예술을 재창안하기
- 벤야민의 인간학적 유물론과 예술이론을 중심으로

강수미 (서울대학교 인문학연구원 연구원)

■ 국문요약

본 연구는 W. 벤야민의 인간학적 유물론과 유물론적 예술이론을 논의의 중심 이론으로 삼아 '예술의 정체성과 기능을 새롭게 고안'하는 문제를 숙고한다. 벤야민은 서구가 본격적인 근대화의 도정에 들어선 20세기 초중반 동안, 모더니티를 총체적으로 그와 동시에 지극한 구체성의 차원에서 비판적으로 탐사하고 그로부터의 이론화를 시도했다. 그렇게 함으로써 그의 철학과 미학은 형이상학과 경험론, 또 관념론 미학과 리얼리즘 미학이라는 이분법적 구분을 가로지르고 넘어서는 지평을 예시할 수 있었다. 특히 본고가 중점적으로 논의할 인간학적 유물론은 벤야민이 사유의 초기 단계부터 후기까지 일관되게 수행한 '예술 철학 및 비평' 작업을 보다 근본적이고 종합적으로 이해할 핵심 테제를 담고 있다. 구체적으로 「기술복제시대의 예술작품」 논문을 비롯해, 벤야민이 유물론적 입장에서 쓴 1920년대 말부터 1940년까지의 저작들에 담긴 1) 모더니즘 예술의 구조적 성격에 대한 분석, 2) 예술의 새로운 정체성과 사회적 기능에 대한 주장은 그의 인간학적 유물론에 입각한 것이다. 이를 본고는 벤야민의 '인간학적 유물론에 입각한 예술이론'이라 정의한다. 그리고 그가 가까운 과거 속에 불발된 채 남아있는 희망을 일깨워 새로 시작하는 예술형태, 그 특수성과 기능을 제시하고자 했음에 주목하여, 이를 '예술을 재창안하기'라 명명하면서, 그에 함의된 역사철학적 관점과 인간학적 지평을 오늘 우리의 사회 문화적 상황 속에서 재고한다.

예술을 재창안하기
- 벤야민의 인간학적 유물론과 예술이론을 중심으로

"파괴적 성격은 단 하나의 구호만을 알고 있다. '공간을 마련하기'가 바로 그것이다. 파괴적 성격은 또한 단 하나의 행위만을 알고 있다. '물건들을 치우기'가 바로 그것이다. 신선한 공기와 확 트인 공간에 대한 그의 욕구는 그 어떤 증오보다 강하다. "

- Walter Benjamin, "파괴적 성격"[1]

Ⅰ. 시작하며

모더니즘과 그 이후로 이어지는 인간 현존, 그리고 문화의 변동을 사유하고 논의한 사상가, 이론가의 목록을 작성한다면, 그 길이는 짧지 않을 것이다. 또 그 명단만큼이나 길고 큰, 개별 이론 혹은 주장들의 내용적 다양성, 관점의 차이, 논의의 폭/넓이/질적 층위의 상이성으로 구성된 지적 지도가 가능할 것이다. 그런데 우리가 이 글에서 논하려는 독일 현대 철학자이자 미학자, 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 그 지성의 지도에서 매우 특수하고 독보적인 자리를 차지한다. 우리는 그 근거를 벤야민의 이론 자체, 그리고 그 이론적 성과가 오늘의 지적 영역에 수용 . 현재화되는 양상 속에서 찾을 수 있다. 먼저, 벤야민의 철학과 미학은 서구 모더니즘 시대와 그 속성으로서 모더니티를 총체적으로, 그와 동시에 지극한 구체성의 차원에서 탐사하고, 그로부터 이론화를 꾀했다는 점에서 특수하고 독보적이다. 이를테면 그는 "현실을 구성하는 구체적 세부, 개념적이지 않은 세부들을, 언제나 경험의 영역을 떠나지 않으면서도 초월적 의미를 해방시키는 방식으로 자세히 조사"[2]함으로써, 형이상학과 경험론의 이분법적 철학 전통을 넘어서고자 했다. 다음,

---

[1] Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter", 김영옥 . 윤미애 . 최성만 역, 『발터 벤야민 선집 1』, 서울: 길, 2007, pp. 176-177.

[2] Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*

벤야민은 역사적 . 사회적 구조와 동시대의 객관적 현상들, 경험세계의 요소들 —예컨대 20세기 자본주의, 대도시, 테크놀로지, 매체, 예술작품, 대중문화와 같은 범위가 큰 것에서부터 과거 한때 유행했던 상품, 길거리의 광고전단지처럼 극히 하찮은 것까지— 을 연구 대상으로 동시에 고찰하여, 자신의 역사철학 . 인간학 . 예술이론을 형성하였다. 이 같은 연구방법론은 일종의 '망원경적 대상을 현미경적으로 보기' 이자 "현미경적 대상을 망원경적으로 보기"[3]라 할 수 있다. 그런데 벤야민의 이러한 이론적 체계와 방법론은 대략 1970년대 중후반 영미와 유럽 권역의 지성계가 '문화연구', '매체미학', '학제연구'와 같은 이름으로 본격화한 학문 범위 및 연구 방법론의 모태 역할을 했다. 그 점에서 벤야민의 영향은 뚜렷하다.

다소 길게 벤야민의 지성사적 위치와 이론적 범위를 소개했는데, 이는 벤야민이라는 사상가를 평가할 목적에서 그런 것은 아니다. 오히려 필자의 의도는 우리가 본론으로 논할 그의 인간학적 유물론과 예술이론이 분과적으로 구분되는 것이 아니라 종합적 . 상호 내재적 탐구의 연관관계에 있다는 점을 예시하는 데 있다. 그리고 특히 우리의 주제인 '예술의 정체와 기능을 새롭게 고안하는 문제'와 관련해서, 벤야민이 단순히 관념론 미학과 유미주의 예술이론을 비판하고 부정하는 입장이 아니라, 역사철학적이고 인간학적이며 동시에 당대 경험의 세부 차원을 아우르는 시각에서 그 문제의 답을 도출하고자 했음을 미리 주지하고자 함이다.

문화사의 일반론에 따르면, 서구 18세기 관념론 미학의 체계 안에서 정립된 '순수예술(Beaux-Arts, fine arts)'은, 19세기를 거치며 예술제도의 차원에서나 개별 예술작품의 내용 층위에서나 매우 정교한 형태로 정착됐다. 그러나 그 세기에 이미 순수예술은 실제로 운명의 조종(弔鐘)을 울렸다고 보는 이가 있다. 그런 주장에 입각하면 적어도 19세기 말에는 이미 끝을 다한 예술이 아닌, 새로운 예술 형태가 출

---

and the Frankfurt Institute, England: The Harvester Press, 1977, p. 6.

[3] Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", in Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing, 1999, pp. 58-91을 참조.

현했거나 요구됐을 것이다. 하지만 그 예술의 종언 소리를 과거로부터 들려오는 변혁의 소리로서 자신들의 시대적 요구와 겹쳐 들으며, 새로운 예술에 대한 꿈과 그것의 실제적 구현을 도모해야하는 이들은 20세기 초중반 현재의 시공간을 사는 사람들이다. 이것이 우리가 이하에서 논할 벤야민의 사유가 자체의 역사철학에 바탕을 두고 구체화한 모더니티 예술이론의 첫 전제이자 가장 중요한 전제이다. 요컨대, '현재 예술의 변혁과 과거 예술의 위기에 대한 변증법적 인식'이 그것이다. 그는 1936년 완성한 「기술복제시대의 예술작품」(이하 '기술복제논문'으로 약칭)의 주제가 "[19세기부터 시작된] 예술에 닥친 운명"이라 확정했다.[4] 그리고 실제로 기술복제논문을 비롯해, 그가 유물론적 입장에서 쓴 1920년대 말부터 1940년까지의 저작들은 "[당시]현재의 예술 속에 숨겨진 구조적 성격"을 19세기 유럽의 사회 역사적 조건의 변화 양상들로부터 추출하고, 그것을 논거로 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, 자본주의의 위기로 그 폐기가 점쳐지고, 기술이 사회적 의식을 압도하며, 파시즘적 전쟁과 정치적 억압으로 사회 집단의 존망이 위협받던 20세기 전반기에 기존의 '예술을 위한 예술'과 '예술적 기능'에서 벗어나, '집단의 삶과 해방적 미래에 기여하는 예술', 그렇게 '사회적-정치적으로 기능하는 예술'이라 요약할 수 있다. 이에 벤야민은 "현재로 통하는 과거의 망원경적 시선(Telescopage)"[5]이라는 역사철학적 . 인식론적 기술, 또는 그가 제안한 개념을 빌

---

[4] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V/2*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989, p. 1148. (이하 이 전집은 GS로 약칭하고, 권수와 면수만 표기한다.)

[5] GS V/1, p. 588.

리면 "변증법적 이미지"로, 모더니즘 시기 자본주의 산업사회의 도래와 함께 그때까지 전승된 예술이 처한 위기 상황을 통찰한다. 그리고 그 통찰 속에서 새롭게 발견/인식한 과거의 잠재적 가능성과 현재의 한계/문제를 각성하여, 전통을 정당하게 청산함과 동시에 그 "과거 속에 [불발된 채 남아있는] 희망"을 일깨워 새로 시작하는 예술형태, 그 특수성과 기능을 제시한다.

이러한 벤야민의 시도를 본고는 '예술을 재창안하기'라 명명하며, 본론 첫 장에서 그의 '인간학적 유물론(anthropologische Materialismus)'과 '유물론적 예술이론(materialistische Theorie der Kunst)'을 주요 논의 대상으로 삼아 그 내용을 분석하고자 한다. 그리고 다른 한 장에서는 지젝(Slavoj Žižek)의 이론을 참조하여 벤야민의 자본주의와 유미주의 예술에 대한 비판, 사진과 영화에 걸었던 기대, '예술의 정치화'로 '파시즘 정치의 심미화'에 맞서라는 요구의 현재적 논리와 의미를 재고해 볼 것이다. 현재 관념론, 유물론, 정신분석학, 대중문화이론을 횡단하고 종합하며, 논쟁적 담론을 펼치는 지젝의 논의는, 벤야민이 모호한 설명에 그쳤거나 '제안'의 형태로만 내놓은 사유의 일정 지점을 지금 우리 시대의 조건 속에서 보다 분명히 읽어내는 데 도움이 될 것이다.

Ⅱ. 인간학에 입각한 유물론적 예술이론

인간 삶의 보편성, 즉 탄생, 죽음, 사랑, 노동, 인식, 놀이, 행위, 정서와 같은 인간의 보편적 존재조건이자 활동은 언제나 철학의 중심 주제이다. 이러한 주제들은 인간을 단순히 생물학이나 동물학의 관점에서 종(種)의 한 유형으로 파악하는 것으로는 충분하지 않고, 보다 내밀하면서도 관계적인 무엇으로 이해해야 함을 전제로 한다. 특히 '인간이란 무엇인가'에 대한 답을 인간의 자기 이해를 통한 반성적 인식에서 찾는 '철학적 인간학'은, 전(全)인간에 관해서, 인간의 본질, 인간의 원리, 근본

적 특수성에 대한 해명을 목표로 한다. 이는 셸러(Max Scheler)가 철학적 인간학을 "인간의 본질과 본질구조에 관한 기본과학"이라 정의했던 데서도 분명히 드러난다. 그렇다고 해서 이 인간학이 인간에게 본래부터 확정된 정신상의 특성 혹은 불변하는 완성된 존재구조, 본성에 주어진 필연성이나 규범 등을 가정하는 것은 아니다.[6] 여기 벤야민 또한 인간의 본질, 원리, 특수성이 초역사적이거나 초경험적으로 결정돼 있다고 보지 않는다. 그의 인간학은 오히려 인간이라는 존재가 특정한 시공간적 조건의 변화와 맥을 같이 하면서 형성되고 변화한다고 가정한다. 또 그렇기 때문에 인간 존재에 대한 철학적 물음과 답 또한 변경될 수밖에 없다는 입장이다.

이를 잘 보여주는 것이 벤야민이 1920년대 중반 마르크시즘을 이론적으로 참조하기 전, 그의 사유가 신학적 . 형이상학적 단계에 머물러 있을 때 쓴 '도덕과 인간학을 위한(Zur Moral und Anthropologie)' 노트들이다. 거기에는 칸트의 윤리학에 대한 단편적 질문에서부터 종교의 '객관적 허위'에 대한 물음에 이르기까지, 도덕의 문제에서부터 지각과 신체(Leib), 자연의 역사에 대한 숙고사항에 이르기까지, 전통 형이상학의 논리만으로는 간단히 답할 수 없는 논제들이 펼쳐져있다. 또 죽음, 결혼, 창녀 등과 같이 존재론적이거나 세속적 경험 영역에 속하는 주제들, 혹은 '수치심'처럼 철학적 인간학이 인간만의 개별 현상으로 꼽은 주제가 앞선 논제들 사이에 파편적으로 끼어있다.[7] 그런데 이러한 것들이 '인간학'의 표제 아래 묶여있다는 것은 무엇을 의미하는가? 간단히 말해서 이는 벤야민이 사유의 초기 단계에서부터 인간학의 연구 대상을 형이상학의 범주 넘어, 또는 그 범주 아래와 바깥에 있는 것까지 포괄적이고 구체적으로 사고하려 했음을 보여준다. 그리고 유물론적 이론을 개진한 후기 사유 단계의 벤야민이 「초현실주의」 예술비평문에서 언급한 '인간학적 유물론'이란, 유물론에 인간학을 도입하는 것만이 아니라, 인간학을 유물론적 관점에서

---

[6] Michael Landmann, *Philosophische Anthropologie*, 진교훈 역, 『철학적 인간학』, 서울: 경문사, 1998, pp. 3-9, 31-61을 참조. 인용은 42.

[7] GS VI, pp. 54-89.

개진하는 이론임을 알려준다.[8] 실제로 벤야민은 기술복제논문의 서두에서 마르크스가 자본주의적 경제구조에 대한 분석을 통해 그 체제의 폐지를 예견했다면, 자신은 "예술의 발전 경향에 대한 명제들이 갖는 투쟁적 가치"를 정당하게 평가하며, 그 명제를 통한 상부 구조 분석을 수행할 것임을 표명했다.[9] 이는 마르크스주의 유물론의 이론적 빈 공간을 벤야민 자신의 인간학에 입각한 유물론적 예술이론으로 채운다는 의미로 읽을 수 있다.[10] 또 그는 자연을 제1자연과 제2자연으로 구분하고, 기술 또한 제1기술과 제2기술로 나누며, 인간은 그러한 자연과 기술의 변화 속에서 그 전(全)존재방식뿐만 아니라 지각의 종류와 방식까지도 새롭게 조직되는 존재라 본다. 이는 벤야민이 인간학의 탐구대상으로서 인간을 역사적 유물론의 시각에서 전제하고 있음을 보여준다. 그렇다면 이제 그 주장들의 세부 논의를 살펴보자. 우리는 그렇게 함으로써 벤야민이 제시한 새로운 예술의 인간학적이고 유물론적인 바탕 혹은 그러한 예술이 합당하게 주창되는 역사적이고 현존적인 차원의 조건을 설명할 수 있을 것이다.

Ⅱ. 1. 인간 . 자연 . 기술의 구조와 관계 변화

기술복제논문에 나오는 다음 구절은 얼핏 읽기에는 간단해 보이지만, 사실 그 논문 전체를 지탱하고 이끌어나가는 중요한 철학적-미학적 단언이다.

---

[8] 강수미, 「인간학적 유물론과 예술의 생산과 수용-발터 벤야민의 '초현실주의'를 중심으로」, 『미학』, 한국미학회, 2007(52집), pp. 31-70 참고. '마르크스주의와 철학적 인간학'에 대해서는 Landmann, 『철학적 인간학』, pp. 57-61을 참고할 것.

[9] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit(Zweite Fassung)", 최성만 역, 『발터 벤야민 선집 2』, 서울: 길, 2007, pp. 41-43을 참고할 것.

[10] 혹자는 벤야민의 유물론이 인간학적으로 전환함으로써, 정통마르크스주의와 상당한 거리를 두게 됐다고 본다. Nobert Bolz & Willem van Reijen, *Walter Benjamin*, 김득룡 역, 『발터 벤야민: 예술, 종교, 역사철학』, 서울: 서광사, 2000, p. 113. 그러나 벤야민은 자신의 연구를 마르크스주의에 결여된 '구체성'을 "마르크스주의적 방법론의 성취와 결합"하는 시도로 설정했다. GS Ⅴ/1, p. 575 참고. 또한 그가 마르크스의 이론을 속류화한 마르크스주의 유물론의 한계를 지적하고 그 이론을 비판적으로 개정했다는 점도 간과할 수 없다. GSⅠ/3, pp. 1230-1250을 참고할 것.

"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 조건지어져 있다. "[11]

이 주장을 통해 우선적으로 벤야민은 논문 제목에서 시사한, 유일무이한 예술작품(정확히는 그 시청각이미지)을 기술적으로 대량 재생산(reproduction)할 수 있게 되었다는 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,[12] 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 지각의 종류와 방식에 이르기까지 자연과 역사라는 외적 조건("강압")에서 '자유롭지 않은 가변적 존재'로 보는 점이다. 그것은 푸코(Michel Foucault)가 '인문주의적 주체란 근대성의 "배치"에 따라 "서구 지식의 무대에 등장"한 지 2세기가 채 안 된 하나의 형상'[13]이라 선언했던 구조주의 사유를 선취하는 것으로, 인간학의 근본적 인

---

[11] "Das Kunstwerk...", 『발터 벤야민 선집 2』, p. 48.

[12] 철학적 인간학이 인간을 불변하는 완성된 존재구조로 보지는 않지만, "지각과 행위의 특수한 방식만은 본래부터 인간에게 고정된 세습으로 주어졌다"고 가정하는 반면, 벤야민은 그 지각의 종류와 방식까지도 변화 속에 있다고 본 점을 주목해야 한다. Landmann, 『철학적 인간학』, p. 5와 비교할 것.

[13] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 이광래 역, 『말과 사물』, 서울: 민음사, 1997, pp. 11-

식의 전환을 배면에서부터 요구하는 것이다. 벤야민은 기술복제논문뿐만 아니라 「사진의 작은 역사」, 「역사의 개념에 대하여」등 여러 크고 작은 글들에서, 고대적 인류에서부터 현재의 인류에 이르기까지 이어지는 인간에 대한 자연의 강압, 시간의 강압, 집단적-사회적 강압에 대해 언급한다. 그러한 인간 외적 강압들은 시대와 사회 구조, 기술(생산)수준의 변화에 따라 조금씩 그 양태와 강도의 차이는 있을지언정, 원천적으로 인간 존재를 지배하고 조건 지우는 것들이다. 예컨대 기술이나 과학 분야에서 카메라를 사용해 자연의 구조적 특성들, 세포조직을 밝히는 사례를 들어 양자를 "친근 관계"로 설명하는 벤야민의 주장은,[14] 인간이 기술을 발전시키는 원인이 자연의 지배적이고 비밀스러운 힘에 대한 인간적 극복, 그 지속적 시도와 어려움에 있다는 생각을 바탕에 깔고 있다. 또 과거에 대한 진정한 인식은 '인식의 지금시간'에만 가능하다는 주장은 시간이 인간 이성에 행사하는 힘을,[15] 술집이나 대도시 거리 같은 곳이 "우리를 절망적으로 가두어놓은 (...) 감옥의 세계"라는 주장은 그런 물리적 공간의 폐쇄성만이 아니라 사회 구조적 차원의 억압과 기술적 한계 조건이 우리의 인식과 지각에 행사하는 강압을 의미하는 것이다.[16] 벤야민의 이와 같은 관점에서 보면 인간의 문명은 원천적인 자연의 강압으로부터 해방되기 위한 삶의 활동인 동시에, 매 역사적 시간대의 사회적 조건이 유발하거나 고착화하는 지배와 착취를 극복하려는 집단의 의식적-무의식적, 정신적-물질적 추구의 소산에 다름 아니다. 또 그의 의미에서, 인간의 진정한 해방이란 자연과 사회의 힘(폭력, Gewalt), 이 둘에 대한 동시적 해방이지, 단순히 자연과 물질을 인간의 편에서 소유/이용한다거나 특정 계급을 중심으로 한 계급관계의 전복만은 아니다. 그리고 그 관점에서 인간이라는 존재는 근대 인간중심주의적 . 이성중심주의적 주체, 또는 "내

---

22 참조.

[14] Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie", 『발터 벤야민 선집 2』, p. 168.

[15] Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", 『발터 벤야민 선집 5』, p. 334 이하.

[16] "Das Kunstwerk...", 『발터 벤야민 선집 2』, p. 83.

적 인간, 영혼(Psyche), 개인"[17]이라기보다는 거대한 우주적 자연과 시간 속에서 변화하는 개체 중 하나이다. 하지만 여기서 우리는 성급하게 벤야민이 인간을 자연, 사회구조와 같은 것에 종속된 피동적 존재, 혹은 구조주의 철학에서 보듯 구조 속의 한 변수 정도로 규정했다고 결론 내려서는 안 될 것이다. 왜냐하면 벤야민의 궁극적 논점은 인간 존재가 그렇게 자신을 둘러싼 조건들, 구조들, 세계에 함몰돼 있다는 것이 아니기 때문이다. 그와 반대로 신화의 시대를 넘어 '역사'가 구성돼왔던 것처럼 인간과 인간의 삶이 그것들과의 투쟁에 있다는 것이고, 당대 모더니즘 시대의 강압과 지배를 벗어나는 길 또한 역사와 현실에 대한 각성, 나아가 "보편적이고 완전한 현재성(Aktualität)의 세계"[18]를 지금 여기서 실현하는 인간 집단의 "행동(실천)"에 있음을 분명히 하는 데 있기 때문이다. 벤야민을 참조해서 말하자면, 인간 문명화의 역사는 생산관계와 생산방식의 발전을 통해서만이 아니라, '기술'[19]의 목적(telos)과 그 사용에 대한 인간의 사회적/집단적 의식의 실현을 통해서 이뤄진다. 또한 집단의 꿈과 소망을 지각가능하고 공유 가능한 '이미지공간(Bildraum)'으로 변환하고, 반대로 그대로두면 "인간 자신에게 파괴적으로 실현될 사회적 경향들이 이미지세계에서 그 정당한 권리를 갖도록 도와주는"[20] 예술을 통해서 전개된다. 그 문명화의 과정에는 인간, 자연, 기술이 서로 맞물린 관계에 있다.

벤야민은 주술시대 혹은 전근대사회까지의 기술을 "[인간을 중점적으로 투입하는] 제1기술"이라 명명하고, 그때 기술의 목표는 "[자연의 강압에 맞서는 인간의]

---

[17] Walter Benjamin, "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", 『발터 벤야민 선집 5』, p. 166.

[18] 같은 책, 같은 곳을 앞선 인용과 함께 참고할 것. 또한 강수미, 「인간학적 유물론과 예술의 생산과 수용」 중 '신체공간', '이미지공간'에 대한 논의(pp. 50-61)를 참고할 것.

[19] 벤야민의 '기술(Technik)' 개념에 대해서는 강수미, 『테크놀로지 시대의 예술-발터 벤야민 사유에서 유물론적 미학 연구』, 홍익대학교 미학과 박사학위논문, 2007, pp. 55-57를 참고할 것.

[20] 여기 인용은 벤야민이 "예술의 두 기능"이라 메모해둔 항목 중 하나이다. GS Ⅰ/3, p. 1047.

자연 지배"라 정의했다. 반면 산업화와 기계장치의 시대 "[인간을 적게 투입하는] 제2기술"은 "자연과 인류의 어울림(협동, 상호작용, Zusammenspiel)을 지향"한다.[21] 이것이 기술복제논문 2판에만 담겨있는 '인간-자연-기술의 제 관계'에 대한 벤야민의 논설이다. 이 짧은 논의 속에서 그는 인간의 긴 문명사를 압축한다. 하지만 사실 논의의 더 큰 의도는 서구 근대가 제2기술을 앞세워 제1기술시대와 마찬가지로 자연을 지배하려들고 심지어 착취를 당연시하는 현실, 또한 제국주의적이고 전체주의(fascism)적인 전쟁에 기술이 오용되고, 인간이 그러한 전쟁을 일으켜 스스로를 폭력의 가해자 및 피해자, 구경꾼으로 전락시키는 현실에 대한 비판에 있다. 그런 현실에서 인간-자연-기술의 관계는 상호 폭력의 가해와 피학으로 얽혀있었던 것이고, 벤야민은 이를 인간학적 의식에서부터 바로잡고자 했던 것이다.

이상이 벤야민이 명시적 서술과 체계적 이론으로 집대성하지 않았지만, 1920년대 후반부터 그의 후기 사유 저작들 속에 녹아들어있는 '인간학적 유물론'의 핵심 내용이다. 매체철학의 입장에서는 벤야민의 미학이 "정치적 . 사회적 . 기술적 조건들을 내포"함으로써 지각에 관한 순수학문이 아닌 "대중매체의 미학"으로 변화했다고 설명한다.[22] 하지만 그보다는 인간학적 유물론이 그 미학과 예술이론에 깊이 뿌리내리고 있다고 말하는 것이 더 타당할 것이다. 어쨌든 이제부터 보겠지만, 그 이론에서 가장 흥미롭고 독창적인 점은 벤야민이 가까운 과거로부터 현실에 이른 문제적 상황, 이를테면 인간-자연-기술의 왜곡되고 폭력적인 관계를 교정하는 중심에 예술을 상정했다는 사실이다.

Ⅱ. 2. 예술의 정치학, 예술에서 사회로의 기능전환

"예술은 자연에 대한 개선 제안이라고 정식화할 수 있을 것이다. 그것은 따라 하기(Nachmachen)이지만, 이 행위의 가장 내밀한 본질은 먼저 해 보이

---

[21] "Das Kunstwerk...", 『발터 벤야민 선집 2』, pp. 55-58을 참고할 것.

[22] 예컨대 Frank Hartmann, *Medienphilosophie*, Wien: WUV, 2000, p. 211을 볼 것.

기(Vormachen)이다. 달리 말해 예술은 완성시키는 미메시스(vollendende Mimesis)다."[23]

위 인용구는 벤야민의 단편 노트들 중 하나에서 발췌한 것으로, 여기서 우리는 앞서 논한 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. 예를 들어 다다이즘은 영상기술의 출현으로 가능해진 효과를 회화나 문학의 수단을 통해 이루려했다.[24] 벤야민이 과거 19세기 예술이 신진기술의 발흥에 위협을 느껴 기술을 배타하고, 순수와 관념의 길을 걸은 것을 비판하는 것은 이러한 맥락에서다. 또한 기술이 사회의 기관(器官)으로

---

[23] GS Ⅶ/2, pp. 667-668.

[24] "Das Kunstwerk...", 『발터 벤야민 선집 2』, pp. 86-87.

병합되지 못하고, 근원의/근대사회의 폭력적 에너지를 감당하지 못한 채 전쟁의 도구로 전락했던 데, 미래파와 같은 '눈먼 기술주의 예술'이 있었다고 지적하는 이유도 여기 있다. 요컨대 벤야민에 따르면, 예술과 기술은 엄격히 분리되어 서로의 위계와 헤게모니를 다툴 것이 아니라, 오히려 상호 연동관계에 있어야 하는 것이다. 이렇게 해서 벤야민이 제안한 인간-자연-기술-예술의 지향적 관계가 해명됐다고 할 수 있다. 정리하자면 인간과 자연은 피차 지배와 강압 없는 상호 조화로운 관계를 형성해야 하고, 그 관계에 기여하는 것은 기술에 힘입어 자연의 불완전하거나 미완성인 지점을 개선하는 예술이다.

벤야민은 시대를 초월한 보편적 예술을 가정하지 않는다. 오히려 그는 특정한 역사적 시대의 예술과 각 시대의 예술을 지배하고 있던 지각의 조직을 해명하는 데 그 이론적 전제를 둔다. 벤야민 미학의 목적은 순수한 감각 지각의 관념론적 규명에 있는 것이 아니라, 경험 세계 속 예술에 대한 분석을 통해 사회적 변혁과 인류의 자기 구원의 방향을 제시하는 데 걸려있었기 때문이다. 특히 그는 인간이 자기 소외 상태로 살아가는 근대 사회를 문제시한다. 보다 정확히는, '자기 소외'를 '자기 만족(complacency)'이라는 전도된 형태로 경험하는 근대 집단의 마취 상태[25]와 그것을 구조적으로 조장하고 관리한 모더니티 사회조직의 환등상(Phantasmagoria)에 대한 비판적 고찰이다. 마르크스는 점차 테크놀로지가 모든 생산력을 결정하던 19세기를 "산업이 자연"[26]이 된 역사적 시간대로 보았다. 이에 공명하듯이, 벤야민은 "유물론적 예술이론"의 관점에서 근대 테크놀로지를 "새로운 자연형상(Naturgestalt)"으로, 그 시대를 '기술적 재생산 가능성의 시대'로 정의한다. 산업기술이 새로운 생산력으로서, 경제 영역뿐만 아니라 사회 문화 전반에 깊숙이 영향을 미친 이 시대는 유기적 자연이 아니라 산업 기술 중심의 "제2자연"을 맞이했다. 여기서 벤야민의 '제2자연' 개념은 인간이 테크놀로지를 자연에 합당하게 수용함으로

---

[25] S. Brent Plate, *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics*, New York: Routledge, 2005, p. 1.

[26] GS Ⅴ/2, p. 800.

써 기술적이며 인공적이고 문화적으로 새롭게 조직되는 상태의 사회를 지칭한다.[27] 이 새로운 자연-사회에는 새로운 이미지가 대응할 것이다. 그러나 20세기 전반의 망원경으로 본 19세기 가까운 과거 예술의 상황은 다른 것을 보여준다.

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 모방하거나, 다른 한편으로는 태생적인 특성에 따라 산업과 과학의 영역으로 나아갔다. 이렇게 미묘하게 얽히면서도 분리된 두 예술의 양상이 이를테면 모더니티 예술의 정치학적 상황이다.

기술복제논문에서 밝히듯, 벤야민은 전통적으로 예술의 가치와 기능은 "제의 속에" 있었다고 파악한다. 그러나 전통사회에서 현대사회로의 이행이라는 역사적 과정에서, 인간은 세계와의 마법적이고 주술적인 관계를 벗어나 인간 중심의 객관적이고 합리적인 현존을 목표하게 되었고, 이에 예술 또한 "제의가치"에서 "전시가치"로 중심 이동한다. 그러나 벤야민에 따르면, 당대 유미주의 예술은 "아름다움에의 봉사"를 표방하며 그 스스로를 숭배하고, 현실과의 모든 관계 및 기능을 거부한 "부정적 신학", 세속화된 제의일 뿐이다. 이에 맞서 벤야민은 이미지를 기술적으로 재생산할 수 있고, 인간의 달라진 현존을 객관적으로 현상할 수 있는 사진과 영화를 새로운 예술, 전시가치의 예술로 내세운다. 이 둘의 우선적인 역할은 전통의 청산에 있다. 어떤 전통의, 어떠한 청산인가? 사진에 있어 그것의 일차적 의미는, 사진으로 복제된 예술작품이 그것이 탄생하고 존재해온 전통의 배타적 영역에서 숭배되는 것이 아닌, 사회의 상이한 영역들에서 다양한 내용으로 전유되고 여러 형식으로 재생

[27] Esther Leslie, *Walter Benjamin: overpowering conformism*, London: Pluto Press, 2000, p. 91.

산된다는 뜻이다. 영화에 있어서는 전통적 형식과 가치 체계 속에서 생산된 예술작품들이 영화로 재창조되는 것 —예컨대 셰익스피어의 소설이 영화화되고, 베토벤의 음악이 영화 속에서 시각이미지와 결합하는 것—, 그렇게 해서 전통이 기술적 영상의 생산방식과 재현 메커니즘에 따라 새로운 사회조건 속으로 확대 계승된다는 뜻이다. 그러나 이 일차적 의미의 저변에서 보다 중요한 내용은, 사진과 영화에서는 전통적 예술의 "예술적 기능"이 아니라 예술의 새로운 "사회적 기능"을 기대할 수 있다는 것이다. 요컨대 이러한 사진술과 영화에 의해, 테크놀로지로 변화한 제2자연, 바야흐로 대중이 중심이 된 사회에서 집단적 이미지의 생산과 수용이 가능해진다는 의미이다.

모더니티 사회로 접어들면서 서구에서는 대도시가 형성됐다. 이와 함께 전통사회의 집단과는 다른 대중이 출현했으며, 자본주의제의 심화와 더불어 문학을 포함한 대부분의 예술이 전면적으로 시장에 노출됐다. 그에 따라 예술영역에서는 "예술가가 대중에 영향을 미치고, 역으로 대중이 예술가에게 반응하는 과정이 거부할 수 없고 저항할 수도 없는 법칙"[28]이 됐다. 이렇게 예술과 대중이 상호 긴밀해진 사회적 상황에서 사진과 영화가 수행할 수 있는, 정확히 말하면 벤야민이 '기대한' 예술의 사회적 기능은 '현실 사회를 변혁하는 정치적 실천의 매개체' 역할이다. 그에 따르면, 사진과 영화예술은 예술이 모태로 삼았던 제의에서 해방되어, 이제 대중이라는 새로운 모태를 얻었다. 이 변화는 기술복제의 가능성과 더불어 예술작품이 제의가치에서 전시가치를 갖는 것으로 이행하는 현상과 같은 맥락에 있다.[29] 즉 기계적으로 복제된 예술작품은 대량생산기술을 통해 대중과의 접촉 기회를 아우라적 존재방식의 예술작품과는 비교도 할 수 없을 만큼 넓게 갖게 되었다. 또 그런 만큼 이

---

[28] 이는 보들레르가 미술비평 「1859년 살롱」에서 현대성에 대응하는 현대화가의 조건으로 주장한 내용이다. 벤야민은 이를 전거를 밝히지 않은 가운데 "현실이 대중에 맞추고 대중이 현실에 맞추는 현상"으로 바꿔 썼다. Charles Baudelaire, *Baudelaire selected writings on art & artists*, trans. P. E. Charvet, Cambridge University Press, 1988, p. 297과 GS Ⅶ/1, p. 355 참조.

[29] GS Ⅶ/1, pp. 357-358.

제 예술작품은 숭배되는 것이 아니라 대중이 보고 즐기는 유희의 대상이 되었다는 의미이다. 이러한 수용은 전통적 예술작품에서 "아우라를 파괴하는" 일이라는 점에서 몰락의 징후이다. 하지만 사진과 영화의 측면에서 보면, 대중의 유희적 수용은 근대 대량생산과 소비사회의 지각 조건에 상응하며, 생산적인 것이다. 특히 벤야민은 영화의 사회적 기능들 가운데 "가장 중요한 기능은 인간과 기계장치 사이의 균형을 만들어내는 것"이라 강조했는데, 이로부터 우리는 '유희적 수용'에서 '유희'의 의미, '전시가치'에서 '전시'의 의미를 분명히 이해할 수 있다. 그것은 오늘날 우리가 고된 노동에 대비시켜 말하는 쾌락적 놀이만은 아니고, 문화예술생산물의 한 가지 제시방식으로서 전시만은 아니다. 그와는 달리 벤야민의 의미에서 '유희'는 인간이 자연과 사회적 강압 —예컨대 "제물로 바쳐지는 인간", "도구에 봉사하는 일에 노예화 [되는 인간]", "[상품물신과 오락산업의 판타스마고리아가 조작하는] 자기소외와 타인으로부터의 소외를 즐김", "대중의 부패한 상태를 촉진하는 파시즘", "인류 스스로의 파괴를 최고의 미적 쾌락으로 체험"하기— 에 구속된 상태에서는 확보할 수 없는 행위의 자유, 상상력의 자유, 관계 맺기의 자유이다. 그리고 '전시'는 자연의 절대적 힘과 사회구조의 불투명성, 근대 이성의 신화적 변질 때문에 가시화될 수 없었고, 집단이 인식-지각할 수 없었던 것들의 객관적 가시화 또는 드러냄이다. 벤야민에 따르면, 영화가 바로 이 과제를 수행할 수 있다. 영화는 이 과제를 인간 행위가 개입할 수 없는 기술적 장치 자체의 자동성 또는 자동적 프로그래밍으로 수행하는 것이 아니라, 인간이 기계장치의 도움을 받아 자신을 둘러싼 환경을 표현하는 방식을 통해 해결한다. 영화는 인간이 일상생활의 습관 속에서 자각하지 못하는 자신의 주변 환경과 사물의 세부를 클로즈업하고, 렌즈의 움직임 아래서 낯설게 객관화함으로써, 한편으로 "우리의 현존재를 지배하는 필연성에 대한 통찰을 증가시켜준다." 그리고 다른 한편으로는 영상적 속도와 리듬, 운동으로 상상력과 지각 경험의 유희공간을 확보케 해준다. 또 벤야민은 기술복제이미지의 "전시가치"가 단순히

보고 즐기는 차원을 넘어 대중 교육에 중요한 역할을 하는 예술의 기능적 성격이 될 것이라 보았다. 즉 계급 없는 사회의 도래, 또는 파시즘이 위협하는 당대 사회의 억압 조건을 타파할 혁명의 힘을 집단이 스스로 갖추는 데, 예술의 전시가치가 일정한 역할을 하리라 기대했던 것이다.

그러나 실상 20세기 초중반 영화는 자본주의 오락산업의 첨병으로서 대중에게 말초적 자극과 마취적 환상을 부가하는 매체일 뿐이었다. 또는 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)이 1930년대 중엽 나치제국을 위해 제작한 영화들에서 보듯이, 파시즘 체제의 이데올로기 프로파간다를 관객에게 선동적으로 주입하는 도구였다. 심지어 벤야민이 공산주의 혁명의 마지막 희망을 걸었던 러시아에서도 이 인민혁명의 매체로서 영화는, 이후 스탈린시기의 문화정책 하에서 오용됐다. 이런 영화 초창기 상황을 인지하고 있던 벤야민은, 그럼에도 불구하고, 아니 바로 그 때문에 영화의 변질된 상태로부터 애초 영화가 잠재하고 있던 혁명적 성격을 복구해 내고자 했다.

Ⅲ. 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 형식도 아니다."[30]라는 벤야민의 단언을 옮기는 것으로 족할지 모른다. 하지만 문제가 그리 단순한 것은 아니다. 예술이 가령 강단미학이나 예술사(藝術史)가 미적 형식,

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

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/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.[31] 그러나 반드시 벤야민의 언어만으로 이를 이해해야 하는 것은 아니다. 필자는 지젝을 경유하여 이에 답해보고자 한다. 그럴 경우 우리는 벤야민이 말하는 집단적 의식/무의식을 유물론적이며 정신분석학적 차원에서 보다 객관적으로 설명할 수 있고,[32] 나아가 벤야민이 영상매체 예술의 원(原)조건에 걸었던 해방적 기능을 지금 우리의 조건 속에서 담론화 할 수 있을 것으로 보이기 때문이다.

지젝은 마르크스주의와 정신분석학의 동시적 고찰을 통해서, 전 지구적 자본주의라는 우리 시대의 새로운 전체주의와 신자유주의의 이데올로기 포퓰리즘을 극복할 수 있는 이론적 방향을 찾는다. 마르크스주의와 정신분석은 최근까지 실패한 이론으로 낙인찍혔고, "[두 이론의] 시대는 끝난 것처럼 보인다." 하지만 지젝은 "과거에 대한 향수 어린 집착과 '새로운 환경'에 너무 매끄럽게 적응하는 양쪽의 덫을 피해가면서 어떻게 이런 실패들 속에 있는 해방의 잠재성을 부활시킬 것인가?"를 묻는다. 그에 따르면, 답은 요컨대 포스트모더니즘의 유행적 독견(doxa) 속에서 "잃어버린 대의", 즉 "보편적 해방"을 위해 과거 실패한 혁명적 이론을 "재창안"하는 일

---

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

[32] 필자는 이미 벤야민의 후기 예술이론을 정신분석학적 맥락에서 고찰한 바 있다. 강수미, 「꿈과 각성의 시각적 무의식 공간-프로이트 정신분석학과 함께 벤야민 후기 예술론 읽기」, 『미학』, 한국미학회, 2008(55집), pp. 1-38을 참고할 것.

이다. 또는 "모든 폭력을 동원하여 (...) 대의원인의 완전한 실현을 받아들이는 것, 불가피하다면 파국적인 재앙까지 무릅쓰는" 메시아적 관점에 서는 일이다.[33] 그런데 주목할 점은 이러한 지젝 이론의 문제의식과 방법론이 명백히 벤야민적이라는 것이다. 앞서 우리가 누차 강조했듯이, 벤야민은 역사철학적 입장에서 현재를 통해 발견한 과거의 실패로부터 미래의 희망을 만들어내고자 했다. 그리고 「역사의 개념에 대하여」에서 보듯이, 그는 '지배와 착취 없는 사회'라는 집단의 유토피아를 현재화하기 위해서는, 혁명을 통해 모든 억압과 기만, 신화와 환등상에 오염된 기성 공간과 기성 사물을 파괴하고, 대 파국에서 새로운 유토피아를 건설하는 종말론적 메시아를 역설했다.[34] 그래서 정리하자면, 벤야민, 그리고 그를 참조하는 지젝은 인류의 해방 또는 그 대의의 실현에는 반드시 혁명의 폭력성/파괴성이 수반된다는 입장이다. 그렇게 할 때만이 과거 속류 마르크스주의자들의 진보에 대한 근거 없는 낙관적 전망, 오늘날 상식의 지평에 제약된 경험주의적이고 회의주의적인 독견으로 혼탁해진 세계로부터 "부활의 계기를 분리해 내는 것" —벤야민식으로 말하면 "공간을 마련하기"— 이 가능하기 때문이다.

그런데 이론의 차원에서 마르크스주의와 정신분석학의 "심오한 연대"를 기획하는 지젝의 의도는 그의 다른 저서 『시차적 관점』을 통해 더 분명하게 이해할 수 있다. 거기서 지젝은 두 개의 양립 불가능한 현상, 상호 번역이 불가능하며, 어떠한 종합이나 매개도 불가능한 두 지점 사이에서 끊임없이 동요하기 때문에, 일종의 시차적 관점(the parallax view)으로만 포착할 수 있는 현상들의 시차적 간극을 "적절히 이론화"하는 것이 자신의 목표라 밝힌다. 그에 따르면, 시차적 간극은 고차원적인 종합을 향해 변증법적으로 매개/지양될 수 없는 근본적 이율배반을 뜻하는 것이 아니라, 변증법의 전복적 핵심이기 때문이다. 요컨대 시차적 관점은 결코 만날 수

---

[33] Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes*, 박정수 역, 『잃어버린 대의를 옹호하며』, 서울: 그린비, 2009, pp. 10-17을 참고.

[34] Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", GS Ⅰ/2, pp. 697-703. 그는 또 이렇게 썼다. "아무리 파괴적인 행동이라도 메시아적 행동으로서 인식할 필요가 있다." GS Ⅰ/3, p. 1231.

없지만 그럼에도 불구하고 시차적 간극의 긴장 속에 형성되는 깊은 연대관계로서의 변증법을 간파할 수 있는 열쇠이다.[35] 마르크스의 유물론과 프로이트 . 라캉의 정신분석학이, 또 마르크스에서 '상품에 대한 논리를 언급하는 정치경제학 비판'과 '적대의 논리를 개진하는 정치적 투쟁'이 그렇게 서로를 가리키지만 시차적 간극 속에서 만난다. 이제 필자는 우리에게 논점이 되는 '예술의 재창안' 문제와 관련한 한에서, 지젝의 이 시차적 관점이 주장하는 바를 참고해보고자 한다.

앞서 살폈듯 무엇보다 벤야민의 미학적 비판은, 마취와 환등상의 모더니티 사회 속에서, 외적으로는 예술지상주의의 자기 신학적 강령에 따라 '순수성'과 '자율성'을 표방하면서도, 사실은 자본주의 시장의 상품과 똑같은 것이 된 유미주의 예술을 향했다. 마르크스가 『자본』 제1장에서 상품에 대해 말한 바로 그 의미에서, 유미주의 예술은 상품과 같은 것이다. "상품은 일견 자명하고 평범한 사물로 보인다." 그러나 상품에 대한 분석은 "그것이 형이상학적 정묘함과 신학적 미묘함으로 가득 찬, 매우 기묘한 사물"임을 보여준다. 이러한 상품의 성격은 어디서부터 유래하는가? 마르크스는 인간 노동의 사회적 성격이 노동생산물 자체의 대상적 성격으로 반영되고, 그에 따라서 총노동 —사적 개인들의 노동 총계에 의해 형성된— 에 대한 생산자들의 사회적 관계가 그들 외부에 존재하는 관계로 보이게 되는 "착오" 때문이라 답한다. 이러한 착오에 의해 노동생산물은 상품이 되고, 감각적임과 동시에 초감각적인, 즉 사회적인 사물이 된다. 인간 노동의 산물인 상품이 "상품의 물리적인 성질이나 그로부터 발생하는 사물적 관계와는 아무런 관련도" 없이, 스스로의 생명을 가진 자립적인 것들로 등장해 그것 자체의 사이 그리고 인간들 사이에서 일정한 관계를 맺는 것이 "물신숭배(Fetischismus)"이다. 이는 "노동 생산물이 상품으로서 생산되자마자 그 생산물에 부착되며, 그러므로 상품생산으로부터 분리시킬 수 없

---

[35] Slavoj Žižek, *The Parallax View*, 김서영 역, 『시차적 관점』, 서울: 마티, 2009, pp. 11-34.

다."[36] 이러한 서술에서 보듯이, 마르크스에게 상품의 물신성은 "착오"이긴 할지언정 환등상이 아니라 사회적 관계의 객관적 사실이다. 그러나 벤야민은 마르크스의 이론을 보다 사회문화적 의식의 현상적인 맥락에 적용한다. 그는 상품의 물신적 성격을 상품 생산 사회가 상품을 생산하고 있다는 사실을 도외시할 때 발생하는 인간의 집단의식 내 한 현상으로 본다. 그것은 자본주의가 집단을 대상으로 조장하는 환등상인 동시에 "사회가 스스로 생산하고 습관적으로 사회의 문화로서 기록하는 이미지"[37]이다. 지젝은 마르크스의 상품-물신숭배를 재차 "단순히 주관적인 환영이 아니라 객관적인 환영으로서 사실 (사회 현실) 자체에 각인된 환영"[38]으로 설명하는데, 이는 벤야민적인 의미의 상품에 더 가깝다. 즉 사회가 생산하고 자체 현실에 기록-각인하는 환등상/환영으로서 상품과 그 물신숭배는, 주체가 존재의 중심을 구성하고 보증하는 주관적 경험의 근본적 환상이 아니라 자본주의에 의해 그 경험과 환상이 박탈된 집단의 사회적-객관적 환영인 것이다. 지젝의 설명을 빌리면, 그것은 사물이 '우리에게 보이는 방식'이 아니라 '우리에게 그렇게 보이기 위해 보이는 방식'이다.

유미주의 예술이 상품과 같다는 것은, 그 예술이 사회 속에서 이러한 객관적 환영이라는 점에서다. 이를테면 작품의 물리적인 성질이나 대상의 소재를 통한 규정, 그로부터 발생하는 사물적 관계를 일체 부정하고, '미(美)'를 자체 생명을 가진 것으로 숭배하면서 우리 의식에 '예술'로 보이기 위해 보이는 것. 이것이 유미주의 예술인 것이다. 객관적 환영으로서 자본주의 상품과 유미주의 예술이 문제적인 것은 나의 주체적인 경험이 그러한 것들, 즉 객관적인 무의식적 기제에 의해 조종된다는 것이 아니다. 오히려 "사물이 실제로 내게 보이는 방식, 내 존재의 중심을 구성하고 보증하는 근본적 환상의 가장 친밀한 주관적인 경험까지도(내가 결코 그것을 의식

---

[36] Karl Marx, *Das Kapital . Kritik der politischen Ökonomie Bd.1*, Berlin: Dietz Verlag, 1988, pp. 85-87.

[37] GS V/1, p. 823.

[38] Žižek, 『시차적 관점』, pp. 342-351 참고. 인용은 p. 344.

적으로 경험하거나 추측할 수 없으므로) 박탈"한다는 데 문제의 심각성이 있다. 따라서 여기서 주체는 "무의식의 주체"일 뿐인데, 프로이트를 따라 무의식이 가장 근본적인 차원에서 접근 불가능한 현상이라는 점을 인정하면, 논리상 주체는 자기 의식적 경험에 접근할 수 없음으로 텅 비게 된다. 이것은 벤야민이 근대사회의 부르주아 집단을 "꿈꾸는 집단"으로 규정했을 때, 함의하고자 했던 바이기도 하다. 즉 세계의 변혁과 혁명을 도외시하고 자기 내면세계로 침잠해 들어간 그 계급이 자기 경험의 우주라고 믿었던 것은, 사실 텅 빈 주체의 경험이었다는 것이다. 1920년대 초현실주의 예술운동의 주창자들은 바로 이 텅 빈 부르주아 주체, 그 내적 자아를 도취를 통해 개방 혹은 유연하게 만드는 실험을 했다. 또 과거의 낡아버린 사물들로부터 나타나는 혁명적 에너지를 무의식적이고 황홀경적인 경험("이론이나 심지어 환상이 아니라")으로 맞닥뜨릴 줄 알았다. 벤야민은 초현실주의의 선구자 브르통(Andre Breton)의 사진-소설 『나자』에서 여주인공 나자가 "[대도시] 대중의 대변자이고 그 대중을 혁명으로 고취하는 무의식의 대변자"라고 단언한다. 여기서 예술작품 『나자』이자 작품 속 페르소나 나자는, 우리가 좀 전에 지젝을 참조해 논의했던 바를 통해 해석하면, 주체가 접근 불가능한 자기 경험의 근본적 환상(무의식)을 외화하고, 대중이 그것을 세속적인 형태로 각성하여 혁명의 집단으로 조직되도록 고취하는 매개체이다.[39] 이런 점에서 벤야민은 초현실주의 예술을, 꿈꾸는 집단을 깨우는 '세기의 알람'으로 봤다. 그에 따르면, 오직 초현실주의만이 대중산업사회가 인간 현존을 기계화하고, 집단성과 기계화된 자연(Physis)을 생산하는 방식을 정확하게 이해했다. 그리고 오직 그들만이 어떻게 새로운 기술 현실이, 해석될 필요가 있는 꿈과 신화에 마취됐는지, 그 윤곽을 그릴 수 있었다.[40] 하지만 동시에 이 운동은 "잘 파악되지 못한 기계문명의 기적을 성급하게 추종"했고, 사물세계의 혁명적 에너지를 '정치적 에너지'로 맞바꾸는 데는 실패했다.

---

[39] Walter Benjamin, "Der Sürrealismus", 『발터 벤야민 선집 5』, pp. 143-167을 참고할 것.

[40] Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", p. 71.

벤야민이 부르주아 개인 주체의 해체를 주장하고, 그간 피지배자로서 억압받은 프롤레타리아 집단의 의식적 무장과 그들에 의한 혁명을 역사의 과제로 제기한 사실을 이상과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 그는 프롤레타리아 대중이 단순한 '덩어리'가 아니라 혁명의 주체로서 거듭 나고, 그것을 실행하는 데 사진과 영화와 같은 영상매체예술이 기여할 것을 기대했다. 그것이 벤야민이 의미한 '예술의 정치화'이다. 그러기 위해서는 이들 예술이 자본주의의 재생산하고 증식하고자 하는 충동, 확장하고 이익을 축적하고자 하는 충동으로부터 벗어나 교환과 소유의 관계를 지양하고 그로부터 자유로운 향유 —사진술은 무엇이든 자신의 가까이로 끌어오고자 하는 대중의 요구에 부응하는 이미지 생산 기술이고, 영화는 집단 창작과 집단 수용의 매체이다— 를 촉진해야 한다. 또 집단이 일상 표면의 꿰뚫어볼 수 없고 비밀스러운 측면을, 카메라라는 기계장치가 재현하는 "시각적으로 무의식적인 세계"[41]의 이미지로 마주함으로써 스스로 현대적 실존을 인식하고 각성하는 계기로 만들어야 한다. 시각적 무의식을 통해 영화와 사진은, 깊이 묻힌 변화의 잠재력을 실제로 개발한다. 그러한 시각은 또한 새로운 테크놀로지, 적어도 나치 독일에서 사회적 분석보다는 사회적 권력에 더 많은 기능을 했던 그 기술을 이용하여 집단의 구제(redemption)를 가능케 한다. 이것이 벤야민이 유미주의 예술의 폐기와 더불어 사진과 영화를 사회 현실의 변혁을 위해 기능하는 예술로서 재창안, 정치화하는 데 핵심적으로 고려한 점이다.

Ⅳ. 마치며

오늘날 우리가 익숙하게 전제하는 예술의 개념들, 속성들은 18세기 서구에서 '미학'이 철학으로부터 독립된 분과학문으로 정립되고, 그것이 순수미학으로 정착하

[41] GS Ⅶ/1, p. 376.

는 과정에서 산출한 이론에 빚지고 있다. 그런데 그 연원을 들여다 볼 경우, 그 자신 철학자였던 초기 미학자들이 본래 신학적 전통 안에서 만들어진 개념들, 예컨대 '상상력'이나 '창조자' 같은 개념들을 예술의 영역에 도입해 '미적 상상력'이라든가 '창조자로서의 예술가'와 같은 예술 개념으로 재 주조했음을 알 수 있다.[42] 벤야민은 이렇게 신학적 서사를 바탕으로 구축된 미학과 예술의 역사를, 인간학적 유물론으로 갱신하고자 했다. 왜냐하면 예술은, 무엇보다도 사회적 관계 속에 있는 인간의 생산이자 수용이며, 그 활동들의 소산이기 때문이다.

그런데 여기서 벤야민이 모더니티를 본격적으로 연구한 시기가, 사람들이 자본주의의 끝을 점쳤던 때임을 주목하자. 당시 많은 유럽 지식인들이 자본주의의 대안으로서 사회주의/공산주의를 염두에 뒀지만, 레닌 치하 러시아의 실체적 상황을 보며 답을 찾지 못했던 시기이기도 하다. 벤야민의 인간학적 유물론과 유물론적 예술이론은 그러한 상황 하에서 나온 것이며, 일종의 자본주의와 공산주의의 위기에 대한 대안적 성격으로 쓴 것이다. 그렇다면 우리는 어떻게 벤야민의 인간학적 유물론, 유물론적 예술이론, 미학을 두고 그 이론적 효용성을 오늘 현재 인간 현존의 층위에서 가늠할 수 있는가? 그것은 다음과 같이 질문하는 일에서 시작한다. 즉 자본주의의 전 지구화(globalism)와 사회주의의 급진적 자본주의화처럼 겉으로만 다른 체제를 유지하면서 내밀하게는 기이한 연대를 실행하는 이 정치경제적 난맥상의 시대에 예술이 무엇을 하고 있는가? '글로벌리즘', '글로벌스탠다드'라는 이름의 새로운 경제-정치적 전체주의 속에서 '상품'과 '산업'의 형태로(오직 그 형태로만) 제도에 기입돼 각광받고 있는 오늘의 예술은 위기인가? 아니면 그 '체제로부터의 각광받음'

---

[42] 부르디외에 따르면, 미학의 창시자로 공인된 바움가르텐(Alexander Baumgarten)이 1735년 쓴 『시에 관한 철학적 성찰』은 미학적 질서 속에 라이프니츠의 신적 세계관을 이전시키고 있다. "이 세계관에 따르면 신은 가능한 세계들 중에서 가장 나은 것을 창조함에 있어서, 무한한 세상들 가운데서 공존 가능하고 특수한 내적 법칙들에 의해 규제되는 요소들로 형성된 모든 것들을 선택하였다. 그리고 시인을 하나의 창조자로 만들었고, 시를 자기 자체의 법칙에 종속된 세계로 만들었다." Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, 하태환 역, 『예술의 규칙-문학 장의 기원과 구조』, 서울: 동문선, 1999, pp. 384-385.

이야말로 예술의 존재원리이자 숙명인가? 를 물어야 한다.

부르디외(Pierre Bourdieu)는 유미주의 예술의 대중적 제도들, 즉 "[대중이] 교양적인 성향에 접근할 수 있도록 조처된" 제도들, 예컨대 예술 아카데미, 미술관, 전문잡지 및 비평서적, 대중 음악회, 안내지 등은 "사회적 단절을 제도화하는 효과를 가지고 있다"고 본다. 이로부터 우리는 사회의 대중적 제도가 오히려 예술을 사회와 단절시키고, 예술에 '예술적 기능'만을 부여하며, 그 고착화를 순환논법을 따라 제도적으로 엮어내는 핵심적이고 결정적인 이데올로기 장치라는 사실을 새삼 깨닫는다. 그런데 왜 사회 제도는 예술에 대해 그렇게 하는가?, 그렇게 해서 무엇을 얻는가? 그것은 한편으로 예술의 자율성을 보장하기 위함이고, 그러한 자율성을 통해 예술이 여타 사회 영역이 할 수 없는 역할을 수행하도록 하기 위함이다. 하지만 다른 한편으로 예술과 사회를 단절시키고, 예술에서 공동체 집단을 위한 잠재적이고 현실적인 다양한 기능들을 제도적으로 박탈함으로써, 이데올로기 장치는 예술을 정치 사회적 기만과 폭력의 도구로 전(오)용할 수 있다. 우리가 이 논문에서 논한 벤야민의 인간학에 입각한 유물론적 예술이론은, 바로 그러한 위험성에 맞서 예술이 역사적이고 사회 현실적인 콘텍스트 속에서 자체의 정체성과 기능을 매번 새로이 창안할 것을 이론화했다는 데 그 의의가 있다. 그러니 벤야민의 역사이론에서 혁명은 '엄격한 창조적 행위'를[43] 의미한다고 했던 지젝의 말은 그에 대한 최상의 긍정이 아닌가.

핵심어

벤야민, 인간학적 유물론, 유물론적 예술이론, 공동체, 집단, 유토피아적 꿈, 예술의 재창안, 예술의 사회적 기능

[43] Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso Books, 1989, p. 143.

참고문헌

Baudelaire, Charles, *Baudelaire selected writings on art & artists*, trans. P. E. Charvet, Cambridge University Press, 1988.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974-1989.

_____, 최성만 . 김영옥 . 윤미애 역, 『발터 벤야민 선집 1-5』, 서울: 길, 2007-2008.

Bolz, Nobert & Reijen, Willem van, *Walter Benjamin*, 김득룡 역, 『발터 벤야민: 예술, 종교, 역사철학』, 서울: 서광사, 2000.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, 하태환 역, 『예술의 규칙-문학 장의 기원과 구조』, 서울: 동문선, 1999.

Brent Plate, S., *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics*, New York: Routledge, 2005.

Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, England: The Harvester Press, 1977.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, 이광래 역, 『말과 사물』, 서울: 민음사, 1997.

Hartmann, Frank, *Medienphilosophie*, Wien: WUV, 2000.

Landmann, Michael, *Philosophische Anthropologie*, 진교훈 역, 『철학적 인간학』, 서울: 경문사, 1998.

Leslie, Esther, *Walter Benjamin: overpowering conformism*, London: Pluto Press, 2000.

_____, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", in Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, London: Black Dog

Publishing, 1999, pp. 58-91.

Marx, Karl, *Das Kapital . Kritik der politischen Ökonomie Bd.1*, Berlin: Dietz Verlag, 1988.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso Books, 1989.

_____, *The Parallax View*, 김서영 역, 『시차적 관점』, 서울: 마티, 2009.

_____, *In Defense of Lost Causes*, 박정수 역, 『잃어버린 대의를 옹호하며』, 서울: 그린비, 2009.

강수미, 『테크놀로지 시대의 예술-발터 벤야민 사유에서 유물론적 미학 연구』, 홍익대학교 미학과 박사학위논문, 2007.

_____, 「인간학적 유물론과 예술의 생산과 수용-발터 벤야민의 '초현실주의'를 중심으로」,『미학』, 한국미학회, 2007(52집), pp. 31-70.

_____, 「꿈과 각성의 시각적 무의식 공간-프로이트 정신분석학과 함께 벤야민 후기 예술론 읽기」, 『미학』, 한국미학회, 2008(55집), pp. 1-38.

■ Abstract

Reinventing the Arts

- Focusing on W. Benjamin's Anthropological Materialism and Materialistic Theory of Art

Kang, Su-Mi (Researcher, Seoul National University Institute of Humanities)

This research examines the new expectations and practices of art invested by Walter Benjamin in the social-aesthetical idea of "refunctioning of art" and considers the theoretically possible ground of such arguments.

Especially this paper focuses on one of the main themes of Benjamin's philosophy and aesthetics, the anthropological materialism. He argued his late essay "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" as "a materialistic theory of art". So I attempts to elucidate that Benjamin's materialistic art theory was at the base of his own anthropological materialism. And in this paper I explain that his critique against idealist aesthetics and aestheticism(art for art's sake) prepared for reinventing the arts.

As generally known, Benjamin assumed the offensive against the aesthetic, and more specifically works of art, insofar as they are aesthetic objects. Also he denied aesthetic autonomy and rejects aesthetics as an academic discipline. But in my opinion, Benjamin's arguments were efforts toward the arts for the collective's sake. More concretely speaking, his materialistic theory of art based on anthropological materialism suggests a new model of art which have social identities and functions. That theory illuminating not inventing the arts but reinventing the art by remembering and correcting the failure of the recent past in now-time(die *Jetztzeit*).

Key words: Benjamin, anthropological materialism, materialistic art theory, community, the collective, utopian dream, reinvention of arts, social function of art

아트앤스터디 www.artnstudy.com