

일제 강점기 민족동화정책과 부산 서양화단의
형성 연구
- 조선미술전람회를 중심으로 -

배진영*

〈목 차〉

- I. 서론
- II. 일제의 민족동화정책과 조선미전
- III. 부산 서양화단의 형성 : 조선미전 입선자를 중심으로
- IV. 결론

국문요약

한 시대의 미술은 그 시대의 역사를 반영한다. 따라서 당대의 미술을 올바르게 이해하기 위해서는 미술적 관점과 함께 역사적 관점을 함께 이용해야 한다. 그럼에도 불구하고 지금까지 부산 지역의 미술을 연구할 때, 미술적 관점에만 치중해 왔던 것이 사실이다. 이러한 문제는 자료의 부족 등과 연계되어 부산 서양화단의 성립을 제대로 이해하지 못하는 한계를 낳았다.

상기의 문제를 해결하기 위하여 본 논문은 일제 강점기 조선총독부의 민족동화정책이 조선미술전람회에 어떤 영향을 주었으며, 이에 대해 부산 화단이 어떻게 반응하였는지를 연구하였다. 이를 위해 부산 출신의 조선미술전람회 입선자들을 대상으로 연구를 수행하였다. 더불어 부산미술전람회를 통하여 부산 지역의 서양화단이 어떻게 성립되었는지를 살펴보았다.

그 결과 부산 지역의 화가들은 다양한 방식으로 일제의 민족동화정책에 대응했음을 알게 되었다. 임응구 등은 그것에 철저하게 순응하였고, 기의벽은 사회주의에 기반을 두고 저항하였다. 우신출은 부산의 독자성을 강조하였고, 서태로 등

* 경성대학교 인문학부 사학전공 외래초빙교수(fine35@ks.ac.kr)

은 정물화를 그리며 시대에서 비껴나 있었다. 한편 양달석은 조선의 농촌과 민중을 그려 현실을 있는 그대로 표현하고자 했다. 이렇듯 다양한 움직임은 해방 이후 부산 서양화단의 독자적인 흐름의 배경을 이루었고, 이후 형상미술을 중심으로 하는 향토적 리얼리즘을 탄생시키는 밑거름이 되었다.

주제어 : 조선미술전람회, 부산미술전람회, 민족동화정책, 양달석, 우신출, 기의벽

I. 서론

한 시대의 미술은 그 시대의 역사(歷史)를 반영한다. 그것은 지식인으로서의 화가가 당대의 사람들이 느끼고 호흡하던 역사를 시각적으로 표현하고 형상화(形象化)하여, 관람자(觀覽者)들에게 자신의 세계관을 구체적으로 전달하는 것이 미술의 본원적 의미 중 하나이기 때문이다.¹⁾

이러한 측면에서 우리는 한 시대의 미술을 바라볼 때, 그 작품의 개별적인 미적 의미를 파악하는 것도 중요하지만, 당대(當代)의 역사적·사회적 측면에서의 의미를 탐구해야 할 필요성²⁾을 지닌다. 특히 하나의 미술작품이 그 작가의 개인적 감정과 소회(所懷)의 표현에 그치는 것이 아니라, 그 시대의 사회상에 대한 깊이 있는 인식과 성찰의 결과물이며 동시에 그 사회의 권력 구조에 심대한 영향을 받는 것이라는 측면을 생각할 때 더욱 그러하다.

부산 지역의 미술사(美術史)를 바라볼 때도 마찬가지이다. 근대 문물 유입의 관문(關門)으로서 역할을 했던 부산은 서양화를 일찍부터 받아들인 지역이었다. 그럼에도 불구하고 부산은 식민지 조선이 근대화를 내세운 폭압적인 일제의 정책 하에서 타율적이고도 급격한 변화³⁾를 겪는 가운데, 중앙(中央) - 경성(京城) - 에 대한 주변부(周邊部)⁴⁾로 밀려나면서 ‘지방’의 한계에 속박되어 버린 곳이기도 하다.

하지만 이러한 주변부성은 부산의 또 다른 가능성, 혹은 독자성을 보여주는

1) 혹은 감상자(鑑賞者)로 하여도 좋다. ‘관람자’라는 개념은 ‘전시공간’이라는 근대적 개념의 미술 감상 장소가 만들어진 이후 이루어진 미술 감상 또는 인식의 그것을 전제로 하여 설정되는 바이기에 더욱 그러하다. 이에 관하여 목수현, 『조선미술전람회와 문명화의 선전(宣傳)』, 『사회와 역사』 89, 한국사회사학회, 2011; 신주백, 『박람회-과시·선전·계몽·소비의 체험공간』, 『역사비평』 67, 역사문제연구소, 2004. 등을 참조.

2) 이것은 역사 기록화나 전쟁 기록화 등에 제한되는 것이 아니다. 추상화 역시 그 그림은 작가의 사상과 세계관을 바탕으로 하여 만들어진다는 의미에서 역시 그러하다.

3) 이와 관련하여 연구를 수행함에 있어 아르놀트 하우스의 『문학과 예술의 사회사』 1~4권(창작과 비평, 2004)와 피에르 부르디외의 『구별짓기』 상, 하(새물결, 1995, 1996), 『예술의 규칙』(동문선, 1999) 등을 참고할 수 있다.

4) 이에 대해선 박훈하, 『부산의 공간생산과 근대적 주체 형성과정』, 『오늘의 문예비평』 22, 2002. 참조. 이 글에서 논자(論者)는 자본주의의 발전과 왜곡, 그리고 그 속에서 형성되는 근대적 주체성의 문제를 부산과 관련하여 설명하고 있다.

5) 그것은 이중적인 의미에서의 변방이었다. 즉 일제의 식민지 조선으로서 변방이자, 서울에 대한 지방으로서의 변방이라는 제약을 지니게 된 것이다. 이 가운데 부산의 경우, 구래(舊來)의 중심지인 동래(東萊)와 항구(港口) 및 일본인 거주촌을 중심으로 한 부산의 지역적 경계 그리고 내부 식민지화가 이루어졌다는 측면은 주목할 만하다.

것이기도 하다. 국가와 자본의 요구에 따라 모든 것을 균질화(均質化)시키는 근대화의 폭력이 중앙을 중심으로 이루어질 때, 그 영향력이 지연되어 미치게 되는 ‘지역’은 자신이 지니고 있는 고유성(固有性)⁶⁾을 상대적으로 오랫동안 강건하게 유지할 수 있는 특성을 가지게 되기 때문이다. 이러한 측면을 고려했을 때 부산 지역의 미술이 지니는 고유성 혹은 정체성(正體性)이 무엇이 될 것인가라는 문제는 상당한 의미를 지닐 수 있다. 이러한 정체성은 화단(畫壇) 자체의 움직임과 함께 당대의 지배이데올로기가 어떻게 화단의 장(場)에 강제되었는가를 통해 살펴볼 때 더욱 구체적으로 탐색할 수 있게 되리라 생각된다.

이러한 관점을 바탕으로 부산의 미술계, 특히 부산 서양화단에 대한 연구의 동향을 살펴보면 다음과 같다. 지금까지 부산 서양화단 성립기의 흐름과 역사에 대한 연구로는 옥영식⁷⁾, 강선학⁸⁾, 이용길⁹⁾ 등의 그것이 있었으며, 학위논문으로 이동우¹⁰⁾, 이진철¹¹⁾ 등의 연구가 진행되었다. 더불어 김철효¹²⁾, 전갑생¹³⁾, 배진영¹⁴⁾, 김인아¹⁵⁾ 등이 해당 시기의 부산 서양화단에 대한 연구를 수행하였다.

그런데 기왕의 연구를 살펴볼 때 몇 가지 문제점을 지적할 수 있다. 첫 번째로 들 수 있는 것은 부산 지역에 서양화가 유입된 지 100년에 가깝게 지났음에도 불구하고 해당 시기에 대한 연구가 너무 소략하다는 것이다. 1928년 제7회 조선 미술전람회(이하 조선미전)에서 임응구(林應九)가 입선한 것을 기점으로 삼는다고 해도 부산 지역의 서양화 유입과 활동은 90여 년의 역사를 지니고 있다

6) 이를 지방색 또는 향토성이라 할 수도 있다. 즉 전자의 개념은 중앙에 대한 상대적 개념으로서 존재하는 것이다. 중요한 것은 이것을 중앙에 대한 열등성(劣等性)으로 인식할 것인지 아니면 지역 고유의 독자성(獨自性)으로 받아들일 것인지의 문제가 될 것이다.

7) 옥영식, 『부산미술의 표정 : 미술평문집 : 1976-2000』, 보광출판사, 2001.

8) 강선학, 『부산미술의 조형적 이해』, 부산대학교출판부, 2011 ; 강선학, 『리얼리즘의 역습, 『어느 다방에 다니시오?』, 소요-You, 2018.

9) 이용길, 『얼굴썰 나이기는 부산미술』, 『부산미술50년전』, 국제신문사, 1994 ; 이용길, 『부산 미술일지(1) : 1928-1979』, 부산광역시문화회관 용두산미술전시관, 1995 ; 이용길, 『부산미술사 연구를 위한 사료정리』, 『부산사연구』, 부산발전연구원, 2006.

10) 이동우, 『부산지역화단에서 서양화 도입과 전개에 관한 연구 : 1920~1960년대를 중심으로』, 경성대학교 석사 논문, 2002.

11) 이진철, 『日帝時期 釜山地域의 西洋畫 受容』, 신라대학교 석사 논문, 2007.

12) 김철효, 『전혁립에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적』, 『삼성미술관 연구논문집』 제4호, 삼성미술관, 2003.

13) 전갑생, 『경남·부산 친일문화예술인 연구』, 『함께 하는 예술인』 6, 2004.(<http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=stihe786&logNo=70073978144> : 2018. 2. 23. 검색)

14) 배진영, 『1930~40년대 부산화단의 성립연구-일제의 동화정책과 부산 화단의 대응을 중심으로-』, 『항도부산』 30권, 부산광역시 시사편찬위원회, 2014.

15) 김인아, 『부산·경남지역 서양화단 연구 - 1930~1950년대를 중심으로』, 『미술사와 문화유산』 제5권, 명지대학교 문화유산연구소, 2016.

할 것이다. 그럼에도 해당 시기의 연구가 적은 바는 작품 중 상당수가 망실(亡失)된 것과 사료가 부족한 원인¹⁶⁾, 그리고 관련 연구자들의 관심과 노력이 미약했음에 기인한 바가 크다 할 것이다.

두 번째, 기왕의 연구가 당대의 역사적 상황과 깊이 있게 연관되어 이루어지지 못하고 작가 개별의 예술적 관점과 사회에 천착하여 이루어진 바가 많다는 것도 비판할 수 있다. 특히 각 시대의 지배 권력은 자신들의 지배이데올로기를 국민들에게 강제하기 위하여 문화예술을 적극적으로 이용하였기에, 그것이 화단(畫壇)에 어떠한 영향을 미쳤는가에 대하여 반드시 확인을 해야 한다. 하지만 지금까지의 연구는 이를 시대적 배경으로 잠깐 언급하고, 그것이 해당 시기의 작가나 비평가들에게 어떠한 영향을 주었는가에 대해 구체적으로 분석하지 못하였다. 이 부분은 앞으로의 연구 속에서 지속적인 노력이 있어야 할 것이다.

세 번째, 지금까지의 미술사 연구가 너무 중앙 화단을 중심으로 이루어졌다는 문제를 지적할 수 있다. 이것은 두 가지 측면에서 논할 수 있다. 우선 기왕의 연구 논문에 압도적인 양이 중앙 화단 또는 그에 소속된 작가들을 대상으로 이루어졌다는 점이다. 그런데 이에 비해 각 지역의 화단에 대한 연구는 여전히 소략하다. 이것은 각 지역의 미술사에 대한 관심과 지원이 적었다는 문제의 방증(傍證)이 되기도 한다. 이보다 더 큰 문제점은 각 지역에 대한 연구도 중앙 화단 중심의 관점을 크게 벗어나지 못하고 있다는 바이다. 기왕에 있어 한국 화단의 주류(主流)를 중앙 화단의 작가들이 이끌었다 하더라도, 각 지역의 화단 역시 독자적인 화풍(畫風) 또는 정체성을 유지하고 있었다. 즉 각 지역 화단은 자신들의 삶과 지역 환경에 근거한 자체의 세계관과 예술관을 지속적으로 계승, 발전하고 있었다는 뜻이다. 그럼에도 불구하고 그것에 기반을 둔 연구가 얼마나 진행되었는지 의문이다. 부산 지역의 미술사 연구 역시 이러한 문제점에서 얼마나 벗어나 있는 지 다시 한 번 의문을 제기해 본다.¹⁷⁾

이번 연구는 상기(上記)의 문제점을 바탕으로 부산 지역에서 이루어진 서양화단의 성립과 그 정체성의 형성 과정을 살펴보고는 것을 목적으로 한다. 이를 시기적으로 논한다면 일제강점기, 특히 1930년대 이후부터 1940년대의 시기를

16) 실제로 이 시기의 사료는 거의 이용질의 자료정리에 기대고 있다. 그러다 보니 그 이외의 자료 비교 및 분석이 제대로 이루어지지 않는 측면이 크다. 지속적인 후속 연구를 통해 해당 문제를 시급히 보완해야 할 것이다.

17) 이에 대하여 『2017 부산 동시대 미술에 관한 대화 기록』의 논의의 의미가 있다. 여기서 토론자들은 '리얼리즘 형상적 미술/작업태도가 부산이 강한가'라는 문제점에 관해 논의하면서 부산 현대 미술계 전반에 대한 반성을 시도하였다. 『어느 다방에 다니시오?』, 소요-You, 2018, 108~124쪽.

대상으로 하고자 한다. 그리고 해당 시기의 부산 지역의 서양화단이 어떻게 반응하였는지를 조선미전 입선자를 중심으로 알아보도록 할 것이다.

II. 일제의 민족동화정책과 조선미전

일제(日帝)의 무단통치(武斷統治)에 저항하여 일어난, 거족적 민족해방운동인 3·1운동은 일제의 대(對)한국 통치방식의 전면적인 변화를 가져왔다. 일제는 강력한 군사력을 동원하여 3·1운동을 제압하는 데에는 일단 성공했으나, 이전의 무단통치 방법의 효율성에 대해 심각한 반성을 가지는 계기가 되었다. 이는 당시 일본의 본국 수상이었던 原敬이 내지연장주의¹⁸⁾를 내세웠던 것과 관련이 있다. 그러나 당시 일제는 국내적으로나 국제적으로 여러 가지 모순에 직면하게 되어 있어 이를 해결하기 위해서도 한국에 대한 정치적 지배와 경제적 수탈을 한층 강화하지 않을 수 없는 상황이었다. 1920년대 문화통치는 이처럼 일제가 국내외적으로 직면하게 된 위기를 타개해나가기 위한 방안으로 시행되었던 것이다. 이후 일제는 민풍함양(民風涵養)과 민력작흥(民力作興), 조선의 문화와 관습의 존중 등을 내용으로 하는 ‘문화통치(文化統治)’¹⁹⁾를 내세웠다.

18) 일본의 명치(明治)일왕이 조선을 강제 병탄하면서 작성한 『병합조서』에서 일시동인(一視同仁), 즉 조선을 일본과 동일한 입장에서 통치하겠다는 의견을 밝힌 이후, 일제 식민정책의 기본을 이루는 정책이었다. 하지만 일제는 조선총독부를 만드는 순간부터, 조선 통치에 있어서 일본 헌법을 적용하는 대신 ‘제령’이라고 하여 법률이 필요한 부분을 총독의 명령으로 시행할 수 있도록 하였다. 이것은 일본 본국과 식민지 조선을 철저히 분리하는 것으로 그 기만성을 드러냈던 바라 할 것이다. 이와 관련하여 강동진, 『일제의 한국침략정책사』, 한길사, 1980 ; 박경식, 『일본제국주의의 한국지배』, 청아출판사, 1986. 등을 참조할 수 있다.

19) 흔히 무단통치를 ‘문화통치’로 바꾼 가장 두드러진 증거가 헌병경찰제도를 폐지하고 보통경찰제도를 채택한 데 있다고 했다. 그러나 실제로는 무단통치기의 ‘헌병’이 문화통치의 ‘경찰’로 옮겨 앉은 것에 불과하고, 군·경의 병력도 훨씬 증가했다. 헌병경찰을 폐지하는 법령에 의하면 헌병의 장(長)을 총독부의 경무총감에 임명하고 조선 헌병대 소속의 헌병이 조선총독부의 경찰관에 임명되는 경우 복무연한에 관계없이 예비역에 편입시켰다. 또 조선인 헌병보조원을 대량으로 양성하여 헌병대와 경찰서에 배치했다. 실질적으로 헌병 경찰제도가 그대로 연장될 수 있는 길을 열어놓았던 것이다. 특히 일제는 ‘문화통치’를 표방하면서도 이 시기에 고조되어 가던 반일운동과 사회주의운동을 탄압하기 위해 1925년 치안유지법을 만들었다. 또 무정부주의자, 공산주의자와 기타운동자를 단속한다는 이유로 결사의 자유를 완전히 박탈했다. 교원이나 문관들이 칼을 풀고 헌병의 경찰행위는 일단 없어졌으나 모든 경찰기구가 불과 1~2년 사이에 3배로 증가하여 1군 1경찰서, 1면 1주재소 제도가 확립되었다. 치안유지법에 의한 ‘특고형사(特高刑事)’와 사복형사·밀정들의, 민족해방운동 요원 및 지식인·학생에 대한 감시와

그러나 1931년 만주사변을 계기로 본격화된 일제의 전시체제(戰時體制)는 조선을 일본의 침략 전쟁의 배후기지로 만들고자 하는 목적에서 진행되었다. 이 가운데 일제는 식민지 조선과 만주국, 일본을 하나의 블록체제로 묶는 동시에 이를 발전시켜 대동아공영권(大東亞共榮圈)으로 묶겠다는 야심을 드러냈다. 이른바 대동아주의(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 ‘내선일체(內鮮一體)’와 ‘일시동인(一視同仁)’정책의 강화로써 나타나게 되었다. 특히 1941년 태평양 전쟁을 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 고신도(古神道)와 등치시켰고, 이광수는 좀 더 적극적으로 “조선 문화의 진로는 조선인 전체를

체포가 크게 강화되었다. 즉 1918년에 경찰비가 800만원에서 1920년에는 2,349만원으로 약 3배 증가하였으며, 경찰 관서의 수도 1919년 736개소에서 1920년 2,746개소로 급증하였고, 경찰관의 수도 1919년 6,387명(헌병경찰 제외)에서 1920년에는 20,134명으로 3.6배 증가하였다. 이와 같이 헌병경찰제도를 폐지하여 유화정책을 쓰는 체하면서도 보통경찰을 대폭 증가시켜 식민통치체제를 한층 더 강화한 점, 치안유지법을 제정하여 사상통제와 사회 운동에 대한 탄압을 강화한 점에 ‘문화통치’의 기반성이 있다. 하지만 이와 같이 표면적으로 드러나는 유화 정책에 가려진 일제의 수탈의지를 잘 보여주는 것이 바로 ‘산미증식계획’이었다. 이 사업의 계기는 1918년 일본의 ‘쌀 소동’에 의한 것이었지만 본질은 토지조사사업을 통해 농업 부문의 식민지적 재편을 완료한 일본 제국주의가 제1차 세계대전을 계기로 급성장한 일본 독점자본의 요구에 부응하여, 조선을 자국의 식량공급기지로 삼기 위해 1920년부터 3차에 걸쳐 추진한 식민지 경제정책이다. 산미증식계획은 모두 3차 계획으로 구성되었다. 제1차 계획은 1921년부터 1925년까지의 5개년 계획이었다. 제2차 계획은 1926년부터 1935년까지의 10개년 계획이었다. 그런데 10개년 계획이 1934년에 중단된 것은 조선미의 대일수출 증대로 일본 농업이 위기에 부딪혔기 때문이다. 그러나 1937년 일본은 중국본토 침략을 개시하면서 군량미의 수탈이 필요해지자, 1940년 다시 산미증식계획을 수립하여 추진하였다. 이것이 전시 중에 실시된 제3차 산미증식계획이다. 산미증식계획은 농지개량사업과 농사개량사업의 두 방향으로 전개되었다. 농지 개량에 의한 증산 계획은 관개시설의 개선, 지목교환·개간·간척에 의한 농지확장을 목적으로 하였으며, 농사 개량에 의한 계획은 품종 개량·퇴비 장려·작기 번식·심경·제초운동 등을 전개해 단위 면적에서의 수확량을 증가시키는 것을 목적으로 하였다. 산미증식계획은 대규모의 안정적인 시장과 쌀값의 지속적인 안정이라는 호경기를 맞이한 일본인과 조선인 지주층의 성장을 가져왔다. 그러나 이들의 성장이 지속될수록 농민들에 대한 수탈은 더욱 강화되었다. 농민들은 소작료 인하 투쟁 등을 벌이며 저항했으나, 지주들은 갖은 소작권 이동을 통해 그들을 압박했다. 이러한 상황은 해당 시기의 민족해방운동과 사회주의의 확산에 영향을 주었으나, 동시에 조선인 지주층의 친일성을 더욱 강화하는 효과를 낳기도 했다.

일본화하고 일본의 문화를 양양하는 것”이라며 극단적인 주장까지 내세웠다.²⁰⁾ 이는 대동아공영권이라는 거대한 제국의 범위 내에서 일본의 한 종속으로서 조선과 만주 등의 단위를 재편하려는 일제의 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 조응²¹⁾한 결과였다.²²⁾

이러한 일제의 민족동화정책이 미술에 반영된 것이 바로 조선미전이였다. 1921년 조선총독부는 “조선에 재(在)한 미술의 발달을 비보(裨補)할 목적으로 동경의 제국미술원전람회(帝國美術院展覽會)를 방(倣)하여 매년 일차(一次) 미술전람회를 개(開)할 방침을 내정하고 시(時) 26일 오전 10시 총독부 제2회의실에서 박영효(朴泳孝) 후(候), 민병석(閔丙奭) 자(子), 서화협회(書畫協會)의 정대유(丁大有), 김돈희(金敦熙), 이도영(李道榮) 외 제씨(諸氏), 서화연구회(書畫研究會)의 김규진(金奎鎭)²³⁾씨, 일본인 측 서화가로 高木背水 외 수씨(數氏), 기타 서화가에 관계있는 인사를 초청하고 水野(政務總監) 이하 학무(學務)당국자가 회합”²⁴⁾하여 조선미전을 개최할 것을 발표하였다.

이것은 식민지 조선의 미술가들을 자신들의 영향력 하에 끌어들이는 장(場)을 마련하겠다는 의지를 보여주는 바로, 당시 조선총독 이하 최고위직자(最高位職者)이자 식민지 경영의 핵심 책임자였던 정무총감이 참여했다는 사실에서도 드러난다. 특히 출품 조건에 있어 세 번째 조건 “치안풍교(治安風教)에 유해(有害)하다고 인(認)한 것은 출품(出品)치 못하”²⁵⁾도록 한 것은 그 의도를 충분히

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

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

22) 배진영, 앞의 논문, 2014, 142~143쪽.

23) 해당 기사에서는 金奎鎭으로 기재되어있다.

24) 『미술전람회 계획』, 『동아일보』, 1921. 12. 27.

집착하게 하는 것이었다.

이후 조선미전은 총독부의 이러한 의도를 충실히 반영하여 진행되었는데, 이것을 노골적으로 표현한 것은 특히 1940년대에 들어서면서부터였다. 태평양 전쟁을 통해 제2차 세계대전의 혼란 속에 참여한 일제는 조선미전에 출품하는 작가들에게도 철저한 ‘채관보국(彩管報國)’, 즉 그림을 통한 전쟁 참여를 요구하였다.

이러한 바는 당시 조선미전과 관련한 기사를 통해서도 확인할 수 있다. 1942년 제21회 조선미전에서는 『매일신보』를 통하여 다음과 같이 일제 정책에 대한 부응을 요구하였다.

진격(進擊)한 역작(力作) 343점
채관보국(彩管報國)의 선전(鮮展) 입선작 발표

향상되는 수준
제2부 南薰造씨 담(談)

… 또 시국 하 국민정신을 반영하여 그 화제(畫題) 내용으로 보건대 유희적(遊技的)인 것은 그 자취를 감추고 자숙 긴장하여 실제적인 것이 많다. 또 군사적인 것과 총후(銃後) 국민 생활에 관한 것 등 시국에 직접 관계되는 것이 많이 출품되었는데 그 의도는 좋았으나 기술적으로 불충분한 것이 많아서 많은 입선을 보지 못한 것은 유감이나 이것도 점차로 진보될 것이다. …²⁶⁾

1943년과 1944년, 조선미전 제23회와 24회에서는 이러한 요구를 더욱 강력하게 드러내었다.

채관보국(彩管報國)의 역작(力作品)

결전의 미술계를 장식할 제23회 조선미술전람회(鮮展) … 그런데 이번 입선 작품을 통하여 특기할 만한 것은 작품 전부에 “격멸하고야 만다.”라는 결전색이 농후하여 그림을 그리고 공예품을 만드는 예술가의 일거수일투족에 일억 총력의 힘찬 결의가 뭉쳐어 있는 것이다. 다음으로 신진의 진출이 불 만한 것으로 군국반도 젊은이들의 불타는 의기는 여기에도 충분히 발휘된 것이다.²⁷⁾

25) 『미술전람 계획』, 『동아일보』, 1921. 12. 27.

26) 『매일신보』, 1942. 5. 27.

27) 『매일신보』, 1943. 5. 25.

선전 입선작품 발표

제재(題材)마다 결전(決戰) 양상(樣相)

발자(潑刺) 구십오 신인의 등장

결전하 자재난을 극복하고 싸우는 ‘미술반도’를 장식하는 제33회 선전 입선작품이 발표되었다. … 더욱이 금년도 출품에는 전시의 갖은 모양을 제재로 하여 화폭마다 투혼이 넘쳐 싸우는 충후 반도 민중에게 전의(戰意)를 앙양시키는데 이바지함이 클 것으로 기대된다.²⁸⁾

이처럼 일제는 조선미전을 통해 “조선 문화가 장족적(長足的)으로 향상 진보”²⁹⁾하게 장려하기 위한 바가 아니라 “충후 반도 민중에게 전의(戰意)를 앙양시키는데 이바지”하는 계기를 만들기 위한 하나의 선전장(宣傳場)임을 분명히 하였다.

Ⅲ. 부산 서양화단의 형성: 조선미전 입선자를 중심으로

부산 지역 출신으로 최초의 서양화가라고 할 수 있는 임응구(林應九)가 제7회 조선미전에서 <우에노 공원(上野公園)>으로 입선한 것이 1928년이다.³⁰⁾ 그런데 임응구의 선생으로 알려진 岡田三郎助를 비롯하여, 일본제국미술전람회 입선 작가 安藤義茂³¹⁾, 藤井○○, 동래공립중학교의 미술교사로 김종식(金種植), 김용환(金龍煥), 김원갑(金元甲), 김재선(金在善), 김종필, 서진달(徐鎭達), 최소암 등을 가르친 市井爲次郎³²⁾, 부산 제2소학교의 原田本祐³³⁾ 등이 부산에서 활동하였던 점³⁴⁾을 생각하면 그 유입 시기는 좀 더 앞당겨져

28) 『매일신보』, 1944. 5. 30.

29) 『미전과 조선예술의 부활기』, 『매일신보』, 1922. 5. 19.

30) 『미전 작품 발표』, 『동아일보』, 1928. 5. 6.

31) 이용길, 앞의 책(1995)과 앞의 논문(2006)에서는 김종식의 증언을 들어 安藤義雄라고 표기되어 있다. 이는 安藤義茂의 오기(誤記)로 여겨진다.

32) 이용길, 앞의 책, 1995, 11쪽. (배진영, 앞의 논문, 13쪽에서 재인용.) 현재 부산역사문화대전 (http://busan.grandculture.net/Contents?local=busan&dataType=01&contents_id=GC04212890 : 2018. 2. 20. 검색)에서는 ‘一井爲次郎’으로 기재되어 있다. 또한 『조선일보』의 조선미전 기사(1938. 5. 31)에도 ‘一井爲次郎’으로 기재되어 있다. 이는 ‘시정(市井)’과 ‘일정(一井)’의 일본식 음독이 동일한 데에서 나타난 오기(誤記)가 아닌가 한다.

33) 김주영, 『재조선 일본인 화가와 식민지 화단』, 『한국근대미술과 시각문화』, (주)조형교육, 2002.

34) 김민아에 따르면 부산에 거주하던 일본인 화가들은 1923년 조선미전 서양화부에 작품을 출품

야 할 것이다.

이렇게 학교 교육을 중심으로 태동한 부산지역의 서양화단은 1930년대 이후 그 저변의 확산을 추구하게 된다. 그것은 당시 부산 지역 등으로 다수의 일본인 화가들이 이주 또는 방문³⁵⁵을 하는 가운데 대규모의 강습회가 열렸던 바를 근거로 한다. 부산에서 이과회(二科會) 회원이었던 東郷靑兕와 파리에서 유학하고 경성에서 거주하던 재(在)조선 일본인 화가인 山口長男이 강사로 참여한 《이과회 하기 양화 강습회》가 바로 그러한 예였다. 여기에 부산의 양달석(梁達錫), 우신출(禹新出), 김원갑(金元甲)과 통영의 정상복(鄭相福), 전혁림(全赫林), 울산의 천재동(千在東) 등이 참여하였다고 한다.³⁶⁷

이상의 활동을 더욱 확산, 강화시킨 것이 바로 일본어판 『부산일보』가 주최하여 1928년 창립된 부산미술전람회(이하 부산미전)였다. 무엇보다 특기할 만한 것은 당시 『부산일보』가 광고 수입 면에서 조선 내에서는 대체로 총독부 기관지 『경성일보』의 뒤를 잇는 2위 신문의 자리를 유지하고 있었다는 점이다. 광고 수입 역시 『동아일보』와 『조선일보』보다 항상 많았으며 경성의 일본어 신문지 『조선신문』을 앞서서 2위권을 대체로 유지하였다. 특히 조선총독부의 기관지인 『매일신보』보다도 광고량에서 앞서다가 1940년대 들어서면서 역전되었다. 이는 『동아일보』와 『조선일보』지가 1940년에 폐간되면서 『매일신보』의 독자 수가 급증하며 광고량도 급증하였기 때문으로 볼 수 있다. 일본의 신문들 중 도쿄와 오사카를 제외한 나머지 신문 중에서도 전체 20위권 이내를 항상 유지할 정도로 영향력이 있었다.³⁷⁷ 이러한 배경은 『부산일보』가 부산미전³⁶⁹을 1928년 제1회전부터

하기 시작했는데 藤澤俊一, 安藤義茂 등은 사실성이 강한 인물화를 그렸고, 市井爲次郎은 인상주의 화풍의 향토적 풍경화를 그렸다고 한다. (김인아, 앞의 논문, 2016, 315쪽.)

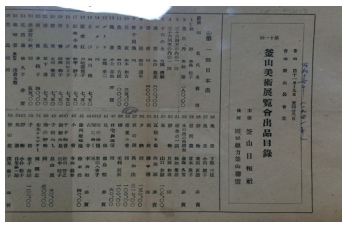
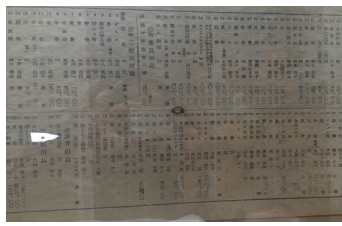
³⁵⁷ 당시 조선에서 활동했던 대다수의 일본인 화가들이 일본 국내에서는 이름이 알려지지 않은 무명작가들이 대부분이었음을 추정할 수 있다. 즉 이들이 식민지 조선에 정착한 까닭은 생계의 수단을 위해서이거나, 일본을 떠나 식민지 화단에서 새로운 출발을 도모하려는 야심에서 비롯된 바였던 것이다. 이러한 일본인 화가들의 주요한 공략대상이 이제껏 조선화단에는 존재하지 않았던 서양화에 집중되었던 것은 당연한 현상이라 할 것이다. 또한 이는 ‘근대화’와 ‘서구화’를 등치시켜 조선의 후진성을 강조하고, 이를 바탕으로 식민지의 ‘문화권력’을 장악하고자 했던 조선총독부의 이해에도 합일하는 것이었다. 즉 재조선 일본인 화가들에게서는 자신들을 스스로 위안할 수 있는 명분도 획득하는 바였던 것이다.(배진영, 앞의 논문, 2014, 151~152쪽.)

³⁶⁷ 김인아, 앞의 논문, 2016, 317쪽.

³⁷⁷ 일본어판 『부산일보』는 1905년 2월에 부산 변천정(辨天町: 현 부산광역시 중구 광복동 일대)에서 『조선일보』라는 제호로 창간되었으나, 창간 후 얼마 안 되어 제호를 『조선시사신보』라고 바꾸었다가 1907년 10월부터 『부산일보』로 명칭을 변경하였다. 이때 芥川正이 사장으로 취임하였고 1919년 2월 1일에는 주식회사 체제로 전환하면서 안본정(岸本町: 현 부산광역시 중구

1942년 제12회전까지 유지시키는 것은 물론 “반도 미술의 최고봉인 조선미전에 버금가는 권위 있는 재야전”³⁹⁾으로 자리매김할 수 있게 한 힘이라고 하겠다.

표 1. 부산미술전람회 수상자 명단⁴⁰⁾

	1941년	1942년
신문 기사		
조선인 입선자 와 작품 판매가 (円)	신진자(辛鎭子) : 비은 후(雨後: 40,000), 덕수궁 가을(德壽宮의秋: 55,000) 한학상(韓學翔) : 한정(閑庭: 非賣), 석영(夕映: 150,000) 우신출(禹新出) : 가을의 정조(秋의調: 317,000), 낙엽 소리(落葉의音: 100,000) 이흥상(李興相) : 고사(古寺: 非賣) 서태조(徐泰祚) : 경주 안압지(慶州 雁鴨池: 40,000) 김남배(金子南培) : 자공(子供: 120,000)	김정석(金山貞錫) : 정물(靜物: 非賣) 김점일(金川謙一) : 풍경(風景: 10,000) 김종홍(金城鍾鴻) : 언덕의 작은 길(丘의小路: 50,000) 김남배(金子南培) : 소녀(少女: 80,000) 백양(白羊: 40,000) 한학상(清川學翔) 목욕 욕조(風呂さも: 200,000) 우신출(丹光新) 석양의 방문(夕陽의訪れ: 300,000) 강변스케치(江畔의スケシチ: 60,000)

중앙동 일대)에 사옥을 신축, 이전하였다. 1928년 1월 6일에는 香椎源太郎이 대표로 취임하였다. 태평양 전쟁이 한창이던 1940년부터 일제는 언론 통제합을 실시하면서 1도 1사의 방침을 세웠다. 이 방침에 따라 부산과 경상남도 마산 지역에서 발행되던 『조선시보』와 『남선일보』가 1941년 5월 27일 『부산일보』와 통합됨으로써 일제 말기 해당신문은 부산과 경상남도 시장을 독점하는 지위를 누리게 되었다. 한국학중앙연구원 - 향토문화전자대전(<http://www.grandculture.net/ko/Contents/Index> : 2018. 2. 20. 검색)

38) 이에 대해선 김인아, 앞의 논문, 2016, 318~320쪽 참조.

39) 김인아, 앞의 논문, 2016, 318쪽.

40) 특히 1941년과 1942년에는 그 주체가 각각 국민총력 부산연맹과 국민총력 조선미술가협회 경남지부로서 일제의 전쟁 동원을 위한 ‘채관보국’의 이데올로기에 이용되었음을 짐작할 수 있다. 이것은 이 당시 조선 미술계 전체에 있어 동일한 현상이라 할 수 있다. 더불어 각 입선작에 판매가(販賣價)가 적혀 있는 것이 특징인데, 1942년의 경우 같은 특선(特選)이라도 우신출과 김남배의 작품 가격이 상당한 차이를 보이는 것이 눈에 뜨인다. 한편 畠山茂, 山口尙孝, 新井斗永 등도 조선인으로 추정되나 정확한 고증이 부족하기에 차후 확인한 후 더하고자 한다.

이상의 지역적 배후를 바탕으로 기반을 다진 부산 지역의 서양화단은, 앞서 밝힌 바와 같이 1928년 임응구의 입선을 시작으로 조선미전에 본격 진출하기 시작했다. 이후 이어진 부산 서양화단⁴¹⁾의 화가들을 정리하면 다음의 표와 같다.

표 2. 부산 서양화단의 조선미전 입선자⁴²⁾

작가명 / 창씨개명 명	입선 연도	입선 차수	작품명
임응구(林應九) / 伊藤應九	1928	7	우에노(上野)공원
	1934	13	주금(奏琴)
	1935	14	도시코(俊子)의 상(像)
	1936	15	여인좌상(女人坐像)
	1937	16	아코디언
	1939	18	T부인(婦人)
	1941	20	흰옷 입은 여자
서진달(徐鎭達)	1931	10	시장(市場)의 일각(一角)
	1932	11	소녀탄주도(少女彈奏圖)
	1933	12	인물(人物)
	1934	13	나부(裸婦)
	1937	16	실내(室內)
	1939	18	시작나체(試作裸體)
	1940	19	스토브
	1942	21	정물
서태로(徐泰魯)	1935	14	정물
	1938	17	정물
	1939	18	탁상정물
	1940	19	인형이 있는 정물
김재선(金在善) / 金子在善	1940	19	정물(一)
	1941	20	붉은 조끼
	1942	21	그림 앞의 정물
	1943	22	정물

41) 여기서는 부산 출생의 화기뿐만 아니라 당시 부산을 중심으로 활동하였던 화가들도 포함한다.

42) 해당 표는 전갑생의 도표와 조선미전의 기사를 바탕으로, 연구자가 부산지역 서양화 부분의 입선자를 재정리하여 구성한 것이다.

43) 『근래(近來)에 희유(稀有)한 엄선(嚴選)』, 『매일신보』, 1941. 5. 28. 해당 기사에서 우신출의

작가명 / 창씨개명 명	입선 연도	입선 차수	작품명
양달석(梁達錫) / 梁原達錫	1932	11	전원(田園)의 애(愛)
	1938	17	가두예단(街頭藝團)
	1939	18	풍년제(豊年祭)
	1942	21	마을의 가을(里の秋)
이일동(李一東) / 三川一東	1941	20	풍경(風景)
	1942	21	해변(海邊)
우신출(禹新出)	1940	19	계림(鷄林)
	1941	20	○○ ⁴³⁾
김남배(金南培) / 金子南培	1943	22	소녀(少女)
	1944	23	양(羊)
기의벽(奇義關)	1931	10	가로(街路)
김용수(金容洙)	1940	19	회상(回想) / 외출

본 논문에서는 이 중에서 양달석과 우신출, 기의벽을 중심으로 다루어보고자 한다. 그 이유는 양달석과 우신출은 부산 서양화단의 제1세대를 대표하는 화가⁴⁴⁾로서 논해지는 인물이기 때문이며, 임응구와 서진달은 일제 강점기 부산의 대표적 화가로서 활동⁴⁵⁾하기를 했으나 해방 전후로 각각 일본과 대구를 중심으로 활동했던 바이기 때문이다.

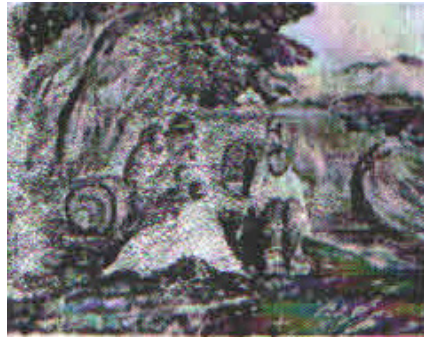
양달석은 상기의 표에서 보이듯 1932년 제11회 조선미전에서 <전원의 애>로 입선한 이후, 1938년 <가두예단>, 1939년 <풍년제>, 1942년 <마을의 가을>로 조선미전에 출품하여 성가(聲價)를 올렸다. 그는 이 중 <전원의 사랑>에 대해 “한 농부의 아내가 어린 아이에게 젖을 먹이고 있으며 그 옆에 계집아이가 어머니에게 기대고 있고, 남자아이가 붓짐을 메고 있는 작품으로 만주에 피난가든 한국 농민의 참상을 그린 것”이며 17회(1937)에는 <광대패>로 “마치 무엇인

작품명은 판독하기 힘들다.

44) 그 외 김종식, 서영찬, 김영교, 임호, 김경 및 김남배 등의 여러 작가들을 논할 수 있다. 하지만 본 논문에서는 조선미전의 입선자들을 대상으로 하기에 양달석과 우신출 두 작가를 중심으로 연구를 진행하였다.

45) 임응구와 서진달의 당대 활동에 대해서는 배진영, 앞의 논문, 2014, 154~159쪽, 163~167쪽 참조

기를 집어삼킬 듯 한 태산 같은 힘을 가진 농부의 모습”을 그렸다고 평가받았으며 1938년 18회전에는 <가두의 예인단>이라는 작품을 출품했으며⁴⁶⁾ 이런 작품이 선정된 것으로 회고⁴⁷⁾하고 있다.



도 1. 양달석, <전원의 사랑(田園의愛)>, 유화, 1932년, 크기 불명(不明)

그런데 당시 비평가들의 평가는 그의 기억과 다른 측면을 보이고 있다. 우선 <전원의 애>에 대해 나혜석은 『조선미술전람회 서양화총평』에서 “梁達錫씨의 <田園의 愛>는 소품으로 성공이다.”⁴⁸⁾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.⁴⁹⁾

그러나 이것도 당시 화가생이란 필명을 쓴 이의 혹평에 비하면 완곡한 표현

46) 이 부분은 양달석의 잘못된 기억으로 여겨진다. 우선 17회 조선미전은 1936년에 개최되었으며, 당시의 신문기사(『출품은 증(增) 입선은 개(蓋)』, 『동아일보』, 1937. 5. 11.)에 따르면 부산 출신의 입선자는 임응구가 伊藤應九로 서진달(徐鎭達)과 함께 동경(東京)에서 <아코디언>을 제출한 것과 赤畑剛이 <광도목(廣島木)의 강(江) 풍경(1)>으로, 渡邊義雄이 <이인(二人)>으로 입선한 기록만 나타나 있다. 또한 1937년 개최된 18회 조선미전에 관한 『미전 입선자 발표』(『조선일보』, 1938. 5. 31.) 기사에서는 양달석이 경남 통영에서 <가두예단(街頭藝團)>을 출품하여 입선한 것으로 나와 있다.

47) 강선학, 앞의 논문, 2018, 101쪽에서 재인용.

48) 나혜석, 『조선미술전람회 서양화총평』, 『삼천리』 제4권, 1932, 40~41쪽.

49) 김주경, 『제11회 조미전 인상기(4)』, 『동아일보』, 1932. 6. 7.

이었다.

<田園の愛> 梁達錫 氏. 低劣한 小說插畫 以上. ‘타이틀’부터 詩的이지 만 그림 그 物件부터 可觀이다. 이 같은 物건을 鑑査했다는 審査員의 얼굴을 한 번 昐직하다. ‘氣まぐれ(변덕)’도 分수가 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 그만두 자.⁵⁰⁾

이러한 냉정한 평가는 왜 나타난 것일까? 그에 대한 단서는 나혜석의 평가에서 드러난다고 하겠다. 즉 “소품으로 성공이다.”는 말에서 양달석이 조선의 전원(田園)을 표현했을 뿐 그 기법이 부족했음을 아쉬워했음을 짐작할 수 있다.⁵¹⁾ 즉 이상의 기록을 살펴보았을 때, 당시의 비평가들에게는 양달석은 조선의 농촌을 소재로 삼아 그림을 그린 화가로서 인식되었을 뿐이었다고 추정할 수 있다.

그렇다면 이것이 그에 대한 정당한 평가로 내려질 수 있는 것일까? 필자는 앞선 연구에서 조선미전에 출품했던 그의 작품이 일관되게 조선의 농촌을 다루었다는 점과 그 대상이 어려운 식민지 조선의 현실 속에서도 희망을 놓지 않기 위해 발버둥치는 민중들이었다는 측면에 주목했다. 그리고 일제의 동화정책에 조용하는 측면과 조선인으로서의 정체성을 드러내려는 양 입장에서 동요하던 양달석의 모습을 당시의 식민지 지식인으로서의 고뇌를 드러내는 대표적인 예⁵²⁾로 논한 바가 있다.

그러나 다음의 회상을 참고로 한다면 그 평가를 일부 수정해야 할 듯 하다.

“선전⁵³⁾에 출품하기 위하여 목동이 등장하는 40호 그림을 그렸다. 명태같이 바짝 마른 목동들이 다 쓰러져가는 농가를 배경으로 모여 있는 그림이었다. 제목은 고향이었다. … 중략(中略) … 선전 보조 심사위원인 三木弘 씨를 만나서 낙선된 이유를 물었다. 그는 화를 벌컥 내면서 이런 종류의 그림을 그리려면 선전과의 관계를 끊으라고 말했다. 농촌의 비참한 현실을 리얼하게 그렸던 나의 작품은 조선총독부의 문화정책에 어긋난다는 것이었다.”⁵⁴⁾

50) 화가생, 『제일선』 제6호, 1932, 98~99쪽.

51) 배진영, 앞의 논문, 2014, 159~160쪽에서 재인용.

52) 배진영, 앞의 논문, 2014, 159~163쪽 참조.

53) 鮮展, 조선미전의 약칭.

54) 양달석, 『자서전B』, 『11주기 기념 유작전 도록, 양달석 화백 유작전』, 한일문화사, 1995, 17~18쪽.(강선학, 앞의 논문, 2018, 101쪽에서 재인용.)

상기의 회고가 양달석의 추인적(追認的) 사고에 의한 측면이 있다하더라도, 당대의 식민지 민중의 삶을 그리려 했던 그의 세계관에는 의심의 여지가 없다고 보인다. 그것은 1950년 <판자촌>과 1957년 <잠시> 등의 작품을 통해 여전히 민중의 삶을 있는 그대로 표현하는 동시에 그것을 극복하고자 하는 의지를 형상화하였다는 측면에서 드러난다.

우신출은 1940년 제 19회 조선미전에서 <계림>으로 입선하였다. 당시 그의 입선은 『동아일보』에서 따로 기사를 낼 만큼 주목받은 일이었다.

조선미술전람회에 우신출군 입선

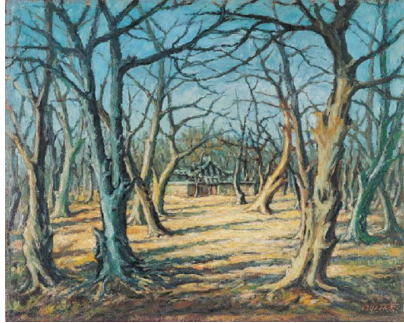
【부산】 조선미술가의 등용문인 조선미술전람회는 오는 六월 二일부터 동 二十三일까지 경복궁 신축 미술관에서 개최하게 되어 그를 입선 심사의 결과 二十七일 입선자가 본보에 발표되었거니와 부산(釜山)에서도 서태로(徐泰魯) 씨를 비롯한 김락산(金樂山), 우신출(禹新出) 등의 입선자를 보게 되었는데 그 중에 우신출 군은 금년 처음 입선자로서 현재 초량상업실수학교(草梁商業實修學校)의 교원이며 조선축구협회 경남지부장인 스포츠맨이나 그림에 뜻을 두고 연구하여 온 지는 七·八년의 세월을 넘긴 터이므로 부산미술전람회의 특선작품도 많은 터인데 전기 전람회의 입선작품은 제 二과 서양화인 <계림(鷄林)>이란 작품이다.

우신출 군은 왕방 기자에게 다음과 같이 말하였다.

“조선미술전람회의 입선은 처음이나 부산전람회는 간혹 입선된 작품이 있습니다. 이것도 부산전람회의 혜택으로 생각합니다. <계림>은 금년 정월에 경주로 여행한 일이 있었는데 그때 계림을 사생하여 와서 그린 것이 입선될지는 몰랐지요. 앞으로도 더욱 연구를 거듭한 후 작품을 제작해 볼 생각입니다.”⁵⁵⁷

해당 기사에서 살펴볼 수 있듯 우신출은 자신의 입선에 있어서 부산미전의 역할을 계속 강조하고 있다는 점이다. 그는 당시 중앙의 대표적 관전(官展)이었던 조선미전의 권위에 억눌리지 않고, 지역 미전을 중심으로 활동하였던 부산화가로서의 자존심을 드러내었던 것이다. 이는 스스로의 정체성을 지키고자 하는 노력의 일면이자 부산미전의 대표적 작가로서의 자부심을 드러내는 바이기도 했다.

⁵⁵⁷ 『동아일보』, 1940. 5. 31.



도 2. 우신출, <계림(鷄林)>, 유화, 1940년, 크기 72.5×90.5cm.

기의벽은 여타 부산 미술사 연구에서 보이지 않는 인물이다. 최철의 연구⁵⁶⁾에 의하면 기의벽은 경상남도 김해군 김해읍 출생으로 부산 출신의 화가로 보아도 큰 무리가 없을 것이다. 그는 기석호(奇石虎)라는 별명⁵⁷⁾으로, 조선불교청년회, 조선불교유신회 활동을 하였던 기태진(奇泰鎭)와 근우회와 조선불교여성운동에 있어 일획을 그었던 우봉운(禹鳳雲) 사이에서 태어났다. 이와 같이 기태진과 우봉운은 둘 다 민족해방운동사에 있어 일정한 위치를 차지하는 이들이었다. 더불어 기의벽의 형 기웅(奇雄) 역시 일제시대 좌익계열의 민족해방운동을 하다가, 해방 이후 1945년 8월에 설립된 조선미술건설본부 그리고 1946년 2월 결성된 조선미술가동맹에 중앙집행위원으로 참여하였던 인물이다.

이러한 영향 아래 기의벽은 어려서부터 저항적 민족의식에 눈을 떴다. 그는 1922년 4월 8일 ‘불교유학생 학우회’가 주최한 각황사 강연회에 참여해서 독창을 한 바가 있다. 당시의 기사⁵⁸⁾를 살펴보면 이 모임은 시베리아 조선인교육회를 지원하기 위해 출발하는 김영학(金永學)을 위로하기 위한 목적으로 이루어졌다. 여기에서 기의벽의 부친 기석호가 ‘○靑’이라는 강연을 했으며, 강고명(姜高明)이 ‘살라는 우리인가 죽으라는 우리인가’ 그리고 박이규(朴珥圭)가 ‘우리도 인간답게 살자라는 내용으로 강연이 이루어졌다. 강연들의 취지와 제목을 미루어 짐작할 수 있듯이 민족주의적 성향이 뚜렷한 모임이었다.

이후 기의벽은 1930년 『동아일보』에서 주최한 제2회 ‘진조선학생전’에서 1등으로 입선하였다. 재미있는 것은 이 때 형인 기웅 역시 이 학생전에서 1, 2회에 걸쳐 2등으로 입선⁵⁹⁾하기도 했던 것이다. 그는 이듬해 1931년 제10회

56) 최철 외, 『문화예술운동』, 독립기념관 한국독립운동사연구소, 경인출판사, 2009, 261 ~ 262쪽.

57) 김광식 엮음, 『처처에 나뉜 보살행』, (석암문도회, 2011)에 따르면 기태진은 해월의 범제자가 되었다고 한다.

58) 『모임』, 『동아일보』, 1922. 4. 8.

조선미전에서 <가로(街路)>로 출품하여 불과 19세의 나이로 입선해 세간의 주목을 받았다. 당시 동아일보는 그의 모친인 우봉운과의 인터뷰 기사를 실기도 했다.

<街路>의 作者 奇義關 君

本社 學生展 入賞者

본사 학예부 주최 제二회 학생작품전람회에서 첫머리로 입상된 기의벽(奇義關)군은 이번 미전(美展)에 서양화 <가로(街路)>를 출품하여 첫입선의 기쁨을 느끼게 되었다.

군은 금년 십九세 소년으로 일찍 노령해삼위(露領海蔘威)에서 보통과를 마치고 정성 배재(培材)를 금년 봄에 졸업한 후 현재 동경미술학교(東京美術學校) 예과(豫科)에 통학하면서 일찍부터의 지망대로 오직 그림에 대한 취미와 재능을 닦아나가고 있다.

이와 같이 군의 배움의 길이 순조로이 열리어 나가는 데는 군으로서 남유달리 자랑하고 감사해야 할 눈물겨운 사정이 없혀 있다.

의벽군은 바로 근우회의 현 중요간부로 다년간 조선여류운동선상에서 꾸준히 활약을 계속하는 우봉운(禹鳳雲) 여사의 둘째 아들로 다만 어려운 어머니 홀로의 주선으로 교육을 받은 사람이다.

“내가 그동안 돈에 쫓기고 걱정에 시달린 일은 어찌 다 말하겠습니까. 그 아이 교육비를 만드느라고 갖은 직업부인의 경험도 많이 얻었습니다. 보통중학교를 마치게 하기도 어려운데 화구(畫具)까지 얻어주느라고 몇 갑질 속이 땀습니다. 지금은 남의 보조도 받아 겨우 미술전문을 계속하고 있으나 학비부족으로 머리를 썩히고 있습니다.”

이렇게 말하는 모친의 얼굴에는 기쁨의 빛 외에 분명히 걱정스러운 빛이 몇 줄기 떠올랐다.⁶⁰⁾

기의벽의 그림에 대해서도 다음과 같이 호평이 이어졌다.

奇義關 氏 <街路>. 좋은 그림이다. 有望한 作家이다.⁶¹⁾

奇義關 氏 <街路>

昨秋의 東亞主催 朝鮮學生展 二等賞 受賞作인 <貞洞 風景>도 亦是 道路에 建物을 兼한 鎮重한 그림이었다. 今番의 <街路>에는 더 큰 自恃와

59) 『본사 주최 전조선학생전의 입상자를 찾아서(2)』, 『동아일보』, 1930. 10. 7.

60) 『榮譽의 美展 新入選者』, 『동아일보』, 1931. 5. 22. ~ 6. 2.

61) 김종태, 『第十回 美展評』, 『매일신보』, 1931. 5. 26. ~ 6. 5.

進就가 나타났다. 今春에 東美校에 入學을 했다는 消息이 들리니 앞으로 더
 옥 進就되기를 祝福한다.⁶²⁾



도 3. 기의벽, <가로(街路)>, 유화, 1931년, 크기 불명(不明)

그러나 강화되는 일제의 폭압은 기의벽을 그림에만 전념하도록 놓아두지 않았다. 1931년 동경미술학교 유화과 예과에 입학⁶³⁾했던 그는 유물론연구회에 가입하면서 사회주의 계열의 민족해방운동의 길을 걸었다. 유물론연구회는 戶坂潤, 三枝博音 등 일본의 반제·반파시즘 운동가이자 사회주의 사상가들이 만든 단체로 적지 않은 조선인 유학생들이 참여했다. 그러나 일제의 탄압에 의해 이 단체가 해산되면서 그 조직원들이 대거 체포되었는데 이 때 기의벽도 1939년 4월 15일 치안유지법에 의해 체포⁶⁴⁾되었다. 이후 기의벽은 동경미술학교에서 藤島武二 교실에서 수업하던 1939년 9월 10일자로 퇴학당했는데 이미 4월에 체포당했던 까닭이다. 이후 1941년 4월 재입학했지만 1942년 9월 또 다시 퇴학당하고 말았다. 이 이후 기의벽의 활동은 잘 드러나지 않지만 그가 수행하였던 유물론 연구회 활동 등의 민족해방운동은, 당대 부산 출신의 화가가 저항적 민족의식에 기반하여 보여준 가장 강렬한 활동이었다.

이외에 김재선과 서태로 등이 다선(多選) 작가로 이름을 올리고 있다. 이중 김재선은 전기한 바와 같이 동래공립중학교 시절 市井爲次郎의 제자로 서진달과 함께 동경미술학교를 유학⁶⁵⁾한 것으로 알려져 있다. 해방 이후에는 조선문화중앙협의회(朝鮮文化中央協議會) 산하 조선미술건설본부(朝鮮美術建設本部)의 선전미술대에서 길진섭(吉鎭燮)과 함께 활동⁶⁶⁾하면서 개인전도 활발히 개

62) 김주경, 『第十回 朝美展評』, 『조선일보』, 1931. 5. 28. ~ 6. 10.

63) 최열, 『앞의 책』, 2009, 261쪽.

64) 최열은 기의벽이 4월 5일에 체포된 것으로 적었으나 이는 오류이다. 국사편찬위원회 한국사데이터베이스(<http://db.history.go.kr>)와 공훈전자사료관(<http://e-gonghun.mpva.go.kr>) 등의 기록에 의하면 1939년 4월 15일에 경시청에 의해 체포된 것으로 확인된다.

65) 『관화가 이용길 내가 본 부산미술(18) - 일본인 화가들』, 『부산일보』, 2004. 1. 12.

최하였다. 그런데 이에 비해 서태로는 그 흔적을 찾기 힘들다. 단지 그가 입선했던 작품들의 제목을 보았을 때 주로 정물화를 그렸음을 짐작할 따름이다. 조선미전에서만 4회 입선하여 그 이름을 알린 작가의 발자취를 찾기 힘든 것은 어떠한 이유때문인지 추후의 연구가 지속되어야 할 것으로 보인다. 김용수는 해방 이후 《민주중보》 주최의 제1회 부산미술전에 참여한 것으로 확인⁶⁷⁾된다.

IV. 결론

일제는 1921년 조선미전을 준비하면서 그 목적을 조선 미술의 발전을 장려하고 돕는 것에 둔다고 발표하였다. 하지만 그것은 자신들의 식민지 지배체제를 강화하려는 의도를 숨기는, 기만적(欺瞞的)인 구호에 지나지 않았다. 그것은 1919년 3·1운동이라는 거대한 민족적 저항에 부딪혔던 그들이 식민지 조선 민중에게 내선일체와 일선동조라는 달콤한 허상(虛像)을 제시하면서 자신들의 통치 체제로 포섭·내화(內化)시키려 했던 문화정책에 지나지 않은 것이었다.

이러한 바는 조선미전의 출품에 있어 “치안풍교(治安風敎)에 유해(有害)하다고 인(認)한 것은 출품(出品)치 못하”였던 바에서 적나라하게 드러난다. 이 결과 ‘사회주의적 리얼리즘’에 기반을 둔 카프(KAPF) 계열의 미술이나 민족주의적 경향을 띤 여러 작품들은 처음부터 조선미전에 참가할 수 있는 근거마저 박탈당해버렸다. 결국 조선미전의 주류를 이루는 것은 일제의 민족동화정책에 부응하거나, 최소한 그것에 대해 갈등을 일으키지 않는 작품들로만 이루어지게 되었다.

이러한 일제의 요구는 식민지 기간 동안 점차 강화되다가 1941년 태평양전쟁의 개시와 함께 노골화되었다. 그들은 채관보국(彩管報國) 등을 운운(云云)하며 조선의 화가들에게 황국신민(皇國臣民)의 자세를 다할 것을 요구하였다. 즉 일제는 조선미전을 통해 “조선 문화가 장족적(長足的)으로 향상 진보”하게 장려하기 위한 바가 아니라 “총후 반도 민중에게 전의(戰意)를 양양시키는데 이바지”하는 계기를 만들기 위한 하나의 선전장(宣傳場)임을 분명히 하였다.

이러한 역사적 배경 속에서 부산의 서양화단은 형성되었다. 岡田三郎助,

66) 『조선문화건설중앙협의회 결성』, 『매일신보』, 1945. 8. 24.

67) 『판화가 이용길 내가 본 부산미술(1) - 제1회 부산미술전』, 『부산일보』, 2003. 10. 20. 이 기사에서는 김용주(金容朱)로 기록되었는데 이는 김용수의 오기로 보인다.

市井爲次郎, 安藤義茂, 原田本祐 등의 일본인 화가들에게 사사받은 임응구, 김종식, 김용환, 김원갑, 김재선, 김종필, 서진달, 최소암 그리고 임응구에게 수업을 받은 우신출 등과 양달석, 서태로, 이일동, 김남배, 김용수, 기의벽 등을 중심으로 한 부산 지역의 작가들은 경남화단과 중앙화단의 작가들과 교류하면서 독자적인 화단을 형성하기 시작했다.

이러한 움직임을 뒷받침했던 것은 바로 일본어판 부산일보사가 주최하였던 부산미전이었으며, 해당 전시회는 조선미전과 비견할 만 한 제2의 전람회로서 명성을 떨치며 부산화단의 성가를 드높였다. 그러나 부산미전 역시 일제의 민족동화정책의 영향 아래에서 운영되었던 까닭에 부산 서양화단의 작가들에게 순응 또는 저항의 선택을 요구하였다.

이러한 역사적 흐름 속에서 부산 지역의 화가들은 다양한 방식으로 일제의 민족동화정책에 대응했음을 알게 되었다. 임응구는 심형구와 함께 단광회를 조직하여 일제의 요구에 철저하게 순응하였다. 이에 반해 기의벽은 일본 유학 시절에 접한 사회주의에 기반을 두고 민족해방운동을 진행하며 저항하였다. 한편 <계림>으로 조선미전에 입선했던 우신출은 『동아일보』와의 인터뷰에서 볼 수 있듯이 부산화단의 독자성을 강조하였다. 서태로 등은 정물화를 그리며 시대에서 비껴나 있었다. 그리고 양달석은 조선의 농촌과 민중을 그려 현실을 있는 그대로 표현하고자 했다.

이렇듯 다양한 움직임은 해방 이후 부산 서양화단의 독자적인 흐름의 배경을 이루었고, 이후 토벽 동인을 중심으로 하는 향토적 리얼리즘을 탄생시키는 밑거름이 되었다. 그리고 이러한 움직임은 청맥 동인을 이어, 형상미술에 기반을 둔 부산 서양화단의 전통으로 계승되었다.

■ 투고일 2018년 1월 29일 | 심사완료일 2018년 2월 21일 | 게재확정일 2018년 2월 28일 ■

참고문헌

- 강동진, 『일제의 한국침략정책사』, 한길사, 1980.
- 강선학, 『부산미술의 조형적 이해』, 부산대학교출판부, 2011.
- _____, 『리얼리즘의 역습』, 『어느 다방에 다니시오?』, 소요-You, 2018.
- 김인아, 『부산·경남지역 서양화단 연구 - 1930~1950년대를 중심으로』, 『미술사와 문화유산』 제5권, 명지대학교 문화유산연구소, 2016.
- 김주영, 『재조선 일본인 화가와 식민지 화단』, 『한국근대미술과 시각문화』, (주)조형교육, 2002.
- 김철효, 『전혁립에서 출발, 1930년대 부산화단으로의 자료 추적』, 『삼성미술관 연구논문집』 제4호, 삼성미술관, 2003.
- 목수현, 『조선미술전람회와 문명화의 선전(宣傳)』, 『사회와 역사』 89, 한국사회사학회, 2011.
- 박경식, 『일본제국주의의 한국지배』, 청아출판사, 1986.
- 박훈하, 『부산의 공간생산과 근대적 주체 형성과정』, 『오늘의 문예비평』 22, 2002.
- 배진영, 『1930~40년대 부산화단의 성립연구-일제의 동화정책과 부산 화단의 대응을 중심으로-』, 『항도부산』 30권, 부산광역시 시사편찬위원회, 2014.
- 신주백, 『박람회-과시·선전·계몽·소비의 체험공간』, 『역사비평』 67, 역사문제연구소, 2004.
- 옥영식, 『부산미술의 표정 : 미술평문집 : 1976-2000』, 보광출판사, 2001.
- 이용길, 『얼금썰썰 나아가는 부산미술』 『부산미술50년전』, 국제신문사, 1994
- _____, 『부산미술일지(1) : 1928-1979』, 부산광역시문화회관 용두산미술전시관, 1995.
- _____, 『부산미술사 연구를 위한 사료정리』, 『부산사연구』, 부산발전연구원, 2006.
- 이지원, 『한국 근대 문화 사상사 연구』, 혜안, 2007.
- 전갑생, 『경남·부산 친일문화예술인 연구』, 『함께 하는 예술인』 6, 2004.
- 전재호, 『한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 "부르주아 우파" 국가형성 초기 "이승만 세력"을 중심으로』, 『사회과학연구』 Vol 35(2), 전북대학교 사회과학연구소, 2011.
- 최열 외, 『문화예술운동』, 독립기념관 한국독립운동사연구소, 경인출판사, 2009,

- 『미술전람회 계획』, 『동아일보』, 1921. 12. 27.
- 『모임』, 『동아일보』, 1922. 4. 8.
- 『미전과 조선예술의 부활기』, 『매일신보』, 1922. 5. 19.
- 『미전 작품 발표』, 『동아일보』, 1928. 5. 6.
- 『본사 주최 전조선학생전의 입상자를 찾아서(2)』, 『동아일보』, 1930. 10. 7.
- 『榮譽의 美展 新入選者』, 『동아일보』, 1931. 5. 22. ~ 6. 2.
- 김중태, 『第十回 美展評』, 『매일신보』, 1931. 5. 26. ~ 6. 5.
- 김주경, 『第十回 朝美展評』, 『조선일보』, 1931. 5. 28. ~ 6. 10.
- _____, 『제11회 조미전 인상기(4)』, 『동아일보』, 1932. 6. 7.
- 나혜석, 『조선미술전람회 서양화총평』, 『삼천리』제4권, 1932.
- 화가생, 『제일선』제6호, 1932.
- 『조선미술전람회에 우신출군 입선』, 『동아일보』, 1940. 5. 31.
- 『진격(進擊)한 역작(力作) 343점, 채관보국(彩管報國)의 선전(鮮展) 입선작 발표』, 『매일신보』, 1942. 5. 27.
- 『채관보국(彩管報國)의 역작(力作品)』, 『매일신보』, 1943. 5. 25.
- 『선전 입선작품 발표』, 『매일신보』, 1944. 5. 30.
- 『조선문화건설중앙협의회 결성』, 『매일신보』, 1945. 8. 24.
- 『판화가 이용길 내가 본 부산미술(1) - 제1회 부산미술전』, 『부산일보』, 2003. 10. 20.
- 『판화가 이용길 내가 본 부산미술(18) - 일본인 화가들』, 『부산일보』, 2004. 1. 12.

Abstract

A Study on the Formation of Japan's Ethnic
Assimilation Policies and Busan Art Group
- About the Joseon Art Exhibition -

Bae Jin young

Art of an age reflects the history of that time. Therefore, to understand contemporary art properly, both its artistic point of view and its historical point of view must be used together. Nevertheless, it is true that until now, when we studied art in Busan, we focused only on the artistic point of view. Such a problem had to do with the lack of materials, which led to a limitation in the understanding of the formation of a group of Busan artists.

The above the Chosun Governor-General's office this paper are Japanese occupation in order to solve the problem of ethnic assimilation policies, Busan, about this, and about the Joseon art exhibition, Studied how response to a group of art. To that end, the research was carried out on the winners of the Joseon Art Exhibition from Busan. In addition, through the Busan Art Exhibition, we saw how the group of Busan artists formed.

As a result, I found out that Busan painters responded to Japanese national assimilation policies in various ways. Lim Eung-gu and others thoroughly adjusted to it. And Ki Ui-byuk resisted based on socialism. Woo Shin-chul emphasized the uniqueness of Busan. Seo Tae-ro was out of the way of the times, drawing still life. On the other hand, Yang Dal-seok tried to portray the reality of Joseon's farming villages and people. The diverse movements formed the background of the Busan artist group's independent trend after liberation, and then paved the way

for the birth of the native realism based on the form art.

Key Words : the Joseon Art Exhibition, the Busan Art Exhibition,
assimilationism, Lim Eung-gu, Yang Dal-seok, Woo
Shin-chul, Ki Ui-byuk.