망각된 가능성의 현재성

– 발터 벤야민의 예술작품 에세이 다시 읽기

임 석 원 (이화여대)

Ⅰ. 들어가며

발터 벤야민은 20세기 전반기에 시대구분의 결정적인 패러다임으로서 무엇보다도 '기술적 복제가능성'을 선구적으로 제시하였다. 물론 그가 제시한 복제가능성은 아날로그 방식이었다. 오늘날 우리는 디지털 시대에 진입하였고 이제는 이에 부합하는 새로운 사유틀이 필요한 것처럼 보인다. 그래서 혹자는 우리가 그동안 발터 벤야민의 복제기술 관련 텍스트를 충분히 읽고 해석했다고 주장한다. 이러한 주장에도 불구하고 필자는 그의 대표적인 에세이 「예술작품이 기술적으로 복제가능한 시대의 예술작품 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit」(이하 예술작품 에세이로 지칭함)을 다시 꼼꼼히 읽음으로써 오늘날 우리 동시대인들에게 여전히 의미 있는 벤야민의 문제의식을 되짚어보고자 한다.[1)]

종종 축약된 제목 때문에 간과되기 쉬운 벤야민의 의도를 잠시 지적하자면, 첫째, 이 논문은 일반적인 복제기술을 다루고 있는 것이 아니다. 그의 관심은 전적으로 '예술작품'의 복제로부터 시작한다. 다른 무엇보다도 바로 예술작품이 기계적으로 복제될 수 있다는 점 때문에 그의 동시대가 새롭게 규정되어야 하는 것이다. 둘째, 벤야민에게는 복제 또는 복제품 자체보다는, 제목에서 알 수 있다시피, '복제가능성'이 원칙적으로 더 중요하다. 이는 예술작

1) 필자의 관점을 공유하고 있는 논문으로 Miriam Bratu Hansen: Room-for-Play. Benjamin's Gamble with Cinema. In: Christian Schulte (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie, Konstanz 2005을 참조할 것.

품이 기술적인 복제에 의해 만들어지는 시대가 본격적으로 시작하기 이전에, 다시 말해 아직 드러나지 않은 가능성들이 혼재되어 있는 시기에 무엇인가가 현실화되면서 다른 어떤 것의 잠재적인 가능성이 사라져버리기 이전에 예술작품의 '복제의/복제로 인한' 가능성의 영역을 전면적으로 진단하고 있음을 암시한다.

Ⅱ. 예술작품 에세이의 진단적 가치와 현재성

Ⅱ.1. 예술작품의 복제와 아우라의 위축

벤야민은 예술작품 에세이의 제3판의 모토로서 폴 발레리의 글을 인용함으로써 자신의 테제를 암시하고 있다.

> 사람들은 그러한 위대한 혁신들이 예술의 테크닉 전체를 변모시키고, 이로써 발명 자체에 영향을 끼치며, 결국에는 아마도 예술의 개념 자체를 가장 마법적인 방식으로 변화시키는 데까지 이를 것이라는 점을 명심해야 한다.[2)]

발레리의 이 글은 1928년에 『De la musique avant toute chose』에 처음 실렸는데, 벤야민은 1934년에 출판된 『예술을 위한 단편들 Pièces sur l'art』에서 이 글을 인용하고 있다. 벤야민은 과학/기술의 발전이 불가피하게 예술 개념의 변화를 초래할 것이라는 발레리의 선견지명을 받아들이면서 자신의 글에서 이에 대한 구체적인 분석을 본격적으로 전개시키고 있다.[3)]

벤야민에 따르면, 이미 고대 시대부터 – 대부분의 경우 수작업에 의해 –

2) 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품」, 『기술복제시대의 예술작품. 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007, 99쪽. (이하 본문 내 인용할 때 괄호 안에 쪽수만 밝히고 인용출처는 국내 한글번역본에 근거한다. 다만 기존 번역의 문장이 어색할 경우 독일어 원본을 참조하여 필자가 일부 수정하였음을 밝혀둔다.)

3) 벤야민은 자신의 예술작품 에세이(제2판)을 매우 단호하게 비판했던 아도르노에게 1936년 가을에 발레리의 이 책을 선물로 주었다.

항상 복제될 수 있었던 예술작품이 겪은 결정적인 변화요인은 '기계에 의한 대량 복제가능성'이다. 목판에 의해 그래픽이, 인쇄술에 의해 문자가 비로소 기계적으로 복제 가능해졌고, 석판인쇄술의 발명에 의해 그래픽의 복제가 훨씬 간편해졌으며 그 덕분에 복제이미지가 매일 일상생활 속에서 새롭게 유통할 수 있게 되었다.

> 리토그래프[석판인쇄술]와 더불어 복제기술은 근본적으로 새로운 단계에 도달했다. 나무판에 새기거나 동판을 부식시키는 것과는 달리 돌 위에 그림을 그려놓는 식의 훨씬 더 간편한 과정 덕분에 그래픽은 처음으로 그래픽의 생산물을 (이전처럼) 대량으로뿐만 아니라 매일 새로운 형태로 시장에 내놓을 수 있었다. 그래픽은 리토그래프 덕분에 일상을 그림으로 설명하면서 함께 따라다닐 수 있었다.(101쪽)

벤야민은 예술작품 복제술의 역사를 간략하게 훑어보면서 이미 잘 알려져 있는 인쇄술의 영향보다는 석판인쇄술의 발명으로 인한 변화가 기계적인 복제기술의 새로운 국면을 열었다고 평가한다. 즉 이때 그는 복제품의 대량생산 못지않게 '복제의 일상화'를 결정적인 것으로 주목하고 있다. 왜냐하면 석판인쇄술 덕분에 이미지가 매일매일 새로 복제되어 유통됨으로써 복제이미지가 비로소 일상생활의 변화속도와 보조를 맞춰 등장할 수 있기 때문이다. 바로 이 점이 석판인쇄 이후의 복제기술과 이전의 복제기술을 결정적으로 구분짓고 있는 것이다.

벤야민은 이와 같이 매체 발달을 개괄하고 나서 "최초로 정말로 혁명적인 복제수단"(111)인 사진에 대해 이야기한다. 사진기의 발명 이후에 복제 기술은 순간적인 영상을 손보다도 빠르게 포착할 수 있을 정도로 발전한다. 이 지점에서 벤야민은 이후 영화의 등장과 더불어 훨씬 더 본격적으로 진행되고 있는 지각체계의 변화를 언급하고 있는 셈이다. 오랜 기간 고도로 숙달된 장인의 손 대신에 시각적 행위가 예술창작에서 결정적인 역할을 수행한다. 여기서 우리는 '손'으로 대변될 수 있는 지각방식을 '촉각적'이라고 지칭할 수 있을 것이다. 이와 같은 '촉각'과 '시각'이라는 상이한 지각방식은 벤야민의 예술작품 에세이를 시종일관 가로지르고 있는 긴장감를 구축하고 있다.

벤야민은 우선 에세이 초반부에 무엇보다도 사진과 영화로 대변되는 기계적인 복제방식이 전통적인 예술개념에 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴보는 것을 예술작품 에세이의 목표로 설정한다.

이제 예술작품이 기술적 복제에 의해 완전히 똑같이 재생산될 수 있을까? 이에 대해 벤야민은 전통적인 의미의 예술작품에서 중시되어 온 '진품성 개념'을 언급하고 있다. 그의 정의에 따르면 예술작품의 진품성이란 예술작품이 자신의 발생시점부터 전승되어 오면서 물리적, 시공간적 차원에서 겪은 모든 것을 총괄하여 그 작품의 유일무이성을 지시하는 개념이다. 이러한 진품성의 핵심내용이 '작품의 지금과 여기'라는 점에서, 아무리 기술이 발전한다고 하더라도 이러한 진품성을 기술적으로 남김없이 복제하는 것은 불가능할 것이다. 이때 벤야민은 "진품성의 영역 전체는 기술적 복제의 가능성에서 벗어나 있고, 물론 기술적 복제뿐만 아니라 다른 어떤 복제의 가능성에서도 벗어나 있다."(104)고 말하면서 복제기술이 진품성의 시대에서 탈피하여 새로운 가능성을 제공하고 있다는 점을 강조한다. 즉 광범위하게 진행되고 있는 기술적 복제가 예술작품의 진품성까지 완벽하게 복제할 수는 없지만, 육안으로는 쉽게 지각할 수 없는 예술작품의 이미지를 확대, 강조, 고속촬영을 통해 새롭게 포착하거나, 공간적인 제약으로 인해 다가가기 어려웠던 예술작품의 수용을 손쉽게 만듦으로써, 예술수용자는 평소에 낯익은 이미지를 낯설고 새롭게 바라보고 심지어 전통적인 가치의 권위에 대해 다시 생각하거나 예술작품 자체가 복제에 의해 구체적인 수용상황에 따라 효율적인 현재성을 획득할 수 있다.

벤야민은 예술작품의 기술적 복제 때문에 '예술작품의 여기와 지금'의 가치가 하락하고 이로 인해 나타난 대표적인 현상을 '아우라의 위축'이라고 일컫는다. 즉 "예술작품의 기술적 복제 가능성의 시대에서 위축되고 있는 것은 예술작품의 아우라"(106)인 것이다. 벤야민은 '아우라의 위축'을 단지 예술영역에만 국한시키지 않는다. 그는 '아우라의 위축'을 현대사회에서 "지각의 매체에서 일어나고 있는 변화들"(108)의 대표적인 예로 파악하면서 이러한 지각방식의 변화를 사회적 변혁의 양상들과 결부시켜 고찰하고자 한다. 우선 벤야민은 아우라를 "아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회

적인 현상"(109)으로 정의하고 있는데, 현대에 이르면 멀리 있는 대상조차도 복제를 통해 가까이 전유하고자 하는 대중의 욕구가 증대했기 때문에 접근불가능성을 전제하고 있는 아우라가 붕괴하게 된다고 본다. 부연하자면 아우라의 파괴, 즉 "대상을 그것을 감싸고 있는 껍질에서 떼어내는 일"(109)이 벤야민의 시대에 나타난 지각의 특징인 것이다. 여기서 알 수 있다시피 벤야민은 아우라를 어떤 대상을 감싸고 있으면서 동시에 그 대상의 원거리 작용을 가능케 하는 일종의 지각매체와 관련시키고 있다. 그런데 고도의 복제기술이 보급될수록 대중들은 이제 어떤 실제 대상 대신에 '껍질 없는 대상'인 복제품을 지각하는 데에 익숙해진다. 예를 들어 어느 여름날 오후에 휴식을 취하고 있는 자가 바라보고 있는 것은 이제 어느 지평선의 실제 산맥이 아니라, 너무나 똑같이 지평선의 산맥을 찍은 영상이미지로 대체될 것이다. 궁극적으로 아우라의 위축은 단지 대상이 지녔던 권위의 붕괴만을 의미하는 게 아니라, 그 대상을 수용하는 주체의 지각방식의 변화를 또한 중요하게 지시하고 있다. 공간적, 시간적 지각의 카테고리를 따르고 있는 '아우라적인 지각방식'은 무엇보다도 지각대상이 특정한 '지금'과 '여기'로서의 "공간과 시간으로 짜인 특이한 직물"[4]과 얼마나 긴밀하게 연결되어 있는지의 여부를 중시한다. 그러나 이제 어떤 유일무이한 것과 그것의 복제품 사이의 시공간적 거리감을 무화시키는 복제기술 같은 새로운 기술매체의 발달과 더불어 현대인의 경험은 시간과 공간에의 종속성에서 급속하게 벗어났으며 그만큼 아우라적인 지각방식은 위축되었다.

Ⅱ.2. 복제기술의 등장과 예술개념의 변화

예술작품이 최초에 종교적 의식을 위해 사용된 이래로 제의가치와 밀접하게 결부되어 있다고 파악한 벤야민은 겉으로는 예술작품이 종교의식과 무관

4) 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, 『기술복제시대의 예술작품. 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007, 184쪽.

해지면서 이러한 제의가치가 근대에 사라진 것처럼 보일지라도 여전히 '미에 대한 숭배'라는 세속화된 형태로 계속 지속되어 왔다고 본다. 벤야민은 대상에 다가갈 수 없는 접근 불가능성이 제의가치의 주요특징이라는 점에서 자신의 아우라 개념 역시 제의가치의 또다른 표현이라고 간주하고 있다. 그런데 "최초의 혁명적인 복제기술"인 사진술의 등장과 더불어 예술작품은 이러한 제의가치에 근거하고 있는 아우라적 존재방식과는 확연히 구분되는 전적으로 새로운 단계에 진입하게 된다. 즉 예술작품의 기술적 복제가 가능해진 시대에 예술작품의 아우라는 위축되고 비로소 예술작품은 종교적 의식에 얽매있던 기생적인 존재방식으로부터 벗어난다.[5]

벤야민에게 있어서 '사진이나 영화가 예술이냐'라는 물음보다 '사진이나 영화의 발명으로 인해 예술의 성격이 어떻게 바뀌었나'라는 물음이 훨씬 더 본질적인 것이다. 벤야민에 따르면, 복제기술시대에 예술작품이 제의가치 대신 전시가치에 따라 수용되면서 '예술의 자율성이라는 가상' 역시 사라진다. 예술이 자율적인 존재라는 가상은 역설적이게도 예술작품이 제의적 토대에 종속되어 있는 기생적 상태에서 작동했던 것이다. 예술이 제의가치에 종속된 기

5) 벤야민은 더 이상 '제의'가 아니라, '정치'를 이 새로운 예술작품의 토대로서 간주한다. 이때 사진은 벤야민에게 제의가치 대신 전시가치에 따라 수용되는 비아우라적인 예술작품과 관련해서 매우 중요한 전환점이다. 비록 초기 초상사진에서는 여전히 아우라가 깃들어 있기는 했지만, 비로소 사진에서 점차 제의가치 대신 전시가치가 전면에 나타났기 때문이다. 특히 아제의 사진에서는 "제의가치의 마지막 보루"(116)인 인간의 얼굴이 사라지고 비어있는 거리풍경이 포착되면서 전시가치가 제의가치보다 단연 우세해지는데, 벤야민은 이러한 사진들이 어떤 역사적 사건을 마치 범행 현장처럼 찍어 보여주는 증거물이 될 수 있기 때문에 정치적 의미를 지니게 된다고 평가한다. 이때 그가 더 이상 제의가 아니라 정치를 자신의 토대로 삼기 시작한 예술작품의 개념 변화의 대표적인 예로서 사진 매체를 고찰하고 있음은 분명하다. 벤야민이 이미 사진 에세이에서 좀더 구체적으로 진술한 바 있듯이 그는 초현실주의자의 사진처럼 사진이 "세계와 인간 사이의 유익한 소외"를 초래하길 원한다. 다시 말해 사진은 사람들이 지금까지 너무도 익숙해진 탓에 그냥 지나쳐 왔던 것을 낯설게 느끼게 하고 새롭게 바라보게 해 줄 것이다. 제의가치를 위해 은밀하게 감싸여 있던 대상들이 이제는 사진의 등장과 더불어 매우 가깝게 전시됨으로써 새롭게 지각되는 것이다. 벤야민이 주목한 사진의 정치적 의미는 무엇보다도 바로 이러한 새로운 지각의 습득을 위한 훈련에 있다. 사진의 등장과 더불어 비로소 우리는 "세부 내용을 밝혀내기 위해 모든 친밀한 것들이 제거되는 장(場)"(「사진의 작은 역사」, 185쪽)을 제공받을 수 있기 때문이다.

생적 상태에서 아무리 자율성을 내세운다고 할지라도 그러한 자기규정은 결국은 가상에 불과할 것이다. 여기서 벤야민은 '예술의 자율성이라는 가상'을 '예술작품의 아우라'와 거의 동일시하고 있으며 아우라의 몰락과 더불어 이 가상 역시 사라졌다고 진단한다. 이와 같은 벤야민의 진술에 대해 아도르노는 매우 비판적인 견해를 피력한 편지글(1936년 3월 18일자)[6]을 보낸 바 있다. 여기서 아도르노는 예술의 자율성을 마법적인 아우라 개념과 동일시하는 벤야민의 접근방식을 비변증법적이라고 문제 삼으면서 오히려 예술작품이 자율적인 형식법칙의 실현을 통해 자유로운 상태에 접근할 수 있다고 본다. 벤야민 역시 예술작품 에세이에서 자율적인 예술작품의 긍정적 효과 자체를 부정하고 있다기보다는 실제로는 예술이 제의적 가치에 종속되어 있는 기생적인 상태임에도 불구하고 예술의 자율성을 내세우고 있는 기만적 가상을 부정한다고 볼 수 있다. 그럼에도 벤야민이 아도르노와 명백히 구분되는 지점은 벤야민이 예술개념을 규정할 때 예술의 자율성에 대한 논의가 이제 부수적인 것이 되었다는 점이다. 앞서 지적했다시피 벤야민의 관심은 전적으로 복제기술의 등장 이후 예술 개념이 어떻게 변화했느냐에 있다. 더군다나 벤야민에게는 그동안 예술작품의 제의가치를 유지하는 데에 일조한 '예술의 자율성이라는 가상'보다는 아우라적인 예술작품과 비아우라적인 예술작품을 구분짓는 '기술적인 복제가능성'이 좀 더 핵심적인 카테고리이다.

Ⅱ.3. 영화배우를 관중 앞으로 매개하는 기계장치

벤야민은 영화를 구체적으로 분석하기에 앞서 영화배우, 기계장치(카메라), 영화관중의 삼각구도를 다음과 같이 간결하게 요약한다. 즉 영화는 "영화배우의 연기를 관중 앞에 제시하는 기계장치"(121)에 의해 만들어지는 것이다. 이때 영화배우와 관객 모두 연극무대의 경우와는 확연히 다른 상황에 놓일 것

6) Vgl. Theodor W. Adorno u. Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994, S. 168ff.

이라는 점은 자명하다. 영화배우의 예술적 성과는 통일성이나 총체성과는 거리가 멀어진다. 왜냐하면 영화는 배우의 개별적인 동작들을 몽타주한 것이기 때문이다. 심지어 영화배우들은 무대관객의 반응을 보고 연기를 조정할 수 있는 가능성 역시 갖지 못한다. 한편 관중들 역시 무대연극의 경우와는 달리 우선 기계장치에 감정을 이입하는 단계를 거친 후에야 비로소 배우와의 감정이입이 이루어진다. 여기서의 '기계장치에의 감정이입'이란 관객이 기계장치와 동일한 태도를 취한다는 것을 의미하는데, 그 중에서도 카메라가 배우의 연기를 테스트하는 태도를 말한다. 즉 관중 역시 카메라처럼 배우의 연기를 테스트한다. 벤야민은 이를 "시각적 테스트"(122)로 규정하고 있다. 영화배우는 시각적 테스트를 받고 카메라 및 카메라 뒤의 촬영감독은 배우의 예술적 성과를 테스트하고 영화관중은 다시 2차적인 시각적 테스트를 수행하는 것이다.

에세이의 제2판은 이 부분을 좀더 상세히 다루고 있다. 벤야민은 여기서 특히 "관중 앞에서 연기하는 것이 아니라, 기계장치 앞에서 연기"(67)하는 영화배우의 테스트 성과를 긍정적으로 평가하고자 한다. 벤야민에 따르면, 영화배우는 컨베이어 벨트에서 일하는 노동자처럼 "기계화된 테스트"(66)를 수없이 받으며 "기계장치가 제시하는 과제"(66)에 도전하면서 기계장치 앞에서 "자신의 인간성을 유지"(67)하는 "일급의 테스트 성과"를 보여줄 수 있다는 것이다. 이러한 벤야민의 기대가 실제 영화계의 현실에서 실현되기 힘들었다. 무엇보다도 벤야민이 영화의 변증법적 발전을 위해 전제하였던 영화 거대자본의 국유화는 전혀 이루어지지 않았으며 거대자본의 침식은 계속 진행되고 있었다. 따라서 벤야민 역시 아마도 이러한 연유에서 나중에 이 부분을 대폭 수정하였을 것이다. 이 수정에서 그의 영화에 대한 관심의 질적 변화가 뚜렷이 나타나고 있다. 그래서 영화배우의 테스트 성과를 주목하고 있는 제2판과는 달리 벤야민은 제3판에서 관중의 테스트하는 태도를 부각시키고 있다.

Ⅱ.4. 카메라맨과 현실의 영화적 재현－기술 나라의 푸른 꽃

벤야민이 영화에 의해 현실이 재현되는 양상을 논하면서 카메라맨은 환자의 몸 속 깊숙이 손을 짚어 넣는 외과의사에 비유되면서 카메라맨의 영상은 화가의 그림과는 전혀 다른 것으로 간주된다.

> 손을 얹어 환자를 낫게 하는 마술사의 태도는 환자의 몸에 깊숙이 손을 대는 외과의사의 태도와는 다르다. (...) 마술사와 외과의사의 관계는 화가와 카메라맨의 관계와 같다. 화가는 주어진 대상에 자연스러운 거리를 유지하는 데 반해 카메라맨은 작업할 때 주어진 대상의 조직에까지 깊숙이 침투한다. 이를 통해 두 사람이 얻게 되는 영상은 엄청나게 다르다. 화가의 영상은 하나의 전체적 영상이고, 카메라맨의 영상은 여러 개로 쪼개어져 있는 단편적 영상들로서, 이 단편적 영상들은 새로운 법칙에 의해 다시 조립된다.(133쪽)

벤야민은 영화가 기존예술과는 전혀 다른 방식으로 현실을 재현한다는 점에 주목하고 있다. 무엇보다도 카메라맨은 화가와 구분되는데, 화가가 대상과 적당한 거리를 유지하면서 전체적으로 하나로 이루어진 그림을 그리는 반면, 카메라맨은 카메라장치를 들고 과감히 현실에 깊이 침투해서 마치 현실의 단면을 오려내듯이 일련의 단편적인 영상들을 포착한다. 결과적으로 카메라맨의 영상은 단일하지 않고 이질적인 단편들로 이루어져 있다. 그런데 벤야민은 이러한 카메라맨의 작업은 영화의 환영적 성격 자체와는 무관하다고 본다.

> 영화의 환영적 성격은 2차적 성격이다. 즉 그것은 편집의 결과이다. 다시 말해, 영화 제작소에서 기계장치는 현실에 깊숙이 침투해 들어감으로써 기계장치라는 이물질이 제거된 순수한 현실의 모습은 어떤 특수한 처리 과정의 결과, 즉 특별히 설치한 카메라장치를 통해 촬영한 결과, 그리고 그렇게 촬영된 것을 그와 동일한 종류의 다른 촬영 장면과 함께 조립한 결과로서 생겨난다. 기계장치가 없는 모습의 현실은 여기서 그 현실의 가장 인위적 모습이 되었고, 현실을 직접 바라본다는 것은 기술 나라의 푸른 꽃이 되었다.(131쪽)

여기서 벤야민은 영화의 환영적 성격을 2차적인 처리과정인 편집의 산물이라고 규정하고 있다.[7] 그에 따르면, 영화가 불러일으키는 대표적인 환영은 '기계장치가 없는 현실의 모습'이다. 이것이 현실의 '가장 인위적인' 모습으로 간주되는 이유는 단순히 기계장치의 개입이 보이지 않게 인위적으로 조작되었다는 데에만 있는 것은 아니다. 무엇보다도 영화에서 재현된 '기계장치 없는 현실'이 이미 기계 장치와 불가분하게 착종되어 있는 실제 현실과는 너무나도 동떨어져 있기 때문에 '가장 인위적'인 것이다. 고도의 기술사회에서 이제 하나의 이상향으로 설정된 '기술 나라의 푸른 꽃'은 어떠한 기계장치의 매개 없이 현실을 직접 바라보는 것이 거의 불가능해져 버렸음을 암시한다. 실제로 인간이 살고 있는 현대 문명의 현실에서 기계장치가 깊숙이 침투하지 않은 영역을 발견하기란 어렵다. 심지어 이제까지 인위적인 것으로 간주되었던 기계장치적인 것이 어느새 동시대인들에게 자연스럽게 받아들여지고 있다. 이러한 연유에서 보건대 '기계 장치가 없는 모습의 현실'이나 '기계 장치의 매개 없이 현실을 직접 경험하는 것'이 가장 인위적인 상태일 것이다.

이러한 맥락에서 벤야민은 기계장치가 현실에 깊숙이 침투하고 있는 영화 촬영의 현장이야말로 비환영적이기 때문에 영화가 연극과 결정적으로 구분된다고 본다.

> 영화촬영은 연기 과정 자체에 속하지 않는 촬영장치, 조명장치, 촬영 스태프 등이 보는 사람의 시야에 들어오지 않을 어떤 입지점을 상정하는 것이 불가능한 과정이다(물론 보는 사람의 눈동자가 촬영장치의 시점과 일치하는 경우를 제외한다면 말이다.) (...) 연극에는 원칙적으로 무대에서 벌어지는 사건을 함부로 환영적인 것으로서 꿰뚫어 볼 수 없는 지점이 있다. 영화의 촬영 장면의 경우에는 이러한 지점이라는 것이 있을 수 없다.(131쪽)

예를 들어 누군가 우연찮게 연극배우들의 연기를 보게 되었다고 해보자. 그때 그는 그 상황이 연극이라는 것을 전혀 눈치챌 수 없는 지점에 있을 수

---

7) 벤야민이 영화배우와 관련해서 긍정되었던 영화매체의 기계적인 필연성으로서의 몽타주 기법을 영화촬영 작업 이후의 매끄러운 편집기술과 구분 짓고 있음은 분명하다.

있다. 하지만 영화촬영의 경우에는 전혀 다르다. 영화배우가 연기하는 동안 그들 주위에는 온갖 기계장치들과 스태프들이 위치해 있기 때문에 우리는 그들이 영화를 촬영하고 있다는 사실을 금방 알아챈다. 벤야민이 여기서 강조하고 싶은 것은 영화의 제작과정에서 기계장치의 개입이 불가피하며 이러한 개입이 여실히 드러난다는 점이다. 이것이 바로 영화의 일차적인 성격인 것이다. 여기서 우리는 영화의 이러한 일차적 성격이 앞서 언급한 환영성으로 대변되는 영화의 이차적 성격과 형성하고 있는 대립적인 긴장구도를 영화 매체의 주요특징 중의 하나로 파악할 필요가 있다. 그리고 벤야민의 관점에서 볼 때 영화 편집의 결과로서 발생하는 환영적 성격은 단순히 부정되어야 할 것이라기보다는 동시대 현실세계의 한 측면을 반영해주고 있다.

> 그러니까 영화를 통한 현실의 재현은 오늘날의 사람들에게 비할 바 없이 의미심장한데, 왜냐하면 예술작품이 기계장치가 없는 모습의 실제를 보여줄 것을 그들이 요구하는 것은 정당하고, 영화적 재현에서 이러한 모습의 실제가 바로 이 실제와 그 기계 장치와의 가장 강도 높은 상호침투를 토대로 제공되기 때문이다.(133쪽 이하)

벤야민이 영화를 특히 주목하는 이유는 "영화에서 기계 장치가 완전히 배제된 채로 재현되고 있는 현실의 모습이 사실은 정반대의 사태, 즉 기계 장치가 현실에 고도로 깊숙이 파고든 상태에 근거"[8]하고 있기 때문이다. 여기서 우리는 벤야민의 사유세계의 주요한 한 축을 형성하고 있는 알레고리적 고찰방식이 그의 영화이론에서도 그대로 작용하고 있음을 유추할 수 있다. 부연하자면 그가 독일 비애극 논문에서 복권시킨 알레고리 개념은 무엇보다도 재현하고 있는 것과는 다른 무엇인가를 의미하거나 심지어 자신이 보여주고 있는 것의 부재를 극단적으로 지시하고 있는 방식과 결부되어 있다. 지금까지의 논의에서 나타나듯이 영화 역시 자신이 재현하고 있는 것(기계장치 없는 모습의 실제)과는 정반대되는 사태(실제와 기계장치의 가장 강도 높은 상호침투)를 지시하고 있다는 점에서 영화는 '기술나라의 푸른 꽃'으로 대변되는 현대사회의 알레고리로 간주될 수 있다.

8) 임석원, 「발터 벤야민의 영화 매체 이해와 알레고리」, 『브레히트와 현대연극』, 2011, 269쪽.

Ⅱ.5. 영화관의 관중

벤야민이 영화 촬영소에서 “보는 사람의 눈동자가 촬영장치의 시점과 일치하는 경우”(131)를 특별히 예외적인 상황으로 설정하고 있다는 점을 되짚어 볼 필요가 있다. 만일 영화제작과정에서 관찰자의 시선이 기계장치의 시선과 일치하지 않기 때문에 영화적 환영이 발생하지 않는다면, 실제 영화관에서 영화를 보는 자들의 경우에는 어떻게 될까? 물론 벤야민은 이와 같은 논의와 관련하여 전적으로 영화촬영의 현장을 염두에 두고 있기는 하지만, 이 대목에서 우리는 보는 사람의 눈동자가 촬영장치의 시점과 일치하지 않을 수 없는 대표적인 경우로서 영화관중을 자연스럽게 떠올릴 수 있다. 이미 벤야민은 카메라의 테스트하는 태도를 취하는 영화관중에 대해서는 긍정적으로 평가한 바 있다. 모든 관객들은 카메라의 시점을 통해 바라본다. 그렇다면 기계장치의 시점에 따라 볼 수밖에 없는 관중은 과연 영화의 환영적 성격을 간파할 수 있을까 라는 질문을 제기하지 않을 수 없다. 벤야민은 이러한 의문을 명쾌하게 해명해주고 있지 못하다. 테스트하는 자로서의 관중 역시 기계장치의 시점에 따라 볼 수밖에 없다는 점에서 영화의 환영적 성격에 그대로 노출되어 있는 셈인데, 벤야민은 자신의 텍스트 내에서 이러한 문제점을 전혀 언급하고 있지 않다.

우리는 이러한 문제점을 벤야민의 영화분석의 한계로 간주할 수도 있겠지만, 다른 한편으로는 그의 전략적 선택이라는 관점에서 고려해볼 수 있다. 즉 벤야민은 영화가 편집의 환영적 성격에도 불구하고 관중들에게 미치는 영향들의 가능성을 보다 더 주목하고 있는데, 이는 그가 에세이 서문에서 맑스의 연구의 진단적 가치로서 아직 실현되지 않은 잠재적 가능성에 대한 기대 창출을 강조한 것과 같은 맥락이라고 볼 수 있다. 다시 말해 벤야민은 파시즘 영화나 헐리우드의 거대영화산업의 부정적인 영향이 증대되고 있는 상황에서 대중집단의 잠재적 가능성에 여전히 기대를 걸고 그 가능성을 실현시킬 수 있는 문화적 사회적 조건들을 미리 짚어보고 있다. 따라서 필자는 오늘날 그가 영화매체에 기대한 것의 실현여부에 따라 그의 영화분석의 옳고 그름을 재단하기보다는 그가 실현시키고자 했던 영화매체의 가능성을 오늘날의 사회

적 경제적 조건 하에서 새롭게 검토해 보아야 한다고 생각한다.

벤야민은 무엇보다도 기술적인 복제가능성에 의해 생산과 수용의 '대량화'가 본격적으로 가능해지고, 사회적 문화적 경제적 변화에 때맞춰 대응하기 위한 '활성화'가 촉진된다는 측면을 긍정적으로 평가한다. 그리고 대중이야말로 이러한 대량화와 활성화가 궁극적으로 구현될 수 있는 실체라는 점에서 복제기술 시대의 대중은 벤야민의 영화분석의 핵심고리이다.

벤야민은 예술작품의 기술적 복제가능성 때문에 대중과 예술작품의 관계가 획기적으로 변했다고 단언한다. 기술적으로 예술작품의 대량복제가 가능해지자 예술작품에 대한 대중의 태도가 진보적으로 바뀐 것이다. 이때 대중들이 보여주는 '진보적인 태도'의 특징은 그들이 예술작품을 즐겁게 보고 경험하는 동시에 전문적인 비평가처럼 그것을 테스트한다는 데에 있다. 벤야민에 따르면 이 두 가지 태도의 긴밀한 결합이 가장 자연스럽게 이루어지는 곳이 바로 영화관인 것이다. 그는 "영화관에서 관중의 비판적인 태도와 즐겁게 감상하는 태도가 일치한다"(134)고 진술하면서 이러한 일치를 영화예술의 "동시적인 집단적 수용"(135)과 연관시키고 있다. 여기서 비판과 향유라는 두 가지 태도의 일치를 위해서는 동시적인 집단적 수용의 장소로서 영화관이 절대적으로 요구된다는 점이 암시되어 있다. 영화관에서는 개별자들의 반응이 동시적인 집단적 수용 하에서 처음부터 집단화 과정에 의해 곧바로 조건지어지는데, 벤야민은 이 점이 영화관객의 진보적인 태도 형성과 관련해서 중요하다고 본다. 영화의 수용은 집단으로서의 관객을 요구하고 관객은 집단의 일원으로서 영화를 수용한다. 그러니까 영화의 성공여부는 영화를 논평하는 어떤 개별주체의 단일한 의견에 의해서라기보다는 영화관중으로서 모인 대중의 집단적 반응에 의해 결정된다. 이러한 관계설정은 헐리우드 영화와 같은 대형제작사의 영화이든 소규모 독립영화사의 영화이든 크게 달라지지 않을 것이다. 예술작품과 대중의 이와 같은 관계는 영화예술 이전에는 찾아보기 힘들다. 이제 대중은 더 이상 예술작품으로부터 외면되지 않는다. 그러기는커녕 대중 없는 예술작품의 존재는 무의미해지기 시작한 것이다.[9]

9) 물론 영화가 더 이상 영화관이라는 공간적 제약에서 벗어나 소비될 수도 있는 오늘날의

벤야민이 긍정적으로 평가한 '동시적인 집단적 수용'은 관객이 '스스로를 조직하고 통제할 수 있는 가능성' 역시 전제하고 있다. 그렇다면 오늘날 영화관객의 태도는 진보적인가? 다시 말해 그들은 영화를 즐기면서 평가하고 있는가? 이때 그들은 스스로를 조직하고 통제하고 있는가? 유추컨대 우리는 오늘날의 변화된 상황 하에서 영화관객의 진보적인 태도 여부를 적어도 '스스로를 조직하는 자발성'에 대한 고려와 더불어 판단할 수 있을 것이다.

Ⅱ.6. 영화와 지각의 심화

벤야민은 영화의 의미를 단순히 영화촬영소의 영화배우나 영화관 속의 관중의 태도 변화와 결부시켜 파악하는 데에 머물지 않는다. 그는 더 나아가 영화가 우리의 주변세계에 대한 지각을 풍부하게 심화시킨다고 판단한다. 이와 관련해서 그는 영화가 등장인물뿐만 아니라 우리가 살고 있는 주변세계를 또한 복제해서 보여준다는 점을 주목한다. 이제 영화는 확대촬영이나 고속촬영 등의 기법을 활용하면서 이전에는 우리의 지각범위에서 벗어나 있던 일상적인 대상이나 행동들을 분석가능하게 만든다. 이 점에서 영화의 영향이 프로이트의 『일상생활의 정신병리학』이 미친 영향에 견줄만하다는 벤야민의 견해는 타당하다.

> 우리는 정신분석학을 통하여 충동의 무의식적 세계를 알게 된 것처럼 카메라를 통하여 비로소 시각적 무의식의 세계를 알게 된다.(139쪽)

물론 벤야민은 영화를 정신분석학적인 관점에서 다루려는 것은 아니다. 프로이트의 정신분석학이 주로 인간의 드러나지 않은 심층적인 욕망을 다룬다

상황에서 벤야민의 기대는 조금 수정되어야 할 것이다. 특히나 '동시적인 집단적 수용'은 회화 감상과는 달리 영화관객의 진보적인 반응을 가능하게 하는 요인이었다는 점에서 더욱 그러하다. 한편 오늘날 블록버스터 영화들이 상영되는 영화관의 관중동원력은 계속 기록을 갱신하고 있다. 그러니까 오늘날에도 수많은 사람들이 영화관에서 영화를 보고 있는 셈이다. 그러나 영화배급망을 장악한 자본은 하나의 동일한 영화를 수많은 상영관들에서 상영할 수 있다. 그만큼 동시적인 집단적 수용은 약화되고 있다.

면, 벤야민의 영화분석은 어떤 대상의 감각적인 외부지각을 주목하고 있다. 에세이의 제1판과 제2판을 보면, 벤야민은 이 두 무의식 사이에 존재하는 가장 밀접한 관련성이 카메라가 "감각적 지각의 정상적 스펙트럼에서 벗어나 있는 außerhalb eines normalen Spektrums der Sinneswahrnehmungen"(84) 현실의 다양한 측면들을 포착할 수 있다는 점에 있다고 본다. 이 점에서 벤야민이 주목한 '무의식'은 욕망이론보다는 지각이론과 더 긴밀하게 연계되어 있다. 또한 나중에 벤야민이 주목하고 있는 건축에서처럼 무심코 습관적으로 이루어지는 시각적 수용이 시각적 무의식의 한 예로 간주될 수 있다는 점에서 무의식에 대한 벤야민의 문제의식이 프로이트와는 달리 지각이론적 관점 하에서 형성되어 있음을 재차 확인할 수 있다. 또한 무의식에 대한 벤야민의 지각이론적 접근은 그의 단편글 「유사성론」(1933)에서 오늘날 우리의 좁은 지각세계가 인지하지 못하는 비감각적 유사성이 무의식적으로 지각된다는 진술과 맞닿아 있다. 이처럼 벤야민에 있어서 무의식은 '감각적 지각의 정상적 스펙트럼에서 벗어나 있는', 즉 '비감각적'인 대상이 지각되나 아직 의식화되지 않은 영역이다. 그러니까 '시각적 무의식'은 인간의 일상적인 눈이 보기는 하지만 의식적으로는 쉽사리 지각되지 않는 영역이다. 이러한 영역이 비로소 영화에 의해 인간의 시각적 지각세계에 편입되기 시작한다. 흥미로운 것은 벤야민이 「유사성론」에서는 이러한 비감각적 유사성을 지각하는 미메시스 능력과 관련해서 현대인의 지각세계가 협소해졌다는 점을 지적하고 있는 반면에, 예술작품 에세이에서는 영화가 우리의 지각세계를 풍부하게 해준다는 측면을 부각시키고 있다는 점이다. 따라서 벤야민의 경우에 미메시스 능력이 감각적 지각의 정상적 스펙트럼 너머의 비감각적 지각과 관계있다고 한다면, 그가 영화야말로 언어나 문자와 마찬가지로 바로 이러한 미메시스 능력이 변형되어 나타나는 새로운 저장소로 간주하고 있다는 추론이 가능하다.

그런데 벤야민이 기대하고 있는 "영화에 의한 지각의 심화"는 지각능력의 단순한 향상만을 의미하는 것은 아니다. 이에 대해 벤야민은 다음과 같이 명확하게 규정하고 있다.

> 클로즈업된 촬영 속에서 공간은 연장되고 고속촬영 속에서 움직임 또한 연장되었다. 확대촬영의 경우에 '어차피' 불분명하게 보는 것을 분명하게 볼 수 있게 된 것이 관건이라기보다는 오히려 이때 질료에서 나타나는 전혀 새로운 구조들을 명확히 보여주는 것이 중요하다. 고속촬영이 단지 알려져 있는 움직임의 모티프만을 드러내는 것은 아닌데, 그렇다기보다는 고속촬영은 이 알려진 모티프들 속에서 전혀 알려지지 않은 모티프들을 (...) 발견한다.(138쪽)

여기서 중요한 것은 주변의 일상적인 대상세계를 외면하지 않으면서도 그것을 단순히 기존 관점에 따라 분명히 지각하거나 재확인하는 데에만 그치지 않고, 우리에게 익숙한 일상세계에 내재되어 있는 새로운 구조와 알려지지 않은 모티프들을 지각가능하게 만드는 것이다. 이것이 바로 벤야민이 의도했던 '암울하고 답답한 감옥의 세계'를 폭파시키는 방식이며 그리고 섬광처럼 지나가는 영화의 이미지야말로 이러한 폭파를 가능케 할 '10분의 1초의 다이너마이트'인 것이다.

이러한 인간 지각의 심화가 지각매체의 변화와 더불어 발생한다는 점을 굳이 다시 강조할 필요는 없다. 이제 시각적 지각세계의 형성과 관련해서 인간의 눈을 대신하는 카메라의 눈이 등장하고 있다. "카메라에 말을 거는 자연은 육안에 말을 거는 자연과 다르다."(138) 이 '다른 자연'은 무엇을 일컫는가? 우리는 이 구절과 관련해서 벤야민이 제1판에서 언급한 "제2의 자연"[10]을 참조할 수 있다. 그에 따르면, 제의적인 사회에서와는 달리 현대 사회의 발달된 기술은 종속상태에서 벗어나 있으며 제2의 자연으로 간주된다. 그런데 벤야민의 진단에 따르자면, 인간들이 이러한 제2의 자연, 즉 기술을 발명해내긴 했지만 이제 더 이상 이 기술을 다스리지 못하고 있으며 따라서 인간은 이를 극복하기 위한 학습과정에 의지하고 있다. 그리고 이러한 학습과정(Lehrgang)에서 예술, 특히 영화가 중요한 역할을 담당할 것이라는 것이다. "어떤 기계장치를 다루는 행위의 전제조건인 새로운 통각(Apperzeption)과 반응방식을 사람들이 연습하는 데에 영화가 도움을 준다."[11] 즉 새로운 기술, 새로운 매

10) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-2, Frankfurt am Main 1974, S. 444.

11) Ebd.

체의 등장과 더불어 나타나는 문제를 극복하기 위해서는 새로운 지각방식의 의식적 습득이 요구되는 것이다. 물론 이 제2의 자연에 대한 진술은 제2판, 제3판에서 삭제되긴 하지만, 이러한 사유는 '카메라에 말을 거는 또다른 자연'이라는 표현에서 알 수 있듯이 여전히 유효하게 지속되고 있다. 그런데 여기서 벤야민은 인간이 아니라 기술이 해방되었다고 진술하고 있다는 점을 간과하면 안 된다. 즉 벤야민이 주목하고 있는 것은 '해방시키는 기술'이 아니라, "해방된 기술 emanzipierte Technik"[12]이며, 이 점에서 그는 기술이 인간을 해방시킬 것이라고 단정적으로 진술하고 있지 않다. 그의 관점을 따르자면 육안이 아니라 카메라에 의해 지각되는 또다른 자연은 인간으로부터 해방되어 있다. 우리가 이러한 독립적인 기술과 연대할 수 있는 가능성은 전적으로 우리 스스로가 우리의 지각을 훈련시키는 학습과정에 달려 있는 것이다. 그리고 영화예술이 바로 그러한 기회를 제공하는 것이다. "우리 시대의 엄청난 기술 장치를 인간 신경의 편입 대상으로 만드는 것—이것은 역사적 과제이며, 이러한 과제의 수행에 영화의 진정한 의미가 있다."[13] 이러한 맥락에서 벤야민은 영화에게 사회적 차원에서 "사람과 기계장치 사이의 균형을 만들어내는"(82) 기능을 부여하였다.

또한 벤야민이 영화에 의한 지각의 심화와 관련해서 중요하게 간주한 것은 "예술과 학문의 상호침투"(137)이다. 이때 '학문'으로 번역되는 'Wissenschaft'라는 독일어 단어는 벤야민이 예로서 제시한 르네상스 시대의 "해부학, 원근법, 수학, 기상학, 색채학"(137)처럼 자연과학, 기술과학 역시 포함한 학문 일반을 통합하고 있는 용어이다. 우리의 일상적인 세계를 유례없이 정확히 묘사하고 유례없이 깨끗하게 분절하는 영화 덕분에 평소에는 인간의 지각세계에서 벗어나 있던 대상들에 대한 분석가능성이 커지고 있다. 즉 학문의 주요특징인 정밀한 분석작업이 영화에 의해 더욱 활성화되고 있다. 그 결과 영화는 우리에게 다음과 같은 의미를 지니는 것이다.

12) Ebd.
13) Ebd.

> 영화는 대상들을 클로즈업해 보여주거나, 우리에게 익숙한 소도구들에게 숨겨진 세부모습을 부각하면서, 또한 카메라를 훌륭하게 움직여 평범한 주위 환경을 탐구함으로써 한편으로 우리의 삶을 지배하는 강제에 대한 통찰을 증가시켜 주는가 하면, 다른 한편으로 우리가 전혀 상상하지 못했던 엄청난 유희 공간을 확보해준다.(138쪽)

영화에 의해 대상세계를 분석할 가능성이 증가하고 이것이 영화의 주요기능으로 간주되고 있다. 그런데 이러한 사정이 무엇보다도 기술학문의 발달과 긴밀하게 결부되어 있다는 점에서 영화의 의미가 예술적 가치에만 근거해서 판단될 수는 없을 것이다. 벤야민은 이러한 진술을 제3판에 추가하고 그 대신에 제2판에서의 '대중적 정신이상에 대해 정신적 예방접종의 가능성을 제공하는 영화'에 대한 진술을 생략하고 있다. 후자의 진술이 매우 흥미롭기는 하지만 영화의 이러한 심리치료 기능에 대한 벤야민의 진술은 아직 가설단계에 머문 채로 현실적으로 검증되지 못한 반면에, 새로 추가된 진술이 강조하고 있는 영화매체의 의의는 오늘날의 관점에서 충분히 타당해 보인다. 다시 말해 영화예술은 예술적 가치와 학문적 활용가능성을 구분 짓던 기존태도를 지양하고 예술과 학문을 융합시켜 나가는 21세기의 융복합적인 연구경향을 선취하고 있는 셈이다.

Ⅱ.7. 영화와 정신분산, 충격효과 그리고 촉각적 지각

벤야민은 가치 있는 예술작품은 "미래에 대한 반향들로 전율"(139)한다는 앙드레 브레통의 진술을 인용한다. 예를 들어 20세기 초의 대표적인 전위예술운동인 다다이즘은 기존 표현방식을 통해 영화적 효과를 발휘하고자 하였다. 벤야민에 따르면, 이 다다이즘 예술이 추구했던 대표적인 영화적 효과는 분산적이고 촉각적인 '충격효과'이다. 충격효과를 통해 다다이스트들은 예술작품의 "아우라를 가차 없이 파괴"하고 자신들의 작품에 "복제의 낙인"(141)을 새기는데, 이는 예술작품에 침잠하면서 감상하는 당대 시민계급이 보여준 고립적이고 사회 부적응적인 태도를 정신분산적인 충격효과에 의해 타파하기

위한 것이다. 그리고 이러한 다다이스트의 예술적 의도는 비로소 영화에 의해 저절로 실현가능해진다는 것이다. 왜냐하면 영화의 수용이야말로 정신분산적 방식에 근거하고 있기 때문이다. 여기서 벤야민은 예술작품의 수용양상과 관련해서 침잠하는 태도를 중시했던 전통적인 견해와는 다르게 정신분산적 태도(Ablenkung)를 "사회적 행동의 변형 형태"(141)로서 긍정적으로 평가하고 있다.

우리는 벤야민이 주목하고 있는 '정신분산'을 단순히 예술작품의 수용방식의 차원에서만 파악할 필요는 없다. 그가 기대했던 영화관객의 정신분산적 태도는 더 나아가 사회 구성원과 사회공동체의 관계에 대한 벤야민의 관점과 결부되어 있다. 이 점은 제3판에 새로 추가된 각주에서 분명해진다. 이 각주에서 벤야민은 예술감상자의 관조적 침잠을 "자신이 신과 단둘이 있다"(141)는 신학적 의식과 연결시킨다. 이러한 의식은 시민계급이 교회세력으로부터 자유를 획득하는 과정에서는 그들에게 힘을 실어주었지만 이후 시민계급의 쇠퇴기에 이르러서는 개인의 침잠하는 태도가 개인 자신을 사회공동체의 제반 문제들로부터 멀어지게 하는 요인으로 은밀하게 작동하고 있다는 것이다. 이러한 맥락에서 벤야민의 '정신분산'은 사회공동체의 당면문제를 외면한 채 경직되어 있는 개인의 해체를 유발할 뿐만 아니라, (제2판의 표현을 빌리자면) 이러한 개인의 집합체인 "꿰뚫어 볼 수 없고 단단한 덩어리"(75)로서의 소시민적 대중이 느슨해지는 것을 궁극적으로 지향하고 있다. 다시 말해 정신분산적 수용방식이 편협한 개인주의를 타파하는 집단적 연대의식을 궁극적으로 활성화시킬 것이라는 벤야민의 기대가 유추될 수 있다. 그리고 영화는 이러한 수용방식을 연습시키는 장소로 간주되는 것이다.

벤야민에 따르면 다다이스트의 예술작품처럼 영화는 시각적 환영이나 청각적 이미지를 제공하는 차원에서 벗어나 일상적인 물건이나 폐기물들을 모아 붙이는 비관습적인 몽타주기법에 기반하여 흡사 "일종의 포탄"(142)처럼 예술수용자에게 충격을 가한다. 벤야민은 이러한 측면에서 영화를 '촉각적'이라고 규정한다. 그리고 이와 더불어 그는 앞서 영화의 '정신분산적 요소' 역시 촉각적인 것으로 분류하고 있다. 이러한 관점은 영화가 시각적인 지각에 호소한

다는 일반적인 견해와는 분명히 구별된다. 그런데 벤야민은 정신분산의 촉각성에 대해 충분히 설명하고 있지는 않다. 정신을 분산시키는, 즉 시각적 주의력을 매번 순간적으로 또다른 대상으로 이동시키는 이미지의 끊임없는 교체, "영화 무대나 쇼트들의 교체"(142)는 시각적 이미지의 지속적인 중단이기는 있지만, 그렇다고 해서 반드시 '촉각적인 것'은 아닐 것이다. 이 점에서 벤야민이 영화의 정신분산적 요소를 촉각적 요소로 환원시키는 결정적인 근거로 영화의 충격효과를 제시하고 있다는 점이 의미심장하다. 이때 벤야민이 염두에 두고 있는 영화의 충격효과는 단순히 도덕심리적 차원이 아닌 "육체적 충격효과"이다. 다시 말해 벤야민의 관점에 따르자면, "현대인이 직면하고 있는 증대하는 삶의 위험"(143)에 적절하게 대응하기 위해 "인간의 지각체계에 일어난 심대한 변화들"(143)은 '육체적'인 것과 무관하지 않다.

> 동영상들을 바라보는 사람의 연상 흐름은 영상들의 변화로 인하여 곧바로 중단되어버린다. 영화의 충격효과는 바로 이러한 데에 그 근거를 두며, 또 이러한 충격효과는 다른 충격효과가 모두 그러한 것처럼 순간적인 대처능력을 갖춘 평정심(Geistesgegenwart)에서만 받아낼 수 있다. 영화는 그것의 기술적 구조의 힘 덕택에 다다이즘이 아직도 도덕적 충격 속에 포장해서 감싸고 있던 육체적 충격을 그 포장으로부터 해방시켰다.(142쪽 이하)

육체성에 대한 강조는 바로 그 육체가 형성하고 있는 공간을 활성화시키고 있다.[14] 주지하다시피 접근불가능성에 의해 특징지어지는 아우라적 예술작품과는 달리 영화와 같은 비아우라적 예술작품은 접근가능한 대상이다. 따라서 사람들은 이제 기존과는 다른 방식으로 공간과 관계를 맺어야 할 것이다. 비아우라적 예술작품의 등장과 더불어 중시되는 촉각적 수용 역시 이러한 맥락

14) 이때 육체성에 대한 강조는 무엇보다도 몸의 신경조직과 밀접하게 결부되어 있다. 분산적이고 촉각적인 지각방식은 온몸 전체에 퍼져 있는 신경망을 제대로 자극하는 것을 전제하기 때문이다. 따라서 관중의 촉각적 수용은 벤야민의 초현실주의 에세이에서 강조되었던 "집단의 신체적 신경감응"(발터 벤야민, 「초현실주의」, 『역사의 개념에 대하여. 폭력비판을 위하여. 초현실주의 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, 167쪽)의 맥락에서 파악되어야 한다.

에서 파악되어야 한다. 촉각적 수용은 눈보다는 손과 같은 신체기관과 대상의 직접적 접촉 혹은 근접성에 기반하고 있는 지각 방식이다. 그렇다면 영화를 바라보는 사람이 경험하는 충격이 어떻게 촉각적인 성격을 획득할 수 있을까? 이에 대해 우리는 벤야민이 건축물의 수용방식을 시각적 지각을 수반하는 촉각적 지각의 대표적인 예로 제시하고 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 즉 벤야민이 염두에 둔 영화의 촉각적 수용은 무엇보다도 '영화관'이라는 공간을 전제하고 있다. 따라서 이러한 건축적 공간에 대한 고려 없이는 영화 매체의 촉각성을 제대로 파악할 수 없을 것이다. 보통 관광객들이 "유명한 건물 앞에서 주의력을 집중하여 그 건물을 수용하는"(145) 것처럼 영화 스크린 앞에서 집중하여 영화를 보는 행위는 단연코 촉각적 수용과는 완전히 동떨어져 있다. 건물 안으로 들어가 건물을 둘러보고 사용하고 감지해야 비로소 건축물을 제대로 수용하는 것처럼 영화의 경우에도 그러하다. 다시 말해 영화관객의 촉각적 지각은 영화관이라는 건축적 공간 안에서 비로소 제대로 이루어질 것이다. 유추컨대 벤야민의 경우에 영화매체가 요구하는 촉각적 수용은 맞닿음, 연결, 전달, 흐름 등에 의해 규정되는 수용방식을 의미하며 이는 개별 관중이 단지 영화와 일대일 관계를 맺는 것에 국한되는 것이 아니라, 집단적 관중 전체를 포함하는 영화 공간 그 자체와의 직접적인 경험을 지향하고 있는 것이다.

Ⅲ. 나가며

벤야민의 예술작품 에세이는 내용상으로 크게 세 가지 의도에 따라 구성되어 있다. 첫째, 복제기술의 도입에 의한 예술개념의 재정립, 둘째, 대두하고 있는 파시즘의 위험에 맞서고자 하는 정치적 의도, 셋째, 지각이론에 입각한 새로운 예술이론의 수립이다.[15] 오늘날 이러한 의도들은 그가 예상했던 방향

15) Vgl. Detlev Schöttker: Benjamins Medienästhetik. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002; Burkhardt Lindner: »Das

으로 상당부분 실현되어 있다. 이 점에서 필자는 벤야민이 예술작품 에세이에서 영화 매체에 부여했던 가능성들이 이미 현실에서 무산되어 버렸기 때문에 그의 영화분석을 지나치게 낙관적이라고 단정해 버리는 경향을 재검토하고자 했다. 벤야민은 영화에 대해 그 누구보다도 냉철한 평가를 내리고 있다.

> 영화 자본이 발언권을 쥐고 있는 한 오늘날의 영화에서 우리가 일반적으로 기대할 수 있는 유일한 혁명적 업적은 영화가 전통적인 예술관에 대한 혁명적인 비판을 촉진하고 있다는 것이다. 물론 우리는 영화가 특수한 경우에는 이를 넘어서서 사회 상황이나 심지어는 소유관계에 대한 혁명적 비판을 촉진할 수도 있다는 점을 부인하지는 않는다. 그러나 오늘날 이루어지고 있는 이 분야의 연구나 서구 영화산업은 거기에 비중을 두고 있지 않다.(128쪽)

벤야민은 결코 영화의 혁명적인 기능을 단순히 순진하게 기대하고 있었던 것은 아니다. 그가 영화에 부여했던 가능성은 오늘날 독자의 입장에서 보았을 때 결국 당시에 실현되지 않은 수많은 가능성들 중의 하나인 셈이다. 벤야민 역시 자신이 기대했던 가능성의 실현이 결코 쉽지 않다는 점을 인지하고 있었기에 그가 확실하게 단정할 수 있었던 영화의 유일한 혁명적 업적은 "전통적인 예술관에 대한 혁명적인 비판" 뿐이었던 것이다.

본 논문은 벤야민의 에세이의 의미층위를 현재적 맥락에서 되살려 보려는 시도였다. 벤야민이 주목한 영화적 특징들은 – 예를 들어 영화가 재현하고 있는 것(기계장치 없는 모습)과는 정반대되는 사태(기계장치가 가장 강도 높게 침투해 있는 현실)를 지시하고 있다는 점에서 – 현대 사회에 대한 알레고리로서 오늘날에도 여전히 유효하다. 그리고 벤야민이 주목한 현상들 역시 현대인들에게 여러 가지 실마리를 제공해주고 있다. 예를 들어 아우라의 붕괴는 제의가치에 근거한 고전적 예술개념의 종말만을 단순히 의미하는 것이 아니라, 새로운 기술매체의 발달과 더불어 현대인의 경험이 시간과 공간에의 종속

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Ders. (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2006; B. Lindner: Nachwort. In: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, hrsg. v. B. Lindner, Stuttgart 2011.

성에서 확연하게 벗어났음을 의미하며 우리가 이제 기존과 다른 방식으로 시공간과 관계를 맺어야 할 것임을 지시해주고 있다. 필자는 벤야민이 염두에 둔 촉각적 지각방식을 특히 이러한 맥락에서 재검토해야 한다고 본다. 즉 그가 지각 방식의 변화와 관련해서 단순히 '시각'에만 의존하지 않는 '촉각적 수용'과 영화 매체를 연계시킬 때 우리는 촉각적 지각방식이 아우르고 있는 다양한 함의들(예를 들어 대중의 경직성 극복, 편협한 개인주의 비판, 연대의식의 형성, 체화된 자발성)도 함께 파악해야 할 것이다. 이때 우리는 촉각적인, 다시 말해 정신분산적 수용방식이 편협한 개인주의를 타파하는 집단적 연대의식을 활성화시킬 것이라는 기대를 현재적 관점에서 재구성해볼 수 있다. 즉 이러한 문제의식은 오늘날 한편으로는 인간사회의 소통을 촉진시키는가 하면 다른 한편으로는 불통과 배제의 폐쇄적인 논리를 조장하고 있는 기술매체의 급격한 발달을 성찰할 수 있는 계기를 마련해줄 것이다.

■ 참고문헌

발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품」, 「사진의 작은 역사」, 「미키마우스에 대해」, 『기술복제시대의 예술작품. 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2007.

_____, 「초현실주의」, 『역사의 개념에 대하여. 폭력비판을 위하여. 초현실주의 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008.

_____, 「유사성론」, 「미메시스 능력에 대하여」 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여. 번역자의 과제 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008.

임석원, 「발터 벤야민의 영화 매체 이해와 알레고리」, 『브레히트와 현대연극』, 2011.

Adorno, Theodor W. u. Benjamin, Walter: Briefwechsel 1928-1940, hrsg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-VII, Frankfurt am Main 1972-1989.

Hansen, Miriam Bratu: Room-for-Play. Benjamin‘s Gamble with Cinema. In: Christian Schulte (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie, Konstanz 2005.

Lindner, Burkhardt: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Ders. (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2006.

_____: Nachwort. In: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, hrsg. v. B. Lindner, Stuttgart 2011.

Schöttker, Detlev: Benjamins Medienästhetik. In: Ders. (Hg.): Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002.

Zusammenfassung

Aktualität der vergessenen Möglichkeiten angesichts Walter Benjamins Kunstwerk-Essays

Lim, Suk-Won (Ewha Frauen-Uni)

In dieser Arbeit wird versucht, inzwischen fast in Vergessenheit geratene, aber noch potenziell in Walter Benjamins Kunstwerk-Essay enthaltene Möglichkeiten aus heutiger Perspektive zu bewerten. Dabei soll auch auf Distanz gegangen werden zu dem möglichen Einwand, dass man sich schon genug mit diesem Essay befasst habe und sich deshalb mit diesem nicht mehr auseinanderzusetzen brauche.

Hier geht es nicht um die Richtigkeit der Filmanalyse, die Benjamin vornahm, sondern darum, unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen erneut zu überprüfen, was Benjamin damals für möglich hielt und was er für die Verwirklichung dieser virtuellen Möglichkeiten unternahm.

Was Benjamin damals in Hinsicht auf die Medien der Reproduktion vor Augen führte, ist für uns heute noch aufschlussreich: Benjamin hält sehr viel von der Taktilität. Man kann sich auf dem Wege der taktilen Wahrnehmung zerstreuen und unmittelbar an etwas anderes anschließen. Vor allem lässt sich bei Benjamin herauszulesen, dass sich die taktile Wahrnehmungsweise in seinem Sinne nicht nur auf eine bloße Rezeptionsweise von Kunstwerken bezieht sondern durch seine daraus abgeleiteten Voraussagen auch eine gesellschaftspolitische Dimension hat: Eine undurchdringliche und kompakte Masse könne sich durch die taktile, das heißt zerstreute Wahrnehmung, zu deren Entstehung das Medium des Films beiträgt, auflockern und miteinander solidarisieren, um sich als ein revolutionäres Kollektiv auszubilden. Dieses

Denkmotiv gewinnt in der heutigen Gesellschaft noch an Aktualität, wo das Wechselverhältnis von Masse und technischen Medien angesichts deren rascher Entwicklung immer wieder in Frage gestellt wird.

주제어: 발터 벤야민, 현재성, 예술작품 에세이, 영화, 촉각적 지각방식
Schlüsselbegriffe: Walter Benjamin, Aktualität, Kunstwerk-Essay, Film, taktile Wahrnehmung

필자 E-mail: sufullim@ewha.ac.kr
논문투고일: 2013. 11. 15, 논문심사일: 2013. 11. 25, 게재확정일: 2013. 12. 1.