

자유미술가협회와 전위사진

: 유영국의 경주 사진을 중심으로

권 행 가*

- I. 들어가며
- II. 유영국 사진 컬렉션 현황
- III. 자유미술가협회와 전위사진
 - 1. 1930년대 후반 일본 전위미술과 전위사진의 교차
 - 2. 자유미술가협회의 한국인 사진가들
 - 3. 하세가와 사부로와 사진작업
- IV. 전위의 변용: 전쟁과 고적사진
 - 1. 유영국의 경주사진과 경주 남산의 장소성
 - 2. 일본전위미술가들의 운강석굴(雲岡石窟) 사진
- V. 나가며

* 덕성여자대학교 연구교수

이 논문은 2014년 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 [NRF-2014S1A5B5A02016367].

이 논문은 한국미학예술학회 2016년 겨울 정기학술대회 기획심포지엄 <유영국, 한국 추상미술과 그 가능성의 중심>(한국미학예술학회, 국립현대미술관 공동주최)에서 발표한 원고를 수정 보완한 것이다. 발표 시 일본 전위미술가들의 운강석굴 사진에 대한 연구에 대해 알려주신 츠클바대학의 오무카 토시하루(五十殿利治) 선생님께 깊은 감사를 전한다.

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.51.0.06>

I. 들어가며

한국사진사에서 주현(周現, 본명 李範昇, 생몰년 미상)과 조우식(趙宇植, 생몰년 미상), 유영국(劉永國, 1916-2002)이 일본의 전위미술단체인 자유미술가협회(自由美術家協會 1937-1944, 1946-현재)를 중심으로 제작했던 사진은 ‘전위사진의 시작’이라는 선구적 의미가 부여되고 있다. 1920년대부터 1930년대에 걸쳐 한국사진계를 대부분 아마추어 사진가 그룹들이 주도한 것에 반해 이 시기 전위사진은 자유미술가협회를 중심으로 활동한 미술 유학생들이 중심이 되었다는 것이 특징이다. 그러나 이들의 전위사진 활동은 오래 지속되지 못했고 해방 이후 사진계와도 단절되어 주목의 대상이 되지 못했다. 가령 조우식은 1937년부터 1940년대 초까지 한국 작가 중 가장 적극적으로 초현실주의와 전위사진론 등을 국내에 소개했을 뿐 아니라 주현과 함께 2인전을 개최하는 등 그야말로 전위의 전도사와 같은 역할을 했다. 그럼에도 불구하고 신문에 실린 도판을 제외하고는 현존하는 사진 작품이 없고 해방 이후 행적도 불명확하여 그의 사진 활동에 대한 연구를 위해서는 앞으로 좀 더 많은 시간이 요구된다. 유영국과 절친했던 주현도 자유미술가협회 초기를 제외하고는 활동의 흔적을 찾아보기 어렵다. 반면 유영국의 경우는 자유미술가협회 활동 관련 자료와 사진들이 남아있다. 그러나 그도 해방 이후에는 사진을 작품으로 발표한 적이 없기 때문에 사진사에서, 미술사에서도 이 시기의 사진작업에 ‘일시적 시도’ 이상의 의미를 부여하기 어려웠다. 더구나 이 시기 그의 사진들이 경주라는 ‘고전’적 소재라는 점은 전위미술의 문맥에 그의 사진을 배치시키기 어렵게 한다. 그러나 이 같은 고전과 전위의 병존 또는 사진과 회화 및 릴리프 등 매체의 병존은 유영국의 특징이자 자유미술가협회의 특징이었으며 1930년대 후반 전쟁기의 시대적 요구사항과도 겹친다. 그의 경주사진에서 보이는 요소 즉 전위미술가에 의해 발견된 고전, 전향적 매체로서의 사진, 보도사진과 전위사진의 불안정한 경계는 30년대 후반 일본 전위미술이 만들어진 존재 조건이자 한국 초기 추상화가들의 생성 환경이었다고도 할 수 있다.

이 글에서는 유영국의 사진작업을 1930년대 후반 자유미술가협회를 중심으

로 한 전위미술가들의 사진경험의 맥락에서 살펴보고자 한다. 이를 위해 선행연구들을 토대로 하되 미술과 사진이 전위라는 이름으로 교차되기 시작한 첫 문맥으로써 《자유미술가협회전》의 상황을 보다 집중적으로 검토할 것이다.¹⁾ 아울러 같은 시기 일본 전위미술가들의 중국 운강(雲岡)석굴과 조선을 촬영한 사진과의 비교를 통해 경주 사진을 둘러싼 문맥을 재검토함으로써 30년대 후반 일본과 한국의 ‘전위’의 생성 환경 속에 이 시기 유영국의 사진작업을 재위치 시키고자 한다.

II. 유영국 사진 컬렉션 현황

유영국은 1942년 미술창작가협회(자유미술가협회의 후신) 제6회전에 사진작품을 7점 출품하였다. 1937년부터 5년 동안 주로 초현실주의 또는 재현성이 배제된 구성주의 계열의 추상 릴리프나 회화 작업을 하다가 갑자기 사진으로 전회한 것에 대해서 그는 전시 체제에 추상작업을 못하게 해서 사진작품을 했다고 하였다.²⁾ 현재 유영국 문화재단에 소장된 사진 중 그의 일본 유학기(1935-1943) 사진작업과 관련된 사진들은 총 28종이다.³⁾ 이 중 1942년 《미술창작가협회전》에 출

-
- 1) 김영나, 「1930년대 전위그룹전 연구」, 『20세기의 한국미술』 (도서출판 예경, 1998), pp. 63-142; 이인범, 『유영국과 초기추상』 (한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000), 최인진, 「미술사진의 선구자, 유영국선생」, 『유영국저널』 (유영국미술문화재단, 2004), pp. 95-104; 정영목, 「유영국의 초기 추상, 1937-1949」, 『미술이론과 현장』 제3호 (2005), pp. 173-193; 유영아, 「유영국의 초기추상: 일본 유학기 구성주의의 영향을 중심으로」, 서울대학교 석사논문 (2010); 김현숙, 「유영국, 사진으로 되살아나다」, 『미술세계』 (2003. 11), pp. 31-34; 유지현, 「1930년대 한국 ‘예술사진’ 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문 (2000); 이경민, 「한국근대사진사연구-사진제도의 형성과 전개」, 중앙대학교 박사학위논문 (2011).
 - 2) 유영국, 김철호 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, 『한국기록보존소자료집』 제6호 (리움, 2006), pp. 156-215, p. 167.
 - 3) 종류는 28종이나 대부분 추후 재프린트되어 현재 국립현대미술관에서 파악한 소장사진 접수는 88점이다.

품한 사진작품으로 확인되는 것은 <사진 No. 3> 한 점이다. 그나마 이 사진도 사진엽서로만 남아있다. 이 작품 외에는 총 23종이 대부분 경주 남산과 석굴암 등을 촬영한 사진들이다. 나머지 4종은 다른 사람의 작품이거나 유명국의 작품인지가 불확실한 사진들로 분류된다. 가령 유명국의 상반신 모습과 기계 이미지를 오버랩한 이중노출기법의 인물사진은 김철효와 유명국의 구술과정에서 츠카모토 시젠(塚本自然, 생물년 미상)의 작품으로 밝혀졌다 [표 1 no. 28].⁴⁾ 중국인을 촬영한 사진으로 알려졌던 <장가구(張家口)> [표 1 no. 25]도 유명아의 연구에 의해 장가구가 중국인의 이름이 아니라 내몽고의 몽강국 수도 명으로 밝혀졌고 유명국이 이곳에 간 적이 없다는 유족의 증언에 따라 유명국의 사진으로 보기 어렵게 되었다.⁵⁾ 그밖에 <백합> [표 1 no. 26]도 1937년 《자유미술가협회전》 1회전에 출품된 <작품 B>의 백합이미지를 위한 참조사진일 가능성이 있고, 유명국이 사진기술을 배운 것이 1940년이라는 점, 배경과 피사체간의 극단적인 명암대조, 선예한 대상의 윤곽선 등에서 다른 현존 사진들과 차이가 많이 나 유명국의 사진작품으로 보는 것은 당분간 보류해야할 것으로 보인다.

결국 현존하는 대부분의 사진은 경주를 촬영한 사진들이라 할 수 있는데 이 사진들 중 1942년 미술창작가협회 출품작이 포함되어있는지는 확실치 않다. 사진의 뒷면에 “불국사 대웅전-불 18[표 1 no. 3]”, “석굴암 내부불상-석 10[표 1 no. 6]” 식의 제목과 일련번호가 기록되어있고, 일부를 잘라 편집하여 《미술창작가협회전》 출품작인 <사진 No. 3>(사진엽서만 현존)에 사용한 것으로 보아 현존하는 경주 관련 사진들은 출품을 위한 자료사진이었을 가능성이 있다. 그러나 다른 한편 비슷한 시기 일본의 전위미술가들이 중국을 촬영한 사진들이 잡지를 통해 여러 차례 보도되고 있었고, 전쟁기에 보도사진가로 취직하기 위해 사진기술을

4) 유명국, 김철효 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, p. 167.

5) 유명아, 「유명국의 초기추상: 일본 유학기 구성주의의 영향을 중심으로」, pp. 123-124. 이 사진은 자유미술가협회의 대표자 하세가와 사브로(長谷川三郎)가 몽강을 답사한 후 잡지 『개조(改造)』에 실은 사진에세이 「각도 몽강 카메라소묘(角度 蒙疆 カメラ素描)」(1939. 2)에 소개된 장가구 사진의 인물과 유사하여 하세가와 사브로로부터 받았을 가능성도 있는 것을 보인다.

배웠다는 증언을 감안하면 이 사진들은 단순히 자료사진이기보다는 경주를 소재로 한 보도사진적 성격을 처음부터 가지고 있었고, 일부가 《미술창작가협회전》에 출품되었을 가능성도 있다. 이때 출품된 총 7점의 사진 중 2점이 일본인들의 반공훈련을 촬영한 보도사진이라는 점도 이 시기 실제로 보도사진을 그가 촬영하고 있었던 상황을 보여주기 때문이다.⁶⁾










경주 관련 사진은 사진엽서 1점 외에 총 23점이 현존하는데 소재별로 분류하면 경주 일대와 남산을 답사, 기록한 사진이라 할 수 있다 [표 1 참조]. 일제강점기에 불국사, 석굴암, 분황사, 경주박물관 등 경주 일대는 이미 관광지로 개발되어 있었다. 그러나 경주 남산의 경우는 일반인들이 쉽게 갈 수 있는 관광지가 아니었으며, 남산의 동쪽과 서쪽 즉 동남산과 서남산 전역의 바위벽들을 오르내리며 사진을 촬영하는 것은 쉬운 일이 아니었다. 어렵게 촬영되었을 사진들은 흔한 명소사진의 문법을 따르기보다는 부분을 클로즈업하여 피사체의 조형적 구조나 재질을 드러내는데 초점이 맞추어져 있어 단순한 관광사진이 아니라 또 다른 조형적 오브제로 취급되고 있다는 것을 알 수 있다. 그 밖에 유영국이 수집한 다른 일본 작가의 사진이나 엽서 사진자료들 중에는 이중영상촬영, 포토몽타주(photomontage) 등의 실험적 사진 작업들이 다수 포함되어 있어 이 시기동안 유영국이 사진을 조형적 실험 매체로 충분히 인식하고 있었던 상황을 알 수 있다.

[표 1] 유영국문화재단 소장 사진작품(일본 유학기 사진)

No.	작가	촬영지역	제목(작가기록)	현재의 지역명	년도	소장처	사진
1	유영국	불국사	불국사 대웅전내 (불상부분)-불2	불국사 대웅전	1940-1941	유영국미술 문화재단	
2	유영국	불국사	불국사	불국사 범영루	1940-1941	유영국미술 문화재단	
3	유영국	불국사	불국사 대웅전 -불18불국사	불국사	1940-1941	유영국미술 문화재단	

6) 유영국, 김철호 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, p. 167.

No.	작가	촬영지역	제목(작가기록)	현재의 지역명	년도	소장처	사진
4	유영국	불국사	불국사	불국사 지하문	1940-1941	유영국미술 문화재단	
5	유영국	석굴암	석굴암(천정) 부분	석굴암 천정	1940-1941	유영국미술 문화재단	
6	유영국	석굴암	석굴암 내부 불상-석10	석굴암 나한상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
7	유영국	남산 (동남산)	동남산계곡 마애삼존불상(부 분)-동10	남산 칠불암 삼존불좌상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
8	유영국	남산 (동남산)		남산 칠불암	1940-1941	유영국미술 문화재단	
9	유영국	남산 (서남산)		남산 신선암 마애보살반가상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
10	유영국	남산 (서남산)	탑골 석불 東面 불상(남서향 중 양부분)-동3	남산 탑골 제2사지 남면 마애삼존불좌상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
11	유영국	남산 (서남산)		남산 탑골 제2사지 서면 마애불좌상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
12	유영국	남산 (서남산)	<사진 No 3> 미술창작가협회 6회전 출품작	남산 탑골 제2사지 동면마애불상	1942	유영국미술 문화재단	
13	유영국	남산 (서남산)	산신암 (産神庵) 대마애불2-서6	삼릉계(제3사지) 상선암(上禪庵) 마애여래좌상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
14	유영국	남산 (서남산)	서남산 마애삼존불(부분) -서4	남산 삼릉계(제3사지) 선각삼존불좌상 중 본존	1940-1941	유영국미술 문화재단	
15	유영국	남산 (서남산)	서남산 석탑-서3	남산 용장사곡 삼층석탑	1940-1941	유영국미술 문화재단	
16	유영국	남산 (서남산)	제목미상	경주 배동 삼체석불	1940-1941	유영국미술 문화재단	

No.	작가	촬영지역	제목(작가기록)	현재의 지역명(작품명)	년도	소장처	사진
17	유영국	함월산 (토함산 지구)	골굴암(骨窟庵) 석불2-골3	골굴암 마애여래좌상	1940-1941	유영국미술 문화재단	
18	유영국	경주 박물관	경주박물관내 귀부(龜趺)-박14	승복사지 쌍두귀부	1940-1941	유영국미술 문화재단	
19	유영국	경주 박물관	박물관내 사초석(寺礎石)- 박13	석등 하대석	1940-1941	유영국미술 문화재단	
20	유영국	장항리	제목미상	장항리사지 석조여래입상 두부(頭部)	1940-1941	유영국미술 문화재단	
21	유영국	분황사	분황사탑(부분)- 탑4	분황사 모전석탑	1940-1941	유영국미술 문화재단	
22	유영국	분황사	분황사탑(부분)- 분3	분황사 모전석탑	1940-1941	유영국미술 문화재단	
23	유영국	오릉	오릉묘(五陵墓) 정면-오	오릉	1940-1941	유영국미술 문화재단	
24	작가미상			인물	1930년대말 -1940년대 초	유영국미술 문화재단	
25	작가미상		장가구	장가구	1930년대말 -1940년대 초	유영국미술 문화재단	
26	작가미상			백합	1930년대말 -1940년대 초	유영국미술 문화재단	
27	작가미상			미상	1930년대말 -1940년대 초	유영국미술 문화재단	
28	츠카모토 시젠(塚本 自然)			유영국	1930년대말 -1940년대 초	유영국미술 문화재단	

III. 자유미술가협회와 전위사진

1. 1930년대 후반 일본 전위미술과 전위사진의 교차

미술과 사진의 문맥에서 보면 유평국의 유학기는 일본에서 전위미술이 등장했다가 전쟁 체제 속에서 국가주의와 결합하여 변형, 해체된 시기이자 전위미술계의 영향을 받으면서 전위사진이 짧은 기간 융성했다가 중단된 시기이다. 30년대 후반 일본의 전위미술이 초현실주의와 추상을 가리키듯이 전위사진도 대체로 구성주의와 초현실주의의 영향을 받은 추상사진, 포토몽타주, 초현실적 사진을 이른다. 추상사진은 주로 포토그램(photogram), 레이오그램(rayogram) 등의 실험적 사진에 해당하고 포토몽타주는 사진의 조합을 통해 기괴하거나 초현실적인 이미지를 만들어내는 사진을, 초현실적 사진은 대상을 촬영하되 클로즈업, 부감법 등의 다양한 시점을 활용하여 현실을 낯설게 제시하는 초현실주의적 오브제 사진들과 대상의 디테일을 극단적으로 강조하여 대상이 가진 조형성을 끌어내는 추상적 사진 등이 포함된다. 그러나 사실 포토몽타주나 포토그램 같은 실험 기법들은 베를린 다다를 접하고 귀국한 무라야마 도모요시(村山知義, 1901-1977)에 의해 1920년대에 일본에 소개가 된 이후 널리 알려져 있었다.⁷⁾ 그리고 대상의 디테일을 강조하는 사진도 이미 독일 신즉물주의(Neue Sachlichkeit, New Objectivity)⁸⁾ 사진을 받아들인 1930년대 초반의 신흥사진운동으로 인해 일반화되어있던 것들이다. 그러나 이러한 조형적인 사진 실험 경향들이 ‘전위사진’이라는 이름으로 미술전시

7) 村山知義, 『構成派研究』(1926, 중앙공론사)에 만 레이(Man Ray, 1890-1976)의 포토그램 <사진>(1924)과 武川八郎의 포토그램 및 포토몽타주가 소개되었다.

8) 1925년 G. H. 하르트라우프가 독일 표현주의에 반대하고 객관적 리얼리즘을 추구하는 화가들을 이르며 사용한 용어로 1920년대 후반에서 30년대 초반 사진에도 적용되었다. 회화주의에 반대해 사진가의 주관적 정서를 배제하고 카메라와 렌즈의 물리적, 기계적 재현성에 충실하고자한 사진을 말한다. 대표적 사진가로 앨버트 령거 파취(Albert Renger-Patzsch, 1897-1966), 아우구스트 잔더(August Sander, 1870-1964)가 있다. 독일 신즉물주의 사진의 조형언어는 1930년대 일본의 신흥사진운동의 토대가 되었다.

에 포함되고 사진가들과 미술가들의 적극적인 교류가 시작된 것은 1930년대 중후반 초현실주의가 본격적으로 도입되면서부터이다. 따라서 30년대 후반 일본에서의 전위사진은 신흥사진에 내재되어있던 실험사진경향이 미술계에서 일어난 전위미술운동의 영향을 받아 강화되어 나온 것으로 이때의 ‘전위’는 정치적 전위이기 보다는 조형적 새로움을 추구하는 성격이 강했다고 할 수 있다.

초현실주의의 대표적 비평가이자 시인이었던 다키구치 슈조(瀧口修造 1903-1979)는 이 시기 전위사진을 이끄는 대표 역할을 했다. 그는 1936년 동경에서 활동하는 전위화가들을 결집하여 전위예술가그룹을 발족시켰으며 이 그룹에서 활동한 사진가들을 포함하여 1938년에는 사진과 회화의 교류를 목적으로 전위사진협회를 결성하였다.⁹⁾ 1937년 동경과 교토, 나고야, 오사카를 순회한 《해외초현실주의작품전》은 미술계 뿐 아니라 사진 계에도 큰 자극이 되어 아방가르드조형집단(アヴァンギャルド造型集團, 1937), 나고야 포토아방가르드(ナゴヤフォトアヴァンギャルド, 1939) 등이 발족되면서 30년대 말 ‘아방가르드’ 또는 ‘전위’라는 말을 내세운 전위사진의 흐름이 전국적으로 확산되었다.

당시 자유미술가협회, 미술문화협회(美術文化協會)¹⁰⁾ 같은 전위미술단체도

-
- 9) 1930년대 후반 일본에서는 도시 모더니즘 문화 속에서 영상세대라 할 정도로 새로운 감각을 가진 청년들이 등장했다. 제국미술학교 학생들 사이에서도 1930년대 후반 영화동인 활동이 활성화되고 몽타주기법 등에 관심을 가진 학생들이 대거 나왔다. 1936년 다키구치가 동경에서 활동하는 전위화가들을 결집하여 발족한 ‘전위예술가그룹’에는 초현실주의나 추상 화가뿐 아니라 제국미술대학계의 학생 전위미술그룹인 ‘JAN’, ‘아니마’, ‘표현’ 멤버와 이후 ‘전위사진협회’에서 활동하는 전위사진가들도 참여하였다. 1938년 다키구치는 ‘전위사진협회’를 결성하고 사진 잡지 『포토타임즈(フォトタイムズ)』에 「사진과 초현실주의」, 「사진과 회화의 교류」, 「물체와 사진 특히 초현실주의의 오브제에 대하여」, 「전위사진시론」, 「식물의 기록」 등의 사진론을 발표하면서 본격적인 사진론을 전개했다. 그는 사진이 현실 속의 오브제에서 새로운 미와 경이를 발견하게 해준다는 점에서 초현실주의 회화와 통한다고 보아 사진과 회화의 적극적 교류를 주장했다. 현실적으로도 그가 아방가르드예술가그룹을 주도하고 있었기 때문에 사진가들과 화가들의 교류는 빈번히 이루어질 수 있었다. 西村智弘, 『日本藝術寫眞史』(美術出版, 2008), pp. 262-273; 波瀾剛, 『越境のアヴァンギャルド』(NTT出版, 2005).
- 10) 1939년 후쿠자와 이치로(福澤一郎, 1898-1992)가 중심이 되고 《이과전》에서 초현실주의, 구성주의 계열 작가 등 41명이 모여 결성한 전위미술단체로 사진, 도안, 서예부

사진작품이 적지 않게 발표되었다. 자유미술가협회는 특히 사진에 관심이 많아 전위사진의 발표의 장 역할을 하고 있었다. 1937년 2월 “각인의 예술의 자유로운 발전과 시대의 예술정신의 진흥을 기한다”는 목적 하에 창립된 이 협회는 공모전의 형식으로 전국에 흩어져있던 전위작가들을 규합하고자 했다.¹¹⁾ 이들은 《이과전》이나 《독립미술협회전》 같은 대전람회의 아카데미즘과 구조적 폐단을 거부하고 회화의 재현적 기능을 넘어 기계문명이 발달한 현대에 맞는 새로운 표현형식에 대한 자유로운 실험을 지향하는 것을 협회의 목적으로 표방하고 있었다. 1937년은 《자유미술가협회전》 창립을 필두로 6월에는 《해외초현실주의작품전》이 개최되고 잡지 『아틀리에(アトリエ)』에 「전위회화의 연구와 비판」, 특집이 실리고 7월에는 자유미술가협회 1회전이 개최되고 이어 8월에는 후쿠자와 이치로의 『슈르레알리즘』이, 9월에는 하세가와 사부로(阿部 展也)의 『앱스트랙 아트(アブストラクト

문의 전위작가들까지 모두 참여하였다. 사진 계에서는 아베 요시부미(阿部 展也), 1913-1971), 나카타 잇슈(永田一修, 1903-1988)등 수명의 전위사진가들이 참여하였다. 《미술문화협회전》의 한국작가에 대해서는 김영나, 「1930년대 전위그림전 연구」, pp. 99-104 참조.

- 11) 자유미술가협회는 《신시대양화전》에서 활동하던 하세가와 사부로(長谷川三郎, 1906-1957), 오오츠다 마사도요(大津田正豊), 쓰다 세이슈(津田正周, 1907-1952), 무라이 마사나리(村井正誠, 1905-1999), 야마구치 가오루(山口薫, 1907-1968), 야바시 로쿠로(矢橋六郎, 1905-1988), 에이 큐(瑛九, 1911-1960)가 중심이 되고, 그밖에 ‘포럼’, ‘흑색양화전’, ‘신자연파협회’에서 활약하던 화가들, 그리고 평론가 13명을 고문으로 추대하여 1937년에 결성된 일본 최초의 전위미술 공모단체이다. 미술문화협회가 초현실주의를 중심으로 한 것에 대해 자유미술가협회는 추상미술의 아성으로 불려졌으나 실제 구성주의적 추상 이외에 초현실주의, 신낭만파적 경향 등도 공존했다. 한국인 중에는 김환기, 문학수, 유영국, 이중섭, 주현, 박생광, 이규상, 조우식, 안기풍, 송혜수, 배동신 등이 참여했다. 전시는 1937년부터 공모전 형식으로 개최되다가 시국체제가 강화되면서 1940년 7월 협회 명칭이 미술창작가협회로 개칭되었으며 1944년 육군성 정보국의 <미술전람회 취급요강>에 의해 모든 공모전 개최가 금지되자 《미술창작가협회전》도 중지되었다. 전쟁 이후 일부 관서지방 회원들이 1946년 오사카에서 9회와 10회전을 개최하기 시작했고 1947년부터 본격적으로 협회전이 재개되었다. 전후 자유미술가협회는 1950년, 1964년 두 번에 걸쳐 회원들의 집단 탈퇴 후 1964년 자유미술협회로 개칭, 현재까지 지속되고 있다. 조양규도 이 협회에서 활동했다. 自由美術協會 編, 『自由美術協會史』(自由美術協會, 2002), pp. 5-17; [http://jiyubijutsu.org].

- 『아트』가 아틀리에사에서 간행되는 등 화단 전체에 걸쳐 전쟁 전 일본 전위미술운동이 최고조에 달했던 해였다.

《자유미술가협회전》의 특징은 출품종류를 회화, 수채화, 꼴라주, 오브제, 포토플라스틱(photoplastics), 소묘, 판화로 나누어 회화 이외에 꼴라주, 오브제, 사진을 미술의 한 부문으로 포함시킴으로써 조형 매체의 확장을 본격화했다는 점이 었다. 이 중 포토플라스틱은 원래 바우하우스에서 근무하던 모홀리 나기(Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946)가 바우하우스 총서 『회화·사진·영화』(1925)에서 <레 다와 백마> 같은 사진을 지칭하는 개념으로 사용한 용어이다. 그는 이 책에서 사진의 새로운 표현형식으로 5가지, 즉 리얼포토, 포토그램, 포토몽타주, 포토플라스 틱, 타이프포토를 도판들과 함께 제시했는데 포토몽타주가 다분히 다다적이고 다 의적인 경향인 것에 반해 포토플라스틱은 주제를 강조하기위해 혼란하고 불필요 한 요소를 제거하고 보다 명확한 의미를 지닌 조형적 사진을 지칭하는 것으로 사 용하였다. 그러나 1930년대 초 일본에서 신흥사진의 제작방식으로 소개가 되고 있을 때는 포토몽타주의 다다적, 정치적 요소가 약화되면서 포토플라스틱과 포토 몽타주는 대체로 같은 의미로 사용되어 특별한 경우를 제외하고는 이런 종류의 작품을 크게 구별 없이 포토몽타주라 불려졌다.¹²⁾ 한편 자유미술가협회는 협회의 조직 당시에는 ‘포토그램’이라고 했다가 작품 공모를 내면서 ‘포토플라스틱’이라고 바꾸었는데 오무카 토시하루(五十殿利治)는 사진매체를 이용한 조형작업을 보다 폭넓게 포괄하기위해 포토그램보다 광의의 의미로 포토플라스틱을 채택한 것이라 고 보았다.¹³⁾

《자유미술협회전》 출품작 전체가 도록에 실리지 않았기 때문에 작품 목록 만으로는 사진작품의 상황을 모두 파악하기는 어렵지만 잡지에 실린 도판들과 출 품목록을 통해 보면 포토그램 류의 추상사진부터 피사체의 일부를 근접 촬영한

12) 金丸重嶺, 『新興寫眞の作り方』(玄光社, 1932), pp. 88-89; 五十殿利治, 「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家(2)-柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『藝術研究報』, 筑波大學藝術學系 (2008), pp. 35-44, p. 38 .

13) 五十殿利治, 「日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家(2)-柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, p. 38.

스트레이트 포토(straight photography)¹⁴⁾에 이르기까지 다양한 형태의 사진작품이 주로 협회전 초기에 많이 출품되고 있었던 것을 볼 수 있다. 가령 1회전에서는



[도 1] 에이큐, 《기타오 준이치로, 에이큐 2인전》, 1937, 사진엽서, 유명국미술문화재단 소장

는 馬場頼三가 네가인화 작품인 <작품B>, <작품C>로 포토플라스틱상을 수상했으며 야마구치 마사기(山口正城, 1903-1959), 무라야마 지로(村上四郎) 등이 포토그램 추상사진을 출품했다. 나고야 포토아방가르드 그룹의 시모자토 요시오(下郷洋雄, 1907-1981), 사카타 미노루(坂田稔, 1902-1974), 타지마 츠기오(田島二男, 1903-2002) 등도 여러 차례 참가했다. 《자유미술가협회전》에 사진작품을 냈던 작가들 중 에이큐(瑛九, 1911-1960, 본명 스키타 히데오[杉田秀夫])와 기타오 준이치로(北尾淳一郎, 1906-1973)는 유명국과 관련하여 주목되는 작가들이다. 이 두 작가는 제1회 《자유미술가협회전》이

개최되기 3달 전인 1937년 4월 《에이큐 포토데생, 기타오 준이치로 레알포토 합동전(瑛九 フォトデッサン, 北尾淳一郎 レアルフォト合同展)》이라는 2인전을 개최했는데 유명국의 소장 엽서 중에 이때의 엽서가 두 장 포함되어있어 유명국이 이미 《자유미술가협회전》이 개최되기 전부터 이러한 사진전을 알고 있었던 것으로 보인다 [도 1].

에이큐는 1925년 일본미술학교를 다니다 중퇴하고 미술잡지에 평론을 발표하다가 1930년 오리엔탈사진학교(オリエンタル寫眞學校)에서 사진기술을 배웠다. 그가 에이큐라는 예명을 쓰면서 전위사진가로 본격적으로 주목 받게 된 것은 1936년 당시 신예작가였던 하세가와 사부로와 평론가 토야마 우사부로(外山卯三

14) 알프리트 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864-1946)가 주창한 사진. 사진에서 주관을 제거하고 대상의 객관적 형태를 직접적으로 기록하고자 한 사진, 단순성, 근접촬영, 형태의 부분적 발췌 등이 특징이다.

郎, 1903-1980)에게 자신의 포토그램 작품을 인정받고 이들의 도움으로 사진작품 집 『수면의 이유(眠りの理由)』을 출판하면서 부터였다. 당시 에이큐의 작품은 만 레이의 포토그램 기법을 발전시켜서 인형형상 같은 모양을 그린 것을 자른 것이나 레이스, 금속망 등의 물체를 인화지에 정착시키거나 펜라이트를 움직여 얻어진 빛의 궤적을 감광면에 정착시키는 방식으로 사진평면에 추상과 구상이 공존하는 형태였는데 그는 이러한 작업을 인화지를 사용한 데생이라 하여 포토데생(フォトデッサン)이라 했다. 원근법적 공간성에서 해방되어 인화지의 표면에 부유하는 듯한 그의 이미지는 기존의 재현적 회화의 한계를 넘어 기계적 시각미디어에 의한 새로운 표현방식을 제시한 예였다.¹⁵⁾ 그러나 당시 비평가들은 그의 작품을 만 레이를 추종한 새로운 기법 정도로 보는 것에 그쳤다. 이러한 화단의 물이해에 상처를 입은 탓인지 에이큐는 자신의 고향인 미야자키(宮崎)에 머물면서 제 1회 <<자유미술가협회전>>에도 작품만 보냈다. 이때의 작품은 포토 데생이 아니라 포토 콜라주 <레알(レアル)> 시리즈 5점[도 2]이었는데 영화잡지나 패션잡지에서 오려낸 여성의 신체를 부분적으로 해체시킨 후 검은 대지 위에 콜라주한 그로테스크한 이미지로 자신의 작품이 단순히 새로운 기술을 넘어서 기계문명시대에 이성으로는 도저히 이해되지 않는 현실을 제시하고자 했다.¹⁶⁾ 에이큐는 1940년 자유미술가협회 4회전에도 포토 데생과 콜라주 작품을 출품하였으나 이후 사진작업을 그만두고 수묵화 같은 동양문화에로 관심을 돌렸다.¹⁷⁾ 유영국과 문화학원을 같이 다녔던 김병기(金秉騏, 1916-)는 에이큐가 전혀 나타나지 않다가 전시회에만 나타나던 작가로 만 레이의 영향으로 나사못 같은 것들을 가져와 암실의 인화지에 놓고 촬영하여 영상을 만들어내던 괴짜작가였다고 기억했다.¹⁸⁾ 에이큐의 사진작업은 김병기를 비롯한 한국작가들의 기억에도 강하게 남았을 뿐 아니라

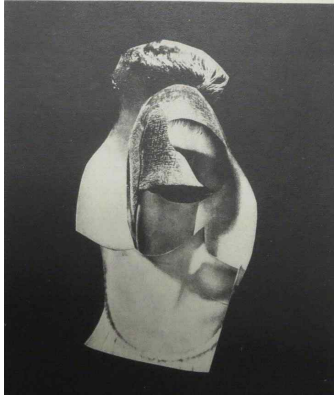
15) 谷田英理, 「前衛繪畫と機械的 視覚メディア」, 『近代畫說』 15 (2006), pp. 88-94.

16) 大谷省吾, 「闇の中で「レアル」をさがす」, 『英九1935-1937 闇の中で「レアル」をさがす』 (東京國立近代美術館, 2016), pp. 6-17.

17) 에이큐는 전쟁 후에는 에칭이나 리도그래피 등의 판화작품을, 만년에는 유화 점묘화 작업 등을 하다가 1960년 급성심부전증으로 사망했다. 위의 도록 참조.

18) 김철효, 김병기 구술, 「도쿄 분카학원: 김병기」, 『한국미술기록보존소 자료집』 제3호 (2004), pp. 26-57, p. 36.

하세가와 사브로가 사진에 관심을 가지게 되는 첫 계기가 되기도 했다.



[도 2] 에이큐, <레알>, 1937, 종이에 콜라주, 31.8x26.2cm, 도쿄국립근대미술관 소장, <<제1회 자유미술가협회전>> 출품



[도 3] 기타오 준이치로, <<기타오 준이치로, 에이큐 2인전>>, 1937, 사진엽서, 유명국미술문화재단 소장

에이큐가 빛의 조작에 의해 대상물로부터 새로운 이미지를 끌어내는 작업이라면 그와 2인전을 했던 기타오 준이치로의 작업은 인위적 조작을 가하지 않고 대상을 근접 촬영하여 추상적 조형성을 끌어내는 작업에 해당한다 [도 3]. 에이큐와 같은 동향이었던 기타오는 1937년 1회전에 초대출품 형식으로 <다리의 하류(橋の下流)>를 비롯하여 총 20점의 사진작품을 출품하였다. 사진은 대부분 풍경이나 곤충해부도를 접사하듯 근접 촬영한 사진들인데 ‘예민한 구성력을 보여주지만 자연주의풍을 고수하는 것은 곤란하다’는 평을 받기도 했다.¹⁹⁾

에이큐처럼 직접적인 사진작품은 아니지만 사진을 작업에 활용하는 예는 김환기나 유명국과 친밀한 관계를 가졌던 무라이 마사나리(村井正誠, 1905-1999),

19) 기타오는 미야자키고등농림학교(宮崎高等農林學校, 현재 미야자키대학)에서 교단에 섰던 연구자이기도 했다. 독일 유학시절에 사진을 시작했는데 미술에도 관심이 있었기 때문에 같은 동향 출신인 에이큐와 알게 되어 1937년 4월 에이큐와 함께 2인전을 개최하고 <<자유미술가협회전>>에도 참가하게 되었다. 五十殿利治, 『日中戦争期における雲岡石窟と日本人美術家(2)-柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に』, p. 38.

하세가와 사브로 등의 작품들에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 가령 무라이 마사나리의 1938년 출판작 <백령묘(百靈廟)> 시리즈 와 <중국 마을(支那の町)> 시리즈는 전쟁기 항공사진을 토대로 제작한 것이다.²⁰⁾ 이러한 항공사진적 시각이 설정된 그리드 구성은 1회전에 출판된 김환기의 <항공표지>(1937)와 하세가와 사브로의 <도제(都制)>(1937)에서도 볼 수 있다. 유영국이 1949년 《신사실과 1회전》에 출판한 작품도 항공사진의 시각을 적용했었던 것을 보면 이러한 사진적 시각에 대한 관심이 해방 이후에까지 지속되었다는 것을 알 수 있다.²¹⁾ 항공사진뿐 아니라 자유미술가협회 작가들 사이에서는 과학사진, 의학사진 등 사진이라는 기계적 미디어가 만들어내는 새로운 시각에 관심을 보이는 경우가 많았다. 자유미술가협회가 포토플라스틱이라는 부문을 두고 이처럼 사진 매체를 적극적으로 흡수한 것은 당시 초현실주의의 영향도 있지만 기본적으로는 스탈린과 나치의 전체주의 체제를 피해 파리로 망명했거나 파리에서 작업해온 작가들로 구성된 추상 창조그룹(Abstraction-Création, 1931-1936) 등의 국제적 구성주의가 하세가와 사브로 같은 전위미술가들에 의해 적극적으로 받아들여진 상황과 결부되어있었다.²²⁾

20) 백령묘는 내몽고 자치구 중서부에 위치한 지역으로 내몽고, 몽골, 신강 위구르 자치구를 연결하는 교통의 요충지역인데 1936년 11월 내몽고자치를 둘러싸고 백령묘에서 군사충돌사건이 발생했다. 무라이 마사나리는 이때 아사히신문에 실린 폭격당한 백령묘의 항공사진을 참조하여 백령묘와 중국의 마을을 그렸다고 한다. 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근현대미술사학』 제9집 (2001), pp. 7-39, p. 19.

21) 이경성, 「자연과 나누는 독특한 대화: 유영국론」, 『공간』 제162호 (1980. 12), pp. 38-41, p. 40. 이경성은 “유영국의 작품이 마치 비행기를 타고 내려다보면 눈앞에 전개되는 논과 밭 그리고 산의 형태 같은 것이었다”고 기억했다.

22) 오쿠마 도시유키(大熊敏之), 「1930년대의 추상회화: 해외동향의 소개와 그 영향에 대한 고찰」, 『유영국저널』 제2집 (유영국문화재단, 2005), pp. 80-85; 국제적 구성주의와 1930년대 일본 구성주의의 관계에 대한 자세한 연구는 유영아의 앞의 논문, 「유영국의 초기추상: 일본 유타기 구성주의의 영향을 중심으로」 참조.

2. 자유미술가협회의 한국인 사진가들

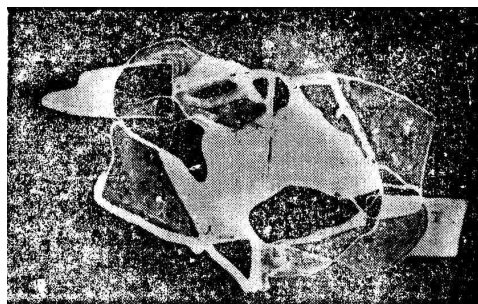
한국인으로는 주현과 조우식이 1회전에서 3회전까지 사진작품을 발표했다.²³⁾ 조우식은 일본미술대학 재학 중이던 1938년부터 『매일신보』 학생란에 초현실주의론, 전위회화론 등을 여러 차례 발표하면서 사진작품보다 비평으로 먼저 화단에 등단한 작가이다. 이 무렵 조우식은 일본 당시의 전위미술 경향을 국내에 소개하는 일종의 통로 역할을 해 주고 있었다. 즉 일본의 전위미술이 추상미술과 초현실주의로 양분되어 있던 구조를 그대로 흡수하여 소개했으며 그 중에서도 특히 초현실주의에 대해서는 앙드레 브르통(André Breton, 1896-1966)과 살바도르 달리(Salvador Dali, 1904-1989)를 중심으로 집중적인 소개를 하면서 초현실주의야 말로 주관, 정신 해방을 목적으로 새로운 객관성을 획득할 수 있는 진정한 전위미술임을 강조하였다. 추상작가로는 모홀리 나기, 그로피우스(Walter Adolph Gropius, 1883-1969), 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944), 몽드리앙(Piet Mondrian, 1872-1944), 오장팡(Amédée Ozenfant, 1886-1966) 등 주로 퓨리즘(Purism)과 구성주의 계열의 작가들을 국내에 소개했다.²⁴⁾ 주로 그의 논조는 자연주의에 머물러 있는 국내 화단의 낙후성을 비판하고 추상과 초현실이 진정한 현대 미술의 방향임을 알리는 쪽에 있었다.

이 과정에서 <자유미술가협회전>에 출품한 것은 1939년 3회전부터로 <FOTO-C>, <FOTO-O>, <FOTO-E> 3점을 출품했다. 그리고 1940년 4회전에 <Etude(벽화시안)>이라는 작품을 출품하여 적어도 1940년까지는 이 협회를 통해 활동을 했던 것을 알 수 있다. 벽화시안이라는 부제가 붙은 <에튀드>도 사진벽화

23) <자유미술가협회전> 한국인 출품목록은 김영나, 「1930년대 전위그룹전 연구」, pp. 79-81: 東京文化財研究所 編, 『近代 日本 아트。カタログ コレクション: 自由美術家協會, 美術創作家協會』 (ゆまに書房, 2004) 참조.

24) 조우식, 「쉬르레알리즘 회화 소론」, 『매일신보』 (1938. 9. 11); 조우식, 「초현실주의의 기원」, 『매일신보』 (1938. 10. 16); 조우식, 「속(續) 초현실주의론」, 『매일신보』 (1939. 3. 19); 조우식, 「전위회화분석론」, 『매일신보』 (1939.9.10.); 조우식, 「학생란: 전위예술 분석론: 추상작가군상」, 『매일신보』 (1939. 10. 1); 조우식, 「현대예술과 상징성」, 『조광』 (1940. 10), pp. 154-157.

를 위한 시안이 아닌가 추정되나 현재로서는 더 확인이 되지 않는다. 1939년 7월 조우식과 주현은 경성제국대학 갤러리에서 2인전을 개최하였다.²⁵⁾ 시기로 보면 한 달 전인 6월 15일-21일 자유미술가협회 3회전에 사진작품을 냈던 조우식이



[도 4] 조우식, <포토그램>, 1939-1940, 소장처 미상

바로 한 달 후인 7월 18일-20일에 경성에서 2인전을 개최하여 회화 10점, 사진 30점을 전시한 것으로 보아 이 전시에는 두 사람이 1-3회전까지 출품했던 사진작품들이 대거 출품되었을 것으로 보인다. 당시 사진에는 콜라주, 레이요그램 뿐 아니라 데칼코마니도 포함되어있어 한국에서는 이 전시가 초현실주의적 사진 경향을 선보이는 첫 기회가 되었을 것으로 보인다. 조우식이 1940년 7월 6일 조선일보에 기고한 「전위사진에 대하여」에는 포토그램이거나 솔라리제이션(solarization)으로 추정되는 추상 작품이 도판으로 실려 유일하게 이미지가 확인된다 [도 4].²⁶⁾

그는 두 번에 걸친 이 연재에서 초현실주의 사진의 전개과정과 의미에 대해 논하면서 주로 만 레이의 다양한 사진기법 실험에 대해 소개를 하였다. 작품이 거의 현존하지 않아 명확히 파악하기는 어려우나 당시 조우식이 소개한 글들을 보면 초현실주의에 깊이 경도되어있었고 그의 사진작업도 구성주의보다는 초현실주의적 실험 작업의 일환이었던 것으로 보인다.

25) 「조우식, 주현 2인전」, 『조선일보』 (1939. 7. 15.); 「회화사진전람회, 20일부터 성대 화랑에서」, 『매일신보』 (1939. 7. 20).

26) 조우식, 「전위사진에 대하여 上」, 『조선일보』 (1940. 7. 6); 조우식, 「전위사진에 대하여 下」, 『조선일보』 (1940. 7. 9). 조우식은 1941년 1월 잡지 『조광』에 「예술의 귀향 - 미술의 신체제(新體制)」를 발표하면서부터 문학과 언론 활동에 전념하는 한편 일제의 식민 통치에 적극 협력하여 『조광』, 『동양지광』, 『문화조선』 등에 기고한 산문과 시를 통해 학병, 지원병, 징병을 선전, 선동하는 한편 일본의 침략 전쟁과 전사자를 찬양하는 글을 쓰면서 전위미술을 개인주의로 비판하고 전체주의를 새로운 시대의 대안으로 제시하는 등의 굴절을 겪었다. 조우식에 대해서는 다른 지면을 통해 논할 것이다.

자유미술가협회 4회전은 5월 22일-30일은 동경에서, 6월 15일-21일은 오사카에서 개최되었다. 당시 도록에 조우식의 주소가 경성 종로구로 기록되어있는 것으로 보아 조우식은 1939년 주경과의 경성전 이후에도 지속적으로 경성에 머물면서 이듬해 자유미술가협회전에 작품만 보낸 것으로 보인다.²⁷⁾

주현은 전반적인 생애의 행적이 거의 알려져 있지 않은 작가이다. 본명이 이범승인데 김병기에 의하면 문화학원을 다녔으며 주현이라는 이름을 김병기 자신이 지어주었다고 한다. 그는 매우 사교적인 성격이어서 무라이 마사나리나 하세가와 사브로의 집을 자주 드나들며 다른 한국 작가들을 소개하는 역할을 하기도 했다고 한다.²⁸⁾ 1회에 포토그램으로 <작품 4>, <작품 6> 2점을, 2회에는 자연대상을 소재로 한 조형사진 <작품 1>, <작품 2>, <작품 3> 3점을 출품했다. 2회전 출품작에 대해서는 다키구치 슈조로부터 관찰력과 사진기술을 좀 더 향상시킬 필요가 있는 지적을 받았던 것으로 보면 이 시기 주현이 추상사진에서 스트레이트 포토까지 여러 시도를 한 습작기였던 것으로 보인다.²⁹⁾ 조우식이 4회전에 다시 벽화시안을 출품한 것에 비하면 주현의 일본에서의 활동 시기는 1937년에서 1938년까지 불과 2년 밖에 되지 않는다. 1939년 조우식과의 2인전 이후 그가 다시 일본으로 돌아갔는지는 확실하지 않다. 유명국의 사진 중에 덕수궁을 배경으로 촬영된 사진이 여러 점 있는데 이 사진의 촬영자가 주현이고 경주의 사진 촬영도 주현과 같이 갔다고 한 것을 보면 유명국과는 지속적으로 관계를 했던 것으로 보인다.³⁰⁾

27) 東京文化財研究所 編, 『近代 日本 アート。カタログ コレクション: 自由美術家協會, 美術創作家協會』, p. 102; 『自由美術家協會 4회전 도록』 참조. 조우식에 대한 자료를 제공해주신 일본대학 예술학부 도서관의 戸田浩司 선생님께 감사의 말씀을 드린다.

28) 김철효, 김병기 구술, 「도쿄 분카학원: 김병기」, 『한국미술기록보존소 자료집』 (2004), p. 31와 2016년 10월 12일 김병기와 필자(김현숙 합석)와의 인터뷰를 토대로 한 내용이다. 김병기는 주현의 사진작업이 일시적인 것이라 했으며 해방 이후 그의 행적에 대해서는 기억하지 못했다.

29) 瀧口修造, 「自由美術家協會 第二回展」, 『アトリエ』 (1938. 7), pp. 71-74, p. 73.

30) 김철효, 유명국 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, p. 168.

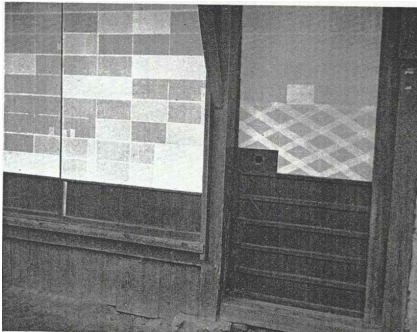
3. 하세가와 사부로와의 사진작업

사실 유영국의 사진작업과 관련하여 보면 이 시기 자유미술가협회의 사진작업 중 가장 주목되는 것은 하세가와 사부로와의 사진작업이다.³¹⁾ 하세가와와 자유미술가협회의 이론적 중심 역할을 한 인물로 추상미술을 적극적으로 주장하는 한편 ‘고전은 전위예술이다. 전위 없이 고전을 말하는 것은 고전을 모독하는 것이다’라고 하여 서양의 추상이라는 형식에 일본 고전의 정신을 담아내는 방향을 모색하고 있었다.³²⁾ 그런데 《자유미술가협회전》 1회와 2회전에는 <신물리학 B> 같이 양모를 임의로 붙인 아르프(Jean Arp)적인 플라주 작품이나 <도제>, <메트로

31) 하세가와 사부로는 1906년 야마구치현(山口県)에서 출생, 아지야(芦屋)에서 성장했다. 미즈이(三井) 물산에서 근무하면서 런던 등 외국에서 살아온 부친의 영향으로 어린 시절부터 영국인 가정교사에게 배우고 영국식으로 성장했다. 화가를 지망하여 이과전 출신 화가인 코이데 나라시게(小出楯重, 1887-1931)에게 사사를 받는 한편, 일본 고전 예술에 대한 조예가 깊어 동경대학 미술사학과로 들어가 무로마치 시대의 수묵화가인 셋슈(雪舟, 1420-1506)를 졸업논문으로 썼다. 1929년 졸업 후 미국을 거쳐 유럽에 체재하다가 1932년 귀국 후 《이과전》에 출품하였다. 그러나 하세가와와의 활동이 활발해 진 것은 1934년 무라이 마사나리와 매월 긴자 기노쿠니야 화랑에서 개최한 <신시대양화전>부터이다. 1936년 4월 잡지 『미즈에』에 「앱스트랙 아트(アブストラクト.アート)」를 기고한 이래로 적극적으로 추상미술을 소개하여 초현실주의를 지향한 후쿠자와 이치로와 쌍벽을 이루 추상미술의 논객으로 알려지게 된다. 1937년 자유미술가협회 결성 시 중심 회원으로 이론적 중심 역할을 하였다. 그는 서양과 일본 문화 양쪽을 모두 접하면서 일본미술사연구자이자 서양에 갔다 온 화가라는 양면성을 가진 인물로 유럽의 전위회화 특히 추상회화와 일본고전예술과의 관계를 찾는데 몰두하였다. 1938년 중국 운강석불 사진취재를 다녀온 후 1939년부터 1940년 까지 추상회화 대신 사진 작업을 한 후 전쟁이 끝날 때 까지 소품을 제외한 일체의 작품 활동을 하지 않았다. 대신 다도, 하이쿠 등의 일본전통문화에 깊이 심취했다. 1948년 이후부터는 서예, 탁본 등을 활용한 수묵추상, 서예추상 등으로 동서양의 접목을 시도했다. 전후 미국으로 건너가 일본 고전문화를 소개하는 역할을 하다가 1957년 샌프란시스코에서 병사했다. 藪前知子, 「抽象繪畫の沈黙-長谷川三郎における古典と前衛」, 『クラシックモダン: 1930年代日本の芸術』(せりか書房, 2004), pp. 110-127.

32) 동양주의적 관점에서 본 하세가와 사부로에 대해서는 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근대미술사학』 9집 (2001) 참조.

폴리스> 같은 기하학적 형태의 작품들을 했던 하세가와는 갑자기 1939년 3회전부터 사진작품으로 방향전환을 하여 그 해에는 <향토지(郷土誌)> 시리즈 총 12점을, 1940년 4회전에는 <실내(室内)> 시리즈 4점을 출품하였다. 유명국의 소장품에도 이 시리즈의 대표작 두 작품의 사진엽서가 들어있다 [도 5]. 1939년 제작된 <향토지>시리즈는 『미즈에(みづゑ)』 416호(1939. 8)에도 간단한 글과 함께 실었다. 주로 그의 어린 시절 고향의 나무, 모래, 길, 밧줄, 바위, 미단이, 무대, 마당에 널려진 옷, 미단이 등 일상의 풍경을 촬영한 스트레이트 사진으로 이 중에서 인물이 들어간 것은 없고 있는 아이 한 점이다. 사진은 과감한 트리밍이나 클로즈업에 의해 일상 속에 숨겨진 기하학적 구조나 표면의 재질감 같은 조형성을 드러내는 데 초점이 두어져있다.



[도 5] 하세가와 사부로, <향토지-미단이>, 1939, 사진, 42x55cm, 코난학원, 하세가와사부로기념갤러리 소장



[도 6] 하세가와 사부로 <실내>, 1940, 젤라틴 실버 프린트, 30.4x30.5cm, 코난학원 하세가와사부로기념갤러리 소장

4회전에 출품한 <실내>[도 6]는 하세가와가 직접 촬영한 것이 아니라 그의 요구대로 사카타 미노루(坂田稔, 1902-1974)가 촬영한 사진이다. 사카타는 관서지방의 나고야 포토아방가르드의 대표적 사진가로 《자유미술가협회전》에도 사진을 출품하고 있었다. 사진은 다다미방에서 촬영한 것으로 등글게 말려진 신문지가 다다미 위로 떨어지는 장면을 포착하여 초현실적 분위기를 자아낸다.³³⁾ 현재

하세가와 사부로 기념갤러리에 소장되어있는 사진들 중에는 <실내> 최종작 이전에 여러 방식으로 시도한 습작 사진들이 15점 있는데 그 사진들과 완성작을 비교해보면 배경의 벽 등을 제거하고 바닥의 다다미가 정확히 수직 수평을 이루는 구도를 찾기 위해 다각도로 촬영했다는 것을 알 수 있다 [도 7].³⁴⁾



[도 7] 하세가와 사부로, <실내> 미완성작, 1940, 젤라틴 실버 프린트, 8.1x11.8cm, 코난학원 하세가와사부로기념갤러리 소장

이처럼 추상 사진이 아니라 일상의 사물을 그대로 촬영하되 다르게 보이게 만드는 방식은 초현실주의 비평가 다키구치 슈조가 강조한 초현실주의 사진의 방법과도 상통한다. 프랑스 사진가 으젠느 앗제(Eugene Atget, 1857-1927)에 깊이 감명을 받았던 다키구치에게 있어 전위사진이란 기괴한 기술로 환상과 추상을 만드는 것이 아니라 일상 속의 미와 경이를 발견하는 것이다. 사진은 현실을 그대로 재현하는 기록성 때문에 피사체 또는 오브제가 지닌 실제성과 미를 발견하고 제시하는 기능을 한다는 것이다.³⁵⁾ 하세가와의 <실내>와 <향토지>도 이처럼 사진의 기록성에 충실한 스트레이트 촬영 방식을 택해 피사체에 내재된 기하학적 질서를 발견케 하거나 낯설게 만들어 일상 속의 미나 경이를 발견하게 한다.

그러나 하세가와에게 있어 이 일상 속의 미나 경이는 단순히 초현실적 오브제임을 넘어서 '일본 고전의 발견'과 연관된 것이다. 그는 「전위미술과 동양고전(前衛美術と東洋の古典)」에서 초현실주의와 추상이라는 서양의 대립되는 두 전위 예술 조류가 일본 예술 속에 이미 병존하고 있다고 주장했다. 가령 도쿄노마(床の

33) 이 작품들은 현재 고베시 코난학원(甲南學園) 하세가와사부로기념갤러리(長谷川三郎記念ギャラリー)에 소장되어있다. 사진의 이미지와 관련 자료를 흔쾌히 제공해준 기념관의 森田啓子께 감사를 드린다.

34) 이 습작사진에 대해서는 谷田英理, 「《室内》シリーズ(1940年)の「習作プリント」と長谷川三郎の寫眞作品」, 『國立新美術館研究紀要』 No. 3 (2016. 12), pp. 250-270 참조.

35) 西村智弘, 『日本藝術寫眞史』, pp. 282-285.

間)를 장식하는 돌과 나무뿌리는 초현실주의 오브제이며 일본의 꽃꽂이나 서예는 추상예술과 유사하다. 다실의 기물에는 추상미술을 능가하는 순수 추상성을 지니고 있는 것이 많을 뿐 아니라 그 자체가 초현실주의의 발견된 오브제이기도 하다. 그는 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887-1965)나 부르노 타우트(Bruno Taut, 1880-1938) 같은 서구의 모더니스트 건축가들이 일본의 전통 다실인 츠키야(數奇屋)에서 합리성과 예술성을 찾는 것을 지적하면서 다도, 꽃꽂이, 다실 건축 같은 일본의 고전에는 이미 합리적 추상성과 초현실주의적 오브제로서의 성격이 들어있다고 주장했다. 그리고 진정한 전위예술이란 가장 새로운 정신에 의해 고전을 철저히 재검토했던 위에 세워져야만 일본적으로도 세계적으로도 완전한 개화결실을 맺을 수 있음을 역설했다.³⁶⁾ 그러나 “최근 유행을 무비판적으로 수입하는 것이 되어서도 안 되지만 편협한 국수주의자도, 세태에 아부하는 반동적 일본주의자가 되어서도 안 된다. 각자의 새로운 방식으로 열심히 고전으로부터 배워야한다”고 하여 편협한 국수주의나 일본주의와도 거리를 두고자 했다.³⁷⁾

다시 하세가와의 사진으로 돌아가보면 가령 <향토지-미단지>[도 5]에서 직선, 격자 패턴의 단순, 명쾌, 간결함은 그가 일본건축에서 찾은 합리성을 가시화한 것임을 알 수 있다. 『미즈에』 1939년 8월호에 <향토지> 시리즈 중 8점을 소개하면서 각 사진마다 붙여둔 짧은 글은 <속나무>에서는 어린 시절 놀던 친구, <바위>에서는 소년기에 화가 흉내를 내며 그리려 애썼던 소꿉친구의 모습, <뿌리>는 그에게는 스승과 같은 존재, 아이들이 놀다간 흔적인 <모래언덕>은 추상 조각, 노파가 무의식적으로 종이를 붙인 <미단지>에서는 순결하고 단단한 서정 조형시를 읽는다. 하세가와의 이 시기 사진작품을 분석한 야부마에 토모코(藪前知子)는 하세가와가 추상미술을 중단하고 <향토지>와 <실내> 같은 사진작업을 한 이유가 추상을 포기한 것이 아니라 서구의 추상 형식과 일본 고전 정신을 접목시키려는 모색의 과정에서 나온 필연적 결과였다고 보았다.³⁸⁾ 그러나 이 시기 그의 사진으로의 전환의 직접적 계기가 된 것은 단순히 조형적 이유가 아니라 점령지 중국

36) 長谷川三郎, 「前衛美術と東洋の古典」, 『みづゑ』 (1937. 12), pp. 146-157.

37) 『論一長谷川三郎』 (三彩社, 1977), p. 26.

38) 藪前知子, 「抽象繪畫の沈黙-長谷川三郎における古典と前衛」, pp. 110-127.

을 취재한 사진이었다는 점은 이 문제가 그렇게 간단하지 않다는 것을 보여준다.

III. 전위의 변용: 전쟁과 고적사진

1. 유명국의 경주사진과 경주 남산의 장소성

1940년 다키구치가 초현실주의의 또 다른 대표작가인 후쿠자와 이치로(福澤一郎, 1898-1992)와 함께 치안유지법 위반으로 검거되는 이른바 초현실주의사건이 나면서 실질적으로 전쟁 전의 일본 전위미술은 끝이 난다. 전위라는 용어는 붙은 하다는 이유로 금지되어 전위사진협회는 사진조형연구회로, 나고야 포토아방가르드는 나고야 사진문화협회로 개칭되었다. 자유미술가협회도 1940년 7월 미술창작가협회로 개칭되었다가 1944년 제8회전을 끝으로 전시는 중단되었다. 미술창작가협회로 개칭되면서 협회 결성 당시에 ‘각자의 예술의 자유로운 발전’을 목적으로 한다는 문구는 ‘건전한 예술의 창작과 발전’으로 바뀌었으며 전체에 창간된 협회 기관지인 『자유미술(自由美術)』도 『미술창작(美術創作)』으로 개칭되었다. 잡지에는 “진정한 총후강화는 국민의 건전한 정신생활에 있다”, “신일본문화의 건설을 위해 미술가는 무엇을 해야 하는가” 등의 시국을 배려한 문장들이 들어가기 시작했다. 그리고 작품경향도 6회전부터 초현실주의와 추상주의 등이 감소하는 대신 새로운 리얼리즘 경향이 증가하기 시작했으며 소재도 일본풍경 등의 일본적 소재가 증가하였다.³⁹⁾

1942년 유명국이 사진작품을 낸 시기는 이처럼 협회가 이미 전위적 성격을 잃은 채 내부에 후생미술제작단이 조직되어 “유럽에서 이식된 회화정신을 일본의 것으로 소화해 일본민족의 전통적 정신을 수립하여 신세대예술을 창조하자”는 결의를 내세우고 있었던 시기이다. ⁴⁰⁾ 앞서 말했듯이 유명국도 전쟁으로 인해 추상

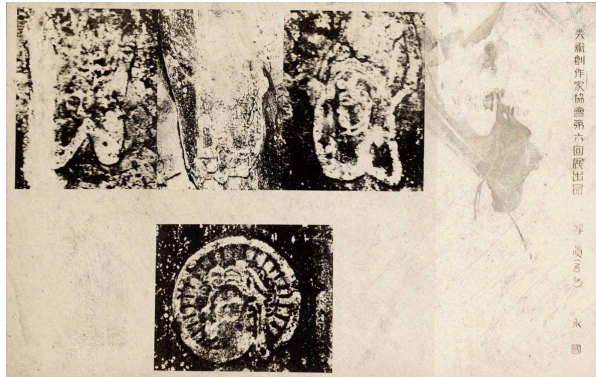
39) 自由美術協會 編, 『自由美術協會史』, pp. 5-17

40) 難波田龍起, 「美術創作家協會六回展を前に」, 『旬刊美術申報』 20호 (1942. 4. 1.), pp.

을 못하게 하여 사진을 출품하게 되었다고 했다. 당시 출품한 사진작품 <사진 No. 1>부터 <사진 No. 5>까지의 5점은 경주관련 사진이며 <보도사진 6>, <보도 사진 7>은 일본인의 반공훈련을 촬영한 사진이다.⁴¹⁾ 유영국이 정확히 언제 경주에 가서 사진을 촬영했는지는 불명확하다. 유영국은 오리엔탈사진학교를 1940년 7월에 졸업한 후 10월에 경성에서 《자유미술가협회 경성전》을 개최하는데 많은 힘을 들였다. 그리고 1942년 4월 《제6회 미술창작가협회전》에 경주사진을 출품하였다. 현재 경주 남산을 배경으로 촬영된 유영국의 인물사진[도 8]을 보면 소매와 바짓가랑이를 접고 있어 경주에 간 시기가 날씨가 한여름이 되기 전이나 직후였을 것으로 추정된다. 그렇다면 그가 경주를 촬영한 시기는 경성전을 위해 귀국했던 1940년 8월부터 10월 전후한 시기였거나 1941년 4월 《제5회 미술창작가협회전》을 마치고 난 이후 다시 사진 촬영을 위해 귀국을 했다는 의미가 된다. 따라서 잠정적으로 사진의 촬영 시기는 1940년 8월부터 1941년 사이로 잡고자 한다.



[도 8] 경주 남산에서 촬영한 유영국 사진, 1940-1941, 유영국미술문화재단 소장



[도 9] 유영국, <사진 No. 3>, 1942, 《제6회 미술창작가협회전》 출품작의 사진 엽서

10-11.

41) 유영국은 구술에서 일본인 반공훈련장면을 촬영했지만 전시회에 보도사진을 출품하지는 않았다고 했다. 그러나 《자유미술가협회전》 출품목록에 기록되어있고 당시의 평론 속에도 유영국의 보도사진이 언급되어 보도사진 출품은 사실로 보인다. 『美術創作家協會展』, 『旬刊 美術申報』 22호 (1942. 4. 20), p. 29.

경주사진 중 현재 확인되는 <사진 No. 3>[도 9]은 비록 사진엽서지만 이 시기 사진작업의 성격을 파악하는데 가장 중요한 자료이다. 사진은 상단에 세 개의 사각형 속의 이미지들과 하단의 한 개의 사각형속의 이미지 총 4개와 백색의 여백으로 구성된다. 유영국은 이 작품이 경주 남산에서 촬영한 사진을 확대해서 베니어 판에 흰 종이를 대고 붙여서 만든 포토몽타주라고 했다.⁴²⁾ 물론 이 경우 포토몽타주는 베를린 다다식의 포토몽타주가 아니라 당시 조형적 사진에 대해 광의로 사용되던 의미에서의 포토몽타주이다. 이 작품의 자료가 된 사진은 현존하지 않는데 필자가 남산 답사를 통해 확인해본 바에 의하면 경주 남산의 탑곡 마애불상군 중 동쪽 면에 새겨진 마애불상군이다 [도 10]. 현재 유영국의 경주 사진 23종 안에는 탑곡 마애불상이 서남산 탑골 석불이라 하여 2종 있으나 이 사진은 없는 것으로 보아 작품 출품용 자료로 사용되었을 것으로 보인다.



[도 10] 경주 서남산 탑곡 마애불상군
동면 불상, 9세기



[도 11] 경주 서남산 탑곡 마애불상군 동면 도해,
출처: 小場恒吉, 「慶州南山の佛跡」(1940)

경주시 배반동 산 69번지에 위치한 탑곡 마애불상군은 9세기 통일신라시대에 조성된 것으로 높이 10m의 거대한 암벽의 사방을 돌아가며 불상, 보살, 비천, 승려, 탑, 각종 동식물이 함께 조각되어 거대한 불국토를 표현한 매우 이례적인

42) 유영국, 김철호 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, p. 167.

조각군이다. 유명국이 <사진 No. 3>에 사용한 것은 동쪽면의 불조각으로 높은 담벽에 본존을 중심으로 좌측에 합장 공양하는 보살 1구와 비천상 7구가 본존을 향해 둥글게 배치되어있는 구성을 하고 있다 [도 11]. 일곱 비천은 단축법으로 표현되어 마치 하늘에서 내려오는 듯한 생생함을 주고 있으며 좌측의 협시보살은 본존을 향해 얼굴을 돌리고 두 손을 가슴에 모으고 있는 형상이다. 유명국은 이 협시보살의 두상 부분을 잘라 화면의 중앙에 배치하고 중앙과 우측, 우측 하단의 세 비천상을 상체만 확대하여 화면 상단에 나누어 배치했다. 경주 남산의 마애불상은 모두 경도가 강해서 조각을 하기 힘든 화강암에 조각된 불상이기 때문에 단순한 선각을 사용한 회화적 표현이 발달되어있었다. 따라서 클로즈업한 사진의 경우 화강암의 마모된 암석재질과 거친 선각이 두드러지게 되는데 그 이미지를 다시 확대하여 부분적으로 풀라주를 했기 때문에 결과적으로 나타난 이미지는 종교적 도상이 지니는 서술성과 내용성이 탈각되는 대신 흑백의 추상화 같은 회화적 이미지가 되었다. 특히 비천상의 중앙 부분은 형태를 알아 볼 수 없을 정도로 상을 흐릿하게 처리하였다. 실질적으로 작품 제목도 경주라는 장소성을 연상시키는 것을 배제하고 있다.

그렇다면 왜 사진의 소재를 굳이 경주 남산에서 찾았을까? 일제강점기 경주는 석굴암, 남산 등을 포괄하여 신라 불교 문화의 보고(寶庫)이자 고전주의의 절정을 이룬 대표적 조선 문화로 일본인과 조선인들에게 잘 알려져 있었다.⁴³⁾ 이 중 남산이 처음 조사 발굴된 것은 1902년 세키노 타다시(關野 貞, 1867-1935)에 의해서이다. 처음에는 주로 고분이나 사찰 위주로 발굴이 되었는데 점차 불상군들도 발굴되기 시작하여 1915년 시정 5주년 조선물산공진회에 석조약사여래좌상이 출품될 정도로 일반에게 까지 알려지기 시작했다. 이후 1925년부터 조선총독부박물관에서 전면적인 조사를 실시하여 유적 배치도가 만들어졌으며 1932년에는 경성제국대학교 사진부의 협조를 받아 10일간 천막생활을 하면서 사진촬영을 하였다. 그리고 1937년부터 남산에 대한 전면 조사가 실시되어 1940년 2월 이러한

43) 일제강점기 경주를 둘러싼 담론에 대해서 김현숙, 「근대시각문화속의 경주-석굴암을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 17집 (2006, 하반기), pp. 173-205 참조.

조사 성과를 바탕으로 이 조사의 촉탁이었던 오바 쓰네키치(小場恒吉)가 조선총독부 이름으로 출판한 보고서가 『조선보물고적도록 제2: 경주남산의 불적(朝鮮寶物古蹟圖錄 第二: 慶州南山の佛跡)』이다 [도 12].⁴⁴⁾ 이 책에 의하면 1939년 현재 남산에 보물로 지정된 불상군은 9군데이다. 이 중 배리 석불입상, 용장사 삼층석탑, 탑곡 마애조각상, 칠불암, 신선암은 유영국이 촬영한 지역과 일치해 유영국이 보물로 지정된 곳을 다니면서 촬영을 했다는 것을 알 수 있다.



[도 12] 남산 불적 조사 장면, 출처: 小場恒吉, 『慶州南山の佛跡』(1940)

경주 남산의 조사를 실질적으로 주관했던 오바 쓰네키치는 경주 남산의 고적들은 전체적으로 “정교한 것과 거칠고 소박한 양식이 공존하며 수나라에서 영향을 받았으나 수를 잇고, 당에서 받았으나 당을 잇고, 신라 특유의 독특한 양식을 창안한 신라불교예술의 보고(寶庫)”라고 평가하였다.⁴⁵⁾ 그 중에서도 탑곡 불상군은 남산 불상군 중에서도 가장 회화적인 특징이 강한 불상군으로 “여래, 보살,

44) 小場恒吉, 『慶州南山の佛跡』, 『朝鮮寶物古蹟圖錄 第二: 慶州南山の佛跡』(조선총독부, 1940); 국립경주문화재연구소, 『세계문화유산 경주남산』(민족문화, 2002, pp. 216-288)에 재수록. 오바 쓰네키치(1878-1958)는 1903년 도쿄미술학교 도안과를 졸업하고 조수로 지내다가 1912년 세키노 타다시의 권유로 평양 고구려벽화 실측과 모사를 담당하게 된 것이 계기가 되어 이후 1916년에도 낙랑고분의 조사와 모사 작업에 참여하였다. 이때 학교에 사직서를 제출하고 거주지를 경성으로 옮긴 후 각종 고적조사 사업에 참가하였다. 1923년 다시 도쿄미술학교로 간 이후에도 1928년 경주 남산의 불적에 대한 분포도작성에 관여했으며 1937년 남산에 대한 전면 조사 시 보고서에 실린 거의 모든 도면을 작성한 것으로 알려져 있다. 광복 후 다시 도쿄미술학교 교수를 역임하였다. 국립중앙박물관 편, 『조선총독부박물관 유리건판 조사 참여자 명단 및 약력』 참조. http://dryplate.museum.go.kr/program_2016/main/main.jsp

45) 小場恒吉, 『慶州南山の佛跡』, p. 285.

비천, 승려 등을 모두 한곳에 조성한 장관은 남산 전체에 걸쳐 유래가 없으며 (중략) 한 폭의 그림처럼 융화되어 마치 정토 만다라의 도상을 예배하는 것 같다. (중략) 그리고 비천상은 마치 일본 나라(奈良)시대 약시지(藥師寺) 동탑(東塔)에 장식된 수염(水焰)장식을 보는 것 같은 느낌이다”라고 하여 일본 고대의 나라문화와 신라문화의 친연성을 찾고 있다.⁴⁶⁾ 경주는 일본인들에게 이처럼 고대 일본이 신라와 삼한을 지배했다는 진구황후(神功皇后) 신화를 가시적으로 증명해주는 장소이자 중국에서 받은 불교문화를 독자적으로 꽃피운 장소였다. 고구려벽화의 모사와 실측 등 조선의 고적조사 사업에 일찍부터 참가했던 오바 츠네키치는 당시 도쿄에 거주하면서 경주 남산의 불적에 대한 전면적인 조사 보고서를 작성했었다. 이 조사보고서에 대해 유영국이 어느 정도 알고 있었는지는 확인되지 않는다. 그러나 1902년부터 1940년까지 40여년에 걸쳐 경주 석굴암 일대와 남산 일대가 발견되는 과정에서 경주는 관광지로 개발되었으며 조선인들에게도 이미 신라예술의 보고로 내면화되고 있었다. 고등보통학교 학생들의 가장 대표적인 수학여행지가 경주와 금강산이었던 것에서 알 수 있듯이 금강산이 조선을 대표하는 자연경관이었다면 경주는 조선을 대표하는 고적이자 고전의 장소로 이미 내면화되어있었다.⁴⁷⁾ 물론 이 당시는 남산까지 수학여행지에 포함되지는 않았는데 30년대 말에 남산에 대한 전면조사가 이루어져 40년 남산의 불적들에 대한 도면과 사진들이 모두 공개됨으로써 남산은 경주의 고전으로 보다 구체적으로 가시화되었던 상황이었다. 앞서 보았듯이 전쟁기 “유럽에서 이식된 회화정신을 일본의 것으로 소화해 일본민족의 전통적 정신을 수립하여 신세대예술을 창조하자”식의 국수주의적 일본주의가 강화되던 상황에서 유영국이 갑자기 추상을 할 수 없게 되자 사진으로 방향전환을 하고 그 소재를 찾기 위해 조선의 대표적 ‘고전’으로 발견된 경주로 간 것은 시국체제기의 정치적 상황과 남산의 가시화가 겹쳐진 상황 속에서였다고 할 수 있다.

46) 小場恒吉, 「慶州南山の佛跡」, pp. 270-272.

47) 유영국 유족 소장 사진앨범에는 유영국이 경성제이고등보통학교 시절인 1933년 경주로, 1934년에는 금강산으로 수학여행을 가서 촬영했던 단체사진들이 여러 점 포함되어 있었다.

2. 일본전위미술가들의 운강석굴(雲岡石窟) 사진

이와 관련하여 참조가 되는 것이 당시 일본 전위미술가들의 중국 운강석굴 붐이다. 유영국보다 3년 앞서 하세가와 사부로가 촬영한 운강석굴 사진은 유영국이 사진으로 전회하고 그 소재를 경주로 찾게 되는 것이 시국체제시기 유영국만의 선택이 아니었음을 짐작케 한다. 운강석굴은 중국 산서성(山西城) 서쪽에 위치한 북위(北魏)시대의 불교유적이다. 운강석굴을 ‘근대적’으로 발견하여 상세한 글을 발표하기 시작한 것은 1902년 근대 건축가이자 건축학자이기도 했던 이토 추타(伊東忠太, 1867-1954)에 의해서이다. 이토는 1906년 잡지 『국화(國華)』에 운강석굴을 소개하면서 ‘간다라 예술이 중국으로 들어왔다가 조선을 통해 일본으로 전해졌다는 가정을 증명하는 유력한 증거’라고 소개하였다.⁴⁸⁾ 그러나 본격적으로 운강석굴이 일본 대중들에게 알려지고 학술 조사 및 보존 작업이 시작된 것은 중일전쟁 직후부터이다. 1937년 7월 노구교 사건으로 중일전쟁이 개시된 후 9월 11일 산서성 대동(大同)지역은 일본군의 총공격을 받아 결국 일본의 점령지가 되었다. 일본군들은 13일부터 대동에 입성하기 시작하여 20일 매우 빠르게 운강석굴에 대한 보호령을 냈으며 1938년 4월부터 일본군의 관리 하에 보존계획이 실행되기 시작했다. 일본국제관광국 대동안내소에서 『대동안내(大同案内)』(1939. 1)가 발행되는 등 관광객과 일본인들의 이주도 급증하여 중일전쟁 전에는 일본인 거주자가 30여명에 불과했던 이 지역에 1938년 10월이면 일본인과 조선인의 수가 2528명에 이르렀다고 한다. 오무카 토시하루의 연구에 의하면 1938년 미술계에서는 운강석굴 붐이 일어날 정도로 많은 작가들이 운강석굴을 소재로 한 작품을 내놓기 시작했다.⁴⁹⁾ 1938년 가와바타 류시(川端龍子, 1885-1966), 마에다 세손(前田靑衞, 1885-1977)을 비롯하여 많은 작가들과 종군화가들에 의해 운강석굴 소재가 다루어져 ‘사변이 가져온 수확’이라는 평가를 받았을 정도였다. 사진계에서도 전위

48) 강희정, 「‘석굴’패러다임과 석굴암」, 『미술사학』 22집 (한국미술사교육학회, 2008), pp. 163-194, pp. 183-184.

49) 五十殿利治, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(1)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『藝術研究報』 28 (筑波大學藝術學系, 2007), pp. 31-42, pp. 31-33.

사진 대신 보도사진의 역할이 중요해지면서 수많은 사진가들이 만주, 중국, 대동 지역 등에 대한 보도사진들을 제작하기 시작했다. 한국인으로는 송혜수(宋惠秀, 1913-2005)도 자유미술가협회 6회전 즉 유명국이 경주 사진을 냈던 시기에 <대동 석불>이라는 작품을 출품하였다.

일본인들에게 운강석굴은 중일전쟁의 승리를 기념하고 문화적으로 선전하는 점령지였다. 그러나 다른 한편 일본인화가들에게는 순례의 대상이자 영원한 고전의 장소이기도 했다. 메이지시기부터 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1863-1913)을 비롯하여 이토 추타와 세키노 타다시 같은 일본인 학자들에게 중국의 석굴사원과 불교조각이 그리스 로마에서 인도, 중국, 조선을 거쳐 일본이 불교미술의 정수를 계승하였다는 것을 입증하는 ‘고전’의 공간이었기 때문이다.⁵⁰⁾

하세가와 사브로가 회화에서 사진으로 전환하는 것은 바로 1938년 운강석굴을 방문하면서 부터였다. 그는 1938년 9월 경 중군한 동생을 만난다는 명분으로 대동지역으로 가서 중국, 몽고, 운강 지역을 두로 살펴본 후 1939년 『아틀리에(アトリエ)』를 비롯한 여러 잡지에 답사사진들을 발표했다.⁵¹⁾ 그의 사진은 일반적인 보도사진의 정보 전달적 성격이나 기념비성을 강조하는 흔한 명소사진적인 문법을 따르지 않고 극히 개인적인 시각을 담거나, 급격한 양각으로 부분만을 클로즈업 한 사진들이다 [도 13]. 대불을 양각으로 클로즈업한 그의 방식은 이후 다른 사진작가들에게도 영향을 주어 같은 해 아베 요시후미가 촬영한 운강석굴 사진에서 다시 반복된다. 그러나 다른 한편 하세가와는 자신이 사진기를 사용한 이유에 대하여 다음과 같이 말하고 있다. “사진을 찍는다는 것은 나에게서는 커다란 공포이

50) 강희정, 「‘석굴’페러다임과 석굴암」, pp. 163-194.

51) 하세가와가 발표한 사진에세이는 「愚語 大同の寫眞と一緒に」, 『美の國』 15권 2호 (1939. 2), pp. 49-62, 「愚惑(大同の寫眞に添えて)」, 『アトリエ』 16권 2호 (1939. 2), pp. 54-55, 「角度 蒙疆カメラ素描」, 『改造』 21권 2호 (1939. 2), pp. 114-121, 「原始寫眞その他」, 『みづゑ』 410호 (1939. 9), pp. 343-344; 「滿洲, 北支, 蒙疆」, 『みづゑ』 (1939. 3), pp. 333-341, 「世界の古典 6-大同雲岡の石佛」, 『阿阿土』 25호 (1939. 4). 이 기사들에 대한 상세한 분석은 五十殿利治, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(2)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, pp. 40-41; 藪前知子, 「抽象繪畫の沈黙-長谷川三郎における古典と前衛」, pp. 110-127 참조.

다. 사진기를 발명한 정신은 실로 높고 깊은 것이다. 그렇게 창조된 기계를 나 같은 사람이 경솔하게 다루는 것은 두려운 일이라 생각했다” 만주, 북지나, 몽강 등 이미 수많은 동포가 ‘실로 귀중한 생명을 바친 토지’의 모습을 내 눈 깊은 곳 마음이 보고 기록하고자 했다.”⁵²⁾ 잡지에 사진 에세이 식으로 소개된 이 글에는 비록 그가 당시 사회적으로 요구된 일본주의에 반대하고 있었다 할지라도 그의 중국과 만주지역의 답사 사진을 단순히 전위작가 개인의 조형적 관심을 넘어서 ‘실로 귀중한 생명을 바친 토지’에 대한 기록이자 보도로서의 역할을 담당하고 있었다는 것을 보여준다. 오무카 토시하루는 바로 이러한 압박이 그로 하여금 중국에서 돌아와 자유미술가협회전에 그의 고향 사진인 <향토지>를 촬영하게 했을 것이라고 보고 있다.



[도 13] 하세가와 사브로, <올려다본 제19굴 대로불 상부 第十九窟大露仏上部仰觀>, 1938, 『비노쿠니美之國』 1939. 2 게재



[도 14] 사이토 요시시게, <경주 송덕전 문>, 1940, 『미즈에』 1941. 7 게재

전위미술가 중에는 중국이 아니라 경주를 방문하여 사진을 촬영하는 경우도 있었다. 대표적으로 사이토 요시시게(齋藤義重, 1904-2001)는 1940년 여름 박람회 건으로 김환기와 함께 경성에 와서 약 4개월간 체재하면서 영월, 경주를 둘러보

52) 長谷川三郎, 「愚感(大同の寫眞に添えて)」, 『アトリエ』 16권 2호 (1939. 2), pp. 54-55.

왔다. 그리고 이때 촬영한 사진 40여장을 경주 여행담과 함께 『미즈에』(1941. 7)에 소개하면서 조선의 문화적, 민족적 성격을 부각시키기도 했다.⁵³⁾ 그러나 경주 오릉의 <경주 송덕전 문>[도 14]이나 <강원도영월읍내>를 보면 문에 그려진 오방색 문양과 건축물의 수직, 수평구도로 화면을 구성하고자하는 조형적 접근이 공존하고 있는 것을 볼 수 있다. 이처럼 전위미술가들의 중국, 경주 사진에는 식민지 또는 점령지를 바라보는 제국 일본의 시선과 ‘고전’을 단순히 복고적 시선이 아니라 모더니즘의 장소로, 동서를 불문하고 존재하는 보편성을 확인하고자하는 시선이 불안정하게 공존하고 있다.⁵⁴⁾

앞서도 언급했지만 혼한 명소사진의 문법이 아닌 조형적 구성의 대상으로 포착하는 시선은 유영국의 경주 스케치사진들에서도 잘 보여 지는 특징이다. 가령 <용장사 삼층석탑>을 앞에서 본 조선총독부의 조사보고서에 실린 사진과 비교해보면 후자가 멀리 내려다보이는 경주 시가지를 배경으로 삼층석탑을 배치하여 명소 풍경적 시각으로 포착했다면 유영국은 설명적 요소가 들어가는 주변 배경을 최대한 배제하기 위해 탑을 내려다보는 쪽이 아니라 절벽 쪽에서 탑을 올려다보는 시점을 잡았다는 것을 알 수 있다. 그 결과 사진의 삼층탑은 수직수평의 반복된 구조 속에 최소한의 형태만을 갖춘 이미지가 되었다. 이러한 시각은 불국사 대웅전, 분황사탑, 오릉 같은 사진에서도 마찬가지로 드러난다. 반면 남산의 마애석불군들을 촬영한 사진들은 최대한의 클로즈업을 통해 오랜 시간 속에서 마모되고 퇴화된 화강암의 재질과 선각의 조형성, 그리고 불상의 양감미와 곡선미 자체에 초점을 맞추고 있다.

그렇다면 유영국의 경주 사진은 전쟁기 점령지나 식민지를 기록한 전위미술가들의 사진 활동의 수동적 연장에 불과한가? 분명 유영국은 미술창작가협회 출품을 목적으로 경주 사진을 제작하였다. 그리고 일본인 반공훈련을 촬영한 보도

53) 阿部芳文, 「朝鮮の門」, 『みづゑ』(1941. 7), pp. 105-109; 五十殿利治, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(3)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『藝術研究報』(筑波大學藝術學系, 2009), pp. 1-12, pp. 7-9.

54) 五十殿利治, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(3)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, pp. 7-9.

사진도 함께 출품하였다. 사진은 전향적 매체로 선택되었다고 보여 진다. 그러나 경주 스케치사진들은 유영국이 잡지에 발표한 작품이 아니라 미술창작가협회에 출품을 위해 제작한 사진들이다. 그리고 《미술창작가협회전》에 출품한 <사진 No. 3>은 추상적으로 몽타주된 사진이다. 즉 하세가와와 사이토의 고적사진이 잡지에 실려 점령지의 대중적 시각화에 일조한 보도사진적 성격을 지녔다면 유영국의 <사진 No. 3>은 고전을 택하되 그 장소성이 추상화되어 제국이 기대하는 또는 요구하는 시선을 비껴가고 있다. 즉 <사진 No. 3>은 추상 회화 대신 사진을, 경주라는 고전적 장소성을 택하되 원래의 스트레이트 사진이 지녔던 재현적 기능도, 포토 몽타주가 지녔던 다다적 정치성도, 피사체가 가진 종교적 상징성도 탈각시켜버린 추상화된 오브제이다. 반면 같이 출품한 보도사진은 일본인의 반공훈련을 담고 있다. 이처럼 그의 사진작업에 보이는 혼란한 요소들 즉 전위미술가의 눈에 의해 발견된 고전, 그리고 자신의 고향, 풍토에 대한 미학적 해석, 전향적 매체로서의 사진, 보도사진과 전위사진의 불안정한 경계는 30년대 후반 일본 전위미술이 만들어진 존재 조건이자 한국 초기 추상화가들로서의 유영국의 작품세계를 이룬 생성 기반이었다고 할 수 있다.

IV. 맺으며

고전과 전위, 보도사진과 추상적 몽타주를 오가는 유영국의 위태로운 줄타기는 오래가지 못했다. 결국 1943년 그는 일본 생활을 정리하고 귀국했으며 더 이상 사진을 작품으로 출품하는 일은 없었다. 비슷한 시기 조우식은 초현실주의 사진의 열렬한 전도사 역할을 하다가 갑자기 1942년부터 전위미술을 개인주의의 말로로 비판하면서 전체주의로 급전회하면서 전위사진론도 신문지상에서 사라졌다. 사진사의 맥락에서 보면 1930년대 후반 《자유미술가협회전》을 중심으로 활동한 한국인 미술가들에 의해 시도된 전위사진은 파급력을 지니지 못한 채 전체주의에 봉사하는 보도사진들에 자리를 내주었다.

유영국은 해방 이후에도 집에 암실을 차려놓고 지속적으로 사진을 촬영했다. 그러나 작품으로 출품을 하지는 않았으며 대부분 경주 스케치 사진처럼 풍경을 촬영하여 자신의 회화 작품을 위한 자료로 사용하는 정도였다. 그렇다면 비재현적 릴리프 작업을 하다가 더 이상 추상작업을 할 수 없게 되자 경주를 찾아가 불적들이 어지러이 흩어져있던 남산을 오르내리며 거친 화강암에 검은 이끼로 덮인 불상들과 탑들을 클로즈업하여 사진으로 담아내던 그 경험은 유영국에게 어떤 의미로 남았을까? 1963년 《제7회 상파울로 비엔날레》에 유영국이 참가했을 때 커미셔너를 맡았던 김병기는 전시 서문에서 유영국의 회화가 “건고한 광물적 시각과 물과 대기, 이를 내려 쪼이는 뜨거운 태양이 이루고 있는 풍토의 반영”이라고 하여 그의 작품에서 토착적 요소를 찾았다.⁵⁵⁾ 실제 해방 이후 《신사실과전》부터 유영국의 작품은 산, 산맥, 나무, 해변 등 한국의 자연을 모티브로 그 조형적 특징을 추상화하는 추상화로 전환했으며 이러한 특징은 1980년대 이후 말기에 더욱 두드러진다. 물론 해방 이후 유영국의 작업은 국제화와 한국적 정체성에의 요구가 동전의 양면처럼 엮혔던 현대 한국미술계의 판도 속에서 일제강점기와는 다르게 읽어야하는 부분이다. 즉 경주사진작업이 지닌 풍토성이 전시체제기 일본인의 점령지로서의 중국 고적사진, 제국과 식민지의 관계 속에 조선의 고전으로 발견된 경주의 장소성과 불가분의 관계에 있었다면 해방 이후 유영국 회화에서의 풍토성은 식민지 조선의 고전이 아니라 무비판적인 서구적 근대에 대한 극복의 대안으로서 설정된 한국성 또는 한국적 자연과 관련된다. 이 과정에서 유영국의 경주 사진 경험은 비재현적 기하추상작업으로부터 나와 한국의 산, 자연의 풍토성에서 그 조형적 원리를 찾는 ‘자연 추상’ 또는 ‘자연주의적 추상화’로 전환하는 첫 계기가 되었다고 할 수 있다. 그리고 그 전환의 동인은 전쟁기 식민지 출신의 작가와 일본의 전위작가 모두를 포섭했던 여러 겹의 내셔널리즘이었다고 할 수 있다.

55) 김병기, 「세계의 시야에 던지는 우리 예술」, 『동아일보』 (1963. 7. 3); 「파리 상파울루 비엔날레 출품결정」, 『한국일보』 (1964. 11. 3).

* 논문투고일: 2017년 4월 15일 / 심사기간: 2017년 4월 16일-5월 15일 / 최종게재확정일: 2017년 5월 20일.

참고문헌

- 강희정, 「‘석굴’ 패러다임과 석굴암」, 『미술사학』, 한국미술사교육학회, 22집, 2008, pp. 163-194.
- 김병기 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, 『한국기록보존소자료집』 3, 2004, pp. 26-57.
- 김영나, 「1930년대 전위그룹전 연구」, 『20세기의 한국미술』, 도서출판 예경, 1998, pp. 63-142.
- 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근대미술사학』 9집, 2001, pp. 7-39.
- _____, 「근대시각문화 속의 경우-석굴암을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 17집, 2006, pp. 173-205.
- _____, 「일제강점기 경주고적보존회의 발족과 활동」, 『시각문화의 전통과 해석: 정제 김리나교수 정년퇴임기념 미술사논문집』, 예경, 2007, pp. 561-583.
- 국립경주문화재연구소, 『세계문화유산 경주남산』, 민족문화, 2002.
- 박소현, 「일본에서의 추상미술과 전통담론: ‘한국적’ 추상미술논의를 위한 시론」, 『미술사학보』 35, 2010. 12, pp. 5-42.
- 박장민, 「신사실과의 추상개념: 기하추상의 주체적 재인식」, 『미술사학보』 38집, 2012. 6, pp. 240-276.
- 배수희, 「알렉산드로 로드첸코의 사진에 나타난 추상의 형식과 현실의 의미」, 『유영국저널』 42집, 2007, pp. 62-79.
- 오쿠마 도시유키(大熊敏之), 「1930년대의 일본 추상회화-해외동향의 소개와 그 영향에 대한 고찰」, 『유영국저널』 2집, 2005, pp. 71-89.
- 유영국, 김철호 구술, 「해방 이전 일본에 유학한 미술인들」, 『한국기록보존소 자료집』 6호, 리움, 2006, pp. 156-215.
- 유영아, 「유영국의 초기추상: 일본 유학기 구성주의의 영향을 중심으로」, 서울대학교 미술이론과 석사학위논문, 2010.

- 유영국미술문화재단, 『유영국저널』, 유영국미술문화재단, 창간호, 2004.
- _____, 「기억 속의 유영국」, 『유영국저널』 4집, 2007, pp. 96-172.
- _____, 「자유미술가협회 관련자료모음」, 『유영국저널』 2집, 2005, pp. 108-129.
- 유지연, 「1930년대 한국 ‘예술사진’연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 2000.
- 이경민, 「한국근대사진사연구-사진제도의 형성과 전개」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2011.
- 이경성, 「자연과 나누는 독특한 대화: 유영국론」, 『공간』 제162호, 1980. 12, pp. 38-41, p. 40.
- 이인범, 『유영국과 초기 추상』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000.
- _____, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상-1930년대 한국의 경우」, 『유영국저널』 2집, 2005, pp. 53-70.
- 정영목, 「유영국의 초기 추상, 1937-1949」, 『미술이론과 현장』 3호, 2005, pp. 173-193.
- 최인진, 「미술사진의 선구자, 유영국선생」, 『유영국저널』, 유영국미술문화재단, 창간호, 2004, pp. 95-104.
- 波瀲剛, 『越境のアヴァンギャルド』, NTT出版, 2005.
- 飯野正仁 編, 『戦時下日本美術年表』, 藝華書院, 2013.
- 宮田磯治, 『日本大學藝術學部五十年史』, 日本大學藝術學部, 1972.
- 西村智弘, 『日本藝術寫眞史』, 美術出版, 2008.
- 藪前知子, 「抽象繪畫の沈黙-長谷川三郎における古典と前衛」, 『クラシックモダン: 1930年代日本の芸術』, 세리카書房, 2004, pp. 110-127.
- 五十殿利治, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(1)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『藝術研究報』, 筑波大學藝術學系, 28, 2007, pp. 31-42.
- _____, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(2)- 柳瀬正夢と長谷川三郎を中心に」, 『藝術研究報』, 筑波大學藝術學系, 2008, pp. 35-44.
- _____, 「日中戦争期における 雲岡石窟と日本人美術家(3)- 柳瀬正夢と長谷川三郎

- を中心に」, 『藝術研究報』, 筑波大學藝術學系, 2009, pp. 1-12.
- 自由美術協會 編, 『自由美術協會史』, 自由美術協會, 2002.
- 小場恒吉, 『朝鮮寶物古蹟圖錄 第二: 慶州南山の佛跡』, 朝鮮總督府, 1940.
- 谷田英理, 「前衛繪畫と機械的 視覺メディア」, 『近代畫說』 15, 2006, pp. 88-94.
- , 「《室内》シリーズ (1940年) の「習作プリント」と長谷川三郎の寫眞作品」, 『國立新美術館研究紀要』 No. 3, 2016. 12, pp. 250-270.
- 東京國立近代美術館, 『英九1935-1937 闇の中で「リアル」をさがす』, 東京國立近代美術館, 2016.
- 東京文化財研究所 編, 『近代 日本 アート。カタログ コレクション: 自由美術家協會, 美術創作家協會』, ゆまに書房, 2004.
- 長谷川三郎, 「前衛美術と東洋の古典」, 『みづゑ』, 1937. 12. pp. 146-157.
- , 『論: 長谷川三郎』, 三彩社, 1977.

도판목록

- [도 1] 에이큐, <기타오 준이치로, 에이큐 2인전>, 1937, 사진엽서, 유영국미술문화재단 소장
- [도 2] 에이큐, <레알>, 1937, 종이에 콜라주, 31.8x26.2cm, 도쿄국립근대미술관 소장, 《제1회 자유미술가협회전》 출품
- [도 3] 기타오 준이치로, <기타오 준이치로, 에이큐 2인전>, 1937, 사진엽서, 유영국미술문화재단 소장
- [도 4] 조우식, <포토그램>, 1939-1940, 소장처 미상
- [도 5] 하세가와 사브로, <향토지-미단이>, 1939, 사진, 42x55cm, 코난학원, 하세가와사부로기념갤러리 소장, 《제3회 자유미술가협회》 출품
- [도 6] 하세가와 사브로 <실내>, 1940, 젤라틴 실버 프린트, 30.4x30.5cm, 코난학원 하세가와사부로기념갤러리 소장
- [도 7] 하세가와 사브로 <실내> 미완성작, 1940, 젤라틴 실버 프린트, 8.1x11.8cm, 코난학원 하세가와사부로기념갤러리 소장
- [도 8] 경주 남산에서 촬영한 유영국 사진, 1940-1941, 유영국미술문화재단 소장
- [도 9] 유영국, <사진 No. 3>, 1942, 《제6회 미술창작가협회전》 출품작의 사진엽서
- [도 10] 경주 서남산 탐곡 마애불상군 동면 불상, 9세기
- [도 11] 경주 서남산 탐곡 마애불상군 동면 도해, 출처: 小場恒吉, 「慶州南山の佛跡」 (1940)
- [도 12] 남산 불적 조사 장면, 출처: 小場恒吉, 「慶州南山の佛跡」 (1940)
- [도 13] 하세가와 사브로, <올려다본 제19굴 대로불 상부(第十九窟大露仏上部仰觀)>, 1938, 『비노쿠니(美之國)』 1939. 2 게재
- [도 14] 사이토 요시시게, <경주 송덕전 문>, 1940, 『미즈에』 1941. 7 게재

국문 초록

한국근대 사진사에서 1930년대 후반은 조우식, 주현, 유영국에 의해 초현실적 사진과 추상사진이 전위사진의 이름으로 도입된 시기이다. 이들이 모두 자유미술가협회전 출신의 일본 유학생들이라는 것은 이 시기 전위사진을 일본 전위미술의 생성 맥락 속에서 살펴보아야 함을 의미한다. 이 글은 유영국의 사진작업을 중심으로 30년대 후반 전위사진과 전위미술의 관계를 살펴보는데 목적을 두고 있다.

일본 최초의 추상미술단체라 알려져 있는 자유미술가협회는 《이과전》이나 《독립미술협회전》 같은 대규모 전람회의 아카데미즘과 구조적 폐단을 거부하고 최초로 전위미술을 표방한 공모전을 개최했다. 1930년대 국제적 구성주의의 영향으로 추상미술을 지향했으며 출품분류에 포토플라스틱을 두었으며 에이큐를 비롯하여 나고야포토아방가르드 등 전위사진가들의 전위사진 발표의 장 역할을 했다.

《자유미술가협회전》에서 활동한 한국인 중 조우식은 주현과의 《2인전》(1938)을 개최하거나 초현실주의 사진론을 국내에 소개하는 등 의욕적인 활동을 하다가 태평양전쟁기(1941-1945)에 사진작업을 그만두고 친일언론가로 활동하였다. 이에 비해 유영국은 전쟁기에 직접적인 정치활동과는 거리를 두고 있었다. 그러나 그가 기하학적 추상미술에서 갑자기 사진으로 전회한 이유는 시국체제기 전위미술 탄압으로 추상미술을 더 이상하기 어려워진 상황에서였다. 1942년 제6회 미술창작가협회에 그는 7점의 사진작품을 출품하였다. 이 사진들 중 <사진 No. 3>을 비롯한 5점은 경주사진이며 2점은 일본인의 방공훈련장면을 촬영한 보도사진이다. 이 시기 그의 급격한 ‘고전’, ‘향토’에로의 전환은 유영국 뿐 아니라 하세가와 사부로의 사진작품에서도 보이는 특징이다.

유영국의 <사진 No. 3>은 추상 회화 대신 사진을, 경주라는 고전적 장소성을 택하되 원래의 스트레이트 사진이 지녔던 재현적 기능도, 포토몽타주가 지녔던 다다적 정치성도, 피사체가 가진 종교적 상징성도 탈각시켜버린 추상화된 오브제이다. 반면 같이 출품한 보도사진은 일본인의 반공훈련을 담고 있다. 그의 사진작업에 보이는 요소 즉 전위미술가들에 의해 발견된 고전, 풍토에 대한 미학적

해석, 전향적 매체로서의 사진, 보도사진과 전위사진의 불안정한 경계는 30년대 후반 일본 전위미술이 만들어진 존재 조건이자 한국 초기 추상화가들의 생성 환경이었다고 할 수 있다.

핵심어

경주사진, 다케구치 슈조, 미술창작가협회, 유영국, 자유미술가협회, 전위미술, 전위사진, 조우식, 주현, 하세가와 사부로

ABSTRACT

Jiyu Bijutsuka Kyokai Exhibition and the Avantgarde Photography

: Focused on Youngkuk Yoo

Heang-Ga Kwon*

The late 1930s was when the avantgarde photography was first introduced to Korea. The avantgarde artists, Youngkuk Yoo, Ushik Cho and Joo Hyun submitted their works including photogram, photomontage and straight photos to Jiyu Bijutsuka Kyokaiten, the association of Japanese avant-garde artists founded in 1937. While most of these works are not sure of their existence, what we have is the sketche photos and documents of Yoo's works submitted to the sixth Jiyu Bijutsuka Kyokaiten in 1942. The interesting thing is that these photos display historical remains and statues of Buddha in Kyungju, where Korean Buddhism tradition flourished the most. This paper aims to prove the relationship between the photos of Kyungju and the nationalism in the Pacific War era (1941-1945).

The avantgarde movement arose in Japan in the late 1930s when surrealism and constructivism started to spread. Jiyu Bijutsuka Kyokai is the earliest group that denied the academism in Japan and claimed to support avantgarde art. In its exhibition were painting, relief, print, drawing as well as

* Professor, Duksung Women's University

object and photography, all submitted without regard to its medium. This became the fine platform for avantgarde photograper including Aikyu and Nagoya photo avant-garde.

Among the Korean members of the association was Ushik Cho, who actively worked on photograms and introduced surrealism photography to Korea. After the Pacific War, however, he became a pro-Japanese artist denouncing avantgarde art while cooperating in war heavily. Meanwhile, Youngkuk Yoo rather kept the distance with politics while switching to photography after the suppression on abstract art went stricter in Japan.

In the 6th Jiyu Bijutsuka Kyokaiten, 1942, he submitted seven of his photography works. Five of them were the photos of Kyungju. <No. 3> is an abstract photomontage that eliminated the politics of Berlin Dada, the religious symbolism and the function of representation in typical straight photos while relying on the traditional imagery of Kyungju with photography instead of abstract painting. The other two were reportage photos of air defense training in Japan. The instablity among the reportage photos of war and avantgarde photos in Yoo's work mirrors the context that forms the Japanese avantgarde art where early Korean abstract artists emerged from.

Key Words

Avantgarde Art, Avantgarde Photography, Hasegawa Saburo, Jiyu Bijutsuka Kyokaiten, Joo Hyun, Takekuchi Shuzo, the photos of Kyungju, Ushik Cho, Youngkuk Yoo