

발터 벤야민 예술론에서 기술의 의미

「기술복제 시대의 예술작품」 다시 읽기*

김 남 시**

국문초록 본 논문은 벤야민에게서 기술의 의미를 미메시스, 모방, 유희, 반복 등 그의 예술론적 개념들과의 연관 속에서 해명한다. 벤야민에게 기술은 인간의 지각과 종류, 나아가 그 방식을 변화시켜 자연에 대한 인간의 관계와 집합체의 존재방식을 변화시키는 결정적인 요소이다. 「기술복제」 논문에서 벤야민은, 사진과 영화 같은 당대 복제 기술이 예술작품을 다수화, 현재화시킴으로써 전통적 문화예술의 권위를 무너뜨려 그를 집합적 산물로 받아들이게 하고, 대중을 문화예술의 생산과 수용의 주체로 신경감응시키고 있음을 분석한다. 이는 ‘인간과 자연의 어울림’을 지향하는 제2기술의 잠재성이 발휘된 것이다. 「기술복제」 논문을 기존의 매체 중심적 독해에서 벗겨내어 기술을 통한 집합체의 신경감응이라는 관점에서 읽으면, 이로부터 기술 및 기술장치와 관계하는 오늘날 우리의 상황을 사유하기 위한 통찰을 얻을 수 있다. 이런 관점에서 본 논문은, 거의 모든 문화, 예술작품들을 ‘복제’해, 개개인이 이용가능하게 만들었을 뿐 아니라 광범위한 범위에서의 집단적 감상과 공유를 가능하게 한 스마트폰 기계장치와 관련된 네트워크 기술을 분석한다.

* 본 논문은 이화여자대학교 교내 연구과제(1-2013-0549-001-1) 연구지원으로 이루어졌습니다.

** 이화여자대학교

주제분류	문화이론, 미학, 예술론
주제어	발터 벤야민, 기술, 제2기술, 신경감응

I. 들어가는 말

「기술복제시대의 예술작품」(이하 「기술복제」) 논문 서두에서 벤야민은 이렇게 말한다.

“비교적 큰 규모의 역사적 시공간 내부에서 인간 집단들의 전 존재방식과 더불어 그들의 지각과 종류와 방식도 변화한다. 인간의 지각이 조직되는 종류와 방식 – 즉 인간의 지각이 조직화되는 매체 – 은 자연적으로 뿐만 아니라 역사적으로도 조건 지워져 있다”¹⁾

인간의 지각이 조직되는 종류와 방식이 역사적으로 조건 지워져 있다는 것, 이는 벤야민 사유의 근본전제다. 이 조건 중에서도 인간의 신체적 지각과 운동의 조건을 변화시킴으로써 그를 새롭게 조직하고 인간 집단의 존재방식 자체를 변화시키는 가장 결정적 요소가 기술이다. 「기술복제」에서 벤야민은 기술, 특히 복제기술에 주목한다. 벤야민은 당대 복제기술이 인간의 지각과 종류, 그 방식을 변화시키고, 그를 통해 자연에 대한 인간의 관계를 재조직화하고 있다고 분석한다. 사진과 영화가 분석대상이었던 이유는 그것이 당시 복제기술의 산물로 유희영역을 확장시키며 집합체의 신경감응에 기여하던 유일한 매체였기 때문이다. 「기술복제」를 분석 텍스트로 삼은 국내 논

1) 벤야민, 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 48면.

문들²⁾은 주로, 벤야민의 당대 복제기술의 사례였을 뿐인 사진과 영화라는 개별 매체에만 주목하여, 기술이 벤야민의 사유에서 어떤 역할을 차지하는지, 기술이 인간의 존재방식을 어떻게 변화시키는지, 그 과정에서 ‘복제기술은 어떤 역할을 수행하는지라는 중요한 질문을 쫓지 않는다. 이런 매체 특정적 논의를 넘어 벤야민의 기술 개념에 대한 기존의 연구들³⁾도 없지 않으나, 벤야민에게서 기술, 나아가 기술적 복제의 의미를 미메시스, 모방, 유희, 반복 같은 예술론적 개념들과의 연관 속에서 총체적으로 해명하는 논문은 찾기 힘들다. 본 논문은 「기술복제」 논문을 좁은 의미의 매체이론으로부터 벗겨내 인간과 자연의 관계를 재조직하게 하는 기술의 잠재성에 대한 담론으로 발전시키고자 한다.

II. 벤야민의 기술론

1. 제1기술과 제2기술

벤야민은 기술을, 그를 통해 이루어지는 인간과 자연와의 관계에

-
- 2) 대표적으로 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법 -발터 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」 읽기」, 『비히너와 현대문학』, Vol. 32, 2009, 임성규, 아우라(Aura)의 몰락으로 읽는 전통 예술과 문화의 변혁 -발터 벤야민의 「기술복제시대(技術複製時代)의 예술작품」, 『인문과학연구』, Vol. 9, 2008, 정충국, 「테크놀로지 시대의 예술과 기술: 벤야민의 예술론과 기술론을 중심으로」, 한국독어독문학회교육학회, 『독어교육』 46권, 2009.
- 3) 강수미, 「테크놀로지 사회에서의 예술의 조건: 발터 벤야민의 "기술(Technik)" 개념을 중심으로」, 『美學·藝術學研究』, Vol. 22, 2005, 심혜린, 「예술과 기술의 문제에 관하여 -벤야민과 하이데거의 논의를 중심으로」, 『시대와 철학』, Vol. 17, 2006, 윤미애, 「현대예술 및 문화 : 종교적 전회와 벤야민의 매체이론」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 31, 2014), 김현강, 「발터 벤야민의 사유에 나타난 주제, 이미지, 기술 사이의 관계」, 『人文論叢』, Vol. 69, 2013.

따라 제1기술과 제2기술로 구분한다. 우리가 통상 마법적 실천들이라 부르는 주술적, 제의적 행위들은 제1기술에 포함된다.

“주술에 봉사했던 태고의 예술은 실천에 쓰이는 모종의 기록들을 확정짓는다. 즉 태고의 예술은 아마도 마법적 절차들을 수행하는 데 쓰였거나(어떤 조상의 형상을 새기는 일은 그 자체가 마법적 행위이다), 그러한 마법적 절차를 지시하는 일로 쓰이기도 했고(그 조상의 형상은 어떤 제의적 태도를 선보인다), 끝으로 어떤 마법적 관조의 대상으로 쓰였다(그 조상의 형상을 관찰하는 일은 관찰자의 주술력을 강화시킨다).[...]변증법적 관찰에서 중요한 것은 그러한 기술과 우리의 기술 사이에 놓여있는 경향상의 차이이다. 이 차이는 전자, 즉 제1의 기술은 가능하면 인간을 중점적으로 투입하고, 후자, 즉 제2의 기술은 가능하면 인간을 적게 투입한다는 점에 있다. 제1의 기술의 기술적 위업은 말하자면 제물로 바쳐지는 인간이고, 제2의 기술의 위업은 인간이 승선할 필요가 없는 원격조정 비행체들이 개발되는 선상에 놓여 있다. ‘이번 한 번 만으로 Ein für allemal’가 제1의 기술에 해당한다. (여기서 중요한 것은 결코 보상할 수 없는 실수거나 영원히 대속하는 희생적 죽음이다.) 그에 비해 ‘한 번은 아무것도 아니다 Einmal ist keinmal ’가 제2의 기술에 해당한다. (제2의 기술에서는 실험이 중요하고, 이 실험을 통해 시험적 구성을 지칠 줄 모르게 변형해보는 일이 중요하다). 제2의 기술은 인간이 처음으로, 그리고 무의식적인 간계를 가지고 자연으로부터 거리를 취하려고 시도했던 때에서 기원한다. 달리 말해 제2의 기술의 기원은 유희에 있다.”⁴⁾

제1기술은 자연환경에 적응해야 하는 시원시대 Urzeit의 인간이 자연과 주술적으로 관계를 맺는 과정에서 생겨난 기술이다. 시원 시대 인간에게 자연은 공포와 경외의 대상이었을 것이다. 자연의 거대

4) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 55-56면.

한 힘과 작용이 언제라도 인간의 생존을 빼앗거나 위협할 수 있기 때문이다. 인격화된 자연의 변화를 읽어내고, 그 변화의 힘을 안정화시키며 그에 순응하기 위한 인간의 실천은 “주술적 제의와 혼용”되어 있었다. 벤야민은 송배형상을 제작하고, 그 형상 앞에서 취하는 특정한 제의적 태도를 취하고, 나아가 그 형상을 통해 마법적 힘을 얻는 특별한 관조 방법 등 주술적 제의에 필요한 실천들을 이 기술의 사례로 언급⁵⁾한다. 「유사성론」에서 언급된 바 있는, 별, 내장, 거북이나 조개의 껍데기 등 자연에서 일어나는 현상들을 보고 그 의미를 읽어내는 기술⁶⁾도 여기 포함된다. 근대적 세계관의 등장과 더불어 쇠퇴한 이러한 주술적 실천들을 겔렌은 ‘초자연적 기술 übernatürliche Technik’이라고 부른다.⁷⁾ 겔렌은, 모든 문화단계나 인종을 초월해서 발견되는 “날씨마법 Wetterzauber”을 그 사례로 언급한다. 인간의 삶이 자연환경에 크게 의존되어 있던 시대, 예측하기 힘든 자연의 변화는 인간의 생존을 크게 위협했을 것이다. 비를 부르거나 풍량이 그치기를 기원하는 이런 ‘초자연적 기술’에는 자연의 리듬이 일정하게 유지되기를 바라는 요구, 다시 말해 자연의 안정화에 대한 요구⁸⁾가 내재해 있다. 벤야민은 제1기술의 목표가 “자연의 지배”⁹⁾라고 말하는데, 여기서 ‘자연의 지배’란 이처럼, 자연의 폭력적 힘을 안정적이고 예상가능하게 제어하는 것을 의미한다.

제1기술은 가능하면 ‘인간이 중점적으로 투입된다는 점에서 특징적이다. 별자리나 동물의 내장을 읽어내고, 송배신의 형상을 제작하

5) 위의 책, 56면.

6) Lehre vom Ähnlichen, GS. II-1, 209면.

7) Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1960. 13면.

8) Arnold Gehlen, 위의 책, 15면.

9) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 57면.

는 것은 물론이고, 주술적 제의를 위해 신체를 치장하고, 춤이나 노래를 부르고, 제물을 바치는 등의 제의 절차들은 기본적으로 인간에 의해 직접 수행되어야 했다. 경우에 따라서는 인간이 제물로 바쳐지기도 했을 것이다. 이러한 점에서 제1기술을 통해 맺어지는 자연과 인간의 관계는 진지하고 엄격한 성격을 가지며, 그 기술의 실행에 있어서 단 한 번의 실수나 잘못도 용납될 수 없다. 따라서 제1기술에서의 시간 경험은 일회적이다. 벤야민은 이를 ‘이번 한 번 만으로 Ein für allemal’라고 표현한다.

제2기술은 제1기술을 통한 인간과 자연과의 관계로부터 자라난다. 제2기술은 “인간이 처음으로, 그리고 무의식적 간계를 가지고 자연으로부터 거리를 취하려 시도했던 때에서 기원한다.”¹⁰⁾ 인간이 ‘자연으로부터 거리를 취한다’는 것은 무엇보다 제1기술을 지배하고 있던 신화적, 마술적 세계관에서 벗어나게 된다는 것을 의미한다. 공포와 경외의 대상이던 자연과 진지하고 엄격한 태도로 관계 맺던 인간이, 그와는 다른 태도를 갖게 되는 것이 제2기술의 출발점이다. 이러한 점에서 벤야민은 제2기술을 ‘해방된 기술 emanzipierte Technik’¹¹⁾ 이라고 부른다. 인간이 신체적 현존과 행위를 통해 직접 자연과 관계해야 했던 제1기술에서와는 달리, 인간이 제작한 도구나 기계, 장치들이 자연과 인간을 매개해 주기에 제2기술은 ‘가능하면 인간을 적게 투입한다. 이와 더불어 기술에서의 시간 차원도 변화한다. 단 한차례의 실수나 잘못도 용납되지 않던 제1기술에서와는 달리, 제2기술에서는 수차례의 반복과 실험을 통해 “시험적 구성을 지칠 줄 모르게 변형해보는 일이 중요하다.” 그렇기에 제2기술의 모토는 ‘한 번은 아무 것도 아니다 Einmal ist keinmal’ 가 된다.

10) 위의 책, 55-56면. (번역수정)

11) Walter Benjamin, GS, I-2, 359면.

2. 제1기술로부터 제2기술의 출현

제1기술과 제2기술의 구분과 성격 규정은 「기술복제」 논문에서 ‘복제’, 보다 정확히 말해 기술적 복제가 갖는 의미와 역할을 이해하는 데 핵심적이다. 복제기술의 탈 전통적, 탈권위적 효과는 제2기술의 유희적 잠재성의 발현이기 때문이다. 이러한 제2기술의 성격을 보다 상세히 규명하기 위해 다음과 같은 질문을 던져보자. 제1기술은 인간이 자연의 막강한 영향력 하에서 생존해야 할 때, 자연에 순응하기 위해 필요한 실천들이었다. 그런데 이러한 제1기술로부터 어떻게 그와는 대립적으로 보이는 제2기술이 등장할 수 있었을까? 기술이란 자연과 인간의 관계를 규정하는 것이기에 이 질문은 다음과 같이 제기될 수 있다. 주술적 제의를 통해 공포와 경외의 대상인 자연을 지배하려던 인간이, 어떻게 ‘자연으로부터 거리를 취하는’, 유희적 태도를 가질 수 있게 되었을까?

1933년에 쓰여진 “유사성론”과 “미메시스 능력에 대하여”에서 벤야민은 그의 예술론의 핵심인 ‘미메시스 Mimesis’ 개념을 도입한다. 벤야민에 의하면 우주는 그가 ‘자연적 상응 natürliche Korrespondenzen¹²⁾이라고도 부르는 ‘유사성 Ähnlichkeit의 법칙’에 의해 주재된다. 이 법칙은 그 우주의 구성원인 인간의 “미메시스 능력”을 자극하고 일깨우는데, 인간은 그 능력을 통해 우주만물에 존재하는 ‘유사성을 볼 수 있을’ 뿐 아니라 스스로 어떤 대상과 ‘유사하게 되고 또 유사한 태도를 취할 수’ 있다.¹³⁾ 인간의 언어와 문자는 미메시스 능력을 통해 찾아낸 우주적 유사성들이 “수천년 간의 발전 단계를 거쳐 언어와 문자 속으로 스며” 생성된 것이다.¹⁴⁾

12) Über das mimetische Vermögen, GS. II-1, 211면.

13) Lehre vom Ähnlichen, GS. II-1.206.

벤야민은 이러한 미메시스 능력이 폭력적인 자연의 힘 앞에서 자신을 보존하기 위해 대상과 자신을 “유사하게 만들고 숨을 죽여야 sich zu verhalten”¹⁵⁾했던 생존의 필요성의 흔적이라고 말한다. 미메시스는 인간이 자연에 적응하기 위해 요구되던 능력¹⁶⁾이었던 것이다. 자연과의 주술적, 제의적 관계 맺음을 통해 생존을 유지하려던 주술적, 제의적 실천들, 곧 제1기술에도 이 미메시스 능력이 작용하고 있었음은 분명하다. 그런데 미메시스는 모든 유희적 활동의 동력이기도 하다. 벤야민은 미메시스가 “상인이나 선생님을 모방할 뿐 아니라 풍자와 기차를 모방하기도 하는”¹⁷⁾ 아이들의 놀이(유희 Spiel)에도 작동하고 있으며, 나아가 예술의 근원인 모방 역시 유희적, 창조적 미메시스 능력의 발현이라고 말한다. “예술은 자연의 개선에 대한 제안이며, 모방이다. 가장 깊숙이 숨겨져 있는 이 모방의 본질은 해 보이는 것 Vormachen 이다. 다른 말로 하자면 예술은 완성시키는 미메시스 vollendende Mimesis이다.”¹⁸⁾ 서로 대립되는 것처럼 보이는 두 활동, 자연에의 적응과 유희가 어떻게 동일한 미메시스 능력에서 나올 수 있는 것일까? 자연에 적응함으로써 생존을 보존하기 위해 시작된, 그러한 점에서 수동적인 모방 행위가 어떻게 능동적인 유희

14) 위의 글. 209면.

15) Über das mimetische Vermögen, GS. II-1, 210면.

16) 이러한 해석은 “유사성론”과 “미메시스능력에 대하여”에 등장하는 여러 구절들로부터 충분히 가능하다. 벤야민은 “유사성을 생산해내는 최고의 능력을 가진 존재는 인간”이며, 그 중에서도 “탄생의 순간에 우주적 존재형상에 자신을 완전히 결합”시키는 신생아에게 최고의 미메시스 능력이 부여되어 있다고 말한다. 개체 발생적 개인사 뿐 아니라 계통발생적인 인류사에도 적용되는 이러한 미메시스 능력은 “한 때 최초의 비할 데 없이 중요한 의미를 지니는 적응 Anpassung 의 행위” (벤야민 선집 6, 국역 322면)와 관련되어 있다.

17) GS II-1, 210면.

18) GS I-3, 1050면.

로 나아갈 수 있었을까? 이 질문에 답하기 위해서는, 미메시스 개념에 함축되어 있는 인류의 계통발생적 학습과정을 고려해야 한다. 적응을 위한 모방이 유희로 나아갈 수 있었던 것은, 그 학습과정의 산물이기 때문이다. 아동의 인지발달 과정에 대한 장 피아제 Jean Piaget¹⁹⁾의 연구가 그 이해의 단초를 제공한다.

유아기 아동의 감각 및 인지능력의 발달과정을 세심하게 고찰한 논문 「모방, 유희와 꿈」에서 피아제는 개체발생적 차원에서 이루어지는 감각과 표상능력, 인지능력의 발달 과정을 모방과 유희 사이의 상호작용을 통해 설명한다. 그에 따르면 감각 지각적 지능의 발달은, 아이의 감각기관이 대상의 운동을 따라가는 순응(順應) Akkommodation과 대상을 자신의 행위 도식에 포섭하는 동화(同化) Assimilation의 동시적 과정으로 이루어진다.

“우리는 감각 지각적 지능을 동화 행동의 전개과정으로 파악한다, 그것은 주변세계의 사물들을 자신의 도식에 동화시키려고 하는 것인데, 이는 이 도식을 그 대상들에 적응시키는 것과 동시에 일어난다. 동화와 순응 사이의 안정적 균형이 추구되는 정도에 따라 우리는 본래적인 의미에서의 지적 적응 Anpassung에 대해 말할 수 있다. 그런데, 주변세계의 사물들이 주체가 그 사물들을 직접 사용하지 않으면서도 주체의 행위 도식을 변화시킨다면, 달리 말해, 순응이 동화보다 우세하다면 그 행위는 모방의 성격을 띠게 된다. 이 점에서 모방은 순응 운동의 단순한 연장이라고 말할 수 있을 것이다[...]그와는 반대

19) “언어 사회학의 문제들 Probleme der Sprachsoziologie”에서 벤야민은 피아제의 <아동에게서 언어와 지능의 발달 Jean Piaget, Le langage et la pensée chez l'enfant (1. Bd.) Neuchâtel (1923).>을 인용하면서, 아동의 언어발달 과정에서 일어나는 몸짓과 음성 사이의 미메시스적 관계를 논의하고 있다. 이는 벤야민이 피아제의 인지 발달이론을 알고 있을 뿐 아니라, 그를 계통발생적 차원의 미메시스 능력과 관련시키고 있음을 말해준다.

로 동화가 순응보다 우세하게 되면, 주체의 행위는 바로 그것만으로도 유희의 방향을 향해 움직이게 된다는 것을 보게 될 것이다. 이 점에서 유희는 모방의 대립물이 된다.”²⁰⁾

외부 자극에 반사적으로만 반응하던 유아는 먼저, 일정한 ‘반사도식 Reflexschemata’을 발전시킨다. 유아는 주어지는 새로운 외적 요소들을 반복적으로 모방함으로써 이후, 이 도식을 확장, 풍부화하는데 이를 통해 형성된 새로운 행위도식은 더 복합적 상황이나 조건에 대처할 수 있는 능력의 전제가 된다. 예를 들어 애초에 반사적으로 시작된 젓 빠는 동작의 반사도식은, 반복적으로 손가락을 빠는 유아의 모방 운동을 거치면서 새로운 조건이나 상황에서도 젓을 빨 수 있도록 유아의 신체능력을 확장시킨다. 최초의 순응과정에서 일어나는 모방이 지각과 운동능력을 훈련시켜 외부 대상을 자신에게 동화시키기 위한 전제로 작용하는 것이다. 피아제에 따르면, 아이는 외부 자극을 지각하는 순간부터 순응과 동시에 동화 과정을 시작한다. 아이는 전적으로 외부 대상에 순응하며 자신을 상실하지도, 그렇다고 외부 대상을 완전히 자기 도식에 편입시키지도 않는다. 한 대상을 모방하는 것은 그 대상에 자신을 완전히 맞추는 것이 아니라, 동시에 그 대상을 자신에게 동화시키는 과정이기도 하다는 것이다. 아동의 감각 지각 능력의 발달은 이처럼, 모방을 통해 대상을 동화(同化)시킴으로써 유희의 가능성을 높이는 방향으로 이루어진다. 순응과 동화, 모방과 유희는 감각지각 능력의 발달이라는 견지에서 상호적인 것이다.

유아의 신체 및 감각 지각 능력의 발달 과정에서 일어나는 순응과 동화, 모방과 유희의 변증법은 제1기술에서 제2기술이 출현하는

20) Jean Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum.*, Gesammelte Werke 5, Stuttgart 1990, 21-22면.

과정에도 적용될 수 있다. 적응을 위해 자연의 힘들을 모방하는 제1기술은 그를 수행하는 가운데 인간의 지각과 신체능력을 새롭게 조직시키는데, 이것은 자연과의 유희적 관계를 위한 출발점이 되는 것이다. 제2기술에서 이루어지는 자연의 탈마법화는 모방에서 시작²¹⁾된다.

3. 기술과 집합체의 신경감응

인간은 기술을 통해 자연에 대한 인간의 관계를 재조직한다. 벤야민은 교육이 아이들을 지배하는 것이 아니라, 세대들 사이의 “관계의 질서를 지배”하는 것이듯, 기술은 자연의 지배가 아니라 “자연과 인류의 관계의 지배”²²⁾라고 말한다. 기술이 ‘자연과 인류의 관계’를 지배한다는 말은, 새로운 기술이 자연과 인간의 관계를 새롭게 만든다는 뜻이다. 기술은 인간과 자연의 관계에서 생겨나고 인간과 자연을 함께 변화시키는 가운데 그 관계를 지배한다. 이전과 성격이 다른 기술은 자연에 대한 인간의 관계를 이전과 다르게 만들 것이다.

21) “탄생의 순간 *Der Augenblick der Geburt*”에서 벤야민은 이렇게 말한다. “모방은 마법적 행위일 수 있다. 하지만 동시에 모방하는 자는 자연을 언어에 가깝게 가져옴으로써 자연도 탈마법화시킨다.”, GS II-3, 956. 참조 Doris M. Fittler, *Ein Kosmos der Ähnlichkeit. Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld 2005. 97 이하. 아래 논문에서 심혜련은 벤야민의 제1기술과 제2기술을 대립적인 것으로 파악함으로써, 벤야민이 강조하고 있는 그 둘 사이에 작동하는 변증법을 간과한다. 기술은 인간 주체와 독립적으로 주어지는 것이 아니라, 인간과 자연과의 관계로부터 생겨난다. 제2기술의 등장은, 제1기술이 규정하던 인간과 자연과의 관계의 잠재적 계기가 발현된 것으로, 이미 그를 사용할 수 있는 (집합적) 주체의 상태를 전제하는 것이다. 저자의 말처럼, “주체가 제2기술을 능동적으로 사용”(19면)할 수 있기 위해서라도, 제1기술의 사용과정은 동시에 제2기술과 그를 위한 주체 형성과정이어야 한다. 심혜련, 「예술과 기술의 문제에 관하여 -벤야민과 하이데거의 논의를 중심으로」, 『시대와 철학』, Vol. 17, 2006.

22) GS, IV, 147면.

기술은 인간 자신을 함께 변화시키기 때문이다.

인류가 기술을 통해 자신의 자연 *Physis*, 곧 신체와 감각기관, 지각방식을 조직해가는 일을 벤야민은 집합체²³⁾의 신경감응 *Innervation*이라 부른다. “신경감응”이란 동물체의 특정한 지절이나 기관이 신경의 지배를 받게 되는 것을 의미하는 의학적 개념인데, 벤야민은 이를 감각적, 신체적 존재²⁴⁾로 이해된 인류 집합체에 적용하는 것이다. 기술을 통해 이루어지는 신경감응은 한 집합체를 이전과는 다른 존재로 바꾸게 될 것이다. 이는 인간이 자기 자신을 포함한 자연/세계

23) 일반적으로 “집합체”는 ‘그룹’, ‘공동체 *Gemeinschaften*’, ‘사회적 공동체 *Vergesellschaftungen*’를 지칭한다. 이 단어는 1850년 경 프랑스의 정치-경제학 문헌에 처음 등장하였고, 바쿠닌이 1869년 바젤 인터네셔널 회의에서 ‘공산주의’를 대체하는 단어로 도입한 후 많은 지식인들의 동조를 얻었다. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.4. *Kollektivismus, Kollektiv*, 886. 벤야민에게 ‘집합체’는 ‘계급없는 사회의 경험’을 무의식 속에 담지하면서 각 시대 기술과 생산수단의 형식에 따라 당대의 문화예술을 발전시켜온 인류 공동체를, 이념형으로 지칭하는 단어다. 자본주의 사회에서 대중은 스스로가 집합체에 속한다는 것을 의식하지 못하면서 소외된 방식으로 집합체와 관계하는데, 이로부터 생겨난 모순적 상황을 벤야민은 ‘잠자고 있는 집합체’라 표현한다. 그렇기에 대중의 요구에는 상품물신에 의한 왜곡과 소외의 산물만이 아니라, 집합체의 무의식에 있는 계급없는 사회의 경험들이 당대의 생산수단과 기술의 가능성과 결합해 생겨난 유토피아적 소망이 작동하고 있다. 벤야민은 그러한 소망 이미지를 ‘꿈의 형상들 *Traumgestalt/Traumgesichte*’이라 부른다. 집합체가 그 꿈을 ‘꿈으로 의식하는 것, 대중이 집합체로서의 자기의식을 획득하는 것’을 벤야민은 ‘깨어남 *Erwachen*’이라 부르고 사회 문화적 현상과 생산물들에 대한 독해와 분석의 목표로 삼는다. Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, 2000, 316 이하 참조

24) “집합체 역시 신체적이다. 그리고 기술 속에서 집합체에게 조직되는 자연 *Physis*은 그 정치적이고 객관적인 현실에 따라 볼 때 이미지 공간 속에서만, 즉 범속한 각성이 우리를 친숙하게 만드는 이미지 공간에서만 생성될 수 있다. 그 자연 속에서 신체와 이미지 공간이 서로 깊이 침투함으로써, 모든 혁명적 긴장이 신체적인 집합적 신경감응 *kollektive Innervation*이 되고, 집합체의 모든 신체적 신경감응이 혁명적 방전이 되어야만 비로소, 현실은 <공산주의자 선언>이 요구하는 것처럼 그 자체를 능가하게 될 것이다.” 벤야민, “초현실주의”, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 5, 167면.

와 이전과는 다른 관계를 맺게 된다는 것을 의미한다. 여기에서 기술의 변증법적 작용이 분명해진다. 기술은, 변화하지 않는 고정된 주체가 단지 자연을 지배하기 위해 사용하는 도구가 아니라, 자연과 관계를 맺고 있는 인간이 자기 자신을 포함한 자연을 새롭게 조직하는 가운데 생겨나는 결과물이다. 기술과 인간 사이의 이러한 관계를 벤야민은 다음과 같이 표현한다.

“중으로서의 인간 Menschen als Spezies은 수천 년 전부터 발전의 종말에 다다랐지만, 중으로서의 인류 Menschheit als Spezies는 이제 막 시작하는 중이다. 중으로서의 인류는 기술 속에서 자신의 자연 Physis을 조직한다. 그 기술 속에서 중으로서의 인류는 민족이나 가족에서와는 다른 방식으로 우주와의 접촉을 새롭게 형성한다.”²⁵⁾

인간이 ‘기술 속에서’ 자신의 자연을 다르게 조직하면, 인간과 자연(우주)과의 접촉(관계)은 이전과 달라지고, 중으로서의 ‘인간’은 중으로서의 ‘인류’가 된다. ‘중으로서의 인간’이 집합적 주체로서의 ‘인류’에 대한 의식을 갖지 못한 상태의 인간을 지칭한다면, ‘중으로서의 인류’는 집합체로서의 자기의식을 지니게 된 상태²⁶⁾를 말한다. 중으로서의 인류는 문명의 발전 속에서 자라나온 기술을 획득하고 수용함을 통해 자신의 자연을 새롭게 조직한다.

기술은 관조적으로는 얻어질 수 없다. 기술은 관념을 통해서가 아니라 인간의 지각과 신체가 기술에 익숙해짐을 통해서만 획득된다. 수영 기술은 물 속에서 몸을 움직이는 연습을 통해 익혀지며, 사냥

25) Walter Benjamin, GS, IV, 147면.

26) 기술을 통해 이루어지는 집합적 자기의식화를 김현강은, “세계를 타자의 지각기 관으로 지각하고, 그럼으로써 자신의 고유한 지각을 다양한 지각방식들 중의 하나로 상대화할 수 있게” 되는, “즉자로부터 대자로의 관점이동”이라고 표현한다. 김현강, 위의 논문, 331면.

기술은 사냥에 필요한 지각과 신체 움직임을 통해서만 얻어진다. 특정 도구를 사용하기 위해서는 그 사용에 필요한 지각과 신체능력을 익혀야 한다. 특정 도구나 기술을 사용할 수 있게 된다는 것은, 이전까지 사용되지 않던 신체의 특정 감각이나 기관을 의식적으로 사용할 수 있게 된다는 것이다. 다시 말해 신체가 수의적(隨意的) 신경의 지배를 받게 된다는 것이다. 그렇게 되면 인류는 이전과 다른 방식으로 자연과 관계한다. 예를 들어 스쿠버 다이빙 기술 및 장비들은 인간이 심해 속의 지형과 생물들을 만날 수 있게 했으며, 이를 통해 인간은 수십 미터 깊이의 바다 속 존재들과 조우할 수 있는 새로운 인류가 되었다. 그런데 그를 위해 인간의 신체는 그 기술이 요구하는 조건에 적응해야 했다. 산소호흡기로 숨을 쉬기 위해 인간 신체는 호흡이라는 가장 근본적인 생명활동을 변용시켜야 한다. 코가 아닌 입으로만 호흡하면서, 입에 문 산소마스크를 폐의 한 부분인양 받아들여야 한다. 이처럼 기술은 그를 사용하는 인간 신체의 감각지각과 운동 방식을 변화시키며, 그 변화는 집합체로서의 인류는 “우주와의 접촉을 새롭게 형성”하는 것이다. 제2기술이 ‘인간과 자연 사이의 새로운 관계’ 맺음을 의미하는 것도 이 때문이다. 제1의 기술이 자연의 지배를 목표로 했다면, “제2의 기술은 그보다는 자연과 인류의 어울림 *Zusammenspiel*을 지향한다. 오늘날 예술이 갖는 사회적으로 결정적인 기능은 자연과 인간의 이러한 어울림을 연습 *Einübung*시키는 일이다.”²⁷⁾

27) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 57-58면. (번역 수정)

III. 복제 기술

1. 수공적 복제와 기술적 복제

제2기술이 ‘자연과 인류의 어울림’을 연습시킨다는 주장은 제2기술의 산물인 사진 또는 영화가 실지로 인류 집합체의 감각과 신체에 미치는 영향관계를 보여줌으로써 증명되어야 할 것이다. 그런데, 그 전에 먼저 사진과 영화가 다름 아닌 ‘복제’ 기술의 산물임을 상기할 필요가 있다. 사진과 영화가 당대 집합체의 신체에 끼친 영향력은 이 두 매체가 ‘복제기술이었기 때문이다. “복제” 기술은 구체적으로 어떤 영향을 발휘하였는가, 그리고 그 이유는 무엇일까?

벤야민이 지적하듯, 기술적 복제가 등장하기 전에도 예술작품은 원리적으로 늘 복제가 가능하였다. 제자들이 스승의 작품을 모사하거나, 작품을 보급하려는 장인들이나 이윤을 탐하는 제3자에 의해 원본이 스케치나 판화 등을 통해 복제되는 경우가 그것이다.²⁸⁾ 하지만 이러한 수공적 복제는, 오히려 원본에 대한 관심을 확산시키고, 원본을 대하고자 하는 욕구를 더 강화시켰다. 손으로 생산되는 복제에 대해 “진품은[...]이것을 위조품으로 낙인찍음으로써 자신의 권위를 완전하게 유지할 수 있었”²⁹⁾기 때문이다. 이로인해 수공적 복제는 예술작품의 권위를 지켜주는 보호대의 역할을 해왔다. 예술작품의 복제가 탈전통적이고 탈권위적 힘을 발휘하게 된 것은 복제가 인간의 손을 떠나 기술과 결합하고 난 후부터다. 예술작품의 기술적 복제는 1900년을 전후로 “전승된 예술작품 전체를 대상으로 만들고 예술작

28) 위의 책 45면. 기술복제 이전 예술품의 복제의 역사에 대해 : Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktion* Berlin 2009.

29) 위의 책 45면.

품의 영향력에 심대한 변화를 끼치기 시작했을 뿐만 아니라 예술의 작업방식에서 독자적인 자리를 점유하게 될 정도의 수준에 도달하였다.”³⁰⁾ 이와 더불어 수공적 복제를 통해서는 일어나지 않던 거대한 변화가 일어나게 되었다. 기술적 복제가 “복제된 것을 전통의 영역에서 떼어”냄으로써, “전통을 엄청나게 뒤흔드는 결과”³¹⁾를 가져온 것이다.

수공적 복제를 통해서는 일어나지 않던 일이, 기술적 복제를 통해 초래된 이유는 어디에 있을까? 기술적 복제에 의해 예술에서의 가상과 유희의 관계가 결정적으로 변화되었기 때문이다. 벤야민에 의하면 “예술적 활동의 근원현상으로서의 미메시스” 속에는 “가상과 유희라는 예술의 두 측면이 마치 떡잎처럼 밀착되어 포개진 채 잠재해있다.”³²⁾ 주목해야 할 것은 이 가상과 유희 사이의 관계다. 특정한 역사적, 기술적 조건들에 의해 예술작품에서 가상이 우세하게 되면 유희적 요소는 약화되며, 반대로 가상의 요소가 위축되는 것에 비례해 유희 공간은 넓어진다. 기술적 복제는, 예술에서 모방이 갖는 성격을 크게 변화시킴으로써 가상을 위축시키고 유희 공간을 확장시켰다. 벤야민의 인용문을 읽어보자.

“모방하는 자는 자신이 행하는 것을 단지 가상적으로 행한다. 그것도 가장 오래된 모방행위는 그 모방행위가 그 안에서 이루어졌던 유일한 재료를 알고 있다. 그것은 바로 모방하는 자 자신의 신체이다. 춤과 언어, 신체의 제스처와 입술의 제스처는 최초의 미메시스의 표현들이다. 모방하는 자는 자신이 행하는 일을 가상적으로 행한다. 우리는 그가 그 일을 유희적으로 한다고 말할 수도 있다. 이로써 우리

30) 위의 책 44면.

31) 위의 책 47면. (번역수정)

32) 위의 책 72면.

는 미메시스 안에 존재하는 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 제1의 기술과 제2의 기술 사이의 세계사적 갈등에 의해 규정되어 있다. 즉 가상은 제1의 기술의 모든 주술적 방식들의 도식으로서 가장 추상적 도식이면서 동시에 가장 끈질기게 지속되어온 도식이다. 그리고 유희는 제2의 기술의 모든 실험적 방식들의 무궁무진한 저장고이다.”³³⁾

가상은 모방을 통해 생겨난다. 제의적 실천 속에서, 예를 들어 자신의 신체를 통해 신이나 영혼, 특정 토템을 모방하는 사람은 그에 대한 가상을 만들고 있는 것이다. 그런데, 그가 ‘자신이 행하는 일을 가상적으로 행한다고 깨닫는 순간, 어떤 전환이 일어난다. 모방하는 대상에 자신을 함몰시키는 대신, 자기 신체와 그를 통해 모방하는 대상 사이의 거리를 의식하게 되면 그의 행위는 유희의 가능성을 얻게 되기 때문이다.

복제란 복제 대상에 대한 모방이다. 예술 작품을 손으로 복제하는 사람은 최대한 원본을 모방하려 시도하는 가운데, 원작자가 행했던 창작행위를 자신의 신체를 통해 반복한다. 그를 통해 만들어진 복제된 예술작품은 시각적으로 이루어진 원본의 모방이자 그 가상이다. 수공적 모방의 결과물인 원본의 가상이 ‘가상’으로 의식되지 못하는 한, 그 가상은 오히려 원본의 권위를 강화시키는데 기여하게 된다. 이와는 달리 기술적 복제는 “복제를 다수화 *vervielfältigt* 함으로써, 일회적 *einmaliges Vorkommen*인 복제를 대량적 *massenweises*으로 등장하게 한다.”³⁴⁾ 기술적 복제가 “복제를 다수화”해서 원본의 가상이

33) 위의 책 72면.

대량으로 유통되게 되면, 그 복제된 것(가상)이 “전통의 영역에서 떼어”져, “그때 그때의 서로 다른 상황 속에서 현재화 Aktualisierung”³⁵⁾ 될 가능성은 크게 늘어난다. 달리 말하면, 다수화된 가상이 서로 다른 상황들과 다양한 맥락 속에서 ‘반복’될 수 있는 것이다. 복제가 기존의 전통적 예술작품의 권위를 흔들고, 그와 유희적으로 관계할 수 있는 조건을 창출한 이유는, 기술적 복제가 복제를 다수화시킴으로써 복제된 것이 다양한 맥락에서 현재화, 곧 반복될 수 있게 했기 때문이다.

2. 복제기술과 대중

“복제”기술의 이러한 효과는 대중의 욕구와 맞닿아 있기에 더 의미심장하다. 벤야민에게 기술은 시대적 요구의 결과로 이해되는데, 당연하게도 이는 복제기술에도 해당된다. “모든 시대에는 그 시대가 지닌 특정한 복제기술들이 있으며, “그 복제기술들은 각 시대의 기술적 발전 가능성을 대변해주고[···] 또한[···] 당대의 시대적 요구 Bedürfnis의 결과이기도 하다. 그렇기 때문에 지금까지의 지배계급이 아닌 다른 계급을[···] 지배자로[···] 만들어주는 모든 커다란 역사적 변혁들은 이미지 복제 기술상의 변화도 가져온다는 사실은 조금도 놀라운 일이 아니다.”³⁶⁾ 그렇다면 20세기 초 기술적 복제를 추동한 시대적 요구는 무엇이었는가? 그것은 “바로 자기 옆에 가까이 있는 대상을 상 속에, 아니 모사 속에, 복제를 통해 전유하고자 하는 대중의 욕구”³⁷⁾였다. 이는 사물을 자신에게 보다 ‘더 가까이 끌어오고’,

34) 위의 책 47면. (번역수정)

35) 위의 책 47면. (번역수정)

36) 벤야민, 수집가이자 역사가 에두아르트 폭스, 발터 벤야민 선집 5권, 322면.

“모든 주어진 것의 일회성을 그 복제를 수용함으로써 극복하려는”³⁸⁾ 욕구다. 기술적 복제가 대중의 욕구와 맞닿아 있다는 것은 사진이나 영화 같은 기술적 복제에 의거한 예술이 전통예술보다 대중적이고 더 쉬운 내용을 갖는다는 것을 의미하지 않는다. 오히려 이것은 기술이, 이전 시대의 수공적 기술처럼 사회의 지배자의 권위나 힘을 강화하는데 사용되기보다, 집합체의 신경감응에 기여하는 방향으로 나아가고 있음³⁹⁾을 시사하는 것이다. 벤야민은 이를 다음 세 가지 점에서 확인한다.

첫째, 기술적 복제를 통해 “사물의 모상을 가까운 곳에 가져와 포착”하게 되면, 작품들은 집합적 구성물이 된다.

“우리는 누구나 하나의 이미지, 특히 조각, 심지어 건축물까지도 현실에서보다 사진 속에서 훨씬 더 쉽게 포착된다는 사실을 관찰할 수 있을 것이다. 이러한 현상을 예술적 감각의 몰락과 현대인의 무능 탓으로 돌리기 쉽다. 그러나 그러기에는 복제기술의 발달과 함께 위대한 예술작품에 대한 이해도 거의 같은 시기 변화했다는 인식이 길을 막고 나선다. 우리는 위대한 예술작품들을 더 이상 개인의 창조물로 볼 수 없다. 작품들을 동화 *assimilieren*하는 것이, 그 작품들을 축소시키는 조건과 결부될 만큼 강력하게 위대한 예술작품들은 집합적 구성물 *kollektive Gebilde*이 되었다. 결과적으로 기계적 복제 방법은

37) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 50면.

38) 위의 책 50면. 벤야민은, 모상을 통해 사물을 자신에게 가까이 가져오려는 경향이, 사물들에 대해, 나아가 자기 자신에 대해 점점 증가하고 있는 소외 감정의 뒷면이라고 지적한다. (GS-I, 1045.) 이렇게 본다면 “영화에 대중들이 몰리는 이유”는 그러한 소외의 증가를 낳은 삶의 조건들과 관련시켜 볼 수도 있다. 동시대 연극에 대해 “사람들이 등을 돌리는”(GS-I, 1042) 이유도 이와 관련될 수 있을 것이다.

39) GS-I, 493면.

일종의 축소 기술이며 사람들로 하여금 그 정도까지 작품들을 지배할 수 있도록 도와주며, 그 방법이 없었다면 예술작품들은 결코 사용될 수 zur Verwendung kommen 없다.”⁴⁰⁾

위에서 보았듯이, 기술적 복제는 복제 대상을 다수화해서 다양한 맥락과 상황 속에서 ‘반복’시킨다. 예를 들어 사진은 예술작품의 ‘축소’된 이미지를 다량으로 유통시켜 많은 사람들이 각자의 다양한 맥락 속에서 그를 ‘사용’할 수 있게 한다. 복제된 작품을 ‘사용’하는 대중은 그를 더 자신에게 ‘동화’시키게 되는데, 이렇게 대중에 의해 동화된 작품은 ‘개인적 창조물’이 아니라 ‘집합적 구성물’로서의 성격을 얻게 된다.

둘째, 기술적 복제의 산물, 예를 들어 영화는 대중에게 자기표현과 자기대면의 도구를 제공함으로써 집합체의 자기인식에 기여한다.

“대량 복제 massenweise Reproduktion에 특히 잘 부합하는 것은 대중의 복제 Reproduktion von Massen이다. 축제행렬, 대규모집회, 대중적 스포츠 행사, 전쟁 - 이처럼 오늘날 예외없이 촬영 기구에 의해 포착되는 이러한 것들 속에서 대중은 스스로의 모습을 마주 대하게 된다. 그 중요성을 새삼 강조할 필요가 없는 이러한 사태의 발전은 복제기술 또는 촬영기술의 발전과 밀접하게 연관된다. 대중의 움직임은 일반적으로 육안보다는 기계 장치에 의해 더 잘 파악된다... 이것은 대중 운동들이, 그 극점에서 서 있는 전쟁이, 기계 장치에 각별하게 부합하는 인간 행동의 형식임을 뜻한다.”⁴¹⁾

40) 벤야민, 사진의 작은역사, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 189면 (번역수정) 이 구절은 거의 그대로 벤야민이 1929년 12월에서 1930년 2월까지 파리에 머무르는 동안 쓰여진 <파리 일기>에 등장한다. 당시 파리에서 서점을 운영하던 아드리엔느 몬니에와 나누었던 대화의 일부였다. GS, IV-1, 582면.

벤야민은 신문의 독자 투고란이 보여주듯, 대중이 수동적인 독자에서 필자로 나서게 된 글쓰기 분야에서의 변화를 상기시킨다. 대중이 자신의 노동을 말로 표현하고 묘사할 수 있다는 것은 집합체의 자기인식에 중요한 계기인데, 글쓰기의 대중화는 전문가에게만 귀속되던 그 능력이 집합체의 일반적 능력이 되는 데 기여한 것이다. 그런데, “글쓰기에서는 수백 년이 걸렸던 이런 변화가 영화에서는 십년 사이에 이루어”⁴²⁾지고 있다. 대중이 영화에 등장하게 되어 “누구나 영화화되어 화면에 나올 수 있는 권리”⁴³⁾가 충족되는 것이다. 영화가 대중화되면서 영화가 재현하는 대중의 이미지를 감상하게 될 우연한 청중의 수는 증가하는데, 영화는 그런 청중이 영화 속에서 ‘자기 자신을 확인하고 집합체로서의 자기인식을 얻을 가능성’⁴⁴⁾을 제공한다.

셋째, 기술적 복제로 집단적 수용이 가능해짐으로써 영화는 감상에 있어 ‘진보적 태도’를 가능하게 한다. 대량으로 복제됨으로 인해 영화는 다수의 사람들이 일정한 시간 내 동일 작품을 감상하는 것을 가능하게 하였다. 소수의 사람들이 개별적으로 감상하는 회화에서는

41) 기술복제시대의 예술작품, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 93면. (번역수정)

42) 위의 책 77면.

43) GS I-2, 493면.

44) 영화가 집합적 자기인식에 미치는 영향에 대해 수잔 벅 모르스는 이렇게 말한다. “영화는 대중 사회를 구성하는 데 핵심이다. 라디오를 통해 울려 퍼지는 목소리가 정치 지도자와 대중의 동인화를 가능하게 했다면, 청중들을 만나기 위해 시골과 마을들을 돌아다니는 영화는 움직이고 있는 대중들의 이미지를 재현하였고, 청중들은 그 속에서 ‘자기자신을 확인하게 되었다. 그러한 반영은 우연적으로 모인 군중(즉자적 군중)을 자기 의식적이고, 목적의식적인 군중(대자적 군중)으로 변형시키는 데 중요할 수 있다. 군중이 자기 자신의 운명을 행위하게 하는 잠재력을 가지고 있다.” Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, 2002, 140면.

“수용자의 비평적 태도와 감상적 태도가[···]분리”⁴⁵⁾되어 있기에, “관습적인 것은 아무 비판없이 수용되는 반면, 새로운 것은 혐오감을 가지고 비판”⁴⁶⁾ 되기 쉽다. 자신에게 익숙한 예술형식에 보수화된 수용자의 감성은 새롭고 실험적인 형식을 수용하기 어렵게 되는 것이다. 이와는 달리 “관중 개개인의 반응이[···]처음부터 직접적인 대중화에 의해 제약되어 있는”⁴⁷⁾ 영화감상에서는 “개별적 반응들은 밖으로 표출되면서 서로 컨트롤 하계”⁴⁸⁾되어, “바라보고 체험하는 데 대한 즐거움이 전문적인 비평가의 태도와 직접적이고 긴밀하게 연결되는” “진보적 태도”⁴⁹⁾가 생겨난다.

3. 영화와 집합체의 신경감응

벤야민에게 영화는 당대의 조건 속에서 “복제기술”이 갖는 성취를 가장 분명히 보여주는 매체였다. 회화나 조각 등과 같은 전통예술과는 달리 영화는 “그 예술적 성격이 전적으로 복제 가능성에 의해 규정되는”⁵⁰⁾ 예술이기 때문이다. 벤야민은 영화가 “인간의 삶에서 거의 날마다 그 역할이 증가하고 있는 장치 Apparatur를 다루는 일, 그것이 조건짓는 지각과 반응들에 인간을 연습시키는 데 기여”⁵¹⁾한다고 말한다. 벤야민이 ‘장치 Apparatur’라고 표현했던 기술적 삶의 환경 속에서 영화는 어떤 방식으로, 장치가 조건짓는 지각과 반응에

45) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 81면.

46) 위의 책 81면.

47) 위의 책 134면.

48) 위의 책 81면.

49) 위의 책 134면.

50) 위의 책 60면.

51) 위의 책 57-58 면. (번역수정)

인간의 신체와 지각을 연습시키는 것일까? 영화를 통한 집합체의 신경감응을 영화의 생산과 수용이라는 두 측면에서 살펴보자.

첫째, 생산과정에서 영화는 기계장치의 테스트를 통과한 ‘테스트 성과’를 전시가능하게 만든다. 벤야민에 의하면 영화배우가 보여주는 성과는 전통적인 예술의 그것과는 판이하게 다르다. 연극배우의 예술적 성과가 무대 앞에 있는 “우연한 관중 앞에서” 평가받는 데 그친다면, 영화배우의 성과는 제작자, 감독, 카메라맨, 음향, 조명 담당자와 같은 “전문가들로 구성된 위원회”⁵²⁾ 앞에서 테스트 될 뿐 아니라, 마이크나 카메라 등의 기계장치에 의해서도 테스트를 받기 때문이다. 벤야민은 이를 통해 얻어지는 성취를 “테스트 성과 Testleistung”라고 부른다. 영화의 테스트 성과는 스포츠 성과와도 구분되는데, 스포츠 성과에서는 “자연이 제시하는 과제에 비추어 자신을 재는 것이지”, 영화배우처럼 “장치가 제시하는 과제에 자신을 견주지는 않기”⁵³⁾ 때문이다. 영화배우가 “조명을 받고 연기하면서 동시에 마이크의 조건에 맞춘다는 것은 일급의 테스트 성과인데, 그러한 테스트 성과를 보여준다는 것은 장치 앞에서 배우의 인간성 Menschlichkeit을 유지한다는 것을 뜻한다.”⁵⁴⁾

영화가 보여주는 이러한 테스트 성과가 중요한 이유는, 그것이 기계화된 노동의 일상 속에서 끊임없이 장치의 테스트를 통과해야 하는 사람들에게 그 장치와의 관계를 재조직할 수 있는 가능성을 보여주기 때문이다. “대다수의 도시민들은 평일 사무실이나 공장에서 근로하는 동안 내내” 이러한 기계장치의 테스트 앞에서 좌절하고, “자

52) 위의 책 66면. (번역수정)

53) 위의 책 66면. (번역수정)

54) 위의 책 66면. (번역수정)

신들의 인간성을 포기”⁵⁵⁾하도록 강제되고 있다. “영화배우의 인간성 (또는 그들에게 비친 그 인간성)이 기계장치 앞에서 버터넬 뿐 아니라 그 기계장치를 자기 자신의 승리에 복속시키는 모습”⁵⁶⁾을 보여준다면, 이는 노동과정 속에서 늘 장치와 관계하며, 장치의 테스트를 거쳐야 하는 인간이 그 장치에 대해 지금까지는 다른 관계를 가질 수 있는 가능성을 제시하는 것이다. 집합체는 영화가 보여주는 테스트 성과를 통해 집합체의 신경감응의 방향을 가늠할 수 있게 된다.

기계장치가 지각과 신체를 조건짓는 상황에서, 새로운 신경감응의 가능성을 보여준 영화적 사례로 채플린을 빼놓을 수 없다. 벤야민이 살던 1920년대 말 채플린(1889-1977)은 이미 유럽 지식인들에게는 시대적 캐릭터였다. 당시 독일 공산주의 잡지 <Linkskurve>가 그를 “소시민적 휴머니즘의 대변자”라며 비판했던 경우⁵⁷⁾를 제외하면, 채플린은 많은 문학가, 에세이스트, 이론가와 철학자들의 경탄과 찬사의 대상이었다. 초현실주의 멤버였던 필립 수포 Philippe Soupault나 폴 모랭 Paul Moran, 독일의 비평가 투홀스키 Tucholsky, 영화 이론가 벨라 발라즈와 크라카우어, 앙드레 바쟁은 물론 한나 아렌트에 이르기까지 많은 사람들이 채플린과 그의 영화에 대한 글을 남겼다.⁵⁸⁾ 이들에게 채플린은 비인간적이고 사물화된 자본주의 세계에 살아가는 현대인의 자화상이자, 어디서 왔는지, 고향이 어디인지, 나아가 얼마인지, 직업이 무엇인지도 알 수 없는 비규정자이며, 사람들이 기대하는 어떤 목적도 쫓지 않고, 사회적 규범이나 요구로부터도

55) 위의 책 67면. (번역수정)

56) 위의 책 67면. (번역수정)

57) Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin*, 1101면.

58) Dorothee Kimmich, *Charlie Chaplin : Eine Ikone der Moderne*, Shurkamp 2003. 참조

자유로운 자유인, 비사회적이며, 도덕적, 정치적, 종교적 규범 그 어
디에도 종속되지 않는 비순응적 존재였다.⁵⁹⁾

벤야민 역시 몇 편의 글⁶⁰⁾을 통해 채플린에게 관심을 보였는데,
그 중 우리가 주목하는 것은 채플린의 ‘몸짓 Geste’에 대한 노트다.

“영화의 변증법적 구조가 영화의 기술적 측면에 따라 그 속에서
표현되는 공식은 다음과 같다. 비연속적 이미지들 Diskontinuierliche
Bilder이 연속적 연쇄 kontinuierlicher Folge 속에서 차례로 대체된다
는 것이다. 영화에 대한 이론은 이 공식의 양쪽 데이터 모두를 정당

59) 채플린에 대한 이러한 해석은 에드가 모렐의 『스타』(1972)에서의 묘사에 종합되
어 있다. “슬랩스틱 코미디의 희극 주인공들은 명백히, 엉덩이를 차기보다는 채이
고, 몽둥이로 때리기보다는 얻어맞으며, 크림파이를 던지기보다는 얻어맞는 자들이
다. 즉, 그들은 본질적으로 박해받는 자들이다. 세계는 사실 그들을 박해한다. 그들
에게는 있을 수 있는 모든 불행이 일어난다. 그들은 불운과 악운을 자초한다. 만
일, 바로 우리가 그들의 고통을 보고 웃지 않는다면, 그들의 고통은 동정 받고 슬
픈 것이 될 것이다.[...]희극의 주인공은 순진하기 때문에, 무엇이 일어나고 있는지
를 이해하지 못한다. 그에게는, 악이 있는 곳에서 선이 보이며, 파멸이 있는 곳에
서 구원이 보이는 것이다 (본의 아니게 갱의 일원이 되는 테마가 그 한 예이다.)
순진무구하기 때문에, 그는 자신의 직접적인 충돌대로 행동한다. 식당을 향해 돌진
하며, 자기에 예뻐 보이려는 것은 아무거나 아무만지며, 모든 욕망을 행동으로
표출한다. 금지되어 있는 것에도 손을 댄다.[...]희극의 주인공들은 사회생활의 사소
한 터부를 짓밟는다. 부인의 블라우스에 담뱃재를 던지듯, 그녀의 드레스를 밟고
지나간다. 더구나 희극의 주인공은 재산의 터부를 침해하며(도둑질하며), 종교의 터
부도 침해하는데(목사로 변장해서 예배를 집전한다), 그것에 의해 그는 규칙 밖에,
법 밖에 놓이게 된다. 떠돌이 채플린은 항상 경찰에 쫓기며 영화의 모든 주인공처
럼, 그러나 그 나름의 우스꽝스러운 방식으로 무법자이다. 희극의 주인공은 검열을
모른다. 그 어린애 같은 순진무구함은 그를 친절하게 만들면서도, 또 그로 하여금
상계를 벗어난 장난을 하게한다. 희극의 주인공은 자신의 모든 선량한 감정에 따
르기 때문에 착하지만, 또한 도덕과는 무관하기도 하다. 채플린은 항상 거리낌없이
흠친다. 그는 악의 없이 잔인하기도 하며, 통풍성 관절염에 의해 마비된 병자의 아
픈 다리를 때리기를 좋아한다.” 에드가 모렐, 『스타. 스타를 통해 본 대중문화론』
이상률 옮김, 문예출판사 2000. 247-248면.

60) “Rückblick auf Chaplin” (1929), GS III, 157-159. “Chaplin” (1929), GS VI.
137-138면.

하게 다루어야 한다. 우선 연속성과 관련해서는, 생산과정에서 매우 중요한 역할을 수행하는 컨베이어 벨트가 소비과정에서는 필름 롤에 의해 대변된다는 사실이 간과될 수 없다. 이 둘은 거의 동시에 등장한다고도 말할 수 있을 것이다. 컨베이어 벨트의 사회적 의미는 필름 롤의 사회적 의미 없이는 완전히 이해될 수 없다. 어쨌든 이러한 이해가 그 첫 시작 시기에 있다. 비연속성이라는 다른 요소에서는 사정이 전혀 다르다. 우리는 이 요소의 의미와 관련해 적어도 매우 중요한 단서를 가지고 있다. 그 단서는 채플린의 영화가 지금까지 모든 영화 중 가장 큰 성공을 거두었다는 사정에서 찾을 수 있다. 그 이유는 금방 파악할 만하다. 채플린의 몸짓은 통상의 연극적 몸짓 아니다. 무대 위에서라면 그의 몸짓은 버틸 수 없었을 것이다. 그 몸짓의 유일한 의미는, 채플린이 인간을 그의 몸짓에 – 그의 신체적이고 정신적인 태도에 – 따라 영화 속으로 조립해 넣는다는 데에 있다. 이것이 채플린의 몸짓에서 새로운 점이다. 그는 인간의 표현운동을 가장 작은 신경감응의 연쇄로 쪼갬다. 그의 움직임 하나하나를 그렇게 분절된 움직임 부분들의 연쇄로 이루어져있다. 그의 걸음걸이나, 그가 지팡이를 다루는 방식이나, 그의 모자를 쓰고 벗는 움직임이건, 이 모든 것들은 아주 작은 움직임들의 단절적 연쇄인데, 이것이 영화적 이미지 연쇄의 법칙을 인간의 운동학 법칙으로 고양시킨다.”⁶¹⁾

기계화되고 분업화된 노동 속에서 신체의 움직임은 전체성을 상실하고 분절화된다. 분업 노동이 인간으로 하여금 파편화된 움직임의 조합을 요구하기 때문이다. 신체 각각이 따로 움직여 신체와 의식이 탈구된 것 같은 인상을 주는 채플린의 몸짓은 벤야민에게는, 컨베이어 벨트의 분절된 노동과정에 상응하는 “영화적 이미지 연쇄의 법칙을 인간의 운동학으로 고양”⁶²⁾시킨 것으로 해석된다. 신체 움직임의

61) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 209-210면. (번역수정)

최소 단위들의 연쇄로 이루어진 그의 몸짓은, 컨베이어 벨트와 영화 필름에 내재한 “비연속적인 것의 연속성”의 기술성을 인간 신체를 통해 전유함으로써 생겨난 것이라는 말이다. 기계장치 앞에서 ‘테스트 성과를 보여주는 영화배우 채플린의 몸짓은, 장치가 요구하는 움직임 형태에 복속된 신체가 아니라 그 장치의 영향력을 재전유⁶³⁾하여, 기술이 지닌 표현 잠재성을 인간의 표현력으로 고양시킨 사례인 것이다.

둘째, 복제 기술의 산물인 영화는 수용과정에서도 이전과 다른 지각의 가능성을 보여준다. 벤야민은 당대 문화에서 “인간 지각구조에서의 결정적 기능전환 Umfunktionierung의 징후”를 발견하고 이를 ‘정신분산 Zerstreuung’⁶⁴⁾이라고 부른다. 주로 개인적으로 감상되는 문학, 회화 같은 예술작품이 개개인에게 내면적 영향을 미치는 정신 집중의 방식으로 수용된다면, “영화는 관중으로 하여금 비단 감식자의 태도를 갖게 함으로써만이 아니라 그와 아울러 이러한 영화관에서 관중의 감식자적 태도가 주의력을 포함하지 않음으로 인해서 체의가치를 뒷전으로 밀어내는”⁶⁵⁾ 정신분산 속의 수용을 연습시킨다.

62) Walter Benjamin, GS I-3, 1040면.

63) Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, 2000, 327면.

64) 정신분산 개념은 크라카우어에게서 등장한다. 1926년 발표한 “정신분산의 체의”라는 글에서 그는 정신분산을 “관객들이 바닥없는 심연으로 빠져들지 않도록 원환에 묶어 놓는 것. 관객에게 계속해서 감각의 자극들이 촘촘하게 행해져서 그 사이에 일말의 사고도 끼어들어갈 수 없게 하는 상황”으로 정의한다. 크라카우어는 분산에 대한 대중의 요구가 일상의 지속적 노동의 긴장감에서 나온 것이라고 본다. “하루를 내용적으로 채우기 보다는, 그저 하루의 시간을 채우고 있는 긴장감이 그만큼 크기 때문이다. 놓쳐버린 것은 뒤늦게라도 다시 찾아져야 한다. 그것은 강제에 의해 그를 놓쳐버린 곳, 바로 그 표면적 영역에서만 찾아질 수 있다.” Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, 1977, 313-314면.

정신분산적 수용은 무엇보다 대상에 대한 지각주체의 상대적 능동성으로 특징지어진다.

“정신분산과 정신집중은 서로 상반된 개념이다. 우리는 이를 다음과 같이 표현할 수도 있을 것이다. 예술작품 앞에서 마음을 가다듬고 집중하는 사람은 그 작품 속으로 빠져 들어간다[...]이에 반해 정신이 분산된 대중은 예술작품이 자신들 속으로 빠져 들어오게 한다. 대중은 예술작품을 그들의 파도로 둘러싸며 그들의 밀물로 감싸 안는다.”⁶⁶⁾

정신분산적 수용은 예술작품을 “그 영향 속의 신성함을 제거한 가운데 포착”⁶⁷⁾하게 해주며, 여기서 수용자는 작품 속에 자신을 내맡기는 대신 예술작품을 “소모”하는 방식으로 자신 속으로 가져온다.⁶⁸⁾ 정신분산적 수용은 감상자가 대상의 권위나 영향력에 지배당하지 않으면서 대상을 전유하는 방식인 것이다. “예술작품 앞에서 집중하는 사람의 태도는 언제든지 종교적 태도로 되돌아 갈 수 있는 반면, 예술작품을 자신에게 작용하도록 하는 산만한 대중의 태도는 언제든지 정치적 태도로부터 그들의 인간다운 형상을 기대할 수 있다.”⁶⁹⁾ 이러한 점에서 정신분산적 수용은 관중들이 문화 예술들에 “시험관”⁷⁰⁾의 태도를, 곧 거리를 둔 비판적 감식자가 되게 하는 중요한 조건이다.

65) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 146면.

66) 위의 책 90면.

67) 위의 책 205면.

68) 위의 책 205면.

69) 위의 책 214면.

70) 위의 책 146면.

벤야민은 영화가 연습시키는 이 정신분산적 수용을 ‘촉각적 수용’과 관련시킨다. 시각적 수용이 주의력을 집중하는 관조적 방식으로 이루어진다면, 촉각적 수용은 ‘사용 Gebrauch’과 ‘익숙해짐 Gewöhnung’을 통한 수용⁷¹⁾이며, 머리가 아닌 신체, 관조가 아닌 행위를 통해 사물 및 사건들과 관계하는 것이다. 머리가 아닌 신체, 관조가 아닌 행위를 통해 익숙해진 사물에 대해 우리는 정신분산적으로 관계한다. 다시말해 사물과 사건들에 빠져들지 않으면서 그와 관련된 과제들을 거뜬히 수행해 내는 것이다.⁷²⁾ 시각중심이던 인간의 지각구조가 정신분산적-촉각적 방향으로 연습되는 것을 벤야민이 ‘인간지각구조의 결정적 기능전환’이라 부르며 중요시하는 이유는 이 전

71) 위의 책 91면.

72) 몇몇 연구자들은 이런 ‘촉각적 수용’을 ‘시각적 수용’의 변용으로 해석하면서 다시 ‘시각화’시킨다. 이는 벤야민이 강조한 촉각적 수용의 신체성을 ‘시각적 지각’으로 환원시켜버리는 오류이다. 예를들어 심혜련은 이렇게 말한다. “엄격히 말해서 벤야민이 말하는 촉각성이란, 시각적 촉각성을 의미한다. 그는 새로운 형태의 예술작품을 수용하는 과정에서 우리가 어떤 대상을 시각적으로 지각하지만, 그것이 우리에게 마치 촉각성과 유사한 지각의 체험을 준다는 사실에 주목한다.” 심혜련, 『20세기의 매체철학: 아날로그에서 디지털로』, 그린비 2012년, 67면) 이 해석에 기댄 영화학자 김호영 역시 유사한 견해를 피력한다. “벤야민이 말하는 촉각적 지각은 탈중심화된 이미지의 지각 욕구 뿐 아니라 근대인이 겪는, 마치 지각주체와 지각 대상이 구별없이 뒤섞이는 듯한, ‘지각의 혼란’ 또한 반영한다. 즉 촉각적 지각은 이미지의 연쇄와 범람으로 대도시인이 겪게된 변화된 지각양식의 부정적 측면을 나타내는 것이기도 하다.” (김호영, 『영화 이미지학』, 문학동네 2014년, 70면) 촉각적 지각을 ‘시각적 촉각성’이라고 보는 이런 해석의 오류는 ‘촉각적 수용’을 근대 대도시라는 삶의 조건에서 생겨난 “시각적 혼란과 충격”에 대한 수동적 반응으로만 해석한다는 것이다. 이 해석에 의하면 ‘촉각적 수용’은, 지나치게 팽배한 자극과 감각들에 피로해진 지친 현대인들에게 생겨나는, 일종의 ‘포기된 감각형태’이다. 이러한 관점에서는 촉각적 지각, 촉각적 수용이 갖는 혁명적 잠재력이 이야기될 수 없고, 집합체의 신체적 신경감응을 통해 혁명의 가능성을 준비하는 기술의 잠재성이 필연적으로 과소평가될 수 밖에 없다. 이러한 관점에서 영화는, 벤야민에게서 처럼 집합체의 정신분산적-촉각적 수용을 ‘연습’시키는 매체가 아니라, 안 그래도 지치고 둔감해진 집합체의 신체를 더 혼란스럽게 만드는 과잉자극 혹은 충격의 사례로 부정적으로 평가될 수 밖에 없다.

환이 갖는 문명사적 역할 때문이다. 벤야민에 의하면, “인간의 지각 구조는 오로지 집합적으로만 해결될 수 있는 과제들을 마주하고”⁷³⁾ 있는데, 이 과제들은 “단순히 시각, 다시 말해 관조를 통해서만 전혀 해결될 수 없을 것이다. 그러한 과제는 촉각적 수용의 지도에 따라, 익숙해짐을 통해 극복될 것이다.”⁷⁴⁾

IV. 현대의 (복제)기술과 집합체의 신경감응

「기술복제」를 좁은 의미의 매체론에서 벗겨내 기술을 통한 집합체의 신경감응이라는 관점에서 읽음으로써 우리는 오늘날의 상황을 사유하기 위한 통찰을 얻을 수 있다. 제2기술의 발전은 오늘날, 벤야민은 상상할 수 없었을 많은 매체들을 탄생시켰다. 영화와 TV는 말할 것도 없고, 컴퓨터와 네트워크에 기반하여 생산, 유통, 수용되는 예술, 문화 콘텐츠들은 1930년대 영화가 열어 놓았던 것과는 비교도 되지 않을 만큼 넓은 유희공간을 창출하였다. 그것은, 일차적으로 이 매체들이 (기계) 장치들에 입각해 생산되고, 대량으로 복제, 유통되며 집단적으로 수용되는 복제기술이기 때문이다. 벤야민은 사진과 영화만으로 분석해야 했던 (복제)기술의 잠재성이 오늘날에는 거의 모든 문화, 예술의 영역에서 발휘되고 있다고 말할 수 있다.

더구나 생산되는 거의 모든 문화, 예술 콘텐츠들을 개개인의 손 안에서 ‘이용’할 수 있게 해 준 스마트폰이라는 기계장치는, 집합체가 당대의 사회 문화적 산물을 전유할 수 있게 한 기술적 산물이다. 이 장치와 그와 관련된 기술을 일상적으로 사용하는 동안 이루어지는 우리 신체와 지각의 신경감응은, 그 범위나 미시적 파급력의 측

73) 기술복제시대의 예술작품(제2판), 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 221면.

74) 위의 책 91면. (번역수정)

면에서 사진과 영화의 영향력과는 비교되지 않을 만큼 크다. 이 장치는, 회화나 조각, 건축이나 음악 같은 전통적 예술은 물론, 사진, 영화 등 거의 모든 종류의 예술작품의 ‘복제’를 생산하고, 유통, 소비하게 해준다. 나아가 “사물을 자신에게 더 가까이 끌어오고자 하는” 대중의 욕구를 완벽히 충족시키면서, 이렇게 ‘축소’된 ‘위대한 예술작품들’이 ‘집합적 구성물’이 되는데 결정적 영향을 끼친다. 각자가 보았던 작품이나 공연이 촬영되어 트위터나 페이스북으로 공유됨으로써 개인에게 접근가능한 모든 문화적 산물들이 집합적인 감상과 토론의 대상이 된다. 스마트폰을 통해 개인들은 전통적 예술작품은 물론, 음반, 책, 만화, 게임 등의 문화예술 산물들을 감상하고 이를 소셜 네트워크를 통해 소통하는데, 이로써 벤야민이 영화를 두고 이야기했던, 수용자의 감상적 태도와 비평적 태도가 결합되는 양상은 어느 시대보다 강화된다.

나아가, 이러한 집단적 감상구조는 문화예술 산물들에 대한 ‘시험관적 태도’를 강화시킨다. 벤야민 시대 영화에 의해 연습되던 ‘정신분산적-촉각적 수용’은 스마트폰 장치에 익숙해진 오늘날 대중들에게 일반화되었다. 스마트폰을 보면서 거리를 걷고, 버스와 지하철을 타고, 자신의 용무를 처리하는 사람들에게 정신분산적-촉각적 수용은 거의 일상적인 지각·신체 능력의 일부가 되었다. 스마트폰으로 복제되어 전달되는 모든 문화예술 산물들은, 순식간에 이를 삭제하거나 넘겨버릴 수 있는 간단한 손가락 움직임 앞에서, 우리를 사로잡거나 붙들어 놓는 힘이나 권위를 발휘하지 못하고 평등해졌다. ‘정신집중’이라는 전통적 지각방식에 미련을 갖는 사람들은, 영화가 오락에 불과하다며 개탄했던 벤야민 시대 보수주의자들⁷⁵⁾처럼 이러한 정신분

75) “사람들이 영화에서 개탄하는 것은, 예술 애호가(가) 예술작품에 정신집중의 태도로 접근하는데 반해 대중은 예술작품에서 정신분산(오락)을 찾는다는 점이다.” 기

산적 수용에 불만을 개선⁷⁶⁾하지만, 우리는 이러한 지각방식이 집합체의 자기의식화에 기여함으로써 이전 시기 어떤 기술도 주지 못했던 ‘새로운 세계감정’⁷⁷⁾을 나올 가능성에 주목해야 한다.

V. 나가는 말

하지만, 벤야민이 기술의 해방적 잠재성에 대해 품던 기대⁷⁸⁾만큼 그를 위한 사회, 정치적 조건의 선결을 강조하고 있었음을 잊지 말아야 한다. 제2기술의 잠재성이 활성화되려면 사회, 정치적 조건들이 해결되어야 한다는 것은 제2기술의 성격 자체에서 도출된다. 자연의 힘을 지배하는 것이 사회적 지배를 위한 조건이던 근원시대에는, 예를 들어 제사장처럼 제1기술을 지배하는 자가 사회적 힘도 지배할 수 있었다면, 제2기술의 경우는 사회적 힘을 지배해야만 그 기술을 통해 자연의 힘을 지배할 수 있기 때문이다.⁷⁹⁾ 그래서, 제2기술의 유희적 잠재력이 활성화되려면 ‘근원적 사회적 힘의 지배’가 선행되어야 한다. 이는 달리 말해, 기술이 자본의 이윤추구에 종속되지 않는 사회, 곧, “생산력의 자연스러운 이용이 소유질서에 의해 저지” 당하

술복제시대의 예술작품, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 90면.

76) 예를들어, Byung-Chul Han, Südkorea - Eine Müdigkeitsgesellschaft im Endstadium, <http://www.matthes-seitz-berlin.de/artikel/byung-chul-han-suedkorea-eine-muedigkeitsgesellschaft-im-endstadium.html>.

77) 이에 대해선, 김남시, 「트위터와 새로운 문자소통의 가능성 : 발터 벤야민의 "이야기 Erzählung" 개념을 중심으로」, 『기호학연구』, 30권, 2011년

78) 페터 뷔르거, <아방가르드 이론>, 최성만 역, 56-57면. 뷔르거는 벤야민이 “1920년대 자유지식인과 혁명적 러시아 아방가르드를 특징짓는[...]기술에 열광하는 태도와 맥락을 같이하고 있다”(같은쪽)고 평가한다.

79) “해방된 기술은 사회적 근본 힘들의 장악을 자연적 근본 힘들의 장악을 위한 전제로 포함한다. (근원 시대에 이 관계는 뒤집혀 있었다. 자연적 힘들의 지배가 일정한 사회적 근원 힘들의 지배를 포함하고 있었다.)” GS-1, 1047면.

지 않는 사회적 관계가 전제되어야 함을 말하는 것이다. 그렇지 않을 때 기술의 발전은 “불가피하게 생산력의 부자연스러운 이용으로 치달을 수 밖에 없”⁸⁰⁾는데, 이는 벤야민 시대 세계대전으로 귀결되었다. 벤야민이 이야기했던 해방적 잠재성 역시 “영화가 자본주의적 착취의 시술”⁸¹⁾에 묶여있는 동안은 온전히 실현되기 힘들다. 영화자본이 “이 컨트롤의 혁명적 기회를 반혁명적 기회로 변형”⁸²⁾시키기 때문이다. ‘스타승배’나 그 상보물인 ‘관중 승배’는 영화가 자본에 속박되어 있기에 생겨난 현상으로, 이는 “계급 의식적 대중의 자리”에 “대중의 부패한 상태”가 들어서게⁸³⁾ 한다.

그렇지만 이러한 사회, 정치적 조건이 이루어지지 않았다고 해서 오늘날 우리가 접하는 기술 장치들이 우리 지각과 신체에 미치는 비판적, 해방적 가능성들⁸⁴⁾을 외면하는 것도 생산적이지 못할 것이다.

80) “생산력의 자연스러운 이용이 소유 질서에 의해 저지당할 때는 기술적 수단과 속도 및 에너지 자원의 증대는 불가피하게 생산력의 부자연스러운 이용으로 치달을 수 밖에 없고, 또 이러한 필연성의 마지막 출구가 바로 전쟁이다. 전쟁의 파괴성은 사회가 기술을 사회의 기관(器官)으로 병합할 수 있을 만큼 충분히 성숙하지 못했으며, 또 기술이 사회의 근원적인 에너지를 감당할 수 있을 만큼 충분히 발달하지 못했다는 증거이다.[...] 제국주의 전쟁은 일종의 기술의 반란이다. 다시말해 제국주의 전쟁에서 기술은 사회가 평소 자연적 재료를 통해 기술에 부여하지 못했던 권리들을 “인간재료”에서 거두어들이고 있다. 여기서 기술은 발전소 대신 인력을 군대의 형태로 나라 안에 투입한다. 기술은 항공운항 대신 폭탄을 운반하고, 우리를 새로운 방식으로 없앨 수단을 가스전에서 발견하였다.”(기술복제시대의 예술작품, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 95면)

81) 기술복제시대의 예술작품, 최성만 역, 발터 벤야민 선집 2, 74면.

82) 위의 책, 74면.

83) 위의 책, 74면.

84) 벤야민의 매체 개념을 그의 신학적 개념과 관련시켜 고찰하는 최근 논문에서 윤미애는 벤야민의 ‘기술’을 ‘순수한 수단’으로 해석한다. (윤미애, 「현대예술 및 문화 : 종교적 전회와 벤야민의 매체이론」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 31, 2014.) 어떤 외부의 목표를 달성하기 위한 수단이 아니라 그 자체가 목적인 ‘순수한 폭력’으로서의 ‘신적폭력’을 ‘기술’ 개념에 적용시켜 나온 이 관점은, 벤야민이 말하는 기

집합체의 신체가 제2기술이 가능케 한 생산력에 적응되는 과정⁸⁵⁾은 지금 이 순간에도 진행 중일 것이기 때문이다. 물론, 제2기술의 해방적 잠재성을 집합체의 신체와 감각으로 전유하는 일은 매우 긴 시간을 필요로 할 것이다. 당장의 기술적 성과가 인간의 삶을 혁명적으로 변화시키지도, 어떤 기술 하나로 인간 신체와 지각이 급격히 변하는 것도 아니다. 그렇기에 우리는, 1930년대 벤야민이 그러했듯, 오늘날의 새로운 기술들이 인간의 신체와 지각에 미치는 영향들을 미시적으로 관찰하고, 그것이 장기적으로 어떤 가능성을 가져다 줄 수 있을지 탐구해야 한다. 집합체의 신경감응은 이전의 학습과정을 거쳐 획득한 인간의 지각과 신체 능력이 기술과 더불어 갱신됨으로써 이루어지는, 인류의 새로운 진화과정이기 때문이다.

투고일 2015년 5월 15일

심사일 2015년 5월 16일 — 2015년 6월 5일

게재 확정일 2015년 6월 6일

술의 해방적 잠재력을 기술에 대한 부정적 논의들로부터 구제하는 전략으로 제시된 것이다. 말하자면, 벤야민의 기술 개념은, 집합체로서의 인류가 자신의 자연을 재조적하는 “순수한 수단”으로서의 기술의 잠재성에 대한 분석이라는 것이다. 순수한 수단으로서의 “기술은 어떤 목적을 겨냥한 도구로 만드는 선전활동과는 달리, 목적과의 관계로부터 해방되어 기술 그 자체의 가능성에 힘입어 그것을 [공통의 사용으로 되돌리는 것은 거대한 장치에 맞서는 정치적 작업에 속한다.”(위 논문 389-390면)

85) 위의 책, 57-58면. (번역수정)

■ 참고문헌

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. Rolf Tiedeman & Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-2, II-1, II-3, IV, V.

발터 벤야민, “기술복제시대의 예술작품”, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집』 2.
발터 벤야민, “초현실주의”, 최성만 역, 『발터 벤야민 선집』 5.

Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1960.

Doris M. Fittler, *Ein Kosmos der Ähnlichkeit. Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld 2005.

Dorothee Kimmich, *Charlie Chaplin : Eine Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main 2003.

Howard Caygill, *Walter Benjamin. The colour of experience*, Newyork 1998.

Jean Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum*. *Gesammelte Werke* 5, Stuttgart 1990.

Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin*,

Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977.

Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, 2000.

Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press 2002.

Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktion* Berlin 2009.

김남시, 트위터와 새로운 문자소통의 가능성 : 발터 벤야민의 "이야기 Erzählung" 개념을 중심으로, 『기호학연구』, 30권, 2011년.

김호영, 『영화 이미지학』, 문학동네 2014년.

심혜련, 『20세기의 매체철학. 아날로그에서 디지털로』, 그린비 2012년

에드가 모랭, 『스타. 스타를 통해 본 대중문화론』 이상률 옮김, 문예출판사 2000.

강수미, 「테크놀로지 사회에서의 예술의 조건: 발터 벤야민의 "기술

- (Technik)" 개념을 중심으로, 『美學·藝術學研究』, Vol. 22, 2005.
- 심혜련, 「예술과 기술의 문제에 관하여 -벤야민과 하이데거의 논의를 중심으로」, 『시대와 철학』, Vol. 17, 2006.
- 임성규, 아우라(Aura)의 몰락으로 읽는 전통 예술과 문화의 변혁 -발터 벤야민의 「기술복제시대(技術複製時代)의 예술작품」, 『인문과학연구』, Vol. 9, 2008.
- 정충국, 「테크놀로지 시대의 예술과 기술. 벤야민의 예술론과 기술론을 중심으로」, 『독어교육』 Vol. 46, 2009.
- 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법 -발터 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」 읽기」, 『뫼히너와 현대문학』, Vol. 32, 2009.
- 김현강, 「발터 벤야민의 사유에 나타난 주체, 이미지, 기술 사이의 관계」, 『人文論叢』, Vol. 69, 2013.
- 윤미애, 「현대예술 및 문화 : 종교적 전회와 벤야민의 매체이론」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 31, 2014.

■ Abstract

Technik bei Walter Benjamins Theorie der Kunst.

Eine Re-lecture des Kunstwerkaufsatzes

(The meaning of techniques in Walter Benjamin's Art Theory.

New Reading of his article

"The work of Art in the age of mechanical reproduction")

Nam-See Kim

(Ewha Womans University)

Die vorliegende Arbeit soll der Begriff der Technik bei Walter Benjamin im weiteren Kontext erläutern, indem er mit anderen Begriffe wie Mimesis, Nachahmung, Wiederholung und Spiel einbezogen wird. Für Benjamin ist Technik ein entscheidender Faktor, der nicht nur die Beziehung des Menschen zur Natur, sondern auch das Selbst-Verständnis des Menschen bestimmt, indem sie auf die Art und Weise sowohl der Wahrnehmung als auch der Bewegung des Menschen entscheidend einwirkt. Im Kunstwerk Aufsatz versucht Benjamin die Einwirkungen von damaligen reproduktiven Technik wie Photographie und Film aufzuweisen : sie vervielfältigt und aktualisiert Kunstwerke in unterschiedlichen Situationen, was zur Erschütterung der Tradition, gleichzeitig Kollektivierung der künstlerischen Produktion sowie des Bewußtseins der Masse führt. Bei der Innervation, die durch und mit der Technik stattfindet, ist die Potential der reproduktiven Technik als die zweite Technik wirksam, die sich auf das Zusammenspiel des Menschen und der Natur richtet. Was Benjamin im Kunstwerkaufsatz vorhat, ist nicht bloß eine medienspezifische Analyse von Photographie und Film, wie die bisherige Untersuchung unterstellt, sondern eine Konzeptualisierung der

Technik, mit deren Hilfe wir über die innervative Möglichkeit im Umgang mit den technischen Apparaten wie Smartphone nachdenken können.

Subject Category Kulturtheorie, Ästhetik. (Theory of Art, Aesthetics)

Keywords Walter Benjamin, Technik, die zweite Technik, Innervation (Walter Benjamin, technique, the second technique, Innervation)



현대 에피스테메로서의 징후 패러다임과 복제기술 매체

발터 벤야민(Walter Benjamin)의 흔적 이론을 중심으로

A Study on Symptom Paradigm and Reproduction Technology As Modern Episteme -
Focusing on the Trace Theory of Walter Benjamin -

저자 고지현
(Authors)

출처 [사회와 철학 \(33\)](#), 2017.4, 53-80(28 pages)
(Source) [Korean Society for Social Philosophy \(33\)](#), 2017.4, 53-80(28 pages)

발행처 [사회와철학연구회](#)
(Publisher) Korean Society for Social Philosophy

URL <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE07164977>

APA Style 고지현 (2017). 현대 에피스테메로서의 징후 패러다임과 복제기술 매체. [사회와 철학 \(33\)](#), 53-80

이용정보 서울대학교
(Accessed) 147.46.181.***
 2022/01/06 21:10 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

현대 에피스테메로서의 징후 패러다임과 복제기술 매체 : 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 ‘흔적’ 이론을 중심으로*

고 지 현**

[논문개요]

이 연구는 흔적의 역사적·문화적·사회적 현상에 대한 발터 벤야민의 관심과 철학적 성찰을 현대 에피스테메 발전의 국면 속에서 파악하며, 그 재구성을 위해 카를로 진즈부르크가 인문학의 고고학적 연구에서 이른바 ‘징후 패러다임’이라 부른 에피스테메 모델에 주목하고 있다. 흔적에 대한 벤야민의 관심은 단순한 지적 호기심이나 사유 모티브로만 머문 것이 아니라, 비록 완성은 보지 못했지만 언뜻 명백하게 이론 형성을 목표로 삼았다는 점에서 고찰의 가치를 지닌다. 벤야민의 시각에서 특징적인 것은 사진과 영화라는 새로운 복제기술을 인간의 지각방식에 근본적인 변화를 초래한 매체로 규정하면서 그 시대적 등장을 에피스테메 변혁의 결정적인 계기로 파악한다는 사실이다.

진즈부르크의 징후 패러다임은 홈즈의 정황증거, 모델리의 그림 디테일, 프로이트의 증후군으로 나누어 고찰될 수 있다. 벤야민은 자신의 사진론에서 잔더의 외관학과 아제의 범행현장 확보 그리고 블로스펠트의 사진 확대술 속에서 포착된 시각적 무의식의 미시세계를 다루고 있는데, 이는 각각 에피스테메 모델상 모델리의 감정법, 정황증거, 정신분석학 방법에 조응하는 것이다. 하지만 진즈부르크는 3가지

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07041235)

** 가천대학교

유형의 징후 패러다임을 모델 하나에 통일적으로 수렴시키고 있는 반면, 잔더와 아제 또 블로스펠트에 대한 벤야민의 성찰은 그의 철학적 인식론이 디테일이라는 사유 모티브에서 시발점을 갖는다는 점에서는 공통되지만, 이들의 역사적 궤적들은 사회사적·문화사적·과학사적 갈등과 분화를 내포하고 있다.

주제분류: 미학, 문화철학, 매체철학

주제어: 흔적, 징후(증후), 디테일, 복제기술, 에피스테메, 사진/영화, 외관, 시각적 무의식, 아우라, 통제권력

1. 들어가는 말

흔적에 대한 철학적 성찰은 20세기 현대 철학에서 줄곧 논의되어왔다. 그것은 이른바 ‘표상될 수 없는 것’, ‘재현될 수 없는 것’이라는 개념 속에서 동일성을 전제해온 서양의 사유전통에 이의를 제기한 차이의 철학에서 찾아볼 수 있다. 이를테면 하이데거(Martin Heidegger)를 비롯해 레비나스(Emmanuel Levinas)와 데리다(Jacques Derrida)가 제기한 차이의 문제를 정체성 형성에서 핵심 기제로 작용하는 기억과의 관계 속에서 고찰한 연구가 대표적이다.¹⁾ ‘나’와 전적으로 ‘이질적인 자’가 촉발하는 경험을 흔적의 개념 속에서 포착하고,²⁾ 데리다의 흔적 개념을 서양 형이상학 전통을 비판하

1) Gawoll, Hans Jürgen, “Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens”, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse/Michael Erler(Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte* 30, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1986-87; Gawoll, Hans Jürgen: “Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen, Heidegger, Levinas und Derrida”, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse/Michael Erler(Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte* 32, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1989.

2) 서동욱, 『현대 철학과 비표상적 사유의 모험. 차이와 타자』 문학과 지성사, 2000.

는 하이데거 존재론과 관련지어 고찰한 연구가 있다.³⁾ 이때 데리다의 경우 모든 차이를 앞서는 차이로서의 '대리보충'이 흔적의 또 다른 이름으로 등장한다. 한편 차이의 철학이라는 동일한 맥락에 놓여 있는 레비나스의 흔적은 타자와의 조우 중 늘 현전하는 것으로 소환될 수 없는 타자, 말하자면 지나간 과거에 주어지는 절대 타자로 규정된다. 이 경우 타자는 윤리철학적 측면이 강하게 부각되어 종교현상학적 의미에서 '신의 흔적'이라 명명된다.⁴⁾ 이에 따라 애초 실존철학적 차원에서 제기된 흔적 개념이 궁극에는 종교철학이나 포괄적인 윤리형이상학으로 귀결되는 경향을 보인다.⁵⁾

존재론적 차원과 다른 방향에서 흔적의 개념성이 아닌 그 현상에 주목하면서, 그것의 판독에 집중한 연구가 최근 몇 년 사이에 등장했다. 인식론적 차원에 놓인 이른바 '흔적읽기'에 대한 관심은 무엇보다도 발터 벤야민 사상이 세밀한 부분까지 재조명 받음으로써 촉발되었다고 해도 과언이 아니다. 기억공간으로서의 도시 탐색을 산책자가 흔적을 읽어내는 일로 보며 벤야민의 사유 지점들을 짚어낸 연구가 그러하며,⁶⁾ 이에 더 나아가 벤야민이 흔적에 대해 관심을 갖게 된 동기를 도시공간뿐 아니라, 부르주아의 실내, 사진, 탐정, 프로이트(Sigmund Freud)의 기억론으로 규명한 견해가 있다.⁷⁾

지금까지의 논의를 살펴본다면, 존재론적 차원에서 전개된 고찰들은 흔

-
- 3) 서동욱, 「흔적과 존재: 데리다 해체의 기원으로서 하이데거」, 『철학과 현상학 연구』 제33권, 한국현상학회, 2007.
 - 4) 한정선, 「신의 흔적 : 레비나스의 한계 현상에 대한 현상학」, 『철학과 현상학 연구』 제17권, 한국현상학회, 2001.
 - 5) 황덕형, 「데리다와 레비나스의 흔적 개념과 바르트의 신앙과 유비」, 『神學과 宣敎』 제32권, 서울신학대학교, 2006; 최병학, 『자아의 소멸과 흔적의 윤리』, 한국학술정보, 2012.
 - 6) 심혜련, 「도시 공간과 흔적 그리고 산책자」, 『시대와 철학』 제19권 3호, 한국철학사상연구회, 2008; 심혜련, 「도시 공간 읽기의 방법론으로서의 흔적 읽기」, 『시대와 철학』 제23권 2호, 한국철학사상연구회, 2012.
 - 7) 윤미애, 「현대 예술 및 문화 : 흔적과 문지방. 벤야민 해석의 두 열쇠」, 『브레히트와 현대연극』 제28권, 한국브레히트학회, 2013.

적의 문제 그 자체를 집중적으로 다룬 본격적인 연구물이라기보다는, 차라리 차이의 철학이 그간 다방면에서 이미 거두어낸 성과 — 동일성을 전제한 사유 전통에서 포착할 수 없는 타자의 문제 — 를 일부 공유한 측면이 더 강하다. 이러한 점에서 흔적에 대한 존재론적 논의가 심화되면 될수록, 개념적 파악에서조차 한층 더 사변적인 논의로 흘러가버리는 경향은 어찌 면 당연한 귀결일지도 모른다. 이와는 다른 각도, 곧 인식론적 차원에서 전개된 논의는 그간 벤야민 연구에서 간과되어온 사상적 모티브에 주의를 환기시켰다는 점에서 일부 성과를 보았다고 평가할 수 있으나, 그 논의도 또한 산책이나 기억과 같은 문화론적 쟁점에 종속시킨 채 단지 부차적인 범주로 취급되었다는 점이 아쉬움으로 남는다. 따라서 다양한 갈래로 분산된 흔적에 대한 벤야민의 관심사가 긴밀한 사상적 연관성을 드러내기보다는 개별적 모티브들로 나열되는 수준에 머무르거나, 이를 너무 성급하게 종합해버리는 경우 내용의 구체성을 확보하기보다는 이 또한 사변적인 논의로 전락할 위험이 여전히 상존한다고 볼 수 있다.

본 연구는 흔적에 대한 벤야민의 관심을 에피스테메 모델로 다룰 수 있으며, 그 질서로의 역사적 편입과정이 현대라는 시대 분기점에 자리하고 있다는 тезис을 내세운다. 이에 핵심적으로 다루어야 할 사안은 흔적이론이 현대의 담론체계 및 인식체계의 일부로 자리 잡는 역사적 궤적인데, 그 개입의 결정적 동인은 사진과 영화라는 새로운 복제기술의 출현에서 찾을 수 있다. 이때 신(新)복제기술은 인간의 지각방식에 근본적인 변화를 초래한 매체로 규정된다. 이러한 규정을 통해 우리는 지적 경험의 질서이자 삶의 체계로서의 흔적읽기에 세계인식의 새로운 거대한 장이 열렸음을 어렵지 않게 알 수 있다. 이러한 고찰은 또 다른 사상가의 논의를 중심에 내세울 것인데, 카를로 진즈부르크(Carlo Ginzburg)가 인문학의 역사적 발전과정과 그 주요 국면들을 고고학적 관점에서 조명한 맥락이 바로 그것이다. 필자는 진즈부르크가 이른바 ‘징후((Indiz, indicate)’ 패러다임이라 부른 에피스테메 모델에 의거하여 벤야민의 흔적론을 재구성함으로써, 흔적의 현대 담론형성과정에서 인식론적 구조물들, 인지과정 및 실재의 과학화 경향, 그리고 사회적 제도와 긴밀하게 결부된 공식화의 체계 등이 발생하는 계기들도

함께 포착해 볼 것이다.

2. 흔적: 현대 에피스테메로서의 징후 패러다임

흔적은 지금 더 이상 존재하지 않는 것을 가시적이고 물질적으로 가리킨다. 그것은 시간과 공간의 독특한 얽힘으로 특징지어지는 표식이다. 주어진 특징이 현존하는 가운데 이 장소에 있었음을 연상시킴으로써 공간의 표식은 과거의 표상을 불러들인다. 지금 확인할 수 있는 특징은 과거에 무언가가 스쳐지나간 방향을 가리키기도 한다. 움베르토 에코(Umberto Eco)의 베스트셀러 『장미의 이름』을 보면, 수도승 윌리엄과 수제자 아드소가 교황 공사를 만나기 위해 제각각 수도원으로 향하는 장면이 나온다. 윌리엄은 쌓인 눈에서 자국을 발견하고 숲속에서는 부러진 가지와 검은 털 멍치에 주의를 기울인다. 이러한 흔적들은 그것을 남긴 물체가 움직인 방식이나 방향 그리고 모습을 은밀하게 알려준다. 윌리엄은 발자국에서 길을 잃은 수도원장의 말을 식별해낸다. 과거에 있었던 것을 흔적의 도움으로 재구성하는 이러한 능력은 ‘자연의 책을 읽어내는 일’일뿐만 아니라, 자연이 남긴 문자에서 자극을 받아 사유의 촉발로 이어지는 복합적인 과정을 밟는다.

인류는 태곳적부터 흔적읽기라는 능력을 키워왔다. 짐승이 남긴 발자국이나 배설물의 냄새를 뒤쫓는 사냥꾼의 판별력이나 얼굴과 몸짓에서 세월이 머물고 스쳐 지나간 흔적을 판독하는 관상읽기가 그러하다. 겉으로 보기엔 사소하기 짝이 없는 부차적인 현상들에 주목하여, 그것을 자료삼아 직접 알 수 없는 복잡한 현실을 되짚어 재구성하는 것이 흔적을 읽어내는 일이다. 흔적읽기는 오랜 세월을 걸쳐 축적된 경험들로 전승되는 전통적 삶의 체계이자 세계인식의 특정한 방식이다.

미시사 연구의 선구자로 알려진 이탈리아의 유명 학자 카를로 진즈부르크에 따르면, 1870년에서 1880년 사이 인문학에 징후 패러다임이라는 것이 관철되기 시작한다. 징후 패러다임은 갈릴레이 패러다임이 등장하자 그에

따른 반작용으로 생겨난 과학사적 산물이다.⁸⁾ 갈릴레이 학문이 수학에 의존하고 연구방법으로서 실험을 활용하는 것에서 볼 수 있는 것처럼 사물의 양화(量化)와 반복가능성을 포괄한다면, 징후 패러다임은 약분 불가한 개체의 학문으로서 개별적 사건과 상황 또 자료 기록을 연구대상으로 삼으며, 이에 반복가능성은 배제되고 양화는 단지 보조기능만을 수행할 뿐이다. 인식유형에 따르자면, 전자가 일반화를 추구한다면, 후자는 개별성에 근거를 둔다. 진즈부르크는 1615년에서 1625년 사이 반종교개혁의 사상 검열을 기점으로 이 두 패러다임이 서로 분리되기 시작한 것으로 보는데, 이 분리의 선행자로 한쪽에서는 절대 담론이 또 다른 쪽에서는 가설 담론이 오랜 지식체계의 전통을 이어받아 형성되었다고 한다.

오늘날 우리가 인문학이라 부르는 영역에 확고하게 자리 잡은 징후 패러다임은 흔적확보의 취급방식에 바탕을 둔 기호학적 에피스테메 모델을 가리킨다. 요컨대 지문인식처럼 흔적의 확보를 범죄학이나 탐정술에 활용하는 것, 또 필적감정이나 인상의 식별을 통해 예술작품의 작가를 알아냄으로써 그것이 진품인지 아닌지를 규명하는 이른바 모렐리(Morelli) 방법이 바로 그것이다. 모렐리의 작품 감정(減定)법과 설록 홈즈(Sherlock Holmes)의 탐정술 외에도 또 다른 징후 패러다임이 있으니, 프로이트의 정신분석학이 바로 그것이다.⁹⁾ 프로이트는 「미켈란젤로의 모세」에서 모렐리를 언급하면서, 그림에서 예술가가 별 주의를 기울임이 없이 그저 일상적으로 되풀이 한 단순한 손짓이나 손톱, 아니면 깃털 등과 같은 세부적 묘사들을 모아 그것들을 분류하고 체계화하여 작가 특유의 표현양식을 발견해내는

8) 갈릴레이 패러다임의 등장은 마키아벨리 저작의 금서화와 그에 따른 사상적 갈등 및 담론상의 유희 전략을 포괄하고 있다. 이에 대한 과학사적 관점에서의 고찰은 Carlo Ginzburg, “Spuren einer Paradigmengabelung: Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation”, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube(Hg.): *Spur. Spurenlesen als Prienterungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt 2007을 참조할 것.

9) Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1995, p. 14.

감정법이 의사가 행하는 정신분석학의 기술과 유사하다고 논평한바 있다.¹⁰⁾

진즈부르크가 이 세 가지 분야에서 공통으로 발견한 에피스테메란 의학 적 기호학의 모델, 달리 말해 관찰로 직접 도달할 수 없는 병을 표면상 나타나는 증후 — 이는 문외한의 눈에는 보통 하찮은 것으로 비취지기 십상이다. —를 근거로 진단하는 학문 모델을 가리킨다. 곧 프로이트에서는 의학 용어로 불리는 증후군, 홈즈에서는 범죄자를 색출하는 정황증거, 모델리에서는 회화에서 관찰 가능한 디테일 사항, 이 모두는 흔적에서 포착된 서로 다른 종류의 기호(표시)를 가리키며, 그것의 판독을 통해 깊숙하게 가려진 현실을 끄집어내는 능력을 정신분석학, 범죄학, 감정학이 제각기 계발한 것이다. 이에 따르면 징후 패러다임은 전통적으로 내려온 흔적읽기를 보다 정밀한 과학적 인식방법으로 새로이 개척한 현대 에피스테메의 구축을 의미한다.

3. 아우라와 흔적

벤야민의 명성을 세계적 반열에 올려놓은 『기술복제시대의 예술작품』은 무엇보다도 지금까지 줄곧 아우라 개념을 중심으로 수용되어왔다. 그렇다고 해서 모티브 하나에 집중된 이러한 수용방식이 과연 아우라 개념을 명쾌하게 해명하는데 얼마나 기여했는가라고 묻는다면, 선뜻 긍정적인 반응을 내놓기가 꺼려진다. 어찌 보면 아우라에 편향된 수용관행이 다양한 맥락 속에 놓여 있는 의미층들을 둘러싸고 현재 벌어지고 있는 공방들을 오히려 부추기는 결과를 낳았다고 볼 수 있다. 특히 저자의 핵심 주장인 아

10) Sigmund Freud, “Der Moses des Michelangelo”, in: ders, *Bildende Kunst und Literatur*, Sigmund Freud Studienausgabe Bd. X, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969, p. 207.

우라 붕괴 테제가 아우라의 재부활 테제로 대체되어 그로부터 파생되는 혼동에 시달린 지는 이미 오래다.

이러한 혼동에 적극 대처하기 위해 이제 벤야민 연구는 아우라가 아닌 그 ‘붕괴’ 현상에 눈을 돌려 이를 끝까지 사유해볼 필요가 있다. 벤야민에 따르면, 아우라 붕괴의 역사적 형세와 궤를 같이하는 것이 흔적이다. 주지하다시피 아우라는 경험개념이자 지각개념이다. 시공간적 의미층을 중심으로 아우라의 이러한 개념화가 시도되는 가운데 이와 대조를 이루며 흔적개념이 등장한다.

흔적은 그것이 남긴 것이 아무리 멀리 떨어져 있더라도 가까이 있는 것의 현상이다. 아우라는 설령 그것을 불러일으키는 것이 아무리 가까이 있더라도 멀리 있는 것의 현상이다.¹¹⁾

가까움과 멀의 현상학적 대조는 물론 그 변증법적 얽힘으로 인해 이분법적 대립관계로 보기 보다는 ‘동일한 대상의 국면’ 또는 ‘현상’, 지각방식으로서의 ‘전략’으로 해석되기도 한다. 이에 따르면 “아우라와 흔적은 한 형상의 두 측면”¹²⁾일 따름이다. 이러한 변증법적 논리로 흔적은 결국 일종의 ‘아우라적’ 경험으로 규정되는데, 이러한 해석은 사실상 벤야민 텍스트의 특정 부분, 곧 보들레르 연구결과 중의 하나인 『보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여』에서 등장하는 프로이트의 용어 ‘기억의 흔적’에 주목한 고찰의 산물이다.¹³⁾ 문제는 벤야민의 후기 사상에서 다방면으로 등장하는 혼

11) Benjamin, Walter, *Passagen-Werke*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff., p. 560, [M 16a, 4]; [국역] 발터 벤야민, 조형준 옮김, 『아케이드 프로젝트 I/2』, 새물결 2005.

12) Menke, Bettine, *Sprachfiguren. Name · Allegorie · Bild nach Benjamin*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2001, pp. 477-478.

13) 벤야민의 흔적 개념을 데리다의 해체론으로 읽으면서 아우라적 경험으로 해석하는 대표적인 경우로 바로 멘케를 꼽을 수 있으며(Menke, Bettine, 같은 책),

적 개념을 바로 이 ‘아우라적 경험론’으로 환원하기에는 그 의미층들에서 상당한 충돌과 갈등이 예상된다. 실상은 훨씬 더 복잡해 보인다. 벤야민은 『파사주 프로젝트』에서 이른바 흔적이론의 구축을 목표로 삼았으며¹⁴⁾, 그 맥락은 매우 포괄적인 것으로서 19세기 — 더 나아가 20세기 — ‘현대성’의 시대적 현상이자 과학사적 담론의 양상 속에서 돌연 가시화되는 세계 및 인간의 외관 읽기라는 에피스테메의 형세¹⁵⁾를 띠고 있다. 이에 대한 성찰은 새로운 복제기술의 등장과 긴밀하게 연결되어 있다. 요컨대 벤야민은 사진과 영화라는 복제기술을 심미적 범주만이 아니라 인식론적 범주, 이론적 장치로도 사조했으며, 탁월한 과학적 인식수단으로도 인정했다. 따라서 흔적개념의 파악은 아우라 붕괴의 역사적 형세를 보다 면밀하게 들여다볼 계기를 마련해 줄 것이다.

바이겔 역시 유사한 맥락 속에서 ‘기억의 흔적’에 집중하여 벤야민의 기억론을 재구성하고 있다.(Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Frankfurt am Main 1997, p. 34-38)

- 14) 벤야민이 흔적의 이론화를 꾀한 동기로는 고지현, 『꿈과 깨어나기』, 유로서적 2007, 54-58쪽을 참조할 것.
- 15) 예를 하나 들자면, 보들레르 비평서의 또 다른 주요 텍스트인 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리』에서 벤야민은 1840년대에 문학 장르로 출현한 이른바 ‘생리학(Physiologie)’에 대해 언급하고 있다. 이 장르는 현대 대도시에 괴물과도 같은 거대한 대중이 등장하자 그 익명성에 가려진 균종을 식별하려는 시대적 욕구를 반영하고 있다. 생리학이란 “뚜렷한 면식 없이도 행인들의 직업, 성격, 출신과 활동을 해독할 수 있다”고 생각한 일종의 관찰학이며, 인간 유형에 대한 지식 뿐 아니라, ‘도시 생리학’, ‘국민 생리학’, 더 나아가 ‘동물 생리학’까지 표명했다.(Benjamin, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I-2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff., p. 541, 537-538; [국역] 발터 벤야민, 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리』, in: 발터 벤야민, 김영옥·황현산 옮김, 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리, 보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여 외』, 발터 벤야민 선집 4, 도서출판 길 2010.

4. 사진의 에피스테메 프로그램

기존의 사진이론에서 사진을 흔적의 매체로 이해하는 특정 이론적 갈래가 이미 존재한다. 이 입장은 뒤부아(Philippe Dubois), 크라우스(Rosalind Krauss), 바르트(Roland Barth), 바쟁(André Bazin) 등으로 이어지며, 사진의 본질적 규명을 자국, 인텍스, 폰크툼(Punktum)과 같은 용어로 시도하고 있다.¹⁶⁾ ‘현실적인 것의 흔적’이라는 표현에서 볼 수 있는 것처럼 이 조류는 매체로서 사진의 가상계와 그 배경에 놓인 현실계의 긴장관계를 여전히 이론적 성찰에서 유지하고 있다. 바로 이 긴장관계, 다시 말해 모사론에 입각한 리얼리즘적 관에 대한 강한 불신이 흔적으로서의 사진을 비판하는 입장에 깔려 있으며, 이러한 비판은 보통 사진의 심미적 측면(예술적 가치)의 옹호로 이어지곤 한다.¹⁷⁾

하지만 실상 흔적론을 옹호하는 사진론의 입장을 바라보면, 흔적론은 이른바 자국이나 인텍스로 특징지어지는 사진이 왜 현실적인가 또는 현실과 왜 유사한가를 설명하려는 것이 아니라, 오로지 모사된 대상이 실재하며 빛의 투사를 통해 가시적 흔적을 남긴다는 사실을 말할 뿐이다. 이에 덧붙여 말하자면, 사진이론에서 흔적론의 조류는 복제기술로서 사진 그 자체의 현상을 규명한다기보다는 철학적·문화사적 문제제기라는 보다 커다란 틀 속에서 퍼스(Charles S. Peirce)의 언어철학 및 기호학에 영향을 받아 전개되어온 측면이 더 강하다. 리얼리즘을 둘러싼 다양한 공방에도 불구하고 분명한 것은 사진이 현실인식의 탁월한 기술적 수단이라는 사실이며, 바로 이 점이 복제기술매체의 흔적론이 열어놓은 인문학적 전망임과 동시에 벤야민을 사진의 흔적이론에 자리 매김할 수 있는 근거이기도 하다.¹⁸⁾

16) 이에 대해서는 Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2009, pp. 13-69.

17) 같은 책, pp. 51-60을 참조할 것.

18) 벤야민의 사진이론적 입지에 대해서는 Nitsche, Jessica, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2010, pp. 153-170.

벤야민이 흔적을 에피스테메의 논리로 바라보았다는 점이 온전한 의미에서 정당성을 확보하려면, 원칙상 그 존재론적 파악방식의 규명이 선행되어야 할 것이며, 이에 대한 정교한 구성은 지면상 후속 연구를 기약해 보기로 한다. 다만 에피스테메 논리를 뒷받침할 존재론적 실마리로서 흔적을 정의내리자면, 그것은 무엇보다도 부재의 표현이다. 흔적의 가시성 속에서 흔적을 야기한 것은 사라지고 보이지 않는 것에 머문다. 흔적은 부재한 것을 절대 현시(顯示)하지 않으며, 그 비현시를 생생하게 떠올리게 만들뿐이다. 부재한 것이 아니라 그 부재성을 보여주는 것이다.

이제 벤야민의 에피스테메 논리를 살펴보자면, 그의 사진에 대한 성찰에서 진즈부르크가 징후 패러다임이라 부른 모델을 발견할 수 있는데, 그것은 아주 간결하지만 사진을 새로운 매체로 받아들이는 부분에서 우선 볼 수 있다. 벤야민이 흔적에 대한 고찰과 더불어 복제기술에 관심을 기울이게 된 동기는 사실상 그 자신이 독자적으로 발전시켜온 철학적 인식론에 연원을 두고 있다. 주지하다시피 그의 사유에는 너무나도 하찮고 사소해서 우리가 곧잘 지나쳐버리는 현상들에 집착하여 그것을 읽어내려는 강렬한 열정이 자리 잡고 있다. 이러한 열정은 그의 인식론에서 주된 구성요소를 이루는 ‘디테일’의 사유에서 비롯된 것이다.

디테일의 인식론적 의미는 개별 현상이나 개별적 기호를 전체의 일부로 보는 것이 아니라, 전체를 판독할 수 있는 세밀성으로 보는데 있다. 이때 개별적인 것은 전통철학에서 줄곧 규정해왔던 것처럼 일반적인 것, 보편적인 것에 종속된 유기적 구성요소가 아닌, 그것의 미시적 표본이다. 디테일에 대한 이러한 이해방식은 무엇보다도 시각에 대한 물음뿐만 아니라, 시각의 확보, 곧 가시화를 가능하게 하는 매체와 기술에 대한 물음도 함께 제기한다. 실제 18세기에 이루어진 현미경의 대중화는 디테일에 대한 인식 변화에 결정적인 계기를 마련했다. 물론 디테일에 대한 사유방식이 인문학에 폭넓게 본격적으로 관철된 것은 자연과학과 기술과학에 속하는 처리방식의 우회로를 밟은 결과라는 점은 새삼 강조할 필요가 없을 것이다.

벤야민에게 철학적 인식론으로서 디테일의 문제가 재성찰의 계기를 맞게 된 것은 다름 아닌 사진을 시각매체로 조명하면서부터다. 이전에는 디테

일이 문헌학적 의미에서 문자텍스트의 세밀한 분석이라는 위상을 가졌던 반면, 이제 벤야민은 이 세밀성의 분석을 이미지계로 이전한다. “미래의 문맹자는 문자를 모르는 사람이 아니라 사진을 모르는 사람이 될 것이다.” 「사진의 작은 역사」 말미에 인용되고 있는 모홀리 나기(Moholy Nagy)의 말이다. 벤야민은 곧 이어 사진의 독해가능성이라는 인식론적 프로그램을 매체의 역사적 전망 속에서 다음과 같이 적고 있다.

자기 자신의 사진들을 읽을 줄 모르는 사진사 또한 그에 못지않게 문맹자가 아닐까? 표제를 다는 일은 사진촬영의 가장 중요한 요소가 되지 않을까?¹⁹⁾

이제 사진(이미지)은 문자와 동맹관계를 맺어야 하며, 그래서 삶의 모든 관계의 문자화가 매체 프로그램으로 설정된다. 이러한 견해는 아주 작지만 매우 섬세하게 수행한 고고학적 고찰을 통해 사진의 에피스테메 프로그램이 이미 상당정도 진척되고 있음을 간파한 결과이기도 하다. 벤야민은 19세기 말, 그리고 특히 20세기 초반에 사진을 통해 현실의 새로운 지각가능성 및 인식의 가능성이 탐색되고 또 그러한 시도가 새로운 분야로 확장되고 있음을 발견하는데, 그 사례로 아방가르드 사진의 선구자들, 곧 잔더(August Sander)와 아제(Eugène Atget) 그리고 블로스펠트(Karl Bloßfeldt)를 언급하고 있다.

19) Benjamin, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie” in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff., p. 385. [국역] 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, in: 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품 외』 발터 벤야민 선집 2, 도서출판 길 2007.

1) 아우구스트 잔더: 외관의 지리부도



〈그림 1〉 아우구스트 잔더, 제빵사



〈그림 2〉 아우구스트 잔더, 피아니스트

잔더는 벤야민이 커다란 관심을 보인 당대 신즉물주의(Neue Sachlichkeit)의 선구자들 중 하나이다. 그의 프로젝트 『20세기의 인간』은 그가 평생에 걸쳐 작업했지만, 끝내 완성을 보지 못한 방대한 기획으로 남았으며, 그 안에는 사회 변화의 각 국면들이 인간 초상의 다규 형식 속에 잘 녹아들어 있다. 벤야민이 언급하고 있는 『시대의 얼굴』은 이 프로젝트에서 60장의 인물사진을 선별해 1929년에 출간된 것이다. 취지는 이 인물사진을 통해 바이마르 공화국 시기의 사회 외관을 들여다보는 것이다.

잔더의 작품은 일종의 미학적 에피스테메 프로그램이다. 그의 초상화집은 인간이 역사적으로 또 사회적으로 현상하는 모습을 포착하여 그것을 유형학적으로 분류하고 배치한다. 마치 사물계의 외관법칙을 따르듯이 초상사진의 영역에서 시도된 사물의 질서화라고 말할 수 있을 것이다. 그의 사진에서 인간의 초상은 개별자의 재현이미지로 작동했던 기능이 사라진다. 유형화란 인간을 개별적 관점이 아닌 사회구조의 일부로 포착하여 직업군이나 신분 또는 역할군으로 인식되도록 묘사하는 것이다. 예를 들어 초상사진이 수집과 시각적인 경험과학 연구에 유리하도록 농부를 사회의 원형(原型)이나 전형으로 제시하는 식이다.

사진작가는 자신의 작품을 보는 일, 관찰, 사유의 산물로 표현한다. 잔더는 유형화의 신빙



〈그림 3〉 아우구스트 잔더,
혁명가

성을 확보하기 위해 부속물과 작업현장을 사진의 배경으로 배치하여 그 극적인 연출 효과를 노렸다. 이로써 농부는 농부로, 제빵서는 제빵사로 연출되며, 사진의 문자화도 또한 이에 조응하여 인물의 이름이 아니라, 그 사람이 속한 그룹으로 표기된다. ‘피아니스트’, ‘김나지움 학생’, ‘시민계급의 자식’, ‘여성조각가’, ‘약초치료사’ 등등으로 말이다. 20세기 시대상을 드러내는데 있어 잔더의 시선은 장애인과 같은 사회적 약자나 혁명가와 같은 주변부적 존재의 외관에도 닿아 있다.

벤야민은 잔더의 작품을 ‘일종의 연습 아틀라스’²⁰⁾로 보면서 사진책 이상의 것으로 평가했다. Atlas, 곧 지리부도는 20세기에 예술영역에서 이른바 ‘시각적 경험학문’의 위상을 얻게 되는데, 말하자면 이미지 아카이브나 수집물 또는 흔적확보물을 외부 법칙이나 질서에 구속됨 없이 예술가 자체의 주관적 질서만을 쫓아 배치하는 원리를 말한다.²¹⁾ 이때 지리부도란 이미지를 배치함과 동시에 무언가 생생하게 볼 수 있는 가능성을 풍부한 증빙자료와 직접 볼 수 없는 질서를 통해 창출해냄을 뜻한다. 이러한 세계 인식의 구축을 연습한 작업이 잔더의 사진이었다는 것이 벤야민의 견해이다.

20) 같은 책, p. 381.

21) 이러한 시각적 경험학문의 대표적 사례로 아비 바르부르크(Aby Warburg)의 ‘사회적 기억’ 프로젝트, 곧 므네모시네-아틀라스(Mnemosyne-Atlas)를 꼽을 수 있다. 바르부르크의 지리부도는 최근 문화학의 전망 속에서 적극 재조명되고 있으며(Weigel, Sigrid, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, pp. 15-38), 유사한 맥락 속에서 바르부르크와 벤야민 사상의 친화성에 대한 논의도 활발하게 전개되고 있다.(Kemp, Wolfgang, “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, Teil 2. Walter Benjamin und Aby Warburg”, in: *Kritische Berichte*, 3. Jg. 1975, Heft 1, pp. 5-25; Zumbusch, Cornelia, *Wissenschaft in Bildern*, Studien aus dem Warburg-Haus, Akademie Verlag, Berlin 2004.)

2) 외젠 아제: 정황증거



〈그림 4〉 아제, 어떤 상인의 부엌, 몽테인느 거리

이전에 연기자였던 아제는 카메라라는 신 기술로 새로운 삶의 기회를 찾았지만, 1927년 죽을 때까지 무명의 신세는 면치 못했다. 그럼에도 파리의 옛 모습을 담은 그의 사진은 오늘날 파리의 거리라면 어느 곳에서든 손에 넣을 수 있는 엽서의 형태로 여행객들의 향수를 자극한다. 아제의 주제는 파리의 중심부만이 아니라, 그늘진 외곽지역까지 포함한 도시 전체이다. 거리, 건물, 저택의 안마당, 계단, 건물의 전경, 가건물, 공원 등, 도시의 구석구석까지 담은 그의 시선은 무한하게 이어지는 광대한 사진 아카이브를 이룬다.

아제는 사진 찍는 일을 예술가의 것이라기보다는 문서 보관 사서의 작업으로 이해했다. 그가 남긴 작품 중에는 19세기 중반 오스만이 대대적인 도시 정비 사업을 관철하기 직전 파리의 옛 모습을 기록으로 남기도록 위탁한 도시문화 아카이브도 있다. 이것이 아제를 미래의 고고학자이자 역사학자로 만들었다.

주지하다시피 벤야민은 아우라 붕괴 테제를 뒷받침하는 증인으로 아제를 소환한다. 이처럼 아제의 사진도 역시 새로운 지각가능성이 부여하는 현실인식의 또 다른 가능태를 시사한다. 아제는 여타 문화기록의 관행과는 달리 도시의 전형적 기념비에는 등을 돌리고 사소한 디테일에 집요하게 매달린다. 칸칸이 늘어서 있는 신발장, 손수레들이 늘어서 있는 파리의 안뜰, 식사를 하고 난후의 식탁과 치우지 않은 채 수도 없이 널려 있는 식기들 같은 것 말이다. 여기에 특이한 것은 “공허하다는 점이다.”

파리 성곽의 포르트 다퀘유 성문도 비어 있고, 호화로운 계단도 비어 있으며, 안뜰도 비어 있고, 카페의 테라스도 비어 있으며, 테르트르 광장은 말

할 것도 없다. 이 장소들은 쓸쓸한 것이 아니라 아무런 정취도 없다. 사진들에 보이는 도시는 아직 아무 세입자도 찾지 못한 집처럼 말끔히 치워져 있다.²²⁾



〈그림 5〉 아제, 파리 앙트르 뒤 파사주



〈그림 6〉 아제, 테페르농 호텔

공허하다는 것은 사람이 등장하지 않는다는 뜻이 아니다. 아제의 사진에서 인간은 중심에 서지 않으며 아주 미미한 역할만을 한다. 설령 화면에 잡히더라도 인물은 무명의 형식으로 등장하고, 이 또한 도시의, 건축물 전체의 부속물처럼 보인다. 이 디테일에 집착한 사물화의 경향이 ‘아우라에서 대상을 해방’시킨다. 그것은 우리가 현실과 맺게 될 새로운 관계를 예고한다. 아제의 사진은 주변 환경과 인간 사이의 “유익한 소외”를 준비한다. 왜 소외가 유익한가? 세상은 보통의 경우 ‘사람을 질식시킬 듯한 분위기’에 둘러싸여 인간과 주변 환경이 뒤엎혀 서로 때려야 떨 수 없는 한 덩어리의 의존체로 나타나는데, 아제는 바로 그 분위기를 추방함으로써 주변대상을 인간으로부터 떼어내 대상화할 수 있는 기회를 마련한다. “그러한 소외는 디테일을 규명하기위해 모든 은밀한 것들이 제거되는 장을 정치적으로 훈련된 시각에 열어준다.”²³⁾ 일종의 낯설게 하기(소격화)의 효과인 셈이다.

‘정치적으로 훈련된 시각’, 아제의 사진에

22) Benjamin, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie”, 위의 책, p. 379.

23) Benjamin, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie”, 위의 책, p. 378, 379.

담겨 있는 에피스테메의 의미는 미적 특성의 영역을 뛰어넘는 것은 말할 것도 없고 이미 사회적 기능의 문제로 옮겨간 것인데, 여기에서 그 사진을 ‘범행현장’의 사진에 빚댄 코멘트는 단순하게 아우라 붕괴 이상의 의미를 지닌다.

우리가 사는 도시의 어느 구석이 범행 장소가 아닌 곳이 있겠는가? 어느 행인치고 범인이 아닌 사람이 있겠는가? 고대 점술가들의 후손인 사진사가 그의 사진들에서 범행을 찾아내고 범죄자를 가려내어야 하지 않을까?²⁴⁾

범행현장의 메타포는 사진이 일종의 ‘정황증거’의 확보라는 기능을 수행함을 시사한다.

“[아제는] 마치 범행 현장을 찍듯이 파리의 거리를 찍었다고 한 말은 조금도 틀린 말이 아니다. [...] 그는 정황증거를 위하여 사진을 찍었다. 사진 촬영은 아제에 와서 역사적 사건의 증거물이 되기 시작하였다.”²⁵⁾

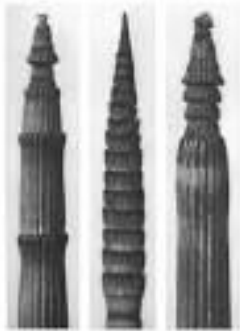
사진에 찍힌 장소는 무언의 목격자가 되고, 관찰자가 직감으로만 알 수 있는 것을 저장한다. 이 장소를 표시하는 것이 흔적과 그 부채성이다. 사진은 인덱스를 품고 있고, 그것은 시간에 고정되어 어떤 상황의 문서자료로 제시된다. 사진이 범행현장을 찍는 일이라면, 사진작가는 곧 증거자료를 모으는 흔적의 탐색자이다. 그는 어떤 것에 대한 이상적 관념이 아니라, 있는 그대로의 사물을 보여준다. 사진을 수용하는 입장에서도 마찬가지이다. 관

24) 같은 책, p. 385.

25) Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. VII-1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff., pp. 360-361, [국역] 발터 벤야민: 「기술복제시대의 예술작품(제3판)」, in: 발터 벤야민 (최성만 옮김), 『기술복제시대의 예술작품 외』 발터 벤야민 선집 2, 도서출판 길 2007.

찰자는 사진을 읽을 수 있는 길을 먼저 찾아야 한다. 그 길, 곧 사진을 수용하는 방식은 미리 주어지지 않으며, 원칙적으로 열려 있고, 사진작가와 마찬가지로 아주 사소한 지시체, 디테일과 같은 흔적을 쫓아야만 한다.

3) 블로스펠트: 백일몽의 이미지계



〈그림 7〉 블로스펠트
아카이브

블로스펠트의 경우는 신즉물주의와 같은 아방가르드적 경향을 띤 앞의 사진작가들과는 달리, 그야말로 순수 학문의 영역에서 유래한 또 다른 맥락의 사진 모델을 보여준다. 블로스펠트는 식물의 모형화 분야의 베를린 교수로서, 전 세계 나라를 돌며 식물을 채집하여 표본을 만들고 사진 찍는 일을 했다. 벤야민이 주목한 작품은 120점 가량의 식물을 확대한 『예술의 원형식』이라는 사진집이다. 블로스펠트가 활용한 기법은 사진이 지닌 전형적인 확대기술을 극대화한 것이다. 식물의 일부를 극단적으로 확대했을 때 그 외양은 미세한 구조마저 너무나도 명료하게 보여주는 나머지 추상적 모양을 띠거나 아니면 예기치 않게 다른 모양새를 연상하게끔 만든다. 그렇게 돌연 등장하는 ‘새로운 이미지’가 벤야민을 사로잡았고, 그에게는 ‘새로운 형식의 세계와 구조의 세계’를 발견한 것이나 다름없었다.

기술이나 의학이 밝혀내려고 하는 구조적 특성들이나 세포조직과 같은 것들은 모두 정감이 가득한 풍경이나 영혼이 가득 담긴 초상화보다 원래 카메라에 더 친근하다. 그러나 그와 동시에 사진은 이러한 자료에서 외관의 관점을 열어 보여주는데, 그것은 가장 미세한 것 속에서 살고 있는 이미지의 세계로서 백일몽에서 은신처를 찾았을 정도로 충분히 해석 가능하고 숨겨져 있으며, 이제는 백일몽처럼 거대해지고 표현이 가능해진다.²⁶⁾



〈그림 8〉 블로스펠트
아카이브

블로스펠트의 사진은 속새풀의 줄기에서 고대 기둥의 형식을, 청나래 고사리에서 추기경의 지팡이를, 열배로 확대한 밤나무와 단풍나무의 새싹에서 토템의 나무를, 또 산토끼 꽃에서 고딕양식의 원형장식을 보여준다. 여기에서 사진의 확대기술은 기술의 도움으로 자연을 예술로 인식할 수 있게 한다.

바로 이 지점에서 벤야민은 지각의 문제를 제기하며, 아우라 붕괴론보다 더 강력한 테제를 들이밀고 있다. 곧 ‘기술과 마법의 차이란 전적으로 시간의 흐름에 따라 달라지는 역사적 변수’라는 것이다.²⁶⁾ 기술에도 마법적 요소가 있을까? 적어도 복제기술이 가져온 아우라의 붕괴는 마법적 요소를 완전히 몰아내지 못한다는 뜻이며, 마법적이라 부를 수 있는 형식도 또한 기술이 부여한 지각의 형식에 따라 상대적 의미를 지닌다는 말이다.

이러한 맥락 속에서 벤야민은 프로이트의 정신분석학을 매체의 공간으로 이전하여 이른바 무의식 세계의 인식가능성을 주장한다.

카메라에 나타나는 것은 육안으로 보는 것과 다른 성질의 것이다. 무엇보다도 의식이 작용한 공간의 자리에 무의식이 작용한 공간이 들어선다는 점에서 다르다. 예를 들어 누군가 사람들의 걸음걸이가 어떻다고 대강이나마 설명하는 것은 대체로 가능하지만, 그는 ‘걸어 나아가는’ 순간순간에 사람들의 자세가 어떠한지에 대해서는 틀림없이 아무것도 모르고 있다. 사진은 고속촬영이나 확대 등의 보조수단을 통해 그러한 것을 밝혀준다. 그는 충동의 무의식적 부분을 정신분석학을 통해 알게 되듯이, 이러한 시각적 무의식의 세계에 관해 사진을 통해 비로소 알게 된다.²⁸⁾

26) Benjamin, Walter, “Kleine Geschichte der Photographie”, 위의 책, p. 371.

27) 같은 책, pp. 371-372.

5. 디테일의 ‘규명’에서 디테일의 ‘지옥’으로

인용된 문구들은 극도의 응집력 속에서 매체 이론화의 가능태를 담고 있는 일종의 모나드로 볼 수 있다. 먼저 우리의 주목을 끄는 것은 아제 사진의 고찰에서 이미 암묵적으로 인식도구로 간주된 사진의 ‘확대’기술 외에도, 사진술에 잠재해 있지만 영화에 이르러서야 그 온전한 기술력을 드러내는 ‘고속촬영’이 언급되고 있다는 점이다. 이는 매체의 발달사에서 사진이 동작 이미지로 발전하는 주요 국면이 선취되고 있다는 점에서 이론적 성찰의 역사적 지표를 나타낸다. 사진에서 추론 대상이 되는 이른바 ‘숨겨진 것’은 이제 영화에서 시각적 무의식의 범주로 확장된다.

그런데 정신분석학의 무의식과 카메라의 그것을 비교한 것은 기술 장치와 심리 기관의 단순한 유비로 귀결되는 것이 아니다. 보통 벤야민의 진술을 카메라라는 정밀한 기계가 인간의 눈을 대체하여 그 기능을 강화하는 것으로 읽는데, 이러한 독법은 무의식공간의 매체론이 정신 생리학적 관점에 입각해 있다는 오해를 불러일으키기도 한다.²⁹⁾ 인식론적 의미에서 카메라는 인간의 눈과 경합을 벌이는 것이 아니라, 인간의 눈으로는 이전에 볼 수 없어 간파하지 못했던 것에 기술의 도움을 받아 알아낼 수 있는 지식 대상에 접근하는 것이다. 만약 인간 눈의 자리에 무언가가 들어선다면, 그것은 카메라의 효과, 그 효력으로 산출되는 것이 개입하는 것이다. 시각적 무의식의 공간이란 카메라, 이미지, 관찰자라는 3자 구성 형세가 펼치는

28) 같은 책, p. 371.

29) 청년 마르크스의 경우 감각의 사회성을 인간 신체의 단순한 확장으로 사유함으로써 생리학적 모델에서 탈피하지 못하고 있다. 벤야민이 코멘트 없이 인용하고 있는 『경제학·철학 수고』의 한 대목을 참조하라(“사유재산제의 지양은 … 인간 감각 모두의 완전한 해방이다. 하지만 사유재산제의 지양이 해방인 것은 다른 사람의 감각과 정신이 나 자신의 전유가 됨으로써 이루어진다. 따라서 이러한 직접적 기관(器官) 외에도 사회적 기관이 형성되며, …”, Benjamin, Walter, *Passagen-Werke*, 앞의 책, p. 801, [X 1a, 2]).

무대이다.³⁰⁾ 그곳에서 인간은 경험을 한다. 그렇다면 영화는 이러한 무의식의 공간을 엄청난 범위로 무한히 확장시키는 것이 아닌가? 확대기술을 바탕으로 한 디테일의 인식은 동작(운동)이미지로 작동하는 영화의 속도를 과연 따라 잡을 수 있을까?

벤야민이 남긴 육필원고에는 물론 그 자신이 삭제하긴 했으나 ‘디테일의 규명’이라는 사진의 인식가능성을 대체하는 또 다른 버전의 문구가 발견된다.

우리의 지각은 이렇듯 필름의 클로즈업을 완벽하게 잘 받아들인다. 하지만 사진작가에게 그것은 탐구되지 않은 괴물 같은 거대한 것이 우글대는 디테일의 지옥으로 들어섬을 의미한다.³¹⁾

자신이 찍은 사진에 그 문맹자로 전락하는 사진작가의 이 이미지는 이제껏 숨겨진 이미지계를 정식화할 수 있었던 인식가능성이 절대적인 판독 불가능성과 읽기 불가능성으로 돌변하는 국면을 보여준다. 『기술복제시대의 예술작품』에서 벤야민이 일견 동일한 문제를 재차 반복하기만 하는 것으로 보이는 시각적 무의식 공간론은 사실상 디테일의 지옥문이 이미 열린 상태를 전제하고 있다고 봐야할 것이다.

6. 나가는 말

진즈부르크의 흔적이론은 흘즈의 정황증거, 모델리의 그림 디테일 그리고 프로이트의 증후 모두를 징후 패러다임 하나에 통일적으로 수렴시키고 있다. 벤야민의 경우, 철학적 인식론의 사유 모티브로서 디테일에서 시발점

30) Weigel, Sigrid, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008, p. 312.

31) Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften Bd. II-3*, p. 1136.

을 갖지만, 앞서 서술한바와 같이 잔더의 외관학과 아제의 범행현장 포착 그리고 블로스펠트의 확대기술 속에서 포착된 시각적 무의식의 미시세계는 각각 에피스테메 모델상 모델리의 감정법, 정황증거, 정신분석학 방법에 조응한다. 다만 벤야민에게 있어 특징적인 것은 징후 패러다임이 주장될 때 그 현대 에피스테메 프로그램이 기술매체의 발달과 긴밀한 연관이 있다는 통찰일 것이다. 매체이론적 성찰은 인식가능성의 바탕이 되는 지각의 변화를 논제화한다는 점에서 주목할 만한 쟁점을 제공하고 있다. 정확하게 말해, 벤야민에게 나타나는 현대 에피스테메 모델의 역사적 궤적들은 진즈부르크의 파악방식처럼 그리 통일적이지 않다. 오히려 세 가지 종류의 에피스테메 모델에는 사회사적 과학사적 갈등과 분화를 내포하고 있다.

벤야민의 19세기 근원사에 대한 탐구 프로젝트(『파사주 프로젝트』)에 따르면 사진의 역사적 현상으로 포착된 세 가지 유형이 두 갈래로 갈라져 각기 사회문화적 인식 도구로서 다른 양상을 보인다. 잔더의 외관학과 아제의 디테일은 19세기에 본격적으로 관철되기 시작한 현대 통제 권력의 수단으로 수렴된다. 벤야민은 이 역사적 궤적을 바로 흔적이론의 정립으로 수렴하고 있다. 문학사적 측면에서 제기되는 ‘탐정소설의 기원’은 대도시에서 포착하기 어려운 사생활의 흔적을 변상 받으려는 사회문화적 욕구의 표현 속에서 파악되고 있으며, 실질적으로는 프랑스 대혁명 이후 점차적으로 확장된 행정관리차원의 통제 시스템과 감시체계의 성립 및 공고화가 사회사적 배경을 이루고 있다. 이때 행정관리시스템에 적극 개입한 것이 주지하다시피 기술수단이다. 이른바 베르티옹 방식이라 불리는 신분증명방식은 이전에 사람의 신분을 확인해 준 것이 서명이었다면, 이를 사진술로 대체한다.³²⁾

사진술의 발명은 이러한 절차의 역사에서 중요한 기점을 이룬다. 이 발명이 범죄학에서 차지하는 중요성은 문학에서 인쇄술의 발명과 맞먹는다. 사진술은 최초로 한 인간의 자취를 지속적으로, 게다가 추호의 모호함도

32) 이하 Benjamin, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, 위의 책, p. 550을 참조할 것.

없이 고정시킬 수 있도록 했다. 신분증명의 사회적 체계화의 이면에는 혁명의 분위기로 들끓는 프랑스의 정상화를 위해 비사회인을 대상으로 행사된 통제권력이 내밀하게 작동하고 있었다. ‘흔적을 없애라!’³³⁾ 브레히트의 『도시인을 위한 독본』에 나오는 이 문구는 비사회인이 체질화한 본능적 반응양태를 정확하게 포착하고 있다.

참고문헌

- 고지현, 『꿈과 깨어나기』, 유로서적 2007.
- 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, in: 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품 외』 발터 벤야민 선집 2, 도서출판 길 2007.
- 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품(제3판)」, in: 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품 외』 발터 벤야민 선집 2, 도서출판 길 2007.
- 발터 벤야민, 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리』, in: 발터 벤야민, 김영옥·황현산 옮김, 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리, 보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여 외』, 발터 벤야민 선집 4, 도서출판 길 2010.
- 발터 벤야민, 조형준 옮김, 『아케이드 프로젝트 1/2』, 새물결 2005.
- 서동욱, 『현대 철학과 비표상적 사유의 모험. 차이와 타자』, 문학과 지성사 2000.
- _____, 「흔적과 존재: 데리다 해체의 기원으로서 하이데거」, 『철학과 현상학 연구』 제33권, 한국현상학회, 2007.
- 심혜련, 「도시 공간과 흔적 그리고 산책자」, 『시대와 철학』 제19권 3호, 한

33) Benjamin, Walter, *Passagen-Werke*, 앞의 책, p. 559 [M 16, 2].

- 국철학사상연구회, 2008.
- _____, 「도시 공간 읽기의 방법론으로서의 흔적 읽기」, 『시대와 철학』 제 23권 2호, 한국철학사상연구회, 2012.
- 윤미애, 「현대 예술 및 문화 : 흔적과 문지방. 벤야민 해석의 두 열쇠」, 『브레히트와 현대연극』 제28권, 한국브레히트학회, 2013.
- 최병학, 『자아의 소멸과 흔적의 윤리』, 한국학술정보, 2012.
- 한정선, 「신의 흔적 : 레비나스의 한계 현상에 대한 현상학」, 『철학과 현상학 연구』 제17권, 한국현상학회, 2001.
- 황덕형, 「테리다와 레비나스의 흔적 개념과 바르트의 신앙과 유비」, 『神學과 敎育』 제32권, 서울신학대학교, 2006.

- Adam, Hans Christian, *Eugène Atget's Paris*, taschen, Köln 2001.
- Benjamin, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff.
- Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Photographie", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff.
- Benjamin, Walter: "Neues von Blumen", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff.
- Benjamin, Walter, *Passagen-Werke*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, V/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII-1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ff.,
- Dierking, Dierk E./ Wilde, Ann und Jügen/ Karl Blossfeldt Archiv, *Urformen*

der Kunst aus Pflanzenreich und fremden Welten, Zülpich/Köln 2004.

Freud, Sigmund, “Der Moses des Michelangelo”, in: ders, *Bildende Kunst und Literatur, Sigmund Freud Studienausgabe Bd. X*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1969.

Gawoll, Hans Jürgen, “Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens”, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse/Michael Erler(Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte* 30, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1986-87.

_____, “Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen, Heidegger, Levinas und Derrida”, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse/Michael Erler(Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte* 32, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1989.

Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2009.

Ginzburg, Carlo, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1995.

Ginzburg, Carlo, “Spuren einer Paradigmengabelung. Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation”, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube, 2007.

Kemp, Wolfgang, “Walter Benjamin und die *Kunstwissenschaft, Teil 2. Walter Benjamin und Aby Warburg*”, in: *Kritische Berichte*, 3. Jg. 1975, Heft 1, pp. 5-25.

Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.

Menke, Bettine, *Sprachfiguren. Name · Allegorie · Bild nach Benjamin*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2001.

Nitsche, Jessica, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kulturverlag

Kadmos, Berlin 2010.

Sander, August, Menschen de 20. Jahrhunderts, begleitend zur siebenbd. Neuauflage von August Sanders Werk u. anlässlich der gleichnamigen Ausstellung v. 21.09.-18.11.2001 in der photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln/München, 2001.

Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Frankfurt am Main 1997.

Weigel, Sigrid, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004.

Weigel, Sigrid, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Zumbusch, Cornelia, *Wissenschaft in Bildern*, Studien aus dem Warburg-Haus, Akademie Verlag, Berlin 2004.

A Study on Symptom Paradigm and Reproduction Technology
As Modern Episteme
- Focusing on the Trace Theory of Walter Benjamin -

Ko Jihyun

【Abstract】

This study examined Walter Benjamin's interest in and philosophical reflection on historical, cultural, and social phenomena of the trace from the standpoint of the development of modern episteme and focused on the episteme model which Carlo Ginzburg called 'symptom paradigm' in archaeological studies on humanities for its reconstruction.

Benjamin's interest in the trace did not arise merely from intellectual curiosity or motive of reason, but would be worthy of consideration as it aimed to form the theory explicitly, although he had not seen its perfection. Benjamin's viewpoint was characterized by the fact that he identified the new replication technology called photography and film as medium that caused fundamental change in human perception and that he recognized the emergence of the era as decisive moment for episteme transformation.

Ginzburg's symptom paradigm can be considered based on Holmes' circumstantial evidence, Morelli's painting details, and Freud's symptom. Benjamin deals with Sander's physiognomy, Atgét's crime scene obtainment, and microscopic world of visual unconsciousness captured in Blossfeldt's photographic enlargement in his own photography theory. Each corresponds to episteme model, Morelli's emotional technique, circumstantial evidence, and psychoanalytical method. Ginzburg integrated the 3 types of symptom paradigms into unit model while Benjamin's reflection on

Sander, Atgét, and Blossfeldt showed the commonness that his philosophical epistemology originated from details, the motive of reason, and their historical trajectories implied social historic, cultural historic, and scientific historic conflicts and differentiation.

Subject spheres: aesthetics, cultural philosophy, media philosophy

Key words: trace, symptom(sign), detail, reproduction techniques, episteme, photograph/film, physiognomy, visual unconsciousness, aura, social control power

논문접수일: 2017년 3월 01일 논문심사일: 2017년 4월 10일 게재확정일: 2017년 4월 29일

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)¹⁾ 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.²⁾

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’³⁾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”⁴⁾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.⁵⁾

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」⁶⁾(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 연구성과들이⁷⁾ 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」, 『뵐히너와 현대문학』 39권, 2012, pp. 127-148; 최성만, 「기술과 예술의 열린 변증법-발터 벤야민의 『기술복제시대의 예술작품』 읽기」, 『뵐히너와 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.⁸⁾ 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.⁹⁾ 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.¹⁰⁾ 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.¹¹⁾ 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 목시록적인 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 기계적 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』¹²⁾ 혹은 하이데거의 「예술작품의 근원」¹³⁾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.¹⁴⁾ 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.¹⁵⁾ 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 해안이지만¹⁶⁾, 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.¹⁷⁾ 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.¹⁸⁾ 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.¹⁹⁾ 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.²⁰⁾ 좀 더 정확히 말해서, 그는 제1기술의 경향은 ‘가상’에, 제2기술의 경향은 ‘유희’와 서로 연관 짓는다.(VII.1, 359, 『선집2』 56-57)²¹⁾ 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.²²⁾ 이것은 가령, ‘미적 예술’을 자연, 학문, 합목적적 기술로부터 구별하는 칸트의 미학 이론에서 명확한 역사적 표현을 획득한다.²³⁾

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 유희주의적 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)²⁴⁾

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 머리로 “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.²⁵⁾ 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)’²⁶⁾ 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, 정치적 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.²⁷⁾ 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)²⁸⁾ 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 쓸데없는 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 영화가 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.²⁹⁾

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.³⁰⁾ 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.³¹⁾ 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.³²⁾ 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.³³⁾ 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 관찰되고 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.³⁴⁾ 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.³⁵⁾ 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’을³⁶⁾ 핵심적인 이론적 토대로 하고 있었다.³⁷⁾ 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 자체와 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 변화로 변천했다.”(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 지적한 “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.³⁸⁾ 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 때문에³⁹⁾, 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 환경과⁴⁰⁾ 다양한 대중매체가 쉼 새 없이 산출하는 ‘자극적인 정보들’을⁴¹⁾ 떠올리면 이 해석의 타당성을 쉽게 수증할 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.⁴²⁾ 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.⁴³⁾ 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.⁴⁴⁾ 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.⁴⁵⁾ 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.⁴⁶⁾ 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.⁴⁷⁾ 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.⁴⁸⁾

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.⁴⁹⁾ ‘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.⁵⁰⁾

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)⁵¹⁾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.⁵²⁾ ‘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.⁵³⁾

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 마찬가지로, 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 구체하기 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