

## 15장 벤야민과 아우라

◆1교시: 벤야민과 아우라

### ▲ 벤야민과 아우라의 기원

아우라는 벤야민이 사진 얘기하면서 처음으로 얘기했고 나중에 극과 연기에서 잘 알려진 ‘기술복제시대의 예술작품’에서 다시 아우라 얘기를 하고 있습니다. 아우라라고 하는 말은, 벤야민이 처음 쓴 말은 아니고요. 희랍어예요 아우라가. 원래 뜻은 입김이다 라고 얘기합니다. 호흡을 하게 되면 같이 나오는 입김과 같은 것들을 아우라라고 얘기하고, 이건 아마 아까 제가 모든 물질적 대상들 속에서 영혼을 보려고 했던 관점에서, 살아 있는 모든 것들이 가지고 있는 ‘살아있음’에 확인되지는 않지만 붙잡아둘 수는 없지만 그러나 살아있음의 증거,우리가 기(氣)라는 것들이 될 수도 있습니다.

일단은 사전적 의미는 ‘분위기’ atmosphere 라고 얘기하는데, 조금 관계가 다르고요 제가 볼 때는. 왜냐하면 그런 말들이 있습니다. ‘그 어떤 단어로 옮겨도, 결국은 빈 곳이 생기는 그러한 어떤 대상을 지칭하는 단어’가 있는데 아우라가 그런 경우죠. 이런 경우는 테르미노노지라고 해서 전문용어로 씁니다. 그래서 아우라라고 하는 게 낫습니다.

벤야민에 의해서 아우라라는 말이 나름대로 심미성과 경험성을 획득하게 되면서 이후로 아우라라는 말은 일상화됐다는 걸 아실 거예요. 온갖 곳에서 아우라라는 말을 얘기하는데, 과연 아우라라고 하는 것이 구체적으로 무엇인가라고 하는 문제를 연구하려면, 아우라 현상을 반드시 벤야민만 쓴 것은 아니고요, 아우라라는 말 자체를 쓰진 않았지만 결국은 그 얘기를 하고 있는 문제를 얘기하는 사람도 많고요.

예컨대 아우라라고 하는 걸 독일의 아주 유명한 사회학자인 막스 베버라는 사람이 있는데, 카리스마 같은 문제를 많이 다뤘습니다. 카리스마도 아우라 현상이라고 볼 수 있는 거지요. 특히 얘기되고 있는 것이 ‘권위’라는 문제. 권위라고 하는 것은 내가 권위를 보여주려고 해서 생기는 건 아니죠. 그건 권력이라고 부릅니다.

그래서 권위라고 하는 것은 그 사람이 있음으로써 함께 있는 어떠한 것이죠. 자발적인 것이고 보는 사람이 자발적으로 경험하는 것이고, 사실 권위라는 문제를 조금 심미적으로 얘기하면 그렇습니다. 동양에서는 소위 군자 얘기를 하면서, 군자가 누구냐 하면 훈향을 지닌 사람이다, 라고 하는데 그 사람이 그냥 앉아 있으면 향기가 퍼진다 해서 훈향이라고 얘기하고 있는. 그 사람이 무슨 말하거나 행동하거나 아무 것도 하지 않는데 어쨌든 앉아있으면 그 사람이 앉아 있는 주변으로 반경 얼마는 이상한 공기가 흐른다, 일종의 대기권이 형성된다 라고 하는 것이죠. 바로 그러한 식으로 군자라고 하는 사람은 그런 것이다 라고 할 때, 그러한 훈향의 의미라든지 지칭하는 현상으로 볼 수 있습니다.

## ▲ 아우라와 권력

벤야민은 아우라라고 하는 말을 쓰면서 사실은 깊이 얘기하려고 하는 측면들은 아우라와 권력의 관계입니다. 그리고 더 나아가면 권력의 모습을 드러내고 있는 가장 인간학적인 영역이 뭐냐면 ‘시선’이다. 이 시선의 문제. 그래서 벤야민의 예술론 혹은 매체론은 어떻게 보면 복제시대예술작품이라고 하는 걸 통해서 회화라고 하는 전통을 전복시키려고 했을 때, 그 전복의 가장 요소 중 하나가 아우라를 해체하려고 했을 때, 그 결과로 무엇을 목적으로 삼으려고 했던 것인가를 문제삼을 수 있습니다. 그 의도가 있었으니까 아우라도 해체시키려고 하고 사진이나 영상매체들이 가지고 있는 특수성을 강조하려고 하지 않겠습니까.

근본적으로, 이 시선의 깊이 내재되어 있는 권력구조를 바꾸려고 하는 걸 볼 수 있습니다. 시선이라고 하는 것은 최초의 세계와의 만남의 매체지요. 바로 이 시선 속에 만일 권력이 들어가게 되면 우리가 무엇을 보든지 간에 권력의 범주 내에서 보게 된다는 거죠. 그것이 궁극적으로, 아우라라고 하는 것에 늘 승복하게 되어 있다. 아우라가 실제로 거대한 힘을 가지고 있는 게 아니라, 벤야민은 생산 미학자가 아니에요 수용 미학적이거든요, 보는 사람 쪽에 문제가 있다고 보는 것이고, 그러니까 경험하는 사람 쪽에. 그래서 예술작품이 막강한 힘을 지니고 있어서 그것이 누르기 때문이 아니라, 실체가 없다는 거죠.

다만 우리 식으로 얘기하면, ‘알아서 긴다’ 라고. 누가 기어라라고 하는 게 아니라 그 앞에 가면 기게 되어 있다. 예를 들어 카리스마 같은 게 그런 거 아닙니까. 바로 수용미학적인 측면에서, 미학을 전개하고 있는 것이 벤야민의 미학적인 입장이기 때문에, 아우라도 무엇이 생산해낸다고 보기 보다는 결국은 그것을 왜 우리가 , 즉 수용방식, 왜 그걸 아우라로 받아들이는가 하는 문제, 그 문제를 바라보는 시점이 벤야민이 가지고 있는 중요한 관점이라고 볼 수 있습니다.

그런 관점에서 보게 되면, 우리가 벤야민의 아우라를 사용하면서도 벤야민이 예기하는 것과 전혀 반대의 방식으로 아우라는 사용하는 걸 볼 수 있어요. 마치 그것이 구체적으로 실재하고 있는 양, 누군가에게 아우라가 있다, 벤야민은 아무에게도 아우라라고 한 적이 없어요. 아우라는 내가 받아들일 때만 존재하는 그 무엇이라고 볼 수 있거든요. 그렇기 때문에 아우라라고 하는 것을 생산 미학적으로 얘기하게 되면 이미 벤야민을 왜곡하고 있는 것이라고 저는 생각을 합니다. 그래서 저는 우리 일상생활에서 아우라가 생산 미학적으로 얘기되고 있는 건지, 수용 미학적으로 얘기되고 있는 건지를 여러 가지 관점을 갖고 아우라가 쓰이는 현상을 응시해 보시면 아우라가 얼마나 잘못 쓰여 지고 있는가 하는 걸 발견해낼 수 있는 하나의 척도가 될 수도 있어요.

## ▲ 아우라의 정의(定意)

벤야민이 아우라라고 얘기를 할 때, 시선과 권력의 문제라는 측면에서 얘기해 보고 싶어요. 벤야민이 매체의 미학이라고 하는 점에서 쓴 논문은 크게 두 가지가 있습니다. 하나는 ‘사진의 작은 역사’라고 하는 사진론이 하나 있고요, 그 다음에 복제시대예술론이라고 하는 영

화론이 있는데 사실은 함께 읽어야 됩니다. 왜냐하면 사진론에서 끝나는 부분부터 그림 사진을 읽으면 그 이후에는 어떻다는 것인데 라는 질문이 나오는데 그 질문에 대한 대답이 영화로 건너가서 얘기되고 있습니다. 관통해서 읽을 때만 벤야민이 가지고 있는 아우라나 매체의 문제를 일관되게 이해할 수 있고 끝까지 이해할 수 있습니다.

그래서 아우라 문제를 다루면서 벤야민이 사진 문제를 얘기했던 부분이 복제시대예술론으로 들어가면 또 한 번 반복되고 있습니다. 벤야민이 아우라를 이렇게 정의하죠. ‘일단은 우리는 아우라를 몇 개로 나눠볼 수 있는데 그 중에서도 가장 크게 나누어볼 수 있는데, 이렇게 얘기는 안하지만 구분을 쉽게 하기 위해서, <인간학적 아우라>라는 측면에서 바라볼 필요가 있습니다. 그 다음에 나오고 있는 아우라 설명은 <역사적 아우라>현상을 얘기하고 있습니다.

벤야민은 아우라에 대해서 이중적인 생각을 갖고 있습니다. 인간이기 때문에 어쩔 수 없이 경험할 수밖에 없는 어떤 특이한, 벤야민이 그 특이한 경험을 미메시스적 경험이라고도 했는데, 그것과 유사하게 인간이기 때문에 인간의 본성상 더 정확하게 얘기하면, 인간과 자연이라고 하는 것이 처음으로 이분화 돼서 인간이 된 거죠. 휴먼이라고 하는 것은 자연적 존재이면서 자연과 분리됐을 때 비로소 인간이죠. 더 이상 우리가 자연과 분리되지 않고 자연 관계속에 들어가 있으면 동물과 똑같죠. 바로 인간이라고 하는 말 속에는 벌써 인간이 자기가 속해 있는 어떠한 것들을 분리해서 대상화 할 수 있는 능력이 생겨난 다음에 우리는 인간이라고 볼 수 있습니다.

그래서 인간과 동물을 많이 얘기하지 않습니다. 바로 그러한 측면에서 보게 되면, 인간학적이라고 했을 때 벤야민이 얘기하고 싶은 것은, 최초의 인간이 자연으로부터 분리되었을 때 말하자면 인간사적으로 보게 되면 처음 태어났을 때 자기가 들어 있었던 자궁이었던 자연과 관계를 맺기 시작하는데 그 관계 내에서 이미지 경험을 하게 된다, 시선의 경험을 하게 된다, 그 시선의 경험이 특이한 양상을 띠게 되는데 일단 그걸 아우라라고 보고 있습니다.

#### ▲ 멀과 가까움의 변증법

벤야민이 사진론에서 혹은 복제시대예술론에서 아우라를 이렇게 정의하죠. 유명한 정의인데, 어느 여름날 같은 경우 나무 밑 그늘에 가만히 앉아 있으면 그리고 먼 산을 바라보게 되면 그 먼 산이 내가 바라보고 있는, 일단 시각적 현상이라는 것을 주목할 필요가 있습니다, 멀리 바라보게 되면 특이한 경험을 하게 된다 라고 얘기하죠.

그 경험이 벤야민의 정의에 의하면 두 가지입니다. 사실은 세 가지로 분류해볼 수 있는데요. 하나는 일단 현상학적으로 보게 되면, 아무리 가까워도 먼 어떤 이미지를 갖게 된다 라고 하는 것이죠. 다시 바꿔 얘기하면, 내가 금방 그곳에 도착할 수 있고 만질 수 있는 가촉성이 있지만 결코 도달할 수 없는 어떤 멀. 벤야민에게는 이 멀이라고 하는게 굉장히 중요해요. 그런데 이 멀다고 하는 것이 그냥 멀리 있는 것이 아니라, 가장 가까움을 깨닫게 만드는 것은 벤야민에게 멀입니다. 그런 점에서 약간 낭만성이 있긴 한데요, 중요한 것은 벤

야민이 정의하기를 우리가 자연현상과 만나는 방식 중 하나가 아우라 현상이다.

즉 아무리 가까워도 먼 경험 일종의 분위기라고 보고 있죠. 일단 현상학적으로 그렇게 분석을 합니다. 멀과 가까움의 관계로. 멀과 가까움의 변증법입니다. 즉 아무리 가까워도 멀. 아우라 경험은 근본적으로 보면 먼 경험입니다. trace라는 말을 쓰는데요, 독일어로 spur라고 합니다. 우리말로 옮기면 ‘흔적’인데요. 이 흔적경험을 얘기하면서 뒤집어서 얘기합니다.

만약 아무리 가까워도 먼 경험이 아우라 경험이라면, 아무리 멀어도 가깝게 여겨지는 경험 이 있다, 그것이 흔적이라고 얘기합니다. 사실 아우라 얘기를 하려면 변증법적인 멀과 가까움의 관계를 같이 얘기해야 하는데, 만일 벤야민이 권력현상과 더불어서 붕괴시키거나 해체하려고 하는 아우라가 있다면, 이런 멀의 이미지 결코 도달할 수 없는 이미지를, 회화가 권력현상으로서 수용되고 있는 중요한 모티브로 보고 있습니다.

그래서 우리가 위대한 작품 앞에 가면 뭔가 근접하지 못하는 뭔가 우리와는 다른 뭔가 나와는 경계가 쳐져있는, 그걸 벤야민은 컬트라고 잡고 있는데. 반면에 회화가 전통적인 인간학적인, 태곳적인 자연경험의 모델인 아우라의 경험을 여전히 수용하고 있는 것이라면, 사진이나 영상이 주고 있는 것은 전혀 반대의 심미적 경험을 가능하게 합니다. 그것은 spur다 혹은 trace 경험이다. 아무리 멀어도 바로 내가 만질 수 있는 것처럼 가까운 것 그것입니다.

결국 회화적 이미지가, 우리가 분리해서 얘기하면, 인간학적인 태곳적인 이미지를 여전히 꺼안고 있는 그런 것이라면, 벤야민이 그것과 다른 이미지 체험을 가능하게 하려고 할 때 영상매체의 가능성을 얘기하는데, 그 영상매체의 경험은 심미적 경험이 전혀 다른 것이다.

그러면서 이렇게 정의를 해요. ‘아우라는 아무리 가까워도 먼 경험이다. 그래서 아우라는 우리를 꿈쩍 못하게 장악한다’ 이렇게 얘기해요. 그것의 효과에 대해서 얘기하고 있습니다. 그래서 우리가 아우라 속에 들어가게 되면 꿈쩍 못하고 그 안에 그냥 용해되어 버릴 수 있을 뿐이다 라고 얘기해요. 우리를 장악한다, 말하자면 우리를 꿈쩍 못하게 만든다 라고. 그러나 spur경험은 아무리 멀어도 가까운 경험이다. spur는 우리를 깨어나게 만든다 라고 합니다. 아우라는 수용자를 꿈꾸게 만들어요, 몽상하게 만들고. 그러나 spur는 우리를 꿈과 몽상으로부터 화들짝 깨어나게 만들죠.

여러분 회화 이미지를 볼 때 우리가 그 안으로 끌려 들어가는, 우리는 그걸 comtemplative 라고 하죠, 관조적이 된다면 바로 사진은 회화적 이미지와 왜 다른가 하게 되면, 사진은 쉽게 관조적이 될 수 없습니다.

왜냐면 너무 디테일하고 너무 선명하고 어떻게 보면 naked하기 때문에 쉽게 끌려가지 않아요. 물론 사진도 오래 응시하게 되면 그 안으로 끌려 들어가게 되는데 그 끌려들어감은 회화 속에 끌려들어가는 것과는 상당히 달라요.

우리가 심미적 경험에 대해서 상세하게 하게 되면, 디테일하게 분리할 필요가 있는데 어쨌

든 벤야민에 영상매체의 특수성은 깨어나게 하는데 있어요. 그리고 수공적 회화이미지의 특성은 우리를 꿈꾸게 만드는 데 있어요. 몽상하게 만드는데 있다. 그걸 구분해서 회화이미지를 아우라라고 하고, 우리를 꿈꾸게 만드는 것. 영상매체의 이미지들은 우리를 깨어나게 한다는 데서 흔적이라고 얘기하고 있는데, 이게 뚜렷하게 구분돼서 다른거다 라고 얘기할 수는 없습니다.

### ▲ 시간과 공간의 변증법

이런 면에서 아우라를 규정할 때, 아무리 가까워도 먼 경험이라고 얘기한다면, 또 하나 정의한 것은 ‘시간과 공간의 변증법’입니다. ‘아우라 현상은 시간과 공간이 거미줄처럼 짜여져 있는 경험성이다’ 라고 하죠. 시간과 공간이 거미줄처럼 짜여있다. 이 얘기를 통하면 나중에 원본성 얘기를 하면서, 그때 그곳이 아니면 그 아우라가 발생될 수 없다는 겁니다.

시공간적 일회성을 얘기하고 있어요. 분위기라는 게 그렇지 않습니까. 분위기가 아무데서나 가서 느끼는, 이 공간에서 어떤 분위기를 느꼈다고 해서 다른데 가서 똑같은 공간구조를 만들어낸다고 해서 그 분위기가 다시 경험됩니다. 그렇지 않죠. 즉 우연성이다. 우연성의 문제다. 우연성이라는 게 그냥 아무렇게나 얻어지는 게 아니라 그때 그곳에서만, here and now, 시공간이라고 하는 거미줄로 짜여진 공간에서만 가능하다는 겁니다.

또 하나는, ‘떨과 가까움’, ‘시간과 공간’이라고 하는 일종의 대기권, 변증법적 대기권 안에서 나와 대상이 correspondence 상호 부합되는 경우입니다. 내가 그 안에 들어가 있고 그리고 또 그것이 나를 중심으로 해서 둘러싸져 있는, 다시 말하자면, 나와 대상 사이에 거리가 소멸되는 거죠. 벤야민이 아우라 현상을 얘기할 때 텍스트에서 나오는 것들을 꼼꼼하게 따져 읽으면, 이런 세 가지 현상으로 볼 수가 있습니다.

그래서 현상학적으로 얘기할 수 있고요, 시간과 공간의 변증법이라고 하는 측면에서 얘기할 수 있고, 그 효과로서 무엇이 경험 되는가 했을 때 이런 구조로써 나와 대상 사이에 경계가 소멸되어 버리는 일종의 ‘용해 판타지’다, 프로이트식으로 얘기하면. 용해판타지를 경험하게 됩니다. 저것과 나와 둘러싸고 있는 것이 하나로 섞여 버리는.

바로 이러한 벤야민이 볼 때 소위 이러한 현상들은 이러한 아우라 체험 경험은 인간학적인 거죠. 인간이 자연적 존재이면서 자연으로부터 분리 되어 나와 있기 때문에 그리고 아직까지 그 분리가 현대사회처럼 정확하게 분리돼서 완전히 관계가 지배구조가 권력화 돼서 주객관계가 완벽히 정립됐을 때가 아니라, 태초가 자연경험의 경우가 아우라 경험이라고 하는 것은 인간학적인 경험이다, 인간이라면 어쩔 수 없이 이러한 대상 경험, 분위기 경험을 할 수 밖에 없다고 하는 측면에서 얘기하고 있습니다.

사실은 벤야민이 얘기하려고 하는 것은, 아우라에 대한 비판적 시점에서 얘기하려고 하는 것은 이 아우라는 얘기하고 있는 게 아닙니다. 이 인간학적인 아우라가 역사 영역으로 건너 오면서, 권력하고 착종이 된다는 겁니다.

## ◆2교시: 아우라와 권력

### ▲ 아우라와 컬트

바로 벤야민이 아우라를 붕괴시키려고 한다, 해체시키려고 한다고 할 때, 그 목적이 어디에 있느냐 아우라 자체를 해체하려고 하는가? 아우라 자체를 붕괴시키려고 하는가? 그게 아니라는 거죠. 벤야민이 아우라를 해체하고 붕괴하려고 하는 것은 권력과 착종돼 있는 역사적으로 아무런 물질적 근거가 없음에도 계속 전승돼 내려오고 있는 가짜 시각적 경험으로써의 아우라 현상을 해체하려고 하는 겁니다.

그렇기 때문에 아우라 얘기를 하면, 벤야민이 아우라를 해체하려고 했다고 일방적으로 얘기할 수 없는 거죠. 사실은 벤야민은 아우라를 복원하려고 하는 측면이 많습니다. 우리가 아우라를 섬세하게 분리하지 않으면 일방적 사용의 폭력으로부터 벗어나기 쉽지 않아요. 그래서 텍스트를 꼼꼼하게 읽고 오리지널 텍스트와 맞췄음하는 게 중요하다고 볼 수 있어요.

벤야민이 아우라를 역사적 영역으로 들여오게 되면서 얘기하려고 하는 것은, 아우라와 컬트(cult)와의 관계, 아우라가 역사용으로 처음 들어와서 권력화 되고 있는 최초의 현상 그게 바로 컬트라는 데 있다. 컬트라는 용어는 제의. 소위 태고인들이 아직까지 자연을 완벽하게 대상화해서 자연을 객체화하고 자연을 지배할 수 있는 능력이 없었을 때 그럼으로써 자연으로 지배당하고 있었을 때 생겨나고 있는 애니미즘적 단계가 있죠. 나에게 문제가 생기면 외부에 큰 힘이 있고 그 힘이 지금 나를 해코지 하는구나 라고 얘기하게 되죠.

예를 들면, 여자들이 애를 갑자기 못 낳으면, 태고 사회는 노동력이 남성들에게 있었기 때문에 노동력이 없으면 먹고 살 수가 없어요, 그래서 빨리 남자애를 낳아가지고 사냥을 해서 먹고 살아야 할 것 아니냐, 그래서 애를 못 낳는 게 큰 사건이었거든요. 이걸 공동체가 유지될 수 있는 가장 infrastructure 이 허물어지는 거예요. 그렇기 때문에 태고사회에서 애를 못 낳는 것 큰 문제입니다. 물론 역병 같은 게 들어오는 것.

오이디푸스의 소포클레스를 보면, 첫 장면이 뭘니까. 성에 이상한 병이 돌기 시작하는 거죠. 그것 때문에 사람들이 큰 일 났다고 하면서 오이디푸스 왕에게 왜 이러냐고 물어보는데 그것은 단순히 병 때문에 아파서 그런 게 아니고 공동체 자체가 와해되려고 하는 큰 문제가 있거든요. 그런 측면에서 애를 못 낳는다, 사냥감들이 안 온다, 일 년에 들소 열 마리 정도를 잡아야 먹고 사는데 여름 되면 왔는데 안 오잖아요, 큰 일 이거든요. 먹을 게 없으면 어떻게 돼요 옛날에는 먹고사는 문제니까 어쨌든 간에. 노동력이 없으면 안 되고 노동대상이 없으면 안되는 거죠. 그게 가장 큰 위기예요. 그런 위기가 닥치면 뭘 지냈니까, 제사를 지내게 됩니다. 컬트죠. 컬트에는 두 가지가 있습니다. 컬트가 형성되려면 더 정확히 얘기하면 세 개가 있어야 돼요.

## ▲ 컬트의 조건

하나는 컬트라고 하는 특수공간이 있어야 됩니다. 그래서 컬트가 이루어지려면 마당을 마련해야 해요. 우리 곳 할 때도 그렇죠. 뻔하게 이런 상황하다가 백묵 같은 걸. 우리도 컬트를 하려고 하려면 제일 먼저 의자를 치우고 동그랗게 혹은 네모나게 무대를 만들어야 해요. 시공간을 만들어야 해요 그 안에다가. 그게 아니라 일상적 공간에서 컬트가 일어날 수는 없거든요.

우리도 ritual을 할 때는 일단 공동체 마당에다가 동그라미를 하나 쳐놓고 중간에다가 솟대를 올려놓지요. 그러면 이 공간은 특수공간이 됩니다. 이건 전혀 외부공간과는 상관이 없어요. 이건 특별공간이에요. 어떤 특별공간이죠? 신에 의해서 정기가 내려와서 형성된 공간이에요. 이 공간 안에서는 외부에서 이루어지고 있는 것과는 아주 다른 원칙에 따라서 다른 목적을 가지고 다른 분위기를 형성하게 됩니다.

컬트는 특수공간이 있어야 해요. 이게 바로 연극인데 연극에 무대가 없으면 됩니까, 안되죠. 그럼 무대는 됩니까. 그건 우리가 일상공간에서 완전히 다른 공간으로 들어왔다는 겁니다. 나중에 벤야민은 이걸 키노의 문제와 연결을 시켜요. 영화관. 우리가 영화관을 그냥 가지만, 그 영화관의 의미를 거슬러 올라가게 되면 컬트 공간이에요.

우리가 영화관가면 태도가 달라지잖아요. 그래서 아무리 CD가 나와도 키노가 아니면 영화는 감상될 수 없는 것일 수도 있고요, 아무리 CD가 나와도 콘서트가 아니면 그 음악이 사실은 경험될 수 없는 속성이 있습니다. 무대이든 콘서트이든 그게 됩니까. 그게 바로 일회성이예요. 아우라가 왜 생긴다고 했습니까. 시간과 공간의 일회성 안에서만 가능하거든요.

그런데 그걸 언제나 다시 들을 수 있다? 내 방에서 초콜릿 먹으면서 사이다 먹으면서 듣는다? 뭐 그럴 수 있지요. 다만 information 으로만 알게 된다, 벤야민이 얘기하고 있는 것은 그게 아니거든요. 일단 컬트가 있으려면 특수 공간이 있어야 된다.

그 다음에 ritual 이 있어야 한다, 제의 방식이죠. 철저하게 법칙화 돼있죠. 저희도 제사 지내지만, 흥동백서다. 빨간 건 동쪽에 놓고 하얀 건 왼쪽에 놓아라. 그리고 고기는 이쪽에 놓고 생선과 고기는 같은 줄에 놓으면 안 된다 어찌고저찌고 많아요. 제가 장남이라서 하면서도 보고 하니까 우리 아버님은 그렇게도 날 야단쳤는데도 못 외우겠더라고 나는. 어쨌든 ritual이 있습니다. 제의방식.

그 다음에 또 하나가 됩니까. 반드시 필요한 것. 우상이 필요하다. 상(象)이 필요하다. 뭔가에 놓여 있어야 한다. 벤야민이 아우라를 얘기하면서, 사진이나 영상매체를 얘기하면서 이런 식의 정의를 내리죠. 사진 매체와 영화 매체가 나오면서 제의 가치가 전시 가치로 바뀐다는 말을 하는데 바로 그 제의 가치로 할 때 이걸 얘기하고 있습니다.

벤야민이 주목하고 있는 것은 우상이예요. 우상이란 뭔가 하고 벤야민은 물어봐요. 우상은 벤야민이 주목하고 있는 건 특별한 아우라를 지니고 있다. 그리고 우상의 아우라는 왜 생기

는가. 일단 중요한 것은 우상이라고 하는 것의 의미입니다. 우상은 많은 사람들의 시선의 기능이 완전히 다르다는 거죠. 우상은 왜 우상이죠. 내가 보기 위해서 만들어진 것이 우상이다. 우리가 ritual을 하면서 우상을 하나 만들었을 때 제상에다가 형상을 하나 만들어놨을 때 문제는 이 형상을 왜 만들었냐입니다.

벤야민이 이런 식으로 물어보죠. 이 형상은 누구를 위해서 만들어진 거냐 하는 거죠. 제사 지내는 사람들을 위해서 만들어졌습니까? 아니면 나를 위해서 만들어진 것이 아니라 바로 내가 숭배하고자 하는 저쪽 어떤 존재를 위해서 만들어진 것입니까?

### ▲ 아우라와 숭배

그래서 벤야민은 시선의 문제를 그렇게 따집니다. 굉장히 중요해요 이 포인트가. 왜냐하면 우상은 내가 보기 위해서 만든 게 아니다, 우상은 신에게 보여주기 위해서 만든 거다 이거예요. 다시 말하자면 우상은 신에게 보여주기 위해서 만든 것이기 때문에 신의 눈빛이 닿아 있는 것이다. 신의 눈빛이 닿아있는 걸을 나는 볼 수 없다 이거죠 감히.

지금도 우리는 이 전통이 내려오지 않습니까. 감히 나를 똑바로 쳐다봐? 이 자식아. 이렇게. 모든 독재자들의 태곳적인 지배방식을 보게 되면, 모든 독재자들이 보편적으로 사용하고 있는 권력 현상 중에 하나가 뭔지 아세요? 자기 신체를 보여주지 않는 겁니다. 그래서 구부리라고 합니다. 자기 신체를 감추는 겁니다. 그리고 말을 안 해요.

예를 들면 옛날에 박정희 대통령도 그랬다고 하니까. 시각적 대상이기를 거부하는 거죠. 시각적 대상을 거부하게 되면, 신체적 보편성이라고 하는 것 밖으로 나가게 됩니다. 보편성 바깥으로 나가게 되면 뭐예요? 바로 특수화되는 거예요. 특수화 되면, 감히 범접할 수 있는 대상이 안 되는 거죠. 우리 일상생활에도 눈 맞추는 것을 불손하게 생각하고, 특히 어른들이 아이에게, 그래서 엄마들이 아이에게 야단맞으면서 찌려보면, 이놈의 자식하면서 야단도 치는데. 그게 사실은 일상화 되었지만 이런 구조에서 나왔다는 겁니다. 시각을 통한 권력화.

그래서 우상이라고 하는 것은 신에게 보여주기 위해서 만든 거기 때문에, 신의 눈빛이 닿아 있는 것이다. 신의 눈빛이 닿아 있는 이것을 우리는 보지 못 한다. 다만 그것에 대해서 숭배할 수 있을 뿐이다. 여기서 벤야민이 보려고 하는 것이 뭐냐면, 시선의 권리가 아우라에 의해서 탈취된다고 하는 것을 말하고 있습니다. 그래서 우상이 어떤 아우라를 지니게 되고 있는 것은 시선의 관계하고 관련되는데, 우상이라고 하는 것은 내가 볼 수 없는 대상이고, 내가 볼 수 없는 대상이 무엇이나 하면, 우상이라고 하는 것이 나의 시각적 대상으로써, 벤야민은 시각적 대상화되는 것을 전시라고 해요, 바로 우상은 제의 가치를 가진 것이다,

그렇기 때문에 이후로 벤야민이 얘기하고 싶어 하는 것은, 아우라를 통해서 우리가 어떤 대상을 본다고 하는 것은 엄중한 의미에서 보면 보는 게 아니예요. 보긴 보는데 보여 지는 거예요. 앞드림으로써 신이 우상에 닿은 나를 바라보는 거지 내가 우상을 바라보는 게 아니거



든요. 그래서 우상이 나를 바라보지 내가 우상을 바라본다는 의미에서 상이 아니라는 거죠. 그러면서 바로 우상이라는 것이 아우라를 지닌다면, 그것은 일단 여기서부터 시선의 관계를 통한 권력 현상이고 이 권력 현상을 벤야민은 아우라와 숭배라는 개념으로 설명하고 있습니다. 아우라는 숭배라는 개념이다. 그건 결코 감상이 아닙니다.

절대로. 우리는 그 앞에서 보고 있지 않다는 거죠 벤야민이 볼 때는. 우리가 오리지널한 작품을 보면서 감상하는 듯싶지만 전혀 그렇지 않다는 거죠. 사실 우리는 그것으로부터 끊임 없이 보여 진다는 거죠. 그리고 보여짐 앞에서 끊임없이 그 작품을 본다고 하지만 사실은 숭배하고 있다.

### ▲ 아우라의 조건

벤야민이 얘기할 때, 그러나 아우라라고 하는 것이 사실은 이 대상 자체 내에 실체로써 무엇이 들어있기 때문이 아니라 그걸 받아들이는 사람들에게 의해서 아우라가 경험되고 있다는 관계를 설명한다는 걸 알 수 있어요.

그러나 만일 아우라라고 하는 것이 예를 들면 돌맹이를 갖다 놓고 아우라가 있느냐, 그렇지 않다, 반드시 그것이 돌맹이이든 나무든 좌우지간 그것을 우상으로 정해놓으면 아우라가 생기는데 이 아우라의 실제적인 근거들은 무엇이나고 합니다. 벤야민이 설명하는 건, 아우라가 생기려면 더 정확히 경험되려면 세 개의 조건이 필요하다. 우선 '현존성'이라고 하는 것이 있어야 한다. 그 무엇이 여기에 실제로 있다고 하는 것.

그것이 현존성이라고 합니다. 이 현존성은 더 구체적으로 얘기하면 물질성이 있어야 한다. 즉 우리가 우상이 실제로 눈에 보이는 구체적인 만지면 만져지는 딱딱한 물질성이 일단 있어야 된다는 거죠. 무슨 그림 갖다놓고 그러는 게 아니라는 거예요.

또 하나는 그것이 '일회성'이 있어야 한다. 또 하나는 원본성이 있어야 한다. 유일무이성. 예컨대 우상이 아우라를 발생시키려면 구체적인 물질성이 있어야 하지만 딱 하나만 있어야 한다. 여기도 있고 저기도 있으면 우상의 역할을 못한다는 거죠. 딱 하나만 있어야 된다.

또 하나는 시공간적 일회성이 있어야 한다 그때 거기에서만 존재하는. 딱 데 그 어느 곳에 서나 존재하지 않는. 오로지 지금 이 때 이 곳이라고 하는 시공간 안에서만 존재하는. 이 세계가 바로 아우라를 경험케 하는 조건이라는 거죠. 대상의 조건이다. 구체적으로 물질성이 있어야 되고 그것이 딱 하나만 있어야 되고 그것이 시공간적 일회성이 있어야 된다고 하죠.

### ▲ 아우라를 붕괴시키는 사진

나중에 이것을 붕괴시키는 것이 사진이미지라고 해요. 왜 붕괴시키냐. 벤야민이 사진이 나

와서 복제해서 붕괴된다고 얘기 안 해요. 그러니까 아우라가 발생하려면 발생 조건이 있는데, 이 조건들을 사진 이미지가 사진의 특수성 때문에 다 붕괴시킨다는 거죠. 아우라가 이러 이러한 조건이 있을 때 발생되는데 만일 이 조건이 사라졌는데도 아우라가 발생되고 있다면 이건 가짜 아우라다 이거죠.

즉 말하자면 경험될 것도 없건만 계속 경험한다는 거죠. 그러면 무엇이 그렇게 만드는 거냐 하면 이게 권력이다. 사진은 말하자면 물질성을 해체합니다. 왜 해체하죠. 사진이 물질성이 있습니까. 사진은 물질을 그것과 똑같지만, 이게 중요한 거예요, 그것과 똑같지만 이미지로 바꿉니다. 영상으로 바뀌요. 영상의 특수성이 그거죠. 똑같은데 결정적인 게 빠졌어요. 뭐가 빠졌습니까. 물질성이 빠졌어요.

책상과 똑같은데 만질 수가 없어, 무겁지가 않아, 중력이 없어. 그러면 바로 아우라의 생존 조건인 물질성이 해체 된다 이미지에 의해서. 또 하나 뭘니까. 원본성이다. 사진은 복제 가능하다 여러 장 만들 수 있다. 그것에 의해서 무엇이 허물어질 수밖에 없는가. 원본성, 유일성이 허물어질 수밖에 없다, 복제에 의해서. 그 다음에 사진은 뭘니까. 과거에는 루브르에 뭐가 있어서 꼭 거기에 가야 했는데, 또 절에 가면 무슨 부처가 있어서 거기만 가야 했는데 사진은 복제해서 그것이 내 호주머니 속에도 들어갈 수 있고 아파트 실내에도 걸릴 수 있고 내 방에도 걸릴 수 있고, 바로 here and now 라고 하는 조건이 허물어집니다.

일회성이 허물어진다. 시공간성이 편재성으로 바뀐다, 어디에나 존재한다. 바로 영상성, 복제성, 편재성 이것이 아우라를 형성하게 만드는 제의적 발생조건을 전부 허물어뜨린다, 그렇게 해서 아우라는 붕괴되어야 한다는 것이 아니라 붕괴될 수밖에 없다고 하는 거죠. 생기지 않는다는 거예요 조건이 없기 때문에. 그렇게 얘기합니다.

바로 이것이 벤야민이 실증적으로 왜 영상매체가 나오면서 아우라라고 하는 것이 해체될 수밖에 없는가라고 하는 실증적인 분석입니다. 그래서 우리는 이런 의미에서만 왜 벤야민이 영상매체와 아우라라고 하는 것을 관계시켜서 영상매체의 특수성이 영상 해체가 있을 수밖에 없다는 실증적 필연성을 얘기하고 있지 주장이 아닙니다. 그걸 잘 이해할 필요할 있어요. 문제는 이제 아우라의 역사에 대해 알 필요가 있다.

### ◆3교시: 아우라의 역사

#### ▲ 종교적 단계의 아우라

아우라의 역사에 대해서. 아우라는 본래 인간학적인 것이다. 그러나 역사적 차원으로 오면 그 최초의 단계가 켈트에 있다. 켈트에서는 이러한 조건 때문에 우상에 의해서 아우라를 경험하게 돼 있었다. 이걸 말하자면 태곳적 단계다. 그 다음에 문명화 단계로 따지면, 그러나 인간은 점점 이성화되지요.

더 이상 애니미즘적이고 태곳적인 자연관이나 세계관을 인간이 더는 가지고 있지 않다. 그 다음 단계로 넘어오게 된다. 그걸 벤야민은 ‘종교적 단계’로 봅니다.

그럼 종교적 단계로 건너왔다고 하는 것은, 여기서 종교는 예컨대 다신교에서 유일신으로 건너오는 서구종교를 얘기합니다. 기독교는 태곳적 종교를 해체하고 다신교를 하나의 신으로 통합하는 문명단계에서 가능했던 세계관이죠, 기독교라고 하는 것은. 니체가 얘기하기를 기독교에 대해서 야유하면서 이러죠. ‘기독교는 정말 웃긴다’고 하면서, ‘과거에 신들이 잘 놀았다.’

그 중에 하나 기독교 신도 하나 있는데. 다신교니까 서로 잘 놀았다. 그런데 어느 날 아침에 일어나보니까 한 놈이 밖으로 딱 나가더니 ‘너희들 이제부터 신이 아니다. 나만 신이다’라고 하는 거예요.

니체 철학에서는 웃음이 굉장히 중요한데, 흥소, 그러니까 신들이 얼마나 우스웠겠냐, 또라이가 갑자기 나타나서 어제까지 잘 놀다가 너희들은 신이 아니고 나만 신이라고 외치니까 최초로 기독교가 탄생했을 때 그 깔깔거림이 있었다’ 그 수많은 신들이 얼마나 우스웠겠냐.

니체철학에서 웃음이 굉장히 중요한데, 그 이후로 태어난 모든 진지한 철학, 진지한 세계관 것들에 니체철학은 즐거움에 대해서 얘기합니다. 즐거운 학문이라고 하지 않습니까. 그것에 대한 야유, 웃음, 경쾌한 웃음이 니체철학에서 중요한 모티브인데, 바로 그런 관점에서 볼 때, 니체가 얘기하는 바와 같이 바로 종교적 단계로 건너오게 되면 더 이상 우상을 통한 태곳적인 아우라의 경험 조건이 성립이 안 된다는 것이.

그럼에도 불구하고 역사적 단계에서 아우라를 발생시킬 수밖에 없었던 조건이 있었다면 조건은 이후단계로 건너오면서 소멸된다. 그런데 아우라는 소멸되지 않고 전승된다. 이게 바로 이데올로기입니다. 조건이 없는데 존재하는 것. 그게 바로 이데올로기죠. 아무런 근거도 없는데 실재한다고 그게 바로 이데올로기라면 아우라가 켈트 시기가 지났는데도 불구하고 그냥 건너내려 온다.

종교적 단계가 지나면서 근대성으로 건너오는 단계인데, 근대성으로 오면, 물론 종교에도

아우라가 가지는 선물이나 상징물들이 있지요 이때부터 벌써 예술품인데 조각상이라든지, 벤야민이 볼 때 이런 것들은 태곳적인 조건들을 이미 극복해낸 단계이기 때문에 근거가 없는 걸로 보고 있습니다. 이미 사람들이 그러한 믿음 체계를 안 갖고 있다는 거예요.

나 밖에 거대한 힘이 있어서 그 힘이 나를 장악할 수 있다는 단계는 지났다는 거죠. 그래서 더 이상 컬트도 필요하지 않고 컬트가 필요하지 않기 때문에 우상도 필요하지 않고 우상이 필요하지 않기 때문에 사실은 아우라 경험도 필요 없는데, 그러나 종교적으로 건너왔음에도 불구하고 아우라는 그냥 건너온다는 거죠. 전승의 문제가 있습니다. 그래서 바로 이런 것들로 대체되긴 하지만 이것과 컬트에 있었던 우상과는 전혀 관계가 다릅니다. 여기는 뭐냐. 이미 이데올로기적인 개입이 이루어지고 있다는 거죠.

### ▲ 근대와 현대의 아우라

그 다음에 종교적 단계가 지나면서, 소위 근대라고 하는 과정으로 건너오게 되는데, 근대라고 하는 건 뭐냐. 신이 죽었다고 하는 선언부터 시작된다. 그렇다면 이때 있었던 종교적 아우라도 허물어졌어야 된다.

그런데 종교적인 믿음체계는 허물어졌음에도 불구하고 종교적 아우라는 그대로 건너온다. 그게 어디로 건너 오냐 하면, 예술로 들어온다. 그래서 예술 종교라는 말을 많이 쓰죠. 예술 종교. 소위 아름다움이다. 아름다움이라는 이상, 신비적 이상으로 건너오게 된다.

그래서 가장 아름다운 작품은 아우라는 풍기는 작품이라는 식의. 소위 뷰티라고 하는 관념. 그것이 예술이라고 하는 것을 장악하게 되고 더욱이 생산 미학적이 된다. 바로 아우라라고 하는 것을 생산할 수 있는 작품이 아름답고 완벽한 작품이고 그 완벽한 작품 앞에서 감상의 태도는 분석이 아니라 숭배적 경험이다, 아우라 경험이라고 얘기하는 겁니다.

우리는 여전히 지금도 그런 경험을 많이 하지 않습니까. 그 작품 보면. 사실 근거가 있을 수 있고 회화 작품 같은 게 가지고 있는 원본을 보게 되면, 개입된 시간성을 통해 아주 완벽하게 실증적으로만 분석해낼 수 없는 요소가 있지만 그럼에도 불구하고 우리가 작품 앞에서 갖고 있는 소위 우리의 예술적 감동이라고 하는 것이 얼마나 근거가 없는 건가. 우리의 문화적 단계를 전제로 해서 보게 되면 그것이 얼마나 많은 부분 종교적 체험과 연관되는 것인가.

근대에 들어오면서 예술 종교가 되면서, 천재론 같은 것이 나왔던 거죠. 예술 아무나 하는 거 아니다, 타고난 사람만이 한다. 바로 이 천재론. 하나의 예술 작품이 아우라의 대상이 된다고 덧붙여서 그걸 그리는 사람은 당연히 천재가 되는 거죠. 그런 의미에서 예술 종교론으로 보는 것입니다.

바로 다음에 벤야민이 얘기하고 있는 것이 ‘현대’로 오게 되면, 예술의 종교가 ‘도시’라고 하는 아우라로 건너가게 됩니다. 도시 철학적으로 건너가게 되면, 판타스마고리.

(Phantasmagorie) 맑스의 개념인데, 자본주의가 생산해 내고 있는, 사실 자본주의가 얼마나 우리로 하여금 아우라를 경험하게 하는 지는 보실 거예요, 대도시에서 아니면 건축물에서 아니면 내부공간에서 우리가 알게 모르게 느끼고 있는 아우라 같은 것들이 있는데. 벤야민이 보려고 하는 것은 그런 것들이 근거가 없지만 우리에게 계속 강요되고 있는 그 무엇이라는 점에서 판타스마고리라는 말을 쓰고 있습니다. 맑스의 ‘자본론’에 나오는 개념인데, 도시 철학으로 들어가면 그 부분을 말씀 드리겠습니다.

### ▲ 벤야민의 사진론

벤야민이 역사적 개념으로 아우라를 말하려고 하는 것은, 근거가 없음에도 불구하고 계속 전승되어 내려온다. 그게 아우라다. 그리고 아우라가 왜 전승되어 오는가 하는 것은 아우라의 가장 최초의 단계인 켈트에서 시선의 권리를 빼앗겼기 때문이다. ‘어떤 대상을 내가 보는 게 아니라 내가 보여지는 무엇이다’ 라고 하는 것. 한마디로, 나는 그것을 본다고 하지만 사실은 보지 않는다는 것. 그리고 그걸 보지 못하게, 보지 않으면서 봤다고 하는 어떤 것, 바로 그것이 아우라다.

그리고 아우라라고 하는 것은 다른 한편으로 권력의 차원에서 보면, 나로 하여금 결코 그것을 똑바로 보지 못하게 하는 매개항이다. 감히 그걸 보면 안 된다. 말하자면 일종의 심미적 검열 장치다. 검열 장치가 태곳적 심미적 경험인 우상경험에서 시선 안에 입력돼 있다는 거죠. 그게 계속 내려온다는 거죠.

벤야민이 볼 때는 우리가 지금까지 인간이 된 이래 사실은 아무것도 한번도 제대로 본 적이 없다고 하고 있어요. 늘 보여 졌지. 이 시선의 권리를 회복해 주는 것. 그것이 바로 영상매체다. 그 영상매체가 아우라를 해체하면서, 우리로 하여금 전시 가치로써 대상을 보게 된다. 나의 객관적인 시각적 대상으로 보게 된다는 거죠.

이것이 벤야민의 시선으로 볼 때는 그야말로 수천 년 내려온 시각의 역사가 사진에 의해서 전복되는 계기가 되는 겁니다. 사실은 거대 프로그램으로 보는 거죠 영상매체라고 하는 것을. 사진론에서 얘기하려고 하는 게 한 측면이 아우라 해체인데. 이 아우라 해체라고 하는 것을 벤야민이 왜 사진 매체를 통해서 보려고 했는가 하는 것. 그것의 근본적인 아우라와의 관계는 이런 관점에 있다는 사실을 알아둘 필요가 있습니다. 물론 벤야민의 아우라론을 다른 식으로도 접근할 수도 있지만 저는 권력과 시선의 문제에서 보고 있습니다.

그 다음에 얘기할 것은 포토그래피라고 하는 것. 영상매체가 대체 뭐냐를 얘기하지 않을 수 없습니다. 사진이란 대체 뭐고, 특히 벤야민이 사진에 대해서 얘기를 정확하게 하려는 것보다는 사진사적인 관점에서 보려고 합니다. ‘사진의 작은 역사’라고 하는 논문인데, 이 논문에 접근하기 위해서 알아두실 것은 벤야민이 다루고 있는 것은 ‘초기사진’이라는 겁니다.

벤야민이 가지고 있는 바보영웅얘기도 했습니다만, ‘각 시대는 그 시대로부터 탈출하거나 해체하려고 하는 한 측면이 있다.’ 그걸 벤야민은 꿈의 측면 혹은 소망의 측면이라고 해요. ‘각 시대는 그 시대를 해체하고 다른 시대로 건너가려고 하는 꿈의 측면이 있다’고 얘기하거든요. 시대는 벤야민에게 꿈을 꾸고 있어요. 그런데 이 꿈을 한 번도 실현해 본 적이 없다는 거죠. 꿈은 언제나 소멸되고 억압당하고 붕괴된 채로 다음 시대가 앞 시대를 다시 전승하고 앞 시대를 다시 전승되는 것이 역사인데, 그래서 역사는 끊임없는 반복이라고 합니다.

마찬가지로, 벤야민은 이렇게 봅니다, 예술사에서든 이게 소위 유물론적 사유인데, 맑스 식으로 얘기하게 되면 상부구조와 하부구조의 이분법을 얘기하고 있습니다. 하부구조는 물질적 변화예요. 예를 들면 우리가 돌맹이로 뿔 자르다가 청동으로 자르고 쇠로 자르고 기계로 자르면서 물질 변화가 계속 일어나죠. 그리고 테크닉의 역사예요. 옛날에는 컴퓨터가 없다가 컴퓨터가 생겨나서 입력도 마음대로 하게 되지 않습니까. 이게 하부구조인데, 생산력이 끊임없이 변화한다.

그러나 상부구조는 안 변한다. 그걸 이해하는 방식이나 사용하는 방식이나 그걸 분배하는 방식이나 그걸 다루는 방식은 한 번도 변한 적이 없다. 항상 지배, 피지배로 갈려 있다. 그래서 맑스가 얘기하기를, 역사의 문제는 하부구조는 끊임없이 다른 시대로 가고 있는데 상부구조가 안 변한다. 아도르노는 이렇게 얘기합니다. 인류사의 가장 큰 문제는, 바로 ‘기술의 변화와 인간의 발달 사이에 편차가 점점 더 커지는 데 있다.’ 기술은 끊임없이 발달하는데 사람은 발달하지 않는다, 오히려 퇴행한다, 이게 바로 계몽의 변증법이에요.

맑스를 더 강화시킵니다. 더 강화시켜서 가망성이 없다는 식으로. 맑스는 자본론에서 공산주의 사회와 자본주의 사회의 경제 구조에 과학적 변증법에 의해서 결국은 상부구조가 하부구조의 변화에 의해서 전복되고 공산주의 사회로 도달하게 될 것이라는 논리를 펴지만 아도르노를 그렇게 성립하지 않습니다. 갈수록 넓어지고 나중에는 어떻게 해볼 수 없는 단계까지 와버린 것 그게 모더니티다. 그 결과가 무엇에서 나타나는가? 아우슈비츠다.

기술은 발달했는데 인간은 발달하지 않았을 때 어떤 결과가 나타나는가. 아우슈비츠다라고 얘기합니다. 그리고 아우슈비츠는 앞으로 계속 나타날 것이라고 합니다. 그게 바로 계몽의 변증법이 가지고 있는 아주 비극적인 세계관인데, 그래서 아도르노는 그것을 해체할 수 있는 말하자면 다른 식으로 바꿀 수 있는 가능성을 실제에서는 현실에서는 못 찾아요. 그리고 예술에서 찾죠. 현대 예술에서 찾는데 그게 바로 아도르노의 유명한 작품인 미학이론에서 얘기되는 현대 예술론입니다.

그래서 벤야민의 논리는, 각 시대가 변화될 때는 그 시대가 혁명적인 시대로 변할 수 있는, 이전에 내려오고 있던 모든 전통으로부터 벗어나서 완전히 새로운 것으로 변할 수 있는 에너지를 가지고 있다. 사진도 마찬가지다. 모든 가능성은 초기단계에 있어요. 그런데 아주 잠깐이에요. ‘역사철학테제’ 얘기를 할 때 진보 이데올로기 얘기를 했습니다. 연대기적 시간하고, 혁명적 시간을 벤야민이 끊임없이 구분하려고 했다고 하지 않았습니까. 새 것이 태어나면, 그건 혁명적 에너지를 가지고 지금까지 내려왔던 잘못된 전통을 완벽하게 끊어내고 완

전혀 다른 시대로 건너갈 수 있는데 한 번도 그렇게 돼본 적이 없다는 거죠. 금방 그 시대는 전 시대에 의해서 통합돼 버리고 그 통합된 것이 비슷한 시대를 또 만들어내고 그러나 시대가 변하면 변화의 아주 짧은 시기에 또 그 시대를 혁명시킬 수 있는 폭발성이 내재돼 있지만 그것도 금방 통합돼 버리고. 이런 식의 연대기적 역사관이라고 한다면, 벤야민이 사진도 똑같이 봅니다.

사진이 처음 태어났을 때, 엄청난 에너지의 뇌관이 있었다고 합니다. 그러나 그게 금방 지나가버렸다. 그리고 그 지나가버린 뇌관이 또 한 번 살아난 시기가 있는데 그게 바로 영화다. 그래서 벤야민이 왜 사진의 작은 역사라는 이름 아래, 초기의 사진을 다루고 있냐고 하는 것은 벤야민의 이러한 문명론 혹은 혁명론적 역사관하고 밀접하게 관련돼 있습니다. 그래서 벤야민이 보려고 하는 사진의 역사라고 하는 것도 초기 사진에 들어 있었던 중요한 사회 변혁적 에너지를 다시 끄집어내서 그것을 통해 사진의 가능성을 영화로 연결하려고 하는 측면이 있습니다.

벤야민이 다루고 있는 사진사라는 것은 일반적인 사진사랑 완전히 달라요. 벤야민의 사진사를 이해한다고 하는 것은 보편적인 사진사와 관련해 이해하는 것은 힘들고요, 벤야민의 역사철학적인 측면에서 아니면 매체 이론적 범주 내에서 이해할 수 있는 겁니다. 이 관계에서 초기 단계의 사진과 그 이후의 단계 또 그 이후의 단계인 세 단계로 나누어서 얘기하는 걸로 볼 수 있습니다.