



한국 예술사진의 형성기를 돌아보기

유 지 의 / 한국사진문화연구소 연구원

한국사진사에서 일제강점기 예술사진은 흔히 살롱사진이라는 말로 등치되어 왔다. 그리고 '살롱 사진'이라는 말에는 늘 청산해야 할 구태로서의 부정적인 의미가 덧씌워져 있었다. 이는 리얼리즘 계열 사진가들이 일제강점기에 이른바 '살롱전'을 통해 유행한 회화적 사진, 관조적, 유희적 예술 사진을 비판하며 사용한 데에서 비롯되었다. 그러나 돌아보면 일제강점기 예술사진에 대한 자료가 심각하게 부족한 상황에서 당시의 예술사진 전반에 대한 반성은 부족한 채 '살롱사진'이라는 용어만 반복 재생산되어 온 경향이 있었다. 특히 해방 후 사진 조류에 대한 담론이 살롱사진이라는 매도, 그리고 살롱사진 리얼리즘 사진이라는 이분법적 대립 속에 매몰되면서 일제강점기 예술사진의 전체적인 지형과 시대적 한계 등에 대해 제대로 된 논의가 이루어질 수 없었다. 비교적 최근이야 이러한 상황을 타개하고 일제강점기 예술사진의 구체적인 양상을 돌아보고 복원하고자 하는 시도가 이뤄지고 있으며¹⁾, 이 자료집 역시 그러한 문제의식을 공유하며 기획되었다.

전조선사진연맹이 주최한 《조선사진전람회》 혹은 《조선사진살롱》²⁾은 기존 연구와 문헌에서 일제강점기의 가장 큰 규모와 영향력을 지녔던 사진공모전으로 지목되고 있다. 그럼에도 막상 그 자체가 구체적 논의의 대상이 된 경우는 그다지 많지 않다. 이는 무엇보다 앞서 언급한 일제강점기 예술사진에 대한 폄하 내지는 소홀에 기인하며, 다른 한편으로 《조선사진전람회》가 창설, 심사, 평가, 참여의 전 과정이 일본인을 중심으로 이루어졌기 때문에, 조선인이 주체가 된 사진 활동, 공모전 등에 우선적으로 초점을 맞출 수밖에 없었던 한국사진사 기술에서 상대적으로 주변화 될 수밖에 없었을 것이다. 그러나 당시에 존재했던 예술사진의 전체적인 모습을 그리는 것은 한국 예술사진의 형성과 변화 과정을 보다 정확히 이해하는 데 있어 필수적이며, 이 공모전의 내용과 맥락을 살피는 것은 그 과정 중 하나가 될 것이다. 구체적으로는 전시 총동원 체제 하의 식민지라는 상황에서 1930~1940년대 조선에 뿌리를 내리기 시작한 예술사진 활동의 조건을 살피는 것이다.

《조선사진전람회》의 입상·입선에 포함된 조선인 사진가들은 일본인 사진가들에 비하면 극히 소수였다. 그러나 그 명단에는 김정래, 김주성, 박필호, 서순삼, 이경래, 이형록, 임응식, 정도선,

1) 이러한 문제의식에서 일제강점기 예술사진에 대한 기존의 단선적인 이해와 시각을 바로잡고 담론의 공백기를 메우기 위한 연구로는 신문에 게재된 화보와 공모전과 전람회 기사를 통해 일제강점기 예술사진을 정리한 이경민의 『카메라당과 예술사진 시대: 한국 근대 예술사진 아카이브(1910~1945)』(서울: 아카이브북스, 2011)가 있다. 이 책에서 이경민은 근대 예술사진의 공식명칭처럼 사용되는 '살롱사진'이라는 용어가 해방 후 좌우 대립과 사진 집단 간의 문화 권력을 둘러싼 경쟁 속에서 역사적으로 구성된 맥락을 고려하지 않은 채 사용되고 있으며, 일제강점기의 예술사진의 다양한 이해를 가로 막고 있음을 지적하고, '예술사진'이라 부르는 것이 타당하다고 제안한다.

2) 이 전람회는 1회 《전조선사진전람회》에서 1935년 2회부터 1939년의 6회까지 《조선사진살롱》으로, 1940년 7회부터는 《조선사진전람회》로 명칭이 변경된다. 이 글에서는 특정 회에 대해서는 당시의 개별 명칭을, 이 공모전 전체를 지칭하는 경우 《조선사진전람회》로 사용하고자 한다.



정운상, 최계복, 현일영 등 한국 사진의 선구자로 일컬어지는 사진가들의 이름이 등장한다. 또한 이형록, 임응식, 정도선 등 《조선사진전람회》에 참가해 입선한 사진가들의 증언에 따르면, 《조선사진전람회》는 당시 최고의 권위를 자랑하는 공모전이였다. 정도선은 “1934년부터 개최된 전조선사진연맹과 『경성일보』 주최의 사진콘테스트는 옛날에 국전 사진부나 동아일보 주최 사진콘테스트보다 더 열기가 높았다. 말하자면 미술의 국전에 맞먹는 행사라고 할 수 있다.”³⁾고 언급한 바 있다. 임응식은 자신의 회고록에서 “‘전조선사진연맹’은 매년 《전조선사진살롱》을 열어 회원 단체의 작품을 공모했다. 여기에 입선하는 것은 곧 ‘사진가’로 데뷔하는 것이므로 권위가 대단했다. 또 이 공모전에는 총 160점 가량이 선(選)에 들었는데 한국인 작가가 들어가는 숫자는 10점 정도에 불과했다. 그러므로 거기에 올랐다 하는 날이면 대단한 영광으로 알고 축하회를 거창하게 열곤 했다.”⁴⁾고 말한다. 강릉사우회가 출품하기 시작한 1937년과 자신이 입선한 1938년 《조선사진살롱》의 한국인 참여 상황에 관해 “이에 당선하는 것을 당시로서는 영예롭게 생각해 서로 다투어 출품했던 것”이라 술회한다.⁵⁾ 이러한 점을 고려하면 이 공모전이 놓인 맥락과 내용을 살펴보는 것은 한국 예술사진의 초석을 다진 선구자들이 당시에 어떤 조건 하에서 창작주체로서 형성되어 갔는지 파악할 단서를 제공한다.

일제강점기 조선의 예술사진 활동은 조선으로 이주한 일본인들이 결성한 아마추어 사진단체들에서 시작한다. 그러던 중 1929년 조선총독부 주최 《조선박람회》에서의 ‘예술사진 모집’을 계기로 처음으로 사진이 국가의 권위에 의해 예술로 인정되기 시작했고, 1930년대에 들어서면 아마추어 사진가 층과 사진 단체 결성이 대폭 증가한다. 이때 일본인 뿐 아니라 조선인 아마추어 사진가와 사진단체들이 등장하면서 조선의 사진계 지형은 변화하기 시작한다⁶⁾. 이에 따라 이들을 대상으로 하는 사진 공모전 역시 속속 등장했다. 정해창의 경우와 같이 예술사진 개인 전람회를 개최하는 경우도 있었으나, 일제강점기 예술사진 활동은 주로 아마추어 사진단체와 공모전 중심으로 이루어졌다. 그중에서도 공모전은 이때부터 예술사진의 생산과 유통, 평가와 인정의 장으로서 예술사진 제도의 중심에 서게 된다. 그리고 1934년, 경성일보사의 중개로 조선 내 “사진 연구 단체의 통제 연맹체”로 전조선사진연맹이 결성되었다. 경성 소재 단체의 대표자 20여 명이 모여 논의를 통해 전조선사진연맹 규약을 기초했는데, 일본인 단체가 중심이 되었다. 일본은 대만, 만주 등 해외 각 식민지에서 총독부 기관지를 발행했는데, 조선에서 발행된 일문판 기관지 『경성일보(京城日報)』는

3) 최인진 편, 『나의 사진인생』, 『회령에서 남긴 사진 1936~1943: 정도선 사진집』, 서울: 눈빛, 2003년, 154쪽. 최인진이 1978년에 진행한 정도선과의 인터뷰를 정리한 내용이다.

4) 임응식, 『내가 걸어온 한국사단: 임응식 회고록』, 서울: 눈빛, 1999년, 55쪽. 입선이 160점이라 적고 있으나, 보다 정확히는 입선은 매년 100점으로 일정했고 1937년에만 입선 외 가작 60점이 추가된 것이었다.

5) 위의 책, 57쪽.

6) 이경민, 『한국 근대 사진사 연구: 사진제도의 형성과 전개』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2011년, 79쪽



한글판 『매일신보(每日申報)』 영문판 『The Seoul Press』의 3대 총독부 기관지 중 중심적인 역할을 맡고 있었다. 연맹의 이사장은 경성일보사 사장이, 이사는 경성일보사 사원 중 2명, 회원 중 2명이 이사장의 지명에 의해 맡았다. 회원 5명 이상의 단체에 한해 가입이 가능했으며, 사무소의 소재지, 책임자 2명과 회원 전원의 성명과 주소를 제출해야 했던 만큼, 조선 내 아마추어 사진 단체 및 사진가들은 자연스럽게 조선총독부의 통제 하에 놓일 수 있었다. 전조선사진연맹은 이후 조선총독부의 관변단체로서 경성일보사 및 매일신보사와 함께 다양한 공모전, 촬영회 등을 개최 혹은 후원한다.

그 중 가장 중요한 것은 1934년 전조선사진연맹이 창립기념 《제1회 전조선사진전람회》로 시작해 1943년에 이르기까지 10회에 걸쳐 주최한 《조선사진전람회》였다. 응모 주제와 작품 수에는 제한을 두지 않았으며, 매년 추천 2점, 특선 5점, 입선 100점의 규모로 선정하여 『경성일보』 지면을 통해 심사평과 함께 발표하고, 경성 미쓰코시 갤러리에서 전람회를 여는 방식으로 이루어졌다. 추천 2명에게는 각각 이왕직장관상과 학무국장상이 경성일보사상과 함께 수여되었으며, 특선 5명에게는 경성일보사상이 수여되었다. 직접 조선총독부에서 주관한 것은 아니지만, 공모와 결과 발표가 조선총독부 기관지인 『경성일보』를 통해 이루어졌고, 이왕직장관상과 학무국장상을 통해 총독부가 권위를 부여하는 사실상의 관전이었다.

1934년부터 1943년까지 10년 간 『경성일보』에 게재된 이 공모전의 입상작 사진과 심사평, 입상 소감 등은 단편적이거나 당시 조선의 예술사진을 둘러싼 사회적 조건과 사진담론을 파악할 수 있게 해준다. 특히 1935년 2회부터 1939년까지는 그 명칭을 《조선사진살롱》으로 개최했는데, 1935년과 1936년에는 당시의 아마추어 사진의 대중화를 반영하듯 『경성일보』의 1면을 입상작으로 채울 정도로 대대적으로 진행되었다. 입상작을 보면 당시에 유행을 따라 브롬오일이나 중크롬산고무인화 등 피그먼트 인화를 사용하거나 연초점을 통해 회화적 효과를 내어 정서적이거나 관조적인 풍경을 주로 다뤘던 픽토리얼리즘(Pictorialism) 예술사진이 주류를 이뤘으나, 1930년대 일본에서 유행한 이른바 신흥사진(新興寫眞), 즉 모더니즘 사진에도 조금씩 영향을 받고 있었던 것으로 보인다. 예컨대 “이들 선정된 작품을 통하여 조선 사진계를 엿보건대 응모자가 사진 본래의 사명이라는 것에 대해 상당히 생각하게 된 경향이다. 단지 멍하니 만들어 나가는 것이 아니라, 어떻게 빛의 미를 포착할 것인가, 어떻게 순간적인 기분을 재현할 것인가에 부심하고 있는 것 같다. 회화의 모방시대를 청산하고 사진기를 구사하여 자연을 다시 본다는 신흥 분위기도 더해져왔다.”⁷⁾ 는 심사평은 이러한 분위기를 요약한다.

7) 山澤三造, 「심사 집감, 『경성일보』, 1935. 10. 30. 조간 7면. (본 자료집 59쪽)



입상의 당락을 통해 예술로서의 자격을 평가하는 공모전에서는 작품이 관객과 만나는 통로이자 '예술'의 기준을 대중에게 교육시키는 장인 전람회 및 발표 지면 또한 전적으로 이를 주관·심사하는 주체의 손에 좌우된다. 따라서 그 내용이나 형식면에서 주관·심사 측이 요구하는 특징들이 강력하게 관철될 수밖에 없다. 특히 국가가 예술을 장려, 육성한다는 취지로 개최하는 관전(官展)은 국가 권력에 의해 그 권위를 부여받는 한편으로 국가 권력의 필요가 반영되기 마련이다. 《조선사진전람회》 역시 관전의 성격을 띠고 있던 만큼 당시 식민 지배 체제가 요구하는 바를 반영할 수밖에 없었다. 그러한 점은 무엇보다 선호되는 소재 및 내용에서 드러나는데, 크게 '지방색'과 '시국색'을 들 수 있다. 1934년 福島柳也의 수상소감에서 추천 1석 〈녹유백마(綠柳白馬)〉는 “지방색을 강하게 느낄 수 있도록 흰 옷을 입은 노인을 데려와” 찍었음을 밝힌다. 그는 다른 응모작 및 입상작에 대해서도 “조선의 독특한 분위기를” 언급한다. 이에 대한 山澤三造의 심사평에서는 “대체로 인물상에서는 우선 표정, 풍경에서는 대기의 표정 등 그 심오한 내용적 가치에 무게를 두었고, 더 나아가 향토색, 즉 거짓 없는 조선의 모습을 추구해 마지않았다. 조선 고유의 생활의 반영을 요구하였다. 이것이 전조선사진연맹의 사명이자 또한 조선의 독자적 입장에서 당연히 연맹이 나아갈 길이라고도 생각했기 때문이다.”⁸⁾라며 지방색을 요구한다.

이는 1930년대에 미술을 중심으로 지방색에 대한 담론이 활성화되어 있었던 것을 배경으로 한다. 지방색은 향토색, 조선색, 로컬칼라(local color)라는 용어로 표현하기도 했다. 일본은 식민지와 동화를 강조하는 한편으로 중앙에 대비되는 '조선적인 것'으로서의 지방색의 발현을 강조했는데, 지방색이라는 관념은 일본-내지-중심 대 조선-식민지-주변이라는 차별적인 위계 구조를 통해 작동하는 것이었다. 각각 1922년과 1927년에 창설된 《조선미술전람회》와 《대만미술전람회》 등 일제가 해외 식민지에서 개최한 관전은 모두 기본적으로 지방색, '로컬칼라'의 발현을 지향하고 있었다. 이는 단순한 이국취향을 넘어 식민지에 거주하는 일본인 화가들의 생존 전략이기도 했다. 일본 내지의 중앙화단과 차별되는 위상을 획득하는 데 조선의 지방색을 이용했기 때문이었다. 1937년 중일전쟁 발발 이후 1938년에 이르면 《조선미술전람회》에서 시국 하 국민정신의 발현에 대한 요구가 압도적이었으나 그렇다고 지방색 소재에 대한 평가가 절하되지는 않았다.⁹⁾ 이와 같은 경향은 《조선미술전람회》를 본 따 만든 《조선사진전람회》에서도 마찬가지였다.

일본사진계의 영향 내에서 사진을 접해온 조선인 사진가들의 입상작 역시 이 공모전의 전체적 분위에서 크게 벗어나지 않았다. 사실상 《조선사진전람회》는 그 심사와 평가가 전적으로 해외 식민지에 거주하는 '내지인'의 시각으로 사진 활동을 전개한 일본인들에 의해 이루어졌던 만큼 이

8) 山澤三造, 「전조선사진연맹 창립전을 돌아보며」, 『경성일보』, 1934. 10. 30. 석간 3면. (본 자료집 49쪽)

9) 김현숙, 「日帝時代 동아시아 官展에서의 地方色: 朝鮮美術展覽會를 중심으로」, 『한국근대미술사학』, 근현대미술사학회, Vol.12, 2004년. 참조

공모전을 통해 조선인 사진가들이 어떤 독자적인 흐름을 만들어낼 만한 역할을 하기에는 역부족이 있을 것이다. 예컨대 《조선사진살롱》이 그 내용이나 형식에 있어 사진계 외부 요소의 통제가 비교적 덜했던 1935년에 입상한 이태경 작 〈K씨의 상〉을 제외하면, 최선동의 1939년 특선 제4석 〈아침해(朝陽)〉와 정도선의 1942년 추천 제2석 입상작 〈산록의 아침(山麓の朝)〉은 한복을 입은 조선인이 포함된 목가적인 조선 농촌의 풍경으로, 전형적인 지방색을 내용으로 다룬 작품이었다. 입선으로 목록에 오른 임응식의 1937년 입선작 〈둑을 가다(堤を行く)〉 또한 마찬가지로 그러한 “조선의 풍속도를 균형 있는 구도 속에서”¹⁰⁾ 표현한 ‘회화적인 예술사진’의 범주에 해당되었다.

전시체제하의 1938년 《제5회 조선사진살롱》부터는 입상작과 심사평 등에서 시국색이 드러나기 시작한다. 그해 추천 제1석은 전장에 나가는 병사들을 위해 천인침(千人針)을 만드는 여성들을 담은 〈후방의 정성〉이었다. 심사원 山澤三造는 “생활을 벗어난 작품은 생명이 없고, 예술은 일상생활의 연장”¹¹⁾이며 사진은 카메라의 기계적인 눈이 아니라 정신성에 의한 것이어야 함을 강조하면서, 이를 시국인식에 충실한 사진에 대한 요구로 연결시킨다. 이러한 논리는 다음 회에도 반복적으로 나타난다. 1940년에는 《제7회 조선사진전람회》로 명칭이 변경되는데, 이때부터는 “시국 제일로”¹²⁾, 심사 기준에서 시국색이 가장 중요한 항목이 된다.¹³⁾ 1940년은 신체제론이 제시되었으며 기존의 국민정신총동원조선연맹을 확대 개편하여 조선총독을 총재, 정무총감을 부총재로 하고 “조선의 모든 단체와 개인으로 조직”된 국민총력조선연맹이 발족한 해였다. 전 조선이 조선총독을 정점으로 한 전시 총동원 체제로 조직되어 통제 하에 놓인 상황이었다. 경성일보사 사진부장 森川新一의 심사평은 심사 방침에서 사진의 기술보다 내용상의 시국 인식에 더 중요성을 부여하고 있음을 강조한다. 물론 이렇게 노골적으로 시국색을 요구하는 분위기에서 기존의 유미적인 예술사진이 아예 배제된 것은 아니었지만, 대부분의 입선작이 시국색의 맥락 속에 있었다.

특선, 추천작 외에 100점에 달하는 입선작의 경우 사진을 확인할 수 없지만, 제목을 살펴보면 간접적으로 그러한 성격 변화를 유추해 볼 수 있다. 1934년부터 1937년까지는 〈강가에서(河畔にて)〉, 〈늦가을(晩秋)〉, 〈물마루(波頭)〉, 〈정물(靜物)〉 등 입선작 대부분이 단순한 풍경, 정물과 인물로 보이는 데 비해 1938년에는 시국색을 반영한 제목들이 등장하기 시작한다. 1940년에는 입선작의 제목은 게재되지 않으나, 1941년 입선작들은 제목만 봐도 〈누나도 동생도 총력으로(姉も弟も總力で)〉, 〈흥아의 아이(興亞の小供)〉, 〈한 평 원에도 풍작(一坪園藝も豊作)〉 〈방비는 굳건하다(ぞな

10) 임응식, 위의 책, 55쪽.

11) 山澤三造, 「사진예술도 생활의 연장」 심사총평, 『경성일보』, 1938. 11. 10, 조간 3면. (본 자료집 118쪽)

12) 生野實, 「시국 제일로 나아가다」, 『경성일보』, 1940. 11. 20, 조간 3면. (본 자료집 156쪽)

13) 이러한 변화는 《조선사진전람회》 뿐 아니라 전시 총동원 체제 하 조선 예술이 처한 전반적인 상황이었다. 조선일보사가 1937년부터 주최한 《납량사진현상모집》의 경우 1회에 “우리가 가진 명승, 고적을 널리 선양하고 사진 기술의 예술적 지위를 향상시키는 동시에 만국 양미를 실은 청신한 화면을 지상에 발표”하는 것을 목적으로 했는데, 특히 제2회와 제3회부터는 출품 규정 중 과제 항목에 “조선의 향토색이 많은 것을 추장하나 반듯이 절대 조건은 아님”이라고 명시적으로 향토색을 강조하고 있다. 그러나 1940년 7월 《제4회 납량사진현상모집》에서는 주제가 “악진 조선의 표정”으로 변경되었다.

へは固し) 등 전시체제 하에서 요구된 시국색 짙은 주제의 작품이 대부분을 차지하고 있음을 알 수 있다.

정도선이 <소년 항공사(少年航空士)>로 특선 제2석에 입상한 1941년 입선작 목록에는 그 외에도 <꼬마 보라매(豆荒鷲)>와 같이 유사한 주제로 보이는 제목들이 눈에 띈다. 항공기는 당시 최첨단 테크놀로지의 결정체로서 동경의 대상이자 국방력의 상징이었다. 특히 항공기술의 발전을 통한 제국권의 확보는 전쟁의 승리를 위한 관건으로 인식되었다. 일제는 1930년에 이미 소년항공병 제도를 신설했으며, 일반 국민 특히 소년들에게 항공에 대한 지식 및 '항공사상'을 고취하고자 모형항공기 대회 등을 꾸준히 개최했다. 이어 1940년부터는 조선에서 항공일을 제정해 대대적인 행사를 벌였으며, 소년들의 항공기에 대한 동경을 강화함으로써 항공병으로 지원하여 전투기 조종석에 앉도록 유도하기 위한 프로파간다로서의 항공기 및 소년 항공사의 이미지가 적극적으로 유포되고 있었다. "모형비행부의 미래의 보라매들"을 모델로 한 정도선의 작품은 이러한 맥락에서 심사위원의 기준에 정확히 부합했을 것이다. 그의 입상소감 또한 "현재 고도국방체제의 중요성을 인식하여 다음 세대의 보라매인 후방의 건아들을 주제로 한 작품을 앞으로 많이 발표하고자"한다고 밝히고 있다.

태평양전쟁의 전세가 이미 일본에 불리해지고 있던 시기인 1942년의 9회와 1943년 10회 《조선 사진전람회》 관련 기사는 예년에 비해 그 비중이 대폭 축소되어, 시국인식을 강조하며 사진을 통해 "대동아 건설에 기여"할 것을 주문하는 간단한 심사총평과 추천, 특선작의 사진을 게재하는 것에 그친다. 이는 1942년 1월 총독부 정보과에서 "전시하 국민의 시국인식을 철저히 하여 필승의 결의를 갖게 하는 데 아마추어 사진사의 기술적 협력을 얻고자 일간 보도사진연구회와 조선사진연맹원과 간담회를 열고 그들로 하여금 시국인식에 필요한 사진을 제공시켜 3월부터 정보과에서 발간할 예정인 『전진하는 조선』과 내각의 『사진순보(寫真旬報)』에 실어 시국인식에 이바지"하고자 계획했던¹⁴⁾ 상황과 무관하지 않았던 것으로 보인다. 전시 체제 하 물자의 부족과 사진재료 배급의 통제, 고지 및 요새지역에 대한 촬영 제한 등, 사진 활동의 제약이 더욱 심해졌고, 응모수도 크게 줄었다. 결국 태평양 전쟁에서의 일본의 패색이 짙던 1944년 9월, "정보과에서 그동안 방첩(防諜)의 철저와 사진자료 확보를 주안으로 여러 가지로 연구"한 바 전조선사진연맹, 전일본사진연맹 조선지부, 경성사진방첩연맹 등 기존 3개의 단체를 해소하고 조선보도사진협회의 회원들을 포함해 (보도)사진보국회를 결성하고 2만에 달하는 아마추어 사진가들을 "문화단체로서 조선연맹 등과 제휴하여 군인원호 등 여러 가지 사업에 사진보도봉공(寫真報道奉公)의 역할을 하기로"¹⁵⁾ 함으로써 1943년

14) 『寫真報國運動-카메라 맨 動員令』, 『每日申報』, 1942. 1. 31. 2면.



10회 전람회 마지막이 되었다. 이 사진보국회가 이후 구체적으로 어떠한 활동을 했는지는 더 조사가 필요할 것이다. 그러나 이는 당시 일본의 사진계 역시 총력전 체제하에서 이미 직업사진가들은 전쟁 프로파간다를 위한 화보잡지 등의 보도사진에 동원되는 것으로 재편되고, 아마추어 사진가들의 예술사진 활동, 특히 실험적이거나 전위적인 사진 활동이 제재를 받았던 상황과 맥락을 같이 한다. 총력전 체제 하에서 국가 권력이 인정하는 사진의 효용이란 단지 화보 및 보도사진의 형식을 통한 직접적인 프로파간다 이미지의 생산이었기 때문이다.

해방 후 한국의 사진계는 이러한 일제강점기에 경험한 예술사진의 유산을 안고 시작되었다. 권위 있는 작가 등용문으로서의 공모전을 중심으로 한 예술사진 제도는 해방 이후에도 꽤 오랫동안 계속되었다. 사진계 및 예술사진 제도가 아직 탄탄하게 확립되지 않은 환경에서 작가로서 인정받는 길은 국내외 각종 사진 살롱, 공모전에 입선하는 것이었다. 그러나 국내에 큰 공모전이 존재하지 않는 상황에서 많은 사진가들이 해외의 각종 살롱, 공모전에 눈을 돌렸다. 당시 사진계 인사들은 국내에 “권위 있는 발표 기관이 없음”을 안타까워하며¹⁵⁾ 권위 있는 예술사진의 인정 기관의 설치를 열망했다. 이러한 현상은 1950년대, 일제강점기의 《조선미술전람회》를 원형으로 해방 후 창설된 관전 《대한민국 미술전람회》(국전)에서의 사진부 설치 운동으로부터 시작해, 1960년대에 이르러 굵직굵직한 공모전의 창설로 이어진다. 1961년부터 문화공보부에서 주최한 《신인예술상》에 사진 부문이 포함되었고, 국전 사진부 설치가 계속 좌절되는 가운데 1963년 대표적인 민전으로 창설된 《동아사진컨테스트》, 그리고 이듬해 《국전》에서의 사진부 편입, 1966년 《동아국제사진살롱》의 창설 등으로 이어지며 절정에 달했다. 그 기원에는 한국 예술사진의 형성기인 1930년대, 《조선사진전람회》로 대표되는 사진공모전 제도가 놓여 있었다.

15) 「報道寫眞報國會結成」, 『每日申報』, 1944. 7. 28. 3면; 「寫眞報國會結成」, 『每日申報』, 1944. 9. 7. 2면.

16) 정도선, 「寫眞史에 빛날 里程碑: 東亞寫眞콘테스트에 期待한다」, 『동아일보』, 1963. 7. 29.

