

## 구술인터뷰 개요 및 일정

본 구술인터뷰는 1990년대 한국 사진기획전에 대한 내용으로 두 차례의 그룹 인터뷰로 나누어 진행되었다. 구술자들은 1990년대 미술관에서 사진 전시를 기획하고 참여했던 기획자와 평론가로 선별하였고, 사전면담을 통해 구술프로젝트의 취지와 구술인터뷰 진행 사항을 설명하였다. 이후 연구소가 정리한 질문지를 사전에 제공하여 구술자들의 회고가 가능한 범위를 파악하고 답변을 준비할 수 있도록 진행하였다.

이번 구술인터뷰에서는 1990년대 사진의 예술적 위상 변화를 이끌었던 대표적인 사진기획전들을 기획자의 등장과 전시 공간의 변화에 주목하여 알아보고자 하였다. 두 그룹으로 나누어 진행된 인터뷰에서 공통적으로는 미술관에서 개최된 사진기획전의 개최 배경과 사진계 및 미술계 안팎에 끼친 영향 그리고 '메이킹 포토'와 '테이킹 포토'의 어원 등에 대해 질문하였다. 두 차례의 구술인터뷰는 뮤지엄한미연구소의 김소희 학예연구관이 진행을 맡았고, 최봉림 뮤지엄한미 부관장이 구술자로 참여해 주요 질문을 함께 하며 이야기 나누었다. 인터뷰는 약 한 시간마다 휴식 시간을 가진 후 재개되었다.

첫 번째 인터뷰는 2024년 5월 30일 오후 2시 20분부터 약 3시간 20분 동안 뮤지엄한미연구소에서 진행되었다. 작가이자 전시기획자로 활동하며 1990년대 주요 사진전을 이끌었던 구본창 경일대학교 석좌교수, 1990년부터 사진 분야의 교육, 평론, 전시기획 등 다방면에서 활동하며 한국사진의 저변 확장에 힘쓴 김승곤 전 국립순천대학교 석좌교수, 선재미술관 큐레이터로 사진전을 기획하며 1990년대 한국 현대사진에 주목한 김선정 아트선재센터 예술감독 그리고 1990년대 전시기획과 평론 활동을 병행하며 한국 근현대사진을 조명해온 박주석 명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수까지 네 분을 모시고, 1990년대 전후 기획자들의 등장과 함께 개최된 사진 전시의 기획 배경, 전시 성과와 사진계에 끼친 여파, 사진 표현의 확장과 실천 그리고 이론적 한계 등 1990년대 주요 사진기획전에 대한 전반적인 회고를 들을 수 있었다.

두 번째 인터뷰는 6월 5일 오후 2시 15분부터 2시간 반 가량 동일한 장소에서 이루어졌다. 국립현대미술관의 학예연구사로 국립현대미술관에서 처음으로 개최된 사진기획전을 담당하며 동시대 한국사진을 조명한 강승완 부산현대미술관 관장, 1990년대 금호미술관 큐레이터로 동시대 현대미술의 흐름과 사진 매체에 주목했던 박영택 경기대학교 예술대학 교수, 1990년대 주요 사진기획전의 작가로 참여하고 사진 분야의 전시기획과 사진평론을 개진해온 진동선 현대사진연구소장까지 세 분을 모시고 진행되었으며, 구술자들은 1990년대 사진의 위상변화와 함께 미술관에서 개최된 사진 전시의 양태, 사진계 및 미술계에 나타난 사진 매체에 대한 인식 변화 그리고 한국사진에 대한 앞으로의 전망 등에 대해 다층적인 관점과 해석을 들려주었다.

전 면담은 총 3대의 디지털 카메라를 사용해 디지털 파일로 녹화했고, 1대의 디지털 카메라로 대담 장면을 촬영했으며, 디지털 카메라와 연결된 무선 마이크를 통해 대담을 녹음했다. 인터뷰 후에 녹취, 정리된 구술 내용 전문은 구술자들의 검토를 받았다.

## 일러두기

- 1 본 구술 녹취록은 뮤지엄한미연구소가 2024년 5월 30일과 6월 5일 뮤지엄한미연구소에서 개최한 '한국사진사 구술프로젝트: 1990년대 주요 사진기획전' 그룹 인터뷰 전문을 수록한 것이며 구술자들에게 자료집 발간을 허락받았다.
- 2 구술인터뷰 내용 전문은 녹취 원문 중 독자의 명료한 이해를 돕기 위해 구술자가 표현한 원 의미를 손상 시키지 않는 범위 내에서, 의미전달과 관계없이 습관적으로 반복된 표현 및 중복된 어구를 일부 삭제하고 비문은 어법에 맞도록 수정하였다. 구술을 그대로 문자로 옮겼을 경우 이해가 불가능 한 발음과 어휘는 연구자가 수정했다.
- 3 구술 녹취록에서 연구자의 판단에 의해 공개를 보류한 부분은 이를 밝힌 후 일부 삭제했다.
- 4 인명, 지명, 단체명, 전문용어와 부연 설명이 필요한 단어들, 모호한 내용, 사실관계가 잘못된 부분은 각주로 처리했다.
- 5 구술 내용 중 ( )는 구술자의 행동, 표정, 각종 용어에 대한 부연 설명, 채록 불가, 그 외 이해를 돕기 위해 연구자가 첨가한 말에 사용했으며, { }는 대화 도중의 호응 혹은 동시 발언에, [ ]는 대화중에 생략된 말을 첨가하는 데 사용했다.
- 6 문장 부호는 다음과 같은 경우에 사용되었다.  
《 》: 전시명, 행사명, 〈 〉: 작품명, 『 』: 논문, 에세이명, 기사명, 『 』: 책, 잡지, 신문명, —: 말눌임, ...: 말줄임, “ ”: 대화 중 타인 혹은 자신의 말을 인용한 구절, ‘ ’: 대화 중 과거 자신의 생각을 인용한 구절, \*: 의미가 불분명한 단어.
- 7 구술의 내용은 구술자의 주관적인 기억에 따라 기록된 것으로 역사적 사건, 사실에 대한 정확한 정보와는 다를 수 있다.
- 8 전시명은 처음 언급되었을 때 전시장소, 전시기간 정보를 ( ) 안에 보충해 주었고, 이후 전시명을 줄임말로 언급한 경우 수정하지 않고 그대로 기입했다.

한국사진사 구술프로젝트:  
1990년대 주요 사진기획전

제1차 구술인터뷰



**일시** 2024년 5월 30일(목) 오후 2시 20분 ~ 오후 5시 40분

**장소** 뮤지엄한미연구소

**구술** 구분창(1953~)

김선정(1965~)

김승곤(1940~)

박주석(1961~)

최봉림(1959~)

**면담** 김소희(뮤지엄한미연구소 학예연구관)

## 구술자 약력

## 구본창(b.1953)



1975년 연세대학교 경영학과를 졸업하고, 독일 함부르크 조형예술대학(Hochschule für bildende Künste Hamburg) 사진디자인과를 졸업했다. 귀국 후 서울예술전문대학(지금의 서울예술대학교), 중앙대학교, 계원조형예술대학(지금의 계원예술대학교) 등에 출강했고, 경일대학교 사진영상학부 교수를 역임했다. 대표적인 개인전으로는 《구본창 사진전》(삼성 로명갤러리, 2001), 《Masterworks of Contemporary Korean Photography》(미국 피바디에섹스박물관, 2002), 《구본창》(일본 카히츠칸미술관, 2006), 《Plain Beauty: Korean White Porcelain/ Photographs by Bohncang Koo》(미국 필라델피아미술관, 2010), 《구본창의 향해》(서울시립미술관, 2023) 등 다수가 있으며 동명의 사진집을 출판했다. 주요 단체전으로는 《사진 - 새로운 시각》(국립현대미술관, 1996), 《제1회 광주비엔날레 특별전시: 한국 현대미술의 오늘》(광주비엔날레 전시관, 1995), 《Alienation and Assimilation》(미국 시카고현대사진미술관, 1998), 《Chaotic Harmony: Contemporary Korean Photography》(미국 휴스턴미술관, 2009) 등 다수가 있다. 대표적인 전시기획으로는 1988년 《사진-새 시좌》(워커힐미술관, 1988), 《자아와 전체의 접점에서》(워커힐미술관, 1993), 《FotoFest 2000, Contemporary Korean Photographers: The New Generation》(미국 휴스턴 윌리엄스 타워갤러리, 2000), 《Awakening》(호주 호주사진센터, 2001) 등 다수가 있다. 2000년 《제2회 이명동 사진상》, 2014년 《제13회 동강사진상》, 2015년 《제47회 대한민국문화예술상》 미술부문 대통령상 등 다수의 상을 수상했으며, 샌프란시스코 현대미술관, 휴스턴미술관, 교토 카히츠칸미술관, 국립현대미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다. 현재 경일대학교 사진영상학부 석좌교수이다.

## 김선정(b.1965)



1988년 이화여자대학교 서양화과를 졸업하고 1991년 미국 크랜브룩대(Cranbrook Academy of Art) 대학원에서 회화과를 졸업했다. 《1993 휘트니 비엔날레 서울》(국립현대미술관, 1993)의 객원 큐레이터, 1993년부터 2004년까지 아트선재센터 수석 큐레이터 겸 부관장, 2016년부터 2017년까지 관장을 역임했다. 2005년 비영리단체 사무소를 설립해 동시대 현대미술의 국내외 전시, 기획, 출판 활동을 이어왔다. 2005년 《제51회 베니스비엔날레》 한국관 커미셔너, 2006년부터 2010년까지 플랫폼서울 총감독, 2010년 《제6회 미디어시티서울: 트러스트》 총감독, 2012년 《제9회 광주비엔날레: 라운드테이블》 공동감독, 2014년에서 2015년까지 광주 국립아시아문화개발원정보원 예술감독, 2019년 《제58회 베니스비엔날레》 심사위원 등을 역임했고, 2017년 광주비엔날레재단 대표이사에 선임된 후 2021년까지 《제12-13회 광주비엔날레》를 이끌었다. 공저자로 참여한 대표적인 저서로는 『동시대 한국미술의 지형』(학고재, 1997), 『아무도 사진을 읽지 않는다』(현실문화연구, 2011), 『큐레토리얼/담론/실천』(현실문화연구, 2014), 『Korean art from 1953: collision, innovation, interaction』(영국 파이돈프레스, 2020) 등이 있다. 현재는 국제박물관협의회(ICOM) 한국위원회 위원장 및 아시아태평양지역협의회(ICOM ASPAC) 집행위원, 아트선재센터 예술감독, 그리고 2012년부터 《리얼 디엠지 프로젝트》의 예술감독으로 활동하고 있다.

## 김승곤(b.1940)



고려대학교에서 국문학과를 졸업하고 신문사 기자로 활동했다. 기자시절 사진에 관심을 갖게 되어 일본으로 건너가 니혼대학(日本大學) 사진학과에서 카나마루 시게네(金丸重嶺)를 사사하며 졸업했다. 이후 츠쿠바대학교(筑波大學) 조형예술대학원 시간전달디자인 전공으로 석사학위를 취득했다. 귀국 후 연세대학교, 홍익대학교 등에서 사진 이론을 강의했다. 국립순천대학교 사진예술학과에서 교수로 재직했으며, 석좌교수를 역임했다. 1984년부터 사진작가 임향자(1951-)와 함께 사진 전문 독립 공간 '사진공방 타임스페이스'를 설립해 사진 저작권 대행사를 운영하고 한국사진의 전시, 기획, 출판, 세미나 등 다양한 활동으로 한국사진의 저변을 넓혔다. 1991년부터 1994년까지 3회 개최된 《11월 한국사진의 수평전》의 운영위원, 1996년, 1997년 《제22, 23회 서울사진대전》 추진위원장, 2002~2006년 《제1-5회 동강사진축제》 운영위원장 및 운영위원 등을 역임했다. 1998년 국내 최초의 사진 전문 비평지 『사진비평』을 창간하고 2003년까지 총 15호를 출간했으며, 1999년 《사진비평상》을 제정해 2014년까지 100여 명의 신진 작가와 신진 비평가를 발굴했다. 《제2회 서울문화예술 평론상》, 《제8회 대한사진문화상》 학술평론부문, 《제3회 이명동사진상》, 《일본사진협회 국제상》을 수상했다. 번역서로는 구와바라 시세이(桑原史成)의 『보도사진가』(타임스페이스, 1991), 바바라 런던(Barbara London)의 『사진학강의』(타임스페이스, 1998) 등이 있고, 대표적인 저서로는 『한국사진이론의 지형: 김승곤 선생 회갑기념 논문집』(홍디자인, 2000), 『읽는 사진』(사진예술사, 2001) 등이 있다.

## 박주석(b.1961)



중앙대학교 예술대학 사진학과를 졸업하고 영국 에식스대학교(University of Essex) 대학원에서 미술사학으로 석사학위를, 중앙대학교 대학원에서 기록물관리학으로 박사학위를 취득했다. 대구예술대학교와 광주대학교 교수를 지냈다. 대표적인 전시기획으로는 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(예술의전당 한가람미술관, 1993), 《한국사진역사전》(예술의전당 한가람미술관, 1998), 독일 헤르텐 국제사진축제 특별 초청전 《The Century of Korean Photography》(독일 Zeche Ewald, Herten, 2001), 《제1회 대구사진비엔날레》(EXCO, 대구문화예술회관, 2006), 《Joo Myung Duck - Retrato de la Memoria》(스페인 Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007) 등 다수가 있다. 2009년부터 대림미술관 전시 자문위원, 2011년부터 2013년까지 국립예술자료원 예술기록관리교육프로그램 강사, 2013년 서울역사박물관 이미지아카이브 조사 연구 책임, 2013년 문화부 주최 《미술관속사진페스티벌》 운영위원장, 2017~2018년 대통령기록관 기록물평가위원회 위원 등을 역임했고, 2022년부터 한국사진학회 회장, 국가기록관리위원회 위원을 맡고 있다. 번역서로는 장 룩 다발(Jean-Luc Daval)의 『사진예술의 역사』(미진사, 1999), 존 풀츠(John Pultz)의 『사진에 나타난 몸』(예경, 2000) 등이 있고, 저서로는 『박주석의 사진 이야기』(눈빛, 1998), 공저 『인공지능 시대의 사진 이미지 읽기』(달콤한책, 2020), 『한국사진사』(문학동네, 2021) 등이 있다. 현재 명지대학교 기록정보과학전문대학원 문화자원기록 전공 교수이자 명지대학교 한국이미지언어연구소 소장이다.

## 최봉림(b.1959)



1984년 한국외국어대학교 불어과를 졸업했고 1986년 서울대학교 인문대학원 불어불문학과에서 석사학위를 취득했다. 1994년 파리10대학 현대프랑스사학과에서 박사준비심화과정(D.E.A.)을 마쳤고 1998년 파리1대학 미술사학과에서 박사학위를 취득했다. 이후 서울대학교, 홍익대학교, 고려대학교, 한국예술종합학교 등에서 사진 이론을 강의했다. 작가로 활동하며 개인전 《Photographic Reconstruction》(갤러리 선 컨템포러리, 2006), 《우연의 배열》(공근혜갤러리, 2010), 《Photographic Reconstruction 2: Pyramid》(갤러리 룩스, 2014), 《아름다운 미망인의 봄》(갤러리 룩스, 2016)을 개최했다. 대표적인 전시기획으로는 《삶의 시간, 시간의 얼굴》(토탈미술관, 2001), 《다큐먼트 - 사진아카이브의 지형도》(서울시립미술관, 2004), 《상업사진의 변천사》(한미사진미술관, 2005), 국립현대미술관 공동기획 《대한제국 황실의 초상: 1880-1989》(국립현대미술관, 2012), 《한국사진사 인사이드 아웃, 1929-1982》(뮤지엄한미 삼청, 2022) 등이 있다. 역서로는 이안 제프리(Ian Jeffrey)의 『도마쓰 쇼메이』(열화당, 2001), 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)의 『사진, 인덱스, 현대미술』(공리, 2003), 에밀 졸라(Emile Zola)의 『제르미날』(책마루, 2015) 등이 있으며, 저서로는 『에드워드 슈타이켄』(디자인하우스, 2000), 『서양사진사 32장면』(아카이브북스, 2013) 등이 있다. 현재 뮤지엄한미 부관장으로 재직 중이다.

**소:** 다들 바쁘실 텐데 오늘 이렇게 연구소의 구술인터뷰를 위해서 걸음 해 주신 선생님들께 감사드립니다. 연구소는 1990년대 미술관에서 열린 사진기획전들의 주요 기획자분들을 모시고 두 차례 인터뷰를 마련했습니다. 오늘은 그 첫 번째 시간으로, 우선 자리하신 분들은 1988년 《사진·새 시좌》(위커힐미술관, 1988.5.18-6.17)를 기획하신 구본창 선생님과 그리고 1991년부터 '94년까지 《11월 한국사진의 수평전》(장흥 토탈미술관, 1991.11.16-30/《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》, 서울시립미술관, 1992.11.28-12.7/《한국사진의 수평전 - 세계의 눈》, 공평아트센터, 1994.8.17-23)을 세 차례 기획하셨던 김승곤 선생님 그리고 1993년 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(예술의전당 한가람미술관, 1993.6.26-7.7) 전을 기획하신 박주석 선생님 그리고 1995년 선재미술관에서 《사진·오늘의 위상》(경주 선재미술관, 1995.3.31-5.31) 전을 기획하신 김선정 선생님 그리고 뮤지엄한미의 최봉림 부관장님을 패널로 모셔서 이렇게 다섯 분과 함께 말씀 나누는 시간을 갖도록 하겠습니다. 본격적인 질문에 앞서 오늘 이 구술인터뷰에 대한 취지를 부관장님께서 간략하게 말씀을 해주신다면요.

**최:** 저는 예술의 공간 그 스페이스가 어떤 매체의 위상, 사회적 인식에 굉장히 지대한 영향을 미친다고 생각합니다. 아시다시피 '90년 이전 거의 사진의 전시 공간이라는 게, 심지어는 다방 그렇지 않으면 프레스센터, 문예진흥원 혹은 공보관 그리고 예술의 전문기관이라고 얘기하기는 약간 어폐가 따르는 그러한 기관에서 했던 그 자체, 한국 사회가 사진을 바라보는 인식 그게 공간으로 반영되는 게 아닌가 그런 생각을 하게 됩니다. 1982년에 임응식<sup>1)</sup> 선생이 국현[국립현대미술관]에서 회고전《임응식 회고전》(국립현대미술관, 1982.6.21-7.4)을 가진 이후로 그리고 '88년을 전후로 해서 사진이 어쨌든 전례 없는 호황을 누리게 되고 그 이후에 정말 여러, 그때 연령적으로 어떻게 보면 신진 비평가, 신진 이론가 그리고 유학에서 귀국하신 분들 그리고 이제 신진 큐레이터—큐레이터라는 것이 광의적인 의미에서요—그런 분들이 사진에 아주 많은 애정과 관심을 가지시고 그러한 결과가 뮤지엄이라는 제도권 내로 사진 매체가 입성을 하게 되는 계기가 되어서, 그 계기가 한국사진 위상의 어떤 결정적인 시기라고 생각을 합니다. 우리가 이야기하는 파인 아트(fine art) 속에 사진이 자연스럽게 들어가는, 그래서 이것은 좀 더 시간이 지나기 전에 이 시기에 대해서 기획자분들이, 현역으로 활동하시는 현재 시점에서 검토해 보는 것이 한국사진의 위상이랄까, 그 이후와 이전을 구분하는 데도 굉장히 유익하지 않을까 하는 것 때문에 이런 대답을 좀 마련했습니다.

**소:** 네. 1990년대 전후로 해서 미술관에 사진 전시가 입성하게 되는데, 그 시작이 저희가 볼 때 《사진·새 시좌》 전입니다.<sup>2)</sup> 위커힐미술관에서 1988년 5월 18일부터 6월 17일까지 열리게 되는데요. 그러면 구본창 선생님께 먼저 여쭙겠습니다. 1988년에 이 전시의 서문을 육명심<sup>3)</sup> 선생님이 쓰셨습니다. 「새 세대에 거는 새로운 기대」라는 서문인데요. 이 서문은 전시의 어떤 성격을 설명하고 아우르는 해설이라기보다는 축사라는 생각이 듭니다. 한

구: 구본창  
김: 김승곤  
박: 박주석  
선: 김선정  
소: 김소희  
최: 최봉림

1) 임응식(林應植, 1912-2001), 일본 도시마제신학교(豊島通信學校)를 졸업했다. 부산여광사진구락부에서 활동 중 1934년 일본 『사진살롱』 잡지 공모전에 입선하면서 사진 활동을 본격화했고, 다수 공모전에서 입상 이력을 쌓았다. 강릉사우회, 부산예술사진연구회, 한국창작사진가협회를 조직해 회장을 역임했다. 1974년부터 1978년까지 중앙대학교 예술대학 사진학과 과장을 역임했고, 서울특별시 문화위원, 《동아사진콘테스트》 심사위원, 《대한민국미술전람회》 운영위원 등을 역임했다. 1982년 국립현대미술관에서 국내 사진작가로는 최초로 《임응식 회고전》(국립현대미술관, 1982)을 개최했으며 당시 전시작품 일체가 국립현대미술관에 소장되었다.

2) 《사진·새 시좌》는 위커힐미술관에서 구본창의 기획으로 구본창, 김대수, 이규철, 이주용, 임영균, 최광호, 하봉호, 한옥란 총 8명의 작가가 참여해 열린 사진기획전이다.

3) 육명심(陸明心, 1932-). 연세대학교 영문학과를 졸업했고 홍익대학교 대학원 미학미술사학과에서 석사학위를 받았다. 1966년 《제1회 동아국제사진살롱》에 입선했고 같은 해 C.F.C 동인회에 가입해 본격적으로 사진 활동을 시작했다. 서라벌예술대학, 신구전문학교(지금의 신구대학교), 서울예술전문대학(지금의 서울예술대학교), 홍익대학교 등에 출강했고, 1974년 국립현대미술관이 편찬한 『한국현대미술사: 사진』을 최인진과 공동 집필했다. 2016년 문화체육관광부에서 주최하는 《은관문화훈장》을 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 뮤지엄한미 등에 작품이 소장되어 있다.



《사진·새 시좌》 전시 도록, 1988년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

문장을 인용해 보겠습니다. “그들은 넓은 세계무대로 나아가서 국제적인 사진의 식견을 가진 사진가로 돌아왔다. 이런 점에서 그들은 선배들과 구분되는 새로운 세대들이었다”<sup>4)</sup> 그런데 다들 아시다시피 육명심 선생님은 스트레이트(straight) 사진, 그러니까 사진의 리얼리즘(realism)의 신봉자셨는데, 어떻게 육명심 선생님이 그의 사진적 주장의 대척점에 있다고 여겨지는 이 기획전의 축사를 쓰게 되셨나요?

구: 스트레이트한 사진의 신봉자이고 또 좋아하신다 하더라도 축사를 쓰신 게 그렇게 어색한 일은 아니라고 생각합니다. 인연이 된 것은 내가 서울예전에서 강의를 했었을 때죠. 육명심 선생님이 거기에서 학과장님으로 활동을 하셨고요. 내가 그때 기획은 했지만 글을 쓰는 사람도 아니었고 의욕만 있었어요. 이렇게 새로운 사람의 새로운 작품들을 보여주고 싶은 마음만 있었지, 솔직히 내가 기획자로서 기획의도를 프로페셔널하게 써야겠다 하는, ‘기획자는 이런 기획문을 써야 돼’ 라는 정도의 훈련은 안 된 사람이었죠. 그때는 내가 독일에서 돌아온 지 3년이 흘렀을 때예요. 과연 어떻게 여기서 서바이벌 할까 고민하고 있을 때였는데, 내가 보고 듣고 온 것과는 다른, 너무 예전 스타일의 사진만 통용되었기 때문에, 뭔가 새로운 게 필요한 때 같았어요. [이러한] 의욕은 있었지만 내가 기획자로서 글을 쓰고 발표할 능력이 없다고 생각해서 육 선생님께 부탁을 하게 되었죠. 그 당시에는 사진계의 큰 어른이시고 같이 수업을 하니깐 흔쾌히 써주시게 되었어요.

소: 그래서 이 전시의 도록을 보면 기획자의 글이 부재한 이유가 선생님이 말씀을 해 주신...

구: 글썬 말이에요. 그 당시에는 저도 기획 서문을 쓸 생각을 못 했습니다.

소: 네, 이 전시는 어떤 계기로 이루어졌나요?

구: 얘기가 조금 길어질 수 있지만 [설명 해보자면], 사소한 인연으로 그렇게 시작되었어요. 저도 전시를 기획하고 싶은 의욕은 있었지만 어디서 어떻게 해야 할까 막연했어요. 그러던 중 제가 인쇄하러 명립인쇄소—을지로4가 국도극장 뒤편에 미술도록을 많이 만들던 곳—를 다니고 있었는데 내 기억에는 요즘 한참 뜨시는 이승조<sup>5)</sup> 선생님이 거기 자주 놀러 오

4) 육명심, 『새 세대에 가는 새로운 기법』, 『사진·새 시좌』, n.p.

5) 이승조(李承祚, 1941-1990). 1965년 홍익대학교 회화과를 졸업하고 1984년 동대학원을 졸업했다. 오리진(Origin, 1962)과 AG(한국 아방가르드협회, 1969)의 창립동인이었다. 1981년부터 1988년까지 중앙대학교 회화과 조교수로 재직했다. 뉴욕현대미술관, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.



《사진·새 시좌》 전시장 전경, 1988. 구분창 소장.

시고 그랬어요. 아마 사장님이 미술을 전공하셨거나, 고향친구라고 그랬던 것 같아요. 나도 그때 88올림픽과 무용 관련 인쇄물을 그 곳에서 하고 있었는데, 마침 워커힐미술관의 도록을 만드는 분이 자주 나오셨어요. 워커힐미술관은 전에도 제가 몇 번 가봤고, 크고 좋다는 건 이미 알고 있었죠. ‘다른 곳보다 이런 미술관에서 한 번 전시하면 너무 좋겠다’라는 생각에, 그분한테 어떻게 보면 무모하게 전시가 가능할지 부탁을 드렸어요. 김 과장님이라고 인쇄소 오가시는 분이네 사실 그분은 그것을 결정할 권한이 있는 분은 아니었죠. 그래도 그분이 어떻게 길을 열어주셔서 홍사중<sup>6)</sup> 선생님이라고 미술관의 고문을 맡으셨던 분을 소개해주셨어요. 그래서 워커힐에서 전시 준비를 하게 되었죠. 준비하면서 그 당시에 유학 중이거나 귀국한 작가들을 조금씩 알게 된 거죠. 제가 꼭 유학생만을 하려고 했던 것은 절대 아니에요. 단지 기존의 평범한 풍경이나 다큐멘터리(documentary)와 다른 작업을 하는 작가들을 찾다 보니까 그렇게 된 것 같아요. ‘유학생만 골라야겠다’ 한 것은 아니었어요. 예를 들면 임영균 씨, 이주용 씨, 김대수 씨는 한국에 그때 막 들어와서 조금씩 서로 안면을 트면서 어떤 작업을 하는지 알게 됐죠. 한옥란 씨는 친구에서 강의를 같이 했으니까 알고 있었어요. 그리고 제가 일본에서 '87년에 개인전을 했었어요. 그때 하봉호 씨와 최광호 씨가 오사카에서 공부를 하고 있었는데 그때 처음 안면을 트게 되었어요.<sup>7)</sup> 그때부터 눈여겨보고 있다가 작품을 포함하게 되었고, 이규철 씨는 바로 '88년도 5월에 인사동 관훈 [미술관]에선가? 개인전을 가서 보니까 사진을 이용해서 너무 재밌는 작업을 하고 있더라고요.<sup>8)</sup> 그때 직접 만나 전시를 같이 하자고 제안을 했습니다. 누구를 어떻게 구성할까 계속 마지막까지 고민을 했던 것 같아요.

소: 김대수 선생님은요?

구: 김대수 선생님도 거의 그즈음에 해외에서 들어왔는데, 정확히는 한번 물어봐야겠습니다.

소: 네. '87년으로 알고 있는데요...<sup>9)</sup>

구: 예, 그즈음에 교류를 서로 하게 된 거죠, 아무래도. 외국에서 갓 들어와서 서로 외로울 때

6) 홍사중(洪思重, 1931-). 1956년 서울대학교 사학과를 졸업했다. 미국에 건너가 시카고대학교(The University of Chicago) 대학원과 위스콘신대학교(University of Wisconsin) 대학원에서 미국사 및 세계문학을 연구하고 석사과정을 수료했다. 서울대학교, 한양대학교, 경희대학교 등에서 강의했다. 『중앙일보』와 『조선일보』 논설위원, 논설고문을 지내면서, 1983년 개관한 워커힐미술관의 비상임 고문을 역임했다. 권영민, 『한국현대문학대사전』(서울대학교출판부, 2004), 1077 참조.

7) 참여 작가 이력을 간단히 살펴보면, 김대수(1955-). 1979년 홍익대학교 미술대학 응용미술과를 졸업하고 동대학 산업미술대학원을 1981년 수료했다. 1983년 미국 파슨스디자인스쿨(Parsons School of Design)에서 학사 졸업 후 1987년 프랫인스티튜트(Pratt Institute)에서 석사 학위를 취득했다. 국립현대미술관, 미국 산타바바라 뮤지엄 오브 아트(Santabarbara Museum of Arts), 뮤지엄한미 등에 작품이 소장되어 있다. 1993년부터 홍익대학교 시각디자인과 교수를 지내다 2020년 퇴임했다.

이규철(1948-1994). 홍익대학교 미술학부를 조각 전공으로 졸업하고 사우디아라비아에서 영상기사로 직장을 다니다가 1983년 미국 마사추세츠(University of Massachusetts) 미술대학 석사과정에 진학했으나 1985년 중퇴했다. 중앙대학교 조소과, 서울예술대학 사진과에 출강했다. 이주용(1958-). 미국의 브록스 인스티튜트 오브 포토그래피(Brooks Institute of Photography)에서 1985년에 학사학위를, 1992년에 동대학원에서 석사학위를 취득했다. 한국예술종합학교 미술원 교수로 재직 중이다.



《사진·새 시좌》 오프닝 전경, 1988년 5월 18일, 영상 스틸컷. 구분창 소장. (우) 우측 설명하고 있는 이가 구분창 작가.

임영균(1955-). 1978년 중앙대학교 사진학과를 졸업하고 1982년 미국 뉴욕국제사진센터(International Center of Photography)를 졸업 후 1987년 뉴욕대학교(New York University) 예술대학원 사진전공으로 졸업했다. 국립현대미술관, 조지이스턴미술관(The George Eastman Museum), 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어있다. 1991년부터 2012년까지 중앙대학교 예술대학 사진학과 교수를 지냈다.

최광호(1956-). 1976년 신구대학교 사진인쇄과 졸업 후 1987년 오사카예술대학(大阪藝術大學) 사진과를 졸업하고, 1989년 동대학원에서 다큐멘터리 전공 석사학위를 취득했다. 이후 미국의 뉴욕대학교 대학원에서 순수예술 전공으로 1992년 졸업했다. 잡지 『뿌리깊은 나무』 기자와 『샘이 깊은 물』 사진부장을 지냈다. 2002년 《제1회 동강사진상》을 수상했다.

하봉호(1957-). 1986년 오사카예술대학 사진학과를 졸업한 후 니혼대학(日本大學) 사진대학원 연구과정을 졸업했다. 1992년 귀국 후 상업 사진에 전념했다.

한옥란(1954-). 숙명여자대학교 디자인대학원과 이화여자대학교 교육대학원을 졸업하고 1990년 캘리포니아대학교 로스앤젤레스 익스텐션(University of California at Los Angeles Extension)에서 비주얼 커뮤니케이션과 컴퓨터그래픽을 전공했다. 2018년 상명대학교 대학원에서 디지털이미지학 전공으로 박사학위를 취득했다. 한국사진학회 부회장과 1990년부터 2019년까지 신구대학교 사진학과 교수를 역임했다. 동강사진박물관에 작품이 소장되어 있다.

8) 이규철의 첫 개인전인 《공간과 시지각》 전으로, 관훈미술관에서 1988년 1월 29일부터 2월 2일까지 열렸다.

9) 김대수는 1987년 6월에 미국 뉴욕의 프랫인스티튜트 사진학과를 졸업하고 귀국해 같은 해에 한국과학기술대학에 출강했다.

니까 조금씩 이제 인연을 맺게 되었죠. 그 작가들의 작품을 챙겨서 홍사중 선생님을 만났고, 최선을 다해 설득을 했어요. “사진이 이제 미술 분야에 큰 역할을 할 거다. 워커힐미술관 같은 곳에서 사진전하면 너무 좋겠다”고 말씀드렸죠. 그런데 그분이 허락해주셨다는 것이 내가 지금 생각해도 정말 믿을 수가 없어요. 워커힐은 그 유명한 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)<sup>10)</sup> 같은 사람들이 하는 곳인데 내가 대담하게 물어봤다는 것도 지금 생각하면... 과연 지금이라면 내가 할 수 있을까 싶습니다. 그런데 어떻게 그 과장님 통해서 인사하고 진행하게 됐죠.

소: 허가를 받으시고 전시 구성을 하시고 다시 만나신 거예요?

구: 계속 같이 이야기를 나눴겠지요. 본격적으로 과장님하고 실무는 했을 것 같고, 홍사중 선생님은 매번 뭐 하지는 않았겠지만 어쨌든 어떤 인원으로 하겠다하는 것은 당연히 내가 보고하면서 했죠.

소: 이 기획전의 어떤 성과, 이후의 여파도 같이 설명해 주신다면요?

구: 글썸, 워커힐미술관은 [위치가] 지금도 그렇지만 자양동 끝이라 일반인들이 쉽게 가는 데가 아닌데, 번두리잖아요. 이 전시 때문에, 반응이 굉장했어요. 예를 들면, 대구에서도 버스 대절해서 올라왔으니, 워커힐 측에서도 개관한 이래 이렇게 많은 관람객이 떴 지어서 와서 보고 가고 [하니] 짹짹 놀랐죠. 또 우리가 오프닝도 김승곤 선생님을 모시고 하고, 이것도 제가 증거로 가져왔는데 (세미나 팸플릿을 꺼내어 보여주며) [전시 연계] 세미나에서 그 당시 신디 셔먼(Cindy Sherman)<sup>11)</sup>, 포콩(Bernard Faucon)<sup>12)</sup> 이런 사람들을 거의 처음 우리가 언급을 했죠.<sup>13)</sup> 일단 굉장히 많은 관람객이 왔었고, 하지만 신문이나 이런 언론 매체는 나온 것이 거의 없었어요. (신문 스크랩을 꺼내며) 신문은 하나 『조선일보』에 아주 조금만 {소: 단신으로...} 단신이 나온 게 있어서 제가 [스크랩해] 뒀어요. 그래서 나는 감동을 했었죠. 그 외에는 없었던 것 같아요.<sup>14)</sup> 그리고 다른 것보다도 학생들의 반응이 굉장히 뜨거웠다고 생각을 해요. 왜냐하면 학생들이 평소에 못 봤던 그런 표현방법과 전시 공간이었거든요. 기존에 우리가 파인힐 갤러리(Pine Hill Gallery)<sup>15)</sup>, 한마당[화랑]<sup>16)</sup> 조그마한 데 있다가, [최봉림] 선생님이 말씀하신 대로 《사진·새 시좌》 전이 미술관 같은 큰 공간에서 전시하면서, 또 다른 의미가 있다는 걸 지금 알게 됐어요. 다른 것보다도 [전시회] 바로 다



《사진·새 시좌》 연계 세미나 (사진의 흐름) 팸플릿, 1988년 발행. 구분창 소장.

음 해부터 학생들의 졸업전 스타일이 달라졌어요. 참여 작가의 실험적인 작품 여파로, 억압받고 있었던 젊은 학생들이 소위 ‘만드는 사진’이라고—나중에 또 이야기 나오듯이—확 바뀌어버린 거죠. 그건 확실히 달라진 것 같아요.

소: 그때 관객이 어느 정도 다녀갔는지요?

구: 글썸 말이에요. 저도 그 당시 관객 수까지 생각나지는 않고, 내 기억에 하여튼 버스들을 {소: 대절해서} 대구에서도 올라왔고, 대구에 사진학과들—워낙 많았고—같이 그룹으로 활동하는 사람들이 같이 버스로 올라왔었죠. 그렇지 않았다면 이후에 워커힐에서 사진전을 세 번이나 할 리가 없었겠지요. 2년 뒤에 《자아와 전체의 접점에서》(워커힐미술관, 1993.8.4-31)<sup>17)</sup> 전, 또 황규태<sup>18)</sup> 선생님이 일을 맡아서 진행을 하는데...<sup>19)</sup> 아마 내 기억에 선생님이 홍사중 선생하고 친했는지 그랬던 것 같아요.

최: 박영택<sup>20)</sup> 선생이 한 걸로 되어 있어요.

구: 예. 그게 박영택 선생님께서 했나 싶었는데 황규태 선생님도... . 그게 좀 의아했었어요.

최: 홍사중 선생이 뭐하시는 분인가요? 논설위원이예요?

구: 예, {김: 『조선일보』의 칼럼} {선: 되게 유명한...} 『조선일보』 논설위원이었어요.

최: 저도 옛날에 글을 읽어봤던 것 같은데 그 사람 전공이 미술하고는 관계가 없는 분이잖아요?

구: 자세히는 잘 모르겠지만... . {선: 문화 전반에...} 예, 문화 전반이고. 박계희<sup>21)</sup> 관장이 나타나시고 홍사중 선생님이 고문처럼 계셨죠.

최: 그분이 실질적인 운영관리자셨군요?

구: 예, 워커힐 안에 {김: 빌라에...} 예. 워커힐 거기 빌라에, 사셨는지 사무실로 썼는지는 모르겠어요. {김: 거기 살았어요.} 거기서 내가 보여드리고 그랬죠.

소: 김선정 선생님은 이 전시 보셨나요?

10) 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 프랑스, 1911-2010). 1932년 프랑스 리세 페넬롱(Lycée Fénelon)에서 철학 학사학위를 받은 후 에콜 데 보자르(École des beaux-arts), 에콜 드 루브르(École du Louvre) 등에서 미술을 공부했다. 1938년 도미 후 조각으로 작품 활동을 시작했고, 1970년대에 급부상한 페미니즘과 함께 가부장제에 대한 비판적 작품들로 주목받기 시작했다. 국내에서는 서울 워커힐미술관에서 1995년 10월 16일부터 11월 1일까지 처음으로 개인전을 가졌고 리움미술관에서 전시한 바 있다.

11) 신디 셔먼(Cindy Sherman, 미국, 1954-). 1976년 미국 뉴욕 주립대학교 버펄로캠퍼스(State University College at Buffalo)를 졸업했다. 1950-60년대 대중 영화 속 여성 캐릭터를 차용한 사진 작업으로 세계적인 작가 반열에 올랐다. 《카셀 도큐멘타(Documenta 7, Kassel)》, 《베니스비엔날레(La Biennale di Venezia)》 등 다수의 국제전과 세계적 기관에서 개인전을 열며 작품 활동을 이어가고 있다. 2020년 《울프상(Wolf Prize)》 예술상을 수상했다.

12) 베르나르드 포콩(Bernard Faucon, 프랑스, 1950-). 1973년에 파리대학교(Université de Paris)에서 철학 학사학위를 받았다. 1978년 마네킹을 사용해 가상의 현실공간을 구성한 《여름방학(Les Grandes Vacances)》(1978) 시리즈를 시작으로 주목받았고, 스테이지드 포토그래피(staged photography)를 구축했다.



박주석 칼럼 '민족과 사진에 관한 수고'가 실린 『KULA Intercity Photo Magazine vol.1』, Winter 1988, n.p. 구분창 소장.

선: 아니요.

구: 못 보셨을 것 같아요.

선: '88년이면 저는 그때 미국에 있었어요.

구: 미국이라고 얘기하시니까, 언뜻 그때 예를 들면, 오형근<sup>22)</sup> 선생이 미국에 갔다 중간에 [한국으로] 나왔나? 지금 이야기하시니까 언뜻 오형근 씨가 나를 기다리고 있었던 생각이 나네요. 오형근 씨도 그 전시를 봤을테니 혹시 기회가 되면 어떻게 느꼈는지 얘기를 한번 들어보시죠.

소: 네, 당시 워커힐미술관의 관장은 방금 말씀하신 것처럼...

구: 박계희 관장님이시죠. (브로슈어를 꺼내며) 이게 워커힐미술관 덤으로 가져온 브로슈어로 (모두 웃음. 김승곤 선생에게 브로슈어를 건내며) 몇 가지는 있습니다. 이렇게... 워커힐 브로슈어 그리고 그때 임영균 선생님이 일본에 있는 다른 키타지마 케이조(北島敬三) 인가 이런 일본 작가를 아는데 일본 작가가 『쿨라(KULA)』<sup>23)</sup>라는 이런 조그만 (전체에게 펼쳐 보이며) 뉴스페이퍼를 만들었어요. 여기에 워커힐 [전시]가 실렸죠.<sup>24)</sup> {소: 네, 전시가 실렸네요.} 그리고 참 못 가져왔는데 『데자뷔(déjà-vu)』<sup>25)</sup>라는 잡지에서도 이이자와 고타로(飯沢耕太郎)<sup>26)</sup>가 워커힐미술관...

소: 전시를 다뤘나요?

구: 직접적으로 전시를 다룬 것은 아니고요. [『쿨라』] 이걸 워커힐 전시를 확실히 다뤘고요. 『데자뷔』에는 한국 작가들을 그때 실어줬죠.<sup>27)</sup> 이거는 워커힐 딱 그거를 실었고. (옆으로 건네며) 한번 참고로 보십시오. (웃음)

소: 그러면 그때 박계희 관장님이 제2대 워커힐 관장님...

박: (『쿨라』 지를 보다가 김선정 선생을 향해서) 내가 썼는데?

선: (같이 보면서 웃음)

구: (웃음) 난 몰랐어요. 그랬어요?

13) 《사진·새 시좌》 전시의 연계 세미나 (사진의 흐름)은 워커힐미술관에서 1988년 5월 21일 오후 2시부터 5시까지 열렸다. 세미나에서는 사진평론가 김승곤의 강연과 참여 작가의 발표가 이어졌다.

14) 《사진·새 시좌》를 다룬 당시 일간지 단신으로는 《사진·새 시좌》 전시회, 『경향신문』, 1988년 5월 17일; 『문화와 생활』 《사진·새 시좌》, 『조선일보』, 1988년 5월 18일; 신정희, '이색 미술행위 풍성', 『매일경제』, 1988년 5월 19일; 『문화와 생활』 《사진·새 시좌》, 『조선일보』, 1988년 5월 25일; 『문화단신』 《사진·새 시좌》 전, 『한겨레』, 1988년 6월 2일 등을 확인할 수 있었다.

15) 1981년 2월 파인힐레스트랑 관철동 지점에 '그랜드 베어 갤러리'를 개설했다가 1982년 12월 '파인힐 갤러리'로 상호를 변경했고, 1991년 3월에는 영·파인힐 5층으로 이전, 확장했다. 대표는 건축가 조성렬, 자문위원은 이명동, 이경모, 홍순태가 맡았다. 1995년 10월 운영을 종료했다.

16) 숙명여자대학교 사진동아리 속미회 출신으로 잡지 기자로도 활동한 장양환이 1983년 10월 종로구 중학동에 상설 사진 전시장으로 개관했다. 개관전으로 《한국사진작가 10인 초대전》(한마당화랑, 1983)을 개최해 김영수, 육명식, 임응식, 정범태, 주명덕 등이 참여했으며, 구분창, 김대수 등의 젊은 사진작가의 개인전을 개최했다.

17) 구분창이 기획하고 그와 함께 김정하, 배병우, 오형근, 유재학, 이상일, 이주용, 최정화가 작가로 참여했다.

박: (모두를 향해 『쿨라』 지를 가리키며 웃음) 여기 글을 제가 썼는데도 몰랐어... (모두 웃음) 제가 썼는데 기억이 없는데...

구: 이렇게 기억이 생성이 되네요.

최: (확인하고) 어, 그러네. (모두 웃음)

선: 이거는 번역을 해야 되겠네요.

구: 나는 이름은 전혀 보지도 않고 그냥 들고 왔네요, 오늘.

박: 아 그래요? 나도 전혀 기억 못 했어요. 하하.

구: 번역해서 다시 가지고 있어야 되겠다, 정말.

김: (구분창 선생을 가리키며) 한국사진사의 걸어 다니는 사료야.

구: 제가 정말 자료는 많이 가지고 있잖아요, 진짜.

선: (기사를 보며) 이건 누구 사진이에요?

구: <탈의기>는 내 거고 하나는 김대수 씨 것 같아요. {박: 이걸 김대수 씨 것.} 그때 그래서 일본과 조금씩 교류가 [있었고] {소: 예, 그랬네요.} '88년에, 그래도 그때 일본은 사진 잡지가 프로답게 나왔고, 우리는 아마추어 잡지 같은 것만 있었죠.

박: 이거 사진 한 장 찍어놔야겠네요.

구: 그래요. 복사해서 보내드릴게요.

박: 예, 난 진짜 꿈에도 생각 못 했는데.

구: 하여튼 그 여파는 아까 말씀드렸듯이, 워커힐에서 세 번의 사진전을 했고, 그다음에 그곳에서 나라하라 이코(奈良原一高) 같은 일본 현대작가전도 했어요.<sup>28)</sup> 팔십 몇 년인지 내가 정확히 모르겠는데, 사진에 관련해서는 일본 현대작가전이 한 번 있었죠. 그때 알게 된 일본 작가하고 아직도 내가 교류하고 있어요.

박: 그 《나라하라 이코 사진전》(워커힐미술관, 1985.8.21-9.9)은 저도 분명히 기억합니다, 워커힐에서 했던 거.

구: 그렇죠. '90년 아마 그때 초반쯤 된 것 같아요.

소: 그게 '90년대 초반?

박: 나라하라 이코라는 유명한 일본 작가가 있어요.

구: 예, (김승곤 선생을 보면서) 선생님이 아마 그때는 주선하지 않았나, 그렇죠?

김: 예, 내가 기획해서 한 거예요.

구: 워커힐미술관이 그렇게 조금씩 사진에 대해 관심을 갖게 된 것은 아마...

소: 네. 그래서 '90년에 보면 독일 사진전을 합니다. 워커힐미술관에서. '토마스 루프(Thomas Ruff)와 35명이 전시를 했다'라고 되어 있거든요.

구: 그러니까 전혀 사진에는 생각도 하지 않았다가 《시좌전》하고 사진에도 관객들이 오느구나 하는 걸 이제 인식을 했다고 봐야겠죠.

18) 황규태(黃圭泰, 1938-). 1963년 동국대학교 정치학과를 졸업했다. 1960년대 초 현대사진연구회에서 사진 활동을 시작했고 『경향신문』 사진기자로 재직하다 1965년에 도미해 로스앤젤레스(L.A.) 『동아일보』 사장을 지냈다. 1973년 프레스센터에서 열린 첫 개인전 이후 금호미술관, 국립현대미술관, 뮤지엄현대미술 등 국내외 기관에서 개인전은 물론 그룹전에 참여하고 있다. 2018년 《제17회 동강사진상》을 수상했고, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 뮤지엄현대미술, 아라리오뮤지엄 등 다수의 기관에 작품이 소장되어 있다.

19) 《사진의 본질, 사진의 확장》 전을 말한다. 1997년 3월 4일부터 31일까지 워커힐미술관에서 개최되었다. 박영택이 기획을 맡았고, 고명근, 구분창, 김대수, 김장섭, 신혜경, 염은경, 이강우, 이주용, 황규태가 작가로 참여했다.

20) 박영택(1963-). 1990년부터 1997년까지 금호미술관 큐레이터로 전시기획을 담당하면서, 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》(1990), 《사진조각》(1996) 등 사진 관련 전시를 다수 기획했다. 현재 경기대학교 예술체육대학 피인아트학부 교수로 재직 중이다. 제2차 구술인터뷰의 구술자로 참여했다. 본 자료집 96 참조.

21) 박계희(朴桂姬, 1935-1997). 1953년 경기여자고등학교를 졸업한 후 1958년에 미시건 칼라마주대학교(Kalamazoo College)에서 미술을 전공했다. 선경그룹(지금의 SK 그룹) 사주 최종현의 부인으로, 자신의 소장품을 기반으로 1984년 5월 세라톤워커힐호텔 컨벤션 센터 내에 워커힐미술관을 설립하고 1986년 8월 관장에 부임했다.

22) 오형근(1963-). 1988년 브룩스 인스티튜트 오브 포토그래피를 졸업하고 1993년 오하이오주립대학교(The Ohio State University) 대학원에서 순수사진과 영화 전공으로 졸업했다. (아줌마), (소녀들의 화장법), (중간인) 등 집단 초상 시리즈를 발표해왔으며 국내외 공간에서 개인전을 개최하고 다수의 단체전에 참여해왔다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다. 현재 계원예술대학 사진예술학과 교수로 재직하고 있다.

**최:** 박계희 여사는 지금 SK그룹 최[최태원] 회장님의 어머니 되시나요?

**구:** 어머니시죠. 유심히 찾아보니까 경기여고 나오시고 미국에서 미술공부를 했다고 그런 것 같아요. 그래서 관심이 있으셨던 것 같아요.

**소:** 어디서는 시카고 미대에서 응용미술을 전공했다고 되어 있기도 하고, 미시간주(State of Michigan) 칼라마주대(Kalamazoo College)에서 응용미술을 전공했다고 기사마다 조금 다른 기사가 있더라고요.

**구:** 그때 같이 공부하신 분하고 확인해 보면 알게 되겠지요.

**소:** 네, 방금 말씀해 주신 것처럼 《사진·새 시좌》전을 계기로, 워커힐미술관도 사진 매체에 대한 호의적인 관심을 가지고 계속해서 큰 전시로 이어지게 되는, 역할을 하고 있었다고 볼 수 있겠네요. 그런데 궁금한 게 선생님께서 《새 시좌》전에서 〈탈의기〉를 선보이셨잖아요. {**구:** 예.} 이 작품은 필름에 스크래치를 내거나 여러 색을 입힌 후 다시 사진으로 재촬영을 해서 프린트를 하신 건데, 기존의 스트레이트 한 방식으로 찍으셨던 작품들, 예컨대 〈긴 오후의 미행〉이라든지 〈일본간의 독백〉 그리고 〈열두 번의 한숨〉과 같은 전작과는 다른 그래픽적인 요소가 가미된 작품으로 보이거든요. 그 당시에 콜라주 작업인 〈기억의 회로〉도 {**구:** 그 다음이죠. 〈기억의 회로〉는 약간...} 1988년 작업을 하신 걸로 알고 있고요. 이 시기에 이렇게 작품 경향이 바뀐 계기가 있으신가요?

**구:** 바뀌었다기보다 나한테는 스트레이트 한 사진과 실험적인 것이 완전히 양분되는 것은 아니었어요. 저는 그 당시에도 바깥으로는 카메라 2대를 매고 〈긴 오후의 미행〉처럼 흑백사진을 찍었고, 컬러로는 키치(kitsch)스러운, 묘한 괴리감이 느껴지는 한국도시에 대한 사진 다큐를 계속했어요. 그렇지만 집에 와서는 실험적으로 아까같이 콜라주(collage)라든가 이런 식의 작업도 했어요. 처음부터 기본적으로 찍는 자체가 중요하고, 그다음에 콜라주 등 가미하는 것을 하고 그랬죠. 다만 그 당시에는 스트레이트하게 도시를 찍은 작품을 발표할 기회가 적었어요. 왜냐하면 우리나라 소위 상업 갤러리에서 스트레이트 한 사진을 좋아하는 분위기가 아니었어요. 때문에 그 다음 해에도 내가 개인전을 할 때 갤러리에서 발표를 마무리해서 하지 않았을 뿐이었죠. 계속해서 나는 도시도 찍고 했던 거죠. 그리고 콜라주 등의 이런 작업을 하게 된 것은 그 당시에 내 답답한 마음을 그냥 스트레이트하게 도시 사진만으로는 표현이 안 되는 것 같아서 회화하는 사람이 막 붓을 휘두르듯이 좀 과하다 싶을 정도로—지금 보면 마음이 달라졌지만—하고 싶었던 마음에 컬러나 콜라주를 했던 것 같습니다.

**소:** 이 전시의 작품들은 필름을 조작하거나 타 매체와 경계를 넘나들거나 그리고 전통적인 인화 방식을 재해석하거나 하면서 다양한 형식으로 구성되어 있는데요. 이 사진들을 하나의 새로운 흐름으로 본 선생님만의 이유가 있을까요?

**구:** 예를 들면 임영균 선생님이나 한옥란 선생 사진은 사실 그냥 스트레이트하죠. 단지 여러

인지(arrange)를 했을 뿐 만들었다고 할 수가 없죠. 임영균 선생은 셔터스피드(shutter speed)를 조금 늦게 했을 뿐이지 보이는 것을 다르게 찍은 건 아니죠. 또 한예중[한국예술종합학교]의 이주용 교수도 스트레이트하게 하고 프린트만을 다르게 했을 뿐이죠. 그러니까 스트레이트와 소위 콜라주 등을 구분하지 않았어요. 단지 '각 개인이 나름대로 자기개성이 있고 할 이야기가 좀 있다, 그러니까 뭔가 자기의 내면에서 나오는 표현을 하고 싶었던 사람을 택했던 것 같아요. 물론 내면이라고 할 수는 없지만 이주용 선생의 검 프린트(Gum Print)<sup>29)</sup>나... 기존에 우리가 많이 접하지 못했던 표현방법을 시도해서 주목을 했던 거였죠. 나름대로 작가의 개성이나 자기의 관심사 이런 게 기존에 우리가 많이 봤던 예를 들면, 길거리를 찍었던 최민식<sup>30)</sup> 선생님이나 도시 스냅과 풍경을 찍었던 임응식 선생님이나, 물론 그분만 있는 것은 아니지만, '이런 사진과는 차별이 되지 않나' {**소:** 확 구분이 되는...} 그런 면에서 자기 나름의 테크닉을 보인다는가 아니면 자기의 개성이 있고 조금 더 자기 이야기를 끄집어낼 수 있는 사람을 선택하려고 했습니다.

**소:** 네. 김승곤 선생님도 여기에 대답을 해 주실 수 있을 것 같은데요. 전시 연계 세미나 〈사진의 흐름〉을 개최하셨어요. 이 세미나의 발표자 그리고 주제별 내용 그리고 참석자들은 누가 있었는지, 또 참여관객 수는 얼마나 되었나요?

**김:** 관람자의 관객 수 또는 세미나 참가자의 숫자 같은 거는 당연히 기억을 못 하고요. 그 상황을 잠깐 말씀드리면 1988년으로 되어 있는데, 우리나라가 그때 올림픽 즈음이었던 거예요. 그리고 경제 상황이나 이런 게 거의 피크(peak)에 다다랐고, 그리고 사진 쪽에서는 전국에 한 30개가 넘는 각급 대학에 사진과가 있고, 매년 1,000명이 넘는 전공자가 배출되던 시기였습니다. 그래서 뭔가 일어날 수 있고 새로운 세대들이 무엇을 바라고 있는가 하는 것을 짐작할 수 있는 이런 시기가 아니었나 싶습니다. 사진술이 공표되고 150년이 되는 해였고, 조금 전에 최봉림 선생이 말씀하신 것처럼 이 사진이 그동안에는 소규모 또는 관제 아니면 기업 이런 쪽과 연관된 그런 공간에서 문화원이라든지 소규모 갤러리라든지 백화점 같은 이런 데서 이루어지던 것이 공공미술관이라고 하는, 미술관은 미술관이 갖춰야 할 요건이 있습니다. 그 요건을 갖춘 공간에서 전시했다는 것은 굉장히 큰 의미를 가지는데 그게 미국에서 처음으로 모마(MoMA, The Museum of Modern Art)에 사진 디파트먼트(department)가 설립된 것이 1940년이거든요. 거기에서부터 딱 50년 반세기가 지나는 시점에 '처음으로 사진이 제도권 안에 들어왔다' 이렇게 볼 수 있고 굉장히 중요한 시점이고 '그 출발점을 만드는 하나의 사건이었다' 이렇게 말씀드릴 수 있고요. 그 당시에 가장... 1980년대 후반—지금 이 전시가 이루어진—그 이후에 한 10년 동안 가장 많이 쓰인 용어가 아마 '새로움', '젊음'이 아니었나 싶습니다. 거의 모든 분야에서 그런 말들이 많이 쓰였고, 그리고 이때의 사진 쪽의 움직임을 살펴보면 개인전보다는 그룹전, 단체로 모여서 뭔가 집단적인 목소리를 내는 이런 것들이 굉장히 많아진 시기였다고

23) 『KULA Intercity Photo Magazine』. 1988년부터 일본의 콜라포토 인터시티에서 발행된 탈블로이드 형식의 사진 잡지이다. 파리, 뉴욕, 도쿄, 서울, 오사카, 빈 등 도시에 지부를 두고 동시 발행했으며, 도시별로 사진 칼럼을 수록했으나 1989년 3호를 끝으로 폐간했다.

24) 구술자가 언급하는 잡지는 『콜라 인터시티 포토 매거진』의 창간호로, '서울' 섹션에는 박주석의 칼럼 「民族と写真に関する手稿(민족과 사진에 관한 수고)」가 수록되어 있다. 구술자와 박주석 선생은 칼럼이 실린 것을 잊고 있다가 인터뷰 자리에서 기사를 확인할 수 있었다. 칼럼에서 박주석은 한국사진의 동향을 다루면서 말미에 《사진·새 시좌》 전시를 소개하고 있으며 일부 출판작과 함께 김대수의 작품이 있는 전시장 전경을 도판으로 실었다.

25) 『déjà-vu』. 1990년 사진평론가 이이자와 코타로가 창간한 일본 사진 잡지로, 출판사 포토플래닛(지금의 Osiris)에서 계간으로 발행했다. 1995년 20호 이후 1996년부터는 규모를 축소해 『데자-뷔비스(déjà-vubis)』로 제호를 변경하고 격월로 간행되다가 1999년에 폐간했다. 1990년대 동시대 사진 동향과 사진사를 다양한 이슈를 통해서 다뤘다.

26) 이이자와 코타로(飯沢耕太郎, 1954-). 일본 사진평론가이다. 1977년 니혼대학 사진학과를 졸업하고 1984년 오사카대학(大阪大學) 사진연구과 박사과정을 수료했다. 계간 사진 잡지 『데자뷔』(1990)를 창간하고 편집장을 맡았다. 1992년 《11월 한국사진의 수평선 - 아시아의 눈》과 2008년 《제2회 대구사진비엔날레》의 협력 기획자로 참여했다. 1993년 『전후사진사 노트』를 출간했고, 1996년 『寫真美術館へようこそ(사진미술관으로 오세요)』로 《산토리히예상》을 수상했다.

27) 1993년 4월 『데자뷔』 12호에는 스페셜 이슈로 한국사진을 다루며 사와라기 노이(榎木野衣)의 '11월' 전, 장르의 상호 교통(交通)에 대하여와 김승곤의 『한국에서의 사진통신』 기사를 수록하고 있다. 이들 글에 이어서 한국사진가 배병우, 김정섭, 구분창, 김성태, 권순평, 이정진, 유재학의 작품을 소개하고 있다.

28) 《나라하라 이코(奈良原一高) 사진전》은 '빛과 어둠 - 2개의 세계'라는 부제로 130여 점의 작품을 선보였다. 해외 사진가의 개인전이 국내 미술관에서 처음으로 열린 전시로 기록되고 있다. 김승곤, 『사진문화의 장면에서 워커힐미술관의 기능과 역할』, 『워커힐미술관 15년사』(워커힐미술관, 1998), 157 참조.

29) 이주용의 《사진·새 시좌》 전시 출판작 〈부분의 자연〉은 비은염 프로세스인 반다이크 프로세스(Vandyke Process)와 사이애노타입(Cyanotype)을 사용했으며, 〈빛의 인상〉은 컬러프린트 기법인 시바크롬(Cibachrome)을 사용했다.

30) 최민식(1928-2013). 일본 도쿄(東京) 중앙미술학원(中央美術學院) 디자인과를 수료했고 독학으로 사진을 시작했다. 1963년 《제1회 동아시아사진콘테스트》 입선을 시작으로, 프랑스 《보르도국제사진살롱》, 미국 《U.S. 카메라콘테스트》 등 해외 공모전에서 200회 이상 입상했다. 1968년에 한국 최초의 개인 사진집 『인간』을 동아일보사에서 출간했다.



〈사진의 흐름〉 세미나에서 초빙강사 김승곤의 강연 모습, 1988년 5월 21일, 영상 스틸컷. 구본창 소장.

생각합니다. 아무튼 구 선생께서 특별히 전시회 구성을 처음부터 뭘 확실하게 정해 놓고 의도한 것이 아니었는지 모르지만, 결과적으로는 이걸 한 덩어리로 생각할 때 이른바 유허파라고 불리는, 새로운 사진문화를 체험하고 돌아온 이런 세대들이 모여서 뭔가를 보여주는 상징적인 전시였다고 생각합니다. 저는 그 세미나가 지금 질문지를 봤을 때 여러분이 한 것처럼 돼 있어서 저도 잠깐 어느 분이 또 말씀을 하셨나 하고...

구: 선생님이 혼자 하셨고 {김: 예예.} 참가 작가들이 뒤따라서 {김: 그랬던 건가?} 자기 작업에 대해서 짧게 얘기했어요. 그때 비디오가 있습니다. (사진을 꺼내며) 여기 선생님 [세미나 발표] 장면도 내가 오늘 증거로 가져왔어요. (모두 사진을 확인하며 웃음) {선: 너무 젊으셨다.} {김: (두 손으로 머리를 뒤로 젖히며)}

최: 그게 (김승곤 선생을 향해) 선생님이세요?

구: 예. 제가 비디오에서 캡처해서 하나 들고 왔고요. (모두 웃음) 내 기억에 이때 관객은 엄청 많았어요. 거기 세미나실 사진이 어딘가에 있을 텐데, 왜 이렇게 [찾아도] 없는지, (사회자를 향해) 내가 드릴게요, 나중에. {소: 네네.} 선생님 다음에 참여 작가가 자기 작업에 대해서 [설명] 했던 것이 비디오로 다 남아 있어요. {소: 프레젠테이션하고요.} 네, 짧게.

김: 아무튼 구본창 선생은 80년대 초반 이후로 지금까지 오랫동안 반세기 넘게 만나고 있습니다만 정말 한번 만날 때마다 놀라워요. (모두 웃음) 걸어 다니는 사료. (웃음) 그때 세미나에서는 아마 학생들이 {구: 그렇죠. 학생들이.} 호기심도 굉장히 많았고, 호기심이 많았다는 건 그만큼 결핍을 느끼고 있다는 그런 얘기의 반증이라고 생각하는데. 아무튼 그런 사진가들에게 많이 알지는 못했지만 제가 접한 미국 현대사진의 경향이라든지 '왜 이런 표현들이 나타나게 되었는가?' 하는 것들에 대한 설명을 제가 아는 대로 이야기하지 않았나 그런 생각이 들고요. 그 이후로 아무튼 지금 말씀하신 것처럼 정말 뜻밖에 굉장히 많은 관객들이, 주로 미술계나 사진계 쪽 학생들은 물론 교수들도 많이 참가했던 것 같아요. 그래서 그 이후로 세미나가 끝난 다음에 경원대학이나 이런 데 또 새로운 경향들, 그 당시에는 포스트모더니즘(Postmodernism)이라는 용어 자체도 생소했던 시절이었는데, 거기에 대한 강의를 부탁받고, 여러 대학의 학보 같은 데도 글을 쓰고 그런 기억이 있습니다. 아무튼 정확한 숫자는 파악되지 않지만 사진계 쪽에서는 하나의 사건으로 불릴 정도로 많은

관객을 모은 전시였다고 생각합니다.

최: 이 전시 이전에는 기획전이라는 게 없었습니다. 협회전 그렇지 않으면 공모전 그렇지 않으면 종종 있었던 개인전 외에는 없었는데. 이때가 기획전의 시작입니다.

구: 결과적으로는 그렇게 됐습니다. (웃음)

최: 그러니까 당연히 사진 큐레이터, 이론가들이 기획을 하게 됐지요. 그런데 그때 한국에서 미술 쪽에서도 이때서부터 기획전의 붐이 이뤘나요?

구: 당연히 있지 않았겠어요? 80년대 미술에는 기획전이 어땠을까요?

선: 협회전 위주로 많이 됐다가 '80년.

최: 네, 협회전, 공모전 외에는 거의 없었다고 봐야 되는데... 이 기획전의 탄생이 사진에만 특수한 현상인지...

선: 그리고 사실 국립현대미술관이 생긴 것도 나중에 80년대 아니에요?

최: 그렇죠. 맞습니다.

구: 80년대죠.

최: 큐레이터 시스템이 생긴 게.

소: '86년에 [학예연구]직제가 생기고요. 과천관이 생깁니다.<sup>31)</sup>

선: 그런데 그전에 경복궁에 있긴 있었는데...

구: 맞습니다. 우리가 느리긴 하죠.

최: 기획전이 있을 수가 없겠네요.

선: 네, 그래서 미술계에서는 작가들이 《국전》[《대한민국미술전람회》] 반대하는 운동도 있고, 또 그전에 국립현대미술관 만들자는 소리도 있었고요. 60년대, 70년대 작가들이 항의 많이 하고 '국립현대 만들어야 된다' 그랬고, 그런 움직임이 있다가 국립현대 과천관을 열면서부터 학제도 만들어지고 제대로...

구: 아무래도 거기도 큐레이팅을 해야겠죠.

선: 예.

박: 저도 그 당시 자료를 찾아보면 여러 전시는 있었는데, 80년대는 미술계도 기획자가 자기 이름을 걸고 작가 선정이나 이런 것에서부터 미학적인 부분이든 책임을 지고 한 전시가 없었어요. {선: 네, 90년대...} 다 뒤져봐도 미술계에도 없었어요. 그건 분명해요. (김선정 선생 쪽으로 고개를 끄덕이며) 그리고 맞아요. 90년대 들어와서야 비로소 기획이 나오고...

선: 그런데 그전에 금호[미술관]가 미술계에서는 큰 역할을 했던 것 같아요. 80년대 말에 열면서...

최: 박영택 씨.

선: 예, 박영택 선생님이지.

구: 그러니까 《Mixed-Media》(《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》, 금호미술관, 1990.5.9-

31) 국립현대미술관은 1969년 경복궁미술관으로 시작하여 1973년 덕수궁 석조전을 거쳐 1986년 과천관으로 신축 이전하였다. 과천관 신축과 함께 국립현대미술관 직제가 개정되며 학예연구실이 신설되었고, 1989년 정식으로 학예연구직제가 도입되었다. 국립현대미술관, 『국립현대미술관 건립지』(국립현대미술관, 1987), 22-23 참조.

6.19)<sup>32)</sup>도 그때 금호에서 한 게.

**선:** 예.

32) 박영택 당시 큐레이터의 기획으로 사진, 입체, 설치 총 3개 부문으로 나누어 1990년 5월부터 6월까지 순차적으로 개최되었다. 1부 사진 작업은 1990년 5월 9일부터 22일까지 구분장, 김대수, 김장섭, 박불똥, 성능경, 최정화가 참여했다.

33) 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 미국, 1864-1946). 1902년 미국의 회화주의 그룹 '사진분리파(Photo-Secession)'를 결성하고 『카메라 워크(Camera Work)』(1903-1917) 창간해 사진을 발표하는 등 사진의 위상을 높이는 운동을 전개했다. 291갤러리와 아메리칸 플레이스(American Place) 등을 운영하면서 미국과 유럽의 전위적 작가들을 처음으로 소개했다. 스트레이트 사진으로 전향하면서 대표적으로 뉴욕 도시 풍경, 〈등가물〉 시리즈, 부인이자 화가 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe)의 초상 연작 등을 남겼으며, 제2차 세계대전 이전의 미국 문화예술계에 가장 중요한 영향을 끼친 인물로 평가되고 있다.

34) 에드워드 스타이켄(Edward Steichen, 미국, 1879-1973). 사진작가이자 큐레이터이다. 1902년 스티글리츠와 함께 '사진분리파'를 결성했고 『카메라 워크』와 291갤러리를 운영했다. 1923년부터 1938년까지 대중 패션 잡지 『보그(Vogue)』와 『바니티 페어(Vanity Fair)』의 수석 사진기자로 활동하며 상업사진가로 자리 잡았다. 1947년부터 1962년까지 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, MoMA) 사진부 부장으로 재직하며 『The Family of Man』, 『70 Photographers Look at New York』, 『The Bitter Years: 1935-1941』 등의 대형 기획전들을 선보였다.

35) 《인간가족》은 1955년 미국 뉴욕현대미술관에서 에드워드 스타이켄이 기획한 대규모 사진전이다. 참여 작가 273명의 503점의 사진 작품이 소개되었는데, 성공적으로 치러지면서 40여 개국을 순회했다. 1957년 일본 순회전을 마친 후 한국 순회전이 미국공보원 주최, 문교부, 내무부, 한국사진작가협회 후원으로 4월 4일부터 5월 5일까지 경복궁미술관에서 열렸다. 당시 30만 여명의 관람객을 기록하며 연장전으로 이어졌으며 국내 대중과 사진가들에게 휴머니즘적 리얼리즘을 각인시킨 최초의 해외 순회 사진전이였다.

**김:** 사진의 중심이 사진의 발상지인 유럽을 떠나서 미국 쪽으로 옮겨간 게 20세기 초 아닙니까? 그 이후로 1920년대부터 스티글리츠(Alfred Stieglitz)<sup>33)</sup>를 중심으로 한 이런 쪽 그리고 서부 쪽 그리고 50년대 후반부터는 기획전, 지금 말씀하신 그런 기획전 형태로 많은 전시들이 이루어지죠. 그 기획전의 형태로 한국에 처음 소개된 게 1950년대 후반 스타이켄(Edward Steichen)<sup>34)</sup>의 《인간가족(The Family of Man)》(경복궁미술관, 1957.4.4-5.5)<sup>35)</sup>, (모두 호응하며) 벌써 그런 개념의 기획전은 해외에서 보편적이었는데 한국에서 이루어진 기획전으로서는 지금 **{최: 《새 시좌》 전이}** 이것이 거의 처음이 아니었다.

**구:** 어쨌든 참여 작가는 제가 꽤 신경 써서 선정했습니다. 사실 배병우<sup>36)</sup> 선생님도 학교에서 같이 강의를 했는데 제가 선택하지 않았던 것은, 물론 배 선생님이 레퓨테이션(reputation)도 있지만 그 당시까지는 소나무 작업이 없었어요. **{선: 아 그때는...}** 소나무는 독일에 다녀 온 다음에 생기기 시작한 거예요. 독일에 잠깐 교환교수로 가셨거든요.

**선:** 그전에는 무슨 작업하고 계셨어요?

**박:** 일반 풍경사진 찍었어요.

**구:** 여수의 돌, **{박: 여수 바다도 찍고...}** 바다, 소나무를 약간 풍경 위주로....

**소:** (손으로 세로선 그으며) 풍경을 네 쪽으로 만들지 않으셨나요?<sup>37)</sup>

**박:** 그거는 90년대 들어가서고....

**구:** 예, 4개로 작품 한 건 약간 뒤로 가서예요. '90년 **{소: 《수평전》}** 《수평전》에서 했는데... 그때 교환교수로 독일 가셨든가 그랬어요. 그러니까 분명히 배 교수님도 섭섭하셨을 것 같아요. 그래서 이러저러하게 《수평전》이 된 거예요. 그때 김장섭<sup>38)</sup> 선생님도 같이 서울 예전에 강의하고 있었어요. 그런데 나는 사실 큐레이터로서 내 눈으로 작가를 뽑고 싶었기 때문에, 친하지만 **{선택}** 안 했던 거죠. 그래서 두고두고 야단도 맞고. **{선: 아 그러셨어요?}** (웃음) 보이지 않는 그런 게 있겠죠. 하여튼 제가 의식을 가지고 작가를 골랐었죠.

**최:** 독일 쪽에서 공부하셔서 뉴 비전(New Vision)<sup>39)</sup> 쪽이나 주관주의 사진(Subjective Photography)<sup>40)</sup> 그런 쪽에 아무래도 취향이 있겠죠?

**구:** 아무래도 독일식의 영향이 있겠죠. 작가가 되려면 스트레이트하든 뭐든 어느 정도 어떤 이야기를 해야 된다는 걸 독일에서 좀 느낀 거예요. 그리고 사실 우리는 미국 역사는 많이 안 배웠거든요. 그래서 제가 처음에 학교에서 수업 가르칠 때 (웃으며) 에드워드 웨스턴(Edward Weston)<sup>41)</sup>하고 스티글리츠도 헛갈리고 그랬어요. 왜냐하면 우리는 미국이나 일본 갔다 온 사람들이 알듯 미국의 사진 역사를 그렇게까지 외우진 않았으니까요. 조금 낯설었던 그런 점은 있네요.

**소:** 그런데 사진 전시명이 조금 의아한데요.

**구:** (웃으며) 아, 그거 추궁 받네.

**소:** (웃음) 국문과 영문이 좀 상이해서요. 영문이 《The New Wave of The Photography》, 그러니까 사진의 뉴 웨이브(New Wave) 운동을 염두에 두고 지으신건지요?

**구:** 임영균, 김대수 씨 등 작가들과 서로 만나서 “‘새 시좌’로 하자, 그러면 영어로는 어떻게 할까?” 서로 고민을 하다가 정하지 않았나 싶어요. 많은 사람들이 호응하고 좋아해야 되니까, 제목 지을 때 작가들하고 같이 **[상의]** 했어요.

**소:** 그래서 이 당시에 사진의 어떤 뉴 웨이브 운동을 염두에 두시고...

**구:** 염두에 두긴 한 거죠. 뭐가 그래도 ‘새로운 경향을 소개하고 싶다. 기존의 사진과는 다른 새로운 물결을 일으키고 싶다’ 하는 열망은 있었죠.

**소:** 영화에서 시작된 운동이잖아요.

**최:** 프랑스 영화 쪽에서 누벨바그(La Nouvelle Vague)<sup>42)</sup>라고 하죠.

**소:** 네. 그래서 사진이나 디자인이나 이쪽에까지 번진 운동으로 알려져 있는데, 사진의 뉴 웨이브 운동이라는 것이 정확하게 뭔지요?

**구:** 뭐라기보다 ‘기존의 작가들이 했던 것과는 다른 성향을 보이자’ 그런 마음으로 뉴 웨이브라고 할 수 있지 않을까요?

**최:** 아무래도 다큐멘터리의 그런 상투적인 공모전 사진, 그것에 대한...

**구:** 그렇죠. 그때 공모전의 사진과 일반적으로 우리가 볼 수 있는 사진전은 아무래도 길에서 찍은 인물사진이나 사회적 이슈를 다루는 상투적인 게 주 아니었나요? 또 풍경도 거의 **{소: 자연풍경}** 자연풍경 중에 특별히 개성이 보이는 풍경사진은 없었잖아요. 그러니까 그런 면에서...

**최:** 그래서 (웃으며) 배 선생님도 약간 고려하신 것이 있겠네요.

**구:** 그러니까 뻔던 것이었고요. 배 선생님은 그 당시 여수에서 장시간으로 물 들어온 것 찍고, 내 눈에 딱 ‘배병우’하는 선생님만의 어떤 맛이 덜 났기 때문에 정말 용기를 내서 넣지 않았는데, (모두 웃음) 그렇잖아요. 같이 수업하면서 어떻게 안 넣었는지, 지금 생각하면 못할 짓이긴 했는데 그렇게 뻤어요.

**소:** 선생님이 기획하신 전시 중에 또 다른 미술관 전시 《아! 대한민국》(자하문미술관, 1992.6.19-7.2)이라는 전시가 1992년 6월에 열리는데요.<sup>43)</sup> 이때 《아! 대한민국》이라는 전시 제목이 좀 민족주의적으로 보일 수도 있고 국수적으로 접근할 수도 있는 제목이어서 사진작가 구분창과는 좀 이질적이다. (웃음)

**구:** 그렇긴 한데 1980년대 한국 컬러 찍은 내 사진을 보면 내가 왜 한국에 그런 시선을 가질 수밖에 없었는지 아마 아실 거예요. 내 사진 중에 〈긴 오후의 미행〉이라는 흑백사진과, 한국의 80년대 거리 뒷골목, 묘한 키치스러운 장면을 컬러로 많이 찍었잖아요. 그리고 그때는 최정화<sup>44)</sup> 씨하고 친했어요.

**선:** 맞아요.

36) 배병우(1950-). 1974년 홍익대학교 응용미술학과를 졸업하고 1978년에 동대학원 공예도안과를 졸업했다. 1990년대 전후 교육, 전시, 창작 등 다양한 분야에서 활동했으며, 대표작으로는 1980년대 중반부터 이어온 〈소나무〉 작업이 있다. 1981년부터 2015년까지 서울예술대학교 사진과 교수로 재직했다.

37) 1991년 《11월 한국사진의 수평전》에 출품한 배병우 작품 〈윤곽이 는 바다〉를 말한다. 바다 풍경사진을 4개의 프레임으로 나누어 하나의 작품으로 완성했다.

38) 김장섭(1953-). 1978년 홍익대학교 회화과 서양화전공을 수료했다. 1974년 《제23회 국전》 입선 후 ST, 타라에서 활동했으며, 1980년 《제11회 파리 비엔날레》에 한국 대표로 참석했다. 이후 사진으로 전향하여 델타 스튜디오를 운영, 다수의 사진전을 기획했고, 사진 잡지의 주요 필진으로 활동했다. 세 차례의 《11월 한국사진의 수평전》의 운영위원, 《'98한국현대미술 신세대흐름전: 프레임 혹은 시간 - 사진으로부터》(한국문화예술진흥원 미술회관, 1998) 커미셔너, 《'99 현대사진 워크숍》 대표 등을 역임했다. 서울예술전문대학, 한성대학교 등에 출강했다. 1981년 《제1회 석남미술상》을 수상했으며, 국립현대미술관, 동강사진박물관 등에 작품이 소장되어 있다.

39) 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy, 헝가리, 1895-1946)가 20세기 초 개진한 사진의 모더니즘 운동이다. 그는 사진을 현실모사의 기계적 재현수단 혹은 회화 종속적 매체가 아니라 동시대 새로운 시각을 탐구하는 빛의 매체로 여길 것을 주장하면서 사진만의 고유한 특성에 대해 탐구하는 '뉴 비전' 운동을 이끌었다.

40) 주관적 사진은 오토 슈타이너트(Otto Steinert, 독일, 1915-1978)가 주축이 된 사진운동으로, 역사적으로 1910년대 독일에서 유행한 '신 객물주의(Neue Sachlichkeit)'의 계보를 이어 피사체에 충실하되 작가의 강한 주관적 인식을 표현하고자 했다.

41) 에드워드 웨스턴(Edward Weston, 미국, 1886-1958). 1911년



《아 대한민국》 전시 엽서, 1992년 발행. 구본창 소장

일리노이 사진 대학(Illinois College of Photography)을 마치고 1922년까지 캘리포니아 트로피코(Tropico)에서 초상화 스튜디오를 운영했다. 선과 추상적 형태를 촬영하는 작업 방식과 정확하고 치밀한 세부묘사로 선명하게 촬영된 클로즈업 시리즈를 선보이면서 주목을 받았다. 1932년 안셀 애덤스(Ansel Adams), 윌러드 반 다이크(Willard Van Dyke) 등과 같이 f/64를 공동 창립해 미국 모더니즘 사진 확립에 기여했다. 사진가로는 처음으로 구겐하임 펠로십(Guggenheim Fellowship)을 받았다.

42) 누벨바그는 1950년대 이후 영화에서 일어난 새로운 물결을 뜻하는 용어로, 프랑스에서 전개되어 세계 영화사에 혁신적인 변화를 가져온 운동을 말한다.

43) 《아 대한민국》은 구본창이 기획하고 구본창, 강민권, 김석중(김아타), 김정하, 유재학이 참여했다.

44) 최정화(1961-). 1987년 홍익대학교 서양화과를 졸업했으며 같은 해 《제10회 중앙미술대전》에서 대상을 수상했다. 계원조형예술전문대(지금의 계원예술대학교) 건축디자인과 겸임교수를 역임했다. 대량생산된 일상의 소비재를 주요 매체로 사용하여 고급예술과 대중문화의 경계를 허무는 작업을 이어오고 있다. 1997년 《제5회 토탈미술상》, 2005년 《제7회 일민예술상》 등을 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

구: 물론 결은 당연히 180도 다르지만 관심사는 비슷해요. 나는 그것을 순화했지만, 최정화 씨는 우리의 키치한 것을 꼬아서 더 키치스럽게 만들었지요. 개인적으로는 한국에 왔을 때 한국 사회가 어떤지를 이방인처럼 많이 느꼈죠. 그러니까 내가 알고 있는 대한민국, 또 대한민국이 어떠해야 되는지, 그런 의식을 가진 사람들이 주변에 보이더라고요. 그래서 이런 전시를 하고 싶다 하는데 마침 그때 자하문미술관 누구지? 박...

선: 어, 박신의<sup>45)</sup> 선생님.

구: 박 {선, 소: 박신의.} 어, 박신의 씨가 나한테 “구 선생님 기획 하나 해 주시면 좋겠다”고 나한테 부탁을 한 거예요.

최: 거기 관장이었어요? 박신의 선생님이?

구: 예.

최: 자하문갤러리?

구: 예, 자하문.

최: 갤러리에요? 미술관이에요?

구: 지금 보니까 도록에 미술관으로 다 쓰여 있는데요. 자하문은 박신의 씨가 말고 있었고 나한테 [전시] 기회를 줬서, 그러니까 몇몇 거기 작품사진을 보면 알겠지만, [도록을] 가져 오긴 했을 거예요. 약간 사회 비판적인 시선을 가진 사람들이 주변에 있었고 ‘이런 이슈로 전시하면 좋겠다’ 하는 생각을 했죠. 그래서 한국의 현 사회를 꼭 국수적이지 아니라 오히려 약간 비틀어 보여주고 싶은 거였어요. 유재학<sup>46)</sup>이라는 친구는 지금 사라졌지만 (도록을 꺼내면서) 맥도날드 앞에서 사진을 찍는다가, (도록을 펼쳐 넘기면서) 책을 만들 때 이영준<sup>47)</sup> 씨가 글도 써주고, 뭔가 그래도 나름대로 재미있게 한다고 했죠. 김정하<sup>48)</sup> 씨는 ‘우리나라의 마네킹들이 전부 왜 서양의 얼굴을 하고 있나’ 그런 참신한 아이디어를 가지

고 작업 했고요. 주변에 그런 사람들을 이렇게 엮어서 이 제목으로 전시를 하게 됐죠.

소: 그러니까 선생님의 평소 관심사를 중심으로...

구: 그렇죠. 내가 가지고 있는 관심사고 주변에 알게 된 젊은 작가들 중에 이렇게 같이 얘기하면서 ‘우리 사회에 대한 약간의 비판적인 시선을 한번 보여줄 수 있겠다’ 하는 생각을 하게 됐어요.

소: 그러면 《수평전》(《11월 한국사진의 수평전》, 장흥 토탈미술관, 1991.11.16-30)<sup>49)</sup>으로 넘어가겠습니까. 김승곤 선생님, 구본창 선생님 다 운영위원으로 참가하셨는데 운영방침을 간략하게 말씀해 주신다면요?

구: 선생님 기억나세요? 안 나세요?

김: 어떤?

구: 《수평전》을 하게 된 계기하고...

최: 《수평전》 운영방침 그런 게 있었습니까?

김: 처음부터 관여했던 건 아니고 지금 구 선생님이 말씀하신 여러 가지 그전에 있었던 배병우라든지 김장섭이라든지 학교에서의 얘기 이런 것들이 하나의 모태가 되지 않았나 싶습니다. 저는 얘기가 상당히 무리있었을 무렵부터 구체적으로 어떻게 시행하자 하는 그 시행방안을 논의할 때 그때부터 참여했던 것 같습니다. 주로 아지트라고 할 수 있는 공간이 광화문에 있는 노란대문집이라고 있었어요. {구: 배병우 선생 작업실.} 그게 배병우 씨의 작업실이었는데 좁은 공간에 모여 앉아서 논의했던 이런 생각들이 나고요.

최: 한마당 거기 뒤에 있는...

김: 한마당갤러리라고 있죠? {최: 예. (고개를 끄덕이며) 뒷면에 작업실 있으셨죠?} 바로 그 뒤편에 조그만 한옥 그거를 작업실로 쓰고 있었습니다. 거기 모여서 여러 가지 논의들을 해 나갔던...

소: 보면 《새 시좌》 전의 작가 분들이 대거 《수평전》의 운영위원으로 참여를 하시는데요.

구: 그렇죠. 왜냐하면 다 새로 들어와서 시작하는 사람들이었고 거기서부터는 배병우 선생님이 같이 조인트(joint)가 되었네요. 배 선생님이 [연배가] 조금 위긴 하지만 나이대가 어느 정도 비슷한 제너레이션(generation)이라고 그럴까? (《서울·현대사진작가8인전》(후지포토살롱, 1988.6.28-7.10) 전시도록을 건네며) 이것은 서울예전 교수들이 주창해서 급조해가지고 그때 후지포토살롱에서 했어요.<sup>50)</sup> (웃음) 제가 다 들고 왔어요. 말로만 해서는 실감이 안 날 것 같아서. 이게 '88년이죠.

김: (도록을 넘겨 살펴보며) 예, '88년 6월. [《사진·새 시좌》] 그거보다 한 달 늦네.

구: 예. 《사진·새 시좌》 바로 뒤에 서울예전 교수들도 “우리도 해야 되겠다” 그러고서 후지살롱에서 [전시했고요]. 배병우, 김장섭 선생님과 술자리에서 우리 “젊은 사람들을 위해서 해야 되겠다” 그런 이야기가 오가게 된 거예요. 그러면서 운영위원을 하나둘씩 하고, 김수남<sup>51)</sup> 씨 그때 술 먹을 때 가끔 오고 그랬던 것 같은데, 흥대 앞 이런 데서 운영위원회 한다고 모이고

45) 박신의(1957-). 이화여자대학교 시정각교육학과를 졸업했다. 파리4대학 미술사학과에서 석사학위를 취득하고, 박사심화과정(D.E.A.)을 마친 후 인하대학교에서 문화경영학 박사학위를 취득했다. 미술평론가로 활동하면서 1991년 자하문미술관의 관장을 맡아 1993년까지 다수의 기획전을 열었다. 2000년부터 경희대학교 경영대학원 문화예술경영학과 교수로 재직했고, 현재 경희대학교 문화예술경영학과 명예교수이다.

46) 유재학(1964-). 서울예술전문대학 사진과를 졸업하고 《죽은 듯 엮드려 실는 뜨고》(한마당화랑, 1987)를 시작으로, 《11월 한국사진의 수평전》(1991, 1994), 《아! 대한민국》(1992), 《미술과 사진》(예술의전당 미술관, 1992), 《신체 또는 성》(갤러리 눈, 1995) 등 1990년대 사진기획전에 다수 참여했다. 2009년 KT&G 상상마당 주최의 《제1회 한국사진가 지원 프로그램》에 선정되었다.

47) 이영준(1961-). 1986년 서울대학교 인문대학 미학과에서 석사학위를 취득하고 1999년 미국 뉴욕주립대학교(State University of New York)에서 미술사로 박사학위를 취득했다. 대표적인 사진기획전으로는 1999년 《사진은 우리를 바라본다》(서울시립미술관, 1999), 2004년 《다큐먼트 - 사진 아카이브의 지형도》(서울시립미술관, 2004) 등이 있으며, 저서로는 『사진, 이상한 예술』(1998), 『Völklingen: 산인의 자연사』(2018) 등 다수가 있다. 계원예술대학교 융합예술과 교수를 역임했고, 현재는 서울과학기술대학교 융합교양학부 교수로 재직 중이다.

48) 김정하(1966-). 미국 로체스터공과대학교(Rochester Institute of Technology) 사진학과를 졸업했다. 《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》(1992), 《아! 대한민국》(1992), 《자아와 전체의 접점에서》(1993), 《여성, 그 다름과 힘》(한국미술관, 갤러리 한국, 1994) 등 1990년대 사진을 포함한 주요 기획전에 참여했다.

49) 《11월 한국사진의 수평전》은 총 3회로 열렸다. 1991년 제1회 《11월 한국사진의 수평전》은 장흥 토탈미술관에서 열렸고, 1992년 제2회는 ‘아시아의 눈’을 부제로 서울시립미술관에서 그리고 1994년 제3회는 ‘세계의 눈’을 부제로 공평아트센터에서 열렸다. 제1회 수평전의 운영위원은 김승곤, 구본창, 김대수, 김장섭, 문주, 배병우, 임영균, 한옥란이



《서울·현대사진작가8인전》 전시 도록 표지, 1988년 발행. 구분창 소장.

말았고, 당시 사진을 주된 매체로 다루는 40대 이하의 작가 50명이 참여했다.

50) 《서울·현대사진작가8인전》은 구분창이 기획자이자 작가로 참여한 전시로, 서울예술전문대학 교강사 김광부, 김장섭, 박창해, 배병우, 옥명심, 이완교, 정창기 8인이 참여한 전시다. 전시 서문은 김장섭이 썼다.

51) 김수남(金秀男, 1949-2006). 1973년 연세대학교 지질학과를 졸업하고, 월간 『세대』, 『동아일보』 기자로 활동했다. 일본의 류큐대학(琉球大學) 사회학과 객원연구원, 게이오대학(慶應義塾大學) 지역연구소 방문연구원, 경성대학교 인문학 연구소 연구교수를 역임했다. 『한국의 곳』(1983-1993), 『아시아의 하늘과 땅』(1995), 《빛과 소리의 아시아》(인사이트센터, 2005) 등 전시와 사진집을 발표했다. 1995년 일본 《히가시가와(東川) 사진상》 해외사진가부문, 2006년 《옥관문화훈장》 등을 수상했다. 국립민속박물관, 산지전갤러리 등에 작품이 소장되어 있다.

52) 김아타(1956-). 본명은 김석중으로, 창원대학교 기계공학과를 졸업하고 독학으로 사진을 공부했다. 《11월 한국사진의 수평전》(1991, 1992), 《아! 대한민국》(1992) 등 다수의 기획전에 참여했다. 1995년부터 2002년까지 작업한 (뮤지엄프로젝트) 시리즈로 국내외의 주목을 받았으며, 2006년 뉴욕국제사진센터에서 아시아 작가 최초의 개인전 《ON-AIR》를 개최했다. 2003년 《제4회 이명동 사진상》, 2007년 《제6회 동강사진상》을 수상했으며, 휴스턴미술관, 국립현대미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

그랬어요. 질문에도 있지만 토탈[미술관]에서 전시를 하게 됐는데, ‘어디서 전시할까? 어떤 식으로 작가들을 선정하나? 각자 자기가 추천하나?’ 모여서 상의하고 작가는 각자 추천을 했어요. 그래서 제가 1회 때 김아타<sup>52)</sup>를 추천한 거죠. (김선정 선생을 향해) 김선정 씨, 김영진<sup>53)</sup>이라고 기억나세요? 비디오 작업했던...

김: 생각나요.

선: 아아, 비디오. 네네.

구: 비디오했던 김영진 씨가 혜화동 어디서 전시하고 있었어요. 그래서 내가 보고 같이 하면 좋겠다고 해서 《수평전》 1회에 함께 있을 거예요. 그런 식으로 운영위원들이 각자 자기가 추천하고 싶은 사람 추천해서.

소: 그러면 운영위원들은 작가 선정을 하고...

구: 예, 같이 했던 것으로 나는 기억하는데... 그래서 나도 몇 명 추천하고.

소: 장소 섭외도 같이...

구: 그렇죠. 그런데 배병우 선생이 아마 장흥 토탈[미술관]의 관장님하고 친하고...<sup>54)</sup>

최: 노준의<sup>55)</sup> 관장님하고요?

구: 예. 그래서 말씀을 건네서 거기서 흔쾌히 장소 내줄 테니까 와서 해라 이래가지고 우리가 거기를 사용하게 됐죠. 우리야 예산도 없고 하니까 최소의 예산으로 하려고 장흥을 빌려서 했고, 두 번째는 서울시립 이전하기 전에 서울고등학교 자리에서 가건물같이 있었어요.<sup>56)</sup>

선: 아, 맞아요.

구: 2회는 거기서 했어요.

선: 60년정도관[서울 정도 600년 기념관]

구: 예. 두 번째를 거기서 했고, 세 번째는 공평아트센터.<sup>57)</sup>

최: 공평아트센터, 지금 다 없어졌죠?

구: 예, 없어졌죠. 거기도 빌렸는지 돈을 냈는지 기억이 안 나는데... 세 번째는 우리가 못하고 미루다가 예산 문제로 그랬던 것 같아요. 그러다가 2년 뒤인가 하게 됐을 거예요.



좌측에서부터  
《11월 한국사진의 수평전》 전시 도록 표지, 1991년 발행.  
《11월 한국사진의 수평전—아시아의 눈》 전시 도록 표지, 1992년 발행.  
《한국사진의 수평전—세계의 눈》, 전시 도록 표지 1994년 발행.  
모두 뮤지엄한미연구소 소장.

소: 미뤄졌지요. '94년으로.

구: 예, 한 해 더 늦게 하게 됐어요.

최: 박주석 선생님, 운영위원회라든지 임영균 씨를 제외하고는 중앙대학교 사진과가 차지하는 포션(portion)을 고려한다면, 중앙대 사진과 선생님이나 출신들이 약간...

김: 배제?

최: 배제는 아닐지라도 어떤 주변현상이 보이는데, 그때 중대 동문들이나 중대 선생님들은 어떠한 반응을 보였나요?

박: (웃음) 지금 《수평전》 했을 때 제 기억으로는, 저는 그때 유학 가 있었어요.<sup>58)</sup>

최: 그때 대학원 졸업하시고?

박: 예, 유학 가 있었을 때여서 그 당시 구체적인 상황은 몰라요. 2회, 3회는 나중에 들어와서 봤는데 그땐, 잘 몰랐지만. 나중에 《관점과 중재》<sup>59)</sup> 얘기하면서 말씀드리겠지만, 위기의 식이라면 위기의식인데 그 위기의식이라는 게 무슨 과가 잘못되고 이런 위기의식이 아니라... 그러니까 자기 나름대로 자기가 생각하는 한국사진의 어떤 정통성? 뿌리? 이런 것들이 송두리째 흔들린다는 것에 대한 어떤 위기감?

최: (박주석 선생을 향해서) 임응식 선생의 여파라고 해야 되나요?

박: 예, 임응식 뿐만 아니라 여러 위기감. 또 하나는 선생님들 말이 그래요. 수업을 해 보면 학생들이 기존의 선생님들 수업에 매우 반항적이 되는 거예요. 자꾸 튕겨져 나가는 거야. 그런데 그것도 사실은 선생님들, 선배들한테는 위기감이거나 위기감일 것이고, 또 나중에 활동하는 몇 명은 유학 가 있었을 때고, 정주하<sup>60)</sup> 씨도 유학 가 있었을 때고, 그래서 당시 임영균 선생하고 이주용 선생 정도 빼놓고서는 중대 출신 중에는 딱히 활동할 만한 사람도 없었어요.

구: 맞아요. 활동이 좀 적었었어요.

박: 예, 활동하는 사람이 없었고 당시 중대는 졸업을 하면 다 방송국, 신문사 취직하던 시절이

53) 김영진(1961-). 홍익대학교 조소과와 동대학원을 졸업했다. 조각, 사진, 비디오 등 다양한 매체를 활용한 설치 작업을 선보여왔다. 《11월 한국사진의 수평전》(1991), 《제1회 광주비엔날레》(1995), 《제3회 리움비엔날레》(1995), 《제7회 이스탄불비엔날레》(2001) 등 국내외 다수의 전시에 참여했다. 1994년 《제13회 석남미술상》, 1997년 《제5회 토탈미술상》, 1998년 《제9회 김세중 청년조각상》 등을 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

54) 토탈미술관. 1976년 종로구 동숭동에서 토탈갤러리로 시작하여 1984년 노준의 관장과 남편이자 건축가인 문신규가 경기도 장흥에 야외조각공원 형태의 미술관을 설립했다. 1987년에 문고부(지금의 문화체육관광부)에서 미술관 등록을 허가했다. 1992년 종로구 평창동에 현대미술 전관을 다루는 전시장을 마련한 후 현재까지 운영 중이며 장흥 토탈미술관은 2002년 운영을 종료했다.

55) 노준의(盧俊義, 1946-). 성신여자대학교 대학원 석사학위를 졸업했다. 토탈미술관의 전신인 동숭동 토탈갤러리, 장흥 토탈아트미술관을 거쳐 현재 평창동 토탈미술관 관장으로 있다. 2003년 한국시립미술관 협회의 전신인 자립형미술관네트워킹에 참여하며 2005년 한국시립미술관협회 창립에 공헌했다.

56) 서울시립미술관. 1988년 경희궁 공원 부지에 개관한 국내 최초의 시립미술관이다. 1995년 서울 정도 600년 기념관을 임시전시장으로 사용하다가 2002년 옛 대법원 자리로 이전했다. 남서울미술관, 북서울미술관, 백남준기념관 등 8개의 기관을



1991년 《11월 한국사진의 수평전》 세미나 전경, 1991년 11월 16일. 구본창 소장.

운영하고 있으며 2025년 상반기에 서울시립 사진미술관이 개관을 앞두고 있다.

57) 공평아트센터. 1992년 인사동에 600여 평(1층 270평, 2층 330평)의 전시 공간으로 개관한 당시 민간소유의 전시장으로는 가장 큰 규모의 전시장이었다. 관장은 홍익대학교와 대만 문화대학 예술대학원 출신의 김상철(지금의 동덕여자대학교 회화과 교수)이었으며, 대관중심으로 운영하면서 기획전도 선보였으나 공평빌딩이 매각되면서 2006년 폐관했다.

58) 《11월 한국사진의 수평전》의 세미나는 ‘한국사진 무엇이 필요한가?’를 주제로 1991년 11월 16일 오후 1시 30분부터 약 세 시간 개최되었는데, 박주석은 김승곤, 이영준과 함께 발표자로 참여했다. 구술자의 기억의 착오로 보인다.

59) 박주석이 기획한 첫 번째 전시로, ‘관점’과 ‘중재’ 두 가지 색선으로 나누어 총 25명의 작가가 참여해 예술의전당 한가람미술관에서 1993년 6월 26일부터 7월 7일까지 열렸다. 전시운영위원은 임영군, 민병현, 정주하, 박주석이 맡았고, 도록 편집과 토론은 정주하가 맡았다. 관점 부문은 강용석, 권태균, 김기찬, 김수남, 남상호, 오상조, 윤주영, 정복남, 정창기, 양종훈, 이기원, 임영군, 중재 부문은 구본창, 김석중, 민병현, 박상훈, 배병우, 양성철, 정동석, 정주하, 차용부, 최병관, 한정식, 황규태, 홍순태로 구성했다. 전시는 현대전자주식회사, 한국코닥주식회사, 한국후지필름판매주식회사가 협찬했다.

니까 이 바닥에 나와 갖고 일하는 사람도 별로 없었고 그러던 시절이어서 그랬던 것 같아요. 구 선생님이 특별히 그것을 인식해서 의도할 분은 아니에요.

구: 왜냐하면 여기 들어가 있는 작가들을 보면 내가 가르친 사람, 주변 사람 해서 중대생들이 수두룩해요. 아마 그즈음에 비슷하게 활동한 사람들이 임영군 선생 그 외에 몇 없었기 때문에 자연스럽게 그렇게 되지 않았나 싶긴 하네요. 그리고 어딘가 읽어보니까 배병우 선생이 “우리가 같이 참석하자고 다 공문을 보냈다. 그런데 《수평전》에 참여를 안 했다” 말 씀하는 게 맞는데,<sup>61)</sup> 다 그 또래에 있어서 나도 알고 지냈는데 권부문<sup>62)</sup> 씨, 돌아가신 권태균<sup>63)</sup> 씨 여기 《수평전》 같이 하면 좋겠다 했는데 그분들이 안 했어요. 나도 기억해요. 권부문, 권태균은 약간….

박: 성격이 좀 달라요.

구: 예, 우리하고.

박: 권부문 선생은 사실은 이미 중대 사진과하고도 완전히 떨어져서 “나는 중대 사진과 안 나왔어” 본인 스스로 그러고 다닐 때니까 그런 바운더리(boundary)에서 얘기할 수가 없고….

선: 나오셨어요?

박: 그렇죠. {선: 아...} 옛날에 제가 학교 다닐 때는 중앙대학교 사진과 내에 또 서클이 있어요. 옛날에는 사진을 다 서클 중심으로 하니깐요. 심지어는 대학 내에도 서클이 있어요. 그래서 ‘여울’, ‘여명’, 내 기억으로 ‘둘레’, 그다음에 또 인천 출신들은 인천 출신들끼리 ‘나남’ 이렇게 해서 한 4개인가 과 내 서클이 있었어요.<sup>64)</sup> 견제가 심해요. 그런데 그중에 ‘둘레’라는 서클이 있었던 것으로 기억하는데 그걸 만들고 그걸 이끈 게 권부문이에요. {구: 있긴 있었네.} 그리고 우리 학교 다닐 때 권부문 씨는 “저 사람은 싸우러 와” 이런 이미지였어요. 왜냐하면 막 책 공부를 해, 육명심 선생님이 강의를 해, 할 때 무슨 말만 끝나면 질문을

“그거 엉터리다”, “그거 아니다” 그러니까 이거는 전쟁을 하자는 거지 수업을 듣겠다는 게 아니에요. 권부문 선생은 원래 그러던 사람이예요.

구: 수업 때부터 그랬나?

박: 수업 때부터 그랬어요. 그래서 나도 수업시간에 깜짝 놀랐던 기억이 있는데 그러고 나서 사진계 이쪽은 안 쳐다본다 하고….

최: 대구 분이죠?

박: 그렇죠. 그랬던 분이기 때문에 중대 바운더리로 얘기하기가 힘든 분이죠.

구: 같이 하자고 했는데 참석을 안 해서 지금 인원만 하게 된 거죠.

최: 그 분이 참석을 안 한 이유는 뭐라고 생각하세요?

구: 아마 자기는 자기 나름의 어떤 독특한 게 있는데 ‘이런 그룹에 {최: 여기랑은 안 맞다고 생각하시는...} 같이 안 하고 싶다’

김: 지금 얘기를 들어보면 이쪽 진영에서 배제했다기보다는 그쪽에서 거부한….

구: 예, 그랬었어요. 그때 약간 거부했었어요.

김: 중대는 어느 정도 엘리트 의식을 가지고 있었던 것 같아요. 지금 말씀하신 권부문 씨 같은 경우도 그런 의식이 있지 않나 싶은데, 그래서 우리가 중심이 돼야 되는데….

박: 예, 맞습니다. 그런 게 있고, 권태균 선생도 그렇고 몇 사람이 있죠. 나중에 돌아왔던 이상현<sup>65)</sup> 선생도 그렇고 권부문 선생도 그렇고 이분들의 공통적인 특징이 중대 사진과를 나오긴 나왔는데 교수들하고 사이가 안 좋았어요. 교수들을 신뢰 안 했던 것 같아요, 내가 볼 때는. 그래서 이분들 선생님은 다 [학교] 밖에 있어요. 예를 들면 강운구<sup>66)</sup> 선생님, 주명덕<sup>67)</sup> 선생님 이런 분들이 선생님들이고 이들한테는, 중대 선생님들하고는 별로 관계를 맺지 않았던 것으로 기억하고, 그런 상황이었어요. 그래서 이들은, 맞아요. 정동성 또는 자기 주인의식 이런 게 되게 강했던 것으로 기억하고, 그러니까 그 해석이 맞을 거예요. 거부한 거죠.

구: 맞아요.

소: 중대 얘기 나오니까 이어 말씀드리면, 이기명<sup>68)</sup> 선생님이 《수평전》에 대해서, 앞에는 중략을 하고요. “40대 이후의 사진가를 거부한 정당한 이유 또한 명쾌하지 못해 못내 아쉽다”고 쓰셨는데,<sup>69)</sup> 작가의 연령대를 50년대 생 이후로 끊는 것에는 특별한 이유가 있을까요?

구: (김승곤 선생을 향해) 선생님 생각….

김: 말씀하세요.

구: 어쨌든 그때 ‘젊은 세대들한테 기회를 주자’ 그랬던 게 아마 제일 컸던 것 같아요. ‘학교 졸업하고 얼마 안 된 지금 작가로 활동을 시작하려는 새로운 사람한테 좀 더 기회를 열어 주고 용기를 주자’ 그런 의미에서 이미 기성세대가 아닌, 갓 시작하는 젊은 세대 위주로 우리가 뽑았던 것 같아요.

60) 정주하(1958-). 중앙대학교 사진과를 중퇴하고 독일의 쾰른응용과학대학교에서 석사학위를 취득했다. 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(1993), 《한국현대사진의 흐름전 1945-1994》(1994) 등 1990년대 주요 사진기획전에 참여하고 전시 연계 토론을 기획, 진행했다. 2015년 《제14회 동강사진상》을 수상했으며, 국립현대미술관, 전북도립미술관, 프랑스 국립도서관 등에 작품이 소장되어 있다. 1996년부터 2022년까지 백제예술대학 사진영상과 교수로 재직했다.

61) 배병우는 진동선과의 대담에서 다음과 같이 말한바 있다. “우리가 많은 분들께 참가요청서를 보냈고 지금도 그 명단을 갖고 있기 때문에 압니다만, 결코 스트레이트 사진이라고 해서 배제한 적이 없습니다. (...) 상당수 스트레이트 사진가들이 출품동의서를 받았고 전시 취지에도 공감했으면서 자신의 어른 선생 눈치를 보느라고 참가하지 않았던 것입니다.” 진동선, 《작가초대석》 배병우, 대담: 진동선, 《사진비평》, 1999년 겨울호, 52.

62) 권부문(1955-). 중앙대학교 사진과를 졸업하고 1975년 신문회관에서 개인전 《포토 포엘》을 개최하며 작가 활동을 시작했다. 1997년 파리에서 개최한 개인전을 계기로 요코하마, 도쿄, 바르셀로나 등에서 활발하게 활동했다. 1999년 미국의 사진 전문 출판사 나즈라엘리 프레스(Nazraeli Press)에서 『Boo Moon』(1999)를 출간했고, 『On the Clouds』(2004), 『Stargazing at Sokcho』(2006) 외에 다수의 사진집을 출간했다. 요코하마미술관, 국립현대미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

63) 권태균(1955-2015). 중앙대학교 사진학과를 졸업하고 동대학원을 수료했다. 월간 『생이 깊은 물』, 사진기자, 『월간중앙』 사진부장 등을 거쳤으며, 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(1993), 《사진은 사진이다》(1996) 등 1990년대 주요 사진기획전에 참여했다. 중앙대학교, 상명대학교 등에 출강했고, 신구대학교 사진영상미디어과 교수로 재직했다. 국립현대미술관, 동강사진박물관, 뮤지엄AMI 등에 작품이 소장되어 있다.

64) 중앙대학교 사진학과 정규 사진 시클은 중앙대학교 사진학과와 전 신인 서라벌예술대학 사진과 시기에 등장했다. 1970년에 개인 암실을 갖고 있었던 재학생 최병진과 황현만을 중심으로 '둘레회'를 조직해 활동했고, 이어서 1971년에 '여명회'와 '침회'가 조직되었으나 사라졌다. 1978년 중앙대학교 예술대학 사진학과와 최윤배, 조세현 등이 '나남' 시클을 만들어 활동했다.

65) 이상현(1955-). 중앙대학교 사진학과를 졸업하고 유럽으로 건너가 독일 베를린국립예술대학교(Universität der Künste Berlin) 조소과를 졸업하고 동대학원 멀티미디어 전공으로 마이스터슐러(Meisterschüler) 학위를 취득했다. 1980년대 후반 귀국 후 설치와 퍼포먼스 작업을 선보이며 국내외로 주목받았고, 1994년 《제5회 김세중 청년조각상》, 2005년 《제1회 한미 사진상》 등을 수상했다. 경기도미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

66) 강운구(姜運求, 1941-). 경북대학교 영문학과를 졸업했다. 1966-1969년 『조선일보』 사진부 기자, 1969-1975년 『중앙일보』, 『동아일보』 출판국 사진부에서 근무했다. 해직기자 공백기를 거쳐 1983년 이후 프리랜서로 활동하며 1984-1985년 월간 『생이 깊은 물』에 연재했다. 대표적인 개인전으로는 《우연 또는 필연》(학교재, 1994), 《마을 삼부작》(금호미술관, 2001), 《사람의 그때》(고은사진미술관, 2021), 《암각화 또는 사진》(뮤지엄한미, 2023) 등이 있으며, 국립현대미술관, 금호미술관, 뮤지엄한미 등에 작품이 소장되어 있다.

67) 주명덕(朱明德, 1940-). 경희대학교 사학과를 수료하고 현대사진연구회 회원으로 활동하며 사진 활동을 시작했다. 1966년 개인전 《Photo Essay 홀트씨 고아원》을 발표했고, 1968년부터 『월간중앙』 사진기자로 활동하며 (명시의 고향), 〈한국의 가족〉 등의 시리즈를 제작했다. 대표적인 작품집으로는 『섞여진 이름들』(1969), 『한국의 공간』(1985) 등이 있다. 2010년 《파라다이스섬》 문화예술 부문에 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

**김:** 대학 재학기간이 대개 20대 초에서부터 하는데, 당시 한국 현실로 봐서 사진가라는 직업이 됐든 어떤 전문영역에서 가령 생계를 유지할 수 있을 정도의 자립할 수 있을 정도의 나이가 되려면 30대 후반 이후가 되지 않나 그래서 우리가 청년이라고 보통 얘기할 때는 20대에서, 입장에 따라서 다르기는 합나다마는 그런데 우리 현실로 봤을 때는 대개 40대 이후를 신인이라고 보기는 어렵죠. 청년이라고 보기도 조금 어렵고. 그래서 아마 그 기간을 20대 대학 재학에서부터 30대 후반 40대 이전의 시대로 정하지 않았나, 그리고 당시 세계의 중요한 미술 이벤트로는 베네치아(Venice)가 중심이었습시다만 또 하나 파리의 《파리 비엔날레(Biennale de Paris)》(파리시립현대미술관, 1959-1985)<sup>70)</sup>라는 게 있었어요. '파리 청년비엔날레'라고도 부릅니다만 여기에서 연령을 제한을 했는데, 20에서부터 35살까지로 기억을 합니다. 그래서 아마 당시 국제적인 경향이라고 할까 이런 것도 조금 참고하지 않았나 싶습니다.

**최:** 지금의 관점에서 보면 너무 젊은.... (모두 웃음)

**김:** 그렇죠.

**소:** 당시 미술계에서 활동했던 이승택<sup>71)</sup> 선생님, 성능경<sup>72)</sup> 선생님들의 작품도 어떻게 보면 《수평전》의 요구에 부합되지 않았나 싶은데요. 미술계에서 사진을 이용해서 활동하는 작가들이 참여하지 않은 이유가 있나요?

**김:** 작업의 성격이라든가 그분들이 미치는 영향력 이런 걸 생각할 때는 당연히 포함을 시켜야겠지만, 연령적으로도 그렇고 이미 그분들은 미술계에서 자기의 위상을 확립한 {**소:** 이미 자리 잡은} 그리고 평가가 이미 확립된 일종의 기성세대예요. 우리가 청년 그리고 신인 그리고 새로운 세대를 조명한다는 의미에서는 조금 범주에서 벗어나지 않나, 그래서 아마 포함시키지 않았던 것 같습니다.<sup>73)</sup> 연령적으로도 그렇고.

**선:** 그리고 잘 교류가 없었지 않아요?

**김:** 예, 교류도 없었죠. 그래도 연결점은 있었어요.

**최:** 그래도 김장섭이라는, 연결고리가 있지 않았나요?

**김:** 맞습니다. 있었죠.

**구:** 나중에 여기 문주<sup>74)</sup> 씨 들어오고 그렇게 된 건 그렇고.... 성능경...

**김:** 문범.<sup>75)</sup>

**구:** 문범도 있었지만 문주라고 있었어요. 그리고 성능경 씨는 《Mixed-Media》 그때 같이 하게 됐고요. 성능경 씨는 꽤 활동을 해서 이미 자리 잡은 분이시니까 여기에 낯한 나이는 아니었어요.

**최:** 이승택 선생님도 사진 작업이 엄청 많더라고요. {**구:** 그분은 이미 뭐...} 지난번 국립현대미술관 전시 때 제가 글을 쓰느라고 보니 의외로 [사진이] 많았는데, 사진계와는 접촉이 전혀 없었던 것 같아요.

**구:** 왜냐하면 사진계는 그 당시에 소위 스트레이트 {**선:** 네, 스트레이트 사진이} 사진이 핵이었기 때문에 그분들이 사진계에 관심을 둘 필요가 전혀 없었죠. 그분들에게는 사진이 컨셉츄얼(conceptual)하게 필요한 도구였을 뿐이지, 우리가 찍는 스트레이트한 사진하고는 차원이 달랐던 거죠.

**소:** 기획 서문을 자세히 보면, 김승곤 선생님이 어떻게 말씀하셨나하면, (모두 웃음) 짧게 읽겠습니다. “아마추어적인 서정성을 충족시키거나 현실의 확실성을 외시하기 위한 시각장치로서 경직된 교의에 의해 주도되어 온 한국의 최근의 몇 년간, 새로운 세대의 예술가들에 의해서 매체의 자율성을 획득해 올 수 있었다”<sup>76)</sup> 여기서 ‘현실의 확실성을 외시하기 위한 시각장치’는 바로 리얼리즘, 스트레이트 포토, 테이킹 포토(taking photo), 순수사진의 범주에 속하고 또 아마추어적인 서정성은 소위 ‘살롱사진’<sup>77)</sup>을 지칭하는 것이겠지요?

**김:** 예, 그런 뜻으로 썼다고 생각합니다. 그리고 그런 것들을 포함해서 ‘사진이 하나의 기계적인 메커니즘으로서 속성이라든지 단지 현실의 물리적인 대상의 외관을 기록한다는 장치로서가 아니고 하나의 시각예술로서 가능성과 자유성을 가진 보다 자유로운 매체다’ 하는 그런 것이 아마 당시 내 생각의 기본을 이루었던 것 아닌가 싶습니다.

**소:** 네, 그러면 “매체의 자율성을 획득한 최근의 몇 년간, 새로운 세대의 예술가들”은 구체적으로 누구누구를 지칭하셨던 걸까요?

**김:** 당연히 《새 시좌》 전에 참가했던 사진가들, 물론 그때까지는 여러 가지 유통경로를 통해서 외국의 사진문화의 정보들이 유입되고 그랬습니다만, 그런 간접적인 체험이 아니고 직접 그 현장에서, 각 지역의 사진문화를, 그러니까 동시대의 사진문화를 체험하고 돌아온 사진가들, 그런 사람들 그리고 그 사람들이 서서히 각 학교에 자리 잡고 작품 활동을 하면서 영향을 미치기 시작한 그런 여러 사진가들이 있습니다. 지금 잠깐잠깐 이런 자료들을 보니까 이름들이 나오는데 당시에 구 선생의 영향을 가장 많이 받은, 서울예전에 나왔었죠?

**구:** 예예.

**김:** 그때 유재학이라는 이름이 {**선:** 아, 네네, 맞아요.} 유난히 내가 지금 기억에 남아 있는데 {**구:** 다들 기억하죠.} 유재학을 비롯해서 어상순이 있었고 {**구:** 어상선<sup>78)</sup>} 아, 어상선. 네. 그리고 몇 사람들 {**구:** 유현민<sup>79)</sup>, 이런 젊은...} 그러니까 이런 젊은 친구들 그리고 이른바 유학파로 불리는, 젊은 선생님들 중심으로 한 사람들을 총칭하는 그게 지금 말씀하신 그런 사람이고 특정한 인물을 일일이 지적할 수는 없고요. 네.

**소:** 당시 한국사진계에서는 포스트모더니즘에 대한 논의가 왕성하게 이루어지지는 않았던 것 같아요. 선생님이 이 전시에서 언급하시는 정도로만, 그래서 여쭙보는데요. “표현매체 간의 경계를 자유롭게 왕래하고 사진 자체에 잠재되어 있는 무한한 가능성”이라고 말씀을 해 주셨는데, 이 표현은 포스트모더니즘과 유럽의 뉴 비전 그리고 주관주의 사진 모두를

68) 이기명(1965-). 중앙대학교 사진학과와 동대학원을 졸업한 후 미국 오하이오주립대학교 커뮤니케이션대학원을 졸업했다. 경운대학교, 경성대학교 등에 출강했고, 《매그넘 코리아》(2008), 《사진미학의 거장, 앙리 카르티에-브레송 회고전》(2012), 《DMZ Korea》(2020), 《제8회 대구사진비엔날레 특별전시》(2021) 등을 기획했다. 2015년부터 월간 『사진예술』 발행인이자 편집인이며, 매그넘코리아 에이전트 (주)유로포토 대표이사를 맡고 있다.

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

70) 《파리 비엔날레》는 1959년부터 1985년까지 파리시립현대미술관(Musée d'Art Moderne de Paris)에서 격년제로 열린 국제 미술전시이다. 참가자격을 35세 미만의 작가로 제한하고 출품작은 4년 이내 제작된 작품으로 한정하여, 젊은 예술가들의 동시대 작품을 위한 발표장을 제공했다. 1987년부터 개최되지 못하다가 2004년에 재개되었다. 한국은 1961년 제2회부터 참가했다.

71) 이승택(李升澤, 1932-). 1959년 홍익대학교 미술대학 조각과를 졸업했다. 졸업 후 1960년대에 신상회(新象會), 한국현대조각회, AG 등의 회원전에서 재료 실험과 설치 방식을 시도했다. 1971년 국립공공관에서 첫 번째 개인전 《이승택》을 개최하고 조각에서 벗어나 사진과 회화가 결합된 사진 작업을 선보였다. 2020년 국립현대미술관에서 대규모 회고전 《이승택-거꾸로, 비미술》(국립현대미술관, 2020-2021)을 개최했다. 시드니현대미술관, 테이트 모던, 국립현대미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

72) 성능경(成能慶, 1944-). 1967년 홍익대학교 서양화과를 졸업하고 1968년 《제12회 현대작가초대전》에 참여하며 작업 활동을 시작했다. 1974년 ST(Space&Time 조형미술학회)의 회원전인 《제3회 ST전》에서 (신문: 1974.6.1. 이후)를 발표한 이래 주로 일상적인 소재와 행위들로 구성된 퍼포먼스 및 설치 작업을 이어오며 활발히 활동 중이다. 라초프스키 컬렉션, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

포괄하는 의미인 걸까요?

**김:** 포스트모더니즘이 모더니즘과 완전히 별개의 것은 아니라고 생각합니다. 모든 역사적인 사건들이 그렇듯이 과거에 뭐가 있었고 거기에 대한 반발이나 저항이나 거부나 계승이나 이런 형태로 이어지는 부분이 상당히 많은데 그런 면에서는 모더니즘이라는 용어가 똑같이 붙는 것처럼 연계되어 있다. 이렇게 생각을 하고요. 특징을 짚은 말로 제가 아는 한에서 말씀드리면, 포스트모더니즘은 모더니즘이 쌓아올린 순수성이라든지 무한한 발전이라든지 매체의 고유한 특성을 존중하는 이런 것을 하나의 교리라고 그럴까 전통으로 삼고 있는데, 포스트모더니즘의 사상가나 작가들은 그런 모든 것을 거부하는 데서 활동의 바탕을 두고 있다 이렇게 생각을 하고요. 그런 면에서 사진도 역시 사진의 고유한 성격 또는 기계나 광학이나 과학의 메커니즘으로부터 벗어나서 자유롭게 크로스오버(crossover)하면서 방법적으로나 내용적으로나 해 나가자 하는 그런 것이 바로 사진에서의 포스트모더니즘의 특성이 아닌가 생각합니다.

**소:** 그러면 강용석<sup>80)</sup> 선생님이나 임영균 선생님 그리고 장재준<sup>81)</sup> 선생님 등을 포함시킨 이유가 선생님이 지금 말씀하신 그런 연장선에 있다고 볼 수 있을까요?

**김:** 그렇죠. 특별히 이것은 '포스트모더니즘이다. 모더니즘이다'가 아니라, 아까 구 선생도 말씀드렸습시다만, 처음부터 이거는 과거의 것과 분리해서 하자는 의식은 없었다고 생각해요. 그게 결과적으로 그렇게 보일 수는 있겠습니다만. 우리가 함께 기획한 《수평전》도 어느 한쪽을 배제하자는 의도는 없었다고 생각합니다. 아무도 그런 얘기는 하지 않았고 자유롭게 자율적으로 참가하기를 바랐고 기대했죠.

**소:** 문범 선생님이 서문 「사진의 즐거움, 현실의 어려움」을 쓰게 된 이유가 있을까요?

**김:** 그러니까 이걸 조금 더 자유롭게 신선한 발상을 가진 작가들이나 이런 사람들이 이 현실과 맞닥뜨리는 게 굉장히 많죠. 기존의 제도라는 게 있고 틀이라는 것이 있으니까 그것과 부딪히는 점이 많고, 그래서 자기네들의 생각이나 활동이 완벽하게 이해되지 않는다 하는, 받아들이지 않는다 하는 이런 데서 오는 고충을 이야기한 게 아닌가 싶습니다.

**최:** 서문글이 회고적으로 보면, 사진에 대한 온축된 지식, 그런 것을 보기가 힘든 것 같아서 '왜 이분이 썼을까? 사진계에 관련자들이 많으셨는데...' 그런 생각은 들더라고요, 글을 읽어보면서.

**구:** 모르겠어요. 아마 배병우 선생이나 김장섭 씨하고 친분 때문에 문범 씨가...

**선:** 네, 그리고 문범 선생님이 약간 이론가적인 부분들도 있고 그래서 미술 쪽에서 누가 글을 쓰면 좋겠다고 생각하셔서 했지 않을까 싶어요.

**김:** 문범 씨는 화단에서도 일종의 이단적인 위치에 있었어요. 붓을 사용하지 않고 손에 페인트를 묻혀서 화면에 바르는 이런 방식을 했기 때문에, 그리고 또 김장섭 씨와도 굉장히 가까운 사이였고 그래서 여기에 참여하게 됐으리라고 생각합니다.

73) 성능경은 《11월 한국사진의 수평전》의 참여 작가는 아니었으나, 1991년 11월 16일 전시장 야외 공간에서 (양친 사진이 더 아름답다)라는 제목의 오프닝 퍼포먼스를 선보였다. 당시 퍼포먼스는 스냅사진 영사, 신체를 이용한 사진 촬영, 폴라로이드 사진 날리기 등으로 구성되어 약 20분간 진행되었다. 제2차 구술인터뷰에서도 언급되고 있으며, 본 자료집 139 참조.

74) 문주(1961-). 1986년 서울대학교 조소과를 졸업하고 1992년 동대학원 조소전공과 1996년 뉴욕 공과대학(New York Institute of Technology)에서 커뮤니케이션 아트 전공 석사학위를 취득했다. 1986년부터 소그룹 로고스와 파토스(Logos & Pathos)에 참여했으며, 1990년대 주요 사진그룹전에 참여했다. 1995년 《제10회 김세중 청년조각상》, 1997년 《제5회 토탈미술대상전》 대상 등을 수상했다. 현재 서울대학교 조소과 교수로 재직 중이다. 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

75) 문범(1955-). 서울대학교 회화과 및 동대학원을 졸업했다. 1976년 《제4회 양대뽕당전》으로 활동을 시작했고, 1982년 토탈갤러리에서 개인전을 개최했다. 1986년부터 1999년까지 소그룹 로고스와 파토스에 참여했고, 국내외에서 다수의 전시에 참여했다. 건국대학교 예술학부 조형예술학과 교수로 재직했으며 현재 대우교수이다. 국립현대미술관, 리움미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

76) 김승근, 「미래를 향한 예술의 새로운 수평, 『11월 한국사진의 수평전』(토탈미술관, 1991), n.p.

77) 살롱사진(salon photography)은 식민지 조선에서 예술사진 공모전의 출품작 혹은 전시작을 의미하는 용어로 통용되었으나, 해방 이후부터 리얼리스트들의 주도로 탐미주의와 유희주의에 불과한 분파로 간주되어 오랫동안 부정적 어사로 쓰였다. 이에 대한 자세한 내용은 최봉림, 『조선사진살롱의 탄생과 전개』, 『한국사진문화연구소 vol.7 전조선 사진연맹 《조선사진전람회》 관련 『경성일보』 자료집 1934-1943』, 한국사진문화연구소 편찬(가현문화재단, 2013), 5-10 참조.



《11월 한국사진의 수평전》 전시장 전경, 장흥 토탈미술관, 1991년 11월 16일. 구본창 소장.

**소:** 저희는 전시가 끼친 어떤 여파 또 영향력을 좀 직관적으로 보여줄 수 있는 게 관람자수가 아닐까 해서 여쭙보고 있는데요, 구체적으로 기억하시기는 좀 어려우시겠지요?

**구:** 예, 어디 기록이 남은 게 [있는지] 잘 모르겠어요.

**최:** 성황이었나요?

**구:** 당연히 성황. (웃음) 장흥까지, 일단 성황이라는 게 지금 생각하면 사진계에서의 성황이었을 것 같아요. 이게 대중적으로 일반인이 장흥까지 많이 와서 구경했다고는 할 수 없지만, 사진계에서는 그래도 큰 행사였고 전국의 사진학과생들이 안 올 수가 없는 그런 이벤트라고 생각해요.

**최:** 이런 기획전으로 미술계가 사진을 바라보는, 사진계에 대한 인식 그런 것도 많이 변화되었다고 보시는지요?

**구:** 저는 그렇게 생각해요. 왜냐하면 문범 씨 이런 분을 통해서 그 시기에 우리 활동이 조금씩 넓어지고 있었잖아요. 그래서 미술계에서도 당연히, 카메라로 탑골공원의 뒀을 찍는, 옛날의 사진계가 아니구나, 또 본인들도 쉽게 사진을 이용해서 뭔가 작업을 할 수 있겠구나 하는, 아마 미술계 사람도 사진 매체에 대해서 훨씬 열린 마음이 되지 않았을까 싶은데요.

**김:** 1980년대 중반 무렵에는 한국사진에서도 한국 각 대학에서 사진과 숫자가 거의 피크를 이뤘어요. 내가 그 당시에 기억하기로는 34군데인가 2년제 대학을 포함해서 대학원까지 생겼던 시점으로, 그때 얼핏 짐작만 해도 1,000명이 훨씬 넘는 이런 숫자들이 배출됐었고, 해외여행이라든지 유학이라든지 이런 것들을 통해 해외문화를 직접 보고 체험하는 세대들이 늘어났고, 또 정부로서는 '86아시안게임이나 '88올림픽게임 즈음해서 여러 가지 면에서 개방적인 문화 정책을 썼기 때문에 그런 것을 통해서 외국의 새로운 경향들에 대한 관심들이 굉장히 높아졌던 시점이었습니다.<sup>82)</sup> 그래서 인프라(infra)를 이루는 학생이라든지 전공자의 숫자라든지 이런 전체 사회문화적인 분위기, 어떤 새로운 움직임이 일어날 만한 그리고 충분히 여감할 수 있는 바탕이 만들어져 있었던 게 아닌가, '때가 장소를 만났다' 그런 느낌입니다.<sup>83)</sup>

**구:** '90년대에 들면서 올림픽 끝나고서 여권도 마음대로 쓸 수 있었고 [해외]여행자유화, 뭐

78) 이상선(1968-). 서울예술대학교 사진과와 호주 로열멜버른공과대학교(Royal Melbourne Institute of Technology) 미디어아트 학사학위를 취득한 후 국민대학교 대학원 영상 콘텐츠디자인학과를 졸업했다. 패션사진작가로 활발히 활동했으며, 현재 서울예술대학교 사진과 겸임교수로 재직 중이다.

79) 유현민(1967-). 서울예술대학교 프랑스 트루와 고등응용예술학교(École Supérieure de Design de Troyes)를 졸업하고 아를 국립사진학교(École nationale supérieure de la photographie) 연구과정을 수료했다. 1990년대 주요 사진기획전인 《11월 한국사진의 수평전》(1991, 1992, 1994), 《사진은 사진이다》(1996) 등에 참여했으며, 계원조형예술대학, 경희대학교, 한남대학교 등에 출강했다. 대전시립미술관, 금호미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

80) 강용석(1958-). 1984년 중앙대학교 사진학과, 1986년 동대학원 사진학과를 졸업하고 1991년 미국 오하이오주립대학교 대학원에서 석사학위를 취득했다. 《11월 한국사진의 수평전》(1991), 『93 한국현대 사진전(관점과 중재)』(1993) 등 주요 사진전에 참여했다. 1993년부터 백제예술대학교 교수로 재직하면서 『매항리 풍경』(1999), 『한국전쟁 기념비』(2009) 등의 사진집을 출간하고 동명의 전시를 개최했다. 2010년 《제9회 동강사진상》을 수상했다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 동강사진박물관 등에 작품이 소장되어 있다.

교류가 많아진 거죠.

**김:** 경제적으로도 지금까지의 실용적인 것에서 문화라든지 예술 쪽에 조금 관심을 기울일 사회적인 분위기가 있었다고 생각합니다.

**소:** 네, 그럼 10분 쉬었다가 하겠습니다.

(10분 휴식 후 녹화 재개)

**소:** 저희가 《수평전》에 대한 얘기를 하고 있었는데요. 도록은 두 파트로 나누고 있거든요.

전시 구성도 같았나요?

**구:** 나도 잊어버렸는데 어떻게 두 파트였죠?

**소:** (도록을 보여주며) 파트 1, 파트 2 해서 그냥 [간지로] 이렇게만 나눠져 있습니다.

**김:** 그거는 도록 편집상 그렇게 만든 게 아닌가 싶고….

**구:** 기억이 잘 안 나는데, 사진의 경향을 조금 나눈 것 같은데….

**김:** 그렇죠.

**구:** 앞부분에 좀 흑백사진이 더 많은가요? {**소:** 아니요. 그건 아닌데} 약간 스트레이트한 것.

**소:** 네.

**구:** 세 권이 다 그래요? 세 권 있어요? 지난번에 여기 있다 그랬지요?

**소:** 네, 저희가 지금 말씀드리는 것은 1회전이요.

**구:** 1회전에서?

**소:** 네.

**구:** 아마 좀 더 사진의….

**소:** 혼합매체적인 거는

**구:** 예. 매체적인 게 두 번째 파트로 간 것 같은데요. 여기 지금 [도록] 구성을 보면 첫 번째가 완전 스트레이트한 것은 아니지만 스트레이트가 더 베이스가 된 거고, 두 번째 파트는 콜라주, 설치도 있고 좀 더 혼합 매체적인 것 같은데요.

**김:** 설치나 입체 같은 건 야외에 전시했던 것도 기억이 나네요.

**구:** 아, 그래요?

**김:** 예, 밖에.

**구:** 그래서 그렇게 두 파트로 나뉘나 봐요.

**소:** 김승곤 선생님께서는 [일본] 유학 시기에 대만 분들, 일본 분들과 교류를 하셨던 걸로 아는데, 《수평전》 제2회전은 ‘아시아의 눈’이잖아요.<sup>84)</sup> 이 전시회를 그때 아셨던 분들과 협업해서 준비를 하셨던 건지, 외부 자문을 두셨는지 궁금합니다.

**김:** 당시에는 협업이라는 용어조차 없었는데, 요즘에 아무튼 뭔가 큰 이벤트, 특히 국제적인

성격을 가진 이벤트에서는 (손짓을 하면서) 사람의… 알음알음이라고 그럴까? 인적인 네트워크가 가장 중요한 역할을 하죠. 제가 일본 유학을 처음에 했고, 또 거기에서 일본이라든지 대만 등 이런 동북아시아권 사람들과 교류를 했으니까. 이 전시 구성이 처음부터 계획한 게 하나는 ‘우리가 지금 어디까지 와 있는가’ 그런 걸 살펴보자는 것이고, 두 번째는 ‘우리가 여러 가지 문화역사적인 동질성을 가진 동북아시아 지역의 사진가들의 움직임 보자’는 것 하나하고, 그다음에는 ‘글로벌한 쪽으로 시야를 넓혀서 보자’하는 딱 세 번으로 정했거든요. 처음부터 ‘11월이라는 것’하고 ‘세 번’이라는 것하고, 또 하나는 우리가 ‘미술관에서 큰 규모의 공립 전시 공간에서 해야 한다’는 게 하나의 전제였어요. 그래서 대규모 그리고 많은 사람들이 참가한다고 하는 운동적인 성격을 파급력이라든지 이런 것을 생각해서 그렇게 해야 되겠다 그렇게 정한 거예요. 그래서 첫 번째는 국내니까 지금 말씀하신 대로 여러 분이 참여해서 각 학교의 교·강사로 재직하는 사진가들의 추천이나 권유로 참가를 받고, 두 번째는 아시아 지역은 일본에서는 아까도 얘기가 잠깐 나왔습니다만, 이이자와 코타로<sup>85)</sup>라고 평론가가 있습니다. 그쪽이 나와 친분이 있기 때문에 그쪽의 협력을 많이 받았어요. 중국 쪽은 그때 뭔가 이질감이라고 할까, 그런 생각이 있었고, 대만 쪽은 옛날부터 사진이 굉장히 활발하거든요. 그래서 대만 쪽은 우자바오(吳嘉寶)<sup>86)</sup>라고 하는 교육자의 협력을 받아서 이루어졌던 겁니다. 맨 마지막 3회 때는, 아마 3회 때 한 해 걸러서 했는데 그 중간에 한 해 거른 것은 재정적인 요인 때문이었다고 생각을 합니다. 이 전시가 거의 자기 주머니 털어서 하다시피 한 거고 다행인 것은 이런 도록 만들 때 편집디자인이라든지 인쇄소라든지 첫 해는 아마 한국국제교류협회인가 그쪽의 지원을 받았던 걸로 생각을 하고요. 그리고 별로 크지는 않았지만 타임스페이스에서 저희가 운영하던 이른바 법인체에도 어느 정도 돈을 낸 걸로 알고 있고, 그밖에 사진관련 기업들, 이렇게 해서 운영됐기 때문에 해외라고 해도 그야말로 글로벌한 전체를 아우를 수 있는 이런 구성은 어려웠습니다. 알음알음할 수밖에 없었는데 그때 내가 알고 있었던 게 유럽 쪽에서는 가브리엘 보레(Gabriel Bauret)<sup>87)</sup>라고 하는 파리(Paris)의 포토 인터내셔널(photo internatioanl), 잘 아시죠?

**구:** 『카메라 인터내셔널(Camera International)』인가?

**김:** 아, 『카메라 인터내셔널』인가 포토 인터내셔널인가 여기 편집장 하던 가브리엘 보레, 그리고 유럽 쪽에 많은 커넥션을 가진 일본의 쿠라모치 고로(倉持悟郎)<sup>88)</sup> 같은 분들의 협력을 받았지요. 미국과 유럽은 누구를….

**구:** 미국은 없고 독일이 있었어요.

**김:** 독일은 빌레펠트대(Bielefeld University)에서 배병우 씨가 [유학]할 때….

**구:** 예, 배병우 교수가 알던 교수를 불러오고.

**김:** 예가(Daniel Jaeger)라고 하는….

85) 각주 26번 참조.

86) 우자바오(吳嘉寶, 대만, 1948-). 1970년 국립대만예술대학교(國立臺灣藝術大學校) 미술인쇄과를 졸업한 후 1976년 니혼대학 사진학과를 졸업했다. 1985년 사진예술 교육기관 포토소프트(Fotosoft)를 창립하여 현재까지 운영 중이며, 국립대만미술관, 타이베이시립미술관 등의 사진 컬렉션 자문위원을 역임했다. 현재 중국문화대학 정보통신학과 교수로 재직 중이다.

87) 가브리엘 보레(Gabriel Bauret, 프랑스, 1951-). 프랑스의 사진 전문 독립기획자이자 비평가이다. 1980년부터 1984년까지 『Zoom』 매거진에서 근무했고 『Camera International』을 창간해 1993년까지 편집장을 역임했다.

88) 쿠라모치 고로(倉持悟郎, 일본, 1939-2006). 1982년 사진 전시 기획 및 출판 제작과 사진 저작권 에이전시 G.I.P(Goro International Press)를 설립, 『국경 없는 의사단』, 『휴먼 라이츠 사진전』, 『에드워드·스타이켄 사진전』 등 일본 국내외에서 사진기획전을 다수 개최했다. 2007년 일본사진협회의 공로상을 수상했다.



《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》 전시장 전경, 1992. 구분 창 소장.

89) 1991년 《11월 한국사진의 수평전》은 코닥, 후지크롬, 세기판매주식회사, 주식회사월포, 타임스페이스의 광고를 도록에 수록하고 있어, 광고비로 전시 비용을 일정 부분 충당했던 것으로 보인다. 공식적인 후원과 협찬은 1992년 《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》부터 이루어졌다. 이 전시는 서울특별시 후원했고, 한국코닥주식회사, 한국후지필름판매주식회사, 타임스페이스가 협찬했다. 1994년 《한국사진의 수평전 - 세계의 눈》은 한국국제교류재단과 주한영국대사관문화원, 프랑스대사관문화원, 주한독일대사관문화원, 주한이태리대사관문화원, 주한일본대사관문화원, 주한스페인대사관문화원, 주한스위스대사관문화원, 주한벨기에대사관문화원 이후 원했고, 삼성항공, 한국코닥, 한국후지필름, 한솔제지, 타임스페이스가 협찬했다. 『11월 한국사진의 수평전』(도탈미술관, 1991); 『11월 한국사진의 수평전 운영위원회, 『11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈』(주식회사 타임스페이스, 1992); 『한국사진의 수평전 운영위원회, 『한국사진의 수평전 - 세계의 눈』(주식회사 타임스페이스, 1994) 참조.

구: 네, 예거 교수. 기억력 좋으시네요.

김: 예, 그분의 도움을 받아서 사진가들을 모았고, 그리고 전시기간 중에는 그 사람들 다 불러서 그래서 각 지역의 사진을 알아보는 세미나를 했어요. 그래서 각 지역의...

구: 왔었죠.

김: 예, 직접.

최: 그러면 비행기 경비, 숙박료는 어떻게 감당하셨어요?

김: 그러니까 그런 게 굉장히 어려웠죠.

구: 그때 예거 교수는 좀 연락하다 말았고, 통역으로 인연이 생겨서 가브리엘 보레는 아직도 연락해요. 그때 아마 선생님이 구로상, 일본에 있는 그 에이전시가 가브리엘 보레를 설명...

김: 네, 구로가 아니라 고로, 쿠라모치 고로, 맞습니다. 맞습니다.

구: 그래서 고로상이 이렇게 해서 했고, {김: G.I.P.[Goro International Press] 가지고 있습니다.} 그 에이전시에서 소개를 해서...

김: 아무튼 여러 분의 도움을 받기는 했습니다만 재정적으로는 굉장히 큰 어려움 속에서 치렀습니다.

소: 대규모의 전시였기 때문에 예산도 많이 들었을 것 같은데 그 예산 조달이 힘들었을 것 같아요.

김: 그러니까 지금 말씀드린 대로 특별히 어떤 기업이라든지 재단이나 정부의 도움을 받지 않았기 때문에...

구: 아마 카메라, 필름 이런 것 정도로 광고로 실어주었고, 여기도 지금 후지나 월포[World Photo co., LTD]니 이런 데서 결국 몇 백만 원 지원받고 그렇게 했던 것 같아요.

김: 예, 그렇습니다.

구: 《11월 한국사진의 수평전》 1회전 도록을 보여주며 여기도 후지크롬(Fujichrome), 세기(世紀) 등 100만원, 200만원 받은 걸로 비행기 값 하고...<sup>89)</sup>

김: 제일 큰 거라고 할까요. 공식적으로 제일 큰 거는 한국국제교류기금 있죠? {소: 네, 국제

교류기금이요.} 거기에서 아마 제일 큰 걸로 했고 그밖에는 이런 자질구레한 돈들 그리고 배병우 선생이 상당히 많은 개인적인 출연을 한 걸로 그렇게 기억을 하고 있습니다.

소: 네. (김승곤 선생을 향하여) 타임스페이스<sup>90)</sup>의 공간의 성격은 무엇이었고 또 어떠한 활동을 주로 하셨나요?

김: 제가 유학하고 돌아온 게 '82년 무렵이었는데 1970년대 말부터 80년대 초에 걸쳐서 일본에서 특이한 현상이 일어나요. 그건 뭐냐 하면 일본도 그때까지는 사진전이라고 하면 개인 화랑이라든지 아니면 사진 기업들이 많지 않습니까? 캐논(Canon), 니콘(Nikon) 이런 데서 무슨 살롱해서 전시 공간을 만들었는데 이런 데, 아니면 백화점이 작품들과 감상, 대중을 잇는 중요한 하나의 거점이 됐는데, 백화점 그런 곳 밖에 없었거든요. 그런데 발표를 하고 싶어도 자유롭게 발표를 못 하는 환경이었기 때문에 사진가들이 '그러면 우리가 그런 공간을 만들면 어떨까?' 해서 사진가들이 개인적으로 독립적으로 전시 공간을 만들기 시작합니다. 그렇게 한 몇 년 사이에 수십 개가 만들어졌어요. 그래서 그거를 인디펜던트갤러리(Independent gallery)라고 해서 굉장히 많이 생겨납니다. 거기에 사람들이 책 가지고 모여들고 사진 가지고 모여들고, 술병 가지고 모여들고 이런 현상을 제가 보고 왔지요. 당시 한국에서는 그런 게 아무 데도 없었어요. 물론 갤러리도 그때 내가 기억하기로는 파인힐 갤러린이가 하는 그게 아마 유일했던 거고 그 외에는...

구: 한마당.

김: 예. 한마당이 있었고, 그 뒤에 생겼습니다. 그 이후로는 구 선생님이 강남 쪽에 뭐였죠?

구: 눈 갤러리.<sup>91)</sup>

김: 맞아요, 눈 갤러리.

구: 그건 조금 지나서 90년대 중반이에요.

김: 이런 갤러리들이 생기고 그랬습니다만, 그 전에는 아무것도 없었기 때문에, {구: 없었죠.} 사진가들이 서로 모이고 정보를 나누는 그런 공간이 필요하다고 생각했고, 또 하나는 지금처럼 인터넷이 되는 것도 아니고 우리가 해외의 사진 정보를 접할 수 있는 게 작품이라든지 인쇄물에 의존할 수밖에 없었거든요. 그래서 이런 걸 오리지널(original)로 보여주자 해서 전시 공간을 만들었어요.

소: 출판도 하시고요?

김: 네, 오리지널 프린트(print)를 들여와서 여러 전시를 했죠. 지금 말씀하신 앤셀 애덤스(Ansel Adams)<sup>92)</sup>라든지 광고사진가 후지이 히데키(藤井秀樹)<sup>93)</sup>의 바디페인팅(Body Painting)이라고 하는 이런 것이라든지 다큐멘터리 사진가 구와바라 시세이(桑原史成)<sup>94)</sup>같은 이런 사람들의 오리지널 프린트를 들여와서 전시했고, 또 하나는 지금 이야기가 나온 임영균이라든지 (박주석 선생을 바라보며) 박주석 씨도 아마 유학 가기 전에 우리 사무실에 들렀던가요?

90) 사진평론가 김승곤과 사진작가 임향자 부부가 1983년 1월 '사진공방(workshop) 타임스페이스'라는 명칭으로 개관한 사진공방 겸 워크숍 성격의 공간이다. 1984년 사진저작권 관련 법인을 설립하여 운영했고, 1991년 8월 중구 필동으로 사무실을 확장 이전 한 후 '도서출판 타임스페이스'를 설립했다. 구와바라 시세이의 『보도사진가』(1991) 번역서를 시작으로 다수의 사진집과 사진 이론서를 출판했고, 1998년에는 사진비평 전문 계간지 『사진비평』을 발간해 사진 이론과 비평 분야 활성화를 도모했다.

91) 예술사진 전문 갤러리로 작가이자 기획자인 구분창이 1995년 3월 강남구 신사동에 개관한 '갤러리 눈'을 말한다. 개관전으로 《신체 또는 성(性)》을 개최했고, 김남진, 김정선, 백지연, 오석훈, 유재학, 이창남, 전대용, 정운봉이 참여했다. 1995년 11월 최금화 개인전 《나의 방》(1995.11.17-30) 전시를 마지막으로 운영을 종료했다.

92) 앤셀 애덤스(Ansel Adams, 미국, 1902-1984). 미국 서부를 기반으로 활동한 풍경사진가이자 환경운동가이다. 그는 사진을 통해 40여년 샌프란시스코(San Francisco) 요세미티 국립공원(Yosemite National Park)을 중심으로 자연에 천착했고, 캘리포니아 기반의 사진가들과 스테이트 사진술 추구회 1/64 그룹을 창설해 활동했다. 엄격한 이미지 제작 시스템인 존 시스템(Zone System)을 개발하여 깊고 풍부한 톤 구현과 선명성을 지닌 사진으로 세계적인 사진가 반열에 올랐다. 1927년 첫 사진집을 출판한 이래 『포트폴리오 시리즈 Portfolio I-IV』 등 다수의 사진집을 남겼다.

93) 후지이 히데키(藤井秀樹, 일본, 1934-2010). 1954년 니혼대학 사진학과에 입학해 이카야마 쇼타로(秋山庄太郎)를 사사하고 1960년 일본디자인센터를 설립해 광고사진가로서 활동했다. 칸 국제 필름 페스티벌 《은사자상》, 《일본광고사진가협회상》 등을 수상했고 일본사진예술전문학교 교장, 일본광고사진가협회 회장 등을 역임했다. 2005년 포스갤러리에서 《후지이 히데키의 세계 - 바디페인팅+F그래피》(포스갤러리, 2005)를 개최한 바 있다.



『사진비평』 창간호 표지, 1998년 8월 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

**박:** (고개를 끄덕이며) 아, 그렇죠.

**김:** 그랬고 초기에 유학에서 막 돌아온 구 선생도 여기서 처음 만났습니다. 그리고 배병우, 김장섭 이 두 사람도 배병우 씨가 군인 초록색 잠바에 소주병 2개를 넣어서 찾아온 게 첫 인연이었는데, 아무튼 이런 사랑방이라고 그럴까? 다들 목말라 있었던 거예요. 이런 역할을 조금이라도 하지 않았는가 생각합니다.

**소:** 그럼 '98년에 『사진비평』을 폐간하게 된 이유는 무엇이었나요?

**김:** (웃음) 조금 아픈 이야기입니다만... 그러다 보니, 이건 내 개인적인 얘기입니다만 연남동에 있던 집 한 채를 팔았어요. {구: 어... 타임스페이스 하시면서} 그거 한다고 외국 작품들 들여오고 이런 활동을 많이 했어요. 학생들이 공부를 해야 하니까 해외의 사진 디자인에 관한 모든 책들을 영풍문고나 교보문고에 협력 받아서 한꺼번에 모아서 소개를 하는 이런 것도 했고, 이런 데 돈이 많이 들어가서, 아무튼 이 활동을 계속하려면 돈이 필요하니까 회사를 만들기로 해서 1984년에 충무로에 나와서 타임스페이스라는 법인을 만듭니다. 그런데 돈 벌 수 있는 게 마땅히 없어요. 그때는 신문사나 잡지사에서 사진을 빌려 쓰면 게재료를 주는 게 아니고 오히려 사진가들이 내 작품을 실어줬다고 고맙게 생각했어요. 그래서 사진의 경제적인 가치라는 건 제로에 가까웠죠. 오히려 쓰이는 것만 고맙게 생각하는. 그래서 그때만 해도 미국이나 유럽 그리고 일본에서는 스톡포토 에이전시 (Stock photography agency)라고 하는 사진 저작권을 빌려주고 그 대가를 받는 이런 것이 있었고, 한국에서도 아시안게임을 앞두고 새로운 '사진 저작권을 만들어야겠다' 해서 저작권법을 개정합니다.<sup>95)</sup> 1950년대에 만들어졌던 것을 개정해서 이제 사진이 정당한 사용료를 받을 수 있도록, 사진 저작권을 베이스로 한 회사 운영을 시작한 거죠. 그래서 올림픽이나 아시안게임을 앞두고 돈을 좀 벌었어요. 그리고 우리가 뜻한 것은 돈 벌자

94) 구와바라 시세이(桑原史成, 일본, 1936-). 1960년 도쿄농업대학(東京農業大學) 및 도쿄 종합사진전문학교를 졸업했다. 1962년 《일본 사진비평가협회 신인상》을 수상하면서 사진계에 입문했으며, 한국, 캄보디아, 베트남, 러시아, 북한 등을 취재했다. 1960년대부터 한국을 기록한 《한국 - 민족분단의 비극》(도쿄 후지포토살롱, 1966), 《한국 - 격동의 4반세기》(조선일보미술관, 1989), 『한국원형』(1986) 등의 전시와 사진집을 선보였다. 1971년 《일본사진협회 연도상》, 1982년 《이나노부오상》, 2014년 《도문켄 사진상》 등을 수상했다.

95) 1957년 1월 28일 우리나라 최초의 저작권법이 법률 제432호로 공포되면서 저작권법의 적용을 받는 저작물, 저작자 및 저작권의 범위를 법률적으로 규정했다. 현재까지 약 40차의 개정법을 거쳤고, 저작권 보호기간이 저작자 사후 30년에서 70년으로 연장되는 등 저작권 보호는 강화되고 있다. 전자정부 누리집 [https://www.mcst.go.kr/kor/s\\_policy/copyright/knowledge/know01.jsp](https://www.mcst.go.kr/kor/s_policy/copyright/knowledge/know01.jsp)(최종접속: 2024년 7월) 참조.

는 것뿐만이 아니고 사진문화의 확산이나 발전을 위해서 뭔가를 하자 하는 것이었으니까 그거를 시작하자고 해서 사진출판사하고 사진 잡지를 만들었어요. 그래서 최초로 만든 잡지가 계간지인데 『사진비평』이라고 하는 이론지였어요.<sup>96)</sup> 작가들은 많았습니다만 이론을—최봉림 선생님도 그렇습니다만—이런 이론가들이 자기 이론을 개진할 수 있는 매체가 아무것도 없었던 시절이어서 이론 중심의 잡지[를 만들었는데], 팔릴 리가 없죠. (모두 웃음) 광고가 들어올 리도 없고. 그런데 그것을 15회를 이끌었습니다. 정말 대단해요.

제 입으로 말씀드리기는 그렇습니다만, 광고를 하나도 받지도 않고 15회를 타임스페이스에서 [비용을] 출연해서, 그때 제가 주관을 했고 진동선<sup>97)</sup>이 편집장을 했어요. 그리고 이경민<sup>98)</sup>이 편집위원으로 있었고 그밖에 기자들이 몇 있고 그래서 아무튼 그렇게 끈질기게 해 나오면서 『사진비평』을 발간한 지 2년쯤인가 되고 나서는 '이것만이 아니다. 또 필요한 것이 있다' 그게 한국에 역량을 가진 젊은 사진가들이 자기를 어필할 수 있는 구조가 아무것도 없는 거예요. 그래서 이걸 신인을 발굴하고 그들의 활동을 지원하는 뭔가 액티비티(activity)가 필요하다고 해서 《사진비평상》이라는 걸 제정했습니다.<sup>99)</sup> 내가 지금 그걸 1999년으로 기억을 하는데, 늘어난 학생의 숫자에 비례해서 대학생들을 중심으로, 대학을 갓 졸업한 이런 신인 아티스트를 포함해서 정말 수많은 응모가 있었어요. 그래서 국내외, 주로 국내외라도 일본, 중국, 대만 이런 쪽의 이론가들·교육자들·갤러리스트들 이라든지 잡지 편집장이라든지 이런 사람들이 심사를 해서 상을 줬는데 매년 5명에서 많게는 8명까지 배출이 됐던 걸로 생각이 됩니다. 당시에는 젊은 사진가들 사이에 《사진비평상》을 사진계의 사법고시라고 불릴 정도로 그렇게 다들 [여기기도] 했고, (메모를 보면서) 여기에는 적혀 있습니다만, 거기서 지금 한국사진의 뭐라 그럴까, 허리 부분을 이루고 있는 중요한 사진가들이 많이 배출 됐습니다.

**소:** 폐간이 '98년에 되는데요.

**김:** 네, 그리고 『사진비평』 지는 계간이니깐 1년에 네 번 나오죠. 물론 해에 따라서는 거르기도 했습니다만, 얇아질 때도 있었고, 그런데 폐간은 두 가지 이유였습니다. 하나는 필진이 없었어요. 인적자원이 없어요. 대학은 많았지만 이론가를 배출하는 학과 자체가 없었고, 그때는 이론 쪽이 너무 부실했어요. 그리고 박 교수가 잘 아시겠지만 내가 알고 있기로 당시 그 무렵에는 한국사진학과에 중앙대학에서조차 한국사진사가 커리큘럼에 들어있지 않았습니. 언제부터인가, 지금은 있는가요?

**박:** 예, 나중에 2000년대 중반 넘어서 만들어졌어요.<sup>100)</sup>

**최:** 박평중<sup>101)</sup> 선생이 강의했나요?

**박:** 아니요, 아니요.

**김:** 네, 저는 대학 교단에 들어가지는 않았습니. 꿈임없이 이야기를 했는데, 그때까지 보먼트 뉴홀(Beaumont Newhall)<sup>102)</sup>이 쓴 1940년대, 1950년대에 쓰여진 미국 중심의

96) 1988년 가을호를 제1호로 시작하여 2014년 제15호까지 발간되었다. 발행처는 사진비평사이며 발행인은 임향자이다. 편집주간 김승곤, 수석 편집위원 진동선, 편집위원 이경민 등이 편집부를 맡았다. 특집기획, 논단, 리뷰 등의 기사를 통해 국내외 사진계 동향과 작가들을 다각도로 조명했고, 사진계에 국한되지 않는 평론가 및 이론가들의 비평 활동을 폭넓게 다루고자했다.

97) 진동선(1956-). 현대사진연구소장으로, 1980년대 후반부터 사진평론가, 전시기획자로 활동하고 있다. 제2차 구술인터뷰 구술자로 참여했다. 본 자료집 97 참조.

98) 이경민(1967-). 한양대 도시공학과를 졸업하고 홍익대학교 산업미술대학원에서 사진디자인 전공으로 석사학위를, 중앙대학교 첨단영상대학원 예술영상학과에서 박사학위를 취득했다. 1993년부터 2001년까지 한국사진사연구회에서 연구원으로 재직했고 계간 『사진비평』에서 편집위원을 지냈다. 2004년 사진사카이브연구소를 개설하고 한국사진 관련 전시기획 활동과 아카이브를 구축해오고 있다. 2008년 《이동석 전시기획상》, 2009년 《월간미술대상》 학술부문을 수상했다. 주요 저서로는 『구보씨, 사진 구경가다』(2007), 『경성, 사진에 박히다』(2008), 『카메라당과 예술사진 시대』(2010) 등이 있다.

99) 《사진비평상》은 신진 작가와 평론가를 발굴하기 위해 1999년 계간 『사진비평』 지가 작품부문과 평론부문을 나누어 제정한 상이다. 2014년까지 100여 명의 수상자를 배출했으나 『사진비평』 지가 폐간하자 15회로 막을 내렸다. 역대 수상 작가로는 김상길, 김옥선, 윤정미, 방병상, 안옥현, 권오상 등이 있다. 2018년 사진비평상 운영위원회가 재구성되면서 《제16회 사진비평상》부터 젊은 작가 발굴을 목적으로 재개하고 있다.

100) 한국사진사는 중앙대학교 공연영상장학부 사진전공 2학년 교과목으로, 이경률이 담당 교수로 있다. 중앙대학교 공연영상장학부 사진전공 홈페이지 [https://www.cau.ac.kr/cms/FR\\_CON/index.do?MENU\\_ID=1090&CONTENTS\\_NO=18P\\_TAB\\_NO=2&TAB\\_NO=2](https://www.cau.ac.kr/cms/FR_CON/index.do?MENU_ID=1090&CONTENTS_NO=18P_TAB_NO=2&TAB_NO=2)(최종접속: 2024년 7월 1일) 참조.

101) 박평중(1969-). 중앙대학교 예술대학 사진학과를 졸업하고, 프랑스 파리8대학 조형예술학과에서 석사학위를, 파리10대학 철학과에서 미학 박사학위를 취득했다. 저서로

는 『흔적의 미학-기호, 이미지론과 사진의 기초개념』(2006), 『한국사진의 자생력』(2010), 『미중유의 얼굴』(2022) 등이 있다. 현재 중앙대학교 인문콘텐츠연구소 HK 연구교수로 재직하고 있다.

102) 보먼트 뉴홀(Beaumont Newhall, 미국, 1908-1993). 미술사학자, 사진가 그리고 큐레이터로 활동했다. 하버드대학교(Harvard University)에서 미술사를 전공했고 1940년 뉴욕현대미술관의 사진부 초대 큐레이터를 맡았다. 로체스터 조지이스트만하우스(George Eastman House) 관장을 역임했다. 1952년 앤설 애덤스와 사진전문 잡지 『Aperture』를 창간했고, 1971년부터 1984년까지 뉴멕시코대학(University of New Mexico)에서 교수로 재직했다. 다수의 저술 활동을 남겼는데, 특히 1949년 개정한 『The History of Photography from 1839 to the Present』는 여러 증보판을 거치면서 현재까지 서구 사진사를 정리하는 중요한 텍스트로 남아 있다.

103) 《프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-1999》은 2018년 대구미술관과 사진아카이브연구소 이경민 대표가 공동으로 기획한 전시로 대구미술관에서 개최되었다. 총 네 파트로 구성된 전시는 1990년대 전후 사진전의 주요 작품을 주제별로 나누어 세 파트에서 전시했고, 사진의 공간, 출판, 교육 등 관련 아카이브로 마지막 섹션을 구성했다.

104) 구조주의는 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure) 언어학 이론에서 비롯된 사조로 개인과 문화를 이해하는 데 있어 구조가 중요한 역할을 한다고 보는 관점이다. 레비-스트로스(Claude Lévi-Strauss), 롤랑 바르트(Roland Barthes), 루이 알튀세르(Louis Althusser) 등이 발전시켰다. 임봉길 외, 『구조주의의 혁명』, 김태수 역음(서울대학교출판부, 2000), 53-55 참조.

105) 트릭스터는 고대 신화에서 속임수(trick)를 이용해 기존의 질서를 파괴하고 어지럽히는 존재로 알려져 있으며 신과 인간, 선과 악을 오가는 이중성과 모호함을 주요 특징으로 한다. 구조주의 철학자 레비-스트로스는 신화를 구조주의적 방법으로 연구하는 과정에서 트릭스터를 정반대되는 두 개의 개념 사이에 위치하며 중개적인 기능을 하는 대상으로 설명했다. 나수호, 『레비-스트로스와 트릭스터』, 『기호학 연구』 제24집(2008년): 216-220 참조.

사진사 있지 않습니까? 이게 학생들을 가르치는 텍스트였어요. 그러니까 제대로 된 역사교육이나 이론교육이 이루어질 수 없는 풍토였죠. 그래서 당연히 우리가 사진비평지를 펴냈을 무렵에는 거기에 쓸 만한 인적인 자원들, 그 바탕이 없었어요. 그래서 《사진비평상》에는 작품 부분하고 이론, 평론 부분하고 두 부분이 있었는데 평론 부분은 지금까지 15회 나오는 동안 5명밖에 배출이 안 됐어요. 그것도 사진을 전공한 사람은 한 사람인가 밖에 안 되고 나머지는 전부 미학이라든지 사회학이라든지 다른 분야, 그러니까 당시의 이른바 이론 분야의 인적자원이 얼마나 빈약했는가 하는 걸 알 수 있죠. 나중에는 미술평론 쪽에도 글을 의뢰하고 그랬습니다만, 더 이상 쓸 필진이 없는 거예요. 거기다 또 재정적인 문제까지 겹쳐서 폐간할 수밖에 없었죠. 아무튼 싸움을 하면서 15번씩 끌고 나갔습니다.

선: 고생하셨습니다.

구: 고생하셨네요. 박수 쳐드려야 되겠어요. (모두 박수)

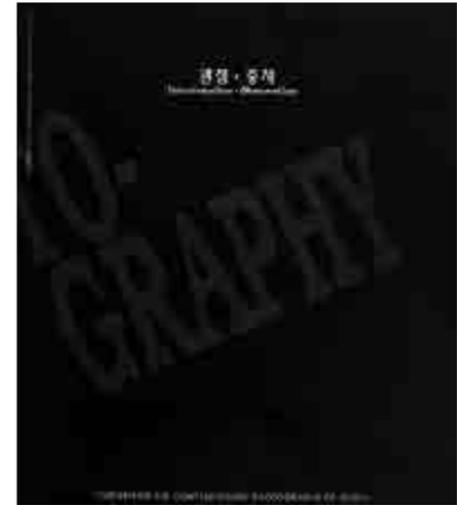
소: 2018년에 《프레임 이후의 프레임》(《프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-1999》, 대구미술관, 2018.10.23-2019.1.13) 전시가 대구미술관에서 열리지 않습니까?<sup>103)</sup> [전시도록에서] 김장섭 기획자를 그 당시에 열렸던 여러 기획전에 주도적인 역할을 한 인물로, ‘사진과 미술의 관계를 검토한 인물’이라는 소개가 있는데, 김장섭 선생님의 그 당시 역할에는 어떤 것이 있을까요?

김: 김장섭 선생은 원래 동양화에서 서양화로 전향해서 서양화가로 1980년에 열린 아가 말 씬드린 파리 청년비엔날레(《파리 비엔날레》)에 한국 대표로 참가한 아주 재주꾼이죠. 내가 알기로는 아주 재능이 뛰어난 천재급의 그런 아티스트였고, 《수평전》에서도 구분창 선생, 배병우 선생 이런 분들과 함께 중심적 또는 주도적 역할을 했습니다. 밖으로는 제가 큰 역할을 한 것같이 알려져 있는데, 사실 실질적인 역할은 그분들이 다 했고 그중에서도 김장섭 씨가 미술 쪽이라든지 새로운 미디어 아트 쪽에 연결고리를 가지고 있었기 때문에 역할을 굉장히 많이 했어요. 그리고 지금 병으로 재활치료 중입니다만, 그 이전까지는 여러 주목할 만한 기획전들을 많이 만들어냈지요. 구조주의(Structuralism)<sup>104)</sup>에 보면 하나의 정체된 문화, 전통적인 문화를 흔들여놓는 ‘흔드는 존재’인 트릭스터(trickster)<sup>105)</sup>라는 용어가 나오는데, 김장섭 씨가 어느 면에서는 한국사진 그리고 미술 쪽을 아우르는 이런 분야에서 일종의 트릭스터적인 역할을 하지 않았나 생각합니다. 아주 중요한 역할을 한 인물입니다.

소: 첫 번째 전시가 토탈미술관에서 열리게 되는데요. 토탈미술관은 실질적인 미술에 우호적인 기관으로 알려져 있는데 당시 미술관의 역할이 따로 있었나요?

김: 미술관이 생긴 게 아마 80년대 초로 알고 있습니다. 화랑이나 이런 게 아니고 한국 최초의 사립미술관이라는 미술관의 이름이 붙은. 그리고 문신규인가 문선규인가?

구: 관장님. 예.



《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》 전시 도록 표지, 1993년 발행. 뮤지엄한디연구소 소장.

김: 예, 관장. 배병우 선생하고 개인적인 인연이 있었습니다. 그런 연고로 해서 문 관장님이 지향하는 노선과도 맞지 않았는가...

소: 문신규.<sup>106)</sup>

김: 네, 이분이 지향하는 미술관의 이념이라고 그럴까요. 이런 거하고 우리가 하고자 하는 의도가 일치된 거죠. 그래서 처음 공간을 그쪽으로 정했고 우리가 《수평전》을 실행해 나가는데 있어서 미술관 측의 간섭이나 이런 작용은 일체 없었습니다. 완전 자유가 보장된 거였습니다. 그리고 공간도 토탈뿐만 아니고 나중에 하게 된 시립미술관은 물론이고 공평아트센터도 전액 무료로, 그래서 아마 저예산도 {구: 가능했죠.} 가능했던 걸로 생각합니다.

소: 입장료 없어요?

김: 네. 없었습니다.

소: 네. 선생님 일본에서는 어떤 전공으로, 공부하셨나요?

김: 저는 대학에서는 사진을 했고, 내가 사진...을 할 때의 지도교수라는 게 있습니다. 거기는 보통 2년 동안 기초교육을 하고, 그다음에 프로세미(프로세미나, proseminar)라는 게 있고 그다음에 세미라는 게 있는데, 세미나(seminar)죠. 그래서 어떤 특별한 교수 밑에서 지도를 받는 이런 과정이 2년 있는데 제가 지도를 받은 교수가 카나마루 시게네(金丸重嶺)<sup>107)</sup>라고 아마 한국에도 한정식<sup>108)</sup> 선생이 번역해서 나온 책이 있는데 그분이 1932년인가 몇 년인가 베를린올림픽 때 언론사에서,

구: [올림픽] 포스터 사진 찍었던 분이죠?

김: 예, 맞아요. [언론사] 특파원의 대표사진가로 독일에 갔다가 베를린에서 눌러앉아서, 빌헬름인가 아무튼 그곳 사진학교에서 공부를 했어요. 그러니까 어떤 걸로 보면 굉장히 선도적인 역할을 하신 분인데 구분창 선생하고 비슷한 경로를 걸었어요. 구 선생님도 기업에

106) 문신규(1938-). 건축가이자 토탈미술관의 설립자로 노준의 관장과는 부부사이다. 1965년 홍익대학교 건축과를, 1967년 동대학원에서 석사학위를 취득했다. 1971년 토탈디자인을 설립했으며, 홍익대학교, 국민대학교 등에 출강했다. 1984년 경기도 양주시 장흥면에 개관한 토탈미술관을 설립했다. 1992년 평창동으로 신축 이전하여 대표이사를 지냈다.

107) 카나마루 시게네(金丸重嶺, 일본, 1900-1977). 1936년 전일본 사진연맹(全日本写真連盟)의 베를린올림픽 특파원으로 취재차 독일에 갔다가 베를린 헬름아벨사학교에서 사진을 전공했다. 도쿄사진전문학교(東京寫真專門學校)에 출강했고, 1939년 니혼대학 예술학부에 사진학과를 창설했다. 국내에는 그의 저서 『寫眞藝術』(朝日新聞出版, 1979년) 1988년 『예술로서의 사진』(한정식 번역, 해담)으로 번역, 출간된 바 있다.

108) 한정식(韓靜湜, 1937-2022). 1959년 서울대학교 사범대학 국어교육과를 졸업했고 교사로 재직 중 임용식을 사사했다. 1969-70년 《제7-8회 동아시아전테스트》에서 입상했고 1974-75년 《제23-24회 국전 사진부》에서 입선했다. 1978년 일본 니혼대학 예술학부를 수료했다. 1982년부터 2002년까지 중앙대학교 사진학과 교수로 재직하며 사진이론서 『사진예술개론』(1986)을 포함하여 20여 권의 이론서와 사진집을 저술, 번역했다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 서울역사박물관 등에 작품이 소장되어 있다.

서 독일로 가서 거기서 학교를 마치고 그랬는데 그분도 역시 마찬가지로 특파원 그만두고 사진학교에 들어가서 공부하고 나서 처음 일본에서 사진학과를—1936년인가요—만들어서 그 선생님의 마지막 클래스에 참가를 하게 됐고, 그래서 그분의 영향을 많이 받았습니다. 당시는 학교 졸업하고 나면 한국에 와서 교수로 들어가는 게 정해진 코스였어요. 그런데 나보다 1~2년 늦게 들어온 한정식, 유경선 이런 분들은 다 돌아와서 학교에 자리 잡았는데 나는 그때 운명의 장난이라고 그럴까? 카나마루 선생님이 “김 군은 공부 좀 더 하고 가계” 이 한마디에 대학원에 진학하게 됐어요. 대학원에서는 오쓰지 기요지(大辻清司)<sup>109)</sup>라고 하는 일본에서 신사진이라고 하는 분야, 일종의 초현실 계통인데 이 분야에서 굉장히 중요한 역할을 한 분이죠. 그분의 영향을 받았고 그렇게 공부를 했습니다. 제가 인지심리학이나 포스트모더니즘에 접하게 된 것도 대학원 과정을 통해서였습니다.

**소:** 그때는 이론과 수업이 따로 있었나요?

**김:** 특별히는 없었지만 거기는 주로 작가 양성이 메인인데, 오쓰지 선생은 이론 쪽에 치중을 한 이런 분이었습니다. 해외에서 직접 석학들을 불러서 강의를 많이 하는 그런 제도였어요.

**소:** 그러면 '93년으로 넘어가도록 하겠습니다. (모두 웃음)《관점과 중재》전인데요. 아까 말씀드렸던 대구에서 열린 《프레임 이후의 프레임》 전시에서 이경민 선생님 기획글에 따르면, [《관점과 중재》전이] 《사진·새 시좌》의 “대항 전시”였다고 표현하셨거든요.<sup>110)</sup> 이 전시가 《사진·새 시좌》전의 대항 전시였는지 아니면 포스트모더니즘, 만드는 사진에 대한 모더니즘, 찍는 사진의 저항이었는지, 전시의 성격을 말씀해 주신다면요?

**박:** (웃음) 얘기하자면 긴데 최대한 간략하게 말씀을 드리겠습니다. 아마 처음에 이 전시를 하고자 했던 한정식 선생님, 홍순태<sup>111)</sup> 선생님, 육명심 선생님의 의도와 전시를 실행한 저나 제 동료들의 의도는 같지 않았을 수 있겠습니다.

**최:** 그럼, 이때가 유학 갔다 오셔서...?

**박:** 예. 갔다 와서요. 아마 그분들의 입장은 《수평전》, 그전에는 《시좌전》 이게 학교 현장에서 학생들한테 너무 영향이 컸던 거죠. 영향이 크니까 이분들로서는 본인들이 지금까지 70~80년대 해왔던 사진이 그야말로 역사의 뒤안길로 사라져 버린다는 어떤 위기의식 같은 것들은 분명히 있었던 것 같아요. 그래서 저희들한테 “전시를 하나 기획해 보면 좋겠다. 도와줄게”라고....

**최:** 한 선생님이 그렇게 말씀하신 거죠?

**박:** 예예, 그렇죠. 그래서 한정식 선생님이 저와 정주하 선생을 운영위원으로 추천했고, 홍순태 선생님이 민병헌<sup>112)</sup> 선생을 추천했고, 내가 기억은 안 나는데 육 선생님이 누군가를 추천했는데 안 한다고 해서 {**최:** 최광호 선생 아닌가요?} 아니... 근데 기억이 안나요. 그래서 그 자리에 임영균 선생이 그때 활동을 많이 할 때니까 들어와서 전시를 하게 됐어요. 그래서 그분들의 의도는 아마 그런 것이었을 수도 있고 뭔가, 그러니까 제도의 힘을 그분

들은 실감을 했던 것 같아요. 워커힐미술관이라는 것, 그다음에 《한국사진의 수평전》도 제도적으로 굉장히 큰 전시니까 그것에 어떤 힘을 절감하니까 이쪽도 그런 전시가 있었으면 좋겠다는 의도였던 걸로 저는 기억을 해요. 다만, 저한테 그 얘기를 하실 때 제가 공부하면서 느낀 게 많았고, 전시기획이라는 게 굉장히 중요하다는 사실을 유학시절에 깨달았죠. 왜그랬냐면 저는 미술사학을 했으니까 제가 다녔던 학교의 교수들이 다 미술사학과 교수들인데, 이분들 프로필을 딱 보면 대단한 대학의 박사들이고 영국의 미술사학과 교수들이라는 게 굉장한데, 이 사람들이 프로필을 쓸 때 기획전시한 것을 맨 앞줄에 써요. 그게 굉장히 큰 거예요. 그러니까 자신의 미술사학 연구결과를 미술관을 통해서 내보이는 것, 제 지도교수는 던 에이즈(Dawn Ades)<sup>113)</sup>라고 헤이워드갤러리(Hayward Gallery)에서 《Dada and Surrealism Reviewed》(Hayward Gallery, 1978.1.11-3.27)<sup>114)</sup>

전시를 한 유명한 전시기획자예요. ‘아, 전시기획이라는 게 역사연구자들이 자신의 사관을 펼치는 굉장히 중요한 장이다’라는 생각을 했었고, 그걸 자랑스럽게 여기는 것을 봤어요. 마침 선생님들이 제가 유학 갔다 와서 얼마 안 되니까 “그러면 전시를 네가 맡아서 해봐라”라고 했을 때, 제가 질문을 던졌어요. “물론 선생님들이 제시해 주시는 의견을 앞으로 제가 참고는 하겠습니다마는 제가 선생님들 의견과 조금 달라도 제 고집대로 할 수 있게 해 주시겠습니까?” 라고 했을 때 진짜 한정식 선생님이 굉장히 좋으신 분이데, “그래, 해라” 그랬던 기억이 나요. 그래서 저는 오히려 이 전시를 대항전 성격이라는 관점이 아니라, 지금도 제 글을 읽어보시면 아시겠지만, 만드는 사진, 찍는 사진이라는 말을 한 번도 써본 적이 없어요. 저는 그 용어에 동의를 하지 않아요. 그 용어 자체를. 그렇기 때문에 사실 여기에 대한 저항도 아니에요. 제가 한국사진사를 그때부터 하고 있었으니까 《사진·새 시좌》이전에 한국의 주류 사진계라는 사람들이 하는 이 사진과 (손짓하며) 구본창 선생님을 필두로 해서 《시좌전》이나 이쪽에서 하는 여러 가지 전시들 사이의 미학적 간극이 너무 커요. 그러니까 뭐냐면 한국 사회는 한 번도 모던 포토그래피(Modern photography)를 제대로 만들어본 적이 없는 거예요. 모던 포토그래피의 교리라는 게 있거든요. 예를 들어 그게 뭐냐 하면 스트레이트 포토그래피라는 게 중요한 모던 포토그래피의 방법론이고, 또 거기에 여러 가지 중요한, 예를 들어서 사진의 가장 중요한 표현방법인데 톤 베리에이션(tone variation), 흑백사진에서 톤의 조절은 굉장히 중요하거든요. 그러니까 톤 조절, 그다음에 프레임에 관한 문제. 저는 [한국사진이] 서양에서 지나왔던 이런 모던 포토그래피에 대한 숙지나 그걸 한 번도 제대로 소화해 본 적 없이, 갑자기 실험적 사진으로 확 넘어갔다는 느낌을 받았어요. 그런데 분명히 그런 [모던한] 작가들은 있었거든요. 작가들은 있는데 한 번도 드러나 본 적이 없어요. 또 당시 대부분이 먹고 사는 것 때문에 잡지사 기자하고 이런 측면도 있었고요. 그래서 ‘이 부분을 정리를 해야 되겠다’ 그리고 여전히 실험적 사진도 있지만, 전통 속에서 한국사진이 반드시 지나가야 될

109) 오쓰지 기요지(大辻清司, 일본, 1923-2001). 전후 일본을 대표하는 전위적인 사진예술가로, 1944년 도쿄사진전문학교(지금의 도쿄예술대학) 사진예술과를 졸업하고 미술문화협회 회원으로 활동을 시작했다. 1953년 일본의 전후 전위예술그룹 ‘실험공방(實驗工房)’에 참여했고, 같은 해 사진과 디자인의 융합을 목표로 ‘그래픽 집단(圖像集團)’을 결성했다. 1960년대 이후 쿠와사와 디자인연구소(桑沢デザイン研究所), 도쿄조형대학(東京造形大學), 츠클바대학, 규슈산업대학(九州産業大學) 등에서 강의했다.

110) “이에 대해 사진의 본질과 존재 이유를 ‘찍는 사진’에 두고 객관성, 사실성, 진실성을 추구해왔던 기성 사진가들과 이론가들이 대항전시를 기획하기에 이르렀다. 1993년에 개최된 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》와 1996년에 기획된 《사진은 사진이다》전이 그것이다.” 이경민, 『한국사진제도의 지형과 그 계보: 1988년-1999년 주요 전시를 중심으로』, 『프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-1999』(대구미술관, 2019), 21.

111) 홍순태(洪淳泰, 1934-2016). 서울대학교 상과대학 상학과를 졸업했다. 고등학교 교사로 재직 중 백영사우회에서 활동하며, 1960-70년대 《동아사진콘테스트》와 《국전》에서 다수 입상했다. 이후 홍익대학교, 덕성여자대학교 등에 출강했고, 1982년부터 1998년까지 신구대학교 사진과 교수로 재직했다. 1980-90년대 사진평론가 및 주요 잡지의 필진으로 활동하며 『현대사진의 조류』(1985), 『사진예술론』(1987) 등의 사진 관련 전문서와 번역서를 출간했다.

112) 민병헌(1955-). 독학으로 사진을 시작했다. 1984년 《제19회 동아국제사진살롱》에서 은상을 수상했으며, 같은 해 파인힐 갤러리에서 첫 번째 개인전 《공간(空間)》을 시작으로 국내외에서 다수의 개인전을 개최했다. 1990년대 주요 사진기획전인 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》(1993), 《사진은 사진이다》(1996) 등의 다수의 기획전에 참여했다.

113) 던 에이즈(Dawn Ades, 영국, 1943-). 미술사학자이자 교육자이다. 에식스대학(University of Essex)의 미술사 및 이론의 명예 교수이며 1996년부터 브리티시 아카데미(The British Academy)의 펠로우이다. 《Dada and Surrealism Reviewed》(1978), 《Art in Latin America》(1989), 《Fetishism: Visualising Power and Desire》(1995), 《Dali/Duchamp》(2017-18) 등의 전시를 조직 및 기획하고 초현실주의, 사진 등에 대한 연구 출판물을 저술했다.

114) 이 전시는 1978년 초현실주의 작가 롤랜드 펜로즈(Roland Penrose)와 던 에이즈를 포함한 미술사가 8명으로 구성된 위원회가 주최하여 영국 런던의 헤이워드갤러리에서 열렸다. 다다와 초현실주의자들의 작품을 비롯한 아카이브 약 1,000여 점을 전시하여 다다와 초현실주의를 회고한 대규모 전시였다.

길을 가고 있는 작가들도 존재한다는 것을 보여주고 싶었어요. 사실은요. 제 의도는 딱 그 거였고요. 다행히 다른 운영위원들이 그 부분에 대해서 동의를 해줬어요. 그래서 전시를 준비하게 된 거예요.

**소:** 엄연히 따지면 포스트모더니즘에 대한 저항이라든가, [《새 시좌》] 그거에 대한 대항적 전시라든가 그런 성격은 아니었다는 말씀이신가요?

**박:** 네, 제가 운동가라든지 비평가면 아마 그렇게 했을 수도 있겠는데, 그때부터 저는 이미 히스토리안(historian)으로서의 어떤 기본적인 관점을 갖고 있었고요. 아니 그런데 그럼에도 불구하고 남들 눈에 그렇게 보였다면 저는 할 말이 없습니다. (웃으며) 그런 것일 수도 있는 것이죠.

**소:** 선생님의 서문을 짧게 읽겠습니다. “6.25동란 이후 등장한 리얼리즘도 우리의 사회적 상황을 고려하지 않은 일본 리얼리즘의 아류로 볼 수 있다. 그 두 가지란 대상에 대한 애정 어린 관찰의 산물이며 작가의 관점이 사진을 통해 돋보이는 주명덕의 《홀트씨 고아원》과 평범한 사물에 대한 탁월한 중재 능력을 발휘함으로써 사진의 현대성을 구현한 현일영의 작업이었다.”<sup>115)</sup> 전시의 시작점을 이 두 작가로 잡으셨어요. ‘관점’의 기원을 주명덕의 《홀트씨 고아원》(《Photo Essay 홀트씨 고아원》, 중앙공보관, 1966.4.24-29) 전시로 두셨는데, 선생님의 이런 설명에 따르면 임석제<sup>116)</sup>의 노동자 사진도 그 기원으로 들 수 있지 않을까요?

**박:** 아까도 말씀드렸지만 저는 히스토리안으로서 기본입장을 갖고 있잖아요. 히스토리안 입장에서 봤을 때는 어떤 한 개인의 사진이 아무리 파격적이고 그 시대에 위대한 것이었다고 할지라도 역사적 파장을 일으키지 못하면 그 맥락 속에서 잘 다루지를 않습니다. 물론 긴 세월이 지나면 다시 또 복원이 되기도 하지만. 임석제 선생 사진은 잘 아시다시피 당시 시대상황의 분위기 그리고 임석제 선생 주변에 있던 동료들—『코리안 타임즈(Korean Times)』 기자였으니까 주로 좌파 지식인들이었는데—이들의 영향을 받아서, 이들의 도움 속에 전시가 이루어졌지만, 전쟁이 끝나고 그쪽 사람들이 다 북한으로 넘어가버리고요. 임석제 선생은 ‘54에서 ‘56년까지 비슷한 작업을 하지만 결국 달력사진으로 [방향을] 돌리거든요. 이분이 ‘56년, ‘57년부터 달력사진을 찍기 시작해요, 사실. 그런 과정 속에서 역사적 파장은 일어나지 못한 거죠. 그런 유사한 사진이 있었다 할지라도 임석제의 영향이라기보다는 일본 영향이 더 큰 거고, 그래서 어떤 기원으로 삼기는 좀 그랬던 거고요.

**최:** 작가의 어떤, 지속성의 문제?

**박:** 예. 그러니까 역사적 연결고리의 문제 그런 것들이 제일 컸고요. 그리고 물론 주명덕 선생보다 현일영<sup>117)</sup> 선생님이 훨씬 선배지요. 그런데 주명덕 선생이 《홀트씨 고아원》한 게 ‘66년이거든요. 오늘날 우리가 알고 있는 현일영 선생 사진 있잖아요. 그걸 현일영 선생이 한참 작업을 한 게 딱 그 시기예요. 같은 시점이예요. 물론 어떤 거는 ‘56년도 사진도

있긴 하지만 핵심적인 작업들은 다 ‘65에서 ‘67년 그때 나오거든요. 그러니까 사람으로서는 차이가 있지만 작품이 발표된 시기[로는 비슷해요], 저는 작품 발표라는 것이 하루 아침에 하늘에서 누가 해서 뚝 떨어지는 거라고 보지 않거든요. 뭔가 그런 것을 할 만한 시대적 요청, 사회적 배경 또는 미학적 성숙도 이런 것들이 있어야 된다고 보는데, 그래서 그런 면에서 두 가지 굉장히 대조적인 작업이 있었고, 또 실제로 한국사진에 영향을 굉장히 많이 미쳐요. 구 선생님이나 이런 분들은 외국에서 오셨지만 국내에서 아까도 말씀드렸다시피, 권태균 선생이라든지 권부문 선생이라든지 이상현 선생님 {**선:** 음, 맞아요.} 이런 분들은 다 주 선생님의 작업의 영향 속에서 주 선생님 작업실 드나들면서 사진에 대한 인식을 재고시키고 숙성시켜나가기 시작한 분들이예요. 물론 거기에 권태균 선생은 강운구 선생 쪽이지만. 그래서 이 부분이 저는 굉장히 중요하다고 봤고요. 그리고 한쪽 부분은 현일영 선생인데 현일영 선생은 그 시대에도 주명덕 선생을 비롯한 사진계에 굉장히 중요한 인물들이, 현일영 선생은 그 동료들에게는 인정을 못 받았어요. 현일영 선생이 해방공간, 6.25 때 좌파 계열의 조선사진동맹의 고문도 했었고 {**최:** 부역 혐의가 있었죠.} 예, 부역자로 낙인 찍혔고요. 실질적으로 나중에 한국사진 70년대까지 주도적 역할을 했던 이명동<sup>118)</sup> 선생, 임응식 선생 같은 분들은 현일영 선생을 누군가가 평가하는 것 자체를 기분 나빠했어요. 그러니까 ‘빨갱이를 어떻게 그럴 수가 있느냐’ 이런 시선이 있었기 때문에. 그러나 작품 자체로 내부적으로 굉장히 많은 사진가들한테 영향을 주죠. 구분창 선생님도 실제로 처음 우리나라 사진가들 보고 {**구:** 놀랐죠.} 현일영 선생한테 제일 감동받았다고 그러셨거든요. 그래서 제가 기획을 할 때는 ‘이 전통을 잘 만들면 좋겠다. 주명덕 선생의 전통이나 현일영 선생의 전통을 잘 만들면 좋겠다’고 해서 작가 선정도 그렇고 제 판에는 그랬습니다. 그런데 이게 글에 잘 드러났는지, 다른 사람들은 그렇게 안 보면 별 수 없는 것이고 저는 그랬습니다.

**선:** 그분들은 빼고 그러니까 밑에 세대를...

**박:** 예.

**최:** 포인트의 두 점을, 기원을 설정을 하셨어요. 그러니까 기원을 설정한다는 게 어떻게 보면 이론가로서는 굉장히 위험하죠.

**박:** 예, 그렇죠. 젊었으니까. (웃음)

**최:** 그랬던 것 같아요. 그때 몇 살이셨어요?

**박:** 그때 ‘93년도면요, 제가 32살 때예요. (모두 웃음)

**김:** 지금 《관점과 중재》전에 대해서 말씀을 해 주셨는데 그 당시 우리 사진의 상황을 전체적으로 크게 나누면, 아마추어리즘과 아카데미즘이라고 그럴까?—대학을 중심으로 한—이런 쪽하고 그 밖으로 어느 정도 나눌 수 있었다고 생각해요. 어느 정도. 어느 진영에서든지 본인들이 의도했던 의식하지 않았든. 그런 시각이 있었지요. 그런 점에서는 오늘 이

115) 박주석, 「관점과 중재 - 1990년대 한국의 현대사진을 바라보며, 『93 한국현대사진전(관점과 중재)』 (도두기획, 1993), 2.

116) 임석제(林奭濟, 1918-1994). 일제강점기 사진관의 도제로 사진을 시작했다. 1948년 동화백화점화랑에서 《제1회 임석제 예술사진 개인전》을 개최하는데 이는 해방 후 열린 첫 번째 개인전으로, 노동자를 주제로 역동적인 구도와 화면을 보여준 최초의 리얼리즘 사진전이기도 했다. 이후 1980년대까지 주로 풍경사진을 제작했으며 다수의 개인전을 개최했다. 1952년 대한사진예술연구회 회장을 역임했다. 《대한민국미술전람회》추천작가 및 초대작가와 한국 사진작가협회 운영자문위원을 지냈다. 서울시립 사진미술관, 뮤지엄한미 등에 작품이 소장되어 있다.

117) 현일영(玄一榮, 1903-1975). 매동상업학교를 졸업하고 1935년 일본의 오리엔탈사진학교(オリエンタル寫真學校)에서 수학했다. 현일영사장을 운영하며 다수의 개인전을 열었다. 1952년 창립된 한국사진작가협회의 초대회장을 지냈다. 한국 이미지언어연구소, 동강사진박물관, 뮤지엄한미 등에 작품이 소장되어 있다. 현일영의 구체적 연보는 한국 사진문화연구소 『사진+문화 vol.6』 (그래픽코리아, 2013), 18-19 참조.

118) 이명동(李命同, 1920-2019). 경상북도 성주 출생으로, 1942년 일본 법政대학교 부속상업학교를 졸업하고 1949년 성균관대학교 전문부 정치학을 졸업했다. 『중앙일보』 사진부장을 거쳐 『동아일보』에 기자로 입사해 출판부국장을 역임했다. 1963년 《동아사진콘테스트》와 1966년 《동아국제사진살롱》 창설을 주도했고, 1989년 월간 『사진예술』을 창간했다. 주요 저서로는 『보도사진의 이론과 실제』(1992), 『사진은 사진이어야 한다』(1999)가 있다. 1961년 《제1회 서울시 문화상》 언론 부문, 2002년 《육관문화훈장》을 수상했다.

런 구성이 된 것도 《새 시좌》전과 《관점과 중재》, 《수평전》 이런 쪽을 대립적인 위치에 놓고 보자 하는 의도가 얼마쯤 작용했는지 모르겠습니다만, 지금 말씀하신 것처럼 엄밀하게 각자가 갈라놓자는 하는 의식은 없었던 것 같고요. 다만, 이것을 오랜 시점이 지나서 들여다보니까 당시의 전체적인 한국의 사진 상황에서 어떤 새로운 움직임을 만들어내기 위해서는, 그 움직임의 원리라는 게 그렇지 않습니까? 운동이라는 게 어떤 작용이 있고 거기에 대한 반작용이 있지 않습니까? 그래서 《새 시좌전》이나 《수평전》을 일으킨 어떤 힘에 반발하는 그런 쪽으로 비춰지는 경우가 그 이후에 [전시가] 많이 있었습니다. 오죽 하면 《사진은 사진이다》(삼성포토갤러리, 1996.3.18-4.13)<sup>119)</sup>라고...

**박:** 예예. 맞습니다. (웃음)

**김:** 정말 놀라운데, 아무튼... (모두 웃음)

**최:** (『사진은 사진이다』 전시 도록을 구술자들을 향해 보이며) 더군다나 홍순태 선생, 육명심 선생, 한정식 선생 세 명이 기획자니까.

**김:** 맞습니다.

**박:** 아마 그분들은 제가 한 것에 대해서 불만이 좀 있으셨던 것 같아요.

**김:** ‘더 분명하게 다가왔어야 한다’

**최:** ‘더 분명하게 선명성을 보여주자’ 그러셨던 것 같아요.

**박:** 예예.

**김:** 아무튼 그런 것들이 총체적으로 힘의 소용들이라고 그럴까? 서로 부딪히는 이런 힘들이 한국사진에 활기를 불어넣었던 시기였다고 생각합니다.

**구:** 맞아요. 90년대가 그래도 제일 굼직한 기획들이 많았고 불거리들도 많았고, 논란도 많았겠지만, 사진의 전성시대였던 것 같아요.

**최:** 정말 에너지는 사진계에 다시 올라 싶은 그런 에너지가...

**박:** 그럼요.

**소:** [박주석] 선생님께 마지막으로 여쭙볼 것은, ‘임응식의 ‘생활주의’가 도몬 켄(土門拳)<sup>120)</sup>의 아류다’ 이렇게 직접적으로 표현하신 것은 아니지만, 그렇게 볼 수 있다면 주명덕의 《홀트씨 고아원》도 어떻게 보면 『라이프(LIFE)』지의 포토에세이(photo essay)의 아류로도 볼 수 있지 않나요?

**박:** 예. 그것은 제가 젊을 때 되게 강력하게 쓰는 습관이 있었는데요. {**최:** 예. (웃음)} 사실 저는 임응식 연구자는 아닙니다만, 그래도 한국사진사를 하다 보니까 임응식 선생님을 깊게 보죠. 임응식 선생은 일본사진에 정통하신 분이고 일본사진을 빠르게 받아들인 분이기도 하세요. 임응식 선생님이 일본 체신(遞信)학교 출신인 것은 아시죠?

**소:** 예.

**박:** 체신학교라는 게 굉장한 학교입니다. 지금 보면 별거 아닌 것 같아도 체신학교가 우정국

(郵征局)의 산실이고 엄청난 엘리트들이 들어갔던 학교예요. 거기 출신이고 일본 것을 굉장히 빨리 받아들이는, 습득능력도 굉장히 좋았던 분이고요. 그래서 임응식 선생의 역사를 보면 일본의 예술사진, 픽토리얼리즘(Pictorialism)<sup>121)</sup>도 쉽게 받아들이지만 심지어는 전위사진<sup>122)</sup>도 굉장히 쉽게 받아들여요. {**소:** 네, 맞습니다.} 그리고 또 일본사진이 벌써 도몬 켄의 리얼리즘이 주류를 잡고 해방, 전쟁 이후에 넘어가니까 딱 받아들이고, 되게 빠른 분이세요. 그러니까 저는 그런 과정에서 한국 사회라는 것, 특히 이런 종류의 사진은 사회 그 자체에 대한 진지한 성찰·고민 이런 것들이 굉장히 중요하다고 보는데 임응식 선생의 사진을 가만히 보면 그 부분은 굉장히 약했다고 봐요. 다큐멘터리 사진은 사회적, 시대적 이슈, 시대정신 이게 없으면 사실 성립되기가 쉽지 않습니다. 그러니까 저는 그런 면에서 임응식 선생은 정통 다큐멘터리라고 보지는 않습니다. 그런 차원에서 주명덕 선생의 《홀트씨 고아원》은 그렇죠, 형식으로 보면 포토에세이, 포토스토리(photo story)라는 측면에서 그때 『라이프』지나 미국의 포토저널리즘(photojournalism) 영향을 받은 건 분명한데, 그럼에도 불구하고 그 당시 한국 사회가 당면한, 사회적 문제, 혼혈 고아 문제는 굉장히 심각했었거든요. 그런 사회적 이슈를 정확히 담아내면서 외국의 사진 형식을 그 이슈에 녹여냈기 때문에, 저는 그런 게 굉장히 중요하다고 보았고, 그러니까 모던 포토그래피는 그 힘이거든요. 모던 포토그래피에서 다큐멘터리라고 부르는 장르의 힘은 그런 건데, 그런 점을 한국 사회와 접목시켜서 드러냈다는 점에서, 저는 그렇게 보는 입장입니다.

**소:** 어떤 선명한 주제의식이 있었던 점에서?

**박:** 그렇죠. 사회적인 어떤 문제에 대한 이슈에 대한 성찰 이런 거죠.

**소:** 네.

**김:** ‘생활주의 리얼리즘’<sup>123)</sup>이라는 것은 굉장히 기형적인 용어인데 1930년대 러시아에서 드러난 소셜 리얼리즘(Social Realism)이라 게 있었어요. {**소:** 네. 사회주의 리얼리즘} 이게 일본 전후의 현실을 직시하려는 사진가들에 의해서 리얼리즘이라는, 도몬 켄 같은 이런 사진가들을 중심으로 리얼리즘이라는 게 생겨나게 되지요. 그래서 그런 일본의 정황에 대해서 잘 아시는 임응식 선생이 똑같은 사회주의 리얼리즘도 어딘가 썼고 리얼리즘도 썼으니까 ‘나는 생활주의라는 것을 쓰자’ [했던 것이죠]. 영어로는 어떻게 번역되는지 모르겠어요.

**최:** 국현[국립현대미술관]에서 물어보더라도요. 라이프즘? (모두 웃음) 그래서 그냥 ‘생활주의’로 쓰시지 했었죠.

**박:** 맞습니다. 제 의견은 ‘Saengwhal’ 이렇게 딱 한국말 그대로 [영어로] 써주는 게 낫지 그거 어설프게 번역하려고 해 봐야 서양말에는 그런 개념이 없습니다.

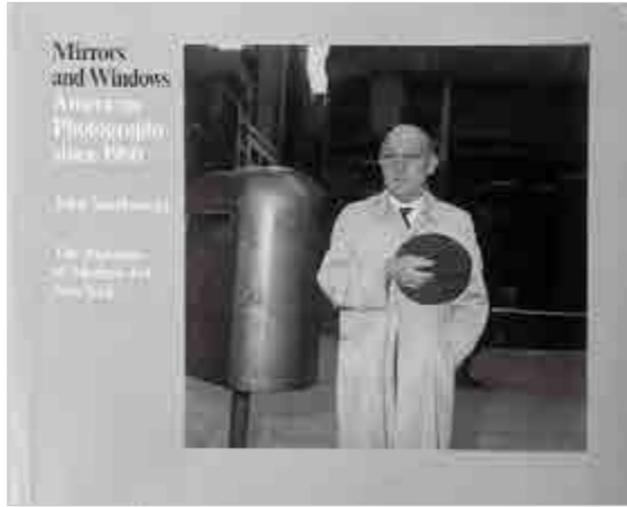
**최:** 예. 저는 그렇게 생각합니다. 그때가 소위 레드퍼지(Red Purge)<sup>124)</sup>가 워낙 심할 때니까요.

121) 회화를 모방해 예술적 효과를 거두고자 했던 사진 경향으로, 19세기 유럽에서 발흥해 세계적인 운동으로 번진 최초의 사진 사조이다. 픽토리얼리즘을 이끌었던 대표적인 사진단체로는 1892년 영국에서 설립된 링크드링 형제단(Linked Ring Brotherhood)이 있으며 알렉 코번(Alvin Coburn), 게트루드 케스비어(Gertrude Käsebier), 알프레드 스티글리츠, 에드워드 스타이켄 등이 회원으로 활동했다. 스티글리츠는 이후 스타이켄과 함께 1902년 뉴욕에서 링크드링의 미국 단체인 사진 분리파를 조직하고 미국의 회화주의 사진운동을 전개했다.

122) 20세기 초 유럽에서 발흥한 모더니즘 사진을 지칭하며, 일제강점기에 수용되어 신흥사진(New Photography)이라는 별칭으로 불렸다. 1929년 독일에서 열린 《Film und Foto》전시는 유럽의 신흥사진을 소개한 대표적인 전시로, 빛의 효과를 사진의 독자적인 영역으로 발전시킨 뉴 비전부터 ‘육안의 한계를 넘어서는’ 신객관주의, 스트레이트 사진과 같은 예술사진뿐만 아니라 과학 사진까지 포괄하며 광학의 영역을 폭넓게 다루었다. 유럽과 일본의 순회전을 거치면서 한국의 사진가들에게도 크게 영향을 끼쳤다.

123) 생활주의 리얼리즘은 전후 임응식이 주창한 사진 경향이다. 임응식은 사진이 식민지 시대 불을 이루었던 회화주의에서 벗어나 “인간생활을 휴머니티한 눈으로 표현”, “사회와 직결된 진실 탐구”, “현실의 숨겨진 면” 등을 모토로 삼는 리얼리즘으로 나아가 것을 강력하게 주장하며 이를 ‘생활주의 사진’이라 명명했다. 생활주의 사진은 1980년대까지 리얼리즘이 한국사진계의 주류로 자리 잡는 데 크게 영향을 끼쳤다. 반면 빈약하고 피상적인 사진론을 바탕으로 온정주의적인 태도에 머무르고 있다는 비판을 받기도 한다. 이에 대해서는 최봉림의 논고, ‘임응식의 ‘생활주의 사진’ 재고’, 『사진+문학 vol.8』, 한국사진문화연구소 편찬(그래픽코리아, 2014), 2-6을 참조.

124) 레드퍼지는 일본의 패전 이후 민주화 추진 과정에서 행해진 공산주의자 숙청 운동을 지칭한 용어로, 레드퍼지가 시행되면서 일본에서는 공공기관이나 민간기업에서 공산주의 계열의 사람들이 대대적으로 해고, 추방당했다.



《Mirrors and Windows》 전시 도록 표지, 1978년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

임응식 생활주의는 '정치색을 없앤 리얼리즘이다' 그 정도로 보지 뭐...

**김:** 그리고 당시의 분위기가 우리 남북 분단이라든지 이념적인 대결 상황이었기 때문에 지금 말씀하신 그런 정치색을 넣기는 굉장히 어려웠을 겁니다. 오해받기도 싫었을 것이고요.

**최:** 예, 굉장히 어려웠죠.

**소:** 민감한 시대였으니까요. 그럼 박주석 선생님 말씀대로 "서구의 다큐멘터리 사진 또한 사회적 현상의 관찰과 그러한 관찰을 통해 의미를 끌어내는 사진가"가 바로 이 '관점'에 포함되었고 '관점'을 사진 장르로 보자면 '다큐멘터리 사진이다'라고 규정할 수 있을까요?

**박:** 정확히 규정하기는 힘들지만, 그러니까 제가 여기에 대해서 솔직하게 더 정확하게 말씀을 드릴게요. 제가 외국사진의 영향을 안 받았다면 거짓말이죠. 당시에 외국에서 들어오는 사진 서적들, {소: 안 받을 수 없겠죠.} 예, 받고 저도 성장을 했는데. 제가 이 전시를 이런 식으로 꾸밀 때는 물론 《Mirrors and Windows – American Photography since 1960》(MoMA, 1978.7.28-10.2)라는 샤코우스키(John Szarkowski)<sup>125)</sup>의 전시가 저한테 영향을 미친 것은 분명해요.<sup>126)</sup> 그런데 그때 제 고민은 '그러면 그 틀을 갖고 그대로 한국 사진을 들여다본다면 가능하겠냐'라고 봤을 때 샤코우스키가 한 얘기나 이런 걸 면밀하게 들여다보면, 한국사진에 바로 적용하긴 힘들다는 게 내 결론이에요. 그런데 그 시절 저한테 그 두 가지로 나눈 것이 굉장히 매력적으로 다가왔어요. 그러면서 어떤 생각을 하게 됐냐면, 우리가 한 시대를 놓치고 간 모던 포토그래피—포스트모던, 이렇게 서양의 실험적인 사진이 나오기 그 전 단계에서의—모던 포토그래피. 그 당시 한국사진의 주류라는 사진작가협회 사진이나 선생님들 사진들도 보면 모던 이전 그러니까 픽토리얼리즘 시대—일본에서 예술사진, 우리도 그대로 받아들인 살롱사진—의 어떤 스타일, 제도, 형식, 미학적인 어떤 게 다 똑같았거든요. 그게 80년대 중반까지 이 사진들이 나오기 전까

125) 존 샤코우스키(John Szarkowski, 미국, 1925-2007). 20세기 미국의 대표적인 사진가, 비평가, 사진 기획자이다. 1943년부터 1948년까지 미국 위스콘신대학교(University of Wisconsin)에서 미술사를 전공하고 사진작가로 활동했다. 스타이켄 후임으로 1962년부터 1991년까지 뉴욕현대미술관의 사진부에서 큐레이터와 사진부장을 지냈고, 《New Documents》(1967), 《Photographs by William Eggleston》(1976), 《Mirrors and Windows – American Photography since 1960》(1978) 등의 대표적인 기획전과 『The Photographer's Eye』(1966), 『Looking at Photographs』(1973) 등을 펴내는 등 전시와 저술활동을 통해서 20세기 미국 사진사에 주요한 영향을 끼쳤다.

126) 뉴욕현대미술관 사진부 디렉터 존 샤코우스키의 기획전시로, 20세기를 대표하는 다이앤 아버스(Diane Arbus), 윌리엄 이글스톤(William Eggleston) 에드 루샤(Ed Ruscha) 등 미국 작가 20명의 사진 200여 점을 소개했다. 미국 내 순회전으로, 1979년부터 1980년까지 클리블랜드(Cleveland), 미네아폴리스(Minneapolis), 샌프란시스코(San Francisco) 등 미국 내 7개의 미술관에서 순차적으로 개최되었다. [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327153.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327153.pdf)(최종 접속: 2024년 9월 10일) 참조.

지 한국 사회의 주류로 잊혀졌던 거예요. 그러니까 다 풍경이라든지 이런 것들이던 거예요. 물론 한국 사회가 워낙에 표현이 좀 억압돼 있었고 독재가 있었고 그러다 보니까, 그래서 산으로 들로 나간 것도 있지만. 그런데 생활주의 사진도 자세히 들여다보세요. 그것도 제 관점에서는 똑같아요. 그런데 제가 아까 그랬잖아요, 모더니 비었다고. 그래서 그걸 만들어내려고 하는데 모던 포토그래피를 미학적으로 분석해 보면 크게 두 가지, 샤코우스키의 그 시점이 되게 맞아요. 그러니까 모던 포토그래피는 냉정한 관찰, 애정 있는 관찰 이런 방식 하나하고, 스티글리츠의 스트레이트 포토그래피, 이퀴벌런트(Equivalent) 미학, 예를 들면, 자기 마음, 그다음에 대상과의 어떤 교감, 대상 그 자체도 중요하지만 그 대상을 찍어놓은 그 사진 자체가 어떤 의미를 생산하고 의미를 발산하는 미학적인 어떤 감정을 갖게 하는, 이런 거란 말이에요. 모던 포토그래피 교리가 그렇기 때문에 실제 사진들이 다 그래요. 그래서 이거를 갖다 한번 나눠보자 해서 저는 이름이 관점하고 중재였어요. 그런데 저는 다큐멘터리라고 생각을 하진 않았어요. 그러나 대상을 해석하고 관찰하는 걸 훨씬 중요하게 생각하는 사진들이 분명히 있고, 말 그대로 대상을 굉장히 직설적으로 스트레이트하게 찍는데 그 대상을 통해서 자신의 마음, 자신의 감정, 자신의 미적 가치 이런 것들을 드러내려고 노력하는 그런 사진들, 이 두 가지의 태도가 제 눈에 보이더라고요. 그래서 두 그룹으로 나눠서 전시를 했고요. 또, 전시가 한 가지 주제만 갖고 얘기하면 재미 없잖아요. 두 개가 뭔가 대항하는 성격을 가져야 사람들이 흥미 있게 볼 것 같아요. 그래야 흥행도 될 수 있을 것 같고. 사실 그런 여러 가지 요소들이 있었습니다.

**최:** 문예진흥기금 받으셔서 하셨나요?

**박:** 아니요. 진짜 제가 맨땅에 헤딩한 건데요. 지금 와서 말씀드리면 저는 돈도 벌었어요. 어떻게 됐냐면 처음에 선생님들이 도와주기로 했잖아요. 한정식 선생님이 당시 예술의전당 미술부장을 만나게는 해 주셨어요. 그래서 그 미술부장을 설득을 한 거예요. "전시를 하자, 공간을 하나 달라" 그랬더니 미술부장이 "좋다. 주겠는데 대관료를 내라"는 거예요. 아니면 대관료를 안 낼 거면 공짜로 주겠는데 대신 입장수익을 자기네들이 갖겠다는 거예요. 그래서 제가 정주하 선생님, 운영위원들하고 모여서 "[상황이] 이런단다. 그런데 우리 돈이 없지 않냐" 그래서 내가 "땅을 팔아서라도 메울 테니 우리 대관해서 입장수익을 갖자" 이렇게 했고...

**선:** 아, 와, 용감하시다.

**소:** 어느 정도 자신감이 있으셨던 것 같아요.

**박:** 예, 그때 왜냐하면 사진학과생이 너무 많고 또 이쪽에서 구 선생님과 《한국사진의 수평전》 할 때 관객이 쏟아져 들어오는 걸 제가 봤잖아요. '이건 할 만하다'였어요, 제 판단은. 그래서 선생님들이 각자 스폰서를 하나씩 잡아줬어요. 한국후지필름, 뭐...

**구:** (도록을 살펴보며) 예, 여기 있어요.

**김:** 상당히 유복하게 하셨구만. (웃음)

**박:** 예, 왜냐하면 당시는 사진 산업이 꽤 시장성이 있었고, {최: 워낙 좋았죠.} 예, 아날로그 사진 산업이 좋았을 때예요. 그래서 이분들이 돈을 냈어요. 그때 제 기억으로 한 업체당 한 200만원씩 냈을 거예요. 그렇게 돈을 받아서 했어요. 제가 입장료를 받았거든요. 3층에서만 딱 입장료를 받았어요. 1인당 3,000원, 2,000원 받았던 것 같아요. 그런데 많이 왔어요. (모두 웃음) 나중에 그 입장료만 전부 모아놓고 보니까 한 1,200~1,300만원 되는 거예요.

**최:** 대관료 다 제외하고도 돈이 남는?

**박:** 예. 대관료는 되게 싸게 했었고, 그래서 (웃음) 손해 안 보고 그걸로 거하게 술도 한 잔 먹을 수 있었던 기억이 나요.

**김:** 《수평전》과 비교를 하니깐 {구: 그러니까 다르긴 하네.} 제도권의 뒷받침이 얼마나 힘이 센가 하는 것을 알 수 있는데 아무튼...

**박:** 예, 그런 것도 있었고 그런 과정 속에서...

**김:** 아무튼 이 《관점과 중재》는 《수평전》 그리고 《새 시좌》 이후에 걸에서 보기에는 대항적인 성격의 대표적인 전시로 알고 있거든요. 《관점과 중재》로 딱 봤을 때 이걸 바라보는 것과 그것을 해석하는, 그래서 지금 이야기하신 ‘샤코우스키의 《Mirrors and Windows》의 그 재판이다’ 그런 인상을 받았어요. 그런데 영향은 받고 계기가 됐을지 모르지만 분명하게 갈라진 시각은 조금 느끼기가 어려운 전시가 아니었나 싶고. 상당히 유복한 환경에서 전시가 이루어졌다고 (모두 웃음) 오늘 처음 들었네요. 몰랐으면 좀 더...

**선:** 너무 부러워하시는 것 같은데요. (웃음)

**김:** 예.

**최:** 저도 《Mirrors and Windows》 생각이 나서 이번에 읽어봤어요. 샤코우스키 글을 봤는데 이 분류 자체가 너무 자의적이고....<sup>127)</sup>

**구:** 애매하죠.

**최:** 예, 애매하고 그렇더라고요.

**박:** 사실 사진 이론은 거의 포스트모던 논의가 나오고, 소위 아서 단토(Arthur C. Danto)<sup>128)</sup> 식으로 이야기하면 그린버그(Clement Greenberg)<sup>129)</sup> 에피소드 그 이후의 이야기들이 되는데요. 그전까지 사진의 명확한 이론이라든지 이런 것들이 사실은 {소: 거의 없었어요.} 마땅히, 외국 책도 마찬가지로 그렇게 대단히 정교하고 정밀하게 미학적인 것을 다루고 이런 책은 많지 않았고요. 우리가 이 시대에 이런 걸 다 새로 세워나가는 과정이었던 걸로 기억해요. 다만, 제가 생각했던 미러즈(Mirrors)와 중재, 인터벤션(Intervention) 하고는 개념이 좀 많이 달라요. 제가 그때 생각할 때는 서양 사람들이 자기 마음을 사진을 통해서 투영시키는 과정들하고 동양 사람들, 한국 사람들이 투영시키는 과정이 다르다고

봤어요. 그래서 같은 용어를 쓸 수는 없다고 봤고, 그랬던 기억은 납니다.

**구:** 아마 작가군도 다양하게 선정할 만큼 솔직히 우리가 재미있지 않았을 수 있어요.

**최:** 저의 관점에서는 박 선생님은 모더니즘에 국한을 시켰어요. 그런데 샤코우스키는 다 영커 들어왔어요. 모더니즘, 뉴 비전, 주관주의, 포스트모더니즘까지 영커왔고, 오히려 제가 보기에 샤코우스키는 감당을 못 했어요.

**박:** (사회자를 향해) 제가 정리해 드릴게요. 작가 선정 문제는, 솔직하게 말씀드릴게요. 선정된 작가들 중에 70% 정도는 저도 동의하고 다른 분도 동의한 작가들이었어요. 나머지 30%는 처음에 저한테 이걸 하라고 하신 그분들의 추천을 {최: 그들의 추천을... 어쩔 수 없죠.} 제가, 그러니까 지금 생각해 봐도 다 받아들였던 건 아니에요. 그때 그분들이 섭섭한 것도 많았을 텐데 그분들의 의견을 통해서 어쩔 수 없이 받아들여야 되는 그런 작가들도 솔직히 있었어요. 그래서 저도 지금에 와서 보면 그거 때문에 얼굴이 (웃음) 확 달아오르는 게 솔직히 있어요. ‘그런 시대적 흐름이었다’ 이렇게 말씀드릴게요.

**소:** 그러면 ‘중재는 스트레이트 사진’이다. 이렇게...

**박:** 그렇죠. 그러니까 중재는 굳이, 예를 들어서 다큐멘터리 사진이다, 스티글리츠의 스트레이트 사진이라고 굳이 그렇게 카테고리화시키고 싶으면 그게 맞을 수도 있어요. 그러나 항상 그렇잖아요. 우리나라 것을 영어로 번역할 때, 제가 항상 영어로 번역하지 말라 그러거든요. 고유명사는 다 {소: 소리 나는 대로} 소리 나는 대로 쓰라고 하는 이유가 뭐냐면 그렇게 번역을 해놓으면 개네들은 다 그렇게 인식해요. 그런데 사실은 조금 다르거든요. 그러니까 카테고리화시켜서 굳이 그 관점으로 이걸 분류하자면, 맞아요. 김소희 선생님 말이 맞는데. 그런데 그 안에 있는 내밀한 차이들, 이게 뭐냐 하면 한국사진의 독자성을 만들어주는 가장 근간이 되거든요. 그게 없으면 한국사진은 존재할 의미 자체가 사라져버릴 위험성이 있어요. 네.

**소:** 예, 예외적인 부분이 있는 것 같아서 여쭙봤고요. {박: 네네.} 이게 홍순태 선생님의 〈변형된 풍경〉이나 박상훈의 〈나. 여자. 바위. 나무〉 이런 작품은 만약에 중재를 스트레이트로 봤을 때는 예외적인 작품이 아닌가 싶어서요.

**박:** 그렇죠. 박상훈 선생님 작품은,

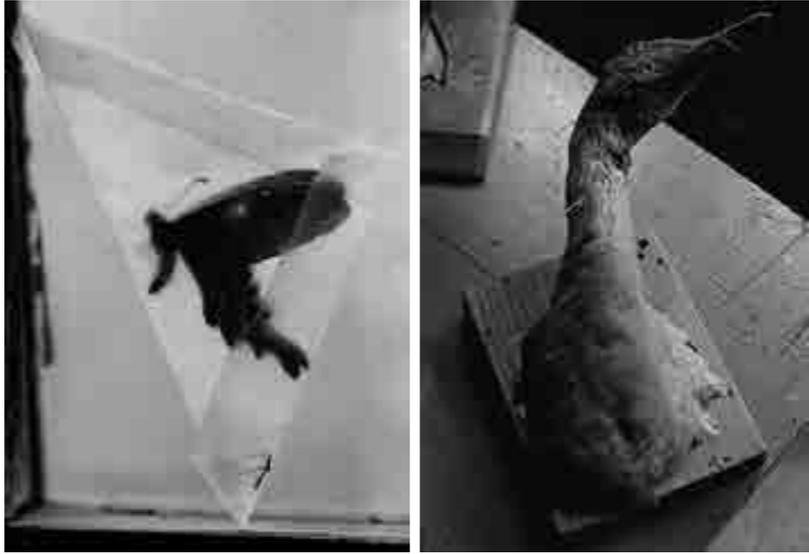
**소:** 약간 드로잉 같이 보이는...

**박:** 드로잉으로 한 건 아니에요. {소: 네.} 그건 사진을 갖고 암실작업을 하면서 {구: 콘트라스트(contrast)를 세계, 리스필름(Lith film)처럼} {최: 리스필름으로...} 콘트라스트를 극단적으로 만들어 써서 사진적 기법으로 만든 거예요. 그리고 홍순태 선생은 당시 우리나라에서 컬러사진을 제일 잘 쓰시던 분이거든요. 왜냐하면 그분이 업체들하고 친했어. 후지컬러하고도 친하시고 그래서 현상소에 가서 “이거 이렇게 해봐라, 저렇게 해봐라” 막 시켜요. 그래서 독특한 색깔들이 있고 또 그걸 즐겨하셨어요. 그래서 그렇게 보일 뿐이

127) John Szarkowski, *Mirrors and Windows – American Photography since 1960* (New York: The Museum of Modern Art, 1978), 11-26 참조.

128) 아서 단토(Arthur C. Danto, 미국, 1924-2013). 미술평론가이자 철학자로, 미국 웨인주립대학교(Wayne State University)에서 미술사를 공부한 뒤 컬럼비아대학교(Columbia University)에서 철학 박사학위를 취득하고 컬럼비아대학교 철학과 교수를 역임했다. 『네이션(The Nation)』, 『아트포럼(Artforum)』 등에서 미술비평가로 활동했고, 『Encounters and Reflections: Art in the Historical Present』(1990), 『After the End of Art』(1997), 『What Art Is』(2013) 등 예술철학서를 저술했다.

129) 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 미국, 1909-1994). 20세기 형식주의 미학을 옹호한 미술평론가로, 시러큐스대학교(Syracuse University)에서 언어와 문학 박사학위를 받았다. 1940년대 『파티잔 리뷰(Partisan Review)』, 『네이션』 등에서의 평론 활동을 통해 동시대 미국 추상표현주의 화가들에 대한 비평을 체계화했다. 1961년 비평모음집 『예술과 문화』를 출판했다.



구본창, <굿바이 파라다이스> 시리즈 (현재 <숨> 시리즈), 1993, 《'93 한국 현대사진(관점과 중재)》출품작. 구본창 소장.

지 본질적으로 사진 찍는 태도나 이런 것은 똑같아요.

**최:** 구 선생님 <굿바이 파라다이스>가 들어간 건 어떻게 생각하세요? 그거는 정말 스트레이트 사진계열, 테이킹 포토 쪽하고는 거리가 먼데요.

**구:** 글썄, 내 선택이었는지 아니면 전시기획한 분이 이 작품을 출품해 달라고 했는지 나도 그건 잘 모르겠어요. 아마 여기서,

**박:** (도록에서 해당 사진을 찾으며) 일단, 전시의 흥행을 위해서 구 선생님이 빠지면 안 됐어요. (모두 웃음) [이 이유가] 1번. 아주 솔직하게 얘기할게요. [그 이유가] 1번이에요. 구 선생님이 빠지면 안 됐어요. 2번, 자칫 그런 위험성도 있어요. 그래서 제가 구 선생님한테 <굿바이 파라다이스> 작품을 보면서 뭔가 변형적인 그런 게 안 들어간 {구: 예. 스트레이트한} 그야말로 기법적으로 보면, 제 인식은 스트레이트 포토그래피를 기법으로 안 봐요. 그러나 어쨌든 기법적으로만 본다면 전혀 변형이 안 들어가고 스트레이트하게 찍은 그 사진만 골라서 출품해 달라고 그랬어요.

**구:** 예. 그리고 '93년도 이 시기에 <굿바이 파라다이스>로 전시를 서미갤러리에서 했어요.<sup>130)</sup> 그러니까 거의 그 동시에 그중의 일부가 전시에,

**박:** 네, 그리고 제가 <굿바이 파라다이스>는 글도 썼고요.

**최:** 그러면 뉴 비전적이나 주관주의적 사진이라는 어떤 암실 테크닉이 들어간 게 아닌가요?

**구:** 이거는 찍은 거 그대로인거지, {최: 그대로} 암실 테크닉이 아니에요. 예를 들면 여기서 새들 박제된 걸 사람들은 내가 일부러 연출해서 공공 묶은 것으로 착각을 하는데 그게 아니에요. {박: 맞아요.} 내 마음이 투영됐다고 생각해서 [작품화] 했을 뿐이지, 생물학과나 자연사박물관 연구하는 쪽에서 발견했고 찍게 된 거죠. 뭐 의도적으로 [변형한 게 아니라].

130) 1993년 4월 15일부터 24일까지 서미갤러리에서 열린 구본창의 개인전 《굿바이 파라다이스》를 말한다. 도록에는 박주석의 「사물의 질서, 그리고 노스텔지어」를 수록하고 있다.



정주하 편집, 《'93 한국현대사진 전(관점과 중재)》토론집, 도두기획, 1993년 11월 발행. 정주하 소장.

**박:** 대상을 자기한테 동일화시키고 이런 게 '중재'라는 개념이거든요. {구: 그런 거죠.} 그래서 이 사진을 제가 [선정했죠].

**소:** 당시 심포지엄이 열렸는데요.<sup>131)</sup> 여기에 한정식 선생님과 김승곤 선생님이 연사로 초대되었는데, {구: (웃으며) 다 잊어버렸는데} 심포지엄 안에서의 의견 차로 인한 논쟁이나 담론에 대한 의견 차가?

**박:** 이것은 저한테 물어보시면 안 돼요.

**최:** (웃음) 있었을 것 같은데요? 제가 추측하기로는...

**박:** 아, 솔직히 말하면 저도 욕 많이 먹을 각오도 하고 세미나 준비를 했거든요. 그런데 그 전날 제 할아버님이 돌아가셨어요. {구: 기억이 언뜻 나네.} {소: 아, 참석을 못하셨구나.} 제가 상을 당해서 귀향을 하는 바람에, 3일장을 치러야 되잖아요. 그런데 예술의전당에 공간까지 다 잡아놨는데 할 수 없이, 그때 사회를 정주하 선생이 봤던 걸로 기억을 해요. 그래서 그때 내부에서 어떤 논쟁이 벌어졌는지 저는 잘 모르고... 다만, 뼈아프게 들려온 이야기는 나중에 강운구 선생이 저희들한테 그랬대요. (손짓을 하며) "수입업자 놈들"이라고. (웃음) {최: 네?} 수입업자. 수입업자라고 하는 말씀을 공개석상에서 하셨다고. {구: 《Mirrors and Windows》를} {최: 그건 다릅니다.} 아니, {구: 그뻘 아니고?}

**박:** (구본창 선생 쪽을 바라보며) 아니, 그 얘기는 아니고요. "너희들은 보면 여전히 외국사진 이론 갖고 얘기를 한다. {구: 아아, 글썄.} 외국사진의 기본 틀 갖고 다 얘기하니, 너희들은 다 수입업자들이다" 그런 얘기를 하셨다는 후일담은 제가 들었습니다.

**최:** (김승곤 선생을 향해) 선생님, 한정식 선생님 하고는요?

**김:** 나는 머리가 나쁘고 기억력이 떨어져서 잘 기억을 못 하겠고, (일부 웃음) 한 선생이 [말씀] 하실 때 기억은—한 선생님은 돌아가셨고, 박 선생은 그때 참여를 안 했다고 그러니까—아마 그리스 신화를 보면 오이디푸스 콤플렉스(Oedipus Complex)<sup>132)</sup>라는 게 있

131) 전시 연계 세미나로, 1993년 7월 3일 예술의전당에서 진행되었다. 토론집에 의하면 사회는 김장섭이 맡았고, 김승곤, 한정식의 주제발표 후 강운구, 강용석, 임영균, 정주하 등이 참여한 토론으로 이어졌는데, 그 내용은 당시의 녹취록을 정리한 토론집 『토론』(도두기획)으로 1993년 11월 발행되었다.

132) 오이디푸스 콤플렉스는 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)가 제시한 심리성적발달단계의 남근기에 나타나는 현상이다. 그리스 신화 속에 등장하는 오이디푸스 왕의 이야기에서 유래된 용어로서, 이상인 어머니에게 성적 욕구를 갖고 자신과 동성인 아버지를 미워하게 되는 남아의 무의식적 갈등을 의미한다. 김준경 외, 『상당학 사전 3권』(학지사, 2016), 1328-1329 참조.

지 않습니까? 그쪽 진영에서는 그런 콤플렉스까지 있지 않았나 그런 생각이 들었습니다. 그런데 한정식 선생님과 대화를 나눌 때 여차 잘못하면 전쟁 나는 분위기가 될 수 있으니까, 아마 한 선생님도 성격이 점잖으시고 나도 그렇고 해서 아마 명확하게 청중들이 기대하는 그런 대화는 없었다고 기억을 하고 있습니다.

**최:** 한 선생님이 공개 석상에서는 강하지 않으세요? 제가 경험한 바로는 말을 굉장히 강하게 하시는데. (웃음)

**구:** 예, 말씀 잘하시죠.

**김:** (웃음) 아닙니다.

**최:** 그런데 큰 논쟁이라든지 심지어는 언쟁 그런 거는 전혀 없었습니까? 있었을 것 같은데요. (웃음)

**구:** 뭐 기록해놓은 것 없나요? 정주하 씨가?

**박:** 제가 말씀을 드리면, 그 당시 우리 운영위원 그리고 큐레이터인 제 입장을 가장 강하게 옹호를 한 게 정주하 선생인데, 정주하 선생과는 진짜 같이 책 만들고 그러면서 대화를 많이 했고요. 그런데 그 시절 정주하 선생은 말을 굉장히 세게 하시던 분이세요. 그래서 아마 굉장히 세게 말이 나가서, 저는 없었지만 어른들하고의 충돌이 꽤 심했을 거라고 저는 미루어 짐작을 해요. 저한테 구체적으로 그렇다고 미주알고주알 말씀을 안 하십니다만 (사회자를 향해) 혹시라도 나중에 기회가 닿으면, 저한테 녹음해놓은 녹음테이프는 있는데, 어쨌든 기회 닿으시면 정주하 선생님한테 따로 여쭙봐서, 그 세미나 과정 여쭙보시면 많은 얘기를 들을 수 있을 겁니다. 예.

**최:** (김승곤 선생을 향하여) 선생님은 《관점과 중재》 토론과정에서 한정식 선생님이 어떤 말씀하셨는지 기억하세요?

**김:** 진짜 이걸 정확하게 기억을 못 해요. 아마 그때 기록이 녹음이 돼 있으면 얘기가 되겠지만. 그런데 어떤 진영의식이라고 그럴까? 기획자 자신들은 의도를 안 했을지 모르지만 그런 게 굉장히 팽배했고, 구체적인 내용은 차치하더라도 그런 것들이 하나의 움직임을 만드는 힘이 되지 않았나, 이렇게는 생각을 합니다. 자세한 건 기억이 안 납니다.

**박:** 이런 건 있겠죠. 역사적으로 다 정리해서 보면 엄밀하게 한정식 선생님, 홍순태 선생님, 육명심 선생님 세 분 다 그때 소위 말하는 대학의 교수라는 분들이 {최: 3교수.} 물론 당신들의 어떤 능력도 당연히 있겠지만, 당시 임응식 선생님이 나중에 중대 사진과에 오셔서 사진학과장을 하고 또 이분들을 적극적으로 추천하고 이러면서, 대학교수라는 게 사진과에서 원한다고만 되는 게 아니니까, 법인 문제도 있고 그렇잖아요. 사회적 영향력 문제도 있고. 그런 것들을 굉장히 주도를 하셨던 분이 이명동 선생이세요. 이명동 선생이 1960년대 중반부터 80년대 중반까지 20년 동안 실질적으로 한국사진계를 좌지우지하셨던 분이라 봐도 아무 문제없어요. 『동아일보』라고 하는 엄청난 그 당시 사진계로서는 꿈쩍

못할 언론기관을 배경으로 갖고 있었고, 《동아사진콘테스트》(1963-1977), 《동아국제사진살롱》(1966-1980)<sup>133)</sup> 이런 것도 있었고, 그다음에 기자로서의 어떤, 사진기자가 『동아일보』에서 출판국장까지 가는 건 쉬운 일이 아닙니다. 그런 자리까지 지낸 사회적 영향력. 그래서 대학교수 자리도 이분의 영향력이 크게 미쳤고, 공식적인 기록은 없습니다만. 또 하나는 이분들 학벌들이 다 좋으시잖아요. 서울대학교 출신이고 연대 영문과 출신이고. 그래서 솔직하게 말씀드리면 사실 사진계가 어떻게 들어가는지 모르는 대학 입장에서는 교수 뽑을 때 서울대 출신이 중요한 거지 사진 잘하고 이걸 중요한 게 아니에요. 그런 환경에서 이분들은 사진계의 주인의식 같은 것은 분명했어요. 제가 기억하기로는 굉장한 주인의식을 갖고 있었고, 그런데 주인이 아닌 다른 영똥한 데서 이걸 흔드니까, 그분들로서는 되게 당황해하고 황당했을 개연성은 충분히 있고, 제 짐작컨대 그게 영향을 미쳤겠죠. 그래서 여기 (전시도록을 가리키며) 『사진은 사진이다』가 있는데 결국 그 이후 전시를 [개진하 신걸] 가만히 보면 그분들은 《관점·중재》가 진짜 마음에 안 드셨던 거예요.

**최:** (『사진은 사진이다』 도록을 들어 보이며) 이게 《관점·중재》에 대한 대안전시였군요. (웃음)

**박:** 그래서 강력한 전시가 필요했던 것이고 그래서 이렇게 결과가 나타난 거예요.

**신:** [《사진은 사진이다》] 전시가 언제였어요?

**최:** 삼성포토갤러리<sup>134)</sup> 만들어진 다음 해. '96년이네요. 강남에 만들어졌었다고 하더라고요. 일주년 기념전이네요.

**김:** 아까 살롱사진과 아카데미즘 그리고 그 외로 갈라진다, 이렇게 얘기했는데. 그게 한정식 선생 같은 경우는 '아카데미즘의 규범이라든지 매체가 가진 순수성이라든지 이런 걸 지키자'는 입장이거든요. 나로서는 '사진 매체의 표현 가능성은 무한히 열려 있는 것이다. 어떤 교리나 규범이나 전통에 얽매일 것이 아니다' 이런 생각을 가지고 있었으니까 당연히 기본적인 생각 자체가 다를 수밖에 없었고, 그게 얼마나 격렬하게 부딪혔는가 하는 건 기억이 없습니다. 서로 그런 생각을 가지고 있었던 건 사실이에요.

**최:** 그러면 선생님은 한정식 선생님, 육명심 선생님, 홍순태 선생님, 이건 그냥 편하게 묻는 거예요. 인간적인 관계는 어떠셨습니까?

**김:** 그렇게 가까이 교류해 본 적이 없습니다. 한정식 선생은 일본대학(日本大學)에서 같이 유학을 했으니까 한 2년 정도 시기가 겹치는데,

**구:** 같은 대학이셨나요?

**김:** 예, 같은 대학이에요. 나는 정규과정이고 한정식 선생은 연구과정이어서 2년인데 그 외에 세 분하고는 특별히 가까운 교류는 없었습니다.

**소:** 《사진·새 시좌》와 《수평전》으로 이어지면서 사진계 전반에 굉장히 큰 반향을 일으키잖아요. 《관점·중재》도 되게 붐을 이뤘다 하셨는데, 마찬가지로 이 전시에 의해서 이후에 스트레이트 사진, 초상사진, 대지사진 등의 관심이 그 전과 비교해서 크게 늘었나요?

133) 《동아사진콘테스트》는 동아일보사가 주최한 사진공모전으로, 국내 사진공모전이 부재한 시기에 동아일보사 사진기자로 재직 중인 이명동의 주도로 1963년 창설되었다. 신진 작가의 등용문이었으며, 육명심, 한정식, 차용부 등 1980년대를 이끈 작가들이 본 공모전으로 데뷔했다. 1977년 제14회까지 지속되었으나 1978년부터 '새로운 형상성의 추구'라는 기치를 내세운 《동아미술제》로 편입되면서 마무리되었다. 《동아미술제》에서 사진은 1979년부터 1989년까지 공예, 서예 부문과 통합된 격년제 공모전으로 열리다가 1991년부터 연례 공모전 《동아사진콘테스트》로 독립되어 1999년까지 지속되었다. 《동아국제사진살롱》은 동아일보사와 사진동우회가 공동 주최한 국제 사진공모전으로, 1966년부터 1980년까지 총 15회를 개최했다.

134) 삼성포토갤러리는 1995년 삼성항공이 서울 대치동 삼성센터 3층에 설립했으며, 3월 21일 《임응식 사진 회고전》으로 개관했다. 육명심, 이명동, 한정식, 홍순태 등 자문위원을 두었다. 1997년 11월 강남구 삼성동으로 이전한 후 1998년 6월에 운영을 종료했다.

**박:** 예, 그때는 어찌 됐든 사진계가 굉장히 붐잉(booming)하던 시기였습니다. 그러니까 진짜 한 학기 지나면 “어디에 사진과 생겼다”, 또 한 학기 지나면 “어느 대학에 사진과 생겼다” 이 소리가 막 들릴 때고, “누가 다음 학기에 어디 교수가 됐더라”, “그 다음 학기에 어디 교수가 됐더라” 그것도 두 명, 세 명. 우리가 생각할 때 ‘재가 교수의 뜻이 있었나?’라고 하는 그런 뜻이 없었던 친구들도 교수가 되는 붐잉하는 시기였어요. 그리고 그런 과정 속에 이 전시 역할도 굉장히 컸어요. 지금 이것을 [인터뷰를] 주최하시는 분들 입장에서는 미술관으로서의 제도권 진입이라고 하는 부분을 굉장히 크게 보시잖아요. 그런데 제가 더 크게보는 것은, 텔레비전이나 주류 신문, 주류 언론 이런 데서 사진이 막 다뤄지기 시작한 것 또한 그전에는 볼 수 없었던 그 시기의 엄청난 사건이에요. 예를 들면 어느 지방의 어느 대학에서 사진과를 만든다고 그러면 결국 누가 생각하겠어요? 물론 사진가가 가서 얘기를 해서 만들어지는 경우도 있지만, 예를 들어서 학교의 설립자라든지 대학총장이라든지, 그런 권한을 가지신 분들이 사진이라고 하는 것은 ‘사진과 만들어볼만하네?’라고 하는 생각을 가져야 되잖아요. 나중에 그분들 얘기를 들어보면, 전시 등을 통해서 이게 언론에 계속 나가니까, “그런 이야기를 듣고 나도 만들려고 생각을 했노라”라고 하셨거든요. 그런 것들이 굉장히 큰 영향을 미쳤고요. 그래서 일정하게 60년대, 70년대, 80년대, 90년대, 2000년대까지 그런 불하고 맞아떨어졌다. 다만, 디지털 시대에 사진이 잘 적응을 못 한 것 같아서 그게 아쉽긴 한데요. 어쨌든 그런 과정이었던 것 같습니다.

**구:** 그때 이것만이 아니고 또 《휘트니 비엔날레》(《1993 휘트니 비엔날레 서울(Whitney Biennale in Seoul)》, 국립현대미술관, 1993.7.31-9.8)도<sup>135)</sup>

**선:** ‘93년에.

**구:** ‘93년에 있었고....

**최:** 호암에서 했던 건가요? 아, 《휘트니 비엔날레》.

**소:** 국현에서요.

**구:** 아니요. 국현에서 백남준 선생님께서,

**선:** 국현에서 했고 호암에서도....

**최:** 아아, 호암에서는 샌프란시스코 전.

**소:** ‘99년인가...<sup>136)</sup>

**구:** 그거는 조금 늦게 한 것 같은데. 그거는 늦게고요. 그러고는 ‘96년에 강승완<sup>137)</sup> 씨가 한 게 과천 현대미술관.<sup>138)</sup> 이거는 몇 년이었죠? {박, 소: ‘93년.} 거의 그 즈음 90년대 초에 사진의 큰 전시들 많았고, 하다못해 우스갯소리로 “연속극에 사진작가가 이제 주인공이다” 막, 너무 말도 안 되는 얘기지만 (웃음) 사진작가라는 직업이 연속극의 주인공으로 이제 등장한다, 그만큼 인기직업이다 하는 얘기를 우리가 농담처럼 할 정도로, 사진가에 대한 관심과 활동이 많이 대중화됐죠.

**김:** 그때 영화 주인공 되고 그랬어요, 사진가가.

**구:** 예.

**박:** 그게 한국사진 역사에서는 딱 두 번 있었던 일이에요. 50년대 후반이 그랬고요.

**구:** 어, 50년대 후반에?

**박:** 예.

**소:** 《인간가족전》.

**최:** 사진의 붐이 아, 《인간가족전》 할 때,

**박:** 예, 규모나 이런 건 좀 달라도 50년대 후반이 그랬고요. 그게 엄청난 아마추어를 양산해요. 그리고 그 양산된 아마추어가 나중에 사진작가협회 이사장 이러면서 그걸 다 망가뜨려 놓는 주범이 되기도 하고, 그런데 그러다가 다 망해가던 사진계가 80년대 들어서 이 사건이 나고 나서 90년대 중후반에 {구: 붐이} {최: 호경기를} 예, 호경기. 붐을 맞는 거지요.

**소:** 그러면 사진계 안에서는 이렇게 붐이 일었는데, 미술계에서는 이 사진계를 어떻게 바라봤나요? 혹시...

**최:** (김선정 선생을 향해) 어떻게 보셨어요?

**구:** 선정 씨가 얘기해 주세요. (모두 웃음)

**선:** 다른 분들이 오셨어야 되는데 제가....

**최:** 선생님은 몇 년도에 귀국하셨어요?

**선:** 저 ‘92년.

**최:** 아, 일찍 오셨네요. 그러면 다 지켜보셨네요.

**선:** 그런데 사진전을 그렇게 많이 보러 다니지는 못했던 것 같아요. 그런데 ‘93년에 제가 《휘트니 비엔날레》 일을 했었어요.<sup>139)</sup> 그래서 그거 하면서 사진작가들에 대해서 관심이 좀 생겼었고....

**소:** 외국에 나가 계셨을 때 사진에 관련된 전시들이 [많았을텐데]

**최:** ‘90년대면 붐을 이룰 때죠.

**선:** 제가 본 건 휘트니에 있었는데 윌리엄 웨그만(William Wegman)<sup>140)</sup> 전시 그때 하고 그래서 그런 거 보고 《휘트니 비엔날레》 때 많은 다른 작가들...

**최:** 그때 샌디 스코글런드(Sandy Skoglund)<sup>141)</sup>가 뜨지 않았나요?

**소:** [휘트니 비엔날레에는] 낸 골드인(Nan Goldin)<sup>142)</sup>이랑,

**선:** 네, 낸 골드인이 있었어요.

**소:** 또, 신디 셔먼....

**선:** 네, 매우 정치적인 전시였어요. 그런데 신디 셔먼, 낸 골드인 그런 사람들이 갤러리에서 많이 전시도 할 때라 봤고요. 그런데 낸 골드인은 뉴욕에서 본 것보다 일본에서 먼저 봤어요. 일본에서 그룹전에 슬라이드 쇼를 해서, 그러니까 미술과 사진이 분리되지 않은 상태의

135) 《1993 휘트니 비엔날레 서울》은 1993년 뉴욕 휘트니미술관(Whitney Museum of American Art)에서 주관한 제67회 《Whitney Biennale》의 서울 순회전으로, ‘경계선(Border Lines)’을 주제로 61명의 참여 작가 및 그룹이 100여 점을 출품했다. 그러나 한국적 정서에 반한다는 이유로, 낸 골드인, 신디 셔먼, 바바라 해머(Barbara Hammer) 등의 작품은 교체되거나 제외되면서 비판을 받기도 했다. 국립현대미술관, 휘트니미술관, 조선일보사에서 공동주최했고, 백남준이 주선했다. 젠더, 인종, 계층 등 민감한 사회문화적 이슈를 다루며 미국에서도 논란을 불러왔던 전시로, 국내 전시도 주목을 끌며 15만 여명의 관람객을 모았다.

136) 《사진예술 160년: 샌프란시스코 현대미술관 소장》 전시는 1997년 7월 10일부터 9월 7일까지 호암갤러리에서 개최되었으며, 샌프란시스코 현대미술관 소장품 121점을 통해 1830년대부터 약 160여 년 동안의 사진사를 조명했다.

137) 강승완(1961-). 국립현대미술관 학예연구실장을 역임했고, 현재 부산현대미술관 관장으로 재직중이다. 제2차 구술인터뷰 구술자로 참여했다. 본 자료집 96 참조.

138) 1996년 6월 1일부터 7월 2일까지 국립현대미술관 과천에서 개최된 《사진 – 새로운 시각》 전을 말한다. 당시 국립현대미술관 학예연구사였던 강승완이 전시 기획, 진행을 맡았고, 구본창, 김대수, 민병현, 배병우, 조남봉, 주영덕, 차용부, 최광호, 황규태 등 20명의 작가가 참여했다.

139) 구술자는 《1993 휘트니 비엔날레 서울》의 객원 학예연구사로 참여했으며, 도록에 ‘자아성의 회복,이라는 논고를 게재했다.

140) 윌리엄 웨그만(William Wegman, 미국, 1943-). 메사추세츠 예술대학(Massachusetts College of Art)과 일리노이대학(University of Illinois) 대학원에서 회화를 전공했다. 1970년대부터 반려견을 대상화, 인격화하여 사진 작업을 이어오고 있다.

141) 샌디 스코글런드(Sandy Skoglund, 미국, 1946-). 사진작가로, 뉴햄튼의 스미스대학(Smith College)에서 미술사와 스튜디오 아트를 공부했으며, 1971년 아이오와 대학교(University of Iowa)에서 석사학위를 취득했다. 1970년대 후반부터 조각, 회화, 설치를 융합시켜 초현실적 장면을 연출한 사진 작업을 통해 세계적으로 주목받았다. 현재 미국의 루트거스 대학-뉴어크 캠퍼스(Rutgers University-Newark)의 교수로 재직 중이다.

142) 낸 골드인(Nan Goldin, 미국, 1953-). 다큐멘터리 기반의 사진작가이자 활동가이다. 1977년 터프츠 대학교 미술관 학교(School of the Museum of Fine Arts at Tufts University)를 졸업했다. 1970-80년대 미국 사회 속 성소수자들과 주변부의 하위문화, 에이즈 위기 등 동성애를 증언하는 다큐멘터리 사진으로 사회적 인식을 변화하는데 앞장섰으며, 대표적인 출판으로는 『성적 종속물의 발달』(1986)가 있다. 사회적 부조리에 투쟁하는 활동가로도 활동하고 있다.

전시에서 많이 등장한 작가들을 보면서 사진전을 하겠다고 관장님한테 말씀드리고 준비를 했어요. 그전에 저희 사무실이 선릉역에 있었어요. 그래서 맨 처음 [《사진·오늘의 위상》] 이거 전에, 그러니까 '94년인가 이때 조그맣게 사진전을 기획을 했어요. 그런데 모든 분들한테 연락드렸는데, 누구냐고 너 누구냐고 옥명심 선생님은 사무실까지 오셔서 야단치시고 (모두 웃음) "너 사진을 모르는 애가 왜 하는 거야" (웃음)

**최:** 어디에서 기획전을 하셨는데요?

**선:** 그러니까 사무실이 있었어요. 갤러리 스페이스가 있었어요.

**최:** 선릉역에요?

**선:** 예.

**최:** 아, 경주 선재가 아니고요?

**선:** 네. 그래서 그전에 한 번을 하면서 많이 혼도 나고. (웃음) 그다음에 《1993 휘트니 비엔날레》가 있었고 그 전시 오프닝 전에 아시아나[항공] 기내지에 전시 소개가 나가게 되서, 오형근 선생님이 휘트니 관장 사진을 찍으러 오셔서 만나 뵙게 되었습니다.

**최:** 아시아나 사진이 뭐예요?

**구:** 아시아나 사보지.

**선:** 기내지.

**구:** 안그래픽스(Ahngraphics)에 사진을 좋아하는 좋은 에디터가 있었어요. {**선:** 아...} 중대에 있는 김영수 교수의 여동생, 김영주 씨라고 안그래픽스의 에디터였어요. 아시아나 기내지를 안그래픽스가 진행을 하면서 솔직히 사진가들이 많이 먹고 살았죠.

**선:** 예, 그래서 유학 갔다 온 일 없는 모든 사진작가에 (구본창 선생을 향해) 선생님이 아르바이트를 다 구해 주시고 그럴 때였고....

**구:** 아마 오형근 씨를 소개했을 거예요.

**선:** 그래서 그 사진을 찍으러 왔다가 처음 만난 거예요. '93년에 저도 [한국] 들어오자마자 그 전시의 통역 겸 어시스턴트 큐레이터로 일을 하고 있는데, 오형근 선생님이 관장 사진을 찍으러 오신 거예요. 그래서 사진에 대해서 얘기도 듣고 그러다가,

**박:** 질문에 마지막으로 정리를 해 드리면, 미술계에서 볼 때는 모더니즘 사진도 《관점과 중재》에 나왔던 사진도 다 새로운 거예요.

**선:** 네.

**최:** 그렇죠. 관심이 없었다가 조금.

**박:** 왜냐하면 본 게 없으니까. 그 전에 사진작가협회 사진 이런 것을 보다가, 그러니까 그렇잖아요. 한국 사회에서 모던 포토히가 제대로 {**소:** 전시, 기획전 형태로...} 구현돼 본 적이 없고, 전시 형태로도 구현되어 본 적이 없고 그러니까 그것도 새로운 거고 이것도 새로운 거고 다 새로운 거였을 거예요, 당시 미술계 눈에는.

**구:** 어쨌든 나도 한마디 거들면, 청담동의 화랑들이 생기기 시작할 때 [사진에 관심을 둔 곳은] 서미화랑이 제일 먼저였어요. 갤러리아 언덕 오른쪽에 처음 생겼는데 그게 1990년 이거든요. 그때 내가 개인전을 처음 '90년, 그러면서 '93년, '95년 세 번을 했는데, 솔직히 사진전을 미술화랑에서 해 준 게 {**최:** 거의 없더라구요.} 내가 거의 처음이었던 것 같아요. 거기 청담동 거리에 사진작가 전시를 하게 된 건 서미화랑 홍[홍송원] 대표의 역량이었죠. 그리고 그 당시 히로시 스기모토(Hiroshi Sugimoto)<sup>143)</sup>도 서미에서 나름대로 조금씩 소개해 보여줬고요. 미술을 하는 분들이 서미화랑을 드나들면서 내 전시도 보고 '아, 사진을 이렇게 쓸 수 있구나' 카메라를 이용해서 미술과 새로운 접합점을 찾는, 인식이 달라진 계기도 분명히 있었던 것 같습니다. 몇 년 뒤에 카이스갤러리로 옮겨오면서 민병헌 씨도 그쪽에 오게 되고 또 '98년 원화랑에서 내가 전시하고 그러면서 영향을 끼치지 않았나 싶어요. 결국은 미술화랑에서 핸들링을 해야 미술 쪽에서 인식이 [달라지지 않나]....

**최:** 소위 아트마켓에 사진이 진입을 한 거죠.

**구:** 예, 아트마켓에 조금 들어가고.

**최:** 기획전 그리고 선생님같이 미술 전문 화랑에서 사진도 전시하면서 시너지 효과도 냈다고 봐야죠.

**구:** 그렇죠.

**선:** 그리고 주택이, 아파트 문화가 생기면서...

**구:** 그것도 중요하죠. 여러 가지 사회의 모든 게...

**선:** 예, 마켓에서 페인팅이나 사진이나 집에 걸 사진들을 개인 컬렉터들이, 그 전에는 기업이나 미술관도 그때는 별로 없어서 {**박:** 네, 맞습니다.} 컬렉션 될 기회가 많지 않았는데 90년대가 마켓의 붐이었잖아요.

**최:** 하긴 주택구조도 완전히 아파트로 변하고,

**구:** 맞아요. 그리고 아파트 모델하우스에 사진 작품을 걸려는 [움직임이] 많았어요. 왜냐하면 사진 작품이 오리지널 유화보다 비싸지 않으니까, 걸기가 [쉬웠죠]. 그래서 모델하우스에 사진 작품도 막 들어가고 그랬죠. 청담동에 있는 양장점 하시는 디자이너분들 그분들이 나에게서 첫 번째 컬렉터였던 것 같아요. 청담동 길거리에 있는 유명한 디자이너분들이 결국 하나둘 사진에도 관심을 갖고 이렇게 점점 보편화가 된 것 같아요.

**최:** 선생님은 패션사진도 찍으셨으니까 그분들하고 개인적인 친분관계도,

**구:** [친분이] 있기도 했지만, 서미화랑이 거기 있었기 때문에 청담동 주변의 멋쟁이들, 재력 있는 분들, 주택[구조] 이런 게...

**선:** 맞아요. 그리고 워낙 좋은 작가들을 많이 아셔서...

**구:** 예, 그분이 그래도 잘했죠.

**박:** 그리고 보면 아파트라는 공간이 사진하고 잘 맞아요.

143) 히로시 스기모토(Hiroshi Sugimoto, 일본, 1948-). 사진작가이자 건축가이다. 1970년 도쿄 세인트 폴 대학교(St. Paul's School)에서 정치학과 사회학을 전공하고, 미국으로 옮겨 1974년 로스앤젤레스 아트센터 디자인 대학교(Art center College of Design)에서 사진을 전공했다. 1976년에 선보인 <디오라마>, <극장> 연작을 시작으로 장 노출 기법을 활용하여 시간의 흐름을 하나의 프레임에 응축해서 시각화하는 사진 작업을 발표하며 세계적인 작가 반열에 올랐다. 2008년부터는 건축가로도 활동 중이다.

144) 경주 선재미술관은 1991년 5월 대우그룹 김우중(1936-2019) 회장의 부인 정희자(1940-)의 소장품을 기반으로 경주 신평동 보문단지 내 설립되었다. 1998년 서울 중로구에 아트선재센터를 개관하면서 아트선재미술관으로 미술관 명칭이 변경되었다. 2013년 우양산업개발에 매각된 후 우양미술관으로 재개관했다.

145) 《사진·오늘의 위상》전은 당시 경주 선재미술관에서 1995년 3월 31일부터 5월 31일까지 열렸다. 선재미술관 큐레이터였던 김선정이 기획하고, 국내작가 강운구, 구분창, 김대수, 김장섭, 배장우, 이정진, 주명덕, 한정식, 황규태 총 9명과 해외작가 낸 골딘(Nan Goldin), 에멧 고윈(Emmet Gowin), 신디 셔먼(Cindy Sherman), 샌디 스코글룬드(Sandy Skoglund), 마이크와 더그 스타( Mike & Doug Starr) 4명 및 1팀이 참여하여 총 105점의 평면과 입체작품을 선보였다. 도록은 국내작가 도록과 해외작가 도록으로 나누어 두 권으로 나왔다.

146) 이세득(李世得, 1921-2001). 추상화가로, 일본 제국미술학교(帝國美術學校) 서양화를 공부하고, 1958년부터 1962년까지 프랑스 파리에서 작업 활동을 했다. 귀국하여 1963년부터 1969년까지 서울대학교 미술대학 강사로 출강했다. 《대한민국미술전람회》심사위원 및 초대작가, 한국미술협회 감사, 국제조형예술가집단(ISPAA) 한국 대표, 1979년부터 1989년까지 국립현대미술관 자문위원 그리고 1991년부터 1998년까지 경주 선재미술관 관장을 역임했다.

147) 성완경(1944-2022). 서울대학교 회화과와 파리 국립고등장식미술학교(École Nationale supérieure des Arts Décoratifs)에서 석사학위를 취득했다. 1979년부터 1989년까지 현실과 발언 창립 주역으로 민중미술 운동에 앞장섰고, 작업과 평론 활동을 병행했다. 1982년부터 인하대학교 미술교육과 교수로 재직하면서 2002년 《제4회 광주비엔날레》 예술감독, 한국영상문화학회 공동대표 등을 역임했다. 저서서로는 『시각과 언어 1, 2』(1982, 1985), 『사진과 사회』(1998), 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』(1999) 등이 있다.

148) 해당 전시에 출품한 외국작가는 신디 셔먼, 샌디 스코글룬드, 마이크와 더그 스타, 에멧 고윈, 낸 골딘이다.

**최:** 예, 그래서 아파트가 되면서 동양화가 끝났다는 거 아닙니까. (웃음) 아파트가 들어서면서, 안어울리니까.

**박:** 맞아요. 사진이 원래 지금은 디지털이지만 옛날에는 은염사진이라는 게 다 금속이잖아요. 결국은 이미지를 들여다보면 다 은으로 만드는 거거든요. 금속재질의 그 느낌이 모던한 공간하고 아주 잘 맞습니다.

**최:** 프레임도 워낙 간결하니까 이 사진 프레임이라는 것이.

**구:** 선재 생긴 게 몇 년이예요?

**선:** 선재가 '91년인가, 경주야.<sup>144)</sup>

**구:** 그러면 우리 전시한 건 한 5년 뒤인가?

**선:** 예.

**소:** '95년에 《사진·오늘의 위상》<sup>145)</sup>전은 김선정 선생님이 기획을 하시는데 그때 이세득<sup>146)</sup> 관장님이셨어요. 이 관장님의 의지가 이 사진전을 여는 데 어느 정도 작동한 것인지요?

**최:** 이세득 선생님은 어떤 분이예요?

**선:** 되게 유명한 화가분이세요. 의지... 모르겠어요. 저는 그냥 하겠다고 올려서. (웃음) 그전에도 사진전을 사무실 공간에서 하니까 관장님이 매일 나오시지는 않았어도 보시면서 그래도 그 전 전시에서 허가를 받아서, 그리고 그때 그 사진전을 하면서 사진계에 있지도 않은 애가 사진전 기획한다고 작품 내달라고 하고 막 전화하고 그러니까 선생님들한테 아주 많이 혼났어요. 그리고 또 육명심 선생님은 오셔서 한 2시간을 (모두 웃음) {**구:** 설교하셨어.} 열정이 많으시니까 얘기하고 가셨고, 한정식 선생님도 뵈고요. [작품] 내주실 분들은 내주고 안 내시겠다는 분은 안 내주시고 그렇게 진행하면서, 공부하다보니까 지금 얘기하신 이 두 가지 관점, 스트레이트 포토와 만드는 사진에 그런 대립을, 저희가 그때 세미나도 했었어요. 그때 성완경<sup>147)</sup> 선생님 오시고 논의도 하고, 그때 한 번 한 다음에 이제 어떻게 해야 될까를 생각하다가 한 분씩 가서 다 만나 뵈고, 그래서 [구본창] 선생님 작업실에도 그때 가고...

**구:** 예, 아마 그때 내 누드 동그란 거 전시한 게 그거 아닌가?

**선:** 그래서 여러 분들 다 뵈고 전시기획을 하게 됐는데요. 제 욕심은 '한국사진만 하지 말고 외국사진도 다 같이 보여주면 좋겠다' 그래서 외국작가들도 몇 명 이렇게 했던 것 같아요.<sup>148)</sup>

**소:** 외국작가들은 어떤 선정기준으로 또 컨택은 어떻게 하셨어요?

**선:** 네, 낸 골딘 같은 경우는 《휘트니 비엔날레》에서 나왔던 그 작품을 하고 싶었는데 그다음에 뉴욕에서 봤더니 새 시리즈를 한 거예요. 그래서 그것과 구본창 선생님의 작업이 사진을 꺾매는 작업을 하시니까 스타(Starn) 형제들도 하면 좋겠다 생각을 했었고, 그런 식으로 한국작가 대상으로 외국작가도 생각하면서 시작한 것 같습니다.

**소:** 도록이 두 권이 나왔는데요. 이렇게 도록이 따로 나온 이유가 있을까요?



《사진·오늘의 위상》도록 표지, (좌) 한국작가 도록, (우) 해외작가 도록, 1995년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

**선:** 같이 합치려고 했는데 좀 자신이 없었어요. 제가 사진계 사람이 아니니까 이렇게 만드는 것에 대해서 뭐라고 그럴지 그때 하도 혼나서... (모두 웃음)

**최:** 오히려 두 개로 해서 혼나신 것 같은데 한 개로 만들면 안 혼나셨는데. (웃음)

**선:** 그래서 한국작가에 대해서는 글도 쓰면 안 되겠다 싶어서 (김승곤 선생을 가리키며) 선생님한테 연락드려서 글을 부탁드리고 그랬던 것 같아요.

**소:** 그러면 김승곤 선생님의 역할은 한국작가들에 대한 전시 서문을...

**선:** 제가 원고를 부탁드렸던 것 같고요. 기획은 제가 찾아다니면서 잘 모르는 상황에서 했던 것 같고요. 여기 전문가들 있는 데서 제가 사진전 한 것을 얘기하려니까 너무 창피하네요. (웃음)

**최:** 국내작가는 아무래도 한국사진계에 대한 온축된, 축적된 지식이 있으신 선생님께 부탁을 하신 거고, 외국작가는 선생님이 직접 쓰셨던데요?<sup>149)</sup>

**선:** 예, 제가 고른 작가니까 그렇게 써야지 그러고...

**김:** 훌륭하고 의미 있는 일을 하셨고요. 아까 오시기 전에 구 선생님하고도 잠깐 몇 마디 얘기 나왔습니다만 저 두 권으로 나눈 데 대해서 상당히...

**구:** 내가 섭섭해서 그때도 이야기했었어요.

**선:** 아, 그랬나요? 제가...

**구:** 이걸 합쳐야 외국 작가들 카탈로그가 해외에 나갔을 때, 한국작가도 같이 소개될 텐데 왜 이걸 두 개로 나뉘냐 그러고 그때도 아마 식사하는 자리에서 내가 슬쩍 이야기했어요.

**선:** 그런데 외국작가들은 다 오지도 않았고 그래서 별로 관심도 없었을지도 몰라요.

**구:** 우리한테는 큰 작가들이니까.

**최:** 제가 선정과정에서 놀란 게 그 당시가, 물론 이분들이 굉장히 하이라이트를 받을 때죠. 스포트라이트를 받을 때인데, 지금도 전혀 변하지 않는 워낙 센 작가들이라...

**김:** 오늘 얘기하는 중에서 제가 처음으로 정식으로 제 의견을 말씀드리는데, 두 권으로 가르

149) 《사진·오늘의 위상》의 전시 도록은 국내작가 도록과 해외작가 도록으로 나누어 두 권으로 제작됐다. 국내작가에 대한 전시 서문은 김승곤, 해외작가에 대한 전시 서문은 김선정이 작성했다. 김승곤, 「한국 현대 사진의 단면」, 『사진·오늘의 위상』(선재미술관, 1995), 5-8; 김선정, 「사진의 경계를 넘어서」, 『Photography, Today』(선재미술관, 1995), 5-9 참조.

길 참 잘하셨어요. (모두 웃음) 우선 비교대상이 안 되고,

**선:** (강하게) 아니에요. 저는....

**김:** 아니, 비교대상이라는 건 작품 수준을 가지고 얘기하는 게 아니고 경향이나 성격이 전혀 다른 거예요. 그런 의미에서는 가르기를 참 잘하셨고, 저는 미국 사진가들만 보고 그쪽에 중심을 두고 글을 썼던 것 같은데, 당시에 사진 쪽에 흥미를 느낀 것은 샌디 스코글랜드, 위노그랜드(Garry Winogrand)<sup>150</sup>, 카스텐(Barbara Kasten)<sup>151</sup>, 크루거(Barbara Kruger)<sup>152</sup> 이런 사람들이 전부 사진의 중심이었거든요. 그 시대의 하나의 문화사조라고 그럴까 포스트모더니즘의 한 가운데 있는 사람들이예요. 그거를 [김선정 씨가] 체험하고 왔기 때문에 가능하지 않았는가...

**선:** 그리고 그때 작업실에도 다 가고 그랬어요.

**김:** 예, 그건 상상이 안 돼요.

**선:** 그래서 샌디 스코글랜드는 작업실에서 작품 보여주면서 자기도 얘기를 하고,

**김:** 신디 셔먼 같은 경우는 지금 이렇게 성상처럼 떠받들어야 되는... 아무튼 한국에서는 인쇄물로도 보기 어려운 프린트들, 그것도 대형이었던 걸로 내가 기억하는데, 이걸 유지했다는 건 정말 역사적인 사건이었다고 생각합니다.

**구:** 그때도 관람객 수를 물어봐야 할 것 같아요. (웃음)

**소:** 네, 지금 안 그래도,

**선:** 아, 네. 제가 알아왔어요. 15,890명. (모두 크게 놀라며)

**최:** (놀라며) 네? 정말요? 경주예요?

**선:** 네.

**구:** 많이 왔네요. 스타 작가들이 거기 다 왔으니까 확실히 사진계가 여파가 있긴 했네요.

**선:** 그리고 제가 '95년에 이 전시도 했지만, 5월 달에 《씩》(아트선재센터 옛 터, 1995.5.19-8.20)전이라고 선재 생기기 전에 한옥과 양옥 이런 집에서 전시를 기획했는데,<sup>153</sup> 그땐 오형근 선생님이 작가로 들어와 있었어요.

**최:** 어떻게 하면 15,000명이 올 수가 있죠?

**구:** 15,000명이면 지금 10만 명 됐겠다. (웃음)

**최:** 혹시 이 작가들 것 렌탈로 다 줬나요?

**선:** 아니요. 그냥 다 빌려서 하고 돌려보내고...

**박:** 와.

**소:** 운송비만 들었던 거네요?

**선:** 예.

**최:** 보험만 처리해 주고요?

**선:** 네.

150) 게리 위노그랜드(Garry Winogrand, 미국, 1928-1984). 컬럼비아대학교에서 회화와 사진을 전공했다. 초기에는 상업사진가와 포토저널리스트로 일하며 작품 활동을 병행했다. 1955년 《The Family of Man》(MoMA), 1966년 《Towards a Social Land-scape》(George Eastman House) 등 주요 기획전에 소개되었고 미국을 대표하는 거리 사진가로 명성을 얻게 되었다. 1964년, 1969년, 1979년 세 번의 구겐하임 펠로십을 수상했다.

151) 제2차 구술인터뷰 각주 68번, 본 자료집 120 참조.

152) 바바라 크루거(Barbara Kruger, 미국, 1945-). 1965년 파슨스 디자인스쿨(Parsons School of Design)에서 예술과 디자인을 전공했다. 출판사에서 그래픽디자이너, 아트디렉터, 사진 편집자로 일했으며, 이후 예술가로 전향하여 개념미술에 전념했다. 주로 잡지나 광고에서 캡션과 이미지를 차용하며, 대중매체의 비판적 시각을 개념미술로 실천하고 있다. 2001년 MOCA(Museum of Contemporary Art, Los Angeles) Award 여성작가, 2005년 베니스 비엔날레 공로상인 《Leone d'Oro》 등을 수상했고, 2021년 『TIME』 지 선정 가장 영향력 있는 100인에 포함되었다.

153) 《씩》은 현재 서울 종로구에 위치한 아트선재센터의 옛 터에서 장소 특정적 전시로 기획되었다. 참여 작가는 고낙범, 공성훈, 김우일, 김유선, 박모, 박소영, 박영숙, 안규철, 오형근, 육근병, 윤석남, 이동기, 이불, 최금화, 최선명, 최정화, 홍성민이 있다.



《사진:오늘의 위상》 전시장 전경, 경주 선재미술관, 1995. 구본창 소장.

**김:** 셔먼 거 하나는 남겨 두지 그러셨어요.

**최:** 컬렉션 안하셨어요?

**선:** 낸 골딘 것을 [컬렉션] 했었는데 미술관 넘어가면서 [같이] 넘어가버렸어요. {최: 아, 그것까지 같이 넘어가는구나.} 네. 왜냐하면 서울 선재는 재단 소속이어서 [컬렉션이] 안 넘어갔는데, 경주는 호텔 소속으로 돼 있어서 거기서 컬렉션...

**소:** 소장품이 다?

**선:** 예, 거기 컬렉션으로 한 것은 다 넘어가고 서울 선재 컬렉션은 괜찮고 이렇게 돼가지고 정리가 되면서...

**김:** 아무튼 오해하지 않기 위해서 제가 다시 한 번 말씀드리면, 성격이 다르다는 의미에서 분리하기를 잘했다 그런 말씀을 드립니다.

**구:** 예. 우리가 지금 봐도 창피했을 뻔했어요. (웃음)

**김:** 그런 말씀하지 마세요, 어디까지나 성격이 다르다니까. (웃음)

**최:** 아니, 작품 수준은 안 떨어지는데 가격이 워낙 많이 차이 나니까. (모두 웃음)

**구:** 그래도 거의 30년 전이잖아? 그렇죠? 28년 전.

**선:** 예.

**구:** 그때도 그 작가들 낸 골딘, 신디 셔먼이 아직도 슈퍼스타로 있다는 게 참 대단해요.

**선:** 네. 제가 잘 고르긴 골랐던 것 같아요.

**박:** 안목이 되게 좋으시니까.

**최:** 마이크와 더그 스타(Mike & Doug Starn) 그쪽만 조금 시들었지, 다른 작가들은 뭐...

**구:** 저도 살아남았으니까 저도 다행이고. (웃음)

**김:** 그때 최첨단 사진문화의 한가운데에 있었던 거예요.

구: 예, 아주 족집게로 딱 정말.

최: '95년에 이렇게 집기는 쉽지 않았는데.

선: (웃음) 몰라서 그랬던 것 같아요.

소: 네, 제가 진행을 좀 빠르게 하겠습니다.

구: (웃음) 진행 아직도 남았어요?

소: 네, 당시 눈에 띄는 점이 한국 참여 작가 중에 이정진<sup>154</sup> 작가만 유일하게 여성 작가님이 셧어요.

선: 예.

소: 그래서 당시 해외에서 활발했던 페미니즘(Feminism)<sup>155</sup> 논의의 영향으로 전시의 성비를 고려하셨던건지...

선: 그런데 외국작가, 한국작가 섞으면 반은 아니지만 3분의 1, 3분의 2는 되는 것 같아요. 신디 셔먼, 샌디 스코글랜드.

구: 그렇지 외국작가도 있죠. 신디 셔먼, 낸 골딘.

선: 예.

소: 그런데 제가 보기에는 당시 그 미술관에서 열렸던 대규모 사진전들의 특징이 여성 사진 작가가 굉장히 드뭅니다.

구: 없죠.

선: 네. 그리고 활동이 많지가 않아서 찾기가 힘들었어요. 특히 제가 사진에 대해 잘 아는 사람이 아니어서 [박주석] 선생님 전시라든지 [구본창] 선생님이 만드신 전시를 공부하고 여쭙보면서 전시를 진행했습니다. 하지만 1995년 지금의 아트선재센터의 건물이 지어지기 전에 기획한 《씩》전에 오형근, 이우일[김우일], 박영숙 선생님 등의 사진작가들이 참여했습니다. 최정화 선생님도 사진 작업을 하셨고요.

소: 앞에서 개략적으로 다 말씀을 해 주셔서...

선: 아, 그리고 [전시] 글을 물어보셨는데, 제가 이 글 저 글 다 찾아서 읽어보고 열심히 쓰고 썼는데 그 당시는 잘 모르고 썼던 것 같아요. 그때가 제가 기획한 전시가 세 번째 전시였나...

소: 그 전에는 서울에서 오형근 선생님과 같이 했던 전시가 있으셨고.

선: 그 전시[《씩》]가 [《사진·오늘의 위상》] 그다음이고요. 맨 처음에 제가 기획한 전시가 일본에서 초대받아서 했던 전시와 몇 개, 그러니까 제가 한국에서만 안 하고 외국도 같이 계속 했어요. 시세이도갤러리(Shiseido Gallery)에서 《아시아의 산보》(《Promenade in Asia》, 시세이도갤러리, 일본, 1997.1.17-2.8)라는 전시를 하면서 기획해 달라고 해서 기획을 했었는데 그게 '95년에 시작해서 '97년에 끝나고 그런 식으로, 《휘트니 비엔날레》에서 일하고서는 어떻게 일을 해야 되는지 배우면서 일을 하고 있어서 거의 맨 처음이나 두 번

짜끔 되는 기획전이었던 것 같아요. 그런데 제가 너무 큰 전시를 해서 제가...

소: 보니까 '94년도에는 《독일 현대미술의 파워》(경주 선재미술관, 1994.10.7-1995.1.10)라는 전시가 있었어요.

선: 그거는 아까 워커힐도 독일 사진전 얘기했는데, 괴테 인스티튜트(Goethe Institute)에서 트레블(travel) 전시를 많이 했어요. 그래서 괴테에서 우리가 돈을 들이지 않고 자기네가 다 수입을, 그러니까 전시를 자기네 컬렉션으로 만들어서 순회를 하는 프로그램이 있었는데 거기 좋은 작가들이 있고 그래서 그걸 받아들여서 했던 전시 같아요.

구: 아마 워커힐 게 그대로 내려와서 순회했던가, 아님 그렇지 않았나요?

선: 아니요. 워커힐은 워커힐대로 하고, 많은 순회전 중에 하나였고요. 거기서 작가도 한두 명 와서 하는 전시였고, 저희 기획은 아니었어요.

구: 괴테의 맹[맹완호] 선생 그분이 많이 투어를 했지요.

선: 예, 그때는 [순회전] 그게 많이 돌아다니고 있어서.

소: 그러면 《사진과 이미지》(선재미술관 서울사무소, 1993.11.26-1994.1.15)<sup>156</sup>는, 보니까 30명이 참여했던 대규모 전시거든요. 그거는 선생님이...

선: 그러니까 패키지로 만들어서 저희는 코디네이트(coordinate)만 하면 되는 전시였어요, 저희가 기획한 건 아니고요.

소: 예, 정보가 많이 없어서요. 저희가 《사진은 사진이다》전을 해야 되는데 기획자분이 안 계시기 때문에...

최: 그건 넘어가고 전체 공통질문으로 하시죠.

소: 네, 넘어가겠습니다. 1990년대 혹은 2000년대 초반까지도 한국사진담론의 중심에 있었던 '메이킹 포토(making photo)'와 '테이킹 포토(taking photo)'라는 어사의 기원에 대해 정확한 정보가 있으신가요?

김: 아까 (박주석 선생을 보며) 말씀하신 '메이킹 포토', '테이킹 포토'라는 게 원래, 뭐, 뜻은 알겠어요.

최: 구글(google)에 찾아도 없어요.

김: 아, 없죠.

박: 한국식 신조어예요.

김: 앤셀 애덤스의 말 가운데, '메이킹'이나 '테이킹'이라는 용어는 나오는데요. '테이킹'이라는 건 순수하게 카메라와 대상을 연결하는, 사진가의 주관적 개입이 없는 것이 '테이킹'이고, 여러 가지 사진적인 기법이라든지 사진가의 의식이라든지 감성이라든지 이런 게 포함된 게 '메이킹'이다. 그래서 그 유명한 말로 "사진은 찍는 것이 아니라—테이킹하는 게 아니라—메이킹하는 것이다" 하는 얘기가 있어요.

최: 앤셀 애덤스가요?

156) 《사진과 이미지》는 선재미술관 서울사무소에서 개최되었다. 참여 작가는 강용석, 강운구, 구본창, 권순평, 김기찬, 김대수, 김민희, 김석중, 김장섭, 김정하, 김종만, 민병헌, 박옥수, 배병우, 신무경, 오상조, 오형근, 유재학, 육명섭, 이완교, 이상일, 이주용, 임영균, 정주하, 주명덕, 한옥란, 한정식, 홍미선, 홍수자, 홍순태, 황규태 총 31명이며, 각 2점씩 출품했다.

154) 이정진(1961-). 1984년 홍익대학교 공예과를 졸업하고 2년간 『뿌리깊은 나무』의 사진기자로 활동하다가 유학길에 올라 1991년에 뉴욕대학교 대학원 사진학과를 졸업했다. 한지에 감광유제를 도포하여 인화하는 작업방식으로 주목을 받아 국내외 미술관에서 작품을 발표하며 작업 활동을 이어가고 있다. 2013년 《제12회 동강사진상》을 수상했고, 2018년 스위스 빈터투어 사진미술관(Fotomuseum Winterthur)과 국립현대미술관이 공동주최한 회고전 《이정진: 에코-바람으로부터》(2018)를 개최했다. 메트로폴리탄미술관, 휘트니미술관, 국립현대미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

155) 페미니즘(feminism)은 여성을 포함하여 성별 등의 정치·경제·사회·문화적인 평등을 지향하는 사상 혹은 활동이다. 1960년대부터 1980년대까지는 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir)의 『제2의 성』(1949)을 사상적 기반으로 삼았다. 보부아르는 생물학적 성(sex)과 사회적으로 구성된 젠더(gender)를 구분하여 한 개인을 여성으로 만드는 사회체제를 비판했고, 이로 비롯된 사회적 불평등을 해소하고자 했다. 데버라 캐머런, 『페미니즘』(신사책방, 2022), 7-19 참조.

**김:** 이거는 아마 지금 우리가 일반적으로 쓰는 테이크 사진, 메이크 사진하고는 관계가 없으리라고 생각하는데, {최: 없는 거죠.} 다만 뭔가 사진가가 자의적으로 스트레이트 사진, 순수한 사진이 아니고 거기에 가공하거나 이질적인 것을 혼합시키거나 의사적인 현실을 만들어서 찍거나 그런 것을 메이킹이라고 부르지 않았나 그런 얘기고요.

**박:** 제 기억은 '테이킹', '메이킹'이라는 영어 단어에서 먼저 시작한 게 아니라 우리 학교 다닐 때 선생님들이 하시는 말 중에 '사진이라는 건 찍는 거다' 이런 얘기를 굉장히 많이 했어요. 그건 무슨 얘기까지도 포함되는 거냐면, 한국사진에 1970년대, 1980대까지 카르티에 브레송(Henri Cartier-Bresson)<sup>157</sup>의 사진관이 영향을 많이 미쳤었어요. 브레송이 자기는 사진 찍는 것으로 '셔터를 누르는 것으로 자기 할 일은 다 끝났다'는 거 아니에요. 그 영향을 많이 받아서 전문 프린터에게 프린트를 맡겨버려요. 그래서 그 시대 우리나라 작가들한테 프린트가 거의 안 남아 있는 거예요. 그러니까 찍고 필름에 기록하면 딱 그걸로 자기 작품은 완성됐다고 생각하는 류의 사고방식이 많았어요. 찍는다는 행위를 굉장히 중요하게 생각했던 시절들이 있었고요. 제 기억으로는 그 인식들이 그 당시 교수님들에게 있었어요. 그러다가 《시좌전》이나 이 전시에서 사진이 이상하던 말이에요. '사진은 찍는 건데 왜 만든다고 그러지?' 그래서 '만든다'는 이런 용어들이 강단에서나 수업할 때 논의가 되니까 애들이 구별하기 쉽게 하려고 '만드는 사진', '찍는 사진' 이런 식으로 얘기를 했고 그걸 굳이 영어로 표현하려다 보니까 '테이킹 포토', '메이킹 포토'가 된 거예요. 제 기억으로는 이 말은 외국에서 온 말이 아니에요.

**구:** '테이킹', '메이킹' 말고 여기 '스테이지드(staged)' 이런 건 이미 나왔잖아요.

**최:** '스테이지드', '인벤티드(Invented)', '컨스트럭티드(constructed)'.

**김:** '스테이지드', '컨스트럭티드', '매니퓰레이티드(manipulated)'.

**최:** 예, 그렇게 쓰죠.

**구:** 샌디 스코글랜드나 그런 사진이 80년대에서 많이 나오면서...

**김:** 바로 지금 (샌디 스코글랜드 사진을 가리키며) 저 사진들이에요.

**구:** 예, 그리고 신디 셔먼도 자기 자신을 배우처럼 [연출] 한 때부터 외국에서도 '스테이지드' 이렇게 얘기가 나오게 된 거죠.

**최:** 그 용어는 확립된 용어인데...

**박:** 그러니까 그 용어 전에, 그런 게 우리 사진계에 알려지기 전에 《시좌전》하고 《수평전》이 만들어놓은 경우에...

**선:** 미술 관점에서는 저희가 예술가라고 부르잖아요. 그래서 사진가와 구분할 필요가 없다고 저희는 생각했는데 또 일부 사진가들은 포토그래퍼(photographer)라고 꼭 해 달라고...

**최:** 강운구 선생 같은 분이죠.

**선:** 오형군 선생님도 마찬가지로 강운구 선생님도 그렇고, 그런 거 때문에 사진계는... 되게

어렵구나. (웃음)

**박:** 그런데 그건 미국도 똑같은 게 지금도 기억이 나는데, 신디 셔먼이 막 스타덤에 오르고 나서 90년대 초반에 어떤 미국 잡지에 신디 셔먼 인터뷰가 나와요. 그리고 그 인터뷰 기사가 심지어 신디 셔먼 사진집 맨 뒤에 실려요. 거기서 꼭 미국 애들도 하는 질문이 뭐냐면 "넌 아티스트냐 포토그래퍼냐"부터 물어봐요. 그때 미국도 그랬어요. 물어봐요.

**최:** 자기들 직함을 만들 때 아티스트라고 적는 작가들이 많았죠.

**박:** 예, 그러니까 신디 셔먼이 뭐라고 대답 하나면 "나는 아티스트다"라고 대답을 해요. 그러면 질문자는 딱 뉘앙스를 보면 '배신감을 느껴' 이런 거 있잖아요. 그 시대의 분위기에서 나온 것 같아요.

**최:** 그런데 제가 지금 와서 어느 정도 객관적인 거리를 둔 입장에서 생각해 보면 1990년대와 2000년대 '메이킹', '테이킹'의 이 양분법이 한국의 이론 성숙에는 굉장히 좀 좋지 않은...

**박:** 예, 맞습니다.

**최:** 그냥 모더니즘과 포스트모더니즘 이렇게 가르든가, 모더니즘에는 소위 말해서 유럽의 뉴비전, 주관주의 사진 그리고 스트레이트 사진은 미국 쪽으로..., 모더니즘의 새로운 다른 개념으로 했으면 이론적인 혼돈 [을 줄이고] 그리고 포스트모더니즘 논의도 좀 더 심화시킬 수 있는 계기가 됐었는데, 이게 '테이킹', '메이킹'으로 양분이 돼 버리니까...

**구:** 맞는 말씀이세요.

**최:** 이론적 심화에 문제가 좀 있었던 것 같아요.

**소:** 네, 두 가지 질문이 남았는데요. 아까도 이것에 대한 언급이 잠깐 나왔는데, 1990년대 사진전을 보면 빠지지 않는 한 분이 계십니다. (웃음) 구본창 선생님이신데요. (모두 웃음)

**최:** 전 정말 어찌면 이럴 수 있나 싶어요. (모두 웃음)

**소:** 중요한 순간에는 다 구본창 선생님이 계셨어요. 기획자로 또 작가로. (구본창 선생을 향해) 그 이유가 뭐라고 생각하시나요?

**구:** 이유? 내가 얘기를 해야 되나...

**최:** 선생님이 제일 잘 아실 것 같은데요.

**소:** 네, 선생님이 보시기에는...

**구:** 글썩요. 아마 기존에는 사진계에서 대중의 주목을 받는 경우가 많지 않았던 것 같아요. 그런데 나는 단지 사진계 안에서의 '사진가 구본창'이 아니라 전방위로, 잡지, 영화, 패션에서 많은 부류의 사람들과 같이 알고 일했고, 그래서 조금 대중의 주목을 더 받지 않았을까요?

**최:** 또 미술계 쪽에서도.

**구:** 예, 미술계도 얘기한 대로 서미[화랑]에서는 이미 전시를 세 번이나 했으니까요. 그것도 쉽지 않은데다 거기서 약간 팬들이 생긴 거죠. {박: 팬덤이 생긴 거죠.} 내가 내 입으로 팬이라고 하는 게 웃기지만, 90년대 초부터 특강도 여러 번 하면서, 내 작품을 찾는 분들 소

157) 앙리 카르티에 브레송(Henri Cartier-Bresson, 프랑스, 1908-2004). 1930년대 르포르타주 사진을 잡지와 신문에 기고하기 시작했다. 1947년 로버트 카파(Robert Capa) 등과 함께 보도사진가 에이전시 그룹 매그넘(Magnum)을 공동 창립하여, 1966년까지 전세계를 여행하며 포착한 기념비적인 사건이나 역사적 순간을 사진으로 담아 출판했다. '결정적 순간'은 인위적으로 설정된 사진에 반대하고 계시적인 찰나를 포착하는 그의 사진 철학을 대변하는 용어로, 세계적으로 크게 영향을 끼쳤다. 1952년 출판된 첫 번째 사진집 『Images à la Sauvette』은 영문판 『The Decisive Moment』 제목으로 출판되었으며, 그의 대표적인 사진집으로 오늘날 널리 알려져 있다.

위 팬 층이라는 게 생겼어요. 우리 윗세대 분들은 팬이라는 게 거의 없었지만, 아마 90년대 초반부터 서서히 그런 붐이 있으면서 아까 얘기했듯이 내 이름이 들어가면 농담 삼아 {최: 홍보하기 좋은} '보러 오겠다'고 그런 말씀을 하셨던 것처럼, 그렇게 되지 않았나 싶어요. 내가 아마 복합적으로 [작업] 하고 있었어요. 그리고 이번 시립 전시도 내가 생각했던 것 이상으로 많은 분들이 왔어요.<sup>158)</sup> 90년대 초반부터 팬이 된 분들이 아이엄마가 돼서 지금도 그때 특강 들은 게 너무 좋다 이러시고 [전시장에] 나온 걸 보면, 내 생각에 아마 사진의 좋고 싫고를 떠나서 최소한의 감성을 건드리는 이미지를 내가 만들지 않았나 싶습니다. 솔직히 그 이전에 다른 분들은 하지 않았던, 어떤 장르의 사진을 찍어도—패션 사진을 찍든 내 작업을 전시하든 아시아나 기내지를 찍든 어쨌든 간에—나는 내 색깔을 내려고 많이 애를 썼어요. 내가 가지는 묘한 어떤 분위기와 그 감성이 그래도 대중들한테 조금 어필되지 않았나 싶고요. 작가에 대한 크리틱(critic)은 다르겠지만요. 많은 대중들한테 영향을 주긴 한 것 같아요. {선: 네, 그렇죠.} 그것 때문에 여기까지 오랫동안 살아오지 않았나 싶습니다.

**박:** 그런 측면도 있겠고요. 또 하나는 구 선생님 개인의 품성에서 비롯되는 것이기도 하다고 저는 봐요. 왜냐하면 저도 구 선생님하고 오랫동안 일을 해보지만 구 선생님이 이렇게 말씀을 하셔도 사진이라고 하는 매체 또 사진이라고 하는 우리나라의 소사이어티(society), 우리가 사진계라고 부르는. 이 부분에 대한 애정이 굉장히 많으시고 그래서 사진계가 어려운 일에 처한다든가 또는 누가 전시를 한다든지 누군가 부탁을 하면 그때는 피오니어(pioneer)로서의 감성을 갖고 계시니까 뭐든지 도와줘야 된다고 생각을 하셨고요. 그래서 저희도 누구한테 부탁을 드릴 때, 누구라고 말씀은 안 드리겠지만 그분한테 뭔가 부탁하려고 생각하면 벌써 머리부터 아파요. '이걸 해 말아, 해 말아' 이런 생각이 드는데 구 선생님은 그런 면에서 보면 훨씬 편하고 진정성 있게 받아들여주시고 품성의 좋은 점이 그런 상황을 만들어내지 않았나 싶은 생각이 듭니다.

**최:** 기획자 선생님이 말씀 좀 해 주시죠. 왜 구분창 선생님을... (모두 웃음)

**구:** 어려운 얘기를 또...

**선:** 아니, 끝나고...

**구:** 마지막 질문해요.

**소:** 네, 지금까지 계속 이어진 말씀이 90년대 여러 주요 사진전을 계기로 사진계 전반에 붐이 일어났잖아요. 그런데 현재 매체로서 사진이 30년 만에 이렇게 급속한 쇠퇴의 길을 걷고 있는데, 지금 이 현상의 원인 그리고 앞으로는 어떻게 진행이 될 것인지, 전망을 어떻게 보시는지요?

**구:** 그걸로 30분 넘게 할 것 같은데 (모두 웃음) 이메일로 답을 줘야 되지 않나... (웃음)

**최:** 어떻게 보면 90년대, 2000년대 초반에 정말로 전성기였는데 {구: 글썽 말이예요.} 어떻

158) 2023년 12월 14일부터 2024년 3월 10일까지 서울시립미술관 서소문관에서 개최된 구분창 작가의 회고전 《구분창의 항해》 전시를 말한다. 이 전시는 구분창의 작품 활동 40여 년을 관통하는 500여 점의 작품과 600여 점의 자료로 구성된 대규모 회고전으로 열렸다.

게 이렇게 20년 만에 뭐라고 해야 할지 요즘은 제가 사진계 쪽에서 일하지만 거의 나락에 떨어진 느낌을 받거든요.

**박:** 한 가지씩만 간단하게 말씀드리면, 제 관점에서는 디지털 또는 SNS 이런 걸로 대표되는 새로운 매체 환경의 변화, 시대환경의 변화에 사진이 적응을 못 한 게 제일 커요. 예를 들면 비디오 아트, 미디어 아트라는 영역이 생기잖아요. 사실 거기에 제일 접근하기 쉬운 게 사진작가들이었어요. 카메라를 사용하고 있으니까 기술적으로도 쉽고. 그런데 사진이라고 하는 다리에 딱 갇혀서 영상예술 이런 쪽으로 안 나갔어요. 그 영역을 기존의 회화나 미술을 하던 분들이 다 차지해 버렸거든요. 그런 측면들. 그러니까 워낙 늦게 사진계가 붐을 이루고 사진계에서 80~90년대에서 2000년대까지 얻은 수확들이 많으니까 그걸 지키기에 급급하잖아요. 저부터가. 이걸 열어서 더 나갔어야 되는데 그 달콤함에 빠져서 그런 거 아닌가라는 반성을 해보면서 그것도 하나의 문제로 지적을 합니다. 교육과정도 마찬가지고. 저는 그렇게 봐요.

**구:** 저는 언뜻 생각나는 게 우리만의 문제는 아닌 것 같기도 한데요. 얼마 전에 히로시 스키모토가 인터뷰하는 걸 잠깐 봤는데, 《베니스 비엔날레》를 언급하면서 “《베니스 비엔날레》에 가면 사진작가는 이류 아티스트다”라고 얘기를 하는데, {최: 존재 자체가 없는 거죠.} 내가 너무 깜짝 놀랐어요. 스키모토 같은 세계적인 사진작가가 그 언급을 했다는 것은 분명히 우리가 느끼는 괴리감보다, 세계적인 아티스트로서 본인이 [느끼는 점은 더 크지 않나], 사진이 가지고 있는 한계가 있어서 그런지, 하여튼 그런 얘기를 하더라고요.

**최:** 그런데 시간이 너무 짧은 게, 그루스키(Andreas Gursky)<sup>159)</sup>라든지 베허 스쿨(Becher School)<sup>160)</sup>이라는 스타, 정말로 미술시장의 블루칩이라고 그랬는데 어떻게 이게 한 15년 시간을 두고서 이렇게 꺼져 들 수 있나 정말...

**구:** 그래도 그루스키나 이런 사람들은 아직은 더 가지 않을까 싶은데, 어쨌든 한편으론 지금 한국사진에 시장도 없고, 그렇게 된 게 컬렉터들의 층이 너무 달라진 것도 요인 하는 것 같아요. 그러니까 예전에는 어떤 에디션 넘버(edition number) 이런 걸 따지지 않고라도 사진을 좋아하는 분들이 좀 있어서 90년대에 한참 화랑도 많이 생기고 했잖아요. 그런데 지금은 'MZ세대'니, '누가 투자를 한다', 'BTS가 무슨 작품을 산다' 할 때 [보면] 아무리 이름 없는 작가라도 하나만 만든 화가들 작품이 더 인기가 있잖아요. 반면에 사진은 항상 핸디캡(handicap)이 에디션이 많고, 지금 현재 사진이 다시 시장에 나갔을 때 그 값 이상이 안 나가는 거예요.

**선:** 그런데 단색화<sup>161)</sup>도 20년, 30년을 그랬다가 최근에 오른 거거든요. 그러니까 그게 좋은 기획전을 잘 만드는 것, 단색화도... 그...

**구:** 맞아요. 국제에서 [전시]하고 《베니스 비엔날레》 등...

**선:** 국현에서 먼저 하고 그걸 국제에서 하고 또 마켓으로 가지고 나가서 베니스에서 하고

159) 안드레아스 그루스키(Andreas Gursky, 독일, 1955-). 독일 에센 폴크방 예술대학교(Folkwang Universität der Künste)에서 사진을 공부하고, 독일 뒤셀도르프 예술아카데미(Kunstakademie Düsseldorf)에서 유형학 사진의 대표작가 베허 부부(Bernd and Hilla Becher)를 사사한 독일 베허 스쿨(Becher School) 제1세대 작가이다. 현재 뒤셀도르프 예술아카데미에서 교수로 재직 중이다.

160) 1976년 이후 뒤셀도르프 예술아카데미의 베허 부부의 제자 출신의 사진가 그룹을 일컫는다. 베허 스쿨이라는 용어는 1988년 쾰른의 요넨과 쇼틀레 갤러리(Galerie Johnen & Schöttle)에서 베허 부부 학생들이 열었던 전시 제목 《Klasse Bernhard Becher》에서 유래되었다. 안드레아스 그루스키, 칸디다 호퍼(Candida Höfer), 토마스 루프(Thomas Ruff), 토마스 스트루트(Thomas Struth) 등이 대표 작가이다.

161) 단색화는 1970년대 등장한 한국 추상회화의 한 사조로, 작가의 반복적 행위로 일종의 수행과 같은 의미를 획득하고 이를 통해 정신성과 재료의 물질성을 부각시키는 효과를 추구했다는 점에서 서구의 모노크롬(monochrome)과 구별된다. 대표적인 작가로 김기린, 김환기, 박서보, 이우환, 윤형근, 정창섭, 하종현 등이 있다. 국제적 아티페어를 중심으로 국내외 미술시장에서 크게 주목받았다.

그런 노력들이 좀 필요한 것 같아요.

구: 맞아요. 기획도 너무 없는 거예요. 90년대 많은 전시에 비해서 2000년 지나서는 {최: 너무 에너지가 소진...} 다른 사람들이 주목할 만한 사진계의 굵직한, 정말 좋은 작가들을 새롭게 보여준다는가, 기존 작가를 다시 해석한다는가 이런 노력이 전혀 없어요.

선: 그런데 사실 사진 역사전 같은 걸 잘하면 굉장히 사람들이 좋아할 것 같은데 그런 기획 같은 게 없어서...

구: 하는 미술관도 없고...

선: 예, 그런데 하면 진짜 사람들 많이 올 것 같아요.

구: 다시 한 번 하세요, 이제부터.

선: 그러니까 지금 얘기하신 여러 원로 작가들부터 해서 정리하는, 저도 현대미술을 외국에 나가서 전시를 많이 하는데 맨 처음 2009년에 라크마(LACMA, Los Angeles County Museum of Art)에서 전시를 했어요.<sup>162)</sup> 현대작가만 했더니 너무나 베이스를 모르니까 아트 히스토리(art history)를 모르니까 누구를 따라한 것 같다는 그런 리뷰만 있었던 거예요, 되게 큰 전시였는데. 그래서 제가 '53년부터 2000년대까지 미술사 책을 만들었거든요.<sup>163)</sup> 그걸 하고 나니까 사람들이 좀 다시 보는 것 같아요, 리딩도 다시 하고. 사진계도 그런 게 필요한 것 같아요.

구: 맞아요. 우리도 그게 너무 없어요.

박: 제가 '98년에 《한국사진의 역사》(예술의전당 한가람미술관, 1998.11.20-12.19) 전을 하면서 물리적·심리적·사회관계적 손실을 너무 많이 봐서 그때 너무 지쳐버려 가지고 (웃음) 다시는 하고 싶은 생각이 안 드는데...<sup>164)</sup>

구: 젊은 기획자나 누가 나와서...

선: 그리고 해외의 유명 출판사 그런 데서 한국사진의 역사책이 나와야 될 것 같아요.

구: 그런데 그게 그렇게 안 나와요, 우리는.

선: 저도 파이든(Phaidon)에서 한국 미술사 책을 하고 나니까 좀 다르게 보는 것 같거든요.

최: 파이든?

선: 예, 파이든에서.

구: 테임즈 앤 허드슨(Thames & Hudson)도 “관심이 있다”고 자료들을 많이 원하는데, 아직까지 실현은 안 되고 있지만 조금씩...

선: 그래서 그 역사책을 여러분이 노력해서 만들어야 돼요. 요즘에는 다 있어요.

박: 알겠습니다.

구: 맞아요. 그것도 좋은 말씀이에요.

선: 그런 게 되게 중요한 것 같아요. 우리의 역사를 보여줘야지 뭐가...

박: 도와줄 테니까 젊은 연구자들이 하셔야...

162) 《Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea》전을 말한다. 미국의 주요 미술관에서 처음으로 열린 한국 동시대 미술전시이다. 로스앤젤레스 카운티 미술관(LACMA)과 휴스턴미술관(MFAH)이 공동 주최한 해당 전시는 LACMA에서 2009년 6월 28일부터 9월 20일까지, MFAH에서 2009년 11월 21일부터 2010년 2월 14일까지 순회전으로 개최되었다. 전시기획에는 LCAMA의 린 젤레반스키(Lynn Zelevansky), MFAH의 크리스틴 스타크맨(Christine Starkman), 사무소의 김선정 디렉터가 맡았고, 구정아, 김범, 김수자, 김홍석, 박이스, 박주연, 서도호, 양혜규, 임민욱, 장영혜 중공업, 전준호, 최정화가 작가로 참여했다.

163) 『Korean art from 1953: collision, innovation, interaction』는 한국 현대미술을 해외에 소개하는 최초의 영문 이론서로, 영국 파이든 프레스(Phaidon Press)에서 2020년 출간했다. 정연심(홍익대학교 예술학과 교수)을 필두로 김선정(광주비엔날레재단 대표이사), 김벌리 정(Kimberly Chung, 캐나다 맥길대학교(McGill University) 교수), 케이스 와그너(Keith B. Wagner, 영국 런던칼리지(University College London) 교수)가 공동 편집인으로, 편집인들을 포함한 총 11인의 필진이 참여했다.

164) 1998년 사진영상의 해를 기념하여 '98 사진영상의 해 조직위원회(위원장 임응식)와 예술의전당이 주최하고 한국사진사연구소가 기획했다. 개화기부터 1990년대까지 한국 사진의 전개를 1,400여 점의 오리지널 프린트와 아카이브로 살펴보는 대규모 역사전으로 개최되었다.

최: (김승곤 선생을 향해) 선생님은 어떻게 생각하세요?

김: 오늘 진짜 이런 주제 같으면 이것만 가지고 5시간해도 모자를 것 같은데 아무튼 오늘 주제,

최: 네, 네. 물론이죠. 워낙 영광의 시대를 얘기하다 보니 (모두 웃음) 지금 작금을 비교해 보니 답답해서 그런 거죠.

소: 네, 맞습니다.

김: 오늘은 이 자리의 주제라고 그럴까? 90년대 전·후한 초·중반 이 시기의 사진을 가지고 '두 가지 관점으로 갈라서 보자' 하는 그게 아마 주제가 아닐까 싶은데, 한쪽에서는 새로운 움직임이 일어나고 다른 한쪽에서는 그걸 지키자는 입장, 그리고 지금 사진의 쇠퇴라는 그런 표현도 마찬가지로인데, 예술의 역사를 보면 예술이라는 게 어떤 한 가지 자리에 머물러 있지 않고 항상 자유롭게 변화하고 유동하고 스스로 발전해 나가는 것처럼, 사진도 역시 마찬가지라고 생각합니다. 지금도 새로운 사진의 방법들이, 이 당시에는 80년대만 해도 저 작가들이 대단히 첨단적인 표현자들이었고, 지금 보면 우리가 상상할 수 없을 정도로 '이게 사진이야?' 이걸 사진이라는 개념 자체가 와해되는 게 아닌가 싶은 정도로 크로스오버라든지 이런 현상이 극대화돼 있던 시기가 아닌가 싶습니다. 아무튼 어떤 식으로 이 패러다임을 넘겨가든지 '과거에 만들어졌던 가치는 결코 변화되지 않는다' 이걸 제 신념이기도 합니다. 그래서 이른바 스트레이트 사진도 마찬가지고 앞으로 우리가, 아까 명칭에 대한 얘기가 나왔습니다만, 이른바 만들어내는 이런 사진들도 앞으로 더 많은 기술과 함께 또는 사회적으로 생각의 변화와 함께 다양한 형태로 나타날 거라고 생각하고요. 그런 것도 우리가 예상을 하고서 지금은 90년대의 우리 사진을 다시 한 번 돌아봐야 되지 않을까 이렇게 생각합니다. 아무튼 오늘 얘기 나온 사진들은 이걸 기초로 해서 앞으로 본격적으로 더 깊이 연구되는 그런 계기가 만들어졌으면 좋겠습니다.

소: 네, 이상 마치도록 하겠습니다. 모두 장시간 고생하셨습니다. 감사합니다.

구: 수고하셨습니다.

선: 감사합니다.

박: 수고들 하셨습니다. 감사합니다.

최: 너무 고생하셨습니다.

한국사진사 구술프로젝트:  
1990년대 주요 사진기획전  
제2차 구술인터뷰



**일시** 2024년 6월 5일(수) 오후 2시 15분 ~ 오후 4시 50분

**장소** 뮤지엄한미연구소

**구술** 강승완(1961~)

박영택(1963~)

진동선(1958~)

최봉림(1959~)

**면담** 김소희(뮤지엄한미연구소 학예연구관)

## 구술자 약력

## 강승완(b.1961)



1985년 홍익대학교 서양화과를 졸업하고 1991년 동대학원에서 미술사학과와 1999년 미국 보스턴대학교(Boston University) 대학원 미술사학과에서 석사학위를 취득했다. 이어 2004년 홍익대학교 대학원 미술사학 박사과정을 수료했다. 1990년 국립현대미술관 학예연구사로 입사하여 2007년까지 학예연구관, 2007~2017년 서울관건립운영팀장, 덕수궁미술관장, 학예연구1실장, 2017~2019년 학예연구실장을 역임했다. 대표적인 전시기획으로는 《사진 - 새로운 시각》(1996), 《루이즈 부르주아 - 기억의 공간》(2000), 《볼프강 라이프 - 통로-이행》(2003), 《한국현대미술중남미전 - 박하사탕》(칠레 산티아고현대미술관, 아르헨티나 부에노스아이레스 국립미술관, 국립현대미술관, 2007-2008), 《국립현대미술관 과천 30년 특별전 - 달은, 차고, 이지러진다》(2016), 《신여성 도착하다》(2017) 등이 있다. 주요 논문 및 저서로는 「현대미술관과 디스플레이」(『현대미술관 연구』, 제11집, 2001), 「국립현대미술관 직제의 변천사 고찰을 통한 미술관 조직의 전문화 방안연구」(『한국 현대미술 새로보기』, 2007), 「국립현대미술관 서울관 운영 마스터 플랜: 초안」(국립현대미술관, 2012) 등이 있다. 2008년 (사)한국박물관협회의 박물관인상, 2020년 공무원 정부포상 근정포장을 수상했다. 2022년부터 부산현대미술관 관장으로 재직하고 있다.

## 박영택(b.1963)



성균관대학교 미술교육과를 졸업하고, 1989년에 동대학원 미술사학과 석사학위를 취득했다. 1988년 미술잡지 『아트포스트』 기사를 거쳐 1990년부터 1997년까지 금호미술관 큐레이터로 재직했다. 대표 기획 전시로는 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》(금호미술관, 1990), 《사진조각》(금호갤러리, 1996), 《사진의 본질, 사진의 확장》(위커퉴일미술관, 1997), 《모호한 층 애매한 겹》(갤러리 룩스, 2009) 등 다수가 있다. 《제2회 광주비엔날레 특별전시: 삶의 경계》(광주시립미술관, 2007) 큐레이터, 2010년 《아시아프(ASYAAF)》(성신여자대학교, 2010)와 《강정 대구현대미술제》(강정보 디아크, 2013) 총감독 등을 역임했다. 대표적인 저서로는 『예술가로 산다는 것』(마음산책, 2001), 『테마로 보는 한국 현대미술』(마로니에북스, 2012), 『한국 현대미술의 지형도』(휴머니스트, 2014), 『중세와 르네상스 미술』(스폰북, 2023), 『오직, 그림』(마음산책, 2024) 등을 비롯한 20여 권이 있다. 추계예술대학교, 성신여자대학교, 동덕여자대학교, 홍익대학교 대학원, 상명대학교 대학원, 성균관대학교 등에 출강했으며, 현재 경기대학교 예술체육대학 파인아트학부 교수로 재직 중이다.

## 진동선(b.1958)



홍익대학교 미술대학원 사진학과와 위스콘신대학교(University of Wisconsin) 예술학과를 졸업하고 뉴욕주립대학교 버펄로캠퍼스(State University of New York at Buffalo) 석사과정과 홍익대학교 미술대학원 미술학과 박사과정을 수료했다. 1993년 월간 『사진예술』 주최 《제2회 사진평론공모전》에 당선되며 사진평론을 시작했고, 계간 『사진비평』 수석 편집위원과 『월간사진』 등 주요 매체의 사진평론가로 활동하며 중앙대학교, 상명대학교, 경일대학교 등에 출강했다. 2000~2001년 하우아트갤러리를 운영하며 다양한 전시를 기획했다. 대표적인 전시기획으로는 《앗제가 본 서울》(갤러리 룩스, 2001), 《미명의 새벽》(하우아트갤러리, 2001), 《사진, 폭로된 정체 - 진실의 시물라크르》(대안공간 루프, 2002) 등이 있다. 《제3회 광주비엔날레》(광주비엔날레 전시관, 광주시립미술관 등, 2000) 전시팀장, 《제2회 대구사진비엔날레 주제전시: 내일의 기억》(EXCO, 2008) 큐레이터, 《제1회 울산국제사진페스티벌》(울산문화예술회관, 2009) 총감독 등을 역임했다. 저서로는 『현대사진가론』(태학원, 1998), 『현대사진의 쟁점』(푸른세상, 2002), 『한국 현대사진의 흐름 1980-2000』(아카이브북스, 2005), 『한 장의 사진미학』(예담, 2008), 『사진기호학』(푸른세상, 2015), 『사진해석학』(눈빛, 2015) 등이 있다. 현재 현대사진연구소장이다.

## 최봉림(b.1959)



1984년 한국외국어대학교 불어과를 졸업했고 1986년 서울대학교 인문대학원 불어불문학과에서 석사학위를 취득했다. 1994년 파리10대학 현대프랑스사학과에서 박사준비심화과정(D.E.A.)을 마쳤고 1998년 파리1대학 미술사학과에서 박사학위를 취득했다. 이후 서울대학교, 홍익대학교, 고려대학교, 한국예술종합학교 등에서 사진 이론을 강의했다. 작가로 활동하며 개인전 《Photographic Reconstruction》(갤러리 선 컨템포러리, 2006), 《우연의 배열》(공근예갤러리, 2010), 《Photographic Reconstruction 2: Pyramid》(갤러리 룩스, 2014), 《아름다운 미망인의 봄》(갤러리 룩스, 2016)을 개최했다. 대표적인 전시기획으로는 《삶의 시간, 시간의 얼굴》(토탈미술관, 2001), 《다큐먼트 - 사진아카이브의 지형도》(서울시립미술관, 2004), 《상업사진의 변천사》(한미사진미술관, 2005), 국립현대미술관 공동기획 《대한제국 황실의 초상: 1880-1989》(국립현대미술관, 2012), 《한국사진사 인사이드 아웃, 1929-1982》(뮤지엄한미 삼청, 2022) 등이 있다. 역서로는 이안 제프리(Ian Jeffrey)의 『도마쓰 쇼메이』(열화당, 2001), 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)의 『사진, 인덱스, 현대미술』(공리, 2003), 에밀 졸라(Emile Zola)의 『제르미날』(책마루, 2015) 등이 있으며, 저서로는 『에드워드 슈타이켄』(디자인하우스, 2000), 『서양사진사 32장면』(아카이브북스, 2013) 등이 있다. 현재 뮤지엄한미 부관장으로 재직 중이다.

**강:** 강승완  
**김:** 김소희  
**박:** 박영택  
**진:** 진동선  
**최:** 최봉림

**김:** 오늘 다들 바쁘신데 연구소 구술인터뷰에 응해 주시고 이렇게 자리해 주신 선생님들 감사드립니다. 구술인터뷰 주제는 '1990년대 한국 사진기획전'으로, 오늘 인터뷰 두 번째 시간입니다. 저희 연구소가 1990년대 사진기획전에 주목한 이유는 바로 이 전시들이 한국 사진사의 의미 있는 변화들과 함께 했기 때문인데요. 그 첫 번째는 바로 전시장소의 변화입니다. 사진전이 1990년대에 접어들면서 미술관에서 열리는데 '비로소 사진이 예술 제도의 중심에서 수용되고 또 자리 잡게 되는 발판이 마련됐다' 이렇게 보고 있습니다. 또 하나는 전시 형태의 변화입니다. 기존의 사진전은 소수의 개인전, 협회의 단체전이나 공모전 형태로 이루어졌는데 이제 기획자라는 새로운 전시 주체가 등장하게 되면서 사진 전시의 전문화가 이루어지는 그런 전시, '사진기획전의 시대가 열렸다'라고 보고 있습니다. 이러한 변화를 주도하고 또 그 중심에 있었던 전시들에 대해서 돌아보고 있는데요. 지난 주 목요일에는 저희가 1988년 그 시발점이 되는 《사진·새 시좌》(워커힐미술관, 1998.5.18-6.17)전부터 《수평전》(《11월 한국사진의 수평전》, 장흥 토탈미술관, 1991.11.16-30), 《관점과 중재》(《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》, 예술의전당 한가람미술관, 1993.6.26-7.7)전 그리고 《사진·오늘의 위상》(경주 선재미술관, 1995.3.31-5.31) 전까지 전시기획자분들을 통해서 1차로 회고해 보았고요. 오늘은 '89년 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》(금호미술관, 1990.5.9-6.19), '97년 워커힐미술관의 《사진의 본질, 사진의 확장》(워커힐미술관, 1997.3.4-31) 전을 기획하신 박영택 선생님 그리고 1991년 제1회[1992년 제2회] 《수평전》의 참여 작가이시면서 사진평론가로 활발히 활동하고 계시는 진동선 선생님 그리고 국립현대미술관의 첫 번째 사진기획전으로 알고 있는데요. 《사진 - 새로운 시각》(국립현대미술관, 1996.6.1-7.2) 전의 큐레이터셨던 강승완 선생님 그리고 뮤지엄한미 부관장이신 최봉림 선생님까지 이렇게 네 분을 모시고 기획전들에 대한 살아있는 이야기 전해 듣는 시간 갖도록 하겠습니다. 그러면 (사회자의) 왼쪽에 계신 박영택 선생님부터 질문을 드리겠습니다.

**박:** 네.

**김:** 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》<sup>1)</sup>이 개최될 당시의 금호미술관은 갤러리였나요, 아니면 미술관이었나요?

**박:** 명칭이 좀 애매하게 쓰이긴 했는데 사실은 갤러리라고 말해 볼 수 있겠죠. 1989년 5월에 금호갤러리가 문을 열었는데 그 당시에는 오너(owner)들의 인식이 부족해서 그냥 미술관으로 썼는데, 사실은 정확하게 미술관은 아니고요. 갤러리라고 생각이 됩니다, 저는. 그러다가 시간동으로 옮기면서 이제 정식 미술관 명칭을 받게 되지요.

**김:** 갤러리였을 때 그 규모는 어느 정도였나요?

**박:** 인사동에 자리한 성화빌딩이라고 지하층을 사용했는데 그 당시로는 그래도 전시 공간으로 가장 넓고 한 100평 가까이 되지 않았나 싶은데요. 인사동 한복판이었고 관훈갤러리 바로 뒤쪽이었고, 또 그 지하 아케이드에 (한 손을 둥글게 그리면서) 나무화랑도 있었고 여러

1) 금호미술관 개관 1주년 기념전으로 박영택 당시 금호미술관 큐레이터가 기획하고 1부 사진작업, 2부 입체작업, 3부 설치작업으로 나누어 6명씩 총 18명의 작가가 참여했다. 사진작업에는 구본창(1953-), 김대수(1955-), 김장섭(1953-), 박불뚝(1956-), 성능경(1944-), 최정화(1961-)의 작품을 소개하며 1990년 5월 9일부터 22일까지 개최되었다. 입체작업은 5월 23일부터 6월 5일까지 박광열(1955-), 윤동천(1957-), 윤해남(1956-), 예유근(1955-), 이수경(1963-), 스나이더(1972-)가 설치작업은 김홍중(1958-), 문주(1961-), 박은수(1952-), 육근병(1957-), 윤영석(1958-), 조민(1964-), 홍수자(1965-)가 참여해 6월 6일부터 19일까지 개최했다.

화랑들이 몇 군데 모여 있었어요. 위층에는 가나화랑이 있었습니다. 그다음에는 이게 기업에서 운영하는 전시 공간이었기 때문에 대관료 없이 포트폴리오 심사해서 작가들에게 개인전은 열흘 내지는 2주 동안 전시 공간을 마련해줬고, 나머지는 기획 위주로 갔기 때문에, 어쨌든 대관료 없이 포트폴리오로 전시할 수 있는 이점이 있어서 작가들한테 상당히 호응이 있었다고 생각이 됩니다. 그리고 또 하나는 그 당시에 인사동에 그렇게 큰 전시 공간이 거의 없었고 작품을 선보이기에 용이해서 아마 인기가 있었다고 생각이 됩니다.

**김:** 그러면 금호갤러리의 제1대 큐레이터셨나요?

**박:** 금호갤러리가 1989년 5월에 개관했거든요. 《'80년대의 형상미술전》(금호미술관, 1989.5.10-7.4)이라는 전시를 기획했는데 이준<sup>2)</sup> 선생님이 큐레이터로 계셨습니다. 그러니까 이준 선생님이 1989년 한 2월 내지는 1월부터 금호미술관에 출근하면서 개관기념전 준비를 하고 있었다고 생각되거든요. 제가 그전에 이준 선생님 밑에서 조그마한 미술잡지사에서 기자로 일했었어요. 제가 대학원을 졸업하던 때가 1989년이었던거예요. 2월 졸업하기 이전에 '88년 12월부터 『아트포스트(Artpost)』<sup>3)</sup>라고 하는 미술전문 잡지에 기자로 일을 했는데, 그 당시 편집장이 이준 선생님이셨어요. 그래서 한두 달인가 이준 선생님 밑에서 기자생활을 했는데 이준 선생님이 금호로 옮겨가시면서 '89년 5월에 보조큐레이터로 저를 부르셨죠. 제가 '89년 5월부터 보조큐레이터로 일을 하면서 개관기념전부터 '89년 12월 전시까지 꼭 같이 일했죠. 그때 《'80년대의 형상미술전》, 《오늘의 지역작가전》(광주 금호미술관, 1989.7.12-8.22), 《80년대의 여성 미술전》(광주 금호미술관, 1989.8.30-10.10) 등등 '89년도에 꼭 좋은 기획전시가 많이 있었는데 대개 이준 선생님이 기획하셨고요. 이준 선생님은 당시 80년대가 민중미술<sup>4)</sup> 내지는 모더니즘(Modernism)<sup>5)</sup> 진영으로 양분되어 있었을 때 중간지대라고 그럴까요? 형상미술을 주장하셨던 평론가세요. 그래서 주로 본인이 관심 있었던 형상미술, 표현주의 계열의 작품들, 작가들을 옹호하는 전시를 하셨고, 그러면서 모더니즘이나 민중미술에서 배제되거나 소외됐던 작가들한테 주목을 많이 하셨다고 생각됩니다. 그러다가 미술관 측하고 마찰이 있어서 '89년 12월에 미술관을 그만두시고 호암갤러리로 가셨고요. 그다음에 제가 1990년 1월부터 정식 큐레이터 일을 하게 됐었죠. 그래서 '90년도에서 '94년도까지가 인사동 시절이었고, '95년도부터 '97년도까지가 이제 시간동 시절이라고 생각되는데, 그러니까 '90년부터 '97년도까지의 전시는 제가 기획을 하게 됐었습니다.<sup>6)</sup>

**최:** 그러면 시간동으로 가면서 뮤지엄으로...

**박:** 네, 맞습니다.

**최:** 문광부의 승인을 받은 건가요??

**박:** 네, 그렇습니다. 정식으로.

**최:** (고개를 끄덕이며) 시간동으로 가면서?

2) 이준(1959-). 전시기획자이자 미술비평가이다. 홍익대학교 미술대학 서양화과를 졸업하고 동대학원에서 미학과 석사학위와 미술학 박사학위를 취득했다. 1989년 금호미술관 큐레이터와 1990년대 호암미술관 현대미술부장과 삼성미술관 학예연구실장을 거쳐 2006년부터 2021년까지 리움미술관 부관장을 역임하고 부산시립미술관, 백남준아트센터 등의 운영자문위원을 역임했다.

3) 1988년 2월에 창간한 월간 미술종합지로 격월간으로 변경하였다가 1989년 7/8월 총 16호로 폐간했다.

4) 민중미술은 1980년대에 진보적인 미술인들을 중심으로 일어났던 사회변혁운동이다. 민중미술은 기존의 심미주의적 형식주의에 대한 반성으로, 미술을 통해 사회에 대해 발언하고 민주화 운동을 함께 해야 한다는 미술인들의 자각에서 시작되었다. 시민문화운동, 학생운동·노동운동의 걸개그림 등 민중과 함께 하는 미술로 발전해 나갔으며 사실상 묘사, 콜라주, 사진, 전통미술 도상 차용 등 형식에 구애받지 않고 주제를 표현했다. 목수현, '민중미술', 『한국민족문화대백과사전』, <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0071692?최종접속:2024년6월30일> 참조.

5) 구술자가 언급하는 모더니즘은 한국미술에서 1970년대 단색화 경향을 잇는 형식주의적 추상미술을 지칭한다.

6) 금호갤러리는 1989년 금호문화재단에서 서울시 중구 관훈동에 문을 연 사립 전시 공간으로, 당시 금호그룹의 총수이자 재단 이사장을 역임했던 박종규(1958-) 이사장의 동생 박강자 씨가 관장직을 맡아 운영했다. 1996년 개관 7주년을 맞아 시간동에 미술관을 신축하고 11월 9일 개관해 오늘에 이른다. 구술자가 시간동으로 이전한 시기를 혼동한 것으로 보인다. 본 자료집에는 금호미술관/금호갤러리 명칭을 당시 도록 표기에 따른다.

7) 당시로는 문화체육부를 말한다. 1948년에 신설된 문화부는 1993년 체육청·소년부와 통합되어 문화체육부로 발족되었다가 1998년 문화관광부로 재편한다.

**박:** 네, 시간동으로 가면서 정식 미술관다운 공간과 수장고를 마련했고, 법적 절차를 마쳐서 미술관으로 등록을 하고 그때부터 본격적으로 미술관에 걸 맞는 전시를 기획하고자 했었습니다.

**김:** 당시 금호미술관의 관장이셨던 박강자<sup>8)</sup> 여사는 어떤 분이셨나요?

**박:** 박강자 관장님은 금호그룹의 돌아가신 박인천 회장이라고 금호그룹을 만드셨던 분의 따님이셨고요. 그 당시 금호그룹 회장이 박성용 회장이라고 장남이셨는데 이 박성용 회장의 여동생이지요. 그리고 정확하게 제가 학력은 잘 모르는데 아마 대학에서 성악을 전공한 것으로 알고 있습니다. 그래서 일찍 남편과 함께 미국으로 유학 가 있다가 돌아와서 그룹이 미술관을 한다고 하니 아마 미술관을 맡게 되셨던 것 같아요. 우리나라 기업들이 그렇지만 가족들 내지는 친인척들이 미술관이라든가 문화사업의 문화재단 일을 하는데, 그래서 어쨌든 미술에 이렇게 전문적인 소양을 가지셨거나 그렇진 않으셨던 것으로 알고 있습니다. 그래서 본인 관심은 두 가지인데 하나는 그룹에서 하는 미술관이기 때문에—아무래도 이게 문화재단에서 운영하는 거라—최대한 미술관의 비용을 절감하는 방안 그게 제일 큰 관심이셨고요. 두 번째는 지역, 금호그룹이 특정 지역에 연고를 둔 기업이기 때문에 그 지역 작가들한테 가능하면 많은 지원을 해달라는 그런 것이 저한테 많이 입력됐었다고 생각합니다. 그러니까 명칭이야 어쨌든 몇 가지 어려움은 뭐냐면, 기업에서 운영하는 미술관에서 해야 되는 역할을 설득시키는 것, 두 번째는 협소한 지역에 한정돼서 미술관을 운영하는 것은 어렵지 않느냐라는 의견, 그리고 굉장히 많은 작가들이 선호하고 있기 때문에 포트폴리오 심사를 엄격히 해서 가능하면 작품이 좋은 작가들을 선별해내야 되는데, 가끔 어떤 일이 일어나느냐면 관장을 통해서 직통으로 이렇게 내려오는 거 있잖아요, 왜? “이 작가 해줘라” 큐레이터를 거치지 않고 관장한테 직접 와서 부탁하는 작가들이 많아서, 그런 것들을 걸러내는 것이 상당히 힘들었고, 또 설득시키는 것도 어려웠고 그런 어려움이 좀 많았었다고 생각합니다. 이준 선생님도 한 몇 개월 하고서 호암갤러리로 가셨던 이유 중 하나도 아마 그룹에서 미술관에 대한 인식이 조금은 부족하다고 그럴까? 조금은. 관장의 이해가 너무 약하니까 호암갤러리로 가셨다고 생각이 됩니다. 그런데 저는 갈 데가 없으니까 (웃음) 그 밑에서 그냥 꾸준히 일을 했다고 생각되는데 돌이켜보면 그래도 어려운 여건에서 잘 버텨서 일을 했다는 생각이 듭니다.

**최:** 대학으로 갈 때 큐레이터 직을 그만두시고 가시게 된 건가요?

**박:** 저요? 아니요. 안 그렇습니다. (웃으며) 그것도 오해가 많이 있으신데요. 제가 대학에 가서 미술관을 그만둔 것으로 아시는 데 아닙니다. 물론 여러 어려움이 있었는데 '97년까지는 잘 다녔어요. 잘 다녔는데 '97년도에 시간동으로 옮기면서 인사동에서와는 [다른] 좀 미술관다운 전시를 만들어야 된다고 저는 생각을 했고요.<sup>9)</sup> 그래서 그때 한국 현대미술의 중요한 작가들의 초대전시를 하나씩 이렇게 마련했어요. 그래서 김홍주<sup>10)</sup> 작가(《김홍주》, 금호

미술관, 1997.4.16-5.6) 동양화의 김호득<sup>11)</sup>(《김호득》, 금호미술관, 1997.9.24-10.5), 그다음에 모더니즘 계열에 김용익<sup>12)</sup>(《김용익》, 금호미술관, 1997.3.25-4.12) 같은 작가 전시를 하나씩 했거든요, 상반기, 하반기. 그런데 김홍주, 김용익을 할 때 어떤 어려움이 있었냐면, 빨리 얘기 할게요. 관장님이 일단 그 작가들 작업을 너무 싫어했어요. 김홍주 작품은 좀 징그럽다고 여겼고 김용익은 난해하다고 여기셨고요. 그것을 설득하기가 참 쉽지 않았었죠. 그래도 어쨌든 했어요. 초대전이니까 도록도 만들어드리고 그랬는데 김용익 선생 전시할 때, 금호미술관 전관에서 초대전시회를 하고 있는데 금호그룹 회장이 와서—박성용 회장이라고 예일대학교(Yale University) 경제학과 나오셨던 본인데 음악에 조예가 깊어서 음악에는 많은 후원을 하셨던 것으로 알고 있어요. 그런데 미술은 별로 관심은 없으셨는데, 어쨌든 그때 김용익 선생 전시를 하고 있는데 하필이면 오셔서—(손으로 원을 그리며) 금호미술관 3층 전시 공간에 피아노를 갖다 놓고 매주 연주를 하면 좋지 않겠냐고 하신 거예요. 전 반대를 했지요. 왜냐하면 미술관의 전시 공간 한복판에 피아노를 갖다 놓는다고 하는 것은 굉장히 어려운 일이고 작가들이 자기 전시해야 될 공간에 피아노가 있으면 전시가 되겠어요? 별도의 공간을 마련해서 한다면가 하면 모르는데 전시 가운데에. 그런데 관장님은 또 오빠 말이니까 거절을 못 하고 곧바로 그냥 그다음 날로 공사를 시작하더라고요. 단을 만들고 피아노를 갖다 놓고. 그러니까 김용익 선생이 굉장히 까다로운 작가거든요, 모더니스트로서. 자기 전시기간에 통보도 하지 않고 (양 팔을 앞으로 뻗으며) 공사를 하는 거예요, 막 툭툭툭툭 거리고 대를 만들고. 완전히 그분이 속된 말로 꼭지가 도셨어요. 그러가지고 그때 하필이면 『한겨레』 노형석 기자가 와서는 그 얘기를 듣고서 (손가락으로 네모를 그리며) 신문에 크게 실은 거예요.<sup>13)</sup>

**최:** (웃음) 불을 지폈네.

**박:** 그다음 날 갔더니 신문 보고 관장이 정리하라고 그래서 제가 사표를 내게 됐지요. 12월까지 일을 마무리하는 것으로. 그런데 지금 김홍주나 김용익 선생님 같은 경우는 제가 그분들 때문에 그만둔 줄은 여태껏 모르고 계시고, 그러니까 [관장은] 초대전시가 마음에는 안 들지만 어쨌든 매달 그래도 『월간미술』에 리뷰도 실리고 보는 사람들 와서 좋다고 하니까 긴가민가했다가, 김용익 때 와서 폭발하신 거예요, 완전히. 그래서 제가 '97년 12월까지 정리를 하고 '98년은 그냥 시간강사 나가다가 '98년도 11월, 12월 달에 경기대에 공채가 나서 서류 내서 어떻게 용케 '99년도부터 경기대로 옮기게 된 거지요. 그러니까 1년간은 텀(term)이 있었던 거죠.

**김:** 그러면 [1996년 제12회] 광주비엔날레 조직위원회를 하시면서 큐레이팅도 같이 하시고요.

**박:** 네네, 그렇습니다.

**김:** 그러면 《Mixed-Media》 전시는 선생님이 메인 큐레이터로서 [연] 첫 번째 전시.

**박:** 첫 번째 전시였습니다. 개관기념전으로 5월 달에.

11) 김호득(1950-). 서울대학교 미술대학 회화과를 졸업하고 동대학원 동양화과에서 석사로 졸업했다. 국내외 우수 미술관의 개인전 및 단체전에서 활발한 작품 활동을 보여주었고, 1993년 《제4회 김수근문화상》 미술상, 2004년 《제15회 이중섭미술상》 등을 수상했다. 금호미술관, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

12) 김용익(金容翼, 1947-). 1975년 홍익대학교 회화과를 졸업하고 1980년 동대학원에서 석사로 졸업했다. 1991년부터 2012년까지 경원대학교 미술디자인대학 회화과 교수, 2004년부터 2006년까지 대안공간 풀의 대표를 역임했다. 1975년 《제13회 상파울루 비엔날레》, 1979년 《제7회 양대방당전》, 2014년 《제5회 요코하마 트리엔날레》 등에 참여했으며 국립현대미술관, 도쿄도미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

13) 논란이 된 기사는 김용익 개인전 기간 내에 작가와 큐레이터의 상의 없이 미술관을 TV촬영장으로 대여해 사실상 전시가 중단된 것을 보도했다. 노형석, 『금호미술관 TV촬영대여 개인전 훼손, 『한겨레』, 1997년 4월 4일 참조.



(좌) 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》 전시 도록 표지, 1990년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.  
(우) 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》 전시장 전경, 1990. 구본창 소장.

14) 최정화(1961-) 제1차 구술인터뷰 각주 44번, 본 자료집 46 참조.

15) 이수경(1963-). 서울대학교 미술대학 서양화과를 졸업하고 동대학원에서 석사학위를 취득했다. 프랑스 니스의 Villa Arson Residency Program에 참여하였고 뉴욕 브롱스미술관과 Apex Art, 한국 씬시스튜디오와 경기창작센터 레지던스에 참여했다. 깨어진 도자기 파편을 조합해 기존의 형태를 새롭게 변형시킨 도자 작업이 대표적이며, 조각, 설치, 영상, 회화, 퍼포먼스 등 폭넓은 예술 형식으로 작업하고 있다. 리움미술관, 국립현대미술관, 영국 사치갤러리, 보스턴미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

16) 신세대론은 1980년대 이후 이전 세대와는 다른 사회 환경과 조건을 경험하며 경제적 풍요 속에서 등장한 신세대의 문화 현상을 해석하려는 개념으로 등장했다. 1990년대 전후 조직되기 시작한 소그룹들은 신세대의 차별된 감각과 조형 언어를 기반으로 새로운 미술의 흐름을 형성했는데, 대표적으로 1987년 고낙범(1960-), 최정화, 이불(1964-), 홍승민, 명혜경에 의해서 결성된 '뮤지엄(MUSEUM)'은 '신세대 소그룹'으로 분류되기도 한다. 정치·사회적 이슈나 미술의 담론보다는 주로 개인적 경험과 감각을 중요시하였고, 파격적이고 실험적인 작품으로 주목받았다.

**김:** 사진도 갤러리나 미술관의 전시 공간에서는 어떻게 보면 낯선 매체였는데 {박: 네.} 그때도 관장님을 설득하기가 {박: 어우 쉽지 않았죠.} 쉽지 않으셨을 것 같아요.

**박:** 당시 사진이 전시장에 들어온다는 거는 거의 이해를 못 하셨다고 생각합니다.

**김:** 그런데 어떻게 기획을 하시게 되셨나요?

**박:** 글썄요. 사실은 제가 '90년도라면 이제 뭐 갓 대학원 졸업해서 28인가, 27살이었는데 뭘 알겠습니까마는 동시대에 이렇게 돌아다니면서 전시를 보면서 나름 축이 있었던 것 같아요. (한 손으로 원을 그리며) 당시 80년대 후반에서 90년대 초는 어쨌든 한국미술계에서는 격변의 시대였다고 생각되거든요. 그러니까 그 이전에 민중미술이나 모더니즘 양 진영 사이의 갈등구조가 '88년을 기점으로 해서는 좀 다르게 돌아가면서, 그것을 포스트모더니즘(Postmodernism)이라고 말할 수는 없는데 어쨌든 다른 분위기로 탈모던 내지는 [이전과는] 좀 다른 감수성을 가진 작가들이 등장하면서, 평면적인 작업이라든가 입체라든가 하는 기존에 있는 장르나 매체의 {김: 포함되지 않는} 범주에 길들여지지 않는 낯설고 새로운 매체를 가지고 자기표현, 자기감수성이나 자기발언을 하는 작가들이 등장했다고 생각해요. 저는 그게 이렇게 전시를 보러 다니는데 뭔가 어쨌든 이전하고는 다른 낯선 감수성들, 최정화<sup>14)</sup>, 이불, 김형태, 고낙범, 이수경<sup>15)</sup> 이런 작가들이요. 그런 작가들 작업이 상당히 흥미롭고 재미도 있었고 또 그 당시에 이런 신세대론도 나오고....<sup>16)</sup>

**김:** 소그룹들이 굉장히 많이 등장했었고요.<sup>17)</sup>

**박:** 네, 소그룹들이 굉장히 많이 대두가 됐었을 때였고. 그래서 그런 작가들을 관심 있게 들여다보면서, 사실은 최정화도 그렇고 그런 작가들이 사진이라는 매체를 끌어들이고 흥미롭게 활용하고 있더라고요. 그래서 저는 그때 관심이 이렇게 매체가 다변화되는 현상 그리고 '중전의 미술하고는 다른 관점으로 미술에 대한 개념을 질문해 본다'라든가 '민중미술이나 모더니즘이 아닌 다른 쪽의 어떤 탈출구를 찾으려고 한다'라든가 또는 미술의 거대한 논리에 사로잡히지 않고 아주 개인적인 유희랄까요? 이런 자기감수성에 의해서 아주 발랄하고 재치 있는 작업들이 등장해서, 그런 작가들도 한편으로 주목을 했죠. 사실은 저는 기본적



구본창, (우), 1990, 포토그램, 《Mixed-Media: 문화와 삶의 해석 - 혼합매체전》 전시장 설치 전경, 1990. 구본창 소장.

으로는 80년대에 학교를 다녔기 때문에 민중미술 쪽에 훨씬 더 관심이 많았었고, 또 그럴 수밖에 없었던 세대였어요. 그러다가 이게 '88년도, '89년 지나면서부터는 미술계가 확 바뀌는 것을 체험했어요. 그래서 두 개의 관심들이 있다가 새로운 작가들을 알게 되고 그러면서 여러 다양한 매체들, 그러니까 평면, 입체 아닌 다른 이런 {김: 설치라든가...} 믹스드 미디어(mixed media)를 다루는 작가들을 한번 찾아본 거죠. 사실은 믹스드 미디어가 미술계에서는 20세기 초부터 등장했기 때문에 새로운 것은 아닌데, 당시 한국 화단에서는 80년대 후반에서 90년대 사이에서는 여러 이질적인 매체들을 결합시켜서 이렇게 설치 모드(mode)화시키는 작업들은 굉장히 흥미롭고 특이했었다고 생각이 됩니다. 그래서 (한 손을 내밀며) '그게 뭘까? 왜 지금 작가들이 이런 믹스드 미디어에 주목할까?' 그리고 '그런 믹스드 미디어를 통해서 표현 화법들을 어떻게 확장시키고 있을까?' 또는 '그렇게 확장시키는 감수성은 어디서 나왔을까?' 또는 '그것이 민중미술 또는 모더니즘 이후의 대안이 되는 걸까?' 이런 아주 소박한 생각이었어요. 그리고 사진 쪽은 사실은 제가 잘 알지는 못했었는데 유학하고 돌아오셨던 김대수<sup>18)</sup> 선생이나, 구본창<sup>19)</sup> 선생이나 또 일찍 미술 쪽에서 출발했던 김장섭<sup>20)</sup> 선생이나 성능경<sup>21)</sup> 선생 같은 작업들을 익히 알고 있었기 때문에 좀 '스트레이트(straight)한 사진 말고 사진을 그냥 매체로 다루면서 표현을 극대화시키는 쪽으로 연출하는 이런 사진도 흥미롭다' 그래서 들어왔고요. 비록 구본창 선생님 사진의 픽토그램(pictogram)은 1920년대...

**김:** 포토그램(photogram)?

**박:** 네. 포토그램이요. 1920년대부터 만 레이(Man Ray)<sup>22)</sup>가 했었지만, 내가 주목한 이유는 전시회 때 저것을 설치로 낱장을 다 바닥에 펼쳤어요. 그러니까 사진제작도 그렇지만 사진을 보여주는 방식이 특이했다는 생각이 듭니다.

**김:** 벽에 일반적으로 거는 형식이 아니라.

**박:** 네, 그런 식이 아니라 바닥에 늘어뜨려 뒀어요, 바닥에. (한 손을 반복적으로 뻗으며) 이렇게 쪽쪽.

17) 1980년대 미술계에는 개별 활동을 중시하거나 탈모던적 경향이 강한 작은 규모의 그룹들이 활동했는데, 1986년 서울대학교 미술대학 출신인 문범(1955-), 홍명섭(1948-) 등을 주축으로 결성된 '로고스와 파토스(Logos & Pathos), 김찬돌(1957-), 오상길(1957-) 등이 활동한 '메타목스(Meta Vox, 1985-1989), 1985년 김홍년(1959-), 박방영(1957-), 신명성(1959-) 등이 결성한 '남지도, 김관수(1953-2022), 김장섭, 육근병, 이교준(1955-) 등이 활동한 '타라(TA-RA, 1982-1989)'와 그 밖의 '상81', '82 현대회화' 등 작은 그룹들이 결성되어 집단 미술운동을 펼쳤다. 이들은 기성 화단에 저항하고 거대 담론이나 현대미술의 개념들을 비판적으로 견지하는 한편 개인과 개별성에 관심을 두는 경향이 강했다.

18) 김대수(1955-). 제1차 구술인터뷰의 각주 7번, 본 자료집 35 참조.

19) 구본창(1953-). 1988년 《사진: 새 시좌》전을 기획한 이후 작가뿐만 아니라 전시기획자로 왕성히 활동한다. 현재 경일대학교 사진영상학부 석좌교수이다. 제1차 구술인터뷰의 구술자로 참여했다. 그에 대한 간략한 연보는 본 자료집 30 참조.

**김:** 발 사진을요.

**박:** 네, 발 사진을. 그래서 그것도 설치적이죠. 수평의 공간 속에 이렇게 사진을 쪽 늘어뜨려 놓고 (손바닥으로 아래로 향하게 누르며) 발바닥을 이렇게 내려다보는 시점이랄까 그런 게 아주 흥미로웠어서 그때 사진, 입체, 설치 이렇게 큰 덩어리로 묶어서 제가 그냥 그때 관심 있게 봤었던 혼합 매체라고 여겨지는 작가를 묶어봤는데 지금 돌이켜 보면 굉장히 허술한 전시였었지요. 그렇지만 어쨌든 미술관에서는 처음 사진이 들어온 편에 속하고 관장한테 설득하는 데 굉장히 힘들었던 그런 전시로 기억됩니다.

**김:** 이게 (손가락 세 개를 펴며) 3부로 구성이 되어 있는데, 그러면 1부가 끝나고 2부가 시작되고 이런 식으로 전개가 된 것인가요?

**박:** 네, 그렇습니다. 1부 사진, 2부가 입체, 3부가 설치 그렇게 나눴습니다.

**김:** 전시에 대한 당시 미술계의 반응이 좀 궁금해지는데요. 관람객 수 그리고 또 미술계에서 보내는 피드백 이런 것들은 어땠나요?

**박:** 사실 미술이 80년대 후반에서 90년대 초에는 여전히 (두 손을 앞으로 모으며) 인사동 중심이었잖아요. 관훈이 있었고 그리고 나서는 금호 중심으로 해서 인사동에 미술계가 이렇게 확산되면서 어쨌든 인사동에 나오시는 분들은 대개 금호 전시를 많이 봤다는 생각이 듭니다. 몇 명인지 [관람객] 숫자는 세 보지는 않았고요. 그리고 어쨌든 매달 『월간미술』에 리뷰가 꼬박꼬박 실렸고, 그리고 많은 사람들이 와서 보고, 또 하나는 인사동에 큰 공간이 없다 보니까, 이렇게 대규모로 기획을 하고 볼거리를 제공하는 전시가 부족했었기 때문에 그런 덕을 많이 봤다고 생각됩니다.

**김:** 진동선 선생님도 이 전시를 보셨나요?

**진:** 예. 예.

**김:** 어떠셨어요?

**진:** 지금도 생각나는데 그때는 인사동 시절이라서 다 화랑이들이지요. 뮤지엄은 우리가 상식으로 생각할 때, 좀 달랐다는 생각이 있어요, 최소한 화랑이 아니라 뮤지엄이면. 그러니까 인사동 그 좁은 공간에서 뮤지엄은 꿈도 못 꿔고, 그때는 기와집 시대니까 경인[미술관]이나 관훈[갤러리] 정도는 좀 큰 영역이지만 다 고만고만했기 때문에, 인사동은 화랑이었지요.<sup>23)</sup> 우리가 그때는 사진과에 대학원들이 어느 정도 막 이제 설립돼서 상명[대], 홍대, 중앙대, 그러니까 조금 작은 대학원 정도에 지적 그레이드(grade)를 업그레이드(upgrade) 시키는 그런 시점이라서 선생님도 그렇고 저희들도 그렇고 전시장을 돌아다니는, 인사동에서 사진전하면 가고 그러니까요. 구본창 선생이 전시를 한다니까 우리 대학원생들은 '88년에 《사진·새 시좌》를] 봤단 말이에요. 김대수, 구본창 선생님이 전시를 한다니까, '이번에는 뭘 하는가 보자' 그래서 간 거지요. 설치, 조각, 입체 너무 멋있었고요. 우리는 어렸으니까 봤을 때 색달랐고, 선생님들이 말하는 것과 너무 다르니까 흥미롭고 그래서

강력하게 남아 있어요. 그리고 아까 [사회자가] 말씀해 주셨던 것처럼 '사진이 이렇게 미술 쪽의 초대를 받는구나' 이런 생각에 조금 일말의 자부심 그런 느낌, 그래서 미술 쪽에서는 어떤지 모르겠지만 사진 쪽에서의 대학원생들한테는 상당히 주목받았던 전시다. (손을 내밀며) 《새 시좌》 전 이후에 중요한 전시였어요.

**최:** (진동선 선생을 향해) 가치평가를 하신다면요? 그때 일반적인 가치평가.

**진:** 너무 극소수적이라서요. 그 전시가 시발점이었던 것은 맞는데, 그러니까 그런 것 같아요. '아, 박영택이라는 사람의 개인에 의해서 이루어졌지만 전체적으로 물결이, 이제 한국 현대미술도 사진에 대한 생각이 이상, 이상이라면 이상인데 좀 달리 보겠구나', '저 전시를 기점으로 사진에 대한 인식이 좀 바뀌지 않을까? 사진에 더 많은 기회가 오지 않을까?' 이런 생각을 해봤던 기억...

**최:** 스트레이트 사진 계열가들은 불만이 없었나요?

**진:** (고개를 저으며) 너무 목소리가 없어요. 그러니까 [불만은] 우리 선생님들의 이야기지, 실질적으로는 스트레이트의 불만? 그때 한국사진계 대한민국 사진작가협회 회원이 1,200명 정도인데 그 목소리는 전국으로 흐트러지면 서울에서 몇 명 되지도 않아요. 그러니까 이명동 선생님과 밑에 직계에 있는 홍순태, 육명심, 한정식 선생님들의 이야기지요.<sup>24)</sup> 대한민국 스트레이트 사진계가 어떤 논의를 촉발시키거나 저항하거나 반발하거나 이런 것은 (고개를 저으며) 존재하지 않아요. 인사동에 오지도 않는 대학 동성로팀들이잖아요.<sup>25)</sup>

**최:** 강용석, 정주하, 최광호 그때는 활동을 안 할 때문가요?<sup>26)</sup>

**진:** (한 손을 흔들며) 아니, 이제 막 들어왔는데 본인 자체의 존재감이 없죠. (한 손을 들며) 세 선생님들이... {**박:** 그때는 약하셨지.} 세 선생님들의 발언이 마치 저항의 목소리처럼 그랬지. 그냥 정말 약한 부분이었어요. 신문에 《국전》[《대한민국미술전람회》], 《한사전》[《대한민국사진전람회》]<sup>27)</sup> 수상자 인터뷰는 나와도 사진계 이야기는 안 나왔던 때니까요.

**김:** 그러면 미술계의 중심에 계셨던 강승완 선생님도 혹시 인사동에서 벌어지는...

**강:** 저는 그 해 미술관에 입관을 해서 '90년도 1월 그 당시에는 1, 2일이 휴일이었어요. 1월 3일자로 미술관에 학예연구사로 발령받고...

**최:** 1990년이었어?

**강:** 예. 1990년 1월부터 근무를 했는데요. 대학원에 적을 두고 논문을 안 쓴 상태에서 코스만 마치고 들어갔었어요. 미술관이자 관공서라는 새로운 조직 체계에 적응하느라 정신없었고, 당시에는 공무원 조직 내에서도 '학예연구사'라는 직종에 대한 인식도 많이 낮았던 시기였어요. 학교를 다니던 중 미술관에 들어왔기 때문에 당시 현대미술 현장 전체를 파악한 상태는 아니었지만 한국미술의 새로운 흐름, 경향을 사진을 통해서 보여준다는 데 (한 손을 들며) 인상적이었던 전시로 기억해요.

**김:** 네. 대구사진미술관(대구미술관)에서 있었던 《프레임 이후의 프레임》(《프레임 이후의 프레

24) 이명동(李明同, 1920-2019)의 간단한 이력에 대해서는 제1차 구술인터뷰 각주 118번, 육명심(陸明心, 1932-)은 각주 3번, 한정식(韓靜澁, 1937-2022)은 각주 108번, 홍순태(洪淳泰, 1934-2016)는 각주 111번을 참조.

25) 한국사진작가협회(이하 사협)를 중심으로 한 사진가 단체를 말하는 것으로 보인다. 당시 사협 사무국이 서울 종로구 동숭동에 위치해 있었다.

26) 구술자가 언급한 강용석(1958-), 정주하(1958-), 최광호(1958-)는 1990년에는 해외 유학으로 외국에 체류했던 시기로 보인다. 강용석에 대해서는 제1차 구술인터뷰 각주 80번, 정주하는 각주 60번, 최광호는 각주 7번 참조.

27) 《국전》은 문교부 주최로 열린 《대한민국미술전람회》(이하 《국전》)의 약칭으로, 1964년 《제13회 국전》에 사진부가 신설되었다. 이후 사진부는 1970년 제도 개정을 위해 휴원되었고, 1971년부터 1973년까지는 《국전》에서 분리되어 《대한민국 건축 및 사진 전람회》로 개최되었다가 1974년부터는 편입되어 1981년 《제30회 국전》을 마지막으로 총 17회의 공모전으로 마무리되었다. 《한사전》은 《대한민국사진전람회》의 약칭으로, 문화공보부의 《국전》제도 폐지 이후 사진은 민전으로 이관되어, 1982년부터 사단법인 한국사진작가협회가 주관하는 《대한민국사진전람회》(2000년 《대한민국사진대전》로 개칭)로 개최되어 현재에 이른다.



《사진조각》 전시 도록 표지, 1996년 발행. 뮤지엄한미연주소 소장.

28) 염은경(1953-). 1978년 서울대학교 미술대학 조소과를 졸업하고, 1988년 동대학원 미술교육 전공 석사학위를 취득했다. 1990년에 미국으로 건너가 프랫인스티튜트(Pratt Institute) 대학원에서 조각, 사진 전공으로 석사학위를 취득했다. 1995년 귀국하여 《사진조각》(금호갤러리, 1996), 《사진의 본질, 사진의 확장》(위커힐미술관, 1997), 《사진은 우리를 바라본다》(서울시립미술관, 1999), 《사진조형》(대전시립미술관, 1999) 등의 기획전에 참여했고, 중앙대학교, 성신여자대학교, 수원대학교 등에 출강했다.

29) 박영택, '90년대 사진과 미술: 미술관과 화랑에서의 사진수용을 중심으로', 『프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-1999』(대구미술관, 2019), 349.

30) 《사진조각》은 금호갤러리 개관 7주년 기념전 두 번째 전시로, 박영택이 기획하고, 고명근, 염은경, 이규철, 조민 총 4명 참여 작가의 17점 작품을 선보였다. 이 전시는 금호갤러리에서 그 해 앞서 열린 염은경 개인전 《사진조각》(금호갤러리, 1996.1.19-31)에 이어서 사진과 조각의 경계를 넘어 표현 영역을 확장한 작가들로 구성된 기획전이었다. 차기태, 「사진조각 입체구성 첫 전시 회 눈길, 『한겨레』, 1996년 4월 26일 참조.

임: 한국현대사진운동 1988-1999》, 대구미술관, 2018.10.23-2019.1.13) 전의 도록에서 박영택 선생님께서 설명하신 부분을 잠시 읽겠습니다. “한국 현대미술이 사진을 미술의 영역으로 끌어들이는 중요한 첫 사례로 기록되고 있다. 그리고 당시 사진작가들에게 자신감을 주었으며 미술계와 공식적인 그리고 확실한 상호 소통의 코드와 채널을 구축했다는 평가를 받고 있다. 이후 금호갤러리는 《사진조각전》을 통해 고명근, 이규철, 염은경<sup>28)</sup>, 조민 등 사진을 입체적으로 가설한 작가들의 작업 또한 선보였다”<sup>29)</sup>, 여기서 언급된 《사진조각》(금호갤러리, 1996.4.24-5.13)<sup>30)</sup> 4인전인데요. 이 전시에 대한 설명과 평가, 혹시 선생님이 직접 기획을 하신 전시인가요?

박: 네, 그렇습니다. 90년도에 《혼합매체》 전시를 하고 난 이후에 사진을 다루는 많은 작가들을 또 찾게 됐었는데요. 자연스럽게 사진이 입체화되는 작업들이 있더라고요. 제가 그 작가들을 비교적 근거리에서 접할 수 있었던 것은, 인사동 한복판에 있었기 때문에 전시를 비교적 자주 가서 볼 수 있었던 것도 있고, 두 번째는 포트폴리오 심사를 해서 개인전을 잡고 있었기 때문에 상당히 많은 작가들이 미술관에 자기 작품을 보여주러 왔었어요. 거기에서 제가 좋은 작가들을 찾을 수 있지 않나 생각됩니다. 유학 갔다 온 작가들이 대부분 한 번씩은 포트폴리오를 들고 금호에 왔었기 때문에, 그때 고명근<sup>31)</sup> 작품을 처음 접했고요. 뉴욕의 벽들을 찍어가지고 부조식으로 (두 손으로 모양을 잡으며) 이렇게 올려놓은 작업, 원래 서울대 조소과 출신이니까요. 그리고 염은경 씨도 마찬가지로요. 다 서울대 조소과 출신들입니다. 그러다가 사진을 입체화시키고 부조화시키는 작업들.

김: 이규철 선생님은 홍대 조소과 출신이시고요.

박: 고명근 선생님.

최: 이규철.

박: 네, 이규철은 홍대죠.

김: 홍대 조소과 출신이시고요.

박: 그렇죠. 그래서 (두 손을 앞으로 모으며) 그렇게 모아봐서 사진이라는 게 본질은 평면일 수밖에 없는데 그것을 입체화시키려나가는, 사실 단순하긴 하지만 이런 사진이 공간에 확장되는 어떤 사례들을 눈여겨봤다가 이 네 작가로 기획전을 했었고, 그다음에 이 네 작가들이 나중에 다 한 번씩 개인전을 하게 됐었습니다. 사실 이규철 선생님도 이 전시가 끝나고 개인전을 하기로 했었는데 지금도 잊히지가 않아요. 전화통화를 해서 “선생님 개인전 했으면 좋겠다”고 그랬더니 다른 작가들은 금호에서 개인전 하자고 하면 좋다고 하셨던 것이 대부분인데, 이규철 선생님은 전화 받으시더니 하시는 말씀이 자기가 “작업이 좀 부족하고 미술관에서 할 만하지가 못하니까 조금 기다렸다가 나중에 하자”고... 하시고 나서는 다음 해 교통사고로 돌아가셨어요. 그래서 제가 그게 여전히 굉장히 좀 생각이 많이 나지요. 그래서 (한 손으로 위를 가리키며) 이번에 갤러리 룩스 마지막으로 회고전할 때 글도 쓰고 참여를 하게 된 계기도 거기에 있었습니다.<sup>32)</sup> 마지막 통화를 했던 것 같아요, 제가.

김: 금호 전시 제안을 받으시고 이후 사고로.

진: 이규철 선생님 조각 작품은 《새 시좌》 전 때 정말 우리 대학원생들한테 {김: 충격적이었죠.} 충격적이었어요. 사진 밖에 있는 이규철 선생님이 조각상을 케이브(cave)로 만들었던 것에서 우리가 정말 [전시보고] 워커힐 내려오면서 많이 얘기 했던 건데, (손짓하며) 염은경 선생님이 나무에다 한 것들은 {박: (진동선 선생을 바라보며) 네네.} 정말 신선했어요. 염은경 선생님이 어떻게 됐나, 어느 순간에 사라져서...

박: 하... 그게 아쉬운 게 여기 조민, 염은경 선생님—물론 고명근 선생님은 지금 계속 작업을 하는 편이고요.—이규철 선생님은 너무 일찍 돌아가셔서 사실은 작업이 (손을 뻗으며) 더 발전될 수 있는 게 단절된 게 아쉬운데요. 염은경 선생이나 조민 같은 분들은 사진을 입체화시키는데... [지속하지 못한 것은] 사실 경제적인 어려움인 거죠, 결국 궁극적으로는. {진: 음음.} 더 이상 대학에 자리 잡기도 어려웠고 생활고로 힘들었고, 그다음에는 미술관에서 작가들을 자주 소화해줘야 되는데... 금호미술관 말고는 아마 다른 데서는 거의 잘 안 하셨던 것 같아요. 그래서 염은경 선생님이나 조민 선생님은 사실 오래 전에 작업이 끊긴 안타까운 사례지요.

최: [1999년 서울사진대전] 《사진은 우리를 바라본다》(서울시립미술관, 1999.8.27-9.15)<sup>33)</sup>, 그때까지는 내가 염은경 씨 것을 본 것 같은데...

박: 아, 그러셨어요?

최: 예. '98년인가 '97년인가 그때, 제가 귀국하고서...

진: 이영준<sup>34)</sup> 선생이 기획한 것?

최: 예, 그때 염은경을 제가 기억해요.

박: 그 후로는 단절됐어요. 지금은 안 하시죠.

31) 고명근(1964-). 1987년 서울대 미술대학 조소과를 졸업하고 1991년 뉴욕 프랫인스티튜트 대학원을 졸업했다. 사진, 조각, 설치를 결합한 작품세계로 주목받았고 다수의 개인전 및 국내외 그룹전에 참여하고 있다. 1998년부터 2007년까지 국민대학교 예술대학 교수로 재직했다. 1996년 《제2회 모란미술상》을 수상했고, 미국 마이크로소프트 컬렉션, 뮤지엄한미, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

32) 이규철의 유작 회고전 《멋질비 이규철》은 2020년 5월 6일부터 30일까지 갤러리 룩스에서 개최되었다. 도록에는 박영택의 「이규철 - 혼자만이 보는 세계,를 수록하고 있다. 이규철, 『멋질비 이규철』(안그래픽스, 2020) 참조.

33) 《'99 서울사진대전: 사진은 우리를 바라본다》는 1999년 8월 서울시립미술관(관장 유준상)에서 열린 서울사진대전으로, 추진위원장은 이영준, 추진위원에 황규태, 박영숙, 이주용, 신혜경이 참여했다. 전시 구성은 '1. 너무나 멀리, 가까이 있는 카메라들', '2. 매력은 당신을 주제로 호명한다', '3. 가장 친한 사람이 너를 배반할 것이다', '4. 우리를 즐겁게 해주는 인터리어와 익스테리어', '5. 여기서 살아나갈 자는 누구인가' 총 5개의 섹션으로, 사진을 주요 매체로 삼은 그룹 및 개인 작가 38명이 참여했다.

34) 이영준(1961-). 제1차 구술인터뷰 각주 47번, 본 자료집 47 참조.

**진:** (두 손을 위로 올리며) 나무에다, 그러니까 아네트 메사제(Annette Messager)처럼 나무에서 주렁주렁 해가지고.... (감탄하며) 야...

**박:** 좋았어요.

**진:** 참 좋았어요.

**박:** (손을 앞으로 내밀며) 사진 속으로 들어가는 듯한 환영적 느낌으로.

**진:** 아주 오랫동안 기억에 남는데 어찌 이렇게 단절돼서 없을까...

**박:** 네... 그런 작품들 많죠.

**최:** (진동선 선생을 향해) 선생님 언제부터 평론 활동을 본격적으로 하셨어요?

**진:** '93년입니다. 이명동 선생님이 사진평론가 출신이잖아요. 잡지를 '89년에 창간을 하고...

**최:** 『사진예술』?

**진:** 네. 『사진예술』을 창간하시고 '평론 문화를 좀 활성화시켜야 되겠다' 하시면서 이명동 선생님이 '내가 명색이 그래도 대한민국 사진평론가인데' [하시고는] '91년에 사진공모를 했어요.<sup>35)</sup> 그래서 그때는 어설픈 글재주로 한번 냈지요. 그때 두 편이나 냈는데 육명심 선생이 [보시기에] 가당치도 않은 거예요. 한 다섯 분인가 여섯 분이 제출했는데, 그 평론이 육명심 선생님 눈에 안 들어오니까 첫 번째는 당선자가 없다고 했어요. 그리고 '92년에 '그래도 한번 더 해보자' 해서 '92년에 [지원] 했는데 역시 육명심 선생님이 심사를 했는데 '수준이 미달이다' 그러니까 이명동 선생님과 전규완<sup>36)</sup> 선생님이 이런 식으로 자꾸 이렇게...

**최:** 전규?

**진:** 전규완.

**최:** 전규완?

**진:** (고개를 끄덕이며) 예, 그때 전규완 선생님이 『사진예술』에 글을 쓰셨어요. 전규완 선생님, 육명심 선생님이 심사위원을 했는데 "이 바닥에서 제대로 공부가 안 되고 학문적으로 펀더멘털(fundamental)이 없는데 이런 식으로 자꾸 눈높이를 올리고, 자꾸 수준 미달이라고 하면, 사진평론 새싹이 어떻게 자라날 수 있겠느냐, 이 두 번째도 당선자가 없다 그러면 심각하니 가작이라도 좀 뽑아주자" 전규완 선생님 말씀이 그러셨어요, 나중에. 육명심 선생님이 또 당선자 없다고 그랬는데 자기가 가작이라도 좀 내자고 해서, 홍경 씨하고 나하고 가작이 됐어.<sup>37)</sup> 그런데 홍경 씨는 이영준 씨가 미국에서 표절 시비를 걸었다고...

**최:** 홍 누구요?

**진:** 홍경이라는 분하고, (두 손을 맞잡으며) 홍경이라는 분하고 내가 '92년에 가작으로, [평론 상에] 두 사람을 뽑아줬다고요. 그런데 이영준 씨가 미국에서 홍경 씨 글을 보고 "이건 표절이다" 그리고 『사진예술』과 홍경 씨가 합의를 봐서 자진 철회를 했어요. 그러니까 저만 가작 당선된 거죠. 제가 '92년에 당선이 되니까 평론은 공모로 당선이 됐으니까 이제 평론으로 뭔가 유학을 가볼까 하면서, '93년에 이제 시상식을 5월에 하고 그때 『사진예술』에

서 『사진예술』 전속 평론가 명패, 명함을 받고 그리고 유학을 갔죠. {최: 그러고서 유학을 가셨구나.} 그때는 유학파가 원체 강하니까 유학을 안 갔다 오면 도저히 어떻게 해 볼 수 없는 시절이었어요, 그 시절이.

**최:** 작가들 때문에 그랬나요?

**진:** (고개를 끄덕이며) 작가들 때문에. 그리고 전체 분위기가, 저도 막차라고 생각했으니까요. '이때 못 가면 안 된다. 이때라도 가야 된다' 그런 분위기가 형성됐기 때문에 일단 갔어요. 어떻게 갔을까 싶는데 그때는 일단 어떻게 비행기를 탔던 것 같아요. (웃음)

**최:** 미국에서는 평론 활동은 안 하셨어요? (한 손을 내밀며) 국내에 관한 리뷰라든가.

**진:** 아, 했어요. 명함을 쥐서 취재 특파원 방식으로 그렇게 해서 그 덕을 많이 봤지요.

**김:** (진동선 선생을 향해) 아까 잠깐 언급하셨는데 전규완 선생님은 어떤 분이셨어요?

**진:** 전규완. 저는 그분이 어떤 분인지를 처음에는 잘 몰랐어요. 일단 '89년에 『사진예술』이 창간되는데 전규완 칼럼이 딱 앞에 붙어 나오는 거예요.<sup>38)</sup> 그러면서 중앙대 사진과를 까는 거예요. "공작새들이다. 너네들" (웃으며) 귀족들이라는 거죠.

**최:** 공작새?

**진:** 예, (한 손을 내밀며) 중대 사진과를 공작새로 비유하면서 그 명성과 누리는 권위에 비하면 실질적으로 사진에 기여한 바 없다.

**최:** 아... 소위 말해서 이름뿐이지 실재는...

**진:** 예, 그런 글을 쓰신 거예요. 난 이분이 누군지를 처음에는 잘 몰랐어요. 그런데 제법 글이, 사진에 약간의 비평을 하는, (한 손을 흔들며) 우리 선생님들하고 좀 달리. 나중에 알고 봤더니 시청 앞 지하도에 카메라점을 하셨던 분이예요. {최: 아...} 여기에 최광호, 친구[대] 출신들이 카메라를 사러 그 시청 앞 지하도에, 카메라 점 그때는 [거기] 있었으니까, 을지로 시청 앞으로 간 거죠. 거기서 이분이 나름대로 사진을 좀 설명하는 사진방을 만들었다는 거예요. 그 당시만 해도 이분이 독학으로 사진에 대해서 조금 지적 배경을 가지고 있었나 봐요. 자연스럽게 사진 쪽에 알음알음 알려지니까 이명동 선생님 귀에 들어가서, 사진과 교수가 아니고 사진 강사가 아닌 필진의 하나로, 유일하게 들어왔지요. 그때 공격을 하도 당해서 나중에 그만두시고 인사동 입구에 5층짜리 건물, 건물이름을 잊어버렸는데, 거기에서 조그마한 작업실 하다가 어느 순간 사라져버렸어요.

**김:** (진동선 선생을 향해) '91년에 《11월 한국사진의 수평전》 전시에 작가로 참여하셨어요.

**진:** 당시 지분들이 있었습시다, 지분. 그러니까 8명의... {김: 위원들?} 위원들에게 지분이 할당됐어요. 일단 '공간상 70~80명 정도는 하자, 그중에서 제가 들었을 때 이 중에서 최정화, 문주<sup>39)</sup> — 문범<sup>40)</sup> 선생은 옆에 도와주고 — 이렇게 해서 '미술 쪽 사람들 시드(seed)를 한 15명으로 하자' 이렇게 나름대로 하면서 인원 총원이 (한 손을 내밀며) 할당된 거예요. 배병우<sup>41)</sup> 선생의 지분, 김장섭 지분, 각 김대수 지분 이렇게 해서 전체적으로 지분을 배분

35) 월간 『사진예술』이 사진 전문 비평의 활성화와 평론가 육성을 목적으로 마련한 '사진평론공모'이다. 모집 부문은 사진평론으로 순수사진, 광고사진, 보도사진 등 장르에 국한시키지 않았고, 당선작 1명과 가작 1명을 선정하고자 했다. 1991년 제1회는 당선자가 없었고, 1993년 제2회는 가작에 진동선과 홍경(1963-)이 당선되었으나 표절시비로 홍경은 당선 무효가 되었다. 사진평론공모는 공모수 미달로 2회에 그쳤다.

36) 전규완. '발사진사방' 편집인이자 사진비평가이다. 1990년대 전후 『한국사학』, 『사진예술』, 『예술계』 등의 잡지에 칼럼, 에세이, 시론 등의 기사를 기고했다. 『사진예술』에서 창간호부터 '전규완 칼럼'을 6회 연재했고, '사진칼럼', '사진이론강좌', '독자사진 콘테스트 심사평' 등을 게재하며 필진 중 한명으로 활동했다.

37) 진동선은 1993년 2월 월간 『사진예술』이 주최한 《제2회 사진평론공모전》에서 '마니에리즘(Mannerism)과 초현실주의(Surrealism) 사진의 미학 - 듀안 마이클과 에머트 고원 사진에 나타난 보이어리즘을 중심으로'라는 평론글로 가작에 선정되었고, 해당 글은 1993년 『사진예술』 5월호에 수록되었다.

38) 전규완, (전규완 칼럼) 공작과 프리랜서, 『사진예술』, 1989년 5월호, 25. 전규완은 『사진예술』 창간호부터 '전규완 칼럼'을 총 6회 연재했는데, 구술자가 언급한 첫 번째 칼럼에서는 전문 사진교육에 대한 비판적 시각을 담았다.

39) 문주(1961-). 제1차 구술인터뷰 각주 74번, 본 자료집 54 참조.

40) 문범(1955-). 제1차 구술인터뷰 각주 75번, 본 자료집 54 참조.

41) 배병우(1950-). 제1차 구술인터뷰 각주 36번, 본 자료집 45 참조.



《11월 한국사진의 수평전》의 출품작 (산본) 앞에서 진동선 현대사진연구 소장(가장 왼쪽), 1991. 진동선 소장.

했는데, 나는 김장섭 라인이고 배병우 라인이다 보니까 저도 끼게 된 거예요. 사실 낄 수 있는 커리어(career)는 아니었어요. (본인을 가리키며) 낄 정도의 커리어는. 그런데 나이는 그래도 대학원 공부했고 또 우리 레벨(level)은 아니지만, 그래도 저 놓이 뭔가 빠르고 [하니까] 지분권으로 들어간 거죠. (사회자에게) 아까 [인터뷰 전에] 말했던 이는 오종은<sup>42)</sup>입니다, 오종은. 그 《수평전》 3회 '91년, '92년, '94년 모든 전시를 {김: 실무를 담당하셨어요?} 실무를 그 작품 반입, 반출, 디스플레이를 다 오종은, (최봉림 선생을 향해) 오종은이라고 들어보셨지요? {최: 네?} 배병우 제자. {최: (고개를 저으며) 잘 모르겠습니다.} 이분이 다 했어요.

**최:** 그러면 서울예전 출신이네요?

**진:** 네, 서울예전 가서 배병우 선생님 오랜 조수를 하셨고. 노란대문 중학동 한마당, 파인[힐 갤러리] 거기 한마당 뒤에, 그러니까 그분이 정말 다 했습니다. 나머지 선생님들은 회의만 하고 그랬던 건데 어쨌든 그때 지분 받고 들어가서 제가 1회 '91년, 그다음에 '92년 서울시립 이것만 하고 유학을 가서 그 다음에는 참여를 못 했지요.

**최:** 작가로서는 《수평전》을 어떻게 평가하세요?

**진:** (웃음) 어쨌든 그때 분위기가 사진이 뭔가 형식적으로 뭔가 좀 달라야 했어요. 그래서 (손으로 네모를 만들며) 사진 투 프레임에 붙여가지고 필름 퍼포레이션(Film perforation)<sup>43)</sup>을 내서 (손바닥을 펼쳐 양옆으로 넓히며) 와이드(wide)로 퍼포레이션을 넣어주고 필름 35mm 2개를 붙여서 길게 가로형 파노라마처럼 짝 붙였습니다. 일단 그것만으로도 주목받았죠. (도판) 그때는 형식적으로 주목받고 싶었거든요. 자꾸 설치 개념이나 페인팅이나 다른 어떤 혼합 매체가 들어오니까, 명색이 사진과 나온 대학원생이 옛날방식으로 해서는 전혀 주목받지 못할 것 같으니까, 저마다 《수평전》에 참여한 사람들은 (두 손을 살짝 흔들며) 그 강박관념이 있었던 것 같아요. '뭔가 다른 형식을 좀 보여줘야 될 필요가 있다' 그러니까 나도 프레

42) 오종은(1961-). 서울예술전문대학 사진과를 졸업했다. 《11월 한국사진의 수평전》(서울시립미술관, 1992, 공평아트센터, 1994), 《'96-'98 서울사진대전》(서울시립미술관, 1996-1998) 등에 참여했고, 1994년 창립된 대동산수 그룹의 동인으로, 그룹 활동을 마무리 짓는 2006년까지 대동산수 전시에 참여했다.

43) 롤 필름의 가장자리에 규칙적으로 뚫려 있는 구멍을 말한다. 35mm 카메라에는 1프레임당 상하단에 열여섯 개의 퍼포레이션이 있다. 유경선, 박재건 외 엮음, 『사진용어사전』 (미진사, 2001), 331 참조.

임 두 개를 붙여서 퍼포레이션 넣어서 작품을 길게 [출품해] 넣었는데, 구본창 선생님이 보더니 "그래도 퍼포레이션은 자네밖에 없네" (웃음) 그리고는 서울시립미술관 [전시는] 더 걱정이 심해졌어요. (손을 내밀며) 장흥 토탈[미술관]만 해도 어쨌든 변방이란 말이에요. {김: 그렇지요.} 토탈이. 그러니까 우리끼리 행사고 또...

**김:** 먼데도 불구하고 굉장히 많은 관객들이 방문했다고요.

**진:** 정말 저는 다시는 그런 전시 없을 거라고 봐요. 그때 울산, 부산서 저기 장흥까지 가는데 9시간, 10시간 걸릴 때예요. 고속버스가 6시간 걸렸다고요. 거기서 불광동 갈아타고. 그렇게 정말 서울에서 뭘 일이 일어나니까 '떼거리로 모여서 뭘 했다'라고 하니까, 전국의 사진과 학생들까지 들썩이고 조금 아마추어지만 생각이 있는 사람들도 "가야겠다" 그래서 불광동 시외버스에 쳐다보면 다 사진과일 정도로, 정말 주목받았어요. 어쨌든 그렇게 해서 1회 때는 경향없이 갔고, 그다음에 대한민국 공적 미술관 서울시립미술관에서 처음으로 2회를 한다니까, 물론 (손을 뺌) 경희궁 별관이지만, 그러니까 신경을 더 안 쓸 수가 없잖아요.<sup>44)</sup>

**김:** 작가들이 부담이 굉장히 컸겠네요?

**진:** 예, 부담이에요. 왜냐하면 (강조하며) 서울시립미술관에서 전무후무니까 어쨌든 서울시립미술관 딱 타이틀을 다니니까 전체가 신경을 바짝 쓰고, 또 새롭게 서울시내 사람들, 미술계 사람들도 올 수 있으니 장흥과 또 다르다. 신경 많이 써서 저는 또 사진을 더 크게 프린트했던 것 같아요. 누굽니까? (한 손으로 가리키며) 얼마 전에 돌아가신, 무릎팍도사에 나오신 유명한 사진작가분?

**박:** 김중만<sup>45)</sup>이요?

**진:** 예. 서울시립미술관 오프닝 때 김중만 선생님이 [밴드] 봄여름가을겨울을 [섭외해서] 학교 계단에서 연주하고, 참 난리였어요. 그때도.

**김:** 오프닝 때요?

**진:** 오프닝 때. 김중만 선생이 네트워크가 원체 많으니까 봄여름가을겨울 불러서 "이건 잔치다" 그래서 그 입구 교실 입구부터 3층, 4층까지 막 [관람객들] 바글바글했고, 복도에서 연주하고 하여튼 잔치였어요. 우리가 (자신을 가리키며) 약간 흥분했죠. 그리고 사진이 자꾸 크려고 하고 내실보다는. 미술 쪽 사람들이 봤을 때도 사진이 풀리지 않아야 한다는 생각도 좀 있었던 것 같아요.

**최:** 일종의 콤플렉스가...

**진:** 콤플렉스지요. 왜냐하면 서울시립미술관에서 부르고 우리가 여기 공간에 들어가니까, 별관인데도 불구하고. 그때 '정도 500' 이런 말도 막 들렸던 때예요.<sup>46)</sup> 하여튼 긴장했던 것 같고, 어떻게 했는지 모르게 넘어갔던 기억이 지금도 선해요. 당당하게 '아시아의 눈'을 달았다, 일본, 대만에서. "우리 한국사진도 국제화에 관심 갖자" 그래서 '아시아의 눈' 하니까 지금 봐도 좀 들었던 때죠.

44) 서울시립미술관은 1988년 경희궁지 내 서울고등학교 건물을 개조해 개관했다. 11월 한국사진의 수평전 운영위원회는 《11월 한국사진의 수평전》의 두 번째 전시로, 《11월 한국사진의 수평전 - 아시아의 눈》을 서울시립미술관에서 1992년 11월 28일부터 12월 7일까지 개최했다. 제1차 구술인터뷰 각주 84번, 본 자료집 56 참조.

45) 김중만(1954-2022). 1977년 프랑스 니스 국립응용미술대학 빌라 아르송(Ecole nationale supérieure d'art Villa Arson de Nice)에서 순수회화를 전공했다. 사진으로 전향한 후 1979년 《아를국제사진축제》(Les Rencontres d'Arles, 1979)의 최우수 젊은 사진가상을 수상했다. 귀국 후 《11월 한국사진의 수평전》(1991), 《사진은 사진이다》(삼성포토갤러리, 1996), 《미술·밖·미술》(국립현대미술관, 2004), 《한국현대사진 60년》(국립현대미술관, 2008) 등 다수의 기획전에 참여했다. 상업사진가로 왕성하게 활동하다 예술사진에 전념했다. 2015년 아시아 소사이어티(Asia Society)의 문화외교상을 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

46) 서울 정도(定都) 600년을 말한다. 서울시는 1994년을 서울이 수도로 지정된 600년 해로 기념하며, 천년타임캡슐을 매립하는 등 대대적인 행사를 개최했다.

**최:** (강승완 선생을 향해) 국현[국립현대미술관]에 입관하셨을 때인데, (웃음) 일종의 그런 사진계의 새로운 현상? 그것에 대해서 국현에서는 어떠한 반응이 있었나요?

**강:** 그때 미술관에서 일을 시작했을 때 이경성<sup>47)</sup> 관장이 계셨는데요. 당시는 미술관에서 사진에 대해 큰 비중을 두지 않았고, 그런 새로운 어떤 움직임들이 여기저기서 일어났음에도 불구하고 큰 관심은 없었어요. 이어서 임영방<sup>48)</sup> 관장이 '92년부터 '97년까지 5년간 재직을 하셨는데 그때 소위 마이너(minor) 장르라고 하는 (손가락으로 숫자를 세며) 도예, 판화, 사진 이 전시를 개최하셨어요. {최: 아, 임영방...} 네. 《한국현대판화 40년전》(국립현대미술관, 1993.5.26-7.1), 《한국현대도예 30년전》(국립현대미술관, 1994.8.12-9.10), 《사진 - 새로운 시각》전을 이어 개최했는데, 다른 장르 전시는 수십 년의 흐름이라는 역사를 다루었지만 사진전은 당대 예술 위주이고 대부분 90년대 전후 제작된 작품들을 포함했어요. 국립현대미술관에서 그동안 다루지 않았던 마이너 장르를 좀 제대로 다뤄본다는 그런 취지였죠. 그뿐 아니라 임영방 관장은 《민중미술 15년 1980-1994》(국립현대미술관, 1994.2.5-3.16)<sup>49)</sup>전과 같은 한국미술사에서 누락된 예술경향을 정리하려고 하셨죠. 국립미술관은 사실 상당히 보수적이어서 (박영택 선생과 진동선 선생을 가리키며) 어떤 발 빠른 움직임들, 새로운 변화들을 즉각적으로 수용하지는 않았어요. 과천시대로 진입한 '86년 이후 근현대미술의 역사를 모두 다루다가 '98년 덕수궁미술관이 개관하면서 근대미술은 덕수궁에서 다루게 되었죠. 과천시대 최초의 전문직 관장[으로] 이경성 관장이 있었고, 그 이후에 두 번째 전문직 관장으로 임영방 관장이 있었는데 당대의 어떤 컨템퍼러리 아트(contemporary art)보다는 기본적으로 미술사를 정립한다는, 모던(modern)에 보다 치우친 그런 경향이 있었어요. 미술관은 훨씬 느리게 현대미술을 따라갔어요. 사진을 조명하게 된 것도 그동안 '69년 경북궁에서 개관, '73년 덕수궁으로 이전한 이래 자체 기획의 사진기획전이 전혀 없었고, 협회전, 대관전만 있었어요. 자체 국내 기획전이 없었는데 처음으로 '96년에 전시를 하게 된 거죠. 제가 이 자리에 나왔긴 한데, (웃으며) 이 전시(《사진 - 새로운 시각》)는 임영방 관장이 제안을 하셨어요. 그 당시에 “너 한번 해봐라”

**최:** “사진 쪽으로 한번 해봐라” 이렇게.

**강:** 네, “사진 전시 해야겠다. 네가 해봐라”라고요. 그런데 저는 그때 막내 큐레이터였고, 제가 맡은 첫 번째 전시가 《한국현대도예 30년전》<sup>50)</sup>, 두 번째 전시가 이 전시였어요. 여기 [질문지]에 ‘미술관들이 생기고 사진의 위상과 미술관이 이렇게 다루면서 어떤 전문기획자, 학예직제 도입과 관련이 있는가’ 라는 내용이 있는데, 당시 90년대에 광주[시립미술관]가 '92년에 개관을 했고, 부산[시립미술관], 대전[시립미술관]이 '98년에 개관을 했고, 또 서울시립[미술관] 본관 건물이 경희궁에서 개관을 했고, 사진이 90년대 가장 강력한 표현 매체였음에도 불구하고 사진 전문 학예사는 어디도 없었어요. 그때 사진전을 했던 저도 전공이 아니었고. 사진이라는 분야에 집중적으로 연구하고, 수집하고, 전시하고, 이걸 또 학술

47) 이경성(李慶成, 호는 석남(石南), 1919-2009). 한국의 제1세대 미술비평가이다. 1941년 동경 와세다대학(早稻田大學) 전문부 법률과를 전공했지만 1943년 미술사로 전향했다. 국내 최초의 공립박물관인 인천시립박물관의 초대 관장(1945-1954)과 워커힌미술관 초대 관장(1983-1986)을 역임했고, 미술전문가로서는 처음으로 국립현대미술관의 제9대 관장(1981-1983)과 제11대 관장(1986-1992)을 역임했다. 국립현대미술관의 1986년 과천관 건립을 주도하고 학예연구사 제도를 도입해 미술관 제도의 기틀을 마련하는 역할을 했다. 1989년 석남미술문화재단을 설립하고 《석남미술상》을 제정했다.

48) 임영방(林英芳, 1929-2009). 프랑스 파리 소르본대학교(Sorbonne Université)에서 철학과와 고고미술과를 졸업하고 동대학원에서 박사학위를 취득했다. 1965년 귀국하여 서울대학교 미술대학 및 인문대학 미학과 교수와 국립현대미술관의 제12대 관장(1992-1997)을 역임했다. 1995년 《프랑스 문화예술훈장》과 2006년 《은관문화훈장》을 수상했다. 주요 저서로는 『현대미술의 이해』(1999), 『미술이 걸어온 길』(2003), 『중세 미술과 도상』(2006) 등이 있다.

49) 《민중미술 15년 1980-1994》은 민중미술 계열의 참여 작가 총 246명의 회화, 조각, 만화, 판화, 사진 작품 389점과 자료 200여 점을 선보였다. 국립현대미술관 홈페이지 <https://www.mmca.go.kr/exhibitions/exhibitionsDetail.do?exhFlag=3>(최종접속: 2024년 7월 23일) 참조.

50) 《한국현대도예 30년전》은 국립현대미술관과 동아일보사가 공동 주최하여 1994년 8월 12일부터 9월 10일까지 과천 제1, 7 전시실 및 중앙홀에서 열렸다. 1960년대부터 30여 년간 전개된 한국 도예사를 고찰하는 전시로 참여 작가 총 143명의 작품 293점을 선보이는 대규모 전시로 열렸다.



《사진 - 새로운 시각》 전시 포스터, 1996년 발행. 국립현대미술관 미술 연구센터 소장.

로 이어가고, 그게 전문가 역할이잖아요. 그런데 그런 미술관은 전무했다고 보고요. 오히려 미술관 밖에서 이런 움직임들이 사진계를 포함해서 구분창이라는 기획자이면서 작가인 그런 분들을 포함해서 지금 여기 (옆자리를 향해) 박영택 선생님이나 진동선 선생님이나 '미술관 밖에서 그런 어떤 움직임들이 있지 않았나' 그런 생각이 들어요. 저는 온전히 전시를 기획했다기보다 전시 실무를 했다고 할 수 있겠는데요. 당시 상황에 대한 이해가 필요할 것 같아요. (두 손을 앞으로 모으며) 국립현대미술관의 학예연구직제가 공식적으로 도입된 것은 과천으로 이전한 3년 후인 '89년입니다. 그전 경북궁, 덕수궁시대는 외부 전문인 제도가 있었어요. 그래서 오광수<sup>51)</sup> 관장 같은 분이 외부에서 있으면서 미술관의 큐레이터의 역할을 하셨던 거고 기획과 같은 전문적인 업무에 있어서 자문을 하시는 그런 역할이었어요. 학예직제가 '89년에 시작되었기 때문에, 90년대는 그야말로 학예연구직의 초창기였어요. 기틀을 만들어가는 시기였고 관장이 큐레이터였던 시대였습니다. (웃음) 그래서 전시기획은 관장이나 학예연구실장 두 사람이 모든 중요한 결정을 했고요. 그다음에 시니어, 오래 [근무한] 계약직으로부터, 그러니까 정식의 어떤 학예직제가 생기기 전에 있었던 분들이 있어요. 1세대 이인범 씨나 이화익, 안소연, 김현숙 이런 분들이 있었는데<sup>52)</sup> 이런 분들은 조금 더 적극적으로 개입했지만 이분들도 결정하는 그런 위치는 아니었고, 대부분 다 관장과 학예실장이 결정을 했고요. 2000년대 이후에야 전시 체제가 개편이 되면서 일반 학예연구사들이 전시 발의를 하기 시작했습니다.<sup>53)</sup>

**최:** 김소현이라고 하셨나요, 아까?

**강:** 김현숙. 근대 전공하신 분. 김현숙 그런 분들이 그때 계셨지요. 그래서 2000년대 이후에 이르러서야 만이, 학예사들이 직접 전시 발의를 하고 주도적으로 기획을 끌어나가는 게 이루어졌고요. 90년대 당시에 국립현대미술관의 학예연구사들은 어떤 전공이 아니라 기

51) 오광수(吳光洙, 1935-). 홍익대학교 미술학부에서 회화를 전공하고 1963년 『동아일보』 신춘문에 미술평론 부문에서 당선되며 본격적으로 평론 활동을 시작했다. 『미술저널』, 『공간』, 『현대미술』 등에서 편집장 또는 주간으로 활동했으며, 홍익대학교, 이화여자대학교, 중앙대학교 등에 출강했다. 환기미술관 관장(1991-1999), 국립현대미술관 제14대 관장(1999-2003)을 역임했다. 주요 저서로는 『한국현대미술사』(1995), 『한국현대미술비평사』(1998), 『21인의 한국현대미술가』(2003) 등이 있다.

52) 국립현대미술관에 재직 한 세대 학예연구사로, 홍익대학교 미학과에서 박사학위를 취득한 이인범(1955-)은 1986년부터 1993년까지, 이화여자대학교 미술사학과에서 석사학위를 취득한 이화익(1957-)과 홍익대학교 미술사학과에서 박사학위를 취득한 김현숙(1958-)은 1986년부터 1992년까지, 연세대학교 커뮤니케이션대학원에서 영상예술학 박사학위를 취득한 안소연(1961-) 역시 1986년부터 1996년까지 학예연구사로 재직했다.

53) 국립현대미술관 직제의 변화 과정을 다루는 연구는 강승완, '국립현대미술관 직제의 변천사 고찰을 통한 미술관 조직의 전문화 방안 연구', 『한국 현대미술 새로 보기』, 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회 역음 (미진사, 2007), 382-401 참조.

능별로 나눠졌어요. 그러니까 작품 수집, 관리가 있고 전시가 있고 교육이 있고 이런 식으로, 미술관에 큰 활동 분야가 있잖아요. 기능이 있는데 거기를 로테이션(rotation)하면서, 그러니까 자기 전공이 생길 수가 없지요. 이게 크게는 현대, 근대로 이렇게 나눠졌었어요. 그러니까 분야는 전혀 나눠지지 않았고 현대와 근대 정도는 나눠졌었습니다. 그리고 2013년에 서울관이 개관에 맞춰 부문별로 학예연구사를 뽑기 시작했고—필름이나 미디어나 공예나 건축이나 이런 식으로 사람을 뽑기 시작했고—부분별 전문가가 이루어진 것은 한 10년 정도 됐어요. 아시다시피 임영방 관장은 미학을 전공하시고 서울대 교수로 계셨었어요. 그래서 서양미술에 대한 관심이 많으셨어요. 그래서 재임기간 중에 《낙원의 이방인: 호주 현대미술전》(국립현대미술관, 1992.11.5-12.4)이 있었고요. 《[1993] 휘트니 비엔날레 서울》(국립현대미술관, 1993.7.31-9.8), 이게 미국 미술전이고, 그다음에 《전통과 혁신—이탈리아 현대미술전》(국립현대미술관, 1995.12.9-1996.1.23), 《스웨덴 현대미술 10인전》(국립현대미술관, 1996.2.16-3.15), 《일본 현대미술전》(국립현대미술관, 1997.9.23-10.23)과 같은 서양 현대미술을 소개하는 전시를 많이 하셨어요. 말씀드린 대로 이렇게 한국 현대미술의 장르나 경향 중에서 조명이 덜 되었던 부분들도 관심을 가지셨고요. 《[사진—새로운 시각]》 전시는 충분한 기간을 두고 준비하지는 못했지만 별도의 공식적인 자문위원회는 두지 않았고, 관장과 제가 사진계 인사들을 개별적으로 만났어요.

**최:** 어느 분을 만나셨어요? (웃음)

**강:** (웃음) 구본창 선생님, 주명덕<sup>54)</sup> 선생님 등 좀 다양하게 봤던 것 같아요. 전시는 얘기가 나왔으니까 [이어서 얘기하면], 그 당시 사진의 여러 가지 흐름이 미술에 반영이 되고 미술과 사진과의 상호작용이 있었는데, 이 전시를 통해서 보여주고자 했던 것은 ‘사진계 내부에서 변화가 뭐냐’ 사실은 그 부분이었어요. 그래서 출판작가 20명이 있는데 전부 사진전공 배경이거나 아니면 사진 작업을 오랫동안 했던 그런 작가들을 대상으로 선정을 했다는 특징이 있고요.

**김:** 내부의 변화라는 건 좀 구체적으로 말씀해 주실 수 있나요?

**강:** 한국사진계 안에서의 어떤 움직임, 그러니까 사실은 그 사진이 파인 아트 하는 쪽에서도 많이 상호작용을 했거든요. 사진 쪽이랑 파인 아트 쪽이랑 상호 영향의 교류가 있었는데 《사진—새로운 시각》 전에서 본 것은 사진 내부는 그러면 어떻게 지금 상황이 어떻게 변하고 있나, (사회자에게 가져온 도록을 건네며) 이게 도록인데요. {최: (연구소가 소장한 도록을 펼쳐 보면서) 여기도 있습니다.} 그래서 그런 쪽에 포커스(focus)를 뒀어요. 그래서 파인 아트 쪽에서 사진하시는 분도 있었지만 전시는 주로 사진 배경 출신들로 구성했습니다.

**최:** 혹시 그때, 서구에서는 1980년대서부터 일종의 그때로 얘기하면 사진의 붐(boom)이, 아트마켓에도 들어가고 비엔날레(Biennale)에도 사진이 초청되는 그런 해외의 동향이 (구술자 전원을 가리키며) 전시기획하시는 분들한테 영향을 미쳤나요?

54) 주명덕(朱明德, 1940-). 제1차 구술인터뷰 각주 67번, 본 자료집 52 참조.

**진:** 아무래도 다 이제 유학파들이 중심이었으니까, 그런데 배병우 선생님은 그때는 유학파는 아니었고 독일 빌레펠트(Bielefeld)에 한 1년 정도 연수 갔다 온 적이 있는데 정년 기간에, 일단 그 미술 쪽의 흐름은 『계간미술』이 큰 역할을 했어요, 제가 지금 생각해 보면. 그때는 『계간미술』이었는데 『월간미술』이 아니라.<sup>55)</sup> 그때 이영준 선생, 그다음에 『계간미술』에서 나오는 텍스트들이 상당히 현대사진, 그러니까 컨템퍼러리로서의 현대사진에 대한 논점을 많이 가지고 있어요.

**최:** (한 손을 내밀며) 해외의 현황을 좀 많이...

**진:** 예, 사진 쪽 잡지보다 『계간미술』이. 사진 쪽 잡지야 홍순태, 육명심, 한정식 선생님이 일본 잡지나 자기 나름 독해했던 것인데, 그것은 소화되지 않는데. 『계간미술』이 많이 다뤘던 것 같고 또 (박영택 선생을 향해) 홍가이<sup>56)</sup>라는 분 계시지요?

**박:** (고개를 끄덕이며) 예.

**진:** 우리는 뭘 모르는데 자꾸 강사님들이 오시면 “너희들은 왜 그런 것들을 안 읽어보냐?”라고 이야기를 하시는데...

**최:** 홍가이?

**강:** 홍가이. 철학자.

**진:** 예, 홍가이. 하여튼 『계간미술』하고 관계된 분이세요. 그분들이 『계간미술』의 중앙이고, 『계간미술』의 영향력이. 그래서 대학원생들한테 강사님들이 오시면 “『계간미술』을 보냐?”, “너 홍가이라는 분 글 지금 현대사진, 미술과 사진이 외국에서 이룬다, 이거 읽어봐라” 이렇게 하고 그러니까 구본창 선생님은 독일에서 이미 충분히 경험했을 것이고 유학파들도 나름대로 80년대 신디 셔먼(Cindy Sherman)<sup>57)</sup> 이후에 현대미술로서의 사진이 어떻게 변모하는지를 다 알고 왔다고 봐야 돼요. 그런데 그런 기회가 구본창 선생님한테 제일 먼저 왔던 것이라고 보여지고요. 아시다시피 그때는 폭발적으로 일어났던 현상이기 때문에 다 어느 정도 알았다고 보고요. 저는 국립현대미술관에 대한 참, 우리 강승완 선생님한테도 그때 원망이 많았는데, 우리 사진계 사람들이 세금을 가장 많이 내는데 왜 국립현대미술관에 갈 기회를 안 주냐. {강: (웃음)} 우리가 인적으로 보면 사진계 사람들이 미술계 사람보다 훨씬 많다. 그런데 국립현대미술관에서 기회를 안 주니, 옛날에 《프랑스 사진의 어제와 오늘》(국립현대미술관, 1992.12.12-30) 같은 거, (한 손으로 턱을 괴고 책상 위 메모지를 가리키며) 저는 《앙드레 케르테츠 사진전》(국립현대미술관, 1995.2.15-3.19)은 유학때문에 못 봤는데 프랑스 사진을 너무 (강조하며) 충격적으로 좋게 봤어요.

**강:** 아, 네.

**최:** 국립현대미술관에서?

**진:** 국립현대미술관에서 《프랑스 사진의 어제와 오늘》.

**최:** 임영방 선생님이? 프랑스에서 공부를...

55) 『계간미술』은 중앙일보사에서 1976년 겨울 창간한 종합미술잡지로 계간지로 발행했다. 1988년 가을 호로 폐간되었다가 1989년 1월 월간지 형태의 『월간미술』로 제호를 변경하여 오늘에 이른다. 전문 비평가들로 필진을 구성하여 한국 근현대 미술의 쟁점들을 다루었다.

56) 홍가이(洪可異, 1948-). 미시간대학교(University of Michigan) 수학과·물리학·철학 박사과 메세추세츠공과대학(Massachusetts Institute of Technology, MIT) 철학박사를 취득했다. 이화여자대학교, 와그너대학(Wagner College), 프린스턴대학교(Princeton University), 캠브리지대학교 처칠칼리지(University of Cambridge churchill college), MIT 및 한국외국어대학교 교수를 역임했다. 저서로는 『현대미술문화비평』(1998) 및 『Nostoi: Children of Prometheus』(1988), 『Hiroshima Elegy』(1984) 등 다수가 있다. 1980년대 후반 『공간』, 『월간미술』의 필진으로 활동했다.

57) 신디 셔먼(Cindy Sherman, 미국, 1954-). 제1차 구술인터뷰 각주 11번, 본 자료집 37 참조.



《프랑스 사진의 어제와 오늘》 전시 팸플릿 펼침. 1992년 발행. 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

**진:** 예, 《[프랑스 사진의] 어제와 오늘》 그것을 '92년에 했는데 너무너무 전시가 좋았거든요. '또 사진전하지 않을까?' 했는데 안 하시는 거예요. 그래서 그게 4년 걸린 거지요.

**강:** 그런데 사진만으로 집중한 전시는 아니었지만, 《젊은 모색》(국립현대미술관, 1981-현재)<sup>58)</sup> 전에 사진 전시 개최의 징후가...

**김:** 구본창과 김대수 선생님이 거기 《젊은 모색》에 들어갔었지요?

**강:** 아니, 사실은 사진 매체를 사용한 굉장히 많은 작가들이 《젊은 모색》 전에 포함됐어요. 《젊은 모색》 전은 '81년도에 《청년작가전》으로 시작 '90년에 '젊은 모색'이라는 이름으로 명칭을 변경했어요. 국립현대미술관의 가장 오래된 정례전이자 유일하게 당대 미술을 다루는 전시로 한국미술의 미래를 전망할 수 있는 실험적인 작가들이 많이 들어갔는데, 90년대 전반 《젊은 모색》 전에 이런 탈장르 또 혼합 매체 작업들을 하는 작가들이 많이 포함됐어요. 《젊은 모색 [92]》(국립현대미술관, 1992.10.30-11.28)에 구본창을 포함해 파인 아트 쪽에서 윤동천, 이상윤, 장문걸 이런 사람들이 사진 작업을 보여줬고요.

**박:** 장문걸.

**강:** 예, 장문걸. 그다음에 '94년 《젊은 모색》(국립현대미술관, 1994.11.12-12.6)에 고명근, 김대수, 이강우, 이주용 이런 작가들이 했어요. 그러니까 《사진 - 새로운 시각》 전이 나올 수 있는 그런 배경이 이미 기획전에...

**최:** 이미 그때 《젊은 모색》 전에서...

**강:** (사회자에게 《젊은 모색》 관련 인쇄물을 건네며) 여기 제가 가지고 왔는데 혹시...

**최:** 거의 대강 정해졌네요.

**강:** 예. 그래서 몇 년 후 사진전 개최로 이어지고, 아까 외국 잡지 영향 여러 가지 말씀하셨는데, 임영방 관장 때 집중적으로 해외전을 많이 했어요. 그러면서 그 전시들에 사진이 많이 포함됐고. 그러니까 현대미술의 어떤 굉장히 강력한 매체이자 표현수단으로서 사진의 가능성, 그런 것들을 동시대 국제미술에서도 확인할 수 있었고, 그러니까 '이제 우리가 한번 사진 전

58) 《젊은 모색》은 국립현대미술관이 1981년 《청년작가전》의 이름으로 시작한 신진작가 발굴 프로그램이다. 1990년에 《젊은 모색》으로 개칭했고 비엔날레 형태로 매 2년마다 열리며 현재에 이른다. 참신한 조형 의식과 실험정신으로 두각을 나타낸 젊은 작가들을 선정 초대하는 전시'를 표방하며 현재까지 400여 명의 신진 작가들이 《젊은 모색》을 통해 소개되었다. 추진위원은 미술계의 작가와 평론가들로 구성되었다가 1990년부터 큐레이터들로 전환되었다.



(좌) 《젊은 모색 '92》 전시 포스터, 1992년 발행.  
(우) 《젊은 모색 '94》 전시 브로슈어 펼침, 1994년 발행. 모두 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

시를 해 볼 때가 되지 않았나' 이런 생각이 자연스럽게 들지 않았을까 생각을 하고요.

**박:** (강승완 선생을 향해) '93년도에 《휘트니 비엔날레》 전시가 굉장히 큰 영향을 줬다고 생각되고요.<sup>59)</sup> {강: 네네.} 그리고 아까 (진동선 선생을 가리키며) 진동선 선생님이 말씀하셨지만 '86년, '87년 지나면 『계간미술』하고 『공간』<sup>60)</sup>지에 홍가이 같은 이런 미학이나 철학하시는 분들이 서구 모더니즘 내지는...

**최:** 김수근의 『공간』 지를 말씀하시는 건가요?

**박:** 네네, 포스트모더니즘에 대한 논의를 상당히 잘 정리를 해놨어요. {진: 예예. 깊게...} 그전에는 우리가 모더니즘이나 포스트모더니즘 논의를 하더라도 사실은 굉장히 피상적이었던데...

**최:** 예, 굉장히 혼란스러웠지요.

**박:** 그 모더니즘은 물론 그린버그(Clement Greenberg)<sup>61)</sup>식의 모더니즘이긴 하지만 아주 잘 정리를 해놨서 이게 '87년도 『공간』지에 실린 홍가이 선생님 글하고 또 『계간미술』에서 퍼낸 『현대미술비평30선』<sup>62)</sup>인가요? 그 텍스트가 상당히 중요하게...

**진:** (고개를 끄덕이며) 상당히 중요했어요, 대학원생들도 다 읽었으니까.

**박:** 매우 중요하게 우리가 그동안에 매우 피상적으로만 이해하고 있었던 모더니즘이라든가 포스트모더니즘을 아주 구체적으로 인지시켜줬고요. {진: (나지막이) 맞아요, 맞아요.} 또 하나는 '93년도에 《휘트니 비엔날레》 한국 전시가 열리면서,

**최:** 그게 국현에서...

**박:** 국현에서 열렸죠. 그게 백남준 선생님의 도움으로 열렸었던 것으로 기억하는데...

**강:** 휘트니가 온 거예요, 서울로.

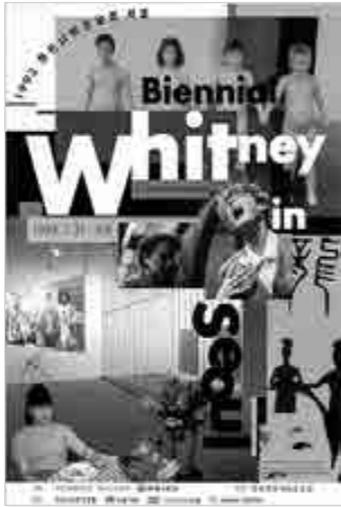
**박:** 《휘트니 비엔날레》 작품들이 그대로 온 거죠. 그런 것도 젊은 세대들한테 큰 영향을 끼쳤었고요. 그런 외부적인 충격도 있지만 또 하나는 제가 보기에 '87년, '88년 지나면서 한국이 해빙무드로 돌잖아요. '88년 되면 해금되고 개방화되고 외국으로 여행하는 것도 자유

59) 전시에 관해서는 제1차 구술인터뷰 각주 135번, 본 자료집 78 참조.

60) 『공간』은 건축가 김수근이 1966년 8월 창간한 이래 현재까지 지속되고 있는 건축전문잡지이다. 『공간』은 건축 중심의 잡지이긴 했으나 1972년부터 종합예술지로 성격을 변경하고 다양한 예술 분야를 지속적으로 다루었다. 1980년대에는 미술계 동향과 동시대 현대미술의 개념들을 조명하며 미술비평의 장을 넓히는 역할을 했다. 해외 유학한 젊은 비평가들이 『공간』지에서 활동했는데 그 중 홍가이는 미술 관련하여 가장 많은 논고를 게재한 필자 중의 한명이기도 했다.

61) 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 미국, 1909-1994). 제1차 구술인터뷰 각주 129번, 본 자료집 72 참조.

62) 1987년 『중앙일보』와 『계간미술』이 편찬한 『현대미술비평30선』은 서구 현대미술을 심도 있게 살펴볼 수 있도록 아서 단토(Arthur Danto), 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg), 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas) 등 미술사가, 미술비평가, 철학자의 글 30편을 선별해 번역한 책이다.



《1993 휘트니 비엔날레 서울》 전시 포스터, 1993년 발행. 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

로워지면서 {최: 자유로워지고요.} 또 올림픽도 열리고요.<sup>63)</sup> 그러면서 소비사회에 맞는 감수성을 가진 젊은 세대들이 자생적으로 분명히 분출되어 나왔다고 생각돼요. 유학파는 아니지만 고낙범, 최정화, 이수경, 이상윤, 김형태, 이불 이런 아주 젊은 친구들이 바로 그런 세대인 거예요. 그러니까 그 전 세대들만 하더라도 약간 '80년 광주항쟁의 그늘이 있었다면 '88년을 거치고 나서부터는 그로부터 부채의식이 훨씬 덜한 젊은 세대들, 발랄한 감수성, 지극히 개인주의적이고 또 소비사회에 감수성도 예민하고 이런 세대들이 자유롭게 매체를 활용하고 자기에게 맞는 것을 따라서 구사하게 되면서, 그 두 개가 다 시너지 효과를 냈다고 생각합니다.

**진:** 지금도 그런 생각이 들지만 사진 쪽에서 보면, [당시] 우리가 텍스트는 읽었지만 오리지널리티(originality)를 못 보니까요. 오리지널리티가 자꾸 일본에는 오는데 한국에는 안 온단 말이에요. 이제 우리도 어느 정도 대학원에서 들은 바도 있고 서로 논의한 바도 있고, 저쪽에서는 현대사진, 컨템퍼러리, 현대미술과 사진의 관계, 뉴 웨이브(New Wave) 막 들려오는데 [실제로] 본 적은 없는 거예요. [그러다가] '88년 6월인가 7월인가 호암하고 현대화랑이 《뉴욕현대미술전》(호암갤러리, 현대화랑, 1988.7.15-8.23)을 해서 신디 셔먼 작품을 거기서 처음 본 거예요.

**최:** 호암은 중앙일보사 거기...<sup>64)</sup>

**박:** 예, 거기 있을 때요.

**진:** 예. 메이저(major)가 사진적으로 안 도와주면 우리는 오리지널리티를 볼 수가 없어요. 자꾸 이야기만 듣고 안 오니까. 그래서 처음으로 '말로만 들었던 신디 셔먼 작품을 본다' 그런 기점이, 『중앙일보』, 『계간미술』이 큰 역할을 했다고 봐야죠. 그래서 조금씩, 조금씩 우리도 오리지널리티를 보게 되는, 실제의 허약함을 이론으로부터 조금 보완 받는 것이 '88년,

63) 1988년 서울올림픽이 개최되면서 당시 사회문화 전반에서 국제화, 세계화에 대한 관심이 증폭되기 시작했다. 더불어 정부의 해금 조치가 이루어져 120여 명의 월북 작가들의 해방 전 문학작품 출판이 허용되는 등 문학계에 큰 변화를 일으켰고, 1989년에는 조건부로 허가되던 해외여행이 전면적으로 개방되어 국제 교류와 국외의 이동이 본격화되었다. 국사편찬위원회, 『대한민국사 연표 3』(경인문화사, 2008), 36-66 참조.

64) 호암갤러리는 400평 규모의 전시 공간으로 1984년 9월 중앙갤러리로 서울 중구 순화동 중앙일보 사옥 지하에서 개관했다. 2004년 삼성미술관이 한남동에 리움미술관을 신축 이전 개관하면서 호암갤러리는 폐관했다.

'89년 그리고 '90년 정도에는 좀 더 일반화되는 경향이었던 것 같아요.

**최:** 제가 보기에는 1990년대 어쨌든 작가들의 의식이나 전시기획자나 혹은 사진평론가, 미술평론가도 마찬가지로요. 다 두루 아울러서 얘기를 한다면 '메이킹 포토(making photo)', '테이킹 포토(taking photo)'라는 그 구획 범주에서 거의 벗어나지를 못했다고 저는 보고 있거든요. 작가의 사고 혹은 기획자의 사고나 평론가의 사고나. 도대체 그러면 '메이킹 포토', '테이킹 포토'가 사진의 경향을 완전히 이분화시키는 양분법으로서 이렇게 확고하게 자리 잡는 데 어떠한 상황이 개재가 된 겁니까?

**진:** 일단 제가 '83년에 아마추어로 사진할 때 조사진(組寫眞)이라는 말이 유행을 하는 거예요. 조사진, 그러니까...

**최:** 시리얼(serial).

**진:** 예, 그러니까 《동아사진콘테스트》<sup>65)</sup>가 한 장짜리만 공모를 하다가 언어성을 좀, 쉽게 말해 일본에서 온 거지요. 시퀀스(sequence)의 또 다른 변형으로 온 거예요.<sup>66)</sup>

**최:** 시퀀스, 내러티브(narrative)...

**진:** 예, 내러티브. 그러니까 일본 공모전에 한 장이 아니라 조합을 해서 작품이 오니까, 여러 장은 안 되는 거예요. 한 점만 내리니까 한 점을 내는 방식이 여러 개를 붙여서 조사진(組寫眞)을 만드는 거예요. 이때 우리나라에는 '조(組)'라고 하는 말이 '묶음'으로 온 거예요. 그런데 제가 '85년에 낙원상가를 갔더니 이때 일본말의 '조'가 '조작(造作)'의 '조(造)'로 바뀌는 거예요. 처음에는 묶음 '조(組)'였는데 1조, 2조.

**최:** 아, 한자가? 조작, 매니플레이션(manipulation)으로.

**진:** 예, 우리말로 '조'가 나오는데 '82년 때는 '조'가 묶음으로 엮어서 [요강] 공문을 띄우는데 '85년에 '조'가 조작의 '조'로 바뀌어요. 우리 선생님들이 자꾸 일본 것을 받아들이니깐... 조작의 개념으로 온 거예요. 그러니까 일본이 빠르다고 봐야죠. 그렇게 해서 '조'가 어느 순간에 '조작하는 사진'. 조작이 아주 나쁜 의미야, 만든다는 것은 나쁜 거예요. 식민지 시대에 태어난 우리 선생님들 입장에서는 사진, 만드는 것은, 조작하는 것은 나쁜 관념이 아주 강해요.

**최:** 약간의 트릭(trick)? 트리커리(trickery)? 이런 개념?

**진:** 일단 순수성에서 벗어난다고 보는 거죠, 순수성에서. 그러면 '그것은 미술이지!' 일단 그런 생각이 있었죠. '85년, '86년 총무로에 포토피아(photopia)가 막 생기고 그래서 가보면 메이킹, 메이킹이라는 말이 너무 많이 나와요. 그런데 이 말이 뭘 말인가 했더니 영화에서 편집 전을 테이킹 필름이라고 하고 편집된 것은 메이킹 필름이에요. 그러니까 한국적인 방식으로 구별을 해버린 거예요. (손짓을 하며) 촬영했던 것은 테이킹 필름이고 편집된 것은 메이킹 필름으로, '상영 가능한' 메이킹 필름이라는 것은 있으니까 그런 말도 떠오르고, 일본에서는 그 말을 쓰니까. 대학원에 들어가니까 만드는 사진은 메이킹이고 찍는 것은 테이

65) 동아일보사에서 1963년부터 1977년까지 개최한 사진공모전이 다. 해방 이후 처음으로 개최된 민전으로, 1964년 신설된 《국전》의 사진부와 함께 1970년대까지 신진 사진작가를 배출하는 주된 플랫폼 역할을 했다. 제1차 구술인터뷰 각주 133번, 본 자료집 77 참조.

66) 1963년 동아일보사에서 창설한 《동아사진콘테스트》의 산파역할을 맡았던 이명동은 1970년대로 접어들자 포토에세이의 조사진(혹은 엮음 사진)을 통해서 공모전 사진의 한계를 극복하고자 했다. 1974년 《제12회 동아사진콘테스트》부터 조사진이 정식 도입되었고, 1975년 제13회에서 네 장의 사진으로 구성된 오진태의 《바다의 삶》이 특선하면서 하나의 형식으로 자리잡았다.

킹이라는 말이 있었던 것 같아요. 그런데 이게 미학 용어가 아닌 말이에요. 우리는 이분법적으로 구별하려고 했던 것이고 사실 제가 '93년에 유학 갔을 때는 그냥 밥 먹듯이 쓰는데 정상적인 용어가 아니에요. 그러니까 우리하고 달리 방법론을 찾는 거지, 이게 '스테이지드(staged)'냐, '매니플레이션'이나, '인스톨레이션(installation)'이나 이런 식으로 말하는데, 우리에게서 이렇게 하는 게 쉬운 말이지 '찍느냐, 만드느냐, 조작하느냐, 조작하지 않느냐' 그런데 한국사진에 이 말보다 정확하게 명료하게 들어온 게 없어요. 그러니까 우리 식의 표현법인데 미학 용어는 아니죠. 그래서 나중에 이미지 메이킹, 이미지 테이킹이라는 책도 나오고 당연히 이제 개념이 정리되어서, 미국에서도 나오는데, 90년대 초반까지도 자리 잡지 못한 용어였다.

**김:** 80년대 중반에 나와서 일반화[되는]....

**진:** (고개를 끄덕이며) 90년대 초반도....

**최:** (고개를 저으며) 90년대 말까지입니다.

**진:** 책은 우리가 늦었지만 제가 '93년 유학 가니까 이제 막 텍스트가 『컨스트럭티드 리얼리티즈(Constructed Realities)』<sup>67)</sup>라든지 이렇게, 특히 바바라 카스텐(Barbara Kasten)<sup>68)</sup> 작품이 대학원 때 구성사진으로 번역돼서 들어오면서...<sup>69)</sup>

**최:** 번역된 게 있었지요.

**진:** 예, 그러면서.

**김:** 구성사진이요?

**진:** 구성사진. 그러니까 컨스트럭티드를 우리는 구성으로 번역했어요. 구성사진을 공부하면서 메이킹이라는 말이 우리끼리는 좀 더 절실하게 온 거예요. 자리 잡지 못하고 서양에서도 90년대 중후반 때 나옵니다. 일단 체계적인 용어로서 같은 뉘앙스로. 그전까지는 서양에서도 프로세스 중심으로 방법론 중심으로 나왔지, 우리처럼 큰 덩어리로, 찍느냐, 만드느냐 이런 미학적 용어는 아니었어요.

**최:** 혹시 (박영택 선생을 가리키며) 선생님, 《Mixed-Media》 전시는 포스트모더니즘 이론에...

**박:** 그렇지 않았습시다.

**최:** 그렇지 않으셨나요?

**박:** 네.

**최:** 오늘날 관점에서 제가 보기에는 메이킹이 사실은 두 범주를 포괄하거든요. 하나는 소위 뉴 비전(New Vision) 혹은 독일 쪽을 중심으로 했던 유럽의 모더니즘이고, 솔라리제이션(solarization), 포토그램, 브리콜라주(bricolage), 필름 불에 태우고 이런 등등등 이게 다 실제로 모더니즘이거든요.

**박:** 그렇지요.

**최:** 아주 사진적인 특성인데, 또 하나는 메이킹에다가 뭐가 들어가냐면 지금 얘기하신 '스테이

지드', '컨스트럭티드' 이것은 정말로 포스트모더니즘이거든요. 아까 얘기했던 매체혼용이예요. 그런데 제가 지금 회고적으로 보건대 선생님 [전시] 같은 경우가 그때 90년대 포스트모더니즘을, 그러니까 유럽의 모더니즘을 빼버리고, 포스트모더니즘 쪽으로 조성을 한 기획전이 《Mixed-Media》라고 생각해요. 제목도 그렇고요. {박: 네.} 다른 기획전에서는 사실은 유럽의 모더니즘과 포스트모더니즘이—아까 제가 얘기한 대로—메이킹 포토그래피(making photography)라는 이름으로 합해져 있고...

**박:** (고개를 끄덕이며) 네네, 맞습니다.

**최:** 그래서 선생님이 그때 포스트모더니즘에 대한 어떤 구체적인 이론적 확신, 그때는 굉장히 혼미스러울 때니까요. 그럴 때지만 그래도 나름대로의 입장을 정리하고서 이 기획전을 하셨나...

**박:** 그때 제일 뜨거웠던 게 포스트모더니즘 논쟁이었다고 생각돼요. 그리고 사실은 80년대까지만 하더라도 미술이 단색조 회화, 모더니즘 아니면 민중미술이라고 하는 양분으로 굉장히 첨예하게 대립구조로, 대립각을 세우고 있었기 때문에 어떻게 보면 양쪽 다 표현에 대한 자유가 억압돼 있는 부분이 굉장히 강했다고 생각돼요. 그러니까 이 부분에 대해 우선적으로 벗어나고 싶은 것들이, 80년대 후반에 나오는 젊은 작가들의 가장 기본적인 작업 동인이라고 생각해요. 그런데 그것을 모더니즘 쪽에서는 모더니즘의 대안으로 포스트모더니즘이라는 바구니로 담아내고 싶었고, 민중미술 쪽도 그동안의 평면작업 한계 내에서 좀 달라진 시대적인 환경을 언급하는 작가들을 포괄하는 의미로 포스트모더니즘을 자의적으로 끌어들이면서 이 두 개가 서로 치열하게 싸웠다고 생각되거든요. 제 입장에서도 포스트모더니즘이라고 하는 것은 어쨌든 80년대 후반에 한국미술계를 강타한 가장 대표적인 논쟁이었다. 그게 제일 뜨거웠던 게 '89년부터 '91년, '92년까지였어요. 딱. 그리고 '92년부터는 갑자기 다 증발이 돼버렸어요.

**최:** 박영택 선생님은 《Mixed-Media》도 그렇고 《사진조각》 전도 그렇고 그냥 포스트모더니즘, 메이킹 포토에서 혼란스러운 그 용어를 제외하고, 포스트모더니즘의 사진과의 관계 그게 가장 구체화가 되어 가지고요. 포스트모더니즘을 선생님이 이론적으로 나름대로 정립을 한 다음에 겨냥을 했다는 느낌이 들었는데, 그건 아니었네요?

**박:** 포스트모더니즘의 의식은 했죠. 분명히 의식은 했지만 제가 그것을 논리화시켜서 할 수 있는 역량은 못 됐었고, 다만 감으로 이 작가들의 작업을 보면 느낌이 있잖아요. '지형이 뭔가 달라지고 있다. 어법이 달라지고 있다'는 것, 그런 생각이 들었고요. '그 어법이 다른 작가들이 누굴까?' 감각이나 감수성이 다른 작가들이. 그리고 이런 작가들이 이전 미술 개념하고는 상당히 거리를 갖고 있었다라고 하는 측면을 주목했죠.

**최:** 다른 감각이라는 게 그냥 포스트모더니즘적인 감각이라고 봐도 되는 거죠?

**박:** 그렇죠. 포스트모던적 감수성이라고 생각돼요. 그게 분명히 있었다고 생각됩니다. 그게 전

67) 독일 뮌헨 쿤스트베레인(Kunstverein München), 뉘른베르크 쿤스트할레(Kunsthalle Nürnberg), 브레멘 포럼 뵘체르스타에(Forum Böttcherstraße, Bremen), 칼스루에 배디셔 쿤스트베레인(Badischer Kunstverein, Karlsruhe)에서 1989년에서 1990년까지 열린 전시 《Das konstruierte Bild: Fotografie: arrangiert und inszeniert》의 영문 판 도록 『Constructed Realities: The Art of Staged Photography』(Zurich: Edition Stemmler, 1995)를 말한다.

68) 바바라 카스텐(Barbara Kasten, 미국, 1936-). 1970년 캘리포니아 아트 앤 크래프트 컬리지(California College of Arts and Crafts)에서 석사학위를 취득했다. 색, 빛, 초점을 사용해 공간을 재구성한 조각적 구조물 시리즈 (Constructs)로 작가적 입지를 다졌다. 1982년 구겐하임 펠로십(Guggenheim Fellowship)을 받았다. 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, New York), 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art) 등에 작품이 소장되어 있다.

69) 김승곤은 허구의 공간을 구성하는 컨스트럭티드 포토그래퍼로 바바라 카스텐을 조명한 바 있으며, 고쿠보 아키라(小久保 彰)는 1980년대의 사진에 대해 개괄하는 그의 저서 『현대사진의 전개』에서 신디 셔먼, 바바라 크루거와 함께 바바라 카스텐을 1980년대를 대표하는 구성주의 작가로 소개했다. 이 책은 1993년 국내 번역본으로 소개된 바 있다. 김승곤, 『사진의 현재 ① 사진의 포스트모더니즘 바바라 카스텐』, 『미술세계』, 1986년 11월, 100-103; 고쿠보 아키라, 『현대사진의 전개(現代写真の展開)』, 김남진 옮김(눈빛, 1993), 43-53 참조.

시장을 다니는데 직관적으로, 동물적으로 느껴지는 거예요. 그 당시에 최정화 또 대학원 졸업 석사 청구전시를 했던 이수경 전시 같은 그런 전시를 보면 완전히 다른 감수성으로 이렇게 만들어내더라고요. 이수경은 대학원 청구 작품을 관훈갤러리에서 했는데 딱 보는 순간 벌써 감수성이 달랐어요.<sup>70)</sup>

(인터뷰와 관련성 없는 내용으로 연구자의 판단에 의해서 비공개)

**진:** 박영택 선생님 말에... 동의를 하는 이유가, 제가 볼 때, 그러니까 '88년, '89년 이때 보면 『계간미술』 기자였을 때 이영준 씨가 [포스트모더니즘에 대한 인식] 제일 빨랐어요.

**최:** 그때 유학 가기 전이었나요?

**진:** 가기 전이죠. 이영준 씨가 제일 빨랐고, 공부가 나름대로 됐던 것 같아요.

**김:** 서구미술에 대해서요?

**진:** 예, 이영준 씨가 『계간미술』 기자로서 소화력이 되게 빨랐어요. 다만, 본인한테 기획 능력이 안 와서 그랬을 뿐. 충분히 됐고요. 그러니까 『계간미술』을 읽어봤던 미술관계자들, 특히 대학 관련 전공자들은 어느 정도 파악은 다 끝났다. 다만, (양손바닥을 마주하며) 이게 [기간이] 짧았기 때문에 밀도를...

**최:** 이론화를 못 했던 거지 감으로는 다 인식을 하고 있었던 거죠.

**진:** 예, 이게 [기간이] 짧아서 그랬을 뿐 [감은] 다 왔다. 제가 '86년에 동교동구락부 김장섭 스튜디오 갔을 때 육근병부터 최정화, 이수경 줄줄 줄 동교동 김장섭 스튜디오 거기 모여요, 집합해요. 그런데 제가 옆에서 보면 이론적 논점은 한마디도 논의되지 않는데, 그 뜨거운 혁신파들이 다 모이는 거예요. {**최:** 감각적으로 포스트모던이 체화가 된 거죠...} 그러고 있는데 이것을 누구도 그 자리에서 언어적으로, 텍스트적으로 나온 적이 없다. {**김:** 이론적으로는 설명하지 못하지만} 그만큼 사진도 당연하지만 우리 현대미술 쪽도 좀 부족했던 짧은 시간이었고, 그게 90년대 넘어가면서 정리가 돼 갔다고 봐야죠. 정말 중요했던 '88, '89, '91까지는 조금 혼란스럽지요.

**박:** 저는 자생적인 측면이 없지 않아 있다고 생각해요, 그 감수성이.

**최:** 예?

**박:** 자생적인 측면이 있다, 한국 사회에서는. 그러니까 억압됐던 시간이 지나고 해빙되고 나서...

**최:** 외국 유학파들도 많아지면서 체화, 감각적으로...

**박:** 네. 그렇죠. 우리 사회 자체가.

**진:** 사진도 똑같아요. 사진도 억압돼서 《수평전》 한 거거든요.

**박:** 미술 억압도 세지요. 사진도 세겠지만.

**진:** 아니, 우리는 미술 억압하고 달라. 우리는 선생님들이 억압했지 (웃음) 선생님들이 억압한 거지.

**최:** (진동선 선생을 가리키며) 선생님도 그러겠지만 70년대 대학 다녔을 때 그때 뭐 문학도 민중문학, 『창작과 비평』 그리고 『문학과 지성』의 모더니즘...

70) 《이수경 개인전》(관훈미술관, 1989.9.20-10.6)을 말하는 것으로 보인다.



《사진 - 새로운 시각》 전시 오프닝 전경, 전시슬라이드첩, 1996. 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

**진:** 그러니까 하여튼 억압이었어, 억압.

**최:** 그걸 계속 보고 살았던 것 같아요. (강승완 선생을 향해) 선생님 그런데 작가 선정기준은 어땠습니까? 어떠한 방식으로 해서 이게 이루어졌나요? 전적으로 책임 하에 선정한 것은 아니시라고 말씀을 하셨는데 어떻게...

**강:** 관장과 함께 했어요. 아까 잠깐 말씀드렸는데 '사진계 내부에서 무슨 일이 일어나고 있나' 사진계 내부를 바라보려고 그랬어요. 그래서 일부러 파인 아트 쪽은 배제를 했고요. 그러니까 '새로운 기법이나 형식 도입을 넘어서 그 당시에 진행됐던 사진의 새로운 양상 그리고 장르의 경계를 넘어서 사진의 어떤 확장성을 보여주는 그런 작가로 하자'라는 거였고요. 그 당시에 임영방 관장의 글을 보면 "사진이 현대미술관에서 차지하는 역할과 비중" 그리고 "사진의 현대성"이라는 언급이 있거든요.<sup>71)</sup> 사진이 동시대 미술에 끼친 영향력, 그 다음에 현대성을 반영하는 방식 이런 것에 초점을 맞추려고 했죠.

**최:** 그때 관객 많이 왔나요?

**강:** 관객이...

**최:** 다른 전시와 비교해 봐서.

**강:** 그 당시에 그 해 '96년에 했던 기획전 중에서 아마 최다 관객 전시 중 하나였던 것으로 기억을 하는데, 정확한 숫자는 기억이 안 나지만. 국립미술관에서 하는 최초의 사진전이라는, {**진:** (고개를 끄덕이며) 네네.} 아까 뭐 [진동선 선생님]이 서운하다고 하셨는데 그만큼 기대도 많았고 {**진:** 예, 맞아요.} 또 많이들 오셨어요. 그리고 일반 대중들은 "이런 것도 사진이야?" 하는 신선함, 충격 그런 것들이 있었던 것 같아요. 그래서 하여튼 관람객은 많이 왔고요. 그런데 저는 이 전시를 통해서, 지금 과전에서 사진 소장품이 1,300점이 넘는다고 그래요.<sup>72)</sup> 그런데 제가 의미 있게 생각하는 것은 이 전시를 계기로 해서 국립현대미술관에 사진 컬렉션을 본격적으로 구축하기 시작했다는 점이에요. 그전에는 임응식 선생님

71) 임영방, 『인사말』, 『사진 - 새로운 시각』(국립현대미술관, 1996), 6.

72) 2024년 국립현대미술관 과천관에서 열린 《MMCA 사진 소장품전: 당신의 세상은 지금 몇 시?》 전시 서문에 따르면, 국립현대미술관이 소장하고 있는 사진 소장품은 1,316점이다. 이민아, 『당신의 세상은 지금 몇 시?』, 『MMCA 사진 소장품전: 당신의 세상은 지금 몇 시?』(국립현대미술관, 2024), 9 참조.



《한국현대사진 60년 1948-2008》 전시 포스터, 2008년 발행. 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

이 몇 백 점 기증한 것밖에 없었는데, 전시 출품작가 20명 중에 17명을 수집했어요.

**김:** 참여 작가 중에요?

**강:** 예, 거의 다 한 거예요. 도저히 컬렉션하기에 무리인 경우를 제외하고...

**최:** (도록을 들며) 여기 참여 작가요?

**강:** 예, 그러니까 전시 종료 후 대부분의 작가 작품들을 수집했고, 사실은 이 전시를 계기로 국립현대미술관에 사진 컬렉션이 {최: 본격화된다.} 본격적으로 시작됐다는 것에 저는 의미를 두지만 한편으로 아쉬운 것은, 후속타가 없었어요. 저는 이 전시가 끝나고 유학을 갔는데, (웃음) 공무원 장기 연수로 학위 과정을 하고 왔는데, 그다음부터는 이제 사실은 결정타가 없었고, 《한국현대사진 60년 1948-2008》(국립현대미술관, 2008.8.15-10.26)이 있었어요. 2016년인가?<sup>73)</sup> 하여튼...

**최:** 2016년인가 그때 김영수<sup>74)</sup> 씨가 했던 것 아닙니까?

**진:** 예, 맞아요.

**강:** 그런데 저는 아까 말씀드렸지만 전문 인력 문제가 굉장히 중요한 것 같아요. 집중적으로 사진만 제대로 연구하고 그것을 또 전시로서 보여주고 컬렉션을 하고 이런 사람이 없었어요. 없었다가 서울관의 인력을 뽑으면서 사진 쪽이 들어왔는데 또 그 사람이 계속 순환보직을 하는 거예요. 이게 미술관의 어떤 정책적인 문제랑 맞물려 있는데 그것을 계속 그 사람이 그 분야에 깊게 들어가도록 계속 그 일을 시켜야 되는데 미술관 구조가 그렇게 안 돼 있는 거지요. 그래서 사진했던 사람이 또 다른 소장품 관리 쪽에 가 있고, 지금은 그런 상황이더라고요. 그러다가 지난번 미술관 법인화가 폐지가 됐잖아요. 한 10여 년 동안, 정부에서 미술관을 법인화를 시키겠다고 그러다가 문재인 정부 때 그 법인화가 취소가 됐단 말이지요. 법인화 추진 과정 중이라 2013년 서울관 개관하며 인력을 100% 다 계약직으

73) 2008년에 국현에서 열린 《한국현대사진 60년 1948-2008》전을 말한다. 전시는 시대별로 한국 현대사진을 개괄하는 대규모 전시로 열렸다. 1940-60년대, 1970-80년대, 1990-2008년의 세 파트로 나누어, 총 106명의 참여 작가의 작품 380여 점을 선보였다. 국립현대미술관, 『한국현대사진 60년』(국립현대미술관, 2008) 참조.

74) 김영수(金泳守, 1946-2011). 독학으로 사진을 배웠다. 1980년대 민중미술 진영의 미술가들과 활발히 교류하며 1987년 결성된 민족예술가총연합 내에 사진 분과를 만들고, 《서울의 봄》(서울미술관, 1983), 《민중미술 15년 1980-1994》(국립현대미술관, 1994) 등의 단체전에 참여했다. 1999년에 민족사진가협회를 창립했으며, 2003년부터 2011년까지 회장을 역임했다. 국립현대미술관 작품수집위원 및 위원장(2004-2006), 《한국현대사진 60년》전 운영위원장, 문화관광부 사진영상의해 집행위원 등을 역임했다. 국립현대미술관, 한국산업은행, 가나아트 등에 작품이 소장되어 있다.

로 뽑았어요. 그러다가 2020년에 학예연구사를 정규직(계약직이 아닌 일반 학예연구사)으로 뽑았거든요. 그런데 그때 사진을 또 안 뽑은 거야. 그때는 제가 미술관을 나왔을 때인데 너무 안타깝더라고요. 그때 사진 분야를 채용 안하고 서울관의 필름앤비디오(Film & Video)라는 공간이 있어 그런지 영상 쪽으로 채용한 것으로 알고 있어요. 사진 영상을 별도로 채용해야 되는데 그런 부분이 조금 아쉬워요. 그래서 '미술관에서 사진이 제대로 자리 잡으려면 전문 인력이 있어야 된다' 저는 그렇게 생각합니다.

**최:** 그때 송수정<sup>75)</sup> 씨가 그 케이스로 들어간 것 아닌가요?

**강:** (고개를 저으며) 송수정 과장은 팀장급으로 들어와 지금은 과장급인데 그쯤 되면 실무보다는 관리업무에 비중이 커요.

**최:** 행정직이었어요?

**강:** 학예직 과장급 정도 되면 관리자거든요. 행정 업무도 많고, 그런데 지금 미술관정책과(미술관정책연구과) 과장이잖아요. {최: 네, 정책과장.} 그리고 그때 송수정 씨가 처음 계약직 팀장으로 채용되었을 때도 사진 쪽이 아니라 연구출판 쪽이었어요. 신규 조직이었던 연구출판팀이었죠. 그래서 그런 것들이 솔직히 조금 아쉬워요. 근현대미술을 다루는 미술관이 고 학예사 수가 다른 공사립 미술관보다 많은 편인데 현재로서는 사진전공이라고 딱 이렇게 하는 사람이 없어요. 물론 현대미술의 융복합적인 특성도 있지만, 특화된 분야의 근현대 역사를 다루려면 전공자가 있어야겠죠.

**김:** 그러면 국현의 사진 소장은 '96년 이후에 한동안 한 10여 년 없었나요?

**강:** 전시는 없었지만 컬렉션은 꾸준히 했어요. 꾸준히 했습니다.

**진:** 꾸준히 했어요, 꾸준히.

**강:** 저도 많은 작가들을 소장품으로 수집을 했고요. 그런데 연구와 소장, 전시가 병행돼야 심도 있는 결과물이 축적되거든요. 후속전시가 좀 아쉬웠죠. 그리고 아까 프랑스 사진 미술전, 케르테츠 [전시] 얘기하셨는데, 임영방 관장이 소르본(Sorbonne)을 나오셔서 프랑스에 지인이 많았고, 그리고 "당시 프랑스와 왜 이렇게 교류를 많이 했냐?" 그런 질문이 있던데 프랑스는 21세기 이전, 그러니까 20세기 말까지만 해도 국가에서 정책적으로 문화외교에 집중하는 나라였어요. 그래서 예산을 투입해 외국과의 문화교류를 많이 했고요. 국립현대미술관이 한 2000년대 중반에 조사 통계에 의하면, 프랑스가 외국과의 교류실적이 제일 많은 나라예요. 2000년대 중반까지는 전시가 프랑스로 몰리는 경향이 좀 많았죠.<sup>76)</sup>

**진:** 우리는 또 불란서 문화원이 있어서...

**최:** 예, 그때가 또 굉장히 활발했죠.

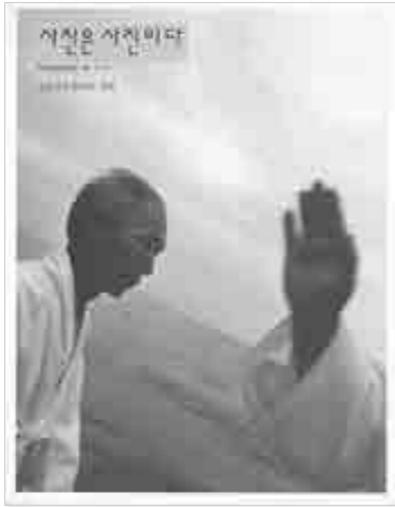
**진:** (고개를 저으며) 다른 데는 문화원을 그렇게 활발히 시킨 적이 없어요.

**최:** 그렇죠.

**김:** 저희 한 10분 쉬었다가 이어가도록 하겠습니다.

75) 송수정. 1996년 서울대학교 국어교육과를 졸업하고, 2008년 고려대학교 영상문화대학원 영상문화학 석사학위를 취득했다. 2013년 동대학원 박사과정을 수료했다. 월간 『지오(GEO)』와 『모닝칼름(MorningCalm)』 편집장을 지냈고, 전시기획자이자 사진비평가로 활동하며 《그날의 홀라송》(고은사진미술관, 2013), 《한반도를 바라보는 다섯 개의 사진》(네덜란드 누어데리흐트 갤러리, 2014), 《일상의 지도》(중국 리수이미술관, 2015) 등을 기획했다. 현재 국립현대미술관의 미술정책연구과장으로 재직 중이다.

76) 1968년 한국과 프랑스는 한불문화 및 기술협력에 관한 협정을 체결하고 같은 해 서울에 프랑스 문화원을, 1980년 프랑스 파리에 한국문화원을 설립했다. 한불문화협정이 맺어진 후 양국 정부의 적극적인 협조 아래 외무부, 문화공보부(지금의 문화체육관광부), 주한프랑스대사관, 한불협회 등의 후원을 받아 다수의 전시가 개최되었다. 국립현대미술관에서 1970년부터 1999년까지 개최했던 해외작가전들의 참여 작가의 출신 국가를 살펴보면 프랑스가 27건으로 전체에서 가장 많은 부분을 차지한다. 이에 대해서는 「한불 문화협정 발효, 『동아일보』, 1968년 5월 8일; 「본보창간 50주년 기념 《프랑스 현대명화전》 사고, 『조선일보』, 1970년 3월 11일; 연구석, 「1970년부터 1999년까지 국립현대미술관(MMCA) 해외교류 전시 연구, 『디지털예술공학멀티미디어논문지』 제 11집(2024년): 127; 강승완, 「국립현대미술관 『한국미술의 세계화 사업』의 현황 분석과 활성화 방안, 『현대미술관 연구』 제18집(국립현대미술관, 2007), 3-21 참조.



《사진은 사진이다》 전시 도록 표지, 1996년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

(10분 휴식 후 녹화 재개)

**김:** 《사진은 사진이다》(삼성포토갤러리, 1996.3.18-4.13)라는 전시가 '96년도에 삼성포토갤러리에서 열리게 됩니다.<sup>77)</sup> 이 전시의 기획자분은 이 자리에 안 계시지만 전시에 대해서 얘기를 좀 해볼까 하는데요. 한국 대학의 사진교육은 물론이고 사진평단의 핵심을 차지했던 3교수, 대표적으로 홍순태, 육명심, 한정식 교수님들이 주도했던 이 스트레이트 사진전을 당시의 사진계는 어떻게 받아들였는지요?

**진:** 이게 설명이 좀 긴데요. 1회 《수평전》, 2회 《수평전》하고 3회가 '93년 해야 되거든요. '91, '92, 이제 서울시에서 하나까 소문이 이렇게 나오는 거예요. '서울시립미술관의 젊은 작가들, 이 《수평전》 팀들이 국립현대미술관도 간다'는 소문이 돌았어요. 왜냐하면 서울시립미술관 큐레이터들이 장흥에 왔고, 서울시립미술관에서 전시할 때는 국립현대미술관 큐레이터들, 학예관들이 왔으니, 세 번째는 어쩌면 우리가 더 업그레이드 돼서 "'93년에는 국립현대미술관 할지도 모르겠다" 이런 소문이 돌았어요.

**최:** 아 그러니까 《수평전》을?

**진:** 예, 《수평전》을. 그런데 그 소문과 더불어 강력한 저항이 오는 거예요. 주명덕 선생이 제일 먼저 저항해요. 강운구, 주명덕, 육명심, 한정식 다 이 팀들이 막는 거예요.

**최:** 막는다는 게 무슨 말씀인가요?

**진:** '93년 [수평전] 전시를, 국립현대미술관에서 업그레이드된 전시를 못 하게 하려고.

**최:** 얘기가 있었어요?

**진:** 예, 일단 가시적으로 오는 것을 제가 다 들으니까. 그러면 어떻게 해야 되느냐, 그러니까 국

77) 《사진은 사진이다》는 삼성포토갤러리 개관 1주년 기념전으로, 이명동, 육명심, 한정식, 홍순태가 자문위원을 맡았다. 전시는 초상(Portrait), 풍경(Landscape), 인간과 삶(Human Interst), 정물과 조형(Still Life, Formal Photo) 등 4개 섹션으로 구성되었고, 20대에서 60대에 이르는 38명의 참여 작가가 130여 점의 작품을 출품했다.

가에서 하는 공간으로 가면 안 된다는 이야기입니다.

**김:** 그분들의 주장인건가요?

**진:** 예.

**최:** 그러니까 소위 메이킹 포토라고 하는 것이...

**진:** ...것이 국가로 가면 안 된다. 그래서 박주석<sup>78)</sup> 쪽에서, 당시에 예술의전당도 공간대여로는 너무 넘사벽<sup>79)</sup>이었거든요.

**김:** 그렇지요.

**진:** '맞불을 놔야 되겠다. 예술의전당으로' 그래서 《관점과 중재》가 나온 거예요.<sup>80)</sup> 그게 '93년에 딱 터지니까, 우리가 '93년에 하면 안 되는 거예요.

**최:** 그러면 3교수, 이명동 선생 스트레이트 사진 그쪽에...

**진:** 예, 처음에 구상은 그랬는데, 그러면 동시에 나올 수가 없잖아요. 《수평전》이 한 해를 못 하게 된 거예요.

**김:** 왜지요?

**진:** 두 전시를 공적 공간에서 동시에 못 하는 거예요. 저쪽에 《관점과 중재》전을 [예술의전당에서] 하게 되니까 또 우리가 거기를 못 들어갔어요. 그래서 《수평전》이 원래는 '91, '92, '93에 세 번을 하고 끝나기로 했어요. 그런데 세 번째 전시 공간이 하나도 없어요. 하는 말이 "《관점과 중재》전이 공적으로 하니 들어오거나 말거나" 그랬다고요.

**강:** 예술의전당은 국가기관이 아닌데요.

**진:** 아니, 공공이요. 예술의전당의 공공성이. 그래서 《관점과 중재》 때문에 우리가 못 하고 [한 해] 쉬었고요. 그런데 《관점과 중재》전이 원래 처음에 박주석, 정주하 이쪽으로 올 때, 《수평전》에 대한 대항전이었어요. {최: 《수평전》에 대한 대항전시} 그런데 김영삼 정부 시절에, 소리가 반대로 나와서 '화합을 해야 될 게 아니냐' 그래서 《관점과 중재》로 나온 거예요. 원래는 저쪽에서 대항 전시를 계획했다고요. 그런데 이렇게 서로 합의를 봐서 김승곤 선생님과 우리가 다 들어갔어요. 그리고 우리는 자체적으로 공평[아트센터]에서 마지막 '세계의 눈'으로 끝냈는데, 이명동 라인이 남아 있었던 거예요. 이명동 선생님은 그 양 선생님들을 직계하고 '사진은 사진이다'를 주창했죠. 이명동 선생님이 쓴 책에 『사진은 사진이다』<sup>81)</sup>잖아요.

**최:** 맞습니다.

**진:** 이것은 버리지 않아요. 소위 작가들이 타협을 보았던 전시가 있었음에도 불구하고 선생님들은 '사진은 사진이다'를 지키고 싶었으니까 [전시를] 꼭 한번 해야지' 생각한 거예요. '사진의 본질, 본성을 보여줘야 되겠다' 그러고 있는 차에 삼성 공간이 생기니까 조문호<sup>82)</sup> 선생이 담당했거든요. 그렇게 해서 《사진은 사진이다》 역대 전 세계에 없는 전시가 나오게 된 거지요.

78) 박주석(1961-). 명지대학교 기록정보과학전문대학원 문화자원기록전공 교수이자 명지대학교 한국이미지언어연구소 소장이다. 1993년 예술의전당에서 열린 《'93 한국현대사진전(관점과 중재)》을 기획했다. 제1차 구술인터뷰의 구술자로 참여했다. 본 자료집 31 참조.

79) '넘을 수 없는 사차원의 벽'의 줄임말로, 노력해도 따라잡을 수 없이 뛰어나거나 대적할 상대가 없음을 뜻하는 말로 쓰인다.

80) 박주석의 기획으로 1993년 6월 26일부터 7월 7일까지 예술의전당 한가람미술관에서 열렸다. 제1차 구술인터뷰 각주 59번, 본 자료집 50 참조.

81) 이명동의 저서 『사진은 사진이어야 한다』를 말한다. 이명동의 사진평론글을 모아 사진예술사에서 1999년 출판했다.

82) 조문호(1947-). 1985년 《동아미술제》 대상, 2018년 서울문화재단이 문화대상을 수상했다. 《민주항쟁기록전》(서울, 대학로 외, 1987), 《청량리588》(아라아트센터, 2015), 《사람이다》(갤러리 브레송, 2016), 《인사동 이야기》(나무화랑, 2021) 등 1987년 이후 다수의 개인전과 단체전에 참여한 바 있으며, 사진집 『청량리588』(2015), 『동강백성들 포토에세이』(2000), 『불교상징』(1994) 등을 출간했다.

**최:** 홍미선<sup>83)</sup> 씨가 그때 큐레이터였고.

**진:** 홍미선 씨는 큐레이터의 직분이지만, 그 세 선생님들이 작용했습니다.

**최:** 이명동 선생하고. 운영위원이 네 분이시더라고요. 이명동 선생, 3교수.

**진:** 네, 그렇습니다. 이분들은 변함이 없었어요. 그래도 정주하, 강용석, 박주석 선생은 조금 아쉬움은 있었지만 공부를 했기 때문에 (손짓을 하며) 이렇게 했지만, 선생님들은 아니지요. 사진은 사진이어야 해요. 그것은 뿌리 깊어요. 그러니까 공간이 딱 생기니까 《사진은 사진이다》 전시를 하게 됐지요.

**최:** (진동선 선생을 향해) 선생님, 불편한 질문 좀 제가 드려볼게요. 인용하겠습니다. 이게 '99년 『사진비평』 겨울호에 실린 대담입니다. 선생님과 배병우 씨하고. “그러나 냉정히 볼 때 《수평전》의 역기능 또한 컸음을 인정해야 할 것입니다” 선생님 말씀입니다. {진: 네네.} “의도하지는 않았지만 실제로 학생들을 포함하여 젊은 작가들이 스트레이트 사진보다는 오히려 만드는 사진, 즉 비순수 사진에 hamlet했던 경향이 있었습니다. 그래서 스트레이트 사진을 앞세웠던 《사진은 사진이다》전은 그러한 왜곡된 사진 형식에 대한 반작용이었다고 생각합니다.”<sup>84)</sup> 선생님이 어투도 있는 것이고 그렇지만, 이 대담으로 봐서는 선생님도 스트레이트 사진을 사진의 본질 혹은 사진의 정수, 사진의 적자 이것으로 보고, 소위 말해서 만드는 사진, 포스트모더니즘 혹은 유럽의 모더니즘 사진 그쪽을, 정말 선생님의 편화된 얘기로 하면 ‘왜곡된’ {진: 네.} 이런 관점이 [보여서] 제가 보기에 굉장히 놀라웠어요. 이게 '99년의 글인데….

**진:** 나중에 유학 갔다 와서 둘 다 문제가 있다고 생각해서 쓴 글이거든요. 둘 다 문제가 있었던 것 같아요. 그러니까 우리가 아카데미 안에서 사진이라는 본성, 본질을 알게 하고 그것이 시대에 의해서나 또는 어떤 표현의 확장성에 의해서 매체의 가능성을 같이 공부하면 되는데, 처음에 자꾸 사진은 스트레이트한 것, 초점, 전경, 중경, 원경, 구도 이런 것을 강요하고 거기서 조금이라도 벗어나면 선생님들이 별로 좋아하지 않고 학점이 안 나오고, 그러니까 젊은 마인드 안에서 자율성과 표현의 확장성에 눈길이 갈 수밖에 없었지요. 젊으니까. 그런데 나중에 보니까, 《수평전》이 세 가지 모토, ‘장르의 수평, 지위의 수평, 표현의 수평’을 이렇게 내세웠는데, 우리가 막 폭발적으로 터지는 거예요. 터지니까 사진의 본성에 대한 이야기가 또 빠지는 거예요. 그러니까 《사진은 사진이다》전은 우리에게 ‘사진이란 무엇인가?’를 되묻게 하는 역할을 해줬어요. 그렇게 말을 함으로써요. ‘아, 그래서 우리가 본성과 본질을 [이해] 하는 데—《사진은 사진이다》는 굉장히 웃기는 전시지만—이것을 통해서 ‘사진이란 무엇인가’를 또 우리가 알아야 될 필요가 있구나’ 라는 관점이었어요. 두 가지 모두의 관점에서 제가 볼 때. 그래서 이상한 전시이긴 하지만 그 이상함 속에서도 ‘사진은 무엇인가를 우리가 헤아려야만 하는 시점이 또 왔구나’ 이런 거였죠.

**최:** 그때 일반적으로 사진계에서 반응은 어땠나요?

83) 홍미선(1960-). 1982년 이화여자대학교 가정대학 식품영양학과를 졸업하고 1987년 숙명여자대학교 산업대학원 산업미술학과 사진디자인 전공으로 석사학위를, 1991년 미국 로체스터 인터티튜트 오브 테크놀로지(Rochester Institute of Technology) 사진예술과학대학원에서 영상예술전공으로 석사학위를 취득했다. 1990년대 이후 작품 활동과 전시기획을 병행해왔으며, 1995~1997년 삼성포토갤러리 큐레이터, 2003~2006년 숙명여자대학교 문신미술관 큐레이터로 재직했다. 주요 기획전으로는 《잊혀진 전쟁, 조지폴러사진전》(삼성포토갤러리, 1996), 《색동저고리 - 한국여성사진작가전》(동아갤러리, 1998), 《겨울 - 사진에서 보여진 우리여성 1880~1970》(숙명여대 문신미술관 빛갤러리, 2004) 등이 있다.

84) 진동선, 「작가초대석」 배병우, 대담: 진동선, 『사진비평』, 1999년 겨울호, 54-55.

**진:** 세 선생님이 출동했고 선생님들의 직계 제자들인 민병헌, 최광호, 이갑철 그 하위조직이지요.<sup>85)</sup> 그러니까 《수평전》 때만 했어도 선생님들은 썼는데 하위조직이 약했어요. 그런데 이때쯤 되면 밑에 작가들이, 제자들이 세진 작가가 돼요.

**최:** 아... 지금 60대 중후반.

**진:** 예, 그러니까 만만치 않은 전시였다. 그리고 삼성에서 사진 뮤지엄을 만들었잖아요.<sup>86)</sup>

**최:** 그때 삼성 카메라 만들면서 만든 거죠?

**진:** 예, 그러니까 또 [사진 전시] 공간이라고 하는 것이 열악하니까 그쪽에 다 안 몰려갈 수가 없다.

**김:** 네. 삼성포토갤러리가 '95년에 개관을 하거든요.

**진:** 예, 삼성이 미놀타(Minolta)를 인수하고 롤라이(Rollei)를 인수해서, 전자와 달리 항공 쪽이예요. 삼성항공 쪽에서 테크놀로지를 생각을 해서 하드웨어 쪽으로 카메라를 당겨서 해야 되는데 삼성전자가 반대를 했어요. ‘앞으로 미래는 하드웨어가 아니라 반도체다’ 그러니까 삼성전자는 탐탁하게 여기지 않았다고요. 그러니까 삼성항공 출신들이 ‘카메라 사업 인수해야 된다. 이거 장래성이 있다’고 해서 미놀타 인수하고 롤라이 인수했는데 결국은 돌아보니까 맞는 거예요. ‘반도체로 가야 된다’ 그래서 하루아침에 없었던 것으로 하자 삼성항공이 한진 출신들이거든요. 삼성이 비행기 사업도 손뚫다니까요. 그러니까 (웃음) 삼성전자 사람들이 하는 말이 ‘삼성항공은 삼성 아니다’

**김:** 그래서 3년 딱 하고 문을 닫았네요.

**진:** 그러니까 야심차게 카메라 인수하면서 박물관, 그게 사진박물관 하려고 한 거예요. 그래서 한예종[한국예술종합학교]의 이주용<sup>87)</sup> 선생님이 외국 많이 나갔습니다.

**최:** 네. 김성태 씨 파리에서 하는 분도 비즈니스클래스 준다고 저한테 자랑하고….

**진:** 예, 전 세계의 카메라를 다 한국으로 가져오려고 했어요. ‘카메라 회사가 카메라 박물관 없으면 안 된다’ 그러가지고.

**김:** 그때는 홍미선 선생님이 큐레이터로 거기 [전시]맡으셨고요.

**진:** 예, [큐레이터로] 있었는데 실권은 세 선생님이 차지우지했고, 그리고 실질적으로 기여한 사람은 조문호 씨였어요. 홍미선 씨는 타이틀로 기획자, 큐레이터 이름을 달았지만, 실질적으로 뒤에 작용하신 분들은 세 선생님이었습니다.

**최:** [《사진은 사진이다》] 기획을 하신 분은 조문호 선생이고….

**진:** 조문호 선생이 위 선생님들 내용을 알아 들어서 한 것이고, 세 선생님이 결정했어요.

**최:** (《사진 - 새로운 시각》 전시 도록을 펼쳐 보이며) 강 선생님한테 하나만 좀 물을게요. 김형수 이분 고은사진미술관 관장님이세요?

**강:** 아니요, 동명이인입니다. 연세대 교수 김형수.

**진:** 아, 김형수.

85) 이갑철(1959-). 1984년 신구대학교 사진과를 졸업했다. 1984년 개인전 《거리의 양키들》(한마당화랑)을 시작으로 《총돌과 반동》(금호미술관, 2002), 《Energy-氣》(한미사진미술관, 2008) 등 다수의 개인전을 개최했고, 해외 기획전에 다수 참여했다. 《제2회 동강사진상》, 《제6회 이명동사진상》 등을 수상했고, 금호미술관, 뮤지엄한미, 국립현대미술관 등에 작품이 소장되어 있다. 민병헌과 최광호에 대한 간략한 약력은 제1차 구술인터뷰 각주 112번과 7번 참조.

86) 1995년에 개관한 삼성포토갤러리를 말한다. 이에 관해서는 제1차 구술인터뷰 각주 134번, 본 자료집 77 참조.

87) 이주용(1958-). 중앙대학교 사진학과를 다니다가 미국으로 유학을 떠났다. 미국 캘리포니아의 브룩스 사진학교(Brooks Institute of Photography, Brooks Institute)에서 사진으로 1985년 학부와 1992년 대학원을 졸업했다. 1988년 《사진·새 시좌》전을 시작으로 1990년대 주요 사진기획전에 참여했으며, 1988년 월간 사진정보 잡지 『포토291』의 발행인 및 편집장을 역임했다. 국내외 다수의 기관에서 개인전을 개최하고 주요 기획전에도 참여했다. 상명대, 중앙대 등에서 강사를 역임했고 신구전문대학 교수로 재직하다가 1997년부터 한국예술종합학교 조형예술과에서 교수로 재직 중이다.

김: 동명이인이셨네요.

진: 그러면 세 분이 계셨나?

최: 그분 나이도 '59년생 나이도 동갑.

강: 현재 연세대 글로벌인재대학 문화미디어과 교수예요. 당시에는 칼아트, 캘리포니아예술 대학(CalArts, California Institute of the Arts) 사진미디어 전공으로 학사, 석사를 하셨을 거예요. 귀국해가지고 한예종 교수로 계셨어요, 영상원의 영상디자인과.

최: 아, 그러면 고은미술관의 김형수 선생님하고는 관련이 없군요? (웃음)

강: 네, 전혀 [관련이] 없어요.

진: 그분은 사진 안 하셨는데요.

최: 아니 그래서 나도 이상하다고 생각을 했어요. 왜, 사진하려면 뭐라고 그럴까 정말로...

강: (손을 뺨으며) 이분이 사진미디어 전공이었는데 사진미디어 유학 갔다가 한 3년 정도 경과했을 때였을 거예요. 그런데 바로 한예종 교수가 됐어요. 당시에는 새로운 방식의 디지털 사진 기법, 그리고 그 주제 자체가 미래 정보화 사회, 디지털 이미지의 홍수를 보여주는 도시 모습이었어요. 디지털 사진 쪽에서는 유일하게 포함한 작가였지요. 인물, 자연, 도시 풍경 등의 [전시] 섹션 구분에 대해서도 질문을 하셨는데, 관장이 그렇게 구분하자고 하셨어요, 저 구분이 너무 나이브(naive)하다 이랬죠. (웃음) 제가 이해하기로는 관장은 전시 구분 자체는 굉장히 전통적, 스테레오타입(stereotype)화된 것이나, 그 주제에 대한 접근과 표현방식이 '전과 다르다' 그걸 좀 부각시키고 싶으셨던 것 같아요. 그래서 "너무 단순하지 않나요?" 하니 주저 없이 "단순하게 가자" 그렇게 말씀하셨던 게 지금도 기억이 나요.

최: 제목 '새로운 시각'은 누가 정했나요?

강: 보통 저희가 제목을 정할 때 한 5개에서 10개 정도 이렇게 리스트업(list up)을 해서 같이 얘기하는 그런 식으로 했던 것 같아요.

최: 저는 [전시명이 포토그래피 —] 뉴 비전(New Vision)'이라고 해서 —저 같은 경우에는 사진 역사를 공부했으니까— 모홀리 나기(Moholy-Nagy)<sup>88)</sup>의 뉴 비전이 딱 떠올라서...

강: 그런데 그것은 아니에요.

최: [안그래도] 콘텐츠 내용은 그것과 직접적인 연관이 없는데 [했었죠].

진: 우리 쪽은 뉴 웨이브가 더 가까웠어요. {최: (고개를 끄덕이며) 뉴 웨이브.} 그런데 저게 너무 명료하거든요, '새로운 시각' 그때는 키워드야. '새롭다는 것'과 '시각'이라는 게...

최: 모홀리 나기를 의식하지 않고...

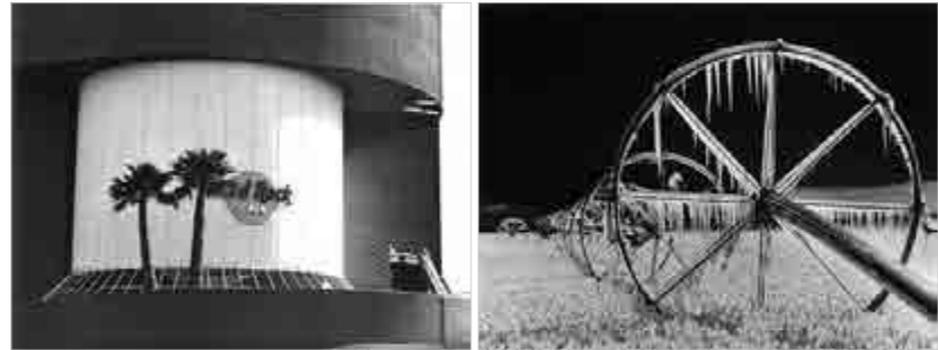
진: (강조하며) 전혀 아니에요.

최: 어쨌든 스트레이트 사진에서 벗어나는 새로운...

진: 예. 그게 정확한 제목이었어요, 그 당시 분위기로는.

강: 스트레이트도 들어갔잖아요. 스트레이트가 전시에서 배제되는 것은 아니었고, 그런데 대상

88) 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy, 헝가리, 1895-1946). 1923년 독일 바우하우스(Bauhaus)에서 1928년까지 교수로 재직했고, 1937년 미국으로 건너가 시카고의 뉴 바우하우스 디자인학교(New Bauhaus: American School of Design)의 학장을 역임했다. 순수 예술과 응용예술을 유연하게 오가며, 예술과 삶의 접목을 추구했다. 사진의 뉴 비전(New Vision) 운동을 이끌었다. 저서로는 『Painting, Photography, Film』(1925), 『The New Vision: from Material to Architecture』(1929) 등이 있다.



차용부, 〈미로 시리즈〉, 1983-95, gelatin silver print, 28x36cm (각각), 1996년 《사진 - 새로운 시각》 전시 출품작, 도록에서 발췌.

에 대한 접근방식은 주명덕 선생의 인물도 그렇고 전혀 달랐다는 거죠, 이 시대의 작가들은.

최: 제가 보기에는 굉장히 절충주의적인 포맷(format)을 짰던 것 같아요.

강: 예, 안전하게. 국립에서 한 것이니까. (모두 웃음)

최: 스트레이트 사진도 이렇게 골고루 해놓은 게 어떤 국공립 미술관의 뭐라고 해야 되나 '편향되지 않는다' 그런 원칙이 작용한 것인가요?

강: 그래도 핵심은 '새로운 경향, 실험적인 그런 경향들을 보여주자'라고 했는데, 그게 현대사 진의 다는 아니기 때문에 그것 일색으로 가지 않았던 거지요.

진: 그래도 조희규<sup>89)</sup> 같은 작품들은 당시를 보면 상당히 앞섰다.

강: 예예.

김: 조희규요?

진: 예, 어디서 뭘 하는지는 모르겠지만,

강: 뉴욕에서...

최: 조 누구요?

강: 조희규.

진: 조희규. 약간의 그때 DNA 염기서열 같은 난수표, 디지털(digitizing)의 개념을...

최: (도록을 펼쳐보며) 아아...

강: (한 손으로 원을 그리며) 전화번호부 이렇게, 이 사람은 제가 뉴욕까지 가서 만났던 것 같아요.

김: 그런데 (두 손을 들며) 전시 전경을 보니까 굉장히 큰 사진들로 설치를 하셨더라고요.

진: 그때가 또 큰 사진이 유행이라서 또 공간을 채우려면 또...

김: 네, 굉장히 크게 프린트를 하셨더라고요.

강: 임영방 관장도 "현대사진은 그런 것이다" 그 소위 말하는 조작된 사진이나 그런 어떤 실험적인 것이라는 생각이 사실은 있으셨어요. 그러니까 이게 지금 보면 다 90년대 전후거든요. 거의 다 당대에 제작된, 사진의 역사를 다루는 전시는 아니었고, 당대의 어떤 상황, 어떤 새로운 흐름들을 보여주는 것이어서 프린팅(printing) 자체를 크게 요구한 경우도 있었고,

89) 조희규(1964-). 1991년 경희대학교 경제학과를 졸업하고, 1993년 홍익대학교 산업미술대학원에서 사진디자인전공으로 졸업했다. 이후 1995년 뉴욕 파슨스 디자인 스쿨(Parsons school of Design)에서 사진전공으로 졸업했다. 《문제》(한마당화랑, 1992) 《11월 한국미술의 수평전 - 아시아의 눈》(1992), 《임의의 질서》(프레디디스 화랑, 1996), 《사진 - 새로운 시각》(1996) 등에 참여했다. 국립현대미술관에 작품이 소장되어 있다.



(상) 《사진 - 새로운 시각》 전시장 전경, 전시슬라이드첩, 1996. 중앙에 조희규 작품이 설치되어 있다.  
(하) 황규태, 《복제(Reproduction)》 시리즈, 1995, 《사진 - 새로운 시각》 전시 전경, 전시슬라이드첩, 1996. 모두 국립현대미술관 미술연구센터 소장.

전시라는 포맷에 맞게, 공간이 굉장히 크잖아요. 그래서 작가들과 출판작을 협의할 때도 그런 부분을 조금 신경을 썼던 것 같아요.

**최:** (박영택 선생을 가리키며) 혹시 기억하실지 모르겠는데 미술계 내부 쪽하고도 소통이 가장 많았던 분 입장에서 1990년대에 이런 정말 대형미술관하고 규모가 큰 기획전 이런 게 일어날 때 미술계에서 사진계를 바라보는 시선의 변화 혹은 사진 매체에 대한—일종의 마이너 장르, 마이너 매체가 아닌—인식이 굉장히 광범위하게 늘어났다는 것을 피부로 느끼실 수 있었나요?

**박:** 네네, 그랬었습니다. 그러니까 아까도 말씀드렸지만 확실히 80년대 후반, 나중에 또 질문에 있겠지만 미술계에서 사진이 들어온 건 이미 70년대부터였어요. 한국 현대미술에서도 ‘ST(Space and Time 조형미술학회)<sup>90)</sup>나 ‘AG(Avant-Garde: 한국아방가르드협회)<sup>91)</sup> 그룹 같은 경우 개념적인 작업이라든가 이벤트라든가 이런 것들은 결국 사진으로 기록돼야 되기 때문에 사진 매체가 중요해지기도 했지만 또 사진이라는 매체 자체를 가지고 생각해 보는 작업, 예를 들어 김장섭 선생님 작품 같은 경우도 물성을 탐구하는 작업이 연장돼 가지고 사진 자체의 오브제화된 것들을 다루고 있다는 생각이 들거든요. 그러니까 1970

90) ST는 Space and Time 조형 미술학회를 말한다. 이건용의 주도로 이문기 김복영과 작가 김문자, 박원준, 신성희, 여운, 한정문이 결성해 1971년에 창립전인 《S.T. 회관》전(국립공보관, 1971)을 개최했다. 1981년까지 총 8회의 회관전을 개최하면서 오브제, 설치, 사진, 이벤트 등 다양한 형식을 선보이며 종래의 미술에서 벗어난 양식을 추구했다. 국립현대미술관, 『한국 실험미술 1960-70년대』(국립현대미술관, 2023), 271 참조.

년대 중후반 들면서 이강소, 성능경, 그다음에 김구림, 김장섭, 이건용 이런 작가들이 사진을 자기 작업의 기록으로 남기기도 하고 사진 매체를 갖고 흥미로운 오브제 작업을 하고 사진의 물성을 탐색하는 작업을 하다가 80년대 후반 들어와서 최정화라든가 이런 친구들은 완전히 어떻게 보면 달라진 시대적인 환경 속에서 매체를 자유롭게 다루는, 그러니까 ‘사진은 사진이다’ 이렇게 대하기보다는 그냥 자신이 표현해내는 데 적합하고 활용도가 높고 또 간편하게 취급할 수 있는 하나의 매체를 다루는 것 그리고 사진 이미지라고 하는 것도 (두 손을 앞으로 모으며) ‘사진이다’ 이런 시각이라기보다는 이미 레디메이드(ready-made)화된 이미지를 차용하는 수준에서 그것도 굉장히 빈번하게 다루어지면서 간편하게, 재현적인 것들을 끌어들이 수 있잖아요. 그런 것들이 80년대 후반 되면서부터는 젊은 작가들한테 과감하게 쓰여지더라고요. 그러니까 사진을 잘 찍고 못 찍고는 별 의미가 없는 거예요. 사진을 그냥 하나의 이미지를 촬영하는 수단으로 끌어들이기 때문에 굳이 사진 쪽 또는 사진을 배워야 된다가나 [그러지 않고] 사진계를 의식하지 않고 자기표현의 어법을 확장시키는 쪽으로 레디메이드 이미지를 끌어들이고 있다. 그리고 또 하나는 ‘88년 해금되고, 컬러TV도 들어오고 그러면서 영상 매체라고 하는 것들이 굉장히 친근해진 것도 분명히 큰 이유가 있지 않나 그런 생각이 듭니다. 그러니까 사실 미술계 쪽에서 사진에 대해 사진계 쪽에 대해 이렇게 말하고 그러지는 않고요. 다만, 김장섭 선생님 같은 경우가 그 중간다리로 크로스(cross) 되면서, 미술의 백그라운드(background)를 가지고 {최: 또 사진계의 주요한 작가들과 친분이...} 사진 쪽도 잘 아시니까 본인이 매개가 돼가지고 사진계 인사들과 미술계에서 굉장히 재미나고 감각적인 작가들을 연결시키는, 브리지(bridge)시키는 그런 작업을 많이 하셨다는 생각이 들어요. 그러니까 미술계에서 사진을 흥미롭게 다루고 감각적인 이들이 김장섭 선생님을 따르면서, 그게 문주도 있고 문주 와이프인 홍수자도 있고, 이런 친구들이 김장섭 선생님을 많이 따르고 그랬던 기억이 납니다.

**진:** 그런데 실질적으로 김장섭 선생이 그림에서 사진으로 전향했을 때 젊은 작가들과 달리 학교에 계신 분이라 위에 선배들은 못마땅한 분들이 많았어요. ‘도록 찍어 달라, 내 조각 작품 찍어 달라’ 이렇게는 하면서도 “장섭이가 왜 저기 가서 놀지?” {박: 그랬어요?} 자꾸 그랬다고요.

**최:** 계속해서 그때 분들 얘기를 들어보면 김장섭 선생의 《수평전》에서의 역할은 거의 절대적인 것처럼 아주 중요한 것처럼 얘기를 하는데, 저는 김장섭 선생과 기획전도 한번 같이 해보고 했는데 글을 본 적이 없어요. 그런데 어떻게 그 영향력이 행사될 수 있었나? 전시기획자라고 한다면 일종의 이론적인 지지체가 있어야 되는 거 아닙니까? 그런데 저는 《하남국제사진전》이라고 그때, 지금은 없어졌죠.<sup>92)</sup> 두 번 하다가 없어졌는데 그때도 김장섭 선생님과 같이 일해 봤는데, 저렇게 회자가 되는지 저는 조금 의아스러웠어요. 왜냐하면 그 분이 얘기하는 논지라든지 그 사진론, 관점에 대한 어떤 글도 읽어본 적이 없거든요.

91) 곽훈, 김구림, 김자섭, 김한, 박석원, 박종배, 서승원, 이승조, 최명영, 하중현 그리고 평론가 이일, 오광수, 김인환이 1969년 창립한 한국아방가르드협회를 말한다. 1969년부터 1971년까지 총 4회에 걸쳐 협회지 『AG』를 발행했으며, 서구 미술 경향과 이론을 소개 및 한국에서의 수용을 논의하는 글을 게재했다. 1971년 《제1회 70년-AG전: 확장 and 환원의 역학》을 시작으로 1973년까지 매년 그룹전을 선보였다. 이후 1974년 《제1회 서울비엔날레》(국립현대미술관)를 개최하고 1975년 《제4회 AG》전(국립현대미술관)을 끝으로 해체되었다. 위의 책 참조.

92) 《하남국제사진페스티벌》을 지칭한다. 하남문화원의 주최로 2002년 9월 28일부터 10월 6일까지 하남시청과 예코타운 모델하우스에서 개최됐다. ‘사진과 역사’를 주제로 진행됐으며, 이와 관련된 한-중일 심포지엄을 개최했다. 전시는 《하남국제사진상 수상작가전》, 《하남국제청년작가전》, 《하남시민가족사진전》 등으로 구성됐으며, 국내외 사진작가 24명이 참여했다. 운영위원장에는 김장섭, 운영위원으로는 사진평론가 이경률, 이영준, 진동선, 최봉림 등이 있었다. 1회를 끝으로 이어가지 못했다.

**진:** 김장섭 선생님은 그러니까 제가 '86년 만났을 때 《파리 비엔날레(Biennale de Paris)》(파리시립현대미술관, 1959-1985)<sup>93)</sup> 이야기들이 자주 들리는 거예요. '김장섭 선생이 《파리 비엔날레》를 갔다, 최연소로'<sup>94)</sup> 그때 앵커가 MBC앵커 누구더라... 지금 강원도지사 나왔던...

**최:** 아, 네, 알아요.

**진:** 그분이 MBC 파리 특파원이었다는 거예요.

**최:** 서울대 사회학과 나오고.

**진:** 그분이 누구지? 유명한 앵커인데.

**박:** 엄기영?

**진:** 엄기영! {**최:** 엄기영!} 엄기영 씨가 MBC 파리 특파원이었는데 《파리 비엔날레》에 한국 작가들이 왔을 것 아니에요. 그 인터뷰를 김장섭 선생님이 한 거예요, 제가 들은 말에 의하면. 그때 그 젊은 애는 동글동글 떨어서 파리 특파원 엄기영 앞에서 한국 현대미술 이야기를 하니깐. 그것이 방송을 잘 탔나 봐요. 그러니까 김장섭은 [그전까지] 나이도 어리고 별로 주목받지 못했는데, 《파리 비엔날레》 때문에 주목받았던 거죠. 그러니까 김장섭 작가는 이론적으로라기보다는 눈, {**박:** (웃음)} 그 젊은 나이에 《파리 비엔날레》에 갔던 그 시각 그리고 돌아가는 정세파악 그리고 선배 그리고 AG라든지 이런 흐름 그리고 밑에 작가와 주변 작가, 그러니까 이게 사진 쪽으로 넘어오니까 장군이지. 우리의 울타리였으니까.

**최:** 그래서 제가 귀국했는데 계속 그런 얘기를 하는 거예요.

**진:** 눈이 있었어요, 눈이.

**최:** 그런데 저는 어떠한 글도 본 적이 없고...

**박:** 감각은 있으시고요. 작품 잘 보시고.

**진:** 예. 눈, 당시는 우리 쪽의 눈이다. 사진 쪽에서는 경험자가, 그런 경험자가 없잖아요? 당시 미술이 대단했는데.

**박:** 또 굉장히 사람들 끌어 모으는 힘이 있어요.

**진:** 맞아요. 예, 있어요.

**박:** 술도 잘 하시지만.

**진:** 맞아요.

**김:** 그 눈이라는 게 글로벌적인 눈을 말씀하시는 건가요?

**진:** 예, 글로벌적인 눈이에요.

**최:** 바라보는 안목, 안목을 의미하는 거지요.

**진:** 안목, 안목.

**박:** 안목이지요, 안목.

**김:** 그러니까 동시대 사진의 흐름을 보는 안목?

**박:** 현대미술 전체를 보는 시선.

93) 제1차 구술인터뷰 각주 70번, 본 자료집 53 참조.

94) 김장섭은 1980년 프랑스 파리에서 열린 《제11회 파리 비엔날레》(파리시립현대미술관, 퐁피두센터, 1980.9.20-11.2)에 김용진, 박현기, 정찬승, 형진식과 함께 출품했다. 당시 커미셔너는 박서보였다.

**진:** 육명심 선생님이 보통 사람을 인정 잘 안 하거든요. 선생님이 통찰력을 가진 분이시라서요. [그렇지만] 김장섭은 인정하셨어요. 왜? 눈을 가졌다고 보는 거예요.

**최:** 아, 글썄 말이에요. 주변에서 좋은 말씀도 많이 하시고 높이 평가를 하는데, 저로서는 김장섭 선생이 높이 평가받는 이유가 참 궁금했어요.

**진:** 우리가 약했으니까, 우리가 약했으니까. 정말 우물 안의 개구리였다고 말을 하는 거예요. 김장섭 선생님이 항상 하시는 말씀이 "사진은 우물 안의 개구리이면서 동시에 서부 개척지다" 그렇게 말씀하셨어요.

**최:** (강승완 선생을 가리키며) 《새로운 시각》 작가들 컬렉션 거의 다 했다고 하셨잖아요.

**강:** 예, 거의 다 했어요.

**최:** 가격 좀 얘기해 주실 수 있나요? (웃음)

**강:** 기억 안 나요, 30년 전 일이라. (모두 웃음) 죄송합니다. 제 기억이 그래도 이번에 자료를 조금 이렇게 찾고 이러면서 몇 가지 생각 못한 것들도 발견하고 그랬는데요. 그 당시에는 미술관 예산이 굉장히 적었어요, 구입 예산이. 그래서 작가들이 거의 그런 것들을 다 감안해서 책정을 하셨던 것 같고요.

**최:** 거의 반 기증 아니었나요? (웃음)

**강:** 그렇지는 않았어요. 그렇지는 않았고요. 오광수 관장 때 예산이 많이 늘었어요. 그런데 임영방 관장 그 시절에는 예산이 워낙 적어서, 그때는 주로 컬렉션을 외국작가들을 많이 구입했거든요. 관장이 외국 작가를 다루는 갤러리랑 컨택 포인트(contact point)가 많아서 그렇게 해서 당시엔 굉장히 비난을 많이 받았는데 지금 생각하면 그때 작품 못 샀으면 {**최:** 못 샀죠.} 지금은 살 수도 없어요. 그런데 그때 사진 쪽은 전시 끝나고 정말 컬렉션을 제대로 한번 해보자 해서, 사실은 컬렉션이 제일 중요하거든요. 전시는 끝나면 그만인데 컬렉션은 자산으로 남잖아요. 그래서 그때 전시뿐만 아니라 수집까지 연결된 게 굉장히 의미가 있는 것 같아요.

**최:** 임응식 이후에 거의 본격적인 사진 컬렉션의 시작이라고 봐야 되겠네요.

**강:** 처음 시작이에요, 시작.

**최:** (박영택 선생을 향해) 혹시 금호 쪽에서도 컬렉션 [하셨나요]?

**박:** 아니요. 관장님이 워낙 짜서요. 그냥 대관료 대신에, 아까도 말씀드렸지만 대관료는 없는 대신에, 작품 한 점을 기증받는 식으로 했거든요. 그런데 사실 그래서 안 된다고 생각했죠, 기업에서 하는 미술관이라면...

**최:** 컬렉션은 전혀 안 하셨고요?

**박:** 예예, 그게 늘 충돌됐던 부분인데..., 그게 그룹 회장 같은 경우는 그런 마인드가 조금은 있으세요. 그런데 관장이 자기네 기업, 집안 돈 쓴다고 생각하시는 거예요. '미술관은 그냥 돈을 쓰는 곳이다' 생각하니까 뭐든지 절약, 절약... 그게 너무 힘들었어요. 그러니까 좋은 전

시를 유지하면 컬렉션을 하면 훨씬 좋은 가격에 좋은 작품을 구입할 수도 있는데, 잘 안사고 작품 한 점을 또박또박 받으려고만 하고, 그런 것을 설득하면서 전시를 만드는 게 굉장히 어려운 일이었죠.

**최:** 미술평론가, 이거 구분 짓는 게 좀 그렇기는 한데, 어쨌든 [박영택] 선생님은 사진평론가라기보다는 미술평론가로서 이렇게 대중들의 인식 혹은 미술계의 인식으로 자리 잡은 분이잖아요. {박: 네.} 계속해서 사진에 대한 지속적인 관심, 저는 선생님이 미술평론가 중에서는 가장 지속적으로 사진에 관심을 가졌던 평론가라고 [생각해요], 그 관심이 《Mixed-Media》에서 시작됐다고 봐도 되나요?

**박:** 예, 자연스럽게 그렇게 됐던 것 같아요. 아까도 말씀드렸지만 금호에 있으면서 작가들의 포트폴리오를 많이 보게 되고, 금호에서 전시를 하게 되면서 제가 또 자연스럽게 글을 써야 되는 입장이었고, 그러다 보니까 미술평론이라고 해서 장르를 꼭 구분하거나 그러지 않고, 이전에만 하더라도 미술평론을 한다고 하면 {최: 네.} 주로 서양화 위주거나 아니면 동양화는 또 따로 있다 이런 식으로 구분됐었는데, 저는 큐레이터 출신이라 그런지 그냥 모든 장르에 걸쳐서 알지만 다양한 정보를 갖고 글을 쓸 수밖에 없는 입장이어서, 사진에 대해서 글을 쓰게 됐고요. 또 90년대 중반부터 홍대 대학원하고 상명대 대학원에 상당히 오랫동안 강의를 나갔어요. 그래서 미술과 사진이라든가 이런 쪽 강의를 하다 보니까 거기서 배출된 또 많은 제자 작가들이 나중에 글을 부탁하게 돼서 계속 글을 썼던 것 같습니다.

**최:** (박영택 선생을 향해) '97년에 《사진의 본질, 사진의 확장》(워커힐미술관, 1997.3.4-31)<sup>95)</sup> 워커힐미술관에서 열렸던 전시에...

**박:** 네.

**최:** 인트로덕션(introduction)을 선생님이 쓰셨던데요.

**박:** 네, 사실 이 전시는 황규태<sup>96)</sup> 선생님이 기획하신 전시입니다.

**진:** 이제 나 [전시] 기억나기 시작했어요, (웃으며) 그 말씀 하니까요.

**박:** 부탁을 하셨어요. 본인이 워커힐에서 전시회를 하는데, 제가 지금 정확하게 기억이 잘 안 나는데...

**최:** 이건 기획전이었습니다.

**박:** 네, 기획전이예요. 그러니까 황규태 선생님이 워커힐미술관 측하고 얘기가 됐나 봐요. 그래서 저한테 오셨어요. 오셔서...

**최:** 당신이 전시기획을 하기로 얘기가 됐던 거지요?

**박:** “전시를 하게 됐다”

**최:** 개인전이 아닌...

**박:** 아니요. (손짓을 하며) 전시 공간이라든가 전시를 할 수 있게 됐으니까, 저랑 같이 작가 선정이라든가 글을 저한테 부탁하셨던 것 같아요. 그러니까 이것은 제가 처음부터 전시를 기



《사진의 본질, 사진의 확장》 전시 도록 표지, 1997년 발행. 뮤지엄한미연구소 소장.

획한 것은 아니고, 황규태 선생님이 전시 공간이라든가 미술관 쪽하고 다 얘기가 됐었고, 그리고 황규태 선생님이 뽑은 작가도 있었고 제가 또 천거하고 아마 그래서 전시가 이루어졌지 않았나라는 생각이 듭니다.

**최:** 이 컨셉(concept) 자체는 선생님이 하신 건 아니지요? 《사진의 본질, 사진의 확장》.

**박:** 이 제목은 사실은 제가 글을 쓰면서 황규태 선생님과 같이 상의해서 뽑았는데, 이 제목 자체는 사실은 문제가 있지 않나 생각이 들어요. {최: 네, 그래서 제가 좀...} 왜냐하면 사진의 본질이 뭐라고 상정하기도 어렵고 또 확장이라고 하는 것도 그렇고 이게 아주 애매한 표현인데, 그 당시 상황에서는 {진: (고개를 끄덕이며) 맞아요.} 어쩔 수 없이 여전히 스트레이트한 사진하고 사진으로서 표현어법을 확장시키려고 하는 두 개의 측면들을 한번 같이 보여주자고 하는 의미가 있었기 때문에 이 제목이 선택되지 않았나, 생각합니다.

**최:** 이게 굉장히 좀 절충주의적인...

**박:** 네, 그렇죠.

**최:** 왜냐하면 선생님이 《Mixed-Media》를 하신 분이는데, {박: 네네.} 《사진조각》 전을 해 갖고 이것은 제가 보기에는 가장 포스트모던한 전시기획을 기획하셨던 분이는데, 갑자기 '97년에 다시 테이킹 포토, 메이킹 포토의 이분법으로, 자꾸만 이분법의 총 결산전 같아요. {박: (웃으며) 네.} 왜냐하면 2000년 넘어서는 이렇게 이분법적인 기획전이 없어지거든요.

**박:** 그렇죠.

**최:** 더군다나 시기적으로도 그렇고 '97년. 그래서 '박영택 선생님이 하셨는데 왜 이분법으로 다시 후퇴를 하지?' 저는 그런 생각이 들었고, 그런데 서문을 선생님이 쓰셔서요. 저도 들은 얘기는 이때 어쨌든 입안을 했던 분은 또 '황규태 선생님이셨다' 이래서...

**박:** [입안은] 황규태 선생님. 네, 그렇습니다.

**최:** 저는 그래서 이 전시가 거의 1990년대에 양분법을 피니쉬(finish)하는 그런 전시로 보이거든요. 그래서 박영택 선생님의 관점이나 그거랑은 좀 안 어울린다는 그런 생각을 해요.

**박:** 해놓고는 제목을 잘못 뽑았다는 생각을... (모두 웃음)

95) 《사진의 본질, 사진의 확장》은 황규태가 주도하고 박영택 큐레이터가 합세하여 개최되었다. 고명근, 구본창, 김대수, 김장섭, 신혜경, 염은경, 이강우, 이주용, 황규태 총 9명이 참여했다.

96) 황규태(黃圭泰, 1938-). 제1차 구술인터뷰 각주 18번, 본 자료집 39 참조.

**진:** (고개를 저으며) 아니, 그때는...

**최:** 그때는 그런 생각을 안 했겠지요.

**진:** 그러니까 그때는 되게 그게 화두예요, '사진의 확장성'이.

**최:** 네. 그런데 본질은 분명히 스트레이트 사진에 두는 것이고 {최: 네.} 확장은 메이킹 그쪽에...

**진:** 우리가 어느 정도 알게 됐고, 이쯤에서 우리가 본성, 본질도 좀 알지만 확장성도 좀 깨닫고 그런 때이기 때문에 딱 적절한 거예요. 당시로서는 괜찮은 제목이었어요. 저는 제가 공격했던 것은, 아니까... '황규태 선생님이 왜 작용하냐' 이걸 내가 공격한 것 같아요.<sup>97)</sup> 이제 생각났어요. 그걸 공격했던 것 같아요.

**최:** (박영택 선생을 향해) 선생님, ST 그룹 한번 설명 좀 해 주세요.

**박:** 사실은 미술계에서 굉장히 중요한 그룹인데요. AG하고 ST가.

**최:** AG는 뭐예요?

**박:** AG는 '아방가르드(Avant-Garde)', {진: AG. 아방가르드} {강: 아방가르드 그룹} ST는 '스페이스 앤 타임(Space and Time)'. {최: 네. 스페이스 앤 타임이고요.} 이게 한국 현대 미술계에서는 상당히 의미있게 평면적인 회화에서 벗어난 탈평면적인 측면도 있고요. 또 개념적인 성격이 강하다고 생각합니다. 개념미술 성격이 강했던. 그러니까 이전의 미술이 되게 그냥 페인팅 위주였고 또는 모더니즘도 형식주의적인 모더니즘 속에서 순수추상으로 환원시키는 작업으로 나갔을 때, 일련의 작가들이 (한손을 살짝 흔들면서) 실험적이고, 개념주의적이고, 이벤트적이고, 또 행위미술, 퍼포먼스, 설치 이런 식으로 단일한 모더니즘적인 형식적인 추상에서 벗어나고자 처음으로 시도했었던 그런 굉장히 중요한 측면을 갖고 있는데요. 이 그룹에서 핵심적으로 살아남는 사람들이 저는 (손가락을 하나씩 꼽으며) 성능경, {최: 아... 성능경} 네, 성능경, ST 이건용, 김홍주 선생도 있었고, 신학철 선생도 있었습니다. 80년대 민중미술의 신학철.<sup>98)</sup> 신학철 선생이 그래서 나중에 포토콜라주(photo collage) 작업이라는 것도 사진을 레디메이드화시켜서 발언하잖아요, 그 영향 받은 게 박불똥이고. 그래서 굉장히 중요한, 평면에서 벗어나서 매체에 대한 확장성을 보여줬던 것도 AG하고 ST였고, '처음으로 미술에 대한 개념적 질문을 던졌었다' 저는 이런 게 굉장히 중요한 의미를 지니고 있다고 생각돼요. 그리고 여기서 (두 손을 모아 흔들면서 강조하며) 사진을 계속 어쨌든 끌어들이어서 작업했었던 게 성능경 선생이었고, 제가 《Mixed-Media》 전시 그 이후에 금호미술관에서 열렸던 일련의 기획전시에 성능경 선생은 여러 번 참여시켰었거든요. 그래서 <망친 사진><sup>99)</sup>이라고 자기 가족들 찍은 사진을 (두 손을 좌우로 뻗어 넓히며) 확장시켜놓기도 하고, 굉장히 어쨌든 저는 그때 중요하게 생각했는데, 사실은 그때만 하더라도 성능경 선생님은 70년대 ST 그룹에 속했던 멤버고 그다지 주목을 하지 않았어요. 요새 막 뜨고 있잖아요, 다시.

**김:** 실험미술.<sup>100)</sup>

97) 진동선은 《사진의 본질, 사진의 확장》 전시에 대한 황규태의 개입에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다. "전시실의 실질적 주체가 큐레이터가 아니라 사진가라는 이야기도 그렇거니와..." 진동선, 『사진비평 26』 《사진의 본질, 사진의 확장》 전을 보고, 『사진예술』, 1997년 5월, 57-58.

98) 신학철(1943-). 1968년 홍익대학교 서양화과를 졸업했다. AG 회원으로 활동하며 1972년 《양대평당전》, 1974년 《제1회 서울비엔날레》 등에 참여했다. 이후 민중미술 진영에 합류해 산업사회와 대량소비사회의 물질주의를 비판하며 포토몽타주와 콜라주를 이용했다. 1980년대부터 1990년대까지 민중의 수난사를 주제로 〈한국근대사〉 시리즈와 〈한국현대사〉 시리즈 40여 점을 발표하면서 한국의 대표적인 민중미술 화가로 자리 잡았다. 1991년 《제1회 민족미술상》, 1999년 《제16회 금호미술상》 등을 수상했으며, 국립현대미술관, 서울시립미술관, 리움미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

99) 1991년 작 <망친 사진이 더 아름답다>는 삼덕갤러리에서 4월 3일부터 9일까지 개최된 개인전 《S의 자손들 - 망친 사진이 더 아름답다》에서 선보인 사진 설치 작업으로, 자녀들의 성장과정을 촬영한 사진 중 카메라 작동실수로 인해 말 그대로 망친사진을 10년 동안 모아 사탕, 검 포장지와 함께 설치했다. <망친 예술이 더 아름답다>(1993), <망친 삶이 더 아름답다>(1996) 등으로 확장됐다. 1991년 11월 16일 《11월 한국사진 수평전》 전시 오프닝 퍼포먼스로 선보이기도 했다.

100) 실험미술은 1960년대 말에서 1970년대에 걸쳐서 등장한 오브제, 설치, 퍼포먼스, 해프닝 등의 탈 평면적인 미술의 경향을 지칭한다. 한국의 실험미술은 2010년대부터 연구, 전시, 출판 등으로 재조명되기 시작했고, 2023년 국립현대미술관과 뉴욕 솔로몬 R. 구겐하임미술관이 공동으로 기획하여 《한국 실험미술 1960-70년대》(국립현대미술관, 2023.5.26-7.16) 전시가 대규모로 열리며 주목받았다.



성능경, <망친 사진이 더 아름답다>, 《11월 한국사진의 수평전》 오프닝 퍼포먼스의 한 장면, 1991년 11월 16일. 사진: 성능경 제공. 성능경 소장.

**최:** (강승완 선생 쪽을 향해 웃으며) 부산현대미술관에서 지금 전시 하는데, 디지털 인물사진을 짝 벽에...<sup>101)</sup>

**박:** 예, 가장 핫하게 뜨고 있어서 좀 격세지감이랄까요?

**진:** 1991년 《수평전》 오프닝 때 성능경 선생님이 퍼포먼스를 했어요.<sup>102)</sup> 우리 다 광장에 있는데...

**최:** 하셨고. 사진에 워낙 관심이 많으셨네요.

**진:** 다 친구야. 김장섭, {박: 그렇죠.} AG, ST, 다 친구라서 성능경 선생님이 오실 때 우리 다, 성능경 선생님이 퍼포먼스 하는 것 보고 멍하게 '와, 저렇게 하시는구나'

**김:** 참여 작가는 아니셨는데, 오프닝 퍼포먼스만 하신 거예요?

**진:** 우리 《수평전》 1회 오프닝 날 본인 작업을 마치 참여자인 것처럼 [퍼포먼스] 하시고 우리는 다 쳐다보고 있고, 한 45분 하셨는데 우리도 처음 봤죠.

**김:** 어떤 퍼포먼스를 하셨어요?

**진:** 벽 앞에서 (두 손을 위로 올리며) 이렇게 동작하고 또 누가 사진 찍고 하여튼...

**최:** 체조도 하시고. (모두 웃음)

**진:** 예.

**박:** (웃으며) 일상이 작품이지요, 일상이.

**진:** 예, 또 거기 최정화, 문주 등 다 동조자들이 있으니까 우리도 자연스럽게 동화되려고 하고요. 다 젊으니까요.

**최:** 미술계의 그런 주요 작가와 경첩 역할을 하신 분이 김장섭 선생님이군요?

**진:** (강조하며) 예, 그러니까 자꾸 식구라는 느낌이 드는 거예요. 식구라는 느낌. 그렇지 않으면 성능경 선생을 우리가 언제 보겠어요. 이건용, 성능경 선생 다 그렇게 만나고 이야기 들어보고 우리가 먼발치에 있지만—가까이 가지만 말은 제대로 못 붙여보는 때지만—우리 가까이 있구나' 이렇게 생각을 했지요.

101) 구술자가 언급하는 전시는 부산현대미술관에서 3월부터 열린 《능수능란한 관중》(부산현대미술관, 2024.3.16-7.7)을 말한다. 듀 김, 성능경, 신민, 권시우, 장진택, 마코(Maco), 컬처 코뮌(Culture Commune), 아나 멘디에타(Ana Mendieta) 등 총 23명(팀)이 참여했고, 100여 점의 회화, 조각, 사진, 영상, 설치, 비평, 연구, 아카이브 자료 등을 선보였다. 성능경은 신문 인쇄물에서 발췌한 한국의 주요 인사들, 정치인들의 인물 사진을 재구성한 2015년 작 <사색당파 - 특정인과 관련된 없음>을 출품했으며, 전시오프닝 퍼포먼스도 진행했다.

102) 성능경은 《11월 한국사진의 수평전》(장흥 토발미술관, 1991.11.16-30)의 오프닝에서 <망친 사진이 더 아름답다>라는 제목의 퍼포먼스를 진행했다. 당시 퍼포먼스는 외부 벽면에 페인팅하여 슬라이드를 영사하고 신체를 이용해 폴라로이드 카메라로 거칠게 촬영한 뒤 '망친 사진이 더 아름답다'라고 외치며 폴라로이드 사진을 날리는 등의 행위로 구성되어 약 20분간 진행되었다.

**김:** 그러면 이제 공통적인 질문으로 넘어가 보겠습니다. 아까도 언급이 됐었는데 90년대 한국 사진계의 가장 큰 화두는 어쨌든 메이킹 사진, 테이킹 사진, 이 이분법 아닐까하는데요.

**진:** 예. 만드는 사진, 찍는 사진.

**김:** 이 어사에 대한 기원이 어디에 있는지 혹시 아시나요?

**진:** 말씀드리다면 일단 제가 86학번이잖아요. 대학원 들어갔을 때 선생님들이 주로 일본 쪽 선생님들 또 일본 강사를 하라 나오히사(原 直久, 1946) 인가...

**김:** 일본인 강사분이요?

**진:** 그러니까 선생님들이 우리 선생님이 1920년대 출신이다 보니까 메커니즘, 또 서울대 미대 조각과 출신인 성... {**박, 최:** 성낙인.<sup>103</sup>} 성낙인. 그러다 보니까 일본 박사세요. 그러니까 일본 쪽 강사 분을 초대를 해서 특강을 하고 번역을 하는데, 일본 쪽은 메이킹이라는 개념이 되게 우리보다 일반화됐던 것 같아요. 확실히 우리보다 좀 빠르지요. 그래서 우리에게 쉽게 전달하려고 그랬는지는 몰라도 일본 쪽에서 공부하고 오신 분이냐 일본 강사들은 메이킹 포토, 테이킹 포토를 쓰시더라고, 일단. 그래서 그것은 친숙했어요. 다만, 공식적인 용어는 본 적이 없고. 그래서 우리 쪽 상황이지만 '이보다 명료한 말은 없다, 그러나 공식적인 미학 용어는 아니다'

**김:** 그래서 이 찍는 사진과 만드는 사진을 구분 짓는 뚜렷한 어떤 공식이라든지 요소 같은 게 있을까요?

**진:** 예, '만드는 놈은 나쁜 놈들이다'. 강력합니다, 강력.

**김:** 형식적인 측면에서

**박:** 개념적 차이요?

**진:** 예, 우리 선생님들 사진하는 선생님들한테 사진을 찍지 않고 '만든다', '조작한다' 되게 안 좋았어요.

**최:** 이렇게 봐야죠. 현상된 것, 현상된 필름의 상황을 그대로 스트레이트 포워드(forward)하게 다이렉트(direct)하게 하면 스트레이트, {**김:** 그건 스트레이트.} 그런데 거기에서부터 {**진:** 벗어나면} 벗어나다고 하면 메이킹의 범주로 두지 않았을까요.

**진:** 아웃포커스(out focus)도 용납이 안 됐으니까요.

**김:** 그런데 예를 들어서 구분창 선생님의 80년대 후반 작업 보면 대부분 다 스트레이트 사진인데 사실은 찍는 사진의 범주에 들어가지 않았거든요.

**진:** 아, 그러니까 이건 것 같아요. 사실 신디 셔먼 이후로 우리가 메이킹이라는 사진도 가만히 보면 스트레이트에서 변형되는 거잖아요. 그 원천은 찍는 사진이에요.

**김:** 연출사진?

**진:** 예, 이게 있는데 우리는 그것을 따지지 않았어요. (한 손으로 강조하며) 무조건 찍고 현상 필름과 인화돼야 되는데 여기에 카메라로 찍더라 하더라도 개입하면, 조작하면 이게 굉장

히 안 좋은 것으로 봤어요.

**김:** 현실의 장면을 어쨌든 구성을 하거나 조작하거나 연출하면.

**진:** 예, 일단 순수성에서 벗어나고 그것은 완전히 안 좋은 것이라고 생각한 거지요.

**최:** 90년대 기획전을 보면서 한 가지 정말로 제가 고개를 가우뚱하는 현상 하나가 뭐냐면요. 구분창 선생은 빠진 적이 없다는 겁니다. (웃음) 아까 말씀하신 대로 구분창 선생의 성격, 매너, 인성 다 고려해도 좋습니다. 다 고려한다 치더라도 어떻게 그렇게 굽직한 주요 기획전에 구분창이라는 사람이 빠지지 않을 수, 나는 정말 그것은 지금 관점에서는 정말 이해하기가 굉장히 곤란하거든요. (구술자들을 향해서 웃으며) [전시] 다 한 번씩 하셨으니까 구분창 선생을 그렇게 인비테이션(invitation)한 어떤 [이유?] (웃음)

**진:** 제가 먼저 말씀을 드려보자면요. 사진계 밖에서 구분창을 바라보는 시선이 있어요. 일단 디자인 쪽과 {**김:** 영화?} 그러니까 그림 빼고, 디자인 쪽에서 구분창에 대한 인식, 예를 들면 당시에 사진 하나를 사진가한테 맡긴다 했을 때 홍보실 직원이었던 디자이너들이 사진작가한테 일일이 설명을 해야 됩니다. 이렇게, 이렇게 우리가 원하는 것은 이거고 이렇게 찍어달라고 설명을 해야 돼요. 그런데 구분창 선생님한테는 딱 몇 마디만 하면 알아서 해준단 말이에요. 그러니까 디자인 쪽에서 구분창의 탠런트(talent)를 인정하는 거예요. 이전까지는 모든 사진에 대한 (손짓을 하며) 만남이 일일이 설명하고 여기서 이런 광선에 이 부분을, 이렇게 했는데 구분창 선생님은 컨셉을 알아채서 본인이 더 잘해주시 디자이너와 홍보실 사람들이 일할 게 없는 거예요. 알아서 다 해 주니까. 그러니까 구분창에 대한 사진계 밖에서도 상당히 주가가 올랐지요. 당시에 준초이<sup>104</sup>) 빼놓고는 구분창이었어요. 알아서 오히려 더 잘해주는 사람, 이게 디자인 쪽 영역이었고요. 그림 쪽 영역은 일단 미술 쪽에서는 매체에 대한 인식, 유학파에다가 매체에 대한 그것이 기존의 한국적 백그라운드를 가지고 있지 않는 사람이라는 것에 대한 평가 미술 쪽에서는 이렇게 봐줘야 되겠지요. 사실 '배병우는 인정 잘 안 하고 싶은데, 구분창은 인정하고 싶다', 그러니까 만약에 이 시점에서 사진 쪽에서 누군가 뭔가 한 사람을 인정하고 싶은 사람이라면... 당시의 얼굴마담이 된 거죠. 유학파들은 굉장히 많았지만 저렇게 다양한 탠런트를 가진 사람이 드물었다고요. 잘생겼잖아요. (모두 웃음)

**최:** 사진계하면 떠오르는.

**진:** 예, 당시에 팬클럽을 형성했다고요. 당시에 놀라웠다고요. 전화 받으면 잠을 못 자는 사람들도 있을 정도였으니까, 80년대 후반에. 그만큼 대단했어요. 저는 제 직접 목격담이에요. 그러니까 남녀노소를 막론하고 그만큼 잘했어요. 마인드와 매너와 프로세스 모든 면에...

**최:** 전시회 홍보, 인기 그런 것에 대한 고려도...

**진:** 아, 종합적이예요.

**최:** 구분창 선생의 인비테이션에 영향을 미쳤다고...

103) 성낙인(成樂寅, 1927-2011). 1951년 서울대학교 조소과를 졸업하고, 1957년 동대학원과 건국대학교 대학원 박사과정을 수료했다. 1946년 《해방기념사진전》에 가작으로 입상했고, 1956년부터 1960년까지 한국사진작가협회 회원으로 활동하며 단체전에 참여했다. 1975년부터 1992년까지 홍익대학교 미술대학교수로 재직했다. 사진작가로 다수의 개인전을 개최했고, 2005년 한국예술진흥추진위원회의 《제19회 예술문화상》 사진부문 대상을 수상했다.

104) 준초이(1952-). 본명 최명준으로, 1978년 중앙대학교 사진과를 졸업하고 1982년 일본 니혼대학(日本大學) 예술학부 사진학과를 졸업했다. 1982년부터 1988년까지 미국 뉴욕에서 상업 사진작가로 활동하였고 귀국해 국내에서 활동하고 있다. 대표적인 개인전으로는 《백제의 미》(일본 후쿠오카 규슈국립박물관, 2009), 《바다가 된 어명, 해녀》(포스코미술관, 2014) 등을 개최했고, 광주시립미술관, 국립현대미술관 등의 기획 그룹전에 참여했다.

**진:** 예, 보통 사진작가들은 어느 한 분야가 뛰어나면 다른 데 약점이 있잖아요. 이분은 종합적으로 잘했어요. 그러니까 그런 사진작가가 없었던 거죠. 사진작가들이 저마다 자기 작업은 잘할 수 있지만 그 총체적인 관리시스템의 시대에 이제는 작가가 단순히 작업만 해서는 안 되는 시대가 돌아오거든요. 제가 볼 때 이것을 유일하게 할 수 있는 사람이었어요. 그러니까 모든 면에서 신뢰를 주고 얼굴마담을 하니깐 제일 먼저 구분창을 찾게 되죠. 그리고 또 하나, 저분 밑에 젊은 사람들이 모인단 말이에요, 학계든 젊은 작가들이. 그러니까 구분창을 통하면 일이 수월해져요. 그러니까 ‘선생님은 예스마담, 노(no)를 못 하는 사람’ 이렇게 제가 웃으면서 이야기했지만, 당시에는 그랬어요. 안 낄 수가 없어요. 그리고 구분창이 안 끼면 재미가 없는 전시가 돼버려요, 당시에.

**최:** (박영택 선생을 향해) 박 선생님도 동의하세요?

**박:** 글썄 (웃으며) 그것까지는 잘 모르겠고요. 80년대 후반 되면 민중미술 쪽에서 기존의 그림들 판하고는 좀 달라져야 되는 걸 많이 느끼거든요. 80년대 초중반의 그런 선전, 선동적인 그런 화법, 어법이라랄까요? 매체 활용에서는 벗어나야 된다고 많이 느껴요. 그것도 이론적으로 뒷받침하는 미비연[미술비평연구회]<sup>105)</sup> 같은 게 등장하기도 하는데 그때 박신의<sup>106)</sup>, 이영철<sup>107)</sup>, 이영준, 심광현<sup>108)</sup> 씨가 주목한 게 구분창 씨 사진이었어요. 유학 갔다 와서 당시 서울도시를 찍은 사진. 그러니까 몇 개의 사진을 중첩시켜서 4개의 장면을 만들어서 약간 초현실적인 그런 것 해서 도시에서의 어떤 감수성이랄까요?<sup>109)</sup> 이런 사진이 스트레이트 하지만 그 배열을 통해서 충분히 사회비판적인 메시지를 던져줄 수도 있고 또 당시 서울이라든가 공간에 대한 어떤 중요한 이야기도 언급하고 있다고 하는 측면에서 민중미술 쪽 후발, 민중미술에서도 이 사진 쪽에 구분창 선생님이 굉장히 매력적인 존재로 부각됐다고 생각해요. 그래서 끌어들이거든요. 그래서 민중미술 전시 미비연을 중심으로 한 많은 전시에서도 구분창 선생님이 들어가게 됐고....

**최:** 그래요?

**김:** 아....

**박:** 네, 그다음에 또 모더니즘 쪽에서는 표현의 매체 확장 쪽에서는 사진을 이어 붙여서 실로 꿰매는 작업을 한다든가 포토그램을 한다든가 이런 방식이라니까 여전히 선호되고, 그래서 양 진영의 공히 다 걸칠 수 있는 작업들이었던 거죠.

**최:** 커머셜(commercial)까지도 또 (진동선 선생을 가리키며) 말씀하신 대로.

**진:** (고개를 끄덕이며) 네네.

**박:** 그리고 90년대 들어와서 이야기하기 좋은 작업이었다고 생각되지요. 그리고 또 굉장히 각적이었던, 저도 구분창 선생님 작업을 보면서, 원래 이분이 그림 그리고 싶어 했었잖아요. 그림도 그렸거든요. 그래서 미술 쪽에 굉장히 관심이 많았던 것 같아요, 미술인들하고도 친하게 지내면서. 그래서 그렇게 자연스럽게 미술 쪽으로 넘어오지 않았나 생각이 듭니다.

105) 1989년 강성원, 박모, 박신의, 박찬경, 백지숙, 성완경, 심광현, 이영준, 이영철, 최범 등 40여명의 젊은 미술이론 연구자들로 구성된 미술연구 모임으로, 한국 근현대미술, 미술 사방법론, 비평이론, 대중시각매체, 문화이론, 미술운동론을 연구해왔다. 1993년 해체했다. 연구 성과물을 모아, 1992년 『상품미학과 문화이론』, 1993년 『모더니티의 다섯얼굴』, 1994년 『문화변동과 미술비평의 대응』을 출판했다.

106) 박신의(1957-). 경희대학교 문화예술경영학과 명예교수이다. 제1차 구술인터뷰 각주 45번, 본 자료집 47 참조.

107) 이영철(1957-). 1983년 고려대학교 사회학과와 1987년 서울대학교 미술학과를 석사 졸업했다. 『계간 미술』의 기자, 미술비평연구회 회원으로 활동했으며, 1997년 《제2회 광주비엔날레》 전시기획실장 및 광주 시립미술관 초대 학예실장, 백남준아트센터 초대관장, 아시아문화개발원 초대 원장, 국립아시아문화전당 창조원 예술감독 등을 역임했고, 1998년부터 계원예술대학교 순수미술과 교수로 재직하다 2022년 퇴임했다. 편저서로는 『현대미술비평30선』(1987), 『상황과 인식』(1996) 등이 있다.

108) 심광현(1956-). 1982년 서울대학교 독어교육학과 1985년 동대학원 미학과를 졸업했으며, 1994년 박사과정을 수료했다. 서울미술관 기획실장, 한국민족예술인총연합회 편집실장, 민족미술협의회 평론분과장을 지냈고, 미술비평연구회를 창립했다. 1988년 《제5회 서울문화예술평론상》 미술평론부문을 수상했으며, 저서로는 『탈근대 문화정치와 문화연구』(1998), 『문화사회와 문화정치』(2004), 『프랙탈』(2005) 등이 있다. 현재 한국예술종합학교 영상원 영상이론과 명예교수이다.

109) 구술자가 언급하는 작업은 네장을 하나로 엮은 구분창의 〈일분간의 독백〉(1980-1985)을 말한다.

**진:** (고개를 저으며) 당시에, 당대에, 그 시절에, 안 친한 분이 없어요. 그러니까 사진계 입장에서는 그런 인물 자체가 존재하지 않았다니깐요.

**최:** 거의 얼굴마담? (웃음)

**진:** 예, 얼굴마담. 그러니까 그 기간 안에는 안 낄 수가 없어요. (강조하며) 큰 역할을 해 주신 거지. 국내만 있는 게 아니에요. 국제도 마찬가지예요. 우리 네트워크가 구분창으로 일관됐다고요, 다. 그러면 그때는 정말 그렇게 큰일을 많이 하시고 또 본인이 인생을 올인 해버리니까 (모두 웃음) 열심히 이 길에 던진 거잖아요.

**최:** 그냥 선생님들 의견을 묻는 겁니다. ‘사진학과 교수들, 사진학과 출신 작가들 그리고 사진계에 등지를 튼, 이스태블리시드(established)된 그러한 작가들은 ‘퓨어 포토그래피(pure photography)’, 사진의 ‘리얼리즘(realism)’, ‘테이킹 포토그래피(taking photography)’, ‘찍는 사진’, ‘스트레이트 포토그래피(straight photography)’를 지지했고, 백그라운드가 회화와 조각과 관련을 맺는 작가들은 메이킹 사진, 만드는 사진을 지지했다. 더 나아가 학부에서 사진과 무관한 타 전공 혹은 이런 전시기획자 혹은 비평가는 메이킹, 후자에 경도됐고, 학부에서 사진을 전공한 전시기획자 혹은 비평하는 전자를 [지지했다]’ 이렇게 거칠게 얘기해도, 그 양분법이 대체적으로 본다면 어느 정도 맞는다고 볼 수 있을까요?

**진:** 그러니까 우리 사진 학제, 그러니까 서라벌예술대학교가 이제 ‘63년에 사진 2년제가 예술계로 나와서 중대로 편입 전까지, 그다음에 수도권에 유일하게 ‘79년에 신구가 생기고 그리고 ‘81년이 되면 서울예전, 그다음에 홍대 대학원 이렇게 해서 사진학과들이 생기잖아요. 그러면 학교 선생님들은 학교에서 뭘 가르치겠습니까? 서라벌에서 배운 것을 또는 지도했던 것을 가르칠 수밖에 없어요. 결국은 선생님들이 수업시간에—물론 선생님 나름대로 현대사진의 동향은 체크하고 있지만—정말 그때 사진과에 들어온 학생들은 기술 배우러 오는 학생들, 빨리 기술 가르쳐서 펼쳐 나가야 되는 시대적 상황이 있었어요. 아직 쓰지도 못하는 애한테 만약에 ‘표현의 확장성’이든지, ‘현대사진이 이렇다’라든지, 그러니까 선생님들도 신디 셔먼도 알고 다 알지만, 그것을 자신 있게 이런 것이라고 주입을 못 시키는 거예요. 그러니까 선생님들 입장, 아카데미 안에서는 사진성을 지켜야만 하는 시대예요. 그리고 어마어마하게 전국적으로 사진과가 많이 생기잖아요. 그러다 보니까 결국은 사진성을 강조 안 할 수가 없는 상황이었다. 그리고 그 선생님 밑에서 배웠던 학생들도 구분창 같은 경향보다 순수성을 지키려고 하는 학생들에게 많은 애정을 줬다고요. 그러니까 자연스럽게 아카데미는 사진의 순수성을 지키고 사진의 존재 이유를 갖다 보니까 본의 아니게 이것을 지키려고 했고, 그러나 그런 쪽 계보에 엮이지 않는 사람, 홍대 대학원 출신들 그리고 다른 매체에서 [작업]하고 온 사람들, 유학파들은 비교적 자유로운데, [아카데미] 이게 원체 강하니까, 그러면 사진계 안에 있어서 이 시대의 흐름이 그러니 ‘우리도 뭔가 좀 변화해 보자’ 그

러다 보니까 본의 아니게 이항 대립구조로 갈 수밖에 없었다. 그런데 사람과 사람과의 관계는 아니었고 이념도 아니었어요.

**최:** 정말 90년대 에너지, 한계 그게 정말로 그 양분법에 의해서 일어났던 것 같아요.

**진:** 그 시대는 그럴 수밖에 없었다. 그랬어요. 선생님들 입장에서 걱정을 많이 해서, 구분창 선생님이 교수가 되지 못한 이유기도 합니다. 구분창이 학교를 오면 학생들이 휘둘릴까 봐 불안해요. 그래서 결국은 친구에서 먼저 교수가 될 뻔 했는데 결국은 못 했고 계원을 가게 됐는데 계원이 조금 더...

**최:** 그것은 나중에 가셨지요.

**진:** 자유스럽다 하니까 갔는데, 당시 견제의 대상 1호였어요, 어찌 보면 또. 지난 이야기지만 하여튼 되게 어수선하고 약하고 [기반이] 없다 보니까, 저는 없어서 그렇다고 봅니다.

**최:** 이것은 제 개인적인 그냥 질문이기도 합니다. 또 제가 사진 전문 미술관에서 일을 하고 있기 때문에 느끼는 건데 1990년대 이런 에너지, 이런 호응, 이런 열정 이게 한 30년 만에 거의 그냥 추락했다라고 보이거든요. '지금 사진에 에너지가 있나? 과연 사진에 대한 호응 그런 게 존재하나?' 그게 아트마켓에서는 혹은 대학교육에 있어서든, 아시다시피 사진과는 거의 다 폐과 일로를 지금 겪고 있고요.<sup>110)</sup> 이러한 현상을 어떻게 설명해야 될까요? 정말 90년대에 이러한 활기, 에너지 이게 거의 30년도 안 된 시점에서 나락으로 떨어지는 듯한 인상을 주는 그 원인이 어디에 있다고 생각하십니까?

**진:** 제가 미국에서 [있을 때] '95년, '96년에 사진학과가 사양학과로 편입되더라고요.

**최:** 언제요?

**진:** '95년, '96년에. 사진이 사양학과로 딱 들어가요. 이제 매체의 변화가 이렇게 오는구나. 사진학과가 90년대 중후반에 미국에서 사양으로 갈 가능성도 있다. 사진학과가 미디어로 간다. 그러니까 뉴욕에 있는 몇 군데 전문예술대학만 남고 (강조하며) 싹 미디어로 가는 거예요. 그렇게 예견을 하더라고요. 그래서 '96년, '97년에 보면 우리는 아무것도 없었기 때문에 일단 그것이 오겠지요. 미술계도 '사진이 뭐냐, 외국 나가 보니까 사진이 막 팔리더라, 새로운 컬렉션 대상 된다더라, 이제는 미술품 안에 사진이 당당히 자리 잡더라'. 그러니까 우리 관계자들이 외국 나가서 보니까 저렇게 하고 또 비엔날레도 사진을 끌어당기니까 뭔가가 없었는데 저게 진짜인가 보다. 그래도 미술계도 어수선하게 사진전이 외국 나가서 열리니까 '컬렉션도 해야 되나 보다', 비엔날레 보니까 사진도 많이 걸리니까 '사진이 현대미술 되는가보다' 이렇게 하고 우리가 미처 준비되지 못하고 펀더멘탈이 다져지지 않는 상태에서 일거에 몰려드니까, 우리 입장에서는 사양으로 이미 가고 있는 산업인데도 불구하고 우리는 당구로 말하면 뒷다마를 친 거지요. 그러다 보니까 계속 뒤로 밀리는 거예요. 그런데 어느 순간 미술계가 실질적으로 사진이 이제 분산되기 시작한다는 것을 알아요. 사진의 매체가 하나의 힘으로 모아졌던 것들이—같은 힘, 에너지인데—이것이 분산하는 힘이라고요.

110) 1999년에 전국의 사진학과는 석사과정 11곳, 4년제 대학교 17곳, 2년제 대학교 21곳으로 총 39곳에서 운영 중이다. 2000년대 초를 기점으로 광주예술전문대학 사진영상과, 부산예술전문대학 광고창작과, 서라벌대학 사진과, 성심외국어대학 영상디자인과 등 일부 학과가 폐과되기 시작했으며, 신입생 유치 실패 등으로 인한 학과 통폐합, 대학 간 통폐합을 이유로 2018년에는 전국의 사진학과는 총 32곳으로 총 10곳이 폐과됐다. 이후 경운대학교 산업정보대학원 사진영상학과, 중앙대학교 청담영상대학원 디지털과학사진전공, 백제예술대학교 사진과, 대구예술대학교 사진영상과, 대구미래대학교 사진과, 동주대학 방송영상과, 여주대학교 사진영상과 등이 추가로 학과 통폐합 및 폐과되면서 총 26곳이 운영 중이다. 대구미술관, '새로운 프레임'의 모태: 사진제도의 제 상상, 『프레임 이후의 프레임: 한국현대사진운동 1988-1999』(대구미술관, 2019), 340-341; 경운대학교, 대구예술대학교, 백제예술대학교, 부산보건대학교, 여주대학교, 중앙대학교 홈페이지 참조.

그런데 한국에서 보면 갑자기 없어지는 힘처럼 보인단 거죠. 그러니까 미국에서나 외국에서는 '아니야, 사진은 여전히 똑같아. 다양하게 발전하고 있어' 그런데 우리는 갑자기 있다 가 없으니까 없어진 것으로 보지만, 돌아보세요. 사진이 활용된 매체의 폭은 똑같아요. 넓어졌으면 넓어졌지 줄어들지 않았다. 그런데 갑자기 미술계가 사진을 대해왔던 반응, 컬렉션의 대상이었던 것, 이것들이 갑자기 없어진 것들은 보이죠. 저는 그렇게 봐요. 그러니까 실질적으로 지금 사진이라는 매체의 확장성이나 매체의 연관성을 보면 줄어든 것은 없어요. 사진 인구는 더 늘어났잖아요. 사진에 들어온 돈은 더 많잖아요. 그런데 어느 부위 안에 이게 없어진 것이냐, 주머니에 있던 돈이 나가버렸네. 다른 돈으로 갔는데 당장 나한테 없는 거예요. 그러니까 쪼그라든 것처럼 보이죠. 한쪽으로 돈이 다 들어왔었는데. 보십시오.

**최:** 아니, 저는 그런데 그렇게 생각하지 않는 게 지난번에 강승완 선생님 관장으로 있는 부산현대미술관 오픈 때 갔어요. 가서 봤는데 사진 매체라고 하는 게 규정할 게 하나도 없어요. 정말로 굉장히 큰 규모의 전시인데 없어요. 이런 일은 10년 전이나 20년 전에는 있을 수 없었어요. 정말 아트마켓 어디 가든 어느 기획전을 가도 사진은 꽤 있었어요. 퍼센티지 (percentage)로 따진다고 한다면 많을 경우에는 어떤 때는 20~30%까지도 사진 매체가 들어갔었거든요. 그런데 이번에...

**강:** 여러 점 있었는데.

**최:** 어떤 게?

**강:** 《능수능란한 관중》(부산현대미술관, 2024.3.16-7.7)전에 로드리게즈 주니어(Guarionex Rodriguez Jr.) 작품 이렇게 벽보 같이 뜯어낸 것도 있었고...<sup>111)</sup>

**최:** 그것은 퍼포먼스 하고 그랬던 기록사진...

**강:** 아니, 《능수능란한 관중》전에 사진작가가 2명인가 3명... {진: 최봉림 선생님이 공부한 프랑스는 이런 대화 자체가 없는 거잖아요.} 네. 여러 명 있고요. 그러니까 저는 이게 쇠퇴가 아니라 변화라고 생각해요. 그러니까 원래 사진이란 매체는 그리던 것을 사진기라는 기계의 발명으로 해서 찍게 된 거잖아요. 지금 기술 미디어가 계속 변하고 있고 그게 우리 문명에 반영이 되고 예술에도 그런 변화가 반영이 된다는 거죠. 그래서 어쩔 수 없어요. 지금 일반인도 다 모바일로 사진을 찍고 영상을 찍죠. 그러니까 이런 변화는 어떻게 보면 벌써 90년대에 징후가 있었던 거죠. 사진이 다른 매체들과 막 섞이고요. 그런데 조각이나 회화나 이런 아주 견고한 전통적인 매체들은 그래도 거기다 뭘 더 해도 평면으로 인정하고 회화로 인정하잖아요. 그런데 사진은 아직 견고하지 않은 상태에서 그런 {최: 테크놀로지의...} 매체 문화로 이루어지고 이러다 보니까 아까 말씀도 있었지만 그런 문제인 것 같아요. 그러니까... 그런 확고하게 이제 200년밖에 안 됐잖아요. 200년 됐나요?

**진:** 185년 됐는데...

**강:** 그러니까 200년이라고 치면, 그런데 그동안 기술 미디어의 발전은 엄청 났던 거죠. 그래

111) 구술자가 언급하는 작품은 《능수능란한 관중》의 참여 작가 과리오넥스 로드리게즈 주니어의 2024년 작 《더 많은 우리》(종이에 디지털 잉크젯 프린트, 가법설치)이다. 그 외 아나 멘디에타와 이강혁도 사진을 주된 매체로 삼았고, 피에로 만초니(Piero Manzoni) 역시 그의 개념미술에 사진을 포함시키고 있다.

서 그것은 이미 예측된 거였고요. 그러니까 사진을 아주 전통적인 방식의 그런 사진을 말 하는 것인지 아니면 지금 변화되어 온 그런 과정까지 다 포함하는 어떤 우리가 카테고리 설정할 수 있는 것인지 그런 부분도 검토를 해야 될 것 같고, 이미 90년대 말 미국에서는 사진미디어학과가 있었거든요. 그러니까 사진학과가 아니라 사진과 미디어를 동시에요. 그러니까 결국은 조금 '예측될 수 있는 상황이 아니었나' 그런 생각이 들고 사진이라는 것 자체가 손으로 그리는 게 아니라 기계를 매체로 하고 있잖아요. 소조나 조소처럼 모델링 (modeling)이나 캐스팅(casting)의 방법으로 또 되는 그런 것과는 또 다르고, 그래서 앞으로 어떻게 될지 그런 것들을 좀... (웃음)

**박:** 제 생각에는 90년대 초중반까지도 사진에 대한 관심도 굉장히 뜨거웠고요. 좋은 기획전시도 많이 나왔고 좋은 작가들도 많이 배출했는데, 이 영향이 90년대 중후반 지나서 2000년대까지 이어지긴 하는데 그러면서 사진이 굉장히 현대미술의 담론 속으로, 현대미술의 담론이 선호하는 어떤 쪽으로 자꾸 축소되는 것 같았어요. 그러니까 대개 유형학적 사진으로 가거나 다큐멘터리 사진으로 국한된다거나 이러면서 사진 자체가 갖고 있는 굉장히 다양한 어법 자체들이 매우 왜곡되거나 굴절되면서 제한된 영역으로 이렇게 쭉그러 들었다는 느낌. 예. 그러니까 사진을 하는 많은 친구들이 사진을 자유롭게 다루는 게 아니라 요새 유행하는 담론에 맞춰서 유형학적으로 찍어야 되거나...

**최:** 혹은 아트마켓이 선호하는 형태, 뭐.

**박:** 네, 이런 식으로 급격히 굴절돼 나갔다고 생각해요. 그러면서 어쨌든 사진이 굉장히 평면화됐다. 2000년대 지나서부터는. 또 하나는 사진 자체를 젊은 친구들이 굳이 사진을 배우지 않아도 너무 익숙한 매체가 돼버렸기 때문에 큰 호기심이 없을 수도 있고요. 또 하나는 오히려 사진이 현재 시장에서 아트마켓에서 사실은 사진으로 판매가 되는 것은 구분창, 배병우, 민병헌 선생을 제외하고는 젊은 작가들도 그렇고 사진 자체를 사실은 거의 아트페어 (Art fair) 같은 데서도 찾아볼 수가 없어요.

**최:** 아트페어 가면 정말로 한 15년 전 그때는 정말 우리가 사진이라고 할 수 있는 사진작가라고 자기의 아이덴티티(identity)를 얘기하는 사람들의 작품을 많이 볼 수 있었어요. 그런데 {박: 없어요.} 최근에 가서 보면 소위 사진작가라고 하는 사람이 없어요.

**진:** 박영택 선생님도 말씀을 잘해 주셨는데, 제가 얼마 전에 영국하고 프랑스 돌아보고 왔는데요. 그러니까 이게 어찌 보면 우리적인 상황이기도 해요. 역사 안에서 사진이 사진의 본성을 지키는 펀디멘탈이 있는 나라와 또 표현의 확장으로 있는 영역이 잘 갖춰져 있는 나라들은 크게 변화하지 않아요. 그런데 우리는 어느 시점 되는 이 시점이 오면 우리도 펀디멘탈을 가지고 사진미술관이라든지 전문미술관, 사진의 공간성이 확장되고 늘어나고 컬렉션이 되면서 자연스럽게 연동돼서 왔을 거예요. 이것은 펀디멘탈이 없는 상태에서 갑자기 붐만 일어나고 갑자기 거품이 꺼진 것처럼 보이죠. 영국이나 프랑스나 이런 데는 여전히

똑같습니다. 그냥 다 발전해요, 변함없이. 그러니까 '우리적 상황이 아닌가' 이때쯤에 우리도 펀디멘탈을 갖춰줘야 되는데 본만 잡아놓고 펀디멘탈이 없으니까.

**박:** 시장이 굉장히 중요하다고 생각합니다. 사진 작업만으로는 도저히 작가들이 생존이 어려우니까요.

**진:** 어려워요.

**강:** 그리고 너무 가격이 높던지 너무 낮던지 이런 양극단인 것 같아요. 그러다 보니까 시장성이 없는 거예요. 그리고 저는 2000년대 이후에 국립에서는 사진 주제전이 없었어요. 그런데 그 이유가 그냥 다른 기획전에 다 흡수가 돼버리는 거예요, 사진이. 그러니까 사진 자체를 이렇게 깊게 들여다본 그런 전시는 없었고 '한국사진 몇 년 전' 이런 식의 개괄적인 그런 것밖에 없었던 것 같아요. 그런데 그만큼 또 다른 기획전에서 사진을 많이 또 흡수했다는 그런 부분이 있어요.

**박:** 그러니까 사진이 확장된 건 좋은데 그러려면 최소한 조형에 대한 뒷받침이 따라야 되는 것 같아요. 사진을 잘 찍는 것이 중요한 것이 아니라 그것들을 이렇게 만들어내는 어떤 조형적 힘, 감각들, 그러니까 저는 지금 사진을 오히려 훨씬 더 흥미롭게 다루는 게 미술 쪽에서는 여전히 나오거든요, 권오상도 그렇고 홍성철도 그렇고 제가 흥미롭게 보는 작가들은. 권정준도 그렇고 또 이주은, 배중헌, 장문걸 같은 작가들은 다 페인팅이나 조각이 베이스인데 사진을 굉장히 흥미롭게 잘 다루는 것 같아요. 또 페인팅도 마찬가지예요. 페인팅도 전통적인 페인팅이긴 하지만 사진을 찍어서 그 사진을 가지고 원용해내는, 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)<sup>112)</sup>처럼 말이지요. 그렇게 다루는 유근택<sup>113)</sup>도 그렇고, 제가 보기에는. 그러니까 굉장히 회화를 이전보다 더 재미있게 오히려 사진 매체에 의해서 더 흥미롭게 변화되는 많은 작가들이 등장하고 있다. 그런데 정작 사진 쪽에서는 '이것들을 해결해 나가는 미술적인 어떤 조형능력이 약하지 않는가' 그런 것도 뽑아야 될 것 같아요.

**강:** 그리고 디지털 사진으로 너무 빨리 전환된 그런 것도 있지 않을까요?

**최:** 그것도 아마 그럴 겁니다.

**강:** 왜냐하면 제가 이 전시를 했을 때 김형수 작가를 컬렉션하지 않았어요. 그 당시에 디지털 사진을 새로운 사진이라 전시는 했지만 {박: 작업도 안하는데 저 작가는} '이것은 두고 봐야 된다' 그래서 그때 컬렉션을 안 한 작가 중에 하나거든요. 그런데 요새는 거의 아날로그 하는 사람이 없잖아요. 그런 것을 아주 붙잡고 집요하게 붙잡고 가는 작가들이 없고 요새는 다 그냥 편한 디지털 사진만 찍고 그런 것도, 아까 기초 얘기를 하셨는데 그런 부분들이 다 연결이 되는 것 같아요.

**진:** 카르티에 브레송(Henri Cartier-Bresson)<sup>114)</sup> 재단이 마레(Maire)[지구]로 옮겼는데요. 줄을 20분 서서 입장료 2만원 내고 위지(Weegee)<sup>115)</sup> 사진 봤습니다.

**최:** 누구요?

112) 게르하르트 리히터(Gerhard Richter, 독일, 1932-). 1956년 동독의 드레스덴 미술 아카데미(hochschule für bildende künste dresden)를 졸업하고, 서독으로 이주하여 1963년 뒤셀도르프 예술아카데미(Kunstakademie Düsseldorf)에서 수학했다. 1962년 이래 사진과 회화, 추상과 구상의 경계를 넘는 작업을 해오고 있다. 1981년 《아놀드 보데 상(Arnold Bode Prize)》 수상, 1985년 《오스카 코코슈카 상(Oskar Kokoschka Prize)》 수상, 1995년 《울프상(Wolf Prize)》, 1996년 《베니스 비엔날레》 황금사자상을 수상했다. 2002년 뉴욕현대미술관에서 대규모 회고전이 개최되었고, 2010년에는 베를린, 런던, 파리, 도쿄 등 세계적으로 그의 회고전이 개최되었다.

113) 유근택(1965-). 1988년 홍익대학교 동양화과를 졸업하고, 1997년 동대학원에서 석사학위를 취득했다. 《오늘의 삶, 오늘의 미술》(금호미술관, 1992), 《제11회 젊은 모색》(국립현대미술관, 2000), 《진경, 새로운 제안》(국립현대미술관, 2003) 등 다수의 개인전과 단체전에 참여했다. 2000년 《제19회 석남미술상》, 2003년 《오늘의 젊은 예술가상》, 2010년 《제9회 하중현미술상》을 수상했다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 부산시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다. 현재 성신여자대학교 동양화과 교수로 재직 중이다.

114) 제1차 구술인터뷰 각주 157번, 본 자료집 88 참조.

115) 위지(Weegee, 본명 Arthur Fellig, 미국, 1899-1968). 암실 기술자로 일하다가 1935년부터 뉴욕시의 경찰 본부를 중심으로 범죄, 채포, 사고 장면을 촬영하는 프리랜서 언론 사진가로 활동했다. 대표적인 사진집으로는 1945년 『벌거벗은 도시(Naked City)』, 1953년 『벌거벗은 할리우드(Naked Hollywood)』가 있다. 요코하미미술관, 폴게티미술관(J. Paul Getty Museum), 뉴욕국제사진센터(ICP), 뉴욕현대미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

**진:** 카르티에 브레송 재단에서 위지 전시를 하는데 20분 기다렸다가 2만원 내고 들어가서 봤어요. 여전히 잘 되는 곳은 잘 돼요. 그러니까 우리가 그만큼 펀디멘탈이 없는 거지요. 그러니까 저는 서울시립 사진미술관을 기대하고 있는데 저렇게 좀 뭔가 계속 이벤트가 일어나고 작가들도 힘을 얻고 '작업 좀 해봐야 되겠다' 하고, 또 컬렉션 해 주면 또 거기에 추동력을 받아서 해야 되는데 그 사이에 우리 눈높이는 높아졌고 분위기는 좋았는데 그걸 이끌어갈 힘이, 동력이 없잖아요. 다 좌절하고... 작가들 누가 있어요. 선생님께서 아신 분 다 [작업] 안 할 걸요, 아셨던 작가들이.

**강:** 사진 전문 미술관이라고 하면 뭔가 역사를 다뤄야 되는데 서울시립에서 그만큼 작품을 확보하고 있는지...

**진:** 그것까지는 바라지 않고요.

**강:** 예. 그러면 결국 이런 현대사진, 지금까지 얘기한 그런 류의 현대사진 위주가 될 것 같은데 그런 부분도 조금, 여기는 어떤가요? 한미는 근대사진 많이 가지고 계신가요? (웃음)

**최:** (웃으며) 저는 얘기할 입장은 아닌 것 같고요. (연구자의 판단에 의해서 비공개)

**강:** 그래도 한미가 이런 인터뷰 프로젝트를 하는 것은 굉장히 의미 있는 것 같고요.

**최:** 사실 [뮤지엄한미] 개관전(《한국사진사 인사이드 아웃, 1929-1982》, 뮤지엄한미 삼청, 2022.12.21-2023.4.16)은 (사회자를 가리키며) 소희 씨랑, 연구소가 2~3년 굉장히 노력해서 전시 한 거예요.

**강:** 다른 데가 없으니까, 여기서 그렇게 해 주신 게 참 의미가 있는 것 같아요.

**최:** 그런데 저도 사진 전문 미술관에서 일을 하고 사진평론가로 또 작가라고 얘기하는데, 사진의 어떠한 전망에 대해서 굉장히... 이게 희망이 있는 걸까...

**진:** 암울? 예. 암울.

**최:** 예, 암울. 과연 우리 미술관도 올해... 대중의 호응, 미술계의 호응, 주목을 받을 수 있을까 그런 것에 대해서 사실 조금 많이 회의적이에요.

**박:** (고개를 끄덕이며) 맞습니다.

**김:** 네, 그러면 이것으로 질문을 마치겠습니다. 한국사진사에 있어서 한 분기점이 된 90년대의 사진기획전들을 소상히 파악해 보는 의미 있는 시간이었다고 생각합니다. 모두 장시간 수고 많으셨습니다. 감사합니다.

**모두:** 감사합니다.