

공무(公務)로서의 사진

막말·메이지의 지식 공간과 사진술의 수용

김계원

1. 들어가며

1840년대 일본에 다게레오타입¹이 처음 유입되었을 때, 나가사키의 상인 우에노 도시노조(上野俊之丞, 1790~1851)는 이를 “오직 정도(正圖)만을 찍어 내는 도구”라 불렀다.² 다게레오타입의 사실적 재현에 압도당한 그는 이내 사진을 업으로 삼았고, 카메라를 사쓰마번(薩摩藩)의 영주 시마즈 나리아키라(島津斉彬, 1809~1858) 앞에 가장 먼저 세웠다. 시마즈는 중앙 정부를 거치지 않고도 번 단독으로 유럽 박람회에 참가한 개화와 다이묘(大名)였다. 구미 문

김계원(金桂園) 성균관대학교 미술학과 부교수. 캐나다 매길대학(McGill University) 미술사학과에서 근대기 일본의 사진술 도입과 풍경 인식에 대한 연구로 박사학위를 받았다. 한·일 근현대미술과 시각문화, 사진사, 물질문화, 전시론, 전통의 표상에 관심을 두고 연구를 진행 중이다. 최근 논문으로 「불상과 사진: 도몬 켄의 고사순례와 20세기 중반의 ‘일본미술’」(『일본비평』 20, 2019), 「식민지 시대 ‘예술사진’과 풍경 이미지의 생산」(『미술사학』 39, 2020), 「유리건판 사진으로 보는 고미술」(『대동문화연구』 114, 2021) 등이 있다.

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2022.27.222>

물을 한시라도 빨리 선취하고 싶던 시마즈는 일말의 주저 없이 ‘정도를 찍어 내는’ 기술 앞에 섰다. 곧 도래할 메이지 유신의 주역이기도 한 시마즈의 초상사진은 현존하는 일본 최초의 다게레오타입이자 근대기 주요 문화재로 지정되었다. 우에노가 운영한 사진관은 아들 우에노 히코마(上野彦馬, 1838~1904)가 물려받아 콜로디온 습판³을 비롯한 초창기 사진의 중요한 실험을 이어 갔다.

모든 지역의 사진사가 그러하듯, 초기 일본 사진사는 기술 개발과 전송을 다룬 에피소드로 가득하다. 변뜩이는 아이디어, 서로 다른 테크닉의 경쟁, 선택과 배제를 거쳐 단일한 ‘사진술’로 서서히 통섭되는 상황. 하지만 이것만으로는 충분하지 않다. 사진이 19세기 중후반 열도에서 세계를 수집하고 ‘정도’만을 찍는 문명의 상징으로 수용되었다면, 그 새로움은 어디서 어떻게 당도한 것인가? 미국의 흑선(黒船)이 다게레오타입을 신고 왔기 때문인가? 비아토(Fellice Beato, 1832~1909) 같은 구미의 사진가가 일본의 풍속을 찍었기 때문인가?

선행연구는 다양한 관점에서 일본 사진의 시작을 설명했다. 그중 미술사 분야의 연구는 에도 시대, 특히 18세기 네덜란드에서 유입된 구미 학문을 연구했던 난학(蘭學) 계열의 양풍화(洋風画)에서 ‘사진’(写真)의 기원을 찾

- 1 원어로는 ‘Daguerreotype’이며 은판에 요오드를 입혀 감광판을 만들고 상을 전사하는 초창기 사진 기법 혹은 이미지를 뜻한다. 복제가 불가능하지만 비교적 짧은 촬영시간과 선예도 높은 이미지를 얻을 수 있는 장점으로 1840~1850년대까지 건축사진과 초상사진에 도입되었다. 명칭은 이 기법을 고안한 다게르(Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787~1851)의 이름에서 비롯되었다.
- 2 당시 나가사키는 중국과 네덜란드에 한하여 무역을 허용하던 막부의 유일한 개항장이었다. 우에노는 1848년 나가사키에서 처음 사진술을 경험한 것에 대해 다음과 같이 기록했다. “다게레오타입 한 세트가 덴포 14년(1843) 나가사키로 들어왔다. 이는 오직 정도만을 찍어 내는 도구이다[但正圖ヲ寫し取候道具]. 이후 그것은 어디론가 사라졌다가 가에이 원년(1848) 이곳에 다시 당도하였다.” 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, 58쪽에서 재인용.
- 3 콜로디온 습판(Collodion Wet-Plate)은 1851년 영국의 아처(Frederick Scott Archer, 1813~1857)가 개발한 초창기 사진 기법 혹은 공정을 뜻한다. 셀룰로이드 필름이 개발되기 이전, 유리판에 콜로디온(알코올과 에테르, 니트로셀룰로오스를 녹여 만든 용제) 용액을 도포하고, 용액이 마를 때까지 기다렸다가 이를 감광판으로 삼아 촬영, 현상한다. 감광판의 제조에서 촬영까지 암실에서 진행되는 번거로운 공정에도 불구하고, 이미지의 복제가 가능했기에 상업사진과 기록사진에 널리 도입되었다. 1880년대 젤라틴을 주재료로 사용하는 건식 용제가 개발되기 이전까지 가장 보편적으로 채택된 방식이다.

는다.⁴ 즉 포토그래피(photography)가 도래하기 이전에도 자생적인 회화사의 맥락에서 또 다른 ‘사진’이 존재했다는 것이다.⁵ 그렇다면 왜 사진은 19세기 중후반이라는 특정한 시점에 열도에 도래했다고 여겨지는가? 이전이나 이후라고 간주하면 안 되는 것일까? 이 단순한 질문들은 사진사 서술을 견고히 지탱해 왔던 근원적인 전제를 뒤흔들고도 모자라 더 복잡하고 난해한 문제를 보탠다. 무엇이 사진술을 바람직하고 믿음직스런 재현의 기술, 효율적이며 공리적인 기록의 수단으로 인지되게끔 했을까? 19세기 후반 일본 사회가 사진을 절실히 필요로 했던 일은 무엇이었을까?

시마즈뿐 아니라 1850년대 중반 개국을 지향했던 막부의 지식인들은 사진의 전례 없는 진실성이 사회 개혁에 보탬이 된다고 믿었다. 흑선 내항 당시 도쿠가와 막부는 증가하는 외교 문서를 번역하고 구미의 학문을 체계적으로 연구할 필요성을 실감하여, 1856년 번서조소(蕃書調所)를 개설했다. 7년 뒤인 1863년 번서조소가 개성소(開成所)로 거듭나고 구미의 시각문화와 매체를 본격적으로 연구할 때, 사진술 또한 학문의 대상으로 포함했다.⁶ 물론 미술사가 후쿠오카 마키의 연구가 밝히듯, 1850년대 나고야 지역의 본초 학자들도 유화, 사진, 판화를 탐구하며 박진(迫真)적 재현 방식을 모색했다.⁷ 이들은 중국의 식물종을 분류, 정의한 『본초강목』을 연구하는 것보다 열도

4 18~19세기 네덜란드와의 교역에서 구미의 판화, 일러스트레이션, 과학적 도해가 나가사키항 근처에 입수되어 열도에 전해졌다. 이를 매개로 구미의 지식과 재현 방식을 연구하던 난학자(蘭學者) 그룹이 형성되면서 투시도법과 대기원근법을 적용한 ‘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, 『写実の系譜: 洋風表現の導入: 江戸中期から明治初期まで』, 東京国立近代美術館, 1985, 11~15쪽 참조.

5 난학에서의 리얼리즘과 포토그래피의 개념적 친연성에 대해서 다음의 저작을 참조하였다. Doris Croissant, “In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory,” in Ellen P. Conant, ed., *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of 19th Century Japanese Art*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006, pp. 153~76; Mikiko Hirayama, “The Emperor’s New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography,” *History of Photography* 33(2), 2009, pp. 165~185; 河野元昭, 「江戸時代「写生」考」, 『日本絵画史の研究』, 吉川弘文館, 1989, 384~472쪽.

6 막부의 양학(洋学) 교육기관에서의 회화적 관행과 실천에 대해서는 다음의 저작을 참조하였다. 磯崎康彦, 「蕃書調所, 開成所の画学局における画学教育と川上冬崖」, 『福島大学教育学部論集』 67号, 1999, 104~187쪽.

7 Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan*, Stanford: University of Stanford Press, 2012, pp. 105~153.

의 식물을 사생하여 사진에 가까운 리얼리티를 확보한 식물 도보(圖譜)의 제작에 열중했다. 그중 반투명 종이에 약초를 전사하여 만든 화보군은 대상과의 직접 접촉을 통한 재현이라는 점에서 지표적 기호이며, 사진 지표(빛과 필름의 직접 접촉을 통한 실물 재현)와도 공정 면에서 유사하다.⁸

나고야의 본초학자들은 분명 사진의 물리·화학적 성격을 이해하고 있었다. 그러나 개별 연구를 기반으로 지식의 체계를 만들고, 기술의 효용을 가시화하여 공적으로 인정받기 위해서는 제도적 조건이 필요하다. 이는 곧 사진이 공적이며 사회적인 기술과 매체로 성립할 수 있는 조건이기도 했다. 일본사진사에서 매체의 사회화나 제도화는 주로 초상사진의 확산을 통해 설명되어 왔다. 제의적 초상의 오랜 전통을 사진이 이어받는 과정에서 사람들은 초상화를 갖는 대신 카메라 앞에 섰으며, 초상화의 관행이 사진관, 사진재료상, 사진 산업의 정착으로 이어졌다는 것이다. 다케레오타입이 1850년대에 ‘인영경’(印影鏡)으로 불렸고, 한자어 ‘영’(影)이 사람의 모습을 뜻한다는 점만 보더라도, 사진은 초상의 전사(前史) 없이 사회 속에 안착하기 힘들었을 것이다.

그러나 필자가 주목하는 사진의 사회적 수용은 개인의 초상과는 다른 차원에서 발생한 역사적 사건들과 관련된다. 사진에 관한 언어와 담론, 기술과 실천의 체계를 공적으로 공유할 수 있었던 계기, 매체의 사회화와 제도화를 가능케 했던 조건으로 이 논문은 도쿠가와 막부와 메이지 신생 정부가 수행한 공적 업무 속 사진의 쓰임새에 초점을 맞춘다. 카메라와 화학 재료의 수급이 원활하지 않았던 시기, 사진가는 주로 독일 외국인 사진가를 통해 도구를 구하고 기술을 배웠다. 그러나 사진술을 자기 것으로 만들기 위해서는 또 다른 계기가 필요했다. 이를 제공한 것이 막부와 메이지 정부

8 기호학자 퍼스(Charles Pierce)는 대상과 기호의 관계에 따라 도상(Icon), 상징(Symbol), 지표(Index)로 기호의 종류를 구분했다. 대상과 시각적 유사성을 갖는 기호가 도상이라면, 시각적 유사성은 없지만 대상의 문화적·역사적 의미를 갖는 기호는 상징, 그리고 대상과의 물리적 접촉을 통해 생성되는 기호가 지표다. 예컨대 사과의 기호로 설명하자면, 사과 모양과 형태적으로 유사하게 그린 그림은 도상, 사과를 유혹의 의미로 사용할 때는 상징, 그리고 사과를 깎아서 생긴 껍질은 지표에 속한다.

였다. 열도의 사진가는 지식인 관료가 기획한 정부의 기록 사업을 진행하면서 매체의 효용을 익혀 공적으로 가시화할 수 있었다. 이를 ‘공무로서의 사진’으로 파악하고, 막말·메이지의 지식 공간에서 사진술을 수용했던 관료들의 활동을 밝히는 것이 논문의 목적이다.

본문의 제2장은 개성소 화학국(化学局)에서의 사진 실험 및 이론화, 제3장은 개성소 화학국(画学局)의 교관인 다카하시 유이치(高橋由一, 1828~1894)의 사진에 대한 사유, 제4장은 대학남교와 문부성의 전시에서 사진의 분류와 활용, 제5장은 간사이(関西) 지역의 유물 조사를 중심으로 각각의 맥락 속에서 사진이 어떻게 구상, 실천, 개념화되었는지 알아본다. 막말·메이지의 관료들에게 사진은 정보를 생산하는 유용한 매체, 특수한 기술, 의미 있는 수단이었다. 그러나 이 모든 가치가 처음부터 주어진 것은 아니다. 오히려 사진을 다루는 과정과 절차 속에서 사진이 무엇인지, 어떤 용도와 가능성이 있는지 숙지해 나갔다고 보는 편이 타당할 것이다.⁹ 이러한 관점을 견지하면서 먼저 막부의 교육기관이었던 개성소에서 행해진 사진 실험에 대해 살펴보자.

2. ‘작지 않은 기술’: 개성소 화학국(化学局)에서의 사진

도쿠가와 막부는 천문방(天文方) 산하 번서화해어용괘(蕃書和解御用掛)를 양학소(1855), 번서조소(1856), 양서조소(洋書調所, 1862), 개성소(1863)로 개칭하며 정부의 공식 양학 연구 및 교육기관으로 운영했다. 개성소의 학문적 성과는 메이지 유신 이후 대학남교(大学南校)로 승계되었고, 개성소 출신 지식인들은 신정부의 각 부처에서 구미의 학문, 특히 과학기술계열의 전문가로 활동

9 유사한 맥락에서 사진사 연구자 가네코 류이치는 사진가 우치다 구이치(内田九一, 1844~1875)가 촬영한 천황의 순행 기록 사진을 분석하며, 천황 관련 사진들의 규칙과 법규를 제정하는 과정을 통해 사진술의 정착이 가능해졌음을 지적한다. 金子隆一, 「内田九一の「西国・九州巡幸写真」の位置」, 北原糸子 編, 『版画と写真19世紀後半出来事とイメージの創出』, 神奈川大学, 2005, 63~72쪽 참조.

을 펼쳐 나갔다. 개성소 시기에는 천문학, 지리학, 수학, 물산학, 정련학(精煉學), 기계학(器械學), 화학(化學), 활자술 등으로 학문 분과가 분화되었고, 막부는 각 부서의 교관이 해당 학문을 연마, 실습할 수 있도록 지원했다.¹⁰

현존하는 문서 자료로 추정컨대 1867년 무렵 개성소의 사진 이론과 실습은 크게 세 가지 차원에서 진행되었다. 첫째, 최초의 사진기술서인 『사진경도설』(写真鏡圖說)의 발간, 둘째, 콜로디온 습판으로 개성소 주변을 촬영, 셋째, 파리만국박람회 사진첩 출품이 이에 해당한다. 『사진경도설』이 사진 화학 재료를 다루고 제조할 수 있는 기술, 카메라, 렌즈 등 물리적인 기계 기술을 습득하는 일이라면, 개성소 건물 및 주변 정황을 촬영하는 작업에서 기술의 실질적인 구사가 가능해졌다. 마지막으로 개성소 및 막부가 수집한 사진 이미지를 해외 박람회에서 전시하는 것은 구미의 다른 국가처럼 일본이 사진술을 다룰 수 있는 ‘문명국’임을 국제적으로 공인받는 일이었다. 요컨대 개성소의 사진술은 이론, 실천, 전시의 세 단계를 거치며 개인에서 개인으로 전수하는 사적 기술이 아니라, 사회적으로 공유·유포되는 공적 기술로 확산되었다. 이러한 전환의 중심에 야나가와 슌산(柳河春三, 1832~1870)의 번역과 사진 실험이 있다.

야나가와는 1862년 개성소에 양서조소출역(洋書調所出役)으로 들어와 후학을 지도하는 교관으로 재직한 난학자다. 유럽 각국 언어에 능통했던 그는 개성소로 유입된 외국 신문을 번역하여 구미의 상황을 막부에 알리는 역할을 담당했다. 1867년 출판한 『사진경도설』은 그가 영문, 불문, 독문의 서적 7권을 모아 편집, 번안을 거쳐 일본어로 직접 쓴 최초의 사진기술서로 알려져 있다. 물론 이전에도 사진 화학(化學)을 소개한 일본어 서적이 출판된 적 있다. 서론에서 언급했던 우에노 히코마는 1862년 콜로디온 습판 사진술을 독학하여 『사밀국필휴』(舍密局必携)라는 화학 약품 조제 매뉴얼을 출간했다.¹¹ 책의 부록으로 들어간 「촬형술」(撮形術)은 우에노가 사진술 전반을 요

10 개성소의 지적 성과와 활동에 대해서는 宮地正人, 「混沌の中の開成所」, 『学問のアルケオロジ-: 学問の過去・現在・未来』, 東京大学出版会, 1997, 20~40쪽 참조.

11 ‘사밀’은 19세기 초반 난학자들이 화학(Chemistry)의 번역어로 채택한 용어다. 「촬형술」(撮形術)은

약한 짧은 글이다. 그는 구미의 포토그래피를 ‘형태[形]를 거머쥐는[撮] 기술’로 번역했다.

촬형술(撮形術) 포토가라히(ポトガラヒー)

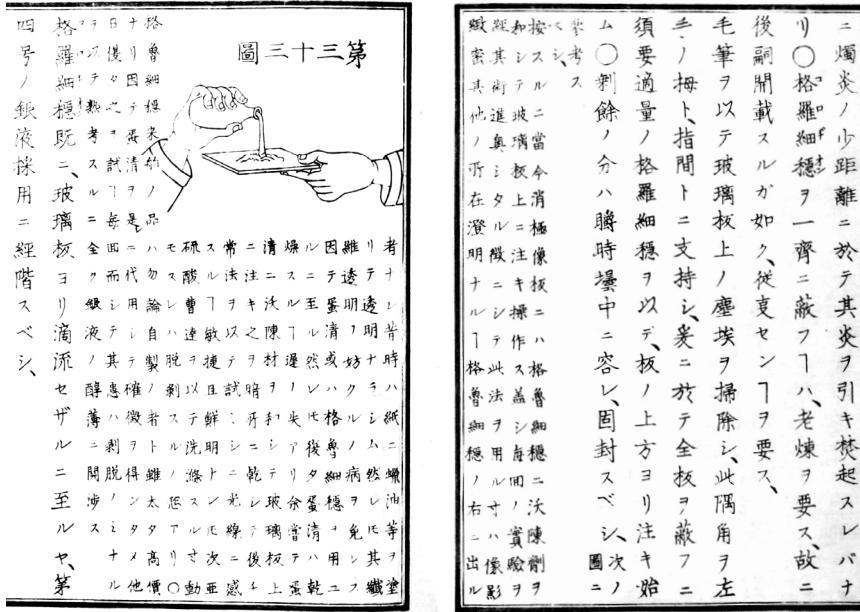
황국에 전래된 이후로 수년, 각 지역의 제군들 중 기술을 배우는 자가 많으나 기계를 다루는 법이나 약품 제조의 방법에 있어 정교함을 추구하지 않는 것이 유감스러운 터였다. 약품의 조제는 화학자의 관할인 고로, 이 책의 출판에 맞추어 촬영의 기술을 부록으로 추가하였느니. 그 기술과 방법이 아주 소상치는 않지만, 개요를 적어두고 반드시 필요한 약재의 명칭을 기재하여 널리 알리는 것에 뜻을 두려 한다.¹²

「촬형술」에서 우에노는 도판까지 첨부하여 콜로디온 습판 제작법을 설명하는데, 이를 통해 초창기 사진술의 난제가 지지체에 도포할 감광 물질의 조제였음을 짐작할 수 있다(〈그림 1〉). 『사밀국필휴』는 사진 재료 외에도 다양한 종류의 화학 실험법을 기재하고 있어, 개성소의 참고문헌으로 채택될 만큼 공신력을 얻었다. 개성소에서 사진 서적을 모아 번역하던 야나가와는 우에노의 책을 참조하면서 동시에 구미의 기술서를 종합하여 두 권에 달하는 『사진경도설』을 편찬했을 것이다.

『사밀국필휴』의 출간에서 5년이 지난 1867년, 야나가와의 책에는 ‘촬형술’ 대신 ‘사진경’이 제목으로 들어갔다. 5년 사이에 포토그래피의 번역어로 ‘사진’이 채택되었던 것이다. 『사진경도설』에서 야나가와는 매체의 필요성과 의의를 그림에서 도출하지만, 그림이 할 수 없는 부분까지 해낼 수 있

총 3권으로 구성된 『사밀국필휴』의 전편(前編) 부록으로 수록되었는데, 이는 우에노가 직접 실험한 결과를 담았다. 그는 20세에 나가사키 의학전습소에 입소하여 화학을 배웠고, 전습소에서 알게 된 쓰번(津藩) 출신(현재 미에현) 난학자 호리에 구와지로(堀江鐵次郎, 1831~1866)와 공동연구를 통해 1859년 콜로디온 습판 사진 촬영에 성공했다. 飯沢耕太郎 編, 『日本の写真家101』, 新書館, 2008, 16~17쪽 참조.

12 上野彦馬, 『舎密局必携 前篇』 券三, 伊勢屋治兵衛, 1862, 20쪽a. 필자는 와세다대학 도서관 古典籍データベース의 디지털 판본을 참조하였다. https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ni04/ni04_00181/index.html(최종 검색일: 2022. 7. 7.).



〈그림 1〉 우에노 히코마의 『사밀국필류』에 수록된 도판
출처: 上野彦馬, 『舍密局必携 前篇』 卷三, 伊勢屋治兵衛, 1862.

는 사진을 결코 ‘작은 기술’로 볼 것이 아니라고 말한다. 그가 직접 쓴 자서(自序)를 살펴보자.

작은 기술만을 늘어놓고자 한다. 아주 옛날 결승(結繩)으로¹³ 셈하던 시대에는 문자를 가지지 못했다. 하물며 그림을 그리는 것은 어떠했을 것인가. 창힐이 글자를 만들었는데, 상형(象形)에서 시작하였다. 상형은 곧 그림을 그린다는 뜻이다. 이집트에서는 그림을 통해 옛 일을 기록했는데, 지금은 존재하지 않는다 하더라도 그 유구함을 짐작할 수는 있다. 이야말로 그림의 긴요함이다. 작금에 머물면서도 먼 옛날을 훤히 알고, 눈썹만한 길이에 만 리를 줄여 담는다. 그러면서도 형상에 틀림이 없고, 정수는 손상되지 않아 조금의 아쉬움도 없으니, 이야말로 그림이 유용한 까닭이다. 화가가 말하기를 도깨비를 그리기는 쉽지만 개

13 새끼줄을 엮어서 수를 셈하던 셈법을 뜻한다.

와 말을 그리는 것은 어렵다 하니 그저 웃음이 나올 따름이다.

이는 사진 촬영(撮鏡)¹⁴을 하는 것에서 시작할 일이다. 촬영의 거울은 지금부터 300년 전, 서양의 선비 포르타¹⁵가 암갑(暗匣)¹⁶을 만들었는데, 그 정교함이 지극하였다. 그것은 붓으로 모양을 따라 그리는 것인데 아직 개선의 여지가 있었다. 분세이(文政, 1818~1830) 연간에 이르기까지 니엡스와 다게르라는 두 사람이 새로운 사진경을 만들어 냈다. 약을 이용하여 은판에 연기를 켜 뒤 거기에 햇살을 쬔고 약즙을 뿌리니, 더 이상 가필할 필요가 없었다. 그때부터 여러 사람들이 갖은 고민을 더하여 종이며 돌, 강철이며 유리에 모두 비추어 형상을 옮길 수 있었으니 그 방법이 실로 정교하다. 먼 옛 적을 다시 살려내는 바이다. 멀리 있는 사람이 명승을 감상할 적에, 후인이 선현을 상상할 적에, 안타까워할 구석이 거의 없음이라. 역사에 밝은 사람은 이를 연구하여 옛 일을 알게 될 것이며, 또한 누군가 글씨를 찍거나 그림을 찍을 때에도 옛 사람과 반갑게 팔을 맞잡고 허물없이 이야기를 나누는 셈이라. 과연 이와 같으니, 작은 기술이라 하더라도 세상의 풍습과 관계된 것을 어찌 작다고만 하겠는가.¹⁷

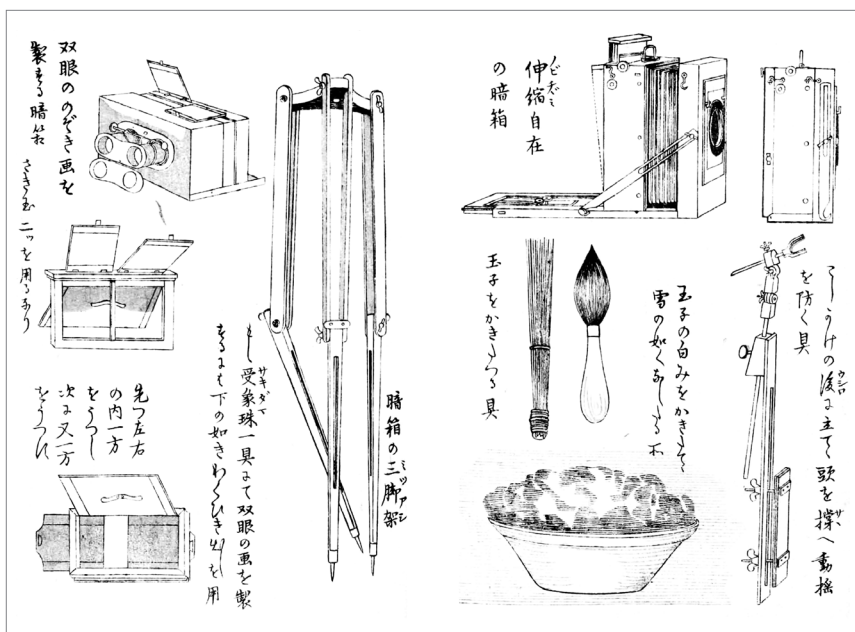
야나가와의 서문은 히코마가 『사밀국필휴』의 부록으로 추가한 「촬영술」에 비해 기술의 설명도 풍부하지만, 사진의 의미를 그림의 역사, 이미지의 역사와 더불어 설명하고 있는 특징을 가진다. 새로 개발된 약재와 기계류를 포함하는가 하면, 도판에 촬영, 현상, 인화의 과정을 직관적으로 제시하는 것도 흥미롭다(〈그림 2〉). 무엇보다 야나가와는 사진을 통해 후세의 사람이 “옛 사람과 반갑게 팔을 맞잡고 허물없이 이야기를 나누는 셈”이기에

14 ‘촬영’이나 ‘촬영’ 대신 ‘촬영’이라 쓴 것은 거울 표면 위에 상을 전사하는 초창기 다게레오타입 사진을 염두에 두었기 때문일 것이다.

15 17세기 초반 카메라 옵스큐라(Obscura)의 원리를 설명했던 르네상스기 학자 포르타(Giambattista della Porta, 1535~1615)를 뜻한다.

16 카메라 옵스큐라를 뜻한다.

17 柳河春三, 「自序」, 『写真鏡圖說 初編』全, 上州屋總七, 1867, 1~2쪽a. 와세다대학 도서관 古典籍データベース의 디지털 판본을 참조하였다. https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko08/bunko08_c0305/index.html(최종 검색일: 2022. 7. 7.) 번역에 도움을 주신 하성호 선생님께 감사드린다.



〈그림 2〉 야나가와 순산의 『사진경도설』에 수록된 도판
출처: 柳河春三, 『写真鏡図説 二編』 巻二, 上州屋総七, 1868.

이를 결코 작은 기술이라 할 수 없다고 말한다. “세상의 풍습과 관계된” 사진의 기록적 가치를 고려한다면 여타 과학기술에 비해 작거나 사소하지 않다는 것이다.

그런데 『사진경도설』의 도입부를 보면, 야나가와는 외국 서적을 읽는 간접적인 방식이 아니라, 개성소에서 진행 중이던 약품 실험과 시행착오를 기반으로 사진술을 이해했다고 파악된다. 『사진경도설』 2편의 도입부에서 친우가 쓴 단문은 개성소에서 사진 실험에 몰두하고 있던 야나가와의 모습을 생생히 묘사한다.

어느 날 요코(楊子)¹⁸를 만나러 개성소에 다녀왔다. 연구실 안에는 도구가 어지

18 야나가와 순산의 다른 이름. 2편의 서문을 쓴 친우는 ‘요다이킨’(楊大昕)이라는 호칭으로 야나가와를 칭하고 있기에 복수의 이름이 동시에 사용되었다고 여겨진다.

럽게 늘어져 있고, 온갖 약품 용액들이 바닥에 범벅되어 있었다. [요코의] 옷소매는 약품에 베어 더러워졌으며, 염색도 안 했는데도 온 몸과 얼굴이 약품에 찌들려 시커멓게 되어 있었다. 그때부터 수개월 후, 사진경 전편을 집필하여 발간하면서 드디어 모든 일이 종료되었다.¹⁹

약품으로 범벅이 된 채 개성소 밖을 나가지 않고 밤낮 없이 실험을 반복했던 야나가와의 모습을 상상해 본다면 『사진경도설』을 단지 구미 기술서의 번역으로만 간주하기가 어렵다. 오히려 이는 촬영에서 현상, 인화까지 약품을 직접 다루면서 상(像)을 얻고자 했던 야나가와와 주변 관료들이 이룬 지적 성과에 가깝지 않을까? 『사진경도설』 2편 서문에 수록된 또 다른 친구가 쓴 도입문에는 야나가와의 사진 실험이 갖는 의의를 다음과 같이 말한다.

서구의 희한하고 정교한 기술은 나오면 나올수록 신기할 따름이다. 사진경 같은 것은 가장 희한하고 정교하다 할 만하다. 이를 배우는 우리나라 사람을 손꼽아 헤아릴 새가 없다. 유감스럽게도 그 약재에 있어서는 정제하고 거르는 바가 뛰어나지는 못하니, 그저 서양에서 신고 온 것을 우러러볼 따름이었다. 아쉽게도 오직 그 한 가지만이 수준에 이르지 못했으니, 다만 바다를 바라보며 손을 놓고 있을 뿐이다. 나의 친구 요다이킨(楊大昕)²⁰이 일찍이 이를 한탄한 바 있다. 공무를 보는 여가를 틈타 스스로 서양의 책을 접하여, 널리 구하고 살살이 뒤지느라 여력을 남기지 않았으니 그야말로 그 정수에 이르렀다. 이를 통해 낱낱이 밝힌 기교인바, 당연히 그 처음은 서툴렀다. 모호하기 그지없어 건너편의 기습이 보이지 않았으나, 그럼에도 오리무중 속을 헤쳐 나갔다. 일단 널리 통하고 나니, 비로소 실마리와 방법을 얻었다. 그런 다음에야 약재의 정교함이 서양 배가 신고 오기를 다시는 기다리지 않을 정도가 되었다. 다이킨의 노력이 지극함

19 董園迂人, 「序」, 柳河春三, 『写真鏡圖說 二編』 券二, 上州屋総七, 1868, 1쪽. 문헌 출처는 각주 17번과 동일.

20 야나가와 순산의 다른 이름이다.

에 이르렀다 해야 할 것이다. 세상이 서양의 사정을 이해하지 못함이 유감이기도 하다. 대체로 이러한 일들을 가리켜 기괴하며 정교하지만 쓸모가 없다고 한다. 요상한 마술을 여기에 빗댄 뿐 아니라, 어떤 이들은 세상의 인심에도 해를 끼친다고 한다. 부강(富強)의 발단 또한 여기에 뿌리를 내리고 있을 터인데 이를 어찌 깨달을 참인가. 옛 사람이 말하지 않았던가. 쓸모가 있는 것은 쓸모가 없는 곳에 두는 법이라고. 이는 한층 더 다이킨의 뜻과 같도다. 책을 펴낸바, 이와 같이 몇 마디를 늘어놓게 되었다.²¹

야나가와의 친우는 구미의 무역선이 약품을 싣고 오기만을 기다리며 “바다만 바라보며 손을 놓고 있을” 정도로 사진 재료를 구하는 것이 어려웠고, 이를 자체적으로 해결하기 위해 야나가와가 ‘오리무중을 헤쳐 나가며’ 약품 제조의 실마리를 얻었다고 말한다. 따라서 그가 ‘공무를 보는’ 틈을 타서 구미의 기술서를 참조하며 획득한 콜로디온 습판법을 ‘기괴하며 정교하지만 쓸모없다’고 해서는 안 되며, 오히려 부강함의 근원으로 파악해야 한다는 것이다.

개성소는 ‘작지 않은 기술’을 공유하기 위해 크고 작은 이벤트를 활성화했다. 역사학자 미야치 마사토(宮地正人)는 난학자 이치카와 사이구(市川齋宮, 1818~1899)의 기록을 검토하며 개성소의 사진술 연구로 확인되는 일지를 취합하여 1860년부터 1867년까지 수차례 걸쳐 사진 실습이 진행되었음을 밝혔다. 그중 “게이오 원년(1865) 12월 5일 전습사진(伝習写真)”이라는 문구로 미루어 보아 당시 개성소 각 부서 사이에 사진술의 전수와 확산이 이루어졌을 가능성이 높다. 또한 야나가와의 책은 개성소 화학국(化学局)의 교과서로 채택되었으며, 메이지 초기에 들어 전국의 사진가들에게 필독서가 될 정도로 널리 읽혔다.²² 그렇다면 개성소 내에서 이미지를 직접 다루고 생산하던 화학국(画学局) 관료들은 ‘사진’을 어떻게 이해하고 가능성을 타진했을까?

21 金子善, 紀伊三毛証, 「序a」, 柳河春三, 『写真鏡図説 二編』 券二, 上州屋總七, 1868, 3쪽. 문헌 출처는 각주 17번과 동일. 번역에 도움을 주신 하성호 선생님께 감사드립니다.

22 宮地正人, 「近世画像の諸機能と写真の出現」, 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996, 172쪽.

3. ‘진정’(眞情)을 모사하는 법: 개성소 화학국(化學局)에서의 사진

시각문화연구자 기노시타 나오키(木下直之)는 개성소 화학국(化學局) 소속 시마 가코쿠(島霞谷, 1827~1870)의 활동에 주목하여 초창기 사진 실험에 시마의 역할이 지대했을 것이라 말한다.²³ 시마는 개성소에서 사진 촬영을 시도했고, 유화를 제작했으며, 일본 최초의 연활자(鉛活字)를 발명한 다재다능한 인물이다.²⁴ 1870년 43세의 나이로 세상을 떠났으나 아내이자 함께 사진술을 연마했던 동료인 시마 류(島隆, 1823~1899)가 남편의 자료를 보존했다. 이들 부부의 유품이 1990년대 중반 발굴되어 초창기 사진사 연구를 촉발시켰다. 특히 가코쿠가 류를 촬영한 사진들은 1870년대라는 이른 시점에 대형 카메라를 잡고 사진술을 행하는 여성 사진가의 모습을 담고 있어 화제를 낳았다. 무엇보다 가코쿠가 개성소 주변에서 대형 카메라를 세워 촬영했던 사진들이 유품에서 발견되어, 그가 화학(化學)과 화학(畫學)의 사이에서 사진술을 연마했던 정황을 알 수 있다.

시마 가코쿠는 야나가와의 『사진경도설』 출간 2년 전인 1865년 화학국의 회도조출역(繪圖調出役)으로 개성소에 입소했다. 야나가와의 책이 출판될 시점이었던 1867년 9월 23일 그는 도쿠가와 모치하루(徳川茂栄, 1831~1884)²⁵와 네덜란드 출신으로 개성소 화학(化學) 교사를 지낸 하라마타(ハラマタ)가 개성소 건물 안에서 정원을 바라보며 대화를 나누는 장면을 기록했다(〈그림 3〉). 모치하루는 히토쓰바시(一橋) 가문의 당주로 막부 최고 권력자 중 한 명이었다. 기노시타는 무가 권력자 앞에 카메라를 설치하여 렌즈를 조준하고 수십 초 혹은 1분 넘게 소요되는 장시간 노출로 촬영할 정도라면 1867년

23 木下直之, 「島霞谷について」, 『写真渡来のころ』, 東京都写真美術館, 1997, 99~100쪽.

24 시마 가코쿠가 고안한 연활자는 메이지 정부의 교육기관인 대학남교에서 교과서의 인쇄 및 출판에 의해 채택되었다. 1995년 마쓰도(松戸) 시의 도조 역사관에서 최초로 그의 사진과 유화가 전시되었고, 이때 발간된 도록에는 미야치 마사토를 비롯한 다양한 필진들의 연구 결과가 수록되었다. 도록명은 松戸市戸定歴史館, 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996.

25 에도 말기 미노노쿠니(美濃国) 다카스번(高須藩)의 다이묘 출신으로 도쿠가와 모치나가(徳川茂徳)에서 도쿠가와 모치하루로 개명했다.



〈그림 3〉 시마 가코쿠, 도쿠가와 모치하루와 하라마타의 기념사진(1867) (왼쪽)

출처: 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996.



〈그림 4〉 시마 가코쿠, 개성소 주변 기록사진(1867) (오른쪽)

출처: 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996.

당시 시마의 사진술이 이미 최고의 경지에 올랐을 것이라 추측한다.²⁶ 실제로 시마에게 주어진 시간은 분명 매우 짧았을 것이며, 권력자 앞에서 실수나 재촬영은 용인되지 않았을 것이다. 그럼에도 사진 속 모치하루의 손 모양이나 자세에서 알 수 있듯 사진가는 연출을 거의 배제한 채 두 인물이 친밀하게 담소를 나누는 순간을 포착했다.

시마의 사진은 또한 막말·메이지의 지식 공간이 어떤 모습을 갖추고 있었는지 보여 주는 중요한 시각자료다. 그가 남긴 사진으로 추측건대, 개성소 내부는 유리창과 구미식 의자를 구비하고 있었고, 관료들은 입식 생활을 했던 것으로 보인다. 시마가 카메라를 세웠을 정원에는 이국 식물종이 엮여서 더욱 흥미롭다. 이는 일본 본토와 구미의 식물을 직접 키워 가며 비교, 분석했던 본초학자들의 실험장이었을 가능성이 크다(〈그림 4〉).

무엇보다 시마가 찍은 사진은 개성소의 사진 수용과 인식에 화학국(画学局)이 관여했다는 사실을 시사한다. 시마가 개성소에서 그림을 그리고 사

26 木下直之, 『島霞谷について』, 100쪽.

진을 촬영할 수 있었던 것은 번서조소의 시기인 1857년으로, 구미의 회화 및 판화를 연구하고 동식물의 사생을 담당하는 회도조방(繪圖調方)이 신설되었던 시점이다. 회도조방은 곧 화학국(畫學局)으로 개칭, 1861년에는 메이지 초기 대표적인 양화(洋畵) 계열 작가인 가와카미 도가이(川上冬崖, 1828~1881)를 교원으로 선출했다. 이듬해부터 그는 화학국 교관직인 화학출역(畵學出役)으로 재직했고, 구미의 회화, 판화, 음영법과 원근법을 익혀 가며 막부가 필요로 했던 측량술, 물산학, 선박 관련 스케치를 담당했다.

그런데 화학국에서 ‘사진’은 포토그래피의 등가물로 확정되거나 단일한 개념으로 통용되지 않았다. 시마 가코쿠가 붓과 카메라를 동시에 잡아 회화와 사진 사이를 왕복했듯이 양화 전통이 중시한 박진적 묘사는 포토그래피 ‘사진’의 재현력을 이해하는 토대가 되었다. 그중 양화가 다카하시 유이치(高橋由一, 1828~1894)의 사유는 정부의 공식 교육기관인 개성소에서조차 단일한 개념으로 총체화될 수 없는 ‘사진’의 유연한 경계를 보여 준다.

난학의 계보를 통해 양화의 실용적 가치를 인지했던 다카하시는 양서조소 시기인 1862년 가와카미 도가이의 문하로 들어가 동식물의 표본을 사생하는 스케치 기법을 배우며 직접 유화를 그려 보려는 희망을 키워 가고 있었다. 메이지 유신 이후 개성소의 지적 성과가 대학남교로 이전될 때, 그는 대학남교의 화학계(畵學係) 교관으로 임명되었다. 이러한 제도적 지원하에 다카하시는 ‘문명개화’의 시각 형식인 양화와 사진의 속성을 집요하게 탐색하던 중이었다. 1860년대 후반~1880년대 다카하시의 행적은 1892년 장남인 겐키치에 의해 『다카하시 유이치 이력』으로 편찬되었는데, 그는 1862년 양서조소에 입소할 때의 감회를 “마치 승천할 듯 기뻐다.”라고 술회했다.²⁷ 당시 “그 어디에서도 유화 같은 것을 볼 수 없었던” 환경이었고, 양서조소에서라면 구미의 석판화를 유화로 개작한 작품을 실견할 수 있었기 때문이

27 원제는 柳源吉 編, 『高橋由一履歷』이며, 이후 미술사가 아오키 시게루가 다카하시의 자료를 정리하면서 일본근대미술사의 다른 주요 사료와 함께 간략한 해제와 주석을 달아 柳源吉 編, 『高橋由一履歷』, 青木茂 編, 『日本近代思想大系 17 美術』, 岩波書店, 1989, 169~190쪽으로 복간했다. 인용 구문은 柳源吉 編, 『高橋由一履歷』, 171쪽.

다.²⁸ 다카하시는 화학국 동료들과 함께 석판화를 유화로 모사하거나, 유화 물감과 붓을 직접 제작하는 실험을 진행했다. 개성소에서의 유화 체험으로도 모자라, 요코하마를 방문하여 일본에 체재 중인 저널리스트이자 일러스트레이터 위그만(Charles Wirgman, 1832~1891), 아마추어 화가였던 쇼이어(Anna Schoyer) 부인에게 유화 교습을 받았다.²⁹

다카하시에게 문명개화란 대상의 진(眞)을 정확히 재현하는 구미의 리얼리즘 회화를 수용하는 것, 이를 통해 회화를 치술(治術)에 도움이 되는 공적 기술로 제도화하는 것을 뜻했다. 그는 회화의 개혁이 곧 시대 개혁과 평행한다고 여겼고, 엄격한 무가 정신에 입각하여 에시(絵師), 즉 사무라이-화가로서의 임무를 완수하려 했다. 양화를 자신의 기술로 연마하여 ‘미술’을 진보시키고, 이를 통해 시대를 개혁하고자 했던 다카하시는 양화의 박진적 표현에서 자신의 길을 발견했다.³⁰ 그리고 양화의 박진성이 통치에 일조할 수 있다고 믿으며 1865년 개성소에 「화학국적언」(画学局的言)이라는 짧지만 강렬한 내용의 벽문을 붙였다. 스스로 자국 양화의 발전에 헌신하겠노라 선언하는 「적언」의 첫 문장은 의미심장하게도 ‘사진’으로 시작한다. “서양 각국의 화법(画法)은 본래 사진을 중시하느니”[泰西諸州ノ画法ハ元来写真ヲ貴ベリ].³¹ 여기서 ‘사진’은 포토그래피의 번역어가 아니라 대상을 생생하게 묘사하는 박진적 재현을 뜻한다. 다카하시에게 ‘사진’이야말로 대상의 진(眞)에 한없이 다가가는 회화 정신이었으며, 구미 회화의 가장 뚜렷한 특징이었다. 물론 개성소 관료였던 그가 ‘사진’이 포토그래피의 번역어로 통용되고 있음을 알지 못했을 리 없다. 더욱이 그가 벽문을 붙인 해는 같은 화학국(画学局)의 시마 가코쿠가 개성소 건물과 도쿠가와 당주의 기념사진을 촬영한

28 柳源吉 編, 「高橋由一履歴」, 173쪽.

29 柳源吉 編, 「高橋由一履歴」, 173쪽.

30 무가 출신 화가의 엄격함과 금욕성은 다카하시의 유화 작품뿐만 아니라 ‘나선전화각’이라는 회화 전시장의 구상에서도 드러난다. 이에 대해서는 기타자와 노리아키, 최석영 옮김, 『일본 근대미술사 노트: 일본 박람회·박물관 역사 속 근대미술사론』, 소명출판, 2020, 34~53쪽 참조.

31 양학국 벽에 「左ノ一章」라고 붙인 다카하시의 벽문은 현재 도쿄예술대학이 소장 중인 『다카하시 유이치 유화사료』(高橋由一油画史料)에 「화학국적언」이라는 제목으로 수록되어 있다. 柳源吉 編, 「高橋由一履歴」 171~172쪽에 재수록. 인용 구문은 171쪽.

해였다. 이러한 사진 이벤트의 중심에 있던 다카하시가 양화의 핵심을 ‘사진’이라 표명했던 것이다.

그렇다면 다카하시는 왜 ‘사진’이라는 용어를 사용했으며, 양화가로서 그가 모사해야 할 ‘진’(眞)은 무엇이였을까? 그는 ‘진’을 설명하기 위해 ‘물 의’(物意)를 언급한다. 벽문은 다음과 같이 이어진다. “눈앞의 삼라만상은 모두가 조물주가 만들어 낸 것으로, 화가가 그림을 그리는 것은 그 모습을 모사하는 것[写すこと]이다. 그림은 “붓끝의 작은 우주가 만드는 것[小造物]이다.”³² 여기서 그가 염두에 두는 그림, 무엇이든 실제와 가깝게 만들어 내는 그림이란 구미의 회화에 한정된다. “일본과 중국의 회화는 필의(筆意)를 중시하기에 물의를 잃어버리고 만다. 반대로 서양의 회화는 물의를 중시하여, 그것이 필의를 생성하는 형태가 된다. … 필의는 윤곽선의 묘사하는 방법으로 표현되고, 물의는 농담의 차이로 표현된다.”³³ 그는 윤곽선에 의존하지 않고 음영법에 기반하는 구미의 회화가 대상의 물의를 정확히 잡아내는 방안이라 여겼다. ‘사진’은 바로 그 물의를 탁월하게 구현해 내는 ‘회화적’ 개념이자 형식이었다.

물의를 구현하는 ‘사진’은 1799년 난학자 시바 고칸의 화론인 『서양화담』(西洋画談)의 논법과도 공명한다. 기실 18~19세기 난학의 계보에서 ‘사진’은 특정한 회화의 재현 방식을 논하는 용어로 통용되고 있었다. 고칸 또한 구미 회화의 우월성을 논하기 위해 ‘사진’을 채택했다. 고칸의 글은 다음과 같이 시작한다. “서양 각국의 화법은 사진과 같으며, 그 방법이 동양화 화법과는 서로 다르다.”³⁴ 다카하시와 마찬가지로 고칸에게도 ‘사진’은 구미 회화의 특징을 일컫는 용어다. 고칸에게 구미의 회화는 “조화의 의”를 추구하는 그림이며, 특징은 “음영, 요철, 원근, 심천(深淺)을 만들어 대상의 진정(眞情)을 모사하는 것”이다.³⁵ 여기서 “조화의 의”란 천지자연의 이치를 뜻

32 柳源吉 編, 「高橋由一履歷」, 170쪽.

33 柳源吉 編, 「高橋由一履歷」, 171쪽.

34 司馬江漢, 「西洋画談」, 沼田次郎 編, 『日本思想大系 64 洋學 上』, 岩波書店, 1976, 491쪽.

35 司馬江漢, 「西洋画談」, 491쪽.

하기도 하지만, 충실한 대상 묘사와 이를 초월하여 대상의 진리를 잡아내는 창작자 주관 사이의 적절한 밸런스를 뜻한다. 그렇다면 ‘진정’은 무엇인가? 고칸은 다음과 같이 설명한다.

늘 말해 왔던 것처럼, 사진이 아닌 그림은 훌륭하다고 말할 수 없으며, 또한 그것을 회화라고도 여길 수 없다. 그 사진이라는 것은 산수, 화조, 우양(牛羊), 목석, 곤충의 종류를 그리는 것인데, 보는 동안 마치 살아 있는 것처럼 생기가 넘쳐, 그려진 물체의 모든 것이 약동하도록 보이는 것. 이는 양화가 아니라면 불가능한 일이다.³⁶

즉 고칸에 있어서 ‘사진’은 대상의 외형 묘사에 그치지 않고, 이를 통해 대상을 마치 살아있는 것처럼 보여 주는 것, 비가시적이지만 감지할 수 있는 대상의 생기를 포착하는 방안이었다. 이야말로 사물의 “진정을 묘사하는 것”에 해당했다. 고칸도 다카하시도 진정(생기, 기운, 진리)에 육박해 들어가 이를 눈앞에 살려내는 재현의 형식으로 ‘사진’을 파악했다. 따라서 이들의 사유는 기운생동 같은 동아시아의 전통적인 화론을 완전히 벗어나지는 않았다. 다만 난학자로서 그가 주장하고자 했던 것은 문인화의 지나친 관념성이 ‘유희’에 가깝기에 사물의 “진정을 찍는 일”을 소홀히 하는 측면이 있다는 것이다. 이를 극복하는 차원에서 구미의 음영법이나 투시도법을 받아들였고, 형식을 설명하는 틀로 ‘사진’을 제안할 수 있었다.

그러나 19세기 말 구미의 회화, 특히 유화를 실견하고 캔버스에 유채 물감으로 테크닉을 직접 연마해 볼 수 있었던 다카하시는 ‘사진’의 우월성을 자신의 작품으로 구현할 수 있었다. 또한 고칸과는 달리 다카하시의 시대에는 카메라가 열도에 유입되어 초상사진관이 생겨났으며, 정부는 사진술의 활용에 박차를 가하던 중이었다. 따라서 다카하시의 ‘사진’은 포토그래피와 복잡한 관계를 맺거나, 그것에서 서서히 분리되어야 할 개념이었다. 후술하

36 司馬江漢, 「西洋画談」, 493쪽.

졌지만 그가 1872년의 유물조사에서 구분해서 사용한 ‘사진’과 ‘진사’는 포토그래피 사진과 박진적 사진의 개념 분화를 알리는 신호였다.

4. 물산회와 박람회에서의 사진

개성소에서 사진에 대한 이론과 실천이 통합되고, 매체를 다루는 방식이 성숙해 갈 때, 막부의 파리 만국박람회(1867) 참여가 결정되었다. 개성소 원로 교수였던 본초학자 다나카 요시오(田中芳男, 1838~1916)가 박람회를 총괄 준비했는데, 그가 기재한 출품 목록에는 화학국(画学局)의 사진과 유화가 포함되어 있다.³⁷ 파리 만국박람회를 포함한 ‘전시’라는 공적 이벤트는 공무로서의 사진술이 펼쳐질 수 있는 계기를 마련했다. 1873년 빈 박람회에 이르자 메이지 정부는 경색이 빠어난 장소, 오래된 유적지를 촬영한 명소구적(名所旧跡) 사진, 유물 및 고건축 사진, 홋카이도 식민지 개척사진을 전시할 정도로 다양한 차원의 국가 표상을 제작, 관리할 수 있었다.³⁸

선행연구가 지적하듯 1873년의 빈 박람회는 1) 메이지기 최초의 국가관 전시를 기획하고 2) ‘미술’이라는 범주를 채택하여 사물을 분류했다는 점에서 미술사적 의의를 갖는다.³⁹ 동시에 빈 박람회는 사진사의 중요한 분

37 시마 가코쿠가 유화 〈장미를 든 여인〉, 〈정원에 서 있는 여인〉을, 다카하시 유이치가 〈나폴레옹 초상을 보는 두 명의 일본 어린이〉의 출품을 준비했던 것으로 알려져 있다. 출품된 사진과 유화에 대해서는 木下直之, 「大学南校物産會について」, 『学問のアルケオロジー: 学問の過去・現在・未来』, 東京大学出版会, 1997, 92~93쪽. 한편 다카하시 유이치는 “1867년 파리 만국박람회의 출품의 명을 받고 프랑스에 유화를 보내기 위해 준비하던 때에 유이치는 일본국 동자 두 명이 나폴레옹 1세의 초상화를 보고 감동하는 그림을 제출한다.”라고 기록했지만, 실제로 이 작품은 출품되지 못했다. 이에 대해서는 柳源吉 編, 『高橋由一履歴』, 1989, 172쪽.

38 빈 만국박람회는 1873년 5월 1일부터 10월 31일까지 오스트리아 수도 빈의 프라터 공원에서 개최되었다. 구미와의 불평등 조약을 개정하고 문화와 교육, 기술을 탐방하고자 일본 정부가 파견한 이와쿠라 사절단은 빈을 방문하여 1873년 6월 박람회를 견학했다. 사절단의 일원이었던 구메 구니다케(久米邦武, 1839~1931)는 『미구회람실기』(米欧回覽実記, 1878)를 편찬하며 빈 만국박람회에 대한 인상과 도관을 남긴 바 있다.

39 1867년 막부가 준비하여 참가한 파리 만국박람회에서 최초의 국가관 전시가 개최되었다. 그러나 이때는 사쓰마번과 사가번이 독자적으로 출품했기에 대표성을 둘러싸고 막부와 번 간의 갈등이 생겼다. 그런 의미에서 빈 만국박람회는 정부가 국가의 대표권을 획득하여 일본관을 선보인 최초의 사례

기점을 만들기도 했다. 전시를 준비했던 문부성 관료들은 해외 관객 앞에 내놓을 사진을 선별하고, 전시품을 기록하는 일에 사진술을 동원해야 했다. 따라서 다음과 같이 바꿔 말할 수도 있을 것이다. 만국박람회에서 자국의 이미지를 만들어 대외 홍보가 필요했던 시점, 그리고 해외로 유출, 전시하는 물품을 기록하여 자료로 남겨야 했던 시점, 신생 정부는 사진술을 채택하여 직접 다루어 봄으로써, 매체의 쓰임새를 보다 정확히 이해할 수 있었다. 그중 문부성 박물관은 지식 생산과 기록의 수단으로 사진술의 효용을 가장 먼저 인지한 기관이다.⁴⁰

그런데 사진을 공무에 투입시키기 이전, 그것을 어떠한 속성의 사물 혹은 기술로 정의할 것인가가 선결되어야 했다. 또한 사진의 공적 효용성을 누가 어디서 어떤 방식으로 인증할 것인가의 문제도 남아 있었다. 이를 위해 먼저 개성소-대학남교의 지식인들은 ‘인조물’(人造物)이라는 새로운 범주를 만들고, 전시를 통해 공적 의미를 확보하려 했다. 사진은 바로 그 인조물에 속했다.

‘인조물’은 가이초(開帳)나 약초회를 포함한 에도 시대 전시에서는 없던 개념으로 1871년 대학남교의 물산회(物産會)에서 전시품을 분류, 정의하는 기준으로 처음 등장했다.⁴¹ 번서조소와 개성소를 모태로 하는 대학남교는

라고 볼 수 있다. 빈 만국박람회와 번역어 ‘미술’의 기원에 대해서는 기타자와 노리아키, 최석영 옮김, 『일본 근대미술사 노트: 일본 박람회·박물관 역사 속 근대미술사론』, 153~176쪽. 빈 만국박람회를 통해 메이지 초기의 관료들이 시선의 근대적 재편과 사물의 배치를 습득할 수 있었다는 논의에 대해서는 요시미 순야, 이대문 옮김, 『박람회: 근대의 시선』, 소명출판, 2004, 133~140쪽. 일본 사절단이 경험한 빈 만국박람회와 자포니즘에 대해서는 하가 도루, 『이와쿠라 사절단이 본 빈과 빈 만국박람회』, 사노 마유코 외 편, 유지아 외 옮김, 『만국박람회와 인간의 역사』, 소명출판, 2020, 82~109쪽.

40 메이지 초기에 사진을 행정의 일부로 채택하여 시각 정보를 생산, 분류, 축적했던 정부 부처는 홋카이도 개척사, 육군성, 해군성, 그리고 문부성을 들 수 있다. 본고는 문부성에 중점을 두고 논점을 전개하지만, 필자의 논저에서는 타 기관에서 사진술을 이해, 활용하는 방식을 자세히 설명할 예정이다. 본고가 문부성에 초점을 맞춘 것은 개성소-대학남교-문부성으로 이어지는 지식 계보를 분석하여 논점을 보다 정확히 전달하기 위함이다.

41 가이초는 원래 불교 사찰에서 보관하고 있었던 귀중한 보물이나 신상을 특정한 일시에 개봉하여 관객에게 공개하는 종교 행사다. 에도 후기에는 종교적인 성격을 떠나 그림, 서화, 세공, 공예품 등 다양한 불거리들을 전시했던 대중문화의 일환으로 자리 잡았다. 이에 대해서는 Peter Kornichi, “Public Display and Changing Values: Early Meiji Exhibitions and Their Precursors,” *Monumenta Nipponica* 499(2) (Summer 1994), pp. 167~196 참고.

대학동교와 함께 1869년에 개설되어 현재의 도쿄대학 전신으로 자리 잡았다. 대학남교의 연구를 이끌었던 이는 파리 만국박람회를 준비했던 다나카 요시오였다. 따라서 대학남교의 첫 전시인 1871년의 물산회 또한 본초학의 연구 성과를 대중에게 공개하는 성격을 띠고 있었다. 출품물의 대다수는 ‘천조물’(天造物)이며 본초학자들이 연구하던 동식물 및 광물 표본 2,000여 점이 전시되었다.⁴²

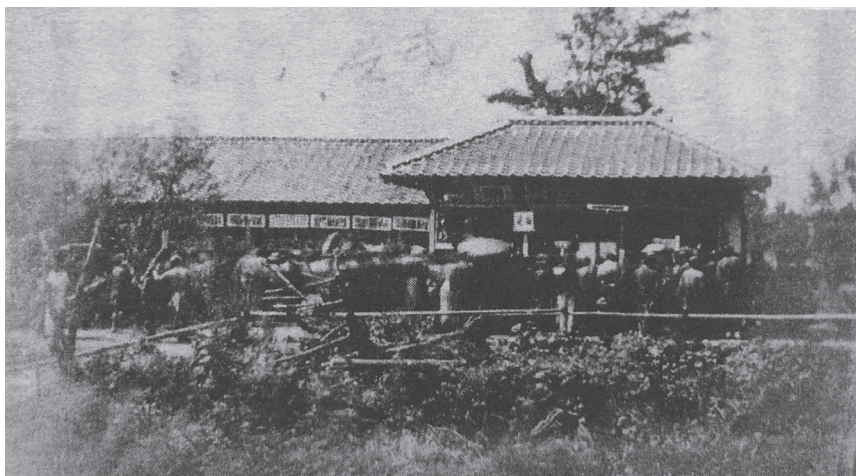
물산회에는 천조물과 정반대 개념인 ‘인조물’도 330점 출품되었다. 천조물에 비해 수가 적지만, 인조물이라는 독립적인 범주가 연구의 대상이 되었다는 점이 중요하다. 인조물은 크게 구미에서 유입된 기계류와 구미 시각 문화 및 물질문화의 품목, 그리고 열도와 동아시아의 오래된 사물로 구성되었다. 기계지부(器械之部)는 일반 기계류와 의학 도구로 나누고,⁴³ 잡지부(雜之部)는 사진이나 유화, 액자, 불펜, 단추, 도미노와 같은 일상의 사물까지 포괄했다.⁴⁴ 이러한 분류법은 구미의 만국박람회에서 습득한 것이지만, 전시를 기획했던 대학남교 관료들은 직접 동서고금의 사물들을 분류하여 기능과 연혁을 비교, 분석할 수 있었다. 그 과정에서 처음으로 박물관을 구상하고, 고물(古物)의 시각화 방안을 떠올린 것도 우연의 일치는 아니었다. 사진은 박물관 구상과 고물의 시각화에 동시 개입하며 막말·메이지의 지식 공간을 횡단했다.

세계를 재현하는 이미지로서 사진은 구미 시각문화를 대표하는 사물로 분류되어 인조물의 잡지부에 속했다. 반면 재현 기술로서의 사진은 전시품과 전시장을 기록하는 일에 복무했다. 안타깝게도 물산회 사진의 다수가 유

42 기노시타 나오유키는 물산회의 천조물이 에도 시대 본초학 연구의 전시나 관심사를 반영하면서도, 식산흥업의 시대, 실물경제의 근간이 되는 사물을 보여 주는 전환기적 전시였다고 지적한다. 木下直之, 「大学南校物産会について」, 88~89쪽 참조.

43 당시의 용어로 각각 ‘측량공리기계지부’(測量究理器械之部)와 ‘내외의과기계지부’(内外医科器械之部)이다.

44 에도 시대 본초학자들이 개최했던 전시인 ‘약품회’에서도 ‘잡지부’와 유사한 ‘잡품’이라는 분류가 있었다. 그러나 ‘잡품’으로 전시되는 물건은 목상인골(木像人骨)이나 동상인골(銅像人骨), 세공품, 오래된 서책, 인삼 등으로 물산회의 ‘잡지부’ 출품물과 차이를 보인다. 에도 시대 약품회의 전시물에 대해서는 金山喜昭, 「物産会から博覧会へ: 博物館前史と黎明期を辿る」, *Museum Study: Bulletin of the Course for Prospective Museum Workers*, Meiji University, 2018, 3~6쪽 참조.



〈그림 5〉 요코야마 마쓰사부로, 개성소 물산회 기록사진

출처: 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 1872; 米崎清美, 『奈良之筋道』, 中央公論美術出版, 2005에 재수록.

실되었지만, 현존하는 사진을 통해 관객들이 줄을 설만큼 화제의 전시였음을 알 수 있다. 또한 내부로 입장하지 못한 관객들을 위해 야외에도 전시장을 마련한 것도 알 수 있다(〈그림 5〉).

흥미롭게도 대학남교 관료들은 인조물의 하부 섹션으로 도기지부(陶器之部)와 고물지부(古物之部)를 두고, 돌살촉, 거울 등의 고고학 자료, 중국제 청동기, 전통 공예 및 도자기를 비롯한 동아시아의 ‘고물’(古物)을 연대기 순으로 전시했다.⁴⁵ 고물의 전시를 준비한 주체는 니나가와 노리타네(蜷川式胤, 1835~1882)를 비롯한 막말·메이지의 호고가(好古家)그룹이다. 따라서 물산회에는 열도의 고물이 무방비 상태로 해외에 유출되고 있다는 호고가의 위기의식과 박물관 구축을 촉구하는 제도개편의 의지가 반영되어 있었다.⁴⁶

인조물의 전시를 박물관 구상과 연계해 추진한 인물은 마치다 히사나리(町田久成, 1838~1897)였다.⁴⁷ 물산회 준비 중이었던 1871년 마치다는 영국

45 東京国立博物館 編, 『明治辛未物産会目録』, 『東京国立博物館百年史 資料編』, 1973, 574~604쪽.

46 막말·메이지 호고가들의 역사의식과 이들의 수집 활동 및 고물의 시각화 전략에 대해서는 鈴木博之, 『好古家たちの19世紀: 幕末明治における“物”のアルケオロジー』, 吉川弘文館, 2003, 118~219쪽 참조.

의 대영박물관과 사우스켄싱턴 박물관을 모델로 하는 집고관(集古館) 건설을 위한 청원을 대학의 이름으로 태정관에 제출했다. 그는 구미의 박물관이 오래된 문서와 사물을 체계적으로 수집, 전시, 연구하고 있음을 근거로 들며, 집고관을 일본에도 건설하여 “고금시세의 연혁은 물론 과거의 제도 문물을 고증하는 것”이 급선무라 주장했다.⁴⁸ 청원 제출에서 약 한 달이 지난 1871년 5월, 물산회의 ‘인조물’에서 고물들이 전시될 때 태정관은 고기구물(古器旧物)의 보존을 위한 법적 규제를 공표했다.⁴⁹ 7월에는 태정관 산하에 문부성을 설치하고 고기구물과 신문물의 조사 및 전시를 담당할 주체를 지명했으며, 9월에는 문부성 산하에 박물관을 개설하는 등 박물관을 향한 제도적 장치들을 정비해 나갔다. 또한 도쿄의 유시마 성당(湯島聖堂)에서 1872년 3월 10일에서 4월 30일까지 일본 최초의 박람회라 여겨지는 문부성 박람회를 개최했다. 총 15만 명의 관객이 들어 유례없는 대흥행을 기록했던 전시였다.

문부성 박람회의 주최자들은 신구고금의 사물을 전시하여 대중 교화의 수단으로 삼을 것을 목표로 설정했다. 따라서 이들이 유시마 성당의 중정에서 카메라를 마주하고 기념사진을 찍었다는 사실은 실로 의미심장하다(〈그림 6〉). 문부성은 사진가 요코야마 마쓰사부로(横山松三郎, 1838~1884)를 고용하여 문부성 박람회의 현장과 출품물, 그리고 이듬해에 열릴 빈 만국박람회를 위한 전시품의 기록을 남기도록 지시했다. 카메라 앞에서 인물들은 조금씩 다른 포즈와 표정을 취하고 있으므로, 요코야마는 여러 번의 촬영을 계획한 것으로 보인다. 나고야성의 사치효코(鮎, 거대한 물고기 모양의 금동 주물)를 배경으로 기념촬영을 했다는 점도 흥미롭다. 막부의 상징이자 지방 권력의 거점을 수호하는 신령인 사치효코는 그 상징적 의미가 멀리서도 보일 수 있

47 사쓰마번 출신인 마치다는 1865년 런던으로 유학을 떠나 유럽의 박물관을 방문하고 그 필요성을 몸소 체험한 인물이다. 그는 1870년 9월 외무대신에서 대학대신으로 이직하여 물산국 개설을 추진했다. 이에 대해서는 野呂田淳一, 『幕末・明治の美意識と美術政策』, 宮帯出版社, 2015, 142~145쪽.

48 원문은 “古今時勢ノ沿革ハ勿論 往昔ノ制度文物考証仕候”이다. 東京国立博物館 編, 「太政官宛大学献言(明治4年4月25日)」, 『東京国立博物館百年史 資料編』, 1973, 605~606쪽.

49 東京国立博物館 編, 「太政官布告(明治4年5月23日)」, 606쪽.



〈그림 6〉 요코야마 마쓰사부로, 문부성 박람회 기록사진(1872)

출처: 도쿄국립박물관 홈페이지.

도록 성의 가장 높은 위치인 천수각에 달려 있었다. 막부의 시대가 저물고 천황제가 시작되자 사치효코는 돌연 무용지물[無用の長物]이 되고 말았다.⁵⁰ 그러나 성물(聖物)이 아닌 인조물로 용도변경이 될 때, 사치효코는 관객을 끌 수 있는 최고의 구경거리로 거듭났다. 유신 이후 새로운 사물의 질서를 모색하고 구시대의 사물을 재배열하여 공적인 의미를 발견하려 했던 문부성 관료들은 사진이라는 또 하나의 이벤트를 위해 사치효코 앞에 모여 자신의 기획을 기념했던 것이다.

5. 유물조사와 사진

마치다의 박물관 구상은 물산회와 국내외 박람회를 거쳐 단계적으로 실현

50 '무용지물'[無用の長物]은 나고야성의 사치효코뿐 아니라 유신 이후 성의 위상을 설명하는 용어였다. 이에 대해서는 木下直之, 『わたしの城下町: 天守閣からみえる戦後の日本』, 筑摩書房, 2007, 181~198쪽.

되었으며, 사진은 박람회의 전시품이자 박물관 소장품의 연혁을 기록, 조사하는 도구로 역할을 수행하기 시작했다.⁵¹ 특히 유물 조사 및 기록은 정부의 사진술 활용에 획기적인 계기를 마련했다. 유시마 성당에서의 박람회 직후, 문부성은 교토, 나라 지역의 오래된 사찰과 신사를 중심으로 고대의 유물 조사에 착수했다. 근대 일본 최초의 문화재 조사로 알려진 이 조사는 1872년의 간지인 ‘진신’(壬申)에서 이름을 가져와 ‘진신검사’(壬申検査)라고 불린다. 진신검사는 1872년 5월부터 10월까지 진행되었으며, 고대부터 천황가의 보물을 관리해 온 나라 도다이지(東大寺)의 쇼소인(正倉院) 유물을 개봉(開封)하여 유물의 실건 조사, 사진 기록, 목록 작성을 목적으로 삼았다. 문부성은 쇼소인 개봉이 “고기물을 검증하여 박람회의 고증을 위한 준비”를 위해서며,⁵² 진신검사의 의도가 “근래에 특히 동요가 많은 고기구물이 흩어지지 않도록 목록을 조사”⁵³하는 것임을 밝혔다. 여기서 동요가 많다는 것은 메이지 유신 직후의 폐불훼석과 유물이 무분별하게 서구로 유출되고 있는 상황을 의미한다. 즉 해외 박람회를 준비하기 위해, 그리고 안정적인 고기구물의 정비와 보존을 위해, 유물 조사는 신생 정부가 수행해야 할 가장 시급한 과제였다.

진신검사의 책임자는 마치다, 니나가와, 우치다 마사오(内田正雄, 1839~1876) 등 대학남고 물산회를 이끌고, 문부성 박물관에 소속된 관료들이었다. 여기에 요코야마 마쓰사부로가 동행하여 고물과 고건축을 촬영했다. 사진을 대동하는 이유를 문부성은 다음과 같이 설명한다. “고기물과 고건축의 사진을 남겨 박물관의 연혁을 준비하기 위함이니. 하여 마치다와 니나가와가 사비를 들이기로 결정하였다. 사진들은 오국(奥国, 오스트리아)에 보낼 것

51 물산회와 문부성 박람회, 빈 박람회 출품물 사진과 일본관 현지 사진, 그리고 야마시타 박물관 사진은 최근의 전시 〈ウィーン万国博覧会：産業お世紀の幕開け〉(たばこと塩の博物館, 2018)에서 다수 공개되었다. 전시 도록은 출품물과 요코야마의 사진을 나란히 병치하고 있어서 실물과 사진을 비교할 수 있다.

52 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 中央公論美術出版, 2005, 5쪽. 니나가와가 1872년에 남긴 진신검사의 준비 과정과 절차에 대한 세세한 기록이다. 이는 그가 태정관에 제출한 각서 및 복제(服制) 개편을 위한 글도 포함하기에, 유신 직후 신정부의 제도 개편 상황을 보여 주는 중요한 사료적 가치를 가진다.

53 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 7쪽.



〈그림 7〉 요코야마 마쓰사부로, 빈 박람회 출품물 기록사진(1872~1873)

출처: 『澳國維府博覽會出品撮影』(1872~1873).

이니 오국박람회사무국에서 이하의 사진 비용을 지원하도록 요청한다.”⁵⁴ 이어 문부성은 “유회사(油絵師) 다카하시 유이치가 오국박람회에 유화를 출품하기 위해, 조사 도중 밑그림(下圖)을 그릴 것이니 오국박람회 사무국에서 경비를 지원받도록 요청한다.”라고 밝힌다. 즉 요코야마의 사진과는 별도로, 유물의 사생과 빈 박람회에 출품할 유화를 위해 다카하시가 조사에 동행했던 것이다. 다카하시는 빈 박람회에 결국 유물과 관계없는 풍경화 〈부옥도〉(富嶽圖)를 출품했지만, 진신검사에 동행하여 다량의 유물 스케치를 남겼고, 이후 갑골 등의 고기물을 주제로 유화를 제작한 바 있다. 요코야마는 진신검사 직후 문부성에 사진을 제출했고, 이는 빈 박람회 출품기념사진첩으로 출간되어 현존하는 최초의 문화재 사진첩으로 알려져 있다(〈그림 7〉).⁵⁵

문부성 제출 사진첩과는 별도로 요코야마의 유품에서 진신검사에서 촬

54 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 9쪽.

55 요코야마가 제출한 사진들은 사진첩으로 제작되어 문부성 박물관과 내무성 등 복수의 부처에서 활용되었다. 현존하는 사진첩들의 제목은 조금씩 다르지만 14×20cm의 동일한 사이즈에 66점의 알부민 프린트(Albumin Print)로, 내용상 동일한 사진들을 부착하고 있어 복수의 사진첩이 동시에 제작되었다고 추정된다. 그중 필자는 도쿄국립박물관 소장의 『오국유부박람회출품촬영』(澳國維府博覽會出品攝)(출판사 불명, 1872~1873)을 참조하였다. <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/>

영한 스테레오타입 원판과 사진 인화가 발견되어 현재 도쿄국립박물관이 소장 중이다. 요코야마의 유품을 통해 그가 진신검사 이후 스테레오스코프 사진 320매, 4절 크기의 인화지 90매를 포함한 총 440여 매에 이르는 사진을 따로 선별하여 정부에 제출한 것으로 확인되었다.⁵⁶ 한편 진신검사에 참여한 니나가와는 자신의 사적 기록인 『나라노스지미치』(奈良之筋道)에 요코야마의 사진 총 80여 매를 부착했다. 이를 통해 진신검사의 정황이 보다 상세히 드러났다. 진신검사의 사진 대금으로 요코야마가 청구한 금액은 밀착 인화 총 3만 3,000매에 해당하는 금액인 2,062냥이다.⁵⁷ 조사 기간이 총 6개월 남짓임을 감안한다면 하루에 약 180여 매라는 막대한 양의 사진을 촬영한 셈이다. 물론 스테레오스코프 사진은 한 컷으로 좌우가 미세하게 다른 두 장의 사진을 얻을 수 있으니, 하루 촬영 매수는 적어도 90매 이상으로 추정된다.

진신검사는 근대 일본 최초의 유물 조사기도 하지만, 최초로 카메라를 동원했던 조사라는 점에서 중요한 사진사적 의의를 갖는다. 무엇보다 요코야마가 유물 기록을 위해 스테레오타입 카메라를 채택했다는 점이 흥미롭다.⁵⁸ 일명 입체경 사진이라고도 불리는 스테레오타입 사진은 양안시차를 활용하여 3차원의 환영 효과를 낳는다. 좌우가 미세하게 다른 사진 한 쌍을 스테레오스코프 기기를 통해 바라보면 두 개의 상이 단일한 상으로 수

show/E0068184 (최종 검색일: 2022. 7. 7.) 알부민 프린트는 19세기 중후반의 대표적인 인화법으로 달걀의 흰자로 감광액을 만들어 종이에 도포하여 노광을 주는 방식인데 게조가 풍부하고 세피아 톤의 사진을 얻을 수 있다. 사진첩에는 출품물뿐 아니라 구 에도 성의 성과, 신축된 도쿄역 주변 사진 등, 도심과 건축, 풍경사진도 포함되어 있다. 또한 앨범의 뒤쪽에는 만국박람회를 준비했던 사노 쓰네타미(佐野常民, 1823~1920), 오쿠마 시게노부(大隈重信, 1838~1922)의 초상사진도 수록되었다.

56 모두 밀착 인화 사진이며, 스테레오스코프 사진 원판의 크기는 약 106×158mm다. 현재 도쿄국립박물관에 소장되어 있다. 박물관 소장품 사진에 대해서는 金井杜男, 「蜷川式胤と古美術写真家横山松三郎の業績」, 『学業』 11, 京都国立博物館, 1989, 106쪽.

57 1871년 5월 메이지 정부는 냥(兩)에서 엔(円)으로 화폐 단위를 바꾸며 신화조례(新貨条例)를 제정한다. 그러나 같은 달에 착수한 진신검사의 사진 대금은 냥으로 측정되어 있어, 구 화폐를 계속 사용하고 있었던 것으로 추정된다. 조례가 제정되며 1냥=1엔과 등가가 되었는데, 밀착 인화 3만 3,000매에 2,062엔이면, 사진 1매의 가격이 0.0624엔 정도이다. 이는 당시 소박한 그림(0.005엔)보다 조금 더 비싼 가격대로, 정부와 조사단이 사진대금에 적지 않은 예산을 투자했음을 시사한다.

58 요코야마의 닛코 촬영과 스테레오스코프 카메라 사용에 대해서는 池田厚史, 「横山松三郎と日光山写真」, 『Museum』 535号, 1995, 15~34쪽 참조.



〈그림 8〉

요코야마 마쓰사부로, 닛코 도쇼구

출처: 『画家の眼差し, レンズの眼近代日本の写真と絵画』, 神奈川県立近代美術館, 2009.

럼되어 입체감을 띤다. 유럽에서는 타지의 이국적 풍경과 포르노그래피, 혹은 고적과 픽처레스크한 풍경을 스테레오타입 카메라로 찍어 중산층 오락 문화를 형성하기도 했다.⁵⁹ 어떤 경위로 요코야마가 스테레오타입 카메라를 구매했는지 알 수 없지만 1년 전 닛코(日光)의 도쇼구(東照宮)에서 그는 동일한 카메라로 촬영을 했던 경험이 있다. 스승인 시모오카 렌조(下岡蓮杖, 1823~1914)와 함께 자비를 들여 닛코를 방문하여 고건축 사진을 찍은 것이다(〈그림 8〉). 도쇼구는 화려한 장식으로 이름난 도쿠가와 가문의 고사찰이다. 장식이 소위 ‘일본색’을 강하게 자아내기에, 외국인 방문객에게 인기 있던 여행지였다. 사진가 두 명이 무거운 카메라와 기자재를 운반하며 몸소 닛코를 방문한 것은 당시 일본의 풍속사진이 해외 수출품으로 인기를 누렸던 상황과도 관련이 있을 것이다. 이들이 만든 닛코 사진첩은 도쿠가와 가문에 헌상되었지만, 사진첩에 실리지 않은 비슷한 종류의 사진들이 시장에 유포되었을 가능성도 높기에 후속 연구가 요청된다.

요코야마는 진신검사 이전부터 고건축과 오래된 장소를 촬영한 적이 있는 베테랑 사진가였다. 아직 유리건판이 상용화되지 않았기에, 그는 콜로디온 습판을 제조하며 촬영에 임했다. 콜로디온 유제의 도포와 건조까지 시간

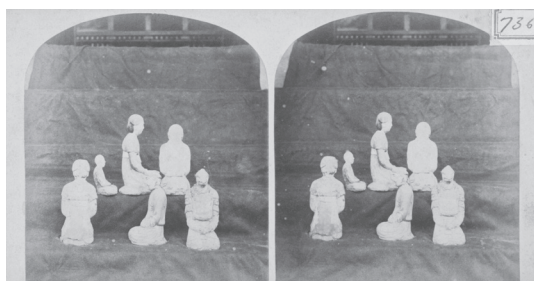
59 구미 시각문화에서 스테레오스코프의 성행과 양안시차를 비롯한 주관적 시각의 통제를 통한 근대적 주체 형성에 대해서는 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992, pp. 116~136.

이 소요되며, 모든 공정이 암실에서 행해져야 했기에, 그는 간이 암실을 포함한 습판 제작의 기구 및 약품을 모두 구비한 채 6개월간의 조사 여정에 동행해야 했다. 잦은 이동과 까다로운 촬영 조건에도 불구하고, 요코야마가 남긴 수백 장의 문화재 사진은 그가 뛰어난 테크니션이며, 19세기 구미의 고고학과 인류학 사진 노하우를 어느 정도 습득했음을 보여 준다. 이를테면 그는 호류지의 소불상을 촬영하기 위해 야외로 꺼내어 어두운 색의 천을 계단에 깔아 놓고 서로 겹치지 않게 배치하여 스테레오카메라로 촬영했다(〈그림 9〉). 사탑이나 건축물의 크기를 알 수 있도록 사람의 뒷모습을 의도적으로 화면 안에 포함하는가 하면(〈그림 10〉), 실내 촬영이 불가피했던 금당 석가삼존불은 조리개를 열어 빛을 확보하고 심도가 낮지만 초점을 정확히 맞추어 불상의 디테일을 전달한 흔적이 엿보인다(〈그림 11〉).

에도·도쿄박물관 학예사 오카쓰카 마키코(岡塚章子)는 일본 문화재 사진을 다룬 글에서 요코야마 사진의 특징이 인물을 다수 포함한다는 점이라 말한다. 이는 피사체의 스케일을 보여 주기 위한 것이지만 “에도의 면영(面影)을 간직하고 있는 등장인물”을 찍어 두는 것에 별도의 의도가 있었을 것이라 덧붙인다.⁶⁰ 상술했듯 진신검사의 목적은 간사이 지역의 고사지 및 쇼쇼인의 유물을 실견 조사하여 사진 및 사생 기록을 남겨 두는 것이다. 그러나 화족이나 호고가들의 컬렉션까지 포괄하면서 조사팀의 이동이 잦았고, 요코야마는 이러한 상황을 이용하여 고풍스러운 장소와 풍속이 될 만한 것들을 이동 중에 따로 기록해 두었다.

보다 면밀한 조사가 필요하겠지만, 요코야마는 ‘일본풍’ 혹은 ‘본조풍’(本朝風)의 사진 기록을 남기고 싶어 했던 니나가와의 지시를 받았을 것이라 추정된다. 니나가와는 요코야마를 사비로 고용할 만큼 사진에 관심을 가졌고, 자신의 일기에 요코야마의 사진을 부착하면서까지 진신검사의 정황을 상세히 적어 두었다. 니나가와의 기록에 따르면 교토의 고쇼(御所) 조사에서 그는 요코야마에게 천황의 침소인 청량전(淸涼殿)을 일종의 세트처

60 岡塚章子, 『写された国宝』, 東京都写真美術館, 2000, 148쪽.



〈그림 9〉 요코야마 마쓰사부로,
호류지 5층탑 내 불상(1872)
출처: e国宝: <http://emuseum.nich.go.jp>



〈그림 10〉 요코야마 마쓰사부로, 호류지 사탑(왼쪽) (1872)
출처: 文化遺産オンライン: <https://bunka.nii.ac.jp>

〈그림 11〉 요코야마 마쓰사부로, 호류지 금당 석가삼존불(오른쪽) (1872)
출처: e国宝: <http://emuseum.nich.go.jp>

림 연출하여 찍도록 요청했다(〈그림 12〉). “황족과 토족에게 관복을 입혀 그곳에 들어가 자세를 취하도록 부탁하고 인물이 있는 곳을 사진으로 찍어 두어 후세에 남겨 거울로 삼기를 원했”기 때문이다.⁶¹ 즉 인물을 포함하거나 풍속을 담은 이미지는 에도의 ‘면영’을 있는 그대로 촬영했다기보다 의도적인 연출이 더해졌을 가능성이 크다. 그렇다면 무엇을 위한 연출이었을까? 고쇼 사진을 여러 장 부착한 대목에서 나타나와는 「청량전의 그림자」라는 제목을 달아 다음과 같이 쓰고 있다.

이 어전(御殿)은 상고(上古) 시대에 천황이 살았던 거실이기에, 행죽(대나무)과 오죽(솜대)을 좌우에 심으시고, 시계도 없고 대나무에 앉은 새의 울음소리를 듣고

61 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 67쪽.



〈그림 12〉 요코야마 마쓰사부로, 교토 고쇼의 청량전(1872)

출처: 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 1872.

깨어나셨는데, 고식(古式) 그대로 오늘날까지 서 있다. 오죽은 오(吳)나라에서 건너왔으며, 매우 진귀한 산물이기에, 어전의 모습은 우리나라 고유의 양식이며 삼한법(三韓法)도 섞인 것으로 여겨지고, 1,500년 전의 예식도 어떤 말에 따르면 훌륭한 것이었으리. 다만 오늘날 무용지물이 되어 앞으로는 어떻게 될지 모르니 안타까울 따름이노라. 최소한 모양새만이라도 후세에 남기고 역사의 고증이 될 수 있도록 하는 것. 시대의 추세인 만큼 이러한 상황을 안타까워하는 사람이 적을 수도 있을 것이다. 그러나 정말 그러하다면 개화의 찰나, 문명국의 외국인들이 우리를 얼마나 비웃을 것인가. 이를 사진으로 찍어 두어 [후세] 사람들과의 이야기에 첫걸음이 될 수 있을까. 10년, 20년 후 정취가 풍부한 사람도 어쩌면 [정취가] 있었다는 것 자체가 다행스럽다고 할 수 있으리. 과도한 선견인 것인가. 이 사진을 촬영하기 위해 안개 가리는 차양[霧除け]을 떼어 내서, 전상(殿上)에는 전상의 사람을 배치하고, 전하(殿下)에는 전하의 사람을 불러 모아 그대로 찍어 두었던 바이다.⁶²

요컨대 오래된 풍속이나 복장, 사람의 모습이 담긴 사진들은 후대의 고증을 염두에 둔 것이며, 이를 남겨 두어야 비로소 문명국 앞에 부끄럽지 않다, 이를 위해 연출도 허용할 수 있다는 것이 니나가와의 입장이다. 이때 사진의 기록적 가치는 대상을 생생히 모사하여 ‘진정을 잡아내는’ 난학 계보의 사진과는 다소 차이가 있다. 인물에게 관복을 입혀 자세를 취하도록 한 후 촬영을 지시했던 니나가와의 연출법에서 이미 ‘사진’이 포박하는 진실은 회화적 박진성과는 다른 차원에서 작동하고 있었다. 전자가 현전하는 것의 존재 증명에 가깝다면 — 그래서 이를 위해 정교한 세팅도 가능하다면 — 후자는 대상의 생기를 박진감 있게 모사하는 재현의 형식과 결부되어 있다.

흥미롭게도 진신검사에서 남긴 사생 작업에 대해 다카하시 유키치는 「진사어용순회기」(真写御用巡回記)라는 말로 적어 둔 바 있다. 그는 난학의 계보 속 ‘사진’ 개념을 이어 받아 실물 유화를 제작하며 자신의 회화론을 가다듬었고, 벽문을 붙이며 “서양 각국 정부의 화학관(画学館)”이 그러했던 것처럼 그림이 “실로 치술의 일조”[治術ノ一助]가 될 수 있도록 헌신하겠다고 선언했다.⁶³ 그러나 진신검사의 시기, 다카하시의 언어와 사유 속에서 ‘사진’과 ‘진사’의 개념은 분리되어 있었다. 궁극적인 의미에서 그에게 ‘사진’의 박진성을 구현하는 매체는 회화였다. 유화의 사실적 표현과 주관적 관점 사이의 적절한 밸런스, 즉 ‘조화의 의’를 추구하여 대상의 ‘진정을 모사하는 것’이야말로 난학의 ‘사진’ 개념을 업데이트하는 일이었다. 반면 포토그래피 사진은 기계적 재현이기에 그러한 ‘조화의 의’가 들어설 여지가 없었다. 더구나 초창기 기술력의 한계로 인화지의 탈색은 불가피했고 영구성이 보장되지 않는 이미지를 두고 ‘진정’의 모사를 논할 수 없었을 것이다. 그러나 두 개의 사진 용어가 혼용되던 시대였기에 그는 박진적 재현에 ‘진사’(真写), 포토그래피에 ‘사진’을 채택하여 두 매체를 서서히 구분하기 시작했다.⁶⁴

62 蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 72쪽. 번역에 도움을 주신 고마쓰다 요시히로 선생님께 감사드립니다.

63 柳源吉 編, 『高橋由一履歴』, 172쪽.

64 나아가 다카하시는 구미의 화법을 ‘진화법’(真画法), ‘진사술’, ‘진화미술’로 부르며 포토그래피의 ‘사진’과 대비시켰다. 사토 도신에 의하면 이는 에도 시대의 ‘사실’, ‘사진’, ‘사생’ 개념의 근대적 재편을

6. 나가며

‘진사’라는 용어를 의도적으로 채택하면서 다카하시는 사진에 대한 진사의 우위를 증명하고 싶었던 것일지도 모른다. 그러나 시바 고칸에서 다카하시 유이치로 이어지는 난학과 양화 구과의 계보는 1890년대에 이르러 순수 미술(fine arts)의 세계를 추구했던 양화 신파와의 헤게모니 쟁투에서 패배했다. 1890년대의 국수주의 열풍과 정부의 정책이 전통미술 중심으로 이전되면서 양화 전반이 침체의 위기에 처하기도 했다. 반면 사진은 지속적으로 그 효용성을 인정받았고, 공무의 일부이자 행정의 도구로 정부 부처에 급속히 스며들어 갔다. 1880년대에 이르자 바야흐로 ‘사진’이라는 용어와 실천이 정부 주도의 각종 조사와 기록 사업에 빠짐없이 등장하는 시기가 개막되었다. 이제 막 출범한 천황제의 초석을 다지기 위해, 열도 내부의 풍경을 가다듬고 외연을 넓히기 위해 정부는 서둘러 사업을 발주했고 사진가를 불러들였다. 넉넉한 사진 물자와 대금, 마음껏 찍어 볼 수 있는 조건. 사진가 또한 이 기회를 놓칠 리가 없었다.

무엇보다 고미술의 기록은 사진적 재현의 힘을 공적으로 증명하는 결정적인 계기를 마련했다. 진신검사에서 약 10년이 지난 1884년 최초의 일본미술사를 기술한 오카쿠라 덴신(岡倉天心, 1863~1913)과 페넬로사(Ernest Fenollosa, 1853~1908)는 다시 한 번 간사이 지역에서 대대적인 문화재 조사를 수행했다. 이때 사진인쇄술의 비약적인 발전으로 유리건판과 콜로타입 인화가 도입되며 유례없는 고화질의 사진이 제작되었다. 오카쿠라는 조사 사진들을 일본 최초의 문화재 화보지면서 현재에도 발간 중인 잡지 『국화』(国华)에 게재하였다. 조사 당시 오가와 가즈마사(小川一真, 1860~1929)가 촬영한 유물 사진은 고화질의 콜로타입으로 인쇄되었고, 유물 사진을 판매하는 사진 점포들도 생겨났다. 문화재 사진의 시대가 개막된 것이다. 사진은 이때

뜻하는 것이기도 했다. 佐藤道信, 「写真, 写真, 写生」, 『明治国家と近代美術: 美の政治学』, 古川古文館, 1999, 224쪽. 다카하시가 ‘진사’를 언급한 예에 대해서는 青木茂 編, 『高橋由一油絵史料』, 中央公論美術出版, 1984, 306쪽, 310쪽; 木下直之, 『写真画論: 写真と絵画の結婚』, 岩波新書, 1996, 71쪽.

고미술을 2차원의 복제가능한 이미지로 전환하여 ‘국가의 정화’를 널리 유포하는 기제였을 것이다.

다카하시 유키치는 박진적 재현으로서의 ‘사진’이 통치를 보조할 수 있는 수단이라 여겼다. 그러나 1880년대 중반에 이르자 통치기술의 핵심에 가깝게 자리한 것은 다른 종류의 사진이었다. 특히 문화재 사진은 일본 고대사를 시각적으로 증빙하여 천황제의 역사관을 정립하려는 국가주의의 요청과 불가분의 관계를 맺기 시작했다.⁶⁵

이 논문은 사진술이 국가주의 이념과 연동하기 직전, ‘문명개화’의 시기에 ‘문명’의 일부로 열도에 도래했던 사진술을 막말·메이지의 지식인들이 어떻게 사유, 실천했는지 알아보는 것에 목적을 두었다. 이는 초창기 사진사에서 누락되거나 배경으로 다루어졌던 지식인 관료들에 초점을 맞추어 일본 사진의 원점을 다른 각도에서 바라보려는 시도기도 하다. 사진술을 적극적으로 활용하는 기획을 발주한 주체, 사진을 둘러싼 공통 언어와 감각, 활용의 방식과 체계를 확산시켰던 주체, 다시 말해 ‘공무로서의 사진’을 수행했던 이들이야말로 사진술을 폭넓은 사회문화적 자장 속에서 펼쳐지도록 만든 사진사의 또 다른 주인공일 것이다. 그 행적을 살펴 모아 역사 서술의 무대로 올려 보는 것이 논문의 또 다른 목적이다.

65 문화재 조사와 고대사 서술의 관계에 대해서는 다카기 히로시, 박미정 옮김, 「근대 일본의 문화재 보호와 고대미술」, 『미술사논단』 11, 2000, 87~102쪽 참조.

田代和生, 『近世日朝通交貿易史の研究』, 創文社, 1981.

田代和生, 『日朝貿易と對馬藩』, 創文社, 2007.

田代和生, 「近世對馬藩における日鮮貿易の一考察: 特鑄銀を中心として」, 『日本歴史』 268号, 1970.

田代和生, 「對馬藩の朝鮮輸出銅調達について: 幕末の金統制と日鮮銅貿易場の衰退」, 『朝鮮學報』 66輯, 1973.

武野要子, 「長崎商人・永見家の一研究」, 『福岡大学商學論叢』 vol. 34(2・3), 1989.

공무(公務)로서의 사진: 막말 · 메이지의 지식 공간과 사진술의 수용 | 김계원

[사료]

青木茂 編, 『高橋由一油絵史料』, 中央公論美術出版, 1984.

上野彦馬, 『舍密局必携: 前篇』, 津岩田町(伊勢): 伊勢屋治兵衛, 1862.

司馬江漢, 「西洋画談」, 沼田次郎 編, 『日本思想大系 64 洋学 上』, 岩波書店, 1976.

東京国立博物館 編, 「太政官布告(明治4年5月23日)」, 『東京国立博物館百年史 資料編』, 1973.

東京国立博物館 編, 「明治辛未物産会目録」, 『東京国立博物館百年史 資料編』, 1973.

蜷川式胤, 『奈良之筋道』, 中央公論美術出版, 2005.

柳河春三, 『写真鏡図説 二編』, 本町(江戸): 上州屋総七, 1867~1868.

柳河春三, 『写真鏡図説 全編』, 本町(江戸): 上州屋総七, 1867.

柳源吉 編, 「高橋由一履歷」, 青木茂 編, 『日本近代思想大系 17 美術』, 岩波書店, 1989.

横山松三郎 撮影, 『澳国維府博覽会出品撮影写真帖』, 出版地不明, 1872~1873.

[논저]

기타자와 노리아키, 최석영 옮김, 『일본 근대미술사 노트: 일본 박람회 · 박물관 역사 속 근대미술사론』, 소명출판, 2020.

다카기 히로시, 박미정 옮김, 「근대 일본의 문화재 보호와 고대미술」, 『미술사논단』 11, 2000.

사노 마유키 외 편, 유지아 외 옮김, 『만국박람회와 인간의 역사』, 소명출판, 2010.

요시미 슌야, 이대문 옮김, 『박람회: 근대의 시선』, 소명출판, 2004.

飯沢耕太郎 編, 『日本の写真家101』, 新書館, 2008.

池田厚史, 「横山松三郎と日光山写真」, 『Museum』 535号, 1995.

磯崎康彦, 「蕃書調所, 開成所の画学局における画学教育と川上冬崖」, 『福島大学教育学部論集』 67号, 1999.

金井杜男, 「蜷川式胤と古美術写真家横山松三郎の業績」, 『学業』 11, 京都国立博物館, 1989.

神奈川県立近代美術館, 『画家の眼差し, レンズの眼 近代日本の写真と絵画』, 神奈川県立近代美術館, 2009.

金子隆一, 「内田九一の「西国・九州巡幸写真」の位置」, 北原糸子 編, 『版画と写真19世紀後半出来事とイメージの創出』, 神奈川大学, 2005.

金山喜昭, 「物産会から博覧会へ: 博物館前史と黎明期を辿る」, *Museum Study: Bulletin of the Course for Prospective Museum Workers*, Meiji University, 2018.

木下直之, 『写真画論: 写真と絵画の結婚』, 岩波新書, 1996.

- 木下直之, 「大学南校物産会について」, 『学問のアルケオロギー: 学問の過去・現在・未来』, 東京大学出版会, 1997.
- 木下直之, 「島霞谷について」, 『写真渡来のころ』, 東京都写真美術館, 1997.
- 木下直之, 『わたしの城下町: 天守閣からみえる戦後の日本』, 筑摩書房, 2007.
- 河野元昭, 「江戸時代「写生」考」, 『日本絵画史の研究』, 吉川弘文館, 1989.
- 佐藤道信, 「写真, 写真, 写生」, 『明治国家と近代美術: 美の政治学』, 古川古文館, 1999.
- 鈴木博之, 『好古家たちの19世紀: 幕末明治における“物”のアルケオロギー』, 吉川弘文館, 2003.
- たばこと塩の博物館, 『ウィーン万国博覧会: 産業お世紀の幕開け』, たばこと塩の博物館, 2018.
- 東京国立近代美術館, 『写真の系譜: 洋風表現の導入: 江戸中期から明治初期まで』, 東京国立近代美術館, 1985.
- 東京都写真美術館, 『写された国宝』, 東京都写真美術館, 2000.
- 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.
- 野呂田淳一, 『幕末・明治の美意識と美術政策』, 宮帯出版社, 2015.
- 宮地正人, 「近世画像の諸機能と写真の出現」, 『幕末幻の油絵師島霞谷』, 松戸市戸定歴史館, 1996.
- 宮地正人, 「混沌の中の開成所」, 『学問のアルケオロギー: 学問の過去・現在・未来』, 東京大学出版会, 1997.
- Croissant, Doris, “In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory,” in Ellen P. Conant, ed., *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of 19th Century Japanese Art*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Fukuoka, Maki, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan*, Stanford: University of Stanford Press, 2012.
- Hirayama, Miki, “The Emperor’s New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography,” *History of Photography* 33(2), May 2009.
- Kornichi, Peter, “Public Display and Changing Values: Early Meiji Exhibitions and Their Precursors,” *Monumenta Nipponica* 49(2), Summer 1994.
- https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ni04/ni04_00181/index.html (최종 검색일: 2022. 7. 7.).

동주 이용희의 분노와 ‘한국적’ 제왕의 탄생: 민족주의 비판의 곡절과 근대비판의 착지점 | 이경미

- 이용희, 『동주 이용희 전집』 제1~3, 5~6권, 연암사가, 2017.
- Carr, E. H. *Conditions of Peace*, London: Macmillan & Co. Ltd, 1942.
- Carr, E. H. *The Twenty Years Crisis, 1919-1939*, London: Macmillan & Co. Ltd, 1946.
- Schmitt, Carl 田中浩・原田武雄 訳, 『政治的なものの概念』, 未来社, 1970.
- Schmitt, Carl 『憲法論』, みすず書房, 1974.
- Schmitt, Carl 服部平治ほか 訳, 『ナチスとシュミット』, 木鐸社, 1976.

번째 의의는 기존 연구에서 전면적으로 다루어지지 않았던 쓰시마번의 조일무역 부채 정리 문제와 이것이 원인이 되어 '무역서'가 최종적으로 해체에 이르게 된 역사적 경위를 정리하는 것이다. 쓰시마번 무역서는 1871년 음력 8월경 쓰시마번이 폐지된 이후에도 약 1년간 존속하며 전통적인 방식으로 조선과 무역을 지속하였다. 무역서는 1872년 음력 9월경, 당시 일본 외무성의 관료였던 하나부사 요시모토(花房義實)가 쓰시마번이 조선에 대해 채납하고 있던 무역품을 상환한다는 명분으로 쓰시마현지와 조선에 파견되었을 때 비로소 기능이 완전히 정지되고 해체 과정에 돌입하게 되었다. 본 논문에서는 당시 무역서가 지고 있던 거액의 부채 정리 문제를 무역서 해체의 중요 원인 중 하나로 보고, 이에 대한 분석을 시도한다.

두 번째 의의는 쓰시마번 무역서의 해체가 당시 조일무역 구조에 미친 경제적 파장을 확인하는 것이다. 무역서의 해체는 조선과의 무역에 생계를 의지하고 있던 쓰시마의 사족과 상인들은 물론이고, 무역 상대인 조선 정부와 상인들, 그리고 쓰시마번에 무역자금을 공급하던 나가사키와 도쿄의 상인, 자본가들 모두에게 경제적 타격을 입힌 사건이었으며, 이로 인하여 조일무역은 물류, 자금, 인원 등 모든 면에서 규모가 수축된 상태로 과도기적 상태에 진입하게 된다.

주제어: 조일무역, 쓰시마, 무역서, 왜관, 나가사키, 부채, 금융

공무(公務)로서의 사진: 막말·메이지의 지식 공간과 사진술의 수용 | 김계원

이 논문은 19세기 말 일본에서 사진술에 관한 언어와 담론, 기술과 실천의 체계를 공적으로 공유할 수 있었던 계기, 매체의 사회화와 제도화를 가능케 했던 조건을 탐색한다. 이를 위해 도쿠가와 막부와 메이지 신생 정부가 수행했던 공적 업무 속 사진의 쓰임새에 초점을 맞춘다. 구체적으로는 개성소 화학국(化学局)에서의 사진 실험 및 이론화, 개성소 화학국(画学局) 소속 화가의 사진적 사유, 대학남교-문부성의 전시에서 사진의 분류 및 활용, 그리고 간사이 지역 고대 유물 조사를 사례로 삼는다. 막말·메이지의 지식인 관료들에게 사진은 분명 지식 생산을 위한 유용한 매체, '문명개화'의 기술, 의미 있는 수단이었다. 그러나 이 모든 가치가 처음부터 주어진 것은 아니다. 오히려 사진을 다루는 과정과 절차 속에서 이들은 사진이 무엇인지, 어떤 용도와 가능성이 있는 것인지 숙지해 나간 것에 가깝다. 막말·메이지의 지식 공간에서 사진술이 공무로서 이해, 활용되던 방식을 고찰함으로써, 이 논문은 일본사진사의 출발점을 개별 작가나 작품의 연대기가 아닌 공적 사건과 맥락 속에서 살펴본다.

주제어: 막말·메이지, 사진, 개성소, 대학남교, 문부성, 야나가와 쉰산(柳河春三, 1832~1870), 다카하시 유이치(高橋由一, 1828~1894), 요코야마 마쓰사부로(横山松三郎, 1838~1884), 마치다 히사나리(町田久成, 1838~1897), 니나가와 노리타네(蜷川式胤, 1835~1882)

동주 이용희의 분노와 '한국적' 제왕의 탄생: 민족주의 비판의 곡절과 근대비판의 착지점 | 이경미

본고에서는 이용희의 국제정치학에서 '한국적' 특성이란 무엇인지 물음을 실마리로, 그의 사상의 전개를 '근대'와 '탈근대'의 복합적인 사유방식에 유의하며 살펴보았다. 전자와 관련해서는 '민족주의 비판' 언설에 주목하여 그것이 역설적으로 '근대주의적' 특성을 지닌 점을, 근대유럽의 정치사상에 대한 그의 이해를 토대로 밝혔다. 냉전 초기의 '단일민족주의' 비판, 1960~1970년대 '저항민족주의' 비판, 그 연장선상에서 논의된 '국학'에 대한 평가 모두에 공통된 특징은 근대 '민주주의'에 대한 강한 지향으로 나타났다. '대내적 인민주권'의 측면이 늘 한국이 민족국가로서 완결되는 길, 그러니까 한국

livelihood, but also to the Chosŏn government and merchants, who were trading partners of Tsushima; the merchants and capitalists in Nagasaki and Tokyo, who supplied the capital to the Tsushima Domain. As a result, Chosŏn-Japan Trade entered a transitional state with its scale contracted in all aspects such as logistics, funds, and personnel.

• **Keywords:** Chosŏn-Japan trade, Tsushima, Bōekisho, Waegwan, Nagasaki, debts, banking

Photography as Public Affairs: The Reception of Photography in the Intellectual Institutions of Late Edo and Early Meiji Japan | KIM Gye Won

This paper explores the way in which the discourses and practices of photography could spread out over diverse social areas in late nineteenth-century Japan. It particularly looks at the use of photography in public affairs conducted by the government officials, who worked for the investigation and translation of foreign books and publications. To address how photography was received as a new model of producing and representing knowledge in late Edo and Early Meiji Japan, this paper focuses on four different contexts including the experiments at the Bureau of Chemistry at Kaiseijo, the discourse on photography around the Bureau of Painting at Kaiseijo, the public exhibitions held by Daigaku Nanko and Jinshin Survey initiated by Monbusho. For the government officials, photography was for sure a useful means of knowledge production and a technology of ‘civilization and enlightenment.’ However, such a perception of photographic values was not given from the innate nature of the medium. Rather, it was to be recognized during the process of making, handling, and managing photographic images and technologies in conjunction with various government affairs required in the transitional period of modernity. By examining the way photography was received as a part of public affairs in the late Edo and early Meiji era, this paper sheds light on the beginning of Japanese photography in a different social context than individual artists and their works.

• **Keywords:** late Edo and early Meiji, photography, Daigaku Nanko, Monbusho, Takahashi Yuichi, Yokoyama Matsusaburo, Machida Hisanari, Ninagawa Noritane

The Frustration of Lee Yong-hee and the Birth of ‘Korean’ Politics: A Study on His Criticism of Nationalism and Modernity | LEE Kyung Mi

In this paper, I try to examine what the ‘Korean-ness’ is in international politics of Lee Yong-hee who is well-known as the founder of international politics in Korea. This question leads us to the consequential question about how he thought of modernity and post-modernity because these two questions are linked together. He critically reviewed the characteristics of modernity through examining political thoughts in the modern Europe. Through reviewing the political thought of modern Europe, he opposed nationalists’ discourses. This seems to be common in his criticism of nationalism based on ethnicity in the early Cold War era; his criticism of nationalism based on resistance to Japan in the 1960’s and 1970’s, and his criticism