
1930~1940년대 부산화단의 성립 연구

- 일제의 동화정책과 부산 화단의 대응을 중심으로 -

배진영 / 경성대학교 사학과

목 차

- | | |
|-------------------------------|------------------|
| I. 서론 | 2. 부산 화단의 대응 |
| II. 전시체제기 동화정책과
조선화단의 대응 | 1) 임응구와 황국신민화 정책 |
| III. 전시체제기 동화정책과
부산 화단의 대응 | 2) 양달석과 전원 |
| 1. 부산화단의 태동 | 3) 서진달과 조선색 |
| | III. 결론 |
| | 참고문헌, 국문초록 |

I. 서 론

開港期가 시작되면서부터 부산은 '근대 문화', 특히 일본을 통해 변용된 서구 문화의 도입처가 되었다. 이는 부산이 일찍부터 일본과의 교류가 활발했던 것은 물론, 1876년 《강화도 조약》이 체결된 이후 가장 먼저 개항이 되었던 도시였기 때문이다. 특히 그 이듬해인 1877년 일본의 租界가 설치¹⁾되고 일본인의 유입이 증가²⁾ 하면서 부산은 근대적 문물 유입의 시발점이 되는 동시

1) 부산의 조계 설치에 동래부사 홍우창(洪祐昌)과 일본의 관리관 근등진서(近藤眞鋤)와의 협의를 통해 1877년 1월 30일 체결된 〈부산항 조계조약〉에 의해 이루어졌다. (『舊韓末條約彙纂』상권, 17쪽)

2) 개항 직전 부산의 일본인 거주자는 총 82명에 불과했으나 1879년경에는 1,400명 내지는 1,500명에 이를 정도로 그 수가 증가했다. 이들은 오늘날의 부산 중구 동광동, 광복동, 창선동, 신창동 등을 중심으로 거류지 시가를 형성해 나갔다.

에, 일제에 의한 식민지 조선의 경제적 수탈의 최종 출구가 되는 이중적 위치에 놓이게 되었다.

이러한 상황에서 부산 사람들은 일제 강점기를 거치는 동안 제국주의에 의해 변용된 '근대화'의 세례를 받는 동시에, 일제의 수탈을 직접 목도하는 이중적 경험을 하게 되었다. 미술이 단순한 미술가의 감성의 분출물이 아니라 당대의 시대정신과 사회적 고민의 또 다른 표현임을 고려할 때 부산 사람들의 경험은 어떤 형식으로든 그들의 그림에서 반영이 되었을 것이다. 그리고 그것은 他者에 대한 自我의 인식, 즉 내셔널리즘³⁾의 영향 하에 표현이 되었을 것이다. 이러한 내셔널리즘은 일제의 지배정책, 특히 식민지 조선을 그들의 체제로 편입하기 위한 同化政策에 대한 대응으로서 형성되었을 것이다. 그런데 기왕의 연구에서는 일제의 동화정책과 그에 대한 부산 화단의 대응이라는 측면이 보이지 않는다.

일제 강점기 하의 부산미술⁴⁾에 대한 연구는 주로 서양화의 도입과 정착에 중점을 두고 진행되었다. 그 선구적 역할을 한 것은 부산의 판화가이자 미술사가인 이용길이었다. 그 역시 부산의 제 1세대 화가에 속하는 이용길은 자신의 체험과 선배 작가들의 증언을 바탕으로 『부산미술50년전』과 『부산미술일지(1) : 1928-1979』등을

(강대민, 2008, 『근대 부산의 민족운동』, 경인출판사, 47쪽.)

3) 이 글에서는 'Nationalism'의 일반적 번역어인 '민족주의(民族主義)'를 쓰지 않고 원어를 그대로 쓰도록 한다. 이는 민족주의라는 용어로서는 해당 시기의 정치적·문화적 변화의 양상을 제대로 담아낼 수 없다고 판단했기 때문이다. 당시 내셔널리즘의 역사적 변화에 대해서는 박찬승, 2007, 『민족주의의 시대』, 경인문화사를 참고할 수 있다.

4) 이 글에서의 근대미술, 조선화단, 부산화단은 모두 서양화, 또는 서양화가와 그 단체를 중심으로 논의하겠다. 이는 전통적 의미의 한국화의 영향력이 근대 이후 쇠락하였으며, 각종 미술 단체의 움직임이 서양화가 및 단체를 중심으로 이루어졌기 때문이다.

통해 부산미술과 관련한 많은 자료와 기사를 정리⁵⁾하였다. 또한 옥영식과 강선학, 김철효 등이 부산미술사를 정리했으며⁶⁾ 학위 논문으로 이진철⁷⁾과 이동우 등의 연구가 있다. 이상의 연구들은 주로 작가 개인의 이력을 정리하거나, 개인적인 감상과 畫評을 서술한 경우가 적지 않다. 더불어 이용길의 정리에 기대어 기본적인 사실을 확인치 않고 그대로 옮겨 적은 탓에 오류가 이어지는 경우도 눈에 뜨인다. 물론 기왕의 자료가 망실된 경우가 많아, 적고 부족한 탓이라 할지라도 아쉬움이 큰 것은 사실이다.

무엇보다 기왕의 연구가 지닌 문제점은 해당 시기의 서술이 중앙화단의 움직임과 분리됨은 물론 당시의 역사적 상황을 제대로 담지 못하고 있다는 것이다. 앞서 밝힌 바와 같이 미술을 비롯한 한 시대의 문화는 그 당시의 역사적 경험을 반영하는 것이다. 이런 면을 고려했을 때, 그 시대의 미술을 파악하는 것 역시 역사적 관점과 연결해야 함에도 기왕의 연구에서는 이 부분에서 큰 취약점을 지닌다. 따라서 본 논문은 상기의 문제점을 염두에 두고, 특히 부산 지역에서 ‘근대 미술’이 본격적으로 뿌리를 내리고 싹을 틔우기 시작했던 1930년대 ~ 1940년대인 戰時體制期를 ‘역사적 관점’에 바탕을 두고 살펴보고자 한다. 이 때 연구의

-
- 5) 이용길, 1994, 「얼금썰썰 나아가는 부산미술」 『부산미술50년전』, 국제신문사. ; 이용길, 1995, 『부산미술일지(1) : 1928-1979』, 부산광역시문화회관 용두산미술전시관. ; 이용길, 2006, 「부산미술사 연구를 위한 사료정리」, 『부산사연구』 2006, 부산발전연구원.
- 6) 옥영식, 2001, 『부산미술의 표정 : 미술평문집 : 1976-2000』, 보광출판사. ; 강선학, 2011, 『부산미술의 조형적 이해』, 부산대학교출판부. ; 김철효, 2003, 「전혁림에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적」, 『삼성미술관 연구논문집』 제4호, 삼성미술관.
- 7) 이동우, 2002, 「부산지역화단에서 서양화 도입과 전개에 관한 연구 : 1920~1960년대를 중심으로」, 경성대학교 석사 논문. ; 이진철, 2007, 「日帝時期 釜山地域의 西洋畫 受容」, 신라대학교 석사 논문.

대상은 조선미술전람회(이하 조선미전으로 줄임.) 입선 작가를 중심으로 살펴 볼 것이며, 이를 통해 해당 시기의 작품들이 일제의 동원정책에 어떻게 대응했는지를 알아보고자 한다.

II. 전시체제기 동화정책과 조선 화단의 대응

1931년 만주사변을 계기로 본격화된 일제의 전시체제는 조선을 일본의 침략 전쟁의 배후기지로 만들고자 하는 목적에서 진행되었다. 이 가운데 일제는 식민지 조선과 만주국, 일본을 하나의 블록체제로 묶는 동시에 이를 발전시켜 大東亞共榮圈으로 묶겠다는 야심을 드러냈다. 이른바 大東亞主義의 발현이었으며, 이것은 일제의 '초국가주의적 내셔널리즘'의 구현이었다. 이를 위해 일제는 식민지 조선을 완전히 체제 내화할 필요성을 가지게 되었고, 이는 1920년대 이후 강조해왔던 '內鮮一體'와 '一視同仁' 정책의 강화로써 나타나게 되었다. 특히 1941년 태평양전쟁을 일으키면서 일본은 더욱 적극적인 동화정책을 시행함으로써 '전체주의적 내셔널리즘'을 강요하였다.

이 가운데 조선의 부르주아 민족주의 세력은 일본의 동화정책(내선일체) 실시와 제국주의 전쟁의 확대 시행으로 존립의 근거를 위협받았으며 끝내 타협과 굴종의 길을 걷게 되었다. 최남선은 자신의 단군 신앙을 일본의 古神道와 등치시켰고, 이광수는 좀 더 적극적으로 "조선 문화의 진로는 조선인 전체를 일본화하고 일본의 문화를 양양하는 것"이라며 극단적인 주장까지 내세웠다.⁸⁾ 이는 대동아공영권이라는 거대한 제국의 범위 내에서 일본의 한 종속으로서 조선과 만주 등의 단위를 재편하려는 일제

8) 이지원, 2007, 『한국 근대 문화 사상사 연구』, 해안, 356쪽.

의 의도와 정확히 합일하는 것이었다. 또한 타협과 저항의 경계선을 위태롭게 타던 조선의 부르주아 우파 세력이 일제의 전체주의에 완전히 복속하게 됨을 선언하는 것이었다.

이로써 그들은 전시체제기에 있어, '조선민족의 유지'에서 '일본 민족으로의 동화'로 그 방향을 바뀌었으며, 이러한 내셔널리즘 담론의 전복은 내선일체라는 일본 파시즘 체제의 결실인 동시에 힘을 숭배하는 사고의 논리적 귀결이었다. 사실 그들은 1930년대 초반부터 개인주의와 자유를 부정하고 국가와 민족을 최고의 충성대상으로 생각했다. 그 결과 그들은 자연스럽게 일본의 국가주의(황도주의)에 포섭되고만 것이다. 결국 전시체제기 조선 부르주아 우파의 내셔널리즘은 민족 정체성을 부정하는 '반(反)민족적' 성격으로 전환되었고 이는 일제의 동화정책에 조응한 결과였다.⁹⁾

이렇게 폭압적인 전시체제기를 예고하던 1920년대 후반, 식민지 조선의 예술계는 일대 혁신의 계기를 가지게 된다. 그것은 '조선 프롤레타리아 예술동맹', 즉 '카프(KAPF)'의 성립으로부터 비롯된 조선 문화의 방향성 논쟁에서 시작되었다. "사회 현실의 불합리성을 타파하는 인생을 위한 예술 건설"을 주창한 파스큐라(PASKYULA)와 무산계급의 문화운동을 내세운 焰群社¹⁰⁾를 통합하여 1927년 출발한 이 단체는 1930년 카프로 이름을 바꾸면서 대중적 영향력을 지니게 되었다.

발기인에는 朴英熙 · 金基鎭 · 李活 · 金永八 · 李益相 · 朴容大 · 李赤曉 · 李相和 · 金穩 · 金復鎭 · 安碩柱 · 宋影 등이 나섰

9) 전재호, 2011, 「한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 "부르주아 우파" 국가형성 초기 "이승만 세력"을 중심으로」, 『사회과학연구』Vol 35(2), 전북대학교 사회과학연구소, 128쪽.

10) 홍선표, 2009, 『한국근대미술사』, 시공아트, 168쪽.

으며, 발족과 함께 趙明熙 · 崔鶴松 · 朴八陽 · 李箕永 · 李亮 · 崔承一 · 趙重滾 · 尹基鼎 · 韓雪野 · 柳完熙 · 金昌述 · 洪陽明 · 林和 · 安漠 · 金南天 등이 여기에 가담했다.¹¹⁾

그러나 카프는 〈치안유지법〉에 근거한 일제의 강력한 탄압과, ‘藝術至上主義’를 내세운 一群으로부터 예술을 정치도구화했다는 비판을 받으면서 동요했다. 결국 1931년과 1934년 두 차례에 걸친 탄압, 즉 1931년 6월 박영희·김기진 등 카프의 맹원 70여 명이 新幹會 해소 문제로 접거된 제1차 검거사건¹²⁾과 1934년 박영희가 《동아일보》 신년호에 성명한 “얻은 것은 이데올로기이며 상실한 것은 예술자신이었다.”는 이른바 轉向期の 유명한 退盟선언¹³⁾, 같은 해 5월에 있었던 「新建設」사건¹⁴⁾으로 발단된 제2차 검거사건 이후 1935년 6월 김기진이 카프의 문학부 책임자로 「카프 해산계」에 서명·날인함으로써 막을 내렸다.¹⁵⁾

카프에 대해서는 예술운동의 불세비키화, 혁명운동 이론의 기계적 적용과 教條主義적 인식, 사회주의 투쟁의 선전선동을 위한 ‘예술의 도구화’ 등, 다양한 측면에서의 비판이 있었다. 무엇보다도 계급주의적 편향성은 민족예술 전체에 대해 적재적인 태도를

11) 이응백, 김원경, 김선풍, 1998, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구사.

12) 당시 《동아일보》의 신문 기사는 다음과 같다.

“사건 검거의 단서는 금번 봄 신간회(新幹會)의 해소운동이 일어나자 ‘조선프로예술동맹’의 관계자로 금번 사건에 관계한 그들은 특히 동(同) 해소운동에 맹렬할 뿐만 아니라 그들이 때로 발표하는 성명서가 매우 불온하였다. 이에서 그에 어떠한 내막이 있는 것을 알고 지난 8월초에 비로소 활동을 개시하여 박영희(朴英熙) 등의 용의자를 검거하였다. 취조의 결과 사건 배후의 지도자가 북경에 있는 한위건 등의 일파인 것이 판명된 것이라 한다.”

(〈발각경로〉, 《동아일보》, 1931. 10. 6.)

13) 박영희, 〈최근 문예 이론의 신전개와 그 경향(1)〉, 《동아일보》, 1934. 1. 2.

14) 〈사건관계인물〉, 《동아일보》, 1935. 12. 24.

15) 이응백, 김원경, 김선풍, 1998, 『앞의 책』.

취하는 오류를 범하였는데, 앞서 밝힌 바와 같이 신간회의 해소 과정에서 비타협적 민족주의 세력과도 대립하면서 스스로의 활동 폭을 축소시킨 것은 명백한 오류라고 하겠다. 그 결과로 당대 미술론에 있어 자율적 예술론과 도구적 예술론의 논쟁과 더불어, 한국 근·현대 미술을 민족주의와 계급주의, 또는 모더니즘과 (사회주의)리얼리즘이란 이분법적 대립구도를 형성하게 했다¹⁶⁾는 비난을 받기도 한다.

하지만 이는 카프에게 너무나 많은 책임을 씌우는 평가라고 하겠다. 물론 상기의 비판이 상당한 근거를 지니나, 카프가 당시 타협적 민족주의 세력의 右傾化 경향에 대한 위기감과 반발로써 또 다른 경향성을 지니게 되었다는 면을 고려하지 않을 수 없다. 이를 오로지 〈코민테른 12월 테제〉의 영향을 받은 조선 사회주의 세력의 극좌적 경향으로 몰아붙이는 것은 올바른 역사적 평가로 볼 수 없다. 특히 일제의 ‘대동아주의’로 나타나는 同化政策에 의해 ‘超國家主義的 내셔널리즘’이 강화되고, 이를 이광수 등의 부르주아 우파 민족주의 세력이 ‘민족개조론’과 ‘민족자치론’을 내세우며 수용¹⁷⁾하고 있던 현실을 생각하면 더욱 그러하다.

카프의 ‘사회주의적 계급예술론’은 그 한계가 분명하지만, 당시 일제의 문화정치와 그에 부화뇌동하여 민족의 현실을 외면하고 이른바 모더니즘, 특히 抽象과 (일본화된) 인상과 미술로 도피해 가던 ‘부르주아’류(流)의 예술론에 경종을 울렸다는 점에서 중요한 의의를 지닌다. 이를 카프 계열의 판화가 이상춘과 한국 인상과 미술의 시초이자 대가로 불렸던 李仁晙의 그림을 통해

16) 홍선표, 2009, 『앞의 책』, 169쪽.

17) 박찬승, 2007, 『민족주의의 시대』, 경인문화사, 338쪽 ~ 341쪽.

확인해 보자.

〈표 1〉 이상춘과 이인성의 작품 비교

작품명	질소비료공장 2	여름 실내에서
작가	이상춘	이인성
작품		
제작 연도	1932	1934
작품의 종류	판화	캔버스에 수채
크기		71×89.5cm
소장		개인

※ 이상춘의 판화 출전 : 《조선일보》 1932. 5. 31. 〈질소비료공장〉 삽화

이인성의 그림은 따스한 햇볕이 내리쬐는 베란다에서 바라보는 풍경을 그리고 있다. 푸른 하늘과 녹색으로 채색된 초원의 풍경은 한가롭기 그지없다. 넓은 창가 안의 유럽식 가구들은 붉은 빛으로 그려져 강렬한 색의 대비를 보이는 동시에 넓은 잎을 편 파초는 異國의 정취를 더한다. 게다가 의자에서 보이는 엔틱한 느낌이 어우러져 현대에서도 상류층의 가족들이 忙中閑을 즐기는 별장을 떠올리게 만든다. 理想郷이고 유토피아(Utopia)이다. 그의 그림에서는 1920년부터 시작하여 1934년까지 강요되었던 산미증식계획에 의해 핍박받는 식민지 조선의 농촌도 없고, 1931년 만주사변을 시작으로 일제가 대륙침탈을 본격화하는 가운데에서 수탈당하는 노동자의 현실도 없다.

이러한 화풍은 당시 수탈 받는 노동자·농민 계급의 현실을 직시한 이상춘의 그림과 현격한 차이를 보이고 있다. 이상춘의 그것은 노동자들의 친목모임을 주동했다는 이유만으로 공장에서 해고통지를 받는 주인공의 모습을 클로즈업하고 있다. 막 일을 마치고 사다리에서 내려온 것 같은 노동자는, 입구로부터 해고통지서를 들고 외치는 자본가를 분노의 눈으로 쳐다보고 있다. 소매를 걷어 붙인 팔뚝에서 보이는 탄탄한 근육과 강인한 인상의 얼굴은 자본가의 일방적인 해고통지를 순순히 받아들이지 않을 것을 예고하고 있다. 여기에 공장 입구의 빛과 내부의 어두움을 대비하여 노동환경의 열악함을 표현하는 동시에, 자본가의 불의한 압박에 저항하여 새로운 희망을 찾겠다는 노동자의 의지가 표현되고 있다.

요컨대, 당시 카프 계열의 작가인 이상춘 등이 노동자의 일상적인 삶을 그려냄으로써 당대의 현실을 고발한데 비해, 이인성의 그림은 현실에서 비껴난 환상의 이상향을 그림으로써 개인적 의도를 벗어나 일본제국주의의 식민지배정책에 부응하는 결과를 낳았다. 또한 이 그림에서의 환상은 세계제국으로서의 일본, 동아시아를 아우르는 초국가로서의 일제를 통해 완성될 수 있는 것이었다. 즉 이는 일제가 추구했던 대동아주의와 이에 조응했던 당시 부르주아 우파 민족주의 세력의 ‘초국가주의적 내셔널리즘’의 한 단면을 볼 수 있게 하는 것이었다.

한편 식민지 조선의 미술계는 그 방향성과 예술의 이념을 놓고 지속적인 논의가 벌어졌다. 이 가운데에서 金復鎭·金琿俊·安碩柱·尹喜淳 등으로 이어지는 조선미술의 방향성 논쟁¹⁸⁾을 일으켰다. 특히 이 논쟁 가운데 눈이 띄는 것은 이른바 ‘향토

18) 이에 대해선 최열, 2001, 『한국근대미술비평사』, 열화당. 참조.

색'19) 또는 '조선색' 논쟁이다. 향토색 또는 조선색 논쟁은 초국가적 제국주의를 형성해 나가던 일제가 조선을 완전히 동화시키는 가운데, 조선을 일본의 지방, 즉 로컬(Local)로서 아우르고자 하는 목적에서 시작되었다. 여기에 동조한 일부 식민지 지식인들, 특히 타협적 민족주의 세력들은 일본 본국 곧 內地人을 지향하는 자세를 보였다. 그 대표적인 예가 이광수였다.

이런 모습은 1929년 제8회 조선미전 입선작인 최우석의 그림 <이충무공>20)에서 나타나기도 했다. 홍선표의 연구21)에 따르면 <이충무공>은, 1925년 제7회 제국미술전 특선작인 <豊公>의 圖像과 構成을 번안한 그림이다. 여기서 풍공은 도요토미 히데요시를 말하는 것인데, 조선을 침략했던 그의 그림을 模本으로 하여 충무공 이순신을 '大東亞'의 軍神이자 내선일체의 상징으로 그려낸 것은 역사의 비극을 보여주는 바라 할 것이다. 홍선표는 특히 충무공의 군복 문양이 일본의 군신인 팔번신의 그것과 동일함을 주목했는데, 이는 당시의 비평가 安夕影의 눈에도 띄었던 바였다. 직접적으로 서술하지는 못했지만 그는 다음과 같이 이 부분을 암시하였다.

崔禹錫 氏의 <李忠武公>은 部分的으로는 좋은 點이 있다. 그러나 옷의 紋義가 鐵片같은 것이 欠이라면 欠일 것이다.22)

19) 미술사와 관련한 향토색 논쟁의 연구로는 박계리, 1996, 「일제시대 '조선 향토색」 『한국근현대미술사학』제4집, 한국근현대미술사학회 / 김영나, 1999, 「이인성의 향토색 -민족주의와 식민주의」 『미술사논단』제9집, 한국미술연구소 / 이경희, 2000, 「김용준의 향토색의 성과 의의」 『예술문화연구』제10집, 서울대학교 예술문화연구소 / 최정주, 2002, 「1930-1940년대 윤희순의 미술비평」 『한국근현대미술사학』제10집, 한국근현대미술사학회 등이 있다.

20) <미전 입선(속)>, 《동아일보》, 1929. 8. 30.

21) 홍선표, 2009, 『앞의 책』, 228쪽 ~ 229쪽.

22) 안석영, <미전 인상>, 《조선일보》, 1929. 9. 6. ~ 9. 13.

그러나 이런 열망에도 조선은 여전히 일본의 外邦이었고, 일본인들의 눈에는 변방이었을 따름이다. 이제 그들에게 남은 것은 조선만의 특수성을 강조함으로써 자신들의 존재 가치를 증명하는 것일 따름이었다. 이는 당시 일제가 요구하는 바이기도 했다. 1935년 제14회 조선미전의 총평 기사²³⁾를 보면 이것이 정확히 드러난다.

…… 十二日 總督府 第三會議室에서 新聞記者들에게 이야기한 審査員 諸氏의 審査 後感을 들어보면 …… 東洋畫에 있어서 朝鮮의 空氣가 濃厚하게 드러났음이 愉快하다 하고 …… 大體로 審査員 諸氏의 感想을 들으면 이번 美展에는 朝鮮情調가 濃厚한 바이니 이것은 누구나 기뻐할 일이며 必然한 일이라 생각될 것이다.

그런데 이러한 향토색, 또는 조선색의 강조가 일제의 요구를 일방적으로 수용한 것만은 아니었다. 앞서 언급한 바와 김주경이나 윤희순 등에 의해 ‘조선인이 바라보는’ 향토색과 조선색을 찾으려는 주체적 노력도 존재했다. 그러나 1937년 중일전쟁이 발발하고 1938년 국가총동원령에 의해 비상체제가 시행되면서 조선화단의 모든 것은 일제가 요구하는 ‘盡忠報國’을 상징하는 바에 전념하도록 강요받게 되었다. 이제 조선 화단을 지배하는 것은 ‘皇國臣民化政策’을 통한 일제와 조선의 완전한 통합을 지향하는 ‘전체주의적 내셔널리즘’의 구현, 그 외에는 아무 것도 아니었다. 특히 국민총력조선연맹에 참여했던 김인승과 김기창의 그림을 통해서 살펴볼 수 있듯이, 일제는 조선인들은 그들의 보호 안에

23) 〈初入選한 朝鮮畫壇의 新人 三十六名〉, 1935. 5. 16.

있을 때만 안전하고 풍요로운 삶을 누릴 수 있으니 이제는 남녀를 가리지 않고 전쟁에 참여하기를 요구받았다.

〈표 2〉 김인승과 김기창의 작품 비교

작품명	봄의 가락	여자산업전사
작가	김인승	김기창
작품		
제작 연도	1942	1943
작품의 종류	캔버스에 유채	삽화
크기	174×207cm	
소장	한국은행	

※ 김기창의 삽화 출전 : 국민총력조선연맹 기관지『國民總力』1943. 9. 15. 표지

Ⅲ. 전시 체제기 동화정책과 부산 화단의 대응

- 조선미술전람회 입선작가를 중심으로 -

1. 부산화단의 태동

부산에서 조선인에 의한 '근대 미술'이 본격적으로 시작하는 것은 1928년을 전후해서이다. 실제 한일병탄 이후 1920년대 후반에 이르기까지 부산에서도 적지 않은 학교가 생겼으며, 이 모든 학교에서 도화과목, 즉 미술 수업을 수행했다고 한다. 또한 여기에 근무했던 대부분의 도화교사들이 동경미술학교 출신들이었

음²⁴⁾을 볼 때 그들이 부산미술에 일정한 영향을 주었으리라 생각할 수 있을 것이다.

이들 중 현재 이름이 알려진 사람은 부산제이소학교의 原田本祐²⁵⁾, 동래공립중학교의 市井爲次郎 등이 있으며 이외에 光安造行, 藤井〇〇, 安藤義雄 등²⁶⁾이 서양화를 그렸다고 한다. 특히 市井爲次郎은 부산 1세대 서양화가들은 길러낸 인물로서 그 제자들로 金龍煥, 金元甲, 金在善, 金種植, 김종필, 徐鎮達, 최소암 등이 있다.²⁷⁾

이와 같이 부산에서도 일찍 서양화가 유입되었음에도 불구하고, 부산 출신의 작가들이 조선미술전람회에 등장하기 시작하는 시기는 빠르게 잡아야 1928년, 제7회 조선미전에 林應九가 〈上野公園〉으로 입선²⁸⁾한 것으로 볼 수 있다. 이후 양달석, 서진달 등이 본격적으로 활동한 것이 1930년대이니 부산에 서양화의 도입이 이루어진 것과 조선인을 중심으로 한 부산화단이 성립되는 바에 있어서는 상당한 시기의 차이를 두는 것이다.

그렇다면 이러한 시기 차이는 왜 나타나는 것일까? 아쉽게도 이에 대한 구체적인 기록이나 연구는 아직까지 나타나지 않았다. 다만 이 당시 조선에 자리를 잡았던 일본인 화단의 전체적인 동향을 통해 추측해 볼 따름이다. 김주영이 발표한 「재조선 일본인 화가와 식민지 화단」²⁹⁾을 참고로 했을 때, 당시 조선에서 활동했

24) 김철효, 2003, 「전혁림에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적」, 『삼성미술관 연구논문집』 제4호, 삼성미술관, 93쪽 ~ 131쪽.

25) 김주영, 2002, 「앞의 글」.

26) 이용길, 1995, 『앞의 책』, 11쪽.

27) 이용길, 1995, 『앞의 글』, 11쪽.

28) 〈미전 작품 발표〉, 《동아일보》, 1928. 5. 6.

29) 김주영, 2002, 「재조선 일본인 화가와 식민지 화단」, 『한국근대미술과 시각문화』 (김영나 엮음), (주)조형교육, 265쪽 ~ 290쪽.

던 대다수의 일본인 화가들이 일본 국내에서는 이름이 알려지지 않은 무명작가들이 대부분이었음을 추정할 수 있다. 즉 이들이 식민지 조선에 정착한 까닭은 생계의 수단을 위해서이거나, 일본을 떠나 식민지 화단에서 새로운 출발을 도모하려는 야심에서 비롯된 바였던 것이다.

이러한 일본인 화가들의 주요한 공략대상이 이제껏 조선화단에는 존재하지 않았던 서양화에 집중되었던 것은 당연한 현상이라 할 것이다. 또한 이는 ‘근대화’와 ‘서구화’를 등치시켜 조선의 후진성을 강조하고, 이를 바탕으로 식민지의 ‘문화권력’을 장악하고자 했던 조선총독부의 이해에도 합일하는 것이었다. 즉 재조선 일본인 화가들에게서는 자신들을 스스로 위안할 수 있는 명분도 획득하는 바였던 것이다.

실제로 이들의 의도는 성공을 거두어 조선미전이 개최되는 동안 일본인 화가들의 수상이 연이어졌고 상당한 명성을 얻기도 했다. 하지만 그것은 일본의 ‘邊方’이자 문화의 ‘奧地’에서 얻어낸 성과일 따름이었다. 그들은 여전히 일본 국내의 화단에서 이방인이자, 열등한 존재들이었다. 그들은 이런 상황을 벗어나기 위해 프랑스로의 유학 등을 선택했고 이를 통해 일정한 성과를 거두기도 했다. 그러나 그런 혜택을 누릴 수 있는 자들은 여전히 소수였다. 이 가운데 재조선 일본인 화가들이 느꼈을 자괴감과 절망감은 미루어 짐작할 수 있을 것이다.

그런데 앞서 논의한 바대로 1920년대 후반기 일본의 침략전쟁을 위한 준비가 본격화되는 과정에서 일제는 조선을 완전히 체제 내화할 필요성이 생겼다. 즉 조선을 후방기지로써 안정화시키고 이를 바탕으로 내부 역량을 강화하여 대륙침략을 도모하고자 한 것이다. 이는 宇垣一成 조선총독부 총독의 각종 정책과 연동되어 강화되었다. 당시 재조선 일본인 화가들에게 이것은 절호의

기회였다. 그들은 새롭게 재평가되는 식민지 조선의 위상에 맞는 ‘朝鮮色’³⁰⁾을 강조했고, 이를 바탕으로 자신들의 입지를 강화하고자 했다.³¹⁾ 이것은 앞서 밝힌 바와 같이 조선인 문화계에도 충격을 주어 ‘향토색 논쟁’을 본격화하는 계기가 되었다. 즉 일제의 정책 변화와 이에 대응하는 재조선 정치적·문화적 배경 속에서 1920년대 후반기부터 식민지 조선인들의 본격적인 ‘조선미전’의 참여가 활성화된 것이다.

그렇다면 부산에서의 일본인 화가들의 인식도 이와 유사한 흐름이 나타났을 것이며, 그 결과 1930년대를 전후하여 부산의 조선인 화가들이 조선미전에 본격적으로 참가하게 된 이유를 설명할 수 있다. 이러한 측면을 고려할 때 1930년대의 부산화단은 ‘향토색 논쟁’을 비롯한 조선미술의 방향성 논쟁, 그리고 1940년대의 작품들은 일제의 국가총동원정책과 결코 무관하게 설명할 수 없을 것이다.

이제 그 구체적인 양상을 당시 부산화단의 대표적인 조선인 화가 임응구, 양달석, 서진달을 통해 살펴보고자 한다. 그 이유는 이들이 당시 부산 출신의 조선미전 입선 작가의 대표적 인물이기 때문이다. 당시 조선미전은 일제의 문화 정책을 대표하는 전람회로서 그 권위를 인정받는 전람회였다. 또한 이 전람회는 齋藤實 총독에 의한 ‘문화정치’가 가져다 준 조선민족 회유전략에 바탕을 둔 것이었다. 즉 조선미전은 전람회의 개최를 계기로 식민지 조선의 미술을 조선총독부가 관리하려는 의도에서 성립된

30) 조선색, 로컬 컬러 등으로도 이야기되었던 ‘향토색’을 드러낸 대표적 작품으로는 이영일의 〈시골소녀〉(제7회 조선미전, 1928)와 김기창의 〈가을〉(제13회 조선미전, 1934) 등의 여러 작품을 논할 수 있다. 1930~40년대의 부산 작가들을 중심으로 한 향토색에 대한 논의는 향후 연구를 지속하고자 한다.

31) 〈社說：美展 改革과 輿論〉, 《매일신보》, 1931. 6. 6.

것이다. 이는 제1회 서양화부에 심사위원으로 참여한 和田英作가 언급한 다음 대목에서도 엿볼 수 있다.

“다만 내가 생각하는 바는 조선에서는 조선의 것을 발전시키지 아니하면 불가하다 하나니 정치상에 동화라든가 유화라 함은 별문제로 하고 풍속, 습관, 언어, 예술이라 하는 것은 어디까지든 그 민족 고유의 물을 발달하게 하지 않으면 안 될 지라.…³²⁾

이처럼 조선미전은 그 출발부터 조선의 화단을 조건 총독부가 조정하면서 자신들이 원하는 동화주의 정책을 뚜렷이 하려는 의도에서 나온 것이다. 그렇기에 이 전람회의 입선 작가들은 당시 일제의 동화정책에 미술계가 어떻게 대응하였는가를 잘 드러내는 사례가 된다고 보기 때문에 연구 대상으로 삼은 것이다.

2. 부산 화단³³⁾의 대응

1) 林應九와 皇國臣民化政策

부산 출신의 화가들 중 가장 먼저 서양화를 배운 것으로 알려진 인물은 임응구이다. 그는 부산 대신동에서 태어나, 동경미술

32) 和田英作, 《매일신보》, 1923. 4. 1.

33) 이 논문에서 연구 대상으로 임응구, 양달석, 서진달을 삼은 것은 다음과 같은 이유에서이다. 우선 각 화가들이 당시 일제의 동화정책에 대응하여 조선의 지식인들이 선택하였던 협력과 순응, 저항의 모습을 각각 표상하는 대표적 인물들로 상정할 수 있다고 보았기 때문이다. 이 중 서진달은 대구에서의 활동이 더욱 두드러진다고 하겠으나, 연구 대상 시기(전시체제기)에서는 부산에서의 활동이 적지 않기에 부산화단의 대응을 연구하는 데 연구 대상 인물로서 충분한 의의를 지니다고 보았다. 이 이외에 부산화단의 1세대 화가로서 우신출(禹新出), 김종식(金種植) 등의 여러 인물들이 있으며 이들에 대한 논의는 후속 연구에서 계속해서 이루어져야 할 부분이다.

학교 교수이자 제1회 조선미전 서양화부 심사 위원이었던 岡田三郎助에게 그림을 배운 후, 일본으로 유학을 가 동경미술학교 서양학과를 다녔다.³⁴⁾ 그가 학부 중인 1928년 7회 조선미전에 출품하여 〈우에노 공원〉으로 입선했으며, 1930년 9회에는 〈교외〉로 입선했다고 한다.³⁵⁾ 그러나 제9회 선전을 다룬 조선일보의 기사에서 임응구의 이름과 작품명을 찾아볼 수는 없다.³⁶⁾ 이는 좀더 정확한 고증이 있어야 하리라 본다. 이후 1934년 제13회에서는 특선으로 입선³⁷⁾하였는데 이 때 그의 그림에 대한 평가는 다음과 같았다.

林應九 氏 〈奏琴〉

畫幅이 큰 比例로 構圖에 있어서와 黑色을 잘 쓴 데에서 成功하였다. 畫面에 대인 그 筆觸은 熟達한 편이었으나 筆觸에 陶醉로 그러하였는지 感興에 넘쳐서 그렇게 되었는지는 모르나 樂器를 쥐이고 奏琴하는 손이 힘이 없었으며 바른 손은 두께가 없고 얇아 보였다. 무릎도 너무 뾰족한 感이 있었고 全體적으로 人體의 두께가 덜 보이는 것 같아서 그리고 題目과 같이 奏琴하는 興味로 觀者를 끌지 않는 것 같다. 이러한 色調와 筆觸으로 좀더 感興과 熟情으로 表現한다면 우리의 心胸을 울리어줄 것이다.³⁸⁾

林應九 氏 〈奏琴〉. ‘□□’을 갈아 보시오. 女性에 對한 感

34) 이용길, 2006, 「앞의 글」, 16 ~ 17쪽.

35) 편집부, 1982, 『역대선전작가총람』(동양화·서양화·조각·사군자), 인전사. ; 이용길 편, 1995, 『앞의 책』, 11쪽.

36) 〈금년의 특색은 신진의 배출〉, 《조선일보》, 1930. 5. 16. ~ 5. 17.

37) 〈美展入選 今日發表, 朝鮮人九十一名〉, 《동아일보》, 1934. 5. 15. ; 〈選特된 美術展 作品〉, 《동아일보》, 1934. 5. 16.

38) 송병돈, 〈미술감상〉, 《조선일보》, 1934. 6. 2. ~ 6. 8.

激은 ‘로맨스’ 이외에도 무엇 무엇, 손, 얼굴은 大家가 되기까지 쉬지 않고 研究할 것입니다.³⁹⁾

이상과 같이 호평을 받은 임응구는 1935년 제14회 조선미전에서는 <俊子像>으로 조선총독상을 수상하며 세간의 주목을 받았다.

<俊子像> (特選) 林應九 氏 作

좋은 작품이다. 色도 相當히 能란하게 썼고 進歩가 顯著히 나타났다.⁴⁰⁾

西洋畫에는 林應九 氏와 같이 新典統的 手技를 가진 분⁴¹⁾

林應九씨의 <俊子像>은 그 色調의 現代的인 것과 透徹의 眞實함이 무엇보다 學究的 作品이었다는 것을 아즉껏 잊을 수 없다.⁴²⁾

특히 김용준의 평가를 통해 볼 때 그의 그림이 일본 관변화단의 특징인 아카데미한 특성과 함께 인상주의적 특징을 보여주고 있음을 알 수 있다. 그런데 이상의 작품들에서 나타난 임응구의 여인상은 조선의 전통적 여인의 그것이라 부르기 어려웠다. 그가 그린 여인은 짧은 단발 펴에 기타를 치거나, 롱 코트-트 에 머플러를 한 채 당당히 정면을 응시하는 이었다. 곧 그 여인은 근대화의 세례를 온 몸으로 표상하는 여인이었다. 과연 그녀는 조선 여인이거나 했던 것일까? 1936년 그가 伊藤이라는 일본 여인과 결

39) 김종태, <미전평>, 《매일신보》, 1934. 5. 24. ~ 6. 5.

40) 청구생, <미전관람우감>, 《동아일보》, 1935. 5. 23. ~ 5. 28.

41) 구분용, <선전의 인상>, 《매일신보》, 1935. 5. 23. ~ 5. 26.

42) 김용준, <올해예원총결산 - 화단1년의 동정>(하), 1935. 12. 28.

혼하여 국적과 이름을 바꾸었던 것을 생각한다면 그녀는 조선여인이 본받아야 한다고 강요받았던 근대적 일본여성일 가능성이 높다. 이후에도 그는 계속해서 여인상을 그려 1936년 제15회 조선미전에서는 〈여인좌상〉⁴³⁾으로 무감사 입선을 했다.

林應九 氏 <女人座像>(無鑑査)는 昨年の 探究의 眞摯가 嬉戲의 氣分으로 墮하였음을 아까웁게 여긴다. 몸뚱이의 꺾인 것은 좋은데 머리를 다시 한 번 제친 것은 客氣라 하겠고 끼운 掌甲은 事實의이고 벗은 掌甲은 象徴의임도 理解하기 困難하다. 變化의 度가 넘어 奇矯에 빠짐은 純正한 길의 暗樵라 하겠다.⁴⁴⁾

1940년 제20회 조선미전에서는 <부인(婦人)>으로 입선했는데 “有鬚正子 氏, 林應九 氏, 根津莊一 氏, 孫應星氏, 朝岡寬一郎 氏, 洪祐伯 氏 等은 自然 描寫에 능란한 솜씨들이다.”⁴⁵⁾라는 정도의 소견만 적혀있다. 이는 이미 임응구가 미술비평가들의 세평 대상을 넘어서는 존재가 되었음을 반증하는 것이다.

이렇게 그림 자체의 완성도는 높아졌으나 그가 표현하는 像은 점점 민족의 현실과 멀어지고 있었다. 특히 임응구가 沈亨求 등과 함께 山田新一이 주도하는 대표적인 친일미술단체인 丹光會에 가입하여 그린 <조선징병제시행기념도>는, 국민총력조선연맹의 김은호가 그린 <금차봉납도>와 함께 친일작품의 대표적 예가 된다.

43) 〈미전 입선자 발표〉, 《매일신보》, 1936. 5. 12.

44) 윤희순, 〈미전의 인상〉, 《매일신보》, 1936. 5. 21 ~ 5. 27.

45) 윤희순, 〈二十周年 記念 朝鮮美術展覽會評〉, 《매일신보》, 1941. 6. 19 ~ 6. 21.

〈표 3〉 임응구과 김은호의 작품 비교

작품명	조선징병제시행기념도	금차봉납도
작가	임응구·심형구 외	김은호
작품		
제작 연도	1943	1937
소장	원작 망실	원작 망실

김은호의 <금차봉납도>는 ‘軍國母性’을 예고하는 조선 여인들이 일본의 성전(聖戰)을 위해 자신의 금비녀를 내어놓고 이를 노년의 장군들이 받아들이면서 부성(父性)으로서의 국가를 강조하는 단순한 구도를 지니고 있다. 이에 비해 <조선징병제시행기념도>는 훨씬 다양한 은유와 구도를 지닌다. 특히 전쟁으로 징병되어 나가는 군인은 정면을 바라보며 굳게 다문 입술과 형형한 눈빛으로 결전의 의지를 다지고 있고, 그의 앞에 선 교관은 그를 향해 전쟁의 정당성을 설파하고 있다. 그런 군인의 주위에는 아름다운 젊은 여성과 장난감 전투기를 든 소년이 애무하고 선망하는 듯한 눈빛으로 그들을 바라봄으로써 극적인 효과를 누리고 있다. 이제 임응구는 단순히 일본 여인과의 결혼을 통해 국적을 옮긴 조선인이 아니라, 내선일체에 적극적으로 동조하고 그것을 통해 완전한 일본인으로 변신하고자 하는 인물이 된 것이다. 즉 임응구는 위 작품을 통해 일제라는 국가를 위해 모든 것을 합일

하기를 강요하는 ‘황국신민화정책’을 표상한 대표적 인물로서 자리 잡게 된 것이다.

2) 梁達錫과 조선의 田園

부산의 제1세대 작가인 양달석이 본격적으로 화가의 이름을 드러낸 것은 1932년 제11회 조선미전에 입선하면서부터이다. 당시 그는 〈전원의 사랑〉으로 입선했는데, 나혜석은 「조선미술전람회 서양화총평」에서 “梁達錫씨의 〈田園의 愛〉는 소품으로 성공이다.”⁴⁶⁾라고만 평했고, 김주경은 이종태의 작품과 같이 비교하여 다음과 같이 비평했다.

李種泰氏의 ‘스토-부업’

어데던지 暖色(난색)을 配置(배치)한다고 그것으로 더웁다는 說明(설명)이 되는 것은 아니다. 그는 붉고 누른 그림이 될 뿐이다.

梁達錫씨의 ‘田園(전원)의 愛(애)’

李種泰氏와 가타서 훨씬 더 喜劇(희극)을 이루었슬 뿐이다.⁴⁷⁾

그러나 이것도 당시 화가생이란 필명을 쓴 이의 혹평에 비하면 완곡한 표현이었다.

〈田園의 愛〉 梁達錫 氏. 低劣한 小說插畫 以上. ‘타이틀’ 부터 詩的이지만 그림 그 物件부터 可觀이다. 이 같은 물건을 鑑査했다는 審査員의 얼굴을 한 번 봄직하다. ‘氣まぐれ(변덕)’ 도

46) 나혜석, 1932, 「조선미술전람회 서양화총평」『삼천리』제4권, 40쪽 ~ 41쪽.

47) 김주경, 〈제11회 조미전 인상기(4)〉, 《동아일보》, 1932. 6. 7.

분수가 있지 이것을 鑑査해놓고 “朝鮮の畫家は云云” 할 터인가? 作家에게 忠告하고 싶으나 苛酷한 것 같아서 그만두자.⁴⁸⁾

이러한 냉정한 평가는 왜 나타난 것일까? 그에 대한 단서는 나혜석의 평가에서 드러난다고 하겠다. 즉 “소품으로 성공이다.”는 말에서 양달석이 조선의 田園을 표현했을 뿐 그 기법이 부족했음을 아쉬워했음을 짐작할 수 있다. 그러나 이런 야유들은 가혹한 면이 있다고 할 것이다. 이는 이인성의 작품과 비교해 보았을 때 잘 드러난다.

〈표 4〉 양달석과 이인성의 작품 비교

작품명	전원의 사랑	가을 어느날
작가	양달석	이인성
작품		
제작 연도	1931	1934
작품의 종류	유채화	캔버스에 유채화
크기	불명	96×161.4cm
소장	소재 불명	삼성미술관 리움

48) 화가생, 1932, 《제일선》 제6호, 98쪽 ~ 99쪽.

그림의 기법으로 보았을 때, 당시 양달석의 그림이 1934년에 13회 조선미전 입선작인 이인성의 〈가을 어느날〉⁴⁹⁾과 비교하여 그 수준이 미흡해 보이는 것은 사실이다. 특히 그의 작품이 섬세하다기보다는 투박하고 거친 筆法으로 인물의 묘사가 제대로 이루어지지 않은 면에서는 더욱 그러하다.

하지만 그 그림이 묘사하고 있는 세계를 살펴본다면 이인성의 그것에 비해, 양달석의 그림이 지니는 장점을 논해볼 수도 있을 것이다. 비교를 위해 우선 이인성의 작품을 살펴보자. 〈가을 어느날〉은 조선의 농촌을 강렬한 황토색을 중심으로 그렸는데 원시적이고도 이국적인 느낌을 강하게 주고 있다. 특히 이인성의 그림에서 나타난 반라의 여인은 조선의 실제 여인이라기보다는, 원시적이고도 신화적인 느낌을 주는 인물이다. 또한 작품의 배경을 이루고 있는 전원의 해바라기와 파초 등은 조선의 전통적인 전원에서 느껴지는 그것과는 사뭇 다른 느낌을 주고 있다.

즉 이인성의 작품에서 보이는 전원은 근대인들이 전근대적 전원을 떠올릴 때 나타나는 상상의 그것에 가까운 것이다. 이러한 심상을 바탕으로 그림의 주인공들은 한편으로는 무속적인 신녀와 무동의 인상을 주는 한편 원시적인 건강성을 강조함으로써 생명력의 원천으로써 농촌을 강조하고 있는 것이다. 이것은 앞서 논의되었던 일제가 이야기하는 조선의 정조를 짐작할 수 있다. 과연 그들이 말하는 바는 무엇이었을까? 그것은 근대화된 일본이 아직 개화되지 못하고 원시적인, 그렇지만 그만큼 신비로운 생명력을 지니고 있는 엑조틱한 대상으로서의 조선을 그리는 것이다. 곧 이인성의 그림에서 드러나듯이 그들이 말하는 조선의 정조란 실제의 존재 여부를 떠나 지속적으로 일제의 보호와 개

49) 〈미전 입선 금일 발표 조선인 91명〉, 《동아일보》, 1934. 5. 15.

밭의 세례를 받아야 할 대상으로서의 조선, 그러나 근대화의 속도에 지쳤을 때 휴식을 취할 수 있는 鄉愁의 대상으로서의 조선을 상징하는 바가 되는 것이다.

물론 양달석의 <전원의 사랑> 역시 구체적 현실로서의 농촌을 그렸다고는 이야기하기 힘들다. 작품은 낭만적인 전원을 배경으로, 등에 진 무거운 지게 짐을 내려놓고 연인과 함께 휴식을 취하고 있는 농부의 모습을 그리고 있다. 작품의 중앙에 인물을 배치하고, 두터운 붓질과 전체적으로 부드러운 자연색을 중심으로 하는 색조를 취함으로써 관람자에게 평화로운 일상을 떠올리게 하는 효과를 내고 있다. 하지만 양달석의 그것은 현상적으로나마 토속적인 느낌을 강조함으로써 조선의 實在를 그리려는 노력을 하였다. 비록 이 작품에서는 많은 한계를 보였지만, 뒤이은 작품들에서는 어느 정도의 성과를 드러냈다.

<가두예단>, <풍년제>, <마을의 가을> 등이 그것이다. 비평가들의 각 작품에 대한 평가는 여전히 냉정했다. 예컨대 1938년 제17회 조선미전의 입선작인 <가두예단>의 경우, 김복진은 “梁達錫氏 〈街頭藝團〉은 外光派 初期의 點描法을 變容하였으나 强健한 素描의 힘이 없어서 空虛를 갖게 하며 …”⁵⁰⁾라고 평했고, 김인승은 “梁達錫氏의 街頭藝團은 畫作의 前途가 遙遠하다고 생각되나 이 點을 畫家에게 同意를 求하는 바이며…”⁵¹⁾라고 폄하했다. 단지 윤희순만이 다음과 같이 우호적으로 평가를 했을 뿐이다.

梁達錫氏 〈街頭藝團〉 같은 特殊한 생활을 描寫하는 것도 좋은 일인데 群衆을 土台로 하는 場面을 좀 더 멀리서 보아가지고

50) 김복진, <조선미전 전평>, 《조선일보》, 1938. 6. 8. ~ 6. 12.

51) 김인승, <조선미전 단평(1)>, 《동아일보》, 1938. 6. 8.

構圖를 하거나 그렇지 않으면 줄 타는 사람의 포즈를 中心으로 하거나 어느 한 편의 確固한 計劃이 있었으면 좋겠다.⁵²⁾

그렇지만 이상의 작품들은 모두 조선미전에 입선이 되었는데, 조선의 농촌을 다루었다는 데에서 소재의 일관성을 보이고 있다. 그의 이러한 작품 경향은 일제 치하에서 소외되어가는 농촌의 모습을 그린 것이다. 그가 그린 작품들의 대상은 어려운 식민지 조선의 현실 속에서도 희망을 놓지 않기 위해 발버둥치는 농민들이요, 민중들이었다. 물론 그것을 환상 속의 전원으로 볼 수도 있을 것이다. 하지만 그렇게 치부하기에는 그림 속의 인물들이 지니는 치열함과 강건성이 다르다. 그 속에서는 분명히 일제가 강요했던 동화정책에 맞서 조선의 민중들이 지켜내 온 '저항적 내셔널리즘'의 모습이 드러나기도 한다. 이렇게 일제의 동화정책에 조용하는 측면과 조선인으로서의 정체성을 드러내려는 양 입장에서 동요하던 양달석의 모습은, 당시의 식민지 지식인으로서의 고뇌를 드러내는 대표적인 예가 될 것이다.

3) 徐鎭達과 朝鮮色

대구의 유지 집안에서 태어난 서진달은 동래고보를 졸업한 후 일본으로 유학을 감행하여 1935년 동경미술학교 유화과에 입학하였다. 재학 중 조선미전에 출품, 제10회(1931년) <市場의 一角>⁵³⁾, 제11회(1932년) <小女彈奏圖>⁵⁴⁾, 제12회(1933년) <人物>⁵⁵⁾,

52) 윤희순, <제17회 조선미술전람회평> 《매일신보》, 1938. 6. 12 ~ 6. 13.

53) 이용길의 글(이용길, 1995, 『앞의 책』, 12쪽.)에서는 작품명이 <시장 한 모퉁이>로 되어있으나, 당시 《매일신보》의 기사(〈美展 第二回 發表〉, 《매일신보》, 1931. 5. 20.)에는 <市場의 一角>로 입선작의 이름이 올라 있다.

13회(1934년) <裸婦>⁵⁶, 제16회(1937년)<室內>⁵⁷, 제19회(1940년) <스토브>⁵⁸, 제21회(1942년) <靜物> 등 총 여섯 차례에 걸쳐 입선⁵⁹했던 것으로 알려져 있으나, 필자가 조선미전의 기사를 정리 하던 중 1939년 제18회 조선미전에서 그가 <試作裸體>라는 작품으로 한 번 더 입선⁶⁰을 했던 것을 새롭게 발견했다. 이는 제14회 조선미전에서 부산 출신의 徐泰魯가 <정물>이란 작품으로 서양화부에서 입선⁶¹한 것과 함께 필자가 다른 문헌에서 보지 못한 기사이다. 향후 확인이 필요한 부분으로 보인다.

서진달이 처음으로 조선미전에 등장한 1931년 제10회 <市場의一角>의 비평으로 김종태(金種泰)는 “徐鎮達 氏 <市場의一角>. 混色치 않도록 褐色으로 取扱하여야 한다.”⁶²라고 서술하고 있다. 그러나 김주경은 그의 그림에 대해 상당한 호평을 내렸다.

徐鎮達 氏 <市街의一角> (水) 李仁星 氏와의 接觸이 있는 것 같으나 氏는 亦是 氏의 藝術의 特殊性을 가졌다. 蜂巢 — 벌의 떼무덤 같은 大邱의 貧民村이다. 같은 大邱에서도 李仁星 氏의 文化市와는 색다른 心境의 表現인만큼 同胞心的 愛着을 자아내

54) 이용길의 글(이용길, 1994, 앞의 글, 12쪽.)에서는 작품명이 <소녀탄주>로 되어 있으나, 당시 《매일신보》의 기사(<鮮展 第二部 二七八點 入選 發表>, 《매일신보》, 1932. 5. 26. ~ 5. 27.)에는 <소녀탄주도>로 입선작의 이름이 올라 있다.

55) <美展 入選 發表>, 《조선일보》, 1933. 5. 8.

56) <美展 入選者 發表>, 《조선일보》, 1934. 5. 15.

57) <朝美展>, 《조선일보》, 1937. 5. 14. ~ 5. 26.

58) <美展의 入選 發表>, 《동아일보》, 1940. 5. 28.

59) 이용길, 1995, 『앞의 책』, 12쪽.

60) <美展 入選 發表>, 《동아일보》, 1939. 5. 31.

61) <미전, 주옥의 입선 296점>, 《동아일보》, 1935. 5. 14.

62) 김종태, <第十回 朝美展評>, 《매일신보》, 1931. 5. 26 ~ 6. 5.

는 그림이다.⁶³⁾

이러한 평가의 배경에는 서진달이 이인성의 주제와 달리 조선 민중의 삶을 구체적으로 표현한 것에 대한 호감이 작용한 것으로 보인다. 특히 ‘빈민촌’이나 ‘동포심적 애착’ 등의 어휘를 통하여 서진달이 민중의 삶을 의미 있게 보았음을 짐작하게 한다. 이듬해인 1932년, 제11회에는 〈少女彈奏圖〉로 입선했는데, 이 작품은 임응구의 〈주금〉과 비교가 되는 작품이다. 우선 당시의 비평을 살펴보자.

徐鎮達 氏의 〈少女彈奏圖〉는 構圖로 보든지 筆致로 보든지 데생으로 보든지 小品으로 成功이고 그 익숙한 솜씨는 將來를 企待하게 되었다.⁶⁴⁾

徐鎮達 氏 〈少女彈奏圖〉

風琴을 타는 어린 女性의 얼굴에는 世惡을 모르는 純潔과 人情美的 차미를 감추었다. 黑當의 하이라이트에 純화이트를 사용한 것과 畫面의 中部 以下の 努力 缺乏이 嫌스럽다.⁶⁵⁾

비평에서도 알 수 있듯이 임응구의 작품이 근대적 이미지의 성인 여성이 기타를 치는 것을 묘사했다면, 서진달의 그림은 피아노를 치고 있는 한복 입은 소녀의 모습을 그린 작품으로 다소 사실적인 느낌을 주면서도 정감 넘치는 화면처리가 돋보이는 작품이다. 물론 모델의 차이가 작가의 세계관을 비교하게 한다고는

63) 김주경, 〈第十回 朝美展評〉, 《조선일보》, 1931. 5. 28. ~ 6. 10.

64) 나혜석, 1932, 「朝鮮美術展覽會 西洋畫 總評」, 『삼천리』, 40 ~ 41쪽.

65) 김주경, 〈제11회 조미전 인상기〉, 《동아일보》, 1932. 6. 1. ~ 6. 9.

단언할 수 없겠지만 그 단서는 잡아낼 수 있을 것이다. 특히나 김인승이나 이인성의 그림 등에서 살펴볼 수 있듯이 당시의 중앙화단이 서구적 관점과 동양적 세계관이 혼재되어 있는 조선의 모습을 그렸던 면에 비해 차이를 보이는 것이었다. 당시 서진달은 그 기법에 있어서는 인상주의의 영향에서 완전히 벗어나지는 못했지만, 그림의 소재나 표현에 있어서는 조선의 특색을 드러내려고 노력했다. 이는 1934년 13회 조선미전의 입선작인 〈裸婦〉를 통해 드러난다.

〈표 5〉 서진달과 김인승의 작품 비교

작품명	나부(裸婦)	나부(裸婦)
작가	서진달	김인승
작품		
제작 연도	1934	1936
작품의 종류	캔버스에 유채화	캔버스에 유채화
크기	90×70.5cm	162.5×130cm
소장	호암미술관	삼성미술관 리움

〈표 5〉의 그림을 통해서 볼 수 있듯이 서진달의 1934년작 <나부>는 김인승의 1936년작의 그것과 현격한 차이를 보이고 있다. 서진달의 모델은 둥그스름한 얼굴에 쪽진 머리, 그리고 후덕한 체형 등을 통해 건강한 조선 여성의 典型을 보여주고 있다.

즉 <시장의 일각>에서 <소녀탄주도>, 그리고 <나부>에 이르기까지 그는 지속적으로 조선인의 모습을 그려낸 것이다. 이는 김인승이 <나부>를 통해 서양인을 연상하게 하는 여인을 그려낸 것과 대조를 이룬다. 김인승은 1944년에도 <간호병>⁶⁶⁾ 을 통해 일제의 침략전쟁을 독려하는 여성상을 그렸는데, 이때에 고 깊은 눈매와 오뚝한 코, 날렵하게 떨어지는 턱선 등을 통해 조선인보다는 서구인의 느낌을 주는 여성을 그렸다. 이는 '脫亞入歐'를 꿈꾸었던 일제의 욕망이 그에게로 專有되었던 것으로 이해된다. 즉 김인승이 일제의 탈아시아를 욕구하는 내셔널리즘에 영향을 받았다면, 서진달은 조선인의 고유성과 정체성을 표현하고자 하는 내셔널리즘을 표현했던 바라고 이야기 할 수 있을 것이다. 즉 서진달은 일제의 동화정책과 달리 '조선인이 바라보는' 향토색과 조선색을 찾으려는 주체적 노력을 표현했던 작가라고 이야기할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 결 론

지금껏 한국근현대미술사의 서술에 있어 기본적인 구도는 비교적 단순한 편이었다. 조선 전통의 한국화적 전통이 개항 이래 일제의 침략을 겪는 가운데 무너지게 되고, 그 빈자리를 근대성을 내세운 서양화가 채우게 되었다. 그런데 그 서양화의 유입에 서부터 대중화까지 초기의 주도권을 쥐었던 것이 조선인이라기 보다는 일본인이었다. 때문에 조선인 화가들은 그들을 극복하기 위한 노력을 경주했어야만 했고, 그 가운데 조선인만의 독특한 세계가 형성되어왔다. 하지만 이 과정에서 일제의 식민지 정책에

66) 김인승, <간호병>, 1944, 『회심』, 조선식산은행(1944. 1.)의 속표지화.

조용하는 일부 친일세력과 민족의 분열을 아랑곳하지 않고 불세비키 혁명의 교의(敎義)만을 따르는 카프 등의 인물들에 의해 민족문화 건설에 있어 일정한 난관을 겪어왔다. 그 난관은 일제 강점기는 물론 해방 이후에도 이어져 결국 남북분단의 현실에도 일정한 영향을 미쳤다는 식의 서사 구조가 그것이다.

이는 전형적인 국가주의적 내셔널리즘의 영향 아래 형성된 서술 구조이다. 절대 악으로서의 일제와 현실에서의 위협이라는 좌익세력이라는 '想像의 敵'을 상징하고 그들을 물리치기 위해 국가의 이름 아래 '總和團結'해야 한다는 논리를 만들어내기 위한 '國史', 즉 독재 정권의 이익을 반영하기 위한 그것의 구조와 동일한 것이다. 그렇기에 지역의 역사도 중앙의 역사에 편입되어 버렸고, 그것의 독자성을 지니기보다는 중앙의 역사를 보조하기 위한 첨가물이나 약간의 에피소드를 제공하는 支流의 취급 이상을 받지 못했던 것이다.

하지만 상기의 글에서 살펴보았듯이 실제의 역사는 그렇게 흘러가지 않았다. 일제의 식민 지배 정책이 각 시기에 따라 다양하게 펼쳐졌던 것처럼, 그에 대응하고 저항했던 우리 민족의 그것도 지속적으로 변화하며 나타났다. 그 안에 카프의 예에서 보였듯이 정치적·사상적·계급적 차이가 문화 운동론의 차이로 나타날 때도 있었고, 중앙 화단의 움직임과는 차별성을 지닌 지역 화단의 모습을 보여주기도 했다.

이 논문은 그 다양한 움직임을 부산이라는 지역적 공간과 전 시체제기라는 시대적 배경의 역사적 경험을 통해 다시 한 번 고찰한 것이다. 그리고 그 고찰의 기준으로서 일제의 동화정책과 그에 대응하는 부산화단의 양태를 이용하였다. 그 결과, 처음에 연구 과제로 제시했던 문제에 다음과 같은 답을 내렸다. 우선 중앙화단의 모더니즘적인 흐름에 비해, 부산지역의 화단은 독자적

인 향토적이고 조선적인 방향을 추구했다는 것을 구체적으로 진술하였다. 특히 양달석과 서진달의 그림을 중앙의 김인승, 이인성 등과 비교해 보았을 때 중앙화단이 서구적 관점과 동양적 세계관이 혼재되어 있는 조선의 모습을 강렬하게 표출한 반면, 부산 지역의 그것은 조선의 풍토와 인물들을 드러내는 면이 강했다는 것이다. 이는 이후 한국전쟁 시기에 부산화단에서 지역적이고 향토적인 그림을 제창하는 '土壁會'를 결성할 수 있는 기반이 되기도 한다. 또한 부산의 화단은 당시 일제와의 관계 속에서 때로는 그들의 내선일체 정책이나 황국신민화 정책 등의 동화정책의 영향을 받아, 일부는 그에 조용하여 추종하기도 했지만, 동시에 일부는 그와 다른 방향을 추구하기도 했다는 것이다. 전자의 예로서 이 글에서는 임응구의 작품을, 후자의 그것으로는 양달석과 서진달의 예로 들었다. 그리고 이를 통해서 당시 일제의 동화정책이 단일한 경로를 통해서 이루어진 것이 아니며, 이에 대한 부산화단의 대응 역시 획일적으로 이루어지지 않았음을 구체적으로 진술하였다. 이 연구는 선배 연구자들이 시도했던 부산 미술사 연구를 역사적 관점에서 재조명하고, 이를 바탕으로 부산 지역의 역사를 풍부화하려는 시도의 출발점에서 쓰인 바이다. 그렇기에 그 내용과 사료에 있어 좀 더 많은 보충이 필요할 것이다. 하지만 이 시도가 지속적으로 이루어져 바라는 바의 성과를 거둔다면, 단순히 지역사의 확충이 아니라 한국사 전체의 귀중한 자산이 될 수 있을 것이라 생각한다.

【참고문헌】

단행본

- 편집부, 1982, 『역대선전작가총람』(동양화 · 서양화 · 조각 · 사군자), 인전사.
- 이용길, 1995, 『부산미술일지(1) : 1928-1979』, 부산광역시문화회관 용두산미술전시관.
- 이응백, 김원경, 김선풍, 1998, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구소.
- 옥영식, 2001, 『부산미술의 표정 : 미술평문집 : 1976-2000』, 보광출판사.
- 최열, 2001, 『한국근대미술비평사』, 열화당.
- 박찬승, 2007, 『민족주의의 시대』, 경인문화사.
- 이지원, 2007, 『한국 근대 문화 사상사 연구』, 혜안
- 강대민, 2008, 『근대 부산의 민족운동』, 경인출판사,
- 홍선표, 2009, 『한국근대미술사』, 시공아트.
- 강선학, 2011, 『부산미술의 조형적 이해』, 부산대학교출판부.

논문

- 이용길, 1994, 「얼금썰썰 나아가는 부산미술」 『부산미술50년전』, 국제신문사.
- 박계리, 1996, 「일제시대 ‘조선 향토색」 『한국근현대미술사학』제4집, 한국근현대미술사학회
- 김영나, 1999, 「이인성의 향토색 -민족주의와 식민주의」 『미술사논단』제9집, 한국미술연구소
- 이경희, 2000, 「김용준의 향토색의 성과 의의」 『예술문화연구』제10집, 서울대학교 예술문화연구소
- 김주영, 2002, 「재조선 일본인 화가와 식민지 화단」, 『한국근대미술과 시각문화』(김영나 엮음), (주)조형교육.
- 이동우, 2002, 「부산지역화단에서 서양화 도입과 전개에 관한 연

- 구 : 1920~1960년대를 중심으로», 경성대학교 석사 논문.
- 최정주, 2002, 「1930-1940년대 윤희순의 미술비평」『한국근현대미술사학』제10집, 한국근현대미술사학회
 - 김철호, 2003, 「전혁림에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적」, 『삼성미술관 연구논문집』제4호, 삼성미술관.
 - 이용길, 2006, 「부산미술사 연구를 위한 사료정리」, 『부산사연구』 2006, 부산발전연구원.
 - 이진철, 2007, 「日帝時期 釜山地域의 西洋畵 受容」, 신라대학교 석사 논문.
 - 전재호, 「한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 “부르주아 우파” 국가형성 초기 “이승만 세력”을 중심으로」, 『사회과학연구』Vol35(2), 전북대학교 사회과학연구소.

신문·잡지 기사

- <미전 작품 발표>, 《동아일보》, 1928. 5. 6.
- <미전 입선(속)>, 《동아일보》, 1929. 8. 30.
- 안석영, <미전 인상>, 《조선일보》, 1929. 9. 6. ~ 9. 13.
- <금년의 특색은 신진의 배출>, 《조선일보》, 1930. 5. 16. ~ 5. 17.
- <美展 第二回 發表>, 《매일신보》, 1931. 5. 20.
- 김중태, <第十回 朝美展評>, 《매일신보》, 1931. 5. 26 ~ 6. 5.
- 김주경, <第十回 朝美展評>, 《조선일보》, 1931. 5. 28. ~ 6. 10.
- <社說: 美展 改革과 輿論>, 《매일신보》, 1931. 6. 6.
- <발각경로>, 《동아일보》, 1931. 10. 6.
- <鮮展 第二部 二七八點 入選 發表>, 《매일신보》, 1932. 5. 26. ~ 5. 27.
- 김주경, <제11회 조미전 인상기>, 《동아일보》, 1932. 6. 1. ~ 6. 9.
- 김주경, <제11회 조미전 인상기(4)>, 《동아일보》, 1932. 6. 7.
- 나혜석, 1932, 「조선미술전람회 서양화총평」『삼천리』제4권.
- 화가생, 1932, 《제일선》 제6호.

- <美展 入選 發表>, 《조선일보》, 1933. 5. 8.
- 박영희, <최근 문예 이론의 신전개와 그 경향(1)>, 《동아일보》, 1934. 1. 2.
- <美展入選 今日發表, 朝鮮人九十一名>, 《동아일보》, 1934. 5. 15.
- <美展 入選者 發表>, 《조선일보》, 1934. 5. 15.
- <選特된 美術展 作品>, 《동아일보》, 1934. 5. 16.
- 김중태, <미전평>, 《매일신보》, 1934. 5. 24. ~ 6. 5.
- 송병돈, <미술감상>, 《조선일보》, 1934. 6. 2. ~ 6. 8.
- <미전, 주옥의 입선 296점>, 《동아일보》, 1935. 5. 14.
- <初入選한 朝鮮畫壇의 新人 三十六名>, 1935. 5. 16.
- 구본웅, <선전의 인상>, 《매일신보》, 1935. 5. 23. ~ 5. 26.
- 청구생, <미전관람우감>, 《동아일보》, 1935. 5. 23. ~ 5. 28.
- <사건관계인물>, 《동아일보》, 1935. 12. 24.
- 김용준, <올해예원총결산 - 화단1년의 동정>(하), 1935. 12. 28.
- <미전 입선자 발표>, 《매일신보》, 1936. 5. 12.
- 윤희순, <미전의 인상>, 《매일신보》, 1936. 5. 21 ~ 5. 27.
- <朝美展>, 《조선일보》, 1937. 5. 14. ~ 5. 26.
- <美展 入選 發表>, 《동아일보》, 1939. 5. 31.
- <美展의 入選 發表>, 《동아일보》, 1940. 5. 28.
- 윤희순, <二十周年 記念 朝鮮美術展覽會評>, 《매일신보》, 1941. 6. 19 ~ 6. 21.

그림

- 이상춘, <질소비료공장>, 《조선일보》 1932. 5. 31.
- 김인승, <간호병>, 1944, 『회심』, 조선식산은행.

투 고	심 사	완 료
2013.10.31	2013.11.30	2013.12.16

【국문초록】

전시체제기의 부산미술에 대한 연구는 주로 서양화의 도입과 정착에 중점을 두고 진행되었다. 그 선구적 역할을 한 것은 부산의 판화가이자 미술사가인 이용길이었다. 이후 옥영식과 강선학, 김철호 등이 부산미술사를 정리했으며 학위논문으로 이진철과 이동우 등의 연구가 있다. 이상의 연구들에서는 해당 시기의 중앙화단의 움직임과 분리됨은 물론 당시의 역사적 상황을 제대로 담지 못하고 서술되었다는 점에서 아쉬움이 있다. 또한 미술을 비롯한 한 시대의 문화는 그 당시의 역사적 경험을 반영하는 것이므로 그 시대의 미술을 파악하는 것 역시 역사적 관점과 연결해야 함에도 기왕의 연구에서는 이 부분에서 큰 취약점을 지닌다.

따라서 본 논문은 상기의 문제점을 염두에 두고 일제 강점기, 특히 부산 지역에서 ‘근대 미술’이 본격적으로 뿌리를 내리고 싹을 틔우기 시작했던 1930년대 ~ 1940년대, 즉 전시체제기를 ‘역사적 관점’에 바탕을 두고 살펴보고자 했다. 이 때 연구의 대상은 조선 미술전람회(이하 조선미전으로 줄임.) 입선 작가를 중심으로 살펴보았으며, 이를 통해 해당 시기의 작품들이 일제의 동원정책에 어떻게 대응했는지를 알아보려고 했다.

그 결과, 처음에 연구 과제로 제시했던 문제에 다음과 같은 답을 내렸다. 우선 중앙화단의 모더니즘적인 흐름에 비해, 부산지역의 화단은 독자적인 향토적이고 조선적인 방향을 추구했다는 것을 구체적으로 진술하였다. 또한 부산의 화단은 당시 일제와의 관계 속에서 때로는 그들의 내선일체 정책이나 황국신민화 정책 등의 동화정책의 영향을 받아, 일부는 그에 조용하여 추종하기도 했지만, 동시에 일부는 그와 다른 방향을 추구하기도 했다는 것이다. 전자의 예로서 이 글에서는 임응구의 작품을, 후자의 그것으로는 양달석과 서진달의 예로 들었다. 그리고 이를 통해서 당시 일제의 동화정책

이 단일한 경로를 통해서 이루어진 것이 아니며, 이에 대한 부산화단의 대응 역시 획일적으로 이루어지지 않았음을 구체적으로 진술하였다.

이 연구는 선배 연구자들이 시도했던 부산 미술사 연구를 역사적 관점에서 재조명하고, 이를 바탕으로 부산 지역의 역사를 풍부화하려는 시도의 출발점에서 쓰인 바이다. 그렇기에 그 내용과 사료에 있어 좀 더 많은 보충이 필요할 것이다. 하지만 이 시도가 지속적으로 이루어져 바라는 바의 성과를 거둔다면, 단순히 지역사의 확충이 아니라 한국사 전체의 귀중한 자산이 될 수 있을 것이라 생각한다.

주제어 : 부산화단, 동화정책, 조선미술전람회, 임응구, 양달석, 서진달

【Abstract】

The organization of Busan artist group in 1930's~1940's

Bae, Jin-yeong / Kyung Seong Univ Seong Univ

The organization of Busan artist group in 1930's~1940's. The focus is on Japanese attempts at assimilation and countermeasures of the Busan artist group. The study of Busan arts in the period of the war, where a system is processed which is focused on introduction and settlement of western painting. The pioneer of Busan art history is Lee Yong-gil who was a printer and art historian. After, the history of Busan art is studied by Ok Young-sik, Kang Sun-hak and Kim Chul-hyo. Others include Lee Jin-chul and Lee Dong-woo who wrote down the study of Busan art history. The above studies are separated and described as follows. It is between the Central Artist group movement and the Busan Artist group movement. It is impossible to describe the historical situation in those days.

The contemporary arts is reflect historical experience at that time. Hence, we need an historical view to understand the above contemporary arts. But previous studies have weak points regarding this point. So, I think of the weak points in the previous study.

The Modern arts in Busan area of Japanese colonial era were started. At that time between the 1930's and 1940's. I studied the Busan arts in their historical view. I have focused on the study

of the winning artists in the Joseon Art Exhibition. Through this paper, I tried to study the countermeasure of works of that time about Japanese Mobilization Policy. After a while, I found this answer. Above all, I specified and described that the Central artist group had Modernism stream, but the Busan artist group had local color and Joseon color.

At that time, the Busan artist group has relationships with Japan policy. And, they have influenced by the Nae-son-il-che and the subject of the Emperor of Japan's consciousness. After reading, one part followed Japanese policy and the other part followed a different way. According to this study, one part is the works of Yim Eung-gu and the other part is the works of Yang Dal-seok and Seo Jin-Dal. And, through this study, I described not only the assimilation of Japan in various channels but also the countermeasures of the Busan artist group. I think that this paper is revisited by the study of Busan art history in an historical view. I wrote this paper because my target was to extend the history of Busan religion. So, I need to study more and look at further historical records. But if I accomplish the target, I assure you that not only will it extend Busan history but also valuable, wider Korean history.

keywords : Busan artist group, assimilationism, the Joseon Art Exhibition,
Yim Eung-gu, Yang Dal-seok, Seo Jin-Dal.