

# 대한민국 정부 수립 ~ 한국전쟁 전반기 부산지역 서양화단에 대한 연구

- 이승만 정권의 정치이데올로기와 관련하여 -

배진영\*

## | 목 차 |

- I. 서론
- II. 대한민국 정부 수립 ~ 한국전쟁 전반기 이승만 정권의 정치이데올로기
- III. 한국전쟁 전반기 부산지역에서의 중앙화단  
- 정치선전화의 요구와 그에 대한 저항을 중심으로 -
- IV. 대한민국 정부 수립 ~ 한국전쟁 전반기의 부산화단  
- 개별 화가들을 중심으로 -
- V. 결론

## | 국문초록 |

부산은 근대 서양화단의 발생지이자 민족미술의 기반이 된 지역이다. 하지만 이러한 의의에 대한 연구는 아직 부족하다. 해당 연구는 상기의 문제에 대하여 문제를 제기하고, 역사적 관점으로 분석하고자 했다.

대한민국 정부가 수립된 이후 한국전쟁의 전반기에 이르는 기간 동안, 중앙의

\* 경성대학교 인문문화학부 사학전공 / fine35@ks.ac.kr

서양화단은 이승만 정권의 정치이데올로기에 강력한 영향을 받았다. 특히 고희동 등의 <대한미술협회>은 이에 부응하고 결탁하였으며, 몇몇 화가들은 정치 선전화를 그리기도 했다. 그러나 피란수도 부산 시기의 <후반기전> 회원과 <기조전> 회원은 이에 반대하여 순수예술 정신을 지키고자 노력하였다.

한편 해당 시기, 부산 지역의 서양화단은 중앙화단의 그것과 다른 흐름을 보여 주었다. 김중식 등은 귀환동포를 포용하고, 전쟁을 반대하는 작품을 그렸다. 그리고 김경과 문신 등은 노동하는 민중을 중심으로 하는 작품을 만들었다. 또한 양달석, 우신출, 박성규 등은 ‘상상된 향수’로서의 전원생활을 꿈꾸었다.

이러한 흐름들은 결국 ‘향토적 사실주의’로 귀결되어, 이후 <도벽>과 <청맥>으로 이어지는 부산서양화단의 이념적 기원을 이루었다. 그리고 이 과정에서 형성된 포용과 융합, 건강한 노동을 통한 역동성의 모습은 이후 부산의 특성을 보여주는 것이었다.

주제어 : 부산 서양화단, 이승만 정권, 한국전쟁, 부산미술의 특성, 향토적 사실주의

## I. 서론

부산은 근대 문화를 수용하고 발전시키는데 있어 그 관문(關門)이 되는 동시에, 이를 바탕으로 새로운 민족문화를 형성하는 시발점(始發點)이 되는 도시로서의 성격을 지니고 있다. 이는 서양화단(西洋畫壇)의 측면에서도 그러하다.

그런데 근대문화, 그중에서도 서양화단의 태동지(胎動地)이자 발전 기반으로서의 부산에 대한 연구는 상대적으로 소략하다. 특히 기왕의 연구는 주로 일제 강점기 하의 부산미술의 태동에 초점(焦點)을 맞추고 있으며,<sup>1)</sup> 대한민국 정부 수립 이후부터 한국전쟁<sup>2)</sup> 기간의 부산 미술 자

1) 이와 관련하여 학위 논문으로는 이동우, 「부산지역화단에서 서양화 도입과 전개에 관한 연구: 1920~1960년대를 중심으로」, 경성대학교 석사학위논문, 2002. 이진철, 「日

체에 대한 연구는 미미한 편이라 해도 과언이 아니다.<sup>3)</sup> 그나마 이 중 부산미술을 독립적으로 연구한 것은 송만용와 김미정의 연구일 뿐이며, 조은정과 김인아<sup>4)</sup>의 그것은 여타 지역과의 연관성 또는 비교의 관점에서 서술된 것이다.

그런데 해당 시기 부산미술에 대한 연구는 크게 두 가지 측면에서 문

- 
- 帝時期 釜山地域의 西洋畫 受容, 신라대학교 석사학위논문, 2007. 등이 있으며, 자료 정리로서는 이용길, 『얼굴썰썰 나아가는 부산미술』, 『부산미술50년전』, 국제신문사, 1994; 『부산미술일지(1) : 1928-1979』, 부산광역시문화회관 용두산미술전시관, 1995; 『부산미술사 연구를 위한 사료정리』, 『부산사연구』, 부산발전연구원, 2006. 등이 있다. 더불어 부산미술사에 대한 연구로서는 옥영식, 『부산미술의 표정 : 미술평문집 : 1976-2000』, 보광출판사, 2001. 강선학, 『부산미술의 조형적 이해』, 부산대학교출판부, 2011. 김철효, 『전혁림에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적』, 『삼성미술관 연구논문집』 4, 2003. 배진영, 『1930~40년대 부산화단의 성립연구-일제의 동화정책과 부산 화단의 대응을 중심으로-』, 『항도부산』 30, 2014. 등이 발표되었다.
- 2) 해당 전쟁에 대하여서는 다양한 용어들이 존재한다. 당장 한국 역사학계에서만 해도 6·25동란, 한국동란, 6·25사변, 6·25전쟁 등의 그것을 각각 사용하고 있다. 이중 동란의 뜻을 찾아보면 “폭동, 반란, 전쟁 따위가 일어나 사회가 질서를 잃고 소란해지는 일”(네이버 국어사전 참조)을 의미하는 것으로 ‘불법적 단체인 북한 정권이 일으킨 폭력적 사태로 인한 비상사태’라는 의미를 내포하고 있다. 사변의 의미도 “한 나라가 상대국에 선전 포고도 없이 침입하는 일”(네이버 국어사전 참조)을 뜻하는 것으로 역시 북한정권의 불법성, 야만성을 비난하는 ‘반공주의’ 이데올로기를 함의하는 바라 할 수 있다. 또한 6·25전쟁은 가장 일반적으로 쓰인다고는 하나, 전쟁의 시발점(始發點)을 너무 단순화시키는 동시에 전쟁의 성격 변화를 제대로 표현하지 못하였다는 비판을 받고 있기도 하다. 여기에 비해 한국전쟁은 남북한 정권의 이데올로기적 관점을 배제하고 객관적 입장을 취하려는 의도를 포함하고 있다. 이번 논문에서는 한국전쟁을 해당 전쟁을 일컫는 용어로 사용하기로 한다.
  - 3) 이 시기에 대한 부산미술에 대한 연구로서는 송만용, 『1950년대 부산미술의 향토적 표현에 관한 연구 - 토벽회를 중심으로 -』, 『예술연구』 1, 1996. 조은정, 『한국전쟁과 지방화단 - 부산, 제주, 호남화단을 중심으로』, 『한국민족문화』 38, 2010. 김미정, 『1950년대 부산 지역미술의 리얼리즘 경향』, 『한국근현대미술사학』 22, 2011. 김인아, 『부산·경남지역 서양화단 연구 - 1930~1950년대를 중심으로』, 『미술사와 문화유산』 5, 2016 등을 들 수 있다.
  - 4) 김인아의 연구는 당시 부산·경남 지역이 통합적으로 운영되었다는 역사적 사실로 보았을 때, 부산지역을 독립적으로 논한 바라 볼 수도 있다. 하지만 이후 부산과 경남의 행정적·지역적 구분이 확실히 이루어지고, 그 화단의 발전상도 독자적으로 형성되었음을 고려할 때 양 지역의 통합적 이해는 무리가 있다고 보겠다.

제점을 지닌다고 볼 수 있다. 우선 기왕의 연구가 부산의 자체적 시각으로 보기보다는 주로 중앙화단, 즉 서울지역 화단의 관점에서 쓰였다는 문제점을 드러낸다는 것이다. 해당시기의 대표적 연구자인 조은정의 논문<sup>5)</sup>은 물론, 근래의 주목할 만한 연구 성과인 정준모의 『한국미술, 전쟁을 그리다 - 화가들이 기록한 6.25』<sup>6)</sup>에서도 상기의 문제는 그대로 드러난다. 이러한 관점은 중앙에 대한 지역 미술의 종속적 이해를 심화시킨다는 측면에서 그 문제점이 존재한다고 할 것이다. 다만 선재문화연구소에서 부산발전연구원의 의뢰를 받아 펼친 『피란수도 부산의 문화예술』<sup>7)</sup>에서는 이를 극복하고자 하는 노력을 보이고 있어 향후의 연구 성과를 기대하게 한다.

두 번째, 기왕의 연구가 미술사의 관점에 너무 집중되어 이루어졌다는 측면을 지적할 수 있다. 한 시기의 문화는 당대의 이데올로기를 필연적으로 반영하게 되어 있다. 물론 표면적으로 예술 그 자체의 순수 이념 자체를 표현하기도 하지만, 그 이면에는 당대의 역사적 상황과 그 과제가 존재하며, 그것을 표현하고 극복하는 시대적 고민을 드러내는 것이라 할 것이다. 그런데 기왕의 그것은 미술사적 흐름의 독자성을 강조하는 가운데서 당대의 정치적 이데올로기나 역사적 상황과 다소 유리(流離)되어 인식된 것도 사실이다.

본 논문은 이러한 문제의식을 바탕으로 당대의 역사적 상황이 부산 미술의 정립(定立)에 어떠한 영향을 미쳤는가를 살펴보고자 한다. 그리고 이것을 바탕으로 ‘역사적 관점’에 기반<sup>8)</sup>하여, 해당 시기의 부산미술

5) 조은정, 「한국전쟁기 남한 미술인의 전쟁 체험에 대한 연구: 종군화가단과 유격대의 미술인을 중심으로」, 『한국문화연구』 3, 2002; 「한국전쟁기 북한에서 미술인의 전쟁 수행 역할에 대한 연구」, 『미술사학보』 30, 2008; 「전후 한국현대미술의 이념적 동인」, 『한국근현대미술사학』 25, 2013 참고.

6) 정준모, 『한국미술, 전쟁을 그리다 - 화가들이 기록한 6.25』, 마로니에북스, 2014.

7) 선재문화연구소, 『피란수도 부산의 문화예술』, 부산발전연구원, 2015.

8) 여기에서 역사적 관점이란 해당 시기의 미술을 당대의 역사적 상황을 배경으로 하여

이 이후 부산의 정체성 확립에 어떠한 영향을 미쳤는가에 대해 일말의 단초를 찾아보고자 한다.

## II. 대한민국 정부 수립 ~ 한국전쟁 전반기 이승만 정권의 정치이데올로기

1945년 8월 15일 급작스럽게 찾아온 해방을 맞이한 한반도의 제1과제는 통일된 민족국가의 건설이었다. 당시의 제(諸) 정치세력은 각자의 정치 이데올로기에 따른 국가체제를 수립하고자 하였는데<sup>9)</sup>, 그 방향은

---

미술과 통합적으로 바라보겠다는 뜻이다. 특히 이때 가장 주목할 것은 당대의 권력당 지계층이 자신들의 권력의지를 미술을 통해 어떻게 표현·유도하였는가를 살피고, 이를 민중이 어떤 방식으로 수용 또는 저항하였는가를 당시의 지배와 저항의 이데올로기를 통해 확인하는 것이 될 것이다. 이러한 과정을 거쳤을 때, 우리는 미술의 이념이 사회의 그것과 동떨어지지 않는 시대정신을 지니고 있음을 증명할 수 있을 것이다.

9) 이와 관련하여 미술사적 관점으로 접근한 바로는 김주원, 『1945-50, 한국미술의 내서널리즘과 유토피아』, 『미학 예술학 연구』 32, 한국미학예술학회, 2010.을 들 수 있다. 연구자는 1945년 ~ 1950년의 기간 동안, 해방된 국가, 즉 식민지를 탈피한 새로운 유토피아의 건설에 기여하고 동참하는 가운데, 실천적 지식인으로서 민중들에게 이상향의 상(像)을 보여주고자 하는 의지와 신국가 건설에 있어 미술계가 어떻게 동참할 것인가 하는 문제의식의 다양성을 보여주었다. 그는 식민지 시기 형성된 조선상(朝鮮) 또는 조선미(朝鮮美)에 대한 심상(心象)이, 해방 국가에서 ‘민족미술론’을 통해 한국 또는 한국미(韓國美)로 어떻게 재정립되고 재창조되는 지를 구체적으로 드러냈다. 이를 위해 연구자는 조선문화건설중앙협의회 산하 조선미술건설본부(1945. 8.), 조선 프롤레타리아 미술동맹(1945. 9.15.), 조선미술동맹(1945.10.), 조선미술협회(1945.11) 등의 주장을 고희동(高羲東), 구본웅(具本雄), 길진섭(吉鎭燮), 김용준(金瑢俊), 김주경(金周經), 박문원(朴文遠), 윤희순(尹喜淳), 오지호(吳之湖) 등을 통해 정리했다. 즉 이를 통해 해방 시기 동안 한국 현대 미술계에 어떠한 내서널리즘이 영향을 미쳤으며, 이에 조응하여 각 미술인 조직이 결성되고 움직였는지를 보여준 것이다. 또한 연구자는 대한민국 수립 이전 시기인 1945년 9월에서 1948년 8월 15일에 걸쳐 남한에서 실질적인 정부 역할을 했던 미군정의 대한(對韓) 인식이 제국주의적 입장과 냉전적 사고, 즉 반공주의와 혼재되어 나타나고 있었으며 이것이 한국미술에 대한 인상을 왜곡시켰음을 보여 주었다. 하지만 그것이 해방 시기의 한국 현대 미술계와 어떤 상관성을 지니고 있는 지를 구체적으로 보여주지 못했다. 그는 ‘심상역사

크게 자유민주주의 혹은 반공주의(反共主義)<sup>10)</sup> 체제를 지향한 대한민국과 사회주의 체제를 추구하였던 조선민주주의 인민공화국의 그것으로 수렴되어갔다. 이 가운데 당대의 예술문화계의 인물들도 정치세력의 영향력에 의해 그 활동을 규정받을 수밖에 없게 되었다.

실제로 당시의 역사적 상황은 사회 전반에 걸쳐 국민들에게 좌우의 어느 한 편을 선택하도록 꾀박하는 강제의 시대였고, 그 외의 정치적 지향은 고려(考慮)의 여지가 주어지지 않는 상황이었다. 특히 각 이데올로기의 대표적 정치체(政治體)로서 남북한 정권은 표면적으로 민족주의적 내셔널리즘<sup>11)</sup>을 내세우며, 이것을 자신들의 요구에 맞게 변동·

---

(心想歷史 : imaginative history)’를 통하여 ‘주체적 탈(脫)식민화’를 이루지 못했던 해당 시기의 한국이 갑작스레 찾아 온 해방과 신국가 건설의 혼란 속에서, 내셔널리즘에 기반을 둔 유포피아의 상(像)을 한국 현대 미술계가 고민했고 표상하려 했다고 주장하고 싶었을 것이다. 그러나 이것이 구체적 작품을 통해 종합적으로 규명되지 못하고 연구 방향의 제기에 머물렀다는 점에서 아쉬움이 남는다.

- 10) 이 당시 이승만 정권의 정치적 지향은 표면상으로 자유민주주의 체제에 있었다고 볼 수 있다. 하지만 그 실제적인 내용에 있어서 당대 정권은 자유민주주의의 제 원칙을 지키기보다는 북한의 김일성 정권에 맞서 자신들의 권력을 지키기 위한 정책 수립과 운영을 선택하였다고 할 것이다. 이후 상술하겠지만 ‘일민주의’ 등의 유사 이데올로기의 강제나 ‘부산정치파동’ 등의 사건을 통해서 확인 가능하듯이, 그들이 내세운 자유민주주의는 원래의 의미가 아니라 반공주의에 의해 변질되거나 아예 배제된 것이었다. 이에 대해서는 후지가 다케시, 『제1공화국의 지배 이데올로기- 반공주의와 그 변용들』, 『역사비평』 83, 2008 참조.
- 11) ‘Nationalism’은 민족주의, 국가주의, 국민주의 등으로 번역된다. 이것은 내셔널리즘이 당대의 역사적 상황에 따라 각각의 정치적 함의를 담고 있기 때문이다. 물론 해당 시기에 있어 가장 주로 쓰였던 번역어는 민족주의가 될 것이다. 하지만 실제적인 내용에 있어서는 국가주의 또는 국민주의의 그것을 담고 있기도 하기에 본문에서는 내셔널리즘을 원어 그대로 사용하고 그 앞에 성격을 첨언하기로 한다. 무엇보다 이승만 정권 시기의 내셔널리즘은 민족주의를 내세웠으며, 그 본질적 측면이 국가주의에 훨씬 가까웠던 까닭이다. 특히 대한민국 정부가 수립이 되었음에도 불구하고, 저항하거나 아직 자발적으로 그 국민으로 편입하지 못한 일부 세력(예컨대 빨치산과 그 동조 세력 등) 혹은 전향하여 편입은 하였으며 적극적 동조를 유보하고 있던 세력들(예컨대 보도연맹 관련자 등)을 강제적으로 수용하는 과정에서의 폭력성은 민족주의라든가 낭만적 행태보다는 국가주의의 강제성을 훨씬 더 뚜렷이 보여주었다. 하지만 동시에 그 국가주의는 대한민국이라는 정치적·지역적 한계를 넘어 한반도 전체를 통합하는 것을 목적으로 하되, 그 사상적·정서적 배경이 민족주의에 기반하고 있다는 점에

확정<sup>12)</sup>시키고자 했다. 이 가운데에서 개항 이후 일제강점기 민족해방 운동을 거치는 가운데 형성되었던 ‘전통적’ 민족 의식은 와해되고, 국가 또는 정권을 중심으로 하는 새로운 내셔널리즘이 부각되었다. 즉 국가주의적 내셔널리즘의 시대가 도래한 것이다.

대한민국에서는 이것이 바로 ‘일민주의(一民主義)’와 ‘반공주의(反共主義)’로 표현되었다. 물론 두 이데올로기는 독자적인 힘을 지니기에는 무리가 있는 ‘유사(類似)’ 이데올로기였으며 실제적인 내용에 있어 차이가 존재하는 것이었다. 하지만 이승만 정권의 강력한 물리적 폭력이 뒷받침되었기에 실제적 힘을 지니게 되었다는 측면에서 동일하며, 전체주의적 성격을 바탕으로 그의 독재를 이론적으로 정당화하였다.

좀 더 자세히 살펴보면 1948년 이후부터 1952년 전반기, 즉 대한민국 정부 수립에서 한국전쟁 전반기(前半期)<sup>13)</sup> 까지의 기간은 일민주의<sup>14)</sup>

---

서 양자를 분리할 수 없다. 특히 당시의 민족주의는 원초적 감정을 바탕으로 하는 동시에 일제 강점기의 민족해방운동을 거치면서 정립된 정치적 이데올로기의 성격을 함께 하기에 더욱 국가주의와 분리할 수 없는 것이었다. 내셔널리즘의 성격에 대해서는 박찬승, 『민족주의의 시대』, 경인문화사, 2007 참조.

12) 이 당시의 내셔널리즘이 불확정성을 띠었던 것은 당시 남북한 정부, 특히 남한에서 대한민국이라는 정부가 들어섰음에도 불구하고 1948년 10월 여수·순천 군사사건이 발생했다는 측면에서 드러난다. 특히 이 사건의 잔여 세력이 지리산 일대에 잠입하여 1950년 한국전쟁 직전까지 반정부 활동을 벌이며 저항했던 것은 당시 대한민국이 자신의 영향권 아래 있던 지역 안에서도 완전한 통치력을 행사하지 못했다는 반증이다. 또한 이는 당시 대한민국 내부에 국가가 내세우는 내셔널리즘에 대해 동의하지 않고 이질적인 내셔널리즘을 추구하는 세력이 존재함을 보여주는 바이기도 하다. 하지만 분화되어 있던 내셔널리즘의 갈래들이 각 정부의 수립과 갈등, 특히 한국전쟁을 통하여 각 정부의 입장에 기반을 둔 내셔널리즘으로 통합되어 갔다는 측면에서 해당 시기를 주목할 수 있다.

13) 한국전쟁의 시기 구분에 대해서는 다양한 논의가 존재한다. 그러나 본 논문에서는 이승만 정권의 정치적 이념의 결정점이 1952년 ‘부산정치파동’과 그 뒤를 이은 ‘발췌개헌’에 있음에 주목하고, 이를 기점으로 삼아 전반기와 후반기로 삼고자 한다. 특히 이 시기를 전후하여 이승만 정권의 독재 경향이 눈에 띄게 노골화되어 반(反)입법부적·반(反)민주주의적 폭거를 저지르면서도, 이를 공산주의로부터 정부를 지켜내기 위한 비상수단임을 강제하였다. 이를 문화계에 강요하기 위해 ‘문화보호법’이 같은 해 8월에 제정되었던 바는 큰 의미를 지닌다 할 것이다.

가 주(主) 이념으로서의 역할을 담당하였다. 하지만 일민주의는 그 자체로서의 한계가 너무나 뚜렷했다. 그것은 이승만 정권의 독재정치를 지원하기 위해 급조된 이데올로기로서, 소련의 공산주의와 미국의 자본주의 및 자유주의에 대한 관념적 비판과 함께 나치즘의 영향이 혼재하는 것이었다.

특히 이 사상은 이승만의 과도한 권력 지향과 그것을 옹호·후원하고자 했던 이데올로그들<sup>15)</sup>의 정치사상을 성립 배경으로 하고 있다. 이승만은 자신의 권력을 사수하기 위해 공산주의를 적극적으로 배척하는 것은 물론 미국과의 정치적 충돌도 마다하지 않았던 인물이었다.<sup>16)</sup> 따라서 미국식 자유주의를 무기로 자신을 비판하는 민주당과 비판적 지식인들을 배제하기 위해서라도 일민주의를 이용해 자신의 독자적 영역을 구축하려고 하였다.

무엇보다 자신의 정치적 실패로 인한 한국전쟁 발발(勃發)의 책임을

- 14) 하유식, 『안호상의 일민주의 연구』, 『한국민족운동사연구』 34, 2003. 이병수, 「문화적 민족주의의 맥락에서 본 안호상과 박종홍의 철학」, 『시대와 철학』 19-2, 2008 참조.
- 15) 대표적으로 양우정(梁又正), 안호상(安浩相) 등을 들 수 있다. 이중 양우정은 정치사상을 중심으로 일민주의의 논지를 전개하였다면, 안호상은 자신의 사관과 사상, 철학 지식을 바탕으로 일민주의를 전개하였다는 차이가 있다고 평가받는다(서중석, 『국가 이데올로기의 등장과 일민주의정당의 모색』, 『이승만의 정치이데올로기』, 역사비평사, 2005, 25쪽). 특히 초대 문교부 장관을 지냈던 안호상은 일민주의를 지속적으로 확대, 재생산하여 이른바 한백성주의를 내세웠다. 또한 그는 홍익인간(弘益人間)의 이념을 근간으로 하는 교육이념을 토대로 한국교육의 방향을 설정했으며 국민교육현장의 사상을 구축하는 데 박종홍과 함께 참여하였다. 하지만 이러한 그의 행로는 청년기 유학하였던 히틀러 시대의 독일 철학에 깊은 영향을 받은 것이었으며, 그 경험이 ‘한국의 유겐트’라고 불렸던 학도호국단(學徒護國團)의 창립 등으로 구현되기도 했다. 또한 그의 역사의식은 비과학적이고 과도한 민족주의로 변질되어 한국 고대사에 대한 왜곡으로 이어지는 등의 한계를 보여주었다. 이외에 이범석이 일민주의를 적극적으로 후원하였으나 그는 이데올로그라기보다는 활동가, 정치가로서 규정하는 것이 옳을 것이다.
- 16) 이 때문에 미국 정부는 이승만 정권의 교체도 구체적으로 논의하였다. 이철순, 「부산정치파동에 대한 미국의 개입」, 『세계정치』 8, 2007 참조.



무마하고, 이것을 오히려 자신의 권력 강화에 이용하기 위해서 전쟁의 지위와 성격을 왜곡할 필요가 있었다. 이승만 정권은 이를 위해 일민주의로써 ‘자유주의의 최선봉에서 공산주의와 맞서 싸우는’ 대한민국이라는 왜곡된 내셔널리즘에 기초한 민족적 자부심을 고양하고자 했다.

하지만 상기의 목적을 강조·강제하려고 하다 보니, 급조된 유사 이데올로기로서의 일민주의의 한계성은 더욱 뚜렷이 노출되었다. 이에 이승만 정권은 한국전쟁의 종전(終戰)을 전후하여 좀 더 세련되면서도 합리적인 이데올로기로서 자유주의 등을 반공주의에 편입시키고자 노력했다. 물론 새롭게 정립된 반공주의 역시 국가 폭력성을 노골적으로 드러내는 바<sup>17)</sup>였다. 그것은 인본주의나 자유주의 등을 내부로 수용하였다고 주장했지만, 실제로는 정부 치하에 배치된 국민들을 좀 더 정치(精緻)하게 혹은 좀 더 명분을 가지고 동원<sup>18)</sup>하려고 했던 바에 더 큰 목적이 주어졌다 할 것이다.

이승만 정권은 이 동원을 다양한 방법으로 시행하였다. 그들은 때로는 인위적인 위기 담론의 형성과 그 극복을 명분으로 삼아 경쟁 상대를

17) 전재호, 『한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 “부르주아 우파” 국가형성 초기 “이승만 세력”을 중심으로』, 『사회과학연구』 35-2, 2011 참조.

18) 국가 동원이라는 것은 ‘특정 정권이 권력을 지속적으로 행사하기 위하여 국민들과 그들의 물질적, 규범적 자원을 통제하려는 제도적 행위와 그 결과’를 의미한다. 특히 그것은 ‘국가를 구성하는 정권의 국민에 대한 통제와 감시를 주요한 특징’으로 하며 ‘국가 형성이라는 누구도 부인하지 못할 사회적 집단목표 달성을 위한 수단으로 용인되고, 결국 해당 정권의 정당성 확보와 독점적 권력 획득에 기여’하는 결과를 놓기도 한다(이은희·김현옥, 『대한 뉴스』에 나타난 이승만 정권기의 국가 동원 양식에 관한 연구』, 『한국문화연구』 4, 2003 참조). 실제로 이승만 정권은 우선 미군정의 영향력이 존재하던 가운데서 김구·여운형·박헌영 등 강력한 정치적 경쟁 상대와 새로운 민족국가의 정체(政體) 및 정권 장악을 다투면서 수립된 정권이었다. 게다가 대외적으로는 한반도 내 지역민들을 자국민(自國民)으로 포용하기 위한 강력한 적대 세력으로서 북한 김일성 정권과의 체제 경쟁을 펼치는 권력이었다. 이 가운데서 그들은 국민들을 자신의 체제 내로 편입하고 내재화하기 위한 지속적인 노력을 하였으며, 이것은 강제적이고 권위주의적인 국가 운영을 가능하게 만들기도 하였다.

압박하고 자신의 정치적 권위를 강화하는 궐기대회를 개최<sup>19)</sup>하는 대중 동원을 조직하기도 했고, 때로는 검열과 통제를 통해 사상적·문화적 억압을 정책으로 사용하기도 하였다. 특히 후자는 당대 문화계, 특히 문학계나 영화계에 결정적인 영향을 미쳤다.

미술계의 경우, 그 영향이 상대적으로 덜하였다 해도 직간접적인 자장(磁場)을 벗어나기는 어려웠다. 여기에 대해 당시 서양화단은 각 시기마다 조응(照應)하면서 변천을 거듭했다. 그런데 이러한 조응은 일률적으로 이루어지지 않았다. 그것은 각 집단 또는 개인에 따라 차별적으로 이루어졌으며, 이러한 양상이 폭발적으로 노출되었던 시기와 장소가 한국전쟁 기간의 피란수도 부산에서의 서양화단이였다.

### Ⅲ. 한국전쟁 전반기 부산지역에서의 중앙화단

#### - 정치선전화의 요구와 그에 대한 저항을 중심으로 -

한국전쟁은 미국을 맹주로 한 자유주의 진영과 소련과 중국을 중심으로 한 사회주의 진영이 최초로 전면적인 물리적 충돌을 일으킨 국제전(國際戰)이자, 일제 강점기를 벗어나고자 하는 민족해방운동의 흐름 속에서 형성되었던 민족주의 계열과 사회주의 계열이 새로운 국민국가(國民國家)의 지향을 두고 부딪친 내전(內戰)이었다. 이러한 측면을 강

19) 이에 대해서는 정호기, 『이승만 시대의 위기 담론과 궐기대회』, 『사회와 역사』 84, 2009 참조. 이 글을 통해 정호기는 이승만 정권의 위기 담론이 첫째 국가의 존립과 직접적으로 관련되어 있고 구성원 전체에 영향을 주는 위기 담론, 둘째 정치체제와 정권에 영향을 주는 위기 담론, 셋째 실체가 분명하지 않은 조장된 위기 담론 등으로 구성되어 있으며, 이 담론들이 본격적으로 유포되었던 시기가 안보 위기와 전쟁, 선거 그리고 반일운동의 활성화 시기와 연계되었음을 밝혀내었다. 즉 이승만 정권이 체제를 유지하고 안정화하는 방법으로 위기 담론과 궐기대회를 적극 활용했음을 증명하였다.

조할 때 한국전쟁은 이데올로기 전쟁으로서의 성격을 뚜렷이 한다. 동시에 해당 전쟁은 내부적으로 노동자·농민계급과 자본가·지주계급의 갈등과 대립이 복합적으로 폭발한 계급전쟁(階級戰爭)으로서의 성격도 드러내고 있다.

이 당시 피란수도 부산<sup>20)</sup>은 한국전쟁의 직접적인 피해를 유일하게 피할 수 있는 대도시였으며, 피란민들이 전화의 두려움에서 벗어나 생존의 방법을 모색할 수 있는 곳이었다. 동시에 대한민국 정부의 입장에서 이러한 민중들의 상황을 이용하여 자신의 정체성을 재확립하고 북한군에 대한 반격을 준비할 수 있는 장소이기도 했다. 이러한 까닭으로 당대의 부산은 전쟁으로 인한 모순이 중첩되었던 곳이었고, 그에 따라 이곳을 중심으로 이루어졌던 화단(畫壇)의 모습 역시 그것을 고스란히 표현할 수밖에 없는 상황이었다.

그렇다면 한국전쟁의 전반기에 있어 당시 부산지역을 중심으로 한 화단<sup>21)</sup>에서 가장 중요한 모순은 무엇이었을까? 그것은 바로 반공주의(反共主義)라는 정치적 이데올로기를 강요하는 이승만 정권과 이에 조응(照應)하거나 예술적 순수성을 고수하며 저항하였던 화가들과의 모순을 지적할 수 있을 것이다. 이를 좀 더 구체적으로 논한다면 예술을 하나의 선전 도구로 이용하려했던 이승만 정권의 행태와 그에 부응하여 ‘프로파간다’로서의 미술을 만들어버렸던 미술계 일부의 모습이 당대

20) 피란수도 부산이라는 명칭은 한국전쟁이라는 역사적(歷史的) 경험(經驗)을 전제로 하고 있다. 즉 한국전쟁 중 북한군의 공격을 피하여 수도를 서울에서 부산으로 옮겼던 1950년 7월 16일부터 8월 17일 사이, 그리고 1951년 1월 4일부터 1953년 8월 14일에 이르는 약 1,000일 간의 특정 기간과 그 사이의 경험을 바탕으로 하여 명명한 것이라는 뜻이다.

21) 우선 먼저 주의할 바는 논의의 대상이 부산화단에 그치는 것이 아니라 피란수도 부산에서 이루어진 중앙화단의 활동도 포함이 된다는 것이다. 즉 Ⅲ장에서의 부산화단은 지역적 의미와 행위 주체의 그것을 함께 고려한 것이다. 이 시기의 부산을 중심으로 한 서양화단의 모습에 대한 최근의 연구로는 정준모, 앞의 책과 선재문화연구소, 앞의 책 등을 주목할 만하다.

의 모순을 상징한다고 할 것이다.

이미 1948년 대한민국 정부 수립이후부터 이승만 정권의 영향력은 정부 자체의 직접적 동원으로, 혹은 <대한미술협회>라는 관변조직을 통하여 지속적으로 이루어졌다. 특히 이승만 정권과 결탁한 고희동·장발 등의 인물들은 이 과정에서 정부의 지원을 전폭적으로 받는 동시에, 자신들과 대립하였던 제(諸) 단체를 압박함으로써 미술계 내에서 자신들이 지닌 독점적 권력을 유지하고자 앞장섰다.<sup>22)</sup>

결국 이 시기의 친 이승만적 미술단체는 뚜렷한 작품으로서가 아니라 관변단체를 조직하고, 이를 중심으로 미술인들을 자신의 파벌로 묶어냄으로써 화단을 장악하고자 한 것이다. 이는 이승만 정권과의 철저한 협조 속에서 이루어진 바로, 정부는 이미 무력화된 좌익 <조선미술동맹>의 잔존 미술인들을 관리 통제하기 위하여 <국민보도연맹> 산하 미술동맹을 조직하는가 하면 국방부장관 직할 한국문화연구소 주도로 <50년미술협회>를 조직하기까지 하였다.<sup>23)</sup>

그런데 한국전쟁이 발발하면서부터 이러한 간접적 통제가 무력화될 상황에 놓이게 되었다. 그것은 부산의 피란수도 초기, 이승만 정부가 심각한 위기에 맞이하게 되면서부터였다. 이미 1950년 5월 30일 총선거<sup>24)</sup>로 인해 정치적 위기를 맞이했던 그들은 한국전쟁 이후 낙동강 전선 이

22) 이에 대해서는 최열, 『1950년대 미술계 제도에 관하여 - 관료부문을 중심으로』, 『한국근대미술사학』 11, 2003 참조.

23) 최열, 위의 논문, 2003, 239쪽.

24) 1950년 5월 30일 제2대 국회의원총선거 결과와 동년 6월 19일 제2대 국회개원의장 단선거결과에서 정부와 이승만의 지지세력이 국회 내에서 재적의원 216명 중 46명(약 22%)밖에 되지 않았다. 또 제2대 국회의원총선거가 있기 2개월 전인 1950년 3월 18일 국회가 제출한 내각책임제 개헌안의 투표결과, 반대표가 재적의원 200명 가운데 23명뿐이었다는 사실은 당시 국회 내에서 이승만의 적극적 지지세력이 12.5%밖에 되지 않았다는 것을 의미하는 것이다. 다시 말해서, 이승만이 계속 반대해 온 내각책임제안에 대하여 79명의 찬성표가 나왔다는 것은 대통령중심제에 대한 국회 내에서의 적극적 반대세력이 39.5%라는 의미로 해석할 수 있다(김경호, 『부산정치파동의 본질과 정치사적 의미』, 『21세기 정치학회보』 11-1, 2001, 54쪽).

남을 제외하고 모든 지배권역을 상실함으로써 그 존립의 근거마저 위협 받게 되었다. 더불어 대내적으로 1951년 2월 ‘거창양민학살사건’과 1951년 3월 ‘국민방위군사건’을 맞게 되면서 그 도덕성에 치명타를 입게 된 이승만 정권은 여하한 방법을 써서라도 자신의 권력을 보호해야 할 입장이었다. 이를 위해선 우선적으로 부산을 비롯하여 대한민국 정부의 영향력이 미칠 수 있는 지역의 국민들을 확보하는 것이 시급한 업무로 떠올랐다.

이러한 목적을 이루기 위해서 당시 이승만 정권은 전시(戰時)라는 비상시국 하에서 동원가능한 모든 인적·물적 자원을 이용하는 한편, 국가체제의 안정화를 도모하기 위해 노력하였다. 이 가운데에서 발발한 것이 정치적 사건으로서의 ‘부산정치파동’이었고, 문화적으로 민중을 자유민주주의와 반공주의에 기치 아래 하나의 단일한 국민의식(國民意識)으로 묶기 위한 방안으로 활용되었던 것 중 하나가 바로 미술이었다. 즉 그들에게 미술은 제작자 또는 의뢰자가 요구하는 정보를 직접적으로 전달하고, 이를 통해 의미를 시각적으로 형상화(形象化)할 수 있는바 가장 적절한 수단으로 이용된 것<sup>25)</sup>이다. 이러한 국가의 강제를 명확하게 보여주는 것이 바로 피란수도기 ‘부산 정부청사 벽화’<sup>26)</sup>였다. 해당 그림은 들라크루아의 <민중을 위해 싸우는 민중의 여신>의 모작(模作)이었다.

25) 이와 관련하여 “시각은 재현 능력에서 언어보다 대중적이며 직접적이기는 하나 정교하지는 않다. 시각은 물신적이어서 우상화되기 쉽다. 우상의 시각화와 시각의 우상화는 닭과 달걀의 관계와도 같다.”라고 정리한 강성원의 지적은 유의미하다(강성원, 『시선의 정치』, 시지락, 2004, 22쪽).

26) 조은정의 연구에 따르면 해당 그림은 1952년 6월 22일, 김환기·박영선·김인승·남관 등에 의해 제작되었고, 이틀 후인 6월 24일 부산 임시 정부청사의 외벽에 걸렸다고 한다. 그렇다면 이 시기는 부산정치파동의 시기와 정확히 일치하며, 해당 그림의 게시를 통해 이승만 정권이 무엇을 얻고자 했는가를 이해할 수 있게 해준다(조은정, 앞의 논문, 2010, 90쪽).

이후 부산 정부청사 벽화는 당시 부산 지역의 모든 화가들에게 치욕의 상징이 되어버렸다. 특히 당대 한국 서양화단의 중진이라 일컬어지는 김환기(金煥基)·박영선(朴泳善)·김인승(金仁承)·남관(南寬) 등의 작가들이 합작하여 그렸다는 작품으로서는 믿기지 않을 정도로 파렴치한 그림이 나와 버렸으며, 더 심각한 것은 해당그림을 ‘대예술품’이라며 일본이나 미국에서의 전시를 기획하겠다는 정부의 대응이 작가들의 수치심을 건들인 것<sup>27)</sup>이다.

<표 1> 부산 정부청사 벽화와 민중을 위해 싸우는 자유의 여신 비교

작품명	부산 정부청사 벽화	민중을 위해 싸우는 자유의 여신
작가	김환기·박영선·김인승·남관	들라크루아
작품		
제작연도	1952	1830
작품의 종류	유화	유화
크기	500호 추정 <sup>28)</sup>	260 x 325 cm

27) 이에 대해서 정점식의 글 「저회하는 자아도취」, 『전선문학』 2, 육군중군작가단, 1952, 72쪽~74쪽(조은정, 『1950년대 전반 한국미술에서 他者읽기』, 『미술사학연구』 240, 2003, 127쪽에서 재인용).

28) 해당 벽화에 대해서는 당시 『경향신문』(1952. 6. 29.)에서도 격렬한 비판을 하였다. 글쓴이는 ‘한국미술계에 일대 오점(汚點)’이라는 기사에서 중앙선전대위(中央宣傳對委)가 김인승, 박영선, 남관, 김환기 4인에게 위촉한 500호 그림이 ‘도라그로아’의 <7월 혁명>의 모사 대작이며, 이것은 “실로 작가의 양심을 의심하지 않을 수 없는 일”이라고 힐난하였다. 한편 이 당시 그림의 크기는 ‘500호’라고만 표기되어 있어 정확한 크기를 표기하기에는 곤란한 면이 있다.

예술의 순수성을 지켜야 할 중진들이 정권의 요청을 받아 일개 선전화(宣傳畵), 그것도 최소한의 예술가적 양심도 지키지 못한 그림을 내어 놓고서 당당히 정부청사의 외벽에 건 것은 다른 작가들, 특히 30대의 젊은 작가들에게는 충격이 되었을 것이다. 1952년 11월과 12월에 이어진 <후반기전(後半期展)><sup>29)</sup>, <기조전(其潮展)><sup>30)</sup>의 동인(同人)들<sup>31)</sup>이 부르짖은 순수 예술로의 지향이 더 큰 울림을 갖는 것은 그런 이유에서일 것이다.

이는 당시 그들의 회고와 선언문에서도 그 흔적을 찾을 수 있다. <후반기전>에 참여했던 김훈은 다음과 같이 당시를 회고하였다.

“피란길의 열차에 섞이어 무턱대고 부산으로 내려오기는 하였으나 의지가 없는 나는 도착하는 날부터 밤이면 40계단 밑에 있는 과일 도매시장 공지에서 북테기를 뒤집어쓰고 아무렇게나 쓰러져 자고, 낮이면 힘없는 다리를 끌며 거리를 쏘다니지 않으면, 마담의 눈치를 살피가며 다방 한구석에 쪼그리고 앉아 있지 않으면 안 되는 신세였다. 그때 나에게 ‘직업적 결인’들과 구별되는 점이 있었다면 오직 깡통을 차지 않았다는 것과 나의 얼굴이 사치하도록 창백했다는 것뿐 일 것이다. … 뺨 한 조각 살 돈이 없는 나에게 화구가 있을 리 없었다. 그러나 나는 그렸다. 쉬지 않고 그렸다. 나의 상상 속에 캔버스를 펴 놓고 어지러운 현실의 제상을 무수히 태생하였다. 나로 하여금 아직

- 
- 29) 김환기, 문신, 이준, 한묵 등이 창립회원이다. 1952년 11월의 미화당 회랑 창립전 이후 서양화가 권옥연, 김훈, 정규, 최영림과 한국화가 박래현, 서세옥, 장운상, 천경자 등이 합류했다. 피란시기 부산에 머문 중앙화단의 30대 화가들이 중심이 되었으며, ‘잘 살아봐야 20세기 후반까지’라는 염세주의적 세계관을 드러내었다(김달진 편, 『한국 미술단체 자료집』, 김달진미술연구소, 2013, 254쪽 재정리).
- 30) 손웅성, 한묵, 박고석, 이중섭, 이봉상 등 피란한 중앙화단의 작가와 월남작가들이 참여했다. 창립전이자 마지막 전시가 1952년 12월 22일부터 29일까지 부산 르네상스 다방에서 개최되었다(김달진 편, 위의 책, 2013, 36쪽~37쪽 재정리).
- 31) 동인 활동으로는 <신사실파>도 있으나 1953년 5월, 즉 한국전쟁 후반기에 활동했던 이들의 활동에 대해서는 차후의 연구에서 다루도록 하겠다.

도 이 세상에 남아 있게 하는 그 무엇이 있다면 그것은 오직 제작의욕 뿐이다.”<sup>32)</sup>

잘 살아봤자 20세기 후반을 넘기지 못할 것이라는 염세적(厭世的) 시각에서 이름 지었다는 <후반기전> 동인의 이름이었지만, 오히려 그것이 동인들의 예술에 대한 욕구가 얼마나 강렬하였는지를 방증이 되었다. 그 짧은 삶의 기간에 ‘예술의 정치화’, ‘선전화’를 요구하는 기존의 권력 층과 절대로 타협하지 않겠다는 순수한 의지가 백열(白熱)처럼 타오르고 있음을 확인할 수 있는 것이었다.

<기조전>의 동인들도 마찬가지였다. 그들은 서문을 통해 다음과 같이 선언하였다.

“회화 행동에의 길이 지극히 준엄한 것이며 무한히 요원한 길이라는 것을 잘 안다. 만일 아직도 우리들의 생존이 조금이라도 의의가 있다 친다면 그것은 우리들의 일에 대한 자각성이어야 할 것이다. 진지하고도 유효한 훈련과 동시에 우리들은 먼저 한 장이라도 더 그릴 수 있는 환경을 조성하는 데 유의하고 싶다.”<sup>33)</sup>

이중섭의 예를 통해서 알 수 있듯이 당시 부산 지역에 머물렀던 미술인들, 특히 피란 미술인들의 삶은 극빈자의 삶에 다름 아니었다. 그러나 그들은 생존의 조건을 포기하면서까지 자신들의 예술혼을 지키고자 했던 것이었다. 어찌면 그것이야말로 당대의 한국미술을 지켜온 힘이었을 지도 모른다.

하지만 이들의 외침은 이미 정부의 <문화보호법> 반포에 의해 점차

32) 김훈, 『후반기전을 개최하는 30대의 예술정신』, 『월간미술』 4월, 1990. 선재문화연구소, 앞의 책, 2015, 41쪽.

33) 오광수·서상록, 앞의 책, 2001, 154쪽. 선재문화연구소, 위의 책, 2015, 47쪽.



축소되고 만다. 1952년 8월 7일 발표된 해당 법안의 가장 큰 특징은 예술가로서의 자격을 국가에서 정한다는 것이었다. 이에 따르면 국가로부터 보호받을 예술원의 회원들은 a. 교육법에 의한 대학 또는 이와 동등한 학교를 졸업하고 3년 이상의 예술 경력을 가진 자, b. 기타 예술경력 10년 이상의 자로 한정한다는 것이었다. 이 결과 예술원의 핵심요직은 <대한미술협회> 등의 친정부·중앙화단이 모두 차지해버렸고, 그 중에서도 고희동(高羲東)·이상범(李象範)·장발(張勃) 등이 권력과 유착해 미술계에서의 헤게모니를 쥐게 되었다. 이상의 움직임은 근거로 <대한미술협회>를 중심으로 한 기존의 작가들은 자신들의 권위를 ‘공식적’으로 인정받았고, 이를 다시 확대, 재생산하는 가운데 그 권한을 더욱 강화시켜 나갔다. 이러한 움직임은 정치로부터 탈피된 미술을 추구했던 젊은 작가들 또는 이후 설명되겠지만 향토적 리얼리즘을 추구했던 부산 미술가들과의 대립 속에서 이루어졌었다.

#### IV. 대한민국 정부 수립 ~ 한국전쟁 전반기의 부산화단 - 개별 화가들을 중심으로 -

그렇다면 해당 시기 부산의 서양화단은 어떠한 움직임을 보이고 있었을까? 이와 관련하여 먼저 염두에 두어야 할 것은 한국전쟁 이전의 부산은 중앙의 정치적 혼란과 일정한 거리를 두고 있었다는 점이다. 이것은 서울 지역과의 물리적 거리뿐만 아니라 심상적(心想的) 거리에서도 그러했다.

그렇기에 당대의 부산화가들은 오히려 이념적 좌우대립과 일정한 간극(間隙) 하에 당대의 민족적 문제, 예컨대 일본으로부터 돌아오는 귀환동포와 그들을 수용하면서 어떻게 새로운 민족국가를 이룰 수 있을 것

인가에 대한 문제에 대해 해답의 단초를 고민할 수 있었다. 단 해당 시기의 부산 화단은 동인(同人) 활동보다는 개별 화가들의 작품을 묶어서 살펴보고자 한다. 그 이유는 당시 부산·경남 지역을 중심으로 <춘광회>의 뒤를 이어 <경남미술교육연구회>, <경남미술연구회>, <혁토사>로 이어지는 화단의 맥은 존재했으나, 그 정확한 이념 또는 예술적 목표에 대한 연구가 아직 부진한 까닭이다. 이러한 상황에서 그 모임의 성격을 함부로 추정한다든지, 그것을 통해 당대 부산 미술의 성격을 규정할 수는 없을 것이다. 따라서 당대의 모습은 개별 작가들의 작품을 통해 인식하는 것이 더 나을 것이라는 판단에 따라 각 작가들을 파악하고 그 유사성을 찾아, 부산화단의 경향을 짐작해보고자 했다.

해방 이후 부산은 귀환동포들이 조국으로 돌아오는 대표적인 관문이었다. 1945년 10월부터 1948년 8월에 이르는 시기까지 귀환자 1,543,633명, 월남민 622,044명 등 총 200만 명 이상이 남한으로 들어왔고, 그 결과 인구는 폭발적으로 증가하였다.<sup>34)</sup> 이 가운데서 어느 정도의 귀환동포가 부산으로 유입되었는지에 대한 정확한 통계는 나와 있지 않으나 당시 일본 정부의 대책이나 지리적·역사적 접근성의 측면을 보았을 때 그들의 대부분이 부산으로 유입되었음은 충분히 추측 가능하다.

부산항의 경우 귀환동포들을 실은 선박이 대체로 제1 부두에 정박<sup>35)</sup> 하였는데, 일본의 귀환정책에 의해 정당한 재산마저 제대로 소유하지 못하고 돌아온 그들의 경제적 상황은 극악했다. 이들은 당시 빈곤 인구의 절대 다수를 차지하였고, 이를 수용하기 위한 사회적 대책이 지속적으로 요구되었으나, 당대 미군정은 물론 대한민국 정부 수립 이후의 이

34) 김예림, 『‘배반’으로서의 국가 혹은 ‘난민’으로서의 인민 : 해방기 귀환의 지정학과 귀환자의 정치성』, 『상허학보』 29, 2010, 357쪽.

35) 『귀환동포』(<http://busan.grandculture.net/Contents/Index?local=busan> 검색일 : 2017. 11.02.)

승만 정권도 이에 대한 뚜렷한 대응을 내어놓지 못하는 상황이었다.<sup>36)</sup> 이 가운데에서 귀환동포들은 대한민국 국민으로서 편입된 것도, 아닌 것도 아닌 어정쩡한 디아스포라(diaspora)<sup>37)</sup>로 머물고 있었다. 그들은 국민으로서의 편입과 배제의 경계선을 끊임없이 강제당하면서, 새롭게 성립되는 대한민국 정부의 국민으로서 정체성을 얻길 바랐다.

이러한 시대상을 그려낸 것이 바로 김종식(金種植)의 1947년 작 <귀환동포>였다. 일본제국미술학교 서양학과 출신이자 1938년에 재동경미술학회 회원으로 백우회전(白牛會展)에 참여하였던 그가 1942년 귀국한 이후 동래중학교에서 교편을 잡고 있던<sup>38)</sup> 시기에 그린 작품이었다.



김종식은 부두의 화투가에 둘러 앉아 자신이 맞이한 처지에 대해 이야기를 나누는 귀환동포들을 그려내고 있다. 전체적으로 짙은 갈색과 검은색이 주를 이루는 해당 작품에서 그림 속 인물들은 한복과 작업복을 입은 채 자신들의 아이들을 데리고 불을 피고 있는데, 화가를 쳐다보는 것 같은 시선에서 당시의 암울함과 불안감을 느끼게 하였다. 이 그림은 당시 해방의 환희를 그렸던 이쾌대(李快大)의 <군상(群像)> 연작 시리즈와 달리 뒤편에 감추어진 빈곤과 불안의 세계를 표현하고 있으나, 그것이 당대의 현실을 부정하는 것은 아니었다. 김종식은 불별을 피고 있는 모녀의 모습을 통해 대한민국으로부터 배제된 귀환동포들을 포용하고자 하는, 따뜻한 시선을 보여주고 있었다.

36) 김예림, 앞의 논문, 2010, 385쪽~397쪽 참조

37) 한국 현대사에 있어 디아스포라의 문제가 전면적으로 제기되는 것은 정부수립기와 한국전쟁 시기가 될 것이다. 이 중 귀환동포들은 타국에서 고국으로 복귀하는 가운데, 그 국민으로서의 정체성(正體性)을 확인받고자 하지만 그것을 허용 받지 못하는 집단이었으며, 한국전쟁 시기의 월남민은 상시적으로 이념적 의구심을 받음으로써 타율적(他律的)으로 디아스포라가 되는 동시에, 통일 이후에 귀향의 의지를 강력히 유지함으로써 자의적으로 그것이 되는 존재이기도 하다.

38) 「김종식」<http://busan.grandculture.net/Contents/Index?local=busan>(검색일 : 2017. 11. 02.)

&lt;표 2&gt; 김종식과 이쾌대의 그림 비교

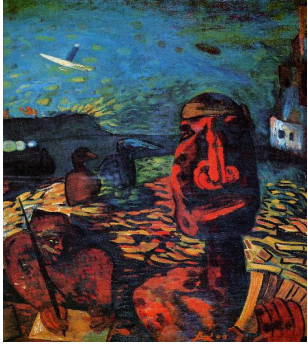
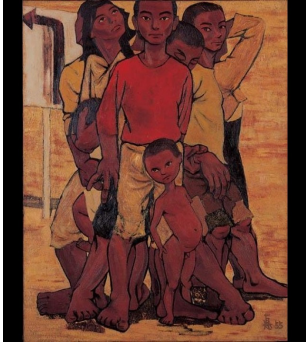
작품명	귀환동포	군상 I - 해방고지
작가	김종식	이쾌대
작품		
제작연도	1947	1948
작품의 종류	유화	유화
크기	72.4×90.7cm	181×222.5cm

더불어 김종식은 향후 한국에서 다시 발발할 지도 모를 전쟁에 대해서도 뚜렷한 반전(反戰)의 의지를 보여주고 있었다. 그는 1946년 <전쟁>을 통해 그것을 형상화했다. 태평양전쟁 시기 일제에 의해 강제 징용·징병되었던 조선인들을 그린 해당 작품에서 전쟁의 참상은 비행기, 군함(軍艦), 포대(砲臺) 등으로 표현되었다. 특히 노역일지를 기록하는 일본군의 펜대는 창대와 같이 길고, 옷통을 벗은 채 군표(軍票)를 받아 든 조선인의 얼굴은 노동에 지쳐, 인간의 감성마저 상실당해 일면 무감각하게 보인다. 그러나 그가 받아든 군표의 가치는 허망한 것이다. 바다 위로 떠다니는 군표는 조선인 노동자가 모든 것을 희생하고 얻은 것이 종이쪼가리로 변해 버린 절망의 상황을 보여주는 것이기도 하다. 하지만 다시 한 번 그의 그림을 보면 <전쟁>의 주인공은 그 모든 상황을 극복하려고 하는 지 굳게 입술을 다물고 있다.

그렇게 그 모든 고난에 대해 당당하게 맞서고 싸우려는 김종식의 의지는, 이후 <청맥(靑脈)> 동인 김영덕(金永惠)의 1955년작 <전장의 아

이들>을 통해 그 흔적을 찾을 수 있다. 가운데 서서 정면을 응시하는 소년을 중심으로 서로 기대고 위로하는 아이들은 결코 삶을 포기하지 않는다. 그들은 때로는 옷 한 벌을 못 구해 막내를 벌거벗긴 채로 두거나, 또는 ‘씩씩이’로 대변되었던 공습(空襲)의 두려움에 떨기도 하지만 단합을 통해 스스로를 지켜나가고 있었다. 그렇게 단결된 모습은 서로 타인일지도 모르지만, 고난을 함께 했던 민족을 하나로 포용하고 묶음으로써 새로운 미래를 부산의 정체성(正體性)을 보여주는 것이라 할 수도 있다.

<표 3> 김중식과 김영덕의 그림 비교


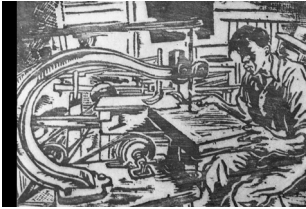
작품명	전쟁	전장의 아이들
작가	김중식	김영덕
작품		
제작연도	1946	1955
작품의 종류	유화	유화
크기	91×73cm	91×73cm

노동을 통한 새로운 조국의 건설을 꿈꾸었던 이들도 있다. 문신(文信)은 1948년 <고기 잡는 사람들>을 통해 거칠게 굽이치는 바다와 맞서 그 물잡이를 하는 어부들의 단결을 통해 역사의 격랑을 단결로써 극복하는

민중의 모습을 그렸다.

특이한 것은 해당 작품의 경우 그 액자에도 해녀의 물질하는 모습을 새겨, 노동의 건강함을 표현하였다. 김미정의 연구에 따르면 해당 작품은 김경(金耕)에게 큰 감화를 주어 이후 그가 1949년 ‘부산미술전’에 동일한 제목의 작품을 내도록 영향을 미쳤다고도 한다.<sup>39)</sup> 김경 역시 1940년대 말에서 1950년 초 사이의 작품 <작업>을 통해 노동자의 모습을 그렸는데 거칠고 힘든 선반 작업이지만 고도의 집중력을 동원해 일하는 모습을 사실적으로 묘사했다. 이러한 사실주의적 화풍은 이후 <토벽> 동인의 탄생을 예고하는 동시에 당시 부산 화단의 화가들이 어떠한 미래를 지향하였는가를 짐작하게 한다.

<표 4> 문신과 김경의 작품 비교

작품명	고기 잡는 사람들	작업
작가	문신	김경
작품		
제작연도	1946	1940년대 말 ~ 50년대 초
작품의 종류	유화	목판화
크기	27.5×103cm	19×26cm

한편 양달석(梁達錫)과 김남배(金南培) 등은 자신의 작품을 통하여 현실의 혼란을 극복하기 위해 ‘향토적(鄉土的)’<sup>40)</sup> 전원(田園) 세계를

39) 김미정, 앞의 논문, 2011, 220쪽.

40) 한국에서 서양화가 도입된 이후 ‘향토성’은 중요한 논쟁의 대상이었다. 이것이 부각

강조하였다. 일제강점기부터 조선미술전람회의 입선 작가로 인정을 받은 동시에 부산·경남지역의 미술가 단체인 <춘광회(春光會)>에서 활동했던 그들<sup>41)</sup>은 해방과 함께 새로운 전기(轉機)를 마련하고자 노력하였다.

특히 양달석의 경우는 해방 직후 좌익계열의 단체인 <조선미술동맹><sup>42)</sup>의 부산·경남 위원장으로 몸을 담았다가 곧 탈퇴하고 <대한미

되었던 일제 강점기 초기에는 향토성이란 일종의 액조티시즘, 즉 일본인들이 조선을 대상으로 자신들이 상실한 전원을 상상하는 이국적 정취로서 이용된 것이었다. 이인성(李仁星)의 작품 등이 이에 대한 대표적 예라고 할 수 있을 것이다. 그러나 일제 강점기 후기 및 해방기에 있어 향토성은 (식민지) 조선 및 해방된 조국의 독자적 성격을 모색하려는 의미에서의 그것을 지니게 되었다. 이에 대한 윤희순(尹喜淳), 김용준(金瑢俊), 김주경(金周經), 오지호(吳之湖) 등의 논쟁은 한국 현대 미술사 전체에 있어서 일정한 의미를 지닌다 할 것이다. 임종명, 『1930년대 전반기 식민지 조선, 이인성의 회화 작품과 미술계의 조선 향토성. 제국/식민지 체제와 에스닉주의, 그리고 미학(美學)』, 『역사연구』 29, 2015. 박계리, 『일제시대 ‘조선 향토색’』, 『한국근대미술사학』 4, 1996 참조.

- 41) 이들은 우신출(禹新出) 등과 함께 1937년 부산·경남지역을 중심으로 춘광회(春光會)를 결성하여, 1938년 2회까지 전시회를 개최하였다고 한다. 그리고 『부산시사』의 기록에 따르면, 이후 일본어판 부산일보사 주최 미술공모전이 1940년에 부산에서 최초로 개최되었으며, 그 공모전에 김용주(金容朱)가 무감사 출품하였으며, 양달석은 서양화부 최고상인 ‘부산부윤상(釜山府尹賞)’을 수상하였고, 서성찬(徐成贊), 서태문(徐泰文), 허민(許珉), 현용건(玄龍健)이 출품하였다고 기록된다(부산직할시사편찬위원회, 『부산시사』 4, 1991, 205쪽 참조). 하지만 김인아는 이에 대해 다음과 같이 반박한다. 그녀에 따르면 부산·경남지역 최초의 미술전람회는, 1928년 6월 22일부터 24일까지 일본어판 부산일보사 주최로 열렸던 ‘부산미술전람회’이다. 제1회에는 ‘양화부’만 모집했기에 ‘부산양화전’으로 불렸으나, 제2회전부터 제1부로 일본화를 추가해, ‘부산미술전람회’라고 개칭하여 제12회인 1942년까지 지속되었다. 비록 도록으로만 추정할 수밖에 없지만 출품작품의 경향은 아카데미한 인상주의 화풍이거나, 향토적 소재를 그림의 주제로 삼거나, 표현주의적 경향이 반영된다고 추정하고 있다(김인아, 앞의 논문, 2016, 318~320쪽).
- 42) 조선미술동맹은 태평양 전쟁 종전 직후 좌우의 미술인들이 함께 결성한 조선미술건설본부의 내분 사태에서 성립되었는데 1945년 9월 15일에 조선미술건설본부의 좌익 미술인들이 분리되어 조선프롤레타리아미술동맹을 창립하였다. 조선프롤레타리아 미술동맹은 당해 10월 30일부터 조선미술동맹이라는 이름으로 개칭하고 활동하였다. 이후 고희동을 중심으로 1945년 11월 7일에 출범한 우익 성향의 조선미술협회와 대립 관계를 유지하다가, 남한에서는 1949년 10월 19일자로 등록이 취소되었다

술협회> 산하 부산협회 회장과 <전국문화단체총연합회><sup>43)</sup>의 부산지 부장으로 변모하였던 이력과 무관하지 않다. 이 중 <조선미술동맹>에 관여했던 사건은 그에게 적지 않은 트라우마를 남긴 것으로 보인다. 당시 양달석은 경남공립상업학교 미술반 교사로 재직하고 있었는데 상기의 사건으로 경찰에 불려가 고문을 당했다. 그때 양달석은 자신을 고문하는 경찰에게 “오른팔은 그림을 그려야하기 때문에 왼팔을 두 배로 때려 달라”고까지 간청했다고 한다. 이와 같이 해방 이후 이데올로기 대립의 한 가운데에서 서서 적지 않은 고초를 겪기도 했던 양달석은 그 작품의 내용에서 전통적 전원으로의 회귀를 지향하는 모습을 보이게 된다.

평생 동안 양과 염소 등을 그려 ‘양(羊) 할아버지 작가’라고도 불렸던 김남배의 경우는 양달석과 같은 정치적 혼란 가운데 있지는 않았으나, 그가 정치 상황과 거리를 두고자 했던 비는 분명하다. 그는 구 부산역 앞에서 백양(白羊)이라는 이름의 다방을 운영하면서, 이곳을 1948년 경남미술연구회의 산실이자 부산화단<sup>44)</sup>의 사랑방으로 제공<sup>45)</sup>하였다. 그리고 이곳을 찾아온 작가들과 교류(交遊)를 나누면서 평생을 작품활동에만 매진했다고 한다. 작품에서 확인 할 수 있듯이 그는 평생과 양과 염소 등, 평화로운 순백의 동물을 그려내었다. 그런데 그것들을 그릴 때 또 다른 특징으로 삼은 것이 아이와 가족이었다. 즉 가장 순수하고도 평

(『경향신문』 1949. 10. 19., ‘유령, 드디어 자멸하다. 등록취소 백 삼십 개 단체’).

43) 1947년 2월 14일, 좌익계열의 문화단체에 대항하기 위하여 창설되었다(『경향신문』 1947. 2. 14., ‘전국문화단체총연합회 성대히 결성식을 거행’).



44) 여기에서 부산화단의 의미는 경남화단과의 지역적·단체적 통합성을 바탕으로 한다. 특히 이 당시는 경상남도의 행정구역에 포함이 되어 있었고, 작가들 간의 교류도 상당히 활발하여 여타 지역 화단에 대한 동질의식을 지니고 있었다. 이것은 경남미술연구회(이후 혁토사로 개칭)의 구성원으로 부산·경남 지역의 작가들이 함께 참여하고 있는 바를 통해서 확인할 수 있다.

45) 『부산일보』 2003. 11. 24., ‘판화가 이용길, 내가 본 부산미술(11) - 양 할아버지 화가 김남배’.



화로운, 그러면서도 공동체의 본질을 지켜나갈 수 있는 핵심으로서의 아이와 가족을 강조했던 것이다.

<표 5> 양달석과 김남배의 그림 비교

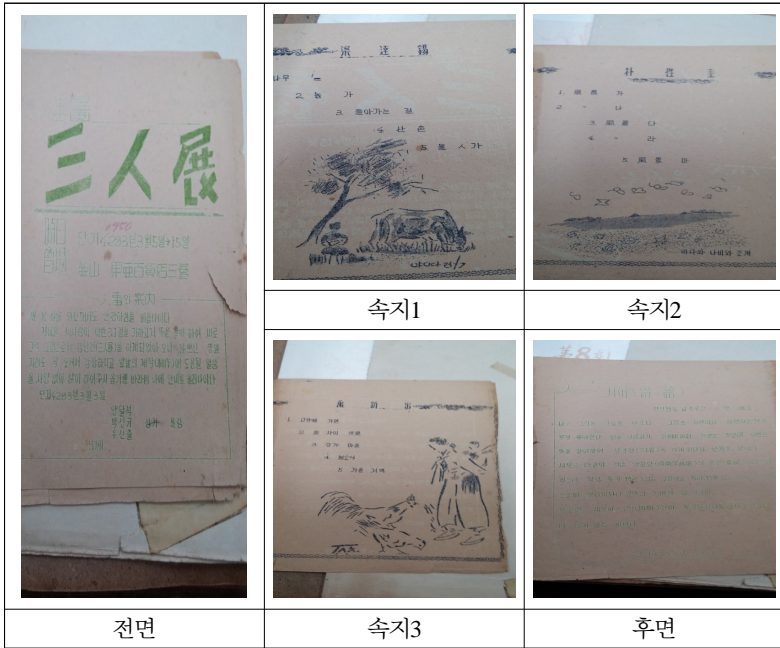
작품명	귀로 <sup>46)</sup>	염소가족
작가	양달석	김남배
작품		
제작연도	1947	1946
작품의 종류	유화	유화
크기	미상	33.5×45.5cm

이러한 작품 경향은 당시 부산화단의 한 특징<sup>47)</sup>으로 이어지는데, 이는 양달석·박성규(朴性圭)<sup>48)</sup>·우신출 등의 삼인전(三人展)<sup>49)</sup>의 팸플

- 46) 양달석은 동일한 구도로 1950년에 <목가(牧歌)>라는 작품을 발표하기도 했다.
- 47) 해당 시기의 부산·경남 화단은 주로 사실주의에 기반을 둔 작품 활동이 주를 이루고 있었는데, 소재 및 주제의 측면에서 지역적 향토성의 영향이 컸었다. 여기에서의 향토성은 중앙 화단에 대한 대립적 의미의 그것으로 이해할 수 있다. 『민주중보』 1949. 4. 26., ‘慶南美研展을 보고’와 『민주중보』 1949. 10. 28 ~ 29, ‘제2회 부산미술전(공모)평’ 참조 (이용길, 『가마골 풀아춤 누리』, 낙동강보존회, 1993, 21쪽~27쪽.)
- 48) 박성규는 일본 분카학원(文化學院) 출신으로 해방 이후 조선미술재건본부 및 조선조형예술동맹, 소묵회(素墨會) 등에서 활동하였다. 이때 그는 혁명투쟁을 주제로 하는 작품들로는 <혁명에의 길 1>, <혁명에의 길 2>, <투사>, <섬> 등을 발표하였으나, 1947년부터는 조선미술문화협회에 참가하면서 이데올로기적 성향에서 벗어나기 시작했다. 이후 1950년에는 대한미술협회에 가입하면서 새로운 작품 경향을 추구하였다 (<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2459113&cid=46660&categoryId=46660> 참조. 검색일: 2017. 11.03.).
- 49) 지금까지 해당 전시회는 1950년 3월에 개최된 것으로만 나왔을 뿐, 정확한 전시 일자

릿에서도 나타난다. 특히 해당 전시회에서 각 작가들이 제출한 작품들을 살펴보면 이들의 전원 지향성을 확인할 수 있다.<sup>50)</sup>

<표 6> 양달석·우신출·박성규 삼인전의 팸플릿



이처럼 당대의 부산 작가들의 한 측은 ‘상상된 향수(鄉愁)<sup>51)</sup>’를 통하

와 장소는 적시되지 않았다. 그런데 연구자가 이번 논문의 자료를 준비하던 중, 부산 시립미술관의 자료실에서 발견한 팸플릿을 통해 1950년 3월 5일에서 15일까지 동아 백화점 3층에서 개최되었음을 최초로 확인할 수 있었다.

- 50) 팸플릿에서 나타난 작품의 제목은 다음과 같다. 양달석: 나무, 농가, 돌아가는 길, 산촌, 물가/ 박성규: 풍경 5연작/ 우신출: 고향에 가면, 숲 사이 냇물, 강가 마을, 봄 소식, 가을 저녁.
- 51) 아르준 아파두라이, 『고삐 풀린 현대성』, 현실문화연구, 2004, 140쪽 참조. 여기에서 (특정한 지역적·시간적 공동체가 공유하는) ‘향수’라는 단어는 ‘향토성’과 치환될 수 있는 개념이다. 어떤 이가 자기 지역에 대하여 일정한 향토성을 설정하는 것은 그

여 현실적이지는 않지만, 존재한다고 상상되는 전원을 그려내었다. 그리고 이를 통하여 특정한 이데올로기의 강요에서 벗어난 해방의 세계를 꿈꾸었다. 즉 해방정국에서 정부 수립 및 안정화에 이르는 기간의 좌우 이데올로기 갈등과 이를 둘러싼 ‘국민 재탈진’<sup>52)</sup>이 국가의 폭력으로 구체화되던 시기에, 목가적 전원으로 표현된 세계로의 탈출을 지향했던 것이다.

하지만 이것은 결코 도피가 아니었다. 그것은 새로운 가능성으로의 모색이었다. 이러한 주장의 근거는 전원 또는 농촌의 세계를 유지하면서, 전쟁의 폐해를 극복하여 새로운 민족 국가 건설을 추진했던 농민의 모습을 그려내었던 양달석의 1957년 작품 <잠시>에서도 살펴볼 수 있다.

---

지역의 주민들이 집단적으로 느끼고, 경험을 공유할 수 있는 어떠한 공통분모를 찾아 조직화한다는 뜻이 된다. 즉 공동체의 기억과 감정을 설정한다는 것이다. 하지만 이러한 기억과 감정은 상당 부분 정치적으로(혹은 계급적으로) 상상되고 조작된 것이다. 왜냐하면 동일한 시기와 지역에서 생애를 보냈다 하더라도 그 경험은 등질적(等質的)이지 않기 때문이다. 그들이 공유하는 부분은 극히 파편적일 뿐이다.(그 파편성은 단순한 경험의 총량이나 획일적 질(質)의 문제가 아니다. 얼마만큼 경험을 공유되고 있다는 혹은 공유할 수 있다고 생각되는 차이를 유발할 수 있는가의 문제인 것이다.) 그러나 이 파편적 기억들을 국가나 예술가들은 각각의 이유에서 동질적인 것으로 만들어낸다. 그들은 자신의 개인적 경험을 조직적으로 상징화하여, 국가의 구성원들 혹은 작품의 감상자들이 그것을 자신의 경험으로 여기도록 한다. 즉 그들이 만들어낸 자신들의 ‘상상된 향수’를 국가 구성원이나 작품 감상자들이 추인(追認)하게끔 하는 효과를 이끌어내는 것이다. 이러한 조작이 국가적으로 또는 지역 공동체의 주도 하에서 지속적이고 대규모적으로 일어나며, 그 구성원들에게 공통적으로 일정한 영향을 미치게 된다면 우리는 그것을 ‘만들어진 전통’이라고 할 수도 있을 것이다.

- 52) 김득중, 『‘빨갱이’의 탄생 : 여순사건과 반공국가의 형성』, 선인, 2009 참조. 해방과 남북 정권의 수립 과정에서도 한반도의 민중들은 자신이 소속될 국가에 대한 선택을 완전히 결정하지는 않았다. 이 가운데에서 각 정권은 민중들을 자신의 정치적 영역 아래 두고자 지속적인 노력을 하였고, 이것은 정치적·경제적 수단을 넘어서 문화적 측면까지 총체적 강제를 추진하였다. 하지만 이러한 노력에도 불구하고 민중들의 유동성은 계속되었으며, 남한에서는 이것이 여순사건 이외에도 국민방위군 사건이나 거창 양민학살 사건 등으로 표출되었다.



<그림 1> 양달석 '잠시'(1957년 작, 156.5×112cm, 캔버스에 유채)

이 작품은 화려한 채색으로, 고된 농사 일 중간에 만면에 웃음을 지으며 마을 사람들과 새참의 여유를 즐기는 농민의 모습을 그린 것이었다. 양달석은 이를 통하여 그야말로 당당한 민중의 모습과 그들의 힘에 기대어 새로운 미래를 그렸다. 이러한 점에서 이데올로기의 쟁패(爭霸)에서 한걸음 떨어져 있고자 했던 욕구가 새로운 전원으로의 모색을 거쳐 결국 민중의 노동을 기렸던 문신, 김경의 흐름과 합류되었던 바라고도 할 수 있을 것이다.

## V. 결론

이상의 글을 통해 대한민국 정부 수립으로부터 한국전쟁 전반기 기간 동안 부산 지역을 중심으로 이루어졌던 서양화단의 움직임을 살펴보

았다. 본고에서 밝힌 바와 같이 해당 시기의 화단은 크게 두 가지의 흐름 속에서 이루어졌다.

하나는 서울 지역에서 임시수도 부산으로 피란을 왔던 중앙 화단의 그것이었고, 다른 하나는 부산·경남 지역을 기반으로 귀환동포부터 월남민까지 수용했던 부산화단의 흐름이었다.

극단적인 이념의 충돌, 또는 역사적 격변이 이어지던 해당 시기에 중앙 화단의 인물들은 자신의 예술관을 지키기보다는 이념에 압도당했다. 피란수도 또는 임시수도라는 극한적 상황에서 개인의 자유보다는 국가의 존망이 우선시하며 이념성을 강조하던 부산 지역에서의 미술계 상황에서는 더욱 그러했다.

이른바 서양화단의 대가로 불리던 일부 미술가들은 정권의 요구에 따라 ‘부산임시청사 벽화’라는 희대의 모작을 그려 걸었고, 집권세력은 그것을 통해 국민들을 자신들의 정치적 입맛에 맞게 요리하고자 했다. 즉 해당 시기 부산지역에서의 중앙 화단은 정치의 선전선동 도구로서 미술을 이용하려는 정부의 요구와 본연의 순수성을 지키려는 미술인 사이의 대립, 전쟁을 피해 남하하였지만 관변 단체와의 결탁을 통해 권력을 유지하려던 일부 권력 지향적 작가들과, 극단적인 경제적 궁핍 속에서도 예술의 독자성 강조를 통해 자신들의 정체성을 유지하려던 젊은 작가들의 충돌이 존재하던 시기였다.

이에 비해 부산지역 화단의 모습은 어떠했는가? 해당 시기 부산 화단의 모습은 기왕의 논의처럼 단순하지 않았다. 한편으로는 건강하고도 치열한 노동의 모습을 그림으로써 새로운 국가의 미래를 열고자 했던 문신과 김경의 흐름도 있었고, 외지로부터 고국으로 돌아왔으나 국민으로서의 자격을 부여받지 못한 귀환동포를 포용하고자 했던 김종식의 그림도 있었다. 김종식은 한편 또 다른 디아스포라를 만들어낼지 모를 전쟁에 반대하는 작품을 그리면서도, 그 모든 역경을 이겨내는 노

동자의 창출을 통해 이후 한국전쟁의 역경마저 이겨낼 아이들을 그려 낸 김영덕으로의 가능성을 예고했다. 또한 ‘상상된 향수’를 통하여 이 데올로기로부터의 해방을 통한 인간 본연의 가치를 꿈꾸고, 그것을 통해 새로운 세계를 모색했던 양달석, 김남배, 우신출, 박성규 등의 흐름도 존재했다.

이처럼 풍부하고도 다양한 미술을 추구하고 그것을 구체화하려 했던 부산화단의 노력은 한국전쟁 후반기의 <토벽>, 그리고 1950년대 후반기의 <청맥>으로 재탄생되었다. 그리고 이 과정에서 형성된 포용과 융해(融解), 건강한 노동을 통한 역동성(力動性)의 모습은 이후 부산의 특성을 보여주는 것이었다. 이에 대한 연구는 이번 논문에서는 아직 다루지 않았으나, 추후의 연구를 통하여 좀 더 새로운 관점으로 접근해 보려고 한다. 그리고 그것을 바탕으로 해당 시기의 부산사(釜山史)를 더욱 풍부하게 바라보는 계기를 단초를 마련해보고자 한다.

## | 참고문헌 |

### 1. 저서

- 강성원, 『시선의 정치』, 시지락, 2004.  
 김달진 편, 『한국 미술단체 자료집』, 김달진미술연구소, 2013.  
 김득중, 『‘빨갱이’의 탄생: 여순사건과 반공국가의 형성』, 선인, 2009.  
 부산직할시사편찬위원회, 『부산시사』 4, 1991.  
 박찬승, 『민족주의의 시대』, 경인문화사, 2007.  
 선재문화연구소, 『피란수도 부산의 문화예술』, 부산발전연구원, 2015.  
 아르준 아파두라이, 『고삐 풀린 현대성』, 현실문화연구, 2004.  
 이용길, 『가마골 풀이솨 누리』, 낙동강보존회, 1993.  
 정준모, 『한국미술, 전쟁을 그리다』, 마로니에북스, 2014.

## 2. 논문

- 김경호, 『부산정치파동의 본질과 정치사적 의미』, 『21세기 정치학회보』 11-1, 2001.
- 김예립, 『‘배반’으로서의 국가 혹은 ‘난민’으로서의 인민 : 해방기 귀환의 지정학과 귀환자의 정치성』, 『상허학보』 29, 2010.
- 김주원, 『1945-50, 한국미술의 내셔널리즘과 유토피아』, 『미학 예술학 연구』 32, 2010.
- 박계리, 『일제시대 ‘조선 향토색’』, 『한국근대미술사학』 4, 1996.
- 이병수, 『문화적 민족주의의 맥락에서 본 안호상과 박종홍의 철학』, 『시대와 철학』 19-2, 2008.
- 이은희 · 김현옥, 『‘대한 뉴스’에 나타난 이승만 정권기의 국가 동원 양식에 관한 연구』, 『한국문화연구』 4, 2003.
- 이철순, 『부산정치파동에 대한 미국의 개입』, 『세계정치』 8, 2007.
- 임종명, 『1930년대 전반기 식민지 조선, 이인성의 회화 작품과 미술계의 조선 향토성- 제국/식민지 체제와 에스닉주의, 그리고 미학(美學)』, 『역사연구』 29, 2015.
- 전재호, 『한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 “부르주아 우파” 국가형성 초기 “이승만 세력”을 중심으로』, 『사회과학연구』 35-2, 2011.
- 정호기, 『이승만 시대의 위기 담론과 쫓기대회』, 『사회와 역사』 84, 2009.
- 조은정, 『1950년대 전반 한국미술에서 他者읽기』, 『미술사학연구』 240, 2003.
- \_\_\_\_\_, 『6·25전쟁기 미술인 조직에 대한 연구』, 『한국근현대미술사학』 21, 2010.
- 하유식, 『안호상의 일민주의 연구』, 『한국민족운동사연구』 34, 2003.
- 후지이 다케시, 『제1공화국의 지배 이데올로기- 반공주의와 그 변용들』, 『역사비평』 83, 2008.

| Abstract |

A Study on the Western artist group in Busan,  
In the first half of the Korean War since the establishment  
of the Korean government  
- Related to the Political Ideology of the Lee, Seung-Man Government -

Bae, Jin-Young

Busan is the birthplace of the Western artist group and the base for ethnic art. However, research into this significance is still insufficient. The study raised questions on the above issues and sought to analyze them from a historical perspective.

In the first half of the Korean War since the establishment of the Korean government, the Central Western artist group has been strongly influenced by the Lee seung-mann government's political ideologies. In particular, the Korean Art Association, including Ko Hee-dong, was in collusion with each other, and some artists even painted political propaganda. But <Hubangi-jeon> of Members and <Gijo-jeon> of members of the 'Escape Capital' Busan Era tried to keep the pure art spirit in opposition.

Meanwhile, at that time, a group of Western artists in Busan showed a different trend from that in the middle. Kim Jong-sik and others drew works to embrace his compatriots and resist war. And Kim Kyung and Moon sin produced works that focus on the working people. Yang Dal-seok, Woo Shin-chul and Park Seong-kyu also dreamed of rural life as the 'idea of perfume'.

These flows eventually led to 'local realism', which led to the origins of the spirit of the group of Busan artists who subsequently went on to



<To-byeok> and <Chung-Maek>. And the dynamic features of the engagement, convergence, and healthy labor formed in the process were characteristic of Busan.

**Key-Words :** The group of Busan artists, The Lee, Seung-Man Government, Korean War, Characteristics of Busan Art, Local realism

