

근대일본의 ‘바우하우스 사진’ 수용과 국가선전: 야마와키 이와오의 ‘포토몽타주’에 대한 재조명을 통하여*

The Reception of ‘Bauhaus Photographies’ and Propaganda in Modern Japan:
Rethinking of Yamawaki Iwao’s Photomontage

서희정(상명대학교 박사후연구원)

- I. 문제제기
- II. 일본의 바우하우스 수용과 영향력
 - 1. 일본의 바우하우스 교육의 수용
 - 2. 야마와키 이와오의 바우하우스 유학과 ‘포토몽타주’의 수용
- III. 제2차 세계대전과 야마와키 이와오의 사진벽화
 - 1. 1939년, 1940년의 뉴욕 만국박람회의 사진벽화
 - 2. 1943년, 일본극장빌딩의 사진벽화
- IV. 고찰: 야마와키 이와오의 ‘포토몽타주’의 재조명과 ‘바우하우스 사진’의 용어

I. 문제제기

일본의 근대화 도정이란 서구의 근대체계를 학습하고 수용하여 다시 스스로 ‘일본’이라고 하는 국가적 표상을 연출해내면서 서구와 함께 자신의 근대국가로서의 위치를 모색해 나가는 과정이라고 볼 수 있다. 1920년대의 일본의 경우, 제1차 세계대전 이후 독일, 이탈리아, 일본이라는 삼국동맹을 정치적으로 맺게 되면서 특히 독일의 근대적 사회문화체계를 일본의 근대화를 구축을 위해 적극적으로 수용하고자 했다. 이러한 의미에서 1920년대에서 1930년대까지의 독일의 바우하우스(Bauhaus)와 모홀리나기(Lazlo Moholy-Nagy, 1895-1946)의 사진 이론이 동시대적으로 일본에 소개된 것은 제국 독일의 근대문화에 대한 동경과 서구와 동등한 위치에 자신의 모습을 드러내보고자 한 일본의 열망을 읽어낼 수 있다.

일본의 경우, 독일의 바우하우스에서 활동하던 모홀리나기의 사진이

* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. [NRF-2009-351-G 00016]

처음 소개된 것은 나카다 사다노스케(仲田定之助)가 1926년에 『아사히 카메라(アサヒカメラ)』에서 발표한 「사진예술의 신경향: 모홀리나기의 최근의 저서로부터(寫眞芸術の新傾向: モホリ=ナギの近著から)」(도 1)이다. 나카다는 이 논문에서 1925년에 바우하우스 총서로 발간된 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화(Malerei, Fotografie, Film)』와 모홀리나기가 분류한 5가지 사진양식인 포토, 포토그램, 렌트겐사진, 포토플라스틱, 포토몽타주의 정의와 작품예를 소개했고 이것이 일본에 있어서 포토몽타주의 첫 소개라고 할 수 있다. 그 이후 주로 1920년대에서부터 1940년대까지 『포토타임즈(フォトタイムズ)』, 『미비평(美批評)』 등의 예술잡지를 중심으로 모홀리나기의 활동과 사진작품들이 소개되었는데, 주로 당시 활동 중이었던 모홀리나기의 동시대적인 소개에 그치는 것이 대부분이었다.¹⁾ 그것이 50년이 지난 1990년대에 들어 동경도사진미술관에서 《모홀리나기와 독일신흥사진(モホイ=ナジとドイツ新興寫眞)》(1990년 7월 19일~8월 28일), 가와사키시 시민뮤지엄(川崎市市民ミュージアム)에서 개최된 《바우하우스 사진(バウハウスの寫眞: bauhausfotografie)》(1997년 11월 23일~1998년 2월 1일)이라는 두 개의 커다란 전시회를 통해 모홀리나기의 사진에 대해서 재평가하게 되었다. 특히 1995년의 봄에 발행된 사진계간지 『데자뷰(Deja-vu)』에서는 모홀리나기의 이론과 바우하우스에서의 사진작품을 재평가하면서, 가와바타케 나오미치(川畑直道)에 의해 바우하우스에서 유학을 하며 모홀리나기의 사진이론을 직접 학습하고 포토몽타주를 제작했던 아마와키 이와오(山脇巖, 1898-1987, 일본 나카사키 출생)의 존재에 대하여 언급한 논문이 처음 발표되었고, 2년 후 가와사키시 시민뮤지엄에서 개최된 《바우하우스 사진》전의 심포지움에서는 1939년에서 1940년에 뉴욕 만국박람회에 출품했던 아마와키 이와오의 사진벽화와 전시공간의 설계에 대한 논문이 바우하우스에서의 유학시절의 사진수업에 대한 경위와 함께 발표되



도 1. 나카다 사다노스케(仲田定之助), 『아사히카메라(アサヒカメラ)』에서 발표한 「사진예술의 신경향: 모홀리나기의 최근의 저서로부터(寫眞芸術の新傾向: モホリ=ナギの近著から)」(1926년의 첫 페이지

1) 仲田定之助, 「寫眞芸術の新傾向: モホリ=ナギの近著から」, 『アサヒカメラ』, 2卷4号(1926). 杉田秀夫, 「フォトグラムの自由な制作のために」, 『フォトタイムズ』, 6卷8号(1929). フランツロ, 岡十郎譯, 「モホリ・ナジと新しき寫眞」, 『フォトタイムズ』, 8卷6号(1931). 著者不明, 「モホリ=ナギの新フィルム論, 視覚・動的・聽覺的の三問題」, 『美批評』, 5号(1933). 清水 光, 「モホリ・ナジの寫眞芸術觀」, 『フォトタイムズ』, 8卷11号(1931). 小池新三, 「視覚芸術の鬼才, モホリ=ナジ」, 『國際建築』, (卷号不明)(1936). 瀧口修造, 「モホリ=ナジからの手紙その他」, 『フォトタイムズ』, 15卷1号(1938). 瀧口修造, 「實驗的寫眞家としてのモホリ=ナジ」, 『フォトタイムズ』, 15卷9号(1938). 모호리=나기, 藏田周忠譯, 「新バウハウスと空間の相關性」, 『アトリエ』, 15卷7号(1938).

었다.²⁾ 필자는 1930년 당시 직접 바우하우스에 유학을 하며 모홀리나기와 당시 바우하우스의 멤버들과 함께 사진 공부를 했던 야마와키 이와오의 포토몽타주 작업과 1939년에서 1940년의 뉴욕 만국박람회의 사진벽화작업이 왜 일본의 근대사진사에서 지금까지 조명되어오지 않고 침묵되어져 왔으며, 1995년에 들어와 가와바타라고 하는 한명의 연구자에 의해서 비로소 주목되고 언급되어지게 되었는데는 점에 의문을 품게 된다. 동시에 1995년에 출판된 사진잡지 『데자뷰』의 특집 제목인 ‘바우하우스 사진(Bauhaus Photography)’과 1997년의 기획전 제목으로 발표된 《바우하우스 사진(bauhausfotografie)》이라는 용어에 대한 부적합함에 대해서도 지적하고 싶다. 왜냐하면 ‘바우하우스 사진’이라고 하는 사진양식이라는 것은 실제로 존재하는 것이 아니기 때문이다. ‘바우하우스 사진(Bauhaus Photographies)’이라고 하는 명칭이 처음 쓰인 것은 1985년 유게니 프라카파스(Eugene J. Prakapas)에 의한 《바우하우스 사진(Bauhaus Photographies)》³⁾이라고 하는 회고전의 타이틀에서이다. 프라카파스는 회고전의 글에서 바우하우스의 사진교육에 있어서 모홀리나기가 영향을 주었음에도 불구하고 정규교육과정으로 사진교육이 편성된 것은 모홀리나기가 바우하우스를 사임한 이후라는 역사적 지점을 명료하게 하고 있다. 따라서 모홀리나기 사진이 곧 바우하우스에서의 사진 활동이라고 볼 수 없음은 분명히 구분하여 생각해야할 것이다. 프라카파스는 부득이 회고전의 타이틀을 《바우하우스 사진》이라 칭했음에도 불구하고 사진에 있어서 ‘바우하우스 양식’이라는 것은 존재하지 않았음을 다음과 같이 명시했다.

모홀리나기가 바우하우스에 있어서의 사진활동에 넓고 다양하게 영향을 끼쳤다는 것을 기억하는 것은 매우 중요하다. 그러나 비록 근대적이고 기하학적인 디자인에 대한 모호한 동의어로서 계속하여 ‘바우하우스 양식’이라는 용어가 사용되었음에도 불구하고 ‘바우하우스 양식’이라는 것을 단정지어 말할 수 없다. 실제로 건축에 있어서 국제 양식은 존재하였으며, 이것은 바우하우스의 교장인 발터 그로피우스(Walter Gropius)와 미스 반데어 로헤(Mies van der Rohe)에 의해 우연히 만들어진 것도 아니다. 그러나 어떤 점에서도 사진에 있어서는 하나의 바우하우스 양식이라는 것은 절대 존재하지 않았다.⁴⁾

2) 川畑直道, 『山脇巖の生涯と作品』, 『Deja-vu』, no.19, (春, 1995). 川畑直道, 『寫眞と空間の融合をめざして: ニューヨーク万国博覽會における山脇巖の寫眞壁畫』, 『パウハウスの寫眞』(川崎市市民ミュージアム, 1997).

3) Eugene J. Prakapas(ed), *Bauhaus Photography*(MIT Press, 1985).

프라카파스에 의해 언급된 《바우하우스 사진》의 기획전 제목은 사진에 있어서 ‘바우하우스 양식’이 존재하지 않음을 논의하고자 하는 프라카파스의 원래의 논점과는 달리 마치 사진에 있어서 ‘바우하우스 사진’이 하나의 양식으로 존재하였던 것과 같은 오해를 불러일으키기도 한다. 이를 반영이라도 하듯 일본의 모홀리나기의 사진이론과 수용을 재조명하고자 한 1995년의 『데자뷰』의 특집제목 ‘바우하우스 사진(Bauhaus Photographies)’과 1997년의 기획전시의 제목《바우하우스 사진(bauhausfotografie)》을 보건대 전자의 영문명인 ‘Bauhaus Photographies’와 후자의 독일명인 ‘bauhausfotografie’의 용어의 출처조차 모호하다. 먼저 이것은 바우하우스의 교사로 활동하던 모홀리나기의 사진기법과 세련된 바우하우스의 문화적 아우라를 앞세워 일본 국내에서 만들어지고 사용된 용어가 아닐까 싶다.

그러나 여기에서 분명히 해야 할 것은 모홀리나기가 재직하던 당시인 1923년에서 1928년까지의 바우하우스의 정규과정은 나무(Holz), 금속(Metall), 직물(Gewebe), 색채(Farbe), 유리(Glas), 점토(Ton), 돌(Stein)을 이용한 여섯 개의 공방으로 이루어 졌고 사진은 공방으로 편성되어 있지 않았다는 점이다. 실제로 모홀리나기가 바우하우스에 재직할 당시에 담당한 과정은 예비과정과 금속공방이며, 바우하우스의 사진공방은 모홀리나기가 바우하우스를 사임한 이후인 1929년에 정식 공방으로 편성되고 발터 페터한스(Walter Peterhans)에 의해서 1933년까지 담당된 것이었다.⁵⁾

4) Engene J. Prakapas(ed), *ibid*, p.xi.

5) 바우하우스에 있어서의 사진활동과 모홀리나기의 사진은 어떻게 차별화하여 생각해야 할까? 1925년에서 1929년에서는 신즉물주의(Neue Sachlichkeit)가 유행하였으며 신즉물주의의 유행은 바우하우스의 사진활동에 있어서 중요한 배경이 되었다. 신즉물주의란 사진의 기술적인 측면을 배제하여 회화와 같이 보이는 사진을 추구하였던 당시의 경향을 거부하고 오히려 카메라 자체가 지닌 기술적 특성에 의해 표현될 수 있는 새로운 스타일을 인정하고 이를 추구하고자 한 움직임이었다. 역동적인 사선의 시선, 급한 각도로 올려다보거나 내려다보는 원근법표현, 사진프레임 내의 오브제의 일부만을 단편화하여 화면을 구성하는 구성주의 사진양식 또한 바우하우스의 사진활동의 중요한 배경이 되었다. 안드레아 하우스(Andreas Haus)의 논문 「바우하우스에 있어서의 사진: 매체의 탐구」를 참고하자면, 바우하우스에 있어서의 사진이란 주로 바우하우스의 교정과 건물을 촬영하거나 재료의 질감, 구조, 표면, 공간, 양감의 연구를 위해서 만든 예비과정의 실기작품, 바우하우스 교정에 모인 바우하우스교사들의 활동을 신즉물주의와 구성주의 사진양식을 이용하여 찍은 것이다. 바우하우스에 재직할 당시 모홀리나기 역시 다른 바우하우스 교사들이나 학생들과 함께 당시 신즉물주의나 구성주의의 사진양식을 탐구

본 연구는 일본에 있어서 바우하우스 교육의 수용이 일본의 미술교육에 절대적인 영향력을 끼쳤음에도 불구하고 근대일본이 바우하우스로부터 사진기법을 수용하는 과정에서 야마와키 이와오의 포토몽타주의 존재가 일본사진역사에서 침묵되어져 왔던 점, 그리고 1995년 이후 '바우하우스 사진'이라고 하는 용어의 혼선을 빚으며 바우하우스의 유학생이었던 야마와키 이와오의 포토몽타주와 사진벽화작업에 대하여 미약하게나마 그에 대한 역사적 재조명의 필요성이 언급되고 일본의 근대사진사와 근대디자인사에 등장하게 된 점에 주목하며, 사진가로서의 야마와키 이와오의 역사적 부재와 일본에서 사용되고 있는 '바우하우스 사진'이라는 용어의 혼선과의 역사적 상관관계에 대해서 고찰해 보고자 한다.

이를 규명해 보기위해 먼저 건축공부를 위해 바우하우스에 입학한 야마와키 이와오의 유학시기에 있어서 사진공부를 하게된 계기와 귀국 후 바우하우스에서의 사진 활동과 관련된 일본에서의 그의 활동을 살펴 보면서 그의 포토몽타주에 대한 이상을 검토할 것이다. 그리하여 이를 기반으로 제2차 세계대전에 국가 프로젝트로 수행했던 1939년과 1940년의 뉴욕 만국박람회의 국제관 일본부와 1943년에 일본극장빌딩의 벽면장식으로 제작된 그의 사진벽화에 대하여 살펴보면, 제2차 세계대전과 관련된 제국 일본의 모습과 사진가로서의 야마와키 이와오의 존재가 역사 속에서 침묵되어진 역사적 관련성에 대해 고찰할 것이다. 이를 통해 야마와키 이와오에 의한 포토몽타주의 수용과정에 대한 역사적 해석에서 빚어진 '바우하우스 사진'이라는 용어의 혼선이 의미를 규명하고 근대시기의 제국 일본의 한 단면을 지켜볼 수 있는 기회가 될 것이다.

II. 일본의 바우하우스수용과 영향력

1. 일본의 바우하우스교육의 수용

바우하우스는 바이마르의 공예세미나와 작센공립공예학교를 통합하여

하면서 바우하우스에서의 활동들과 생활을 기록하였다. 따라서 모홀리나기 개인의 탐구하였던 카메라를 사용하지 않고 인화지 위에 오브제를 올려놓고 빛을 비추어 그 윤곽을 기록하고자 했던 포토그램 기법, 더 나아가 '빛'을 새로운 조형재료로 간주하고 이를 새로운 조형표현으로 활용하고자 한 모홀리나기의 활동은 바우하우스에서의 사진활동으로 볼 수 없으며, 모홀리나기만의 개인적인 조형이론을 탐구하고자 한 개인적인 사진활동으로 구분해서 생각해야만 한다(서희정, 『모홀리나기의 '빛공방' 활동』(한국학술정보출판사, 2008), pp.80-81.

공예와 예술의 통합을 목적으로 1919년에 창립된 국립종합조형학교이다. 산업혁명으로 기계화에 의한 대량생산의 공정이 시작되었으며, 이에 적절한 교육기관을 설립할 필요가 생긴 것이다. 종합예술로서 건축을 최종 목표로 한 교육내용은 1년간의 예비과정을 거쳐 각각 전문적인 내용을 다루는 6개의 공방으로 진급하여 2년간 보다 전문적인 실습을 시행하여 각 분야의 전문가를 양성하는 교육프로그램으로 구성되어 있다. 그리하여 입학 후 첫 1년간은 예비과정에서 다양한 재료를 다루어 재료에 대한 감각과 상상력을 키우고, 예비과정을 졸업한 이후에 각자 자신의 적성에 맞는 전문적인 공방을 선택하여 자신의 전문적인 분야를 연마하게 된다.

일본인이 처음으로 바우하우스를 방문한 것은 1922년에 이시모토 키쿠지(石本喜久治)와 나카다 사다노스케(仲田定之介)에 의해서이며, 그들은 귀국 후에 각각 일본의 미술잡지에 독일의 바우하우스를 소개하는 글을 발표했다. 1924년에 이시모토는 『건축보(建築譜)』(도 2)에 독일의 3대 건축경향의 하나가 그로피우스가 이끄는 바이마르의 바우하우스라는 점을 소개했고, 후에 미술비평가로서 신흥미술운동에 참가한 나카다 역시 1925년에 일본의 미술잡지 『미즈루(みづる)』 6월호에 바우하우스에 대해서 소개했다.

1925년에는 나치의 정치적 압력에 의해서 국립 바우하우스는 바이마르에서 데사우로 이전하고 공방조직을 재편성하였으며 젊은 교사들을 대거 증원했고, 1926년에 교장이 그로피우스에서 한네스 마이어로 바뀌면서 모홀리나기 역시 바우하우스를 그만두게 된다. 1930년대는 교장이 한네스 마이어에서 미스 반 데로헤로 교체되면서 바우하우스는 다시 과도기를 맞이하게 되고, 이때 바우하우스에 유학을 한 일본인은 미주타니 타케히코(水谷武彦)와 야마와키 이와오, 야마와키 미치코(山脇道子)이다. 미주타니는 동경미술학교(현재의 동경예술대학)의 조교수로 문화청의 전액장학생으로 1926-1929년 사이에 독일에 유학을 하여 알버스, 모홀리나기의 예비과정에서 소재와 형태에 대해서 배웠으며, 가구공방과 건축과에 입학하여 공부했다. 그리고 또 한명의 유학생은 일본의 미술대학 출신으로 건축사무소에 근무했던 야마와키 이와오와 그의 아내 야마와키 미치코이다.

야마와키 미치코의 가문으로부터 야마와키 이와오는 데릴사위로 들어올 것을 제안을 받게 되고, 바우하우스의 유학을 조건으로 하여 1928년에 야마와키 미치코와 결혼했다. 야마와키 부부는 1930년에 미국을 경유하여 독일에 도착하여 1930년 10월에 바우하우스에 입학했다.



도 2. 최초로 바우하우스에 대하여 일본에 소개한 이시모토 키쿠지(石本喜久治)의 글이 실린 『건축보(建築譜)』의 표지, 1924년



도 3. 1952년, 동경도국립근대미술관에서 개최된 《그로피우스와 바우하우스》 전시장에서 바우하우스의 유학생이었던 야마와키 이와오, 야마와키 미치코, 미츠타니 타케히코가 함께 찍은 기록사진

건축가로서 일을 해 왔던 야마와키 이와오는 기초교육을 하는 바우하우스의 교육내용에 대해서 그다지 만족하지 못했다고 전해지며, 그리하여 점차 사진이나 포토몽타주 작업에 관심이 옮겨져 정물사진이나 구성주의적 건축사진, 그리고 콜라주를 제작하게 되었다고 한다. 1932년경에 바우하우스는 독일의 우익편인 나치에 의해서 압력을 받게 되어 학교가 폐쇄당하게 되고, 미스 반 데어 로헤는 다시 사립학교로서 바우하우스를 설립할 것을 공표했으나 바우하우스에서의 졸업을 기다리지 않고 야마와키 부부는 귀국을 결정하고 그 해

12월에 일본으로 귀국했다.

따라서 바우하우스의 교육제도는 당시 바우하우스와 독일에 유학을 했던 일본유학생들에 의해서 일본의 건축과 미술잡지, 그리고 국공립미술관의 기획전시를 통해 일본에 대대적으로 소개되었고 이것은 일본의 근대적 미술교육제도의 기초로 자리잡게 되었으며, 일본미술과 디자인의 근대화의 근간을 이루게 된다. 야마와키 이와오를 통해서 1954년에 《바우하우스의 사람들(バウハウスの人たち)》이라는 전시와 1957년에 동경도근대미술관에서 《20세기 디자인전(20世紀でデザイン)》전이 개최되면서 바우하우스의 디자인들이 일본에 대대적으로 소개되었다. 바우하우스에 관한 기획전이 개최될 때마다 야마와키 이와오는 자신이 가지고 있는 바우하우스에 관한 자료들을 적극적으로 제공하며 전시기획에 참여했다고 한다.(도 3) 따라서 야마와키 이와오는 일본의 바우하우스 수용에 있어서 큰 역할을 한 인물이라고 할 수 있다. 또한 현재의 타마미술대학(多摩美術大學), 국립츠쿠바대학(筑波大學)의 경우, 역시 바우하우스의 미술교육제도를 그대로 수용하여 바우하우스의 미술교육이념을 근간이자 전통으로 표방하며 교육을 행하고 있는 일본의 미술대학이기도 하다.

2. 야마와키 이와오의 바우하우스 유학과 ‘포토몽타주’의 수용

(1) 바우하우스에서의 유학과 사진공부

야마와키 이와오는 1930년부터 1932년까지 2년간 독일에서 바우하



도 4. 1929년경 바우하우스 유학 직전에 독일공작연맹의 기관지 『디포르름』을 들고 있는 모습(왼쪽) 『디포르름』을 들고 있는 아마와키 미치코의 모습을 확대한 사진(오른쪽)

우스의 예비과정과 건축학과에 유학하면서 사진을 배웠다. 그의 작품과 생애는 바우하우스를 비롯하여 당시 유럽이 시각예술의 전통과 미학에 대해서 문외했던 일본에 있어서 바우하우스의 교육이념과 모홀리나기의 사진을 중심으로 당시 유럽의 사진예술의 경향을 수용하는 데 있어서 중요한 루트를 제공해 주었다. 특히 그의 사진작업은 ‘현대적 일본’이라고 하는 이미지를 국제무대에 알리며 일본의 국가이미지를 선전하는 도구로 자신의 포토몽타주 작업을 활용했다는 특징을 가지고 있기도 하다.

이번 장에서는 아마와키 이와오의 바우하우스에서의 유학과정과 어떻게 하여 건축가로서의 경력을 지니고 있었던 아마와키 이와오가 사진 작업에 관심을 두고 이를 학습하게 되었는지 살펴보고자 하겠다. 동경 미술학교의 건축과를 수석으로 졸업한 후, 요코가와 건축사무소(横河工務所)에서 설계일을 했던 아마와키 이와오의 본명은 후지타 이와오(藤田巖)이다. 그는 맞선을 통해서 아마와키 미치코와 결혼하면서 당시 일본사회에서 재력가였던 아마와키가의 데릴사위가 되고 아마와키 이와오로 이름을 바꾸게 되었다. 1920년대 후반은 본 논문의 앞글에서 언급한 바와 같이 일본에 바우하우스가 잡지를 통해서 소개되어지던 시기로 사진계에서도 여러 사진잡지를 통해서 모홀리나기의 사진이론 등이 소개되었는데, 신혼시절 아마와키 이와오가 자신의 부인 아마와키 미치코를 찍은 스냅사진을 보면 미치코의 뒤쪽에 위치한 책장에 당시 독일로부터 수입된 모홀리나기의 저서 『회화, 사진, 영화』가 꽂혀있거나 당시 유럽의 사진과 영화에 대한 동향이 실린 『디포르름(Die Form)』이라고 하는 잡지를 아마와키 미치코가 들고 있는 모습이 발견된다.(도 4) 이것은 건축계에서 활동하고 있던 아마와키 이와오가 바우하우스에 유학하기 전부터 모홀리나기의 사진을 중심으로 바우하우스에서 행해지고 있는 사진 활동의 경향에 관심을 두고 있었으며 이에 대한 상당한 지식을

가지고 있었음을 알 수 있다.

1930년 5월, 야마와키와 미치코는 바우하우스에 유학을 위해 일본을 출발하였고, 재력가였던 야마와키 가문은 아낌없는 경제적 원조로 먼저 태평양을 건너 샌프란치스코에 도착하고 그곳에서 기차로 미국대륙을 횡단하며 여행한 후 뉴욕에서 2개월 가까이 휴양생활을 보내었다. 그리고 7월에 호화객선 '유럽호'를 타고 태평양을 건너 독일에 도착하게 된다. 야마와키 부부가 구지 '유럽호'를 타고 독일을 향하게 된 것은 바우하우스 유학 전 독일로부터 직접 구독하여 보고 있었던 수입잡지 『디포르』을 통해 이 호화객선의 기예미와 구조미에 대한 지식을 접했던 야마와키 이와오가 꼭 이 객선을 타보고 싶어했기 때문이라고 한다.⁶⁾ 이와 같이 당시 일본에서는 선진적인 독일의 여러 가지 문화들이 잡지를 통해서 적극적으로 소개되어지고 있었으며, 일본의 지식층들은 독일로부터 여러 가지 근대화된 시각문화를 받아들인데 매우 적극적인 자세를 가지고 있었음을 추측할 수 있다. 야마와키 부부는 그리하여 '유럽호'를 타고 베를린에 도착한 이후 독일어를 습득하며 베를린의 도시문화생활을 향유하고 적응한 뒤 1930년 10월에 바우하우스에 입학하게 된다.(도 5, 6)

야마와키가 입학할 당시 바우하우스는 '건축학교'로서 그 성격이 강한 시기였지만 일본에서 이미 건축가로서 4년간 실무경력을 가지고 있었던 야마와키에게 있어서는 바우하우스의 건축과의 초보적인 제도방법이나 예비과정이 그다지 흥미롭지 않았다고 한다. 야마와키 이와오는 당시의 바우하우스의 수업내용에 대해서 기초과정에 많은 시간을 할애하며 전문가적인 건축강좌가 본격적으로 개설되지 않았다는 점에 불만을 가지게 되었고, 그리하여 야마와키 이와오의 관심이 움직이게 된 곳은 바로 바우하우스 교정내에서 실시되었던 사진과정과 포토몽타주 작업이었다고 볼 수 있다.⁷⁾ 앞서 언급한 바와 같이 야마와키 이와오는 바우하우스에 유학을 떠나기 이전부터 모홀리나기의 사진이론을 비롯하여 당시 독일의 여러 사진과 영화에 관한 동향들에 관심을 가지고 있었으며, 취미로 자신의 일상과 작업 스케치를 사진으로 기록하는 기록마적인 성격을 원래 가지고 있었기 때문에 그가 바우하우스의 유학과정에서 포토몽타주를 비롯한 새로운 사진작업방식에 관심을 두고 관여하게 된 것은 자연스러운 일일지도 모른다.

야마와키가 바우하우스에 입학했을 당시에 사진은 그에게 있어서 2차적인 취미의 대상이었고, 1930년말에 건축물을 기록하는 목적으로 대형

6) 川畑直道, 『山脇巖の生涯と作品』, 『Deja-vu』, no.19(1995, 春), pp.34-35.

7) 佐々木編, 『近代建築の目撃者』, 『新建築社』(1977), pp.306-307.



도 5. 야마와키 이와오의 바우하우스 재학당시의 학생증



도 6. 바우하우스교정의 식당에서 야마와키 이와오(왼쪽)와 바우하우스의 동료들, 1931-32년

카메라를 구입하여 건축사진을 찍기 시작했지만, 피사체는 건축뿐만 아니라 포트레이트, 정물사진, 바우하우스의 정경들을 기록해 냈다. 특히 학교 교정의 기록은 바우하우스 생활을 일본에 바우하우스에서의 교육현장을 소개하는데 그 의의가 컸다. 그에게 취미와 같았던 사진작업에서 사진가로서의 경력을 공식적으로 만들게 된 것은 1931년 5월 9일에서 8월 2일까지 독일에서 개최된 《독일건축박람회(Deutsche bauhausstellung)》의 박람회장의 사진을 찍어서 일본의 건축잡지 『국제건축』에 특집으로 발표한 것에서 시작한다. 이것은 일본에서 온 건축가 쿠라다 치카타다(藏田周忠)로부터 의뢰받은 것이었다.

야마와키 이와오는 페터한스가 주관하는 바우하우스의 사진공방에 비정기적으로 출입하기 시작하고 1931년 3월 바우하우스의 예비과정 수료 후에 열린 학내 전시회에서 전시된 포토몽타주 작품에 강한 흥미를 갖게 되면서 본격적으로 포토몽타주 작업에 몰두하게 된다.⁸⁾ 야마와키 이와오의 포토몽타주에 가장 영향을 많이 준 것은 일차적으로는 바우하우스 유학 전부터 관심을 두고 있었던 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』와

8) 야마와키 이와오는 1932년 2월24일자로 동경미술학교 조교수 와다 히데오(和田秀雄)에게 보낸 편지에 자신이 바우하우스의 예비과정 수료후 학내 전시회에서 본 포토몽타주에 대한 강한 인상과 바우하우스 유학기간 중 포토몽타주를 집중하여 탐구해 보고자 하는 결의에 대하여 편지를 써서 보냈는데, 그 편지의 내용은 다음과 같다. “이 사진공방과 광고공방은 일본의 전문가 누군가가 보러 왔으면 좋겠다고 생각했습니다. 지금은 독일 광고 및 인쇄계에서 시각적 효과면에서 제1위를 점하고 있는 포토몽타주의 광고도안은 필히 2, 3년 정도 집중해서 작업해 봐야겠다고 생각했습니다.”山脇巖, 『海外消息』, 『東京美術學校 校友會月報』, 第31卷 第1号(1932年4月).

잡지를 통해서 접하게 된 모홀리나기의 포토몽타주 작업이며 두 번째로는 그가 바우하우스 재학 당시에 페터한스에 의해서 운영되고 있던 사진공방에서 시각전달 디자인의 효과적인 방법으로서의 포토몽타주의 사용법에 대한 학습했던 점으로 생각된다.⁹⁾

그렇다면 아마와키 이와오에게 있어서 포토몽타주란 어떤 의미를 가지고 있는 것이며, 일본으로 귀국 한 후 바우하우스에서 직접 수학한 포토몽타주에 대한 지식을 일본에 소개하면서 어떻게 하여 포토몽타주 작업에 있어서 전문가로서의 자신의 위상을 인정받고자 했는지, 어떤 작업을 계속하여 발표해 나갔는지를 다음 장에서 구체적으로 살펴볼도록 하겠다.

(2) 아마와키 이와오와 포토몽타주

1932년 12월에 일본에 귀국한 아마와키는 적극적으로 일본에 바우하우스를 소개하고 사진분야에서 활동하고자 했다. 아마와키 이와오는 귀국 직후 거의 3달에 한 번꼴로 일본의 주요 사진잡지에 자신이 바우하우스에서 배운 사진, 특히 ‘포토몽타주’에 대한 글과 건축가로서의 자신의 전문성을 살린 전시방법과 포토몽타주기법을 융합한 ‘사진벽화’에 대한 논문을 발표했다. 1933년부터 1934년까지 그가 일본의 전문사진

9) 아마와키 이와오가 바우하우스에서 유학을 시작한 1930년 10월경은 이미 모홀리나기가 바우하우스를 사임한 이후로, 모홀리나기의 포토몽타주에 관한 영향은 주로 바우하우스에 그가 남긴 영향력과 그의 주요저서와 작품을 통해서 영향을 받았을 것이다. 아마와키 이와오가 바우하우스에 유학하고 있을 당시에는 발터 페터한스이 주관하는 사진공방이 새롭게 편성되어 바우하우스의 정규 커리큘럼으로 운영되고 있었고, 당시의 페터한스의 사진공방의 영향을 받아 예술세계의 창조보다 ‘시각전달디자인의 방법론’으로서의 ‘포토몽타주’ 제작에 더 영향을 받았을 것으로 추측되어진다. 발터 페터 한스의 경우 자신의 예술세계를 표현하고 실험적인 표현을 계속하여 탐구하던 모홀리나기의 사진기법과 포토몽타주의 경향과 달리 1925년에서 1929년에 걸쳐 독일에서 유행하고 있던 신즉물주의(Neue Sachlichkeit)의 표현양식에 의거하여 예술세계의 창조보다 카메라에 의한 ‘기록’을 위한 사진기술의 완벽한 구사를 위주로 사진공방활동을 이끌어 갔다. 페터 한스는 기술지상주의자로 사진기술을 완벽히 구사하여 효과적으로 오브제와 풍경을 기록하는데 중점을 두었고 정확한 기록을 위한 사진 취급법, 사진조명 연구, 색의 보정 등 광고사진과 저널리즘에 응용할 수 있는 교육을 실시하는데 사진공방의 교육목적에 두었다(“Studien-und Arbeitsplan der Werbe-Werkstatt, Drunkerei und Fotoabteilung”(Dessau, 1929), 『Bauhaus: 1919-1933』(セゾン美術館, 1995), pp.202-206.

잡지에 발표한 논문은 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」 『아사히카메라』(1933년, 4월호), 「건축물의 촬영」 『아사히카메라』(1933년, 7월호), 「새로운 전람회형태와 사진」 『아사히카메라』(1933년, 10월호), 「포토몽타주에 다다른 길」 『광화』(1933년, 12월호), 「일본의 포토몽타주를 보다」 『포토타임즈』(1934년, 4월호)이다.

귀국 후 제일 먼저 발표한 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」(도 7)을 보면, 여러 가지 사진과 재료로 공간을 구축해 나간다는 점에서 건축과 포토몽타주작업의 공통점을 가진다고 지적하며 건축가로서의 자신의 입장을 고수하면서도 바우하우스에서 공부해 온 포토몽타주의 분야에서만큼은 전문가로서 인정받고자 했음을 알 수 있다. 그리고 이러한 자신의 입지를 모홀리나기의 교육이념을 빌려 다음과 같이 어필했다.¹⁰⁾

렌즈를 통해서 엄밀히 물체를 파악하는 사진기술가는 내용적으로 건축가와 겹친다. “인간은 모두 원시시대에 감각적 경험에 대하여 수동적이고 능동적인 능력을 가지고 있다. 각각의 개인은 소리, 색채를 느끼고 추각적으로 공간적으로 확인할 수 있으며, 이것은 개개의 인간이 원시적으로 모든 감각적 경험의 기쁨을 가질 수 있는 것을



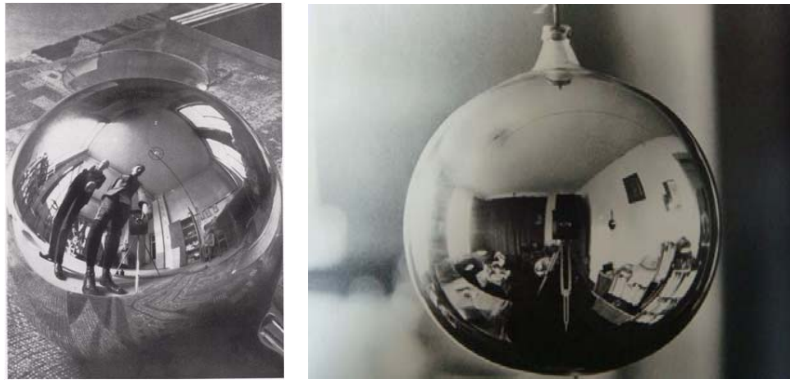
도 7. 야마와키 이와오, 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」 『아사히카메라』(1933년, 4월호)

10) 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」를 보면 사진계 처음으로 자신의 입장을 발표하는 야마와키 이와오의 입장인 만큼, 논문의 첫 문장부터 매우 조심스럽게 자신을 소개하는 그의 입장이 보인다. 먼저 논문의 제목부터 ‘건축가의 입장’이라고 하는 입장을 언급하고 “사진은 자연계의 현상을 가장 확실하게 가장 순간적으로 확보하는 유일한 기술적 특권을 가진다. 필자는 사진기술가에 대해서 그 기술에 관해서 일언반구도 말한 자격을 가지고 있지 않은 완전한 문외한이다. 그러나 사진에 관해서는 확실히 그 매력을 느끼고 집착을 가지고 있다. 매력, 집착이라고 말하며 그러나 예술사진애호가는 아님만은 단언해 두고 싶다”(山脇巖, 『建築家の立場から寫眞と私』, 『アサヒカメラ』, 1933年4月号, p.381) 야마와키는 건축가로서 시작한 자신의 경력을 의식하면서도 바우하우스에서의 유학과 그곳에서 모홀리나기의 이론을 기초로 학습한 ‘포토몽타주’ 분야에 관한 한 아마추어이자 취미가로서의 작업이 아니라 전문가로서 자신의 정통성을 인정받고자 사진계에 자신의 입장을 표명한 것이라고 볼 수 있다. 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」를 발표한 이후 활발하게 일본의 전문사진잡지에 바우하우스에서 모아온 여러 포토몽타주와 사진이론에 대한 자료를 소개하면서 적극적으로 ‘포토몽타주’와 ‘사진벽화’의 전문가로서의 자신의 이념에 대하여 논한다.

의미한다. 이것을 추론해 본다면, 완전한 인간은 모두 적극적으로 음악가, 화가, 조각가가 되며 건축가도 될 수 있음을 의미한다”라고 모홀리나기가 말했다.¹¹⁾

기본적으로 야마와키 이와오는 빛을 다루어 물체를 찍어내는 카메라의 기술적인 프로세스와 더불어 카메라렌즈의 기능에 주목하며 이를 활용한 시각표현의 가능성을 탐구하고자 했던 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』의 사진이론을 이론적 기초로 두고 있다. 따라서 건축가이지만 사진, 특히 포토몽타주에 관한 작업에 있어서는 모홀리나기의 사진이론을 기초로 하여 바우하우스의 정통성을 그대로 학습한 전문가로서의 자부심이 있었던 것 같다. 모홀리나기의 사진이론에 대한 영향은 바우하우스 유학시절에 그가 찍은 실험적인 스냅사진들을 통해서 손쉽게 확인할 수 있다. 다음의 모홀리나기의 사진작품과 야마와키 이와오의 사진작품을 비교한 (도 8)의 한 예를 통해서 확인해 보도록 하겠다. 왼쪽의 사진은 야마와키 이와오가 바우하우스에 유학을 떠나기 전에 구입했던 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』에 실린 사진작품으로 볼록거울을 통해서 보여지는 시각현상을 삼각대에 받쳐진 대형 카메라로 찍어낸 사진이다. 오른쪽의 사진의 경우, 야마와키 이와오가 1931년에 바우하우스에 재학할 당시 삼각대에 받쳐진 대형 카메라로 볼록거울에 비춰진 자신의 방을 찍은 사진작품으로 모홀리나기의 사진작품과 매우 유사하다. 이것은 카메라의 렌즈를 통해서 볼 수 있는 새로운 시각에 대한 모홀리나기의 영향을 그대로 학습하고 탐구하고자 한 야마와키 이와오의

11) 山脇巖, 『建築家の立場から寫眞と私』, 위의 책, p.382. 모홀리나기의 교육이념은 바우하우스의 교과서로 출판된 그의 저서 『재료에서 건축으로 (Von material zu architektur)』(1927)와 이것을 영어로 번역하여 미국에 출판한 『뉴비전: 재료에서 건축으로 (The New Vision: from Material to Architecture)』(1932)에 실린 「교육의 문제」라는 장에 명시되어 있다. 모홀리나기에 의하면 인간이란 본래 자신의 경험을 종합적으로 발전시켜야만 하는데 근대 이후의 교육체계가 한 가지 전문직종에 종사하는 전문가를 육성하기 위해서 하나의 분야에만 익숙해질 것을 강조하기 때문에, 인간은 다른 분야에서의 직접적인 경험을 할 기회를 가질 수 없게 되었다고 지적한다. 이에 따라 생물로서의 인간이 요구하는 생물학적인 요건들이 무시되었으며, 따라서 그 경험을 회복하기 위한 새로운 문화, 생산, 교육체계가 필요하게 되었다고 언급한다. 그는 이러한 기본적인 인간의 감각훈련을 제공하는 좋은 교육체계로서 바우하우스의 교육을 제안하였다. 따라서 그에게 있어서의 조형교육의 이념이란 일의 전문화에 의해 편협하게 치우쳐진 인간의 생물학적인 감각을 해방하고 종합적인 감각균형을 되돌리는 훈련을 행하는 것이다.



도 8. 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』(1925년)에 실린 볼록거울을 이용한 사진(왼쪽)과 야마와키 이와오의 사진작품(1931년, 오른쪽)의 비교

사진작업을 단적으로 보여주는 예가 될 것이다.¹²⁾

다음으로는 야마와키 이와오가 특별히 관심을 두고 탐구해 나갔던 포토몽타주 작업에 대해 살펴보도록 하겠다. 야마와키 이와오는 주말의 시간을 이용하여 주로 베를린에서 열리는 연극을 보고 무대장치와 의상을 스케치해 나갔는데, 신문에 난 무대비평이나 사진을 잘라모아 콜라주 형식으로 작업해 두었다고 한다. 무대디자인의 스케치를 위한 기록으로서 작업해 둔 그의 포토몽타주는 100매에 달하는데, 그는 포토몽타주를 자신의 일상과 세계를 기록하는 방법으로 이용한 것이다. 주말마다 베를린에서 연극관람을 즐기며 무대공간의 디자인에 대한 자신의 아이디

12) 야마와키 이와오는 자신의 논문 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」에서 사진의 '렌즈'의 기술에 의해서 보여지는 새로운 시각표현에 대하여 언급한 바가 있다. 그는 렌즈의 기능에 충실한 사진으로 현미경사진, 망원촬영, 순간촬영등을 예로 들어 설명하고 회화주의의 미학에 종속되었던 기존의 예술사진의 시대에 사진의 기술적 특권을 충분히 활용하여 보여줄 수 있는 새로운 사진만의 미학이 도래하게 되었다고 논했다. 이것은 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』의 주요 이론적 골자이기도 하다. 광학기기에 의한 새로운 시각표현의 예는 모홀리나기의 『회화, 사진, 영화』에 많이 실려 있다. 이 책은 광학기기에 의한 새로운 조형표현에 관한 논의가 전반부를 그리고 그 논문을 지지하는 작품의 예들이 후반부를 차지한다. 모홀리나기에게 있어서 사진이라고 하는 것은 렌즈, 거울 등으로 이루어진 광학기기의 일종에 불과하며 빛의 현상을 조형화하는 수단인 하나로 간주된다. 『회화, 사진, 영화』에는 이와 같은 장치에 의한 다양한 실험으로 보이는 여러 사진작품들이 개제되어있는데, 이러한 작품들은 모두 광학기기의 기술적인 잠재성을 활용하여 인간의 눈으로 볼 수 없는 새로운 시각영역을 표현하고자 한 것이다. Richard Kostelane(ed), Moholy-Nagy, "Light-A Medium of Plastic Expression," *Moholy-Nagy: Documentary Monographs in Modern Art*(Allen Lane, 1971), p.117 참조.



도 9. 야마와키 이와오, 〈서커스〉, 1931년
 도 10. 야마와키 이와오, 〈가부키〉, 1931년



어스케치를 포토몽타주로 기록해두었던 그의 유학생활을 반영하듯 바우하우스에서 재학할 당시에 제작한 3점의 포토몽타주 중 2점은 연극공연과 관련된 주제를 다루고 있다. 〈서커스〉(도 9)는 서양의 공연 예술이며 〈가부키〉(도 10)는 일본의 전통공연예술로 바우하우스에서의 유학생활에서 야마와키 이와오가 베를린에서 즐기던 개인적인 여가생활이 반영된 작품이라고도 볼 수 있을 것이다.

이 시기의 야마와키 이와오의 포토몽타주는 모홀리나기의 포토몽타주 작업과도 양식적 유사성을 가진다. 야마와키 이와오는 모홀리나기가 그의 포토몽타주에 주로 애용했던 ‘사선구도’와 ‘선’을 사용하여 이미지들을 연결하여 이미지와 이미지 사이의 관계들을 나타내고 시각적으로 통일감을 주고자 했기 때문이다. 야마와키 이와오의 〈서커스〉의 경우 ‘선’을 이용하여 공중에서 곡예를 하고 있는 관계들의 자유로운 몸짓을 통일감 있게 연결해 내고 있으며, 〈가부키〉는 ‘사선구도’로 구성되어 대각선을 따라 몽타주되어진 인물형상들이 앞으로 전진하듯 표현되어 있다. 구체적으로 모홀리나기의 1925년 작품인 〈치킨은 언제나 치킨(A chick Remains a Chick)〉(도 11)과 1927년 작품인 〈하느님의 뒤편(Behind the back of God)〉(도 12)의 작품 예를 통해서 모홀리나기와 야마와키 이와오의 포토몽타주의 조형적인 유사성과 더불어 차이점을 살펴보면 야마와키 이와오만의 독자적인 포토몽타주의 이념과 작업방향에 대해 고찰해 보도록 하겠다.

엘리노 하이트(Eleanor M. Hight)는 1924년부터 1928년까지 발표된 모홀리나기의 포토몽타주를 분석하며, 모홀리나기가 가장 관심있게 거론하고자 한 사회적 내용으로 근대사회에서 변화되어가는 남자와 여자의 사회문화적인 역할모델의 변화라고 논의한 연구를 발표했다. 하이트는 자신의 경제적 독립과 성적 자유를 추구하며 전통적인 남성의 억압과 사회적 관습에 고전분투하는 신여성의 저항과 긴장관계를 ‘선’을 통해서 표현해내고 있다고 논의한다. 가장 명료한 예로 〈치킨은 언제나 치킨〉을 보건대, 왼편에 전통적인 여성의 상징으로 알을 낳고 품어 기르는 기능을 하는 닭이 형상을 등장시키고 오른편에는 운동선수의 직업을



도 11. 모홀리나기, 〈치킨은 언제나 치킨〉, 1925년



도 12. 모홀리나기, 〈하느님의 뒤편〉, 1927년

가진 독립적인 신여성상을 등장시켰다. 전통적인 여성의 상징인 닭과 신여성의 형상 간의 긴장 관계는 그들의 손과 발에 연결되어진 '선'에 의해서 밀고 당기는 줄다리기를 통해 표현되어지고 있는데, 이들은 서로가 주도권을 쥐고자 밀고 당기며 고전분투하고 있듯 보여진다. 하이트는 〈치킨은 언제나 치킨〉 외에도 모홀리나기의 포토몽타주에는 대중매체로부터 발췌된 신여성과 남성의 사진이 그루핑되어 작업된 것이 많으며, 이것은 모홀리나기의 신여성에 대한 개인적인 관심과 근대사회로의 변화를 통해 변화된 남성과 여성의 역할모델에 대한 사회적인 관심을 표현한 것이라고 분석되고 있다. 2년 후 발표된 〈하느님의 뒤편〉의 경우, 독립적인 젊은 여성운동선수가 아프리카 사람이 구멍난 막대기로 어떤 것을 쏘고 있는 아래쪽의 둥근 원으로 뛰어내리고 있는 풍경을 '사선구도'로 제작한 작품이다. 포토몽타주에 등장한 여성 또한 운동선수라는 직업을 가진 신여성이다. 이 여성운동선수의 목표는 소방서의 그물망 주변에 모여든 형체인데, 마치도 이 여성이 하나의 문화에서 다른 문화로 힘껏 뛰어내려 이동하고자 하는 것처럼 보여지며 하이트는 여성운동선수와 아프리카 사람의 등장을 통해서 모홀리나기가 성차별주의와 인종차별주의 억압을 표현해보고자 한 것이라고 분석한다.¹³⁾ 이러한 포토몽타주가 제작될 당시인 1925년경부터 모홀리나기는 자신의 동료이자 부인이었던 루시아와 결혼의 어려움을 겪고 있었고, 신여성에 대한 모홀리나기의 관심은 부인 루시아와의 관계속에서 발생하던 사적인 긴장관계를 포토몽타주에 반영된 것이 아닌가 싶다. 이를 증명이라도 하듯 모홀리나기와 루시아는 1928년에 이혼하게 된다.

13) Eleanor.M.Hight, *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*(MIT Press, 1996), pp.129-173.

이와 같이 모홀리나기의 포토몽타주는 당시 좌익 공산주의 선전을 위해서 제작되었던 베를린 다다의 정치적 풍자를 위한 프로파간다의 도구로 자신의 포토몽타주를 제작하지 않았으며 자신의 포토몽타주작업에 대하여 『회화, 사진, 영화』에서는 ‘포토플라ستيك(Fotoplastiken)’이라고 하는 용어를 새롭게 만들어 다다이스트들과 거리를 두고자 하기도 했다. 간혹 사회적인 내용을 다룬다 하더라도 베를린 다다이스트들이 특정 정치인과 특별한 사회제도에 대해 비판하며 이를 풍자하고자 했던 것과 달리, 보편적이고 인본적인 시각에서 전쟁과 인종차별주의에 대한 이미지를 구성하여 정치적인 메시지를 우회하고자 했다.

그러나 야마와키 이와오의 포토몽타주 작업은 모홀리나기와 완전히 다른 목적성을 가지고 있다. 바우하우스에서 귀국 직후 발표한 그의 포토몽타주에 대한 논문 「건축가의 입장에서 보는 사진과 나」와 「새로운 전람회형태와 사진」을 보면 그는 계속하여 포토몽타주의 사회계몽적 기능에 대하여 언급한다. 그가 일본에서 최초로 사진벽화에 대하여 발표한 「새로운 전람회형태와 사진」에서도 전시에 있어서 신흥사진기술을 사용하는 것은 메시지를 가장 효과적으로 전달할 수 있고 이러한 작업은 사회를 향해 계몽적인 목적을 지녀야 한다고 다음과 제안한다.

전람회 형식을 취하는 발표기관에서 가장 유의미하며 그 사명을 다할 수 있는 것은 ‘포토몽타주’와 ‘그래픽 사진’이 2가지이다. 이것은 신흥 사진의 사회화와 함께 현대의 인쇄술과 관련하여 계속하여 발전하고 있는 것은 일반적으로 인정되어지고 있는 사실이다.....이 새로운 사진술의 중개에 의해 전시회장과 함께 하나로 통일되어 보다 효과적이 된다. 진열사물이 사회에 대하여 조금이라고 계몽적인 목적을 가질 때는 사진을 통해 다양하고 특별한 장점을 발휘할 것이다.(밑줄은 필자에 강조의 표시임)¹⁴⁾

이와 같이 야마와키 이와오의 포토몽타주는 조형적으로는 모홀리나기의 사진이론을 기초로 두고 있으나 그의 사진작업에 대한 목적의식은 개인적인 예술창조에 기반을 두고 실험적이고 유희적인 테마를 다루었던 모홀리나기와는 확연히 다르다. 야마와키 이와오에게 있어서 포토몽타주는 사회를 향해 계몽적인 메시지를 가장 효과적으로 전달하는 하나의 시각전달매체이었으며, 따라서 그는 건축적 진열방식에 포토몽타주 기법을

14) 山脇巖, 「新しい展覧會形態と寫眞」, 『アサヒカメラ』(1933年, 10月), pp.398-399에서 주요내용 발췌.

사용하여 사진벽화를 제작하는 것은 사회에 대한 계몽적인 목적을 지닌 메시지를 전달하는데 가장 적합한 방식인 것으로 생각했다. 그리하여 대형으로 인쇄되어 전시된 사진벽화야말로 작품의 '사회화'에 이바지하게 되는 것이라고 생각하며 포토몽타주의 사회적 기능에 관심을 두었다.

사회를 향해 무엇인가를 발언하고 계몽적인 효과를 목적으로 한 야마와키 이와오의 포토몽타주에 대한 이념은 귀국직전에 제작한 <바우하우스의 타격>(도 13)에서부터 확인할 수 있다. 1932년경 바우하우스는 독일의 우익편인 나치에 의해서 다시 압력을 받게 되고 급기야는 폐쇄당하게 되는데, 이때 야마와키 이와오는 <바우하우스의 타격>이라고 하는 바우하우스의 폐쇄에 대한 사건을 포토몽타주 작업을 제작했다. <바우하우스의 타격>은 학기말 야마와키 이와오가 출품할 예정으로 제작한 포토몽타주 작업이었지만, 국수사회당의 의원에 의해 전람회의 감시, 시찰이 거행되어 지고 있는 시대적 상황에서 이 포토몽타주 작품을 전시하는 것은 정치적으로 민감한 문제를 발생시킬 것이라는 주위의 충고로 말미암아 독일에서의 발표는 유보하게 된다. 그리하여 1932년 9월 4일자로 '바우하우스의 폐쇄에 대하여'라는 기사와 함께 이 작품의 복사본을 일본에 보내고, 1932년 12월에 발간하는 일본의 건축잡지 『국제건축』의 제8권 12호에 이 작품을 공식적으로 발표하게 되었으며 그의 대표적인 포토몽타주 작품으로 주목받고 있다. <바우하우스의 타격>은 유학당시 유럽에서 좌익 공산주의 선전을 위해 제작되었던 베를린다다의 포토몽타주의 작업과 같이 파시즘적인 우익정부에 대한 고발을 담은 메시지를 담고 있으나 보도사진과 같이 특정 사건을 한눈에 명료히 전달해보고자 하는 디자인적인 요소가 강하다.

전문사집잡지에 기고한 논문을 통해 명료히 논의하고 있는 바우하우스로부터 직접 학습한 자신의 포토몽타주 작업의 정통성과 사진벽화에 대한 견해는 그로부터 6년 후인 1939년 4월에 뉴욕에서 개최된 뉴욕 만국박람회의 국제관 일본부의 전시공간에 설치될 사진벽화를 기획, 감독하게 되면서 실현된다. 그러나 사회계몽적인 메시지를 명료하게 전달하는 효과적인 디자인 방법으로 사용하고자 한 야마와키 이와오의 포토몽타주의 방법론은 제2차 세계대전의 발발과 더불어 중일전쟁의 영향으로 대외적으로 나빠진 일본 이미지를 긍정적으로 선전하고자 하는 일본 정부의 정책적 전략을 위해 실시된 뉴욕 만국박람회의 사진벽화로 발표되게 되고, 이어 태평양전쟁 시기에는 군국주의 일본제국의 모습을 드러낸 대규모의 사진벽화로 발표되게 되면서, 전적으로 군국주의 일본의 국책선언의 메시지를 대대적으로 전달하는 조력자로서 활동하게 된 듯



도 13. 야마와키 이와오, <바우하우스의 타격>, 1932년

보여진다. 필자는 바우하우스의 유학생으로 근대 일본에 바우하우스의 교육수용에 주요 인물이었음에도 불구하고 훗날 근대일본의 사진역사에서 야마와키 이와오의 포토몽타주 작업이 침묵되어진 이유가 여기에 있지 않나 생각된다. 즉 제2차 세계대전 발발 당시에 제작된 그의 사진벽화는 제국주의 일본의 전쟁선언을 은폐하기 위해 전략적으로 내건 ‘아름답고 평화롭게 미화된 일본의 이미지’를 대외적으로 알리고, 국내적으로는 군국주의를 내걸면서 전쟁을 선언한 일본정부의 입장을 전달하기 위한 국가선전의 도구로 포토몽타주를 사용하고 있기 때문이다. 다음 장에서 구체적으로 제2차 세계대전과 관련되면서 제국주의 일본정부의 선전도구로 계속하여 발표되어진 그의 사진벽화를 검토해보며 근대 일본의 사진사에서 침묵되어진 야마와키 이와오의 의미에 대해 생각해 보기로 하겠다.

Ⅲ. 제2차 세계대전과 야마와키 이와오의 사진벽화

1. 1939년, 1940년의 뉴욕 만국박람회의 사진벽화

1939년에 뉴욕에서 열린 뉴욕 만국박람회는 미국의 초대 대통령인 조지 워싱턴의 취임 150년을 기념하여 기획된 박람회로 나치 독일을 제외한 64개국이 참가하고 총입장객수가 4500만명에 달하는 1920년대에서 1930년대 사이에서 손꼽히는 최대 규모의 박람회였다. 박람회에 참가한 국가들은 국가관을 1939년 당시는 중일전쟁으로 말미암아 일본의 대외적인 이미지가 나빠지게 된 것을 문제시하여 일본정부는 만국박람회를 통해서 군국주의 일본의 이미지를 회복해 보고자 했다. 뉴욕 만국박람회는 1939년 4월 30일에 오픈한 이후, 1939년 9월부터 독일, 일본, 이탈리아 등의 파시즘 국가와 미국, 구소련, 영국 등의 연합군과의 제2차 세계대전이 시작되게 되면서 10월 27일까지 전시를 하다가 잠시 중단하고 1940년 5월11일에서 10월 27일까지 다시 반 년간 연장하여 박람회의 전시를 다시 연장했다. 1940년에 박람회의 전시를 다시 연장할 때에는 전시회장을 전면적으로 리뉴얼하여 결국 1939년에 반 년간 열린 뉴욕 만국박람회를 전기로 1940년에 다시 연장하여 오픈한 뉴욕 만국박람회를 후기로 봐도 될 만큼 약간의 변화가 있었다고 한다. 일본은 뉴욕 만국박람회에서 2군데에 출품했는데 그 하나는 정부관



도 14. 1939년 시카고 만국박람회 국제관 일본부 전경; 왼쪽



도 15. 1940년 시카고 만국박람회 국제관 일본부 전경; 오른쪽

이고 다른 하나는 국제관 일본부이다. 정부관에서는 종래의 만국박람회에서처럼 일본의 전통을 보여줄 수 있는 일본화, 기모노, 공예품들을 출품했고, 국제관 일본부에서는 종래의 물건을 진열하는 전시방식을 바꾸어 '현대일본'의 이미지를 어필하는 것을 기본방침으로 하여 대규모의 사진벽화를 제작하고 그것 자체를 출품하기로 계획했다. 그리고 1939년과 1940년으로 두 번 나누어 개최된 뉴욕 만국박람회였던 만큼, 1939년에는 <후지산의 큰 사진>, <관광일본>, <약진일본>, <과학일본>이라고 하는 4점의 사진벽화가 출품되고, 1940년에는 <동양에 초대하다>, <현대일본생활>, <일본산업>이라고 하는 3점의 사진벽화와 <유모어>라고 하는 1점의 만화벽화가 출품되었다. 그 중 야마와키 이와오에 의해서 구성된 사진벽화는 1939년에는 <과학일본>, <관광일본>과 <약진일본>, 그리고 1940년에는 <동양에 초대하다>, <현대일본생활>으로 사진재료회사가 제작한 <후지산의 큰 사진>과 하시모토 테츠로(橋本徹郎)가 구성된 <일본산업>을 제외하고는 모두 야마와키 이와오의 사진벽화 작품들이다.

야마와키 이와오는 1942년에 자신의 바우하우스에서의 유학생활과 건축, 사진벽화에 대해 써온 자신의 일기와 기록들을 『케야키(櫟)』라는 제목의 책으로 출간했는데, 당시 뉴욕 만국박람회에 전시했던 사진벽화의 기록사진과 사진벽화의 제작과정에 대해서 상세히 글을 남기고 있으며, 전시장내에 진열된 사진벽화의 전경을 추측해 볼 수 있다. 뉴욕 만국박람회에 출품한 자신의 사진벽화에 대한 그의 글을 보면 '현대일본'이라는 주제로 161평 정도의 공간속에 3점의 커다란 사진벽화를 배치



도 16. 야마와키 이와오, <동양에 초대하다>, 뉴욕 만국박람회 출품 사진벽화, 1940년(왼쪽)

도 17. 야마와키 이와오, <현대일본생활>, 뉴욕 만국박람회 출품 사진벽화, 1940년(오른쪽)

하였으며, 특히 ‘대나무’로 만든 의자 및 탁자를 배치하여 관중의 동선을 지정해 주고자 했다고 기록되어 있다.(도 14, 15)¹⁵⁾ 특히 1940년에 뉴욕 만국박람회가 다시 개최되었을 때에는 1939년에 출품한 사진벽화보다 더욱 강력하게 ‘현대일본의 문화와 산업’을 소개해 보고자 했고, 국제관 일본부 전체를 ‘현대일본’을 소개하기 위한 건축적 유기체로서 취급하도록 유의하고자 했다고 자신의 의견을 남기고 있어 1940년에 출품된 사진벽화 쪽이 1939년의 사진벽화보다 야마와키 이와오의 작업의도가 보다 명료히 반영되어 있다고 생각할 수 있다.¹⁶⁾ 따라서 본 연구에서는 1940년에 발표된 <동양에 초대하다>(도 16)와 <현대일본생활>(도 17)을 뉴욕 만국박람회에 출품한 그의 대표적인 작품으로 지정하여 구체적으로 살펴보기로 한다.

1940년의 뉴욕 만국박람회의 국제관 일본부의 전경을 찍은 (도 15)를 보면, 출품되어 전시장에 구성되어진 야마와키 이와오의 사진벽화 <동양에 초대하다>와 <현대일본생활>의 위치를 확인할 수 있다. <동양에 초대하다>는 정면 출입구의 위쪽에 거대한 여인의 얼굴포스터를 한눈에 보이도록 위치시키고 있으며, 다음으로 곡면의 칸막이를 따라 5명의 일본의 서민을 대표하는 인물이미지가 클로즈업되어 구성된 <현대일본생활>이 진열되고 이 사진벽화의 앞에는 대나무로 만든 의자가 나열되어 관람객이 사진벽화를 등지고 앉을 수 있도록 고려되어 있다. 또한

15) 山脇巖, 『樗』(アトリエ社, 1942), p.163.

16) “1940년 시카고 만국박람회 재개최에 대해 국제관 일본부를 대대적으로 개조하여 1939년과 비교하여 더욱 강력하게 ‘현대일본의 문화와 산업’을 소개…….전관을 현대일본에 대한 소개를 위해 건축적 유기체로 취급할 것에 유의하고자 했으며…”, 山脇巖, 『樗』, p.178.

이 사진벽화들은 전시장의 출입구에 드나드는 관객의 시선과 움직임에 의식하듯 배치되어 있는 듯한 생각이 드는데, 기록사진을 통해 보여지는 이와 같은 추측은 『케이키』에 남겨진 뉴욕 만국박람회의 사진벽화 제작과 전시장의 설계의도에 대한 그의 자세한 기록을 통해서 확인될 수 있다. 그의 전시장의 설계에 대한 기록을 보면 〈동양에 초대하다〉와 〈현대일본생활〉이라는 거대한 사진벽화를 제작할 당시 그의 건축가로서의 전문성을 반영하듯 전시장내의 사진벽화의 배치와 관람자들의 동선과의 관계를 매우 중요하게 고려했음을 언급했다.¹⁷⁾ 그리하여 〈동양에 초대하다〉의 옆 벽면에 위치한 하시모토 테츠로의 〈일본산업〉의 사진이 이미지와 〈현대일본생활〉의 사진이미지가 복잡하게 충돌되어 관람객들에게 보여질 것을 방지해 보려고 한 듯, 〈현대일본생활〉은 벽면에 배치된 것이 아니라 공간의 등근 칸막이 역할을 겸비하여 전시장의 공간을 반으로 나누며 칸막이 형식으로 공간에 위치하고 있다. 그리하여 (도 15)에서 확인할 수 있듯이 〈현대일본생활〉을 바라보는 관람객은 칸막이 형식으로 배치되어진 작품의 배열로 말미암아 칸막이 뒤편의 벽면에 제작된 〈일본산업〉이라는 사진벽화와 시각적으로 분리되어 〈현대일본생활〉이라는 사진벽화만을 독립적으로 감상할 수 있게 된다. 〈동양에 초대하다〉의 경우 거대한 여인의 인물포스터가 단순히 클로즈업되어 정면 출입구 위에 위치하고 있는데, 이것은 1939년에 열린 뉴욕 만국박람회에서 전시당시 뒷문으로부터 전시장에 입장한 관람객들이 많았던 것을 고려하여 1940년의 후기 뉴욕 만국박람회에서 전시장을 재설계할 때에는 뒷문에서 입장할 관람객을 끌어 모으는 수단으로서 클로즈업 되어진 여인의 얼굴을 간단히 배치하면서 ‘ORIENT CALLS(동양에 초대하다)’이라는 문구로 서양인들의 동양에 대한 관심을 불러일으키고자 한 듯하다. 뉴욕 만국박람회의 전시장을 지나다니다가 국제관 일본부의 뒷문에서 일본부의 전시장을 살짝 고개를 내밀어 시선을 던진 관람객들은 한 눈에 거대한 일본여인의 얼굴과 ‘ORIENT CALLS’이라고 하는 문구로 일본부의 전시장에 발을 딛고 둘러보지 않을 수 없었을 것이다.

〈동양에 초대하다〉는 높이가 7.2m, 폭이 3.6m로, 촬영자는 명료하게 기록이 남아 있지 않으나 일본의 대표 여배우인 하라 세츠코(原節子)의 얼굴이 클로즈업되어진 간단한 구도로 오른쪽에는 ‘ORIENT CALLS’이라는 문구가 씌여진 거대한 포스터이다. 하라 세츠코는 〈동경의 여인(東京の女性)〉¹⁸⁾(1939년)등에서 현대일본사회의 신여성으로 연기를

17) 山脇巖, 『櫻』, pp.180-182.

18) 후시미주 아사무伏水修()감독의 1939년에 발표된 〈동경의 여자〉는 근대일본

하는 등 현대일본여성의 이미지를 대표하는 여배우로 하라 세츠코의 이미지로 현대일본의 모습을 단적으로 어필해 보고자 한 것 같다. 국제관 일본부에서 제시해보고자 한 ‘현대일본’의 이미지는 아름다운 일본의 젊은 신여성의 얼굴로 압도적으로 전달되어 오는데, 이것은 1939년 당시에 중일전쟁을 일으키고 동시에 제2차 세계대전 당시의 전쟁을 선언했던 군국주의 일본의 시대적인 모습과는 너무도 다른 이미지이다. 평화롭게 미소진 일본여인의 클로즈업되어진 거대한 얼굴은 ‘여성성’의 이미지를 이용하여 군국주의를 내세워 당시 제2차 세계대전을 선언한 일본 정부의 제국주의적 공격성을 은폐하는데 효과적이기도 하다. 따라서 당시 전쟁선언으로 인해서 나빠진 일본의 이미지를 대외적으로 회복해 보고자 한 일본정부의 의도가 명료히 나타나 있다고 볼 수 있다. 일본부의 전시장을 둘러보는 관람객들은 〈동양에 초대하다〉에 나타난 아름다운 일본여인의 미소와 더불어, 높이가 3.6m, 폭이 1.6m인 〈현대일본생활〉에도 같은 방식으로 클로즈업되어 나타난 아이와 엄마의 모습, 건실한 농부, 기모노를 입은 일본소녀, 다이빙을 하는 여자수영선수, 셀러리맨의 모습을 통해 군국주의 일본의 전쟁선언과 관련된 공격성을 일체 망각하게 된다.

『케이키』에서 아마와키 이와오는 1940년에 자신이 출품한 사진벽화들에 대한 사진, 광고, 건축계의 비평문의 내용들을 발췌하여 기록으로 남기고 있는데, 〈현대일본생활〉만이 『아사히카메라』에 의해 박람회용 벽면사진으로써 완성도 있게 마무리되어 출품작 중에서 유일하게 우수한 작품이라는 평가를 얻었으나, 나머지 사진벽화의 작품성에 대해서는 대부분 그다지 좋은 평가가 내려지지 않은 듯하다.¹⁹⁾ 아마와키 이와오는 자신의 사진벽화 작품에 대한 당시 사진, 광고, 건축잡지에서 내린 혹평에 대해 그들의 비평이 사진벽화의 제작방식에 대해 무지한 상태에서 무책임하게 평가를 논한 비전문적인 비평이라고 대응하며 자신의 입장을 밝히기도 했다.²⁰⁾

사회와 신여성의 모습을 다룬 일본영화이다. (<동경의 여자>의 일부 동영상 사이트, <http://www.youtube.com/watch?v=-aJffglBZ4o&feature=related>, 검색일: 2009년 12월 30일).

19) 山脇巖, 『樗』, pp.187-192.

20) “비평을 쓸 때에는 사실을 확인하고 자료를 모아서 하기를 원한다. 옛날 나라의 전시회에서 그림비평을 동물학자나 식물학자에게 쓰도록 했는데, 잡시, 신문의 비평을 보면 이 생각이 떠오른다.” 山脇巖, 『樗』, p.192.

2. 1943년, 일본극장빌딩의 사진벽화

야마와키 이와오의 사진벽화 작업은 대외적인 일본 국가선전을 위한 뉴욕 만국박람회의 사진벽화 작업에 이어 국내적으로는 제2차 세계대전 중 일본국가의 위세를 고양시키는 군국주의 프로파간다의 메시지를 전달하는 작업을 한 듯하다. 그 중에서 대표적으로 알려진 작품이 일본의 태평양전쟁당시인 1943년에 발표된 동경 유락초에 있는 일본극장빌딩의 외벽을 장식한 사진벽화 <총으로 싸죽이다>(도 18)이다. 다분히 군국주의 일본정부의 국책선전의 성격을 띤 이 사진벽화는 육군 보도부의 위탁을 받고 제작한 높이가 15m, 폭이 13m인 대형작품이었다. 이 대형사진벽화의 조형적 구성을 보면, 1940년에 뉴욕 만국박람회에 출품한 사진벽화의 구성과 유사하다. 전쟁에 참전하여 전투 장소에서 크게 호령하며 싸우고 있는 2명의 일본군을 크게 클로즈업한 단순한 구성으로, 폭탄으로 인해 공중에 튕겨나가는 흙과 바닥에 흐트러진 연합군의 국기를 배경으로 하여 중심이 되는 일본군이 왼발로 바닥을 딛고 최류탄을 날리는 순간이다. 인물을 크게 클로즈업하여 사진벽화의 화면전체를 구성하는 것은 메시지를 명료하게 전달하고자 하는 야마와키 이와오의 디자인 방식을 보여주는 것이다. 뉴욕 만국박람회에 출품한 <동양에 초대하다>와 같이 한 줄의 문구를 오른쪽에 남기고 있는데, “총으로 싸죽이다”라는 문구이다. 섬뜩하리만큼 직설적으로 전쟁에 몰두한 당시 일본정부의 국책선전을 여과없이 전달하고 있는 것 같다.²¹⁾

바우하우스의 유행시절에 나치의 파시즘을 비판하는 내용의 <바우하우스의 타격>을 포토몽타주로 작업하여 발표했던 야마와키 이와오가



도 18. 야마와키 이와오, <총으로 싸죽이다>, 사진벽화, 1943년

21) 야마와키 이와오가 태평양전쟁 당시에 제작한 <총으로 싸죽이다>에 대한 공식적인 자료는 그다지 남아 있지 않으며, 작품의 사진자료와 당시 제작경위에 대한 논문을 일본국내에서 유일하게 발표했던 가와바타케 나옴치의 1995년의 논문자료 『야마와키 이와오의 생애와 작품』을 참조하여 뉴욕 만국박람회 이후에 제작된 야마와키 이와오의 사진벽화작품에 대해 알 수 있었다. 가와바타케에 의하면 일본의 제2차 세계대전의 전쟁선언과 함께 전면적인 군국주의 국가정책으로 들어서면서 일반기업의 광고가 제한되어 일을 잃게 된 디자이너나 사진가들이 모여 국가선전물의 제작을 의뢰받아 작업을 이어가기 위한 조직을 결성하게 되었고, 조직의 이름은 ‘보도기술연구회’였다. 야마와키 이와오 또한 ‘보도기술연구회’의 특별회원으로 참가했었다고 하며 따라서 뉴욕 만국박람회 이후의 그의 사진벽화작업은 ‘보도기술연구회’와 연관되어 군국주의 일본의 국책선전에 관련된 내용의 작업들이었다고 추측되어진다. 川畑直道, 『山脇巖の生涯と作品』, 『Deja-vu』(1995, 春), pp. 78-79 참조.

일본의 제2차 세계대전의 전쟁선언과 더불어 일본국가의 파시즘을 선전하는 사진벽화를 바우하우스에서 배운 포토몽타주 기법으로 제작하게 되었다는 것은 아이러니컬하기도 하다. 포토몽타주의 발생지인 유럽에서도 좌익사상의 비판적인 내용을 담고자 포토몽타주의 기법이 사용됐으며, 대표적인 예가 베를린 다다의 활동이라고 볼 수 있다. 포토몽타주의 발생지인 유럽, 그리고 반나치의 사상을 배경으로 한 바우하우스에서 직접 포토몽타주를 학습한 야마와키 이와오는 오히려 제2차 세계대전 당시에 일본정부의 파시즘을 지지하는 국가선전의 도구로 자신의 사진벽화를 발표되게 된 것이다. 이와 같이 제2차 세계대전을 배경으로 하여 일본정부의 국가선전의 도구로 제작되어진 야마와키 이와오의 사진벽화의 제작활동으로 말미암아, 바우하우스에서의 유학을 통해 일본에 직접 소개되게 된 그의 포토몽타주에 대한 정통성에도 불구하고 일본의 패전이후 그에 대한 평가는 제국 일본의 전쟁선언에 대한 역사와 함께 근대일본의 사진역사에서 침묵되어질 수 밖에 없었던 것으로 생각된다. 마지막으로 다음 장에서 야마와키 이와오에 대한 일본국내의 선행연구의 경향을 살펴보면서 이러한 야마와키 이와오의 포토몽타주가 근대일본의 사진사에서 부재될 수 밖에 없었던 점, 그리고 1990년대 중반 이후에 미약하게나마 역사 속에서 야마와키 이와오의 사진에 대한 재조명을 통해서 만들어질 수 밖에 없었던 ‘바우하우스 사진’이라는 용어의 혼선에 대한 시대적 경위에 대해 고찰하며 본 연구를 맺도록 하겠다.

IV. 고찰: 야마와키 이와오의 ‘포토몽타주’의 재조명과 ‘바우하우스 사진’의 용어

일본의 근대사진사에서는 1931년에 일본국내에 개최된 《독일국제이동사진》전²²⁾을 계기로 독일의 신즉물주의를 비롯한 모홀리나기의 사진이론이 일본국내에 소개된 것이 결정적인 계기가 되어 신흥사진운동

22) 《독일국제이동사진》전은 1931년에 동경과 오사카를 순회한 사진전으로 1929년에 독일에서 개최된 《영화와 사진국제전(Film und Foto)》의 일부를 일본에 소개한 전시이다. 이로써 일본은 동시대에 독일을 중심으로 한 신즉물주의 사진, 구성주의사진, 그리고 모홀리나기의 사진경향을 직접 눈으로 확인할 수 있는 기회를 제공받게 되어, 일본의 사진계에 매우 새로운 충격을 주게 되었으며 ‘신흥사진운동’이 활발하게 전개되는 결정적인 계기가 된다.

(新興寫眞運動)이 시작되었고 주로 이 신흥사진운동을 중심으로 논의되어 왔다. 바우하우스의 유학생으로 귀국 후 포토몽타주와 사진벽화에 대해 일본의 전문사진잡지에 적극적으로 논문을 기고하고, 제2차 세계대전 이후 일본정부의 굵직한 사진벽화작업의 감독을 진행해 왔던 야마와키 이와오의 존재란 근대일본의 사진계에서 모홀리나기의 사진이론을 비롯한 독일의 신즉물주의사진의 수용을 바라보는데 있어서 빠뜨려서는 안될 주요 인물임에도 불구하고 신흥사진에 관한 일본 근대사진사에서 부재되어 있었던 것이다.

야마와키 이와오에 대해 일본국내에서 언급되기 시작한 된 것은 1995년에 사진전문잡지 『데자뷰』에서 특집테마로 다룬 “바우하우스 사진”이다. 특집호에서는 야마와키 이와오에 대해 논한 가와바타케 나오미치와 이이자와 코우다로우(飯澤耕太郎)의 논문이 발표되었는데, 바우하우스에서 유학하며 포토몽타주를 비롯한 사진작업을 학습한 야마와키 이와오의 생애와 활동을 그의 사진작업에 초점을 맞추어 논의한 첫 번째 담론이었다. 이어 2년 후인 1997년에 가와사키시 시민뮤지엄에서 개최된 기획전 《바우하우스사진》의 심포지움을 통해서 바우하우스에서의 유학생이었던 야마와키 이와오의 존재가 다시 논의되고, 그의 유학시절까지 거슬러 올라가 모홀리나기의 포토몽타주이론에 대한 그의 영향관계, 그리고 뉴욕 만국박람회에 출품한 그의 사진벽화작업이 언급되게 되며 바우하우스의 유학생이었던 야마와키 이와오를 통해 소개되었던 모홀리나기의 사진이론의 수용경로에 대해서 재조명하게 됐다.²³⁾

그러나 1995년에 『데자뷰』에 발표된 이이자와씨의 논문을 보면, 이이자와씨는 제2차 세계대전 이전에 발표된 1931년의 〈가부키〉, 1932년의 〈바우하우스의 타격〉, 1933년의 〈해수욕〉만을 거론하고 있으며 제2차 세계대전 경에 일본정부와 관여하여 국가선전을 내용으로 한 그의 사진벽화에 대해서는 다루고 있지 않다. 야마와키 이와오의 사진에 대해서 논한 이이자와씨의 논문에서조차도 제2차 세계대전경의 야마와키

23) 그러나 바우하우스의 유학시절부터 거슬러 올라가 야마와키 이와오를 논하며 야마와키 이와오를 통해서 일본이 수용하게 된 모홀리나기의 사진이론과 그의 포토몽타주의 제작활동에 대한 논문은 가와바타케씨의 1995년에 『데자뷰』에 발표된 「야마와키 이와오의 생애와 작품」과 1997년에 기획전 《바우하우스사진》의 심포지움에 발표된 「사진과 공간의 융합을 목표로 하여: 뉴욕 만국박람회에 있어서 야마와키 이와오의 사진벽화」뿐이다. 川畑直道, 「山脇巖の生涯と作品」, 『Deja-vu』, no.19(1995, 春); 川畑直道, 「寫眞と空間の融合をめざして: ニューヨーク万国博覽會における山脇巖の寫眞壁畫」, 『バウハウスの寫眞』(川崎市市民ミュージアム, 1997).

이와오의 포토몽타주 작업과 전쟁 이후의 평가에 대해서는 언급되지 않고 있으며 당시 전쟁과 관련되어진 야마와키 이와오의 사진벽화에 대한 언급을 우회하는 듯한 인상을 받기도 한다. 이이자와씨의 논문은 기존의 일본사진사에 있어서 야마와키 이와오를 어떤 위치에서 바라보아야 할 것인가를 검토하며 일본의 모홀리나기의 사진이론과 신즉물주의 사진의 수용에 대한 역사적 맥락을 재검토했다. 이이자와씨는 1931년에 일본국내에 개최된 《독일국제이동사진》전에 영향을 받으면서 일본국내에서 형성되게 된 신흥사진운동과 1932년 12월에 귀국하여 야마와키 이와오에 의해서 일본에 모홀리나기의 사진이론과 포토몽타주가 발표되어진 시기를 보면 1년이라는 시간적 차이가 있음을 지적하고, 전자를 ‘신흥사진’으로 후자를 ‘바우하우스 사진’이라고 하며 차이를 두고 서로 다른 범주로 바라본다.²⁴⁾ 야마와키 이와오 자신도 제2차 세계대전 이후, 동경사진전문학교에서 칸딘스키의 조형이론과 화면구성을 가르칠 때에도 자신의 사진을 학생들에게 일체 보여주지 않았고, 일본대학교의 교수로 재직할 때에도 대학의 교원들 중에서 야마와키 이와오가 사진을 찍었던 것을 몰랐다고 한다. 야마와키 이와오 자신도 바우하우스로부터 귀국한 직후 그렇게도 활발히 포토몽타주에 대한 소개를 전문사진잡지에 기고하고, 자신의 포토몽타주에 대한 이념을 소개하며, 일본국내에 이미 형성되어 가고 있었던 신흥사진가들로부터 포토몽타주 분야만큼은 바우하우스에서 수학해온 자신의 정통성을 인정받고 싶어했던 그였으나 제2차 세계대전 이후 자신의 사진작업에 대해 일체 침묵을 일괄한 것 또한 일본정부의 전쟁선언과 관련된 자신의 작업활동에 대해 의식하고 있었기 때문이 아닐까 싶다.

가와바타케씨의 논문들은 바우하우스의 유학생이었던 야마와키 이와오의 존재의 재조명을 통해 일본국내의 모홀리나기의 사진이론을 중심으로 한 바우하우스의 수용역사를 재검토해 보고자하는 의도를 가지고 있다. 따라서 본 연구의 문제제기 부분에서 제시했던 일본국내의 ‘바우하우스 사진’이라고 하는 용어의 혼선이란 야마와키 이와오의 존재의

24) “즉 여기에서 야마와키 이와오를 메신저로 하는 ‘바우하우스 사진’과 ‘신흥 사진’과의 관계에 미묘한 ‘차이’가 존재하고 있음을 알 수 있다. 그가 바우하우스의 체험을 일본의 사진가들에게 전달하고자 활동하기 시작한 시기에는 중요한 ‘신흥사진’의 ‘모태’ 그자체가 요동치기 시작할 때인 것이다.....그가 1년만 빨리 귀국했다면 바우하우스사진의 정신이 보다 명료하고 넓은 범위에서 일본의 사진가들에게 전달되었을지도 모른다.” 飯澤耕太郎, 『バウハウスと新興寫眞—山脇巖を中心に』, 『Deja-vu』, p.85.

역사적 재조명과 관련이 있음을 해석해 낼 수 있다. 필자는 1995년부터 바우하우스의 수용사와 일본근대사진을 재조명하는 과정에서 기존의 일본의 사진사에서 지금까지 신흥사진운동을 중심으로 논의되어왔던 기존의 역사적 사실에 뒤늦게 ‘야마와키 이와오’의 존재를 통해 바우하우스의 포토몽타주와 사진작업들이 소개되고 일본에 수용되었던 사실을 아울러 언급하는 과정에서 만들어진 새로운 용어라고 해석할 수 있지 않을까 생각한다.

1930년대의 근대일본의 시각문화에 관한 연구에 있어서 제2차 세계대전의 전쟁선언과 관련된 일본의 역사적 입장에 대해 우회하며 당시의 작품과 작가활동들을 연구해나갈 수는 없다고 생각되기도 한다. 이와 같은 맥락에서 바우하우스의 교육이념에 큰 영향력을 받은 일본의 근대미술교육제도의 역사를 생각해 볼 때, 더 이상 야마와키 이와오의 존재는 일본사진사에서 가리워져 있어야할 존재가 아니며, 일본의 바우하우스를 통한 포토몽타주의 수용사와 20세기의 근대미술사를 바라보는데 있어서 진실의 눈으로 다시금 재조명하고 역사화해야하는 중요한 존재임을 인식해야할 것이다. 또한 ‘바우하우스 사진’이라는 용어의 혼선 역시 근대일본의 역사에서 유럽문화의 수용에 대한 일본 나름의 역사적 해석의 흐름을 보여주는 시대적 의미를 담고 있다고 볼 수 있다. 더하여 1995년과 1997년에 “바우하우스 사진”이라는 특별기획의 사진잡지와 기획전시의 심포지움에서 발표된 가와바타케씨의 논문에서도 1930년대의 일본의 모더니즘 연구에 있어서 일본의 전쟁선언에 관한 역사적 사실에 대해 회피하지 않으면서 근대일본문화에 대한 연구를 진행해야 한다고 하는 입장을 취하고 있으며, 따라서 근대일본의 바우하우스의 수용경로를 검토하는데 있어 역사적으로 재조명해야만 하는 중요한 인물로서 야마와키 이와오를 주목하고 있다는 점에서 근대기 일본연구에 있어서의 새로운 연구방향과 전개를 기대해 본다.²⁵⁾

25) “야마와키 이와오의 사진은 어떤 의미에서 문혀져 왔었으나, 그 자신이 전쟁이후 사진을 자신의 주요 작업으로 하지 않았었던 점을 더하여, 특히 ‘전쟁’과의 관련성이 무시할 수 없게 된 1930년대 이후의 일본의 모더니즘 운동의 연구가 미성숙한 것이 원인이 되기도 한다고 생각된다. 유럽에서는 〈바우하우스의 타격〉은 실제로 바우하우스에서는 당시 발표되지 못했었지만, 60년이 지난 이후, 바우하우스의 역사에서 하나의 시대를 상징하는 것으로 다루어지는 작품이 되고 있다. 그 한편 일본에서는 야마와키 이와오는 계속하여 건축가로 생각되어지고 사진에 관해서는 그다지 알려져 있지 않다는 점이 유감이라고 생각된다.” 川畑直道, 『山脇巖の生涯と作品』, 『Dejavu』, p.78.

투고일: 2010.4.30 / 심사완료일: 2010.5.14 / 게재확정일: 2010.5.30

주제어(Keywords)

바우하우스(Bauhaus), 야마와키 이와오(Yamawaki Iwao), 포토몽타주(Photomontage), 사진벽화(the wall photography), 제2차 세계대전(The World War II), 국가선전(propaganda), 군국주의(militarism)

참고문헌

모홀리나기와 바우하우스

서희정, 『모홀리나기의 ‘빛공방’ 활동』, 한국학술정보출판사, 2008.

Fiedler, Jeannine. *Laszlo Moholy-Nagy*. Phaidon Press, 2001.

Focus: Laszlo Moholy-Nagy: Photographs. The J.Paul Getty Museum, 1995.

Haus, Andreas. *Moholy-Nagy, Photographs and Photograms*. Thomas and Hudson, 1980.

Hight, Eleanor M(ed). *Photography and Film in Weimar Germany*. Massachusetts, 1985.

_____. *Picturing Modernism*. MIT Press, 1995.

Klihm, Galerie(ed). *Foto Moholy-Nagy*. Exhibition catalogue, Munich, 1970.

Moholy-Nagy. *Painting, Photography, Film*. Trans. by Janet Seligman, MIT Press, 1967.

_____. *Moholy-Nagy: Documentary Monographs in Modern Art*. Edit. by Richard Kostelanetz, Allen Lane, 1971.

_____. *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with Abstract of an Artist*. Doverpublications Inc., 1938.

모호이=나지, 利光功譯, 『繪畫·寫眞·映畫』, 中央公論美術出版社, 1992.

모호이=나지, 大森忠行譯, 『ザニュー・ヴィジョン: ある芸術家の要約』, ダビット社, 1976.

모호이=나지, 宮島久雄譯, 『ザニュー・ヴィジョン』, 中央公論美術出版, 1992.

仲田定之助, 「寫眞藝術の新傾向: 모호리=나지의近道から-」, 『アサヒカメラ』, 2卷 4号, 1926.

杉田秀夫, 「フォトグラムの自由な制作のために」, 『フォトタイムス』, 6卷 8号, 1929.

フラッツロ, 岡十郎譯, 「모호리·나지와新しき寫眞」, 『フォトタイム스』, 8卷 6号, 1931.

著者不明, 「모호리=나지의新フィルム論, 視覺·動的·聽覺的의三問題」, 『美批評』, 5号, 1933.

清水 光, 「모호리·나지의寫眞藝術觀」, 『フォトタイム스』, 8卷 11号, 1931.

小也新三, 「視覺藝術の鬼才, 모호리=나지」, 『國際建築』, 1936.

瀧口修造, 「모호리=나지からの手紙その他」, 『フォトタイム스』, 15卷 1号, 1938.

瀧口修造, 「實驗的寫眞家としての모호리=나지」, 『フォトタイム스』, 15卷 9号, 1938.

모호리=나지, 藏田周中譯, 「新바우하우스와空間의相關性」, 『아트リエ』, 15卷 7号, 1938.

《모호이=나지와ドイツ新興寫眞》展, 東京都寫眞美術館, 1990.

『bauhaus: 1919-1933』, 세존美術館, 1995.

高島直之, 「畫의夢想から夜의覺醒へ: 벤야민, 모호리=나지, 바우하우스」, 『Deja-vu』, no.19, 春, 1995.

山脇道子, 『바우하우스와茶의湯』, 新朝社, 1995.

《バウハウスの寫眞》展, 川崎市市民ミュージアム, 1997.
大塚信一, 『日本寫眞概説』, 岩波書店, 1999.

야마와키 이와오에 관한 1차 문헌

山脇巖, 「海外消息」, 『東京美術學校 校友會月報』, 第31卷 第1号, 1932年4月.
山脇巖, 「建築家の立場から寫眞と私」, 『アサヒカメラ』, 1933年4月.
山脇巖, 「建築物の撮影」, 『アサヒカメラ』, 1933年4月.
山脇巖, 「新しい展覽會形態と寫眞」, 『アサヒカメラ』, 1933年, 10月.
山脇巖, 「フォト・モンタージュの寄り路」, 『光畫』1933年, 12月.
山脇巖, 「日本のフォトモンタージュを觀る」, 『フォトタイムス』1934年, 4月.
山脇巖, 『樗』, アートリエ社, 1942.

야마와키 이와오에 관한 2차 문헌

川畑直道, 「山脇巖の生涯と作品」, 『Deja-vu』, no.19, 春, 1995.
飯澤耕太郎, 「バウハウスと新興寫眞」, 『Deja-vu』, no.19, 春, 1995.
川畑直道, 「寫眞と空間の融合をめざして: ニューヨーク万国博覽會における山脇巖の寫眞壁畫」, 『バウハウスの寫眞』, 川崎市市民ミュージアム, 1997.

Abstract

The Reception of 'Bauhaus Photographies' and Propaganda in Modern Japan-Rethinking of Yamawaki Iwao's Photomontage

Suh, Heejung(Sangmyung University, Post Doctoral Researcher)

The Bauhaus educational method gave the strong influences on Modern Japanese art and design education. In the 1920s and 1930s, Japan allied with Germany and Italy politically and tried to receive German system to be modernized. The reception of the Bauhaus and Moholy-Nagy's photographic theory was one of those activities at that time. Japanese intellectual class went to the Bauhaus and studied there: Ishimoto Kikuchi, Nakata Sadanosuke, Mijutani Takehiko, Yamawaki Iwao and Yamawaki Michiko(Yamawaki Iwao's wife). Especially, Yamawaki Iwao studied about the architecture at the Bauhaus, but his interest moved toward the photography and the photomontage based on Moholy-Nagy's theory. He studied at the photography workshop of the Bauhaus presented by Peterhans irregularly. Even though Yamawaki Iwao was an architect, he wanted to be admitted as an expert for the photomontage that he particularly studied at the Bauhaus as a Bauhaus member. He had presented many articles about the photomontage at the photography magazines in Japan in order to introduce it to Japan since he returned in 1933. Thus, Yamawaki Iwao is the important person when we look back the Modern Japanese design and art history. In Japan, the art and design systems are managed by the Bauhaus educational system until now, and it has become a kind of cultural legacy in Modern Japan: The university of Tama and The university of Tsukuba are the representative educational systems which are based on the Bauhaus legacy.

However, Yamawaki Iwao had been concealed as a photographer in Japanese design and photography history until the retrospective discuss named by 'Bauhaus syashin(Bauhaus Photographies)' at the photography magazine, *Deja-vu* in 1995 and the retrospective exhibition titled as 'Bauhaus syashin(bauahustografie)' in 1997.

This study rethinks of Yamawaki Iwao's historical position while looking at the term as 'Bauhaus Syashin(Bauhaus Photographies)' used in Japan. It is very important to bear in mind Moholy-Nagy's wide variety of approaches to photography

at the Bauhaus, but it is impossible to name it 'Bauhaus style'. 'Bauhaus style' is the international style in architecture, but that was never a Bauhaus style in photography. Eugene J. Prakapas indicated that the vague term of 'Bauhaus Photographies' in his article in 1985 as well. This study considers the historical background for the mistake of the term of 'Bauhaus Syashin(Bauhaus Photographies)' in Modern Japanese history, while looking at Yamawaki Iwao's photomontage faintly entering on the historical stage again to discuss the reception of the photomontage from him. In particular, Some of Yamawaki Iwao's photomontage presented as the wall photography in Japan during the Second World War, that was related to the propaganda of Japanese government. It had not been known well in the modern Japanese art and design history because it was related to a declaration of the Second World War by Japan. However, the historical position of his photomontage is very important for Japanese history when we rethink of the reception of the Bauhaus and Moholy-Nagys' photographic theory to build up the Japanese modern history. In the result, this study wants to discuss that the mistake of the term of 'Bauhaus syashin(Bauhaus Photographies)' in Japan is related to the interpretation for the the historical position for Yamawaki Iwao's photomontage in the reception of Bauhaus and Moholy-Nagy's photography in Japan.