

한국 기록사진의 개념 형성과 전개

박 주 석*

1. 머리말
2. 미국에서 기록사진의 가치와 전통
3. 한국에서 기록사진 개념의 수용과 전개
4. 기록사진의 정의와 한국사진
5. 맺음말

[국문초록]

본 논문은 한국에서 기록사진의 개념이 어떻게 형성되었고, 어떻게 인식했으며, 현재는 어떤 개념들이 혼재하고 있는지를 추적한 결과이다. 또 우리가 직, 간접적으로 기록사진의 개념과 형식, 내용 등을 수입한 미국에서의 기록사진의 역사와 개념 논의를 살피고, 한국에 이식되는 과정을 살펴보았다.

한국에서 기록사진은 다큐멘터리사진의 번역어이면서, 미국의 1930년대 다큐멘터리 사진의 전통에 근거해서 개념화되어 있다. 이를 정리하면 한국에서 기록사진은 주제의식이 뚜렷해

* 명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수

야 하고, 정확한 시대인식에 근거해야 하며, 정보를 충분히 전달해줄 수 있어야 하고, 마지막으로 인간의 감정을 움직이고 감동을 전달해야 한다. 이런 조건을 갖추었을 때 작가의 관점이 극명하게 드러나며 사회적 및 사적 의미를 갖는다고 보고 있다.

하지만 기록사진은 대상을 정확히 기록하려는 사진가의 의도도 중요하지만, 사용자가 그 사진에서 무엇을 얻을 수 있고 또 어떻게 사용하는가의 문제도 역시 중요하다. 한국의 기록사진이 사진사적으로만이 아니라 기록학적인 의미를 갖기 위해서 꼭 보완해야 할 일이 정확한 맥락정보의 생산과 기록화 전략의 강화라는 결론에 이르렀다.

주제어 : 기록사진, 다큐멘터리, 1930년대 미국사진, 다큐멘터리 운동, 기록사진의 개념, 한국사진, 기록사진의 가치, 기록화 전략

1. 머리말

오늘날 한국에서 뿐만 아니라 발생국인 미국에서조차도 개념 규정이 힘들고 사회적 합의가 잘 이루어지지 않는 것이 기록사진(Documentary Photography)이다¹⁾. 이런 혼란은 기록사진이 기록으로서 증거가치나 정보가치를 넘어서서 예술적 가치를 만들고 작품으로 인정받는 경우가 많기 때문에 생겨나는 일이 아닌가

* 명지대학교 기록정보과학전문대학원 교수

1) 이 글에 실리는 인용문은 지금 사용하는 용어와 맞지 않은 부분이 많이 있으나 수정하지 않고 원 필자가 쓴 글을 그대로 인용하는 것으로 했다. 이 글의 주제어인 기록사진, 기록, 다큐멘터리, 다큐멘터리사진 등 또한 인용문은 원문 그대로 사용했음을 밝힌다.

싶다. 기록사진이 단순한 사전적 의미의 사진기록물(Photographic Records)과 등가를 이룬다면 별 문제가 없다. 하지만 현재 우리나라에서 사용하는 말인 기록사진은 기록학에서 말하는 사진기록물의 한 범주이기도 하지만, 동시에 개인 또는 작가의 감정과 세계관이 개입되어 기록성(Documentarinity)²⁾을 확보하고 예술 가치를 획득하면서 독자적인 개념을 형성한다. 그리고 이 순간 많은 학술적 논쟁과 가치 선점의 장이 되고 만다.

사진의 역사에서 보면 사진의 가장 중요한 개념을 기록의 가치에 두고 있음을 알 수 있다. 시대에 따라 사진의 가치나 용도는 변해가지만, 발명부터 현재까지를 관통하는 가치가 있다면 바로 기록성이다. 사진기록은 사진이 갖고 있는 기록성을 바탕으로 기록 일반의 특성 즉 진본성, 무결성, 신뢰성, 이용가능성 등을 유지할 수 있을 때 의미를 갖는다고 할 수 있다.³⁾ 기록학에서는 이런 정의를 바탕으로 사진기록의 가치를 크게 증거가치(Evidential Value), 정보가치(Informational Value), 실물가치(Artifactual Value, 예술성)와 이를 포괄하는 연합가치(Associational Value)로 구분하고 있다. 그리고 하나의 기록물이 어떤 가치를 포함하고 있는가의 여부에 따라 증거와 정보가치를 갖고 있는 경우는 1차적인 것(Primary Values)으로, 실물가치와 연합가치를 포함하는 경

2) 이는 필자가 이번 논문에서 만들어낸 용어이며, 학술적 근거는 없으나 이해 가능한 용어라고 본다.

3) ISO 15489-1:2001. Information and Documentation - Records Management - Part 1: General. 증거의 가치를 지니는 사진은 일반적으로 당사자에 의해 만들어지는 경우가 많다. 정부, 기업, 학교, 비영리단체, 종교단체와 같은 대부분의 기관에서는 조직의 운영 또는 기능에 대한 증거를 보여주는 즉 증거가치가 높은 사진을 만들어내는 경향이 있다. 정보의 가치는 사진기록이 어떤 사건 또는 상황에 대한 인간의 활동, 시대, 사건, 장소, 진행경과 등에 대한 정보를 시각적인 이미지의 형태로 제공하면서 생긴다. 실물가치는 미술사적, 사진사적으로 소장가치를 갖는 예술성에 기댄다.

우는 2차적인 가치(Secondary Values)를 갖는다고 본다.⁴⁾ 일반 사진 기록물은 주로 1차적 가치만을 갖고 있고, 기록사진은 바로 여기서 말하는 1차적 가치와 2차적 가치를 포함하는 영역이다.

우리나라에서 기록사진이란 말은 수용과 정착의 과정에서 많은 개념상의 혼란과 논란이 있었다. 하지만 한국사진에 가장 큰 영향력을 끼친 사진역사 관련 서적이자 전 세계적으로 가장 많이 번역 출판된 뷰먼트 뉴홀의 <The History of Photography>⁵⁾의 다큐멘터리사진 항목이 기록사진으로 번역되어 일반화되었다. 처음 1977년에는 이 책의 3판이 최인진의 번역으로 <세계의 사진사>⁶⁾란 제목으로 나왔는데, 제10장의 다큐멘터리 사진 항목을 우리말로 바꾸지 않고 바로 사용해서 다큐멘터리 사진이란 말이 한국 사회에서 폭넓게 사용되는 계기가 되었다. 하지만 이 책의 5판이 1987년 정진국의 번역으로 <사진의 역사>⁷⁾란 이름으로 출간되면서 다큐멘터리 사진 항목을 기록사진으로 번역해 놓음으로써 다큐멘터리사진은 즉 기록사진이라는 인식이 확대되었다. 그리고 지금은 미국의 다큐멘터리사진과 기록사진은 동일한 개념의 언어로 정착했다.

본 논문에서 우리나라에서 기록사진의 개념을 어떻게 수용했고, 어떻게 인식했으며, 현재는 어떤 개념들이 혼재하고 있는지를 문헌을 통해 추적해볼 생각이다. 이와 더불어 우리가 직, 간접적으로 기록사진의 개념과 형식, 내용 등을 수입한 미국에서

4) M. L. Ritzenthaler et al., *Photographs: Archival Care and Management*, The Society of American Archivists, 2006, 96-111쪽.

5) Beaumont Newhall, *The History of Photography*, MOMA, New York. 이 책은 1937년 뉴욕근대미술관이 기획한 <사진의 역사> 전시의 도록으로 초판이 나온 이래 1982년 5판이 나올 때까지 세계 사진에 가장 큰 영향력을 행사한 대표적인 사진 분야의 저작이다.

6) 뷰먼트 뉴홀, 최인진 옮김, *세계의 사진사*, 서문당, 1977

7) 뷰먼트 뉴홀, 정진국 역, *사진의 역사*, 열화당, 1987

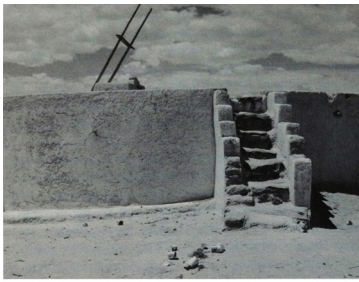
의 기록사진의 역사와 개념 논의를 살피고, 한국에 이식되는 과정을 살필 것이다. 또 마지막에는 한국사진의 역사에서 작가 스스로 기록사진의 범주에 들어간다고 주장하는 작업과 작가의 의도와 관계없이 기록사진이라고 분류되는 작업의 현황과 역사도 살피고, 더 나아가 이 논쟁을 넘어 한국의 기록사진이 나아가야 할 방향에 대해서 살펴보고자 한다.

2. 미국에서 기록사진의 가치와 전통

기록사진에 관한 미국의 여러 평론가들의 글을 모은 <기록으로서의 사진(Observations - Essays on Documentary Photography)>⁸⁾의 맨 앞에는 뷰먼트 뉴홀의 <다큐멘터리 되돌아보기(A Backward Glance at Documentary)>라는 짧은 글이 나온다. 그는 1984년에 쓴 이 글에서, 미국의 사진 흐름에서 일정 기간 물러난 뒤 그가 느낀 회한을, 당시 유행했던 기록사진의 정의와 범주 그리고 분류에 대한 견해를 빌어 토론했다. 기록사진의 선구자들은 분명 미학적 이상을 거부했는데 오늘날에는 순수예술의 범주로 이를 해석한다고 진단하면서, 기록이라는 용어를 매우 배타적이고 카테고리화해서 사용한다고 불평한다. 그리고 도로시어 랭의 <푸에블로 키바(Pueblo Kiva)> 사진(도판1, 2)을 예로 들어 이 사진에는 정확한 기술(description)이 없어 기록사진이 될 수 없는데, “사진은 기록화(documented)가 되어야 비로소 다큐멘터리가 되는

8) David Featherstone ed., Observations - Essays on Documentary Photography, The Friends of Photography, 1984. 이 책은 우리나라에서 <이주영 옮김, 기록으로서의 사진, 눈빛, 1996>으로 번역, 출간되어 있다.

것 같다”⁹⁾고 말한다. 그리고 결국 다큐멘터리사진은 대상을 정확히 기록하려는 사진가의 의도도 중요하지만, 독자가 그 사진에서 무엇을 얻을 수 있고 또 어떻게 사용하느냐 역시도 문제라고 진단했다.¹⁰⁾ 이런 견해는 그가 집필한 <사진의 역사>에서 표명한 입장과 많이 달라서, 그조차도 미국 기록사진을 정확히 개념화하기 어려웠다는 사실을 보여준다.



Photograph by Dorothea Lange. Pueblo Kiva, not dated. Collection of the author.



Photograph by Dorothea Lange. Pueblo Kiva, not dated. Collection of the author.

도판 1

도판 2

사실 미국의 다큐멘터리사진이 사진의 한 장르로서 철학적 기반과 일정한 형식을 갖추고 등장한 것은 1930년대 문화계 전반에서 일어난 다큐멘터리 운동의 한 방법론에서 비롯했다. 1929년 블랙 먼데이로 상징되는 미국의 경제대공황은 엄청난 수의 실업자와 도시빈민 및 피폐한 농촌을 낳았고, 이 시기 유럽은 파시즘의 등장, 스페인 내란의 발생, 국제 공산주의 운동의

9) Beaumont Newhall, David Featherstone ed., *A Backward Glance at Documentary, Observations - Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, 5쪽. 이 글에서 뷰먼트 뉴홀은 1930년대 미국 기록사진의 대가인 도로시 어 랭이 두 장의 사진을 보내와 어느 것이 진정한 기록사진인지를 물어 정확한 기술이 없기 때문에 둘 다 기록사진이 될 수 없다고 답했다고 기술했다.
10) 위의 글 6쪽.

격화와 같은 세계적 사건이 정신적 혼돈과 공황의 상태를 만들었다.¹¹⁾ 이때 시작된 미국의 다큐멘터리 운동은 당시의 비참한 경제적 상황과 국제정치의 혼란스런 상황을 타개하려는 미국 지식 사회의 노력의 일환이었다. 따라서 다큐멘터리사진의 역사와 규범, 정의는 이런 시대적 배경을 제외하고는 정확한 이해에 도달하기가 쉽지 않다.

미국 다큐멘터리에 관한 최고의 저작이자 교본으로 통하는 윌리엄 스타트(William Stott)의 <다큐멘터리의 표현과 30년대의 미국(Documentary Expression and Thirties America)>¹²⁾는 다큐멘터리 논리의 입문서로 꼽히고¹³⁾, 심지어 그는 다큐멘터리의 아리스토텔레스라고 평가받기도 한다.¹⁴⁾ 그는 이 방대한 책에서 1930년대 미국 문화의 전 분야에 걸친 다큐멘터리 운동을 심도 있게 연구하면서, 다큐멘터리가 이 시대의 특수한 미국의 상황에서 미국의 현실과 사회구조를 이해하고 이를 작가를 포함해 미국 사람 누구나 느낄 수 있도록 하는 차원에서 발생했다고 지적한다. 이를 잘 보여주는 사례를 루스벨트 대통령과 그의 뉴딜 정책을 다루는 다큐멘터리사진과 이 시기의 라디오 프로그램 그리고 몇몇 논픽션 글 등으로 꼽는다.¹⁵⁾

특히 1936년 <포춘 (Fortune)>지의 의뢰로 시작해서 이 잡지에

-
- 11) Anne Wilkes Tucker, David Featherstone ed., **Photographic Facts and Thirties America**, Observations - Essays on Documentary Photography, The Friends of Photography, 1984, 45쪽.
 - 12) William Stott, **Documentary Expression and Thirties America**, The University of Chicago Press, 1973. 이 책은 총 370쪽에 이르는 방대한 분량이다.
 - 13) Estelle Jussim, David Featherstone ed., **Propaganda and Persuasion**, Observations - Essays on Documentary Photography, The Friends of Photography, 1984, 103쪽.
 - 14) <http://www.librarything.com/work/760768>
 - 15) William Stott, **Documentary Expression and Thirties America**, The University of Chicago Press, 1973. 128쪽.

실리다가 1941년 출간된 제임스 에지(James Agee, 1909-1955)의 글과 워커 에반스(walker Evans, 1903-1975)의 사진을 결합한 <지금 유명한 사람을 찬양하자(Let Us Now Praise Famous Men)>를 이 시기 다큐멘터리운동의 대표작으로 적시했다.¹⁶⁾ 이 책은 경제공황으로 어려움에 처한 백인 소작농 가족의 일상적이고도 전형적인 삶을 사진과 글로 취재한 내용을 담고 있는데, 제목에서 알 수 있듯이 역설적으로 그들을 가장 유명한 사람으로 묘사하면서 당시 민국인의 평균적인 삶의 모습을 담담히 그려내고 있다.

이런 연구를 통해 그는 1930년대 다큐멘터리를 정의하는데, 그 개념은 ‘다큐먼트’라는 단어에서 출발한다. 다큐먼트 즉 기록물은 두 가지의 종류로 나누고 있는데, 첫 번째는 오직 정보와 증거의 가치만을 갖는 ‘역사적 기록물(Historical Documents)’이며, 두 번째 종류는 개인의 시각과 의지가 개입하면서도 첫 번째 기록물의 특징을 포함하는 ‘인간적 기록물 (Human Documents)’이다. 바로 이 ‘인간적 기록물’이 1930년대 미국 다큐멘터리 운동의 산물이며 이전 시대의 기록물과의 차이이고, 이를 ‘다큐멘터리’라고 규정한다. 그리고 우리는 역사적 기록물은 ‘이지적으로 (intellectually)’ 이해하지만 ‘다큐멘터리’는 ‘감정적으로 (emotionally)’ 받아들이고 이해하며, 1930년대 다큐멘터리들이 대부분 그렇듯이 전체적으로 ‘느낌 (Feeling)’이 먼저 다가온다고 정의했다.¹⁷⁾ 그리고 1930년대 다큐멘터리는 “사회에서 작가보다 경제적, 사회적 지위가 일반적으로 낮은 집단에 속하는, 또는 그것을 보는 관객들보다 지위가 낮은 사람들의 상상할 수도 없는 실제 경험을 다루며, 이들의 삶을 인간적으로 생생하게 그리고 호소력 있는 방식으로 다룬다”고 지적했다.¹⁸⁾

16) 위의 책. 261쪽.

17) 위의 책. 6-8쪽.

결론적으로 다큐멘터리는 시대와 인간 삶의 기록이자 동시에 설득의 도구가 되는 것이며, 1930년대 다큐멘터리 운동의 핵심은 좌파적 세계관에서 비롯된 선전과 설득이라고 평가할 수 있다. 결국 다큐멘터리는 이 시대 미국 좌파의 당파성에서 비롯되었음이 우회적으로 드러난다. 물론 그런 당파성을 배제시켜 놓고 보더라도, 휴머니즘을 근간으로 하는 미국인들의 사상적 성향으로 보았을 때, 실제 당시 미국의 끄적했던 빈곤과 피폐는 누구에게나 관심의 대상이었음이 분명하다. “F. S. A. 프로젝트의 참여 작가이던 라이프의 기자들이던 간에 -워커 에반스, 폴 스트랜드, 도로시어 랭, 마가렛 버크-화이트, 로이 스트라이커 등 누구라도 - 이 상황에서 사회 모순의 현장인 빈민, 농촌, 이민자 등에 카메라를 돌리는 일”¹⁸⁾은 당연했을지도 모른다.

그럼에도 불구하고 우리가 익히 알고 있는 것처럼 기록사진가 개개인 작업의 스타일이 달랐던 것은 독자층의 성향과 그들이 사진을 발표한 매체의 성격의 차이 때문이었다. 예를 들어 제임스 에지와 작업한 워커 에반스의 독자가 주로 학자 및 문인들이었음에 반해, 도로시어 랭과 마가렛 버크화이트 등의 독자는 그래픽 저널리즘의 일반 대중 독자들이었기 때문에 휴머니즘과 계몽에 초점을 맞춘 이유 때문이다. 눈높이는 중요한 커뮤니케이션의 요소이다.

사진 분야에 한정해서 보면 이러한 1930년대 다큐멘터리 운동의 에너지를 흡수한 것은 1930-40년대 <포춘, 1930년 창간>, <라이프, 1936년 창간> <루크, 1937년 창간>를 비롯한 그래픽 저널리즘 잡지였다. 이 잡지들은 1930년대 사회적(Social) 다큐멘

18) 위의 책. 62쪽.

19) Anne Wilkes Tucker, David Featherstone ed., Observations - Essays on Documentary Photography, *Photographic Facts and Thirties America*, The Friends of Photography, 1984, 39쪽

터리 사진작업을 많이 실었고, 이를 기반으로 미국의 대중문화를 선도하는 위치에 섰다. 그 뒤에도 <에스콰이어>, <홀리데이>, <보그>, <하퍼스 바자>, <쇼>같은 사진 위주의 잡지들이 등장했다. 1940-50년대 제2차 세계대전과 한국전쟁을 거치면서 대량 발행되어 영향력을 확대했고, 뛰어난 돋보이는 사진의 수요가 늘면서 많은 세계의 사진가들을 수용했다. 이 시기 그래픽 저널리즘 잡지들은 “사진가들에게 가장 큰 경제적 수입원이었고, 자신들의 작업을 발표할 수 있는 최적의 장이었다.”²⁰⁾ 다만 1930년대 미국의 다큐멘터리사진 운동이 주로 사회적, 국가적 문제를 주로 다루었지만, 1940-50년대 잡지의 다큐멘터리사진은 그 원천이나 개별 작가들의 의도와는 관계없이 상업주의를 택한 잡지의 편집 방향과 이윤 추구의 방편으로 전략하면서²¹⁾ 그 동력을 잃게 되었다.

한편 포토리그(The Photo-League)라는 별도의 그룹 또한 다큐멘터리 운동의 에너지를 이어갔다. 이 단체는 1936년 창립되어 1951년까지 뉴욕에 근거를 두고 활동한 사회적 다큐멘터리사진가 단체였다. 원래는 베를린에 본부가 있었던 공산주의 운동 단체인 <WIR 즉 국제노동자구호단>이 발주한 프로젝트를 수행하기 위해 결성한 <노동자 카메라 연맹 (Worker's Camera League)>에서 파생한 다큐멘터리 사진가 조직이었다. 그들은 당시 사회적 약자인 미국노동자들의 권익을 신장시키기 위한 투쟁 노선을 분명히 했으며, 공산주의 혁명에 성공한 소련의 예술적 성과를 대중화시키고자 했다. “뉴딜(New Deal) 정책의 일환인 T.V.A (Tennessee Valley Authority, 테네시 강 유역 개발사업)이나 기타 루

20) 위의 책, 41쪽.

21) William S. Jonson, David Featherstone ed., Observations - Essays on Documentary Photography, **Public Statements/Private Views: Shifting The Ground in The 1950s**, 1984, 81쪽.

즈벨트 행정부의 정책을 지지하는 사진을 발전시키는 일”²²⁾을 목표로 하고 있고 따라서 다큐멘터리사진의 미학성을 거부한 F. S. A. 사진기록의 매니저 로이 스트라이커의 노선을 따르고 있음을 분명히 했다. 따라서 여기에 소속된 사진가들의 미학은 “사회적 기록으로서 다큐멘터리와 노동의 산물로서 예술작품(Work of Art) 사이의 균형에 기초하고 있었다.”²³⁾

뉴욕을 중심으로 활동한 이 단체에는 창립자였던 솔 립슨(Sol Libsohn)과 시드 그로스만(Sid Grossman, Photo League School의 감독), 포토리그의 기관지였던 <포토 노트(Photo Notes)>의 편집자 엘리엇 엘리스폰(Eliot Elisofon) 그리고 <라이프(LIFE)>의 사진가였던 모리스 엔젤(Morris Engel), 아론 시스킨드(Aaron Siskind), <뉴욕 타임스(New York Times)>의 사진기자인 댄 바이너(Dan Weiner), 아놀드 이글(Arnold S. Eagle), 조지 길버트(George Gilbert), 위지(Weegee), 어더 로스타인(Arthur Rothstein) 등 90여명의 사진가들이 포진하고 있었다. 이때 이들의 고문이자 지도자는 루이스 하인이었고, 특히 추상주의 사진의 대가로 알려진 아론 시스킨드는 바로 이 그룹의 멤버로서 초기 다큐멘터리사진의 운동을 이끌었으며, 그의 <할렘 다큐멘터리> 시리즈는 이 분야의 고전으로 남아 있다.

1940년대 이 단체의 전성기에는 베리니스 애보트, 마가렛 버크-화이트, 유진 스미스, 헬렌 레빗과 같은 초기 F. S. A. 시대의 사진가들과 리처드 아베든, 아놀드 파인스타인(Harold Feinstein)

22) “For a League of American Photographers” Photo Notes 4, 1938, Joel Eisinger, Trace & Transformation, University of New Mexico Press, 1995, 92쪽에서 재인용.

23) Joel Eisinger, Trace & Transformation, University of New Mexico Press, 1995, 91쪽. 이들의 활동은 미국 사진사를 구성하는 중요한 요소이지만 버몬트 뉴홀이나 존 사코우스키를 비롯한 MOMA 및 Aperture 중심의 미국 사진의 주류에서 소외시켜 우리에게 거의 알려지지 않았다.

등과 같은 뉴욕의 사진가들, 심지어 뉴욕에 살지 않고 서부에 있던 안셀 아담스, 에드워드 웨스턴 그리고 마이너 화이트조차도 이들의 활동에 가담했었다.²⁴⁾ 하지만 이들의 활동 또한 1930년대 미국 다큐멘터리사진 운동의 에너지를 이은 것이지만, 1950년대 냉전이 본격화하고 매카시즘(Mccarthyism)으로 상징되는 미국의 보수화 물결에 밀려 미국 투르먼 정부의 탄압으로 해체의 길을 걷고, 힘을 잃어버리고 만다. 그리고 최근까지 이들의 기록은 역사에서 사라지고 만다.²⁵⁾

1960년대 로체스터에 있던 <조지 이스트만 하우스>의 부관장이자 사진큐레이터 책임자로 활동하면서 미국사진의 담론 형성에 가장 큰 영향을 미친 인물은 나탄 라이언스(Nathan Lyons)라는 것이 미국 내의 일반적인 견해이다. 그는 큐레이터로서 1960년대 당시 미국 사진의 제 양상을 살펴보는 <미국 현대 사진(American Contemporary Photography)> 프로젝트라는 일련의 전시를 기획했는데, 그 첫 번째 전시가 <사회적 풍경을 향하여(Toward a Social Landscape, 1966)>였다. 이때 그가 선정해서 전시한 작가가 부르스 데이비슨, 듀안 마이클, 리 프리드랜더, 대니 라이언, 게리 위노그랜드 등이었다. 이들의 공통점은 1959년 뉴욕의 전위적 출판사인 <그로브 프레스(Grove Press)>에서 출판한 로버트 프랭크의 너무나도 유명한 사진집 <미국인들(The Americans)>의 영향 하에 작업을 한 작가들이라는 사실이다.²⁶⁾

24) Humanities and Social Science Library, Where Do We Go from Here? The Photo League and Its Legacy 1936-2006 전시도록, New York Public Library, 2006.

25) Joel Eisinger, Trace & Transformation, University of New Mexico Press, 1995, 113쪽.

26) 위의 책, 172쪽. 나탄 라이언스가 만든 일련의 전시는 <사회적 풍경을 향하여(Toward a Social Landscape, 1966)>를 포함해서, <The Persistence of Vision(1967)>, <Photography in the Twentieth Century(1967)>, <Vision and Expression(1969)> 등이었다.

앞서 설명한대로 상업화와 이념화의 길을 가면서 동력을 잃어가던 1930년대 다큐멘터리사진 운동의 전통은 유젠 앳제와 워커 에반스를 교과서로 삼았던 로버트 프랭크의 <미국인들>의 등장으로 인해 사회비평사진(Social Commentary Photography)이란 타이틀을 타고 미국에서 화려하게 부활했다. 물론 이때의 다큐멘터리사진은 1930년대 운동과는 형식, 주제의식, 대상, 시대인식 등 여러 가지 면에서 달랐지만, 본질적으로는 앞서 말한 워커 에반스의 성과를 계승했고 다큐멘터리 운동의 범주에 있었기 때문에 미국인들의 공감을 이끌어 내기에 충분했다.

여기에 더해 워커 에반스와 로버트 프랭크의 영향을 받은 다이안 애버스(Diane Arbus)가 미국 사진의 아이콘으로 등장하면서 다큐멘터리 사진의 영향력이 더욱 확대 되었다. 1967년 뉴욕 현대미술관이 기획한 리 프리들랜더 및 개리 위노그랜드 그리고 다이안 애버스의 3인 합동전인 <뉴 다큐먼트(New Documents)>전은 그녀의 첫 전시임에도 대단한 주목을 받았고, 1972년 월터 홉스(Walter Hopps)의 기획으로 미국 사진가로서는 최초로 베니스 비엔날레(Venice Biennale)에 초대 받고, 또 그녀의 사후인 1972년에 뉴욕 현대미술관에서 그녀의 업적을 정리하기 위해 추모전이 <인간가족전(The Family of Man)>의 흥행 성적을 훌쩍 넘는 25만 명 이상의 관객을 동원하자 다큐멘터리사진은 다시 미국 사진의 주류로 등장했고, 새로운 지식의 생산 수단으로 전 세계에 그 영향력을 확대했다.²⁷⁾ 그리고 이 시기의 한국사진에 다큐멘터리가 일본을 통해 간접적으로, 또는 미국의 직접적인 영향으로 수용되기 시작했다.

27) 위의 책, 232쪽

3. 한국에서 기록사진 개념의 수용과 전개

초대 서라벌초급대학 사진학과 학과장을 지낸 박필호 선생의 유고집 <사진을 말한다>²⁸⁾는 1970년대 중반까지 우리나라 대학에서 사용하는 사진 용어가 어떤 것들이 있었는지를 알려주는 중요한 자료이다. 사진론을 다룬 1장. 사진을 말한다, 2장. 사진 비평의 원리, 3장. 사진의 표현과 기법, 4장. 인상사진과 상업사진, 5장. 사진 역사의 재조명 등으로 구성된 책이다. 여기서는 자연주의 사진, 주관주의 사진, 초현실주의 사진, 신즉물주의 사진, 뉴스사진, 스냅, 캔디드 포토, 사진 몽타주, 사진의 모더니즘과 리얼리티 문제 등을 광범위하게 다루고 있고, 작가로는 발명자들부터 피터 헨리 에머슨, 알버트 랭거 파취, 오토 슈타이너트, 만 레이, 에리히 잘로몬, 알프레드 스티글리츠, 배러니스 애보트, 앙리 카르티에-브레송, 로버트 카파, 유진 스미스 등을 다루고 있다.

여기에 기록사진이란 말은 한번 나온다. 스냅과 캔디드 수법을 설명하면서인데, “살롱사진적 회화사진이나 신흥 예술사진이나 수정된 초상이나 일종의 과학사진이나 무드사진, 사무용 사진이나 상품사진, 기록사진의 분야에서는 스냅기술을 필요로 하지 않을지 모르나 보도사진이나 뉴스사진, 스포츠사진에서는 스냅기술이 절대 불가결의 것이다”고 말한다.²⁹⁾ 이 글이 주로 1960년대 중반부터 1970년대 초반 사이 박필호가 한 대학의 강의록을 바탕으로 한 점을 감안하면, 이때의 기록사진은 보도사진 즉 포토저널리즘과 완전히 다른 무엇으로 인식되고 있었고,

28) 박필호, 최인진 편, 사진을 말한다, 대한직업사진가협회, 1982.

29) 박필호, 최인진 편, 사진을 말한다, 도서출판 시각, 2003, 292-293쪽

스냅사진의 기법이 별로 필요하지 않는 다소 정적인 사진 활동의 영역으로 인식하고 있음을 알 수 있다.

필자의 조사에 따르면 우리나라의 문헌에 기록사진을 의미하는 다큐멘터리사진이라는 용어가 처음 등장한 것은 1964년의 일로, 사진가인 전몽각이 그가 속한 <현대사진연구회>의 연구지인 <사안(射眼)> 제4호에 “우리가 나아갈 길이란”이란 제목의 글³⁰⁾을 게재하면서 사용했다. 이 글에서 전몽각은 자신을 포함한 현대사진연구회 회원들이 추구한 사진의 세계가 세계 사진의 흐름과 맞지 않고, 이전에 한국사진에서 유행한 리얼리즘 사진 또한 분명한 한계가 있어 변화가 필요한데 그 대안이 기록사진이라고 말한다. 또 <사안> 제9호의 <르포르타주와 다큐멘터리>란 글에서는 현대 사진의 조류와 미래 그리고 사진의 진정한 가치는 바로 기록사진에 있다고 주장했다.³¹⁾ 사진의 진정한 가치를 기록성에 두어야 한다는 우리나라 최초의 발언이었다.

또 기록사진이란 용어가 처음 쓰인 1964년부터 학술적 연구와 정의가 이루어지기 직전인 1984년까지 당시 사진잡지인 <포토그래피>, <영상>, <월간사진>, <사단>, <사협> 등에는 거의 70여회의 관련 기사가 나온다. 당시 한국 사진에서 해외 사진에 대한 정보가 거의 대부분 일본 또는 미국으로부터 왔던 상황을 고려하면, 기록사진에 대한 얘기를 하는 작가 또는 평론가가 정보를 어디로부터 얻었느냐에 따라 해석이 달라지는 것은 당연한 일일지도 모른다. 미국이나 일본의 문헌을 직접 번역한 기록 사진과 관련 글을 보면 일본의 시게모리 고오엔(영상 1977년 10월호, 1978년 4월호, 11월호, 서상덕 역) 등과 가네마루 시게네(영상 1980년 1월호, 4월호, 안준천 역)의 글이 많고, 미국의 뷰몬

30) 전몽각, 현대사진연구회 편, **우리가 나아갈 길이란?**, 사안, 1964년 9월, 45-54쪽

31) 전몽각, 현대사진연구회 편, **르포르타주와 다큐멘터리**, 사안, 1966년 3월

트 뉴홀과 아더 시겔(월간사진 1982년 4월호, 5월호, 한정식 역) 등의 글이 눈에 띈다. 그 나머지는 대부분 외국의 정보를 토대로 필자들이 그 개념을 정리를 한 것이거나, 외국의 작가를 소개할 때 사용하는 경우가 있고, 나머지는 자신들이 생각한 개념을 갖고 한국의 사진을 평가하고 정리하면서 쓰고 있다.

<사안>과 같은 전문지가 아닌 대중지에 기록사진 또는 다큐멘터리사진이란 말이 나오는 것은 1967년 <포토그래피>에 당시 사협 부산지부장이었던 김광석이 쓴 글이 처음이다. <세계사진계의 동향>이라는 글에서 그는 “오늘날 세계 사진계는 크게 둘로 나눌 수 있다. 그 하나는 리얼리즘의 경향이고, 또 하나는 리얼리즘 아닌 경향이다. 리얼리즘 아닌 경향을 대별하면 살롱 픽처, 포토그램, 르포르타주, 다큐멘터리이다.” 라고 언급했다. 이 글의 뒷부분에서 그는 다큐멘터리사진은 멕시코 화가 디에고 리베라 등의 영향을 받은 “새로운 리얼리즘이 기초가 되어 구체적인 사회현실을 표현하고자 여러 가지 양상을 사진으로서 보도하게 되는 것이다. 이 때 1930년 경 독일의 베를리너 일러스트레이티드 짜이퉁 주간 <그라프>잡지사가 일주에 200만부라는 세계 최대의 부수를 내어 르포르타주 포토, 즉, 보도사진으로서 발전시켰던 것”인데 1932년 독일에서 히틀러가 정권을 잡고 “특히 유대계통의 저널리즘을 압박함에 못 이겨 모홀리나기, 아이젠슈타트 등 저명 사진작가들은 불란서를 거쳐 미국으로 망명하였고, 미국에서는 독일의 르포르타주의 경향이었으나 1929년 경제 파탄으로 항간에서는 실업자 홍수였고, 사회상태가 불안에 빠졌는데 그 기상을 직각적直刻的으로 기록보도하려는 보도사진, 즉, 다큐멘터리 운동이 시작되었다. 이 다큐멘터리로서 미국은 현재까지 선진하고 있는 것이다. 기록적인 작품이 성행한다는 것은 곧 사회상태가 나쁠 때이다. 이는 인류의 선의에

서 정의감에서 오는 것이다. 비참한 상태를 사회에 고발하는 데는 말보다도 사진의 편이 빠르기 때문이다.(후략)”³²⁾

또 김행오는 같은 호의 <작가와 작품>이란 칼럼에서 외젠 앗제(당시의 표기는 ‘유주는 아트체’)를 설명하면서 “회화의 모방에서 탈피하여 사진 본래의 기록성을 그의 작품에 실천하고 나온 사진작가가 불란서 파리”에도 나타났는데, “그가 바로 앗제”라고 하면서 “그는 단순한 풍속적인 리얼리스트가 아니고 즉물적 기록을 통하여 일상적인 것을 벗겨버린 사물의 참다운 것을 파악한 진실한 의미로서 다큐멘터리스트라고 말할 수 있다. 또는 그를 리얼리스트라기보다는 시인에 가까운 사진작가라고 하여 그를 카메라를 가진 월터 휘트먼이라고 부른 사람도 있다”³³⁾고 썼다.

또 육명심은 1971년 같은 잡지의 <세계사진 작가 순례(5)>에서 도로시어 랭(Dorothea Lange)을 다루면서 “도로시어 랭에게 있어서 현실 탐구는 인간들이 살아가는 가장 본질적인 사상정보다 한 사회 안에서의 일상적인 사건에 보다 큰 관심을 쏟았다. 고로 그녀의 사진은 보도사진적인 색채가 다분히 짙다. 사진작가 도로시어 랭하면 누구나 1930년대 미국의 경제공황의 회오리바람이 소용돌이치던 미국사회의 단면을 기록한 작가로 알고 있다. 다큐멘터리 사진작가 도로시어 랭이란 말이 가장 간결하고 한마디로 그녀를 일컫는 말이 될 것이다.”³⁴⁾면서 다큐멘

32) 김광석, **세계 사진계의 동향**, 포토그래피 2호, 포토그래피카메라잡지사, 1967년 9-10월호, 10쪽. 현재도 발행하는 월간사진의 전신이다. 1967년 황성옥의 발행으로 창간했다가 후일 월간사진으로 제호를 바꾸었다.

33) 김행오, **고독한 예술가 유주는 아트체**, 포토그래피 2호, 포토그래피카메라잡지사, 1967년 9-10월호, 54쪽.

34) 육명심, **세계 사진작가 순례-도로디 랭**, 포토그래피, 포토그래피카메라잡지사, 1971년 5월호, 20쪽.

터리 사진을 말했다. 또 같은 해 9월호에 <폴 스트랜드>를 다루면서 루이스 하인을 언급하면서 “하인은 일찍이 에리스 섬에 있는 이민수용소의 참상을 사진으로 세상에 알렸다. 이로써 미국사회의 양심을 일깨워 다큐멘터리 사진으로서 떨친 효과는 지대하였다”³⁵⁾고 말한다.

1972년 9월호 <포토그래피>에는 연구교실이란 이름으로 편집진이 용어를 정리했는데, 기록사진(Documentary Photography) 항목이 있다. 이를 정리하면 “기록사진은 원래 언어 도큐멘타리 Documentary Photography 즉 사회문화에 관한 것과 사회적인 사건의 기록의 뜻을 갖는 것으로 해석된다. 기록사진은 예술적이라는 것과 사실적 즉 우리가 흔히 쓰는 리알(Real, 事實)한 것의 2종류로 포함되고 있다. 거기에는 현실사회의 진실한 기록이어야 한다. 기록사진의 목적은 일반 대중이 그 상대가 되고 있으며, 특수한 층에서는 사진이 잘되었던 못되었던 사진 속에 담겨있는 사실에 대해서 더욱 큰 관심을 쓴다. (중략)...우리들이 볼 수 있는 우수한 기록사진은 미국 화보잡지 Life, Look등에서 볼 수 있고 우리나라에서도 그러한 작품을 발표하고 있는 사진작가도 많아졌다.”³⁶⁾ 또 같은 해 11월호에는 <사진의 목적>이란 글이 실리는데, 여기에는 “사실적인 리얼리즘 사진 즉 기록 및 보도”라는 소재목을 달고 “이러한 리아리스틱한 다큐멘터리 사진들은 사실을 왜곡해서는 안 되며, 이러한 객관적인 사진을 간혹 예술이라고 오해하는 이들도 있으나 그런 오해를 벗어나서는 안 된다.”³⁷⁾ 고 쓰고 있다. 이런 기사들은 1960년대 후반 우리나라

35) 옥명심, **세계 사진작가 순례-폴 스트랜드**, 포토그래피, 포토그래피카메라잡지사, 1971년 9월호, 54쪽

36) 편집부, **연구교실**, 포토그래피, 포토그래피카메라잡지사, 1972년 9월호, 47쪽.

37) 편집부, **사진의 목적**, 포토그래피, 포토그래피카메라잡지사, 1972년 11월호, 15쪽.

라에 집중적으로 기록사진이 소개되고 있었음을 보여주며, 앞서 언급한 미국사진에서 다큐멘터리의 유행과 밀접한 관련이 있다는 사실을 입증한다.

한편 1975년 4월 5일 창간한 <영상>은 임응식, 이경모, 임정식, 서상덕, 안준천, 최인진, 최병덕, 육명심, 홍순태, 한정식 등이 새로운 필자 군을 형성하면서 한국 사회에 기록 사진의 개념을 형성해갔다. 이들은 기존의 기록사진에 대한 논의가 외국의 사조 소개에 머물렀던 것에 비해, 한국사진 및 자신들의 사진 작업과 적극 결부시켜 이해하려 한 점이 눈에 띈다. 이 잡지의 창간호 기사에서 미국 거주 사진가인 김석주는 사진의 역사를 간략히 소개하면서 당시 사진의 장르를 초상화, 자연풍경, 정물, 다큐멘터리 등으로 구별하면서 기록사진을 사진의 한 장르로 소개했다.³⁸⁾

1976년 1월 발간한 영상 3호에서 최인진은 1910-30년대에 활동한 사진가 민충식의 작품세계를 소개하면서 부제로 “개화기의 다큐멘터리사진”이라고 불렀다. 한국 작가의 작품을 기록의 범주로 파악한 것은 이때가 처음인데, 최인진은 그 이유를 민충식의 인터뷰 내용을 요약하는 방법으로 그의 작품론을 다음과 같이 말한다. “1. 사진은 사실의 충실한 기록으로 시대적인 변천을 중요하게 생각한다. 2. 기록을 통해서 사물을 표현하는데, 형식이나 양식에 억매지 않는다. 3. 사진작품은 지속적인 생명력을 갖는 것으로 생각하기 때문에 사물을 표현하는 의의를 깊이 생각했다.” 이런 관점과 그의 작품을 볼 때, “그의 사진은 기록사진(Documentary Photography)이라 부를 수도 있겠고, 뿐만 아니라 그 자신도 누누이 기록이란 어휘를 사용하고 있다”는 점에서 더 그렇다고 말한다. 그러면서 다큐멘터리의 개념은 “역사적

38) 김석주, **초창기의 사진술**, 영상 창간호, 영상회, 1975 봄.

(Historical), 사실적(Factual), 현실적(Realistic)”³⁹⁾으로 정리할 수 있다고 했다. 이는 뷰먼트 뉴홀의 <The History of Photography>의 기록 사진 장의 끝부분에 나오는 다큐멘터리의 기본 성격에 관한 정의를 원용한 것으로 보인다.

최인진은 또 <영상 1979년 11월호>에 쓴 한국의 현대사진가 시리즈 중 <임응식의 작품세계와 생활주의>에서 그의 작품이 “민감한 현실문제의 관심은 사진이 그 충분한 특질을 가지고 있는데 이러한 문제들을 적극적으로 표현하려는 창작 의도는 그 발상에 있어서 도큐멘터리사진의 범주에 포함된다. 도큐멘터리 사진은 사진가가 시대의 추이에 대해 역사의 흐름을 지켜보는 충실한 목격자이면서 그 사실에 대해 적극적으로 분석하고 해석하는 방법을 견지하고 있음이 특질”⁴⁰⁾이라고 말하면서 앞의 견해를 반복한다. 이 글의 뒷부분에 충분히 설명하겠지만, 최인진이 당시에 뷰먼트 뉴홀의 <세계사진사, 1976년>를 번역하면서 기록사진에 경도되었음을 보여주는 예이다.

한편 같은 잡지 1977년 10월과 11월호에는 일본의 사진학자인 시게모리 고오엔의 <사진의 사상>이란 글이 서상덕의 번역으로 2회에 걸쳐 연재되었다. 이 글은 사진사 이전 시대 즉 르네상스 이후 카메라 옵스쿠라의 사용부터 사진의 발명과 픽토리얼리즘 시대를 거쳐 4장에서 <기록성에의 자각시대>란 제목으로 스트레이트 사진의 흐름을 다루면서 스티글리츠와 폴 스트랜드, 앳제 등을 대표 작가로 꼽았다. 그리고 “이와 같은 스트레이트 사진은 다큐멘터리사진이라는 분야의 출현을 촉진하게 된다”고 말한다. 이어서 5장은 <다큐멘터리사진의 여명과 심화>

39) 최인진, **개화기의 도큐멘터리사진- 민중식의 작품세계**, 영상, 1976년 1월호, 3-4쪽.

40) 최인진, **임응식의 작품세계와 생활주의**, 영상, 1979년 11월호, 27쪽.

란 제목으로 남북전쟁과 서부 개척기의 사진기록 그리고 제이 콕 리스, 루이스 하인의 사진을 소개하고, 이 전통이 F.S.A. 사진 기록과 워커 에반스 및 앙리 카르티에 브레송의 스냅에 의한 기록사진을 가능하게 했다고 소개했다. 그리고 그 힘은 <라이프>와 <매그넘>으로 상징되는 그래픽 저널리즘으로 이어졌다고 한다.⁴¹⁾ 상당히 정확한 정보였다는 것이 필자의 판단이다.

또 11월호에 실린 <명작 속의 인물사진>이란 기사에서도 유진 스미스, 유섭 카슈, 어빙 펜, 부르스 데이비드슨 등과 함께 다이안 애버스를 다루면서 “그녀는 루이스 하인이나 워커 에반스와 같은 미국 다큐멘터리의 전통을 이어 받고 있다.”⁴²⁾고 소개한다. 앞서 미국사진을 말할 때 했던 말의 반복이지만, 당시 잡지의 기사들을 보면 다이안 애버스가 사망한 후 MOMA의 회고전에 <인간가족전>을 능가하는 30만 가까운 관객을 동원했고, 사진가로서는 최초로 베니스 비엔날레 미국관의 대표 작가로 선정되었다는 사실이 지면에 자주 소개되었다. 따라서 그녀를 상징하는 기록사진은 거역할 수 없는 가장 최신의 그리고 고상한 영역으로 인식되어 한국 사진계에 용어 자체로 정착되어 갔다. 이때부터 이형록, 임응식 등 생활주의 리얼리즘을 주도한 작가들도 본인들의 작업을 다큐멘터리로 지칭하기 시작했다. 이는 미국 유태계 사진사의 해석을 전적으로 수용하는 견해로, 이후 한국 사진에서 기록성 및 사실성에 기초한 여러 장르의 사진을 기록사진으로 통칭하는 이론적 근거가 된다.

여기서 재미있는 현상이 하나 있다. 뷰먼트 뉴홀의 <The History of Photography>는 원래 1937년에 MOMA에서 개최한 전시

41) 시게모리 고오엔, 서상덕 역, **사진의 사상 1-5 다큐멘터리사진의 여명과 심화**, 영상, 1977년 10월호, 74-75쪽.

42) 편집부, **작품 속의 인물사진-다이안 애버스**, 영상, 1977년 11월호, 34호.

회의 카탈로그로 처음 발표한 것이 초판이었다. 그 후 개정, 증보를 거듭하여 5판까지 출간되었다. 최인진이 번역한 세계사진사(1977년)는 이 책의 3판(1964년)으로 총 15장으로 구성되어 있는데, 여기의 10장 항목이 다큐멘터리사진이다. 하지만 정진국이 번역(1987년)한 5판(1982년)은 총 16장으로 구성되어 있는데, 13장이 다큐멘터리사진(기록사진) 항목이고 3판에는 없었던 포토저널리즘(보도사진) 항목이 들어갔다. 그런데 그 내용을 보면 3판의 13장을 구성한 사진인쇄의 발달 항목에 내용을 더 보강해서 포토저널리즘(보도사진으로 번역)항목으로 만든 사실을 알 수 있다.

3판에는 먼저 기록사진을 “초점이 선예한 수정을 하지 않은 스트레이트 사진은 사실을 그대로 나타내고 있으므로 증거로서의 특별한 가치를 지니는 일이 있다. 이러한 사진은 사진의 정의에 따르면 다큐멘터리(documentary)”라고 정의한다.⁴³⁾ 그러면서 작가로는 제일 먼저 외젠 앗제를 언급하고, 그 앗제를 미국에 선보인 배러니스 애보트(Berenice Abbott)를 소개한다. 그 다음으로 1889년 <영국사진저널 (British Journal of Photography)>에 실린 사진 기록물에 대한 기사, 1893년에서 94년에 걸친 맥클루어(McClure's)지의 사진기록물 <인간기록(Human Documents)>시리즈, 존 톰슨과 아돌프 스미스가 1877년에 낸 사진집 <런던의 거리생활 (Street Life in London)> 등을 기록사진의 원형으로 제시했다. 그리고 제이콥 리스, 루이스 하인과 그의 지도하에 기록사진 운동을 벌인 좌파 사진 그룹 <포토리그 (Photo-League)>, 워커 에반스, 도로시어 랭, 로이 스트라이커를 비롯한 F.S.A. 사진가 그룹 등을 미국 기록사진을 구성하는 하나의 축으로 다룬다. 또 다른 하나는 포춘이나 라이프에서 활약한 작가들을 다루는데 마가렛 버

43) 뷰먼트 뉴홀, 최인진 옮김, 세계의 사진사, 서문당, 1977, 204-205쪽

크 화이트, 베러니스 애보트 등이 대표적이다.

5판에서는 기록사진을 포토저널리즘과 구별하는데, “사진이 담고 있는 신빙성(authenticity)은 증거(evidence)와 자명성(proof)으로서 특별한 가치를 부여받고 있다. 이런 사진을 ‘다큐멘터리’라 부를 수 있다”고 정의한다.⁴⁴⁾ 그리고 작가로는 맨 처음 루이스 하인을 자세히 소개하고, 워커 에반스와 도로시어 랭, 벤 샐 등 로이 스트라이커와 함께 했던 F.S.A. 사진가들을 거론하며, 3판과 마찬가지로 마가렛 버크-화이트와 베러니스 애보트를 다루는데, 그들의 프로젝트만 언급하고 매체에 대한 언급은 포토저널리즘 항목으로 옮겨 다룬다.

이는 뷰먼트 뉴홀이 기록사진을 다소 기록학적 의미의 사진 작업 즉 일정 지역이나 대상, 사회 상황 등을 장기간에 걸쳐 심도 있게 찍어서 역사적, 사료적 가치를 만든 경우로 한정시켜 보았고, 사회 운동의 성격을 띤 좌파 계열의 사진을 배제하려 했기 때문이라고 추정한다. 주로 일정한 분량의 사진으로 서사적 성격을 드러낸 사진집을 낸 작가들을 주로 다루고, 매체를 중심으로 저항의 수단으로 작업을 한 제이콥 리스나 포토-리그 그룹을 제외⁴⁵⁾한 것이 그 증거이다. 또 여기서 특이한 점은 앓제가 기록사진 항목에서 빠지고 스트레이트 사진으로 옮겨 간 것과, 앓제 대신에 유럽의 사진가로서 아우구스트 잔더가 거론된 사실이다. 아마 MOMA가 지탱해온 미국 사진의 꽃으로서 알프레드 스티글리츠와 스트레이트 사진의 위상을 강화하기 위한 시도였을 것으로 짐작한다.

그리고 14장 포토저널리즘 장에서는 1842년 영국에서 창간한

44) 뷰먼트 뉴홀, 정진국 역, 사진의 역사, 열화당, 1987, 309쪽

45) 3판에서 다큐멘터리 작가로 분류한 제이콥 리스를 5판에서는 8장 <동작의 정복>에서 기술 발전의 단계로 설명하는 것은 뉴홀의 보수적 성격을 잘 나타내 주는 것이라고 할 수 있다.

최고의 그래픽 저널리즘 잡지 <The Illustrated London News>에서부터 비슷한 시기에 발간한 유럽 각국과 미국의 그래픽 잡지들을 거론하고, 1890년에서 미국에서 창간한 <Illustrated American>을 전적으로 사진만으로 만든 최초의 사진 잡지였다고 소개한다. 그 뒤로 최고의 판매 부수를 기록해 성가를 높인 <베를리너 일루스트리에테 차이퐁> 등 독일의 여러 사진잡지 그리고 마지막으로 <라이프>와 <루크>를 비롯해 <보그>, <하퍼스 바자>와 같은 그래픽 저널리즘 전성기의 미국 잡지 등을 다룬다.

여기에서 거론하는 작가는 잭 스나이더, 윌리엄 와네크, <힌덴부르크의 폭발>사진으로 유명한 샘 쉬어, 에리히 살로몬, 알프레드 아이젠슈타트, 마가렛 버크-화이트, 에드워드 스타이켄, 유진 스미스, 로버트 카파, 세실 비튼, 데이비드 더글러스 던컨, 아놀드 뉴먼, 어빙 펜, 리처드 아베튼 등 주로 매체에 소속되거나 취재 지시를 받아 작업한 사람들이다. 이들의 사진은 매체의 속성에 맞출 수밖에 없는 것이고, 개인의 철학을 담아내기는 힘든 상황에서 나온 특성이 있다. 이 부분에서 뉴홀의 기록사진에 대한 관점이 잘 드러나는데, 사진가 개인의 신념과 특성이 강조되는 작업(기록사진)과 매체의 특성이 잘 나타나는 작업(포토저널리즘)을 분리하는 시도이다. 한국사진에서 기록사진과 포토저널리즘을 구별하고 더 나아가 차별하려는 시도는 여기서 비롯되는 것으로 보인다.

이 후 1980년대 중반까지 영상, 월간사진, 사단 등의 잡지를 보면 다큐멘터리 사진을 <기록사진>으로 번역해서 사용하는 경우가 많고, 다큐멘터리로 표기하는 경우도 있었다. 대부분은 미국 또는 유럽의 사진가를 소개할 때 많이 사용했으며, 주로 매튜 브래디, 루이스 하인, 제이콥 리스, 유젠 앓제, 폴 스트랜드, 도로시어 랭, 워커 에반스, F.S.A. 사진기록, 마가렛 버크-화이

트, 다이안 애버스, 배리니스 애보트, 빌 브란트, 로버트 프랭크와 윌리엄 크라인 -이들은 주로 영상사진가로 불리기도 한다. 등이 해당한다.

1979년 6월에 발간한 영상 37호에는 최병덕의 영상논평 컬럼 <새로운 창조의 길을 - 국전, 동아전, 개인전 관전평>이 실렸는데, 여기에서 그는 <동아사진컨테스트> 전시평을 쓰면서 “동아의 작품성향은 다큐멘트 일변도로 흐르고 있다. 다큐멘트는 사진의 제 영역 중의 일부에 불과하다는 것을 솔직히 인식할 필요가 있다. 그리고 원래 다큐멘트는 프로가 그래프 저널리즘에 발표하는 것이지 일반 공모전과는 결맞지 않는다고 생각한다. 또한 다큐멘트의 질적 내용을 보더라도 사회의 어두운 면에만 치중하는 데에는 여러모로 문제성이 내포된다”⁴⁶⁾고 말한다.

한국사진에 많은 영향을 미친 이명동은 1982년 <사단>에 기고한 글 <보도사진의 어제와 오늘>에서 보도사진의 성격을 가장 잘 드러내는 것은 “사회현상의 여러 가지 단면이나 자연현상의 단면 등을 테마로 설정하여 카메라로 관찰, 기록해서 그 목적과 의미를 대중들에게 전달하는 르포르타주 포토(Reportage Photo)로서 즉 미국에서 전개되고 있는 다큐멘터리 포토(Documentary Photo)가 그 대표적인 것이라 하겠다”고 정리한다. 그러면서 세계 최초의 뉴스사진(보도사진) - 세계 최초의 공중사진(빠리의 풍경) - 세계 최초의 전쟁사진(크리미아) - 미국의 남북전쟁사진 - 사진인쇄의 시발 - 그래프 저널리즘의 선구 베를리너 일루스트리트 자이퉁 - 라이프의 창간 - 루크의 창간 - F. S. A.의 기록사진가 - 사진가집단 매그넘 - 사진의 경이적인 발전과 여기에 대처해야 할 사진가 등의 순으로 얘기를 풀다. 그러

46) 최병덕, 새로운 창조의 길을 - 국전, 동아전, 개인전 관전평, 영상, 1979년 6월호, 50쪽.

면서 좋은 보도사진을 담당하는 사진기자는 뉴스사진에 만족할 것이 아니라 기록사진의 능력이 절실하게 필요하다고 주장한다.⁴⁷⁾

홍순태 또한 같은 잡지의 글 <현대사진의 방향>에서 현대사진에서 중요한 분야의 하나인 기록사진은 “처음에는 로버트 프랭크에 의해 나중에는 게리 위노그랜드와 리 프리드랜더에 의해 추구된 워커 에반스의 전통과 알리 카르티에-브레송의 작품을 대표로하여 세계이차대전전에서 비롯된 포토저널리즘의 전통을 서로 결합함으로써 이루어진다.”⁴⁸⁾고 정의한다. 앞의 이명동의 글과 홍순태의 글을 보면 기록사진과 보도사진 또는 포토저널리즘을 같은 의미로 정의하기도 하고, 기록사진을 상위의 개념으로 하고 보도사진을 기록에 포함되는 하위의 개념으로 규정하고 있음을 알 수 있다.

한편 1983년 3월호 월간사진에는 한정식의 <사진학 개론 (3)>이 실리는데 사진을 어떻게 분류할 것인가를 다룬 내용이었다. 여기서 한정식은 사진을 <실용적 사진>과 <창작적 사진>으로 나누고, 첫 번째 사진에는 “자료적 사진”과 “광고사진”이 있으며, 두 번째 사진에는 <다큐멘터리사진>과 <심상사진>으로 나눌 수 있다고 했다. 중요한 점은 다큐멘터리 사진에 대한 그의 설명인데 “일본에서는 이 다큐멘터리를 ‘보도사진’이라 번역하였으나, 필자는 영어 그대로 다큐멘터리 사진이라 부르고자 한다. 이는 보도사진이라 할 때 주는 어감이 단순한 뉴스 사진 정도로 받아들여지는데 대하여 다큐멘터리 사진은 그 폭이

47) 이명동, **보도사진의 어제와 오늘 - F. S. A.의 기록사진**, 사단, 대한직업사진가협회, 1982년 8월호, 50쪽. 1982년 당시 대한직업사진가협회(지금의 한국프로사진협회)의 <82년 하기사진대학강좌>의 강의록으로 작성한 글을 8월호에 게재한 것이다.

48) 홍순태, **현대사진의 방향**, 사단, 대한직업사진가협회, 1982년 8월호, 63쪽.

대단히 넓기 때문이며, 교육적 계몽적 의미가 표면에 지나치게 드러남을 꺼려서인 것이다. 라이프 사진 강좌에서는 뉴스 사진과 다큐멘터리 사진의 차이를 간략히 다음과 같이 구별하고 있다. ‘다큐멘터리 사진은 사건을 기록할 수도 있다. 그러나 그 사건은 뉴스 사진이 지닌 특수한 의미보다는 어떤 보편적 의미를 지녀야만 한다. (Life Library of Photography "Documentary Photography" Time INC.) 다큐멘터리 사진이 뉴스 사진보다 넓은 폭을 지님을 간략히 나타낸 말이라 하겠다. 이렇게 다큐멘터리 사진은 사회와 인생을 다루기 때문에 객관성이 요구된다.(후략...)’⁴⁹⁾ 이때까지 한정식은 다큐멘터리란 용어에 나름 확신을 보여주는 글을 썼고, 심상사진은 스티글리츠의 스트레이트 사진을 설명하면서 이퀴벌런트 미학을 중심적인 방법론으로 설명했다.

한정식이 이 잡지에 연재한 이 글은 나중에 최종 정리를 거쳐 지난 10여년 이상, 아니 현재까지도 사진 입문자의 입문서 혹은 교과서 역할을 하는 <사진예술개론(열화당, 1986)>으로 출판되었다. 그런데 여기서 심각한 용어 사용의 변화가 일어난다. 이 책의 27쪽 부터는 앞선 잡지의 글을 재정리해서 쓴 <사진의 분류> 항목이 나오는데 한정식은 여기서 사진을 찍는 목적에 따라 사진을 크게 <실용사진>과 <창작사진>으로 나눌 수 있다고 한다. 그러면서 실용사진에는 “자료사진”과 “광고사진”이 있고, 창작사진에는 “보도사진”과 “순수사진”이 있다고 분류한다. 그러면서 “사진예술의 중추를 이루는 이 보도사진은 문학예술에 가까운 일면”이 있다고 하면서 다큐멘터리 대신에 보도사진이란 말을 쓰는 이유를 다음과 같이 설명한다. “도큐멘터리 사진은 사건을 기록할 수도 있다. 그러나 그 사건은 뉴스사진이 지닌 특수한 의미보다는 어떤 보편적 의미를 지녀야만 한다. 각

49) 한정식, **사진학 개론** (3), 월간사진, 1983년 3월호, 130쪽

사건마다의 개별 사진이 뉴스사진이라 한다면, 그 뉴스사진들 속에서 추출되는 보편적 문제를 추구하는 것이 도큐멘터리 사진이란 뜻이다. 이 글에서 말하고 있는 '보도사진'이 바로 여기에 해당되는 사진이라고 생각하면 된다. 이렇게 보도사진은 인생과 사회를 다루기 때문에 객관성이 요구된다.(후략...)”⁵⁰⁾ 이 순간 그는 보도사진이란 일본식 용어를 도큐멘터리를 대체하는 용어로 수용했고, 순수사진이란 용어는 심상사진이란 말을 더 발전시킨 용어로 자기표현만이 목적이고 작가의 내적 욕구에 의해 제작된 사진 그 자체가 목적인 사진으로 정의했다.⁵¹⁾ 즉 시사적인 문제를 보편적인 기록으로 관점으로 풀어낸 것인 다큐멘터리사진 즉 기록사진이라는 것이다.

우리나라에서 사진이 실용적인 기술 또는 예술의 수단 정도가 아닌 학문의 차원에서 다뤄지기 시작한 것은 사실 얼마 되지 않은 일이다. 1982년에 중앙대학 사진학과에 석사과정이 설치되고 시작된 일이다. 물론 당시에 전문 학술지도 없었다. 따라서 학술적 가치를 갖는 연구 성과가 나오게 된 것은 그 이후라고 할 수 있다. 그런 점에서 1986년 6월 발표된 강용석의 <Walker Evans의 Documentary사진에 관한 연구>⁵²⁾는 한국 사진에서 학술적 가치를 갖는 최초의 기록사진에 관련한 연구 성과이다. 이 논문은 대부분의 한국 문헌과 미국 문헌에서 기록사진가 중 가장 중요하게 빈번히 언급되는 워커 에반스의 다큐멘터리 작업 스타일을 사진집 <미국인의 사진(American Photographs, 1938년)>을 통해 다룬 것이다. 여기서 강용석은 일반적으로 말하는 기록

50) 한정식, 사진예술개론, 열화당, 1986, 30쪽

51) 한정식, 사진예술개론, 열화당, 1986, 34쪽

52) 강용석, Walker Evans의 Documentary사진에 관한 연구 - 그의 사진집 American Photographs에 나타난 Documentary Lyricism을 중심으로-, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 1986.

사진으로부터 “스타일(style)”이란 개념을 추출해서 “다큐멘터리 스타일”이란 별도의 개념을 갖고 위커 에반스의 작업을 분석했다.

강용석은 위커 에반스가 1964년 예일대학의 강의에서 한 이야기를 바탕으로 그는 자신의 작업에서 “서정적 다큐멘터리(Lyric Documentary)”를 추구하며, 이는 “일반적인 의미에서의 다큐멘터리와는 구별되는 것으로 그것을 다큐멘터리 스타일(Documentary style)이라 불렀다”⁵³⁾고 진술한다. 그리고 그 스타일은 미국 사진의 성과인 알프레드 스티글리츠의 스트레이트사진(Straight Photography)와 유럽 사진의 성과인 유젠 앳제의 '버너클러(Vernacular)'⁵⁴⁾ 표현 양식을 결합시켜 미국 문화를 표현한 한 양식이라고 하며 역사성을 강조한다. 또 1960년대 이후 “현대 사진에서 중요한 위치를 점한 로버트 프랭크, 리 프리드랜더, 다이안 아버스 등의 사진”⁵⁵⁾의 그의 스타일을 따르고 있다고 말하면서 사진학적 의미의 기록사진에 관한 개념 규정은 “스타일”이어야 한다고 주장했다. 이런 진술과 주장은 오늘날 한국 사진에서 기록사진을 ‘장르’의 문제가 아닌 ‘태도’와 ‘스타일’로 보아야 한다는 전문적 견해의 논리적 바탕이 되었다.

53) 강용석, 위의 글, 43쪽.

54) 이 단어의 일반적인 뜻은 ‘모국어, 자국어, 지방 고유어’ 등인데, 강용석은 이 단어를 ‘사진을 매체의 특성에서 보다는 문화의 고유 구조를 찾는 데 중점을 두는 것’이라고 설명했다. 강용석, 위의 글, 40쪽.

55) 강용석, Walker Evans의 Documentary 사진에 관한 연구 - 그의 사진집 American Photographs에 나타난 Documentary Lyricism을 중심으로-, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 4쪽.

4. 기록사진의 정의와 한국사진

사진을 통해 사회와 인간, 사물을 바라보는 사진가의 세계관을 표명하는 방식에는 여러 가지가 있고, 기록사진도 그 중 하나이다. 한국사진과 사회, 더 나아가 인류 전체의 발전을 위해서도 좀 더 의미 있는 기록사진 작업이 지속적으로 생산되어야 할 필요가 있는데, 어떤 사진이 의미 있는 것인가에 대한 견해는 사진가나 학자들마다 약간씩 차이가 있으나 공통점 또한 많다. 필자가 앞의 연구를 토대로 정리해 보면 기록사진은 1)주제 의식이 뚜렷해야 하고 2)정확한 시대인식에 근거해야 하며 3)정보를 충분히 전달해줄 수 있어야 하고 4)마지막으로 인간의 감정을 움직이고 감동을 전달해야 한다. 이런 조건을 갖추었을 때 작가의 관점이 극명하게 드러나며 사회적 및 사적 의미를 갖는다고 본다. 기록사진에 관한 많은 논의들을 요약하면 그렇다는 말이다.

이를 풀어서 설명하면 유의미한 기록사진의 요건은 이렇다. 첫 번째로 찍는 대상에 대한 사진가의 개인적인 관점, 즉 시각과 주제의식이 뚜렷해야 한다. 무릇 모든 사진은 찍는 사람이 대상을 어떻게 보느냐 하는 것, 그러니까 찍는 사람의 시각이 대단히 중요하다. 그런데 바로 그 작가의 시각이 기록사진에서는 각별하게 강조된다. 기록사진에 있어서 사실이 사진의 소재라면, 그 사실을 보는 작가의 눈은 그 사진의 주제가 된다고 얘기할 수 있다. 1960년대 미국의 사회적 기록사진 부흥의 기폭제로 작동한 로버트 프랭크의 <미국인들 The Americans>의 힘은 여러 요소가 있겠지만, 기본적으로 당시의 미국 사회를 그만의 독자적인 시각과 형식 요소에서 기인한다.

두 번째로 기록사진가의 의식이나 시각은 철저히 시대적 인식에 근거하고 있어야 하고, 동시대를 비평하는 자세를 가져야 한다는 점이다. 이것은 다시 설명할 필요도 없는 당연한 이야기일 것이다. 자기 주변의 삶을 보는 작가의 시각은 당연히 당대의 의식에 기반을 두어야 하고 또 그럴 수밖에 없는 것이 사실이다. 하지만 많은 기록사진가에게 문제가 되고 어렵게 느껴지는 부분은 사실 동시대의 핵심적 문제를 파악해내는 시대인식의 능력인 것 또한 사실이다. 한 시대의 인간 삶을 상징할 수 있는 적절한 대상의 선택과 시사적 가치의 함축은 기록사진의 성패를 가늠하는 중요한 요소가 된다. 그리고 그 가치는 강용석의 <매향리> 연작에서 보듯이 작가가 속한 사회의 '의제 Agenda'를 설정하고 이끌어가는 힘을 갖는다.

세 번째로 기록사진은 사진을 통해 사실에 대한 충분한 정보를 제공해야 한다는 점이다. 기록사진에서 아무리 사실을 보는 작가의 시각이 중요하다 할지라도 기본적으로는 사실 자체에 대한 정보를 제공하고 있어야 한다는 이야기이다. 그리고 여기에 더해 역사적, 사료적 가치를 가질 수 있도록 기술, 분류 등 기록화(documentation)⁵⁶⁾하는 일은 필수이다. 사실 현재 미의회도서관 소장한 F. S. A. 사진가들의 기록사진이 미국학, 미국미술사학, 기록학, 사진학 등 여러 분야에서 끊임없이 거론되는 것은 로이 스트라이커의 신념과 방침에 따라 정보와 증거가치를 확보할 수 있는 기록학의 원칙을 충실히 따랐기 때문이며, 독일 사진가 아우구스트 잔더의 작업은 독일인들을 사회학적 관점으로 잘 분류하고, 그 분류에 따라 작업을 했기 때문이다.

56) 여기서 기록화란 사진이 기록학적 가치를 갖도록 개별 사진에 장소, 시간, 대상 인물 정보, 촬영자, 프로젝트의 종류 등에 관한 기술(description)이 정확하게 붙어야 한다는 말이다. 이럴 때 사진은 신뢰성과 증거능력을 확보하게 된다.

마지막으로 이 모든 요소들이 어우러져 이루어내는 결과물인 기록사진은 인간의 감정을 움직일 수 있을 만큼 충분히 감동적이어야 한다. 왜냐하면 기록사진은 뉴스적인 가치에 더해 인간의 감정과 정서에 직접 호소하는 예술적 성격을 가지고 있으며, 사실에 대한 깊은 존중을 내포하는 영역이기 때문이다. 앞서 본문에서 언급했듯이 1930년대 기록사진이 역사적, 문화적 힘을 발휘할 수 있었던 것은 설득의 전제라고 할 수 있는 공감과 감동을 이끌어내는 힘이 있었기 때문이다. 기록사진의 힘은 사실이 갖는 정서적인 힘을 잔잔하게 시각화시켜 보는 이들에게 감동을 전달할 때 발휘된다. 여기에 더해 보는 이로 하여금 그 감동을 기반으로 행동까지 하게 할 수 있어야 할 것이다. 기록사진은 일시적인 흥분을 겨냥하지 않는다. 어떤 사실에 대한 보다 근원적인 성찰이 기록사진이 지향하는 바이다. 원칙적으로 보면 그렇다는 말이다.

그 동안 진행된 한국의 기록사진은 그리 길지 않은 시간임에도 일반의 인식보다는 훨씬 많은 역사적, 사회적, 사진사적, 기록학적 성과를 이루어냈다고 확신한다. 이는 사진 역사의 연구자로서 내릴 수 있는 판단의 결과이고, 결코 작위적이거나 자기보호 본능에서 하는 말이 아니다. 서양 사진의 역사적 성과를 비교해도 결코 뒤짐이 없다. 그리고 그런 성과는 여기서 거론하고 있는 기록사진 작업에 힘입은 바가 크다. 기록사진에 대한 수많은 개념상의 혼란과 작업의 시행착오가 있었지만, 우리 사회를 애정 어린 비판의 시선으로 바라보고, 시대정신을 진지하게 고민하며, 사진을 통한 사회적 기여를 의무로 여기며 작업한 작가들의 성과가 한국사진의 성과로 이어진 것이다.

주명덕이 1966년 발표한 <홀트씨 고아원>전은 당시 일간신문들의 사회면, 문화면, 사설 등에 거론되면서 우리가 의도적으

로 무시한 혼혈고아의 존재와 교육문제에 관한 큰 사회적 반향을 불러일으켰다. <월간중앙>에 게재한 <한국의 가족>, <한국의 이방> 시리즈 등도 사진에 문화인류학적 관점이 중요한 도구가 될 수 있음을 입증했고 포토에세이라는 형식을 구축했으며, 사회학자들로 하여금 도시빈민과 이방지대에 대한 학문적 연구를 촉진시켰다.

<수분리>, <용대리>로 대표되는 강운구의 문화적 코드 이용과 상징화를 통한 비판적 작업의 성과 또한 지식사회의 폭넓은 독자층을 확보하면서, 1970-80년대 황폐해져가는 우리 농촌의 문제와 전통적 가치의 소멸에 대한 사회적 관심을 증폭시켰다. 이상일이 1992년 처음 발표한 <망월동> 작업은 우리 사회에서 언급 자체가 금기시되고 있던 5.18민주화운동에 대한 관심을 제고하고 사회적 논의를 가능하게 만드는 기폭제의 하나로 작동했다.

강용석이 1999년 발표한 <매향리 풍경> 작업은, 전쟁이 끝나고 50년 가까이 세월이 지났음에도 여전히 전쟁을 치루고 있던 슬픈 땅, 매향리를 사회적 관심사로 만들고 파장을 일으켜 결국에는 미군 사격장이 폐쇄되고 동네 주민들이 정부 보상을 받게 하는 힘을 발휘했다. 또 한국사진에서 흑백사진의 미학적 가능성을 최고조로 끌어 올렸다는 평가를 받기에 충분했다.⁵⁷⁾

또 1999년 발표한 오형근의 <아줌마> 연작은 “이제 우리 사회도 ‘아줌마’에 대한 진지하고 긍정적인 담론이 필요하다... (중략)...그리고 많은 여성들이 싫어하는 ‘아줌마’라는 호칭 대신 대안적 용어를 모색할 때다”⁵⁸⁾라는 기사에서 볼 수 있듯이 우리 사회에서 ‘아줌마’ 담론을 만들고 확산시키는 계기를

57) 위의 책, 7쪽.

58) 최이부자, 여성신문, 1999년 7월 23일자.

만들어 여성의 사회적 위상과 역할이 변하도록 만드는데 일조했다. 이 모두의 공통점은 한국사회의 변화를 이끈 ‘의제 Agenda’를 설정하고 주도했다는 것이며, 한국사진의 큰 성과로 평가 받는다는 점이다. 이 작업들의 구체적인 내용은 후속 연구에서 다룰 것이다.

5. 맺음말

지금까지의 연구 결과를 보면 기록사진은 기록학적 의미(증거, 정보가치)와 예술사적 의미(미학적, 사진사적) 그리고 사회사적 의미(한국사회에서 설득과 소통)를 포괄하는 작업이라고 정의할 수 있다. 동시대의 흐름을 직시하고, 시대를 표상하는 대상을 발굴하며, 여기에 개인의 비평적 세계관을 담아내고 미학 및 형식적 완성도를 높일 때 사회적, 역사적 공감을 이끌어낼 수 있다. 그래서 한국사회 나아가 인류사회의 더 나은 변화를 이끌어내는 의제 설정 기능을 수행할 때 기록사진은 문화사적 의미를 획득할 수 있을 것이다.

우리나라에서는 사진의 전통적이고 항구적인 가치를 기록에서 찾고 이어가려는 노력, 기록사진이 진보적 사고에서 비롯했음에도 역설적으로 보수적 개념 규정에 집착하는 현상에 반발하고 이를 전복하려는 노력, 미술시장에 막 진입한 기록사진에 자신의 정체성을 걸어 시장의 수혜자가 되려는 노력, 카메라가 광범위하게 보급되면서 사진기록을 개인적 차원에서 사회적 의미를 갖는 행위로 전환시키려는 노력 등 여러 가지 이유로 기록사진의 정체성을 다시 고민하도록 한다. 여기에는 다양한 의견과

이익이 엇갈리기에, 무엇이 그리고 어디까지가 기록사진이냐는 논쟁은 쉽게 결론이 나지 않을 것이다. 하지만 그렇기에 더더욱 학술적 차원에서 개념 정의는 이루어져야 할 것이고, 개념은 변해가는 것이니 정의도 계속 이루어져야 할 것이다.

한국 사진에서 다루어진 기록사진에 관한 개념은 주로 사진의 본질적 기능, 합목적성, 당위성, 사회적 또는 문화적 가치, 방향성 등의 범주에서 정의되어 왔다. 여기에서 도외시 한 것이 바로 방법론의 문제였다. 사진사적 가치에 매몰되어 있어 기록사진이 기록학적 차원에서 기록물로 갖추어야 할 정작 중요한 요소인 기록화 전략(Documentation Strategy)이란 방법론에 대한 논의 없었던 것이다. 서론에서 언급한 기록학의 평가 기준을 준용하면, 사진의 정보가치와 예술가치 영역에 집중한 나머지 증거가치를 주로 형성하는 맥락정보를 충실히 생산하는 일에 소홀했다는 말이다. 이렇게 해서는 기록학적 의미의 ‘연합가치(Associate Value)를 획득하기 어렵다.

다시 한 번 사진사가인 뷰먼트 뉴홀의 말로 돌아가 보면, 기록사진은 사진 한 장 한 장에 정확한 기술(description) 즉 설명과 맥락정보가 따라 있어야 하고, 기록화(documented)가 되었을 때 비로소 역사적 가치를 갖는다. 그리고 기록사진은 대상을 정확히 기록하려는 사진가의 의도도 중요하지만, 사용자가 그 사진에서 무엇을 얻을 수 있고 또 어떻게 사용하는가의 문제도 역시 중요하다. 한국의 기록사진이 사진사적으로만이 아니라 기록학적인 의미를 갖기 위해서 꼭 보완해야 할 일이 정확한 맥락정보의 생산과 기록화 전략의 강화라는 결론에 이른다.

“사진가는 그 어떤 삶도 무관심한 눈으로 바라볼 수는 없다.
무릇 어떤 의견에도 비판적인 요소는 들어 있기 마련이다. 그러

나 사랑이 아니어서는 그 어떤 것도 진정한 비판이 되지 못한다. 다른 사람들에게 감춰져 있는 것들, 그것이 가느다란 희망의 빛이건 아니면 슬픔이건 간에 사진가는 그것을 볼 수 있어야 한다. 더욱이 모든 사진에는 항상 사진을 찍는 사람 스스로를 향한 본능적인 반작용이 담겨 있다.” - 로버트 프랭크

- 끝 -

참 고 문 헌

〈단행본〉

- 뷰먼트 뉴홀, 최인진 옮김, 세계의 사진사, 서문당, 1977
- 뷰먼트 뉴홀, 정진국 역, 사진의 역사, 열화당, 1987
- 박필호, 최인진 편, 사진을 말한다, 대한직업사진가협회, 1982
- 박필호, 최인진 편, 사진을 말한다, 도서출판 시각, 2003
- 한정식, 사진예술개론, 열화당, 1986
- Joel Eisinger, *Trace & Transformation*, University of New Mexico Press, 1995
- David Featherstone ed., *Observations - Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984
- Beaumont Newhall, *The History of Photography*, MOMA, New York, 1982
- R. Pearce-Moses, *A Glossary of Archival and Records Terminology*, The Society of American Archivists, 2005
- M. L. Ritzenthaler et al., *Photographs: Archival Care and Management*, The Society of American Archivists, 2006
- Ritzenthaler, Mary Lynn et al., *Archives & Manuscripts: Administration of Photographic Collections(SAA Basic Manual Series)*, The Society of American Archivists, 1984
- William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, 1973

〈전시도록〉

- Humanities and Social Science Library, Where Do We Go from Here? The Photo League and Its Legacy 1936-2006 전시도록, New York

Public Library, 2006.

<학위논문>

강용석, Walker Evans의 Documentary사진에 관한 연구 - 그의 사진
집 American Photographs에 나타난 Documentary Lyricism을 중심
으로-, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 1986.

<정기간행물>

사안, 현대사진연구회, 1964년 - 1967년
포토그래피(월간사진), 포토그래피카메라잡지사, 1966년 - 현재
영상, 영상사, 1975년 - 현재
사단, 대한직업사진가협회, 1982년 - 현재

<웹사이트>

<http://www.librarything.com/work/760768>

ABSTRACT

The Facets of Korean Documentary Photography

Park Ju Seok

In this thesis, I pursued how the concept of documentary photography in Korea was formed, and how Koreans perceive the current mix of some concepts and how they are tracked that. Korean photography society, directly or indirectly, accepted the concept and format of documentary photography of the United States in which information and discussion of the history and concept by examining the process of being transferred to Korea are examined.

Giroksajin(記錄寫眞) is a translation word of documentary photography which was a part of documentary movements in the United States of the 1930s, and are all based on that concept. When we order Korean documentary photography and the subject matter must be distinct, attitude toward the things should be based on the exact perceptions of this age **awareness**, to be able to give enough information, and finally moved forward to move the human emotion must be. When this condition is equipped with the photographers and archivists perspective is revealed clearly the social and historical records that are meaningful.

Documentary photography is the subject of the photographers and archivists that want to record the important things, but what you can get in the records and the question of how to use it is also important. Korean documentary photography, not only records the things, just to have a meaningful supplement to get done the exact context of information

production and led to the conclusion that the strengthening of documentation strategies.

Key words : Photographic Records, Documentary photography, 1930's Photography in U. S., Documentary Movements, The Concept of Documentary Photography, Korean Photography, The values of Documentary Photography, Documentation Strategies