

발터 벤야민의 사유에 나타난 주체, 이미지, 기술 사이의 관계

김 현 강

(University of Bonn)

1. 근대와 탈근대를 넘어

정신과 물질, 주체와 객체, 문화와 자연의 차이를 객관적으로 주어진 경계가 아닌 역사적 또는 문화적 이행으로 이해한 탈근대의 경험 이후 인간의 개념은 위기에 직면했다. 근대는 주체를 부동한 세계의 중심점이자 인식의 절대적 심급으로 이해한 반면, 탈근대는 주체의 정체성은 더 이상 자기 스스로에 의해 정립되지 않으며, 단지 타자에 대한 경계 지움에 의해 사후적으로 구성될 뿐이라고 주장한다. 후자에 따르면 자아는 부정(타자)의 부정의 산물일 뿐이다. 그러므로 자아가 타자를 정립한다는 근대의 가정은 타자가 먼저 부정으로서 정립되고 나서야 자아가 부정의 부정으로서 생성된다는 탈근대의 전제에서 완전히 부정된다. 그러므로 주체는 더 이상 ‘정립’(Setzung)이 아니라 단지 ‘정립된 것’(Gesetztes)

주제어: 발터 벤야민, 주체, 이미지, 기술
Walter Benjamin, Subjekt, Bild, Technik

에 불과하다. 따라서 탈근대의 담론을 비판적 극복의 출발점으로 삼는 동시대의 사유에서 가장 중요한 이슈로 떠오르는 문제는 “변증법적 과정의 결과가 아닌 긍정적인 의미의 주체를 사유하는 것이 가능하가?” 하는 문제이다. “부정의 부정의 변증법적 과정을 넘어 주체를 사유하는 것이 가능한가?” 즉 “주체를 긍정적인 것으로 사유하는 것이 가능한가?” 하는 것이 문제이다. 주체는 단지 (역사적, 사회적, 문화적으로) 생성된 것임에도 불구하고 동시에 세계를 창출해내고 변화시키는 창조적 심급일 수 있는가?

본 논문은 이상과 같은 탈근대의 주체가 직면한 핵심적 문제들에 답변할 수 있는 한 가지 가능성을 발터 벤야민의 인간과 기술에 대한 성찰에서 찾아볼 수 있다는 전제에서 출발한다. 벤야민은 근대의 주체관과 탈근대의 주체관 양자를 비판적으로 넘어서는 대안적 주체관을 제시한다. 그에 따르면 주체는 더 이상 근대적인 의미에서의 ‘정립’도 탈근대적인 의미에서의 ‘정립된 것’도 아니라 “정립의 해체”(Entsetzung)(Benjamin: II 202)이다. 이러한 벤야민의 주체 개념은 이미지와 기술 또는 매체에 대한 긍정적 사유와 근본적으로 관련되며, 이는 자연지배가 아닌 자연과 인간의 공생을 가능케 하는, 우리 시대가 전적으로 요구하는 새로운 기술 개념을 제시해 준다. 그러므로 본 논문은 벤야민의 사유에 나타난 주체, 이미지, 기술 사이의 관계에 대한 연구를 통해 우리 시대가 필요로 하는 새로운 주체 개념을 모색하고자 한다.

2. 이미지공간과 주체

벤야민은 미완으로 남은 후기의 역작 『아케이드 프로젝트』(Das Passagen-Werk)에서 내부와 외부, ‘인테리어’(Interieur)와 ‘사건’(Ereignis) 간의 대립

을 지양하고자 시도한다. 그는 여기에서 역사적 사건이 내부의 구성에 결코 대립되지 않는다는 점을 보여 주고자 한다. 아케이드 안에서 외부는 내부로, 내부는 외부로 변형되며 결국 둘 사이의 경계는 모호해진다. 그래서 내부와 외부를 분명히 구분하는 것은 더 이상 불가능하다. 벤야민은 이 같은 이분법의 무력화를 위한 가장 효과적인 방법론을 초현실주의에 대한 연구를 통해 획득한다.¹⁾ 벤야민의 『초현실주의』에 대한 에세이가 『아케이드 프로젝트』의 선행 작업으로서 결정적인 역할을 한다는 점은 이미 여러 벤야민 연구가들에 의해 강조된 바 있다.²⁾ 그러므로 “이

1) 벤야민은 절친한 친구인 슈렘(Scholem)에게 보낸 편지에서 초현실주의와 『아케이드 프로젝트』간의 관계에 대해 다음과 같이 적는다. “그 작업은 초현실주의를 철학적으로 사용함으로써 그것을 지양하는 것이자 역사의 이미지를 현존재의 눈에 띄지 않는 고착들, 말하자면 그것의 쓰레기들 속에서 확인하고자 하는 시도이다”(Benjamin 1978: 685). 그러나 벤야민은 초현실주의에 대한 이 같은 친밀한 관계에도 불구하고 초현실주의자들이 꿈이미지의 개인적 측면만을 일방적으로 강조하는 것에 대해 강력히 반대한다. 그는 초현실주의와는 반대로 꿈이미지에서 사회적 변화를 위한 숨겨진 가능성을 구원하고자 하며, 이를 위해 꿈 자체보다는 오히려 꿈에서 깨어나는 순간의 가능성을 강조한다. 폰치(Ponzi)는 벤야민과 초현실주의의 관계를 다음과 같이 설명한다. “벤야민은 꿈이미지의 미로에 갇혀 있는 아라공과 초현실주의자들을 프루스트와 — 인식론적으로는 — 프로이트를 통해 ‘교정한다’. 깨어남은 또한 사회적인 것과 개인 간의 연결을 가능하게 하는 그런 계기이다”(Ponzi: 1131). 바르크(Barck)는 아라공에서 기원하는 벤야민의 『아케이드 프로젝트』의 방법론은 “개인의 꿈상태를 집단적 경험들과 실험들로 전이하는 것”(Barck: 388)이라고 정확하게 지적한다. 벤야민 자신 또한 『아케이드 프로젝트』에서 “깨어있음과 잠 사이의 전적으로 끊임없이 동요하는 상태를 개인으로부터 집단으로 전이시켜야 한다”(Benjamin: V 1012)고 말한다. “개인적인 경험을 집단적 역사적 경험으로 전이시키는 것이 벤야민의 초현실주의 에세이의 사유의 핵심이다. 그것은 초현실주의 역사가 아니라 경험의 이론을 제공해준다”(Barck: 391).

2) 다음을 참조할 것: Wolin, R.(1982). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia Univ. Press; Cohen, M.(1993). *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press; Osborne, P.(1995). *The Politics of Time. Modernity and Avantgarde*. London: Verso; Weigel, S.(1997). *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt a.M.: Fischer; Barck, K.(2006). “Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europä

이미지공간”(Bildraum), “신체공간”(Leibraum) 등 『초현실주의』 에세이의 핵심 개념들은 특별한 주목을 요청한다.

이미지공간은 신체공간과 상호침투하며 이미지와 인간 주체의 구분이 불가능해지는 공간이다. 즉, 그것은 주체의 철저한 제거가 발생하는 공간이다. 이미지공간 안에서 주체는 한 이미지에 불과한 것으로 나타난다. 이는 이를테면 영화에서 일어나는 현상이다. 인물들이 등장하는 영화의 한 장면 속에서 그들은 실존하는 인물들이라기보다는 장면 속의 이미지 들일 뿐이다. 그러나 영화뿐만 아니라 현실 속에서도 벤야민처럼 현실을 정경으로 파악한다면 육체적으로 실존하는 인간을 이미지로서 파악하는 것이 가능하다. 그에 따르면 인간은 다른 무엇이기애 앞서 가시적인 이미지이기 때문이다.

벤야민은 『초현실주의』 에세이에서 이미지공간이 집단적 주체와 구분 불가능하게 되는 과정에 대해 다음과 같이 서술한다.

모든 혁명의 긴장이 신체적인 집단적 신경 감응으로, 집단의 모든 신체적인 신경 감응이 혁명적 분출로 될 정도로 신체(Leib)와 이미지공간이 세속적인 깨달음에서 서로 깊이 침투할 때만이 실제(Wirklichkeit)는 공산주의 선언이 요구하는 것처럼 스스로를 훨씬 능가한다(Benjamin: II 310).³⁾

ischen Intelligenz”. In B. Lindner, *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung* (p. 386-399). Stuttgart; Weimar: Metzler.

- 3) 이하에서는 독일어 ‘Wirklichkeit’를 ‘실제’로, ‘Realität’를 ‘현실’로, ‘das Reale’를 ‘실제’로 번역하기로 한다. ‘Wirklichkeit’는 서양철학 전통에서 ‘가능성’을 뜻하는 ‘Möglichkeit’에 대립하는 개념으로서 실현된 것, 실제로 존재하는 것을 뜻한다. ‘현실’(Realität)과 ‘실제’(das Reale) 간의 구분은 라캉과 지젝의 사유에서 핵심적인 의미를 지닌다. 그에 따르면 현실이 상징계, 즉 언어적으로 구성된 질서를 의미하는 반면, 실재는 상징계 내부에서 나타나기는 하지만 “상징화되지 않는 것, 언어의 영역에서 배제된 것”(김현강: 51)이다. 즉 실재는 상징계에 포함되지 않는, 무의미한 잔여물을 뜻한다. 그럼에도 실재는 “상징계를 완전히 벗어나는 게 아니라 언제

여기에서 묘사된 신체와 이미지공간의 상호침투는 물질적 하부구조와 정신적 상부구조 간의 상호작용에 상응한다고 볼 수 있다. 이러한 상호침투는 벤야민에 따르면 “세속적 깨달음”(profane Erleuchtung)에 의해 가능해진다. “세속적 깨달음”에서는 주체의 인식이 물러나고 대신 무경계로서의 객체-시선이 들어서기 때문이다. 이처럼 가까움의 유일한 시선으로서의 객체-시선이 균림하는 곳에서는 물질적인 것과 정신적인 것의 분리가 더 이상 존재하지 않는다. 그곳에는 단지 상호작용이, 교류가 있을 뿐이다. “세속적 깨달음”은 따라서 경계가 아닌 유일무이한 문턱(Schwelle)의 경험이며, 그것을 통해 정신과 물질 간의 전이가 끊임없이 이루어진다. 벤야민은 “세속적 깨달음”은 “유물론적, 인류학적 영감”(Benjamin: II 297)이라고 서술한다. 따라서 “세속적 깨달음”은 유물론적 개념, 즉 관념론 철학, 특히 셸링의 “선험적 관조”에 대항하는 반대 개념으로서 파악되어야 한다.

이처럼 이미지공간에서는 주체와 객체 간의 거리가 지양되는데, 그것은 거기에서 주체가 이미지 속으로 들어가 그 일부가 되어버리기 때문이다.⁴⁾ 여기에서 주목할 만한 점은 벤야민이 이미지와 관찰자의 통합이 관

나 상징계 내부에 위치한다. 그것은 의미화에 저항하면서도 동시에 의미 자체를 비로소 가능하게 만드는 역설적인 차원이다. 그것은 의미의 차원에 언제나 그림자처럼 동반하는 무의미의 차원이라고 말할 수도 있다”(위의 책: 52). 벤야민의 경우 ‘실재’(das Reale) 개념은 사용하지 않고, ‘실제’(Wirklichkeit) 및 ‘현실’(Realität) 개념만 사용하며, 두 개념이 큰 차이 없이 혼용되고 있다. 그럼에도 변증법적 이미지에 대한 벤야민의 논의를 자세히 분석해 볼 때 벤야민이 실재에 대해 논의하고 있다는 점이 분명해진다. 변증법적 이미지는 상징계의 일부가 아니라 상징화될 수 없는 것, 우리를 깜짝 놀라게 하면서 충격처럼 다가오는 것이기 때문이다. 그러므로 그것은 실재의 이미지라고 볼 수 있다. 따라서 벤야민은 비록 상징계로서의 현실과 실재를 뚜렷이 구분하고 있지는 않지만 이러한 구분을 전제하고 있다고 볼 수 있다.

4) 고일렌(Geulen)은 벤야민의 이미지공간과 니체의 “창조적 정령”(Genius) 사이에 유사점이 있음에 주목한다(Geulen: 82). 니체는 『비극의 탄생』에서 다음과 같이 말한다. “창조적 정령이 예술적 생산의 행위에서 세계의 원초적 예술가와 하나로 융합되는 한에 있어서만 그는 예술의 영원한 본질에 대해서 무엇인가를 안다. 왜냐하면

조가 아닌 실천을 통해 이루어진다고 본다는 점이다. 벤야민은 다음과 같이 말한다.

염세주의를 조직한다는 것은 바로 정치에서 도덕적 은유를 제거하고 정치적 행위의 공간에서 백퍼센트의 이미지공간을 발견하는 것에 다름 아니다. 그러나 이러한 이미지공간은 관조적으로는 전혀 측량할 수가 없다(Benjamin: II 309).

벤야민에 따르면 이미지공간을 창출시키는 것은 바로 “행위”(Handeln)이다. 따라서 이미지공간은 행위와 필수적인 관련을 맺는다. 그러나 그것은 인간의 행위가 아니라 이미지의 행위이다.

한 행위가 스스로 이미지를 자신으로부터 불러내고 이미지이기도 하며, 이미지를 자신 안으로 끌어넣고 또한 이미지를 먹어치우는 곳, 가까움이 스스로를 자기 눈으로 바라보는 곳이라면 어디서나, 얻고자 찾은 이미지공간, 즉 전면적이고 완전한 현실성의 세계가 나타난다(Ibid).

벤야민은 여기에서 이미지공간, 신체공간, 행위공간, 즉 이미지, 주체, 실천 간의 필수적인 관계에 대해 서술하고 있다. 그러나 그는 인간 주체를 필수적으로 전제하지는 않는다.⁵⁾ 행위는 여기에서 가까움과 멀, 주체

그 순간에 있어서 그는 경이로운 방식으로 눈을 돌려서 자기 스스로는 바라보는 소녀의 무시무시한 그림과 동일하다. 이제 그는 동시에 주체와 객체이며, 동시에 시인, 배우, 관람자이다”(Nietzsche: 43-44). 그러나 비록 벤야민의 이미지공간이 니체의 디오니소스적 도취의 경험과 흡사하기는 하지만, 둘 사이에는 결정적인 차이점이 있다. 첫째, 벤야민은 도취경험 자체를 문제시하는 게 아니라 “도취의 힘을 혁명을 위해서 획득하는 것”을 목표로 한다(Benjamin: II 307). 둘째, 벤야민의 이미지공간에는 인간 주체를 위한 자리가 없는 반면, 니체의 창조적 정령에는 천재적 예술가에 대한 표상이 반영되어 있다.

5) 벤야민과 유사하게 아도르노 또한 실천과 신체적인 것의 필수적인 관계를 강조한

와 객체의 대립을 해소시킨다. 그럼으로써 거리가 사라지고 “스스로를 자기 눈으로 바라보는” 완전한 가까움이 균립하게 된다. 그곳에서는 관찰자와 관찰대상자가 상호 융합하며, 나아가 실제로 사물의 외부에 존재하는 관찰자란 더 이상 존재하지 않게 된다. 그곳에 유일하게 존재하는 것은 객체-시선, 즉 시선과 하나가 된 사물이다. 이 사물은 언제나 이미 밖에 있기 때문에 바깥이 무엇인지 전혀 알지 못한다. 그러므로 객체-시선은 주체의 자리에 의존하는 제한된 시점이 아니다. 이와는 반대로 그것은 어떤 제한도 경계도 알지 못한다.⁶⁾ ‘자아’가 물러나고 그 대신 ‘우리’가 등장할 때, 그곳에는 더 이상 내부와 외부, 주체와 객체의 경계가 존재하지 않는다. 주체로서의 자아만이 스스로를 구성하기 위해 경계를 세우기 때문이다.

이미지는 벤야민에게 물질도 정신도 아닌, 양자의 사이에 존재하는 “제삼자”이다. 벤야민은 이미지에서는 “형식과 내용, 덮개와 덮개에 싸인 것, ‘가지고 온 것’과 주머니가 하나이다(…). 하나이되 그것은 제삼자로서의 하나이다. 그것은 그 두 가지가 그 안에서 다른 것으로 변해버린 저 양말이다”(Benjamin: IV 284)라고 말한다. 만약 이미지가 순수한 물질이라면 그것은 실재의 변형을 불러일으킬 능력이 없을 것이다. 그것은 단지 움직이지 않는 죽은 재료에 불과할 뿐이기 때문이다. 그러나 이미지가 욕망이미지 또는 꿈이미지라면 그 안에서는 내부와 외부의 경계가 처음부터 해체되어 있기 때문에 현실의 실제적인 변형을 불러일으키는 것이 가능할 것이다. 그렇다면 이미지는 꿈과 현실 두 가지를 다 무한히

다. 아도르노는 『부정의 변증법』에서 다음과 같이 말한다. “자유의 이념을 충족시킬만한 행위들의 총체인 참된 실천은 물론 완벽한 이론적 의식을 필요로 한다. (…) 그러나 실천은 타자, 즉 이성으로 매개되고 이성과는 질적으로 상이한, 의식 속에서 소진되지 않는 것인 신체적인 것 또한 필요로 한다”(Adorno: 228).

6) 비트겐슈타인은 이런 의미에서 “우리는 경계라고는 알지 못한다. 경계가 지어져 있지 않기 때문이다”(Wittgenstein: 279)라고 말한다.

제조해내는 바로 그러한 재료라고 볼 수 있다.

이러한 무한한 생산의 가능성으로서의 이미지는 내부와 외부의 교차 지점을 형성한다. 그리고 그것은 언제나 역사의 비판적 순간들을 시험대에 올리는 혁명적 실천의 진원지이다. 벤야민은 이로써 이미지의 미학과는 구분되는 이미지의 정치를 구상한다.⁷⁾ 그의 이미지는 “실천의 이미지들, 더 정확히 말하자면 이미지들의 실천들”(Berg: 21)이다. 그것은 미학이나 근대철학의 의식담론으로 환원시킬 수 없는 실천의 차원을 포함한다. 벤야민의 실천 개념은 주체의 실천을 능가하되 그럼에도 주체의 실천과 밀접한 상호적 관련을 맺고 있는, 그런 변증법적 이미지(dialektisches Bild)의 실천을 뜻한다. 달리 말하자면 벤야민에게 있어서 주체의 실천은 그것이 이미지의 실천으로 나타나는 한에서 핵심적 의미를 부여받는다. 그러므로 벤야민의 사유에서 실천은 자발성일 뿐만 아니라 수동성이기도 하며, 주체는 적극적으로 행동하는 자일 뿐 아니라 수동적으로 관찰되는 자이기도 하다.

마르크스 또한 실천을 주체의 일방적인 자발성이 아닌 정신과 물질 간의 매개체로서 사유한 바 있다. 그는 『포이어바하에 대한 테제』에서 다음과 같이 말한다.

(포이어바하를 포함하여) 지금까지의 유물론의 주된 문제는 대상, 실제, 감각을 객체나 관조의 형식 하에서만 고찰해 왔을 뿐, 감각적인 인간의 활동, 실천으로서 비주체적으로 고찰하지는 않았다는 점이다(Marx: 69).

베르크(Berg)는 마르크스와 벤야민 양자에게 공통적으로 나타나는 실

7) 바이겔(Weigel)은 벤야민에게 중요한 것은 “이미지들과의 교제에 있어서의 실천, 즉 이미지들의 정치이지, 이미지적인 정치는 아니다”(Weigel: 224)라고 정확하게 지적한 바 있다.

천과 객관세계와의 관계에 대해 다음과 같이 서술한다.⁸⁾

인간의 실천을 출발점으로 삼으면서 내부세계와 외부세계의 분리는 극복된다. 인간은 자신의 실천 안에서 그의 외부에 놓여있는 세계에 대해 관련을 맺는 것이 아니라 그가 자신의 능력으로써 변형시키는 그러한 세계의 일부이다. 그리고 이 세계는 그에게 자연의 사건도 사유의 산물도 아닌, 사회적 관계이다(Berg: 13-14).

그럼에도 벤야민의 유물론은 마르크시즘과 구분되는데, 이는 벤야민에게 있어서는 “체화의 과정의 역할”(Benjamin: V 1027)이 핵심적이기 때문이다.⁹⁾ 벤야민은 단순한 물질과 정신, 하부구조와 상부구조의 이분법을 넘어서는 체화의 과정과 현상을 강조한다. 따라서 벤야민의 유물론은 물질의 존재에 대한 이론이 아니라 물질의 생성에 대한 이론이다. 그러므로 그것은 기존의 변증법적 유물론과 구분되는 선험적 유물론(transzendentaler Materialismus)이라고 볼 수 있다. 변증법적 이미지는 기존에 존재하는 이미지가 아니라 새로운 이미지가 그 체화의 과정 속에서 포착된 것이다. 이러한 체화의 과정에서 일어나는 것은 새로운 것의 생성이자 기존의 것의 변형이다. 벤야민은 이러한 의미에서 변증법적 이미지에 사회적 변형을 위한 결정적 의미를 부여한다.

8) 슈바르츠(Schwartz) 또한 벤야민에 있어서의 실천의 역할을 강조하며 “벤야민은 역사적 실천을 지적 탐구와 불시의 사회적 변형 양자의 핵심에 위치시킨다”(Schwartz: 1723)고 지적한다.

9) 이러한 의미에서 베르크는 벤야민의 유물론은 마르크시즘과는 달리 “인식객체의 물질성(Stofflichkeit)과 그에 상응하는 감각적 지각에 큰 의미를 부여한다”(Berg: 10)고 서술한다.

3. 변증법적 이미지

변증법적 이미지는 벤야민 후기 사상의 인식론적 핵심을 이루는 개념이다. 그것은 충격으로 인해 비로소 나타나는, 우리에게 불현듯 다가와 마주치는 이미지이다. 벤야민은 변증법적 이미지는 곧 “정지상태의 변증법”(Benjamin: V 578)이라고 말한다. 그 안에서는 “지나간 것이 현재의 것들과 함께 섬광처럼 하나의 형세(Konstellation)를 이룬다”(Ibid).¹⁰⁾

모든 지금(Jetzt)은 어떤 특정한 인식가능성의 지금이다. 거기에서는 시간과 함께 진리가 파열 직전까지 팍 차 있다. (다른 어떤 것도 아니라 이러한 파열이야말로 진정한 역사적 시간, 즉 진리의 시간의 탄생과 일치하는, 의도의 죽음이다.) 지나간 것이 현재의 것에 자신의 불빛을 비추거나 현재의 것이 지나간 것에 자신의 불빛을 비추는 것이 아니다. 이미지에서는 지나간 것이 현재의 것과 함께 섬광처럼 하나의 형세를 이룬다. 달리 말하자면 이미지는 정지상태의 변증법이다. 왜냐하면 현재와 과거의 관계는 순전히 시간적인 관계인 반면, 지나간 것과 지금의 관계는 변증법적인 관계이기 때문이다. 그것은 시간적 속성이 아니라 이미지적인 속성을 지닌다. 변증법적 이미지들만이 태고적인 이미지들이 아닌, 진정으로 역사적인 이미지들이다. 독해된 이미지, 말하자면 인식가능성의 지금의 이미지에 모든 독서의 근간을 이루는 최고로 비판적이고도 위험한 순간의 낙인이 찍혀 있다(Ibid).

그렇다면 “정지상태의 변증법”으로서의 이미지를 어떻게 이해해야 할 것인가? 이하에서는 위의 인용문에 서술된 변증법적 이미지의 포괄적 의

10) ‘Konstellation’은 별무리들이 이루는 성좌, 별자리, 구성, 형세 등 다양한 뜻으로 번역될 수 있는 개념이다. 필자는 최문규의 『과편과 형세』에 따라 ‘Konstellation’을 ‘형세’로 번역하기로 한다. 최문규(2012), 『과편과 형세: 발터 벤야민의 미학』, 서강대학교 출판부, 5쪽 참조.

미를 정리해 보기로 한다.

첫째, 변증법적 이미지는 벤야민에게 있어서 다른 무엇이기에 앞서 역사적인 범주이다. 그래서 벤야민은 변증법적 이미지를 특히 태고적 이미지(archaisches Bild)에 대립시킨다.¹¹⁾ 그러나 벤야민의 역사 개념은 역사주의자들이 이해하는 역사 개념과는 완전히 다르다. 역사주의는 역사의 연속성을 전제하고 현재와 과거의 관계를 “순전히 시간적인” 관계라고 파악하는 반면, 벤야민은 지나간 것과 지금 사이에는 변증법적이고 이미지적인, 불연속적 관계가 있을 뿐이라고 파악한다. 그에 따르면 지나간 것도 지금도 독자적으로 존재하지 않으며, 단지 이미지 안에서 순간적으로 하나의 형세를 이루게 될 뿐이다.

둘째, 변증법적 이미지는 진리와 연관된다. 이는 새로운 의미의 맥락의 창출이 진리의 기호 아래 진행되기 때문이다. 지금 여기에서 수행되는 진리의 행위는 인간 이성의 제한된 영역을 훨씬 넘어선다. 진리는 바로 “의도의 죽음”이며, 그 자체 인식의 저편에 있다. 그것이 그럼에도 “인식가능성”이라고 불리는 까닭은 그 스스로는 인식의 외부에 놓여있음에도 불구하고 모든 인식을 비로소 가능하게 해주는 가능성으로서 작용하기 때문이다. 따라서 진리는 사물을 어떤 특정한 독해가능성으로, 그리고 우리 인간을 인식으로 도달하게 해 주는 능력(Potenz)이다. 그러므로 변증법적 이미지는 이분법이 사라지고 진리가 스스로를 드러내는, 그러한 양태이다.

셋째, 변증법적 이미지는 독해가능성 또는 인식가능성과 밀접히 관련한다. “입혀진 이미지” 및 “인식가능성의 지금의 이미지”는 매번 다르게

11) 벤야민은 ‘태고적 이미지’ 개념으로 무엇보다도 융(C.G. Jung)의 ‘원형’(Archetypus) 개념과 클라게스(Klages)의 ‘태고적 이미지’(archaisches Bild) 개념을 겨냥하고 있다. 그는 “변증법적 이미지와 태고적 이미지 간의 분쟁이 예나 지금이나 『아케이드 프로젝트』의 결정적인 철학적 과제들 중의 하나”(Benjamin: V 1160)라고 분명히 밝히고 있다. 즉, 변증법적 이미지는 융의 원형 및 클라게스의 태고적 이미지를 비판하는 벤야민의 핵심 개념이다.

읽혀질 수 있는 이미지이다. 그것은 ‘다를 수 있음’(Anders-sein-Können)의 이미지이다. 그것은 영원히 동일한 것의 정언명령이 아니라 언제나 새로운 해석의 실천을 위한 고갈되지 않는 가능성이다. 변증법적 이미지와는 반대로 태고적 이미지는 특정 의도에 따라 일의적으로 확정된 독해가능성에 관련한다. 그러므로 태고적 이미지는 견해(doxa)의 독재자이다. 이와는 반대로 변증법적 이미지는 다의적 독해가능성에 열려 있다. 그것은 그럼으로써 우리에게 언제나 새로이 갱신 가능한 삶의 가능성을 수여한다.

그러나 “읽혀진 이미지”는 자의적 해석의 산물은 결코 아니다. 그것에는 “비판적이고도 위협한 순간의 낙인이 찍혀 있기” 때문이다. 그러므로 인식가능성의 지금 읽혀진 이미지만이 변증법적 이미지이다. 따라서 변증법적 이미지는 지금 독해가능성에 도달한다. 바꾸어 말하자면 지금이 변증법적 이미지에게 자신의 독해가능성을 준다. 그러므로 독해가능성은 독해의 자유와 한계 두 가지를 동시에 내포하는 개념이다.

넷째, 벤야민은 인식가능성의 지금을 “지금시간”(Jetztzeit)이라고 지칭한다. 따라서 변증법적 이미지는 “지금시간”에 대해 필수적인 관련을 맺고 있다. 인식가능성의 지금은 예측 불가능한 충격적인 순간이다. 그래서 그것은 우리에게 폭력을 가하는 것이기도 하다. 바로 그러한 순간에 뜻하지 않은 이미지가 나타나 우리가 해독할 수 있도록 스스로를 제공한다. 이러한 순간의 폭력은 이미지의 진리의 척도이다. 변증법적 이미지는 오로지 폭력의 충격을 겪은 자에게만 스스로를 독해 가능한 대상으로 제공한다.

다섯째, 변증법적 이미지는 주체의 수용력과 개방성과 필수적으로 관련한다. 주체는 이에 따르면 더 이상 객체에 대립하는 세계의 중심이자 세계 구성의 원동체가 아니라 메시아적 사건의 매체이다. 그러나 변증법적 이미지는 일방적으로 수용력만을 요구하지 않고 일정한 결연함도 요구한다. 따라서 주체는 수동적이고 수용적일 뿐만 아니라 때가 되면 행

동할 준비도 되어 있어야 한다. 벤야민의 주체는 이로써 수동성과 적극성, 관조적 삶(vita contemplativa)과 활동적 삶(vita activa), 이론과 실천의 간격을 극복한다. 그러나 이러한 간격이 극복되는 것은 주체의 의도적 행위를 통해서라기보다는 변증법적 이미지를 통해서이다. 변증법적 이미지는 우리의 삶을 근본적으로 지배하는 이분법의 지양이다. 그것은 표상, 즉 정신적 이미지가 아니라 갑자기 우리에게 다가와 우리의 표상에 폭력적인 영향력을 행사하는 실재적 사건이다. 우리는 그러한 변증법적 이미지를 통해 실재적 사건의 리듬 속에, 사건과 맞맞추어 살아가는 법을 배운다.

4. 기술과 신체

벤야민은 『초현실주의』 에세이에서 이미지공간 안에서는 “정치적 유물론과 물질적 피조물이 내적 인간, 심리, 개인, 또는 우리가 비난하고자 하는 어떤 것이든지를, 변증법적 정의에 따라서 성하게 남아나는 관절이 하나도 없을 만큼 살살이 분해한다”(Benjamin: II 309)고 말한다. 그는 여기에서 인간 주체의 해체가 “성하게 남아나는 관절이 하나도 없을 만큼” 과도하게 진행된 상황을 서술하고 있다. 그러나 벤야민의 사유는 여기에서 멈추지 않고 인간 주체의 해체가 중국에는 신체에 대한 새로운 관계를 가능하게 한다고 본다. 벤야민이 인간 주체의 완전한 해체 이후에 도달 가능하다고 보는 것은 “새로운 신체”(neues Leib)이다. 그는 에세이집 『일방통행로』의 마지막 작품인 『천문관으로』에서 “새로운 신체”의 개념에 대해 다음과 같이 적는다.

간질병자의 행복과 맞먹는 어떤 느낌이 지난 전쟁의 파괴의 밤들

에 인류의 사지의 구조를 뒤흔들어 놓았다. 그에 뒤이은 폭동들은 새로운 신체를 제어하고자 한 최초의 시도였다. 프롤레타리아의 권력은 그의 회복의 척도이다(Benjamin: IV 148).

벤야민은 기술이 “새로운 신체”에 대립하는 것이 아니라 오히려 “새로운 신체”의 산출을 위해 필수적인 역할을 한다고 본다. 즉 “새로운 신체”는 기술이 생산적으로 투입될 때 비로소 가능하다. 이는 기술과 신체 또는 자연을 대립적인 것으로 파악한 근대적 관점에 전면적으로 대항하는 것이며, 벤야민의 기술공정적인 사상 전반에 관련한다. 주지하다시피 벤야민은 당시 새로운 매체로 등장한 영화에 미래의 정치를 위한 진보적 의미를 부여했다. 이는 특히 아도르노의 보수적인 문화비판적 입장에 대립하는 벤야민의 진보성이 잘 드러나는 측면이다. 아도르노는 영화를 문화산업의 선두주자라고 부정적으로 파악한 반면, 벤야민은 영화가 인간의 지각방식을 근본적으로 뒤흔들어 놓음으로써 새로운 시대의 정치를 여는 데 크게 기여할 것이라고 전망했다. 벤야민은 상기한 에세이에서 다음과 같이 말한다. “그러므로 기술 또한 자연지배가 아니라 자연과 인류의 관계의 지배이다”(Benjamin: IV 146). 벤야민은 여기에서 기술이 더 이상 자연의 반대 또는 타자를 뜻하지 않고, 오히려 “자연과 인류의 관계”를 정립시킨다고 밝히고 있다. 즉 기술은 자연과 인간의 관계를 가능하게 만드는 매체이다. 따라서 기술은 단순히 기술적이기만 차원을 넘어 전대미문의 사건들을 불러일으키고 물질성의 변형을 초래할 수 있는 창조적이고 시적인 기관이다.

그렇다면 더 이상 자연의 지배가 아닌 기술은 구체적으로 어떤 모습을 하고 있을까? 벤야민은 『기술복제 시대의 예술작품』의 두 번째 판본에서 그러한 기술은 “자연과 인류의 합작”(Zusammenspiel)을 지향한다고 말한다.¹²⁾

12) 자연으로부터 배우고 그로부터 기술을 발전시키고자 하는 오늘날 생명과학의 연구

현존하는 예술의 사회적으로 결정적인 기능은 이러한 합작을 혼련시키는 데에 있다. 그것은 특히 영화에서 통용된다. (….) 영화는 그 역할이 인간의 삶에서 거의 날마다 점증하는 기구와의 교류가 조건지우는, 그러한 통각들과 반작용들에 인간이 혼련되게끔 기여한다(Benjamin: VII 359-360).

“자연과 인류의 합작”으로서의 기술이 예술과도 유사하다는 점은 예술과 기술을 동시에 뜻하는 그리스어 테크네(téchne)에서 이미 뚜렷이 드러난다. 나아가 기술은 벤야민이 말하는 “시각적 무의식”(Benjamin: I 500) 개념과도 관련을 맺는다. 카메라가 “시각적 무의식”으로 기능하고 가시성의 장에서 인간의 맨눈으로는 볼 수 없는 것을 볼 수 있도록 해주듯, 기술 일반은 인간의 감각기관으로써 지각할 수 없는 것에 접근 가능하도록 해 준다. 그러나 벤야민은 기술을 단순히 인체기관의 확장이라는 의미에서 파악하지는 않는다. 오히려 기술은 인간 의식 내부의 급진적인 단절을 의미한다. 인간은 이제 기술적 기구의 도움으로 타자의 위치를 점유할 수 있게끔 되었기 때문이다. 이제 인간은 세계를 타자의 지각기관으로 지각하고, 그럼으로써 자신의 고유한 지각을 다양한 지각방식들 중의 하나로 상대화할 수 있게끔 되었다. 즉 인간은 이제 타자의 지위를 취하고서 자신의 고유한 세계상을 비판적으로 검증할 수 있게끔 되었다. 기술이 이러한 즉자로부터 대자로의 관점이동을 가능하게 만드는 것이다. 이 같은 즉자로부터 대자로의 “관점이동”이야말로 진리라고 할 수 있다면(Žižek 2006: 36), 기술이야말로 바로 진리의 장소를 뜻한다고 보는 것이 가능하다.

벤야민은 기술을 통해 갑작스럽게 개체와 사회의 무의식이 현상으로

경향은 이런 문맥에서 접근해 볼 만하다. 생물학과 기술을 결합시킨 생명기술은 “자연과 인류의 합작”에 한 걸음 다가가는 예로서 이해 가능할 것이다. 물론 그 연구 결과물이 다시금 자연지배에 기여하는 게 아니라 자연과 인류의 평화로운 공존에 기여한다는 전제 하에서 그러하다.

드러난다는 사실에 주목한다. 그는 그럼으로써 기술을 의식의 영역에 귀속시키는 기존의 기술관에 반해 기술을 의식과 무의식, 문화와 자연의 종합으로서 파악한다. 그는 다른 글에서 기술을 “새로운 자연형상”이라고 규정하기까지 한다. “모든 참으로 새로운 자연형상에는 — 기술 또한 근본적으로 그런 자연형상이라고 볼 수 있다 — 새로운 ‘이미지들’이 대응한다”(Benjamin: V 493).

벤야민은 궁극적으로 “기술을 자신의 기관으로 만들 수 있는” (Benjamin: III 238) 사회 현실에 대해 구상한다. 그는 『기술복제 시대의 예술작품』을 위한 메모에서 “제이의 자연의 유토피아” 뿐만 아니라 “제일의 자연의 유토피아”도 있다고 적은 바 있다(Benjamin: VII 665). 여기에서 제이의 자연이 뜻하는 것은 다름 아닌 기술이다. 이로써 벤야민은 자신이 추구하는 것은 최종적으로 단순히 자연의 유토피아(파라다이스)도 기술의 유토피아(테크노피아)도 아닌 “기술과 자연의 유토피아”(Axer: 89)라는 점을 분명히 밝히고 있다. 그는 그럼으로써 인간과 자연 간의 분리뿐만 아니라 인간 신체와 기술 간의 분리 또한 극복하고자 하는 것이다. 그러므로 그에 따르면 “집단적 신체”에는 기술과 자연의 통합이 실현되어야 한다. 그렇다면 이러한 “집단적 신체”는 구체적으로 어떤 모습으로 나타나는가? 벤야민은 다음과 같이 말한다.

종으로서의 인간은 수천 년 이래로 그 발전의 종말에 처해있다. 그러나 종으로서의 인류는 그 시작에 처해있다. 인류에게는 그 안에서 우주와의 교류가 새롭고 민족들이나 가족들과는 다르게 형성되는, 그런 신체가 기술 안에서 스스로 구성된다(Benjamin: IV 147).

벤야민은 여기에서 자연과 기술의 구분만이 아니라 가족과 국적의 장벽까지도 넘어서는, 범우주적인 인류의 개념을 개진시킨다. 이러한 범우주적인 인류 개념은 글로벌한 세계의 시민을 요구하는 우리 시대의 요청

에 부합하는 진취적 개념이며, 그것의 구체적 실현에 우리의 미래가 달려 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

기술과 인간의 관계에 관련한 벤야민의 급진성은 나아가 그가 주체와 객체, 정신과 물질, 문화와 자연의 경계만을 해체하는 것이 아니라 인간과 기계 또는 기구(Apparat) 간의 경계마저 해체한다는 점에서 찾을 수 있다. 기계적인 것 또는 기구적인 것은 인간의 해체의 최종점을 이룬다. 생명과 비생명의 차이가 해체되면 인간은 자신의 생존에 무관심한 존재로서 나타난다. 이것은 비개체화의 절정이다.

기술과 인간의 관계에 대한 성찰은 나아가 자유 개념에 대한 근본적인 질문을 제시한다. 벤야민이 가정하는 것처럼 인간이 기구와 동일하게 되어 버린다면 인간은 자유와 어떤 관련을 맺을 것인가? 인간은 단순한 자동기계로 전락한, 부자유하고 모든 면에서 미리 결정된 일종의 대상에 불과한 것인가? 그러나 벤야민이 구상하는 인간의 개념은 자유를 상실한 자동기계는 아니다. 그는 기구 개념을 인간의 반대로서 파악하는 게 아니라 오히려 주체와 객체, 정신과 물질, 인간과 기계 등의 이분법적 논리를 넘어서는 중립적인 지점으로 파악한다. 그는 『기술복제 시대의 예술작품』에서 다음과 같이 말한다.

기구는 영화촬영장에서 실제의 순수한, 기구라는 이물질에서 해방된 자유로운 국면이 특별한 과정, 즉 특별히 조절한 사진기를 이용한 녹화와 그것을 동일한 종류의 다른 녹화들과 함께 편집시키는 과정의 결과물일 만큼, 실제 속으로 깊숙이 침투한다. (...) 그래서 오늘날의 인간에게는 현실의 영화적 서술이 현실 자체와는 비교할 수도 없을 만큼 더 의미가 크다. 현실의 영화적 서술은 오늘날의 인간이 예술작품에서 당연히 요구할 권리가 있는, 실제의 비도구적 국면을 바로 그것의 기구와의 집중적인 침투를 통해 보장하기 때문이다(Benjamin: I 458-459).

여기에서 기구는 “실제의 비도구적 국면”을 서술하기 위해 필연적인 단계로 나타난다.¹³⁾ 달리 말해 기구는 그 안에서 실체가 스스로를 표현하는, 그런 매체인 것이다. 여기에서 기구 개념은 실제의 현상을 위한 전 존재론적 모체로서 작용하는 중립적 매체로서 나타난다. 중립적인 것에 대한 추구는 벤야민의 인식론을 초기에서부터 지배해온 기본적 경향이 다. 벤야민은 초기작인 『도래하는 철학의 프로그램』에서 다음과 같이 말한 바 있다. “인식을 위하여 객체와 주체에 관한 완전한 중립(Neutralität)의 영역을 찾는 것, 그것이 도래하는 철학의 과제이다”(Benjamin: II 163). 『기술복제 시대의 예술작품』에서 벤야민은 낭만주의적으로 채색된 그의 초기 사상에 이미 나타난 바 있는, 중립적인 매체를 통한 이분법의 극복 추구를 기술에 대한 성찰을 통해 구체화시킨다.

5. 실재와 이미지

벤야민의 기구 개념은 무엇보다도 보드리야르가 주창한 시뮬라시옹 개념과 구분된다. 프랑스의 철학자 보드리야르는 『상징적 교환과 죽음』에서 시뮬라시옹이 현실의 소멸과 “극현실주의”(Hyperrealismus)의 도래를 초래한다는 도발적인 주장을 펼친 바 있다. 그는 다음과 같이 말한다.

13) 기술에 대한 이처럼 진보적인 평가는 벤야민의 사상을 하이데거의 기술철학으로부터 가장 분명하게 구분하는 측면이다. 데시데리(Desideri)는 기술복제 시대의 예술작품에 대한 하이데거와 벤야민의 대립적인 견해를 “숙명의 필연성과 유토피아의 가능성 간의 대립”(Desideri: 1200)이라고 지적한다. 그에 따르면 벤야민은 하이데거와는 달리 기술 자체 안에서 유토피아적 이중성을 발견한다. “하이데거는 기술의 산물 자체를 (존재자의 파괴라는 뜻으로) 허무주의적으로 해석할 뿐, (자신의 고유한 삶을 살 수 있는 소질을 갖춘 이미지라는 뜻으로) **형상적인 이중의 의미로** 해석하지 않는다. **이중의 의미**라는 것은 — 상징적인 통일체 안에서 — ‘형상’ 안에서 산출되는, 허구와 반성, 가상과 자연 간의 교차지점이라는 바로 그러한 뜻이다. 그러므로 이러한 의미의 이중성은 자연 자체에 내재되어 있다”(Ibid: 1203).

“극현실주의에서 현실은 몰락한다. 주로 광고, 사진 등의 다른 복제 매체를 기반으로 하는 실재의 완벽한 이중화 속에서 실재는 매체에서 매체으로 사라진다”(Baudrillard: 113-114). 시뮬라시옹 개념은 시뮬라시옹 바깥에는 더 이상 실재가 존재하지 않는다고 가정한다. 실재는 보드리야르에 따르면 “복제될 수 있는 것”(오리지널)일 뿐만 아니라 동시에 “언제나 이미 복제되어 있는 것”(시뮬라시옹)이기도 하기 때문이다(Ibid: 116). 이처럼 보드리야르가 대변하는 전형적인 탈근대적 사유는 세계상실과 세계 회의의 결과물이다. 그 안에서 상실되는 것은 세계에 대한 신뢰 그 자체이다. 그 안에서 상실되는 것은 비단 세계에 대한 믿음뿐만 아니라 인간의 고유한 능력을 구성하는 이미지에 대한 믿음이기도 하다.

철학자 한스 요나스(Hans Jonas)는 인간의 고유성을 이미지를 제작한다는 점에서 찾을 수 있다고 보며 인간을 ‘호모 픽토르’(homo pictor)라고 규정한다. 그는 다음과 같이 말한다. “호모 픽토르는 호모 파베르(homo faber)와 호모 사피엔스(homo sapiens)가 결합되는 지점, 즉 그 두 가지가 동일한 것으로 나타나는 그런 지점을 일컫는다”(Jonas: 122). 요나스가 말하는 것처럼 이론적 인간과 실천적 인간은 이미지 구성의 행위에서 동일하다. 이미지 제작자인 호모 픽토르는 내적 이미지와 외적 이미지 두 가지를 다 산출해 내기 때문이다. 따라서 이미지는 인간만이 지각하고 생산할 수 있는 인공물이다. 그러므로 이미지 제작의 가능성의 조건은 인간 존재의 가능성의 조건과 동일하다. 즉, 이미지 제작은 인간에게 고유한 세계-내-존재(In-der-Welt-Sein)의 형식이다.¹⁴⁾

동물들은 자신의 존재방식에 대한 의식 없이 무한한 열림 안에 그저

14) 이러한 요나스의 관점에서는 로고스가 결정적으로 확장된다. 그에 따라 로고스는 이제 더 이상 언어에만 관련하는 게 아니라 이미지에도 관련한다. 요나스는 이러한 이미지 중심의 사상을 내세움으로써 1990년대 이후 대두한 도상적 전회(iconic turn / pictorial turn)의 선구자 중의 한 명이 된다. 그는 특히 이미지이론의 인류학적 측면을 강조한다.

현상하는 반면, 인간은 열린 공간 안에서 자신이 현상함 자체를 파악할 수 있는 능력을 지닌다. 그리고 인간은 이미지를 제작할 수 있는 유일한 존재이다. 그것은 인간만이 표상의 능력을 지니기 때문이며, 내적 이미지와 외적 이미지의 제작은 필수적으로 서로 관련을 맺기 때문이다. 나아가 인간은 “현상을 현상으로서”(Ibid: 119) 포착할 수 있는 능력을 지닌다. 그러므로 인간만이 이미지를 제작하며, 또한 이미지를 이미지로서 인식할 수 있다. 그래서 화폭에 그려진 과일을 실재인줄 알고 새가 와서 쪼아 먹으려 하더라도 크게 놀랄 일이 아닌 것이다.

이미지 제작 능력은 우선 분리를 전제한다. 주체는 세계로부터 한 걸음 물러나와 거리를 취하고서 “거리를 둔 조망의 자유”(Ibid)를 획득한다. 주체는 세계로부터 거리를 취하고 떨어져 나옴으로써 세계를 이미지적인 현상으로서 인식할 수 있다. 이처럼 세계로부터 거리를 두고 떨어져 나오는 것이야말로 주체의 구성을 위해 필수불가결한 단계이다. 그러나 이미지 제작은 일방적으로 주체성하고만 관련하는 것은 아니다. 인간은 현상을 현상으로서 인식할 뿐만 아니라 제작하기도 함으로써, 현상의 양태로 다시 내부와 외부, 주체와 객체가 서로 관계를 맺을 수 있게 한다. 그러므로 인간은 이미지 제작의 능력이 없다면 조망의 자유와 새로운 이미지 산출의 자유 양자를 다 상실할 것이다. 인간은 분리를 통해 이론의 자유를 얻지만, 자신의 실천을 통해 주체와 객체 간의 상실된 연결고리를 다시 재생시키기도 한다. 달리 말해 인간은 이미지를 통해서 상상력(내적 이미지 산출)과 객관적 세계의 제작(외적 이미지 산출)이라는 이중의 의미에서 정신과 자연, 이론과 실천의 이분법적 구분을 극복한다.

이상에서 살펴본 것과 같이 벤야민의 기구 개념은 실재 개념을 처음부터 부정하는 탈근대의 시뮬라시옹 이론과는 달리 실재에 대한 신뢰에 기반한다. 시뮬라시옹은 라캉의 이론에 등장하는 상상계, 상징계, 실재계의 구분에서 상상계에 해당한다(Žižek 2001: 269). 상상계는 라캉에게서 이

미지의 영역을 뜻하며, 상징계는 언어의 영역, 실재계는 언어화되지 않는 잔여, 의미의 질서에서 배제된 영역을 뜻한다. 시뮬라시옹은 상상계와 실재계, 즉 이미지와 실재를 구분불가능하게 만든다. 여기에서 실재 개념은 위기에 처한다. 실재는 이미지로써 구성된 것에 불과하기 때문이다. 이와는 반대로 벤야민은 기구가 실재를 비로소 현상하게 해주는 매체라고 파악함으로써 실재 개념을 보존한다. 그러나 여기에서 실재는 매체를 통한 현상 이전에 자립적으로 존재라는 실체가 아니라 “기구와의 집중적인 침투를 통해”(Benjamin: I 459) 비로소 현상하는 것이다. 그러므로 실재는 기구를 통해 현상함으로써 사후적으로 비로소 접근 가능한, 비실체적 실존(Existenz)이다. 이처럼 벤야민의 실재 개념은 본질과 현상의 이분법에 근거하는 형이상학으로는 파악할 수 없는 비형이상학적 개념이다.

탈근대의 이론과는 반대로 벤야민의 질문은 “어떻게 (상상적인) 시뮬라시옹을 통해 상징적 현실을 구성할 것인가?”가 아니라 “어떻게 (매체로서의) 이미지와 기구를 통해 실재를 되찾을 것인가?”이다. 이는 탈근대 이론의 구성주의(Konstruktivismus)에 반대하는 사실주의(Realismus)의 회귀라고 볼 수 있다.¹⁵⁾ “어떻게 하면 이미지를 통해 상실된 세계를 되찾을 수 있을까?”하는 질문에 벤야민은 어쩌면 다음과 같이 답변할지도 모른다. 우리가 세계와 우리 자신을 유일한 하나의 이미지의 일부로서 파악하는 법을 배운다면 우리는 세계를 되찾을 수 있을 것이라고.

15) 탈근대이론의 구성주의는 해체구성주의(Dekonstruktivismus)를 포함한다.

참고문헌

- 김현강(2009), 『슬라보예 지적』, 이룸.
- 최문규(2012), 『파편과 형세: 발터 벤야민의 미학』, 서강대학교 출판부.
- Adorno, T. W.(2003), *Negative Dialektik, Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Axer, E.(2012), *Eros und Aura, Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins "Einbahnstraße" und "Berliner Kindheit"*, München: Wilhelm Fink.
- Barck, K.(2006), "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz". In B. Lindner, *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung* (p. 386-399), Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Baudrillard, J.(1991), *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften I - VII*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W.(1978), *Briefe, 2 Bd., hg. v. Gershom Scholem und Theodor W. Adorno*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berg, O.(2012), Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern. <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/zfkt-v2.2a.pdf>.
- Cohen, M.(1993), *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press.
- Desideri, F.(1999), Benjamin und Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In K. Garber, *Global Benjamin* (p. 1193-1205), München: Wilhelm Fink.
- Geulen, E.(2002), *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jonas, H.(1994), Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens. In G. Boehm, *Was ist ein Bild?* (p. 105-124), München: Wilhelm Fink.
- Marx, K.(1888), *Thesen über Feuerbach*, Stuttgart: J.H.W. Dietz.
- Nietzsche, F.(1972), *Die Geburt der Tragödie, in: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. III, Bd. 1*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

- Osborne, P.(1995), *The Politics of Time. Modernity and Avantgarde*. London: Verso.
- Ponzi, M.(1999), Mythos der Moderne: Benjamin und Aragon. In K. Garber, & L. Rehm, *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992 (in Osnabrück)* (p. 1118-1134). München: Wilhelm Fink.
- Schwartz, V. R.(2001), Walter Benjamin for Historians. *American Historical Review*, Nr. 5, Jg. 106.
- Weigel, S.(1997), *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wittgenstein, L.(1997a), *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wolin, R.(1982), *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, New York: Columbia Univ. Press.
- Žižek, S.(2001), *Die Tücke des Subjekts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Žižek, S.(2006), *Parallaxe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

원고 접수일: 2013년 4월 30일

심사 완료일: 2013년 5월 25일

게재 확정일: 2013년 5월 28일

Zusammenfassung

Das Verhältnis zwischen Subjekt,
Bild und Technik im Denken Walter Benjamins

Kim, Hyun Kang

Für die Moderne ist das Subjekt die absolute Setzung, das unerschütterliche Zentrum der Welt. Für die Postmoderne hingegen gilt, dass die Identität nicht von sich selbst ausgeht, sondern durch die Abgrenzung zum Anderen erst nachträglich konstruiert wird. Das Selbst ist von daher nichts anderes als das Ergebnis der Negation der Negation. Zunächst wird das Andere als Negation gesetzt. Erst dadurch entsteht das Selbst als Negation der Negation. Das Subjekt ist deshalb nicht die Setzung, sondern das Gesetzte. Die Frage, wie man ein Subjekt denken kann, das kein Ergebnis eines dialektischen Prozesses ist, bildet daher eine der wichtigsten philosophischen Fragen der letzten Dekaden. Wie lässt sich das Subjekt außerhalb des Prozesses der Negation und Aufhebung verorten? Kurz: Wie kann man das Subjekt als Positives überhaupt denken? Kann es als welter-schaffende und -transformierende Kraft wirken trotz der Tatsache, dass es geworden ist? Kann es Ursache und Wirkung gleichzeitig sein?

Benjamin konzipiert einen alternativen Begriff des Subjekts, welcher jenseits der modernen und der postmodernen Subjekt-Auffassung angesie-

delt ist. Sein Subjekt ist weder Setzung noch das Gesetzte, sondern die Entsetzung, die gleichzeitig Ursache und Wirkung darstellt. Es ist dabei mit dem Bildbegriff, der als das Dritte zwischen Subjekt und Objekt konzipiert ist, und mit dem Technikbegriff im Sinne des Mediums für unvorhersehbare Ereignisse eng verknüpft. Diese Studie untersucht daher das Verhältnis zwischen Subjekt, Bild und Technik im Denken Benjamins.

Benjamin beschreibt im Surrealismus-Essay einen Zustand, in welchem die Distanz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist. Diese Aufhebung der Distanz findet im “Bildraum” statt, in dem das Subjekt ins Bild eingegangen und dessen Teil geworden ist. Entscheidend dabei ist, dass es nicht die Kontemplation, sondern die Praxis ist, in der das Bild und sein Betrachter miteinander verschmelzen. Für Benjamin besteht daher ein konstitutives Verhältnis zwischen Bild und Subjekt, ohne dabei das menschliche Subjekt vorauszusetzen.

Das dialektische Bild ist der erkenntnistheoretische Kern von Benjamins Spätwerk. Es ist ein Bild, das uns plötzlich zustößt. Benjamin bezeichnet es als “Dialektik im Stillstand”. Diese korreliert mit der Empfänglichkeit und Offenheit des Subjekts. Dieses ist nicht als Subjekt im herkömmlichen Sinne, sondern als Medium zum messianischen Geschehen aufzufassen. Die Dialektik fordert dabei nicht nur eine Empfänglichkeit, sondern auch eine gewisse Entschlossenheit. Das Subjekt ist daher der Moment, wo die Kluft zwischen *vita contemplativa* und *vita activa*, Theorie und Praxis geschlossen wird. Diese Kluft wird jedoch nicht durch den willentlichen Akt des Subjekts, sondern durch das dialektische Bild, durch dessen plötzliche Erscheinung im entscheidenden Augenblick zusammengeschlossen. Das dialektische Bild ist es, das die Dualität unserer Existenz wenigstens für kurze Zeit aufhebt.

In der Technik tritt für Benjamin plötzlich das Unbewusste im Einzelnen und in der Gesellschaft in Erscheinung. Somit fasst Benjamin entgegen der herkömmlichen Technik-Auffassung, die die Technik einseitig dem Terrain des Bewusstseins zuordnet, die Technik als Synthese von Bewusstsein und Unbewusstem, Kultur und Natur auf. Benjamin zeigt anhand seiner Konzeption des “optisch Unbewussten” auf, dass der Mensch sich mithilfe der technischen Apparatur in die Lage des Fremden versetzen kann. Er ist jetzt in der Lage, die Position des Anderen anzunehmen und sein eigenes Weltbild kritisch zu überprüfen. Die Technik macht gerade diesen Perspektivwechsel vom An-sich zum Für-sich möglich. Bedeutet dieser Perspektivwechsel nach Hegel und Žižek die Wahrheit, so ist die Technik bei Benjamin der Ort der Wahrheit schlechthin.