



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2009년 8월
석사학위논문

발터 벤야민의 ‘예술의 정치학’

- 「기술복제 시대의 예술작품」을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김 희 양

발터 벤야민의 ‘예술의 정치학’

– 「기술복제 시대의 예술작품」 을 중심으로 –

‘The Politics of Art’ in Walter Benjamin

– Focused on 「The Work of Art in the Age of
Mechanical Reproduction」 –

2009년 8월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김 희 양

발터 벤야민의 ‘예술의 정치학’

- 「기술복제 시대의 예술작품」을 중심으로 -

지도교수 박 정 기

이 논문을 미학미술사학 석사학위 신청 논문으로 제출함

2009년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김 희 양

김희양의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 (인)

위 원 조선대학교 교수 (인)

위 원 조선대학교 교수 (인)

2009년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서 론	1
II. 벤야민의 예술관	4
1. 생애와 사상	4
2. 예술의 개념	8
3. 예술의 기능	14
4. 기술복제 시대 예술의 개념과 기능의 변화	17
III. “예술의 정치학” 이론	24
1. 파시즘의 “정치의 심미화”	27
2. 코뮤니즘의 “예술의 정치화”	30
IV. 결론: “예술의 정치학” 의 미학적 문제	33

참고문헌

ABSTRACT

‘The Politics of Art’ in Walter Benjamin

– Focused on ‘The Work of Art in the Age of Mechanical
Reproduction’ –

Kim, Hee–Yang

Advisor : Prof. Park, Chung–Kee. Ph.D.

Department of Aesthetics and Art History

Graduate School of Chosun University

Walter Benjamin(1892–1940) introduced a new theory of art centering on a new function of art – the politics of art – in his essay, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” , which he wrote in 1936. He wanted to revise the function of art so that instead of being based on ritual, art could be based on another practice – politics.

He developed a materialistic and political point of view on art. He argued that Communism should politicize art and stand against Fascism which aestheticized politics. He brushed aside a number of outmoded concepts, such as creativity and genius, eternal value and mystery concepts whose uncontrolled application could lead to a processing of data in the Fascist sense.

In his essay, he writes about how mechanical reproducibility affects art and our perception of art, especially in photography and film. He also writes about

how mechanical reproducibility of art has made art removed from its particular time and venue and leads the original to lose its uniqueness and authenticity, which he calls its 'aura' . The ritualistic aspect of art is dependent on its aura, that is, its authenticity and uniqueness. Eliminating its aura from art works, mechanical reproducibility separates art from its basis on ritual. Instead, art begins to have a basis in politics – a new function of art. Another effect of mechanical reproducibility is the shift from cult value to exhibition value.

With these two shifts, from ritual to politics and from cult to exhibition, the function of art is totally transformed by mechanical reproducibility. No longer is art something to be venerated by a few in rituals, but it is something that spreads political messages to the public. Art has been democratized with the advent of mechanical reproduction.

Benjamin's theory has been criticized by many aestheticians and Marxists, such as Adorno and Bürger and it has caused a lot of controversy, especially related to the autonomy of art.

In this thesis, Benjamin's new theory of art is analyzed based on research which has been conducted about 'the politics of art' in his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" . It can be concluded that according to Walter Benjamin, the politicization of art should be the goal of Communism; in contrast to Fascism which aestheticizes politics for the purpose of social control.

I. 서 론

이 논문은 현대 독일의 가장 대표적인 마르크스주의 사상가이자, 문예평론가, 미학자, 예술이론가, 매체이론가의 한 사람으로서 오늘날도 세계 사상계와 예술계에 큰 영향을 끼치고 있는 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)이 그의 에세이 「기술복제 시대의 예술작품(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)」에서 제기한 “예술의 정치학(Kunstpolitik, Politics of Art)”의 이론을 비판적으로 분석, 평가하는 것을 목적으로 하고 있다.¹⁾

「기술복제 시대의 예술작품」은 벤야민이 히틀러(Hitler)와 나치스(Nazis)의 파시즘(Faschismus) 정권의 유대인 박해를 피해 프랑스 파리에 망명했던 시절인 1936년, 막스 호르크하이머(Max Horkheimer, 1895-1973)와 테오도르 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)가 주도하던 독일 프랑크푸르트(Frankfurt) 대학교 사회연구소(Institut für Sozialforschung)의 정기간행물 『사회연구지(Zeitschrift für Sozialforschung)』에 프랑스어로 번역되어 처음으로 발표되었으며, 독일어 원문은 벤야민이 1940년 스스로 목숨을 끊어 세상을 떠난 지 15년 뒤인 1955년 프랑크푸르트 암 마인(Frankfurt a. M.)에서 출간 된 그의 『저작집(著作集, Schriften)』에 처음으로 공개되었다.²⁾ 따라서 이 에세이에는 벤야민의 마르크스주의적인 예술이론이 파시즘의 예술이론에 대항하려는 의도에서 주로 “예술의 사회적, 정치적 기능”

1) 이 논문은 벤야민의 「기술복제 시대의 예술작품」의 텍스트로 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979에 수록된 「Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit」를 사용하였다. (이 텍스트는 이하에서 W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ...」로 표기한다.) 그리고 이 텍스트의 정확한 이해를 위해 金容權外譯, 『世界評論選』, 三省出版社, 1979의 275-294 페이지에 실린 김우창(金禹昌) 교수의 한국어 초역(抄譯) 「機械複製時代の藝術作品」과 車鳳禧 編譯, 『現代社會와 藝術』, 文學과知性社, 1980, 그리고 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2005 및 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제 시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』(발터 벤야민 선집 2), 길, 2007 등에 실려 있는 한국어 번역을 참고하였다. 이밖에 Walter Benjamin, *Illuminations*, New York : Schocken Books, 2007에 실린 영문번역 「The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction」도 참고자료로 사용하였다.

2) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ...」, p. 108의 “문헌노트 (Bibliographische Notiz)” 참조.

이라는 문제를 중심으로 개진되어 있으며, 그의 “예술의 정치학” 이론은 이러한 맥락에서 성립된 것이라고 할 수 있다.

벤야민은 이러한 자신의 마르크스주의적인 예술의 정치학 이론의 단서를 예술작품의 근대적인 기술복제로 인한 예술의 기능 변화에서 찾고 있다. 그의 예술관에 따르면 예술작품은 원래 제례(祭禮)의 의식(儀式)에 기초한 것으로서, 그 진품성(眞品性, Echtheit)은 이러한 의식에서 비롯된 것이다.

“예술작품이 전통의 연관 속에 자리 잡는 근원적인 방식은 그 표현을 제례(Kult)에서 발견하였다. 가장 오래된 예술작품들은 우리가 알고 있듯이, 어떤 하나의 의식(Ritual) - 처음에는 하나의 마술적인(magisch) 의식, 그런 다음에는 하나의 종교적인(religiös) 의식 - 에 봉사하는 데서 생겨났다. ... 달리 말하자면, **진짜(echt) 예술작품의 유일한 가치는 그 기초를, 그것이 원래의 첫 번째 사용가치(Gebrauchswert)를 가졌었던 의식 안에 놓았던 것이다.**”³⁾

벤야민에 의하면 그러나 기술복제에 의해 이러한 예술작품의 진품성은 파괴되며, 그 결과 예술은 제례적, 또는 의식적 기능을 벗어나 정치적 기능을 갖게 된다.

“... 예술작품의 기술적인 복제 가능성은 예술작품을 세계 역사에 있어 처음으로 그것의 의식에서의 기생생물적인(parasitär) 현존에서 해방시키는 것이다. ... **예술생산에서 진품성의 척도가 소용이 없게 되는 순간, 예술의 전체적인 사회적 기능(die gesamte soziale Funktion)도 전복되었다. 그것이 의식 위에 기초를 놓는 대신에 하나의 다른 실천에 기초를 놓는 일이 나타나는 것이다. 즉 정치(Politik)에 기초를 놓게 되는 것이다.**”⁴⁾

벤야민은 이러한 예술의 새로운 사회적, 정치적 기능에 의해 “정치의 심미화(審美化, die Ästhetisierung der Politik)”와 “예술의 정치화(die Politisierung der Kunst)”의 두 가지 현상이 결과하게 된다고 말한다. 그리고 파시즘이 “정치의 심미화를 행하고 있는” 데 대해, “공산주의(Kommunismus)는 예술의 정치화로써 파시즘에 **응답하고 있다**”고 그의 에세이를 결론짓는다.⁵⁾

³⁾ Ibid., p. 16.

⁴⁾ Ibid., pp. 17-18.

⁵⁾ Ibid., p. 44 참조.

이 논문은 이상과 같이 그 경개(梗概)를 파악할 수 있는 「기술복제 시대의 예술 작품」을 비판적으로 분석, 평가하기 위해 먼저 II장에서는 이 에세이에 개진된 벤야민의 예술관을 텍스트에 대한 보다 면밀한 이해를 바탕으로 구체적으로 고찰, 정리하고, 이어서 III장에서는 그의 “예술의 정치학” 이론의 구조와 내용을 분석할 것이다. 그리고 결론 부분인 IV장에서는 이러한 분석의 결과를 토대로 “예술의 정치학”을 내용으로 하는 그의 정치미학 이론을 이론 구성의 문제점을 중심으로 평가하려고 시도할 것이다.

II. 벤야민의 예술관

1. 생애와 사상

벤야민의 예술관을 고찰하기에 앞서 그의 생애와 사상을 간략하게 살펴보기로 한다. 그의 예술관은 그의 생애와 사상을 배경으로 형성된 것이라고 할 수 있기 때문이다.⁶⁾

발터 벤야민의 본명은 발터 베네딕스 쇠플리스 벤야민(Walter Benedix Schönflies Benjamin)으로, 독일이 빌헬름 2세의 치하에서 강대국으로 발돋움하기 시작하던 19세기 말에 유대계 독일인의 유서 깊은 두 가문인 베네딕스 가(家)의 에밀 벤야민(Emil Benjamin, 1856-1926)과 쇠플리스가의 파울리네 엘리제 쇠플리스(Pauline Elise Schönflies, 1869-1930)의 2남 1녀 중 장남으로 독일의 수도 베를린(Berlin)에서 태어났다. 아버지 에밀 벤야민은 미술품 중개상과 양탄자 판매상으로 큰 돈을 번 다음, 여러 가지 사업에 투자해서 많은 부(富)를 획득했다. 어린 시절 벤야민은 자신의 주변에 펼쳐진 사물들과 환경에 주의 깊은 시선을 보내며, 모든 것들을 자신의 심상에 담아 두려고 했다. 그가 세기의 전환기에 대도시 베를린에서 보낸 부유했던 유년기와 소년 시절의 흔적들은 「베를린 연대기(Berliner Chronik)」(1932)와 『1900년 경의 베를린의 유년 시절(*Berliner Kindheit um 1900*)』(1934)을 비롯해, 미완의 『단상집(斷想集, *Das Passagen-Werk*)』(1982)⁷⁾에 이르기까지 그의 여러 저작에 남아 있다.⁸⁾ 이 시기 베를린은 과거 프로이센(Preussen)의 도읍에서 현

6) 여기서는 벤야민의 생애와 사상에 관한 여러 자료 가운데 특히 車鳳禧 著, 『비판미학』, 文學과知性社, 1990에 들어있는 논문 「발터 벤야민의 예술이론」(pp. 51-116), 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 『발터 벤야민의 문예이론』, 民音社, 2005에 실린 “자전적 프로필”(pp. 9-50)과 “해설. 발터 벤야민의 비평개념과 예술개념”(pp. 357-395) 그리고 베르트 비테, 안소현·이영희 옮김, 『발터 벤야민』, 역사비평사, 1994를 참고한다.

7) 벤야민의 이 저작은 그가 잡지에 기고할 문학적 에세이들을 집필하기 위해 1927년부터 1940년 사망할 때까지 써놓았던 노트 묶음을 테오도르 아도르노의 제자인 로프 티데만(Rolf Tiedemann)이 『단상집』이라는 제목을 붙여 1982년에 출간한 것이다.

8) 그의 필생의 저작들은 근본적으로 자신이 대도시 출신이라는 사실을 끊임없이 곱씹으며 생각하는 과정의 산물이라고 할 수 있다. 개인이 처한 조건과 가능성이 늘 변한다는 사실을 알고 이에 대해 생각하는 것, 항상 급격하게 변하는 인상들 속에서 그래도 자신의 역사적, 사회적 환경을 일정한 맥락 속에서 인

대적인 대도시로 변모해 가고 있었다.

어려서부터 가정교사를 두고 공부했던 벤야민은 베를린의 프리드리히(Friedrich) 황제 김나지움(Gymnasium, 인문계 중고등학교)에서 수학했으나 건강상의 이유로 이 학교를 그만둔 뒤, 튀링겐(Thüringen) 주(州) 하우빈다(Haubinda)의 시골 기숙 학교에서 1년 반 동안 보낸다. 이 때 그는 교육개혁자 구스타프 비네켄(Gustav Wyneken, 1875-1964)을 알게 된다. 그는 비네켄에게서 독일문학 수업을 받았으며 철학에 대한 관심을 갖는다. 비네켄의 영향을 받아 프라이부르크(Freiburg) 대학에서 독문학과 철학 공부를 시작한 벤야민은 베를린 대학과 뮌헨(München) 대학에서 학업을 계속했으며, 이어 스위스의 베른(Bern) 대학에서 『독일 낭만주의에 있어서 예술비평의 개념(*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*)』(1919)으로 박사학위를 취득함으로써 대학 생활을 마친다. 벤야민 사상의 기저를 이루게 된 대학 시절의 주된 관심사는 예술이론과 언어철학이었다.

뮌헨과 베른에서 지내는 동안 벤야민은 약혼녀인 그레테 라트(Grete Radt)와 파혼하고 1917년 4월 베를린에서 도라 소피 켈르너(Dora Sophie Kellner)와 결혼했다. 도라는 오스트리아의 수도 빈(Wien)의 영문학자이자 시온주의자인 레온 켈르너(Leon Kellner)의 딸로 성공한 저널리스트였고, 추리소설 번역가이자 작가였다. 결혼 이듬해 아들 슈테판 라파엘(Stefan Rafael)이 태어난다. 그러나 두 사람은 1930년 4월 이혼하게 된다. 도라는 벤야민이 일상생활의 소소한 난관들을 헤쳐 나가는 일에서 항상 절대적인 도움을 주었다. 다년간 가족의 생계비를 도라 혼자서 감당했고 아들의 양육을 도맡았으며, 이혼한 이후에도 계속 벤야민을 경제적으로 도와주었다.

청년 시절 벤야민은 비네켄의 자유학제 사상에 몰두했으며, 친구 게르쇼름 게르하르트 솔렘(Gershom Gerhard Scholem, 1897-1982)의 영향으로 시오니즘(Zionism, 유대 민족주의 운동)과 가까워지며 이에 어느 정도 동조했지만 크게 열광하지는 않았다.⁹⁾ 그가 장년기에 만난 라트비아(Latvia)의 수도 리가(Riga) 출신의 러시아 여

지하고 그래서 이를 이해하거나 아니면 최소한 그때그때의 상황에 대해 나름대로 감을 잡는 것, 한마디로 말해 사태를 파악하고 자신을 회복하려는 노력의 결과였다. 뎀메 브로더젠, 이순에 옮김, 『발터 벤야민』, 인물과 사상사, 2007, p. 8 참조.

⁹⁾ 일반적으로 벤야민의 초기 사상의 형성에는 “아주 젊은 시절에는 비네켄의 영향도 컸지만, 역시 솔렘 ·

류 혁명가 아샤 라시스(Asja Lacis)와 - 라시스는 1924년 이탈리아 카프리 섬에서 함께 지내는 동안 벤야민에게 변증법적 유물론 연구의 계기를 마련해주었다 - 그녀의 소개로 알게 된 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)를 통해 강화된 마르크스주의와의 관계도 시오니즘과의 관계와 마찬가지로였다.¹⁰⁾ 그렇지만 솔렘을 통한 유대교 전통에 대한 관심과 더불어 브레히트와의 인연으로 강화된 마르크스주의는 독특한 형식으로 결합되어 벤야민의 정신세계를 지배하게 된다.

벤야민은 본래 강단(講壇) 철학자가 되고자 했다. 그러나 벤야민이 박사학위를 취득한 뒤, 프랑크푸르트대학교 철학과에서 9년 동안 집필에 주력했던 논문 『독일 비극의 원천(Ursprung des deutschen Trauerspiels)』(1928)이 교수자격 취득논문 심사에서 탈락됨으로써,¹¹⁾ 그 꿈이 좌절되어 자유 문필가와 자유 사상가의 길로 들어서게 된다. 1920년대부터 1930년대 초반까지 그가 쓴 글들은 장르와 양식 면에서 다채로웠다. 학문적 연구 결과를 담은 글이 있는가 하면 문학·미학적 에세이도 있으며 문화·정치적 논문, 강연문, 연설문, 단상, 일기, 주석, 보고서, 비평문, 서평, 청소년을 위한 라디오 강연, 시, 소설, 번역 그리고 길잡이 글을 모은 선집까지 있었다.¹²⁾ 당시 그의 글들이나 번역 작품들은 큰 반향을 불러일으키곤 했다.

벤야민은 히틀러의 나치스가 집권한 1933년 봄에 독일을 떠나 프랑스 파리에서 망명생활을 시작한다. 망명 이전에 여러 차례 머물렀던 파리는 벤야민에게 정신적 고향이나 다름없었다. 그는 도시의 산책자로 대도시 파리의 모든 현상을 깊이 탐구하게 되는데, 이것은 완성되지 않은 채로 남은 『단상집』의 기초가 되었다. 파리

아도르노·브레히트로 이루어진 유대 관계가 가장 결정적인 것”으로 알려져 있다. “벤야민의 가장 친한 친구이며, 사부인 솔렘(1915년 사귀기 시작)은 그에게 살아있는 유대전통을 인식”하게 해주고, “벤야민 속에 유대 신비학의 전통을 자리 잡게” 해주었다고 할 수 있다. 車鳳禧 著, 『비판미학』, 文學과知性社, 1990, p. 63 참조.

10) 당시 벤야민은 “정치적 변동으로 인해 자유스러운 학자·작가로서의 기본적인 생존 바탕을 한꺼번에 잃었을 뿐 아니라 ... 개인적인 자유를 확신할 수 없는 상황에 처해” 있었다. 그는 1929년 5월 브레히트를 알게 되었는데, 브레히트는 이처럼 “고난에 처한 벤야민을 가장 인간적인 의미에서 도와주었던 친구”였다. 그리고 벤야민은 브레히트에게 인간적인 도움을 받았을 뿐 아니라, “브레히트의 작품세계에서 시민사회적인 지성이 생겨나게 되는 객관적인 필연성과 이 문제를 변증법적인 유물론의 견해에서 해결해보려는 태도가 잘 구현되어 있다고 보았다. 이 시절에 씌어진 벤야민의 편지들은 브레히트가 지닌 예술·정치적 경험에 잘 단합되어 있는 것을 증명해주고” 있다. 같은 책, pp. 65-67 참조.

11) 당시 논문심사를 맡았던 한스 코르넬리우스(Hans Cornelius)와 프란츠 슐츠(Franz Schulz) 교수는 벤야민의 이 교수자격 취득 논문의 내용을 한마디도 이해할 수가 없었다고 말했다고 한다. 게르숨 솔렘, 최성만 옮김, 『한 우정의 역사 - 발터 벤야민을 추억하며』, 한길사, 2002, p. 233 참조.

12) 뭉테 브로더젠, 이순애 옮김, 앞의 책, p. 44 참조.

망명 시절 벤야민은 그의 “유물론적 사고의 정점을 보여주는”¹³⁾ 에세이 「생산자로서의 작가(Der Autor als Produzent)」 (1934) 와 「기술복제 시대의 예술작품」 등 몇 개의 중요한 논문을 발표하였다.

망명 시절 벤야민은 경제적으로 항상 궁핍했고 정신적으로는 늘 불안정했다. 유일한 수입원이었던 신문과 잡지 기고가 정치적 사정으로 여의치 않게 되어 그는 ‘롬펜 프롤레타리아트’로 전락했다. 당시 벤야민에게 일자리를 마련해준 것은 호르크하이머가 이끌던 사회연구소뿐이었다. 그는 이 연구소의 회원이 되어 자유 문필가, 번역가로서의 명맥과 최소한의 생계를 유지해 나갔다. 좌파 지식인들 사이에서 조차 반(反)유대주의가 널리 확산되었던 당시 파리에서 그는 “외적으로는 사람들과 접촉하면서도 내면적으로는 점점 고립되어”¹⁴⁾ 갔다. 제2차 세계대전이 발발하던 1939년 프랑스의 독일인수용소에 감금되었다가 풀려나온 벤야민은 심각한 신변의 위협을 느끼며 미국으로 망명을 시도한다. 독일군이 프랑스에 진격하자 피레네 산맥을 넘어 스페인으로 탈출하려 했지만, “더 이상 갈 수 없고, 출구가 보이지 않아”¹⁵⁾ 국경의 작은 마을 포르 부(Port Bou)에서 스스로 목숨을 끊었다. 1940년 9월 26일 밤과 27일 아침 사이의 일이었다.

벤야민의 초기 글쓰기 작업은 신학적·형이상학적 성격을 짙게 풍기고 문화 보수주의적 면모를 보인다. 그러나 『독일 비극의 원천』이나 「괴테의 친화력(Goethes Wahlverwandschaften)」 (1924)과 같은 초기 저작들 속에도 그의 변증법적이고 역사철학적인 사고와 신화비판적인 의도가 분명하게 표현되어 있다. 그러나 1920년대 마르크스주의 사상을 접한 뒤 벤야민의 사유방식은 형이상학적·신학적 사상(유대 신비주의, 초현실주의)과 마르크스주의가 결합되어 그만의 독특한 방식으로 드러난다. 벤야민의 사상에서 이 두 가지 사유방식은 때로는 세계관으로 때로는 이론적 기반으로 작용했다. 이것은 그의 저작들에 많은 영향을 끼쳤고 그의 글에 “깊이 있는 광채”¹⁶⁾를 부여했다.

그의 이론적·비평적 언어가 갖는 특수성과 사고에 내재된 신비주의적 요소로

13) 게르슈 솔렘, 최성만 옮김, 앞의 책, p. 347.

14) 같은 책, p. 351.

15) 같은 책, p. 386.

16) 같은 책, p. 225.

인해 벤야민의 예술이론은 많은 논쟁의 여지를 남겨 놓았다. 그의 예술이론의 핵심 개념인 ‘아우라(Aura)’라는 말처럼 “그의 언어와 사고의 주위에는 좀처럼 접근하기 힘든 - 그것이 아무리 가까이 또 명백하게 보이는 경우라도 - 일종의 신비스러운 분위기가 감돌고”¹⁷⁾ 있기 때문이 아닌가 생각된다.

2. 예술의 개념

벤야민의 마르크스주의적 경향은 후기 저작에서 두드러지게 나타나고 있다. 벤야민의 변증법적 유물론의 사상을 강화시켜준 브레히트의 서사극 이론과 그의 문학에서의 기능 전환(Umfunktionsierung) 이론은 벤야민이 관심을 가졌던 예술의 새로운 기능에 대한 고찰의 토대가 된다. 이를 기반으로 벤야민은 독창적인 마르크스주의적 예술이론을 전개한다. 이러한 마르크스주의적 예술이론은 예술작품이 바로 ‘사회적 산물’이며, 작가 또한 ‘생산자’라는 것을 강조하면서 시작된다. 또한 벤야민은 각각의 예술작품들이 가지고 있는 사회적 경향성을 당연한 것으로 파악한다. 이러한 벤야민의 관점은 현재 진행되고 있는 새로운 예술에 대한 관심으로 발전한다. 그는 새로운 예술형식을 전통적 이론으로 평가하지 않고 새로운 기준으로 평가해서 그 특징들을 명확히 해야 한다고 생각한다. 그리고 바로 여기서 에세이 「기술복제 시대의 예술작품」이 나오게 된 것이다.

벤야민은 「기술복제 시대의 예술작품」에서 ‘창조성, 천재성, 그리고 영원한 가치와 신비’ 등과 같은 전통적 개념들(또는 낡은 개념들)과는 다른 새로운 개념들을 예술이론에 도입하고자 한다. 벤야민은 이러한 전통적 개념들이 파시즘적 의미로 조작될 수 있지만, 새롭게 도입되는 개념들은 “파시즘의 목적에는 전혀 쓸모가 없는” 것이지만, “예술의 정치학에서 혁명적 요구들을 정식화하는 데 있어서는 쓸모 있는”¹⁸⁾ 것이라고 말한다.

17) 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 『발터 벤야민의 문예이론』, 民音社, 2005, p. 358.

18) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 9, “서언(Vorwort)” 참조.

벤야민의 이러한 예술적 논의의 출발점은 “복제라는 개념(der Begriff der Reproduktion)”¹⁹⁾이다. 그는 “예술작품은 원칙적으로 항상 복제가 가능했다. 인간들이 만들었던 것은 항상 인간들에 의해 모방될 수 있었다”면서, 고대 그리스인들은 주조(鑄造)와 압형(押型)이라는 기술적 복제방법으로 청동작품, 테라코타, 동전을 대량 생산했고, 중세에는 목각, 동판, 에칭이 발명되어 판화작품을 생산해냈다고 말한다. 또 주지하다시피 활자에 의한 복제 기술인 인쇄술은 문학에 엄청난 변화를 불러일으켰다. 그리고 19세기 초에는 석판이 등장함으로써 완벽에 가까운 복제가 가능해졌다. 그러나 석판이 발명된 뒤 불과 몇 십 년 만에 또 사진이 등장해 석판을 능가하게 된다. 회화적 복제 과정에서 사진은 지금까지 손(手)이 담당해왔던 가장 중요한 예술적 기능을 해방시켜주었고, 대신에 렌즈를 주시하는 눈(目)이 그 기능을 담당하게 된다. 눈은 손으로 그릴 수 있는 것보다 훨씬 빨리 사물을 인지하기 때문에 회화적 복제과정은 엄청나게 가속화되었다.²⁰⁾

그런데 벤야민에 의하면 “1900년 경 기술복제는 전체 내려오는 예술작품들 전체를 복제 대상으로 만들고, 이 예술작품들의 작용들을 가장 깊은 변화에 복종시키기 시작했을 뿐만이 아니라, 또한 예술적인 처리 과정들 안에서 하나의 독자적인 장소를 점령하는, 그런 하나의 수준에 도달하게 되었었다.”²¹⁾ 그리고 이러한 “예술작품의 기술적인 복제는 예술에 대한 대중의 태도를 변화시키게 된다.”²²⁾ 예술의 개념이 완전히 바뀌게 되는 것이다. 벤야민은 이미 「기술복제 시대의 예술작품」의 서두에서 현대 프랑스 최대의 시인 중의 한 사람이자 주지주의적인 입장에서 지적인 예술을 주장했던 폴 발레리(Paul Valéry, 1871-1945)의 말을 인용함으로써, 자신의 이러한 기술적인 복제에 대한 견해가 특히 발레리에게서 영향을 받은 것임을 시사하고 있다. 발레리는 그의 『예술단편집(*Pièces sur l'art*)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

19) Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der Modernen Kunst : Eine Einführung*, Wien: UTB, 1999, p. 98.

20) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, pp. 10-11 참조.

21) Ibid., p. 11.

22) Ibid., p. 32.

“물질도, 공간도, 시간도 그 어느 것도, 지난 20년 이래 그것들이 예전에 그랬던 것이 아닌 것이 되어 있다. 우리는 아주 커다란 혁신들이 예술들의 전체 기술을 변화시키고, 이를 통해 발명 자체에 영향을 끼쳐, 마침내는 아마 예술의 개념 자체를 가장 마법적인 방식으로 변화시키는 데로 이르게 될 것이라는 점에 대해 마음의 준비를 하지 않으면 안 된다.”²³⁾

그러나 벤야민에 의하면 “제 아무리 최고로 완성된 복제라고 해도 **한 가지** (*eines*)는 빠지게 된다.” 그것은 “예술작품의 여기(Hier)와 지금(Jetzt), 즉 예술작품이 존재하는 장소에서의 그것의 일회적(一回的)인 현존(sein einmaliges Dasein)”²⁴⁾이다. 그리고 “이러한 원작(原作)의 여기와 지금이 이 원작의 진품성의 개념을 형성”²⁵⁾했던 것인데, “이러한 일회적인 현존에서 그러나 예술작품이 존속하는 동안 복종했던 역사(Geschichte)가 성취된 것이며, 이밖에는 그 어떤 것에서도 이러한 역사가 성취되지 않았다.”²⁶⁾ 다시 말해 예술작품에 있어서는 “이러한 일회적인 현존이 작품의 진품성(眞品性)을 만들고, 이 진품성은 다시 작품의 역사적인 위치를 규정하는 것이다.”²⁷⁾

벤야민은 따라서 “진품성의 전체 영역은 기술적인 - 그리고 물론 단지 기술적인 것뿐만이 아닌 - 복제 가능성을 피하는 것”²⁸⁾이라고 결론짓는다. 예술작품의 진품성은 위조품 앞에서는 권위를 유지하지만, 기술복제 앞에서는 힘을 쓰지 못한다. 그 이유는 첫째, 기술복제는 원작에 대해서 수공적(手工的) 복제보다 훨씬 독자적이기 때문이다. 예컨대 사진의 경우를 살펴보면 사진은 인간의 눈(肉眼)으로는 접근할 수 없지만 시각을 자유자재로 조정할 수 있는 렌즈를 통해 원작의 의도를 부각시킬 수 있고, 확대나 고속촬영 방식으로 “자연적 시각에서 배제되는 이미지를 포착할 수” 있다. 둘째, 기술복제는 “원작이 포착할 수 없는 상황 속에 원작의 모상(模像 또는 복제품)을 집어넣을 수” 있다. 예를 들면 수용자들은 사진이나 음반의 형태로 원작의 모상에 다가갈 수 있는 것이다. ²⁹⁾

23) Ibid., p. 8.

24) Ibid., p. 11 참조.

25) Ibid., p. 12.

26) Ibid., p. 11.

27) Konrad Paul Liessmann, op. cit., p. 98.

28) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 12.

29) Ibid., pp. 12-13 참조.

기술복제는 이렇게 실제 예술작품은 건드리지 못하지만, 예술작품의 현존의 질(質)을 항상 떨어뜨린다. 예술작품의 가장 민감한 핵(核)인 진품성을 해치기 때문이다. 사물의 진품성은 그것의 시초로부터 전수될 수 있는 모든 것의 본질이다. 그것은 사물의 물질적 지속성과 역사적인 증명까지 포함한다. 진품성에 근거한 역사적 증명은 기술복제에 의해 위협에 처하게 된다. 또한 사물의 권위(權威)도 위협한 상황에 놓이게 된다.

벤야민은 이처럼 복제에서 빠지는 예술작품의 일회적 현존을 “아우라(Aura)라는 개념으로 요약할 수 있다”면서 “기술적 복제 가능성의 시대에 위축되는 것, 이것이 예술작품의 아우라”라고 지적한다.³⁰⁾ 따라서 아우라는 우리가 “벤야민의 예술이론을 이해하기 위해 먼저 알아두어야 할 용어”이다. “아우라는 예술작품에서 개성을 구성하는 계기로, 예술작품이 지니고 있는 아주 미묘하고도 개성적이며 고유한 본질 같은 것을 의미하고 있다. 예술작품이 풍기는 고고한 분위기는 이 아우라를 통해서 이루어지며, 이러한 개성적이고도 근접하기 어려운 분위기 때문에 자율적 존재로서의 예술작품이 가능한 것이다.”³¹⁾

벤야민은 예술작품의 일회적 현존을 역사적이고 종교적인 맥락에서 아우라라고 보고 있다. 역사적으로 예술작품은 신을 숭배하는 제례(祭禮, Kult)와 의식(儀式, Ritual)에서 기원한다. 벤야민은 이 점으로 인해 오늘날의 예술작품 또한 의식적인 기능을 여전히 내포하고 있다고 주장한다. 예술작품 앞에서 할 수 있었던 것이 예배와 기도였던 것처럼 예술작품은 인간에게 아주 가깝게 밀착된 것이며 이와 동시에 접근할 수 없는 어떤 분위기를 풍기고 있는 것이다. 신적이며 종교적인 것이 예술작품에 어떤 마술적인 힘을 부여하기 때문에 작품은 감히 가까이 대할 수 없는 미묘한 분위기 속에서 신비스런 모습으로 나타나지만 동시에 아주 친숙하게 느낄 수 있게 하는 힘으로 우리를 이끈다.³²⁾ 벤야민은 이러한 관점에서 아우라를 “어떤 먼 거리의 일회적인 나타남(einmalige Erscheinung einer Ferne)”이라고 정의한다.

30) Ibid., p. 13 참조.

31) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 69 참조.

32) 같은 책, pp. 70-71 참조.

“ ... 역사적인 대상들에 대해 제시된 아우라의 개념을 자연 대상들의 아우라의 개념을 가지고 설명하는 것이 좋을 것 같다. 우리는 후자를, 그것이 아무리 가까이 있다고 할지라도 먼, 하나의 거리의 일회적인 나타남으로 정의하려 한다. 어느 여름날 오후 조용히 쉬면서 지평선에 있는 어떤 한 산맥이나, 또는 조용히 쉬는 사람에게 그것의 그림자를 던지는 한 나뭇가지를 따라가는 것 - 이는 이 산들, 이 나뭇가지의 아우라를 숨쉬는(atmen) 것을 가리키는 것이다.”³³⁾

따라서 벤야민에게 있어서 “희랍어로 본래 <숨결의 분위기(Hauch-Kreis)>의 의미를 갖는” 아우라는, “먼 곳에 있는 대상이 그 대상을 보는 사람에게 와 닿는 숨결과 같은 교묘한 분위기를 뜻한다”라고도 말할 수 있을 것이다. 그러니까 벤야민에 의하면 아우라는 또 “예술작품과 예술작품의 관찰자 사이에 생겨나는 이러한 분위와 느낌을 뜻한다”고 말할 수 있고, “예술작품이 우리에게 주는 신비로운 체험을 설명하고 있는” 것이라고도 할 수 있는 것이다.³⁴⁾ 그리고 더 나아가 그것은 “먼 것과 가까운 것이 겹쳐 현재의 감각이 될 때의, 즉 거리가 감각의 직접성에 일치하는 순간의 현상”이라고 말할 수 있을 것이며, 이점에서 “이 아우라의 경험은 특이한 것임에 틀림없으며, 우리가 부분으로서 또 전체로서 또는 이것의 혼용으로서 경험하는 일상적 세계에서 멀리 따로 떨어져 있는 것도 아니다.”³⁵⁾ 실제로 벤야민은 「기술복제 시대의 예술작품」에 앞서 5년 전인 1931년에 발표한 에세이 「사진의 작은 역사(Kleine Geschichte der Photographie)」에서 이미 이런 의미로 아우라에 대해 언급한 바 있다.

“도대체 아우라란 무엇인가? 공간과 시간의 어떤 기묘한 직물(織物) (Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit)이다. 즉 그것이 아무리 가까이 있다고 할지라도 먼, 하나의 거리의 일회적인 나타남이다. 어느 여름날 오후 조용히 쉬면서 지평선에 있는 어떤 한 산맥이나, 또는 관찰하는 사람에게 그것의 그림자를 던지는 한 나뭇가지를, 시시각각 그것들의 나타남에 관여할 때까지 따라가는 것 - 이는 이 산들, 이 나뭇가지의 아우라를 숨쉬는(atmen) 것을 가리키는 것이다.”³⁶⁾

33) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 15.

34) 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 앞의 책, p. 378 참조.

35) 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2006, p. 62 참조.

36) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei*

벤야민은 1939년에 발표한 에세이 「보들레르에 있어서 몇가지 모티브에 관해서 (Über einige Motive bei Baudelaire)」에서도 “아우라의 경험이란 인간사회에서 흔히 볼 수 있는 반응형식을, 무생물 내지 자연적 대상과 인간 사이에 존재하는 관계에 옮겨놓는 데 있는 것”이며, “우리가 시선을 주고 있는 자나 시선을 받고 있다고 느끼는 자는 우리에게 시선을 되돌려 준다. 우리가 어떤 현상의 아우라를 경험한다는 것은 시선을 되돌려 줄 수 있는 능력을 그 현상에 부여하는 것을 뜻한다”고 설명한다.³⁷⁾

벤야민에 의하면 기술복제 시대에는 바로 이러한 아우라의 파괴 현상이 일어난다. 그는 이것을 “아우라의 붕괴(Verfall der Aura)”³⁸⁾라고 부른다. 그리고 이러한 의미에서 “기술적 복제 가능성의 시대에 위축되는 것, 이것이 예술작품의 아우라”라고 말하는 것이다. 벤야민에 있어서 이러한 “아우라의 붕괴”는 또한 “예술의 탈의식화(脫儀式化) (Entritualisierung der Kunst)”³⁹⁾를 의미한다. 아우라의 위축과 더불어 예술작품에 대한 제례적(祭禮的)인 거리감은 사라지고, 작품은 하나의 단순한 지각의 대상이 되는 것이다. 이것은 예술작품에서 아우라의 껍질을 벗겨버리는 것에 다름 아니다.

기술복제 시대에 아우라의 붕괴는 예술작품을 둘러싼 여러 상황들에 변화를 가져왔다. 예술의 수용방식이 개인적 방식에서 대중적 방식으로 바뀌게 되었다. 과거 소수에 의해서 단계적으로 감상되었던 예술작품을 이제는 대중이 동시에 감상할 수 있게 된 것이다. 이것은 예술작품에 접근할 수 있는 기회의 확대를 의미한다. 이로써 예술의 기능도 변화하게 된다.

벤야민은 특히 이러한 기술복제 시대에 사진(Photographie)과 영화(Film)가 예술작품에 가져온 새로운 질적 변화를 기술하기 위해 이미 「사진의 작은 역사」에서 제시했던 “아우라의 붕괴”라는 명제를 끌어들이면서, 그것을 예술의 역사 전체로 확장시켰다. 그는 다만 「사진의 작은 역사」에서는 “아우라의 붕괴”를 “Verfall der

Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979. p. 57.

37) 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 앞의 책, p. 158 참조.

38) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 15.

39) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 71.

Aura” 대신에 “Zertrümmerung der Aura”로 표현하고 있을 뿐이다. 따라서 벤야민의 아우라에 대한 공간적 정의(“아무리 가까이 있다고 할지라도 먼, 하나의 거리의 일회적인 나타남”)는 일차적으로 미술작품과 관계된 것처럼 보지만, 이 정의를 말 그대로 받아들이기보다는 은유적으로 해석해야 할 필요가 있다고 할 것이다. 일회성과 거리는 단지 공간적인 의미뿐만 아니라 의미론적이고 이데올로기적인 의미도 지니고 있기 때문이다.⁴⁰⁾

3. 예술의 기능

벤야민에 따르면 예술작품은 본래 제례적·종교적 기능을 갖는다. 마술적(또는 주술적) 도구에서 출발하여 종교적 의식을 위한 목적으로 제작되었던 예술작품은 르네상스 이후 시민 사회의 발달과 더불어 점차 세속적인 목적을 위해, 그리고 더 나아가 순수한 미적인 감상을 위해 제작되고 수용되어 왔다. 그런데 기술복제 가능성으로 인해 예술작품은 본래의 기능인 종교적인 것으로부터 벗어난다. 예술작품의 기술복제는 예술작품의 고유한 속성인 원작성(原作性), 일회성(一回性), 그리고 진품성(眞品性)을 해체시키고 예술작품의 기능까지 변화시킨다.

예술작품의 일회성은 전통의 직조(織造) 속에 깊이 들어가 있는 것과 분리할 수 없다. 전통은 생물처럼 살아있고, 극도로 변하기 쉬운 것이다. 비너스 상(像)을 예로 들어보자. 고대 그리스인들은 그것을 숭배의 대상으로 삼았다. 그러나 중세의 성직자들은 그것을 불길한 우상(偶像)으로 보았다. 고대 사람들과 중세 사람들은 서로 다른 전통적 맥락 속에서 비너스 상을 바라본 것이다. 그렇지만 전자와 후자 모두 비너스 상의 일회성, 즉 그것의 아우라와 대면한다. 벤야민은 아우라와 관련된 예술작품의 존재가 결코 그것의 의식적(儀式的) 기능과 완전히 분리되지 않는다고 강조한다.

40) 페터 V. 지마, 허창운 역, 『문예 미학』, 을유문화사, 1993. p. 177 참조.

“ ≫아무리 가까이 있다고 할지라도 먼, 하나의 거리의 일회적인 나타남≪으로서의 아우라의 정의는 시간 - 공간적인 지각(raum-zeitliche Wahrnehmung)의 범주들에 있어서 예술작품의 제례적 가치의 정식화 외에 그 어떤 것도 나타내지 않는다. 먼 것(Ferne)은 가까운 것(Nähe)의 반대이다. **본질적으로(wesentlich)** 먼 것은 가까이 갈 수 없는 것이다. 실제로 가까이 갈 수 없음은 제례의 이미지(Kultbild)의 주된 성질이다. 그것은 그 본성 상 ≫아무리 가까이 있다고 할지라도 먼 것≪으로 머무른다. ... ”⁴¹⁾

벤야민에 따르면 ‘진정한’ 예술작품의 유일무이한 가치는 예술작품의 본래의 사용가치를 가졌던 의식(儀式)에 기초를 두고 있는 것이었다. 르네상스 이후 3백여 년 동안 줄곧 지속되었던 아름다움(美)의 숭배조차도 세속화된 의식에 기초한 것이다. 예술이 종교를 떠난 이후에도 종교적 기능은 아름다움의 숭배라는 형태로 남았다. 그런데 예술은 19세기에 “(사회주의의 등장과 동시에) 최초의 진정 혁명적인 복제수단, 즉 사진의 도래와 더불어 위기가 다가오는 것을 느끼게 된다”. 그리고 예술은 이에 “예술을 위한 예술(*l'art pour l'art*)이라는 교의, 즉 ‘하나의 예술의 신학(神學)’ 으로 대응하였다”. 그리고 “그런 다음 여기서 계속해서 바로, 각각의 사회적 기능뿐만이 아니라, 그 어떤 하나의 대상적인 비난에 의한 각각의 규정 또한 거부하는 하나의 ≫순수한≪ 예술이라는 이념의 형태를 지닌 하나의 부정적 신학이 생겨난 것이다.[문학에서는 말라르메(Mallarmé)가 처음으로 이 입장에 이르렀다]”⁴²⁾

벤야민에 의하면 그러나 결국 기술복제로 인하여 예술작품의 의식적인 기능은 사라지게 된다. 예술작품의 생산은 제례에 사용되는 의식의 대상(형상물)으로부터 시작되었다. 여기에서 중요한 것은 형상물의 현존이지, 그것이 어떻게 보이는 것인가가 아니다. 예컨대 석기시대 인간이 동굴의 벽에 그렸던 사슴은 일종의 주술적 도구였다. 사슴은 다른 사람들에게 보여주기 위해 그려졌지만, 그것은 무엇보다도 신령들에게 바치기 위해 그려진 것이었다. 이러한 제례적 가치는 오늘날에도 예술작품이 숨겨진 상태에 남아 있기를 요구하는 것처럼 보인다. 예를 들면 어떤 신상(神像)은 밀실에서 성직자들에게만 접근이 허용되었으며, 어떤 마돈나 상은 거의

41) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 16. 각주 7.

42) Ibid., p. 17.

일 년 내내 가려진 채로 있었고, 중세시대 성당 안에 있는 어떤 조각들은 관람자들이 지상에서는 볼 수가 없었다. 그런데 여러 예술 활동이 의식으로부터 해방됨으로써 예술 생산품을 전시할 수 있는 기회가 점점 늘어나게 되었다. 즉 예술작품의 “제레가치(祭禮價値, Kultwert)”는 줄어들고 대신에 “전시가치(展示價値, Ausstellungswert)”가 커지게 된 것이다. 예를 들어보면, 이리저리 옮길 수 있는 흉상(胸像)은 신전 안에 고정된 신상(神像)보다 전시 가능성이 훨씬 크며, 화폭에 그려진 그림이 모자이크나 프레스코보다 전시 가능성이 크다. 또 교향악도 성당 미사보다 전시 가능성이 크다.⁴³⁾

예술작품을 복제하는 여러 가지 기술적 방법들이 생겨난 이후 예술작품의 전시 가능성은 엄청나게 커졌다. 벤야민은 예술작품의 양극적(兩極的) 측면인 제레가치와 전시가치⁴⁴⁾의 양적(量的) 변화는 선사시대의 상황과 마찬가지로 예술작품의 본질의 질적(質的) 변화로 바뀌었다. 선사시대에는 제레가치에 절대적 역점이 주어짐으로써 예술작품이 마술적 도구가 되었던 것처럼, 오늘날에는 전시가치에 절대적 역점이 주어져 예술작품은 전적으로 새로운 기능을 갖는 창조물이 된다. 벤야민은 오늘날 새로운 기능을 가장 구체적으로 예증하고 있는 예술작품이, “현재는 사진”, 그리고 “또 나아가서는 영화가 될 것”이라고 말한다.⁴⁵⁾

사진에서는 전시가치가 제레가치를 밀어낸다. 하지만 제레가치가 아무런 저항 없이 물러나지는 않는다. 그 최후의 보루가 인간의 얼굴이다. 멀리 있거나 이미 죽은 사랑하는 사람을 기억하는 일에서 이미지의 제레가치는 마지막 도피처를 찾았다. 초창기 사진의 사람 얼굴에 순간적으로 나타나는 표정에서 아우라가 마지막으로 암시된다. 그러나 사람이 사진에서 물러날 때, 그때 비로소 전시가치가 제레가치보

43) Ibid., pp. 18-20 참조.

44) 벤야민에 의하면, 이 양극성은 “미(美, Schönheit)의 개념이 그것을 근본적으로 구별되지 않는 것으로 포괄하는 관념론 미학에서는 정당하게 다루어질 수 없다”고 전제하고, 그러나 그렇다고 해도 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 경우, 이 양극성은 관념론의 한계 안에서도 명확하게 제시된다. 즉, 헤겔은 『역사철학 강의』에서 “옛날부터 우리는 이미지를 소유해 왔다. 종교적 경건심은 일찍부터 예배를 위해 그러한 이미지를 필요로 하였지만, 그러나 결코 ‘아름다운’ 이미지를 사용하지는 않았다. ‘아름다운’ 이미지는 오히려 예배를 위해서는 방해가 되었다. … ” 고 말하고 있으며, 또 『미학강의』에서는 “예술작품을 신성한 것으로 숭배할 단계는 이미 넘어서고 있다. … ” 고 말하고 있다는 것이다. Ibid., pp. 18-19, 각주 10 참조.

45) Ibid., p. 20 참조.

다 우월한 위치를 차지하게 된다고 벤야민은 주장한다. 벤야민은 프랑스의 사진가 앓제(Eugène Atget, 1857-1927)가 사진의 전시가치에 이정표를 세웠다고 말한다. “1900년 경 사람이 보이지 않는 과리의 거리를 마치 범행현장을 찍듯이 포착한” 앓제에 와서 사진은 역사적 사건의 증거물이 되기 시작했고, 이것이 사진의 숨겨진 정치적 의미가 된다.⁴⁶⁾

벤야민은 예술 작품의 기술적 복제 가능성과 전시가치를 거리와 불가분의 관계에 있는 제레가치, 즉 아우라적 가치에 대한 대안(代案)으로서 제시했다. 벤야민은 전시가치를 “민주주의적 미학, 즉 새로운 예술이론의 구성 요소이며 새로운 예술이 대중을 끌어들이기 위해서 이용하지 않으면 안 되는 수단”⁴⁷⁾으로 이해한다.

4. 기술복제 시대의 예술의 개념과 기능의 변화

벤야민이 앞서 언급했듯이 1900년을 전후하여 기술복제는 일정한 수준에 이르러 ‘예술에 깊은 변화’를 불러일으키는 단계에 도달한다. 그것은 모든 예술작품을 복제 가능하게 만들었고, 대중에게 영향을 끼쳐 심오한 변화를 불러일으켰다. 기술복제는 예술작품의 창작방식에 독자적인 위치를 부여했고, 예술작품의 영향력(수용 방식)에 일대 변화를 끼친 것이다. 이른바 ‘예술의 개념’이 완전히 바뀐 것이다.

벤야민의 논의에 있어서 주목할 점은 기술 복제로 인해 지각 방식들이 바뀐다는 사실, 이와 함께 예술의 전체적인 성격까지도 변화하게 된다는 사실이다. 이른바 빈(Wien) 학파의 알로이즈 리글(Alois Riegl, 1858-1905)⁴⁸⁾이 후기로마의 미술

46) Ibid., p. 21 참조.

47) 페터 V. 지마, 허창운 역, 앞의 책, p. 178.

48) 알로이즈 리글은 예술의 상이한 형식적 질서는 상이한 시대의 표현으로 생겨난다고 주장했다. 미술사학에서 빈 학파의 기둥이 되었던 그는 『양식 문제(Stilfragen)』(1893)에서 이집트에서 아라비아에 걸친 장식문양의 발전사를 더듬었고, 『후기 로마의 예술산업(Säpтрömische Kunstindustrie)』(1901)에서는 이집트에서 로마에 이르는 고대 미술의 연속적 발전의 지배적인 모든 법칙을 해명했다. 그는 고대 미술의 발전을 ‘촉각적(taktisch)’, ‘시각적(optisch)’이라는 두 가지 형식적 기초 개념의 관계에 따라 3단계로 나누어, 그때까지 고전미술의 조락(凋落)이라고 여겨왔던 후기로마 미술은 전대(前代)로부터의 내적 필연성을 가진 발전이었으며 고전미술과 동일한 가치 기준으로 보아야 한다는 것을 명백히 하였다. 미술사를 하나의 연속된 흐름으로 본 그의 발전사관에는 각 시대의 여러 민족이 지녔던 세계관에 뿌리박은 ‘예술의욕(Kunstwollen)’이라는 일종의 내재적인 동인(미적 충동)이 상정되어 있고, 예술작품을 사

산업의 유물들에서 당시 지배적이던 ‘지각의 조직’을 재구성하려고 했던 것처럼 벤야민도 새로운 예술형식인 영화로부터 지각의 변화를 추론할 수 있을 것이라고 생각했다.⁴⁹⁾ 리글이 한 시대의 지각에 고유한 형식적 특징을 지적하는데 그쳤다면, 벤야민은 지각의 변화 속에 표현된 사회적 변혁의 조건들을 제시할 수 있다고 생각했다.

“현재는 그것에 상응하는 통찰의 조건들이 보다 더 유리하게 놓여 있다. 그래서 우리가 그 동시대인인, 지각의 매체에서의 변화들이 아우라의 붕괴로 파악될 수 있다면, 그 사회적 조건들이 제시될 수 있는 것이다.”⁵⁰⁾

이런 맥락에서 벤야민은 기술적인 복제 가능성 시대의 예술작품인 영화를 정신분석학(Psychoanalyse)과 비교한다. 그는 정신분석학을 통해서 충동의 무의식 상태를 경험한 것처럼 카메라를 통해서 비로소 시각적 무의식의 상태를 경험하게 되었다고 말한다. 영화(카메라 기술)는 결과적으로 시각세계의 모든 범위, 그리고 청각의 세계에 있어서도 “통각(統覺, Apperzeption)의 심화”를 가져왔다.⁵¹⁾ 벤야민은 이 새로운 통각의 심화로 인해 자연스런 시각에서 벗어나 있던 세계, 즉 새로운 주의력을 불러일으키는 세계가 열리게 됨을 강조한다.⁵²⁾

벤야민은 다시 영화를 회화나 연극과 비교하면서, 영화에서 보여주는 행위들이 회화나 연극에서 표현되는 행위들보다 더욱 다양한 관점에서 분석될 수 있다고 말한다. 그는 영화가 기술적으로 복제되었기 때문에 상황에 대하여 정확하게 진술하여 표현되는 연기를 회화작품보다 훨씬 더 분석하기 쉽다고 얘기한다. 그리고 연극 장면이 총체적인데 비해 영화의 행위들은 낱낱이 고립(단절)될 수 있기 때문에 분석하기 쉽다고 지적한다.⁵³⁾ 벤야민에 따르면 연극에는 원칙적으로 무대에서 벌어지

용 목적·소재·기교 면에서 기계적인 소산으로 보는 쾰퍼(Gottfried Semper, 1803-1879)의 유물론적인 견해에 반대했다. 우도 쿨터만, 김수현 옮김, 『미술사의 역사』, 문예출판사, 2002, pp. 388-392 참조.

49) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』(발터 벤야민 선집 2), 길, 2007, p. 24 참조.

50) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 15.

51) Ibid., p. 34 참조.

52) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 90 참조.

는 사건을 즉시 환영적(幻影的 또는 비현실적)인 것으로 꿰뚫어 볼 수 없는 지점이 있다. 그러나 영화 촬영 장면에는 이러한 지점이 존재하지 않는다. 영화의 환영적 성격은 부차적인 것으로, 그것은 편집(編輯)의 결과로 생겨난 것이다. 바꿔 말하면 영화 제작소에서 기계장치는 현실 속으로 아주 깊숙이 침투해 들어가 있기 때문에 기계장치가 벗어난 현실의 순수한 측면은 특수한 절차, 즉 카메라를 통해 촬영한 결과와 다른 장면을 촬영한 것을 조립한 결과로서 생겨난다.⁵⁴⁾

연극 무대와 대조되는 영화의 경우를 회화와 비교해보면 더욱 많은 것을 알 수 있다. 벤야민은 카메라맨과 화가의 관계를 외과의사와 마술사의 관계에 비교한다.

“손을 얹어 환자를 치유하는 마술사의 태도는 환자의 몸에 깊숙이 손을 대는 외과의사의 태도와 다르다. 마술사는 자신과 환자 사이의 자연스러운 거리를 유지한다. ... 이에 반해 외과의사는 정반대의 태도로 접근한다. 그는 환자의 내부로 깊숙이 들어감으로써 환자와의 거리를 크게 좁힌다. ... 한마디로 말해서 마술사와 달리 외과의사는 결정적인 순간에 자신의 환자를 인간 대 인간으로 대하는 것을 포기하고, 오히려 수술을 통해서 환자의 내부로 파고들어 간다. 마술사와 외과의사의 관계는 화가와 카메라맨의 관계와 같다. 화가는 작업할 때 주어진 대상에 자연스러운 거리를 유지하는 데 반해 카메라맨은 주어진 대상의 조직에까지 깊숙하게 침투한다. ... 화가의 영상은 하나의 전체적 영상이고, 카메라맨의 영상은 여러 개로 쪼개져 있는 단편적 영상들로서, 이 단편적인 영상들은 새로운 법칙에 따라 다시 조립된다.”⁵⁵⁾

영화는 또한 전통적 예술작품이 감상자(수용자)에게 요구하는 방식과 다른 태도를 요구한다. 벤야민에 따르면 전통적 예술작품은 “정신집중(Sammlung)”의 대상이다. 그리고 이러한 정신집중을 가능하게 하는 것이 바로 예술작품의 아우라다. 감상자는 예술작품을 조용히 들여다보면서 작품의 아우라 속으로 들어간다. 그런데 기술 복제에 의해 전통적 예술작품의 아우라는 깨진다. 기술복제 시대에 등장한 예술작품인 영화는 감상자를 “정신분산(Zerstreuung)”으로 이끈다. 단절된 화면의 빠른 연속으로 이루어진 영화는 마치 총알처럼 공격해와 관객들의 주의를 분산시키

53) Ibid., pp. 34-35 참조.

54) Ibid., p. 35 참조.

55) Ibid., pp. 31-32.

며 혼을 빼놓는다.⁵⁶⁾

“영화의 기본 전환적 요소는 우선적으로 촉각적인데, 그것은 장면과 초점의 변화에 기초한 것으로 주기적으로 관객을 공격한다. 영화가 펼쳐지는 스크린과 그림이 있는 캔버스를 비교해보자. 그림은 관객을 관조로 초대한다. 그림 앞에서 관객은 연상 작용에 빠질 수 있다. 그러나 영화 장면 앞에서 관객은 그렇게 할 수 없다. 관객이 영화의 한 장면을 포착하자마자 장면은 바뀌어 있다. 그것은 붙들 수가 없다.”⁵⁷⁾

벤야민은 기술복제 시대의 예술작품인 영화에 앞서 다다이스트들이 이미 회화와 문학의 수단들을 가지고 영화적 효과인 충격 효과를 만들어 내려고 시도했다고 설명한다.

“다다이스트들은 관조적 침잠의 대상으로서 예술작품의 쓸모없음 - 즉 비이용 가치 - 보다 그들 작품의 판매 가치를 훨씬 더 중시했다. 그들은 그들의 재료들을 격하시켜 이러한 쓸모없음에 이르고자 하였다. 그들의 시는 외설과 언어의 온갖 쓰레기를 포함하고 있는 ‘언어의 뒤범벅’이다. 이러한 것은 회화 작품에서도 마찬가지이다. 그들은 회화 작품에 단추와 승차권을 붙여 놓았다. 이렇게 하여 그들이 성취하고자 한 것은 그들이 만들어낸 작품의 아우라를 가차 없이 파괴하는 것이었다. 그들은 생산의 바로 그 수단을 가지고 복제의 낙인을 찍었다.”⁵⁸⁾

그런데 여기서 아우라의 파괴는 복제 기술의 변화에서 기인하는 것이 아니라 예술가의 의도(생각)에서 기인한 것이다. 다다이스트 예술의 성격 변화는 기술적 혁신의 결과가 아니라 오히려 한 예술 세대의 의식적(意識的) 활동에 매개된 것이다. 벤야민은 다다이스트들에게서 단지 선구자의 역할만 인정하고 있을 뿐이다. 그는 다다이스트들이 기술적 복제가 비로소 충족시킬 수 있는 어떤 수요를 창출한다고 본다.⁵⁹⁾ 여기에서 하나의 문제점이 생겨나는데, 그것은 다다이스트들의 예술작품을 관람자가 수용하는 방식의 변화는 기술 복제로 인한 역사적 과정을 통해 생겨난 것과 다르다는 것이다.

56) Ibid., p. 40 참조.

57) Ibid., p. 38.

58) Ibid., pp. 37-38 참조.

59) 페터 뷔르거, 최성만 역, 『전위예술의 새로운 이해』, 심설당, 1986, p. 49 참조.

예술작품의 기술적 복제 가능성은 예술에 대한 대중의 태도를 변화시켰다. 이를테면 피카소와 같은 회화에 대해서 가졌던 반동적인 태도가 채플린과 같은 영화에 대해서는 진보적인 태도로 바뀐 것이다. 진보적인 태도의 특징은 바라보고 체험하는데서 느끼는 즐거움이 전문적인 비평가의 태도와 연관되어 있다는 점이다. 이것은 중요한 사회적 의미를 갖는다. 어떤 예술 형식의 사회적 중요성이 줄어들면 줄어들수록 수용자의 비평적 태도와 감상적 태도는 점점 더 분리된다. 이러한 것은 회화작품에서 드러난다. 관습적인 것은 아무런 비판 없이 수용되지만 새로운 것은 혐오감을 가지고 비판된다. 영화에서는 관객의 비평적 태도와 수용적 태도가 일치한다.⁶⁰⁾

전통적 예술작품이 한 사람 또는 소수에 의해서 수용되었던 것임에 반해, 기술복제 시대의 예술인 영화는 동시적·집단적으로 수용된다. 회화의 경우를 살펴보자. 중세에는 교회와 수도원, 그리고 18세기 말에는 영주의 궁정에서 회화작품은 집단적으로 동시에 수용된 것이 아니라, 단계적(또는 위계적)으로 수용되었다. 이후 미술관이나 갤러리에서도 회화작품은 집단적이라기보다는 개별적으로 수용된다. 그러나 영화는 그 특성상 대중들에 의해 동시에 집단적으로 수용되는 새로운 예술작품이다.⁶¹⁾

예술작품의 수용 대상이 개인에서 대중으로 바뀌자 예술작품의 질(質)도 변하게 된다. 대중의 참여가 증가하자 예술작품을 대하는 태도인 참여 양상도 변화한 것이다. 예술작품이 관객으로부터 정신 집중을 요구하는 반면에 대중은 기분전환을 추구한다. 정신 집중과 기분 전환은 정반대 입장에 놓여 있다. 예술작품 앞에서 정신을 집중하는 사람은 그 속에 빠져들어 간다. 자신이 완성한 그림을 본 중국 화가가 그 그림 속으로 들어갔다는 전설처럼. 그러나 주위가 산만한 대중은 예술작품을 자기에게 흡수시킨다.⁶²⁾ 회화의 시각적 측면이 관조(觀照)적인 태도로, 즉 정신을 집중해야만 수용된다면, 촉각적 성질을 갖는 영화는 익숙함(습관)의 방식으로 수용된다. 그리고 관객의 비평적 태도는 영화에서 체례가치를 밀어낸다.

60) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 32 참조.

61) Ibid., p. 33 참조.

62) Ibid., p. 40 참조.

복제 기술은 복제된 대상을 전통의 영역에서 분리시키고, 복제품을 대량 생산함으로써 일회적인 존재를 대량 제조된 복제품으로 대체시킨다. 예술작품이 시간의 흐름 속에서 겪는 물리적인 구조의 변화와 흔적들은 기술복제로는 이루어질 수 없는 것이다. 청동작품의 녹청을 화학적 방식으로 분석하는 것은 그 작품의 진품성을 확인하는데 도움이 될 수 있다. 그러나 복제품에서 진품성의 여부를 따지는 것은 의미 없는 일이다. 변화되는 소유 관계의 흔적은 전통의 연구 대상이며, 전통의 흔적을 좇는 것은 원작에서만 가능한 것이다. 이제 예술작품의 기술 복제는 ‘전통의 엄청난 동요’를 초래한다. 전통의 동요는 당시 인류가 처하고 있는 위기이자 혁신의 전면이다. 벤야민은 이것이 대중운동과 밀접하게 연관되어 있고, 이러한 대중운동의 가장 강력한 대리자가 영화라고 지적한다.⁶³⁾

예술작품의 기술적인 복제는 아우라를 파괴함으로서 제례에 의존하는 기생적인 존재방식으로부터 예술작품을 해방시켰다. 기술복제가 가져온 아우라의 파괴, 즉 탈의식화는 아우라의 파괴가 지닌 복합적 의미와 마찬가지로 해방을 낳고 있다. 신화에서의 해방이 ‘범속한 트임(profane Erleuchtung, 또는 범속한 각성)’⁶⁴⁾의 형태로 이루어지는 행복의 경험을 맛보게 하듯이, 기술 복제로 인한 예술의 탈의식화는 제례적 기능에서 해방을 낳는다. 그리고 이것은 예술의 기능을 혁명적으로 전복시킨다. 탈의식화, 즉 제례가치로부터의 해방과 전시가치로의 전환이 그것이다.

“... 제례가치가 가졌던 절대적 중요성 때문에 선사시대의 예술작품이 우선적으로 주술의 도구가 되었던 것처럼, 전시가치가 가지는 절대적 중요성 때문에 오늘날 예술작품은 완전히 새로운 기능을 가진 창조물이 되었다. 그 새로운 기능들 중에서 우리가 알고 있는 두드러진 예술적 기능은 나중에 부수적인 기능으로 인식될지 모른다. 오늘날 사진과 영화가 이러한 인식에 대한 가장 유효한 예증을 제시하고 있다.”⁶⁵⁾

사진 원판으로 얼마든지 인화가 가능하게 되었고, 여기에서 진품성을 따지는 것

63) Ibid., p. 41 참조.

64) 우리는 이 말에서 벤야민이 초현실주의의 영향을 받고 있음을 알 수 있다. “벤야민이 의미하는 ‘범속한 트임’은 가장 신비스러운 것을 가장 일상적인 것에서 발견하듯이 일상적인 것 속에서 찾아내고 있는 ‘초현실주의적인 경험’에 근거하고” 있는 것이다. 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 74 참조.

65) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ...」, p. 20.

은 무의미한 일이다. 예술작품에서 진품성의 척도가 아무런 효력을 발휘하지 못하는 순간, 즉 아우라가 파괴되는 순간 예술의 모든 기능은 바뀐다.

요약하자면 기술적 복제 가능성을 계기로 예술작품의 아우라는 파괴되고, 이에 따라 예술의 기능은 변화한다. 예술작품이 지닌 원천적인 제례적 기능과 가치는 이제 가장 세속적인 예술형태에서 세속화된 의식으로 인식될 수 있다. 예술작품의 생산에서 원작의 진품성이 상실되는 순간 예술의 기능은 전복된다. 예술은 이제 정치적으로 기능하게 된다.

Ⅲ. “예술의 정치학” 이론

1930년대에 벤야민은 예술작품의 아우라의 물신화(物神化)에 반대하는 주장을 폈다. 그 세대 대다수에게 있어서 ‘예술을 위한 예술’은 변증법적인 것이 내재해 있었다. 그 하나는 정치적 교의와 통속적 문화산업에 대한 저항이며 이와 동시에 독립적인 것이었고, 또 다른 하나는 억압하고 통제하는 세력들과 공모하는 형식이었다. 벤야민에게 있어서 영화와 사진 같은 기술적 복제 가능성은 부르주아 사회가 ‘진정한’ 예술작품에 일치시키는 유일한 가치를 잠재적으로 교정해주는 민주적인 것이었다. 이 점에서 벤야민은 산업화 사회에서 예술이 종교를 대신한다는, 즉 예술이 점증하는 이론적·실천적 합리주의의 압력으로부터 인간을 구원해준다는 막스 베버(Max Weber, 1864-1920)의 분석과 일치하는 것처럼 보인다. 베버는 “도덕적 판단에 대해 책임지기를 거부하는 현대인들이 그 판단을 취미 판단(미적 판단)으로 변형시키려는 경향이 있다”⁶⁶⁾고 주장한 바 있다. 이러한 경향에 대비해서 벤야민은 예술의 기능이 변화하기를 원했다.

“예술의 정치학”에 대한 벤야민의 착상은 1929년에 쓴 논문 「초현실주의(Der Surrealismus)」에서 비롯된다. 이 논문에서 벤야민은 자신이 초현실주의적 예술에 공감하게 된 여러 가지 모티프를 근거로 세분화된 주제를 찾고, 이를 통해 자신의 예술이론을 제시한다.⁶⁷⁾ 벤야민은 초현실주의적 문학에서 ‘문학적 정치’ 또는 ‘표현으로서의 정치’라는 모티프와 그것의 실현을 발견한다.

벤야민은 초현실주의적 예술작품의 근거를 이루고 있는 것이 “혁명적 에너지”라고 보았다. 초현실주의자들의 예술, 즉 그들의 표현 행위는 작품의 바탕에 흐르고

66) Francis Francina and Jonathan Harris (ed.), *Art in Modern Culture : an Anthology of Critical Texts*, London : Phaidon, 2006, p. 293.

67) 1927년 파리에서 폴 발레리에 경탄하고 있던 벤야민은 초현실주의자들에 대해서도 열렬한 관심을 가졌다. 초현실주의자들은 당시 벤야민이 자신의 내면에서 분출한 것과 유사한 요소들을 가지고 있었다. 벤야민은 초현실주의자들의 무의식적인 것의 분출과 무제한적으로 탐닉하는 양태들, 즉 그들의 무절제함에 이끌렸다. 초현실주의는 벤야민이 정신분석을 보다 긍정적으로 평가하도록 최초의 계기를 주었다. 혁명적 유토피아의 엑스터시들과 무의식의 영역에 침잠하는 초현실주의자들의 엑스터시는 벤야민에게 마치 자신의 고유한 세계를 여는 열쇠가 되었다. 게르쉴름, 최성만 옮김, 앞의 책, p. 242 참조.

있는 혁명적 에너지의 폭발이다. 그것은 문학적인 행위가 정치적인 행위와 합치되는 외적인 표현 행위로서의 예술이다. 그리고 벤야민은 초현실주의자들을 “진보적이며, 도덕적·휴머니즘적인 면에서 낡아빠진 자유의 이상을 처치해버린 최초의 사람들”로 보았다.⁶⁸⁾ 초현실주의적인 도취의 힘, 즉 혁명적 에너지를 혁명을 위한 올바른 자세로 받아들임으로써 벤야민은 초현실주의 예술에서 ‘표현으로서의 정치’라는 개념을 끄집어내고 있다. 그는 초현실주의가 혁명에 대한 해답에 있어 마르크스주의적 대답에 점점 가까워지고 있다고 주장한다.⁶⁹⁾

파리 망명 시절 벤야민은 경제적으로 곤궁해지자 사람들(옛 친구들과 브레히트 주위에 있던 그룹의 대화 상대자들)과의 접촉을 점점 줄였다. 그 대신 온통 연구 작업에만 시간을 바쳤다. 망명 초기에 이미 구상했던 “아우라가 파괴된 예술작품의 이론”, 즉 「기술복제 시대의 예술작품」에는 “지식인으로서 점점 프롤레타리아화하는 역사적 과정”인 벤야민 자신의 경험이 들어가 있었다.⁷⁰⁾ 벤야민은 사회연구소와 관계를 맺은 뒤 1934년 『사회연구지』에 처음으로 발표한 논문 「프랑스 작가의 현 사회적 입지점(Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers)」에서 “경제에 의해서만은 아니더라도 결정적인 면에서 경제에 의해 규정된 “자유 지성의 몰락”을 거론하며, “지식인이 부르주아의 지배가 확고했던 과거처럼 부르주아의 ‘인간적 이해’를 대변할 수도 없으며 프롤레타리아트에게 온전히 동화될 수도 없다”는 점을 밝힌다. 벤야민은 당시 자신이 처한 사회적 상황을 개념화시키면서 여기에 세계사적 위기 상황(인류의 구원 혹은 몰락이 결정될 상황)을 말해주는 특징을 발견한다. 이러한 위기 상황에 직면해서 예술가와 예술에도 새로운 기능이 주어져야만 한다고 주장한다. 그리하여 벤야민은 「생산자로서의 작가」와 「기술복제 시대의 예술작품」의 강령적 명제 속에 전통적 예술작품의 개념과 궁극적으로 결별하는 새로운 예술이론의 범주들을 만들어 놓는다.⁷¹⁾

앞에서 살펴보았듯이 벤야민은 선사시대부터 현대(기술복제 시대)에 이르기까지

68) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』(발터 벤야민 선집 5), 길, 2008, p. 162 참조.

69) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 95 참조.

70) 베르트 비테, 안소현·이영희 옮김, 『발터 벤야민』, 역사비평사, 1994, p. 149 참조.

71) 같은 책, p. 150 참조.

의 예술을 제례적(또는 종교적) 근원에 비추어 규정하며 전통적 예술작품의 성격을 아우라라는 개념으로 정의했다. 벤야민은 전통적 예술을 “언제나 존재해왔지만 언제나 이해할 수 있지는 않았던 것”, 즉 “세속화되어 있지만 불명확한 신적 현상”으로 파악했던 것이다. 벤야민의 표현을 빌리자면 이것은 ‘창조성, 천재성, 그리고 영원한 가치와 신비’ 등과 같은 ‘낡은’ 개념들이다. 이러한 전통적 예술개념에 대항하여 벤야민은 새로운 예술을 온전히 사회적인 매체로, 다시 말하자면 정치혁명의 도구로 제시한다.

벤야민이 아우라의 파괴를 강조한 것은 당시 파시즘 방송과 뉴스영화, 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 영화작품에서 현상화된 모습, 즉 히틀러와 히틀러에게 최면된 대중들이 불행하게도 ‘아우라화(化)한 것’에 대해 저항하려는 것이었다. 또한 벤야민이 첨단 예술 기술(사진과 영화)이 갖는 진보적 정치 경향을 고집한 것 역시 미래주의자들이 첨단 예술 테크닉을 ‘전쟁의 미학’을 위해 사용하는 것을 막으려는 의도에서였다.⁷²⁾

벤야민이 「기술복제 시대의 예술작품」의 머리말에서 밝혔듯이 마르크스가 경제적 생산조건을 분석하는데 사용했던 바를 자신은 예술적 생산조건을 분석하는데 이용한다.

“마르크스가 자본주의적 생산방식을 분석하는 일에 착수했을 때, 이 방식은 아직 초기 단계에 머물러 있었다. 마르크스는 그의 분석이 예고적인 가치를 갖도록 방향을 돌렸다. 그는 자본주의적 생산방식의 기본적인 조건으로 거슬러 올라가 미래에 자본주의가 어떻게 될 것인가를 제시하였다. 그 결과 우리는 자본주의에 있어 프롤레타리아트에 대해 극심해지는 착취뿐만 아니라, 궁극적으로 자본주의 자체를 철폐하는 것이 가능하게 하는 조건들이 창출되는 것을 기대할 수 있게 되었다. ... 현재의 생산조건 아래서 예술의 발전적 경향들이 보여주는 변증법은 경제에서 못지않게 상부구조에서도 드러난다. 하나의 무기로서 (예술의 발전적 경향들에 대한) 명제들이 갖는 가치를 과소평가하는 것은 옳지 않다.”⁷³⁾

요약하자면 “예술의 정치학”은 벤야민이 제시한 예술작품의 기술복제로 인한 예술의 기능의 변화에 자리 잡고 있다. 예술작품의 기술 복제로 인해, 그것이 제례

72) 같은 책, p. 153 참조.

73) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 10, “서언 (Vorwort)” .

에 기생되어온 존재방식에서 해방되는 순간에 나타나는 기능의 변화를 “예술의 정치화”라고 이해한다. 그리고 “예술의 정치학”에서는 “기술”이 핵심적 역할을 한다. “그 예술적 성격이 전적으로 그것의 복제 가능성에 의해 규정되는 형식”으로서 영화 속에서 이러한 관점이 정점에 이른다.⁷⁴⁾ 예술의 새로운 기능인 정치적 기능과 관련해서 벤야민은 그것을 “정치의 심미화(die Ästhetisierung der Politik)”와, 이에 대립되는 “예술의 정치화(die Politisierung der Kunst)”로 구분한다.

1. 파시즘의 “정치의 심미화”

벤야민은 자신이 처한 당시의 정치적·사회적 현실(바이마르 공화국 말기 및 파시즘의 횡포에 직면한 상황)에서 예술과 사회의 관계를 비판적으로 생각하지 않을 수 없었다. 그가 살았던 시대의 정치적 상황은 매우 암울했다. 벤야민은 제1차 세계대전과 국가 사회주의를 경험했으며, 사회적 측면에서는 생산력의 발전으로 인한 자본주의 생산 조건의 급격한 변화와 그 결과를 몸소 체험했다. 이렇게 복잡한 상황 속에서 벤야민은 예술의 정치적 기능에 관심을 갖게 된다.

“오늘날 사람들의 점진적인 프롤레타리아화와 대중의 점진적인 형성은 동일한 사건의 양면이다. 파시즘은 대중들이 없애려고 애쓰는 사유재산 구조에는 영향을 주지 않으면서, 새로이 생겨난 프롤레타리아화한 대중을 조직하려고 시도한다. 파시즘은 대중으로 하여금 스스로 권리를 찾게 하는 게 아니라 그들 자신을 표현하게 함으로써 구원책을 찾는다. 대중들은 사유재산 관계를 변화시킬 권리가 있다. 그러나 파시즘은 사유재산을 그대로 보존한 채 그들에게 표현을 주려고 한다. **파시즘은 결과적으로 정치적 삶에 심미화(또는 미학)를 도입한 것이다.** 지도자 승배로 대중을 굴복시키는 파시즘의 폭력(강간)은 제레가치의 생산으로 압박받는 기구에 대한 폭력(강간)과 같은 것이다. **정치의 심미화를 위한 모든 노력은 한 가지 점에서 정점에 이른다. 이 한 가지 점은 전쟁(Krieg)이다.**”⁷⁵⁾

74) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』 (발터 벤야민 선집 2), 길, 2007, p. 22 참조.

75) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 42. “후기(後記, Nachwort)” .

벤야민은 「기술복제 시대의 예술작품」의 후기(後記)에서 파시즘이 주장하는 정치의 심미화를 통렬하게 비판한다. 파시즘은 정치를 심미화시키고, 이러한 심미화는 전쟁(戰爭)에서 정점에 도달한다. 즉 파시즘은 정치의 심미화의 극단적인 형태인 전쟁을 추구한다. 바로 이 전쟁이 파시즘의 대표적인 예술 프로그램인 셈이다. 정치의 심미화는 이데올로기를 선전 선동하기 위해 사용하는 예술을 의미한다. 파시즘은 자신들의 이데올로기를 위해 예술을 이용했다. 이들은 예술이 가지고 있는 정치적 힘, 특히 대중예술이 가지고 있는 대중적 파괴력을 인식했으며 이를 악용했다. 파시즘은 대중의 힘을 이용했지만 대중은 파시즘을 통해 자신의 권리를 찾을 수 없었다. “파시즘은 정치를 아름답게 포장함으로써, 아니 정치적 삶이야말로 아름다움이라는 환상을 만들어냄으로써 대중의 마음을 움직였다. “하일, 히틀러!”를 외치면서 행진하는 대중의 모습 자체가 아름다움이라고 주장하는 것이 파시즘 미학, 즉 정치의 심미화의 핵심이었다. 더 나아가 파시즘은 “전쟁이야말로 기술을 통해 변화된 인식의 감각에 예술적 만족을 제공한다”고 주장했다. 76)

벤야민은 정치적 대중예술의 요청과 더불어 대두하게 된 파시즘 대중예술에 직면해서, ‘예술의 자율성’의 왜곡된 지양의 위험을 통찰한다. 그는 예술이 특정 이데올로기를 위해 대중 조작의 수단으로 쓰인 것은 ‘예술을 위한 예술’, 즉 예술지상주의에서 비롯된 것으로 보았다. 만일 예술이 사회와의 관계를 무시하고 예술 그 자체만을 생각하고, 오직 아름다운 가상만을 추구한다면, 바로 여기서 예술이 악용될 수 있는 여지를 갖게 되는 것이다. 예술지상주의 입장에서 예술은 사회적 역할이나 영향력을 전혀 문제 삼지 않는다. 이러한 것이 파시즘의 정치의 심미화에 전제되고 있다. 특히 나치스의 파시즘적 선전예술은 부르주아 예술에서 파괴된 제레가치를 상술적(商術的)으로 조작해낸 제레가치로 보충하고 있다. 때문에 대중적인 수용은 대중적인 영향으로 좌급된다. 파시즘 예술은 대중에게 강제 집행되고 있을 뿐만 아니라, 대중에 의해서 강제 집행되고 있다고 벤야민은 생각한다.77)

벤야민은 에티오피아 식민전쟁에 대한 미래주의 예술가 마리네티(Filippo

76) 이택광, 『세계를 뒤흔든 미래주의 선언』, 그린비, 2008, p. 141 참조.

77) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 100 참조.

Tomasso Marinetti, 1876-1944)의 선언문을, 이러한 파시스트의 사고방식을 명료하게 보여주는 예로서 인용한다.

“27년 동안 우리 미래주의자들은 전쟁을 반(反)심미적이라고 하는데 대해 저항해왔다. ... 이에 따라 우리는 진술한다. ... 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 방독면, 무시무시한 확장기, 화염방사기와 소형 탱크를 수단으로 기계에 대한 인간의 지배력을 확립시키기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 꿈꾸어오던 인체의 금속화를 개시하기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 꽃피는 초원을 불꽃 튀기는 기관총의 난초들로 풍요롭게 하기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 연속 포격되는 포화(砲火), 휴전, 향기, 그리고 부패의 악취를 하나의 교향곡으로 결합하기 때문이다. ... ” 78)

파시즘이 설파했던 기술에 대한 찬미와 전통에 대한 적대감은 그대로 미래주의 미학 논리와 연결된다. “과거를 혐오하고 부르주아 문화를 폭력적으로 해체해야 한다는 주장은 파시즘과 미래주의를 연결하는 이념적 연결 고리”79)였다. 미래주의는 예술 활동과 전쟁을 기술 발전의 최고 단계로 동일시했다. 벤야민은 ‘예술을 위한 예술’의 폐해가 극단에 이른 징후가 미래주의와 파시즘이라고 본다. 파시즘은 기술에 의해서 변화된 지각의 예술적 만족을 전쟁에서 기대하고 있으며, 파시스트들이 진행하고 있는 정치의 심미화는 결국 그들 자신의 파괴를 초래하는 심미적 향유로 경험하게 될 정도에 이르고 있다고 비판한다.80)

“파시즘은 ‘세상은 무너져도 예술은 살리라 (*Fiat ars-pereat mundus*)’고 얘기하면서, 마리네티가 인정하듯이 기술에 의해 변화된 지각의 예술적 만족을 전쟁에서 기대하고 있다. 이것은 분명히 ‘예술을 위한 예술’의 완성이다. 호머 시대에 올림피아 신들의 관조의 대상이었던 인류는, 이제 자기 자신의 관조의 대상이 된다. 인류의 자기 소외는 가장 높은 미적 쾌감으로 자신의 파괴를 경험할 수 있는 정도에까지 도달하게 되었다. 이것이 파시즘이 행하는 정치의 심미화의 상황이다. ” 81)

벤야민은 전쟁을 일으켜 ‘예술을 위한 예술’을 완성하고, 인간이 주체로서의 대상

78) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 43.

79) 이택광, 앞의 책, p. 48.

80) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 99 참조.

81) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 44.

이 아니라 관조의 대상이 되어 자기 소외를 경험하게 되는 비인간화(非人間化)의 상황으로 이끈 것이 파시즘의 정치의 심미화라고 결론짓고 있다.

2. 코뮤니즘의 “예술의 정치화”

앞서 언급했듯이 벤야민은 아우라가 파괴된 기술복제 시대의 예술의 새로운 기능을 정치적 기능으로 보았다. 그리고 예술의 새로운 사회적 기능인 정치적 기능과 관련해서 “정치의 심미화”와 “예술의 정치화”로 구별했다. 정치의 심미화는 예술이 가지고 있는 속성을 오용한 것인데 반해, 예술의 정치화는 예술의 정치적 기능을 올바르게 사용한 것임을 암시한다. 인간의 자유를 억압하는 자본주의, 파시즘 그리고 스탈린주의의 압력에 직면해서 벤야민은 정치적 예술이 관객들에게 자기 자신을 성찰할 수 있는 용기를 북돋아 사회의 각종 재현물에 대한 비판적 인식을 불러 일으켜야 한다고 주장했다.

벤야민에게 있어서 정치적 예술작품의 대표적인 예는 하트필드(John Heartfield, 1891-1958)의 포토몽타주였다. 사회주의 실천가의 수중에 있는 포토몽타주, 사진 그리고 영화에는 세 가지 공통 특성이 있는데, 그것은 이것들이 급진적인 현대의 기술이라는 점과 정치적인 성향을 갖는다는 점, 그리고 결정적으로 생산과 수용이라는 조건 아래서 잠재적으로 전복적인 입장에 놓여 있다는 점이다. 이것들은 회화작품들과 달리 물신화된 독특한 상품으로 쉽게 변하지도 않는다. 벤야민은 바로 이러한 특성들 때문에 이들이 사회 변화를 위한 수단이 될 수 있다고 생각했던 것이다.⁸²⁾

전통적 예술 개념에 대항하여 예술을 온전히 현세적인 매체, 즉 정치혁명의 매체로 제시했던 벤야민의 새로운 예술이론은 대단히 혁명적으로 보이기는 하지만, “예술이 사회를 변화시킬 특권을 가진 수단이라는 계몽주의적 낙관”⁸³⁾을 기조로 깔고 있다. 벤야민이 정치적 예술작품의 예로 든 영화는 예술적 생산방식과 수요방식이

⁸²⁾ Francis Francina and Jonathan Harris (ed.), op. cit., pp. 293-294 참조.

⁸³⁾ 베르트 비테, 안소현 · 이영희 옮김, 앞의 책, p. 151.

극단적으로 변화한 것이다. 전통적 예술작품이 개인적으로 생산되고 개별적으로 수용되었다면, 새로운 시대의 예술작품인 영화는 배우, 촬영기사, 스태프 등의 집단적인 노력에 의해 생산되고 대중이라는 집단적인 관객들에게 동시에 수용된다. 영화 배우는 이제 연극무대에 선 배우처럼 더 이상 관객을 직접 대면하지 않는다. 배우의 연기는 촬영장치(카메라) 앞에서 행해지는 일종의 테스트 작업이며, 영화제작 장비 뒤에는 전문가들이 숨어 있다. 벤야민은 영화 관람을 특징짓는 동시적인 집단 수용 방식에서 관객들이 스스로를 조직화하고 통제하는 싹을 찾아내는데, 웃음과 충격 효과가 바로 그것이라고 말한다. 그는 영화의 이러한 수용 과정이 바로 정치적 카타르시스의 효과와 같은 것이라고 여긴다. 그러므로 벤야민은 영화가 대중 운동의 강력한 대리자, 즉 정치적 혁명의 도구가 된다고 주장한다.

예술의 변화된 기능인 예술의 정치화는 예술의 정신화와 정치의 심미화에 반대되는 구호이다. 벤야민은 이 구호를 내걸고 바이마르공화국의 부르주아적 좌파 지식인과 나치즘의 예술 프로그램을 동시에 공격했다.⁸⁴⁾ 그는 이미 논문 「초현실주의」에서 부르주아적 좌파 지식인의 전형적인 특징을 “사회주의 이념에는 동조하면서도 그 이념의 유물론적 성격과 사회주의 실현 방법 및 집단적 성격에 반대하고 있다는 데 있다. 그들의 근본 입장은 정신적 엘리트주의에 있으며, 그들은 일체의 기술적 수용을 거부하고 전통적 예술 개념과 장르를 고수하려 하고 있다”고 비판한 바 있다.⁸⁵⁾ 좌파 지식인들에 대한 벤야민의 비판은 자본주의 생산관계 속에서 이들이 갖는 한계점과 어려움을, 이를테면 내부로부터 비판함으로써 이들로 하여금 사회주의적 실천에 대한 올바른 인식을 갖도록 하는데 그 목적이 있었다. 벤야민은 “부르주아 지식인을 자신의 계급으로부터 교양의 특권을 부여받은, 그렇기 때문에 또 부르주아 계급에 근본적으로 동조할 수밖에 없는 한계”를 지적하면서 이러한 한계를 극복할 수 있는 유일한 길은 “자신이 지닌 부르주아의 생산 수단과 기술을 역(逆)으로 이용하는데 있다”고 말한다.⁸⁶⁾ 벤야민은 이어 파시즘의 특징을 “사유 재산 관계(私有財産關係, Eigentumsverhältnisse)는 일체 건드리지 않은 채”, 사회

84) 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 앞의 책, p. 381 참조.

85) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』(발터 벤야민 선집 5), p. 158.

86) 발터 벤야민, 潘星完 編譯, 앞의 책, p. 381 참조.

적 모순을 정신의 강조를 통해 제거하려는 특유의 정신주의에 있다고 말한다.⁸⁷⁾ 나치즘의 예술정책의 특징이 예술과 일체의 현대적 기술을 미화하고 신비화해서 이를 정치적 목적으로 이용하는데 있다고 본 것이다. 벤야민은 파시즘의 이러한 예술관이 ‘예술을 위한 예술’, 즉 예술지상주의에서 비롯된 결과라고 보았다.

「기술복제 시대의 예술작품」에 앞서 발표한 「생산자로서의 작가」에서도 벤야민은 이미 “예술의 정치적 도구화”에 동의했다. 벤야민의 유물론적 입장이 가장 분명하게 드러난 이 글은 파시즘의 위협 속에서 몰락할 위기에 처한 인류의 운명에 직면하여, 지식인들이 가져야 할 역할과 기능에 대한 신랄한 자기 비판적 성찰을 하고 있다. 그는 예술과 정치의 관계를 계급투쟁을 위해 적용될 수 있는 도구적인 선전의 활용 가치로 관찰했다. 벤야민의 이러한 “예술의 정치화”에 대한 생각은 예술가가 지닌 “의식의 발전으로서 나타나는 위기의 결과”였다. 이 글에서 벤야민은 사회적 유대 관계, 즉 사유재산 질서에 대한 혁명적인 비평을 끌어오기 보다는 오히려 현재의 생산조건 아래 주어진 예술의 일반적인 발전 경향을 우선적으로 파악할 수 있게 해주는 유물론적 개념들을 예술이론에 적용하고자 하였다. 그러나 바로 이러한 정치적인 예술 이념과 마르크스의 이데올로기 비판을 받아들인 태도 때문에 벤야민에게 있어서 “예술의 정치화”는 직접적으로 코뮤니즘 예술관 내지 유물론적 정치 행위를 의미한다고 지적되기도 했다.⁸⁸⁾

87) W. Benjamin, 「Das Kunstwerk ... 」, p. 42 참조.

88) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 101 참조.

IV. 결론: “예술의 정치학”의 미학적 문제

벤야민은 「기술복제 시대의 예술작품」에서 자신의 새로운 “예술의 정치화”의 이론을 전개하기 위해서 기술복제라는 개념으로부터 출발하여 예술작품의 역사적 위치를 규정하는 진품성과 관련된 유일무이한 현존, 즉 아우라의 개념으로 나아갔다고 할 수 있다. 기술복제는 아우라를 파괴한다. 기술적으로 복제된 것에 빠져 있는 아우라는 전통적 예술작품 속에는 들어 있는 그 무엇이다. 그런데 아우라가 파괴됨으로서 예술작품을 둘러싼 상황들이 변화한다. 과거에 개인적으로 생산되고 감상되었던 예술작품이 새로운 시대에는 집단적으로 생산되고 수용된다. 이것은 예술작품에 접근할 수 있는 기회가 확대된 것을 의미한다.

본래 마술적 도구에서 출발하여 종교적 의식을 위한 목적으로 제작되었던 예술작품은 제례적 기능을 가졌다. 그러나 기술 복제로 인하여 제례적 기능 대신에 정치적 기능이 들어선다. 예술의 제례가치는 줄어들고 전시가치가 커진다.

기술복제는 예술작품의 창작 방식에 독자적인 위치를 부여했고, 예술작품의 수용 방식에 일대 변화를 끼쳤으며, 인간의 인식과 지각의 영역을 심화시켰다. 이로써 예술의 전체적인 성격까지도 변화하게 된다. 벤야민이 창조성과 같은 전통적 개념들을 배제한 것은 이것이 과시즘에 오용될 수 있기 때문이라고 말한다. 벤야민은 예술의 기능 변화에서 비롯된 예술의 새로운 기능인 정치적 기능에 주목한다. 그리고 여기서 그의 “예술의 정치학”의 이론이 성립되는 것이다. 이러한 관점에서 우리는 그의 이론을 하나의 “예술사회학(Kunstsoziologie, Sociology of Art)” 이론으로 이해할 수 있지만,⁸⁹⁾ 다른 한편으로 미학적 측면에서는 하나의 “정치미학(Politische Ästhetik, Political Aesthetics)” 이론으로 파악할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 정치미학적 관점에서 그의 “예술의 정치학” 이론을 비판적으로 평가하려고 시도할 수 있을 것이다.

⁸⁹⁾ 바로 이러한 관점에서 이 논문이 사용하고 있는 「기술복제 시대의 예술작품」의 텍스트가 들어 있는 책 (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979)은 “예술사회학을 위한 세 개의 연구(Drei Studien zur Kunstsoziologie)”라는 부제를 갖고 있는 듯이 보인다.

「기술복제 시대의 예술작품」이 발표된 직후 다름 아닌 그의 절친한 친구였던 솔렘은 이러한 관점에서 벤야민이 아우라의 개념을 “사이비 마르크스주의적 연관에 끌어들여 사용했다”고 비판하였다. 솔렘은 벤야민이 새롭게 정의한 아우라는 “일종의 허위에 기반하고 있는 추론으로써, 이를 통해 형이상학적 통찰들을 전혀 맞지 않는 틀 속에 끌어들이고 있다”고 말했다. 솔렘은 특히 “논문 후반부에서 프롤레타리아 계급의 혁명적 예술 형식으로 강변하고 있는 영화에 대한 철학이 전혀 논문의 전반부와 이어져 이해 가능한 연관 속에 있지 않다”고 지적했다. 이에 대해 벤야민은 이 논문에 드러난 “자신의 마르크스주의는 교조적인 것이 아니라 발견술적이고 실험적인 성격을 갖는다”고 주장했다. 벤야민은 이어서 “형이상학적·신학적 사고를 마르크스주의적 시각으로 전이시킨 것”이, 이 논문의 성과이며, 그 이유는 “형이상학적 사고가 마르크스주의 속에서 더욱 강력한 생명력을 펼칠 수 있기 때문”이라고 강조했다.⁹⁰⁾

“벤야민의 일생을 지배하는 사상적 유대” 관계에 있어서 솔렘 및 브레히트와 함께 가장 “결정적인” 위치를 차지하고 있었던 사람은 아도르노였다. “아도르노가 회고록에서 벤야민과의 사귀를 ‘지성의 만남’이라고 표현하고 있듯이, 그들은 함께 철학적인 사고”를 나누었으며, “11세 연하인 그는” 벤야민을 “늘 받아들이는 입장을 취했다.” 그리고 그가 벤야민에게 느낀 인상은 벤야민이 다른 철학자의 영향을 받아들이는 일반적인 철학자들과 달리 “새로운 사고를 불러일으키는 독창적인 생산성의 소유자라는 점”이었다.⁹¹⁾

그러나 오스트리아 빈(Wien) 대학교의 미학, 예술철학, 사회이론 교수인 콘라트 파울 리스만(Konrad Paul Liessmann)에 따르면 이러한 아도르노 역시, 벤야민의 「기술복제 시대의 예술작품」이 발표된 2년 후인 1938년에 발표한 논문 「음악에 있어서 물신적(物神的) 성격과 청력(聽力)의 퇴화에 관하여(Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens)」로 “아주 일찍부터” 「기술복제 시대의 예술작품」에 대해 “비관적으로 응답하였다”고 설명한다. 아도르노는 이미 “그의 미국 망명 중에 대중매체들이 발전된 모습을 접하고 예

90) 게르슈 솔렘, 최성만 옮김, 앞의 책, p. 356 참조.

91) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 63 참조.

술의 복제 가능성의 문제를 이와 다른 미적 영역인 음악 (Musik)에서 탐구”했던 터여서, 이 논문에서 음악의 수용에 대해 라디오와 음반이 끼치는 영향들을 분석했지만, “벤야민과는 완전히 반대되는 명제에 도달하였다”는 것이다. 즉 아도르노는 “이렇게 되면 음반의 형태로 된 음악 같은 기술적인 복제 가능성”이 벤야민의 주장처럼 “그 어떤 예술의 민주화(eine Demokratisierung der Kunst)나 예술의 탈(脫) 아우라화(Entauratisierung)를 결과하는 것이 아니라, 하나의 새로운 물신주의(Fetischismus)를 결과한다는 결론에 도달했다”는 것이다. 아도르노의 견해에 따르면 “이러한 물신주의의 기초는 음악이 상품(Ware)으로 얻어질 수 있는 것으로서, 더 이상 그 미적(美的)인 질(質) (ästhetische Qualität)이 아니라, 스타들과 기술 그리고 선전(宣傳)으로 조립되는 기업체의 부차적인 아우라(die sekundäre Aura)가 예술욕구의 본래적인 기초이자 대상이 된다는 사실이다.”⁹²⁾ 이에 따라 “벤야민이 영화에서 긍정적인 측면들을 획득할 수 있었던 정신분산(Zerstreuung) 현상은, 아도르노에게는 물화(物化)된(verdinglicht) 음악적 향수(享受)의 상황증거(Indiz)가 되는 것”⁹³⁾이다.

아도르노의 제자인 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas, 1929-) 역시 그의 1972년의 논문 「의식화(意識化)하는, 또는 구출적(救出的)인 비판, 발터 벤야민의 현실성(Bewusstmachende oder rettende Kritik, Die Aktualität Walter Benjamins)」에서, 벤야민의 정치적 예술이념이 “예술의 정치화라는 단호한 태도를 취해야 할 그 나름대로의 선의의 이유를 지니고 있지만, 이것은 그의 예술이론이나 역사이론에 대해서 체계적인 유대를 지니고 있지 않다”⁹⁴⁾고 비판하고 있으며, 하버마스의 제자인 페터 뷔르거(Peter Bürger, 1936-) 또한 하버마스의 견해를 발전시켜 벤야민의 “예술의 정치학” 이론의 미학적 문제를 비판적으로 검토한다. 뷔르거는 그의 1974년의 저서 『아방가르드의 이론(Theorie der Avantgarde)』에서 “근본적으로 벤야민은 마르크스의 정리(定理, Theorem)를 - 이에 따르면 생산력들(Produktivkräfte)의 발전은 생산관계들(Produktionsverhältnisse)를 파괴한다는

92) Konrad Paul Liessmann, op. cit, pp. 103-104 참조.

93) Ibid., p. 106.

94) 車鳳禧 著, 앞의 책, p. 101에서 재인용.

것인데 - 전체사회(Gesamtgesellschaft)로부터 부분영역(Teilbereich)인 예술에 이월시키려고 시도한다”⁹⁵⁾고 지적한다. 그는 “사회적 부분체계인 예술의 자기비판이 가능하기 위한 역사적인 조건들은 벤야민의 정리의 도움으로는 밝혀질 수 없다”⁹⁶⁾면서 벤야민의 정치미학이 예술의 본질에 대한 역사적인 사고를 결여하고 있음을 비판한다.

이상과 같은 비판적 논의들을 토대로 놓고 보면 “예술의 정치학”을 중심으로 한 벤야민의 정치미학은 예술의 사회적 기능을 규정하려고 시도하면서, 아도르노가 말한 “예술의 자율성(自律性)”을 이루는 예술작품의 “미적(美的)인 질(質)”을 무시하고 있다는 문제점을 보여주고 있다고 평가할 수 있을 것이다. 미적인 질에 의해 예술의 자율성이 확보되지 않을 경우, 예술은 사회에 흡수되어 더 이상 사회의 부분체계로서 존립할 수 없고, 단순한 사회적 도구로 화(化)하게 될 뿐이며, 이에 따라 “예술의 사회적 기능”은 더 이상 존재할 수도, 논의될 수도 없을 것이기 때문이다.

⁹⁵⁾ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde. mit einer Nachwort zur 2. Auflage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, p. 38.

⁹⁶⁾ Ibid., p. 41.

<참고 문헌>

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979
, *Illuminations*, New York : Schocken Books, 2007
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde mit einer Nachwort zur 2. Auflage*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980
- Frascina, Francis and Harris, Jonathan (ed.), *Art in Modern Culture : an Anthology of Critical Texts*, London : Phaidon, 2006
- Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der Modernen Kunst : Eine Einführung*, Wien: UTB, 1999
- 게르솜 솔렘, 최성만 옮김, 『한 우정의 역사 - 발터 벤야민을 추억하며』, 한길사, 2002
- 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2006
- , 「機械複製時代の 藝術作品」, 金容權外 譯, 『世界評論選』, 三省出版社, 1979.
pp. 275-294
- 몸메 브로더젠, 이순예 옮김, 『발터 벤야민』, 인물과 사상사, 2007
- 발터 벤야민, 김남시 옮김, 『발터 벤야민의 모스크바 일기』, 그린비, 2005
- , 潘星完 編譯, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2005
- , 최성만 옮김, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』(발터 벤야민 선집 2), 길, 2007
- , 최성만 옮김, 『역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』(발터 벤야민 선집 5), 길, 2008
- 베른트 비테, 안소현·이영희 옮김, 『발터 벤야민』, 역사비평사, 1994
- 우도 쿨터만, 김수현 옮김, 『미술사의 역사』, 문예출판사, 2002
- 이택광, 『세계를 뒤흔든 미래주의 선언』, 그린비, 2008
- 페터 뷔르거, 최성만 역, 『전위예술의 새로운 이해』, 심설당, 1986
- 페터 V. 지마, 허창운 옮김, 『문예 미학』, 을유문화사, 1993
- 車鳳禧 編譯, 『現代社會와 藝術』, 文學과知性社, 1980
- 車鳳禧 著, 『비판미학』, 文學과知性社, 1990

저작물 이용 허락서

학 과		학 번		과 정	
성 명	한글:	한문 :		영문 :	
주 소					
연락처					
논문제목	한글 :				
	영문 :				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억 장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함.
다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

2009년 8월 일

저작자 :

(서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하