

일제하 『조선미술전람회』 관련 신문보도에 나타난 일본의 오리엔탈리즘*

유진환** · 이창현***

이 논문은 1922년부터 1944년까지 열렸던 조선미술전람회에 대한 신문보도의 내용을 분석하여 그 특성을 파악한 것이다. 조선미술전람회는 일본의 식민지배하에 있는 조선 미술의 낙후성과 미개함을 강조하고, '지방색'만을 강조함으로써 식민지 조선의 '열등한 정체성'과 일본의 '우월한 정체성'을 차별적으로 확인하게 만드는 수단이 되었다. 아울러 서양은 발전된 현재이고 동양은 과거에는 발전했으나 현재는 정체된 것으로 바라보는 오리엔탈리즘의 기본 시각이 재현되어 조선의 미술문화를 쇠락(衰滯)한 지방문화쯤으로 치부하고 있다. 일제하 총독부 신문이었던, 매일신보에 대한 담론 분석결과 한편으로는 식민지 조선을 중앙(일본)의 연장선상에 있는 '지방(내지)'으로 편입하는 '동화주의적' 측면을 가지면서도, 다른 한편으로는 근대화된 일본과는 구분되는 미개한 일개의 '지방(외지)'으로 차별화하는 '배제주의적' 측면을 갖고 있었다. 동아일보의 경우 오리엔탈리즘적인 시각에서 벗어나지 못하면서도, 조선 미술의 자존심을 지키려는 방식으로 기사를 구성했다는 점에서 혼종적인 보도 태도를 보이고 있었다.

주요개념: 오리엔탈리즘, 조선미술전람회(鮮展), 동화와 배제, 매일신보, 동아일보, 혼종성

1. 문제의 제기 및 연구목적

일본은 1919년 3·1 독립운동을 계기로 조선의 식민지 통치가 힘에 의한 압제만으로는 이루어질 수 없음을 깨닫고, 그동안에 취해 왔던 무단통치 방식을 바꿔 '문화의 발달과 민력(民力)의 충실'이라는 슬로건을 내걸고 이른바 '문화정치'¹⁾로 표현되는 문화통치 정책으로 기존의 식민지 정책을 전환하였다. 이에 따라 종전의 헌병경찰 제도를 보통경찰로 바꾸고, 언론·집회·출판의 자유를 제한적이지만 인정하게 된다. 그 밖에 조선인의 관리 임용과 처우의 개선, 지방자치 시행을 위한 조사 연구 착수 및 평의원회의 창립, 조선의 문화·관습 존중 등을 기본정책으로 내세웠으며, 이 정책의 시행으로 1920년 《조선일보》, 《동아일보》 등 민간의 한국어 신문 발행이 허가되고 일부 집회·결사가 허용되기도 하였다. 물론 이러한 문화정책은 일제의 조선 식민 통치기술이 고도화한 것으로서 그들의 식민 수탈을 합리화하려는 의도에서 나온 것이었다.

바로 이 '문화정치'의 과정에서 탄생한 정책적 산물 중의 하나가 '조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)'였는데, 이는 조선총독부가 동경의 '제국미술원전람회(帝國美術院展覽會)'를 모방하여 1922년 처음 창설하여 제2차 세계대전 종전 직전인 1944년까지 이어갔다.

전람회가 창설되었던 전 해인 1921년 12월 27일의 동아일보 기사에 따르면 조선총독부가 "조선 미술의 발달을 비보(裨補)할 목적으로 이 전람회의 개최방침을 내정"했다고 보도하고 있다.

* 이 논문을 성의 있게 심사를 해준 익명의 심사자에게 감사 드립니다. 이 논문은 2011학년도 국민대학교 교내연구비를 지원받아서 수행되었습니다.

** 국민대학교 박사과정(acejhyoo@hanmail.net)

*** 국민대학교 언론정보학부 교수, 교신저자(chlee@kookmin.ac.kr)

1) 3·1운동 후 사이토(齋藤) 총독이 새로이 채택한 식민조선의 통치방식을 일컫는 말로, 매일신보 등 당시의 언론보도에서도 일제의 조선미술전람회 개최 취지와 관련하여 이 용어를 사용하고 있는 것이 종종 발견된다.



〈그림 1〉 1922년 6월 열린 제1회 조선미술전람회를 단체로 관람하는 여학생들
(dongA.com 기사에서 발췌)

이처럼 일제 식민통치의 일환으로 생겨난 관전(官展) 형식의 전람회는 1922년 조선미술전람회에 그치지 않고 당시 일본의 식민지였던 대만은 1927년, 그리고 형식적으로는 독립국이었으나 실제적으로는 일본의 식민지였던 만주국은 1938년에 개설되었다. 이러한 동아시아 식민지에서의 관전은 모두 ‘지방색’을 주제로 개최되었으며, 또한 일본 중앙 화단의 영향력을 식민지로 확장시켜 일본의 문화적 위상을 강화하는 데 이용되었다. 즉 일본은 식민지 관전을 통해 겉으로는 ‘지방색’의 발현을 권장하였지만, 실제로는 그 지역의 독자성을 인정하고 발전시키는 것이 아니라 일본에 의해 발견된 지방적 특색을 식민정책에 부합하도록 조정하여 상투화·획일화하고, 미술의 기능을 탈역사화·탈사회화 하였다(김현숙, 2004, 46쪽). 이렇게 볼 때 조선미술전람회는 ‘지방색’ 혹은 ‘향토색’ 등의 용어로 조선 미술계를 타자화(他者化)시킨 일제 식민체제의 일환으로서, 서구적인 개념인 오리엔탈리즘(Orientalism)이 일본에 의해 재생산되어 식민지 조선을 차별적으로 재구성하는 과정이었다고 할 수 있다. 오리엔탈리즘의 시각으로 일본미술은 우월하고 현대적이라는 인식을 갖게 하고, 조선미술은 과거에는 찬란했지만 현재에는 저급한 예술적 취향을 갖는다는 점을 강조하고 있다.

에드워드 사이드(Edward W. Said, 1978/2009)에 의해 체계화된 오리엔탈리즘이라는 개념은 ‘서양의 동양에 대한 인식’으로서 서구 국가들이 비(非)서구 사회를 지배하고 식민화하는 과정에서 ‘만들어 낸’ 동양에 대한 왜곡된 인식과 태도—동양과 서양을 이분법적으로 구분하여 동양에 대한 서양의 우월성이나 동양에 대한 서양의 지배를 정당화하는 사고방식이자 가치체계—를 총체적으로 지칭하고 있다. 또한 이러한 인식은 문학 등의 예술 작품이나 여행기, 동양의 언어와 역사, 지리, 문화에 관한 학문과 연구를 통해 형성되고 확산되었다. 이런 점에 비추어 볼 때, 일제의 조선총독부 주도하에 탄생한 ‘조선미술전람회’는 일본제국주의의 문화적 우월성을 강조하며 일본과 식민지 조선의 뛰어난 수 없는 수준의 차이를 잠재의식 속에 ‘구조화’시키고자 만들어진 ‘문화제도’로서, 이미 근대화 길에 먼저 들어서 또 다른 ‘서구’의 눈을 가지게 된 일본의 오리엔탈리즘적 시각이 드러나는 전형적인 사례라고 할 수 있다.

한편, 오리엔탈리즘은 서양과 동양의 경계와 차이를 확장하고, 재생산·구조화시켜 왔으며, 이는 다양한 언론 매체와 문화양식의 재생산 과정을 통해 구조화되어 왔다. 여기서 언론 매체는 특정

사안에 대한 사회 인식의 기본 틀을 만들어냈고, 사람들은 언론에서 만들어진 인식의 기본 틀을 바탕으로 특정 사안에 대한 이른바 스테레오 타입을 형성할 수 있었다. 그리고 다양한 문화 양식은 조선과 일본의 관계, 나아가 세계를 바라보는 시선을 담고 이를 확대 재생산하는 기능을 담당해 왔다. 이 논문에서는 ‘조선미술전람회’ 당시의 신문보도를 분석해 봄으로써, 조선미술전람회를 개최하면서 일본의 식민지 권력이 어떻게 서구의 오리엔탈리즘적 시각을 만들어냈는지를 살펴보고자 한다. 일반적으로 신문보도는 특정 사회의 인식을 구조화시키는 데 강력한 영향을 미치기 때문에, 조선미술전람회와 관련된 일제하 언론보도의 내용을 분석해 보는 것은 당시 동 전람회가 식민지 권력에 의해 어떻게 구조화되었는지를 확인해볼 수 있는 좋은 방법이 될 것이다.

특히, 일제 통치시대의 조선미술전람회 개최가 갖는 의미와 관련해서는 그동안 당시 출품 및 입상 작품의 성격 분석 등을 통한 미술사적 관점에서의 연구가 상당 부분 이루어져 온 것이 사실이지만, 신문보도 내용을 중심으로 한 담론분석은 아직 없기 때문에 이 논문은 나름대로의 의미를 갖고 있다.

2. 조선미술전람회와 오리엔탈리즘

1) ‘조선미술전람회’의 창설 배경 및 성격

‘조선미술전람회’는 일제 강점기인 1919년 3·1 운동 이후 조선총독부가 식민지 조선의 새로운 통치전략(이른바 ‘문화정치’)의 일환으로 1922년 5월 창설하여 해방 직전인 1944년까지 총 23회에 걸쳐 개최되었던 미술 공모전으로서, 약칭하여 ‘선전(鮮展)’으로도 불렸다. 조선미술전람회는 제1회부터 제4회 행사가 경성부 영락정(永樂町) 조선총독부 상품진열관에서 개최되었고, 이후에는 해에 따라 동 진열관 외에 조선총독부 도서관과 구 조선총독부 관사에서 개최되었으며, 1929년 조선박람회 이후에는 경복궁 내 구 공진회 건물(전 박람회장)로 옮겨 1938년(제17회)까지 개최되다가, 1939년 경복궁 내에 조선총독부 미술관이 신설된 이후에는 1939년(제18회)부터 1944년(제23회)까지 이곳에서 전람회가 개최되었다.

이 전람회는 매년 5·6월 중 3주 정도(21~22일간)에 걸쳐 개최되었으나, 조선총독부 주최로 대규모 ‘조선 박람회’가 열렸던 1929년에는 동 박람회 회기(1929.9.12~10.31, 50일간)와 일정 기간 겹치도록 전시일정과 기간을 조정하여(9.1~9.30, 30일간) 개최되었다. 이는 조선총독부가 그동안 조선통치의 성과를 대내외적으로 과시하기 위하여 조선에서 처음으로 개최한 대규모 국제박람회와 연계시킴으로써 총독부 주최 양대 행사에 대한 시민들의 관심을 드높이고, 이들 두 행사의 성과를 제고시키고자 하는 총독부의 의도가 반영된 것으로 보인다.

또한 이 조선미술전람회는 조선총독부의 정책적 필요에 의해 만들어진 관제 행사의 성격이 농후했기 때문에, 전람회가 창설된 초기에는 민족주의 경향의 민간 주도 미술단체로서 안중식, 조석진, 김규진, 오세창 등이 1918년에 결성한 ‘서화협회’와 대립하는 양상을 보이기도 했다. 서화협회는 일제 시대에 서예가·화가들을 중심으로 결성된 한국 최초의 미술인 단체였으나 조선총독부가 조선미술전람회를 창설하자, 단체의 규모나 운영 측면에서 관전(官展)에 비해 열세를 면치 못한 가운데 선전(鮮展)과의 경쟁에 밀려 점차 도태되다가 1936년 제15회 전시를 끝으로 활동을 중지하였다.



<그림 2> 1933년 제12회 조선미술전람회 특선발표 신문기사(매일신보, 1933.5.12)

조선총독부는 조선미술전람회를 창설하면서 서예를 미술의 일부로 인정하지 않았던 일본 ‘제국미술원전람회’를 모방하여 조선미술전람회에도 서예를 넣지 않으려고 함으로써, 처음부터 ‘서(書)’와 ‘화(畵)’를 바탕으로 하는 서화협회 관계인사 등과 미술 관련 의식에 있어서 근본적인 갈등이 불가피했던 것으로 보인다. 그러나 조선총독부가 조선미술전람회의 성사를 위해 한국 사회계에 강한 영향력이 있었던 조선미술전람회 참여인사들의 의견을 받아들여 조선미술전람회에 서예를 넣음으로써 일단 갈등이 봉합되는 듯 보였다. 하지만 1926년 제5회 조선미술전람회 전에는 서(書)와 사군자(四君子)는 “예술품이 아니라는” 이유로 이들을 조선미술전람회에서 배제하기로 한 운동이 한·일 양국의 일부 화가들 사이에서 일어나 건의안까지 제출되었으며, 결국 1932년 제11회 조선미술전람회부터는 제3부의 ‘사군자’가 동양화에 편입되고 ‘서(書)’는 출품이 중지되었다. 이러한 논란의 과정에서 조선미술전람회를 둘러싼 조선총독부와 서화협회의 갈등과 대립은 피할 수 없었을 것으로 보인다.

조선미술전람회는 일제의 식민통치 기간이 길어짐에 따라 출품작도 꾸준히 일정수준을 유지하면서 점차 전국 규모의 대형 미술 공모행사로 자리를 잡게 되었고,²⁾ 아울러 미술계 신인 등용의 핵심적인 역할을 담당하게 되었다. 즉 이 전람회는 조선총독부의 막강한 영향력과 조직적인 홍보 외에도 입상작품의 고가 매입과 명예 획득이라는 특혜가 주어졌기 때문에, 일부 의식 있는 미술인들의 외면³⁾에도 불구하고 입신과 명예를 얻고자 하는 많은 미술인들의 구심적 역할을 하게 되었다.

조선미술전람회의 형식은 기존의 일본 문부성 주최 전람회인 ‘문전(文展)’이나 ‘제국미술원전’을 본뜬 형식으로 진행되었으며, 동양화와 서양화, 조각 부문 외에 조선 미술의 특성을 살려 서예 부문이 추가되었다. 그리고 심사위원회의 위원장 및 위원 등의 임명권은 조선총독이 갖고 있었고, 전람회 출범 초기의 심사위원은 일본인을 중심으로 구성되었다. 물론 제2회 전람회 이후 조선인 심사위원이 일부 위촉되기도 했으나, 중반 이후로 갈수록 일본인 위원의 비중이 더욱 늘어났다. 또한 당시 출품자는 조선에 거주하는 자로 제한을 두고 있었으나, 제5회 이후부터는 이 제도도 완화되어 일본인의

2) 1922년에 제1회 조선미술전람회가 시작된 이후 출품작은 점차 증가세를 보였으며, 특히 1927년(제6회)에 1,000점을 넘어선 뒤에는 다소 숫자의 증감은 있으나, 대략 1,200점 전후의 작품이 꾸준히 출품되었다. 다음의 <표 1>은 『조선미술전람회 기사자료집』(한국미술연구소 편)에 수록된 동 전람회 관련 기사내용 중에서 정리하여 작성한 것이다.

출품도 가능하게 되었고, 게다가 ‘무감사(無鑑査)’ 제도가 있어서 일본인 작가로 구성된 심사위원들의 작품을 마치 ‘모범답안’처럼 전시할 수 있었다. 이 밖에도 1933년 이후부터는 덕수궁 내 석조전을 일본 미술품 진열실로 개조하여 일본인 심사위원들의 작품이나 동경미술학교 교수의 작품, 심지어 일본 관전(官展)의 수상작을 진열함으로써 작가 등단의 미적 기준을 제시하기도 했다.

이런 점에서 미루어 볼 때 이 조선미술전람회는 일본 제국주의의 문화적 우월성을 강조하며 그에 준하는 미술을 양산하도록 하는 구조적 산물이었음을 알 수 있다. 즉 이 전람회를 통해 조선의 많은 새로운 미술가들이 배출되고 조선 미술계가 활성화되는 순기능도 없었던 것은 아니나, 일제의 통치전략에 따라 만들어진 관전이라는 동 전시회의 성격으로 인해 조선의 미술계에는 권위주의가 만연하게 되었고, 나아가 한국 근대 미술의 일본화를 촉진하여 한국 화단이 일본화의 영향을 받게 되는 계기가 되었다(정호진, 1999, 177쪽).

이에 따라 일부 미술가들 사이에서는 조선미술전람회가 충분한 토의를 바탕으로 제대로 된 심사를 할 수 있도록 ‘기관 자체의 구체적 조작’이 있어야 하며, “그 조작체는 현 정치기관과는 별개의 것으로 자치적 발전을 가져야 할 것”이라는 의견을 피력하기도 했다.⁴⁾ 또한 조선미술전람회가 본래 갖고 있는 이러한 정치적 목적에 대해서는 당시 조선총독부 후지와라키조(藤原喜藏) 비서관장의 다음과 같은 언급에서도 바로 확인할 수 있다.

“조선인 자체가 앞에서 말했듯이 정치 방면에만 취미가 지나치다 ... 이에 관해서 당국은 생각하는 바 있어 먼저 조선미술전람회를 창설했고, 또한 근일 학무당국에서도 그러한 까닭에서 어떻게 해서든 정서도야라는 방면으로 전환시키지 않으면 안 된다 해서 미술학교를 일으키고 또는 음악학교를 일으켜서, 음악·

<표 1> 조선미술전람회 출품작 및 입선작 추이

회 차	출품작	입선작	회 차	출품작	입선작
제1회 (1922)	405	215	제13회 (1934)	1,162	306
제2회 (1923)	515	194	제14회 (1935)	1,206	296
제3회 (1924)	711	219	제15회 (1936)	1,153	294
제4회 (1925)	797	230	제16회 (1937)	1,228	271
제5회 (1926)	791	198	제17회 (1938)	1,152	263
제6회 (1927)	1,164	259	제18회 (1939)	1,170	370
제7회 (1928)	1,092	226	제19회 (1940)	1,198	388
제8회 (1929)	1,262	241	제20회 (1941)	1,185	286
제9회 (1930)	1,125	337	제21회 (1942)	1,277	343
제10회 (1931)	1,236	350	제22회 (1943)	1,243	384
제11회 (1932)	1,254	365	제23회 (1944)	1,040	354
제12회 (1933)	1,150	321			

3) 1930년대에 일본 유학에서 돌아온 우리나라의 젊은 작가들 중에는 조선미전에 출품하지 않고 소집단을 형성하여 독자적인 전시회를 여는 경우가 많았는데, 그 이유는 조선미전에는 이미 전형화된 스타일이 존재하고 있어 좀 더 자유로운 표현의 장이 필요하다는 인식이 있었기 때문이며, 또한 그 무렵 조선 사람들의 민족감정으로 보아 총독부 주관의 관설(官設) 전람회였기 때문에 출품을 꺼리는 경우도 있었다고 한다(이승만, 『풍류세시기』, 중앙일보, 1977, p.218).

4) 『혼미저조(混迷低調)의 조선미술전람회를 비판함』 중 김주경(金周經)의 조선미전 소감(『동광』, 제4권 7호, 1932.7, p.546)

미술 방면에서 도야한다는 방법을 고려하고 있는 것 같습니다만, 요컨대 조선의 인심을 거칠게 하지 말고 부드럽게 만든다는 ... 정서 방면의 도야가, 조선통치에서 대단히 중요한 항목이 되어 있는 것 같습니다.” (藤原喜藏, 치안(治安)상으로 본 조선, 『조선통치책(朝鮮統治策)에 관한 학설』, 제1집, 56~57쪽)

즉, 후지와라의 위의 언급에서도 분명히 드러나는 바와 같이, 일제가 조선미술전람회를 창설한 것은 독립을 위해 결집하는 조선인들의 정치적 성향을 ‘정서 도야’라는 명분 하에 예술 방면으로 유도하고 완화하기 위해서였던 것이다. 즉 문화 예술을 통해서 식민지 정책에 반하는 정서를 순화시키려는 노력이 기울여졌던 것이다.

2) 조선미술전람회의 오리엔탈리즘적 특성

(1) 오리엔탈리즘과 식민지 통치론

1978년 에드워드 사이드는 오리엔탈리즘이라는 책을 출간하면서 원래 유럽의 문화와 예술에서 나타난 동방취미(東方趣味)의 경향을 나타냈던 오리엔탈리즘(Orientalism)의 개념을 서양의 동양에 대한 인식 또는 서양이 동양에 관계하는 방식이라는 폭넓은 의미로 쓰게 만들었다. 동방취미는 낭만주의의 한 경향인 이국취미(異國趣味)를 대표하는 것으로 오리엔트, 즉 신비롭고 매혹적인 동방세계에 대한 동경을 표현하는 말이다. 여기서 사이드는 오리엔탈리즘을 ‘동양’과 ‘서양’이라는 존재론적·인식론적인 구별에 근거한 하나의 사고방식이자, ‘동양을 지배하고 재구성하며 억압하기 위한 서양의 제도 및 스타일’로 정의한다. 즉 다음의 <표 2>에서 보는 바와 같이, 수많은 서양 오리엔탈리스트들의 노력에 의해 동양은 비합리적이고 열등하며 도덕적으로 타락되었고 이상(異常)한 곳으로, 이에 반해 서양은 합리적이고 도덕적이며 성숙하고 정상(正常)이라는 식의 이항대립(二項對立)적, 이분법(二分法)적 인식하에 재구성되고 재조직되었으며, 일상적인 문화생산과정을 통해 늘 새롭게 ‘만들어져’ 왔다는 것이다(Said, 1978/2009, 16~18쪽, 81쪽).

<표 2> 오리엔탈리스트들의 동양과 서양에 대한 이항 대립적 사고

구 분	서 양	동 양	파생된 개념
문명의 구분	문명(인)	야만(인)	식민
인간의 특성	합리적·도덕적이며, 성숙되고 ‘정상’적임	비합리적이고 열등(타락)하며, 유치하고 ‘비정상’적임	지배/교화/계몽의 대상
자치능력 여부	자치능력 보유	자치의 부재(종속적 종족)	외적 통치의 필요성
근원성 여부	위대한 원형	원형을 모방한 모조품	
시간적 배열	현재의 강한 서양	고전적 동양영광스러웠던 과거, 상실된 과거)	동양을 개발시키는 서양
중심과 주변	중심	주변	
공간의 구분	친숙한 곳(유럽, 서양)	낯선 곳(동양, 동방)	동서의 구분
아타(我他)의 구분	우리	그들	타자(他者)화

역사적으로 볼 때 사실 동양은 서양인에게 지적·문화적 탐구의 대상이기도 했지만, 현실적으로는 서양 제국주의의 정치적·경제적인 지배와 착취의 대상이 되어 왔고, 흔히 서양인들의 인종주의적 비하의 대상이 되기도 했다. 그 결과 동양은 서양의 열등한 보완재로, 대립적인 타자(他者)로, 자신의 우월성을 입증시켜주는 부정적인 특성의 소유자로 간주되어 왔다. 실제로 18세기 말 이래 동양을 압도한 서양의 헤게모니 아래에서 오리엔탈리즘은 대학의 연구, 박물관의 전시, 식민지 관료기구의 편성, 인류학적·생물학적·언어학적, 그리고 인종적·역사적 명제의 이론적 해설 및 개발 등을 바탕으로 한 실천체제로 확립되었다(Said, 1978/2009, 25~26쪽).

그리고 오리엔탈리즘은 서구 제국주의의 식민지 지배를 합리화시키는 수단이 되어왔고, 그에 앞서 식민지 지배를 놓고 정당화하는 근원적인 힘으로 작용해 왔던 것이다. 이로써 오리엔탈리즘은 동양과 서양을 단지 구별 짓는 데 그치는 것이 아니라, 서양이 동양을 정신적으로 지배하고 복종을 자연스럽게 수용하게 하는 기제로도 기능해 왔다.

한편 오리엔탈리즘은 서구의 선진국들이 제공해온 문화적 수단을 통해 더욱 확산되고 강화되어 왔는데, 특히 ‘다른’ 문화를 다루기 위한 수단으로서 거의 예외 없이 제국주의, 인종차별주의, 자민족 중심주의적 사고를 바탕으로 깔고 있다. 그러므로 오리엔탈리즘은 유럽과 아시아라는 두 세계의 차이에 관한 감각을 더욱 경직화하는 방향으로 문화 일반의 압력을 증대시키게 되었고, 나아가 그러한 문화적인 압력에 의해 오리엔탈리즘은 더욱 강화되어 왔던 것이다(Said, 1978/2009, 353쪽).

이러한 경향은 식민통치 시대 일본 제국주의가 우리 민족에게 적용했던 ‘식민사관’에도 그대로 적용되어 왔던 논리이다. 일제는 그들의 식민통치를 합리화하고 우리 민족을 굴종시키기 위한 전략의 일환으로 일본의 고전연구를 통해 일본사와 관계있는 한국의 역사를 철저히 연구하도록 하였다. 그리고 이 연구 결과에 따라 태고 시대부터 일본의 조선 지배를 정당화하는 통치논리를 개발했으나, 그것이 바로 ‘일선동조론(日鮮同祖論)’ 및 ‘타율성 이론(他律性理論)’과 ‘반도적 성격론(半島의 性格論)’ 그리고 ‘정체성론(停滯性論)’이다. ‘일선동조론’은 일본학자 시데하라(幣原), 호시노(星野), 기다(喜田) 등이 주장한 것으로 문화적, 언어적, 종족적으로 한국과 일본은 동일한 조상이며 분가되었던 조선이 다시 본가로 합류한 것이라고 주장하면서 일제의 한국병탄을 합리화하려는 이념이었다. ‘타율성 이론’은 한국사의 전개과정이 한민족의 자주적인 역량에 의하여 이루어졌다고 하기보다는 외세의 간섭과 압력에 의하여 타율적으로 이루어졌다고 설명하는 것으로, 이러한 타율성론에는 ‘만선사관(滿鮮史觀)’을 포함하고 있다. 한편, ‘반도적 성격론’은 한국사의 성격을 부수성(附隨性), 주변성(周邊性)으로 규정하고 한국사의 최대 형성요인이 반도라고 하는 지리적 조건임을 주장하여 한국사의 변증법적 역사발전 자체를 부정하였고, ‘정체성론’은 한국이 왕조 교체 등 사회적 변혁에도 불구하고 사회경제 구조에 아무런 발전을 가져오지 못했으며 특히 근대사회로의 이행에 필요한 봉건사회를 거치지 못하고 전근대적인 단계에 머물러 있다고 주장한다.

이처럼 일본 제국주의는 벨푸어와 크로머(Balfour & Cromer)⁵⁾가 그러했듯이 지배자와 피지배자의 구별을 극단적으로 양극화하는 자의적 역사논리의 개발을 통해 식민통치의 부당성을 교묘하게 호도하고, 문화적 종속과 식민지적 주체성의 지속을 통한 ‘의식의 식민화’⁶⁾를 꾀해 왔던 것으로, 여기에는

5) 벨푸어(Arthur James Balfour, 1848-1930)는 영국의 정치가로, 1917년 외상으로 재직시 팔레스타인에 유대인 국가 수립의 기초가 된 ‘벨푸어 선언’을 발표하였다. 크로머(1st Earl of Cromer, 1841-1917)는 영국의 외교관이자 관료로, 특히 총영사로 이집트에 파견되어 이집트 발전과 영국의 지배권 확립에 크게 기여하였다.

다음의 표에서 보는 바와 같이, 18세기 이래 서구에서 만들어진 오리엔탈리즘의 논리와 인식체계가 거의 그대로 재현되고 있다.

<표 3> 오리엔탈리즘과 일본 식민사관의 비교

구 분	오리엔탈리즘의 동양에 대한 담론	일본 식민사관의 조선에 대한 담론
인간적 특성	자치의 부재(종속적 종족)	일선동조론 / 타율성 이론
지리(공간)적 조건	주변, 낮은 곳, 타자화	반도적 성격론
시간적 배경	상실된 과거	정체성론(조선)

한편, 1919년 3·1 운동 이후 일제의 조선총독부에 의해 새로 창설된 ‘조선미술전람회’는 일제가 문화적 수단을 통해 우리 민족을 통치하려고 한 지배전략의 일환으로서, 서양 오리엔탈리즘의 관점과 발상을 그대로 바탕으로 깔고 있다.

즉, 조선미술전람회를 통해 나타나는 ‘중앙’ 화단의 식민지 미술인에 대한 타자적 시선은, 조선인들의 ‘일본 지배문화에 대한 굴종’과 ‘의식의 식민화’를 은연중에 강제함으로써 그들의 식민지 지배체제를 강화해 나가고자 한 전략적인 의도가 숨어 있다. 조선미술전람회는 일본의 관제 전람회와 유사한 형식으로 출발하였음은 물론 심사위원들 중 대부분을 일본인으로 위촉함으로써, 조선의 많은 출판 작가들이 일본인 심사위원들이 원하는 장르와 기법 등을 자연스럽게 수용하도록 만들었다. 또한 일본의 문부성이나 동경미술학교 등에 의뢰하여 일본인 작가로 구성된 심사위원 등의 우수한 작품을 ‘참고품’으로 출판·전시토록 함으로써 출판자들이 그들의 작품을 마치 ‘모범 답안’처럼 따르게 유도하기도 하였다. 이는 곧 이미 서구의 근대국가들과 어깨를 나란히 하게 된 일본이 식민지 조선에 자국의 문화적 우월성을 강조하며, 조선 미술문화를 일본 미술문화에 동화시키는 결과를 초래했다.

그런데 지금까지 살펴본 오리엔탈리즘이 서양이 동양을 어떻게 바라보는가에 대한 문제였다면, 일본 제국주의 시대 ‘조선미술전람회’를 통해 나타나는 이른바 ‘지방색(향토색)’ 등으로 표현되는 일본인의 오리엔탈리즘적 시선은 ‘서구의 눈’을 가진 일본이 비서구로서 식민지 조선을 어떻게 바라보는지에 대한 문제로 귀결된다.

(2) 오리엔탈리즘과 일본의 오리엔탈리즘

서양 오리엔탈리즘의 번영을 가능하게 한 정치적·문화적 환경은, 연구대상으로 설정된 동양과 동양인의 열등한 지위에 관심을 불러일으키며, 동양과 동양인을 ‘타자성(他者性)’을 구성요소로 하는 연구 ‘객체’로 인정한다. 이 연구의 ‘객체’는 보통 수동적이고 비참여적이며, ‘역사적’ 종속성이라는 성격을 부여받고, 특히 자기와의 관계에서 수동적·타율적·의존적이다(Said, 1978/2009, 178~179쪽).

이에 반해 일본의 오리엔탈리즘은 지배대상으로서의 식민지 조선을 문화적으로 열등한 ‘타자(他者)’로서 구분 짓고 있지만, 이의 지배논리는 ‘동화(同化)’와 ‘배제(排除)’의 중층적 구조를 갖고 있다.

6) ‘의식의 식민화’(colonization of consciousness)는 식민 지배에 수반되는 문화적 현상을 나타내는 개념으로서, 지배세력이 자신의 세계관, 자신의 문화적 규범과 가치를 식민화된 인민들에게 부과(피억압자들에게 지배문화에 대한 동화의 정치를 부과)함으로써 그들로 하여금 외래적인 사유체계를 자신의 것으로 받아들이고 그 결과 토착적인 문화와 정체성을 스스로 무시하거나 경멸하게 만드는 것으로 규정된다.

이와 관련하여 염운옥(2007)은 일본의 근대미술사학자 야나기 무네요시(柳宗悅)의 조선미술과 관련한 오리엔탈리즘적 시선을 논하면서, 일본의 오리엔탈리즘을 타자에 대한 ‘포섭(包攝)’과 ‘배제(排除)’라는 양자적 구조를 갖는 ‘오리엔탈 오리엔탈리즘’이라고 규정하고 있다(241쪽). 아울러 ‘포섭’은 서양에 대해 동양의 문화적 다양성을 포용하는 ‘다문화주의(multi-culturalism)’ 혹은 ‘문화적 상대주의’로 나타나며, ‘배제’는 대동아 공영권 하에서 ‘내부 식민지화’와 ‘외부 식민지화’라는 형태로 나타난다고 분석한다. 그리고 여기서 ‘내부 식민지’란 홋카이도와 오키나와를, ‘외부 식민지’란 타이완과 조선을 말한다고 보고 있다. 즉, 오키나와, 홋카이도, 타이완, 조선은 모두 일본의 ‘타자(他者)’ 만들기의 대상으로 이미 ‘서양’이 된 일본에게 있어서 ‘동양’이 된 지역이라고 할 수 있다(염운옥, 2007, 241쪽).

한편, 서양의 오리엔탈리스트들은 공통적으로 동양과 서양을 이항 대립적 구조를 가지고 구분한다. 다시 말하면, 서양인은 합리적, 평화적, 자유주의적, 논리적이고, 참된 가치를 발견하는 능력을 가지며, 본능적인 시기심을 가지지 않음에 비하여, 동양인에게는 그러한 것들이 결여되어 왔다고 주장한다. 이러한 동서양의 차별적 인식은 일본의 조선인식에도 그대로 투영된다. 즉, 사회적·경제적으로 낙후되고 문화적으로도 열등한 조선의 국민들을 위한다는 미명아래 일제는 ‘조선미술전람회’를 창설하였고, 이러한 조선미술전람회 운영은 자연스럽게 식민지 조선을 바라보는 일본의 오리엔탈리즘적 시각을 재생산하고 있다. 그러나 일본이 비록 동아시아에서는 자신을 서구와 대등한 지위에 배치하고 우월자로서 군림하고자 노력했지만, 한편으로는 서구문명에 대한 열등감을 내면화하고 있었고, 다른 한편 아무리 부인하고자 노력해도, 잠재의식에서는 일본 역시 서구에서(그리고 서구화된 자신 스스로도) 경멸하는 동아시아 문명권의 일원이라는 점을 부정하기 어려웠을 것이다. 일본의 이와 같은 딜레마를 강상중은 “열등한 아시아(劣亞)에 괴로워하면서 아시아를 깔보는(蔑亞) 우월감(1998, 90쪽)”이 공존하는 이중적 의식으로 묘사하고 있기도 하다.

이런 점에서 볼 때, 아시아에서 최초로 서구적 근대화에 성공한 일본이 서구적 근대화를 겪지 않은 아시아, 특히 식민지 조선을 바라보는 오리엔탈리즘적 시선은, 기본적으로는 19세기에서 20세기 초에 걸쳐 유럽의 강대국들이 동양에 대한 식민지 확장정책을 추진하는 과정에서 보여준 ‘배제’와 ‘구분’을 근간으로 한 인종주의적·자민족 중심주의적 사고가 그 바탕에 깔려 있었다. 그러나 일제가 창설한 조선미술전람회 정책에서 나타나는 오리엔탈리즘은 일본식 오리엔탈리즘으로 형식적으로는 서양(인)으로부터 학습한 오리엔탈리즘을 교묘하게 식민 지배정책의 수단으로 활용한 ‘유사 오리엔탈리즘’의 하나이다. 일본식 오리엔탈리즘은 내용적으로는 지배 상대의 반응에 따라 ‘동화(포섭)’와 ‘배제(구분)’의 논리가 혼재되어 나타나는 복합적인 특징을 갖고 있다.

일본의 오리엔탈리즘이 서양 오리엔탈리즘과 부분적으로나마 차이를 보이는 것은 오리엔탈리스트의 국가가 대상 국가를 바라봄에 있어서 ‘동질성’을 강조하는 부분이다. 일본 스스로 아시아의 일원이면서도 동양에 대해서는 자신의 우월성을 바탕으로 하기는 하지만 피지배국가에 대한 동질성을 강조해왔다. 예컨대 “내선일체(內鮮一體), 동문동종(同文同種), 일지친선(日支親善), 오족협화(五族協和), 팔굉일우(八紘一宇) 등 이와 같은 전전(戰前)의 동아시아 지배의 선전 문구를 몇 개 나열해 보는 것만으로도 일본과 아시아가 동일하다고 주장하는 것이 많았음을 알 수 있다. 이러한 의미에서 일본에서는 서양 오리엔탈리즘과는 다른 독자의 언설과 표상이 전개되고 있었다”(니시하라 다이스케, 2005). 결국 서구는 비서구에 대한 지배 이데올로기로서 오리엔탈리즘을 창안, 전파하였고, 일본은 서양의 오리엔탈리즘의 시선에서 벗어나기 위해 서양을 자기화하면서 ‘동양에 일본형 오리엔탈리즘을 부과

하였다(정용화, 2004, 49쪽). 이러한 요소를 ‘토착화한 오리엔탈리즘’, ‘자기 오리엔탈리즘’ 등으로 부를 수 있으나⁷⁾ 기본적으로는 자신이 우등하고, 동양은 열등하다는 오리엔탈리즘의 기본 시선을 갖고 있기에 ‘일본의 오리엔탈리즘’으로 명명하여 분석해 보고자 한다.

한편, 시대적 상황에 따라 오리엔탈리즘은 다양한 방식으로 변용되어 수용된다. 예컨대 조선의 지식인을 예로 들어본다면, 조선의 지식인은 한국의 근대가 서양 또는 서양화된 일본을 만나면서 때로는 오리엔탈리스트의 시선으로 자신을 바라보기도 하며 때로는 민족주의자의 시선으로 자신을 바라보기도 한다. 임선애(2010)의 ‘초당’ 연구에 의하면, 주인공 한청파는 한국을 서구와 비교할 때는 오리엔탈리스트의 시선으로, 중국과 일본 등 동양의 국가들과 비교할 때는 민족주의자의 시선으로 세상을 바라본다. 이와 같이 한국의 근대는 서구화와 식민지화가 뒤섞인 상태로 진행되며, 오리엔탈리스트와 민족주의자의 착종된 주체를 만들어내는 공간이었다는 것이다(임선애, 2010, 153, 158쪽). 결국 오리엔탈리즘이라는 것은 일반적으로 전달되는 것이 아니다. 사회적 맥락에 따라 상이한 요소가 부가되기도 하여 이른바 착종(錯綜)된 오리엔탈리즘이 나타나고 있다. 식민지시대의 지식인들은 이러한 상황 속에서 서양에 대해서는 오리엔탈리스트가 되어 버리고 일본에 대해서는 민족주의자가 되는 것이다.

3) 조선미술전람회에 대한 신문의 담론분석

이 논문에서는 오리엔탈리즘이 일제에 의해 창설된 ‘조선미술전람회’를 통해 우리나라에 이입되는 과정과 그 특성을, 동 전람회 관련 기간 중에 보도된 신문·잡지 등 각종 언론매체의 기사내용 분석을 통해 파악해 보고자 한다. 이에 따라, 첫째, 조선미술전람회 관련 언론보도가 전람회 초기에서 후기로 가면서 어떠한 차이를 보이고 있으며, 당시의 총독부 기관지였던 매일신보의 보도 특성은 무엇인가? 둘째, 조선미술전람회 관련 언론매체의 기사에서 나타나는 오리엔탈리즘의 구체적인 내용은 무엇인지를 연구문제로 설정하고 이를 중심으로 논의를 전개해 나가고자 한다.

이를 위해, 이 논문에서는 조선미술전람회 창설 전년인 1921년과 1922년(제1회)부터 1944년(제23회)까지의 전람회 개최기간을 포함한 총 24년 동안, 각종 신문·잡지 등 언론매체의 동 전람회 관련 기사내용을 담론분석의 대상으로 활용하고 있다. 분석의 대상이 된 보도기사 자료는 1999년 한국미술연구소가 발간한 정기간행물 『미술사논단』(제8호)의 별책 부록으로 편찬된 『조선미술전람회기사자료집』⁸⁾을 분석대상으로 삼았다. 한국미술연구소는 식민지 한국 근대미술의 실상과 실제 파악을 위해서 한국 근대미술의 구조와 체질 형성에 중요한 역할을 했던 조선미술전람회에 대한 심층적인 연구가 필요하다는 판단 하에 조선미술전람회의 신문 기사를 묶어서 책으로 출간하였다.

7) 비서양의 화가가 서양 오리엔탈리즘을 이용하여, 이를 개편하여 자국을 그리는 행위를 노만 브라이슨은 ‘토착화한 오리엔탈리즘(nativised orientalism)’이라고 부른다. 브라이슨이 ‘토착화한 오리엔탈리즘’이라고 이름 붙인 이 현상을 여기에서는 ‘자기 오리엔탈리즘’이라고 부르려 한다. 근대 일본화가들이 스스로 서양인의 시선을 적극적으로 수용하고 오리엔탈리즘을 변용시킨 주체성을 중시한다면 토착이라고 하기보다 자기 오리엔탈리즘이라고 하는 쪽이 적절하다고 여겨지기 때문이다(니시하라 다이스케, 2005).

8) 조선미술전람회기사자료집은 미술문화의 발전에 이바지하고자 1994년 6월 1일 성장문화재단의 부설로 설립된 한국미술연구소(소장 홍선표)가 미술관련 자료 및 정리 사업을 통해 정기간행물 『미술사논단』(제8호)의 별책부록 형태로 편찬한 것으로, 시공사에서 출판되었으며, 18×24cm, 723쪽으로 구성되어 있다.



<그림 3> 『조선미술전람회 기사자료집』책자 표지

이 자료집에는 『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』 등 당시 6개 일간지(『경성일보』는 제외)와 『조선』, 『개벽』을 비롯한 20여 종의 잡지에서 총 1,623건의 조선미술전람회 관련 기사들을 신문과 잡지로 나누어 발행일 순으로 채집·종합하고 있다. 이 자료집에는 신문기사과 잡지를 나누어 각각 발행일자 순서로 배열하였으며, 발행일자가 같은 경우에는 신문과 잡지명의 가나다 순서로 정렬되어 있고, 기사 출처가 신문일 경우 발행년·월·일과 면수(잡지일 경우는 발간호수와 발행년월, 게재된 면수)가 명기되어 있다. 기사내용의 표기는, 국문의 경우는 현대문법에 맞게 부분적으로 수정되어 있으며, 일문(日文)의 경우에는 원문이 그대로 실려 있다. 또한 동일 기사가 다른 신문이나 잡지에 중복되어 게재되어 있는 경우에는 처음 게재된 기사만 실고 이후 기사는 생략되어 있다. 이렇게 해서 수록된 조선미술전람회 관련기사는 24년에 걸쳐

모두 1,623건(신문 1,530, 잡지 93)이며, 신문기사 중 매일신보와 동아일보 기사는 각각 622건과 374건, 그리고 조선일보가 391건에 이르고 있다. 그 내용에는 공모기간과 전시규정 및 일정, 심사위원 명단, 출품작 및 입장객수, 입선 작품 및 매상품 목록, 작품 준비 중인 중견작가 탐방기사, 수상작가 소감 및 입선에 얽힌 일화, 개막일의 표정과 심사위원들의 논평, 전시작품에 대한 여러 형태의 평문 및 신문 사설, 그리고 입장객 추수 등에 이르기까지 각종의 기사를 망라하고 있다.

이러한 자료들은 본 연구의 주제인 조선미술전람회 보도에 나타난 일본의 오리엔탈리즘적 시선을 제대로 살펴보는 데 매우 유용한 자료로 활용할 수 있다. 즉 이러한 기사들을 통해 조선미술전람회 관련 정황 정보뿐만 아니라 이에 대한 미디어의 관심의 정도와 사회적 인식 및 여론 등을 파악해볼 수 있었으며, 특히 전시 작품에 대한 평론과 신문의 사설들은 당시의 미술 경향과 미술계의 담론의 특성을 살펴볼 수 있는 매우 가치 있는 자료였다. 이 논문에서는 기사자료집에 수록된 전체 신문기사가운데 조선일보 기사를 제외한 전체 신문기사를 분석 대상으로 하여 내용 분석을 했다. 또한 이 논문에서는 신문기사의 내용을 기사 수라든지 기사의 길이 등을 양적으로 분석하기보다는, 전체 기사 내용을 질적으로 검토하여 오리엔탈리즘의 특성을 유형별로 정리하여 기술하였다.

신문기사에는 그 당시의 조선미술전람회를 둘러싼 다양한 세력 간의 관계가 담겨있다. 식민지 세력과 민족 세력 간의 갈등이 담겨 있으며, 자산가 계급과 노동자 계급 간의 갈등, 나아가서는 도시와 농촌 간의 갈등도 담겨 있었다. 이 논문에서는 당시 매일신보와 동아일보의 기사에 담겨있는 조선미전에 대한 담론의 특성을 파악하고, 그 담론이 당시의 식민지 문화정책과 어떠한 상호작용을 갖고 있는지를 연관시켜 살펴보고자 하였다.

이기형(2006)은 담론의 생산과 유포를 통해서 다양한 사회세력들이 자신의 이해관계를 전술적으로 포장하거나, 때로는 특정 국면에서 대항 담론의 생성과 배포를 통해서 적극적으로 지배담론에 도전하거나 균열을 내면서 특정 이슈를 중심으로 한 의미와 힘겨루기의 장을 만들어간다고 한다. 아울러

담론이 형성하는 틀과 질서 안에서 인간사고의 지평이 결정되며, 인간이라는 행위자의 경험은 이미 담론의 개입에 의한 의미화의 과정을 통해서 그들 자신에게 전달된다는 것이다. 그렇기 때문에 조선미술전람회의 오리엔탈리즘적 특성을 파악하는 데 있어서 당시 신문기사에 어떠한 담론이 생산되고 있는가를 분석하는 것은 아주 중요하다.

담론분석이란 단순한 기호체계를 연구하기보다는 기호체계와 이를 둘러싸고 있는 사회적 맥락간의 종합적 해석이라고 할 수 있다. 일반적으로 미디어 담론분석은 대체로 미디어 텍스트 내의 담론을 분석하기보다는 텍스트나 이벤트를 둘러싸고 형성된 사회적 담론들을 분석하는 방향으로 연구가 이루어지고 있다. 즉, 담론분석은 사회적 담론을 텍스트로 삼아 분석하는 데 초점을 맞추기보다는 사회적 무의식 혹은 사회적 권력관계에 초점을 더 맞춘다(원용진, 2000). 디에크(1991)도 담론분석이 ‘텍스트’ 분석에만 제한되지 않으며, 텍스트 구조와 텍스트의 인지적, 사회적, 문화적, 역사적 ‘맥락’ 구조간 관계를 담고 있어야 한다고 주장했다(151쪽). 백선기(2007) 역시 매체 담론분석을 위해서는 텍스트 분석에서 드러나는 표현, 정체성, 관계를 중심으로 그것의 생산, 소비 그리고 텍스트가 위치해 있는 사회적 맥락까지 이론적 틀로 사용해야 한다고 밝혔다(165쪽). 이 논문에서는 이러한 연구들을 기반으로 하여 조선미술전람회에 관련된 신문보도의 담론분석을 시도해보고자 한다. 아울러 이 논문에서는 당시 조선총독부 기관지였던 『매일신보』를 중심으로 하여 담론분석을 하고, 매체별 차이를 파악하기 위해 조선인의 민간신문이었던 『동아일보』의 분석을 부가하였다.

3. ‘조선미술전람회’ 보도에 나타난 오리엔탈리즘

일제의 조선총독부에 의해 창설된 조선미술전람회와 관련된 당시 신문의 기사내용을 살펴보면, 오리엔탈리즘에서 발견되는 전형적 이항대립 구조와 맥락을 같이하는 일본인의 시각을 여러 곳에서 발견할 수 있다. 이의 특성을 몇 가지로 유형화해 보면, 첫째로는 내지(內地)와 구별되는 ‘지방색’의 강제, 둘째로는 낙후된 식민지 조선, 우월한 일본 문화, 셋째로는 조선은 과거, 일본은 현재라는 세 가지의 대립구조를 갖는 개념의 형태로 구분해 볼 수 있다.

1) 내지와 구별되는 ‘지방색’의 강제

일제는 ‘내지연장주의(內地延長主義)’에 입각하여 식민지를 일본의 지방으로 규정하고, 1922년에 조선미술전람회, 1927년에 대만미술전람회, 1938년에 만주국미술전람회를 개설하였고, 식민지 관전(官展)의 방향성을 ‘로컬 컬러(local color)’의 발현으로 내세웠다. 그런데 1930년대 관전에서 강렬하게 요구했던 지방색의 배경에는 일본 정부의 정치적인 변화가 큰 작용을 했다고 생각된다. 즉 메이지 시대에 후쿠자와 유키치(福澤諭吉)의 ‘탈아론(脫亞論)’을 통해 서구정책과 문명개화의 국가주의로 향해 있었던 ‘동양’은 서서히 서구의 근대화에 대한 반성과 이를 극복하기 위해 다시 ‘동양’을 담론화하였고, 이는 1929년 세계 대공황기를 맞아 더욱 탈서구 자본주의로 치달아 서구세계와 대항하는 ‘신동아(新東亞) 건설’, ‘대동아공영(大東亞共榮)’이라는 ‘동양’을 표면화시키기 시작했다. 특히 쇼와(昭和)기에 이르러서는 탈아입서(脫亞入西)에서 탈서흥아(脫西興亞)의 동양주의로 전환되기 시작하여

동양정신에 대한 강조가 미술에서도 다시 일어나기 시작했다(홍선표, 2002). 이러한 배경하에서 탄생한 조선미술전람회를 바라보는 일제의 시각과 관점은 당시 언론 보도에서 잘 나타난다.

“선후감(選後感)—좀 더 조선색(朝鮮色)이 있었으면 훌륭하였으리라고 생각하였습니다. 그림은 그 지방 인정이라든지 환경의 영향을 받고 성장하는 것인 고로 자연히 그 특색이 나타나지 않으면 안 될 것입니다(조선 색에다 주력을 하라’ 제하 히로시마(廣島島甫) 씨 심사평. … 조선의 자연과 인사(人事)의 향토색을 선명히 표현한 출품을 표준으로 심사한 것은 물론입니다.”(‘향토색 표현 선명한 것을’ 제하 야마모토 카나에(山本鼎)씨 심사평, 『매일신보』, 1934.5.16.)

“… <어떤 날의 오후>에서 조선의 나무, 조선의 집, 조선의 길, 조선의 하늘, 그리고 조선의 사람을 볼 수가 있다. 요컨대 향토색이란 제재에 있지 않고 작가의 감각에 있음을 보여 주었다.”(‘제10회 조미전평(朝美展評)’ 제하 윤희순 씨 작품평, 『동아일보』, 1931.5.31.)

“조선이라는 지방색을 예술적 향취로 만들어낸 작품이 극히 적다. 기후·풍토·생활 등 모든 점이 내지와 서로 다른 조선에서는 장래 조선 독자의 예술이 나오기를 바라는 것이다.”(제18회 서양화부 심사위원 이하라 우사부로(伊原宇三郎) 씨 심사소감, 『동아일보』, 1939.6.2.)

위의 기사에서 보는 것처럼 ‘지방색’의 관점은 조선미술전람회 출품작에 대한 심사위원 심사평이나 평론가의 전람회 소감 등과 관련한 기사에 자주 등장하는데, 그 표현은 ‘지방색’ 외에 향토색, 조선색, 로컬 컬러, 향토정조, 조선정조 등으로 다양하게 나타나고 있으며, 일관된 특징이 없이 혼용되고 있는 것으로 보인다. 그러나 미묘한 차이는 하지만, ‘향토’라는 용어의 성격⁹⁾ 때문인지 일본인보다는 조선 미술가의 비평 등에서 ‘향토색’이라는 표현이 자주 사용되고 있으며, 또한 신문사가 자체적으로 작성하는 기사 타이틀의 경우에도 매일신보는 ‘지방색을 드러내는 공예품 출품 권유’ 제하(1938.4.12자)로 ‘지방색’이라는 용어를 사용하고 있는 데 반해, 동아일보는 조선미전 입선작품 관련 보도기사에서 ‘향토색 농후, 질적으로도 진보’ 제하(1936.5.12자)로 매일신보와는 달리 ‘향토색’이라는 표현을 사용하고 있는 점이 눈에 띈다.

아무튼 사용된 용어에는 다소 차이가 있지만, 이렇게 조선미술전람회의 심사위원들은 한결같이 ‘지방색’을 요구했던 것이 사실이다. 그런데 여기서 문제가 되는 것은 조선미술전람회의 심사위원들이 하나같이 요구했던 것이 순수하게 조선예술의 독자성을 찾으려는 노력이었다기보다는, 일본 내지인이 식민주의적 시각으로 바라본 조선의 이국적 정취만을 강요하고 있었다는 점이며, 또한 여기에는 일제가 식민지 조선을 문화적으로 어떻게 바라보았는가 하는 시선이 그대로 투영되어 있다는 점이다.

이처럼 일본이 요구한 지방색은 서구 식민주의 시선으로 바라본 이국적, 선정적인 시각을 그대로 반영하고 있으며(박석태, 2004, 263쪽), 아울러 조선을 형식적으로는 내지(일본)와의 연장선상에 있는

9) ‘향토’라는 말은 독일어 ‘Heimat’의 번역어로 일본을 통해서 우리에게 전해진 것이며, 문학과 민속학 분야에서 널리 사용되었다고 한다. 그런데 여기서 향토는 중앙 또는 도시에 대비되며 지역적·지방적 토속성이 강하게 부각되지만, 한편으로는 타자적 시선이나 행정적 분류로서의 ‘지방’과는 달리 민족적 혈연으로 묶여 있는 개념으로서 민족문화의 정체성 추구라는 의미를 내포하고 있다고 보기도 한다(김현숙, 2004, p.53).

‘(이국이 아닌) 지방’으로 일체화(동화)하면서도, 내면적으로는 근대화·도시화된 일본과는 달리 ‘비문명화된’ 일개의 ‘지방’으로 구분(배제)하는 오리엔탈리즘의 이중적 시각을 보여준다.

조선미술전람회의 심사기준으로서의 ‘지방색’은 이와 같이 제1회 전람회부터 제시되기 시작하여 조선미술전람회가 개최되었던 기간 내내 가장 핵심적인 화두가 되었으며, 이처럼 조선미술전람회에서 나타나는 대량의 ‘지방색’ 혹은 ‘향토색’ 계열의 두드러진 출현은 향토색을 미술양식의 하나로 정착시켰고, 또한 지배자의 내적 자기화는 이국 취향과 지방색채의 요구를 통해 식민지를 과거에는 찬란했으나 지금은 열등한 지역으로 타자화했다고 볼 수 있다.

2) 낙후된 식민지 조선, 우월한 일본 문화

조선 미술계 인사 등의 의사와는 관계없이 관제 공모전인 ‘조선미술전람회’를 만들어낸 일제는, “총독부는 조선미술의 발달을 비보(裨補)할 목적으로 동경의 ‘제국미술원전람회’를 모방하여 매년 1회 미술전람회를 개최할 방침을 내정”했다고 하는 보도(동아 등, 1921. 12.27)에서 보는 바와 같이 동 전람회 창설의 목적이 외형상으로는 조선 미술의 발전을 지원하기 위한 것이라는 명분을 들고 있다.

그러나, 당시의 신문보도 내용 등을 좀 더 깊이 들여다보면, 실제로는 식민 조선의 미술문화 수준이 일본에 비교할 수 없을 정도로 낙후되어 있기 때문에 문화적으로 앞선 일본이 조선 화단을 잘 가르치고 이끌어내야 할 것이라는 일제의 ‘자문화 우월성’이 바탕에 깊이 깔려 있음을 알 수 있다.

“조선미술전람회에서는 방금 여명기(黎明期)에 있는 조선 미술의 발달을 돕고자 처음 날부터 참고품으로서 현대의 대표적 작품들을 다수 진열하였었던 바...” (‘미전 참고품 진열 개체(改替) 제하 기사 중에서, 『매일신보』, 1922.6.15.)

“조선에서는 조선의 것을 발달시키지 아니하면 불가하다 하나니 정치상에 동화(同化)라든가 융화(融和)라 함은 별문제로 하고, 풍속, 습관, 언어, 예술이라 하는 것은 어디까지나 그 민족 고유의 것을 발달하게 하지 아니하면 안 될지라. 이러한 의미로 심사원 등도 내지로부터 초빙한다 함은 조선미술을 위하여 매우 좋은 일인즉, 그 지도효과라는 의미에서 ... 우리들은 어디까지나 어린아이들을 교육하는 유모(乳母)가 되지 아니치 못할지라. 유아를 자기의 것으로 하고 유아 역시 진실한 어버이를 버리고는 아무 일도 불능할지니...” (‘예술과 조선-조선에는 순조선(純朝鮮) 것을 발달케 하라’ 제하, 와다 에이사쿠(和田英作) 심사위원 논평, 『매일신보』, 1923.4.26.)

위의 매일신보 기사와 같이 일본의 미술은 이미 원숙한 단계에 와 있는 ‘어른’이나 ‘선배’ 수준인데 반해, 조선의 미술은 아직 ‘처녀지’로서 ‘아이(幼兒)’와 같은 유치한 수준에 머물고 있음이 부각되고 있으며, 이는 일제가 내세우는 조선미술전람회 개최 필요성 및 목적과 표면적으로는 바로 연결이 되고 있는 것이다. 즉 제1회 조선미술전람회 개최에 즈음하여 조선총독부 학부국장 시바타 켄사부로(柴田善三郎)는 “미술전람회를 개설하여 사회교화의 일조가 되게 하고자 하는 소이(所以)이라. ... 이렇게 해서 조선의 문화 향상을 위하여 미력을 다하게 되면 우리들은 매우 기쁠 것이다.”라고 언급하

여 조선미술전람회 창설이 갖는 정치적 성격을 드러내고 있다.

이처럼 일제가 조선에 대해 조선미술전람회 창설로 대표되는 이른바 ‘문화통치’ 전략을 추진하게 된 데에는 3·1운동 이후의 조선의 정치사회적 상황에 대한 고려뿐만 아니라, 일본이 처한 스스로의 존재에 대한 인식이 더욱 크게 작용한 것이라고 생각된다. 당시 일본은 동아시아 국가들 중에서도 유일하게 성공적으로 근대화를 추진했고, 나아가 청일전쟁 및 러일전쟁에서의 승리를 통해 동아시아의 패권자로 부상하게 되었으며, 또한 서구열강으로부터도 문명국의 지위를 인정받고 있었다. 그와 동시에 일제는 대만과 조선을 식민지로 병합함으로써 서구열강과 함께 제국주의 국가의 반열에 들어서게 되었던 것이다.

이러한 과정에서 스스로를 ‘미개한’ 동양을 넘어서 ‘서구화된 진보적’ 존재로 인식하고 있었던 일본은, 동양에서 ‘문명의 우두머리’가 된 일본과 ‘미개하고 고루한 인접국가’인 중국이나 조선 사이에 ‘문명’과 ‘야만’이라는 고정된 경계선-존재론적·인식론적 구분 작업-을 긋고, 일본이 서구와는 공유한 요소이되 주변의 아시아 국가들과는 다른 차이를 격상시켜 일본 예외주의를 구성하는 한편, 일본과 달리 조선과 중국에서 발견되는 차이는 격하시켜 일본판 오리엔탈리즘을 주도하게 되었던 것이다(강정인, 2004, 74쪽). 즉 일본은 겉으로는 조선과 조선 미술의 발달을 위한다는 ‘동화(포섭)적 명분’을 바탕으로, 실제로는 문화적으로 뒤떨어진 조선과의 차이를 부각시키는 오리엔탈리즘적 ‘배제 전략’을 통해 일제의 식민통치를 정당화·합리화시켜 나갔다고 할 수 있다.

3) 조선은 과거, 일본은 현재

서양이 동양에 관계하는 방식으로서의 오리엔탈리즘을 가공하고 재구성한 오리엔탈리스트들의 공통된 사고방식 중 하나는 동양은 과거, 서양은 현재로 바라보고 과거 찬란했던 동양을 개발시키는 현재 서양의 역할을 강조하는 것이다. 그들은 동양인이 위대했던 시기는 과거였으며, 동양인이 현대 세계에 어떤 도움이 된다고 한다면, 그것은 시대를 앞장서 나아가는 몇 개의 강력한 제국이 동양인을 그 쇠퇴의 비참함으로부터 구출하고 그들을 생산적인 식민지의 주민으로 만들기 위하여 가능회복 훈련을 실시함으로써, 가능한 얘기라는 것이다. 즉 근대의 동양인이 눈에 보일 정도로 노쇠하고 정치적으로 무능하다는 사실에 직면한 유럽의 오리엔탈리스트는, 현대 동양의 ‘개량을 촉진’하기 위하여, 이미 상실된 과거 동양의 위대함을 일부분이나마 회복시키는 것이야말로 자신의 의무라고 생각했다(Said, 1978/2009, 149쪽).

우리는 이러한 근대 서양 오리엔탈리스트들의 담론이 일제 강점기 조선미술전람회를 만들어낸 일본 지배계층에게 있어서도 그 인식의 바탕을 이루고 있었음을 다음의 기사들을 통해 확인해 볼 수 있다.

“조선의 역사에 정하여 또한 그 고대의 유물을 보면 신라, 백제, 고려 및 이조의 초기에 있어서는 일반의 문화의 진보는 물론 미술 등이 크게 발달하여 당시의 민중의 정조가 고상하며 또한 우아하였던 것은 오늘과 비할 바가 아닌 듯 하도다. 그런데 그 후 정치의 퇴폐와 함께 일반 민중의 미적 관념은 점차 저하하여 이조 중엽 이후에 이르러서는 거의 불만한 것이 적게 되었음은 실로 애석하게 생각하는 바이다. … (총독부가) 조선에 전혀 예가 없는 미술전람회를 개최하기에 이르렀음은 이 길을 크게 장려하여 문화의 발전에 공헌케

함과 함께 일반 민중의 정조를 고야(高雅)히 하며 … 특히 이러한 조치로 문화정치(文化政治)의 일단의 진보를 보장할 수 있다고 생각한다.”(『미술전람 출품 기한 절박(切迫) 제하 미전 간사 남궁영(南宮營) 씨 논평, 『매일신보』, 1922.5.12.)

“회고하건대 조선인의 과거에 있었던 문화적 생활은 과연 찬란하였도다…삼국시대로부터 신라·고려에 이르기까지 우리의 선조는 실로 그 탁월한 능력을 발휘하여 그 독창성에 연유한 예술의 발달은 세계의 어느 누구에게도 손색이 없이 향상하였도다. … 또 일방으로 극단적 숭유(崇儒)의 폐가 조선 민족에게 공리적 악사상을 주입하여 인간 세상을 진선미화케 하던 예술적 문화가 상당히 장구한 시간을 쇠퇴하여 금일의 현상을 초래하였도다 … 당국자가 금회의 발전을 계획 경영하여 조선문화에 활기를 주입코자 함은 … 큰 선정(善政)이라고 추장(推獎)함에 주저치 아니하며…”(『미전과 조선예술의 부활기』 제하 사설, 『매일신보』, 1922.5.19.)

위의 기사들에서 볼 수 있는 바와 같이, 당시 일본인의 내면에 깊이 뿌리내린 조선 문화 전체에 대한 편견은, 먼저 근대화에 성공한 일본의 의도된 식민정책에서 기인한 것이었다. 즉 일제가 조선의 역사발전 과정을 부정하고, 조선과 식민지 문화의 화려했던 과거와 퇴락한 현재와의 차이를 대비하면서 문화의 정체성(停滯性)을 강조하는 식민문화 정책은, 결국 일본 문화의 ‘중앙화’와 식민지 문화의 ‘주변화’를 부추겨 그대로 고정시켜 버리고자 의도된 일본적 오리엔탈리즘의 산물이었다고 말할 수 있을 것이다. 한편 일제가 창설한 조선미술전람회는, 다음의 기사에서 보는 바와 같이 일제가 프랑스의 식민정책을 모방하여 시행하였음을 암시하고 있다.

“… 작년 불란서의 마르세이유에서 동국(同國)의 식민지 박람회가 있어 알제리아, 지니스, 인도지나 기타 각국의 식민지 산업, 풍속, 습관, 미술 등을 관람하여 그 발달을 장려 보호하여 그 특색의 발휘를 조장케 하기에 노력함을 보고 크게 느낀 바가 있었노라. 조선에서도 그 의미로 심히 조선 고유한 것의 보존과 그 특장 발휘에 충분한 원조를 위함이 가능하다 생각하노라.”(『예술과 조선-조선에는 순조선(純朝鮮) 것을 발달케 하라』 제하 와다에이사쿠(和田英作) 심사위원 논평, 『매일신보』, 1923.4.26.)

이는 곧 조선미술전람회가 그 명분상의 목적에도 불구하고, 19세기 말에서 20세기 초 제국주의 시대에 서구 및 일본에서 유행했던 박람회와 마찬가지로,¹⁰⁾ 지금은 퇴락해버린 저급한 조선 문화와 현재의 우수한 일본 문화와의 차이를 강조함으로써, 열등하고 미개한 조선에 대한 문명국 일본의 ‘시혜적(施惠的)’ 식민 지배를 정당화하는 오리엔탈리즘적 기제로 작용하였음을 알 수 있을 것이다. 다음의 <표 4>는 이상의 내용을 서양 오리엔탈리스트들의 이항대립적 논의 구조에 대응하여 재정리해 본 것이다.

10) 1851년 런던에서 최초의 만국박람회가 열린 이래 박람회는 유럽 전역으로 확산되어 식민지 지배국의 문명의 우월함을 상징하는 장으로 활용되었다고 한다(염운옥, 2007, p.246 참조).

<표 4> 조선미전 보도에 나타난 조선과 일본에 대한 이항대립적 사고

구 분	조 선	일 본(상대적 개념화)	비 고
국가(국민)의 특성	세계적 낙오자, 예술적 무능자	아시아의 리더, 예술문화의 선진국	지배·교화의 대상
문화(미술) 수준	천박하고 유치(저급)한 수준 (여명기)	우월한 문화 (원숙한 단계)	보호 장려 및 미술교육의 필요
시간적 배열	고래(古來)의 찬란한 과거 문화, 그러나 현재 쇠퇴한 조선 미술	발달된 일본 문화(미술)	조선문화의 정체성(停滯性)
공간의 구분	기후·풍토·생활 등이 다른 곳 (‘주변’, ‘지방’)	내지인(內地人)의 땅 (우리, ‘중앙’)	지방색의 강조

조선미술전람회의 보도에 나타난 조선미술에 대한 신문보도의 특성을 살펴보면 조선을 일본과 비교하는 이항 대립적 사고의 틀이 있음을 알 수 있다. 미술전람회와 관련된 신문기사였지만, 그 내용에는 일본과 조선이라는 국가와 국민에 대한 평가, 문화에 대한 평가와, 시공간적인 의미의 부여까지를 포함하고 있다. 국가와 국민의 평가라는 점에서 신문보도의 특성을 분석해보면 일본은 아시아의 리더이자 문화 선진국이며, 조선은 낙오자이고, 무능자라는 기본적인 시선을 갖고 있다. 이러한 국가 및 국민에 대한 인식은 다시금 문화의 수준을 평가하는 시선도 결정한다. 일본은 문화적으로 원숙한 단계이며, 조선은 문화적으로도 유치한 여명기의 수준에 머물고 있다는 것이다. 그리고 시간적으로 일본은 발달된 현대문화를 갖고 있지만, 조선은 과거에는 찬란했으나 지금은 쇠퇴한 문화를 갖고 있다는 것이다. 공간적으로도 일본은 중앙에 위치하고 있으며, 조선은 주변에 머물고 있다는 점 역시 강조하고 있다.

이상의 사고 틀의 차이를 신문사별로 종합해보면, 첫째, 지방색의 강제라는 면에서는 매일신보와 동아일보와의 차이가 크지는 않았다. 매일신보의 경우, 지방색을 강조하는 내용에 집중하였고, 동아일보도 그 내용에 대해서 동의하고 있었다. 그러나 둘째, 낙후된 조선, 우월한 일본문화라는 틀, 셋째 조선은 과거, 일본은 현재라는 틀에서는 매일신보는 많은 부분 강조하고 있으나, 동아일보에서는 이 점에 대한 지적이 없었다. 이 점은 당시 매일신보가 총독부의 기관지적 성격을 갖고 있었기 때문에 총독부의 조선미술전람회에 대한 인식을 보다 정교하게 반영하고 있다고 볼 수 있다.

4. ‘조선미술전람회’에 대한 매체별 보도특성과 시기별 변화

1) 언론매체별 보도경향의 차이: 매일신보와 동아일보

조선미술전람회 관련 당시 보도경향의 특징 중 하나는 매체별로 두드러진 논조의 차이를 보이고 있다는 점이다. 특히 총독부 기관지였던 『매일신보』와 민간신문이었던 『동아일보』는 매체가 갖는 성격에 따라 전람회와 관련된 주요 사안을 다루는 데 있어 다른 보도 관점을 보이고 있다.

우선 조선미술전람회 창설을 전후로 한 전람회 창설배경 등을 다루면서, 매일신보(1921.12.28)는 ‘조선 미술계에 서광’이라는 타이틀로 조선미술전람회 창설 취지에 관한 총독부 시바타(柴田善三郎)

학무국장의 담화 내용과 함께 전람회 개최의 의미를 의도적으로 부각 보도하고 있는 데 반해, 동아일보 (1921.12.28)는 ‘미전 개설의 취지’로 평이하게 보도하고 있다. 아울러 매일신보는 아래의 <표 5>에서 보는 바와 같이 ‘미전과 조선예술의 부활기’(1922.5.19), ‘미전 제1회의 성공을 기(祈)함’(1922.6.2) 등 모두 8회의 사설을 통해 조선미술전람회 창설의 의의와 기대효과 및 전람회가 나아갈 방향 등에 대한 일체의 시각과 의도를 적극적으로 표현하고 있는데, 이는 동아일보가 단 두 차례에 걸쳐 동 전람회의 개선 등을 통한 조선미술의 발전방향을 제시한 것 등과 크게 대비된다고 할 수 있다.

<표 5> 두 신문에 게재된 조선미술전람회 관련 사설(社説)

매일신보 (8건)	동아일보 (2건)
<ul style="list-style-type: none"> · 미전과 조선예술의 부활기 (1922.5.19) · 미전 제1회의 성공을 기(祈)함 (1922.6.2) · 제4회 선전(鮮展) 개최에 취(勸)하여 (1925.6.2) · 선전 개기(開期)를 앞세 두고 (1927.5.12) · 조선미술전람회에 대하여 (1928.5.19) · 미전 개혁과 여론 (1931.6.6) · 미전의 개막과 지도기관 요망 (1939.6.4) - 미술학교 출현 대망(待望) · 선전(鮮展)의 장래 (1939.6.24) - 금후 선도의 요망 2·3 (*시국색 강조) 	<ul style="list-style-type: none"> · 미전 발표를 보고 (1939.5.31) * 총독부 미전 외에 민간미전의 조성(助成)을 통한 예술조선의 향상발전을 촉구 · 미술공예의 창정(創定) (1940.5.29) * 미술문화 지도기관(미술학교)의 필요성 및 미술문화의 창정 필요성 피력

또한 제1회 조선미술전람회에서 입상자에게 주는 상장 표기와 관련한 일본인과 조선인 심사원 차별문제(일본인 입상자에게 주는 상장에는 조선인 심사원의 성명을 기록치 아니하고, 조선인 입상자의 상장에는 일본인과 조선인 심사원의 성명을 모두 기록한 일)와 관련, 동아일보는 “예술에까지 차별로-미술을 권장한다는 미명하에 모욕된 미전의 조선인 심사원” (1923.4.15), “조선인 화가의 결속-미전 제1회의 심사원 차별로 종래 태도를 고치지 아니하면 일제히 출품까지 아니 하기로” (1923.4.20) 등의 보도를 통해 총독부의 모욕적 조치에 대한 분개와 함께 조선인 미술가들의 항의 움직임을 전하고, 이러한 부당한 처사의 철폐를 촉구하였다.

이에 반해, 매일신보는 다음과 같은 변명조에 불과한 조선총독부 학무과장의 말을 논평 없이 사실적으로 전달하고 있다.

“개인으로는 매우 유감으로 생각하는 바이오. 물론 그때에도 상당한 이유가 있어 그렇게 되었을 것이요. 반드시 내선(內鮮)의 작가와 심사원을 차별하는 의미에서 나오지 아니한 것은 양해함을 바라는 바이오. 그러나 그것은 나의 개인 생각인 즉 반드시 실현하리라고 단언하기 어려우나 ... 총독부 방침으로는 ... 내선의원을 연서하여 차별없이 할 의향이올시다.” (‘미전 상장은 차별 없이 할 의향이요’ 제하 총독부 나카이(中井) 학무과장 취재기사, 『매일신보』, 1923.4.19.)

또한 조선미술전람회 결과에 대한 반응에 있어서도 두 신문의 논조에는 상당한 차이를 보이고 있는데, 동아일보는 제3회 미전에서 글씨와 동양화 부문에서 모두 조선인 이한복 씨가 1등 없는

2등에 당선된 것과 관련, “사실상 승리의 월계관을 얻게 되었다”고 환호하고(1924.5.31), 중앙 고등보통 학교 오학년 재학생 김용준 군의 서양화 <동십자각> 입상 관련 인터뷰 기사를 통해 일제 통치하에 설움 받는 조선인의 심경을 간접적으로 표현하기도 하였다.

“영광이라는 생각보다도 부끄러운 생각이 먼저 납니다. 동십자각을 그린 것은 동십자각 옛 건축물 앞으로 총독부 새 길을 내느라고 집을 허는 것을 볼 때에 말할 수 없는 폐허의 기분이 마음에 들어 그것을 캔버스에 옮겨 놓은 것입니다.”(‘여류·기생·학생 입선된 미전—이체의 가지가지’ 제하 입선자 취재기사, 『동아일보』, 1924.6.1.)

이에 반해, 매일신보는 제3회 조선미전 일본인 심사원이었던 동양화계의 태두 코무로(小室) 화백을 주변으로 하는 내선화가의 교환회(交驛會) 소식을 전하면서, 그가 발언했던 “일지선(日支鮮) 즉 동양의 미술을 대동단결하여 서양미술에 대항하여 보자”는 내용의 동회주의적 식민지론을 “동양화가가 단결하여 서양미술에 대항하자”는 부제로 우회적으로 보도하였다(1924.6.3). 또한 1944년 제 23회 조선미전에서 처음 특선을 한 화가 김흥수(金興洙) 씨의 특선 소감 인터뷰 기사에서는 미전을 통한 총독부의 정치적 의도를 분명히 드러내기도 하였다.

“양화부에서 첫 특선을 받은 김흥수 씨는 … 특선의 감격을 다음과 같이 말한다. “이번 작품은 <밤의 실내정물>이라는 한 점으로 결선 아래 제일선 장병의 마음이라고도 할 만한 열의를 넣어서 그린 것이었는데 뜻하지 않게 특선되었습니다. 이 감격을 그대로 가지고 미술가의 한 사람으로서 미·영 격멸의 이 결전에 힘껏 봉공하려고 더욱더 노력할 것을 결심하고 있습니다.”(‘초(初)특선만 9명’ 제하 제23회 미전 특선 입상자 취재기사 중 김흥수 씨 입상 소감, 『매일신보』, 1944.6.1.)

매일신보에서 김흥수 씨의 선전 특선 소감으로 미영 격멸의 결전에 봉공하려고 한다는 내용의 기사가 나온 것은 당시 식민권력과 미술계의 긴밀한 관계를 명확히 보여준다. 동아일보의 경우는 조선인의 민간신문의 성격을 갖고 있었기 때문에 조선미술을 낙후하다거나, 과거의 것으로 치부하지 않고 오히려 선전에 대한 비판적 문제제기도 하게 된다. 특히, ‘조선인 심사원의 차별문제’에 있어서는 조선인 미술가의 입장에서 그 부당함을 강력히 비판하였고, ‘동십자각’ 입상 관련 보도에서도 식민통치 시대의 설움을 가감 없이 표현하였다. 이와 같이 동아일보의 신문기사를 살펴보면 식민지배 권력에 저항하는 피지배계급의 설움이 담겨있다. 이처럼 조선미술전람회와 관련한 언론의 보도태도는, 매체의 성격에 따라 동일한 사안에 대해서도 크게 다른 관점을 보여주고 있다는 것을 여실히 확인할 수 있다. 즉 매일신보는 조선총독부가 조선미술전람회를 조선 통치전략의 일환으로 활용할 수 있도록 대국민 여론을 호도하고 선전 선동하는 기제로서 가동되었다고 한다면, 동아일보의 관점은 조선인의 민간지로서 부분적으로 민족주의적 시각에서 비판하는 부분이 있었다.

2) 전람회 관련보도의 변화: 문화정치에서 전시동원체제로

식민지 조선에서 조선미술전람회를 창설한 일제는, 그 목적으로서 겉으로는 ‘조선미술의 발전’을

위한다는 형식적인 명분을 내세우고 있지만, 실제로는 ‘문화적’ 유희수단을 통한 식민지 통치전략의 수행이라는 ‘정치적’ 색깔을 내포하고 있었음을 전람회 관련 각종 언론의 보도기사를 통해 확인할 수 있다. 이러한 ‘정치색’은 다음의 표와 같이 전람회 개최의 취지나 사상적 가치 또는 심사위원의 작품 심사기준 등의 보도를 통해 엿볼 수 있으며, 이는 또한 일제가 처한 정치적·사회적 상황에 따라 큰 변화를 보여주고 있다.

<표 6> 조선미전 관련 보도의 시기에 따른 변화(매일신보 중심)

구 분	미전 초기에서 중기까지 (1회-17회 / 문화정치 표방기)	미전 말기 (18회-23회/ 중일전쟁 이후 전시동원기)
미전 개최의 취지·목적	조선미술의 발달을 비보(裨補), 미술장려를 통한 문화수준 향상 ⇒ 조선민족의 ‘동화(포섭)’를 통한 문화정치 실현	시국적 통일의 요구, 대동아전쟁 결전의식에 대한 분기 촉구 ⇒ 조선민족과의 ‘동화(동일성)’를 통한 전시동원체제 공고화
미전의 사회적 가치	조선문화 개발에 전력, 지방색(향토색)의 발현	미술보국(美術輔國), 시국색, 전시색, 결전색 발현
작품의 심사기준	조선의 독특한 예술적 향취, 내지인(內地人)과 다른 지방색(로컬 컬러)의 표현	결전 하 일본의 군센 자태(결전의식)의 표현

조선미술전람회 창설의 정치적 의도가 처음 드러난 것은, 미전 창설 초기 총독부의 전람회 개최취지와 목적 등에 대해 언급된 다음의 보도내용 등을 통해서이다.

“오늘날 이 미술전람회는 가치 있는 미술을 장려함으로써 문화정치에 대한 철저를 계도코자 하여 총독부에서 고심으로 이번엔 연구하여 주축하는 것이더라.” (‘미전 공개는 금일부터’ 제하, 『매일신보』, 1922.6.1.)

“이조의 역대 위정가는 조선 문화의 파괴자이요, 따라서 조선민족의 예술적 생명을 소마(消磨)한 죄인이라 단언함에 불가할 것이 없도다. 그러나 시운은 전개하며 역사는 회전하나니 조선인은 일한병합에 의하여 정치적 생활 상태에 비상한 변화를 가져왔도다. … 더우기 조선통치에 당한 총독부는 조선문화 개발에 전력을 경도하여…” (‘미전 제1회의 성공을 기(祈)함’ 제하 사설, 『매일신보』, 1922.6.2.)

조선미술전람회 개최의 정치적 성격과 관련해서는 이후의 각종 보도를 통해서도 줄곧 확인할 수 있으나, 특히 일제가 1938년 중일전쟁의 승리 후 제국주의를 점차 확대해 나가고, 진주만 공격을 시발로 야기된 태평양전쟁으로 식민지 조선에도 전시동원체제가 실시되면서 그 성격이 더욱 뚜렷하고 노골화된 양상으로 변화하게 된다. 즉 이때부터 조선미술전람회는 순수한 미술 공모전으로서의 성격이 완전히 탈각되고, 그때까지 최우수 작가에게 수여하던 총독상 및 창덕궁사상(昌德宮賜賞)¹¹⁾ 외에 국민정신총동원 조선연맹총재상을 추가하는 등 전쟁수행을 지원하기 위한 선전선동의 ‘문화적 도구’

11) 1931년에 있었던 미전 개혁을 위한 시상제도 개선에 따라, 1932년(제11회)부터 특선작 중 장르별로 1~2점씩 최우수작품을 추려 이왕가(李王家)상과 총독상을 제정·수여하였는데, 1933년부터는 이왕가상의 명칭을 창덕궁사상(昌德宮賜賞)으로 바꿔 수여하였다.

로서의 성격을 확실히 드러내게 되는데, 총독부 기관지 매일신보는 이러한 의도를 다음과 같이 연일 기사화하고 있음을 볼 수 있다.

“대동아전쟁 아래 맞이하는 제21회 조선미술전람회는 … 총독부에서는 대동아전쟁의 결전의식을 미술을 통하여 표현하는 훌륭한 작품이 많이 나오기를 기대하고 있다.”(‘전시미술의 전당’ 제하, 『매일신보』, 1942.2.4.)

“제22회 선전 래(來) 오월 호일(號日)부터 개막—작년에 개최되었던 제21회 전람회에 출품되었던 작품은 그 대부분이 대동아전쟁 하 결전 필승할 국민 사기를 반영시킨 것으로 주목되었던 만큼 결전의 소화 18년 봄에 개최될 이번 전람회는 적국 미·영을 격멸하고야 말 군센 결의를 반영시키는 비상형의 걸작품이 다수 출품될 것으로 기대되는 바 크다.”(‘제22회 선전(鮮展) 래(來) 5월 호일(號日)부터 개막’ 제하, 『매일신보』, 1943.2.5.)

또한 전쟁수행 지원을 위한 정치도구로서의 매일신보 보도는, 사설이나 해설기사는 물론 추천작가 및 입선작가와와의 인터뷰, 심사위원 심사평 등 다양한 보도기법을 통해 직·간접적으로 그 의도를 짚게 드러내고 있다.

“이것은 내가 북진해서 황군이 혁혁한 무훈을 세우는 황군에서 취재한 것이다. 이 다음으로도 황군의 분전을 총후 국민에게 단 백분의 하나라도 알리고 싶다.”(‘선전 특선은 32점 금일 발표’ 제하 취재기사 중 <영석(靈石)의 야마네(山根)부대 분전(奮戰)>으로 양화(洋畵) 부문에 특선한 가노(加納莞菴)씨의 입상 소감, 『매일신보』, 1943.5.27.)

“이번 입선 작품을 통하여 특기할 만한 것은 작품 전부에 “격렬하고야 만다.”라는 결전색이 농후하여 그림을 그리고 공예품을 만드는 예술가의 일거수일투족에 일억 총력의 힘찬 결의가 뭉치어 있는 것이다.”(‘채관보국(彩管報國)의 역작품(力作品)—조선미술전람회 입선 발표’ 제하, 『매일신보』, 1943.5.25.)

이러한 과정에서 특히 매일신보는 ‘호화현란(絢爛)의 전당’(1939.6.5), ‘미전 대변창’(1939.6.12), ‘예술의 황홀경’(1940.6.3), ‘미술조선의 호화관’(1941.4.29), ‘미술조선의 대제전’(1941.5.19), ‘미술조선의 영예’(1941.6.11) 등의 미사여구(美辭麗句)를 써가면서 조선미술전람회를 의도적으로 미화(美化)하는 한편, 동 전람회에 대해 ‘시대색(時代色)’, ‘시국색(時局色)’, ‘전시색(戰時色)’, ‘결전색(決戰色)’ 또는 ‘미술보국(美術輔國)’ 등으로 표현되는 일체의 침략적 야욕을 뒷받침하는 새로운 사상적 가치를 요구하기도 하였다.

“각 부문에 걸쳐 이번 전람회에 입선된 작품은 대동아전쟁 아래 결전 필승한 국민의 총의를 대표한 시국색(時局色)으로 영키어 있어 예술적 향상과 함께 경하할 일이라는 것은 각 심사위원들의 찬사다. 그런 만큼 예년에 볼 수 없었던 큰 기대를 우리는 이 전람회에 가질 수 있는 일인데…”(‘선전(鮮展)은 금일 개막’ 제하, 『매일신보』, 1942.5.31.)

“① 예술은 시대를 반영한다. 평화로운 시기의 미술은 … 사치스러운 자태로서 시대의 미를 반영한다. 전시에는 의력적(意力的)인 무장을 하고 시대의 기수가 된다. … 이번 전람회에서 의력적인 무장을 한 시대의 기수라든지 비장한 미(美)로서 큰 감격을 주는 작품을 찾는다는 것은 도리어 무리한 주문일지 모른다. 그러나 … 적어도 1년 계획으로 한 개의 진실한 작품을 보여주기를 바란다…” “④ 서양화부의 시국적인 작품은 특기할 만한 것이 없다. 이것은 작가들의 역량이 부족한 까닭이겠지만 근대적인 순수회화의 형식이 오랫동안 사상을 망각하였던 영향으로도 볼 수 있다.” (‘미술의 시대색(時代色) - 제21회 조선미전평’ 제하 연재기사 중 윤희순(尹喜淳)씨의 작품평, 『매일신보』, 1942.6.9~6.14. 연재)

한편, 조선미술전람회 창설의 ‘정치색’은 심사위원의 심사기준에도 노골적으로 반영되어 전람회 출품 작가들의 작품내용에 사실상 절대적인 영향을 미쳤음을 알 수 있는데, 이는 다음과 같은 ‘심사원 선후감(選後感)’ 보도기사 등에서 잘 드러나고 있다. 즉 관전제도는 심사위원에 따라 그 방향성이 정해진다는 점을 감안할 때, 이러한 일본인 심사위원들의 ‘정치색’은 일제의 식민지 조선에 대한 이른바 문화통치 전략에 매우 유효한 수단으로 작용되었을 것이라고 생각된다.

“제23회 미술전람회가 개최된다는 것은 치열한 결전 하 일본의 군센 자태를 반영하는 것으로서 선전이라는 관설 전람회의 중대한 의의는 이 점에 있는 것이다. 따라서 관설 전람회의 본질적인 권위가 미술상에 나타나는 기회라고 생각한다. … 예술의 힘은 본래 국력의 큰 원천이며 총후 국민 정신상 예술이 오늘날이 필요한 때는 없다. 이 참다운 원천이 되기 위하여 이번 선전을 기회로 조선에서도 새로운 일본문화 건설을 위하여 정진, 노력할 것을 바라는 바이다. … 이상과 같이 선전의 권위와 시국하 예술이 가진 임무의 중대함을 생각하여 이번 심사에 당하였던 것이다.” (‘심사원의 선후감(選後感)’ 제하 논평기사 중 ‘군센 일본 반영 - 세속적 명성 떠나라’ 부제의 테라우치(寺內) 심사위원 심사평, 『매일신보』, 1944.5.30.)

이처럼 우리는 일제의 식민정책 수행을 위한 도구로 활용된 조선미술전람회 관련 당시의 언론 보도를 통해서, 문화적 압력을 바탕으로 제국주의적 통치전략을 실현해 나갔던 서구 오리엔탈리즘의 전형을 그대로 엿볼 수 있다.

한편, 일제가 만들어 낸 조선미술전람회는 서구의 오리엔탈리즘과 마찬가지로, 기본적으로는 조선 민족을 줄곧 일본인과 다른 존재로 ‘타자화’(배제)하면서도, 식민지의 시대적 상황에 따라 다소 다른 특징을 보여주고 있다. 즉 전람회가 실시된 초·중반까지는 조선에 대한 이른바 ‘문화정치’를 표방하고 있는 반면, 전람회 말기에 이르러서는 이 전람회가 전시 동원체제의 공고화 수단으로 이용되고 있었다. 그러나 이러한 보도경향의 변화는 조선총독부의 기관지였던 매일신보에 보다 선명하게 나타난다. 동아일보의 경우, 기본적으로는 오리엔탈리스트의 시각에 동조하면서 조선의 미술에 대한 편파적 인식을 갖고 있지만, 부분적으로 조선 미술에 대한 부정적 보도에 저항하는 측면을 보이기도 하였다. 그러나 1940년 8월 조선총독부에 의해 동아일보가 강제 폐간된 이후에 식민지 민중은 매일신보가 만들어 내는 논조밖에는 접할 수 없었다. 이러한 식민지체제하의 신문기사는 당시 식민체제의 지배적 인식의 틀을 구성하는 데 상당한 영향을 미쳤을 것으로 생각된다.

5. 결 론

서양의 오리엔탈리즘이 제도적인 면에서나 내용의 면에서도 급속하게 진전된 시대는 유럽의 팽창 시대와 일치한다. 1815년부터 1914년까지 유럽이 직접 지배한 식민지 영토는 지구 표면의 35%에서 85%까지 확대되었다(Said, 1978/2009, 82쪽). 이처럼 장기간에 걸친 식민지화의 과정에서 동양의 국민이나 문화는 서양 제국주의의 지배의 대상이 되었고, 서양인들은 이합대립적 구조를 가지고 우월한 서양인과 다른 열등한 동양인들을 구분해 왔다.

20세기 초·중반 일제 강점기 일본 제국주의가 조선을 지배하는 과정에서 드러나는 오리엔탈리즘적 사고 역시 위에서 언급한 서양의 오리엔탈리즘과 동일한 의도와 지향점을 가지고 있었다. 일본은 겉으로는 아시아주의를 표방하며 동양적인 것으로 관심을 돌리는 듯하였지만, 그 이면에는 서구의 식민주의를 받아들여 탈(脫) 아시아, 즉 아시아를 지배하려는 목적을 가지고 있었다. 그러기 위해서 일본은 다른 아시아 국가들을 수준 낮고 열등한 대상으로 만들어내려는 작업이 필요했던 것이다.

식민지 조선을 지배하는 과정에서 일제는 줄곧 이러한 오리엔탈리즘적 사고를 기반으로 조선을 통치해 왔는데, 특히 3·1 독립운동 후 조선총독부에 의해 문화통치 전략의 일환으로 창설된 조선미술전람회는 당면한 국면 타개를 위해 그들이 만들어낸 새로운 오리엔탈리즘적 통치 기제 중의 하나였다고 할 수 있다. 이 조선미술전람회는 일본의 식민지배하에 있는 조선의 낙후성과 미개함을 강조한 ‘지방색’의 강요를 통해 식민지 국민들과는 달리 자신들이 훨씬 우월하다는 일본의 정체성(正體性)을 확인하는 수단이 되었다. 문명화된 일본의 입장에서 볼 때 조선은 일개 지방(변방)에 불과했으며, 또한 일본인들은 조선이 과거에는 찬란한 역사를 가지고 있었는지 모르지만 지금은 쇠락하여 개화되지 못하고 비문명화된 곳으로 인식하면서, 일본과의 차별성을 강조하였다.

이처럼 일제의 조선미술전람회 창설에서 나타나는 오리엔탈리즘의 실체는, <표 7>에서 볼 수 있는 바와 같이, 한편으로는 식민지 조선을 중앙(내지)과의 연장선상에 있는 ‘지방’으로 일체화하는 ‘동화주의적’ 측면을 가지면서도, 다른 한편으로는 근대화된 일본과 구분되는 미개한 일개의 ‘지방(외지)’으로 차별화하는 ‘배제주의적’ 측면을 동시에 갖는 이중적 시스템이라고 할 수 있다. 또한 이러한 ‘동화’와 ‘배제’의 논리 속에 내포되어 있는 세부 개념은 시대적 상황에 따라 다소 다른 속성을 갖고 있었다는 점도 확인할 수 있다.

<표 7> 조선미전 보도에서 나타나는 일본 오리엔탈리즘의 이중구조

구 분	동화(同化)	배제(排除)
일반과 특수	조선미술의 일반적 수준 향상(일본이 표준)	조선미술의 로컬 컬러(지방색) 육성
식민지 조선의 지역적 특성	내지(內地)와의 연장선상에 있는 ‘지방’	미개한 일개의 ‘지방’(外地)
각 개념이 구현되고 있는 위치	식민정책(조선 미전) 수행의 목적(명분)	식민통치의 실천전략
내포되어 있는 세부 개념	‘포섭’(미전 초·중기) 또는 ‘동일성’(미전 말기, 전시동원체제기)	‘구분’ 또는 ‘차이’의 강조(전 기간)

한편, 근대 서양의 오리엔탈리즘이 서양이 동양을 어떻게 바라보는가에 대한 문제였다면, 일제 시대 조선미술전람회와 관련된 각종 미디어의 보도에서 살펴볼 수 있는 일본의 오리엔탈리즘은 ‘서구

의 눈'을 가진 일본이 식민지 조선을 어떻게 바라보는지에 대한 문제이다. 이미 앞에서도 언급했듯이 이 과정에서 일본은 '탈 아시아'를 주창하며 스스로를 '미개한' 동양을 뛰어넘어 서구화된 문명적 존재로 인식하고 있었으며, 여기에서 드러나는 것이 바로 서양으로부터 받아들여 일본이 식민지 통치전략의 일환으로 새롭게 만들어 낸 일본의 오리엔탈리즘인 것이다.

식민지 시대 한국인의 일본문화 수용은 서구와 일본에 대한 한국인의 정서를 결정하는 핵심적인 요소가 되었다. 서구 문명의 수용과 저항과정에서 한국인은 문명적, 인종적, 민족적, 개인적 자아의식을 형성해갔다. 특히 서구 문명관의 도입과 함께 수용된 오리엔탈리즘은 근대적 자아형성에 기본배경을 형성하였으며, 그 이후 일본과의 관계에서 수용된 '일본형 오리엔탈리즘'은 한국인의 자아의식에 결정적인 영향을 미쳤다. 그 결과 서구에 대한 콤플렉스, 일본에 대한 이중감정, 전통에 대한 편견과 자기분열이라는 현상이 발생되었고 그 그림자는 지금도 드리우고 있는 것으로 보인다(정용화, 2004). 그런데 이러한 오리엔탈리즘적 사고는 보통 언론에 의해 확대 재생산되고 강화되는 경우가 많은데, 이는 일제의 조선총독부가 만들어낸 조선미술전람회의 경우에도 예외가 아니다.

일제시대 조선미술전람회가 개최되었던 23년간 주요 언론의 보도내용을 분석해 보면, 때로는 사실이나 논평을 통해, 때로는 일본인 심사위원의 심사평 등을 통해 일본의 이중적 오리엔탈리즘 사고가 뿌리깊이 박혀있음을 확인할 수 있다. 다만 '조선총독부 기관지'인 매일신보와 민간신문인 동아일보는 각기 자신들이 갖고 있는 기본 속성을 그대로 반영하여, 조선미술전람회 관련 보도관점에 있어서도 매일신보는 식민지배자 입장의 '식민주의'를 강조한 반면, 동아일보는 기본적으로는 식민주의에서 벗어나지 못하면서도 피지배자인 조선의 입장을 부분적으로 배려하는 인식의 차이를 보여주고 있다. 특히 총독부의 기관지인 매일신보는 조선미술전람회의 문화적 통치수단으로서의 당위성을 노골적으로 선전하고, 나아가 미술을 통한 전시 동원에의 참여를 촉구하기도 하였다.

결론적으로 조선미술전람회의 신문보도의 담론적 특성을 살펴보면 일본의 식민지배하에 있는 조선 미술의 낙후성과 미개함을 드러내는 '지방색'을 강조함으로써 식민지 국민들과는 달리 일본의 '우월한 정체성'을 확인하도록 하는 수단이 되었다. 구체적으로 서양은 현재이고 동양은 과거로 바라보는 오리엔탈리즘의 시각이 재현되어 조선 문화를 퇴락한 저급문화쯤으로 치부하고 있다. 종합적으로 조선미술전람회에 대한 신문사 보도의 차이를 살펴보면, 첫째, 지방색의 강제라는 틀에서는 매일신보와 동아일보와의 차이가 크지는 않았으나, 둘째, 낙후된 조선, 우월한 일본문화라는 틀, 셋째 조선은 과거, 일본은 현재라는 틀에서는 매일신보는 아주 강조점을 두고 있으나, 동아일보에서는 이 점을 강하게 지적하지 않았다. 즉 동아일보의 경우 오리엔탈리즘적 시각에서 벗어나지는 못하면서도, 조선 미술의 자존심을 지키려는 방식으로 기사를 구성했다는 점에서 혼종적인 보도 태도를 보이고 있었던 것이다. 끝으로 이 논문은 조선미술전람회 관련 신문보도를 통한 제한적 의미에서의 담론분석을 시도하고 있으나, 향후 연구에서는 내용 분석대상이 되었던 텍스트로서 매일신보, 동아일보의 신문기사와 사회적 콘텍스트인 식민지배 권력간의 상호작용에 대한 보다 면밀한 추가 분석을 통해 식민지 시대 문화전반에 퍼져있었던 일본의 오리엔탈리즘이 갖는 담론적 특성을 보다 깊이 있게 살펴보아야 할 것이다.

Ⅰ 참고문헌

- 강정인 (2004). 『서구중심주의를 넘어서』. 서울: 아카넷.
- 김난희 (2005). 아쿠타가와류노스케(芥川龍之介)의 『중국기행支那遊記』 고찰. 『일어일문학』, 제37집, 227-242.
- 김현숙 (2004). 일제시대 동아시아 관전에서의 지방색; 조선미술전람회를 중심으로. 『한국근대미술사학』, 제12집. 서울: 청년사. 45-93.
- 김형곤 (1998). 탈식민주의 시대의 문화 정체성에 대한 고찰. 『동명정보대학교 논문집』, Vol.1.
- 니시하라 다이스케(西原大輔) (2005). 근대 일본회화의 아시아표상. 『미술사 논단』, 419-446.
- 디에크, 티운 반 (1991). 담론으로서의 뉴스에 대한 학제적 연구. 쟈슨 & 잔코스키 저, 김승현 외 6인 역 (2004). 『미디어 연구의 질적 방법론』. 서울: 일신사.
- 문정희 (2003). 일제시대 관전의 식민주의 연구—대전(臺展)과 선전(鮮展)의 회화작품 속에 나타난 향토의식을 중심으로. 『미술사논단』, 16·17호, 한국미술연구소. 257-287.
- 박계리 (1996). 일제시대 ‘조선 향토색’. 『한국근대미술사학』, 제4집, 165-210.
- 박상환 (2010). 근대화과정의 “합리주의” 이해에 대한 비교철학적 고찰—동아시아의 오리엔탈리즘적 관점 분석—. 『동서철학연구』, Vol.58, 543-559.
- 박석태 (2004). 조선미술전람회를 통해 본 ‘향토성’ 개념 연구. 『인천학 연구』, 제3호, 인천대 인천학 연구원.
- 백선기 (2007). 『미디어 그 기호학적 해석의 즐거움』. 서울: 커뮤니케이션북스.
- 스테판 다나카 (2004). 『일본 동양학의 구조』. 서울: 문학과지성사.
- 염운옥 (2007). 아나기무네요시와 ‘오리엔탈 오리엔탈리즘’. 『역사와 문화』, 14, 235-252.
- 원동석 (1985). 일제 미술 잔재의 청산을 위하여. 『한국현대미술의 형성과 비평』, 서울: 미진사. 114-124.
- 원승룡·김중현 (2005). 『문화이론과 문화읽기』 서울: 서광사.
- 원용진 (2000). 문화연구의 미디어 논의 반성과 전망. 『한국방송학보』, 14-3호, 185-230.
- 이기형 (2006). 담론분석과 담론의 정치학: 푸코의 작업과 비판적 담론분석을 중심으로. 『언론과 사회』. 가을, 14권 3호. 106-145.
- 이중희 (1995). 조선미술전람회 창설에 대하여. 『한국근대미술사학』, 제3집, 93-146.
- 이현희 (2003). 『일제시대사의 연구』, 서울: 한국학술정보.
- 임선애 (2010). 옥스텐탈리즘과 복제된 오리엔탈리즘의 한국적 기원: ‘초당’ 연구. 『한국사상과 문화』, 제54집, 135-164.
- 정용화 (2004). 한국인의 근대적 자아 형성과 오리엔탈리즘. 『정치사상연구』, 제10집, 33-54.
- 정호진 (1995). 조선미술전람회 제도에 관한 연구. 『미술사학연구』, Vol.205, 21-48.
- 정호진 (1999). 일제의 식민지 미술정책. 『한국근대미술사학』, 제7집, 157-178.
- 조현범 (2003). 선교사의 오리엔탈리즘: 일제시대 어느 천주교 선교사의 조선스케치. 『정신문화연구』, 가을호, 제26권(통권 92호), 155-184.
- 최열 (1998). 『한국근대미술의 역사』. 서울: 열화당.
- 한국미술연구소 편 (1994). 『조선미술전람회 기사자료집』: 미술사논단, 제8호, 별책부록.
- 홍선표 (2002). 한국 근대미술의 역정. 『격조와 해학: 근대의 한국미술』. 서울: 삼성미술관.
- 히요시 마모무(日吉守) 저. 조선미술계의 회고. 이중희 역(1995). 『한국근대미술사학』, 제3집, 서울: 청년사.
- 姜尙中 (1996). 『オリエンタリズムの彼方へ: 近代文化批判』. 東京: 岩波書店. 이경덕 외 역 (1998). 『근대문화비판—오리엔탈리즘을 넘어서』. 서울: 이산.
- 佐藤道信 (1999). 『明治國家と近代美術—美の政治學』. 東京: 吉川弘文館.
- 東京國立文化財研究所 (1999). 『今, 日本の美術史學をふりかえる』.

- Said, E. (1978). *Orientalism*. 박홍규 역 (2009). 『오리엔탈리즘』. 서울: 교보문고.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf. 박홍규 역 (2003). 『문화와 제국주의』. 서울: 문예출판사.
- Schiller, H. (1976). *Communication and Cultural Dominations*, M.E. Sharpe. 강현두 역 (1989). 『커뮤니케이션과 문화제국주의』. 서울: 현암사.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, London: Pinter Publishers. 강대인 역 (1994). 『문화제국주의』. 서울: 나남.

(투고일자: 2010.12.1, 수정일자: 2011.5.2, 게재확정일자: 2011.5.2)

ABSTRACT

Discourse Analysis of News Coverage about Chosun Art Exhibition in the Japanese Occupational Era

Jin-Hwan Yoo* · Chang-Hyun Lee**

In this paper, the news coverage of Chosun Art Exhibition(鮮展) in the Japanese occupational era were analyzed by the discourse analysis technique. Japan was advocated the slogan of ‘escape from the asia go to the west’ and calls itself as western civilized nations during Japanese occupational era. Japan’s colonial rule in Asia has created a Japanese orientalism that Japan is considered as developed, and the other Asian countries are considered underdeveloped countries. The media discourse of Chosun Art Exhibition make to believe that the ‘backwardness’ of Korean local color arts, unlike the ‘colonial superiority’ of Japanese arts. In the analysis of the newspapers, Maeil Shinbo and Donga Ilbo, Japan recognize Korean arts as the ‘assimilation’ of Japanese arts, but with the other hand recognize the ‘exclusion’ of Japanese arts had a dual-in. Especially, Donga Ilbo has a vision of orientalism on the one hand and has a nationalistic perspective on the other hand.

Keywords: Orientalism, Chosun Art Exhibition, Assimilation and Exclusion, Donga Ilbo(newspaper), Maeil Shinbo(newspaper)

* Secretary General, Taekwondo Promotion Foundation

** Professor, School of Communications, Kookmin University