



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

이보연 교수 지도  
석사학위 청구논문

후쿠하라 신조(福原信三:1883~1948)의  
‘사진예술(写真芸術)’ 이론과  
그 작품 연구

2018

성신여자대학교 일반대학원  
미술사학과  
이 승 도

후쿠하라 신조(福原信三:1883~1948)의  
‘사진예술(写真芸術)’ 이론과  
그 작품 연구

이보연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 11월

성신여자대학교 일반대학원

미술사학과

이 승 도

# 인 준 서

이승도의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 11월

심사위원장 \_\_\_\_\_(인)

심사위원 \_\_\_\_\_(인)

심사위원 \_\_\_\_\_(인)

성신여자대학교 일반대학원

## 국문초록

본 논문은 1920년대 초반에서 1940년대 중반까지 일본사진계에서 중요한 위치를 차지했던 후쿠하라 신조(福原信三, 1883-1948)의 ‘사진예술(写真芸術)’ 이론과 그 작품에 관한 연구이다.

후쿠하라 신조는 일본에서 최초로 ‘빛과 그 해조(光と其諧調)’라는 자신만의 사진이론을 정립하여 사진가로서 업적을 남긴 인물로, 사진 활동 뿐 아니라 시세이도의 사장직을 맡으며 기업가로서의 면모를 인정받은 인물로도 알려져 있다. 그의 사진 활동은 1920년대 초반 가장 급진적인 세력으로 등장하여 전전(戰前)까지 일본사진계에 많은 영향을 주며 사단을 이끌어 나갔다.

이러한 후쿠하라 신조의 사진은 일본사진사 안에서 회화적인 사진의 표현인 ‘예술사진(芸術写真, Pictorialism)’으로 분류되는 경향이 일반적이다. 후쿠하라 신조의 초기작이자 그의 대표작인 <파리와 센느(巴里とセーヌ)>(1913) 연작은 소프트포커스에 의해 촬영된 사진으로, 회화적 효과가 잘 표현되었다는 점에서 예술사진으로 포함하고 있었다. 그러나 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 기존의 ‘예술사진’과는 분명한 차이점을 보인다. 특히 신조에 의해 1922년에 설립된 사진예술사(写真芸術社)는 지금까지의 틀에 박힌 예술사진을 정면으로 부정하고 새로운 사진 표현을 주창하기 위해 설립되었다는 점에서 그 차이를 확인할 수 있다. 또한 그의 사진은 회화처럼 수정을 가할 수 있는 피그먼트 인화법을 부정하고, 눈에 비친 그대로의 인상을 포착하는 스트레이트한 사진의 표현을 중시했다. 따라서 본 논문은 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론에 대해 살펴보고, 이를 통해 ‘사진예술’이 일본 근대 사진사 안에서 어느 위치를 차지하고 있었는지를 확인해보고자 한다. 아울러 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 그의 작품이 발전되어 가는 과정을 당시 발표된 문헌들을 통해 정리하고자 했다.

먼저, 후쿠하라 신조의 사진사적 위치를 짚어보기 위해서 그의 활동시기를 3시기로 나누어 살펴본다. 후쿠하라 신조를 중심으로 당시의 시대적 상황과 미술계와의 영향 관계를 살펴봄으로써 그의 ‘사진예술’ 이론이 성립될 수 있었던 배경을 밝히고자 하였다. 이어서 일본 근대 사진사의 전개 양상을 살펴본다. 예술사진이 태동하기 시작하는 1900년대 초반부터 1930년대 신흥사진의 등장까지를 살펴보고, 이러한 흐름 속에서 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’이 어느 위치에 위치를 확인해보고자 했다. 마지막으로 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론이 발전되어 가는 과정을 그의 작품과 문헌을 통해 정리하고자 했다. 신조의 대표적인 사진이론인 ‘빛과 그 해조’ 이론은 기교를 최대한 배제하고 사진 자체의 방향성을 추구하는 것으로, 사진의 본질인 빛의 하모니에 의해 눈앞에 펼쳐진 인상을 포착하는 사진을 말한다. 이러한 ‘빛과 그 해조’ 이론은 점차 일본적 정서를 더하면서 ‘하이쿠 사진’으로 발전되어 갔고, ‘사진예술사 풍’ 혹은 ‘후쿠하라 류’라는 말이 등장하면서 일본사단에 주류 세력이 되었다.

이와 같이 본 논문은 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 그의 작품을 살펴보고, 이를 통해 사진사적 위치를 확인해보고자 한다. 아울러 본 논문은 국내 연구에서 다루어지지 않았던 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’을 연구의 대상으로 삼았다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

# 목 차

## 국문초록

I. 서론 .....	1
1. 연구목적 .....	1
2. 선행연구 검토 .....	3
3. 연구내용 .....	7
II. 후쿠하라 신조의 활동시기 .....	9
1. 학습시기(1883-1913) .....	9
2. 사진 예술사 활동시기(1921-1923) .....	17
3. 일본사진회 활동시기(1924-1948) .....	23
III. 일본 근대 사진사의 전개와 ‘사진예술’의 위치 .....	28
1. ‘예술사진’에서 ‘신흥사진’으로의 전개 .....	28
2. 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’의 위치 .....	40
IV. 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 작품 분석 .....	46
1. 파리와 센느(巴里とセ-ヌ) .....	46
2. 빛과 그 해조(光と其諧調) .....	50
3. 하이쿠 사진(俳句写真) .....	55
V. 결론 .....	60
참고문헌 .....	63
ABSTRACT(영문초록) .....	69
도판 .....	72

부록 ..... 81

## 도판 목록

- 도 1) 후쿠하라 신조(福原信三, 1883~1948).
- 도 2) 칼 스트러스(Karl Struss), <지붕(屋根)>, 1912. (『사진예술』 1권 4호)
- 도 3) 후쿠하라 로소(福原路草), <지붕(屋根)>, 1922.
- 도 4) 트로피컬 소호 리플렉스(Tropical Soho Reflex).
- 도 5) <1913년 모국 건국 기념일 사진>, 파리, 1913.
- 도 6) 福原信三, <대화(對話)>, 『파리와 센느(巴里とセイズ)』, 1913.
- 도 7) 우메하라 류자부로(梅原竜三郎), <정물(사쿠라)>, 1914.  
(관동대지진으로 소실)
- 도 8) 오타구로 모토(大田黒元雄), 『TOKYO OLD AND NEW』, 1917.
- 도 9) 오타구로 모토(大田黒元雄), <큰 골목(大ろじ)>, 1921, 포토 스카라베 사쿠마 사진 컬렉션(フォト・スカラベ佐久間写真).
- 도 10) 후쿠하라 로소(福原路草), <화석의 담(トタンの堀)>, 1935, 젤라틴 실버 프린트, 34.3x25.9cm, 일본사진회 소장.
- 도 11) 후쿠하라 로소(福原路草), <꽃구경 좁은 골목(花見小路)>, 1922.  
(『사진예술』 2권 6호)
- 도 12) 후쿠하라 로소(福原路草), <공중 목욕탕(湯屋)>, 1922. (『사진예술』 2권 7호)
- 도 13) 《오타구로 모토 · 카케후다 이사오 · 후쿠하라 신조 사진전람회 (1921년 7월 21일~25일)》.
- 도 14) 《외국사진화전람회(外国写真画展覧会)》 전시전경 사진, 1893.
- 도 15) 니시무라 시코우(中村紫光), <깊은 산속의 안개(山深の霧)>, 『도쿄사우회 제1회 사진전람 기념

- 사진첩(東京写友会第一回写真展覽紀念画帖)』, 1903.
- 도 16) 쿠노 테즈스케(久野轍輔), <호반의 아침(湖畔の朝)>, 1908. (『화집』 제1집)
- 도 17) 노지마 야스조(野島康三), <나무에 기댄 여자(樹による女)>, 1915.
- 도 18) 폴 고갱(Paul Gauguin), <망고 꽃을 든 두 타히티 여인(Two Tahitian Women)>, 1848, 캔버스에 유채, 72.4x94cm, 메트로폴리탄 미술관 소장.
- 도 19) 기시다 류세이(岸田劉生), <호박을 가진 여인(南瓜を持つ女)>, 1914.
- 도 20) 후루사와 키타코(古沢北子), <음악가 H씨(音楽家H氏)>, 1916. (『사진월보』 1937년 6월호)
- 도 21) 후치카미 하쿠요(淵上白陽), <컨스트럭션(コンストラクション)>, 1925. (『白陽』 1925년 7月号)
- 도 22) 미나미 미노루(南実), <디자인(デザイン)>, 1922. (『芸術写真研究』 1922년 5月号)
- 도 23) 와타나베 준(渡辺淳), <겨울(冬)>, 1926, 젤라틴 실버 프린트, 17.4x17.8cm, JCIIFォトサロン 소장. (『カメラ』 1926년 5月号)
- 도 24) 만 레이(Man Ray), <흑백(Black and White)>, 1926, 18x23.5cm.
- 도 25) 기무라 이헤이(木村伊兵衛), <그림연극(紙芝居)>, 1932. (『광화』 1권 4호).
- 도 26) 나카야마 이와타(中山岩太), <마스크 남자(マスクの男)>, 1933. (『광화』 2권 5호)
- 도 27) 노지마 야스조, <여자(女)>, 1932. (『광화』 1권 4호)
- 도 28) 나카가와 키켄(中川紀元), 『写真芸術』 1922년 8월호 표지.
- 도 29) 『파리와 센느(PARIS ET LA SEINE)』 사진집, 1922.
- 도 30) 앨빈 랭던 코번(Alvin Langdon Coburn), 『런던(LONDON)』 사진집,

1909.

- 도 31) 福原信三, <런던(London)>, 1913-21, 20x16.7cm, 시세이도기업자료관 소장.
- 도 32) 엘빈 랭던 코번(Alvin Langdon Coburn), <국회 의사당, 런던(The Houses of Parliament, London)>, 1909, 플래티넘 팔라뎀 프린트, 30x40cm, 조지 이스트만 하우스 소장.
- 도 33) 福原信三, <사이호 풍경(西湖風景)>, 1931, 중국 항저우, 젤라틴 실버 프린트, 29x22.3cm, 시세이도기업자료관 소장.
- 도 34) 福原信三, 제목미상, 연도미상, 나가노, 42x34cm.
- 도 35) 福原信三, <물가(水辺)>, 1913-21, (『파리와 센느』, 1922)
- 도 36) 福原信三, <강을 오르내리는 작은 증기선(川蒸氣)>, 1913-21, (『파리와 센느』, 1922)
- 도 37) 福原信三, <여인(女)>, 1913-21. (『파리와 센느』, 1922)
- 도 38) 福原信三, <낚시(釣り)>, 1913-21. (『파리와 센느』, 1922)
- 도 39) 福原信三, <헤룬 고택(ヘルン旧居)>, 마쓰에, 1935, 젤라틴 실버 프린트, 34.7x27.3cm, 시세이도기업자료관 소장.
- 도 40) 福原信三, <광고판(廣告板)>, 1913-21, 젤라틴 실버 프린트, 17.8x23cm, 세이도기업자료관 소장.
- 도 41) 히타카 초타로(日高長太郎), <키소로의 봄(木曾路の春)>, 1920, 고무인화, 30.4x40.8cm, 나고야시 미술관 기탁.
- 도 42) 福原信三, <공원(公円)>, 1913-21. (『파리와 센느』, 1922)
- 도 43) 『빛과 그 해조(光と其諧調)』 사진집, 1923.
- 도 44) 福原信三, <빛과 그 해조 다섯(光と其諧調 其五)>, 1922. (『사진예술』 1922년 9월호)
- 도 45) 福原信三, <미츠 해안 풍경(三津海岸風景)>, 1926, 젤라틴 실버 프린트,

도쿄도사진미술관 소장.

- 도 46) 福原信三, 제목미상(갈대), 연도미상, 젤라틴 실버 프린트, 42x34cm,  
시세이도 기업자료관 소장.
- 도 47) 福原信三, 제목미상, 사이타마케 마쓰부시(埼玉·松伏), 연도미상,  
젤라틴 실버 프린트, 42x34cm, 시세이도 기업자료관 소장.
- 도 48) 『사이호풍경 (BEAUTIFUL WEST LAKE)』 사진집, 1931.
- 도 49) 福原信三, <사이호풍경(西湖風景)>, 중국 항저우, 1931, 젤라틴 실버  
프린트, 23.4x30.1cm, 시세이도기업자료관 소장.
- 도 50) 福原信三, 제목미상, 하와이, 1936, 젤라틴 실버 프린트, 34x42cm,  
시세이도기업자료관 소장.
- 도 51) 『마쓰에 풍경(THE PLD TOWN OF MATSSUE)』 사진집, 1935.
- 도 52) 福原信三, 제목미상, 교토, 연도미상, 젤라틴 실버 프린트, 42x34cm,  
시세이도기업자료관 소장.
- 도 53) 福原信三, <시내(市内)>, 마츠에, 1935, 젤라틴 실버 프린트, 42x34cm,  
시세이도기업자료관 소장.
- 도 54) 福原信三, <산젠원 문 앞(三千院門前)>, 교토 오히라, 1924, 젤라틴  
실버 프린트, 29.6x29.7cm, 시세이도기업자료관 소장.(『アサヒカメラ』  
제22권 제6호)

# I. 서론

## 1. 연구목적

카메라가 발명되고 처음으로 사진이 예술로서 위치를 인정받으려 했던 시기는 19세기 말로, 서구에서는 ‘픽토리얼리즘(Pictorialism)’<sup>1)</sup>이라 불리며 국제적인 사진 운동으로 확산된 시기였다. 픽토리얼리즘은 약 10년 뒤, 일본에서 ‘예술사진(芸術写真)’이라 불리며 주로 메이지 후기부터 다이쇼 시대를 거쳐 쇼와 초기까지 아마추어 사진가들에 의해 제작된 회화적 효과를 중시하는 사진군의 총칭으로 사용되었다.<sup>2)</sup> 이러한 일본의 예술사진은 1920년대 초반 절정기<sup>3)</sup>를 맞이하게 되었고, 1920년대 중반까지 일본사진계를 장악하

- 
- 1) 일반적으로 픽토리얼리즘(Pictorialism)이라는 용어는 헨리 피처 로빈슨(Henri peach Robinson, 1830-1901)의 『사진에서의 그림 효과(Pictorial effect in photography)』에서 유래되었다. 로빈슨은 처음으로 ‘회화적 사진 pictorial photography’이라는 용어를 언급했는데, 이 말은 사진에서 그림 효과를 지향하는 예술사진을 당시 활용 목적으로 유통되던 과학사진, 다큐멘터리 자료 사진, 전문 기술 사진과 구별하기 위한 것이었다. 그래서 이 용어는 근본적으로 형식적인 분류가 아니라 그림 효과를 이용하면서 새로운 개념을 탐구하기 위한 사진 이미지의 한 유형이었다. 이경률, 「픽토리얼리즘의 흐린 사진적 그림」, 『한국사진학회지』 14권(2006), pp. 99-100.
  - 2) 사진평론가 이자와 코타로는 ‘예술사진’이라는 용어에 대해 “일본사진과 서양의 사진은 시기적으로 약 10년 정도의 차이가 있으며, 사진 작품의 주제와 형식에도 다소 차이가 있다 하더라도 ‘예술사진’이라는 호칭을 1880년대 이후 서양 국가의 아마추어 사진가들에게 큰 영향을 준 ‘링크드 링(The Linked Ring, 1892)’과 같은 국제적 확산을 가졌던 사진 운동인 ‘회화주의 사진(Pictorial Photography)’의 경향과 맞추어 볼 수 있다”라고 설명했다. 飯沢耕太郎, 「日本写真史における「芸術写真」の理念の成立」, 『日本映像学会』(1984), pp. 17-18.
  - 3) 코메타니 코로(米谷紅浪, 1889-1947)는 간사이 지역을 중심으로 활동한 사진가로, 메이지부터 쇼와 시대를 걸쳐 간사이 사진의 동향에 대해 가장 상세하고 실증적인 기술을 남기고 있다. 米谷紅浪, 「写壇今昔物語」, 『写真月報』(1936. 1)(中島徳博, 「関西の写真(1)」, 『関西写真家たちの軌跡100年』(兵庫県立美術館, 2007), p. 6, 재인용) 그는 1921년(大正 10)을 ‘사진의 르네상스(또는 ‘사진유신’)’라고 불렀으며, 1920년대 중반까지 피그먼트 인화법에 의한 예술사진의 절정기로 보았다. 西村智弘, 『日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで』(美学叢書,

게 된다. 그러나 1930년대 초반 신흥사진(新興写真)이 등장하기 시작하면서 예술사진은 종식의 길을 걷게 되었다.

본 논문에서 다루고자 하는 후쿠하라 신조(福原信三, 1883-1948)는 이러한 일본사진계의 흐름에서 자신만의 사진이론을 구축한 사진가로 알려져 있다. 그는 1921년 사진예술사(写真芸術社)를 설립하고 ‘빛과 그 해조’ 이론을 내세운 ‘사진예술(写真芸術)’<sup>4)</sup>을 제창하며, 일본사진사 최초로 사진이론을 구축했다. 신조의 ‘빛과 그 해조’는 기교를 최대한 배제하고 사진 자체의 방향성을 추구하는 것으로, 사진의 본질인 빛의 하모니에 의해 눈앞에 펼쳐진 인상을 포착하는 사진이라고 말할 수 있다. 이 사진이론은 기존의 ‘예술사진’에서는 찾아볼 수 없는 독자적인 사진이론이었다.

그러나 지금까지 후쿠하라 신조의 사진사적 위치는 ‘예술사진’에 포함되어 있다. 물론 신조 사진 자체에서 모순이 존재했지만, 당시 신조의 주장과 최근 일본 내의 연구를 토대로 신조의 사진이론을 본다면, 모더니즘 사진으로 이행되는 과도기적 성격이 있음을 확인 할 수 있다. 따라서 본 논문에서는 ‘예술사진’에서 ‘신흥사진’으로 이행되는 과정에서 후쿠하라 신조의 사진의 위치를 파악해보고자 한다. 또한 국내의 연구에서 다루어지지 않았던 일본의 사진가인 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’을 연구함으로써 근대시기 한국사단과 일본과의 영향 관계를 파악하여 보다 구체화된 연구가 진행될 수 있을 것이라 생각된다.

---

2008), p. 164.

4) ‘사진예술’이라는 용어는 기존에 틀에 박힌 회화모방의 ‘예술사진’에 반발하여, 1921년 후쿠하라 신조에 의해 ‘사진예술사’가 설립되면서 그 용어가 사용되기 시작했다. 신조는 자신의 저서 『사진예술 : 후쿠하라 신조 논설』에서 “빛과 그 해조라는 논리학상의 명제로서 사진예술 그 자체”라고 언급하며, 사진예술은 독립된 예술임을 강조했다.(福原信三, 『写真芸術 : 福原信三論說』(武蔵書房, 1943), p. 2.) 즉, 사진예술은 ‘빛과 그 해조’이론의 우위에 있으면서, 후쿠하라 신조의 사진을 통칭하는 용어로 사용되고 있다.

## 2. 선행연구 검토

지금까지 사진가 후쿠하라 신조에 대한 연구는 시세이도 기업문화부를 통해서 대부분 이루어졌다. 후쿠하라 신조의 첫 개인전은 1970년에 시세이도 주최로 개최된 《후쿠하라 신조 유작전(福原信三遺作展)》으로 알려졌다.<sup>5)</sup> 이 전시를 기념하고자 시세이도에서는 『후쿠하라 신조(福原信三)』를 비매품으로 간행하고 그의 작품 26점과 야베 노부히사(矢部信壽)가 쓴 후쿠하라 신조의 전기(傳記)를 이 책에 수록함으로써 후쿠하라 신조 사후 처음으로 사진가로서의 업적을 기록하고 있다는 점에서 의미가 있다. 이후에 시세이도 갤러리 창립 75주년을 기념하기 위해 1994년에 개최된 《빛의 시정 : 후쿠하라 신조의 세계(光の詩情 : 福原信三の世界)》 전시는 시세이도 갤러리 창립자였던 후쿠하라 신조의 사진가로서의 업적을 기념하기 위해 회고전 형식으로 치러졌다. 이 전시회에서는 후쿠하라 신조의 약 1,300점에 달하는 사진원판 중에서도 미발표 작품을 엄선하여 새롭게 프린트한 작품을 선보였다. 또한 이 전시회의 도록에는 그가 생전에 남겼던 방대한 집필 목록들이 정리되어 수록되었고, 이자와 코타로(飯沢耕太郎), 미쓰다 유리(光田由里)와 같은 일본 사진사학자들의 연구가 함께 소개됨으로써 후쿠하라 신조의 사진이론에 대한 연구가 본격적으로 다뤄지기 시작했다.<sup>6)</sup> 특히 미쓰다는 「후쿠하라 신조의 ‘예술’의 의미(福原信三の「芸術」の意味)」라는 글에서 후쿠하라 신조의 사진에 있어서 ‘예술’과 ‘회화’에 대해 설명하면서, 그의 사진은 기존 회화주의 사진과 분명한 차이를 보인다고 언급했다. 이듬해에 발행된 『시세이도 갤러

---

5) 생전에 후쿠하라 신조의 개인전이 개최되지 않았던 것은 후쿠하라 신조가 당시 무명의 작가들의 발표의 장으로써 시세이도 갤러리를 제공하고자 했기 때문이었다. 따라서 그의 개인전은 사후에 개최될 수 있었다. 『光の詩情 : 福原信三の世界』(資生堂企業文化部, 1994), p. 8.

6) 『光の詩情 : 福原信三の世界』(資生堂企業文化部, 1994).

리 75년사 : 1919-1994(資生堂ギャラリー七十五年史 : 1919-1994)』에서는 후쿠하라 신조의 상세한 연표를 비롯한 그의 사진가로서의 업적과 미술가들의 후원자 활동 등이 상세히 기록하고 있다.

후쿠하라 신조가 이끌었던 ‘사진예술사’ 단체에 대한 연구는 1998년에 도쿄 시부야구립 쇼토미술관에서 개최된 《사진예술의 시대 : 다이쇼기의 도시 산책자들(写真芸術の時代 : 大正期の都市散策者たち)》 전시를 통해 본격적으로 다루어졌다. 이 전시에는 사진예술사 동인들의 작품이 소개되었으며, 그들의 활동을 가장 잘 알 수 있는 『사진예술』 잡지의 목차 전체를 비롯해 주요한 에세이들이 도록에 실렸다. 이 외에도 후쿠하라 신조를 중심으로 한 전시회가 개최되었고, 다수의 사진집이 출간되는 등 일본 내에서 후쿠하라 신조에 대한 연구가 활발하게 진행되었다.<sup>7)</sup>

일본의 ‘예술사진’에 관한 연구는 1968년 도쿄에서 열린 《사진 100년 : 일본인에 의한 사진표현의 역사전(写真100年 : 日本人による写真表現の歴史展)》에서 시작되었다고 볼 수 있다.<sup>8)</sup> 이 전시회에서는 ‘예술사진’을 카메라의 기계적 재현성에 입각한 선명한 화상 표현, 즉 스트레이트 사진을 중시한 모더니즘 사진 표현과는 대비를 이루는 구성이라고 설명했다. 일본 사진사에서 예술사진 연구의 첫 사례가 된 이 전시회의 성과는 1971년 『일본사진사 : 1840-1945(日本写真史:1840-1945)』으로 간행되었으며, 이를 계기로

---

7) 가장 최근에 개최된 전시회는 2016년 4월 시세이도 화장품부 창설 100주년을 맞이하여 긴자에 위치한 시세이도에서 개최된 《아름다움을 구한 사람 후쿠하라 신조·로소-시세이도 미의 원료(美を掬(すく)う人 福原信三·路草-資生堂の美の源流)》 전시이다. 이 전시회에서는 후쿠하라 신조와 로소의 작품 중에서 ‘아름다움’을 소재로 한 사진작품들이 전시되었다.

8) 이 전시회는 막부 말기·메이지 시대부터 태평양 전쟁의 패전에 이르기까지 무려 100년간의 일본 사진의 역사를 전시하는 형태로 집성되었다. 1968년 도쿄 세이부 백화점에서 개최된 이 전시회는 일본의 사진을 20가지로 분류하였는데, 그 중에서 ‘예술사진’은 57점이 전시되었다. 전문적인 사진평론가, 사진가들이 아닌 당시의 중견, 신진 사진가들에 의해 역사 기술의 작업이 진행되었고, 지금까지 일본사진사의 역사적 기술이 이 전시회의 내용을 대부분 사용하고 있다는 점에서 주목된다.

성립된 사진사적 역사관은 이후 이자와 코타로에 의해 그대로 답습되고 있었다. 1986년 발행된 그의 저서 『‘예술사진’과 그 시대(「芸術写真」とその時代)』<sup>9)</sup>는 메이지 후기부터 쇼와 초기까지 방대한 자료를 바탕으로 일본의 예술사진을 기록하고 있다. 특히 일본의 예술사진의 개념과 전개 과정, 그리고 예술사진을 둘러싼 사진의 경향들을 체계적으로 소개하고 있다. 이 외에도 이자와는 『사진으로 돌아가라 ‘광화’의 시대(写真に帰れ「光画」の時代)』, 『도시로의 시선(都市への視線)』<sup>10)</sup> 등의 책을 출간하여 일본 근대 사진사 전반을 아우르는 대표적인 사진사학자로 이름을 알리게 되었다. 2008년에는 니시무라 토모히로(西村智弘)의 『일본예술사진사(日本芸術写真史)』가 출간되면서 일본의 예술사진에 대한 논의가 좀 더 구체화되었다. 일본의 초기 사진사에서부터 디지털 카메라가 일반화된 현재까지 일본근현대사진사 전반을 아우르는 니시무라의 연구는 서구적인 시각으로 일본사진사를 바라본 기존 연구에 반하여, 사진 안에서의 일본 고유의 현상들을 발견하려 했던 점에서 의미가 있다. 특히 니시무라는 후쿠하라 신조의 사진이 모더니즘의 방향을 제시했다고 보았고, 역사적으로 본다면 ‘픽토리얼 포토와 모던 포토그래피를 잇는 역할’을 하고 있다고 설명했다.<sup>11)</sup> 가장 최근 발표된 우치바야시 슌(打林俊)의 『회화를 동경한 사진 : 일본사진사에 있어서 픽토리얼리즘의 성립(絵画に焦がれた写真 : 日本写真史におけるピクトリアリズムの成立)』<sup>12)</sup>은 일본적 픽토리얼리즘의 용어를 둘러싼 문제를 제기하고 있다. 특히 서양으로부터 받아들인 픽토리얼리즘은 일본 뿐 아니라 동시대 아시아 사진의 공통점으로 인식되었다는 점에서 일본에서의 픽토리얼리즘 사진의 역사적 재평가를 시도하고자 했다.

일본의 예술사진에 대한 대표적인 전시로는 2011년 도쿄부사진미술관(東京

9) 飯沢耕太郎, 『「芸術写真」とその時代』(筑摩書房, 1986)

10) 飯沢耕太郎, 『写真に帰れ : 『光画』の時代』(平凡社, 1988) ; 飯沢耕太郎, 『都市の視線 : 日本の写真 1920—30年代』(平凡社, 2005).

11) 西村智弘, 앞의 책, pp. 188-190.

12) 打林俊, 『絵画に焦がれた写真 : 日本写真史におけるピクトリアリズムの成立』(森話社, 2015).

都写真美術館)에서 개최된 《예술사진의 정수 : 일본의 픽토리얼리즘 주옥의 명품전(芸術写真の精華 : 日本のピクトリアリズム珠玉の名品展)》이 있다. 이 전시에서는 ‘일본의 예술사진-사진사에 있어서의 위치를 둘러싸고’라는 제목의 특별강연<sup>13)</sup>이 개최되었는데, 이 강연에서 일본 예술사진에 대한 여러 논의들이 거론되었다. 그 중에서도 미쓰다 유리는 후쿠하라 신조의 사진을 ‘현실의 발견’이라 말하며, “사진예술사를 통해 새로운 사진관이 전개되었음에도 불구하고 30년대 초 신흥사진이라는 기계미학, 기계를 예찬하는 새로운 미학이 일본에 유입되면서 낡고 회화적으로 보여 비판받았다”고 설명했다.<sup>14)</sup> 이처럼 최근 들어 일본 내에서는 후쿠하라 신조를 둘러싼 사진사적 연구에 문제점을 거론하고 있다.

반면 국내에서는 후쿠하라 신조에 대한 구체적인 연구가 진행되지 않았다. 한국사진사에서 후쿠하라 신조의 ‘빛과 그 해조’는 1930년대를 대표하는 가장 강력한 사진의 경향이었다.<sup>15)</sup> 그러한 이유로 한국사진사 연구에서 일본사진계와의 영향관계를 통한 보다 체계적인 연구가 요구된다.

이상과 같이 본 논문은 그동안 일본 내에서 진행된 선행연구와 신조가

13) 이 특별강연에는 일본의 픽토리얼리즘 사진에 대해 꾸준히 연구, 조사한 5명의 강연자들이 참석했다. 본 전시를 기획한 가네코 류이치(金子隆一)를 비롯해 시부야구립쇼토미술관의 미쓰다 유리(光田由里), 나고야시립미술관의 타케바 조(竹葉丈), 시마네현립미술관의 쓰타타니 노리코(蔦谷典子), 그리고 후쿠시마현립미술관의 호리 요시오(堀宜雄)등이 강연에 참석하고 있다. 『日本のピクトリアリズム — 写真史における位置をめぐって』, 『芸術写真の精華 : 日本のピクトリアリズム珠玉の名品展 特別講演録』(東京都写真美術館, 2011), pp. 16-33.

14) 光田由里, 위의 도록, p. 21.

15) 임응식은 1930년 무렵, 조선의 사진 경향에 대해 다음과 같이 회상했다. “1923년경부터 시작된 후쿠하라 신조(福原信三) 제창의 ‘빛과 그 해조(해조)’가 가장 강력한 사단을 풍미하고 있었다. 이 경향이 나타나기 전까지의 주 흐름이었던 소위 ‘예술사진’은 그 자리를 빼앗기지 않으려고 안간힘을 다하고 있었으나, 점차 자취를 감추게 되었다. (중략) ‘빛과 그 해조’는 광선의 강약에 의해 생기는 농담의 톤을 사진 표현의 제일차적인 목표로 삼았다. 종래의 회화 모방을 일삼고 있던 ‘예술사진’으로부터의 해방에는 일단 성공했으나, 그 소재 대상은 항상 자연풍물에만 국한되어 있어서 현실적인 사회와 인간 생활을 보는 눈은 전혀 없었다.” 임응식, 『임응식 회고록 : 내가 걸어온 韓國寫壇』 (눈빛, 1999), pp. 32-33.

생전에 남긴 1차 문헌을 토대로 그의 ‘사진예술’ 이론과 작품을 분석하고자 한다.

### 3. 연구내용

본 논문은 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론을 중심으로 살펴보고 이를 통해 시기별 작품상의 특징들을 분석해보고자 한다. 또한 일본 근대 사진사 안에서 신조의 ‘사진예술’의 위치를 확인해보고자 한다. 이러한 목적을 가지고 본 논문은 다음과 같은 순서로 구성되었다.

Ⅱ장에서는 후쿠하라 신조가 사진가로서 활동했던 시기를 3가지로 나누어 살펴본다. 학습시기에는 유학을 통해 서구의 미술사조와 모더니즘 사진을 직접 목격하는 시기로, 이후에 발표되는 자신의 사진이론을 정립하는데 기본적 소양을 갖추게 된다. 사진예술사 활동시기는 신조의 대표적인 사진이론인 ‘빛과 그 해조’를 발표하고, 동인들과 함께 ‘사진예술’을 구현하는 시기로, 관동대지진에 의해 활동이 중단되는 시기까지를 포함한다. 일본사진회 활동시기는 신조가 사진가로서의 활동 뿐 아니라 사진비평과 사진전람회의 심사위원으로 영역을 넓히는 시기이다. 여러 지상에 ‘사진예술’ 이론을 발표하면서 그의 사진이론을 구체화하게 된다.

Ⅲ장에서는 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’의 위치를 파악하기 위해, 일본 근대 사진사의 전개 과정에 대해 살펴본다. 특히 사진이 예술로서의 위치를 인정받으려는 했던 1900년대 초반부터 신흥사진이 등장하는 1930년대까지를 중심으로 살펴본다. 이러한 일본사진사의 흐름에서 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 어디에 위치하고 있었는지를 확인해보고자 한다.

Ⅳ장에서는 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 작품을 분석한다. 신조의

초기작인 <파리와 센느> 연작은 1913년 파리에서 촬영된 사진으로, 서구의 미술사조와 모더니즘 사진에 영향을 받은 사진이다. <빛과 그 해조> 연작은 신조의 사진이론에 핵심이 되는 사진으로, 빛의 하모니에 의한 인상을 포착하는 사진을 말한다. 마지막으로 하이쿠 사진은 빛과 그 해조 이론에서 일본적 정서가 묻어나면서 완결된 사진이론이 정립하게 된다.

## II. 후쿠하라 신조의 활동시기

### 1. 학습시기 (1883-1913)

학습시기는 후쿠하라 신조가 미술교육을 받기 시작했던 유년시기부터 미국 유학시기, 그리고 휴식 차 떠났던 유럽 여행 시기까지, 다양한 미술 장르와 사진을 경험하기 시작하는 시기까지가 포함된다. 특히 이 기간에 신조는 1908년부터 1913년까지 약 6년간 미국과 유럽에 머물면서 서구의 미술사조와 모더니즘 사진을 접하고, 이후에 발표되는 ‘사진예술’ 이론을 정립하는데 기본 바탕을 만들게 된다.

후쿠하라 신조(도 1)는 시세이도(資生堂)의 창립자인 아버지·후쿠하라 아리노부(福原有信, 1848-1924)<sup>16)</sup>와 어머니·토쿠(とく) 사이에서 5남 4녀 중 셋째 아들로 태어났다.<sup>17)</sup> 그의 둘째 형인 신지(信次)는 5살이 되던 해에 일찍 세상을 떠났고, 첫째 형 신이치(信一)는 어렸을 때부터 몸이 약해 가업을 이어가지 못하고 43세의 나이에 세상을 떠났다. 신조의 동생이자 넷째 아들로 태어난 노부토키(信辰)는 후에 후쿠하라 로소(福原路草, 1892-1946)라는 이름으로 신조와 함께 사진예술사 동인으로 참여하고, 지속적인 사진 활동을 이어나간다. 그의 막내 동생이었던 노부요시(信義)<sup>18)</sup> 또한 사진의 길을 걸었

---

16) 신조의 아버지 후쿠하라 아리노부는 한방 의사였던 할아버지의 영향으로 도쿄대학에서 의학을 전공하고, 해군병원에서 근무했다. 이후 그는 1872년 도쿄 긴자에 최초의 서양식 조제 약국인 ‘시세이도’를 설립하게 된다. 약국 시세이도는 1877년 일본 전역으로 유행한 콜레라로 인해 시세이도 약국의 매출이 약 9배 이상이 치솟게 되면서 일본의 대표 약국으로 성장하게 되었다. 지금의 시세이도 화장품은 1915년 신조가 시세이도 경영을 맡게 되면서 지금의 시세이도를 만들게 되었다. 신조의 아버지인 후쿠하라 아리노부는 관동대지진이 일어난 이듬해 3월, 향년 75세 나이로 사망한다.

17) 실제로는 넷째 아들이었으나, 큰 형이 출생 신고를 하기 전에 사망했다. 호적상은 셋째 아들이다.

으며, 훗날 신조 사후에 일본사진회 회장직을 맡으며 일본사진계를 이끌어 나갔다.

유복했던 신조의 유년 시기는 다양한 미술 분야와 새로운 매체를 경험할 수 있게 해주었다. 어려서부터 그림을 좋아했던 신조는 12살이 되던 해에 일본화가인 이시이 테이코(石井鼎湖, 1848-1897)에게 입문하며 일본화 지도를 받았다. 그러나 2년 뒤인 1897년 이시이가 사망하면서 일본화 수행이 좌절되고 만다. 이후 타이메이 심상고등소학교(泰明尋常高等小学校)에서 2년 과정을 수료한 신조는 1896년에 세이소쿠 중학교(正則中学校)에 입학하였으나, 3학년에 낙제하면서 훗날 동경미술학교 교수로 활동했던 고이즈미 카쿠지(小泉勝爾, 1883-1945)와 아사히신문 편집자이자 사진예술사에서 활약했던 사토 노부유키(佐藤信順)와 동급생이 되었고, 그들과 친분을 쌓게 된다. 또한 이 무렵 신조는 세이소쿠 중학교의 도화 교사였던 서양화가 고바야시 만고(小林万吾, 1870-1947)에게 수채화 지도를 받고, 동료들과 ‘화접회(花蝶会)’라는 그룹을 만들어 당시 유행했던 그림엽서를 만들기도 했다. 이후에는 수채화에 열중하고, 당시에 명성이 나있던 오시타 토지로(大下藤次郎, 1870-1911)<sup>19)</sup>를 찾아가 가르침을 구하기도 한다.

18세가 된 신조는 아버지를 설득해 당시에 고가였던 사진기를 손에 넣게 된다. 이 무렵 친구의 권유로 동양사진회(東洋写真會)<sup>20)</sup>에 가입하고, 모임의

---

18) 노부요시는 나미키 토오루(並木透)라는 필명으로 집필과 사진 활동을 했으며, 1953년 2월부터 1958년 12월까지 일본사진회 3대 회장직을 역임했다.

19) 오시타 토지로는 메이지 시대의 일본 수채화가로, 1905년 미술잡지 『미즈에(みづゑ)』를 창간하기도 했으며, 1907년 일본수채화연구소를 설립하여 활동했다.

20) 동양사진회는 메이지 34년(1901년) 10월에 대일본사진품평회의 멤버였던 미야우치 코타로를 중심으로 아마추어 사진단체를 통합하는 형태로 출범하였다. 이 단체에서는 매월 작품 전람회, 촬영 여행, 강연 등을 개최하였으며, 특히 강연에서 당시를 대표하는 일본화가 하시모토 마사쿠니와 서양화가 구로다 세이키를 강사로 초빙했다는 점에서 회화적인 사진을 목표로 하고 있었다는 것을 확인할 수 있다. 西村智弘, 앞의 책, pp. 133-134.

중심인물이었던 미야우치 코타로(宮内幸太郎, 1872-1939)에게 사진 지도를 본격적으로 받는다. 신조는 동양사진회에서 최연소 회원이 되었으며, 1898년에는 이 단체의 전람회에서 처음으로 아이를 모티브로 한 사진작품을 출품해 당선되기도 하였다.

그러나 신조의 예술 활동은 아버지의 반대로 중단되기에 이른다. 가업을 이어가기 위해 20세에 치바의학전문학교(千葉医学専門学校) 약학과에 입학한 그는 재학 중에 약학 이외에도 히라노 카즈쓰라(平野一貫, ?-1930)<sup>21)</sup> 교수로부터 사진화학 등의 지도를 받기도 했다. 또 재학 중에 사진연구 서클인 '칠광회(七光會)'를 조직하여 사진 활동을 이어 나갔으며,<sup>22)</sup> 이 시기 백마회(白馬會)에 유화 작품을 출품하여 입선하면서 예술의 끈을 놓지 않으려고 하였다. 1906년 11월 치바의학전문학교를 졸업하고 유학을 준비한 신조는 1908년 6월 미국으로 건너간다.

미국에 도착한 신조는 유학 동료였던 구로다 나가아쓰(黒田長敬, 1885-1963)와 함께 동부의 피서지인레이크플래시드(Lake Placid)를 여행하게 된다. 그곳에서 그들은 선물가게에서 그림을 팔고 있던 카와시마 리이치로(川島理一郎, 1886-1971)를 만나게 되었다. 신조는 카와시마의 나무 덧상 1점과 산 스케치 1점을 구입하고 이후 그와 친분을 쌓게 된다. 당시 미국의 워싱턴·코코란미술학교(Corcoran College of Art)에서 유학중이던 서양화가 카와시마는 신조에게 일본인 화가들을 소개시켜주면서 친분을 쌓을 수 있게

---

21) 히라노 카즈쓰라 교수는 독일에서 유학 후 현대적 취미인으로 리플렉스 카메라로 촬영한 아마추어였다. 나중에 신조가 유럽을 유학한 1913년에 함께 여행을 하며 사진가 라도루후 뒤루코프를 찾아가기도 하였다. 光田由里, 『写真、「芸術」との界面に—写真史一九一〇年代~七〇年代』(青弓社, 2006), p. 60.

22) 칠광회는 후에 '사진예술사'의 결성으로 이어진다. 지금까지 칠광회의 활동에 대해 자세히 알려지지 않았지만, 신조가 치바의학전문학교를 졸업한 후에 유학을 위해 미국으로 건너간 해인 1908년 12월 '칠광회 제군' 앞으로 장문을 편지를 보내기도 했다. 또한 신조는 칠광회 멤버들이 열람할 수 있도록 『카메라』 등의 잡지를 뉴욕에서 제공하거나, 여행 중 촬영한 미국의 근작을 보내어 그 비평을 요청하기도 했다. 光田由里, 위의 책, p. 60.

도와주었고, 훗날 신조는 그의 예술 활동을 장려하며 후원자의 역할을 하게 된다.<sup>23)</sup>

그 해 가을, 콜롬비아 대학(Columbia University) 약학부에 입학한 신조는 전문 공부에 열중하는 동시에, 사진에 대한 견문을 넓히는데도 노력을 기울였다. 그러나 그가 미국에 체류했던 1908년 6월에서 1912년 12월까지 그의 사진 활동에 대해서는 자세히 알려지지 않았다. 다만 뉴욕에 스튜디오를 가지고 있던 사진가이자 화가였던 호리 이치로(堀一郎)에 따르면, 신조는 호리를 중심으로 한 일본인 사진동호회에 출입하였고, 바쁜 학업에 틈을 내 갤러리를 돌아다니거나 사진 컨퍼런스에 참여하기도 했다는 증언만 남아있다.<sup>24)</sup>

신조는 자신의 회고에서 나의 작품이 확립된 것은 유럽으로 건너간 1913년이라고 밝혔지만, 미쓰다 유리(光田由里)의 주장처럼 그의 미국 체류 기간은 미국 근대 사진의 아버지라 불리는 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864-1946)의 활약 기간과 겹치기 때문에 좀 더 살펴볼 필요가 있다.<sup>25)</sup> 스티글리츠가 발행한 『카메라 워크(Camera Work)』지는 1903년에서 1917년까지 총 50회 발행되었다. 이 잡지는 사진 작품뿐만 아니라 유럽의 모더니즘 미술의 첨단을 소개했고, 그의 갤러리 The Little Galleries of the Photo-Secession(이하 ‘갤러리 219’)의 활동과도 같은 시기에 속한다. 신조는 당시 갤러리 219에서 로댕, 마티스, 세잔, 피카소 등의 전시를 보았을 것으로

---

23) 카와시마 리이치로는 신조와는 대조적으로 경제적인 어려움으로 피서지에서 자작의 수채화를 팔면서 학업을 이어나갔다. 1911년 신조보다 먼저 파리에 도착한 카와시마는 1913년 신조가 파리에 방문했을 때 안내자 역할을 하기도 했으며, 1919년 일본에 귀국한 카와시마가 신조에게 3년간의 원조를 요청하고, 시세이도 의장부의 파리 주재 객원이 되어 매주 파리의 최신 정보와 상품을 도쿄에 전달하였다. 柳沢秀行, 「川島理一郎-1920年代 パリと東京を結ぶ者」, 『1920年代の巴里より: 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラ리오ーフ』 (資生堂ギャラリー, 1995), p. 23.

24) 호리 이치로의 인터뷰. 시세이도기업박물관 소장, 『福原信三』(資生堂, 1970) 전시를 위한 자료. (光田由里, 앞의 책, p. 60. 재인용)

25) 光田由里, 위의 책, pp. 60-63.

로 추측되지만 그의 미국에서의 경험에 대해서는 언급하고 있지 않다. 다만 그는 “나는 유럽 대전 이전에 뉴욕에서 출판된 『카메라 워크』 같이 나무랄 데 없는 그룹이라고 생각했지만”<sup>26)</sup> 이라고 언급하였고, 『사진예술(写真芸術)』 창간호에 1912년 『카메라 워크』 지의 제38호에서 가져온 도판이 순차적으로 게재되고 있는 것으로 보아, 신조가 미국 체류 기간 중에 『카메라 워크』 지를 입수했을 가능성이 있다.<sup>27)</sup> 특히 『사진예술』 1권 4호(1921)에 실린 칼 스트러스(Karl Struss, 1886-1981)의 지붕 사진(도 2)은 『카메라 워크』 38호(1912)에 실린 사진과 동일하다. 이후 사진예술사 동인이었던 후쿠하라 로소가 스트러스의 사진을 본보기로 자신의 작품 <지붕(屋根)>(도 3)을 『사진예술』 2권 7호(1922)에 게재하고 있다. 이는 사진예술사에서 『카메라 워크』의 영향을 받았음을 보여주는 사례라고 할 수 있다.

또한 『사진예술』 지에 매호 소개되었던 앨빈 랭던 코번(Alvin Langdon Coburn, 1882-1966)<sup>28)</sup>은 스티글리츠에 의해 결성된 ‘사진 분리파(Photo-Secession)’에서 중심에 있었던 사진가로 미국 체류기간부터 신조와 인연이 있었던 것으로 추측된다. 이는 그의 동생 로소가 1922년 오타구로와 함께 유럽 여행을 하던 도중 에밀 오토 호페(Emil Otto Hoppe, 1878-1972)<sup>29)</sup>의 스튜디오를 찾아가 코번을 만났다는 증언에서 확인할 수 있다. 또한

26) 福原信三, 「批評(一)」, 『アサヒカメラ』(1926. 7), p. 15.

27) 『사진예술』지의 창간호에는 미국의 사진가인 알프레드 스티글리츠가 출간했던 『카메라 워크』 38호에 실렸던 앤 브리그만(Anne W. Brigman, 1869-1950)과 칼 스트러스(Karl Struss, 1886-1981)의 사진이 순차적으로 게재되었다. 光田由里, 「『写真芸術』誌について」, 『写真芸術の時代：大正期の都市散策者たち』(渋谷区立松涛美術館, 1998), p. 163.

28) 앨빈 랭던 코번은 20세기 초에 활동했던 사진가로 미국의 회화적 사진의 핵심 인물이었다. 그는 1902년 미국 근대사진의 개척자로 인정받는 알프레드 스티글리츠에 의해 창립된 ‘사진 분리파’에 참여했으며, 이 단체에서는 사진에 대한 기존의 인식을 넘어 새로운 사진의 인식을 추구하는 것을 목적으로 하였다. 또한 그는 열렬한 자포니스트로, 1902~03년에 미술가이자 사진가인 아서 웨슬리 다우(Arthur Wesley Dow, 1857-1922)에게 지도를 받았고, 그의 영향으로 일본의 우키요에를 연구했다. 光田由里, 「写真芸術 ラディカルとメランコリー」, 『写真芸術の時代：大正期の都市散策者たち』(渋谷区立松涛美術館, 1998), p. 149.

그 만남에는 신조의 지시가 있었던 것으로 보인다.<sup>30)</sup> 이어서 코번의 사진은 1924년 10월에 시세이도 미술부에서 사진전<sup>31)</sup>이 개최되기도 하였으며, 사진 예술사 동인들에게 강한 영향을 준 것으로 알려져 있다.<sup>32)</sup> 따라서 이 시기 신조는 1902년에서 1917년까지 뉴욕에서 전개된 사진 분리파의 영향을 받았다는 것을 짐작할 수 있다. 또한 신조는 같은 시기 갤러리 219에서 소개된 유럽의 미술을 목도하면서 그들에 대한 동경이 자연스럽게 생기게 되어 이후 유럽 여행을 계획하게 되는 계기를 마련해주었던 것으로 보인다.<sup>33)</sup>

27세가 되었을 때, 신조는 콜롬비아 대학 약학부를 졸업하고 미국에 머물면서 뉴욕 브로드웨이 33가에 위치한 약국에서 근무하게 된다. 그리고 이듬해 약국 점주의 추천으로 뉴욕 교외에 있는 화장품 제조 회사 ‘버로스 웰컴(Burroughs Wellcom)’에서 근무하게 되었고, 그곳에서 약 2년에 걸쳐 화장품 처방과 구조를 배우게 된다.

---

29) 에밀 오토 호페는 1878년 독일에서 태어나 22세에 영국으로 이주한 사진가로, 1920년대 가장 뛰어난 ‘초상사진’ 작가로 알려져 있다. 런던과 베를린, 뉴욕의 스튜디오를 오가며 수많은 전시회를 개최하였고, 사진예술에 관한 저서를 남기기도 했다. 후쿠하라 로소는 1922년 유럽 여행을 통해 호페의 작품과 영국왕립사진협회 살롱, 영국사진런던살롱의 출품작을 일본에 가져오게 되었고, 1923년에 아사히신문사 후원, 사진예술사 주최로 사진전을 개최하기도 한다. 光田由里, 위의 글, p. 152.

30) 掛札功, 「嚴冬夜話(故人を偲びて)」, 『日本写真會會報』(1949. 2)(光田由里, 앞의 논문, p. 152, 재인용)

31) 엘빈 랭던 코번의 사진전은 모리무라 카이사쿠(森村開作, 1873-1962)가 소장하고 있었던 56점으로 구성되었다. 이 전시는 19 시세이도 미술부에서 개최함으로써 일본에 소개되었다. 資生堂企業文化部編, 『資生堂ギャラリー七十五年史：1919-1994』(求竜堂, 1995), p. 529.

32) 특히 신조는 코번의 사진에 영향을 받고 있었다. 사진가 후쿠모리 하쿠요는 신조의 사진을 보고, “코번의 화풍을 본뜬 것 같다”(福森白洋, 「大阪に於ける本誌同人展覧會と諸家の批評」, 『写真芸術』第2卷 第6号 (1922. 6), p. 44 ; 光田由里, 앞의 책, p. 66. 재인용)고 지적하였고, 신조 자신도 “코번의 화풍을 따른 것은 전적으로 맞는 말이다”라고 긍정한 바 있다. 福原信三, 「私の写真芸術に対する見解」, 『写真芸術』第3卷 第6号 (1923. 6), p. 15 (光田由里, 앞의 책, p. 66. 재인용)

33) 沢本徳美, 「福原信三の活躍した時代」, 『The light with its harmony : Shinzo Fukuhara / Roso Fukuhara photographs 1913-1941』(ワトリウム美術館, 1992), p. 31.

1912년 겨울, 그는 드디어 귀국을 결정하고, 귀국 전 유럽 여행을 계획하게 된다. 먼저 뉴욕에서 런던으로 건너간 신조는 런던 메리언사의 트로피컬 소호 리플렉스(Tropical Soho Reflex)(도 4)을 구입하고, 이듬해 독일, 벨기에, 오스트리아, 이탈리아 등 유럽 각지를 순방하면서 미술관을 방문하게 된다. 당시 고금의 명작을 접한 신조는 여러 미술사조 중에서도 순간적 인상을 파악하려는 ‘인상주의’에 동감했을 것으로 보인다. 이 무렵 함부르크의 미술가이자 오일 인화(피그먼트 기법)의 명인으로 불리던 루돌프 뒤르코프(Rudolf Dührkoop, 1848-1918)<sup>34)</sup>를 찾아가 지도를 받기도 했다.<sup>35)</sup>

1913년 늦은 봄, 파리에 도착한 신조는 향수의 메카로 알려진 곳을 견학하는 등 화장품을 공부하면서도 카와시마 리이치로를 중심으로 파리에서 유학 중인 일본인 화가들과 교류하기 시작한다. 신조는 그 중 옛 스승이었던 고바야시 만고와, 화집회 시절부터 알고 지냈던 야마모토 카나에(山本鼎, 1882-1946), 와다 산조(和田三造, 1883-1967)를 만나게 되었다. 그리고 파리에서 유학 중이던 하세가와 노보루(長谷川昇, 1886-1973), 코스키 미세이(小杉未醒, 1881-1964), 코시바 킨지(小柴錦侍, 1889-1961), 유노키 히사타(柚木久太, 1882-1970), 쿠와시게 키이치(桑重儀一, 1883-1943), 미쓰타니 쿠니시로(満谷国四郎, 1874-1936), 후지타 쓰쿠하루(藤田嗣治, 1886-1968)와 교류하게 된다.<sup>36)</sup>(도 5)

34) 루돌프 뒤르코프는 독일 함부르크에서 태어난 초상화 작가이다. 그는 독학으로 사진을 배웠으며, 독일의 픽토리얼리즘을 대표하는 사진가로 알려져 있다. 『写真芸術』 지 창간호에 게재된 뒤르코프의 사진은 1913년 신조가 그를 찾아갔을 때 입수했을 가능성이 높다. 光田由里, 앞의 글, p. 163.

35) 沢本徳美, 앞의 글, p. 31.

36) 이 외에도 스가와라 세이조우(菅原精造, 1884-1937), 토쿠나가 히토오미(徳永仁臣, 1871-1936), 후지카와 유조우(藤川勇造, 1883-1935), 사와베 세이고로우(沢部清五郎), 우메하라 류자부로(梅原竜三郎, 1888-1986), 나이토 조오키치(内藤丈吉, 약력미상) 등이 파리에 머물고 있었다.(야스이 소타로우(安井曾太郎, 1888-1955)도 당시 파리에 있었지만 흉부 질환이 악화된 시기에 해당되기 때문에 사진에 찍혀 있지 않다.) 1913년 2월 11일 파리 뒤흐상부르크 공원과 천문대 사이 분수대 앞에서 촬영된 ‘1913년 모국의 건국 기념일’ 사진에는 당시 파리

신조가 <파리와 센느>를 촬영했던 1913년은 유럽에서 피카소와 브라크가 입체파의 기초를 다지고 있던 시기였으며, 다른 한편으로는 마르셀 뒤샹이 뉴욕에서 아모리 쇼의 계단을 내려오는 나체를 발표하며 물의를 빚었던 해이기도 했다. 그러나 당시 파리에서는 후기인상주의 화가들의 회고전이 잇달아 개최되었고 세잔, 고흐, 쇠라 등의 작품이 재평가되고 있었다. 또한 신조가 빈 분리파(secession)의 전시회의 충격을 이후에도 언급하고 있던 것으로 보아<sup>37)</sup> 그의 미적 기준을 만드는데 어느 정도 역할을 했을 것으로 보인다.

따라서 신조는 파리에서 이들의 작품을 직접 목격하였고, <파리와 센느>(도 6)에서 보이는 대담하고 단정한 화면 구성의 감각은 인상주의와 분리파 등 당시에 활동했던 화가들의 작품에서 영향을 받았다는 것을 짐작할 수 있다.<sup>38)</sup>

이러한 예술의 흐름 속에서 신조는 회화에서의 자신의 능력이 부족하다는 것을 자각하게 되었고, 사진으로 관심을 돌리기 시작한다. 그곳에서 그는 런던에서 가져온 사진기에 장초점 렌즈를 장착해 이후에 발표되는 <파리와 센느> 연작을 촬영하게 된다.<sup>39)</sup> 그 해 겨울, 신조는 약 6년 만에 귀국길에 올랐다.

---

에 거주하고 있던 일본인 화가들을 확인할 수 있다. 당시의 사진과 회고록, 일기 등에서 '1913년 일본의 건국기념일' 멤버들이 자주 모임을 가진 것을 알 수 있으며, 동료의 파리 도착과 일본으로 귀국, 모국의 공휴일 등 모임의 구실을 만들어 타향에서의 외로움을 서로 달래기도 했다. 林洋子, 「1913年パリ：沢部清五郎と川島理一郎、そして藤田嗣治」, 『沢部清五郎遺作展』(星野画廊, 2002), pp. 12-14.

37) 光田由里, 앞의 책, p. 62.

38) 飯沢耕太郎, 「光の詩を求めて-福原信三の写真世界」, 『光の詩人：福原信三・信辰・信義写真展』(資生堂企業文化部, 2005), p. 16.

39) 당시 신조가 촬영한 사진은 2천점에서 3천점 정도였다. 西村智弘, 앞의 책, p. 176.

## 2. 사진예술사 활동시기 (1921-1923)

신조의 사진예술사 시기는 1921년 5월에서 1923년 9월까지로 비교적 짧은 기간에 해당하지만 그의 ‘사진예술’이론을 구축하는데 중요한 시기라 할 수 있다. 이 절에서는 사진예술사를 설립하여 사진 활동을 전개해 나가는 시기, 이후 관동대지진으로 사진예술사 활동이 중단되는 시기까지를 포함한다.

1913년 늦가을 귀국한 신조는 아버지의 지시로 시나가와(品川)의 부도 위기에 있던 야마토(大和) 전구 공장 경영에 뛰어든다. 그러나 도쿄전기(현 도시바(東芝))에서 특허권 침해로 고소가 되자 공장을 폐쇄한다. 이후 긴자로 돌아온 신조는 병세가 악화된 큰형을 대신해 1915년부터 시세이도 경영을 본격적으로 맡게 된다. 그는 시세이도를 약품 회사에서 일본 최초의 화장품 회사로 전환시키고, 시세이도의 동백 마크를 스스로 디자인하여 상표로 제정하기에 이른다. 1916년부터는 시세이도의 의장부(선전부)를 설치하여 디자인과 광고 등의 화장품 홍보 계획을 세우고 실행에 옮긴다.<sup>40)</sup>

이 시기 신조는 사업에 열중하는 동시에 다른 한편으로 문화적 활동을 지속적으로 이어나간다. 특히 미국 유학시절 카와시마의 작품을 구입한 이후에도 컬렉터로서 미술 작품을 수집하기 시작한다. 귀국 후에는 제1회 이과회 전시에서 우메하라 류자부로(梅原竜三郎, 1888-1986)의 작품(도 7)을 구입하기도 했으며<sup>41)</sup>, 파리에 있던 카와시마를 통해 르누와르, 고흐, 피카소 등의 유럽 화가들의 작품을 수집하기도 하였다.<sup>42)</sup> 또 1919년에는 시세이도

40) 후쿠하라 신조의 사업가로서의 업적에 대해서는 戸矢理衣奈, 『銀座と資生堂-日本を「モダン」にした会社』(新潮選書, 2012) 참조.

41) 다나카야(田中屋)를 자주 출입했던 신조는 제1회 이과회전에 출품된 우메하라의 소품 ‘정물(사쿠라)’를 구입(관동대지진으로 소실)하게 되었고, 이후 우메하라를 통해 이과회에 경제적 원조를 지원하게 되었다.

42) 후쿠하라의 컬렉션에는 모네의 말년작인 수련, 르누와르의 정물, 피카소와 고흐 등의 작품

의 사옥에 진열장(지금의 '시세이도 갤러리'<sup>43)</sup>을 개방하여, 신진작가들에게 전시 공간을 무료로 제공해 주고 갤러리에서 개최된 전시회에서 1점씩을 구입하는 등 후원자로서의 역할을 하기도 했다.<sup>44)</sup> 진열장에서는 카와시마 리이치로의 개인전 개최를 시작으로 미술작품 전시회 뿐 아니라 시세이도의 주요 전시 등 다양한 분야의 문화 활동의 전시회도 개최되었다.

문화 활동을 적극적으로 지원해 오던 신조는 1921년 5월 게이오 대학의 미타분가쿠(三田文学)<sup>45)</sup> 교우들과 사진에 대한 이야기를 나누게 되면서 열정을 끌어 올리게 되었다.<sup>46)</sup> 신조는 자신의 동생 후쿠하라 로소(福原路草, 1892-1946), 음악평론가 오타구로 모토(大田黒元雄, 1893-1979), 치바의학전문학교 후배인 카케후다 이사오(掛札功, 1886-1953)와 함께 '사진예술사(写真芸術社)'를 결성한다. 이 단체는 지금까지의 틀에 박힌 '예술사진'을 부정

---

들이 포함되어 있었으며, 스즈키 순신의 작품도 충실히 모았던 것으로 보인다. (矢部信寿, 『福原信三』(資生堂, 1970)) 일화로, 1923년 9월 1일 관동대지진이 일어났을 때, 카와시마와 신조는 우에노의 카케노다이 진열장에서 지진을 만난다. 이때 우에노에서 긴자로 달려간 카와시마는 신조의 부탁으로 구입한 르누와르, 고흐, 피카소 등의 그림 몇 점을 보자기에 싸서 가까스로 탈출한다. 관동대지진 이전에 구입한 작품은 200여점으로 추정되며, 지진으로 대부분 소실되었다. 資生堂企業文化部編, 앞의 책, p. 528.

43) '시세이도 갤러리'는 1919년 12월 도쿄 다케가와초(竹川町)의 시세이도 화장품부 빌딩 2층에 '진열장(陳列場)'이라는 명칭으로 시작되었다. 이후 1923년 관동대지진으로 내부가 모두 소실되어 지금의 긴자 시세이도 팔러 건물에 '가설 갤러리'를 설치, 이듬해 '시세이도 미술부'로 명칭을 변경되었다. 1928년 5월 지금의 더 긴자 빌딩의 자리에 '시세이도 화장품부'를 준공하고 2층을 지금의 '시세이도 갤러리'라는 명칭을 사용하여 개장한다. 1931년 이후에는 3층 홀도 갤러리 장소로 사용하고, 요금을 지불받는 대관 형식으로 전환한다. 요금은 2층 1일에 30엔, 3층 1일에 20엔이었다. 資生堂企業文化部編, 위의 책, pp. 523-534.

44) 矢部信寿, 「ギャラリー」, 『福原信三』(資生堂, 1970), pp. 124-125.

45) 미타분가쿠(三田文学)는 1910년 게이오 대학의 문학부를 중심으로 간행된 문예지로, 반자연주의적인 탐미주의자로 알려졌으며 초현실주의 작가 및 시인을 배출하기도 하였다. 상업 문예지를 제외하면 일본에서 가장 오래 지속된 문예지로 알려져 있다.

46) 신조는 이 무렵 도쿄사진연구회의 전시를 보고, 자신의 성과를 세상에 보여주고 의견을 듣고 싶었던 것으로 추측된다. 그의 친구 노지마 야스조는 1920년에 이 전시회에서 개인전을 개최하였으며, 신조가 사숙한 독일 사진가인 라도루후 뒤르크프의 유작도 전시되고 있었다. 光田由里, 앞의 책, p. 52.

하고 새로운 사진 표현을 주장하기 위해 ‘사진예술’이라는 신조어를 기치로 설립되었으며, ‘빛과 그 해조’에 의한 사진 활동을 제창하였다.

음악평론가였던 오타구로 모토는 사진의 애호가로, 긴자에 있는 시세이도 파라(パーラー)에서 신조와 사진론을 이야기하며 자연스럽게 동인으로 참여하게 되었다. 사진예술사의 동인이 되면서 본격적으로 사진에 몰두한 오타구로는 기관지인 『사진예술』 지를 통해 초기 사진예술사의 특징을 대표하는 글을 기고하게 된다.<sup>47)</sup> 1921년에 발표된 그의 사진집 『TOKYO OLD AND NEW』는 도쿄를 배경으로 한 사진 18점이 수록되어 있다.(도 8) 이 사진은 소프트포커스로 부드러운 도쿄의 운치를 잘 표현했다는 평가를 받는다. 런던에서 유학을 했던 오타구로는 누구보다도 서양을 잘 알고 있었기 때문에 도쿄에 남겨진 에도의 옛 모습을 중요하게 생각했다.(도 9)

신조의 동생인 후쿠하라 로소는 게이오 의숙대학을 졸업했지만 문학에 심취해 특정한 직업 없이 사는 자유인이었다. 그러나 사진예술사를 참여하면서부터 본격적으로 사진가의 길을 가게 된다. 로소의 사진 활동은 담 연작(도 10)을 비롯해 일본적 정서가 묻어 있는 대상을, 절묘한 트리밍으로 화면을 구성하는 사진으로 평가받는다. 로소는 1921년 오타구로와 교토 여행을 하면서 사진에 눈을 뜨게 되었고, 망원 렌즈를 장착한 카메라를 들고 아무도 지나다니지 않는 한적한 골목이나 길가를 촬영하였다.(도 11) 교토의 <공중 목욕탕(湯屋)>(도 12)은 ‘사진예술’을 발표할 때부터 큰 평판을 받은 회심의 작품으로 알려져 있으며, 구도의 모던함과 간결함은 로소의 사진에서 보여지는 특징이라 할 수 있다.

사진예술사의 동인이었던 카케후다 이사오는 치바의학전문학교 출신으로

---

47) 오타구로 모토는 초기 『사진예술』 지에 기고한 글은 다음과 같다. 사진예술사 설립의 주장을 대표하는 「사진소론(写真小論)」第1卷 第1号(1921. 6)과 망원 렌즈의 효용을 논한 「旅行と写真機||特にテレフォトレンズに就いて」第1卷 第3号 (1921. 8), 새로운 소재를 제안한 「東京と写真」第1卷 第5号 (1921. 10), 「大根河岸ヴァリエーションについて」第1卷 第6号 (1921. 11) 등의 글을 기고했다.

신조의 후배였다. 그는 당시 사단의 흐름이 피그먼트 인화로 기울어진 도쿄 사진연구회에 반목해 스트레이트 프린트<sup>48)</sup> 연구를 거듭했던 인물이었다. 특히 그의 연구는 사진예술사 동인들의 인화 기술을 술선하여 개발하는 역할을 했다. 이러한 기치 아래 각종의 브로마이드지를 사용할 수 있도록 개발한 카케가와는 자신의 연구 성과를 『사진인신법(写真引伸法)』을 통해서 소개하기도 하였다.

사진예술사가 설립된 해인 6월, 월간지 『사진예술(写真芸術)』지가 창간되었다. 『사진예술』지에서는 신조의 세이소쿠 중학교 친구였던 사토 노부유키(佐藤信順)를 사장으로, 사업지세계사(実業之世界社)의 편집자였던 하이쿠 시인 야스나리 사부로(安成三郎)를 편집자로 참여하게 된다. 사토는 사진에 관련된 수필과 소설풍의 읽을거리, 때로는 사진작품을 『사진예술』지에 게재하였고, 야스나리는 『사진예술』지를 편집하면서 신조가 지상에 발표하는 논문과 에세이를 구술하고 정리하였다. 야스나리는 이 활동을 계기로 이후에 신조의 개인 비서를 30년간 맡았다. 이상의 멤버들이 사진예술사 설

---

48) 스트레이트 사진에 대한 정의는 사다키치 하트만(Sadakichi Hartmann, 1867-1944)에 의해 1904년 뉴욕에서 먼저 시작됐다. 그는 “스트레이트 사진을 위한 간원(A Plea for Straight Photography)”이라는 글을 통해 다음과 같이 스트레이트 사진을 정의했다. 「그들은 아마 “내가 스트레이트 사진이라고 부르는 것”이 무엇이나고 물을 것입니다. “정의할 수 있습니까?” 그것은 참으로 쉬운 일입니다. 당신의 카메라에, 당신의 눈에, 당신의 고귀한 취미에, 그리고 화면을 구성하는 당신의 지식에 의지 하세요. 색채, 빛, 그림자등의 모든 흐름을 고려하고, 선과 명암, 공간의 분할을 관찰하고, 천천히, 대상이나, 장면이 최고의 미적인 순간을 스스로 드러낼 때까지 기다리세요. 간단히 말해서 네가티브가 절대적으로 완전해서 더 이상의 조작이 필요 없거나 아주 미세한 터치만이 필요할 정도로 사진의 구도를 아주 잘 잡으세요. 나는 리터칭이나 닷징(dodging), 강조 기법이 사진의 본래적 속성을 저해하지 않는 한 그 기법들의 사용을 반대하는 것은 아닙니다. 그러나 문제는 붓 자국이나 선들이 사진에는 자연스럽지 않다는 것입니다. 따라서 나는 붓의 사용, 손가락으로 칠하기, 원판에 휘갈기기, 긁기, 흘리기, 그리고 검이나 글리세린 프로세스 등이 흐리흐리한 효과를 내기 위해 사용된다면 그에 반대하여 앞으로든 언젠가 반대할 것입니다.」 Sadakichi Hartmann, “A Plea for Straight Photography”, *American Amateur Photographer* 16 (1904. 3), pp. 101-109. (이필, 「미국 모더니즘 예술 사진 비평과 미술 비평의 정치학: 알프레드 스티글리츠와 클레멘트 그린버그를 중심으로」, 『한국미학예술학회지』 32권 (2010), pp. 111, 재인용)

립 당시에 모였으며, 이후에 이시다 키이치가 1912년 11월, 제1회 현상사진 공모전에서 활약을 인정받아 새로운 동인으로 참여하게 되었다.

사진예술사가 결성되고 『사진예술』가 발행되었던 1921년<sup>49)</sup>에는 사진잡지 『카메라』, 『예술사진』 등이 잇따라 출판되었다. 이러한 현상은 사진이라는 매체가 사람들의 생활에 널리 퍼지게 되었고, 사진으로 다양한 의견을 형성하기에 성숙해 졌다는 것을 의미했다. 당시 사진 잡지 대부분이 사진을 일반적인 편집 방법으로만 사용했다면, 『사진예술』지는 지식인에게 ‘사진이란 무엇인가’라는 가치를 편집 방침으로 취하고 있다는 점에서 차별화되었다.<sup>50)</sup> 이는 기존의 회화를 추종하는 ‘예술사진’과는 다른 사진으로 차별화된 ‘사진예술’을 보여주고자 했음을 짐작할 수 있다.

이 해 7월에는 사진예술사 주최의 창립전람회가 되었던 《오타구로 모토 · 카케후다 이사오 · 후쿠하라 신조 사진전람회(1921년 7월 21일~25일)》(도 13)가 시세이도 진열장에서 사진예술사 주최로 개최되었다. 이 전람회에서는 스트레이트 프린트로 구성된 사진들이 전시되었으며, 신조는 파리에서 촬영한 <파리와 센느> 34점을, 오타구로는 21점, 카케후다는 25점을 출품하였다. 이들의 전시는 많은 관람객을 모으며 화제의 전람회가 되었다.

이듬해 1922년 3월, 파리에서 촬영한 작품 24점을 엄선하여 호화로운 사진집 『파리와 센느(巴里とセイズ)』가 간행된다.<sup>51)</sup> 당시 가격 20엔이라는 값비싼 가격으로 300부 한정판을 출판하였는데 이 사진집으로 신조는 보수적인 사진계에 일대 파문을 열게 되었다. 당시 그의 사진은 연초점(soft

---

49) 요네야 베니나미(米谷紅浪)는 1921년을 ‘사진의 르네상스’(또는 ‘사진유신’)라고 불렀으며, 이 해부터 1920년대 중반까지 피그먼트 인화법에 의한 예술사진의 절정기라고 불렀다. 西村智弘, 앞의 책, p. 164.

50) 山田勝巳, 『写真家・福原信三の初心：1883-1948』(求龍堂, 2005), pp. 46-47.

51) 후쿠하라 신조가 사진화집 『파리와 센느(巴里とセイズ)』을 출간한 이후에 사진가들과 사진단체 사이에서 사진화집을 만드는 움직임이 생겨났다. 光田由里, 「日本の芸術写真-写真史における位置をめぐって」, 『特別講演録』(2011. 4. 16.), p. 22.

focus) 렌즈<sup>52)</sup>를 사용하여 부드러운 화면과 눈에 비친 도시 파리의 풍경을 우아함으로 가득 채웠고, 사진 애호가들은 독특한 앵글과 빛의 상태, 구도의 참신함에 눈을 빼앗기고 말았다고 평하였다.<sup>53)</sup>

이후 1923년 3월호 『사진예술』 지에는 그의 사진예술론을 나타내는 <빛과 그 해조> 시리즈와 작품의 해설을 게재하기 시작했다. 또한 같은 해에 사진과 글로 구성된 『후쿠하라 신조 사진화집 ‘빛과 그 해조(光と其諧調)’』가 출간한다. “후쿠하라 신조의 빛과 그 해조가 대부분 전체의 사진계를 석권한 것은 놀라운 사실”이라고 말한 모리 요시타로의 증언<sup>54)</sup>에서도 알 수 있듯이 당시 사진계에 신조의 영향이 컸음을 확인할 수 있다. 또한 사진비평가 이나 노부오(伊奈信男, 1898-1978)는 신조의 사진을 ‘명암의 효과를 중시하고 대상의 형태를 뜻에 거스르지 않았고 구조는 매우 자유롭고 때로는 대담하다. 시적 향기도 감돌며, 격조 높은 명작이다’<sup>55)</sup>라고 평가하였다. 당시에는 ‘사진예술사 풍’ 혹은 ‘후쿠하라 류’라는 말이 등장하기도 했다. 『사진예술』 지도 창간 시에 동인지 체제에서 대형 호화 잡지로 성장하게 되었고, 사진예술사의 활동은 『사진예술』 지의 간행, 사진예술사 주최의 전람회, 현상사진 일반 공모전 등 세 가지의 기둥으로 이어져 오게 되었다. 모임의 수장이었던 신조는 전람회 활동 등의 단체 활동비를 스스로 부담하면서 사진예술사를 지속적으로 이끌어 갔다.

---

52) 연초점 렌즈가 일본에서 사용하기 시작한 것은 1915년 무렵으로, 그 후 4-5년간 소위 ‘몽롱 사진(朦朧写真)’이라고 하는 사진이 유행하고 있었다. 이러한 정세에 1920년쯤 ‘베스단 후드 빼기(ベス単のフードはずし)’가 고안되었고, 베스단 사용자들은 이전에 모두 연초점 렌즈를 사용하고 있었다. 『全関西写壇五十年史: 全日本写真連盟関西本部のあゆみ』(全日本写真連盟, 1976), p. 126.

53) 山田勝巳, 앞의 책, p. 47.

54) 森芳太郎, 「サド・ダイメンションの欠陥」, 『写真新報』(1923. 7). (光田由里, 앞의 책, pp. 54-55, 재인용)

55) 伊奈信男, 「世界の絵画的写真史において信三」, 『福原信三・福原路草写真集一光と其諧調』, (ニコールクラブ, 1977), p. 11.

그러나 1923년 9월 관동대지진이 일어나면서 사진예술사는 위기를 맞게 된다. 이 지진으로 도쿄 긴자에 있던 신조의 회사 시세이도가 큰 피해를 입었고, 시세이도 점포와 주거, 가재, 카메라 기자재 등 <과리와 센느>사진 원판이 모두 불에 타버려 재가 돼 버린다. 결국 사진예술사의 활동은 중단되었고 『사진예술』도 제3권 제9호(1923. 9)을 끝으로 폐간되고 만다.

### 3. 일본사진회 활동시기 (1924-1948)

일본사진회 활동시기는 1923년 관동대지진으로 중단된 사진예술사 이후의 시기로, ‘일본사진회’가 설립되고 신조가 백내장으로 세상을 마감하는 시기까지가 포함된다. 이 시기 신조는 일본사진회 활동을 전개해 나가는 동시에 여행을 통한 사진 활동, 사진 공모전의 심사위원, 미술단체 활동에 참여하는 등 다양한 예술 활동을 전개해 나가는 동시에 자신만의 사진예술 이론을 구축하게 된다.

1923년 9월 1일, 일본 시즈오카((静岡)·야마나시(山梨) 지방에서 일어난 관동대지진은 12만 가구의 집이 무너지고 45만 가구가 불에 탔으며 사망자와 행방불명자 수가 무려 40만 명에 달했던 대지진이었다. 이 지진으로 인해 후쿠하라 신조는 시세이도의 화장품부, 음료부 공장과 주거지 등을 잃었고, 카메라 기자재 및 사진 원판이 모두 잿더미가 돼 버린다. 지진의 피해를 수습하기 위해 신조는 사진예술사의 활동을 모두 중단하여야만 했고, 『사진예술』을 영문으로 간행하려 했던 시도도 무산, 1923년 9월호를 마지막으로 사진예술지가 폐간하게 된다.

이듬해인 1924년, 시세이도 경영이 겨우 궤도에 오르면서 신조는 다시 예술로서의 사진을 요구하는 활동을 이어나가게 된다. 우선 그는 사진예술

사의 부활시키고자 자신을 중심으로 ‘시세이도 포토 주니어 서클’을 창립한다. 이 단체에서는 이부카 아키노(井深微, 1901-1978)를 간사로 초빙하고, 키무라 센이치(木村專一, 1900-1938), 카네하라 산쇼(金原三省, 1903-1993), 기무라 이헤이(木村伊兵衛, 1901-1974) 등의 신진사진가들이 참여하였다. 회원은 약 40-50명 정도 되었으며, 도쿄 중앙호텔에서 정례회를 개최하며 활동을 시작하였다. 이어서 신조는 아사누마 상회가 후원하고 동경미술학교의 교수이자 잡지 『사진신보』의 주필이었던 모리 요시타로(森芳太郎)가 주관하는 ‘광화회’와 적극적으로 교류하게 되었고, 이들은 새로운 사진 그룹의 결성을 계획하고 있었다. 동시에 신조는 광화회의 월례응모사진 심사를 의뢰받고 응모 1부 심사를 담당하기도 하였다.

같은 해 11월 1일, 시세이도 포토 주니어 서클과 광화회가 합병하여 새로운 ‘일본사진회(日本写真會)<sup>56)</sup>를 창립하게 된다. 일본사진회의 창립 동인으로는 초대회장인 후쿠하라 신조를 비롯하여 부회장 후쿠하라 로소, 이하 모리 요시타로, 가케가와 이사오, 이시다 키이치로(石田喜一郎), 쿠마자와 마로니(熊沢磨二), 야스코우치 지이치로(安河内治一郎), 야마나카 헤키스이(山中碧水), 사카이 마사지로(阪井政次郎) 9명이었다. 후쿠하라 신조와 그의 동생 로소, 카케후다 이사오는 옛 예술사진사의 멤버였으며, 이시다는 호주 시드니에서 귀국하여 섬세한 브롬오일 인화로 잘 알려진 아마추어 사진가였다.

일본사진회의 첫 대외 활동이었던 《제1회 일본사진회 전람회》는 우에노 공원(上野公園)에 있는 타케노 다이 진열관(竹の台陳列館)에서 개최되었다. 1925년 6월 공모를 통해 접수된 1500여점의 프린트 중 290점을 엄선하여 7월에 개최된 이 전시는 큰 호평을 받게 되었으며, 같은 해 10월 오사카

---

56) 일본사진사에서는 ‘일본사진회’라는 동명의 단체가 두 번 결성한다. 가장 먼저, 일본 최초의 사진단체로 알려진 ‘일본사진회’는 1889년 사진신보 잡지와 함께 등장한 최초의 예술사진의 경향을 띤 단체이며, 두 번째 ‘일본사진회’는 신조에 의해 설립된 단체로, 최초의 일본 사진단체인 일본사진회의 경의를 표하고자 모리 요시타로에 의해서 작명되었다.

(大阪)의 다이마루 백화점(大丸呉服店)에서도 개최되었다. 이때 신조는 간사이 지역의 사진 관계자와 교류하게 되었고, 이후 일본사진회 전람회는 매년 우에노의 도쿄부미술관(東京府美術館)에서 개최되었다.

그러나 이듬해인 1925년 12월, 일본사진회의 주요 동인이었던 모리 요시타로가 단체 운영상의 대립으로 일본사진회에서 탈퇴하게 되었고, 이것을 계기로 일본사진회와 『사진신보(写真新報)』는 분열하게 된다.

이후 새롭게 출발한 일본사진회는 1926년 4월에 『일본사진회회보(日本写真会々會報)』를 간행한다. 당시 일본사진회는 일본의 아마추어 사진계를 대표하는 단체로 주목받아 점차 많은 회원을 수용하는 조직으로 성장하였고, 도쿄사진연구회와 대등한 아마추어 사진 단체의 세력이 되었다.<sup>57)</sup> 신조는 일본사진회의 활동을 매해 참여하는 동시에 『아사히카메라(アサヒカメラ)』, 『사진신보(写真新報)』, 『풍경(風景)』, 『카메라(カメラ)』 등에 논문을 기고하고, 월례작품 심사위원으로 활약하는 등 일본 사진계에 있어서 지도적인 지위를 차지하게 된다. 또한 1927년에는 전일본사진연맹<sup>58)</sup>과 아사

---

57) 일본사진사가 당시 사진계에서 흔들림 없는 위치에 있었다는 것은 이타가키 타카호의 에세이인 「4대 사단의 국외관(四大寫壇の局外観)」(아사히카메라, 1936년 7월호)를 보면 잘 나타난다. 이타가키는 ‘기계미학’을 주장하며, 1930년대의 신흥사진 동향에 큰 영향을 미친 미학자이지만 여기서 일본사진회, 도쿄사진연구회, 나니와사진클럽, 아시아카메라클럽을 ‘4대 사진’으로 거론하면서 각각 활동의 특징을 논하였다. 이타가키에 따르면 일본사진회의 작품 경향은 “주동자로서 후쿠하라 신조씨의 개인적인 취향에 의해서 지배되고 있다. 그것은 수묵화나 담채화의 조용한 말투의 빛 이상의 그림자의 부드러운 효과로 옮기고 일본 향토의 특색과 추억 속에 잠들어 건물 한쪽을 떠오르게 하는 그런 작품이다.”라고 말하면서 일본사진회의 작품의 내용이나 스타일의 매너리즘에 대해서는 비판적이었지만, 그 질의 높음은 충분히 인정했다. 飯沢耕太郎, 앞의 책, p. 61.

58) 1925년 니엡스가 헬리오그래피(héliographie)를 발명한지 100년이 지난 것을 기념하여 아사히 신문사 주최로 대규모 <니엡스 사진 100년제>가 개최되었다. 사진의 역사적 자료와 함께 아마추어 사진단체의 작품이 많이 전시되었는데, 이를 계기로 사진 단체를 통합하려는 움직임이 나타났고, 같은 해 ‘전관서사진연맹’ 이등해 ‘전관동사진연맹’이 출범하여 ‘전일본사진연맹’이 탄생한다. 西村智弘, 『日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで』(美学叢書, 2008), p. 166.

히신문사가 공동으로 개최한 《제1회 일본 국제 사진 살롱》에 심사위원으로 활동한다.

그러는 동시에 여행을 통한 사진 활동을 본격적으로 전개해 나간 신조는 미국과 유럽 뿐 아니라 중국의 항주와 상해, 대만 등 국외여행을 다니며 이국적인 풍경을 카메라에 담았다. 특히 일본 정취를 느낄 수 있는 전통적인 국내 여행지를 꾸준히 방문하며 사진 활동을 이어나갔으며, 이후에 『사이호 풍경(西湖風景)』, 『마쓰에(松江風景)』, 『하와이 풍경(布哇風景)』, 『무사시노풍물(武蔵野風物)』 등의 사진집으로 출간하였다.<sup>59)</sup>

신조는 자신의 사진이론에 입각한 사진 활동을 꾸준히 이어나가는 동시에 자신을 중심으로 한 일본사진회의 활동에 적극적으로 참여하였다. 또한 여러 지상을 통해 자신의 사진 견해를 기고하였으며, 특히 그는 1943년에 지금까지의 사진이론을 정리한 『사진예술 : 후쿠하라 신조 논설(写真芸術 : 福原信三論説)』과 1925년부터 1941년까지 정기간행물에 수록된 원고를 정리한 『사진을 말하다 : 수필(写真を語る : 隨筆)』이라는 두 권의 책을 출간하며 그의 평생의 사진이론을 정립하게 된다.

그러나 군부의 지시로 일본사진회는 1944년 3월 25일 해산됨에 따라 일본사진보국회에 합류하게 된다.<sup>60)</sup> 이 무렵 안질이 현저하게 진행된 신조는 더 이상 사진 활동을 이어나갈 수 없게 되었다. 그리고 패전 후인 1946년 4월 21일에 긴자 시세이도 빌딩에서 일본사진회 재건 총회가 개최되었다. 백내장으로 병원에 입원한 신조를 대신해 동생 로소가 의장을 지냈으나 그해

59) 1926년 무사시노에서의 전기(伝記)를 보면 신조가 직장과 도시를 떠나 산책의 즐거움 속에 ‘예술’을 요구했던 것으로 확인 할 수 있다. 矢部信寿, 「武蔵野」, 『福原信三』(資生堂, 1970)

60) 신조는 「일본사진회 해산의 말(日本写真會解散の辞)」에서 “우리는 국시대로 금회 창립된 대일본사진보국회에 가입하고. 일본사진회 20년 역사의 짚을 내리게 되었지만, (중략) 사진이 있는 이상은, 형식은 바뀔지 모르지만 예술은 존재한다. 인간이 생존하고 있는 한 시와 노래는 사라지지 않는다” 라고 언급하며 일본사진회 해산에 대한 아쉬움을 드러냈다. 『資生堂ギャラリー七十五年史 : 1919-1994』(求竜堂, 1995), p. 544.

9월 로소가 사망한다. 이후 병세가 악화된 신조는 눈 수술을 받기 위해 게이오병원에 입원하였으나 약 1개월 후 실명되고, 이듬해 11월 4일, 향년 65세의 나이로 세상을 떠난다.

### Ⅲ. 일본 근대 사진사의 전개와 ‘사진예술’의 위치

후쿠하라 신조의 ‘사진예술’의 위치를 파악하기 위해서는 그의 사진론이 구체화되기 시작하는 1920년대 초반을 기점으로 전후(前後) 일본사진사 전반을 파악하는 것이 중요하다. 일본사진사에서는 일반적으로 사진이 본격적으로 유입되는 1890년대부터 1930년대 초 신흥사진이 등장하기 이전까지를 ‘예술사진의 시대’로 보고 있다. 따라서 일본 근대 사진사를 크게는 ‘예술사진’ 시기와 ‘신흥사진’ 시기로 나눌 수 있다. 그러나 인화 방법의 다양화, 사진 기술의 발달 등 표현하고자 하는 대상에 따라 사진은 시대에 따라 다양한 형태로 변모하고 있었다. 이에 본 장에서는 일본 근대 사진사의 전개 양상을 살펴보고, 신조의 ‘사진예술’ 이론이 일본사진사 안에서 어느 위치를 차지하고 있었는지를 확인해보고자 한다.

#### 1. ‘예술사진’에서 ‘신흥사진’으로의 전개

근대시기 일본에서 ‘예술사진’은 메이지 후기부터 다이쇼 시대를 거쳐 쇼와 초기까지 주로 아마추어 사진가들에 의해 제작된 회화적 효과를 중시하는 사진군의 총칭으로 사용되었다. 단순한 기계에 불과했던 사진은 회화에 접근하여 예술로서 인정받으려는 노력을 지속하였고, 이러한 배경에서 회화주의 사진이 탄생하게 되는 계기가 되었다. 동시에 조작성 불편했던 초기의 콜로디온 습판법에서 간편하고 노출시간이 짧은 건판법으로 전환되고, 소형 카메라가 등장하는 등 사진은 새로운 국면에 접어들게 되었다. 특히 사진을 생활 수단이 아닌 간편한 취미로 즐기는 ‘아마추어 사진가’들이 등장하면서 사진을 자기

표현의 수단으로 생각하게 되었다. 그러면서 점차 사진은 미술(예술)과 동등한 위치를 차지하려는 시도가 계속되었다. 이러한 배경 속에서 아마추어 사진가들에 의해 사진단체들이 우후죽순 생겨나게 되었다. 이렇게 생겨난 단체들은 각자가 추구하는 목적에 따라 예술사진으로 확대되어갔다.

일본 최초의 사진단체로 알려진 ‘일본사진회(日本写真會)’<sup>61)</sup>는 1889년 5월 양화가이자 사진 취미인이었던 아사이 츄(浅井忠, 1856-1907)가 『사진신보(写真新報)』<sup>62)</sup>에 「사진의 위치(写真の位置)」를 연재하면서 발족되었다.<sup>63)</sup> 주로 자작이나 공작과 같은 귀족, 학자가 이 단체의 주 멤버로 활동했으며, 이 단체의 멤버였던 윌리엄 버튼(William Kinninmond Burton, 1856-1899)에 의해 영국사단과의 밀접한 관계를 유지하면서 영국의 픽토리얼리즘을 일본사단에 소개하는 역할을 하였다. 특히 1893년 일본에서 열린 《외국사진화전람회(外国写真画展覧會)》(도 14)는 일본에서 처음 열린 해외사진전으로, 영국의 살롱사진과 조지 데이비슨, P.H.에머슨 등의 픽토리얼 포토 296점이 소개되었다. 이 전시는 당시 일본사진계의 큰 충격을 안겼다. 미국에서 사진기술을 배우고 건판 사진촬영법과 제조법을 국산화 시키는데 큰 역할을 한 오가와

61) 일본 최초의 사진단체인 ‘일본사진회’가 탄생한 1889년은 근대 미술에 있어서도 중요한 의미를 가진다. 이 해에는 페노로사, 오카쿠라 텐신의 국수주의 노선에 근거한 도쿄미술학교가 개교하였고, 텐신이 중심이 된 ‘국화사’가 설립, 동양미술 전문잡지인 국화가 창간되었다. 또한 일본 최초의 서양미술 단체인 ‘메이지미술회’가 결성된 해이기도 하다. 西村智弘, 앞의 책, p. 123.

62) 『사진신보』은 편집인·발행소를 바꾸면서 제1차, 제1차, 제3차로 단속적으로 1882년에서 1940년까지 간행된 사진잡지이다. 제1차는 오가와 카즈마(小川一真)의 의해 1882년에서 1886까지 간행되었고, 제2차는 博文堂에서 1889에 복간, 1896년에 폐간된다. 또 제3차는 그 해 복간, 발행소는 아사누마 상회에서 사진신보사로 이동하였고, 전시로 인한 잡지 통폐합으로 1940년 폐간되었다. 제2차 『사진신보』에서는 실용적인 기법 해설뿐 아니라, 사진 표현의 새 경향이나 해외 정보를 적극적으로 소개하였다. 遠藤みゆき, 「東京写真研究会「研展」と「芸術写真」の形成」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊(2014), p. 135.

63) 아사이 츄의 「사진의 위치」는 『사진신보』 제3호, 제4호, 제7호에 게재되었으며, 아사이가 그린 6장의 삽화와 함께 풍경화에서의 구도와 형태에 대해 설명하고 있다. 遠藤みゆき, 위의 논문, p. 136.

카즈마(小川一真, 1860-1926)가 이 전시를 보고 “사진도 회화처럼 자유로울 수 있는가”<sup>64)</sup>라고 감탄한 것으로 보아, 이 전시는 당시의 상업 사진사들과 아마추어 사진가들에게 큰 영향을 주었다는 것을 알 수 있다.

이듬해인 1894년에 창간된 『사진월보(写真月報)』<sup>65)</sup>에서는 서구의 픽토리얼리즘의 동향이 적극적으로 소개되었다. 「미국의 아마추어 사진가(米國ノ素人写真家)」라는 제목으로 영국과 미국의 아마추어 사진가들과 ‘미술사진(美術写真)’ 진열의 장으로써 살롱사진 전람회에 대해 자세히 기고하기도 하였다. 이 당시까지만 해도 해외의 픽토리얼리즘적 사진을 ‘예술사진’보다는 ‘미술사진’이라는 용어를 사용했던 것을 확인 할 수 있다.<sup>66)</sup>

1900년대에 접어들면 일본 각지에서 수많은 아마추어 사진단체들이 발족하게 된다. 그 중에서도 픽토리얼리즘의 경향이 강했던 대표적인 사진단체로는 ‘도쿄사우회(東京写友会)’와 ‘동양사진회(東洋写真会)’이었다. 도쿄사우회는 1901년 소설가 오자키 고요(尾崎紅葉, 1868-1903)를 중심으로, 아마추어 사진가와 사진 애호가 또는 문인이나 화가들이 많이 참여했던 단체이다. 이 단체는 『사진(写真)』이라는 기관지를 발행하여 회화의 원리를 밝히려고 하였으며, 특히 「사진과 회화(写真と繪画)」<sup>67)</sup>라는 글에서 ‘화가의 뜻하는 것과 동일한 수양’이라고 표현한 부분은 회화의 구도를 참고하여 사진을 찍어야 함을 강조하고 있었다. 1903년 도쿄 우에노에서 이 단체의 첫 번째 전시가 개최되었으며, 이 전시의 《도쿄사우회 제1회 사진 전시회 기념 화첩(東京写友会第一回写真展覽紀念画帖)》을 보면 몽롱한 느낌을 주는 일본화적인

---

64) 小川一真, 「日本初期の写真界」, 『写真発明百年祭記念公演集』(東京朝日新聞発行所, 1926), p. 24.

65) 『사진월보』은 코니시 본점에서 발행(후에 사진월보사로 이전)되었고, 『사진신보』의 경쟁자인 사진 잡지였다. 1894부터 1940년까지 간행되어 1904년에서 카토 세이치와 쿠노(아키야마) 테즈스케가 편집인으로서 종사했다.

66) 遠藤みゆき, 앞의 책, p. 135.

67) 玲齋, 「写真と繪画」, 『写真』第2号(1902. 4), p. 9.

정서가 묻어나는 풍경사진(도 15)이 주를 이루고 있다는 것을 확인할 수 있다.<sup>68)</sup>

동양사진회는 1901년 미야우치 코타로를 중심으로 재계와 산업계의 아마추어 사진단체를 통합하는 형태로 출범되었다. 후쿠하라 신조가 젊은 시절 회원으로 활동하기도 했던 이 단체는 매달 작품 전시회와 촬영 여행, 강연 등의 활동을 이어나갔다. 특히 하시모토 가호(橋本雅邦, 1835-1908)와 구로다 세이키(黒田清輝, 1866-1924) 같이 당시를 대표하는 화가들을 강연의 강사로 초빙했다는 점은 이 단체가 회화적 사진을 목표로 하고 있었다는 것을 입증해준다.

사진단체들의 등장으로 일본의 예술사진은 여러 현상들이 일어나면서 이전보다 발전된 형태로 전개되고 있었다. 특히 1904년 후반에 일어난 ‘사진에 있어서의 예술성과 실용성을 둘러싼 논쟁’은 이러한 현상을 증명해 준다. 이 논쟁은 『사진월보』 8월호에 실린 무라사키(むらさき)<sup>69)</sup>의 글에 의해 시작되었다. 무라사키는 영업사진가를 비판하며, “사진가가 ‘예술사상’을 갖게 되면 ‘완전한 예술의 일과’로 인정될 것”이라고 주장하였다.<sup>70)</sup> 이 발언에 대해 에가시라 하루키(江頭春樹)는 같은 잡지 9월호에 반박하는 글을 기고하였다. 그는 “진짜를 찍는 것이 사진의 진정한 의미이면서 또 사진의 목적이다”라고 말하며, “기계로써의 사진은 정해진 일이고 그것에 취미라든가 예술을 요구하는 것은 무의미하다”고 하며 반박했다.<sup>71)</sup> 이후 여러 차례의 논쟁이

---

68) 曾根正文, 『東京写友会第一回写真展覽紀念画帖』(東京写友会, 1903. 11)

69) 무라사키는 사이토 타로(斎藤太郎)의 필명으로 보인다. 『아사히 카메라(アサヒカメラ)』(1928. 1)에 게재된 「明治初年東都写真界座談会」에서 스키우라 쉐노스케(杉浦千之助)의 발언을 보면 ‘무라사키’는 사이토 타로라고 생각된다. (飯沢耕太郎, 앞의 논문, p. 19, 재인용); 이후에 카네코 류이치는 이 논쟁을 설명할 때, 사이토 타로라는 본명을 사용하고 있다. 金子隆一, 「‘繪’か‘写真’か-ピクトリアル리즘というモダニティー, 日本写真をわかる! Japanese Modern Photography」, 『美術手帖』(2004. 12), pp. 42-43.

70) むらさき, 「空蟬(一)」, 『写真月報』第9卷 第91号 (1904. 8), pp. 28-32.

71) 江頭春樹, 「こだま」, 『写真月報』第9卷 第92号 (1904. 9), p. 27.

지속되었고, 결국 최종 결론은 나지 않았지만 무라사키에 유리한 논의로 종식되었다. 이 논쟁은 사진에서의 실용성에 대한 문제를 예술성의 우위로 알려진 점에서 큰 의미를 지니고 있다.<sup>72)</sup>

이 논쟁이 끝나갈 무렵인 1904년 후반에 유후츠즈사(ゆふつゞ社)가 결성되었다. 이 단체는 『사진월간』 편집 주간이었던 쿠노 테쓰스케(久野轍輔, 1880-1944)와 카토 세이치(加藤精一, 1882-1950), 사이토 타로(齋藤太郎) 등을 중심으로 코니시 본점(小西本店)의 후원을 받아 발족되었다. 처음으로 ‘예술사진’을 명확하게 내건 유후츠즈사는 ‘사진 최후의 목적’은 ‘자기 예술의 이상’을 실현하는 것이라고 말하면서<sup>73)</sup> 사진의 궁극적인 목표를 ‘예술’에 두고자 했다. 동시에 사진가가 스스로 예술가로서 자각을 가져야 한다고 호소하며 기존의 사진단체와는 다른 태도를 보이기도 했다. 단적인 예로, 카토 세이치가 1904년 『사진월보』 4월호에 기고한 「사진을 위하여 서양화를 천거하다(写真の爲めに洋画を薦む)」라는 글에서 사진가가 양화를 배워야 함을 제창하며, 단순히 구도를 배우는 것만이 아니라 양화의 기술을 사진에 응용하여 기술 개발을 추진해야 한다고 말하였다.<sup>74)</sup> 그러나 카토는 회화주의가 예상보다 확산되어 가는 것을 느끼고 회화 중독에 대한 반성의 글을 기고하기도 했다. 또한 이 단체의 일부 사진가들 사이에서는 예술지상주의적 태도가 나타나기 시작한다. 즉, 화면의 컨트롤을 지나치게 강조한 비자연주의적 경향이 생겨나고 있었던 것이다. 특히 당시 화단에서 유행하고 있던 인상주의의 영향이 사단에서도 진행되고 있었다.

이후, 예술사진은 아마추어 사진가들에 의해 뚜렷한 형태를 갖추기 시작한다. 그 중에서도 ‘도쿄사진연구회(東京写真研究会)’와 ‘나니와사진클럽(浪

---

72) 이 논쟁에 대한 자세한 내용은 飯沢耕太郎, 『「芸術写真」とその時代』(筑摩書房, 1986), pp. 24-33 참조.

73) 金子隆一, 「絵か写真か?-ピクトリアル리즘というモダニティー」, 『美術手帖』(2004. 12), p. 43.

74) 加藤精一, 「写真の爲めに洋画を薦む」, 『写真月報』第2卷 第4号 (1906. 4), pp. 4-11.

華写真俱樂部’은 간토(關東)와 간사이(關西)를 대표하는 사진단체로, 메이지 30년대 후반부터 메이지 40년대(1903-1929)까지 아마추어 사진가들에 의해 예술사진의 대표적인 단체로 급부상하게 된다.<sup>75)</sup>

도쿄사진연구회는 코니시 본점을 중심으로 1907년 조직되어 1943년까지 지속되었다. 특히 이 단체는 유후즈즈사에서 내건 회화주의에 의한 ‘예술사진’의 이념을 그대로 계승하였다. 영국의 픽토리얼 포토에 영향을 받아, 기술과 이론의 양면에서 예술사진의 확립을 목표로 하고 있었다. 1910년부터는 도쿄사진연구회 주최로 《도쿄사진연구회 전람회》(이하 ‘연전’)가 개최되었는데, 이 연전에서는 매년 일본 각지에서 작품들이 모여 아마추어 사진가들의 대표 무대가 되었다. 또한 피그먼트 인화법<sup>76)</sup>이 당시 예술사진의 주류 기법이 되었으며, 이 인화법에 의한 사진을 ‘연전풍’이라 불리기도 하였다. 도쿄사진연구회가 개최한 품평회와 연전의 수상작은 『화집(畫集)』을 통해 간행되었다. 『화집』 제1집에 실린 쿠노 테츠스케(久野轍輔, 1880-1944)의 <호반의 아침(湖畔の朝)>(도 16)은 당시 회화주의 풍경사진의 전형을 잘 보여주고 있다. 제4회 연전에서부터 심사위원을 맡았던 노지마 야스조의 <나무에 기댄 여자(樹による女)>(도 17)은 피그먼트 인화로 제작된 작품으로, 고갱의 작품(도 18)과 기시다 류세이(岸田劉生, 1891-1929)의 <호박을 가진

---

75) 西村智弘, 앞의 책, p. 168.

76) 카본 인화법, 고무 인화법, 브롬 오일법, 오일 프린트법 등의 피그먼트 인화법은 실버 이미지를 마지막으로 오일 페인트와 같은 안료(피그먼트)에 옮겨 놓는 것으로, 제작의 프로세스에서 이미 노출된 양과 물감을 조절함으로써, 혹은 두꺼운 종이나 물감의 색상을 선택하여 매우 복잡하고 다양한 표현 효과를 만들 수 있는 것을 말한다. 특히 고무 인화법이나 브롬 오일법은 은화상의 매끄러운 그라데이션을 흑과 백의 mass(조각·회화 등에서 하나의 덩어리로 파악되는 물체)에 단순화하고 세부사항을 생략함으로써 마치 목탄과 콘테 그림과 같은 효과를 만들어 낼 수 있었다. 이미 소개된 카본 인화법에 덧붙여, 메이지 30년대 이후에 이 고무 인화법이나 브롬 오일법이 쿠노 테츠스케(久野轍輔)나 카토 세이치(加藤精一)등을 통해 소개되면서 사진전람회와 사진잡지에 실제 작품이 나타나게 되었고, 피그먼트 인화법은 ‘예술사진’의 대표적인 기법으로 자리를 획득해 나가게 되었다. 飯沢耕太郎, 앞의 논문, pp. 22-23.

여인(南瓜を持つ女)>(도 19)으로 비교되기도 한다. 이처럼 연전에서의 사진 인화의 모티브는 풍경과 인물이 작품의 대부분을 차지하고 있었다.<sup>77)</sup>

이렇듯 연전에서는 회화를 모방하는 사진들이 대부분을 차지했다. 그러나 점차 연전에서 인상주의에서 비자연적인 경향의 사진으로 전향하려는 사례도 있었다. 제6회 연전에서 최우수 작품 중 하나로 선출된 후루사와 키타코(古沢北子)의 <음악가 H씨(音楽家H氏)>(도 20)는 동판화 같은 효과를 내며 새로운 사진의 표현을 보여주었다. 그는 후기인상파의 영향을 받았으며, 사진과 회화를 동일시하고 있었다. 당시 연전이 제시한 회화주의 사진은 당시에 가장 새로운 표현이자 사진 혁명의 장으로써 존재하고 있었으나 점차 회화를 추종하며 강력한 아마추어의 아카데미즘을 형성하는 보수적인 사진의 대표처럼 간주되어 갔다.

간사이 지역의 대표 사진단체였던 나니와사진클럽은 쿠와타 상회(桑田商会)의 후원으로 결성되었는데, 1904년에 간사이의 아마추어 사진 단체를 통합하는 형식으로 출범되었다. 발족 당시에는 취미 모임이라는 분위기가 강하였지만, 점차 예술사진을 목표로 삼고 있었다. 나니와사진구클럽의 주류는 예술사진에서 신흥사진으로 점차 변환되어 갔고, 1930년대에 접어들면 간사이 지역에서 신흥사진의 거점이 되었다.

이 외에도 지방에는 많은 아마추어 사진단체가 탄생하게 되는데, 1911년 나고야에서 결성된 ‘애우사진클럽(愛友写真俱樂部)’, 와카야마에서 결성된 ‘목국사우회(木国写友会)’ 등이 있었다. 이들은 모두 연전에 참가하고 있었으며, 특히 애우사진클럽은 연전 중에서도 큰 세력을 차지하고 있었다.<sup>78)</sup> 이후에도 회화 추종의 사진단체들이 각지에 생겨나게 되었고, 다른 한편으로는 사진계에서의 새로운 움직임이 나타나기 시작했다.

그 중 1925년에 후치카미 하쿠요(淵上白陽, 1889-1960)에 의해 ‘구성과 사

---

77) 遠藤みゆき, 앞의 논문, p. 139.

78) 西村智弘, 앞의 책, p. 143.

진'이 등장하기 시작한다. 후치카미는 전형적인 픽토리얼리즘인 예술사진에서 출발하였지만, 점차 구성적인 추상화 경향의 사진으로 전향하고 있었다. 그는 『백양(白陽)』을 창간하고 일본광화예술협회(日本光画芸術協會)를 설립하였으며, 1925년부터 '구성파'라고 불리는 사진을 제작하기 시작했다. 이러한 배경에는 후치카미와 구성파 사진가들이라 불리는 이들이 신흥미술 운동의 작가들과 교류하면서 영향을 받은 것으로 보인다.<sup>79)</sup> 따라서 구성파 사진의 특징은 데포메이션의 정도가 크고 추상성이 강한 것이었으며, 후치카미 하쿠요의 <컨스트럭션(コンストラクション)>(도 21)에서처럼 구도가 아닌 구성을 강조하고 있음을 알 수 있다.

같은 시기 다른 새로운 경향으로 '표현주의 사진'이 등장한다. 미나미 미노루(南實, 1887-1948)는 '사생에서 상징으로, 모방에서 창조로'라는 슬로건을 내건 『예술사진연구(芸術写真研究)』를 1922년 5월에 창간한다. 이후에 미나미는 몽롱하고 추상성이 높아 언뜻 보면 무엇이 찍혀있는지 모를 정도의 작품 <디자인(デザイン)>(도 22)을 『예술사진연구』에 게재한다. 이 사진은 이후에 그를 표현주의 사진의 선구자로 만들어 주었기도 하였다. 그러나 『예술사진연구』가 창간된 지 1년 만에 폐간되면서 활동을 지속적으로 이어가지 못하였다.

이후에 나카지마 켄키치(中島謙吉, 1888-1972)에 의해 1924년 9월 『카메라(カメラ)』에서 분기하는 형태로 『예술사진연구』가 다시 복간되기에 이른다. 이때 새로운 유형의 사진가들이 모이기 시작하였는데, 이들은 독자적인 스타일의 '베스단 파(ベス単派)'라 불리는 사진가들이었다.<sup>80)</sup> 기존 예술사진이 풍경

79) 특히 삼과(三科)의 멤버들과 구성파 작품을 제작하게 되는데, 그 중에서도 오카모토 토우키(岡本唐貴)가 큰 역할을 한다. 오카모토는 1925년 1월호 『백양』지에 「화면구성」을 연재하기 시작하는데, 여기서 화면구성은 구도적 회화의 이론과 사실을 떠나 구성으로 화면에 오르는지 유의해야 한다고, 구조가 아닌 구성임을 강조했다. 분명히 무라야마 토모요시(村山知義)의 영향을 받은 이 미술이론은 관념적인 글이지만 『백양』의 사진가들에게 많은 영향을 주었다. 西村智弘, 앞의 책, p. 202.

사진 중심이었다면 베스단 파에서는 정물사진이나 인물사진이 주를 이루었고, 이들은 연조 묘사(소프트 포커스)에 의해 화면을 의도적으로 컨트롤하는 작위적 사진으로 주목받게 되었다. 특히 이들은 구성과 사진의 미학이 매우 도시적이었던 반면에 베스단 파의 사진은 일본적인 서정성이 강한 사진으로 대조를 이루었다.(도 23)

이렇듯 예술사진의 전성기라고 할 수 있는 1920년대의 일본사진계는 다양한 사진의 경향이 등장하기 시작했다. 이러한 사진들은 신흥사진으로 이행 할 준비를 하고 있었고, 특히 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 앞서 살펴본 ‘구성과 사진’, ‘베스단 파’보다도 한 발 앞서서 진행되고 있었다.

1930년대에 접어들면 사진에서의 기계적인 특성을 중시하는 신흥사진이 등장하기 시작한다. 특히 모홀리 나기(Laszlo Moholy Nagy, 1895-1946)로 대표되는 독일의 새로운 동향이었던 신흥사진은 1920년대 독일의 리얼포토, 포토그램, 포토몽타주, 신즉물주의 등에서 영향을 받은 사진을 가리키는 명칭이었다.<sup>81)</sup>

신흥사진의 명명자이자 『포토타임』의 편집인이었던 기무라 센이치(木村專一, 1900-1938)는 독일의 새로운 사진을 일본에 적극적으로 소개하기 시작한다.<sup>82)</sup> 또한 그는 1929년 2월에 국제광화협회(國際光画協會)를 설립하고 사진전을 개최하여 관동 지역의 새로운 사진의 시작을 알리는 역할을 했

---

80) 베스단 파의 멤버에는 타카야마 마사타카(高山正隆), 와타나베 준(渡辺淳), 미쓰무라 토시히로(光村利弘), 혼다 센카(本田仙花), 야마모토 마쓰히코(山本牧彦)가 있었다. 베스단 파라는 명칭은 베스트 포켓 코닥의 통칭으로 ‘베스단’에서 사용한 것에 유래되었다. 이 베스단은 고정 초점 렌즈의 조리개를 개방하거나 렌즈 후드를 떼어내어 화면의 노망을 강조했고, 연조 묘사(소프트포커스)의 사진을 제작되었다. 또한 네거티브나 인화를 수정하거나 당겨 인화지를 왜곡하는 테포르마송이 가장 숙련되어 있었다.

81) 모홀리 나기의 리얼 포토는 스트레이트하게 촬영된 사진을 말하지만, 부감(俯瞰)과 양각(仰角) 등 대담한 앵글과 클로즈업 등의 기법에 의한 새로운 관점을 목표로 한 것으로 신즉물주의 경향을 포함하고 있다.

82) 기무라는 『포토타임』 1929년 3월호에 「모던 포토 섹션」을 마련하고 독일이나 프랑스의 새로운 사진의 동향을 적극적으로 소개한다.

다. 이 협회에서는 호리노 마사오(堀野正雄, 1907-1998)와 가쓰다 야스오(勝田康雄) 외 과거 삼과(三科)<sup>83)</sup>에 소속되었던 무라야마 토모요시(村山知義, 1901-1977)와 아사노 모후(淺野孟府, 1900-1984) 등이 회원으로 참여했으며, 회화 모방의 예술사진이 사진 본래의 예술성을 왜곡한 것이라 부정하고 ‘인쇄 기술에 의한 사진의 실용성을 증시’하는 태도를 보였다. 이후 1930년에 기무라를 중심으로 신흥사진연구회(新興写真研究会)가 결성되었고, 그해 11월 긴자에서 《제1회 신흥사진전람회》가 실시되면서 ‘신흥사진’이라는 명칭이 널리 퍼지게 되었다.

간사이 지방에서는 나니와사진클럽에 의해 신흥사진이 본격적으로 알려지기 시작했다. 1904년에 발족된 나니와사진클럽은 예술사진을 담당하고 있었지만 1930년 《제19회 전람회》에서 신흥사진으로 이행하는 대전환을 보여주었다. 이러한 배경에는 단체의 중심이었던 후쿠모리 하쿠요가 1925년부터 매달 연구회에서 만 레이(Man Ray, 1890-1976)의 사진(도 24)을 소개하고, 자작의 포토그램을 설명하는 등 신흥사진으로 향하는 기초를 다지게 되었다. 이후 나니와사진클럽은 젊은 회원들의 새로운 기법을 도입한 사진을 발표하면서 간사이 지방에서 신흥사진을 이끌게 되었다.

1931년 4월에는 영화배우이자 연출가였던 오카다 소조(岡田桑三, 1903-1983)의 알선에 의해 아사히신문사 주최의 《독일국제이동사진전(獨逸國際移動写真展)》이 개최되었다. 이 사진전은 1929년 독일 슈투트가르트(Stuttgart)에서 개최된 《영화와 사진 · 국제전(映画と写真·國際戰)》의 사진

83) 관전전람회인 문부성미술전람회의 보수적 아카데미즘 스타일에 불만을 품은 양화가들이 새롭고 다양한 스타일의 작품을 출품할 수 있는 이과를 문전 내에 설치해 달라고 요구했으나 수락되지 않자 문전으로부터 독립해 개설한 재야미술단체가 이과회였다. 이 이과회조차도 비판하고 넘어서야 할 기성 화단의 일부로 간주한 아방가르드 미술가들은 자신들을 ‘삼과’로 정의했다. 삼과라는 이름이 처음 등장한 것은 1922년 10월 미래파미술협회가 주최한 《삼과 앙테팡당 미술 전람회》로 당대 화단에 저항하는 아방가르드 미술가들의 그룹 삼과조형미술협회를 조직하면서 다시 ‘삼과’라는 이름을 가져오게 되었다. 오윤정, 「1920년대 일본 아방가르드 미술운동과 백화집」, 『미술사와 시각문화』 제15호 (2015), p. 182.

부문만 독립시킨 전시회로, 만 레이, 모홀리 나기, 리시츠키, 로드첸코, 웨스턴, 스타이켄 등 2천점에 달하는 사진을 소개되었으며, 일본의 신흥사진에 많은 영향을 미치게 했다.

이듬해 1932년 5월에는 노지마 야스조(野島康三, 1889-1964)에 의해 『광화(光画)』가 창간된다. 그는 과거 도쿄사진연구회의 창립 멤버로 활동하면서 예술사진의 대표적인 사진가로 알려졌으며, 후쿠하라 신조의 일본사진회에도 참여하기도 했다. 그러나 노지마는 신흥사진의 자극을 받아 새로운 사진잡지 『광화』를 창간하게 된다. 『광화』의 창간 동인으로는 노지마와 나카야마 이와타(中山岩太, 1895-1949), 기무라 이헤이(木村伊兵衛, 1901-1974), 이나 노부오(伊奈信男) 등이 있었다.

『광화』 창간호에 발표한 이나 노부오의 「사진으로 돌아가라(写真に帰れ)」는 신흥사진의 선언문과 같은 글로 알려져 있다. 이 글에서 그는 “‘예술사진’과 절연하라. 기성 ‘예술’의 모든 개념을 폐기하라. 우상을 파괴하라 그리고 사진 독자적인 ‘기계성’을 날카롭게 인식하라! 새로운 예술로서의 사진의 미학-사진 예술학은 이 두 가지 전제 위에 수립되어야 한다.”며 회화주의 사진을 부정하고 사진 자체의 방향을 지향할 것을 주장했다. 또한 이나는 “과거 예술 사진가들에 의해서 사진은 ‘빛과 그림자의 교차’이며, ‘명암의 하모니’라고 부른다고 말하며, 사진에서 회화를 결정하는데 인상주의적 회화를 모방하는 것을 목적으로 하고 있다”고 비판했다.<sup>84)</sup> 이것은 신조의 ‘빛과 그 해조’를 염두하고 언급한 말로, 이나는 신조와 그 일파들과 절연해

84) 이 글에서 이나는 기계에 대한 인식을 기반으로 사진 미학을 3가지로 분류했다. 첫째는 ‘물상(대상)의 특이한 아름다움을 표현하려고 하는 것’으로 물질의 질감이나 구성미를 포착하는 신즉물주의적인 경향을 가리킨다. 둘째는 ‘시대의 기록, 삶의 보고로 사진예술을 보는 것’으로 사회적인 문서 사진을 가리킨다. 셋째는 ‘사진은 빛에 의한 조형이라는 것’으로 포토그램과 포토몽타주를 가리킨다. 이 3가지를 종합하는 상위 개념으로 ‘현실사진(리얼포토)’를 제시했다. 이 분류는 모홀리 나기의 『회화·사진·영화』를 본보기로 하고 있지만, 리얼 포토를 중시한 것은 이나의 생각이었다. 伊奈信男, 「写真に帰れ」, 『光画』第1卷 第1号 (1932. 1), p. 3. (西村智弘, 앞의 책, p. 241, 재인용.)

야 진정한 신흥사진이 자리매김 할 수 있다고 생각했던 것이다.

『광화』지는 신흥사진을 대표하는 경향의 작품들을 소개하고 논문 이외에 해외 동향을 포함하여 사진에 대한 새로움을 소개하였다. 『광화』에서는 다양한 스타일의 사진이 공존하고 있었으며, 이러한 혼돈은 이 잡지의 특징이기도 했다. 특히 기무라 이해이와 나카야마 이와타는 서로 대조적인 사진가로 잘 알려져 있었다. 기무라는 도시의 풍경과 그곳에서 생활하는 사람들의 모습을 직설적으로 촬영한 스트레이트 사진의 경향을 보여주었고(도 25), 나카야마는 다양한 기법을 구사하며 현실에는 있을 수 없는 몽환적인 세계를 사진으로 표현하였다.(도 26) 『광화』의 주재였던 노지마는 독자적인 조형성을 바탕으로 초상 누드를 제작했다.(도 27) 노지마의 사진은 스트레이트하게 촬영된 점에서 기무라의 스타일에 가깝지만 대상의 조형성을 파악하고 있다는 점에서 나카야마와 가깝다고도 할 수 있다. 이렇듯 『광화』에서는 각자의 스타일을 확립하며 서로 다른 방향성의 차이를 드러내게 되었다.

이러한 현상은 결국 내부의 분열로 이어졌다. 이나는 「일본에 있어서 사진예술의 현 단계와 그 위기(日本に於ける写真芸術の現段階とその危機)」라는 글에서 “신흥사진의 새로운 기술적 발전에 의해서 새로운 예술적 가능성이 개척되었다”고 평가하는 동시에 이미 효과에서 위기의 조짐이 보이고 있다며, “선, 면, 공간 등의 처리의 변화에 따른 장식화의 경향을 꼽으며 현재에 있어서는 예술적 의욕은 오히려 기술의 노예가 되고 있다”고 비판했다.

특히 포토그램과 포토몽타주에서의 ‘비현실성’을 지적하며, 다다이즘과 초현실주의적인 형식에 빠져 있음을 비판했다. 이는 곧 미술사조를 베낀 것과 다름없었다. 또한 이나는 『광화』의 최종호에서 “사람들은 이미 ‘신흥사진’의 시대는 지나간 것 같이 생각하고 있다”고 말하며 신흥사진의 매너리즘으로의 전락과 위기를 지적했다.<sup>85)</sup> 비록 『광화』는 1년 6개월 만에 휴간되었

---

85) 伊奈信男, 「最近の写真芸術の傾向」, 『光画』 第2巻 第12号 (1933. 12), p. 371.

지만 신흥사진의 동향을 한 몸에 받은 사진잡지였기 때문에 중요하게 기록되고 있다.

따라서 신흥사진은 사진을 회화와 대립하면서도, 회화적 조형성에 의존하고 있었기 때문에 장르로서의 독자성을 가지진 못했다. 결국 신흥사진은 다양한 전개의 입장 차이에 의해 일부는 보도사진(報道写真)으로, 다른 일부는 슈르리얼리즘과 추상예술이라는 미술사조와 연결된 전위사진(前衛写真)으로 이행하게 되었다.

## 2. 후쿠하라 신조의 '사진예술'의 위치

일본 근대 사진사에서는 일반적으로 1900년경부터 1930년대 초반 신흥사진이 등장하기를 '예술사진'의 시대로 보고 있으며, 이러한 근대사진사의 이분법적 분류는 후쿠하라 신조의 사진을 '예술사진'의 대표적인 경향으로 보이게 했다. 하지만 회화적 표현을 중시한 '예술사진'은 회화적인 기교를 최대한 배제하고 사진에서의 독자성을 강조한 후쿠하라 신조의 '사진예술'과는 분명한 차이를 보인다. 최근 일본 내에서 발표된 연구에서도 후쿠하라 신조와 그 일파의 사진을 "픽토리얼 포토와 모던 포토그래픽을 잇는 과도기적 단계에 위치"<sup>86)</sup>한다고 보거나, 또는 "회화주의 사진(픽토리얼리즘)과 모더니즘 사진의 틈"<sup>87)</sup>으로 해석하는 경향이 생겨났다. 이러한 현상은 후쿠하라 신조의 사진 자체에서 주는 모순 때문으로 보인다. 따라서 본 절에서는 후쿠하라 신조의 '사진예술'의 사진사적 위치를 확인해 보고자 한다.

후쿠하라 신조에게 '회화적'이라는 용어로 '사진예술'의 의미를 읽으려고

---

86) 西村智弘, 앞의 책, p. 190.

87) 光田由里, 앞의 책, p. 51.

한다면, 신조가 부정한 것과 목표로 하려는 것의 차이가 난해해진다. 오늘날의 입장에서 본다면 후쿠하라 신조의 사진을 ‘예술사진’으로 볼 수 있지만, 당시 후쿠하라 신조는 ‘예술사진’이라는 용어에 의문을 느끼고 있었다. 그는 자신이 발행한 『사진예술』이 1921년 당시의 일본사진계를 크게 바꿀 수 있는 힘이 될 것이라고 하며, “혼돈으로 정체되고, 기교에 휘둘리고, 회화적인 구도를 고집해 내용을 등한시하며, 주객이 전도됐다”고 말하였고,<sup>88)</sup> 자신의 ‘사진예술’을 통해 새로운 사진 운동을 주창하고자 했다.<sup>89)</sup>

그러나 신조의 주장과는 다르게 그의 사진들을 자세히 살펴보면, ‘회화적’이라는 모순을 발견할 수 있다. 신조의 초기작이자 대표적인 사진이라 할 수 있는 <파리와 센느> 연작은 흑백의 부드러운 입자로 동판화를 연상하게 한다. 특히 <파리와 센느>에는 흐릿한 표현과 청초한 구도인 수평, 수직, 대각선의 요소들이 잘 정돈되어 있어 일종의 ‘회화적’인 것처럼 보이게 한다. 그리고 신조가 파리에 체류하게 된 결정적인 이유가 미적 체험이었다는 점을 들면, 그의 사진의 영향이 회화에 있었을 것이다. 이처럼 <파리와 센느>가 소프트포커스를 사용하여 촬영되었기 때문에, 내용적인 측면을 떠나 사진의 회화적인 것을 강조한 사진으로 오인할 수 있는 요소를 제공해 주었던 것이다. 또한 사진에서의 ‘회화적인 것’에 비판자였던 그의 사진을 현재(지금)의 눈으로 보면, 사진의 ‘예술성’과 ‘회화성’의 차이가 막연하게 느껴지기 때문에 ‘회화적인 예술사진의 거장’이라고 볼 수 있을 것이다. 실제로 신조는 1920년대 후반 이후부터 새롭게 등장한 신흥미술가들에 의해 ‘회화에 굴종’ 또는 ‘살롱사진’ 등으로 비판 받기도 했다.<sup>90)</sup>

또한 후쿠하라 신조에 의해 발행된 잡지 『사진예술』 1922년 7월호에는

88) 福原信三, 「既往と将来」, 『写真芸術』 3巻 1号 (1923. 1), p. 1.

89) 光田由里, 앞의 책, p. 38. 재인용.

90) 무라야마 토모요시(村山知義), 「사진의 새로운 기능」, 『아사히카메라』 (1926. 5); 칸바라 타이(神原泰), 「건강한 사진예술을 향해」, 『아사히카메라』 (1926. 7) 등 다수. (光田由里, 앞의 책, p. 35, 재인용)

마르케, 앙리 루소, 샤반누, 홀바인 등의 서양화가들의 작품들이 실렸다. 이것은 회화추종의 자세를 거부했던 신조의 태도에 모순이 존재했음을 보여주는 사례이다. 그러나 그는 회화를 게재하는데 있어서 지금까지의 사진이 다른 예술의 피상적 모방이나 회화 추종에 의해서 위로되어 진 것은 아니냐며, “다른 예술의 정수를 탐지해야 한다”라고 밝히고 있다.<sup>91)</sup> 이는 회화를 모방하는 것을 비판하면서도 다른 한편으로는 회화에서 배울 것을 권장하고 있었던 것이었다. 덧붙여 신조는 이전의 회화보다 더 새롭고 뛰어난 회화를 모방해야 한다고 보았던 것이다. 같은 맥락에서 본다면 『사진예술』 1922년 8월호의 표지(도 28)를 서양화가 나카가와 키겐(中川紀元, 1892-1972)<sup>92)</sup>의 작품으로 장식되었던 것도 이해가 된다.

특히나 후쿠하라 신조의 사진이 ‘예술사진’으로 인식하게 되는 결정적인 요인은 그의 사진이 아카데미즘을 형성하고 있었다는 점이다. 1926년 오사카 마이니치신문사 주최로 개최된 《일본사진미술전람회(日本写真美術展覧會)》<sup>93)</sup>은 신조의 사진이 아카데미즘의 한 부류로 형성하고 있었다는 것을 단적으로 보여준다. 다음은 분과제도를 도입한 《일본사진미술전람회》에서 사진을 4가지 유파로 나누고 각각의 특성들을 설명하고 있다.<sup>94)</sup>

91) 福原信三, 「卷頭に」, 『写真芸術』 2巻 7号 (1922. 7), pp. 1-2.

92) 나카가와 키겐은 파리 유학에서 마티스의 영향을 받았으며, 귀국 후 야수와 풍, 입체과 풍을 병행한 수묵화 풍, 심지어는 초현실주의 풍을 시도하며 일본적 유화를 추구한 화가였다. 특히 귀국 직후에는 그룹·액션을 결성하였으며, 아방가르드 시기에 작품을 극적으로 변화하는 화가들이 중 한명이었다. 나카가와 키겐의 작품은 1922년 8월호부터 『사진예술』이 폐간되는 1923년 9월호까지 총 9번의 표지를 담당하였다.

93) 1926년 오사카 마이니치신문사 주최로 개최된 《일본사진미술전람회》는 아사히신문사 후원으로 개최된 《일본사진대살롱》과 함께 서로를 경쟁상대로 인식하며 당대를 대표하는 사진 공모전이였다. 특히 《일본사진미술전람회》는 분과제도를 도입해 심사의 공정성을 유지하려 했고, 사진 공예와 활동사진(영업사진)도 출품 대상에 도입시켜 당시의 사진을 총망라하겠다는 의지를 드러내기도 했다. 打林俊, 『繪画に焦がれた写真 : 日本写真史におけるピクトリアル리즘の成立』(森話社, 2015), pp. 247-250.

94) 제1회 전람회에서는 3개의 과로 구분하였고, 제2회에서는 4개로 증가하였다. 제3회부터는 지원자들의 편의를 위해 4가지의 유파로 나누어 설명하고 있다. 北尾鎌之助, 「創設當時から

제1과 = 사진 기법, 기교의 완벽을 최우선으로 하고 주로, 고무인화, 오일인화(혹은 단 인화)의 방법에 동양적이고 건전한 사진 미술 인화를 만들려고 하는 것 = 도쿄사진연구회(도쿄), 나니와사진클럽(오사카), 애우사진클럽(나고야) 그 외.

제2과 = 자연 인상주의를 받아들여 주로 단 인화(혹은 피그먼트 인화)에 의존하고, 빛에서 오는 자연의 직감을 속이지 않고 재현하려는 것 = 일본사진회(도쿄) 그 외 이 계통에 속한 것.

제3과 = 기교보다 화면의 내용과 저자의 감각을 주로 보는 것. 작위를 주로 하는 것으로 구성과 풍의 것 = 원래의 아루스 전람회(도쿄), 일본광화예술협회(교토) 기타 이 계통에 속하는 것.

제4과 = 일반의 인상, 주로 영업가가 스타지오 빛에 의해 촬영한 것.<sup>95)</sup>

이처럼 후쿠하라 신조를 중심으로 ‘빛과 그 해조’ 이론을 기반으로 한 일본 사진회의 경향은 제2과에 포함되어 있음을 확인할 수 있다. 그러나 신조는 피그먼트 인화법에 의한 표현을 부정했음에도 ‘단 인화(혹은 피그먼트 인화)’로 표시되어 있다. 또한 후쿠하라 신조의 사회적 위치를 고려해 제1과의 심사위원으로 할당한 것은 당시 아카데미즘 내에서의 사진의 분류가 명확하지 않았음을 보여준다.<sup>96)</sup> 이러한 현상들이 후쿠하라 신조의 사진을 제1과, 즉 ‘예술사진’으로 오해하게 하는 결정적인 요인으로 보였던 것은 아닌가 생각된다.

그러나 이러한 신조의 ‘사진예술’의 전개에도 불구하고, 본 논문에서는 후쿠하라 신조의 사진사적 위치를 재확인하고자 한다. 그 이유는 일본 근대 사진사에서 그동안 ‘예술사진’ 혹은 ‘신흥사진’이라는 이분법적 대립으로 서술되어 온 경향이 있었고, 이를 좀 더 세분화할 필요가 있다고 생각되기 때

---

現在まで」, 『日本写真美術年鑑』(大阪毎日新聞社, 1929), p. 5.

95) 前掲北尾, 『第一回日本写真美術展覧会』, pp. 3-4. (打林俊, 앞의 책, p. 253, 재인용)

96) 打林俊, 앞의 책, pp. 253-254.

문이다.

사진의 모더니즘에서 카메라의 기계적인 독자성을 중시하고 대상을 스트레이트하게 기록하는 예술성을 요구했던 신조는 기교를 배제하고 직설적으로 촬영하는 것을 자신의 신념으로 삼았다. 또한 그가 부정하고 있는 것은 지나치게 수정을 가하거나 작업 이외의 네거티브와 동떨어진 ‘그림’을 만드는 것 같은 사진이었음을 확인할 수 있다. 즉, 신조가 부인했던 사진의 ‘회화적’인 것에는 ‘작자의 진부한 의도에 맞추려고 원판을 기술적으로 조작하고 자연에서 동떨어진 효과를 얻고자 한 작품’이었다. 또한 ‘저자의 인격, 개성’이 ‘사진예술’의 내용을 만드는 것이라고 강조하며, 원래 예술가로서의 내면의 소질이 있는 자만이 뛰어난 ‘사진예술’을 만들 수 있다고 반복해 말하였다.

그러한 이유로, 스트레이트 사진의 중요성을 호소했던 신조의 ‘사진예술’은 일본사진사에서 이분법적 구분에 의해 ‘예술사진’으로 취급되었고, 신홍사진과 대립하는 사조로 인식되었던 것이다.

대표적인 신홍사진가 알려진 기무라 센이치는 후쿠하라 신조 주재의 ‘시세이도 포토 주니어 클럽’ 회원으로 활동했다. 그는 『포토타임』지의 창간 당시, 신조를 비롯하여 일본사진회의 사진을 적극적으로 거론하면서 신조의 사진이 스트레이트하게 촬영한 것이 좋았다고 평하였다. 신홍사진의 등장 이전에 예술사진의 회화주의를 부정하고 사진의 예술성을 발견한 것은 후쿠하라 신조와 그 일파였기 때문에 신홍사진의 추진자였던 기무라는 그들의 사진을 높게 평가했다.

이처럼 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 ‘빛과 그 해조’와 ‘하이쿠 사진’ 이론이 뒷받침하면서 기존의 예술사진과는 다른, 독자적인 사진의 표현이었다. 그러나 전형적인 소프트포커스인 신조의 <파리와 센느> 연작은 일본사진사 안에서 ‘예술사진’으로 분류 될 수밖에 없었고, 신조의 사진 전체가 픽토리

얼리즘을 대표하는 것처럼 보여 지는 것도 초기에 소프트포커스에 의한 사진을 제작하였기 때문일 것이다. 또한 앞서서도 밝혔듯이, 사진이 아카데미즘으로 편입되는 과정에서 당시 사진계의 여러 유포들과의 기술적, 내용적 측면이 혼동되어 오해의 소지를 만드는데 일조했던 것으로 생각된다. 그러나 후쿠하라 신조는 기존의 회화주의 사진에 불만을 느끼고 사진예술사를 설립했기 때문에 일본사진사 안에서 신조의 사진을 ‘예술사진’으로 보는 견해는 다소 무리가 따른다고 생각된다.

역사적으로 본다면 후쿠하라 신조가 활동했던 ‘사진예술’의 시대는 ‘예술사진(픽토리얼리즘)’과 ‘모더니즘 사진’의 이행하고 있었다고 설명할 수 있다. 따라서 후쿠하라 신조의 사진은 픽토리얼리즘 사진과 모더니즘 사진을 잇는 과도기적 단계에 위치한다고 볼 수 있을 것이다. 결과적으로, 그의 사진이론에는 본질적인 모순이 존재하고 있었다. 그러나 그의 사진이론을 통해 새로운 사진으로의 이행이 가능해지고 원동력이 되었다는 것은 확실하기 때문이다.

## IV. 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 작품 분석

본 장에서는 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이론과 그 작품을 분석한다. 신조의 ‘사진예술’에서 나타나는 소재와 시기별 특징을 ‘파리와 센느’, ‘빛과 그 해조’, 그리고 ‘하이쿠 사진’으로 나눠 구체화된 분석하고자 한다. 또한 신조가 지상을 통해 발표한 ‘사진예술’ 이론과 5권의 사진집 『파리와 센느(巴里とセーヌ)』(1922/1935), 『빛과 그 해조(光と其諧調)』(1923), 『사이호 풍경(西湖風景)』(1931), 『하와이 풍경(布哇風景)』(1937), 『마쓰에 풍경(松江風景)』(1935)의 을 토대로 그의 이론과 작품을 살펴본다. 이를 통해 후쿠하라 신조가 ‘사진예술’을 통해 무엇을 표현하고자 하였는지 이해해보고, ‘빛과 그 해조’ 이론에서 ‘하이쿠 사진’으로 확장되는 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’을 분석하고자 한다.

### 1. 파리와 센느 (巴里とセーヌ)

<파리와 센느> 연작은 후쿠하라 신조가 파리에 머물렀던 1913년에 파리의 중심지인 센느강 주변을 촬영한 것으로, 총 2,000장의 필름으로 구성되어 있었다. 그의 <파리와 센느> 연작은 1921년 5월에 ‘사진예술사’가 설립되고 같은 해 6월 『사진예술』 잡지가 창간되면서 대중들에게 공개되기 시작했다.<sup>97)</sup> 이듬해 3월에는 24점만을 엄선하여 『파리와 센느(PARIS ET LA SEINE)』 사진집(도 29)을 출간하게 된다. 세피아(sepia) 색조의 콜로타입이

---

97) 『사진예술』 지 이외에도 1921년 7월 《오타구로 모토·카케후다 이사오·후쿠하라 신조 사진전람회》를 통해 <파리와 센느>시리즈 25점이 소개되었다.

라는 최고급 인화와 두툼한 한지 위에 붙여진 B4 사이즈의 호화스러운 이 사진집은 당시로선 파격적인 가격인 20엔이 붙여지면서 일본사진계에 큰 이슈가 되기도 했다. 이 사진집은 총 300부 한정으로 출간되었으며, 그 중 150부는 일본어로 되어있어 일본 내에서 시판되었다. 그러나 비싼 가격 때문에 재고가 상당수 남게 되었고, 그 재고는 모두 관동대지진으로 인해 불에 타 버렸다. 이때 <파리와 센느> 사진 원판도 모두 소실되고 만다. 이후 1935년 일본사진회에서 복사판 사진집을 재출간하였지만, 원판이 없기 때문에 현재 남아있는 <파리와 센느> 연작의 이미지는 1922년 첫 출판된 사진집의 20점과 『사진예술』, 『사진신보』을 통해 지상에 발표된 사진이 전부이다.

신조가 이 호화로운 사진집을 출간하게 된 계기에 대해 자세히 알려지지 않았지만, 미국 유학 당시 앨빈 랭던 코번의 영향으로 보인다.<sup>98)</sup> 앨빈 랭던 코번의 사진집 『런던(LONDON)』(1909)(도 29)과 『뉴욕(NEW YORK)』(1910)은 코번의 시각으로 각각 런던과 뉴욕의 입체적인 도시의 풍경을 담고 있다. 그 중에서도 신조의 『파리와 센느』 사진집은 『런던』 사진집의 표지와 구성 면에서 유사점을 발견할 수 있다. 당시 신조가 코번의 사진집을 소장했었는지는 확인되지 않지만, 신조가 뉴욕에서 유학했을 당시인 1909년에 『런던』 사진집이 뉴욕에서 출간되었고, 그가 코번의 사진집을 입수하거나 접했을 가능성이 있다. 또한 여기서 코번의 사진과 신조의 사진을 비교해 보면 흥미롭다. <런던(London)>(도 31)(도 32)이라는 같은 제목으로 촬영된 두 장의 사진은 소프트포커스에 의해 실루엣만을 남기고 건물을 수직으로 배치하여 유럽 특유의 느낌을 자아내고 있다. 특히 코번의 <런던(London)>(1909)에서 보여준 구도는 해수면의 수평선과 수직으로 뻗어있는 뒷배경, 그리고 대각선의 피사체는 이후 발표되는 신조의 사진(도 33)(도 34)에서 자주 활용한 구도라는 점에서 코번의 영향을 확인 할 수 있다. 즉,

98)金子隆一, 「書誌および解題」, 『巴里とセーヌ(日本写真史の至宝)』, (国書刊行会, 2007), p. 4.

이때부터 신조는 미국의 사진 분리파의 영향을 받고 있었다.

하지만 이 당시 신조는 대상을 표현하는데 있어서 소프트포커스의 기법을 사용하고 있었다. 파리 주변의 센느 강과 그 곳에서 살고 있는 사람들의 거리 풍경을 담은 <파리의 센느> 연작은 망원렌즈를 이용해 소프트포커스의 효과를 잘 나타냈다는 평가를 받아 왔다. 그러나 빛과 그림자의 대조에서 나타나는 순간의 표현을 잘 담아내고 있는 <파리와 센느>는 바람에 흔들거리는 나뭇잎 사이로 새어드는 햇빛에 의해 빛나는 센느 강의 수면(도 35), 그리고 향해하는 선박이 만들어내는 빛의 파문 등(도 36), 빛과 교감하며 움직이는 대상을 표현하고 있다는 점에서 이후에 발표되는 ‘빛과 그 해조’ 연결할 수 있다.

이때부터 신조의 사진에 대한 생각은 일관되게 지속되었다고 볼 수 있다. 신조는 『파리와 센느』 사진집을 재출간할 당시, 1913년 파리를 다음과 같이 회상했다.

“내가 1913년 파리를 유람했을 때는 전후(前後)해서 회화를 중심으로 한 예술 사상의 중요한 페이지를 차지하는 새로운 운동이 발흥할 때로, 나는 다행스럽게도 그것들을 확인하고 얻을 수 있었다. 이것은 나 자신을 그 안에서 찾아내기를 바랐던 것과 다를 바 없었으며, 나의 잠재의식 안에서 같은 움직임을 보이며 호흡하고 있었다... 마음이 움직이는 대로 카메라를 통해 파리의 모습이 인상화하고 여러 가지를 필름에 찍으면서 어느덧 기분이 평온해 지는 것을 느꼈다.”<sup>99)</sup>

이처럼 당시 유럽의 ‘새로운 운동’을 목격했던 신조는 <파리와 센느> 연작에서 회화의 대담한 화면 구성을 상당 부분 차용했던 것으로 보인다. 여

---

99) 福原信三, 「復写版 巴里とセイズ上梓について」, 『復写版 巴里とセイズ』(日本写真会, 1936), p. 6.

기서 ‘새로운 운동’은 1905년 마티스(Henri Matisse), 블라맹크(Maurice de Vlaminck)등의 야수파와, 1907년 피카소(Pablo Picasso), 브라크(Georges Braque)들의 입체파 화가들의 작품을 말하는 것이었다.

후쿠하라 신조의 <파리와 센느> 연작에서 볼 수 있는 구도적 특징은 센느 강을 부감(俯瞰)으로 내려다보는 구도를 취하고 있다는 것이다. 이는 기존의 사진에서 볼 수 없었던 독특한 구도였다. <여인(女)>(도 37)은 이러한 구도적 특징을 잘 보여준다. 거리를 내려다 볼 수 있는 위치에서 지나가는 여성의 전신을 스냅 사진으로 촬영한 것으로, 소프트 포커스 기법로 인해 화려한 파리의 공기를 차분한 분위기를 연출하고 있다. <낚시(釣り)>(도 38) 또한 부감에 의한 사진의 구도로 한적함을 즐기는 파리 사람들의 모습을 담고 있다. 특히 이 사진은 대각선으로 화면을 자르고 흰색과 검정색으로 화면을 둘로 나눈 상태에서 인물을 수직으로 배치하고 있다. 이러한 구도는 약 20년 지난 후 촬영된 <헤룬 고택>(도 39)은 <낚시>에서처럼 흑백으로 화면을 비스듬히 갈라놓고 기하학적 구성으로 결성된, 아주 세련된 구도를 보여주고 있다. 그러나 이 작품은 일본적 정서가 묻어 있어 때로는 낯은 미학으로 보기도 한다. 하지만 보통 회화의 주제는 미인이나 풍광명미(風光明媚)한 곳 등을 주제로 회화적 대상을 표현한 반면에 신조는 누구보다도 모더니즘의 미학을 잘 소화해 냈다고 볼 수 있다.

사진예술사를 결성하고 신조가 가장 먼저 선보인 <광고판(廣告板)>(도 40)은 현대적이면서도 세련된 느낌을 받게 하지만, 소프트 포커스로 촬영되었기 때문에 현재의 시각에서 보면 다소 회화적이라고 볼 수 있다. 그러나 애우사진클럽의 히타카 초타로(日高長太郎, 1883 - 1926)의 사진(도 41)처럼 물감을 사용한 인화법으로 인해 강한 표현이 두드러진 반면, 신조의 사진은 그것에 비해 부드럽고 매끄러운 느낌을 자아내고 있다.

후쿠하라 신조가 <파리와 센느> 연작에서 표현한 인물은 감정에 드러나

지 않으면서도 화면 안에서 점경(点景)으로써 다루어지고 있다. 파리의 사람들의 생활을 방해하지 않고 꾸밈없이 있는 그대로의 삶을 파악하려는데 집중하고 있으며, 이러한 특징은 <공원(公園)>(도 42)에서 잘 나타난다.

이렇듯 후쿠하라 신조의 사진에는 소재와 구도, 화면상에서 보여 지는 효과로 소프트 포커스에 의한 회화적 요소가 발견되는 동시에 미국의 사진 분리파의 영향도 확인할 수 있다. 이러한 경험들을 바탕으로 신조는 귀국 후 사진을 자기표현의 수단으로써, 그리고 사진이론으로써 고민하기 시작하였고, 이러한 고민은 일련에 발표되는 ‘빛과 그 해조’ 이론을 통해 구체화되었다.

## 2. 빛과 그 해조 (光と其諧調)

후쿠하라 신조의 ‘사진예술’에서 가장 중요하게 평가되는 ‘빛과 그 해조(光と其諧調)’는 『사진예술(写真芸術)』을 통해 발표되기 시작했다. 1922년 4월호부터 최종호인 1923년 9월호까지 총 9회 연재된 <빛과 그 해조> 연작은 작품에 대한 의견이 더해지면서 ‘빛과 그 해조’ 이론이 보다 구체화되기 시작한다.<sup>100)</sup> 그는 사진에서의 피그먼트 인화법 또는 회화적 기교를 부정하고, 자연을 존중하여 사진 자체 요소로서 빛의 해조를 작품의 결정적인 요소라고 소개했다. 이때부터 신조의 ‘빛과 그 해조’ 이론은 일관되게 전개되고 있었다.

1921년 6월에 창간된 『사진예술』에서는 창간호부터 사진예술사 동인들에

---

100) 신조는 『사진예술 제1권 6호(1921년 11월호)를 제외하고 『사진예술』지를 통해 <파리와 센느>, <빛과 그 해조> 연작 등 자신의 사진을 지속적으로 발표했다. 제1권 5호(1921년 10월호)부터는 자신의 이름을 밝힌 글을 처음 게재했으며, 이후에는 「빛과 그 해조」, 「사진의 신사명」 등과 같이 자신의 사진을 뒷받침하는 글을 여러 차례 기고하게 된다.

의해 ‘빛과 그 해조’ 이론의 골격이 드러나고 있었다. 오타쿠로는 「사진소론(写真小論)」이라는 글에서 “모노크롬의 그림을 살리는데 가장 중요한 것은 빛과 그림자의 대조 및 계조인 것은 말할 필요가 없다. 사실 사진은 빛과 그림자의 예술이다. 거기에 사진의 독특한 경지가 있다”라고 하며 ‘빛의 하모니’에 의한 사진의 독자성을 추구할 것을 주장했다.<sup>101)</sup> 아베는 「광선예술로서의 사진(光線芸術としての写真)」이라는 글을 통해, 사진에서의 회화주의를 부정하며 “사진은 빛의 톤을 파악하는 것에 의해서만 향상 될 수 있다”고 했고, 사진에서 해조(諧調)의 중요성을 언급했다.<sup>102)</sup> 이처럼 창간호에서는 ‘빛과 그 해조’이라는 용어가 등장하지 않았지만, 빛의 하모니를 파악하려고 하는 태도는 사진예술사 설립 초기부터 동인들에게 공유되고 있었던 것으로 보인다.

초기에 ‘빛과 그 해조’ 이론은 기술적 측면을 강조하면서 전개되기 시작한다.<sup>103)</sup> 다음은 『사진예술』에 실린 「사진의 신사명(写真の新使命)」의 한 구절로 사진에서의 기술적 측면에 대해 설명하고 있다.

“자연의 미감을 재현하기 위해서는 자연의 물질을 알아내기보다는 다만 몇 가지 ‘덩어리’의 집합이라고 생각해야 한다. 이 ‘덩어리’의 각 면에 반사된 광선의 강약에 따라서, 색조의 농담, 즉 상태가 생기게 되며, 이 상태가 조화되면 처음으로 예술 인화가 되는 자연의 미감이 재현된다. 확실히 **조화된 광선의 가락**인 것이다..... 인화 면의 가락은 표현에 대한 일차적인 것으로, 가장 중요한 것이다. 가락을 위해서는 화면의 어떤 것도 희생되지 않아야 한다. **재래의 인화**에 가장 결여되는 점은 가락 그것이 아닌가 생각된다.”<sup>104)</sup> (인용자 강조)

101) 大黒田元雄, 「写真小論」, 『写真芸術』 第1卷 第1号 (1921. 6), p. 2.

102) 矢部季, 「光線芸術としての写真」, 『写真芸術』 第1卷 第1号 (1921. 6), p. 6.

103) 飯沢耕太郎, 「‘光의詩’를求めて-福原信三의 写真世界」, 『光의詩情 : 福原信三의 世界』(資生堂企業文化部, 1994), pp. 18-19.

104) 福原信三, 「写真の新使命」, 『写真芸術』 (1922. 9). p. 6.

여기서 신조는 ‘조화된 광선의 가락’을 가장 중요시하고 있다. 또한 ‘재래의 인화’라는 표현은 앞서 살펴봤던 도쿄사진연구회와 나니와사진클럽의 사진가들이 사용했던 피그먼트 인화법에 의한 회화적인 효과를 추구한 작품을 의미한다. 이처럼 신조는 기교적인 사진을 부인하면서, 사진 자체의 표현력으로 한 인화의 상태를 최우선으로 주장하고 있었다.

1923년 3월에는 『빛과 그 해조(光と其諧調)』 사진집(도 43)이 발간된다. B6 사이즈의 작은 판형으로 출간된 이 사진집은 일본 내 독자들의 실기 견본 형태로, 신조의 <빛과 그 해조> 연작과 그가 오랫동안 품었던 ‘빛과 그 해조’ 이론이 함께 실렸다. <빛과 그 해조> 연작에는 ‘빛과 그 해조’라는 제목의 사진 10점, ‘물(연작)’ 3점, ‘동백꽃(연작)’ 3점, ‘탑(연작)’ 3점 그 외 26점 등 총 45점의 작품이 실렸다. 『빛과 그 해조』 사진집 머리말에는 다음과 같은 글이 실렸다.

“화면의 잘 조화된 가락—광선의 강약에 따라서 생기는 농담의 가락—은 사진의 표현에는 제일의 것이다. 광선이 생명인 사진에서 그 가락이 없다면 페인트 칠만 한 간판에 비할 바가 없는 것이다. 그래서 사진에 대해 자신이 보는 세계를 되도록 그 가락으로 확실히 잡아두어야 한다고 생각한다. (중략) 자신의 생각을 갖고, 우선 빛과 해조를 화면상에서 시도한다면 인화촬영의 재래의미의 선, 모양, 내지는 구성하는 것을 아예 머릿속에서 없애고 빛과 그 가락에 조화되어 있는 자연을 발견했을 때, 인상을 준 그 자연을 찍는 일을 시도하는 것이다. 설명이 간단하지만, 요지는 자연과 빛의 조화되는 일이다.”<sup>105)</sup>

이처럼 <파리의 센느> 연작에서는 화면의 구도에서 후기 인상주의와 사

---

105) 福原信三, 「光と其諧調」, 『写真芸術』2巻 4号 (1922. 4)(「復写版 巴里とセイヌ上梓について」, 『巴里とセイヌ(日本写真史の至宝)』, 国書刊行会, 2007, 재인용)

진 분리파의 영향을 받고 있었지만, <빛과 그 해조>에서는 ‘빛과 농담의 상태를 제일로’하고 있었음을 알 수 있다. 즉, 구도에 있어서는 <파리와 센느> 연작처럼 충분히 고민하지 않았지만, 빛과 가락이 조화되는 인상을 준 자연을 찍는 것에 집중하고 있었다. 그러나 중앙에 놓인 나무나 전신주를 배치시키거나 수면에 비치는 아름다운 경치를 가로막는 수목을 대각선으로 일부로 위치시킨 구도는 회화의 안정적 구도를 깨려고 하는 것처럼 보이며, 이는 인상을 주는 모든 것에 곧바로 다가가려는 작자의 자세에 변화를 보여 주는 것이기도 했다.

<빛과 그 해조> 연작의 모티브가 되었던 피사체는 대부분 풍경이었다. 특히 인상적인 나무를 배치한 물가의 정경을 가장 선호했다. <빛과 그 해조> 연작으로 발표된 사진에서는 조용한 수면에 임하는 풍류적인 한 그루의 나무가 많이 등장한다. 나무의 줄기는 어딘가에 살짝 기울어지고, 화면 안쪽에서 종종 가지를 늘어트리기도 한다.(도 44) 일본의 작고 아름다운 전경에 흐린 배경과 대비적으로 거듭하는 방식도 그의 특기라고 할 수 있으며, 이러한 소재들은 1920년대 중반부터 등장하기 시작한다. 또한 화면의 위 아래 양쪽 모두에 따라서 수평선과 그것을 지지하는 대각선 구도는 <파리와 센느>에서부터 신조의 작품의 골격을 이루고 있다.<sup>106)</sup>(도 45)

이자와 코타로(飯沢耕太郎)는 <파리와 센느> 연작 이후에 촬영된 후쿠하라 신조의 사진을 4가지 각도로 보았다. 그는 후쿠하라 신조의 전체 사진을 두고 ‘물가’, ‘초목’, ‘어린 아이들’, ‘빛과 그림자’로 구분하였고, 이는 ‘빛과 그 해조’ 이론에서도 모두 포함하고 공통의 테마이기도 하다. <sup>107)</sup>

먼저, ‘물가’는 신조가 가장 많이 선택했던 사진의 소재였다.(도 33) 특

106) 光田由里, 앞의 책, pp. 42-43.

107) 1994년, 시세이도갤러리 개관 75주년과 일본사진회 70주년을 맞이하여 개최된 《光の詩情 : 福原信三の世界》 전시의 출판작은 이자와 코타로에 의해 물가, 초목, 어린 아이들, 빛과 그림자 4가지 파트로 나누어 전시되었다. 飯沢耕太郎, 「‘光の詩’を求めて-福原信三の写真世界」, 『光の詩情 : 福原信三の世界』(資生堂企業文化部, 1994), pp. 20-22.

히 <빛과 그 해조> 연작에서 보이는 물가 이미지는 일본의 자연 속에서 등장하는 이미지가 요구됐다. 신조 자신이 ‘일본의 자연과 풍경사진’이라고 명명한 문장의 구절에서처럼, 그는 ‘물’을 일본 풍경의 특질로 생각했던 것이다.<sup>108)</sup> 두 번째, ‘초목’의 이미지는 신조가 애호했던 피사체였다.(도 46) 길가에서 우연히 발견된 이름 없는 초목의 모습은 뜰에 핀 꽃처럼 친근한 인상을 보여주며 모종의 안식을 느끼게 해준다. 세 번째, ‘어린 아이들’의 모습을 담은 이미지는 신조가 대부분 풍경사진을 남기고 있다는 점에서 새로운 발견이라고 할 수 있다. 특히 사진을 촬영할 때 신경질적으로 화면의 구성을 중요시 했던 신조가 아이들을 촬영한 사진에서는 다소 방심한 듯 편한 분위기를 자아내고 있다는 것이 특징이다.(도 47)

마지막으로 ‘빛과 그림자’ 이미지는 후쿠하라 신조가 외쳤던 ‘빛과 그 해조’ 이론의 본질적인 주제이다. 화면의 잘 조화된 상태야 말로 제일차적인 것이라고 강조했던 신조는 마치 화면상에 피사체를 넣는 것 같은 형태로 표현되고 있다. 특히 빛에 의한 그림자의 화면 구성은 ‘빛의 시’라고 표현할 정도로 그의 사진(도 39)에 잘 나타나 있다.

이 외에도 후쿠하라 신조의 사진에는 외국의 풍경을 담은 사진집이 있다. 『사이호 풍경(西湖風景)』 사진집(도 48)은 중국의 저장성 항저우 시에 위치한 호수로 주변을 촬영한 사진집으로, 24점의 사진이 담겨있다. 특히 아시아의 습윤한 풍토를 잘 포착하고 있는 이 사진집에는 작품의 해설이 존재하지는 않지만, 빛과 그 해조에서 중요시하는 ‘뚜렷한 농담의 상태’와 습기를 가득 담고 있는 대기가 잘 표현되어 있다.(도 49)

1937년 3월, 일본사진회에서 출간한 『하와이 풍경(布哇風景)』은 하와이의 천혜의 자연과 빛의 아름다움을 사진으로 표현하였다. 오아후 섬 9점과 하와이 섬 15점 등 총 24점이 수록된 이 사진집은 ‘빛과 그 해조’ 이론의 실천

---

108) 福原信三, 『写真を語る: 随筆』(武蔵書房, 1943), pp. 180.

의 마지막으로 보아도 좋을 것이다. 바람에 흔들리는 나무와 배 등의 바닷가 풍경과 빛과 그림자의 콘트라스트가 강한 명암의 농담은 흑백의 음영이 뚜렷이 표현되었다.(도 50) 이렇듯 ‘빛과 그 해조’의 사진은 후쿠하라 신조의 전체 사진에 해당하는 대표적인 유형의 사진이었다.

‘빛과 그 해조’는 사진예술사의 활동과 동시에 진행되고 있었다. 그러나 신조의 ‘빛과 그 해조’ 이론은 『사진예술』에 11번째 시리즈를 연재하면서 자신의 사진 스타일에 매너리즘에 빠져 있음을 고백했다.<sup>109)</sup> 그는 “그림으로 정리된 작품을 만드는 듯하며 톤이나 컴포지션을 생각하는 것 같이 되고, 도구를 적대시 하며 기교를 가하는 일이 많아졌다”고 말하였다. 신조는 구도나 기교에 의존하는 것에 일관되게 부정적이었지만, 자신의 사진에서 그 신념에 반하는 행위를 하고 있음을 깨달았던 것이다. 이러한 생각들은 상당히 신조를 괴롭혔던 것으로 보이나, 새로운 출구를 발견하지 못하고 관동대지진이 일어나면서 일시적 보류상태가 되어버린다.

### 3. 하이쿠 사진(俳句写真)

‘하이쿠 사진’은 앞서 살펴 본 『과리와 센즈』와 『빛과 그 해조』처럼 사진집으로 발간되지는 않았지만, ‘빛과 그 해조’ 이론에서 보다 발전된 사진이론이라 할 수 있다. 시기적으로는 관동대지진 이후, 사진에서 일본적 요소를 결합한 새로운 사진으로의 이행을 요구받으며 일본의 전통 시에서 착안한 ‘하이쿠 사진’<sup>110)</sup>이 생겨나게 된다. 간단히 말하면, ‘하이쿠 사진’은 하

109) 福原信三, 「光と其諧調(11)」, 『写真芸術』3卷 5号(1923. 5), p. 3.

110) 하이쿠란 “일본 독특한 단시(短詩)형식의 일종이다. 5·7·5의 17음 형식으로 계절을 나타내는 계절어(季語)와 키레지(切字)를 넣어서 짓는 전통 시의 형태로, 원래는 하이카이의 렌가 첫 구를 가리키며, 메이지 20년대에 마쓰오 바쇼가 새로운 독립의 시 형식으로서 하이쿠의

이쿠를 읊는 것 같이 사진을 촬영하는 것을 말한다.

후쿠하라 신조는 1924년 11월호부터 『사진신보』를 통해 <‘신’ 빛과 그 해조(『新』光と其諧調)> 연작이 발표된다. 그 첫 번째 해설에서 신조는 “확실히 말하지는 않았지만, 최근 나의 머릿속에는 무엇인가 희미하게 싹트고 있는 것을 느꼈다. 빛과 그 해조 시대와 비교하면 명백한 사상적 태동을 느꼈다.”<sup>111)</sup>라고 설명했다. 여기서 ‘사상적 태동’은 하이쿠 사진을 말하는 것으로, 기존의 ‘빛과 그 해조’에서 더 발전된 사진이론을 의미하는 것이었다.<sup>112)</sup> 다음의 글은 후쿠하라 신조의 사진이론이 ‘빛과 그 해조’에서 ‘하이쿠 사진’으로 옮겨가고 있음을 보여준다.

“빛과 그림자는 사진의 생명이다...사진은 음악과 다르게 공간적으로 움직인다. 그것을 인상 그대로의 해조로 순간 포착하고, 그 한 장 한 장이 한 개 한 개의 다른 음률을 연주하고 있는 것 같고, 짧은 시를 읽는 것과 같은 경지인 것이다. 즉, 하이쿠(俳句)를 사진으로 읊는 것 같은 것이다.”<sup>113)</sup>

‘하이쿠 사진’은 기존의 ‘빛과 그 해조’에서 조금도 모순된 점이 없었다. 오히려 ‘하이쿠 사진’은 ‘빛과 그 해조’를 전제로 한 사진이론이었다. 그렇다면 신조가 ‘하이쿠’를 자신의 사진론에 도입한 계기는 무엇이였을까. 이 질문에 대한 답은 하이쿠 사진이 구체화되는 1930년대 일본 미술계의 동향을 살펴보면 어느 정도 예측이 가능하다.

후쿠하라 신조가 유학을 마치고 귀국했을 당시, 일본은 예술 표현의 동

---

명칭을 사용했다.” 박소현, 「하이쿠의 본질과 예술성에 대한 고찰」, 『일본학보』 제57집 (2003), p. 408.

111) 福原信三, 「『新』光と其諧調(2)」, 『写真新報』第34巻 12号 (1924. 12), pp. 32-33.

112) 伊奈信男, 「世界の絵画的写真史における福原信三」, 『福原信三・福原路草写真集一光と其諧調』(ニッコールクラブ, 1977), p. 11.

113) 福原信三, 「写真道」, 『アサヒカメラ』第1巻 1号 (1926. 4).

란기라고 불리는 다이쇼(大正) 아방가르드의 시대로, 신흥미술 운동이 꽃피고 있었다. 이 시기에는 제국미술전람회를 벗어난 재야 예술단체가 즐비하게 되었고, 수많은 실험적 시도가 이루어지고 있었다. 쇼와(昭和) 시대에 접어들면, 서구에서 유입된 미술사조들이 전통과 융합하면서 일본의 독자적인 표현을 찾으려는 성향이 높아지게 된다. 그리고 국수주의적 사상으로 바뀌면서 1930년대 신일본주의(新日本主義)로까지 미치게 되었다.

특히 파리 체류 시절부터 화가들과 친분이 있었던 신조는 이러한 미술계의 흐름을 파악하고 있었고, 이러한 배경에서 서구 추종의 자세에서 벗어나 일본의 전통과 사진을 연결하는 하이쿠 사진론을 주장했던 것이다.

“사진에 관련한 연구의 까닭은, 주관적인 근대의 신경향이라는 측면보다 어디까지나 자연에 맞게, 자연에 무릎 꿇고, 자연을 숭배하는 측면으로 쏠리는 것은 당연한 것이다. 그래서 자연 시인으로 독보적인 하이쿠 명인 바쇼를 연구의 대상으로 한 것이다.”<sup>114)</sup>

특히 ‘하이쿠 사진’을 형성하는데 있어서 신조는 하이쿠의 명인인 마쓰오 바쇼(松尾芭蕉, 1644-1694)<sup>115)</sup>를 연구하고 있었다. ‘빛과 그 해조’ 이론에서 ‘동양적 자연관의 산물’이 되어야 함을 언급하기도 했던 신조는 그 해답을 마쓰오 바쇼의 ‘하이쿠’에서 찾았던 것이다. 자연과 일상에서 깨닫게 되는

114) 福原信三, 「光の勝景と俳聖芭蕉」, 『アサヒカメラ』第2巻 第4号 (1926. 10)

115) 마쓰오 바쇼는 하이쿠 작가로, 전국 각지를 여행하며 많은 명구와 기행문을 남겨 에도시대를 대표하는 시인으로 알려져 있다. 바쇼에 의해 예술로서 자리매김한 하이쿠는 에도시대에 문화의 꽃망울을 피우는데 결정적인 역할을 하였다. 바쇼가 살았던 시대는 모든 문물이 도시로 향하고 일찍이 자본주의적 성향을 띠기 시작한 시대였다. 그러나 바쇼는 변방으로의 여행, 고된 여행을 통해 하이쿠 문예를 완성시켜갔다. 일본인에게 바쇼의 이미지는 오로지 하이쿠와 여행으로 평생을 일관한, 속세를 초월한 여행 시인의 모습이라고 할 수 있다. 김정례, 「‘오쿠로 가는 작은 길’에 대하여」, 『바쇼의 하이쿠 기행 1』(바다출판사, 2008), p. 206.

사소한 것들을 포착하여 시로 승화한 마쓰오 바쇼의 시는 후쿠하라 신조가 주창하고자 했던 사진이론과 일치했다. 마쓰오 바쇼는 자신의 삶과 문학에서 여행을 매우 중요시 했으며, 여행을 통해 일본 풍토의 아름다움을 발견하려고 했다.<sup>116)</sup> 후쿠하라 신조 자신도 바쇼처럼 각지를 여행하며 사진을 남겼다. 신조가 하이쿠 감상에 얼마나 많은 재능을 가지고 있었는지는 알 수 없지만, 그의 저작에서 바쇼의 하이쿠를 종종 인용하고 있다. 다음은 1689년 오쿠로 가는 길을 따라 여행을 떠났던 바쇼가 야마가타(山形縣) 현의 산사(山寺)에서 남긴 유명한 구절이다.

“아, 이 얼마나 조용한가. 이 적막 속에 있자니, 매미 울음소리마저 겹겹이 쌓인 바위 속으로 스며드는 것 같아라”<sup>117)</sup>

자연을 사랑하는 바쇼의 마음이 느껴지는 이 구절처럼, 신조는 사진으로 자연의 모습을 표현했다. 하이쿠 사진은 기존의 빛과 그 해조와 비교하면 그림에 접근하는 것이 더 명확히 부정되고 있었지만, 직관이 강조되기 때문에 내용적 측면, 즉 정신주의적 경향이 강해지면서 동시에 하이쿠적 자연관을 이상으로 하는 일본주의적 성격이 강조되고 있었다. 여기서 ‘하이쿠적 자연관’은 자연이 절대시되고 자연스럽게 자신을 동화시키는 것, 또는 직관적인 것에 의해 자연의 본질을 요구하는 것<sup>118)</sup>을 말한다.

이러한 ‘하이쿠 사진’의 특징은 1935년 6월에 발행된 사진집 『마쓰에 풍경(松江風景)』(도 51)에서 가장 잘 나타나고 있다. 마쓰에는 시마네 현(島根縣) 동부의 위치한 작은 도시로, 신조가 두 번의 여행을 떠났을 정도로 매력적인 여행지였다. 이 사진집에는 마쓰에의 명소인 아라사와 산장(有澤

116) 김정례, 위의 책, p. 213.

117) “閑さや岩にしみ入る蟬の声.” 福原信三, 위의 책, p. 47.

118) 福原信三, 「大自然への同化」, 『アサヒカメラ』第2巻 第3号 (1926. 9).

山莊)(도 52), 시내(市内)(도 53), 헤룬 고택(ヘルン旧居)(도 39), 호반(湖畔), 천륜사(天倫寺)(도 54)를 주제로 각각 6점, 총 30점이 수록되어 있다. 마쓰에는 일본의 역사적 아름다움을 간직한 곳으로 일본을 대표하는 풍토로 파악된다. 하이쿠 시인 마쓰오 바쇼가 시를 짓기 위해 여행을 떠났던 것처럼, 신조도 사진을 찍기 위해 교외로 종종 여행을 떠났다.

지금까지 살펴본 것처럼, 후쿠하라 신조의 사진은 초기 파리에서 촬영한 <파리와 센느>에서 <마쓰에 풍경(松江風景)>까지 서서히 일본적 정서가 깊어지면서 후쿠하라 스타일의 사진으로 완성되어 갔다. 회화주의적 예술사진과의 절연을 선언하고 자신의 사진이론을 독자적으로 정립해 나간 신조는 이후 신흥사진이라는 새로운 사진의 등장으로 사단의 중심에서 밀려났지만 신조와 그 유파들은 새로운 흐름에 영향을 받지 않고 그들만의 사진을 지속해 나갔다.

따라서 후쿠하라 신조의 사진이론은 ‘빛과 그 해조’의 형식적인 측면이 강조된 사진의 표현에서, 일본의 전통이라는 내용적 측면이 강화되면서 ‘하이쿠 사진’으로 형성될 수 있었던 것이다. 이러한 흐름에서 신조는 다양한 방법을 가지고 자연이라는 대상을 카메라에 담았고, 어떤 방법으로 대상을 대치할지 미리 명확하게 결정하고 있었다. 이처럼 신조에게 사진은 어디까지나 자연과의 접촉을 통해 내면을 투영하는 미디어로, 그의 내면이 시경(詩境)의 거울인 것이었다.

## VI. 결론

후쿠하라 신조는 근대시기 일본사진에서 최초로 자신만의 사진이론을 구축한 사진가로, 약 25년간 사진 활동을 이어오면서 ‘사진예술’을 탐구했다. 특히 사진의 독자성을 강조하고 기교를 최대한 배제하는 ‘빛과 그 해조’ 이론에서 일본적 정서를 더한 ‘하이쿠 사진’ 이론으로 발전시킨 후쿠하라 신조는 한 시대의 일파를 구축하며 ‘사진예술’ 이론을 정립해 나갔다.

일본사진사에서 중요한 위치를 차지했던 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 비록 서구 미술사조에 영향을 받으며 그 시작을 알렸지만, 일본의 전통(하이쿠)과 사진을 연결하여 ‘일본의 국민 예술’<sup>119)</sup>로까지 이르게 되었다.

이상과 같이 본 논문은 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’이 일본사진사 안에서 차지하고 있었던 위치를 확인해보고, 그의 이론과 작품의 분석을 시도하였다. 스트레이트 사진의 중요성을 호소했던 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’은 일본사진사에서 이분법적 분류로 인해 ‘예술사진’으로 구분되었고, ‘신흥사진’과 대립되는 사진의 경향으로써 인식되었다. 이러한 원인은 후쿠하라 신조의 사진이 회화주의적 사진으로 비춰지는 모순을 안고 있었기 때문이다. 결과적으로 ‘사진예술’은 “픽토리얼리즘 사진과 모더니즘 사진을 잇는 과도기적 단계에 위치”하고 있었음을 확인할 수 있었다.

1920년대 중반 일본사진계에서는 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’ 이외에도 기존의 회화주의적 사진에 반대하는 여러 경향들이 생겨나게 된다. 그 중에서도 나카지마 켄키치의 ‘베스단 파’와 후치카미 하쿠요의 ‘구성과 사진’은 신조의 사진과 마찬가지로 ‘예술사진’으로 구분되어 있었다. 그들의 사진사적 위치를 재규정하기 위해서는 신흥사진으로 이행되는 시점에서 사진 경향의 특징들을 분석하여 보다 구체적인 연구가 진행되어야 할 것이다.

---

119) 福原信三, 앞의 책, p. 97.

1930년대 한국사단에서는 일본에서 전개된 회화 추종의 ‘예술사진’과 ‘베스단 파’, 그리고 ‘신흥사진’<sup>120)</sup>까지 모두 한 시기에 유입되고 있었다. 그 중에서도 후쿠하라 신조의 사진은 당시 한국사단의 대표적인 경향으로 등장하게 되었고, 마치 ‘예술사진’의 대표처럼 후쿠하라 신조의 사진이론이 언급되기도 하였다. 해방 이후에는 신조의 사진을 ‘살롱사진’으로 불리며 자연 관조를 주도하는 회화적 구도의 사진으로 부정적인 시각이 일반화되었다.

당시 후쿠하라 신조의 사진이 한국사단에서 어떠한 경로를 통해 전해졌는지 정확히 밝혀지지는 않았지만, 일본 내에서 후쿠하라 신조의 위치가 ‘예술사진’의 대표처럼 인식되었기 때문에 한국사단에서도 그대로 전해졌던 것으로 보인다.

또한 당시 한국사단의 사진 자료가 현저하게 부족하고 사진가들의 기록이 제대로 남아 있지 않았기 때문이며, 이는 연구의 한계점으로 지적되기도 한다. 그렇기에 국내에서는 ‘예술사진’을 연구하는데 있어서 일본사단과의 비교를 적극적으로 시도되어야 한다. 또한 이를 통해 당시 조선인 사진가들의 활동 범주와 한국사단에 유입된 자료들, 그리고 사진에서 남아 있는 표현 기법들로 영향 관계의 실마리를 찾을 수 있을 것이다.

본 논문은 국내에서 연구되지 않았던 후쿠하라 신조의 ‘사진예술’을 다루고 있다. 근대시기 한국사단에서 후쿠하라 신조의 영향이 발견되었고 이에 대해 필요성을 인식하였기 때문이다. 한국사단에서 많은 영향을 주었던 후쿠하라 신조의 사진을 연구한다는 것은 한국 근대 사진사에 있어서, 특히 1930년대 예술사진을 분석하는데 해석의 폭을 넓혀 줄 수 있을 것이라고 생각한다.

따라서 앞으로의 연구에서는 1930년대 한국사단에 유입되었던 예술사진의 여러 경향들을 새로운 시각에서 바라볼 필요가 있다. 이를 통해 근대시

---

120) 임웅식, 앞의 책, pp. 32-33.

기 한국사단의 연구에 있어서 일본사단과의 비교 분석을 통한 다양한 해석들이 나오기를 기대한다. 더 나아가 본 논문의 향후 연구에서는 후쿠하라 신조의 사진이 1930년대 한국사단에 어떤 영향을 미치게 하였는지 분석적으로 시도되기를 기대해 본다.

## 참고 문헌

### 1. 일문

#### 단행본

- 飯沢耕太郎, 『「芸術写真」とその時代』, 筑摩書房, 1986.
- \_\_\_\_\_, 『写真に帰れ : 『光画』の時代』, 平凡社, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『日本写真史を歩く』, 新潮社, 1992.
- \_\_\_\_\_, 『日本の写真家101』, 新書館, 2008.
- \_\_\_\_\_, 『都市の視線 : 日本の写真 1920—30年代』, 平凡社, 2005.
- 打林俊, 『絵画に焦がれた写真 : 日本写真史におけるピクトリアリズムの成立』, 森話社, 2015.
- 小沢健志責任編集, 『芸術写真の系譜』, 東京 : 小学館, 1986.
- 佐藤守弘, 『トポグラフィの日本近代 : 江戸泥絵・横浜写真・芸術写真』, 青弓社 (東京), 2011.
- 資生堂企業文化部編, 『資生堂ギャラリー七十五年史 : 1919-1994』, 求竜堂, 1995.
- 田中雅夫, 『写真130年史』, ダヴィッド社, 1970.
- 鳥原学, 『日本写真史(上) : 幕末維新から高度成長期まで』, 中央公論新社, 2013.
- 戸矢理衣奈, 『銀座と資生堂-日本を「モダン」にした会社』, 新潮選書, 2012.
- 中島謙吉, 『芸術写真の知識』, アルス, 1929.
- 西村智弘, 『日本芸術写真史—浮世絵からデジカメまで』, 美学叢書, 2008.
- 日本写真家協会, 『日本写真史 : 1840-1945』, 平凡社, 1971.

- 福原信三, 『写真芸術：福原信三論説』, 武蔵書房, 1943.
- \_\_\_\_\_, 『写真を語る：随筆』, 武蔵書房, 1943.
- \_\_\_\_\_, 『旅の写真撮影案内』, アサヒカメラ叢書, 1937.
- 光田由里, 『写真、「芸術」との界面に一写真史一九一〇年代 七〇年代』, 青弓社, 2006.
- 矢部信寿, 『福原信三』, 資生堂, 1970.
- 山田勝巳, 『写真家・福原信三の初心：1883-1948』, 資生堂, 2005.
- 和田博文, 『資生堂』, ゆまに書房, 2006.

#### 학술논문 및 학위논문

- 飯沢耕太郎, 「日本写真史における「芸術写真」の理念の成立」, 『日本映像学会』, 1984.
- \_\_\_\_\_, 「ピクトリアリズムから新興写真へ」, 1991.
- 遠藤みゆき, 「東京写真研究会「研展」と「芸術写真」の形成」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』 第3分冊, 2014.
- 高橋千晶, 「写真とデフォルメーション：1920年代の「芸術写真」と「新興写真」の狭間に」, 『京都精華大学紀要』 3号, 2015.
- 戸矢理衣奈, 「東京銀座資生堂：福原信三と企業イメージの構築」, 総合研究大学院大学, 2010.
- 中島俊郎, 「ピクトリアリズムの展開」：『芸術写真研究』を軸として, 甲南大学紀要 165号, 2014.
- 馬場伸彦, 「文学テキストにあらわれた写真的感受性--大正期谷崎作品と「芸術写真」に関する一考察」, 『日本文学』 52巻 6号, 2003.

## 정기간행물

- 「写真新報 発刊の主旨」, 『写真新報』 第1巻, 第1号 (1889. 2)
- 「日本写真をわかる! Japanese Modern Photography」, 『美術手帖』 (2004. 12)
- 「福原信三氏に物を訊く座談会」, 『写真サロン』 第3巻 第3号 (1934. 3)
- 伊奈信男, 「写真に帰れ」, 『光画』 第1巻 第1号 (1932. 1)
- \_\_\_\_\_, 「最近の写真芸術の傾向」, 『光画』 第2巻 第12号 (1933. 12)
- 江頭, 「こだま」, 『写真月報』 第9巻 第92号 (1904. 9)
- 大黒田元雄, 「写真小論」, 『写真芸術』 第1巻 第1号 (1921. 6)
- 加藤精一, 「写真の為に洋画を薦む」, 『写真月報』 第2巻 第4号 (1906. 4)
- 村山知義, 「写真の新しい機能」, 『アサヒカメラ』 (1926. 5)
- 福原信三, 「写真の新使命」, 『写真芸術』 2巻 9号, (1922. 9)
- \_\_\_\_\_, 「光と其諧調(11)」, 『写真芸術』 3巻 5号 (1923. 5)
- \_\_\_\_\_, 「批評(一)」, 『アサヒカメラ』 (1926. 7)
- \_\_\_\_\_, 「『新』光と其諧調(2)」, 『写真新報』 第34巻 12号 (1924. 12)
- \_\_\_\_\_, 「光の勝景と俳聖芭蕉」, 『アサヒカメラ』 第2巻 第4号 (1926. 10)
- \_\_\_\_\_, 「大自然への同化」, 『アサヒカメラ』 第2巻 第3号 (1926. 9)
- \_\_\_\_\_, 「巻頭に」, 『写真芸術』 2巻 7号 (1922. 7)
- 福原信三, 「私の写真芸術に対する見解」, 『写真芸術』 第3巻 第6号 (1923. 6)

福森白洋, 「大阪に於ける本誌同人展覧会と諸家の批評」, 『写真芸術』 第2巻 第6号  
(1922. 6)

むらさき, 「空蟬(一)」, 『写真月報』 第9巻 第91号 (1904. 8)

神原泰, 「健康な写真芸術に向かって」, 『アサヒカメラ』 (1926. 7)

矢部季, 「光線芸術としての写真」, 『写真芸術』 第1巻 第1号 (1921. 6)

玲斎, 「写真と絵画」, 『写真』 第2号 (1902. 4)

## 도록 및 사진집, 자료집

『関西写真家たちの軌跡100年』, 兵庫県立美術館, 2007.

『近代の東アジアイメージ』, 豊田市美術館, 2009.

『芸術写真の精華 : 日本のピクトリアリズム珠玉の名品展』, 東京都写真美術館,  
2011.

『写真芸術の時代 : 大正期の都市散策者たち』, 特別展 渋谷区立松涛美術館,  
1998.

『写真発明百年祭記念公演集』, 東京朝日新聞発行所, 1926.

『全関西写壇五十年史: 全日本写真連盟関西本部のあゆみ』, 全日本写真連盟,  
1976.

『東京写友会第一回写真展覧記念画帖』, 東京写友会, 1903.

福原信三, 『武蔵野風物』, 靖文社, 1943.

\_\_\_\_\_, 『西湖風景』, 日本写真会, 1931.

- \_\_\_\_\_, 『巴里とセーヌ (日本写真史の至宝)』, 国書刊行会, 2007.
- \_\_\_\_\_, 『身辺風景』, 資生堂, 1930.
- \_\_\_\_\_, 『松江風景』, 日本写真会, 1935.
- \_\_\_\_\_, 『布哇風景』, 日本写真会, 1937.
- 『福原信三・福原路草写真集—光と其諧調』, ニッコールクラブ, 1977.
- 『福原信三と美術と資生堂展』, 世田谷美術館, 2007.
- 『光の詩情 : 福原信三の世界』, 資生堂企業文化部, 1994.
- 『光の詩人 : 福原信三・信辰・信義写真展』, 資生堂企業文化部, 2005.
- 『The light with its harmony : Shinzo Fukuhara / Roso Fukuhara photographs 1913-1941』, ワタリウム美術館, 1992.
- 『1920年代の巴里より : 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラリオーノフ』, 資生堂ギャラリー, 1995.

## 2. 국문

### 단행본

- 마츠오 바쇼, 김정례 譯, 『바쇼의 하이쿠 기행 1, 2, 3』, 바다출판사, 2008.
- 오쿠보 다카키, 송석원 옮김, 『일본문화론의 계보』, 도서출판 소화, 2012.
- 임응식, 『임응식 회고록 : 내가 걸어온 韓國寫壇』, 눈빛, 1999.
- 장뤽 다발, 박주석 譯, 『사진예술의 역사』, 미진사, 1991.
- 장-클로드 르마니·앙드레 루이예, 정진국 譯, 『세계사진사』, 까치, 1993.
- 최원식·백영서, 『동아시아인의 동양인식:19-20세기』, 문학과 지성사, 1997.

최인진, 『韓國寫眞史 1631-1945』, 눈빛, 1999.

최인진·육명심, 『韓國現代美術史(寫眞)』, 국립현대미술관, 1978.

카나마루 시게네, 한정식 譯, 『예술로서의 사진』, 해돋이, 1988.

### 학술논문 및 학위논문

김현지, 「한국 근대 예술사진의 전개 양상 연구 : 《조선사진전람회》를 중심으로」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2016.

박소현, 「하이쿠의 본질과 예술성에 대한 고찰」, 『일본학보』 제57집, 2003

신채기, 「알프레드 스티글리프와 ‘미국적 모더니즘’의 신화」, 『서양미술사학회논문집』 제23권 23호, 2005.

오무카 도시하루, 「모더니스트들의 교류: 1920-30년대의 도쿄, 서울, 상하이」, 『아시아 큐비즘 : 경계없는 대화』, 국립현대미술관, 2005.

오윤정, 「1920년대 일본 아방가르드 미술운동과 백화점」, 『미술사와 시각문화』 제15호, 2015,

유지현, 「1930년대 한국 ‘예술사진’ 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2000.

\_\_\_\_\_, 「일제시대 예술사진의 개념과 예술사진가의 인식」, 『미술사논단』 제12호, 2001.

이경률, 「픽토리얼리즘의 흐린 사진적 그림」, 『한국사진학회지』 14권, 2006.

이 필, 「미국 모더니즘 예술 사진 비평과 미술 비평의 정치학: 알프레드 스티글라츠와 클레멘트 그린버그를 중심으로」, 『미학예술학연구』 32집, 2010.

## ABSTRACT

### A Study on the 'Shashin Geijutsu' Theory of Fukuhara Shinzō and Its Works

Lee, Seung Do

Department of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised by Professor Lee, Bo-yeon

This paper aims to research the theory and works of 'Shashin Geijutsu(photography art)' by Shinzo Fukuhara(1883-1948) holding an important position in the world of Japanese photography from the early 1920s to the middle 1940s.

As a photographer with remarkable achievements by establishing his own theory of photography called 'The Light with its Harmony' for the first time in Japan, Shinzo Fukuhara is also a recognized entrepreneur as the president of Shiseido. His photographic activity appeared as the most radical power in the early 1920s. Having lots of influences on the world of Japanese photography, he led the world of photography till the pre-war period.

Such photographs by Shinzo Fukuhara are generally classified into 'Geijutsu Shashin(artistic photography: pictorialism)' which is the pictorial

expression of photographs in the history of Japanese photography. A series of <*Paris et la Seine, 1913*> that was the initial and representative work by Shinzo Fukuhara was shoot with the soft focus. In the aspect that the pictorial effects were fully expressed, it has been classified into an artistic photography. However, the 'artistic photography' by Shinzo Fukuhara clearly shows differences from the existing 'artistic photography'. Especially, the Photography Art Company founded in 1922 by Shinzo was established to frontally deny the existing stereotyped artistic photography and also to advocate new photographic expressions, which shows the difference. Also, denying the pigment printing that could apply the modification just like paintings, his photography emphasized the straight photographic expression capturing the impression as it was. Thus, this paper aims to examine the theory of 'photography art' by Shinzo Fukuhara, and also to understand the position of 'photography art' in the history of Japanese modern photography. Moreover, it aims to organize the development process of the theory of 'photography art' by Shinzo Fukuhara and his works through the literature published at that time.

First, in order to understand the position of Shinzo Fukuhara in the history of photography, his activity period was divided into three periods. Especially, it aimed to reveal the background of establishing his theory of 'photography art' by examining the influence relation between conditions of the time and art world, focusing on Shinzo Fukuhara. And then, the development aspect of Japanese modern photography history is examined. Reviewing the photography from the early 1900s when artistic photography emerged to the appearance of new photography in the 1930s, it aimed to

see the position of 'photography art' by Shinzo Fukuhara in the history of photography under this flow. Lastly, it aimed to organize the development process of the theory of 'photography art' by Shinzo Fukuhara based on his works and literature. As the representative theory of photography by Shinzo pursuing the direction of photograph itself by excluding techniques as much as possible, the theory of 'The Light with its Harmony' means the photograph capturing the front impression by the harmony of light as the essence of photography. This theory of 'The Light with its Harmony' was gradually added with Japanese sensitivity, which was developed into 'Haiku photography'. With the appearance of words like 'Photography Art Company style' or 'Fukuhara style', it became the mainstream power in the world of Japanese photography.

Like this, this paper aimed to examine the theory of 'photography art' by Shinzo Fukuhara and his works, and also to understand his position in the history of photography. The significance of this paper is to research the 'photography art' by Shinzo Fukuhara that has not been handled by domestic researches in spite of his great influence on the world of Korean photography in the 1930s.

## 도판



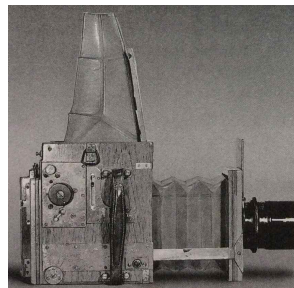
도 1. 후쿠하라 신조  
(福原信三, 1883~1948).



도 2. 칼 스트러스(Karl Struss),  
<지붕(屋根)>, 1912.(『사진예술』  
1권 4호).



도 3. 후쿠하라 로소(福原路草),  
<지붕(屋根)>, 1922.



도 4. 트로피컬 소호  
리플렉스(Tropical Soho Reflex).



도 5. <1913년 모국 건국 기념일  
사진>, 파리, 1913.



도 6. 福原信三, <대화(對話)>,  
『파리와 센느(巴里とセイズ)』, 1913.



도 7. 우메하라  
류자부로(梅原竜三郎),  
<정물(사쿠라)>, 1914.  
(관동대지진으로 소실)



도 8. 오타구로 모토(大田黒元雄),  
『TOKYO OLD AND NEW』,  
음악과 문화사, 1917



도 9. 오타구로 모토, <큰  
골목(大ろじ)>, 1921.



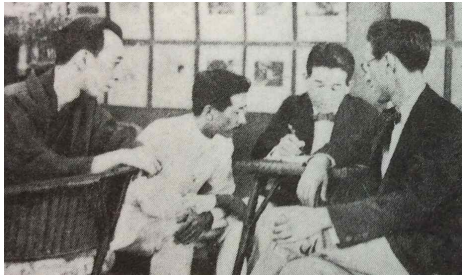
도 10. 후쿠하라 로소, <화석의  
담(トタンの塀)>, 1935.



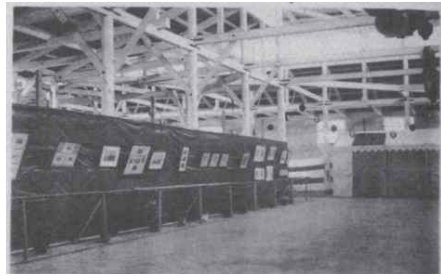
도 11. 후쿠하라 로소, <꽃구경  
좁은 골목(花見小路)>, 1922.



도 12. 후쿠하라 로소, <공중  
목욕탕(湯屋)>, 1922



도 13. 《오타구로 모토 · 카케후다  
이사오 · 후쿠하라 신조  
사진전람회(1921년 7월 21일~25일)》



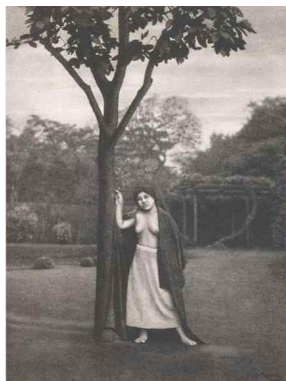
도 14. 《외국사진화전람회》  
전시전경 사진, 1893.



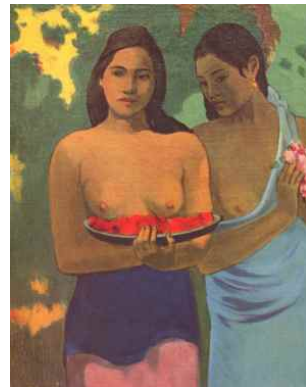
도 15. 니시무라 시코우(中村紫光),  
<깊은 산속의 안개(山深の霧)>,  
1903.



도 16. 쿠노 테즈스케(久野轍輔),  
<호반의 아침(湖畔の朝)>  
(『화집』 제1집, 1908)



도 17. 노지마 야스조(野島康三),  
<나무에 기댄 여자(樹による女)>,  
1915.



도 18. 폴 고갱(Paul Gauguin),  
<망고꽃을 든 두 타히티  
여인(Two Tahitian Women)>,  
1848.



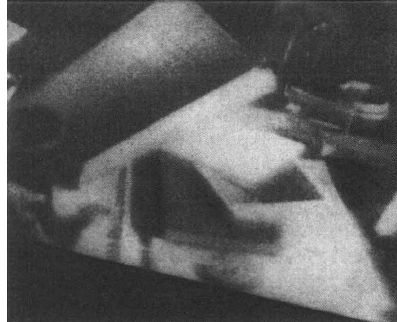
도 19. 기시다 류세이(岸田劉生),  
 <호박을 가진 여인(南瓜を持つ女)>,  
 1914.



도 20. 후루사와 키타코(古沢北子),  
 <음악가 H씨(音楽家H氏)>, 1916.



도 21. 후치카미 하쿠요(淵上白陽),  
 <컨스트럭션(コンストラクション)>, 1925.



도 22. 미나미 미노루(南実),  
 <디자인(デザイン)>, 1922.



도 23. 와타나베 준(渡辺淳),  
 <겨울(冬)>, 젤라틴 실버 프린트,  
 17.4x17.8cm, 1926.



도 24. 만 레이(Man Ray),  
 <흑백(Black and White)>, 1926.



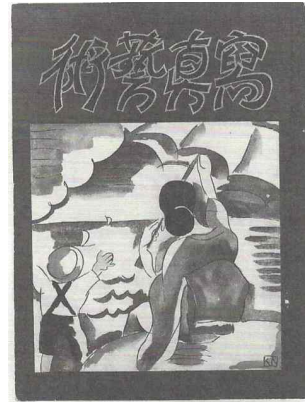
도 25. 기무라 이해이,  
 <그림연극(紙芝居)>, 1932.



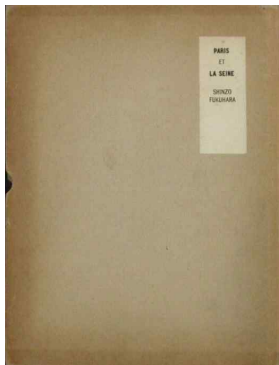
도 26. 나카야마 이와타, <마스크  
 남자(マスクの男)>, 1933.



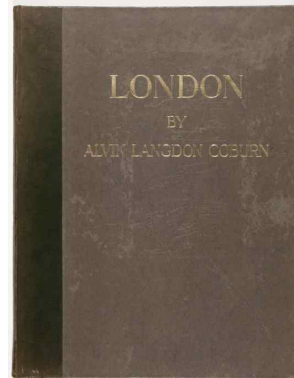
도 27. 노지마 야스조, <여자(女)>,  
 1932. (『광화』 1권 4호)



도 28. 나카가와 키켄(中川紀元),  
 『写真芸術』 1922년 8월호 표지.



도 29. 『파리와 센느(PARIS ET  
 LA SEINE)』 사진집.



도 30. 알빈 랭던 코번(Alvin  
 Langdon Coburn),  
 『런던(LONDON)』 사진집, 1909.



도 31. 福原信三, <런던(London)>, 1913-21.



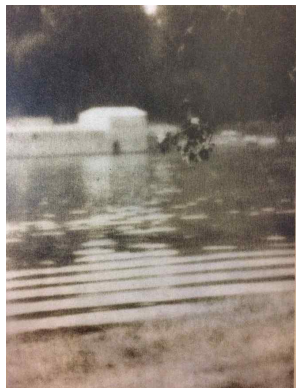
도 32. 앨빈 랭던 코번(Alvin Langdon Coburn), <국회 의사당, 런던(The Houses of Parliament, London)>, 1909.



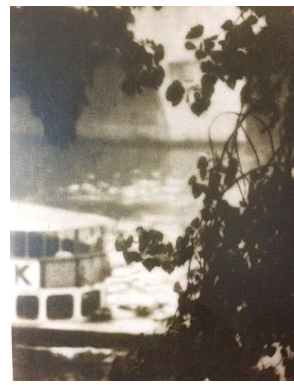
도 33. 福原信三, <사이호 풍경(西湖風景)>, 중국 항저우, 1931.



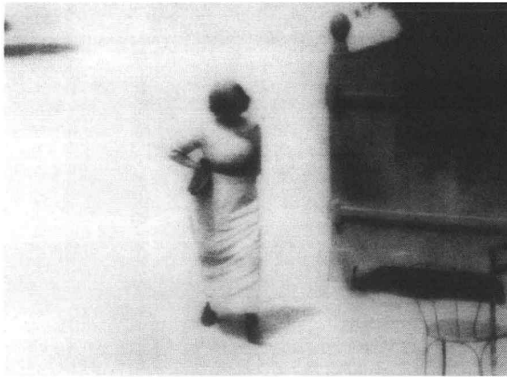
도 34. 福原信三, <사이호 풍경(西湖風景)>, 중국 항저우, 1931.



도 35. 福原信三, <물가(水辺)>, 1913-21.



도 36. 福原信三, <강을 오르내리는 작은 증기선(川蒸氣)>, 1913-21.



도 37. 福原信三, <여인(女)>, 1913-21.



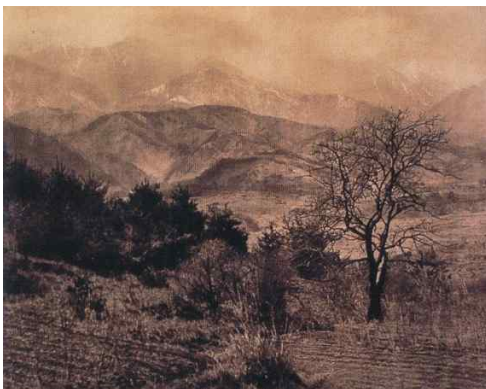
도 38. 福原信三, <낚시(釣り)>, 1913-21.



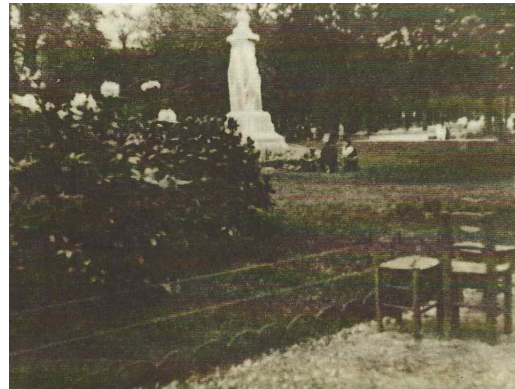
도 39. 福原信三, <헤룬 고택(ヘルン旧居)>, 마쓰에, 1935.



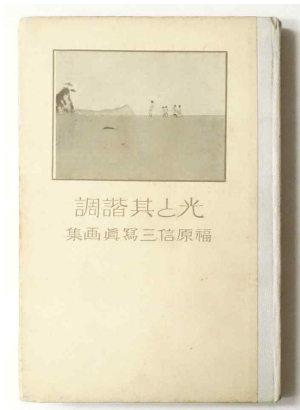
도 40.



도 41. 히타카 초타로(日高長太郎), <키소로의 봄(木曾路の春)>, 1920.



도 42. 福原信三, <공원(公円)>, 1913-21. (『파리와 센느』, 1922)



도 43. 『빛과 그  
해조(光と其諧調)』 사진집.



도 44. 福原信三, <빛과 그 해조  
다섯(光と其諧調 其五)>, 1922



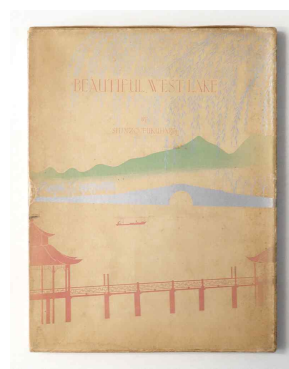
도 45. 福原信三, <미즈 해안  
풍경(三津海岸風景)>, 1926.



도 46. 福原信三, 제목미상(갈대),  
연도미상.



도 47. 福原信三, 제목미상,  
사이타마케 마쓰부시(埼玉・松伏),  
연도미상.



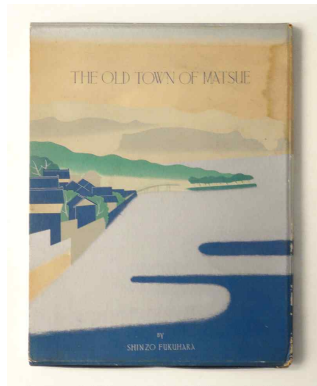
도 48. 『사이호풍경 (BEAUTIFUL  
WEST LAKE)』 사진집.



도 49. 福原信三,  
 <사이호풍경(西湖風景)>, 중국  
 항저우, 1931.



도 50. 福原信三, 제목미상, 하와이,  
 1936.



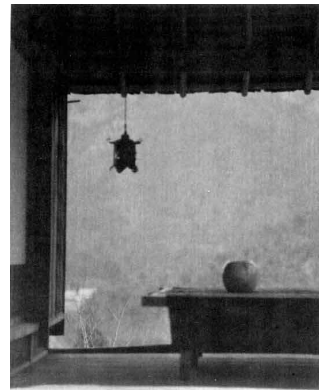
도 51. 『마쓰에 풍경(THE OLD TOWN OF MATSUE)』 사진집.



도 52. 福原信三, 제목미상, 교토,  
 연도미상.



도 53. 福原信三, <시내(市内)>, 마쓰에, 42x34cm, 1935.



도 54. 福原信三, <산젠원 문 앞(三千院門前)>, 교토 오히라, 1924.

## 부록

### 후쿠하라 신조(福原信三, 1883-1948) 연표

연도	나이	내용
1883 (明治 16)	0	7월 25일 도쿄부 코바시구 이즈모초 16번지(現. 긴자 7가 7번 11호(中央区銀座7丁目7番11号), 시세이도 창업지)에서 약국 시세이도를 경영하는 아버지· 후쿠하라 아리노부(福原有信), 어머니· 토쿠(とく)의 셋째 아들로 태어났다.
1884	1	1월 차형·신지(信次)사망, 향년 5세.
1890	7	타이메이 심상고등소학교(泰明尋常高等小学校)에 입학.
1892	9	1월 16일 동생(넷째) 노부토키(信辰) 탄생. 노부토키는 후에 로소(路草)라는 이름으로 신조와 함께 사진의 길을 걷는다.
1895	12	이 무렵, 일본화가· 이시이 테이코(石井鼎湖)에 입문. 일본화 지도를 받다.
1896	13	세이소쿠 중학교(正則中学校)에 입학. 이 무렵, 아버지를 졸라서 당시 고가였던 사진기를 처음 손에 넣는다. (상자형 인출 초점식 명함판 카메라로, 렌즈는 단일 렌즈.) 중학교의 도화 교사에 서양화가 고바야시 만고(小林高吾)의 지도로 수채화에 열중하였고, 수채화가 오시타 토지로우(大下藤次郎)를 찾아가 가르침을 구하기도 한다.
1897	14	9월 16일 막내 동생(다섯째) 노부요시(信義) 탄생. 노부요시는 후에 나미키 토오루(並水透)라는 이름으로 사진가 활동을 했으며, 신조 사후에 일본사진회 회장이 된다. 이 무렵, 친구에게 동양사진회의 입회를 권유받고, 모임의 중심이 되는 사진가 미야우치 코타로(宮内幸太郎)에게 사진 지도를 받았으며, 이 단체에서 최연소 회원이 되었다. 11월 2일 이시이 테이코가 사망. 일본화 수행이 좌절된다.
1898	15	이 무렵, 우에노에서 개최된 전람회에 처음으로 아이를 모티브로 한 사진작품을 출품하여, 상을 받는다. 그 후는 공모전에 출품하지 않았지만 계속 사진연구를 거듭한다.

1902	19	이 무렵, 중학교 은사 · 코바야시 만고의 화숙(畵塾)· 동주사(同舟社)에 들어가서 유화를 배운다.
1903	20	세이소쿠 중학교를 졸업. 화가를 지망했지만 아버지의 반대로 포기한다. 11월 치바의학전문학교 약학과(현· 치바대학)에 입학. 재학 중에는 약학 외 히라노 카즈쓰라(平野一貫) 교수로부터 사진 화학의 지도를 받는다. 다른 한편으로는 유화를 그리고 있었다.
1906	23	11월 치바의학전문학교 약학과를 졸업. 영어 공부 등 도미(渡美) 준비를 시작하다.
1908	25	6월 미국으로 건너간다. 여름 레이크플래시드에서 유학 중의 서양화가 카와시마 이이치로(川島理一郎)를 만나고 이후 친교를 쌓는다. 가을 콜롬비아대학 약학부에 입학. 대학 재학 중에는 전문 공부 외, 사진에 대해서도 견문을 넓힌다.
1910	27	11월 콜롬비아대학 약학부를 졸업. 뉴욕에 머물면서 약국(drugstore)에 근무한다.
1911	28	그 해, 약국 점주의 추천으로 뉴욕 교외의 화장품 회사 ‘버로스 웰컴(Burroughs Wellcom)’에 근무. 약 2년에 걸쳐서 화장품 처방에서 구조까지를 일관해서 배운다.
1912 (明治 45,大 正元)	29	12월 귀국을 결정, 귀국 전 유럽 유력(遊歷)을 계획. 뉴욕을 떠나 런던으로 건너간다. 런던의 메리언사에서 주문 제작한 트로피컬 소호 리플렉스 카메라를 주문. 이후 이듬해까지 독일, 벨기에, 오스트리아, 이탈리아 등 유럽 각지를 순방하고 미술관을 견학한다. 독일에서는 뒤르코프에게 피그먼트 인화법을 직접 지도 받는다.
1913	30	늦봄 파리에 도착. 향수의 메카를 견학하는 등 화장품 공부와 동시에 카와시마 이치로, 후지타 쓰구하루를 시작으로, 일본에서 유학 중의 여러 화가들과 교류. 새로운 예술을 접한다. 이 무렵, 빈 분리파의 자극을 받아 자신의 표현수단을 모색. 회화에서의 능력 부족의 자각에서 사진을 발탁하고 런던에서

		가져온 카메라에 장초점렌즈를 장착해 <파리와 센느>로 발표될 일련의 작품을 촬영한다. 늦가을 파리를 출발하고 마르세유에서 귀국 길에 오르다. 12월 약 6년 만에 귀국.
1915	32	이 해, 시세이도의 경영을 맡게 되다.
1916	33	11월 시세이도 화장품부 개점. 화장품 연구에서 상품화, 쇼윈도의 디자인, 상표 동백꽃(花椿)을 재정하는 등 모든 계획을 스스로 세우고 실행에 옮긴다. 현재의 시세이도 기업 이미지는 이 시기에 만들어진다.
1919	36	12월 현 시세이도 갤러리의 전신이 되는 갤러리를 겸한 '진열장'을 시세이도 화장품부 3층에 개설한다.
1920	37	4월 26일 몸이 약했던 큰형 신이치(信一)사망, 향년 43세.
1921 (大正 10)	38	동생 로조, 음악평론가의 오타구로 모토, 치바의전의 후배 카케후다 이사오 등과 함께 '사진예술사'를 설립한다. 6월 사진예술사의 편집에 의한 월간지 『사진예술』 창간. 7월 사진예술사 동인의 첫 전람회 《오타구로 모토, 카케후다 이사오, 후쿠하라 신조 사진 전람회》를 개최(7월 21-25일, 시세이도). <유럽> 10점, <파리와 센느> 24점을 출품. 11월 《사진예술 제1회 당선 인화 및 동인 작품 전람회》(11월 10-13일, 시세이도)에 <유럽> 3점, <파리와 센느> 3점 및 <쿠마시로 마을(神代村)> 1점, 총 7점을 출품.
1922	39	3월 파리에서 촬영한 작품 24점을 엄선해 사진집 『파리와 센느』를 사진예술사에 의해 출판. 4월 『사진예술』 제2권 4호(1922년 4월호)에는 『빛과 그 해조』 시리즈 발표를 개시. '빛과 그 해조'는 자신의 사진예술 이론을 나타내는 말로 평생에 걸쳐서 일관된 사상을 토대로 작품이 제작된다. 5월 《사진예술 제2회 당선 인화 및 동인작품 전람회》(5월 3일-8일, 시세이도)에 <빛과 그 해조> 3점, <수삼제(水三題)> 외 2점, 총 8점을 출품. 6월 《사진예술 제2회 당선 인화 및 동인 작품 전람회》(6월

		<p>14일-17일, 교토·다이마루; 6월 18일-22일, 오사카·미쓰코시에 &lt;파리와 센느&gt; 12점, &lt;빛과 그 해조&gt; 1점, 그 외 3점, 총 16점을 출품.</p> <p><b>10월</b> 《사진예술 제3회 작품 전람회》 (10월 19일-20일, 시세이도)에 &lt;아이의 나라&gt; 등의 작품 8점을 출품.</p> <p><b>11월</b> 『사진예술』 제2권 제11호(1922년 11월호)에, &lt;続 파리와 센느&gt; 시리즈 발표를 개시.</p>
1923	40	<p><b>1월</b> 기소후쿠시마(木曾福島)에 여행하고, 후에 &lt;침각의 마루&gt;라는 제목으로 발표하게 되는 일련의 작품을 촬영.</p> <p><b>3월</b> 로소가 런던에서 수집한 E.O.호페의 작품을 사진예술사 기념 사진전람회 (3월 10일-13일, 시세이도)에서 공개. 사진과 문장으로 구성된 작품집 『후쿠하라 신조 사진화집 빛과 그 해조』를 사진예술사에서 출판. 도쿄사진사협회 제1회 정례회(에자키 사진관)에서 모리 요시타로와 함께 강연을 한다. 이 무렵, 각 사진 현상응모의 심사위원을 지내다 기회가 늘어난다.</p> <p><b>6월</b> 《사진예술사 1923년도 춘기 당선인화 및 동인 사진 전람회》 (6월 9일-11일, 시세이도)에서 &lt;빛과 그 해조&gt; 4점을 출품. 《일본광화예술협회 작품 전람회》 (6월 17 ~ 18일)에 2점을 특별 출품.</p> <p><b>9월 1일</b> 관동대지진에 의해 시세이도 점포와 주거, 가재를 잃고 카메라 기자재나 &lt;파리와 센느&gt; 등의 사진 원판도 재가 된다. 사비 약 5만엔을 쓰고, 『사진예술』도 제3권 제9호(1923년 9월)를 끝으로 폐간.</p>
1924 (大正 13)	41	<p><b>3월 30일</b> 아버지 아리노부가 사망, 향년 75세.</p> <p><b>5월</b> 《친궁회 사진 전람회》 (5월 16일-20일, 시세이도)에서 &lt;매화(梅)&gt; 2점을 출품.</p> <p><b>7월</b> 사진연구그룹 ‘시세이도 포토 주니어스 클럽’ 발족. 도쿄미술학교(현. 도쿄예술대학) 교수이자, 잡지 『사진신보』의 주필. 모리 요시타로가 주재하는 ‘광화회’에 사진예술사 다른 동인과 함께 참가. 『사진신보』 제34권 제7호(1924년 7월</p>

		<p>호)에 잡지 현상사진의 선평을 모리와 함께 담당하고 1925년 11월호까지 계속하다.</p> <p><b>11월</b> 시세이도 포토 주니어 클럽과 광화회가 합병하고 새롭게 ‘일본사진회’ 설립. 동인은 모리, 신조, 로소, 카케후다 이사오, 이치다 키이치로, 쿠마자와 마로니(熊沢磨二), 야스코우치 지치로(安河内治一郎), 야마나카(山中碧水), 사카이 마사지로(阪井政次郎)의 9명.</p> <p><b>12월</b> 『사진신보』 제34권 12호(1924년 12월호)에 《‘新’ 빛과 그 해조 발표》를 시작.</p> <p><b>12월 17일</b> 어머니 토쿠가 사망, 향년 71세.</p>
1925	42	<p><b>1월</b> 일본사진회 회장으로 취임.</p> <p><b>2월</b> 일본사진회 일러상부회(日露相扶会) 공동개최 《러시아 사진협회전》 개최 (2월 14일-18일, 시세이도). 러시아 8작가의 28점을 전시하다. 일본사진회 주최 《눈(雪)의 사진전람회》 개최(2월 20일-26일, 긴자·마쓰야 ; 3월 21일-22일, 사즈오카 상품진열장). 이 전시는 공모전에서 모리와 함께 500점에 이르는 작품을 심사했다.</p> <p><b>7월</b> 일본사진회 첫 전람회 《제1회 일본사진회전람회》 개최 (7월 1일-15일, 우에노·타케노 다이 진열관). &lt;빛과 그 해조&gt; 6점을 출품. 일본사진연감(아사히신문사 간행) 창간. 발간에 협력함과 더불어 원고를 집필.</p> <p><b>11월</b> 《사진백년제》(아사히신문사 주최) 개최. 11월 8일-14일 사진주간 중의 관련행사 《예술사진·초상전람회》(11월 10일-17일, 미쓰코시 백화점)에 일본사진회도 참가하여 자신은 2점 출품. 기념강연회에서 ‘사진예술에 대해서’라는 제목으로 강연을 하다.</p>
1926	43	<p><b>1월</b> 모리 요시타로가 문부성에서 독일로 파견되는데 일본사진회 탈퇴를 표명. 그에 따른 제반 사정으로 회장 사임을 자청하고 만유한다. 이것을 계기로 일본사진회와 『사진신보』는 분열.</p> <p><b>4월</b> 『일본사진회회보』 창간. 월간으로 발행되어 매초의 회</p>

		<p>장으로서의 인사 외 사진론, 에세이, 작품 비평 등을 집필 등을 행한다. 『아사히카메라』(아사히신문사 발행) 창간. 이 잡지 창간에 있어서는 충고를 하는 것 외 그 후도 사진론 등도 많이 기고.</p> <p><b>5월</b> 《제2회 일본사진회 전람회》(5월 12일-18일, 긴자·마츠자카야)에 3점 출품.</p> <p><b>6월</b> 전관동사진연맹 심사위원이 되고, 이후도 맡게 된다.</p> <p><b>7월</b> 라디오의 취미 강좌에서 ‘사진과 여행’을 강연.</p> <p><b>11월</b> 쿠와하라 야우(桑原やう)와 결혼.</p>
1927	44	<p><b>2월</b> 《제3회 일본사진회 전람회》(2월 1일-14일, 우에노·도쿄부미술관)에 4점 출품.</p> <p><b>4월</b> 《제1회 국제사진살롱》을 심사. 이후에도 맡음.</p> <p><b>6월</b> 시세이도가 주식회사 조직이 되고, 초대 사장으로 취임.</p>
1928	45	<p><b>2월</b> 《제4회 일본사진회 전람회》(2월 1일-14일, 우에노·도쿄부미술관)에서 3점 출품.</p> <p><b>5월</b> 시세이도화장품부의 2층에 시세이도 갤러리 개량. 진열장, 관동대지진 후의 가설 갤러리, 미야즈 공작소 긴자점 차용 시대를 거쳐 신장 오픈. ‘시세이도 화랑’으로 개칭된다.</p> <p><b>7월</b> 국화창작협회 제2부 회원의 서양화가에 의한 ‘국화회’가 설립되고, 일본사진회 동인의 노지마 야스조와 함께 평의원으로 취임.</p> <p><b>8월</b> 로소, 노부요시, 타카키 초우요(시세이도 의장 부장), 이부카 쇼(시세이도 사진부)등과 함께 차 3대로 동해도 촬영여행을 한다.</p>
1929	46	<p><b>1월</b> 12일간에 각지를 여행. 신년에는 카메라를 지참하여 여행을 나오는 것이 습관이였다.</p> <p><b>5월</b> 《제5회 일본사진회 전람회》(5월 16일-31일, 우에노·도쿄부미술관)에 3점 출품.</p>
1930	47	<p><b>1월</b> 잡지에 연재 원고를 정리한 저작 『신변풍경』을 시세이도에서 간행.</p> <p><b>2월</b> 《제6회 일본사진회 전람회》(2월 24일 ~ 3월 10일, 우에노·도쿄부미술관)에 3점 출품. 같은 전시에는 국제 초청 작</p>

		<p>품으로서, 영국, 프랑스, 미국, 독일, 이탈리아 등 각국의 약 100작가의 작품이 출품되었다.</p> <p><b>7월</b> 《나시(羅市) 제5회 사진예술 전람회》가 로스엔젤레스에서 개최되고(7월 1일-15일, 로스엔젤레스시립박물관), 1점 출품.</p> <p><b>12월</b> 중국을 여행(이듬해 1월까지). 상하이, 항저우, 쑤저우 등을 경유.</p>
1931	48	<p><b>3월</b> 중국여행의 성과를 정리한 사진집 『사이호(西湖)풍경』을 일본사진회에서 간행. 《제7회 일본사진회 전람회》(3월 1일-16일, 우에노·도쿄부미술관)에 &lt;사이호 풍경&gt; 2점 출품.</p> <p><b>9월</b> 《카슈(미국 캘리포니아 주의 약칭) 일본인 카메라 구락부 전람회》(중순, 로스엔젤레스 시립박물관)에 《사이호 풍경》 2점 출품.</p>
1932	49	<p><b>1월</b> 대만을 여행.</p> <p><b>3월</b> 《제8회 일본사진회 전람회》(3월 6일-15일 우에노·도쿄부미술관)에 3점 출품.</p> <p><b>5월</b> 일본사진회 동인의 첫 개인전 《제1회 일본사진회 동인 전람회》(5월 26일-30일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p>
1933	50	<p><b>1월</b> 사국을 여행.</p> <p><b>3월</b> 《제9회 일본사진회 전람회》(3월 21일-30일, 우에노·도쿄부미술관)에 3점 출품.</p> <p><b>9월</b> 《후쿠하라 신조 사이호풍경 사진전》(9월 9일-13일, 신주쿠)개최, 20여점을 출품.</p> <p><b>10월</b> 라디오 취미강좌에서 ‘사진의 금석(今昔)’을 강연.</p> <p><b>11월</b> 《제2회 일본사진회 동인 사진전》(11월 20일-23일, 시세이도갤러리)에 3점 출품.</p> <p>이 해에는 영국에서 간행된 영국사진연감의 일본 연례 보고서를 집필.</p>
1934	51	<p><b>1월</b> 규슈 일대를 여행.</p> <p><b>4월</b> 《제9회 일본사진회 전람회》를 케이프타운(남아프리카 공화국 남단의 도시)에서 개최(4월16일-21일, 마텐메루크관)하고 3점을 출품/ 《제10회 일본사진회 전람회》(4월 21일</p>

		<p>-30일, 우에노 · 도쿄부미술관에 3점 출품.</p> <p><b>7월 무렵</b> 《남서 독일 사진 전람회》(독일사진연맹, 프랑크푸르트)에 3점 출품.</p> <p><b>11월</b> 《제3회 일본사진회 동인 전람회》(11월 13일- 17일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p> <p>이 해, ‘풍경협회’ 설립되고, 발기인의 1인이 되다.</p>
1935	52	<p><b>1월</b> 시마네 현의 고도, 마쓰에로 여행.</p> <p><b>6월</b> 정월 여행의 성과를 정리한 사진집 『마쓰에 풍경』 및 지진으로 소실된 최초의 사진집 『파리와 센느』의 복사판을 일본사진회가 간행. 《제11회 일본사진회 전람회》(6월 21일-30일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 6점 출품.</p> <p><b>11월</b> 《제4회 일본사진회 동인 전람회》(11월 5일-11일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p>
1936	53	<p><b>2월</b> ‘도시미협회’의 이사로 취임, 노지마 야스조 부부와 함께 요코하마 항에서 하와이로 여행.</p> <p><b>3월</b> 하와이 도착. 18일간을 하와이섬, 오와후섬 등지에서 지냄.</p> <p><b>4월</b> 《제12회 일본사진회 전람회》(4월 8일-17일, 우에노 · 도쿄부 미술관)에 &lt;오와후섬과 하와이섬&gt; 24점을 특별 출품.</p> <p><b>11월</b> 《제5회 일본사진회 동인 전람회》(11월 7일-11일, 시세이도 갤러리)에 4점 출품.</p>
1937	54	<p><b>1월</b> 세도우치를 여행</p> <p><b>3월</b> 사진집 『포와풍경(布哇風景)』을 일본사진회에서 간행. 《제13회 일본사진회 전람회》(3월 27일-4월 5일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 3점 출품.</p> <p><b>7월</b> 저서 『여행의 사진 촬영 안내(旅の写真撮影案内)』(아사히카메라 총서)를 아사히신문사에서 간행. 내일(来日) 중인 미국의 사진가 니콜라스 핫즈를 초청, 일본사진회 주최 강연회를 개최.</p> <p>‘다게레오 타입 발명 백년제’가 개최되어 아마추어 사진지도의 공로자로서 표창된다. 같은 국제 관동 행사 《일본문화전람회》에 다게레오 타입의 카메라 7대 등의 컬렉션을 출품,</p>

		<p>협력.</p> <p><b>8월</b> 백내장을 진단받고 치료를 시작함.</p> <p><b>11월</b> 《1937년도 국제 사진살롱》 (11월 17일-30일, 뉴욕)에 2점이 출품된다. 《제6회 일본사진회 동인 전람회》 (11월 7일-11일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p> <p>이 해, 일본사진가협회의 창립 발기인이 된다.</p>
1938	55	<p><b>1월</b> 다시 마쓰에로 여행.</p> <p><b>4월</b> 《제14회 일본사진회 전람회》 (4월 18일-27일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 1점 출품.</p> <p><b>6월</b> 니콜라스 · 핫즈가 『아메리칸 · 포토그래피』 지에 신조의 작품론을 집필.</p> <p><b>11월</b> 《제7회 일본사진회 동인 전람회》 (11월 6일-10일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p>
1939	56	<p><b>4월</b> 노지마 야스조와 함께 국화회에 사진부 창설. 동인 · 심사위원이 되고, 《제14회 광화회전》 (4월 2일-16일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 1점 출품. 《제15회 일본사진회 전람회》 (4월 20일-30일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 3점 출품.</p> <p><b>5월</b> 사진의 은사· 미야우치 코타로가 사망.</p> <p><b>11월</b> 《제8회 일본사진회 동인 전람회》 (11월 7일-11일, 시세이도 갤러리)에 2점 출품.</p>
1940	57	<p><b>1월</b> 다시 대만으로 여행.</p> <p><b>4월</b> 《제16회 일본사진회 전람회》 (4월 1일-8일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 3점 출품.</p> <p><b>8월</b> 해외용 라디오 방송에서 ‘일본의 아름다움을 말하다’를 강연.</p> <p><b>10월</b> 『일본사진회회보』가 군부의 지도로 제29권 5호(1940년 11월호)로 휴간(1946년 6월 복간).</p> <p><b>11월</b> 시세이도 이사장을 사퇴하고 회장으로 취임. 《제9회 일본사진회 동인 전람회》 (11월 6일-10일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.</p>
1941	58	<p><b>3월</b> 《제17회 일본사진회 전람회》 (3월 23일-30일, 우에노 · 도쿄부미술관)에 3점 출품.</p>

		<b>11월</b> 《제10회 일본사진회 동인 전람회》(11월 6일-10일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.
1942	59	<b>3월</b> 《제18회 일본사진회 전람회》(3월 28일-4월 5일, 우에노·도쿄부미술관)에 2점 출품. <b>11월</b> 《제11회 일본사진회 동인 전람회》(11월 6일-10일, 시세이도 갤러리)에 3점 출품.
1943	60	<b>1월</b> 편저서 『무사시노 풍물 사진집』을 정문사에서 간행. <b>4월</b> 《제19회 일본사진회 전람회》(4월 3일-11일, 우에노·도쿄부미술관)에 3점 출품. <b>5월</b> 저서 『후쿠하라 신조 집필 : 사진을 말하다』를 무사시노 서점에서 간행. <b>6월</b> , 저서 『후쿠하라신조 논설 : 사진예술』을 무사시노 서점에서 간행. <b>11월</b> 《제12회 일본사진회 동인 전람회》(11월 1일-5일, 시세이도 화랑)에 3점 출품.
1944	61	<b>3월</b> 군부의 지도로 일본사진회 해산. <b>9월</b> 하코네(箱根)·고라(強羅) 별장으로 이사. 이 무렵 안질이 현저하게 진행된다. <b>12월</b> 시세이도 이사 회장직을 사퇴, 상담역(相談役)이 된다. 연말이 되면, 시세이도 화랑을 폐쇄.
1945	62	<b>8월</b> 패전을 맞는다.
1946	63	<b>4월</b> 일본사진회가 재건되어, 다시 회장으로 취임. <b>9월 29일</b> 후쿠하라 노부타츠(로소)가 사망, 향년 54세.
1947	64	<b>3월</b> 재건 후, 첫 전람회 《제20회 일본사진회 전람회》(3월 30일-4월 8일, 우에노·도쿄도미술관) 개최. 출품은 하지 않았고, 총회·친목회·이사회 등에 참석한다. <b>5월</b> 시세이도 갤러리를 재개. <b>7월</b> 다시 상경하고, 눈 수술 때문에 게이오병원에 입원. 회복의 희망을 품고 수술을 받았으나, 약 1개월 치료의 보람도 없이 실명하게 된다.
1948 (昭和)	65	<b>6월</b> 《일본사진회 창립 25주년 기념전》(6월 14일-19일, 긴자 미쓰코시) 개최.

23)		<b>9월</b> 건강 상태가 좋지 않자, 도쿄로 상경. <b>11월 4일</b> 후쿠하라 신조 사망. 향년 65세.
-----	--	--