

관련 자료 소개

원문 자료

I. 1990년대 주요 사진기획전 전시 서문

II. 1990년대 주요 사진기획전 출판작 목록

참고 자료

《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 – 혼합매체전》, 금호미술관, 1990.5.9-6.19.

**혼합매체에 대한 새로운 인식과 비판적 조명 –
‘문화와 삶의 해석-혼합매체전’을 기획하면서**

박영택 큐레이터

지난 80년대 미술이 보여준 다양한 흐름 속에서 공통적으로 추출되는 현상을 꼽자면 전시대의 미술을 규정지어 왔던 모더니즘 인식의 사고 틀로부터 벗어나려는 사유의 확산을 지적할 수 있을 것이다. 70년대의 이른바 한국적 모더니즘 미술 양식이 보여준 형식주의의 일변도와 추상적인 관념성 내지 금욕적인 의식으로부터 벗어나 '이미지'와 '표현'에 대한 관심이 고조되는가 하면 논리적이고 개념적인 것에서 주관적이고 서정적인 측면으로, 또한 방법 중심의 객관주의에서 내용 중심의 주관주의로 이행되고 있는 동시에 '평면성'에의 집착에서 탈피하여 자유로운 표출을 시도하게 되었다. 아울러 '미술의 사회적 현실과의 관계'를 고려하면서 소통의 문제에 주목하는 동시에 나아가 민족적 현실과 긴밀한 연결고리 속에서 미술의 위상을 점검하는 이른바 민족·민중미술의 대두 역시 중요한 흐름이었다고 하겠다. 방법적인 측면에서 주목해 보면 콜라주(Collage) 수법이나 오브제(Object) 그리고 일상적 사물을 결합시키는 등 평면에서 입체 및 설치 작업으로의 전환이 두드러졌고 여러 가지 양식과 이즘이 혼합되는가 하면 다양한 표현 소재와 방법론이 등장하면서 이른바 매체 인식에 대한 확장된 해석을 드러내고 있다.

80년대 미술이 거둔 다양한 성과들 중 하나로 꼽히는 매체의 확장은 비록 새삼스러운 현상이라고 보기는 어렵지만 80년대 중반을 지나 근자에 이르기까지 광범위한 확산 현상을 보여 주면서 전시대의 매체 개념과는 상이한 방향으로 진행되어 나가고 있음을 알 수 있다.

70년대까지만 해도 회화의 평면과 구조 내에서 물성의 현상학적 환원이라는 지각을 위한 인식의 대상으로 등장하거나 질료성에 대한 자기규정 내지는 자기 환원에 매몰되면서 물신화 되어왔던 오브제 및 매체가 근자에 이르러서는 종전의 모더니즘적 시각에서 벗어나 일루전(Illusion) 즉 환영의 시각으로 부활되는가 하면 매체 자체가 대상 그 자체로 머무는 것이 아니라 언어와 기호의 체계로 대두되면서 작가의 주제의식과 밀접히 연관되어 메시지화되고 있음을 알 수 있다. 이에 따라 모더니즘의 잔재라 할 수 있는 회화 또는 평면 자체를 오브제나 물질로서만 취급하려는 사변적이고 관념적인 자세는 상대적으로 일정 부분 위축되고 있는 것이 사실이라 하겠다. 물론 매체를 다루는 작가들의 작업 의식이 아직도 모더니즘의 왜소한 변형 내지는 애매한 절충주의에 머물고 있음도 지적해야 할 것이다.

이번 금호미술관 개관 1주년 기념 기획 전시인 《MIXED-MEDIA '문화와 삶의 해석 – 혼합매체전'》은 오늘날 혼합매체에 대한 시각을 점검해 보고 그 올바른 방향성을 추출해 보려는 의도에서 기획되었다. 80년대 이후 한국미술계가 양극적인 대립 구조를 보이고 있는 실정에서 이번 전시를 바라보는 관점들 역시 몇 가지 상이한 측면을 보일 것으로 추정된다.

이른바 탈모던을 내세우는 측에서는 이를 모더니즘의 극복을 위한 하나의 대안적 성격으로 파악하면서 '평면회화의 환원성'을 어떻게 하면 '표현성'과 '다의성'으로 극복할 수 있을까 하는 고민의 중심에 입체나 설치작업 내지 매체 인식의 확장을 위치 시켜놓고 이를 탈모던 미술 내지 포스트모던 미술 현상의 징후로서 간주하려는 측이 있는가 하면 한편으로는 80년대 두드러진 '표현의 회복'이라는

일러두기

- 1 본 원문 자료는 1990년대 사진기획전 중에서 주요 전시의 도록에 실린 서문을 시간의 순서에 따라 옮긴 것이다. 필자들에게 원문 수록을 허락받았다.
- 2 원문은 당시의 표기를 그대로 옮기는 것을 원칙으로 하되, 현재의 띄어쓰기, 외래어 표기, 어색한 문장 연결, 맞춤법에 맞지 않는 부분들은 독자의 편의를 위해 수정하였고 일부 [] 안에 병기했다.
- 3 기호는 원문의 표기와 관계없이 아래와 같이 통일했다.
《 》: 전시명, 행사명, 〈 〉: 작품명, 「 」: 논문, 에세이명, 기사명, 『 』: 책, 잡지, 신문명

측면에서 이를 '물질 체험' 내지는 '장치 개념'으로 인식하면서 모더니즘의 극복으로 표현행위의 확대 현상을 지적하면서 이것이 제스처의 문제, 매체의 문제 나아가 스케일의 문제를 동시에 수반하면서 설치 영역에서 집결되고 있다는 시각 또한 있을 것이다.

아울러 혹자는 80년대 들어와 지난 시대 모더니즘의 무미건조함에 대한 단순반응 내지 반발로서 형식상의 새로운 요구나 매체의 확장 내지 표현의 증가가 대두되고 있다고 파악하면서 이러한 현상 자체가 곧 변화를 의미하며 탈모더니즘을 의미한다고 볼 수는 없다는 입장을 개진하고 있다. 즉, 과거 모더니즘에 대한 전면적인 해체 현상은 보이지 않은 채 또한 자신의 작업의 필연성에 대한 확신도 없이 '자기 보호색을 지닌 변신'이나 '단순한 매체의 확장이나 논리로 가장된 허위의식'에 머물고 있다는 지적이다. 근래 오브제나 입체미술에서 간혹 보이는 어설픈 작업과 선부른 논리로서 자신의 작업을 합리화하려는 태도 역시 이에 기인한다고 보는 것이다.

한편으로는 입체나 설치 및 혼합매체를 다루는 작가들의 작업이 지난 70년대 모더니즘의 형식주의 미학에 입각해 각종 실험미술의 형태로 다양하게 선보인 것들의 지평 내에 머물고 있으며 이른바 물질 혹은 대상성의 차원에서 한 치도 벗어나지 못한 채 삶이 제거된 상태에서 사물을 고립되고 정제된 것으로 파악하는 추상화된 사물 체험에 머물고 있으며 파편화되고 해체된 언어들의 집적을 통해 이른바 불가지론의 수식 체계에 함몰되고 있다는 비판적 측면도 있을 것이다. 이러한 시각들의 상층 속에서 혼합매체의 올바른 위상과 그 긍정적인 가능성을 조망해 보고자 하는 의도 하에 기획된 이번 전시가 몇 가지 점에서 혼합매체를 보는 관점들의 새로운 시각과 그 올바른 방향감각을 도출할 필요성을 제기하고 활발한 논의의 장을 마련하는 한 단초가 되었으면 한다.

첫째, 지난 시대 모더니즘의 인식하에 '오브제를 만드는 형식과 질료의 탐색'에만 매몰된 매체 인식이 오늘날 어떠한 식으로 전환되고 있는가 또한 그 구체적 내용은 무엇이며 그러한 변환이 과연 미술 개념 및 인식상의 변환까지 동반하고 있는가에 대한 점검이 필요하다고 하겠다.

둘째, 근자에 혼합매체가 부쩍 선호되는 이유에 대한 고찰 및 다분히 분위기의 연출이나 화려한 감각적 감수성의 유희 속에서 마치 유행화되고 있는 근래의 작업들이 보여주는 증후군 현상에 대한 원인 및 이에 대한 반성적 작업이 뒤따라야 할 것으로 보인다. 무엇보다도 작가 자신이 매체를 다루는 필연적인 작업의식과 주제의식 그리고 사물과 인간, 나아가 삶과 사회, 역사의 총체적인 문맥 속에 깊숙이 개입하면서 매체와 긴밀히 연결시키려는 작업 자세가 요구된다고 하겠다.

셋째, 단순히 양식상의 변화와 새로운 매체의 창출 및 확산의 측면에만 주목할 경우 지난 시대 모더니즘 미술이 보여준 형식주의 미학에서 벗어나지 못할 뿐만 아니라 미술 내적인 틀 속에서 피상적이고 의미 없는 새로움의 갈증에 매몰될 수밖에 없을 것이다. 궁극적으로 매체란 인간의 삶과 문화 속에서 미술언어를 생산해 내고 규정하는 제도와와의 관계 속에서 사고의 폭을 확장시켜야 할 것이다. 이른바 매체는 그 자체로서의 의미보다는 그것이 작가의 주제의식 속에서 선택되고 '날카로운 감각과 사물에 대한 상상력'을 통해 주어진 매체를 새로이 해석·재구성해 내는데 그 의의가 있다 하겠다. 다시 말해, 오브제나 매체가 무엇으로서의 매력을 지닌 것이 아니라 무엇인가 의미와 가치를 지니고 있으며 그것을 전달하고자 하는 의미 구조라는 점에 주목하여 표현의 폭을 확장할 뿐만 아니라 풍부한 내용을 담을 수 있는 가능성을 찾아내어야 할 것이다.

아무췌록 이번 전시를 통해 혼합매체에 대한 가능성과 그 한계를 확인해 보면서 이를 통해 우리 미술계의 최근의 동향과 앞으로의 미술에 대한 시사적인 한 국면을 엿볼 수 있었으면 하는 것이다.

출처: 박영택, 「혼합매체에 대한 새로운 인식과 비판적 조명 - '문화와 삶의 해석-혼합매체전'을 기획하면서」, 『Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전』(금호미술관, 1990), n.p.

《11월 한국사진의 수평전》, 장흥 토탈미술관, 1991.11.16-30.

미래를 향한 예술의 새로운 수평

김승곤

시대는 분명 변하고 있다. 사진이라는 매체를 통해서 그 시대를 확인해보고자 하는 젊은 아티스트들의 공감을 바탕으로 이 전시가 기획되었다. 그리고 결코 행복하지 않은 사진의 문화적 환경을 개선해 보려는 그들의 의지가 이 기획을 실현시키는 원동력이 되었다.

준비위원회가 구성되었고 일 년여에 걸쳐 거듭된 여러 차례의 논의를 통해 전시의 성격과 의의를 규정하는 몇 가지의 기준과 실행방안들이 검토되었다. 실용적인 목적으로 제작되는 사진을 제외하고 가능한 한 다양한 사진의 방법론을 수용해야 한다는 것이 원칙이었다. 이는 두말할 것도 없이 지금 우리가 놓여있는 사진의 상황은, 개념에 있어서나 실천에 있어서 이미 고전적인 사진의 틀 안에 구속해 둘 수 없을 만큼 넓은 범위로 그 좌표를 확산시켜 나가고 있다는 인식에 기인하는 것이다. 아마추어적인 서정성을 충족시키거나 현실의 확실성을 외시하기 위한 시각장치로서 경직된 교의에 의해 주도되어온 한국의 사진은 최근의 몇 년간, 새로운 세대의 예술가들에 의해서 매체의 자율성을 획득해 올 수 있었다. 이들의 활동은 사진이 현실대상에 대한 빈틈없는 기록과 재현성을 통해서 리얼리즘을 완성시키거나 아름다움을 향한 이상을 실현시켜야 한다는 집단적인 강박 관념에 의해서가 아니라 개인의 자유로운 조형욕구에 의해서 더욱 강하게 촉발되고 증폭되어왔다.

《11월전》은 1960년 전후에 태어난 젊은 작가들을 중심으로 구성되어 있다. 따라서 이들의 예술적 감성은 1970년대 이후의 고도의 경제성장과, 사회 구조와 의식의 변화, 급격한 이데올로기의 해체라는 전례 없는 역사적 변동기에 형성되어왔다. 동시에, 이들은 지구 규모의 문화적 환경을 거의 리얼타임으로 또한 직접적으로 체험할 수 있었던 최초의 세대였다. 어느 각도로 자르거나 이들의 예술적 가치관은 기존의 것과는 다를 수밖에 없다. 우선 표현 매체 간의 경계를 자유롭게 왕래하고 있다는 점에서 그렇고, 그렇게 보도록 길들여진 하나의 방향이 아니라 미지의 공간을 향해서 사진의 벡터를 자유롭게 발산하고 있다는 점에서 그렇다. 품성 바른 사진에 대한 지지자들의 눈에는 이러한 새로운 유형의 예술 사진가들이 마치 정통성이 결여된 사생아처럼 비추어 질지도 모른다. 그러나 오늘의 젊은 표현자들은 사진 자체에 잠재되어 있는 무한한 가능성에 눈뜨고 있으며, 표현의 어느 수준에서 그 가능성을 시도하거나 구사한다 할지라도 그 일에 전혀 모순을 느끼지 않는다. 과거와 마찬가지로 현재와 미래에 있어서도 순수사진의 정통성과 가치는 결코 부정되는 것은 아니다. 다만, 표현 분야에 있어서와 마찬가지로 사진이라는 매체의 순수성은 더 이상 사진이 실현시켜야 할 유일한 목표로서의 의미를 상실하고 있을 뿐이다.

이 전시가 가지는 명확한 의도에도 불구하고 중심테마를 설정하는 일은 유보하기로 했다. 그것은 참가자들의 자유로운 표현의지에 작용하게 될지도 모르는 어떤 제한적인 요소도 배제시키고자 했기 때문이다. 그러나 비록 제 나름대로의 목소리라 할지라도 그들을 정당한 때와 장소에 모을 수 있다면 그것은 분명 우리시대가 말하는 하나의 뚜렷한 메시지가 될 것이다.

이 사진전에 출품된 작품들은 사진 그 자체를 어디까지 순수한 형태 가운데에서 탐구하고자 하는 스트레이트한 사진과, 작가의 정신을 사진의 표면이 그려내는 추상적인 형상의 안쪽에 차갑게 투사시키는 개념적인 사진, 그리고 이질적인 소재와 방법으로 현실과는 다른 또 하나의 공간을 구축하는 하이브리드[hybrid]한 작품들로 카테고리를 가를 수 있다. 이들 현대 사진의 다양한 국면을 통해서 현대의 제반 시각적 조형예술이 동일한 평면상에 위치하고 있다는 사실을 확인할 수 있을 것이다.

지금 사진은 사진을 초월해서 하나의 현상(Phenomenon)으로 기능하고 있다. 이 현상은 조형예술에 있어서 뿐 아니라 사회와 경제와 문화의 전반적인 영역에 걸쳐 뜨거운 문제로 떠오른 지도 오래다. 한 시대의 예술은 필연적으로 그 시대를 반영하는 것일 수밖에 없다. 이 전시는 그러나 우리가 몸담고 있는 시대의 현상적(現象的) 반영을 뛰어넘는, 보다 능동적이고 비판적인 젊은 언어들이 표출시키기를 기대하고 있다. 그렇게 함으로서 젊은 예술가들이 60년대 이후의 격동의 시대를 어떻게 체험해 나왔으며 그 가혹한 정신적 세례를 어떤 형태로 결정(結晶)시키고 있는가, 그 발언의 의미를 검증해 보고자 한다. 이것은 누군가에 의해서 한국의 사진이 이미 치러져야 할, 그러나 아무도 치러내지 못한 하나의 통과 의식이라고 할 수 있을 것이다.

사진은 젊고 자유분방한 매체다. 그것은 지금까지 역동적으로 모습을 바꾸어 왔고, 앞으로도 그럴 것이다. 어느 시대에 있어서나 전통과 기존의 질서의 질곡으로부터 벗어나는 것은 쉬운 일이 아니다. 《11월전》은 자칫 그 속에 안주해 버리기 쉬운 폐쇄와 배타의 껍질을 깨고 나올 수 있는 용기를 가진 젊은이들이 한자리에 모여 미래를 향한 예술의 새로운 수평을 열기 위해 펼치는 의식으로서 한국의 사진사에 기록될 것이다.

출처: 김승근, 「미래를 향한 예술의 새로운 수평」, 『11월 한국사진의 수평전』(11월 한국사진의 수평전 운영위원회, 1991), n.p.

《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》, 예술의전당 한가람미술관, 1993.6.26-7.7.

관점과 중재 – 1990년대 한국의 현대사진을 바라보며

박주석

I.

우리나라에 사진이 도입된 이후 지난 한 세기 동안 한국사진은 여러 가지의 복합적인 이유, 즉 사진적 본질에 대한 인식의 박약함이나 복잡했던 정치 상황 등과 맞물려 자아정체성의 확립과 철저한 매체 자체의 실험을 거치지 못한 채 오늘에 이르렀다고 보아도 과언은 아니다. 비록 몇몇 사람들에 의해 산발적인 노력이 있어온 것도 사실이지만, 더 이상 체계적이고 깊이 있게 탐구되고 흐름으로 이어져 파장을 일으키지도 못했고, 어떤 지배적인 사진형식을 창출해 내지도 못했다. 물론 오늘의 예술 상황에서 어떤 지배적 형식이 존재할 가치가 있느냐의 문제는 또 다른 논의를 필요로 하지만, 적어도 우리 고유의 사회, 문화적 상황에서 유래하는 사진의 미학적 방향 그리고 우리의 삶과 정서를 담아낼 수 있는 지배적 사진 형식은 존재하지 않는다는 것이 필자의 생각이다.

오늘날 한국사진에서 볼 수 있는 가치관의 부재나 다소 혼란스러워 보이는 형식의 유희는 바로 앞서 말한 상황이 결과물이 아닐까 한다. 따라서 한국사진의 무정부주의적 혼란이 다양성이라고 하는 말로 미화되고 있는 상황이긴 하지만, 진정한 한국사진의 정체성 확립을 위해서는 오늘날의 사진에 대한 검증과 비교, 그리고 그것을 가능하게 하는 논의의 장이 성립되어야 한다. 이 책에서 볼 수 있는 작가들의 사진은 그것이 비록 개인적인 영역에서 성립되고 있는 것이라 할지라도 현재 한국사진의 상황을 적나라하게 보여줄 수 있는 개연성을 가졌다고 평가되는 범위에서 선택되었다. 이 사진들이 한국사진의 미래지향적 지표가 되는 것은 아니지만 적어도 우리 사진의 현실을 파악할 수 있는 계기는 마련해 줄 수 있으리라고 본다. 이를 통해 우리는 한국사진의 정체성과 미래를 진지하게 성찰해 볼 수 있을 것이다.

여기에서 표현으로서 한국사진의 과거를 고찰해 볼 필요가 있겠다. 사진을 단순한 초상의 도구로 생각했던 초기의 상황은 일단 논외로 치더라도, 표현으로서의 사진이 등장한 1920년대 말 이후의 사진은 일본이나 서구에서 밀려오는 사진의 형식을, 조금 나쁘게 표현하면, 흉내 내기에 급급했다고 해도 과언이 아니다. 일부에서 외국사진의 수용이라고 하는 말로 표현하기도 하지만 수용이란 외부의 충격을 주체적으로 소화한다는 의미를 가지고 있다고 볼 때, 진정한 외국사진의 수용이라기보다는 흉내 내기였다고 볼 수 있다. 1920년, 30년대에 유행한 한국의 예술사진은 일본에서 주최한 공모전의 입상이 존립의 근거였으며, 6.25 동란 이후 등장한 리얼리즘 사진도 우리의 사회적 상황을 고려하지 않은 일본 리얼리즘 사진(土門拳[도문 켄]으로 대표되는)의 아류로 볼 수 있다.¹⁾

이러한 단계를 거쳐 한국사진의 독자성을 발견할 수 있음과 동시에 사진 매체 자체와 그것의 사회적 제관계를 진지하게 성찰한 작업으로 볼 수 있는 현대적 의미의 한국사진이 등장한 것은 1960년대 이르러서이다. 이 시기에 사진의 주류로 자리 잡은 것은 아니지만 한국사진의 그 이후를 가능할 수 있는 중요한 두 가지 사진작업이 나타났다. 그 두 가지란 대상에 대한 애정 어린 관찰의 산물이며 작가의 관점(觀點)이 사진을 통해 돋보이는 주명덕(朱明德)의 《홀트씨 고아원》 전(1996)과, 평범한 사물에 대해

탁월한 중재(仲裁, 사진과 대상의 사이) 능력을 발휘함으로써 사진의 현대성을 구현한 현일영(玄一榮)의 작업(1956-1972)이었다.

II.

1966년 4월 서울의 중앙공보관 화랑에서 열렸던 주명덕의 《홀트씨 고아원》전은 생활주의 리얼리즘 사진의 유행이 결과했으면서 동시에 그것의 한계를 창조적으로 배반한, 본격적으로 사회에 대한 자신의 관점을 표현한 기록의 출발선상에 있었다고 보여진다. 주명덕의 《홀트씨 고아원》전은 당시 우리 사회의 이방지대였으며, 6.25전쟁과 그것의 결과인 미군의 주둔이 남긴 아픈 상처인 혼혈 고아들의 보금자리였던 경기도 고양군 일산에 있던 홀트아동복지회의 고아원을 인물 중심으로 기록한 사진들로 구성되었다. 그리고 그 사진들은 3년 후인 1969년 『섞여진 이름들(The mixed names)』이라는 이름의 한 권의 사진집으로 출간되었다.

이 사진전은 “혈육도 없습니다. 생활도 없습니다. 물론 감정도 없습니다. 단지 내게는 검은 살갓과 거역치 못할 〈숙명〉만이 있을 뿐입니다..”라고 절규하는 흑인계 혼혈고아인 이혜숙 양의 사진과 함께 시작한다. 그리고 “6.25라는 민족적 참변 이후... 15년, 전쟁이 끝났다는 것은 한국인의 착각입니다. 〈한국적인 전쟁〉은 아직도 계속되고 있습니다.”라는 표제와 함께 실린 기지촌 마을의 사진으로 이어지면서 무엇인가를 응시하는 두 명의 혼혈 고아의 인물사진까지 95장의 사진으로 구성되어 있다. 이 95장의 사진들은 “솔리맥, 데이비드, 죠오, 남아, 혜숙, 순남... 이들 혼혈 고아들을 위하여”라는 부제가 달려있으며, 고아원 안의 삶의 모습과 고아들의 인물사진이 섞여진 것이었다.²⁾

사진을 통해 사회를 바라보는 사진가의 관점을 표명하는 방식에는 사진가나 학자들마다 약간씩 차이가 있겠지만, 1) 주제의식이 뚜렷해야 하고 2) 정확한 시대 인식에 근거해야 하며 3) 정보를 충분히 전달해 줄 수 있어야 하고 4) 마지막으로 인간의 감정을 움직이고 감동을 전달해야 한다(사실 이것이 가장 중요한 기록사진의 목적이다)는 몇 가지의 조건을 요구하는 것이 일반적인 견해이다. 이러한 점에서 보면 주명덕의 사진은 우리나라에서 현대적 의미로 사진을 통해 자신의 사회 인식을 표출한 작업으로 볼 수 있다는 것이 필자의 생각이다.

주명덕의 사진들은 앞에 인용한 표제에서 볼 수 있듯이 분명 우리의 혈육이자 비극의 산물이면서도 피부색이 약간 다르다는 이유로 사회에서 유리된 채 버려진 혼혈고아들의 삶을 통해 6.25의 비극과 한국사회의 모순을 드러내 보이고자 했다. 이와 동시에 전후 15년이 지났지만 그 후유증이 남아있는 한 한국전쟁은 끝나지 않았다는 시대인식에 근거하면서 그 대표적인 현상을 기록한 것이었다. 그의 사진에서 볼 수 있는 혼혈 고아들의 초롱초롱한 눈망울은 우리에게 진한 감동을 주며 그들의 문제가 결코 외국 구호재단의 원조에나 맡길 만큼 소홀히 다룰 수 있는 현상이 아니라는 문제의식을 갖게 했다.³⁾ 실제로 주명덕의 사진전이 열렸던 1966년 4월에 발행된 일간신문들의 사회면, 문화면 기사들을 보면 그의 사진이 당시 사회에 얼마나 큰 충격을 주었는지 알 수 있다. 예를 들어 1966년 4월 29일자 『동아일보』에는 「혼혈아의 교육문제」라는 제목의 사실이 실릴 정도로 주명덕의 사진은 큰 사회적 반향을 불러 일으켰다.

주명덕의 《홀트씨 고아원》전과 사진집 『섞여진 이름들』은 사진의 예술적 가치를 사실성과 기록성에서 찾았던 해방 이후 사진계의 흐름이 거둔 최대의 성과이며, 동시에 이후 한국 기록사진의 선구적 작업으로 평가해 볼 수 있다. 그 이전의 리얼리즘 사진들이 기록성과 사실성에 사진 존립의 근거를 두긴 했지만 작가 자신의 사상과 감정을 개입시킨다는 생각은 하지 못한 것이 사실이다. 하지만 주명덕의 경우는 사뭇 다르다. 당시 사진집의 후기에 적힌 작가의 말과 그의 사진들을 살펴보면 그의 사진 또한 사실과 기록의 특성을 철저히 인식한 가운데 출발했으나, 한걸음 더 나아가 그 특성을 바탕으로 작가의 이

념과 주장을 펼칠 수 있다는 사진의 생산적 의미를 터득하고 있었던 것으로 보인다.

이 당시 주명덕의 사진들과 그 후 그가 『월간중앙』, 『월간조선』 등의 잡지들을 통해 발표한 〈한국의 가족사〉란 제목의 사진 등은 당시부터 이미 한국 기록사진의 한 형식이 되었다. 오늘날까지도 지속되는 월간지의 포토에세이, 포토스토리 등은 초기 주명덕의 사진 형식에서 크게 벗어나지 않고 있으며, 현대적 의미의 다큐멘트(사진가의 관점과 휴머니즘이 적극적으로 개입된)가 사진집의 형태로든 전람회의 형태로든 또 잡지에 기고하는 형식으로든 본격적으로 시작되는 계기가 마련되었다.

주명덕의 사진과 그 이후 나타난 일련의 비슷한 유형의 사진들에서 공통적으로 드러나는 미학적 가치는 그것이 작가의 시대인식과 자의식에서 비롯된 사회적 현상에 대한 관점의 표출이라는 점이다. 관점이 하나의 미학적 가치로서 긍정될 수 있는 것은 그 자체가 단순한 대상의 살핌의 문제가 아니라, 작가에게 주어진 삶을 토대로 형성된 자의식이 개입하여 사회적 현상을 적극적으로 해석함과 동시에 이를 시각화시키는 과정이 총체적으로 결합하는 하나의 인식론이기 때문이다. 이를 위해서는 사진의 피사체가 되는 사물의 대상성—열려진 가운데 있는 특정한 대상의 선택이란 결국 작가가 세계에 접근하는 첫 번째 수단이라는 점에서—이 먼저 중요하게 파악되어야 하고, 기록적 가치에 대한 신념이 있어야 한다. 그리고 더 나아가 대상의 포착과 기록을 통해 작가가 가지고 있는 이데올로기가 드러나고 전달될 수 있을 때 관점은 사진의 가치로 긍정될 수 있는 것이다.

이 책에 수록된 사진의 반은 그것의 가치가 ‘관점’이라는 시각에서 긍정될 수 있는 것들이다. 실제 관점의 영역에서 파악할 수 있는 몇몇 작가는 그들의 사진에 대한 가치체계를 주명덕으로 대표되는 한국의 고급 잡지들의 기자 생활을 통해서 정립했고, 그 영향은 현재까지도 지속되고 있다고 본다. 물론 예외적인 경우도 있긴 하지만 역사적 맥락에서 볼 때, 한국사진의 한 전통인 관점의 영역에서 해석될 수 있는 것이다. 특히 서구의 다큐멘터리 사진 또한 사회적 현상의 관찰과, 그러한 관찰을 통해 의미를 끌어내는 사진가의 시각에서 존재의 정당성을 찾는다는 사실⁴⁾을 감안하면 관점이라는 한국사진의 가치는 현대사진의 본질에 가깝게 접근되어 있다고 볼 수 있다.

III.

다른 한편으로 우리나라 현대사진의 또 다른 축을 이루는 선구적 작업을 했던 사진작가가 바로 부운(浮雲) 현일영(玄一榮, 1903-1975)이었다. 그는 1950, 60년대를 관통하면서 한국사진의 주류로 자리 잡았던 기록적 가치 추구의 반대편에서 사진의 또 다른 예술적 가능성을 모색한 대표적인 사람이었다. 그는 6.25전쟁 후인 1956년 3월의 동화백화점(현재의 신세계 백화점) 화랑에서 개최한 개인 전람회를 시작으로 1972년 타계하기 전까지 9회에 걸친 전람회를 통해 사진의 미학적 특성인 사물의 고립을 통해 사진과 대상 사이의 뛰어난 중재능력을 선보였다.

시대의 환경에 따라 사진은 대상성을 중심으로 하는 기록적 가치가 크게 부각될 때도 있지만, 때로는 대상을 통해 인간 내부의 심성을 표출하는 중재적 가치가 큰 감동을 주는 경우도 있다. 현일영은 그의 사진에서 사물을 프레임을 통해 고립시키는 중재의 과정이 곧 사진의 예술적 가능성임을 입증하면서 사진의 새로운 방향을 모색했다. 현일영의 작업이 갖는 현대성은 크게 두 가지 점에서 두드러진다고 볼 수 있다. 그중 하나는 과거 한국의 예술사진이 가졌던 소재 선택의 한계를 극복했다는 점이고, 또 다른 하나는 사진의 고립성을 이용한 사물의 중재 가능성을 선보였다는 점이다.

첫째로 현일영의 사진들이 갖는 특성은 소재 선택의 한계를 가장 단순한 방법으로 극복했다는 점이다. 사진가가 자신의 사고와 의지를 표현하고자 할 때 이를 적절하게 소화시켜줄 수 있는 적당한 소재를 찾아내는 것은 중요한 능력 중의 하나이다. 실제로 존재하는 현실 대상을 재현한다는 것이 사진의 존재 가치를 결정하는 중요한 요소이기 때문에 다른 어떤 예술 매체보다도 소재에 대한 제약과 한계를 직접

적으로 받는다. 특히 소재의 선택과 화면구성에 자율성이 부과된 순수 창작사진의 경우는 이미 소재가 설정되어 나오는 항목적성 사진보다 많은 제약이 따른다. 경우에 따라서는 소재의 선택문제 자체가 사진의 좋고 나쁨을 결정하는 때도 있을 정도이다.

기록사진이 아닌 한국의 예술사진이 일정한 한계를 지녔던 것은 바로 소재, 즉 대상이 사진의 미를 결정 짓는다고 하는 대상결정론에 빠져있기 때문이었다. 오늘날도 이 문제는 한국의 예술사진을 규정하는 중요한 테마이기도 하다. 그러나 현일영의 경우는 일반적으로 사진의 소재가 될 수 없으리라고 생각하는 평범한 사물들, 즉 재떨이, 배추잎사귀, 선술집 진열장에 놓인 안주, 옥수수, 고무신, 밥상, 사과 등이었으며, 이를 시각화시킬 때는 철저하게 대상이 간섭하고 이를 주변 사물로부터 고립시켜 대상 자체가 가지고 있는 시각적 효과를 극대화시켰다. 현일영은 이를 통해 자신의 사고를 드러내 보이면서 자신의 언어를 구축해나간 사진가였다.

둘째로 현일영의 사진에서 높게 평가되어야 할 가치는 사물과 사물을 둘러싼 분위기를 이용해서 자신의 내면세계를 시각화시키는 과정을 통해 한국사진의 가능성을 넓혔다는 사실이다. 현일영의 사진을 보면 그 사진이 지시하는 사물의 대상성이 극명하게 드러나 있다. 앞서 언급한 재떨이의 형상은 그 어떤 사진보다 적나라하게 재현되어 있으며, 이는 그의 사진이 기본적으로 사진의 복제 능력을 긍정적으로 이용하고 있음을 보여준다. 그럼에도 불구하고 그의 사진에 나타나는 대상은 더 이상 사용가치를 부여 받은 물리적 대상이 아니고, 다만 작가의 감정과 미의식을 드러내는 보조적 수단에 머문다. 우리가 그의 사진을 보았을 때 대상성을 찾기—일반적으로 사진을 대하는 첫 번째 태도이다—보다는 사진 자체가 주는 분위기에 압도되는 까닭은 바로 대상과 사진을 중재해서 자아를 표현하는 데 성공하고 있기 때문이다. 이 문제는 첫째로 언급했던 대상의 고립성과 표리의 관계를 갖고 있으면서 동시에 발전된 개념의 미적 가치로 확대될 수 있는 성격을 가졌다.

이러한 현일영의 사진과 여기에서 구현된 사진적 가치는 그 이후 1970년대부터 한국사진의 한 흐름이 된 직설적인 기법을 이용한 예술사진, 또는 심상적 사진의 원류를 이루었다. 사실 현일영은 사진가로서 높은 성취를 이루었고 사진의 현대성을 구축해 낸 작가였음에도 불구하고 당대의 사진계에서는 큰 평가를 받지 못했으며, 당연히 사진 자체로 영향력을 행사하지도 못했다. 하지만 현일영의 사진은 당대의 흐름에서 고립된 고독한 작업이었음에도 불구하고 사회적 현상에 대한 관점을 중시하는 사진의 등장과 더불어 쌍벽을 이룰 수 있는 한국 현대사진을 출발시킨 업적으로 평가받을 수 있을 것이며,⁵⁾ 이후 한국사진의 한 축이었던 사물과 사진 사이의 중재를 중시하는 사진의 효시로 볼 수 있지 않을까 한다.

지금까지의 언급에서 대강은 드러났다고 보는데 관점이라는 미학적 가치에 대응하는 또 하나의 사진적 가치는 바로 '중재'의 문제이다. 중재란 사진적 의미에서 "사람과 사람 사이의 관계 조정, 또는 다툼질 사이에 들어 화해를 붙이는 행위"이다. 이를 사진의 범주에 적용시키면 중재란 결국 사물을 자신의 코드에 따라 변형시키려는 카메라의 시각과 대상 그 자체로 존재하려고 하는 사물 사이의 긴장을 해소시키는 과정에서 발생하는 작가의 감정이입 행위라고 할 수 있다. 카메라는 기계적 속성에 따라 차가운 눈으로 대상을 기록하며, 사물은 그것을 둘러싼 다른 사물과의 관계를 통해서 스스로 존재한다. 이는 상호 모순되는 속성인데 작가는 중재를 통해서 양자를 화해시키면서, 동시에 화해의 과정에서 자신의 감정을 대상에 이입한다. 우리가 한 장의 사진에서 지시 대상을 읽어내면서 동시에 또 다른 미적 경험을 하게 되는 것은 바로 이러한 이유에서이다. 그리고 그러한 중재는 다른 말로 하면 프레이밍의 과정을 통해 대상을 주변으로부터 고립시키는 과정을 말하며, 사진의 미학적 가치를 획득하게 되는 또 하나의 중요한 동기가 되는 것이다.

이 책에 수록된 일부 작가의 사진은 바로 '중재'라고 하는 미학적 용어의 범위에서 해석될 수 있는 것들이다. 이들이 현일영의 영향을 직접 받은 것은 물론 아니다. 대부분은 그들 스스로 사진 매체 자체

에 대한 치열한 고민과 실험을 거쳐 중재의 가치에 도달했으며, 사진과 사물을 중재하는 행위는 앞에서 언급했던 것처럼 감정이입의 행위이고 이는 예술가의 예술적 욕구 충족의 한 방법이기 때문에 자연스럽게 체득되었다고도 볼 수 있다. 이러한 중재의 과정을 한국 현대사진의 한 방법론으로 긍정한다면 그것의 원형으로 현일영의 작업을 위치시킬 수 있다는 것이 필자의 생각이다. 중재의 행위는 곧 작가들이 가지고 있는 미의식의 발현이며 자아정체성의 확인이다. 따라서 사진을 통한 한국적 정서—만일 그런 것이 존재한다면—의 구현 가능성은 중재라는 미학적 가치를 통해 실현될 수 있으리라고 본다.

IV.

예술행위를 담보해 주는 틀로서의 매체는 매체 자체의 논리를 가지고 있고, 그 논리에 따른 독특한 형식과 메시지를 생산해낸다. 사실 이러한 점 때문에 서양미술, 특히 모더니즘의 미술에서는 매체 자체에 대한 끊임없는 실험이 있어왔고, 그 결과로 행위예술과 같은 매체를 거부하는 극단적 양식도 나타났다. 그러나 1970년대에 유행했던 대지예술이나 신체예술 등은 예술 자체의 일회적 성격을 극복하기 위해 사진이나 비디오와 같은 영상 매체를 이용할 수밖에 없었고, 그들의 작업은 또 다른 매체를 통해 박물관 등에서 존속할 수 있었다. 이는 결국 예술이란 일정한 매체를 통할 수밖에 없고, 매체의 순수성은 지켜질 수밖에 없다는 역설적인 결론에 도달할 수 있도록 해주었다.

이상의 관점에서 보면 매체의 순수성은 여전히 유효한 가치이며, 어설픈 매체의 혼용과 파괴는 사진사적 맥락에서 큰 의미를 지니기 어렵다는 결론에 도달한다. 더군다나 한국에서 사진 매체는 그것이 파괴될 만큼 매체에 대한 실험 과정을 거치지도 못했다. 이런 상황에서 사진 매체의 본질적이고 순수한 가치가 재검토될 수 있는 장의 필요성이 커진 것이다. 그리고 앞에서의 결론처럼 사진 매체는 '관점'과 '중재'라는 미학적 가치 하에서 그 순수성과 가능성이 가장 잘 드러날 수 있으리라고 믿는다.

필자가 한국사진의 미학적 가치의 대안으로서 '관점'과 '중재'를 제시하는 또 하나의 까닭은 외국 사진의 무분별한 모방을 주체적으로 극복해보자는 이유이다. 사실 서구사진이 원칙적으로 사진 매체의 본질에 근접해 있고 보편성을 지닌다 할지라도, 그 보편성은 서구의 입장에서 그들의 작품만을 대상으로 한 결론이다. 따라서 한국사진이 외국의 사진을 수용한다고 하는 것은 축적된 서구의 경험을 그대로 우리의 작업에 적용하는 것이 아니라 서구의 경험을 있게 했던 배경과 과정을 참조의 틀로 해서 우리의 정체성을 찾아가는 과정이어야 할 것이다. 물론 외래문화가 주는 충격을 창조적으로 주체적으로 수용함으로써 새로운 문화의 역동성을 얻게 되는 것은 어느 시대, 어느 나라에서나 흔히 볼 수 있는 문화의 속성이다. 필자가 한국사진의 독자적인 미학적 가치를 주장하는 까닭은 문화의 고립성과 국수적인 입장을 표명하자는 데 있는 것이 아니고 외국의 사진 흐름과 유기적인 관계 속에서 사진 표현 형식과 내용의 독자성을 유지하자는 것이다.

이상의 노력은 한국 현대사진의 정통성을 확보하고, 이를 기반으로 우리의 사진 개념과 흐름을 정리하며 미래의 발전을 위한 발판으로 삼고자 함이다. 한편 기존에 제시된 예술사진과 기록사진 같은 장르 간의 구별을 채용하지 않고, 실용성과 제도의 차원이 아닌 지극히 추상적으로 느껴질 수 있는 미학적 구분을 시도한 것은 우리의 상황에 맞는 새로운 사진 장르의 필요성을 느꼈기 때문이다. '관점'과 '중재'로 구별된 이 책의 사진들은 구별 자체라 애매모호하거나 양자의 가능성을 포용하고 있는 경우도 있음을 알고 있다. 그럼에도 불구하고 자칫 위험해 보이는 임의적 구별을 시도한 것은 앞서 말한 이유에서 비롯되었다.

- 1) 이 문제에 관해서는 필자의 논문 「1950년대 리얼리즘 사진의 비판적 고찰」, 밝은 방 2호, 1990에 상세하게 설명되어 있다. 土門拳의 리얼리즘 사진의 이론과 그 영향에 관해서는 Aperture 102, Black Sun: The Eyes of Four(Aperture, 1986)를 참고하면 잘 알 수 있다.
 - 2) 여기에 실린 표제들은 주명덕의 사진집 『섞여진 이름들 *주명덕 사진집』, 성문각, 1969년 에서 필자가 발췌한 것임. 이 사진집은 우리나라의 본격적인 최초의 다큐멘터리 사진집이다.
 - 3) 주명덕의 사진전에 관계되는 당시의 신문기사 중에서 그의 사진을 또 다른 사회문제의 제기로 본 것은 1966년 4월 28일자 『동아일보』, 1966년 4월 28일자 『조선일보』 및 『중앙일보』 등을 보면 확실해진다.
 - 4) William Stott. 『Documentary Expression and Thirties America』, Oxford University Press, 1973, p. 18-21. 이 책은 1930년대 미국의 다큐멘터리 사진의 발흥과 관련하여 다큐멘터리 사진의 정의와 사례를 연구한 현대적 고전으로 일컬어진다. 특히 이 책의 워커 에반스에 대한 연구는 미국사진의 한 단면을 보여주는 중요한 논술이다.
 - 5) 육명심, 최인진 공저, 『한국현대미술사(사진)』, 국립현대미술관, 1978, 120쪽.
- 출처: 박주석, 「관점과 중재 - 1990년대 한국의 현대사진을 바라보며」, 『'93 한국현대사진전(관점과 중재)』(도두기획, 1993), 2-5.

《사진·오늘의 위상》, 경주 선재미술관, 1995.3.31-5.31.

한국 현대 사진의 단면

김승곤(사진평론가)

최근 국립현대미술관에서 열린 《휘트니 비엔날레》 전이나 선재미술관에서 열린 《독일 현대미술의 파워》 전은 미술의 환경이 빠르게 바뀌고 있다는 사실을 감상자들이 체험할 수 있는 기회를 제공해 주었다. 이들 대형 전시에 참가한 사진의 양적인 비중은 국제적인 예술의 장면에서 사진이 어떤 위치를 차지하고 있는가에 관해서 미술 관계자들에게도 많은 시사를 주었을 것으로 보인다. 200여 명이 넘는 국내외의 젊은 사진가들이 참가한 가운데 1991년부터 세 차례에 걸쳐 열린 《한국사진의 수평》 전과, 1993년 예술의전당에서 100여 명의 한국의 대표적인 사진가들이 참가해서 개최된 《한국현대사진의 흐름》 전은 공적인 사진전문 미술관은 물론, 사진 부문이나 전문 학예원 한사람도 두고 있지 않은 한국의 사진에 커다란 파장을 일으켰다.

사진이 도래한 1880년대 중반 이래, 지난 한 세기 간의 한국의 근대사는 끊임없는 격동과 고난으로 점철되어 왔다. 그동안의 한국의 사진은 것처럼 길고 암울한 시대를 통과하면서 그 독특한 성격을 형성시켜 나왔다. 즉, 한국의 근현대사의 배경은 필연적으로 그 시대를 산 사진가들에게 현실에 대한 남다른 예민한 통찰력을 길러주었거나, 아니면 그 현실로부터 눈을 돌리도록 만든 것이다. 한국의 대표적인 사진가들의 작품이 사회적 현실에 대한 강한 관심이나, 아니면 아마추어리즘의 상반된 성격으로 갈라지게 되는 것도 그런 [이유] 때문일 것이다.

진정한 의미로의 한국의 현대 사진사는 이번 전시에 참가하고 있는 몇 사람의 사진들이 활동을 시작했던 1960년대 말 이후에 커다란 전환점을 맞고 있다. 이번의 전시는 이들과 함께, 이전의 세대와는 다른 새로운 유형의 40대의 사진가들로 구성되어 있다. 비록 각자가 선택한 사진의 주제와 방법에서 서로 다르다 할지라도, 이들의 존재가 사진이 성숙기를 열어나간 1970년대 이후, 한국의 사진사에서 돌출되어 있는 것만큼은 사실이다. 그리고 그것이 반발이나, 아니면 계승의 형태로 나타났건 간에, 그 이후의 세대들에게 이들이 끊임없는 영향을 주고 있는 것도 부인할 수 없는 사실이다.

강운구는 겉으로 드러나게 활동하지는 않지만 에디토리얼[editorial]의 분야에서 그만큼 많이 활동하는 사진가도 드물 것이다. 그는 아마추어들의 취미나 안이한 예술의 도구가 아닌, 삶을 위한 유일하고 진실한 가치로써 사진을 선택한 젊은 세대의 사진가들에게 가장 크게 영향을 준 몇 사람 안되는 사진가 가운데 한 사람이다. 그는 스스로 사람을 끌어들이지는 않지만 언제나 많은 사람들로 부터 주목받고 있다. 그가 찍는 토지는 단순한 지면이 아니라 한국인이 살고 있는 피가 통하는 땅이다. 농촌을 찍거나 사람을 찍거나, 그는 한국인의 가슴으로 대상을 바라본다. 그의 사진들에는 현실에 대한 비판이 담긴 사진들이 포함되어 있기는 하지만, 그들은 과격하지 않으며 공격적인 감정이 극도로 절제되어 있다. 그가 어떤 현실을 보여준다 할지라도, 우리가 그 사진에서 읽을 수 있는 것은 그들에 대한 사진가의 따뜻한 공감과 인간애다. 그가 최근에 펴낸 사진집 가운데에서 집짐승이나 아이들을 찍은 사진이 절반 가까이 차지

하고 있다는 사실이 의미하는 것도 간과되어서는 안 될 것이다. 그의 글을 읽어본 적이 있는 사람이라면 그의 한국관이 짧은 시간에 형성된 것이 아니라는 사실을 알 수 있을 것이다.

구본창은 10여 년이라는 비교적 짧은 기간의 경력을 통해서 사진가로서의 자신의 지위는 물론, 미술 분야에서의 사진 자체의 지위를 향상시킨 성공적인 사진가 가운데의 한 사람이다. 그의 사진은 대부분 사진이나 나무 조각이나 아크릴 같은 것을 오려 붙이고, 필름의 에멀전[emulsion]을 긁어서, 생채기를 내고 불로 태워서, 그곳에 찍혀있는 대상의 모습이 어떤 것인지를 거의 알아볼 수 없을 정도로 변형시킨다. 이런 실험적인 사진들은 불과 얼마 전까지만 해도 [사진이 현실 대상의 모습을 시각적으로 충실하게 재현해야 하는 것이라는] 사진가나 감상자들의 생각이 일반적인 한국에서 어느 쪽으로부터도 받아들여지지 않았다. 그의 사진은 죽음이나 시간과 깊은 관계를 가지고 있는 것으로 보인다. 시간이 경과하고 난 다음의 잔유물과도 같은 낙엽이나, 정지된 시계를 인화지 위에 정착시키고, 그 사진을 다시 불로 태우는 방법을 통해서 그들에게 영원성을 부여하고자 하는 자신의 의지를 보여주고 있다. 그는 한국에서보다 외국에서 먼저 알려진 사진가이다. 그가 끊임없이 새로운 시각과 다양한 기술적인 변화를 추구하고 있다는 점에 있어서나, 또는 자연의 문맥으로부터 소재를 분리시켜서 그들을 이질적인 질서 가운데 재구성한다는 점에서 그가 사진을 처음 시작한 독일의 주관주의의 세례를 받은 것으로 생각할 수 있을 것이다.

사진의 가장 뚜렷한 특징 가운데 하나는 그것이 외계를 기록하는 가장 완성된 수단이라는 점이다. 비록 사진가의 선택적인 행위가 인정된다 할지라도 사진이 물리적인 현실에 대한 기록이라는 사실 자체는 흔들림이 없다. 그러나 김대수는 현실에서 허구로, 외부로부터 내면으로 그 기록의 대상과 내용을 바꾸고 있다. 그런 점에서 그를 내적 다큐멘터리의 사진가로 분류할 수 있을 것이다. 그의 사진에서 나타나 있는 것은 태아와 어린 아이와 누에고치와 나방 등의 불명료한 형태다. 그들은 마치 동굴의 벽화에 그려진 짐승이나, 화석을 갈랐을 때 나타나는 고생대의 곤충과 같은 느낌을 준다. 이러한 소재들은 끊임없는 탈피와 영원히 거듭 태어나는 생명을 상징하는 것임은 말할 것도 없다. 그가 거슬러 올라가고자 하는 곳은 우주적인 시간과 생명의 기원으로 보인다. 그도 역시 작품의 표면에 스크래치를 가하거나, 동판을 부식시키고, 이질적인 소재들을 합성하는 방법으로 생명의 근원적인 메커니즘이나 영적인 세계와 관계되는 내적 현실을 집요하게 추구하려 하고 있다. 물론 이러한 그의 행위는 사진에 있어서의 기록의 의미를 확장시키는 행위다. 그가 선택한 설치라는 전시 형태는, 관객들에게 사진으로 찍혀진 것이 아니라 물질로써의 사진 그 자체를 직접 경험할 수 있도록 하기 위한 것이다. 그것은 사진이 그곳에 담긴 내용들에 의해서 뿐 아니라 존재로서 성립되고 있으며, 그가 손에 의한 제작 과정과 마찬가지로 작품을 보여주는 일도 중요하다는 사실을 의미한다.

김장섭의 작품에 있어서는 무엇이 찍혀 있는가 보다 제작에 이르는 과정으로써의 사고와 구상 그 자체가 무엇보다도 중요한 의미를 가진다. 프레임은 어긋나게 이중으로 노출시킨 그의 사진은, 어떤 불가항력적인 힘의 작용에 의해서 지각(地殼)이 어긋났을 때와도 같은 현기증과 함께, 다음 순간에 일어날 파괴적인 상황에 대한 공포를 유발시킨다. 오렌지 필터에 의해서 과장된 목시록적이 색채는 그 효과를 더욱 강조하고 있다. 지도 위에 그려진 위도나 국경선은 실제로는 어느 곳에도 존재하지 않는다. 그것은 관념상의 경계에 지나지 않는 것이다. 그럼에도 불구하고 우리들의 세계에 대한 시선은 그 관념상의 선에 의해서 지배되고 있는 것이다. 영원히 불변하는 것은 존재하지 않는다는 것은 그의 사고의 중심을 이루고 있다. 우리가 알고 있는 것들에 대한 신념이 무너졌을 때의 느낌을 아마 이런 것일지도 모른다. 그 어긋난 무중력의 부분은 더욱 확대되고, 그곳에는 우리가 지금까지 한 차례도 본 적이 없는 새로운 지평이 나타나게 될지도 모른다.

배병우의 바다와 바위와 소나무들을 보면 그가 어둠의 효용성에 대해서 누구보다도 잘 이해하고 있

음을 알 수 있다. 그의 사진에서는 감당하기 어려울 정도의 무게를 느낄 수 있는데, 그것은 아마도 표백되지 않은 상태로 인화지 위에 남아있는 은의 입자가 거대한 양감을 만들어내고 있기 때문으로 생각된다. 그의 사진은 과묵하고, 시간과 정신이 높은 밀도로 압축되어 있으며, 현실의 시간과 공간을 예리하게 잘라낸 다른 사진들의 반대편에 있는 그런 사진이다. 나는 그가 한 장의 만족스러운 프린트를 얻기 위해 믿을 수 없을 만큼 많은 양의 시간과 인화지를 소비하는 것을 보았다. 그러한 엄격한 태도로 만들어진 아름다운 사진에서는 한국의 풍경을 피부로써 느낄 수 있을 정도의 섬세한 촉감을 가지고 있다. 그는 풍경과 대치하는 대신, 풍경 속으로 자신을 몰입시키고 있다. 그래서 그의 사진에서는 인공적으로 만들어진 건축물마저 자연으로 환원된 느낌을 준다. 최근 그가 참가하고 있는 《대동산수》에 출품한 고인돌의 사진에서는 지금까지의 서정적인 세계와는 달리, 대상의 물질로써의 존재감이 극도로 강조된 힘 있는 작품을 보여주고 있다.

사진에서 느껴지는 폭력적인 에너지만으로는 이정진이 여성 사진가라는 사실을 믿기 어려울 정도다. 그녀의 사진은 현대인의 억압과 도취된 프로이트적인 환상을 시각화시킴으로써, 보는 자의 정신을 황폐화시키고 인간이 가지고 있는 파괴적인 것에 대한 어떤 종류의 공포심을 유발시킨다. 한지 위에 감광유제를 발라 거칠게 정착시킨 그녀의 최근 작품 군인 〈데저트[Desert]〉 시리즈에서 받은 인상은 성적인 이미지를 강하게 환기시키는 것들이다. 그것은 그녀가 거주하고 있는 미국의 에이즈와 마약과 성적 도취, 인종과 폭력 문제 등의 현실을 반영하고 있다. 일체의 감정입을 거부하는 메마른 사막의 자연적인 형상물들이나 폐허와 함께 인체의 부분들—아마도 자신의 알몸으로 짐작되는—로 구성된 이번 전시의 출품작들도 여성과 이방인으로서의 주체성의 해체와 재구축의 과정에서 표출되는 절박한 몸짓으로 읽을 수 있을 것이다.

주명덕의 사진은 지나치게 어둡고 난해하게 보이기 때문에 누구나 보아서 한눈에 알 수 있는 그런 사진은 아니다. 볼거리를 찾는 일에 익숙한 사람들에게는 더욱 그렇다. 그는 사진에서 원근감과 구체적인 형상들을 제거하고 있다. 우리는 연약한 광선에 의해서, 겨우 그것이 아무 특별한 것도 아닌 대지를 찍은 것이라는 것을 짐작할 수 있을 뿐이다. 그러나 그 사진을 보는 것이 한국인이려면, 창호지를 바른 조그만 창으로부터 들어오는 광선에 의해서 희미하게 드러난 흙으로 된 벽과 그곳에서 나는 흙냄새를 기억해서 떠올릴 수 있을 것이다. 그의 사진은 이성적이라기보다는 불확실하고 애매함으로 차 있다. 그것은 분명 동양적인 것이다. 그는 주정적인 태도로 자연을 다루고 있으나, 그렇다고 자연을 찬미하고 있는 것은 아니다. 스스로 어둠을 만들어내고 있는 듯한 그 식물들은 외래어의 학명을 가진 풀이 아닌, 한국의 어느 곳에서나 자라고 있는 한국의 풀이다.

한정식은 그가 지금까지 보여준 사진들과는 다른 다큐멘터리성이 짙은 사진들을 내놓고 있다. 그는 아무런 특징도 찾아볼 수 없는 익명적인 장소에 이름을 붙임으로써 자신과 자신이 서서 바라보았던 그 장소와의 관계를 확립시키려 하고 있다. 자연에 관해서 우리들이 무엇을 잃어버린 것인가를 환기시키려 하고 있다는 점에서 그의 사진은 새로운 지지(地誌)적인 사진으로 분류되어도 좋을 것이다. 그의 사진은 실물보다 훨씬 크게 확대해도 그 리얼리티가 감소되지 않을 만큼 극명한 디테일을 가지고 있다. 장소를 설명하는 주변의 많은 것들을 제거하고 극도로 단순화시킨 사방 수십 센티에도 미치지 않는 공간은 그 때문에 마치 광활한 대지처럼 느껴진다. 그 공간은 순수한 공간이다. 그래서 더욱 그 풍경이 인간에 의해서 해체되고 변형될 운명에 놓여 있다는 사실을 환기하지 않을 수 없도록 만든다.

황규태에게 영향을 줄 수 있는 사진가는 한국에는 없었다. 그는 1970년대의 한국의 사진가들에 의해서 일반적으로 시도되고 있었던 아마추어리즘이나, 또는 리얼리즘적인 방법론의 어느 쪽에도 자신의 창조성을 예속시키려 하지 않았다. 인간의 생명과 삶을 영위할 에너지와 공간으로서의 태양과 지구는 불에 타거나 열기에 녹아 있다. 그것은 분명 지구의 이상 난동화[暖冬化]나 오존층 파괴로 빚어지는 위

기적인 상황을 직접적으로 연상시킨다. 그가 그리는 세계는 태양에 의해서 드러나는 세계가 아니라, 모든 존재를 드러나게 하는 태양 그 자체를 피사체로 하고 있다. 그러나 그가 보여주는 것이 태양이거나 숲이거나 그의 사진은 현실적인 무엇인가에 대한 기록이라는 사진의 특성으로부터 자립되어 있다. 즉, 그들은 현실과의 안정된 회로가 차단된 상태로 독립되어 존재하고 있는 것이다. 기본적인 최소한의 요소만으로 엄격하게 구성된 그의 작품을 보는 한, 그가 형식적인 면에서는 미니멀리스트인 것처럼 보이지만, 내용적으로는 주정적이고 서정적인 색채를 강하게 띠고 있다. 그의 화면의 구성요소들은 공간적으로 극도로 단순화되어 있음에도 불구하고 배경과 유기적인 일체를 이루고 있다. 그의 탁월한 색채와 구성에 대한 감각은 현실적인 문제들을 심미적이고 시적인 차원으로 환치시키고 있다.

1980년대 이후의 현대예술 장르 간의 경계의 와해는 미술과 사진을 함께 자극해서 활기를 불어 넣었다. 세계 각지의 미술관들은 사진이 확실한 가치를 가진 문화상품이라는 사실에 착안한지 오래다. 사진가들은 사실의 기록이나 미적 이상을 실현시키기 위한 도구로서의 한정된 역할에 사진의 가능성을 더 이상 국한시키려고 하거나, 또는 미술에 접근시키려 하지도 않는다. 사진은 미술 그 자체이기 때문이다. 이들은 사진이 다른 시각적 조형예술에 비해서 역사가 짧다는 사실을 결점으로 받아들이는 대신, 오히려 젊은 사진이 누릴 수 있는 강점으로 인식하고 있다.

지금 한국의 사진가들은 국제적으로 공통의 언어를 구사해서 자신의 의견을 말하고 있다. 그러나 이들이 무국적자가 아니라는 사실은 작품의 배후에 진하게 깔려 있는 한국적인 정신성에서도 알 수 있다. 이제 이들이 풀어야 할 것은 그것을 어떻게 보편화할 것인가의 문제로 보인다.

대형 미술관에서 기획된 이번 전시는 사진이 독자적인 영역에서 뿐 아니라, 현대미술의 표현 미디어으로써 미술관에서 어떻게 기능해 나갈 수 있는가를 예측하고, 지금까지 한국의 사진이 축적시켜온 역량을 검증해 보려는 최초의 본격적인 시도라는 점에서 중요한 의미를 가진다. 또한 큐레이터의 뛰어난 미술사적 안목에 의해서 구성된 이 전시는 이미 평가가 확립된 전통적인 미술로부터 여전히 사진을 분리시키려는 의도를 가지고 있는 다른 미술관들의 태도에도 영향을 줄 것으로 믿는다.

출처: 김승곤, 「한국 현대 사진의 단면」, 『사진·오늘의 위상』(선재미술관, 1995), 5-8.

《사진·오늘의 위상》, 경주 선재미술관, 1995.3.31-5.31.

사진의 경계를 넘어서

김선정

약 150년 전인 19세기 중반에 프랑스 루이 자크 망데 다게르(Louis Jacques Mandé Daguerre)와 영국의 윌리엄 헨리 폭스 탈보트(William Henry Fox Talbot)에 의해 발명된 사진은 현대에 들어와 그 의미와 내용에서 많은 변화를 가져왔다. 초기의 사진은 사실 또는 현실 세계를 비추는 '창'이나 '거울'로 표현되었고 문자나 그림과는 달리 객관적이고 공정하며, 직설적인 매체로 보였다. 그러나 현대에 들어오면서, 이런 전통적인 사진의 의미와 역할이 바뀌었고 진실을 전하는 것 같이 보이는 사진이 조작되거나 만들어질 수 있다는 사실을 깨닫게 되었다. 사진은 3차원의 세계를 2차원으로 복제한 시각적인 기호이다. 원래 이러한 기능은 회화의 몫이었으나 사진의 발명으로 회화는 복제의 기능을 상실했다. 실제의 세계와 동일하게 보이는 사진은 입체감, 향기, 움직임 등 복잡한 요소를 잃어버린, 사진 찍는 사람에 의한 표현이고 해석이다. 따라서 현대사진은 순수하고 객관적인 현실의 복제가 아니고, 작가의 개인적이거나 혹은 문화적인 표현 수단이라는 점에서 출발한다.

1946년 이래로 사진은 많은 변화와 다양성을 갖게 되었고, 칼라(Color) 사진이 이 시기부터 중요한 자리를 차지하게 되었다. 1960년대 초반부터 아이디어가 대상(the object) 보다 더 중요하다고 여기는 개념미술가(Conceptualist)―베허부부(Hilla and Bernd Becher), 비토 아콘치(Vito Acconci), 로버트 커밍(Robert Cumming), 윌리엄 웨그만(William Wegman), 존 발데사리(John Baldessari)―들은 형식주의에 대한 반대 기치로 사진을 이용하기 시작했다. 미술의 엘리트주의와 좁은 범위의 개념에서 탈피하기 위한 개념미술은 영화, 텔레비전, 광고, 포토저널리즘 등의 다른 매스 미디어에서 잘 알려진 이미지(popular images)를 사진으로 찍어 작업에 이용하였다. 퍼포먼스 아트(Performance Art)나 대지미술(Land Art) 또한 사진을 이용해 작품을 기록했다. 60년대의 팝아트 작가인 앤디 워홀에서부터 시작되어 개념미술가로 이어지는 사진 매체의 사용은 신디 셔먼(Cindy Sherman)이나 셰리 레빈(Sherrie Levine), 리처드 프린스(Richard Prince), 한스 하케(Hans Haacke), 바바라 크루거(Babara Kruger), 마이크와 더그 스탠(Mike & Doug Starn) 등과 같은 80년대 포스트모더니즘 작가들로 이어졌다. 장 보드리야르(Jean Baudrillard)와 자크 데리다(Jacques Derrida) 등의 이론에 힘입은 그들은 포스트모던의 '차용'과 '인용'이라는 방식을 사용하여 사진을 이용하고 있다. 더 이상 그들에게 사진은 보여지는 '창'이 아니라, 복잡하게 얽힌 '문화적 장'이다.

선재미술관의 이번 전시회에서는 95년이라는 시점에서 80년대와 90년대 초의 사진작가들을 살펴보면, 사진이라는 매체의 다양한 표현방식을 알아보고자 한다. 사진 작업을 위해 세트를 제작하거나 인물 분장 등의 육체적인 노력(physical efforts)을 하는 작가들은 즉 '찍는다' 혹은 '촬영한다'라는 종래의 사진의 개념에서 탈피하여 '만든다'는 의미로 변화시켰다. 신디 셔먼(Cindy Sherman), 샌디 스코글룬드(Sandy Skoglund) 그리고 스탠 형제(Mike & Doug Starn: 일명 Starn Twins) 등이 이들이다. 그리고 《[19]93년 휘트니비엔날레 서울》 전으로 한국에 소개된 적이 있는 낸 골딘(Nan

Goldin)은 자신의 감정에 충실하게 작업하는 작가이다. 에멧 고윈(Emmet Gowin)은 가족사진을 통해 일상생활의 단면을 다루고 항공촬영을 이용해 환경문제를 보여주는 작업을 하고, 이들 5명의 작가가 이번 전시에 포함된다.

에멧 고윈은 친근한 가족의 인물 사진과 인간에 의해 파괴되는 자연을 비판적인 차원에서 바라보는 풍경 사진으로 잘 알려져 있다. 고윈의 사진은 매우 강한 개인적인 시각을 보이며, 프린팅 기술이 대단하다. 고윈은 예리한 시각을 가지고 있다. 그의 초기 가족사진에서 그는 대상에 대한 그의 경의를 볼 수 있다. 그는 자신의 부인 에디스(Edith)를 찍었다. 고윈은 인물을 찍을 때 인물의 몸뿐만 아니라, 그 인물의 성격이나 느낌도 파악해야 한다고 했다. 그에게 모델은 가장 친근하고, 가까우며 믿을 수 있는 사람이다. 그의 사진 속에 등장하는 어린이들은 작가 자신의 세계 속에서 기쁨을 느끼고, 장난치며 살아 움직이고 있다. 에멧 고윈의 어린이를 찍은 사진 속에서 움직임, 질감 그리고 균형이 잘 나타나 있다. 어린이 피부의 부드러운 느낌은 잔디와 대조되어 잘 표현되고 있다. 고윈은 그의 가족을 고향에서 여러 해 동안 찍었다. 1965년 작 <낸시, 덴빌, 버지니아(Nancy, Danville, Virginia)>에서 낸시는 거친 잔디 바닥에 누워 눈이 부신 듯 한손은 눈을 가리고, 한손은 귀를 가린 채 누워 있고 그 주위에는 여러 개의 인형이 놓여있다. 이 작품에서 낸시는 그녀의 꿈속 세계로 관람객을 끌어당기고 있는 듯 보인다. 71년 작 <낸시와 쌍둥이 모양, 덴빌, 버지니아(Nancy, twine & Blanket Construction, Danville, Virginia)>에서는 요술쟁이의 거울이나 구슬을 통해 보이는 것과 같이 둥글게 프린트되어 있다. 그 안에 낸시가 치마를 양손으로 뻗쳐 들고 그 왼쪽에 그와 같은 모양의 천이 걸려있다. 이 사진을 보면서 우리는 낸시 자신의 세계를 요술 구슬로 우리가 엿보는 것 같은 느낌을 갖게 된다. 그의 관심은 인물사진에서 풍경으로 넘어가게 되었다. 그는 인간에 의해 파괴되고 있는 자연을 항공촬영을 통해 기록하고 있다. 이 사진은 후기 모던 사회, 핵시대의 현실을 익숙하지 않은 시각—고도의 항공촬영으로—에서 지구의 표면을 찍어 보여주고 있다. 자연의 권위와 그에 반하여 인간이 만들어내는 파괴를 함께 보여주고 있다. 하지만 이 항공사진은 고윈의 초기 작품에서 볼 수 있는 따뜻함과 친근함을 가지고 있다. 고윈은 인간이 망각하고 있는 자연에 대한 생각을 연결해 주도록 만들고 있다.

1970년대에 노래의 사운드트랙이 함께 보여지는 슬라이드 쇼 <성적 의존의 발라드(The Ballad of Sexual Dependency)>로 작품을 시작한 낸 골딘은 자기 자신의 자화상으로부터, 남자 친구, 알고 있는 사람, 친구들을 사진으로 기록하고 있다. 그녀의 작품은 그녀 삶의 일기이며, 인간의 탄생, 친구의 죽음 등을 보여주고 있다. 골딘은 33세에 만든 이 작품에서 그녀 세대의 태도와 우리가 살고 있는 세대에 대해 말하고 있다. 이 작품은 남성들에 대한 여성의 자기 의존을 이야기하기도 하고, 또한 남성 친구와의 싸움으로 영감이 된 사진작가 자신의 얼굴을 보여주기도 한다. 우리는 골딘과 로버트 프랭크(Robert Frank)에서 부르주아 사회와 아웃사이더의 공통점을 찾을 수 있다. 프랭크는 힘없는 거지, 어린이, 흑인을 다룬 반면, 낸 골딘은 힘없는 백인 동성연애자, 에이즈로 죽어가는 친구들 그리고 여행 중에 만난 사람들을 다루고 있다. 낸 골딘은 1953년 워싱턴에서 태어나 보스턴에서 자라났다. 그의作品集 『또 다른 면(The Other Side)』에서는 72년부터 74년까지 그녀의 보스턴 생활을 다루고 있고 78년 이후에는 뉴욕으로 이주해 뉴욕 생활 속에 나타난 다른 한편의 소외된 백인들을 다루고 있다. 91년부터 92년 사이에 독일의 베를린에서 지냈고, 독일 필립 메이커와 아시아를 여행하면서 술집에서 일하는 많은 친구를 사귀고 그들을 찍었다. 94년에는 아라키(Nobuyoshi Araki)와 공동작업으로, 일본에서 젊은 남녀를 찍은 《도쿄 러브(Tokyo Love)》라는 전시와 책이 만들어졌다. 최근의 작품은 이전의 사진과 새로운 사진들을 다 모아 한 주제로 여러 장의 사진을 이용하여 콜라주한 새로운 작품을 보여주고 있다.

신디 셔먼은 10년이 넘는 기간 동안 여러 가지 위장과 배경 장치를 이용해 자화상을 제작해 오고 있다. 그녀는 B급 영화에 나타나는 여성들의 모습으로 자신이 분장하여 영화 장면으로 들어가 묘사하

고 있다. 그녀는 의도적으로 일상적이며 평범하고 진부한 표현을 선택하여 스테레오 타입 속의 전통적 여성의 가치를 재조명하고 있다. 셔먼의 사진은 크게 75년부터 80년까지의 흑백사진, 80년대의 <리어-스크린 프로젝션(Rear-Screen Projections)>, 81년의 <센터폴드(Centerfold)>, 82년 <분홍색 옷의 칼라 테스트(Pink Robes Color Tests)>, 83-84년의 <패션(Fashion)>, 85-89년의 <재앙 이야기(Disasters Fairy Tales)>, 88-90년의 <역사 인물사진(History Portraits)>, 91년의 <남북전쟁(Civil War)>, 92년의 <섹스 사진(Sex Pictures)> 등 다양하게 변화해왔다. 그녀 작품 속의 인물은 현실에서는 만날 수 없는 신비의 인물 같은 묘한 느낌을 가지고 있다. 셔먼의 작품에서는 영화감독인 데이비드 린치(David Lynch) 또는 사진작가인 윌트킨(Joel-Peter Witkin)의 작품에서 느껴지는 묘한 징후(symptom)가 도사리고 있다. 셔먼의 최근 사진에서는 종래의 작가 자신이 빠지고 마네킹을 이용한 선정적인 가상의 인물 조각이 그 자리를 차지하고 있다. 휘트니 미술관 큐레이터 엘리자베스 서스맨(Elisabeth Sussman)은 진부하고 세속적으로 만들어진 셔먼의 작품은 우리에게 할리우드의 오즈(영화 <오즈의 마법사>에 나오는 오즈)를 생각나게 한다고 말했다. 그녀의 최근 작품에서는 남성과 여성에 대한 이전의 근본적인 이해를 혼란시키고 복잡하게 하고 있다. 그녀의 작품을 보면서 관람객은 데이비드 린치의 영화를 감상할 때와 마찬가지로, 묘한 매력을 느끼게 된다. 이번 전시회에 출품된 작품은 92년의 작품보다 조용해졌고, 우울한 분위기를 담고 있으며, 또 하나의 큰 특징은 자신이 다시 등장하게 되었다는 점이다. 셔먼은 효과를 위해 흑백과 칼라사진을 선별하여 사용하였고, 아주 작은 크기에서부터 굉장히 큰 규모로까지 작업하였다. 또한 다양한 방식의 연출이나 분장술, 배경, 몸짓, 표정 등을 통해 대중문화 안에 담겨진 내용을 관찰하여 재현해 나가고 있다.

샌디 스코글런드는 우리 주위를 감싸고 있는 도시의 풍경, 매일매일의 일상생활을 돌아보는 결과로 사진을 제작했다. 샌디 스코글런드는 마그리트(René Magritte)가 했던 것처럼, 현실과 접촉하면서 한편으로는 현실과 대립하려고 노력한다고 말하고 있다. 이 말은 그녀의 사진 작품으로 만들어지는 설치작업(Installation)과 연결되는 말이다. 그녀의 설치작품과 함께 수반되는 사진 작품 속에는 생생한 색채와 현실에는 있을 수 없는 오브제들이 집안에 세팅(Setting) 되어 있고 여러 개의 옷걸이, 수저, 고양이, 물고기, 아이, 껌, 양말, 사진조각, 나뭇잎, 여우, 개들이 설치되어 있다. 79년 작 <옷걸이(Hangers)>는 분홍색 바닥에 노란색으로 칠해진 벽과 의자가 놓여있고, 그 안의 문을 살며시 열거나 닫으려는 남자가 들어서는 듯 나가려는 듯 서있다. 그 열려진 방 안에는 수백 개의 옷걸이가 벽에 걸려있고, 바닥에 놓여 있으며 양동이 안에도 담겨져 있다. 수많은 옷걸이는 파란색으로 채색되어 노란색 테이프로 붙여져 있다. 80년 작인 <방사선 고양이(Radioactive Cats)>는 회색 톤의 집안에 나이 많은 혹은 방사능으로 머리가 빠져 늘어버린 사람이 의자에 등을 보이고 앉아있고, 뚱뚱한 여자가 냉장고에서 무엇인가를 꺼 내려는 자세로 서있다. 그 속에 많은 고양이들이 음식을 원하는 듯 냉장고 쪽을 바라보고 있다.

<금붕어의 복수(Revenge of the Goldfish)>(1981), 86년 작 <잃음과 찾음(The Lost and Found)> 그리고 <일터의 산들바람(A Breeze at Work)>(1987) 등은 배경과 오브제가 보색으로 설치되어 있다. 90년 작인 <초록색 집(The Green House)>부터 채색된 평평한 배경에서 탈피하여 실내가 잔디로 뒤덮이고, 그 안에 여러 종류의 파란색과 녹색의 개들이 방안의 안 보이는 부분에서 누가 오란 듯이 그쪽을 향해 바라보고 있다. 91년 <천국 모임(Gathering Paradise)>에서는 바깥과 실내를 동시에 보여주고 있다. 열려진 문과 창을 통해 보이는 파란색 톤의 핑크색 다람쥐들이 있고, 바깥에는 핑크 계통의 갈라진 진흙 바탕과 나무, 의자, 인물 그리고 진회색의 다람쥐들이 있다. 최근작인 <결혼(The Wedding)>은 딸기잼과 마멀레이드로 만들어진 실내에 신랑과 신부가 결혼 케이크를 앞에 놓고 서 있다. 2차원적인 사진을 3차원적인 세트로 직접 만들어 그 설치를 통해 만들어 내는 스코글런드는 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)이 “육체적인 오브제와 각각의 세계를 어떻게 같이 가져오는가 예술

의 문제이다.”라고 하는 것처럼 현실 세계를 통한 다른 세계와의 만남을 보여주고 있다.

네거티브 필름을 이용해 작업하는 마이크와 더그 스탠(스탠 쌍둥이형제)은 13세에 사진을 시작하였고, 공동작업을 하고 있다. 그들은 다른 주제를 택하는 자유로움을 좋아하지만, 일단 밀실에 들어가면 지치고, 싫증이 나기 때문에 네거티브에 직접 상처를 내거나 크게 확대한 사진들을 테이프로 붙이고, 그 프린트에 다시 상처를 내는 방법을 1985년 이래로 사용하고 있다. 그들의 작품은 80년대 통용되는 차용과 인용이 적절히 사용되고 있다. 스탠 형제들은 정신적으로 그리고 신체적으로 '해체' 작업을 하고 있다. 평평하고 부드러운 사진 표면을 해체하는 방법은 프랭크 스텔라(Frank Stella)의 웨이퍼드 캔버스(Shaped Canvas)나 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 오브제 부착과 연결된다. 그들은 해체 작업을 스스로 '표현의 시간(Expressing Time)'이라고 부른다.

그들은 잘 알려진 <모나리자(Mona Lisa)>와 <필립 드 샴페인 예수(Philippe de Champaigne's Christ)> 또는 <크리스터스의 융프라우(Christus' Jungfrau)>와 같이 잘 알려지거나 전혀 알려지지 않은 작가의 작품을 동시에 차용하고 있다. 스탠 형제들은 이 작품들이 유리 케이스에 비추어지는 이미지를 이용하여 작업하고 있다. 스탠 형제에게는 이미지 자체가 중요한 것이 아니고, 이미지가 나무, 유리, 쇠파이프 등과 연결되어 연출되는 공간 안의 설치가 중요하다. 스탠 형제의 추상적인 구조와 공간을 만드는 방법을 러시아 구성주의자인 모홀리-나기(Laslo Moholy-Nagy)와 로드첸코(Alexandre Rodchenko)에게 영향을 받은 것 같다. 윌트킨(Joel-Peter Witkin)의 실제 인물 크기의 예수의 이용이나, 신디 셔먼이 자신을 르네상스 회화의 성모마리아(Madonna)로서 꾸민 것처럼 스탠 형제도 또 다른 방식으로 재현을 일삼고 있다.

이들 5명의 작가는 사진이라는 매체를 이용하여 각각 다른 작품 경향으로 작업하고 있다. 과거 사실의 기록이라는 전통적인 사진의 틀에서 벗어나 작업하는 이 작가들은 다양한 방식으로 작업하고 있다. 기계 복제가 미술작품의 광휘를 파괴했다는 벤야민의 견해 또는 원본과 복제물의 구분 그 자체가 소멸했다는 보드리야르의 주장처럼 이제는 예술작품이 자체의 창조성을 상실하게 되었고, 일상생활에서 접하는 뉴스, 정치, 포르노그래피, 광고, 대가의 작품에서 작가는 영감을 받아 작업하게 되었다. 전통적인 시각에서 보면 혼란스럽기도 한 새로운 사진의 접근은 미술과 사진을 통합시키는 역할을 하였다. 사진 복제의 다수성은 모더니즘의 독창성과 주관적 표현성, 단일성의 관념을 해체시키고 있다.

포스트모더니즘의 '자아유희'와 '상품성추구'라는 극단적인 양면은 자아의 위기에 처하게 된다. 그로 인해 강렬한 이미지를 구사하며 성과 죽음, 환상 등 세기말의 퇴폐적인 유희주의를 재현한다. 사진은 20세기 동안 미술사 안에서 회화와 관계를 갖고 있었으나 '대화할 수 있는 상대가 아니라 침묵하는 타인'에 불과했다. 사진은 이런 종속적 위치에서 벗어나 미술과 당당히 같은 위치를 차지하고, 회화의 기반이 되었던 이론을 흔들고 있다.

20세기 말이라는 위치에 서서 21세기를 바라보며 앞으로의 사진의 변화는 어떻게 변화할지 예측하기 힘들다. 약 150년이라는 역사를 가진 사진 매체는 1980년대의 복잡하고 요란했던 시대에서 벗어나 1995년이라는 시점에서 어떻게 변화해 갈지는 모른다. 최근 들어 사진계는 조용하고, 스트레이트한 흑백사진으로의 복귀를 시도한다든지, 만들어진 세트나 분장 또는 만드는 사진에서 탈피하여 있는 그대로의 자신의 감정을 실은 작품이 나오고 있다. 우리나라에서 사진에 대한 작품으로써의 인식은 그리 오래되지 않았다. 앞으로 더욱더 많은 미술관에서 사진 전시를 기획하고, 소장하는 일이 늘어나고 외국의 좋은 사진작가들의 작품을 직접 대하여 우리 사진계의 발전을 도모하여 좋은 작가를 많이 배출할 수 있는 기회가 오기를 바라는 마음이다.

출처: 김선정, 「사진의 경계를 넘어서」, 『Photography, Today』(선재미술관, 1995), 5-9.

《사진 - 새로운 시각》, 국립현대미술관, 1996.6.1-7.2.

사진, 그 열려진 가능성을 향하여

강승완(국립현대미술관 학예연구사)

I.

“현대(modern age)”의 시작과 함께 사진이 탄생한 이래 1세기 반의 기간이 경과하면서 사진은 현대의 산업적, 기술적 발전의 전개와 보조를 맞추어 왔다. 21세기를 불과 몇 년 남기고 있는 현시점에서, 더 이상 과거의 사진을 이해해 왔던 방식으로 현재의 사진을 평가할 수는 없을 것이다. 새로운 기술적 진보와 변화된 문화적 상황의 맥락에서 즉, 현재의 상황에서 그것들을 파악하는 것이 필요하다. 물론 하나의 위대한 작품의 참다운 가치가 그것이 제작된 물리적 시간과 공간을 초월하여 존재하는 통시대적 보편성이라는 것은 절대 명제이나, 한 작품에 대한 올바른 접근은 그 작품이 창조된 시점의 역사적, 사회적, 문화적 맥락에서 가능하다는 것이다.

국립현대미술관이 처음으로 국내사진 단체전으로 기획한 《사진 - 새로운 시각》전은 현 시점에서 보여지는 한국 현대사진의 다양한 시각들을 통해서 한국 현대사진이 직면한 여러 가지 한계와 문제점들을 제기하고, 현대미술의 맥락에서 사진과 다른 시각미술 분야와의 상호 관계, 그 영향력과 잠재력을 적극적으로 발굴함으로써, 앞으로의 미술에서 사진이 차지하게 될 위상과 추이를 가늠해 보고자 하는 의도에서 준비되었다.

전시제목의 “새로운 시각”도 사진에 대한 이러한, 진취적, 미래지향적인 의미부여—“새로운”이라는 단어에 내포된 가능성—의 강조에서 비롯되었다. 이 전시는 사진사(寫眞史)적인 전시도 아니며, 일반적인 의미에서 한국 현대사진의 전모를 포괄적으로 보여주는 전시라고도 할 수 없다. 이 전시의 목적은 그것이 형식적 문제이든 혹은, 내용적 문제이든 우리의 현대사진이 지닌 예술적 가능성과 잠재력을 발견하는 데 있으며, 그것을 위해 새로운 시각 즉, 우리의 보는 방식의 전환을 전제조건으로 한다.

사진을 하나의 매체로, 수단으로 보는가 아니면, 그 자체 목적으로 보는가는 현재까지도 논란의 대상이 되고 있으나, 사진도 예술의 한 형태로서 미술사 속에 존재해 온 이상 그 사적 전개에 있어 다른 미술 분야와의 상호 연관성은 불가피하다. 사진은 19세기의 인상주의로부터 20세기 전반의 미래주의, 입체주의, 다다, 신즉물주의, 무엇보다도 초현실주의, 바우하우스와 20세기 후반의 팝아트, 미니멀[리즘], 개념미술, 퍼포먼스, 신체미술, 대지미술, 설치미술에 이르기까지 당대 미술과 영향을 주고받으면서 그 표현의 폭을 확장해왔다.

1980년대 이후에는 장르의 붕괴와 통합이라는 커다란 미술사의 조류 속에 사진도 자연스레 표류하면서 다양한 장르의 표현에 영향을 주고 또 그 영향을 흡수하면서 전통적인 사진 개념에 반(反)하는 여러 실험들이 시도되었다. 다시 말해서 사진 자체가 목적이 아닌 수단으로서 제작되었다는 것이다. 새로운 개념의 사진이 전통적인 사진에 위배되므로 사진의 존립 자체를 흔들리게 할 것이라는 주장은 지나친 기우이다. 전통은 지금도 존재하며, 앞으로도 존재할 것이기 때문이다. 그러므로 매체의 한계를 극복하려는 새로운 경향의 사진들의 노력에 대한 평가는 이러한 기존의 전통에 덧붙여 사진의 표현 영역

을 확대시켰다는 데 초점을 두어야 할 것이다.

II.

20명의 국내 중견, 신진 작가들이 참가한 이번 전시에서는 사진 매체 고유의 특질을 존중한 스트레이트 사진들뿐만 아니라, 의도한 표현 효과를 위해 현상·인화의 정상적 과정과 완성도 무시, 필름 조작과 노출 변화, 인화지를 콜라주하거나 재구성, 카메라를 사용하지 않은 사진 등 비전통적인 장비, 재료, 기법을 사용한 사진들, 컴퓨터를 이용한 디지털 사진, 조각, 설치와 같은 다른 미술 형식과 결합한 사진 등 다양한 표현 효과들을 시도하는 작품들이 함께 포함되었다.

소재 면에서 이들 작가들의 작품들을 크게 분류하면, “자연풍경”(배병우, 이완교, 이경홍, 민병헌, 정재규), “도시풍경”(차용부, 김미현, 박홍천, 김형수, 조남봉, 신경철, 홍일), “인물”(인체나 포트레이트)(주명덕, 최광호, 구분창, 박진호, 조희규), 기타(황규태, 김대수, 최금화)이다. 이들 작품에서 소재는 비록 몇 가지 전형적인 사진 소재로 국한되고 있으나, 각 작가들이 작품에서 의도하고 있는 주제들은 각자 다른 형식적, 기술적 방식을 통해 다르게 표출되고 있다.

“자연풍경”을 소재로 한 작가 가운데 배병우(裴炳雨, 1950-)는 한국의 자연에 대한 깊은 관심과 애정을 바탕으로 섬과 바다를 찍는 작업으로부터 1985년 이후 <소나무> 시리즈 작업을 해왔다. 대작의 병풍 형식으로 이어지는 화면을 꽉 채운 울창한 소나무 숲은 작가의 정신적 뿌리가 그 속에 있는, 매우 친숙하여 그 공기와 같이 호흡하는 듯한, 한마디로 작가와 일체화된 풍경이다. 여기서 소나무는 단순한 자연 대상이 아니다. 그것은 우리의 보편적인 공감대를 이끌어내는 소위 한국적인 것의 상징이다.

풀이나 나무 등의 자연대상을 바라보는 이완교(李完教, 1940-)의 시각은 매우 관조적이다. 그는 자연의 현상을 인간의 삶의 주기와 일치하는 것으로 파악한다. 마른 풀 속에서 그는 인간에 있어 죽음과 삶, 생명과 소멸의 의미를 찾는데, 이 같은 태도는 자연과 인간을 하나로 보는 동양적 사고에서 유래한 것이다. 세부가 정확한 그의 사진에서 자연의 모습은 억지로 강요하지 않으며, 그냥 거기 있음으로써 자연스레 우리의 시선을 끈다.

이경홍(李京弘, 1949-)의 풍경은 철학적, 사색적이다. 그는 바다를 찍었으나 그 주제는 바다가 아니라 “찰나(刹那)”이다. 찰나란 소수(小數)의 하나로 매우 짧은 순간 즉, 두 번 다시 돌아오지 않고 지속되지도 않는 순간을 뜻하며, 그 순간을 위해 그는 파도가 거칠고 태양이 강렬한 대서양 가운데를 표류한다. 바다는 잠잠해지고 침묵이 뒤따라 온다. 그리고 그는 기도하고 명상하는 구도자의 모습으로 바다에 남아있다. 추상적인 이미지의 바다는 노출 부족으로 칠흑 암흑과 같고 그 속에 영겁(永劫)의 빛이 퍼진다.

서정적, 시적, 낭만적 경향은 자연을 대상으로 하는 한국사진들에서 자주 발견되는 요소로, 이러한 특징은 다른 나라 작가들의 사진에 나타나는 자연의 모습, 이를테면 앤셀 아담스(Ansel Adams) 류의 장엄함과 경외감을 불러일으키는 자연풍경과는 분명 구별되는 성격의 친근함과 포용감을 내포한 자연의 모습이다.

그러나 민병헌(閔丙憲, 1955-)의 사진에서는 이러한 경향과는 다른 미니멀적인 시각을 볼 수 있다. 화면은 거의 하늘로 채워지고 하단의 적은 부분에 최소한의 이미지들이 나타난다. 그러므로 형상이 제 공하는 시각적 움직임은 극소화되고 매우 절제되고 섬세한 색조의 면이 전체적인 화면 분위기를 지배한다. 그의 사진의 이러한 단순한 아름다움은 다른 강한 이미지의 사진들을 압도하는 시각적인 흡인력을 가지고 있다. 풍경 작업과는 다른 성격의 풀 사진은 비닐하우스의 뼈대 위를 덮은 천과 비닐 사이에 뻗어져 나온 풀이 말라붙은 모습을 찍은 것으로, 정교한 연필소묘와도 같은 느낌을 준다.

정재규(鄭載圭, 1949-)의 작업은 사진의 복제가능성, 복수성을 부정한다. 그는 한국의 고건축물이나 조형물 예를 들면 경주 불국사의 극락전, 대웅전, 석가탑, 다보탑, 돌사자상을 등을 찍은 사진들을 가

는 띠로 절단한 후 평면 위에 질서 있게 재구성 한다. 잘려진 사진조각들의 간격, 어긋남의 변화와 반복적인 배열로 인해 원래의 이미지는 박탈되고 추상적이고 구성적인 화면을 이루게 된다. 이러한 이미지 분절과 재구성의 과정을 통해 그는 시·공간적 제한으로 인한 사진의 고정된 시각을 탈피하고 새로운 시·공간적 관계를 창조하면서 새로운 사진 언어를 제시하고 있다.

현대인의 삶의 터전이 되는 도시와 도시생활, 도시의 다양한 모습들을 소재로 한 “도시풍경” 사진이 이번 전시에서 여러 작가들(차용부, 김미현, 박홍천, 김형수, 조남봉, 신경철, 홍일)에 의해 다루어지고 있다. 그 가운데 차용부(車龍夫, 1942-)는 1983년 이후 줄곧 <미로> 시리즈를 제작해왔다. 제목에서 암시하듯이 그의 작품의 주제는 정신적 안식처를 찾기 위해 방황하고 헤메이는 현대인의 모습을 의인화한 풍경이다. 인간의 모습이 등장하지 않는 대낮 직사광선의 거리 한 모퉁이, 교회의 첨탑, 반복되는 건물의 이미지를 통해 그는 지나온 인생과 앞으로의 삶의 모습을 그려본다. <미로> 시리즈는 다른 아난 작가의 사적 다큐멘터리인 것이다.

불란서에서 활동 중인 김미현(金美賢, 1962-)은 <밤의 파리> 시리즈에서 밤의 카페와 그 안의 인간들의 모습을 흑백의 사진으로 보여주고 있다. 인공의 조명, 술잔의 부딪힘, 커피향, 소곤대는 소리, 손놀림 그리고 응시... 그녀의 사진을 보고 있으면 그런 광경들이 영화의 장면들처럼 스쳐간다. 일상적 고독의 상황이 느껴지면서 에드가 드가(Edgar Degas)의 카페를 배경으로 한 작품이 연상되기도 한다. 특유의 감성이 돋보이는 칼라사진들은 일상적인 주변의 정물인 유리잔, 꽃, 침대 등의 사진들로 내러티브한 전개로 이루어져 있다.

김형수(金炯秀, 1959-)는 컴퓨터를 이용한 디지털 사진 작업을 보여주고 있다. 우리는 전자매체를 통한 디지털 이미지의 홍수 속에 살고 있으며, 그러한 이미지들은 이미 분리할 수 없는 우리 일상의 한 부분이 되어 버렸다. 그의 <디지털 세상 안으로>는 새로운 정보화 사회, 멀티미디어의 사회에서 전개되는 도시풍경을 배경으로 하고 있다. 그 이미지들은 속에 Microsoft(마이크로소프트), IBM(아이 비 엠), Apple(애플) 그리고, “Digital(디지털), whatever it takes(무엇이든 가능하다)”라는 문자가 보인다. 디지털 세상이 우리의 모든 욕망을 충족시켜줄 수 있을까? 그의 작업이 던지는 물음이다.

박홍천(朴洪天, 1960-)은 도시풍경 가운데 특히 놀이공원을 주제로 하고 있다. 그러나 그의 놀이공원은 활력이 넘치고 신기한 것으로 가득 찬 “꿈의 동산”이 아니라, 사용하지 않아 방치된 “무대세트”와 같은 느낌을 준다. 여기서 그는 놀이공원을 현대 문명의 허구성에 비유, 놀이공원이 결코 우리의 꿈과 희망을 만족시키는 별세계가 아니라, 공허하고 인위적인 가상적 현실에 불과하다는 메시지를 전하고 있다. 화면을 감도는 무거운 적막감은 인간의 부재에서 말미암은 것으로, 그는 실제 존재하는 인파의 떠들썩한 움직임을 30분 정도의 장노출 기법을 통해 희미한 연기와 같은 흔적으로 남기고 있다.

조남봉과 신경철은 둘 다 미국이라는 도시환경의 파편들을 통해 현대인의 고갈된 정신 상태, 이유 없는 불안, 고독, 죽음 등의 문제들에 접근한다. 조남봉(趙南鵬, 1955-)은 더욱 암시적이고 심리적인 방식으로 풍경에 접근함으로써 화면은 전체적으로 초현실적인 분위기를 띤다. 그는 이번 전시에서 라이트 박스를 이용한 사진 설치를 시도하고 있는데, 대상의 성격(quality)을 없애기 위한 목적으로 라이트 박스 위에 울퉁불퉁한 질감의 한지를 깔고 그 위에 그래픽 필름을 올려놓는 작업이다. 필름의 이미지들은 한지의 텍스처 때문에 모호해지면서 회화적인 느낌을 준다.

신경철(申京澈, 1960-)은 사진과 조각을 결합한 작업을 보여준다. 여러 가지 색과 모양의 폐품 유리를 녹여서 떠낸 자신의 발 조각과 여러 겹의 유리판 사이에 콜라주한 사진을 끼워 함께 전시함으로써 사진의 평면성을 거부하고 있다. 그가 연민의 감정과 동시에 비판적 시각으로 지켜보는 도시라는 거대한 유기체 속에 실제의 사람은 등장하지 않으며 대신 그림자, 벽보 사진, 조각 등 비실체적 인물 형상들이 황폐한 도시풍경들을 배경으로 존재한다. 이러한 이미지들은 입자가 매우 거칠고 명암이 강하게 처

리되어 주제의식을 한층 강하게 부각시키고 있다.

조남봉과 신경철의 도시에 대한 시각이 부정적이고 비판적이라 한다면, 홍일(洪一, 1966-)은 그와 반대로 건설적이고 진취적인 가능성이라는 측면에서 도시를 바라보고 있다. 서울과 주변 신도시의 공장 야경을 찍은 사진에서 그는 아직 미완성으로 우뚝 서 있는 (기둥)에 초점을 맞추고 있다. 장엄함과 모뉴멘탈[monumental]함을 겸비한 이 기둥은 도시형성의 기초를 이루는 것으로서, 도시의 생성을 상징한다. 이러한 산업구조물을 다루는 방식에 있어서 그는 마치 익명의 작가의 조형물이나 생명을 가진 인물의 사진을 찍듯 화면 한가운데 배치하고 있다.

인체나 포트레이트의 “인물”을 소재로 한 작가들(주명덕, 최광호, 구본창, 박진호, 조희규)이 있다. 그 가운데 주명덕(朱明德, 1940-)은 풍경을 접근하는 방식으로 인물에 접근한다. 즉, 그의 인물은 풍경과 마찬가지로 피사체의 물성과 정신성, 전체와 세부에 대한 동시적 파악과 균일한 비중의 고려가 적용된다. 모델들은 그와 평소 친분이 있는 행위미술가 무세중 부부, 작가 이불, 무용가 최태지 등의 예술가들이다. 이들의 상반신, 전신, 혹은 클로즈업된 얼굴의 포트레이트는 배경 없이 배치되며, 관람자를 향한 것이 아니라 자신의 내부를 응시하는 듯한 인물들의 예외 없이 강한 시선은 우리로 하여금 인물의 심리와 성격, 그 존재 자체에 집중하는 것을 요구한다.

최광호(崔光鎬, 1956-)는 1970년대 후반부터 가족을 주제로 한 작업을 꾸준히 해왔다. 사회의 가장 기본적인 구성단위로서 가족은 그 사회의 전형을 보여주며, 이러한 가족사진은 한 가족의 역사, 탄생, 성장, 결혼, 죽음 등 모든 것이 기록된 다큐멘터리이다. 그가 거기에서 초점을 맞추고 있는 것은 예술보다 더욱 절실한 삶의 모습 예를 들면, 죽음에 관한 문제—할머니, 장인, 동생, 아버지의 죽음, 그 후의 가족들의 생활—이다. 우연히 발견한 변색된 낡은 사진과 같은 느낌은 사진의 정확한 현상, 인화의 과정을 무시하고 빛과 시간을 자유자재로 조절한 기법에서 연유한다.

자사상(自寫像, Self-portrait)은 많은 현대 사진작가들이 즐겨 다루는 주제로, 이번 전시에는 구본창, 박진호, 조희규가 자사상을 출품하고 있다. 구본창(具本昌, 1953-)의 관심은 자아에 대한 탐구로부터 출발하여 자신 외적인 문제들로 이행되고 있다. 그의 내면 세계의 반영, 자아 표출의 수단으로 가장 적절하게 선택된 소재인 자사상은 1980년대 초 이래 제작되어 왔는데, 이번에 출품한 작품은 실로 스티치 한 자신의 대형 손, 발 사진으로 존재의 근원, 정체성의 문제를 제기한다. 안정된 발 자세나 대지를 움켜쥐는 듯한 손 형태는 지상 위에 확고하게 자신의 무게를 지탱하는 의지의 자아로, 동시에 손, 발의 잘려진 형태는 공중에 부유하는 느낌을 주면서 끝없이 존재의 본질을 찾는 또 다른 자아의 모습으로 해석할 수 있다.

박진호(朴鎭浩, 1962-)는 일반 사무용 복사기에 얼굴, 팔, 가슴, 배 등 신체의 일부분을 찍어 나온 이미지를 다시 카메라로 촬영하는 제로그래피(Xerography) 기법을 이용한 자사상을 보여준다. 신체의 부분을 복사기 면에 누르는 행위는 현실에 부딪히는 작가의 모습으로, 눌러진 형태는 예측할 수 없는 이미지로 복사되어 나오는데, 종종 평면화되고 추상화된 형상으로 나타나기도 한다. 복사된 이미지를 다시 흑백필름으로 촬영하고 칼라 네거티브 인화지로 인화하는 이중의 프로세스를 통해 이미지는 톤의 풍부한 변화를 가진 배경 속에 불투명하게 드러난다.

조희규(曹喜圭, 1964-)는 사진의 재현적 기능보다는 개념적인 면, 개인적, 사회적 상징과 기호의 문제에 관심을 갖고 있다. 카메라를 사용하지 않고 제작하는 그의 자사상은 사회적 기호를 상징하는 문자, 숫자와 개인적 기호를 상징하는 자신의 전신 이미지를 결합시킨 형태로 나타난다. 즉, 그가 살고 있는 지역의 전화번호부 책장을 확대기에 넣고 인화지에 비칠 때, 인화지 앞의 자신의 실루엣과 중첩시킴으로써 이미지는 전화번호부의 문자, 숫자와 포개진다. 이는 사회구조 속에서의 개인의 노출, 개인과 사회와의 문제, 개인이 거기에 어떠한 방식으로 존재하며 대응하고 있는가의 문제를 제기하는 것이다.

풍경이나 인물의 전통적인 소재에서 벗어난 문제를 다루는 작가로 황규태, 김대수, 최금화가 있다. 생명과 우주의 창조, 소멸을 주제로 한 황규태(黃圭泰, 1938-)의 사진은 <소멸> 시리즈에서 시작하여 <태아> 시리즈로 이어지고 있다. <복제>는 <태아> 시리즈 중 하나로, 잡지나 책에서 차용한 태아 이미지를 찍은 필름을 콜라병의 실루엣 형태로 태워 인화하여 그 위에 상표 딱지를 붙인 것이다. 또 다른 사진은 더욱 초기의 태아 형상이 리본이 묶여진 포장지 속에 싸여진 모습인데, 이러한 사진들은 생명의 존엄성이 경시되고 인간이 상품화되는 물질만능의 세태를 비판한 것으로, 생명은 더 이상 고귀한 창조가 아닌 대량 생산되는 “복제”의 개념으로 파악된다.

김대수(金大洙, 1955-)의 사진은 황규태와 마찬가지로 인간의 기원이나 혹은 태고의 기억에 대한 향수를 주제로 한다. 작가의 어린 시절, 지나간 시간들에 대한 잠재의식의 파편인 나비, 화석화된 동물 형상, 알 형태의 돌, 인형, 새 깃털 등의 서로 무관한 오브제들의 조합은 각각의 오브제들을 원래의 일상적인 맥락에서 벗어나게 하면서 새로운 은유의 세계를 창조한다. 기억의 흔적을 찾듯이 사진은 스크래치 기법으로 처리되어 있으며, 전체 흑백 사진의 콜라주에 간간히 빨강, 노랑, 파랑의 원색의 사진이 가미되어 구성적 요소로 작용하고 있다.

마지막으로 최금화(崔金和, 1964-)의 작업은 인간의 무의식, 잠재의식 속에 있는 성(性)적인 요소들을 환기시키는 이미지들로 이루어진다. 사적인 은밀함을 상징하는 화장실, 여인숙 방 등의 장소들과 다른 성적인 강박관념을 연상시키는 단편적 이미지들로 콜라주 된 사진은 마치 영화 <펄프 픽션(Pulp Fiction)>의 구성과도 같은 시제의 비연속성, 상황의 비논리적 전개를 보여준다. 사진 옆의 모니터에는 누드의 뒷모습의 남자가 삼으로 계속 흠을 퍼내는 영상이 나타나는데, 작가는 흠을 자연 즉, 성적인 것의 원천으로 반복적인 삽질은 성행위의 상징으로 본다.

III.

이번 전시에 출품된 사진들은 우리 존재의 단편, 현실의 파편들을 어떤 시각예술에서보다도 더욱 설득력 있게 반영하면서, 우리 시대의 단상들을 표상하고 있다. 더 나아가 일부 작가들은 사진의 시간성, 장소성의 제약에서 벗어난 추상적 개념, 은유, 상징의 세계를 창조하려는 의지를 보여준다. 그리고 이러한 욕구는 결과적으로 여러 가지 형식과 기법의 변화를 통한 표현의 다양성으로 이어지고 있다. 그것이 어떤 양식의 사진이든 간에 궁극적으로 주목해야 할 것은 이러한 사진의 형식적 문제를 넘어서는 내용적 문제이다. 즉, 사진에서 무엇을 표현하기 위함인가, 어떤 개념을 전달하기 위함인가가 고려되어야 할 것이다.

출품된 작가들의 사진들을 편의상 소재에 따라 분류해 보았으나, 그러한 구분은 다소 도식적인 감이 없지 않다. 이들이 사진들을 살펴보면, 어떤 공통점보다는 각자의 이질적인 개성이 돋보이며, 굳이 공통점을 지적하자면, 우선 다른 매체와 결합한 경우에 있어서도 모두 사진이 작품의 주매체가 되고 있다는 점이다. 다시 말해서 다른 미술 분야의 형식들을 흡수해서 포용하고 있는 것이지 동화되는 차원이 아니라는 것이다.

무엇보다도 이들의 사진들은 그것이 전통적인 스트레이트 사진이든 비전통적인 새로운 형태의 사진이든 조형예술(fine arts)로서 사진의 가치에 대한 우리의 인식과 평가를 재고시키면서, 현대미술의 맥락에서 확장된 의미로의 새로운 사진 개념을 제시하고 있다. 즉, 현대사진이 갖고 있는 예술적 잠재력과 가능성의 시각을 우리 앞에 열어놓고 있는 것이다.

출처: 강승완, 「사진, 그 열려진 가능성을 향하여」, 『사진 - 새로운 시각』(국립현대미술관, 1996), 8-13.

《사진-새 시좌》



전시 장소 워커히미술관
 전시 기간 1988.5.18-6.17
 기 획 구분창
 참여작가수 8명

일러두기

- 1 본 출품작 목록은 1990년대 사진기획전 중에서 주요 전시의 도록에 수록된 작품 정보를 옮겨 정리한 것이다.
- 2 작품 캡션은 작가명, 작품명, 제작 연도, 제작 방식 및 프로세스, 작품 크기(세로x가로, 높이x폭x두께), 소장처 순으로 표기했다.
- 3 작품 목록은 도록에 명시된 순서를 따르되, 작가명 순서는 가나다순(해외 작가는 알파벳순)으로 정리했다.
- 4 작품 제목이나 제작 방식 등 명기되어 있지 않은 부분은 기입하지 않았고, 출품작수 등 보충이나 추가 사항은 [] 안에 표기했다. 국립현대미술관 웹사이트에서 소장품 정보를 참고한 부분에는 밑줄 '___' 로 구분해 주었다.
- 5 실제 전시된 작품의 정보와 도록에 수록된 작품 정보 사이에는 차이가 있을 수 있다.

도록 출처

워커히미술관, 『사진-새 시좌』(워커히미술관, 1988), 금호미술관, 『MIXED-MEDIA: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전』(금호미술관, 1990), 11월 한국사진의 수평전 운영위원회, 『11월 한국사진의 수평전』(장흥 토탈미술관, 1991), '93 한국현대사진전 운영위원회, 『'93 한국현대사진전(관점과 중재)』(도두기획, 1993), 선재미술관, 『사진-오늘의 위상』(선재미술관, 1995), 선재미술관, 『Photography, Today』(선재미술관, 1995), 삼성포토갤러리, 『사진은 사진이다』(눈빛, 1996), 국립현대미술관, 『사진 - 새로운 시각』(국립현대미술관, 1996)

참고자료

『《사진 - 새로운 시각》전 슬라이드첩』(국립현대미술관, 1996), 국립현대미술관 소장품 웹사이트 <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>

구분창 [1953-]	〈脫衣記(탈의기)〉, 1988 [2점]
김대수 [1955-]	〈無(무)〉 [2점]
이규철 [1948-1994]	〈無(무)〉 [2점]
이주용 [1958-]	〈無(무)〉 [2점]
임영균 [1955-]	〈자마이카, 뉴욕〉, 1985 〈J. F. K. 공항, 뉴욕〉, 1985
최광호 [1956-]	〈나, 그리고 사진〉 [2점]
하봉호 [1957-]	〈無(무)〉 [2점]
한옥란 [1954-]	〈꿈〉, 1988 [2점]

《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》



전시 장소 금호미술관
전시 기간 1부 사진작업: 1990.5.9-22
 2부 입체작업: 1990.5.23-6.5
 3부 설치작업: 1990.6.6-19
기획 박영택
참여작가수 19명

1부 사진작업

- 구본창 [1953-] <무(無)>, 1990, 포토그램, 100x90cm
- 김대수 [1955-] <탄생이후>, 1989, Mixed-Media
- 김장섭 [1953-] <포장-II>, 1989, Mixed-Media, 50x60cm
- 박불똥 [1956-] <일산신도시건설 결사반대시위>, 1989, 사진폴라주, 33x38cm
- 성능경 [1944-] <네 남매의 사진첩>, 1990, photography, 250x700cm
- 최정화 [1961-] <HOMO SAPIENS>, 1990, Mixed-Media,
 Concept: 최정화/Photo: 김우일/Installation: A4 Partners, Inc./Product: 노원옥, 100x300cm

2부 입체작업

- 박광열 [1955-] <공간의 기억>, 1989, Mixed-Media
- 윤동천 [1957-] <희망의 나라로>, 1989, Mixed-Media, 400x400x180cm
- 윤해남 [1956-] <Light Bird>, 1990, Mixed-Media
- 예유근 [1955-] <지혜는 별과 같이>, 1989, Mixed-Media, 95x160cm
- 이수경 [1963-] <무제>, 1990, Mixed-Media, 110x63x60cm
- 스나이다 [1972-] <Painting from 'The Diary of Plankton's Tailor'>, 1990, Mixed-Media, 15x45cm

3부 설치작업

- 김홍중 [1958-] <지고의 폭력을 위한 두개의 파노라마>, 1989, Mixed-Media, 90x52x33cm
- 문주 [1961-] <Non-returning Boomerang>, 1990, Mixed-Media, 800x900cm
- 박은수 [1952-] <묵시적 기념비>, 1990, Mixed-Media, 450x750x200cm, H 220, 190cm
- 육근병 [1957-] <The sound of Land scape + Eye for field '90>, 1990, Mixed-Media
- 윤영석 [1958-] <나는 白林(백림)을 믿지 않는다>, 1990, Mixed-Media
- 조민 [1964-] <무제-평론>, 1989, Mixed-Media, 290x300x300cm
- 홍수자 [1965-] <사물의 기이함>, 1990, Mixed-Media, 600x500cm-부분

《11월 한국사진의 수평전》



전시 장소 장흥 토탈미술관
전시 기간 1991.11.16-30
운영위원 구본창, 김대수, 김승곤, 김장섭, 문주, 배병우, 임영균, 한옥란
참여작가수 50명

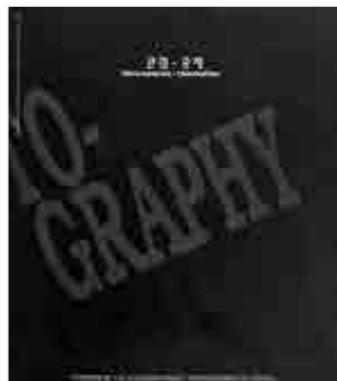
[Part.1]

- 강용석 [1958-] <수의과 병원> [3점]
- 김석중 [1956-] <세계-내-존재 '하이데거 실존적'인 것에 바침>
- 김장섭 [1953-] <무제>
- 김정수 [1958-] <EUROCITY> 시리즈 中에서
- 김종만 [1954-2022] <제주도>, 1989
- 김철현 [1점]
- 박재영 <무제>
- 배병우 [1950-] <움직이는 바다>
- 백운화 <무제>
- 서지영 [1967-] <사람>
- 송금윤 [1958-] <TOKYO 불안한 공간>
- 신무경 <FORM II>
- 신승기 <무제>
- 임영균 [1955-] <미륵>
- 장재준 [1965-] <曲型(곡형) I>
- 진동선 [1958-] <무제> [2점]
- 최강일 [1964-] <T-TYPE>
- 최금화 [1964-] <오랜 참음 어디엔가>
- 하종희 <무제>
- 현관욱 [1964-] <무제>
- 홍미선 [1960-] <하늘은 열리고> [4점]

[Part.2]

- 구본창 [1953-] <무제>
- 김대수 [1955-] <무제>
- 김문희 [1963-] <겨울>
- 김성태 <무제>
- 김영신 [1957-] <무제>
- 김영진 [1961-] <아름다운 사건>
- 김영춘 <SNAKE>
- 김정하 [1966-] <OPENING THE CARTON>
- 김종욱 [1966-] <무제>
- 김훈 [1961-] 김은진 <무제>
- 문순우 [1946-] <무제>
- 문주 [1961-] <PROCESS OF EVENTS>
- 백광현 [1965-] <1945>
- 백준기 <오랜 가뭄 뒤의 천정호수 주변에서 균열을 보다>
- 신한호 <정물>
- 유재학 [1964-] <무제>
- 유현민 [1967-] <생성>
- 이상윤 [1958-] <무제>
- 이주용 [1958-] <PURPLE MOVEMENT>
- 장문걸 [1960-] <무제>
- 정재규 [1949-] <C/V(COUPER/VOLUME)>
- 조명식 [1963-] <FROM>
- 최승훈 <MESSANGER>
- 최은성 [1962-] <사회가 원하는 사람>
- 최정화 [1961-] <MADE IN KOREA>
- 한성애 [1966-] <무제>
- 한옥란 [1954-] <무제>
- 황철환 [1964-] <자화상>

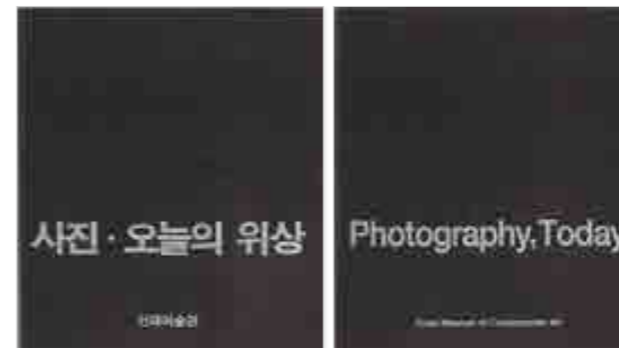
《'93 한국현대사진전(관점과 증재)》



전시 장소 예술의전당 한가람미술관
전시 기간 1993.6.26-7.7
기획 박주석
전시 운영 민병헌, 박주석, 임영균, 정주하
편집 책임 정주하
참여작가수 25명

관점	중재
강 용 석 [1958-] <낯선 여행(The Stranger)>, 파리, 1989 [5점]	구 본 창 [1953-] <굿바이 패러다이스> [5점]
권 태 균 [1955-2015] 경북 안동(1982), 서울(1982), 서울(1983), 서울(1983), 김해(1983)	김 석 중 [1956-] <세계-내-존재> [4점]
김 기 찬 [1938-2005] <골목안 풍경> [5점]	민 병 헌 [1955-] [5점]
김 수 남 [1949-2006] <아시아의 무당> [5점]	박 상 훈 [1952-] <나. 여자. 바위. 나무> [5점]
남 상 호 [1956-] [4점]	배 병 우 [1950-] <地.天.地.木人, 地人(지.천, 지.목인, 지.인)> [3점]
양 종 훈 [1960-] <조의 가족(Joe's Family)> [5점]	양 성 철 [1947-] [5점]
오 상 조 [1952-] <거대한 뿌리 - 돌과 나무> [5점]	정 동 석 [1948-] <분단풍경> [5점]
윤 주 영 [1928-] <자선원 사람들> [5점]	정 주 하 [1958-] <개> [5점]
이 기 원 [1956-] <노동자의 초상> [5점]	차 용 부 [1942-] <미로> [5점]
임 영 균 [1955-] <겨울의 장례식> [5점]	최 병 관 [1955-] [5점]
정 복 남 [1956-] [5점]	한 정 식 [1937-2022] [5점]
정 창 기 [1955-] [4점]	홍 순 태 [1934-2016] <변형된 풍경> [5점]
	황 규 태 [1938-] <움직이는 퇴적> [5점]

《사진·오늘의 위상》



전시 장소 경주 선재미술관
전시 기간 1995.3.31-5.31
기획 김선정
참여작가수 14명

국내
강 운 구 [1941-] <진부(Jinpu, Kangwon Province)>, 1994, gelatin silver print, 50.8x60.9cm
구 본 창 [1953-] <제가 되어버린 이야기(Stories in Ashes-Time)>, 1995, burned gelatin silver prints, ø250cm
김 대 수 [1955-] <영의 시대(The Sprits[Spirits] Age)>, 1995, photo and mixed media [4점]
김 장 섭 [1953-] <대지로부터...(From the Earth...)>, 1994, ilfochrome print, 80x153cm
배 병 우 [1950-] <바다:제주(Seascape: Cheju)>, 1990-1994, 300x100cm [4점]
이 정 진 [1961-] <미국의 사막(American Desert) I-27>, 1992, photo emulsion on rice paper, 93.9x63.5cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
이 정 진 [1961-] <미국의 사막(American Desert) I-28>, 1992, photo emulsion on rice paper, 93.9x63.5cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
이 정 진 [1961-] <미국의 사막(American Desert) III-22>, 1994, photo emulsion on rice paper, 51.6x195.5cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
이 정 진 [1961-] <미국의 사막(American Desert) III-45>, 1994, photo emulsion on rice paper, 51.6x195.5cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
주 명 덕 [1940-] <풍경(가지산)(Landscape(Mt. Kaji))>, 1988, kodak ektalure paper, double weight, type G, 100x150cm
주 명 덕 [1940-] <풍경(오대산)(Landscape(Mt. Odae))>, 1989, kodak ektalure paper, double weight, type G, 100x150cm [2점]
주 명 덕 [1940-] <풍경(천봉산)(Landscape(Mt. Chunbong))>, 1991, kodak ektalure paper, double weight, type G, 100x150cm
한 정 식 [1937-2022] <지도(경주)(Map(Kyongju))>, 1994, 100x100cm [3점]
한 정 식 [1937-2022] <지도(서울)(Map(Seoul))>, 1995, 100x100cm
황 규 태 [1938-] <해(The Sun)>, 1995, 240x120cm
황 규 태 [1938-] <숲(Forest)>, 1995, 120x240cm
황 규 태 [1938-] <해(The Sun)>, 1995, 250x700cm

국외

신디 셔먼
(Cindy Sherman)
[1954-]
〈무제(Untitled) #297〉, 1994, color photograph, 127x83.8cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY
〈무제(Untitled) #299〉, 1994, color photograph, 124.5x83.8cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY
〈무제(Untitled) #300〉, 1994, color photograph, 200.7x134.6cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY
〈무제(Untitled) #301〉, 1994, color photograph, 152.4x106cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY
〈무제(Untitled) #303〉, 1994, color photograph, 172.1x109cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY
〈무제(Untitled) #304〉, 1994, color photograph, 154.9x104.1cm, Courtesy the Artist and Metro Pictures, New York, NY

에멧 고윈
(Emmet Gowin)
[1941-]
〈낸시, 댄빌, 버지니아(Nancy, Danville, Virginia)〉, 1965/1990, gelatin silver print, 20.3x25.4cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
〈엘리아, 댄빌, 버지니아(Elijah, Danville, Virginia)〉, 1968/1990, gelatin silver print, 20.3x25.4cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
〈낸시, 쌍둥이 모양, 댄빌, 버지니아(Nancy, Twine & Blanket Construction, Danville, Virginia)〉, 1971, gelatin silver print, 28x35.6cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
〈선회축 농경, 워싱턴(Pivot Agriculture, Washington)〉, 1987, gelatin silver print, 28x35.6cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
〈선회축 농경, 몬테 비스타, 콜로라도(Pivot Agriculture, Dry Sea Bed near Monte Vista, Colorado)〉, 1989, gelatin silver print, 28x35.6cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY
〈선회축 농경, 스네이크 리버 플레인(Pivot Agriculture on the Sanke River Plain near the Confluence of the Snake & Columbia Rvr)〉, 1991, [gelatin silver print], 28x35.6cm, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York, NY

마이크와 더그 스타
(Mike & Doug Starn)
[1961-]
〈예수(머리 부분)(Christ(Head Details))〉, 1985-87, toned ortho film, toned silver print, tape, silicone, pushpins, wooden frame, 177.8x147.3cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY
〈삼 쌍둥이(Siamese Twins(Plywood))〉, 1982-90, toned ortho film, toned silver print, tape, plywood, 249x243.8cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY
〈커다란 눈(Large Double Eye)〉, 1990, toned ortho film, pipe clamps, plexiglas, silicone, 312.4x221x45.7cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY
〈구름(Concave Cloud) #2〉, 1991-92, toned ortho film, silicone, pipe clamps, paper, steel, thread, staples, 96.5x149.9x22.9cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY
〈성모 승천(Yellow Concave Assumption)〉, 1993, toned silver print on polyester, silicone, plexiglas, steel, pipe clamps, 221x233.7x30.5cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY
〈유디트(Judith(Copper Convex #1))〉, 1993, toned silver print on polyester, pipe clamp, silicone, plexiglas, wood, 76.2x61x21.6cm, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York, NY

넌 골드인
(Nan Goldin)
[1953-]
〈포옹, 뉴욕(The Hug, NYC)〉, 1980, cibachrome, 101.6x76.2cm, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York, NY
〈침대의 낸과 브라이언, 뉴욕(Nan and Brian in Bed, NYC)〉, 1983, cibachrome, 76.2x101.6cm, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York, NY
〈욕조안의 시오향, 베를린(Siobhan in My Tub, Berlin)〉, 1992, cibachrome, 76.2x101.6cm, Courtesy Matthew Marks Gallery, New York, NY
〈기차안의 자화상, 독일(Self-portrait on the Train, Germany)〉, 1992, cibachrome, 76.2x101.6cm, Courtesy

Matthew Marks Gallery, New York, NY
〈자화상(Self-portraits)〉, 1978-94/95, nine mounted cibachromes, 92.1x138cm
〈붉은색(Red)〉, 1981-94/95, twelve mounted cibachromes, 142.2x161.3cm
샌디 스코글룬드
(Sandy Skoglund)
[1946-]
〈옷걸이(Hangers)〉, 1979, cibachrome, 76.2x101.6cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY
〈금붕어의 복수(Revenge of the Goldfish)〉, 1981, cibachrome, 76.2x101.6cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY
〈일터의 산들바람(A Breeze at Work)〉, 1987, cibachrome, 101.6x152.4cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY
〈초록색 집(The Green House)〉, 1990, cibachrome, 127x177.8cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY
〈천국 모임(Gathering Paradise)〉, 1991, cibachrome, 127x177.8cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY
〈결혼(The wedding)〉, 1994, cibachrome, 96.5x139.7cm, Courtesy P.P.O.W. Inc., New York, NY

《사진은 사진이다》



전시 장소 삼성포토갤러리
전시 기간 1996.3.18-4.13
자문위원 육명심, 이명동, 한정식, 홍순태
진행 조문호, 홍미선
참여작가수 38명

흑백

Portrait

김 석 중 [1956-] <그래픽 디자이너 안상수>, <철학자 배철영>
 문 옥 진 [1960-] <무제>, 1990-1993 [2점]
 박 영 숙 [1941-] <정릉 능지기 (1-5)>, 1971 [5점]
 성 기 영 [1946-] <사진가 육명심>, 1995, <미술가 홍명섭>, 1995
 오 형 근 [1963-] <광주 금남로>, 1995.9.26 [2점]
 육 명 심 [1933-] <흑사육, 제주도>, 1983.8 [2점]
 조 세 현 [1958-] <포트레이트> [2점]
 최 광 호 [1956-] <사진의 시작과 끝을 함께한 나의 가족>, 1988 [2점]

Landscape

김 현 성 [1969-] [2점]
 민 병 현 [1955-] [3점]
 이 완 교 [1940-] <氣韻生動(기운생동)>, 1987 [2점]
 정 인 숙 [1962-] <접근 금지>, 주문진, 1991 [2점]
 조 남 봉 [1955-] <무제>, 1993 [2점]
 차 용 부 [1942-] [2점]
 홍 일 [1966-] <세워지는 풍경>, 1995 [2점]

Human Interest

강 용 석 [1958-] <경기도 화성군 매항리>, 1995 [2점]
 김 기 찬 [1938-2005] <골목안 풍경>, 1978.8.19, <골목안 풍경>, 1982.6.26, <골목안 풍경>, 1991.8
 김 녕 만 [1949-] <유머가 있는 풍경, 경남 함양>, 1991.3.19, <유머가 있는 풍경, 서울 광화문>, 1991
 성 남 훈 [1963-] <No.2 이미 학교를 그만둔 13세의 아이와 그룹 리더, 스페인 마드리드>, 1994
 <No.4 신이 곧 나라고 외치는 십자가와 빛에 갇힌 아이, 스페인 마드리드>, 1994
 양 성 철 [1947-] <제2당굴>, 1993, <태백>, 1995
 이 갑 철 [1959-] <아버지의 자유를 위하여>, 1990 [2점]
 주 명 덕 [1940-] <전북 전주>, 1974, <전북 남원>, 1974

Still Life, Formal Photo

김 광 수 [1957-] <고향에 대한 기억>, 1995
 유 현 민 [1967-] <물의 꿈, 파리>, 1995 [2점]
 한 정 식 [1937-2022] <가을에> [2점]

컬러

Portrait

김 정 수 [1958-] <도시 유원지 IV>, 1994

Landscape

김 중 만 [1954-2022] <Morning Alone, Zuma Beach, L. A. California>, <Are you Going with Me? Venice Beach, L. A. California>
 이 경 홍 [1949-] <無物之象(무물지상)>, 1995 [2점]
 정 동 석 [1948-] <계유 산경, 12월>, <갑술 산경, 2월>

Human Interest

권 태 군 [1955-2015] <아이들> [2점]
 이 용 환 [1961-] <밤이 되면 마닐라만은 거지들의 안식처가 된다>, 1994.2.7
 <웨이트레스, 에르미타>, 1994.2.21
 <산토니노 축제의 게이, 말라테>, 1995.1.29
 홍 순 태 [1934-2016] <어느 결혼식> [2점]

Still Life, Formal Photo

이 정 애 [1945-] 1993-5 [2점]
 정 창 기 [1955-] <무제> [3점]
 조 문 호 [1947-] <고산사 대광보전 달집>, 1993, <불갑사 사천왕상 화관>, 1993
 조 인 상 [1956-] <작업 96-13>, 1996, <작업 96-17>, 1996
 최 종 인 [1957-] [2점]
 한 옥 란 [1954-] <The Life of Flowers> [2점]

《사진 - 새로운 시각》



전시 장소 국립현대미술관
전시 기간 1996.6.1-7.2
기획 강승완
참여작가수 20명

자연풍경 Natural Landscapes

- 민 병 현 [1955-]** **하늘에 말긴 물, 물 Water and the Earth Reflected on the Sky**
 〈서울 개포(Kaepo, Seoul)〉, 1994, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈경기도 양수리(Yangsoolee, Kyungkido)〉, 1994, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈서울 남산(Mt. Nam, Seoul)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈서울 이태원(Yeetaiwon, Seoul)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈경기도 서중(Shujong, Kyungkido)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈경기도 청평(Chungpyung, Kyungkido)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈충남 대청호(Taechungho, Choongnam)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈전남 법성(Pupsung, Chunnam)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈전남 염산(Yumsan, Chunnam)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
 〈서울 용산(Yongsan, Seoul)〉, 1996, 흑백사진, gelatin silver print, 60x50cm
- 눈 Sight**
 〈눈(Sight)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 40x50cm
- 배 병 우 [1950-]**
 〈만남과 헤어짐(Meeting and Departure)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 160x80cm x(10)
 〈만남과 헤어짐(Meeting and Departure)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 160x80cm x(10)
 〈만남과 헤어짐(Meeting and Departure)〉, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 160x80cm x(10)
- 이 경 홍 [1949-]**
 〈천지상봉(Encounter of the Sky and the Earth)〉, 1989, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 170x113cm
 〈산기운(The Spirit of Mountain)〉, 1989, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 170x113cm
 〈대양의 화음(Ocean Harmony)〉, 1989, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 113x170.3cm
 〈비상(Flight)〉, 1990, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 116x176.5cm
 〈사막의 탄식(Lamentation of desert)〉, 1991, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 176x116.3cm
 〈만다라(Mandala)〉, 1991, 코닥크롬 인화, Kodachrome print, 116.3x176.3cm
- 이 완 교 [1940-]**
정 재 규 [1949-]
 〈기운생동(Natural Power)〉, 1984-96, 흑백사진, gelatin silver print, 91.7x90.9cm [7점] [전시장 전경에는 10점]
 〈전달/백-경주 불국사(Cutting/White-Bulguksa, Kyongju)〉, 1995, 흰 판넬에 사진부착, Photo on white panel, 122.3x275.5cm [5점]
 〈전달/백-경주 무두석불(Cutting/White-Mudusukbul, Kyongju)〉, 1995, 사진이 부착된 나무막대기 288개, Photo on 288 sticks, 2x500x600cm

도시풍경 Cityscapes

- 김 미 현 [1962-]** **정물 Still Life**
 〈꽃 1(Flowers 1)〉, 1992, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 8x10cm
 〈꽃 2(Flowers 2)〉, 1992, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
 〈꽃 3(Flowers 3)〉, 1992, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
 〈침대 1(The Bed 1)〉, 1993, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
 〈침대 2(The Bed 2)〉, 1993, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
 〈침대 3(The Bed 3)〉, 1993, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
 〈침대 4(The Bed 4)〉, 1993, 폴라로이드 전사, Polaroid transfer, 10x8cm
- 밤의 파리 Paris at Night**
 〈성 세베랭에서(At St. Séverin)〉, 1993, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈성 세베랭에서(At St. Séverin)〉, 1993, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈몽파르나스(Montparnasse)〉, 1993, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈몽파르나스(Montparnasse)〉, 1993, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈몽파르나스(Montparnasse)〉, 1993, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈로버트집에서(At Rovers's)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈로버트집에서(At Rovers's)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈거리에서(On the Street)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈대가의 술집(Master's Bar)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈뺑뜨(The Pint)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈로얄오페라(Royal Opera)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈로얄오페라(Royal Opera)〉, 1994, 프레송 인화, fresson print, 24x36cm
 〈뒤마고 카페에서(At Café Deux Magots)〉, 1995, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈무스케떼르에서(At Mousquetaires)〉, 1995, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
 〈무스케떼르에서(At Mousquetaires)〉, 1995, 프레송 인화, fresson print, 36x24cm
- 김 형 수 [1959-]**
 〈디지털 세상속으로(Digital Life)〉, 1996, 500x500x500cm의 공간 안에 설치, 전자프린트, 컴퓨터 이미지 프로세싱, Electronic print, computer image processing
- 박 홍 천 [1960-]**
신 경 철 [1960-]
 〈엘리스에게...(To Alice...)〉, 1994, 후지크롬 인화, Fujichrome print, 118x118cm [7점]
 〈파편들(Fragments)〉, 1994, 흑백사진, gelatin silver print, 221x147.2cm
 〈파편들(Fragments)〉, 1994, 흑백사진, gelatin silver print, 147.2x221cm
 〈파편들(Fragments)〉, 1996, 혼합매체(사진, 테이프, 스테플, 유리판, 유리캐스팅, 철사, 납판, 볼트, 너트), Mixed media(photos, tape, staples, glass plates, glass casting in kiln, wire, lead plate, bolt, nut), 39x28x19cm [2점]
- 조 남 봉 [1955-]**
 〈내면의 풍경(Landscapes of the Mind)〉, 1993-96, 라이트박스, 한지 위에 그래픽 아트필름, Graphic arts film on light box and Korean paper, 172.6x116.7cm [11점]
- 차 용 부 [1942-]**
홍 일 [1966-]
 〈미로 시리즈(The Maze)〉, 1983-95, 흑백사진, gelatin silver print, 28x36cm [10점]
 〈기둥(The Column)〉, 1996, 흑백사진, gelatin silver print, 79.5x80.3cm [6점]
- 인물 Portraiture**
구 본 창 [1953-]
박 진 호 [1962-]
 〈최초에 II(In the Beginning II)〉, 1995-96, 인화지, 실, 재봉, gelatin silver print, cotton thread, 177x480cm [3점]
 〈노이로제 #10(Neurose #10)〉, 1995, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 120x180cm
 〈노이로제 #11(Neurose #11)〉, 1995, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 180x120cm
 〈노이로제 #14(Neurose #14)〉, 1995, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 180x120cm
 〈노이로제 #42(Neurose #42)〉, 1995, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 169x121cm
 〈노이로제 #69(Neurose #69)〉, 1996, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 120x180cm
 〈노이로제 #81(Neurose #81)〉, 1995, 제로그래피, 컬러인화지, Xerography, color paper, 180x120cm

- 조 희 규 [1964-] <무제(성의 정원)(Untitled(from Garden of Genders))>, 1994-95, 흑백사진, gelatin silver print, 49.7x39.8cm [4점]
 <무제(포트레이트 그리고 셀프)(Untitled(from Portraits & Self))>, 1996, 흑백사진, gelatin silver print, 299x212cm [3점]
- 주 명 덕 [1940-] <포트레이트(Portrait)>, 1991, 흑백사진, gelatin silver print, 20x16cm [10점]
- 최 광 호 [1956-] <가족(Family)>, 1995, 흑백사진, gelatin silver print, 36x28cm [20점] [전시장 전경에는 각 작품 크기가 상이함]

기타 Miscellaneous

- 김 대 수 [1955-] <지혜의 땅(The Land of Wisdom)>, 1996, 사진과 혼합매체, Photo with mixed media, 160.7x111cm [4점]
- 최 금 화 [1964-] <무제(Untitled)>, 1996, 흑백사진, 침대, 모니터, gelatin silver print, bed, monitor, 300x250cm x(3),
 100x200x100cm, 30x30x30cm
- 황 규 태 [1938-] <복제 1(Reproduction 1)>, 1995, 종이에 크로모제닉프린트, 140x100cm x(10)
 <복제 2(Reproduction 2)>, 1995, 인화지에 사진(칼라), 부분 콜라주, 200x105cm x(3)
 <복제 2(Reproduction 2)>, 1995, 인화지에 사진(칼라), 부분 콜라주, 200x60cm x(1)

*출품작 목록은 국립현대미술관, 『사진 - 새로운 시각』(국립현대미술관, 1996), 143-153 참고.

참고 자료

일간지

1980년대

「(전시)《이규철개인전》」, 『매일경제』, 1988.1.29.
 「(주말의 문화캘린더)《이규철개인전》」, 『경향신문』, 1988.1.29.
 「《사진·새 시좌》 전시회」, 『경향신문』, 1988.5.17.
 「(문화와 생활)《사진·새 시좌》」, 『조선일보』, 1988.5.18.
 신정희. 「이색 미술행위 풍성」, 『매일경제』, 1988.5.19.
 「(문화와 생활)《사진·새 시좌》」, 『조선일보』, 1988.5.25.
 「(문화단신)《사진·새 시좌》 전」, 『한겨레』, 1988.6.2.
 「(문화와 생활)《서울 현대사진작가8인전》」, 『조선일보』, 1988.6.29.
 「(주말문화마당)《서울 현대사진작가8인전》」, 『동아일보』, 1988.7.1.
 「(주말의 문화캘린더)《임영균 사진전》」, 『경향신문』, 1988.12.16.
 「(문화와 생활)11월의 작가《임영균 전》」, 『조선일보』, 1989.11.1.
 「(주말문화마당)《임영균 사진전》」, 『동아일보』, 1989.11.3.
 「(문화마당)《임영균 사진전》」, 『한겨레』, 1989.11.18.

1990년대

「(전시) 금호미술관 개관 1주년전」, 『동아일보』, 1990.5.11.
 「(전시)《문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》」, 『조선일보』, 1990.5.14.
 윤진섭. 「기존의 틀 벗기... 화단 새 물결」, 『동아일보』, 1990.5.28.
 김태익. 「탈장르 화단에 '벽 허물기' 새바람」, 『조선일보』, 1990.6.8.
 「(전시)《MIXED MEDIA》」, 『매일경제』, 1990.6.11.
 「(전시)《11월 한국사진의 지평[수평]전》」, 『조선일보』, 1991.11.18.
 「(문화광장)《한국사진의 수평전》」, 『동아일보』, 1991.11.22.
 「(전시)《11월 한국사진의 수평전》」, 『조선일보』, 1991.11.25.
 「(미술화제) 사진·미술 표현 매체 만남 대형전시회」, 『한겨레』, 1991.11.26.
 이주현. 「대중매체 소재 미술작품 부쩍」, 『한겨레』, 1992.6.21.
 이용우. 「화단에 현대미술 새바람, 시각 매체 접촉전 잇달아」, 『동아일보』, 1992.7.6.
 「예술의전당 《미술과 사진전》」, 『조선일보』, 1992.10.3.
 「(주말의 문화캘린더)《미술과 사진전》」, 『경향신문』, 1992.10.9.

「《93 현대사진전》 열려」, 『조선일보』, 1993.6.24.
 「우리 현대사진 흐름 조망」, 『한겨레』, 1993.6.24.
 「(문화와 생활)《사진과 이미지》 전」, 『조선일보』, 1993.11.26.
 류재훈. 「한국사진예술 50년을 펼친다」, 『한겨레』, 1994.1.11.
 「한가람미술관 《현대사진 흐름전》」, 『경향신문』, 1994.1.13.
 김태익. 「카메라에 비친 '광복 후의 생활사」, 『조선일보』, 1994.1.16.
 「(사고)《한국현대사진 흐름전》」, 『조선일보』, 1994.1.17.
 김태익. 「《한국현대사진의 흐름》 전 예술의전당서 어제 개막」, 『조선일보』, 1994.1.19.
 「《현대사진 흐름》 전 (화보 14·15면) - 서울 예술의전당 한가람 미술관에서 열리고 있는 《한국 현대사진의 흐름》 전에 출품된 정인성 작 <수심>(1952년 부산 보수동 천막촌)」, 『조선일보』, 1994.1.23.
 김태익. 「“《흐름전》은 한국사진 50년사의 회고」, 『조선일보』, 1994.1.24.
 이덕훈. 「《현대사진전》 성황」, 『조선일보』, 1994.1.31.
 임범. 「《한국사진의 수평전》 국내외 작가 80명 출품」, 『한겨레』, 1994.8.16.
 김태익. 「《한국사진의 수평》 전 23일까지」, 『조선일보』, 1994.8.19.
 「(미술)《사진·오늘의 위상》 전」, 『경향신문』, 1995.3.28.
 「(미술화제) 선재미술관 사진전... 첨단흐름 선보여」, 『조선일보』, 1995.3.30.
 「(미술)《사진·오늘의 위상》 전」, 『한겨레』, 1995.3.30.
 「《사진·오늘의 위상》 전 - 의도적 연출이 현대 조류」, 『중앙일보』, 1995.4.11.
 「국내외 15명 「독특한 앵글」 사진예술 새 흐름 제시」, 『동아일보』, 1995.5.2.
 김한수·임영방. 「「문화경영자」에게 듣는다 “시민-어린이들에게 더 가까이 다가서겠습니다”」, 『조선일보』, 1996.2.14.
 「《사진은 사진이다》 전」, 『조선일보』, 1996.3.21.
 「삼성포토 개관 1주년 사진전」, 『동아일보』, 1996.3.22.
 「(미술)《사진은 사진이다》」, 『경향신문』, 1996.3.22.
 「(미술) 초상 풍경 등 순수사진전」, 『한겨레』, 1996.3.26.
 「《사진은 사진이다》 전」, 『경향신문』, 1996.3.27.
 신정희. 「순수사진에 대한 이해 높인다」, 『매일경제』, 1996.4.2.
 「(미술)《사진 - 새로운 시각》 전」, 『동아일보』, 1996.5.31.
 「(미술)《사진 - 새로운 시각》 전」, 『한겨레』, 1996.6.1.
 차기태. 「특색 있는 주제·기법 사진전 잇따라, 《새로운 시각》 전, 《김대수 개인전》 이어 한국전쟁 풍경 담은 컬러전시회도」,

『한겨레』, 1996.6.11.
 「(전시)80년 이후 한국 현대사진 감상기회,《사진 - 새로운 시각》 전 작가 20명 참여」, 『조선일보』, 1996.6.15.
 노형석. 「청년작가 세상응시 두 사진전」, 『한겨레』, 1997.3.6.
 「(전시)《사진의 본질, 사진의 확장》 전」, 『매일경제』, 1997.3.7.
 「(미술) 차세대 사진작가 9명 그룹전」, 『조선일보』, 1997.3.8.
 「《사진의 본질, 사진의 확장》 전」, 『경향신문』, 1997.3.10.
 「(문화캘린더 매거진 X)《사진의 본질, 사진의 확장》」, 『경향신문』, 1997.3.14.
 「(전시)《사진의 본질, 사진의 확장》 전」, 『매일경제』, 1997.3.21.
 「(전시)《사진의 본질, 사진의 확장》 전」, 『매일경제』, 1997.3.28.
 노형석. 「"이것도 사진이다", 회화·조각·판화와 장르 통합적 흐름 최근 들어 활기」, 『한겨레』, 1997.3.29.
 김한수. 「예술이 있는 사진전 붐물, 《모노크롬...》, 《사진의...》 등 그룹-개인전 잇달아」, 『조선일보』, 1997.3.30.

주간지/월간지/계간지

1980년대

「이달의 주요 사진행사」, 『월간사진』, 1988년 5월. 136.
 「(전시장산책)《실험사진전》- 사진과 미술의 만남」, 『월간 IMAGE』, 1988년 5월. 58-59.
 「(전시장산책) 남상호 《재일사진가》」, 『월간 IMAGE』, 1988년 5월. 60-63.
 홍순태. 「(사진평론 29) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년 6월. 90-93.
 「이달의 주요 사진행사」, 『월간사진』, 1988년 6월. 138-142.
 홍순태. 「(사진가 칼럼)《사진·새 시좌》」, 『한국사협』, 1988년 6월. 37.
 「(스페이스 뉴스)《사진·새 시좌》」, 『공간』, 1988년 6월. 159.
 「(집중연구) 모더니즘 미술의 심화와 극복은 어떻게 이뤄져왔는가」, 『계간미술』, 1988년 여름호. 46-61.
 홍순태. 「(세기의 사진가㉔) 에드워드 웨스턴」, 『파인힐』, 1988년 여름호. 35-40.
 한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉔) 언어 밖의 세계」, 『파인힐』, 1988년 여름호. 41-43.
 홍순태. 「사진시평」, 『파인힐』, 1988년 여름호. 44-49.
 이명동. 「파인힐화랑 사진전평」, 『파인힐』, 1988년 여름호. 50-51.
 박영숙. 「파인힐화랑 사진전평」, 『파인힐』, 1988년 여름호. 52-55.
 전규완. 「(예술시평·사진) 표현영역 확장의 회화적 혼합」, 『예술계』, 1988년 7월. 332-335.
 홍순태. 「(사진평론 30) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년

7월. 90-95.
 _____. 「(사진평론 31) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년 8월. 84-87.
 「이달의 주요 사진행사」, 『월간사진』, 1988년 8월. 138.
 김장섭. 「(사진시론) 관념적 미학 대응한 실험의식 돋보이나 감수성과 테크닉이 내용 해치기도... - 《사진·새 시좌》 전을 보고」, 『월간 IMAGE』, 1988년 8월. 28-31.
 「(게시판) 이달의 사진전 지난달 사진전」, 『한국사협』, 1988년 9월. 47.
 「(행사예고) 서울올림픽 문화예술 축전」, 『한국사협』, 1988년 9월. 48-49.
 김장섭. 「《김대수 개인전》에 생각나는 것들...」, 『한국사협』, 1988년 9월. 50-51.
 홍순태. 「(세기의 사진가㉕) 에드워드 스타이켄」, 『파인힐』, 1988년 가을호. 35-37.
 한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉕) 시각적 의미」, 『파인힐』, 1988년 가을호. 38-41.
 홍순태. 「사진시평」, 『파인힐』, 1988년 가을호. 42-49.
 박영숙. 「파인힐화랑 사진전평」, 『파인힐』, 1988년 가을호. 50-53.
 이명동. 「파인힐화랑 사진전평」, 『파인힐』, 1988년 가을호. 54-55.
 「(게시판) 이달의 사진전 지난달 사진전」, 『한국사협』, 1988년 10월. 23.
 권진희. 「88문화축제를 장식한 사진전들」, 『한국사협』, 1988년 10월. 24-27.
 「(창간 특별좌담) 도약의 단계에 올라선 한국의 사진문화」, 『포토 291』, 1988년 10월. 62-67.
 홍순태. 「(사진평론 32) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년 10월. 88-93.
 「올림픽 스포츠 사진 - 결정적인 순간들」, 『포토291』, 1988년 11월. 107-113.
 홍순태. 「(사진평론 33) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년 11월. 78-79. 84-85.
 「이달의 주요 사진행사」, 『월간사진』, 1988년 11월. 156.
 홍순태. 「(사진평론 34) 전시장을 찾아서」, 『월간사진』, 1988년 12월. 79-87.
 김승곤. 「(저작권 강좌㉖) 사진에 대한 저작권 침해 사건」, 『포토 291』, 1988년 12월. 106-109.
 홍순태. 「(세기의 사진가㉕) 안젤 아담스」, 『파인힐』, 1988년 겨울호. 35-37.
 한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉕) 현실과 영상이」, 『파인힐』, 1988년 겨울호. 38-41.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1988년 겨울호. 42-49.

박영숙. 「파인힐화랑 사진전평」. 『파인힐』. 1988년 겨울호. 50-53.

이명동. 「파인힐화랑 사진전평」. 『파인힐』. 1988년 겨울호. 54-55.

「(게시판) 이달의 사진전 지난달 사진전」. 『한국사협』. 1989년 1월. 24.

이강원. 「89년의 제언」. 『한국사협』. 1989년 1월. 30-31.

임석제. 「한국사진 발달사 소고」. 『한국사협』. 1989년 1월. 51-53.

「(특집/풍경사진) 몽상적 감각의 서정성, 임영균」. 『포토291』. 1989년 1월. 60-63.

「(특집/풍경사진) 대지의 고요한 숨결을 포착, 구본창」. 『포토 291』. 1989년 1월. 72-75.

이규철. 「(뉴워크) 공간은 구형(球形)의 상(像)으로 존재한다」. 『포토291』. 1989년 1월. 100-107.

이영준. 「(월간시평·사진) 보도사진과 그 진실성 《투영 동인전》」. 『월간미술』. 1989년 1월. 149.

「전시회 가이드(88.12.15~89.1.31)」. 『월간미술』. 1989년 1월. 156-158.

「(특집/핸드칼라링) 생명의 약동을 영상화, 김대수」. 『포토291』. 1989년 2월. 54-57.

「(특집/핸드칼라링) 회화성이 돋보이는 핸드칼라링, 김장섭」. 『포 토291』. 1989년 2월. 62-65.

전규완. 「(사진시평) 침묵하는 사진계」. 『한국사협』. 1989년 2월. 24-25.

이명동. 「(내가 좋아하는 사진) 아프리카의 수녀(岡村昭彦[오카 무라 아키히코] 작)」. 『파인힐』. 1989년 봄호. 36-37.

한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉔) 사진과 미술」. 『파인힐』. 1989년 봄호. 38-41.

이주용. 「(내가 만나본 사진가) 브렛 웨스턴」. 『파인힐』. 1989년 봄호. 42-45.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1989년 봄호. 46-55.

황시권. 「(기획좌담) 80년대 미술운동의 흐름과 전망」. 『가나아트』. 1989년 3/4월. 156-164.

「(특별기획) 사진 150년, 그 현재의 얼굴」. 『가나아트』. 1989년 5/6월. 20-30.

안네 H. 호이. 「(특별기획) 사진 150년, 그 현재의 얼굴① - 다양 하게 변모하는 현대사진」. 『가나아트』. 1989년 5/6월. 31-36.

나카하라 유스케. 「(특별기획) 사진 150년, 그 현재의 얼굴② - 기 무라의 포토몽타지」. 1989년 5/6월. 37-43.

이명동. 「발간사에 대신하여 독자에게 드리는 글」. 『사진예술』. 1989년 5월. 18.

김광석 외. 「창간을 축하합니다」. 『사진예술』. 1989년 5월. 19-24.

전규완. 「(전규완 칼럼①) 공작과 프리랜서」. 『사진예술』. 1989년 5월. 25.

육명심. 「장승」. 『사진예술』. 1989년 5월. 26-33.

서성록. 「미술제도의 민주화 - 국립현대미술관의 인적구성 및 편 제와 관련하여」. 『공간』. 1989년 6월. 41-44.

오광수. 「불균형과 무분별 - 최근 국립현대미술관의 전시들을 보 면서」. 『공간』. 1989년 6월. 45-46.

김인환. 「국립현대미술관의 미술관 교육」. 『공간』. 1989년 6월. 47-49.

신혜경. 「(포토 포트폴리오) 현실의 표면과 이면을 함께 포착한 신혜 경의 사각의 앵글」. 『포토291』. 1989년 6월. 104-107.

육명심. 「(내가 좋아하는 사진) 에드 반 데어 엘스켄의 사진」. 『파 인힐』. 1989년 여름호. 38-39.

한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉔) 사진기 없는 사진가」. 『파인 힐』. 1989년 여름호. 40-44.

이주용. 「(내가 만나본 사진가) 에른스트 하스」. 『파인힐』. 1989년 여름호. 45-48.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1989년 여름호. 49-55.

이영준. 「《주명덕 사진전》」. 『가나아트』. 1989년 7/8월. 152.

김승곤. 「사진을 자극하는 현상들 - 밖에서 일어나는 일들을 보면 서」. 『한국사협』. 1989년 7월. 60-62.

임양환. 「(사진술 발명 150주년 기념 특집 논단) 지금 사진은 어디 까지 왔나」. 『한국사협』. 1989년 7월. 68-69.

최병덕. 「(사진술 발명 150주년 기념 특집 논단) 장래가 촉망되는 한국사진계」. 『한국사협』. 1989년 7월. 69-70.

배동준. 「(사진술 발명 150주년 기념 특집 논단) 상금 따먹기」. 『한국사협』. 1989년 7월. 70.

「(기획특집) 사진발명 150주년 기념 - 미술과 사진」. 『월간미술』. 1989년 7월. 41-46.

정진국. 「(기획특집) 미술과 사진/국내편 - 회화와 사진, 어떻게 만나는가」. 『월간미술』. 1989년 7월. 47-50.

임영균. 「(기획특집) 미술과 사진/해외편 - 현대미술의 새로운 형 식과 가능성」. 『월간미술』. 1989년 7월. 51-62.

김승곤. 「(풍경사진론②) 풍경사진은 자연에 대한 소중한 기록」. 『포토디자인291』. 1989년 8월. 62-63.

임영균. 「(해외미술) 현대사진과 자화상의 변화된 의미」. 『공간』. 1989년 8월. 116-119.

이영준. 「보도사진의 사회적 기능과 영향력 - 고명진/강형원/마 리오 암브로지우스 사진전」. 『가나아트』. 1989년 9/10월. 47-48.

박신의. 「(특집) 대중인쇄 매체와 시각이미지③ - 시각문화에서의 허구적 이미지와 현실적 이미지」. 『가나아트』. 1989년 9/10월. 65-73.

이영철. 「(미술지론) 80년대 미술에 있어서 모더니즘과 리얼리즘 사이」. 『가나아트』. 1989년 9/10월. 133-137.

김은영. 「(291 인터뷰) 오키나와의 무당, 김수남」. 『포토디자인 291』. 1989년 9월. 28-34.

김영수. 「(내가 좋아하는 사진) 리차드 아베돈의 사진」. 『파인힐』. 1989년 가을호. 36-37.

한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉔) 커지는 사진」. 『파인힐』. 1989년 가을호. 38-41.

이주용. 「(내가 만나본 사진가) 로버트 파버」. 『파인힐』. 1989년 가을호. 42-44.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1989년 가을호. 45-51.

김승희. 「(기획취재) 한국의 큐레이터들」. 『월간미술』. 1989년 10월. 134-139.

「(이달의 얼굴) 원로사진가 임응식 씨 문화예술상 은관훈장 받아」. 『월간미술』. 1989년 11월. 24.

「전시회 가이드(89.10.25~11.30)」. 『월간미술』. 1989년 11월. 159-162.

김기찬. 「(이달의 테마①) 비오는 날」. 『사진예술』. 1989년 11월. 30-33.

한정식. 「(현대사진의 이해②) 만드는 사진」. 『사진예술』. 1989년 11월. 110-113.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1989년 11월. 124-126.

「(사진계 소식) 사진전」. 『사진예술』. 1989년 11월. 128.

홍가이. 「(해외미술) 모더니즘, 포스트모더니즘과 문화적 내쇼널리 즘」. 『공간』. 1989년 12월. 110-116.

한정식. 「단란했던 고향의 추억」. 『사진예술』. 1989년 12월. 20-27.

____. 「(현대사진의 이해②) 커지는 사진」. 『사진예술』. 1989년 12월. 102-103.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1989년 12월. 108-111.

임향자. 「(나의 사진유희기①) 규유슈우 산업대학원 사진학 전공 임향자(3)」. 『사진예술』. 1989년 12월. 116-117.

「(사진계 소식) 사진전」. 『사진예술』. 1989년 12월. 128.

「게시판」. 『한국사협』. 1989년 12월. 22-23.

임석제. 「(사진평) 1989년의 사단」. 『한국사협』. 1989년 12월. 60-63.

권도형. 「(전시하이라이트) 뉴욕에서 활동 중인 한국의 예술인, 임영균」. 『포토디자인291』. 1989년 12월. 50-55.

「(전시회 리뷰) 《임영균》 전」. 『월간미술』. 1989년 12월. 158.

「전시회가이드(89.11.25~89.12.31)」. 『월간미술』. 1989년 12월. 160-162.

김달진. 「(자료) 1980년대의 한국미술 연표」. 『월간미술』. 1989년 12월. 170-179.

한정식. 「(창조적 사진을 위하여㉔) 시각의 확장」. 『파인힐』. 1989년 겨울호. 38-42.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1989년 겨울호. 43-49.

이주용. 「(내가 만나본 사진가) Jay Maisel[제이 메이젤]」. 『파인힐』. 1989년 겨울호. 50-51.

朴柱碩. 「民族と写真に関する手稿」. 『KULA Intercity Photo Magazine vol.1』. Winter 1988. n.p.

1990-2000년대

「게시판」. 『한국사협』. 1990년 1월. 24-25.

강동문. 「(사진시평) 사회교육으로서의 사진교육의 새로운 지향」. 『한국사협』. 1990년 1월. 26-27.

강상규. 「(시평) 90년대의 한국사진교육」. 『한국사협』. 1990년 1월. 28.

임범택. 「(시평) 회고와 전망(‘80년대-’90년대)」. 『한국사협』. 1990년 1월. 29-32.

권부문. 「(포토에세이) 또다시 원점으로부터」. 『공간』. 1990년 1월. 36-47.

권진희. 「(문화예술시평·사진) 90년대 성장으로의 과제」. 『예술세 계』. 1990년 1월. 220-223

김장섭. 「(사진칼럼②) 90년대를 맞아 사진문화를 생각한다」. 『사 진예술』. 1990년 2월. 109.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1990년 2월. 122-129.

김승곤. 「도시환경과 사진」. 『공간』. 1990년 2월. 56-59.

강운규. 「(리뷰) 미술/임영균의 사진」. 『공간』. 1990년 2월. 160-161.

김장섭. 「(사진칼럼②) 융성(?)해야 할 사진문화를 위하여」. 『사진 예술』. 1990년 3월. 102.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1990년 3월. 124-125.

이명동. 「(사진칼럼) 누드사진에 대한 독백」. 『파인힐』. 1990년 봄호. 36-37.

임범택. 「(내가 좋아하는 사진) 알프레드 아이젠스테트의 (대일전 승기념일, 1945)」. 『파인힐』. 1990년 봄호. 38-39.

육명심. 「사진과 말 그리고 글」. 『파인힐』. 1990년 봄호. 40-43.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1990년 봄호. 47-50.

이영준. 「살아있는 순간, 죽어버린 사진, 《대한민국사진대전》, 《믹스트 미디어전》 등 사진 전시를 보고」. 『월간미술』.

1990년 6월. 160-162.

이명동. 「(사진칼럼) 제3의 눈을 가진 사진가」. 『파인힐』. 1990년 여름호. 32-33.

육명심. 「사진의 소재와 주제」. 『파인힐』. 1990년 여름호. 36-39.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1990년 여름호. 42-51.

조문호. 「(수필) 홍등가 이야기」. 『예술세계』. 1990년 여름호. 58-60.

김승근. 「(문화예술시평·사진) 지금, 한국의 사진」. 『예술세계』. 1990년 여름호. 142-145.

이영준. 「(해외미술) 소련사진이 변모하고 있다」. 『월간미술』. 1990년 7월. 128-133.

「(기획특집①) 《문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》 - 좌담①」. 『미술세계』. 1990년 7월. 86-93.

김승근. 「(사진시평) 지금, 한국의 사진전」. 『한국사협』. 1990년 8월. 42-44.

임석제. 「(전시장 순례) 1990년대 상반기 전시회 단평」. 『한국사협』. 1990년 8월. 56-58.

이명동. 「(사진칼럼) 사진예술과 비평정신」. 『파인힐』. 1990년 가을호. 33.

오상조. 「(내가 좋아하는 사진) 앙드레 케르테츠(André Kertész)」. 『파인힐』. 1990년 가을호. 34-35.

유경선. 「광고사진의 매력」. 『파인힐』. 1990년 가을호. 36-39.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1990년 가을호. 42-49.

「(좌담회) '보는 사진'에서 '읽는 사진'으로」. 『사진예술』. 1990년 10월. 59-63.

이주용. 「(년 실버 인화기법②) 밴 다익 브라운 프린트」. 『사진예술』. 1990년 10월. 80-85.

「(전시안내) 지난달 사진전 이달의 사진전」. 『한국사협』. 1990년 11월. 30-31.

김용훈. 「(사진논단) 사진의 새 위상 - 정보화시대의 주축인 사진」. 『한국사협』. 1990년 11월. 46-47.

강상규. 「(사진강좌) 현대사진의 방향」. 『한국사협』. 1990년 11월. 48-49.

이명동. 「(사진칼럼) 등근파의 껍질이 소중하다」. 『파인힐』. 1990년 겨울호. 36-37.

전규완. 「(내가 좋아하는 사진) 육명심의 〈백민〉」. 『파인힐』. 1990년 겨울호. 38-39.

육명심. 「사진과 배설」. 『파인힐』. 1990년 겨울호. 40-44.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1990년 겨울호. 45-55.

이용환. 「(사진이야기 8) 포스트모더니즘-1」. 『사진예술』. 1991년 1월. 106-107.

_____. 「(사진이야기 9) 포스트모더니즘-2」. 『사진예술』. 1991년 2월. 102-103.

다키 고지. 「(사진이론강좌) 모더니즘의 신화2 - 기호론적 단편」. 『사진예술』. 전규완 옮김. 1991년 2월. 110-111.

「(광고) 제1회 사진평론공모, '사진예술'을 합본하여 판매합니다」. 『사진예술』. 1991년 2월. 114.

「(사진전 안내) 지난달 사진전 이달의 사진전」. 『한국사협』. 1991년 2월. 24.

이경모. 「(사진강좌) 한국사진의 오늘과 내일 '격동의 현장」. 『한국사협』. 1991년 2월. 55-59.

고영일. 「(사진론) 사진에서의 포스트모더니즘」. 『한국사협』. 1991년 2월. 60-63.

김장섭. 「(사진칼럼 21) 건너야 할 또 하나의 사진문화」. 『사진예술』. 1991년 2월. 23.

전규완. 「문순우 실존으로 시간여기」. 『사진예술』. 1991년 2월. 24-31.

윤세영. 「(인터뷰 8) 이나노부오상을 수상한 윤주영」. 『사진예술』. 1991년 2월. 32-35.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1991년 2월. 116-119.

이용환. 「(사진이야기 10) 포스트모더니즘-3」. 『사진예술』. 1991년 3월. 78-81.

박주석. 「(사진미술) 이미지·카메라·타블로 그리고 포스트 모던」. 『공간』. 1991년 3월. 140-147.

이명동. 「(사진칼럼) 카메라 메카니즘의 진정한 발전을 기대하며」. 『파인힐』. 1991년 봄호. 34.

한옥란. 「(내가 좋아하는 사진) 카슈(Karsh)」. 『파인힐』. 1991년 봄호. 36-37.

육명심. 「사진과 자아의 발견」. 『파인힐』. 1991년 봄호. 38-41.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1991년 봄호. 42-51.

박주석. 「(사진미술) 팝아트에서 사진의 역할」. 『공간』. 1991년 5월. 117-122.

_____. 「(한국의 사진가) 신선희의 사진사적 의미」. 『사진예술』. 1991년 5월. 74-79.

다키 고지. 「(사진이론강좌) 모더니즘의 신화3 - 기호론적 단편」. 『사진예술』. 전규완 옮김. 1991년 5월. 82-83.

「눈·민병헌 사진」. 『사진예술』. 1991년 6월. 36-43.

이명동. 「(사진칼럼) 사진과 인권」. 『파인힐』. 1991년 여름호. 34-35.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1991년 여름호. 40-51.

이명동. 「(사진칼럼 28) 사진으로 돌아가자」. 『사진예술』. 1991년 9월. 39.

_____. 「(사진칼럼) TV와 사진」. 『파인힐』. 1991년 가을호. 38-39.

차용부. 「(내가 좋아하는 사진) 마이클 케나(Michael Kenna)」. 『파인힐』. 1991년 가을호. 40-41.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1991년 가을호. 42-51.

한정식. 「(포트폴리오) 다운타운 IV」. 『사진예술』. 1991년 10월. 36-39.

육명심. 「(특집/해외유학생들의 사진세계) 송금윤, 동경(東京) - 불안한 공간」. 『사진예술』. 1991년 10월. 52-59.

홍순태. 「(현대사진의 방향 30) 마이크와 도우그 스탠」. 『사진예술』. 1991년 10월. 64-69.

이명동. 「(사진기자수첩 28) 당신은 잠도 안자오?」. 『사진예술』. 1991년 10월. 122-123.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1991년 10월. 124-125.

이명동. 「(사진칼럼) 원숭이도 사진을 찍는다」. 『파인힐』. 1991년 겨울호. 37.

한정식. 「(내가 좋아하는 사진) 랄프 김슨(RALF GIBSON) 〈몽유 병자(SOMNAMBULIST)〉중에서」. 『파인힐』. 1991년 겨울호. 38-40.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1991년 겨울호. 41-51.

박영택. 「(특집/1991 한국미술의 위상과 전망) 매체의 확장과 다양성의 분출」. 『월간미술』. 1991년 12월. 65-67.

김희선. 「현장의 작가 홍미선 열린 구조와 명쾌한 언어」. 『월간미술』. 1991년 12월. 88-89.

최건수. 「(전시장스케치) 《11월 한국사진의 수평전》 무엇이 남겼나」. 『한국사협』. 1992년 1월. 82-85.

전정원. 「자유로운 표현매체의 장」. 『공간』. 1992년 1월. 115.

김영진. 「(자작수상) 안타까움의 몽타주」. 『공간』. 1992년 1월. 116-117.

김장섭. 「(자작수상) 사진이 나를 자극하는 이유」. 『공간』. 1992년 2월. 82-83.

_____. 「(전시화제) 《11월 한국사진의 수평전》을 마치면서」. 『사진예술』. 1992년 2월. 58-59.

이기명. 「진정한 '수평'을 위하여 - 《한국사진의 수평전》을 보고」. 『사진예술』. 1992년 2월. 60-61.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1992년 2월. 124-126.

이주용. 「(현대미술의 이해) 홀로그래피」. 『파인힐』. 1992년 봄호. 28-31.

육명심. 「(사진칼럼) 아류(亞流)」. 『파인힐』. 1992년 봄호. 39.

김기찬. 「(내가 좋아하는 사진) 조셉 쿠델카(Josep Koudelka)의 〈집시(Gypsies)〉」. 『파인힐』. 1992년 봄호. 40-41.

홍순태. 「파인힐 갤러리 사진시평」. 『파인힐』. 1992년 봄호. 42-51.

박영숙. 「(작가와의 만남 1) 구분창의 〈생각의 바다〉」. 『사진예술』. 1992년 3월. 44-47.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1992년 3월. 124-126.

이영준. 「(작가론) 구분창 모호함의 지평을 넘어서」. 『가나아트』. 1992년 3/4월. 116-123.

박영숙. 「(작가와의 만남 2) 김장섭의 〈대지로부터〉」. 『사진예술』. 1992년 4월. 36-39.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1992년 4월. 124-126.

박주석. 「(스페이스 인터뷰) 사진작가 김석중 존재탐구방식으로 서의 사진」. 『공간』. 1992년 5월. 107-113.

박영숙. 「(작가와의 만남 3) 특집/올해의 작가상 수상자 민병헌의 〈별거 아닌 풍경〉 그 이후」. 『사진예술』. 1992년 6월. 42-47.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1992년 6월. 124-126.

이주용. 「(현대미술의 이해) 홀로그래피(II)」. 『파인힐』. 1992년 여름호. 12-15.

육명심. 「(사진칼럼) 사진과 풍토」. 『파인힐』. 1992년 여름호. 39-40.

홍순태. 「파인힐 갤러리 사진시평」. 『파인힐』. 1992년 여름호. 41-49.

김녕만. 「(내가 좋아하는 사진) 조천용의 〈모정〉」. 『파인힐』. 1992년 여름호. 50-51.

이영준. 「(전시작 지상공개) 《아! 대한민국》」. 『사진예술』. 1992년 7월. 46-50.

홍순태. 「(서평) 현대사진의 지침서」. 『가나아트』. 1992년 7/8월. 173.

박영숙. 「(작가와의 만남 5) 김대수의 '창조, 그리고...'」. 『사진예술』. 1992년 9월. 54-57.

이주용. 「(새로운 미술의 이해) 3차원 회화, 홀로그램」. 『월간미술』. 1992년 9월. 102-107.

이명동. 「(사진칼럼) 사진의 기록성」. 『파인힐』. 1992년 가을호. 39.

홍순태. 「사진시평」. 『파인힐』. 1992년 가을호. 42-51.

박주석. 「(한국의 사진가 5) 형식주의 사진의 한국적 수용방식 한정식의 사진」. 『사진예술』. 1992년 10월. 56-59.

이영준. 「(화제의 전시) 회화와 사진의 관계에 대한 산만한 에세이」. 『사진예술』. 1992년 11월. 82-85.

홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1992년 11월. 124-126.

이영철. 「(미술시평) 《미술과 사진전》을 보고」. 『공간』. 1992년 11월. 94-97.

박주석. 「(현대미술의 이해) 현대미술에서의 사진」. 『파인힐』. 1992년 겨울호. 33-37.

육명심. 「(사진칼럼) 한 가지 충격」. 『파인힐』. 1992년 겨울호. 39.
 홍순태. 「파인힐 갤러리 사진시평」. 『파인힐』. 1992년 겨울호. 42-51.
 박주석. 「(미술기고) 《프랑스 사진의 어제와 오늘》」. 『공간』. 1993년 1월. 60-65.
 「(사진전안내) 지난달 사진전 이번달 사진전」. 『한국사협』. 1993년 1월. 20-21.
 진동선. 「(전시장리뷰) 《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》」. 『한국사협』. 1993년 1월. 66-73.
 김승곤. 「현대미술에서의 사진의 자리 - 《11월 한국사진의 수평전》에 붙여」. 『한국사협』. 1993년 1월. 74-75.
 「(전시작 지상공개) 《프랑스 사진전》」. 『사진예술』. 1993년 1월. 66-69.
 윤세영. 「(인터뷰) 프랑스 문화부 사진문화재 관리실장 뵘에르 본 뇨므(Pierre Bonhomme)」. 『사진예술』. 1993년 1월. 70.
 「(광고) 제2회 '사진평론공모' 93년 2월 28일 마감」. 『사진예술』. 1993년 1월. 71.
 홍순태. 「(전시장평) 《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》 외」. 『사진예술』. 1993년 1월. 123-125.
 이영철. 「(특집/새로운 감성과 소통) 대중매체미술① - 매체의 유행과 미술의 역할」. 『가나아트』. 1993년 1/2월. 61-67.
 「(특집/신년좌담회) 현 한국사진계 진단과 방향모색을 위해서」. 『사진예술』. 1993년 2월. 56-59.
 박평중. 「(졸업논문) 위장된 객관성과 사진패러다임의 변화」. 『사진예술』. 1993년 2월. 108-113.
 박주석. 「(현대미술의 이해) 사진과 팝아트」. 『파인힐』. 1993년 봄호. 32-37.
 육명심. 「(사진칼럼) 카메라를 통한 '나'와 '너'」. 『파인힐』. 1993년 봄호. 39.
 김철현. 「Robert Mapplethorpe의 사진」. 『파인힐』. 1993년 봄호. 40-41.
 홍순태. 「사진시평 파인힐 갤러리」. 『파인힐』. 1993년 봄호. 42-51.
 성완경. 「(전시리뷰) 《이정진 사진전》 회화적 사진에 담긴 정신성의 깊이」. 『가나아트』. 1993년 3/4월. 29.
 진동선. 「(특집) 《제2회 사진평론상》 가작 당선자 진동선 - “마니에리즘(Manierism)과 초현실주의(Surrealism) 사진의 미학” 듀안 마이클과 에머트 고윈 사진에 나타난 보이어리즘을 중심으로」. 『사진예술』. 1993년 5월. 50-53.
 홍경. 「(특집) 《제2회 사진평론상》 가작 당선자 홍경 - 복제시대의 예술 '사진'」. 『사진예술』. 1993년 6월. 52-55.
 민병헌. 「(포트폴리오) 민병헌 아일랜드 스케이프(Island Scape)」.

『사진예술』. 1993년 6월. 56-59.
 김일창. 「(사진과 순례) 경성대학교 사진학과」. 『사진예술』. 1993년 6월. 78-79.
 박주석. 「(현대미술의 이해) 행위예술과 포토리얼리즘 그리고 사진」. 『파인힐』. 1993년 여름호. 28-33.
 육명심. 「(사진칼럼) 사진가는 사람이다」. 『파인힐』. 1993년 여름호. 39.
 정성근. 「(내가 좋아하는 사진) Jan Saudek의 사진」. 『파인힐』. 1993년 여름호. 40-41.
 홍순태. 「사진시평 파인힐 갤러리」. 『파인힐』. 1993년 여름호. 42-51.
 박주석. 「(한국사진사㉔) 현일영·주명덕을 통해 본 한국 현대사진의 서막」. 『가나아트』. 1993년 7/8월. 147-151.
 홍순태. 「(전시장평) 《'93 한국현대사진전 '관점과 중재' 외 6》」. 『사진예술』. 1993년 8월. 122-123.
 한정식. 「(참가기) 《'93 한국현대사진전' 소견」. 『한국사협』. 1993년 8월. 73-80.
 이명동. 「(사진칼럼 52) 기획이 있는 기획전이여야 한다」. 『사진예술』. 1993년 9월. 35.
 박주석. 「(그룹사진전 초대) 《사진-자아와 전체의 접점에서》」. 『사진예술』. 1993년 9월. 50-53.
 _____. 「(현대미술의 이해) 포스트모던 시대의 미술과 사진」. 『파인힐』. 1993년 가을호. 28-33.
 육명심. 「(사진칼럼) 사진가의 경쟁상대」. 『파인힐』. 1993년 가을호. 39.
 정우영. 「(내가 좋아하는 사진) 토니 메네구조(Toni Meneguzzo)의 사진」. 『파인힐』. 1993년 가을호. 40-41.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 갤러리」. 『파인힐』. 1993년 가을호. 42-51.
 박주석. 「(현대미술의 이해) 사진을 이용하는 예술가들」. 『파인힐』. 1993년 겨울호. 30-35.
 육명심. 「(사진칼럼) 정선과 풍경사진」. 『파인힐』. 1993년 겨울호. 39.
 조남봉. 「(내가 좋아하는 사진) Carl Chiarenza의 사진」. 『파인힐』. 1993년 겨울호. 40-42.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 갤러리」. 『파인힐』. 1993년 겨울호. 43-51.
 박주석. 「(스페이스 리뷰) 배병우의 소나무 사진전」. 『공간』. 1994년 1월. 128.
 「(서울 정도 600년 특별기획) 서울사진 1950-1994 - 사진작가 10인의 시각 폐허의 명동에서 현란한 로데오거리까지」. 『월간미술』. 1994년 2월. 105-115.

이명동. 「(사진칼럼 57) '94년 한국사진이 나아갈 길」. 『사진예술』. 1994년 2월. 29.
 홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1994년 2월. 124-125.
 최민기. 「(전시) 《한국현대사진의 흐름》 전」. 『월간 디자인』. 1994년 3월. 126-127.
 육명심. 「(화제의 전시) 《[한국]현대사진의 흐름》 전에 대한 조명」. 『사진예술』. 1994년 3월. 41-47.
 _____. 「(사진칼럼) 예술가의 특권」. 『파인힐』. 1994년 봄호. 35.
 한정식. 「《한국현대사진의 흐름전》을 보고」. 『파인힐』. 1994년 봄호. 36-43.
 이완교. 「(내가 좋아하는 사진) 마이너 화이트의 사진」. 『파인힐』. 1994년 봄호. 44-45.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 갤러리」. 『파인힐』. 1994년 봄호. 46-51.
 박주석. 「(피쳐) 한국사진의 힘과 가능성 - 성숙된 역량과 미비한 제도·환경」. 『가나아트』. 1994년 3/4월. 62-69.
 최광호. 「〈가족 1988〉」. 『사진예술』. 1994년 4월. 28-31.
 「(게시판) 이번달 사진전 지난달 사진전」. 『한국사진』. 1994년 4월. 15.
 김승곤. 「(사진론) 젊은 한국사진의 정열」. 『한국사진』. 1994년 4월. 26-29.
 최건수. 「(사진론) 《한국현대사진 흐름전》의 빛과 그늘」. 『한국사진』. 1994년 4월. 30-32.
 홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1994년 5월. 129-132.
 「주요사진 전시일정」. 『사진문화』. 1994년 5월. 146.
 육명심. 「(사진칼럼) 생명교육」. 『파인힐』. 1994년 여름호. 39.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」. 『파인힐』. 1994년 여름호. 40-47.
 박영숙. 「(화제) 《육명심 사진전》 한국의 혼을 찾는 미학」. 『파인힐』. 1994년 여름호. 48-51.
 「(이달의 얼굴) 20여 년 만에 첫 개인전 연 사진작가 강운구」. 『월간미술』. 1994년 7월. 47.
 박영숙. 「(작가와와의 만남 15) 정주하」. 『사진예술』. 1994년 8월. 38-41.
 홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1994년 8월. 130-133.
 박영숙. 「(전시장평) 전시는 기획되어야 한다」. 『사진예술』. 1994년 9월. 133-135.
 육명심. 「(사진칼럼) 외래어종과 사진계」. 『파인힐』. 1994년 가을호. 35.
 이용환. 「(내가 좋아하는 사진) 색채와 구성이 있는 사진 - 김정수」. 『파인힐』. 1994년 가을호. 36-37.

육명심. 「(화제) 《강운구 사진전》의 시대적 조명」. 『파인힐』. 1994년 가을호. 38-41.
 박영숙. 「(화제) 《한국사진의 수평전》에 거는 기대」. 『파인힐』. 1994년 가을호. 42-45.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」. 『파인힐』. 1994년 가을호. 46-51.
 「(카메라 초점) 짧고 굵었던 《한국사진의 수평전》」. 『가나아트』. 1994년 9/10월. 32-33.
 진동선. 「(사진비평 2) 《한국사진의 수평전》 그 피날레에 대한 몇 가지 단상」. 『사진예술』. 1994년 10월. 46-49.
 홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1994년 10월. 132-133.
 정헌이. 「김영진의 알레고리적 상상력」. 『공간』. 1994년 11월. 38-43.
 강성원. 「(전시리뷰) 성장, 순간 감성의 포착 《홍미선》 전」. 『가나아트』. 1994년 11/12월. 55.
 이명동. 「(사진칼럼 67) 1994년을 결산하며」. 『사진예술』. 1994년 12월. 35.
 육명심. 「(칼럼) 영상언어의 문필가」. 『파인힐』. 1994년 겨울호. 27.
 이명동. 「(칼럼) 94년 한국사진계의 결산」. 『파인힐』. 1994년 겨울호. 28-29.
 홍미선. 「(내가 좋아하는 사진) 루이스 하인의 엘리스섬의 성모마리아」. 『파인힐』. 1994년 겨울호. 30-31.
 한정식. 「(화제) 순수사진과 현실 간섭 - 《황규태 사진전》 소감」. 『파인힐』. 1994년 겨울호. 32-39.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」. 『파인힐』. 1994년 겨울호. 40-49.
 「(전시작 지상공개) 갤러리 눈 개관전 《한국인의 성》」. 『사진예술』. 1995년 3월. 64-65.
 홍순태. 「전시장평」. 『사진예술』. 1995년 3월. 132-133.
 육명심. 「(칼럼) 과연 사진은 죽었는가?」. 『파인힐』. 1995년 봄호. 24-25.
 김영민. 「(내가 좋아하는 사진) 김수연의 구성사진」. 『파인힐』. 1995년 봄호. 26-27.
 진동선. 「(현장에서 본 사진) 레오 카스텔리에서의 스탠(Doug & Mike) 형제」. 『파인힐』. 1995년 봄호. 28-34.
 전규완. 「(화제) 열정과 정력의 화산, 홍순태의 사진세계」. 『파인힐』. 1995년 봄호. 36-40.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」. 『파인힐』. 1995년 봄호. 41-49.
 「(전시작 지상공개) 《사진·오늘의 위상》 전」. 『사진예술』. 1995년 4월. 68-69.
 홍순태. 「전시장평」. 『파인힐』. 1995년 4월. 130-132.
 김홍희. 「(비평) 염창미의 사진전 《조용한 불협화음》」. 『공간』.

1995년 4월. 54-61.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1995년 5월. 131-133.
 구분창. 「〈숨〉」, 『사진예술』, 1995년 6월. 36-41.
 진동선. 「(사진비평 8) 《사진·오늘의 위상》 전에 관하여」, 『사진예술』, 1995년 6월. 42-46.
 김승근. 「(리뷰) 한국사진 - 다양성의 혼재」, 『공간』, 1995년 6월. 108-111.
 육명심. 「(칼럼) '나비의 꿈'과 영상시대」, 『파인힐』, 1995년 여름호. 24-25.
 진동선. 「(현장에서 본 사진) 휘트니미술관에서의 리차드 아베돈」, 『파인힐』, 1995년 여름호. 34-41.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」, 『파인힐』, 1995년 여름호. 42-49.
 이용환. 「(그룹사진전 초대) 한국다큐멘터리 사진연구회 기획전 《분단, 그리고》」, 『사진예술』, 1995년 7월. 72-77.
 한정식. 「(그룹사진전 초대) 한국민족사진가협회 《우리의 환경 사진전 '95》」, 『사진예술』, 1995년 8월. 42-47.
 육명심. 「(칼럼) 사진과 삶은 하나인 것을...」, 『파인힐』, 1995년 가을호. 22-23.
 한정식. 「(화제) 대상에서 벗어난 자유로운 영상 《이경홍 사진전》을 보고」, 『파인힐』, 1995년 가을호. 26-31.
 진동선. 「(현장에서 본 사진) 제임스 덴징거 화랑에서의 애니 레이 보비츠」, 『파인힐』, 1995년 가을호. 32-37.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」, 『파인힐』, 1995년 가을호. 41-49.
 _____. 「전시장평」, 『사진예술』, 1995년 10월. 125-127.
 이명동. 「파인힐 화랑 폐관 소식을 듣고」, 『파인힐』, 1995년 겨울호. 23.
 육명심. 「(칼럼) 사진은 사진이다」, 『파인힐』, 1995년 겨울호. 24-25.
 이기명. 「(내가 좋아하는 사진) 이명동 기자의 4.19 사진」, 『파인힐』, 1995년 겨울호. 26-27.
 한정식. 「(화제) 시간의 흔적을 맛보는 즐거움 - 이경모 선생 회고 전 소감」, 『파인힐』, 1995년 겨울호. 28-35.
 홍순태. 「(사진시평) 파인힐 화랑」, 『파인힐』, 1995년 겨울호. 44-49.
 진동선. 「(사진시평 12) 광주비엔날레와 사진」, 『사진예술』, 1996년 1월. 36-39.
 박영택. 「(특별기획2/ 15인의 큐레이터가 '96 한국미술에 바란 다) 세기말 큐레이터의 역할」, 『가나아트』, 1996년 1/2월. 35-36.

김선정. 「(특별기획2/ 15인의 큐레이터가 '96 한국미술에 바란 다) 욕심보다는 진심어린 기획을 위하여」, 『가나아트』, 1996년 1/2월. 37.
 「(좌담회) 한국사진미술관 건립을 위한 좌담회」, 『사진예술』, 1996년 4월. 22-25.
 이기명. 「(그룹사진전 초대) 젊은 사진가 모임 3회 전시회」, 『사진예술』, 1996년 4월. 56-59.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 4월. 108-109.
 「(사진계 소식) 사진전」, 『사진예술』, 1996년 4월. 112.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 5월. 112-114.
 김희선. 「(전시리뷰) 순수사진의 예술성 회복을 위한 시도 《사진은 사진이다》」, 『월간미술』, 1996년 5월. 101.
 김현도. 「(전시리뷰) 사진의 진로에 대한 반성 《사진 - 새로운 시각》」, 『사진예술』, 1996년 7월. 100.
 김선정. 「(전시리뷰) 다양한 시각체험의 장」, 『가나아트』, 1996년 7/8월. 40-43.
 박영택. 「(전시하이라이트) 《김대수》 전 시간에 대한 관심 - 취향의 장치」, 『가나아트』, 1996년 7/8월. 133.
 김승근. 「(전시하이라이트) 《사진 - 새로운 시각》 전 야누스의 한 쪽 얼굴」, 『가나아트』, 1996년 7/8월. 137.
 진동선. 「(사진비평 18) 《사진 - 새로운 시각》 전을 보고」, 『사진예술』, 1996년 8월. 56-58.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 8월. 110-111.
 김승근. 「(특집/한국 현대사진의 반성) 새로운 사진 운동의 전개 - 1980년대 후반 이후의 한국사진」, 『미술세계』, 1996년 8월. 53-60.
 이영준. 「(특집/한국 현대사진의 반성) 예술사진의 미학적 문제」, 『미술세계』, 1996년 8월. 61-65.
 김선정. 「(특집/한국 현대사진의 반성) 미술관에 수용돼야 할 현대 사진」, 『미술세계』, 1996년 8월. 66-71.
 정한조. 「(나는 이렇게 생각한다) 한국 현대사진의 반성? - 『월간미술』 8월호 특집기획을 읽고」, 『사진예술』, 1996년 9월. 60-62.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 9월. 106-107.
 「(사진계 소식) 사진전」, 『사진예술』, 1996년 9월. 113.
 「(그룹사진전 초대) 《의식의 통로》 전」, 『사진예술』, 1996년 10월. 76-78.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 10월. 108-110.
 「사진전」, 『사진예술』, 1996년 10월. 115.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1996년 11월. 110-111.
 진동선. 「(이달의 전시 하이라이트) 《이정진》 전」, 『사진예술』,

1997년 3월. 22-25.
 _____. 「(사진비평 24) 사진비평의 궤적」, 『사진예술』, 1997년 3월. 30-34.
 윤세영. 「(인터뷰) 웹진 다큐네트를 발행하는 8명의 젊은 사진가 모임 '다큐네트 포토스」, 『사진예술』, 1997년 3월. 38-39.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1997년 3월. 110-111.
 정진국. 「(프리뷰) 이정진 - 얼굴 없는 나르시시즘」, 『월간미술』, 1997년 3월. 108-109.
 장동광. 「(하이라이트) 《고명근》 전 - 사라지는 것에 대한 향수」, 『월간미술』, 1997년 4월. 46.
 「전시 가이드」, 『월간미술』, 1997년 4월. 138-143.
 진동선. 「(사진비평 25) 미래의 한국사진시장을 위하여」, 『사진예술』, 1997년 4월. 22-25.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1997년 4월. 102-103.
 진동선. 「(배병우의 사진세계) 자연, 그 투명한 울림을 향하여」, 『공간』, 1997년 5/6월. 57-67.
 박영택. 「(인터뷰) 배병우 - 한국의 원풍경을 드러내는 사진」, 『공간』, 1997년 5/6월. 68-75.
 박주석. 「(리뷰) 증명사진의 사회적 - 임영균의 얼굴」, 『공간』, 1997년 5/6월. 108-109.
 진동선. 「(사진비평 26) 《사진의 본질, 사진의 확장》 전을 보고」, 『사진예술』, 1997년 5월. 56-59.
 홍순태. 「전시장평」, 『사진예술』, 1997년 5월. 110-113.
 정진국. 「(전시리뷰) 사진적 풍경과 사진적 초상」, 『월간미술』, 1997년 5월. 137-138.
 진동선. 「(리뷰) 권부문의 바다」, 『공간』, 1997년 8월. 136-139.
 오진경. 「(미술시평) 《사진예술 160년》 전 - 창조적 감성에 여과된 기계적 복제 이미지들」, 『공간』, 1997년 9월. 104-107.
 진동선. 「(사진비평 30) 《사진예술 160년》 전」, 『사진예술』, 1997년 9월. 42-45.
 김영도. 「(토론의 광장) 한국사진비평의 터잡기 - 새로운 도약을 위하여」, 『사진예술』, 1997년 9월. 54-57.
 박영숙. 「(사진 논단) 영상시대에 맞는 새로운 사진교육의 필요성 - 호암미술관의 《사진예술 160년》 전을 보면서」, 『사진예술』, 1997년 10월. 28-31.
 이경민. 「(특별기고) 한국 현대사진의 비판적 고찰 - 1988년 이후의 대형사진전 및 이벤트를 중심으로」, 『미술세계』, 1998년 2월. 60-66.
 「(기획토론) 《사진·새 시좌》 전 이후의 현대사진의 10년」, 『사진비평』, 1998년 가을호(창간호). 20-46.
 진동선. 「(작가초대석) 배병우, 대담: 진동선」, 『사진비평』, 1999년

겨울호. 44-59.
 김승근. 「(특집/ 한국 현대사진의 전환점) 1990년대 이후 한국 현대사진의 지형도」, 『월간미술』, 2002년 8월호. 58-62.
 이경민. 「한국 현대사진의 새로운 흐름 - 《사진·새 시좌》 전을 바라 보는 3개의 시선과 메타 비평」, 『사진예술』, 2017년 5월. 52-59.

榎木野衣. 「11月'展, ジャンルの相互交通について」, 『déjà-vu』, 1993년 4월. n.p.
 金升坤. 「韓國からの写字通信」, 『déjà-vu』, 1993년 4월. n.p.

단행본

성완경·최민. 『시각과 언어 1: 산업사회와 미술』, 열화당. 1982.
 중앙일보·계간미술. 『현대미술비평30선』, 중앙일보사. 1987.
 한국문화예술진흥원. 『문예연감』, 한국문화예술진흥원. 1989-1998.
 『Pine hill gallery PHOTO 1981/1990』, 사진예술사. 1991.
 서성록. 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사. 1992.
 미술비평연구회. 『상품미학과 문화이론』, 눈빛. 1992.
 한국민족사진가협회. 『한국사진의 현단계』, 눈빛. 1994.
 미술비평연구회. 『문화변동과 미술비평의 대응: 90년대 한국미술의 진단과 모색』, 시각과 언어. 1994.
 워커힐미술관. 『워커힐미술관 15년사』, 워커힐미술관. 1998.
 성완경. 『민중미술 모더니즘 시각문화: 새로운 현대를 위한 성찰 - 성완경의 미술비평』, 열화당. 1999.
 진동선. 『한국현대사진의 흐름 1980 - 2000』, 아카이브 북스. 2005.
 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회. 『한국 현대미술 새로보기』, 미진사. 2007.
 국사편찬위원회. 『대한민국사 연표 1-3』, 경인문화사. 2008.
 문혜진. 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』, 현실문화연구. 2015.
 기혜경. 『이미지 시대의 매체vs미디어: 민중미술, (포스트)모더니즘, 신세대 미술의 예술적 실천들』, 현실문화A. 2017.
 김달진미술연구소. 『한국미술 전시자료집III 1980-1989 전시목록 下』, 김달진미술연구소. 2017.
 윤난지 외. 『한국 동시대 미술: 1990년 이후』, 사회평론. 2017.
 김달진미술연구소. 『한국미술 전시자료집 IV 1990-1999』, 예술경영지원센터. 2018.

박주석. 『한국사진사』. 문학동네. 2021.
 기혜경 외. 『한국 미술 다시 보기 3: 1990년대-2008년』. 현실문
 화·예술경영지원센터. 2022.

Stott, William. *Documentary Expression and Thirties
 America*. Chicago: University of Chicago Press.
 1986.

전시 도록

워커힐미술관. 『사진·새 시좌』. 워커힐미술관. 1988.
 후지포토살롱. 『사진·현대사진작가8인전』. 후지포토살롱. 1988.
 금호미술관. 『MIXED-MEDIA: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전』.
 금호미술관. 1990.
 11월 한국사진의 수평전 운영위원회. 『11월 한국사진의 수평전』.
 장흥 토탈미술관. 1991.

_____ . 『11월 한국사진의 수평전 -
 아시아의 눈』. 주식회사 타임스페이스. 1992.

국립현대미술관. 『젊은모색 '92』. 국립현대미술관. 1992.
 _____ . 『프랑스 사진의 어제와 오늘』. 한국아트체인.
 1992.

'93 한국현대사진전 운영위원회. 『'93 한국현대사진전(관점과
 중재)』. 도두기획. 1993.

국립현대미술관. 『1993 휘트니 비엔날레 서울. 삶과꿈. 1993.
 예술의전당 한가람미술관. 『한국사진의 흐름전 1945-1994』.
 타임스페이스. 1994.

11월 한국사진의 수평전 운영위원회. 『한국사진의 수평전 - 세계의
 눈』. 주식회사 타임스페이스. 1994.

국립현대미술관. 『젊은모색 '94』. 국립현대미술관. 1994.
 선재미술관. 『사진·오늘의 위상』. 선재미술관. 1995.
 _____ . 『Photography, Today』. 선재미술관. 1995.

구본창 외. 『신체 또는 성』. 생각의 바다. 1995.
 광주비엔날레. 『1995 광주비엔날레: 경계를 넘어』. 삶과꿈. 1995.
 삼성포토갤러리. 『사진은 사진이다』. 눈빛. 1996.
 금호갤러리. 『사진조각』. 금호갤러리. 1996.

국립현대미술관. 『사진 - 새로운 시각』. 국립현대미술관. 1996.
 _____ . 『젊은모색 '96』. 국립현대미술관. 1996.

워커힐미술관. 『사진의 본질, 사진의 확장』. 워커힐미술관. 1997.
 호암미술관 외. 『사진예술 160년: 샌프란시스코 현대미술관 소장』.
 삼성문화재단 호암미술관. 1997.

'98 사진영상의 해 조직위원회 외. 『한국사진의 역사』. 연우. 1998.

서울특별시립미술관. 『1999 서울사진대전: 사진은 우리를 바라
 본다』. 서울특별시립미술관. 1999.

대동산수. 『대동산수』. 도서출판 시지락. 2007.
 국립현대미술관. 『한국현대사진 60년』. 국립현대미술관. 2008.
 김달진미술자료박물관. 『한국미술 전시공간의 역사』. 김달진미술
 자료박물관. 2015.

서울시립미술관·현실문화. 『X: 1990년대 한국미술』. 서울시립미
 술관·현실문화. 2016.

대구미술관. 『프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-
 1999』. 대구미술관. 2019.

김달진미술자료박물관. 『한국 미술잡지의 역사: 미술을 읽다』. 김
 달진미술자료박물관. 2019.

국립현대미술관. 『한국 실험미술 1960-70년대』. 국립현대미술관.
 2023.

서울시립미술관. 『구본창의 향해』. 서울시립미술관. 2024.

Szarkowski, John. *Photographer's Eye*. New York: The
 Museum of Modern Art. 1964.

Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American
 Photography since 1960*. New York: The Museum
 of Modern Art. 1978.

Smith, Joshua P. *Photography of Invention: American
 Pictures of the 1980s*. Massachusetts: MIT
 Press. 1989.

Felix, Zdenek et al. *Constructed Realities: The Art of
 Staged Photography*. Zurich: Edition Stemmler.
 1995.

Szarkowski, John, Phillips, Sandra S. *John Szarkowski
 Photographs*. New York: Bulfinch. 2005.

Meister, Sarah Hermanson ed. *Arbus, Friedlander,
 Winogrand: New Documents, 1967*. New York:
 The Museum of Modern Art. 2017.

팸플릿/기타 인쇄물

국립현대미술관. 『젊은 모색 '92』. 전시 팸플릿. 국립현대미술관.
 1992.

_____ . 『프랑스 사진의 어제와 오늘』. 전시 팸플릿. 국립
 현대미술관. 1992.

워커힐미술관. 『자아와 전체의 접점에서』. 전시 팸플릿. 워커힐미
 술관. 1993.

정주하 편집. 『관점·중재 토론』. 전시 토론집. 도두기획. 1993.
 국립현대미술관. 『젊은 모색 '94』. 전시 팸플릿. 국립현대미술관.
 1994.

_____ . 『한국현대사진 60년: 1948-2008』. 전시 팸플
 릿. 국립현대미술관. 2008.

논문

이영준. 「현대사진론: 그 위기의 징후와 구조」. 『현대미술관 연구』
 제7집(1996): 111-130.

안수영. 「1980년대 후반의 한국사진 잡지 연구」. 석사학위논문.
 계명대학교. 2005.

옥미애. 「1990년대 한국 '사진예술'의 부상: 사진계의 구조변화
 와 예술적 정당화 과정을 중심으로」. 석사학위논문. 연세
 대학교. 2005.

강승완. 「국립현대미술관 「한국미술의 세계화 사업」의 현황 분석과
 활성화 방안」. 『현대미술관 연구』 제18집(2007): 3-21.

최유리. 「한국현대미술에서 사진 전시의 현황분석 및 특성에 관한
 연구」. 석사학위논문. 계명대학교. 2010.

김계원. 「만드는 사진, 찍는 사진: 1990년대 한국사진에서의 매체
 특수성 논의」. 『한국근현대미술사학』제6집(2018): 255-
 284.

연구석. 「1970년부터 1999년까지 국립현대미술관(MMCA) 해
 외교류 전시 연구」. 『디지털예술공학멀티미디어논문지』
 제11집(2024): 123-135.

웹사이트

국립현대미술관 과천 미술연구센터 미술아카이브 [https://
 www.mmca.go.kr/research/archiveSearchList.do](https://www.mmca.go.kr/research/archiveSearchList.do)

국립현대미술관 소장품 [https://www.mmca.go.kr/
 collections/collectionsList.do](https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do)

김달진미술연구소 <https://www.daljin.com>

서울시립미술관 소장품 [https://sema.seoul.go.kr/kr/
 knowledge_research/collection/landing](https://sema.seoul.go.kr/kr/knowledge_research/collection/landing)

한국미술 다국어 용어사전 [https://www.gokams.or.kr/
 visual-art/art-terms](https://www.gokams.or.kr/visual-art/art-terms)

한국민족문화대백과사전 <https://encykorea.aks.ac.kr>