

뮤지엄한미연구소는

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

발행 가현문화재단
주소 05545 서울시 송파구 위례성대로 14 한미타워 19층
전화 070-4189-1315
팩스 02-418-1316
웹사이트 <https://museumhanmi.or.kr>
이메일 research@museumhanmi.or.kr

편집인 최봉림, 김소희, 방경지
녹취초교 참속기사무소
디자인 IANNBOOKS
출력·인쇄 문성
발행일 2024년 12월

뮤지엄한미연구소는 소장 자료를 제공해 주신 구분창 선생님, 국립현대미술관 미술연구센터, 성능경 선생님, 정주하 선생님, 진동선 선생님, 차용부 선생님과 원문 수록을 허락해주신 강승완 선생님, 김선정 선생님, 김승곤 선생님, 박영택 선생님, 박주석 선생님께 감사드립니다.

©2024 Museum Hanmi Research Center All rights reserved.

이 책에 실린 모든 글과 사진의 저작권은 뮤지엄한미연구소와 원저작자에게 있으며, 해당 저작권자의 서면 동의 없이 사용할 수 없습니다.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means without written permission from the copyright holders.

ISSN 2093-2731

뮤지엄한미연구소는 한국 근현대 사진사와 관련된 사진 및 자료를 기증받고 있습니다.

기증된 자료는 사진문헌의 부재와 소실로 척박한 환경에 처해있는 한국사진사 연구에 귀중하게 사용될 것입니다.

후원  Hanmi Science Co., Ltd.

5	사진기획전의 시작과 그 역사적 의의 최봉림
15	1988년 《사진·새 視座》전에 관한 소고 김소희
— 한국사진사 구술프로젝트: 1990년대 주요 사진기획전	
25	구술인터뷰 개요 및 일정
26	일러두기
— 구술 녹취문	
29	제1차 구술인터뷰
95	제2차 구술인터뷰
— 관련 자료 소개	
152	원문 자료
	I. 1990년대 주요 사진기획전 전시 서문
	II. 1990년대 주요 사진기획전 출판작 목록
190	참고 자료

사진기획전의 시작과 그 역사적 의의

최 봉 림 (유지엄한미 부관장)

들어가면서

1988년 서울올림픽대회와 계속되는 경제호황 속에서 한국사진계는 그 이전과 일종의 단절을 경험한다. 일제강점기부터 계속된 공모전 시대의 관행과 주체는 주변으로 밀려나고 새로운 인물들이 새로운 실천의 장에 진입한다. 우선은 생물학적 연령에 의거한 세대교체가 진행되었다. 1910년대를 전후로 출생하여 사진계를 선도한 인물들은 이제 대부분 유명을 달리하거나 은퇴했고, 1940년을 전후로 태어나 4·19 혁명과 5·16 군사정변을 청년기에 겪었던 사진가들이 그 자리를 대신했다. 그리고 그들 곁에서 사진 선진국에서 유학하거나 미술을 전공한 30대 사진가들이 두각을 나타내기 시작했다.

대전환을 형성하는 두 번째는 사진을 현대미술의 주요 매체로서 바라본 전시기획자의 등장이다. 그들은 현대미술과 사진의 관계를 조명하고자 했고, 현대미술의 주요 매체로 인정받은 사진의 패러다임을 분류하고자 했다. 그리고 그 결과를 자신이 선택한 작가들의 사진들로 전시회를 구성하고 조직했다. 그들은 세 부류로 나뉘었다. 첫 번째는 사진가들이었다. 그들은 자신이 선호하는 사진의 패러다임을 혹은 자신이 파악한 현대사진의 조류를 저 스스로 참가하는 기획전을 통해 펼쳐 보였다. 두 번째는 미술관의 큐레이터였다. 그/그녀는 한국미술을 주도할 새로운 미술의 공간, 즉 미술관에서 해외 미술관과 미술시장에 쇄도하는 사진 매체의 에너지를 수용하고자 했다. 세 번째는 사진비평가였다. 그들은 자신의 비평적 시선에 부합하고 호응하는 사진가를 특정 전시 공간에 결집하여 자신의 이론적 영향력을 확장하고자 했다.

담론의 장¹⁾, 공모전에서 기획전으로

심사위원들이 입상서열을 매기는 공모전에서는 걸작 지상주의와 기존의 미학적 규범을 준수하는 순응주의 그리고 흠 없는 기예의 완전성이 피라미드식 입상구조에서 승리를 쟁취하는 요건들이었다. 그러나 미학적 판단은 특정 시대와 장소를 지배하는 미의식의 준거를 벗어난 영역, 예를 들면 심사위원의 계급의식 혹은 그의 고유한 개인 취향이 작용하는 지점에서는 객관적이라고 여겨지는 평가가 불가능했다. 공모전의 입상순위는 이견의 마찰과 불공정의 시비를 피할 수가 없었다. 여기에 심사위원과 응모자 사이에 경제적 이해관계, 학맥, 지역색, 인간

1) 사진기획전을 담론의 장(champs du discours)으로 보는 필자의 관점은 미셸 푸코(Michel Foucault)에 의거한다. "담론은 투쟁 혹은 지배 체계를 번역할 뿐만 아니라 지배 체계를 위해, 지배체계에 의해 투쟁하며, 권력의 찬탈을 모색한다." Michel Foucault, *L'ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1971), 12. 기획전은 전시회라는 예술의 제도 속에서 지배 체계를 위한 권력 투쟁의 양상을 띤다. 기획자들은 전시회라는 담론을 통해 자신과 특정 유파의 관점과 사고를 '진실의 담론(discours vrai)'으로 만들어 합당한 지배체계가 되고자 한다.

적 친소관계가 개입한다면, 정실 심사, 편파 심사에 대한 의혹은 당위성을 얻었다. 《대한민국미술전람회》(이하 《국전》)의 역사는, 특히 《국전》 제7부 사진부'의 역사는 요즘 유행하는 말을 빌리면 공모전 제도의 '흑역사'였다. 공모전의 심사를 둘러싼 제 문제가 불쌍사납게 불거진 현장이었다. 이 불편부당할 수 없었던 사진공모전이 1980년을 전후로 존폐의 갈림길에 서게 된다. 선택과 배제를 통해 존립하는 사회 메커니즘이 예술의 영역에서 고안한 제도인 공모전이 사진의 경우 소멸 시효에 도달한다.

한국 최고 권위의 신문사였던 동아일보사가 주관한 《동아사진콘테스트》는 리얼리즘 사진의 정당성을 증명하고 그 지지세력의 확장을 도모했지만 1, 2부가 격년으로 개최되는 《동아미술제》 2부, 즉 사진, 공예, 서예 부문에 편입되면서 1978년에 폐지된다. 《동아사진콘테스트》의 종언은 한국전쟁 이후 사진계의 지배체제로 자리 잡고자 했던 리얼리즘 사진론의 퇴조와 사진공모전 시대의 쇠락을 알리는 징후였다. 그것은 리얼리즘의 당위성을 공고히 하기 위해 《동아사진콘테스트》의 산파 역할을 자임했던 이명동(1920-2019)이나 리얼리즘을 인간과 세계의 본질에 접근하는 방법론적 스타일로 여겼던 대구의 구왕삼(1909-1977)이나 임응식(1912-2001)의 순진한 '생활주의 사진'이 이제는 사진 실천의 요강으로 더는 작용할 수 없다는 암시였고, 최대 언론사를 등에 업은 공모전조차 성공의 가망이 없다는 증표였다. 더욱이 《국전》 폐쇄와 1982년의 '국전 사진부'의 '민전'으로의 이양은 중앙집권적 문화 정책을 보조한 관전, 즉 국가가 주관한 공모전의 새로운 변신이 아니라 공모전의 머지않은 죽음을 예고하는 가묘였던 것이었다. 권위의 공모전을 둘러싼 헤게모니 싸움 속에서 주요 사진단체들이 표방했던 구태의연한 사진 미학이 1980년대에 접어들면서는 메아리 없는 냇두리로 변해가고 있음을 의미하는 것이었다. 그러나 다른 관점에서 보면, 사진공모전의 정점을 마크했던 《동아사진콘테스트》와 《국전》 사진부의 가사 상태는 공모전을 주도했던 주요 사진협회의 권력이 다른 자리로 넘어가면서 새로운 실천의 장이 열리고 있음을 말해주는 것이기도 했다.

사진협회장들과 그 간부들이 운영위원, 심사위원을 독점했던 주요 공모전이 퇴색하자 이들 공모전의 전초전 역할을 했던 사진협회전도 당연히 사그라들었다. 공모전, 협회전의 퇴조와 함께 사진계를 둘러싼 역학의 공간에 큰 여백이 생겨났다. 1970년대 이후 활성화된 사진 개인전만으로는 공모전이 밀려나고 협회전이 후퇴한 자리를 메울 수가 없었다. 서구의 새로운 사진 담론을 소개하고 그에 기반한 사진 실천을 조직할 수 있는 새로운 전시형태가 필요했다. 서구에서 1970년대 이후 급성장한 사진의 예술적 지위에 합당한 새로운 전시 공간도 필요했다.

1990년을 전후로 한국사진계에는 이전에 없었던 새로운 형식의 전시회가 도입되었다. 전시기획자 혹은 기획자들이 특정한 사진 콘셉트(concept)에 의거하여 사진가와 사진을 선별하고, 콘셉트를 효과적으로 전달하기 위한 적절한 배열을 기획하는 전시회가 바야흐로 사진계의 빅 이벤트(big event)로 떠올랐다. 이 사진기획전은 1934년부터 1943년까지 전조

선사진연맹이 주관한 《조선사진전람회》 이래 1963년에 창설된 《동아사진콘테스트》와 1964년에 설립된 《국전》 사진부를 거쳐 1982년 한국사진작가협회가 주최한 《대한민국사진전람회》에 이르기까지 한국사진 역사의 반세기 이상을 지배했던 공모전과는 판이한 양상을 띠었다. 한국에서는 새로운 전시형태였던 이 기획전은 공모전을 위한, 공모전에 의한 한국사진계의 운영체계를 질적으로 변화시켰다.

우선 기획전은 작가의 전시 참여방식에 있어서 공모전과 근본적으로 달랐다. 공모전의 경우, 공모 요강에 맞춰 응모작을 제출하면 심사위원의 점수에 따라 전시 여부가 결정됐고, 입상순위에 따라 전시작의 자리가 정해졌다. 한국의 사진공모전의 경우, 소위 '좋은' 자리의 경우, '초대작가', '추천작가'라는 명목하에 주요 사진단체의 원로와 간부들 그리고 그들이 인정한 '중견' 사진가들 그리고 당연히 높은 순위를 차지한 사진가들이 차지했다. '좋은' 자리 중에서도 사진협회 내에서 서열이 낮으면, 입상순위가 낮으면 '못한' 자리로 밀려났다. 한마디로 말해서 공모전의 전시작 선정은 능력주의와 연공서열을 따르지만, 그 배열은 봉건주의적이며 관료주의적이었다. 그리고 공모전의 주제는 시류에 부합하는 소재이거나 아니면 소위 '자유 주제'였다. 예를 들면 1953년 7월의 정전협정과 관련한 《전쟁기록사진콘테스트》처럼 반공주의를 기리거나, 아니면 '미풍양속에 어긋나지 않으며 국내외 미발표작'이면 충분했다.

이에 반해 기획전은 기획자가 자신이 설정한 콘셉트에 의거하여 전시작을 선택하고 기획의도의 효과적 전달을 위해 전시작의 자리를 정한다. '좋은' 자리, '나쁜' 자리를 어떤 서열과 등급에 따르지 않고, 콘셉트의 전달력, 그 효과의 경중을 고려하여 작품을 배치한다. 선택과 전시의 거의 모든 권한이 기획자에게 쏠린다는 점에서 전제주의적이지만, 자리의 배치에 있어서는 참여 작가의 서열, 전시작의 등급에 의존하지 않는다는 점에서는 평등주의적이다.

기획전이 무엇보다도 자유 주제의 공모전과 다른 점은 기획자의 콘셉트가 작가의 의도보다, 작가 자신이 생각한 작품의 의미보다 우선권을 갖는다는 점이다. 기획자가 선정한 전시명과 기획전을 구성하는 각 파트의 제목 그리고 기획전의 해설문은 전시작이 내재한 다의성(polysemy) 중에서 기획 콘셉트에 부합하는 의미만을 추출하기 때문이다. 그 결과 기획전에 초대받은 모든 전시작의 의미작용은 기획안의 프레임 속에 갇히게 된다. 전시작의 의미와 그 효과는 기획안에 맞춰 조정되며, 기획 의도에 협력하며 기획 목적에 봉사한다. 각 전시작은 일정 부분 기획안이 지시한 대로 의미를 발설한다. 심지어는 작가의 본래 생산 의도를 거스르고 작가가 의도한 미학적 효과마저 부인하면서 기획전의 의도에 투항할 수도 있다. 간단히 말해서 기획전을 에워싼 문맥(context) 속에서 전시작의 의미가 편집된다고 볼 수 있다. 귀에 걸면 귀걸이, 코에 걸면 코걸이 식의 기획전은 말할 필요도 없이 최악의 전시지만, 그럼에도 불구하고 기획전에서는 작가가 의도했던 작품의 의미보다 그 작품을 선정한 기획 의도가 전시장 내에서 우선함은 분명하다.

이런 속성을 지닌 사진기획전이 1990년을 전후로 공모전과 협회전이 내어놓은 자리를 채웠다. 더 정확히 말하면 그 자리를 접수했다. 왜냐하면 기획전은 그 자리를 다시는 공모전,

협회전에 내주지 않았고 시간이 가면 갈수록 그 입지를 강화했기 때문이다. 만약 어느 누군가 사진계에서 힘을 갖고자 한다면, 그/그녀는 시대착오적으로 공모전의 심사위원이나 사진 협회장을 맡으려 하지 않을 것이다. 오히려 사진 전시기획자의 길을 갈 것이다. 좋은 기획전의 참가는 작가의 입지를, 작품의 이력을 보증하는 기능을 수행하기 때문이다. 이제 사진가로서는 기획전의 주역이 되는 것이 혹은 많은 기획전에 참여하는 일이 사진협회의 간부가 되는 것보다 성공의 미래를 보장한다고 믿는다. 이 믿음은 실제로 1990년을 전후로 한 기획전에 의해 만들어졌다. 그때부터 대부분의 기획전은 미술 기관 중 가장 중요한 역할을 행사하는 미술관에서 행해졌기 때문이었다.

사진기획전과 미술관

1969년 국립현대미술관이 경복궁에서 개관한 이래 한국에서 온전한 사진전, 그러니까 《국전》이나 《대한민국 건축 및 사진전》처럼 매체가 혼합되지 않고 오롯이 사진만으로 전시회를 처음으로 개최한 것은 1974년, 그러니까 국립현대미술관이 덕수궁으로 이전한 다음 해였다. 그 전시는 당시 최대의 관변 사진단체인 한국사진협회가 주최한 《제2회 전국일반 사진작품 공모전/제10회 전국 학생 사진작품 공모전》(국립현대미술관, 1974.12.18-26) 이었다. 그리고 한국사진협회는 '76년, '77년 그리고 한국사진작가협회로 개칭한 '78년 연속해서 《제13-15회 전국회원전》을 그곳에서 개최했다. 국립현대미술관의 이러한 공모전, 협회전 개최는 한편으로는 공모전 시대에 관변 사진단체가 지녔던 힘을 느끼게 하는 대목이기도 하지만, 다른 한편으로는 국립현대미술관의 허약한 위상을 드러내는 것이기도 했다. 따라서 서구의 위상에 걸맞은 미술관의 사진전으로 우리는 부득불 1982년 덕수궁 석조전 서관에서 열렸던 《임응식 회고전》(국립현대미술관, 1982.6.21-7.4)을 들 수밖에 없다. 국립현대미술관은 1978년부터 '원로작가 초대전'을 기획했고, 《우향 박래현 초대 유작전》(국립현대미술관, 1978.9.1-15)을 시작으로 1979년 유영국(1916-2002)과 김흥수(1919-2014), 1980년에 김기창(1913-2001), 1981년에 남관(1911-1990)을 초대했다. 그리고 화가들에 이어 다음 해에는 사진가 임응식을 초대했다. 물론 사진가의 초대전이 성사된 데는 이경성(1919-2009) 국립현대미술관장의 사진에 관한 애정과 임응식과의 친분이 작용했지만²⁾ 그것만을 주요 동인으로 여길 수는 없다. 오히려 에드워드 스타이켄(Edward Steichen)이 기획한 《인간가족(The Family of Man)》의 1957년 경복궁미술관에서의 대성공과 《동아사진콘테스트》, 《국전》 제7부 사진부의 창설과 그 유위전변이 한국사진의 예술적 지위 향상에 기여했다고 봐야 할 것이다. 그 결과 한국에서 가장 중요한 사진가 한 명이 국립현대미술관에 입성했다고 보아야 한다. 그의 회고전을 사진가 개인의 예외적 성취로 여기기보다는 사진이 독자적인 예술 매체로서, 순수미술의 한 분야로서 인정받는 첫걸음으로 보아야 한다. 미술관은 한편으로 전시와 소장품을 통해 특정 작가의 예술성을 승인하는 기관이지만, 다른 한편으로는 특정 시각적 매체를 순수미술의 수단, 방법으로 인정하는 제도이기도 하다. 권위 있는 미술관의 전시와

2) 이경성은 1949년 인천에서 결성된 사진그룹 '은영화'의 회장이었으며 종종 일간지에 사진칼럼을 기고했다. 그리고 그는 1979년 도서출판 시각에서 출판한 사진집 『임응식』의 서문을 썼다.

소장이 없는 한 그 어떤 시각적 매체도 사회로부터 고상한 예술로 대접받을 수 없다. 그런데 《임응식 회고전》과 더불어 한국의 사진은 바야흐로 미술관 전시와 소장의 대상이 되었다.³⁾

1982년 《임응식 회고전》 이후, 한국사진계는 새로운 국면을 맞이했다. 무엇보다도 반세기 이상 한국사진계를 지배했던 공모전, 단체전의 시대가 가고 기획전과 개인전의 시대가 도래했던 것이었다. 그리고 1988년 서울올림픽대회를 전후로 해외에서 공부한 신진 사진가들로 사진 경향은 다양해졌다. 그리고 조만간 미술관으로 승인을 받을 미술의 공간들이 앞다투어 사진기획전을 유치했다.

1992년 미술관 승인을 얻는 워커힐미술관은 독일에서 사진을 공부한 구본창의 기획으로 1988년 《사진·새 시좌》(워커힐미술관, 1988.5.18-6.17)를 개최했다. 이 기획전은 한국사진계의 변화를 요약했고 예고했다. 첫째는 참여 작가 8명 모두가 1950년 이후에 태어났으며 대부분 사진 유학 1세대였다. 그리고 그들 중 절반은 학부에서 사진을 전공하지 않았다. 다시 말해 공모전과 협회전 시대의 선생들로부터 사진 교육을 받지 않았기 때문에, 걸작(masterpiece) 중심의 단일 사진 작업 대신 개인전과 기획전에 적합한 연쇄 작업(serial work)을 행했다. 즉 특정 주제 혹은 소재를 다층적으로, 다원적으로 접근하는 작업에 익숙했다.

기획전을 전시기획자의 특정한 콘셉트 하에 참여 작가와 전시작의 선별이 행해지고, 기획자의 콘셉트를 효과적으로 전달하는 방식으로 전시작을 분류하고 배열하는 전시회라고 다시 한번 정의한다면, 아마도 이 전시회는 한국 최초의 사진기획전으로 기록될 것이다. 이전의 어떤 사진 전시회도 위의 정의를 만족시키지 못하는 까닭이다. 만약 이 이전에 기획전이라는 것이 존재했다면, 그것은 이런 식이었다. 전시기획의 주체는 주요 사진협회의 지도자들로 구성되었고, 참여 사진가의 선정은 그들의 계파, 인맥을 고려하면서 안배했다. 1983년 국립현대미술관에서 개최된 《한국현대사진대표작전》(국립현대미술관, 1983.5.16-25)은 그러한 예의 본보기로 보인다. 1940년부터 1980년까지의 '한국현대사진대표작'을 전시하는 이 전시회의 기획은 한국사진작가협회와 한국상업사진가협회 핵심이었던 문선호(1923-1998)가 맡았으며, 그와 함께 작가 선정위원으로 위촉된 이는 대한사진예술가협회의 이해선(1905-1981), 한국사진작가협회 이사장을 역임한 임응식과 이정강(1921-1990), 신선회와 싸롱아루스를 창립했던 이형록(1917-2011)과 정범태(1928-2019), 《동아사진콘테스트》를 창설한 이명동이였다. 참여 사진가는 대개 이들과 밀접한 인간관계 혹은 이해관계를 나누는 인물들이었다. 따라서 전시작의 전체적 흐름은 한국사진계를 지배한 양식으로 수렴되었지만 그 저류는 이질적이고 서로 충돌하는 양상을 보였을 것이다. 참여 사진가 203명의 305점의 작품작은 어떤 기획안에 수렴되는 것이 아니라, 사진가의 개인 기량을 앞다투어 드러내는 경쟁적 양상을 보였을 것이다. 작가당 1.5점을 선정한 이 전시는 따라서 기획전이 되기보다는 나눠먹기식 단체전이라 불려야 할 것이다.⁴⁾

1990년에 들어서자 사진기획전은 줄지었다. 1996년 금호미술관으로 확장 이전할 금호갤러리에서는 1990년, 큐레이터 박영택(1963-)의 기획으로 《Mixed-Media: 문화와

3) 한국에서 사진 컬렉션이 언제부터, 어느 기관에 의해, 어떻게 행해졌는지는 향후 연구의 소재일 것이다. 사진이 포함된 《국전》의 경우 필자가 '구입'이라는 단어를 확인한 첫 번째 문서는 1977년 『제26회 국전』 개최 공고,로 다음과 같다. "(...) 예산의 범위 내에서 수상작품의 구입비를 증액하는 방향으로 개선하였습니다." 당시 사진은 공예, 건축과 함께 『국전』 제4부에 속했는데 사진 부문 최고상이었던 문화부장관상인 박상윤의 (신월리의 아침)을 주최 측이 구입했는지 여부는 확인되지 않는다. 그리고 1980년 『제29회 국전』 개최 공고,에는 "《국전》 수상작품은 영구히 보존, 활용하기 위해 당원(한국문화예술진흥원)은 예산의 범위 내에서 수상작품을 구입할 예정임"이라고 명시했지만 '대상을 수상한 이창남의 (반영)의 소장정보는 알려진 바가 없다. 문화공보부, 『제26회 국전』 개최 공고, 『동아일보』, 1977년 2월 1일; 『제29회 국전』 개최 공고, 『동아일보』, 1980년 2월 7일 참조. 그리고 임응식의 회고록은 1971년 《제1회 대한민국 건축 및 사진전》에서 '대상을 수상한 강상규(1936-)의 (복악설경)을 문화공보부가 '3만원'에 구입한 것으로 기록하고 있지만 이것 역시 소장정보가 없다. 임응식, 『임응식 회고록, 내가 걸어온 한국 사진』(눈빛, 1999), 162. 사진이 이러하면 '임응식 컬렉션'은 국립현대미술관이 행한 최초의 사진 컬렉션으로 볼 수 있을 것이다. 임응식 컬렉션은, 사진가에 따르면, 소수 구입과 다수 기증의 형태로 이뤄졌다. "(...) 전시에 다가 적잖은 사진값까지 지불해 주었으니 더 영광스럽고 고마울 뿐이다." 위의 책, 239. 비교를 위해 해외 사례를 들면, 미국의 미술관들은 1920년대 중반부터 사진을 컬렉션하기 시작했다. Malcolm Daniel, "Photography at the Me-tropolitan, William M. Ivins and A. Hyatt Mayor," in *History of Photography* vol.19 no.2(April-June 1986): 110-116; Doris Bry, "The Alfred Stieglitz Collection in the Museum of Fine Arts," in *Alfred Stieglitz: Photographer* (Boston: Museum of Fine Arts, 1965), 7-8 참조. 이 문단은 뮤지엄현대미술관 기념전 《한국사진사 인사이트 아웃, 1929-1982》의 필자의 서문 '평화문 빌딩 2층에서 국립현대미술관까지'에서 일부의 내용을 참조했음을 밝힌다. 최봉림, 『평화문빌딩 2층에서 국립현대미술관까지』, 『한국사진사 인사이트 아웃, 1929-1982』(가현문화재단, 2022), 19-20 참조.

삶의 해석 - 혼합매체전》(금호미술관, 1990.5.9-6.19) 전이 열렸다. 3부로 이뤄진 전시 중 제1부를 사진에 할애한 이 기획전은 현대미술과 사진의 관계, 모더니즘이 구축한 사진의 관행을 거부하면서 다른 매체를 포섭하는 포스트모더니즘 사진의 양상을 선보였다. 1991년 장흥 토탈미술관에서는 작가 김장섭(1953-)과 사진비평가 김승근(1940-) 등의 기획으로 40대 이하의 작가 50명이 “아마추어적 서정성을 충족시키거나 현실의 확실성을 외시하기 위한 시각 장치로서의 경직성에서 벗어나 개인의 자유로운 조형 욕구의 촉발”하는 《11월 한국 사진의 수평전》이 열렸다.

이렇게 연거푸 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy)의 뉴 비전(New Vision)과 이를 진전시킨 주관주의 사진(Subjective Photography) 그리고 포스트모더니즘 사진의 경향이 위세를 확장하자 리얼리즘, 생활주의 사진, 스트레이트 사진(straight photography)으로 자신들을 명명했던 계열이 사진의 본질론을 앞세우며 전열을 정비했다. “매체의 순수성은 여전히 유효한 가치이며, 어설픈 매체의 혼용과 파괴는 사진사적 맥락에서 큰 의미를 지니기 어렵다는 결론”⁴⁾을 기치로 삼아 사진역사가 박주석은 1993년에 예술의전당 한가람미술관에서 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(예술의전당 한가람미술관, 1993.6.26-7.7)를 기획했다. 사진 ‘매체의 순수성’을 ‘기계적인 기록성에 의거한 발견의 눈’⁶⁾에서 찾는 이른바 ‘테이킹 포토(taking photo)’ 계열은 1996년에는 보다 직선적으로 날을 버렸다. 논지의 자명성을 확인하는 동어반복, 즉 《사진은 사진이다》(삼성포토갤러리, 1996.3.18-4.13)를 기획전의 타이틀로 삼아 삼성포토갤러리에서 ‘테이킹 포토’의 역량을 집합시켜 뉴 비전, 주관주의 사진 그리고 포스트모더니즘 사진에 경도된 ‘메이킹 포토(making photo)’에 대한 적자성을 보여주하고자 했다. 그러나 이 대항 전시에도 불구하고 한국사진 담론의 지배체계를 양분한 소위 메이킹 포토의 위세는 꺾이지 않았다.

‘테이킹 포토’의 정통성을 선포하는 이 두 기획전 중간에도, 그 이후에도 메이킹 포토는 여전히 주요 사진기획전에 모습을 드러냈다. 1995년 경주 선재미술관은 김선정(1965-)의 큐레이팅으로 《사진·오늘의 위상》을 개최했다. 기획자는 대립하는 두 계열의 작가들을 국내외로 나누어 고루 초대했다. 국내 사진가의 경우 미술계도 그들의 작가적 ‘위상’을 익히 알고 있었다. 따라서 그들이 어느 미술관 전시에 초대받아도, 어느 미술관에서 그들의 사진을 소장한다 해도 이상할 것이 없었다. 1982년 《임응식 회고전》 이래 1988년 《사진·새 시좌》와 더불어 사립미술관과 이에 준하는 전시 공간에서 행해진 여러 사진기획전은 이미 ‘사진·오늘의 위상’을 빠른 속도로 올려놓았기 때문이었다. 게다가 이 사진기획전에 초대된 해외작가들은 가히 세계적인 위상을 획득하고 있었다. 서구의 유명 미술관들은 이미 그/그녀들을 전시하고 그들의 작품을 소장했기 때문이었다.

1996년 테이킹 포토와 메이킹 포토를 공히 아우르는 《사진 - 새로운 시각》(국립현대미술관, 1996.6.1-7.2) 전에서 국립현대미술관의 강승완(1961-) 큐레이터는 기획 목적과 의의를 이렇게 밝혔다. “이 전시의 목적은 그것이 형식적 문제이든 혹은, 내용적 문제이든 우리의 현

대사진이 지닌 예술적 가능성과 잠재력을 발견하는 데 있으며”⁷⁾, “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 의미로서 새로운 사진개념을 제시하고 있다.”⁸⁾ ‘새로운 사진에 대한 개념을 제시하는’ 주체는 이 기획전에 참여한 작가들만이 아니었다. 국립현대미술관이라는 한국 최대의 미술관 역시 소속 큐레이터를 통해 ‘사진에 대한 새로운 개념을 제시하고’ 있었다. 사진은 현대미술의 ‘형식과 내용’에 있어서 ‘새로운 시각’을 가져다주는 매체이며, ‘조형예술’의 한 분야로서 새롭게 인식하여야 한다.

실제로 사진은 1960년대 이후 막다른 골목에 다다른 현대미술의 추상적 경향을 대체하는 새로운 시도들, 즉 대지예술(Land Art), 신체예술(Body Art), 행위예술(Performance Art)과 불가분의 관계를 맺은 터였다. 흘러가는 시간에 종속된 설치와 액션을 그리고 미술의 공간이 아닌 곳에서 행한 배열과 몸짓은 미술의 공간으로 되돌아오기 위해서 사진의 기록과 연출에 의존하고 있었다. 그리고 개념미술(Conceptual Art)은 아이디어, 콘셉트라 불린 무형의 요소를 장인적 기예에 의존함 없이 시각화하기 위해 사진을 활용했다. 사진은 기호를 통한 재현(representation)을 거부하는 현대미술의 제 양상들, 즉 대상 그 자체이고자 하는 미술적 시도를 기록하고 유통하는 방법론적 도구였을 뿐만 아니라, 예술가의 눈에 보이지 않는 의도, 사고 그리고 인식을 시각화하는 매체로 사용되었다. 19세기가 사진에 대해 생각했던 것처럼 미술에 봉사하는 ‘하녀’가 아니라, 새로운 구상 예술 혹은 구체 미술 그리고 개념미술의 필요불가결한 동반자로 현대미술의 무대에 등장했던 것이었다. 더욱이 독창성, 창조적 개인의 개념을 거부하는 포스트모더니즘의 확장과 더불어 카피(copy), 인용(citation) 혹은 전용(appropriation)의 수법이 일반화되자 현대미술은 이에 적절하게 대응하는 사진을 애호했다. 국립현대미술관은 이러한 세계 미술의 흐름에 뒤처질 수 없었다. 사진을 통한 여러 실험을 받아들여야 했고, 사진의 여러 시도를 수용해야 했다.

이제 국립현대미술관의 사진 컬렉션은 1982년의 《임응식 회고전》에 머물 수 없었다. “전시에다가 적잖은 사진값까지 지불했던” 임응식의 사례를 다른 사진가들에게도 적용해야만 했다. 이를 국내외의 주요 미술관들의 사진기획전에 참가했던 작가들에게 혹은 개인전을 통해 작가의 위상을 확립한 사진가들에게도 확대 적용하여야 했다. “전시에다가 적잖은 사진값까지 지불하는” 미술관의 관례는 미술 컬렉터와 대중에게 사진의 예술성을 은연중에 설득했고 그 값어치를 분명히 확신시켰다. 그들도 미술관의 예를 좇아 미술관이 전시와 소장을 통해 보증하는 사진가의 사진에 값을 지불하고 소장하고자 했다. 그 결과 한국에서도 2000년을 전후로 미술시장에 ‘적잖은’ 사진이 ‘적잖은 사진값’으로 진입하게 되었다.

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

8) 위의 글, 13.

4) 이 전시회의 도록에 해당하는 문선호 편찬, 『한국현대사진대표작집 1940-'80』(금성출판사, 1983)을 참조할 것.

5) 박주석, 「관점과 중재 - 1990년대 한국의 현대사진을 바라보며」, 『93 한국현대사진전(관점과 중재)』(도두기획, 1993), 5.

6) “순수사진이 당연한 과제는 (...) 사진의 본질적인 특성이 무엇인가를 새삼스럽게 다시 한번 묻는 일입니다. (...) 바로 기계적인 기록성이지요. 그런데 이 기계적 기록성이란 실은 단지 사진의 기능적인 속성에 지나지 않습니다. 우리는 이것을 넘어서 기계적 기록성을 뒷받침하고 있는 과학적인 인식과 시각을 투사해야 합니다. 즉 자연과 학적인 현실 탐구, 달리 말해서 발견의 눈입니다.” 육명심, 「사진과 ‘발견’의 시각」, 『사진은 사진이다』, 삼성포토갤러리 여름(봄빛, 1996), 108.

나가면서

1990년대 전후로 행해졌던 여러 사진기획전의 한계와 문제점에 대한 지적은 후학의 글로 미룬다. 사진기획전을 한국에 도입한 분들의 협조와 도움을 받은 이번 대담 자료집의 주관자로서 그들의 오래전 기획전을 비판하는 것은 '예의'에 어긋나는 일이라 판단했다. 더욱이 이번 대담에 참여한 분들은 여전히 창작과 전시기획, 비평 활동을 계속하는 까닭에, 따라서 지난 시대의 제약과 한계를 반추할 여력을 갖고 계시기 때문에 그분들의 30년 전의 공과를 전시기획자로서 흠결 많은 필자가 헤아리는 일은 적절치 않다고 여기게 되었다.

1990년을 전후로 행해진 사진기획전의 중요성은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 이들 기획전과 더불어 한국사진은 본격적으로 미술관의 전시와 소장의 대상이 되었고, 미술관이라는 '예술의 전당'을 통해 사진 매체의 예술성을 미술계에, 더 나아가 대중에게 효과적으로 전달할 수 있었다. 사회학적으로 말한다면, 미술관의 권위적 품격을 통해 예술사진의 정당성을 사회에 주입할 수 있었다. 한국사진계는 일정 부분 미비한 점도 있었지만 1990년대의 사진기획전을 통해 사진 선진국에 준하는 미학적, 제도적 위상을 빠른 속도로 확립할 수 있었다. 이 기획전들을 참관하며 현대사진의 안목을 키운 신진 비평가, 기획자들이 생겨났고, 2003년에는 사진 전문 미술관인 한미사진미술관(지금의 뮤지엄한미)이 설립되었다. 2006년에는 《대구사진비엔날레》가 창설되면서 한국의 사진예술의 역량과 세계화는 급진전했다. 이런 모든 발전의 원류에 1990년을 전후로 한 사진기획전이 있었다고 필자는 생각한다. 한국의 사진기획전은 위세 등등했던 그러나 동어반복적이고 소모적이었던 공모전과 협회전을 사진계의 변방에 유폐시켰고, 현대미술의 중심인 미술관에서 그 동지를 틀었기 때문이다. 한국의 진정한 '현대사진'은 사진기획전과 함께 시작되었다. 그리고 그 기획전에 대한 여러 미술관의 환대와 함께 시작되었다.