

# 1930-50년대 대구·경북 사진의 특성

## Creative Photographs of Daegu · Gyeongbuk Province in 1930's-50's

김태욱

영남대학교 미학미술사학과

Tae-Wook Kim(foto291@gmail.com)

### 요약

대구·경북 지역의 초기 사진역사에서 최계복은 1930년대에 뛰어난 사진실력으로 수십 여회에 달하는 공모전 입상으로 전국적인 명성과 한국사진계에 ‘살롱’형식의 사진을 정착시키는데 큰 역할을 하였다. 또한 그의 1940년대 백두산과 독도 기록사진들은 자의식에서 나온 소중한 결과물이다. 구왕삼은 1930년대 중반부터 자신만의 세계관으로 독자적인 사진세계를 구축한 사진가였으며, 한국전쟁이후 사진에서 ‘리얼리즘’적 사진 표현론을 제시해 전국적인 명성을 구축하였다. 이들의 작업과 이론은 각자 다른 스타일이나 1940년대 격동기 한국 사진계에 독자적인 사진미학을 이룩하여 20세기 초 영남지역의 민족정신과 맥을 같이하는 특성을 갖고 있다.

■ 중심어 : | 살롱 | 향토성 | 기록사진 | 리얼리즘 | 구왕삼 | 최계복 | 대구 · 경북 |

### Abstract

Early photography history of Daegu, Gyeongbuk Province, Gyebok Choi were taken a lots of prizes of famous contest and known to the nationwide in 1930's and then his photos became an example of salon photography. And his documents of Mt. Baekdu & Dokdo in 1940's was the outcome of self-consciousness. Wangsam Koo proposed the realism of the photo. He saw, the base of photos should be reflected the lives of people of the times and the characteristics of the period, and he had great influence to the history of Korea photography with his own unique vision. These photos and theories accomplished a photo aesthetic to Korea photo history in 1940's. Besides it had been the national spirit at Youngnam province in the early 20th century.

■ keyword : | Salon Photography | Local Color | Document | Realism | Choi Gyebok | Koo Wangsam | Daegu · Gyeongbuk |

## I. 서론

19세기 후반 조금씩 조선에 알려지기 시작한 사진은 일제강점기에 완전한 뿌리를 내렸다. 대구·경북지역의 사진 역사는 1910년대 초 일본인의 상업사진관이 문을 열면서 시작되었고, 한국인에 의한 본격적인 사진활동

은 1930년대에 이르러 처음 나왔다. 지금까지 나온 초창기 한국사진가들의 활동에 대한 정리와 논의는 선진 연구자들의 노력에 의해 빛을 보고 있으나, 지역 사진을 내포한 한국사진계 전체를 망라하기에는 아직도 미흡한 실정이다. 그런 문제의식에서 한국 사진사 초기의 한 축이었던 대구·경북 지역 사진가들의 사진과 이

\* 이 연구는 2011년 대구경북연구원의 지원을 받아 수행되었음.

접수번호 : 120601-002

접수일자 : 2012년 06월 01일

심사완료일 : 2012년 06월 15일

교신저자 : 김태욱, e-mail : foto291@gmail.com

론은 구체적으로 무엇이었는지를 고찰해보고자 한다.

지금까지 대구지역의 사진사 또는 작가들에 대한 선행 연구는 논문으로 1984년 김일창의 「사진진래(寫眞傳來)와 대구사단(大邱寫壇)의 사적(史的) 고찰(考察)」, 강상규가 1998년에 발표한 「대구사진의 시대적인 흐름에 대한 연구」, 2001년 김원경의 석사논문 「해방후 대구·경북사단의 시대적 고찰 : 1950년대를 중심으로」, 2008년 이용환의 「대구사진의 리얼리즘과 조형주의 사진 논쟁에 관한 연구」가 있다. 그리고 대구예총에서 1993년 발행한 『대구예술30년사』에 대구사진사를 간략히 정리한 글과 대구사진문화연구소에서 발행하고 있는 『대구사진사-인물자료집』 등이 있다. 이 외에도 최계복과 구왕삼의 사진과 이론에 대한 논의를 단편적으로 신고 있는 논문들이 있다.

이 논문은 1930-50년대 대구·경북지역에서 활동하였던 2명의 사진가가 남긴 것을 정리하여 발간한 『평선 못의 봄-최계복사진집』과 『구왕삼 탄생 100주년 사진전-구왕삼』을 기본으로 하였다. 이들을 선정한 이유는 지역에서 자신만의 사진관(寫眞觀)을 기초로 하여 최계복은 수십 여회에 이르는 공모전 당선으로 전국적인 명성을 얻었으며, 그의 사진은 ‘공모전 양식’으로 정형화되어 그의 뒤를 잇는 작가들에게 전범(典範)이 되었고, 구왕삼은 시대적 현실을 직시한 작업 내용과 그것의 미적 표현을 위한 ‘리얼리즘 사진론’을 펼쳐 지역에서 전국으로 영향력을 확대한 당대의 지역을 대표하는 인물들이었기 때문이다[1]. 연구 내용은 첫째, 최계복의 사진 형식은 어떻게 한국사진계에 ‘살롱’사진 형식의 정립을 가져왔는가와 지금까지 주목하지 않았던 1940년대 기록사진이 어떤 의미를 가진 것인지 규명한다. 둘째, 구왕삼은 1930-60년대 중반까지 사진 활동을 하면서 40년대 후반부터는 비평가의 길을 걷는다. 그의 사진은 당대의 현실에 대한 인식에서 표현된 것으로 다른 사진과는 뚜렷한 차별성을 갖는데, 그것의 논의와 더불어 리얼리즘 사진론이 나오게 된 배경, 지향점이 무엇인지를 알아본다. 셋째, 두 사진가의 사진은 작업의 출발과 결과물에서 선명한 구별성이 있지만, 결론적으로 어떤 공통점이 그들의 작업 정신에 있으며, 창조적 모습을 갖추고 있는지를 살펴보고자 한다.

## II. 본론

사진의 탄생과 함께 19세기 중엽부터의 서양 미술은 부르주아의 성장으로 사실주의, 인상주의, 풍경화 등이 지배하던 시기였다. 메이지유신 이후 일본 미술계는 서양과의 교류를 통하여 서구 미술계의 동향을 학습과 모방을 하면서 스스로의 역량을 발전시켜 나갔다. 그리고 1900-30년대 일본 사진계는 서구의 영향으로 다양한 사진제작술이 등장하고 있으나, 당시 일본에서 개최되었던 각종 공모전에 입상한 대부분의 사진은 회화주의적 미(美)를 추종한 사진들이었다. 회화주의 사진형식은 서구에서 살롱(salon), 즉 귀족들이 사랑방에 모여 미술을 감상하는 전람회란 의미에서 출발하였다. 미술계에서 사용하던 용어인 ‘살롱’이 사진계에 등장한 것은 런던사진협회(현 영국왕립사진협회)에서 탈퇴한 사람들이 모여서 개최한 <런던 미술전람회> 명칭에서 사용한 후 굳어져 왔다. 당시 서구 사진계 전람회의 주된 흐름이었던 회화주의 예술사진의 영향을 그대로 받아 일본에서 살롱사진은 회화주의 예술사진의 영향을 받은 사진 용어로 정착되었다[2]. 주된 표현 형식은 광선의 계조미를 중요시하고, 피사체를 아름다운 상태로 변화시켜 곱게 표현하려는 것이었다. 일본에 의해 강제 병합된 후, 이 형식은 한국으로 건너온 일본사진가들과 일본으로 유학을 다녀 온 이들에 의해 나타나기 시작하였다[3]. 특히 한국 고유의 음풍농월(吟風弄月) 정신과 만나면서, 경제적 여건을 갖추고 사진을 도락(道樂)으로 여기는 인물들이 사진계에 입문하면서 이 형식을 모방하여 차츰 큰 흐름으로 굳어져 갔다. 또한 당대의 사진은 발표에 많은 제약을 받던 시기였다. 그래서 작품 발표와 작가로 인정을 받기 위해서는 공모전 수상이 지름길이었다. 일본 유학을 마치고 돌아온 최계복의 사진 활동은 이러한 시대적 배경 아래 놓여 있으며, 이후 1950년대 중반까지 대구 사진계의 주된 경향은 풍경과 인물, 연초점 등의 촬영술과 고무-인화방식, 글리세린 방식 등의 인화기술을 활용한 ‘살롱사진’이 주류를 이루었다.

## 1. 최계복의 <령선못의 봄>

대구에서 한국인으로 사진의 길을 연 이는 최계복(1909-2002)이다. 그는 교남학교에서 수학하던 중, 미술 선생님의 추천으로 1925-26년경에 일본으로 미술유학을 떠나게 된다. 그러나 사정이 여의치 않아 사진으로 전환하게 되고, 일본 교토의 영남사진기점에서 사진술을 배웠다고 알려져 있다[4]. 그리고 1933년 귀국하여 대구 종로1가에 사진기점을 열고, 그는 <령선못의 봄>[그림 1]을 시작으로 본격적인 작품을 제작하기 시작했고, 1963-64년경 도미(渡美)하여 정착할 때까지 약 30여 년간 국내에서 사진 활동을 하였다.

최계복의 사진은 크게 인물과 풍경, 기록 사진으로 나누어 볼 수 있다. 1936년 4월 ‘울 대구부윤(大邱府尹) 컵 대구사진공모전’에서 <춘풍>이 입선 되는 것을 시작으로 그 해에만 약 10회에 걸쳐 수상을 하게 된다. 이후 1930년대 후반 ‘사진이라면 대구의 최계복, 회령의 정도선’이라는 말이 유행할 정도로 뛰어난 사진작가로써 그는 입지를 확실히 굳히게 되었다.



그림 1. <령선못의 봄>, 1933

### 1.1 향토적 풍경의 서정성 - <령선못의 봄>

최계복에게 <령선못의 봄>에서 <춘풍>까지의 약 3년간은 습작기(習作期)였다. 이 시기 그는 대체로 연초점 형식, 회화적 기법의 인화형식 등을 빌린 사진으로, 당대의 많은 일본 사진가들이 채택했던 작업 방법이자 공모전에서 수상이 가능한 사진 방식을 채택하였다. 그는 일본 유학을 통해서 당시 일본에서 도제식으로 전수되던 사진 촬영 기술과 인화 방법, 사진관 운영에 관한 전반적인 지식을 체득하는 동안, 자신만의 개별적인

촬영 시간을 갖기는 쉽지 않았을 것이다. 하지만 그 시기 일본에서 제작되던 각종 사진 방식과 형식, 그리고 일본 사진계의 흐름에 대한 안목을 갖추고 귀국한 이후, 그가 1933-36년까지 제작한 초기 사진들은 피사체인 대상을 화면에서 구성하고, 사진의 주제를 담아내기 위한 과도기적 작품들이라고 보아야 할 것이다. 이것은 1958년 『사진문화』 12호에 소개된 다음의 내용에서 일련의 과정이 추론 가능하다. “영남사진기점(永南寫眞機店)에서는 D·P일로부터 사진기 수리 등 닥치는대로 그는 일을 도맡아 하였고 여가만 생기면 「베스단」을 가지고 고도 京都의 거리를 소요하며 풍물의 우아미에 감탄하면서 한 장의 사진을 찍고 다녔다. 이 당시 씨가 비록 작품이라고 할만한 것은 못만드렸지만 경도(京都)의 서정은 원뿔에 가득히 젖었고 그후 씨의 작품세계에 큰 영향을 준 것은 부정 못할 사실이라 할 것이다”[5]. 상술(上述)한바와 같이 사진기점에서 ‘닥치는 대로’ 일을 하였다는 것은 처음 사진술을 입문한 견습생에서 사진술과 경영의 메커니즘에 대한 습득과 이해에 필요한 과정이었음을 말해준다. 이렇게 약 10여 년 동안 수습(修習)과 습작 기간을 거쳐 사진에 대한 완벽한 전문가가 된 그는 1936년의 공모전 입선 이후 자신감을 얻게 되어 비약적인 발전을 하게 된다. 특히 이 시점에서 주목해 볼 것은 그동안 그가 자신의 사진 작업 형식으로 취했던 연초점과 고무-인화 방식의 인화법을 벗어나 스트레이트(straight)한 촬영과 인화 방식으로 전환한다는 점과 사진시각 저변에 흐르는 ‘지방색’과 ‘향토성’이다.

1933-36년 동안의 촬영지로 최계복은 대구를 중심적 선택지로 하여 경북지역으로까지 촬영 범위를 확대해 나갔고, 1940년대에는 전국을 무대로 삼고 있다. 그가 촬영한 사진들 중에는 전국 각 지방을 다니며 촬영한 것들이 상당수 있는데, 그 지역의 특성이 알맞게 드러나는 소재들이 이미지에 항상 포함되어 있다. 이 당시의 최계복 사진세계는 서정적이면서도 인간적 향기의 화조이면서 빛과 렌즈를 통한 최절정의 촬영테크닉, 사진 작화상의 회화적 구도와 미적 기준을 충족시키는 것이었다. 그의 대표작 중 하나로 1938년에 촬영한 <여름 교외>[그림 2]는 쪽머리를 한 세 명의 여인이 하얀 고



그림 2. 〈여름교외〉, 1939

무신을 신고 오후의 햇살을 받고 긴 그림자를 남기며 나들이를 가는 모습을 포착한 사진이다. 당대 한국 여성의 상징적 아름다움을 이미지화한 것 중의 하나로 볼 수 있는 이 사진과 유사한 것으로는 대구 동촌에서 촬영한 <봄바람> 등이 있으며, 그가 일본에서 머물렀던 경도(京都)와 비슷한 고도(古都)로써 고풍(古風)한 경주지역—불국사, 안압지, 첨성대, 분황사 등—에서 촬영한 사진들은 고유한 지역적 특색이 유려하게 표현되고 있다. 최계복은 그의 고향이 가지는 미묘한 고유의 성질을 사진에 드러나게 표현한다. 이러한 사진주제들과 표현은 당대의 시대적 상황을 아우르는 이념 혹은 사상을 담아 접근한 것은 아니나, 그 시기 한국인의 생활과 삶의 환경적 요소 안에서 나오는 서정성, 민족의 문화적 특성이 함께 어우러진 것들이다. 그리고 이 사진들은 당대 공모전의 특성을 그대로 살려 문자 그대로 ‘공모전 양식’ 혹은 ‘살롱 형식’의 모범이 되었다. 이상의 내용에서 두 가지를 유추할 수가 있다. 첫째, 1930년대 최계복의 사진적 특성인 ‘지방색’과 ‘향토성’은 당시 한국 미술인들에게 유일한 발표의 장이었던 조선미술전람회(이하 조선미전)에 출품된 작품의 흐름과도 연관이 있다[6]. 당대의 미술인들은 거의 대부분이 조선미전에 응모를 하였고, 일본 화가들과의 경쟁을 통해서 발전을 하고 있었다. 그러나 당대 대구의 지역 정서와 문화계 전반은 ‘민족주의’ 정서가 지배하고 있었다. 대구의 서양화단은 1930년 “미술표현에서 민족정신의 구현에 의거 향토애(조국애)를 담으려고”[7] ‘향토회’를 결성하고 한국다운 조선의 미술을 발현해 스스로의 정체성을 찾고자 하는 작업에 돌입하였었다. 이것은 서양화라는 외

래 문물을 이용해 한국의 정체성을 찾아가는 시도이며 표현법 추구였다. 1907년 국채보상운동으로부터 시작된 대구·경북 지역의 민족정신 구현은 자연스럽게 문화예술계로 접목되면서 당시 예술가로서 자의식 발전에 지대한 영향을 주고 있음을 밝힌 이중희는 근대 대구미술계를 조망하면서 그 성과를 “민족정신의 발현이며 분향”[8]이라고 하였다. 이러한 분위기속의 지역 예술계에서 활동한 1930년대 후반 최계복의 사진들은 ‘회화적 서정성이 가미된 조선의 향토성’을 밑바탕으로 하여 제작된 사진들을 공모전에 출품하여 얻은 대단한 성과물이라 할 것이다. 둘째, 최계복의 사진 행위와는 상관없이 해방 후의 많은 사진가들은 공모전의 양식만을 모방하고, 내용적 측면에서 앞서 언급한 부분을 간과해 버린 점이다. 해방 전후의 사진공모전은 분명 다르게 작용을 했어야 했다. 왜냐하면 식민지 상태에서 벗어난 한국의 사진은 독자적인 길을 모색하고 새로운 내용과 방법론을 강구할 시기에 놓여 있었기 때문이다. 하지만 해방 후에 개최된 많은 공모전이 그런 구호를 외치고 있으나, 공모전 양식의 사진이 지속적으로 출품되고 수상을 했다는 것은 일제하의 공모전 양식을 청산하지 못하고, 한국만의 독자적인 공모전과 심사기준이 정립되지 않았음을 말해준다. 일제 문화의 간극을 극복하지 못한 상태에서 이 양식은 1950년대 중반까지도 유지되어 사진계의 시대적 안목과 흐름이 결여(缺如)되어 있음을 말해 준다.

## 1.2 기록사진의 개척-1940년대 백두산·독도 사진

최계복의 전체 사진을 조람(眺覽)해보면 1930년대의 사진작업들이 어떤 연유로 1940년대에 들어서면 회화적 서정성에서 탈피하여 전혀 다른 형식인 기록사진들로 나타나는 특이점이 있다. 최계복은 1942년 백두산을 등반하면서, 그곳을 수습 여장의 기록사진으로 남겼다. 백두산 등정이 조선총독부의 기획으로 진행되었다고는 하나, 최계복 자신은 한국의 역사와 지리를 배운 적이 없어 자발적으로 우리나라에 대한 정확한 지식을 얻고자 하는 생각과 산악인으로서의 심신단련에 목적이 있음을 밝히고 있다[9]. 그의 백두산 기록사진[그림 3]은 철저한 기록중심의 사실성에 바탕을 둔 접근법을 사용



그림 3. &lt;백두산&gt;, 1942



그림 4. &lt;독도&gt;, 1947

하고 있다. 또한 촬영년도가 명확하지 않으나 강화도 마니산, 합천 해인사의 전경을 담은 사진에서도 그대로 드러나며, 해방 후인 1947년 울릉도·독도 조사단 파견에 참여하여 찍은 사진[그림 4]들도 이 형식에 충실하고 있다. 당대의 많은 사진가들에게 의구심을 받았던 한국 산하(山河)를 기록한 그의 기록 작업은 1940년대 한국에서 보기 힘든 것이다. 그 이유는 당대 한국의 사진가들에게 기록 사진에 대한 명확한 이해가 없었던 것도 크지만, 제2차 세계대전에 뛰어난 일제의 수탈로 인한 물자 부족과 고가(高價)의 사진재료를 작품 활동이 아닌 기록사진에 사용하기에는 어려웠을 것이기 때문이다. 그리고 많은 재료와 작업 시간의 투자 등이 뒤따라야 하는 기록 작업에 용기를 갖고 도전하기에는 현실적인 경제적 어려움도 뒤따랐을 것이기 때문이다[10]. 그렇기에 치열한 2차 세계대전의 와중에서, 일제의 내선일체와 대동아 정책으로 민족말살 정책이 심각하게 진척되던 시점에 제작된 그의 백두산 사진 작업을 어떻게 볼 것인가 하는 점이다. 그의 1940년대 기록 작업과 비슷한 경우는 미국에서 찾을 수가 있다. 1861년 남북

전쟁에 참여했던 사진가들은 전쟁이후 미국의 서부지역 조사탐험에 참여하여 자연의 아름다움을 발견하고 사진으로 담았다. 1870년 티모시 오설리반(Timothy H. O'Sullivan, 1840-1882)의 아리조나주(The State of Arizona)의 지질 탐사 사업 중에 촬영한 사진들과 1871년 윌리엄 잭슨(William H. Jackson, 1843-1942)이 록키산맥 촬영에 나서 제작한 옐로우스톤(Yellowstone)의 사진들은 후일 그곳을 국립공원으로 지정하는데 큰 역할을 하였다. 이들은 자신들이 발견한 미국의 자연 풍광들을 사진으로 담아야 한다는 자발적 의사에서 사진들을 남겼고, 이 시기에 촬영된 사진들은 20세기 미국 풍경사진의 흐름을 이끌어내는 첫 단추였다. 최계복의 기록 사진들을 보는 관점은 이 지점에서 출발할 수 있다. 물론 최계복 자신이 앞서 언급한 미국 혹은 유럽의 사진들을 보거나 참고하였는지는 명확하지가 않다. 그리고 현재의 다큐멘터리(documentary) 작업과는 대상과 시대적 측면에서 다른 관점과 논쟁도 가능하다. 하지만 현재 우리가 보는 일제강점기의 한국 모습은 일제에 고용된 사진가들이 그들의 지배논리와 민족문화정신의 말살이라는 지향점을 갖고서 제작된 사진들이 대부분이다. 또한 서양인들의 사진은 그들의 눈에 들어온 이국적 모습에 대한 매료이거나 자료조사·탐험 등이 다수를 차지한다[11]. 식민지 지배국가인 일본사진가들에 의한 기록 작업이나 서양인들에 의해 촬영된 사진들로 과거의 모습을 반추할 수밖에 없는 현재의 실정에서 피식민지의 사진가로써 조국 산하를 기록한 작업은 세계적으로도 유사한 사례를 찾기가 쉽지 않은 경우이다. 또한 이것은 당시 일본이 경영하던 신문의 보도사진도 아니며, 서구 열강의 시선도, 일제의 지배 논리가 반영된 기록사진도 아니다. 최계복의 백두산 사진들은 일제의 강압이 극에 치달던 때 자발적 민족의식에서 나온 한국인의 기록 사진 작업이었고, 해방 후 이어지는 울릉도·독도 탐사 사진작업은 조국 산하에 대한 새로운 인식이라고 할 수 있다. 이것은 개인의 기록사진 작업을 넘어 한국 사진사에서도 중요한 의미를 갖고 있으며, 문화사적으로도 가치를 두어야만 하는 것들이다. 비록 1940년대 그의 기록사진들이 1930년대의 작업과는 다른 측면을 보여주고 있으나, 그 외의 사진들은 공모

전 형식에 치중된 ‘살롱’ 형식의 지속성도 아울러 갖추고 있다. 그리고 그의 ‘공모전 미학’은 대구·경북 지역만이 아닌 전국적으로 짙은 그늘을 드리우게 되는데, 해방 이후 개최된 공모전에서 발표된 대부분의 사진들은 이 범주를 벗어나지 못하고 있다. 또한 1950년대 후반까지 지상에 발표하는 최계복의 사진들은 ‘회화적 서정성’을 위주로 한 자연관조적 사진들이 주를 이루었고, 1950년대 말까지 지역 사진계는 그를 모범으로 하여 살롱풍의 사진 제작에 동참하였다. 이와 같은 분위기는 고착화된 ‘살롱’형식의 사진에 대하여 필연적인 반발을 일으키고, ‘리얼리즘’ 형식을 한국 사진계에 불러 오게 된다.

## 2. 구왕삼의 사진 작업과 리얼리즘 사진론

구왕삼은 1909년 경상남도 김해 출생으로 한국 초기의 기독교 집안 영향으로 1930년대 찬송가 번역과 음악 평론을 통해 당시의 문화계와 교류를 시작하여, 사진은 최계복에 의해 창립된 <대구아마추어사우회>에 그의 이름이 등장하는 것으로 보아 1930년대 중반부터 시작한 것으로 보인다[12]. 1945년에 그는 건국사진문화연맹 주최로 개최된 사진전에서 <군동(群童)>이 특선에 당선되면서 이름을 알리기 시작하였다. 그리고 그는 1947년 5월 25일 영남일보에 게재한 「대구사진계를 논함」이란 비평 글을 필두로 하여, 1940년대 후반에서 1960년대까지 동아일보, 조선일보, 영남일보, 매일신문, 대구일보 등의 일간 신문과 잡지인 『사진문화』 등에 사진이론과 비평을 활발하게 펼쳐 한국 사진계에서 독보적으로 사진 비평 분야를 개척하였다.

### 2.1 새로운 시각 표현-〈무성(無聲)의 시(詩)〉

구왕삼은 1934년 찬송가 자료 수집을 위해 방문한 일본에서 카메라 구입과 사진술을 습득하여 돌아와 음악 활동과 함께 <대구아마추어사우회>에서 본격적인 사진 활동을 한 것으로 파악된다. 현재 남아있는 그의 사진들은 대체로 정물과 아이들을 소재로 한 사진들, 그리고 당대의 사회적 성격을 냉철하게 인식한 사진들로 구분할 수 있다. 구왕삼의 사진은 기본적으로 사진이 가지는 기록적 속성과 재현성을 동시에 갖추고 있다.

일제강점기 한국 사진계의 특성인 회화주의적 성격을 갖는 사진 제작 방식과는 전혀 다르게 대상을 통해 뽑아낼 수 있는 아우라(aura), 그리고 그 이면의 것까지도 내포하여야 함을 사진의 가장 핵심적인 축으로 두고 있다.

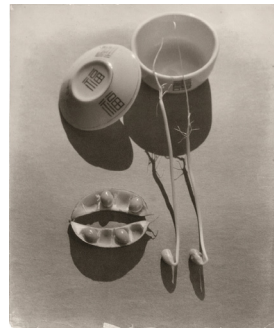


그림 5. 〈공나물〉, 1947

먼저 구왕삼의 정물 사진들을 보면, 탁자 위에 컵을 올려놓고 그 안에 물을 채워 무궁화 등의 꽃을 찍은 사진과 사발로 된 밥 그릇, 완두콩, 석류, 콩나물로 구성된 사진들이 있다. 이 중에서 1947년 발표된 <공나물>[그림 5]이란 제목을 가진 작품은 복(福)자를 새긴 사기 밥그릇과 뚜껑, 분리된 완두콩, 콩나물을 이용해 제작한 사진이다. 이 사진의 뛰어난 점은 인간 삶의 근본 중 하나를 간단한 세 가지 사물을 이용해 표현하였다는 것이다. 복(福)자가 새겨진 밥그릇에서 뚜껑을 분리하여 걸치게 하고, 분리된 완두콩 껍질을 마주보게 하여 각각 두 개의 완두콩을 놓고, 두 개의 콩나물을 젓가락처럼 밥그릇에 걸치게 하여 서로 대비가 되게 하여 강렬한 인상을 받게 하였다. 이 작품은 한국인의 삶에서 먹거리가 가지는 의미, 1970년대 보릿고개를 넘어설 때까지 많은 한국인이 굶주림에 허덕였다는 사실을 일깨워 주는 은유적 사진이다. 또한 당대를 보는 그의 날카로운 시각으로 1940년대 중반 제작된 사진[그림 6]은 그가 당시 한국이 처한 정치적 현실을 냉철하게 보는 작품이다. 마룻바닥 위에 장판을 깔고 한반도 모형을 제작해 엮은 다음 한반도의 허리에 쇠사슬을 양쪽에 못으로 고정을 시키고, 쇠사슬 위에 작은 물고기를 엮은 다음 위쪽은 낚시 줄과 바늘에 별 모양을 연결시켰고 남쪽으로

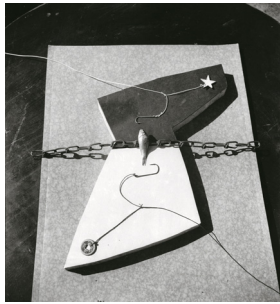


그림 6. 제목·연대미상



그림 7. <조선독립만세>, 1945



그림 8. <해방의 순간을 만끽하는 사람들>, 1945



그림 9. <군동>, 1945

는 동일한 방식으로 엮전을 연결시켜 놓았다. 이 작품은 무엇보다도 구왕삼의 시대를 읽는 눈이 그대로 드러나는데, 해방 후 강대국들에 의한 분단과 함께 한반도라는 먹이를 두고 서로 다른 정치적 이념이 다투는 격동의 정치적 상황을 표현하고 있다. 20세기 중반부터 오늘에까지 이어지는 이 상황이 변함없는 진행형임을 볼 때, 그가 시대를 훑어보는 안목은 당대 사진가들 중에서 최정점에 달해 있다고 할 수 있다. 이 사진과 관련해 1945년 10월에 촬영한 것으로 보이는 <조선독립만세>[그림 7]가 있다. 옛 조선총독부 앞에서 촬영한 이 사진은 연합군이 주둔한 건물과 국기들을 배경으로 하고 정문 앞에서 서성이는 군인들과 정치인으로 보이는 사람들, 그리고 조선독립만세 현수막을 들고 서 있는 젊은이들이 근경을 차지하고 있는 이미지이다. 이 사진이 묘한 흥미로움을 주는 것은 프레임이 기울어져 있다는 것이다. 특히 조선총독부 건물은 기울어져 있는데, 현수막은 수평으로 프레임을 구성했다는 점에서 연합군에 의한 한반도 상황이 평탄하지 않음을 인식한 작품으로 보인다. 현일영이 촬영한 사진[그림 8]과 비교해

보면 더욱 뚜렷하게 나타난다. 현일영의 사진이 연합군 주둔과 환영이라는 새로운 현실이 드러나게 사진의 프레임을 구성하고 있다면, 구왕삼의 사진은 앞서 설명한 것처럼 직접적이면서도 이면에 가려진 당시 상황을 보려했다는 것에서 내용상의 차이점을 갖는다고 할 수 있다. 구왕삼의 이 작품들은 해방에서부터 숨가쁘게 진행되던 당시의 시대적 상황을 그대로 직시한 사진들이라 하겠다. 사진적 소재로 1945년 <군동>[그림 9]을 필두로 해서 그의 작업에는 아이들의 모습이 많이 나온다. 그가 당대에 대한 확고한 시대의식과 비판 정신을 견지하고 있다 하더라도, 다른 면에서는 밝고 희망적인 면을 보는데 그 대상은 아이들이다. 피사체로서 아이들은 밝고 건강한 모습을 하고 있으며, 간혹 반대의 경우에는 철저히 당시의 시대상을 보여주는 사물을 배경에 병치시키고 있다. 마지막으로 1967년 3월과 5월에 열린 <구왕삼 시사(詩寫)전> 팸플릿(pamphlet)은 그의 사진 작업에 대한 단초를 제공한다. “사진(寫眞)은 무성(無聲)의 시(詩), 시(詩)는 유성(有聲)의 사진(寫眞)”[13]이

란 명제에서도 알 수 있듯이 그는 사진을 시와 관련한 하나의 이미지로 생각한다. 시는 언어로 구성되어 만들어진 이미지이고, 사진은 이미지로 읽어내는 하나의 시다. 시를 읽고 하나의 이미지를 머릿속에서 그려내듯 사진이미지를 보고 하나의 시를 생각하게 하는 것이 그가 사진이란 도구를 통해 보여주고자 한 것이라 하겠다. 이것은 이미지가 갖는 힘을 인식하고, 언어를 통해 전달할 수 없는 인간의 감정과 시대의 상(象)을 이미지로 전환한 은유이다. 이와같이 구왕삼의 사진이 보여주는 주제는 자신이 살아가는 시대를 통찰하면서 인물들의 현장감 있는 삶과 해석을 통해서 인간 존재의 깊이를 추구[그림 10]한 ‘시(詩)적 은유(隱喻)’라고 하겠다.



그림 10. 제목·연대미상

## 2.2 미학적 표현으로서의 리얼리즘 사진론

구왕삼의 리얼리즘 사진론은 일본인에 의한 영업 사진관과 일부 계층의 문화로 풍경과 인물, 정물, 연초점 등의 촬영술과 고무-인화방식, 글리세린방식 등의 인화처리 기술을 활용한 회화주의적 사진술에 대한 반성에서 출발한다. 구왕삼은 당대의 이러한 독소적(毒素的) 분위기에서 탈피해, 해방과 한국전쟁을 거치면서 한국 사진계를 이끌 새로운 이론의 도입이 필요하다고 보고, 한국전쟁의 포성이 멈춘 이듬해 리얼리즘 사진론을 들고 나온다.

그의 리얼리즘에 대한 인식은 회화, 문학, 음악 등의 예술 제분야에서 나타나는 일반원칙에 입각하여 오랜 세월 여러 모양으로 리얼리즘 문제를 논의하고 작품화한 과거예술사에 비추어 볼 때 사진에서의 리얼리즘은 종래의 예술 관념과 개념으로 논의할 수 없는 새로운

스타일이므로 새로운 각도에서 사진 본래에 대한 문제로 접근이 필요하다고 역설하였다. 첫째, 그는 “사진의 본질은 『메카니즘』의 예술이므로 사진술의 발달은 그 전부가 현대광학 연구의 성과에 의하여 좌우되며 발전함으로 사진예술의 완성의 길은 과학발달과 함께 영원한 미래에 속한 것이라고 본다. 그리하여 사진예술의 특수성도 광학기구의 발전에 의하여 인간의 시각한계를 새롭게 확대하고 있는 존재이므로 영원히 새롭고 젊은 예술이다. 즉 사진예술의 본질은 과학성에 기초를 두고 발달하는 징두징미(徵頭徵尾) 『메카니즘』의 예술이다”[14]라고 적시(摘示)한다. 그러면서 문학은 시·공간을 초월하는 자유분방한 표현방법, 형이상학적 심리추구를 할 수 있는데 반해, 사진은 단면에 불과한 제한된 인화지위에서 종합적이고 구체적인 사상을 표현하기는 불가능한 것으로 언급하고 있다. 그래서 사진은 외적(外的)인 자연세계 중에서 미(美)와 진실(眞實)이 내재하고 있는 현실(現實)과 인간생활을 정확히 묘사하는 표현형식을 빌어 작품으로 완성된 기본적인 조형기록이라고 보았다. 둘째, 이러한 사진의 기본 성질에서 그의 리얼리즘적인 창작 문제는 모티브(motive)의 취급방법에 있다. 그는 모티브의 취급의도가 중요하다고 보았는데, 취급의도에 따라 표현형식도 다르다고 정의한다. 그는 모티브를 크게 자연, 인물, 현실 문제의 세 가지로 나눈다. 그는 “「리얼리즘」 사진이란 무엇인가? 일관(一貫)으로 요약(要約)하면 인간(人間)의 본질(本質)에 대(對)한 진실(眞實)하고 열정적(熱情的)인 탐구(探究)와 생동적(生動的)인 역사적(歷史的) 현실(現實)을 「카멜라」로 형상화(形象化)하는 사진(寫眞)”[15]이라고 했다. 또한 “진정한 예술이란 작품의 이면에 작가가 있고 시대가 있고 역사가 있고 사상이 있어야 한다. 리얼리즘 사진은…절대 비현출 절대 스톱에 의한 결정적 순간을 캐취하는 것이다. … 리얼리즘의 사진은 시각생리의 새로운 변혁인 동시에 고도한 사색과 기술적 처리가 필요하다. 리얼리즘 작가는 사회비평가인 동시에 사회사를 기록하는 역사가이며 사진문화전사이다”[16]. 나아가 현실의 반영인 사진예술의 본질은 당대의 사회적 인간적 관계를 재현(再現)하는 것이며, 그 바탕인 ‘기록’에서 성립되어야 한다고 주장하였다. 그래서



구왕삼의 리얼리즘 사진론은 모티브의 ‘예술적 표현방법’론이라고 할 수 있다. 셋째, 앞서 적시한 바와 같이 구왕삼은 회화, 문학, 음악과는 다른 사진만의 고유한 표현방법, 사진만이 가능한 방법으로 사진예술의 길을 가야한다고 생각하였다. 그는 이것을 가능하게 하는 리얼리즘의 표현방법으로 스냅(snap)사진술을 제시한다. 절대 비연출에 의한 절대 스냅의 사진형식을 당대 깊고 넓은 회화주의적 사진술에 대한 대척점으로 그는 인식하고 있는데, “이제는 작가(作家)의 주관(主觀)의 표현(表現)이 직결(直結)된 사상성(思想性) 내지(乃至) 심리표현(心理表現)의 사진(寫眞)이 되어야 하고 작가(作家)의 체질(體質)에서 울어나온 즙액(汁液)같은 독창성(獨創性)이 풍기는 사진(寫眞)을 요구(要求)하는 시대(時代)…”[17]라고 하였다. 외부세계(소재)의 조형적 미(美)나 아름다운 순간만을 ‘포착’하는 것이 아니라 내·외면의 세계가 어우러져 만나서 나오는 ‘의미’의 세계를 포착해 표현한 것이 스냅사진술을 통한 진정한 사진예술이라고 주장하는 것이다. 즉 ‘작가 주관의 표현이 직결된 사상성 내지 심리표현과 작가의 체질에서 울어나온 즙액(汁液)같은 독창성’이 함유된 사진이야말로 그의 사진론에서 나올 수 있는 이미지의 결정체라고 할 수 있을 것이다. 넷째, 이러한 그의 사진론은 1960년대 <생명적인 사진>으로 이어진다. 이것은 기존의 사진론에서 언급한 인간과 자연은 영원히 지속될 사진적 주제로써 낀 ‘생명성’을 지닌 테체(these)임을 말하는 것이다. 그리고 이 언설에서 주목할 부분은 사진의 리얼리즘적 표현방법에서는 구상(具象)만이 가능하며 추상(抽象)으로 성립되지 않는다는데 있다. “사진에는 숙명적(宿命的)으로 자기의 감정이입(感情移入)과 희열(喜悅)의 정(情)을 포장(包藏)시킬 자유성(自由性)이 적고, 또 창조적(創造的)인 새로운 양식(樣式)과 임의(任意)테로 편성(編成)할 수 있는 『형상(形象)의 혁명(革命)』을 성취(成就)시키기가 매우 어렵다. 사진은 자연(自然)을 해체(解體)할 아무런 능력(能力)과 자격(資格)이 없다”[18]고 진단한 그는 다만 사진에서 가능한 것은 자연 중에서 추상적인 속성을 뽑은 구상사진이라고 보았다. 그래서 내부정신(內部精神)의 요구에 따른 형상의 혁명으로 사진만이 가지는 독창적이고 자율적인

추상이라야 한다고 역설하면서도 1960년대까지 진행되어 온 현대회화의 추상, 즉 상상의 세계에서 새로운 물체의 창조나 물체의 해체에서 오는 비구상과는 다름을 분명히 하고 있다.

이와 같이 구왕삼이 말하는 ‘리얼리즘 사진론’은 당대 사진계에 참여한 사진작가들이 이해하기에는 상당한 고도(高度)의 지적성찰을 갖고 있으며, 찾아보기 어려운 내용이다. 그가 펼치는 논리는 1930-60년대까지 한국의 근대 역사에 맞닿은 시대적 감수성으로 읽어낸 이론이다. 구왕삼은 자신의 신념과 체험을 기본으로 하고, 사진적 도구에 대한 정확한 이해에서 오는 한계를 알고, 이것을 바탕으로 한 표현적 속성에 매달린다. 즉 당대의 현실과 삶의 모습에서 눈을 돌리지 말고 적극적으로 바라보며 카메라의 시각을 맞추는 것이 바로 그의 사진론이다. 이것은 음풍농월 사진의 한계를 벗어나 조선에서 일제강점기를 거쳐 새로운 국가체제와 사회를 맞이한 시대이며, 신생국가에 쏟아져 들어오는 새로운 정보의 습득과 갈무리를 통해 주장한 사진의 미학적 표현론이라 할 수 있다.

### III. 결론

대한제국 말기에 태어나 일제강점기 식민지의 예술가로서 그 열악한 환경에도 불구하고 사진에 대한 열정으로 무장했던 최계복과 구왕삼은 대구·경북 지방에서 각각 다른 스타일로 사진을 제작하여 고유한 유산을 남겼다. 이 두 사진가는 자신이 처한 환경에 따라 사진에 입문한 동기와 출발도 다르며, 각자가 추구한 사진의 결과물도 틀리다. 최계복은 서정적 풍경의 향토적미를 추구한 작품들을 남겼고, 구왕삼은 시대성을 자신의 시각으로 재현한 독창적이고 시적인 표현의 작품들을 제작했다. 그러나 이들의 작업을 거시적 관점에서 보면 1940년대에서 중요한 접점을 갖고 있다. 최계복의 경우는 조국산하에 대한 자의식의 발로에서 1940년대 ‘살롱’ 형식에서 ‘기록사진’으로 진화한 사진적 변화에 주목을 할 수가 있고, 구왕삼은 이미 1940년대 초·중반부터 현실에 바탕을 둔 사실적 표현에 천착하면서, 그것의 이

문화인 '리얼리즘' 사진론에 방점을 둘 수가 있다. 최계복의 사실적 기록사진은 시대적 지역 정서와 그의 정신적 성장의 결과물이라는 것에서, 구왕삼은 해방 전후의 사회적 현실에 초점을 맞춘 사진과 한국적 사진미학의 발현이라는 측면에서 이들의 표현방법은 당대 한국의 사회적 현실과 그것의 반응을 통한 새로운 사진적 표현 방법론이었다. 이 공통점은 사진가 자신이 처한 당대에 무엇을 보고 사진에 남길 것인가 하는 사진가 고유의 개인적 특성이 고스란히 드러나 스타일화 된 것이고, 영남지역의 전통적 맥락에 맞닿아 있다는 점에서 그들의 사진작업과 이론에 내재된 자주적인 '시대적 창조정신'은 그만큼 크고 높은 것이라 할 수 있다.

1950년대를 중심으로, 홍익대 석사학위논문, 2001.

- [13] 구왕삼, 구왕삼 시사진(詩寫展), 1967.  
 [14] 구왕삼, “사진의 리얼리즘 문제”, 동아일보 1955.2.17.  
 [15] 구왕삼, “세계사단의 동향”, 대구매일신문 1954.12.12.  
 [16] 구왕삼, “사단유감일제”, 사진문화 2호, pp.74-75, 1956.  
 [17] 구왕삼, “사진의 독창성과 예술성”, 동아일보 1958.3.15.  
 [18] 구왕삼, “생명적인 사진”, 영남일보 1961.5.6.

#### 참고 문헌

- [1] 강상규, “대구사진의 시대적인 흐름에 대한 연구”, 현대사진영상학회 Vol.1, 1998.  
 [2] 박평중, “일제시대의 '살롱사진' 형식이 해방 이후의 한국사진에 미친 영향”, 한국사진학회지 No.16, 한국사진학회, pp.42-53, 2007.  
 [3] 최인진, *한국사진사1631-1945*, 눈빛, 1999.  
 [4] 최인진, “최계복의 사진세계”, *영선뭇의 봄: 최계복사진집*, 문사철, 2010.  
 [5] 편집부, “성실한 테크니산 최계복”, 사진문화 12호, 한국사진문화사, pp.63-65, 1958.  
 [6] 유지현, 1930년대 한국 '예술사진' 연구, 홍익대 석사학위논문, 2000.  
 [7] 이중희, *한국 근대미술사 심층연구*, 예경, 2008.  
 [8] 이중희, “근대 대구 문화예술계에 표출된 정신성”, 한국학논집 제44집, 한국학연구원, 계명대학교, pp.375-423, 2011.  
 [9] 최계복, *영선뭇의 봄: 최계복사진집*, 문사철, 2010.  
 [10] 조종국, “해방전후의 사진재료계의 동향”, 사진문화 3호, 조선사진문화사, pp.24-25, 1948.  
 [11] 스텐 베리만, *스웨덴 탐험가 스텐 베리만이 만난 사람들 1935-1936*, 서울대학교박물관, 2011.  
 [12] 김원경, *해방후 대구·경북사단의 시대적 고찰* :

#### 저자 소개

김 태 욱(Tae-Wook Kim)

정회원



- 2000년 8월 : 경일대학교 사진영상학과(미술학석사)
- 2009년 2월 : 영남대학교 미학미술사학과(박사수료)
- 현재 : 대구사진문화연구소장

<관심분야> : 사진, 디지털영상, 디지털미학, 문화원형