소망이미지: "천문관 쪽으로" "새로운 공동체"

- 벤야민 미학에서 잠재성/현재성

Dr. 강수미 (미학)

8강

1. 소망이미지

"새로운 생산수단의 형식은 처음에는 낡은 형식의 지배를 받는데(마르크스), 집단의식 속에 있는, 새로운 것과 낡은 것이 함께 침투해 있는 이미지들이 이에 상응한다. 이러한 이미지들이 소망이미지들이고 이 속에서 집단은 사회적 생산물의 불완전함과 사회적 생산 질서의 결함을 지양하려는 동시에 신성화하려 한다. (...) 이러한 경향은 새로운 것으로부터 받은 자극을 간직하고 있던 이미지판타지를 태고의 것으로 되돌려 보낸다." (V/1, 46-47)

벤야민의 후기 유물론적 사유에서 소망이미지는, 한편으로 새로운 테크놀로지를 사회적 생산 질서의 불완전함 때문에 착오적으로 수용한 과거 세대의 집단적 욕망 흔적이다. 그러나 다른 한편으로는 그러한 사회적 생산 질서의 불완전함과 현재적 억압을 극복하려는 집단이 무의식적으로 기억해내는 '지배와 착취 없는 사회'의 원사적 이미지("태고의 것")다. 벤야민은 이러한 소망이미지가 가까운 과거가 빚어낸 현재의 위기들을 벗어나고자 하는 집단의 적극적인 노력을 추동하는 '매개체' 역할을 할 수 있다고 봤다. 집단의 이러한 노력은 새로운 테크놀로지를 통해 가능해진 새로운 생산방식에 적응하고, 예술을 통해 그 지각의 방식을 연습하는 것, 그리고 과거 세대가 '꿈꾸었던 이미지'를 다음 세대가 의식적으로 기억해 내는 과정이 통합적

으로 이뤄지는 실천이다.

소망이미지, 달리 말해 '지배 없는 사회'에 대한 집단의 "꿈 이미지" 속에서 세대와 세대는 연결된다. 이 연결은 앞선 시대와 다음 시대가 이미지를 공유하는 것과 같다. 벤야민이 "모든 시대는 앞으로 다가올 시대를 꿈꾼다."라는 미슐레의 경구를 『파사젠베르크』의 모토 중 하나로 삼았던 이유가 여기 있다.(V/2, 1130) 세대와 세대는 '과거에 가졌던 소망'과 '새로 거는 기대'라는 형태로 관계 맺는다. 벤야민은 집단 무의식의 꿈과 소망이미지 또한 새로운 것과 상호 침투하면서, 현재를 변혁할 정치적 실천을 이끌어낼 것이라 보았다. 인간학적 유물론으로 말하면, 전면적이고 통합적인 현재성의 세계가 이미지공간에서 정치적 행위를 촉진하리라 기대했던 것이다.

집단은 어떻게 '지배와 착취 없는 사회'를 향한 소망 또는 꿈 이미지를 공유하며, 또 어떻게 이 소망과 꿈의 이미지는 정치적 변혁 행위를 촉진하며 세대에서 세대로 연결되는가? 예술의 이미지가 집단의 상상력에 매개되는 과정에서 가능해진다. 벤야민은 이미지를 "상상력을 위한 매개지점"(VI, 109)으로 정의한 적이 있는데, 이렇게 보면 예술과 집단이 매개되는 과정은 사람들이 예술의 이미지를 수용하면서 상상력의 작용을 통해 집단적 소망 또는 꿈 이미지를 기억하고, 공유하고, 현재화하는 활동들에 다름 아니다.

"이 관찰[기술복제논문]이 예술작품에서 추적하고 있는 이 시대의 표지들은 사람들이 가정하고자 하는 것보다 훨씬 더 직접적으로 정치로 이끈다. 우선 미학적 영역과 정치적 영역이라는 두 영역에서 일어나는 심대한 변화들이 커다란 대중운동들과 결부되어 있다는 점은 이미 명약관화하다. (...) 어떻게 하면 정치의 영역에서 파시즘으로 이끄는 힘들의 유익한 기능을 예술의 영역에서 기대할 수 있을까? 이 물음에 이렇게 답해야 한다. 예술은 정신분석이 보여준 것처럼

개인들이 삶에서 겪는 갈등이 해소되도록 유도하는 특수한 영역인 것만이 아니다. 오히려 예술은 그와 똑같은 기능을 아마 더 집약적인 방식으로 사회적 척도로 지니고 있다. 그렇기 때문에 예술 속에서 화해가 이뤄지는 경향들에 내재된 엄청난 파괴력이 예술에 반하는 것이 아니다. 그것은 광기가, 즉 창조자가 예술 속에 화해시켰던 개인적 갈등이 -삶 속에서는 그를 광기로 추락시킬 수 있었을 그런 광기- 예술에 반하는 것이 아닌 것과 마찬가지다." (Ⅶ/2, 668-669)

벤야민에게 이미지와 상상력은 그 자체로 진리이거나 변혁인 것이 아니라 지각할 수 있는 형태로 구체화되어야 한다. 또 그 구체화된 것을 지각(읽기)[1]함으로써 진리를 현실화하는 집단적 . 정치적 행동으로 이어져야 한다. 위의 인용문에서 벤야민이 '대중운동'의 시대적 역량과 예술의 파괴적 성격 및 창조력이 집단의 차원에서 결부되는 지점을 강조한 것은 그러한 맥락에서 이해할 필요가 있다.

"염세주의를 조직한다는 것은 말하자면 정치로부터 도덕적 메타포를 몰아내고 정치적 행위의 공간 속에서 100% 이미지공간을 발견하는 일에 다름 아니다. 그러나 이러한 이미지공간은 명상적으로는 더 이상 결코 측량될 수 없다." (Ⅱ/1, 309)

파시즘이 획책하는 전체주의적 집단화 혹은 대중선동에 저항하고 역사의 해방을 이끌어내기 위해서 우선 집단 안에 잠재된 꿈과 소망의 이미지, 유토피아적 상상력은 낭만적이거나 명상적인 예술이 아닌, 새로운 테크놀로지를 수용한 예술(세계를 객관적/비판적 거리를 두고 보며 현재의 진정한 상태를 각성할 수 있는 예술)을 통해 형상화되어야 한다. 집단적 신체는 그렇게 형성된 예술의 이미지공간과 상호 침투하고, 그 이미지가 품고 있는 지배와 착취 없는 사회의 이상을 지각함으로써, 그

[1] "지각은 읽기이다. 오직 현상하는 것의 표면에서만 읽을 수 있다.<...> 성좌인 표면은 절대적 연관관계이다." (Ⅵ, 32)

들 자신이 가진 혁명적 에너지를 현실에서 분출할 것이기 때문이다. 이것이 벤야민이 1929년 쓴 예술비평론 「초현실주의」에서 말하는 '신체 공간'이자 '이미지공간'의 핵심 성격이다. 그리고 그의 후기 유물론적 예술이론이 명제화한, 집단이 사회적 기능의 예술을 수용함으로써 현실 변혁을 이뤄낼 수 있다는 주장 속에 전제된 '집단적 신체, 이미지, 테크놀로지, 예술의 연관관계'이다.

벤야민이 「초현실주의」에서 제시한 신체공간 또는 이미지공간이라는 개념은 테크놀로지로 조직된 자연에는 이미지가 핵심적 구성요소로 작용한다는 인식과, 집단적 신체는 관념이 아니라 구체적 지각을 통해 이미지와 상호 작용한다는 함의를 담고 있다. 벤야민이 "영화, 새로운 건축기술, 통속 삽화(Kolportage) 속에 있는 원칙으로서의 상호 침투"(Ⅴ/2, 1028)를 언급해 둔 것은 이러한 지각경험이 가능한 조건의 예시로 읽힌다. 기술적 시각재현장치에 의해 발생한 영화, 유리와 철강 같은 신소재와 '조립 . 접합'이라는 신건축 기술 원리에 따른 근대건축물, 일상의 통속적 이야기를 이미지 퍼즐 형식으로 재구성하는 통속 삽화. 이들은 상이한 영역들로 보인다. 하지만 그것들은 근대 새로운 기술혁신을 통해 현실을 투명하게 재현하다든가(영화), 투명한 공간을 구성한다든가(유리철골건축), 그렇게 외적으로 가시적이 된 일상생활의 하찮은 에피소드를 '읽을 수 있는' 시각 기호로 변용한다는(통속 삽화) 측면에서 내적 상관성을 갖는다. 여기서 '투명성' 또는 '가독성'은 벤야민이 "유리집에서의 삶"을 예로 들며 "도덕적 노출증"이라 표현한 것과 같은 것이다.(Ⅱ, 298) 즉 체제의 불투명한 작동, 이데올로기의 비가시적 효과와는 정반대 지점에 있는 도덕성이자 의사소통가능성이다. 그리고 이는 부르주아의 사적 내면으로 퇴행한 '폐쇄성'과는 달리 혁명적 에너지의 공유가능성이다.

2. 새로운 엠블럼: 천문관 쪽으로

"우주를 향한 구애는 처음으로 전 지구적 규모로 실행되었다. 즉 기술의 정신 속에서 말이다. 그러나 지배계급의 이윤창출 욕망이 기술에서 자신의 의지를 충족시키고자 했기 때문에 기술은 인류를 배신하고, 신방(新房)은 피바다로 바뀌었다. 자연의 지배가 기술의 의미라고 제국주의자들은 가르친다. 그러나 교육의 의미란 어른들이 아이들을 지배하는 일이라고 설명하는 매질하는 스승을 누가 신뢰하겠는가? 교육은 무엇보다도 세대들 사이의 관계에 대한 필수불가결한 질서가 아니겠는가? 그리고 만일 우리가 지배라는 말을 쓰고자 한다면, 아이들을 지배하는 것이 아니라 세대들 간의 관계를 지배하는 것이 아니겠는가? 마찬가지로 기술 역시 자연을 지배하는 것이 아니라 자연과 인간 간의 관계를 지배하는 것이다.

종(種)으로서의 인간(Menschen)은 수천 년 전에 그 발전의 최후에 도달했지만, 종으로서의 인류(Menschheit)는 발전의 시작에 서 있다. 테크놀로지 속에서 인류에게는 어떤 하나의 자연(Physis)이 조직되고 있다. 이 자연 속에서 우주와 맺는 인류의 관계는 민족들이나 가족들에서와는 새롭고 다르게 형성되고 있다. 속도의 경험을 기억하는 것으로 충분하리라. 인류는 이 속도에 힘입어 시간의 내부를 향한 예측할 수 없는 여행을 준비하고 있다.(...) 진정한 우주적 경험의 전율은 우리가 '자연(Natur)'이라고 부르곤 하는 저 조그마한 자연의 조각(Naturfragment)에 연결되어 있지 않다. (...) 그리고 그 뒤를 따르던 반란들은 새로운 신체를 자신의 통제 하에 두고자 한 인류의 첫 시도였다. 프롤레타리아의 힘은 그 신체가 회복되어가는 과정의 척도이다. 프롤레타리아의 규율이 그 신체의 뼛속까지 스며들지 않는 한 그 어떤 평화주의적 숙고도 그 신체를 구하지 못할 것이다. 살아있는 생명체는 단지 출산의 도취 속에서만 저 파괴의 광란을 극복한다." (IV/1, 147-148)

위 인용문은 벤야민의 「일방통행로」에서 마지막 아포리즘인 <천문관 쪽으로>의 일부다. 이 글은 도입부에서 인간의 우주적 경험에 대한 고대 유대교의 교리를

환기시키며 시작해서, 경험의 개인화, 자연 지배, 폭력 전쟁으로 피폐해진 근대를 강렬한 수사법으로 비판하며 본론에 도달한다. 그리고 우주와 소통하는 새로운 자연과 새로운 인류의 출현을 예견하면서 끝을 맺는다. 짧은 아포리즘이지만, 글에서 벤야민은 인류의 역사를 우주의 차원에서 훑고, 파국으로 치닫고 있는 역사의 현재에 대한 우려와 비판적 의견을 표명한 후, 마치 고대의 주술사가 그랬고 현대의 천문학자가 그렇듯이 드넓은 우주의 창공을 보며 인류의 새로운 미래상을 제시한다. 그런데 여기서 우리가 좀 더 세부적인 주제로 살펴봐야 할 것은 '테크놀로지 . 인간 . 자연', 이렇게 삼자의 관계다. 요컨대 벤야민은 근대의 가장 중요한 동력이자 변화 기제로서 기술을 꼽는다. 그리고 그 기술이 자연과 인간을 지배하는 도구가 아니라, 선사와 역사시대에서 상호 강압과 지배의 관계를 해결하지 못한 자연과 인간의 새로운 관계 형성을 위한 결정타로 제시한다. 유미주의 예술이 새로운 테크놀로지를 배타할 것이 아니라, 그 기술의 역능을 적극적으로 수용해야 할 이유가 여기 있다.

테크놀로지 생산력으로 가능해진 예술의 신체공간 또는 이미지공간에서 인류는 우주적 시공간을 꿈 이미지로 경험한다. 그 경험은 "속도에 힘입어 시간의 내부를 향한 예측할 수 없는 여행"이다. 이런 표현은 얼핏 낭만적 공상으로 들릴 것이다. 하지만 그 말뜻은 '테크놀로지를 기반으로 한 예술을 통해 인류가 자신을 둘러싼 우주적 범위의 세계와 미메시스적으로 상호작용하는 지각능력을 갖춰 나간다'는 의미로 해석해야 한다. 이를테면 영화관의 관객 집단이 자신들 앞에 펼쳐지는 꿈의 이미지를 즐기면서, 지리적 공간과 기계적 시간에 제한받지 않는 해방된 인류의 지각경험을 연습해가는 것이다.

벤야민의 이론 속에서 인간이 해방된 인류로 거듭날 수 있는 능력을 연습하고 구성하는 예술의 장은 대표적으로 영화인데, 물론 그의 영화예술에 대한 논의는 어디까지나 매체 특수성에 근거해 제시한 가능성이자 잠재력이다. 또 그가 영화를 수

용하는 관객 집단에 걸었던 기대는 자신이 인간학적 유물론에서 제시한 혁명의 집단적 신체에 기반을 둔 것이다. 이는 분명 벤야민 영화이론의 한계로 지적될 수 있다. 하지만 다른 한편으로 벤야민의 이론은 당대는 물론 지금 우리 시대에까지도 제대로 인식되지 못했거나 실현되지 못한 영화매체의 사회적 기능과 변혁적 잠재력, 그리고 집단이 영화를 수용함으로써 형성하게 될 새로운 경험 가능성을 선행적으로 탐구한 인간학적 유물론으로 평가되어야 마땅하다.

근대사회 인간을 압도한 새로운 테크놀로지의 급격한 출현과 사회 전 영역에 걸친 발전은 인간 경험을 새로운 백지 상태로 돌려놓았다. 그 백지 상태에서 인간은 새로운 경험을 다시 시작한다고 한 벤야민은, 정확히 말해 테크놀로지에 힘입어 완전히 새롭게 조직되는 제2자연 상태의 인간 지각의 조건을 고려하고 유토피아를 현재에 실현시킬 혁명의 가능성을 자신의 미학 속에서 타진한 것으로 보인다.

공동체가 집단적 경험을 하고, 그 경험을 기초로 역사를 구성해 나가는 기반과 경로는 다양하다. 그러나 특히 예술은 한 공동체 내에서 그러한 집단적 경험 형성과 역사 구성에 기여할 수 있는 기능의 공간이자 매체이다. 예술 속에서는 집단의 무의식적 상상력과 지각의 내용이 유무형의 기술적 형식들을 통해 발현되며, 그것이 다시 집단적으로 공유됨으로써 역사의 새로운 변혁을 이끌 집단의 실천을 촉진한다. 벤야민의 인간학적 유물론이 가지는 의의를 예술의 관점에서 요약하자면 이와 같을 것이다. 이 이론에서 예술은 자율성을 상실하고 현실사회 하나의 기능으로 축소되는 것이 아니라, 공동체가 새로운 방식의 경험을 시작하고 역사를 만들어나가는 데 필수적 형식이자 촉매의 장으로서 더욱 확장된 정체성을 갖게 된다. 그리고 이상 우리가 논의한 맥락에서 볼 때, 벤야민의 유물론적 예술이론과 예술비평은 '예술을 위한 예술' 즉 유미주의 예술에 대한 단순한 비판이나 공격이 아니다. 벤야민은 예술에 현실 사회 인간과 자연에 만연한 억압과 착취를 극복할 역사적 . 사회적 기능을 부여함으로써, 예술의 존재 의의와 기능을 새롭게 제시했기 때문이다.

3. 글쓰기, 사유의 이상향은 현재다.

마지막으로 벤야민의 글쓰기에 대한 발언으로 위와 같은 미학이 품었던 사유의 세계를 그려보자.

"침묵과 언어 사이에서 언어로 이행하는 일이 무섭다."(벤야민이 숄렘에게)

"[벤야민은] 세계를 충만한 지적 압박감을 갖고 해석해야 할 텍스트로 응대한다."(숄렘이 벤야민을 회고하며)

"아름답다고 칭해질 만한 근거가 있는 모든 것이 지니는 역설은 그것이 현상으로 나타난다는 것이다. 의지에 생생한 활력을 불어넣어주는 것은 표상된 이미지뿐이다. 그에 반해 단순한 말에서는 의지가 너무 지나치게 불붙어 이내 훨훨 타버릴 수 있다. 정확하게 이미지로 표상하는 일 없이 건전한 의지란 있을 수 없다. 신경감응이 없이 표상이란 없다. 그런데 그 신경감응을 가장 섬세하게 조정해주는 것이 호흡이다. 주문(呪文)의 소리는 이러한 호흡의 규범이다." (IV/1, 116-117)

끝.