

영상매체와 시선의 역사적 구성에 관한 고찰*

—크라카우어, 발라쉬, 벤야민의 이론을 중심으로—

하선규**

— < 목 차 > —

1. 서론
2. 본론
 - 1) 카메라의 탈-인간적인 시선
 - 2) 시선의 문명사적 변화
 - 3) 탈-아우라적 지각의 시선
3. 결론

【요약문】 인간이 역사적 존재인 것처럼, 인간의 시선도 역사적, 기술적, 사회문화적 조건에 따라 그 가능성과 역할이 달라진다. 이러한 문제의식에서 이 글은 20세기 전반의 고전적 매체이론가들인 크라카우어, 발라쉬, 벤야민의 이론에서 영상매체와 시선의 역사적 구성이 어떻게 논의되고 있는가를 분석한다. 세 사상가의 사상적, 철학적 토대와 사진과 영화의 사회문화적, 미학적 기능을 설명하는 방식은 적지 않은 차이점을 보여준다. 그럼에도 이들은 공통적으로, 대중적 영상매체가 단지 이미지의 소통 수단이 아니라는 점, 그리고 인간의 시선의 존재방식과 기능방식을 혁명적으로 변화시킨다는 점을 이론적으로 엄밀하게 해명하고자 한다. 세 사상가가 제시한 주요 논점들은 시선과 영상매체에 관한 현대의 미학적 성찰에 여전히 중요한 이론적 시사점을 던져주고 있다.

【주제어】 지그프리트 크라카우어, 벨라 발라쉬, 발터 벤야민, 시선의 이론, 매체미학

* 본 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2017S1A5A2A01023982)

** 홍익대학교 예술학과 교수

1. 서론

인간의 시각적 지각은 여러 학문 분야에서, 그리고 다양한 방법론적 관점에서 논의되어왔다. 이 글은 ‘시지각’(visual perception)¹⁾ 일반이란 광범위한 주제가 아니라 인간의 ‘시선(line of vision; gaze; Blick)’의 문제에 초점을 맞추고자 한다. 하지만 ‘시선’ 또한 그 외연과 내포가 매우 복잡한 주제이다. 따라서 필자는 20세기 전반의 ‘고전적인’ 매체이론가들의 이론으로 논의 범위를 한정한다. 필자는 세 명의 이론가들의 이론을 중심으로, 현대 영상매체가 대중화되면서 시선의 ‘인간학적이며 미학적인’ 의미가 어떻게 근본적으로 달라졌는가를 고찰하고자 한다. 세 명의 고전적 이론가는 지그프리드 크라카우어(S. Kracauer, 1889-1966), 벨라 발라쉬(B. Balázs, 1884-1949), 발터 벤야민(W. Benjamin, 1892-1940)이다. 이들의 이론을 중심에 두고 시선의 의미 변화를 논하려는 이유는 세 가지다.

첫째는 시선 문제를 중심으로 세 사상가들의 이론을 비교, 논의한 연구가 국내 학계에 아직 없다고 보이기 때문이다. 물론 크라카우어, 발라쉬, 벤야민, 이들 각각의 영상이론 내지 매체이론을 독립적으로 분석한 연구 논문들은 이미 여러 편이 존재한다.²⁾ 하지만 이들의 이론을 ‘시선’의 문제에 각별히 천착하여 함께 비교, 분석한 연구성과는 없는 것으로 보인다.³⁾

두 번째 이유는 인간의 시선에 대한 이들의 성찰이 단지 이론사적으로만 중요한 것이 아니기 때문이다. 곧 보겠지만, 이들이 개진한 주요 논점들은 오늘날 매

1) 시지각에 대한 서구 철학사의 흐름에 대해선, J. Ritter & K. Gründer(hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1995, 121-161쪽. 한편 오늘날 실증과학의 시지각 연구 수준에 대한 전반적인 정리로는, R. Snowden, P. Thompson & T. Troscianko, *Basic Vision: An Introduction to Visual Perception*, 2012.

2) 본고와 비교적 긴밀하게 관련된 연구 논문들로는 다음을 들 수 있다. 고지현, 「발터 벤야민의 기술매체론」, 2018, 235-266쪽; 김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미」, 2015, 49-86쪽; 윤미애, 「보이지 않는 도시의 서술 가능성」, 2007, 185-210쪽; 윤미애, 「정치와 신학 사이에서 본 벤야민의 매체이론」, 2008, 63-82쪽; 이윤영, 「발터 벤야민의 보들레르 연구와 아우라」, 2017, 245-266쪽; 임홍배, 「물질적 구체성과 직관적 구성의 변증법」, 2014, 121-147쪽; 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법」, 2009, 183-204쪽, 줄고, 「사진 혹은 ‘탈-인간적 이미지’에 함축된 역사철학적 의미」, 2014, 154-186쪽; 줄고, 「예술과 유희의 연관성에 관한 현대 미학적 고찰」, 2019, 383-410쪽. 상세한 서지는 참고문헌을 볼 것.

3) 최근 미국에서 출간된 독일 영화이론 편역서도 세 사상가의 중요성을 명확히 밝히고 있다. Kaes, Anton, Baer, Nicholas & Cowan, Michael (ed.), *The Promise of Cinema: German film theory, 1907-1933*, 2016, 1-10쪽.

체미학 내지 지각이론과 관련해서도 여전히 주목할 만한 이론적 잠재력을 지니고 있다.

세 번째 이유는 대중 영상매체의 발전을 배경으로 인간의 시선이 어떤 근본적인 변화를 거쳤는가를 파악하는 일 자체의 이론적 함축성과 파급력에 있다. 인간의 시선은 사회, 역사, 대중, 매체, 기술, 기억, 지각, 감정(사랑), 행복 등 인간 존재를 이루는 다양한 차원들과 연관되어 있는, 대단히 의미심장한 문제이다. 이 글이 시선과 연결된 모든 다양한 차원들과 그들 사이의 연관성을 총체적으로 조명할 수는 없다. 그럼에도 세 사상가의 이론에서 시선의 ‘역사적 구성’과 관련된 주요 논점들을 명확히 이해하는 일은 이론적 의미가 적지 않을 것이다. 무엇보다도 이러한 이해는 시선에 관한 미학적, 예술철학적, 매체미학적 논의를 활성화시키는 데 생산적인 자극을 줄 수 있을 것이다.

이 글의 본론은 세 부분으로 진행된다. 첫 부분에서 필자는 크라카우어의 매체이론과 영상철학을 카메라의 시선이란 관점에서 재구성해 볼 것이다. 둘째 부분은 발라쉬의 현상학적인 영상의 시학이 관객의 시선과 카메라 시선을 이론적으로 어떻게 차별화하고 또 서로 연관 짓는가를 인상학, 정조(情操, Stimmung), 클로즈업 개념을 중심으로 분석한다. 셋째 부분은 벤야민의 예술철학과 매체이론을 ‘탈-아우라적 지각 시대의 시선’이라는 문제의식을 가지고 새롭게 조명해 볼 것이다. 결론에서 필자는 세 사상가의 이론이 현대의 미학적 성찰을 위해 어떤 유의미한 시사점을 던져주는가를 간략히 조망해 볼 것이다.

2. 본론

1) 카메라의 탈-인간적인 시선 : 크라카우어의 역사철학적이며 변증법적인 진단

(1) 인간의 시선과 카메라 시선의 대비

매체이론가 코흐는 “크라카우어는 비로소 발견해야 할 사상가가 아니라, 언제나 새롭게 발견해야 할 사상가”⁴⁾라는 말로 크라카우어의 이론적 중요성과 잠재력을 평가한 바 있다. 실제로 크라카우어는 벨라 발라쉬, 루돌프 아른하임과 더

불어 20세기 전반 유럽에서 가장 왕성하게 활동한 영화비평가였다. 하지만 크라카우어는 통상적인 영화비평가를 확연히 넘어선 독자적인 문화철학자였다. 그는 20세기 전반 유럽 자본주의 사회와 지성계의 상황, 특히 다양한 대중문화 현상들에 대해 ‘열정적이면서도 미시적인 관찰과 분석’을 시도하였다. 대중문화에 관한 철학적 비평에서 그와 비견할 수 있는 사상가를 꼽는다면 아마도 게오르크 짐멜과 발터 벤야민 정도가 될 것이다.⁵⁾

사진과 영화에 국한하더라도 크라카우어는 상당히 방대한 분량의 글을 남겼다.⁶⁾ 그런데 그 가운데 시선에 대한 영상철학적 문제의식이 가장 두드러진 글은 의심의 여지 없이 1927년의 에세이 「사진」이다. 크라카우어 자신도 이 에세이의 각별한 의미를 확신하고 있었다. 그는 바이마르 시절 에세이들을 모아 1963년 『군중의 장식』을 출간할 때, 「사진」을 첫 번째로 배치하였다. (OM 21-39) 또한 사후에 출간된 유작 『역사 : 끝에서 두번째 세계』(1969)의 「서론」에서 크라카우어는 스스로 의식하지는 못했지만 자신의 지적 작업을 평생 이끌어 온 사유의 모티브를 ‘사후적으로’ 추적하면서 그 출발점이 된 글로 「사진」을 언급한다.⁷⁾

에세이 「사진」은 젊은 여성을 찍은 두 장의 사진으로 시작된다. 한 장은 당대 대중이 환호하는 스물네 살 여성 스타의 브로마이드 사진이고, 다른 것은 역시 24살 젊은 처녀를 찍은 사진이지만, 찍은 지 60년이 넘는 낡은 사진이다. “그 영화의 디바(Diva), 여성스타는 이런 모습이다. 나이가 24살인 그녀는 화보신문 1면 사진에서 리도(Lido)섬의 엑셀시오르(Excelsior) 호텔 앞에 서 있다. 시기는 9월이다. 누군가 확대경을 통해 본다면 섬세한 격자망(Raster), 즉 여성스타, 파동(波動)들, 호텔을 이루고 있는 수백만의 점을 식별할 수 있을 것이다. 하지만 사진이 의미하는 것은 이러한 점망(點網)이 아니라 리도의 살아있는 스타이다. 시간은 현재이다. 덧붙여진 텍스트는 그녀를 ‘악마적인(dämonisch)’ 이

4) G. Koch, *Siegfried Kracauer*, 2011, 9쪽.

5) 이런 의미에서 프리스비의 책은, 분석의 치밀함에서 다소 아쉽지만, 전체적으로 균형감과 시의성을 담보한 저작이다. D. Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, 1986, 109-186쪽.

6) 2012년에 완간된 『전집』(Werke) 19권 가운데 사진과 영화와 관련된 내용은 총 8권이 넘는다. 크라카우어 저작은 약어와 쪽수로 인용한다. 발라쉬와 벤야민의 저작도 마찬가지로 약어와 쪽수로 인용한다. 상세한 내용은 참고문헌을 볼 것.

7) S. Kracauer, *History. The Last Things Before The Last*(1969), 김정아 옮김, 『역사 : 끝에서 두 번째 세계』, 2012, 22-32쪽.

라 부르고 있다. 우리의 악마적인 디바.”(OM 21)⁸⁾ 크라카우어는 또 다른 사진에 대해선 이렇게 쓴다. “할머니도 이런 모습이었을까? 60년 이상 된, 이미 근대적 의미의 사진이라 부를 수 있는 사진 한 장이 24살 젊은 처녀인 할머니를 보여주고 있다. 사진이란 [본디] 유사하지 않을 수 없기 때문에, 이 사진 또한 틀림없이 젊은 할머니와 유사했을 것이다. 그것은 왕실 사진사의 스튜디오에서 신중하게 만들어졌다. 그러나 누군가 말로 전해 주지 않는다면, 사진을 보고 할머니를 떠올리는 것은 불가능하다.”(OM 21-22)

두 사진이 담은 대상은 동일하다. 스물네 살의 젊은 여성들이다. 물론 차이는 분명히 있다. 두 번째 사진은 오랜 시간이 지났다. 크라카우어는 두 사진을 보는 감상자의 ‘시선’에 주목한다. 여성 스타 디바의 사진을 보는 감상자는 디바가 지니고 있는 ‘악마적인 매력’을 느낀다. 그의 시선은 그녀의 ‘생생한 현존’에 만족한다. 그의 시선은 디바의 현존을 완벽하게 대체하는 강렬한 이미지를 확인하려는 시선이다.

반면 낡은 사진을 보는 사람, 가령 그녀의 손자들은 사진 속 여인을 할머니로 알아볼 수 없다. 손자들의 눈에 할머니는 미지의 여인이다. 손자들의 시선은 할머니가 아니라 낯설고 기이한 세부와 사물들로 향한다. “(...) 동시에 웃고 있는 손자들에게 일종의 오싹한 느낌이 엄습한다. 왜냐하면 손자들은 **할머니가 사라지고 남아있는 복식(服飾)의 장식성**을 통해 흘러가버린 시간의 순간을 관찰하고 있다고 여기기 때문이다. 돌이킬 수 없이 흘러가는 시간의 순간 말이다.”(OM 23)⁹⁾ 손자들의 시선은 사진 속 여성으로부터 응답받지 못한다. 그 대신 사진 속에 응결되었다고 ‘믿는’ 과거의 어떤 시점과 낯선 사물들로 이끌린다. 이 시점은 분명 존재했던 시간의 한 지점이다. 그렇지만 손자들은 그 시점이 어떤 순간이었는지를 적절히 느끼고 이해할 수 없다. “물론 시간이 할머니의 미소나 뒷머리쪽(Chignon)처럼 사진에 찍힌 것은 아니다. 하지만 손자들은 사진을 시간의 표현으로 여기고 있다.”(같은 곳) 사진이 포착한 순간은 실제로 존재했던 순간이고, 사진 속 인물은 그 당시 실제로 살아있던 젊은 여인이다. 그럼에도 손자들의 시선은 여성의 현실성과 순간의 현실성을 전혀 느낄 수 없다. ‘오싹한 느낌’은

8) ‘악마적’으로 번역한 독일어 dämonisch는 ‘마적인’, ‘마성적인’, ‘악령적인’으로도 번역할 수 있다. 하지만 우리말에서도 매우 뛰어난 재능을 ‘악마적 재능’이라 부르는 일이 흔하기 때문에 ‘악마적’으로 번역하였다.

9) 필자가 강조하는 부분은 **볼드체**로, 원문에서 강조된 부분은 *이탤릭체*로 표기한다.

바로 이 역설에서 기인한다. 그리고 이 역설은 할머니 사진에만 해당되는 것이 아니라 여성 디바의 사진에도 유효하다. 왜냐하면 60년 후에 어떤 사람이 디바의 사진을 본다면, 그의 시선도 손자들과 마찬가지로 디바로부터 응답받지 못할 것이기 때문이다.

크라카우어는 이제 카메라가 과거의 순간을 포착하는 일과 인간의 기억이 과거를 회상하는 일 사이의 본질적인 차이에 대해 성찰한다. “기억(Gedächtnis)은 어떤 사태의 공간적 현상을 총체적으로 포괄하지도 않고 그 시간적 진행 전체를 아우르지도 않는다. 사진과 비교했을 때 기억의 기록은 불완전한 것이다. (...) 사진사는 그녀의 얼굴 위에 나타난 최초의 주름을 알고 모든 자료를 [사진 위에] 기록해 두었다. 하지만 기억은 이러한 자료에 주의를 기울이지 않는다. 기억은 여러 해를 건너뛰기도 하고 시간적 간격을 더 늘리기도 한다.”(OM 24)¹⁰⁾ 사진의 기록과 기억의 기록은 본질적으로 다르다. 카메라는 기계적 매카니즘을 바탕으로 극도로 미세한 순간을¹¹⁾ 포착한다. 물론 순간 자체를 기록하는 것이 아니라 순간의 ‘공간적 형상들’을 기록한다. 이때 카메라는 우연히 뷰파인더 프레임 속에 들어온 사물들을 무차별적으로 기록한다.

반면에 인간의 의식, 시선, 기억은 전혀 다른 방식으로 움직이고 기록한다. 프로이트가 말하듯, 인간 의식은 외부 충격을 수용하거나 과도한 충격을 방어하는 일을 수행하며¹²⁾, 인간의 시선과 기억은 대상의 인상과 그 강도, 주관적인 관심과 사랑을 축으로 하여 움직이고 기록한다. 한 마디로 카메라와 달리, 시선과 기억은 ‘선별하고 차별화’하며 과거의 대상과 상황에 대해 **주관적인 의미와 서사(narrative)를 부여**한다.

이제 유념해야 할 것은 카메라의 시선이 인간 시선과 단순히 병존하는 것이 아니라 인간 시선에 깊은 영향을 미친다는 점이다. 아니 좀 더 정확히 말해서, 인간 ‘시선의 습관과 기대’를 전적으로 새롭게 구성한다고 봐야 한다. 이 문제와 관련하여 크라카우어는 19세기 후반 역사 서술의 방법론으로 떠오른 ‘역사주의(Historismus)’에 주목한다.

10) 『영화의 이론』에서 크라카우어는 프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 할머니 사진의 일화를 상세하게 인용, 해설한다. (TF 39-41)

11) 반드시 기억해야 할 것은 카메라의 통상적인 셔터 스피드인 1/256의 초가 **의식적으로 인지하는 시지각 속도를 확연히 넘어서는** 극도로 짧은 순간이라는 점이다.

12) S. Freud, "Jenseits des Lustprinzips"(1920), 1978, 135-140쪽.

역사주의가 이 시기에 주도적 방법론으로 부상한 것은 우연이 아니다. 그 배경에는 경험과학과 실증주의의 발달과 더불어 대중화된 사진이 존재한다. “역사주의적 사유는 대략 현대 사진 기술과 동일한 시기에 [널리] 관철되었다. 이 사유의 주장자들은 전체적으로 볼 때, 어떤 현상이든 그것의 기원으로부터 그것을 순수하게 설명할 수 있다고 강변한다. 즉 그들은 사건들의 연속을 시간적 전후에 있어 빈틈없이 재생할 수 있다면, 역사적 현실성을 획득할 수 있다고 믿는 것이다. 역사주의는 시간의 연속체를 가득 채우려 한다. 역사주의에 따르면, 시간 내적인 [사건의] 경과를 완벽하게 반영하기만 하면, 시간 속에서 진행된 내용의 의미가 구조될 수 있는 것이다.”(OM 23-24)

사진 혹은 카메라의 시선은 과거를 기억하고 서사화하는 방식에 심대한 영향을 미쳤다. 그것은 지나간 사건과 상황을 바라보는 인간 시선의 습관과 기대를 근본적으로 변화시켰다. 역사주의는 역사적 시간의 흐름을 암묵적으로 ‘동질적인 점들의 연속체’로¹³⁾ 간주한다. 이 점들 하나하나에 실증적으로 확인된 사건들을 정확히 지정해 주고, 그렇게 모든 사건들을 완벽하게 인과적으로 연결하는 것이 역사주의의 목표이다. 그런데 역사주의의 시간관은 카메라의 기계장치가 흘러가는 시간을 동질적인 미세한 순간으로 분절, 해체하는 것과 유사성을 보여준다.

중요한 것은 이렇게 카메라의 순간이 역사적 시간과 연속성에 대한 사유에 깊숙이 침투해 들어온 결과가 단지 역사서술의 변화에 그치지 않는다는 점이다. 오히려 그것은 대중사회 주체 자신의 ‘자기의식과 자기-이해’에 심각한 위기와 변화를 초래한다. 왜냐하면 인간이 카메라의 시선과 순간에 익숙해지고 이를 내면화함으로써, 삶의 의미 있는 연속성을 정립하는 일, 혹은 키에르케고어의 용어를 빌자면, 개별자가 진정으로 “구체적인 자기 자신이 되는 일”이¹⁴⁾ 현저하게 어려워졌기 때문이다.

이러한 성찰을 배경으로 크라카우어의 다음 대목을 읽어보자. “오래된 인기가

13) W. Benjamin, 「역사의 개념에 대하여」(1940), 『선집5』, 327-350쪽을 볼 것.

14) S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*(1849), 1989, 26-27쪽. 크라카우어가 키에르케고어의 인간학을 독자적으로 수용한 방식에 대해선, 줄고, 「크라카우어의 실존적 미학과 대중문화 이론에 관한 고찰」, 2019, 222-229쪽을 볼 것. 아울러 키에르케고어 철학에서 시인과 시 개념을 상세하게 분석한 성과로는, 임규정, 「시인의 실존 : 키르케고르의 시인과 시의 개념에 관한 연구 1」, 2012, 185-213쪽.

요를 다시 듣거나 이전에 쓴 편지를 다시 읽는 일도 [낯은] 사진 이미지의 경우처럼 **붕괴된 통일성**을 새롭게 환기시킨다. 이러한 **유령적인 현실성**은 아직 구제되지 않았다. 이러한 현실성은 특정 공간 속의 부분들로 이루어져 있는데, 이 부분들 사이의 관계는 다른 배치를 얼마든지 생각할 수 있을 만큼 필연적이지 못하다.”(OM 32) ‘붕괴된 통일성’과 ‘유령적인 현실성’은 어떤 의미일까? ‘악마적인’이란 말이 앞서 언급한 디바 사진과 이론적으로 연관되어 있음은 충분히 짐작할 수 있다. 하지만 ‘아직 구제되지 않았다’는 진단은 모호하게 들린다. 크라카우어는 보다 더 실존철학적 내지 실존미학적 관점에서 이렇게 논의를 이어간다. “그것은 언젠가 한 번 **마치 피부처럼** 우리에게 달라붙어 있었다. 그렇게 우리가 소유한 것도 오늘날 여전히 우리에게 달라붙어 있다. **우리는 어떤 것에도 포함되어 있지 못하다. 사진은 일종의 무(無, Nichts) 주위에 있는 파편들을 그러모은다.**”

이 대목은 문체적으로 인상적일 뿐 아니라 사진에 관한 철학적 성찰에서 크라카우어가 도달한 사유의 폭과 높이를 잘 보여준다. 여기서 시선을 끄는 표현들, 즉 ‘붕괴된 통일성’, ‘유령적 현실성’, ‘필연적이지 못하다’, ‘어떤 것에도 포함되어 있지 못하다’, ‘무 주위에 있는 파편’ 등은 단순한 비유적 표현이 아니다. 반대로 이 표현들은 사진적 시선을 내면화한 대중사회의 주체가 어떤 실존적 위기 내지 불안정한 존재 방식에 내몰려 있는가를 예리하게 들추어내고 있다. 오래된 유행가나 오래된 사진은 주체가 살았던 자신의 과거와 기억을 결코 복원시켜주지 못한다. 그럼에도 불구하고 오래된 유행가와 오래된 사진은 항상, 그렇게 주체 주위에서 예기치 않게 출몰한다. 그 모호하고 불안한 “현실성은 아직 구제되지 않았다.”¹⁵⁾ 삶의 의미에 관한 근본적인 정향 가능성, 즉 칸트가 말하는 이성의 ‘규제적 이념’은 사진이 대중화된 사회에서 광범위하게 위축되고 해체될 수밖에 없다. 지성적 직관, 신비주의, 정신주의, 상징주의와 같은 세계관적 태도를¹⁶⁾ 통해 칸트적인 규제적 이념을 되살리려는 시도는 시대착오적이며 무망하

15) 크라카우어는 “역사에서 떨어져 나온 잔고(Restbestand)”(OM 30), 또는 “모든 의미가 사라진 인간 주변의 파편들”(OM 32)이란 말로 사진 이미지의 고유한 허무주의적 특성을 묘사한다. 한편, 크라카우어의 실존적이며 미학적인 진단은 자본주의 체제의 사회구조적 강압을 겨냥하는 아도르노와 호르크하이머의 문화산업 비판과는 확연히 결이 다르다. (Th. Adorno & M. Horkheimer 저, 김유동 옮김, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』(1944), 2001, 183-251쪽). 필자가 보기에, 오늘날 대중문화에 관한 비판적 성찰은 크라카우어의 실존미학적이며 양가적인 분석에서 좀 더 생산적인 이론적 시사점을 얻을 수 있다.

다. 실존의 아포리아에 내몰린 주체는 불안과 우울 속에서 카메라의 시선이 포착한 이미지들에 이끌린다. 동시에 이 이미지들은 주체의 주위에 유령같이 모호한 지난 체험의 “파편들”을 무수히 축적하고 전시한다.

(2) 카메라 시선의 해방적 가능성

우리는 크라카우어가 인간의 시선과 카메라의 시선 사이의 본질적인 차이를 흥미롭게 파헤치고 있음을 보았다. 그는 카메라의 시선이 과거와 역사에 대한 관점과 인간의 자기 이해에 미치는 영향에 대해서도 주목할 만한 관찰을 시도하고 있다. 그런데 사진과 카메라의 시선은 인간의 시선과 기억을 중단시키거나 해체하는 ‘부정적인’ 영향만 미치는 것일까? 만약 이것이 크라카우어의 최종적인 진단이라면, 그는 기술문명과 대중사회의 도래를 한탄하는 문화 보수주의자와 다르지 않을 것이다. 하지만 크라카우어는 철저하게 역사적, 변증법적으로 사유하는 문화철학자이자 비평가이다. 크라카우어는 위에서 살펴본 주체의 위기에 대한 성찰을 넘어서서 사진과 영화의 카메라가 어떤 긍정적이며 해방적인 가능성을 지니고 있는가에 대해서도 성찰한다. 그것은 카메라가 인간의 시선과는 질적으로 다른, 인간의 시선이 미치지 못하는 어떤 ‘새로운 지각과 사유의 가능성’을 열어줄 수 있는가에 관한 성찰이다.

이와 관련하여 우리는 「사진」에서 의미심장한 두 가지 논점을 읽어낼 수 있다. 첫째는 이른바 “자연적 토대(Naturfundament)”에 관한 논점이다. “자연에 사로잡힌 의식은 자신의 밑바탕을 인식할 수 없다. 아직까지 **가시화되지 않았던 자연적 토대를 제시**하는 일이 사진의 과업이다. (...) [사진의] 저장 과정을 통해 의식이 자연과 대결하는 일이 증진된다. 의식이 산업화된 사회의 적나라하게 드러난 작동기제와 마주하고 있는 것처럼, **의식은 사진적 기술의 도움으로 자신으로부터 빠져나간 실재성의 반사된 상(像)과 마주할 수 있게 되었다.**”(OM 38) 카메라의 시선은 탈-인간적인 기계장치의 시선이다. 그렇기 때문에 이 시선은 육안이 미치지 못하는 사물과 현실의 내밀한 경험 층위에 다가갈 수 있다. 필자가 강조한 부분 가운데 특히 “자신으로부터 빠져나간 실재성의 반사된 상”이란

16) W. Benjamin, 「인식비판적 서론」(1925), 『선집6』, 166-195쪽을 볼 것.

문구에 주목할 필요가 있다. 여기서 크라카우어는 인간의 시선 내지 의식적 지각이 다가갈 수 없는 어떤 미지의 경험 영역(terra incognita)을 염두에 두고 있으며, 이를 “자연적 토대”라고 명명하고 있다. 그가 왜 이렇게 명명하는 것일까?

필자가 보기에 그 이유는 두 가지다. 하나는 그가 상식적 의미에서 문명이나 문화에 대립하는 자연을 생각하는 것이 아니라, 문화, 문명, 기술, 경제, 사회 등을 ‘제2의 자연’으로서 함께 포괄하는 ‘넓은 의미의 자연’을 염두에 두고 있기 때문이다. 두 번째 이유는 그가 자연을 주어진 대상이 아니라 철학적으로 해명해야 할 ‘과제’로 보기 때문이다. 우리는 흔히 ‘자연’을 소박하게 우리를 넘어서서 주어져 있는 ‘전체’로서, 그리고 어떤 감정이나 직관으로 그 의미를 쉽게 이해할 수 있는 ‘친숙한 대상’으로 생각한다. 이와 달리, 크라카우어에게 자연은 철학적 성찰을 통해 그 존재와 본성이 비로소 명확히 밝혀져야 하는 대상이자 문제이다. 이렇게 볼 때, “자연적 토대”는 카메라의 시선만이 명확하고 생산적인 방식으로 해명할 수 있는 물질적 현실의 층위로 해석해야 할 것이다.¹⁷⁾

카메라 시선의 긍정적 가능성에 관한 두 번째 논점은 현실에 대한 거리두기와 ‘새로운 구성 가능성’에 대한 것이다. “따라서 자연의 상태가 지닐 올바른 질서에 대한 예감을 일깨우지는 못할지언정, 의식의 사명은 모든 주어진 짜임형제들이 임시적인 것임을 증명하는 일이라 하겠다. (...) 사진에 반영된 폐기물들의 무질서를 가장 명확하게 드러내는 방법은 자연 요소들 사이에 존재하는 모든 익숙한 관계를 제거하는 것이다. 이 관계를 불안하게 휘몰아 대는 일이 영화의 [새로운] 가능성에 속한다. 영화는 부분과 단편들을 연합하여 낮은 형성물을 만들어내는 곳에서 바로 이 가능성을 실현하고 있다.”(OM 39) 확실히 크라카우어는 사진과 영화의 기능적이며 미학적인 연속성을 인정하고 있다. 앞서 보았듯, 카메라의 시선은 대중사회 주체를 악마적 현존성으로 사로잡거나, 유명적인 이미지 파편들 사이에서 불안정하게 방황하도록 할 수 있다. 하지만 그것은 동시에 주체에게 새로운 지각과 사유의 가능성을 열어준다. 달리 말해서, 사진과 영화에 익숙해진 인간의 시선은 주어진 현실의 모습을 절대적이며 영속적인 것으로 받아들이지 않는다. 이 시선은 근본적으로 ‘유명론적(nominalistisch)’이다. 이 시선은

17) 주지하듯이, 벤야민은 ‘자연적 토대’ 개념을 프로이트 정신분석과 연결시켜 ‘시각적 무의식’이라 칭하게 된다. (『선집2』 82-84쪽) 또한 크라카우어는 후에 『영화의 이론』(1960)에서 ‘자연적 토대’를 ‘친화성’이라는 개념 아래에 다섯 가지 특징으로 보다 명료하게 세분화하여 논의한다. (TF 95-112쪽)

대중화되고 상식적인 현실의 상태가 언제든 달라질 수 있는 ‘임시적 상태’라는 것을 암암리에, 하지만 분명하게 전제하고 있다. 여기서 크라카우어는 아마도 ‘폴라주’와 ‘몽타주’의 이미지 구성 기능을 염두에 두고 있을 것이다. 분명한 것은 사진과 영화가 폴라주와 몽타주를 통해 통상적인 현실의 모습이 지닌 ‘신화적 현혹’의 위험성을 폭로하고 중단할 수 있다는 점이다. 인용문에서 강조된 “불안하게 휘몰아 대다”는 문장이 이 점을 적시하고 있다.

“사진으로 선회한 것은 역사의 모든 것을 건 한판 도박이다.”(OM 37) 이 문장은 「사진」의 논증적인 정점이라 할 수 있다. 크라카우어는 사진이 널리 대중화된 것을 역사 전체의 운명과 연결시킨다. 이것은 단지 과장된 수사일까? 역사의 ‘한판 도박’은 도대체 어떤 의미인가? 크라카우어는 카메라가 산출한 이미지를 자본주의 체제의 필연적 산물로 간주한다. 또한 그는 카메라의 시선이 인간적 ‘기억’과 전통적인 역사서술에 심대한 충격을 가했다고 진단한다. 하지만 사진과 영화는 인간의 시선과 역사의 방향을 위해 어떤 긍정적이며 해방적인 역할을 할 수 있다. 사진과 영화는 자본주의 세계의 ‘자연적 토대’를 밝히고, 이 세계의 ‘잠정적인 성격’과 ‘새로운 구성 가능성’을 감각적으로, 설득력 있게 현시할 수 있다.

2) 시선의 문명사적 변화 : 발라쉬의 현상학적 영화 시학

(1) 보이는 인간의 ‘인상학’과 정조(Stimmung)의 포착

부다페스트 출신의 영화비평가이자 영화이론가인 발라쉬는 자신의 이름을 후대에 남긴 두 권의 책을 저술하였다. 『가시적 [=볼 수 있는] 인간』(1924)과 『영화의 정신』(1930)이 그것이다. 두 책에는 영화의 영상과 인간의 시선에 관한 흥미로운 관찰과 통찰이 담겨 있다. 발라쉬는 거시적인 문화사적 내지 문명사적 관점에서 영화의 독자적인 의미를 논의한다.

발라쉬에 따르면, 서구 문화는 16세기 구텐베르크의 인쇄술 이래 본질적으로 ‘언어 중심’의 문화였다. 그런데 언어 중심의 문화는 “탈-물질화되고 추상적이며 지성화된 문화이다.” 물질적 현실과 감각적 구체성이 점점 더 멀어지게 된 문화인 것이다.¹⁸⁾ 영화는 이러한 언어 중심의 추상적인 문화가 근본적으로 변화하

게 된 결정적 계기이다. 영화를 통해서 인간의 시선이 비로소 “잊혀진 몸의 인간”을 다시 볼 수 있고 생생하게 체험할 수 있게 되었기 때문이다.

그런데 ‘몸의 인간’은 어떤 의미인가? 인간은 어떻게 ‘몸의 인간’을 다시 볼 수 있게 된 것일까? 발라쉬는 이들 의문에 관한 몇 가지 의미심장한 논점을 제시한다. 첫 번째 논점은 영화 영상의 ‘단층성’과 ‘현재성(혹은 직접성)’이다. “언어, 개념, 사상은 비시간적이다. 반면 영상은 구체적인 현재를 지니고 있으며, 오직 이 현재 속에서만 살아있다.”(SM 29) 이 논점의 의미는 영화 영상을 연극 무대 장면과 비교해 보면 명확히 드러난다. 연극 무대 장면을 보는 관객은 암묵적으로 해당 장면이 어떤 원전(희곡)을 가시적으로 재현한 것임을 알고 있다. 설사 관객이 현재 장면에 완전히 ‘몰입해’ 있다 해도, 관객은 저 깊은 곳에서 그 장면의 원전 텍스트와 이를 집필한 저자를 잠재적으로나마 의식하고 있다고 할 수 있다. 영화 관객의 상태는 근본적으로 다르다. 영화 관객은 전적으로 흘러가는 영상의 ‘표면’에 집중하고 있다. 그에게 시나리오의 거의 아무런 의미가 없다. 즉 영화 영상은 그 바탕이나 이면에 ‘저본 텍스트(sub-text)’로서 원전 텍스트와 저자를 전혀 함축하고 있지 않다. (SM 28)¹⁹⁾

보이는 몸의 인간을 지시하는 두 번째 중요한 논점은 ‘확장된 인상학(physiognomy)’이다. 주지하듯, 인상학 개념은 멀리 아리스토텔레스의 제자였던 테오프라테스까지 거슬러 올라간다. 근대에 들어와 인상학 개념을 지성계에 널리 일반화시킨 인물은 라바터(J. C. Lavather, 1741-1801)였다. 인상학의 핵심은 ‘보이지 않는’ 내면 상태가 신체의 ‘보이는 외양’을 통해 진정성 있게 드러난다는 것이다. 인상학이 효용을 얻었다는 것은 두 가지 의미 있는 사상사적 사태를 반영한다고 해석할 수 있다. 하나는 근대 시민사회에서 주체의 내면성(정신성)과 사회문화적 행동 사이에 어떤 불일치 내지 균열이 일어났다는 것이다. 시민적 주체의 자기의식의 토대는 법적, 경제적, 도덕적, 정신적인 자유이다.²⁰⁾

18) 발라쉬의 비판은 독일 낭만주의의 시원으로 평가되는 하만(J. G. Hamann, 1730-1788쪽)의 계몽주의 비판을 떠올리게 한다. 하만 사상 전반에 대한 뛰어난 분석서로, Th. Brose, *Johann Georg Hamann und David Hume. Metaphysikkritik und Glaube im Spannungsfeld der Aufklärung*, 2006.

19) 흔히 영화는 시간적 서사의 매체라고 말한다. 하지만 영화의 영상은 ‘시간의 흐름’을 보여주기보다 대담히 어렵다. 바로 관객의 시선이 전적으로 영상의 ‘표면’에 밀착되어 있기 때문이다. 필자의 소견으로는, 영화에서 상황의 시점과 시간의 경과를 나타내기 위해 빈번히 자막을 사용하는 것은 단지 관객의 정보를 위한 것만이 아니라, 발라쉬가 말하는 ‘영상의 단층성과 현재성’ 때문이기도 하다.

20) 칸트의 『판단력비판』의 유명한 언명 “아름다움은 도덕적 선행의 상징이다.”(KU §59, 254-260)에

하지만 개별 주체가 다른 주체와의 관계에서 사회적, 문화적으로 보여주어야 하는 매너와 행동은 이러한 자유, 특히 도덕적이며 정신적인 자유의 표현이라기보다는 관습적이며 인위적인 행동의 반복에 그치는 경우가 빈번하다.²¹⁾ 인상학은 이러한 불일치 내지 균열을 넘어서려는 문화적 실천 이론이라 할 수 있다. 두 번째로 인상학은 근대 시민사회가 실현하고자 하는 ‘전인적 인간의 이상’을 반영한다. 이 이상은 바움가르텐, 헤르더, 칸트, 실러로 이어지는 근대 미학사상의 핵심적 지향점이기도 하다.²²⁾ 발라쉬는 근대적 인상학의 목표가 문자와 언어 중심의 문화에서는 실현될 수가 없었는데, 영화가 등장함으로써 비로소 온전히 실현될 수 있게 되었다고 평가한다.

발라쉬는 ‘인상학’ 개념을 영화 영상의 “필연적인 지각의 범주”(SM 70)라고 칭한다. ‘범주’라는 칸트적 용어가 시사하듯이, 인상학은 영화 영상의 지각 자체를 가능하게 하는 ‘선형적-형식적 조건’을 뜻한다. 실제로 발라쉬는 칸트를 직접 언급하면서, “‘아름다움이 도덕적 선함의 상징이다.’라는 칸트의 주장이 영화에서 실현되고 있다”(SM 39)고 역설한다. 분명한 것은 인상학 개념이 앞서 언급한 영상의 단층성 및 현재성과 긴밀하게 연관된다는 점이다. 영상의 표면적 흐름에 직접적으로 몰입하고 있고 이 흐름의 이면 자체를 전제할 수 없기 때문에, 관객의 시선은 모든 내면적, 정신적인 것이 남김없이 외면(곧 가시적 모습)을 통해 드러난다고 믿을 수밖에 없다.

그런데 발라쉬는 인상학 개념을 또 다른 두 가지 미학적 개념과 연결 짓는다. ‘분위기(Atmosphäre)’와 ‘정조(Stimmung)’가 바로 그들이다. 발라쉬에게 두 개념은 사실상 동의어인데, 그는 두 개념을 심지어 예술 일반의 본령으로 규정한다. 이론적으로 주목해야 할 것은 그가 분위기와 정조를 카메라의 고유한 가시화 능력과 교차시킨다는 점이다. “분위기는 모든 예술의 영혼이다. (...) 분위기는 다양한 형상물들에 공통된 본체이며, 모든 예술의 궁극적인 현실성이다.”(SM 30) “영화감독의 과제는 하나의 풍경이 지닌 ‘눈’을 찾아내는 일이다. 감독은

도 이러한 인상학의 모티브가 배후에 있다고 해석할 수 있다. (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*(1790), 1985ff., 294-299쪽. §17의 ‘미의 이상’에 관한 논의도 볼 것.)

21) 주지하듯, 루소의 문화비판 속에서 이러한 형식성과 가시성에 대한 불만이 내포되어 있다. (J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*(1750), 김중현 옮김, 『학문과 예술에 대하여 외』, 2007, 31-70쪽)

22) 이창환, 「독일 근대미학의 전반적 성격」, 2007, 277-298쪽을 볼 것.

이러한 세부의 **클로즈업을 통해서 전체의 영혼을, 곧 정조를 포착**하게 된다.”(SM 70)

사실 분위기 또는 정조는 근대미학사에서 중요한 이론적 위상을 획득한 개념이다. 가령 칸트는 『판단력비판』(1790)에서 정조를 미적 만족감의 근저에 놓여 있는 능동적 인식 능력들(곧 상상력과 지성)의 자유롭고 조화로운 상호 합치 상태로 설명한다.²³⁾ 미적 만족감이 왜 주관적 보편성을 당연히 요구하게 되는가를 상상력과 지성의 정조를 통해 미학적으로 정당화한 것이다. 이어 실러는 『미적 교육론』(1796)에서 정조에 관한 칸트의 이론을 계승하면서도, 정조에 대해 좀 더 ‘객관적이며 예술철학적인’ 의미를 부여한다. 정조 개념의 중심을 미적 판단을 내리는 주관과 주관의 만족감이 아니라 예술작품의 고유한 영향력으로, 그리고 이 영향력에 의해 산출되는 내용적으로 가장 충만한 ‘주관성의 전인적 가능성’으로 재규정한 것이다.²⁴⁾ 이러한 사상사적 맥락에서, 발라쉬가 분위기와 정조를 ‘예술의 영혼 혹은 궁극적 현실성’으로 치켜세우는 것은 새롭거나 놀라운 일이 아니다.

하지만 필자가 강조한 부분들 가운데 영화감독이 “클로즈업을 통해서 전체의 영혼을, 곧 정조를 포착”한다고 말하는 대목을 눈여겨보아야 한다. 클로즈업에 대해서는 아래에서 좀 더 살펴볼 것이지만, 정조와 관련하여 놓치지 말아야 할 것은, 발라쉬가 정조를 포착하는 일을 영화감독의 남다른 능력 및 클로즈업의 기능과 긴밀하게 연관 짓고 있다는 점이다.²⁵⁾ 다시 말해서, 발라쉬에게 대상과 상황의 정조는 결코 저절로 주어지거나 쉽게 인지될 수 있는 것이 아니다. 오히려 그것은 카메라가 그 자체의 고유하고 창조적인 **포착 능력과 해명 능력**을 발휘할 때 비로소 온전히 실현될 수 있다.

또 한 가지 분위기와 정조 개념에서 기억해야 할 것은 독특한 ‘감정적 뉘앙스’의 계기이다. 정조는 어떤 명료한 개념이나 객관적인 요소가 아니다. 윤곽이 명확히 정해져 있고 객관적으로 완벽하게 설명될 수 있는 정조는 거의 없다. 아니

23) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1985ff, §9, 131-134쪽. 이와 관련하여 취미판단의 선형적 종합적 성격을 분석한 논문으로는, 남정우, 「칸트의 비판철학에서 취미판단의 선형적 종합성 - 대상판단, 행위판단과의 관계를 중심으로」, 2011, 50-77쪽.

24) F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*(1796), 윤선구 외 옮김, 『프리드리히 실러의 미적 교육론』, 2015, 175-184쪽, 191-201쪽을 볼 것.

25) 이 점에서 발라쉬는 심리학자 윈스터베르크의 심리학적 영화이론을 이어받고 있다. (H. Münsterberg, *The Photoplay*(1916), 2009)

원천적으로 불가능하다고 할 수 있다. 정조는 어떤 상황과 인상 속에 놓여 있는 주체, 주체의 몸과 마음을 사로잡는 미묘한 감정적 뉘앙스와 결합되어 있다. 그 때문에 정조의 자리, 혹은 정조의 '존재론적 위치'는 근본적으로 애매하고 이중적이다. 정조의 정확한 존재론적 위치는 아마도 주체의 알 수 없는 '영혼 속'이 아니라, 주체의 몸과 마음 **사이**, 주체와 상황 **사이**, 주체와 다른 주체 **사이**로 봐야 할 것이다.²⁶⁾ 발라쉬가 보기에, 카메라의 시선은 바로 정조의 이러한 애매하고 이중적인 위치를 탁월하게 포착하고 가시화시킨다.

(2) 카메라 시선의 창조적 역량: 클로즈업, 앵글, 몽타주

앞서 살펴본 단층성과 현재성, 인상학과 정조 개념은 영화 영상의 독특성일 뿐만 아니라 카메라의 고유한 역량과도 직결되어 있다. 발라쉬는 카메라의 기술적이며 창조적인 역량으로서 세 가지 개념을 상세히 논의한다. 클로즈업, 앵글, 몽타주가 그들이다. 먼저 클로즈업을 보자.

발라쉬는 클로즈업을 보는 관객을 이렇게 묘사한다. “클로즈업은 내가 전혀 주목하거나 인지하지 못하지만, 네 손이 쓰다듬거나 무엇을 때릴 때, 네 손이 하는 일을 보여준다. 너는 클로즈업을 바라보는 것이 아니라, **클로즈업 속에 살고 있다.**”(SM 48-49)²⁷⁾ 클로즈업은 사물과 인간의 부분을 크게 확대한 영상이다. 하지만 클로즈업은 결코 양적인 크기의 문제가 아니다. 반대로 클로즈업의 진정한 영상미학적 의미는 육안의 일반적 지각과 질적으로 다른 ‘새로운 경험 영역’을 개척한다는 데 있다. 클로즈업에 의해 관객의 시선은 대상과 상황에 대한 전혀 새로운 지각의 차원으로 진입한다. 그 진입 양상과 지각방식은 상대적인 위치와 간격을 적어도 희미하게나마 인지하고 있는 일반적인 대상 지각과 확연히 다르다. 이런 의미에서 인용문의 ‘클로즈업 속에 살고 있다’는 언명을 이해해야 한다. 클로즈업은 관객의 시선을 압도한다. 클로즈업은 관객의 시선은 물론, 관객

26) 이와 관련하여 헤르만 슈미츠의 신체현상학적 감정이론이 매우 의미심장하다. (H. Schmitz, „Das leibliche Befinden und die Gefühle“, 1974, 325-338쪽, 특히 325-330쪽을 볼 것.)

27) 벤야민은 「예술작품」에서 카메라가 일상 세계 속으로 침투하여 새로운 지각의 세계로 재구성하는 것을 이렇게 묘사한다. “우리들의 슬집과 대도시의 거리, 사무실과 가구가 있는 방, 정거장과 공장들은 우리를 절망적으로 가두어놓은 듯이 보였다. 그러던 것이 영화가 등장하여 이러한 감옥의 세계를 10분의 1초 다이내마이트로 폭파함으로써 우리는 사방으로 흩어진 감옥세계의 파편들 사이에서 유유자적하게 모험에 가득찬 여행을 할 수 있게 되었다.”(『선집2』 83쪽)

의 몸과 마음을 총체적으로 사로잡는다. 또한 클로즈업은 관객의 몸과 마음이 그 안에서 ‘살 수 있을’ 만큼 포괄적이며 충만하다. 만약 이러한 포괄성과 충만함을 느낄 수 없는 클로즈업이라면, 그것은 단순한 양적 확대에 그칠 것이며 관객의 시선에 깊은 인상을 남기지 못할 것이다.

발라쉬는 한 걸음 더 나아간다. 그는 문명사적이며 비판적인 지각이론의 측면에서 클로즈업의 혁신적 의미를 이렇게 강조한다. “통상 우리는 주변의 모든 사물들을 **습관적 일반화와 도식적 개념 형성**의 안개 속에서 보고 있다. (...) 그런데 이제 카메라맨이 이 안개를 뚫고 들어가 (...) 분산시키면, 갑자기 **자연이 낮 설고 비밀스러우며 비자연적인 이미지로서** 우리 앞에 등장하게 된다.”(SM 76; GF 78) “습관적 일반화와 도식적 개념 형성”이란 문구에서 독자는 금방 니체를 떠올리게 된다. 「비도덕적 의미에서 진리와 거짓에 대하여」에서 니체는 서구 형이상학과 지성주의 전통이 근본적으로 살아있는 인상과 감각을 억압한 “개념의 납골당” 위에 존속해왔다고 질타한다.²⁸⁾ 발라쉬가 분명하게 밝히지는 않지만, 그가 영화 이전의 문화를 ‘언어 중심’의 문화라고 규정할 때, 그는 분명 낭만주의와 니체의 정신적 후예로 보인다. 하지만 발라쉬의 비판이 클로즈업의 독자적이며 창조적인 역량을 논의하는 맥락에서 등장한다는 점을 기억해야 한다. 달리 말해서, 발라쉬의 비판은 서구의 지성주의 전통 일반이 아니라, 영화 매체가 언어 중심의 문화를 혁신적으로 변화시킨다는 것을 목표로 하고 있다. 요컨대 인상학 개념을 활용하여 표현한다면, 클로즈업은 인물, 사물, 상황의 가장 직접적이며 구체적인 인상학의 실현이라 할 수 있다.

발라쉬는 『가시적 인간』에서 클로즈업의 의미를 매우 세밀하게 관찰하고 분석한다. 하지만 그는 클로즈업 외에 앵글과 몽타주 또한 영화 카메라의 생산적이며 창조적인 역량으로서 중시한다. 그에 따르면 카메라의 앵글은 단순히 기계장치의 방향 설정과 각도 조절이 아니다. 오히려 발라쉬는 앵글을 “대상에 대한 관계”이며 “하나의 세계관”이라고 천명한다. 혹자는 이것을 다소 과장된 비유로 치부할지 모른다. 하지만 분명한 것은 발라쉬가 카메라 앵글을 근본적으로 ‘주관적 관점과 해석의 가능성’으로 평가한다는 점이다. 그는 『영화의 정신』에서 명확히 말한다. “카메라 렌즈보다 더 주관적인 것은 아무것도 없다.”(GF 71)

28) F. Nietzsche 저, 이진우 옮김, 「비도덕적 의미에서 진리와 거짓에 대하여」, 『유고(1870년-1873년): 디오니소스적 세계관-비극적 사유의 탄생 외』(니체전집 3권), 2001, 441-461쪽.

그런데 앵글의 기능은 주관적 태도나 관점을 표명하는 것에 그치지 않는다. 발라쉬는 앵글의 보다 더 근본적인 의미를 파헤친다. “영화는 지금까지 모든 시각예술의 본질에 속했던 **관객의 고정된 거리를 제거했다**. (...) 예술작품은 여기서 (...) 하나의 구별된 세계가 아니다. 카메라가 내 눈을 함께 **영상 안으로 끌고 들어간다**. 나는 영화의 공간으로부터 사물들을 본다. 나는 영화 속 형상들로 둘러싸여 있으며, 사방에서 볼 수 있는 영화의 행위 속에 얽혀 있다.”(GF 56) 여기서 발라쉬가 주목하는 것은 요즘 우리가 흔히 생각하는 카메라 앵글이 아니다. 그는 훨씬 더 근원적인 지각의 조건, 곧 관객이 영상을 주시하는 과정을 겨냥하고 있다. 좀 더 정확히 말해서 관객이 스크린을 보자마자 자연스럽게 자신의 시선을 카메라의 시선과 일치시키는 사태를 겨냥하고 있다. 필자가 강조한 부분에서, 발라쉬의 정확한 통찰이 드러난다. 영화 관객의 시선은 연극 무대나 조형예술을 주시하는 시선과 질적으로 다르다. 후자에서는 시선과 대상 사이의 ‘일정한 거리’가 필수적이기 때문이다. 영화 관객의 시선은 저절로, 불가피하게 카메라의 시선과 겹쳐진다.²⁹⁾ 이 겹쳐짐을 통해 관객의 시선은 어떤 고정된 중심과 중력에서 벗어난 시선이 된다.³⁰⁾ 관객의 시선은 영상의 공간 속으로, 그리고 장면과 시퀀스의 상황 속으로 해방된다. 나아가 그것은 인물의 지각과 의식 속으로, 영화의 서사 진행 속으로 해방된다.

이제 인상학, 분위기와 정조, 클로즈업, 앵글의 논증적인 관계를 좀 더 명료하게 파악할 수 있다. 카메라는 관객의 시선을 ‘역동적 운동’의 시선으로 만든다. 이 운동을 기반으로 관객의 시선은 클로즈업 속으로 자연스럽게 진입하며, 동시에 영화의 상황과 사건의 분위기와 정조를 간파하고, 그 독특한 감정적 뉘앙스를 섬세하게 공감하게 된다. 이런 의미에서 영화 카메라는 이전의 문자와 언어 중심의 문화에서는 실현되기 어려웠던 ‘물질적 구체성과 운동성’의 인상학을 대중적으로 실현할 수 있다.

마지막으로 몽타주에 대한 발라쉬의 견해를 보자. 그는 몽타주 대신에 ‘장면 전개’라는 용어를 쓰기도 한다. 그는 몽타주에 대해서 “영화의 **살아있는 호흡**”

29) 이 사태를 흔히 ‘동일시(idenfication)’라 부른다. 하지만 엄밀하게 볼 때, 카메라 시선과 함께 움직이는 것은 심리학적, 정신분석적 의미에서의 동일시와 결코 동일한 현상이 아니다. 카메라 시선과의 동일시 개념의 의미는 철저히 매체이론적, 지각이론적인 관점에서 이해되어야 한다.

30) D. Vertov, *The Writings of Dziga Vertov*, 1984, 14-21쪽; 또한 E. Panofsky, 「영화에서 양식과 매체」(1934/47), 이윤영 편역, 『사유 속의 영화-영화 이론 선집』, 2011, 73-102쪽.

로서, 영화의 모든 것이 이에 달려 있다.”(SM 84)고 단언한다. 몽타주는 영화 ‘서사의 형성 원리’이자 영상의 ‘구조화 법칙’이라 부를 수 있다. 몽타주를 통해서 비로소 하나의 완결된 영화가 탄생하기 때문이다. 그래서 발라쉬는 『영화의 정신』에서 몽타주를 “시를 창조하는 편집”이라 부르면서, “생산적 몽타주”가 개별 영상들 안에 존재하는 않는 것을 볼 수 있도록 해준다고 강조한다.(GF 85) 그런데 발라쉬는 몽타주가 서사를 구성하는 기능을 넘어서서, 영상 흐름의 세부에까지 깊이 연루되어 있음을 잘 지적한다. 몽타주는 영상 전개 리듬 내지 영상의 ‘시각적 음악’을 산출한다. 몽타주는 대상과 상황의 독특한 정조와 감정적 뉘앙스를 명확히 느낄 수 있도록 해준다. 아울러 몽타주는 관객의 시선이 영상을 쫓아가면서 어떤 구체화된 ‘의미와 사상’을 인지할 수 있도록 해준다. 한 마디로 몽타주가 한 영화의 ‘양식(Stil)’을 최종적으로 완성하는 것이다.(GF 86-92)³¹⁾

확실히 몽타주에 관한 발라쉬의 논의에는 콜레초브, 푸도프킨, 에이젠슈테인 등 1920년대 러시아의 몽타주 혁신가들이 도달한 이론적, 실천적 성취가 적지 않은 영향을 미치고 있다.³²⁾ 중요한 것은 그의 논의의 저변에 카메라의 창조적 능력에 대한 신념이 놓여있다는 점이다. 관객의 시선이 능동적이며 창조적인 카메라의 시선과 합쳐짐으로써, 몽타주가 영화의 양식을 완성하는 서사적이며 시학적인 기능을 실현할 수 있는 것이다.

3) 탈-아우라적 지각의 시선 : 벤야민의 역사적 예술철학

(1) 기술, 경제, 정치, 지각, 예술이 중첩된 복합적인 예술철학

벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」(이하 「예술작품」으로 약칭)은 현대 영화이론과 매체미학의 부동의 고전이 되었다. 그런데 고전이 되었다는 것은 텍스트의 출중한 위상만을 뜻하는 것이 아니다. 고전이 되었다는 것은 그 텍스트 안에 여전히 명확히 파악되지 못한 부분이 존재한다는 것, 여전히 분석하고 토론할 만한 내용이 남아있다는 것 또한 의미한다. 실제로 서구 사상사의 거의 모든 고

31) 이미 『가시적 인간』에서 발라쉬는 “모든 양식의 뿌리는 기술 속에 있다.”는 중요한 언명을 한다.(SM 96) 이는 발터 벤야민의 기술 개념을 일정 부분 선취하는 통찰이라 할 수 있다.

32) P. Wuss(hg.), *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, 1990, 105-108쪽.

전은 근본적으로 다의적이며 다층적이다. 필자는 여기서 『예술작품』에 대한 기존 연구에서 상대적으로 간과되어 온 세 가지 지점만 간명하게 언급하고자 한다. 이 지점을 의식하고 있어야만, 이어지는 ‘탈-아우라적 지각의 시대’에 관한 논의가 좀 더 명확해질 수 있기 때문이다.

먼저 원제목을 보자. 우리말 번역은 「기술복제시대의 예술작품」이 널리 통용되고 있다. 하지만 벤야민의 원제목은 “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen **Reproduzierbarkeit**”이다. 따라서 원제목에 충실하게 번역한다면 「**기술적 복제가능성 시대의 예술작품**」이 되어야 한다. 혹자에게는 이 차이가 별 의미가 없다고 할지 모른다. 그러나 벤야민이 그냥 ‘복제(Reproduktion)’라 하지 않고 ‘복제가능성’이라 칭한 것은 결코 우연이 아니다. 그의 언어철학과 역사철학에 익숙한 독자라면 이 대목에서 적어도 두 개의 중요한 개념을 떠올리게 된다. 바로 ‘번역가능성(Übersetzbarkeit)’과 ‘인식가능성의 지금(Jetzt der Erkennbarkeit)’이란 두 개념이다.

벤야민은 의미심장한 에세이 「번역가의 과제」에서 ‘번역가능성’ 개념을 역사적으로 의미 있는 원작 자체에 속한 ‘객관적 범주’로서 엄밀하게 정당화한다.³³⁾ 이어 ‘인식가능성의 지금’은 벤야민 역사철학의 핵심 범주이다.³⁴⁾ 과거의 사건, 사상, 작품의 역사적 ‘진리내용’을 인식하는 일은 이를 진지한 해명의 과제로 삼고 궁구하는 후대 비평가의 노력이 반드시 필요하다. 즉 후대 비평가가 어떤 방법론으로, 얼마나 심층적으로 해당 사건, 사상, 작품을 궁구하는가에 따라 그 역사적 진리내용이 어떻게, 얼마나 명확히 밝혀질 수 있는가가 좌우된다. 요컨대 인식가능성의 지금은 역사적 진리내용의 온전한 해명이 당대 비평가의 치열하고 심층적인 인식의 노력에 달려있음을 나타내는 개념이다.

이렇게 볼 때, ‘기술적 복제가능성’은 벤야민이 숙고하여 선택한 용어로 봐야 한다. 무엇보다도 기술적 복제가능성을 ‘예술작품’과 분리해서 이해해선 안 되며, 반드시 ‘예술작품’과 본질적으로 연결시켜 이해해야 한다. 다시 말해서, 기술적 복제가능성은 근대의 미적 예술(fine arts) 개념이 19세기 후반 역사적 유효성을 광범위하게 상실한 이후, 현대 주체가 어떤 대상을 예술작품으로 확인하고 인정할 때, 그 근처에 필연적으로 - 의식하든 의식하지 않든 - 전제되어 있는

33) W. Benjamin, 「번역가의 과제」, 『선집6』, 122-125쪽.

34) W. Benjamin, 『파사젠베르크』, GS V 578; 「역사의 개념에 대하여」, 『선집5』, 333쪽.

‘역사적 선행성(historisches Apriori)’의 개념으로 이해해야 한다. 벤야민이 본격적인 논의의 시작이라 할 「예술작품」 2장에서 수공업적 복제와 기술적 복제의 작은 역사와 그 예술철학적 의미를 특별히 정리하는 이유가 바로 여기에 있다. 한 마디로 ‘기술적 복제가능성’은 오늘날 우리가 ‘예술작품’을 생각할 때, 이미, 반드시 전제할 수밖에 없는 필수적인 구성 요건이다.

다음으로 원제목의 ‘예술작품’이란 말도 최대한 예민하게 받아들일 필요가 있다. 「예술작품」은 국내외에서 상당 기간 영화이론, 매체이론, 혹은 대중예술 이론의 관점에서 수용되어왔다.³⁵⁾ 이러한 수용 자체가 완전히 잘못된 것은 아니다. 하지만 벤야민의 논고가 지향하는 본래의 철학적 문제의식, 즉 **예술작품에 대한 역사적 예술철학의 정립**이란 목표를 진지하게 고려한다면, 그러한 수용은 부분적이며 참된 핵심을 놓치고 있다는 비판을 면키 어렵다.

「예술작품」을 선입견 없이 읽은 독자라면 두 가지 사실을 분명하게 확인할 수 있다. 하나는 벤야민이 사진과 영화만 언급하는 것이 아니라, 문학, 음악, 조각, 회화, 건축은 물론 마법적-주술적 의식과 종교적 신상(神像), 심지어 판화, 주화, 공예 등 거의 모든 ‘예술 장르’를 함께 논의한다는 사실이다. 다른 하나는 벤야민이 사진과 영화가 등장한 19세기 후반을 보다 상세하게 설명하기는 하지만, 「예술작품」에서 역사적으로 해명하고 정당화하려는 예술작품 개념은 사실상 서구의 예술사 전체를 대상으로 삼고 있다는 사실이다. 「예술작품」은 결코 영화 이론을 위해 쓴 텍스트가 아니다. 반대로 그것은 벤야민이 사상가로서 초기부터 집필해 온 일련의 예술철학적 저술들의 연장선상에서 이해되어야 한다. 즉 반드시 『독일 낭만주의의 예술비평 개념』(1920), 「괴테의 친화력」(1924/25), 『독일 비애극의 원천』(1928), 「초현실주의」(1929) 등의 저작과 역사철학적, 예술 철학적으로 긴밀하게 연관된 것으로 해석해야 한다.

세 번째로 지적하고 싶은 지점은 「예술작품」에서 벤야민이 시도하는 예술철학의 성격이다. 이미 많은 연구에서 주목한 것처럼, 「예술작품」에는 몇 가지 핵심적인 철학적, 미학적 개념들이 등장한다. 진품성, 아우라, 제의가치/전시가치, 미적 기능/사회정치적 기능, 제1기술/제2기술, 가상/유희, 침잠/정신분산, 감상

35) 대표적으로 N. 볼츠의 책을 들 수 있다. N. Bolz, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*(1993), 윤종석 옮김, 『구텐베르크-은하계의 끝에서: 새로운 커뮤니케이션 상황들』, 2000.

적 태도/비평적 태도, 시각적/촉각적 등이 그러한 개념들이다. 그런데 이 개념들의 관계와 의미를 모두 명료하게 밝히지 않는다 해도, 적어도 한 가지 사실만은 분명하다. 즉 벤야민이 논구하는 예술철학 내지 ‘예술작품의 철학’이 대단히 복잡적이며 총체적이라는 점이다. 그의 논의는 통상적인 예술론, 예술장르론, 형식적 예술철학(가령 표현론, 재현론, 형식론, 제도론 등등)과 비교할 수 없을 만큼 복합적, 총체적, 역사(철학)적이다. 『파사젠베르크』의 한 단편에서 벤야민은 예술을 “한 시대의 종교, 형이상학, 정치경제적 경향들의 **총체적 표현**”(GS VI, 219)으로 규정한다.³⁶⁾ 벤야민은 이렇게 예술을 매우 복합적, 역사적, 관계적인 사유의 망 속에 위치시키는데, 그의 예술철학도 이에 정확히 상응한다.

위에 열거한 개념들과 논점들을 위시하여 벤야민이 「예술작품」에서 전개하는 이론적 논변은 대단히 다양하다. 그의 예술철학은 예술 개념의 역사적이며 비판적인 진단, 복제 기술의 역사적 변화, 역사적 지각이론(인간학적 유물론), 사회경제적 조건과 강압, 대중사회와 대중의 욕망, 기술의 두 가지 차원, 예술의 사회적 기능 변화, 기술과 신경감응, 대중이론과 혁명이론, 민주주의 체제의 위기 등을 모두 포괄하고 있다. 이러한 논변들 모두 동등하게 벤야민의 예술철학에 본질적이다. 그만큼 그의 예술철학은 탈-경계적이며 융합적이었다.

(2) 탈-아우라적 지각 시대와 시선의 역사적 구성

벤야민 예술철학에서 시선의 문제를 어떻게 파악해야 할까? 그가 염두에 둔 시선의 ‘역사적 구성’ 문제를 논의하려면 ‘아우라’ 개념을 경유하지 않을 수 없다. 그 이유는 두 가지다. 첫째, 아우라 개념에 대한 벤야민의 정의 가운데 하나가 명백히 인간의 ‘시선’과 연관되어 있기 때문이다.³⁷⁾ 둘째, 시적이며 모호한 뉘앙스에도 불구하고 아우라는 벤야민 예술철학의 중핵을 이루는 개념이기 때문

36) 이와 관련, 벤야민이 상부구조를 “토대의 표현”(GS V/1, 495)으로 규정한 것도 상기할 필요가 있다. 여기서 ‘표현’은 상부구조가 생산관계와 생산력의 직접적인 ‘반영’이 아니라 고유한 위상과 역사적 전개 과정을 갖고 있는 독자적 차원임을 나타낸다.

37) “아우라의 경험은 그러니까 인간 사회에서 흔히 볼 수 있는 반응 형식을 무생물이나 자연이 인간과 맺는 관계로 전이시키는 것에 기초한다. 시선을 받은 사람이나 시선을 받았다고 생각하는 사람은 시선을 열게 된다. 어떤 현상의 아우라를 경험한다는 것은 시선을 여는 능력을 그 현상에 부여하는 것을 의미한다. 무의지적 기억의 발견물들이 이에 상응한다.”(W. Benjamin, 「보들레르의 몇 가지 모티프에 관하여」, 『선집4』, 240-241쪽)

이다. 하지만 벤야민의 예술철학이 복합적, 총체적인 것처럼, 그의 아우라 개념을 명확히 파악하는 일은 쉽지 않다. 이제 아우라 개념을 좀 더 세밀하게 살펴하면서, 그가 시선의 역사적 구성을 어떻게 이론적으로 해명하는지 보자.

“아우라란 무엇인가? 그것은 공간과 시간으로 짜인 특이한 직물로서, 아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적인 현상이다.”(『선집2』 50) 주지하듯, 이것은 가장 널리 알려진 아우라의 정의이다. 먼저 유념해야 할 것은, 이 정의가 등장하는 논증적 맥락이다. 이 정의는 「예술작품」 4장의 인간학적 유품론의 원리, 그러니까 “비교적 큰 규모의 역사적 시공간 내부에서 인간 집단들의 전 존재방식과 더불어 그들의 지각의 종류와 방식도 변화한다.”(『선집2』 48)는 원리를 배경으로 등장한다. 벤야민은 리글의 역사주의적 미술사가 이 원리를 따르고 있음을 긍정적으로 평가한다. 하지만 리글의 약점 또한 예리하게 짚고 있는데, 그것은 리글이 지각의 변화 근거에 어떤 “사회적 변혁의 양상들”(『선집2』 49)이 도사리고 있는지를 밝히는 데는 실패했다는 것이다. 저 아우라의 정의는 다름 아닌 이 ‘사회적 변혁의 양상들’을 감각적, 개념적으로 보다 선명하게 규명하는 과제와 직결되어 있다. 이것은 바로 이어지는 “오늘날에 아우라의 붕괴를 초래하는 사회적 조건”(『선집2』 50)이란 말에서 분명하게 드러난다.

다음으로 기억해야 할 것은 저 아우라의 정의가 논고의 주제인 예술작품이 아니라 “산맥이나 나뭇가지”이란 말에서 보듯, 명백히 자연 대상의 경험을 염두에 두고 있다는 점이다. 물론 이 정의와 달리, 앞선 3장에서 아우라가 처음 등장할 때, 아우라는 예술작품 및 진품성 개념과 연관되어 있으며, 이것은 5장 이후에도 마찬가지다.³⁸⁾ 분명한 것은 아우라를 반드시 예술작품 및 진품성 개념에 한정할 필요가 없다는 사실이다. 오히려 아우라를 예술과 자연을 포함한 특정 시기의 ‘역사적 지각방식’의 의미로 이해하는 편이 훨씬 더 적절하다. 실제로 벤야민은 헤겔 미학에 관한 한 각주에서 “지금 종언을 고하고 있는 **아우라적 지각의 시대**”(『선집2』 71 각주 20)라는 주목할 만한 언명을 하고 있다.

다시 아우라의 정의로 돌아와 그 구성 요소들인 ‘공간과 시간’, ‘가까이 있더라도 멀리 떨어져 있음’, ‘일회적인 현상’을 보자. 지각방식의 역사적 변화를 배

38) 아우라 개념은 「예술작품」의 3장-11장 사이에서 집중적으로 논의되고 있으나, 17장의 다다이즘에 관한 해석과 19장의 ‘기술의 반란으로서의 전쟁론’에서도 중요한 역할을 하고 있다. (『선집2』 88쪽, 96쪽).

경으로 하고 있으므로, 여기서 ‘공간과 시간’은 객관적이며 초역사적인 의미, 가령 뉴턴적이며 칸트적인 시간과 공간의 의미로 보기는 어렵다. 오히려 특정한 역사적, 사회적 조건 아래에서 시간과 공간이 구체적으로 경험되는 방식으로 이해해야 할 것이다. ‘특이한 직물’이라는 비유도 이러한 구체화된 시공간적 경험이란 해석을 뒷받침해 준다.

다음으로 ‘가까이 있더라도 멀리 떨어져 있음’은 일견 논리적 모순처럼 보인다. 하지만 이 또한 역사적 지각방식과 연결된다는 사실을 기억해야 한다. 그러면 이 표현이 모순이 아니라 어떤 역설적이며 이중적인 지각의 움직임을 지시한다는 점을 추론할 수 있다. 무엇보다도 가까움과 멀은 물리적 거리뿐만 아니라 지각과정과 연관되어 있는 심리적이며 정신적인 거리까지 포괄한다고 봐야 한다. 왜냐하면 아우라적 지각의 핵심 계기인 ‘멀리 있음’은 직접적으로는 주술적 단계와 종교적 단계의 예술(혹은 이 단계의 숭고한 이미지)와 관련되어 있지만, 간접적으로는 예술의 ‘절대적인 가치’를 숭배하는 근대적이며 유타주의적인 태도와도 직결되기 때문이다.³⁹⁾ ‘일회적인 현상’의 의미는 비교적 쉽다. 그것은 특정한 시공간에서 일어나는 지각 경험의 유일무이성, 반복될 수 없는 지각 경험의 **질적 특수성**을 가리킨다. 물론 이 질적 특수성의 핵심을 이루는 것은 가까움과 멀을 동시에 느끼고, 둘 사이를 오가면서 함께 긍정하는 역동적-역설적인 지각과정일 것이다.

벤야민은 곧바로 아우라적 지각방식을 위축시키고 파괴하는 일련의 “사회적 조건”을 지적한다. 이 조건들의 종류는 매우 다양하고, 그 폭도 상당히 광범위하다. ‘날로 커가는 대중’, 대중이 지니고 있는 두 가지 욕망, 즉 가까움에 대한 열광적 집착과 복제(이미지)를 통한 소유욕, 일시성과 반복성에 바탕을 둔 다양한 대중매체들, 동질적인 것에 대한 감각의 확산, 통계의 지배력 확대 등이 그러한 조건들이다. 하지만 아우라적 지각방식을 정면으로 겨냥하고 있는 결정적 문장은 바로 이것이다. “대상을 그것을 감싸고 있는 껍질에서 떼어내는 일, 다시 말해 아우라를 파괴하는 일은 오늘날 지각이 갖는 징표이다.”(『선집2』 50) 그런데 대상으로부터 껍질을 벗겨낸다는 것은 도대체 어떤 의미일까? 바꿔 말해서, 아우라적 지각방식이 대상으로부터 껍질을 벗겨내지 않는다는 것은 어떤 사태를

39) 벤야민은 헤겔의 이른바 ‘예술의 과거성 테제’를 예술작품에 대한 아우라적 숭배의 시기가 끝났음을 간파한 것으로 긍정적으로 논평하고 있다. (『선집2』 54쪽, 각주 7)

가리키는 걸까?

필자는 벤야민이 이 의문을 풀 수 있는 이론적 단서를 충분히 주었다고 본다. 그것은 대중의 두 가지 욕망, 일시성과 반복성, 대중매체가 산출하는 다양한 영상들, 동질적인 것과 통계, 괴테적 예술관⁴⁰⁾, 시선을 주고받는 능력의 사라짐 등이 그러한 단서들이다. 한 마디로, 대상으로부터 껍질을 벗겨내는 방식의 지각은 19세기 후반 이래 대도시 자본주의 경제체제, 대중사회, 기술문명적 지각환경, 대중매체의 영상들에서 광범위하게 일반화되고 가속화되고 있는 지각방식이다. 이 지각방식은 20세기 중반 이후 대중매체의 급격한 발전 속에서 그 종류와 강도, 그리고 그 지배적인 영향력이 더욱 강력해졌다고 봐야할 것이다.

벤야민은 「보들레르」 에세이에서 공장 기계 앞에서의 노동, 대도시 신호등에 대한 반응, 도박사의 손동작 등을 탈-아우라적 지각의 예로 든다. (『선집4』 214-225) 이러한 상황에서의 지각과 행동방식은 자극에 대한 즉각적 반응, 짧은 순간성과 반복성, 습관과 효율성에 근거하고 있다. 만약 이 요소들 가운데 하나라도 제대로 충족시키지 못한다면, 주체의 지각과 행동방식은 소기의 목적을 달성하지 못하거나 심지어 주체 자신을 심각한 위기에 빠뜨릴 수 있다.

또한 탈-아우라적 지각에서는 통계에 대한 ‘맹목적인 믿음’에서 보듯, 질적 특수성이 아니라 양적 보편성이 절대적으로 우위에 있다. 벤야민은 이러한 우위로 인해 대중사회 주체는 “복제를 통해 **일회적인 것**에서도 동질적인 것을 찾아낼 정도” (『선집2』 50)에 이르렀다고 진단한다. 여기서 ‘일회적인 것’이 무엇을 가리키는지 분명치 않지만, 맥락상 전통적인 ‘심미적 예술작품’으로 해석하는 것이 적절할 것이다.⁴¹⁾ 다시 말해, 탈-아우라적 지각을 내면화, 일상화한 주체는 유일무이한 예술작품을 보면서도, 그것의 - 이미지의 반복을 통한 - 복제가능성을 늘 암묵적으로 인정하고 있으며, 그 질적 특수성을 절대적인 것으로 생각하지 않고, 그것을 다른 대상들(작품들)과의 양적 비교와 차이의 확인을 통해 충분히 설명하고 환원할 수 있다고 받아들이고 있다.

하지만 탈-아우라적 지각의 특성이 가장 강력하고 선명하게 나타나는 것은 대중의 두 가지 욕망, 즉 가까움에 대한 집착과 이미지를 통한 소유욕에서라 할

40) 벤야민은 괴테적 예술관의 핵심을 “미란 **껍질** 속의 대상이다.”으로 요약한다. (『선집2』 72쪽 각주) 이를 통해 볼 때, 아우라적 지각방식을 대표하는 것은 미적 가치의 절대성을 전제한 예술작품의 지각과 질적 특수성과 유일무이성을 느끼는 자연 풍광의 체험(미와 숭고)이라 할 수 있다.

41) B. Lindner (hg.), *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 2006, 236-238쪽 참조.

수 있다. 사진, 신문, 잡지, 영화 등 모든 대중매체는 흥미, 재미, 충격의 이름으로 모든 대상과 사건을 대중의 시선에 직접적으로 밀착시킨다. 42) 거꾸로 말해서, 대중사회의 주체는 자신이 대중매체의 이미지를 통해 지각하지 않은 것에는 거의 아무런 존재 의미를 부여하지 않는다. 대중은 쉽고 단순하고 명료한 것을 원한다. 대중은 “아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것”이라는 역설적이며 이중적인 지각, 가까움과 멀음 동시에 인정하는 ‘모호한’ 지각을 원치 않는다. 오히려 대중은 가장 멀리 떨어진 것조차 가장 가까운 곳에서, 가장 가까운 것으로 지각하고 소유하기를 원한다. 일상적인 예를 하나 들자면, 오늘날 텔레비전 채널의 한켠을 채우고 있는 종교방송이 그에 해당될 것이다. 물론 대부분 종교방송을 보면서, 일말의 ‘어색함’과 ‘불안감’이 스쳐 지나가는 것을 느끼겠지만 말이다. 43)

이외에도 「예술작품」에는 탈-아우라적 지각 시대의 특징과 이 시대에 시선이 어떻게 새롭게 구성되는가를 이해할 수 있는 몇 가지 중요한 논점들이 나온다. 필자가 보기에, 그러한 논점들은 크게 다섯 가지다. 첫째는 8장에 등장하는 그리스 조각과 영화의 극명한 대비이다. 벤야민에 따르면, 영화처럼 복제가능성과 조립가능성에 의해 지배되는 예술형식에서는 “영원성의 가치들이 극단적으로 포기”될 수밖에 없다. (『선집2』 60-61) 44)

둘째는 14장에 나오는 영화의 독특한 환영성에 관한 논점이다, 그것은 영화의 영상이 대중이 “요구할 권리가 있는, 기계장치의 개입이 없는 현실의 모습을 바로 그 기계장치의 집중적인 상호침투를 토대로 제공”한다는 것이다. (『선집2』 89) 오늘날 가장 자연스러운 현실의 모습은 가장 기계적이며 인위적인 방식으로 구성되어야 한다. ‘시각적 무의식’ (『선집2』 84) 개념과 맞아 있는 이 논점은 앞서 살펴본 크라카우어의 ‘자연의 토대’ 개념을 발전시킨 것으로 평가할 수 있다.

세 번째는 개인에 대한 집단(대중)의 ‘의식적-존재론적 우위’라 부를 수 있는 논점이다. 이것은 16장에 나오는데, 그 핵심은 다음 대목에 있다. “이렇게 하여

42) 『일방통행로』에 나오는 다음 대목이 문자의 지각 상황과 지각 방식의 변화를 날카롭게 통찰하고 있다. “이미 신문은 수평보다는 수직으로 읽히고 있으며, 영화와 광고는 문자를 결국 강압적 방식으로 수직으로 내몰고 있다.” (『선집1』 95쪽)

43) 필자가 보기에 널리 알려진 백남준의 다층적인 걸작 <TV 부처>(1977)에는 이러한 모호하고 불안한 뉘앙스가 작품의 중요한 의미론적 계기로 포함되어 있다.

44) 이를 벤야민은 “전통의 청산”이라는 말로 집약한다. (『선집2』 47쪽)

영화는 깨어 있는 자들은 자신들의 세계를 서로 공유하고 있지만 잠자는 자들은 **각자 자신의 세계**를 하나씩 갖고 있다는 헤라클레이토스적 옛 진리 속으로 뚫고 들어갈 돌파구를 낸 것이다. 그것도 꿈의 세계의 재현들을 가지고서보다는 지구 주위를 나는 미키마우스와 같은 **집단적 꿈의 형상들을 창조해냄으로써** 말이다.”(『선집2』 84) 사실 자유로운 근대적 개인보다 대중과 집단을 중시하는 관점은 「예술작품」 전체에 드리워져 있다. 하지만 인용한 대목에서 벤야민은 영화가 대중예술로서 만들어내는 ‘집단적 형상들’이 개인의 가장 내밀하고 무의식적인 차원까지 지배하게 되었음을 적시하고 있다. 후기 비트겐슈타인이 ‘사적 언어’의 불가능성을 증명하고자 했다면, 벤야민은 여기서 ‘사적-개인적 의식 내용’의 불가능성을 논증한다고 말할 수 있을 것이다.

네 번째는 시각에 대한 촉각과 습관의 우위에 관한 논점이다. 이 논점은 명시적으로는 18장에 등장하지만, 내용으로 볼 때는 앞서 거론된 인간학적 유물론, 제2기술, 유희(혹은 어울림), 정신분산 등의 논점들과 긴밀하게 연관되어 있다. “역사의 전환기에 인간의 지각기관에 부과된 과제는 단순히 시각, 다시 말해 관조를 통해서만 전혀 해결될 수 없기 때문이다. 그러한 과제는 촉각적 수용의 주도하에, 즉 습관을 통해 점차적으로 극복된다.”(『선집2』 91) 벤야민은 시각과 촉각을 단순히 대비시키지 않는다. 오히려 그가 명확히 보여주려는 것은 총체적이며 거시적인 문명사적 지각의 과제가 필연적으로 촉각적인 습관화 방식을 확대하고 촉진한다는 점이다.⁴⁵⁾

지금까지 언급한 네 가지는 탈-아우라적 시선과 지각의 역사적 현실성을 긍정하는 논점들이라 할 수 있다. 반면에 다섯 번째 논점은 이 시선과 지각에 내재한 사회정치적 위험성에 관한 것이다. 벤야민은 한 각주에서 민주주의 정치체제의 붕괴 위험성을 새로운 지각방식과 연관 짓는다. “민주주의 정치체제의 위기는 정치인의 전시 조건들의 위기로 이해할 수 있다.” 이러한 변화의 방향은 “일정한 사회적 조건에서 시험이 가능하고 또 쉽게 넘겨받을 수 있는 성과들을 전시하는 쪽으로” 나아가간다. 벤야민은 이러한 경향의 비판적인 귀결을 직시한다. 즉 스포츠 챔피언, 대중적 인기 스타, 독재적 정치가들이 새로운 매체기술과 지각방식을 배경으로 새로운 경제적, 정치적 권력자로 부상하게 된다는 것이다.(『선집2』 73 각주)

45) 촉각적 습관화의 가장 비근한 예는 오늘날 많은 전자기기의 매뉴얼을 전혀 읽지 않고 직접 몸으로 접촉, 접촉하여 사용하면서 익숙해지는 과정을 떠올리면 된다.

정리해 보자. 벤야민의 예술철학은 인간 시선의 역사적 구성과 변화에 관한 논의를 포함하고 있다. 이 논의에서 ‘아우라’ 개념이 결정적인 역할을 한다. 즉 시선의 역사적 구성과 변화에 관한 논의가 탈-아우라적 지각방식에 대한 관찰과 분석을 통해 전개되는 것이다. 탈-아우라적 지각방식의 특징과 사회적, 역사적 조건을 명확히 이해하려면, 벤야민이 지적하고 있는 일시성과 반복성, 대중의 두 가지 욕망, 통계의 지배와 동질적인 것의 감각, 영원성의 가치 포기, 자연의 기계장치적 구현, 개인에 대한 대중의 우위, 촉각적 익숙해짐, 민주주의 체제의 전복 위험성 등의 논점을 각별히 유념해야 한다.

3. 결론을 대신하여 : 세 사상가의 이론적 현재성

인간의 시선은 단순히 어떤 대상을 보거나 시각 능력의 실제적인 기능이 아니다. 시선은 생리학적, 의학적으로 설명하고 이해하는 것보다 훨씬 더 복잡적이며 미묘한 과정이다. 이것은 우리가 일상적으로 시선의 여러 종류와 그 함축된 의미를 즉각적으로 인지하는 데서 분명하게 확인된다.⁴⁶⁾ 요컨대 현상학적으로 시선을 주고받는 경험을 찬찬히 음미해 보면, 시선이 개별적인 상황, 인상, 대상의 명시적 혹은 암시적 의미에 대한 고유한 관점, 태도, 정서적인 평가를 산출하는 ‘표현 행위이자 소통 과정’임을 알 수 있다. 그런데 인간이 역사적 존재인 것처럼, 시선 또한 역사적, 기술적, 사회문화적 조건에 따라 그 가능성과 역할이 달라진다. 시선의 존재 방식, 가능성, 역할은 확정되고 불변하는 것이 아니라, 역사적으로 새롭게 구성된다고 봐야 한다.

이러한 문제의식에서 이 글은 20세기 전반의 고전적 매체이론가들인 크라카우어, 발라쉬, 벤야민의 이론에서 영상매체와 시선의 역사적 구성이 어떻게 논의되고 있는가를 분석해 보았다. 세 사상가의 사상적 토대와 사신과 영화의 사회문화적, 미학적 기능을 설명하는 방식은 적지 않은 차이점을 보여준다. 그럼에도 이

46) 팬데믹 시대 온라인 소통이 지닌 결정적인 한계 가운데 하나는 시선을 주고받는 과정이 충분히 구체적이지 못한 데 있다. 좀 더 정확히 말해서, 이른바 비대면 소통은 신체현상학적 의미에서 시선의 다양한 뉘앙스를 열려있는 신체적 느낌의 공감과 교류를 통해 주고받는 과정이 상당 부분 상실될 수밖에 없다. 신체적 느낌의 공감과 교류를 보다 깊이 이해할 수 있는 ‘유희적 동일시’와 ‘내체화(Einleibung)’ 개념에 대해선, 즐고, 「예술과 유희의 연관성에 관한 현대 미학적 고찰 - W. 벤야민과 H. 슈미츠의 이론을 중심으로」, 2019, 398-404쪽을 볼 것.

들은 공통적으로, 대중적 영상매체가 단지 이미지의 소통 수단이 아니라는 점, 그리고 인간의 시선 자체를 혁명적으로 변화시킨다는 점을 정치하게 해명할 것을 촉구하고 있다.

크라카우어는 카메라 시선과 인간 시선의 본질적 차이, 카메라 시선이 역사서술과 인간의 자기 이해의 위기 속에 깊숙이 침투해 들어온 것, 하지만 동시에 카메라 시선에 의한 고유한 해방적 경험 가능성 등을 함축적이며 감각적인 문체의 글로 진단한다. 발라쉬는 다소 지나친 낭만적 열광과 비약의 약점을 안고 있지만, 영화를 단호하게 문명사적-문화사적인 패러다임의 교체와 연결시킨다. 특히 발라쉬는 인간의 시선이 카메라와 중첩됨으로써 전적으로 새로운 지각의 단계, 즉 탈-중심적, 역동적, 물질적 지각의 단계에 접어들었다는 것을 인상학, 정조, 클로즈업, 앵글, 몽타주 개념을 경유하여 인상적으로 묘사한다. 그리고 벤야민은 자신의 독창적인 역사적 예술철학 속에서 영상매체에 의해 새로운 탈-아우라적 지각의 시대가 도래했음을 밝힌다. 그의 예술철학이 그런 것처럼, 그가 탈-아우라적 지각을 해명하는 방식도 매우 복합적이며 총체적이다. 즉 벤야민은 일시성과 반복성, 대중적 주체의 욕망, 통계의 지배와 동질적인 것의 감각, 영원성의 가치 포기, 철저하게 기계적-기술적으로 매개된 자연, 개인에 대한 대중의 우위, 촉각적 습관, 민주주의 체제의 위험성 등, 탈-아우라적 지각의 다양한 조건들과 영향력을 치밀하게 논구한다.

필자는 시선의 역사적 구성에 관한 세 사상가의 논점을 분석하면서, 이들 사이의 영향 관계를 역사적, 이론적으로 추적하지는 못했다. 이는 본고의 한계이며, 후속 연구에서 필자는 이 문제를 보완하고자 한다. 본고의 목표는 이들의 주요 논점들이 결코 과거의 유물이 아님을 보여주는 데 있다. 이 논점들은 우리에게도 여전히 '인식가능성의 지금'을 요청하고 있다. 인간의 시선, 그리고 인간의 '자기 이해'와 '세계 이해'를 좀 더 깊이 이해하고자 한다면, 이 요청의 신호에 귀 기울여야 할 것이다.

참고문헌

[크라카우어 원전]

- Siegfried Kracauer, *Werke*, 9 Bde. mit 16 Teil Bde., ed. Inka Mülder-Bach & Ingrid Belke, Suhrkamp, Frankfurt a. M. u. a., 2004-2012
- _____, *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1963. (OM)
- _____, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, trans. Fr. Walter & R. Zellschan, ed. K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985. (TF)
- _____, *History. The Last Things Before The Last*(1969), 김정아 옮김, 『역사 : 끝에서 두 번째 세계』, 파주, 문학동네, 2012.

[발라쉬 원전]

- Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*(1924), hg. H. H. Diederichs, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2001. (SM)
- _____, *Der Geist des Films*(1930), hg. H. H. Diederichs & W. Gersch, Hanser, München/Berlin, 1984. (GF)

[벤야민 원전]

- Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974-1999. (GS와 권수와 쪽수로 인용)
- _____, 최성만·유미애·김영옥·황현산·김남시 등 옮김, 『발터 벤야민 선집』, 도서출판 길, 서울, 2007-2020 (현재까지 출간된 『선집』의 권수와 쪽수로 인용)
- 고지현, 「발터 벤야민의 기술매체론 -라디오 작업과 계몽구상」, 『인문과학』 제113권, 인문학연구원, 2018.
- 김남시, 「발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미 - 「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기」, 『미학』 제81권 2호, 한국미학회, 2015.
- 남정우, 「칸트의 비판철학에서 취미판단의 선형적 종합성 - 대상판단, 행위판단과의

- 관계를 중심으로, 『철학·사상·문화』 제11호, 동국대학교
동서사상연구소, 2011.
- 윤미애, 「보이지 않는 도시의 서술 가능성 - 크라카우어와 모던 도시」, 『브레히트와
현대연극』 제17권, 한국브레히트학회, 2007.
- _____, 「정치와 신학 사이에서 본 벤야민의 매체이론 - 아우라 개념을 중심으로」,
『카프카 연구』 제19권, 한국카프카학회, 2008.
- 이윤영, 「발터 벤야민의 보들레르 연구와 아우라」, 『철학연구』 제143권,
대한철학회, 2017.
- 이창환, 「독일 근대미학의 전반적 성격」, 미학대계간행회 편, 『미학대계 제1권:
미학의 역사』, 서울대출판부, 2007.
- 임규정, 「시인의 실존 : 키르케고르의 시인과 시의 개념에 관한 연구 1」,
『철학·사상·문화』 제14호, 동국대학교 동서사상연구소, 2012.
- 임홍배, 「물질적 구성성과 직관적 구성의 변증법 -크라카우어의 비판적
문화이론-」, 『독일어문화권연구』 제23권, 독일어문화권연구소, 2014.
- E. Panofsky, 「영화에서 양식과 매체」(1934/47), 이윤영 편역, 『사유 속의
영화-영화 이론 선집』, 문학과지성사, 서울, 2011.
- 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법 - 발터 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」
읽기」, 『뫼히너와 현대문학』 제32권, 한국뫼히너학회, 2009.
- Friedrich Nietzsche 저, 「비도덕적 의미에서 진리와 거짓에 대하여」, 이진우 옮김,
『유고(1870년-1873년): 디오니소스적 세계관·비극적 사유의 탄생
외』(니체전집 3권), 책세상, 서울, 2001.
- 하선규, 「사진 혹은 '탈-인간적 이미지'에 함축된 역사철학적 의미- 크라카우어(S.
Kracauer)의 문화철학과 사진이론에 대하여」, 『철학·사상·문화』 제17권,
동국대학교 동서사상연구소, 2014.
- _____, 「예술과 유희의 연관성에 관한 현대 미학적 고찰 - W. 벤야민과 H.
슈미츠의 이론을 중심으로」, 『대동철학』 제89권, 대동철학회, 2019.
- _____, 「크라카우어의 실존적 미학과 대중문화 이론에 관한 고찰: 키에르케고어의
철학적 인간학과 『탐정소설』을 중심으로」, 『미학예술학연구』 제58권,
한국미학예술학회, 2019.
- Adorno & Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*(1947), 김유동 옮김,
『계몽의 변증법 - 철학적 단상』(1944), 문학과지성사, 파주, 2001.
- Bertram, Georg W., *Kunst: Eine philosophische Einführung*(2011), 박정훈

- 웁김, 『철학이 본 예술』, 세창출판사, 서울, 2017.
- Bolz, Norbert, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*(1993), 윤종석 웁김, 『구텐베르크-은하계의 끝에서: 새로운 커뮤니케이션 상황들』, 문학과지성사, 파주, 2000.
- Brose, Thomas, *Johann Georg Hamann und David Hume. Metaphysikkritik und Glaube im Spannungsfeld der Aufklärung.* 2 Bde. Peter Lang, Frankfurt a. M. u. a., 2006.
- Freud, Sigmund, "Jenseits des Lustprinzips"(1920), in *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Fischer, Frankfurt a. M., 1978.
- Frisby, David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, The MIT Press, Cambridge, 1986.
- Kaes, Anton, Baer, Nicholas & Cowan, Michael (ed.), *The Promise of Cinema: German film theory, 1907-1933*, Univ. of California Press, 2016.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*(1790), hg. W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985ff.
- Kierkegaard, Søren, *Die Krankheit zum Tode*(1849), trans. & hg. von Hans Rochol, Meiner, Hamburg, 1989.
- Koch, Gertrud, *Siegfried Kracauer*, Junius, Hamburg, 2011,
- Lindner, Burkhard(hg.), *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2006.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay*(1916), Reprint, Cornell Univ. Library, New York, 2009.
- Ritter, Joachim & Gründer, Karlfried(hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel/Stuttgart, 12 Bde., 1973ff.
- Rousseau, Jean-Jacque, *Discours sur les sciences et les arts*(1750), 김중현 웁김, 『학문과 예술에 대하여 외』, 한길사, 파주, 2007.
- Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*(1796), 윤선구 외 웁김, 『프리드리히 실리의 미적 교육론』, 대화문화아카데미, 서울, 2015.
- Schmitz, Hermann, „Das leibliche Befinden und die Gefühle“, in *Zeitschrift für philosophische Forschung* Nr. 18, 1974.

□ 하 선 규-영상매체와 시선의 역사적 구성에 관한 고찰 199
- 크라카우어, 발라쉬, 벤야민의 이론을 중심으로

Snowden, Robert, Thompson, Peter, & Troscianko, Tom, *Basic Vision: An Introduction to Visual Perception*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2012.

Vertov, Dziga, *The Writings of Dziga Vertov*, ed. A. Michelson, trans. K. O'Brien, Univ. of California Press, 1984.

Wuss, Peter(hg.), *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Henschel, Berlin, 1990.

Abstract

A Study on Visual Media and the Historical Construction of Gaze
-drawing on the Theories of S. Kracauer, B. Balázs and W. Benjamin-

Ha, Sun-Kyu*

Just as human beings are essentially historical beings, human gazes have different possibilities and roles depending on historical, technical and sociocultural conditions. In this sense of problem, this article analyzes how the relation between visual media and historical construction of gaze is discussed in the theories of the classical media theorists of the early 20th century, S. Kracauer, B. Balázs and W. Benjamin. The ideological and philosophical fundamentals of the three thinkers and the way they explain the sociocultural and aesthetic functions of photography and film show some considerable differences. Nevertheless, in common, they argue that it is necessary to elaborate on the fact that popular visual media is not just a means of communication of images, and on the fact that it revolutionizes the way of existence and function of human gaze. The major arguments they have elucidated still give important theoretical implications for contemporary aesthetic reflections on gaze and visual media.

【Key words】 Siegfried Kracauer, Béla Balázs, Walter Benjamin, theory of gaze, media aesthetics

* Professor, Hongik University

This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2017S1A5A2A01023982)

** 논문접수일: 2020. 12. 17. 논문심사기간: 2021. 01. 03. ~01. 18. 게재확정일: 2021. 01. 29.