

## 발터 벤야민의 역사적-변증법적 예술철학에 관한 고찰\*

- ‘복제 가능성’, ‘기술’, ‘개선 가능성’, ‘전시 가능성’  
개념을 중심으로

하 선 규\*\*

### 【논문개요】

발터 벤야민의 「기술적 복제 가능성 시대의 예술작품」(1936/38)은 그의 예술철학적 주저로 평가할 수 있다. 그런데 기존 연구는 「예술작품」을 주로 매체이론 내지 영화이론의 관점에서 분석하였다. 또한 「예술작품」의 중요한 개념들 가운데 ‘개선 가능성’과 ‘전시 가능성’은 상대적으로 큰 주목을 받지 못했다. 본 논문은 이러한 문제의식에서 우선 총체적인 ‘역사적 예술작품의 철학’이란 관점에서 「예술작품」을 근본적으로 다시 이해할 것을 제안한다. 이어서 본 논문은 벤야민 예술철학의 이론적 토대를 할 수 있는 ‘복제 가능성’ 개념과 ‘기술’ 개념을 분석한다. 이를 통해서 ‘복제 가능성’ 개념이 현대 예술작품 자체를 가능케 하는 본질 구성적 개념이며, 벤야민이 예술을 기술과 내밀하게 연결시킴으로써 예술철학의 이론적 위상을 전적으로 새롭게 규정한다는 점을 밝힌다. 이러한 논의를 바탕으로 본 논문은 ‘개선 가능성’ 개념과 ‘전시 가능성’ 개념의 의미를 집중적으로 고찰한다. 개선 가능성 개념과 전시 가능성 개념은 결코 영화 혹은 현대 대중예술의 현상적 특징이나 외면적인

---

\* 본 논문은 2020년도 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5A2A01043246)

\*\* 홍익대학교 예술학과 교수

조건이 아니다. 반대로 두 개념은 현대 예술작품 개념 자체에 내재해 있는 본질-구성적 개념으로 이해해야 한다. 결론에서 본 논문은 벤야민 예술철학을 관류하는 변증법적 사유의 형상을 전체적으로 조망해본다.

주제어 : 벤야민의 예술철학, 영화이론, 예술작품의 철학, 변증법적 사유, 역사철학

## 1. 들어가는 말

발터 벤야민은 보들레르 『악의 꽃』의 「파리의 그림(Tableaux Parisiens)」을 번역하면서 그 머리말로 「번역가의 과제」(1923)를 쓴다. 그 안에 이런 대목이 나온다. “어떤 잊을 수 없는 삶이나 순간에 대해 (...) 그 삶과 순간이 잊히지 않을 것을 요구한다면 그러한 슬어는 전혀 잘못된 것이 아니며, 오히려 사람들이 부응하지 않는 어떤 요구를 내포할 것이고, 그와 동시에 어찌면 그 요구에 부응할 수 있을 어떤 영역, 즉 신의 회상(Gedenken Gottes)에 대한 지시까지도 내포할 것이다.” (IV.1, 10, 『선집6』 123)<sup>1)</sup> 우리는 통상 기억과 망각을 의식(주체)이 스스로 행하는 혹은 실패하는 활동으로 이해한다. 벤야민은 이 통념을 뒤집는다. 어떤 삶 내지 삶의 순간들이 ‘스스로’ 망각되지 말아야 한다는 ‘요구’를 제기한다고 말하기 때문이다.<sup>2)</sup>

1) 벤야민 저작의 인용은 『전집』(*Gesammelten Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u.a., Suhrkamp, Frankfurt. a. M., 1972-1999)과 『서간집』(*Gesammelten Briefen*, hg. Ch. Götde u.a., Suhrkamp, Frankfurt. a. M., 1995-2000)을 따른다. 벤야민 원전은 약칭 ‘GS’ 없이, 편지는 약칭 ‘GB’와 함께 인용한다. 국역본은 <길 출판사>에서 현재 총 11권이 출간된 『발터 벤야민 선집』을 선집 권수와 쪽수로 인용하되, 필자가 번역을 일부 수정한 경우가 있음을 밝힌다. 「예술작품」 논고 텍스트로는 가장 상세한 버전인 ‘2판’을 사용하며(VII.1, 350-384), 19개의 단편(fragment)을 편의상 ‘장’으로 부르기로 한다. 아울러 저작을 인용할 때, 벤야민 자신이 강조한 부분은 *이탤릭체*로, 반면에 필자가 강조한 부분은 **볼드체**로 표기한다.

2) 여기서 ‘신의 회상’의 의미는 일단 논외로 하자. ‘신의 회상’은 분명 벤야민 사유

그런데 그가 이 기묘해 보이는 요구를 언급하는 이유는 어떤 개념이 그에게 결정적으로 중요하기 때문이다. 바로 ‘번역 가능성’ 개념이다. 이 개념과 관련해서도 벤야민은 일반적인 통념을 정면으로 거스른다. 그는 번역 가능성이 원전과 번역자의 능력이나 관심과 관련된 것이 아니라, “특정 작품들” 자체에 속해 있다고 확언한다. (IV.1, 10, 『선집6』 124)

벤야민이 이렇게 망각을 거부하는 요구와 번역 가능성을 주체가 아닌 객체에, 작가나 독자가 아닌 작품 자체에 단호하게 귀속시키는 이유는 무엇일까? 두 가지 이유 때문이다. 하나는 그가 각별한 삶의 순간들과 작품들이 지닌 독자적이며 절대적인 위상, 곧 ‘정신적 본질’을 스스로 전달하는 ‘언어-형식’<sup>3)</sup>으로서의 위상을 확고하게 정초하고자 하기 때문이다. 다른 하나는 철학적 비평가에게 그러한 요구와 번역 가능성에 부응해야 하는 ‘엄정한 과제’가 놓여있음을 명확히 하고자 하기 때문이다. 만약 어떤 삶의 순간들과 작품들이 진정으로 의미심장하다면, 이들은 결코 수용자의 주관적인 호응, 혹은 후대의 우연적이며 상대적인 해석과 가치평가 같은 것으로 환원될 수 없다. 그러한 순간들과 작품들은 ‘스스로’ 당대와 후대의 해석가, 비평가에게 어떤 신호를 보내고 있다. 그것은 이들의 ‘정신적 본질’을, 다시 말해서 이들에 잠재된 “철학적 진리내용”<sup>4)</sup>을 엄밀하게 해명해야 한다는 요구이다. 「번역가의 과제」, 이 제목의 ‘과제’는 정확히 이런 의미로, 곧 비평가와 해석가를 향한 ‘역사적이며 실존적인 윤리적 요청’으로 이해해야 한다.<sup>5)</sup>

---

의 주요 특징 가운데 하나인 신학적(혹은 메시아주의적) 모티브를 보여준다. 하지만 이론적으로 좀 더 중요한 것은 그의 ‘신학적 사유의 모티브’가 종교적 유일신이나 초월적 차원 자체라기보다는 ‘객관적 진리의 엄밀한 정당화’를 지향하고 있다는 점이다.

- 3) II.1, 141-142. ‘언어’와 ‘형식’을 절대적이며 자족적인 ‘매체’로 보는 시각은 『비애극서』, 「초현실주의」를 거쳐 「보들레르」 에세이까지 이어진다. 벤야민의 ‘매체’ 개념에 대해선, M. Ritter, “Die Unmittelbarkeit des Mediums. Zur Aktualität der Medienphilosophie Walter Benjamins”, *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* Vol.5, De gruyter, 2019, pp. 81-98.
- 4) 특히 『비애극서』의 다음 대목을 보라. (I.1, 317-318, 『비애극서』 270-271)
- 5) 리히너(Rychner)에게 보낸 편지(1931. 3. 7일자)의 다음 문장도 의미심장하다.

그런데 필자가 보기에 벤야민의 유명한 논고 「기술복제시대의 예술작품」, 더 정확히는 「기술적 복제 가능성 시대의 예술작품」<sup>6)</sup>(1936/38, 이하 「예술작품」)도 - 단지 현대 매체이론의 고전이기만 한 것이 아니라 - 그러한 ‘엄밀한 해명과 인식’의 요청을 우리에게 보내고 있다. 이 요청을 확인하기란 그리 어렵지 않다. 왜냐하면 「예술작품」에 관한 연구성과들이<sup>7)</sup> 최근까지 국내외에서 꾸준히 발표되고 있기 때문이다. 하지만 연구성과들은 저 요청에 대한 단지 간접적인 증거일 뿐이다. 벤야민이 천명하듯이, 요청의 진정한 원천은 「예술작품」 논고 자체에 있기 때문이다. 「예술작품」이 구상하고 전개하고 있는 ‘예술철학’ 내지 ‘예술작품의 철학’이 후대의 해석가에게 좀 더 심층적인 성찰과 해석을 요청하는 것이다.

이 글 또한 그러한 요청에 부응하려는 하나의 시도이다. 필자는 「예술작품」에 나오는 몇 가지 핵심 개념들을 중심으로 벤야민의 역사적-변증법적인 예술철학의 특징을 밝혀 보고자 한다. 이 글이 중점적으로 논의하려는

---

“역사적으로 위대한 것은 어떤 위치의 지표를 갖는데, 이 지표 덕택에 그것에 대한 모든 진정한 인식은 **인식하는 자의 역사철학적** - 심리적이 아닌 - **자아 인식**이 됩니다.” (GB IV, 19)

- 6) 제목의 번역을 ‘기술적 복제 가능성’으로 바로잡는 것은 단지 원어(Reproduzierbarkeit)에 충실하기 위해서가 아니다. 곧 보겠지만, ‘기술적 복제 가능성’ 개념은, 방금 살펴본 ‘번역 가능성’ 개념과 마찬가지로 예술작품 자체에 객관적으로 속하는 ‘본질 구성적 범주’로 봐야 한다. 이에 대해선, B. Lindner, *Studien zu Benjamin*, ed. Jessica Nitsche & Nadine Werner, Kadmos, Berlin, 2016, pp. 174-180 참조.
- 7) 이 글의 주제와 관련하여 주목할 만한 국내 연구 성과는 다음과 같다. 김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미-「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기」, 『미학』 81권 2호, 2015, pp. 49-86; 이윤영, 「발터 벤야민의 보들레르 연구와 아우라」, 『철학연구』 143권, 2017, pp. 245-266; 임석원, 「망각된 가능성의 현재성-발터 벤야민의 예술작품 에세이 다시 읽기」, 『독일어문화권연구』 22권, 2013, pp. 93-118; 임석원, 「발터 벤야민과 구성적 영화」, 『뵘히너와 현대문학』 39권, 2012, pp. 127-148; 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법-발터 벤야민의 『기술복제시대의 예술작품』 읽기」, 『뵘히너와 현대문학』 32권, 2009, pp. 183-204; 윤미애, 「정치와 신학 사이에서 본 벤야민의 매체이론-아우라 개념을 중심으로」, 『카프카 연구』 19권, 2008, pp. 63-82.

개념은 ‘복제 가능성’, ‘기술’(제1기술/제2기술), ‘개선 가능성’, ‘전시 가능성’이다. 특히 지금까지 연구사에서 상대적으로 덜 조명된 ‘개선 가능성’과 ‘전시 가능성’을 상세히 토론하고자 한다. 그런데 이 토론을 위해서는 벤야민이 말하는 ‘기술’과 ‘복제 가능성’ 개념에 대한 논의가 반드시 선행되어야 한다. 필자는 기술과 복제 가능성, 개선 가능성과 전시 가능성이란 네 개념이 단지 대중매체론이나 영화이론의 관점에서 흥미로운 것이 아니라, 벤야민의 ‘예술작품의 철학’을 근거에서 이끌어 가는 ‘본질 구성적인( constitutive)’ 개념들임을 논구하고자 한다. 이 글은 「예술작품」 논고를 중심으로 분석을 진행하지만, 필요한 대목에서 벤야민의 다른 예술철학적 저작들도 함께 논의할 것이다.

## 2. ‘기술적 복제 가능성’ 개념과 복합적인 ‘예술작품의 철학’

### 1) 복합적이며 총체적인 예술철학의 구상

벤야민이 남긴 「예술작품」의 버전 혹은 판본은 네 가지다. 그는 이 글을 독일어와 불어 버전으로 썼으며 독일, 프랑스, 러시아, 미국 등 여러 곳에서 출간하고자 했다. 하지만 생전에 힘겹게 빛을 본 것은 오직 불어 버전(3판)뿐이었다.<sup>8)</sup> 그런데 호르크하이머에게 보낸 편지에서 벤야민은 「예술작품」의 주제가 단지 사진이나 영화가 아니라 “19세기 예술의 운명”(GB V, 179)임을 명시한다. 여기서 이 언명과 직접 관련된 세 가지 이론적 지점을 상기할 필요가 있다. 첫째는 벤야민의 고유한 언어철학적 성찰이고, 둘째는 ‘역사적-변증법적 예술철학’과 직간접적으로 연관된 일련의 초기 저작들, 그리고 셋째는 「예술작품」 논고의 제목 자체이다.

8) B. Lindner, *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, ed. Burkhardt Lindner, Metzler, Stuttgart, 2006, pp. 230-231.

미출간 논고 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」(1916)에서 시작된 언어철학적 성찰은 「휠덜린」(1917)과 「도래하는 철학의 프로그램에 대하여」(1918)를 거쳐 「번역가의 과제」(1923)와 「독일 비애극의 원천」(1925/28)에서 이론적 정점에 도달한다.<sup>9)</sup> 그런데 벤야민의 언어철학은 철학의 한 세부 분야로서의 언어철학이 아니라, 훨씬 더 근본적인 문제의식을 바탕으로 하고 있었다. 그것은 인간의 ‘정신적 삶’을 역사(철학)적으로 엄밀하게 해명한다는 문제의식이다. 그리고 이 문제의식은 특정 시대의 ‘예술’ 내지 ‘예술형식’을 역사(철학)적으로 해명하는 과제를 포함하고 있었다. 바로 이것이 벤야민이 ‘역사적 예술철학’을 궁구하는 일련의 이론적 저작을 꾸준히 집필하게 된 결정적인 배경이다. 그는 1920년대에 『낭만주의의 예술비평 개념』(1919/20), 『괴테의 친화력』(1921/25), 『독일 비애극의 원천』(1923/28) 등 중요한 예술철학적 저작들을 연이어 집필한다. 그런데 이들을 공통으로 관류하는 근본적인 이론적 동기는 ‘역사적 예술철학’을 체계적으로 정립하고, 이를 바로크, 고전주의, 낭만주의 등 특정한 역사적 시기의 예술 형식에 생산적으로 적용한다는 관심이었다. 그것은 이들 시기의 예술형식을 형성한 다양한 역사적 사실내용(Sachgehalt)을 추적, 성찰, 분석하여 그 객관적인 ‘철학적 진리내용(Wahrheitsgehalt)’을 해명하려는 예술철학적 문제의식이다.

「예술작품」도 다르지 않다. 벤야민이 논고에 「기술적 복제 가능성 시대의 **예술작품**」이란 제목을 붙인 것은 결코 우연이 아니다. 반대로 그것은 그가 젊은 시절부터 정립하고자 한 역사적 예술철학을 분명히 염두에 둔 제목이다. 다시 말해, 이 제목은 19세기 중반 이후 대중매체 시대에 상응하는 ‘예술작품’ 개념을 ‘역사적 예술철학’의 관점에서 엄밀하게 규정하려는 지향점을 보여준다. 실제로 「예술작품」을 선입견 없이 읽은 독자라면, 이 논고의 저변에 포괄적이며 복합적인 역사적 예술철학의 이념이 놓여있음을 어렵지 않게 간파할 수 있다.<sup>10)</sup> 이 예술철학의 이념은 특히 다음 두

9) 「언어철학」 논고의 문제의식과 다른 저작들과의 연관성에 대해선, U. Steiner, *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 위의 책, pp. 592-596 참조.

10) 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법」, 위의 논문, pp. 184-186 볼 것.

가지 측면에서 확인할 수 있다.

첫 번째 측면은 「예술작품」이 전개하는 이론적 논점들의 복합성이다. 「예술작품」에서 벤야민은, 아래에서 좀 더 상세히 보겠지만, 예술과 예술작품에 관한 전통적인 개념, 곧 ‘미적 예술(fine art)’ 개념을 비판적으로 진단하고 상당 부분 해체한다. 또한 그는 예술과 기술, 특히 예술과 기술적 복제의 본질적인 연관성을 깊이 파고든다. 아울러 그는 예술형식의 변화를 사회적, 역사적 ‘지각이론’이라는 넓은 이론적 틀을 활용하여 성찰한다. 여기서 그 유명한 ‘아우라의 위축과 몰락’이라는 테제가 제시된다.<sup>11)</sup> 또한 그는 예술의 기능 변화, 다시 말해 종교적, 사회적, 정치적 기능 변화를, 매우 압축적인 방식이지만, 역사적으로 추적하고 재구성한다. 나아가 「예술작품」은 사회경제적 토대와 그 구조적 필연성과 강압, 이와 맞물려 있는 ‘대중의 욕망’, 예술의 근원으로서의 ‘미메시스’, 미메시스 내부의 두 가지 대립적 추동력인 ‘가상’과 ‘유희’, 기술의 ‘신경감응(Innervation)’ 개념을 중심으로 한 혁명이론, 시각적 무의식과 대중매체의 해방적 기능, 대중매체와 민주주의 체제(혹은 정치영역 일반)의 위기, 기술의 ‘반란’으로서의 전쟁론 등도 간명하지만 인상적으로 제시한다. 벤야민은 ‘예술’ 내지 ‘예술작품’ 개념을 이렇듯 다양하고 복합적인 사회경제적, 역사적, 문화적, 기술적 요소들이 서로 충돌하고 교차하는 장 속에서 논의하고 있다.

11) ‘아우라’는 3장에서(VII.1, 353, 『선집2』 47) 처음 등장하여 4장과 11장 사이에서 집중적으로 논의된다. 그러나 벤야민은 17장에서 다다이스트들이 “아우라를 가차 없이 파괴하는”(VII.1, 379, 『선집2』 88) 과업을 수행한다고 평가하며, 마지막 19장에서는 전쟁이 “아우라를 새로운 방식으로 없앨 수단을 가스전에서 발견”했다는(VII.1, 383, 『선집2』 96) 문명사적이며 묵시록적인 진단을 제시한다. 이렇게 볼 때, ‘아우라’는 결코 전통적인 예술작품의 ‘존재 성격(방식)’에 국한된 개념이 아니라, 벤야민의 예술철학과 인간학적 유물론 전반과 긴밀하게 연관된 개념으로 봐야 한다. 한편, 「보들레르」(1938) 에세이에서 각별히 강조된 ‘시선을 주고받는 능력’을 중심으로 아우라 개념을 파헤친 탁월한 논문으로, 이윤영, 위의 논문 참조. 벤야민 저작에서 아우라의 중층적 의미와 아도르노의 아우라와의 차이에 관해서는, Nomura, O., “Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno”, in: Klaus Garber, Ludger Lehmann (Hg.), *Global Benjamin* Vol.1, Wilhelm Fink, München, 1999, pp. 391-408.

두 번째 측면은 「예술작품」이 서양 역사의 거의 모든 예술 장르를 두루 거론하고 있다는 점이다. 벤야민은 문학, 연극, 음악, 조각, 회화, 건축 등 전통적 예술 장르들과 새로운 대중예술인 사진과 영화를 극적으로 대조하면서 논의를 전개한다. 그뿐만 아니라 주술적이며 마법적인 제의와 종교적 신상은 물론, 판화, 주화, 삽화 등 공예 분야에 속한 기예적 생산물들도 논의에 끌어들인다. 한 마디로 벤야민의 시선은 헤겔적 의미에서 ‘인간 정신’의 흔적을 담은 문화적이며 예술적인 형식들을 모두 망라하고 있다.

이미 이 두 가지 측면에서 한 가지 사실이 분명해진다. 즉 「예술작품」을 영화이론이나 매체이론의 관점에서 독해하는 것은 그 자체가 틀리거나 무의미한 일은 아니지만, 벤야민의 포괄적인 역사적 예술철학에 적절히 부응하기는 어렵다. 벤야민은 사진과 영화를 ‘예술형식’으로서 논증하기 위해 「예술작품」을 집필하지 않았다. 그 이론적 폭과 깊이, 무엇보다도 그 본질적인 사상적 지향점을 고려할 때, 「예술작품」은 오히려 헤겔의 『예술철학강의』<sup>12)</sup> 혹은 하이데거의 「예술작품의 근원」<sup>13)</sup>과 견줘볼 필요가 있는 저작이라 할 수 있다. 실제로 벤야민은 논증적으로 중요한 대목에서 헤겔 예술철학을 두 차례 상세히 논평하고 있다.(VII.1, 357-58, 368, 『선집2』 54 각주 7, 71-72 각주 20) 또한 벤야민이 예술, 예술작품, 예술가, 진품성, 보존, 전통, 지각, 진리 등의 주요 개념들을 논구하는 방식을 하이데거가 이들을 논구하는 방식과 비교, 분석하는 일은 상당히 흥미롭고 중요한 연구주제이다.<sup>14)</sup> 이 글에서 헤겔과 하이데거의 예술철학을 더 논의할 수는 없다. 분명한 것은 「예술작품」에 담긴 ‘포괄적-복합적인 예술철학적 기획’을 간과하거나 경시해선 안 된다는 점이다.

12) 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔, 『헤겔 예술철학』(1823), 권정임, 한동원 역, 미술문화, 서울, 2009.

13) 마르틴 하이데거, 「예술작품의 근원」, 『숲길』, 신상희 역, 파주: 나남, 2008, pp. 9-114.

14) 하이데거에 대한 벤야민의 비판적 시각에 대해선, B. Lindner, *Benjamin Handbuch*, 위의 책, pp. 239-241 참조.



## 2) ‘복제 가능성’ 개념

다시 제목으로 돌아와 ‘기술적 복제 가능성’ 개념에 대해 생각해 보자. 우선, 벤야민이 이 개념을 예술작품의 역사적 시대 구분을 위해 사용한다는 점은 확실하다. 예술작품 개념을 이해할 때, 기술적 복제 가능성이 전제되어있는, 이 가능성을 ‘반드시 전제할 수밖에 없는’ 시대와 그럴 필요가 없었던 시대를 명확히 구분해야 한다. 그런데 반드시 전제할 수밖에 없다는 것은 ‘기술적 복제 가능성’이 예술작품 개념 자체를 가능하게 하는, 이른바 ‘본질 구성적 범주’의 역할을 한다는 뜻이다. 좀 더 풀어서 말해보자. 누군가 어떤 대상을 하나의 ‘예술작품’으로 보고 인정할 때, 이 인정의 바탕에 이미 그 대상의 ‘기술적 복제 가능성’이 놓여있다는 것이다. 가령 사진, 영화, TV, 프린터, 스마트폰 등을 활용하여 그 대상의 이미지를 복제할 수 있다는 가능성이 항상 전제되어있는 것이다. 오늘날에는 당연한 듯 보이지만, 이 가능성이 처음 나타났을 때 그것은 역사적으로 대단히 놀라운 변화였다.

하지만 더 중요한 것은 벤야민이 기술적 복제 가능성을 결코 감상자나 주체의 ‘주관적 관념’으로 간주하지 않는다는 점이다. 오히려 기술적 복제 가능성은, 앞서 언급한 ‘번역 가능성’과 마찬가지로, 예술작품을 객관적으로 구성하는 ‘역사적이며 선험론적인 범주’로 규정되어야 한다.<sup>15)</sup> 벤야민이 기술적 복제 가능성 개념을 통해서 부각하려는 것은 어떤 개별 작품을 이러저러한 기술적 매체를 가지고 복제할 수 있다는 ‘경험적 사실’이 아니다. 반대로 그의 시선은 ‘예술(작품) 개념 자체’의 본질적이며 혁명적인 변화를 겨냥하고 있다. 그것은 기술적 복제 가능성이 내포되지 않은 예술(작품)을 만들거나 생각하는 일이 더 이상 가능하지 않게 되었다는, 엄정하고 객관적인 ‘역사(철학)적 진단’을 겨냥하고 있다. 아래에서 보겠지만, 다른 중요한 예술철학적 기초 개념들, 곧 ‘전시 가능성’과 ‘개선 가능성’ 개념을 적절

15) 이 점에서 벤야민은 칸트의 ‘선험론적 범주’를 역사적, 정신사적으로 재규정한 Fr. 슐레겔의 관점을 계승한다고 봐야 한다.

히 해석하려면 반드시 이 점을 명확히 해야 한다.

‘기술적 복제 가능성’이 지닌 이론적 위상을 명확히 하는 듯, 벤야민은 서론 격인 1장 다음의 2장에서 곧바로 ‘복제와 복제기술의 작은 역사’를 간명하게 제시한다.(VII,1, 351-52, 『선집2』 43-44) 그는 예술작품의 복제가 시작된 몇 가지 현실적 동기를 지적하고, 오랜 복제의 역사에서 등장한 기술적 혁신으로 목판, 목각, 판화, 동판, 에칭, 구텐베르크 인쇄술, 석판인쇄술, 사진, 축음기, 영화 등을 차례로 열거한다. 그런데 벤야민의 역사적 스케치에서 반드시 주목해야 할 두 가지 논점이 있다. 그것은 복제기술의 ‘속도’에 관한 논점과 복제기술과 예술작품 개념의 본질적 연관성에 관한 논점이다.

첫 번째 논점과 관련하여, 벤야민은 석판 인쇄술이 등장함으로써 손으로 그린 일상의 모습을 곧바로 대량으로 복제할 수 있게 되었다고 말한다. 이어 약 40년 후 출현한 사진술은 복제의 속도를 다시금 완전히 새로운 단계로 끌어올린다. 사진술에 의해 “영상의 복제 과정은 **말하는 것과 보조를 맞출 수 있을 정도로** 엄청나게 빨라졌다. 석판인쇄 속에 삽화가 들어 있는 신문이 잠재적으로 숨겨져 있었다면, 사진 속에는 유성영화가 숨겨져 있었다. 소리를 기술적으로 복제하는 일은 지난 세기말에 시도되기 시작했다.” 어떤 복제기술 속에 미래에 널리 일반화될 매체형식 내지 매체효과가 잠재되어 있다는 지적도 분명 해안이지만<sup>16)</sup>, 이론적으로 특기할 만한 것은 ‘복제기술의 속도’이다. 석판 인쇄술의 속도가 대상의 모습을 ‘손으로 그리는’ 속도에 부응할 수 있었다면, 사진의 복제 속도는 이제 ‘말하는 것’에 필적하게 되었다. 다시 말해, 일상적인 삶의 과정, 혹은 인간과 사물의 ‘일상적인 움직임과 변화’를 포착할 수 있을 정도의 속도에 도달한 것이다.<sup>17)</sup> 그런데 속도의 혁신은 단지 시간의 상대적인 단축을 의미하지 않는다. 반대로 그것은 복제할 수 있는, 아니 더 정확히는 ‘복제되어야 할 대상의 종류

16) 매체철학적 통찰은 이미 『일방통행로』의 몇몇 단편에도 명확히 표현되어 있다. (IV,1, 102-104, 131-132, 146-148, 『선집1』 93-96, 138-139, 162-164)

17) 비릴리오는 이른바 “질주학(Dromology)”을 제안하면서 지각이론, 문화이론, 비판적 정치이론의 관점에서 속도의 문제에 깊이 파고든다. 폴 비릴리오, 『속도와 정치』, 이재원 역, 그린비, 서울, 2004. 특히 1장-2장, pp. 47-136 참조.

와 범위'를 결정적으로 바꾸어놓는다. 흔히 소위 위대한 예술가가 창조한 유일무이한 예술작품은 원천적으로 복제할 수 없는 대상으로 여겨진다. 그러나 삶의 모든 대상과 변화를 포착할 수 있게 된 사진과 영화의 복제기술은 그러한 독창적인 예술작품도 예외로 두지 않는다.

이로부터 벤야민은 두 번째 논점으로 나아간다. “1900년 전후에 기술적 복제는 그것이 전승된 **예술작품 전체를 대상으로** 만들고 예술작품의 영향력에 심대한 변화를 끼치기 시작했을 뿐만 아니라 **예술의 작업방식에서 독자적인 자리를 점유하게 될 정도의 수준에 도달했다.**”(VII,1, 351-52, 『선집2』 44) 사진, 축음기, 영화와 같은 기술적 복제 매체는 두 가지 측면에서 전통적인 예술작품 개념에 심대한 충격을 가한다. 한편으로 그것은 전래의 모든 예술작품을 - 즉 건축, 회화, 조각, 음악, 연극 공연 등등 - 기술적 이미지의 형태로 대량 복제하여 널리 유통시킨다. 다른 한편으로 그것은 이미 존재하는 예술작품들을 복제하는 데 그치지 않고, 스스로 ‘독자적인 예술적 작업방식’으로, 곧 하나의 독특한 ‘예술적 표현방식(매체)’으로 자리 잡는다. 벤야민은 이 두 가지 사태를 명확히 구별한다. 물론 두 사태 모두 새로운 복제기술이 삶의 다양한 영역에서 사회문화적으로 관철된 결과이며, 두 사태는 공히 전통적인 예술작품 개념에 결정적인 변화를 가져온다.

이상의 성찰을 배경으로 3장에서 벤야민은 예술작품의 ‘진품성’과 ‘아우라’ 개념을 논구한다. 하지만 그는 복제기술에 대한 성찰도 계속 이어간다. 그는 축음기, 사진, 영화 등의 기술적 복제가 산출해낸 소리와 이미지의 두 가지 특성을 예리하게 들춰낸다. “첫째, 기술적 복제는 원작에 대해서 수공적 복제보다 **더 큰 독자성**을 가진다. (...) 둘째, 기술적 복제는 **원작이 도달할 수 없는 상황**에 원작의 모사를 가져다 놓을 수 있다.”(VII,1, 352-53, 『선집2』 45-46) 첫째 특성을 ‘더 큰 독자성’이라 부르지만, 그 이론적 핵심은 양적인 수준 차이가 아니다. 그 핵심은 수공적 복제물과 기술적 복제물 사이의 비교할 수 없는 ‘질적 차이’에 있다. 왜냐하면 벤야민이 “자연적 시각이 전혀 미치지 못하는 이미지”라는 말을 덧붙이기 때문이다. 기술적 복제물의 질적 특수성에 대한 논점은 16장의 “시각적 무의식(das Optisch-Unbewußte)”(VII,1, 376, 『선집2』 84) 개념에서 이론적 정점에 도달한다.<sup>18)</sup> 이어 두 번째 특성은 기술적 복제물의 자유로운 이동, 유통, 소비 가능성을

가리킨다. 오늘날은 이 특성이 디지털 기반 기술과 인터넷과 SNS를 통해 거의 완벽하게 실현되었기 때문에, 복제 이미지의 편재성은 특별한 문제가 아니라 할 수 있다. 하지만 논의 맥락을 잘 살펴보면, 벤야민의 시선이 결코 편재성 자체를 겨냥한 것이 아님을 알 수 있다. 오히려 그것은 편재성의 ‘구체적인 작동방식’과 편재성이 몰고 오는 ‘전면적인 변혁’을 향해 있다. 다시 말해서, 그는 복제물의 편재성에서 복제 대상(원본)을 “전통의 영역에서” 분리시키고 그것을 대체하는 이미지들을 널리 퍼뜨리는 과정에 주목하며, 이를 통해 야기되는 전통의 위기를 “인류가 처해 있는 위기와 변혁의 이면”으로(VII.1, 353, 『선집2』 47) 규정하고자 한다.

그런데 독자는 이 대목에서 다소 의아함을 느끼게 된다. 왜냐하면 비록 벤야민이 진품성의 위기를 말하면서 ‘사물의 역사적 증언가치’, ‘사물의 권위’, ‘사물의 전통적 무게’ 등과 같은 포괄적인 언명을 함께 하고 있지만, ‘인류의 위기와 변혁’이란 표현은 상당히 급작스럽고 논리적 비약인 것처럼 보이기 때문이다.<sup>19)</sup> 이러한 인상은 우연이 아니다. 「예술작품」을 정확히 읽은 독자라면, ‘인류의 위기와 변혁’이란 표현의 이면에 많은 다른 논점들이 숨어 있음을 어렵지 않게 간파할 수 있다. 다시 말해, ‘인류의 위기와 변혁’은 - 그리고 함께 언급되고 있는 ‘대중운동’과 마찬가지로 - 「예술작품」의 모든 주요 논점들을 함께 연관시켜야 비로소 그 참된 의미가 적절히 밝혀질 수 있다.

### 3) ‘기술’ 개념의 예술철학적 위상과 인간학적 유물론

‘복제 가능성’ 개념에 이어 이제 ‘기술’ 개념을 살펴볼 차례이다. 「예술작품」이 전개하는 예술철학에서 기술 개념의 중요성은 이론의 여지가 없다. 방

18) ‘시각적 무의식’ 개념은 이미 「사진의 작은 역사」(1931)에 등장한다.(II.1, 371, 『선집2』 168)

19) 9장에서 벤야민은 사진의 예술 논쟁과 관련하여 “세계사적인 변혁의 표현”을 이야기한다. (VII.1, 362, 『선집2』 62)

금 보았듯이, 벤야민은 복제의 역사를 제시하면서 구텐베르크 인쇄술, 석판 인쇄술, 사진, 축음기, 영화 등의 기술적 혁신이 새로운 시대를 창출했음을 적시한다. 또한 그는 회화와 음악의 역사를 반추하면서, 두 예술의 전시 가능성이 확대된 근본적인 원인이 기술적 혁신이란 점을 분명히 한다. 하지만 기술에 관한 그의 논의에서 이론적으로 가장 중요한 것은 역시 제1기술과 제2기술의 구분이다. 벤야민은 이 구분을 통해 기술에 대한 단선적인 접근을 확연히 넘어선다. 가령 경제, 정보, 노동, 효율성, 과학 등을 개념적 중심으로 삼고 기술을 이해하려는 상식적 태도를 분명하게 넘어서는 것이다. 모든 기술은 내적으로 복합적이다. 즉 모든 기술에는 늘 두 가지 종류의 기술 혹은 기술의 두 가지 ‘경향상의 차이’가 내재한다.(VII.1, 359, 『선집2』 56)

특기해야 할 것은 벤야민이 제1기술/제2기술의 구분을 미메시스의 두 추동력인 ‘가상’과 ‘유희’와 연결한다는 점이다.<sup>20)</sup> 좀 더 정확히 말해서, 그는 제1기술의 경향은 ‘가상’에, 제2기술의 경향은 ‘유희’와 서로 연관 짓는다.(VII.1, 359, 『선집2』 56-57)<sup>21)</sup> 이 연결이 함축하고 있는 상호 대비된 측면들은, 다소 도식적이지만 다음과 같이 정리할 수 있다.

기술 구분	예술적 추동력	시대 구분	희생 제물	제의 연출	정조	목표
제1기술	가상(Schein)	주술, 마법	인간	일회성	진지함	자연 지배
제2기술	유희(Spiel)	신화, 종교	동물, 상징	반복성	비구속성	자연과의 어울림

20) 벤야민은 ‘가상’과 ‘유희’를 “**미메시스 안에 존재하는 양극성**”이라 부르면서 “가상과 유희라는 **예술의 두 측면**이 마치 떠일처럼 밀착되어 포개진 채 잠재해 있다.”고 말한다.(VII.1, 368 각주, 『선집2』 72 각주)

21) 김남시는 제1기술과 제2기술의 구분, 특히 제2기술이 현실화시키는 ‘집합체의 신경감응’을 바탕으로 「예술작품」을 새롭게 읽을 것을 제안한다. 또한 그는 벤야민이 피아제의 아동 심리학 연구를 창의적으로 수용하고 있음을 흥미롭게 보여준다.(김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미 - 「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기, 위의 논문, 특히 57-62 볼 것.) 필자는 김남시가 설득력 있게 해설하는 주요 논점들에 전적으로 공감한다. 필자는 아래에서 기술 개념의 예술철학적 함의, 특히 기술과 ‘전시 가능성’ 및 ‘개선 가능성’ 개념의 긴밀한 연관성을 좀 더 세밀하게 조명하고자 한다.

두 가지 기술과 미메시스의 두 요소를(가상과 유희) 상호 연동시킴으로써, 벤야민은 자신의 예술철학적 논의를 심화시킬 수 있는 결정적인 이론적 토대를 마련한다. 이 토대의 논증적 파급력은 크고 광범위한데, 특히 다음 세 가지 측면을 명확히 파악할 필요가 있다.

첫째로 벤야민은 예술에 대한 자신의 고유한 ‘유물론적인 개념’, 곧 기술과 내적으로 연관된 예술 개념을 정립한다. 주지하듯, 근대적인 ‘미적 예술(fine arts)’ 개념은 15세기 후기 르네상스 시기에 시작되어 18세기 중반 영국, 프랑스, 독일, 이태리 등의 근대 유럽국가에서 문화적, 정신적으로 독자적인 위상을 획득하였다. 이 과정은 ‘정신적 교양’의 의미를 획득한 일련의 기예들이 특정한 물질적 목적과 기능을 위한 기술들(혹은 기예들)로부터 분리되어 독립하게 되는 과정으로 요약할 수 있다.<sup>22)</sup> 이것은 가령, ‘미적 예술’을 자연, 학문, 합목적적 기술로부터 구별하는 칸트의 미학 이론에서 명확한 역사적 표현을 획득한다.<sup>23)</sup>

이제 벤야민은 이러한 전통적인 미적 예술 개념으로부터 단호하게 결별한다. 사실 그는 이미 1929년의 에세이 「초현실주의」에서 18세기 미적 예술 개념을 정신적, 이념적으로 보다 더 절대화시킨 유미주의적 예술 개념을 ‘속물주의’로 일축한 바 있다.(II.1 302-303, 『선집5』 158-159 참조) 또한 그는 「생산자로서의 작가」(1934)에서 ‘기술’을, 예술과 사회, 예술과 정치의 관계에 대한 생산적이며 변증법적인 해명을 가능케 하는 결정적인 개념으로 내세운다.(II.2 686-687, 『선집8』 371-72) 나아가 「폭스」(1937) 논고에서 벤야민은 수집가 폭스가 “복제기술에 대한 연구”를 통해 전래의 “관념론적 예술관”을 극복하였음을 긍정적으로 평가하고 있다.(II.2 478-482, 『선집5』 278-281)<sup>24)</sup>

22) 래리 샤이너, 『순수 예술의 발명』, 조주연 역, 서울: 인간의 기쁨, 2017, 특히 1-3장, pp. 57-296 볼 것.

23) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*(1790), hg. v. Wilhelm Weischedel, *Werkausgabe Bd.X*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, § 43 (KU 173-176).

24) 벤야민은 1931년의 서평 「문학사와 문예학」에서 “강단 미학이란 히드라의 7가지 머리들”로 “창조성, 감정이입, 탈-시간성, 모방하는 창조, 따라 체험하기, 환영, 예술적 향유” 등을 비판적으로 열거하고 있다.(III, 286, 『선집9』 534) 근대

둘째로 벤야민은 기술 개념을 바탕으로 예술철학의 이론적 성격을 완전히 새롭게 정초한다. 기술은 예술에 대한 “직접적인 사회적 분석과 이를 통한 유물론적 분석”(II.2 686, 『선집8』 371)을 가능케 하는 개념이다. 예술이 근본적으로 기술과 내적으로 연관되어 있기 때문에, 예술철학적 성찰과 비평은 전래의 예술이론이나 문예비평에서처럼 ‘작품론’, ‘작가론’, ‘형식(론)적 분석’, ‘수용자 연구’ 등에 그쳐선 안 된다. 반대로 그것은 반드시 특정한 역사적 시기의 ‘토대’와 ‘상부구조’를 동시에 해명하는 복합적인 논의가 되어야 한다. 기술을 매개로 한 예술철학은 예술과 연관된 사회경제적 조건과 구조는 물론, 도덕, 정치, 종교, 문화 등 이념적-정신적 차원을 함께 주목하고 분석하는 **복합적이며 통합적인 역사적-유물론적 해명 작업**이 될 수밖에 없다.<sup>25)</sup> 아울러 가상과 유희의 상호연관성과 역학 관계가 제1기술 및 제2기술의 긴장과 역학 관계에 맞물려서 역사적으로 변화하므로, 예술의 기능 변화를 역사적으로 추적하고 해명할 수 있는 이론적 근거 또한 견고하게 마련되었다고 할 수 있다.

셋째로 예술과 기술의 긴밀한 연결로 인해 이제 예술가나 개인이 아니라 ‘집단’ 혹은 ‘대중’이 예술철학의 중심 범주로 부상하게 된다. 왜냐하면 기술의 차원 혹은 기술의 기능이 근본적으로 개인이라기보다는 집단(대중)과 관련된 사안이기 때문이다. 아니 좀 더 정확히 벤야민의 용어로 말하자면, 기술은 “집단-신체(Kollektiv-Leib)”(IV.1, 148)의 새로운 역사적 구성과 내밀하게 연관된 사안이다. 어떤 기술이 특정 시기에 사회문화적으로 관철되었다는 것은 그것이 집단적 신체의 ‘신경감응(Innervation)’<sup>26)</sup> 과정을 거

---

미적 예술 개념이 역사적 유효성을 상실했을 뿐 아니라 정치적으로도 반동적이라는 관점은 이미 「초현실주의」(1929)에 분명하게 나타나 있다.(II.1 300-306, 『선집5』 151-161 볼 것)

25) 벤야민이 예술을 “한 시대의 **종교적, 형이상학적, 정치적, 경제적 경향들의 통합적이며, 어떤 측면에서도 영역적으로 제한할 수 없는 표현**”(VI 219)으로 규정하는 것도 상기할 필요가 있다. 여기서 벤야민은 고유하고 절대적인 ‘표현-매체’로서의 예술, 그리고 토대와 상부구조를 매개하는 예술의 위상을 명징하게 요약하고 있다.

26) ‘신경감응’의 개념에 대해선, 줄고, 「벤야민 사유의 몇몇 모티브와 영화에 대한

쳐 이 신체 속에 일종의 ‘생리적이며 지각적인 성향(disposition)’으로 자리 잡았음을 의미한다. 혹은 그러한 기술이 해당 시기의 집단적 신체의 독특한 지각 능력과 반응 방식이 된 것으로 이해해야 한다.

「예술작품」에서 예술가나 개별 주체의 관점이 거의 완벽하게 배제되고, 그 대신 집단과 대중이 논의의 전면에 등장하는 것은 바로 여기에서 연유한다. 4장 말미에 나오는 “현실이 대중에 정향하고, 대중이 현실에 정향하는 현상”(VII.1 355, 『선집2』 50-51)이란 언명도 반드시 기술과 신경감응을 배경으로 이해해야 한다. 벤야민이 대중을 중시하는 이유는 결코, 사진이나 영화가 대중이 널리 즐기는 대중예술이기 때문이 아니다. 오히려 그 이유는 기술 개념 자체에, 다시 말해 기술의 인간학적, 사회문화적, 정치적인 작용방식 및 영향력에 있다. 사진과 영화가 기술적 복제 매체이고, 기술이 근본적으로 집단적 신체의 신경감응과 연결되어 있기 때문에, 집단 혹은 대중이 핵심적인 예술철학적 범주로 부상할 수밖에 없는 것이다.

**기술과 분리 불가능한 예술, 토대와 상부구조를 포괄하고 매개하는 독자적 표현(언어)로서의 예술, 예술에 의한 대중과 집단적 신체의 신경감응.** 이 세 가지 예술철학적 논점들을 경유하여 예술과 정치에 대한 당대 유물론을 논박하고 넘어서려는 벤야민의 고유한 유물론적 입장이 바로 ‘인간학적 유물론(anthropologischer Materialismus)’이다. 벤야민은 인간학적 유물론의 핵심을 4장 초두에서 이렇게 명제화한다. “*비교적 큰 규모의 역사적 시공간 내부에서 인간 집단들의 전 존재방식과 더불어 그들의 지각의 종류와 방식도 변화한다.*”(VII.1 354, 『선집2』 48) 인간학적 유물론은 인간에 대한 급진적인 역사적 사유이다. 그것은 인간의 ‘지각의 종류와 방식’과 ‘존재 방식’이 역사적으로 새롭게 조직된다고 보고, 그 조직과 변화의 특징을 면밀하게 파악하고자 한다. 이때 벤야민은 비엔나 학파 미술사 연구의 성과와 한계를 지적하면서, 자신의 과제는 저 조직과 변화에서 “**표현을 얻고 있는 사회적 변혁의 양상**”(VII.1 354, 『선집2』 49)까지 해명하는 것임을 분명히 한다. 또한 인간학적 유물론은, 인용문에서 보듯, 근본적으로 개별 인간이 아니라 ‘집단(대중)’에 초점을 맞춘다. 기술적 혁신과 이에 기반한 예

철학적 비평, 『현대 비평과 이론』 29호, 2007, pp. 78-80 참조.



술이 근본적으로 집단(대중)적 신체의 신경감응과 직결된 사안이기 때문이다. 「예술작품」에서 인간학적 유물론과 직접적 혹은 간접적으로 연관된 이론적 논점들은 다양할 뿐만 아니라 하나하나가 의미심장하다.<sup>27)</sup> 아니 「예술작품」이 시도하는 역사적 예술철학 전체가 인간학적 유물론에 근거하고 있으며, 그 이론적 복합성과 실천적 가능성을 예술작품 개념과 예술의 기능 변화, 나아가 지각, 기술, 경제, 사회, 정치(혁명과 전쟁)의 측면에서 심층적으로 궁구한다고 평가할 수 있다. 벤야민은 인간학적 유물론과 연관된 논점들을 하나하나 논증했다기보다는, 예리한 관찰들과 함축적 통찰들의 모자이크 형태로 제시한다. 그 특유의 감각적이며 매력적인 문체 속에서 말이다. 필자는 이제 ‘개선 가능성’과 ‘전시 가능성’, 두 개념에 천착하여 벤야민의 예술철학에서 현대의 ‘예술’ 및 ‘예술작품’이 어떤 고유한 모습을 지니고 있는가를 조명해보고자 한다.

### 3. 기술적 복제 가능성과 개선 가능성

#### 1) 복제기술과 개선 가능성 개념의 연관성

개선 가능성(Verbesserungsfähigkeit)<sup>28)</sup> 개념은 「예술작품」 8장에 등장한다. 여기서 벤야민은 그리스 시대의 대표적 예술 장르인 ‘조각’과 20세기 대중예술로 부상한 ‘영화’를 선명하게 대비시킨다. 그리스 조각은 특정한

27) 「초현실주의」 에세이와 관련해서는 다음 연구 논문을 주목할 만하다. 강수미, 「인간학적 유물론과 예술의 생산과 수용 - 발터 벤야민의 「초현실주의」를 중심으로」, 『미학』 52권, 2007, pp. 31-70; 최성만, 「발터 벤야민의 인간학적 유물론」, 『독일현대문학』 30권, 2008, pp. 227-231; 최문규, 「“범속한 각성”, “이미지공간/몸공간”-초현실주의와 발터 벤야민」, 『독일언어문학』 53권, 2011, pp. 74-98.

28) ‘개선 가능성’은 ‘개선 능력’으로 옮길 수도 있으나, 이 글에서 강조하고자 하는 ‘본질 구성적 범주’의 의미를 살리고자 『선집2』의 최성만의 번역을 따랐다.

재료를 가공하여 “단 한 번의 시도”로, “말 그대로 하나의 덩어리”로(VII.1 362, 『선집2』 61) 만들어진다. 이와 달리 영화는 미세하게 분절하여 촬영한 단편적 영상들을 다시 조립(montage)함으로써 완성된다. 영화의 영상들은 “일련의 촬영된 것들에서 궁극적으로 성공할 때까지 임의로 개선될 수 있는 영상들이다.”(같은 곳) 따라서 개선 가능성은 일차적으로 기술적 복제 가능성으로부터 도출되는 개념으로 보면 충분할 듯하다. 그러나 만약 벤야민의 의도를 두 예술형식을 현상적으로 비교하여 상호 간의 차이점을 확인하는 일로 본다면, 이는 피상적인 독해가 아닐 수 없다. 왜냐하면 그 자신이 영화의 “형식을 세부적인 면에서 그리스 예술과 대비시키는 것은 쓸데 없는 일”이라고(VII.1 361, 『선집2』 60-61) 단언하기 때문이다. 오히려 벤야민의 목표는 훨씬 더 복잡적이며 총체적이다.

벤야민이 ‘개선 가능성’ 개념을 통해 보여주려는 것은 철저히 역사적이며 예술철학적인 논점이다. 즉 그는 두 예술형식의 특징을 한편으로는 ‘기술적 토대’와 다른 한편으로는 ‘상부구조(이념, 사상, 세계관)’와 긴밀하게 연관 지어 역사(철학)적으로 해명하고자 한다. 좀 더 상세히 말하자면, 그는 조각이 그리스 시대의 지배적인 복제기술 및 사상적, 이념적 차원과 긴밀하게 연관되어 있음을 밝히고, 이를 영화를 가능케 한 복제기술 및 현대의 사상적, 이념적 차원과 대비시킨다. 그럼으로써 벤야민은 예술형식으로서 **영화**가 지닌 **역사적 필연성 내지 역사철학적 ‘진리 내용’**을 명확히 논증하고자 한다. 벤야민 자신이 강조하고 있는 인상적인 테제, 곧 “그리스 인들은 그들의 기술 수준 때문에 예술에서 영원성의 가치들(Ewigkeits-Werte)을 생산해내는 수밖에 없었다.”(VII.1 361, 『선집2』 60)는 바로 이러한 예술철학적인 목표로부터 이해되어야 한다. 이 테제는 확실히 기술을 바탕으로 한 예술 개념에 입각해 있다. 그뿐만 아니라 이 테제는 기술과 상부구조를 매개하는 예술의 기능을 역사적으로 엄밀하게 해명한다는 역사적-유물론적 방법론도 전제하고 있다. 벤야민이 ‘영원성의 가치들’이 무엇인지 밝히지는 않지만, 건축, 조각, 도자기를 비롯한 그리스의 여러 예술품과 고대 그리스의 정신적 문화를 떠올린다면 그 내용을 어렵지 않게 추론할 수 있다.

고대 그리스의 신화, 종교, 철학의 중요한 공통점들 가운데 하나는 어떤

‘절대적이며 보편적인 원리와 질서’를 상정하거나 추구했다는 점이다. 신화의 세계도 그렇지만, 우리는 ‘아르케(arché, 원리, 지배)’, ‘로고스(lógos, 언어, 이성, 원리)’, ‘누스(noûs, 지성, 정신)’, ‘에이도스(eídos=idéa, 형상, 본질)’와 같은 핵심적인 철학적 개념들, 나아가 ‘지혜(sophía)’, ‘실천적 현명함(phrónesis)’, ‘용기(andreia)’, ‘사려 깊음(sophrosýne)’, ‘정의(dikaiosýne)’ 등의 보편적인 미덕들에서 그러한 경향을 분명하게 확인할 수 있다. 또 한 가지 여기서 상기해야 할 것은 ‘아이온(aión)’, 즉 그리스적인 ‘영원’ 개념이다. 그리스의 ‘영원’ 개념은, 이미 완벽하게 완결되어 어떠한 변화도 일어날 수 없다는 의미론적 계기를 포함하고 있었다. 이는 예컨대, 플라톤이 <티마이오스>에서 현상계의 흘러가는 시간을 ‘아이온의 불완전한 그림자’로 규정할 때 명확히 드러난다.<sup>29)</sup>

정리해 보자. 그리스 시대의 상부구조(사상과 이념)는 절대적이며 보편적인 원리와 질서를 전제하고 있거나 그러한 원리나 질서에 도달하는 것을 이상으로 삼았다. 그리고 이 시대의 복제기술 수준을 집약하고 있는 것은 “주조와 압형”(VII.1 361, 『선집2』 60)이었다. 조각은 이 시대를 대표하는 예술형식으로서 바로 이러한 상부구조와 기술 수준에 역사적, 사회문화적으로 정확히 상응하고 있다.

그렇다면 영화는 어떠한가? 영화가 매개하고 있는 상부구조와 복제기술은 어떤 특징을 보여줄까? 벤야민의 말을 들어보자. “*이처럼 영화는 개선 가능성이 가장 큰 예술작품이다. 이러한 개선 가능성은 영화가 영원성의 가치를 극단적으로 포기하는 것과 연관된다. (...) 조각이 조립 가능한 예술작품의 시대에 몰락하는 것은 불가피한 일이다.*”(VII.1 362, 『선집2』 61) 영화가 대표적인 예술형식이 된 20세기 현대는 “영원성의 가치를 극단적으로 포기하는” 시대이다. 다시 말해서, 절대적이며 보편적인 원리와 질서가 전

29) 플라톤, 『플라톤의 티마이오스』, 박종현/김영균 역, 서광사, 서울, 2000, p. 102. (Platon, Timaios, 37d) 이와 관련하여 키에르케고어가 『불안의 개념』에서 그리스적인 영원 개념을 기독교적-역사적인 영원 개념과 명확히 구별하는 것도 주목해야 한다. (S. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*(1844), hg. v. Hans Rochol, Meiner, Hamburg, 1984, pp. 88-91 각주)

통적인 권위와 효력을 상실한 시대, 곧 ‘유명론(nominalism)’과 ‘상대주의’가 사회, 문화, 사상을 주도하고 있는 시대이다.<sup>30)</sup> 이어서 현대의 복제기술 수준은 우선, 다양한 대중매체들(사진, 영화, 신문, 잡지, 라디오, 텔레비전 등) 속에서 그 명확한 윤곽을 보여준다. 하지만 복제기술 수준은 결코 대중매체에 국한되지 않는다. 그것은 무엇보다도 현대의 상품 자본주의 혹은 기계화된 대량 생산체제 속에서 기계 자체의 작동 기계 속에서, 그리고 이에 상응하는 노동과정 속에서 빈틈없이 관철되고 있다. 왜냐하면 20세기 이후 전 지구적인 자본주의 체제에서 복제기술의 산출물은 근본적으로 대량으로 생산, 유통, 소비되는 ‘상품의 형태’를 띠 수밖에 없기 때문이다. 현대 자본주의는 한 마디로 ‘무한 생산’ 체제이다. 그것은 소비재는 물론, 소비재를 생산하는 기계와 설비 등 모든 것을 대량으로 - 원칙적으로는 무한히 ‘복제하여’ - 생산할 수 있는 체제이다.

바로 이 지점, 즉 현대의 복제기술 수준이 대중매체 이전에 자본주의 생산체제(토대) 자체와 긴밀하게 연결되어 있음을 명확히 할 필요가 있다. 그 대야만 ‘개선 가능성’ 개념의 폭넓은 예술철학적 함의를 정확히 파악할 수 있다. 개선 가능성은 직접적으로는 영화 영상의 조립 가능성(몽타주)의 필연적인 귀결이다. 그리고 이 조립 가능성의 근원은 다시 카메라, 영사기, 필름과 같은 복제기술 장치에 있으며, 다시 전망을 좀 더 넓히면 촬영, 제작, 배급, 영화관, 관객 등 영화산업 전체에 있다. 그런데 영화의 복제기술 장치는 ‘기술-고고학적으로’, 곧 문명사적 및 사상사적으로 기계적 대량 생산체제와 깊은 친화성을 지니고 있다.<sup>31)</sup> 또한 영화와 영화산업은 자본주의

30) 벤야민은 이를 “전통 가치들의 청산(Liquidation)”이라는 말로 요약한다.(VII.1 354, 『선집2』 47) 또한 이러한 현대세계의 특징과 관련하여 다음 저작들도 참조하라. S. Kracauer, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, ed. Karsten Witte, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1973, 16장, pp. 371-402; G. Simmel, “Rodin”, Gesamtausgabe, hg. v. R. Kramme & O. Rammstedt, Bd. 14, Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1996, pp. 330-348, 특히 345-47.

31) 이 연관성은 「보들레르」 에세이에서 훨씬 더 명료하게 표현된다. “컨베이어 시스템에서 생산의 리듬을 규정하는 것이 영화에서는 수용 리듬의 근거가 된다.”

생산체제 및 대도시 대중사회의 지각, 사유, 상상과 뿔 수 없는 관계에 있다.<sup>32)</sup> 요컨대 ‘개선 가능성’ 개념은, 기술 개념과 마찬가지로, 현대의 ‘예술 작품’ 개념의 필수적인 구성요소로서 토대와 상부구조를 매개하는 역할을 한다고 봐야 한다.

## 2) 개선 가능성 개념의 예술철학적 함의

우리는 개선 가능성이 단지 영화 영상의 현상적인 특징이 아니라 예술 작품 자체의 ‘본질 구성적 개념’이라는 사실을 벤야민의 논의에서 확인할 수 있다. 이와 관련하여 눈길을 끄는 것은 두 가지 논의이다. 하나는 10장에 나오는 노동과정과 영화를 보는 대중의 욕망에 대한 논의이며, 다른 하나는 11장에 나오는 예고 없이 촬영한 장면에 대한 논의이다.

먼저 10장을 보자. 10장의 주제는 분절된 영상들의 성격과 영화 촬영 과정에 대한 ‘철학적-인간학적’ 해명이다. 이 해명에서 핵심 논점이 되는 것은 기계장치 앞에서의 ‘테스트 성취’ 개념과 뒤에서 살펴보게 될 ‘전시 가능성’ 개념이다. 하지만 10장의 논의는 개선 가능성 개념과도 암묵적으로, 하지만 의미심장하게 연관되어 있다. 바로 다음 대목 때문에 그러하다. 영화 촬영 과정을 카메라라는 기계장치 앞에서, 그리고 일련의 전문가들(위원회) 앞에서 진행되는 테스트 성취로 설명한 후, 벤야민은 급작스럽게 기계화된 공장의 노동환경을 논의 속에 끌어들인다. 기록 스포츠 선수는 “기계장치가 제시하는 과제에 자신을 견주지는 않는다. 그러던 것이 노동 과정이, 특히 그것이 컨베이어 벨트에 의해 규범화된 이래, 매일 기계화된

(I.2, 631, 『선집4』 216) 이와 관련, 카메라의 기술고고학적이며 문명사적인 연원에 대해선, F. Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*, Merve, Berlin, 2011, 3장, pp. 185-269 볼 것.

32) Cf. 크라카우어가 논의하는 ‘꿈-공장’으로서의 영화를 보라. S. Kracauer, *Theorie des Films*, 위의 책, pp. 215-225.

테스트에 수없이 시험을 받도록 하고 있다. (...) 그 시험을 통과하지 못하는 사람은 노동과정에서 배제된다.”(VII,1 365, 『선집2』 66) 대부분의 독자는 이 대목을 이해하기가 쉽지 않을 것이다. 영화 촬영 과정과 기계화된 노동환경이 어떻게 관련되어 있는지, 금방 눈에 들어오지 않기 때문이다. 필자가 보기에, 의아함을 풀 수 있는 열쇠는 방금 8장과 관련하여 강조한 복제기술과 개선 가능성, 그리고 자본주의 생산체제 사이의 밀접한 연관성에 있다. 벤야민은 기술 및 복제기술의 의미를 결코 사진이나 영화와 같은 대중 매체에 국한하지 않는다. 반대로 그는 훨씬 더 폭넓은 관점에서, 곧 현대 자본주의의 기계화된 생산체제와 노동과정을 깊이 고려하면서 기술 및 복제기술에 대해 성찰한다.<sup>33)</sup> 그렇기 때문에 그의 예술철학에서 ‘기술’과 ‘예술’이 토대와 상부구조를 매개하는 ‘독자적인 매개체’ 역할을 하는 것이다.

또한 이로부터 10장 마지막에 나오는 영화 관객의 욕망에 대한 설명도 좀 더 명확히 이해할 수 있다. 낮에 “사무실이나 공장에서” 기계장치의 요구에 복종해야 하는 도시민들은 저녁에 영화관에서 “영화배우가 그들 대신 복수를 해주는 모습을 보려고 한다. 즉 그들은 영화배우의 인간성(또는 그들에게 비친 그 인간성)이 기계장치 앞에서 버터낼 뿐 아니라 그 기계장치를 자기 자신의 승리에 복속시키는 모습을 보고자 한다.”(VII,1 365, 『선집2』 67) 이 대목을 이른바 ‘노동에 의한 소외’의 관점에서만 이해하려 한다면 벤야민이 겨냥하는 이론적 핵심을 놓치게 된다. 오히려 방금 언급한 토대 및 상부구조와 동시에 관계를 맺고 있는 기술과 예술의 위상, 그리고 제2 기술과 유희의 계기를 반드시 함께 고려해야 한다. 현대 자본주의 체제의 기술(복제기술을 포함하여)은 기계적 노동 환경과 영화에서, 그 기능과 목적은 다를지언정, 공히 일관성 있게 관철되고 있다. 대중은 노동 현장에서 기술(생산 기계)의 요구와 속도에 맞추어 움직여야 한다. “그 시험을 통과하지 못하는 사람은 노동과정에서 배제된다.”(VII,1 365, 『선집2』 66) 반면에 영화 관객으로서 대중은 영화를 보면서 기계에 복종하지 않고 기계 앞

33) 벤야민의 단편 「경험과 빈곤」에 나오는 두 가지 인상적인 개념들인 “새로운 야만”과 “가구화된 인간”도 이를 배경으로 이해해야 한다.(II.1 215, 217, 『선집5』 174, 177)

에서 ‘자유롭게 유희하는’ 인간의 모습을 보고 싶어 한다.<sup>34)</sup> 물론 이러한 인간의 모습은 개별 영화의 장르, 소재, 스토리, 구성에 따라 달리 나타날 것이다. 하지만 그것이 적어도 절대적이며 보편적인 원리나 질서, 이미 정해진 운명에 순종하는 모습이 아니라는 점은 분명하다. 현대 자본주의의 대표적인 예술, 개선 가능성의 예술로서 영화는 처음부터, 단호하게 영원성의 가치들을 상대화하거나 무력화시킨다.

개선 가능성의 예술철학적 함의가 10장에 은밀한 방식으로 내포되어 있다면, 11장에는 명시적으로 드러나 있다. 영화 영상의 촬영과 제작 방식이 연극 공연과 여러 측면에서 “극단적인 대조를”(VII.1 367, 『선집2』 69) 이룬다는 점을 상술한 후, 벤야민은 배우가 깜짝 놀라는 장면을 당사자인 배우 몰래 촬영하는 상황을 상징한다. 영화감독은 얼마든지 “아무런 예고 없이 그의 등 뒤에서 갑자기 총을 쏘으로써 그 배우의 놀라는 모습을 찍어 영화에 끼워 넣을 수 있다.” 벤야민은 영화의 이러한 가능성, 곧 분절된 영상들을 필요한 효과를 위해 언제든지 임의로 재배치, 재조립할 수 있는 ‘개선 가능성’으로부터 곧바로 하나의 결론을 도출한다. “예술이 지금까지 그것이 피어날 수 있는 유일한 영역으로 여겨져 온 ”아름다운 가상“의 왕국에서 벗어났다는 사실을 이보다 더 극명하게 보여주는 것도 없을 것이다.”(같은 곳) 여기서 벤야민의 상상적 에피소드를 단순히 개선 가능성 개념의 사례 혹은 몽타주의 폭넓은 적용 범위에 관한 사례 정도로 읽어선 안 된다. 오히려 그 핵심은 ‘예술작품’ 개념 자체의 혁명적인 변화에 있다.

이를 명확히 파악하려면, 상상적 에피소드가 예술작품 개념과 관련하여 어떤 의미론적 계기들을 함축하고 있는가를 최대한 면밀하게 읽어내야 한

34) 이것은 6장 마지막의 “도구를 통하여 해방되는 것”(VII.1, 360, 『선집2』 58), 12장 도입 문장의 “인간의 자기소외가 지극히 생산적으로 활용되게 되었다.”(VII.1 369, 『선집2』 73)는 주장과 연관되어 있으며, 나아가 14장-18장 사이에서 집중적으로 논의되는 영화의 정치적-해방적인 기능 가능성을 위한 이론적 바탕이 된다. 벤야민은 이미 1927년의 비평 「오스카 슈미츠에 대한 반박」(1927)에서 영화가 산출하는 “의식의 새로운 영역”을 논하는데, 이 개념 또한 노동과정과 영화 카메라를 포괄하는 복제기술의 폭넓은 의미를 배경으로 이해해야 한다. (II.2, 752 『선집2』 239)

다. 필자가 보기에, 이들은 다름 아닌 예술작품의 ‘탈-전체성(총체성)’, ‘비-완결성’, ‘우연성’, ‘비-유기적인 통일성’, ‘전시(이미지) 가치’, ‘충격 효과’ 등이다. 또한 벤야민이 아른하임(R. Arnheim)의 통찰로 11장에서 직접 인용하는 ‘인간과 사물의 무차별성’도 이들 계기에 덧붙일 수 있을 것이다.<sup>35)</sup> 그런데 이 계기들은 모두 근대의 ‘미적 예술’ 개념을 그 근본에서부터 전복시키는 계기들이다. 벤야민이 미적 예술의 전범으로 내세우는 “괴테적 예술관”, 즉 이른바 “겹질 속의 대상”(VII.1 368, 『선집2』 72 각주) 조화로운 전체성, 유기적인 통일성, 보편적-절대적인 이념을 현시하는 완결된 ‘가상’을<sup>36)</sup> 핵심적인 이론적 토대로 하고 있었다.<sup>37)</sup> 벤야민의 상상적 에피소드는 이러한 예술작품의 개념이 역사(철학)적으로 더 이상 유효하지 않음을 극명하게 보여준다. 동시에 그것은 개선 가능성 개념이 지닌 예술철학적 함의도 분명하게 드러낸다. 개선 가능성은 기술 및 복제기술을 전제하고 있으며, 예술작품 개념 자체의 혁명적인 변화와 내밀하게 연결되어 있는 개념이다. 이로써 『파사젠베르크』에 나오는 다음 언명의 의미가 훨씬 더 선명하게 다가온다. “영화는 오늘날 기계들 속에 미리 형성되어 들어있는 모든 직관형식들, 속도, 리듬을 풀어놓은 것(그것들의 결과?)이다. 그러니까 오늘날 예술의 모든 문제들이 영화와 관련해서만 궁극적으로 표현될 수 있다고 말할 수 있다.”(V.1, 498)

35) 개선 가능성 개념과 이러한 의미론적 계기들을 숙고한다면, 채플린의 ‘반-연극적’이며 ‘모자이크적인 제스처’에 대한 벤야민의 해석을 명확히 이해할 수 있다.(I.3, 1040을 보라.)

36) 벤야민은 직접적으로는 헤겔 미학의 ‘가상’ 개념을 논의하지만, 근대미학사에서 이 개념은 특히 레싱, 칸트, 쉴러의 미학적 논의에서 고유한 존재론적 위상을 획득하였다.(줄고, 「합목적적 형식」에서 ‘살아있는 형태’로- 칸트 미학을 교정하고자 한 실러의 미학적 성취에 대하여, 『미학』 80권, 2014, pp. 345-386; 「18세기 근대미학사의 맥락에서 본 레싱 미학이론의 의의 - 『라오콘』과 『함부르크 연극론』을 중심으로, 『미학』 81권 4호, 2015, pp. 129-163 참조.)

37) 이로써 「예술작품」 1장의 다음 대목이 명확한 예술철학적 윤곽을 획득하게 된다. 예술의 발전 경향에 대한 이어지는 명제들은 “창조성과 전체성, 영원한 가치와 비밀과 같은 일련의 전승된 개념들을 무력화한다.”(VII.1, 350, 『선집2』 42)



#### 4. 기술적 복제 가능성과 전시 가능성

지금까지 논의한 내용을 바탕으로 ‘전시 가능성’ 개념을 살펴보자. 이 개념은 「예술작품」에 대한 기존 연구에서 ‘개선 가능성’ 개념과는 비교할 수 없이 자주, 그리고 상세히 분석되었다. 개념의 의미 또한 ‘개선 가능성’에 비해 한층 분명한 듯 보인다. 벤야민은 특히 6장에서 예술작품의 가치를 형성해 온 “두 극”으로서 “제의 가치”와 “전시 가치”를 서로 대비시킨다. 그는 복제기술의 발전이 가속화되면서 전시 가치의 비중이 역사적으로 확연하게 확장되어왔음을 강조한다. “여러 예술 활동들이 의식(Ritual)의 모태에서 해방됨에 따라 예술 활동의 산물들이 전시될 기회는 날이 갈수록 커진다. (...) 패널화(Tafelmalerei)의 전시 가능성 역시 그에 앞섰던 모자이크나 벽화의 전시 가능성보다 더 크다.”(VII.1, 358, 『선집2』 54-55) 이 서술을 따르자면, 전시 가능성 혹은 전시 가치는 예술작품을 시간적, 공간적으로 좀 더 쉽고 자유롭게 이동할 수 있는 것, 그럼으로써 더 많은 대중이 작품을 관람할 수 있는 것으로 해석하면 충분해 보인다. 실제로 지금까지 거의 모든 연구자들은 이 해석을 따르면서 현대 예술형식의 전시 가치를 종교적-초월적 영역에 봉사했던 근대 이전 예술의 제의 가치에 대비시켜 왔다. 그러나 과연 이로써 ‘전시 가능성’ 개념의 의미가 충분히 해명된 것일까?

여기서 반드시 다음 세 가지 지점을 숙고할 필요가 있다. 첫째로, 벤야민이 비록 ‘제의 가치’와 ‘전시 가치’를 “예술작품 속에 들어 있는 두 극”(VII.1, 357, 『선집2』 53)으로 지칭하지만, 엄밀히 볼 때 두 가치는 동등한 차원에서 혹은 동일한 견지에서 서로 비교할 수 있는 가치로 보기 어렵다. 예술작품의 이미지가 “존재한다는 사실”(VII.1, 358, 『선집2』 54)에서 실현되는 제의적-종교적인 기능과 더 많은 사람이 그 이미지를 볼 수 있다는 사태는 질적으로 다른 차원이기 때문이다. 두 번째로, 제의 가치와 전시 가치를 대비시키는 6장에서 벤야민은 제1기술/제2기술, 가상/유희라는 두 가지 중요한 상관 개념들을 함께 논의한다. 이것은 제의 가치/전시 가치의 대비가 예술(작품)이 수행하는 기능의 역사적 변화에 국한된 것이 아니라

**예술(작품)의 본질 자체**와 긴밀하게 연관되어 있음을 강력하게 시사한다. 셋째로 벤야민은 - 이것이 가장 직접적인 논점인데 - 전시 가능성의 확장이 단지 양적 변화의 문제가 아님을 분명하게 천명한다. “예술작품을 기술적으로 복제할 수 있는 여러 방법이 생겨나면서 예술작품의 전시 가능성이 엄청나게 커졌기 때문에 예술작품의 양극 사이의 양적 변화는 원시시대에서 그러했던 것처럼 **예술작품이 갖는 본성(Natur)의 질적 변화**로 변전했다.”(VII.1, 358, 『선집2』 55) 우리는 이 세 가지 지점으로부터 이렇게 추론할 수 있다. 즉 만약 전시 가능성이 **예술(작품)의 개념 자체** 혹은 예술(작품)의 **‘본성의 질적 변화’**와 어떻게 연관되어 있는가를 적절히 밝히지 못한다면, 전시 가능성 개념을 충분히 이해했다고 보기 어렵다는 것이다.

#### 1) 복제기술과 전시 가능성 개념의 연관성 : 10장-13장의 논점 해명

전시 가능성 개념은 예술(작품)의 개념 및 예술의 ‘본성의 질적 변화’와 구체적으로 어떻게 연관된 것일까? 이 질문을 품고 「예술작품」을 재차 관독하면, 전시 가능성 개념이 놀랍게도 「예술작품」이 개선하는 몇 가지 중추적인 논점들과 내밀하게 연관되어 있음을 확인할 수 있다. 「예술작품」의 논의 순서를 따라 그 구체적인 양상을 짚어보자.

먼저 10장-13장 사이의 논의를 보자. 사실 이 장들의 논의는 진품성, 아우라, 제의 가치/전시 가치, 제1 기술/제2 기술/, 가상/유희, 시각적 무의식, 시각적/촉각적 등의 논점들에 비해 별 주목을 받지 못했다. 이 네 개의 장에서 어떤 개념들 및 모티브들이 중요한가는 비교적 쉽게 간파할 수 있다. 영화 카메라가 촬영하는 쇼트들, 즉 영상의 “개별 조각들”(VII.1, 364, 『선집2』 65), “테스트 성취”(같은 곳), 영화 연극자가 포기하는 “인격의 아우라”(VII.1, 366, 『선집2』 69), 앞서 개선 가능성과 관련하여 지적인 “아름다운 가상의 왕국”(VII.1, 368, 『선집2』 71), 기계장치를 통한 재현에서 “인간의 자기 소외가 지극히 생산적으로 활용”된다는 것(VII.1, 369, 『선집2』 73), 영화 자본의 “반혁명적인” 작용(VII.1, 370-72, 『선집2』 74, 77-78), 복

제기술이 촉진하는 문화적 형식 생산의 ‘탈-특권화’ 및 ‘대중화’(VII.1, 373, 『선집2』 76-77) 등이 눈에 띄는 개념들 혹은 모티브들이다. 하지만 우리는 이들을 개별적으로 확인하는 데 만족해선 안 된다. 우리는 이들 사이에 존재하는 좀 더 **심층적인 이론적 연관성**을 밝혀내야 한다. 필자의 소견으로는, ‘전시 가능성’ 개념이 이 해명을 위한 결정적인 고리가 될 수 있다.

영화 쇼트들의 철학적, 인간학적 의미를 파헤치는 10장의 논의는 벤야민 자신이 강조하는 다음 테제에서 정점에 도달한다. “**영화는 성취의 전시 가능성 자체에서 일종의 테스트를 만들어냄으로써 테스트 성취를 전시 가능하게 만든다.**”(VII.1, 365, 『선집2』 67) 그런데 이 테제의 의미와 설득력은 앞서 분석한 것처럼, 매체와 생산 기계를 포괄하는 (복제)기술의 폭넓은 함의를 전제해야만 명확히 드러난다. 왜냐하면 이 테제 바로 앞에서 벤야민이 노동과정에서 이루어지는 “기계화된 테스트”를 언급하고 있기 때문이다. 결국 이 테제에서 “성취의 전시 가능성”은 기계 앞에서 이루어지는 **노동과정**을, “테스트 성취를 전시 가능하게 만든다”는 영화 카메라가 촬영한 **쇼트의 예술철학적 내지 인간학적 의미**를 가리키는 것으로 이해해야 한다. 쇼트들, 즉 “영화에서 복제되는 과정들은 예술작품이”(VII.1, 364, 『선집2』 65) 아니다. 그들은 극히 짧은 순간들을 모사한 이미지들이며, 최종적으로 배치, 결합, 편집되기 전까지는 그 확정된 의미를 전혀 얘기할 수 없다. 쇼트들은 그 자체로는 ‘非-의미적 혹은 前-의미적인 이미지 파편들’일 뿐이다. 확실히 벤야민은 여기서 이 ‘이미지 파편들’과 기계를 다루는, 기계의 요구와 속도에 순응하는 노동자의 ‘손동작들’을 유비적으로 연결시키고 있다.<sup>38)</sup> 하지만 그는 동시에 둘 사이의 근본적인 차이점도 명확히 의식하고 있다. 노동자의 손동작들은 여러 사람에게 전시되지 못한다. 통상적으로는 동료 노동자들, 특히 공장의 작업반장에 의해 감독, 평가되는 데 그친다. 반면에 이미지 파편들(쇼트들)은 “제작자, 감독, 카메라맨, 음향 담당자, 조

38) 벤야민은 「보들레르」 에세이에서 이 유비적 연관을 노동자와 도박사의 손동작을 병치시키면서, 그리고 ‘연습’과 ‘훈련(훈육, Dressur)’을 선명하게 대비시키면서, 문명사적, 인간학적으로 훨씬 더 치밀하게 분석한다.(I.2, 629-637, 『선집4』 215-225)

명 담당자” 등으로 이루어진 “전문가 위원회”(VII.1, 364, 『선집2』 65) 앞에서 ‘전시되고’, 이들의 적극적인 개입과 검증 테스트를 거쳐서 완성된다. 무엇보다도 이렇게 완성된 쇼트들은 서로 결합, 편집되어 **대중(관객)에게 전시되는 것을** 목표로 한다. 이로써 전시 가능성 개념은 기술을 매개로 한 벤야민의 예술철학과 인간학적 유물론 속에 근거하고 있는 의미심장한 개념으로 밝혀진다. 그것은, 개선 가능성과 마찬가지로, 현대 예술작품 자체의 가능성을 본질적으로 구성하는 개념으로 봐야 한다.

이어 11장에서 벤야민은 영화배우에 관한 피란델로의 인상적인 고백을 인용한 후, 그 핵심을 배우가 분하는 “인물의 아우라”와 배우 자신의 “인격의 아우라”가 사라지는 것으로 요약한다. 그런데 여기서 “인물의 아우라”와 “인격의 아우라”는 정확히 어떤 의미인가? 이 질문과 함께 우리는 ‘아우라’ 개념을 좀 더 엄밀하게 파악해야 할 필요성에 직면한다. 하지만 아우라 개념에 대해선 이미 훌륭한 연구성과들이 있기 때문에<sup>39)</sup>, 필자는 여기서 전시 가능성 개념과 밀접하게 연관된 ‘역사적 지각이론’의 측면만 간략히 조명하려 한다. 벤야민은 아우라 개념을 정의하는 4장에서 ‘지각의 역사적 구성’에 주목한 비엔나 학파 이론을 높이 평가하면서도 그 한계 또한 명확히 지적한다. 한계는 “지각의 변화 속에서 그 표현을 얻고 있는 **사회적 변혁의 양상들**”(VII.1, 354, 『선집2』 49)을 밝히지 못한 점이다. 아우라의 정의는 바로 이 맥락에서 등장한다. 따라서 아우라 개념이 이론적으로 수립되는 지점은 지각 방식의 역사적 변화, 그리고 이 변화의 저변에 놓여있는 사회적 변혁들이라 할 수 있다. 실제로 벤야민은 아우라의 정의에 바로

---

39) 위에서 언급한 논문들 가운데 다음 논문들이 특히 중요하다. 김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미 - 「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기」, 이운영, 「발터 벤야민의 보들레르 연구와 아우라」; 윤미애, 「정치와 신학 사이에서 본 벤야민의 매체이론 - 아우라 개념을 중심으로」; 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법 - 발터 벤야민의 『기술복제시대의 예술작품』 읽기」. A. Becker, “Von der zweiten zur anderen Natur. Ein Motiv in Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz”. In: Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u.a. (Hg.), *Mediale Spielräume*, Schüren, Marburg, 2005, (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 17), S. 177-186.

이어서 ‘사회적 변혁’의 내용을 구체적으로 적시한다. 대중사회와 대중운동의 확산, 대중의 두 가지 욕망, 복제 이미지의 고유한 “일시성과 반복성”, ‘동질적인 것’에 대한 감각의 지배, 낱말이 증가하는 통계의 위력 등이 그것이다.(VII.1, 355, 『선집2』 50)

하지만 전시 가능성과 예술 개념과 관련하여 가장 중요한 것은 다음 주장이다. “대상을 그것을 감싸고 있는 껍질에서 떼어내는 일, 다시 말해 아우라를 파괴하는 일은 **오늘날의 지각**이 갖는 징표이다.”(같은 곳) 이 테제에서 두 가지 사실이 명확해진다. 첫째로, 아우라의 붕괴는 단지 예술작품에 국한된 것이 아니라 현대 대중사회의 지배적인 ‘**지각 방식**’ 전체와 직결된 문제이다. 둘째로, 벤야민은 이 ‘지각 방식’의 핵심을 “대상을 감싸고 있는 껍질로부터 떼어내는 일”로 규정하는데, 이것은 곧바로 “미(美)란 껍질 속의 대상”(VII.1, 368 Anm., 『선집2』 72, 각주)이라는 괴테적 예술관의 정수로 이어진다. 이렇게 볼 때, 아우라의 붕괴는 일차적으로는 자본주의 대도시 대중사회가 촉발한 ‘지각 방식’의 근본적인 변화가 그 참된 원인이라 할 수 있다. 물론 아우라의 붕괴는 이차적으로, 전통적인 미 개념과 예술작품 개념에도 결정적인 변화를 가져온다.

이 글의 논의를 위해 중요한 것은 벤야민이 열거하는 ‘사회적 변혁’의 내용을 현대의 새로운 지각 방식, 곧 ‘탈-아우라적 지각 방식’의 핵심적인 구성 요소들로 해석할 수 있다는 점이다. 대도시 거리의 복잡한 지각 환경과<sup>40)</sup> 다양한 대중매체가 쉴 새 없이 산출하는 ‘자극적인 정보들’을<sup>41)</sup> 떠올리면 이 해석의 타당성을 쉽게 수긍할 수 있다. 특히 전시 가능성과 관련하여서는 대중의 두 가지 욕망과 ‘일시성과 반복성’ 개념을 반드시 주목해야 한다. 왜냐하면 모든 것을 ‘가까이 끌어오려는’ 욕망과 복제물을 통해서

40) 크라카우어가 대도시 거리의 명멸하는 인상과 영화매체의 연관성을 논의하는 대목을 보라. S. Kracauer, *Theorie des Films*, 위의 책, pp. 95-99.

41) 현대 대중사회의 ‘정보’에 대해선 특히 「이야기꾼」과 “새로운 의사소통의 형식”에 해당하는 “정보는 즉각 검증될 수 있다는 요구를 내세운다.”(II.1 444, 『선집9』 425-426, 특히 425) 「보들레르」 에세이(I.2 612-15, 『선집4』 187-191)를 보라.

‘일회성을 극복하려는’ 욕망, 그리고 감각적-일시적인 ‘자극(충격)의 반복’은 ‘아우라적’ 지각 방식에 정면으로 배치되기 때문이다.

대도시 지각 환경과 대중매체의 복제 이미지들이 산출하는 감각적인 자극(충격)은 대상과 사건에 대한 ‘거리’를 원천적으로 제거한다. 바로 여기서 ‘전시 가능성’ 개념과의 잠재적이며 복합적인 연관성을 읽어낼 수 있다. 독일어 ‘전시하다(aus-stellen)’의 어원적 의미는 ‘어떤 것을 밖으로 꺼내 세우다.’이다. 정확히 이런 의미에서, 대중매체의 ‘정보’와 ‘복제 이미지’는 모든 대상을 감각적 자극(충격)의 형태로 ‘전시한다.’ 비유하자면, 현대 대중매체를 통해서 버클리의 “존재는 지각됨이다.(esse est percipi)”가 “존재는 전시됨이다.(Sein ist Augestelltsein)”로 실현된다. 이러한 ‘탈-아우라적’ 지각에 익숙해진 대중은 저절로 “일회적인 것에서도 동질적인 것을”(VII, 1, 355, 『선집2』 50) 찾아내려 한다. 대중의 이러한 심리적 성향이 역사적, 사회경제적으로 불가피한 만큼, ‘전통’, ‘사물의 무게’, ‘인격’, ‘인물’의 아우라가 몰락하는 것도 돌이킬 수 없는 역사적 경향이다. 벤야민 자신이 ‘일회적인 것’이 정확히 무엇인지 밝히고 있지는 않지만, 그것이 ‘아우라적 지각 방식’과 근대적인 ‘미적 예술작품’을 대변하고 있다는 것은 의심의 여지가 없다. 결국 ‘대상으로부터 껍질을 떼어낸다’는 20세기 대중사회와 대중매체에서 관찰되고 있는 정보와 이미지의 탈-아우라적 지각 방식에 대한 비유적 표현으로 봐야 한다. “모든 것은 대중에게 감각적으로 전시되어야 한다.” 이 명제가 탈-아우라적 지각 방식을 관통하는 ‘지각의 정언 명법’인 것이다.

전시 가능성 개념은 단지 작품의 기술적인 복제와 자유로운 이동, 확대된 관람 범위의 문제가 아니다. 반대로 그것은 대중사회의 탈-아우라적 지각 방식과 직결된 폭넓게 함의를 지니고 있다. 요컨대 ‘전시 가능성’은 모든 대상을 - 보이는 것은 물론, 보이지 않는 것까지 포괄하여 - ‘밖으로 드러내어 감각적 이미지’로 현시하는 지각과 표현 가능성이라 할 수 있다.<sup>42)</sup> 이를 염두에 두면, 9장에 나오는 당시 영화이론에 관한 비판을 적절

42) 여기서 위의 2.2 부분에서 「예술작품」 2장의 복제기술의 ‘속도’의 의미를 분석한 내용을 상기해야 한다. 속도의 증가가 복제 가능한 대상 영역 자체를 새롭게

히 이해할 수 있는 길이 열린다. 벤야민은 영화를 ‘시적이며 신비한 표현’의 예술로 보는 관점을 ‘무분별하고 반동적인’ 시도라고 일갈한다. 그런데 이 비판은 SF 장르와 CG에 익숙한 오늘날 대중에게 상당히 의아하게 들린다. 영화야말로 **“동화적인 것, 기적적인 것, 초자연적인 것을 표현”**하는 데 (VII.1, 363, 『선집2』 64) 가장 출중한 예술형식이 아닌가?

그러나 여기서 반드시 전시 가능성 개념의 폭넓은 함의를 기억해야 한다. 그래야만 벤야민이 비판적으로 겨냥하는 지점이 정확히 드러난다. 즉 그는 ‘전시 가능성’을 경시하는 이론적 관점, 다시 말해서 ‘어떤 비밀스럽고 전시할 수 없는 차원’의 존재를 긍정하고, 이러한 차원을 암암리에 공고히 하려는 이론적 관점을 비판적으로 겨냥하고 있는 것이다. 이러한 관점은 사실상 탈-아우라적 지각이라는 역사적으로 필연적인 경향을 무시하고 있다. 즉 감각적 전시 가능성이 모든 것을 포괄하는 역사적 흐름을 반동적으로 되돌리려 하는 것이다.

12장에서도 전시 가능성 개념은 간과할 수 없는 역할을 한다. 12장을 시작하면서 벤야민은 **“인간이 기계장치를 통해 재현되는 과정에서 인간의 자기 소외가 지극히 생산적으로 활용되게 되었다.”**(VII.1, 369, 『선집2』 73)라고 천명한다. 이것은 11장에서 영화 쇼트들의 예술철학적, 인간학적 의미를 **“테스트 성취를 전시 가능하게 만든다”**라고 해명한 것을 재차 강조한 것이다. 그런데 벤야민은 낭만주의자들에게는 ‘거울에 비친 자아상’이었던 것이 영화 배우에게 이르러 근본적인 변화를 겪게 되었다고 말한다. **“그런데 이 거울에 비친 상은 그 연기자에게서 떼어내어 다른 곳으로 옮겨놓을 수 있게 되었다. 어디로 옮겨졌을까? 대중 앞으로 옮겨졌다.”**(같은 곳) 이 문장을 단지 거울상과 카메라 이미지 사이의 수용 범위의 차이를 지적한 것으로 읽어서 안 될 것이다. 반대로 그 핵심은 복제기술에 근거한 **전면적인 전시 가능성**에서 찾아야 한다. 벤야민의 논점은 이렇게 봐야 한다. 즉 모든 것이 전시 가능하게 됨으로써 - 낭만주의자들이 그랬던 것처럼 - 보

---

게 개척한 것처럼, 복제기술에 의한 전시 가능성의 확대는 수용자의 양적 확대를 넘어서 전시할 수 있는 대상 영역 자체를 근본적으로 혁신한다고 봐야 한다.

이는 이미지를 ‘보이지 않는 절대적이며 심층적인 차원(자아-사랑-우주)’과 비유적-상징적으로 연관 짓는 일이 이제는 불가능하게 되었다. 한 마디로, 전면적인 대중적 전시 가능성의 시대에 ‘낭만주의적 자아’를 위한 자리는 없다. 혹은 이 자아의 몰락은 불가피하다.

그런데 흥미롭게도, 그리고 대단히 탁월하게도 바로 이 지점에서부터 벤야민은 전시 가능성이 안고 있는 본질적인 위험을 강력하게 경고한다. 그것은 대중 앞에 전시된 이미지들이 대중의 의식을 마비시키고 정치경제적 기만과 억압의 도구가 되며, 심지어 대중을 전쟁에 동원하여 대중 자신을 절멸시키려 하는 위험이다.<sup>43)</sup> 벤야민은 12장과 13장에서 이 위험에 대한 두 가지 원인을 든다. 하나는 ‘영화 자본’의 강압으로 인해 ‘스타 숭배’와 ‘대중(관객) 숭배’가 광범위한 영향력을 획득한 것이며(VII.1, 370, 『선집2』 74), 다른 하나는 비판적 지식인들이 ‘대중’을 사회정치적 범주로서 치밀하게 성찰하지 못함으로써, 파시즘이 가장 신속하고 전면적으로 대중 선동에 성공하게 사정이다.<sup>44)</sup> 늦어도 여기서 벤야민이 결코 소박한 기술 결정론자나 대중예술 예찬론자가 아니었다는 점이 분명해진다. 그의 다른 중요한 예술철학적 개념들과 마찬가지로, 전시 가능성 개념도 역사적 현실성과 해방적인 정치적 실천 가능성을 확인하는 개념이지, 결코 이들을 저절로 담보해주는 개념이 아니다.

13장에서도 전시 가능성 개념은 중추적인 역할을 한다. 여기서는 특히 전시 가능성의 확장이 전통적인 지적, 문화적 권력을 해체하는 것에 초점을 맞춘다. 벤야민은 신문, 잡지와 같은 대중매체의 확산으로 인해 “필자와 독자의 차이는 근본적으로 그 의미를 상실하게” 되었음을 상기한다.<sup>45)</sup> 그

43) 12장 각주에 나오는 다음 언명을 보라 “민주주의 정치체제의 위기는 정치인의 전시 조건들의 위기로 이해할 수 있다.”(VII.1, 369 각주, 『선집2』, 73 각주) 전시 가능성이 지닌 반동적인 정치적 위험성에 대해선 13장과 19장에서 집중적으로 논의된다. 특히 19장의 전쟁론을 보라.(VII.1 382-384, 『선집2』 93-96)

44) 12장의 긴 각주에 나오는 대중이론과 혁명이론 부분을 보라.(VII.1 370-371, 『선집2』 74-75) 벤야민의 대중이론과 혁명이론은 별도의 심층적 논의가 필요한 주제이다.

45) 이것은 「생산자로서의 작가」에도 등장한다. “관습적인 형태로 유지되어온 작가



럼으로써 예전에 소수의 지식인이 독점했던 문필능력이 이제 대중적인 “공동재산의 성격”을 갖게 되었는데, “이 모든 것은 영화에도 그대로 적용될 수 있다.”고 확인한다.(VII.1, 371-72, 『선집2』 76-77) 13장 논의의 핵심은 벤야민 자신이 강조하는 다음 문장으로 수렴된다. “**현대의 인간은 누구나 영화화되어 화면에 나올 수 있는 권리를 갖는다.**”(같은 곳) 그런데 이 주장은 영화가 근본적으로 대중적-민주적인 매체라는 내용과 함께 누구나 카메라의 영상을 통해 ‘자신을 전시할 수 있다’는 내용을 동시에 포함하고 있다. 이것은 1920년대 혁명기 러시아 영화의 사례에 대한 벤야민의 해석에서 유력하게 추론해 낼 수 있다.

잘 알려져 있듯이, 당시 러시아 영화감독 에이젠슈테인, 베르토프, 푸도프킨 등은 전문 배우가 아니라 노동자와 일반 시민들을 즐겨 출연시켰다. 벤야민은 이러한 시도를 “우리가 흔히 생각하는 배우가 아니라 자기 자신을 - 특히 노동과정 속에서의 자신을 - **현시하는(darstellen)** 사람들이다.”라고 긍정적으로 평가한다. 하지만 러시아와 달리 서구에서는 “영화의 자본주의적 착취로 인하여 **복제되기(자신을 현시하기)**에 대한 현대인의 정당한 요구는 무시되고 있다.”(VII.1, 372, 『선집2』 77) 여기서 필자가 강조한 ‘자기 자신을 현시하기’가 바로 전시 가능성과 직결된 표현이다. 글쓰기이든 영상 촬영이든, 전시 가능성의 확장이 ‘자기 자신을 현시’할 수 있는 결정적인 조건이기 때문이다. 이것은 벤야민이 글쓰기의 대중화가 가져온 결과를 “노동 자체가 곧장 말로 표현된다.”고 지적하는 데서도 잘 드러난다.<sup>46)</sup> 물론 전시 가능성이 곧바로 대중 자신의 삶의 인식과 긍정적인 혁신을 가져오는 것은 아니다. 벤야민은 13장에서 전시 가능성의 해방적인 활용, 즉 대중이 “자기 인식과 더불어 계급인식을 얻는다”(VII.1, 372, 『선집2』 78) 길을 가로막고 있

---

와 대중 사이의 구별이 (...) 사라지기 시작한 것이다.”(II 688-689, 『선집8』 375-376)

46) 「사진의 작은 역사」에 나오는 “모든 삶의 상황을 문자화하는 일”(II.1 385, 『선집2』 195)과 「생산자로서의 작가」에 나오는 “생활 환경의 문자화”(II.2 688, 『선집8』 375)도 반드시 이렇게 대중이 자발적이며 해방적인 방식으로 전시 가능성을 실현한다는 의미를 바탕으로 이해해야 한다.

는 ‘자본’의 억압과 ‘파시즘’의 위험성을 다시 한번 강력히 경고한다.

## 2) 전시 가능성과 인간학적 유물론 : 14장-16장의 논의 해명

전시 가능성 개념은 10장-13장 이후의 장에서도, 특히 14장-16장에서도 잠재적이지만, 충분히 주목할 만한 역할을 한다. 상세하게 분석하기는 어렵지만, 이 역할이 어떤 것인가를 개략적으로나마 살펴보자. 14장의 핵심은 벤야민 자신이 강조하고 있는 두 개의 긴 대목 속에 있다.(VII.1, 373-74, 『선집2』 79-80) 그 안에서도 가장 중요한 두 가지 개념을 꼽으라면, 그것은 “순수한 현실의 모습”과 “기계장치와의 집중적인 상호침투”일 것이다. 그런데 이 두 개념 사이의 연관성을 엄밀하게 파악할 수 있는 단서가 ‘전시 가능성’ 개념에 있다고 보인다. 현대 자본주의 대중사회의 ‘현실’은 - 이때 ‘현실’은 물질적 차원과 정신적-이념적 차원을 함께 포괄하는 개념인데 - 쉽게 걸어로 드러나지 않는다.<sup>47)</sup> 반대로 이 현실에 다가가기 위해서는, 혹은 이 현실을 생생하게 ‘전시하기 위해서는’ 현실의 속도와 강압에 상응하는 “기계장치와의 집중적인 상호침투”가 필수적으로 요구된다. 영화 카메라가 촬영, 복제하는 영상이 바로 이 상호침투를 수행한다. 결국 14장의 논점은 카메라의 영상을 통해서만 비로소 자본주의 대중사회의 현실이 가장 ‘순수하고 자연스럽게 전시될’ 수 있다는 тезис로 집약할 수 있다. 외과 의사의 수술 도구처럼 카메라의 영상만이 우리를 둘러싼 “대상의

47) 이와 관련, 벤야민이 「사진의 작은 역사」에서 인용하는 브레히트의 다음 언명이 의미심장하다. “(…) 본래의 현실은 기능적인 것 속으로 미끄러져 들어가버린 것이다. 예컨대 공장처럼 인간관계들이 물화된 형태는 인간관계들을 더 이상 내보여주지 않는다. 따라서 뭔가를 조직하는 일, **뭔가 ‘인위적인 것’, ‘인공적인 것’을 구성하는 일이 필요하다.**”(II.1, 384, 『선집2』 193, 브레히트의 출처는 B. Brecht, Versuche 1-12, Heft 1-4, Reprint, Frankfurt a. M., 1959, p. 260) 아울러 ‘광고’와 ‘대중예술’의 정신분산적 수용이 역사적으로 엄밀하게 상응한다는 다음 대목도 주목해야 한다. (I.3, 1043-44)

조직에까지 깊숙이 침투”할(VII,1, 373, 『선집2』 80) 수 있기 때문이다. 낭만 주의자들이 꿈꿨던 가장 심층적이며 이상적인 ‘푸른 꽃’이 카메라 영상의 독자적인 전시 가능성 속으로 이주한 것이다.<sup>48)</sup>

15장의 주제는 “예술을 대하는 대중의 태도” 변화이다. 벤야민은 회화(피카소)와 영화(채플린)를 첨예하게 대비하면서 논의를 전개한다. 우리는 이 대비를 아우라적 지각 방식(예술작품)과 탈-아우라적 지각 방식(예술작품)의 대비로 확장하여 이해할 수 있다. 분명한 것은 15장에서 가장 선명하면서도 해석이 쉽지 않은 논점이 다음 두 가지라는 점이다. 즉 “수용자의 비평적 태도와 향유하는 태도의 분리”(VII,1, 374, 『선집2』 81)라는 논점과 대중이 “스스로를 조직하고 또 서로를 컨트롤할 수 있는 길”(VII,1, 375, 『선집2』 82)에 대한 논점이다. 벤야민의 대비와 이 두 가지 논점을 어떻게 정합적으로 연결할 수 있을까?

필자는 여기서도 전시 가능성 개념이 배후에서 근본적인 역할을 한다고 본다. 개인적 수용(회화)과 대중적 수용(영화)은 한낱 수용자의 양적인 차이가 아니다. 오히려 두 가지 수용의 본질적 차이의 이면에는 “모든 것을 대중적으로 전시할 수 있다.”는 명제를 온전히 긍정하는가, 그렇지 않은가라는 관점의 차이가 도사리고 있다. 달리 표현하자면, 아우라적 지각 방식과 회화의 전통적인 수용은 대중적으로 전시할 수 없는 차원, 어떤 절대적인 가치, 비밀스러운 체험, 유일무이한 내면성 등이 독립적으로 존재한다고 믿는 관점을 전제하고 있다. 이 관점을 암묵적으로 전제하기 때문에 회화를 보는 개별자는 저절로 ‘전시할 수 없는 자신의 내면’ 안으로 들어가 그곳에 머물면서, ‘자유로운 연상’과 함께 자족적으로 유희하며 부유한다. 반면에 이 관점에서 벗어난 개별자는 영화를 보면서, 설사 혼자 본다고 해도, 이미 자연스럽게 대중적인 수용 방식을 실행한다. 그것은 ‘집단적 신체’를 서로 암시적으로 교감하고, 미지의 정치적 해방을 향해 ‘집단적 신체’를 새롭게 조직하려는 수용 방식이다.

48) 벨라 발라쉬의 『가시적 인간』 참조. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*(1924), hg. v. H. H. Diederichs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, pp. 24-104.

16장은 「예술작품」 전체에서 논증적으로 가장 밀도 있는 장이라 할 수 있다. 벤야민은 4장에서 본격적으로 시작한 영화의 예술적 혁신성에 대한 논의를 16장에서 이론적으로 심화한다. 그는 새로운 복제기술에서 탄생한 영화가 제2기술과 유희의 계기를 획기적으로 확장한다는 논점을 최종적인 이론적 귀결점으로 이끌어간다. 그것은 벤야민의 고유한 인간학적 유물론의 면모를 보여주는 귀결점인데, 이 귀결점을 형성하는 핵심은 ‘시각적 무의식’과 ‘정신적 예방접종’ 개념에 있다. 하지만 이 두 개념과 더불어 ‘전혀 새로운 물질적 구조’와 ‘집단적 꿈의 형상들’이란 개념도 결코 간과해선 안 된다.(VII,1, 377, 『선집2』 83-84) 문제는 이 네 가지 개념들이 논증적으로 서로 어떻게 연관된 것인가이다.

전시 가능성이 영향을 미치는 경험 영역을 가능한 폭넓게 고려하면서, 우리는 네 가지 개념의 윤곽을 좀 더 명료하게 그릴 수 있다. 먼저 ‘시각적 무의식’은 벤야민이 3장에서 기술복제 이미지의 성격을 “자연적 시각이 전혀 미치지 못하는 이미지들을 포착할 수 있다.”(VII,1, 352, 『선집2』 46)라고 묘사할 때 이미 그 핵심이 암시된 바 있다. 또한 그것은 앞서 논평한 14장의 ‘순수한 현실의 모습’과 ‘대상의 조직에까지 파고 들어감’과도 긴밀하게 연결되어 있다. 이들을 종합적으로 볼 때, ‘시각적 무의식’은 영화 카메라의 생산적인 ‘현실 해명 능력’으로 풀이할 수 있다. 달리 말해서, 그것은 육안이 미칠 수 없는 ‘미세 지각 영역’, 카메라가 복제기술을 바탕으로 독자적으로 해명하고 ‘전시할 수 있는’ 미시적인 시지각의 영역을 의미한다.<sup>49)</sup> ‘새로운 물질적 구조’도 시각적 무의식의 연장선상에 있다. 그것은 무엇보다도 14장의 ‘대상의 조직’을 직접적으로 계승하고 있다. 또한 ‘새로운 물질적 구조’는 역시 16장에 나오는 “삶을 지배하는 필연성에 대한 통찰”과 “엄청난 활동 공간의 확보”(VII,1, 375, 『선집2』 82-83)와도 긴밀하게 연결되어 있다. 따라서 그것은 카메라가 독자적으로 들춰내고, 또 구성하여 전시할 수 있는, 영화적 ‘현실성의 차원’으로 봐야 한다.<sup>50)</sup>

49) 축음기에 의한 ‘소리’의 복제를 함께 고려한다면, 이 개념은 범위를 넓혀서 ‘감각적(지각적) 무의식(das Perzeptiv-Unbewußte)’으로 확장하여 이해할 수 있다.

50) 브로스펠트(K. Bloßfeldt)의 식물사진과의 연관성에 대해선, U. Steiner, *Walter*

‘집단적 꿈의 형상들’은 일차적으로는 ‘시각적 무의식’과 직접 연관되어 있다. 하지만 벤야민은 ‘집단적 꿈의 형상들’에서 정신분석학적으로, 그리고 대중매체에 대한 성찰에서 한 걸음 더 나아간다. 벤야민에게 복제기술과 대중매체는 근본적으로 개인이 아니라 대중과 집단-신체와 직결된 사안이다. 이에 따라 영화가 독자적으로 발굴, 구성, 전시할 수 있는 어떤 시각 경험들은 대중의 집단적인 시각과 무의식을 일깨우거나 형성한다고 봐야 한다. 그러한 시각 경험들은 “관중의 **집단적 시각**이 정신병자나 꿈꾸는 자의 **개인적 시각 방식을 전유**할 수 있도록” 해준다. “이렇게 하여 영화는, 깨어 있는 자들은 자신들의 세계를 서로 공유하고 있지만 잠자는 자들은 각자 자신의 세계를 하나씩 갖고 있다는 헤라클레이토스적 옛 진리 속으로 뚫고 들어갈 돌파구를 낸 것이다.”(VII.1, 377, 『선집2』 84) 이것은 영화가 실현하는 전시 가능성이 가장 주관적인 영역, 가장 개인적인 꿈과 무의식에까지 영향을 미친다는 것을 의미한다. 또한 여기서 전시 가능성이 카메라의 생산적인 구성을 포함한 넓은 의미라는 점이 다시 한 번 명확해진다. 한 마디로, 대중적 전시 가능성의 시대에 대중이 집단적으로 전유하는 ‘이미지와 꿈의 형상들’은 가장 내밀한 주관적, 내면적 영역까지 빈틈없이 지배하게 된다. 후기 비트겐슈타인을 원용한다면, 이제 전적으로 ‘사적인 꿈과 이미지’는 더 이상 존재하지 않는다.

전시 가능성의 포괄적인 지배력은 ‘정신적 예방접종’에서도 분명하게 드러난다. ‘정신적 예방접종’ 개념은 전시 가능성이 집단-신체(Kollektiv-Leib)의 인간학적 유물론을 통해 발현된 개념이라 할 수 있다. 이 개념에 대한 벤야민의 논의에서 결정적인 논점은 기술적 발전이 “위험한 긴장관계들”을 유발할 수 있다는 진단이다. (VII.1, 377, 『선집2』 85) 확실히 이 진단은 새로운 기술적 표준이 신경감응을 통해서 ‘집단-신체’를 새로운 형태로 구성할 수 있다는 인간학적 유물론을 전제하고 있다. 또한 벤야민은 여기서도 새로운 구성이 대중 자신에게 ‘위험하고 자기 파괴적인’ 방향으로 나아갈 수 있음을 경계한다. 그는 이를 “대중적 정신이상의 에너지”라는 말로 표현하는데, 19장에 가면 이 에너지의 자기 파괴적 분출이 다름 아니

라 ‘대중을 동원하여 죽음으로 몰아넣는 전쟁’으로 밝혀진다.(VII,1, 382-83, 『선집2』 95) 하지만 영화의 전시 가능성은 이러한 파국적 결말을 예방할 수 있는 능력도 지니고 있다. 영화의 영상은 ‘정신이상의 에너지’를 대중 자신에게 “유익한 방식으로 분출”하도록 이끌 수 있다. 벤야민은 명시적으로, 가령 채플린 영화를 볼 때와 같이, 관객들이 함께 터트리는 “집단적 웃음”을 그런 예로 든다. (같은 곳) 이로써 벤야민의 예술철학에서 새로운 예술형식으로서 영화가 지닌 두 가지 문명사적 기능이 분명하게 밝혀진다. 하나는 “사람과 기계장치 사이의 균형”을(VII,1, 375, 『선집2』 82) 만들어내는 기능이며, 다른 하나는 기술적 발전으로 인한 ‘정신이상의 에너지’를 대중 자신에게 유익하며 해방적인 방식으로 분출하는 기능이다. 이 두 가지 기능은 모두 인간학적 유물론을 전제하고 있으며, 아울러 복제기술과 전시 가능성 개념과 밀접하게 연관되어 있다.

## 5. 나가는 말 : 벤야민 예술철학을 관류하는 변증법적 사유의 형상

벤야민이 「예술작품」에서 전개하는 예술작품의 철학은 온전히 ‘역사적이며 변증법적’이라 불릴 만하다. 전통적인 예술과 예술작품 개념의 위기와 변화는 물론, 제1기술/제2기술, 가상/유희, 제의가치/전시가치 등 주요 상관 개념들의 역학관계도 철저히 역사적으로 분석되고 있기 때문에, 그의 이론이 ‘역사적’이란 점은 이론의 여지가 없다. 하지만 그의 예술철학을 ‘변증법적’이라 칭할 수 있는 논증적 특징들은 어떤 것일까?

첫 번째 특징은 벤야민이 상반된 두 항을 서로 대립, 충돌시키는 논증 방식을 널리 활용하는 데서 확인된다. 우리는 위에서 상반된 두 항의 예로 아우라적/탈-아우라적, 전시 가치/제의 가치, 제1기술/제2기술, 가상/유희 등을 살펴보았다. 하지만 이 글이 거의 다루지 못했지만, 침잠/정신 분산, 비평적/감상적(즐거는), 촉각적/시각적 등도 그러한 대립항에 포함시킬 수

있을 것이다. 중요한 것은 벤야민이 이러한 논증 방식을 통해 독자의 사유를 ‘변증법적인 운동’으로 이끈다는 점이다. ‘변증법적 운동’에서 사유는 우선, 두 항들 사이의 ‘차이’와 ‘연관성’을 동시에 의식하면서 ‘차이’와 ‘연관성’ 사이에서 활발히 움직인다. 아울러 사유는 일종의 ‘메타-이론적 관점’에서 다시 ‘차이’와 ‘연관성’을 서로 관련 짓고, 둘 사이의 관계와 충돌의 양상이 ‘역사적, 사회경제적, 기술적’ 조건에 따라 달라져 왔음에 대해 성찰하게 된다. 나아가 사유는 이 성찰의 정치적 의미, 즉 **해방적-혁명적 실천의 가능성과 위기**에 대해서도 성찰하게 된다.

두 번째 변증법적인 특징은 벤야민이 두 가지 예술형식 혹은 예술 장르들을 서로 대립, 충돌시키면서 논의를 전개한다는 점이다. 물론 「예술작품」의 저변에 놓여있는 가장 큰 대립적 논의 틀은 ‘아우라적’ 예술과 ‘탈-아우라적’ 예술이다. 하지만 벤야민은 세부 논의에서 회화와 사진, 회화와 영화, 조각과 영화, 연극과 영화, 문학과 영화, 회화와 건축 등과 같이 두 가지 예술 장르를 서로 직접적으로 대비시키고, 이 대립에서 상반된 특징들을 찾아내서 강조하는 전략을 취한다. 이 전략의 이론적 지향점은 크게 세 가지다. 첫째, 예술과 예술 장르 자체를 초-역사적인 상수가 아니라 철저히 ‘역사적인 변수’로 보는 시각을 날카롭게 다듬는 것이다. 둘째, 개별 예술 장르의 역사적 조건과 사회문화적 기능을 좀 더 명확하게 파악하는 것이다. 셋째로는 - 이 지향점이 가장 독창적이며 중요한데 - 개별 예술 장르가 특정 시대의 기술과 복제기술 수준, 그리고 정신적-이념적 차원과 어떻게 연관되고 매개되어 있는가를 해명하는 일이다. 요컨대 벤야민의 대립적 비교 전략은 단순히 영화의 역사적 필연성을 강조하려는 것이 아니다. 반대로 그것은 토대와 상부구조를 매개하는 ‘독자적 형식’으로서 기술과 예술의 의미를 궁구하면서, 개별 예술 장르의 사회적 기능 변화와 그 정치적 함의를 엄밀하게 규명하는 일을 목표로 한다.

세 번째 변증법적 이론의 면모는 「예술작품」에서 벤야민이 적용하고 있는 ‘사유와 변화의 법칙들’에서 확인된다. 이 법칙들 가운데 눈에 띄는 것은 다음 세 가지다. 첫째는 소멸과 생성, 파괴와 재구성을 동시에 사유해야 한다는 법칙이다. 이 법칙은 가령, “현재의 생산 조건들에서 관찰되는 변증법은 경제 영역에서 못지않게 상부구조에서도 관찰될 수 있다.”(VII,1, 350,

『선집2』 42)<sup>51)</sup>는 진단에 함축되어 있다. 두 번째는 양적 변화의 진행이 어떤 ‘위기의 순간’에, 곧 ‘변화의 임계점’에 도달하면 질적인 변화로 급전(도약)한다는 법칙이다. 벤야민은 「예술작품」에서 이 법칙의 유효성을 명시적으로 두 번 언급한다.(VII.1, 358, 380, 『선집2』 56, 90) 하지만 이 법칙은 전시 가능성과 대중의 영향력과 관련된 모든 논점에 잠재적으로 늘 적용되고 있다고 봐야 한다. 세 번째는 당대의 예술과 매체가 미래의 ‘지각 방식’을 잠재적인 맹아 형태로 포함하고 있다는 법칙이다. 이 법칙은 복제기술의 속도를 논의한 2장의 “사진 속에는 유성영화가 숨겨져 있었다.”(VII.1 351, 『선집2』 44)에 표현되어 있는데, 이로써 벤야민은 1960년대 맥루한(M. McLuhan)의 테제 “매체는 메시지이다.”를 명확히 선택한 셈이다. 벤야민은 17장의 브루통에 관한 긴 각주에서 이 법칙을 예술 일반으로 확장시켜 제시하고 있다.(VII.1 378 각주, 『선집2』 86 각주)

네 번째 변증법적인 면모는 눈에 잘 띄지 않지만 벤야민의 고유한 역사철학적 인식 방법론에서 찾을 수 있다. 그것은 다름 아닌 “인식 가능성의 지금(Jetzt der Erkennbarkeit)”이다.<sup>52)</sup> ‘인식 가능성의 지금’은 현재를 살아가는 비평가와 이론가의 치열한 성찰을 통해서만 - 아직도 여전히 구제되지 못한 혹은 이전까지는 피상적이며 상투적인 방식으로 해석되어 온 - 과거의 ‘철학적 진리 내용’이 온전히 규명되고 구제될 수 있다는 역사 인식의 방법론이다. 이 방법론은 「예술작품」의 적어도 두 대목에서 명시적으로 표현되어 있다. 즉 1장의 “이것이[=생산 조건의 변화를 관찰시키는 일] 어떤 형태로 일어났는지는 **오늘에 이르러서야** 비로소 언명할 수 있게 되었다.”(VII.1, 350, 『선집2』 42)는 대목과 4장에서 “**오늘날에는** 그런 식의 [=사회적 변혁의 양상을 제시하는 방식의] 통찰을 하기에 **조건이 유리하다.**”(VII.1, 354, 『선집2』 49)고 언급하는 대목이 그러하다. ‘인식 가능성의 지금’이 ‘변증법적인’ 방법론인 이유는, 과거와 현재의 관계를 근본적으로

51) 필자는 원전의 ‘Deren’을 ‘예술의 발전 경향들’이 아니라 ‘생산 조건들’을 받는 2격 대명사로 간주하고 번역하였다.

52) 이에 대한 분명한 표현은 『파사젠베르크』(V 578)와 「역사의 개념에 대하여」(I.2, 695, 『선집5』 333)에 등장한다.



열려 있는 ‘실천적 과제’로 보기 때문이다. 과거의 ‘철학적 진리내용’은 널리 알려지고 이미 확정된 사실들의 집합이 아니라, 여전히 심층적인 통찰과 해명을 기다리고 있는 **비판적 인식의 과제**이다. 또한 이 과제를 어떻게 해결하는가에 따라 현재(당대)의 재인식(재규정) 가능성도 전적으로 새롭게 열릴 수 있다.<sup>53)</sup>

마지막으로 다섯 번째 - 아마도 이것이 가장 근본적이며 중요한 지점일 터인데 - 변증법적 사유의 특징은 본고에서 논의한 벤야민 예술철학의 핵심 개념들 전반에서 확인된다. 벤야민에게 기술과 예술은 결코 어떤 단일한 원리나 목적으로 환원될 수 없다. 제1기술/제2기술, 가상/유희, 제의 가치/전시 가치 등의 대립 개념에서 읽어낼 수 있듯이, 기술과 예술 속에는 내적으로 대립된 두 가지 경향이 충돌하고 있다. 이 충돌은 서로 ‘분리된’ 경향들의 갈등이 아니라 상호 연관과 긴장을 견지하면서 이루어지는 ‘길항적인 역동적 과정’이다. 그리고 이 역동적 과정의 양상은 역사적이며 사회경제적 조건의 변화에 따라 늘 달라진다.

이 글이 집중적으로 분석한 ‘개선 가능성’ 개념과 ‘전시 가능성’ 개념도 마찬가지다. 두 개념은 결코 영화로 대표되는 현대 예술작품의 현상적 특징이나 외적인 조건이 아니다. 반대로 두 개념은 19세기 말 이래 현대 예술작품 개념 자체에 내재해 있는 본질-구성적 개념이다. 두 개념은 근대의 미적 예술작품 개념을 내부로부터 폭파하고 붕괴시키고 있다. 그리고 폭파와 붕괴의 여파는 예술작품에서 멈추지 않는다. 그 여파는 주체의 의식과 지각, 정신의 내적 구성과 이념은 물론, 집단-신체의 재조직, 대중의 ‘자기 현시(전시)’, 정치체제(정치영역)의 위기와 붕괴, 정치적 이미지 공간의 창출에까지 미치고 있다. 이 글은 벤야민의 역사적 예술철학을 관류하는 이러한 복합적이며 변증법적인 사유의 형상을 구제하기 위한 작은 시도이다.

53) 바로 이러한 **과거와 현재의 변증법적 상호침투**로부터 『비애극서』 「인식비판적 서론」의 중심에 서 있는 ‘원천’ 개념과 이에 내재된 ‘이중적-변증법적 발전 경향’에 대한 철학적 해명을 이해해야 한다. (I.1, 225-227, 『선집6』 174-168)

## 참고문헌

- 래리 사이너, 『순수 예술의 발명』, 조주연 역, 인간의 기쁨, 서울, 2017, pp. 57-296.
- 마르틴 하이데거, 『숲길』, 신상희 역, 나남, 파주, 2008, pp. 9-114.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제1권: 일방통행로·사유이미지』, 김영옥, 윤미애, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2007.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제2권: 기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2007.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제4권: 보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리·보들레르의 몇 가지 모티프에 관하여 외』, 김영옥, 황현산 역, 도서출판 길, 서울, 2009.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제5권: 역사의 개념에 대하여·폭력비판을 위하여·초현실주의 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2008.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제6권: 언어 일반과 인간의 언어에 대하여, 번역가의 과제 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2008.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제8권: 브레히트와 유물론』, 윤미애, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2020.
- 발터 벤야민, 『벤야민 선집 제9권: 서사·기억·비평의 자리』, 최성만 역, 도서출판 길, 서울, 2012.
- 폴 비탈리오, 『속도와 정치』, 이재원 역, 그린비, 서울, 2004, pp. 47-136.
- 플라톤, 『플라톤의 티마이오스』, 박종현/김영균 역, 서광사, 서울, 2000.
- 강수미, 「인간학적 유물론과 예술의 생산과 수용-발터 벤야민의 「초현실주의」를 중심으로」, 『미학』 52권, 2007, pp. 31-70.
- 김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미-「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기」, 『미학』 81권 2호, 2015, pp. 49-86.
- 윤미애, 「정치와 신학 사이에서 본 벤야민의 매체이론-아우라 개념을 중심으로」, 『카프카 연구』 19권, 2008, pp. 63-82.
- 이윤영, 「발터 벤야민의 보들레르 연구와 아우라」, 『철학연구』 143권, 2017,

- pp. 245-266.
- 임석원, 「망각된 가능성의 현재성-발터 벤야민의 예술작품 에세이 다시 읽기」, 『독일어문화권연구』 22권, 2013, pp. 93-118.
- 임석원, 「발터 벤야민과 구성적 영화」, 『뵘히너와 현대문학』 39권, 2012, pp. 127-148.
- 최문규, 「“범속한 각성”, “이미지공간/몸공간”-초현실주의와 발터 벤야민」, 『독일언어문학』 53권, 2011, pp. 74-98.
- 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법-발터 벤야민의 『기술복제시대의 예술작품』 읽기」, 『뵘히너와 현대문학』 32권, 2009, pp. 183-204.
- \_\_\_\_\_, 「발터 벤야민의 인간학적 유물론」, 『독일현대문학』 30권, 2008, pp. 227-231.
- 하선규, 「벤야민 사유의 몇몇 모티브와 영화에 대한 철학적 비평」, 『현대비평과 이론』 29호, 2007, pp. 78-80.
- \_\_\_\_\_, 「‘합목적적 형식’에서 ‘살아있는 형태’로-칸트 미학을 교정하고자 한 실러의 미학적 성취에 대하여」, 『미학』 80권, 2014, pp. 345-386.
- \_\_\_\_\_, 「18세기 근대 미학사의 맥락에서 본 레싱 미학이론의 의의-『라오콘』과 『함부르크 연극론』을 중심으로」, 『미학』 81권 4호, 2015, pp. 129-163.
- Balázs, B., *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*(1924), hg. v. H. H. Diederichs, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2001.
- Becker, Andreas, “Von der zweiten zur anderen Natur. Ein Motiv in Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz”. In: Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u.a. (hg.), *Mediale Spielräume*, Schüren, Marburg, 2005, (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 17), pp. 177-186.
- Benjamin, W., *Gesammelten Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u.a., Suhrkamp, Frankfurt. a. M., 1972-1999.
- \_\_\_\_\_, *Gesammelten Briefen*, hg. Ch. Gödde u.a., Suhrkamp, Frankfurt.

- a. M., 1995–2000.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*(1790), hg. v. W. Weischedel, in: Werkausgabe Bd.X, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.
- Kierkegaard, S., *Der Begriff Angst*(1844), hg. v. Hans Rochol, Meiner, Hamburg, 1984.
- Kittler, F., *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*, Merve, Berlin, 2011.
- Kracauer, S., *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1973.
- Lindner, B., *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. v. Burkhardt Lindner, Metzler, Stuttgart, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Studien zu Benjamin*, hg. v. Jessica Nitsche & Nadine Werner, Kadmos, Berlin 2016.
- Nomura, O., “Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno”, in: Klaus Garber, Ludger Lehm (hg.), *Global Benjamin* Vol.1, Wilhelm Fink, München, 1999, pp. 391–408.
- Ritter, Martin, “Die Unmittelbarkeit des Mediums. Zur Aktualität der Medienphilosophie Walter Benjamins”, *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* Vol.5, De Gruyter, 2019, pp. 81–98.
- Simmel, Georg, “Rodin”, *Gesamtausgabe*, hg. v. R. Kramme & O. Rammstedt, Bd. 14, Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1996, pp. 330–348
- Steiner, Uwe, *Walter Benjamin*, Metzler, Stuttgart, 2004.

Walter Benjamin's Historical-Dialectic Philosophy of Art\*

- Focusing on the Concepts of “possibility of reproduction”, “technology”,  
“possibility of improvement”, and “potential for exhibition”

Ha, Sun Kyu\*\*

**【Abstract】**

Walter Benjamin's “Artwork in the Age of Technological Reproduction” (1936/38, “artwork”) can be regarded as the most important text of his philosophy of art. However, existing studies have predominantly analyzed “artwork” mainly from the viewpoint of media theory or film theory. Additionally, among the important concepts of “artwork”, the “possibility of improvement” and “potential for exhibition” have received relatively little attention. Under this problem consciousness, this paper proposes a fundamental re-interpretation of “artwork” from the perspective of a comprehensive and holistic “historical philosophy of artwork”. Subsequently, this paper analyzes the concepts of the “possibility of reproduction” and “technology”, the theoretical key concepts of Benjamin's philosophy of art. It is revealed that the constitutive concept of the “possibility of reproduction” is a constitutive concept that essentially enables contemporary artwork itself, and that Benjamin intimately connects art with technology to define the status and significance of the philosophy of art entirely.

Based on these discussions, this paper then focuses on the concepts of the “possibility of improvement” and “potential for exhibition”. The two concepts are

---

\* This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2020S1A5A2A 01043246)

\*\* Professor, Hongik University

by no means a phenomenal characteristic or an external condition of cinema or contemporary popular art. Contrastingly, they must be understood as a constitutive concepts inherent to the concept of the contemporary work of art itself. In conclusion, this thesis examines the shape of dialectical thinking that permeates Benjamin's philosophy of art.

**Key words** Benjamin's philosophy of art, film theory, philosophy of artwork, dialectic thinking, philosophy of history

논문접수일: 2021년 5월 14일 논문심사일: 2021년 5월 26일~5월 31일 게재확정일: 2021년 6월 1일