예술을 재창안하기

Dr. 강수미 (미학)

7강

벤야민의 예술이론에서 핵심 테제는 '현재 예술의 변혁과 과거 예술의 위기에 대한 변증법적 인식'이다. 그는 1936년 완성한 「기술복제시대의 예술작품」의 주제를 "[19세기부터 시작된] 예술에 닥친 운명"으로 확정했다. 그리고 실제로 기술복제논문을 비롯해, 그가 유물론적 역사철학의 입장에서 쓴 1920년대 말부터 1940년까지의 저작들은 "[당시]현재의 예술 속에 숨겨진 구조적 성격"을 19세기 유럽의 사회 역사적 조건의 변화 양상들로부터 추출하고, 그것을 논거로 당대 예술의 새로운 정체성을 미학적으로 정립하고자 한 내용으로 채워져 있다. 이때 사회 역사적 조건의 변화란 단적으로, 사진술이 발명 . 공표되고, 영화가 처음 만들어졌으며, 자본주의 생산방식/생산관계의 변경과 더불어 대도시의 형성, 대중의 출현, 사회 형식의 기계화 및 산업화, 문화의 대중화가 급속하게 이뤄진 상황들을 의미한다. 그리고 벤야민이 주장한 새로운 개념의 예술이란 19세기 이래 정립된 '예술을 위한 예술(유미주의 예술)'과 '예술적 기능'에서 벗어나, '집단의 삶과 해방적 미래에 기여하는 예술', 그렇게 '사회적-정치적으로 기능하는 예술'이라 요약할 수 있다. 자본주의의 폐기가 점쳐지고, 기술이 사회적 의식을 압도하며, 파시즘적 전쟁과 정치적 억압으로 사회 집단의 존망이 위협받던 20세기 전반기에 유미주의 예술로부터는 실제적으로 어떤 사회적 기능도 기대할 수 없었으며, 오히려 그 예술은 현실 사회의 문제적 양상들을 가속화하는 데 오용될 위험이 컸다.

예술 영역에 대한 벤야민의 위와 같은 이론적 시도는 '예술을 재창안하기'라 이

름 붙일 수 있는 것으로, 특히 그의 '인간학적 유물론(anthropologische Materialismus)'과 '유물론적 예술이론(materialistische Theorie der Kunst)'을 통해 구체화되었다.

1. 벤야민의 예술이론에서 '강압'과 '해방'

기술복제논문에 나오는 다음 구절은 논문 전체를 지탱하고 이끌어나가는 중요한 철학적-미학적 단언이다.

> "비교적 큰 규모의 역사적 시공간 내부에서 인간 집단들의 전 존재방식과 더불어 그들의 지각의 종류와 방식도 변화한다. 인간의 지각이 조직되는 종류와 방식 —즉 인간의 지각이 조직화되는 매체— 은 자연적으로뿐만 아니라 역사적으로 조건 지어져 있다." ((Ⅶ/1, 354; 『발터 벤야민 선집 2』, 48)

이 주장을 통해 우선적으로 벤야민은 19-20세기가 유일무이한 예술작품(정확히는 그 시청각이미지)을 기술적으로 대량 재생산(reproduction)할 수 있게 된 시대라는 사실, 또 그로인한 "전통의 동요" 때문에 "예술의 영역을 훨씬 넘어서 (...) 현재의 인류가 위기와 변혁"의 한 가운데 서게 됐다는 논리를 무리 없이 펼칠 수 있었다. 뒤집어 말해 인간의 존재방식, 그 지각의 종류와 방식, 그리고 매체가 역사의 과정 속에서 변화한다면, 당연히 인간 활동의 한 영역인 예술의 생산과 수용의 양상 —기술복제논문이 명시적으로 주제로 삼은 것— 또한 변화할 수밖에 없는 것이다.

하지만 위 주장이 더 큰 파괴력을 갖는 지점은, 인간을 자연과 역사를 선도해나가는 '자율적이고 불변하는 주체'가 아니라, 그 집단의 존재방식에서부터 개별적 지

각의 종류와 방식에 이르기까지 자연과 역사라는 외적 조건("강압")에서 '자유롭지 않은 가변적 존재'로 보는 점이다. 벤야민은 기술복제논문뿐만 아니라 「사진의 작은 역사」, 「역사의 개념에 대하여」등 여러 크고 작은 글들에서, 고대적 인류에서부터 현재의 인류에 이르기까지 이어지는 인간에 대한 자연(시공간)의 강압, 집단적-사회적 강압에 대해 언급한다. 그러한 인간 외적 강압들은 시대와 사회 구조, 기술(생산)수준의 변화에 따라 조금씩 그 양태와 강도의 차이 및 변화는 있을지언정, 원천적으로 인간 존재를 지배하고 조건 지우는 것들이다. 그는 기술이나 과학 분야에서 카메라를 통해 자연의 구조적 특성들, 세포조직을 밝히는 사회적-예술적 경향을 사례로 들어 양자를 "친근 관계"로 설명하는데, 이는 인간이 기술을 발전시키는 원인이 자연의 지배적이고 비밀스러운 힘에 대한 인간적 극복, 그 지속적 시도와 어려움에 있다는 생각을 바탕에 깔고 있다.

"카메라에 비치는 자연은 눈에 비치는 자연과는 다른 법이다. 다른 이유는 무엇보다 인간이 의식을 갖고 엮은 공간의 자리에 무의식적으로 엮인 공간이 들어서기 때문이다. (...) 그는 충동의 무의식적 부분을 정신분석을 통해 알게 되듯이 이러한 시각적 무의식(das Optisch-Unbewußte)의 세계에 관해 사진을 통해 비로소 알게 된다. 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 관상학적 측면들을 열어 보여주는데, 그것은 가장 미세한 것들 속에 살고 있는 이미지의 세계로서 백일몽에서 은신처를 찾았을 정도로 충분히 해석 가능하고 숨겨져 있으면서, 이제는 그 백일몽처럼 거대해지고 표현 가능해짐으로써 기술과 마법의 차이를 전적으로 역사가 흐르면서 변하는 변수로서 가시화할 수 있게 되었다." (Ⅱ/1, 371; 『발터 벤야민 선집 2』,168.)

또 과거에 대한 진정한 인식은 '인식의 지금시간'에만 가능하다는 주장은 시간이

인간 이성에 행사하는 힘을, 술집이나 대도시 거리 같은 곳이 "우리를 절망적으로 가두어놓은 (...) 감옥의 세계"라는 주장은 그런 물리적 공간의 폐쇄성만이 아니라 사회 구조적 차원의 억압과 기술적 한계조건이 우리의 인식과 지각에 행사하는 강압을 의미하는 것이다. 벤야민은 영화가 그러한 강압을 탁월하게 인간의 눈앞에 객관화하고 통찰에 이르게 하는 매체이자 예술로 봤다.

> "영화는 주변 환경(Umwelt)의 목록들을 클로즈업으로 보여주거나, 익숙한 소도구들의 숨겨진 세부 모습을 부각시켜서, 또한 카메라를 탁월하게 움직여 평범한 주위환경을 탐구함으로써 한편으로 우리 삶을 지배하는 필연성에 대한 통찰을 증가시켜주는가 하면, 다른 한편으로는 우리가 전혀 상상하지 못했던 엄청난 유희공간(Spielraum)을 확보해준다.
>
> 우리들의 술집과 대도시의 거리, 사무실과 가구가 있는 방, 정거장과 공장들은 우리를 절망적으로 가두어놓은 듯이 보였다. 그러던 것이 영화가 등장하여 이러한 감옥의 세계를 10분의 1초 다이너마이트로 폭파함으로써 우리는 사방으로 흩어진 감옥세계의 파편들 사이에서 유유자적하게 모험에 가득 찬 여행을 할 수 있게 되었다." (Ⅶ/1, 376; 『발터 벤야민 선집 2』, 83.)

벤야민의 관점에서 보면 인간의 문명은 원천적인 자연의 강압으로부터 해방되기 위한 삶의 활동인 동시에, 매 역사적 시간대의 사회적 조건 속에서 고착화된 지배와 착취를 극복하려는 집단의 의식적-무의식적, 정신적-물질적 추구의 소산에 다름 아니다. 또 그의 의미에서, 인간의 진정한 해방이란 자연과 사회의 힘(폭력, Gewalt), 이 양자에 대한 동시적 해방이지, 단순히 자연과 물질을 인간의 편에서 소유/이용한다거나 특정 계급을 중심으로 한 계급관계의 전복만은 아니다.

3. 예술의 시간성: 자연을 따라하기/먼저 해보기

"예술은 자연에 대한 개선 제안이라고 정식화할 수 있을 것이다. 그것은 따라 하기(Nachmachen)이지만, 이 행위의 가장 내밀한 본질은 먼저 해 보기(Vormachen)이다. 달리 말해 예술은 완성시키는 미메시스(vollendende Mimesis)다." (Ⅶ/2, 667-668)

위 인용문에서 우리는 벤야민이 사유한 인간-자연-기술의 관계를 예술을 중심으로 다시 생각해 볼 수 있다. 크게 보면, 예술과 자연의 관계는 전자가 후자를 '모방(mimesis)'하는 것이다. 하지만 벤야민에 따르면, 예술의 모방은 단순히 자연을 따라하는 식이 아니라, 본질적으로 자연에 앞서서, 또는 자연의 불완전하고 미결정적인 부분을 채워 '더 좋게 완성하는(verbessern, vollenden)' 식이다. 어째서, 그리고 어떻게 그러한가? 먼저 자연은 인간의지의 산물이 아니고, 인간을 넘어서 있는 것이다. 그러므로 인간으로서는 그것에 적응하고, 그것이 무의지적으로 행사하는 힘을 통제하며, 그것과 더불어 살아갈 수 있는 개선된 조건들을 만들어가야 한다. 벤야민은 예술이 이러한 인간과 자연의 사이에서 둘의 "어울림을 훈련시키는 일(Einübung)"을 맡는다고 본다. 즉 인간의 활동으로서 예술은 자연을 '앞서 하고, 완성하는' 모방을 통해 인간과 자연의 상호작용을 연습시키는 장(場)인 것이다. 이런 예술에 기술은 일종의 '동력'이다.

다다이즘의 혁명성과 한계를 논하면서 벤야민이 내린 판단을 참조해 말하자면, 예술은 그 내용상 혁명적인 것을 선취했다 하더라도 기술 수준의 변화가 뒷받침되지 않는다면 '예술형식의 위기'를 맞는다. 또는 바꿔 말해, "위기의 시기에 이들 예술형식은 변화된 기술 수준, 새로운 예술형식을 통해서만 아무런 무리 없이 생겨날 수 있는 효과를 앞질러 억지로 획득"하려 한다.

"모든 예술형식의 역사를 살펴보면 위기의 시기가 있는데, 이러한 위기의 시기에 이들 예술형식은 변화된 기술 수준, 다시 말해 새로운 예술형식을 통해서만 비로소 아무런 무리 없이 생겨날 수 있는 효과를 앞질러 억지로 획득하려고 한다. 따라서 위기의 시기, 특히 이른바 퇴폐기에 생겨나는 예술의 괴상하고 조야한 형식들은 실제로는 그 시기의 가장 풍부한 역사적 에너지의 중심부에서 나온다. 최근에도 그러한 야만적 에너지에서 즐거움을 찾았던 예술운동을 볼 수 있는데, 다다이즘이 바로 그것이다. 다다이즘이 지닌 충동은 최근에 와서야 인식되었다. 다시 말해 다다이즘은 오늘날 대중들이 영화에서 찾고 있는 효과를 회화나 문학의 수단을 통하여 만들어내려 했다." (Ⅶ/2, 378-379)

19세기 중엽이후 서구근대사회에서는 전승된 미적 형식과 미적 가치에 입각한 유미주의 예술, 그리고 새로운 테크놀로지 기반의 예술, 이 양자가 갈등과 경쟁 관계 속에서 병존했다. 유미주의 예술은 부르주아 계급에 독점된 미적 향유영역으로서, 사회의 물질적 조건과 인간 현존이 복합화 될수록, 현실과의 직접적 연관관계나 그로부터의 기능을 배제하고 '예술의 자율성'과 '예술적 기능'만을 고수했다. 반면 사진과 영화 같이 당시 산업 기술적 조건과 과학적 인식의 추구가 빚어낸 새로운 (예술)형식들은 한편으로는 예술의 영역에 편입되기 위해 기존 예술의 효과를 모방하고, 다른 한편으로는 태생적인 특성에 따라 산업과 과학의 영역으로 나아갔다. 이렇게 미묘하게 얽히면서도 분리된 두 예술의 양상이 이를테면 모더니티 예술의 정치학적 상황이다.

이러한 역사적 상황에 대한 벤야민의 판단은 매우 비판적이다. 그는 과거 19세기 예술이 신진기술의 발흥에 위협을 느껴 기술을 배타하고, 순수와 관념의 길을 걸은 사실을 문제적으로 논평한다. 또한 기술이 사회의 기관(器官)으로 병합되지 못하고, 근원의/근대사회의 폭력적 에너지를 감당하지 못한 채 전쟁의 도구로 전락했

던 데, 미래파와 같은 '눈먼 기술주의 예술'이 있었다고 지적한다. 요컨대 벤야민에 따르면, 예술과 기술은 엄격히 분리되어 서로의 위계와 헤게모니를 다툴 것이 아니라, 오히려 상호 연동관계에 있어야 하는 것이다. '인간'과 '자연'이 피차 지배와 강압 없는 상호 조화로운 관계를 형성해야 하는 것이 진리라면, '예술'은 '기술'에 힘입어 자연의 불완전하거나 미완성인 지점을 개선함으로써 인간과 자연의 상호 조화롭고 협동하는 관계에 기여할 수 있기 때문이다.

"이것을 가속화하는 것이 혁명의 목표이다. 제1의 기술의 해체를 통해 해방된 신체.

혁명은 집단의 신경 감응들, 제2의 자연을 지배하려는 시도들로서, 그 제2의 자연 속에서는 사회의 근원적 에너지들을 극복하는 일이 자연의 근원적 에너지들을 보다 더 높은 기술로 극복하기 위한 전제조건으로서 필수요건이 되었다. 그런데 물건을 집는 법을 배운 어린아이가 손을 공이 있는 쪽으로 뿐만 아니라 달 쪽으로도 뻗기 마련이듯이, (...) 혁명에서는 이중적인 유토피아적 의지가 분출한다." (Ⅶ/2, 666)

4. 예술을 재창안하기

가까운 과거 집단의 유토피아적 꿈과 소망을 원천으로 탄생했으나, 현재의 집단을 자본주의와 파시즘 체제의 환등상적이고 신화적인 꿈에 잠기게 하고 지배와 착취, 억압의 사회관계에 묶어두는 데 이용되는 예술을 '다시' 혁명적이고 해방적인 의식으로 충전시키고 조직/정치화하기. 이것이 벤야민의 인간학적 유물론에 입각한 예술이론이 사진과 영화를 두고 수행한 '예술의 재창안'이다. 그러나 왜 과거의 실패한 예술로부터 그 일을 시작하는가? 간단히 새로운 예술을 고안하면 되지 않는가? 이에 대해 "예술의 중요하고 기본적인 진보는 새로운 내용도 아니고 새로운 형

식도 아니다."[1]라는 벤야민의 단언을 옮기는 것으로 족할 수 있다. 하지만 문제가 그리 단순한 것은 아니다. 예술이 가령 강단미학이나 예술사(藝術史)가 미적 형식, 미적 경험, 재능, 양식과 같은 개념으로 정의하듯 예술 내재적인 것이라면 새로운 예술의 창안은 새로운 형식과 내용의 창안일 수 있다. 하지만 인간학적 지평에서 예술은 공동체 집단, 세대, 신체, 정신, 꿈, 소망, 지각 등등과 결부된 문제이고, 그런 만큼 예술의 진보는 내적으로 새로운 형식 및 내용을 찾아 앞을 향해 달리는 것으로는 이뤄지지 않는다. 벤야민의 역사철학에 입각해 보면, 현재의 세대는 과거 선조로부터 기대된 사람들이고, 현재의 인류에게 결과적으로 실패/부정의 형태로 건네진 의식적, 물질적, 사회적 조건에는 그것의 형성단계에 과거 집단이 투여했던 꿈과 소망의 이미지가 무의식의 형태로 새겨져있다. 그래서 벤야민은 집단의 역사 또는 집단의 기억을 (재)구성하는 가운데, '집단적 무의식'을 가늠하고, 세대들과 그 세대들이 새로운 기술과 새로운 생산물들에 투여한 소망 간의 창조적 연관관계를 제시한 것이다.[2]

"예술의 역사는 예언의 역사이다. 예술의 역사는 오로지 직접적이고 실제적인 현재의 관점에서만 쓰일 수 있다. 왜냐하면 모든 시대는 지나간 시대의 예술이 바로 그 시대를 위해 담아뒀던 예언을 해석할 가능성, 그 시대에 고유한 새롭고도 상속 불가능한 그 가능성을 지니고 있기 때문이다.

예술사의 가장 중요한 과제는 과거의 위대한 예술작품들 속에 들어있는, 그 예술사가 기술되는 시대에 해당하는 예언들을 해독하는 일이다." (Ⅶ/2, 1046)

---

[1] Walter Benjamin, "Erwiderung an Oscar A. H. Schimitz", 『발터 벤야민 선집 2』, p. 240.

[2] Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", p. 61.