

예술모방설과 예술표현설에 관한 비교연구*

김 현 돈

(인문대 독어독문학과)

〈 目 次 〉

- | | |
|------------------|---------------|
| 1. 시작하는 말 | 3. 예술표현설 |
| 2. 예술모방설 | 3.1 크로체의 표현설 |
| 2.1 플라톤의 모방설 | 3.2 콜링우드의 표현설 |
| 2.2 아리스토텔레스의 모방설 | 4. 맺는 말 |

1. 시작하는 말

세잔느의 그림이나 베토벤의 음악은 객관적 현실의 반영인가 그렇지 않으면 주관적 정서의 표현인가? 이 두 대립된 견해는 고대에서 현대에 이르기까지 숭한 예술이론을 둘러싼 쟁점 가운데 가장 큰 줄기를 형성해 왔다. 예술사에서 부침한 수많은 예술 유파를 리얼리즘과 모더니즘(최근의 포스트모더니즘을 포함한)이란 크게 두 부류로 뭉뚱그려 본다면, 리얼리즘은 예술모방설을, 모더니즘은 예술표현설을 그 논의의 근거로 삼고 있음을 알 수 있다. 지금까지 예술모방설과 표현설은 그 이론의 불철저한 검토와 왜곡된 해석으로 창작 실천에 많은 오류와 문제점을 야기한 것이 사실이다. 리얼리즘이든 모더니즘이든 모든 예술 창작은 미학적 이론 체계의 뒷받침이 있을 때 그 정신적 공허함에서 벗어나 풍요로운 결실을 맺을 수 있다. 오늘날 포스트모더니즘에 관한 미학적 문제도 우리의 역사적 삶 속에서 모더니즘이나 모더니티와의 의미 연관을 따져 총체

* 이 논문은 1996년도 제주대학교 발전기금 학술연구비 지원으로 수행되었음.

적으로 이해 하고자 하는 진지한 시도는 찾기 힘들고, 그것이 마치 우리 문화 현실에서 모더니즘을 극복할 유효한 대안이라도 되는 듯한 왜곡된 논리 전개와 양상을 많이 목격할 수 있다.

이와 함께 90년대에 들어와 변화한 문화지형도 속에서 리얼리즘은 줄지에 남은 예술 이념으로 용도폐기될 지경에까지 이르렀던 바, 이것은 같은 모방론 진영에서 기계적 모사론을 근간으로 삼는 자연주의와 리얼리즘의 인식론적 차별성을, 또는 교조적인 사회주의 리얼리즘과 리얼리즘 일반의 차별성을 잘못 이해한 데서 빚어진 오류이다.

이 글은 예술모방설과 예술표현설을 서로 비교 검토함에 있어서 이 두 이론이 주로 서구 미학사에서 어떠한 예술철학적, 인식론적 근거와 배경을 가지고 어떻게 전개되어 왔는지 그 대표적인 사상가의 견해를 중심으로 살펴볼 것이다. 예술모방설은 그 사상의 원천인 플라톤과 아리스토텔레스의 미메시스 이론으로부터 현대 유물론의 반영론에 이르기까지 역사적 맥락과 인식론적 기초를 밝혀 '모방'의 개념에 관한 선입견적 편견을 제거하고 올바른 이해를 꾀한다. 예술모방설에 비해서 예술표현설은 자아에 대한 인간의 탐구가 명료해진 근대에 이르러 비로소 커다란 흐름으로 떠오른 이론이다. 여기서는 주로 직관적 표현설을 내세운 크로체의 미학사상과 크로체의 미학을 계승하여 상상력을 중시한 콜링우드의 관념주의 예술론을 그 인식론적 기초와 문제점을 중심으로 살핀다. 그리하여 이 두 대립된 예술이론이 상호 접합될 수 있고 화해할 수 있는 가능성을 종합적으로 검토하고자 한다.

2. 예술모방설

2.1 플라톤의 모방설

예술은 예술 외적인 현실을 모방(mimesis)¹⁾한다는 생각은 인류

1) 미메시스는 미무스(mimus)에서 유래된 말이다. 미무스는 고대 그리스에서 특정한 신분이나 직업을 가진 전형적인 인물을 내세워 배우들의 제스츰이나 대중

역사의 초기 단계에서부터 있어 온 뿌리 깊은 미적 인식의 산물이다. 즉 예술은 어떠한 형태로든 실재 세계와 관련을 맺을 수 밖에 없으며 일찍이 인간은 자기와 마주한 세계를 다양한 매체 속에 가능한 한 충실히 옮겨보고자 하는 욕구를 갖고 있었다. 원시 시대의 동굴벽화나 고분벽화, 암각화 등에는 생존의 요구에 따른 주술적인 염원을 담은 들짐승이나 들짐승의 수렵 광경이 사실적으로 묘사되어 있음을 볼 수 있다.

플라톤의 모방설은 〈국가〉편을 비롯하여 〈소피스트〉, 〈정치학〉, 〈이온〉, 〈법률〉 등 대화편 여러 곳에서 발견된다. 〈국가〉편에는 모방의 정의와 그 의미가, 〈소피스트〉에는 두 종류의 모방이 비교되고 〈법률〉에는 시인과 철학자에 대한 비교가, 〈이온〉과 〈파이드로스〉편에는 예술가적 창조성의 원천이 무엇인지를 해설하고 있다. 플라톤이 사용하는 '미메시스'란 말은 우리가 흔히 사용하고 있는 일상어로서 '모방'(imitation)과 거의 같은 의미인 데, 플라톤은 예술을 일종의 모방기술(mimetike)로 보고 예술작품을 다른 종류의 현상으로부터 구별하여 특징짓기 위하여 이 말을 쓴다. 물론 고대 그리스 시대에 근대적 의미의 '예술'(art)이라는 개념은 존재하지 않았다. art는 라틴어 ars에서 유래하며 ars는 그리스어 techne를 옮긴 말이다.

테크네는 기술일반(skill)을 의미하는 데, 여기엔 오늘날의 조형 예술은 물론이고 의술, 전략술, 조타술, 건축술, 변론술, 요술까지도 포함되었다. 기술로서의 테크네에는 두 가지의 의미 계기가 포함되어 있었다. 그 하나는 원래의 의미대로 손으로 하는 기술(중세 시대의 장인적 예술, artes mechanicae)이고 다른 하나는 인식의 의미에서 발전한 이론적 지식이란 의미로서의 기술(중세 시대의 인문학적 예술 또는 자유학예, artes liberales)이다. 플라톤은 테크네의 이 두 가지 의미를 구별하고 있지만 대장장이나 조각과 같은

적이고 즉흥적인 일상어 등을 통해 이들을 풍자한 풍자극으로 여기서 서구 리얼리즘 최초의 맹아를 보기도 한다. 이 미무스에서 mimeisthai, mimesis, mimema, mimetes, mimetikos 등 모방, 재현 혹은 묘사를 뜻하는 다양한 어근이 파생한 것으로 보인다. 미메시스의 개념에 대해선 여균동 편역, 리얼리즘의 역사와 이론 (한밭출판사, 1982), 강순근, 예술모방설에 대한 반성, 철학세계, 제4집 (부산대학교 철학연구회, 1993) 참조.

실제적인 테크네보다 기하학, 천문학 같은 이론적 지식을 우위에 두고 있다.²⁾

플라톤은 〈소피스트〉에서 기술을 어로, 수렵과 같이 자연에서 기존의 것을 활용하는 '획득술'과 자연에는 원래 없는 것을 만들어 내는 '제작술'로 이분한다. 제작술은 다시 인간에게 직접 봉사하는 기술인가, 도구를 제작하여 간접적으로 봉사하는 기술인가, 또는 사물의 상(이미지)을 제작하는 기술인가에 따라 셋으로 구분된다. 그리고 사물의 이미지를 제작하는 기술은 유사한 것을 만드는 기술과 상상적이거나 환상적인 것을 만드는 기술 두 가지로 나뉘어지는데, 이 환상을 만드는 기술이 모방기술 즉 미메시스이다.³⁾

그의 이원론에 의존하여 플라톤은 시각과 청각을 사랑하고 현상계에서 '아름다움'을 보며 그것을 단지 '속견'(俗見, opinion)의 기능을 통해서만 이해하는 자와 철학자를 구분한다. 지혜를 사랑하는 철학자는 사물의 아름다움을 시각과 청각의 세계에서 뿐만 아니라 영원 불변하는 이데아의 영역에 존재하는 추상적인 미의 이데아에서도 이해할 수 있다. 플라톤은 〈국가〉편에서 계속해서 두 유형의 예술가를 비교하고 있는 데 하나는 그가 경멸적인 의미에서 말한 '모방적' 예술가이고 다른 하나는 철학적인 예술가이다. 철학적인 예술가는 플라톤이 다소 역설적으로 말한 '비모방적 모방'을 창조하며 그의 산물은 신에 대한 찬미이자 선한 인간에 대한 찬양이다. 그가 거부하는 다른 유형의 '모방'은 서사시나 드라마의 형식에서 자주 발견된다. 우리는 그가 호머에서 신을 비하한 모든 구절들을 삭제하려 했음을 상기할 필요가 있다. 모방이란 개념이 처음으로 나타나는 〈국가〉편 제3권에서 '모방적인 모방'을 거부한 것도 도덕적 근거에 일차적인 이유가 있음은 확실하다.⁴⁾

플라톤의 대화편 가운데 가장 많은 논쟁과 반감을 유발한 글이 〈국가〉편 제10권에서 이른바 세 개의 침대의 예를 통해 제시한 '모방'의 개념이다. 첫째는 신이 창조한 침대의 이데아이고 둘째는 현

2) Plato, Gorgias, 462B이하

3) Plato, Sophist, 219B-219C.

4) W. J. Oates, Plato's View of Art, The University of Chicago Press, 1972, 35-36쪽.

실의 세계에서 목수가 침대의 이데아를 모방하여 만든 침대이며 세 번째는 목수가 만든 현실의 침대를 모방하여 화가가 그림으로 그린 침대이다. 따라서 예술 작품은 이데아에 대한 모방의 모방이며 그림자의 그림자로서 '진리' 또는 실재(이데아)로부터 세 단계나 떨어져 있고 그만큼 상대적으로 무가치한 것으로 귀착된다. 이런 관점에서 예술은 부정될 수 밖에 없으며 시인은 그의 이상국가에서 설 자리를 잃게 된다. 호머를 비롯한 모든 시인들은 한갓된 모방자에 지나지 않으며 언어라는 물감으로 각자의 시에 채색을 한다는 것이다. 즉 이미지를 만들어 내는 모방자는 실재에 대해선 아무 것도 모르며 겉모습만을 흉내 내고 있을 뿐이다. 시인의 모방은 사람들의 감정을 자극하여 이것에 탐닉케 하고 쾌감만을 제공하려는 비도덕적 행위로 비판받는다.⁵⁾

그러나 이러한 플라톤의 모방설에 관해 때로 그 비판과 반감이 지나친 나머지 그 구절의 진정한 의미와 맥락을 간과해 왔다는 지적도 있는 바, 그 논거로는 플라톤이 〈이온〉과 〈파이드로스〉편 등에서 주로 제기한 시작의 '신적 영감설'을 든다. 〈이온〉편에서 전개된 신적 영감설은 그리스인들이 시에 대해 가졌던 전통적인 견해를 반영한다. 어떤 사람의 능력이 예술적인 창조성을 띠는 신비스러운 현상은 그리스의 초기 시대엔 모든 신비스런 현상이 그랬 듯이 어떤 신적 능력의 작용에 귀속되었다. 그리하여 이 때부터 시인은 신의 선택으로, 예언자로, 지상에 있는 신의 대변자로, 신의 대리인으로, 신과 세속인들의 중재자로 간주되었다.

이러한 현상은 철학자들에게 큰 짐이 되었다. 소크라테스 이전의 사상가들이 남긴 저작들 가운데는 이러한 느낌의 흔적들이 많이 나타나 있다. 플라톤에 관한 한 그가 〈국가〉편에서 확립하려 했던 주된 의도 가운데 하나는 '진리'에 확실히 접근할 수 있는 유일한 개인이 철학자이며 철학자만이 '진리'를 이해할 수 있는 수단을 갖고 있다는 사실이다. 만약 이러한 의도가 옳다면 시인의 요청을 해결하는 일이 플라톤에게 주어진 의무가 되었을 것이다. 이것이 〈국가〉편 제10권 전반부의 부담이 되었을 것이라는 해석이다. 플라

5) Plato, Republic, 제10권, 596C-607C.

톤은 여기서 가장 거칠고 순진한 방식으로 이데아론을 자극함으로써 시인의 문제를 해결하려 했다. 이러한 거친 형식을 사용함으로써 그는 '진리'에 이르는 특별한 수단을 소유하고 있는 시인의 요청을 손쉽게 뒤집어 엮을 수 있었다. 플라톤이 말했 듯이 예술작품이 이데아론에 따라 분석될 때 모방적 예술가들은 실재로부터 세 단계나 떨어져 있는 것을 산출하기 때문이다.⁶⁾

〈파이드로스〉편에서 플라톤은 첫째 참된 시인이나 창조적 예술가들은 어떤 신적 영감과 같은 것의 작용을 받으며, 그들 자신이 인간의 영혼에 대해 말해야 하며 인간의 영혼에 의해 이해되는 것을 생산해야 할 뿐만 아니라 이데아 또는 형상(eidos)에 관한 인식을 가져야 한다고 주장한다. 그러므로 이런 플라톤의 관점에서 창조적 예술가는 '철학자' 또는 넓은 의미에서 '지혜를 사랑하는 자'임에 틀림 없다. 〈국가〉편에서 플라톤이 '비모방적인 모방자'와 '모방적인 모방자'를 구분한 것과 같이 우리는 여기서 참된 예술가와 모방적 예술가를 구분한 플라톤의 주장을 발견한다. 참된 예술가는 실재 또는 이데아의 세계에 닿을 내리고 있으며 모방적인 예술가는 실재의 모방, 감각의 세계에 닿을 내리고 있다. 나아가 참된 예술가는 감각을 통해 그를 인도할 영혼을 소유하며 감각 속에서 이데아의 반영을 본다. 그리고 그는 감각의 세계에 가장 잘 반영되는 이데아 즉 미의 이데아를 인식할 수 있을 것이다.⁷⁾

누구나 다 알고 있듯이 플라톤은 고대 관념론의 체계를 완성한 인물이다. 현상계와 이데아계로 나누어 세계를 설명한 그의 이원론은 이데아라는 초감성적 실재(진실재)에 절대성을 부여하고 감성적인 개별 사물들을 이데아의 모방(그림자)으로 보는 전형적인 관념론 철학이다. 이러한 이데아론이 인식론, 윤리학, 정치학 등 그의 모든 철학을 규정하며 당연히 예술론도 이데아론의 규정을 받게 된다. 그것이 가장 극단적인 형태로 나타난 곳이 위에서 본 〈국가〉편 제10권의 '시인추방론'이다. 여기서 예술가에 의한 모방은 사물의 겉모습만을 그럴듯하게 흉내내는 열등한 기술에 지나지 않는다. 시

6) W. J. Oates, 37-39쪽.

7) Plato, Phaedrus, 248D, 264C, 266E.

적 영감설을 주장한 <이온>에서, 창조적 예술가와 모방적 예술가를 구분하여 창조적 예술가를 철학자의 경지로 격상시키고 있는 <파이드로스>에서 예술가와 철학자의 오래된 반목을 화해시키지만 그리고 참된 실재를 모방하는 창조적 예술가를 그의 이상국가는 요청하고 있을지 모르지만 어떤 경우에도 모방에 주체적 실천적 의미를 부여하지 못한 그의 이원론 철학의 한계를 넘어서기는 어렵다.

2.2 아리스토텔레스의 모방설

플라톤의 철학이 신비적이고 이상주의적이라면 아리스토텔레스의 철학은 현실적이고 경험주의적이다. 따라서 아리스토텔레스의 예술론은 플라톤과는 달리 현실의 세계와 초감성의 세계를 분리시키지 않은, 감각적인 개별자와 개념적인 보편자 즉 형상과 질료를 하나의 실체 속에 통합한 일원론적 경험철학에 그 토대를 두고 있다. 아리스토텔레스는 플라톤의 이원론을 '쓸데 없는 이중화'라 비판했다. 경험적 세계가 곧 참된 실재이므로 예술은 자연히 예술 외부에 그것으로부터 독립하여 존재하는 현실의 모방으로 성립한다. 아리스토텔레스의 모방설은 주로 그의 <시학>에서 전개되는 데, <시학>의 목적은 당시의 비극 경연과 관련하여 시의 본질과 작시의 원리를 체계적으로 정립하려는 데 있었다.

서사시와 비극, 희극을 비롯한 모든 예술은 모방의 양식이다. 단지 모방의 수단과 대상과 양식이라는 세 가지 점에 있어서 서로 다를 뿐이다. 그런데 아리스토텔레스는 "피리의 취주나 기타라의 탄주나 이와 유사한 기능을 가진 것들, 예컨대 목적(牧笛)의 취주는 화성과 울동만을 사용하고, 무용술은 화성 없이 울동만을 가지고 모방한다. 그것은 무용가가 동작의 울동만으로 성격과 감정과 행동을 모방하기 때문이다"⁸⁾ 라고 해 미메시스를 모방과 표현의 동시적인 의미로 해석할 수 있는 여지를 남긴다.

예술을 경험적 현상의 자연주의적 복제 또는 '이념적 가상'으로 환원시키는 플라톤에 비해 아리스토텔레스의 모방 개념은 다음과

8) Aristoteles, Poetica, 제1장, 천병희 옮김, 시학 (문예출판사, 1976), 25쪽.

같은 구절에 잘 나타나 있듯이 사물의 본질에 대한 주체적·실천적 반영임이 분명하다.

시인의 임무는 실제로 일어난 일을 이야기 하는 데 있는 것이 아니라, 일어날 것으로 예측되는 일, 즉 개연성 또는 필연성의 법칙에 따라 가능한 일을 이야기하는 데 있다는 사실이다. 역사가와 시인의 차이점은 운문을 쓰느냐 아니면 산문을 쓰느냐 하는 점에 있는 것이 아니라, 한 사람은 실제로 일어난 일을 이야기하고 다른 사람은 일어날 것으로 예측되는 일을 이야기한다는 점에 있다. 따라서 시는 역사보다 더 철학적이고 중요하다. 왜냐하면 시는 보편적인 것을 말하는 경향이 더 많고, 역사가는 개별적인 것을 말하기 때문이다.⁹⁾

시인은 있는 그대로의 사실을 그리는 것이 아니라 있을 수 있는 사실을 나아가 있어야 할 사실을 그린다. 화가나 다른 작가와 마찬가지로 모방자로서 시인은 사물을 언제나 세 가지 국면 가운데 한 국면에서 모방해야 한다. 여기서 세 가지 국면이란 사물이 과거나 또는 현재에 처하고 있는 상태와 사물이 과거나 또는 현재에 처하고 있다고 말하여지거나 생각되어지는 상태, 사물이 마땅히 처하여야 할 상태이다.¹⁰⁾ 즉 시인의 모방은 역사가처럼 일어난 개개의 사실을 연대기적으로 나열하는 데 그치지 않고-기계적으로 대상을 복제하는 데 그치지 않고, 개연성과 필연성에 따라 사건을 유기적으로 구성함으로써 전체적으로 하나의 보편적 진리를 제시하는 데 있다.

이러한 아리스토텔레스의 모방설 곧 '실천의 미메시스'가 현대 미적 반영론의 원리적 토대를 제공했다.¹¹⁾ 반영론의 중요한 테제는 인간의 인식은 객체를 맹목적으로 수용하는 것이 아니라 창조적으로 '반영'(Widerspiegelung) 한다는 것이다. 즉 인식은 객체를 있는 그대로 단순히 모사하는 것이 아니라 실천적, 이론적 관심에 의해 인도되는 주체가 감각과 사유를 매개로 하여 특정한 대상을 일

9) Poetica, 제9장, 위의 책 58-59쪽.

10) Poetica, 제25장, 위의 책 135쪽.

11) 미적 반영론과 루카치의 리얼리즘 미학이론에 관해서는 줄고, 미학적 범주로서의 전형성과 총체성, 한국철학사상연구회 편, 시대와 철학 제12호(1996) 참조.

정한 목표지향과 선택하에서 능동적으로 재생산한다. 미적 반영론은 주체와 객체의 관계에 대한 이러한 기본적인 사실은 물론 현실의 예술적 반영에도 그대로 적용된다고 본다. 반영 이론의 능동성과 실천성은 이 인식론을 위협하는 이른바 관념론적 인식론의 '거울환상'(사유와 현실의 관계를 일종의 거울반사로 보는)을 체계적으로 해체한다. 도미니크 르쿠르는 이와 관련해 "거울이 깨어지자마자 실천이, 사회적 실천이 인식들의 객관적 진리의 '토대'로 간주될 수 있다는 귀결이 나온다. 따라서 반영의 능동성에 관해 말하는 것은 반영 속에 사회적 실천이 현존함을 지적하는 것이다"¹²⁾ 라고 했다.

미적 반영론을 그 바탕에 깔고 있는 루카치 리얼리즘 미학에서 그 미학의 골간을 이루는 전형성의 창조는 인물과 사건이 개별성을 지양하여 한 시대의 보편성을 드러냄으로써 달성된다. 즉 문학·예술은 작가가 빚어낸 개별 생활의 구체적인 형식을 통하여 보편적인 사회 법칙을 반영하는 것이다. 또한 전형화란 수많은 사실 가운데서 우연적인 것을 제거하여 본질적인 것을 창조하는 작업임과 동시에 개개의 사실을 결합시켜 이들 개개 사실의 움직임을 통하여 현실의 본질적 측면을 부각시키는 작업을 말한다.

아리스토텔레스에 있어서 예술을 '행위하는 인간의 모방적 표현. 미적 대상화'로 규정하는 토마스 메취는 <시학>이 갖는 본질적 의미를 "첫째, 아리스토텔레스는 예술의 모사이론을 인식론적인 체계로 정초하였으며 여기서 예술의 사회적 의미는 그것의 모사적 성격 속에서 확장되었다. 둘째, 예술의 실천과의 결합, 그리고 이 실천을 매개로 한 행복과의 결합은 과학적 예술이론에 있어서 하나의 본질적이고도 내용적인 계기를 마련하였다. 이것은 바로 예술과 휴머니즘적 당파성과의 결합"¹³⁾이라고 해석했다. 이런 여러 가지 사실에 비추어 볼 때 아리스토텔레스는 모방의 개념을 거울과 같은

12) 도미니크 르쿠르, *Lenins Philosophische Strategie. Von der Widerspiegelung (ohne Spiegel) zum Prozeß(ohne Subjekt)*, Verlag Ullstein GmbH, 1975. 도미니크 르쿠르외, 이성훈 편역, *유물론 반영론 리얼리즘* (백의, 1995) 56쪽.

13) T. Metsch, *Ästhetik als Abbildtheorie*, 이춘길 편역, *리얼리즘 미학의 기초이론*, (한길사, 1985) 84쪽.

현실의 기계적인, 수동적인 모사가 아니라 매우 적극적이고도 진취적인 관점에서 현실에 대한 주체적이고 능동적이며 실천적인 반영으로 파악했음을 알 수 있다.

3. 예술표현설

3.1 크로체의 표현설

예술표현설은 적어도 근대 이전까지 서양의 예술사를 지배해 온 모방설에 대한 중대한 도전이요 철저한 거부로서 모든 모더니즘 예술의 이론적 토대를 제공했다. 크로체의 철학에서 오직 실재하는 것은 정신뿐이요 정신 외부의 물질적 세계는 인정되지 않는다. 외부의 실재는 정신에 의해 형성된다. 이미 버클리에 의해 천명된 것처럼 존재하는 것은 객관적으로 실재하는 것이 아니라 정신에 의해 주관적으로 구성된 것이다. 이러한 주관적 관념론(표현주의자들의 공통적인 세계관은 주관적 관념론이다)에 따라 크로체는 예술을 인간 정신의 주요한 형식 가운데 하나로서 미학적 측면에서 정신의 구성활동으로 본다.

정신은 이론적 형식과 실천적 형식으로 자신을 드러내는 데, 이론적 형식은 상상력을 통해 획득되며 이미지를 만들어 내는 직관적 지식과 지성을 통해 얻어지며 개념을 만들어 내는 논리적 지식으로 나타난다. 크로체에 따르면 직관이란 실재하는 것에 대한 지각과 가능한 것에 대한 단순한 이미지가 서로 구별되지 않은 채 통합되어 있는 상태를 말한다. 사실 우리들에겐 개념적 지식의 매개 없이 직접적으로 주어지는 대상 인식 즉 순수직관이 있을 수 있다. 이를테면 화가가 머릿속에 떠올린 청초한 한 떨기 수선화의 인상이나 비감하고 격정적인 음악의 선율, 붉게 물든 저녁 놀빛의 아름다움 등은 글자 그대로 순수한 직관이라 할 수 있다. 그러나 우리들이 갖는 직관의 많은 부분은 알게 모르게 교육에 의해서 습득된 개념적 지식과 결합되어 있음도 사실이다. 크로체의 말대로 직관과 뒤섞이고 직관 속에 용해되어 있는 개념들은 독자성과 자율성을 잃

었기 때문에 더 이상 개념이라 할 수 없고 이제는 단순히 직관의 요소가 되어 버린 것이다.¹⁴⁾

크로체가 볼 때 모든 진정한 직관은 곧 표현이다. "표현 속에다 자기 자신을 객관화시키지 못하는 것은 직관이나 표상이 아니라 감각이며, 단순한 본능적 사실일 뿐이다. 정신은 형성하고 형상화하고 표현함으로써만 직관한다."¹⁵⁾ 그림이든 언어든 음악이든 어떠한 형태로 나타나건 간에 그 형태의 한 요소로서 직관을 결여하고 있는 표현은 있을 수 없다. 표현은 직관의 분리할 수 없는 한 부분이다. 인식의 과정 중에 직관과 표현은 동시에 나타난다. 이러한 직관적 혹은 표현적 지식이 곧 미적인 것 혹은 예술적인 것이다. 표현의 내용 그 자체는 정신이 실천적인 삶 즉 충동이나 욕망이나 감각적 지각을 통해 수집한 인상(impression)들로부터 도출된다. 그러므로 예술가의 의식을 형성한 직관은 한편으론 감정(feeling)의 산물이며 다른 한편으론 이미지의 산물이다. 감정이나 이미지는 정서적인 표현의 통일 속에서 서로 결합한다. 정서적 표현의 예술적 통합은 감정의 충만에 기인한다. 감정과 이미지는 직관이 될 수 있기 때문이다. 직관은 곧 표현이고 표현은 곧 예술이므로 이런 관점에서 예술가의 의식 속에 나타난 직관에 대해 직관의 물질적인 외화는 부차적인 의미밖에 가질 수 없다.¹⁶⁾

직관 곧 표현이 예술작품 속에 구현되거나 투사된 것과는 별개로 그 자체가 의미 있는 예술이라는 크로체의 견해는 일체의 전통적인 예술 개념과 표현 개념의 수정을 요구한다. 크로체는 미적 생산의 과정을 1) 인상 2) 표현 또는 정신적이며 미적인 종합 3) 쾌락주의적 부수물, 혹은 아름다운 것에서 느끼는 즐거움(미적 쾌) 4) 미적 대상으로부터 물리적 현상(소리, 툰, 움직임, 선과 색의 조합 등등)으로의 변환과 같은 네 단계로 상징화하는 데, 여기서 유일하게 미적이고 진정한 실재로 인정하는 것은 두 번째이다. 오페라,

14) B. Croce, *Aesthetic as Science of Expression and general Linguistics*, Cambridge, 1992. 이해완 옮김, *크로체의미학* (예전사, 1994), 25-27쪽.

15) 위의 책, 36-37쪽.

16) Edited by A. Hofstadter and R. Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*, The University of Chicago Press, 1964. 555-556쪽.

교향곡, 소나타 등에서 소리의 조합이나 회화, 조각, 건축 등에서 선과 색채의 조합, 무용에서 몸의 움직임 등 예술의 물리적 현상은 인간이 이미 만들어낸 직관들의 보존과 재생산을 가능케 하는 보조수단에 지나지 않는다. 크로체는 이러한 '물리적 아름다움'을 '자연주의적 의미로서의 표현'이라 지칭하고 이를 직관 즉 '정신적 의미로서의 표현'(미적 표현)과 대치시킨다.¹⁷⁾

일반적으로 예술에서는 마음 속에 있는 것을 밖으로 드러내는 작용을 표현(expression, Ausdruck)이라고 하고 외적인 사물을 묘사하는 작용을 재현(representation, Darstellung)이라고 하는데, 또한 이 둘을 한데 묶어서 예술가가 작품 속에서 어떤 의미 내용을 객관화하는 작용을 '표현'이라 부르기도 한다. 크로체가 말하는 예술 곧 표현에서 '표현'은 이러한 일반적인 용어법을 벗어나 있다. 예술가의 마음 속에 형성된 감정과 이미지의 복합 그 자체가 진정한 예술의 위상을 갖는다. 예술은 마음 속에서 내적으로 완성되는 것이지 외적으로 구현되는 것이 아니라는 크로체의 예술표현설은 지금까지 수많은 논란의 대상이 되어왔다.

크로체 미학의 비판론자 가운데 대표적 인물로 존 듀이를 들 수 있다. 듀이는 경험을 유기체와 환경의 상호작용으로 보고 이러한 입장에서 예술도 역시 작용(생산활동)과 수용(지각)의 상호관계를 갖는 경험으로 파악한다. 따라서 예술적 표현은 예술가의 내적 충동을 표현하기 위해 예술가와 매체와의 상호작용 과정이 필요하다는 것이다. 즉 예술은 내적인 정서의 충동이 매체를 통해 작품화되고 수용자(지각자)의 미적 경험에 호소하는 일련의 과정 속에서 이루어진다는 말이다.¹⁸⁾ 듀이의 말대로 직관과 표현의 동일시를 주장한 크로체의 예술론이 사람들에게 많은 혼란을 불러일으키는 까닭

17) B. Croce, 앞의 책 174-178쪽.

18) 오병남은 듀이의 예술론에서 단서를 얻어 미적 경험의 개념과 예술적 표현의 개념을 구조적으로 통일하는 'performance'의 개념을 제기한다. 그리하여 표현과 지각, 작품이 각기 개별적인 것으로 구분되어서는 이해될 수 없는 미분화된 통일적인 활동으로 춤이나 음악 같은 '공연예술'(performing arts)에 주목한다.

오병남, B. Croce에 있어서의 예술 곧 표현의 의미와 그 미학적 전체에 대한 연구, 미학, 제3집, (한국미학회, 1975) 86-87쪽.

은 “그의 철학적 배경의 토대 위에서 이해할 수 있다. 그리고 이것은 이론가가 그를 지배하고 있는 어떤 미적 경험(arrested aesthetic experience) 위에 그의 철학적 선입견을 부가할 때 일어날 수 있는 훌륭한 실례를 보여준다. 왜냐하면 크로체는 정신만이 유일하게 실재한다고 믿은 철학자이기 때문이다.”¹⁹⁾

주관적 관념론에 편향된 크로체의 이러한 예술론은 직관과 표현을 동일시하고 예술표현에서 오직 정신의 실재성만을 인정하여 일체의 물리적 속성을 추방함으로써 관념론적 미학의 한계를 자초하였다. 크로체의 예술표현설이 야기할 수 있는 가장 큰 문제점은 무엇보다도 예술이 갖는 전달성(소통성)의 원천적인 배제에 있다. 예술은 그 누구를 위한 것도, 그 무엇을 위한 것도 아니라 오직 자신을 위해 자신의 삶을 살아간다는 관념주의 예술론의 주장은 18세기와 19세기 이래 낭만주의 운동과 다양한 모더니즘 운동을 촉발했고 20세기 말에 이르러 포스트모던의 자아분열증으로 귀결되었다. 예술은 보이지 않는 익명의 대중을 위해 생산되어 그들의 마음을 움직이고 그들의 삶을 보다 유의미한 방향으로 이끈다. 이것이 사회 속에서 예술의 존재 방식이다.

3.2 콜링우드의 표현설

모방설에서 이미 안 사실이지만 적어도 근대 이전에는 예술과 기술(craft, skill)간에 뚜렷한 개념의 분화가 없었다. 콜링우드는 우선 진정한 예술(art proper)의 개념으로부터 시대에 뒤진 사이버 예술 즉 기술의 개념을 분리시킴으로써 ‘건전한 미학’을 향한 논의를 시작한다. 그 첫 시도로 다음과 같이 기술의 주요 특징들을 열거한다.

(1) 기술은 서로 분명히 다르면서도 연관을 가진 것으로 파악되는 수단과 목적 간의 구별을 포함한다.

(2) 기술은 계획과 수행 간의 구별을 포함한다. 만일 계획 즉 선

19) J. Dewey, *Art as Experience*. Minton, Balch & Co., 1964, 47쪽.

지식(foresight)이 없이 무엇을 만든다면 그것은 기술이 아니라 우연에 속한다.

(3) 수단과 목적은 계획 과정에서는 한 방향으로, 실행 과정에서는 그 반대 방향으로 나아간다. 계획에서 목적은 수단에 선행하지만 실행에서는 수단이 먼저 있고 목적은 그것을 통해 성취된다.

(4) 천연 소재와 완성된 제작물 또는 인공물 사이의 구별이 있다. 기술은 항상 어떤 것에 대해 이것을 다른 것으로 변형시키는 것을 목표로 한다.

(5) 형상(form)과 질료(matter) 간의 구별이 있다. 질료는 소재와 완성된 제작물에서 모두 동일하나 형상은 기술의 실행에 의해 변화된다.

(6) 다른 사람이 필요로 하는 것을 공급하는 것, 또 다른 사람이 제공하는 것을 사용하는 것 등, 다양한 기술들 간에는 위계적 관계가 있다.²⁰⁾

콜링우드가 기술과 진정한 예술의 차별화를 강조하는 이유는 재현(representation)의 개념을 비판하기 위해서다. 왜냐하면 그는 재현을 특수한 종류의 기예인 기술의 문제로 보기 때문이다. 재현과 모방의 개념 또한 구별된다. 모방은 한 예술작품이 모범이 되는 다른 예술작품을 베끼는 것이고 재현은 자연에 속하는 것, 예술작품이 아닌 것을 베끼는 것이다.²¹⁾ 여기서 콜링우드는 모방과 재현의 개념에 대한 오해와 편견을 드러낸다. 그가 말한 모방과 재현은 모사 또는 복제(copy, Abbild)라 불러야 맞다. 위에서 논한 바 있는 모방의 개념에 관한 적극적이고 능동적인 의미는 모두 제쳐두고 플라톤류의 소극적이고 협소한 의미에만 집착하고 있다. 모방 역시 기예이며 예술작품이 모방적인 한 사이버 예술이 된다.

자신이 상정하고 있는 진정한 예술 즉 표현으로서의 예술과 상상으로서의 예술의 정당성을 논증하기 위하여 콜링우드는 또 주술로서의 예술과 오락으로서의 예술과 이것을 비교한다. 첫째, 주술은

20) R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, 김혜련 옮김, *상상과 표현*, (고려원, 1996) 27-29쪽.

21) 위의 책 58-59쪽.

근본적으로 미리 사고된 목적을 위한 수단이며 목적을 위해 사용되는 것은 항상 예술적이거나 유사 예술적이다. 둘째, 주술의 목적이 항상 그리고 오직 특정한 감정들의 환기에 있다는 것은 아니지만 이것이 적어도 때때로 그리고 부분적으로 주술의 목적에 부합한다. 모든 주술적 행위의 일차적인 기능은 행위자 또는 행위자들에게 삶을 살아가는데 필요하거나 유익하다고 생각되는 어떤 감정을 발생시키는 것이라고 생각한다. 주술은 표상(재현)에 의거하여 그러한 정서적 효과를 낳는다. 전쟁춤을 추거나 발같이 예식 같이 정서가 목표로 삼아야 할 실제적 상황을 표상하는 어떤 상황이 창안된다.²²⁾

주술적 예술은 정서를 표상하고 환기하는 예술로서, 감정들을 실제 생활 속으로 발산시키기 위해 다른 것들이 아닌 특정한 감정을 환기시키려는 미리 결정된 목표를 갖고 환기시킨다. 르네상스와 근대의 예술을 중세의 예술로부터 갈라놓는 정신적 변화는 중세 예술이 솔직히 그리고 분명히 주술적이었던 반면 르네상스와 근대의 예술은 그렇지 않다는 사실에 있다. 콜링우드는, 주술적 예술을 완전히 배제했고 예술을 위한 예술을 주창했던 심미주의자들도 "진정한 예술을 오락과 구별하지 않았고, 그리하여 그 도당들이 찬양하고 실천했던 예술은 사실상 선택되고 자화자찬적인 과별을 즐겁게 하는, 부끄러움을 모르는 예술이었다"고 비판한다. 맹목적 애국심을 조장하거나 집단적 충성심을 강요하는 호국예술이나 스포츠 의식, 결혼식, 장례식, 만찬파티, 댄스 등 이 모든 주술적 예식들은 재현적이다. 그 예식들은 선별적이긴 하지만 그것이 증진시키려 하는 실제적 활동을 재현한다. 또한 그것들은 전쟁춤이나 쟁기 의식에서 보는 것처럼 '상징적'이다.²³⁾

오락과 실제 생활의 구별은 오락에서 발생한 감정이 실제 생활에서 발산되지 못한다는 데 있다. 오락의 경우 감정은 그 자체가 목적으로 다루어지며, 실제 생활의 경우 감정은 그 자체를 넘어서는 어떤 목적을 성취하도록 작용한다. 오락에서 발생한 감정이 실제

22) 위의 책 85-89쪽.

23) 위의 책 89-98쪽.

생활에 영향을 미치지 않고 발산되기 위해서는 그 감정이 실제로 스스로 발산되는 현실적 상황을 '재현'하는 가상적 상황 (make-believe situation)이 창조되어야 한다. 주술은 공리주의적인 반면 오락은 쾌락주의적이다. 그러나 여흥을 제공하는 예술작품은 엄밀한 의미에서 공리주의적이다. 진정한 예술작품과는 달리 오락은 그 자체로 가치를 갖지 않고 단지 어떤 목적을 위한 수단일 뿐이다. 그것은 확정적이고 미리 계획된 효과 즉 특정한 관객에게 특정한 감정을 환기시키는 효과를 산출하기 위해 그리고 이 감정을 가상적 상황의 경계 경계 내에서 방출하기 위해서 기술적으로 구성되고 제조된 것이다. 쉽게 자극되고 가상적 대상을 통해 쉽게 해소된다는 점에서 포르노그래피는 오락예술에 가장 잘 부합한다. 주술로서의 예술이 오락으로서의 예술로 대체되었던 르네상스 시대의 유럽 회화와 조각에서 재등장한 나체의 재현뿐만 아니라 같은 시대의 성애 소설과 이야기도 근본적으로 관객의 성적 감정에 호소하는 것으로서, 관객에게 가상적 대상들을 제공함으로써 오락을 위한 실제적인 목표를 분산시키기 위함이다.²⁴⁾

이리하여 콜링우드는 기술 이론에 토대를 둔 '사이비 예술'로부터 '진정한 예술'을 구출하는 이론의 준거를 표현과 상상에서 찾는다. 기술 이론의 목적은 감정의 환기에 있으나 예술이 감정과 연관된 측면은 감정의 환기가 아니라 감정의 표현이다. 콜링우드는 '감정의 표현'이라는, 사람들이 흔히 알고 있는 이 상식적인 용어법을 거부하고 '표현'의 진정한 의미를 모색한다. 콜링우드에 따르면 한 사람이 감정을 표현한다고 말할 때, 그는 어떤 감정을 의식하고 있지만 그 감정이 무엇인지는 의식하고 있지 않다. 그가 의식하고 있는 것은 그가 느끼는 마음의 동요 또는 흥분이 전부이며 그 본성에 대해서는 모른다. 그는 그 자신을 진정하게 표현함으로써 무력하고 억압된 상태에서부터 자신을 해방시킨다. 한 사람이 자기의 감정을 표현하기 전까지 그는 그것이 어떤 감정인지 알지 못한다. 감정을 표현하는 행위는 자기 자신의 감정들에 대한 탐험이다.²⁵⁾

24) 위의 책 101-107쪽.

25) 위의 책 130-137쪽.

콜링우드는 '감정을 표현하는 것'과 '감정을 서술하는 것'을 구별한다. 이를테면 누군가가 공포감을 표현하기 원한다면 '무시무시한' 같은 형용사를 사용해서는 안된다. 왜냐하면 그 말은 공포감을 표현하는 대신 그 감정을 서술하는 즉 비표현적인 말이 되기 때문이다. "진정한 시인은 진정한 시상(詩想)의 순간에, 그가 표현하고 있는 감정들의 이름을 결코 언급하지 않는다."²⁶⁾ 서술이 표현에 장애가 되는 까닭은 서술은 일반화(generalize)하기 때문이다. 서술은 어떤 것을 이러저러한 종류의 사물로 지칭함으로써 그 사물을 한 개념 아래 종속시키고 그것을 분류한다. 그와 반대로 표현은 개별화(individualize)한다. 내가 어떤 사람에 대해서 느끼는 분노는 아주 특수해서 전에 느꼈던 어떤 분노와도 다르며 내가 다시 느끼게 될 어떤 분노와도 다를 것이다. 그것을 완전하게 의식하는 것은 그것을 분노의 한 예로서가 아니라 바로 그 분노로서 의식함을 의미한다. 즉 감정을 표현하는 것은 그것을 의식하는 것을 의미한다. 따라서 시인은 "그의 감정들을 이런 또는 저런 종류의 사례들로 이름짓는 일을 가능한 한 멀리하고, 같은 종류의 다른 어떤 감정들과도 다른 차이점을 드러내는 말들을 통해 그 감정을 표현함으로써 그 감정을 개별화하는 데 심혈을 기울이게 된다."²⁷⁾ 이것이 감정의 표현으로서의 예술이 감정의 환기를 목적으로 하는 기술과 명백히 다른 점이다.

또한 감정을 표현하는 것은 감정을 누설하는 것, 즉 감정의 징후들을 전시하는 것과 다르다. 진정한 표현의 특징은 자기가 표현하는 것이 무엇인지 의식하고 다른 사람들로 하여금 자기 내부에서 그리고 그들 내부에서 그것을 의식하게 하는 데 있다. 콜링우드의 관점에서 훌륭한 배우는 슬픈 장면을 연기하면서 연기에 몰입하여 진짜 눈물을 흘리는 배우가 아니라 표현의 체계를 통해 말과 제스처로 구성된 언어를 통해 자기가 의식하지 못하는 자기 내부의 감정을 발견함으로써 그 눈물이 무엇에 관한 것인지 자신과 관객들에게 분명히 밝힐 수 있는 능력을 가진 배우이다.²⁸⁾

26) 위의 책 138쪽.

27) 위의 책 139쪽.

그 다음으로 콜링우드가 문제 삼는 것은 예술작품에 관한 것이다. 기술과의 대비를 통해 콜링우드가 밝혀낸 예술작품은 주어진 질료에 새로운 형상을 부여함으로써도 아니고 미리 사고된 계획을 수행함으로써도 아니며, 미리 사고된 목적을 위해 수단을 실현함으로써 만들어지는 것도 아니다. 예술작품은 우리가 반드시 실재하는 사물에 붙여야 할 이름은 아니며 어떤 사람의 머릿속에 존재하고 다른 어떤 곳에도 없는 어떤 것 즉 '상상적 대상'이라 불릴 수도 있다. 그것은 예술가의 마음 안에 자리하는 것으로서 창조되었을 때 완전히 창조된 것이라 할 수 있다.²⁹⁾

사이비 예술은 상상이 아니라 가상에 관계한다. 꿈이 꿈꾸는 사람들의 욕구들이 충족되는 가상으로 이루어지는 것처럼 오락과 같은 사이비 예술작품들의 동기는 관객에게 그들의 욕구가 채워질 수 있는 어떤 환상을 제공하려는 데 있다. 우리가 실제적이라고 부르는 '예술작품'은 관객에게 특정한 정서적 효과를 산출하기 위한 자극체로서 의도된 특정한 기술을 의미한다. 음악을 예로 들어 말한다면, 예술가의 임무는 관객에게 정서적 효과를 산출하는 것이 아니라 곡조를 만들어 내는 것이다. 이 곡조는 머릿속에서 상상적 곡조로서 존재할 때 이미 완성된 것이다. 연주자에 의해 만들어지고 청중들에게 들려지는 '소음'들은 전혀 음악이라고 할 수 없다. 그것은 청중들이 작곡가의 머릿속에 존재했던 상상적 곡조를 그들 스스로 재구성할 수 있게 하는 수단일 뿐이다. 즉 음악은 청취된 '소음'들로 이루어지지 않으며 그림 또한 눈으로 지각된 색깔들로 이루어지지 않는다. 진정한 예술작품은 보거나 듣는 것이 아니라 상상된 것이라는 점이 콜링우드의 일관된 견해이다. "예술작품의 가치는 예술작품으로서 실제로 그것을 구성하고 있는 감각적 요소들이 주는 즐거움이 아니라, 그러한 감각적 요소들이 그의 내부에서 일깨워 주는 상상적 경험의 즐거움이다. 예술작품들은 목적을 위한 수단일 뿐이다. 그 목적은 예술작품들이 우리로 하여금 향수할 수 있게 해주는 바로 이 총체적인 상상적 경험이다."³⁰⁾

28) 위의 책 149-150쪽.

29) 위의 책 153-160쪽.

예술은 관객이나 청취자에게 특정한 정서적 효과를 산출하기 위한 물리적 실재로 만들어지는 것이 아니라, 예술가의 머릿속에서 상상적 표현으로 완성된다는 콜링우드의 견해는 예술에서 직관 즉 표현을 강조하고 물리적 실재성을 거부한 크로체의 관념주의 예술론을 그대로 이어 받고 있다. 다만 콜링우드는 크로체의 '직관적 표현'을 자신의 '상상적 표현'으로 대체하고 있을 뿐이다. 아무튼 관념주의 예술론의 막다른 골목에 이른 이들 예술론의 결함은, 예술은 결국 생산자로부터 향수자 대중에게 전달되어 이들에 의해 완성된다는 당위의 사실을 철저히 거부한다는 점에 있다. 예술의 절반은 향수자 대중의 몫이다.

4. 맺는 말

예술이란 무엇인가?

모든 것이 다 예술이 될 수 있고 또 어떤 것도 예술이 될 수 없는 역설의 시대에 우리는 살고 있다. 예술과 삶의 경계가, 예술과 과학의 경계가 사실상 사라져 버린 시대 상황에서 예술의 정체성에 대한 물음 자체가 매우 난감한 지경에 이르렀다. '예술은 현실의 재현(반영)이다.' '예술은 형식의 창조이다.' '예술은 곧 표현이다.' 등등의 지금까지 예술 개념을 규정하려 했던 숱한 시도들이 심각한 딜레마에 빠진 것은 이미 오래 전의 일이다.

이 글은 예술의 본질 규정을 둘러싸고 제기되었던 많은 논의들 가운데서 가장 대립된 두 가지 설-모방과 표현을 집중적으로 비교 검토하였다. 플라톤은 이원적인 관념론에 근거하여 예술을 이데아의 불완전한 모방으로 본다. 즉 모방은 사물의 겉 모습만을 흉내내는 열등한 기술이다. <이온>이나 <파이드로스>편에서 신적 영감을 주장하거나 이데아를 보는 창조적 예술가와 그렇지 못한 모방적 예술가를 구분하고 있지만 어쨌거나 그의 '모방' 개념에 주체적, 실천적 의미가 결여되어 있음은 확실하다. 왜냐하면 창조적 예술가

곧 철학자의 조건인 이데아의 인식이 현실의 세계에서는 불가능하기 때문이다. 이에 반해 경험적 일원론에 근거한 아리스토텔레스는 모방을 사물의 본질에 대한 주체적, 실천적 반영으로 본다. 즉 아리스토텔레스의 모방은 개별적 사실을 나열하여 대상을 기계적으로 모사(복제)하지 않고 개연성과 필연성에 따라 하나의 보편적 진리를 제시하는 '실천의 미메시스'이다.

크로체와 크로체를 계승한 콜링우드의 표현설은 모방설에 토대를 둔 전통적인 예술 개념을 비판하면서 정신 외부의 물질적 세계를 송두리째 부정하는 주관적 관념론에 기초해 있다. 이것이 그들 예술론의 특징이자 동시에 한계로 작용한다. 크로체의 예술론에서 직관(예술가의 의식 속에 형성된 감정과 이미지의 복합체)은 곧 표현이며 표현은 곧 예술이다. 따라서 직관의 외화인 예술의 물질적 현상은 직관의 보존과 재생산을 위한 보조수단에 불과하다. 콜링우드는 '재현'을 일종의 기예(기술)로 보고 자신이 말한 '진정한 예술'(표현과 상상으로서의 예술)과 차별화를 꾀한다. 콜링우드가 '사이비 예술'이라 단정하는 주술과 오락은 표상(재현)에 의존하여 행위자나 관객들에게 특정한 감정을 환기시키려는 목표를 갖고 수행되는 기술이다. 이에 반해 '진정한 예술'은 감정의 환기가 아니라 감정의 표현이다. 감정을 표현하는 것은 감정을 의식하는 것이며 감정을 표현함으로써 감정을 이런 저런 종류의 사례들로 지칭하는 일반화를 거부하고 특수한 종류의 감정들로 개별화한다. 이리하여 예술작품은 어떤 사람의 머릿속에 존재하는 '상상적 대상'이 된다. 따라서 크로체와 마찬가지로 물리적 실재로서의 예술작품은 거부된다. 작품은 예술가의 머릿속에 존재하는 '상상적 표현'을 재구성할 수 있게 하는 수단일 뿐이다. 이러한 표현설의 가장 큰 난점은 예술 생산자를 중심에 놓고 예술을 정신적 실재로만 파악하여 예술의 전달성(이타성)을 배제하고 수용자의 몫을 인정하지 않은 데 있다.

그렇다면 여기서 한 가지 중요한 물음을 던져 보자. 모방과 표현은 결코 양립할 수 없는 개념인가? 예술에서 표출된 작가 내면의 사상이나 감정은 순수한 개인적인 것에 한정되지 않고 일정한 보편성을 띠기 마련이다. 즉 작가 개인의 감정은 개별적인 것에 머무르

지 않고 인류 보편의 공감에 호소한다는 점에서 예술은 그 보편성에 있어서 모방(재현)과 표현을 통합한다. 피카소의 <게르니카>는 모방인가 표현인가. 1937년도 스페인 내전의 한 상황을 형상화 했다는 점에서 분명히 이 작품은 현실의 모방(재현)이지만, 그 전쟁의 참상에 대한 피카소 개인의 감정 표출은 '반전과 평화'라는 인류 보편의 공감을 얻고 있음으로 <게르니카>속에서 모방과 표현은 통일되어 있다. 비재현적 예술이라 일컫는 음악이나 추상 회화에서도 이러한 설명은 가능하다. 베토벤의 <9번 교향곡>은 억압과 고통, 희망과 걱정, 투쟁과 좌절 등, 작곡가 개인의 감정 표현이지만 이것은 당시의 시대적 현실이 작곡가의 의식 속에 반영된 보편적인 감정인 것이다. 마찬가지로 예술가의 의식 속에 반영된 현실은 예술가 개인 감정의 여과를 거쳐 작품으로 표현된 것이다.

따라서 이런 여러 가지 사실을 종합해 볼 때, 넓은 의미에서 엄밀히 말해 모든 예술은 현실의 모방이다. '모방'을 플라톤류의 자연주의적 복제로 해석하지 않고, 아리스토텔레스와 같이 적극적, 능동적, 실천적인 의미로 해석한다면 예술 작품 속에서 모방과 표현은 상호 대립을 지양하여 융합할 수 있고 양립 가능한 개념이 될 수 있다.

참고문헌

Plato, *Gorgias*, trans., Lane Cooper, Oxford University Press, 1938

Ion

Phaedrus

Republic

Sophist

Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958. 천병희 옮김, 시학 (문예출판사, 1976)

W. J. Oates, *Plato's View of Art*, The University of Chicago Press, 1972

- B. Croce, *Aesthetic as Science of Expression and general Linguistics*, Cambridge, 1992, 이해완 옮김, 크로체의 미학 (예전사, 1994)
- R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, 김혜련 옮김, 상상과 표현 (고려원, 1996)
- Ed., A. Hofstadter and R. Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*, The University of Chicago Press, 1964
- T. Metsche, *Ästhetik als Abbildtheorie*, 이춘길 편역, 리얼리즘 미학의 기초이론 (한길사, 1985)
- 도미니크 르쿠르 외, 이성훈 편역, 유물론 반영론 리얼리즘 (백의, 1995)
- J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., 1964
- 오병남, B. Croce에 있어서의 예술 곧 표현의 의미와 그 미학적 전제에 대한 연구, 미학, 제3집, (한국미학회, 1975)
- 강손근, 예술모방설에 대한 반성, 철학세계, 제4집 (부산대학교 철학연구회, 1993)
- 김현돈, 미학적 범주로서의 전형성과 총체성, 시대와 철학, 제12호 (한국철학사상연구회, 1996)