

【논 문】

만주 동양화의 새 패러다임

—구리아마 히로시(1909-1952)와 만주 기계미학—

김 지 나**

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 제3회 만전(滿展)과 구리아마 히로시(栗山博)의 '만주건설'
- III. 신일본화의 모더니즘과 기계주의
- IV. 만주의 테크노-유토피아 이미지니어링(imagineering)
- V. 나가며

국문초록

기계미학(machine aesthetic)이란 20세기 초에 등장한 사조로 1차 세계대전 이후 본격적인 기계시대가 도래함에 따라 발생한 예술경향을 총칭하는 개념이다. 특히 기하학적 형태와 직선적 모티프, 금속과 유리의 물성 등 외형 자체를 작품의 미학적 특징으로 활용하는 것으로 회화와 사진, 건축 및 디자인 모더니즘에 큰 영향을 미쳤다. 흔히 바우하우스, 신즉물주의, 구성주의, 정밀주의 등이 대표하는 기계미학은 비단 구미에서만 유행했던 것이 아니라 제국 일본과 만주국의 미술계에도 반향을 일으켰다. 본 연구는 만주국이 실현하려고 했던 동양 모더니티의 비전이 투영된 미술 사조로 이 기계미학에 주목하여 만주, 일본, 그리고 구미가 어떤 시각 패러다임으로 글로벌 네트워크를 구성했는지 살펴보고자 한다.

본고는 만주국 미술전람회의 동양화 부문을 중심으로 1940년경부터 주목을 받기 시작한 재만 일본 미술가들의 회화에 나타난 모더니즘 경향

* 본 논문은 일본철강연맹의 펠로우십과 피츠버그 대학교의 지원을 받아 연구되었음.

** 피츠버그 대학교 (University of Pittsburgh) 미술건축사학과(History of Art and Architecture) 및 아시아연구센터(Asian Studies Center) 박사후연구원.

을 탐구하는 사례연구에서 출발한다. 특히 만주국 장춘으로 이주하여 2회 연속 민생부 대신상을 수상한 유일한 작가였던 구리야마 히로시 (1909-1952)를 조명하여 그의 만주건설 연작을 통해 만주 전시(戰時)미학의 복잡성과 모호성에 대해 논의하고자 한다. 내지와 식민지에서 진행된 동시대 관영전에서 주류를 이루지 못한 기계미학의 전개는 만주국 미술전의 뚜렷한 특징 중 하나로 자리잡으려 하고 있었다. 논리적 합리적 공간 안에 배치된 기계와 노동력, 건축, 과학 등의 주제들이 만주국의 동양화(일본화)에 어떠한 경향으로 이식되었는지, 또한 어떤 배경에서 이러한 기계주의적, 사실주의적 회화들이 제작되었는지를 살펴보고자 한다.

한편 기계미학은 관영미술을 지향했던 만주국 미술전뿐만 아니라 만주국에서 제작된 다양한 매체(포스터, 엽서, 잡지, 사진, 영화 등)를 대상으로 광범위하게 제작되었다는 사실에 근거하여 만주국의 교차하는 시각 문화적 코드에 대해 논의하고자 한다. 20세기 전반의 디자인 모더니즘과 아방가르드의 사조는 프로파간다 선전물의 단순한 현실주의적 작품을 넘어 어떻게 동양화에 반영되어 만주국의 비전을 대표하게 되었는가? 만주국 후기 시각 매체 전반에 걸쳐 드러나는 테크노-유토피아적 환상은 다렌 시대에서 장춘(신징)시대로 전환되는 과정에서 탄생해 그 시대정신을 표현하고 있었다.

주제어: 만주미술, 만주국미술전람회, 기계미학, 머신 에이지, 구리야마 히로시

I. 들어가며

“우리 시대의 실재는 테크놀로지—기계의 발명, 구성, 관리다.
기계의 사용자가 되는 것은 곧 이 시대의 정신이 되는 것이다.”

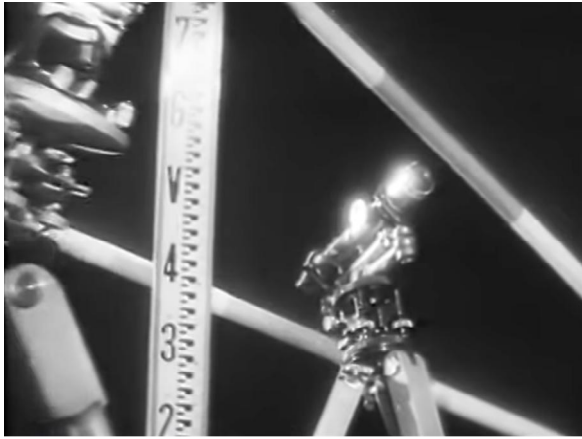
라즐로 모홀리 나기(László Moholy-Nagy), 1922¹⁾

1) Moholy-Nagy, László, 1969, “Constructivism and the Proletariat,” Moholy-Nagy: Experiment in Totality, edit. Sibyl Moholy-Nagy, Cambridge, Mass: M.I.T., 19.

도호영화사가 화북전영과 합작하여 제작한 멜로드라마 『열사의 맹세 熱砂の誓ひ』(1940)는 만주영화협회의 간판스타 리상란(李香蘭) 주연의 '대륙 3부작' 중 마지막 영화로 잘 알려져 있다. 영화 속 남자 주인공이자 일본인 토목기사 스기야마 겐지(하세가와 카즈오 분)는 대륙의 산업화라는 원대한 꿈을 실현하기 위해 베이징으로 파견되고 그곳에서 만난 중국인 여성 리팡메이(리상란 분)와 국경을 초월한 사랑에 빠진다. 소위 테크노크라트(technocrat)라 불리며 중국과 만주에 대규모로 파견된 기술 관료의 이야기인 것이다. 현지인들의 반란과 팔로군의 위협, 그리고 뜨거운 대륙의 열기에 맞서 일만중(日滿中) 친선을 구축하고 국토를 발전시킨다는 내용의 이 영화는 고노에 내각의 '동아신질서(1940)' 성명과도 맥락을 함께한다.²⁾ 한편, 영화의 스펙터클로 대륙의 다양한 명소뿐 아니라 기계, 기술, 노동의 장면이 곳곳에 자리 잡고 있어 눈길을 끈다. 주제가인 '건설의 노래'가 연주되는 가운데 최첨단 측량 기계들이 마치 광고나 시상식을 하듯 역동적인 파노라마로 펼쳐지고 이 강렬한 장면은 페이드 아웃되며 만리장성과 겹쳐진다(그림 1). 주제는 영화의 클라이막스인 도로 건설 작업 장면에서 다시 한번 열창되며 트랙터, 불도저와 롤러 장비들의 향연이 펼쳐진다. 영화 속의 이러한 미장센은 기술과 과학으로 무장된 제국의 힘과 그에 의해 운영되는 식민지 근대화를 표상하고 있는 한편, 기계의 물성과 형태미를 통해 시각적 예술성 또한 추구한 것으로 보인다. 이러한 기법과 테마는 이후 만주영화협회가 제작한 다수의 계민영화에서도 두드러지게 나타난다.

이러한 기계미에 입각한 예술 경향은 비단 영화뿐만이 아니라 만주국 후반기(1937-1945)에 접어들면서 다양한 분야-회화, 그래픽 잡지, 사진예술, 포스터 등-에서도 두각을 드러냈다. 그러나 이 시기의 만주 미술 및 왕징웨이 정권하의 예술은 전시 파시즘 예술 내지는 대동아공영 프로파간다로 포괄되어 단편적으로 인식되어 온 것도 사실이다. 작가의 미적 자발성(autonomy)과 주관성에 대한 해석은 국책 사업이라는 틀 안에 도외시 되어오기도 했다. 또한 활발한 만영 영화 연구에 비해 다른 미디어의 연구가 여러모로 뒤쳐져있고 미디어의 장르를 초월한 '만주

2) Maki, John M, 1961, Conflict and Tension in the Far East: Key Documents, 1894-1960, Seattle: University of Washington Press, pp.78-79.



[그림 1] 스틸컷, 『열사의 맹세 熱砂の誓ひ』, 1940

의 미학이란 무엇인가'에 대한 미술사 내의 논의도 부족한 실정이다. 미술사 연구 내에서는 구(旧)관동주의 미술전람회와 만주국 미술전람회(滿州国美術展覧会), 다렌의 초현실주의 미술그룹인 오과회(五果会), 프로파간다 포스터, 만주 민예, 만주 사진예술 연구 등이 1990년대 후반 이후 꾸준히 등장하여 성과를 이룬 바 있다.³⁾ 이러한 선행연구들은 그간 베일에 싸여있던 재만 미술가들과 작품의 연대를 정리하고 의의를 도출했다는 것에 큰 의미가 있다. 비록 현존하는 작품 및 이에 대한 출처와 기록이 제한적이기는 하지만 하나의 공통된 시대 및 공간의 경험으로서의 만주 미술에 대한 다면적 논의도 재차 요구되고 있다.

3) 구관동주의 미술전람회에 관하여는 江川佳秀, 2020, 「旧関東州における展覧会制度」, 『Bulletin of Toyota Municipal Museum of Art』, (3), 33-53쪽; 戦晓梅, 2013.05, 「渡邊晨畝と「日滿聯合美術展覧会」」, 上垣外憲一編, 『一九三〇年代東アジアの文化交流』, 思文閣出版, pp.153-180, 만주국 미술전람회 연구로는 飯野正仁, 1998, 「〈滿洲美術〉年表」, 私家版; 江川佳秀, 2009, 「滿洲国美術展覧会をめぐって」, 『昭和期美術展覧会の研究』, 東京文化財研究所編, 中央公論美術出版社; 崔在嫻, 2007, 「滿洲国美術展覧会研究」, 『近代画説: 明治美術学会誌』, 通号 16, pp.71-73 등이, 만주 사진예술과 미디어 연구에 관한 저서로는 貴志俊彦, 2010, 『滿洲国のビジュアル・メディア: ポスター・絵はがき・切手』, 東京: 吉川弘文館; 竹葉丈, 2017, 『異郷のモダニズム: 滿洲写真全史』, 東京: 国書刊行会; Shepherdson-Scott, Kari, 2013, "Fuchikami Hakuyō's "Fuchikami Hakuyō's Evening Sun: Manchuria, Memory, and the Aesthetic Abstraction of War," Ming Tiampo, Louisa McDonald, Asato Ikeda, eds, Art and War in Japan and Its Empire, 1931-1960, Leiden; Boston: Brill, pp.275-291를 참고.

만주국의 문화 및 정치적 정체성에 대한 활발한 담론에 혁신적인 영향을 끼친 프래신지트 두아라는 만주국을 동아시아의 모더니티라는 방법론 속에서 찾는다.⁴⁾ 그에 따르면 만주의 공동체적 비전은 제국주의의 권력구조 하에서 과잉된 채 전사되어 결국 실패로 끝난다. 그러나 어떤 기술들을 통해 일제가 가장 근대적이며 동아시아적인 패러다임을 구축해 독자적 만주국을 완성하고자 했는지를 찾는 것은 각 학문의 영역에 중요한 과제를 던지고 있다. 만주국의 실재와 경험을 하이 모던(high modern)의 개념으로 해석하여 만주의 레거시를 전후 대한민국의 국토 및 경제 발전의 모델로 확장한 한석정은 흔히 분절되어 논의되어 왔던 전쟁 이전과 이후의 동아시아 모더니티의 연속성과 재생산성을 일깨우는 데 결정적인 역할을 했다.⁵⁾ 비록 14년의 짧은 역사에도 불구하고 만주 미술 역시 지정학적 연계성 및 전시-전후 근대의 연속성이라는 측면에서 살펴보아야 할 것이다.

본고는 그러한 문제의식에서 출발하여 만주국 후반기에 형성된 하이 모더니즘의 시각 코드에 대해 살펴보고자 한다. 특히 ‘테크노-유토피아(techno-utopia),’ ‘기계미학(machine aesthetic),’ 그리고 ‘머신 에이지(machine age)’라는 키워드를 통해 만주가 외교적인 고립과는 반대로 문화예술의 영역에서는 글로벌한 모더니즘 양상을 보였음을 시사하고자 한다. 또한, 비단 일본 내지의 예술 경향뿐 아니라 가까이로는 러시아 멀게는 미국의 신경향을 흡수하여 만주국을 대표하는 공동환상의 이미지가 형성되고 있었음을 들여다보고자 한다.

본고의 출발점은 만주국 미술전람회로 만주 동양화⁶⁾의 새로운 패러다임을 구

4) Duara, Prasenjit, 2003, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman & Littlefield Publishers, pp.3-4.

5) 한석정, 2016, 『만주 모던: 60년대 한국 개발 체제의 기원』, 문학과지성사, 40-45쪽.

6) ‘동양화’는 일반적으로 ‘서양화’와 대비되는 상대 개념으로, 동양의 전통적인 재료와 도구 및 화풍을 활용한 미술 장르로 이해된다. 그러나 본고에서 언급하는 만주의 ‘동양화’는 ‘일본화’의 식민지적 변용으로 일본화풍과 중국화풍 모두를 포괄한 관제 미술의 분류법을 반영한 표현이다. 비슷하게 조선 미술 전람회에서 ‘일본화’에 상응하는 부문을 ‘동양화’로 명명해 ‘한국화’라는 개념이 정립되기 전까지 포괄적으로 사용되었던 것과 같다. 사토 도신(佐藤道信) 등이 지적한 바와 같이, 일본의 제국주의 의식이 반영된 결과로서의 ‘동양화’는 ‘일본화’의 상위 개념이 아닌 병치 개념이고 때로는 혼용되기도 한다(사토 도신, 최석영 역, 2018, 『일본미술의 탄생: 근대일본의 단어와 전략』, 민속원, 88-93쪽).

현한 재만 일본인 작가들의 작품의 분석이다. 또한 그와 비슷한 시각코드가 나타난 만주국의 사진, 그래픽 잡지, 포스터 등 상호관련된 미디어를 후술한다. 이를 통해 본고는 만전과 기타 시각매체에서 기계주의 미학이 등장하게 된 배경과 의의를 내지와 식민지의 관계 및 초국적 컨텍스트에 따라 고찰하려 한다. 단순한 프로파간다 스타일을 넘어 20세기 전반을 대표했던 모더니즘의 경향이 만주 동양화에 어떻게 나타나 만주국의 새로운 비전을 대변하게 되었는가? 본래라면 대립 혹은 병존해야 했을 전위미술적 경향과 만주의 관영미술 및 관련 시각매체는 어떻게 결합되었는가?

II. 제3회 만전(滿展)과 구리야마 히로시(栗山博)의 ‘만주전설’

만주국 미술전람회(이하 만전)는 만주국의 유일한 정기 관설 미술전이자 예술 담론의 장으로 구상되어 1938년부터 1944년까지 총 8회 신징(新京)⁷⁾에서 매년 개최되었다.⁸⁾ 미술 부문은 총 4개로 동양화, 서양화, 조각·미술공예, 법서(法書)에 해당한다. 만전은 일본의 문부성 미술전람회(1907년 설치), 조선미술전람회(1922년 설치), 대만미술전람회(1927년 설치)에 이은 마지막 관설전으로 일제와 식민지의 관영미술 네트워크를 완성시키며 동아시아 근대 미술사에서 중요한 의미를 지닌다. 만전은 먼저 실행되었던 식민지 관전의 조직과 제도를 모델로 구상되었던 한편 ‘독립국’으로서의 지위와 ‘대륙미술’이라는 특수성을 반영하려 했다. 특히 미술을 통해 약동하는 다민족 신진국가의 이미지를 구축한다는 사명이 부여되었는데, 예를 들어 조선 미전에서 ‘내선일체’의 정신이 강조되었다면 만전은 ‘오족협화’와 ‘건국정신’의 슬로건이 중시되었다.⁹⁾ 비록 제국으로부터 이식된 문화적 장치로

7) 본고에서는 新京를 도시명을 지칭할 때 신징을 기본으로 쓰되 일본어 기관명으로 쓰인 경우에는 신경 혹은 신쿄로 표기한다. 또한 1932년 이전과 1945년 이후를 지칭할 때는 장춘을 쓴다.

8) 만주국 내의 매체에서는 국전(國展)으로 줄여 부르기도 했으나 일본에서는 만주국전 혹은 만전으로 불렸다. 본고에서는 타 관전의 명칭과 혼선을 피하기 위해 만전으로 통일하여 기재한다.

9) 최재혁, 2007, 앞의 논문, 63-63쪽.

제국의 미술 경향을 확산시켰고 참가자와 심사역 역시 일본인이 지배적이었으나 그 내용 면에서는 혼종된 모방성을 보여 ‘거의 같지만 똑같지는 않은 차이(a difference that is almost the same, but not quite)’¹⁰⁾의 문화 전이를 나타내는 것이다.

한편, 1940년 8월 1일, 신징의 시키시마 고등여학교(구 장춘고등여학교)에서 제3회 만전이 열렸다. 당해 동양화 부문 1등상인 민생부 대신상은 재만 일본화가 구리야마 히로시(栗山博, 1909-1952)의 <훈련(訓練)>에 수여되었다(그림 2). 제2회 만전에서 <작업(作業)>(그림 3)으로 같은 상을 받은 지 1년 만의 쾌거로 그는 두 번 연속 우승한 유일한 만전 동양화부 화가가 되었다. 제3회 만전을 심사한 내지의 화가 마쓰모토 이치요(槲本一洋, 1893-1952)는 구리야마의 작품은 “신감각이 있고 선 등도 효과적으로 사용되어 발랄한 신선미가 있다. 이 정도면 문전(文展)쯤에 내놓아도 부끄럽지 않다”고 호평했다.¹¹⁾ <훈련>은 작가가 1939년부터 1941년까지 매년 만전에 출품한 ‘만주건설’ 3부작인 <작업>, <훈련>, <자원(資源)> 중 두 번째 작품으로 트랙터를 타고 만주의 광야를 고르는 의용군 소년을 표현한 것이다.¹²⁾

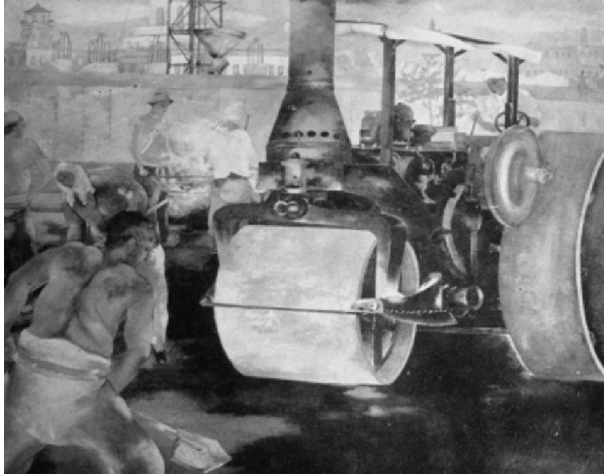


[그림 2] 구리야마 히로시(栗山博), <훈련(訓練)>, 1940
(출전: 第3回 満州国美術展覧会図録)

10) Bhabha, Homi, 1994, *The Location of Culture*, London: Routledge, p.122.

11) 案本一洋, 1940.10, 「満州国美術展覧会」, 『塔影』, p.43.

12) 「アトリエ巡り」, 『満洲日日新聞』, 1940.7.16.



[그림 3] 구리야마 히로시(栗山博), 〈작업(作業)〉, 1939
(출전: 第2回 満州国美術展覧会図録)

만전에서의 대성공에도 불구하고 작가인 구리야마에 대해서는 놀랄 만큼 알려진 바가 없었다.¹³⁾ 메이지 42년(1909) 이시카와현의 작은 도시 하쿠이(狹野)의 유복한 가정에서 태어난 그는 고향에서 하이쿠와 일본화를 배우며 자랐는데 이후 ‘하이쿠 긴샤’라는 이름의 지역 하이쿠 모임에 가입해서 활동하게 된다. 1930년부터는 상경하여 제국미술학교(현 무사시노 미술대학) 일본화과에 입학해 야마구치 호순(山口蓬春, 1893-1971), 가와사키 쇼코(川崎小虎, 1886-1977), 미술사학자 긴바라 세이고(金原省吾, 1888-1958)를 사사했다. 조선을 비롯한 식민지에 관심이 많았던 화가 스승들과 중국미술에 조예가 깊었던 긴바라를 통해 구리야마 역시 식민지의 미술 활동에 관심이 싹텄을 것이다. 졸업 전에는 일본화회 제6회 전시회(1931년)에서 작품을 수상하였으나 작품에 대해서는 전해진 바가 없다. 졸업 후 얼마 지나지 않은 1935년 말 가족과 함께 만주의 수도 신징으로 이주하게 되었고 1939년 만전에서

13) 운 좋게도 필자는 작가의 고향이 이시카와현의 하쿠이 시라는 것을 발견하게 되어 하쿠이시 역사민속 자료관을 통해 그에 대한 이야기를 들을 수 있었다. 이시카와현 역사박물관의 전 부관장 키타 하루치요 씨와 하쿠이시 역사민속 자료관의 야마다 준코 씨의 조력에 깊은 감사를 드린다.

첫 민생부대신상을 받아 이후 작품 활동에 매진하게 된다. 1939년 『월간 만주』에 게재된 일러스트와 시를 제외하면 잡지 활동이 전무하여 매년 꾸준히 출품했던 전시회 준비를 위한 전업 활동에 매진했으리라 추측된다.¹⁴⁾ 1942년에는 도쿄 긴자에서 <재만현지작가 3인전>에 오카다 렌세키(岡田鍊石), 청룡사 출신의 이토 아키라(伊東颯)와 참여해 성공리에 마쳤고 그 외 신징에서 개최된 다양한 전시와 관동군 보도 대원에도 참여했다. 이름 없는 신진화가에서 만주국의 주요 화가로 거듭난 그에게 만전의 우승작들은 커리어의 전환점을 마련해 준 셈이다.

그에 대한 부정적인 비평 또한 존재했다. 재만 화가 이케베 아오리(池辺靑李)는 “최근 유행하는 전쟁 미술의 아류와 같은 감정을 갖게 한다”고 혹평하기도 했는데 이는 협화복을 입은 의용군 소년이 함의하는 군국주의적 시국을 반영한 까닭이기도 하다. 중일전쟁 이후 내지에서 개최된 1938년 육군미술협회 전람회나 1939년부터 설치된 성전 미술전 등을 생각하면 그러한 경향성을 미루어 짐작할 수 있다. 그러나 한편으로는 만주국 내에서의 전쟁 시국 반영 미술은 1941년 예문지도요강을 기점으로 본격화되었고 제3회 만전까지 직접적으로 전쟁색이 드러난 작품은 그리 많지 않았다. 만주의 문화 통치시기 분류에 따르면 이 시기는 국가 형성을 위한 ‘집중과 강화적 통치’가 전시 ‘강압적 통치’로 옮겨가던 경계선에 놓여있었다.¹⁵⁾

다시 작품으로 돌아가서 양식과 주제 및 모티브를 분석하기로 한다. 구리아마의 작품들은 전통적 요소와 파격적 요소를 모두 활용하여 신일본화(新日本画)¹⁶⁾ 스타일로 구현되었다. <작업>은 신징의 도로 건설 현장을 묘사하고 있다. 왼쪽 상단

14) 栗山博, 1939.05, 「龍井で」, 『月刊満洲』, pp.170-171.

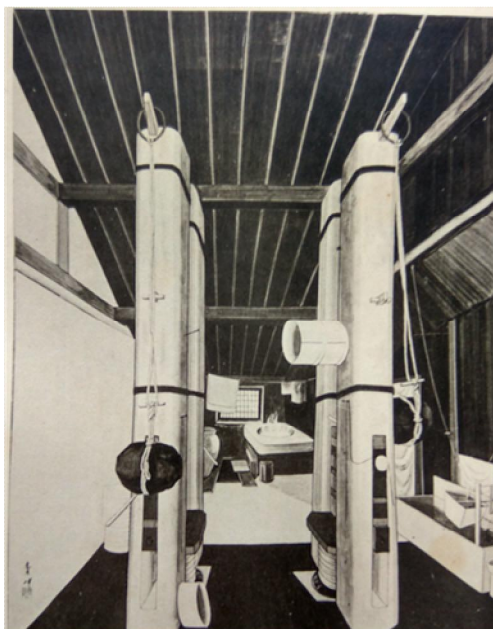
15) 이복실, 2018, 『만주국 조선인 연극』, 지식과 교양.

16) 메이지 이후 일본화는 전통을 근대적으로 재창조한다는 기조 아래 끊임없는 신구 세력의 교체와 파벌갈등을 겪었고, 이 과정에서 신파에 속하는 일본화단을 산발적으로 ‘신일본화’로 지칭해 온 경향이 있다. 1920-30년대 화단에서 단골 등장했던 ‘신일본화’라는 분류는 특별히 동시대 서구 모더니즘의 영향을 뚜렷이 받은 신진 일본화가들의 도시적, 실험적 경향을 말한다. 또는 문헌에 따라 보다 포괄적인 ‘신흥일본화’ 단체로 병용되기도 한다(根崎光男, 1993, 「昭和日本画の軌跡-1930~50年代の新傾向作品を中心として-」, 『昭和日本画の軌跡1930~50年代展』, 東京都練馬区立美術館; 山種美術館学芸部, 1999, 「日本に新古典主義絵画はあったか?: 1920-30年代日本画を検証する」, 山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書, 山種美術館学芸部 참고.

에 묘사된 탐루는 미쓰비시의 신사옥인 ‘강덕회관’으로 작품의 배경은 만주국 청사 건물들을 가로지르는 대동대로의 근방을 묘사하고 있다. 반라의 건설 노동자는 삽을 들고 거대한 로드 롤러(road roller)를 따라 몸을 구부린다. 노동자의 건강한 남성미와 거대한 기계의 금속성이 대비된다. <훈련>의 구도는 기계에 주목하도록 설정되었다. 화면을 채운 직선적이며 세밀한 트랙터의 묘사는 마치 작품의 주제가 트랙터 그 자체에 관한 그림인 것처럼 보이게 한다. 만주일일신문은 이를 ‘세부의 기계미(細部の機械美)’라 표현하기도 했다.¹⁷⁾ 두 작품 모두 기계의 금속성과 인물의 유기성을 모호하게 결합하여 사실적 표현 기법에도 불구하고 기묘한 단절감이나 초현실주의적 감각마저 불러일으킨다.

더욱 눈에 띄는 것은 1940년 동양화 부문에 선정된 다수의 출품작들이 구리아마와 비슷한 모던한 시각적 코드를 공유하고 있다는 점이다. 전체적으로 정적이며 질서정연한 공간, 논리적이며 사실적 묘사, 세밀한 선묘, 기하학적 패턴, 기계의 인공미와 자연주의의 기묘한 혼합 등이 두드러지게 나타나고 있다. 세밀한 리얼리즘적 요소로 오일 압축기계를 그려 가작을 수상한 도쿄미술학교 출신의 히다카 겐조(日高健三)의 <춘일유방(春日油坊)>[그림 4]이나 동일하게 움직이는 탄광 노동자들을 아르데코 스타일로 그린 마쓰모토 쿠스라(桑本楠樂)의 <갱내작업(坑内作業)>[그림 5], 커다란 조명기계 앞에 자리 잡은 만영의 두 여배우들을 묘사해 가작을 받은 바바 레이코(馬場黎子)의 <소계(少憩)> 등이다. 비록 기계가 등장하는 것은 아니나 화면을 삼등분한 논리적 구도에 직선적이며 세밀하게 풍경과 기물을 묘사한 오카다 렌세키(岡田鍊石)의 <열대어(熱帶魚)>나, 이토 소타니(伊藤素谷)의 <쿤밍호(昆明湖)>, 극사실적 풍경화인 만계 작가 장즈펑(張紫楓)의 특선작 <천산용천사도(千山龍泉寺圖)> 등도 있다.

17) 「アトリエ巡り」『満洲日日新聞』, 1940.7.17.



[그림 4] 히다카 겐조(日高健三), 〈춘일유방(春日油坊)〉,
1940 (출전: 第3回 満州国美術展覧会図録)



[그림 5] 마쓰모토 쿠스라(桑本楠楽), 〈갱내작업(坑内作業)〉, 1940
(출전: 第3回 満州国美術展覧会図録)

만전의 단기간에 나타난 한정된 출현 범위로 인해 ‘-주의(-ism)’라고 명명하기에는 무리가 있고 작품들의 성숙도도 높다고 할 수 없지만, 같은 해 다수 등장하여 주목을 얻는 데 성공한 이러한 경향은 동시대의 내지 및 식민지 일본화(동양화) 관전의 경향과 비교할 때 상당히 급진적인 움직임을 보인다. 1930년대 후반으로 갈수록 기계와 산업을 주제로 한 일본화 작품들이 관전 전반에 등장하기 시작했지만, 이를 주제로 한 출품작들이 큰 상을 받은 적은 드물었다.¹⁸⁾ 이는 만주국 화단과 만전이 독자적인 정체성을 구현하려는 실험과정 중에 나타난 현상으로 보이기도 한다. 이러한 점에서 만전 동양화의 신경향 작품들은 공동환상으로서의 ‘대륙미술’ 혹은 ‘만주국 미술’의 경향이 어떻게 변화되어 왔는지를 반영한다.

1938년과 1939년에 개최된 초기 만전과 이에 앞서 1937년에 선행된 방일선조 기념미술전람회에서 실험된 만주 동양화의 로컬성은 다수의 만계(중국인)작가의 명청조(明淸朝) 화풍의 산수화 및 화조화와 일계작가의 만주 지방 풍경과 풍속들로 표방되었다. 만전이 식민지 관전인 조선미전이나 대만미전과 조직과 구성면에서 큰 차이점을 보였던 것이 뤼전위(羅振玉), 롱허우(榮厚) 등 만계 고위공직자들의 심사참여였는데 만전의 정체성 확립을 위해 중국작가들의 작품들이 우대되어 재만 일계 작가들의 공분을 사기도 했다.¹⁹⁾ 그러나 뤼전위 사후 약 6개월 후에 열린 3회 만전부터 중국인 작가들의 등장이 눈에 띄게 줄며 재만 지방위원 제도의 도입 등 조직의 구조변화도 따르게 된다. 제3회 만전의 심사 상담역을 맡았던 마쓰모토 이치요나 아오야마 요시오(青山義雄, 1894-1996) 또한 그 이전의 상담역인 마에다 세이손, 후지시마 다케지, 노다 큐호, 우메하라 류자부로 등과 비교할 때 관전의 정치색이 열린 중진들이었다.²⁰⁾ 구리아마 등의 신일본화적 경향이 이때 자리

18) 조선미전의 경우 이유테의 <탐구>가 과학실험실 안에 앉아 있는 여성을 그려 1944년 최고상인 창덕궁상을 수상한 적이 있으나 본고에서는 설명을 생략한다.

19) 여러가지 이유로 불공평을 느낀 일계 화가들에 의해 만전 출품에 대한 보이콧이 벌어지기도 하였으며 내지에서 초빙된 심사역 노다 큐호는 심사원들로부터 중국인 작품에 대한 특별한 부탁을 받았다고 밝힌바 있다(野田九浦, 1939.10, 『滿洲国美術展』, 『美之國』, pp.50-51).

20) 마쓰모토 이치요는 마루야마-시조파인 아마모토 슌교(山元春嶺)를 사사하고 교토에서 활동한 신흥 야마토 회화계의 중진으로 관전과 제전에 다수 수상한 후 신문전의 무감사 심사원으로도 활동한 바 있으나 관전 내 계파 갈등과는 동떨어진 인물로 평가된다.

를 차지하게 된 것도 우연은 아닐 것이다.

만전을 통한 ‘신징 이데올로기’의 반영 또한 맥락을 함께한다. ‘다렌 이데올로기’ 및 ‘신징 이데올로기’는 만주국의 수도 건설에 따라 문화의 중심축이 신징으로 이동하는 과정에서 생긴 문화 및 정치적 갈등을 의미한다.²¹⁾ 주로 만주 문화를 둘러싼 담론에서 주를 이루어 왔으나 이는 시각 문화 및 미술계에서도 적용할 수 있을 것이다. 신징은 만주국 수립 이후 이주민의 대규모 유입에 따라 평톈과 다렌 및 하얼빈을 이은 대도시로 성장하였고, 1937년 이후 차례로 이어진 만주영화협회, 만주국미술전람회, 신경미술원(新京美術院) 등의 국책 문화예술 기관의 설치로 만주의 예술 수도가 되어가고 있었다. 기존의 만주 미술계를 주도하던 다렌과 평톈과는 다른 신징 시대를 대표하는 회화의 새 패러다임이 요구되는 시기이기도 했다. 구리아마나 히다카 등 1930년대 초반 도쿄의 미술대학과 화단을 경험한 재만 동양화가들이 어떻게 기계주의적·사실주의적 신 일본화 경향을 만전에 이식하고 발전하였는지 일본화단과 동시대 서양화단 그리고 관련 미학운동을 살펴볼 필요가 있다.

Ⅲ. 신일본화의 모더니즘과 기계주의

1. 쇼와 신일본화 내 모더니즘의 계보

세밀한 선묘, 담채법, 선적 공간표현 및 기술적 완벽성 등 일본화의 조형미에 서양화의 사실적 묘사를 절충하여 가장 일본적이며 동시에 모던한 회화를 추구한 것에 신흥 아마토에(大和絵) 운동이 있었다.²²⁾ 복고 아마토에 운동이라고도 불리며

21) 오카다 히데키, 최정옥 역, 2008, 『문학에서 본 ‘만주국’의 위상』, 역락, 17-36쪽; 小泉京美, 2014, 위의 책, 8-9쪽.

22) 헤이안 시대에 시작되어 중국 화풍과는 차별화된 일본의 채색과 양식을 강조한 화풍, 특히 도사파(土佐派)가 대표했던 아마토에의 전통은 에도 말기에 이르러 크게 쇠퇴하여 명맥을 잃었다. 다이쇼 말기, 일본화가들이 서양의 신고전주의 영향을 받아 고전에서 근대적 조형미를 재발견하며 일-

대표적으로는 제전(帝展)화가인 마츠오카 에이큐, 가와사키 쇼코, 아마구치 호순, 유키 소메이 등이 역사화, 산수화, 풍속화 등으로 1920년대 도쿄 화단에 큰 영향을 끼쳤다. 도쿄미술학교와 제국미술학교를 다닌 그들의 제자들 및 기타 신진 화가들은 종래의 화단에 대한 불만을 가지고 있던 중 관전의 보수적 경향에 반기를 들고 신흥 일본화 단체들을 조직하기 시작하여 1930년대 실험적·전위적 일본화를 이끌었다.

[표 1] 1930년대 일본의 신흥일본화 단체

단체명	설립년도	대표작가
청룡사(靑龍社)	1929	川端龍子
명랑미술연맹(明朗美術連盟)	1934	落合朗風
산수사(山樹社)	1934	吉岡堅二, 福田豊四郎
신일본화연구회(新日本画研究会)	1934	吉岡堅二, 岩橋英遠
류상화사(瑠奩画社)	1935	山本丘人, 杉山寧
대일미술원(大日美術院)	1937	結城素明, 川崎小虎, 青木大乗
신흥미술원(新興美術院)	1937	茨木杉風, 田中案山子
역정미술협회(歷程美術協会)	1938	船田玉樹, 岩橋永遠, 山岡文良
일채사(一采社)	1938	浦田正夫, 野島青茲, 岡田昇, 高山辰雄
성층회화연구집단(成層絵画研究集団)	1938	池澤賢, 石田一郎, 神田禎之

이들 모임의 성격이 모두 한 방향으로 결집되었던 것은 아니다. 그러나 신흥 일본화 집단에 속했던 많은 신진 화가들이 도시 풍경, 공장, 항구, 철도, 건물, 기계, 노동자 등의 테마를 사실주의적이며 객관적 태도로 표현한 신일본화 스타일을 추구했다. 또 신흥 아마토에가 가진 고전적 소양과 기술을 계승하되 이에 구미의 모더니즘 스타일을 융합하여 구도나 주제 면에서 모던한 감각을 나타내려 하였다.²³⁾ 정치성이 모호했고 프티 부르주아적 시선에서의 도시 생활을 소재로 했

킨 아마토에 복고운동이 탄생하게 되었다(山種美術館学芸部, 1999, 위의 책).

23) 大熊敏之, 1992, 「リアリズムの諸相1920~30年代の展開」, 『日本のリアリズム: 時代のかたち・まなざしの軌跡 1920s~50s』, 札幌: 北海道立近代美術館, p.6.

기에 프롤레타리아 미술이 추구한 사실주의 경향과는 차이가 있다.

본래 이러한 사실주의적 회화는 모더니즘이 가진 반재현주의적 성향과 대척하는 것으로 포스트 인상주의, 미래파, 입체파, 초현실주의, 추상회화 등과 비교할 때 복고적 성질을 갖고 있는 것이다. 이는 1920-30년대 유럽 전역에서 등장한 사조로 세계 제1차대전 이후의 기계 사회에 나타난 새로운 현실 인식을 기반으로 한다. ‘질서로의 복귀(retour à l'ordre)’²⁴⁾를 슬로건으로 한 앙드레 드랭의 리얼리즘 회화나 『에스프리 누보(L'Esprit Nouveau)』의 르 코르뷔지에, 아메데 오장판, 페르낭 레제 등의 작가들은 원래라면 양립 불가능했을 입체파의 전위적 형태에 ‘기계’라는 사실적인 질서를 융합한 바 있다.²⁵⁾ 바우하우스나 신즉물주의, 러시아의 구성주의²⁶⁾ 혹은 기타 사회 비판적 사실주의 회화나 프롤레타리아 계열 미술활동도 역시 비슷한 배경으로 등장했다. 유럽과는 다른 의미로 미국 역시 높아지는 지정학적 위상과 내셔널리즘을 반영한 사실주의적 회화인 정밀주의(Precisionism) 또는 아메리칸 씬(American Scene)이 입체파, 미래파, 바우하우스의 바탕 아래 탄생했다. 일본의 경우 관동대지진 이후 급격히 바뀐 도시풍경과 산업화에 대한 반응이 화단에 등장하고 있었으며 1931년 만주사변 이후 문화 예술 영역에서 고조된 ‘신일본주의’가 결합되어 일본적 리얼리즘에 대한 토론이 대두되기도 했다.²⁷⁾ 일본화단에서는 구미의 기준으로 볼 때 상충되어 섞이기 어려운 다양한 모더니즘과 전위양식들이 의외로 쉽게 융합되고 절충되어 시도되기도 했다.

대형화면의 ‘회장미술(會場芸術)’을 제창한 가와바타 류시(川端龍子)가 주도한 청룡사는 혁신적 일본화 단체의 선두주자 격으로 많은 신진 화가들을 배출했다. 본래 서양화를 전공했던 류시는 야수파나 독일 표현주의 등의 기법 또한 거침없이

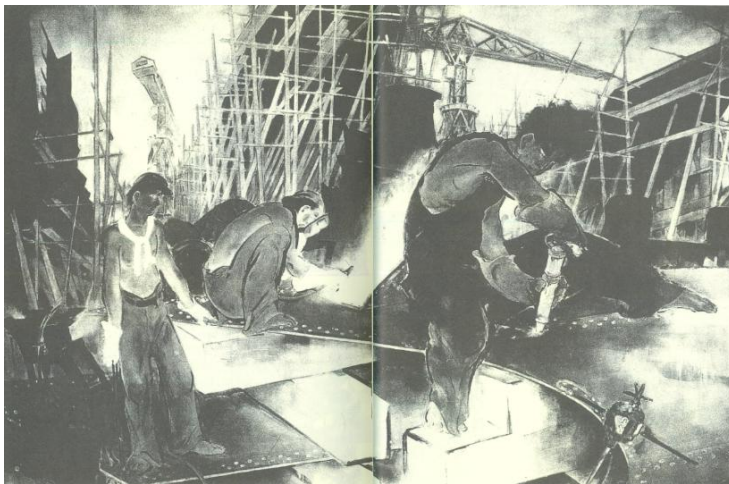
24) Nochlin, Linda, 1981, "Return to Order," *Art in America* 1939 no.69, p.75.

25) 大谷吾吾, 2016, 『激動期のアヴァンギャルド: シュルレアリスムと日本の絵画一九二八-一九五三』, 東京: 国書刊行会, p.48.

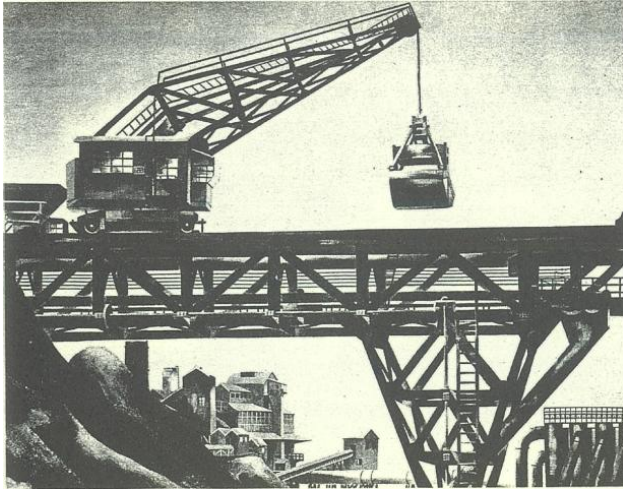
26) Constructivism을 구성주의 또는 구축주의로 해석하는 데에 의견이 엇갈리며 전통적으로는 구성주의를 써왔으나 최근의 동향은 구축주의가 우세한 편이다. 그러나 본고에서는 1920-30년대 일본 저서와 용어의 혼란을 피하기 위해 편의상 구성주의로 통일하여 사용한다.

27) 大熊敏之, 1992, 위의 책, p.10.

일본화의 전통에 융합했다. 류시의 <해양을 제압하는 자(海洋を制するもの, 1936년)> [그림 6]는 그가 제작했던 태평양 4부작의 마지막으로 세 폭의 캔버스에 조선소에서 일하는 근로자들의 모습을 남성적인 표현으로 담아냈다. 화면을 짙은 철판과 격자의 비계(飛階)에 둘러싸인 군함 그리고 타워크레인 등의 금속과 대비되는 노동자들의 거침없는 움직임은 구리야마의 <만주건설> 3부작 속 분위기 또한 상기시킨다. 또한 청룡사 전람회의 다수의 작가들은 독일 바이마르 시대에 등장한 구상회화인 신즉물주의(Neue Sachlichkeit)의 영향을 깊이 받은 작품을 출품했다. 특히 바우하우스 출신인 칼 그로스버그(Carl Grossberg, 1894-1940) 풍의 사실적이며 논리적인 재현이 돋보이는 작품들이 눈에 띈다. 사토 세이치(佐藤正一)의 제6회 청룡사전 출품작 <기증기> [그림 7]를 비롯해 탄광, 기계, 건물, 철교, 도시풍경 등의 대상을 냉정한 시선으로 재현한 작품이 다수 등장했다.



[그림 6] 가와바타 류시(川端龍子), <해양을 제압하는 자(海洋を制するもの)>, 1936
(출전: 第8回 靑龍社展図録)



[그림 7] 사토 세이치(佐藤正一), 〈기중기〉, 1933
(출전: 第5回 靑龍社展図録)

만전에서 〈춘일유방(春日油坊)〉으로 가작을 수상한 히다가 겐조의 경우 이러한 신경향과 밀접한 관련을 가졌던 것으로 보인다. 나가사키 출신으로 1922년부터 1927년까지 도쿄미술학교에 재학한 그는 졸업 후 몇 년간 미야자키현과 나가사키에서 미술교원으로 재직하다 1936년 말 도만하여 간도에 정착했다. 류상화사의 야마모토 큐진(山本丘人) 등과 재학했으며 도만 후에도 간간이 교지의 소식란에 이름을 올린 것으로 보아 지속적으로 도쿄 화단의 움직임에 관심을 가지고 있었을 것이다. 비슷하게 1930년대 중반 이후 신징에 이주하여 만전에 이름을 올린 많은 화가들도 이러한 경향 속에 도쿄의 미술학교를 마쳤다. 청룡사 전람회가 당시 재야 단체 중 큰 반향을 일으켰고 창립자인 류시가 푸이를 위한 헌납화 제작 등을 위해 1937년 이후 여러 차례 만주국에 방문하였던 점, 또한 1940년에는 신경미술원의 원장으로 취임하여 만주국 미술계에 큰 영향을 끼친 바로 볼 때 청룡회의 모더니즘 스타일이 재만 신징 거주 화가들에게도 상당한 참고가 되었을 것이다. 또한 이러한 차가운 사실주의적 코드가 자연히 1940년대 전쟁 미술의 주요 제작 기반으로 이어졌다고 볼 수 있다.

2. 기계시대와 기계미학

사실주의와 1차 세계대전 이후의 모더니즘 간의 접점에는 기계미학이 있었다. 오타니 쇼고에 의하면 일본의 전간기(戰間期) 도시 모더니즘은 관동대지진 이후의 도시 부흥과 서구를 본딴 기계 과학의 도입에 의한 근대적 합리성이 예술로 반영된 것을 가리킨다.²⁸⁾ 쇼와 초기 자유주의, 막시즘, 파시즘을 아우르는 거의 모든 유형의 문화·사회 현상에서도 기계주의는 가장 중요한 접착제 역할을 했다.²⁹⁾ 1929년부터 1930년대 신문이나 잡지에도 ‘과학,’ ‘기계,’ ‘메카니즘’ 등의 표현이 자주 등장한다. 1929년에는 프리츠 랑의 로봇영화 <메트로폴리스(1927)>가 쇼치쿠 영화사를 통해 일본 내에 개봉했고, 같은 해 아시아 최초의 로봇인 <가쿠텐소쿠(學天則)>가 생물학자인 니시무라 마코토 교수에 의해 출품되었다. 1931년에는 우에노 공원에 국립 과학 박물관이 개관했고 이후 과학 픽션과 잡지의 유행을 이끌었다. 비단 문화의 영역뿐 아니라 정부 정책의 현상이기도 했다. 1929년 출범한 하마구치 내각에서는 대공황으로 인한 경제적 침체를 극복하기 위해 산업 합리화 운동을 실시했다.³⁰⁾ 여기에는 테크노 유토피아적 미래를 약속했던 테일러주의와 포드주의의 영향도 있었다.³¹⁾ 만주국 수립 이후 ‘기술관료’를 뜻하는 테크노크라시가 본격적으로 양성, 파견되었던 것도 이러한 흐름 속에서 일어난 현상이었다.

기계미학은 20세기에 접어들며 전 세계적으로 기계시대가 도래함에 따라 발생한 미술경향을 총칭하는 느슨한 개념으로 기하학적 형태와 직선적 모티프, 금속과 유리의 물성 등 외형 자체를 작품의 미학적 특징으로 활용하는 것을 말한다. 오무카 토시하루는 기계주의 혹은 메카니즘 미학의 전사(前史)로 전위그룹 MAVO의 리더 무라야마 도모요시(村山知義)의 『구성파 연구(構成派研究)』에서 찾는다.³²⁾ 볼

28) 大谷省吾, 2016, 위의 책, pp.37-38.

29) Mizuno, Hiromi, 2009, *Science for the Empire: Scientific Nationalism in Modern Japan*, Stanford, Calif: Stanford University Press, p.95.

30) Tsutsui, William M., 2001, *Manufacturing Ideology: Scientific Management in Twentieth Century Japan*, Princeton, N.J: Princeton University Press, p.59.

31) 한석정, 2016, 위의 책, 42-42쪽.

32) 五十殿利治, 1993, 「メカニズムとモダニズム—大正期新興美術運動から昭和初期のモダニズムへ—」,

세비키 혁명 이후 예술을 통한 새로운 유토피아를 건설한다는 목표를 가졌던 구성주의는 과학, 기술, 기계 등 삶과 유기적 연관이 있는 주제를 추구했다. 일본의 화단에서는 1920년대 후반부터 엘 리시츠키(El Lissitzky), 알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko), 모홀리-나기 등의 구성주의 포토몽타주에 대한 관심이 높아졌는데 이는 좌익 미술과 엘리트주의 미술 양쪽에 영향을 미쳤다. 무라야마에 있어 기계란 단순히 소재가 아니라 예술에 집단성과 사회성을 부여하는 ‘대중적 실현’을 의미했다.³³⁾

1920년대 후반에서 30년대 초 구성주의와 바우하우스를 기초로 기계미학을 이론화한 인물로는 미술사가이자 평론가인 이타가키 다카호(板垣鷹穂, 1894-1966)가 있었다. 제국미술원, 동경미술학교, 와세다 대학 등에서 강의하여 많은 예술계 인사들에게 영향을 미친 그는 1930년대 후반경에 접어들어서는 만주와 중국을 여행하며 강의하기도 했다. 1929년 출간한 대표 저서 『기계와 예술과의 교류(機械と芸術との交流)』는 비행기, 배, 철교, 마천루, 공장, 카메라, 영화 등에 드러나는 기능미를 20세기 예술문화 생산에 있어 완전히 새로운 기준으로 칭송한다.³⁴⁾ 책의 표지와 내용에 등장하는 도시 구조물 사진과 픽토그램, 타이포포토(typophoto) 또한 모홀리-나기의 〈메트로폴리스의 다이내믹(Dynamic of the Metropolis, 1921-1922)〉 원고와 매우 유사하여 직접적 영향이 드러난다. 첨단의 기계미가 드러난 미술과 영화, 문학을 활발하게 평론해 이른바 모더니즘 평론의 꽃이었던 그의 이론은 1930년대 중반에 들어서며 일본 내 미술평론계에서 거의 잊혀지게 되었고 비평가 우미노 히로시에 의하면 ‘기계도시’의 미학은 그대로 ‘전시의 파시즘적 미학’으로 삼켜져 버리고 말았다.³⁵⁾

30년대 중반 프롤레타리아 진영 미술이 정부의 탄압으로 해체되고 있을 때, 신흥 일본화 집단이 모홀리-나기와 바우하우스, 구성주의의 기계미학을 적극 활용

藝叢: 筑波大学芸術学研究誌.

33) 村山知義, 1925.8, 「樗成派に関する一考察」, 『アトリエ』 재인용: 위의 책 132쪽.

34) 板垣鷹穂, 1929, 『機械と芸術との交流』, 岩波書店.

35) 海野弘, 1993, 「解題」, 『機械のメトロポリス』, 平凡社, pp.476-477.

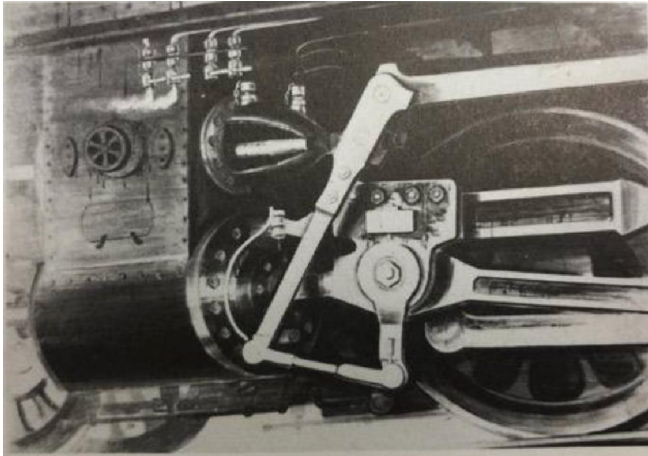
했던 것은 상당히 아이러니 한 일이다. 이는 일본화가 상대적으로 정치성향의 프레임에서 자유로웠고, 한편으로는 1930년대 신일본주의의 슬로건 아래 일본화적 요소를 적극 수용한 서양화단의 경계가 넓어짐과 동시에 양화적 일본화 역시 유연성을 띠게 되었기 때문일 것이다.³⁶⁾ 예를 들어 명랑미술연맹전 출품작인 쿠스노키 하코(楠奉白光)의 〈구성(1937)〉[그림 8]은 기차의 바퀴를 구성하는 부품을 세밀하게 묘사한 작품으로 미국 정밀주의의 대가 찰스 쉐러(Charles Sheeler)의 〈Wheels (1939)〉와 매우 유사하나 실은 쉐러의 작품에 2년 앞서 제작된 것이다.

미국의 경우 기계미술은 이미 주류 미술로 정착되고 있었다. 특히 1927년 뉴욕에서 개최된 ‘머신 에이지 박람회(Machine-Age Exposition)’와 1934년 MoMa에서 열린 ‘머신아트(Machine Art)’ 전시회는 이러한 흐름의 정점을 찍었다. 1927년 박람회를 이끌었던 기계주의의 대표화가 루이스 로조윅(Louis Lozowick)에게 있어 미국의 역사는 혹독한 환경을 극복하고 도시를 개척해 나가는 역사이자 거대한 엔지니어링과 기계적 건축의 역사이기도 했다.³⁷⁾ 1930년대 뉴딜 시대에 들어서서는 대규모의 노동자를 동원한 건설, 산업, 토목 공사가 시작되었고 과학적이며 정밀한 공업을 통한 대공황 극복이라는 집단정신이 정밀주의 미술에도 반영되었다. 찰스 쉐러의 눈에 공장의 거대한 굴뚝과 금속 파이프 그리고 뿜어져 나오는 연기는 샤프트르 대성당의 스펙터클을 대체 할 만한 기계시대의 새로운 종교적 예술이었다.³⁸⁾

36) ‘신일본주의’는 고지마 젠자부로 및 독립미술협회를 중심으로 서양화단에서 일본화적 양화를 추구했던 움직임으로 일본화단에 직접적인 영향을 끼쳤다고 볼 수는 없으나 당대 양쪽 화단에서 서양화와 동양화와 융화가 다양하고 광범위하게 일어났음을 주목할 필요가 있다. 비록 군국주의 정치슬로건으로 ‘신일본주의’를 주창한 명륜회(明倫會) 등도 있었으나 본고의 범위에서는 제외한다. 신일본주의 논의는 최재혁, 2005, 「1930년대 일본 서양화단의 신일본주의(新日本主義)」, 『한국근현대미술사학』 14, 169-205쪽 참고.

37) Lozowick, Louis, 1927, “The Americanization of Art,” *Machine-age Exposition: Catalog*, New York, 18-19.

38) Rourke, Constance, 1969, *Charles Sheeler: Artist in the American Tradition*, New York: Kennedy Galleries, Inc., p.130.



[그림 8] 쿠스노키 하코(楠奉白光) <구성(構成), 1937 (출전: 明朗美術試作展)

IV. 만주의 테크노-유토피아 이미지니어링(imagineering)

미국이 상징하는 ‘신세계(brand new world)’의 이미지와 제국 일본 및 동아시아 이민자들의 신천지(新天地)로 상상되었던 만주는 꽤 닮아 있었다. 일본의 테크노크라시들은 ‘새로운 제국의 건설’이라는 비전으로 만주 및 북지로 출발했다. 서론에서 소개한 영화 속 토목 기술관료의 현신인 나오키 린타로(直木倫太郎, 1876-1943)와 같은 제국대학 출신 테크노크라시들은 만주에 파견 후 그곳에서 생을 마감하기도 했다. 장춘을 신징으로 리오프닝하는 데는 소비에트의 경제발전 5개년 계획과 미국의 도시미화운동(City Beautiful Movement)의 영향이 있었다.³⁹⁾ 기계처럼 효율적인 모던 건축을 주장했던 르 코르뷔지에의 영향은 미국의 테일러주의 포드주의와 맞물려 일본 및 만주에도 무시할 수 없는 족적을 남겼다.⁴⁰⁾ 과학과 기술이 무엇보다

39) Moore, Aaron Stephen, 2013, *Constructing East Asia Technology, Ideology, and Empire in Japan's Wartime Era, 1931-1945*, Stanford, Calif: Stanford University Press, pp.122, 138.

40) 한석정, 2016, 위의 책, 44-45쪽.

다 중요시되던 만주국 시대를 ‘파시즘’이라고 부르기보다 ‘과학 국가주의(scinetific nationalism)’로 지칭하자는 역사학계의 움직임도 있다.⁴¹⁾

완성된 신징의 도시풍경은 콜로니얼 양식의 추억을 가진 다렌이나 전통을 보존했던 성곽도시 평토펜과 결을 달리했다. 신징의 채색 엽서 시리즈에는 모던하고 정갈하게 구획된 거리에 신모텔로 제작된 셔틀버스가 다니고 인터내셔널 데코 양식의 건물들이 위상을 드러낸다. 위생과 기능, 효율성을 중시했던 신징 도시계획의 결과를 이미지화한 것이다. 이러한 이미지는 포스터, 사진엽서, 광고 등에도 널리 활용되어 만주국의 환상을 구현했다. 목표한 창조적 상상력에 구체적인 기술을 결합하여 시각적인 결과를 도출하는 것으로 이를 이매지니어링(imagineering)이라고 부른다.⁴²⁾ 수력발전소, 댐, 다리, 공장뿐 아니라 도심 공원, 놀이동산, 레저시설 등도 이러한 이매지니어링의 결과물이다. 1937년 착수하여 당시 세계에서 세 번째로 큰 수력발전소가 된 만주국 수풍댐의 건설 모습이 담긴 사진엽서는 사진작가 마가렛 버크-화이트(Margaret Bourke-White)가 뉴딜 정책의 정점이었던 포트 펙 댐을 촬영한 작품인 1936년도 라이프 매거진의 창간호 표지와도 닮아 있다.⁴³⁾ 정확하게 줄지어 늘어선 두 댐의 콘크리트 하단부는 마치 고대의 석조물 같은 웅장함을 드러낸다. 미국의 기계시대 예술이 예술과 기술의 경계를 허물었듯이 만주국 역시 도시와 국토개발의 모습 그 자체가 대표적 예술 장르가 되었다.

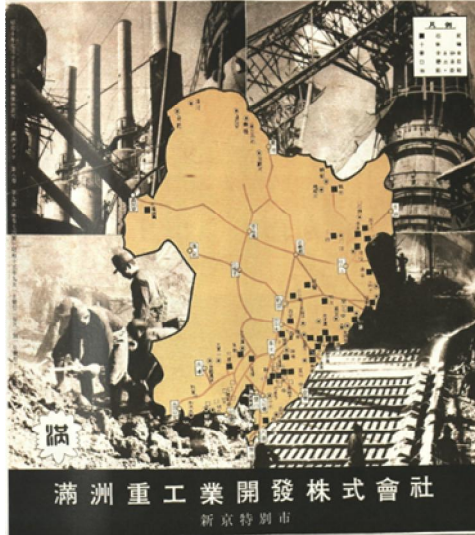
만주를 이매지니어링한 사업가 중에는 닛산의 창립자 아이카와 요시스케(鮑川義介, 1880-1967)가 있었다. 일찍이 도미하여 포드 등의 선진 기계화 시스템을 직접 경험한 그는 그것을 만주에 이식하기로 했고 그것이 1937년 설립된 만주중공업 주식회사(만업)이다. 만업의 1940년 광고에는 천연자원, 중금속, 노동자, 운송기계가 포토몽타주 되어 만주의 지도를 감싸고 있다(그림 9). 아이카와의 초기 목표는 미국의 방대한 자본을 만주에 투자유치 하는 것이었으나 이는 반재벌 정부 주도의 개발 이데올로기를 가졌던 관동군의 반대에 부딪힌다.⁴⁴⁾ 미국의 기계시대 예

41) Mizuno, 2009, 위의 책, p.13.

42) Moore, 2013, 위의 책, p.3.

43) LIFE Magazine, November 30, 1936.

술이 자본주의 시장경제와 결합되어 중산층을 대상으로 한 각종 가전제품이나 생활용품에 널리 보급되었던 것과는 달리 만주국의 기계시대 예술이 정부주도의 시각 콘텐츠에 제한되어 있었던 것은 이러한 이유도 있었다.



[그림 9] 만주 중공업(滿業)
(광고출전: 『만주그래프』 1940년 9월호)

만주국 후반기를 대표했던 시각문화는 크게 향토예술과 도시예술로 나누어 볼 수 있을 것이다. 만주 국립박물관의 후지야마 카즈오(藤山一雄)나 재만 향토수집가 스치 켄이치(須知善一) 등이 주목했던 만주공예와 향토수집은 대동아공영의 국책으로 활용되었던 일본 민예운동의 식민지적 전용으로도 볼 수 있다.⁴⁴⁾ 그러나 만주의 향토운동이란 단순히 내지에서 건너온 민예운동의 복제품이 아니라 재만일본

44) 井口治夫, 2012, 『鮎川義介と經濟的國際主義: 滿洲問題から戦後日米關係へ』, 名古屋市: 名古屋大学出版会, 5-7, pp.31-32.

45) 이에 대한 선행연구로는 최재혁, 2012, 「만주국과 민예운동」, 『한국근현대미술사학』 23, 204-226 쪽; Brandt, Kim, 2007, *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Durham: Duke University Press; 大出尚子, 2007, 「藤山一雄の民俗展示場構想と滿洲開拓政策」, 『文化資源学』(6), pp.37-47 등이 있다.

인(특히 다롄거주민)의 만주 이향(離鄉)인식에서 비롯된 것이기도 하여 다면성을 띠고 있기도 하다.⁴⁶⁾ 코스모폴리탄을 표방했던 다롄시대에서 하이 모던을 추구한 국도(國都) 신징시대로 이전되는 과정 속에서 향토미술운동은 불변하는 전통을 통해 만주의 정체성을 추구했다.

이와 반대로 가변적이고 발전중인 풍경, 건설, 기계 등을 표현한 도시미술은 만주를 하이 모더니즘을 통해 정의하려 했던 것으로 볼 수 있다. 전시 내셔널리즘을 관통했던 신징시대의 새로운 패러다임이 점화시킨 경향인 것이다. 마크 드리스콜이 제안한 일제 자본주의 확장과정의 세 단계 중 마지막 단계인 시신정치(necropolitics, 1935-1945)는 만주국의 급격한 국토개발 및 공업화 프로젝트와 결합되어 폭력적인 국가권력과 대규모의 노동자와 군인 및 민간인의 희생이 엮여 있었던 단계였다.⁴⁷⁾ 다롄시대의 쿨리가 만철의 철도 제국주의 및 관광 식민주의의 아이콘이었다면 신징시대의 건설과 공장 노동자는 효율적 생산과 공급을 위한 테일러주의와 파시즘의 신체적 구현이기도 했다.⁴⁸⁾ 이러한 정치성이 사회관계 및 예술담론과도 불가분의 관계에 있음은 자명하다.

만주국의 국토개발 이데올로기를 가장 화려하게 구현한 장르로는 후치카미 하쿠요(淵上白陽, 1889-1960) 및 기무라 이해이(木村伊兵衛, 1901-1974) 등이 선도했던 구성주의 사진예술이 있다. 1928년 도만하여 만주사진가협회를 결성한 후치카미는 그 유명한 『만주그래프』의 편집자로 활동하다 1941년 귀국했다. 『만주그래프』는 일본어뿐만 아니라 영어를 함께 표기하여 만주국 내의 일본인뿐만 아니라 잠재적인 외국인 독자를 고려한 만철의 보도·홍보 사업이었다.⁴⁹⁾ 비단 일본의 최신 사

46) 최재혁, 2007, 「滿洲國美術展覽會研究」, 『近代画説: 明治美術学会誌』, 通号 16, pp.71-73; 小泉京美, 2014, 「故郷喪失の季節: 滿洲郷土化運動と金丸精哉〈滿洲歳時記〉の錯時性」, 『フェンスレス: 文学・映画・演劇・文化運動研究誌』 2, p.6.

47) 드리스콜은 이 세 단계를 생명정치(biopolitics, 1895-1914), 신경정치(neuropolitics, 1920-32), 시신정치(necropolitics, 1935-45)로 나눈다(Driscoll, Mark, 2010, *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945*, Durham NC: Duke University Press).

48) 철도 제국주의(railway imperialism)와 관광 식민주의의(colonial tourism)에 대해서는 McDonald, Kate, 2017, *Placing Empire: Travel and the Social Imagination in Imperial Japan*, Oakland, California: University of California Press를 참고.

진 장르를 만주에 이식한 것뿐 아니라 만주국의 국가 환상을 이때지니어링하는데 결정적인 역할을 한 인물이다. 초기 작품은 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz) 풍의 픽토리얼 예술 사진이었으나 『만주그래프』가 창간된 후 소비에트의 영향을 강하게 받은 포토몽타주를 적극 활용하기 시작했다. 파노라마 레이아웃과 극적인 화면구도, 역동적인 노동자의 움직임과 장대한 기계와 공장풍경 등은 이러한 영향을 받은 것이다. 예로 만주화학공업주식회사의 창설을 축하하는 1936년 9월호 만주그래프의 표지는 소비에트의 보브리키 화학공장(Bobriki Chemical Combinat)을 기념하는 의미로 장식된 『U.S.S.R. in Construction』의 표지와 비교할 때 주제와 구도 면에서 매우 유사성을 보인다.⁵⁰⁾ 만주그래프에 단골 등장했던 만철푸순(滿鐵撫順)탄광이나 안산제강소(鞍山制鋼所)의 설비와 노동자들의 장면들도 그러하다. 다만 소비에트의 구성주의 포토몽타주가 노동자들 개개인의 미소, 포즈와 근육의 움직임 등 생동감을 살려 프롤레타리아 유토피아의 모습을 강조했다면 만주그래프는 개개인의 모습이 사라진 전체로서의 군상, 설비와 기계 중심의 파노라마로 구성되어 테크노-유토피아의 차가운 감성이 드러나는 것이다. 만주그래프 외에도 프로파간다 포토저널리즘을 예술적 차원으로 승화시킨 기무라 이해이의 『FRONT』는 1941년 일본으로 귀국한 후지카미의 뒤를 이어 만주 구성주의 사진 예술의 전성기를 이어갔다. 『FRONT』의 만주판으로 발행된 『위대한 건설(偉大なる建設)』(1943)이나 만업에서 발행한 『만업 그래프』역시 소비에트 작가들의 영향이 두드러졌다.

제2차 중일전쟁 발발 이후 만주그래프는 보다 적극적인 프로파간다 이미지를 제작했다. 일본인 농민의 만주 이민 장려 정책을 통해 북만주로 건너온 개척단 이주민 가족들과 의용군단의 모습도 그중 하나이다. 1938년 6월호에 실린 「젊고 강인한 힘」이라는 소제목이 붙은 포토몽타주는 미국의 캐터필러社의 트랙터를 탄 의용군의 모습을 담았다(그림 10). 구도의 대부분을 차지한 트랙터의 강렬한 모습과 그 뒤로 작게 보이는 의용군과 농민들의 모습은 영어 소제목인 ‘가장 중요한

49) Shepherdson-Scott, Kari, 2012, “Utopia/dystopia: Japan’s image of the Manchurian ideal,” PhD diss., University of Michigan: ProQuest, pp.56-57.

50) *U.S.S.R. in Construction*, 1934, Jan.

것은 정신적 수행(primary emphasis is laid on spiritual practice)'과도 불협화음을 보인다. 기사의 본문은 젊은이들이 어떻게 북만주의 일상 속에서 '일본정신'을 수행하며 일만친선을 도모하는지 서술하고 있다. 이전의 만주그래프에서 등장한 트랙터의 사진들은, 예를 들면 만주 사진협회 회원인 가와사키 호시로(川崎保城)의 <개척(1937)>[그림 11]처럼, 광활한 만주의 끝없는 지평선과 그에 맞닿은 하늘을 향해 달리는 트랙터와 농민의 모습들이 로맨틱하게 그려졌었다. 일본인 농가가 아닌 조선인이나 중국인, 몽골인 등의 농지는 향수를 자극하는 전통적인 농기구와 가난하고도 이국적인 풍습으로 대비되어 '오족협화'의 환상과 동시에 환멸을 드러내기도 했다.



[그림 10] 「젊고 강인한 힘」 (출전: 『만주그래프』 1938년 6월호)



[그림 11] 가와사키 호시로(川崎保城), 〈개척〉
(출전: 『만주그래프』 1937년 6월호)

「젊고 강인한 힘」은 구리아마의 만전 우승작 속 트랙터와 내리티브를 함께 한다. 철도가 구제국주의의 중요한 원동력이었다면, 미국 기계 장비의 아이콘인 캐터필러 트랙터는 1차 세계대전 이후 경제적 잠식을 통해 확장, 유지되는 새로운 제국주의 모델을 상징한다. ‘기계’와 ‘일본정신’의 교합은 서구 열강의 기계주의를 대등하게 장악할 수 있는 것이 곧 동양의 정신이라는 신질서 시대의 동양주의 혹은 ‘근대의 초극’을 반영하는 것이 아닐까. 이에 만전 동양화의 기계미는 서양 열강의 힘과 일본주의, 그리고 만주의 국토개발 이매지니어링과 군국주의 사이의 복잡한 상호작용을 보여준다. 미술 제도적인 면에서는 동양화, 장르의 본래 명칭 으로서는 일본화, 기술적인 면에서는 신일본화, 미적 형식에서는 사실적 모더니즘과 기계주의, 제작 방식에서는 국책미술 등 한 작품 속에 여러 기호가 공존해 과잉 정체성을 보인다. 이러한 과잉 정체성에서 드러나는 공허한 수사학(empty rhetoric)은 1937년과 1940년 사이의 불안정했던 예술, 사회, 정치적 변화에 대응하려 했던 만주국 후기 정착 화가들의 다양한 시도의 결과일 것이다.

V. 나가며

1940년을 지나 만주국에서도 본격적인 전쟁 시국이 시작되었다. 훗날 일본의 수상이 되며 아베 신조(安倍晋三) 전 수상의 외조부이기도 한 기시 노부스케(岸信介)는 만주국 산업 5개년을 주도한 차관으로 전쟁기에 접어들며 ‘황군의 기계적 확장’을 주도했다.⁵¹⁾ 전후 열렸던 공개 증언에서는 중국인 노동자들이 무자비하고 비인간적인 대우를 받으며 ‘로봇 노예’처럼 각종 사업에 대규모 동원되었다는 것이 알려졌다.⁵²⁾ 태평양 전쟁의 말미에는 더더욱 숙련공과 초정밀 공정이 요구되었고 이러한 변화는 난징 정부하에 아사히 신문사가 발행한 『대륙화간(大陸画刊)』에서도 나타난다. 작은 렌즈로 미세한 부품을 공정하는 남성 노동자의 사진에 “초정밀 산업기계 부품의 구조는 미세한 오차도 허용하지 않는다. 산업 전사의 날카로운 눈이 이 작은 베어링의 회전을 검사하고 있다”라는 기사가 나온다.⁵³⁾ 기계시대의 부산물인 효율성, 정밀성이라는 코드는 점차 가열되는 전시(戰時) 언어로 변환되어 갔다.

1930년대 후반, 기계미학은 민족주의와 국가주의 분파들로 구현되었다. 파시스트 이탈리아의 국가주의 미래파와 네오 리얼리즘, 나치 독일에서의 영웅적 리얼리즘, 그리고 소비에트 러시아에서의 사회주의 리얼리즘 등이다. 전기, 항공 그리고 산업 기술의 초국적 발전을 기념하며 열렸던 1937년 파리 현대 생활의 예술과 기술 엑스포(Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne)는 다가올 세계 제2차대전의 여명기에 열강들의 과학과 기술적 성취를 전시하는 이벤트였다. 만주국 역시 동떨어진 섬은 아니었다. 기계시대는 식민지 지배 장치와 함께 만주국에 도래했고 기술을 통해 이룩하는 유토피아 국가환상을 제공했다. 이는 관설 미술전람회인 만전, 관설 영화 제작소인 만영, 그리고 만주그래프와 포스터 등을 비롯한 기타 관영 매체로 이동되어 대중에게 소화가능한 시각코드로

51) Driscoll, 2010, 위의 책, p.266.

52) Driscoll, 2010, 위의 책, p.266.

53) 『大陸画刊』 1942, 1월.

구현되었다.

만전에서 구리야마 등이 선보인 기계미의 동양화는 이러한 패러다임 속에 선택되었고 역사의 소용돌이 속에 사라졌다. 구리야마를 포함해 소비에트 점령 및 공산당의 수복을 거쳐 일본으로 귀국한 화가들은 만주의 영광을 뒤로 한 채 잊혀져갔다. 구리야마는 고향의 모습을 채색 풍경화로 남기다 1952년 43세의 이른 나이에 절명했다. 그러나 만주는 아시아 모던 국가를 위한 실험실이었을 뿐만 아니라 화가들에게 있어서는 일본화의 모더니즘에 대한 실험실이기도 했다. 이러한 실험은 만주국의 붕괴 이후로 사라진 듯했으나 이후 전후 일본화의 새 경향에 영향을 미치게 된다. 특히 신흥 일본화 집단 중 류상화사(溜爽画社)나 일채사(一采社)의 도시 모던 스타일은 1946년 재출발한 관전이자 중앙화단인 일전(日展)의 경향에도 영향력을 행사하게 된다. 1949년도에는 판리얼 미술협회(パンリアル美術協会)가 신흥 일본화가 사이에서 결성되어 붕괴된 기계미와 분절된 인체를 표현하는 전위미술을 선보이기도 했다. 비록 전후 재만화가들과의 직접적 연관성은 밝혀진 바가 없으나 신흥 일본 화가들이 자원 또는 징병으로 만주 및 북지로 이동해 보고 겪은 경험이 훗날의 일본 화단에도 영향을 미친 것은 아닐까. 본고에서는 다루지 않았으나 후행 연구가 절실한 부분이다.

참고문헌

1. 사료 및 도록

- 『아트リエ』, 1925. 8월
『月刊満洲』, 1939. 5월
『塔影』, 1940. 10월
『大陸画刊』, 1942. 1월
『満洲国美術展覧会図録』, 第1-3回. 1938-1940. 新京: 満日文化協会
『満洲日日新聞』, 1940.7.16
『満洲日日新聞』, 1940.7.17
『満洲グラフ』[復刻版], 2008, ゆまに書房
『美之国』, 1939. 10월
LIFE Magazine, November 30, 1936
USSR in Construction, Moscow: State Art Pub, 1934. 1

2. 논저

한국어

- 사토 도신, 최석영 역, 2018, 『일본미술의 탄생: 근대일본의 단어와 전략』, 민속원
이복실, 2018, 『만주국 조선인 연극』, 지식과 교양
오카다 히데키, 최정옥 역, 2008, 『문학에서 본 '만주국'의 위상』, 역락
최재혁, 2012, 「만주국과 민예운동」, 『한국근현대미술사학』 23
——, 2005, 「1930년대 일본 서양화단의 신일본주의(新日本主義)」, 『한국근현대미술사학』 14
한석정, 2016, 『만주 모던: 60년대 한국 개발 체제의 기원』, 문학과지성사

일본어

- 飯野正仁, 1998, 「〈満洲美術〉年表」, 私家版
井口治夫, 2012, 『鮎川義介と経済的国際主義: 満洲問題から戦後日米関係へ』, 名古屋市: 名古屋大学出版会
板垣鷹穂, 1929, 『機械と芸術との交流』, 岩波書店
小泉京美, 2014, 「故郷喪失の季節: 満洲郷土化運動と金丸精哉〈満洲歳時記〉の錯時性」, 『フェンスレス: 文学・映画・演劇・文化運動研究誌』(2)
海野弘, 1993, 「解題」, 『機械のメトロポリス』, 平凡社

- 江川佳秀, 2009, 「満洲国美術展覧会をめぐる」, 『昭和期美術展覧会の研究』, 東京文化財研究所編, 中央公論美術出版社
- , 2020, 「旧関東州における展覧会制度」, 『Bulletin of Toyota Municipal Museum of Art』(3)
- 大出尚子, 2007, 「藤山一雄の民俗展示場構想と満洲開拓政策」, 『文化資源学』(6)
- 大熊敏之, 1992, 「リアリズムの諸相1920~30年代の展開」, 『日本のリアリズム: 時代のかたち・まなざしの軌跡 1920s-50s』, 札幌: 北海道立近代美術館
- 大谷省吾, 2016, 『激動期のアヴァンギャルド: シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』, 東京: 国書刊行会
- 五十殿利治, 1993, 「メカニズムとモダニズム—大正期新興美術運動から昭和初期のモダニズムへ—」, 藝叢: 筑波大学芸術学研究誌
- 根崎光男, 1993, 「昭和日本画の軌跡—1930-50年代の新傾向作品を中心として—」, 『昭和日本画の軌跡1930~50年代展』, 東京都練馬区立美術館
- 貴志俊彦, 2010, 『満洲国のビジュアル・メディア: ポスター・絵はがき・切手』, 東京: 吉川弘文館
- 戦曉梅, 2013, 「渡邊晨訖と「日滿聯合美術展覧会」」, 上垣外憲一編, 『一九三〇年代東アジアの文化交流』, 思文閣出版
- 崔在燦, 2007, 「満洲国美術展覧会研究」, 『近代画説: 明治美術学会誌』, 通号 16
- 竹葉丈, 2017, 『異郷のモダニズム: 満洲写真全史』, 東京: 国書刊行会
- 山種美術館学芸部, 1999, 「日本に新古典主義絵画はあったか?: 1920-30年代日本画を検証する: 山種美術館開館30周年記念シンポジウム報告書」, 山種美術館学芸部

영어

- Bhabha, Homi, 1994, *The Location of Culture*, London: Routledge
- Brandt, Kim, 2007, *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Durham: Duke University Press
- Driscoll, Mark, 2010, *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945*, Durham NC: Duke University Press
- Duara, Prasenjit, 2003, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern*, Rowman & Littlefield Publishers
- Maki, John M, 1961. *Conflict and Tension in the Far East: Key Documents, 1894-1960*. Seattle: University of Washington Press
- McDonald, Kate, 2017, *Placing Empire: Travel and the Social Imagination in Imperial Japan*, Oakland, California: University of California Press
- Mizuno, Hiromi, 2009, *Science for the Empire: Scientific Nationalism in Modern Japan*, Stanford, Calif: Stanford University Press

- Moholy-Nagy, Lászl. 1969, "Constructivism and the Proletariat," in *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, edit. Sibyl Moholy-Nagy. Cambridge, Mass: M.I.T
- Moore, Aaron Stephen, 2013, *Constructing East Asia: Technology, Ideology, and Empire in Japan's Wartime Era, 1931-1945*. Stanford, California: Stanford University Press
- Lozowick, Louis, 1927, "The Americanazation of Art," *Machine-age Exposition: Catalog*, New York
- Nochlin, Linda, 1981, "Return to Order," *Art in America* 1939 no. 69
- Shepherdson-Scott, Kari, 2012, "Utopia/dystopia: Japan's image of the Manchurian ideal," PhD diss., University of Michigan: ProQuest
- _____, 2013, "Fuchikami Hakuyo's Evening Sun: Manchuria, Memory, and the Aesthetic Abstraction of War," Ming Tiampo, Louisa McDonald, Asato Ikeda, eds, *Art and War in Japan and Its Empire, 1931-1960*, Leiden: Boston: Brill
- Tsutsui, William M., 2001, *Manufacturing Ideology: Scientific Management in Twentieth Century Japan*, Princeton, N.J: Princeton University Press

투고일: 2024년 07월 31일 심사완료일: 2024년 10월 13일 게재확정일: 2024년 10월 18일

■ Abstract ■

A New Paradigm of Manchukuo Tōyōga:
Kuriyama Hiroshi (1909-1952) and Machine Aesthetics

Gina Kim (University of Pittsburgh)

This paper examines how ‘machine aesthetics,’ a 20th century art trend characterized by geometric forms, linear motifs, and industrial materials, shaped the visual culture of Manchukuo. While commonly associated with European movements like Bauhaus, New Objectivity, and Constructivism, this aesthetic also resonated in the art worlds of imperial Japan and Manchukuo as embodying Asiatic visions of modernity.

Focusing on the works of Kuriyama Hiroshi (1909-1952), the only artist in Manchukuo to win the Ministry of Civil Affairs Award twice, this study explores his “Manchukuo Construction” series and its place within the Tōyōga (Oriental-style Art) Section of the Manchukuo Art Exhibition. The research reveals how Manchukuo’s visual culture used machine aesthetics to depict labor, architecture, and science—uniquely blending these themes into *nihonga* or Japanese-style painting.

The paper further discusses how machine aesthetics extended beyond official or government-driven art into the visual themes and motifs of mass media—including graphic magazines, photography, and film—cultivating the techno-utopian fantasies of Manchukuo’s imperial ambitions. These visual codes evolved during the transition from the Dalian era to the Changchun era, highlighting the shifting cultural and political landscape of the time. The paper offers new insights into how machine aesthetics intersected with *nihonga* and mass media in Manchukuo, shaping a distinct visual culture that reflected imperial ambitions and techno-utopian fantasies during a critical period of transition in East Asia.

Key words: Manchukuo Art Exhibition, Tōyōga, Machine Aesthetics, Kuriyama Hiroshi, Visual Culture