

[강의안13] 벤야민(Walter Benjamin)의 미학사상

[학습목표]

1. 벤야민 미학사상의 두 개의 이론적 측면들(신학적 계기와 맑스주의적 계기)의 관계에 대해 알아본다.
2. 벤야민의 미적 경험으로서의 아우라(Aura) 개념에 대해 알아본다.
3. 예술 작품의 제의적 가치와 전시 가치(Ausstellungswert)에 대해 알아본다.

[주요용어] 아우라(Aura), 원본성(Originalität), 일회성(Einmaligkeit), 진품성(Echtheit), 제의적 가치(Kultwert), 전시적 가치(Ausstellungswert), 분산적 지각(Zerstreute Wahrnehmung), 촉각적 지각(taktile Wahrnehmung), 예술의 정치화(Die Politisierung der Kunst), 정치의 심미화(Die Ästhetisierung der Politik)

[학습과제]

벤야민의 주장처럼 예술이 사회적 산물로서 그 시대를 반영하고 있다면, 우리는 우리가 살고 있는 예술에 대해 분석의 눈을 돌려야한다. 즉 지금과 여기서 진행되고 있는 새로운 형식의 예술은 무엇이며, 그것이 갖는 특징은 무엇인가라는 문제로 말이다. 그것이 바로 벤야민 논의의 현재화일 것이다. 그가 예술을 파악하려고 했던 관점을 현재에 가지고 와서 현 상황에서 진행되는 예술을 다양한 각도에서 파악하고, 또 벤야민의 시대와는 다른 기술적 매체적 상황 속에서 예술 작품이 갖는 아우라의 운명과 현 대중 예술의 모습 등에 대해 우리가 어떤 식으로 탐구해야 할 것인지에 대해 생각해 보자.

[개관]

발터 벤야민의 미학사상

1. 발터 벤야민의 생애(1892-1940)

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 1892년 7월 15일 독일 베를린에서 에밀 벤야민과 파울리네 벤야민 사이에서 첫째 아들로 태어났다. 그의 집안은 유대인이었다. 그러나 엄격하게 유대 전통을 지키는 집안은 아니었으며, 오히려 종교적으로 열린 태도를 보이는 그 당시 전형적인 부르주아 집안이었다. 그의 아버지 에밀 벤야민은 베를린에서 성공을 한 사업가였다. 에밀 벤야민은 미술 중개인 및 양탄자 판매상으로 큰 돈을 벌며 그 후 여러 가지 사업에 투자해서 많은 부를 획득할 수 있었다. 미술 중개인과 양탄자 판매상을 하는 아버지의 직업은 그 후 벤야민이 예술 이론을 전개하는데 많은 영향을 끼쳤다. 특히 예술 작품이 가지고 있는 종교적 가치와 작품의 유일성 등에 대한 그의 생각은 이런 어린 시절의 경험이 부정적으로 많이 작용했을 것이라고 짐작된다. 벤야민은 부유한 어린 시절을 보냈지만, 그다지 행복한 시절을 보내지는 않았다. 이는 그의 심성과 건강 상태에서 기인한 결과라고 볼 수 있다. 어린 시절 벤야민은 매우 영민하고 심약한 아이였다. 그는 자신의 주변에 펼쳐진 사물과 환경에 대해 주의 깊은 시선을 보내며, 모든 것들을 자신의 심상에 담아두는 그러한 아이였다. 이러한 어린 시절에 경험했던 단상들을 그는 베를린 유년 시절 등을 통해 서술하기도 했다.

벤야민은 학창 시절에 구스타프 비네켄을 알게 되면서 학교 개혁을 중심으로 한 문화 운동에 많은 관심을 갖게 되었다. 1912년부터 벤야민은 프라이부르크에서 철학을 공부하기 시작했으며, 베를린, 뮌헨 그리고 베른 등지에서 철학을 계속 공부했다. 1919년 「독일 낭만주의에서 예술 비평의 개념에 관하여(Über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik)」이라는 논문으로 박사학위를 받았다. 그 후 1925년에 프랑크푸르트 대학에서 교수자격논문(Habilitation)으로 「독일 비극의 기원(Ursprung des deutschen Trauerspiel)」을 제출했으나, 여러 가지 이유로 인하여 통과가 거절되는 비극을 경험한다. 이것은 바로 강단 철학자로서의 벤야민의 삶이 좌절되는 것을 의미하며, 이로 인하여 그는 자유 문필가와 자유 사상가로서의 삶을 시작한다. 벤야민은 1933년 독일 나치를 피해 평소에 자신의 정신적 고향 중의 하나였던 파리로 망명하였다. 대도시 파리에서 그는 주의 깊은 또는 비판적인 도시의 산책자로서 대도시의 모든 현상과 자본주의 현상 등을 깊이 탐구하게 된다. 이러한 탐구는 완성되지 않은 상태로 남은 『파사젠 베르크(Passagen Werk)」의 기초가 되었다. 긴 망명의 시간의 최후는 1940년 스페인의 작은 마을에서 일어난다. 그는 그곳에서 일종의 ‘타살적 자살’로서 자신의 삶을 마감했다.

1940년 9월은 독일 나치가 기승을 부리던 시절이었다. 독일 및 유럽에 사는 많은 유대인들은 일찍이 나치를 피해 다른 곳으로 특히 미국 등지로 망명을 택했다. 그러나 이 때 미처 유럽을 떠나지 못한 많은 사람들은 뒤늦게 생존을 위해서 처절히 몸부림치다가 망명의 길을 택할 수밖에 없었다. 1933년 나치가 국회에서 다수의 의석을 획득함으로써 정권을 획득한 이후, 많은 유대인 출신의 지식인들과 나치

정권에 협력하지 않았던 비유대인 출신의 지식인들은 여러 통로로 망명의 길을 택할 수밖에 없었다. 이 시대를 살아가던 지식인들에게는 선택의 길이 별로 없었다. 인간의 광기와 도구적 이성이 취한 참혹한 극한 상황들 속에서 이들은 크게 나치 정권에 협력하든지, 아니면 반대하든지 둘 중 하나의 길을 택해야만 했다. 물론 참여와 반대에도 정도의 차이는 있었다. 다시 말해서 적극적 협력자의 길을 가든가 아니면, 소극적 협력자의 삶을 택하는 삶을 선택해야만 했다. 반대의 경우도 마찬가지다. 적극적 반대를 해서 나치 정권에 대항하든지, 아니면 망명이라는 삶을 선택할 수밖에 없었다. 망명은 반대라는 의미도 있지만, 생존을 위해 그렇게 할 수밖에 없었던 사람들에게는 그것은 삶을 위한 유일한 탈출구였다. 즉 나치 정권으로부터 목숨을 부지하기 위해 외국으로의 망명의 길을 택할 수밖에 없었던 것이다. 특히 나치의 주요 희생자였던 유대인 출신의 많은 사람들은 이러한 길을 가야만 했다. 원치 않지만 가야만 하는 길, 그것도 생존을 위해서 생활 환경도 틀리고 언어도 틀린 곳으로 유대인 출신의 지식인들은 단지 생명을 보존하기 위해서, 삶을 유지하기 위해서 낯선 곳으로 떠나야만 했다. 비록 유대인 출신은 아니지만 나치에 협력할 수 없었던 많은 비유대인 출신의 지식인들은 외국으로의 망명 대신에 ‘내적 망명’의 길을 택하기도 했다. 몸은 비록 독일에, 즉 나치의 폭압아래 있지만, 어떤 활동도 거부하고 내적으로의 도피의 길을 택한 이들은 나치의 지배 아래에서 자신만의 섬을 만들어 내적 망명의 길을 걸었던 것이다. 이러한 상황 속에서 유대인이자, 맑스주의적 경향을 가지고 있던 비판적 지식인인 벤야민은 결국 자살로서 자신의 삶을 스스로 마감하지만, 이는 더 이상 출구가 없는 상황에서 이루어진 일종의 타살적 자살인 것이다.

2. 신학과 맑스주의의 갈림길에서

일찍이 하버마스는 벤야민 이론에 대한 해석의 문제와 관련해서 다음과 같이 지적한 적이 있다. 즉 벤야민 사상을 어떻게 해석하느냐에 따라서 독일의 지성계가 갈라진다고 말이다. 이 말이 함의하고 있는 바는 매우 크다. 이러한 하버마스의 지적은 벤야민 이론 자체가 가지고 있는 층위의 다양성과 각 철학적 또는 정치적 입장에 따라 벤야민 이론이 달리 해석될 수 있는 여지가 벤야민 이론에 이미 내재되어 있음을 의미한다. 한마디로 말해서 벤야민의 사유 체계는 한 방향으로만 해석하기에는 많은 무리가 뒤따른다. 왜냐하면 그의 사상 자체 내에는 많은 이론적 층위가 중첩되어 있기 때문이다. 그렇기 때문에 벤야민은 미학자, 철학자, 매체 이론가, 수필가, 문예 비평가, 영화 또는 사진 이론가 등등 다양한 방면으로 고찰될 수 있으며, 또 더 나아가 각각의 방향성은 벤야민 사유를 해석하는데 있어서 나름의 정당성을 가지고 있다. 그에 대한 이러한 다양한 이론적 접근에서 우리가 어떤 입장을 가지고 벤야민을 해석하든지 간에, 그의 사상에서 인정할 수밖에 없는 가장 강

력한 두 개의 이론적 측면이 있다. 이것이 바로 그의 이론이 가지는 신학적 계기와 맑스주의적 계기다.

벤야민 이론에서 신학적 계기와 맑스주의적 경향은 묘한 긴장 관계를 이루면서 그의 사상적 토대를 형성하고 있다. 그렇기 때문에 이글톤은 벤야민을 맑시스트적 랍비라고 규정하기도 했다. 벤야민을 어떻게 해석하든지 간에 이 두 입장이 벤야민 사상에 근본적으로 내재하고 있음을 어느 벤야민 이론가도 부정하지 못할 것이다. 따라서 벤야민 사상에서 이 두 가지 사유 방식은 때로는 세계관으로 또 때로는 이론적 기반으로 벤야민에게 작용한다. 따라서 벤야민은 맑스주의자라고 보기에는 지나치게 신학적이고, 또 신학자라고 보기에는 지나치게 신학적 사유의 틀과 신학적 개념들로부터 벗어나 있다. 이 두 개의 세계관은 벤야민 사상에서 서로 충돌하면서 모순되게 나타나는 것이 아니라, 서로 묘하게 씨실과 날실이 엮인 직물처럼 드러난다. 이로써 하나의 새로운 인식의 틀을 형성한다. 특히 벤야민 후기에 형성된 그의 예술이론과 문화비평은 맑스주의적 성격을 분명히 하고 있지만, 그럼에도 불구하고 신학적 개념을 종종 메타포로서 사용하고 있음을 알 수 있다. 이러한 그의 성향은 그의 마지막 글인 「역사철학을 위한 테제」에서 분명히 들어난다. 그는 역사 철학 테제1에서 항상 이기게끔 되어 있는 자동 인형과 그 자동 인형 뒤에 숨어서 자동 인형을 조정하는 왜소하고 못생긴 등이 굽은 난장이라는 비유를 통해 이러한 성향을 드러낸다. 항상 이기게끔 되어 있는 자동 인형은 바로 “역사적 유물론이라고 불리어지는 인형”인 것이고, 만약 이 자동 인형이 만약 왜소하고 못생긴 등이 굽은 난장이, 그러나 영리한 난장이인 신학을 자기 편으로 한다면, 누구하고도 승리의 게임을 벌일 수 있으며, 더 나아가 그 게임에서 승리할 수 있을 것이라고 한다.

사실 역사적 유물론이 기본적으로 가지고 있는 역사의 필연성, 또 혁명의 필연성 등의 사고는 신학적 사유와 매우 유사하다. 맑스주의 이론은 자본주의 모순이 극한에 이르렀을 때 자본주의 그 자체에서 자본주의를 극복하려는 혁명적 시도가 필연적으로 일어날 수 밖에 없다고 한다. 이는 세계의 멸망이 도래했을 때, 메시아가 최후의 심판을 하러 내려와서 심판을 하고, 그리고 새로운 신의 세계가 펼쳐진다고 하는 신학적 내용과 형식적으로 매우 유사하다. 바로 벤야민은 이에 주목한다. 여기에 근거를 이루는 신학적 계기는 유대교의 신비주의로 알려진 카발라(Kabbalah)다. 히브리어로 전승을 의미하는 이 교파는 폐허가 된 그 세상에 메시아가 나타나 세계를 구원한다는 기본적인 교의를 가지고 있다. 파편화되고 더 이상 아무런 희망도 없는 현재의 시간이 바로 다름 아닌 구원의 시간이라는 것이다. 이러한 관점에서 그의 현재 진행되고 있는 예술에 대한 관심 또한 싹트고 있다고 볼 수 있다. 현재 진행되고 있는 기술 재생산 시대의 예술, 즉 대중 예술이 예술의 파멸의 시간이 아니라, 구원의 시간일 수 있는 것이다.

3. 사회적 산물로서의 예술

맑스주의적 경향은 벤야민의 후기 작품에서 두드러지게 나타나고 있다. 물론 이에 대해 이러한 경향은 벤야민의 후기 작품 뿐만 아니라, 전 저작에 걸쳐서 나타나고 있다고 주장하는 이론가들도 있지만, 후기에 이러한 경향이 본격적으로 드러나고 있다고 보는 것이 타당하다. 벤야민은 1924년 아스야 라시스라는 소비에트에서 활동하던 여류 감독을 알게 되고, 또 그녀를 통해 브레히트를 알게 되면서 맑스주의 이론에 관심을 갖게 된다. 특히 브레히트의 서사극 이론과 그의 문학에서의 기능 전환(Umfunktionisierung) 이론은 벤야민이 관심을 가졌던 예술의 새로운 기능에 대한 고찰의 토대가 된다. 이를 기반으로 해서 벤야민은 독창적인 맑스주의적 예술 이론을 전개한다. 특히 벤야민은 그 당시 맑스주의 진영 내에서 지나치게 하부구조, 즉 경제에 이론적 관심이 집중되어 있으며, 예술, 문화 등 상부 구조에 대해서 폄하하는 태도를 가지고 있다고 지적한다. 따라서 그는 자신의 예술 이론에서 예술 작품이 가지고 있는 투쟁 가치에 대한 가치 절하를 극복하면서, 기존의 예술 이론과는 다른 예술 이론을 전개하고자 한다면 자신의 의도를 명확히 밝힌다. 이러한 맑스주의적 예술 이론의 시작은 벤야민에게서 바로 예술 작품이 바로 ‘사회적 산물’이며, 작가는 또한 ‘생산자’라는 것을 강조하면서 시작된다. 이러한 그의 사상은 무엇보다도 「생산자로서의 작가」에서 두드러지게 나타난다. 글 제목에서 명확히 알 수 있듯이, 그는 작가를 천재라는 특별한 사람이 아니라, 일종의 정신적 산물을 만들어내는 ‘생산자’라는 관점에서 파악하며, 작가 또한 노동자라는 것을 강조한다. 그러므로 그는 노동자와의 연대를 작가가 적극적으로 의식해야만 한다고 강조하고 있다. 뿐만 아니라 각각의 예술 작품들이 가지고 있는 사회적 경향성을 그는 당연한 것으로 파악한다. 예술 작품은 단순히 표면적으로만 볼 때는 이러한 경향성이 잘 드러나 보이지 않지만, 내용이나 형식적인 면에서 보면 예술 작품은 항상 사회적 상황을 내포하고 있다는 것이다. 이러한 벤야민의 관점은 바로 현재 진행되고 있는 예술에 대한 관심으로 발전된다. 왜냐하면 예술은 사회적 산물이기 때문에, ‘지금 그리고 여기’에서 진행되고 있는 예술은 그 나름의 특징을 가지고 있다. 따라서 현재 진행되고 있는 새로운 예술 형식을 기존의 이론으로 평가하려고 하기 보다는 새로운 기준으로 평가해서 그 특징을 명확히 해야 한다는 것이 바로 벤야민 사유의 특징이다. 이러한 그의 입장은 바로 대중 매체에 대한 그의 관심으로 연결된다. 바로 이 지점에서 ‘기술 재생산 시대의 예술 작품’이라는 개념이 생기게 되고, 그는 기술 재생산 시대의 예술 작품이 가지고 있는 특징과 형식 그리고 수용 방식에 대한 그의 논의를 본격적으로 진행시킨다.

4. 기술 재생산 시대의 예술 작품의 특징 - 아우라의 몰락

벤야민은 현재 영화 또는 새로운 매체와 관련해서 가장 빈번히 언급되고 있는 그

의 유명한 논문 「기술 재생산 시대의 예술 작품」에서 기술 재생산 시대의 예술 작품이 이전의 예술 작품과 비교해서 갖는 가장 두드러진 특징을 바로 ‘아우라(Aura)의 몰락’이라고 정의한다(「예술작품」, 477쪽). 사실 현재에도 벤야민의 아우라 몰락에 대한 논의를 계속되고 있으며, 각자의 입장에 따라 기술 재생산 시대, 더 나아가 디지털 매체 시대에 과연 아우라의 운명이 어떻게 되었는가에 대한 논의는 매우 다양하게 진행되고 있는 것이 사실이다. 즉 과연 기술 재생산 시대, 그리고 더 나아가 디지털 매체 시대에 과연 아우라가 몰락했느냐 아니면, 몰락은커녕 그 힘이 확장되고 있는가에 대한 논의는 해결점을 갖지 못한 채, 계속 뫼비우스의 띠처럼 진행되고 있다. 이러한 아우라를 둘러싼 다양한 또는 대립적인 논쟁들은 벤야민 사후 그리고 현재에만 있었던 것은 아니다. 벤야민이 살아 있을 때에도 이러한 논쟁은 있었다. 그렇다면 왜 이러한 논쟁들이 계속해서 진행되는 것일까? 그 이유는 무엇보다도 벤야민이 서술한 아우라 개념 자체에서 기인한다고 볼 수 있다. 어떤 개념보다도 아우라적(?)인 벤야민의 아우라 개념은 다소 애매하고 비의적인 측면들이 많기 때문에 해석을 둘러싼 논쟁이 일어날 수밖에 없다. 또 다른 이유는 아우라 개념이 함의하고 있는 중요성 때문이다. 예술 작품의 특징과 그것의 수용 방식에 관한 논의의 핵심에 있는 아우라 개념은 계속 변화되고 있는 매체적 상황과 맞물려 그 상황에 맞는 예술 작품을 규정하는데, 이론적 근거로 작용하기 때문이다.

그렇다면 과연 벤야민은 아우라를 무엇으로 규정하고 있으며, 또 왜 기술 재생산 시대의 예술 작품이 가지고 있는 가장 큰 특징을 아우라의 몰락으로 파악했는가? 먼저 벤야민은 아우라라는 개념을 중심으로 전통 예술 작품은 아우라를 가지고 있으며, 기술 재생산 시대의 예술 작품은 아우라를 가지고 있지 않다고 규정한다. 이때 아우라는 예술 작품이 가지고 있는 물질적이고 객관적인 특징을 의미한다. 즉 예술 작품이 가지고 있는 원본성(Originalität), 일회성(Einmaligkeit) 그리고 진품성(Echtheit)이 바로 아우라다. 전통 예술 작품은 태생적으로 원본 외에 작품, 즉 작품의 재생산과 복제를 허용하지 않는다. 물론 역사적으로 보았을 때, 전통적 예술 작품은 어떤 방식으로든 재생산 또는 복제되어 왔다. 그러나 원본이 존재하는 한, 이들은 원본의 힘을 능가할 수는 없다. 아류를 아류일 뿐이며, 복제품은 복제품일 뿐이다. 원본인 예술 작품은 단지 “일회적인 현존재”(「예술작품」, 475쪽)로서 자신을 드러내며, “원본의 여기와 지금”(「예술 작품」, 476쪽)은 예술 작품의 강력한 존재 근거이자, 힘으로 작용하는 것이다. 이것이 바로 전통적 예술 작품이 가지고 있는 아우라다. 그러나 이러한 예술 작품이 가지고 있는 객관적, 물질적 조건으로만 아우라가 형성되는 것은 아니다. 이러한 아우라를 가진 예술 작품들이 예술 작품을 수용하는 과정에서도 아우라를 불러 일으킨다. 바로 이 지점에서 미적 경험으로의 아우라가 생성된다.

벤야민은 「기술 재생산 시대의 예술 작품」과는 달리, 그 이전에 쓰여진 「사진의 작은 역사」와 또 그 이후에 쓰여진 「보들레르에 관한 몇 가지 계기들」에서는 미적 경험으로서의 아우라를 강조하고 있다. 즉 “지각 가능성”으로서 아우라 개념

을 설명한다. 그에 따르면, 아우라란 주체가 대상과의 관계 속에서 얻게 되는 미묘한 주관적 경험을 의미하며, 또는 타인과의 관계 속에서 얻게 되는 일종의 ‘교감’을 의미한다(「계기들」, 646쪽). 누군가가 나에게 시선을 보낼 때, 그 시선을 의식하고, 그 시선을 되받아 칠 수 있는 그러한 능력(「계기들」, 646쪽)이 바로 아우라다.

그렇다면 앞서 설명한 객관적 특성으로서의 아우라와 주관적 미적 경험으로서의 아우라는 서로 상반되는 개념인가? 결코 아니다. 벤야민은 이 둘이 서로 상호 작용하고 있다는 사실을 강조한다. 세계에 하나밖에 없고, 또 복제될수록 원본의 권위가 강해질 수밖에 없는 그러한 예술 작품들은 기본적으로 수용자에게 가까이 하기에는 너무 먼 존재다(「계기들」, 647쪽). 이러한 예술 작품들은 접근의 어려움이라는 특성을 가지고 제의 가치(Kultwert)를 소유하게 되고, 이러한 가치는 제의(Kult)에서 가장 잘 발휘된다. 여기서 제의 가치는 말 그대로 종교적 가치를 의미함과 동시에, 후에는 권력과 자본과의 결탁을 통해 그 가치를 확고하게 됨을 의미한다. 접근하기 어렵기 때문에 수용자는 예술 작품을 어쩌다 접하게 되는 기회가 있으면, 예술 작품을 그 자체로 수용하기 보다는 그 힘에 복종하게 된다. 이러한 전반적인 상황이 바로 아우라를 형성하는 것이다. 이러한 아우라적인 예술 작품은 원본성을 묻지 않는 그리고 재생산이 전제인 예술 작품이 등장함으로써 몰락이라는 운명을 겪을 수밖에 없다는 것이 바로 벤야민의 주장이다. 따라서 아우라의 몰락이란, 원본성을 묻지 않아도 되는 새로운 예술 형식의 등장과 이것이 가져온 예술 작품의 지각 작용의 변화를 의미한다는 것을 알 수 있다.

5. 기술 재생산 시대의 새로운 예술 작품 - 사진과 영화

앞서 언급했듯이, 벤야민은 예술 작품을 사회와 무관한, 천재들의 산물로 파악하는 것을 거부한다. 예술은 시대적 상황을 초월하는 고귀한 그 무언가가 아니라, 어떤 방식으로든 시대적 상황을 외적으로 내적으로 반영한다. 따라서 시대마다 예술에 대한 규정, 그리고 예술 형식과 이것을 수용하는 방식은 변화하기 마련이다. 이러한 입장에서 벤야민은 기술 재생산 시대에 새롭게 등장한 예술 형식인 사진과 영화를 새로운 형식의 예술 작품으로 규정하고 이를 미학적 관점에서 적극 해석하려고 시도하였다. 그에게는 과거의 예술, 또는 과거의 예술에 근거한 예술 이론이 중요한 것이 아니라, 현재 ‘지금’이라는 동시대적 시간과 ‘여기’라는 동시대적 공간에서 진행되고 있는 예술 형식에 대한 탐구가 시급했기 때문이다. 여기서 더 나아가 벤야민은 대량 생산과 맞물려 진행된 대중 문화에 대해서도 자신의 입장을 분명히 한다. 그는 대중 문화를 문화와 예술의 몰락으로 파악하고 이를 비판하려는 태도를 가지고 있던 다른 이론가들과는 달리, 대중 문화가 가지고 있던 새로운 가능성과 역할에 대해 적극 검토하고자 시도하였다. 그는 대중 문화의 등장을 문화 예술의

몰락이 아니라, 부르주아 문화와 예술의 몰락, 즉 가진 소수의 그들만의 문화와 예술의 몰락으로 파악하였다. 따라서 그에게 있어서 대중 문화는 소수의 손에 독점되어 있던 문화와 예술을 다수의 손에 돌려 줄 수 있는 가능성이었다.

그러한 가능성은 무엇보다도 사진을 통해 실현된다. 벤야민은 사진에 대한 논쟁이 사진이 새로운 예술 형식임에도 불구하고 기존의 예술 개념에 입각해서 사진이 예술인가, 또는 예술이 아닌가라는 식으로 진행되고 있는 현실을 문제라고 지적한다. 그에 따르면 사진에서 무엇보다도 먼저 주목해야 되는 사실은 “사진으로서의 예술(Kunst als Photographie)”이다. 왜냐하면 그는 사진의 등장이 가져온 가장 큰 변화를 예술 작품의 복제 가능성이라고 보기 때문이다. 복제 가능성은 바로 ‘예술 작품에 대한 민주적 접근 가능성의 확대’를 의미하기 때문이다. 비록 원본은 아니지만, 복제된 상태에서 수용자는 예술 작품들을 쉽게 접할 수 있게 되고 이로 인하여 예술 작품을 제의적 대상에서 향유적 대상의 관점에서 수용할 수 있는 시각이 생길 수 있는 것이다. 이로써 예술 작품은 이제 제의적 가치에서 전시 가치(Ausstellungswert)를 가지게 된다. 사진은 기존의 예술 작품을 재생산할 뿐만 아니라, 스스로 원본성을 주장하지 않음으로써 원본성, 유일무이성이라는 아우라를 무색하게 만든다.

사진이 예술 작품에 대한 접근 가능성의 확대를 가져옴으로써 아우라의 몰락을 촉발시켰다면, 영화는 바로 아우라의 몰락을 완성한다. 영화는 기본적으로 대중 예술이다. 소수의 수용자만을 위한 것이 아니라, 대중을 위해 그리고 대량 생산되고, 많은 사람들이 이를 수용하기를 원한다. 벤야민에게 영화는 두 가지 점에서 매우 매력적이다. 하나는 대중적으로 수용된다는 점, 또 다른 하나는 영화가 움직이는 이미지로 구성된다는 점이다. 바로 이런 점에서 영화는 수용자의 지각 작용에 직접적으로 큰 영향을 미치게 된다.

먼저 영화의 대중적 수용에 대해 살펴보자. 영화는 생산에서 수용에 이르기까지 집단적 성격이 강조된다. 영화는 전통적 예술 작품과는 달리 영화관이라는 대중적 공간에서 수용된다. 물론 지금은 대중적 수용과 대중적 공간에서 벗어나 영화를 감상할 수 있는 기회는 얼마든지 있지만, 비디오가 등장하기 전까지 영화를 보기 위해서는 영화관이라는 공간을 방문할 수밖에 없었다. 영화가 등장했던 초기에 영화관은 중요한 공간으로 작용한다. 산업 혁명이 후 대도시가 형성되고 발전했지만, 대도시라는 공간에 사는 대중이 집이라는 사적 공간 외에 외부적 공간에서 여가 생활을 향유할 수 있는 공간은 거의 없었다. 이러한 상황 속에서 영화관은 대도시를 살아가는 불특정 다수의 대중들에게 새로운 놀이 공간을 제공했다. 이 새로운 공간 속에서 대중들은 자신들의 예술을 즐길 수 있고 또 때로는 비판할 수 있는 안목을 키울 수 있었던 것이다. 이들은 이전의 예술 작품들이 닫힌 공간에서 위계적 방식으로 질서 지어진 수용 방식에 따라 예술 작품들을 수용했던 것과는 달리, 영화관이라는 열린 공간에서 자유롭게 영화를 수용한다. 한 마디로 말해서, 자신이 영화를 보고 싶으면, 볼 수 있다는 것이다. 또 개인적 수용과는 달리 집단적 수용을 통

해 대중들은 어느 정도 비판적으로 영화를 수용할 수 있으리라고 벤야민은 보았다. 이는 대중에 대한 그의 신뢰에서 기인한다. 따라서 벤야민은 대중 문화가 예술의 몰락을 가져오고, 또 대중들은 특히 영화를 통해 우민화될 수 있다는 아도르노와는 달리, 대중들은 영화를 즐김과 동시에 비판할 수 있다고 보았다(『예술작품』, 497쪽과 505쪽).

벤야민에 따르면 영화는 대중적 수용이라는 양적 측면에서 뿐만 아니라, 질적 측면에서도 기존의 예술 작품과는 다른 수용 방식을 갖는다. 왜냐하면 영화는 정적인 또는 고정된 이미지가 아니라, 기본적으로 움직이는 이미지로 구성되어 있기 때문이다. 영화가 움직이는 이미지이기 때문에 기본적으로 몰입 또는 침잠을 요구하는 전통 예술 작품과는 다른 수용 방식을 갖는다는 것은 벤야민뿐만 아니라, 크라카우어 그리고 아도르노도 지적한 점이다. 그러나 아도르노가 그렇기 때문에 영화가 예술이 될 수 없다고 주장하는 것과는 달리, 벤야민은 영화는 새로운 예술 형식이고, 그렇기 때문에 다른 수용 방식을 갖는 것이라고 하면서, 영화를 대중 예술로서 옹호한다. 움직이는 이미지인 영화는 수용자들에게 집중과 침잠이 아니라, ‘분산적 지각(Zerstreute Wahrnehmung)’과 ‘촉각적 지각(taktile Wahrnehmung)’을 불러 일으킨다. 이러한 새로운 지각 방식을 영화가 일으키는 이유는 다음과 같다. 먼저 영화는 앞서 이야기한 것처럼 움직이는 이미지들로 이루어졌기 때문에, 한 이미지에 집중적으로 집중과 침잠을 할 수 없다. 집중과 침잠을 하기에는 영화의 화면은 너무 빨리 전환되기 때문이다. 그리고 또 다른 이유는 영화는 기본적으로 편집 예술이다. 따라서 다양한 편집으로 인하여 영화는 연대기적인 시간 개념을 탈피하고 영화 안에서 자유롭게 공간 이동을 할 수 있다. 지금 우리의 관점에서 볼 때는 너무나 당연한 것이며, 별 거 아닐 수 있지만, 영화 초기에 관객들이 영화를 보고 깜짝 놀라 뛰쳐나갔다는 이야기들에서 알 수 있듯이, 그 당시 사람들에게는 이러한 경험은 정말 새로운 스펙터클의 체험인 것이다. 과거, 현재 그리고 미래라는 선형적 구조에서 탈피해 과거와 현재 그리고 미래를 편집해서 보여주는 영화는 새로운 시공간 체험을 가능하게 했다. 이러한 새로운 이미지 구성은 분산적 지각과 더불어 이미지에 대한 충격 체험과 이미지의 촉각적 지각 또한 불러 일으킨다. 벤야민은 이러한 새로운 지각 작용에서 주체가 능동적으로 활동할 수 있으리라 본 것이다. 주체의 능동적 활동을 통해 대중은 이제 새로운 형식의 예술 작품을 수용하는 과정에서 예술을 즐기고 비판한다.

6. 예술의 정치화(Die Politisierung der Kunst)와 정치의 심미화(Die Ästhetisierung der Politik)

기술 재생산 시대의 예술 작품이 가지고 있는 가장 뚜렷한 특징은 원본성과 유일무이성의 몰락이다. 이와 달리 전통적 예술 작품은 원본성과 유일무이성을 자신의

아우라로 가진다. 물론 복제의 가능성과 복수성의 가능성을 가지고 있기도 했다. 그러나 이는 기술 재생산 시대의 예술 작품이 가지고 있는 원본성의 몰락과는 근본적으로 성격이 다르다. 왜냐하면 전통적 예술 작품은 아무리 복제된다고 하더라도 원본성을 부정할 수 없기 때문이다. 아니, 더 나아가 복제되면 될 수록 원본성의 신화는 강화되기 때문이다. 이러한 전통적 예술 작품은 이러한 원본성, 다시 말해서 ‘귀함’이라는 물질적 존재 조건 때문에 종교적 제의적 가치를 갖게 되고 종교 의식과 밀접하게 관련된다는 것이 바로 벤야민의 주장이다. 이로써 예술은 사회에서 종교적 기능을 수행한다. 반면 기술 재생산 시대의 예술은 태생적으로 원본성을 부정하는 것이기 때문에 전통적 예술 작품이 수행해왔던 이러한 종교적 가치와 종교적 기능을 기대하기는 어렵다. 따라서 기술 재생산 시대의 예술 작품은 종교적 가치 대신에 전시 가치를, 그리고 이로 인하여 종교적 기능 대신에 정치적 기능을 수행할 수 있다. 예술의 이러한 새로운 사회적 기능인 정치적 기능과 관련해서 벤야민은 ‘예술의 정치화’와 ‘정치의 심미화’(「예술작품」, 506쪽)를 분류한다. 즉 ‘정치의 심미화’는 예술의 가지고 있는 이러한 속성을 잘못 이용한 것이며, 이와 달리 ‘예술의 정치화’(「예술작품」, 508쪽)는 올바른 예술의 정치적 기능을 의미한다.

정치의 심미화란 한마디로 말해서, 이데올로기를 선전 선동하기 위해 사용되는 예술을 의미한다. 예를 들어 나치즘과 파시즘에서 예술을 자신들의 이데올로기를 위해 사용되는 경우가 바로 여기에 해당한다. 이들은 예술이 가지고 있는 정치적인 힘, 특히 대중 예술이 가지고 있는 대중적 파괴력에 대해 탁월하게 인식했고 또 이를 악용했다. 벤야민은 이러한 현상만을 단지 정치의 심미화로 파악하지는 않는다. 그는 정치의 심미화를 가능하게 하는 예술 내적인 원인 또한 지적한다. 이는 바로 ‘예술을 위한 예술’을 외치는 예술지상주의와 탐미주의 그리고 좌파들이 가지고 있는 대중 예술에 대한 무관심과 경멸 등에서 그 원인을 찾았다. 먼저 탐미주의가 어떻게 정치의 심미화를 불러일으키는지 대해 살펴보자. 탐미주의는 예술의 목적을 예술에서 찾는다. 이들에게 무엇보다도 중요한 것은 ‘예술은 위한 예술’이다. 이렇게 되면 탐미주의는 자연스럽게 예술 외적인 상황들, 즉 사회적 상황에 대해서는 무관심한 태도를 취할 수밖에 없다. 아니, 예술이 예술 그 자체가 아니라, 사회적 상황에 대한 불순한 의도를 가져서는 안된다. 이러한 의도나 태도를 취하게 되면 예술은 그 순수성을 상실한 채, 타락하게 되는 것에 지나지 않는다. 이러한 태도가 바로 ‘정치의 예술화’에 대해서도 무관심한 태도를 갖게 되는 것이며, 이러한 무관심성을 이용해서 정치는 예술을 자신의 수단으로 악용한다. 즉 탐미주의는 파시즘이 예술을 악용하는 것을 결론적으로 용인한 것이다.

벤야민은 이와 동시에 좌파의 대중 예술에 대한 태도 또한 비판한다. 이들이 대중 문화에 대해 취하는 비우호적인 태도 또한 정치의 예술화, 특히 대중 예술을 정치적으로 악용하는 것에 이바지 하는 것이라고 보았다. 나치즘은 그 어느 정치적 집단보다도 대중 문화가 가지고 있는 힘을 정확히 파악했고, 또 아주 적절히 사용한 집단이다. 그들은 자신의 선전 선동 도구로 영화를 아주 잘 활용하였다. 이러한

나치즘이 행한 대중 문화의 적절한 활용과는 달리, 그 당시 진보적 사상을 가지고 있었던 좌파들은 자신의 정치적 성향과는 달리, 대중 문화에 대해서는 매우 미온적인 태도를 가지고 있었다. 이들은 대중 문화 그 자체를 파악하려고 했다가 보다는 나치와 파시즘에 의해 악용되는 대중 문화를 보면서, 대중 문화를 한 마디로 대중 조작의 수단으로 평가 절하하는 오류를 범했다. 정치적으로 진보적 의식을 가지고 있었던 좌파들의 이러한 태도는 대중 문화 그 자체를 파악하지 못했다는 오류를 범하는 것이며, 또한 그들이 연대하고자 했던 노동자들의 문화를 스스로 폄하하는 태도를 드러내는 것이라고 볼 수 있다. 따라서 벤야민은 이들의 이런 태도 또한 결국 정치의 예술화에 도움을 주는 태도라고 파악했다.

7. 디지털 매체 시대의 벤야민: 벤야민 논의의 현재성

지금은 벤야민이 살았던 기술 재생산 시대에서 벗어나 새로운 매체 시대인 디지털 매체 시대다. 현재의 매체적 상황에서 벤야민의 논의를 봤을 때, 그의 이론이 정당하게 그대로 적용될 수는 없다. 아니, 적용시키려고 하는 것 자체가 벤야민의 논의에 정면으로 위배되는 것일 수도 있다. 그의 주장처럼 예술이 사회적 산물로서 그 시대를 반영하고 있다면, 우리는 우리가 살고 있는 예술에 대해 분석의 눈을 돌려야한다. 즉 지금과 여기서 진행되고 있는 새로운 형식의 예술은 무엇이며, 그것이 갖는 특징은 무엇인가라는 문제로 말이다. 그것이 바로 벤야민 논의의 현재화이다. 그가 예술을 파악하려고 했던 관점을 현재에 가지고 와서 현 상황에서 진행되는 예술을 다양한 각도에서 파악하고, 또 벤야민의 시대와는 다른 기술적 매체적 상황 속에서 예술 작품이 갖는 아우라의 운명과 현 대중 예술의 모습 등에 대해 탐구해야만 하는 것이다.