

예술과 유희의 연관성에 관한 현대 미학적 고찰

- W. 벤야민과 H. 슈미츠의 이론을 중심으로

하 선 규*

요약문

예술과 유희는 철학적, 미학적, 문화사적으로 자주 논의되어 온 문제이다. 그런데 유희는 단순히 예술의 한 특징이나 측면이 아니라, 예술과 삶, 예술과 문화, 예술과 사회, 예술과 정치, 예술과 인간(몸) 등과 직, 간접적으로 연관되어 있는 대단히 중요한 예술철학적 주제이다. 필자는 본고에서 예술과 유희의 문제를 두 명의 독일 사상가들인 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)과 헤르만 슈미츠(Hermann Schmitz, 1928-)의 이론을 통해 고찰하고자 한다. 철학적 입장과 방법론이 현저하게 다르지만, 두 사상가는 예술과 유희의 존재론적, 인식론적 의미에 대해 각기 매우 독창적이며 의미심장한 이론을 전개한다. 벤야민은 거시적인 '토대와 상부구조'의 발전 경향과 상호작용의 관점에서 예술과 유희의 문제를 논구한다. 그의 이론에서 유희는 예술의 근원적 추동력일 뿐 아니라, 새로운 역사적 주체인 대중의 내적 구성과 해방적 실천을 가능케 하는 인간학적 핵심 개념으로 등장한다. 한편, 슈미츠는 신체적 경험과 주관적 사실의 전면적인 재평가를 바탕으로 예술과 유희의 의미를 논의한다. 신체적으로 경악할 수 있는 존재인 인간은 카오스적 다양체의 도전에 대해 신체적 공명 능력과 대상화 능력으로 응답한다. 이들이 바로 유희적 동일시와 시와 예술을 통한 대상화 능력이다. 유희적 요소가 날로 증가하고 있는 동시대 예술작품을 깊이 이해하고자 할 때, 벤야민과 슈미츠의 이론은 여러 지점에서 중요한 시사점을 줄 수 있을 것이다.

※ **주요어** : 예술과 유희, 인간학적 유물론, 대중의 이론, 신체현상학, 예술적 대상화

* 홍익대학교 예술학과 교수

1. 들어가는 말

‘예술과 유희’, 두 개념의 병치는 익숙하고 자연스럽다. 왜 그럴까? 유희(혹은 놀이)와 대립되는 말은 진지함 내지는 노동일 것이다. 그런데 예술은 확실히 진지함이나 노동보다는 유희에 가까워 보인다. 예술은 노동이 지향하는 현실적인 필요와 목적과는 거리가 멀다. 또한 도덕, 정치, 종교의 진지함이 무겁게 다가설 때, 예술은 슬며시 뒤로 물러선다. 나약하거나 할 말이 없어서가 아니다. 오히려 그 이유는 예술이 저절로, 도덕, 정치, 종교의 진지함과 무거움이 자신과는 다른 경험의 층위에 있다고 여긴다는 데 있을 것이다. 실제로 예술과 유희는 그동안 예술이론과 미학 연구에서 자주 논의되어 온 주제이다.¹⁾ 우리는 19세기 후반 이후 현대예술에서 유희적 요소의 역할이 날로 커져왔음을 잘 알고 있다. 이미 20세기 초반 미래파, 다다, 초현실주의 등 역사적 아방가르드²⁾에 속하는 일련의 도전적이며 도발적인 작품에서도 유희적 요소가 뚜렷하게 부각되어 있다. 나아가 2차 대전 이후 팝아트와 미디어아트에서는 유희가 아예 작품의 본질적 ‘형식법칙’³⁾ 역할을 하는 경우가 드물지 않다.

그러나 예술과 유희의 개념적 연관성, 그리고 예술 속에서 유희의 표현 양상은 ‘자연적 의식’의 수준에서 충분히 논의될 수 있는 문제가 아니다. 반대로 이 문제는 좀 더 심층적으로, 즉 역사적, 미학적으로 치밀하고 체계적으로 논구되어야 할 필요가 있다. 예술과 유희라는 주제가 단지 두 개의 의미가 분명한 개념 내지 사태들 사이의 관계를 이해하는 문제가 아니라, 예술에 대한 여러 근본

1) 서양 미학에 관한 국내 연구에서 예술과 유희는 주로 칸트, 실러, 니체를 중심으로 논의되어 왔다. 최근 주목할 만한 연구 논문으로 다음을 들 수 있다. 박배형, 「칸트 미학과 인식의 문제」, 『미학』 84권 3호(한국미학회, 2018), 115-146쪽; 김운상, 「실러의 철학적 생리학에 내재된 미학적 인간학 이념」, 『독어독문학』 146집(독어독문학회, 2018), 5-28쪽; 김민수, 「진정한 자유의 이상으로서 실러의 놀이충동의 미학 탐구」, 『철학논집』 57집(서강대학교철학연구소, 2019), p. 133-170; 정낙림, 「생성의 놀이와 세계 상징으로서 놀이 - F. Nietzsche와 E. Fink의 놀이 철학」, 『인문학 연구』 101호(충남대학교인문과학연구소, 2015), 606-642쪽. 문화인류학과 미술사의 관점이 겹쳐지는 다음 연구도 흥미롭다. 이재걸, 「프랑수아 라블레 소설에서 보이는 '악취미(bad taste)'와 '웃음'의 이미지 - 놀이와 축제 이론을 중심으로 -」, 『예술과 미디어』 17권 2호(한국영상미디어협회, 2018), 11-35쪽. 유희 개념의 미학사적 흐름에 대해선, *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. K. Barck u. a., Bd. 5(Stuttgart: Metzler, 2010), S. 577-618.

2) 페터 뷔르거, 『아방가르드의 이론』, 최성만 역(서울: 지만지, 2013), 29-39쪽

3) Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. G. Adorno & R. Tiedemann(Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), S. 133-134. 구체적인 실례로 ‘반-예술(anti-art)’을 대표하는 M. 뒤샹의 레디메이드 작업들이나 A. 와홀의 팝아트 작업을 기억할 수 있다.

적인 연구 주제들과 긴밀하게 연결되어 있기 때문이다. 다시 말해, 예술과 유희는 예술과 삶, 예술과 문화, 예술과 사회, 예술과 인간(몸), 나아가 예술과 정치 등의 주제들과 직, 간접적으로 연관되어 있다. 무엇보다도 예술과 유희는 슬레겔과 헤겔의 역사적 예술철학이 우리에게 남긴 근본적인 문제, 곧 예술의 고유한 '존재 성격과 잠재력'⁴⁾을 역사적-역사철학적으로 해명하는 문제와 직접 맞닿아 있는, 현대의 미학적 성찰이 반드시 논의해야 할 중요한 연구 주제이다.

이 글에서 필자는 예술과 유희의 문제를 두 명의 현대 사상가들을 통해 논의하고자 한다. 이들은 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)과 헤르만 슈미츠(Hermann Schmitz, 1928-)이다. 물론 벤야민과 슈미츠는 철학적 입장과 방법론이 현저하게 다른 사상가들이다. 벤야민은 독특한 언어철학과 역사철학을 바탕으로 근대 예술의 총체적인 위기와 기능 변화를 치밀하게 추적한 사상가이다.⁵⁾ 반면, 슈미츠는 메를로-퐁티와 친화성이 깊은 신체 현상학자다. 슈미츠는 신체 현상학 연구를 수십 년 동안 체계적으로 전개하여 '주관적 사실'의 존재론적 복권을 인상적으로 시도하였다.⁶⁾ 예술의 본성 내지 기능과 관련해서도 두 사상가의 시각은 현저하게 다르다. 벤야민이 예술과 대중, 예술의 새로운 사회문화적, 정치적인 기능에 초점을 맞추고 있는데 비해, 슈미츠는 특정한 상황 속에 놓인 신체적 주체가 예술과 미적 경험을 경유하여 어떻게 '정동적 놀람(affektives Betroffensein)의 상태'에서 벗어나는가, 그럼으로써 어떻게 언어와 은유적 표현력을 발현할 수 있는가에 주목한다. 나아가 두 사상가가 유희 개념과 예술과 유희의 연관성을 논의하는 방식도 공통점을 찾기가 어렵다.

하지만 그럼에도 벤야민과 슈미츠, 두 사상가의 철학적 사유 속에서 예술과 유희의 문제가 어떻게 논의되는가를 살펴보는 일은 충분히 의미가 있다고 보인다. 필자의 소견으로는, 적어도 다음 세 가지 지점에서 이론적 의의를 가질 수

-
- 4) 예술의 고유한 존재 성격과 잠재력은 풀어서 얘기하자면, 예술의 고유한 본질과 예술의 사상적, 인식적, 사회문화적, 인간학적 의미와 역할을 가리킨다. 한 마디로 예술에 대한 철학적, 미학적 성찰의 핵심을 구성하는 문제라 할 것이다.
- 5) 벤야민에 대한 연구 수준을 전체적으로 조망한 저작으로, B. Lindner (hg.), *Benjamin Handbuch. Leben - Werk - Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 2006). 국내 주요 벤야민 연구자로는 최성만, 김유동, 고지현, 강수미, 윤미애, 김남시, 심혜련 등을 꼽을 수 있다. 벤야민 저작은 기본적으로 길 출판사에서 출간 중인 『발터 벤야민 선집』에 따라 권수와 쪽수로 인용한다. 번역이 없는 경우에는 독일어 전집에 따라 권수와 쪽수로 인용한다. 상세한 서지는 참고문헌을 볼 것.
- 6) 슈미츠의 신체현상학에 대한 연구 성과로는, 줄고, 「미감적 경험의 현상학적 재정의」, 『미학예술학연구』 23권(한국미학예술학회, 2006), 275-315쪽; 또한 김산춘, 「뵤메의 새로운 미학: 분위기와 감각학」, 『미학예술학연구』 30권(한국미학예술학회, 2009), 221-239쪽 참조.

있을 것이다. 첫째, 우리는 예술과 유희에 관한 벤야민과 슈미츠의 이론을 살펴봄으로써, 예술의 존재 성격과 잠재력에 관한 현대의 철학적 사유가 어떤 방법론적 입장과 성찰의 높이에 도달했는가를 가늠해 볼 수 있을 것이다. 둘째로 우리는 두 사상가의 미학적 논의를 통해 19세기 중반 이후 현대의 예술과 미적 경험 속에서도 ‘유희’가 여전히 핵심적인 역할을 하고 있음을 확인할 수 있을 것이다. 셋째로 우리는, 철학적 입장과 방법론이 현저하게 다름에도, 예술과 유희에 관한 논의에서 두 사상가가 공유하는 의미심장한 지점을 확인할 수 있을 것이다. 바로 ‘신체’에 관한 진지한 관심이다. 필자는 종결부에서 신체에 대한 공통된 관심을 상기해 보고, 이에 함축되어 있는 인간학적, 미학적 의미를 성찰해 볼 것이다.

2. 벤야민의 역사적 예술철학과 유희 개념

벤야민은 현재 전 세계적으로 가장 활발하게 읽히고 토론되는 철학자에 속한다.⁷⁾ 그의 철학과 예술이론에 대한 관심에 견줄 수 있는 사상가로는 아마도 니체, 하이데거, 데리다, 들뢰즈 정도를 들 수 있을 것이다. 특히 벤야민이 파리 망명 시절에 쓴 에세이 「기술복제 시대의 예술작품」(1936/38, 이하 「기술복제」)은 『일방통행로』(1928)의 몇 가지 단편들, 「사진의 작은 역사」(1931, 이하 「사진」), 「보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여」(1938, 이하 「보들레르」)와 더불어 대중문화 이론과 매체미학의 부동의 고전이 되었다. 하지만 벤야민은 결코 좁은 의미의 문예비평가나 매체이론가가 아니었다. 오히려 그는 초기부터 독자적인 사유의 방법론과 역사철학적 이념론, 예술철학적 비평론을 정립하자고 노력하고⁸⁾, 그러한 방법론, 이념론, 비평론을 예술 일반에 관한 고찰에 일관성 있게 적용한 독창적인 역사철학자이자 예술철학자였다. 방금 언급한 네 편의 글을 포함하여 그가 남긴 빛나는 텍스트들 속에는 예술을 바라보는 그의 독특한 관점과 체계적인 이론이 녹아있다.

7) H. U. Gumbrecht & M. Murrin(ed.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*(California: Stanford, 2003), p. xiii.

8) 벤야민의 사유 방법론, 이념론, 비평론의 근간이 가장 상세하게 전개된 저작은 그의 실재한 교수자격 논문 『독일 비애극의 원천』(1924/28)이다. 이 저작은 김유동/최성만의 번역본(『비애극』)으로 인용한다.

2.1. 역사적 언어철학과 인간학적 유물론에 근거한 역사적 예술철학

벤야민이 생각하는 예술의 존재 성격을 적절히 이해하려면 간략하게라도 그의 언어철학을 상기할 필요가 있다. 초기의 언어철학 논고 「언어 일반과 인간의 언어에 관하여」에서 벤야민은 언어에 대한 독특한 철학적 견해를 제시한다. 언어는 주체가 떠올리는 의미와 내용을 전달하는 ‘소통 수단’이 아니다. 벤야민은 언어의 기능적 측면이 아니라 하나의 언어 전체, 언어 자체의 ‘본질적 내용’에 주목한다. “언어는 그 언어에 상응하는 정신적 본질을 전달한다. 이 정신적 본질이 언어 속에서 전달되는 것이지 언어를 통해 전달되는 것이 아니라는 것이 (...) 핵심이다.”(『선집 6』, 73) 벤야민은 언어가 스스로 ‘자기 자신의 정신적 본질’을 전달한다는 지점을 각별히 강조한다. 즉 그에게는 전달 수단으로서의 언어가 아니라, 어떤 언어가 자기 자신 속에서 드러내는 그 자체의 ‘정신적 본질’이 중요하다. 또한 벤야민은 이렇게 스스로 정신적 본질을 전달하는 언어를 고찰할 때, 인간이 사용하는 자연어에 국한할 필요가 없다고 본다.⁹⁾ 자연어뿐만 아니라, 인간을 둘러싼 자연물들과 이들에 대한 지각 경험, 나아가 “기술, 예술, 법률 또는 종교”(『선집 6』, 71) 등과 같은 문화적 형식들도 언어에 포함시켜야 한다. 요컨대 벤야민에게 언어는 인간의 역사적인 삶과 경험에서 중요한 역할을 하는 모든 문화적 ‘형식(표현)’ 내지 ‘매체’로 이해할 수 있다.

예술도 이런 넓은 의미의 언어에 속한다. 벤야민은 “조각의 언어, 회화의 언어, 시문학의 언어”(『선집 6』, 94) 등을 언급하면서, 이러한 예술의 언어를 “물질로 이루어진 언어”라 칭한다. 예술을 언어로 고찰할 때, 예술 형식마다 각기 다른 물질적 측면, 곧 매체와 기호의 측면을 반드시 숙고해야 하기 때문이다. 이어 벤야민은 “예술형식들을 인식하려면 그 형식들을 모두 언어로 파악하고 그것들과 자연어들의 연관을 찾을 필요가 있다.”고 주장하는데, 이 주장은 특정 시기의 예술형식에 대한 해명은 그 시기와 연관된 ‘역사적인 언어적 삶’ 전체를 함께 포괄해야 한다는 방법론적 접근 방식을 천명한 것으로 해석해야 할 것이다.

벤야민이 이렇게 언어철학을 배경으로 예술을 독자적인 ‘언어-매체(표현)’로

9) 벤야민의 언어철학과 허만의 언어철학과의 연관성에 대해선, 이진실, 「1916년 벤야민 언어논문에서 나타난 ‘언어 마법’ 개념의 재고찰 - J. G. Hamann의 ‘메타비판’과의 연관성을 중심으로, 『미학』 82권 2호(한국미학회, 2016), p. 111-139 불 것.

서 이해하는 관점은 그의 후기 저작까지 지속된다. 가령 『파사젠베르크』의 한 단편에서 벤야민은 예술을 “한 시대의 종교, 형이상학, 정치경제적 경향들의 총체적 표현”(VI, 219)으로 규정한다.¹⁰⁾ 여기서 주목해야 할 것은 두 가지다. 하나는 예술이 하나의 고유한, 독자적인 표현의 차원이란 점이며, 두 번째는 이러한 차원을 다양한 요인들과 경향들이 함께 중층적으로 작용하여 구성된 것으로 봐야한다는 점이다. 그런데 종교, 형이상학, 정치경제적 경향들, 그리고 - 벤야민이 지속적으로 중시하는¹¹⁾ - 기술 등은 모두 역사적으로 변화하는 요소들이다. 따라서 벤야민의 저 규정은 예술에 대한, 예술을 형성하는 복합적인 요소들과 경향들에 대한 ‘총체적’이며 ‘역사적’인 이해를 지향하는 규정으로 해석할 수 있다. 물론 이때 ‘역사적’이란 말과 ‘총체적’이란 말을 의미를 명확히 해야 한다.

방금 보았듯이, ‘총체적’이란 말은 예술을 ‘하나의 독립된 문화영역’으로 보지 않고, 한 시대를 형성하는 다양한 요소들과 경향들이 중첩되는 지점으로 봐야한다는 뜻이다. 이미 여기서 벤야민의 예술 개념이 근대적인 ‘파인 아트’로부터 분명하게 결별한다는 점이 드러난다. ‘미를 추구하는 자율적인 문화 영역’이라는 근대적 통념은 19세기 중반 이후 현대세계에서는 더 이상 유효하지 않다.¹²⁾ 벤야민은 예술을, 포괄적이며 복합적인 요소들이 서로 직, 간접적으로 접촉하고 영향을 미치는 ‘상호작용의 장(field)’ 속에 위치시킨다.¹³⁾

벤야민 예술철학의 ‘역사적’ 특징도 이러한 ‘총체적’인 특징과 긴밀하게 연관되어 있다. 사실 예술작품과 예술형식을 ‘역사적인 형성물’로 파악한다는 문제의식 자체는 새로운 것이 아니다. 근대미학사를 돌아볼 때, ‘역사적 예술철학’을 향한 본격적인 구상은 Fr. 쉐레겔, 셸링, 헤겔을 거쳐 헤르더의 유명한 논고 「셰익스피어」에까지 거슬러 올라간다.¹⁴⁾ 하지만 벤야민의 ‘역사적 예술철

10) ‘표현’ 개념과 관련하여 벤야민이 상부구조를 “토대의 표현”(V/1, 495)으로 규정한 것도 기억해야 할 것이다. 여기서도 ‘표현’은 상부구조가 경제적 생산관계와 생산력의 직접적인 ‘반영’이 아니라 고유한 위상과 전개과정을 가진 독자적인 차원임을 드러내는 개념이다.

11) 벤야민은 「사진」(『선집 2』, 156)과 「생산자로서의 작가」(『문예이론』, 256 이하)에서 기술을 고려하지 않는 예술 이해를 “예술에 대한 속물적 개념”이라고 질타한다.

12) “이 기술복제시대가 예술을 제의적 토대로부터 분리시키게 되자, 예술의 자율성이라는 가상은 영원히 사라져버리고 말았다.”(『선집 2』, 62)

13) “예술이 지금까지 그것이 피어날 수 있는 유일한 영역으로 여겨져 온 ‘아름다운 가상’의 왕국에서 벗어났다는 사실을 이보다 더 극명하게 보여주는 것도 없을 것이다.”(『선집 2』, 71) 근대적 예술 개념과의 결별은 이미 「일방통행로」(1928)에 분명하게 드러나 있으며(『선집 1』, 100-101, 138-139), 1930년대의 모든 에세이들과 『파사젠베르크』 작업 전반에 전제되어 있다.

학'은 인본주의적 관념론 철학과 낭만주의가 구상했던 '역사적 예술철학'과는 확연하게 다른 면모를 보여준다. 그것은 한 마디로 '변증법적 유물론'의 면모라 할 수 있는데, 하지만 여기서도 '변증법'과 '유물론'의 의미를 정확히 짚어보는 일이 중요하다.

벤야민의 사유가 '변증법적' 면모를 지니고 있다는 점은 이론의 여지가 없다. 늦어도 『비애극서』부터 「기술복제」 에세이를 거쳐 마지막 텍스트 「역사의 개념에 대하여」에 이르기까지 벤야민 자신이 '변증법적 사유'의 필요성과 중요성을 지속적으로 강조하고 있기 때문이다. 또한 티데만을 비롯한 많은 연구자들은 벤야민의 독특한 변증법적 사유를 보여주는 핵심 표현으로 『과사젠』에 나오는 “정지 상태의 변증법”과 “변증법적 이미지”라는 문구를 자주 인용해왔다.¹⁵⁾ 그러면서 벤야민의 변증법적 사유를 헤겔의 대립자들의 ‘지양과 종합의 변증법’에 대비시켜 설명하곤 했다.¹⁶⁾ 그러나 벤야민의 변증법과 헤겔의 변증법이 어떤 지점을 서로 공유하고 있으며, 어떤 지점에서 서로 갈라지는가에 대해선 아직까지 충분한 해명이 이루어지지 못했다. 여기서는 다만, 벤야민의 변증법적 사유가 지닌 네 가지 두드러지는 특징과 그의 ‘인간학적 유물론’을 환기하는 것으로 만족하겠다.

첫째로 벤야민의 변증법적 사유는 헤겔과 마찬가지로 대상을 고립시키지 않고 항상 대상들 사이의 공시적이며 통시적인 연관성을 치밀하게 해명하려 한다. 대상의 역사적 변화와 개별성, 역사적 특수성과 관계성을 가능한 포괄적이며 상세하게 밝히고자 하는 것이다. 둘째로 벤야민의 변증법적 사유는 개별 현상들의 차원에 머물지 않고, 현상들의 구제를 위한 ‘이념’의 서술을 지향한다. 『비애극서』에서 그는 이념을 “현상들의 객관적 해석”(『비애극』, 156)이라 규정하면서, 바로크 비애극이라는 독특한 예술형식의 ‘이념’을 엄밀하게 재구성하고 서술할 때, 비로소 개별 비애극 작품들(곧 현상들)의 역사적이며 현재적인 의미가 온전히 구제될 수 있음을 분명히 한다.

변증법적 사유의 세 번째 특징은 예술형식을 고찰할 때, 주체의 능동적 역할을 중지시키는, 이른바 ‘대상적 사유’를 실천한다는 점이다. 이것은 주체가 주

14) 줄고, 「J. G. 헤르더의 감각주의적 인간학과 미학에 관한 연구」, 『인문논총』 73권 4호(서울대학교인문학연구원, 2016), 588-590쪽 참조.

15) R. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*(Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), S. 29-37.

16) 최성만, 「기억의 정치학」(서울: 도서출판 길, 2014), 28-35쪽 참조.

어진 대상(예술형식) 속으로, 대상의 세부 특징들 속으로 침잠하는 사유의 노력, 그리고 이 과정에서 세부 특징들이 스스로 주체에게 암시하고 그려주는 ‘짜임관계와 윤곽’을 섬세하게 간취해내는 수동적이면서 능동적인 사유의 노력을 말한다.¹⁷⁾ 마지막으로 네 번째 특징은 대상(예술형식)의 역사적 전개과정에서 소멸과 생성, 몰락과 갱신이 동시에 진행된다는 점을 충분히 인정하는 태도, 특히 새로운 생성과 갱신을 우려하거나 두려워하지 않는 사유의 태도이다.¹⁸⁾

이러한 변증법적 사유 태도와 함께 벤야민의 고유한 유물론적 입장을 대표하는 개념은 “인간학적 유물론(anthropologischer Materialismus)”이다. 인간학적 유물론은 『일방통행로』의 마지막 단편 「천문관 가는 길」(『선집 1』, 162-164)에 처음 등장하고, 이어 탁월한 에세이 「초현실주의」의 근본적인 사유 방법론으로 제시된다. 벤야민은 근대 인본주의 전통을 해체하는 초현실주의의 혁명적 의의를 “범속한 각성(profane Erleuchtung)”이라 부른다.¹⁹⁾ 그는 이 각성을 실현하는 예술적, 사상적 실천이 “유물론적이고 인간학적인 영감 속에서 이루어진다.”(『선집 5』, 147)라고 역설한다. 이를 통해 볼 때, 인간학적 유물론의 핵심은 인간을 철저히 ‘역사적이며 유물론적’으로 파악하는 데 있다. 즉 인간의 의식과 사유는 물론, 인간의 내적 구성 상태(Verfassung) 전체를 물질적 현실과 기술 수준의 변화 과정 안에 깊숙이 얽혀 있는 ‘역사적 변수’로 해명하는 일이 관건인 것이다. 그리하여 인간학적 유물론에 충실한 철학적-미학적 성찰은 특정 시기의 기술 수준과 물질문명이 인간 존재 안으로 침투해 들어와서, 인간 존재 전체를 어떻게 새롭게 구성하는가를 넓고 깊게 해명해야 한다.²⁰⁾

벤야민의 예술철학에서 또 한 가지 기억해야 하는 개념은 미메시스(Mimesis)다. 아리스토텔레스와 마찬가지로 벤야민은 예술의 기원을 미메시스, 곧 인간의 모방하는 능력으로 소급한다. 그러나 그가 미메시스 능력을 이해하는 방식은 두

17) “대상과 자신을 내밀하게 일치시키고 또 그림으로써 본래적 의미의 이론이 되는 어떤 섬세한 경험이 있다.”(J. W. von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14. Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 12(München: C. H. Beck, 1981), S. 435) 『비애극』의 서론에 나오는 네 가지 준칙들을 보라. (『비애극』, 43)

18) 벤야민이 「초현실주의」의 결말 부분에서 강조하는 급진적 ‘염세주의의 조직」(『선집 5』, 165)과 「경험과 빈곤」에서 긍정적으로 논의되는 ‘새로운 야만성」(『선집 5』, 174)의 의미는 바로 이러한 사유 태도와 긴밀히 연결되어 있다.

19) 최성만, 「발터 벤야민의 인간학적 유물론」, 『뫼히너와 현대문학』 30권 (한국뫼히너학회, 2008), 225-252쪽 참조.

20) 이 때문에 벤야민은 베르그손의 직관적 통찰을 높이 평가하면서도, 그의 철학적 입장에 대해선 비판적인 입장을 견지한다. (I/2 609-618)

가지 측면에서 아리스토텔레스와 분명한 차이를 보여준다. 아리스토텔레스는 경험론적 관점에서 인간과 동물을 비교하고, 인간이 동물에 비해 모방능력이 훨씬 뛰어나고, 또 동물과 달리 모방 과정과 모방 결과에서 고유한 즐거움과 배움을 획득한다고 지적한다.²¹⁾ 이와 달리, 벤야민은 훨씬 더 포괄적이며 근원적인 관점에서 미메시스 능력에 다가간다. 미메시스 능력은 인간 존재가 자신을 둘러싼 위협적인 상황과 대상들 사이에서 생존을 쟁취하기 위해 필수적으로 작동시키게 되는 능력이다. 벤야민에게 이 능력의 본령은 스스로를 상황과 대상들과 ‘유사하게’ 만드는 능력, 그리고 유사하지 않은 대상들 사이에서 ‘비감각적인 유사성’을 발견하고 표현하는 능력에 있다. 달리 말해서, 모방능력은 세계와 사물의 ‘본질’이 처음으로 ‘인지되고 전달되기’ 위한 인간의 태곳적인 생존능력이자 표현능력이다. (II/1, 210–213)²²⁾ 벤야민은 이러한 모방능력이 후에 인간의 ‘언어’ 속으로, 언어의 한 종류인 ‘예술’ 속으로 전이되었다고 보고 있다. (II/1, 209)

벤야민의 이론이 아리스토텔레스와 차별화되는 두 번째 측면은 미메시스 능력을 단일한 기원으로 보지 않고, 이 능력 속에 두 가지 대립된 항들 내지 힘들이 함께 충돌하고 있다고 본다는 점이다. 이 두 힘들이 바로 ‘가상’과 ‘유희’이다. 가상과 유희를 지적함으로써, 이제 본고의 문제의식인 예술과 유희의 문제를 본격적으로 논의해야 할 지점에 도달한 셈이다.

2. 2. 유희의 예술철학적, 인간학적 의미

예술에 대한 역사적이며 총체적인 시각, 그리고 인간학적 유물론을 중심으로 한 독특한 변증법적 유물론. 예술과 유희에 관한 벤야민의 논의는 이 두 가지 사상적 특징을 토대로 하고 있다. 그는 예술과 마찬가지로 유희 또한 역사적이며 총체적인 관점에서 바라본다. 유희에 대한 그의 견해가 인상적으로 드러나는 곳은 「기술복제」의 한 긴 각주이다. 다소 길지만, 의미심장한 대목이므로 인용해보자. “모방하는 자는 자신이 행하는 일을 가상적으로 행한다. 우리는 그가 그 일을 유희적으로 한다고 말할 수도 있다. 이로써 우리는 미메시스 안에 존재

21) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역(서울: 문예출판사, 2002), 1148b, 37–38쪽

22) 여기서 더 논의할 수 없지만, 미메시스에 대한 벤야민의 이해는 하만이 『껍질 속의 미학』에서 언급하는 모방 개념(『하만 사상 선집』, 김대권 역(서울: 인터북스, 2012), 193쪽), 그리고 니체가 인간 삶의 근원적 능력으로 인정하는 ‘비유 충동’과 상당한 친화성을 보여준다. (『니체 전집3: 유고(1870년–1873년)』, 이진우 역(서울: 책세상, 2001), 448–450쪽)

하는 양극성을 마주치게 된다. 미메시스 속에는 가상과 유희라는 예술의 두 측면이 마치 떡잎처럼 밀착되어 포개어진 채 잠재해 있다. 하지만 변증법적으로 사유하는 자라면, 이러한 양극성이 일정한 역사적 역할을 하는 경우에만 그것에 관심을 보일 수 있다. 그런데 실제로 사정이 그러하다. 더구나 이 역할은 제1기술과 제2기술 사이의 세계사적 갈등에 의해 규정되어 있다. 즉 가상은 제1의 기술의 모든 주술적 방식들의 도식으로서 가장 추상적인 도식이면서 동시에 가장 끈질기게 지속되어온 도식이다. 그리고 유희는 제2의 기술의 모든 실험적 방식들의 무궁무진한 저장고이다. 가상의 개념이나 유희의 개념이나 모두 전통적 미학의 낯선 개념들이 아니다. 그리고 제의가치와 전시가치가 그 개념쌍 속에 번데기처럼 숨어 있었다는 점에서 그것은 하등 새로운 것이 아니다. 그렇지만 이러한 상황은 그 개념들이 역사에 대한 무관성을 상실하면서 갑자기 돌변하게 된다. 그 개념들은 이로써 실천적 통찰을 가져다준다. 이 통찰이란 곧 예술작품들에서 가상의 위축, 아우라의 붕괴와 함께 일어난 일은 유희-공간(Spiel-raum)의 엄청난 확장이라는 점이다. 가장 넓은 유희 공간은 영화에서 열렸다. 영화에서 가상의 요소는 제2의 기술과 동맹관계에 있는 유희의 요소에게 자리를 내주게 되었다.”(『선집 2』, 72)

이 대목은 중요한 상관개념들이 - 제의가치/전시가치, 제1기술/제2기술, 가상/유희, 아우라적 예술/탈-아우라적 예술²³⁾ - 중첩되어 등장하여 해독하기가 쉽지 않다. 하지만 앞서 논의한 변증법적 사유 방식과 인간학적 유품론을 상기한다면, 이 상관개념들의 대립이 겨냥하는 내용을 상당히 분명하게 밝힐 수 있다. 벤야민에게 모방과 예술은 애초부터 어떤 단일한 능력이나 원리에서 비롯된 것이 아니다. 오히려 모방과 예술은 그 내적 원천으로 볼 때, 두 가지 상반된 힘들 내지 경향들인 가상과 유희가 서로 대립과 긴장 속에서 함께 충돌하고 영향을 미치고 있는 영역이다. 벤야민은 가상의 경향을 제의가치, 제1기술, 아우라적 예술(대표적으로 그리스 조각)과 연결시키고, 유희의 경향을 전시가치, 제2기술, 탈-아우라적 예술(대표적으로 영화)과 연결시킨다. 일견 도식적으로 보이는 이러한 대비를 통해 그가 보여주려는 것은 예술의 사회적 기능이 역사적으로 급격하게 변화해 왔다는 사실이다. 즉 주술적 제의나 종교적 제의가 지배했

23) 벤야민이 마지막 개념쌍인 ‘아우라적/탈-아우라적’을 직접 거론하지는 않는다. 하지만 이 대목의 내용 전개와 「기술복제」의 전체적인 논의를 고려할 때, 이 개념쌍이 전제되어 있다고 봐야한다. (게오르크 W. 베르트람, 『철학이 본 예술』, 박정훈 역(서울: 세창출판사, 2017), 69-73쪽.

던 시대의 모방과 예술에서는 가상-제의가치-제1기술의 힘이 지배적인 역할을 했었다. 반면에 세속화된 근대예술의 시기를 거쳐 현대예술의 시기에서는 유희-전시가치-제2기술의 힘이 지배적인 위상을 획득하게 된다. 특히 기술적 복제가 작품의 내적 구성을 규정하는 현대 대중예술의 시대에 들어오면, 예술의 사회적 기능이 더 이상 종교적 구원이나 이상적인 미의 이념이 아니라 넓은 의미의 '정치적 기능'으로 옮겨갈 수밖에 없다.²⁴⁾

본고의 논의에서 중요한 것은 '유희공간의 확장'이란 논점이다. '유희'와 '확장'의 의미는 정확히 무엇일까? 근대미학의 역사에서, 가령 칸트와 실러의 미학이론에서도 유희는 이론적으로 매우 중요한 역할을 했었다. 칸트미학에서 유희는 '상상력과 지성 사이의 자유로운 상호 유희'(KU 31)에서 보듯, 취미판단의 주관적 보편성을 정초하는 '능동적 반성(판정)'의 역할을 한다. 또한 실러는 감각충동과 형식충동을 매개하는 유희충동과 미적 정조의 독자적인 위상을 엄밀하게 논구함으로써, 예술작품의 인간학적인 기능과 정치철학적인 의미를 명확히 부각시켰다고 할 수 있다.²⁵⁾ 이제 벤야민은 유희에 대해, 칸트와 실러와는 다른 방식으로 중요한 의미를 부여한다. 필자가 보기에 벤야민의 이론에서 각별히 유념해야 할 지점은 다음 네 가지다.

첫째, 유희에 대한 벤야민의 이론은 주관적 능력이나 예술작품의 이상이 아니라, 모방과 예술의 '존재론적 근원'에 방점을 두고 있다. 무엇보다도 벤야민이 예술에 대해 철저히 역사적이며 총체적으로 사유하고 있으므로, 유희의 의미 또한 역사적으로 변화할 뿐 아니라 특정 시대의 사회경제적, 사상적, 기술적 조건과 맞물려서 새로운 모습을 띠고 나타난다고 봐야한다.

둘째로 벤야민은 유희를 매체의 고유한 기술과 작동원리, 그리고 매체의 효과와 긴밀하게 연동시켜 파악하고자 한다. 앞선 인용문에서 영화와 유희공간의 상관성이 분명하게 적시되어 있지만, 벤야민은 「기술복제」에서 이 상관성을 치밀하고 폭넓게 추적한다. 가장 인상적인 서술은 아마도 다음 대목일 것이다. "우리들의 술집과 대도시의 거리, 사무실과 가구가 있는 방, 정거장과 공장들은 우리를 절망적으로 가두어놓은 듯이 보였다. 그러던 것이 영화가 등장하여 이러

24) "1900년 전후에 기술적 복제는 그것이 전송된 예술작품 전체를 대상으로 만들고 예술작품의 영향력에 심대한 변화를 끼치기 시작했을 뿐만 아니라, 예술의 작업방식에서 독자적인 자리를 점유하게 될 정도의 수준에 도달했다."(『선집 2』, 44)

25) 줄고, 「합목적적 형식에서 '살아있는 형태'로 : 칸트 미학을 교정하고자 한 실러의 미학적 성취에 대하여」, 『미학』 80권(한국미학회, 2014), 345-386쪽 참고.

한 감옥의 세계를 10분의 1초 다이어마이트로 폭파함으로써 우리는 사망으로 흩어진 감옥세계의 파편들 사이에서 유유자적하게 모험에 가득 찬 여행을 할 수 있게 되었다.”(『선집 2』, 83)²⁶⁾

셋째, 벤야민은 유희를 인간학적 유물론의 관점, 즉 인간의 지각방식의 역사적 변화, 그리고 인간 존재의 전면적인 역사적 (재)구성의 관점에서 성찰한다. 이 때문에 그의 관심은 근본적으로 개별자가 아니라 대중 혹은 ‘집단-신체’를 향해 있다.²⁷⁾ 그는 영화매체의 가장 중요한 사회적 기능을 “사람과 기계장치 사이의 균형을 만들어내는”(『선집 2』, 82) 일이라고 천명한다. 나아가 그는 특정한 영화들이 보여주는 사디즘적 혹은 마조히즘적 장면들이 어찌면 “대중적 정신이상의 에너지”를 허구적으로 분출하는, 일종의 ‘정신적 예방접종’의 기능을 갖고 있다고 진단한다.

넷째로, 벤야민은 유희의 잠재적인 기능을 정치적이며 현실 비판적인 관점에서 고찰한다. 이때 ‘정치적’이란 말의 핵심은 유희공간의 신체적 전유 과정을 통해서, 대중 혹은 ‘집단-신체’가 하나의 새로운 역사적 주체로 재탄생되는 일에 있다. 벤야민에 따르면, 인류의 상태를 새로운 ‘기술 수준과 생산력’에 적응시키는 일, 그리고 “이러한 적응을 가속화하는 일이 혁명의 목표이다. 혁명이란 집단의 신경감응(kollektive Innervation)이다. 더 정확히 말해서 혁명이란 역사적으로 일회적인 새로운 집단의 신경감응 시도인데, 이때 집단은 제2의 기술에서 기관(Organ)을 취한다.”(『선집 2』, 57 각주) 벤야민의 독특한 혁명이론을 고찰하는 일은 본고의 범위를 벗어난다. 분명한 것은 그가 생각하는 혁명이 통상적인 정치경제적 의미와는 현저하게 다르며, 그가 유희공간의 혁명적 활용 가능성에 기대를 건 것은 파시즘과 전면적 전쟁을 눈앞에 둔 상황에서, 현실적으로 이에 저항할 수 있는 유일한 가능성이 대중의 기술적-유희적 ‘재탄생’에 있다고 기대했기 때문이다.

예술과 유희의 문제를 논의하는 벤야민의 관점은 근대철학의 의식철학적이며 주관주의적인 관점을 확연히 넘어선다. 언어-표현, 모방능력, 가상과 유희 개념

26) 벤야민은 이를 제2기술의 사회적, 문명사적 기능으로 규정한다. “제2의 기술은 그보다는 [=자연의 지배보다는] 자연과 인류의 어울림을 지향한다. 오늘날의 예술이 갖는 사회적으로 결정적인 기능은 자연과 인간의 이러한 어울림을 훈련시키는 일이다.”(『선집 2』, 57) 또한 감옥 같은 대도시 자본주의 현실을 복제기술적 매체가 해체하고 재구성한다는 문제의식은 「조현실주의」 에세이의 ‘범속한 각성’과 연결되어 있다. (『선집 5』, 147)

27) W. Benjamin, .(『선집 1』 마지막 단편 “천문관 가는 길” 참조)

에서 드러나듯, 그의 관점은 근본적으로 기술적, 인간학적, 문명사적 면모를 보여준다. 그는 예술과 유희의 문제를 개체와 주관적 능력이 아니라 거시적인 ‘토대와 상부구조’의 발전 경향과 상호작용의 관점에서 성찰한다. 그러면서 유희가 예술의 근원적 추동력일 뿐 아니라, 새로운 역사적 주체인 대중의 내적 구성과 해방적 실천의 가능성과 직결된다는 점을 분명히 한다. 결과적으로 벤야민은 예술과 유희에 관한 실리의 인간학적-정치철학적인 관점을 역사적-유물론적으로 확장, 심화시켰다고 평가할 수 있다. 특히 예술, 기술, 매체, 대중(집단-신체), 유희의 내밀한 상호 연관성을 해명한 것은 예술과 유희에 관한 현대미학적 논의에도 여전히 소중한 이론적 영감을 주고 있다.

3. 슈미츠의 신체현상학적 미학 이론

헤르만 슈미츠는 적어도 독일어권에서는 2차 대전 이후 가장 주목할 만한 ‘신체현상학’을 전개한 것으로 평가된다.²⁸⁾ 슈미츠의 신체현상학은 그 기본 구상과 사상적 지향점에서 메를로-퐁티의 몸의 현상학과 친화성이 깊다. 두 철학자 모두, 서구철학 전통이 무시해 온 ‘신체’ 내지 ‘신체적 느낌(das leibliche Befinden)’의 차원에 정당한 위상과 권리를 되찾아주고자 하기 때문이다.

슈미츠와 메를로-퐁티가 생각하는 ‘신체’(몸)는 상식적 의미의 육체가 아니다. 우리는 통상적으로 육체를 의학적 관점에서 떠올린다. 즉 위치와 기능이 명확하게 한정되어 있는 많은 기관들의 결합체로 여기는 것이다. 이런 의미의 육체는 피부로 완전하게 둘러싸여 하나의 완결된 개체를 이루고 있으며, 많은 기관과 조직들의 생리적, 생화학적 상호작용을 통해 자신의 동일성을 유지하는 개체이다. 두 철학자가 주목하고 되살리려는 신체는 이런 의미의 육체가 전혀 아니다. 반대로 그것은 신체(몸) 전체가 ‘비자의적으로 느끼는 몸 전체의 자극과 동요 상태’를 통칭하는 개념이다. 피부와 기관들로 그 위치와 기능이 확정되기 이전에 신체(몸)가 자신에게서 저절로 감지하는 전체적인 느낌 상태를 의미하는 것이다. 이런 현상학적 신체(성)에는 객체적으로 대상화되고 분절되기 위

28) J. Soentgen, *Die verdeckte Wirklichkeit*(Bonn: Bouvier, 1998); M. Großheim & H. -J. Waschkies (hg.), *Rehabilitierung des Subjektiven. Festschrift für H. Schmitz*(Bonn: Bouvier, 1993)

해 반드시 필요한 확정된 ‘표면’과 ‘경계선’이 존재하지 않는다. (UG 116-117)²⁹⁾ 오히려 신체성의 전체적 느낌은 본질적으로 끊임없이 움직이고 변모하고 있는 일종의 ‘유동적인 물결’과 흡사한 존재 상태를 보여준다.

슈미츠의 신체현상학은 「존재론」, 「인간학」, 「인식론」, 「시간론」, 「공간론」, 「실천철학」, 「신적인 것의 이론」, 「미학」 등 철학적 성찰이 다가갈 수 있는 거의 모든 분야를 포괄하고 있다.³⁰⁾ 필자는 이제 존재론, 인간학, 미학을 중심으로 예술과 유희에 대한 슈미츠의 이론을 논의하고자 한다. 존재론과 인간학을 함께 고려해야 하는 이유는, 슈미츠의 미학이론이 존재론과 인간학의 핵심 개념들 위에서 펼쳐지기 때문이다. 이들은 ‘주관성’, ‘주관적 사실’, ‘상황’, ‘인상’, ‘카오스적 다양체’, ‘유희적 동일시’ 등이다. 이들의 의미가 선명하게 드러나야만, 예술과 미적 경험, 유희의 중요성에 관한 슈미츠의 이론을 적절히 이해할 수 있다.

3. 1. 주관적 사실, 상황, 인상 개념의 신체현상학적 재정의

먼저 ‘주관성’과 ‘주관적 사실’ 개념을 살펴보자. 왜 슈미츠가 주관성과 주관적 사실이란 개념을 각별히 중시할까? ‘사실(fact)’은 정의상 객관적일 수밖에 없을 것으로 보이는데, 어떻게 ‘주관적 사실’을 얘기하는 걸까? 슈미츠의 이론을 오해 없이 이해하려면, 무엇보다도 서구의 오랜 ‘영혼의 형이상학’으로부터 결별해야 한다. 서구철학은 데모크리토스와 플라톤으로부터 육체와 영혼을 엄격히 구별하는 이원론의 전통을 유지해왔다. 18세기 흄과 칸트 이후 ‘의식’이나 ‘마음’이란 용어가 영혼 대신 널리 통용되긴 했지만, 이원론의 전통은 사라지지 않고 끈질기게 존속해왔다. (UG 16-18) 오늘날에도 개별 주체의 가장 ‘깊은 내면적 차원’을 가리키는 말로 영혼을 자주 사용하고 있다.

슈미츠는 오랜 ‘영혼의 형이상학’ 혹은 형이상학적 실체 전통에 대한 급진적인 비판가다.³¹⁾ 영혼이든, 의식이든, 마음이든, 만약 이들을 오직 한 개별자에

29) 슈미츠의 이론은 그의 철학 전체를 집약한 저서 『다함이 없는 대상(Der unerschöpfliche Gegenstand)』(1990, UG)과 다른 저작들, 두 편의 핵심 논문을 중심으로 한다. 상세한 서지는 참고문헌을 볼 것.

30) 줄고, 「미감적 경험의 현상학적 재정의」, 『미학예술학연구』 23권(한국미학예술학회, 2006), 277-282쪽 참조.

31) 슈미츠는 철저한 무신론자이다. 하지만 인간이 ‘신적인 느낌’을 경험하는 독특한 존재라는 사실, 즉 신적인 것에 대한 감정적 경험의 고유성은 분명하게 인정한다. (UG 439-453, L 1)

계만 ‘속해’ 있는 어떤 ‘비밀의 방’처럼 표상한다면, 이는 여전히 영혼의 형이상학 내지 실체로서의 영혼을 고수하는 것과 다를 바 없다. 슈미츠에 따르면, 이 증명할 수 없는 형이상학에서 철저히 벗어나야만, 현상학적 신체(성), 주관성, 주관적 사실, 감정의 고유한 존재 성격 등이 그 참된 의미의 윤곽을 획득할 수 있다.

슈미츠가 말하는 ‘주관성(subjectivity)’은 근대 의식철학 전통이 사유의 최종 원리로 정립한 데카르트적 ‘코기토’나 칸트적인 ‘선험적 주관성’과도 확연하게 다르다. 오히려 그것은 철저히 신체적 지각 경험에 의거하여 이해되어야 하는 개념이다. 슈미츠에게 ‘주관성’은 어떤 삶의 상황에서 현상학적 신체가 의심할 수 없이 느끼는 “정동적 놀람의 상태(affektives Betroffensein)”에서 드러나는 ‘존재론적 계기’이다. 가령 한 인간이 충격적인 소식을 접하거나 악몽을 꾸었을 때, ‘이것이 바로 나와 직접 연관된 사태구나!’라는 것을 절감하면서 몸 전체가 빠져드는 ‘놀람’의 상태에서 부각되는 ‘존재론적 계기’이다. 조금 더 자세히 풀어서 설명해보자.

슈미츠는 충격적인 경험이 가져오는 놀람의 상태에서 인간의 신체가 처하게 되는 상태를 ‘원초적 현재(primitive Gegenwart)’라 부른다.³²⁾ 이 원초적 현재에서는 신체의 전체적인 상태가 극단적인 수축 상태로 접어든다. 그리고 이때 다섯 가지 존재론적 근본 계기들이 일순간에 신체 느낌의 안쪽으로 응축된다. ‘지금’, ‘여기’, ‘이것’, ‘존재’, ‘주관성’, 이들이 바로 다섯 가지 존재론적 근본 계기들인데, 이들이 순간적으로 신체성의 ‘절대적인’ - 즉 위치를 특정할 수 없는 - 지점으로, 다시 말해서 경악하여 수축되는 신체 느낌의 수렴점으로 분리 불가능하게 응축되는 것이다. 이렇듯 슈미츠에게 주관성은 신체적 경험에서 예기치 않게 주체에게 닥쳐온다. 그것은 주관이 의지적, 자의적으로 통제할 수 없는, 신체적 인간을 형성하는 존재론적 근본 계기이다. (UG 35-52) 이로써

32) 슈미츠에게 신체적 존재로서 인간의 삶은 ‘원초적 현재’와 ‘전개된 현재’의 두 가지 현재 상태를 오가는 동적인 과정이다. 우리가 일상적으로 뭔가를 생각하고 말하고 일하는 상태는 대부분 전개된 현재의 상태이다. 원초적 현재에서 전개된 현재로 이행하게 되면, 원초적 현재 상태에서 응축되었던 다섯 가지 존재론적 근본 계기들(지금, 여기, 이것, 존재, 주관성)이 서로 거리를 확보하면서 독자적인 위상을 획득하게 된다. 즉 지금과 연관되면서도 구분된 ‘이전’과 ‘이후’가 부각되며, 여기와 연관되면서도 구별되는 ‘저기’와 ‘거기’ 등이 분명하게 드러난다. 마찬가지로 이것과 저것, 존재와 비존재(가능성, 불가능성), 주관성, 객관성, 중립성 등도 상호 연관된 존재론적 계기들로서 독자적인 위상을 획득하게 되고, 동시에 주체 자신의 삶의 상황도 하나의 전체로서 자신에게 다가오게 된다. (UG 48-51, 153-155)

슈미츠는 ‘주관성’을 주관의 의식, 사유, 의지, 능력 등과 결부시켜 이해해 온 철학적 전통에서 완전히 벗어난다. 주관성은 주관의 자율성이나 능동성과는 전혀 관계가 없다. 오히려 그것은 급작스럽게 주관의 신체의 느낌을 장악하고, 이 느낌을 통해 현시되는(offenbar) ‘돌발적인 사건’이라 할 수 있다.

주관성의 신체현상학적 의미를 분명해 해야만, 슈미츠가 말하는 ‘주관적 사실’의 의미도 명확히 파악할 수 있다. 우리는 통상 ‘주관적’이란 말의 의미를 암묵적으로 주관-객관의 분리를 전제하면서 떠올린다. 즉 ‘주관적’을 객관과 무관하게 존재하는 어떤 ‘자립적 주관의 의식, 의지, 감정, 느낌 등과 직접적으로 연관되어 있는’의 의미로 받아들이는 것이다. 유념해야 할 것은 이러한 통념에서 주관의 자립성, 완결성, 능동성이 암암리에 전제되어 있다는 점이다. 이와 달리, 슈미츠가 말하는 ‘주관적’의 의미는 주관의 신체 느낌을 전체적으로 갑자기 사로잡는 정서적이며 분위기적인 힘을 겨냥하고 있다. 주관적 사실과 객관적 사실은 질적으로 완전히 상이하다. 주관적 사실은 결코, 이미 존재하는 객관적 사실에 ‘주관적 태도와 관점’이 덧붙여진 것이 아니다.³³⁾ 슈미츠는 실증적 분과학자들이 객관적 사실들의 분석과 법칙적 연관 파악을 목표로 하는 반면, 철학은 현상학적 방법을 통해 ‘주관적 사실’을 고유한 연구 대상으로 삼아야 한다고 천명한다. (SD 22-37) 이것은 철학이 ‘단지 주관적일 뿐’이라고 간과하거나 경시해 온 주관적 사실들, 즉 독특한 신체적 동요를 동반하면서 해당 주관에게 의미심장한 것으로 다가오는 주관적 사실들의 정당한 권리와 의미를 명확히 논구해야 한다는 말이다. 결국 ‘주관적-객관적’의 구별은 주관이 능동적이며 자의적으로 설정할 수 있는 것이 아니다. 주관적 사실은 신체적 주관에게 다가오는 ‘사실’ 자체의 어떤 정서적인 힘, 사실 자체에 내재한 고유한 정서적 함의(뉴앙스)에 의해 규정된다.

슈미츠는 이렇게 주관성과 주관적 사실의 의미와 중요성을 신체적 느낌과 경험을 바탕으로 논구한다. 그렇기 때문에 그가 ‘감정’의 문제를 자신의 현상학적 연구의 핵심 주제로 삼는 것은 당연한 귀결이라 할 수 있다. 왜냐하면 우리 삶의 구체적인 경험은, 명료하든 모호하든, 언제나 독특한 감정적, 정서적 분위기 속에서, 이 분위기에 대한 신체의 느낌 속에서 펼쳐지기 때문이다. 슈미츠의 감정 이론은 “감정들은 공간적으로 퍼져있다.”(UG 292, 115-117))는 기묘한 주

33) Schmitz „Das leibliche Befinden und die Gefühle“, in : *Zeitschrift für philosophische Forschung* 18, 1974, p. 325-338, 특히 p. 325-330 볼 것.

장 속에 압축되어 있다. 이 주장은 감정에 대한 우리의 통념과 정면으로 배치된다. 감정이야말로 해당 주관만이 내적으로 생생하게 느끼는 마음 상태, 주관 자신의 ‘내밀하고 사적인’ 마음 상태가 아닌가?

하지만 여기서도 슈미츠가 영혼의 형이상학을 철저하게 부정하고, 현상학적 신체를 사로잡는 비자의적인 전체적인 느낌에서 출발한다는 사실을 명심해야 한다. 신체의 전체적인 느낌 상태는 근본적으로 신체의 ‘확장과 수축’을 바탕으로 한 ‘공간적인 방향, 강도, 흐름’의 경험이다. 감정의 경험도 마찬가지다. 슈미츠는 감정의 경험이 그 현상학적 특징과 양상으로 볼 때, 우리의 신체가 매일매일 날씨를 즉각적으로 느끼는 것과 다르지 않다고 말한다. (UG 280–281) 우리는 아침에 눈을 뜨면 날씨의 상태를 직감적으로 느낀다. 그런데 날씨의 감지는 날씨의 공간적으로 널리 퍼져 있는 분위기적인 힘에 신체의 전체적인 느낌이 자연스럽게 공명하는 것에 다름 아니다.³⁴⁾ 감정 또한, 그 신체적 감지의 양상으로 볼 때, 날씨와 다르지 않다. 감정은 알 수 없는 ‘비밀의 방’ 속에 있는 것이 아니라, 신체를 저절로 사로잡고 압박하는 ‘분위기적인 힘(atmosphärische Macht)’으로 봐야한다.³⁵⁾ 그렇기 때문에 가령, 기쁜 소식을 접한 사람은 저절로 ‘가볍고 들뜬’ 동작을 하게 되고, 반대로 걱정에 사로잡힌 사람은 저절로 고개를 숙이면서 ‘무겁게 가라앉는’ 동작을 하게 되는 것이다.

다음으로 ‘상황’과 ‘인상’ 개념을 보자. 슈미츠에게 ‘상황’은 단지 여러 요소들의 복합체가 아니다. 반대로 상황은 동물, 식물, 사물 등과 마찬가지로 존재하는 것에 속하는 하나의 독자적인 유형이다. 존재자의 고유한 유형으로서의 상황을 슈미츠는 “적어도 하나의 사태가 속해 있는 절대적인 혹은 상대적인 카오스적 다양체 상태의 전체(Ganzheit)”(UG 65)라고 정의한다. 그리고 이러한 상황을 토대로 인상을 “명료하지는 않지만 많은 것을 이야기하고 있으며, 함축적 의미를 잉태하고 있는 상황”(UG 19–20)이라고 정의한다. 우리는 인상이 의미론적으로 상황을 전제하고 있으며, 상황을 이해할 때 관건이 되는 것이 ‘카오스적 다양체’라는 점을 알 수 있다. 그렇다면 ‘카오스적 다양체’란 무엇일까?

슈미츠는 이미 1968년의 저작 『주관성』에서 ‘카오스적 다양체’가 하나의 독

34) 이와 관련하여, 날씨를 뜻하는 라틴어 ‘clima’와 한자어 ‘기후(氣候)’가 공통적으로 어떤 ‘공간적으로 퍼져있는 상태와 정세’라는 함의를 갖고 있다는 사실은 매우 의미심장하다.

35) 이렇게 볼 때, 우리말의 일상적 표현 가운데 “분노에 **헐싸이다**.”, “사랑에 **빠지다**.”, “짜증에서 **벗어나다**.” 등의 표현은 단지 일반화된 비유가 아니라 감정의 참된 존재 성격을 잘 포착하고 있는 정확한 표현으로 봐야할 것이다.

자적인 존재론적 범주라는 점을 명확히 논구한다.³⁶⁾ 인간은 근본적으로 어떤 '상황' 속에 던져져 있으며, 또한 다양한 '인상'을 가진 대상들과 만나면서 살아간다. 그런데 슈미츠에 따르면, 상황과 인상을 이루고 있는 다수의 사태들, 문제들, 프로그램들(계획, 희망, 예상, 기대 등등)은 서로 선명하게 구별될 수 없이 복잡하게 얽혀있다.³⁷⁾ 사태들, 문제들, 프로그램들이 끊임없이 상호 영향을 주고받으면서 내적-본질적으로 '모호한 비정형의 덩어리'를 이루고 있는 것이다. 이러한 비정형의 덩어리가 바로 '카오스적 다양체'다.³⁸⁾ 카오스적 다양체인 상황과 인상에서, 이들에 속해 있는 사태들, 문제들, 프로그램들 하나하나를 명료하게 구분하는 것은 불가능하다. 카오스적 다양체를 존재론적으로 정당화함으로써, 슈미츠가 동일률과 모순율, 분석적-실증주의적 합리성이 지배해 온 서구 지성주의 전통을 근본적으로 거부한다는 사실이 분명해진다. 아울러 그는, 곧 보겠지만, 카오스적 다양체의 복잡한 존재 양상에 적절히 대응할 수 있는 '직관적-전체적'인 대상화의 방식으로 예술과 미적 경험의 중요성을 논의한다.

마지막으로 '유희적 동일시'란 개념을 보자. 우리는 예술과 관련하여 '동일시(identification)'라는 말을 들으면, 저절로 심리학적 용어인 '동일화' 내지 '감정이입'을 떠올린다. 그런데 조금만 찬찬히 생각해 보면, '동일화' 내지 '감정이입' 용어가 지니고 있는 이론적 불명료성과 불합리성을 어렵지 않게 간파할 수 있다. 가령, 영화 관객은 스크린의 영상을 보면서, 자신과 영화의 '주인공'을 정말로 동일하게 만드는가? 다시 말해, 정말로 자신의 상상력과 환상 속에서 자기 자신을 주인공과 '동일한 인간'으로 만들고 있는가? 혹은 자신의 감정 상태를 주인공의 '감정 상태' 속으로 이입시켜, 투사시켜 느낀다고 간주할 수 있는가? 과연 이런 의미의 '감정이입'이 가능하긴 한가? 이러한 이론적 모호함과 난점을 해결하기 위해 슈미츠가 제안하는 개념이 바로 '유희적 동일시'이다. 유희적 동일시란 무엇인가?

유희적 동일시의 의미는 구체적인 예시를 통해 쉽게 풀어낼 수 있다. 슈미츠

36) 슈미츠는 이를 "동일성과 차이에 관한 비결정의 상태"라 부른다. (S IX)

37) 상황과 인상을 이루고 있는 사태(Sachverhalt), 문제(Problem), 프로그램(Programm)을 문장의 종류에 견주어 말한다면, 각각 평서문, 의문문, 청유문이 대응할 것이다. 물론 이때 청유문은 요청, 욕망, 희망, 계획, 전망, 예감 등을 모두 포함한 넓은 의미로 이해해야 할 것이다.

38) 슈미츠가 들고 있는 카오스적 다양체인 상황과 인상의 예들은 매우 다양하다. 사랑, 우정, 시대 구분(고대, 중세, 르네상스 등), 특정한 사회, 특정한 문화권, 모국어, 개별자의 성격 등은 모두 각각이 하나의 '상황'이다. 낯선 도시의 풍경, 얼굴, 목소리, 예술작품 등은 '인상'의 예들이다. (UG 65-74)

는 어떤 지인을 찍은 사진을 보는 경우를 예로 든다. (UG 174-178)³⁹⁾ 일상적으로 가족이나 친구의 사진을 보는 감상자는 사진 이미지가 지인을 재현하고 있음을 확신한다. 그래서 감상자는 자연스럽게 사진 이미지의 상태가 어떠한지 흥미를 갖고 들여다보게 된다. 하지만 어떤 경우에도 감상자는 사진 이미지와 피사체가 된 지인을 혼동하지 않는다. 슈미츠의 말을 빌리자면, 감상자는 “동일함의 사실성에 대해서는 완전히 무관심한 상태에서” 사진을 ‘사진으로서’ 관찰하고 즐기고 있는 것이다. (UG 175) 이것이 유희적 동일시의 상태이다. 그러니까 유희적 동일시는 어떤 대상의 이미지를 바라볼 때, 그 이미지와 대상이 동일하다는 것을 알면서도, 이 동일성으로부터 일정한 거리를 두고 이미지 자체를 감상(곧 공감적 주목과 관조)하는 과정을 가리킨다.⁴⁰⁾ 이러한 감상 방식과 과정이 예술과 미적 경험의 핵심적 특징이라는 점은 두말할 나위가 없다.

3. 2 예술과 미적 경험의 인간학적 의미 : 유희적 동일시와 상황과 인상의 섬세한 전개

이제 슈미츠의 미학적 논의를 보자. 인간은 근본적으로 여러 종류의 상황 속에서 살아가는 존재이다. 또한 자신에게 다가오는 다양한 인상들을 ‘직관적-통합적’으로 이해하고, 그 인상들에 동반된 감정과 분위기를 신체적으로 느끼고 평가하는 존재이다. 그런데 인간은 때때로 상황, 인상, 감정, 분위기들이 ‘주관적 사실’로 닥쳐오면서 급작스럽게 주관성이 첨예하게 두드러지는 상태, 곧 ‘정동적 놀람의 상태(=원초적 현재)’에 빠져들게 된다. 정동적 놀람의 상태는 신체가 순간적, 충격적으로 수축되면서, 극적인 긴장과 압박을 느끼는 상태이다. 인간은 이러한 긴장과 압박에서 빠져나오면서 주어진 상황과 인상의 특징과 의미를 적절히 이해하고자 한다. 신체적 경험의 관점에서 볼 때, 이것은 ‘원초적 현재’에서 ‘전개된 현재’로 이행하는 과정에 다름 아니다. 그리고 이러한 시도는 “대상화(Vergegenständlichung)”를 통해서 이루어지는데, 대상화란 인간이 자신에게 닥쳐오는 상황, 인상, 감정, 분위기를 자신(이라는 상황)으로부터 일정 정도 분리

39) 이미지의 본성이 본질적으로 다르지만, 이것은 아리스토텔레스가 『시학』에서 예로 들고 있는 ‘시신을 그린 그림’의 경우에도 동일하게 해당된다.

40) 슈미츠는 이것이 칸트가 밝힌 무관심성(KU §2) 개념의 결정적인 인간학적 통찰이라고 강조한다. (H. Schmitz, WK, p. 357-369)

시킴을 위해, 친숙한 ‘문화적 상징형식들’을 활용하여 이들을 적절히 표현하는 과정이다. 슈미츠는 대상화를 위한 상징형식들의 예로 언어, 담화(Rede), 신화적 제의, 개념, 이론, 그리고 시와 예술 등을 든다. (UG 458, 465, 182-194)

따라서 슈미츠의 현상학에서 시(Dichtung)와 예술(Kunst)의 근원적인 중요성은 고유하고 독자적인 ‘대상화’ 방식이라는 데 있다. 특히 그는 시와 예술의 대상화가 실증적이며 분석적인 학문의 대상화와 본질적으로 다르다는 점을 강조한다. 아울러 슈미츠의 예술론과 미학적 이론은 신체적 느낌과 신체들 사이의 소통, 그리고 위에서 살펴본 존재론적 개념들(상황, 인상, 분위기, 카오스적 다양체, 유희적 동일시)을 바탕으로 하고 있다. 시적 언어를 통한 대상화를 시작하기 위해서는, 우선 신체의 상태가 원초적 현재에서 전개된 현재로 이행해야 하고, 이를 바탕으로 유희적 동일시가 시도되어야 한다. 왜냐하면 다섯 가지 존재론적 근본 계기들이 서로 간격을 확보하고 독자적인 위상을 획득해야만 기억과 상상력이 동력을 얻을 수 있으며, 기억과 상상력이 움직여야만 시적 언어의 근간이 되는 모사, 비유, 상징이 시도될 수 있기 때문이다.

슈미츠는 시적 언어의 대상화를 “상황의 조심스러운 전개”(UG 461, 72-73, 183)로 정의한다. 이때 핵심은 물론 ‘조심스러운’이란 말에 있다. 이것은 상황의 전체성과 독특성에 조심스럽게 다가가서 섬세하게 관찰하며, 이를 보편적 개념들로 단순화시키지 않고 최대한 온전히 표현한다는 뜻이다. 산문을 통한 표현도 상황을 ‘전개하는’ 기능을 수행하기는 한다. 하지만 산문적 전개는 시적 전개와 달리, 상황을 일련의 ‘고정된 사실들’과 ‘객관적 요소들’로 분석하는 것을 목표로 한다. 또한 시적 전개는 산문적 전개와 달리 네 가지 고유한 표현 방법을 활용한다. 이들은 ‘상징(symbol)’, ‘알레고리(allegory)’, ‘은유(metaphor)’, ‘리듬(rhythm)’이다. 이 네 가지 방법에 대한 설명에서도 시에 대한 정의와 마찬가지로 상황, 인상, 카오스적 다양체, 유희적 동일시 등의 개념들이 중심적인 역할을 하고 있다. (UG 462-474) 예를 들어, 슈미츠는 상징을 ‘응집된 정수’에 해당되는 감각적 대상이 ‘좁은 의미의 상황’과 결합하여 하나의 ‘넓은 의미의 상황’을 형성하는 것이라고 규정한다. 다른 한편, 은유는 네 가지 표현 방법 가운데서도 가장 근본적이며 가장 널리 활용되는 방법인데, 슈미츠에 따르면 은유의 표현력은 ‘비동일적인 것이 유희적으로 동일시됨’으로써 일련의 사태들, 문제들, 프로그램들이 병립할 수 있게 되고, 이로부터 ‘역설적 긴장’이 형성된다는 데 있다. (UG 463)

유희와 관련하여 또 하나 중요한 것은 ‘미적 태도’에 관한 이론이다. 미적 태도를 미적 경험이 형성되기 위한 필수 조건으로 본다는 점에서 슈미츠 또한 ‘미적 태도론자’라 부를 수 있을 듯하다. 하지만 그가 미적 태도를 논의하는 방식은 울드리치류의 심리학적 접근 방식과는 확연히 다르다. 무엇보다도 슈미츠가 미적 태도를 ‘미적 경건감’과 ‘미적 향유’라는 두 층위로 구별하여 설명하는 방식이 상당히 흥미롭다. 미적 경건감은⁴¹⁾ 감상자가 시와 예술이 보여주는 상황과 인상에 주목하고, 이 상황과 인상의 개별성과 독특한 분위기적 힘을 충분히 공감하기 위해 접어드는 일종의 ‘선-감정(pre-emotion)’의 상태를 뜻한다. 이어 미적 향유는 흔히 ‘미적 감정(쾌감, 만족감)’이라 부르는 것을 가리키는데, 슈미츠는 이를 좀 더 엄밀하게 규정한다. 그는 미적 향유를 “정서적인 자극과 놀람의 상태를 윤희하게 느끼고 수용하면서 유지하는 일”로 정의한다. (UG 481) 미적 향유는 시와 예술이 환기시켜주는 감정적이며 분위기적인 힘을 신체적으로 느끼는 일, 그리고 스스로 이 느낌을 계속 지속시키고 있는 상태를 함께 지칭한다. 그러니까 미적 향유는 감정의 신체적 수용을 넘어서서, 그러한 상태를 계속 유지하려는 자발적인 동기까지 포함하고 있는 개념이라 할 수 있다.

본고와 관련하여 주목해야 할 것은 미적 향유 안에 ‘유희적 동일시’의 계기가 내재되어 있다는 점이다. 미적 향유에서 주관의 신체는 상황과 인상이 자아내는 감정의 분위기적인 힘에 의해 완전히 압도되어 있는 상태가 아니다. 하지만 그렇다고 상황과 인상을 객관적-이론적으로 대상화시킬 수 있을 만큼 이 힘으로부터 거의 완벽하게 벗어나 있는 것도 아니다. 미적 향유에서 주관의 신체는 이러한 양 극단 사이에서 일종의 “행복한 중간지점”(UG 482)을 점유한다고 할 수 있다. 미적 향유에서 현상학적 신체는 시와 예술이 보여주는 구체적이며 생생한 형상적 표현과 유희적으로 동일시한다. 이때 신체는 이 형상적 표현의 방향, 리듬, 강도의 분위기적인 힘을 공감적으로 ‘내체화(Einleibung)’⁴²⁾한다. 동시에 미적 향유의 주체는 “상상력과 지성의 자유로운 상호 유희(작용)”(KU §9)를 바탕으로 이 형상적 표현에 나타난 비유와 상징의 함축성과 탁월성을 가능한 온전히 느끼고 이해하고자 한다. 우리는 슈미츠의 미적 향유 개념이 가진 이론적 의미를 실러와 견주어 이렇게 규정할 수 있을 것이다. 실러가 예술적 기

41) 종교적 경건감(Andacht)은 미적 경건감과 유사한 측면이 많지만, 관조 대상의 존재에 대한 확신과 무거운 진지함이 동반된다는 점에서 미적 경건감과 차이가 난다.

42) 주어진 상황, 인상, 대상의 방향, 움직임, 리듬, 강도, 형상 등을 비자의적으로 신체성의 차원 속으로 통합시키는 과정을 ‘내체화’라 부른다. (UG 137)

능의 목표로 설정한 ‘미적 정조’는 감각(자연)적 풍부함과 이성(형식)의 형상성을 충만하게 포괄한 ‘전인적 자유로움’의 상태이다. 슈미츠는 이러한 ‘미적 정조’를 상황과 인상을 직관적이며 통합적으로 구제하는 예술과 미적 향유의 개념으로 변형시켰다고 볼 수 있다.

4. 결론을 대신하여 : 열린 신체와 유희의 형성력을 위하여

예술과 유희에 관한 벤야민과 슈미츠의 이론이 서로 만나는 지점은 분명해 보인다. 바로 신체이다. 두 사상가 모두 유희를 예술과 미적 경험의 핵심 계기로 삼고 있으며, 유희가 실질적으로 작동하는 경험 영역으로 신체를 부각시키고 있다. 또한 벤야민과 슈미츠는 공히 신체를 완결된 유기체나 구조가 아니라, 감각적으로 열려 있고, 또 유동적으로 공명하는 장으로 본다. 이들은 신체가 자신에게 영향을 미치는 방향, 운동, 리듬, 속도, 강도, 감정 등에 어떻게 공감적으로 반응하고 내밀하게 교류하는지에 각별히 주목한다. 이들에게 신체는 확정되지 않은, 끊임없이 변화하는 드라마와 같다. 그 때문에 벤야민과 슈미츠는 신체의 본질적인 개방성과 불확정성, 신체의 새로운 구성 가능성을 여러 측면에서 흥미롭게 조명한다.

하지만 앞서 논의했듯이, 두 사상가 사이에는 차이점도 적지 않다. 특히 이론의 출발점과 지향점에서 현저한 차이를 드러낸다. 예술과 유희와 마찬가지로 벤야민은 신체의 의미도 수미일관 역사적, 역사철학적 관점에서 해명하고자 한다. 또한 그는 근본적으로 개체가 아니라 집단(대중)적 신체에 초점을 맞추면서, 이 신체의 기술적, 사회경제적, 문명사적 조건과 그 새로운 구성 가능성에 깊이 천착한다. 이를 통해 벤야민의 이론이 지향하는 목표는 정치적이며 유토피아적이다. 그의 이론은 경제적 착취, 자유의 억압, 기만적 이데올로기에 저항하는 새로운 정치적 대중의 탄생을 지향하고 있다. 반면, 슈미츠는 가장 낮은 지점에서, 매우 하찮아 보이는 느낌과 지각의 차원에서 인간에 접근한다. 그는 서구의 오랜 영혼, 실체, 객관(실증)주의의 지배를 전복시키고자, 신체적 경험과 주관적 사실에 대한 획기적인 재정의 내지 재평가에서 출발한다. 슈미츠에게 인간은 우선적으로 신체적으로 경악할 수 있는 존재이며, 항상 카오스적 다양체의 도전에 직면해 있는 존재이다. 다행히도 인간에게는 완벽하지는 않지만, 이 도

전에 응답할 수 있는 신체적 공명 능력과 대상화 능력이 주어져 있다. 이들이 바로 유희적 동일시와 시와 예술을 통한 대상화 능력이다. 이렇게 낮고 겸허한 신체현상학을 토대로 예술과 유희를 정당화하면서, 슈미츠는 집단이나 정치가 아니라 과도한 객관주의와 주관주의의 억압에서 벗어난 열린 신체적 경험의 삶을 지향한다. 그것은 신체의 유연성을 인정하면서도 그 유연한 적응력을 신뢰하는 삶, 신체를 통한 공감과 연대의 가능성을 충분히 이해하는 삶이다. 또한 먼 미래(시간)를 위해 신체적 현재(공간)를 희생하지 않는 삶, 열려 있고 사로잡힐 수 있는 신체의 자아감과 자긍심을 담담히 유지하며 살아가는 삶이다. (L 13-14.)

예술과 유희에 관한 벤야민과 슈미츠의 이론은 오늘날의 예술 실천과 관련하여 어떤 시사점을 던져줄 수 있을까? 대부분의 논자들은 21세기 예술의 두드러진 경향으로 ‘탈-경계의 확산’, ‘기억과 역사’, ‘정치적 문제제기’를 꼽는 데 동의할 것이다.⁴³⁾ 최근 각종 <비엔날레>에서 우리가 만나는 다양한 미술작품들을 떠올리면, 이 세 가지 경향을 쉽게 확인할 수 있다. 하지만 넓은 의미의 ‘유희적 요소’도 이 세 가지 경향 못지않게 동시대 예술의 핵심적 특징으로 인정해야 할 것이다. 오늘날 거의 모든 작업들은 재료, 기법, 기술, 매체, 양식, 기존 작품들 혹은 사건들에 대해 명시적 또는 암묵적으로 ‘유희하는 태도’를 보여준다. 물론 유희의 측면을 즉자적으로 느끼는 일과 그것의 예술철학적, 인간학적 의미를 엄밀하게 파악하는 일은 전혀 다르다. 후자를 위해서는 유희가 어떻게 작품의 내재적 ‘형식법칙’의 역할을 하는지를 밝혀내야 한다. 유희가 작품의 세부 요소들 사이에서, 그리고 작품과 관객, 작품과 현실 사이에서 어떻게 새로운 지각과 사유의 공간을 열어 주는지를 읽어내야 한다. 또한 유희가 작품의 객관적인 매개 과정에서 어떻게 기존의 통념, 가치관, 행동방식, 이데올로기를 중지시키고 있는지, 어떻게 새로운 감각과 사유의 지평을 실험하는지를 세밀하게 성찰해야 한다. 벤야민과 슈미츠의 미학적 논의는 이러한 철학적 성찰을 위해 여러 측면에서 의미심장한 이론적 영감을 줄 수 있다.

43) J. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Junius, Hamburg, 2015, p.7-18 참조.

참 고 문 헌

발터 벤야민 원전

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bände I - VII, Suppl. I - III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972 - 1999.

번역서 (괄호 안은 인용을 위한 축약어)

- 『일방통행로·사유이미지』, 김영옥, 윤미애, 최성만 역, 서울: 도서출판 길, 2005. (『선집 1』)
- 『기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 서울: 도서출판 길, 2007. (『선집 2』)
- 『역사의 개념에 대하여·폭력비판을 위하여·초현실주의 외』, 최성만 역, 서울: 도서출판 길, 2008. (『선집 5』)
- 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여·번역자의 과제 외』, 최성만 역, 서울: 도서출판 길, 2008. (『선집 6』)
- 『독일 비애극의 원천』, 김유동, 최성만 역, 서울: 한길사, 2009. (『비애극』)
- 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 역, 파주: 민음사, 2002. (『문예이론』)

헤르만 슈미츠 원전 (괄호 안은 인용을 위한 축약어)

- Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn: Bouvier, 1990. (UG)
- _____, *Subjektivität*, Bouvier, Bonn: Bouvier, 1968. (S)
- _____, *Neue Phänomenologie*, Bonn: Bouvier, 1980. (NP)
- _____, *Was wollte Kant?*, Bonn: Bouvier, 1989. (WK)
- _____, *Selbstdarstellung als Philosophie*, Bonn: Bouvier, 1995. (SD)
- _____, *Die Liebe*, 2. Aufl., Bonn: Bouvier, 2007. (L)
- _____, "Das leibliche Befinden und die Gefühle", in : *Zeitschrift*

für philosophische Forschung 18, 1974, p. 325-338.

_____, “Gefühle als Atmosphären und das affektive Betroffensein von ihnen”, in : *Zur Philosophie der Gefühle*, ed. H. Fink-Eitel & G. Lohmann, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1993, p. 33-56.

국내 단행본

게오르크 베르트람, 『철학이 본 예술』, 박정훈 역, 서울: 세창출판사, 2017.

아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 서울: 문예출판사, 2002.

요한 게오르크 하만, 『하만 사상 선집』, 김대권 역, 서울: 인터북스, 2012.

최성만, 『기역의 정치학』, 서울: 도서출판 길, 2014.

페터 뷔르거, 『아방가르드의 이론』, 최성만 역, 서울: 지만지, 2013.

프리드리히 니체, 『니체 전집3: 유고(1870년-1873년)』, 이진우 역, 서울: 책 세상, 2001.

국내 논문

김민수, 「진정한 자유의 이상으로서 실러의 놀이충동의 미학 탐구」, 『철학논집』 57, 서강대학교철학연구소, 2019.

김산춘, 「뵘의 새로운 미학: 분위기와 감각학」, 『미학예술학연구』 30, 한국 미학예술학회, 2009.

김윤상, 「실러의 철학적 생리학에 내재된 미학적 인간학 이념」, 『독어독문학』 146, 독어독문학회, 2018.

박배형, 「칸트 미학과 인식의 문제」, 『미학』 84(3), 한국미학회, 2018.

이재걸, 「프랑수아 라블레 소설에서 보이는 '악취미(bad taste)'와 '웃음'의 이미지 - 놀이와 축제 이론을 중심으로 -」, 『예술과 미디어』 17(2), 한국영상미디어협회, 2018.

이진실, 「1916년 벤야민 언어논문에서 나타난 '언어 마법' 개념의 재고찰 - J. G. Hamann의 '메타비판' 과의 연관성을 중심으로」, 『미학』 82(2), 한국미학회, 2016.

정낙림, 「생성의 놀이와 세계 상징으로서 놀이 - F. Nietzsche와 E. Fink의

- 놀이 철학], 『인문학 연구』 101, 충남대학교인문과학연구소, 2015.
- 최성만, 「발터 벤야민의 인간학적 인간학적 유물론」, 『뫼히너와 현대문학』 30, 한국뫼히너학회, 2008
- 하선규, 「J. G. 헤르더의 감각주의적 인간학과 미학에 관한 연구」, 『인문논총』 73(4), 서울대학교인문학연구원, 2016.
- _____, 「미감적 경험의 현상학적 재정의」, 『미학예술학연구』 23, 한국미학예술학회, 2006.
- _____, 「'합목적적 형식'에서 '살아있는 형태'로 : 칸트 미학을 교정하고자 한 실러의 미학적 성취에 대하여」, 『미학』 80, 한국미학회, 2014.

국외

- Adorno, T., *Ästhetische Theorie*, hg. G. Adorno & R. Tiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970).
- Barck, K., u.a.(hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd.5, Stuttgart: Metzler, 2010.
- Goethe, J. W. von, *Werke: Hamburger Ausgabe in 14. Bänden*, hg. v. Erich Trunz, Bd. 12, München: C. H. Beck, 1981.
- Großheim, M./Waschkies, H.-J.(hg.), *Rehabilitierung des Subjektiven. Festschrift für H. Schmitz*, Bonn: Bouvier, 1993.
- Gumbrecht, H. U./Marrinan, M.(ed.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, California: Stanford, 2003.
- Lindner, B.(hg.), *Benjamin Handbuch, Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2006
- Rebentisch, J., *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg: Junius, 2015.
- Soentgen, J., *Die verdeckte Wirklichkeit*, Bonn: Bouvier, 1998.
- Tiedemann, R., *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

A Study on the Relation between Art and Play in the
Modern Aesthetic Theories
– Focused on the Theories of W. Benjamin and H. Schmitz

Ha, Sun-Kyu*

Abstract

The issue 'Art and play' is frequently discussed in philosophical, aesthetic research and history of culture. However, it is not just a feature or aspect of art theory, but a very important topic that is directly or indirectly related to many significant themes like 'art and life', 'art and culture', 'art and society', 'art and politics', 'art and human body' etc. In this article, I will discuss the issue of art and play through the theories of two German thinkers, Walter Benjamin (1892–1940) and Hermann Schmitz(1928–). Though the philosophical position and methodology differ markedly, the two thinkers develop very original and meaningful theories on the ontological and epistemological meanings of art and play. Benjamin inquires into the issue of art and play in terms of the macroscopic trends and interactions of the economic foundations and ideological structures (Basis und Überbau). In his theory, play is not only the fundamental driving force of art, but also presented as an anthropological core concept that enables the internal composition and liberative practice of the new historical subject, the masses. On the other hand, Schmitz explores the meaning of art and play based on a full reevaluation of bodily experience and subjective facts. As a person who can be physically astonished, the subject responds to the challenge of chaotic manifolds with his elastic abilities of physical resonances and ways of objectification. These are remarkable human abilities of playful identification and objectification through poetry and art. In

* Professor of Hongik University

투고 접수 : 2019. 11. 12

심사 완료 : 2019. 12. 14

게재 결정 : 2019. 12. 18

order to deeply understand contemporary works of art, in which playful elements are increasing day by day, Benjamin's and Schmitz' theory can give important implications at various points.

※ **Key Words:** art and play, anthropological materialism, theory of mass, body phenomenology, artistic objectification