

전조선사진연맹 《조선사진전람회》 관련
『경성일보』 자료집

1934~1943



역자

박 완 (朴完)

1981년에 부산에서 태어났다. 고려대학교 동양사학과를 졸업한 뒤 동 대학원 사학과를 거쳐 현재 도쿄대학 대학원 인문사회계연구과 박사과정에 재학 중이다. 연구 테마는 근대 일본의 정치군사사이다. 논문으로는 「국립공문서관 소장 “공문별록”에 관한 일고찰」(2012), 「제1차 세계대전 이후 육군의 새로운 황실상 모색」(2012), 「다이쇼 7년(1918) 제국 국방방침에 관한 소론」(2013) 등이 있다.

한국사진문화연구소는

한국사진사 자료의 수집·정리·보존 연구를 목적으로 2009년 1월 가현문화재단에서 설립한 학술연구기관입니다.

발행 가현문화재단
주소 138-724 서울시 송파구 방이동 45 한미타워 19층
전화 02-410-9123
팩스 02-418-1316
웹사이트 <http://www.photomuseum.or.kr>
이메일 research@photomuseum.or.kr

발행인 송영숙
기획 한국사진문화연구소
편집인 최봉림, 유지의, 김소희
디자인 김진득, 한스그래픽
출력인쇄 그래픽코리아
발행일 2013년 12월

한국사진문화연구소는 원문 자료 제공에 협조해주신 서울대학교 도서관에 감사드립니다.

© 2013 Korea Institute of Photography and Culture. All rights reserved.
이 책에 실린 모든 글과 사진의 저작권은 한국사진문화연구소와 원저자에게 있으며, 해당 저작권자의 서면 동의 없이 사용할 수 없습니다.
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means without written permission from the copyright holders.

ISSN 2093-2731

한국사진문화연구소는 한국 근현대 사진사와 관련된 사진 및 자료를 기증받고 있습니다.
기증된 자료는 사진문헌의 부재와 소실로 척박한 환경에 처한 한국사진사 연구에 귀중하게 사용될 것입니다.

후원  Hanmi Science Co., Ltd.





목 차

전조선사진연맹 《조선사진전람회》 관련 『경성일보』 자료집 (1934~1943)

5	《조선사진살롱》의 탄생과 전개 / 최봉림
12	한국 예술사진의 형성기를 돌아보기 / 유지의
20	일러두기

번역문

21	1934년
51	1935년
63	1936년
83	1937년
107	1938년
131	1939년
149	1940년
175	1941년
199	1942년
213	1943년

참고 자료

227	전조선사진연맹 소속 단체 목록
-----	------------------



《조선사진살롱》의 탄생과 전개

최 봉 립 / 한국사진문화연구소 소장

경성일보사와 전조선사진연맹이 1934년부터 1943년까지 공동주최한 사진공모전은 식민 조선에서의 사진살롱, 살롱사진의 본격적인 시작을 알리는 행사였다. 조선총독부 일어난 기관지와 조선의 사진조직 연합체가 주관한 사진공모전은 해방 이후에도 상당 기간 ‘살롱사진(salon photography)’을 예술사진으로 정의하고, ‘사진살롱(photographic salon)’을 예술사진의 경연장, 사진작가의 등용문, 사진예술의 전시장으로 운영케 했다. 이전에도 사진공모전이 없었던 것은 아니지만, 평가와 선별의 준거를 제시하고 우수작들의 지상(紙上) 전시와 입상작의 공공 전시회를 함께 행한 공모전은 없었다.¹⁾ 다시 말해 예술사진에 대한 가치판단의 기준을 ‘심사평’의 형식으로 공시하고, 그 기준에 부합하는 우수작들을 수상소감과 함께 지면에 게재하고, 100여 점에 달하는 입상작들을 미쓰코시백화점 5층 갤러리에서 일반에게 공개하면서 사진예술, 예술사진에 대한 개념을 정기적으로, 지속적으로 신문 독자 일반에게²⁾ 주입한 공모전은 없었다. 더욱이 《조선사진살롱》의 권위는 공적으로 보장되었는바, 그것은 조선의 다른 사진공모전들과 달리 우수작에 대해 ‘이왕직장관상’과 ‘학무국장상’을 수여했다. 《조선사진살롱》의 공정성과 우수작의 예술성을 국가의 권위가 비호했던 것이다.³⁾

《조선사진살롱》은 1934년 전조선사진연맹의 창립을 기념하기 위한 행사로 시작됐지만, 결코 조직의 단순한 연례행사가 아니었다. 《조선사진살롱》은 전조선사진연맹의 버팀목 구실은 물론이고 지양분 역할을 했다. 왜냐하면 전조선사진연맹은 《조선사진살롱》을 통해 조선 최대의 연맹체로 성장해 나갔기 때문이다. 분명히 전조선사진연맹은 《조선사진살롱》의 모태였지만, 이 전국 조직을 부양하고 살찌운 것은 창립 기념 행사로 시작한 공모전이였다. 전조선사진연맹은 《조선사진살롱》을 조직했지만, 《조선사진살롱》에 의해 운영된 조직체이기도 했던 것이다. 간단히 말해서 이 둘은 『경성일보』를 매개체로 삼아 상호 생존하는 공생의 관계였다. 둘 중 하나가 존립하지 않으면, 다른 하나도 생존할 수 없는 공동 운명체였다.

전조선사진연맹과 《조선사진살롱》이 경성일보사에 기속하는 불가분의 공생체임을 알리는

- 1) 경성일보사의 《조선사진살롱》을 본 떠 만든 조선일보사의 《남량사진현상모집》(1937~1940)은 갤러리 전시를 하지 않은 채, 입상작 18점의 지상 전시로만 국한했다. 참가자 수는 1937년 1회 258명, 2회 278명, 3회 360명, 『조선일보』가 폐간되는 1940년에는 70명으로 줄어든다. 반면 《조선사진살롱》의 참가자 수는 1938년 832여 점, 1939년 865점, 1940년 711점이였다.
- 2) ‘신문독자 일반’은 일어를 독해할 수 있는 교육 수준과 신문을 구독할 수 있는 경제적 능력을 가진 주요 도시 중산층 이상과 농촌 지주계층의 남자들로 보아야 한다. 『조선총독부통계연보』에 따르면, 1939년 한국인 가구의 국문, 국내의 발행 일보어 신문의 구독률은 7.1%였다. 김영희, 『일제 지배시기 한국인의 신문접촉 경향』, 『한국언론학보』, 제46-1, 2001년 겨울, 62쪽 참조.
- 3) 경성의 사진단체로 알려진 ‘성우사진회’가 1913년 주최한 공모전, 1918년 경성일보사의 사진현상모집, 1922년 조선사진협회의 예술사진공모전, 1929년에 개최된 《조선박람회》의 사진공모전, 1933년 매일신보사의 현상사진모집 등은 모두 일회성 행사였으며, 제 4회까지 진행된 조선일보사의 《남량사진현상모집》은 우수작에 대해 공적인 승인을 부여하지 못했다.



1934년 8월의 「전조선사진연맹규약」의 조항을 인용하면 다음과 같다. “제2조 연맹사무소는 경성일보사 안에 둔다. 제3조 (...) 이사장은 경성일보사장이 취임한다. 제10조 연맹에 가입한 단체는 연맹이 개최하는 경기회(競技會) 등에 참가할 자격을 지닌다. 제12조 가맹단체는 아래의 회비를 부담하며 연도의 첫 달에 연맹사무소에 납입하는 것으로 한다. 경성 소재 단체: 연액 3엔·지방 소재 단체: 연액 1엔 50전(...)” 즉 조선총독부의 산하기관인 경성일보사는 전조선사진연맹이 거주하는 몸이며, 가맹 단체는 연맹을 구성하는 신체기관들이었다.

그렇다면 경성, 지방의 사진단체들은 부담스럽지는 않았겠지만, 왜 창립연도에는 1엔 50전 혹은 3엔, 1940년에는 “회원 10명 이하는 연회비 3엔, 10명 이상은 5엔, 30명 이상은 10엔”⁴⁾이라는 입회비를 내면서 전조선사진연맹의 구성체가 되었던 것일까? 가장 큰 이유는 1934년 10월에 열린 제1회 때는 《전조선사진전》, 1935년 10월에 열린 제2회부터 1939년 제6회까지는 《조선사진살롱》, 1940년 11월에 열린 제7회부터는 《조선사진전람회》라 명명된 공모전에 참가하기 위해서였다. 다시 말해 “전조선사진연맹에 가입, 등록을 마친 단체원에 한함”이라는 출품규정에 부합하기 위해서였다. 그리하여 전조선사진연맹은 《조선사진살롱》의 참가자격을 가맹단체 회원으로 규정하는 조항을 이용해 그 세를 불러나갔던 것이다. 몸집을 키우는 이유는 간단했다. 조선총독부의 통제 하에 사진예술의 실천을 묶어두고, 『경성일보』와 그곳에 거주하는 전조선사진연맹의 이름으로 조선의 예술사진을 관리, 통제하기 위해서였다. 그리고 그 기제는 효과적으로 작동했다. 『경성일보』와 전조선사진연맹 그리고 《조선사진살롱》은 조선 내의 사진단체와 그 회원들의 사진 활동을 식민 통치 체제의 의도에 맞춰 유기적으로 조절했고, 그 미학적 양상을 『조선일보』의 ‘조선인의, 조선인에 의한, 조선인을 위한’ 《납량사진현상모집》에 그대로 이식시켰다. 그리하여 오늘날 그 두 공모전의 수상작들을 보면, 그 주제와 소재, 사진적 해석의 차이를 발견할 수가 없다. ‘살롱사진’이라는 복합 명사로 그 범주를 묶는 데 전혀 어려움이 없다. 조선총독부 관할인 『경성일보』는 전조선사진연맹을 식민정책에 맞춰 지도했고, 전조선사진연맹은 《조선사진살롱》의 입선과 낙선, 수상서열을 통해 식민정치가 순응하는 사진예술을 확대, 재생산하였으며, 《조선사진살롱》은 예술사진의 이름으로 지배체제가 선호하는 예술이념을 사진가들에게 혹은 『경성일보』 구독자에게 주입시켰던 것이다. 그러나 이러한 선순환은 그리 오래가지 못 했다.

1937년 7월 발발한 중일전쟁과 더불어 『경성일보』는 《조선사진살롱》을 승전 홍보정책의 일환으로 전환시키려는 일제의 의지를 반영했고, 그 결과 “카메라 예술의 정수”라고 홍보했던 《조선사진살롱》은 일종의 딜레마에 빠지게 되었다. 전시체제에 봉사하는 선전사진을 선호하게 되면서, 《조선사진살롱》은 정치적이며 세속적인 활용을 거부한다고 여겨지는 예술사진 공모전에 대한 일반의 관념과 대립하였던 것이다. 예술은 속된 현실에 봉사하는 것이 아니라 현실의 승화이며, 일상

4) 연회비는 거의 형식적인 수준이었다. 《조선사진살롱》의 참가비 정도로 봐도 무방할 듯하다. 1937년 『경성일보』의 월 구독료는 1원 20전이였다. 김영희, 위 논문, 49쪽 참조.



의 현실을 초월하는 이상의 탐구라는 '순수' 미학적 예술개념을 따돌리면서, 『경성일보』의 공모전 공고문과 심사평은 식민 조선을 전시체제로 무장시키려는 정치적 의도를 노골적으로 드러냈다. 급기야는 조선총독부의 전시(戰時) 지침에 따라, 1940년 11월 19일자 심사총평의 머리기사로 “시국 인식이 결여된 것은 안 돼”라는 금기 사항을 공표하기에 이르고 말았다. 《조선사진살롱》의 두 주체들, 즉 공모전에 참여하는 사진가들과 심사위원들은 어쩔 수 없이 진퇴양난의 어려움에 부딪히거나 혹은 표리부동의 술수를 부려야만 했다.

시국 인식의 강요에도 불구하고, 수상작 모두가 충만한 시국 인식의 산물일 수는 없었다. 신문 지상과 미쓰코시백화점 5층 갤러리에서 일반에게 공개되는 《조선사진살롱》의 특성에 비추어, 조선총독부와 『경성일보』의 입맛에 맞는 “시국색을 강조한 작품”만을 천편일률적으로 선별할 수는 없었다. 『경성일보』와 전조선사진연맹이 선임한 심사위원단은 당연히 시국방침을 받아들였지만, 그렇다고 전적으로 그것에만 의거해 평가할 수는 없는 노릇이었다. “반도 최고의 사진 전람회”의 수준을 고려해야 했을 뿐만 아니라, 심사위원의 이런 저런 사진 예술관도 “비상 시국”에 맞춰 급작스레 변할 수는 없었다. 그리하여 심사위원단은 “질은 시국색”을 품지는 않았지만, 그들의 예술관에는 부합하는 ‘시국 인식이 결여된’ 사진도 어쩔 수 없이 수상작에 포함시켰다.

또 다른 《조선사진살롱》의 주체인 응모자들도 입상 순위를 매기고, 입선과 낙선을 통해 작품/태작, 예술/비예술의 경계를 구획하는 공모전의 특성에 맞춰 이런저런 전략을 폈음이 틀림없다. 첫 번째 부류는 오직 ‘추천’과 ‘특선’ 혹은 ‘입선’을 위해 의도적으로 “시국색이 농후한” 사진을 제작하고 응모했다.⁵⁾ 두 번째 부류는 낭만주의 미학의 이입과 더불어 예술생산의 자발성과 자율성, 세속적 이해관계에 무관한(disinterested) 창작 의지, 작품의 순수한 미학적 수용을 예술의 조건으로 이해하는 사람들이었다. ‘시국을 노리는’ 응모작이 우대받는 환경 속에서도, ‘순수’ 예술사진의 경연장이라 여겨지는 사진살롱의 정당한 평가를 기대하는 부류였다.⁶⁾ 그러나 이 두 부류의 응모작들이 섞일 수 없을 정도로 확연히 구분되는 것은 아니었다. 둘 모두는 자연, 인간 그리고 사회 현실에 대해 순응주의적 해석과 유미적 재현에 철저히 머문다. 당시의 정치, 교육, 상식이 주장하는 입장을 아름답게 재현하는 데 전념한다. 다른 점이 있다면 ‘시국색’을 강조하느냐 은폐하느냐 혹은 ‘시국’에 눈을 감느냐의 차이만이 있을 뿐이었다. 두 부류 모두는 지배 이데올로기에 의거한 세계의

5) 1940년 11월 25일자 鈴木三枝의 수상소감이 여기에 들어맞는다. “처음에는 아이의 성장 기록을 찍고 있었습니만 (...) 이번에 특선에 들어간 〈우리들의 방공〉은 우리 아마추어들도 앞으로는 유희적인 것이 아니라 진실로 후방 생활의 한 부분이라는 자각 하에 소국민의 진지한 생활의 한 장면을 시대감을 강조하여 찍은 것입니다. 앞으로도 더욱 공부하여 직·간접적으로 국가, 사회에 도움이 되는 사진을 많이 만들고자 하고 있습니다.” 『경성일보』, 1940. 11. 25. 조간 3면. (본 자료집 172쪽)

6) 사진예술에 대한 순수한 헌신, 그리고 시국과 무관한 예술사진의 소재라 여겨지는 것에 대한 자발적 이끌림을 토로하는 波平龍雄의 1940년 11월 24일자 수상 소감은 이러한 부류의 전형으로 보인다. “세 끼 식사를 잊어버리더라도 카메라와는 한시도 떨어지지 않았습니다. (...) 〈전원의 아침〉은 어느 안개 낀 아침에 카메라를 들고 집 앞에 나왔을 때, 차가운 아침 추위를 뚫고 전원에서 일하고 있는 농부들에게 어머니가 따뜻한 아침밥을 주고 있는 장면에 웬지 마음이 끌려서 저절로 카메라를 움직인 것입니다.” 그러나 ‘비상시국’의 관점에서 보면, 안개 낀 새벽부터 일하는 ‘어머니와 아들’이라는 소재는 식량증산에 매진하는 “사진보국의 성의를 다한” 것으로 볼 수도 있을 것이다. 『경성일보』, 1940. 11. 24. 조간 3면. (본 자료집 170쪽)



상투적 인식을 문제 삼기는커녕 그것에 얽잡히 길들어 있다는 점에서 서로 닮았다. 이것이 《조선사진살롱》에서 그 원류를 찾을 수 있는 살롱사진이 해방 이후 냉소적으로 불린 이유이다.

살롱사진이라는 용어가 식민 조선에서 언제 처음으로 사용되었는지는 확인할 수 없지만, 분명한 것은 《조선사진살롱》의 시작과 그리 멀지 않다는 것이다. 다시 말해 살롱사진은 사진살롱에서 파생된 용어인 까닭에, 그것의 사용은 《전조선사진전》의 1935년의 명칭인 《조선사진살롱》 혹은 전관서사진연맹(全關西寫眞聯盟)이 일본 최초로 1926년부터 오사카에서 개최한 《일본사진대살롱(日本寫眞大サロン)》 그리고 1927년부터 전일본사진연맹(全日本寫眞聯盟)의 후원 하에 아사히신문사(朝日新聞社)가 주최한 《국제사진살롱》에서 비롯됐음이 틀림없다. 그러니까 식민 조선에서 살롱사진이라는 용어가 유입된 것은 1926년 이후의 일이며, 《조선사진살롱》은 이 용어를 통용케 한 계기로 볼 수 있다. 이 같은 사정은 전적으로 서구의 전례를 좇는 것이었다. 서구에서도 살롱사진이라는 용어는 사진살롱과 더불어 사용되었고, 그것은 영리적 목적의 초상사진과 관광사진 그리고 학술자료로서의 아카이브 사진과 구분되는 예술사진을 통칭하는 것이었다. 미술공모전인 살롱을⁷⁾ 본 떠 만든 예술사진의 공모전, 즉 사진살롱의 미학적 경향을 추구하는 사진을 총칭하는 것이었다.

1890년을 전후로 서구의 주요 예술사진 단체들은 무엇보다도 단체의 권위를 도모하고, 사진의 예술적 지위 향상을 위해 사진살롱을 창설했다. 사진은 1859년에 프랑스 미술아카데미가 주관한 살롱, 즉 국전에 우여곡절 끝에 입성하였지만 여전히 실용적 기예, 상업적 기예로 천대받기 일쑤였기 때문에, 서구의 예술사진 단체들은 미술살롱을 모방한 사진살롱을 통해 사진의 예술성을 입증하고 고양시키기를 원했다. 그러나 사회 일반이 인정하는 공식예술로 사진을 진흥시키기 위한 사진살롱은 당시 예술사진의 주류였던 ‘회화주의(Pictorialism)’ 사진의 모순을 그대로 안고 있었다.

회화주의가 사진매체의 독자성, 사진의 정체성을 간과하면서 사진의 ‘회화성’을 추구했듯이, 서구의 사진살롱 역시 사진계의 자율성과 독자성을 가늠하지 않은 채 회화의 공모전 제도를 모방한 것이었다. 사진살롱의 대표적 모순은 무엇보다도 대부분의 심사위원이 화가와 조각가와 같은 미술계 인사였다는 것이다. 1892년에 창설된 영국의 링크드링(The Linked Ring Brotherhood)이 주최한 살롱처럼 예외적인 경우도 있었지만, 거의 모든 사진살롱의 심사위원은 화가, 조각가였으며, 사진가의 참여는 예외적이었다. 사진살롱은 미술계의 미학적 평가에 기대어 사진예술의 사회적 지위 향상을 도모하고, 주관하는 사진단체의 권위를 미술아카데미의 반열에 올려놓으려는 모순된 시도를 행했던 것이다. 그러나 그러한 이윤배반은 어찌 보면 당연한 것이기도 했다. 사진살롱의

7) ‘살롱’이라는 명칭은 프랑스 국전의 개최 장소에서 유래한다. 1667년 프랑스의 미술아카데미, 당시의 명칭으로는 왕립 회화와 조각 아카데미(Académie royale de peinture et de sculpture)가 국가행사로 성대하게 개최한 회화와 조각 공모전은 1704년까지는 전시 장소가 유동적이었다. 전쟁으로 인해 20년간 중단된 이 공모전은 1725년부터 다시 재개되었는데, 전시장은 루브르궁의 살롱카레(Salon Carré)로 상당 기간 고정되었고, 이후 프랑스 국전은 본딴말을 장소로 대신하는 수사법인 환유와 언어의 경제성 원리가 작용하여 ‘살롱’이라는 약어로 불리게 되었다. 17세기 이후 서구 미술의 중심지로 부각된 파리에서 개최된 프랑스 국전을 본받아 서구의 여러 미술 공모전들은 ‘살롱’이라는 명칭을 차용했고, 이 관례는 20세기에 들어서 여러 나라로 전파됐다. 1890년 이후에 본격화된 예술사진 공모전도 마찬가지였다.



출품작 대부분이 회화를 전범으로 삼고 그것의 제반 원칙을 모방하는 회화주의 사진이라면, 회화적 효과에 전념하는 사진가보다 회화의 원칙, 기술에 정통한 화가가 회화주의 사진의 더 적절한 판결자이기 때문이다.

회화주의가 1920년을 전후로 사진매체의 독자성, 사진의 특수성을 추구하는 모더니즘 사진에 주류의 자리를 내어주자, 미술계의 평가에 의존하던 사진살롱은 더 이상 예술사진을 선도하지 못한다. 20세기에 들어 미술아카데미의 권위와 주도권이 약화되자 공식적인 미술살롱의 위세가 급감했듯이, 회화주의가 쇠퇴하자 미술공모전을 모방한 사진살롱의 영향력도 사그라졌다. 사진살롱은 새로운 사진작가들의 지지기반에 서지 못하고, 여전히 회화주의의 언저리를 맴도는 아마추어 사진가들의 호응에 기대어 명맥을 이어갔다.

제국주의의 일본에서, 그리고 식민치하의 조선에서 사진살롱이 번성한 것은 무엇보다도 예술 사진의 조류가 서구에 비해 한 세대 이상 뒤졌기 때문이었다. 그러니까 사진살롱의 미학적 기반인 회화주의 사진이 아시아의 동쪽에서는 여전히 위세를 떨치고 있었기 때문이었다. 더욱이 국가가 주도하는 미술공모전, 즉 《조선미술전람회》가 1922년 이후 작가의 등용문이자 작가 서열의 기층자 역할을 확실히 담당했기 때문에, 이를 본받아 창설된 《조선사진살롱》 역시 아마추어 사진작가의 등용문, 사진 능력의 기층자였다. 상장, 부상과 더불어 추천 두 석과 특선 다섯 석 수상자들에게 주어지는 『경성일보』의 지면, 즉 당선작 게재는 사진작가로서의 역량을 객관화하고, 수상소감은 그 상투적 겸손함으로 사진작업에 대한 충만한 작가의식을 표상하는 역할을 했다.

《조선사진살롱》은 일제강점기의 최고 권위의 사진 공모전이었고, 한국의 사진작가 제1세대를 『조선일보』의 《납량사진현상모집》과 더불어 다수 배출하였음에도 불구하고, 한국 예술사진의 산실로 긍정하기 힘들게 하는 이유가 있다. 살롱사진이 한국 예술사진의 전개에 걸림돌로 작용한 흔적은 분명한데 기여한 자취는 희미하기 때문이다. 서구의 경우 사진살롱은 사진예술의 장래를 책임질 인사를 배출했을 뿐만 아니라⁸⁾, 아울러 살롱사진은 회화 효과의 모방, 회화적 창작 원칙의 수용을 통해 미술계와 예술애호가들로부터 사진의 독자적 예술의 가능성을 인정받게 하는 데 커다란 기여를 했다. 그리하여 천박한 상업적 기예, 지성과 상상력이 결핍된 기계적 예술이라는 사진의 오명을 떨쳐버리고, 사진의 정체성, 사진의 본질을 탐구하는 모더니즘 사진의 길을 열어주는 긍정적 계기로 작용했다. 반면 《조선사진살롱》 혹은 일제강점기의 『매일신보』, 『조선일보』 등이 주최한 공모전의 살롱사진은 사진예술의 미학적 승인, 사회적 인정을 도출하는 데 실패했다. 입장을 지향하

8) 미국의 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)는 유럽의 사진살롱이 발굴한 최대의 인물이며, 프랑스의 로베르 드마시(Robert Demachy), 미국의 에드워드 스타이켄(Edward Steichen)도 사진살롱과 함께 명성을 획득한 인물들에 속한다.



는 상투적인 탐미주의와 이에 따른 개성의 부재 그리고 현실에 영합하는 순응주의적 태도는⁹⁾ 오히려 살롱사진을 창작사진의 방해물, 예술사진의 타락으로 간주하는 시각을 불렀다. 특히 한국전쟁을 계기로 리얼리즘의 세례를 받은 몇몇 사진계 인사는 살롱사진을 타파해야 할 과거로 인식하기 일쑤였다.¹⁰⁾ 이러한 사태는 1960년대를 거쳐 1980년대까지도 계속되었다.

1941년 12월에 시작된 태평양전쟁 이후, 경성일보사, 전조선사진연맹 그리고 《조선사진살롱》으로 이어지는 연결고리는 빼격거리기 시작한다. 《조선사진살롱》의 응모작 수는 1936년 1,200점을 정점으로 하향곡선을 그리고, 태평양 전쟁이 일어나기 직전인 1941년에는 그 절반에도 미치지 못하게 된다. 전쟁으로 가중되는 사진재료의 수급난은 1943년의 응모작 수를 475점으로 떨어뜨린다. 질적인 측면에서도 심각한 양상을 노정한다. “거국적인 성전”은 “반도 사진예술의 전당”을 “비상시국의 표현”들로 채우고, 예술사진을 표방하는 사진살롱의 모집 공고문, 심사평, 수상소감은 이제 전시체제에 봉사하는 프로파간다와 구별되지 않는다. 『경성일보』의 《조선사진살롱》에 대한 할애 지면도 줄어들어, 1942년과 1943년에는 어느 누구의 수상소감도 실지 않는다.

제11회 《조선사진살롱》이 열릴 수 없었던 이유는 말할 필요도 없이 패전이 임박한 비상시국에 있었다. 《조선사진살롱》의 모태인 전조선사진연맹이 1944년 9월 1일 사진보국운동을 일으키려는 목적으로 설립된 조선보도사진보국회로 흡수되었고,¹¹⁾ 『경성일보』를 관할하는 조선총독부로서는 《조선사진살롱》의 ‘예술적’ 프로파간다는 이제 필요 없었다. 가미가제식 프로파간다가 필요했다. 그리하여 『경성일보』의 《조선사진살롱》은 1943년 제10회를 마지막으로 종언을 고하게 된다. 한국 예술사진의 전개에 살롱사진이라는 명에만을 지운 채 말이다.

9) 1941년 특선 제2석을 차지한 정도선의 수상소감은 그 전형이다. “그 사진을 찍은 날은 구름 한 점 없는 맑은 날씨로 (...) 고향의 국민학교 모형비행부의 미래의 보라매들을 데리고 근교로 가서, 조금 높은 언덕을 골라 앵글을 낮추고 몸을 땅에 엮드려서 여러모로 촬영한 것 중의 한 장이 이것입니다. (...) 현재 고도국방국가체제의 중요성을 인식하여 다음 세대의 보라매인 후방의 건아들을 주제로 한 작품을 앞으로 많이 발표하고자 생각하고 있습니다.”, 『경성일보』, 1941. 11. 22. 석간 3면. (본 자료집 191쪽)

10) 대표적인 예는 이명동이다. “전시된 50여 점의 작품 중 우선 10여 점의 작품을 제외하고는 모두가 생생한 사진적인 성격과 표현을 찾아볼 수 없는 작품이었으며, 넓은 살롱의 세계에서 허덕이고 있었음은 크게 유감이었다. 그러나 그것이 벽에 부딪힌 ‘살롱’의 극치라는 데에서 다소나마 유쾌감을 가질 수 있었으며 여기서 한 걸음 더 고민하고 노력한다면 우리들이 추구하는 리얼리즘의 문을 두드릴 수 있다는 느낌을 갖게 된다.” 『6회 사협전 평』, 『동아일보』, 1955. 8. 28. ; “(...) 사광회는 당시 팽배했던 살롱사진을 용감하게 물리치고 인간생활과 그 감정을 적나라하게 표현하는 리얼리즘적인 사진을 신봉하기에 이르렀다.” 『사광회의 여제와 오늘』, 『대구문화』, 1988년, 11월. 이 글들은 이명동, 『사진은 사진이어야 한다』, 서울: 사진예술사, 1999에 수록되어 있다.

11) 이경민, 『한국 근대 사진사 연구: 사진제도의 형성과 전개』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2011, 101쪽 참조.

