

사진과 접촉: 초창기 일본 사진에서의 촉각적 상상, 은유, 경험

金桂園*

- | | |
|-----------------------------|--------------------|
| I. 들어가며 | IV. 만지는 사진, 느끼는 사진 |
| II. 초창기 사진 체험과 접촉의 은유 | V. 나오며 |
| III. '문명'과의 접촉, '문명'을 잡는 사진 | |

• 국문초록

이 논문은 일본에서 사진이 촉각적 상상과 은유, 경험을 통해 수용되었던 역사적 문맥을 추적한다. 구체적으로는 초창기 사진술의 체험, 사진 용어의 번역, 그리고 사진 공예 및 소형 프린트의 대중화에 초점을 맞추어 논점을 전개한다. 1850년대에 사진을 최초로 체험했던 일반인은 상을 구현하는 메커니즘을 사람이 카메라 몸체로 들어가 감광판에 새겨지는 물리적 이동과 접촉의 결과로 생각했다. 이러한 촉각적 상상에는 사진술에 대한 놀라움과 타자와의 접촉이 가져온 두려움 및 긴장이 동시에 새겨져 있다. 기술과 매체가 점차 보편화되던 1870년대에 이르자, 사진은 '문명'국이 사진으로 만든 시각 정보를 따라가 학습하고, 바로 그 사진으로 자신의 표상을 직접 세워내는 유용한 수단으로 이해되었다. 이때 촉각은 사진 용어와 밀착해서 '문명국'을 익히고 '잡아 쥐는[捉]' 인지적 실천의 은유로 통용되었다. 복제기술이 발달하고 사진술이 일반화되면서, 만지고 소유하고 즐기는 사진 상품이 널리 판매되었다. 특히 소형 사진 공예품과 포켓용 불상 사진은 개별적이며 내밀한 감상의 대상뿐만 아니라 공동체의 정념을 형성하는 사물로 기능했다.

주제어 : 사진, 접촉, 초창기 일본 사진, 촉각적 상상, 촉각의 은유, 촉각적 경험

* 성균관대학교 미술학과 부교수

I. 들어가며

사진사, 사진 이론에서 촉각을 다루는 연구는 비교적 최근에 시작되었다. 촉각은 신체가 외부 세계나 대상과 맞닿을 때 활성화되기에 대상과 거리두기를 전제로 하는 시각보다 개인적이며, 이성보다는 감성에 지각보다는 정서에 의존하는 감각으로 여겨진다. 그 때문에 촉각은 현대 사진 이론이 중시하는 제도로서의 사진, 권력-지식, 근대성, 표상 정치 등의 논제로 다루어지거나 포섭되기 어려운 주제였다. 이를테면 1980년대에 출간된 이론서 『사진을 생각하기(Thinking Photography)』(1982)의 편저자 빅터 버긴(Victor Burgin)은 사회적 제도(현상, 사진, 담론, 기술, 재현 등)로서의 사진에 방점을 두고 “개인의 생각과 감정”보다는 사진의 사회적 의미 작용과 기능을 재검토해야 한다고 촉구한다.¹⁾ 촉각은 바로 그러한 “개인적 생각과 감정”에 속하는 감각이었다.

『사진을 생각하기』는 1990년대 후반 비판적 문화이론의 일부로 국내 학계에 소개되었고, 미술사, 사진사 분야의 연구 방법과 대상을 확장했다. 필자 또한 이 책의 영향을 받은 학문 세대로, 지식, 권력, 정체성 등의 주제를 통해 사진을 학문적 분석과 사유의 대상으로 연구해 왔다. 그런데 최근 구미권 사진사, 사진이론 분야에서는 『사진을 생각하기』로 온전히 설명할 수 없는 사진의 다층적 의미 구조를 밝히는 연구가 활발히 진행되고 있다. 대표적인 사례로 사진을 ‘감정’과 ‘정동’의 문제로 접근하기를 제안하는 연구서 『사진을 느끼기(Feeling Photography)』를 들 수 있다.²⁾ 또한 사진을 둘러싼 학제간 연구에서는 19세기 사진이나 지역 특정적인 버나쿨러

1) 버진은 이 책이 사진보다는 사진의 의미 작용을 다루며, 사진 이론이 테크닉을 연마하거나 예술 사진의 표현 기법 연구가 아니라, 이론과 개념, 방법론을 주축으로 삼는 문화 이론과 궤를 같이 한다고 말한다. 동시에 사진 이론은 구조주의 철학을 무조건 적용하기보다, 고유한 접근법과 영역을 구축할 수 있다고 말한다. Victor Burgin, “Introduction,” *Thinking Photography*, Edited by Victor Burgin, London: MacMillan, 1982, pp.1~14.

2) 『사진을 느끼기(Feeling Photography)』는 그동안 사진 이론이 방점을 두던 사진의 ‘실제 효과(real effects)’를 보다 개별적이며 정동적인 측면에서 재정의하는 사례 연구를 묶어낸 책이다. 개별 논저는 페미니즘과 퀴어 이론부터 후기식민주의까지 다양한 각도에서 ‘느끼는 사진’을 논하되, 개인의 감정에 축소하지 않고 사회적, 정치적 정동으로 재해석했다. 책의 구성과 문제의식에 대해서는 Ellspheth H. Brown and Thy Phu, “Introduction,” in *Feeling Photography*, Edited by Ellspheth H. Brown and Thy Phu, Durham: Duke University Press, 2014, pp.1~25 참조.

(vernacular) 사진을 이미지의 내적 형식이 아니라 물질의 이동과 교환을 비롯한 사회경제적 측면에서 파악해야 한다고 주장한다.³⁾

이들 선행 연구는 공통적으로 초창기 사진술의 사회화와 대중화 과정에서 촉각이 중요한 매개 감각으로 작동했다는 점을 지적한다. 주지하듯 사진은 1839년에 프랑스 정부가 공식 기술로 인증, 공표해서 거의 실시간으로 세계 전역에 확산되었다. 그 과정에서 사진의 의미와 기능은 바라볼 뿐 아니라 만지고 건네주고 되받는 시각과 촉각의 연동 작용을 통해 형성되었다. 이는 초창기 사진을 사회적 생산 및 교환의 ‘사물(thing)’로 파악하고 물질문화 연구의 틀로 접근해야 할 이유를 설명한다. 초창기 사진뿐만 아니라 현재까지도 사진은 바라봄과 사유의 대상이면서 동시에 느끼고 소유하는 사물로 일상에 편재해 있다. 그렇다면 버킨이 ‘생각하기(thinking)’를 제목으로 삼아 의도적으로 분리하려 했던 “개인적 생각과 감정”은 기실 사진의 의미와 동떨어질 수 없는 또 다른 해석의 대상이 될 수 있다.

이 논문은 선행 연구가 제기한 문제의식을 바탕으로 ‘촉각’이라는 프리즘을 통해 19세기 중후반 일본에서 사진이 경험, 수용, 향유된 역사적 맥락을 재검토하고자 한다. 젠더 및 퀴어 이론 연구자인 이브 세드윅(Eve Kosofsky Sedwick)에 따르면 영어 ‘느낌(feeling)’은 1) 만져지는, 촉감의(tactile), 2) 감정의, 정서적인(emotional)의 두 가지 의미의 층위를 갖는다. 따라서 촉각과 감정 사이의 연관성은 감각 연구의 주요 논제이다.⁴⁾ 사진의 역사에서도 이러한 연관성을 다룬 예가 적지 않다. 19세기 말에서 20세기 초반에 걸쳐 유행한 구미의 픽토리얼리즘(Pictorialism)과 일본의 ‘예술사진’은 미세한 결을 가진 고급 인화지에 중크롬산 인화액이나 고무 인화액을 붓으로 발라서 필획을 가시화하고 이미지의 촉지성을 드러냈다. 이를 통해 기계적 재현으로 취급받던 사진이 회화와 동등한 예술의 반열에 오를 수 있다고 믿었다.

역설적이게도 사진사는 픽토리얼리즘과 ‘예술사진’을 ‘시각적’ 분석 대상으로 평

3) 물질로서의 사진에 대한 연구 방법론과 함의에 대해서는 다음을 참조했다. Edward Edwards, “Objects of Affect: Photography Beyond the Image,” *Annual Review of Anthology* Vol. 41, 2012, pp.221~234. 사진 이미지의 순환과 유통, 상호 작용을 분석해서 ‘시각 경제(Visual Economy)’의 개념으로 접근한 연구로 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, New Jersey: Princeton University Press, 1997 참조.

4) Eve Kosofsky Sedwick, *Touching Feeling: Affect Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003, p.17.

가, 기술했다. 이는 사진사가 ‘눈’으로 감상하는 예술, 즉 시각적 거리두기를 전제로 하는 ‘작품’ 사진에 우선적 가치를 두기 때문이다. 하지만 예술의 문턱을 넘어선다면, 사진이야말로 그 어떤 이미지보다도 촉각적 경험에 개방되어 있음을 알 수 있다. 우리는 다양한 형태와 사이즈로 사진을 출력해서 벽에 걸거나 앨범에 넣고 포스터나 스티커를 만들어 붙인다. 하루에도 수차례 전단지나 책에 인쇄된 사진을 만지고 스마트폰 화면상의 사진을 손가락으로 클릭하고 확대해서 만지며 바라본다. 일상 속 사진은 거리를 두고 바라보는 대상이라기보다, 수없이 만지고 보고 느끼며 직접 감각하고 사용하는 물건, 이미지에 가깝다. 사진을 만지는 경험이 단일한 채널로 수렴될 수 없고, 다양성과 개별성을 띠는 점도 간과해서는 안 될 것이다.

미술사학자 마거릿 올린(Margaret Olin)은 사진이 만져지고 건네지며 유포될 때, 사진 역시 내용을 담는 수동적 대상이 아니라 능동적 ‘행위자(agency)’로 기능하고 있다고 지적한다. 나아가 그는 사람들이 포스터, 앨범, 웹사이트, SNS 등의 매체에서 사진을 다중 감각적으로 인지, 감각한다고 말하며, ‘촉각적 보기(tactile looking)’라는 개념을 제안한다. 그에 따르면 시각 중심의 사진 해석은 오히려 이미지의 의미를 협소화하는 결정적인 요인이다. 또한 올린은 사진의 ‘촉각적 보기’가 대상에 대한 정보 전달 뿐만 아니라 특정한 감정이나 애착을 유발하기에 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다고 말한다. 이는 개인의 사적인 감정 차원을 넘어 집단의 공통 정서를 조성하거나 공동체의 결속을 촉진하는 광범위한 사회적 효과를 낳기 때문이다.⁵⁾

이 논문은 세드윅과 올린의 연구를 이론적 토대로 삼아 일본에서 사진이 촉각적 상상과 은유, 경험을 통해 수용되었던 역사적 문맥을 추적한다.⁶⁾ 구체적으로는 초창기 사진술의 체험, 사진 용어의 번역, 그리고 사진 공예 및 소형 프린트의 대중화에 초점을 맞추어 논점을 전개한다. 2장에서는 사진 도입기에 촉각이 사진의 지표적 리얼리즘을 이해하기 위한 감각으로 소환되었던 상황을 짚어본다. 1850년대에 사진을 최초로 체험했던 일반인은 상을 구현하는 메커니즘을 사람이 카메라 몸체로 들어가 감광판에 새겨지는 물리적 이동과 접촉의 결과로 생각했다. 이러한 촉각적 상상

5) Margaret Olin, *Touching Photographs*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012, p.3.

6) 논의 대상을 초창기 혹은 근대기 일본 사진으로 한정된 까닭은 필자 자신의 연구 주제와 가장 가깝고 자료의 확보가 어렵지 않다는 현실적인 요인 때문이다. 본문에서 언급한 구미 사진과 한국 사진 속 사례에 대해서는 후속 연구에서 보다 면밀히 다룰 예정이다.

는 사진술에 대한 놀라움과 타자와의 접촉이 가져온 두려움 및 긴장이 동시에 새겨져 있다. 그러나 3장에서 살펴보듯 기술과 매체가 점차 보편화되던 1870년대에 이르자, 사진은 ‘문명’국이 사진으로 만든 시각 정보를 따라가 학습하고, 바로 그 사진으로 자신의 표상을 직접 세워내는 유용한 수단으로 이해되었다. 이때 촉각은 사진 용어와 밀착해서 ‘문명’국을 익히고 ‘잡아서 쥐는[捉]’ 인지적 실천의 은유로 통용되었다. 한편 복제기술이 발달하고 사진술이 일반화되면서, 만지고 소유하며 즐기는 사진 상품이 널리 판매되었다. 4장에서는 사진 공예품과 포켓용 사진을 사례로 삼아, 사진이 어떻게 개별적이며 내밀한 감상뿐만 아니라 공동체의 정념을 형성하는 사물로 기능했는지 알아본다.

II. 초창기 사진 체험과 접촉의 은유

1840년대 일본에 다게레오타입이 처음 유입되었을 때 나가사키의 시계상이었던 우에노 도시노조(上野俊之丞, 1790~1851)는 이를 “오직 正(眞)만을 찍어내는 도구”라 불렀다.”⁷⁾ 여기서 ‘정도’란 대상에 가장 진실한 본, 즉 대상의 본질을 가장 정확하게 묘사한 그림을 뜻한다. ‘정도’는 에도 시대(1603~1868) 洋風画⁸⁾ 전통에서 대상의 追眞한 묘사를 뜻하는 용어인 ‘写真’을 연상시키기도 한다. 하지만 그가 ‘사진’ 대신 ‘정도만을 찍어내는 도구’로 설명한 까닭은 이미지를 생산하는 메커니즘에 대한 충격과 놀라움을 설명하기 위함이었을 것이다. 하물며 우에노처럼 구미 문물에 친숙하지 않았던 일반인에게 다게레오타입이 像을 구현하는 절차는 마치 마법처럼 경이로운

7) 우에노 도시노조가 1848년 나가사키에서 처음 다게레오타입을 경험하고 남긴 수기. 金丸重嶺, 「日本写真渡來考 誤っていた天保 12年(1841)の渡來說」, 『日本写真学会』 31卷 2号, 1968, 71면에서 재인용.

8) 18~19세기에 구미의 판화, 일러스트레이션, 자연사와 해부학 도해가 18~19세기 네덜란드와의 교역을 통해 나가사키항 근처에 입수되어 열도에 전해졌다. 구미의 지식과 재현 방식을 연구하던 난학자(蘭學者) 그룹은 이와 같은 이미지를 통해 투시도법과 대기원근법을 접하고 ‘양풍화’를 자체적으로 제작했다. 난학자 출신의 대표적인 양풍화가로 시바 고칸(司馬江漢, 1747~1818)을 들 수 있다. 양풍화의 전개와 발달에 대해서는 東京国立近代美術館 編, 『洋風表の導入: 江戸中期から明治初期まで』, 東京国立近代美術館, 1985, 11~15면 참조.

사건에 가까웠다. 이를 이해하기 위해서는 촉각적 상상이 필요했다. 다음 인용문은 무사시쿠니(武州国) 이시카와(石川)의 나누시(名主)⁹⁾가 1850년대 중반에 미국인 사진사가 대형 카메라를 일본인 앞에 설치하고 촬영하는 장면을 보고 남긴 기록이다.

“오늘 이인(異人)이 사진경이라고 하는 물건을 가지고 왔다. 사람의 모습이 나 산수초목 등을 찍어내는 사진경은 네덜란드의 기물 중에서도 몹시 귀한 물건이다. 1척 34촌 4방 정도 되는 상자 앞뒤로 노조키메가네(覗き眼鏡)가 달려 있다. 상자 속 중간 정도에 거울을 달아놓고 찍으면, 3간 정도 앞에서 있는 사람의 모습이 노조키메가네를 통해 상자 속으로 들어간다.”¹⁰⁾

1853년에 이어 1854년 미국의 黒船이 다시 한 번 내항했을 때, 이시카와의 나누시는 흑선에 탑승했던 사진사 브라운 주니어(Eliphalet M. Brown Jr. 1816~1886)가 인근 육지에 내려 일본인을 촬영하는 장면을 두 눈으로 목격했다(<그림 1>). 인용문에서 알 수 있듯이 나누시는 카메라를 에도 후기에 유행했던 광학 장치인 노조키메가네에¹¹⁾ 빗대어 기계의 생김새와 사이즈, 촬영의 메커니즘을 기록해 두고 도판까지 직접 그려 자신의 일기에 적어두었다(<그림 2>). 나누시는 사진 상이 구현되는 물리화학적 프로세스—피사체가 카메라 렌즈를 통해 감광판 위에 이미지로 맺히는 과정—을 처음으로 경험했다. 그에게 손의 개입이 없는 기계적인 절차, 인간의 박진한 모사력보다 더욱 더 생생하게 대상을 시각화하는 재현 메커니즘은 사람이 바늘상자의 구멍으로 걸어 들어가 玉板에 새겨지는 기이한 현상처럼 인지되었다.¹²⁾ 즉 나누시는 사진의

9) 나누시는 에도 시대 마을의 행정과 정치를 맡았던 사람을 뜻한다.

10) 石野瑛 校, 「武相叢書 第1編 亜墨理駕船渡来日記」(1854), 武相考古会, 1929, 30~31면(<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1226551> 최종 접속일: 2023.6.10.). 西川武臣, 『亞墨理駕(アメリカ)船渡来日記-横浜貿易新聞から』, 神奈川新聞社, 2008에 재수록. 강조는 필자.

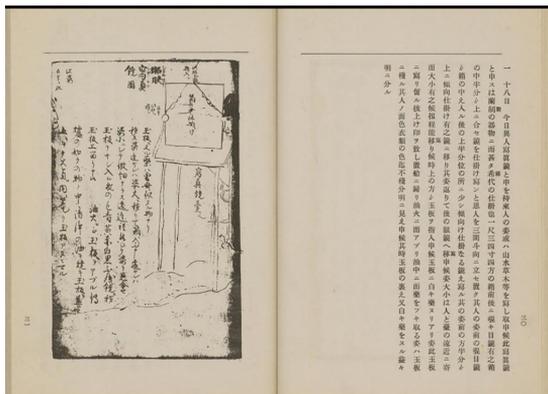
11) 에도 후기 서민들 사이에서 유행한 볼거리 문화의 일종이다. 변사가 전달하는 스토리나 음악을 들으며 큰 상자 안에 들어간 그림을 구멍으로 훑쳐볼 수 있도록 설계된 광학 장치를 뜻한다. 18~19세기 구미에서 유입된 광학 장치와 서민 문화에 대해서는 Timon Screech, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, London and New York: Routledge, 2002 참조.

12) 다게레오타입의 거울 면을 ‘옥판’으로 기재했다고 추정된다. 다게레오타입(Daguerreotype)은 은판에 요오드를 입혀 감광판을 만들고 상을 전사하는 초창기 사진 기법 혹은 이미지를 뜻한다. 1839년 8월 16일, 프랑스에서 공식 기술로 공표되었다. 복제가 불가능하지만 비교적 짧은 촬영

리얼리즘을 신체와 감광판의 물리적 접촉으로 이해했다. 대상과 기호의 촉각 관계가 아니고서는 이토록 순식간에 사람의 正図를 찍어낼 수 없다고 생각했기 때문이다.



〈그림 1〉 시모다 마키에(下田繪巻), 27×735cm, 1854년경. 흑선을 타고 일본에 온 사진가 브라운 주니어(Eliphalet Brown Jr.)의 촬영 장면을 묘사한 그림이다. 일명 '구로후네 에(黒船繪)'라고 불리며 흑선과 관련된 그림을 두루마리에 그려둔 기록화의 성격을 띤다.



〈그림 2〉 이시카와와 나누시가 1854년에 브라운 주니어의 촬영 장면을 목격하고 스케치한 그림. 石野瑛 校, 「武相叢書 第1編 - 亜墨理駕船渡來日記」(1854), 武相考古会, 1929에 수록

시간과 선예도 높은 이미지를 얻을 수 있어서 1840~1850년대까지 건축 사진과 초상 사진에 도입되었다. 명칭은 이 기법을 고안한 루이 자크 망데 다게르(Louis-Jacque Mandé Daguerre, 1787~1851)의 이름에서 비롯되었다.

에도 시대 蘭學의 재현 전통에서 ‘사진’은 대상의 氣를 마치 살아있는 것처럼 ‘생생하게(生々しい)’ 전달하는 양화의 박진한 모사를 뜻했다.¹³⁾ 그러나 1840년대 중반 열도에 카메라가 유입되면서 ‘사진’의 의미는 회화에 한정되지 않고 구미의 포토그래피를 지칭하기 시작했다. 이는 사진술을 둘러싼 사회 제도의 변화와도 연관되어 있었다. 구미 문명을 적극 수용했던 지역의 다이묘(大名)가¹⁴⁾ 다케레오타입으로 자신의 초상 사진을 찍었다. 1860년대에는 양학을 연구했던 관료들이 구미에서 유입된 기술서를 참조해서 광학과 사진 화학을 연마하고 약품을 자체적으로 제조했다.¹⁵⁾ 외국인 사진사에게 사진술을 습득했던 일본인이 개항장과 대도시를 중심으로 사진관을 개설했다. 이러한 변화 속에서 ‘사진’은 박진한 모사를 뜻하는 회화 용어에서 점점 포토그래피의 번역어로 정착되었다. 1870년대에 들어서자 ‘사진’은 상을 기계적으로 구현하고 영구히 보존하는 ‘문명국’의 기술과 지식, 그리고 표상의 문제로 의미의 축을 이전해 갔다.

나누시의 기록은 사진이 ‘포토그래피’로 번역되고 공적 기술로 제도화되기 이전, 일반인이 상을 구현하는 카메라 메커니즘과 사진적 리얼리즘을 어떻게 이해했는지 보여준다. 그는 사진 이미지를 피사체와 지지체의 접촉이 만든 결과로 상상했다. 순식간에 사람의 ‘정도’를 찍어내는 사진적 재현을 설명하기 위해서, 그는 박진한 모사와 같은 시지각적 언어 대신 다른 감각의 작용에 빚대어야 했을 것이다. 이때 촉각적 상상이 들어선 것은 우연의 일치가 아닐 것이다. 선행 연구가 공통적으로 지적하듯 촉각은 다른 감각과 달리 대상과의 물리적 접촉을 매개로 주체의 인지 작용을 돕는 감각이다. 따라서 촉각은 외부 세계에 대한 구체적이며 명징한 정보를 전달한다.¹⁶⁾ 나누시에게 대상(카메라 앞의 인물)과 기호(사진 속 인물) 사이의 불가사의한 닮음은 양자 사이의 접촉이 아니라면 설명되기 어려웠을 것이다. 이는 일본뿐만

13) 난학에서의 ‘사진’의 의미와 시바 고칸의 사진론에 대해서는 김계원, 「공무(公務)로서의 사진: 막말·메이지의 지식 공간과 사진술의 수용」, 『일본비평』 27, 2022, 서울대학교 일본연구소, 222~255면 참조.

14) 다이묘는 에도 시대에 걸쳐 일본 각 지역의 군사권, 사법권, 행정권, 경제권을 행사하며 영토를 다스린 봉건 영주를 뜻한다.

15) 이에 대해서는 김계원, 앞의 논문 참조.

16) 촉각을 경유한 지식의 직접성과 명징성, 확실성에 대해서는 다이앤 애커먼 저, 백영미 역, 『감각의 박물학』, 작가정신, 2017, 103~186면 참조.

아니라 다른 지역의 사진 체험에서도 왜 접촉이나 촉각의 메타포가 자주 등장하는지에 대한 실마리를 제공한다. 1863년에 사절단 신분으로 베이징에 갔던 李宜翼은 자신과 朴命鴻이 타국의 사진관을 방문해서 처음으로 초상 사진을 찍던 경험에 대해 다음과 같은 기록을 남겼다.

“내가 사진을 찍을 때는 앉아 있었고 또 움직이지 못하게 해서 살펴보지 못했으나 사진사가 방으로 들어갈 때 탁자 앞에 덮은 보자기를 걷고 머리를 숙이고 보았더니 앞에있는 박명홍이 유리면에 거꾸로 서있어 전체 모양이 똑같이 등져 있는 것이 이상하다. 이게 무슨 술법인가. 입으로 중얼거리는 것으로 봐서는 마치 幻身之法 같더라.”¹⁷⁾

이의익은 사진술을 ‘환신지법’에 비유하며 박명홍의 초상에 놀라움을 표했다. 그는 파인더에 역상으로 맺힌 피사체의 모습을 보고 카메라 앞에 선 박명홍이 상자 속으로 들어와 유리면에 거꾸로 매달린 상황으로 파악했다. 하지만 이것이 불가능하다는 사실 또한 알아챘던 그는 결국 사진술을 변신술과 같은 마법에 비유했다. 이의익이 사진술을 체험했던 중국에서도 이와 체험과 비슷한 사례가 있었다. 중국은 조선과 일본보다 이른 시기에 사진술을 수용했다. 1840년대 중반부터 개항장을 중심으로 외국인이 사진관을 개설되었고, 외국인 사진사가 다양한 계급의 인물을 아우르며 초상 사진을 촬영했다. 하지만 동아시아 국가 중 사진관 문화가 먼저 정착했던 중국에서도 사진사는 ‘요술을 부리는 術士’ 정도로 여겨졌다는 기록이 남아있다.¹⁸⁾

사진을 공적 기술로 가장 처음 공표했던 프랑스에서는 ‘환신지법’보다 더 비관적인 생각을 가진 사람이 있었다. 파리의 성공한 사진가이자 파리 도심의 변화가 카푸신 대로변에 사진관을 열었던 펠릭스 나다르(Félix Nadar, 1820~1910)는 자신의 회고담을 엮어 1900년 『내가 사진가였을 때(Quand j'étais photographe)』라는 제목의

17) 이의익, 『연행초록』 1863년 1월 28일 임신년의 일기(음력). 최인진, 『한국사진사 1631-1945』, 눈빛, 1999, 66면에서 재인용. 강조는 필자.

18) 미국인 여행가 오스몬드 티파니(Osmond Tiffany)가 1844년에 광저우의 사진관에서 목격한 에피소드를 남긴 기록이다. 이에 대해서는 Jeffrey W. Cody and Trances Terpak, “Through a Foreign Glass,” in *Brush and Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011, p.59 참조.

책을 발간했다. 이 책은 당시 프랑스의 유명 인사와 문인을 촬영한 나다르 자신의 에피소드와 초창기 사진사, 특히 사진술에 대한 사람들의 심리적 반응을 풍부하게 담고 있다. 그 중 프랑스 리얼리즘 문학을 대표하는 오노레 발자크(Honoré de Balzac, 1799~1850)는 사진술에 대한 두려움과 불신을 거침없이 표현했던 사람 중 한명이다(〈그림 3〉). 발자크는 일종의 ‘심령론’에 기초해서 사진술을 이해했고, 심지어 카메라가 심령의 표피를 한 장씩 뜯어간다는 생각을 품고 있었다. 나다르의 말을 직접 인용해 보자.

“발자크에 따르면 본질적으로 모든 종류의 신체는 전체가 유령 같은 이미지의 층(layers of ghostlike images)으로 이루어져 있다. 낱장의 아주 얇은 표피(skins)가 한 장씩 위로 겹쳐져서 만들어졌다는 것이다. 발자크는 손으로 만져질 수 없는 것, 비물리적인 것에서 구체적인 물질을 만들어낼 수가 없다고 믿은 사람이다. 인간이 무(無)에서 무언가를 창조하기가 어려운 것처럼 말이다. 그래서 그는 몸에서 심령의 표피(spectral layers)가 한 장씩 벗겨져 사진으로 전사(transfer) 된다고 믿었다. [카메라의] 노출이 반복되면 [피사체는] 심령의 표피를 계속 잃을 수밖에 없고, 결국 생의 정수(essence of life)마저도 상실하게 될 것이다.”¹⁹⁾



〈그림 3〉 Nadar, Portrait of Honoré de Balzac, 1842, 다케레오타입

19) Félix Nadar, “Quand j’étais photographe (1900)” p.9. Rosalind Krauss, “Tracing Nadar,” *October* Vol. 5, Summer 1978, pp.31~32에서 재인용. 강조는 필자.

無에서 有를 창조하는 일은 신의 특권일텐데, 바로 그러한 신의 능력을 빌려 물리적 이미지를 갖춰주는 사진은 그 대가로 원본(피사체)의 표피를 하나씩 벗겨내고 결국 삶의 정수를 앗아간다. 이 때문에 발자크는 사진을 향해 노골적인 혐오감을 드러냈다. 하지만 그는 자신의 작품에서 바로 그 신의 능력 같은 사진적 리얼리티를 몸소 실험했던 인물이기도 했다. 그의 소설은 사물과 현상의 표피를 떼어내어 책의 한 면 한 면에 전사한다고 여겨질 만큼 주관을 배제하고 대상의 표면을 충실히 묘사, 기록하거나 여러 유형으로 나누어 기술하는—마치 사진처럼—리얼리즘 문학의 세계를 열어갔다.²⁰⁾

사진술에 대한 유사한 태도나 인식에도 불구하고, 나누시나 이의익의 체험이 발자크와는 다른 역사적 상황에서 촉발되었다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 나누시와 이의익이 느낀 충격의 근원에는 구미, 혹은 ‘문명’과의 접촉이라는 거대한 정치적 사건이 놓여있기 때문이다. 옥판으로 사람이 들어가 새겨진다는 상상 근처에는 사진술로 대변되는 ‘문명’을 직접 목격했던 사람의 심리적 충격 같은 것이 분명 존재했다. 이는 비구미권의 사진 체험과 촉각적 상상을 순수한 감각의 문제와는 다른 각도에서 진입하도록 이끈다.

Ⅲ. ‘문명’과의 접촉, ‘문명’을 잡는 사진

상술했듯이 사진술은 흑선의 내항, 강제외교 등 19세기 후반 구미 제국의 팽창과 함께 열도에 도래했다. 일본인은 구미와의 접촉에서 사진술을 체험했으며, 사진을 찍고 사진에 찍히는 경험 자체가 인종, 문화, 지리적 타자와의 대면을 의미했다. 개항장과 같은 19세기 문화 접촉의 공간에서 찍는 편에 속했던 구미는 이국의 풍속을 시각화해서 인종, 문화, 지리적 타자의 이미지로 소비했다. 반면 비구미권에게 찍히는 경험은 매체와 기술을 접하고 효용성을 인지해 나가는 계기를 제공했다. 찍히는 대상

20) 그렇다면 발자크가 ‘표피’라고 표현했던 것에 사진의 핵심이 존재하며, 로절린드 크라우스는 이를 ‘지표(인덱스)’로 포착해서 1970년대 미술의 주요 경향을 설명한 바 있다. Rosalind Krauss, “Notes on the Index: American Art of the 1970s,” *October* Vol. 3, 1977, pp.68-81; Rosalind Krauss, “Notes on the Index: American Art of the 1970s, Part II,” *October* Vol. 4, 1977, pp.58-67 참조.

에게 사진이라는 신기술은 두려움과 공포로 다가갔다. 앞서 언급한 나누시의 충격은 촬영된 이미지가 어떻게 기능하는지 전혀 알 수 없던 짝한 쪽의 불안을 드러내는 것이기도 했다. 하지만 일본의 경우 이 같은 불안감은 비교적 빠르고 신속하게 해소되었다. 이를 ‘근대성(modernity)’의 선점 또는 당시 언어로 ‘문명’의 선취로 바꿔 말할 수도 있을 것이다. 특히 외국에 파견된 사절단의 체험은 사진술을 ‘문명’의 일환으로 수용했던 일본의 입장을 생생하게 담고 있다. 메이지 초기의 대표적인 지식인 후쿠자와 유키치(福澤諭吉, 1835~1901)의 회고담을 인용해 보자.

“이 분은 사진관 주인 따님인데, 나이는 15세 정도 되었다. 사진관에는 지난 번에도 간 적이 있었다. 이번에는 혼자서 사진관에 갔는데 마침 따님이 있어서 “당신도 이리 와서 함께 찍지 않겠소?”라고 물었다. 미국 여성이었기 때문인지 아닌지는 모르겠지만, “네, 그러죠”라고 대답하길래 같이 찍었던 것이다. 이 사진을 일본으로 귀국하는 배 안에서 보여주었더니 젊은 무사 관료들이 깜짝 놀라며 우리가 같이 사진에 들어가지 못한 것이 너무 분하다고 말했다. 샌프란시스코에서 처음 사진을 보여주었는데, 이미 [내] 흥내를 내는 자가 생겨났다. 그래서 잠자코 숨겨두고 있다가 드디어 하와이를 떠나 이미 아메리카에 돌아갈 수 없을 시점에 [이 사진]을 보여주며 사람들을 일시에 놀린 적이 있다.”²¹⁾

젊은 무사들은 왜 자신이 사진에 “들어가지 못한 것”이 분하다고 했을까? 이는 후쿠자와의 언어였을까? 물론 언어 표현 이전에 이들의 분함은 ‘문명국’, 그것도 문명국의 젊은 여성 옆에서 사진을 찍었던 자를 향한 선망의 감정을 담고 있다. 게다가 사진 속 후쿠자와는 그곳이 팔짱을 끼고 편안한 웃음을 짓는다(<그림 4>). 카메라 앞에서의 여유는 흑선(나누시)이나 중국 사진관(이의익)에서 느낀 불안과 공포와는 현격히 다른 차원의 심리적 반응이다.

후쿠자와 역시 사절단 신분으로 구미를 방문했다. 그러나 그는 대표적인 개화파 지식인으로 구미 지식과 기술 습득의 중요성을 역설했고 미국 방문 시 다양한 지역 사진관에서 여러 차례 초상 사진을 찍었다. 따라서 후쿠자와는 상을 구현하는 사진 메커니즘에 익숙했을 것이다. 에피소드에서 알 수 있듯 그는 사진 체험이 문명 체험이

21) 福澤諭吉, 『福翁自伝』(1899), 木下直之, 「写真をめぐることば」, 長野重一, 飯沢耕太郎, 木下直之編, 『上野彦馬と幕末の写真家たち』, 岩波書店, 1997, 59면에서 재인용. 강조는 필자.

며, 사진이야말로 대상을 특정한 방식으로 표상화하는 문명의 기술임을 인지했다. 누구보다 ‘문명의 꽃’을 자국에 피우고 싶었던 그로서는 스스로 ‘문명인’이 되어야 했고, 사진은 스스로를 ‘문명인’처럼 시각화할 수 있는 방안이었다. 이 때문에 후쿠자와는 샌프란시스코에 위치한 한 사진관에 방문했을 때 사진사의 따남에게 청을 넣어 사진 속에 함께 ‘들어갈 수’ 있었다. 그에게 사진은 ‘문명국’ 여성 옆에 앉을 수 있는 ‘문명국’ 남성의 시민권을 박제해 둘 수 있던 요긴한 수단이었다. 하지만 표상의 효용까지 간파했던 후쿠자와 역시 사진을 ‘찍다(取る)’가 아니라 사진에 ‘들어가다(入る)’라는 동사로 표현했다. 적어도 언어 차원에서는 물리적 접촉으로 사진적 프로세스를 상상했던 초창기의 인식이 여전히 존속하고 있던 것이다.



〈그림 4〉 후쿠자와 유키치가 샌프란시스코에 위치한 사진관에서 촬영한 초상 사진, 1860년대

일본에서 1870년대는 나가사키, 요코하마 같은 개항장과 대도시를 중심으로 사진관이 번창하기 시작한 시점이다. 초상 사진은 대중화되었지만 매체와 기술의 문화 번역은 여전히 진행 중이었다. 사진이 ‘포토그래피’의 번역어로 정착했던 1880년대 까지도 명사 ‘사진’에 대응하는 여러 종류의 동사가 공존했다. 당시 가장 빈번히 사용된 동사는 ‘찍다’ 혹은 ‘잡다’를 의미하는 동사 ‘도루(取る)’였다. 하지만 경우에 따라 ‘들어가다(入る)’, ‘봉하다(納める)’, ‘붙잡다(握る)’ 또한 통용되었다. 이들 동사 모두가 대상과의 접촉의 의미를 내포한다는 사실이 흥미롭다. 언어가 현실을 완벽하게 대변할 수는 없지만, 이 같은 동사들은 촉각이 사진술의 번역에 깊숙이 개입했다는 사실을 시사한다.

그런데 촉각은 기실 사진의 지표성(indexicality)을 설명하는 이론적 근간이기도 했다. 기호학자 찰스 퍼스는 대상과 기호의 관계에 따라 기호를 세 가지로 분류하고, 둘 사이의 물리적인 접촉으로 생긴 테드 마스크, 발자국 등을 ‘지표(Index)’ 기호로 정의한 바 있다. 사진 역시 카메라에 투과된 빛이 지지체에 닿아서 맺힌 상이라는 점에서 지표 기호로 분류될 수 있다. 19세기 중반부터 구미의 지식인들은 사진의 지표성이 지식과 정보 생산을 가속화할 수 있다고 믿었다. 이를테면 헨리 폭스 탈보트(Henry Fox Talbot)는 저서 『자연의 연필(The Pencil of Nature, 1844~1846)』에서

자신의 발명품이자 최초의 복제가능한 사진술인 탈보트타입을 “종이에 상을 각인하는(imprinted) 화학 기술”로 정의했다.²²⁾ 그에게 사진술은 대상의 ‘흔적(trace)’을 물리적인 상으로 남기고 복제하는 수단이었다. 책 제목인 ‘자연의 연필’이 암시하듯 사진은 자연처럼, 혹은 자연을 대리해서 대상을 기술하고 윤곽을 그려내며 시각 정보를 생산한다. 심지어 사진은 시각 정보를 복제해서 타인과 공유할 수도 있다. 이 때문에 탈보트를 비롯한 초창기 발명가들은 사진이 인류 최고의 발명품이 될 수 있다고 확신했다.

실제로 사진의 지표성은 구미에서 근대적 지식 생산과 아카이빙의 획기적인 길을 열어주었다. 그 과정에서 사진 기록이 중립적이며 객관적이라는 믿음 또한 사회적으로 확산되었다.²³⁾ 우치다 마사오(内田正雄, 1839~1876)는 이 같은 공적 기술로서의 사진의 효용과 의미를 누구보다 먼저 파악했던 막말·메이지기의 지식인이다. 그는 사진술의 핵심이 대상의 ‘진실’을 이미지로 붙잡아두는 매우 구체적인 기능에 있다고 생각했다. 에도 막부가 파견한 유학생으로 네덜란드에 7년간 체재한 우치다는 유학의 원래 목적이었던 항해술보다 구미 시각문화를 습득하는 일에 여념이 없었다. 그는 유럽에서 7여점의 유화와 4천여 점에 육박하는 여행 사진을 수집해서 귀국했다. 일명 ‘우치다 컬렉션’은 메이지 초기에 열린 박람회에서 전시되었고, 이는 다카하시 유이치(高橋由一, 1828~1894)를 비롯한 막말·메이지의 1세대 양화가들에게 실물 유화를 실견할 수 있는 결정적인 계기를 제공했다.²⁴⁾

흥미로운 점은 우치다가 자신이 수집한 사진, 사진을 참조해서 그린 일러스트레이션을 모두 ‘捉影画’, 즉 ‘그림자를 붙잡는 그림’으로 번역했다는 사실이다. ‘捉’은 대상을 붙잡거나 포착하다는 의미의 한자어로 일본에서는 포토그래피의 등가어로 좀처럼 사용되지 않았다.²⁵⁾ 사진술은 초상의 의미를 강하게 내포하는 ‘印影’이나 ‘眞影’으로 불렸다. 중국도 크게 다르지 않았다. 1870년대까지 중국에서 사진은 거울

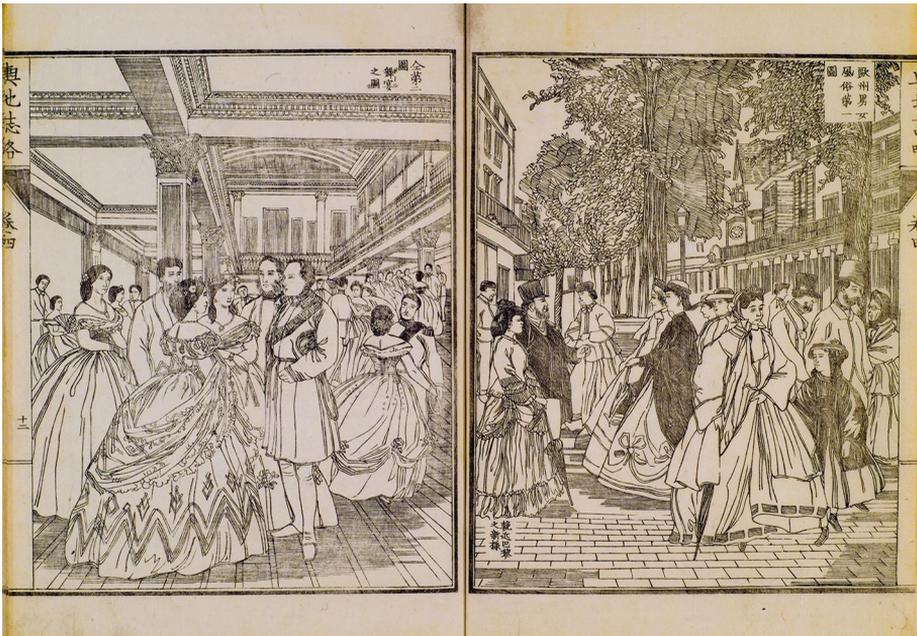
22) Henry Fox Talbot, “Preface,” *The Pencil of Nature*, n. p.

23) 이를 구체적인 사회 제도 속에서 분석한 글로 Allan Sekula, “The Body and the Archive,” *October* Vol. 39, 1986, pp.3~64; John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 참조.

24) 우치다 마사오의 활동과 그의 시각문화 컬렉션에 대해서는 김계원, 『사진 국가: 19세기 말 일본 사진(들)의 시작』, 현실문화A, 2023, 102~158면 참조.

25) 이에 대해서는 木下直之, 『写真画論-写真と絵画の結婚』, 岩波書店, 1996 참조.

에 비친 초상을 뜻하는 ‘照像’을 비롯한 초상과 밀접한 관련이 있는 용어로 지칭되었다. 1910년대에 이르러서야 ‘攝影’, 혹은 ‘섭영술’이 포토그래피의 번역어로 정착되었다.²⁶⁾ 조선에서는 黃鐵(1864~1930)이 ‘조상’과 더불어 ‘섭영’이라는 단어를 사용했던 기록이 남아있다.²⁷⁾ 이는 황철 자신의 경험을 반영하는 용어 선택일 것이다. 그는 1882년에 중국 상하이에 건너가 카메라와 사진 기구를 구입하고 사진술을 습득했던 1세대 사진가이자 지식인이었다. 요컨대 동아시아에서 포토그래피는 처음에 초상 혹은 다게레오타입을 뜻하는 단어로 번역되다가, 점차 기술 구사를 뜻하는 동사가 이를 대체하면서 촬영, 촬영, 섭영 등의 용어가 동시에 사용되었다.

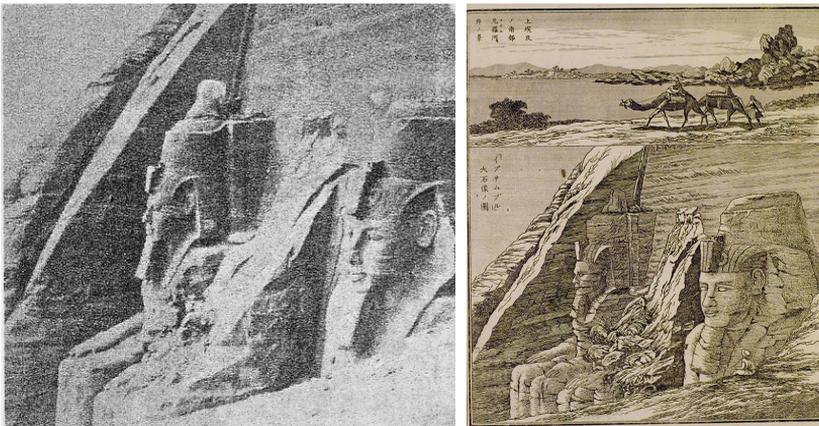


〈그림 5〉 우치다 마사오, 『여지지략(輿地誌略)』 4권의 도판, 문부성, 1871

- 26) Yi Gu, “What’s in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840-1911,” *Art Bulletin*, March 2013, p.120.
- 27) 황철의 사진 체험과 관련해서 다음과 같은 기록이 남아있다. “9월에 상하이로 가시다. 이때 청국인 좌소인의 주선으로 德國製 照像機와 사진재료를 구매하고 상하이에 머물러 攝影術을 익히시다”라고 기록했다. 진단학회, 『한국사』 4권, 최근세편, 을지문화사, 1961, 462~427면. 최인진, 앞의 책, 97면에서 재인용.

그렇다면 우치다는 왜 1870년대라는 이른 시점에 포토그래피를 ‘그림자를 붙잡는 그림’으로 번역했을까? 그는 메이지 신정부의 교육기관인 대학남교와 문부성이 지원했던 『輿地誌略』 출판의 기획자이자 책임자였다. 『여지지략』은 총 13권으로 구성된 세계지리 백과전서로, 세계 각국의 역사, 지리, 민속, 인종, 문화, 정치, 경제를 개괄한다. 무엇보다 『여지지략』은 동시대 출판물로서는 매우 예외적으로 380여점의 도판을 수록하고 있다(〈그림 5〉).

우치다는 유럽에서 수집한 사진과 화보 컬렉션을 모사해서 자신이 직접 『여지지략』의 도판을 그렸다(〈그림 6〉). 또한 구미 지리서를 번안하거나 자신이 내용을 보태어 세계 각국의 지질, 풍속, 문화를 구미 지리학의 용어로 기술했다.²⁸⁾ 특이하게도 그는 도판 작성 시에 참조한 원본 이미지를 ‘착영화’로 표기하며 포토그래피의 음운을 따서 ‘호오도쿠라히(フオドクラヒ)’라는 일본어 독음을 달아두었다. 착영화에 대한 우치다의 생각은 책 전체 기획을 설명하는 「범례」에 비교적 상세히 설명되어 있다. 그의 말을 직접 인용해보자.



〈그림 6〉 좌측 도판은 우치다가 유럽에서 수집한 사진으로 구성된 『만국사진첩』 속 이집트 사진이며, 우측 도판은 『여지지략』 8권(문부성, 1875)의 이집트 아부심벨 대석상. 우치다는 원편의 사진을 모사해서 오른쪽의 도판을 직접 제작했다.

28) 우치다는 가와카미 도가이(川上冬崖), 가메이 시이치(亀井至一), 마쓰다 로쿠잔(松田緑山), 당대의 주요 양화가와 판화가를 고용하고 지도하면서 『여지지략』에 수백여 장의 도판을 게재했다. 우치다의 도판에 대해서는 池田厚史, 「『輿地誌略』と『萬国写真帖』」, 『Museum』 第501号, 1992; 増野恵子, 「『輿地誌略』のイメージについて」, 『近代画説』 第16号, 2007 참조.

“각국의 인물, 풍속 및 주거 산천의 형상과 같이 문헌으로 이해하기 어려운 것은 図畫를 제공하였으니 이해하기가 어렵지 않을 것이다. 고로 도판을 널리 활용하여 보여주고 싶다고 생각했음에도 한정된 지면으로 원래 책에 넣으려 했던 양의 10분의 1도 되지 않아 그렇게 많은 숫자는 아닐 터이다. 특히 목판에 새겨진 그림은 原圖를 정확히 연상시킬 만큼 유사하게 제작하는 것이 어려웠던 고로 생각만큼 잘 되지는 않았다. 또한 神과 같은 [보이지 않는] 것은 형태로 표현하기가 불가능했다. 가장 신뢰할 수 있는 도화라고 하면 捉影圖(フクロクラヒ; 호우도쿠라히) 만한 것이 없으니 유럽에 있을 때 여유가 되면 각국의 촬영화를 모아 그 숫자가 약 3천여 매, 책으로 엮어 20여 권에 이르렀다. 이렇게 모은 촬영화를 모사해서 이 책 안에 삽입할 수 있었다. 또한 프랑스에서 발간되던 ‘루 쓰-루 듀 몽도(Le Tour Du Monde)라는 세계 각지의 여행기에 나오는 도화는 실제 일어난 일과 경험담을 그렸고, 대다수는 촬영화에서 모사한 것이다.”²⁹⁾

인용문에서 알 수 있듯, 우치다는 문자로 이해하기 어려운 부분을 ‘도화’로 보충하기 위해 도판을 수록했다. 또한 되도록 많은 도판을 사용해서 독자의 이해를 돕고자 했으나, 목판으로는 원본의 정확한 모사가 어려웠고 신과 같은 비가시적인 대상 또한 정확히 표현할 수 없었다고 밝힌다. 즉 우치다는 원본과 모사본이 정밀도나 박진함의 차원에서 차이가 있음을 숙지했다. 그러나 이들의 차이를 떠나 가장 신뢰할 수 있는 도화로 ‘촬영화 만한 것이 없다’고 말하며, ‘촬영화’를 모사한 『여지지략』의 도판 역시 신뢰가능한 정보라는 사실을 은연중에 제시했다.

우치다는 구미와의 문화 접촉에서 사진이 무엇을 할 수 있는지 배웠고, 이를 충실히 따라가 자국의 것으로 만들기 위해 직접 도판을 그렸다. 사진술이 무엇인지 정확히 알고 있었던 그에게 ‘촬영화’는 사진의 지표성—빛을 매개한 접촉이 만드는 이미지—을 변안하는 용어였을 것이다. 그렇다면 그는 구체적으로 무엇을 붙잡고 싶었던 것일까? 우치다가 수집했던 사진 대다수는 세계지리의 지식 체계와 표상 구조를 무대로 등장한 여행 사진(travel photography)이었다. 여행 사진은 19세기 중후반 구미 제국 주의와 글로벌리즘의 산물로, 먼 곳에 여행가지 못하는 부르주아가 세계 각국의 풍경과 풍속, 인물을 이미지로 보고 즐길 수 있도록 매개했다. 같은 시기에 등장했던

29) 内田正雄, 「凡例」, 『輿地誌略』卷1, 大学南校, 1870, 2~3면, 강조는 필자.

‘세계지리’는 바로 이 같은 여행 사진을 도판으로 채택해서 세계 각국에 대한 지식과 정보, 시각적 표상을 한데 엮은 신생 지식이었다. 말할 나위도 없이 각국의 표상은 찍힌 쪽이 아닌 찍은 쪽의 입장을 투영하고 있었다.

따라서 ‘착영화’는 지표성 이상의 의미를 내포한다. 우치다에게 사진이란 세계지리 속 ‘문명국’의 표상이 작동하는 방식을 그림자처럼 따라가 붙잡기 위한 그림이었다. ‘착영화’의 제작은 19세기 후반 세계지리의 피라미드에서 ‘半開國’의 위치에 있던 일본에게 특히 중요한 과제이기도 했다. 왜냐하면 사진은 ‘문명국’의 사진 용법을 좇아 손으로 잡아 쥐는[把握] 수단이자, ‘문명’이 미리 세워둔 타자화된 일본의 표상을 갱신, 재제작할 수 있는 ‘문명’ 그 자체였기 때문이다. 그림자를 ‘붙잡는’ 그림으로 포토그래피의 등가물을 구상했던 우치다에게 촉각은 충격과 전율을 해명하기 보다는 자아와 타자의 관계를 학습하고, 표상을 통해 자국의 경계를 구축하는 지정학적 문제로 들어섰다.

IV. 만지는 사진, 느끼는 사진

우치다가 ‘착영화’로 세계지리 내 일본의 표상을 고심했던 1870년대에 사진술은 다양한 상품으로 열도에 유통되기 시작했다. 저렴한 가격대는 아니었지만 사진관을 방문해서 초상 사진을 촬영하는 일도 가능해졌다. 당시 小新聞의 독자 투고나 잡보는 사진에 대한 일반인의 반응을 자주 게재했다.³⁰⁾ 예를 들어 『요미우리신문』의 투고란인 「요세부미(寄書)」는 도쿄 아사쿠사의 스즈키(鈴木)라는 사람이 쓴 ‘사진 비녀(写真入り簪)’에 관한 에피소드를 소개했다. 스즈키는 도쿄 아사쿠사(淺草)의 변화가에서 미니어처 초상 사진을 비녀에 넣어 머리에 꽂은 소녀를 마주쳤다. 비녀는 에도

30) ‘소신문’은 메이지 초기에 발행된 일간지이다. 오늘날의 신문 사이즈와 비슷한 ‘대신문’과 달리, 소신문은 작은 타블로이드판 사이즈에 가까웠다. 대신문이 정치 기사와 논설이 많았다면, 소신문에는 3면 정도 걸친 잡보란이 있었고, 가명의 필자가 다수였다. 소신문으로 도쿄에서는 요미우리신문(読売新聞), 도쿄에이리신문(東京絵入新聞), 오사카에서는 나니와신문(浪花新聞), 아사히신문(朝日新聞) 등이 있었다. 대신문에 비해 소신문은 가격대가 낮고 발행 부수가 높았다. 소신문의 잡보가 연재로 바뀌면서 신문소설이 생겨나기도 했다.

시대에도 여성들의 필수품이었고 여러 시대에 걸쳐 다양한 장식과 문양이 발달했지만, 사진을 넣은 비너는 메이지 초기에 들어서 처음 등장했다. 먼저 스즈키와 소녀의 대화를 살펴보자.

스즈키: 와, 너 비너가 끝내주는구나. 그 안에 넣은 건 누구 사진이니? 곤 짱 사진인가야?

소녀: 네. 멋지지 않나요? 보신대로 곤 짱 사진이에요.

스즈키: 그렇구나. 어디서 산건데?

소녀: 아사쿠사에 있는 写真屋에서 샀어요. 그런데 말이죠. 원래는 비너에 저희 부모님 사진을 넣고 싶었던 말이죠.

스즈키: 왜 안 넣었니? 그렇게 어렵지 않았을텐데? 그냥 곤 짱 사진을 부모님 사진으로 대체하면 되는거 아니니?

소녀: 아뇨. 그렇게 간단하지는 않아요. 부모님을 모시고 아사쿠사에 가서 사진을 찍어드리려 했거든요. 그런데 부모님이 한사코 찍지 않겠다고 하시잖아요. 너무나 완고하셨어요. 사실 저희 부모님은 사진을 별로 안 좋아하세요. 카메라 앞에 서는 거 자체를 싫어하세요. 카메라에 달린 악마 눈이 기운(生氣)을 약하게 해서 수명이 단축된다나요...휴...

스즈키: 그렇구나. 아마 많은 사람이 너희 부모님과 비슷하게 생각할 걸, 내 친구 한 놈은 심지어 사진이 바다에서 올라오는 연기로 만들어진다고 생각해. 큰 계가 하품할 때 나오는 아지랑이 같은 거지.³¹⁾

스즈키와 소녀의 대화에서 알 수 있듯이, 초상 사진이 상용화되던 1870년대까지도 일본 사회에는 사진에 대한 불신과 소문이 만연했다. 군주가 카메라 앞에 서고 최초의 사진 어진영이 제작되었으며 사진관이 번창하기 시작했던 시점이지만, 소녀의 부모는 카메라를 생명을 앗아가는 ‘악마의 눈’으로 여겼다. 이는 촬영할 때마다 심령의 표피가 한 장씩 떨어져 나간다고 생각한 발자크의 ‘심령론’을 연상시킨다. 조선에서도 구미 문물에 부정적인 시선을 보냈던 지식인들은 사진 촬영을 완강히 거부했고, 향간에는 구미의 선교사가 “어린이를 유괴하여 술에 삶은 다음 말려서 가루를 내어 가루로 마법 상자의 약을 만든다”는 유언비어가 떠돌았다.³²⁾ 사진을 둘러싼 소문과

31) 「寄書」, 『読売新聞』, 1875.9.2.

의혹에 대해서는 좀 더 면밀한 연구가 필요하겠지만, 사진술에 대한 거부나 배척은 지역을 불문하고 공통적으로 발견되는 현상이다.



〈그림 7〉 이치가와 단주로 초상 사진, 1870년대 경, 알부민 프린트

그러나 촉각과 연관해서 필자는 사진 비녀라는 특수한 사물에 주목하고 싶다. 소녀가 비녀 안에 넣은 사진의 주인공 ‘곤 짱(こんちゃん)’은 유명한 가부키 배우인 제 9대 이치카와 단주로(九代目市川團十郎, 1838~1903)의 별칭이다. 단주로의 초상 사진은 메이지 초기 가부키 배우와 게이샤 사진이 작은 명함판으로 상품화될 때 가장 인기 있는 품목 중 하나였다(〈그림 7〉). 소녀가 말하는 ‘写真屋’은 초창기 사진관을 뜻할 확률이 높다. 1860~1880년대 사진관은 초상 사진이나 기록 사진을 의뢰받아 찍는 업무뿐만 아니라 사진 재료를 수입해서 팔거나 천황의 어진영을 복제해서 판매했고(1874년 이후 어진영은 판매 금지), 유명한 사진을 상품화하는 다목적

복합 사진업을 행하던 장소였다. 인용문에 의하면 아사쿠사 지역의 사진점은 가부키 배우 사진으로 공예품을 만들어 판매했는데, 비단 유명인 뿐만 아니라 친지와 가족을 비롯한 소중한 이의 사진을 초소형 프린트로 출력해서 넣은 비녀를 만들어 흥행에

성공했다(〈그림 8〉). 비녀에 들어간 사진은 초소형 사이즈였고, 민간인이 소지할 만큼 가격대 또한 저렴했다고 추정된다. 또한 대중의 일상생활과 향간에 떠도는 이야기를 풍성하게 담았던 소신문에 등장할 정도라면 사진 비녀는 민간에서 한창 유행했던 화제의 상품이었을 것이다.



〈그림 8〉 사진 비녀의 예. 메이지 시기(1868~1912)

카메라 앞에 서는 경험은 한편으로 두려움과 공포를 불러왔지만, 소

32) 이규태, 『개화백경』 제 3권, 신태양출판사, 1969, 197면. 최인진, 앞의 책 122면 재인용.

중한 이의 이미지를 보고 만지고 간직하도록 돕는 사물 역시 사진이었다. 전자의 두려움이 감광판에 내 몸(겹질, 영혼)이 각인된다는 촉각적 상상과 관련된다면, 후자의 매혹은 물성을 가진 이미지를 보며 어루만지고 착용할 때의 감정, 요컨대 사물과 피부가 접촉할 때 느끼는 특수한 정서에서 비롯된다. 이 때문에 메이지 초기의 사진 비녀는 빅토리아 시대 어린 아이를 떠나보내고 찍은 사후 사진(Post-mortem Photography)을 브로치나 목걸이, 반지 등으로 몸에 소지하던 ‘빅토리아 애도 보석(Victorian Mourning Jewelry)’을 환기시킨다(〈그림 9〉).³³⁾ 특히 비녀가 머리에 꽂는 장식품임을 고려한다면, 메이지 초기의 사진 비녀와 빅토리아 시대의 애도 보석은 모두 신체 접촉과 기억, 정서 사이의 밀접한 연관성을 보여주는 사물이라는 점에서도 공통적이다.



〈그림 9〉 빅토리아 애도 보석의 예, 19세기 중후반

19세기 후반 일본 초창기 사진을 개막했던 사진가의 유품에서도 ‘빅토리아 애도 보석’과 비교될만한 장식품이 발견되었다. 〈그림 10〉은 1864년에 사진관을 개설한 여성 사진가 시마 류(島隆, 1823~1899)가 1864년에 촬영한 남편 시마 가코쿠(島霞谷, 1827~1870)의 사진이다.³⁴⁾ 류는 타원형 알부민 프린트를 장식 주물에 넣어 보관했다(〈그림 10〉). 장식품의 사이즈는 가로 6.1센티미터, 세로 9.9센티미터로 한 손에 쉽게 들어가는 크기이다. 상단에는 구멍이 나 있어 벽걸이 액자 기능도 들어가 있다.

33) ‘빅토리아 애도 보석’은 주로 가족과 친지 등 소중한 이를 기억하는 목적으로 만들어졌다. 사용자의 대다수는 여성이며, 브로치, 목걸이, 반지, 팔찌 등에 소중한 이의 이름과 생몰년을 새겨서 옷이나 신체에 부착했다. 애도 보석의 형태와 기능, 종류에 대해서는 Marlyn Irvin Margulis, “Victorian Mourning Jewelry,” *Antiques & Collecting Magazine* Vol. 107, Issue 3, 2002, pp.20~23 참조.

34) 시마 가코쿠는 개성소에서 사진을 찍고 유화를 그렸으며 일본 최초의 연활자(鉛活字)를 발명한 다재다능한 인물이다. 1879년 43세의 나이로 세상을 떠났으나, 함께 사진술을 연마했던 동료이자 아내인 시마 류가 남편의 자료를 보존했고, 1990년대 중반 부부의 유품이 발굴되면서 초창기 사진사 연구를 가속화했다. 시마 가코쿠의 작업과 류가 보관한 부부의 유품에 대해서는 松戸市戸定歴史館 編, 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996 참조.



〈그림 10〉 시마 류, 시마 가코쿠의 초상 사진 액자, 1864년

당시 일본은 전통 가옥이 지배적이었고, 벽에 액자를 걸어두는 문화가 발달하지 않은 상황이었다. 따라서 류의 액자는 자체 제작이 아니라 구미에서 들어온 수입품일 확률이 높다. 실내에 액자를 걸지 않았던 시대에 류는 가코쿠의 사진을 진귀한 액자에 넣어 보관했던 것이다. 그는 남편 사진이 들어간 미니 액자를 놓아서 보관하고 필요할 때마다 꺼내보며 매만지고 쓰다듬지는 않았을까? 구미에서 액자가 이미지와 일상의 경계를 구분하고, 거리를 두고 이미지를 관조하는 틀로 고안되었다면, 류가 보관했던 가코쿠의 액자는 소중한 가족의 초상을 보고 만지면서 느끼고 기억하도록 하는 친밀한 사물에 가깝다. 즉 류는 액자를 시각적 거리두기를 위한 장치가 아닌, 마거릿 올린이 언급한 ‘촉각적 보기(tactile looking)’의 오브제로 사용했을 가능성이 높다.³⁵⁾

1870년대 소신문의 잡보나 광고를 살펴보면, 사진은 이미 민간에서 촉각적 향유의 사물로 소비되고 있었다는 사실을 짐작할 수 있다. 『요미우리신문』은 1876년에 도쿄 아사쿠사의 한 사진관에서 ‘즉석 사진’을 판매한다는 광고를 게재했다. 광고에 따르면, ‘즉석 사진’은 고객이 여러 종류의 사진과 유행하는 ‘문명개화’의 문구 중 취향에 맞게 선택해서 종이에 붙여서 가져가는 상품을 뜻한다.³⁶⁾ 실물이 남아있지 않아 어떤 형태인지 정확히 알 수 없지만, 사진관은 외국 풍경, 국내 명소, 유명인, 자연, 이국 사물 등을 찍은 사진을 판매중이라고 홍보했다. 이 중 고객이 좋아하는 사진과 문구를 골라 제출하면 점주는 엽서 크기의 종이에 모자이크처럼 붙여주는 식으로 판매했다.

35) 올린은 사진이 특히 일상 속에서 쉽게 ‘핸들링(handling)’되는 이미지이자 오브제이기 때문에 이를 인식, 경험할 때 시각과 촉각 사이의 경계가 뚜렷이 나뉘지 않는다는 점을 강조한다. 그가 제안하는 ‘촉각적 보기’는 사진 비너나 만지는 액자처럼 대상(사진)을 읽고 인지하는 차원뿐 아니라, 무언가를 수행하고 실천하는, 구체적 행위로서의 ‘보기’ 개념이라 할 수 있다. Margaret Olin, 앞의 책, p.2~3.

36) 『読売新聞』, 1876.4.26.

광고는 또한 ‘즉석 사진’의 가격대가 저렴하고 마음껏 고를 수 있다는 점을 강조했다. ‘즉석 사진’을 위해 고객은 사진관이 내놓은 다종의 사진들을 이리 저리 대보고 만졌을 것이다. 구미의 ‘문명’마저도 눈앞에서 보고 만지며 즐기고 누리는 시대가 사진점의 변장과 함께 도래했다.

사진 비너나 시마 가코쿠의 액자에는 소중한 사람의 이미지를 공예품으로 만들어 가까이 두고 만지며 기억하고 싶은 일반인의 소망이 담겨있다. 이러한 소망은 주술이나 토테미즘 같은 이미지 생산의 기원뿐만 아니라 사진이 왜 페티시(fetish)를 강화해왔는지도 해명해 준다.³⁷⁾ 영화이론가 크리스티앙 메츠(Christian Metz)는 사진이 발명 초기부터 페티시가 작동하는 주요 장소로 기능해왔다고 지적한다. 그에 따르면 사진은 작은 사이즈의 인화가 가능하며, 이미지를 지속적으로 볼 수 있고, 공동 제작보다는 사적 차원의 생산과 향유가 가능하다. 또한 내용 역시 허구적 구성보다는 실제 세계의 기록에 가깝기에, 영화보다 물신을 더 쉽게 조장할 수 있다. 따라서 같은 지표 기호임에도 불구하고 영화와 사진은 사회 속에서 매우 다른 방식으로 기능해왔다.³⁸⁾

철학자 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 ‘사진의 존재론(ontology of photography)’은 페티시나 애착과 같은 사진의 정동적 효과에 대한 천착이다. 저서 『카메라 루시다』에서 바르트는 세상을 떠난 모친의 유년기 사진에서 날카로운 섬광처럼 느껴지는 무언가를 ‘푼크툼(punctum)’으로 부르고, 이를 정의하기 위해 사진에 대한 실증적, 수사적, 미학적 분석에서 벗어나, 철저히 ‘느낌’에 의존하기로 결심한다.³⁹⁾ 그에게 사진의 본질은 ‘거기에 존재했던 것(what has been there)’의 부재를 현전화하는 역설에 있었다. 사진은 부재하는 대상을 물성을 가진 이미지로 되살려내어 지금을 가고 없는 존재를 향한 그리움과 비애감을 전달한다. 따라서 그가 사진에 어떤 말을 붙일 수 있다면, 이는 오직 ‘정서적인(sentimental)’ 이유와 맥락에 한해서이다.⁴⁰⁾

37) 여기서 ‘페티시’는 프로이트 심리학에서 말하는 이상 성욕(신체의 일부 옷, 소지품, 기타 사물에서 성적 만족을 얻는 행위)를 뜻하기 보다는, 사물에 대한 애착과 숭배, 신앙 등 광범위한 맥락에서의 물신을 가리킨다.

38) Christian Metz, “Photography and Fetish,” *October* Vol. 34, 1985, pp.80-81 참조.

39) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Translated by Richard Howard, New York: Hills and Wang, 1981. p.10.

40) *ibid.*, p.21

서론에서도 언급했듯이 영어 ‘느낌(feeling)’은 만짐(touching)과 감정(emotion)이라는 이중 의미를 갖는다. ‘느낌’의 어원 자체에 이미 신체 접촉과 정서적 반응이 밀접하게 연관되어 있는 것이다. 초창기 초상 사진이나 수많은 사진 상품은 이 같은 촉각의 정동적 효과를 지속적으로 증명해 왔다. 19세기 중후반 디스테리(Andre Adolphe-Eugene Disderi, 1819~1889)가 개발한 명함판 사진(cartes-de-visite)이 압도적인 성공을 누릴 수 있었던 이유도 이와 무관하지 않다. 명함판 사진은 손으로 쥐고 보기에 적당한 사이즈(2.5×4inch 내외)였고, 그 때문에 초상이면서 동시에 기념과 기억을 위한 상품으로 대중화될 수 있었다.⁴¹⁾

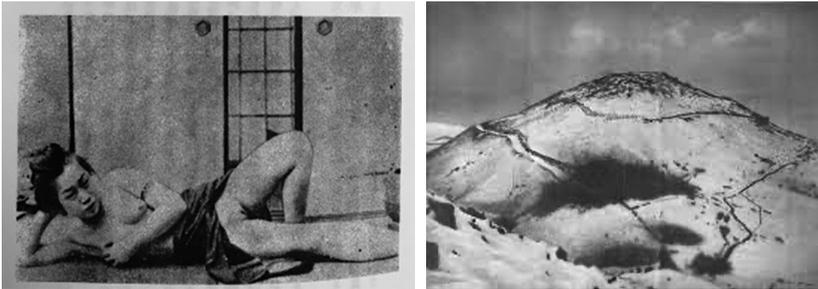
올리버 웬델 홈즈는 명함판 사진을 특정한 상징 가치를 교환할 수 있는 “사회적 화폐(social currency)”에 비유했던 19세기 후반 미국의 지식인이었다. 그는 명함판 사진이라는 ‘사회적 화폐’의 기능이 가족과 연인, 산 자와 죽은 자의 이미지를 보고 만지며 느끼도록 돕는 기억 오브제에 있다고 파악했다.⁴²⁾ 이때 기억은 개인이 아니라 공동체, 나아가 국가 차원의 공동 기억을 뜻했다. 그렇다면 공동의 기억은 무엇을 기리고 마음속에 간직했던 것일까? 명함판 사진이 유행했을 때 미국은 남북 전쟁의 소용돌이에서 채 벗어나기 전이었다. 아버지와 아들은 전장에 나가기 전에 군복을 맞춰 입고 명함판 카메라 앞에 섰다. 사진이 이들을 영예로운 주체, 국가의 부름을 받고 출정하는 바랄직한 미국의 시민으로 호명했다고 바꿔말할 수도 있을 것이다. 찍힌 사진은 가족이나 연인에게 남겨져 미국인 가정에서 병사의 생을 염원하고 死를 애도하는 기념물로 기능했다. 홈즈가 언급한 ‘사회적 화폐’가 어루만지면서 보기에 좋은 사이즈로 제작된 배후에도 시각적 인지뿐만 아니라 촉각과 감정적 애착(emotional attachment)간의 불가분의 관계가 놓여 있었다.

일본에서도 전쟁은 사진에 대한 촉각적 경험과 정동적 효과를 극대화했던 역사적 사건이었다. 생과 사를 가로지르는 전장에서 성애의 이미지는 생에 대한 의지를 강화시키는 사물로 기능했다. 특히 1904년에 발발한 러일전쟁은 소위 ‘에로 사진’의 상품

41) 1860년대 미국에서는 명함판 사진을 10매 세트에 3달러(현재 가격 30~85달러)에 판매했다고 한다. <https://www.icp.org/perspective/public-faces-photography-as-social-media-in-the-19th-century> (최종 접속일: 2023.6.10.)

42) 의사이자 시인인 홈즈는 스테레오스코프에 대한 에세이를 비롯하여 19세기 사진에 대한 중요한 글을 다수 남겼다. 명함판 사진에 대한 그의 언급은 Oliver Wendell Holmes, “Doings of the Sunbeam,” *The Atlantic*, Vol. XII, No. LXIX, July 1863, p.8.

화를 초래한 결정적인 계기였다. 병사들은 춘화 우키요에나 포르노그래피 사진을 군복 주머니에 넣은 채 전장에 나갔다. 부대 안에서는 춘화와 소위 ‘에로 사진’이 대대적으로 수집되었다. 1905년 일본군이 여순 항에 있던 러시아 군의 병참기지인 ‘203고지’를 함락하자, 고지와 유사한 형태의 ‘203 헤어스타일’을 한 여성의 누드 사진이 전장 안팎에서 널리 판매되었다(<그림 11>).⁴³⁾ ‘에로 사진’은 전장의 병사에게는 생의 의지를 고취하고 목숨을 지켜주는 주술 부적이었다. 동시에 그것은 승전의 기쁨을 남성성으로 치환하고 성애화된 여성을 타자화하는 성적 페티시의 대리물이었다.



<그림 11> 러일전쟁(1904~1905) 당시 전장 안팎에서 유행했던 ‘203 고지(二〇三高地) 에로 사진’과 실제 203 고지의 형태

포켓용 불상 사진은 전쟁기 일본에서 매우 특수한 정동적 효과를 발휘했던 또 다른 사례이다. 오사카 마이니치신문사 사진부 출신인 오가와 세이요(小川晴暘, 1894~1960)는 1922년 나라 皇室博物館 바로 옆에 문화재 사진 전문 사진관 ‘아스카원(飛鳥院)’을 개업하고 운영했던 입지전적 인물이다(<그림 12>). 1930년대에 들어서 교토, 나라 지역의 고미술 순례와 관광 산업이 본격화되자, 아스카원에서 판매했던 포켓용 불상 사진은 관광객에게 호평을 얻었다.⁴⁴⁾

43) 러일전쟁과 ‘에로 사진’의 흥행에 대해서는 下川耿史, 『日露戦争とエロ写真』, 『日本エロ写真史』, 靑弓社, 1995, 96~127면 참조.

44) 東京都写真美術館 編, 『写された国宝』, 東京都写真美術館, 2000, 41면.



〈그림 12〉 오가와 세이요가 1922년에 설립한 나라 아스카원의 외관



〈그림 13〉 오가와 세이요, 신야쿠지 십이신장 벌절라대장 (新薬師寺 十二神将 伐折羅大将), 1920~1930년대(좌), 오가와 세이요, 고류지 미륵보살 (広隆寺 弥勒菩薩像), 1920~1930년대(우)

오가와와 검은색 배경지에 강한 인공조명을 비추어 콘트라스트를 높이고 불상이 배경에 스며들거나 부유하는 것처럼 보이게끔 촬영했다(〈그림 13〉). 그는 문화재의 객관적 기록보다는 사진가 자신의 의도를 표현하는 일에 주력했다. 특히 조명과 각도

를 적절히 조절해서 불상을 드라마틱하게 연출하는 형식을 선호했다. 불교 미술을 연구하는 미술사학자들은 오가와식 스타일을 과도한 연출이라 비판했지만, 그가 상 품으로 개발한 포켓용 불상 사진은 전시기 병사들의 마음을 달래주는 위안의 효과가 분명했다.⁴⁵⁾

1930년대 후반부터 제2차 중일전쟁과 태평양 전쟁이 연이어 발발하자, 병사들은 아스카원의 불상 사진을 가슴에 품고 출병했다. ‘에로 사진’과 달리 불상 사진은 혹독한 전투에서 용맹하게 싸우다가 생을 마친 死者의 시신을 거두어 極樂淨土로 안내해 주는 신성한 종교적 매개물로 여겨졌다. 전장에서 살아남은 병사 세대가 전후 일본에서 부상한 ‘고미술 붐’의 주역이었고, 1950년대 이후 예술로서의 불상 사진의 유행을 이끌었던 관람자이자, 불조각 전시의 마니아층이 된 것은 결코 우연의 일치가 아닐 것이다.⁴⁶⁾

V. 나오며

일본 사상사 연구자 사카이 나오키(酒井直樹)에 따르면 접촉은 교류와 유대를 강화 하면서도 다른 한편으로 두려움과 전율의 계기로 작용한다. 접촉이란 부딪는 것과 부딪히는 것, 변용하는 것과 변용 당하는 것, 능동과 수동이 언제든지 뒤바뀔 수 있는 미묘한 순간에서 발생하기 때문이다. 따라서 그것은 나와 타자 사이의 변용이나 외상의 가능성을 내포하므로 늘 사회적 사건이 될 수밖에 없다.⁴⁷⁾ 이는 접촉에 뒤따르는 정동적인 반응—아픔, 수치, 두려움, 놀라움, 기쁨, 슬픔 등—이 얼마든지 공동체의 정념으로 확산될 수 있음을 시사한다. 당연히 19세기 이후에 등장한 공감의 공동체 중 제일 모범적인 형태는 국민 국가일 것이다.

4장 말미에서 살펴 본 불상 사진은 전쟁 전후에 부상했던 서로 다른 종류의 국가주의와 접촉했다. 그것이 제국을 위해 죽음을 불사하던 맹목적 애국이든, 패전

45) 碧海寿広, 『仏像と日本人—宗教と美の近代史』, 中央公論, 2018, 149~150면.

46) 태평양전쟁기 불상의 의미 전환에 대해서는 김계원, 「불상과 사진: 도문켄(土門拳)의 고사순례와 20세기 중반의 일본미술」, 『일본비평』 20, 서울대학교 일본연구소, 2019, 194~223면.

47) 사카이 나오키 저, 신현아 역, 「정동의 정치학」, 『문화과학』 87, 2016, 364~374면 참조.

의 트라우마를 종교적 도상으로 극복하려는 의지이든, 사진이 공감의 지대를 구축했다는 사실이 중요하다. 이때 불상 사진은 눈으로 보고 촉각으로 전달되는 ‘촉각적 보기’의 사물로 사회를 횡단하면서 국민 국가라는 공동체에 부합하는 정념의 형식을 구조했다.

그런데 ‘국민 국가’란 보편적이거나 탈역사적인 개념이 아니다. 그것은 19세기 후반 구미 열강과 제국주의의 팽창, 지정학적 권력과 무력을 동반한 외교를 통해 역사 속에서 등장한 정치체의 한 형식이다. 사진 역시 ‘국민 국가’의 형성 시기에 개항을 요구하는 구미의 ‘砲艦’과 함께 비구미권 지역에 도래했다. 3장에서 다룬 사례들은 이처럼 위태로운 상황을 대면한 일본인 스스로가 ‘국민 국가’, 또는 당대 언어로 ‘문명국’으로 나아가고자 하는 의지를 보여준다. 사진은 이때 ‘문명국’이 가동하는 표상의 정치를 학습하고 자기 것으로 꼭 쥐기[捉] 위해 반드시 익혀야 할 기술이었다. 촉각이 나와 타자의 경계, 내부와 외부의 차이를 가장 쉽고 직관적으로 알려주는 감각임을 상기한다면, 포트그래피의 번역어인 ‘착영화’에는 그러한 경계를 만들어 ‘일본’이라는 국민 국가의 표상을 쟁취하려는 욕망이 투영되어 있다.

촉각은 시각과 더불어 인간이 삼차원에 살고 있다는 사실을 가르쳐준다. 세상을 만질 수 있기에 우리는 세계가 어떤 모양과 깊이로 이루어져 있는지, 자신이 혹은 타인이 어떤 모습을 하고 있는지 알 수 있다.⁴⁸⁾ 그 때문에 촉각은 시각과 쉽게 연동하거나 시각 예술 중심에 자리하며, 시각적 유사성의 배면에는 언제나 촉각적 가치나 가능성—만져질 수 있을 것 같은 그림, 촉지성을 환기시키는 이미지 등—이 깔려있다. 이는 2장에서 논의한 사진 체험이 왜 물리적 접촉과 이동의 상상으로 가득한지 설명해 준다. 사진술을 처음 경험했던 이에게 대상과 이미지의 정합성은 시각보다 좀더 원초적이며 실질적인 차원에서 작동하는 감각인 촉각을 통해 이해되었던 것은 아닐까?

과학과 인류학 분야에서는 인지력과 정서의 함양에 있어 촉각의 중요성을 지속적으로 논구해 왔다. 프레데릭 작스는 인간에게 촉각은 최초로 점화되고 마지막에 소멸하는 감각이며, 손이 눈보다 먼저 세계를 더욱 충실히 전한다고 말했다.⁴⁹⁾ 애슐리 몬터규에 따르면 인간은 만지는 법을 먼저, 보는 법을 그 다음으로 배워 자신의 주변

48) 이에 대해서는 다이앤 애커먼, 앞의 책, 143~146면 참조.

49) 다이앤 애커먼, 앞의 책, 111면.

세계를 학습한다.⁵⁰⁾ 19세기 중반 사진술의 창안 이후 인간이 주변 세계를 사진 이미지로 바라보고 학습하며 정보를 습득하는 일이 당연해졌다. 하지만 그러한 사진마저도 만지지 않고서는 볼 수가 없다. 사진은 쓰다듬고 어루만지며 찢고 붙이고 손가락으로 만지작거리는 사물로 현대인의 일상에 편재한다. 물성을 갖지 않은 디지털 사진이라 하더라도, 그것을 보고 전송하고 유포하고 향유하기 위해서 우리는 어떤 기기와의 신체 접촉을 거쳐야 한다.

국내외 사진사에서 촉각 연구는 더디게 진행되어 왔다. 사진사 연구의 방점이 작품으로서의 사진에 있으며, 작품 사진의 평가가 시각적 구성과 조형적 요소에 있다는 사실이 당연하게 받아들여져 왔기 때문이다. 사진이 근대 이후의 시각 중심주의를 지탱, 강화해 온 사실은 부인하기 어렵다. 하지만 논문에서 다른 여러 사례에서 알 수 있듯이 예술 사진을 포함한 수많은 ‘사진들’의 역사에서 촉각은 시각과 더불어 이미지를 인식하고 소비하는 기반 감각으로 작동했다. 따라서 문제는 감각을 인위적으로 분리하고, 감각 사이의 위계질서를 상정해왔던 기존의 연구 관행에 있을지도 모른다. 시각을 이성으로, 촉각을 감성으로 구분하는 논리 역시 근대의 시각 중심주의를 답습하는 이분법적 사고일 것이다. 이에 대한 문제제기의 일환으로 논문은 초창기 일본 사진에 초점을 맞추어 촉각의 특수한 의미와 기능을 살펴보고, 이를 통해 사진사 연구의 방법론을 재검토해 보고자 했다.

투고일: 2023.04.28

심사일: 2023.06.01

게재확정일: 2023.06.20

50) 애슐리 몬터규 저, 최로미 역, 『터칭』, 글항아리, 2017, 418면 참조.

참고문헌

- 内田正雄, 『輿地誌略』 卷1, 大学南校, 1870
『読売新聞』 1875.6.3
『読売新聞』 1875.9.2
『読売新聞』 1876.4.26
石野瑛 校, 「武相叢書 第1編-垂墨理駕船渡来日記」(1854), 武相考古会, 1929
Oliver Wendell Holmes, “Doings of the Sunbeam,” *The Atlantic*, Vol. XII, No. LXIX,
July 1863
- 최인진, 『한국사진사 1631~1945』, 눈빛, 1999
마크 스미스 저, 김상훈 역, 『감각의 역사』, 수북, 2010
사카이 나오키 저, 신현아 역, 「정동의 정치학」, 『문화과학』 87, 2016
다이앤 애커먼 저, 백영미 역, 『감각의 박물학』, 작가정신, 2017
예술리 몬터규 저, 최로미 역, 『터칭』, 글항아리, 2017
김계원, 『사진 국가: 19세기 말 일본 사진(들)의 시작』, 현실문화A, 2023
東京国立近代美術館 編, 『洋風表の導入: 江戸中期から明治初期まで』, 東京国立近代美術館, 1985
松戸市戸定歴史館 編, 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996
木下直之, 『写真画論-写真と絵画の結婚』, 岩波書店, 1996
_____, 「写真をめぐることば」, 長野重一, 飯沢耕太郎, 木下直之 編, 『上野彦馬と幕末の写
真家たち』, 岩波書店, 1997
東京都写真美術館 編, 『写された国宝』, 東京都写真美術館, 2000
碧海寿広, 『仏像と日本人-宗教と美の近代史』, 中央公論, 2018
Susan Sontag, *On Photography*, New York: Anchor Books, 1977
Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Translated by Richard
Howard, New York: Hills and Wang, 1981
Victor Burgin ed., *Thinking Photography*, London: MacMillan, 1982
John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*,
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988
Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image
World*, New Jersey: Princeton University Press, 1997
Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic
Albums*, Montreal: McGill-Queens University Press, 2001
Timon Screech, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular*

- Imagery in Later Edo Japan*, London and New York: Routledge, 2002
- Eve Kosofsky Sedwick, *Touching Feeling: Affect Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003
- Jeffrey W. Cody and Trances Terpak eds., *Brush and Shutter: Early Photography in China*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011
- Margaret Olin, *Touching Photographs*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012
- Ellspheth H. Brown and Thy Phu ed., *Feeling Photography*, Durham: Duke University Press, 2014
- 김계원, 「불상과 사진: 도문켄(土門拳)의 고사순례와 20세기 중반의 일본미술」, 『일본비평』 20, 서울대학교 일본연구소, 2019
- _____, 「공무(公務)로서의 사진: 막말·메이지의 지식 공간과 사진술의 수용」, 『일본비평』 27, 서울대학교 일본연구소, 2022
- 金丸重嶺, 「日本写真渡来考 誤っていた天保 12年(1841)の渡来説」, 『日本写真学会』 31卷 2号, 1968
- 池田厚史, 「『輿地誌略』と『萬国写真帖』」, 『Museum』 第501号, 1992
- 増野恵子, 「『輿地誌略』のイメージについて」, 『近代画説』 第16号, 2007
- Rosalind Krauss, “Tracing Nadar,” *October* Vol. 5, Summer 1978
- Christian Metz, “Photography and Fetish,” *October* Vol. 34, 1985
- Allan Sekula, “The Body and the Archive,” *October* Vol. 39, 1986
- Marlyn Irvin Margulis, “Victorian Mourning Jewelry,” *Antiques & Collecting Magazine* Vol. 107, Issue 3, 2002
- Edward Edwards, “Objects of Affect: Photography Beyond the Image,” *Annual Review of Anthology* Vol. 41, 2012
- Yi Gu, “What’s in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840~1911,” *Art Bulletin*, March 2013

Photography and Touch: Tactile Imagination, Metaphor and Experience in Early Japanese Photography

Kim, Gye-won

This paper explores how tactile imagination, metaphor, and experience involved in the reception of photography in late nineteenth century Japan. Specifically, it focuses on the relation between tactility and early photographic experiences by looking at photographic terminologies, photographic crafts and small prints. During the 1850s, common people believed that a photographic image was the outcome of physical movement and contact between a person and the camera's body. Such a tactile imagination reflects both the awe-inspiring nature of photography and the anxiety and tension that arose from encountering the Western Other. As photography became increasingly popular in the 1870s, it was understood as a useful tool for the 'civilized' people to produce the visual representation of their nation. Here, the sense of touch became associated with photographic terminologies, serving as a metaphor for the cognitive practice of learning and grasping the 'civilized.' With the rapid progress of the photographic technology, a diversity of tactile photographic objects were created and circulated in a nationwide level. In particular, pocket-sized photographs of Buddhist statues served not only as the object of intimate personal appreciation, but also as the object of communal sentiment and emotion during the wartime period.

Key Words : Photography, Touch, Early Japanese Photography, Tactile Imagination,
Tactile Metaphor, Tactile Experience