모색하는 과정에서 매체에 대한 의식과 함께 등장했다. 1950년대 전후 격변하는 시대를 맞아, 사회, 정치적 사건의 현장을 가감 없이 취재, 보도하는 르포르타주(reportage) 사진이 중요한 사진가들을 중심으로 확산되었고, 현실을 ‘꾸밈없이’, ‘리얼’하게 재현하는 리얼리즘은 회화주의를 대체하는 사진의 중요한 가치로 떠올랐다. 리얼리스트들은 사진의 기술체계가 지닌 고유한 기록성을 사진의 본질로 귀결시켰다. 현실을 미학적으로 연출하는 회화적 사진 즉, 살롱사진⁵⁾은 사진의 본질적 특성에 반하는 비순수한 사진으로 여겨졌고, 광학적 특성에 의해 객관적으로 사물을 재현하는

리얼리즘만이 사진의 본질, 매체의 순수성을 구현한다고 받아들였다.⁶⁾ 사진 본질론은 사진의 다양한 양상을 리얼리즘과 살롱사진으로만 양분했고, 이와 같은 양식적 태도는 사진을 이해하는 형식적 프레임으로 향후 30여 년간 한국사진계를 지배했다. 특히 한국사진작가협회(1952)의 임응식(1912-2001)은 “삶 속의 일어나는 모든 현상”을 주제로 하는 ‘생활주의 사실주의’를 주창했으며,⁷⁾ 생활주의 사진과 더불어 리얼리즘을 미학적 목표로 삼은 대구사광회(1955)와 신선희(1956)는 단체적인 실천으로 힘을 실었다. 1960-70년대 공모전의 붐이 일면서 사진가 등용의 기회가 확대되자, 리얼리즘 사진은 양적으로 팽창했다. 1993년 열리는 스트레이트 사진의 대표적인 기획전 《'93 한국현대사진(관점과 중재)》를 지원하고, 《동아사진콘테스트》의 이명동(1920-2019)과 함께 1995년 《사진은 사진이다》의 자문위원을 맡게 되는 한국 사진교육계의 3교수 육명심(1932-), 한정식(1937-2022), 홍순태(1934-2016)는 《동아사진콘테스트》, 《국전》 등의 공모전 입상을 기반으로, 사진교육은 물론이고 사진평단의 핵심에 자리하며 스트레이트 사진의 흐름을 이어갔다.

그러나 한국의 사진계는 살롱사진을 극복하고자한 만큼, 리얼리즘에 대한 이론적 숙고나 확장된 탐구로 나아갈 여건을 충분히 갖추어 가지도 못했다. 1980년대까지도 원론적이고 피상적인 촌평에 기댄 채 다큐멘터리(documentary) 사진, 포토 에세이(photo essay) 형식의 저널리즘(journalism) 사진, 스트레이트 사진 등 재현양상도, 활용영역도 다른 사진 경향들이 ‘사진성’, ‘사실성’, ‘기록성’의 범주에서 생활주의나 리얼리즘으로 통용됐고, 공모전의 정실심사, 인상비평 등 허술한 비평과 빈약한 이론이 동어반복적인 실천을 부추길 뿐이었다. 한국사진의 여러 양상은 공모전에서 기획전으로 전환되는 1990년대로 들어서야 활발한 담론으로 논의되기 시작했다. 현장의 실천은 늘었지만, 현장을 뒷받침하고 작가의 성장을 촉진시킬 제반은 오랫동안 뒷받침되지 못했던 것이다.

한편 1950-70년대 한국사진계가 리얼리즘 사진을 사진의 유일한 사조로 받아들인 것은 아니었다. 1950년대 이후 회화주의가 유폐되는 과정에서, 이를 대체할 사진의 경향은 유럽의 뉴 비전(New Vision), 신객관주의(New Objective), 주관주의 사진(Subjective Photography), 미국의 스트레이트 사진의 한 분파를 형성한 추상사진(Abstract Photography)을 참조하며 모색되고 있었다. 1960년에 결성된 싸롱아루스와 그들과 함께 1960년대 중반까지 활동한 현대사진연구회⁸⁾는 “리얼리즘을 토대로 조형을 시도”하고 “사진 언어 속에 잠재된 추상성을 탐구”하기 위해 결성된 조직으로, 작가의 주관성을 기록성의 우위에 두면서 리얼리스트들과 미학적으로 대립했다.⁹⁾ 1956년 조직된 예술사진 단체 대구사연회의 김재수(1929-2006), 박달근(1926-2000), 김일창(1940-) 등도 서구 모더니즘 사진을 실천했다. 작가의 주관성과 사진의 조형성을 모색했던 일련의 실천들은 리얼리즘 사진의 결에서 나름의 영역을 키워갔지만, 리얼리즘의 가세와 더불어 공모전 제도가 약화되자 개인적, 미시적 혹은 파편적인 영역 안에 머물고 말았다.

리얼리즘 사진가들은 사진의 본질적 특성을 언제나 사진의 사실성 혹은 기록성에 두었

6) 리얼리즘 사진론을 펼친 대표적 인 사진평론가 구왕삼은 해방 이후, 살롱사진을 사진의 ‘순수성’과 본질에 반하는 회화적 사진으로 비판했고, ‘새로운 세대의 탐구’는 광학적 특수성을 바탕으로 현실을 ‘리얼’하게 묘사하는 리얼리즘 사진에 있다고 강조했다. 그와 더불어 사진의 리얼리즘을 주장한 이들은 사진의 본질, 사진의 순수성, 사진의 특성을 언제나 리얼리즘 사진에 두었다. 구왕삼, 「사진의 리얼리즘 문제 - 작화의 이론 수립을 위하여」, 『동아일보』, 1955년 2월 17일 참조.

7) 임응식은 “사진작품은 결코 아름다운 표현하는 것이 아니다. 삶 속에 일어나는 모든 현상을 표현해야 한다. 그것이 아름다운 것이든 추한 것이든 참혹한 것이든 그 모든 것은 사진작품의 대상이다. (...) 이것을 ‘생활주의 사실주의’라고 명명”했다. 그러나 임응식의 생활주의 사진은 ‘비정치적인 온정주의’에 머무르며 사진의 사조로 보기는 어렵다는 비판적 견해도 따른다. 이에 대해서는 최봉림, ‘임응식의 ‘생활주의 사진’ 재고」, 『사진+문화 vol.8』, 한국사진문화연구소 편찬(그래픽코리아, 2014), 2-6 참조.

8) 1956년 신선희를 조직해 리얼리즘 사진을 실천했던 이형록은 사진을 기록성에 한정하는 것에 거리를 두고자 김열수, 김행오, 신석환, 이상규, 정범태와 함께 리얼리즘에 조형주의를 결합하는 싸롱아루스를 1960년에 결성했고, 이듬해 이들에 동조하는 젊은 세대로 구성된 현대사진연구회가 결성된다. 속미회 출신의 박영숙, 주명덕, 전용화, 황규태가 현대사진연구회에서 작가적 이력을 쌓았다. 현대사진연구회는 싸롱아루스와 함께 활동하면서 월례회, 세미나, 강연회를 개최했고, 협회지 『斜眼(사안)』을 발행해 사진담론의 장을 마련했다. 현대사진연구회의 사진적 발자취와 예술적 성취에 관해서는 한국사진문화연구소 편찬, 『한국사진문화연구소 자료집 vol.12 한국현대사진과 현대사진연구회』(가현문화재단, 2016)를 참조할 것.

9) 현대사진연구회가 발행한 협회지 『斜眼』은 1960년대 초중반 한국사진계에 나타난 각기 다른 모더니즘 사진의 인식을 살펴볼 수 있는 유일한 자료로 남아 있다. 『斜眼』에 실린 사진담론에 대한 분석은 최봉림의 글을 참조할 것. 최봉림, 『현대사진연구회』 기관지 『사안』의 모더니즘 사진담론 분석, 위의 책, 29-40 참조.

으므로, 예술사진은 인화와 프린트 과정에서 어떠한 조작도 가하지 않고 현실을 '리얼'하게 재현해야만 했다. 달리 말하면, 작가의 의도, 주관성, 상상력을 개입시키는 조작이나 연출을 가하는 '예술적 시도'는 작품 제작과 생산의 미학적 맥락의 고려 없이 곧장 회화적 사진 즉, 효용성을 상실한 낡은 의식에 남은 전통적인 조류로 인식되고, 비판적 대상으로 거론되기 일쑤였다.¹⁰⁾ 각기 다른 사진 인식은 담론의 장으로 확장되지 못하고 배타적인 '언쟁의 장'으로 소모되기도 했다. 이렇게 고착화된 미학적 의식은 1980년대까지도 한국사진계의 '한 국면'에 자리하며 결과적으로 '다른 표현'의 사진 혹은 사진예술의 동시대적 모색을 무겁게 억누르고 있었던 것이다.

1980년대 해외 현대사진의 '새로운 물결'

전시의 영문 제목 《사진의 뉴 웨이브(The New Wave of The Photography)》는 구분창의 회고에 따르면, “기존의 사진과는 다른 새로운 물결을 일으키고 싶다는 열망”을 드러내며 부제처럼 붙인 것이다.¹¹⁾ 그의 언급처럼, '뉴 웨이브'는 '새로운 물결'을 희망한 제목이긴 하나, 다른 한편으로 1970-80년대 미국을 중심으로 나타난 사진의 새로운 경향을 지칭하는 뉴 웨이브 사진을 상기한다면, 전시는 당시 서구의 뉴 웨이브 사진이 일으킨 '물결'을 염두에 두고 있었다고 봐야 한다.¹²⁾ 물론 전시명만으로 이 전시와 뉴 웨이브의 연관성을 언급하고자 하는 것이 아니다. 다만, “모든 것이 모든 시대에 다 이루어지는 것은 아니다”라는 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)의 경구처럼, '발전 단계가 일정하지 않을 때'에 예술가/예술작품은 상위 지배적인 역사적 조건에 영향을 받을 수밖에 없기 때문이다. 뉴 웨이브는 《사진·새 시좌》전의 참여 작가들이 미국, 일본, 독일에서 유학할 때 활발히 전개되었으며, 이들의 국내 활동시기인 1980년대 중반부터 한국에 소개되기 시작했다. 한국 예술계 전반이 참조하는 기준의 축이 일본에서 미국으로 완전히 옮겨가기 시작했고, 미국의 미술 흐름이 세계를 주도하고 있었다는 점을 감안한다면, 뉴 웨이브로 소개된 현대사진의 움직임이 1980년대 당시 한국사진계에 끼친 여파는 간과 할 수 없는 것이었다. 뉴 웨이브로 알려진 서구의 현대사진의 흐름을 살펴보는 것은 당시 한국사진계 안팎의 행보를 보다 폭넓게 이해하는 통로를 마련한다.

1960년대 등장한 개념 미술(Conceptual Art)에서 '아이디어'와 '개념'이 물질적 영역을 대체하게 되자, 언어와 사진은 현대미술에서 더없이 중요한 매체로 부상했다. 개념미술 뿐만 아니라 사진은 과정미술(Process Art), 신체미술(Body Art), 장소 특정적 미술(Site-Specific Art) 등 1970년대 광범위한 영역에서 다양하게 전개된 현대미술의 물리적 근거를 제시하며 현대미술의 핵심적인 '동반자'가 되었다. 사진은 현대미술과의 매체확장을 모색하는 동시에 매커니즘화 된 모더니즘의 개념에 회의를 가지고, 정통이라는 지배적인 양식을 단순화하여 손질하거나 파생 또는 비판할 수 있는 해결책을 모색해 나갔다.¹³⁾ 탈모더니즘의 움직임 속에서 예술가들은 원하는 사진을 찍기 위해 카메라 앞의 대상을 기다리는 것이 아니

라 카메라 앞의 현실을 조작하고 인위적으로 구성해 아이디어와 개념을 구축해 나갔다. 이들의 사진은 한 장으로 완결되기보다, 여러 장으로 재구성되거나 여러 작품이 하나의 주제로 이어지는 연작의 형태로 완성되었다. 1980년대 중반으로 접어들면서 이들의 사진은 제작 방식이나 작품 구조에 따라서 구성사진(constructed photography), 연출사진(staged photography), 조작사진(manipulated photography) 등의 용어로 현대미술에 자리 잡기 시작했다.¹⁴⁾ 1980년대 중반 이후 뉴 웨이브로 지칭된 사진들은 주요 미술관 전시와 포스트모더니즘 비평을 통해서 폭넓은 미학적 사유로 이어진다.

1970년대 중후반부터 미국의 대형미술관들은 고전적인 사진의 모더니즘에서 벗어나는 다양한 사진 작업들에 주목했다. 1978년 7월 뉴욕 현대미술관의 사진부 디렉터 존 샤코우스키(John Szarkowski, 1925-2007)는 1960년대 이후 20년 간 미국의 현대사진을 개괄적으로 모색하는 대규모 전시 《Mirrors and Windows: American Photography since 1960》(The Museum of Modern Art, New York, 1978.7.28-10.2)을 개최했다. 이 전시는 1960년대 이후 30여 년의 미국의 현대사진의 흐름을 개괄적으로 조명하고 있으며 미국의 대형미술관에서 순회전을 개최하며 세계적인 관심을 모았다. 샤코우스키는 1960년대 이후 현대미술의 다양한 맥락에서 생산된 84명의 110여 작품들을 단지 '스트레이트 사진'과 '조작사진(manipulated photography)'의 이분법으로 구분하고 있어, 여전히 모더니즘 미술의 형식주의에서 벗어나지 못했다는 비판을 받기도 했으나,¹⁵⁾ 그는 사진의 고유한 영역을 미학적으로 정립하고자 했으며, “모더니즘적 시학을 추출”하는 지속적인 담론 실천을 보여주고 있다. 이 전시는 현대사진의 근본적인 변화를 집약하며 국내 사진계에도 영향을 끼쳤는데, 1993년 사진사가 박주석(1961-)의 사진기획전 《'93 한국현대사진(관점과 중재)》의 이론적 틀과 영감을 제공하기도 했다. 당시 사진에 나타난 형식적, 개념적 변화의 중심에서 조작사진은 뉴 웨이브를 대표하는 사진의 형식으로 받아들여졌다. 이듬해에는 샌프란시스코 현대미술관의 사진부 디렉터 반 다렌 코크(Van Daren Coke, 1921-2004)가 1979년 조작사진을 이론적으로 규명하는 《Fabricated to be Photographed》(San Francisco Museum of Modern Art, 1979.11.16-12.30) 전시를 기획했고, 메트로폴리탄미술관(Metropolitan Museum of Art)의 사진·판화부 큐레이터 웨스턴 네프(Weston Naef, 1942-)는 1984년 5년간 새로운 관점으로 사진의 근본적인 변화를 이끈 작가군을 선별해, 세계사진전집 『New Directions』으로 출간했다. 1970년대 이후 미국뿐만 아니라 세계적으로 미술관의 사진기획전이 다수 열리며, 미술제도를 중심으로 사진출판과 사진 전문 큐레이터의 기획 활동은 두드러진다.

1970-80년대 동시대 서구 사진의 흐름이 국내에 소개된 것은 《사진·새 시좌》의 작가들이 유학중이거나 귀국 후 국내에서 활동을 전개한 1980년대 중반 미술잡지와 이론서를 통해서였다. 그러니까 《사진·새 시좌》의 참여 작가들은 서구 현대사진의 행보를 인지하고 있었다. 후에 《사진·새 시좌》의 연계 세미나 〈사진의 흐름〉¹⁶⁾ 초청강연을 맡게 되는 사진평론

14) 대표적인 작가로는 연출사진으로 꿈과 환상을 재현하며 사진의 가능성과 한계를 역설한 베르나르 포콩(Bernard Faucon, 1950-), 영화 속 여성 이미지를 혼성모방한 초상 사진 작업 〈무제스틸〉 시리즈를 통해서 대중매체의 재현 체계를 드러내며 페미니즘 논의로 확장시킨 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-), 대중매체에서 차용된 사진과 텍스트를 결합하는 사진 작업을 통해서 젠더 스테레오타입을 비판하고 사회의 부조리를 폭로한 바바라 크루거(Barbara Kruger, 1945-), 기하학적 공간을 구성하여 사진의 추상을 탐구한 바바라 카스텐(Barbara Kasten, 1936-), 전통적인 소재의 정물 사진을 현대적 개념으로 재해석한 얀 그루버(Jan Grouver, 1943-2012), 동성애, 에로티시즘, 포르노그래피 등 금기된 소재를 정교한 고전주의적 미학으로 선보인 로버트 메이 폴스프(Robert Mapplethorpe, 1946-1989) 등이었다. 신디 셔먼, 바바라 크루거, 로버트 메이폴스프 등은 포스트모더니즘 논쟁이 한창일 시기에 사회적인 화두를 던지는 작업들로 1980년대 후기구조주의 비평가들의 주목을 받기 시작했다.

15) 1960년대 이후 미국의 현대사진에서는 네오아방가르드 맥락에서 미국의 전통사진이 차용, 참조되기 시작했고 전통적 사진 개념들의 해체가 이루어졌다. 개념주의 사진의 등장으로 사진은 미술 작품의 유일성 관념의 해체에 기여했을 뿐만 아니라 세계대전 이후 미술에서 사라졌던 '도사성에 대한 문제의식'을 사진의 중심 주제로 옮겨오기 시작하면서 현대사진의 폭넓은 주제론 나아갔다. 형식주의는 1960년대 이후 미술의 개념 전환과 함께 떠난 포스트모더니즘 사진을 이해하는 이론적 틀이 되지 못했다. 할 포스터(Hal Foster), 로잘린드 크라우스(Rosalind Krasuss) 외, 『1900년대 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 외 옮김(세미콜론, 2007), 591 참조.

16) 〈사진의 흐름〉 세미나는 《사진·새 시좌》전의 연계로 1988년 5월 21일 워커힐미술관에서 열렸다. 김승근의 강연과 일부 참여 작가들의 발표가 있었다.

10) 유럽의 모더니즘이 애호했던 암실기법, 합성사진이나 조작사진에 대한 비판적 인식은 이명동의 사진 평에서 명확하게 드러난다. 그는 이정강의 《국전》 문화부장관상 수상작인 〈석양〉에 대해서 “두 장의 슬라이드를 합성해 만든 기법으로서 사진 표현의 본질인 사실성과는 거리가 먼 추상적인 표현이라고 하겠다. (...) 작가의 창작빈곤을 위장하는 따위의 특수기법은 사진성을 짓밟는 결과가 되므로 마땅히 배척되어야 한다.”라고 수위 높여 비판했다. 이명동, 『사진은 사진이어야 한다』(사진예술사, 1999), 186.

11) 2024년 5월 30일 뮤지엄한미 연구소에서 열린 구술인터뷰에서 구분창은 전시 영문 제목 선정이유에 다음과 같이 설명한 바 있다. 본 자료 집 45 참조.

12) 1950년대 프랑스의 전위적인 영화 형식을 가리켰던 뉴벨바그(La Nouvelle Vague)가 정확히 어느 시점에서 현대사진에 사용되었는지는 알 수는 없지만, 규주산업대학(九州産業大学)의 예술학부 교수로 재직하던 고쿠보 아키라(小久保 彰)는 1986년 저서 『아메리카의 현대사진(アメリカの現代写真)』(筑摩書房, 1986)과 1993년 국내에도 번역역으로 출간된 1990년의 두 저서 『현대사진의 전개』와 『현대사진의 이해』에서 1970-80년대 미국의 동시대 작가들을 뉴 웨이브 사진으로 통칭하고 있다. 고쿠보 아키라, 『アメリカの現代写真』(筑摩書房, 1986); 고쿠보 아키라, 『현대사진의 전개』, 김남진 옮김(눈빛, 1993); 고쿠보 아키라, 『현대사진의 이해』, 김남진 옮김(눈빛, 1993) 참조.

13) 연 H. 호이, 「다양하게 변모하는 현대사진」, 『가나아트』, 1989년 5/6월호, 31.



구본창, <탈의기>, C-print, 1988, 1988년 《사진·새 시좌》 전시장 전경. 구본창 제공.

가이자 사진기획자로 활동한 김승곤(1940-)은 1986년 5월부터 1987년 7월까지 「사진의 현재」를 『미술세계』에 연재하며, 사진평론가로는 처음으로 뉴 웨이브를 비롯하여 동시대 국제 사진의 동향을 지속적으로 소개했다. 이는 한국의 미술평단이나 미술잡지가 사진을 비주류, 마이너 장르로 다루면서, 소수의 특집 기사만을 수록해왔다는 점에서, 이제 사진이 주도적인 장르로서 본격적으로 시각예술의 장으로 진입하게 되는 사건이라고 볼 수 있다. 신구대학교 사진과 교수이자, 사진평단의 주요 필진이었던 홍순태도 1987년 뉴 웨이브로 알려진 일군의 작품들을 조명하는 『현대사진의 조류』(신라출판사)를 저술했다. 홍순태의 '사진 지도서'는 뉴 웨이브를 직접적으로 언급하진 않지만 단편적인 사진사와 함께 현대사진의 경향을 풍부한 도판과 함께 소개하고 있다. 김승곤은 미술잡지의 필진으로 활동하며 '만드는 사진'과 '찍는 사진'이란 용어를 일찍이 인용해 사용했는데, 만드는 사진은 일명 구성사진, 조각사진, 연출사진 등 작가의 개입과 주관성에 경도된 현대사진을, 찍는 사진은 다큐멘터리나 스트레이트 사진과 같이 재현적 기제를 기반으로 사진의 고유한 형식적 요소만을 미학적 가치로 삼는 사진을 지칭했다. 만드는 사진과 찍는 사진은 1980년대 중반부터 2000년대까지 한국 사진미학의 실천을 이론화하며 양적, 질적 성장을 부추기는 동력을 제공했지만, 확장된 시각예술로서 사진을 이해하는 이론적 틀이 되지 못하면서, 또다시 사진을 형식적/양식적 양분화에 머물게 하는 결과를 초래하기도 했다.

《사진·새 시좌》 전시와 출판작

1960년대 이후 개념사진이 출현하고 매체확장을 모색하면서 사진은 1980년대 현대미술의 담론에서 유례없이 중요한 매체로 부상했다. 서구와 같이 대형미술관의 사진기획전은 사진가를 발굴하고 예술사진의 입지를 확립해 나가는 중요한 실천의 장으로 역할 했으나, 한국에서 미술관은 여전히 전통 장르의 전유물이었으며, 사진을 위한 전시공간은 대안화랑이나 비전문적 공간으로 한정적인 만큼 사진의 입지는 미약했다. 《사진·새 시좌》는 처음으로 전시기획자가 전시 주체가 되어, 기획의도에 따라 참여 작가를 선별하고, 미술관이라는 제도적 공간으로 전시공간을 확장시켜 사진예술 현장의 돌파구를 마련해 주었다. 한국사진의 '어떤 한 국면'은 '다른 분야의 표현'을 불러일으킨 동시에 사진전시에 대한 국면 전환을 촉진시키기도 했던 것이다.

구본창은 《사진·새 시좌》에서 1988년도 작품 <탈의기>를 발표했다. <탈의기>는 초상사진(self portrait) 연작으로, 전통적 초상사진의 방식이 아닌 연출의 형식을 행했다. 이전 작품 <긴 오후의 미행>(1985)이나 <침식>(1987)과 같이 스트레이트 사진의 형식으로 완성한 것이 아니라, 제작 단계에 개입해 '구축'한 것이다. 그의 구축적 사진은 물리적 현존을 지우는 작업에 가까웠다. 이는 "내면에서 일어나는 감정의 흔적"을 드러내는 장치였으며,¹⁷⁾ 기록성을 너머 구축성으로 작가는 모더니즘의 순수한 형식에서 '탈의'할 수 있었다. 이후 한동안 구본창의 작품은 콜라주(collage), 포토그램(photogram) 등 모더니즘 사진기법과 현대미술

17) 김승곤은 제1차 구술인터뷰의 구술자로 참여했다. 그에 대한 간략한 연보는 본 자료집 31 참조.

18) 김승곤, 「구본창과의 인터뷰」, 『아라비방 25』구본창, 『시공사, 1994』, n.p.

의 설치를 융합시켜 사진의 확장된 표현으로 나아갔다. <탈의기>는 "기존 사진계가 가진 한계에 저항할 자신감"의 표출이자 "유충이 껍데기를 벗고 나비가 되듯이" 한국사진의 전환점에 대한 선언과도 같았다.

구본창과 같이 사진을 기록을 위한 수단이 아니라 이미지를 구축하는 도구로서 인식하는 작가들은 사진 외연을 확장하는 김대수, 이규철, 한옥란이었다. 이들은 사진과 회화, 드로잉, 조각 그리고 설치를 결합시키는 혼합매체 작업을 실천했다. 김대수는 회화와 사진을 거칠게 결합한 1986년 작 <be born>, <where I am>, <the celebration after>, <break oneself series>를 발표했다.¹⁹⁾ 이 작품들은 은염 프린트를 유화물감으로 거칠게 덧바르고 지워나 가는데, 이 과정에서 사물의 현존, 사진의 물성이 드러나거나 감춰지면서 역동적이고 환영적인 장면으로 연출되고 있다. 회화주의는 회화적 표현을 모방해 예술사진의 미학적 가능성을 확립하고자 했던 사조로, 한국의 리얼리즘 전개에서 오랫동안 배척되어온 터였으나, 김대수는 역동적이고 환영적인 장면을 재현하기 위해 미술의 재료를 사진의 표현 요소로 사용하고 있다. 그는 이런 기법을 '뉴 폼(New Form)'이라고 칭하기도 했다.²⁰⁾ 그의 '뉴 폼'은 전통과 현대의 재현 매체를 넘나들며, 사진과 회화, 시대와 장르 간의 단절과 경계를 와해시킨다. 그의 작품은 1980년대 새로운 예술사진의 부흥에 있어서 두드러진 현상인 '타블로 형식(Tableau form)'과도 관련을 맺는다. 이는 프랑스 비평가 장 프랑수아 쉐브리에(Jean François Chevrier)의 용어로, 1970년대 후반부터 전시장 벽면을 위해 설계되고, 제작되고 또한 전시되는 사진의 새로운 형태를 지칭한다.²¹⁾ 타블로 사진은 출판과 같은 전통적인 방식에서 사진이 수용되고 생산된 경로와는 다른, 전시를 위한 사진의 새로운 생산 방식과 관람 형태를 보여준다. <break oneself series>는 세로 182cm, 가로 102cm의 작품 6점으로 구성되며 전시장의 한 벽면을 가득 채우는 거대한 스케일로, 전시장의 규모와 직접적으로 관계하고, 관람자를 크기로 압도하며 관람의 형태를 강화하는 현대미술의 면모를 보여준다. 그의 사진은 회화의 귀환을 알리며, 강렬한 시각적 경험을 제공한다.

이규철은 수십여 장의 사진을 이어붙인 다면체의 '구형상'을 발표했다. <무제>와 같이 작가는 도시나 자연 풍경을 사진과 조각을 결합하여 입체적으로 재현했다. 입체사진 조각은 때로는 반구의 오목한 형태로 제작되거나 완전한 구의 형태를 취하기도 했고 평면의 작업으로 구현되기도 했다. 작가의 입체적 사진, 사진적 입체는 시지각과 공간에 대한 탐구로부터 비롯되었다.²²⁾ 인간의 '보는 행위'는 신체적이고 물리적인 조건에 의해서 제약이 따르고, 평면으로 수렴된 삼차원의 공간은 왜곡될 수밖에 없다. 원근법적 소실점으로 공간을 평면으로 제약하는 사진은 인간의 시지각을 재현하는데 한계가 있었기에, 작가는 평면을 입체적 공간으로 확장하고, 소실점을 해체해 다면체로 분산시킨 것이다. 입체사진은 작가가 직접 개발한 공학적 사진장치와 수학적 원리를 적용한 정밀한 계산법 등 약 1년간의 작가 연구가 온축된 작업으로, 한국 현대사진의 선구적인 작업으로 남아있다.

이주용이 유학생활을 한 미국의 서부는 앤셀 아담스(Ansel Adams)로 대표되는 미국



김대수, <break oneself series>, oil on print, 1986, 1988년 《사진·새 시좌》 전시장 전경. 구본창 제공.



이규철, <무제>, plastic, paper, 22.5cm x 22.5cm, 연도미상.

19) 이 작품들은 회화와 사진을 결합한 <창조, 그리고...> 시리즈의 일부이다. <창조, 그리고...>는 기독교적 창조개념을 기반으로 삶과 죽음에 관한 존재론적 물음을 다층적인 단계로 완성시켜 나가고 있으며, 1985년부터 1987년까지 3년에 걸쳐 제작되었다. <where I am>, <In the beginning>, <a men>, <a thing which is named choice>, <break oneself>, <the celebration after>의 시리즈로 구성되어 있다. 김대수, 『The New Wave in Korean Photography 1988-1998 Dae Soo Kim』(류가현, 2013) 참조.

20) "나는 뉴 폼(New Form)에 대한 사진개념을 토대로 설치, 회화, 조각과 사진의 만남을 시작했습니다. 사진만으로는 표현의 한계가 있다고 느껴지기 시작했으니까요. (...) 평면에는 사진만으로는 느낄 수 없는 공간적 차원이 형성되고 있었습니다." 손영실, 「김대수의 뉴웨이브」, 위의 책, n.p. 참조.

21) 타블로 형식은 이후 사진이미지에 나타난 "회화와 사진과의 구조적 관계성을" 비평하는 용어로 사용되었다. Jean François Chevrier, "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" in Fogle, D. 『The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982』(Minneapolis: Walker Art Center, 1989/2003), 113-128, 정연실, 「픽처의 확장, 크립스의 Pictures부터 '타블로 형식'과 타블로 비빙(tableau vivant)까지」, 『서



이규철 작품 설치, 1988년 《사진·새 시좌》 전시장 전경. 구분창 제공.



이주용, 〈부분의 자연〉 시리즈(이 후 〈유예된 시간의 풍경〉로 변경), c. 1987. 1988년 《사진·새 시좌》 전시장 전경. 구분창 제공.

양미술사학회』 제39집(2013년): 215에서 재인용. 마이클 프리드(Michael Fried)는 불어인 타블로가 영어의 '픽처(Picture)'와 가장 가깝지만 '픽처'는 프랑스어에 함의된 지적 행위의 산물인 구성, 구축은 빠져 있다며, 두 용어의 차이를 강조한다. 마이클 프리드, 『예술이 사랑한 사진(Why Photography Matters as Art as Never Before)』, 구보경, 조성지 옮김(월간사지, 2012), 156 참조.

22) 『뉴워크』 공간은 구형(球形)의 상(像)으로 존재한다, 『포토291』, 1989년 1월호, 100-105 참조.

23) Peter Skinner, 'Light Impression', 『이미지(Image)』, 1988년 1월, 17 참조.

24) 영국의 천문학자 존 허셜(John Frederick William Herschel, 1792-1871)에 의해 발명된 기법으로, 반다의 프로세스 혹은 브라운 프로세스로 불리는데 이는 17세기의 화가 반 다이크가 애용한 갈색의 색조에서 유래된 것이다. 감광제로 철-질산은의 배합을 사용하며 이를 도포 후 말린 지지체에 필름을 밀착해 노광을 하면 풍부한 브라운의 톤을 얻을 수 있다. 은염 프로세스에 비해 취급이 간편하지만 감도가 낮고 노광시간이 오래 걸린다. ICP, *Encyclopedia of Photography* (New York: Crown Publishers, Inc, 1984), 533 참조.

풍경사진의 전통적 유산을 이어받은 곳으로, 그도 유학시절부터 웅장한 자연풍경에 경도되어 있었다. 전통적 사진 프로세스를 사진의 독자적인 요소로 보았던 그는 엄정한 사진적 과정을 통해 풍부하고 섬세한 톤을 구사하는 존 시스템(Zone System)을 애호했으며,²³⁾ 비은염사진과 컬러프로세스 등 다양한 암실의 사진기술 또한 매체 표현의 주된 수단으로 탐구해왔다. 나뭇잎이나 자연의 일부분을 재현한 〈부분의 자연〉 시리즈는 20세기 이전의 사진술이었던 반다의 프로세스(Vandy Process)²⁴⁾와 사이엔노타입(Cyanotype)²⁵⁾을 사용했으며, 애리조나의 앤텔로프 캐년(Antelope Canyon, Arizona)의 빛과 형태를 묘사한 〈빛의 인상(Light Impression)〉은 대형카메라를 사용하여 시바크롬(Cibachrome)²⁶⁾ 프린트로 처리했다. 이주용은 사진의 모더니즘에 묵묵히 잠재되어있던 전통적 사진의 미적 가치를 되찾고, 사진의 기술적 궤적을 따라 사진의 근본적인 본질을 빛으로 되돌렸다. 그러나 전시의 방식도 전통적 풍경사진의 경로를 따른 것은 아니었다. 그는 11점의 비은염프린트를 하나로 이어 붙여 거대한 스케일의 벽면 액자로 재구성하고, 6점으로 구성된 사암계곡의 풍경 사진(〈빛의 인상〉)은 확대하여 자연의 풍부한 색감과 형태를 밀도 있게 전달한다.

임영균과 하봉호는 이국적이고 낯선 거리풍경을 스트레이트하게, 왜곡 없이 촬영했다. 임영균의 〈J.F.K 공항, 뉴욕〉은 밤의 거리를 장노출로 재현했고, 하봉호는 전단지가 붙은 유리창을 정직하게 기록했다. 다만 하봉호는 열을 이용해 필름의 표면과 경계를 그을리거나 녹여서 사진을 변형시켰다. 유리창은 공간의 내외부를 비추며 다중의 레이어를 만들었고, 손상된 필름은 현실의 정확한 기록을 왜곡시키며 몽환적이고 추상적인 장면으로 재현되었다.²⁷⁾ 임영균의 장노출은 빛의 형상을 탐구하는 뉴 비전의 실험적 방식에 기반하고 있으며, 하봉호의 빛 반사, 필름의 변형은 '빛에 광화학적으로 반응하는' 사진의 고유한 성질을 드러냈다. 이들은 모두 모더니즘 미학의 의도와 선택을 다양하게 보여주고 있다.

최광호는 자신과 가족을 작품의 모티프로 삼아왔다. 〈나, 그리고 사진〉을 포함한 세 점역시 자신을 둘러싼 가족을 촬영한 것이다. 그는 시간의 흐름에 따라 수집한 현실의 풍경들을 하나의 시퀀스(sequence)로 구성했다. 출품작은 모두 촬영된 필름의 순서대로, 마치 연속적으로 이어진 영상의 스틸컷을 연상시키며 롤필름 형태로 완성되고 있다. 작가의 발길을 따라, 선형적으로 현실은 사건의 지평선을 이루는데, 이때 사진은 찰나의 시간을 포착하여 시간을 고정하는 죽음의 저장소가 아니라, 시간의 유한성을 극복하는 경험의 장소가 된다. 무엇보다 최광호의 전시 설치는 새로운 것이었다. 일반적으로 사진전시가 작품을 개별화, 단편화하는 것과는 달리 최광호는 시퀀스를 따라 롤필름 전체를 하나의 작품으로 전시하고 있다.²⁸⁾ 우선 '관람자의 시선을 규정'하고 작품을 외부와 격리하여 예술 자체로서 가치를 획득하는 액자를 배제하여, 순수예술, 고급예술의 개념을 해체하고 있으며, 기존의 사진예술이 규정하는 제작 방식이나 설치 형태에서 벗어나, 사진을 구성하는 요소 그 자체로서 사진을 재인식하게 한다.

《사진·새 시좌》전은 전통적 사진전시의 형식적 틀을 넘어서었다. 전시의 참여 작가 모두

가 작품 하나가 독립적으로 완성된 단작이 아닌 주제에 따라 여러 작품이 연속적인 맥락으로 이어지는 연작의 형식을 전개하면서, 전시장의 작품 배치나 공간 활용 방식은 새로운 변화를 겪는다. 미술관이라는 전문적인 제도적 공간은 관람자의 시선을 압도하는 거대한 스케일과 전통적인 관람 질서를 탈피한 사진 그리고 동적인 관람 동선을 요하는 설치작품까지 다변화된 형식을 비로소 가능하게 했다. 이러한 변화는 전통적인 사진의 개념을 넘어 관람이라는 상호작용을 통해 새로운 경험을 이끌어내는 방식으로 사진전시가 발전하기 시작했음을 보여준다. 이와 함께 전시장은 더없이 중요한 사진 실천의 장으로 인식되기 시작했다.

나가며

1990년대 한국미술계는 미술관 시대를 맞이한다. 세계화, 국제화의 바람 속에 미술관의 역할과 기능은 점차 강화되고, 확장된 의미에서 현대미술의 제 양상이 미술관에서 펼쳐지기 시작했다. 같은 시기 한국의 현대사진도 국면 전환의 모멘텀을 마련한다. 50여 년 이 땅의 사진 제도로서 굳건히 자리했던 공모전 시대를 청산하고, 사진기획전의 시대로 접어든 것이다. 사진은 기획전과 함께, 미술제도가 주목하는 요건과 형태를 갖추어 나갔고, 사립미술관은 물론 기업이 운영하는 대규모 갤러리 스페이스나 국공립미술관도 이제 사진을 위한 '새로운 자리'를 준비했다. 워커힐미술관을 시작으로, 토탈미술관, 예술의전당 한가람미술관, 삼성포토갤러리, 국립현대미술관 등에서 열린 사진기획전은 사진의 달라진 제작 방식과 관람 형태를 보여주었으며, 현대미술로서 사진의 위상을 정립하는데 기여했다. 경제 성장과 더불어 사진 출판과 사진 교육제도가 확대되었고, 현장의 실천과 사진담론이 왕성하게 또는 치열하게 전개되며 사진의 성장을 추추었다. 《사진·새 시좌》전은 1990년대 한국사진의 이와 같은 행보의 출발점에 있다. 이 그룹전은 처음으로 '미술을 판결하는' 미술관에서 열리며, '주도적인 단일매체'로서 사진을 경험하게 했다. 또한 일변도의 사진에서 벗어나고자, 고전적 사진기법의 미학을 재탐색하고, 사진의 모더니즘의 양식부터 타블로 형식의 사진까지 현대사진의 다양한 양상을 펼쳐 보이며 '사진의 수평'을 촉구했다. 미술관 벽면에 걸린 대형 스케일의 작품은 사진과 회화의 특수한 관계성에 대한 동시대적 모색을 요구했으며, 관람자의 몰입을 유도하며 사진 관람의 문화를 변화시키는 계기를 마련했다. 따라서 이 전시를 향한 "'만드는 사진'이라고 불리는 사진" 혹은 "너무 회화와 연계되는 사진쪽"이라는 관점이나 "'사진 표현의 경계를 무시'했다" 등의 비판은 재고되어야 할 것이다. 이론적 분석 없이 출품작들을 '회화적 사진', '만드는 사진'으로 동일시하려는 이러한 단평들은 이후 폭발적으로 등장하는 현대사진의 모험과 도전을 사진과 회화, 찍는 사진과 만드는 사진이라는 이분법적 틀로 수렴시켜 한국 현대 사진의 확장을 지연시키고 이론적 성장을 약화시켰기 때문이다. 《사진·새 시좌》에 대한 새로운 탐색, 재평가가 수반될 때, 한국사진의 전환점에서 맞이한 현대사진의 미학적 성과와 한계 그리고 현대미술과의 확장된 경로를 폭넓게 이해할 수 있을 것이다.



최광호 〈나, 그리고 사진〉 작품 설치, 1988년 《사진·새 시좌》 전시장 전경. 구분창 제공.

25) 사이엔노타입은 1842년 천문학자 존 허셜이 발명한 기법으로, 철염을 감광제로 사용한 인화기법 중에서 가장 널리 사용되며 특별한 화학적 과정을 거치지 않아 비교적 간단하게 이용할 수 있어 인기를 얻은 기법이다. 네거티브 필름을 지지체에 밀착시켜 노광을 하면 철염이 빛에 반응하면서 푸른색을 선명하게 획득하는 인화법이다. 위의 책, 127 참조.

26) 포지티브 필름 속 슬라이드 필름에서 컬러를 생성하는 방식으로, 다이 디스트릭션 프로세스(Dye Destruction Process)라고도 한다. 20세기 초에 개발 당시에 주목을 끌었지만, 성공한 것은 1940년대 시바크롬 재료의 도입에 의해서였다. 화학적으로 염료를 만드는 대신 선택적으로 염료를 탈색시키는 방식이며, 자연스러운 색감을 유지하며, 지속력과 내구성이 뛰어난 색상을 얻을 수 있는 것이 특징이다. 위의 책, 158 참조.

27) 여러 장면이 겹쳐보이는 하봉호의 사진은 다중촬영이나 다중인화 등 암실의 여러 기법을 떠올리게 한다.

28) 작가는 삶의 형태를 필름에서 찾고, 필름의 전체를 혹은 필름의 전개 방식을 따라 작품의 제안하는 것은 반복되고 지속되는 인생의 부분을 비유적으로 표현한 것이라 말한다. 당시 일본에 유학중이었던 최광호는 기획자 구분창에게 일임했으며, 전시를 위해 작품을 설계, 제작하고 전시 설치까지 계획했다. 작품은 우편으로 송달했고, 전시 설치는 구분창에게 일임했으나 일본에 있어 전시장은 가보지는 못했다고 한다. 2024년 11월 1일 필자와 가진 짧은 인터뷰에서 이와 같이 술화했다.