



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](#)

碩士學位論文

예술종말론이 갖는 미학적 의미

-헤겔과 단토의 논의를 중심으로-



濟州大學校 大學院

哲學科

金 有 慶

2010年 8月

예술종말론이 갖는 미학적 의미

-헤겔과 단토의 논의를 중심으로-

指導教授 金 顯 敦

金 有 慶

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2010年 8月

金有慶의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長

委 員

委 員

濟州大學校 大學院

2010年 8月

The Aesthetic Meaning of the Theory of the End of Art

- Focused on the Argument of Hegel and Danto -

Yu-Kyung Kim

(Supervised by professor Hyun-Don Kim)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement
for the degree of Master of Arts

2010. 8

Department of Philosophy
GRADUATE SCHOOL
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

목 차

I. 서론	1
II. 헤겔의 예술종말론	5
1. 미적 대상으로서의 예술미	5
2. 예술형식론에서 제기되는 예술종말론	9
3. 신적 표상의 변화와 예술의 종말	14
4. 예술종말론과 예술의 자율성	17
III. 단토의 예술종말론	23
1. 현대 예술의 일상성과 예술의 종말	23
2. 지각적 식별불가능성	30
3. 예술의 종말과 예술의 다원성	34
4. 예술의 다원화가 야기하는 문제	36
IV. 결론	42
참고문헌	46
Abstract	49

I. 서론

인류의 직접 조상이 동굴에 벽화를 남기며 조형예술의 역사가 시작된 이후, 인류의 삶에는 예술이라고 불리는 미적인 활동이 계속 이어져왔다. 인류와 함께 해 온 이 미적인 활동이 오래된 만큼 이러한 활동을 정의 내리려는 역사도 오래되었다. 그 중 서양 문화의 전통에서 보자면 예술을 자연의 모방이나 미의 산출로 보는 견해¹⁾가 가장 오랫동안 서양 예술사를 지배했다. 그러나 각 시대마다 전통적인 관점과는 다른 주장들이 제시되면서 예술 개념은 다양한 변형을 겪어 왔다.

예술 개념을 둘러싼 논쟁은 결국 그 시대가 예술을 어떤 시선으로 바라보았는가 하는 문제가 결정적인 영향을 미친다. 사물을 제작하는 ‘솜씨’로 예술을 인식했던 고대 그리스 전통에서는 제작에 필요한 규칙과 규범이 중요시 됐다. 중세에는 문법과 수사학 등 학문을 포함한 교양 예술이 등장했다. 이후 르네상스를 거쳐 근대에 이르면 공예와 학문이 예술에서 분리되고²⁾, 16세기에는 예술이 시각 예술로 제한되는 과정이 나타난다. 이때에 이르러 르네상스 예술가들은 원근법과 투시법을 통해 대상을 2차원적 평면에 그대로 재현하는 것을 실현시킨다. 그 후로 ‘재현’에 대한 믿음은 오랫동안 서양 예술사에 이어져왔다. ‘재현’에 대한 믿음은 1839년 사진기술이 등장하면서 빠르게 붕괴됐고, 이후 예술은 오랫동안 수행

1) W. 타타르키비츠에 따르면 유럽의 예술 개념사는 2500년 동안 지속되어왔는데 두 시기로 구분된다. 첫 번째 시기는 BC 5세기에서 AD 16세기에 이르는 긴 기간으로, 이 시기에는 예술을 법칙에 따른 제작으로 이해했다. 이때 법칙은 외부 대상을 모방하기 위한 규칙을 말한다. 그 다음으로 1500년에서 1750년 사이의 과도기를 거쳐, 1750년경에 이르면 예술을 미의 산물로 이해하는 개념이 생겨났고, 이후 이러한 인식이 점차 보편적인 인정을 얻었다. W. 타타르키비츠, 『미학의 기본 개념사』, 손효주 옮김, 미술문화, 2008, 39쪽 참고.

2) 이전까지 예술에 포함되었던 공예와 학문이 예술에서 빠진 배경에는 르네상스 이후 지위가 상승한 시각 예술가들이 자신들의 지위를 높이려는 의도가 작용했다고 본다. 르네상스에 이르러 미는 보다 높게 평가받기 시작했고, ‘미’를 산출해내는 직업군으로 화가, 조각가, 건축가들은 더 높은 가치를 인정받기 시작했다. 그러나 순수예술과 학문을 구분하는 일에는 장애가 있었다. 당시 화가와 조각가들은 장인으로 대우받으나 학자로 대우받느냐의 선택을 놓고 후자를 선택했다. 학자들의 사회적 지위가 장인과는 비교도 안 될 만큼 높았기 때문이다. 그리하여 르네상스 예술가들은 자신들의 작업을 수학적으로 산정해내는 것을 이상으로 삼았다. 이러한 경향의 대표적인 예술가로 레오나르도 다 빈치가 있다. 그러나 이후 르네상스가 한참 지나면서 예술은 학문과 동일 할 수 없다는 반론이 제기 되었다. 이러한 반론에 대한 암시는 이미 미켈란젤로에게서 나타났으며, 갈릴레오가 이러한 반론을 가장 단호하게 표명했다. 같은 책, 30-31쪽 참고.

했던 ‘모방’의 임무를 사진에 넘겨줄 수밖에 없었다. 예술은 다시 자신을 향해 질문을 던진다. 예술은 무엇이어야 하는가? 이는 모더니즘 예술의 탄생을 예고하는 질문이었다. 세잔에게서 시작된 모더니즘은 현실모방의 임무를 완전히 내던지고 자유롭게 예술 그 자체를 탐색하기 시작한다. 그리고 20세기에 들어서면서 모더니즘 예술유파는 자신들의 예술만이 유일한 예술이라고 주장하면서 배타적인 예술관을 고수하다가 스스로 소멸해버리는 과정을 겪는다. 이후 팝아트의 등장으로 예술은 창조해내는 것이 아니라 기성품에 의미를 부여할 뿐이라는 관념이 나오게 되고, 이러한 예술관은 상업성과 만나면서 예술의 경계를 무너뜨리게 된다. 결국 오늘날 예술은 한 가지 개념으로 규정짓는 걸 포기하고 모든 것이 가능하다는 다원주의를 받아들인다.

다원화된 현대 예술은 그 어느 때보다 다양한 변화 양상을 보인다. 이제 예술품은 경매시장에서 천문학적인 액수로 거래되며, 비엔날레 등 국제적인 미술행사가 문화산업이라는 이름으로 거대한 예술시장을 형성하고 있다. 전시장 안에선 ‘재현’에 충실한 인물화와 정물화, 인상주의풍의 풍경화들 뿐 아니라 난해한 추상주의 계열 작품들까지 모든 양식이 한 자리에서 다양하게 공존한다. 그런가 하면 전시장을 거부하고 관객과 직접 호흡하려는 시도들도 활발하다. 다양한 혼성매체로 표현되는 이들 헤프닝과 퍼포먼스 역시 상상력의 한계를 시험이라도 하듯 온갖 파격으로 관객에게 충격³⁾을 주고 있다.

이처럼 다양하고 파격적인 양상을 모두 예술이라는 이름으로 부를 수 있는 근거는 무엇인가? 이에 대한 답을 찾는 게 오늘날 예술철학에 요구되는 문제다. 이러한 질문에 미학자 아서 단토는 현대 예술의 존재규정을 위한 새로운 이론적 토대를 마련한다. 이른바 ‘예술종말론’이라고 불리는 단토의 예술철학은 헤겔철학을 변용하여 현대 예술론에 대한 분석을 시도하고 있다. 단토의 예술론은 이전의 개념으로는 전혀 규정할 수 없었던 현대 예술을 모두 포괄할 수 있다는 데 의미

3) 19세기에서 20세기로 넘어오면서 도드라진 예술의 특징은 미를 대신해 ‘충격’이 자리 잡았다는 점이다. 즉 사람들이 예술에 기대하는 것과는 전혀 다른, 예상치 못한 표현으로 사람들에게 충격을 주는 것이 예술로 여겨지기 시작했다. 피카소는 그림에 막대기를 붙이거나 등나무 의자를 뜯어 붙이기도 했고, 뒤샹은 아예 남자 소변기를 예술작품으로 전시했다. 쇤베르크 역시 일반 피아노로 연주할 수 없는 무조(無調)음악을, 존 케이지는 소음음악을 연주했다. 그런가 하면 아르토는 무대 위에 사람들의 피가 낭자한 연극을 선보이기도 했다. 브레히트 역시 인과적인 줄거리가 전혀 없는 무조리극을 무대에 올렸다. 이러한 예술 경향에서는 충격을 주지 못하면 예술성이 떨어지는 것으로 취급되었다. 조광제, 『예술개념, 움직이는 미로』, 『철학, 예술을 읽다』, 철학아카데미 엮음, 동녘, 2006, 19쪽 참고.

가 있다. 따라서 다양한 양상을 보이는 현대 예술을 이해하는 데 유효한 이론을 제공하고 있다.

그러나 이러한 긍정성에도 불구하고 다원화된 오늘날의 예술 상황은 새로운 문제를 야기 시킨다. 한 가지 개념으로 예술을 만족스럽게 정의내릴 수 없는 것처럼, 모든 것을 다 인정하는 다원주의 역시 만족스러운 답을 주지는 못한다. 다원주의는 예술의 질적 차이를 구분할 근거를 불분명하고 만들고, 상업적인 것과 혼합된 예술에 대한 비판을 어렵게 한다. 또한 관객에게 파격을 주려는 극단적인 시도 때문에 오히려 예술을 관객으로부터 멀어지게 만들고 있다. 이처럼 예술이 다원화되면서 양적 팽창을 보이고는 있으나 정작 인류의 삶 속에 근원을 갖고 이어져오던 '삶의 예술'은 더욱 축소되고 협소해져 버리고 있다. 예술에 대한 이러한 어두운 진단은 예술에 대한 종언처럼 보일 수 있다.

예술종말론은 플라톤에게서 그 전사(前史)가 보이기도 하나, 오늘날까지도 유효한 논의를 제공하고 있는 예술종말론의 효시는 헤겔이다. 헤겔의 예술종말론은 현대에도 여전히 지대한 영향을 끼치며 미학자 아서 단토에 의해 새로운 해석을 거쳐 현대 예술론의 이론적인 토대를 형성하고 있다. 따라서 본 논문은 예술종말론의 효시인 헤겔의 예술종말론과, 헤겔의 논의를 이론적으로 변형하여 현대 미학론으로 제시하고 있는 단토의 예술종말론을 함께 살펴봄으로써 예술종말론이 현대 예술에 던지는 미학적 의미를 고찰하고자 한다. 이 과정에서 단토의 예술종말론에서 비롯된 예술의 다원화가 야기하는 한계를 살펴보고 진화심리학의 입장에서 그 대안을 찾아 볼 것이다.

이러한 논의를 진행하면서 본 논문은 각 논의에 대한 세부적인 검토보다는 개괄적이거나 거시적인 검토를 통해 두 논의의 공통적인 의미를 살펴보고자 한다. 따라서 다음과 같은 과정으로 예술종말론에 접근해 볼 것이다. 우선, 헤겔의 예술종말론을 예술형식론의 입장과 종교철학적 입장에서 살펴보고자 한다. 예술형식론의 입장에서는 정신성이 구현되는 과정으로 예술형식이 이행된 후 소멸하는 예술종말론을 살펴볼 것이다. 다음은 종교철학적인 입장에서 신적인 표상의 변화로서 예술종말론이 갖는 의미를 고찰할 것이다. 이러한 과정을 거쳐 예술종말론에서 예술의 자율성을 확보할 수 있는 근거를 찾아보고자 한다.

이어 헤겔의 역사철학을 변형시켜 현대 예술을 분석하는 단토의 예술종말론을

살펴보겠다. 여기서는 단토의 문체의식에 단초가 된 팝아트를 중심으로 일상과 예술의 경계가 무너지는 현대 예술의 특징을 확인해보려 한다. 또한 팝아트로 인해 변화된 예술의 개념을 수용하여 단토가 새롭게 규정하고 있는 예술 개념도 고찰할 것이다. 이러한 예술 규정에 따라 다원화 되고 있는 예술의 의미와 함께 그 한계를 진단해보고, 이를 진화심리학적 예술관으로 비판해봄으로써 새로운 미학적 전망을 모색해 볼 것이다.



II. 헤겔의 예술종말론

1. 미적 대상으로서의 예술미

헤겔은 칸트와 더불어 서양 미학 분야에서 가장 중요한 사상가로서, 그의 『미학 강의』는 칸트의 『판단력 비판』과 함께 오늘날까지도 미학사상 최대의 고전으로 평가받고 있다. 그러나 예술철학서인 『미학 강의』는 처음부터 헤겔 사후 그의 제자에 의해 편집, 출판된 것이라는 한계⁴⁾와 함께, 철학의 전통적인 주제들과 거리가 있는 예술 개념과 그 역사 발전과정을 다루고 있다는 점, 그리고 헤겔의 다른 철학 저작들처럼 이해하기 쉽지 않다는 점 때문에 많은 논란의 대상이 되어

4) 헤겔은 여러 대학을 옮겨 다니며 철학을 강의하던 시기에 ‘미학 또는 예술철학’이란 주제로 하이델베르크에서 한 차례, 베를린 대학에서 네 차례, 총 다섯 차례 강의했다. 우리가 보통 헤겔의 미학으로 받아들이고 있는 『미학 강의』는 베를린 시기의 강의 메모와 제자의 수강 노트 필기록을 모아서 하인리히 구스타프 호토(Heinrich Gustav Hotho)가 정리하여 1835년과 1838년 사이에 펴낸 것이다. 이 판본을 일반적으로 ‘호토판 미학’이라고 부른다. 그런데 남아 있는 것이 거의 없다고까지 할 만큼 미미한 헤겔의 메모와 수강생의 노트만으로 『미학 강의』처럼 방대한 저작을 완성하려면 편집 과정에서 어느 정도 수정 작업이 불가피했을 것이란 문제 제기가 계속 돼왔다. 『미학 강의』에 대한 신빙성 논란은 특히 호토판과 다른 수강자들의 필기록 내용이 많은 차이를 보이는 것에 근거한다. 또한 호토의 직필 노트 여백에 상세한 난의 주석이 많이 달려 있다는 점도 편집의 증거로 거론되고 있다. 잉크색의 차이로 비교적 분명하게 식별할 수 있기 때문에 이러한 주석은 호토가 강의 수강 후 자신이 나름대로 이해한 것을 첨가하여 넣은 것을 알 수 있다. 그러나 ‘호토판 미학’에는 이러한 내용 구분이 전혀 반영되지 않았다는 비판이 제기된다. 또한 다섯 차례에 걸친 미학 강의를 하는 동안 예술에 대한 헤겔의 생각이 점차 변화하는 양상을 보이는데, 이 역시 ‘호토판 미학’에는 전혀 반영되지 않았다. 따라서 이러한 문제 때문에 최근에는 ‘호토판 미학’만이 헤겔 미학의 정본이란 생각을 접고, 헤겔이 미학을 강의했던 각 시기별로 본래의 필기록들을 새롭게 편집하여 출판하려는 시도가 계속 되고 있다. 이 원자료 중에서 1828/29년 강의만 아직 책으로 출판되지 않았고, 그 외 나머지 베를린 시기의 강의들은 현재까지 독일에서 새롭게 편집·출판 되고 있다. 원전에 대한 독일 출판계의 이러한 흐름에 따라 국내에서도 호토판의 번역본인 『헤겔 미학 I·II·III』(두행숙 옮김, 나남출판, 1997)뿐만 아니라 1823년 미학 강의를 『헤겔 예술철학』(권정임·한동원 옮김, 미술문화, 2008)이란 이름으로 번역·출간되었다. 또 1820/21년 미학 강의와 1823년 미학 강의 서문만 모아 완역한 『미학 강의』(서정혁 옮김, 지식음반드는지식, 2009)가 완역되어 나왔다. 그러나 이러한 논란과 달리 가다버는 『미학 강의』에 대해 “호토의 문필가적으로 탁월한 편집 작업에 의해, 헤겔이 그의 청강자들의 활발한 질문에 대해 답을 갖고 있는 선생으로서 이야기하듯이 읽기 쉽게 꾸며졌다”고 평가하기도 했으며, 미술사가인 콰브리치 역시 다른 헤겔의 저작들처럼 이해하기 쉽지 않은 『미학 강의』를 호토가 헤겔의 메모와 청강자들의 필기노트를 사용한 것 때문에 말의 사용에 문제가 있을지는 모르나 전체적으로는 높은 신뢰성을 갖고 있다고 하면서 호토판을 정본으로 삼는 것에 문제 없다는 입장을 보인다. G. W. F. 헤겔, 『미학 강의』, 서정혁 옮김, 지식음반드는지식, 2009에서 서정혁의 해설과 박정기, 「헤겔의 미학에 있어서 철학과 예술-예술의 과거성」의 명제를 중심으로, 『범한철학』, 28집, 범한철학회, 2003, 260-261쪽 참고.

왔다.⁵⁾

긍정적인 방향에서든 부정적인 방향에서든 이러한 논란 과정을 겪으면서도 헤겔의 『미학 강의』는 많은 후학들의 논의를 거쳐 계승되거나 재해석을 거치면서 오늘날에도 여전히 현대미학과 예술철학에 지대한 영향을 끼치고 있다.⁶⁾ 이러한 점은 헤겔이 절대정신의 도식에 따라 예술을 단순히 철학 아래 머무르는 것으로 규정했다면 현대미학이나 예술철학에 이처럼 지속적으로 광범위한 영향을 미칠 수 있었는가 하는 의문을 낳기에 충분하다. 전통적으로 헤겔미학에 대한 해석이 절대정신의 영역 내에 예술이 차지하는 위치에 대한 논증에 집중했다면, 1960년대부터는 새로운 해석의 흐름이 이어졌다. 이 흐름은 후대에 예술종말론으로 받아들여지고 있는 ‘예술의 과거성’⁷⁾에 대한 명제를 출발점으로 삼고 있다.⁸⁾ ‘예술의 종언’이라고도 불리는 이러한 명제는 헤겔 미학에서 가장 핵심적인 논쟁을 불러왔으며, 후대에 이른바 ‘예술종말론’에 대한 논쟁을 일으켰다.⁹⁾

이러한 명제가 도출되는 과정을 이해하기 위해서는 우선 헤겔이 그의 예술철학에서 규정하고 있는 미의 의미부터 논의해야 한다. 헤겔의 『미학 강의』는 미학적 판단에 대한 철학적인 이론이 아니라 예술에 관한 이론이다. 그의 예술철학에서 주요 개념으로 삼는 것은 ‘아름다움’이다. 아름다움을 ‘관심사와는 무관한 기호’라고 정의했던 칸트와는 달리, 그리고 아름다움을 ‘현상의 자유’라고 보았던 실러의 견해와도 다르게, 헤겔은 아름다움 역시 세계관과 감각적 매체를 통과한

5) 박정기, 앞의 논문, 257-258쪽 참고.

6) 헤겔 미학에 대해 그의 진의를 계승하고자 하는 작업과 함께 비판적인 재구성 작업도 함께 진행되었다. 그의 미학을 긍정적으로 계승하거나 연구할 수 있는 모티브를 찾고자 하는 방향의 하나가 미적 가상의 자율성에 기반한 예술의 자율성을 논의하는 것이다. 또 다른 논의는 낭만적 예술 형식의 초월적인 가상이 지향하는 예술의 종교화 또는 철학화에 따른 예술종말론 논의가 또 다른 논의의 줄기이다. 김창준, 「헤겔의 미적 가상에 대한 연구」, 부산대학교, 2008, 박사학위논문, 111쪽 참고.

7) ‘예술의 과거성’이란 명제는 헤겔이 초기 예술 규정을 수정하여 그의 철학 전반을 체계화할 때 『엔치클로페디』에서 제시된 이후 『미학 강의』에서도 변함없이 제시된 논제이다. 권정임, 「G.W.F. 헤겔의 ‘예술의 과거성’ 이론 해석」, 『미학·예술학 연구』, 3·4호, 한국미학예술학회, 1994, 5쪽 참고.

8) 박정기, 앞의 논문, 262쪽 참고.

9) 예술종말론에 대한 명제를 헤겔이 처음 정식으로 논의한 것은 아니다. 그 이전에도 비코(G.Vico)나 언어학자 요흐만(C.G. Jochmann)이 매우 유사한 주장을 보이고 있다. 또한 넓은 의미에서 시인 추방론을 펼쳤던 플라톤에게서도 그 전사(前史)가 보인다. 이밖에도 서양회화에서 ‘중심의 상실’을 논의하는 제틀마이어나 ‘아우라의 상실’을 얘기하는 벤야민의 경우처럼 현대에도 계속되는 논쟁점을 제시하고 있다. 특히 본 논문에서 다루어질 아서 단토에게서 현재성을 가장 강력하게 지닌 명제로 제기된다. 김문환·권대중 편역, 『예술의 죽음과 부활』, 지식산업사, 2004, 297-298쪽 참고.

가상이 퇴적된 곳에 형성된 이념이라고 생각했다.¹⁰⁾ 따라서 그의 미학은 예술미를 대상으로 한 예술철학임을 헤겔은 그의 『미학 강의』 서문에서 다음과 같이 분명히 밝히고 있다.

이 미학이라는 명칭이 사실 부적당하고 피상적이어서 다른 명칭, 예를 들면 미론(美論, Kallistik)이라는 명칭으로 바꾸려는 시도가 있었다. 그러나 이 명칭도 역시 불충분한 것으로 드러났다. 왜냐하면 미(美) 전반이 아니라 오직 예술미(藝術美)여야 하기 때문이다. 그러므로 필자는 이 책에서 미학(Ästhetik)이라는 명칭을 그대로 사용하고자 하는데, 그 이유는 이 명칭이 단순히 명칭일 뿐 우리에게 큰 상관이 있는 것은 아니고, 게다가 그 동안에도 이 명칭이 우리의 일상 언어 속에서 사용되어 온 관계로 그 이름을 그대로 유지하는 것도 좋을 것 같기 때문이다. 그러나 우리가 여기에서 다루는 의미에 대한 학문은 원래는 ‘예술철학’(Philosophie der Kunst), 좀더 정확히 말하자면 ‘아름다운 예술’의 철학(Philosophie der schönen Kunst)이라고 표현되어야 한다.¹¹⁾

이렇듯 헤겔은 자기 미학론의 범위를 예술미에 두고 있어 그의 미학론은 예술론이라는 말로 대치할 수도 있다. 일반적으로 미학을 미학적 판단에 관한 철학적 이론으로 이해하는 차원에서 보자면 헤겔 미학은 이전과는 다른 맥락에서 미학에 접근하고 있다. 가령 칸트의 『판단력 비판』이 미적 취미판단의 보편타당성을 논증함으로써 미학적 판단에 대한 철학적 이론토대를 마련했다면, 헤겔의 미학은 예술에 관한 이론이다. 참된 의미의 미를 예술미에 두는 헤겔 미학은 예술미를 본래 대상으로 하는 예술철학으로 규정될 수 있다.

헤겔이 미학의 범위를 예술미에 두고 있다는 것은 헤겔에게 가장 중요한 미적 범주는 미이며, 예술작품은 아름다운 한에서만 작품이 된다고 생각했다는 의미로 볼 수 있다. 따라서 이러한 예술관은 예술에 아름다움의 원칙이 존재한다는 전제를 반영하는 것으로서, 헤겔에게는 아름다운 것 밖에 존재하는 예술이란 개념은

10) 우도 티이즈, 『헤겔』, 노선정 옮김, 생각의나무, 2009, 190-191쪽 참고.

11) W. F.헤겔, 『헤겔미학 I』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 27쪽.

성립할 수 없는 개념이다.¹²⁾

또한 헤겔의 미학이 예술미만을 대상으로 삼음으로써 자연미는 미적 고려대상에서 배제되었다. 헤겔은 있는 그대로의 아름다움을 보여주는 자연미에는 관심을 갖지 않았다. 헤겔은 자연미보다 예술미에 더 우월함을 부여했다. 이것은 예술미가 다른 아닌 인간의 정신(Geist)으로부터 탄생한 미이기 때문이다. 이는 자연과 자연현상보다 정신과 정신의 산물이 더 우월하다고 본 헤겔의 절대관념론이 도달하는 당연한 귀결이다. 헤겔이 보기에 예술은 아름다움의 원칙에 따라 작품이 창조되어야 하기 때문에 그렇게 창조된 예술작품은 곧 정신적인 것이었다.¹³⁾

헤겔은 예술을 “이념이 감각적으로 현상된 것”¹⁴⁾이라고 보았다. 여기서 이념, 즉 정신은 결국 절대정신으로, 신이나 우주라고도 해석된다. 그는 이러한 정신을 인간의 주관적 정신이나 국가를 통해 매개되는 객관적 정신과 구별한다. 이 우주속의 정신은 포괄적인 역사과정을 거치는데, 이러한 이행과정을 통해 그 자신의 완전한 성취를 향하여 서서히 전진한다.¹⁵⁾ 그리하여 세계역사의 어두운 미로를 통과하고 객관적 정신의 영역을 벗어난 후에는 절대적인 정신의 영역으로 들어간다. 이 우주가 바로 헤겔에게는 절대정신이자 절대자였던 것이다. 그는 이 절대정신을 신으로 부르하고자 했다.¹⁶⁾

절대정신은 예술과 종교, 철학의 단계로 이행하는데, 예술은 그 첫 단계이다. 헤겔이 보기에 예술사에 드러나는 역사과정은 각기 다른 예술형식으로 나타나는

12) 이러한 헤겔의 미학관에서는 칼 로젠크란츠의 『추한 것의 미학』에서 제시되는 ‘추함’이라는 개념은 다뤄질 수 없는 개념으로, 헤겔의 관심은 오로지 아름다운 것만을 향하고 있다. 우도 티이츠, 앞의 책, 190-192쪽 참고.

13) 헤겔미학의 이러한 정신중심주의에 대하여 끊임없이 이의가 제기되어 왔다. 이상주의적 공격에 맞서 자연을 변호한 아도르노는 헤겔이 외부적 자연성만을 무관심하게 대한 것이 아니라 내재적 자연까지도 등한시했다고 보았다. 아도르노가 보기에 인간은 문화적 존재이기도 하지만 그와 동시에 자연적 존재이기도 하다. 따라서 스스로가 가진 자연성을 발견하는 일은 인간을 해방시켜 고귀함을 경험하도록 한다는 것이 아도르노의 주장이다. 우도 티이츠, 앞의 책, 194쪽 참고.

14) W. F.헤겔, 『헤겔미학 I』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 170쪽.

15) 헤겔에게 정신은 하나의 체계적인 전체로서, 자신의 사고활동을 통해 존재하는 모든 것의 구조와 역사를 야기한다. 정신은 자기 전개 과정에서 자기격리·소외·외화라는 단계를 거치는데 이 단계를 거치면서 정신은 ‘주관적 정신’(개별적 자아)과 ‘객관적 정신’(국가), 그리고 ‘절대적 정신’이라고 하는 자기실현의 세 단계를 지나 보다 높은 곳에 위치하는 자기의식 속의 자신에게 되돌아온다. 헤겔에게는 이 절대적 정신이 궁극적 진리이고 철학적 인식의 대상이다. 변로 C. 비어슬리, 『미학사』, 이성훈·안원현 옮김, 이론과실천, 1999, 271쪽 참고.

16) 스틸링 P. 램프레히트, 『서양철학사』, 김태길·윤명로·최명관 옮김, 을유문화사, 2001, 521쪽 참고.

데, 이 과정을 통해 정신 또는 이념은 점차 자신에 맞는 예술형식으로 세상에 드러난다. 이러한 과정을 거쳐 완성에 이르면 예술은 해체되어 이후 종교, 철학을 포함하는 사상의 단계로 나아간다고 보았다. 따라서 헤겔은 예술이 첫 단계로 “감성적 인식과 순수한 사상 중간에 있다”¹⁷⁾고 보았다.

2. 예술형식론에서 제기되는 예술종말론

헤겔은 예술이 세 가지 예술형식을 거치면서 이행한다고 보았다. 예술의 세 가지 형식이란 상징적 예술, 고전적 예술, 다음으로 낭만적 예술이다. 여기서 주의할 점은 그가 말하는 ‘고전적 예술’이나 ‘낭만적 예술’이라는 명칭이 실제 예술사에서 말하는 고전주의 예술과 낭만주의 예술을 지칭하는 것은 아니라는 점이다. 헤겔은 자신의 이론체계에서 그 내용에 상응하는 의미로서 이 용어들을 사용하고 있다. 먼저 첫 번째 단계인 상징적 예술을 살펴보자. 이는 인류 역사에서 가장 먼저 나타난 예술의 형태를 통칭한다. 역사적인 시기로 보자면 상징적 예술은 고대의 동양사회에서 나타난 예술을 일컫는다. 헤겔이 보기에 이 시기 예술은 내용과 형식이 조화를 이뤄내지 못한 것이었다. 헤겔에게 있어 내용과 형식은 물질과 정신으로 대별해서 볼 수 있는데 상징적 예술에서는 정신이 제대로 드러나지 못해 물질이 정신보다 과도하게 표현되어 있다고 평가했다. 이 때문에 절대자는 아직 내용에 적합한 개별적인 형태로 표현되지 못하고 물질성에 묻혀 버린 모습으로 표현될 수밖에 없다.¹⁸⁾ 그는 이 과정을 아래와 같이 설명한다.

[상징적 예술이라는] 첫 번째 상태는 직관의 형태로 완전히 전개된 세계가 보여주는 풍부함을 주시하면서 그것을 소재로 삼는다. 이 찾아가기 과정은 자신이 지닌 이 소재를 개념에 어울리게 하려는 과정이다. 그러나 이 소재는 아직까지 신적이며 무한한 것에 적합하지 않다. 그래서 이렇게 찾아가기 과정은

17) 게오르크 W. F. 헤겔, 『미학 강의』, 서정혁 옮김, 지식올만드는지식, 2009, 110쪽.

18) 같은 책, 67쪽 참고.

이 무한자에게 소재를 맞추려는 노력의 과정에 머문다.¹⁹⁾

이처럼 “무한자에게 소재를 맞추려는” 노력을 하지만 아직 “신적인 것에 적합한” 소재가 아닌 까닭에 상징적 예술은 이념이 감각적으로 제대로 현현되지 못하여 아름다움의 요소보다 크기에 압도당하는 ‘숭고’²⁰⁾의 정서가 나타날 수밖에 없다. 헤겔은 이러한 상징적 예술을 대표하는 예술형식으로 건축물을 들고 있다. 고대 동양의 건축물 중 대표적으로 이집트의 피라미드나 인도의 석상, 신전 등을 보면 자연적인 형태가 자기의 척도를 벗어나 더욱 거대하고 과대하게 표현되어 있다. 이렇게 적절한 표현형식을 갖추지 못한 건축은 자연스럽게 자신의 내용에 맞는 형식을 찾아가게 된다. 그러면서 건축이라는 예술형식은 자기 고유의 형식을 뛰어넘어 새로운 예술형식으로 전환될 수밖에 없다.²¹⁾

상징적 예술에서 고전적 예술로의 이행은 대표적 예술형식이 건축에서 조각으로 넘어감을 의미한다. 고전적 예술은 이념과 형식이 완전하게 결합되어, 정신이 온전하게 자신에게 맞는 형식으로 드러나는 예술형식이다. 고전적 예술은 곧 고대 그리스 예술을 말한다. 대표적인 예술형식이 조각이다. 조각에 대한 아래 인용문을 보면 헤겔이 고전적 예술형식에 대해 갖는 입장이 잘 드러난다.²²⁾

조각은 신적인 형태 자체를 제시한다. [조각에서] 신은 차분하고 기쁨이 충

19) 같은 책, 68쪽.

20) ‘숭고’(sublimity)는 고대의 수사학에서 ‘웅대함’이나 ‘근엄함’으로 이해되었다. 이러한 이해는 AD 1세기에 쓰여진 「숭고에 관하여」라는 논문이 16세기에 발견되어, 17세기 이후 미학에 관한 논문으로 유명해지면서 숭고에 대한 관심을 증폭시켰다. 17세기에는 주로 대단한 것, 무한한 것, 불가사의한 것 등의 개념을 숭고의 개념으로 이해했다. 18세기에는 낭만주의와 더불어 침묵, 우울, 공포 같은 것들이 숭고와 함께 미학 속으로 들어왔다. 이때는 미와 숭고가 가장 주요한 예술의 범주였다. 어떤 때는 미 개념이 숭고 개념과 분리될 수 없이 가깝게 여겨졌다. 이는 오랫동안 숭고는 미와 대조를 이루면서 미에 필적할 개념으로 이해되어 왔던 것에서 변화를 보인 것이다. 그러나 19세기에 이르러 숭고가 미의 한 범주로 이해되기에 이르렀다. 이처럼 미와 숭고는 서로 연결된 개념으로 미학의 범주에서 논의되기도 했고, 시대를 달리하여 숭고와 미를 서로 대립적인 요소로 인식하여 절대 양립할 수 없는, 상호배타적인 것으로 취급되기도 했다. W. 타르키비츠, 앞의 책, 212-214쪽 참고.

21) 앞의 책, 68쪽 참고.

22) 권대중은 「헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」이라는 논문에서 헤겔의 예술 장르론을 논할 때는 ‘대표적인’과 ‘전형적인’이라는 표현을 염두에 두어 표현에 신중을 기할 것을 주문하고 있다. 이는 헤겔의 장르론을 전개할 때 야기되는 오해를 해소하기 위한 것으로, 헤겔은 분명히 하나의 예술형식에 한 제한을 두지 않았다는 게 그 근거다. 예를 들어 상징적 예술의 전형을 잘 보여주는 대표적인 장르가 건축이라고 해서 낭만적인 건축이 불가능한 것은 아니기 때문이라고 권대중은 설명한다.

만하여 굳은 고요의 상태로 자신의 외면에 기거한다. 형식과 내용은 절대적으로 동일하며, [형식과 내용 둘 중] 어느 측면도 과도하지 않고, 내용은 형식을, 형식은 내용을 서로 규정한다. 이렇게 해서 순수한 보편성의 상태로 통일이 이루어진다.²³⁾

이렇듯 고전적 예술에 완전성을 부여하고 있는 것을 보면 고대 그리스 문화에 대한 헤겔의 시각적인 편향을 충분히 읽을 수 있다. 이 점은 그가 살았던 당시 독일 고전주의가 고대 그리스 문화를 이상화시켰던 시기임을 감안할 때 당연한 귀결일 것이다. 자연미가 아닌 예술미, 결국 인간의 문화에 의미를 두었던 헤겔로서는 고대 그리스 문화를 이성과 진리를 가장 잘 담고 있는 것으로 보고 이를 완전한 예술의 척도로 삼았다.

그러나 세 번째 예술단계인 낭만적 예술단계에 이르면 절대정신은 외면성을 완전히 버리고 자기 안으로 소급해 들어간다. 이때에는 물질성보다 정신성이 강해지게 된다. 이 예술단계에 이르면 형식과의 통일성을 버리고 정신은 자기 자신으로 복귀하는 단계로 이행한다. 그리하여 형식은 내용과는 무관한 외면적인 것이 되면서 무한히 자유로워진다. 이 단계에 맞는 예술형식은 회화에서 음악으로, 더 나아가 시문학으로 이행하는 과정을 밟는다.

이러한 낭만적 예술형식의 이행과정은 앞서 살펴보았던 상징적 예술형식인 건축, 고전적 예술형식인 조각과 더불어 점차 감각재료가 탈피되어 물질성이 상실되는 과정을 보여주고 있다. 건축에서 과도했던 감각재료가 탈피되어 조각이 등장하고, 조각이 가진 3차원적 물질성이 탈피되면 회화가 등장한다. 회화에서는 2차원의 평면에 색채만으로 자신의 이념을 나타낸다. 그러나 회화의 물질성이 더 탈피되면 2차원의 재료도 쓰지 않는 음악이 등장한다. 음악의 감각재료인 소리는 2차 평면의 물질성도 사라져서 보다 순수한 내면이 표현된다고 보았다. 다시 소리라는 감각재료마저 탈피되면 마지막 예술형식인 시문학이 성립된다. 이제 시는 음악이 가진 소리라는 물질성이 배제되고 인간의 추상적인 언어인 단어가 곧 재료가 된다.²⁴⁾ 이러한 과정을 거치면서 최종적으로 도달한 예술형식인 시문학에

23) 앞의 책, 137쪽.

24) 같은 책, 140-145쪽 참고.

이르러 정신은 완전히 내면화 되어 예술의 형식을 필요로 하지 않는다. 이렇게 되면 정신은 자신을 보다 잘 매개할 수 있는 종교와 철학의 단계로 이행해 간다. 이로써 예술은 완전히 소멸되어 해체를 거치게 된다. 헤겔은 시문학에서 이뤄지는 예술의 해체를 다음과 같이 설명한다.

시문학은 보편적이며 모든 것을 포괄하는 예술로서, 최고의 정신적 단계까지 상승한 예술이다. 왜냐하면 시문학에서 정신은 그 자체로 자유로우며 단순한 감성적 재료로부터 풀려나 이 재료를 정신 자신의 기호로 격하시켜 버렸기 때문이다. 여기서 기호는 상징(Symbol)이 아니며, 완전히 몰가치적이며 등가적인 [가치와는 무관한] 기호로서, 정신은 이 기호를 지배하는 규정적 위력이라고 할 수 있다.²⁵⁾

여기서 보는 것처럼 감각적 소재를 매개로 한 정신의 입장에선 오로지 상상력과 감정의 내면적 공간과 시간 안에서만 모습을 드러내는 시문학이야말로 제거할 수 있는 모든 감각재료를 다 제거하고 최소의 것으로만 표현된 최고의 예술 형식이다. 그렇기 때문에 헤겔은 음악이나 회화가 아닌 시문학을 예술의 정점으로 삼는다. 이는 언어를 통해야만 정신의 이성이 파악될 수 있기 때문이다. 시문학은 감각재료 없이도 순수한 인간의 추상매체인 언어를 통해 자기의 정신성을 드러낼 수 있는 예술형식을 갖게 된 것이다. 그리하여 최후의 예술형식인 시문학에 이르러 예술은 해체의 단계로 접어든다. 헤겔은 자기 당대의 낭만 예술을 서술하면서 후대에 이르러 '예술의 종언'으로 불리는 '예술의 과거성' 명제를 다음과 같이 제시한다.²⁶⁾

이런 모든 점을 고려하고 예술을 그 최고의 규정의 측면에서 바라볼 때 우리에게 있어 예술은 이미 지나간 과거의 것이고 과거적인 것으로 머문다.²⁷⁾

25) 같은 책, 145쪽.

26) 헤겔의 '예술의 과거성'이라는 명제를 크로체가 '예술의 죽음(der Tod der Kunst)'으로 해석한 이후 쿤(Helmut Kuhn)에 의해 '예술의 과거성'이라는 용어로 명명되고 강조되었다. 다시 윌물러(Willi Oelmüller)는 '예술의 과거성'을 '예술의 종말'로 바꿔 부른다. 이후 '예술의 과거성'은 '예술의 종말', '예술의 종언', 때로 '예술의 죽음'과 같은 용어로 여러 논의에서 등장한다. 박정기, 앞의 논문, 263-266쪽 참고. 본 논문에서는 이후 이어지는 아서 단토와의 논의와 같은 맥락에서 '예술의 종말'이라는 단어로 쓰고자 한다.

이로써 시문학을 끝으로 낭만적 예술은 정점에 이르고, 이는 변증법의 공식에 맞게 해체되기 시작한다. 이 단계에 이르면 예술은 더 이상 “이념이 감각적으로 현상된 것”이라는 규정의 지배를 받지 않아도 된다. 그리하여 예술은 바야흐로 해체되기 시작한다. 이제 “낭만적 예술에 이르러서는 정신은 비로소 자신의 고유한 내면성 속에 심화”²⁸⁾된다. 이러한 과정을 헤겔은 “예술이 붕괴”²⁹⁾된다는 것으로 표현하고 있다. 이렇게 예술이 붕괴되고 난 이후 예술에 매개됐던 이념은 다시 종교와 철학으로 상승하기 위한 단계로 이행한다는 것이 헤겔이 보는 예술의 소멸이고 종언이다.

그런데 이러한 예술형식론에는 두 번의 종말이 내포되어 있음을 암시하고 있다. 낭만적 예술 이후에 이루어지는 종말이 하나라면, 다른 하나는 이미 고전적 예술이 지난 후부터 이루어지는 종말이 그것이다. 헤겔이 보기에 고전적 예술은 이념과 형식이 완벽한 조화를 이룬 예술로서 최고 정점에 이른 예술이다. 이 최고의 정점을 지나면 이후 예술은 퇴보를 하게 되어있다. 그렇다면 그 뒤에 따르는 낭만적 예술은 고전적 예술보다 강등된 지위를 가질 수밖에 없다. 따라서 예술미의 입장에서 보자면 최고의 예술단계인 고전적 예술을 지나면 바로 그 시점 이후로 예술에 종언이 고해진다고 볼 수 있다.

다른 한편, 정신이 드러나는 정도를 보면 예술형식이 이행해 갈수록 정신성은 점차 더 많이 예술에 매개된다. 이러한 관점에서는 예술이 마지막 단계에 이를수록 정신은 최고의 내면성을 지니게 되어 최고의 예술이 된다. 따라서 이념이 완전히 내면화되면 예술은 종말을 고하기 때문에 앞서 서술한대로 낭만적 예술의 최종 형식인 시문학에 이르러 종말을 고하게 된다. 따라서 예술미 차원에서는 고전적 예술 이후 종말이 일어나는 것이고, 정신성을 중심에 둔 경우에는 낭만적 예술 이후에 종언을 고한다. 이때 고전적 예술 이후 낭만적 예술의 등장으로 이루어지는 종말은 예술의 영역 안에서 일어나는 종말이고, 낭만적 예술의 종말은

27) W. F.헤겔, 『헤겔미학 I』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 40쪽.

28) 같은 책, 420쪽.

29) 같은 책, 427쪽.

예술 일반이 다다를 수 있는 최고의 내면성이 종말을 고하는 것으로 볼 수 있다. 헤겔도 예술이 달성하는 두 가지 정점을 구분하여 각각 다른 수사를 부여했다. 고전적 예술에는 ‘가장 아름다운(schönst)’을 붙이고, 낭만적 예술에는 ‘가장 고차적인(höchst)’이란 술어를 부여하고 있다. 헤겔도 예술미의 성취에서는 고전적 예술에서 정점을 이루고, 내용적 종말은 낭만적 예술에서 최고의 정점을 이룬 예술이라는 것을 인정하고 있음을 알 수 있다. 이는 예술형식론의 이행과정에는 두 번의 종말이 내포되어 있음을 전제한 것이다.³⁰⁾

예술미로서의 종언이든, 정신성을 중심에 둔 내용적 종언이든 여기서 염두에 둘 것은 예술의 종말 논의와 관련하여 헤겔이 예술 행위 자체의 종단을 주장하지는 않았다는 사실이다. 헤겔은 예술의 종언 이후에도 예술은 존속하고 예술가의 작업도 여전히 계속 이어지리라고 보았다. 오히려 정신성을 드러내야 하는 임무에서 자유로워짐으로써 “예술이 붕괴”되고 난 이후에 “예술가가 일반적으로 미적·예술적으로 다룰 능력만 있다면 그에게는 어떤 소재라도 그 형식적인 법칙에 모순되지 않는 한 상관없는 것이 되었다”³¹⁾고 봄으로써 예술의 종말을 예술에 자율성이 주어지는 것으로 해석할 수 있는 가능성을 제공한다.

다만 이러한 과정에서 도출되는 예술의 자율성은 다시 새로운 논쟁점을 낳는다. 예술의 자유 시대에 이르러 만들어지는 다양한 예술형식들이 형식적으로는 풍성하더라도 내용적으로는 무의미한 것은 아닌지, 아니면 내용과 형식 모두 다양해지면서 예술의 지위를 더욱 확고히 하는데 일조할 것인지의 문제가 남는다.

3. 신적 표상의 변화와 예술의 종말

헤겔의 철학체계에서 예술규정은 ‘미적 종교’로부터 ‘예술 종교’ 나아가 ‘절대정신의 현상 형식’으로 발전하는 과정을 보여준다. 헤겔은 자신의 철학체계가 성립

30) 권대중, 「헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」, 『미학』, 33집, 한국미학회, 2002, 116-118쪽 참고.

31) W. F.헤겔, 『헤겔미학II』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 423쪽.

되기 이전인 프랑크푸르트 시대부터 민중(민족) 종교(Volksreligion)로서 주관적 종교(subjektive Religion)를 제시함으로써, 예술과 종교, 즉 미와 사랑의 통일 속에서 예술의 위상을 세워나간다.³²⁾ 헤겔은 주관적 종교를 민중 종교의 참다운 형태로 간주했는데 그 이유는 이론과 교리에만 치우친 객관적 종교와는 달리 ‘아름다운 환상(schöne Phantasie)’을 통해 감성적으로 인간의 마음을 움직이고 도덕을 지향하게 만든다고 확신했기 때문이다.³³⁾ 이러한 사유는 결국 종교에 매개된 예술로 이어진다. 따라서 예술형식의 이행은 예술에 표상된 신의 변화과정으로 해석된다.³⁴⁾ 이처럼 종교철학적인 입장에서 헤겔 미학에 접근하는 것은 헤겔의 ‘예술의 종말’ 명제에 대한 해석을 좀 더 명료하게 해준다.³⁵⁾ 이 입장에서는 헤겔이 예술의 원초적인 출발을 종교에서 찾듯이 예술의 세 가지 형식-상징적, 고전적, 낭만적 예술형식-은 종교적 내용이 예술 속에 반영된 상이한 형식들에 근거한다고 해석된다. 이는 시대에 따라 달라진 신의 표상을 반영하는 것으로 볼 수 있다. 상징적 예술은 자연의 모습을 한 추상적인 신이 반영된 예술형식이다. 고전적 예술형식에는 비교적 주관화 되고 인간화된 그리스 민족의 신이 반영되었다. 또 낭만적 예술형식은 카톨릭적인 신과 프로테스탄트적인 신의 표상이 반영된 결과이다. 헤겔이 르네상스와 근대를 모두 낭만적 예술로 포괄하는 것에서 유추할 수 있듯이 낭만적 예술에는 구교에서 신교로 변해가면서 인간화되는 신의 표상이 반영되었다. 즉, 구교에서 신교로 이행하는 과정은 신이 인간화 되는 과정을 반영하고, 이후 완전히 세속화 되고 나면 예술은 신의 표상을 반영하지 않는 형식이 된다. 이러한 세속화의 과정을 보여주는 게 낭만적 예술의 변화 과정이다.³⁶⁾

32) 김창준, 「헤겔의 미적 가상에 대한 연구」, 부산대학교, 2008, 박사학위논문, 96쪽 참고.

33) 권정임, 앞의 논문, 8쪽 참고.

34) 권대중은 이에 대해 「헤겔의 ‘예술의 종말’ 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」에서 예술과 종교, 철학에 이르는 절대정신의 발전은 종교가 완성돼가는 과정으로 해석하고 있다. 그 근거로서 헤겔 철학에 (신의) 의인주의와 (인간의) 의신주의가 중요하게 논의되는 것에서 찾는다. 이런 이유 때문에 권대중은 헤겔의 ‘예술의 종말’ 명제가 미학적인 명제일 뿐만 아니라, 헤겔의 사회·역사철학적이고 종교철학적이며 체계론적 속고에서 전 체계를 통해 살펴보아야만 접근이 가능한 방대한 개념이라는 주장을 내놓고 있다.

35) 권대중, 앞의 논문, 77쪽 참고.

36) 종교사적으로 볼 때 기독교의 역사적 발전과정은 신이 인간화되는 과정이라고 이해한다. 따라서 헤겔이 제시하는 낭만적 예술의 변화과정 역시 기독교 역사 발전을 반영한 결과로 해석된다. 실제로 호도판 미학에서 낭만적 예술을 다루면서 세 가지 주제가 제시되는 것을 보아도 1) 낭만적 예술의 종교적 영역, 2) 기

이러한 입장에서 예술종말론의 의미를 도출해보면 종교적인 것을 내용으로 하는 예술의 역할이 끝났다는 것으로 해석된다. 따라서 낭만적 예술이 최종 형식에 이르면 예술은 종교적인 것을 묘사하는 단계를 마침으로써 이후에는 종교적인 내용을 반영한 예술은 종말을 고한다. 이는 예술이 종말을 고하는 낭만적 예술이 후에는 예술이 신의 이념을 담은 형식으로서 유효하지 않다는 것을 뜻한다. 이러한 해석은 근대 예술을 범주로 하는 낭만적 예술의 해체에 대한 헤겔의 언급에서 충분히 짐작할 수 있다.

이제 우리는 예술가가 자기의 국민성이나 시대, 자기의 본질에 따라 어느 특정한 세계관이나 내용, 표현 형식을 갖던 시대와는 전적으로 반대되는 입장을 지니는 것을 발견한다. 이는 근대에 와서 그 발전이 완성됨에 따라 비로소 중요성을 띠게 되었다. 즉, 우리 시대에 와서는 거의 어느 민족에게서나 반성적인 교육과 비판이 지배하게 되었다.³⁷⁾

여기서 말하는 “반성적인 교육과 비판이 지배하게 되었다”는 말은 신적인 내용을 담아내던 예술방식은 이미 ‘과거의 것’이 되었고, 이제 그 자리에 근대적인 이성에 의한 사상이 대신하게 되었다는 의미다. 즉 현대인은 “반성적인 철학적 사고의 능력을 갖추었기 때문에 진리에 대한 미적인 접근방식은 ‘이미 추월된 것’ 내지 ‘과거지사’의 것이 되었고”³⁸⁾ 그러한 예술도 종말을 고했다는 결론이 도출된다. 이로써 예술은 종교적인 것에서 분리되어 자율적인 지위를 확보하게 된다. 따라서 낭만적 예술에 와서 예술이 종언을 고한다는 것은 예술이 종교적인 임무를 지니지 않는 시대가 됐음을 의미한다. 이는 종말 이후 예술은 세속적이고 인간화 되는 과정으로 이어질 것임을 예고한다. 이러한 관점에서 보면 헤겔의 예술종말론은 ‘인간’이 근대 예술의 중심 내용이 됨을 전제하고 있다고 볼 수 있다.³⁹⁾

사도, 3) 개인적인 특수성에 들어 있는 형식적인 독자성으로 구분돼 있다. 첫 장은 종교적인 주제들로, 둘째 장에는 순수한 내면성이 ‘천상의 영역’을 벗어난 것으로, 세 번째 이르면 인간사를 예술내용으로 다루고 있다. 이는 낭만적 예술의 주제 구분이 기독교 역사발전에 대한 분석에 기초하고 있음을 엿볼 수 있는 대목이다. 권정임의 앞의 논문과 권대중의 앞의 논문 참고할 것.

37) 앞의 책, 423쪽.

38) 김문환·권대중 편역, 앞의 책, 313쪽.

39) 권정임, 앞의 논문, 19쪽 참고.

종교의 변화에서 신적 표상이 변모하는 양상을 그대로 반영하는 입장에서 해석한 예술종말론은 결국 종교와 매개되었던 예술이 종교에서 분리되어 자율성을 획득하는 과정으로 해석될 수 있다. 따라서 앞 절에서 예술형식의 이행과정에서도 출된 예술종말론의 의미와 마찬가지로 여기서도 예술의 종말은 곧 예술의 자유를 의미하는 것으로 결론 내릴 수 있다. 다만 앞서 논의와 달리 이 장에서는 예술의 자유 시대에 예술이 담지 해야 할 것은 신이 아니라 ‘인간’이라는 것을 전제하고 있다는 점이 추가된다. 예술의 자율성이 방향성 없이 나아가는 것인지, 자율성이 담지 해야 할 방향성이 있는지, 앞 절에서 의문을 제시한 바 있다. 전자의 경우는 어떠한 방향성도 존재하지 않기 때문에 형식적인 다양함이 확보될 지라도 내용적으로 공허한 것이 될 소지가 있다. 따라서 신을 대신할 내용으로 ‘인간’을 상징하고 있는 헤겔의 명제는 이후 예술이 자신의 자율성을 누리면서도 무엇을 지향해야 할 것인지를 보여주는 중요한 단서로 보인다.

4. 예술종말론과 예술의 자율성

앞선 논의에서 예술종말론의 의미를 형식적인 차원과 내용적인 차원으로 나눠 살펴보고 이중적인 종말의 의미를 모두 ‘예술의 자유’를 의미하는 것으로 결론 내린 바 있다. 이 같은 이중적인 종말은 헤겔이 예술에 이중적인 지위를 부여한 데서 이미 예정됐다고 보인다. 헤겔은 예술을 ‘진리를 매개할 수 있는 가상’으로 규정했다.⁴⁰⁾ 이는 ‘미적 가상’인 예술에 진리를 담지 할 수 있는 지위를 부여함으로써 독립적인 미학으로 존재할 수 있는 이론적 근거를 마련했다고 보인다. 즉 진리를 담지 한다는 차원에서 예술은 종교나 철학과 같은 차원에서 고찰될 수 있음을 뜻한다고 하겠다. 그러나 이때 예술은 절대정신이 담지 되는 정도에 따라

40) 헤겔의 미적 가상 개념에 대한 논의는 김창준의 「헤겔의 미적 가상에 대한 연구」에서 자세하게 다루어지고 있다. 김창준은 이 논문에서 김상환의 『예술가를 위한 형이상학』의 논의를 근거로 헤겔이 예술을 가상으로서 즉위시켜 놓았지만, 그 가상이 진리 매개적인 성격을 갖는 것으로 규정되는 순간, 예술은 진리의 말석을 차지하는 대신 진리나 정신으로부터 빠져나올 수 있는 길을 봉쇄당하고 말았다고 보고 있다. 그렇더라도 김창준은 이 논문에서 가상 자체의 자율성을 논증하기 위한 근거를 제시하고 있다. 김창준, 앞의 논문 참고.

종교나 철학보다 하위에 자리할 수밖에 없다. 그러면서도 예술은 ‘미적 가상’으로서 진리를 담지 해야 한다는 의무로부터 자유로울 수 없는 존재로 규정되어 이중적인 지위를 가질 수밖에 없다. 이는 예술을 종교와 학문과 더불어 절대정신의 한 형태로 자리할 수 있는 가능성을 가진 동시에 바로 이러한 진리를 매개하는 성격 때문에 오히려 종말을 고할 수밖에 없다는 결론에 이른다. 이것은 곧 예술의 내용인 진리와 예술의 형식인 직관의 차이에서 오는 것이다.⁴¹⁾ 따라서 이러한 불화는 예술이 이성으로 파악해야 하는 ‘진리’와 감각 재료에 매개되는 ‘가상’이라는 이중적인 성격으로 규정되면서 필연적으로 노정될 수밖에 없는 과정이었고, 결과는 ‘예술의 종말’로 이어지게 됐다.

그렇다면 예술이 종말을 고하고 난 이후 예술의 지위는 어떻게 되는가? 이에 대해서는 헤겔이 예술종말론을 제시한 이후 다양한 논쟁이 이어져왔다. 특히나 헤겔이 살았던 그 시대에는 격렬한 반발과 거부를 불러일으켰는데 이는 낭만적 예술이 새로운 황금기를 맞이하리라고 낙관한 당시 사람들의 희망찬 기대를 좌절시켰기 때문이다.⁴²⁾ 이러한 입장은 주로 헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제를 예술 자체의 완전한 소멸로 이해한 것이었다. 이러한 표피적인 해석은 헤겔 자신이 예술 생산 자체가 중단되는 것을 의미하지 않는다는 직접적인 언급에도 불구하고 ‘예술의 종언’이라는 명제가 갖고 있는 수사적 도발성 때문으로 보인다.⁴³⁾ 따라서 이러한 논의는 속류적인 해석으로 분류되어 보통 논의에서 배제된다.

이러한 속류적 해석을 배제하고 나면 크게는 세 가지 정도로 정리할 수 있다.⁴⁴⁾ 첫 번째 입장은 헤겔의 언급 자체가 부적절하다고 비판하는 입장으로 크로체(Benedetto Croce)가 대표적이다. 크로체는 예술을 학문적으로 다루는 것과 예

41) 권대중, 앞의 논문, 125-126쪽 참고.

42) 권대중, 같은 논문, 76쪽 참고.

43) 예를 들어 멘델스존-바르톨디는 1828/1829년 헤겔의 미학 강의를 듣고 나서 자신의 분노에 찬 감정을 다음과 같이 편지에 써보낸 바 있다. 그는 “괴테와 토르발트젠이 아직 살아 있고, 베토벤이 죽은 지 겨우 수년이 지났을 뿐인데, 헤겔은 독일의 예술이 영영 죽어버렸다고 하다니 기가 막히는군. 도대체 말이 되는가? 그저 자신의 기분이 그렇다고 하는 것만으로도 그건 심히 언짢은 일이다. 하지만 그 추리를 잠깐만이라도 따져보면 그건 아주 천박한 것으로 여겨진다.”고 쓰면서 헤겔의 예술종말론에 대한 반발심을 표현하고 있다. 권대중, 같은 논문, 같은 곳 참고.

44) 세 가지 분류는 『미학 강의』의 옮긴이인 서정혁이 『미학 강의』 해설에서 분류한 것을 따랐다. 게오르크 W. F. 헤겔 『미학 강의』, 서정혁 옮김, 지식의만드는지식, 2009, 23-29쪽 참고.

술 활동은 구분해야 한다고 주장하면서 헤겔의 예술 종말론은 결국 예술에 죽음을 선언하는 것이라고 비판한다. 따라서 이러한 논쟁에 참여하는 것 자체를 거부하는 것이 가장 적절한 형태의 비판이라고 생각했다.

다른 입장은 반대로 헤겔의 언급을 현대예술의 전개 과정과 관련하여 적절하고 타당하다는 입장이다. 가다머는 ‘예술의 종언’ 명제가 “충격적인 냉정함(schockierende Schroffheit)”⁴⁵⁾을 지니고 있다고 하면서 현대예술이 가진 본질적인 면을 해석하는데 적절하다고 보았다. 언뜻 보기에 예술이 종말을 고한 것처럼 보이는 것도 사실은 새로운 예술이 시작되는 것을 의미한다고 가다머는 보았다.⁴⁶⁾ 이 입장은 ‘예술의 과거성’을 예술이 종교로부터 분리되어 독립하는 결정적인 계기로 받아들인다. 이 입장에 따르면 근대예술은 종교뿐만 아니라, 학문처럼 인식되는 것으로부터도 자유롭게 되었다고 본다. 결국 헤겔의 ‘예술의 종말’은 예술의 자율성을 확보하는 기회가 됐다는 입장이다.

마지막 입장은 앞선 논의처럼 헤겔의 예술종말론이 예술에 자율성을 주면서도 내용적으로는 예술 이외의 것과 맺는 연관성을 배제하지 않는다는 입장이다. 이 입장에서 중요하게 다루어지는 개념이 ‘인간’이다. 여기서도 종교로부터 분리되어 예술이 세속화 될지라도 무가치한 게 아니라 인간의 본질적인 내용을 담아낼 수 있다는 의미다. 이는 예술이 해체되고 난 이후에도 예술은 “인간과 심오하고도 높은 인간적인 심정, 그의 기쁨과 슬픔, 노력, 행위, 운명 속에 들어 있는 인간적인 것 일반을 예술의 새로운 대상인 성자(聖者)로 삼았다”⁴⁷⁾고 하는 헤겔의 직접적인 언급에서 보다 분명해진다. 이런 논의과정에서 보듯이 ‘예술의 자율성’은 나날이 복잡해지고 있는 현대 예술의 양상을 잘 설명하고 있는 것처럼 보인다. 현대 예술은 오늘날 독립적인 지위를 획득하여 예술의 자유를 마음껏 누리고 있는 것처럼 보이기 때문이다. 이 때문에 예술형식론에 따른 예술종말론을 학문과 종교의 하위 개념으로 예술을 이해하던 전통적인 입장과 달리 예술에 자율성을 부여하는 것으로 해석하는 흐름이 오늘날 주요 흐름을 형성하게 된다.

45) 권대중, 앞의 논문, 125쪽에서 재인용.

46) 가다머의 주장에 대한 보다 자세한 논의는 박정기의 앞의 논문을 참고할 것.

47) W. F.헤겔, 『헤겔미학Ⅱ』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 425쪽.

헤겔은 사회·역사적 목적으로부터 예술의 자율성을 주장한다. 사회·역사적 목적과 예술은 관심 영역이 서로 다른 자리에 위치하고 있다. 전자가 객관정신의 활동 영역이라면 후자는 절대정신의 영역이다. 절대정신의 첫 번째 활동 무대인 예술은 더 이상 객관적 자유와 진리를 밝히는 것이 아니라, 그것을 넘어서는 자유를 지향한다. 예술은 그 밖의 다른 목적에 복무하지 않는다는 의미에서 자율적인 것이다.⁴⁸⁾ 이때 자율성은 두 가지 방향으로 해석될 수 있다. 즉, 어떤 형식과 규범, 방향이 존재하지 않는 자율성이다. 이 경우 예술은 소재와 형식으로부터 자유로울 뿐 아니라 예술에 대한 방향이 설정되지 않았기 때문에 무엇이든 다 가능한 자율성이 부여되는 것이다. 이러한 입장은 예술지상주의와 맥락이 닿는다. 또 다른 입장은 예술의 본래적인 존재 규정에 바탕을 둔 소재와 형식의 자율성이다. 이는 예술이 답지 해야 할 것을 전제한 자율이기 때문에 앞서 살펴본 세 번째 해석의 입장처럼 “인간적인 것 일반”을 담아내는 것을 전제로 한 예술의 자율이다.

그렇다면 헤겔에 있어 ‘예술의 자율성’은 어떤 것이었을까? 헤겔은 “우리가 고찰하고자 하는 것은 오직 자유로운 예술(freie Kunst)”이라고 전제하면서 “예술은 다른 목적들에 기여할 수도 있고, 단적으로 유희하는 역할을 맡을 수도 있다. 그러나 예술은 이 자신의 역할을 사상과 공유한다.”⁴⁹⁾라는 말로 예술의 존재를 규정하고 있다. 이는 헤겔의 ‘예술의 종말’ 명제를 ‘예술의 자율성’으로 해석하는 입장과 더불어 ‘예술의 자율성’이 다른 영역과 연관될 수 있는 가능성을 남기고 있다.

이러한 논의를 근거로 헤겔의 예술 종말론이 갖는 의미를 정리해보자면 절대정신을 드러내기 위한 형식으로서 존재하던 예술은 이미 “과거의 것”이 되었고, 이로써 예술에 부과됐던 의무가 해체돼버리고 난 이후 예술은 자유를 맞았다고 해석될 수 있다. 이렇게 절대정신으로부터 자유로워진 예술은 근대 예술에 이르러 자유를 누릴 수 있는 권한을 부여받았다. 앞서 살펴 본대로 헤겔은 예술이 종말에 이른다는 논의를 전개하면서 예술 작품의 생산이 중단된다고는 하지 않았

48) 박구용, 「예술의 종말과 자율성」, 『사회와 철학』, 12호, 사회와 철학 연구회, 2006, 74쪽 참고.

49) 게오르크 W. F. 헤겔, 『미학 강의』, 서정혁 옮김, 지식올만드는지식, 2009, 86쪽.

다. 헤겔이 보기에 예술은 감각적인 형식을 통해 정신성이 자신을 드러내고 난 이후 자기 안으로 내화해가는 과정을 거친다. 그리하여 예술이 물질성을 완전히 탈피하여 자기 정신으로 내화하고 나면 이후 예술은 해체되어 종교와 철학의 단계로 넘어간다고 하였다. 그의 변증법에 따르면 낭만적 예술형식의 최종단계인 시문학이 가진 예술성이 해체되고 나면 이제 정신은 산문으로 넘어가서 더 이상 예술형식을 빌릴 필요가 없게 된다. 이후 산문으로 넘어간 예술의 임무는 사상으로 종교와 철학에 자리를 내주게 된다. 이로써 헤겔은 그의 전 철학체계를 통해 제시했던 절대정신의 변증법이 역사만이 아니라 세계의 한 부분인 예술에서도 그대로 실현됨을 주장하고 있다. 이러한 헤겔의 예술관은 예술에도 진리를 매개할 수 있는 가치를 부여했다는 것에서 의의를 찾을 수 있다. 그러나 예술에 부여됐던 진리 매개의 임무를 내려놓은 예술은 다시 예술적 가상으로 자유를 누릴 수 있도록 함으로써 예술종말론을 통한 예술의 죽음은 곧 예술의 부활을 예정하는 것이라고 하겠다.

여기서 헤겔의 예술종말론이 갖는 함의를 되짚어 보자. 이는 역사발전 과정 중에 그 사회에서 예술이 주도적인 역할을 하던 시대가 끝났음을 의미한다. 다시 말해 다양한 예술형식이 공존하는 상황은 이후로도 계속 되겠으나 예술은 예술보다 상위의 형식인 종교와 철학에 자리를 내줄 수밖에 없다. 이는 더 이상 예술이 절대정신이 드러나는 유효한 방식이 아님을 뜻한다. 이로써 헤겔의 예술론은 그의 역사발전 단계에 따라 예술에 이별을 고하는 것이지만 이 결별은 예술을 버리는 것이 아니다. 예술이 정신성을 드러내기 위해 감각 재료에 제한되었던 것에서 벗어나는 기회로 이해할 수 있다. 이는 예술의 최종단계라는 당대 낭만예술에 대해 헤겔이 언급하고 있는 부분에서 충분히 엿볼 수 있다.

예술가들은 그들의 소재나 그들이 산출하는 형식과 관련해 볼 때 낭만적 예술 형식에 필연적인 특수한 단계들을 지난 뒤에는 이른바 백지(白紙)상태가 되었다. 즉 오늘날의 예술가는 더 이상 어떤 특수한 내용이나 소재에만 적합한 표현 방식에 매달리지 않는다. 따라서 예술은 예술가가 자신의 주관적인 능숙한 기술에 따라 어떤 종류든 모든 내용과 관련해 똑 같은 정도로 다룰 수 있는 자유로운 도구가 되었다. 오늘날에는 이러한 상대성에서 벗어나 절대적

으로 머물 수 있는 소재란 없다.⁵⁰⁾

헤겔의 이 같은 언급은 예술이 절대정신의 내용으로부터 자유로워졌음을 선언하는 동시에 절대정신의 이념을 선도할 수 없게 됐다는 의미도 있다. 이는 자유를 획득한 동시에, 절대정신의 내용을 담고 시대를 주도해나갔던 예술의 특권이 상실됐음을 의미한다. 이제 남은 것은 시대를 이끌던 예술의 힘을 상실한 채 얻은 예술의 자율성으로 무엇을 할 수 있을 것인가 하는 문제다. 이와 관련해서 앞절에서 ‘신적 표상을 반영하는 예술의 종말’이라는 논증의 결론으로 ‘신’을 대신하여 ‘인간’을 중심으로 삼아야 한다는 명제를 도출한 바 있다. 여기에 예술의 종말로 새롭게 성취된 예술의 자율성이 견지해야 할 방향에 대한 단서가 내포되어 있다. 따라서 헤겔의 예술종말론은 예술의 자율성에 대한 해석과 함께 다원성의 한계를 극복할 수 있는 단서로서 ‘인간’이라는 개념을 제시함으로써 현대 예술에 여전히 유효한 논쟁점을 제시하고 있다.

50) W. F. 헤겔, 『헤겔미학Ⅱ』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997, 423쪽.

Ⅲ. 단토의 예술종말론

1. 현대 예술의 일상성과 예술의 종말

아서 단토⁵¹⁾의 예술종말론을 이해하려면 단토의 이론에서 사용하고 있는 ‘예술’⁵²⁾이란 용어가 근대 이후의 예술 개념(fine art)임을 전제하여야 한다. 예술은 인류와 함께 해왔지만 고대에는 주술적 의미⁵³⁾로, 중세에는 종교에 봉사하는 형태로 존재해 왔다. 근대에 이르러서야 예술 개념이 싹트고 개인의 자율적인 활동으로 독립되었다.⁵⁴⁾ 단토는 이러한 예술의 역사가 르네상스 이후 6백년간 이어져 오다가 현대에 와서 이전과 분명한 단절을 겪고 있다고 보고 있다. 이에 단토는 헤겔의 예술철학 체계를 이론적으로 변형하여 현대에 이르러 예술이 종말을 고했다고 해석하고 있다.

51) 컬럼비아 대학 철학과 석좌교수이며, 미국철학회와 미국미학회 회장을 역임하였고, 1984년부터 『네이션』지에 평론을 기고하면서 미술평론가로서 활동하고 있다. 단토는 철학의 여러 분야에 공헌해 왔지만 주로 철학적 미학과 역사철학 연구로 가장 널리 알려져 있다. 아서 단토, 『일상적인 것의 변용』, 김혜련, 한길사, 2009, 저자소개 참고.

52) 예술을 뜻하는 단어 아트(art)는 중세시대 라틴어 아르스(ars)에서 유래된 말로 이는 그리스어 테크네(techné)를 옮긴 말이다. 본래 테크네라는 이 말은 무언가를 만들어내는 뛰어난 ‘솜씨’라는 의미를 담고 있었다. 우리가 오늘 날 예술의 의미로 쓰이고 있는 아트(art)는 18세기에 등장한 ‘순수예술(fine art)’의 약칭이다. W. 타타르키비츠, 앞의 책, 25쪽 참고.

53) 예술의 기원에 대해서는 학자마다 다양한 학설을 제기해왔다. 본능에 따른 성적 유인수단으로 이해했다는 생물학적 본능설, 노동이 인간을 창조했으며 이러한 인간화 과정에서 창조적인 노동이 예술을 낳았다는 노동 예술설, 인류문명의 초기에는 종교적 제례 안에서 예술과 유희는 아무런 구별없이 뒤섞여서 인간에 내재한 유희 충동이 예술을 낳았다는 유희 예술설, 제의적인 과정에서 나왔다는 제의 예술설 등이 있다. 김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교 출판부, 2002, 80-92쪽 참고.

대부분의 예술사가 기록하는 최초의 예술작품은 기원전 1만 5000년경에 그려졌다고 추정되는 야생동물 그림과 기원전 3만 년 전에 만들어졌을 거라고 통하는 여신상이다. 야생동물 그림은 알타미라 동굴벽화와 라스코 동굴벽화 등에 남겨져 있고, 여신상은 ‘빌렌도르프의 비너스’라고 이름 붙여진 작은 돌덩이로 부풀 젓가슴과 배가 강조된 모습을 한 여신상이다. 수렵을 했던 당시 인류는 생존을 위해 동물과 사투를 벌여야만 했다. 이러한 과정에서 빛어지는 죽음과 삶의 교차 순간을 의례로 바꾸었다. 이런 의례를 통해 그려진 상(象)이나 만들어진 대상이 실물과 연결되며, 의례에서 행하는 행동이 현실과도 연결된다고 믿었다. 가상의 창조를 통해 이루어지는 상징적 행위가 현실에 영향을 미칠 수 있다는 주술적 의례의 사유체계는 결국 예술의 탄생으로 이어진다. 김용희, 「예술의 기원을 찾아서」, 『철학, 예술을 읽다』, 철학아카데미 엮음, 동녘, 2006, 34-40쪽 참고.

54) 정상미, 「단토의 예술종말론에 관한 고찰」, 홍익대학교, 2004, 석사학위 청구논문, 2쪽 참고.

단토의 이론에 따르면 이전의 예술사와 분명하게 단절되는 전환점이 팝아트다. 팝아트라는 용어는 대중미술을 뜻하는 popular art를 축약한 말로, 일반 대중을 위한 소비문화를 뜻한다. 1960년대 초에 등장한 이 운동은 대중매체로부터 자극을 받아 이루어졌다. 텔레비전, 광고판, 신문의 만화 등에 나오는 이미지와 광고가 표현 양식의 하나로 자리를 잡았다. 이 양식에 의해 일상의 사물이 대량으로 복제되면서 소비상품이 지배하는 현대 사회를 표현하는 대표적인 조형언어가 탄생한 셈이다. 시작은 리처드 해밀턴 같은 런던의 미술가가 길을 열었으나 앤디 워홀, 로이 리히텐슈타인, 클래스 올덴버그 같은 미술가들로 해서 미국에서 발전하였다.⁵⁵⁾

1960년대에 들어가면 미국은 산업화에 성공하면서 물질문명의 화려한 황금기를 맞이한다. 보드리야르의 말대로 “판사가 잘 되어가던 시절”⁵⁶⁾이었던 그 때 미국은 전례 없는 물질적 풍요를 경험한다. 이러한 사회 분위기에서 신문과 잡지, 텔레비전 등 대중매체에서는 낱알이 소비를 부추기는 광고와 사진, 영상들이 쏟아져 나왔다. 대중매체를 통해 반복되는 이러한 상업성과 풍요로운 물질주의는 미래를 낙관하게 만들었으며 여기에 대중 속에 자리한 예술, 즉 팝아트가 등장하게 되었다.⁵⁷⁾

팝아트는 대중적인 이미지를 만들어내는 데 모든 관심을 쏟았다. 특히 산업화의 결과로 쏟아져 나오는 일상용품과 대중매체를 통해 쏟아지는 만화와 영상 등에 대한 그들의 관심은 작업에 그대로 반영되어 가볍고 상업적인 작품들로 폭발적인 파급력을 일으켰다. 그리하여 당시 미국 화단의 강력한 주류였던 추상표현주의를 단숨에 밀어내고 새로운 양식으로 부상하며 대중 속에 자리 잡는다.

특히 앤디 워홀은 팝 아트라는 용어와 동일한 의미로 쓰일 만큼 팝아트를 대중화시킨 인물이다. 워홀은 비누 상자나 수프 캔, 콜라 병, 또는 대중스타들의 이미지 등 현대인이 일상생활에서 흔하게 접할 수 있는 주변의 모든 것을 작품 대상으로 삼았다. 이러한 작업으로 워홀은 기성품도 예술이 될 수 있다는 뒤샹의

55) 스테파노 추피, 『천년의 그림여행』, 서현주·이화진·주은정 옮김, 예경, 2005, 352쪽 참고.

56) 장 보드리야르, 『아메리카』, 주은우 옮김, 산책자, 2009, 196쪽.

57) 조기주, 『이것도 예술이야?』, 현암사, 2004, 75쪽 참고.

문제제기를 이어받아 예술을 산업 생산물처럼 복제가능 한 것으로 만들어버림으로써 기존의 예술 개념을 무너뜨렸다. 이러한 그의 작업을 잘 보여준 작품이 <브릴로 상자>이다. 위홀은 1964년 비누 포장 상자인 브릴로 상자를 실물과 똑같이 제작해서 전시장에 내놓는다. 그것은 어느 슈퍼마켓에서나 흔히 볼 수 있는 비누 포장 상자였다. 그런 상자를 복제해서 창작품의 공간인 전시장에 가져다 놓음으로써 산업생산물도 예술이 될 수 있음을 보여 주었다. 위홀은 <브릴로 상자>를 통해 슈퍼마켓에 있을 때는 단지 포장 상자일뿐 인데, 예술가가 똑같이 복제해서 전시장에 내놓으면 예술 작품이 되는 근거가 무엇인지 고민하게 만들었다.

위홀의 <브릴로 상자>는 예술에 대한 기존의 관념에 대해 전복적인 사유를 보여준다. 위홀은 일상사물과 혼한 이미지를 작품 대상으로 삼았다 이로써 일상의 평범한 사물과 이미지를 반복적으로 차용하여 제시함으로써 일상의 모든 것이 예술작품의 대상이 될 수 있음을 보여 주었다. 이는 예술이 일상화되는 길을 열었다. 이를 두고 보드리야르는 위홀이야말로 모든 일상이 미적인 것이 되는 현대성의 기획을 가장 잘 실현시키고 있다고 평가한다.⁵⁸⁾ 특히 위홀은 <브릴로 상자>를 실제 포장상자인 원본과 똑같이 복제하여 작품으로 제작함으로써 예술에서 원본과 복제에 대한 존재론적 위계질서를 전복시키는 사유를 보여주었다.⁵⁹⁾ 예술사의 전통에서 보자면 작품의 원본과 복제 사이에는 분명한 존재론적인 위계질서가 있었다. 외형적으로 아무리 똑같더라도 복제된 것에 비해 원본에 더 높은 가치를 부여했다. 이런 사유는 근원을 거슬러 가다보면 고대 플라톤에 이를 만큼 뿌리 깊고 오래된 관념이다. 플라톤은 회화를 감각적 실재인 이 세상을 모방하는 것으로 이해했고, 따라서 이러한 모방 예술을 저급한 것으로 보았다.⁶⁰⁾

58) 배영달 편역, 『예술의 음모』, 백의, 2000, 57-70쪽 참고.

59) 초기 상업예술을 하던 당시 위홀은 방수지에 연필로 도안을 그리고 잉크가 채 마르기 전에 찍어내는 방법을 썼는데 이 방법은 나중에 그의 작업적인 발전에 큰 영향을 주었다. 잉크로 그린 드로잉을 여러 번 찍어내는 것은 이후 그의 작업에서 '원본'의 가치가 상실되는 과정을 보여주는 단초가 됐기 때문이다. 클라우스 호네프, 『앤디 워홀』, 최성욱 옮김, 2006, 마로니에북스, 22쪽 참고.

위홀의 작업실 역시 보통 화가들의 작업실을 '아틀리에'라는 프랑스어 표현이나 영어로 '스튜디오'와 달리 '팩토리factory'라고 불렀다. 그야말로 산업화 시대의 생산품을 찍어내듯이 그는 자기의 작품을 공장에서 찍어내는 대량생산품과 같은 맥락으로 보았던 것이다. 그는 그 곳에서 자신의 작업 파트너들과 실크스크린이라는 방법으로 현대인의 생활을 감싸고 있는 대중적인 이미지들-예를 들면 슈퍼마켓의 진열 상품들, 대중 스타들-을 반복적으로 대량 생산하며 자기 작업을 진행했다. 이주현, 『지식의 미술관』, 아트북스, 2010, 284쪽 참고.

플라톤적인 사유 전통은 그 후 서구 문명에 뿌리 깊게 자리 잡았다.

그러나 사진이 출현하면서 원본과 복제 사이에 존재하던 위계질서가 크게 흔들리기 시작했다.⁶¹⁾ 점차 사진술이 발달하면서 원본과 복제물 간의 서열이 무너지더니 드디어 그 관계가 전복되기에 이른다. 원본보다 더 원본 같은 복제가 대량으로 만들어질 수 있는 시스템이 되면서 이제 복제는 무한 증식되는 세포처럼 계속 복제되는 과정에서 원본과 복제 간의 차이를 지우고 만다. <브릴로 상자>는 회화예술사에서 그동안 원본과 복제 간에 존재했던 위계질서를 무너뜨리는 계기가 된다.

그렇다면 기성품을 똑같이 복제한 것을 예술로 정의내릴 근거는 무엇인가. 단토는 전시장에 제시된 <브릴로 상자>를 보면서 이 문제는 예술철학이 답을 찾아야 한다고 생각했다. 결국 이러한 답을 구하는 과정에서 단토는 헤겔의 역사철학을 나름대로 변형시켜 현대예술에 대해 ‘예술종말론’이라는 이론으로 새로운 해석을 시도한다. 단토가 1984년에 「예술의 종말」이라는 논문을 발표한 후 비슷한 시기에 발표된 독일의 미술사학자 한스 벨팅 역시 『미술사의 종말』이라는 저작에서 미술사에 대한 ‘종말론’을 언급한다.⁶²⁾ 이후 두 사람의 논문에서 ‘종말론’이 언급된 이래 예술사학과 예술철학계는 많은 논쟁을 벌여왔고, 지금도 논쟁은 계속되고 있다.⁶³⁾

벨팅은 그의 저작에서 르네상스 이전의 작품은 미술사에 포함시키지 않았다.

60) 플라톤은 『국가』편 10권에서 목수의 예를 들면서 목수가 침대의 이데아를 모방하여 제작한 침대(모방)보다 그것을 보고 그린 그림(재모방)을 더 저급한 것으로 보았다. 플라톤이 보기에 감각적 실체인 이 세상은 이데아의 그림자에 지나지 않을 뿐이고, 회화는 그 그림자를 다시 모방하는 것이기 때문에 두 단계나 더 떨어진 회화는 훨씬 더 저급한 것으로 보였다. 플라톤은 이러한 모방자가 실재에 대해선 아무 것도 모르면서 겉모습만을 흉내 내고 있을 뿐이라고 예술가를 비판했다. 그러면서 또한 두 유형의 예술가를 비교하고 있는데 하나는 그가 경멸적인 의미로 말한 ‘모방적’ 예술가이고, 또 다른 하나는 철학적 예술가이다. 다소 역설적으로 보이는 이 ‘비모방적’ 예술가는 신에 대한 찬미와 선한 인간에 대한 찬양을 하는 예술가를 말한다. 이는 그가 예술을 도덕적인 판단에 저해가 된다고 여겼다는 것을 보여주는 대목이기도 하다. 실제로 플라톤은 시인이 모방을 통해 사람들의 감정을 자극하고 쾌감만을 제공하기 때문에 비도덕적이라고 비판했다. 김현돈, 앞의 책, 135-138쪽 참고.

61) 이러한 변화를 누구보다 정확하게 꿰뚫어 본 발터 벤야민은 「기술복제시대의 예술작품」이라는 글에서 “원작을 재현하는 것은 그것의 초상을 되풀이하는 것만이 아니라 그것의 의미와 가치를 약화시키는 일”이라고 말하면서 원본과 복제간의 서열이 무너지고, 그 관계가 전복되는 시대를 정확하게 내다보고 있다. 진중권, 『현대미학 강의』, 아트북스, 2003, 262쪽 참고.

62) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 김광우·김성훈 옮김, 미술문화, 2004, 38쪽 참고.

63) 박이문, 「“예술의 종말”이후의 예술·미술사」, 『미술사학보』, 27집, 2006, 17-18쪽 참고.

르네상스 이전에는 미술이라는 개념이 존재하지 않았기 때문이란 게 그 이유다. 오늘 날 우리가 미술이라고 하는 개념은 르네상스 이후에야 성립했다. 미술이란 개념은 르네상스 이론가인 바자리가 그 시대의 예술가들을 정리한 『이탈리아 르네상스 예술가 열전』을 서술하는 시점에 이르러야 일반적으로 받아들여지게 된 개념이다. 따라서 벨팅은 미술의 역사에는 르네상스 이전과 미술의 개념이 정립된 르네상스 이후의 미술에 단절이 존재한다고 보았다.⁶⁴⁾

미술사에 대한 벨팅의 사유에 동감하는 단토는 마찬가지로 서양예술을 예술개념이 만들어지기 이전인 ‘역사 이전’과 ‘예술의 역사 시대’, 그리고 예술이 종말을 고하고 난 ‘역사 이후’ 시대로 구분했다. 르네상스를 기점으로 ‘역사 이전’과 ‘역사 시대’가 나뉜다면, ‘역사 시대’와 ‘역사 이후’의 구분은 위홀의 <브렐로 상자>를 기점으로 나뉜다고 보았다. 위홀에 이르러 드디어 예술의 역사는 이전의 역사와 단절돼, 역사에 종언을 고했다고 선언한다. 이러한 선언을 단토는 아래와 같이 직접 언급한다.

팝은 미술의 철학적 진리를 자의식으로 가져옴으로써 서양미술의 위대한 내러티브에 종지부를 찍었던 것이다.⁶⁵⁾

여기서 그가 말하는 “내러티브에 종지부를 찍었다”는 것은 무얼 말하는가? 서양미술을 이끌어온 큰 내러티브는 ‘재현’에 의미를 두는 내러티브이다. 이후 외부대상을 재현하기 위한 모방의 임무는 6백년간 계속됐다. 재현에 목적을 둔 예술은 주어진 대상과 똑같이 그릴수록 발전한 것으로 받아들여진다. 따라서 르네상스 이후 예술이 걸어온 길은 모방력을 높이는 노력의 과정이다. 따라서 외부대상과 일치할수록 더 높은 가치가 부여됐다.

그러나 19세기 인상주의에 이어 20세기 모더니즘에 이르면 이러한 재현의 패러다임은 크게 흔들린다. 외부세계를 그대로 ‘재현’하는 바자리식⁶⁶⁾ 내러티브가

64) 앞의 책, 역자 해설 중 428쪽 참고.

65) 같은 책, 237쪽.

66) 르네상스 시대 이론가인 조르조 바자리는 미술의 역사를 모방 테크닉이 완벽해지는 과정으로 이해했고, 이러한 이해에 따라 당대의 대가들인 레오나르도 다 빈치, 라파엘로, 미켈란젤로 등에 대한 평전을 『이탈리아 르네상스 예술가 열전』이란 이름으로 펴냈다. 같은 책, 12쪽 참고.

‘재현’의 의무를 벗어버린 새로운 내러티브로 변모하게 된다. 이 내러티브는 ‘재현’의 의무를 벗은 회화가 무엇이어야 하는지 존재론적인 질문을 던지는 것에서 시작됐다. 이른바 모더니즘이 탄생한 것이다. 재현에 대한 믿음은 세잔으로부터 시작됐⁶⁷⁾ 모더니즘에 이르러 완전히 와해되었다. 많은 실험과 선언이 난무했던 20세기 모더니즘 예술은 각 유파마다 자신들의 예술 강령을 쏟아내는 이른바 선언문의 시대를 열었다. 이 선언문에는 각 유파마다 자신들의 용어로 예술을 정의 내렸고, 새로운 사회의 정치적 질서 속에서 예술이 해야 할 일을 규정했을 뿐 아니라, 예술이 나아가야 할 방향과 미적 이데올로기까지 제시했다.⁶⁸⁾

이러한 모더니즘 운동에 의미를 두고 이론을 전개한 비평가가 클리멘트 그린버그였다. 그린버그는 칸트의 『순수이성비판』을 자기의 모더니즘 이론을 정립하는 기초로 삼았다. 그리하여 그는 순수미술에 가치를 두고 미술사에 대한 이론을 전개한다. 그린버그가 보기에 순수회화는 더 이상 외부 대상을 재현하는 임무를 지지 않아도 되는 것이었고, 모더니즘 회화 자체의 형식인 순수한 색과 형태만을 추구해야 한다고 믿었다. 이러한 그린버그의 이론을 뒷받침하는 회화 양식이 추상표현주의였고, 그린버그가 보기에 추상표현주의야말로 회화의 미래를 이끌 양식으로 보였다.

그러나 단토는 워홀의 <브릴로 박스>를 전시장에서 만나면서 그린버그식의 내러티브인 추상표현주의, 즉 순수회화는 종말을 고했다고 보았다. 단토가 보기에 “이것은 그 시점까지 뉴욕미술의 장면을 정의하고 있던 논쟁의 전체 구조가 적응력을 상실”⁶⁹⁾하게 만드는 것이었다. 이제 팝아트가 등장함으로써 예술을 해석하기 위한 새로운 이론이 필요하게 되었다. 따라서 그때까지도 순수회화에 진보적인 과정이 존재하리라는 믿음으로 색면추상이라는 형식실험을 해오던 모더니즘 예술이 종말을 고하고 말았다. 여기서 단토의 예술종말론이 도출된다.

67) 모더니즘의 시작을 고희에게서 보는 견해도 있으나 보편적으로는 세잔으로부터 시작되는 것으로 본다. 세잔은 빛과 색채를 이용해 외부대상을 눈에 보이는 대로 포착하려던 당대의 인상주의에 빠져들지 못했다. 그는 대상을 이성적으로 파악하여 엄격하고 기하학적인 입체로 구성하는 것에 몰두했다. 이런 그의 작업은 이후에 20세기 모더니즘 예술을 여는 데 큰 기여를 하게 된다. 이런 점 때문에 세잔을 모더니즘의 시작으로 보는 견해가 지배적이다. 스테파노 추피, 앞의 책, 286-289쪽 참고.

68) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 김광우·김성훈 옮김, 미술문화, 2004, 10쪽 참고.

69) 같은 책, 239쪽.

이러한 과정에서 유추해보면 단토가 말하는 예술종말론은 좁은 의미에서 회화 예술의 유일한 발전 방향을 주장하던 ‘그린버그식 내러티브’, 즉 추상표현주의로 대표되는 모더니즘 예술의 종말을 의미한다. 그러나 보다 큰 의미로는 팝아트 이전의 예술사에 내재된 내러티브가 종말을 고했다는 것으로 이해된다. 회화로 대표되는 서양 예술사에는 르네상스 이후 6세기에 걸쳐 모더니즘에 이르는 동안 하나의 내러티브가 존재해왔다. 이 내러티브는 진보적 내러티브로써, 예술사는 이 내러티브에 의해 직선적인 방향으로 이어져 왔다고 보았다. 다만 모더니즘 이전은 모방력을 목표로 하는 진보의 역사였다면, 모더니즘에서는 모방력을 포기하고 회화 자체의 형식실험을 통해 회화의 진보를 모색했다는 점이 다를 뿐이다. 단토는 6백년간 이어져온 이러한 예술사의 진보적 내러티브가 팝아트에 이르러 종말을 고했다고 본 것이다. 따라서 단토의 예술종말론은 서양 예술사에 존재하던 진보의 내러티브가 종말을 고했다는 것으로 이해할 수 있다.

이러한 논지는 단토 스스로 자신의 사유가 “헤겔의 사상에 많은 빛을 지고 있다”⁷⁰⁾고 밝히고 있듯이 헤겔적 역사관에 기대고 있음을 알 수 있다.⁷¹⁾ 내러티브는 시작과 끝이 있는 이야기로서 목적을 상정하고 있기 때문에 그 목적이 달성되고 나면 이야기가 끝난다. 예술사에 존재하는 내러티브의 목적은 자신의 정체성을 찾고자 한다. 헤겔이 역사를 자기의식의 성취를 목적으로 진보해온 것으로 파악하는 것처럼 단토 역시 예술의 역사가 자기의식의 성취를 목적으로 진보해왔다고 본다. 이처럼 단토는 예술사를 헤겔적인 거대한 내러티브로 파악하고, 모더니즘의 내러티브는 끝났다고 보았다. 이후는 ‘탈역사적인(post-historical)시대’라고 이름 붙이고, 이 시기 예술을 ‘컨템퍼러리 예술(contemporary art)’⁷²⁾ 또는 ‘탈역사적 시대의 예술’이라고 부른다.⁷³⁾ 이로써 ‘탈역사적인 시대’에 이르면 한

70) 같은 책, 70쪽.

71) 같은 책, 76쪽 참고.

72) 단토는 모더니즘 미술과 구분하기 위해 ‘컨템퍼러리 미술’이라는 용어를 쓰고 있다. 이 용어는 ‘동시대인들에 의해 생산된 모던 미술’이라고 여겨져 왔던 것에서 보자면 지나치게 시간적인 개념을 갖고 있다는 한계가 있다. 반면 ‘포스트모던’이라는 용어는 하나의 양식을 뜻하는 용어이기 때문에 현대 예술을 ‘포스트모던 예술’이라고 부르게 되면 많은 ‘컨템퍼러리’ 예술 작품들이 빠져버리게 되는 단점이 있다. 따라서 단토는 시기적인 한계를 갖는 용어라 하더라도 동시대 “무엇이든 망라할 수 있도록” ‘컨템퍼러리’라는 용어로 쓰는 게 낫다고 주장한다. 이러한 문제로 인해 단토 본인은 모더니즘 종말 이후의 시각예술을 단순히 ‘탈역사적(post-historical)’ 미술로 부르기를 더 좋아한다고 밝히고 있다. 같은 책, 37-65쪽 참고.

73) 정상미, 앞의 논문, 21-22쪽 참고.

방향을 지향하던 예술사는 막을 내리고 예술을 규정하는 형식과 규칙이 사라지기 때문에 예술은 자유를 맞이한다.

여기서 단토 역시 헤겔처럼 ‘종말’이라는 단어를 존재론적인 정지와 소멸을 의미로 쓰고있는 게 아니라는 것을 알 수 있다. 단토는 어떤 사물을 ‘예술’이라고 분류할 때는 암묵적으로 전제된 예술관념이 존재한다고 보았다. 이러한 관념이 인식론적으로 부적절하다는 의미로 ‘종말’이라는 용어를 쓰고 있다. 즉, 분류적 의미에서 전통적인 개념의 쇠퇴를 의미한다. 따라서 지역과 시대를 초월해서 지금까지 만들어진 다양한 예술작품들을 통시적이고 공시적으로 다룬 예술사는 언제나 존재해왔고, 앞으로도 예술작품은 계속 창조될 것이라고 보는 것이다.⁷⁴⁾

2. 지각적 식별불가능성

단토가 보기에 워홀의 <브릴로 상자>는 이전까지 이어져오던 예술의 존재론적인 지위를 단번에 무너뜨린 것이었다. 일상품을 똑같이 만들어서 전시장에 내놓은 <브릴로 상자>는 슈퍼마켓의 비누 포장상자와 어떻게 해서 다른 지위를 가지는가? 그때까지 예술의 역사는 외견상 구별 가능한 것이 예술 작품이라고 받아들였다. 다른 것과는 구별되는 독립적인 존재, 유일한 존재로서의 예술품을 인정한 것이다. 설령 원본과 동일하게 복사를 했을 경우에도 원본에만 가치를 부여하고 복사본은 그보다 저급하다고 여겼다. 이러한 인식은 예술사의 오래된 믿음이었다. 본래 브릴로 상자는 디자이너 스티브 하비가 디자인 한 산업디자인의 결과물이다. 워홀은 이것을 똑같이 제작해서 전시장에 옮겨 놓고 순수예술 작품으로 제시했다. 이런 워홀의 작품이 예술작품이 되려면 외견상 구분 불가능한 사물의 지위가 예술가에 의해 선택되었다는 것만으로, 놓인 장소가 전시장이라는 이유만으로 예술이 되는 근거를 제시해야 한다.⁷⁵⁾

74) 박이문, 앞의 논문, 18-19쪽 참고.

75) 앞의 책, 93-95쪽 참고.

그런데 여기서 드는 의문은 왜 뒤상의 <샘>이 아니고 워홀의 <브릴로 상자>인가 하는 점이다. 뒤상은 워홀보다 훨씬 일찍 기성품으로 작업을 했고, 이로써 예술은 창작이 아니라 예술가에 의한 발견임을 보여주었다. 특히 그는 1917년 어디서나 볼 수 있는 소변기를 <샘>이라는 제목으로 전시회에 출품하여 일상용품도 예술이 될 수 있음을 제시함으로써 20세기 모더니즘 예술의 전복적인 전형을 보여주었다. 그러나 단토는 뒤상이 아닌 워홀의 작품을 ‘철학하는 예술’⁷⁶⁾의 출발로 삼는다.⁷⁷⁾ 이에 대해 단토는 다음과 같은 이유를 제시하고 있다.

뒤상은 워홀적인 선명한 형식으로 문제를 제기하지도 않았다. 아마도 그는 “어떤 것도 작품이 될 수 있다”는 워홀에 해당될 수 있을 언명을 예견하듯이, 소변기에서도 예술작품이 될 수 있다는 점을 지적했던 것이다. 그러나 그는 다른 면에서의 질문을 제기하지 않았다. 말하자면 왜 다른 모든 소변기는 예술작품이 될 수 없을까? 그러나 그것은 워홀이 한 최고의 질문이다.⁷⁸⁾

이처럼 단토는 뒤상이 보인 전복적인 사유보다는 워홀에게서 예술사의 단절을 이끌어낸다. 즉 뒤상이 기성품을 그대로 전시함으로써 일상적인 것이 예술이 될 수 있다고 제시했다는 측면에서는 워홀의 작업과 동일한 지점이 있다. 그러나 단토는 워홀이 일상적인 것을 똑같은 모양으로 다시 제작하여 전시함으로써 외형적인 ‘지각적 식별불가능성’이라는 예술 규정을 이끌어냈다는 데 더 큰 의미를 두고 있다. 이에 대한 단토의 언급을 직접 들어보자.

76) 이 말은 아서 단토의 저작 『철학하는 예술(philosophizing Art)』에서 빌려온 개념이다. 번역자 정용도는 philosophizing Art를 직역하면 ‘예술의 철학적 특성’이나 ‘예술의 철학적 해석’으로 옮길 수도 있으나 아서 단토의 논의에 가장 적절한 의미를 담아 ‘철학하는 예술’이라고 번역하고 있다고 밝히고 있다. 아서 단토, 『철학하는 예술』, 정용도 옮김, 미술문화, 2007, 역자 후기 참고.

77) 보드리야르 역시 뒤상이 예술을 ‘창작’에서 ‘선택’의 문제로 전환되는 계기를 제공했다고 보았다. 보드리야르는 뒤상의 작업을 예술 창작의 주체가 소멸하는 과정으로 이해했다. 뒤상이 제시했던 기성품들은 즉, 레디-메이드(ready-made)된 평범한 사물에서 미학의 세계를 도출한 것으로써, 이러한 작업을 통해 뒤상이 현대 예술에 새로운 패러다임을 제시했다고 평가했다. 평범함과 미학이 한통속이 될 수 있음을 단순히 보여준 게 뒤상의 기획이었다. 그런데 보드리야르는 앤디 워홀의 경우 “예술의 주체인 예술가를 전멸시키고 창조적 행위에 정신을 집중하지 않는 데까지 나아”갔다고 보았다. 보드리야르가 보기에 워홀은 뒤상보다 한층 더 파괴적이고 현대적인 작가였던 것이다. 보드리야르는 모든 미적인 기준과 도덕에 맞서는 이러한 워홀의 도전과 전복에 호의적이다. 보드리야르는 워홀에게 “미학과 예술로부터 우리를 해방시켰다”고 할 정도로 긍정적인 찬사를 보낸다. 배영달 번역, 앞의 책, 같은 곳 참고.

78) 아서 단토, 『철학하는 예술』, 정용도 옮김, 미술문화, 2007, 107-108쪽 참고.

어떤 면에서 작품 <브릴로 상자>와 상점의 브릴로 상자들 간에는 아무런 시각적인 차이들이 존재하지 않기 때문에, 나의 전략은 시각적인 용어들만으로는 시각예술을 정의할 수 없음을 강조하는 것이다. 그렇지 않고 만약 차이들이 있다고 한다면, 분명히 예술작품 <브릴로 상자>와 상점의 브릴로 상자라는 차이에 의해서는 미술과 현실 간의 구분이 거의 설명될 수 없다.⁷⁹⁾

이렇게 현실의 일상품들과 예술품은 어떻게 구분이 가능한가? 단토는 그것이 우리에게 지각되는 외형적 성질이 아닌, 그 너머에 있는 성질이라고 보았다. 단토가 보기에 예술이 무엇인지를 알기 위해서는 ‘감각 경험’이 아니라 ‘사고(思考)’로 방향을 전환해야 한다고 보았다. 이것은 예술이 외관상의 문제가 아니라 정신의 문제이고, 결국은 철학의 문제라는 것이다.⁸⁰⁾ 여기에 이르러 예술은 철학과 맥이 닿은, 단토식으로 말하자면 ‘철학하는 예술’이 된다. 따라서 슈퍼마켓의 브릴로 상자는 그냥 포장상자 일 뿐이고 전시장의 브릴로 상자는 작품 <브릴로 상자>가 되는 근거는 외형상의 문제가 아니라 거기에 예술사 이론의 지배를 받는 해석이 덧붙여지기 때문이다. 그리하여 예술작품은 해석의 대상⁸¹⁾이 되고, 일반 사물은 그렇지 못한 평범한 것이 된다.

그렇다면 무엇이 예술인가? 단토는 예술의 본질을 ‘지각적 식별불가능성’과 함께 “어떤 것이 예술작품이 된다는 것은 i) 무엇에 관한 것이며, ii) 그것의 의미를 구현한다는 것”⁸²⁾이라는 명제를 덧붙여 설명하고 있다. 이것은 작품은 사물로서 그냥 감각할 수 있는 대상물질이 아니라 무엇인가에 대해 의미를 담고 있어야 한다는 것이며, 그러면서도 그것은 추상적인 개념이 아니라 감각에 호소할

79) 단토는 『철학하는 예술』에서 슈퍼마켓의 브릴로 상자와 작품 <브릴로 상자> 사이에는 “시각적인 차이”가 존재하지 않기 때문에 “시각적인 용어들만으로 시각예술을 정의할 수 없다”고 쓰고 있다. 이와 관련하여 단토는 다른 책 『예술의 종말 이후』에서는 두 사물 사이에 “지각적인 차이”가 없다고 표현하고 있다. 이러한 논의에서 보면 단토는 ‘시각적인 차이=지각적인 차이’로 이해하고 있음을 알 수 있다.

80) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈·김광우 옮김, 미술문화, 2004, 59쪽 참고.

81) 이러한 단토의 입장은 ‘예술계’를 요청하게 되는데, 이때 ‘예술계’라는 것은 실제 제도로서의 예술계라기보다는 예술의 존재론적인 지위에 관한 형이상학적인 문제로, 이론적인 분위기가 만들어내는 예술 세계이다. 반면 제도적인 특성을 발전시킨 디키는 ‘예술 제도론’을 내세우는데 이는 단토의 ‘예술계’에 대한 인식과 상당한 거리가 있다. 정상미, 앞의 논문, 26-27쪽 참고.

82) 앞의 책, 354쪽.

수 있는 감성적이고 미학적인 특성을 실현시키고 있어야 한다는 의미다.⁸³⁾ 단토는 ‘지각적 식별불가능성’과 함께 이 두 가지 조건 외에는 예술이 받아야 할 특정한 규정이나 조건은 없다고 정리했다. 이러한 단토의 예술 규정은 특정한 시대와 지역의 예술사가 아니라 인류와 함께 해온 세계 모든 예술사를 포괄할 수 있는 점에서 의미가 있다고 하겠다.⁸⁴⁾

예술작품은 실재 그 자체로 제시되는 것이 아니라 재현된 것으로서 의미를 갖는다. 제시된 것과 재현된 것은 그에 대한 경험의 차이를 보인다. 실제로 제시된 것에서는 실재에 대한 경험을 하는 것이다. 그러나 예술에서의 경험처럼 재현된 것에서는 우리가 그것이 실재가 아님을 알고 있기에 거리두기가 가능해져서 충분히 그것을 향유할 수 있게 된다. 제시된 것 앞에서 우리는 의미론적 평가를 필요로 하지 않지만 재현된 것에서는 의미론적인 평가를 한다. 다만 이때 실제로 물리적인 변형이 이루어지지 않는 않지만, 그런 변형이 있는 것처럼 인식되는 것은 예술이 존재론적인 변용(transfiguration)⁸⁵⁾을 거쳤기 때문으로 본다. 따라서 외형은 똑같더라도 실재와 예술작품은 존재론적으로 다른 지위를 갖게 되어 속한 영역도 달라지는 것이다.⁸⁶⁾

단토의 이런 정의에 따르면 현대 예술가들은 외형상 구분 가능한 새로운 작품을 창작하는 것이 아니라 이미 기성품으로 존재하는 것일지라도 거기에 의미를 부여하는 작업을 수행한다는 걸 의미한다. 따라서 외형적인 구분이 불가능한 상

83) 박이문은 이에 대해 “예술작품의 본질이 그냥 감각대상으로서 물질이 아니라 무엇인가에 대해서 무엇인가를 의미·지칭·재현·표현하는 일종의 언어라는 것”이며, “그 언어의 의미는 추상화된 개념적인 것이 아니라 감각에 호소하는 감성적·미학적·물리적인 특성을 가짐으로써 수학적 언어와 일상적 언어와는 구별”된다고 해석하고 있다. 박이문, 앞의 논문, 24-25쪽 참고.

84) 박이문은 단토의 예술관이 보편적인 세계 예술사를 서술할 수 있다는 점에 긍정하면서도 이런 예술 정의로는 예술과 우리 일상생활 곳곳에서 볼 수 있는 것들 중에 단토의 예술 규정에 맞는 것-국가를 상징하는 국기 디자인, 토템, 각종 기념비, 기념비적 건물 등-을 구별하는 문제가 남는다고 지적하고 있다. 이에 대한 명확한 개념 규정이 다시 이어지지 않고 단토 논리대로라면 시대와 지역마다 각기 다른 목적으로 제작된 ‘예술작품’들을 평가 기준 없이 잡다하게 한데 모아놓은 것처럼 예술이 아무 것도 아닌 것이 될 수도 있다고 비판한다. 같은 논문, 같은 곳 참고.

85) 변용(transfiguration)이란 단어는 단토의 예술론을 이해하는 핵심개념으로서 일상적인 사물이 의미론적인 변용(transfiguration)을 거치면서 예술작품이 될 수 있다는 게 단토의 생각이다. 일상 사물과 변용을 거친 사물 간에 지각적인 차이가 드러나지 않을 때 어떻게 예술을 구분할 것인지에 대한 논증을 『일상적인 것의 변용』에서 자세하게 전개하고 있다.

86) 정상미, 앞의 논문, 14-17쪽 참고.

황에서 예술작품에 존재론적인 지위를 부여하는 것은 예술 이론의 지배를 받는 예술계의 ‘해석’이라는 결론에 이른다. 이는 예술이 이론 의존적인 것임을 보여준다. 앞 장에서 살펴본 대로 단토가 예술종말론을 통해 ‘탈역사적 예술’에서 다원화를 인정하여 예술의 외연을 한없이 넓힌 것과 달리 실제로는 예술이론에 대한 이해를 가져야만 예술과 비예술을 구분할 수 있다고 규정하게 되는 셈이다. 이로써 예술이 다원화 됨에도 불구하고 비평가 없이는 예술을 이해할 수 없도록 만들어 버리는 한계를 노정한다.

3. 예술의 종말과 예술의 다원성

앞서 단토가 선언한 ‘예술의 종말’은 예술 자체의 끝이 아니라 예술사를 이끌어오던 ‘내러티브의 종말’임을 살펴 보았다. 따라서 단토는 예술의 종언을 예견한 헤겔의 미학을 빌려 목적을 갖고 진행돼 왔던 역사적인 과정은 이미 ‘과거의 것’이 되고, ‘역사-이후’시대인 오늘 날 예술은 자유로운 것이 되었다고 보았다. 따라서 과거 예술가들처럼 예술을 하기 위해서 따라야 할 강령 같은 것은 더 이상 존재하지 않는다. 이는 예술의 해방을 의미하는 것으로 단토는 다음과 같이 예술가들의 해방을 언급한다.

예술의 종말은 예술가의 해방이다. 그들은 이제 어떤 것이 가능하지 않은지를 확증하기 위해 실험에 매달릴 필요가 없다. 우리는 그들에게 모든 것이 가능하다고 미리 말해줄 수 있다. 예술의 종말에 대한 나의 생각은 오히려 역사의 종말에 대한 헤겔의 생각과 비슷하다. 그의 견해에 따르면, 역사는 자유에서 종말을 고한다. 그리고 이것은 오늘날 예술가들의 상황이다.⁸⁷⁾

이처럼 단토는 예술 종말론을 헤겔의 예술종말론과 마찬가지로 예술의 존재론적인 끝을 의미하는 ‘죽음’이 아니라 ‘자유’를 선언하고 있다. 이러한 자유 선언은

87) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈 · 김광우 옮김, 미술문화, 2004, 17쪽 참고.

과거의 예술사가 종말을 고하고 ‘탈역사적 시기’에는 예술사의 목적이 존재하지 않으니 무엇을 할 것인지 방향이 정해지지 않는다는 의미다. 따라서 모든 예술이 가능하다는 결론에 이르고 이는 곧, 예술의 다원주의를 인정하는 결과를 낳는다.

단토는 이러한 다원주의를 무척 긍정적으로 해석하고 있다. 이러한 주장을 뒷받침 하는 예술상황을 그는 미국의 영화와 음악 등 대중음악이 국경선을 넘어 세계로 퍼져가는 상황을 예로 들고 있다. 고급 예술의 경우에도 순회전시, 계속 늘어가는 화랑과 전 세계 관람객을 향해 문을 열고 있는 비엔날레 등 예술 산업 자체가 전지구화 되는 과정을 겪고 있다고 보고 있다. 그래서 이제 “전 세계에 다양한 센터를 두고 있는 예술계는 사실 그 자체의 주권을 갖는 하나의 국가가 되었다”⁸⁸⁾고 본다. 이러한 언급은 단토가 예술의 다원주의를 얼마나 긍정적으로 받아들이고 있는지를 잘 보여준다. 단토의 주장대로라면 예술을 이끌어오던 과거의 어떤 규범이나 목적이 모두 종말을 고했기 때문에 이제 자유를 맞은 예술은 무엇을 해도 되는 시대가 된 것이다. 이를 희망적으로 이해하고 있는 단토의 입장은 아래 인용문에서 잘 드러난다.

진정 규칙이라는 게 없다면, 예술가들이 자신이 하고 싶은 그 어떤 방식으로든, 자신이 원하는 그 어떤 명령 하에서건 회화예술을 추구할 수 있는 가능성이 열리게 될 것이다. 다만 이 명령들은 이제 더 이상 역사에 기초하지 않는다.⁸⁹⁾

이처럼 예술의 다원주의를 한없이 긍정하고 있는 입장에서라면 예술이 극단적인 상대주의로 흐르는 것 역시 다원화로 인정할 수밖에 없다. 단토는 어느 한 가지 양식으로 정리할 수 없을 만큼 다양한 양식으로 분화해가는 현대예술을 희

88) 이러한 단토의 언급은 예술사회학의 눈으로 보면 비판의 소지가 다분히 존재한다. 세계화 시대에 미국이라는 거대한 자본에 의해 규격화된 상품으로 포장된 문화상품이 낱알이 문화의 다양성을 소멸시키고 있는 상황을 긍정하고 있는 것처럼 비춰지기 때문이다. 이런 차원에서 세계화란 이름으로 비서구의 문화적 다양성이 급격히 무너지고 있는 것을 “예술의 위기”라고 우려하면서 문화의 다양성을 보호하려는 주장도 제기되고 있다. 요스트 스미르스, 『예술의 위기』, 김영한·유지나 옮김, 커뮤니케이션북스, 2009 참고. 본 논문에서는 단토의 발언이 예술 종말 이후에도 예술 제작활동은 사라지지 않고 여전히 생산되고 있음을 의미하는 차원에서 인용하고자 한다.

89) 앞의 책, 318쪽 참고.

망적으로 바라본다. 한 가지 양식만을 옳다고 내세웠던 “극단적인 불관용”⁹⁰⁾의 시대를 마감하고 “예술종말 테제는 이러한 편견 및 그 밖의 많은 편견으로부터 우리를 해방시킨다”⁹¹⁾고 언급하는 것에서 예술종말론에 대한 희망적인 해석을 이끌어내고 있는 단토의 입장을 충분히 알 수 있다. 예술의 다원화로 인해 점차 외연이 커져가는 현대 예술의 양상에 대해 단토는 “과거에는 지금처럼 많은 장소에 그토록 많은 사람들에 의해 예술이 만들어지고 감상되어본 적이 없었다.”고 하면서 이야기말로 “예술의 종말과 서로 잘 맞아떨어지는 현상일 뿐만 아니라 그것의 논리적 귀결이기도 하다.”고 주장하고 있다.⁹²⁾

그러나 단토가 제시한대로 예술의 종말을 통해 얻은 다원화가 과연 긍정적인 의미의 ‘해방’으로만 바라볼 수 있는지는 많은 논쟁점을 갖고 있다. 단토는 예술을 위한 규칙이 없으니 예술가들이 자신이 하고 싶은 그 어떤 방식이라도 추구할 수 있는 가능성을 긍정하고 있지만, 그 가능성이 단토의 예측대로 긍정적으로만 전개되지 않는다.

4. 예술의 다원화가 야기하는 문제

오늘날 다원화된 현대 예술은 대단히 산만하고 복잡한 양상을 보이고 있다. 미술관 안팎에서는 여러 예술양식들이 공존하고 있고, 때로 관객에게 ‘충격’을 주기 위한 파격적인 작품들도 선보인다. 그런가 하면 대중매체를 통해 상업성과 결합된 예술 시장은 나날이 커져가고 있고, 현대의 일상에는 도처에 ‘키치’⁹³⁾라는 이

90) 같은 책, 14쪽 참고.

91) 같은 책, 같은 곳.

92) 같은 책, 18쪽 참고.

93) 키치라는 용어는 19세기 말부터 예술비평에 쓰이기 시작해 20세기 중반에 이르러 널리 퍼지게 되었다. 주로 대중의 문화적인 욕구에 맞춰 제작되는 세속적인 예술품을 뜻하는 것으로 고급 예술을 위장한 저급한 예술의 의미를 담고 있다. 고급 문화와 저급 문화의 구별이 분명한 과거에는 키치에 대해서 저급한 문화라는 인식이 지배적이었으나 팝아트의 부상과 함께 다양한 문화상품이 쏟아지고 있는 현대에 와서는 키치에 대한 평가도 달라지고 있다. 조중걸, 『키치, 우리들의 행복한 세계』, 프로네시스, 2007, 8-18쪽 참고.

름으로 예술품들이 넘쳐나고 있다. 이러한 상황에 처한 현대 예술에 대해 문화사상가인 장 보드리야르는 “예술이 무가치하다”⁹⁴⁾고까지 주장한다. 보드리야르가 보기에 오늘날 예술은 다소 유희적이고, 다소 저속하고, 새로운 창작 없이 과거의 양식들을 차용하거나 모사(模寫)할 뿐이다. 이러한 현대예술은 ‘미적 환상’보다 ‘미적 환멸’을 증대시켜 나가게 되고, 이로써 우리를 완전히 무관심하게 만든다.⁹⁵⁾ 이러한 분석은 단토가 예술의 다원성을 긍정함에도 불구하고 실제 현대 예술의 전개 양상은 긍정적이지 못하다는 것을 보여준다. 이러한 상황은 예술의 다원화가 내용의 풍부함이나 진지함을 담보하지 못하고 상업적인 팽창만 불러왔다는 비판이 제기될 만한 대목이다.

단토는 앞서 서술한 대로 팝아트를 기점으로 이전의 예술사에 내재하던 진보적 내러티브가 종말을 고했다고 보았다. 따라서 단토는 이후 예술에는 어떠한 방향도 존재하지 않는다면, 예술에 ‘해방’을 선언하고 모든 예술을 긍정한다. 이로써 단토가 예술종말론을 통해 예술 다원화의 길을 열었다는 긍정적인 의미에도 불구하고 예술의 다원화가 야기하는 새로운 문제를 극복해야 하는 과제를 남겼다.

실제, 현대 예술이 보여주는 극단적인 양상에 단토 스스로도 혼란스러워한다는 걸 알 수 있다. 단토는 ‘외설, 정면 누드, 피, 정액, 신체 훼손, 실제 위험, 실제 고통, 정말일지도 모르는 죽음’⁹⁶⁾을 이용하여 극단적인 퍼포먼스를 보여주는 오늘날의 예술 상황에 대해 “우리는 예술에 너무 절대적인 자유가 부여되어 예술이 무한한 유희의 개념을 가리키는 이름처럼 여겨지는 시대에 들어섰다”⁹⁷⁾고 언급하기에 이른다. 이와 같은 단토의 비판론에 대해 인류학자인 엘렌 디사나야케⁹⁸⁾

94) 배영달 편역, 앞의 책, 11쪽 참고.

95) 보드리야르는 모든 것을 상품으로 만드는 현대사회에서, 평범하고 일상적인 사물이 교환가치를 지니도록 이미지화 하는 과정을 통해 미적인 것으로 변모된다고 보았다. 따라서 평범한 것이 모두 미적인 것이 되면서 미학은 특별하지 않게 되었고, 이로써 예술은 더 이상 존재 의미가 사라져 버렸다고 주장한다. 이 과정을 보드리야르는 예술이 무의미로 가는 과정으로 이해했고, 이후 이러한 주장은 또 다른 예술종말론으로 논의 된다. 배영달, 『보드리야르와 현대예술(2)』, 『프랑스문화연구』, 17집, 2008, 76-78쪽 참고. 그 외 배영달이 편역한 『예술의 음모』와 『보드리야르의 문화읽기』에도 이와 관련한 보드리야르의 논의가 자세히 들어있다.

96) 엘렌 디사나야케, 『미학적 인간』, 김한영 옮김, 예담출판사, 398쪽 재인용.

97) 같은 책, 16쪽 재인용.

98) 원시사회부터 문명사회에 걸친 폭넓은 연구를 통해 인간이 선천적으로 예술적이고 미적인 존재라는 것을

는 모든 방향을 다 인정함으로써 오히려 방향 개념을 지워버린 단토의 예술관이 필연적으로 다다를 수밖에 없는 한계라고 지적하고 있다.⁹⁹⁾ 디사나야케는 예술의 다원화가 모더니즘의 완고하고 배타적이고 자기만족적인 태도를 폭로하여 예술의 해방과 민주화로 가는 길을 열었다는 점에는 동의한다. 하지만 모든 것이 똑같이 미적 표현과 존경을 받을 가치가 있다는 선언에 대해서는 비판적이다. 디사나야케는 “모든 것이 똑같이 가치 있다면, 그 어떤 것이든 할 가치가 있다는 말인가?”¹⁰⁰⁾라고 반문하면서 이러한 절대적 상대주의를 경계한다.

이러한 한계는 단토의 예술관이 예술의 다원화를 인정하는 과정에서 예술적 성취 정도를 가늠할 기준을 지워버림으로써 빚어진 문제다. 결국 차이가 지워진 자리에 “발전 없는 변화 가능성”¹⁰¹⁾만 남게 되었다.¹⁰²⁾ 더군다나 차이 없이 모두 동등한 예술의 성격을 단토가 ‘지각적 식별불가능성’으로 규정함으로써 이제 예술과 비예술을 구분하는 것은 ‘해석’에 의존할 수밖에 없게 됐다. 이는 예술을 이론 의존적인 것으로 만들어 버린다는 한계를 남긴다. 이제 예술은 예술사에 대한 전문지식을 습득하고 이해한 전문가에 의해서만 판별이 가능하게 되어 또 다른 ‘엘리트 예술관’이라는 비판¹⁰³⁾을 피할 수 없어 보인다. 따라서 예술종말론 논의가 예술의 개방성을 지지한다는 긍정성에도 불구하고 오히려 예술에 대한 접근을 더욱 어렵게 만드는 결과를 초래하게 된다. 이에 대해 디사나야케는 아서 단토와 같은 예술철학자들이 예술이론을 통해 예술을 실제인 양 제시하지만 실제 인류 역사와 함께 해왔던 넓은 의미의 예술은 전혀 포괄하거나 설명해내지 못하

주장해온 인류학자이다. 디사나야케는 이러한 자신의 종중심주의적인 ‘다원주의 미학’을 『미학적 인간 (Homo Aestheticus)』, 『예술의 존재 이유 (What Is Art For)』, 『예술과 정교 (Art and Intimacy)』 등의 저작을 통해 지속적으로 제기하고 있다. 엘렌 디사나야케, 같은 책 참고.

99) 앞의 책, 371쪽 참고.

100) 같은 책, 361쪽.

101) 같은 책, 371쪽 재인용.

102) 이처럼 다원화 되는 것을 현대성의 특징으로 이해하는 시각도 있다. 예술과 관련한 다양한 글에서 보드리야르는 현대사회에는 도처에 미적인 것이 넘쳐난다고 분석한다. 그러나 이러한 미적인 것, 다시 말해 예술은 상업적인 성격을 띤 가상적인 것이 되어 끊임없이 순환·반복될 뿐이라고 지적한다. 이런 입장에서 보드리야르는 예술이 무가치해지고 있다고 주장한다. 그런데 보드리야르는 예술이 무가치해지는 이런 현상이 모든 가치가 떨어지고 있는 현대사회의 당연한 귀결로 봄으로써 사태를 수용할 수밖에 없도록 만든다는 비판도 받는다. 예술에 대한 보드리야르의 자세한 논의는 『예술의 음모』 참고.

103) 최충웅, 「Arthur. C. Danto의 예술종말론에 관한 연구」, 서울산업대학교, 2005, 석사학위 청구논문, 56쪽 참고.

고 있다고 비판한다. 이론 의존적인 이런 경향은 예술을 개념으로 제한함으로써 오히려 도달할 수 없고, 무의미한 것으로 만들고 있다고 본다.¹⁰⁴⁾

인류가 나아가고자 하는 예술의 전망 없이 “무엇이든 다 좋다”는 식으로 예술 종말론을 이해한다면 나만 즐거우면 된다거나, 그저 장식적인 것에만 머무는 것이나, 고도의 상업적인 전략이 구사된 예술품 등이 모든 것을 동등하게 좋다고 해야 할 것인가. 모두를 긍정해야 한다면 과거의 것이라고 비판하는 엘리트주의 예술 역시 동등하게 좋은 것인가. 이런 극단적 상대주의에 대한 대안을 찾아야만 예술종말론의 함의가 현대 예술의 지평을 넓히는 이론적 토대가 될 수 있다.

이런 한계를 극복할 대안을 찾지 못하면 예술 다원화는 일원성을 부정하기 위해, 모든 것이 진리라고 보는 다원성을 긍정함으로써 결국 일원성마저도 인정해야 하는 순환논증의 오류를 범하고 만다. 질적인 차이가 인정되지 않는 곳에서 다원주의를 주장하는 것은 또 다른 일원성을 공고히 할 위험이 존재한다. 어떤 것 하나도 진리일 수 없다는 게 단토의 예술종말론이 가진 함의다. 그렇다면 단토의 예술규정도 최종적인 진리로서 받아들일 수 있는 언명은 아니다. 따라서 단토의 예술종말론 역시 진리로서 긍정되는 게 아니라 부정되는 과정을 통해 다시 긍정으로 나아갈 수 있는 가능성을 열어 두어야 한다.¹⁰⁵⁾

그렇다면 단토의 예술 다원화가 야기하는 이 같은 문제를 극복할 방안은 무엇인가? 디사나야케는 이에 대해 예술이 무엇인지를 규정하기 위한 오랜 논쟁에도 불구하고 현대에 이르러서는 그 답 찾기를 포기하고 모든 것을 긍정하는 다원주의를 받아들일 수밖에 없는 것은 처음부터 접근법이 잘못되었기 때문이라고 지적한다. 디사나야케는 진화론의 입장에서 어째서 예술이 인류와 함께 살아남았는가에 주목한다. 결론적으로 디사나야케는 보통 예술이라고 통칭하는 인간의 미적인 행위가 인간의 생존을 더 강화시켜 줄 수 있는 필요성 때문에 선택되어 진화해왔다고 답을 내린다. 이때 예술은 실제 세계를 형상화하고, 향상시키고, 변형하는 순수한 행위를 말한다. 따라서 예술도 유희처럼 특별한 어떤 것을 윤색한 것,

104) 앞의 책, 352-355쪽 참고.

105) 박구용은 이와 관련해 「예술의 종말과 자율성」에서 예술과 비예술을 구분할 수 없다는 단토의 주장을 수용하면서도 예술의 다원주의가 초래할 수 있는 문제점을 비판하고 있다. 이러한 비판을 바탕으로 긍정 예술과 부정예술을 구별할 수 있는 기준을 제시하고 부정미학(Negativitätsästhetik)의 가능성을 논증하고 있다. 박구용, 앞의 논문 참고.

삶을 보완하는 것으로 본다. 이렇게 미적인 특별함을 만들고 그에 반응하는 행위를 현대미학 이론에서는 비실용적으로 이해하지만 디사나야케가 보기에는 그것은 꼭 필요하고 실용적이었다고 판단한다.¹⁰⁶⁾ 이런 실용성 때문에 인간은 예술 행위를 통해 생존에 유리한 조건을 만들 수 있었다는 입장이다. 디사나야케와 같이 종종심주의적인 예술관에서는 예술과 생존의 분리 때문에 예술이 협소한 엘리트 예술에 갇혀 일반인들의 예술 활동이 ‘종말’을 고한다고 본다. 이러한 한계를 극복하기 위해서는 근대예술관에 갇힌 시각부터 교정할 필요가 있다.

예술이 보통 생각하는 것보다 더 흔하고 도처에 편재되었다는 말은, 모든 기준이 창밖으로 날아가고 어떤 기준이 들어와도 괜찮다는 뜻이 아니다. 어떤 것을 특별화 한다는 것은 시간을 들여 그것을 감상하는 사람들에게 이해하기 쉽고, 인상적이고, 심금을 울리고, 만족을 주는 결과를 생산하기 위해 마음을 쓰고 최선을 다한다는 것을 의미한다. 바로 이것이 우리가, 예술을 통해 경험이 강해지고, 고양되고, 보다 기억할 만해지고 유의미해진다고 말할 때 의미하는 것이다.¹⁰⁷⁾

이와 같이 예술을 “인상적이고, 심금을 울리고, 만족을 주는 결과를 생산하기 위해 마음을 쓰고 최선을 다하는 것”으로 이해하는 디사나야케는 “모든 것이 가능하다”는 단토의 예술관이 극단적인 상대주의를 불러온다는 비판을 제기할 만하다. 디사나야케의 입장에서는 단토의 예술관이 모든 예술을 인정한다는 긍정적인 의미에도 불구하고 오히려 그 전제 때문에 예술을 또 다른 한계에 가두고 있다고 볼 수 있다. 이러한 한계는 단토의 예술종말론이 근대 예술(fine art)을 전제로 두고 있기 때문으로 보인다. 따라서 그동안 이론적인 개념에 갇혔던 예술에 대해 새로운 시각으로 접근해야 한다. 디사나야케의 말처럼 “그토록 장황한 설명을 만들어 낸 그 작은 단음절어, 줄어들고 후퇴하다가 체서 고양이처럼 장난스러운 포스트모더니즘의 미소만 남기고 사라진”¹⁰⁸⁾ 예술을 인류사 속에 이어져온 넓

106) 앞의 책, 392-401쪽 참고.

107) 같은 책, 399쪽.

108) 같은 책, 392쪽.

은 개념의 예술로 포용하려면 종종심적인 개념으로 접근하는 것을 허용해야 한다. 이는 보통의 예술사에서 보듯 예술을 객체나 성질로 보는 모더니즘의 관점이거나, 텍스트나 일용품으로 보는 포스트모더니즘의 관점에서 벗어나 행위자체, 즉 제작하고 행하고 감상하는 과정으로 전환해야 함을 의미한다. 예술 개념에 대한 이러한 방향전환은 예술종말론의 함의에서 제시되는 예술의 다원화가 긍정적인 본래 의미로 작용할 수 있는 관점을 제공할 것으로 보인다. 즉, “모든 사람이 인식하고, 장려하고, 개발해야 할 인간의 정상적이고 필연적인 행동”¹⁰⁹⁾으로 예술을 이해하고 보다 넓은 의미에서 예술의 다원성을 논의한다면, 예술종말론의 함의에서 다원성이 야기하는 문제를 극복하고 현대예술의 미학적인 지평을 넓혀줄 수 있는 가능성을 발견할 것으로 보인다.

109) 같은 책, 401쪽.

V. 결론

나날이 물신화 되고 있는 현대 사회는 눈길 닿는 곳 어디서나 상품화된 미적인 이미지들이 우리의 생활을 지배한다. 뿐만 아니라 문화산업이란 이름으로 거대자본이 만들어내는 규격화된 문화상품이 세계를 휩쓸고 있고, 예술품은 천문학적 금액을 호가하며 호사가들의 소유품이 된다. 이렇게 해서 예술품은 최고의 투자 상품이 되고, 화랑과 큐레이터, 비엔날레 등 관련 예술계는 현대사회에서 강력한 문화 권력을 형성하고 있다. 그런가 하면 미술관의 안팎에서는 온갖 양식의 작품들이 공존하며, 혼성매체가 만들어내는 충격적인 퍼포먼스도 계속되고 있다. 그런데 예술이 어느 때보다 호황을 누리고 있는 듯 보이는 이러한 상황에도 불구하고 오히려 예술은 점점 삶에서 분리되어 ‘그들만의 잔치’가 돼가고 있다. 그리하여 무엇이든 가능하다는 자유 선언에도 불구하고 현대 예술은 소외되고 고립된 현대인의 삶을 닮아가고 있다. 제틀마이어가 ‘중심의 상실’로 진단하듯이 예술은 이제 이상과의 연결이 끊어졌고, 사회와는 상업성과 “은밀한 공모”¹¹⁰⁾를 통해 새로운 관계를 맺고 있으며, 미는 진리와 우연한 관계에 있을 뿐 아니라, 심지어 그 진리라는 것마저 의문스러운 것이 되어 버렸다.¹¹¹⁾

이처럼 나날이 화려해지면서도 오히려 관객과는 멀어지면서 점점 고립되고 있는 현대 예술의 양상은 이전과는 다른 패러다임으로 접근할 것을 요구한다. 일찍이 헤겔은 근대 예술이 출현하면서 보인 혼란스런 양상을 서술하면서 예술종말론을 제기한 바 있다. 단토는 이러한 사유를 계승하여 현대 예술에 ‘종말’이란 테제를 제시하면서 현대 예술계에 강력한 이론적 배경을 제공하고 있다. 이러한 예술종말론 논의는 복잡한 현대 예술의 양상을 분석하는 데 유효하고 설득력 있는 이론을 제시한다. 따라서 본 논문은 예술종말론의 효시를 이루는 헤겔의 예술종

110) 보드리야르가 현대사회의 문화비평을 하는 과정에서 예술계의 문제를 비판하는 핵심적인 표현이다. 보드리야르는 현대사회에서 예술의 가치가 하락하는데도 여전히 예술계가 문화 권력으로 작동하는 시스템에 대해 “예술의 음모, 공모”라는 표현으로 비판을 가한다. 『예술의 음모』와 『보드리야르의 문화 읽기』 참고.

111) 스티브 빙기, 『‘예술의 종인’명제에 대한 다양한 해석들』, 『예술의 죽음과 부활』, 김문환·권대중 편역, 지식산업사, 2004, 170-171쪽 참고.

말론과 헤겔의 논의를 근거로 현대 예술의 변화를 읽어내고 있는 예술철학자 단토의 입장을 함께 살펴보고, 예술종말론 논의가 현대 예술에 갖는 미학적 의미를 고찰해 보고자 했다. 이를 위해 다음과 같은 과정으로 탐구를 진행했다.

첫 번째는 헤겔의 예술철학에서 나온 예술종말론이다. 여기서는 두 가지 입장에서 헤겔의 예술종말론을 고찰하였다. 먼저 예술형식론의 입장이다. 여기서는 정신을 매개하는 예술형식은 정신성이 충분히 구현되고 나면 소멸한다는 입장이다. 이 과정은 예술이 갖는 이중적인 지위로 인해 종말의 성격도 이중적임을 보여준다. 헤겔은 예술에 대해 미적 가상이면서도 진리를 드러낼 수 있는 자격을 부여했다. 따라서 예술은 종교와 학문과 더불어 절대정신의 표상이 반영될 수 있는 지위를 얻게 된다. 이 때문에 예술미를 기준으로 하는 종말과 정신성의 내화 정도를 기준으로 하는 종말, 이렇게 두 번의 종말이 예술형식론에 내포되어 있다. 이러한 과정을 통해 살펴본 종말의 의미는 예술의 소멸을 의미하는 게 아니라 예술의 자율성을 의미하는 것임을 확인하였다. 다음은 종교철학적인 접근이다. 여기서는 헤겔이 예술을 신적 표상의 반영으로 이해한 점에 근거해 예술의 종말을 점차 인간화 되는 신적 표상의 반영으로 해석했다. 따라서 예술종말론의 의미를 종교로부터 예술의 독자성을 확보하는 것으로 이해했다.

다음은 헤겔의 역사철학에 근거해 현대 예술을 분석하는 단토의 예술종말론을 살펴보았다. 여기서는 단토의 문제의식에 단초가 된 팝아트를 중심으로 예술과 비예술의 경계가 흐려지게 되는 과정에서 예술종말론이 도출되는 과정을 고찰했다. 따라서 이렇게 경계가 무너진 상황에서 어떻게 예술과 비예술을 구분할 것인가에 대해 단토의 예술규정을 확인하고, 이러한 근거에서 도출되는 예술의 존재론적 지위에 대한 의의와 함께 한계점도 고찰해 보았다. 단토의 예술규정은 예술에 대한 기존의 개념을 포기하고 다원주의적인 예술관을 긍정하게 만들었다. 그러한 과정에서 예술의 다원주의는 그동안 예술사에서 배제되었던 작품들을 예술로 긍정 할 수 있게 만들었다는 의의를 갖는다. 그러나 예술의 다원화는 예술의 질적인 차이를 구별할 가능성을 상실하게 만드는 한계를 남긴다.

이러한 과정을 통해 도출한 결론은 다음과 같다.

첫째, 헤겔과 단토의 예술종말론 논의에서 ‘종말’은 예술 그 자체의 소멸을 의미하는 존재론적인 소멸을 의미하는 단어로 쓰고 있지 않다는 것이다. 두 논의

모두 예술의 존재를 인정하고 예술의 자율성을 긍정하기 위한 이론전개 과정에서 나온 수사적인 표현임을 확인했다.

둘째, 두 논의 모두 예술의 역사에서 드러나듯이 예술의 의무가 종결됐다는 의미에서 예술종말론을 제기하고 있다는 점이다. 헤겔은 정신성 또는 종교적인 것을 내용으로 하는 예술은 종결됐다는 차원에서 예술종말론을 제기하고 있다. 또 단토의 경우는 이전 시기까지 예술이 가진 단일한 진보적 내러티브가 종결됐다는 차원에서 종말론을 제시한다. 두 논의 모두 이전과의 단절을 통해 임무로부터 자유로워진 예술의 지위를 논하고 있다.

셋째, 자유로워진 예술은 이후 어떠한 소재나 형식에 제한이 사라져 무엇이든 가능하다는 결론을 도출함으로써 예술에 다원화의 길을 열어 주었다. 그러나 예술형식이 다원화 되면서 빚어지는 문제에 대해 단토는 어떤 대안도 제시하지 못하고 있다. 이에 반해 헤겔은 예술의 자유 선언 안에 '인간'을 내용으로 담아야 하는 함의를 남겨둠으로써 단토의 이론적 한계를 보완할 수 있는 시사점을 던져 주고 있다. 또한 진화심리학의 예술관도 질적 판단 없이 모든 예술을 긍정하는 다원주의를 비판하면서, 이에 대한 해결책을 제시하고 있다. 이 입장에서는 예술을 이론적인 개념 틀 안에서 논의했던 이전의 이론 의존적인 시각을 전환시킬 것을 주문한다. 그래서 예술을 '행위'로서 받아들여 보다 넓은 외연으로 포괄할 필요성을 제시한다. 그래야만 예술이 전문가들만의 것이 아니라 단토가 긍정하는 '예술의 다원화'가 가능할 수 있기 때문이다.

이러한 결론을 이끌어내는 과정에서 살펴본 헤겔의 예술종말론은 헤겔의 예술철학 뿐 아니라 전 철학체계에 대한 이해를 통해 파악해야 할 방대한 이론이다. 따라서 본 논문이 예술종말론을 미학적 의미를 갖는 부분으로 좁혀 고찰했기 때문에 보다 다양한 해석의 가능성이 제한될 수 있는 한계가 있다. 또한 헤겔의 예술종말론이 예술일반에 대한 방대한 철학적인 이론체계를 전개하는 과정에서 나온 것이라면 단토의 경우는 미국의 현대회화를 이론적으로 분석하는 과정에서 나온 예술종말론이기 때문에 두 논의가 다루는 분야와 범위의 편차가 크다는 단점도 아울러 존재한다. 그러나 단토 스스로 헤겔리안으로 인정하고 있듯이 헤겔 철학을 변용하여 자신의 학문적 배경으로 삼고 있다는 점을 감안하면 두 논의가 교차하면서 만들어내는 미학적인 의미와 한계를 밝혀본 것도 의미 있는 작업이

라고 본다.

현대사회에서 예술은 나날이 양적으로 팽창하고 있다. 그러나 이 같은 상황이 삶 속에 작용하는 예술의 힘도 커진다는 걸 의미하지는 않는다. 본래 예술은 인류의 탄생과 함께 삶 속에 이어져온 것이지만 미학개념이 도입된 최근 2백년간 예술은 지나치게 협소한 개념에 갇히면서 ‘삶 속의 예술’은 유폐되고 말았다. 이렇게 왜소해지고 있는 예술에 대해 본 논문에서는 진리를 매개하거나 진보를 담지 해야 하는 예술의 임무가 종말을 고했음을 헤겔과 단토의 예술종말론 논의에서 살펴보았다. 이들 논의의 공통점은 종말은 끝이 아니라 해방의 의미로서 해석되어 ‘예술’의 외연을 넓히고, 예술이 아닌 것으로 배제되었던 것들을 포괄할 수 있는 긍정적인 의미를 담고 있다. 또한 자유를 찾은 예술이 이후 ‘인간’을 담아야 한다는 헤겔의 명제 역시 현대 예술의 방향성을 모색하는데 유효한 의미를 담고 있다. 따라서 나날이 삶으로부터 멀어지고 있는 현대 예술의 한계를 지적하고 현대 예술의 전망을 모색하는 데 있어 헤겔과 단토의 예술종말론은 여전히 유효한 명제이다.

참고문헌

단행본

- Abraham Moles, 『키치란 무엇인가』, 엄광현 옮김, 시각과언어, 1995
- Arther Danto, 『예술의 종말 이후』, 이성훈·김광훈 옮김, 미술문화, 2004
, 『일상적인 것의 변용』, 김혜련 옮김, 한길사, 2009
, 『철학하는 예술』, 정용도 옮김, 미술문화, 2007
- David Bales, 『예술가여 무엇이 두려운가』, 임경아 옮김, 루비박스, 2006
- E. H. J. Gombrich, 『서양 미술사 상·하』, 최민 옮김, 열화당, 1984
- Ellen Dissanayake, 『미학적 인간』, 김한영 옮김, 예담출판사, 2009
- Eric Booth, 『일상, 그 매혹적인 예술』, 강주현 옮김, 에코의서재, 2009
- G. W. F. Hegel, 『미학 강의』, 서정혁 옮김, 지식을만드는지식, 2009
, 『헤겔미학 I·II·III』, 두행숙 옮김, 나남출판, 1997
- H. W. Van Loon, 『반론의 예술사 이야기 I·II·III』, 이덕렬 옮김, 들녘, 2000
- Jean Baudrillard, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2009
, 『보드리야르의 문화 읽기』, 백의, 1998
, 『아메리카』, 주은우 옮김, 산책자, 2009
- Joost Smiers, 『예술의 위기』, 김영한·유지나 옮김, 커뮤니케이션북스, 2009
- Klaus Honnef, 『앤디 워홀』, 최성욱 옮김, 마로니에북스, 2006
- Monroe C. Beardsley, 『미학사』, 이성훈·안원현 옮김, 이론과실천, 1999
- Norbert Lynton, 『20세기 미술』, 윤난지 옮김, 예경, 1997
- Stefano Zuffi, 『천년의 그림여행』, 서현주·이화진·주은정 옮김, 예경, 2005
- S. P. Lamprecht, 『서양철학사』, 김태길·윤명로·최명관 옮김, 을유문화사, 2001
- Vera L. Zolberg, 『예술사회학』, 현택수 옮김, 나남출판, 2000
- Vigil C. Aldrich, 『예술철학』, 오병남 옮김, 서광사, 2004

W. Tatarkiewicz, 『미학의 기본개념사』, 손효주 옮김, 미술문화, 2008

Wolfgang F. Haug, 『상품미학비판』, 김문환 옮김, 이론과실천, 1991

김광우, 『뒤샹과 친구들』, 미술문화, 2001

김문환 · 권대중 편역, 『예술의 죽음과 부활』, 지식산업사, 2004

김수용, 『예술의 시대』, 아카넷, 2009

김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교출판부, 2002

논장편집부 엮음, 『미학사전』, 논장, 1993

미학대계간행회, 『현대의 예술과 미학』, 서울대학교출판부, 2008

박이문, 『예술철학』, 문학과지성사, 1994

배영달 편역, 『예술의 음모』, 백의, 2000

오카모토 타로, 『오늘의 예술』, 김영주 옮김, 놀와, 2005

이광래·심명숙, 『미술의 종말과 엔드게임』, 미술문화, 2009

이정우, 『개념-뿌리들·2』, 철학아카데미, 2006

이주현, 『지식의 박물관』, 아트북스, 2010

조기주, 『이것도 예술이야?』, 현암사, 2004,

조중걸, 『키치, 우리들의 행복한 세계』, 프로네시스, 2007

진중권, 『현대미학 강의』, 아트북스, 2003

채운, 『예술의 달인 호모 아르텍스』, 그린비, 2007

철학아카데미 엮음, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2006

논문

강현실, 「장 보드리야르의 초미학적 관점에서 본 앤디 워홀의 시뮬라크르 이미지연구」, 『커뮤니케이션디자인학 연구』, 26호, 커뮤니케이션디자인학회, 2008

권대중, 「헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」, 『미학』, 33집, 한국미학회, 2002

- 권정임, 「G.W.F. 헤겔의 ‘예술의 과거성’ 이론 해석」, 『미학·예술학 연구』, 3·4호, 한국미학예술학회, 1994
- 김창준, 「헤겔의 미적 가상에 대한 연구」, 부산대학교, 2008, 박사학위논문
- 박구용, 「예술의 종말과 자율성」, 『사회와 철학』, 12호, 사회와철학연구회, 2006
- 박이문, 「“예술의 종말 이후”의 예술 · 미술사」, 『미술사학보』, 27집, 2006
- 박정기, 「헤겔의 미학에 있어서 철학과 예술 - ‘예술의 과거성’의 명제를 중심으로」, 『범한철학』, 28집, 범한철학회, 2003
- 배영달, 「보드리야르와 현대예술(2)」, 『프랑스문화연구』, 17집, 한국프랑스문화학회, 2008
- 정상미, 「단토의 예술종말론에 관한 고찰」, 홍익대학교, 2004, 석사학위 청구논문
- 최충용, 「Arthur. C. Danto의 예술종말론에 관한 연구」, 서울산업대학교, 2005, 석사학위논문

<Abstract>

The Aesthetic Meaning of the Theory of the End of Art

- Focused on the Argument of Hegel and Danto -

Yu-Kyung Kim

Department of Philosophy

Graduate School of Jeju National University

In this thesis, the theory of the end of art by G.W.F. Hegel, its pioneer, and by Arther Danto, an esthetician who changed Hegelian philosophy, was examined, and a research was conducted on the aesthetic meaning of the theory of the end of art on modern art.

First, from the viewpoint of artistic formalism, the theory of the end of art was brought up as the process of deconstruction once Hegelian spirit was realized and completed. In this paper, it was proved that the dual position of art caused the end to have a dualistic feature, which was the end of artistic form with the standard of artistic beauty and that of contents with the standard of spirit. The meaning of those two kinds of theory of the end of art has been interpreted as the autonomy of art. The theory of the end of art in terms of religious philosophy also implies the autonomy of art. The art from Hegel's standpoint reflects godly images. According to this viewpoint, as religions have become humanized, the contents of art reflecting it are also changing. Therefore, when religions become totally secular, art reflecting godly images also comes to face the end, and after that, art can be separated from religions and secure originality.

Next, Danto's theory of the end of art was researched into, which analyzes

modern art by relying on Hegel's historical philosophy. In this thesis, it was examined how the theory of the end of art was deduced from the process in which the border between art and non-art became blurred, focusing on pop art, the clue of Danto's awareness of the issue. It means that it seemed to Danto that the great narrative of progress which had been leading the art history was collapsed. Accordingly, Danto's theory of the end of art can be interpreted to mean the autonomy of art as well.

Through this process, Hegel's and Danto's argument was found to have the meaning that the art limited by obligations had been ended, not the disappearance of art itself. This made it possible to discuss the position of art which had been liberated from duties through the severance from the old, which helped secure 'the autonomy of art.' Thus, the liberated art made the conclusion that anything was possible afterwards, and it opened the door to the pluralism of art.

Yet, a theoretical alternative is demanded in order to overcome the limit that this kind of artistic freedom can lead to extreme relativism. To meet this need, this thesis demands that art should be approached in terms of evolutionary psychology rather than understood as a theoretical art as in the previous argument in the art history. It's because it has the grounds to affirm art as an 'act' that has been existed along with the life of humanity and can accept the positive sides of the pluralism of art. In addition, Hegel's proposition that art should hold 'humans' as its content after its liberation is also valid for the overcoming of the limit resulted from the pluralism of art. Consequently, the theory of the end of art presupposing this kind of discussion has a meaningful point to find the direction for modern art.