



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](#)

2022년 8월

박사학위논문

비판적 예술정신의 가치와 서체적 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미 술 학 과

김 명 석

비판적 예술정신의 가치와 서체적 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

A Study on the Value of Critical Art Spirit and
Calligraphic Expression

- Focusing on the Author's Artwork -

2022년 8월 26일

조선대학교 대학원

미 술 학 과

김 명 석

비판적 예술정신의 가치와 서체적 표현연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수 김 종 경

이 논문을 미술학 박사학위신청 논문으로 제출함

2022년 4월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

김 명 석

김명석의 박사학위논문을 인준함.

위원장	조선대학교	교수	<u>박홍수 (인)</u>
위원	조선대학교	교수	<u>김유섭 (인)</u>
위원	조선대학교	교수	<u>문형선 (인)</u>
위원	전남대학교	교수	<u>이구용 (인)</u>
위원	조선대학교	교수	<u>김종경 (인)</u>

2022년 6월

조선대학교 대학원

목 차

도판목차

영문초록

제1장 서론	1
제1절 연구 목적	1
제2절 연구 내용 및 방법	4
제2장 계몽의 한계와 비판이론	8
제1절 계몽의 계몽을 위한 비판이론	8
1. 계몽과 새로운 야만	8
2. 프랑크푸르트학파의 계몽 비판	11
3. 전통이론과 비판이론	18
제2절 비판이론의 문화산업론	22
1. 문화산업 비판	22
2. 동일화와 물화의 문제	24
3. 문화산업과 탈예술화	31
제3장 비판이론의 미학과 미메시스	35
제1절 비판이론의 미학	35
1. 철학과 미학의 관계	35
2. 프로파간다 및 순수 예술의 한계	39
3. 예술의 자율성 재정립	46

제2절 비판이론의 미메시스.....	50
1. 미메시스 개념의 변화	50
2. 근대의 계몽, 미메시스의 추방	52
3. 비판이론의 미메시스	54
제4장 동·서양 작품에 나타난 비판정신.....	60
제1절 동양 서화에 나타난 비판정신	60
1. 서위·팔대산인.....	62
2. 이노우에 유키치	68
3. 이응노	71
제2절 서양 현대미술에 나타난 비판정신	74
1. 파블로 피카소	74
2. 프란시스 베이컨	79
3. 안젤름 키퍼.....	84
제5장 연구자의 비판의식과 작품분석	90
제1절 비판의식 및 표현형식의 구성	90
1. 서예의 시대정신과 현대성 문제.....	90
2. 비판의식과 서예적 표현.....	92
3. 미메시스와 형상서예	95
제2절 현실인식과 비판정신의 서체적 표현	101
1. 현실인식과 서예술의 실천.....	101
2. 총체사회	106
3. 삶의 사물화	111

제3절 스펙타클과 주체의 소외	117
1. 스펙타클의 사회.....	117
2. 순응과 텅 빈 주체	123
3. 유토피아와 실재의 사이	133
제4절 타자와의 비지배적 화해	140
1. 차이와 상호소통	140
2. 타자를 향한 전율	146
3. 비동일자로서의 자연과 예술	150
 제6장 결론	 156
 참고문헌	 159

도판 목차

<도판 1>	워터하우스, <오딧세우스와 사이렌들>	14
<도판 2>	찰리 채플린, <영화 모던 타임스> 의 한 장면, 1989	16
<도판 3>	아우슈비츠 수용소에 도착한 유대인들	25
<도판 4>	독일 아우슈비츠 박물관에 전시된, 학살된 유대인들의 신발	26
<도판 5>	알렉산드르 게라시모프, <연설대 위의 레닌>	40
<도판 6>	클레, <피렌체 빌라>, 1926	41
<도판 7>	키르히너, <군인 차림의 자화상>	42
<도판 8>	칸딘스키, <소(The Cow)>	43
<도판 9>	잭슨 폴록, <가을의 리듬>, 1950	45
<도판 10>	마네, <올랭피아>, 1863	57
<도판 11>	서위, <묵포도도(墨葡萄圖)> 및 묵포도도 부분, 명대	64
<도판 12>	서위, <황갑도>, 명대	64
<도판 13>	팔대산인, 팔팔조도(叭叭鳥圖)>	66
<도판 14>	팔대산인, <고매도(古梅圖)>	66
<도판 15>	이노우에 유리치, <貪>, 1974	69
<도판 16>	이노우에 유리치, <貪>, 1976	70
<도판 17>	이응노, <군상>, 1985	72
<도판 18>	이응노, <군상>, 1988	72
<도판 19>	이응노, <반전 평화>, 1986	72
<도판 20>	파블로 피카소, <게르니카>, 1937	75
<도판 21>	파블로 피카소, <한국에서의 학살>, 1951	76
<도판 22>	파블로 피카소, <웅크린 거지>, 1902	78
<도판 23>	프란시스 베이컨, <십자가 책형을 위한 세 개의 습작>, 1944	80
<도판 24>	프란시스 베이컨, <십자가의 책형>	80
<도판 25>	벨라스케스, <교황 인노첸시오 10세 >, 1650	82

<도판 26> 프란시스 베이컨, < 벨라스케스의 이노첸시오 10세 교황 초상에서 출발한 습작 >, 1953	82
<도판 27> 존 디킨, 사진, < 프란시스 베이컨 >	83
<도판 28> 프란시스 베이컨, < painting >, 1946	83
<도판 29> 안젤름 키퍼, < 점령 >, 1969	85
<도판 30> 안젤름 키퍼, < 마르가레테 >, 1981	86
<도판 31> 안젤름 키퍼, < 마르가레테-솔라미트 >	87
<도판 32> 안젤름 키퍼, < Heavy Cloud >, 1985	88
<도판 33> 파울 클레, < 새로운 천사 >, 1920	97
<도판 34> 프란시스 베이컨, < 두 인물(Two Figures) >, 1959	98
<도판 35> 김명석, < 푸른 북극 >, 142×110, 2009	102
<도판 36> 김명석, < 물신 >, (전각), 2009	104
<도판 37> 김명석, < 비인간화 >, (전각), 2009	104
<도판 38> 김명석, < 마비 >, (전각), 2009	104
<도판 39> 김명석, < 광기 >, (전각), 2009	104
<도판 40> 김명석, < 방관자 >, (전각), 2009	104
<도판 41> 김명석, <결핍>, (전각), 2009	104
<도판 42> 김명석, < 염량세대 >, (전각), 2009	104
<도판 43> 김명석, < 이분법 >, (전각), 2009	104
<도판 44> 김명석, < 非 >, 23×69cm, 2009	105
<도판 45> 김명석, < watching you-05 >, 103×72cm, 2013	107
<도판 46> 김명석, < Bit-01 >, 1520×120cm, 2013	109
<도판 47> 김명석, < Bit-02 >, 1520×120cm, 2013	110
<도판 48> 김명석, < watching you-02 >, 310×110cm, 2013	112
<도판 49> 김명석, < Greed >, 90×70cm, 2013	113
<도판 50> 김명석, < Package >, 120×25cm, 2015	114
<도판 51> 김명석, < Fantasy >, 40×60cm, 2013	115
<도판 52> 김명석, < Dark >, 50×80cm, 2013	116

<도판 53>	김명석, < 消化不良-Dispepsia >, 100×60cm, 2015	117
<도판 54>	김명석, < Truth >, 360×180cm, 2015	120
<도판 55>	김명석, < 貪慾-Avarice >, 360×120cm, 2015	121
<도판 56>	김명석, < 마취(麻醉)- 01 >, 105×130cm, 2015	125
<도판 57>	김명석, < 마취(麻醉) -02 >, 120×135cm, 2015	126
<도판 58>	김명석, < Oversupply >, 210×40cm, 2015	127
<도판 59>	김명석, < BUBBLE >, 200×120cm, 2019	128
<도판 60>	김명석, < GREED >, 400×120cm, 2019	129
<도판 61>	김명석, < 消毒 [xiāodú] >, 75×60cm, 2014	130
<도판 62>	김명석, < 구경꾼 >, 360×140cm, 2014	131
<도판 63>	김명석, < 孤立-Isolation >, 2015	134
<도판 64>	김명석, < 살아있는 자(Living person) >, 설치, 2017	135
<도판 65>	김명석, < 살아있는 자 > 부분, 2017	136
<도판 66>	김명석, < 증상(Symptom) >, 설치, 2017	137
<도판 67>	김명석, < dystopia-Powerless >, 2017	139
<도판 68>	김명석, < DIFFERENCE >, 120×400cm, 2018	141
<도판 69>	김명석, < 구(口)- 不通過 疏通 >, 2015	143
<도판 70>	김명석, < SOUL-01 >, 72x140cm, 2018	145
<도판 71>	김명석, < 통일(痛一)-동성동기 I, II, III >, 2019	147
<도판 72>	김명석, < 차이-사랑 >, 30×90×2cm, 2018	149
<도판 73>	김명석, < 上善若水 >, 60×180cm, 2019	151
<도판 74>	김명석, < 天地人 >, 366x200cm, 2019	153
<도판 75>	김명석, < FORMATION >, 70×140cm, 2021	154
<도판 76>	김명석, < ESCAPE >, 70×90cm, 2021	154

ABSTRACT

A Study on the Value of Critical Art Spirit and Calligraphic Expression - Focusing on the Author's Artwork -

Kim, Myung-Suk

Advisor : Prof. Kim, Jong-Kyung

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

This study is on values of critical art spirit and calligraphic expression of my own work. Focusing on the critical theory of Frankfurter Schule which has had a lot of influence on the directivity of my work, the study examines limits of modern enlightenment and the notion of mimesis shown in Adorno aesthetics.

According to German critical theory, scientific positivism based on Western metaphysics and modern era of enlightenment objectified and artificialized nature, not recognizing others, which made history of failure that brought about 'new barbarism.' The reason why critical theory criticized modern enlightenment, in other words, scientific positivism, is that science did facilitate more convenient life to mankind but enlightenment also revealed barbaric limits as much as that convenience. That barbaric limit refers to issues including destruction of nature, colonial scramble, war, massacre, holocaust, racial discrimination, ethnic discrimination, product ideology of cultural industry, religious materialism, polarization, women and minorities discrimination, etc. It currently is an era of collectively controlled materials and consumption.

As everything is being objectified and even human beings are being materialized, mankind has lost introspection over the purpose of life.

The key of critical theory can be summarized as problems like 'totalitarianism' and identification, instrumentation of reason, criticism about cultural industry, reification and adaptation, etc. Images of spectacle thrown from huge capital and ideology of cultural industry are prevalent in this contemporary society and human beings 'adapt' and are incorporated into a part of commercial world themselves rather than resist against reification. Human spirit is also internalized to commercial features of industrial society.

Adorno finds a hope to solve these problems that mankind is faced with from 'art.' Negativity, nonidentity and non-concept in Adorno's aesthetics are different name for 'truth.' It is truth of art as well. Image of art reminds of what isn't there now. Thus purpose of artwork is to define what is not to be defined. Negativity of art can be achieved through its own formal rules and autonomy. Escaping from fixed notions and dichotomous thinking, art should be able to arouse meanings and raise issues about autonomous forms and contradiction out of common sense.

In aesthetics of critical theory, the term 'mimesis' that refers to artist's creational attitude is for unity of the ego and the outside world so that the artist empathizes and shiver with pain of heterogeneous 'others' who are suppressed and isolated. What makes mimesis of critical theory different from that of ancient times is 'critical attitude and introspection.'

Assuming that the mimesis of modern enlightenment age is subject-centered and dead stuff, that of Adorno is shiver over nonidentity and heterogeneous others, i.e. restoration of others. Thus, mimetic attitude of art can be a possibility of hope in the contemporary society heading for new barbarism. According to Adorno, art should ever remain the nonidentity in the society of collective control and identification and shiver with pain of isolated and suppressed heterogeneous others and restore them. What is inherent in

mimesis is contradictory spirit-based sublimity, dissolution of aesthetic subjectivity, destruction of reproduction and common notion of beauty or ugliness, mimetic reconciliation and cryptographic expression, etc.

The direction of art I have pursued is to adhere to the mimetic attitude to shiver with suffering and isolated others based on my awareness of reality and critical spirit and to present better imagination (utopia). As to critical spirit and mimetic attitude shown on Eastern and Western art, Xu Wei (Ming dynasty), Badashanren in the late Ming and early Qing, Japanese avant-garde master calligrapher Inoue Yuichi and Korean painter Lee Ungno are analyzed. For the critical spirit displayed on the Western contemporary art, Picasso, Francis Bacon and Anselm Kiefer are examined.

Composition of my critical awareness and expressional format can be largely classified into ‘zeitgeist of calligraphy and contemporarity issue,’ ‘critical awareness and calligraphic expression’ and ‘mimesis and formative calligraphy.’

The scope of research pieces is works affected by German critical theory when I felt the need for new calligraphic form and directivity out of conventional calligraphy I used to stick to. They are works from 8 times of solo exhibition after 2009. Analysis on the research pieces is divided into ‘calligraphic expression of reality awareness and critical spirit,’ ‘spectacle and isolation of subject’ and ‘nondominant reconciliation with others.’

The theme of different exhibitions included in the research scope is as follows. Starting from <REALITY AWARENESS AND PRACTICE OF CALLIGRAPHIC TECHNIQUE (2009)>, <WATCHING YOU (2013)> is rather critical about collective society; <PUPPET SHOW (2013)> is about reification of life; <WONDERFUL NEW WORLD (2014)> is of ‘society of spectacle’; <MISSING BRAIN (2015)> is about absence of introspection while the contemporary are absorbed into spectacle and live their lives as an empty subject; an installation exhibition <BETWEEN UTOPIA AND ACTUALITY (2017)> is about the current location of utopia that human reason has pursued; <ONE SUFFERING (2018)> is

of shiver towards isolated and suppressed heterogeneous others and; <BALANCE VIOLENCE (2019)> is to seek difference and mutual communication.

It is never anachronistic to discover human freedom and dignity in this era when false advertisement is ceaselessly made away from true introspection within human mind, deception and suppression, exploitation and deeply rooted violence are more diversely and subtly maintained. The attitude that art should naturally pursue in this society is to remain as 'permanent others of society' to testify the contemporary era and to suggest a possibility that the world can change.

Art itself is human history and a product of the times. An artist should at least deplore the shadow of the present time and introspect problems of the world he/she lives in. Art is so-called 'song of spirit that changes the world,' which also means that art is a reaction to our society and an action to change the world.

Without constant self-introspection and criticism, mankind can fall into holocaustic barbarism yet again at any time. Art image reminds what isn't there now. The ultimate goal of critical spirit in art and philosophy is possibility of 'difference.' Artist's critical mind and spirit may be moral as it contains directivity to move on to a better state and has values in that it is capable of suggesting and presenting ways toward better life and society and the right coexistence with the planet earth.

Keywords: Calligraphy, Critical Theory, Enlightenment, Positivism, Adorno, Cultural Industry, Collective Society, Identification, Reification, Spectacle, Adaptation, Critical Spirit, Mimesis, Others

제1장 서론

제1절 연구 목적

본 연구자는 서예술(書藝術)의 새로운 표현 형식과 참다운 내용적 방향성을 모색하기 위해, 2009년경부터 작업의 이론적 토대를 독일 프랑크푸르트학파¹⁾의 비판이론(Kritische Theorie)²⁾을 참조하여 작업해오고 있다.

역사적으로 서예는 무수히 많은 전위적 변천 과정을 거쳐 다양한 서체의 출현과 추상적 표현에 이르렀으나, 주체적 근대화를 이루지 못한 동아시아의 서예는 그 창조적 전변(轉變)의 역사가 끊겼다고 해도 과언이 아닌 실정이다. 서예는 동아시아만이 가진 독특하고도 고유한 고차원의 예술적 자산임에도 불구하고 현대미술로서의 입지가 약한 이유는, 서예가 아직도 전통 형식의 틀을 벗어나지 못하고 동시대 정신의 맥락과 동떨어져 있기 때문이라고 할 수 있다.

예술은 단순한 손기술의 연마에서 나오는 기능이 아니다. 진정한 예술의 내용은 인간의 정신에서 나오는 것이다. 예술이 시대정신과 현실의 문제를 떠나 괴리된 채로, 전통적 형식만을 쫓는다면 그것은 공허한 메아리나 다름없는 일이다. “예술의 정신은 새로움에 있고 그 생명은 독자성에 있다.” 라는 격언처럼 서법의 변화란 이 예술정신을 수호하는 것이다.³⁾ 시대의 정신은 언제나 변화한다. 그리고 예술은 언제나 그 변화에 앞장서 시대를 반영하고 역사해온 것은 주지의 사실이다.

연구자의 추구하는 서예는 ‘당대성’을 담지한 서예술이고자 하며, 현실인식을

-
- 1) 프랑크푸르트학파(Frankfurter Schule): “1924년에 개설되어 1931년 이래 호르크하이머가 소장으로 있던 독일 프랑크푸르트 대학 부설 '사회 문제 연구소'에 참가한 일단의 사람들을 가리킨다. 이 연구소는 현대 사회를, 철학·문학·심리학·경제학·사회학 등을 망라한 상이한 문화영역의 상호 연관 속에서 총체적으로 해명하고자 하였다. 1932년에 기관지 『사회 연구지』(Zeitschrift für Sozial-forschung)를 창간하였으나, 나치의 탄압으로 인해 1933년 연구소는 폐쇄되고 구성원은 국외로 망명하였다. 연구소는 제네바를 거쳐 뉴욕으로 옮겨졌지만 전후 1950년에는 다시 프랑크푸르트에서 문을 열었다. 후기 산업사회에서 노정되는 국가독점자본주의의 몇 가지 정치적, 철학적 및 문화적 양상에 신랄한 비판을 가하였다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 『철학사전』, 중원문화, 2009.
 - 2) 비판이론(Kritische Theorie, critical theory)은 독일 프랑크푸르트 학파에 의해 제기된 이론으로서 사회과학과 인문학의 지식을 적용한 반성적 연구와 사회와 문화에 대한 비판에 중점을 두고, 좀 더 나은 삶과 사회를 가능하게 하기 위한 철학적 담론들을 제시한다.
 - 3) 조수호, 『서예술 소요』, 도서출판 서예문인화, 2006, p.35.

바탕으로 서예술에 시대정신을 반영하고, 시대의 그늘을 아파하고 비판함으로써 좀 더 나은 삶과 사회를 제시하는 방향으로 나아가고자 한다. 그렇다고 예술이 주입과 선동의 이데올로기가 되어서는 안된다고 생각하며, 그것은 예술의 자율성에 역행하는 일이다. 따라서 본 연구에서는 현실인식과 비판정신, 그리고 참다운 ‘예술의 자율성’의 길을 찾기 위하여 독일의 비판이론과 미학을 통해 모색해보고자 한다.

현대는 총제적으로 관리되고 있는 물질과 소비의 시대이다. 모든 것이 사물화되고 인간마저 물화(物化)되어 감에 따라 인간은 ‘삶의 목적이 무엇인가’에 대한 성찰마저 잃어버렸다. 급기야 예술마저 문화산업과 상품 및 이윤의 논리에 편승하거나 순응하고 물화되어가는 시대⁴⁾에 진정한 예술은 무엇을 지향해야 하며, 예술의 존재 이유는 무엇인지 생각해보지 않을 수 없다.

독일 비판이론(Kritische Theorie) 1세대 철학자인 아도르노(Theodor Adorno, 1903~1969)⁵⁾는 “잘못된 사회 가운데 올바른 삶이란 있을 수 없다.”라고 말한 바 있다. 또한 그는 ‘예술’을 사회에 대한 통찰에서 매우 귀중한 원천이라고 말하면서 “예술은 사회를 재현하고 비판함으로써 궁극적으로 모든 종류의 억압으로부터 자유로워야 한다”고 강조하였다. 이러한 아도르노의 견해는 연구자가 독일 비판이론에 관심을 가지게 된 결정적 계기가 되었다. 오랜기간 동안 동아시아의 전통 서법을 익힌 연구자가, 새로운 서예술의 길을 모색하고 있던 중에 접하게 된 이러한 독일 비판이론과 아도르노의 미학은, 연구자에게 의미 있는 작업의 방향성을 제시해 주었다.

예술과 철학이 추구하는 진리는 언제나 좀 더 나은 사회와 올바른 삶을 지향해 가는 데 있다고 생각한다. 예술과 사회는 서로 떼어낼 수 없는 관계이며 삶과 예술은 일치해야 한다. 자기반성과 비판이 결여된다면 문화와 예술 또한 언제라도 홀로코스트(Holocaust, 1933~1945)와 같은 야만으로 전락할 수 있다.

4) 김진영, 『상처로 숨쉬는 법』, 한겨레출판, 2021, p.70.

5) 아도르노(Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903~1969): “철학, 사회학, 미학 등 광범위한 영역에 걸쳐 연구 활동을 한 독일의 사상가이다. 1931년 모교 프랑크푸르트 대학의 사강사(私講師)로 일하면서 나치에 의해 추방되어 1934년에 망명한 후 1938년부터 미국에서 파시즘 연구를 진행하여 『권위주의적 성격』(The authoritarian personality, 1947)과 호르크하이머와의 공저 『계몽의 변증법』(Dialektik der Aufklärung, 1947)을 발표하여 주목을 끌었다. 1949년에 귀국한 후 모교의 교수가 되어 ‘프랑크푸르트 학파’의 대표자로 활약하며, 비판 이론, ‘부정적 변증법’을 전개하고, 사회, 문화, 과학 연구의 ‘인간 소외’ 및 ‘물화’ 등을 예리하게 비판하였다.” 철학사전 편찬위원회 외 30인 저, 전거서

따라서 본 연구는 비판적 예술정신의 가치를 규명하고 그에 따른 연구자의 작품을 제작하고 분석하는 것을 목적으로 한다. 그러기 위해 연구자가 영향을 받은 독일 프랑크푸르트학파(Frankfurter Schule) 1세대(호르크하이머, 아도르노)의 비판이론과 미학을 이론적 연구의 방법론적 준거로 채택한다.

독일의 비판이론은 인류의 퇴행과 고통의 세계사를 이야기한다. “과학적 실증주의를 바탕으로 하는 근대의 계몽은, 마법·주술·신화의 망상과 공포에서 깨어나 사실성과 유용성, 계산 가능성과 교환 가능성의 척도에 따라 인간을 자연과 세계의 주인으로 세우려는 역사 진보의 기획 “이다.⁶⁾ 비판이론은 계몽을 통해 사회·정치적 자유가 형식적으로 진보한 것을 부인하지는 않는다. 그러나 계몽의 기획은 철저하게 실패하였으며 계몽을 통해 인류가 새로운 종류의 야만 상태에 빠졌다고 진단한다.⁷⁾

본 연구에서는 ‘계몽’ 대한 비판이론이 가졌던 문제의식을 알아보고 이성의 도구화와 계몽의 한계에 따른 사회의 병리적 현상과 더불어, 문화산업이 야기하는 현대사회의 문제를 살펴본다. 이러한 병리적 문제들은 오히려 현시대에 더욱 더 내밀화되고 있는 문제들이기 때문에 그 이론적 준거를 살펴보는 일은 현재적 의미가 있다고 볼 수 있다.

특히 아도르노의 미학에서 중요하게 다루는 ‘미메시스(mimēsis)⁸⁾는 예술가의 창작 태도와 관련 개념으로 본 연구자의 작업 형식에 많은 영향을 주었다. 따라서 본 연구에서는 비판이론의 ‘계몽의 계몽을 위한 비판’ 과 더불어 비판이론이 제시하는 예술의 태도인 미메시스의 내용과 지향성을 고찰해본다.

그리고 선행작품에 관한 내용은 동양 서화에 나타난 비판정신을 중심으로 작가를 선정하고, 서양은 현대미술에 나타난 비판정신을 중심으로 작가를 선정하였다. 이어서 연구작 분석은 연구자가 생각하는 문제의식과 함께 1세대 비판이론(호르크하이머와 아도르노)과 2세대 비판이론의 하버마스(Jürgen Habermas, 1929~)가 주장한 ‘의사소통, 3세대인 비판이론의 악셀 호네프트(Axel Honneth, 1949~)가 강조한 ‘물화(物化)의 문제, 그리고 현대사회를 비판적 시각으로 읽어낸 동시대 철학

6) 사회비판과 대안 읽음, 『프랑크푸르트학파의 테제들』, 사월의 책, 2012. p.65.

7) 아도르노·호르크하이머 지음, 김유동 옮김, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2003, p.12.

8) 예술에서도 중요하게 다루어지는 ‘미메시스’는 ‘모방’이라는 의미이다. 미메시스의 의미는 각 시대와 철학자들에 의해 다양하게 변화해왔다. 대표적으로 원시제전의 미메시스와 플라톤이 말하는 미메시스 또는 아리스토텔레스가 말하는 미메시스, 르네상스 시대의 미메시스, 비판이론의 미메시스 등이 있다.

자 기 드보르(Guy Ernest Debord, 1931~ 1994)의 ‘스펙타클’의 개념을 함께 고찰하였다. 작품 분석의 과정을 통해 동시대 사회에 내재한 모순을 알아보고 그러한 문제점에 대안적 희망으로서의 예술의 가능성과 비판정신의 가치를 고찰해보고자 한다.

제2절 연구 내용 및 방법

제1장에서는 본 연구자가 서예의 현대성과 참다운 지향성을 모색하기 위해 본 연구의 주제를 선정하게 된 동기와 예술가의 시대정신과 현실인식에 대한 필요성, 그리고 예술의 비판정신의 중요성을 중심으로 연구의 목적을 개괄하였다.

제2장에서는 계몽의 한계와 비판이론에 관한 내용으로서 비판이론 1세대인 호르크하이머(Max Horkheimer, 1985~1973)와 아도르노의 시대진단을 중점적으로 논의한다. 비판이론의 주요 내용은 호르크하이머와 아도르노의 공동저작인 『계몽의 변증법』(1947)으로 귀결되었다고 할 수 있다. 그 핵심적 비판내용은 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)이 말한 역사발전 단계는 진정한 발전이 아니라 오히려 후퇴한 것이며 계몽의 자기파괴 내지는 총체화 된 이성의 도구화로 귀결되어 오히려 새로운 야만에 이르렀다는 것이다. 이러한 비판이론의 통찰은 동시대에도 여전히 적용되는 유효하고 중요한 문제의식이라고 생각한다.

따라서 본 장에서는 위의 문제의식을 기반으로 한 프랑크푸르트학파 계몽에 대한 비판, 그리고 호르크하이머의 이론을 중심으로 ‘전통이론과 비판이론’의 차이점을 분석한다. 그리고 왜 인류가 인간적 상태로 나아가지 못하고 새로운 야만으로 빠져드는가에 대한 프랑크푸르트 학파의 계몽에 대한 문제의식을 전체주의와 동일성의 폭력, 자연지배와 주체의 자기 포기, 이성의 도구화와 실증주의를 중심으로 알아본다.

문화란 자기비판을 거치지 않은 채 전개된다면 전적으로 이데올로기가 된다. 허위의식으로 가득 찬 삶을 행복으로 받아들이게 만드는 것이 현대사회의 시스템이다. 아도르노는 이것을 ‘이데올로기 시스템’이라고 말하였다.⁹⁾ 특히 모든 것을

9) 김진영, 전계서, p.102.

동일화하는 ‘문화산업’은 가짜 욕망을 부추기며 상품화, 타율화, 물화와 인간소외를 불러온다. 예술마저 문화산업의 논리에 포섭되지 않기 위해 문화산업과 탈예술화의 문제를 분석한다.

제3장은 아도르노 미학과 미메시스에 관한 내용을 중심으로 살펴본다. 아도르노에 의하면 철학적 진실과 예술적 진실은 서로 만난다. 그가 말하는 예술의 미메시스적 태도에는 철학이 희구하는 진리가 담겨있다. 이러한 비판이론의 미메시스를 분석하기에 앞서, 선전과 도구적 목적으로 이용되는 프로파간다(propaganda)¹⁰⁾적 미술의 한계와, “예술을 위한 예술”, 즉 예술의 순수성과 자율성을 추구하였던 예술지상주의의 한계를 진단해 본다. 아도르노는 모더니즘 미술이 추구하였던 “예술의 자율성”은 진정한 의미의 자율성에 도달하지 못하였다고 지적한다. 본 연구에서는 예술의 자율성 재정립을 위한 미메시스적 태도에 관하여 고찰한다.

미메시스의 개념과 변화를 알아보기 위해 먼저 전통적 의미의 미메시스 개념 중 원시제전의 미메시스, 플라톤이 말하는 미메시스의 특성, 그리고 르네상스 시기의 미메시스를 중심으로 알아보고자 한다. 그리고 근대 계몽 시기의 “죽은 것에 대한 미메시스”로 불리우는 미메시스의 왜곡과 추방에 관한 내용을 알아본다. 그리고 마지막으로 비판이론의 아도르노가 말하는 미메시스적 특성에 대하여 알아본다.

근대의 미메시스가 주체 중심적이고 죽은 것에 대한 미메시스라면 아도르노가 말하는 미메시스는 비동일자, 이질적 타자에 대한 전율, 즉 타자의 복원이다. 따라서 예술의 미메시스적 태도는 새로운 야만으로 치달는 현대사회에 희망의 가능성이 될 수 있다고 생각한다. 본 연구에서는 미메시스의 지향성을 모순의식을 기반으로 한 비동일성과 타자의 복원, 숭고와 미적 주체성의 해체, 재현 및 미·추의 통념 파괴, 미메시스적 화해와 양호적 표현이라는 내용을 중심으로 분석한다.

제4장은 동·서양 작품에 나타난 비판정신을 살펴본다. 일반적으로 서체 추상적 미술 양식을 비교 연구함에 있어서, 흔히 모더니즘의 ‘추상표현주의’를 가져와 선행적 연구를 하는 경우가 많다. 그러나 본 연구의 주제와 연구자의 작품은 현실인식과 그에 따른 예술의 비판정신의 가치를 중심으로 분석하는 연구이기 때문에, 그저 “새로움을 위한 새로움”, “해체를 위한 해체”를 지향한 예술로 평

10) 프로파간다(propaganda)란 사상이나 교의 등을 선전, 선동하는 것을 의미하는데 미술에서는 왕권을 강화하거나 상징하는 의미로 그려진 그림이나 종교화, 그리고 ‘사회주의 리얼리즘 미술’의 이데올로기적 표현 등이 있으며 이것을 프로파간다 미술이라고도 부른다.

가되기도 하는 추상표현주의와는 그 성격이 다르다고 볼 수 있다. 연구자는 서예의 현대화를 구현하기 위해 해체도 중요하지만, 그에 못지않게 예술에 담긴 내용의 방향성과 의미도 중요하다고 생각한다.

연구자가 추구하는 예술의 방향은, 작가의 현실인식과 비판정신을 바탕으로, 고통받고 소외된 타자에 대한 전율의 태도와 좀 더 나은 가상(유토피아)을 제시하려는 미메시스적 태도를 견지하는 것이다. 따라서 본 연구에서는 동·서양 미술에 나타난 비판 정신과 미메시스적 태도가 드러난 작가의 작품을 선정하여 분석하고자 한다.

먼저 동양 서화에 나타난 비판정신은 명대의 서위와 명말 청초의 팔대산인, 일본 전위 서예의 대가 이노우에 유이치, 그리고 한국의 이응노를 중심으로 살펴본다. 그리고 서양 현대미술에 나타난 비판정신은 파블로 피카소와 프란시스 베이컨, 안젤름 키퍼를 중심으로 분석한다.

제 5장은 연구자의 비판의식과 서체적 표현분석에 관한 내용이다. 먼저 비판의식 및 표현 형식의 구성을 ‘서예의 시대정신과 현대성 문제’, ‘비판의식과 서예적 표현’, ‘미메시스와 형상서예’로 나누어 연구자의 조형 작업에 관한 방향성과 표현 형식을 개괄한다.

제 2절에서는 연구자의 비판의식을 주제별로 나누고 그 주제에 따른 이론적 배경과 연구작품을 분석한다. 크게 세 가지 주제인 ‘현실인식과 비판정신의 서체적 표현’, ‘스펙타클과 주체의 소외’, ‘타자와의 비지배적 화해’로 나누어 본 연구자의 작품에 표현된 현실인식과 비판정신을 분석한다.

연구작품의 범위는 기존의 전통서법에 천착해왔던 연구자가 서예의 새로운 형식과 방향성의 필요성을 느끼던 시기에 독일 비판이론에 영향을 받아 제작한 작품들, 즉 2009년 이후 개최하였던 8회의 연구자의 개인전 작품을 중심으로 한다.

연구 범위에 포함된 각 전시의 주제는 다음과 같다. 먼저 <현실인식과 서예술의 실천展(2009)>을 시작으로 총체사회에 대한 비판적 성격의 전시였던 <WATCHING YOU 展(2013)>, 삶의 사물화의 문제에 관한 전시였던 <PUPPET SHOW 展(2013)>, ‘스펙타클의 사회’에 관한 전시였던 <멋진 신세계 展(2014)>, 스펙타클에 흡수되어 순응한 채 무반성의 텅 빈 주체로 살아가는 현대인의 문제를 다룬 <MISSING BRAIN 展(2015)>, 인간의 이성이 지향한 유토피아가 현재 어디에 와 있는지를 고민한 설치전 <유토피아와 실재의 사이 展(2017)>, 소외되고 억압된 이질적 타자를 향한 전율을 주제로 한 <痛一 展(2018)>, 차이와 상호소통을 모색한

<BALANCE VIOLENCE 展(2019)>, 그리고 2021년까지의 작품들로 구성되어 있다.

제 5장의 세부 구성은 첫 번째, ‘현실인식과 비판정신의 서체적 표현’ 에 관한 내용으로는 연구자의 작업의 근간이 된 현실인식과 비판이론의 방향성과 문제의식을 분석한다. 이어서 관리되는 사회, 즉 총체사회가 야기하는 문제들과 삶의 사물화에 대한 작품들로 구성하여 분석한다.

두 번째, ‘스펙타클(Spectacle)과 주체의 소외’ 에 관한 제2절은 스펙타클에 시선을 빼앗긴 구경꾼이 되어 소비를 추구하며 주체성을 상실한 수동적인 현대인에 관한 내용이다. 비판이론의 ‘문화산업론’ 과 기 드보르(Guy Debord, 1931 ~ 1994) 가 말한 ‘스펙타클’ 의 사회는 같은 맥락의 문제의식을 가진 철학이자 연구자의 작품에 상당한 비중으로 적용되어 표현되는 내용들이다. 본 절의 내용은 ‘스펙타클의 사회’ , ‘순응과 텅빈 주체’ , ‘유토피아와 실재의 사이’ 로 주제를 나누어 연구 작품을 분석한다.

세 번째 3절은 ‘타자와의 비지배적 화해’ 에 관한 내용으로 ‘차이와 상호소통’ , ‘타자를 향한 전율’ , ‘비동일자로서의 자연과 예술’ 을 중심 내용으로 연구작품을 분석한다. 아도르노는 “자연에 대한 미메시스로 향해가는 것이 이성의 합리성과 그 한계를 넘어설 수 있다.” 라고 말한 바 있다. 자연이 가진 비지배적인 조화로움과 비동일적 특성은 비록 침묵과도 같은 울림이지만 인류에게 많은 메시지를 던진다.

마지막 6장 결론에서는 본 연구를 통해 알아본 비판이론과 아도르노가 말하는 ‘미메시스’ 의 의미를 통해 진정한 의미의 예술의 자율성이란 무엇인가를 알아보려고 한다. 그리고 이에 근거하여 연구자가 나아갈 예술의 방향성을 되짚어보고, 비판적 예술정신의 가치에 대해 논해보고자 한다.

제2장 계몽의 한계와 비판이론

제1절 계몽의 계몽을 위한 비판이론

1. 계몽과 새로운 야만

계몽은 자연에 의한 인간 지배의 오랜 역사로부터 인간 해방을 꿈꾸었다. 보통 ‘계몽’이라고 하면, 구습이나 절대적 이념에 사로잡혀 무지몽매한 상태에 빠진 인류를 ‘이성의 빛’으로 몰아내는 것을 뜻한다. 비판이론의 내용을 알아보기에 앞서 이성 중심주의와 계몽주의의 특성과 그 한계에 관하여 고찰해보고자 한다.

서구의 전통인 로고스(logos)¹¹⁾ 중심주의는 “말과 논리, 그리고 이성을 우위로 놓고 그 역사를 발전시켰으나 논리로 세계를 파악하고 구축하는 과정은 ‘존재’가 ‘로고스’에 의해 와해 되는 결과에 이르게 한다.”¹²⁾ 이는 즉 논리에 의해 세계가 관리되는 것을 의미한다.

헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)¹³⁾은 근대 계몽주의의 배경적 사상이 되었던 독일관념론의 완성자이다. 그는 “역사적 생성 과정에서 진리가 나

11) “서구 사상 안에서 로고스(logos)는 일반적으로 말, 논리, 이성 등으로 이해되어 왔다. 지금까지의 로고스 우위의 연속적 계승, 발전에 대한 신랄한 비판이 19세기 말부터 현대에 이르기까지 이루어지고 있다. 대표적으로 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844~1900)의 이념성 비판, 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)의 주관성의 형이상학 비판, 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)의 현전의 형이상학 비판 등이 있다. 특히 데리다는 독일 비판이론가들도 이러한 로고스 우위가 가져온 인류의 문제를 비판하는 입장에서 서 있다.”

12) 문병호, 『호르크하이머와 아도르노의 <계몽의 변증법> 읽기』, 세창출판사, 2021, p.183.

13) 헤겔(Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770~1891) : “독일 관념론 철학을 완성시킨 근세의 체계적 형이상학자. 헤겔 철학의 입장은 절대적 관념론이다. 그는 절대자를 한갓 무차별적(無差別的) 동일자(同一者)로서의 고정적인 실체로 파악한 셸링에 반대하고, 오히려 자기를 현실의 차별상(差別相)으로 분열시키고 발전시키는 자기활동(自己活動)의 주체로 파악할 것을 주장하여, 이것을 그의 『정신현상학』(Phänomenologie des Geistes, 1807)이 수행해야 할 과제로 삼았다. 『정신현상학』은 절대자의 자기인식, 곧 절대자의 생성 과정의 역사의 역사를 기술한 책으로서 『정신현상학』의 성과는 헤겔이 그의 철학체계를 그 위에 세워야 할 바탕이 되었다. 사고와 존재의 완전한 동일성(同一性)의 주장, 곧 이성적인 것만이 진실로 현실적일 수 있으며 현실적인 것은 반드시 이성적이어야 할 것이라는 근본적 전제 밑에서, 헤겔은 자립적인, 자기운동으로서의 절대자의 현실적인 운동과정의 인식을 대상으로 하는 절대이념의 철학을 확립하였다. 철학은 이성 개념(절대자)의 체계이거니와, 이 이성개념은 정립·반정립·종합의 3단계를 거치는 과정이다. 이렇게 절대자가 자기를 자각하는 과정이 다름 아닌 변증법이고, 이 3단계의 변증법으로 구성된 것이 곧 그의 철학체계의 전체를 이룬다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전거서

타난다” 라고 말하였다. 그가 강조한 절대정신의 속성은 자유이며, 반대는 물질이다. 그는 “절대정신은 세계정신으로 이는 우주를 이루는 본질이고, 그 수준에 맞게 절대정신이 나타나며 인류의 역사는 물질에서 정신으로 발전해간 것” 이라고 주장하였다. 그러나 그의 말처럼 인간의 절대정신의 지향은 유토피아로 가지 못하고 새로운 야만의 사태들이 출현하게 된다.

근대 시민사회 이후 계몽은 그 자체가 광신적 숭배의 대상이 되었다. 여기에는 세상을 “계몽적 이성이 궁극적으로 분석해서 밝혀낼 수 있는 기계적인 사물의 세계로 본다는 전제가 깔려 있으며 계몽의 바탕이 되는 인간의 이성의 논리적인 능력은 무한하므로 언젠가는 이 세상의 모든 모습을 샅샅이 밝혀내고 말 것이라는 생각 “이 계몽주의에 내재되어 있는 것이다.¹⁴⁾

계몽주의가 가지는 효율성과 계산 가능성이라는 원리는 인간 개인에게 그저 바람직한 결과만을 가져온 것은 아니다. 주체는 대상을 지배할 수 있게 되었지만, 다른 한편 인간은 진정으로 사유할 수 있는 능력을 점점 더 잃어버리게 되었기 때문이다. 이제 이성은 이른바 도구적 이성, 즉 계산하는 이성으로 전락하고 만다. 15) 인간에게 정작 중요한 것은 진정으로 사유할 수 있는 능력이다. 그런데 그러한 사유능력을 잃고 도구적 이성으로 오직 이윤과 효율에만 몰두하고 스스로 반성하지 않고 비판하는 자정능력을 잃어버리게 된 것이다.

” 자유의 영역이 시대적으로 다수에게 점차 확장된다 “라는 말은 표면적으로 보면 맞는 말이지만 헤겔의 역사 발전단계는 진정한 발전이 아니라 오히려 후퇴한 것이며 고차원적으로 인간을 다루는 그 시스템이 내밀화 되고 있다. 이러한 계몽의 변증법이야말로 왜 그토록 이성적이고 합리적인 서구의 문명이 나치즘이라는 극단적 비합리주의와 광기로 치달게 되고 말았는지를 설명한다. 서구의 문명은 근대 이후 서서히 계몽주의라는 집단적인 광기에 빠지게 된 것이다. 과거의 신화가 죽은 사람의 혼령이나 사물을 살아있는 것처럼 믿고 숭배하였다면, 거꾸로 계몽주의는 세계의 살아있는 생명체들을 기계처럼 분석하고 해부할 수 있는 대상으로 여기며 죽은 사물처럼 취급했다.¹⁶⁾

현대사회에서는 모든 존재가 그 존재 자체로서 인정받는 것이 아니라, ‘로고스’ 에 의해 규정되고 관리되는 존재로 전락한다. 논리 위에 세워진 학문과 사회

14) 박영욱, 『보고 듣고 만지는 현대사상』, 바다출판사, 2016, p.124.

15) 신혜경, 『대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2009, pp.77~78.

16) 박영욱, 전계서, p.125.

시스템도 모두 인간을 성숙하게 만든다는 기존의 순수한 목적을 잃는다. 이 같은 학문과 사회 속에서 인간은 자기 존재 가치를 잃어버리고, 사회가 요구하는 효용 가치를 재생산하는 도구로 변한다. 각자의 개성도, 자기 삶에 대한 고찰도 없어지고, 오직 동일한 효용 가치를 재생산하는 부품이 되는 것이다. 마르쿠제(Herbert Marcuse, 1898~1979)¹⁷⁾ 는 합리적 이성이 야기하는 문제를 다음과 같이 이야기한다.

“사회는 인간의 기술적 이용을 포함한 갖가지 사물과 관계로 구성되는 기술적 전체가 성장하는 가운데 스스로를 재생산했다. 다른 말로 바꾸면, 생존경쟁과 인간 및 자연의 착취는 더욱 과학적이고 합리적으로 되었다. 「합리화」의 이중적 의미는 이 문맥에서 중요하다. 과학적 관리와 과학적 분업은 경제적·정치적·문화적인 산업의 생산성을 크게 향상 시켰다. 그 결과 보다높은 생활 수준이 초래되었다. 그와 동시에, 그리고 그것과 동일한 이유에서 이 합리적인 산업은 가장 파괴적이고 억압적인 특징까지 정당화하고 면책하는 정신과 행동 패턴을 만들어냈다.”¹⁸⁾

그는 합리적 이성의 이면에는 가장 파괴적이고 억압적인 특징을 정당화하고 면책하는 정신을 양산해 낸다고 주장한다. 또한 그는 물질적 결핍으로부터 자유로워진 소비 자본주의 사회를, 대중의 새로운 아편이자 개인을 노예로 전락시킨 “일차원적 사회”라고 규정한다.

인간은 대상을 지배하고 효율적으로 조작하기 위해서 대상을 수량화하고 계산 가능한 것으로 만들어야만 했다. 계산할 수 있다는 것은 “양화(量化)와 계산 가능성의 원리”에 의해 양적인 측면에서만 대상을 고려한다는 것이고 이는 각각의 대상이 갖고 있는 특수한 질이나 차이는 무시한다는 것을 의미한다. 계몽의 이상

17) 마르쿠제(Herbert Marcuse): “20세기 후반에 정치적 좌파에 대한 강력한 영향력을 가진 사상가로서 그는 헤겔, 마르크스, 프로이트의 연구가로서 또는 고도산업사회의 비판적 이론가로서 그리고 1960년대 후반의 세계적 규모의 학생운동의 긍정적 이데올로그로서 평가되었다. 그는 철학상으로는 헤겔의 변증법, 사회이론으로는 마르크스의 노동의 소외 사상, 문명론으로는 프로이트의 에로스 사상을 통합하여, 현대의 고도산업사회와 산업문명에 대한 변증법적인 부정철학 이론인 '비판이론'을 개진하였다. 대표적 저서로는 『이성과 혁명』, 『일차원적 인간』이 있으며 특히 특히 『일차원적 인간』에서는 현대의 고도산업사회가 기술적 진보를 몰가치화·중립화하여 생산성 자체를 지고의 가치로서 자기목적화하는 데 반대한다. 즉 그는 생산성을 인간의 욕구로부터 분리시켜, 그 욕구를 노동의 부차적인 것으로 전도시키는 것을 비판한다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전거서

18) H. 마르쿠제 지음, 박병진 옮김, 『일차원적 인간』, 한마음사, 2009, p.175.

은 이러한 원리에 기반한 체계를 만들어내게 된다.

대자연에 대한 ‘인간 해방’은 계몽이 지향하는 방향이었지만, 인간과 자연의 지배 관계를 역전하는 방향으로 가게 됨으로써 공존이 아니라 지배와 파괴의 관계로 나아가게 된 것이다. 이러한 왜곡된 해방은 결국 인간에게 더 큰 재앙을 가져왔다. 우리가 최근 겪고 있는 지구 온난화와 코로나-19의 습격은 인간이 자연을 도구적 대상이자 지배의 대상으로 보고 무자비하게 파괴하고 훼손한 까닭이다. 인간에 의한 자연지배는 인간이 주인이 되는 진정한 해방의 길이 아니다.

2. 프랑크푸르트학파의 계몽 비판

독일의 프랑크푸르트학파의 이론은 ‘비판이론’이라고 불리운다. 이들은 이성 중심주의에 근거한 근대의 계몽을 비판적 시각으로 분석하고 그 한계를 진단한다. 프랑크푸르트학파라는 명칭이 처음 쓰인 것은 1950년대 말이었으나 그 연원은 막스 호르크하이머가 프랑크푸르트대학 사회철학 교수와 사회연구소 제2대 소장직을 맡게 된 시점인 1930년으로 거슬러 올라간다. 비판이론 1세대인 호르크하이머와 아도르노는 당시 시대진단을 중점적으로 논의하였다. 프랑크푸르트학파는 제1차 세계대전 후 1923년 창립한 ‘사회연구소¹⁹⁾’를 기반으로 이론과 실천의 통합이라는 원칙을 가지고 사회 발전을 위한 선택의 가능성을 집요하게 탐구한 지식인 집단이다.²⁰⁾

1930년대까지 초기 비판이론의 기획은 “마르크스의 역사 유물론을 토대로 하고

19) “1924년에 개설된 이 연구소는 현대 사회를, 철학·문학·심리학·경제학·사회학 등을 망라한 상이한 문화 영역의 상호 연관 속에서 총체적으로 해명하고자 하였고, 마르크스와 프로이트로부터 주된 방법을 구하였다. 1932년에 기관지 『사회 연구지』(Zeitschrift für Sozial-forschung)를 창간하였으나, 나치의 탄압으로 인해 1933년 연구소는 폐쇄되고 구성원은 국외로 망명하였다. 연구소는 제네바를 거쳐 뉴욕으로 옮겨졌지만 전후 1950년에는 다시 프랑크푸르트에서 문을 열었다. 이 학파는 후기 산업사회에서 노정되는 국가독점자본주의의 몇 가지 정치적, 철학적 및 문화적 양상에 신랄한 비판을 가한다. 위 학파의 대표적인 구성원으로는 막스 호르크하이머를 위시해 테오도어 아도르노(1903~69), 헤르베르트 마르쿠제(1898~1979), 에리히 프롬(1900~80), 레오 뢰벤탈(1900~93), 프란츠 노이만(1900~54), 오토 키르히하이머(1905~65), 프리드리히 폴록(1894~1970), 발터 벤야민(1892~1940)을 거론할 수 있다. 2세대 학자로는 워르겐 하버마스가 있으며 3세대 학자로는 악셀 호네프가 있다.”

김덕영, 「김덕영의 사상의 고향을 찾아서」, 한겨레, 2013.3.27.

20) 마틴 제이 지음, 노명우 옮김, 『변증법적 상상력 - 프랑크푸르트학파와 사회연구소의 역사, 1923~1950』, 동녘, 2021, 참조

있었으며, 이러한 역사철학적 입장을 전제로 하여 그들은 철학의 주도하에 사회학, 경제학, 심리학 등이 공동으로 참여하는 학제 간 사회연구의 기획을 진행하고자 하였으며 비판이론이 가진 초기의 관심은 어떤 상황 속에서 파시즘이 출현하였고, 어떤 요인들이 사회주의를 지향하는 역사의 해방적 과정을 지연시키고 있는지”에 관하여 중점적으로 분석한다. 하지만 이러한 시대진단 방식은 아도르노와 호르크하이머의 공동 저서인 『계몽의 변증법(Dialektik der Aufklaerung, 1947)』에서 급격히 변모되어 나타난다. 특히 루카치(György Lukács, 1885~1971)²¹⁾의 ‘물화 이론’을 매개로 이루어진, 베버(Max Weber, 1864~1920)²²⁾의 합리화 이론에 대한 재해석은 그들의 급진적 전환에 상당한 영향을 미친다.²³⁾

히틀러의 유대인 탄압을 피해 미국에서 망명 생활을 하던 호르크하이머와 아도르노는, 근대의 합리주의와 진보 사관에 대한 회의를 가진다. 그들은 계몽에 이미 퇴보의 싹이 내재해 있었다고 역설하며, 그것을 반성적으로 돌아볼 수 있는 올바른 이성이 실종되었다고 지적한다. 즉 이성이 비판적인 요소를 포기한 채 단순한 수단이 되어 총체적 질서에 봉사하고 있다는 것이다. 그들은 “맹목적인 지배에 연루된 상태에서 계몽을 풀어내어 줄 계몽의 긍정적 개념을 마련하고자 계몽을 비판적으로 돌아본다. 『계몽의 변증법』에서 그들은 자연, 인간, 문명, 세계, 사회, 역사에 관련된 중요한 문제들에 대해 복잡하고도 복합적인 사유를 전개한다. 이 사유의 중심에는 철학적 사유와 동시에 사회학, 심리학, 예술, 문학, 종교에서 성취된 사유가 철학적 사유와 결합” 해 있다.²⁴⁾

비판이론의 주요 내용은 『계몽의 변증법』으로 귀결되었다고 할 수 있다. 그

21) 게오르그 루카치(György Lukács, 1885~1971): “헝가리의 철학자, 미학자, 헝가리 과학 아카데미 회원. 그는 관념론자로 출발하여, 이윽고 마르크스주의에 이르렀다. 마르크스주의자로서는 몇 가지의 오류를 범하고 있는데 초기에는 변증법을 단지 사회에서만 발견되는 것이라고 하였다. 이 오류는 정정되었지만, 역시 헤겔적 관념론을 완전히 청산하지 못했다. 1930년대에는 문학 및 미학에 있어, 사회주의 리얼리즘에 대한 그의 평가는 논쟁의 불씨가 되었다. 부르주아 철학에 대해 비판하고 파시즘에 대해서도 논했지만, 이 경우에도 그 투쟁의 지도적 세력이 노동자 계급에 있다는 것을 경시했고, 철학에 있어서의 투쟁도 변증법적 이성과 비합리주의와의 투쟁이라 보고 유물론과 관념론의 투쟁을 간과하고 있었다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전계서

22) 막스 베버(Max Weber, 1864~1920): “독일의 경제사학자, 사회과학자. 그의 연구는 경제학, 사회학, 정치학, 종교사 등 광범위한 영역에 걸쳐 있다. 하이델베르크 대학 교수. 철학적으로는 신(新)칸트주의의 서남독일학파와 실증주의로부터 영향을 받았다. 그는 사회 경제적 각종 현상의 본질은 객관적 방면에 의한다기보다 연구자의 견해, 즉 그들이 현상에 부여하는 문화상의 의미에 의해 결정된다고 보며, 여러 현상 과정의 개별적 측면을 파악하는 것이 사회과학의 연구라고 상정했다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전계서

23) 김원식, 『배제, 무시, 물화-한국사회를 바라보는 세 가지 시선』, 사월의 책, 2015, p.77.

24) 문병호, 전계서, p.45.

들은 현대문명이 파국으로 치달게 된 원인이 계몽의 전개 과정, 즉 인간의 자기보존에서 시작되어 외적 자연과 내적 본성의 지배로까지 이어진 이성의 지배가 총체화 된 결과라고 보았다. 그들은 이 책에서 “광기와 폭력의 총체인 파시즘, 나치즘과 같은 전체주의적 지배 체제가 자행하는 갖은 종류의 불의와 2차 세계대전과 같은 거대한 불행 등 최악의 총체적인 모순에서 신음하는 인류의 삶을 목도하면서 인류가 왜 이처럼 비극적인 타락에 빠져들었는가” 하는 물음에 답을 하고, 이와 동시에 타락으로부터 벗어날 수 있는 가능성을 제시한다.²⁵⁾

호르크하이머와 아도르노는 “진보적 사유라는 가장 포괄적인 의미에서, 계몽은 예로부터 인간에게서 공포를 몰아내고 인간을 주인으로 세운다는 목표를 추구해왔다. 그러나 완전히 계몽된 지구에는 재앙만이 승리를 구가하고 있다.” 라고 주장한다. 말하자면 계몽은 미성숙의 상태에서부터 벗어나서 인간이 스스로 주인이 되는 것을 의미하는데, 이러한 계몽을 통하여 인간은 스스로 주인이 되기는커녕 거대한 권력의 노예가 되어버리고 만 것이다. “변증법은 계몽된 마법이며 움직이는 모든 것을 진보로 보게 만든다. 그러나 이러한 모든 전략에 근원으로 놓여있는 것이 자기 주체의 자기 포기이다.” 호메로스(Homeros, B.C. 800(?) ~ B.C. 750)의 대서사시 『오디세이아(Odyseia)』²⁶⁾의 ‘오디세우스’에서는 이러한 자기 주체를 포기하지 않고는 자기 자신을 보존시킬 수 없다는 것을 잘 보여주는 예이다. 『계몽의 변증법』에서 이들은 이것을 ‘내적 자연지배’ 라고 해석한다. ²⁷⁾

[도판 1]은 워터하우스(John William Waterhouse, 1849~1917)의 작품 <오디세우스와 사이렌들(Ulysses and the Sirens)>이다. 이 작품은 오디세우스가 다시 그의 고향 이타카로 돌아가는 중의 이야기를 표현한 것이다. 계몽의 변증법에서는 사이렌의 유혹을 이겨 내기 위해 자신의 몸을 돛에 묶었던 오디세우스의 예를 통해서 자연지배와 타자 지배가 이미 자기 자신에 대한 지배와 억압을 전제하고 있다는 사실을 상징적으로 보여주고 있다.²⁸⁾

25) 테오도어 W. 아도르노, M.호르크하이머 지음, 김유동 옮김, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2001, p.21.

26) 『오디세이아 (Odyseia)』 : “고대 그리스의 시인 호메로스의 작품으로 전해지는 대서사시로 ‘오디세우스의 노래’라는 뜻으로 1만 2110행으로 되어 있다. 주제는 그리스 신화에서 유명한 이야기로 그리스군의 트로이 공략 후의 오디세우스의 10년간에 걸친 해상표류의 모험과 귀국에 관한 이야기이며, 이 이야기를 40일간의 사건으로 처리하였다. 이 시는 『일리아스』와 함께 그리스 국민서사시가 되었으며, 그 후 서유럽 문학에 큰 영향을 주고 있다.” doopedia 두산백과

27) 문병호, 상계서, p.68.

28) 김원식, 전계서, p.85.



[도판1] 워터하우스, <오디세우스와 사이렌들>, 202×101cm, 1891, 빅토리아 국립미술관

“오디세우스의 자기 욕망의 포기처럼 우리는 강한 자가 되기 위해, 약한 나를 울지 못하도록 계속 때린다. 나의 순박성을 억압한 다음에 승리한 내가 생겨나고 사회가 요구하는 자아가 되는 것이다. 사회가 써먹을 수 있는 기능 주체, 즉 사회가 필요로 하는 주체가 되는 것이다.”²⁹⁾ 그런데 사람들은 이러한 자기포기와 기능 주체화를 거치면서, ‘나’를 실현했다고 생각한다. 이러한 자기 주체의 자기 포기는 현대사회에도 여전히 적용되고 있다.

비판이론에 따르면 이렇듯 자기 포기의 역사가 바로 문명사이다. “문명을 타락시키고 사회가 불의의 연관 관계로서 작동하도록 하는 근본적인 원리가 바로 자기 주체의 자기 포기인 것이다. 주체의 자기 포기는 자본 권력이 인간에 대해 총체적인 지배력을 아무런 빈틈도 허용하지 않은 채 행사하는 오늘날의 시대 상황에서 오디세우스가 감내했던 정도와는 비교가 되지 않을 정도로 더욱더 총체적으로 되었다. 자본 권력은 이 권력이 이윤추구의 극대화를 위해 강제하는 일반적인 원리에 개별 인간이 일반적으로 종속되는 것을 강요할 뿐이며, 이러한 강요는 개별 인간이 자기 주체를 스스로 포기함으로써 순응할 것을 요구한다.”³⁰⁾

계몽주의가 가지는 효율성과 계산 가능성이라는 원리는 인간 개인에게 그저 바

29) 김진영, 전계서, P.442.

30) 문병호, 전계서, p.71.

람직한 결과만을 가져온 것은 아니다. 주체는 대상을 지배할 수 있게 되었지만, 다른 한편 인간은 진정으로 사유할 수 있는 능력을 점점 더 잃어버리게 되었기 때문이다. 이제 이성은 이른바 도구적 이성, 즉 계산하는 이성으로 전락하고 만다. 호르크하이머는 그의 저서 『도구적 이성 비판』³¹⁾을 통해 현대 산업사회 문화의 저변에 놓여있는 합리성 개념을 연구하였다. 그는 “존재하는 모든 것들과 인간의 모든 활동이 오직 유용성이라는 기준에 따라 평가되면서 자연과 인간은 단순한 도구로 전락하고 있다. …더구나 자연에 대한 억압과 착취는 더욱더 심화되어 인간에 의한 인간 지배로 강화되고 있다고 지적하며 나아가 보다 근본적인 문제는 혁신과 개혁의 이름으로 끊임없이 제시되는 장밋빛 전망 속에서 억압적 현실에 대한 비판적이고 자유로운 생각, 즉 사유의 부정적 힘이 사라지고 있다는 것”을 강조한다.³²⁾

도구적 이성이란 “이성이 제대로 기능하지 못하고 자연과 인간을 지배하는 도구로 전락하는 것을 말한다. 도구적 이성에 사로잡히면 사람들은 반성적 성찰을 하지 못하고, 어떤 가치와 이념도 성취하지 못한다. 오로지 외적 자연을 지배하기 위한, 나아가 자신의 주체성을 포기하도록 하는 도구적인 기능만 남을 뿐이다. 결국 도구적 이성에 깊이 사로잡힐수록 자기 주체를 완전히 포기하게 되는데, 이 지점에서부터 자기파괴가 일어나기 시작한다. 자기 주체를 스스로 포기하는 사람이 늘어날수록 특정 세력이 인간을 지배하는 강도가 높아지고, 지배 담론에 따라 아무 생각 없이 행동하는 우중(愚衆)이 생겨나게 된다. 결론적으로는 논리와 이성으로 대변되는 계몽이 문명의 타락, 인간의 자기파괴를 불러온 것 “이다.³³⁾

도구적 행위나 전략적 행위는 비판이론 1세대들이 주목했던 인간의 행위 유형이다. 도구적 행위 모델에 따르면 인간은 자기 보존을 위해 객체나 타자를 도구로 규정하고 이용할 수밖에 없다. 『계몽의 변증법』은 “문명화 과정 전체를 인간의 자연 지배, 타자 지배, 자기 지배가 총체화 되어 도구적 질서로 전면화되어 나가

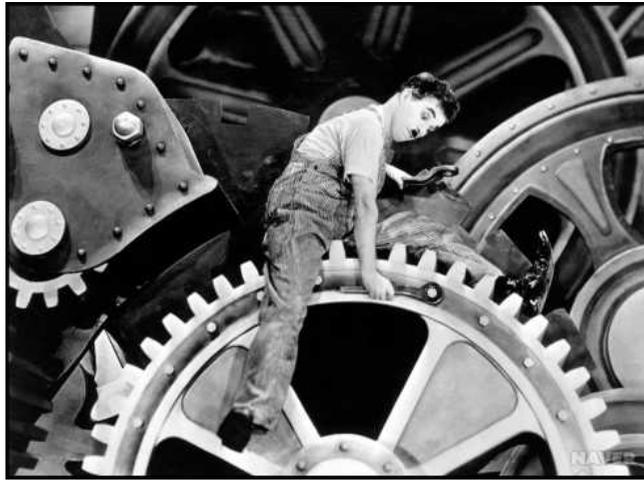
31) “『도구적 이성 비판(1947)』은 호르크하이머의 저작이다. 원본은 뉴욕에서 『이성의 상실』(Eclipse of Reason)이라는 영어본으로 발간되었다. 알프레드 슈미트(Alfred Schmidt)가 1967년에 이것을 독일어로 번역하여 『도구적 이성 비판』(Zur Kritik der instrumentellen Vernunft)으로 출간하였다. 이 책에서 그는 현대 사회와 문명, 그리고 그것을 이념적으로 지탱하는 이데올로기를 비판하기 위한 규범적 근거를 제시하고 있다. 그는 현대의 문화적 위기의 뿌리를 이데올로기 비판과 연관하였고, 자연의 문제, 개인과 사회의 관계의 문제, 철학의 역할에 대한 비판 이론의 관점을 다루고 있다. 그는 객관적 이성과 주관적 이성의 조화를 통해 도구적 이성의 전면화에서 비롯된 계몽의 퇴행을 극복하고자 하였다.”

32) 막스 호르크하이머 지음, 박용용 옮김, 『도구적 이성 비판』, 문예출판사, 2006, 참조.

33) 신혜경, 전개서, pp.77~78.

는 과정”으로 그리게 되었던 것이다.³⁴⁾

[도판 2]는 찰리 채플린(Charles Chaplin, 1889 ~ 1977)의 영화 <모던 타임스(Modern Times) 1936>의 한 장면으로 산업 사회 안에서 하나의 부품으로 전락한 인간의 모습을 나타낸 장면이다. 이는 문명화·산업화의 과정 안에서 인간이 인간을 지배하고, 산업시스템 안에서 인간이 그 시스템의 기계 부품과 같은 도구적 용도로 움직이고 있다는 점을 비판한 것이다.



[도판2] 찰리 채플린, 영화 <모던 타임스(Modern Times)>의 한 장면, 1936, 출처-NAVER 영화

지금 우리의 현실이 직면한 이러한 문제는 바로 호르크하이머가 제기한 문제와 크게 다르지 않다. 오늘날 경제적·사회적 양극화의 극단적인 심화와 같은 폭력, 그리고 인간을 이윤추구의 단순한 도구로 관리하다가 불필요해지면 폐기시키는 폭력을 자행하는 자본 권력의 끝을 모르는 지배력 등, 갖은 종류의 폭력과 불행에 시달리는 인류에게 폭력, 불의, 불행을 줄여나갈 수 있는 방법을 모색하는 일은 중요하다. 오늘날 도구적 이성은 자본권력의 폭력에서 그것의 광폭한 지배력을 선명하게 드러내고 있다.

그러나 비판이론이 이성을 전면적으로 다 부정하는 것은 아니다. 그들이 부정하는

34) 김원식, 전계서, p.84.

것은 “개별자들을 편 가르고 어느 한쪽의 선택을 강요하는 논리가 된 보편적 이성 혹은 도구적 이성으로 현대사회에서 도구적 이성은 욕망과 쾌락의 내밀한 공간조차 지배.” 한다는 점을 비판한 것이다. 35)

비판이론 1세대인 호르크하이머와 아도르노의 문제의식은, 2세대 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas, 1929~)36), 3세대 악셀 호네트(Axel Honneth, 1949~)37)로 이어지며 더욱 정교해진다. 프랑크푸르트학파의 2세대를 대표하는 하버마스는 사회적 합리성의 개념을 도입함으로써 비판이론의 외연을 넓혔다. 하버마스는 “비판이론의 전통을 독창적으로 계승하는 동시에, 사회학, 인지심리학, 언어 이론, 행위 이론, 체계 이론에 이르는 동시대 이론들을 창조적으로 결합하고 발전시켰다. 의사소통적 이성에 기반하는 사회적 합리성과 도구적 이성에 기반하는 경제적 합리성은 질적으로 상이하며 서로를 제한한다. 바로 여기에 자본주의 사회의 모순을 극복할 수 있는 가능성이 놓인다. 그는 도구적 이성의 식민화를 비판하고 생활세계의 중요성을 강조하며 행위자들 간의 토의 민주주의를 바람직한 소통의 대안”으로 내세운다.38)

제3세대 비판이론을 대표하는 악셀 호네트는 현재 프랑크푸르트 사회연구소의 소장직을 맡아 “인정투쟁이라는 개념에 입각하여 비판이론의 상호작용적 패러다임” 39) 에 관한 문제를 연구해가고 있다. 그는 “자유의 확장, 차이의 인정, 자아의 실현이라는 현대의 도덕적 과제를 신자유주의의 침투라는 위기 상황 속에서 실

35) 사회비판과 대안 엮음, 전게서, pp.51-52

36) 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas, 1929~): “현대 독일의 사회철학자로서, 하이델베르크 대학 교수를 거쳐 프랑크푸르트 대학 교수(1964~1971)를 역임하였다. 1971년 이래 슈타른베르크의 막스 플랑크 연구소 소장직을 맡고 있다. 아도르노의 영향 하에서 '사회에 대한 비판이론'을 전개하고, 『공공성의 구조 전환』(Structurwandel der Öffentlichkeit, 1962), 『이론과 실천』(Theorie und Praxis, 1963), 『이데올로기로서의 기술과 과학』(Technik und Wissenschaft als Ideologie, 1968), 『인식과 이해 관심』(Erkenntnis und Interesse, 1968) 등의 저작을 통해 기술적인 이해 관심에 묶여 있는 현대 사회과학이나 사회의 존재 방식을 비판하였다. 또한 가다머의 해석학을 비판적으로 흡수하려고 했다. 사회과학의 방법에 관한 알버트(H. Albert)와의 논쟁도 유명하다. 현대철학의 대표자로 군림하고 있다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전게서

37) 악셀 호네트(Axel Honneth, 1949~): “1949년 독일 에센에서 태어나 본대학, 보훔대학, 베를린 자유대학에서 철학, 사회학, 독문학을 공부했다. 콘스탄츠대학과 베를린 자유대학을 거쳐, 위르겐 하버마스의 후임으로 1996년부터 프랑크푸르트대학의 철학과 교수가 되었고, 2001년부터 2018년까지 프랑크푸르트학파의 산실인 프랑크푸르트 사회연구소의 소장이 되어 비판이론의 발전적 계승을 위해 애쓰고 있다.” 저서로 『권력 비판』(Kritik der Macht, 1988), 『인정투쟁: 사회적 갈등의 도덕적 형식론』, 『정의의 타자: 실천 철학 논문집』, 『물화: 인정이론적 탐구』, 등이 있다. 악셀 호네트 지음, 강병호 옮김, 『물화』, 나남, 2015.

38) 사회비판과 대안 엮음, 전게서, 서문 참조

39) 김덕영, 전게서

현” 시키고자 하며 비판이론이 여전히 유효한 철학이라는 사실을 입증해주고 있다.⁴⁰⁾

프랑크푸르트학파는 “사회적 이해관계, 갈등, 모순이 사고에 표현되는 방식과 그것들이 지배 체제하에서 생산 및 재생산 되는 방식의 문제를 분석하였다. 이를 통해 지배의 근원에 대한 자각을 고양시키고, 이데올로기를 약화시켜 의식과 행위에 변화를 야기하려 했다. 프랑크푸르트학파는 “통제라는 중심적 문제뿐만 아니라 분업, 관료주의, 문화양식, 가족주의에 관련된 논점을 부각시킴으로써 비판에 관련된 용어를 결정적으로 확대시켰으며, 정치적인 것의 개념”을 변화시키고자 하였다.⁴¹⁾

프랑크푸르트학파는 현대사회가 야기하는 문제점들을 비판해야 하는 규범적 이 유뿐 아니라 대안적 사회의 모습까지 제시한다. 그들은 근대 이성의 역설을 비판하고 그 파괴적 결과를 성찰하면서도 현대사회의 이상 자체를 포기하지는 않는다. 오히려 현대사회가 갖고 있는 규범적 잠재력을 재구성함으로써 더 나은 사회를 향한 길을 만들 수 있다고 말한다. 비판은 있지만 대안은 없는 담론들이 넘치는 상황 속에서, 무엇이 옳은지를 전제하고 무엇이 잘못되었는지를 비판하며 그 대안을 제시하는 비판이론은 좀 더 나은 사회와 인간의 삶을 향해 나아가는 참다운 철학적 진리를 담지하고 있다.⁴²⁾

연구자는 이러한 비판이론의 문제의식과 태도를 예술의 창작의 태도와 연결하고자 한다. 예술의 진리 또한 철학이 찾아가는 진리의 방향과 같기 때문이다. 철학과 예술의 표현방법은 다를지라도 더 참다운 유토피아를 찾으려는 지향성은 일치한다고 생각한다.

3. 전통이론과 비판이론

그렇다면 ‘비판이론’은 전시대의 ‘전통이론’과 비교하여 무엇이 다른지를 알아볼 필요성이 있다. 비판이론의 대부 호르크하이머는 프랑크푸르트학파 “사회조사연구소(Institut für Sozialforschung)”의 초대원 소장으로서 그는 비판적

40) 사회비판과 대안 역음, 전계서, 2012. 참조.

41) 권용선, 『이성은 신화다 계몽의 변증법』, 그린비, 2011, p.22.

42) 사회비판과대안 역음, 전계서. 참조.

사회이론을 만들어내고자 했다. 그는 1937년 <사회연구 저널> 제6권에 발표한 「전통 이론과 비판이론」이라는 유명한 논문에서 비판이론의 관심은 사회의 불의를 제거하는 것이라고 규정한 바 있으며⁴³⁾ 프랑크푸르트학파가 비판이론이라고도 불린 이유도 이 논문에서 연원한다. 그는 비판이론을 전통이론과의 경계를 정립하며 기존의 이론과 프랑크푸르트학파 고유의 사상 간에 뚜렷한 경계선을 그었다.

데카르트⁴⁴⁾로부터 헤겔, 그리고 과학적 실증주의에 이르는 ‘전통이론’은 무비판적인 합리화와 정당화로 사실과 가치의 분리, 사유와 행동의 분리를 가져온다. 호르크하이머에 따르면 전통이론, 즉 “부르주아 과학은 사실과 가치가 엄격히 구분된 가치 중립적인 그리고 주관성이 철저히 배제된 객관적인 인식을 추구하며 기존의 사회질서를 옹호하고 정당화”⁴⁵⁾하는 특성이 있다. 비판이론은 이러한 전통이론에 의의를 제기한다.

여기서 전통이론의 토대를 이룬 사상인 헤겔의 변증법과 비판이론의 부정의 변증법의 차이를 알아볼 필요가 있다. 헤겔의 변증법은 모든 개별성을 하나의 개념으로 포섭할 수 있는 것으로 환원시켜 일반적 운동으로 통합해버린다. 이러한 개념론의 유산에 대항하여 아도르노는 자신의 고유한 철학적 구상을 다음과 같이 설명한다. “이러한 역사적 시대에서 철학이 진정 관심을 두어야 할 것은 전통에 동의해 헤겔이 무관심을 표명한 것, 즉 비개념적인 것, 개별적인 것, 특수한 것이다.” 아도르노는 개념적 사유와 화해 불가능한 이러한 개별성을 ‘비동일자’라고 부른다. 이 용어는 헤겔이 주장한 총체화하는 변증법에 대항해서 칸트의 인식 불가능한 물자체를 되살리고 또한 아도르노의 예술 이론에서 아주 중요한 역할을 담당한다.⁴⁶⁾ 이러한 비동일자의 개념은 예술이 언제까지나 사회 밖의 타자로 남아 비동일적인 것들의 고통에 전율해 가야한다는 그의 미학 이론과 연결된다.

헤겔의 변증법이 궁극적으로 도달하는 지점은 결국 주객의 관계이다. 헤겔의 정

43) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 『독일 미학 전통-바움가르텐부터 아도르노까지』, 이학사, 2013, pp.330-331.

44) 데카르트(René Descartes, 1596~1650) : “프랑스 투렌 지방의 귀족 출신프랑스의 철학자로 수학자, 물리학자, 생리학자이다. 근대 '근대철학의 아버지'라 불리며, 합리주의 철학의 길을 열었다. 또한 해석기하학의 창시자이다. 스콜라학의 교육을 받고 군대군무를 한 후, 당시 유럽 최초의 자본주의 국가인 네덜란드에 머물러, 자연과학과 철학을 연구하고 그에 대한 저술을 시작했다. 그는 동시대인인 영국의 프란시스 베이컨과 마찬가지로 지식 연구의 목적은 인간이 자연을 지배하고 기술을 개발하며, 원인·결과의 연관을 취하여 인간 본질을 개선하는 데 있다고 보았다.” 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 전계서

45) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, p.328.

46) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, p.328.

신 현상학의 목적은, “개인이라는 주체와 사회라는 객체가 상호 간에 완전한 행복과 자유의 관계를 맺는 것, 그럼으로써 이전에는 한 번도 있지 못했던 객체의 힘에 의해서 완성되는 시민사회” 47)라고 볼 수 있다. 헤겔의 이념은 시민사회 즉 전체의 대의가 각 개인의 자유보다 더 중요시되고 더 우위에 있다고 볼 수 있다.

전체를 위해 작은 개인은 희생할 수 밖에 없는 구조가 헤겔의 변증법의 특성이 다. 개인의 절대정신과 자유를 강조하고 중요성을 설파하면서도 결국 그의 변증법은 전체를 위해 개인이 희생할 수 밖에 없는 논리가 되고 만다. 예를 들면 독일 나치의 전체주의인 파시즘에 의한 홀로코스트 학살은 전체를 위해 이질적 타자인 유태인은 희생당하고 제거당할 수밖에 없는 구조를 불러온다.

아도르노의 부정적 변증법은 헤겔로 대표하는 관념론적 변증법과 대립된다. 아도르노는 전통적인 인식철학의, 객관적 현실에 대한 주관적 사유의 우월성에 대해 결별한 유물론적 입장을 기본으로 한다. 아도르노는 “한편으로 추상적 이념의 세계 속에 은거함으로써 현실세계에서 무력해진 철학의 사회적 이상에 대한 철저한 반성을 요구하지만, 다른 한편으로 이론에 대한 실천의 우위를 주장하면서 주관적 사유를 폐기 처분해 버린 속류 맑시즘 역시 비판” 한다. 48)

아도르노가 주장한 부정 변증법은 “부정의 부정은 긍정이다 라고 주장하는 헤겔류의 긍정 변증법과의 작별을 선언” 을 한다. 49) 이 중 부정은 긍정이라는 논리는 음수 곱하기 음수는 양수라는 수학의 추상적 원칙에서는 정당하지만 현실은 그렇지 않다. 예를 들어 칸트는 “법적 처벌을 폭력에 대한 폭력이라고 했는데, 법적 처벌을 통해 폭력은 사라지지 않으며 부정적인 것은 한 번의 부정으로 긍정적인 것이 되지는 않는다.” 50)

아도르노가 주장한 부정의 변증법은 “교환가치가 없는 것을 악으로 규정하는 사회에서 교환될 수 없는 비동일자, 곧 모든 사물과 사건, 그리고 인간과 자연의 고유한 사용가치에 대한 문제를 고심한다. 그러나 약자나 소수자를 배제하거나 감금하는 부정적 사회 제도와 문화가 부정되었다고 곧바로 긍정적 사회 제도와 문화가 생겨나는 것은 아니다. 이런 맥락에서 볼 때 현실 속의 부정에 대한 부정의 긍정이 아니라 여전히 부정이다. 따라서 부정 변증법은 부정적 현실을 한 번의 급진

47) 김진영, 전계서, p.113.

48) 이병진, 「문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론」, 『뫼히너와 현대문학20』, 한국뫼히너학회, 2003, pp.363-364.

49) 테오도르 아도르노, 홍승용 옮김, 『부정변증법』, 한길사, 2003, p.239.

50) 사회비판과 대안 읽음, 전계서, pp.63-64

적이고 전면적인 부정으로 넘어서려는 추상적 사유와 결별한다. 아도르노에 따르면 부정된 것은 사라질 때까지 부정”인 것이다.⁵¹⁾ 부정의 변증법은 한두 번의 부정으로 끝나는 것이 아니라 끊임없이 비판적 시각을 통해 부정된 것이 사라질 때까지 계속 되는 부정을 의미한다.

이들이 부정의 변증법을 강조하는 이유는 중심화되고, 체계화되고, 반성하지 않는 사유가 얼마나 위험한 것인지 아우슈비츠(Auschwitz)⁵²⁾의 경우를 통해 너무나 뼈저리게 경험했기 때문이다. 그들은 그들 자신이 직접 겪은 파시즘과 세계대전 등 정치적 파국이 발생한 원인을 비판적으로 분석하였다. 문명의 발전과 진보에도 불구하고, “왜 인류는 진정한 인간적인 상태에 들어서기보다 새로운 종류의 야만 상태에 빠지게 된 것일까. 우리 시대에 새롭게 만들어진 이데올로기의 정체를 밝히는 것 이전에 진리에 대한 두려움 속에서 경직된 계몽의 정체를 밝혀내는 것, 그래서 궁극적으로는 그 경직된 계몽을 계몽해내는 것”이 비판이론이 가진 궁극의 목표였다. ⁵³⁾

비판이론은 “사실과 가치 그리고 객관성과 주관성은 변증법적 관계를 이룬다는 가정에서 출발하며, 사회의 심층적 구조와 법칙성을 구명하고 사회적 모순을 비판함으로써 이성적이고 합리적인 사회” ⁵⁴⁾로 가는 길을 모색하였다.

프랑크푸르트학파는 진정한 자유와 이성의 실현을 가로막는 사회적 억압을 비판하는 것을 비판이론의 핵심 과제로 삼았다. 비판이론에서 말하는 비판이란 “인식 능력의 가능성과 한계에 대한 반성이며, 다른 한편으로는 현재의 사회적 문제를 야기한 억압적 상황에 대한 반성을 포함”한다.⁵⁵⁾ 비판이론은 현실에 주어진 그대로의 현상을 설명하고 의미짓는 이론이 아니다. 그들은 비판적 시각으로 현실에서 벌어지는 부조리와 병폐에 대한 반성의 촉구를 통해 보다 인간적인 삶과 자유로운 사회, 더 나은 세상을 만들어 가고자 했다. 특히 비판이론은 소외되고 배제된 이질적 타자들의 입장을 포용하는 입장으로, 동시대에 벌어지고 있는 무수히 많은 억압되고 고통받는 소외된 타자들의 인간적인 삶의 모색을 포함한다.

계몽은 “인간의 자기 자신에 의해 초래된 미성숙으로부터” 개인적, 사회적인

51) 테오도르 아도르노, 홍승용 옮김, 상계서, p.237.

52) 아우슈비츠(Oświęcim(폴), Auschwitz(독))는 폴란드 남부 마우폴스키에(Małopolskie) 주(州)의 도시이다. 이곳은 제2차 세계대전 중 나치 독일에 의한 최대의 강제수용소로 사용되었으며 집단 학살수용소 시설로 쓰인 ‘아우슈비츠 수용소’가 있었던 곳이다.

53) 권용선, 『이성은 신화다 계몽의 변증법』, 그린비, 2011, p.37.

54) 김덕영, 같은 기사, 2013.3.27.

55) 신혜경, 전계서, p.33.

탈출이라는 목표 설정으로서의 기획으로 이해된다. 그것은 “자신의 이성을 모든 측면에서 공적으로 사용” 할 수 있는 자유를 요구한다. 이러한 자유는 달성되고 지켜져야 한다. 이때 불가결한 것이 비판이다. 아도르노가 말하듯, 이 때문에 비판은 “모든 민주주의에 본질적이다. 민주주의는 비판의 자유를 요구할 뿐 아니라, 비판적 충동을 필요로 한다. 민주주의는 바로 비판을 통해 정의되는 것이다.” 56)

어떤 진실이 너무나 교묘하게 은폐됐을 때 그것을 드러내 보이기 위해서는, 우리가 가진 화해나 긍정이라는 정서의 유혹으로부터 벗어날 수 있어야 한다. 57) 긍정하고 합리화 해버리는 순응의 태도로는 은폐된 사회의 그늘을 정화시킬 수 없다. 부정의 변증법은 그런 의미에서 사회와 인간의 삶을 개선하고 자정하는 역할을 할 수 있는 방법적 사유이다.

제2절 비판이론의 문화산업론

1. 문화산업 비판

아도르노와 호르크하이머가 문화산업에 대한 일련의 글들을 작성한 것은 2차대전 이 끝나갈 무렵의 미국에서였다. 파시즘의 직접 적인 폭력으로부터 벗어나 있는 미국이라는 망명지에서 목도한 자본주의와 문화산업의 풍경 속에서 그들은 오히려 파시즘의 본질에 대해 더 확연하고 냉정하게 판단할 수 있었다.

유럽과 전 세계 대중문화 사업의 선구자 역할을 담당한 미국 문화산업에 대한 비판, 그리고 1950년 미국에서 출간된 획기적인 저작 『권위주의적 성격』 연구를 통해 이민 중이던 아도르노는 민주주의 사회 자체의 양가성에 관한 통찰에 기여했다. 아도르노가 생각하는 “문화의 내적 모순이란 그것이 비인간적인, 억압적인 사회구성체의 토대 위에서 인간성을 약속한다는 사실이며 결국 문화산업으로서 상품생산의 규칙에 완전히 종속되어 버릴 때 자신을 스스로 부인한다는 사실” 이

56) 게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김, 『아도르노, 사유의 모티브들』, 에디투스, 2020, pp.30~31.

57) 김진영, 전개서, p.14.

다. 58)

아도르노에 따르면 문화산업이란 “궁극적으로는 인간 주체의 내면적 자연, 그러니까 인간의 감정, 충동, 욕망, 본능, 상상력, 육체 등에 대해서 외적 자연에 가했던 것과 똑같은 폭력을 가함으로써 동일성 원리를 관철시키고자 하는 지배의 수단”이다. 호르크하이머와 아도르노가 대중문화라는 말 대신 ‘문화산업(culture industry)’이라는 새로운 용어를 만들어 사용한 이유는 “대중문화는 대중 스스로에 의해 자발적으로 생겨난 문화라거나 대중의 꿈과 희망을 대변하는 문화라는 긍정적인 뉘앙스를 가질 수 있음을 염려” 하였기 때문이었다. 59)

그들의 입장은 “문화산업이라는 관점에서 비판을 받는 대중문화는 대량생산체제를 바탕으로 한 기계적 생산에 문화적 의미가 변질 되기 때문에 진정으로 문화가 담고 있는 본질이 파괴되며 이를 수용하는 대중은 표준화, 규격화, 상업화된 문화에 종속되는 존재에 불과”한 것이다. 그들이 바라보는 문화란 이성에 바탕을 둔 인간의 고유한 활동으로 보고 문화가 자본주의적 사회화기능을 하지 못하고 그 매개적 기능이 문화산업으로 대행되었다는 것으로 바라본다. 즉 “문화산업이란 야만적 무의미, 동조, 권태, 현실로부터 도피의 조달자를 의미하고 있으며 아도르노는 소비가 조장되는 문화산업으로 인한 상품들이 대중에 대한 정치, 사회적 통제를 강화하고 더욱이 자본주의 체제의 현상 유지에 대중을 유착시키고 의식을 내면화하여 현 체제에 순응하게 한다”고 보았던 것이다. 60)

대중매체(영화·라디오·텔레비전·잡지 등)는 획일화된 체계를 확장하는 도구로서 문화산업을 정당화하는 이데올로기에 사용되며 그럼으로써 문화산업의 위치는 더욱 확고해지고, 소비자의 욕구를 더욱 능란하게 다룰 수 있게 된다. 문화산업은 소비자의 욕구를 만들어내고 조종하고 교육시키며 심지어는 재미를 몰수하기도 함으로써 대중들의 의식은 관리되고 통제된다. 61) “문화산업에서 중요한 것은 상품의 질이나 내용이 아니라 그것이 얼마나 ‘돈’이 되는가이다. 허위의식으로 가득 찬 삶을 행복으로 받아들이게 만드는 것이 현대사회의 시스템이다. 아도르노는 마르크시즘의 용어를 빌려서 이것을 이데올로기 시스템이”라고 말한다. 62)

오늘날의 텔레비전은 또한 정치와 경제, 그리고 문화 일반에 긴밀하게 연결되어

58) 게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김, 상계서, p.17.

59) 신혜경, 전계서, pp. 87-88.

60) 위키백과, 「테오도르 아도르노」 편 참조

61) 권용선, 『이성은 신화다 계몽의 변증법』, 그린비, 2011, p.200.

62) 김진영, 전계서, 2021, p.102

있는 문화산업의 중심이다. 텔레비전은 정치적 지배담론을 전파하는 매체로 활용되면서 대중들의 의식을 선도하고 조작한다. 텔레비전은 이제 우리 일상에서 없어서는 안 되는 중요한 정보전달의 매체이자 문화상품의 전달자가 되었다. 텔레비전은 금지된 것들을 위반하지 않는 범위 내에서 시청자들의 시선을 붙잡아 두기 위해 그들의 욕구를 최대한 반영하고 조작한다.⁶³⁾

호르크하이머와 아도르노의 이러한 진단은 지금을 살고있는 현대인에게 더욱 유효하다고 볼 수 있다. 이제 더욱더 다중화된 텔레비전 매체와 수없이 많은 SNS의 물결의 홍수 안에서 시청자들의 욕구는 더욱 감각적이고 세련된 것들을 향해 열려 있다. 그러한 태도안에 저항이나 비판의식은 들어설 자리가 없다.

문화의 향유란 결국 소비라는 자본의 사용으로 변모되어가고 대중문화라는 것은 결국 문화의 소비로 이어지는 것이고, 문화의 소비에서 대중들은 각자가 원하는 것을 찾아가기보다는 일정한 틀에 갇히는 상황이 되었다. 우리가 흔히 영화, 드라마, 잡지 등은 우리의 취향들을 모은다기보다는, 그것을 그저 따라가는 셈이 되는 것이다. 문화산업에서 대중들을 집단적으로 획일화된 관료적인 미디어로 통해 그들은 비판의식을 상실해가며 미디어의 의해 정치적 참여나 의지 역시 박약해지는 것이다. 문화란 자기비판을 거치지 않은 채 복원된다면 전적으로 ‘이데올로기’가 되어버린다.⁶⁴⁾

아도르노는 “중요한 것은 테크놀로지를 폐기시키는 게 아니다. 중요한 것은 테크놀로지의 꿈을 기억해내는 일이다. 우리는 테크놀로지를 버릴 수 없다.” 라고 얘기한다. 올바른 비판정신은 테크놀로지가 가진 원래의 꿈과 왜곡되지 않는 현실을 가져다 줄 수 있을 것이다.

2. 동일화와 물화의 문제

비판이론가들이 “계몽주의와 문화산업에 있어 가장 우려한 문제 중의 하나는 동일성의 사고가 가져오는 폭력이었다. 비동일적이고 이질적인 것을 허용하지 않는 것은 모든 편견과 독단의 특성이다. 그것은 또 다른 형식의 근본주의이자 이데올

63) 권용선, 상계서, pp. 214~215.

64) 김진영, 전계서, p.347.

로기가 아닐 수 없다. 그것은 동질성만을 참이요, 진리라고 간주함으로써 그 이외의 낯설고 이질적인 요소는 배제하고 탄압한다. 갈등과 폭력, 전쟁과 재앙은 여기에서 비롯된다. 생명의 훼손과 역사의 파국은 동질성만을 고집하고 이질성을 불허할 때 생겨난다. 그러므로 순수동일성은 죽음”인 것이다.⁶⁵⁾



[도판3] 아우슈비츠 수용소에 도착한 유대인들 출처-홀로코스트 백과사전

[도판 3]은 아우슈비츠 수용소에 도착한 유대인들로 수용소로 향하기 전 선별 과정을 위해 분류되고 있는 모습이다. “전체주의 사회에서는 사물과 마찬가지로 사람도 이편과 저편으로 분리된다. 전쟁에서 동지가 아닌 사람은 적이 되듯이, 친구가 될 수 없는 사람은 모두 의심스러운 사람으로 전락한다. 전체주의는 모든 것을 전체안으로 포섭하고 이질적인 타자의 다른 점을 결코 용인하지 않는다. 이방인은 언제나 추방될 수 있다.” 호르크하이머는 “전쟁 중에 파시스트는 비이성적임을 스스로 증명하는 이성을 원한다”라고 썼다.⁶⁶⁾ 홀로코스트(Holocaust)라는 용어는 태워 없앤다는 의미이다. 제 2차 세계대전 중 나치 독일의 ‘인종 청소’라는 명목으로 학살된 유대인은 무려 600만 명이다.

[도판 4]는 독일 아우슈비츠 박물관에 전시된 학살된 유대인들의 신발들이다. 유대인 학살 이외에도 히틀러 치하에서 이루어진 인명 살해 통계는 경악을 금치 못하게 만든다. 1941년 6월 소련침공 이래 적어도 1000만명의 슬라브인들이 죽었다. ⁶⁷⁾ 계몽의 야만적 극치를 보여준 “나치의 홀로코스트 이전의 철학은 긍정의

65) 문광훈, 전개서, p.174.

66) 마틴 제이 지음, 노명우 옮김, 『변증법적 상상력 - 프랑크푸르트학파와 사회연구소의 역사, 1923~1950』, 동녘, 2021, p.236.

변증법이었다고 한다면 홀로코스트 이후의 변증법은 부정의 변증법”으로 비판을 해도 되는 시대가 되었다. 관리(管理)를 통해 살해되었던 아우슈비츠의 수용자들은, “동일화의 폭력에 의해 사라져야 할 이질적 타자가 되어 마치 공장에서 상품을 찍어내듯 가스실로 옮겨져 체계적이고 과학적으로 차례차례 죽어간다. 이들 각자에게 개인성은 허용되지 않는다. 그 어떤 고유성이나 특수성도 박탈된다. 그리하여 이들은 견본처럼, 어떤 차이나 구분 없이, 관리되고 처리된다.”



[도판 4] 독일 아우슈비츠 박물관에 전시된 학살된 유대인들의 신발들

출처- <https://blog.naver.com/bintamin>

이러한 나치 치하의 전체주의적인 독일의 현실이나 그들의 망명지였던 미국에서 실현된 자본주의의 끔직한 풍요와 소비 지향적 대중문화 속에서 그리고 스탈린 체제 속에서 변질되어 버린 사회주의의 현실 속에서, 그들은 그 어떠한 희망도 발견할 수 없었다. 더이상 현존하는 탈출구는 없다. 자본주의 체제가 되었던 사회주의 체제가 되었던 현대 문명 전체는 급속한 쇠락의 경로를 걷고 있다는 것이다.

문화산업이 이야기하는 가장 큰 문제 중 하나는 ‘동일화(同一化)’와 ‘물화(物化)’의 문제이다. 전체주의는 동일성의 폭력을 야기한다. 문화산업의 이데올로기도 모든 것을 동일화 시킨다는 점에서 하나의 커다란 폭력이라고 볼 수 있다. 유대인이었던 호르크 하이머와 아도르노는 독일 나치의 홀로코스트의 광기를 피해

67) 강준만, 『세계문화사전: 지식의 세계화를 위하여』, 인물과 사상사, 2005, 네이버 지식백과 참조

미국으로 건너갔지만 그들은 미국의 문화산업 아래에서 평화롭게 벌어지고 있는 동일화의 현상을 목도한다.

그것은 직접적이고 물리적인 폭력이나 현실 정치의 외피를 두른 집단의 광기가 아니라 너무나도 평범하고 결코 위협적이지 않으며 때로는 즐거움을 주기까지 하는 ‘대중문화’와 그것을 차별없이 누리는 대중들의 일상이었다. 그들은 그 속에서 촘촘하게 작동하고 있는 무한한 증식력을 가진 자본의 힘과 동질화의 논리를 보았고 경악 했다. 그러므로 “오늘날의 문화는 모든 것을 동질화 시킨다는 그들의 선언은 문화의 배후를 구성하는, 계몽의 극단적 결과인 파시즘의 근본적 성격과 연결되는 것이며 아도르노와 호르크하이머에게 있어서 문화 산업은 대중기만으로서의 계몽”이었다. 68)

“신화가 죽은 것을 산 것과 동일시한다면, 계몽은 산 것을 죽은 것과 동일시한다. 계몽은 과격해진 신화적 불안이다.” 69)

위의 말처럼 『계몽의 변증법』에서 두 저자는 흔히 사람들이 생각하듯 도구적 이성에 대한 철학적 비판의 차원에만 머무는 것이 아니다. 그들은 동일성의 사유 자체를 비판적으로 바라보고 싶었다. 아도르노와 호르크하이머는 근대 서구의 계몽적 정신을 지탱하는 것은 “통일성의 원리라고 지적하였는데 그것은 삶의 모든 것을 일원적으로 등치시키며 일원적으로 파악되지 않는 것은, 그것이 이념이든 사물이든 나아가 인간이든 배제되거나 억압된다. 삶의 다양성과 이질성은 없는 것으로, 그래서 체계 밖의 사건으로 간주되며 결국 계몽주의의 통일성 원리는 동일성의 원리”가 되는 것이다. 자본주의 사회의 교환 합리성 역시 이런 동일성 원리의 경제적 변형인데 그러한 등가성의 원리 아래에서 사물을 질적으로 이해하기보다는 수적으로 이해함으로써 수치와 기능 그리고 효용성에 따라 서로 교환하고 대치시키는 데 만족한다. 70)

자본주의 사회는 인간의 욕망을 철저히 관리하는 총체적으로 관리되는 사회이다. 거짓된 욕망을 한껏 부추기면서도 인간 욕망의 에너지가 창조적 자아실현에

68) 권용선, 전계서, p.177.

69) 아도르노·호르크하이머 지음, 김유동 옮김, 전계서, p.41.

70) 문광훈, 전계서, pp. 100-101.

투여될 가능성을 차단하고 해방된 욕망의 흐름을 가차없이 통제하는 동일화의 이데올로기가 작동하는 파시즘적 사회이다.

한편 자본주의가 내밀화되고 문화산업의 동일화적 이데올로기기가 질어질수록 물화(物化)의 문제가 대두된다. 루카치는 “인격체인 노동자가 사물과 같은 상품으로 전락한 현상을 사물화(Verdinglichung)” 라고 말한다. 71)

달라이라마 14세는 “사람은 사랑받기 위해 창조됐고, 사물은 사용하려고 만들어졌다. 세상이 혼돈에 빠진 것은 사물이 사랑받고, 사람이 사용되고 있기 때문이다.” 라고 말한다. 이처럼 사람이 궁극적인 가치임에도 불구하고 수단을 위해 만들어진 사물을 더 추구하는 오늘날의 세대 사람과 사물의 가치가 전도된 수단이 목적을 잃게 만드는 현상을 사회과학 분야에서는 목적 전치라고 한다. 본래의 목적을 잃고 사물과 인간의 가치가 뒤바꾸니 세상에서는 어떤 현상이 벌어지는가. 물화 되어버린 마음에는 감정, 상처, 아픔, 이해, 소통의 부재만이 남아 인간을 공허하고 불안하게 만든다.

계몽이 신화로 퇴행하면서 “인간의 몸은 사물이 되고 이성은 과학과 시장의 도구가 되며 과학과 시장이 주인인 세계에서 인간은 한낱 사물로 전락 “한다. 이러한 인간의 사물화가 갖는 가장 큰 문제점은 과학과 시장의 체계 속에서 모든 질적 차이가 교환가치라는 양적 차이로 전락해버린다는 점이다. 차이는 더 이상 질적인 것이 아니라 양적인 것일 뿐이므로 사물화의 가장 본질적인 문제는 모든 형태의 이질성을 동일성의 이름으로 소환하고 억압한다는 것이다. 자연과 인간의 모든 질적 차이는 이러한 사물화를 통해 망각되고 체념 되어진다. 72)

아도르노는 이렇게 세계를 죽은 사물들의 세계처럼 취급하는 태도를 ‘사물화(Verdinglichung)’ 현상이라고 부른다. 73) 사물화는 결국 과학적 실증주의와 이성 중심주의로 점철되는 계몽주의가 야기한 산물이다. 이는 상품에 국한되지 않고 자연도 인간도 사물화의 틀에 갇혀 모든 것을 물화시킨다.

갈수록 물화가 강화되는 것은 이제 전 세계적 현상이 되었다. 아도르노는 “사회가 총체적으로 될수록 정신은 더더욱 사물화되고, 사물화로부터 스스로 벗어나려는 정신의 출발점은 더더욱 역설적으로 된다. 재앙에 대한 가장 민감한 의식조차도 잡담으로 변질될 위험에 처해 있다. 문화 비판은 문화와 야만의 변증법

71) 박영욱, 전계서, pp. 75-76.

72) 사회비판과 대안 읽음, 전계서 p.72.

73) 박영욱, 전계서, p. 125.

이 갖는 마지막 단계 반대편에서 자신을 발견한다. 아우슈비츠 이후 서정시를 쓰는 것은 야만이다.” 74) 라고 말하였다.

자본주의 사회에서 문화산업과 문화란 무엇인가를 생각해보지 않을 수 없다. 상품과 문화산업의 생산자들의 그들이 만든 상품과 콘텐츠를 팔기 위하여 소비자들의 연령과 취향 경제적 능력과 사회적 지위까지 모두 고려하여 세심하게 파악한다. 그리고 파악한 데이터에 따른 상품을 만들어내고 제시한다. 이렇게 만들어진 상품을 대중들은 자발적으로 그 생산물들을 고르게 된다. 문화산업의 이러한 촘촘한 그물망을 빠져나가기란 쉽지 않은 일이다. 똑같은 옷을 입고 똑같은 명품 가방을 메고 다니고, 똑같은 영화, 똑같은 카페에 가서 소비하는 대중들의 모습은 마치 반복적으로 돌아가는 회전목마 위의 모습과 유사하다.

인간적인 욕구를 시장으로 끌어들여서 돈벌이를 위해 조작하는 게 문화이다. “상품경제가 이루어지면서 이 상품이 약속하는 가상 행복에 의해서, 인간의 본질적이고 숭고한 결핍이 농락당하고, 주체는 주인이 되는 과정을 걸어왔는데 마지막에 가보면 주인이 아니라 노예가 되어 버린 것” 이다. 우리는 이 사회 속에 완전히 갇혀서 빠져나갈 수 없게 돼 있다. 오늘날의 사회를 리버럴한 사회라고 하면서 개성과 자유를 주장하고 다들 부족한 게 없는 자유로운 사회라고 말하지만 알고 보면 누구도 이 사회라는 약육강식과 거짓 문화, 그리고 불평등 경제의 굴레에서 자유롭지 못하다. 75)

대중들이 모방하는 유명 배우의 스타일은 독자성을 가진 것처럼 보이지만, 그것 역시 공장의 생산 라인을 거쳐 만들어진 상품의 일조일 뿐이다. 서로가 서로를 모방하고 추인하는 동안 유행이 만들어지고, 획일화의 과정은 심화된다. 76) 이러한 유행의 속도와 상품의 변화에 맞춰 대중들은 그것을 놓치지 않기 위해 맹목적으로 따라갈 뿐, 그것에 대한 적극적 사유를 하지 않게 되는 현상이 발생 된다. 예를 들어 핸드폰을 구입한지 얼마 되지 않아도 금새 다음 모델이 나오면 대중들은 기존 물건이 멀쩡해도 또 다시 소비를 하게 되는 것이다.

유희과 즐거움을 위해 문화산업이 부추기는 이탈은 현실을 지배하는 고통으로부터 이탈을 의미할 뿐이다. 고통은 사라진 것이 아니라 어쩔 수 없는 것으로 체념된

74) 게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김, 『아도르노, 사유의 모티브들』, 에디투스, 2020, p.181

75) 김진영, 전개서, p.40.

76) 권용선, 상계서, p.188.

다. 문화산업은 고통까지도 교환 가능한 것으로 만들어버린다. “성공한 자가 겪은 고통은 정의와 위대함의 징표로 추앙되지만, 험벗고 굶주린 자의 고통은 보호와 돌봄의 이름으로 수용소에 감금되고 갖가지 이유로 추방된 소수자의 고통은 도덕의 이름으로 정당화” 된다.⁷⁷⁾

현대의 사물화된 세계에서 인간은 부속품으로 살아가며, 인간은 유일무이한 실존으로서 자신의 고유성을 입증하며 사는 것이 아니라 언제라도 대체될 수 있는 부품이나 기호에 불과하다. 언제나 대치될 수 있을 때, 사람은 자신에 대해 하인이 주인이기 어렵다. 그는 있으면 좋지만 없어도 무관한 존재, ‘잉여인간’이 되는 것이다. 잉여인간에게는 스스로의 고유성이 주어지지 않으며 고유성이 박탈되어 있기에 그는 필요하면 언제든지 다른 무엇으로 대체, 교환될 수 있다. 그러한 인간 사회는 등가적 교환원리에 의해 지배되며 삶의 불균형과 불협화음은 여기서 생겨나며 불평등한 사회정치적 관계나 불공정한 경제 관계에서만 나타나는 것이 아니라 인간과 사물, 인간과 인간 사이의 관계에서도 나타난다.⁷⁸⁾

아도르노가 자본주의 사회의 사물화 현상을 통해서 궁극적으로 지적하고자 하는 핵심 사항은 다음과 같다. 먼저 “사물화 현상이 우리가 만든 인위적인 것을 자연적이고 객관적인 사물로 둔갑시킬 경우 계몽주의에 대한 광신적 태도와 마찬가지로 인간의 사유는 궁극적으로 위축” 된다. 둘째는 “사물화 현상은 세계를 동일성의 논리에 가둔다. 사물은 고유함을 추구하지 않는다. 가령 하나의 책상과 똑같은 모양새와 기능을 갖춘 책상은 동등한 것으로 취급된다. 특히 그것이 동일한 상품으로서 가격마저 동일할 때 두 책상의 차이에는 아무런 의미가 없으며 같은 물건으로 간주된다.”⁷⁹⁾ 대중들이 동일한 패턴의 문화상품과 기호적 가치의 동일한 주입을 반복적으로 접하다보면 진정한 삶의 가치는 어느새 망각되고 현실의 상황에 아무런 저항도 없이 순응하고 긍정하게 된다.

이러한 사물화 현상은 인간의 도구적 이성의 사유가 만들어낸 불가피한 현상일 수 밖에 없다. 그러나 이러한 현상이 심화된다면 인간의 세계는 죽은 사물의 세계에 갇혀 상품의 이윤 논리에 잠식될 수 밖에 없다. 좀 더 비싼 상품을 소비하는 것이 마치 가장 행복한 길의 척도인 것처럼 사물에게 지배당하는 현상이 병리적으로 만연하게 되는 것이다. 이러한 사물화된 세계에서 벗어나려면 우리는 동일성의

77) 사회비판과 대안 읽음, 전개서, p.91.

78) 문광훈, 전개서, p.237.

79) 박영욱, 상계서, p. 126.

논리에 바탕을 둔 개념적 사고를 벗어나야 한다. 아도르노는 문화산업이 야기하는 이러한 사물화와 동일성의 사고에 잠식당하지 않는 방법적 가능성을 ‘예술’에서 찾을 수 있다고 말한다.

3. 문화산업과 탈예술화

예술의 성격도 자본주의 시장안에서 변질되고 있다고 볼 수 있다. 총체적으로 관리되는 세계는 자신을 부정하는 것조차 흡수하여 자신을 살피우는 양분으로 삼는다. 예술 그 자체로 사용가치적 요소를 구현하기보다는 얼마에 교환되느냐에 따라 얼마나 이윤을 창출하느냐에서 목적을 구현하게 되는 사태가 발생하는 것이다.

오로지 얼마나 돈이 되는가가 목적인 문화산업에 있어서, 가장 중요한 것은 상품의 사용가치 즉 상품의 질이나 기능이 아니다. 예를 들면 영화의 경우, 그 영화가 얼마나 예술적 가치가 있는가 보다도, 얼마나 관객의 호기심과 감각을 자극해 흥행에 성공하느냐, 그러기위해서는 어떤 흥행배우를 출연시켜야 되는가, 또 광고는 어떠한 전략으로 해야 효과적인지 등이 중요해 진다.

아도르노는 오늘날 대중매체에 의해 생산되고 유포되는 대중문화와 대중 예술이 인간의 정신 속에 동일성 원리를 실현시키는 수단이라고 생각하였다. “개념적 도식을 통해 동일성 원리가 외적 자연을 지배하고 등가성에 의한 교환원리를 통해 사회 관계 내에서 동일성 원리가 관철된다고 한다면, 대중매체를 통해 대량 생산되고 소비되는 오늘날의 대중문화와 대중예술은 사람들의 내적 본성에 작동하여 모든 사람이 동질적으로 사고하고 반응하며 행위 할 수 있게 만드는 효과적인 수단이 된다.” 즉 동일화의 도구로서 대중문화는 한 사람도 빠져 나갈 수 없게 대중을 포섭하고 통제함으로써 기존의 지배관계와 이데올로기를 정당화 하고 재생산하는 역할을 한다는 것이다.⁸⁰⁾

문화산업론에서 특히 강조하여 우려하는 것은 예술마저 상품의 논리(상품이데올로기)에 의해 ‘탈예술화(Ent-Kunstung)’ 되는 현상이다. 문화산업이란 기존의 체제에 예술을 종속시키는 방식이다. 일상적 삶 속에서 우리는 예술에 실용성을 부여하는 여러 가지 방식을 알고 있다.⁸¹⁾

80) 신혜경, 전게서, p.87.

아도르노는 예술이 자신의 정당한 계기를 상실하고 탈예술화로 향하는 역사적 현상에 주목하면서 그 방향성이 잘못되었음을 비판하지 않을 수 없다고 생각하였다. 이 비판을 위해서 아도르노는 예술에 대한 또 하나의 변증법적 안티테제를 설정하는데, 그것이 자연미이다. 자연미는 잘못된 방향성에 의해서 왜곡된 비동일적인 것의 흔적을 보여주면서 예술이 망각했던 비동일성의 방향성을 다시금 예술에 상기시켜준다. 그동안 비동일적인 것이 지닌 의미를 정당하게 고려되지 않았음을 비판하면서 사유가 비동일성이 향하는 방향으로 전환해야 함을 보여준다. 이러한 사유의 방향성은 헤겔의 변증법에 대해서는 메타비판의 의미를 지니고 있다.

아도르노가 예술을 사회의 변증법적 관계로 설정한 이유는 “비동일성의 방향성을 작품을 통해서 표현하면서 사회에 대한 안티테제를 이를 수 있게 된다는 것이며 예술이 비동일성의 방향성을 따라가면서 사회와는 거리를 두는 것이 사회와 예술의 변증법적 관계에서 예술의 방향성을 이룬다. 그 예술의 방향성 위에서 아도르노의 미학 이론은 사회에 대한 안티테제로서의 예술을 논한다. 그런데 아도르노는 20세기 초의 예술 운동이 자율성을 스스로 포기하며 현실의 구체적인 실재성 속으로 들어감으로써 예술이 잘못된 방향으로 향하고 있다고 보았다. 그럼으로 인해 예술은 변증법적 계기를 상실하고 더 이상 사회를 비판할 수 없게 된 상황에 이르게 되었다. 이러한 상황을 아도르노는 예술의 탈예술화라고 일컬으며 비판한다” (82)

자본주의 사회에서 이윤과 효용의 대상이 되지 않는 것은 아무것도 없다. 문화산업적 교환형식을 갖지 않는 것이 오늘날 하나도 없다면, 예술작품의 생산도 이런 태환화(兌換化) 과정의 일부를 이루는 것이다. 그리고 이 태환화 과정은 좀 더 넓게 말하면 사회 전체의 합리화, 막스 베버식으로 말하자면 세계의 탈마법화의 과정, 그 전체에 깊게 연루되어 있다. 모든 것은 철저히 계산되고 측정되며 평가되고 검증된다. 따라서 진리의 자리에 ‘스타벅스’가 들어서고, ‘샤넬’이 성전(聖戰)을 대신한다. 이것이 이른바 상품사회의 폭력구조이다. (83) 예술은 이러한 탈예술화 되어가는 문화산업적 현실을 직시해야 할 것이다. 문화산업적인 횡포 안에서 예술은 과연 무엇을 할 수 있는가.

사회의 상품적 성격을 부정하는 순수 예술품도 상품으로 만드는 문화산업은 상

81) 서동욱, 「서동욱의 세계의 산책자-(12) 예술이란 무엇인가.」 문화일보 문화지식카페, 2020.9.8.

82) 박영욱, 전개서, p.129.

83) 문광훈, 전개서, p.41.

품을 예술화하기도 한다. 상품을 더 많이 팔기 위한 포장과 선전에 활용되는 예술은 본연 진지성을 결여한 채 자본의 이익에만 복무한다. 이제 전문화된 디자이너를 통해 포장된 상품은 ‘30초의 예술’인 광고를 통해 대중들에게 전달된다. 자본의 팽창적 질서와 미적으로 대립하기 위해 예술이 만들어야 할 ‘새로움’ (가치의 전복)이 아닌 자본에 복무할 ‘차이를 위한’ ‘새로움’이 예술의 가치가 되어버린 것이다.⁸⁴⁾

문화란 “자기비판을 거치지 않은 채 전개된다면 전적으로 이데올로기가 된다.” 현대사회의 시스템은 허위의식으로 가득 찬 삶을 행복으로 받아들이게 만든다. ⁸⁵⁾ 특히 모든 것을 동일화하는 문화산업은 가짜 욕망을 부추기며 상품화, 타율화, 물화와 인간소외를 불러온다. 예술마저 문화산업의 논리에 포섭되지 않기 위해서는 문화산업과 탈예술화의 관계를 직시하는 일은 매우 중요하다.

문화산업 스타일의 정신적 형상들은 상품이기도 한 것이 아니라, 전적으로 상품이다. 예술의 변증법 그리고 문화의 변증법은 문화산업에서 정지된다. 우리의 근원적 욕구를 겨냥하며 욕구의 충족을 약속하는 고객에 대한 봉사는, 실은 상품의 생산과 교환 체제에 대한 모든 소비자의 봉사가 의무화된 것이며, 이 체제는 개인들의 욕구를 그 자체로는 거의 신경 쓰지 않는다.⁸⁶⁾

오늘날 기술매체의 발전은 예술에서 ‘아우라의 상실’이란 위기를 가져왔다는 지적이 있다. 그러나 아도르노의 관점에서 보자면, 실제 현대 대중문화에서 예술의 위기는 아우라의 상실이라기보다, 산업적 기술매체에서 풍겨 나오는, 즉 인간의 사유를 물화와 이데올로기로 유도하는 ‘허위의 아우라’에 있다.⁸⁷⁾ 아도르노에 따르면 자율적 예술의 총화인 순수예술이 허위적 가상이라면 순수예술의 파로디(parodie)인 문화산업은 기만적 표현에 불과하다.

문화산업은 비판이론의 미학에서 예술이 현실에 대해 갖는 관계가 중요하다는 점을 감안할 때 예술의 본질적인 두 가지 계기인 가상과 표현의 관계는 매우 의미심장하다. 현실의 부조리와 모순에 대한 희망의 매개로서의 예술을 강조한 아도르노의 심미성은 미메시스와 합리성, 계몽과 신화 사이에서 문명비판적 관점을 토대

84) 권용선, 전게서, p.191.

85) 김진영, 전게서, p.102

86) 게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김, 『아도르노, 사유의 모티브들』, 에디투스, 2020, p.203

87) 유현주, 「아도르노의 고통의 미학에서 바라본 현대예술에서의 ‘폭력의 이미지’」, 『인문학연구 41집』, 2011, p. 7

로 움직이고 있으며 이 움직임을 통해 계몽적 사유의 비판적 잠재력을 예술 속에서 구하고 있다.

제3장 비판이론의 미학과 미메시스

제1절 비판이론의 미학

1. 철학과 미학의 관계

미학은 현저히 독일적인 사태라는 말이 있다. 미학의 탄생은 근대의 소산이다. 18세기가 되어서야 비로소 예술의 인식적, 실천적 가치에 관한 물음이나 예술작품과 미의 본질에 대한 질문이 체계적이고 독립적인 철학 분과로 통합되어 이후에 “미학”으로 알려지게 되었다. 이러한 미학의 흐름에서 독일 미학⁸⁸⁾은 매우 중요한 위치를 차지한다. 바로 1750년에 독일의 바움가르텐(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714~ 1762)⁸⁹⁾이 처음으로 미학이라는 말을 만들어냈고, 이후 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)와 헤겔, 현대에 이르러서는 하이데거(Martin, Heidegger, 1889~1979), 아도르노 등으로 이어지는 미학의 큰 흐름이 독일의 철학 체계에서 전개된 것이다.⁹⁰⁾

아도르노는 ‘철학의 미학화’를 구현한 저자에 속한다. 그는 저서 『미학이론』에서 “진정한 미적 체험은 철학이 되어야 하며, 그렇지 못할 경우에는 아무것도 아니다.”라고 말한다. 진실과 예술적 진실은 서로 만난다. 절망의 한가운데에서 피어오르는 희망의 꽃을 아도르노는 예술에서 찾는다.⁹¹⁾ 아도르노는 예술에 대한 철학적 분석과 더불어 미학에 관한 자신만의 고유한 입장을 세운다.

88) 미학의 패러다임은 18세기에 처음으로 형성되어 19세기에 도전을 받으며 20세기에는 이 모든 패러다임이 정확히 처음 출현한 순서대로 다시 부활한다. 즉 칸트, 실러, 셸링, 헤겔로 이어지는 독일 미학의 패러다임은 쇼펜하우어와 키르케고르, 그리고 니체라는 걸출한 사상가들의 도전을 거쳐서, 20세기에 들어와 카시러, 루카치, 하이데거, 아도르노의 순으로 다시금 반복된다는 것이다.

89) 바움가르텐(Alexander Gottlieb Baumgarten):독일의 철학자. 라이프니츠-볼프 철학의 입장에서 서서, 이성에 의한 인식을 연구하는 논리학에 대립되는, 아름다운 것의 감각에 의한 인식과 그 예술 형태로서의 표현에 관한 연구를 미학(aesthetica)이라 이름 짓고 그 이론을 세웠다. 원래 미학적 연구가 그에 의해 시작된 것은 아니지만, 거기에 aesthetica라는 이름을 붙인 것은 것이며, 그 후 이 말이 널리 사용되기에 이르렀다. 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 상계서

90) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 『독일 미학 전통- 바움가르텐부터 아도르노까지』, 이학사, 2013, p.360.

91) 권용선, 전계서, p. 88.

예술은 인식을 제공할 뿐만 아니라 철학적 개념이 미치지 못하는 인식을 제공한다. 아도르노는 “무관심적 즐거움이라는 칸트의 이론은 정신에 대한 모욕이라고 선언한다. 왜냐하면 칸트의 이론은 진리 내용을 고려하지 않은 채 즐거움을 주는 미적 대상을 관조하고 경탄하는 데로 정신을 축소시켜버리기 때문”이다.⁹²⁾ 칸트가 말하는 예술의 무관심성은 현실인식도 비판정신도 없는 그저 순수한 무관심일뿐이다. 예술의 진리가 그러한 무관심에 있다는 말에 아도르노는 동의하지 않는다.

역사적으로 “위대한 예술작품은 모두 수수께끼로 남아있기 때문에, 그것은 항상 그 이상의 해명과 그 진리를 이해하기 위한 새로운 시도를 요청”한다. 철학이 없다면 예술은 전혀 이해될 수 없겠지만, 그렇다고 해도 철학은 예술을 완전히 이해하기에는 충분치 않다.⁹³⁾

아도르노의 예술론은 18세기 이후의 사회와 예술에 대한 분석에 근거한다. 아도르노가 철학적 미학에 남긴 유산은 사후 발간된 『미학 이론』에서 주로 발견할 수 있다. 루카치의 『미학』과 유사하게, 예술 이론을 다룬 아도르노의 이 대표작은 고전 미학의 중심 개념들에 대한 성찰을 집대성한 것이다. 아도르노의 기본 전략은 범례적인 미학의 개념들을 전유해서 그것들의 부정성을 해명하는 것이다.⁹⁴⁾

그의 예술 이론적 구상은, “예술적 미메시스가 지닌 사회비판력의 철학적 재구성이라고 할 수 있는데, 도구적·논리적·실증적 이성이 현실을 지배하는 보편적 기만의 연관 항을 초래했다고 한다면, 그리하여 계몽의 신화화와 이성의 비이성화를 야기시켰다고 한다면, 예술은 이런 도구적 이성에 결여된 자기 반성력 위에 근거”한다고 볼 수 있다.⁹⁵⁾

아도르노에 따르면 “예술은 합리적 개념과 이성으로는 결코 이해할 수 없는 비동일자의 상처와 고통을 구체적으로 표현”할 수 있다. 그가 총체성과 동일성의 체계에 저항하는 새로운 판짜기가 예술을 통해 가장 왜곡되지 않고 실현될 수 있다고 생각한 직접적인 이유다. 그에게 있어서 예술은 타자성을 배제하고 감금하는 현실 체계의 원칙에서 바깥으로 나아갈 수 있는 마지막 몸짓이다.⁹⁶⁾ 하지만 물론 고통에 대한 예술적 체험이 주관성의 패러다임에 묶이지 않으려면 미학과 함께 철

92) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, 2013, p.345.

93) 상계서 p.347.

94) 상계서 pp. 330-331.

95) 문광훈, 전계서, 2006, p.167.

96) 사회비판과 대안 읽음, 전계서, p.76.

학이 요구된다.

또한 비판이론은 변증법과 부정을 강조했기에 예술 분석이 계급적 이해관계의 표현을 해독하는 단순한 작업으로 전락하는 것을 막아줬다. “예술은 현존하는 사회 경향의 표현이자 반영이며, 진정한 예술은 현존하는 사회를 넘어 다른 사회에 대한 인간의 갈망을 표현하는 마지막 영역”으로 남아있다. 이 점에서 비판이론은 레닌주의적 비평 내지는 루카치와 첨예하게 갈라선다.⁹⁷⁾

아도르노가 보기에 예술작품은 비동일성의 논리를 함축하고 있으므로 동일성의 논리에 갇힌 개념적 사고보다 훨씬 우월하다. 개념적 사고보다 예술을 우위에 두는 아도르노의 이러한 태도는 당시에는 매우 급진적인 것이었다. 물론 아도르노에 앞서 니체가 이미 철학에 대한 예술의 우위를 주장하였지만, 아도르노는 예술이야말로 사회적 변혁의 모델이라고 강조하였다. “위대한 예술작품은 곧 사물화의 동일성 논리에 대한 ‘부정(Negation)’을 의미하며 여기서 부정이란 현실을 있는 그대로 받아들이지 않고 그 이상의 것으로 보는 태도와 연관이 되므로 예술은 불가피하게 현실에 대한 부정의 사유로 이어진다.”⁹⁸⁾

아도르노는 전체주의 사회나 문화에 저항하기 위해서 선택을 미루고 사유할 것을 주문한다. 아도르노가 주문하는 사유는 실존적으로 고립된 인간의 내면적 사색도 아니며, 그렇다고 대상에 대한 익숙한 통념을 반복하는 것도 아니다. 그에게 있어서 진정한 사유는 “대상과 새로운 관계를 형성”하는 것이다. 모든 사유는 이미 다양한 관계를 통해 매개된다.⁹⁹⁾

동시대 미술비평가인 아서 단토(Arthur Danto, 1924~2013)는 예술은 의식의 값이라고 말한 바 있다. 사유의 가치는 사태의 진행 단계를 단절 없는 연속성으로 파악하는 것이 아니다. 아도르노가 말하는 사유는 단절의 틈을 메우거나 불일치를 없애는 것이 아니라, 불일치의 틈 사이에 거주하는 것이다.¹⁰⁰⁾ 그에게 있어서 진정한 사유는 구부러지고 굴절된 것을 반듯하게 중성화시키거나 다른 것을 같은 것으로 환원시키는 것이 아니라, 다름과 차이를 표현하는 것이다. 사유는 동일성을 강요하는 현실의 지배 질서에 저항하는 과정이다.¹⁰¹⁾

97) 마틴 제이 지음, 노명우 옮김, 『변증법적 상상력 - 프랑크푸르트학파와 사회연구소의 역사, 1923~1950』, 동녘, 2021, p. 326.

98) 박영욱, 전계서, p. 129.

99) 사회비판과 대안 엮음, 전계서, p. 46.

100) 테오도르 아도르노 지음, 최문규 옮김, 『한줌의 도덕』, 2000, p.115. 재인용.

101) 사회비판과 대안 엮음, 전계서, p. 47.

이처럼 철학적 사유는 분명 비동일자의 고통을 개념을 통해 합리적으로 규정하고 그것을 완화시킬 수 있는 대안을 제시할 수 있다. 그럼에도 불구하고 철학의 합리적 개념은 고통을 체험하도록 안내하지는 않는다.¹⁰²⁾

아도르노의 예술 이론적 구상은 “현대사회의 기능적 구조분화와 삶의 전반적 사물화 그리고 이에 따른 인간소외, 의식의 균열 그리고 종국적으로는 역사의 비극적 경험, 또 이것에 의한 예술의 종말론적 징후 등에 대한 역사철학적이고 이데올로기 비판적이며 사회이론적인 문제의식의 산물”이라 할 수 있다. 현대사회는 그에 의하면 철저하게 관리되는 사회, 그 때문에 근본적으로 사물화된 사회이다. 이것을 아도르노는 다음과 같이 명료하게 정식화한다. “애니미즘은 사물들에 영혼을 불어넣지만, 산업주의는 영혼을 사물화한다.”¹⁰³⁾

그렇다면 물화된 세계에서 예술은 어떠한 태도를 취해야하는가. 하나의 비판정신이 또 다른 비판의 씨앗이 되고 또 다른 하나의 지향성을 가져오게 되므로 그는 마침내 참된 심미적 경험은 철학이어야 한다고 주장한다. “예술은, 예술이 말할 수 없는 것을 말하기 위해 이 예술을 해석하는 철학을 필요로 한다. 그것은 참된 심미적 경험은 철학이어야 하고, 그렇지 않다면 심미적 경험이 아니라는 아도르노의 주장이 기본적으로 철학에 기울어져 있음을 확인한다.” 아도르노의 미학이 철학적이야 한다는 생각은, “철학이 근본적으로 성찰력에 의해 움직이고, 미학이 다루는 예술이 대상을 표현 속에서 반성한다는 점”에서 이 두 영역이 지향하는 궁극은 서로 만날 수 있다¹⁰⁴⁾

오늘날 예술은 철학으로부터 해방되었다. 현대예술은 더이상 어떤 철학적 진리의 삽화이기를 거부한다. 하지만 어떤 의미에서 현대예술은 철학으로부터 독립한 후 더욱 더 철학에 의존하게 되었다. 사실 오늘날 전시회의 카탈로그에서 우리는 그림에 대한 설명보다는 최신의 철학이론에 대해 더 많은 설명을 듣게 된다. 아도르노의 말에 따르면 “예술은 진리를 소유할 수 있으나 그것을 말로 표현할 수 없고, 철학은 진리를 표현할 수 있으나 소유할 수는 없다”고 한다. 이 말 속에는 철학과 예술과 모던의 성좌가 적절하게 표현되어 있으며 오늘날의 예술은 자기가 소유한 진리를 표현하기 위해 철학을 필요로 한다.¹⁰⁵⁾

102) 사회비판과 대안 엮음, 전개서, p. 75.

103) 문광훈, 전개서, p. 96.

104) 문광훈, 전개서, pp. 200-201.

105) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전개서, p.346.

철학은 점차 자신의 개념적 구성이 갖는 억압적 성격을 깨닫고, 이는 철학을 예술에 가깝게 하도록 만든다. 그럼에도 아도르노에게 중요한 것은 철학과 예술의 경계가 불분명해지는 것이 아니라, “이 양자가 서로에 상호 의존하는 영역을 탐색하는 것”이었다. “철학은 사태 자체에 도달하기 위해 예술이 필요하며, 예술은 특히 자신의 비개념적인 인식 형식을 개념을 통해 개방해 내기 위해 철학이 필요하다.”¹⁰⁶⁾

아도르노는 줄곧 총체 사회에 저항하는 마지막 보루는 예술이라고 이야기한다. 그에게 있어 예술은 항상 숨 막히는 총체성으로부터 도피하려는 희망을 전달해왔다. 아도르노는 예술에, 있는 그대로의 사회를 보여주고 더 나은 현실을 상기시킬 수 있는 능력, 즉 이전에는 철학에 귀속시켰던 잠재성을 위치시킨다. 따라서 예술은 현실의 결함 일체를 보여주는 기능과 더 나은 사회를 위해 현실을 비판하는 기능이라고 할 수 있다.¹⁰⁷⁾ 예술 자체가 다시 한번 자율성 너머에서 자신의 역할을 발견할 때에만 철학적 미학은 그 기능을 찾을 수 있다.

2. 프로파간다 및 순수 예술의 한계

비판이론의 미메시스를 분석하기에 앞서, 선전과 도구적 목적으로 이용되는 프로파간다(propaganda, 宣傳)¹⁰⁸⁾적 예술의 한계와 ‘예술을 위한 예술’ 즉 예술지상주의의 한계를 진단한다.

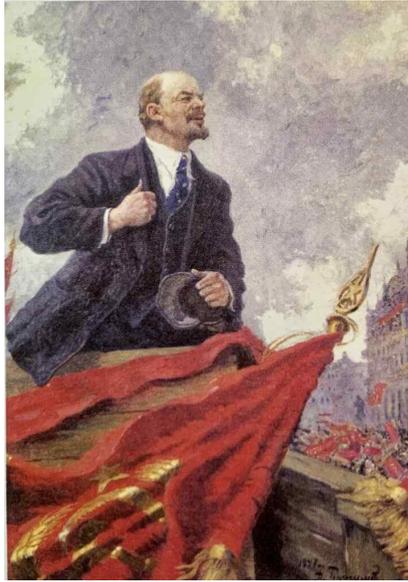
계몽을 강요하는 그림의 종류에는 권계화, 종교화, 신화등을 그린 그림들이 있다. [도판 5]는 게라시모프(Aleksandr Mikhailovich Gerasimov, 1881~1963)가 그린 <연설대 위의 레닌> 이다. 이와 같은 사회주의 리얼리즘 미술은 이데올로기의 주입 기능과 사회계몽적 성격을 띤다. 그것은 내가 옳다라는 신념을 가지고 사회주의적 사고를 설명하고 주입하려는 미술이다. 단지 사회운동을 하는 방식을 그림

106) 게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김, 전계서 2020, p.171.

107) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, p.332.

108) 프로파간다(propaganda) : 프로파간다는 어떤 사물의 존재, 효능, 주장 등을 다른 사람에게 설명하여 동의를 구하는 일이나 활동을 의미한다. 특히 파울 괴벨스(Paul Joseph Goebbels)는 독일 나치스 정권의 선전장관이자 국회의원이었던 당 선전부장으로 새 선전수단 구사, 교묘한 선동정치로, 1930년대 당세 확장에 크게 기여했다. 국민계발선전장관 등으로 문화면을 통제, 국민을 전쟁에 동원했다. doopedia 두산백과, 「파울 괴벨스」, 참조

을 통해서 하는 것이다. 그것은 정치활동을 통한 사회운동과 별반 다를 바가 없는 일이며 예술의 자율성에 벗어나 있다고 볼 수 있다.



[도판5] 알렉산드르 게라시모프,
<연설대 위의 레닌>, 1947, 모스크바
트레티야코프 미술관

예술은 이분법적 중심주의를 흔들려는 방식이 되어야 하는데, 사회주의 리얼리즘 미술은 그 자신이 하나의 중심주의가 되어 그것을 설명하고 선동하는 기능을 한다. 이는 예술적 말하기에 벗어나 있는 것이다. 그것이 사회주의 리얼리즘이 오래가지 못한 이유일 수도 있다.

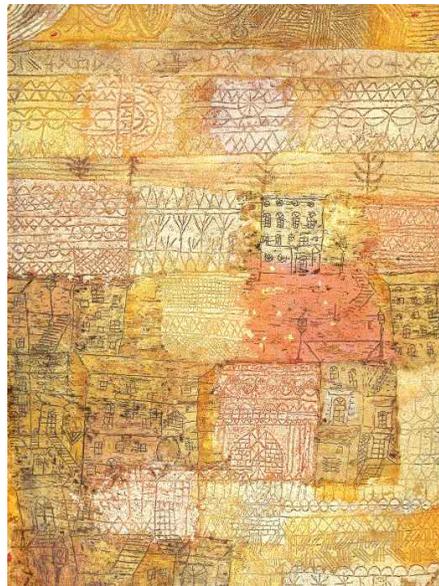
‘리얼리즘’이란 있는 그대로를 보는 능력이다. 니체는 리얼리즘 미술에 대해서 반대한다. 인간 정신활동이라는 것이 있는 그대로 볼 수 있고 그릴 수 있는가. 인간은 주관적인 하나의 관점을 통해 대상을 바라보기 때문에 절대적으로 바라볼 수 없다.

루카치에게 현실이란 자연주의¹⁰⁹⁾ 문학 속에 그려진, 인간과 무관한 것이 아닌

109) 자연주의 문학(自然主義文學):19세기 전반기의 낭만주의적 풍토 하에서 스탕달, 발자크 등에 의해 개척된 리얼리즘 수법은 7월 왕정기 종업 이후 실증주의적 과학사상의 조류를 타고 제2제정기에 들어서자 그 전성기를 맞이하며, 플로베르의 『보바리 부인』(1857), 『감정교육』(1869)의

인간에 의해서 만들어지는 것이다. 그렇기 때문에 중립적이고 객관적인 현실은 존재하지 않는다. 루카치가 보기에 “주체와 아무런 상관없는 객관적 현실을 묘사하고자 하는 자연주의적 관점이야말로 착취와 억압의 진실을 교묘하게 가리고 있다는 것”이다. 110)

루카치는 스스로를 헤겔주의자로 자처한 만큼 헤겔의 철학을 자신의 이론에 적용하였다. 루카치는 현실 속에 은폐된 진짜 현실의 모습을 들추어서 이를 드러내 보이는 것이야말로 진정한 의미에서의 ‘사실주의’라고 보았다. 111)



[도판 6] 클레 <피렌제 빌라 > , 1926
 조르주 폼피두센터

독일의 나치 정권은 1937년 7월 19일 뮌헨에서 ‘퇴폐 미술전’을 개최하였다. 퇴폐 미술전은 퇴폐 미술을 선전하기보다는 말 그대로 당시 새로운 예술을 표방하고 나선 진보적인 예술들이 얼마나 타락하였는지를 보여주하고자 하는 것이 목적이

성공으로 문학양식으로서의 정점을 맞이한다. 그리고 이러한 리얼리즘(시대의 현실을 과학적 엄밀성을 가지고서 묘사한다는 의식)의 계보 끝에서 태어난 이를테면 극한적인 형태가 바로 자연주의 문학이다. 마토바 아키히로, 우치다 히로시 외. 『맑스사전』, 「자연주의 문학(自然主義文學)」 참조

110) 박영욱, 전개서, p. 67.

111) 박영욱, 전개서, p. 70.

었다. 퇴폐 미술전에 전시된 작품은 나치 정권이 전국의 미술관에서 강제로 약탈한 것들로, 상당수가 초현실주의나 러시아 구성주의 혹은 오늘날 모더니즘의 거장으로 불릴 만한 화가들의 작품이었다.¹¹²⁾



[도판 7] 키르히너, 〈군인 차림의 자화상〉,
1915 Allen Memorial ArtMuseum

나치에 의해 ‘퇴폐 미술가’로 낙인찍혔던 작가들의 작품에는 클레의 〈피렌체 빌라(Villas florentines, 1926)[도판 6]〉, 키르히너의 〈군인 차림의 자화상 (Self-portrait as a soldier, 1915)[도판 7]〉, 칸딘스키의 〈소(The Cow, 1910)[도판 8]〉 등 무수히 많다. 나치는 게르만족의 우월성을 드러내고자 수 많은 작품들을 퇴폐 미술로 선전하여 민중을 계몽하고자 했다. 하지만 그들의 이런 의도는 실패로 돌아갔고, 관객들은 오히려 퇴폐 미술전의 작품에 관심을 갖게 되었다. 아도르노의 문제의식은 퇴폐 미술전의 모순과 비슷하다. 합리적인 계몽주의가 어떻게 비합리적인 모습으로 변질될 수 있는가 하는 것이다.¹¹³⁾

나치는 퇴폐미술전을 통해 균형과 절제미를 상실한 채 퇴폐적이고 타락했으며

112) 박영욱, 전게서, p. 118.

113) 박영욱, 전게서, p. 120.



[도판8] 칸딘스키, 〈소(The Cow)〉, 1910

도덕적으로도 저급하기 짝이 없는 이 모던한 작품들이 사회적 반항아로서 사회의 혼란만을 부추긴다는 사실을 대중에게 각인시키고자 하였다. 이 전시를 통해서 나치는 진보를 가장하고 있는 반사회적인 예술가들의 선동에 대중이 현혹되지 않고 자신들이 내세우는 새로운 사회 건설에 동참하도록 유도하고자 한 것이다. 나치의 이러한 계몽적 의도는 다음의 두 가지 점에서 아주 명백하게 드러난다. 흥미롭게도 나치의 이 두 가지 계몽적 의도는 사실상 모두 실패로 끝났다. 우선 이 전시회가 300만 명의 관객을 동원할 수 있었던 것은 계몽적 의도와는 거리가 멀다. 대다수의 관객은 이 전시물들이 얼마나 퇴폐적인가를 단순히 확인하기 위해서 왔다가 보다는 전시 작품에 흥미를 느껴서 왔기 때문이다.¹¹⁴⁾

당시의 나치 정권은 자신들의 실패를 결코 인정하지 않겠지만 퇴폐 미술전의 실패가 주는 교훈은 아마도 다음과 같다. 계몽이란 비이성적인 주술의 세계로부터 벗어나는 것을 의미하지만 때로는 계몽 자체가 주술 못지않게 신화의 모습을 띠고 나타날 수도 있다. 말하자면 계몽은 나치나 군부독재의 광기를 정당화하는 알리바이가 될 수 있는 것이다. 또한 나치는 예술을 효율적인 계몽의 선전 도구로 활용하였지만, 정작 예술은 단순한 선전의 역할에 종속되지 않는 그 이상의 힘을 지닌다. 나치가 계몽을 위해서 보여준 퇴폐 예술 속에서 정작 사람들은 어떤 예술적 매력을 느꼈던 것이다. 그것은 예술작품만이 지닐 수 있는 힘이다.¹¹⁵⁾

반면 칸트의 미학에 정초한 자율적 예술 즉 ‘예술을 위한 예술’인 순수예술에

114) 박영욱, 전계서, p. 119.

115) 박영욱, 전계서, p. 122.

도 양면성이 있다. 칸트는 무관심성을 이야기한다. 칸트는 진선미 관계 안에서의 미(美)를 정의한 것이지 예술을 정의한 것이라고 할 수 없다. 칸트의 미는 미의식의 자기체험이 결여되어 있으며 선형적이고 이론적이다. 여기서 우리가 과연 현실에 완벽하게 무관심할 수 있는가의 문제가 생긴다. 칸트의 미학에서의 예술은 관념적이어서 현실과는 괴리가 있다.

전통적으로 예술은 종교적 예배나 정치적 의식을 고취시키기 위한 타율적 도구로서의 역할을 수행했다. 그러나 인문주의 문화의 등장과 함께 예술은 자율성을 획득한다. 예술은 이제 천상뿐 아니라 지상으로부터 독립한 자유의 왕국에서 아름다움을 지향한다. 아도르노에 따르면 예술이 이처럼 자유를 향유하는 동안에 사회적 현실은 오히려 동일성의 체계에 구속된 부자유의 상태로 추락한다. 그런데 이처럼 “타자에게 어떤 희망도 줄 수 없는 비참과 고통의 현실을 관조하며 예술이 한가하게 뮤즈의 사원을 거니는 것은 예술이 벗어나려고 했던 현실적 속박을 강화할 뿐” 이다.¹¹⁶⁾

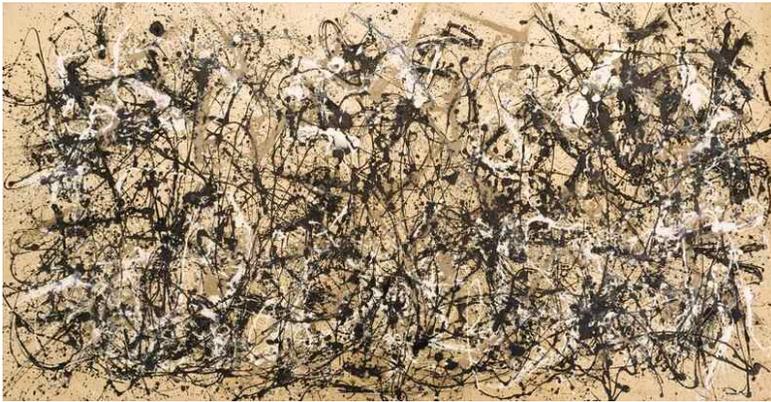
또한 예술의 순수를 지향하였던 모던의 전략은 “새로운 것의 이데올로기”였다. 예술적 모던은 어떤 예술적 문제에 대해 더 나은 해답을 내놓아서라기보다는 새로움의 제스추어를 가지고 등장하기 때문에 평가된다. 이에 대해 철학자이자 예술 비평가인 보리스 그로이스(Boris Groys, 1947~)는 “새로움이란 더 나은 것이 아니라 그저 새로움”이라고 말한다. 오늘날 새로움은 더 이상 참된 것의 드러냄이 아니라는 것이다. 여기에서 그는 모던 예술의 핵심교리였던 것, “새로운 것은 늘 더 나은 것”이라는 명제를 정면으로 뒤엎는다.

모더니즘 미술의 특징은, 매체성, 물질성, 예술의 정체성을 질문, ‘예술은 무엇이다’, 등등의 나름대로의 예술의 선언을 쏟아내는 선언문의 성격을 나타내었다. 특히 모더니즘은 형식을 중요하게 생각하였다. 모더니즘을 선도한 비평가 그린버그는 예술의 형식주의를 주도하였다. 회화의 매체는 평면성을 강조하고 조각 매체의 특성은 그 나름의 특성만을 추구함으로써 순수한 형식과 매체의 특성을 끝까지 파고들어갔다. 그리고 예술의 추상화가 심화되어 추상표현주의라는 장르로 발전되었다.

[도판 9] <가을의 리듬>은 미국 추상표현주의의 대표 작가 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912~1956)의 작품이다. 아도르노는 이러한 추상표현주의의 내용 안에는

116) 사회비판과 대안 읽음, 전개서. p.76.

현실인식이나 사회의 부조리에 대한 인식이 전혀 담겨있지 않는다고 평가한다. 추상표현주의의 해체는 순수한 형식과 회화의 본질만을 찾기 위한 해체일뿐이라는 것이다. 그는 우선 ‘자율 예술’ 과 ‘가벼운 예술’ 을 비교한다. 자율예술은 예술 고유의 내적 가치에만 충실한 순수한 예술이다. 아도르노는 이러한 자율예술을 자본주의가 변용한 것이 가벼운 예술이라고 주장한다.¹¹⁷⁾



[도판9] 잭슨 폴록, <가을의 리듬>, 캔버스에 에나멜, 1950

뉴욕 메트로폴리탄 미술 박물관

예술작품의 비판적 힘은 현실과의 거리두기를 통해서 확보되는 작품의 가상적 특성에서 비롯된다. 그런데 예술의 가상적 성격은 예술의 자율성 없이는 확보될 수 없다. 자율성을 포기하는 순간에 예술은 현실의 지배 관계를 확대 재생산하는 이데올로기의 가상이 되고 만다. 이런 맥락에서 아도르노는 예술이 사회와 비판적 거리를 유지할 수 있는 자율성을 강하게 요구한다. 그는 이러한 요구를 사회 비판적 참여예술에도 마찬가지로 적용한다. 아도르노는 사회와 예술의 접속 자체를 거부하는 ‘순수예술지상주의’ 에 반대했을 뿐 아니라, 예술을 더 나은 사회나 삶에 봉사하도록 요구하는 ‘리얼리즘’ 미술에도 반대했다.¹¹⁸⁾

한편 아도르노는 오히려 대중문화의 역할을 인정한다. 사회 구성원들이 자발적으로 형성한다는 점에서 긍정적이기까지 하다. 진짜 문제는 대중문화가 테크놀로

117) 이순예, 『아도르노: 현실이 이론보다 더 엄정하다』, 한길사, 2015, 참조

118) 사회비판과 대안 읽음, 전개서, p.77

지, 즉 문화산업에 잠식당하고 있다는 것이다. 이는 비판 능력의 상실에서 비롯되는데 아도르노는 계몽을 변증법적으로 분석하며 그 이유를 설명한다. 즉 타자화를 특성으로 하는 계몽이 결국은 인간조차 타자화하기 때문에 인간은 이제 주체적으로 사유하지 않는다. 과학기술의 발전 속도에는 브레이크가 없다. 과거에는 산업화가 파시즘의 조건이 되었지만 최근에는 테크놀로지가 파시즘의 조건이 되었다. 과학기술이 존재의 조건을 결정짓는 요즘, 아도르노의 이론은 테크놀로지와 파시즘적 자본주의의 우울한 유착을 냉정하게 파악하도록 도와준다.¹¹⁹⁾

사회주의 리얼리즘 미술의 프로파간다적 성격과 모더니즘 미술의 순수성을 향한 자율성의 추구는 이데올로기의 추종과 순수성의 추종이라는, 양극단을 달리는 치우침의 문제가 내재되어 있다고 볼 수 있다. 이것은 진정한 예술의 자율성이라고 볼 수 없다. 아도르노는 모더니즘이 추구한 예술의 자율성은 진정한 자율성에 도달하지 못하였다고 지적하고 ‘예술의 자율성’의 의미를 다시 재정립한다.

3. 예술의 자율성 재정립

아도르노는 모더니즘 미술이 추구한 예술의 자율성이 상처를 치료하지 않고 고통을 느끼지 못하게 만드는 마취제로 전락하고 있다는 의심으로부터 예술철학과 미학에 관한 담론을 펼친다¹²⁰⁾. 또한 그는 자명성을 상실하고 있는 예술의 자율성을 새롭게 재정립하려고 시도한다. 그러기 위해 그는 먼저 예술이 현실과 같을 수 없으며, 같아지려고 해서도 안 된다는 점을 강조한다. 예술작품은 현실도 아니고 현실에 대한 개념적 파악도 아니며, 그렇다고 관념적 허구도 아니다. 예술작품은 처음부터 미적 가상이다. 예술을 위한 예술안에서의 예술의 자율성은 예술이 고통에 대한 위로의 말을 건네는 것으로도 바뀌지 않는다. 부자유의 현실로부터 자유로운 예술의 예술성은 현실적 부자유를 인준함으로써 통째로 흔들린다.¹²¹⁾

선택을 강요하는 사회에서 양자택일을 거부하는 사람은 노이로제 환자 취급을 받기 쉽다. 그러나 아도르노에 따르면 “자유란 흑백을 선택하는 것이 아니라, 그

119) 상계서, 참조

120) 테오도르 아도르노 지음, 홍승용 옮김, 『미학이론』, 문학과 지성사, 2002, p. 11.

121) 사회비판과 대안 읽음, 전계서, p.77.

렇게 규정된 선택으로부터 빠져나오는 것이다.” 문화비판적 관점에 입각하여 현대 예술에 관한 논의를 전개하고 있는 아도르노는 미완성 유고로 출간된 『미학이론』(1970)에서 근대시민사회에서 성립, 발전한 ‘예술의 자율성’이 가지는 이데올로기를 비판하는 데 주력한다.

19세기 유타주의에서 단적으로 드러났듯이 예술의 자율성이 가지는 허위는 그것이 부정하는 현실과 유리된 결과 바로 잘못된 현실을 긍정하게 된다는 점에 있다. 그리하여 대립 항쟁적인 사회현실에서 지속 되는 객관적 모순들을 동일성의 원칙으로 해결할 수 있을 것이라고 믿었던 관념론적 철학의 경우와 마찬가지로 현실에서 관찰되는 자연지배 법칙을 통일성의 창출이라는 미적 법칙으로 승화시키는 자율적 예술에는 이데올로기적 성격이 내재되어있다.¹²²⁾

미적 자율성이 내세우는 이른바 절대적 자유라는 것이 사회에서 지속되는 부자유와 극단적인 모순 관계를 이루는 한 예술의 자명성은 사라져 버렸으며 미적 자율성이 극단화됨으로써 계몽의 이념에 반하여 비인간적인 된 사회를 긍정하는 데 기여하게 된 이상, 미적 자율성이 추구했던 인간성의 이념은 이제 극히 의심스럽게 되었다는 것이다. 그렇기 때문에 객관적 현실의 물화 경향과 이에 상응하는 주관적 의식의 물화 경향이 가속화된 산업시대의 개막과 더불어 시작된 현대예술은 이제 더이상 이른바 순수예술이 탐닉했던 아름다운 가상의 세계로 도피할 수 없는 것이다. 그러나 그렇다고 이제 환상이 사라진 오늘날 요구되는 예술은 또한 유타주의에서처럼 현실세계와 극단적으로 대립해있던 예술을 해체시키고 상품사회로 끌어들이는 문화산업에서 제공되는 값싼 위안을 얻는 것으로도 만족할 수 없다.¹²³⁾

“예술의 자율성에 대한 의미 있는 강조는 아도르노의 ‘문화산업 비판’에서 찾아볼 수 있다. 단적인 예로 사람들은, 수형생에게 머리를 좀 식히기 위해서 음악을 들으며 휴식하라고 권하기도 한다. 또 작업장에 음악을 틀어놓으면 일의 능률이 더 잘 오를 것이라고 말한다. 이는 예술에 실용적 기능을 부여하는 것인데, 바로 그 기능이란 기존 체제의 질서에 순응해서 생산성을 향상시키는 것이다. 예술을 기존 체제의 질서에 종속된 기능으로서 관리하는 일을 통칭해 문화산업이라 일컫는다.”¹²⁴⁾

122) 이병진, 「문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론」, 『뉘히너와 현대문학20』, 한국뉘히너학회, 2003, p.364.

123) 이병진, 전거서, p.365.

124) 서동욱, 「서동욱의 세계의 산책자-(12)예술이란 무엇인가.」 문화일보 문화지식카페, 2020.9.8.

아도르노와 호르크하이머에게 있어 ‘예술’은 ‘지배’의 영역 바깥에 있고 개념적 언어로 사유하는 지점을 넘어서는 유일한 ‘진리표현의 장소’이다 그것은 지배와 개념화의 구속에서 자유롭다는 점에서 본래의 자연과 닮은 꼴이다. 예술은 자연에의 미메시스이다. 아도르노에게 있어서 예술은 체계의 틀 소에 포섭될 수 없는 언어 밖의 언어로 자기 존재를 표현한다는 점에서 중요하다.¹²⁵⁾

아도르노에 따르면 칸트에 의해 발전된 형식주의 미학과 모더니즘 예술이 추구한 ‘예술을 위한 예술’도 그 양면성으로 인하여 한계가 있다는 것이다. 아도르노는 기존 질서에 순응해 생산성 높이는 문화산업에 대항해 고유의 자율성 얻으려는 ‘추함의 미학’에 주목하였다.

“예술작품은 사물이 그 자체로 출현하도록 해준다. 글씨가 의미 전달을 위한 도구로서가 아니라 글씨 그 자체로 출현하는 서예 작품, 물을 담는 기능에서 벗어나 그 자체 어떤 용도 없이 빛나는 예술작품으로서의 향아리 등도 마찬가지다. 예술은 사물을 용도로부터 해방해 그 자체로 나타나게 한다. 이렇게 어떤 용도에도 종속되지 않기에 예술을 자율적이라 부를 수 있겠다. 이런 자율성에 대한 강조는 어떤 시대에는 예술을 위한 예술이라는 극단적인 형태로 나타나기도 했다. 또 순수 예술이라는 이름으로 불리기도 했다. 그러나 예술의 자율성은 실은 예술의 사회성이다. 예술은 자율적이기에 비로소 사회적 또는 정치적일 수 있다.”¹²⁶⁾

그렇다면 재현도 아니고 시각적 물질성도 아니라면, 예술이 철학적 사유와 자유라면 예술의 본질이란 무엇인가, 그렇다면 예술과 철학이 다른 것은 무엇인가.

“예술이 기존 체제에 의해 관리되고 체제의 한 기능이 되는 일을 피하는 길은 예술 고유의 자율성을 획득하는 일이며, 이 자율성이 바로 예술이 기존의 질서와 부딪칠 수 있는 힘, 예술의 사회적 힘을 만들어낸다.그러니 이런 예술 고유의 자율성을 예술의 순수성이라 칭한다면, 겉보기에 상반되는 듯한 순수 예술과 사회적 예술은 결국 서로 연결되는 통로를 가지고 있는 셈이다. 아도르노는 『미학이론』에서 진정으로 새로운 예술, 모두가 원하는 형식의 해방 속에는 무엇보다도 사회적인 해방이 감춰져 있다. … 해방된 형식은 기존 상황에 대해 역겨운 것으로 여겨진다고 말한다. 예술은 기존의 체제와 스스로 단절함으로써 자율성을 획득했다. 따라서 기존 체제의 관점에서 보자면 예술은 낯선 것이며, 낯설게 만들 라는 예술가의 기본적 소명이 생겨난다. 저 문장에서 흥미로운 것은 예술이 기존 질서

125) 권용선, 전계서, p.88.

126) 서동욱, 전계서, 2020.9.8.

에 대해 낯설게 되는 구체적인 방식이 역겨움, 즉 추(醜)함이라는 점이다.” 127) 여기서 추함은 현실의 껍데기에서 보여지는 모습이 아닌, 실상에 대한 모방이라고 볼 수 있다.

예술적 성찰의 안티테제 역시 상품사회의 물신화 앞에서 지배의 주술권 안에 흡수되기 쉽다. 오늘의 사회에서 시장 물신주의는 전일적인 위력을 발휘하지 않는다. 광고에서건 대중매체에서건, 보이는 현상이나 표명된 견해 아니면 의도된 실천에 구현되는 것은 거짓 일반성이다. 횡행하는 것은 대개 진실하지 않다. 예술은 이런 보편화 된 물신주의에 환원되지 않은 몇 안 되는 영역이다. 그것은 그 나름의 고유성을 갖는 까닭이다. 심미적 특수성이나 자율성은 이 고유성과 다르지 않다. 예술의 이해 불가능성, 수수께끼적 성격도 여기에 있고, 이른바 ‘무의도적 의도성’도 이 점에서 나온다. 예술은 전적으로 순수한 것이 아니라, 관리되는 사회의 한 영역이라는 점에서 한편으로 불순하지만, 그러나 이런 불순성 속에서도 자신의 자율성으로 하여 사물화된 사회에 나름의 방식으로 저항한다는 점에서 어느 정도 순수한 것이다. 128)

진실한 예술에는 비판적 충동이 들어있고 따라서 사회적 지배관계를 문제시하는 잠재력이 들어있다. 그러나 아도르노의 말처럼 “예술은 빈틈없는 사회의 구조망에 직접 항의를 제기한다면 스스로 그 망에 얽히고 말 것이다.” 예술은 이데올로기 안에 있으면서 이데올로기를 넘어서, 에고와 관념으로부터의 탈피하여 심미적 각성을 통해 예술의 비판적 기능과 더불어 예술의 자율성을 동시에 찾아가는 것이 자율성의 재정립에 필요한 태도이다. 129)

127) 서동욱, 전계서, 2020,9.8.

128) 문광훈, 전계서, pp. 269-270.

129) 상계서, p.49.

제2절 비판이론과 미메시스

1. 미메시스 개념의 변화

인류 역사단계에서 미메시스(Mimesis, 모방)는 타자(자연)에의 유기적 순응의 형태인 원시적 단계인 신체적 미메시스에서 주술적 미메시스, 그리고 합리화를 통한 자연지배인 계몽시대의 소외적 미메시스, 혹은 미메시스의 왜곡과 추방의 단계, 마지막으로 비판이론의 예술적 미메시스 순으로 나누어볼 수 있다.

미메시스는 주체의 표현만큼 예술의 불가피한 계기이다. 잘 알려진 것처럼 미메시스는 플라톤과 아리스토텔레스로 소급되는 예술철학적 담론에서 언제나 중심적 개념이었다. 130) 전통적인 의미의 미메시스란 고대 그리스에서 유래하는 이 말은 흔히 모방·모사하다, 흉내내다라는 뜻으로 쓰여왔다. 미메시스는 인간의 본능이다. 인간에게는 본래 모방의 본능이 있다고 한다. 인간은 모방을 통해 배우며, 모방 자체에 희열을 느낀다. 이러한 인간의 모방 본능에 의해 예술은 발생했다고 심리학적 기원설에서 예술의 기원을 주장하기도 한다. 131)

미메시스라는 말은 사람들이 살아가는 세계를 향해 취하는 태도를 특징짓는다. 사람들은 세계를 받아들이지만, 그 세계가 자기 위에 군림하도록 수동적으로 내버려두지 않는다. 오히려 사람들은 세계에 건설적인 행동을 하며 응답한다. 132)

원시제전에서의 미메시스는 인간이 자연에 대해 최초로 영향력을 행사하는 시도이다. 이러한 시도는 전적으로 인간이 자연의 위력과 공포로부터 자기 자신을 보전해 보려는 노력에서 발원한다. 원시제전의 실행과 제전에서의 미메시스의 근원에는 인간의 ‘자기 보존(selbsterhaltung)’이 놓여있는 것이다. 자기 보존을 위한 인간의 이러한 노력은 인간이 자연에 대해 최초로 자신의 사고와 행위를 투입하는 것을 의미한다. 『계몽의 변증법』에 의하면 사고와 개념의 발달은 자기 보존 전략의 발달을 의미하며, 도구적 이성이 부정적 의미에서 진보하는 것을 의미한다. 원시제전에서 시초를 볼 수 있는 ‘자기보존의 원리’는 『계몽의 변증법』 전체를 관통하는 핵심 원리일 뿐만 아니라 아도르노 사상 전체에 근원으로 놓여있

130) 사회비판과 대안 읽음, 전개서, p.81.

131) 정해성, 『매혹의 문화, 유혹의 인간』, 푸른사상, 2017, p.241.

132) 크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김, 『미메시스 - 사회적 행동 - 의례와 놀이 - 미적 생산』, 글항아리, 2015, 참조

다. 133)

원시제전에서 인간이 자연을 대하는 태도는 지배적이지 않다. 미메시스에는 적극적으로 자연을 지배하려는 태도가 들어있지 않다. 플라톤은 나를 버리고 타자 속으로 동화되고 전을 되는 음악적 모방의 의미로 미메시스를 정의한다. 따라서 미메시스란 무조건 똑같이 모방한다는 의미가 아니고 내가 타자에게 음악적으로 하나가 된다는 의미이다.

그런데 플라톤 전통은 예술의 미메시스를 다소 회의적인 태도로 보았다. 왜냐하면 미메시스란 “물질적 대상의 모사에 불과한 것인데, 이미 물질적 대상은 그 이데아의 불완전한 근사치에 불과했기 때문” 이었다. 134)

플라톤의 미메시스 개념이 부정적으로 인식되어온 이유는 그가 미메시스의 강력한 전염성 때문에 좋지 않은 행위의 미메시스가 허용될 경우 폴리스의 질서 자체가 통제 불능이 될까 염려했기 때문이다. 먼저 플라톤은 미메시스의 양가적 측면을 조명했는데, 긍정적인 면은 우선 교육적 효과를 지닌다는 것이다. 플라톤은 좋은 행위의 미메시스는 허용하고 권장하는 반면, 좋지 않은 행위의 미메시스는 금지하고 폄하했다. 즉 인간의 미메시스적 활동의 산물은 질이 떨어지는데, 그럼에도 좋은 미메시스란 소크라테스의 대화를 본떠 만들어진 것이다. 이처럼 그는 미메시스 자체에 내재된 힘을 인식하고 있었다. 135)

이에 반해 아리스토텔레스는 미메시스를 사물, 행동, 예술작품을 만들어낼 줄 아는 인간의 능력, 창조적인 능력으로 구상한다. 특히 그는 플라톤에 의해 평가절하된 미메시스를 『시학』에서 구제한다. 여기서 그는 ‘비극’을 행동하는 인간의 미메시스 혹은 신화의 미메시스라고 정의한다. 그는 비극과 같은 문학과 예술이 실제로 일어난 사건을 기록하는 역사와 달리 있음직한 세계, 허구와 신화의 세계를 묘사하고, 그것이 카타르시스 작용을 일으킨다는 점에서 미메시스를 높이 평가하기도 한다. 그렇지만 아리스토텔레스는 미메시스를 시문학과 예술 영역에만 한정시킴으로써 철학의 대상인 진리 영역에서 완전히 분리시키는 결과를 야기하기도 했다. 136)

스콜라 철학이 주류를 이룬 중세에는, “정신화한 자연 개념이 지배하면서 인간

133) 문병호, 전계서, p.64.

134) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, p.343

135) 크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김, 전계서 참조

136) 크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김, 상계서, 참조

이성이 신적인 데 바탕을 두는 한에서 자연의 미메시스(imitatio)는 긍정적인 의미를 띠었다. 신적인 예술은 무한한 것이며 모든 예술의 척도가 되었다. 인간이 신에 의해 창조된 피조물이듯이 자연 역시 정신적인 것으로 여겨졌고, 인간은 감성 면에서 자연과 유사하기 때문에 자연은 근본적으로 인간에 의해 모방될 수 있다고 여겨졌다. 중세의 미메시스 개념사에서 특기할 만한 점은 미메시스라는 단어가 기독교 신학에서 ‘그리스도를 본받기’라는 의미에서 쓰였다는 점이다. 그러나 그리스도를 본받는다(imitatio)는 의미에서의 모방은 특정한 윤리적·종교적 의무를 짊어지게 하고 비판적 차원을 결여한다”는 평가가 있다. 이는 미메시스의 다양한 차원을 드러내지 못한 한계를 보이는 점이라고 할 수 있다.¹³⁷⁾

2. 근대의 계몽, 미메시스의 추방

근세 이후 인간의 창조력을 입증하는 과학과 기술의 폭발적 발달은 인간을 자연에 종속시키는 미메시스 개념에도 영향을 미쳤다. 계몽의 과정을 거치면서 미메시스 계기들은 축출되었다. 전통적 의미의 미메시스를 주술적 잔재로 취급함 객체와의 친화성을 유지하고 있기에 추방되어 금기된 것이다. 호르크하이머와 아도르노에 의하면, 문명화를 추동한 자연지배의 합리화 과정이란 개념을 통한 동일화 작업이다. “동일화의 원리에 어긋나는 것들은 이 합리화 과정에서 조직적이고 체계적으로 추방되고 이질적이고 특수한 것들의 배제는 여기에서 일어난다.” 그러나 예술적 미메시스는 합리화되기 전의 있는 그대로의 실재(실상)를 그대로 표현해내고자 한다. 그리하여 예술은 수단화되지 않고, 범주적 틀에 고정되지 않은 본래성의 이미지를 지니게 되는 것이다. ¹³⁸⁾

그러나 근대의 계몽의 과정을 거치면서 미메시스는 서서히 예술 영역으로 후퇴했다. 즉 르네상스 시대에 예술적 미메시스는 자연의 뛰어난 모방자였던 고대인들을 모방해야 한다는 생각이 지배적이었고, 시문학과 예술이 자연의 모방이라는 공식은 18세기까지 주류 담론을 형성한다. 그러나 자율성 미학이 18세기 말부터 점차 부상하면서 모방론은 약화되고 희석된다.

137) 크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김, 전계서, 참조

138) 문광훈, 전계서, p.164.

예술 이전시대 (pre-Art)란 예술이라는 개념이 정립되지 않은 시기를 말한다. “예술이 실용적 목적으로 신앙을 설명하는 도구였다면 르네상스 시기부터 예술이 시작된 시기”이다. 이탈리아 르네상스 시기는 재현을 위주로 한 시대이며, 바사리(Giorgio Vasari, 1511~1574)적 에피소드의 흐름을 가지고 있다. 바사리는 이탈리아 르네상스 시대의 화가이며 건축가, 미술사가, 메디치가의 후원 아래 다양한 프레스코화와 우피치궁 설계 등을 맡았다. 특히 그의 『미술가 열전』은 세계 최초의 본격적인 미술사로 르네상스 예술을 이야기할 때 결코 빼놓을 수 없는 중요한 자료가 되고 있다.¹³⁹⁾

3차원을 만드는 이론적인 체계화를 시킨 바사리의 이론은 이야기라는 의미구조를 지니고 있다. 이야기는 변하는 것이다. 즉 예술에 대한 바사라식의 해석은 ‘예술은 절대적인 진리가 아니다’라는 의미이다. 원근법, 명암법, 외부의 대상을 그대로 옮겨 그리는 것이 예술의 재현이라고 생각한 것이다. 그러나 사진기 동영상이 발명됨으로써 재현이 기계적으로 가능해지면서 다른 미술이 도래하였다.

계몽 단계의 미메시스란 죽은 것에 대한 미메시스로 불리기도 하는데, 상대를 대상화, 도구화, 타자를 자기화시키는 그러한 특성을 보인다. 표현하는 ‘나’의 잣대에 맞추어 상대를 동일화시키는 원리는 곧 전체주의의 뿌리가 되는 것이다. 따라서 계몽시대의 도구적 이성은 개념과 동일성의 논리에 따라 미메시스를 비동일적인 것, 모호한 것, 비효율적인 것으로 간주하고 아예 폐기시켜버린다. 그리고 그것을 투사로 대체한다. 투사(projection)란 인식주체가 자기를 잃어버리고 대상에 친근화 하기 위해 접근하는 미메시스의 방식이 아니라 자신의 이해방식을 대상에 투사하여 대상을 자기와 동일화시키려는 인식작용이다. 모든 거짓 아름다움에는 반성력이 결여되어있다. 반성력은 유행의 맹목적 추종에 저항한다. 심미적 주체는 반성의 힘으로 자기를 규정하고, 이 규정으로부터 자족하는 것이 아니라 오히려 그 결핍을 의식하고 또 문제시한다.¹⁴⁰⁾ 투사 속에서는 타자성은 전혀 인정되

139) 화가로서의 바사리는 화려하고 지적이지만 독창성은 부족한 보수적인 미술가였다. 그러나 건축가로서의 그는 달랐다. 그의 건축물은 간결하고 강건했다. 그는 회화, 조각, 목공, 석공 등 다양한 분야를 건축을 통하여 종합적으로 구현하고자 하였다. 그러나 무엇보다도 바사리의 가장 위대한 작품은 《미술가 열전》이다. 그는 이탈리아 르네상스 시대의 예술가 200여 명의 삶과 작품에 대한 기록을 이 책에 담았다. ‘르네상스’와 ‘고딕’이라는 표현을 처음 사용한 것도 바로 이 책에서다. 그는 시대 구분과 개념 정의, 고딕 양식, 비잔틴 양식, 매너리즘, 소묘 예술, 단축법 등의 용어들을 통하여 미술사라는 영역을 새로 개척하였고 그 이후로 오랫동안 미술사 전반에 거대한 영향을 주었다. 그 뿐만 아니라 르네상스의 미술가들은 이 책을 통해 시대의 주인공으로 자리매김할 수 있었다. doopedia 두산백과 「조르조 바사리(Giorgio Vasari)」

지 않고 오히려 인식주체의 동일성에 포섭되며 결국 대상과 대상이 소유하고 있는 타자성은 말살되는 위기에 처하는 것이다.

3. 비판이론의 미메시스

세계가 전반적으로 물질화·자본화·상업화되고 예술과 문화의 비판적 잠재력마저 고갈되는 시점에서 아도르노는 철학과 예술이 무엇을 할 수 있는가를 고민한다. 아도르노의 이론들은 역사·철학·사회·음악·문화 비평등 넓은 영역으로 전개되어 있지만, 무엇보다도 그 핵심은 미학 이론에 담겨있다고 평가된다. “그는 미메시스가 서양 철학사에서 재현의 논리로 편향되어 논의됨으로써 일어난 혼란을 불식시키고, 미메시스적 활동의 주체와 대상 사이의 역동적 관계를 지칭하는 개념으로 재정립한다.”¹⁴¹⁾

아도르노는 미메시스를 ‘개념적 사유’와 반대되는 것으로 사용하였다. 『계몽의 변증법』은 인간이 자연에 자신을 비슷하게 하려는 사고와 행위를 미메시스(Mimesis)라고 명명한다. 호르크하이머와 아도르노가 사용하는 미메시스라는 개념은 서구 사상에서 일반적으로 ‘모방’으로 이해되는 것과는 의미가 다르다.

전통적 미메시스는 객체의 모방이라는 뜻으로 사용되는 반면 아도르노의 미메시스적 의미는 타자와의 친근화, 즉 ‘주체가 객체에게 다가섬’이라고 할 수 있다. 아도르노에게 있어 미메시스는 모방과는 본질적으로 다른 것이다. 따라서 미메시스 속에서는 자신과 대상의 완전한 통일이 이루어지지 않으며 그렇기 때문에 개별적 존재들을 승인한 채 그들 간의 친근한 관계를 나타내는 화해만이 가능하다.

니체의 예술이 고통받고 있는 인간에서 출발한다면 아도르노의 예술은 부조리한 사회현실에 억압당한 개인들의 고통의 문제에서 시작한다. “아도르노가 예술의 사회성을 포기하지 않으면서 동시에 예술의 자율성을 강조하는 것은, 그의 시대 진단에서 비롯된 것이다. 그는 현대 자본주의 사회가 모든 것을 삼켜버리는 동일성의 원리와 총체성의 체계라는 것에 주목한다. 총체성의 체계는 심지어 그 체계에 반대하는 이론과 실천조차도 체계를 위한 자양분으로 이용할 만큼 전면화되어있

140) 문광훈, 전계서, p.27.

141) 크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김, 전계서, 참조

다. 이러한 체계의 자양분으로 흡수 통합되지 않으려면 예술은 사회와 낯선 상태, 즉 예술은 비동일자의 위치에서 사회를 비판해야 한다.” 또한 예술은 무엇보다도 “이질적 타자와 비동일자의 고통”을 표현해야한다고 강조한다. 고통을 고통으로 표현하는 예술작품은 고통의 근본 원인인 사회 체계에 대한 저항일 뿐 아니라, 황량하고 무상한 고통 안에서 화해와 희망의 가능성을 제시한다. 142)

아도르노는 “전율 없는 의식은 사물화된 의식이다. 심미적 태도란, 무엇인가에 전율할 수 있는 능력고 이 전율의 의식 속에서 우리는 우리에게 알려지지 않은 것으로, 그리하여 낯선 타자에게로 나아갈 수 있다.” 라고 말한다. “타자로 나아감은 달리 느끼고 달리 생각할 수 있는데서 시작되며 전율하지 않는다는 것은 타자에 달혀 있다는 것이고, 타자에 달혀 있다는 것은 주체성이 살아 있지 않다는 것, 그리하여 그 감각이 굳어 있다는 것”을 의미한다. 굳어 있는 주체는 사물화된 세계와 다를 바 없으며 전율할 수 없는 감수성이란 삶의 죽음, 다시 말해 죽은 주관성의 증거가 된다. 143)

“물화된 현실을 부정하는데 본질을 두는 진정한 의미의 사유는 화해되지 못한 세계를 넘어서는 초월적 타자를 지시해야 하는데 여기에 바로 예술의 본질적인 계기를 이루는 유토피아적 이념이 자리한다. 사유가 마땅히 물화된 세계를 뛰어넘는 경우에만 비판의 기능을 다 할 수 있는 것과 마찬가지로 예술은 현실과의 긴장을 유지하면서 그것을 넘어서는 타자를 지시할때만 기존의 사회에 대한 올바른 비판적 기능을 수행할 수 있을 것”이다. 144)

그런데 아도르노가 계몽의 과정에서 미메시스가 추방된 것에 대해 애도하고 있는 것처럼 보이는 하지만 고대적인 미메시스, 즉 신체적 미메시스는 주체가 형성되기 전 자연에 대한 공포의 상태의 미메시스로 돌아가자고 한 의미는 아니었다. 그러한 고대적 주체에는 반성적 사유가 존재할 수 없기 때문이다.

아도르노가 말하는 미메시스는 아리스토텔레스가 『시학』에서 말한, 자연을 그대로 따라 그리는 ‘모방’ (혹은 재현)이나, 대상을 자기와 같은 것으로 동질화시키는 계몽의 자기 동일성 원리와는 다르다. 그들이 말하는 미메시스란 철저하게 ‘객체에의 동화’를 의미한다. 한없이 자연에 가까워지는 것, 나아가 자연의 일

142) 사회비판과 대안 역음, 전개서, p. 79.

143) 문광훈, 전개서, p.382.

144) 이병진, 「문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론」, 『뫼히너와 현대문학20』, 한국뫼히너학회, 2003, p.364.

부로서 자기 스스로를 이해하는 것을 의미한다. 145)

아도르노의 미학 이론에 대한 심도 깊은 고찰은 반드시 그의 독특한 사유 방법론인 부정변증법을 통해서만 가능하다는 것이다. 아도르노가 말하는 미메시스는 예술적 미메시스로, 소외적 미메시스(합리적 계기)와 주술적 미메시스의 계기를 매개시킴으로써 도구적 합리성을 극복하자는 의미이다. 일단 삶과 사회가 정확히 어떻게 되어야 하는가를 예술이 직접적으로 말하고 나면, 곧바로 그것은 수수께끼가 되는 것을 멈추고 만다. 따라서 예술에서의 정치적 요소는 그 형식 속에 수수께끼처럼 거주해야 한다. 예술이란 유용한 것이 되기를 거부하고, 오로지 자신의 내적 논리에 따르기 때문에 “그것은 자신의 존재만을 통해서 사회를 비판한다.” 146)

자본의 주술화 된 세계를 탈 주술화하는 예술은 사물화된 세계로부터 소외됨으로써 자기 자신과의 동일성을 이루고 존재자들의 자기소외를 극복할 수 있게 된다. 예술은 고유한 어떤 것을 표현하고자 하며 그러한 이유에서 기존의 통념이나 법칙과는 마찰을 빚는다. 말하자면 예술은 사물화에 끊임없이 저항하며 새로운 것을 추구한다. 147) 아도르노는 예술을 예술가의 의식과 무의식의 창조적 산물로 규정하는 것에 반대한다. 그에 따르면 “진정한 예술은 개인의 감정이나 정신의 표현을 넘어 어둠의 현실을 미메시스 하려는 충동에서 시작” 된다. 148)

예술의 언어는 개념의 언어가 아니라 표현의 언어이며, 담론의 언어가 아니라 비유의 언어이다. 그것은 아도르노식으로 말하면 집단 또는 전체에 의해 동일화될 수 없는 개체와 개인의 고유한 존재를 그리고 그 삶을 비동일적으로 느끼고 이해하며 묘사하고자 한다. 세계의 복합성과 이질성은 예술 속에서 무화되는 것이 아니라 유일무이한 독자성의 형태로 마침내 구제된다. 149)

아도르노가 옹호한 표현주의¹⁵⁰⁾ 예술에서 예술 작품은 미적 형식으로 조직된 표

145) 권용선, 상계서, p.102.

146) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전계서, 2013, p.348.

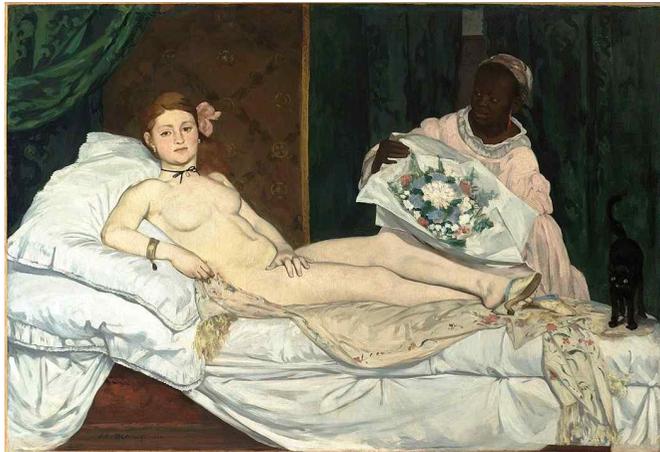
147) 박영욱, 전계서, p.131.

148) 테오도르 아도르노 지음, 홍승용 옮김, 『미학이론』, 문학과 지성사, 2002, p.191.

149) 문광훈, 전계서, p.89.

150) 표현주의(表現主義, Expressionismus): “20세기 초 주로 독일, 오스트리아에서 전개된 예술 운동이다. 미술의 기본 목적을 자연의 재현으로 보는 것을 거부하며, 르네상스 이래 유럽 미술의 전통적 규범을 떨쳐버리려 했던 20세기 미술 운동 중의 하나. 표현주의자들은 예술의 진정한 목적이 감정과 감각의 직접적인 표현이며 회화의 선, 형태, 색채 등은 그것의 표현가능성만을 위해 이용되어야 한다고 주장했다. 따라서 구성(구도)의 균형과 아름다움에 대한 전통적 개념은 감정을 더욱 강력하게 전달하기 위해 무시되었으며, 왜곡은 주제나 내용을 강조

현기록이며 이렇게 표현력을 획득한 작품들이 독점적으로 철저히 조직된 사회에서 자기주장을 하려면 외부조직 또한 필요하다. 그래서 아도르노는 예술가들의 사회조직인 ‘주의(主義, Ismen)’ 들을 옹호한다. 살아있는 것의 몰화 현상을 극복하는 것은 예술가 개인의 문제가 아니라 사회 전체의 문제이기 때문이다. 그런 의미에서 1910년대 표현주의 예술가들의 집단적인 예술 활동은 예술 운동일 뿐만 아니라 사회운동이었다.¹⁵¹⁾



[도판10] 마네, <올랭피아>, 1863, 오르세 미술관

하는 중요한 수단이 되었다. 표현주의가 명확하게 자리잡기 시작한 것은 1905년경 부터이지만, 1880년대부터 그 전조가 나타났다. 표현주의는 프랑스에서 시작되었으나 다른 나라에서도 거의 동시에 전개되었다. 특히 독일의 경우, 1933년 나치의 탄압으로 해체되기 전까지 다른 어떤 나라보다 표현주의가 발전했다. 표현주의는 야수주의, 초기의 입체주의, 인상주의, 그리고 의식적으로 자연의 모방을 거부한 다른 여러 화가들의 작업을 설명하기 위해 독일 비평가들이 1911년 처음으로 사용한 용어이다. 그로테스크하고 끔찍한 가면을 이용해 인간의 본성 속에 잠재된 비열함을 그린 벨기에 태생의 앙소르James Ensor(1860~1949)와 독일 표현주의에 영향을 미친 스위스 태생의 호들러Ferdinand Hodler(1853~1918)도 표현주의 초기의 대표적 작가이다. 표현주의 그룹은 1905년 독일과 프랑스에서 거의 동시에 나타났다. 야수주의는 반 고흐와 고갱의 이론을 그들의 회화에 결합시켰는데, 1908년 그들의 목적을 다음과 같이 말했다. “무엇보다도 내가 추구하는 것은 표현이다. 색채의 가장 중요한 목적은 표현을 도와주는 것이다.” 마티스Henri Matisse(1869~1954)는 이러한 생각을 인물화에도 적용했다. 그러나 1907년 이후 입체주의가 유행하면서 야수주의의 활동은 퇴색했다. 1905년 드레스덴에서 다리파가 결성되었고, 1906년 이들의 첫 전시회가 열렸다. 구성의 조화와 장식성을 유지했던 야수주의와 달리 다리파는 형태와 색채의 왜곡을 통해 기존 질서에 대한 반항과 창작에의 열망을 표출하였다.“ 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999, pp.500-501.

151) 곽영운, 「아도르노와 현대미술」, 『미학예술학연구 62집』, 2021.2. p. 154.

아도르노는 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832~1883)의 회화를 현대미술의 출발점으로 본다. 마네는 인상주의의 길을 열었다는 의미로 ‘인상주의의 아버지’라 불리운다. [도판 10] 마네의 <올랭피아>라는 작품은 은밀한 성매매의 현장을 그린 것으로 그는 이 작품을 통해 상류사회의 부도덕함을 고발하고 있다. 그는 현실을 바탕에 둔 사회 고발적인 성격의 누드화를 그린 것이다. 마네는 이 작품에서 파격적인 소재와 원근감, 입체감 등을 없애고 평면적으로 표현하였는데 이는 당시 다른 화가들에게 커다란 자극과 영향을 미쳤다. 마네가 19세기 후반기에 파리에서 인간이 소외된 현실을 거칠고 조화롭지 않은 색채 구성으로 표현했기 때문이다. 아도르노는 인상주의 화가들이 마네와 달리 대상을 주관화하여 예술에서 주체의 대상 지배를 강화했다고 비판한다.¹⁵²⁾

아도르노는 사물과 예술 작품을 분명하게 구분한다. “사물은 인위적으로 만들어졌으나 눈에 보이는 것 이상이 아니며 사물은 그저 사물일 뿐이다. 예술작품은 그것이 단지 눈에 보이는 ‘그 이상의 것(the more)’으로 여겨질 때 예술작품이 되는 것이다.” 아도르노는 마티스(Henri Matisse, 1869~1954)가 만든 작은 조각품은 길거리에서 파는 그저 기계로 찍어낸 조각 인형과는 다르다고 말하며 마티스의 조각에는 단순한 사물 이상의 무엇이 있다고 평가한다.¹⁵³⁾

아도르노는 ‘그 이상의 것’을 지니지 못하고 사물로 전락해버린 예술을 경멸하였다. “예술작품이 사물을 넘어서 그 이상의 것을 지니고 있다는 말은 사물과 달리 어떤 다른 것으로도 대체될 수 없는 자신만의 고유함을 지니고 있다는 것을 의미한다. 이러한 고유함을 지니고 있지 못하고 다른 것으로 대체될 수 있다면 예술작품은 더이상 예술작품이 아니다. 아도르노가 보기에 아르누보와 같은 작품은 그저 장식품일 뿐 예술작품이 아니다. 그것은 마치 기계로 사물을 만들 듯, 똑같은 제작 원리에 따라서 만들기 때문이다. 이렇게 주어진 매뉴얼에 따라 만들어진 것은 기계에 의해서 만들어진 ‘사물’에 불과할 뿐, 어떤 다른 것으로 대체될 수 없는 예술작품이라고 할 수 없다.”¹⁵⁴⁾

아도르노는 예술을 인간의 삶을 결정하는 근원적인 관계인 자연-인간-사회의 관계에서 통찰한다. 자기비판이 결여된다면 문화는 언제라도 야만으로 전락할 수 있기 때문에 예술은 사회의 부정적인 요소를 부정하는 예술로서 존재한다. 그러므로

152) 광영윤, 전계서, p.144.

153) 박영욱, 전계서, pp. 127-128.

154) 박영욱, 전계서, p.128.

예술의 이미지는 지금 있지 않은 것을 상기한다.

아도르노에게 미메시스(imitatio)는 부정적인 것을 부정하는 힘이며 차별과 고통의 철폐로서의 가능성이며 화해의 가능성을 피어나게 하는 희망이다. 예술가들은 그러한 경직성과 이분법의 폭력에 대한 문제 제기를 하고 본질을 회복시켜야 하는 사람들이다. 미학적 인간은 굳어진 형식을 자유롭게 만드는 태도를 가져야하는 존재인 것이다. 과학적 영역이 할 일과 미학적 영역이 할 일은 다른 것이다. 물화된 현대사회에서 탄생한 현대예술은 일차적으로 고통의 인식에서 비롯되는 ‘고통의 표현’이며 미적 가상이 가지는 허위에 대하여 비판적 시선을 보낸다.

제4장 동·서양 작품에 나타난 비판정신

제1절 동양 서화에 나타난 비판정신

동양의 전통예술은 일찍부터 서양에 비해 대상을 사실적으로 재현하려 들지 않았다. 동양의 수묵 예술에는 동양의 철학이 강하게 작용하였는데, 주역(周易, 易經)¹⁵⁵의 변화(變化)의 개념과 기운생동(氣韻生動)의 미학, 도가(道家)의 무위자연(無爲自然)사상, 그리고 선종(禪宗)의 불이(不二)와 공(空)사상과, 성리학(性理學)의 격물치지(格物致知)에 나타난 미학이 혼용되어 나타난 결과물이 바로 동양의 수묵(水墨) 서화 예술인 것이다.

동양 고대 철학의 핵심을 이루고 있는 『易經』에서는 “기(氣)가 응집하면 형체가 있는 만물이 된다(精氣爲物).” 라는 말이 나온다. 이는 음양사상을 기초에 두고 기(氣)와의 관계를 살펴볼 때 음양의 정기가 취합하고 산질하는데 따라서 만물이 형성된다는 의미이다.¹⁵⁶ 주역은 생명의 생성과 변화를 강조하는 사상인데 이는 서구의 포스트모던 미술이 고정불변한 것을 피하고 해체로 나아가려 하였던 경향과 유사한 특성을 지닌다. 특히 ‘기운생동’의 개념은 동양예술에 있어 가장 중요하고도 핵심적 미학 개념이며 동양예술의 전반의 특성을 이끌어 온 중요한 미학 개념이라고 할 수 있다.

‘기운생동’의 핵심은 ‘변화성’과 그에 따른 ‘창조성’이라고 할 수 있으며, 낯은 형식이나 문화의 구속으로부터의 일탈과 파격이, ‘기운생동’의 미학을 조성한

155) 주역(周易): 단순히 《역(易)》이라고도 한다. 이 책은 점복(占卜)을 위한 원전(原典)과도 같은 것이며, 동시에 어떻게 하면 조금이라도 흉운(凶運)을 물리치고 길운(吉運)을 잡느냐 하는 처세상의 지혜이며 나아가서는 우주론적 철학이기도 하다. 주역(周易)이란 글자 그대로 주(周)나라의 역(易)이란 말이며 주역이 나오기 전에도 하(夏)나라 때의 연산역(連山易), 상(商)나라의 귀장역(歸藏易)이라는 역서가 있었다고 한다. 역이란 말은 변역(變易), 즉 ‘바뀐다’ ‘변한다’는 뜻이며 천지만물이 끊임없이 변화하는 자연현상의 원리를 설명하고 풀이한 것이다. 이 역에는 易簡(이간)·변역·불역(不易)의 세 가지 뜻이 있다. 이간이란 천지의 자연현상은 끊임없이 변하나 간단하고 평이하다는 뜻이며 이것은 단순하고 간편한 변화가 천지의 공덕임을 말한다. 변역이란 천지만물은 멈추어 있는 것 같으나 항상 변하고 바뀐다는 뜻으로 양(陽)과 음(陰)의 기운(氣運)이 변화하는 현상을 말한다. 불역이란 변하지 않는다는 뜻이다. 모든 것은 변하고 있으나 그 변하는 것은 일정한 항구불변(恒久不變)의 법칙을 따라서 변하기 때문에 법칙 그 자체는 영원히 변하지 않는다는 뜻이다. doopedia 두산백과 「주역(周易)」

156) 전종주, 『필획의 재해석과 현대적 변용』, 조선대학교 박사학위논문, 2015, p.73.

다. 예술가의 창조적 역량은 세속의 제도나 형식으로부터 벗어나 정신적 해방을 획득할 때 가능하다. 그리고 대상에 대한 일반적 인식을 초월하고 그 내면적 본질을 파악할 때, 예술적 생명력이 살아난다. '기운생동'은 '상외지상(象外之象)', '언외지지(言外之旨)'의 미학이다. '기운생동'은 대상의 외형에 집착하지 않고, 내재미를 추구하기 때문에, 비록 화려한 색채나 수려한 수사가 없어도 대상 속에 작가의 개성적 특징이 나타난다.¹⁵⁷⁾

이러한 기운생동의 미학과 도가의 무위(無爲)의 개념이 만나 대교약졸(大巧若拙)과 같은 미·추를 분별하지 않는 현대적 미학이 탄생하였다.

인도에서 건너온 불교의 공(空)사상이 중국의 도가사상과 만나 선불교의 불이(不二)의 미학을 만들어 내면서, 동양의 서화는 당·송대부터 파격적 회화의 양상인 수묵 서화의 흐름이 나타났다.

이분법적 편견을 해체하고 자리아타(自利利他)적 마음을 설파하는 중국 선종의 영향으로 당대(唐代)의 선종 수묵화와 같은 파격이 가능하였으며, 이러한 흐름이 송대 신유학인 성리학과 만나면서 문인 서화가 발아된 것이다. 문인 서화는 격물치지의 원리를 서화창작에 도입하게 되는데, 이는 '미메시스'의 창작원리와 매우 유사하다고 볼 수 있다. 작가가 표현하려는 대상 즉 타자와 물아일체(物我一體)적 합일(合一)의 경지를 표현하는 문인(文人) 서화(書畫)는 주체와 객체의 이질적 대립이 아닌, 주객의 합일과 조화의 교감을 보여주는 예술이기 때문이다.

따라서 본 장에서는 먼저 동양 서화에 나타난 비판정신을 명대의 서위와 명말 청초의 팔대산인, 일본 전위 서예의 대가 이노우에 유이치, 그리고 한국의 이응노의 작품을 중심으로 살펴본다.

157) 공상철, 『중국 중국인 그리고 중국문화』, 다락원, 2001. 참조

1. 서위 · 팔대산인

서위(徐渭, 1521~1593)¹⁵⁸⁾는 혁신 정신이 강한 명대(明代) 중·후기의 격변기에 서 변혁을 주도한 문학 예술가로서, 시(詩), 문(文), 희곡(戲曲), 서(書), 화(畵) 등 다방면에서 탁월한 업적을 남기고 있으며 특히 대담한 화조화로 널리 알려져 있다.

서위의 예술에 나타난 저항정신은 그가 살았던 시기의 사회적 배경과 밀접한 관련이 있으므로 간략히 그가 살았던 시기와 생애를 알아볼 필요성이 있다. 당시 서위가 태어나고 활약하던 시기는 국가적으로 내우외환이 끊일 날이 없었고 왕권도 쇠약하여 정치적으로도 사회적으로도 많은 부정과 모순이 잇따르고 있었다.

서위가 살던 당시의 명조는 정치적으로 하향길에 접어들어 부패한 사회풍조가 만연해 있었으며 매관매직이 성행하여 사회적으로 암흑의 그림자가 드리우고 있었다. 중국 역사상 가장 부패한 시기로 꼽히는 명대 중·후기는 특히 과거시험의 부패와 부정이 극에 달했던 시기로 서위의 인생을 흔들어 놓았다.

그는 소흥(紹興)에서 환관 집안의 서자(庶子) 출생으로 유년시절의 그는 머리가 비상하고 예민하였다. 중년에 이르는 시기까지 서위의 집안은 여러 가지 변고를 겪고 26세에는 불행하게도 처자식을 병으로 잃는다. 그는 자잘한 격식에 얽매이지 않는 자유분방한 행동과 명예와 권세를 더럽게 여기는 성격으로 몇몇 벼슬아치의 두려움과 원망을 사기도 했으며, 그리하여 그가 41세까지 8번의 과거시험에 응했으나 합격하지 못하였다.

그 밖에도 여러 우환을 겪어야 했던 서위는 정신분열적 증세로 스스로 <묘지명(墓志銘)>을 쓰고, 도끼질이나 못질(머리에 도끼질을 하거나 벽에다 대고 귀에 못

158) 서위(徐渭) : “명(明) 정덕 16. 2. 4~만력 21(1521~1593). 중국 명대의 문인. 자는 문청(文淸), 후에 문장(文長)이라고 고쳤다. 일설에는 자는 천지(天池), 호는 청등(淸藤), 천지생(天池生), 전수월(田水月)등. 저장성 산음(山陰)사람. 시문, 서화를 잘하고, 희곡도 지었으며, 희곡 연구로도 유명하다. 총독 호종헌(胡宗憲)의 막하에 들어 『백록표』(白鹿表)를 기초해서 유명해 졌고, 또 병술(兵術)로도 명성을 떨쳤다. 뒤에 호종헌이 투옥되었기 때문에, 서위는 발광하여 자살미수 소동을 일으켰고 또 처를 죽여 투옥되기도 하였다. 스스로, 서예가 제일, 시가 제이, 문장이 제삼, 그림은 제사라 하였고, 서는 초서를 잘했으며, 미불(米芾)을 배웠고, 필세는 분방 기이하여 문징명(文徵明), 왕충(王寵)보다도 한수 위라고 평한다. 그림은 산수, 화훼, 초충 등을 주로 그렸으나, 특히 화훼화가 뛰어나고, 오진(吳鎮) 심주(沈周)로 이어지는 계통에 있으면서, 그와는 다른, 묵색이 아름다운 수목, 화훼, 잡화를 그려, 진계유(陳繼儒), 팔대산인(八大山人)등 근세의 문인 및 묵희(墨戲)에 현저한 영향을 끼쳤다. 대표작은 『화과도권』(花果圖卷), 저서에 『서문장집』(徐文長集), 『현초류적』(玄鈔類摘)이 있다.” 한국사전연구사 편집부, 『미술대사전(인명편)』, 「서위(徐渭, Wei Xu)」, 1998.

질을 했다고 한다) 등의 수단으로 자살을 시도했으며, 급기야는 아내였던 장씨(張氏)를 살해하고, 그로부터 친구의 도움으로 풀려나기까지 7년간 옥살이를 하였다.

솔한 굴곡으로 얼룩졌던 서위의 생애는 그의 가슴 한복판에 지울 수 없는 낙인으로 찍혀 그의 가치관 및 예술 세계에도 커다란 변화를 가져오게 되었다. 그의 사상은 당시의 부패한 지배계급에 저촉되는 것이어서 "세상사에 아무런 뜻이 없는 사람"으로 여겨졌고, 당연히 따돌림을 받는 형편이었다.

그는 끝내 정식으로 관리가 되는 길을 걷지 못하고 일생을 수렁에 빠져 헤매이며 뜻을 이루지 못하고 말았다. 그는 세상의 불합리한 모든 것에 분개하고 증오했으며, 상당히 괴팍하면서도 집요하여 좀처럼 예법에 구속되는 법이 없었다. 그는 거나하게 술을 마시는 것을 즐겼으며, 또 돈 있고 권위 있는 자들을 매우 싫어하였다고 전해진다. 서위는 당시의 참혹했던 현실에 맞서면서도 여전히 세상에 적극적으로 참여하고자 하는 일면을 버리지 않았다.

이처럼 우여곡절이 많았던 서위의 비참한 삶과 경력으로부터 그 특유의 복잡다단하고도 기괴한 성격이 형성되었으며, 이것이 서위 화풍의 가장 주요한 구성요소가 되었다. 외부적인 억압과 불운은 서위로 하여금 더욱 예술작업에 심취하게 했다. 그는 이전의 화법에 예속되지 않는 새로운 풍격, 즉 중횡무진하는 필묵에서 광기 서린 자유분방함을 창출해내는 등, 그 예술 형상에 있어서도 극도로 선명한 개성과 독창성 가득한 작품을 만들어 내었다.

그의 대사의적 화훼화와 초서(草書)는 동시대 어느 예술가의 작품과도 비교될 수 없는 것이었다. 서위의 예술에 있어서의 독창성은 그의 반봉건적인 사상과 관계가 있었다. 그는 봉건적인 예법을 적대시해 “나의 살을 찢어부수는” 나쁜 것으로 생각했다.¹⁵⁹⁾ 서위는 "의고(擬古)"에 반대하고 "창신(創新)"을 추구하는 화풍(畫風)으로 '수묵사의화훼화(水墨寫意花卉畫, Basic Chinese Painting of Flowers)'를 발전시켜 중국 미술사조의 새로운 지평을 열었다. 그림은 산수, 화훼, 초충 등을 주로 그렸으나, 특히 화훼화가 뛰어나고, 오진(吳鎮) 심주(沈周)로 이어지는 계통에 있으면서, 그와는 다른, 묵색이 아름다운 수묵, 화훼, 잡화를 그려, 진계유(陳繼儒), 팔대산인(八大山人)등 근세의 문인 및 묵희(墨戲)에 현저한 영향을 끼쳤다.

[도판 11]은 서위의 <묵포도도>이다. 그는 포도나 석류를 그려서 밝은 구슬이 버

159) 갈로 지음, 강관식 옮김, 『중국회화 이론사』, 돌베개, 2010, p.401.

려져있다는 의중을 실어, 스스로 재주는 있으나 불우함을 비유하였다.¹⁶⁰⁾ 그의 그림에서 뚝뚝 흘러내리는 포도는 가난과 고통으로 점철된 서위의 눈물이다.



[도판12] 서위, <목포도도> 및 목포도도 부분, 명대



[도판11]
<서위, 황갑도>

[도판 12]는 서위의 황갑도(黃甲圖)인데 그의 게 그림에서는 화면을 가운데 과감히 배치된 연잎의 자유로운 발묵이 돋보이는 작품이다. 꽃과 게의 표현에서 군더더기를 빼고 최소한의 표현만으로도 그 특징을 탁월하게 묘사해내고 있다. 연꽃을 그릴 때에는 먹을 일단 쏟아 부은 다음 손 가는 대로 앞사귀의 마디들을 그려내고 붓끝을 세워 점점 누르는 방식으로 연꽃의 앞사귀를 그렸다.

황갑도의 화제에는 “돌연히 재물이 있어 기세가 등등하니 근래에 진주가 있는지 없는지 묻지마라, 수양으로 나아간 출중한 사람을 알지 못하니 때가 되면 황갑(금제 명부)에 홀로 이름 있으리.” 서위는 배가 부른 게(방게)를 통해 탐관오리의 기름기 가득한 배를 표현하고, 아울러 그 형상을 통해 그들의 탐욕을 비판하고 있

160) 갈로 지음, 강관식 옮김, 전계서, p.403.

다. 서위가 대사의화(大寫意畫)풍의 위대한 화가로 평가받는 것은 작품에 깃든 사회 비판적 요소 때문이다.¹⁶¹⁾

그는 "벼 익은 강촌의 게들은 살찌고 도끼날 같은 집게발로 진흙 속을 파고 든다. 한 마리를 종이 위에 뒤집어놓아 보면 바로 앞에 동탁의 배꼽을 볼 것이다." 동탁(董卓)은 동한의 사악한 권신으로, 그를 오만한 게에 비교하면서 탐관오리들을 비판하고 있다. 서위는 흔들리고 불안정한 사회 속에서 또 자신의 불우한 좌절의 인생으로 말미암아 그는 가슴 속에 일어나는 모든 울분과 회한을 그의 예술, 즉, 서(書)와 수묵 화훼화에 다 쏟아 넣었다.

서위가 창조한 수묵 사의 화훼화의 독특한 품격은 후대에도 매우 광범위한 영향을 끼쳤으며, 그 걸출했던 예술적 성과는 날이 갈수록 후인들의 추앙을 받았다.¹⁶²⁾ 서위가 죽고 60년 후 팔대산인(八大山人, 1626~1705)은 서위의 그림을 보고 아연실색한다. 오창석(吳昌碩, 1844~1927)은 서위의 작품을 줄곧 모방함으로써 필묵의 오묘한 이치를 깨달을 수 있었으며 서위의 작품을 높이 평가하여 이르기까지 "청등화(靑藤畫)의 성인"이라 하였다. 제백석(齊白石, 1860~1957)의 경우는 서위를 존경하는 정도가 이보다 더하여 아예 온 몸을 땅에 내던질 정도였다. "개가 되어서라도 그 집 문 앞을 오가고 싶다"는 그의 시는 유명하다. 그는 또 다른 한 시(詩)에서 "300년 전에 태어나 서위의 종이를 준비하고 먹을 갈 수 있다면 얼마나 좋을까."라고 쓰기도 했다. 서위가 창조한 수묵 대사의 화훼 화풍은 문인화의 새로운 경지를 개척했으며, 수백 년 동안 그 정신을 면면히 이어가면서 이제 다시 새로운 모습으로 거듭나고 있는 중이다.

명말청초(明末清初)를 살다간 팔대산인¹⁶³⁾은 불운한 시대의 천재 화가였다.

161) 조민환, 『동양의 광기와 예술』, 성균관대학교 출판부, 2020, pp.386~387.

162) 서위가 죽고 난 뒤 팔대산인과 18세기 양주팔괴, 그리고 20세기 오창석과 제백석이 바로 서위의 영향을 받은 화가들이다.

163) 팔대산인(八大山人, 1626~1705) : "명 천계 6~청 강희 44. 중국 청초에 활약한 명의 유민화가. 명말 영반의 왕족으로 남창(장시성)에서 출생. 제5대 익양왕 주다정(자는 정길)부터 4대째의 손으로 이름은 중계라 추정하나 주담(朱澹)이라 통칭되었다. 자는 설가(雪个), 또는 서년. 60세 경부터 팔대산인이라 칭함. 처음 명나라 사람이었는데 순치 2년(1645) 청병에 영반이 멸망되었을 때에 남창 동남쪽의 진현현 개강 산중에 은둔, 그해 5년 스승의 광민을 따라 출가하였다. 수묵화의 송석, 연꽃 그림에 뛰어났고 화훼, 잡화는 명의 심주, 서위에, 산수는 동기창의 작품에 기초를 두어 소폭의 조어소과(鳥魚蔬果)에 독특한 작품을 완성했다. 전경에 낙관이 있는 『사생책』(1659, 타이페이 고궁박물관)을 비롯해 가산, 인옥, 노옥의 낙관이 있는 『화훼책』(프린스턴 대학)과 최고 걸작인 『안만책』(1694, 교토 천옥박물관), 『화훼잡화도』(상하이박물관) 등이 있다. 49세의 초상화인 황안평 필 『가산소상』(북경 역사 박물관)과 60세경 팔대산인을 만난 소장형(靑門)의 『팔대산인전』이 있다." 한국사전연구사 편집부, 『미술대사전(인명편)』, 「팔대산인(八大山人, Badashanren)」, 1998.

“왕족의 신분으로 나라가 망하는 투쟁 속에 그는 선(禪)을 택했고 붓(筆)을 잡았다. 선은 그의 울분을, 붓은 그의 광기를 대신한다. 세련되게 맑지 않고 화려해서 섬세하지도 않은 그의 그림은 그림이 아니라 자신의 표출이었다. 팔대산인은 명(明) 왕조(王祖)가 망하고 청(淸)이 들어서자 심한 정신적인 혼란을 겪게 된다. 때문에 ‘병어리(啞)’ 라는 글자만 붙여 놓고 말을 하지 않았다. 누가 말을 시키면 고개를 끄덕이거나 손짓으로 의사 표현만 할 뿐, 그저 웃고 소리 지르고 술 마시고 그림만 그릴 뿐 세상과의 소통을 스스로가 단절해 버렸다.” 팔대산인은 작품에서는 그러한 일기(逸氣)와도 같은 표출이 드러나 있다. 164)



[도판13] 팔대산인,
<팔팔조도(叭叭鳥圖)>, 27.9×31.8cm



[도판14] 팔대산인,
<고매도(古梅圖)>, 96×55cm

[도판 13]은 팔대산인의 작품 <팔팔조도(叭叭鳥圖)> 이다. 머리를 앞가슴에 폭 묻고 눈을 감아버린 새 한 마리가 외발로 거친 바위 위에서 서 있는 모습이 위태롭

164) 박성식, 칼럼 「내 모습 가련하다, 팔팔조도」, 경남도민신문, 2019, 08.22.

고 안쓰럽다. 이 <팔팔조도>는 팔대산인 그 자신이었다. 이처럼 자신의 처지를 잘 표현한 그림도 보기 드물 것이다. 그는 새의 깃털을 발묵법(潑墨法)으로 처리하여 연약한 자신의 모습을, 바위의 거친 갈필(葛筆)은 자신의 현실을 말해 주는 듯하다. 외로운 한 마리의 새가 큰 여백 속에서 평온한 듯 감은 눈은 현실에 대해 이미 초월해 버린 정신세계를 보여준다. 또한 여백이 주는 안정감은 평온해 보이는 작가의 초월한 성정과도 같다.

팔대산인의 이름은 주담(朱耷)이고 팔대산인은 범명이다. 낙관할 때 ‘울다’라는 뜻의 ‘곡지(哭之)’, 또는 ‘웃다’라는 뜻의 ‘소지(笑之)’를 썼다. 이는 울분의 마음을 웃음으로, 웃음을 울음으로 표현되는 해학의 표현이다. 그의 그림은 마치 자신의 가슴속에 담긴 분노와 고뇌를 대변하고 있는 듯 하다.

[도판 14]는 팔대산인의 작품 <고매도>이다. “전통적으로 동양문화에서는 난과 매화는 비덕(比德) 차원에서 모두 군자라고 일컬어지나 생태학적 속성을 보면 차이점이 있다. 난이 주는 군자 이미지와 매화가 주는 군자 이미지를 비교하면, 상대적으로 난은 음유(陰柔)적 이미지가 강한 반면 매화는 양강(陽剛)적 이미지가 강하다. 난은 깊은 산속에서 홀로 고고하게 자신의 향기를 발한다는 점에서 산속은사를 연상시키고 우리가 손쉽게 접할 수 없는 식물이지만, 매화는 우리 일상 주변에서 접할 수 있는 매우 친숙한 식물이다. 아울러 난은 ‘고란(古蘭)’이 없지만, 매화는 고매(古梅)가 상징하듯 오랜 세월 우리와 함께 풍상을 같이하는 존재이기도 하다. 이런 점에서 엄청난 풍상을 겪은 뒤 패이고 꺾이고 눌리다가 겨우 꽃잎 몇 개만 남은, 뿌리를 내릴 땅조차 없어진 상태에서 기울어졌지만 꽃을 피운 고매를 통해 망한 명나라의 망국의 슬픔과 고통을 절절하게 표현” 하고 있다고 볼 수 있다. 165)

서위와 팔대산인의 서화는 단순한 화훼를 재현한 그림이 아니다. 그 안에는 비판적 예술정신과 형형한 저항정신이 암호처럼 담겨있다. “예술적 메시지는 심오해야 한다. 그들의 작품은 시(詩)적인 본질을 느낌으로 잡아내어 표현된다. 이처럼 예술적 메시지는 시적이어야 한다. 진리는 언어로 표현할 수 없기 때문이다.” 166)

마르쿠제는 예술에 관하여 다음과 같이 말하였다. “예술이 양식과 기교에 있어서 급격한 변화를 보여주고 한 개인이 전형적인 운명에 있어서 지배적인 부자유와

165) 조민환, 전게서, p.18.

166) 문광훈, 전게서, p.297.

이것이 저항하는 힘을 미적 변혁을 통해 표현하고 그렇게 함으로써 신비화된 사회적 실체를 뚫고 나아가 변화의 지평을 보여준다면 그것은 혁명이라 불릴 것이다.”

동양 서화에 깃든 현실인식과 부자유에 대한 저항정신은 비판이론가 마르쿠제의 예술론과, 같은 맥락의 지향성을 내포하고 있다. 마르쿠제의 말처럼 서위와 팔대산인은 처절한 현실을 겪어내고 그를 통해 작품으로서 자신의 저항정신과 비판정신을 표출하였고, 또한 작품의 형식미를 창조적으로 새롭게 개척해 낸 혁명가들이라고 말해 볼 수 있다.

2. 이노우에 유이치

이노우에 유이치(井上有一, 1916~1985)는 일본 서예의 거장으로 서(書)의 해방을 선언했던 전위 서예가이다. 그는 동경에 위치한 고물상 집의 아들로 가난한 청소년기를 보냈으며 10살때부터 화가가 되기로 결심했다고 한다. 그는 형편상 부득이하게 독학을 할 수 밖에 없었고, 소학교 교사로 근무하였다.

그는 제2차 세계대전 중이었던 시기에 요코카와(横川尋常) 소학교에 근무하던 중 1945년 3월 10일 새벽, 그 소학교에서 수 백명의 불에 탄 시체 가운데 오직 유이치만이 의식을 되찾아 살아났다. 미국의 B-29에 의한 저공비행 폭격으로 몇 시간 만에 10만 여명의 사상자를 낸 동경 대공습이 한창때의 일이었다.¹⁶⁷⁾ 심야 새벽에 걸쳐, 학교가 있는 곳을 중심으로 동경 변화가의 상공에 삼백대의 미군 대폭격기가 습격해 네이팜탄을 투하했던 것이다. 그때 12만명에 이르는 서민들이 불에 타 죽었다고 한다. 유이치는 기적적으로 급히 달려온 동료의 도움으로 7시간 뒤 겨우 되살아났다.¹⁶⁸⁾ 이와 같은 경험은 유이치를 완전히 바꿔놓게 된다.

그는 29세에 서예에 신중히 몰두하기 시작하였고, 그가 직접 경험한 대학살의 외상적 기억은 작품에 표현된다. 유이치에게는 동경대공습의 참사를 쓸 사명이 있었다. 그러나 그는 전통 문인화의 풍류에 마음을 놀릴 여유가 없었다. 유유자적 문인화적 풍류에서 노니는 것은 개인적으로는 즐거운 일이었지만 그것은 시대에

167) 서울 예술의 전당, 『이노우에 유이치(井上有一)서울 展』, 전시도록, 1999, p.184

168) 서울 예술의 전당, 상계서, p. 166

역행하는 것이라고 생각한 것이다.

그는 <「서의 해방」이란 무엇인가?> 라는 글에서 다음과 같은 말을 한다.

“ 인간이 순수한 동심을 잃지 않고 어른이 될 수 있는 날이 오면, 먼저 지구상의 모든 폭력은 사라질 것이다. 절대 평화를 부르짖는 수많은 선각자들의 꿈은 토기에서 벗어나는 원시생활에 온전히 돌아갈 때 비로소 가능하지 않은가. 서예도 역시 왕희지의 편지보다도 매력있는 글이 목간에 있지 않은가. 목간을 쓴 사람들은 서가가 아니었다. 서가가 아니었기에 순수하게 썼다. 서가라고 하는 특수한 존재를 부정하자. 모두가 벌거숭이가 되자.…… 서가(書家)여 벌거숭이가 되어라, 과감하게 모든 것을 버리고 하나의 인간으로 다시 나라. 나는 무엇보다도 우선, 나 자신을 향해 이렇게 외친다. 한번 모든 기술을 버리고 순수한 인간이 되어야 하지 않은가,” 169)

그의 작업방식은 수성 본드와 탄소가루를 섞은 먹으로 붓의 흔적을 선명하게 남기며 신문지에 흘러내린 것까지 모두 작품으로 간주한다.



[도판15] 이노우에 유이치, <貧>, 1974

169) 서울 예술의 전당. 상계서, p. 169.

그는 같은 글자를 쓰더라도 한장 한장 다 달라야 한다는 의지와 한편 더 나은 것을 해야 한다는 갈등사이에서 옥상에서 떨어진다든 마음으로, 지금 당장 뛰어 내려야 한다는 심정으로 마구 써 내려간다고 말한다. 또한 오른손 대신 왼손으로 쓰기도 하고 순서를 뒤집어 몸통 얼굴 샷갓 순서로 쓰기도 했다. 이러한 실험을 감행하면서 그는 전통적 재료와 도구도 과감히 던져버렸다. 말 털로 된 큰 붓과 글씨에 맞는 큰 장지를 만들어 썼다.



[도판16] 이노우에 유이치, <貪>, 126
 ×161cm, 1976

1955년 유이치는 작업장에 있는 붓과 먹과 종이를 모두 치워버렸다. 그리고 그는 들판으로 나가 풀을 뜯어와서 여러 가지 크기의 붓을 만들었다. 이렇게 해서 그는 “영망진창 제멋대로 써라. 확 숨김없이 털어 놓아라, 서가 선생들의 얼굴에 에나멜을 확 들어부어라. 좁은 일본에서 어정대는 놈과 체제를 날려버려라.”라고 말하고 에나멜로 획(劃)을 써내려간다. 유이치의 반 전통 선언의 난폭한 행동은 당시의 시대의 상황이 반영된 것이다. ‘전위서도(前衛書道)’라는 말은 이러

한 과감한 행동에 의해 정착된 것이다.¹⁷⁰⁾ [도판 15]는 이노우에 유이치의 작품 「빈(貧)」이다. 그는 전통적인 서법은 내던지고 자유로운 방식으로 자신만의 조형어법을 찾아갔다. 그는 이 작품에 대해서도 자신이 가난했기 때문이며, 가난에 꺾이지 않으려는 의지의 발로였다고 설명한다. 그는 30년에 걸쳐 빈(貧)이라는 글자로 쓰고 또 썼다고 밝히고 있으며 질박하게 과장되지 않게, 있는 그대로 사는 것을 의미한다.

[도판 16]의 작품 명제도 역시 <貧>이다. 이 작품은 종이에 본드 묵을 사용하여 일필휘지로 써내려 간 작품으로 그의 작품은 후반부로 갈수록 점점 더 정제되고 간략화되었다. 그는 인류가 겪은 양차 대전의 전쟁 후에 온 자유는 수 많은 사람들이 목숨을 잃고 얻은 자유라고 생각하였다. 그는 자유란 무엇인가, 그 뜻을 명확히 하고자 하였다. 그가 현대 서단의 새 지평을 연 작가로 높이 평가받고 있는 이유는 서예에 대한 기존인식을 파괴한 혁신적 창작과 그의 정신에 내재된 시대정신과 비판의식 때문이었다.

3. 이응노

이응노(李應魯, 1904~1989)¹⁷¹⁾는 동양화의 전통적 필묵이 갖는 현대적 감각을 발견, 전통성과 현대성을 함께 아우른 독창적인 창작세계를 구축했으며, 장르와 소재를 넘나드는 끊임없는 실험으로 한국미술사에 새로운 지평을 열었다.¹⁷²⁾

170) 서울 예술의 전당, 전게서, p. 170.

171) 이응노(李應魯, 1904~1989) : “호는 죽사(竹史)·고암(顧菴)이며 출생지는 충청남도 홍성이다. 1924년 서울로 올라와 김규진(金圭鎭)에게 묵화를 사사하였다. 1924년 조선미술전람회에서 ‘청죽’으로 입선하며 화단에 등단하였다. 1944년까지 조선미술전람회에 출품, 계속 입선과 특선에 오르며 전통 화단에 확고히 진출하였다. 1938년 새로운 그림 수업을 위하여 일본에 건너가 동경에 머무르면서 가와바타화학교(川端畫學校)와 혼고회화연구소(本郷繪畫研究所)에서 일본 화법과 양화의 기초를 익히며 그림의 기량을 넓혔다. 그는 앵포르멜 운동을 주도한 파케티화랑과 전속계약을 맺어 1961년 파리에서 첫 개인전을 열었다. 1963년 살롱도톤전에 출품하면서 유럽 화단에 알려지게 되고, 1968년 제8회 상파울로 비엔날레전에서 명예대상을 획득하여 세계 미술계의 주목을 받았다. 이응노는 ‘동백림사건’(1967년)으로 옥고를 치른 데 이어 백건우·윤정희 부부 납치미수사건(1977년)에 연루되는 등 시련을 겪었다. 1969년 사면되었으나 77년 서울 문헌화랑의 ‘무화(舞畵)전’을 끝으로 작고할 때까지 국내활동을 하지 못했다. 1989년 꿈에 그리던 고국에서의 초대전(호암갤러리)을 앞두고 파리에서 급서, 예술의 대가들이 묻힌 파리시립 펠 라세즈 묘지에 안장됐다.” 한국학중앙연구원, 『한민족대백과사전』, 한국학 중앙연구원

172) 두산백과 두피디아, 두산백과, 「이응노 Ungno Lee, 李應魯」

1945년 해방을 맞은 고암은 배렴(裵濂)·장우성(張遇聖)·김영기(金永基)·이유태(李惟台)·조중현(趙重顯)'단구(檀丘)미술원'을 조직해 동인전을 가지며 식민잔재에서 벗어나 새로운 한국회화를 개척하기 위해 노력했다. 이 시기부터 현대적 수묵화 작업으로 자연 풍경과 향토적인 인물 풍경 또는 동물·새 등의 소재를 주제로 삼은 독특한 붓놀림의 창작성을 시도하기 시작하였다. 이는 1950년대의 분방하고 자유로운 독자풍으로 이어졌다.

1958년에 국제적 도전으로 부부 관계였던 제자 화가 박인경(朴仁京)과 더불어 독일에서 순회전을 가진 뒤 이듬해 1960년 파리에 정착했다. 1960년 파리에 정착한 고암은 가난에 쪼들려 물감 구입비 조차 없어 컬러 잡지를 찢어 붙여 콜라주 작품을 만드는데 몰두했다. 당시 파리 화단에서는 벽지 신문지 형겅 등을 화면에 붙이는 콜라주 작업을 많이 하긴 했으나 그는 이들과 달랐다. 그는 종이를 찢고 자르고 구겨서 붙일 뿐 아니라 그 위에 다시 수묵이나 담채로 다양한 마티에르를 표현, 종이 조각과 화면의 조화를 추구하는 새로운 콜라주를 선보였다.



[도판17] 이응로, <군상>, 1985



[도판18] 이응노, <군상>, 130×70cm, 1988



[도판19] 이응노, <반전평화>, 1986

이응노는 “서예에 있어 중요한 3가지 요소를 선의 움직임, 공간적 구성, 종이 위 형태들 간의 관계라고 보았으며 이 서법의 아름다움을 현대적으로 변용한 서체

적 추상을 창작하였다. 서양 작가들에게 서예는 영감의 대상이었지만 이응노에겐 정체성 그 자체였다. 몸을 움직이며 순식간에 써 내려가는 서예의 액션, 윤곽을 해체하는 필묵은 새로운 추상화를 창조할 수 있는 잠재적 매체였다. “173)

[도판 17-19]의 작품들은 이응노가 여러 명의 인간을 그린 군상 시리즈이다. 그는 1964년부터 군상 작품을 제작하기 시작하여 수백 점의 작품을 만들어내었다. 1980년대 들어서 군상 시리즈는 더욱 본격적으로 제작되었는데 초기에는 2인상, 5인상 등 인물의 숫자가 적었으나 1985년 무렵부터 많은 수의 군중을 작품에 등장시킨다.

그는 이미지로 기호화된 인간의 형상을 반복적으로 표현하여 사람들이 어울려 춤을 추거나 시위하는 듯한 모습을 통해 자유를 갈망하는 군중의 모습을 표현하였다. 이는 1980년 광주 민주화 운동 당시 군중들의 호소하는 모습을 표현한 것이라고 평가되기도 한다. 그는 자신의 이러한 군상시리즈에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

“ 나의 그림은 추상적 표현이었으나 1980년 5월의 광주사태가 있고 나서부터 좀 더 사람들에게 호소 되는 구상적인 요소를 그림 속에 가져왔다. 2백 호의 화면에 수천명의 군중의 움직임을 그려 넣었다. 우리나라 사람들은 이 그림을 보고 이내 광주를 연상하거나 서울의 학생 데모라고 했다. 유럽사람들은 반핵운동으로 보았지만 양쪽 모두 나의 심정을 잘 파악해 준 것이다. ” 174)

[도판 17],[도판 18]의 작품 화면에 그려진 수많은 군중의 움직임들은 광주 항쟁의 시위 군중 같기도 하고, 마치 분단된 3·8선을 연상시킨다. 또는 분단조국의 통일을 염두에 둔 군중의 기쁨의 춤으로 보이기도 한다. [도판 19]는 반전평화(反戰平和)라는 한자의 모양을 군중으로 채워서 표현한 것으로 이응노의 민족의식과 문제의식을 잘 보여주는 작품이다.

그의 작품에는 생동하는 동양적 필획으로 군중의 약동하는 에너지가 표현 되어 있으며, 작품 속 익명의 군중들은 현대 산업사회 안의 기호화된 인간상을 연상시킨다. 이응노는 시대 상황과 민족의식을 창작세계의 원천과 합일시키려고 부단히 노력을 기울인 작가이다. 작가에게 있어 민족의식이나 시대 상황의 예술적 수용

173) 대전 이응노 미술관, 「이응노와 유럽의 서체추상 展」, 2016.10.04., 작가소개 ‘이응노’ 참조.

174) 가나아트, 『 UNG-NO LEE 展 』, 전시도록, 1994. p. 28.

내지 교감은 매우 중요하다. 175)

제2절 서양 현대미술에 나타난 비판정신

서양예술에서 비판정신이 드러나는 시기는 근대 계몽의 시기라고 볼 수 있다. 서구의 현대미술이 전시대의 미술과 다른 중요한 차이점은 작가의 감정과 정신의 주체적 표현 여부에 있다. 서양 미술이 종교화나 제단화, 왕권 강화를 위한 기록화 등 주문자의 취향에 따른 재현적 기능의 한계에서 벗어나 인간의 보이지 않는 감정과 정신세계를 상징적이고 주체적으로 표현하기 시작한 것은 세잔(Paul Cezanne, 1839~1906)과 모네(Claude Monet, 1840~1926)로 대표되는 19세기 후반에 시작된 인상주의 이후에 이르러서이다.

사진의 발명과 함께, 앞서 살펴본 바와 같이 계몽의 한계가 새로운 야만의 문제들을 야기하고 세계대전과 같은 폭력적인 현실을 맞닥뜨린 서구의 철학자와 예술가들은 이제 더 이상 예술이 아름다운 것만을 찬미하고 재현해서는 안된다고 생각한다. 껍데기의 아름다운 이면만을 그려내는 그림으로는 현실에서 벌어지는 실상의 그림자를 다 표현할 수 없었기 때문이다.

본 절에서는 서구미술에 나타난 비판정신을 잘 표현한 작가로는 스페인의 파블로 피카소, 영국의 프란시스 베이컨, 그리고 독일의 안젤름 키퍼의 작품을 중심으로 살펴보고 그들의 비판정신이 깃든 작품을 선정하여 분석함으로써 예술의 비판정신이 가지는 의미를 고찰해 보고자 한다.

1. 파블로 피카소

아도르노가 보기에 20세기 초의 표현주의 예술은 “사회 전반에서 심화된 ‘물화’에 대항하여 억압된 충동의 표현을 통해 현대적 삶에서 생명력을 되살리려는 예술 운동”이었다. 특히 아도르노는 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)의 회화를 매우 높게 평가하였는데 그가 파악한 현대예술의 두 가지 주요 원리인 미메시스와 합리성의 변증법, 그리고 예술의 자율성과 사회적 사실의 이중적 성격이

175) 가나아트, 상계서, p.31.

잘 드러난다. 176)



[도판20] 피카소, <게르니카(Guernica)>, 3.49×7.77m, 1937,
레이나 소피아 국립미술관

[도판 20]의 작품은 피카소가 스페인 내전 발발 소식을 듣고 그것을 그림으로 표현한 <게르니카>이다. “1936년 스페인에서는 부르봉 왕조의 마지막 왕 알폰소 13세가 축출되고 선거를 통해 공화정부가 탄생했다. 그러나 공화정부에 불복한 파시스트 프랑코 장군은 그해 6월 반란을 일으켰다. 이것이 3년이나 지속된 스페인 내전이다. 1937년 4월 27일 프랑코의 요청으로 독일 포격대가 네 시간에 걸쳐 바스크 지방의 작은 마을 게르니카에 무차별 공습을 퍼부었다. 이 폭격으로 게르니카 주민 1600여 명이 사망했다. 이 중에는 어린아이와 노인, 그리고 여자들도 포함됐다. 피카소는 이 사건에 대한 타임지 보도를 읽고 격렬하게 분노하며 한 달 만에 게르니카라는 대작을 완성하게 된다.” 177)

위의 작품에서는 “화면 왼쪽 한 여인이 죽은 아이를 안고 울부짖고 있다. 그 모습을 사람의 눈을 가진 황소가 지켜보고 있다. 피카소는 인간과 동물 사이에 투쟁을 나타내기 위해 황소, 혹은 미노타우로스(사람의 몸에 소의 머리를 한 괴물)의 모티브를 주로 사용했다. 전구는 고통스러워하는 말의 모습을 비추고 있다. 전구는 스페인의 태양을 상징하며 동시에 환한 전구는 고문실을 암시한다. 화면 하

176) 광영윤, 「아도르노와 현대미술」, 『미학예술학 연구, 62집』, 한국미학예술학회, 2021. p.144

177) 박희숙, 「명성 개의치 않고 파격적 새로움 추구한 거장」, 국방일보, 2022.01.25

단 죽은 병사가 손에 부러진 검을 들고 있다. 병사의 손 가까이에 희미하게 꽃이 그려져 있다. 부러진 칼은 전투에서 졌다는 것을 의미하지만 꽃은 생명의 부활을 상징한다. 화면 오른쪽 끝에 있는 여성이 건물에 갇혀 두 팔을 벌리고 있다. 여인의 일그러진 얼굴은 고통에 몸부림치는 모습을 나타낸다.” 178)

아도르노에 따르면 예술작품은 비개념적 언어로 형상화되어 있어서 그 자체로 고정된 의미를 갖지 않지만, 수용 과정에서 다양하게 의미화될 수 있다. 그리고 이를 통해 정신이 자기 자신을 다시 점검하는 비판 활동을 수행해 나간다. 숭고의 해소될 수 없는 모순에 대한 감정을 느끼는 주체는 궁극적으로 내적 분열을 극복하게 된다. 조화미의 경우 체계와의 조화라는 미명하에 감성억압을 받아들여야 했다면 숭고는 감성이 해방되는 순간을 매개해줄 것이다.



[도판21] 피카소, <한국에서의 학살(Massacre en Corée)>, 110× 210cm, 1951, 파리 피카소미술관

피카소의 작품은 아도르노의 숭고론과 일치한다고 말해볼 수 있다. 아도르노에게 숭고란 ‘해소될 수 없는 모순에 대한 의식’이다. 아도르노는 칸트의 판단력 비판의 정신을 현대의 변화된 사회관계 속에 적용시킨다. 아도르노는 칸트의 숭고론에서 주체의 우위 혹은 주체의 자연지배를 읽는다. 칸트의 숭고론은 거대하거나 막강한 자연 앞에서 무력한 인간이 자신을 도덕적 주체로 의식함으로써 자연보다

178) 박희숙, 상계서

우월함을 느낀다는 내용을 담고 있다. 아도르노는 이러한 전제를 뒤집는다. 그는 인간이 정신적 존재일 뿐만 아니라 자연적 존재임을 자각해야 하며, 그러한 자각은 예술작품 속으로 침잠한 주체가 전율을 통해 자기 동일성이 개념에 불과함을 깨닫는 것으로 실현된다고 본다. 179)

[도판 21] <한국에서의 학살(Massacre in Korea)>은 피카소가 한국전쟁의 참상을 고발하기 위해 그렸으며, <게르니카>와 함께 대량 학살의 잔혹성을 폭로하는 그의 대표적 반전 작품이다. 이 작품은 “1950년 한국전쟁 중 황해도 신천에서 일어난 신천 대학살을 소재로 하여 한국전의 참상을 고발하기 위해 제작한 것이다. 한국전은 1936년 피카소의 모국인 스페인에서 일어난 내전을 연상시킨다. 두 전쟁 모두 좌익과 우익이 대립해 피비린내 나는 전쟁을 벌이면서 무수한 사람들을 희생시켰다.” 180)

아도르노의 말처럼 예술이 숭고와 같은 모순의식과 고통스런 본질을 지녔다면, 그것과 만나는 어떠한 순간도 즐거울 수 없다. 예술을 이해하기 위해서는 예술이 기쁨을 줄 수 있다는 모든 허세를 피해야 한다. 예술작품으로부터 즐거움을 얻으라고 주장하는 사람이 있다면 그는 자신의 무지함을 알리는 꼴일 뿐이다. 더욱이 아도르노가 볼 때, 기존의 권력에 동조하기를 원치 않는 사람이라면 예술을 즐기지 않아야 한다는 것은 일종의 윤리적 명령이다. “거짓된 세계에서 모든 쾌락은 거짓이다” 즐거움 대신 위대한 작품의 진리에 경탄해야 한다. 181)

피카소의 친구이자 비서였던 하이메 사바르테스에 따르면 피카소는 예술이 슬픔과 고통에서 태어나는 것이며 삶의 토대는 고통이라고 믿었다. 피카소는 말한다. "예술은 슬픔과 고통을 통해서 나온다. 위대한 예술은 언제나 고귀한 정신을 보여준다.", "어떻게 예술가가 다른 사람들에게 무관심할 수 있는가. 회화는 아파트나 치장하라고 존재하는 게 아니다." (프랑스 서신, 시몬 테리) 이런 피카소가 거리에 웅크리고 앉은 여인을 그냥 지나쳤을리는 없다. 그는 '청색 시기'의 한복판인 1902년 <웅크린 거지(La Mis'ereuse accroupie, [도판 22])>'를 내놓았다. 182)

179) 광영윤, 「전율과 강화 : 아도르노와 리오타르의 숭고 개념에 관하여」, 『미학예술학연구 56집』, 한국미학예술학회, 2019, p. 273.

180) doopedia 두산백과, 「한국에서의 학살 (Massacre in Korea, 韓國一虐殺)」

181) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전게서, p.353.

182) “피카소미술관장이었던 마리 로르 베르나다크는 파블로 피카소(1881~1973)의 '청색 시기 (Blue Period/1901~1904)'를 '피카소가 모든 것을 청색으로 본 시기'라고 정의했다. 피카소는 가난과 우울증에 시달리던 이 시기 '자화상(1901)', '삶(1903)', '맹인의 식사(1903)' 등에 등장하는 '푸른' 주인공을 이용해 인간의 고통과 고뇌를 웅변하고 예술은 곧 삶이라고 외쳤다. 베르나



[도판22] 피카소, <웅크린
거지>, 1902

1차적 자연이 인간 역사의 오랜 꿈이라면, 2차적 자연은 자연이 아니라 인간이 만들어 낸 어둠과 고통의 현실 역사다. 아도르노가 제시하는 자연사는 “1차적 자연을 이상화하는 것이 아니라, 2차적 자연을 해석하고 비판하는 과정에서 퇴행과 고통의 역사를 밝히는 것이다. 이는 진보에 대한 희망과 결별하는 것”이다. 그렇다고 아도르노가 희망 자체를 완전히 부정한 것은 아니다.¹⁸³⁾

이처럼 예술은 명백한 사회적 결함들을 비판하는 반면, 더 나은 정치체제를 그려내는 것을 삼간다. 아도르노는 유토피아를 보여주는 어떤 그림책도 예술 작품으로 간주되는 것을 거부한다. “위대한 예술 작품의 위로는 그것이 말하는 것에 있다가보다, 그것이 현재의 상태에도 불구하고 존재한다는 사실에 근거한다. 가장 황폐한 자들이 최대의 가능성으로 희망을 전한다.”¹⁸⁴⁾

따라서 시대의 그늘을 온 몸으로 겪어내고 그것을 토해내듯 표현해내는 존재들이 바로 시인이자 예술가들인 것이다. 피카소의 작품이 높은 가치로 평가를 받는 이유도 이러한 의식의 지향이 작품에 녹아들어 있기 때문이다.

나크는 청색이 밤의 색, 바다의 색이며 허무주의와 절망에 적합한 색이라고 했다.”

아시아경제, 「피카소의 '웅크린 거지」, 초동여담, 2018.03.05. 기사 참조.

183) 사회비판과 대안 역음, 전개서, p.72

184) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전개서, p.349.

2. 프란시스 베이컨

프란시스 베이컨(Francis Bacon, 1909~1922)은 영국의 표현주의 화가이다. 그는 종교화에서 주로 사용하는 삼면화 형식에 고립된 인물 형상을 그로테스크하게 담아 인간의 폭력성과 존재적 불안감을 표현하였다. 베이컨은 20세기 유럽회화의 역사에서 가장 강렬하고 불안하며 논란을 일으키는 이미지의 창출자로 평가받는다.¹⁸⁵⁾ 베이컨의 그림은 주제의 특이함, 색채의 강렬함, 정서적 폭력성으로 유명하다.¹⁸⁶⁾

그의 생애와 환경은 베이컨의 작업에 있어 많은 영향을 미쳤으므로 간략하게 알아보도록 한다. 그는 1909년 아일랜드의 더블린에서 부유한 농장을 하는 양친에게서 태어났다. 어릴 때 천식으로 큰 고통을 받았으며, 이로 인해 정규교육을 거의 받지 못했다. 어릴 적부터 자신이 동성애자임을 깨달았으나 엄격한 정통주의적 농장 주인인 아버지는 자주 하인을 시켜 그에게 채찍질을 하라고 명령하였다. 베이컨은 하인들과 마부들과도 지속적인 성관계를 맺었고, 열여섯 살때는 어머니의 속옷을 입고 있다가 아버지에게 들켜 베를린에 거주하고 있는 삼촌의 집으로 쫓겨났다. 그는 1927년 당시 유럽 데카당스 문화의 중심지였던 베를린에서 2개월간 머물며 퇴폐적인 향락에 심취하였다. 이어 파리로 가 서양 미술의 옛 거장인 파블로 피카소(Pablo Picasso), 막스 에른스트(Max Ernst) 등 모더니스트들의 최신 작품들에 이르는 다양한 미술 세계에 눈을 뜨게 되었다.¹⁸⁷⁾

정통주의와 가부장적인 아버지의 억압 아래에서 동성애의 성향을 가진 베이컨이 느꼈을 구습과 관념, 편견의 폭력에 대한 저항과 비판의식은 그의 작업에 고스란히 드러나게 된다.

베이컨은 1945년 런던의 르 페브르 화랑에서 <십자가 책형을 위한 세 개의 습작(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion), 1944 [도판 23]>을 발표했다. 이 작품은 괴물과 인간의 중간쯤 되는 악몽과 시대의 초상화 사이에 있는 피조물들이 탄생한 것이다. 이 작품은 그에게 출발점이 된다.¹⁸⁸⁾ 종교화에서 주로 사용하는 삼면화의 형식을 따온 이 회화는 그가 화가로 재출발했음을 보여줌

185) doopedia 두산백과, 「프랜시스 베이컨 (Francis Bacon)」

186) 박정태, 『철학자 들뢰즈, 화가 베이컨을 말한다.』, 이학사, 2012, p.7

187) <https://namu.wiki/> 참조

188) 크리스토프 도미노 지음, 성기완 옮김, 『베이컨-회화의 괴물』, 시공사, 2008, p. 26

과 동시에 그가 온전히 자기만의 양식으로 작업하는 주목할 만한 미술가임을 입증해 주었다.



[도판 23] 프란시스 베이컨, <십자가 책형을 위한 세 개의 습작>, 1944

그의 작품은 2차 세계대전 동안 그려졌는데 이 작품이 르 페부르 화랑에 전시되었을 당시 그림을 본 관람객은 들어오자마자 나가는 사람도 있었다고 한다. 이 작품의 이미지들이 어찌나 고통스러운 것들이었는지 정신이 그들의 시선을 가로막은 것이다. 시대의 잔혹성을 일깨우는 듯한 이 작품은 전쟁의 불행을 애써 잊으려던 대중을 흔들어 놓았다. 189)



[도판24] 프란시스 베이컨, <십자가의 책형>

189) 크리스토프 도미노 지음, 전계서, p.26

베이컨의 ‘십자가의 책형[도판 24]’은 전통적인 종교화인 삼단 제단화의 형식을 빌려, 인간과 짐승이 섞인 듯이 형태를 알아볼 수 없을 정도로 난도질 된 형태를 보여준다. 삼면화(triptych)는 기독교 성화에서 삼위일체의 편재(遍在)를 강조하기 위해 사용되어온 형식이다. 베이컨은 이걸 비틀어 삼면화 속에 인간을 고깃덩어리처럼 그로테스크하게 그리고 여기에서 수소와 예수와 고깃덩어리는 하나가 된다. 십자가가 베이컨에게 흥미를 불러일으켰던 것은 수세기 동안 여러 화가들이 반복해서 이야기했을 뿐 아니라 문화적으로 통속화되어온 그 잔혹성 때문이다.¹⁹⁰⁾

베이컨은 과거의 미술작품, 특히 “디에고 벨라스케스(Diego Velázquez)와 렘브란트 판 레인(Rembrandt van Rijn)의 회화를 진지하게 연구했고, 세르게이 에이젠시테인(Sergei Eizenshtein), 루이스 부뉴엘(Luis Bunuel)의 영화와 인체의 움직임 찍은 에드워드 머이브리지(Eadweard Muybridge)의 혁신적인 사진에서 큰 영향을 받았다. 그밖에 엑스레이 사진, 해부학 보고서, 구강과 턱의 병리학과 장애와 관련된 의학서적 등에 나온 기괴한 이미지에도 관심을 가졌다. 그는 이러한 자료들을 통해 인간의 폭력과 신체의 변화에 대해 탐구하였다. 그리고 인간을 가두고 속박하고 파괴하는 외부의 힘과 무방비 상태로 놓여 찢기고 일그러진 신체를 처절하게 표현했다. 그는 작품 속 주인공들을 단순한 선들이 경계를 이루는 텅 빈 공간이나 취조실과 같은 밀폐된 장소, 서커스의 곡마장을 연상시키는 무대에 등장 시킴으로써 불안과 긴장감을 가중시켰다.”¹⁹¹⁾

전통적 의미의 '미메시스'란 존재론적 닮기를 말한다. 예를 들어 원시인이 공포를 극복하기 위해, 공포의 대상을 흉내내며 그 대상과 동화되려 하는 것 같이 베이컨도 이와 같이 대상과 자신과의 유사성을 만들었던 것이다.

베이컨은 1950년대에도 독창적인 자신의 화풍을 만들어 갔으며 17세기 벨라스케스가 그린 <교황 인노첸시오 10세 (Pope Innocent X), 1650 [도판 25]>를 기초로 해서 그린 많은 교황 연작([도판 26])은 이때 만들어졌다. “극도의 공포감을 자아내는 절규하는 모습의 교황 연작은 시각적 충격을 던져준은 물론이고, 종교계의 최고 권력자에 대한 부정적인 견해를 드러냈다는 평가와 함께 많은 논쟁을 불러일으켰다. 그리고 이로 말미암아 그는 20세기 유럽회화의 역사에서 가장 강렬하고 불안하며 논란을 일으키는 이미지를 만들어낸 화가가 되었다. 그는 평생 인물화에 천착하였다. 그의 인물 형상은 두려움과 속박에 의해 그로테스크하게 일그러져 있

190) 크리스토프 도미노 지음, 전계서, p.58.

191) doopedia 두산백과, 「프랜시스 베이컨 (Francis Bacon)」



[도판25] 벨라스케스, <교황 인노첸시오 10세 (Pope Innocent X)>, 1650

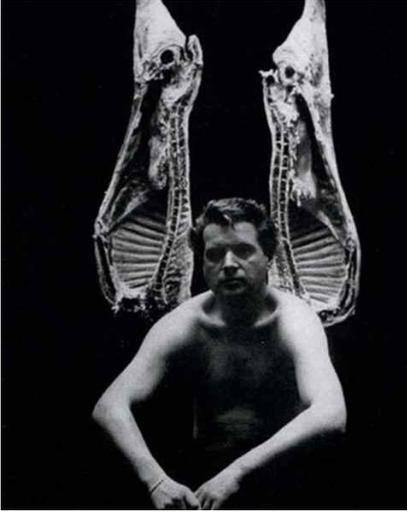


[도판26] 프랜시스 베이컨, <Study_after_Velazquez's_portrait_of_pope_innocent_x>, 1953

다. 그는 기독교 성화에서 삼위일체의 편재를 강조하기 위해 사용되어 온 삼면화 형식을 비틀어 그 속에 인간을 뭉개진 고깃덩어리처럼 그려 넣었다. 이러한 작품에 대하여 베이컨은 ‘짐승에 대한 연민’이라는 표현 대신 ‘고통 받는 인간은 고기다’라고 말했다. 고기는 인간과 동물의 공통 영역이고, 그에게 있어 인간은 죽어가거나 죽은 고기일 뿐이었다.” 192)

그의 작품은 1990년대 들뢰즈의 ‘감각의 논리’를 통해서도 한국에 널리 알려졌는데, 인간의 가축(권위, 표상)을 벗겨버리고 머리(진실이라고 믿는 것)를 왜곡시켜서 인간의 영혼과 육체를 ‘감각적’으로 접근하는 회화방식은 베이컨이 효시라고 할 수 있다. 들뢰즈의 철학을 하나의 목표를 향한 체계로 규정하는 것은 잘못이지만, 그의 철학이 궁극적으로 ‘차이의 사유’에 이르러자 한다고 지적하는 데에는 무리가 없다. ‘차이의 사유’는 동일성의 사유에 대립적인 의미를 갖는다. 동일성이 재현된 것과 재현 대상 사이의 일치와 유사성을 전제한다면, 차이의 철학은 동일성으로 환원하지 않는 차이, 다양으로 나아가고자 한다. 그가 ‘재현(representation)’을 비판하는 이유는 그것이 동일성의 형식에 머물며 차이로 나아갈 수 없다고 판단하기 때문이다. 들뢰즈는 차이의 철학을 전개하기 위하여, 몇몇의 철학자들과 마찬가지로 플라톤주의로부터 멀어지고자 하였다.

192) doopedia 두산백과, 「프랜시스 베이컨 (Francis Bacon)」



[도판27] 존 디킨, <프란시스베이컨>, 사진



[도판28] 프란시스 베이컨 <painting>, 1946

[도판 27]의 정육점 고기를 배경으로 찍은 베이컨의 사진은 그의 친구 사진작가인 존 디킨이 찍어준 것이다. [도판 28] 베이컨의 작품 <painting>은 고깃덩어리로 가득 찬 공간에 대상을 가두는 원통형 구조가 있고, 그 한가운데에는 성직자의 옷을 입은 독재자가 잘려진 머리를 한 채 울부짖고 있다. 독재자 무솔리니의 사진이 이 그림의 출발점이라고 하는데, 이 그림을 제대로 감상하기 위해서는 이 그림이 그려질 당시의 시대적 배경과 그의 개인적 배경을 돌아볼 필요가 있다. 인간이 고깃덩어리 이상도 이하도 아니었던 세계대전, 나치와 무솔리니 등 전쟁광이 파괴한 세계, 동성애자였던 그의 불우한 청년기 등의 배경이 유럽의 문화적 배경과 어우러져 이러한 작품을 낳은 것이다.¹⁹³⁾

“예술의 현실은 사실의 현실일 뿐만 아니라 무엇보다 가능성의 현실이다. 그것은 지금 여기에 존재하지 않지만 앞으로 있을 수도 있는 어떤 미래적 현실 세계를 예시한다. 그리하여 예술의 언어는 이미 있는 것을 포함하는 가운데 있지 않은 것으로 뻗어간다. 그것은 대상을 단순히 모방하는 것이 아니라 모방하는 것 이상으로 암시하고 비유하며 상징하고 내포한다. 예술이 탐구하는 것은 개연성 있는 가능성의 영역인 것이다. 그래서 예술 작품에는 지금 여기 없는 것, 부재하는 것,

193) 변길현, 「미술 속 세상-프란시스 베이컨의 페인팅」. 광주드림, 칼럼, 2014. 02. 02

다시 말해 비존재의 흔적이 녹아 있다. 이것은 비규정적이고 부정적으로 묘사될 수 있을 뿐이다. 아도르노는 예술을 일러 말할 수 없는 것을 말하고 존재하지 않는 것을 존재케 한다고 말한다.” 194) 예술은 이러한 비동일적이고 비규정적인 비존재의 흔적을 찾아 표현하고 제시함으로써 좀 더 나은 삶과 사회로 우리를 이끄는 것이다.

3. 안젤름 키퍼

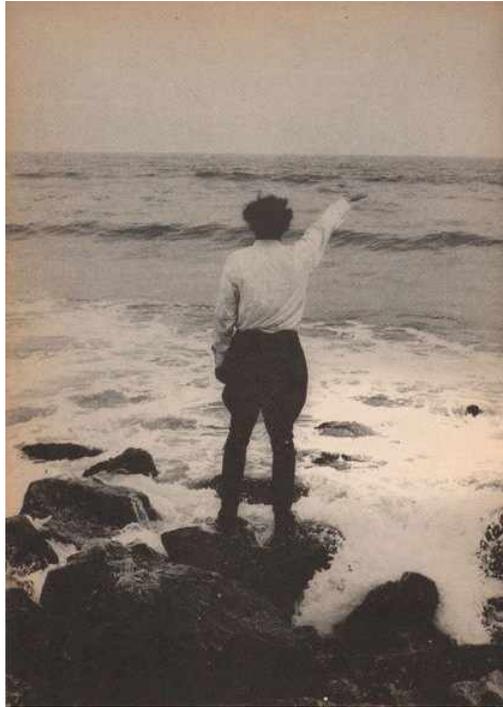
안젤름 키퍼(Anselm Kiefer, 1945~)는 독일의 화가, 사진작가, 조각가, 설치미술가이다. 그는 20세기 후반의 신표현주의¹⁹⁵⁾ 미술 운동의 주요 인물이다. 신표현주의는 1970년 말~1980년 중반까지 국제적으로 나타난 운동으로 모더니즘과 모더니즘 이전의 미술에서 영감을 찾은 반면 미니멀리즘의 절제와 개념미술의 냉정함을 버렸다. 그리고 알레고리나 제스처적인 물감처리 같이 이전에 금기시되던 수단을 통해 격렬한 감정을 표현했으며 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 넘어가는 과도기를 대표하며 또 세대교체를 상징한다.

독일 미술가들은 “자국의 문화가 철저히 부정되어 버린 제2차 세계대전 이후를 주제로 하기 위해서 20세기 초의 표현주의 기법을 답습했다. 미술가들은 동시대 사건을 다루면서 날카로운 사회 비평을 가한 작품을 내놓았다. 전통적이며 쉽게 이해할 수 있는 형식과 격렬하고 감정적인 내용의 작품으로 회귀한 신표현주의는

194) 문광훈, 전개서, p.297.

195) 신표현주의(Neo-Expressionism, 新表現主義): “1980년대에 유럽과 미국을 중심으로 전개된 표현주의적 회화 경향. 1970년대 회화의 주류를 이루었던 초연하고 내적이며 지나치게 지적이던 추상미술에 대한 반동으로 생겨났다. 형상성과 예술성에 대한 회복을 추구한 신표현주의는 포스트모더니즘의 절정을 알리는 양식이다. 특히 인간의 육체를 비롯해 알아볼 수 있는 대상을 묘사하기 시작했는데 이 운동은 적극적인 작품판매 방식과 언론과 큐레이터들의 활발한 활동 등과 관련이 있다. 신표현주의 작품은 표면상으로 무척 다양하면서도 공통된 특성을 갖고 있다. 구성·구도에 있어서 전통적 기준을 거부하고 도시생활의 가치관을 반영하였으며 무언가 메시지가 있는 것 같으나 딱히 알아차릴 수 없는 애매모호함이 있다. 이상과 규범, 질서의 틀을 거부하고 자유스러운 개인의 상징체계를 구축하려고 애쓰며 이 때문에 종교·사상에 관계없이 누구나 보편적으로 상징할 수 있는 범세계적인 메 타포를 사용한다. 색은 선명하지만 서로 어울리지 않는 배색을 이용하고 물감 외에 금속·지푸라기·깃털·말린 꽃 등 다양한 오브제를 이용하여 조형적 효과까지도 발휘한다. 때로는 부자연스러우면서 동시에 풍자를 내포하는 경우가 있다. 대표적인 신표현주의자는 독일의 안젤름 키퍼·게오르크 바젤리츠, 미국의 줄리언 슈나벨·데이비드 살레, 이탈리아의 트랜스 아방가르드 계열의 산드로 키아·프란체스코 클레멘테 등이다.” doopedia 두산백과 「신표현주의」

1980년대의 미술 시장이 폭발적인 호황을 누리는데 일조했고, 국제 미술계에서 누려왔던 미국 미술의 우위에 종지부를 찍었다.” 196)



[도판29] 안젤름 키퍼, <점령>, 1969

안젤름 키퍼가 주로 다룬 주제는 독일의 역사, 문화, 나치 시대와 홀로코스트, 환경 등 이며, 독일 근·현대사를 조명하는 미술가로 알려져있다. 그는 “1966년 프라이부르크 대학에서 법학을 공부하다 그만두고 미술 공부를 시작했다. 요제프 보이스의 제자인 키퍼는 자신의 스승처럼 독일의 역사와 신화, 문화, 미술사, 특히 나치 시대와 홀로코스트 주제를 다루었다. 이처럼 그는 사회적으로 터부시하는 주제를 다루어 물의를 일으키기도 했다.” 예를 들어 [도판 29]의 작품인 사진 연작 <'점령'(1969)>에서 그는 제2차 세계대전의 여러 전투 장소 혹은 낭만적인 풍경을 배경으로 군복 차림으로 '지크 하일 '(나치의 인사 구호 '승리 만세'라는

196) 월간미술 엮음, 『미술세계용어사전』, 주)월간미술, 2018, p.285.

뜻)을 외치는 모습을 재현했다. 이 작품에 쏟아진 비평에 대해 키퍼는 다음과 같이 대답했다. "나는 나 자신을 네로나 히틀러와 동일시한 것이 아니다. 단지 광기를 이해하기 위해서 그들이 했던 일을 재현해 볼 필요성을 느꼈을 뿐이다. 이것이 바로 내가 파시스트가 되어보고자 한 이유다." 197)

이는 비판이론의 미학과 같은 맥락으로 이해될 수 있다. “아도르노의 미적 사유가 머물기의 사유라면 바로 여기, 빈자리에 머무름을 의미한다.” 그것은 힐링의 사유가 아니며 상처를 치유하거나 위안하자는 것도 아니며, 상처 안에 머물자는 것이다. 일단 상처안에 머물러야 하며 나아가서는 그 상처를 관통해야 된다는 의미이다. 198) 안젤름 키퍼의 황량하고 스산한 전장(戰場)의 폐허와도 같은 작품의 풍경에는 이러한 정서가 가득 베어있다.

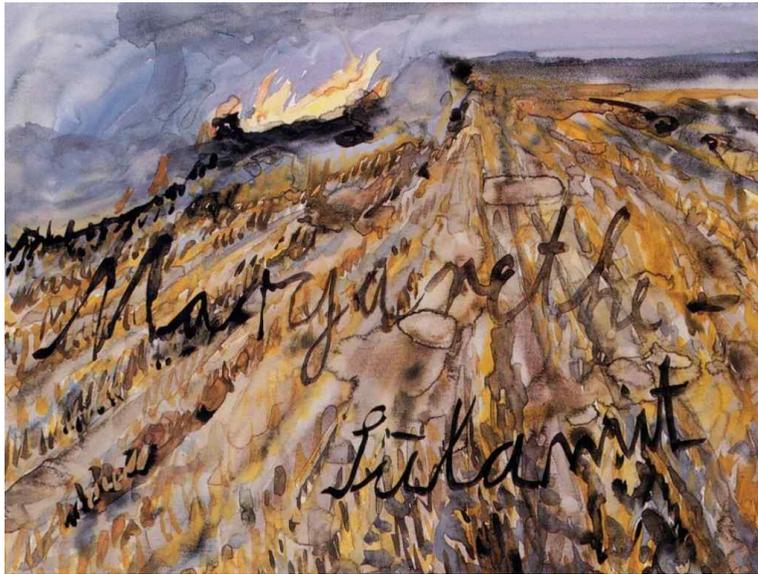


[도판30] 안젤름 키퍼, <마르가레테(Margarete)>, 1981

197) <https://blog.naver.com/call2139/221047524015>

198) 김진영, 전게서, p.119.

아도르노가 “아우슈비츠 이후 서정시는 불가능하다” 고 할 만큼 어둡고 고통스러운 아우슈비츠의 경험을 상기시키는 첼란의 시 <죽음의 푸가>(1944~45)는 바로 안젤름 키퍼의 그림 <마르가레테>의 근원이 된 작품이다. 실제로 첼란은 돌림조의 음악 형식인 푸가의 운율을 살려 이 시를 썼다. 시의 내용은 다음과 같다.



[도판31] 안젤름 키퍼,
<마르가레테(Margarete)-술라미트(Shulamith)>, 1981

“아침의 검은 우유 우리는 그걸 마신다. / [...] 우리는 마시고 또 마신다. / 우리는 공중에 무덤을 판다 거기선 비좁지 않게 눕는다. / 한 남자가 집안에 살고 있다. 뱀과 유희하며 편지를 쓴다. / 쓴다. 어두워지면 독일로 너의 금빛 머리카락 마르가레테 / [...] 땅에 무덤을 파게 한다. / 그가 우리에게 명령한다. 이젠 무도 곡을 연주하라 [...].”

“이 시의 반복적인 구절인 “아침의 검은 우유 [...] 마시고 또 마신다” 가 푸가 형식으로 네 차례나 되풀이 되면서 홀로코스트의 공포가 우리 자신에게도 엄습하는 것만 같다. 이 암울한 시는 안젤름 키퍼라는 화가의 영혼을 흔들여 놓았다.

첼란의 시에 등장하는 마르가레테와 솔라미트는 각각 독일 소녀와 유대인 소녀 이름인데, 키퍼는 이 시에 나오는 단어들을 사용해 30여점의 시리즈를 제작했다. 유대인들이 명령에 따라 구덩이를 파서 곧 거기에 눕게 될 솔라미트와 대조적으로 독일 장교의 연애편지에 첫머리에 쓰인 이름 마르가레테, 독일인을 상징하는 마르가레테의 금발 머리카락을 밀짚으로 만들어 유화 그림 위에 붙인 키퍼의 작업은 독일 언론 매체의 집중 포화를 받았다. 그걸 바라보는 독일인의 마음이 얼마나 불편했을까는 굳이 물어볼 필요가 없을 것이다. 어쩌면 인류의 역사는 이러한 예술을 통해 인간이 저지른 죄악을 회개하고 있는 것인지도 모를 일이다. “ 199)



[도판32] 안젤름 키퍼 <Heavy Cloud>, 1985

키퍼는 자신의 작품들에서 실제 역사 속 장소와 인물들의 이름을 다루었다. 그가 작품의 재료로 이용하는 모래, 밀짚, 나무, 재, 흙, 진흙, 납 같은 물질들은 홀로코스트의 유골과 전후 폐허가 된 독일의 상황, 그리고 그에 따른 도덕적 부패와 결국에는 정신의 갱생으로 귀결되는 일련의 과정들을 반영한다.

[도판 32] <Heavy Cloud> 작품은 1980년대 초반 나토(NATO)가 서독 영토에 전술 핵 미사일 기지와 핵연료 처리시설을 배치시키는 것에 대한 항의의 표시로 그린 것이다. 작품의 상단에 무겁게 표현된 구름의 형상은 납으로 표현되어 핵폭발 당

199) 유현주, 「유현주의 문학과 미술사이- 파울 첼란과 안젤름 키퍼」, dtnews24, 2016.03.23

시 발생하는 버섯구름을 형상화 했을 것으로 보여지며 지상으로부터 올라가는 듯도 보이고 내려오는 듯 하기도 하는 노란색 흘러내리는 물줄기는 방사능 유출을 상징하는 것으로 보여진다.

안젤름 키퍼는 작품 의미에서 지나간 독일 역사를 다시 경고하는 작가로 그가 작품으로 재현하는 독일의 과거는 실패한 독일 역사를 다시 재현하거나 반복하지 말자는 메시지가 포함되어 있다. 그는 작품에 나타난 폐허의 이미지에 대하여 그것은 끝이 아닌 시작으로 보는 관점을 중요하게 생각한다고 말한다. 이는 비판이론의 미학과 같은 맥락의 시점으로, 예술의 태도는 체계나 관리되는 사회안에 포섭되지 않은 이질적 타자의 고통과 상황을 미메시스하고 그것에 대한 전율을 해야 한다는 관점과 같다는 것을 알 수 있다.

제5장 연구자의 비판의식과 작품분석

제1절 비판의식 및 표현형식의 구성

1. 서예의 시대정신과 현대성 문제

서예는 문자와 필획(筆劃)의 예술이다. 서예는 본래 인류가 문자생활을 시작하면서 함께 발전해 온 서사(書寫)예술로 문자와 서예는 체용불이(體用不二)의 역사적 배경을 가지고 있다. 그러나 전통사회가 붕괴되고 산업화가 급속도로 진행되면서 기계화된 문자생활의 편의성 때문에 전통적 필기문화가 단절되는 시대 상황과, 한글 전용화에 따른 문화 환경의 변화로 한자(漢字)에 뿌리를 둔 전통서예는 날로 쇠락의 길을 걷게 되었다. 더욱이 서예의 예술성을 문자생활에 의해 부수적으로 얻어지는 ‘생활예술’ 정도로 폄하하거나, 문자를 서사하는 특수성 때문에 문학의 ‘종속예술’ 개념으로 인식하는 문화계 일부의 편견과 무지로 인해 야기된 논란의 중심에서 그 위상이 심하게 훼손되기도 하였다.²⁰⁰⁾

이러한 시대적 흐름과 필기도구의 변화에 의한 서예의 침체와 폄하의 시각을 벗어나, 서예가 당대의 엄연한 현대예술로서 입지를 세우려면 서예술에 ‘시대정신’이 깃들어야만 한다. 고정된 관념과 한정 지어진 틀을 해체하는 현대미술의 방향성에 있어, 동아시아의 서예술이 단순한 전통 서체의 전승과 기록적 기능으로서의 표현이라는 한계를 스스로 넘어서지 않는다면, 서예는 당대성을 담지한 현대미술로서 자리매김하기 어려워질 것이다. 연구자의 스승인 전종주(木人 全鍾柱, 1951~) 서예가는, 서예의 변화와 새로움에 대한 필요성을 다음과 같이 강조한다.

“평생 법첩을 펼치고 죽도록 임서만 하는 것은 오직 서법이 예주쌍진(藝舟雙輯)에 묶여 있기 때문이다. 만년 묵은 등나무가 껍질을 벗고 천추의 필법에서 새로운 것을 얻는 것. 아름다움의 의미가 바뀌기 전에 변화하는 시대의 선두에 서서 우리 함께 놀아보자.”²⁰¹⁾

200) 전종주, 『필획의 재해석과 현대적 변용』, 조선대학교 박사학위논문, 2015.

201) “平生讀帖臨摸字,惟有研書繫藝舟. 萬歲枯藤除舊殼,千年筆法得新鉤. 化遷美意先和應, 時變前途共勝遊.” 전종주, 「수민 초대전 序詩」, 『수민 김명석 개인전 ‘調和不調和’展』, 모건미술관.

위의 내용은 연구자 뿐만 아니라 평생 법첩을 펼치고 평생토록 임서(臨書)만 하는 서예가들이 반드시 가슴에 새겨야 할 말이라고 생각한다. 동양 서화의 본래 정신은 결코 굳어지고 경직됨에서 나오는 것이 아니다. 동양의 미학에서 매우 중요하게 논의되는 ‘기운생동(氣韻生動)²⁰²⁾’의 개념이 가진 궁극적인 의미도, 인간과 예술 또한 끊임없이 스스로 변화되고 새롭게 생성되는 대자연의 그러한 ‘도(道)’를 닮아가야 한다는 말일 것이다. 서예의 필획의 역사는 그러한 기운생동의 에너지를 가득 품고, 끊임없는 전변(轉變)과 창신을 거듭해 왔다. 그런데 현대에 이르러 그러한 서예의 창조적 전변은 정체되고, 임서가 주류를 이루고 있는 원인은 무엇일까. 연구자는 그 원인이 철학의 부재와 시대정신의 부재에 있다고 생각한다.

동아시아의 서예가·서화가들은 모두가 당대의 지식인(文人)이자 그 시대를 철저히 관통하는 시대정신을 지닌 존재들이었다. 예술과 서예는 단순히 손끝에서 나오는 재현의 기능이 아니다. 예술은 그 작가의 정신에서 나오는 것이다. 작가의 철학과 시대정신의 부재 상태로는, 전통과 동시대에 대한 문제의식이 생겨날 수 없다. 시대가 변하면 시대정신도 변화한다. 서예도 마땅히 그러한 변화의 선두에서 서야한다. 서예가 동시대의 예술로서 그 정체성을 확보하려면 서예가 본래 가진 고유한 필획과 기운생동적 요소를 수용하면서도 전통 서체의 무조건적인 전승에서 벗어나, 그 형식을 새롭게 하는 전변과 창신의 방식으로 나아가야 한다고 생각한다.

또한 연구자가 생각하는 서예술의 방향에 있어 새로운 형식의 모색 만큼이나 중요한 일은 예술가가 지녀야 할 ‘시대정신’이다. 오늘날 미술은 더 이상 하나의

2019. 전시 도록

202) “기운생동(氣韻生動)은 남제의 사혁이 회화의 육법(六法)을 말하면서 언급한 개념으로 기운이 충일(充溢)하다는 의미로, 중국 회화(繪畫)의 작품(作風)에서 최고 이상으로 삼았던 말이다. 기운생동이라는 용어의 함의는 시대와 작자에 따라 그 뜻이 다양하게 운용되었다. 기운은 정운(情韻)·신기(神氣) 등의 용어와 유사하여 대상의 풍정(風情)·개성·생명과 같은 뜻이 있고, 기운생동이란 묘사할 대상의 기질·성격이 화면에 생생하게 표현되는 것을 뜻하였다. 사혁의 “기운생동(氣韻生動)”을 장언원은 “골기”라고 불렀다. 여기서 나아가 작가의 인격과 마음가짐이 기운획득의 조건이라고 주장하게 되었다. 이러한 주장은 북송(北宋)의 곽약허(郭若虛)의 『도화견문지(圖畫見聞志)』에서 뚜렷하게 부각되었다. 원(元) 양유정(楊維禎, 1296-1370)은 『도회보감서(圖繪寶鑑序)』에서 “정신을 전한다는 것은 기운의 생동함이다(傳神者, 氣韻生動也)”라고 하였다. 기운은 고아한 작가의 인격이 화면에 반영된 것, 천부적 소질이 내재된 것으로 소재가 무엇이 되든 전혀 문제 삼지 않았다. 이 기운론은 문인화의 주장의 핵심이 되어 명·청 시대로 이어졌고, 다시 회화의 1점 1획이 모두 작가의 인격을 반영한다고 보았다. 동기창(董其昌)은 화론에서 기운생동을 매우 중요한 개념으로 여겼다.” 오태석, 「기운생동 [氣韻生動]」, 『문학비평용어사전』, 한국문학평론가협회, 2006.

본질, 불변의 진리, 절대적 가치에 대한 언급이 아니다. 우리의 삶과 그것의 역사는 논쟁적 구성물이며, 미술은 바로 그러한 현실에 대한 언급이다. 예술은 삶의 경직화에 대한 반발이 되어야 할 것이다. 시대정신을 인식하는 예술, 현실인식에 기반한 예술, 그러한 현실 속에서 의미를 건져 올리는 예술이 연구자가 지향하고자 하는 서예술의 방향이다. 203)

‘근대의 역사는 타락의 역사’ 라는 아도르노의 지적은 우리의 현대사를 지칭하는 것으로 들리기도 한다. 갈수록 동일화되고 몰화되는 자본의 세상에서 서예술이 인간의 삶과 예술의 사회적 기능을 묵과한 채 그대로 침묵하고 있다면 나아가서는 서예술, 그 스스로의 위기를 자초하고야 말 것이다. 204)

진정한 사유는 사유 자체를 벗어나는 것을 사유(상상)할 수 있어야 하며, 진정한 예술의 표현 또한 기존에 표현되었던 내용으로부터 벗어나는 것을 표현하고자 해야 한다. 205) 연구자의 작업은 외형적 측면으로는 동아시아의 전통 서체와 표현 형식이라는 고정된 외형과 규정된 틀에서 벗어난 비동일적 서예, 즉 새로운 서예의 형식미를 구현하고 내용적 측면에서는 연구자의 현실인식을 바탕으로 한 시대정신을 반영하고자 한다.

2. 비판의식과 서예적 표현

연구자는 예술에 있어서 ‘비판정신’ 은 좀 더 나은 삶과 사회, 그리고 더 나은 지구의 생태와 공존의 문제를 위하여 예술에 요청되는 사명(使命)이라고 생각한다. 비판(批判)이란 이성이 스스로의 능력을 반성하고 검토함으로써 인식의 조건과 전제, 범위와 한계를 다시금 명확히 하는 것을 의미한다. 1920년 미국의 시사평론가인 월터 리프먼(Walter Lippmann, 1889~1974)은 “거짓을 간파하는 수단이 없는 사회는 자유도 없다” 라고 말한 바 있다. 206) 반성되지 않는 사회와 비판정신이 없는 예술은, 자신이 가진 한계를 넘어설 수도 개선시킬 수도 없다. 고정되고 규정된 채로 정체되어 있는 것은 고여서 부패하기 마련이다.

203) 정해성, 『매혹의 문화, 유혹의 인간』, 푸른사상, 2017, p.251.

204) 김명석, 「김명석 개인전-현실의식과 서예술의 실천展」, 작가노트 中, 2009

205) 문광훈, 전개서, p. 174.

206) 닐 포스트먼 지음, 홍윤선 옮김, 『죽도록 즐기기』, 굿인포메이션, 2009, p.171.

아도르노는 현대예술은 아름다움을 위해 더 이상 아름답지 않아야 한다고 주장하였다. 또한 전통적인 ‘미(美)’의 관념에서 아름답지 못하다고 부정되었던 것들을 다시 부정함으로써, ‘추(醜)’의 개념에 대한 새로운 시각을 제시하였다. 미와 추를 고정된 시각과 편협한 틀 안에 가두는 것이 아니라 폭넓은 시각으로 바라볼 때 예술은 진정한 아름다움의 본질에 가까이 갈 수 있다. 아도르노의 시각에서 예술은 사회와 밀접한 연관 안에 있다. 따라서 억압되고 부조리한 사회 안에서 나타나는 예술은 그 사회와의 관계 속에서 끊임없는 부정을 통해 나온 것이다.

‘근대의 역사는 타락의 역사’라는 비판이론의 지적은 우리의 현대사를 지칭하는 것으로 들리기도 한다. 성과 만능주의 치열하고 극단으로 치달는 경쟁사회 일상의 부조리 불통과 양극화된 사회, 자본주의적 상품생산이 보편화되고, 교환원리가 현실의 일반적 원리로 작동하며, 자본의 힘이 금전 환산적 체제를 강제할 때, 그리하여 삶의 세계가 결국 경제적·문화적으로 식민화될 때, ‘우리의 이성’은, 우리가 옹호할 수 있는 이성은 어떠한가. 자본과 상품만 세계화되는 것이 아니라 폭력과 야만도 세계화된다. 자본의 세계화는 폭력의 세계화를 동반하는 것이다.²⁰⁷⁾

좋은 사회에 대한 규범적 틀은 불가피하다. 그러나 이 규범은 지속적으로 반성, 검토될 때, 이데올로기로의 변질을 막을 수 있다. 자유의 왕국에서도 거슬러 사고하지 않는다면 새로운 야만의 도래와 부자유는 계속될 것이다. 비판이 중단된다면 득세하는 것은 거짓의 총체성이며 반성되지 않는다면 삶은 스스로를 기만한다.

아도르노는 표현주의(1910년대)를 높이 평가하는 반면 초현실주의(1920년대)의 미적 원리를 상품물신의 성격으로 파악²⁰⁸⁾ 하며 초현실주의미술을 강하게 비판한다. 아도르노가 《미학 이론》에서 “우리가 알아야 될 마지막 것을 알게 만드는 것은 무의식이 아니다. 그것은 우리의 의식이다.” 즉 초현실주의의 사상적 기초가 되는 프로이트의 입장과는 정반대인 것이다. 아도르노에 따르면 “무의식은 겉으로 가득 차 있기때문에 넘어야 될 것들 앞에서 언제나 뒷걸음친다는 것이다. 그는 의식이 정말 의식다워지고, 합리성이 정말 합리성다워지면 무의식이 절대로 할 수 없는 바로 그것을 할 수 있다고 얘기하는 것이다. 이것은 합리성에 대한 강한 믿음에서 비롯된 것이다.”²⁰⁹⁾

207) 문광훈, 전개서, p.107.

208) 할 포스터 지음, 조주연 옮김, 『강박적 아름다움』, 아트북스, 2018, p.107.

미국의 추상표현주의(abstract expressionism)적 흐름은, 최초의 기획 즉 전통과 관념의 해체라는 의도를 벗어나, 점점 상업적인 흐름으로 경도되었으며 상품적 논리에 의해 변질되었다고 평가되기도 한다. 예술의 순수한 자율성을 지향하였던 모던 미술의 전략은 새로운 것의 이데올로기였으나 그 새로움을 더 나은 삶과 사회를 위한 새로움이 아니라 그저 새로움일 뿐이며 참된 것의 드러냄이 아니라는 점에서 모더니즘의 예술이 지향한 ‘예술의 자율성’은 진정한 자율성에 도달하지 못하였다는 지적을 받는다.

예술이 인간 사회의 점점 물화되는 현상을 비판하지 않고, 오히려 그 자신이 하나의 상품이 되어 오로지 이윤에 목적을 두고 물화를 앞장서서 부추기고 선동하는 도구가 된다면 그것은 예술의 진리에서 멀어지는 길이다. 다음의 기사는 예술이 상품의 논리와 이윤추구의 도구로 전략하는 일면을 잘 보여준다.

“1960,70년대 경제적 호황을 누리던 미국에서 현대미술을 다루는 경매회사가 나타나고 미술이 기호나 프로파간다를 드러내는 것을 넘어 자산으로 취급되기 시작한다. 즉 작가에게 일정 금액을 주고 산 구매자는 작품의 희소성을 바탕으로 작품을 2차 시장에 내놓으며 수익을 얻게 된다. 즉, 미술 자체가 투자의 대상으로 전환되었다는 말이다.…… 이러한 흐름의 가운데에 새로운 구매자로 떠오른 MZ 세대가 있다. 이들은 노동을 통해 획득할 수 없는 자본 대신, 가상화폐, 미술품에 눈을 돌려 투자한다. 그리고 최근 NFT라는 새로운 이미지 소유방식에 열광하며 비트코인이 그랬던 것처럼 이후 큰 투자 수익을 얻을 것이라는 믿음에 앞 뒤 안보고 NFT를 수집하기도 한다. 이런 흐름에 사기꾼들도 등장하며 가치의 실체가 없는 이미지를 생산해 ‘먹튀’가 벌어지기도 한다.”²¹⁰⁾

예술은 교환될 수 없는 것의 대변자로서, 스스로가 교환될 수 없는 생명의 가치를 가져야 한다. 그렇다고 진정한 예술이 팔리지도 않고 교환되어서도 안 된다는 것은 아니다. 오히려 진정한 예술은 교환할 수 없는 그것만의 가치로 교환되어야

209) 김진영, 전계서, p.30.

210) “역사적으로 인간은 이미지를 만들고 소유하기 위해 그 매체를 끊임없이 변화시켰다. 안료에서 유화, 사진, 영상까지 돌조각에서 3D 프린트를 넘어 인터넷과 스마트 폰은 온라인에서만 존재하는 디지털 이미지 즉, 디지털 아트를 만들기에 이르렀다. 이러한 디지털 아트를 소유할 수 있는 새로운 방식이 NFT다. 폰지 사기라 여겨지는 가상화폐, NFT가 지닌 가치의 근원은 실물경제를 기반으로 한다. 그러한 블록체인의 기반의 가상화폐나 NFT는 탈중앙화를 기조로 실물경제를 좌지우지 하는 금융 권력을 분산하고자 하는 의도를 지녔다고 한다.”
서준호, 「현대미술, 자본주의의 밑무늬」, 『동양일보』, 2022.05.22.

한다. 211)

본 연구자는 예술은 좀 더 나은 삶과 사회를 향한 메아리가 되어야 한다고 생각한다. 그렇다고 따라서 비판의식을 담지한 서체적 표현을 작업의 방향성으로 상정한다. 예술의 진리는 철학적 진리와는 다른 성격의 것이다. 그것은 오직 예술을 통해서만 접근이 가능한 것이다. 아도르노에게 예술가는 더 이상 미적 주체가 아니다. 그는 현실에서 진행되는 어떤 객관적 과정을 매개하는 영매(Mitter)에 불과하다. 여기에서 근대미학의 프로젝트의 본질적 요소 중의 하나인 미적 주체성은 해체 된다.²¹²⁾

예술에 있어서 이분법과 통념에 대한 문제 제기는 매우 중요하다. 이분법이라는 것은 하나를 둘로 나누어 주와 종으로 나누어보는 것이 이분법적 태도이다. 그러면 통념이 생긴다. ‘꽃은 아름답고 돌은 추하다’ 라는 통념에 대하여 의심하고 예술가는 그러한 관객과 대중이 가지고 있는 통념 관념에 대한 반전과 비판의 태도를 가질 때 깊이와 의미가 생겨난다. 표현 대상에 대한 반전 포인트(예:프란시스 베이컨 종교화에 대한 성스러움을 깨버리는 것에 반전의 요소가 자리하고 있는 것)를 짚어내는 것이 중요하다.

3. 미메시스와 형상서예

비판이론에 따르면 현대사회의 가장 큰 문제는 교환 가능성이라는 ‘동일성의 체계’로 모든 것을 사물처럼 관리하고 통제한다는 것이다. 이윤을 목적으로 하는 상품으로서의 사이비 예술은 교환하기 위해 만들어진 것으로서, 이는 동일성의 체계를 긍정하는 예술이다. 기록과 전승의 기능을 담당하였던 동아시아의 서예술도 이러한 동일화의 원리에 종속되었던 분야라고 할 수 있다. 연구자는 본인의 서예술이 비동일적 서예가 되기를 희망한다.

문명의 합리화 과정에서 제거되는 것이 ‘비동일적인 것’ 이라면, 이 비동일적인 것에 대한 기억을 예술은 가지고 있다. 그것은 억눌린 것, 왜곡된 것 그리고 빠져나간 것에 대한 기억 속에서 이를 표현한다. 그럼으로써 그것은 삶의 사물화와 그 왜곡에 이의를 제기한다.²¹³⁾

211) 사회비판과 대안 역음, 전계서, p.85.

212) 진중권, 미학강의 참조

213) 문광훈, 전계서, p.166.

판에 박힌 듯한 문구 또는 삽화적이면서 서술적인 진부한 표현을 ‘클리셰(Cliché)’라고 한다. 클리셰는 상투적 이미지로서 표현하려는 대상을 생생하게 전달하지 못한다. 고정된 실재란 없다. 끊임없이 차이를 생성하는 지속으로서의 시간만이 있을 뿐인 것이다. 현대 예술은 이러한 클리셰를 극복하는 과정이라고도 말할 수 있다. 이 클리셰를 극복하는 방법은 ‘추상’과 ‘형상’ 쪽으로 나아가는 것이다. 예술은 시적인 울림 자체로만 말해야 한다. 아도르노의 말처럼 작품은 화해되지 않은 것을 표현함으로써 화해를 견지해야만 한다.²¹⁴⁾

아도르노의 미학에 근거해서 본다면 “현대 예술에서의 추와 폭력의 이미지는 현재의 관리되는 사회가 진정한 자연이 아닌 제2의 자연이라는 사실을 충격으로 일깨우는 ‘고통의 미학적 표현’ 임이 밝혀질 수 있다. 그럼으로써 피카소, 클레, 워홀에 이르는 현대의 예술작품을 통해 우리는 인류의 진정한 자연과 자연미를 상기할 수 있으며, 또한 그들의 작품에서, 사회에서 추방된 ‘비동일적인 것’, ‘타자’에 대한 억압의 이미지를 이미지의 폭력이 아닌 ‘폭력의 이미지’로 읽을 수 있다.”²¹⁵⁾

[도판 33] <새로운 천사(Angelus Novus, 1920)>는 클레(Paul Klee, 1879~1940)의 작품으로 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)이 특별히 주목한 작품이다. 이 작품에 표현된 천사는 고전적인 형상의 아름다운 천사의 모습이 아니다. 클레가 그린 천사는 결눈질로 뒤돌아보고 있고, 앙상한 날개를 퍼덕이며 날아오르려 하고 있다. 벤야민은 이 천사의 시선과 날갯짓을 통해 역사 개념에서 진보를 논하고, 미래의 희망을 설파했다. 새로운 천사는, 눈은 과거의 끝없는 자료, 폐허를 돌아보지만, 거역할 수 없는 폭풍이 미래로 등을 세차게 밀어낸 존재, 곧 역사의 진보를 이끄는 천사를 뜻한다.²¹⁶⁾

또한 현실의 내부와 그 그들의 실상은 잔혹하기 때문에 예술은 추(醜)를 담을 수밖에 없다. 그런 의미에서 예술의 미메시스(모방)는 ‘실상에 대한 미메시스(모방)’라고도 할 수 있다.

우리가 서로에게 또는 대상에게 가하는 폭력이 극복될 수 있음을 상기시키기 위해 예술은 그러한 폭력성까지도 미메시스해야 한다. 이러한 추(醜)가 잔혹성과

214) 테오도르 아도르노 지음, 홍승용 옮김, 전계서, p.61.

215) 유현주, 「아도르노의 고통의 미학에서 바라본 현대예술에서의 ‘폭력의 이미지’」, 『인문학연구 41집』, 2011, p. 7

216) 함정임, 「새로운 천사는 어디에」, 경향신문, 2016.01.19.



[도판33] 파울 클레, <새로운 천사(Angelus Novus)>, 1920

연관된다면, 반면 미메시스는 화해의 포옹이라고 말할 수 있다. “ 종종 아도르노는 제대로 된 미메시스 과정을 기술하기 위해 밀착하기(Anschmiegung)라는 단어를 사용하였는데, 이는 다정한 보호 관계를 맺는 대상에 대한 일종의 껴안기이다. 그러한 행동은 대상을 그대로 놓아두라는 규칙을 따른다. 미메시스 는 자기 자신 및 자연과 화해한 사회를 예견하는 행위가 된다.” 217)

들뢰즈는, 모더니즘 회화에서 시도한 추상의 방법들이 진부한 구상에서 벗어나 재현을 제거하려 하였으나 이러한 방법들에 문제가 있음을 지적한다. 그의 분석에 의하면 “추상미술의 두 극단적인 경로 중 하나인 몬드리안(Piet Mondrian, 1872~1944)의 추상은 순수한 형태를 지향하며 대상의 본질을 이성적으로 압축하며 감각을 정화하고 관람자들에게 일종의 지적 금욕주의를 불러일으켰다. 또 다른 한 가지 폴록(Jackson Pollock, 1942~1956)으로 대표되는 서정적 추상은 선과 색의 유동적이고 무질서한 질감에서 모든 형태를 분해하여 재현을 넘어서 무질서가 난무하는 ‘대재난’ 이 자리 잡게 된다. 들뢰즈는 몬드리안의 추상회화가 구상적인 것에서 나와 혼돈을 너무나 쉽게 뛰어넘어 순수하게 시각으로 가버렸고 폴록의 추

217) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전개서, 2013, p.344.

상표현주의는 혼돈을 화면 전체로 확장시켜서 시각적인 것의 포기과 더불어 전적으로 손에 의존하는 쪽으로 가버렸다고 진단한다.” 218)

들뢰즈는 『감각의 논리』라는 저서에서 ‘형상’이라는 회화의 제3의 길을 제시하며 프란시스 베이컨의 작품을 예로 든 바 있다. 인간의 폭력성과 불안감을 표현한 작가인 베이컨은 ‘형상회화’의 형식을 선택한다. “베이컨은 추상화의 길도 아니고 추상표현주의의 길도 아닌 제 3의 길을 창조한다. 다이어그램을 코드화하여 혼돈을 축소시키지도 않고 그렇다고 다이어그램의 혼돈만 증폭하여 닳음을 제거하지도 않는 길, 다이어그램을 아날로그 방식으로 변조하여 참된 닳음을 생산하는 길을 걷는 것이다.” 219)

베이컨의 그림은 몬드리안의 기하학적 추상처럼 코드로 축약되지도 않고, 잭슨 폴록의 액션 페인팅처럼 즉흥적 손적인 그림처럼 전적인 혼돈으로 빠지지도 않는, ‘코드화’와 ‘혼돈화’를 동시에 피할 수 있는 길을 보여준다. 그것은 뼈대와 살의 적절한 조화라고 할 수 있다.



[도판34] 프란시스 베이컨, <두인물(Two Figures)>, 1959

218) 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004, p. 224

219) 박정태, 전계서, p. 229.

베이컨은 작업을 할 때, 모델을 그리다가 원래 있던 배경도 바꿔버리고 원래의 상태로부터 분리, 고립 시켜버린다. 그리고 돌발흔적(다이어그램)을 가해서 대상이 가지고 있는 힘의 작용을 붓질을 통해서 혼돈을 만들어 내는 것이다. 그것이 질서로부터 혼돈을 창출하고, 그 혼돈은 맹목적 혼돈이 아니라 또 새로운 질서, 즉 ‘재영토화’를 이루면서 새로운 질서로 가게 되는 것이다. 이러한 그림은 시물라크르로서 감각을 통해 힘을 추출한 자율적인 그림, 형상회화가 되는 것이다.

아도르노가 제시하는 예술의 미메시스적 계기는 “아름다운 자연이나 이상적 사회 현실을 모방하는 것도 아니며, 그렇다고 어둠의 현실 속에서 빛의 형상을 띤 본질을 찾아가는 과정도 아니다. 그는 오히려 어둡고 고통스런 현실을 변용하거나 거짓 아름다움으로 포장하지 않고 있는 그대로 미메시스” 해야한다고 말한다. 220)

[도판 34]는 ‘형상회화’의 작가, 프란시스 베이컨의 그림이다. 형상회화는 아도르노가 말하는 미메시스적 성격과 부합하는 미술의 표현 형식이기도 하다. 형상회화에는 구상의 흔적과 작가의 생생한 감각이 동시에 남아있게 된다. 즉 닳지 않은 닳음, 닳게 그리되 닳지 않게 표현하는 것이다. 여기서 형상회화를 언급하는 것은 형상회화의 표현방식은 본 연구자의 서체적 형상 작업과 같은 맥락을 지향하고 있기 때문이다.

들뢰즈가 강조하는 베이컨의 형상회화에 나타난 참된 것의 닳음의 지향성은 동양의 석도(石濤, 청초)의 미학과 같은 맥락으로 비교해 볼 수 있다. 들뢰즈와 베이컨이 재현적 회화를 반대하는 것과 같이 동양의 서화 미학의 전통에는 애초에 형태를 완벽한 재현으로 묘사하려는 목표도 없었으며 형태를 완전히 파괴시켜 궁극의 추상에 이르려는 목표도 없었다. 대상이 무엇인지 전혀 알 수가 없게 해체되어버리면 대상에 감정을 이입시키는 차물서정(借物抒情)²²¹⁾이 불가능해지기 때문이다. 동양의 서화(書畫)는 눈앞의 대상을 사실적으로 재현하려 들지 않는다. 주(主)와 객(客)을 분리시키지 않고 표현하려는 대상에 감정을 이입시켜 주객 합일(主客合一)의 정서를 물아일체(物我一體)적으로 표현하기 때문이다. 연구자는 동양 미학의 개념이자 석도가 강조한 ‘불사지사(不似之似)’론을 모티브로하여 ‘닳지 않은 닳음’을 연구자의 서예적 표현에 적용하고자 한다. 다음은 이에 관

220) 사회비판과 대안 역음, 전개서. p. 82.

221) ‘차물서정(借物抒情)’은 사물을 빌어 마음을 펼치다라는 의미이다. 동양의 문인 서화가들은 마음과 정신을 사물을 빌어 표현하였다. 그러한 표현이 가능하려면 겉으로 드러난 대상의 겉모습을 재현적으로만 표현해서는 안되며 또한 과도하게 해체된 추상적 표현으로도 불가능하다. 재현적 요소와 추상적 요소를 모두 겸비한 표현이 차물서정을 드러내는 방법이라고 할 수 있다.

련한 석도의 글이다.

“그림은 반드시 닮고자 하나 산은 언제나 괴이하기만 하네.
 신기하게 변하는 몽롱한 사이.
 ‘닮지 않은 닮음(不似之似)’ 에 절을 해야지.” 222)

석도는 자신의 화론에서, 보통의 화가들은 걸만 닮는 ‘형사(形似)’ 에 능하다고 하였고 자신은 반대로 ‘닮지 않은 닮음’ 추구한다는 의미의 ‘불사지사(不似之似)’ 를 이야기한다. 이는 그림의 닮지 않음으로 ‘실제(實際)’ 의 닮음에 다가간다는 것을 의미한다. 여기에서 실제란 실재(實在)적 재현을 의미하는 것이 아니라 실재의 걸 껍데기 안에 내재된 실상(實相)을 의미한다고 할 수 있다. 재현적 모방이 ‘닮음을 위한 닮음’, 즉 무언가에 대한 닮음이라면 비재현적 모방인 불사지사의 방식은 새로워지기 위한 닮음이라고 말해볼 수 있다.²²³⁾

형사(形似)와 신사(神似), 어느 한쪽으로도 기울지 않고 두 측면을 모두 수용하는 입장으로서의 형신경비론²²⁴⁾인 불사지사론은 형사를 완전히 버리지 않으면서, 또한 신사로만 치우치지도 않는 ‘겸비(兼備)’ 의 길을 가는 것이다. 베이컨의 형상회화의 표현 방식도 이와같은 맥락의 의미로 해석 되어질 수 있다.

화가가 대상의 겉모양을 실재(實在)와 똑같이 재현했다고 해서 그 내면의 본질, 또는 그 이면의 실제(實際)를 다 표현해 내었다고는 볼 수 없다. 연구자가 지향하는 서체적 표현의 방식은 전통 서법에 의해 전승되어온 서체의 형상을 해체하되, 추상표현주의처럼 완전한 추상으로 가지는 않고, 서체의 흔적을 남김으로써, 불사지사적 겸비의 형상을 드러내고자 한다. 연구자는 표현하고자 하는 주제의 실제에 좀 더 다가가기 위해, 획(劃)의 감각적 생명성(氣韻生動)을 이용한다. 동양 서예의 중요한 조형 요소인 획에는 인간의 생명 에너지와 정신성이 담긴다.

연구자가 지향하는 작업의 방향은 해체를 위한 해체가 아니다. 무조건적인 해체

222) 石濤, 『大條子題畫詩跋』, 第1, 「山水」, 「題畫山水」, 名山許遊未許畫, 畫必似之山必怪, 變幻神奇悽 懂間, 不似似之當下拜.

223) 김명석·김종경, 「석도의 ‘불사지사(不似之似)론의 현대적 해석에 관한 소고」, 『문화예술산업연구소 논문집』, 조선대학교 문화예술산업연구소, 2013, p.30.

224) 김응학, 「東洋書畫 ‘不似之似’의 形神論的 高찰」, 『동양예술 27호』, 2015, p.96.

와 새로움만을 맹목적으로 구현하는 방식이 아니라, 동아시아의 서예만이 가지고 있는 고유한 필획(筆劃)의 생명성을 이용하여, 연구자가 가진 문제의식을 화면에 표현해가고자 한다. 그러기 위해서 연구자는 문자기호가 가지고 있는 의미 전달의 기능, 즉 재현적 요소를 완전히 제거하지 않는다. 이것이 추상표현주의와 연구자의 작업이 다른 부분이다. 전통 서체의 고정된 형상을 해체하되, 의미를 전달할만큼의 재현적 요소를 남기는 방식으로, 닳지 않은 닳음을 구현하는 서체적 표현, 연구자는 그것을 ‘형상 서예(形象書藝)’ 라고 명명하고자 한다.

제2절 현실인식과 비판정신의 서체적 표현

1. 현실인식과 서예술의 실천

제 5장 2절은 연구자가 독일의 비판이론에 영향을 받고 그러한 비판의식을 가지고 작업을 시작하였던 2009년부터 2021년까지의 작품들을 주제별로 나누어 작품에 내재한 현실인식과 비판의식, 그리고 지향성을 분석하고자 한다.

연구자가 비판의식의 지향성을 가지고 가장 먼저 성찰했었던 문제는 자연과 인간의 관계에 대한 문제이다. 자연의 문제는 자연의 문제로만 끝나는 것이 아니라 인간에게도 직결되는 문제이다. 자연 파괴 환경은 전 지구적인 산업화와 더불어 인간의 삶을 결정하는 가장 커다란 조건이면서 가장 크게 걱정해야 하는 문제가 되었다. 자연재해는 21세기 들어 더더욱 빈발하고 있다. 이는 인간이 자연을 정복하겠다는 오만으로 생태계를 폭력적으로 지배한 결과이다.

최근 코로나-19의 습격으로 인류는 커다란 몸살을 앓고 있다. “지구 온난화의 문제는 감염병의 경계도 무너뜨리고 코로나-19와 같은 감염병의 출몰주기가 짧아지고 있다. 감염병은 바이러스, 세균, 기생충 등 병원체에 의해 감염되어 발생하는 질환을 말한다. 지구 평균기온 1.5℃ 상승은 세균 서식에 좋은 환경이 된다. 기후변화에 관한 정부간 협의체(IPCC) SMS는 2007년부터 지구 온난화로 인한 곤충과 설치류 등의 감염병 확산을 지속적으로 경고하고 있다.” 225)

225) 이원국, 「지구 온난화, 감염병 경계도 무너뜨렸다」, 헬스경향, 2020.09.25

기온이 급격하게 상승하면 누구도 무사할 수 없다. “기온이 2℃만 상승해도 바닷속 산호가 전멸하며 어업에 큰 피해가 일어나고 여름의 폭염이 극심해져서 농작물도 막대한 영향을 받을 것이며 태풍 또한 거대해 질 것이다. 남극의 빙하가 녹아서 해수면이 상승하는 것 역시 심각한 위기를 초래한다. 기온이 4℃ 상승하면, 일본을 예로 들면 도쿄 각지가 만조시에 침수할 것” 이라고 예측되고 있다.²²⁶⁾



[도판35] 김명석, <푸른 북극>, 142×110cm, 2009

지구 온난화로 인해 최근 북극의 영구동토층이 녹으면서 빙하와 함께 얼어붙어 있던 미지의 미생물들이 깨어날 우려도 제기되고 있다. “수십 만년 전 유행했던 바이러스들은 당시 인류에게는 면역이 생겨 일반적인 바이러스일 수 있지만, 현 인류에는 치명적인 바이러스가 될 수 있기 때문이다. 실제로 최근 시베리아에서는 지구 온난화의 영향으로 영구동토층이 녹으며 고대 동물들의 사체가 잇따라 발견되기도 했다. 지난 2016년에는 75년 전 탄저병으로 죽은 순록이 노출되면서 탄저

226) 사이토 고희이 지음, 김영현 옮김, 『지속불가능 자본주의』, 다다서재, 2021, pp. 20-21.

균 포자가 방출돼 약 2,300마리의 손목이 떴음을 당하고 소년 1명이 사망한 일이 벌어졌다. 지난 1월에는 미국과 중국의 공동 연구팀이 티베트 굴리야 빙하의 영구 동토층을 굴착 해 1만 5,000년 전에 형성된 것으로 보이는 바이러스 샘플을 확보하였다. 샘플 속에는 우리가 알고 있는 4종의 바이러스와 처음 보는 28종의 새로운 바이러스가 들어있었다.” 227)

이러한 다방면의 환경재앙은 예술가들에게 좀 더 나은 삶의 방식을 찾아내라고 요구하고 있다. 우리는 그날그날 살아가는 데에서도 오염된 공기, 쓰레기, 독소를 내뿜는 생산품 등을 통해서 환경 문제에 부딪힌다. 더 큰 차원에서 이것은 공기와 산천의 오염, 지구 자원의 고갈, 기후변화 등으로 집약되어 국가나 국제적인 차원의 당면 과제가 된다. 인간의 자연과의 관계가 재조정 또는 재설정되어야 한다는 것은 새삼 말할 필요가 없다. [도판 35]의 작품 <푸른 북극> 은 2009년도 연구자의 개인전, ‘현실인식과 서예술의 실천’ 展에서 발표한 것으로, 지구 온난화의 문제에 대한 비판의식을 가지고 제작하였다. 작품의 표현 방법은 전통 서체의 형상을 벗어나, 문자의 형상을 의도적으로 변형하여 파괴되는 자연의 형상(온난화로 인해 초록빛으로 녹아내리는 북극)을 표현해 본 것이다.

현대인들은 대지를 콘크리트로 덮는 데 암묵적으로 일조한 사람들이다. 자연의 무너지고 파괴되는 모습들 속에서 우리는 모두 침묵의 방조자들이다. 세계는 균형감각을 잃어버렸다. 기술이 인간을 그들의 삶의 거처인 대지로부터 내쫓고 뜨내기로 만드는 것이다. 반성되지 않는다면 삶은 스스로를 기만한다. 비판이 중단된다면 득세하는 것은 거짓의 총체성이다. 좋은 사회에 대한 규범적 틀은 불가피하다. 그러나 이 규범은 지속적으로 반성, 검토될 때, 이데올로기로의 변질을 막을 수 있다. 자유의 왕국에서도 거슬러 사고하지 않으면 부자유는 계속될 것이다. 228)

[도판 36~43]은 연구자의 전각(篆刻) 작업들이다. 전각은 전통적으로 사람의 이름을 새기는 인장으로서의 목적으로 쓰여왔는데, 원대(元代)에 이르러 문인들의 전각에 대한 관심이 고조되어, 명(明)·청대(清代)에 이르면 인면(印面)예술이 서화와 함께 발전하게 된다. 전각 예술의 미학에는 동양의 깊이있는 철학이 담겨있으며, 전각 작품 안에는 전각가의 사상과 학문, 인품 그리고 미의식과 지향성이

227) 박애자, 「지구온난화 북극 해빙, ‘고대 미생물의 부활’, 제2 코로나 또 온다」, medicopharma, 2021.08.25.

228) 문광훈, 전게서, p.320.



[도판36] 김명석,
<물신>, 2009.



[도판37] 김명석,
<비인간화>, 2009



[도판38] 김명석,
<마비>, 2009



[도판39] 김명석,
<광기>, 2009



[도판40] 김명석,
<방관자>, 2009.



[도판41] 김명석,
<결핍>, 2009



[도판42] 김명석,
<염량세태>, 2009



[도판43] 김명석,
<이분법>, 2009

고스란히 드러난다.

위의 전각 작품들의 각각의 명제는 <물신(物神) [도판 36]>, <비인간화(非人間化)[도판 37]>, <마비(痲痺)[도판38]>, <광기(狂氣)[도판 39]>, <방관자(傍觀者)[도판 40]>, <결핍(缺乏)[도판 41]>, <염량세태(炎涼世態)[도판 42]>, <이분법(二分法)[도판 43]> 이다. 전통적인 전각의 형식에서 벗어나, 자유로운 공간 운용과 각각의 자형마다 왜곡과 파괴를 가하여, 대교약졸적 추미(醜美)를 표현해본 작업이다. 각각의 전각석(篆刻石) 위에는 연구자가 생각하는 현실인식과 비판정신의 고민이 함축된 단어들 이 새겨져 있다.

연구자는 작품에 비동일적인 표현형식과 내용을 담아내고자 한다. 아도르노에 따르면 예술의 합리성은 물화되고 동일화되는 폐해를 복구할 수 있는, 적극적 계기를 내장하고 있다. 예술이 손상되지 않은 근원성의 흔적을 갖는다면, 이 근원적 흔적이란 비동일적 자연을 의미한다. 따라서 예술의 비동일적 이미지는 그 자체로 동일성의 지배원리에 대한 부정이 된다.²²⁹⁾

연구자는 아도르노가 말하는 예술의 비동일적 표현방식을 구현하고자 동양의 무



[도판44] 김명석, <非>, 23×69, 2009

위(無爲)와 대교약졸(大巧若拙)의 미학을 빌어 작업을 풀어가고자 한다. 연구자는 전통서법의 연마를 어린 10대 시절부터 해오고는 있으나 이것은 어디까지나 창신(創新)을 위한 과정일 뿐 전통서법의 정복이 연구자의 궁극의 목표는 결코 아니다. 연구자가 이르고자 하는 지점은, 표현적 부분에서는 대교약졸의 경지이자 아도르노가 말하는 비판적 예술정신을 지닌 미메시스적 표현의 구현이다.

[도판 44]의 작품은 한자(漢字) ‘아닐 비(非)’라는 글자를 전통적인 서법에서 벗어나 글자의 의미가 지닌 느낌을 형상화하고, 그에 관련한 <비인간화(非人間化)>와 <물신(物神)>을 새긴 전각을 찍어 완성한 것이다. 연구자는 이 작품을 통

229) 문광훈, 전게서, pp.164-165.

해 삶의 사물화가 야기하는 비인간화의 문제를 부정의 시선으로 비판하고자 하였다. 연구자는 2009년경부터 독일 비판이론과 아도르노의 부정의 변증법, 그리고 그의 미학을 참조하여 작품의 방향성에 적용하고자 고심하였다. 2009년경의 작품은 아직까지는 전통서예의 형식에서 크게 벗어나지 않으면서 연구자가 가진 비판 의식을 표현해보려고 한 초기 과정이라고 할 수 있다.

2. 총체 사회

총체적으로 관리되는 사회 안에서 발생하는 동일화, 획일화의 문제와 감시사회 안에서의 한 개인은 하나의 부속품에 지나지 않는다. 비판이론의 철학은 총체적으로 관리되는 사회에서, 관리되지 않으려는 사람의 철학이라고 볼 수 있다.²³⁰⁾ 연구자 또한 예술가로서 이러한 정체성을 가지고 비동일자로서의 시각을 견지하고자 한다. 다음의 작품들은 총체사회가 야기하는 병리적 문제들을 비판적으로 표현해 본 작업들이다.

권력의 통제에 대한 지배층의 욕망을 까발린 철학자는 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)이다. 과거에는 범죄에 대한 처벌이란, 공개적으로 신체에 고통을 가하는 가혹한 체벌 같은 것이 많았다. 이는 범죄 자체에 대한 징계 못지 않게, 이를 바라보는 이들에게 사회적 두려움을 강화시키는 기능을 했다고 한다. 그러나 근대에 들어오면서 공개적 처형은 줄어들었고, 대신 범죄자를 사회로부터 격리 수용하는 ‘감옥’의 역할이 크게 강화되었다. 이것은 역사적으로 과거의 감옥과는 많이 다른 구조로, 오히려 근대사회의 ‘수용소’ 모델을 따른 것이라 한다. 외형적 모습만이 아니라 범죄에 대한 개념도 바뀌어 일탈, 비행, 광기 등은 일종의 ‘정신병’으로 취급되기 시작했다. 그런데 아이러니하게도 정상과 이상, 혹은 비정상, 사회의 일반적 구성원과 격리시켜야 할 비행자들을 구분하는 ‘기준’을 정하는 것은 신(神)도 아니고 다수 대중도 아닌 결국 사회적 기득권을 가진 권력층의 몫이었다는 점이다. 그들의 눈에 하찮거나 귀찮은 소외계층은

230) 사회비판과 대안 엮음.전게서, p.94

보이지 않도록 격리 수용하고, 감시와 통제 속에 ‘교화’ 되어야만 사회로 복귀 시킬 수 있는 존재들로 취급되었다는 것이다. 231)



[도판45] 김명석, <watching you-05>, 103×72cm, 2013

[도판 45] <watching you-05> 작품은 현대의 관리사회와 감시체제의 문제를 형상화 한 작업이다. 글자의 자형을 일부러 늘리거나 일그러뜨려 연기나 매연처럼 보이게 의도하였다. 이는 감시의 생활화 현상의 이면에 내재된 부조리함을 표현한 것이다.

연구자는 예술이 현실의 내부로 들어가서 실제의 실상(實相)을 표현하려면, 반듯하고 아름다운 서체(書體)로는 그것을 감각적으로 표현해내기 힘들다고 생각한다. 추(醜)하고 정돈되어 보이지 않는 필획(筆劃)의 모습이, 실제의 진실을 드러내고 그것을 직시하게 만들면서 좀 더 나은 사회로 나아가는 향기가 될 수 있다면, 그것은 추함이 아니라, 오히려 그것이 진정한 아름다움일 수 있다고 생각한다.

미셸 푸코는 고전학자였던 제레미 밴담(Jeremy Bentham, 1748-1832)에 의해 옹호된 ‘판옵티콘(Panopticon-원형감옥)’이 현대사회의 구조를 상징한다고 보았

231) 김명석, 「김명석 개인전 'PUPPET SHOW'-꼭두각시 놀음」 하나로갤러리, 서울, 작가노트 p.15

다. 이 판옵티콘의 형태는 중앙 탑에 위치한 한 명의 감시자가 죽 둘러서 있는 작은 독방들을 바라볼 수는 있지만, 반대로 그 자신은 은폐되었던 매우 독특한 건축형식이었다. 이러한 감시의 형식은 현대의 모든 사회 영역에서도 감시의 테크놀로지를 기반으로 확산되어 작동하고 있으며, 사회적 디자인의 기본 룰이 되고 있다고 한다. 그의 주장에 따르면 수감시설만이 감옥인 것이 아니라 우리의 사고를 지배하고, 살아가는 방식을 결정하고, 행동과 말을 통제하려는 소위 규율과 질서가 사회구조를 거대한 감옥으로 만들어져 왔음을 알아야 한다는 것이다.

푸코와 의견을 같이하는 사람들에 의하면 판옵티콘의 원리는 현대사회에서 단순히 감시카메라와 같은 장치에만 존재하는 것이 아니라 사회보장기록, 은행 계좌 내역서 그리고 성적통지서 등과 같은 좀 더 포괄적인 감시 테크놀로지에도 구현되어 있다고 한다.²³²⁾

디스토피아 소설의 고전이라 불리는 조지 오웰(George Orwell, 1903~1950)의 소설 『1984(Nineteen Eighty-four)』에는 사회를 감시하는 절대 권력 ‘빅브라더(Big Brother)’가 등장한다. 현대사회 속에는 과학기술의 발전에 힘입어 감시카메라, 스마트폰, 베리칩 등등 셀 수 없는 빅브라더의 형태들이 전 사회적으로 존재한다. 정보화는 시민들의 권리가 신기술에 의해 장려됨과 동시에 시장 권력과 감시에 의해 제한되는 이중적인 속성을 갖고있다. 이러한 정보화는 더 나아가 ‘전자 감시사회’라는 과학의 극단적 역기능의 발현을 가져오고 있다고 해도 과언이 아니다. 국가와 기업에 비해 상대적으로 ‘정보 권력’의 약자인 시민들은 전자 감시사회 속에서 프라이버시를 보호해야 할 필요성에 대하여 강력한 의지를 가지고 있지 못하다.

감시의 일상화, 내면화는 결국 인간이 그들이 만든 기술로 그들 자신에게 족쇄를 채우는 행위와도 같다. 우리는 이를 프라이버시라는 문제와 결부해서 이해할 때, 정보사회에서는 개인정보가 사회적 인간으로서 한 사람의 정체성과 관련된 부분이라는 사실을 간과해서는 안 될 것이다. 내 정보가 내가 모르는 곳에서 흘러 다니고 있다는 것은 오늘날 평범한 현대인들이 느끼는 일상적 두려움이 되고 있다.

‘권력이 손대지 못하는 것이 무엇이 있는가’라는 말이 나올 정도로 권력의 힘은 갈수록 견고하고 그 방식이 내밀화 되고 있는 것처럼 보인다. 사회의 규율

232) Philip Smith 저, 한국문화사회학회 옮김, 「문화이론- 사회학적 접근」, 이학사, 2008, p.215.

과 통제 그리고 감시는 체제 유지의 필수 불가결한 것이겠으나 프라이버시 보호의 관점에서 보면 이는 인권의 문제인 동시에 민주주의와 깊은 관련이 있다. ‘전자 판옵티콘’은 인류에게 던져진 새로운 고민거리가 된 것이다.

또한 문화산업의 이데올로기는 이제 기존질서를 확고부동하게 대변하는 예언자가 된다. 지배적 취향을 조작하고 관리하는 것과 마찬가지로 문화산업은 소수의 취향 또한 관리하고 포섭한다. 대량화, 획일화된 문화상품에 저항하는 것처럼 보이는 ‘마니아’들도 이 체계로부터 자유롭지 못한 것이다.



[도판46] 김명석, <Bit-01>, 1520×120cm, 2013

[도판 46] <Bit-01>과 [도판 47] <Bit-02>에 표현된 ‘Bit’라는 단어는 말의 입에 물리는 재갈을 의미한다. 문화산업이 인간의 뇌에 무의식으로 주입하고 세뇌시키는 이데올로기는 인간에게 재갈과도 다름이 없다. “TV, 라디오, 영화, 광고 등 이들 문화산업의 매체는 ‘허위의 아우라’ 일뿐 아니라, 대중을 유아처럼 길들이는 광고의 플래킹 효과와 같은 것을 통해 이미지의 폭력적 작용을 일으킨다. 그런데 어떤 면에서 현대예술의 이미지들은 광고나 영화에서 나오는 반복적이고 폭력적인 이미지와 닮아있다. 그러므로 이들 문화산업 매체에 등장하는 이미지의 폭력과 비교하여, 현대예술에 나타나는 추(醜)의 이미지와 부조리의 폭력적 이미지는 어떤 의미에서 그것과 구별할 수 있는가의 문제가 제기된다.”²³³⁾



[도판 47] 김명석 <Bit-02>, 1520×120cm, 2013

비판이론이 희구한 것은 이 동일화의 원리가 작동하지 않는 사회이다. “총체 사회에서 비동일자는 예술에서 자신의 천국을 발견한다. 하지만 예술은 비동일자와 총체성의 실재적 화해를 제공하지 않는다. 이러한 화해는 불평등이 철폐된 사회에서만 생겨날 수 있다.”²³⁴⁾

“진정한 예술과 사이버 예술을 구별할 수 있는 아도르노의 미학적 기준은 부정적 현실에 대한 끝없는 부정성이라고 볼 수 있다. 비판이론에 따르면 현대사회의 가장 큰 부정은 교환 가능성이라는 동일성의 체계로 모든 것을 사물처럼 관리하고 통제하는 것이다. 따라서 진정한 예술은 교환가치를 기준으로 한 동일화와 사물화의 원칙과 체계를 끝없이 부정하는 것이다. 그렇다면 ‘합리적으로 관리되는 비합리적 사회’ 속에서의 예술은 어떠한 자세를 취해야 할까. 예술은 여전히 동일시

233) 유현주, 「아도르노의 고통의 미학에서 바라본 현대예술에서의 ‘폭력의 이미지’」, 『인문학연구 41집』, 2011, p. 7.

234) 카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김, 전게서, p.342.

된 채로 ‘아름다운 가상’ 만을 쥐고 있을 것인가. 아놀드 하우저의 말처럼 예술가의 중요한 과제 중 하나는 다수 대중의 현재 시야에 맞게 예술을 제약할 것이 아니라 대중의 시야를 될 수 있는 한 넓히는 일이다.”²³⁵⁾ 예술은 산업 문명의 배가 침몰할 때 우리도 함께 가라앉지 않도록 하는 ‘구명보트’가 되어야 한다.

이러한 시대에 시대의 문제는 뒤로 한 채 영원한 낭만주의자를 자처하는 듯한 ‘아름다운 가상’의 예술은 조화로운 허구일 뿐이다. 현대예술은 더이상 아름답지 않다. 인간과 자연의 화해를 서정적으로 표현하던 근대예술의 형식은 타락과 파괴로 얼룩진 현대사회와는 이제 어울리지 않게 된 것이다. 현대예술은 사회밖에 존재함으로써 사회와 관계를 맺고, 소통을 거부함으로써 사회와 소통을 하고 비화해적인 것을 증언함으로써 사회와 화해를 제시하는 역설. 이 역설을 통해 예술작품은 현실에서는 불가능한 ‘화해’를 제시하여야 한다.²³⁶⁾

3. 삶의 사물화

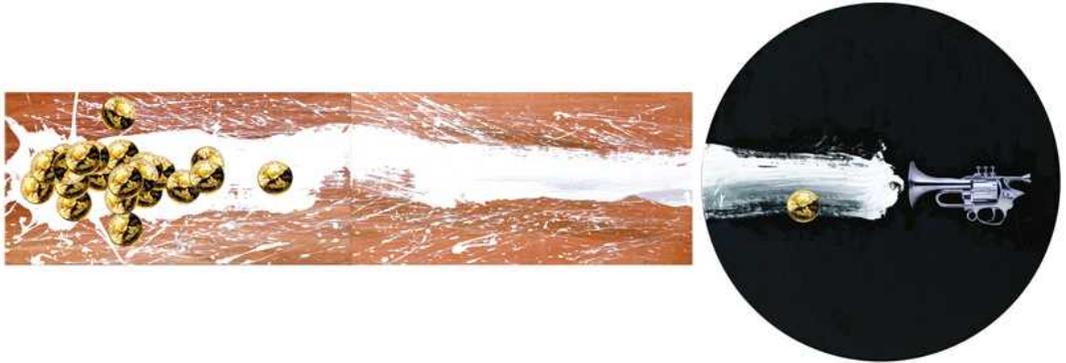
욕망이 이성을 압도하는 시대, 지금 우리는 물신(物神)의 시대를 살고 있다.²³⁷⁾ 인류는 동서양을 막론하고 기술 문명을 절대화, 보편화해 왔으며 더 나아가 신격화하고 있기까지 하다. 급기야 ‘돈이 민주주의다’라는 말까지 나오는 세상이 되었다. 현대의 산업사회에서는 사물 이전에 영혼이 사물화된다. 사물화된 영혼의 사회에서 개인의 주관성이나 내면성은 극도로 왜곡되고 기형화된다.

이제 인간은 상품의 생산자이자 소비자로서 경제법칙 앞에 수동적 존재가 되었고, 물신화(物神化)는 인간 노동의 진정한 가치를 상상적 상품가치로 전도시킨다. 사회와 상품은 인간의 노동과 생산에 의해 창조되며 사람들은 그 대상이 그 스스로 가치를 지니는 것으로 착각하고 그것에 매달리는데 이것은 바로 게오르그 루카치가 말하는 ‘사물화’이다.

235) 아놀드 하우저 著, 백낙청·염무웅 옮김, 『문학과 예술의 사회사 4』, 창작과비평사,1993, p.324.

236) 진중권, 『현대미학강의-숭고와 시뮬라르크의 이중주』, 아트북스, 2003, p.104.

237) 이주헌, 『미술로 보는 21세기』, 학교재,2000, p.185.



[도판48] 김명석, < watching you-02>, 310×110cm, 2013

[도판 48] < watching you-02>는 현대 자본주의와 문화산업이 이야기하는 사물화의 폭격을 표현한 작품이다. 마치 총과 같이 생긴 악기에서 자본을 상징하는 금화가 폭격 되듯 발사되는 이미지를 이용하여, 문화산업의 이데올로기가 사회와 인간의 삶에 던지는 물화의 현상을 표현한 것이다.

인류가 추구한 올바른 삶은 오늘날의 삶은 물질적 생산과정의 부속물이자 물질 관계 속에 완전히 종속되어버렸고 결국 사적 영역, 단순한 소비 영역으로 변했다. 개인이 밀폐된 사적 영역이라 믿는 고유한 자기만의 세계도 알고 보면 소비 영역이다.²³⁸⁾

현대인들은 소비를 위해서 일하고 일을 한 대가로 번 돈을 다시 소비한다. 소비는 또 다른 소비를 낳고 이러한 소비를 충당하기 위해 더 많은 일을 하게 된다. 더 많은 일을 하게 됨으로써 결국 자신의 인생을 파괴하는 지경에 이르게 된 것이다. 삶을 어떻게 사(生)느냐보다 모든 시간과 열정을 물건을 사는 데 쏟고 있는 것이다. 이처럼 우리는 지독한 소비중독사회에 살고 있다.

현대를 지배하는 것은 온갖 매스미디어와 체제이다. ‘유행’은 자본의 부름을 받아 대중매체에 의해 제조된다. TV를 보고 자라나서 TV속 세상이 전부인 줄 알며 세상 모든 것을 TV로 환원시켜서 생각하게 되는 대중들, 텔레비전을 켜면 쏜

238) 김진영, 전계서, p.67

아저 나오는 정보의 홍수와 물질의 범람은 인간을 무덤덤하게 만든다.

더욱이 대부분의 인간들은 ‘산업화’에 대해 무감각하다. 이제 사람들은 예전 처럼 시대와 사회를 고뇌하는 대신 쾌락을 즐기기 시작했다. 영화를 보고, 여행을 떠나고, 몸을 가꾸고 쏟아지는 상품을 소비한다. 라면을 먹고 인터넷에 시간을 쏟아 붓고 자본의 거대함에는 늘 열린 자세이다.



[도판49] 김명석, <Greed>, 90× 70cm, 2013

[도판 49] <Greed>는 한정판 ‘코카콜라’ 병의 이미지에서, 욕망을 의미하는 단어 ‘Greed’가 각자 제멋대로의 소비 욕구와 욕망의 생김새대로 터져 나오는 모습을 표현한 것이다. 현대인은 한정판 이미지가 던지는 희소성과 ‘기호 가치’의 환영을 마시고 수집한다.

현대는 소비의 사회이고 일상은 소비의 연속이며 우리의 행위는 대부분 소비로 환원된다. 누구를 만나도 만남 자체가 소비를 매개로 이루어진다. 밥을 먹고 차를 마시고 영화를 보는 등의 일에도 일련의 소비가 수반된다. 물론 현대인만 소비하는 것은 아니다. 생존과 교환을 위해 인간은 언제나 소비를 해왔다. 오늘날의 소

비에 다른 점이 있다면 ‘상품화 논리’에 따라 모든 것이 소비의 대상이 되고, 과잉생산된 것을 소모하기 위해 소비가 하나의 '의무'가 되었다는 점이다. 한 마디로 소비가 모든 것이 된 것이다. 당장의 필요를 넘어선 소비를 할 때 문화를 누리지만, 문제는 현대의 소비문화는 우리를 소외시키는 방식으로 이루어지고 있다는 점이다. 239)



[도판50] 김명석, <Package>, 120×25cm, 2015

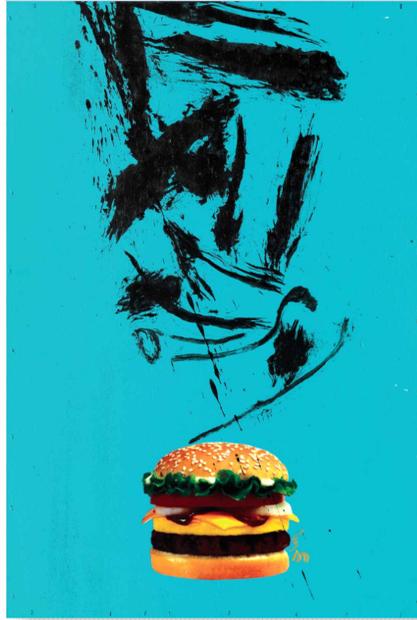
[도판 50] <Package>는 소비 욕구를 부추기는 자본의 전략인 ‘패키지 상품’에 관한 작업이다. 끼워 팔기와 대량소비를 부추기는 자본의 선전과 패키지 전략은 대중들의 무의식을 자극하여 점점 더 소비중독을 불러일으킨다. 더욱이 사회 제반 분야에 명품소비를 부추기는 풍조가 만연하고 사치의 흐름이 일반화 된 지 오래이다. 이제 인간은 상품의 생산자이자 소비자로서 경제법칙 앞에 수동적 존재가 되었고, 물신화(物神化)는 인간 노동의 진정한 가치를 상상적 상품가치로 전도시킨다.

[도판 51] <Fantasy>, [도판 52] <Dark>는 그것이 건강에 유익한지 아닌지를 떠나 대중들이 무의식적으로 안심하고 당연하듯 기호처럼 소비하게 되는 상품들을 이용하여 그 안에 내재한 문제점을 성찰해보는 작업이다. 사회와 상품은 인간의 노동과 생산에 의해 창조되며 사람들은 그 대상이 그 스스로 가치를 지니는 것으로 착각하고 그것에 매달리는데 이것은 바로 루카치(Georg Lukacs, 1885~1971)가 말하는 ‘사물화’이다.

이러한 사물화는 일상성에 사람들을 매몰시키고 다른 이들이 가진 상품들을 '나도 갖고 싶다. 나도 가져야겠다'라는 생각, '돈에 대한 집착'을 만들어내 자본주

239) 박영욱, 전계서, p.75.

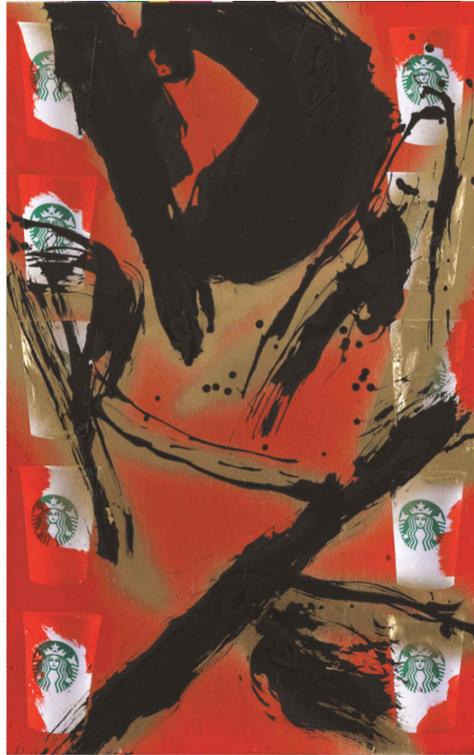
의에 대한 극복의지를 잠재운다. 개개의 문화생산물은 모든 사람들이 여가 시간에 서조차 소비를 활발하게 만드는 거대한 경제 메카니즘의 일환이 된 것이다.



[도판51] 김명석 <Fantasy>,
40×60cm, 2013

사치의 욕망은 인간의 본성이 아니라 물질문화에 의해 길러진 것이다. 거대 자본을 가진 소수의 이익을 위한 끊임없는 재투자는 인간의 삶을 소모품으로 만들 뿐만 아니라 무차별한 자원개발은 자연을 죽이는 결과를 가져오고 있다. 자본은 폭력적인 자연지배로 환경을 오염시켰고 사회를 양극화 시키고 있으며 인간관계를 황폐화시킬 뿐 아니라 인간을 물질에 의존하게 만들고 있다. 사람들은 관계를 맺고 있는 다른 사람들을 쓸모 있는 사람이 아니면 장애물로 판단하고 선택하는 가운데 사람을 사물처럼 취급한다.²⁴⁰⁾

240) 사회비판과 대안 엮음, 전계서, p.46.



[도판52] 김명석 <Dark>,50×80cm, 2013

이러한 인간의 욕망을 끊임없이 충동질하는 매개체는 바로 광고와 매스미디어이다. ‘대중은 큰 거짓말에는 더 잘 속는다’ 라는 히틀러의 말처럼 대중은 확인할 수 없는 정보라도 그것에 끊임없이 노출되다 보면 자기도 모르게 어느 순간에는 그 정보에 세뇌당해 그것을 분명한 진실처럼 받아들이게 된다. 기업들이 똑같은 광고를 수백 수천 번씩 반복해서 시청자에게 보여주는 이유도 여기에 있다. ‘지구촌(global village)’이라는 단어를 개념화 한 마셜 맥루한(Herbert Marshall McLuhan, 1911~1980)은 “기술의 영향력은 의견이나 개념 수준에서 일어나는 것이 아니라 인식의 방식을, 꾸준히 아무런 저항 없이 바꾸어 놓는데” 그 문제의 심각성이 있다고 지적하였다. [도판 53] <消化不良-Dispepsia> 는 무한 욕망의 자극에 노출된, 대중의 정신을 표현해 본 작업이다. 대중은 온갖 광고와 이미지에 의해

무의식 중에 세뇌되고 자극되어 채워지지 않는 욕망으로 인한 과식, 과소비, 과용, 중독 등의 딜레마를 반복하게 된다. 멀쩡한 겉모습과는 달리 마치 ‘소비 기계’ 처럼 작동하는 인간 뇌의 상태는, 작품의 이미지처럼 불타오르고 흘러내리는 원색적이고도 유혈낭자한 분열의 모습을 하고 있다고 상상한 것이다.



[도판53] 김명석, <消化不良-Dispepsia>, 100×60cm, 2015

물화(物化)된 대중의 사고는 스크린에 비쳐진 광고 이미지와 기호의 환영을 쫓고 매스미디어의 곳곳에 비치된 ‘유행’ 과 상품의 출시와 함께 쏟아지는 새로운 잣대들로 인해, 삶의 경험에 의한 필요성보다는 즉흥적이고 감각적인 소비에 빠져들게 되는 것이다.

제3절 스펙타클과 주체의 소외

1. 스펙타클의 사회

우리는 풍요로운 자본주의 사회에 살고 있다. 시대를 거치면서 문명과 과학 등

의 발달로 인간의 권리는 계속해서 신장 되고, 절대적인 재화의 양은 증가했다. 삶의 조건은 점진적으로 나아지고 있는 것처럼 보인다. 그러나 앞서 살펴본 비판 이론의 문화산업에 대한 비판의 내용을 들여다보면, 자본이 주는 풍요라는 착각에 마냥 젖어 있을 수만은 없는 일이다.

상품들은 소비되어야만 한다. 자본가의 입장에서 상품들이 소비되지 않으면 투자한 자본은 회수할 길도 없고 따라서 잉여가치도 얻을 수 없기 때문이다. 자본주의 체제가 확장되면서 두 차례에 걸친 세계대전이 일어난 것도 이런 이유에서이다. 전쟁만큼 상품들이 대규모로, 거의 소진에 가깝게 소비되는 경우도 없다. 전선에서는 인간들은 허무하게 피를 흘리며 쓰러져가지만, 후방에서는 공장들의 굴뚝에서 연기가 끊이지 않았던 것도 이런 이유에서이다.²⁴¹⁾

기 드보르(Guy Debord, 1931~1994)는 직관적으로 인간 소외를 낳는 자본주의의 최고 단계로서 스펙타클의 구조를 인식한다. 그는 마르크스와 루카치의 논증을 바탕으로 풍요가 엄습하는 20세기의 서유럽에서 탄생하고 있는 상품 물신의 새로운 형태인 ‘스펙타클(spectacle)’을 개념화하고 그것에 대한 자각을 요청하는 『스펙타클의 사회』(1967년)라는 책을 발간한다. 이 책은 독일의 철학자 포이어바흐(Ludwig Feuerbach, 1804~1872)의 『기독교의 본질』이란 책의 서문을 언급하면서 시작한다. 그 내용은 기호가 기호화된 대상을, 복사본이 원본을 그리고 외양이 본질을 대체하는 것을 비판한다. 기 드보르의 ‘스펙타클’ 또한 그와 같다. 아주 단순화시켜, 이미지로 말할 수 있는 스펙타클이 개인의 삶 전체를 대체하고 있다.²⁴²⁾

“현대적 생산 조건들이 지배하는 사회에서 모든 삶은 스펙타클의 거대한 축적물로 나타난다. 매개 없이 직접 경험했던 모든 것이 표상 속으로 멀어진다.”²⁴³⁾

위의 기 드보르의 말처럼 스펙타클은 이미지가 될 정도로 축적된 자본이다. 스펙타클은 자본주의가 발전함으로써 나타나게 된다. 현대적인 생산조건이 지배하는 사회는 곧, 자본주의 사회를 말한다. 여기서 스펙타클은 자본주의와 병행하고 있

241) 강신주, 『구경꾼 VS 주체 : 1960년대 학생운동과 기 드보르의 테제』, 오월의 봄, 2020, p.105

242) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 『스펙타클의 사회』, 울력, 2014, 참조

243) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 상계서, p. 13.

음을 알 수 있다.

“스펙타클은 화폐의 다른 얼굴, 즉 모든 상품의 추상적·일반적 등가물이다. 화폐는 핵심적인 등가물의 표상, 즉 사용을 서로 비교할 수 없는 수많은 재화들의 교환 가능한 특징의 표상으로서 사회를 지배해 왔다. 스펙타클은 현대적으로 진화한 화폐의 보충물이다.” 244)

이 자본주의 사회에서는 자본이 모든 것이다. 사용가치는 사라져버리고 교환가치만이 중시된다. 모든 것에 값이 측정되어 본래 목적에 대한 고려는 사라지고 오직 그 값의 규모에 따라서만 가치가 매겨지는 것이다. “자본이 모든 것인 자본주의의 유일한 목적은 오로지 ‘자본의 증대’ 이다. 스펙타클의 핵심은 ‘소비자 = 노동자’ 의 내면에 실제로는 필요하지 않지만 필요하다는 가짜 느낌, 실제로는 결여가 아니지만 무언가 결여되어 있다는 가짜 느낌을 만드는데 있다.” 245)

스펙타클의 사회는 파편화된 개인의 삶에서부터 시작하는데, 스펙타클은 그러한 개인의 삶을 그 자체로 통합해버린다. 자본주의 안에서는 모든 것이 돈으로 통합되었듯이, 모든 것은 스펙타클로 통합되는 것이다. 이제 노동자는 단순히 자본을 쫓지 않고, 자본이 보여주는 이미지를 쫓는다. 즉, 존재하지 않는 것 혹은 가상을 쫓는다. 하지만 그 가상은 동시에 물질적으로 환원된 실재이다. 스펙타클의 사회라고해서 이 세상과 이분법적으로 나뉘어져 있는 것이 아니다. 마치 얼어붙은 호수 위에 눈이 내려앉아 하나가 되듯, 스펙타클은 현실과 분리돼서 존재하는 것이 아니라 그와 함께 존재한다.

[도판 54] <Truth(實相)>는 매스미디어의 달콤한 자극적 광고와 문화산업의 상품 이데올로기가 던지는 본연의 실재를 직시해야만 한다는 의미로 제작되었다. 기 드보르에 의하면 거대 자본이 만들어내는 스펙타클이란 기만적인 것, 속이고 사칭하는 것, 유혹하고 속임수를 쓰는 것, 자극적인 것과의 등가물로서, 상품 물신이 만들어 내는 허상이며 환영이라고 할 수 있다. 스펙타클의 사회 안에서 우리는 영원히 똑같이 살거라는 착각 속에 있게 된다. 죽음을 죽이면서 세계를 유연하게 읽게 하고 체제에 대한 저항의식을 말살시켜버린다. 그리고 그것의 목적은 오로지 스펙타클 자체이다. 이것이 의미하는 것은 스펙타클은 오로지 자본의 증대만을 위

244) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 상계서, pp. 46-47.

245) 강신주, 전개서, p.107

해 존재한다는 것이다.



[도판54] 김명석, <Truth>, 360×180cm, 2015

사회의 부분으로서가 아니라 총체적인 것으로서 스펙타클을 보면, 그것은 자본주의가 의도적으로 만들어낸 합리적 도구다. 즉, 그것은 자본주의 생산 양식의 결과이자 프로젝트이다. 자본은 소비를 통해 더욱 축적된다. 스펙타클은 바로 그 소비를 조장하고 정당화시킨다. 자본가는 스펙타클을 만들어서 개인들의 욕망을 부추긴다. 하지만 그 때의 욕망은 자본가에 의해 투여된 거짓 욕망이다.

“스펙타클은 상품이 사회생활을 총체적으로 점령하기에 이르며, 상품과의 관계가 가시화되며, 사람들은 그것만을 볼 수 있을 뿐이다. 사람들이 보는 세계는 상품 세계이다. 현대 경제의 생산은 상품 독재의 범위와 강도를 확장시키고 있다. 상품의 지배가 몇몇 인기 상품들을 통해 그리고 생산성의 발전에 있어 수위를 차지하고 있는 지역들이 강제하는 제국주의적 지배에 의해 산업화가 가장 더딘 지역들에서 이미 시작되고 있다.” 246)

“스펙타클은 오늘날 생산되는 상품들에 없어서는 안 될 장식 - 체계의 합리성에 대한 보편적 진술이며 증대하고 있는 다수의 상품 이미지-들을 직접 가공하는 선진 경제의 분야이다. 스펙타클은 현대사회의 가장 중요한 생산물이다.” 247)

246) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 전개서, p.42.

스펙타클을 자본주의의 합리적 도구로 봤을 때, 스펙타클 혹은 이미지는 자본가에 의해 장치된 것이므로 이는 곧 개인의 삶이 자본의 지배를 받는다는 것으로 나아간다. 개인의 주도적 선택은 이제 소멸되어 버린다. 그렇게, 개인은 점점 자기로부터 소외되고 종국에는 개인의 삶이 산산 조각난다. 이처럼 스펙타클은 권력 자체이다. 스펙타클이란 기만적인 것, 속이고 사칭하는 것, 유혹하고 속임수를 쓰는 것, 자극적인 것과의 등가물로서, 상품 물신이 만들어내는 환영이라고 할 수 있다. 지배적 취향을 조작하고 관리하는 것과 마찬가지로 문화산업은 소수의 취향 또한 관리하고 포섭한다. 대량화, 획일화된 문화상품에 저항하는 것처럼 보이는 ‘마니아’ 들도 이 체계로부터 자유롭지 못한 것이다.

이들 역시 문화산업의 거대하면서도 촘촘한 그물에 걸려든 존재에 불과하기 때문이다. “문화산업은 ‘마니아’의 입맛에 맞는 상품을 제공하면서, 동시에 문화상품 전반에 대해 무관심하도록 내버려두지도 않는다. 특정한 취향을 고집한다는 것은 스스로의 무능과 게으름을 드러낼 뿐이다. 게으름을 피우다가 무엇인가를 놓치지 않나 하는 불안 때문에 사람들은 문화산업 속으로 투항한다. 그러므로 문화상품을 소비하는 개인이 갖는 개성은 보편적 동일성의 논리에 포섭된 ‘사이버 개성’에 불과하다.” 248)



[도판55] 김명석, <貪慾-Avarice>, 360×120cm, 2015

247) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 전개서, p.21.

248) 권용선, 전개서, p.188.

[도판 55] <탐욕(貪慾)-Avarice>는 대중의 욕망을 자극하는 자본의 욕망을 표현한 작품이다. 자본주의에서 모든 것이 자본 혹은 교환가치로 둘러 쌓여있었듯이, 스펙타클의 사회에서 모든 것은 스펙타클로 둘러 쌓여있다. 쉽게 말해, 교환가치로 환원될 수 있는 모든 것은 이미지화된다. 스펙타클의 사회 안에서 우리는 영원히 똑같이 살거라는 착각 속에 있게 된다. 스펙타클은 죽음을 죽이면서 세계를 유연하게 읽게 하고 체제에 대한 저항의식을 말살시켜버린다.

스펙타클을 자본주의의 합리적 도구로 봤을 때, 스펙타클 혹은 이미지는 자본가에 의해 장치된 것이므로 이는 곧 개인의 삶이 자본의 지배를 받는다는 것으로 나아간다. 개인의 주도적 선택은 이제 소멸되어 버린다. 그렇게, 개인은 점점 자기로부터 소외되고 종국에는 개인의 삶이 산산 조각난다. 이처럼 스펙타클은 권력 자체이다. 스펙타클의 사회는 자본주의 안에서 드러나는 자본가와 노동자 사이의 틈 혹은 모든 문제들을 더욱 더 견고하게 벌려 놓는다. 스펙타클은 개인의 일상에 까지 침투하고 노동자는 더욱 더 스펙타클에 그리고 자본에 종속된다.

스펙타클의 선행조건이자 동시에 그 결과물은 관조라는 수동성이다. 수동성은 분리의 본질적인 조건이다. “원자화된 군중” 속에 “고립된 개인”은 스펙타클을 필요로 하고, 스펙타클은 개인의 고립을 강화 시킨다. 이러한 악순환은 후기 산업사회 속에서의 개인화 과정, 즉 자본주의 경제의 장치로서 분리의 실행 과정에 필연적인 요소이다. 조립 라인 공정의 도입 이래로 노동자는 자신의 생산물과 분리됐다. 상품에 기초하는 사회는 1950년 이래 소비자라는 지위를 지닌 주체를 생산하고 있다. 이 주체는 사회, 문화산업(각종 매체, 영화, TV 등)에 의해 자신의 진정한 욕망을 찬탈당한 분리된 존재이다.

드보르에 따르면, 스펙타클은 추상화의 최고 단계, 자본주의의 완성된 단계이다. 따라서 스펙타클은 “자신 이외의 그 어떤 것도 추구하지 않는다”. 스펙타클은 자신의 목적을 달성하려는 의도에서 모든 사회적 행위들을 포획한다. 도시계획에서 정당에 이르기까지, 일상생활에서 개인의 내밀한 욕망에 이르기까지 모든 현실이 표상으로 대체된다.

스펙타클은 미디어의 수단을 통해 전파되는 선전물로서 세상을 현혹시키는 단순한 부속 수단이 아니다. 스펙타클은 현 사회가 허용하는 삶의 유일한 시각을 정당화하는 경제 이데올로기이다. 그것을 위해 모든 것이 동원된다. 시청각 수단을 활용하는 미디어의 영역, 관료주의적 장치, 정치와 경제의 영역 등, 이 모든 것이

하나의 목소리로 권력과 소외의 재생산을 지속시키는 데 매진한다. 이렇듯 스펙타클은 자본의 지배력을 선전하는 수단이자 “이미지들에 의해 매개된 사람들 간의 사회적 관계”이다.

수백 년 전 시대보다 삶의 여건이 무수히 나아졌음에도 불구하고, 이미지로 변신한 이 물신을 삶의 전 영역과 교환하고자 하는 현대인의 삶은 그 시대에 살았던 사람보다 결코 현시대에 살고 있는 사람이 보다 행복하다고 말할 수가 없다.

이처럼 '스펙타클의 사회'는 무엇보다도 인간의 삶을 지배하는 상품에 대한 급진적 비판이다. 드보르는 소비사회에 고유한 소외 형태, 다시 말해 일상의 삶에 대한 오늘날 자본주의의 영향력, 상품을 매개로 세계를 거머쥔 지배력을 진술하고 있다. 다양하게 보이지만 서로 엇비슷하고 항상 넘쳐흐르는 상품들의 재생산은 사회의 재생산 방식을 떠받들고 있다.

문화의 진정한 부정만이 오로지 문화의 의미를 보존할 수 있다. 문화는 더 이상 문화적이지 않다. 문화는 이처럼 완전히 다른 의미를 지닌 채 문화의 영역 속에 머물고 있다. 문화 비판은 모순의 언어를 통해 한편으로는 문화 전체 - 문화에 대한 지식과 문화의 시혼(時魂) - 을 지배하고, 다른 한편으로는 사회적 총체성의 비판과 불가분하다는 점에서 통일적인 비판으로 제시된다. 이러한 통일된 이론적 비판만이 오로지 통일된 사회적 실천과 조우한다.²⁴⁹⁾

드보르는 자본주의 사회가 강제하는 기만적 삶에 대해 사람들의 자각을 촉구하며 이 자각과 연계된 실천을 강조하고 있다.

2. 순응과 텅 빈 주체

스펙타클의 바다에서 인간의 주체는 어디로 향해하고 있는가. 사회의 발전 혹은 삶의 조건의 발전과 개인의 행복이 무관한 것은 앞서 언급한 것들에서 비롯된다. 행복의 절대량이 증가하지 않았다는 것은, 우리가 삶의 불완전성을 외부로부터 채

249) 기 드보르 지음, 유재홍 옮김, 전개서, p.203.

우려는 수동적 태도에서 벗어나 해결하려 한 적이 없다는 것이다.

아도르노와 호르크하이머는 계몽의 변증법에서 “모든 물화는 망각이다.” 라고 말한 바 있다. 물화의 망각은 주체의 망각을 불러온다. 현대의 주체는 자기 안의 이질성과 차이를 상실한 동일화된 주체이다. 순응강제 아래 개인이 처한 무기력은 인간이 자각하지 못하는 사이 스며드는 사회적 병리 현상이다.

인간의 삶에서 TV, 인터넷, 스마트폰의 빠른 움직임과 말초신경을 자극하는 광고와 오락프로그램들은 변화무쌍한 인간의 욕망을 광범위하고 끈질기게 자극한다. 이들을 오래 사용하면 할수록 사고의 일관성과 집중력은 떨어지고 산만함과 인식의 표피성, 감각의 선정성만 강화되게 된다. 이런 과정을 통해 우리의 뇌는 조금씩 퇴화하게 되고 삶의 주체성은 갈수록 떨어지게 된다.

"나의 뇌는 굶주려 있었다. 뇌는 인터넷이 제공하는 방식으로 정보가 제공되기를 바랐고, 더 많은 정보가 주어져수록 더 허기를 느끼게 된 것이다. 나는 컴퓨터를 사용하지 않을 때조차도 이메일을 확인하고, 링크를 클릭하고, 구글에서 무엇인가를 검색하고 싶어 했다.……나는 이전의 뇌를 잃어버린 것이다."

-니콜라스 카-

위의 독백은 결코 그의 개인적인 문제만이 아닐 것이다. 대중들은 어려운 논리와 복잡한 개념을 피하고 스스로 생각하지 않고 스크린에 비치는 것들만 따라 하고 싶어 하며 글이 많은 기사나 심지어는 컴퓨터 부팅이 몇 초라도 늘어진다면 참지 못한다. 우리는 미디어를 그 어느 때보다 더 많이 접근할 수 있지만 이를 깊은 성찰을 통해 사용할 시간은 터무니없이 부족하다. 현대인들은 미디어가 던지는 무형식과 즉각성이 주는 즐거움에 길들여져 표현력과 수사법을 잃어가고 갈수록 하찮음의 추구에 몰두하고 있다. 이제 대중은 문화산업이 전달하는 메시지를 수동적으로 받아들이는 뿐 그 시스템을 비판하고 극복할 감지력을 영영 상실해가고 있다. 각각의 ‘개인’은 영리하지만, 정작 매스미디어에 세뇌당한 ‘대중’은 어리석어지는 것이다.

스펙타클은 이렇듯 개인을 자신의 삶의 터와 사회로부터 철저히 분리시킨다. 그리고 사회로부터 분리된 개인은 자기 자신으로부터의 소외와 함께 이중으로 소외를 겪게 된다. 단적으로, 스펙타클의 사회 속에서 개인은 스펙타클의 ‘수동적 수

용자’로 전락할 수밖에 없는 처지에 있다. 표준화되고 획일화된 문화산업의 산물은 항상 동일하게 반복되는 것에 대해 기계적이고 수동적으로 반응하게 함으로써 수용자의 적극적이고 반성적인 사유를 위축시킨다. 늘 동일한 것에 익숙하게 길들여진 대중은 별다른 정신적 노력 없이도 문화산업의 산물을 손쉽게 이해할 수 있기 때문이다.²⁵⁰⁾



[도판56] 김명석, <마취(麻醉)-01>, 105×130cm, 2015

문화산업(mass media)은 하자 없는 규격품을 만들 듯이 인간을 재생산하려든다. 이러한 문화산업의 동일성은 궁극적으로는 인간 개인의 동일화, 정신적 능력이 불구화된 인간들을 동일하게 양산하는 메카니즘이 되어버린다. [도판 56] <마취(麻醉)-01>, [도판 57] <마취(麻醉)-02>는 오늘날 자극적이고 달콤한 문화산업의 유희과 그 메카니즘에 마취(麻醉)되어가는 대중들은 문제를 인식할 수 있는 힘, 또한 그것에 저항할 수 있는 힘조차 잃어버리게 되는 문제에 대해 고민한 작업이다.

250) 신혜경, 전계서, 110p



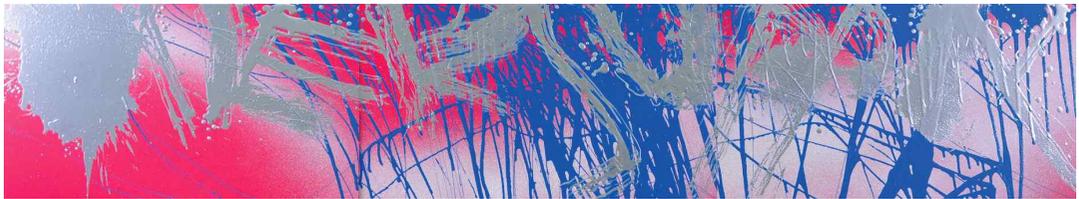
[도판 57] 김명석, < 마취(麻醉) - 02> , 120×135cm.
2015

대중은 문화산업의 이데올로기에 의해 조작된 욕망과 의식을 가진 사람들을 가리킨다. “비판이론이 주장하는 문화산업의 핵심 이데올로기는 ‘순응’이며 문화산업에서 순응은 의식의 유일한 기능이 된다. 그에 따르면 문화산업은 개인이 자율적이고 자립적이며, 의식을 가지고 판단하고 결정하는 개인으로 성장하는 것을 가로막는다. 문화산업은 의식을 현실 체제 속에 감금하는 수단이다. 문화산업에는 다음과 같은 강력한 명령이 은폐되어 있다. 너희는 따지지 말고 원래 있는 대로 순응해야만 한다. 너희는 어쨌거나 모든 것을 그것의 힘과 절대 권력의 반사로서 사유하는 데 순응해야만 한다.” 251)

순응을 통해 정신은 사물화에 저항하기보다는 스스로 상품적 세계의 일부로 편

251) 사회비판과 대안 엮음, 전개서, p.89.

입된다. 정신 역시 산업사회의 상품적 성격을 내재화하는 것이다. 그리하여 오늘날 삶의 의미는 상품 세계를 채우는 무수한 익명성에 어떤 식으로든 종속되는 것을 피하기 어렵게 된다. 그러나 예술은 한편으로는 이런 상품사회의 한 질서를 이루면서도 다른 한편으로는 지배질서를 거부하는 부정성을 지닌다. 이런 부정성은 자신의 형식 법칙과 자율성을 통해 가능하다. 물화에 순응하고 동조하는 현대인의 불안을 느낀다. 순응과 자기 내면의 노예화를 거치며 자아를 억압하는 것이다. 이러한 개인의 병리적 현상은 정신병, 우울증, 분열증, 무기력등 다양하다.



[도판58] 김명석, <Oversupply>, 210×40cm, 2015

현대 자본주의의 지배방식과 도구는 중세의 채찍과는 다르다. 이제 자본의 지배 방식은 세련되게 사람들을 포섭하여 스스로 혁명하지 않게 만든다. 자본의 지배는 계속해서 세련되어진다는 데 그 속성이 있다. 여기에 중요한 지배수단이 되는 것이 매스미디어라고 해도 과언이 아니다. 현대사회의 최고의 권력은 매스미디어이다. 인터넷과 SNS시대에도 TV만큼 전 세대를 아우르며 보편적인 영향력을 가진 매체는 아직 없기 때문이다. 매스미디어의 문화산업은 사람들의 욕망을 채워주면서 서서히 사회를 길들여나간다. [도판 58] <Oversupply>는 자본의 대량생산과 대량소비의 문제를 비판적으로 표현해 본 것이다. 지구촌의 모든 인류가 굶지 않고 행복 할수 있다면 좋겠지만 지구의 한편에서는 대량생산과 대량소비에 따른 낭비와 쓰레기 문제로 몸살을 앓고, 다른 한쪽에서는 빵 한 조각이 없어서 굶어 죽는 이들이 발생하는 것이 이 시대의 풍경이고 엄중한 사실이다.

정신에서 일어나는 일은 사회적 산물이다' 라는 말이 있다. 미디어는 인간을 변화시킨다. 미디어는 정보와 이미지, 광고, 뉴스 등을 통해 우리에게 생각을 전달 할 뿐만 아니라 우리의 생각하는 과정도 형성한다. 아도르노의 말처럼 오늘날의

‘대중문화(문화산업)’란 ‘할머니로 변장한 늑대’와 같다. 문화상품, 제작물의 속성은 문화소비자들의 자발성과 상상력을 불구로 만들어버림으로써 적극적인 사유를 불가능하게 만드는 데 있다.

인간들은 문화산업, 동일화, 산업화, 이런 개념에 무감각하다. 이제 대중들은 시대를 고뇌하고 사회를 걱정하는 대신 TV에서 흘러나오는 말초신경을 자극하는 온갖 오락적인 프로그램에 더 관심을 쏟고 유행과 소비, 쾌락을 즐긴다.



[도판59] 김명석, <BUBBLE>, 200×120cm, 2019

[도판 59] <BUBBLE>은 물질문화가 사치의 욕망을 부추기고 사람들은 자신들이 삶이 소모품이 되는지도 모른 채 물건을 사는 데 집중하는 문제를 다룬 작업이다. 티비는 이제 현대의 토템(Totem)이 되었다고 해도 과언이 아니다. 텔레비전은 이제 금송아지보다 훨씬 유혹적인 우상인 셈이다.

현대사회는 권력이 막강한 자본을 가진 산업계와 결탁하여 이른바 ‘소떼(大衆) 길들이기’에 본격적으로 나서면서 그 수단으로 이용되는 미디어가 가지는 파급력은 더욱 거대해지고 있다. 월터 리프먼에 따르면 사회에는 소수에 불과한 엘리트 집단과 그 집단에 속하지 못하는 대다수의 대중들이 있고 그 대중들은 바로 ‘우왕좌왕하는 소떼들’과 다르지 않다고 말한다.

[도판 60] < GREED > 는 문화산업이 던지는 욕망의 자극에 따라 자신의 주체성을 잃고 끌려가는 대중들의 정신적 상태를 표현해본 것이다. 드라마나 스포츠 경기, 말초신경을 자극하는 쇼프로그램 등으로 길들여진 소떼들은 통제의 선을 넘는 일이 거의 없다. 그러나 소떼들에게 가끔 겁을 줄 필요는 있다. 그 어디서건 온갖 악마들이 너희를 죽일 것이라며 미디어로 공포 분위기를 조성하면 소떼 주제에 감히 생각이란 걸 할 리는 없기 때문이다. 이렇게 해서 소떼들은 ‘갈피를 못 잡는 구경꾼’ 들로 존재하는 것이다.



[도판60] 김명석, < GREED>, 400×120cm, 2019

올더스 헉슬리(Aldous Huxley, 1894~1963)는 그의 저서 『멋진 신세계(1932)』²⁵²⁾에서 하나의 개인은 사라지고 급기야 개인이 ‘전체’의 일부로 전락하는 모습의 디스토피아적 단상을 그려내고 있다.

자궁에서 무덤에 이르기까지, 인간을 설계하고 통제하는 세상인 ‘멋진 신세계’ 속에는 개인이 감정과 생각이란 것을 가지게 되면 비정상적으로 취급당하며, 개인

252) 헉슬리의 ‘멋진 신세계’에서는 가족이라는 유대가 사라진 세계, 죽음까지도 익숙해지도록 길들이기 훈련을 받는 세상에서 인간은 최소한의 존엄성과 인간적 가치, 그리고 스스로 생각할 자유마저 박탈당한다. 이곳 사람들은 태어날 때부터 다섯 계급으로 나뉘어, 인류를 맞춤형으로 대량 생산한다. 하나의 난자에서 수십 명의 일란성 쌍둥이들이 태어나고, 이들은 끝없이 반복되는 수면 학습과 세뇌를 통해 어떠한 의문도 갖지 않고 정해진 운명에 순응한다. 노화도 겪지 않고, 책임도 도덕도 없이 문란한 성관계를 맺고, 정신적인 외로움도 느끼지 않는다. 그들에게는 오로지 쾌락과 만족감뿐이다. 정해진 노동 시간 이외에는 단순한 자극으로만 이루어진 오락들로 꽂혀 있으며, 혹시 나쁜 기분이 들거나 고통스러운 일을 겪으면 항상 소마(soma)라는 가상의 약을 통해 즉각적인 쾌감을 경험한다. 마약과도 같은 소마는 사람들의 정신을 지배하고, 사고할 능력을 빼앗는다. 따라서 이 완벽한 유토피아에서는 누구나 다 행복하다.

올더스 헉슬리 지음, 안정효 옮김, 『멋진 신세계』, 소담출판사, 2015, 참조

은 어디까지나 ‘안정된 전체’를 위하여 수면 교육과 소마를 통해 길들여지고 구경꾼의 모습을 한 채 살아가는 자신들을 상황을 당연스럽게 받아들인다.

혁슬리의 신세계 속 인간들의 군상과 현시대를 살아가는 현대인들의 모습이 별반 다르지 않다는 데에서 우리는 성큼 다가올 것만 같은 디스토피아의 실체를 감지한다. 세상에는 진실을 가리는 거대한 힘들로 인해 그 당시에는 전혀 몰랐거나 왜곡되어 알려진 일들이 무한히 많다는 걸 대중들은 그다지 알고 싶어 하지 않는다. 그저 구경꾼의 자세로 자본과 미디어가 주는 달콤함에 취해있는 것이 가장 행복할 뿐이다.



[도판61] 김명석, <消毒 [xiāodú]>, 75×60cm, 2014.

과학기술의 발달과 자본의 이중주인 환경파괴나 인간 존엄성 등의 문제는 심각한 수준이다. 혁슬리의 말처럼 ‘문명이란 소독(消毒)과 다름없는 것’이다. [도판 61] <소독(消毒, xiāodú)>은 이와 같은 맥락으로 제작된 작품이다. 무수히 많은 카메라와 관리된 체계 안에서 문화산업의 이데올로기가 달콤함에 취해있는 ‘구경꾼’들은 문명이 무엇을 소독해 대는 지에는 아무런 관심이 없다.



[도판62] 김명석, <구경꾼>, 360×140cm, 2014

[도판 62] 작품 <구경꾼> 은 어두운 암흑 속에서 황금비가 흩뿌려지는 방향을 향해 나아가는 ‘구경꾼’ 이라는 의미의 영문자를 표현한 것이다. 대중은 얼핏 보면 ‘안정된 전체’ 라는 말이 주는 안락함 때문에 자못 그런 사회 속에서 살아도 괜찮을 것만 같은 착각에 빠지게 되고 그저 순응하고 추종해가는 구경꾼이 되고 있다. 과연 '안정된 전체'란 정말로 행복한 것인가. 안정과 행복이 인간이 추구하는 최고의 가치인가. 위의 문제는 단지 소설가의 공상으로만 치부하고 넘어갈 문제가 아니다.²⁵³⁾

자본주의적 향락이 우리가 꿈꾸는 유토피아인가. 루이 알튀세르에 의하면 이데올로기는 집단적 환상이다. 문화산업은 가짜 욕망을 부추긴다. 문화산업은 끊임없이 새로운 요소를 기존의 유희에 도입하지만, 그것은 ‘차이’ 를 위한 상투적인 새로움일 뿐이다. 그 유희의 어디에도 대중의 ‘고유한 사유’ 가 끼어들 틈은 없다. 마치 거대한 롯데월드 안에 있는 것처럼 우리는 유희를 선택하는 것이다.

디즈니랜드나 롯데월드와 같은 놀이공원 안에서 우리는 각자가 좋아하고 타고 싶은 놀이기구를 선택하지만, 그것은 어디까지나 그 안에 잇는 놀이기구 내에서 일 뿐이다. 만들어진 놀이터에서만 놀아야 하는 것이다. 대중은 자신의 고유한 생각을 가져서도 안 된다. 대중은 철저히 구경꾼의 입장에서 다양하고 전문화된 매개체들에 의존해서만 세계를 바라볼 수 있다.²⁵⁴⁾

253) 김명석, 「멋진 신세계 展」, 광주시립미술관 금남로 분관, 2014.6. 작가 노트 中

254) 권용선, 전개서. p.187.

스펙타클은 매우 강력하다. 그 강력함은 곧, 불완전한 인간의 소유욕과 비례한다. 인간은 자본주의가 발생시키는 많은 부조리한 것을 보면서도, 자본주의를 쉽게 거부하지 않는다. 왜냐하면 자본주의는 인간의 소유욕을 개인적 차원에서 가장 잘 만족시켜주기 때문이다. 자본이 있는 자는 무엇이든 소유할 수 있다! “스펙타클의 사회”에서 말하는 이미지 또한 인간의 결핍, 소유욕을 채워주는 것일 뿐이다. 이렇게 보면, 인간의 자기실현은 언제나 ‘having’ 즉 소유였다. 단, 그 소유의 대상이 달라진 것일 뿐, 주체는 또한 주체화가 산출하는 사물화의 지배를 당하게 된다. “주체로부터 주체 본연의 인식 능력을 박탈하고 주체를 사물 세계의 객체로 전락시키는 것이 바로 계몽과 도구적 이성이다. 이렇게 전락한 주체는 올바르게 사고할 수 없고 개념을 올바르게 운용할 수 없으며, 올바르게 근거가 세워진 논리를 구성할 수도 없다. 올바르게 못한 과정에 의해 구축된 체계가 체계로서의 정당성을 갖는 것은 불가능하다. 이 체계가 지배에 시종을 드는 것은 필연적인 귀결이다. 이에 상응하여 지식의 체계인 학문도 지배의 도구로 전락한다.”²⁵⁵⁾

따라서 사고, 개념, 논리, 체계, 학문으로 하여금 그것들 본연의 임무와 기능을 수행할 수 있게 하기 위해서는, 『계몽의 변증법』에 따르면, 사물 세계의 객체로 포획당한 주체를 구출하는 수밖에 없다. 이것이 바로 “주체 내부에서 본성을 기억해 내는 것”이다. 여기에서 본성은 자기 포기를 당하지 않은 주체, 사물 세계의 지배를 당하지 않은 주체, 인식 능력을 상실하지 않은 주체를 의미한다고 볼 수 있다. 주체의 인식 능력을 관할하는 기관은 이성이기 때문에, “주체 내부에서 본성을 기억해 내는 것”은 따라서 이성의 자기 자각이다.²⁵⁶⁾

과연 우리는 스펙타클 혹은 통합 이미지로부터 자유로울 수 있을까하는 의문은 우리가 우리 자신을 결핍이 없는 존재로 여길 수 있느냐, 실존 자체만으로 우리 삶을 만족하는 태도를 취할 수 있느냐로 귀결된다. 인간은 사회구조를 끊임없이 인간 권리를 지향하는 쪽으로 바꾸기 위해 노력할 것이다. 그러한 변화는 무엇을 위해서인가. 바로 삶의 만족 혹은 행복한 삶을 위해서가 아닐까. 하지만 인간의 삶에 대한 행복 혹은 만족은 외부에서 채울 수 없다. 집단 형성을 통한 혁명도 그와 마찬가지로. 능동적으로 보이는 이조차 본질적으로 수동적이다. 물론, 부조리를 받아들이고 개인적 차원으로 모든 것을 돌리자는 것은 아니다. 하지만 실존 자체에 대한 만족이 없다면, 인간은 끊임없이 외부로 시선을 돌릴 것이고 소외는

255) 문병호, 전게서, p.260.

256) 문병호, 전게서, p.261.

끝나지 않을 것이다.

기만의 요소가 내재 되어있는 문화산업과 소비 자본 시대에 인간은 어떻게 잃어버린 주체를 되찾으며 주체적인 삶을 살 것인가. 개인이 주체가 되지 못한다면 전체는 의미가 없다. 각자가 자신의 삶의 주체로 우뚝 서야 한다. 이것은 개인주의나 혹은 이기주의, 자유주의라는 말과 결코 다른 맥락이다. 각각의 개인이 삶의 주체로서 살아간다는 것은 다른 사람들도 각각의 주체로 존중할 수 있음을 아는 것이다.

3. 유토피아와 실재의 사이

유토피아(Utopia)라는 말은 본시 그리스어에서 유래한 것으로 1516년 토머스 무어(Thomas More)가 지은 책의 제목에서 사용되었으며 ‘아무 곳에도 없는 나라’라는 의미를 가지고 있다. 무어는 이곳을 서로 평등하고 경제적으로 궁핍하지 않으며 도덕적으로 타락하지 않는 사회를 유토피아로 설정하고 있다. 그야말로 모든 것이 인류 전체를 위해 최선의 상태로 질서 잡혀져 있고 빈곤이나 사회악은 존재하지 않는 나라였다.

그런데 그간의 인류의 역사가 증명하듯이 위에서 말하는 유토피아와 같은 이상사회를 구현하기란 쉬운 일이 아니다. 동서양을 막론하고 수많은 사상가와 정치가들이 이상사회의 대안들을 제시하여 왔으나, 역사상 실현된 이상사회는 아직 없다.

더욱이 우리가 살고 있는 현대사회는 그동안 인류사에 유래가 없었던 자유주의의 도래, 이데올로기의 탐구와 갈등, 큰 전쟁과 학살까지를 감수하면서 이뤄낸, 이상향에 가까이 가고자 한 시대일진데 웬일인지 이 시대를 살아가는 군중들의 삶의 상황은 유토피아라기보다는 오히려 디스토피아(Dystopia)에 가까운 모습처럼 보인다.

자본주의를 기반으로 한 현대사회의 거대한 구조는 그 속에 놓인 인간이라는 존재를 갈수록 작아지게 만들고 개인을 하나의 거대한 사회 구조 안에 집어넣어 동일화라는 틀에 맞춰 개인이라는 존재를 집단의 일부로 편입시킨다. 특히 ‘돈이면 다 된다’라는 식의 천민자본주의적인 정신은 사회 전반에 천박한 ‘갑(甲)질’ 문화를 양태 시키고 있으며, 세계사적인 분위기 역시 강대국이 약육강식의 논리로

글로벌 스탠다드(Global standard)적인 흐름을 강제하고 그들의 입맛에 맞는 헤게모니를 휘두르고 있는 실정이다.

이러한 흐름은 개인 및 각국에서 나타나는 빈익빈 부익부의 양극화 문제뿐 아니라 세계 곳곳에서 아직도 벌어지고 있는 강대국의 제국주의적인 횡포와 국지전, 경제전쟁, 그리고 난민의 문제 등으로 나타나고 있다. 또한 동일화의 틀에 갇혀 순응하고 소외되어가는 개인의 문제에까지 그 그늘을 드리우고 있다.



[도판 63] 김명석, <孤立-Isolation>, 2015

아도르노에 따르면 현대 예술의 본질은 정신적, 감각적 표현이 아니라 정신적인 것에 억눌린 비이성적 충동과 감정을 표현하는 데 있다. 현대 예술은 “억압된 것, 고통받는 것에 그의 목소리를 주도록 돕는 것”이다.²⁵⁷⁾ 연구자는 아도르노의 말에 전적으로 공감한다. 이와 같은 맥락으로 제작된 [도판 63] <고립(孤立)-Isolation>은 전체주의적인 논리에 의해 더욱 소외되어가는 개인들의 삶 그리

257) 광영윤, 전계서, p.154.

고 그들이 느끼는 무력함(Power less)과 부유하는 현대인에 관한 문제를 표현한 것이다. 유토피아와 같은 풍요롭게 노오란 밝은 세상의 한 복판에서 피어난 한 개인이 회색빛 매연을 가득 품은 비를 맞고 있다. 상품 자본과 네온사인이 만든 화려하고 밝은 세상에서 하나의 개인은 고립되고 소외되는 모습을 서체적으로 형상화한 작품이다.

현대 자본주의 사회의 균형을 잃은 듯한 모습은 갈수록 무수한 불평등과 소외를 만들어내고 있다. 스펙타클의 사회 속에서는 ‘목표’는 아무것도 아니고 ‘발전’만이 전부이다. 또한 “스펙타클의 사회에서는 원본보다 복사본이, 현실보다 환상이나 가상이, 본질보다 외양이 더 선호된다고 한다. 이렇게 전통의 가치들이 전도된 세계에서 참된 것은 허위적인 것의 한 계기로 전락하며, 사회 전체가 물질적으로 재구성되고 기계적으로 조작된다.” 그에따라 인간들은 깊이나 내용 없는 외양에 집중되고 있으며 남은 것은 패자나 승자나 똑같이 강함이라는 가치를 추구하는 상황에 빠져버린 것이다.²⁵⁸⁾

이 세계 속에서 생명이라는 찬란함 속에서 표현되고 실현되는 존재들이다. 발전은 시스템이 하는 것이고 인간은 자신의 목표를 실현해가야 한다. 오늘날 대다수 사람들은 생산에서건 소비에서건 자신의 삶의 조건을 스스로 제어하고 조율할 수 있는 힘을 갖고 있지 못하다. 이들의 지위는 작업적 활동의 연결망, 그 밖에서 결정되기 때문이다. 이때의 삶은 황무지로 변한다. 여기에 자율적 영역은 자라나기 어렵다. 자유와 자율을 위한 바탕이 점차적으로 소멸됨으로써 삶의 영역은 광범위하게 식민지화된다.

결 삶의 영역의 식민지화란 그것이 개인적 차원이건 사회적 차원이건, 심리적 차원이건 문화적 차원이건, 스스로 생각하고 판단하길 멈출 때, 자율적으로 결정한 능력을 잃어버릴 때 일어난다. 그것은 이제 마을과 마을, 도시와 도시, 도시와 농촌, 지방과 지방, 국과와 국가 사이에 무차별적으로 적용된다. 이것은 삶의 질적 저하를 광범위하게 초래하지만, 우리나라처럼 사회제도적 기반이 취약한 곳에서 폐해가 더욱 심각하게 나타난다. ²⁵⁹⁾

아도르노는 ‘살아 있다’와 ‘산다’는 다른 것이라고 얘기한다. 살아 있다는 것은 그냥 목숨이 붙어 있는 것이다. 반면에 산다는 것은 꿈을 실현하는 것이다. 삶은 그냥 목숨을 부지하는 것이라고 얘기하면 아무 문제가 없다. 그냥 그렇게 살

258) 김진영, 전게서, p.440.

259) 문광훈, 전게서, p.103.

면 되는 것이다.²⁶⁰⁾ [도판 64] <살아있는 자(Living person)> 는 이러한 의미 맥락에서 제작되었다. 목숨을 부지하며 그저 순응하며 살아가는 현대인의 실상을 표현해 본 작품이다.



[도판64] 김명석, <살아있는 자(Living person)>, 설치, 2017

매스미디어의 급속한 발전으로 인해 우리의 정신은 산업화 되어가고 사실 인간 된 이 정신은 산업생산물과 크게 다르지 않는 생산품이자 상품이라고도 볼 수 있을 것이다. 사실 미디어는 ‘의식산업’ 이고 대부분의 사람들은 자신들의 정신이 미디어에 의해 파괴 될 수 없는 요새라는 잘못된 생각을 가지고 있지만 실제로는 정확하게 이러한 일이 일어나고 있다는 점에서 미디어의 영향력은 더 교활하다고 볼 수 있다. 이처럼 우리의 생각들이 우리 자신의 것이라고 맹목적으로 생각하지만 실제로 우리의 정신이 산업화 되었고 정신의 내용물들은 항상 사회의 산물이었으며 앞으로도 그럴 것으로 보여진다.

왜곡된 정보가 만들어낸 대중의 무지는 언제든지 바로 잡을 수 있지만, 편향된 콘텐츠와 잘못된 사실과 정보에 세뇌된 자신의 무지를 진실이라고 여기고 있는 대중들의 사고는 어떤 방법으로도 되돌릴 수 없다. 물신과 야만, 온갖 쓰레기 정보, 흥밋거리 뉴스, 교양의 상실과 야만적 무질서의 증가, 감정 없는 향락인, 죽도록

260) 김진영, 전개서, p.421.

즐기는 현대인, 이와중에 현대인의 정신의 주권이란 어디에서 오는 것인가. 과연 우리는 ‘살 것인가, 살아질 것인가.’ 하는 문제를 고민해봐야만 한다.



[도판65] 김명석, <살아있는 자
(Living person)> 부분, 2017

결국 내가 ‘나’ 라고 부르는 것은 아도르노의 말에 따르면 사실 ‘나’ 가 아니라 사회의 ‘미미크리(mimikly)’ 라는 것이다. ‘미믹(mimik)’ 이라는 말은 ‘연극’ 이라는 뜻으로 이 말은 내가 살려고 한다는 건 적에게 이기고 싶다는 것이지만 너무 약하다보니 적이 원하는 것이 되어서 살려고 하는 것을 의미한다. 이것이 ‘사회로부터 강요되어서 만들어진 나’ 라는 사실을 철저하게 알 때만 비로소 ‘나는 누구인가’ 라는 질문이 시작될 수 있다는 것이다. 261) [도판 65]은 작품 <살아있는 자(Living person)>의 부분인데, 목숨을 부지하고 미미크리적인 존재로 살아가는 현대인의 모습을 표현해 본 것이다.

반면 미메시스는 모방이라는 의미의 측면에서 ‘미미크리’ 와 얼핏 비슷해 보이지만 다른 것의 가능성을 찾아가려는 의지가 있기 때문에 그와는 다른 의미이다. 약한 것이 자기를 유지하기 위해 강한 것과 관계를 맺지만 그러나 잊지 않는 것이

261) 김진영, 전개서, p.437

다. ‘ 나는 저 강한 것이 되려는 게 아니라 강한 것과 무관해질거야, 강함과 약함의 관계가 없는 삶, 다른 것의 가능성을 찾아갈거야,’ 이렇게 생각하는 것이 미메시스이다.²⁶²⁾



[도판66] 김명석, <증상(Symptom)>, 설치, 2017

사회라는 공적 담론이 불가능해진 오늘날의 사회가 무엇인가를 응시할 수 있는 단 하나의 성찰 공간이 바로 개인이다. 사회의 거짓 권력들이 자기에게 종속시키기 위해 불어넣었던 이데올로기들이 전부 개체들 속에 사실은 저장되어 있다.

[도판 66]의 작품 <증상(Symptom)>은 탈진한 영혼의 증상을 표현한 것이다. 각자 개인에게 각인되고 저장된 이데올로기의 흔적을 ‘증상’ 적인 표현으로 나타낸 것이다.

재독 철학자 한병철(1959~)은 그의 저서 『피로 사회』에서 현대인의 우울증을 초래하는 요인으로 사회의 원자화와 파편화로 인한 유대의 결핍을 들고 있다. 그는 성과사회에 내재한 시스템의 폭력과 이러한 시스템이 심리적 경색을 야기한다

262) 김진영, 전계서, p.438.

고 말한다. 인간을 병들게 하는 것은 후기 근대적 노동사회의 새로운 계율이 된 성과주의의 명령이다. 현대인이 겪는 번아웃과 같은 소진증후군은 다 타서 꺼져버린 ‘탈진한 영혼의 증상’ 인 것이다. 263)



[도판67] 김명석, <dystopia-Powerless>, 2017

[도판 67] <dystopia-Powerless>는 대중에게 무기력함을 유발하는 산업사회의 모습을 디스토피아적 형상으로 표현한 작업이다. “아도르노는 ‘유토피아는 이미 와 있으며 테크놀로지를 통해 혁명, 새로운 세상이 열릴 준비가 이미 다 돼 있다. 그리고 기다리고 있다’ 고 말한다. 다만 우리가 붙잡지 않고 알아볼 줄 몰라서 지나쳐갈 뿐인 것이다. 《성경》에서 나오는 ” 항상 깨어 있으라. “는 이 말은 우리가 깨어나기만 하면 조건은 이미 완성돼 있다는 의미이다. 문제는 언제 깨어나느냐” 하는 것이다. 264) 본 연구자는 누구보다 먼저 깨어있어야 할 영역이 바로 예술이라고 생각하며 그것은 예술의 책무이자 사명과 다를 바 없다고 생각한다.

마르쿠제는 “대중문화가 현실의 고통을 일시적으로 완화시켜 준다면, 예술은 오히려 현실의 고통을 정확하게 표현함으로써 대중화의 기만적 성격을 드러내고 진정한 쾌락을 추구한다” 고 말한 바 있다. 문화산업은 미래의 어떤 가능성에 대해 대책 없이 약속하지만, 그 약속은 모든 사람에게 평등하게 실현될 수 없기 때문

263) 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012, pp. 26-27.

264) 김진영, 전개서, p.348.

에 기만적인 것이라고 할 수 있다.²⁶⁵⁾

사회는 예술 밖에서 존재하는 것이 아니라 예술 속에 침투하고 예술과 하나가 된다. 또한 예술은 현대사회에 있는 위험한 경향을 미래 사회로 확대 투영함으로써 현대인이 무의식중에 받아들이고 있는 위험을 감지하고 드러내야 하며 삶의 순간들을 늘 환기시키는 역할을 해야 한다. 작품은 현실을 부정할 뿐 새로운 현실을 만들어낼 수는 없다. 진정한 예술작품은 고통의 마취제가 되어서도 안 되지만, 고통을 위로하는 유토피아가 되어서도 안 된다.²⁶⁶⁾

제4절 타자와의 비지배적 화해

1. 차이와 상호소통

천변만화(千變萬化)하는 우주만물의 형상이 제각각인 것만큼이나 인간의 마음, 집단의 사고(思考) 또한 각양각색의 모습과 차이가 있다. 그 각각의 관계에서 발생하는 성격의 차이, 생각의 차이, 성향의 차이, 신념의 차이, 민족성의 차이, 이념의 차이는 대립과 다름, 전쟁과 이별 등의 갈등과 분열을 가져온다.

인간의 생(生)이란 타인과 나 사이의 관계이며 그 차이에서 발생 되는 여러 감정과 사건을 몸소 느끼고 희노애락(喜怒哀樂) 속에서 살다가 가는 것이다. 인생을 살아가다 보면 사람들은 ‘인간(人間)’이라는 단어에 ‘間(사이 간)’이 쓰인 연유를 자연스럽게 체감할 만큼 인간의 생이란 ‘인간관계’ 그 자체가 관건이라고 해도 과언이 아니다.

사르트르(Jean Paul Sartre, 1905~1980)의 희곡 『달린 방』에는 ‘만약 지옥이 있다면 그것은 타인이다’라는 대사가 나온다. 인간은 어머니의 뱃속에서 태어남과 동시에 나오는 다른 타인과의 관계 속으로 내던져지는 존재이다. 살아가면서 인간은 타인과 나와서 차이로 인한 갈등과 상처를 무수히 겪게 된다. 타인과 나의 차이에서 오는 갈등은 인간을 한계 상황에 부딪히게 만든다.

인간은 죽기 전까지 끊임없는 인간관계 안에서 발생 되는 조화(調和)와 부조화

265) 권용선, 전계서, p.193.

266) 사회비판과 대안 읽음, 전계서, p.79

(不調和) 사이에서 울고 웃고 다투고 화해하고 만나고 헤어지고 죽이고 살리는, 그렇게 인간관계 안에서 끊임없이 헤매이는 존재이다. 대부분의 인간들은 늘 본인의 입장에서 생각하고 주관의 늪에 빠져서 자신에게는 관대하고 타인에게는 엄격하다. 자신의 행동이나 단점은 환경 귀인으로 합리화하고 타인의 단점이나 실수는 속성 귀인으로 단정하려는 경향이 강하기 때문에 자기 자신은 객관적으로 볼 줄을 모르고 인지상정과 역지사지의 태도를 견지하지 못해 자꾸 타인과의 다름과 분열이 생겨나는 것이다.



[도판68] 김명석, <DIFFERENCE>, 120×400cm, 2018

[도판 68] <DIFFERENCE>는 ‘차이’를 주제를 가지고 제작되었다. 차이라는 간극이 서로 다른 타자와의 관계에서 다름과 분열, 그리고 파멸에 이르게 그러한 형상을 서체적으로 표현해 본 작업이다. 작품의 주제가 차이인 만큼 획선에서 드러나는 감각적 표현도 그에 맞게 추하고 일그러진 형상으로 표현한 것이다. 회색빛 스모그가 가득한 도심에서 각각의 군중들이 다른 모습으로 자기 자신을 주장하고 상처 주는 모습을 연상하면서 표현해 보았다.

각기 서로의 다름을 인정하지 못하고 그것을 반드시 비판하거나 처벌해야 할 ‘틀린 것’, ‘나쁜 것’으로 상정할 때, 거기에는 부조화와 이별과 전쟁이 싹들 수밖에 없다. 누구나 단 한 번 살다 가는 인생을 미움과 전쟁 같은 부조화를 안고 살다가 가는 것은 얼마나 불행스러운 일인가. 인간은 누구나 불완전하고 각각 다르기 때문에 단점이나 결점, 이견 등이 있을 수밖에 없다. 본인과 다른 타인의 특성을 ‘틀리다’, ‘나쁘다’라고 단정 짓는 순간 타인과 나 사이의 부조화와 다름

이 시작된다.

이것은 비단 개인과 개인의 ‘차이’에만 국한되는 문제가 아니다. 지역과 지역 간의 부정적인 갈등이 생겨나고, 나라와 나라 사이의 이념이나 제도에서 오는 분쟁이 발생 되는 것이다. 우리 사회와 지구촌 저변에 깔린 인종 간의 문제, 종교 간의 갈등, 환경의 문제, 이데올로기의 차이 등 인간이 사는 곳에는 곳곳에 ‘차이’의 문제가 산재해 있다.

지그문트 바우만(Zygmunt Bauman, 1925~2017)은 ” 서로를 이해하려는 노력이 창조성의 풍부한 원천이 된다.” 라는 말을 한 적이 있다. 데카르트 이후 자기의식의 확실성으로부터 출발하는 근대 의식철학 패러다임은 주체와 객체라는 근본 구도 속에서 세계를 이해하고자 했다. 그리고 주체-객체 구도를 전제하게 되면, 타인을 포함한 세계 전체, 나아가서는 자기 자신 역시 결국에는 물화된 대상으로 규정될 수밖에 없다. 그렇기때문에 비판이론의 위르겐 하버마스는 의식 철학의 패러다임을 넘어서 주체와 주체 사이의 상호작용, 즉 나와 너의 관계를 행위의 근본 모델로 삼는 ‘의사소통 패러다임’을 도입할 것을 요구하게 된다.²⁶⁷⁾

먼저 하버마스는 포괄적 이성으로서의 의사소통 이성 개념을 제시함으로써 이성의 도구화를 이성의 일면화(극단화)로 규정하면서, 이러한 일면화를 비판할 수 있는 가능성을 확보하였다. 이는 이성의 도구화에 대한 비판과 더불어 포괄적 이성의 구현이라는 과제를 제시함으로써 근대적 이성의 기획을 구제함을 의미한다.²⁶⁸⁾

하버마스는 초기 비판이론의 학제적 연구기획이 의사소통 패러다임 하에서 새로운 방식으로 수행될 수 있음을 보여주고 있다.

언어 활동의 궁극적인 목적은 상호이해이다. 하버마스가 기여한 가장 큰 공적은 인간의 근원적인 활동을 인간과 세계 혹은 인간과 대상이라는 관계로부터 인간들 상호간 소통의 관계로 옮겨놓았다는 점에 있다. 그리하여 우리는 하버마스 이론을 의사소통 이론이라고 집약적으로 표현할 수 있는 것이다. 의사소통 이론의 관점에서 보자면 대상을 객관적으로 관찰하는 전통적 인식론이든 대상을 노동의 대상으로 간주하는 마르크스주의든 둘 다 의사소통의 차원이 결여되어 있다는 점에서 치명적인 한계가 있다. 이러한 자각은 하버마스로 하여금 의사소통 행위야말로 인간의 가장 궁극적인 행위라는 통찰로 이어지게 만든다. 하버마스의 『의사소통 행위 이론』(Theorie des kommunikativen Handelns, 1981)은 그의 의사소통 이론을 이

267) 김원식, 전계서, p.84.

268) 김원식, 전계서, p.95.

론적으로 체계화한 대표적인 저서라고 할 수 있다.²⁶⁹⁾

하버마스는 언어 활동이 일어나는 생활세계에 특별한 의미를 부여한다. 왜냐하면 언어 활동을 통해서 추구하는 상호이해와 소통은 강제적이 아닌 매우 자발적인 방식으로 수행되기 때문이다. 물론 현실적으로 볼 때 우리의 언어 활동에는 편견이나 관습 혹은 이데올로기가 은근슬쩍 침투하여 눈에 보이지 않게 우리의 활동을 강제하고 있을 수도 있다. 따라서 하버마스가 관심을 갖는 것은 이러한 강제나 편견으로부터 자유롭게 상호이해에 도달할 수 있는 언어 활동의 보편적인 조건들이다. 그는 성공적으로 언어 활동을 수행할 수 있는 조건들을 다루며 그것을 ‘보편적 화용론’이라고 부른다.²⁷⁰⁾ 그의 시대 진단은 삶의 질을 둘러싸고 전개되는 새로운 사회운동의 발생을 해명하고, 그 의의를 부여함으로써 실천적 사회운동과의 연계 역시 확보하였다.²⁷¹⁾



[도판69] 김명석, <‘구(口)’- 不 통과 疏通>, 2015

자본주의가 내밀화 되고 심화 되어갈수록 이타(利他)보다는 이기(利己)가 세상을 살아가는 수단이라는 의식이 팽배해지고 개인들의 삶도, 사회의 현상도, 국가간의 관계도 모든 것이 이해타산으로 움직여지는 세태가 작금의 현실이다. 찰리

269) 박영욱, 전계서, p.195.

270) 박영욱, 전계서, p.198.

271) 김원식, 전계서, p.95.

채플린의 말처럼 인간은 ‘욕망하는 존재’이며 또한 아상(我相)을 통해 ‘나다’라고 하는 자아의 존재를 확인해 줄 어떤 특정한 상을 만들어 놓고 끊임없이 그 상에 의지하고 집착하며 ‘나’를 확인하려는 어리석음을 가진 존재이다. 그러한 자신의 아상을 내려놓지 못할 때 타인을 억압하거나 다름이 생겨나게 되는 원리는 주지의 사실이다.

[도판 69] <구(口)- 不通過 疏通>은 입 ‘구(口)’라는 글자를 각기 다른 모습으로 표현하여 서로가 다른 의견을 내고 대화하고 있는 모습을 형상화 한 것이다. 타인의 생각이나 처지를 고려하지 않고 본인 기분이나 이익을 최우선으로 생각하는 극도의 이기심은 결국 부조화를 야기하고 파멸로 치달을 수 밖에 없다. 우리는 행복도 성공도 모두 각자의 마음 그릇 만큼 담을 수 있다는 것을 알아야 한다. 남을 존중하지 않으면 자신도 존중받을 수 없는 것이며 타인을 이해하지 않으면 본인도 이해받을 수 없는 것이다. 아상(我相)과 분별심이라는 집착을 내려놓고 그 어디에도 의지하지 않고 자기 자신으로 평안하게 존재하는 그곳에 타인에 이해가 있고 존중이 있으며 조화와 평화도 가능한 일일 것이다.

심미적 화해의 정신은 오늘날 세계의 지배원리인 도구적 정신에 대응한다. 화해, 행복, 해방은 아도르노 미학의 목표 지점이다.²⁷²⁾ 하버마스의 상호소통 이론은 동양의 화쟁사상과 비교해 볼 수 있다.

자비(慈悲) 없고 이해심 없는 마음에서 개인 간의 불행이 만들어지고 지역 간의 갈등이 조장되고 사회적 불화가 야기되는 것이니 이러한 문제의 해결 방안으로 신라의 원효(元曉, 617~686)가 주장한 화쟁(和諍)사상은 좋은 열쇠가 될 수 있다. 한민족 정신의 근간이 되어온 화쟁사상에는 조화와 융합의 원리가 담겨있다.

화쟁은 모든 현상의 양면을 인정하여 긍정과 부정, 모순이나 대립, 상반되는 두 측면을 역동적으로 파악함으로써 한 체계 속에서 원만하고 균형있게 융합한다는 의미를 담고 있는 사상이다. 이는 타 이념이나 타자를 수용하는 관용의 사상이며, 제 것을 양보하는 양보의 사상이며, 서로를 융화시키는 묘용의 사상이며, 만물을 공평무사한 입장에서 보려는 사상이다. 원효의 이러한 화쟁사상은 대립되는 개인의 문제뿐 아니라 사회의 분열, 나아가 우리 민족의 공통성과 결속력을 회복시켜 줄 대안으로서 손색이 없는 조화의 사상으로 훌륭한 대안이 될 것이다. 이처럼 우리 민족의 심원 깊은 곳에는 분열을 통일로, 갈등을 화해로, 모순을 조화로 이끄

272) 문광훈, 전게서, p.301.

는 정신적인 힘이 있다. 따라서 현대사회의 병폐와 비인간화, 차이와 갈등에서 오는 그러한 제반의 문제를 극복해 나아가는 열쇠는 인간의 마음에 달려있다.



[도판70] 김명석, <SOUL-01>, 72×140cm, 2018

오직 자본주의를 위한 기능주의자만을 배출해내는 교육과 그것이 만능이라는 사회의식 구조는 갈수록 인간의 삶과 사회를 삭막하고 잔혹하게 만들 뿐이다. 인간이 인간을 이해하는 교육, 인간이 타인과 조화로움을 꾀하는 토론, 사회가 조화로운 가치를 추구하는 분위기, 국가 간의 이념과 제도를 존중하는 상생의 태도, 이것이 바로 개인의 삶을 행복으로 가계하고 사회를 조화롭게 만들고 국가 간의 평화를 유지시키는 것이다.

인간관계 안에서, 무지(無知)의 뿌리나 다름없는 자신의 아상(我相)을 지키려다 정작 중요한 자신의 삶을 지키지 못하는 그 한심스러움, 그 이념과 이익을 지키기

위해 자국민의 분열과 민족의 분쟁을 발생시키고야 마는 안타까움, 그러한 인간의 한계를 극복할 방안은 무엇인가. 그것은 서로의 차이를 각자 존중하고 이해하는 포용의 마음이다. [도판 70] <SOUL-01>은 서로의 차이를 인정하고 이해하기 위해 먼저 필요한 포용의 마음, 즉 인간의 영혼을 강화시키는 공감의 필요성을 표현해 본 작품이다.

개인과 개인의 조화로운 연대, 이념을 조화시키는 일, 분열적인 가치관을 화합적인 가치관으로 전환 시키는 일은 인간이 늘 마음을 다잡아 천지자연의 무위자연한 조화의 가르침을 가슴에 새기고 인간의 마음을 화정과 같은 포용, 철저한 자기 객관화의 노력, 모든 걸 이해와 배려의 눈으로 바라봐주는 사랑으로 채워야 가능한 일일 것이다. 마음의 그릇만큼 사랑도, 평화도, 행복도 담을 수 있는 것이다. 이렇게 보면 인간의 삶의 질과 가치를 좌우하는 가장 중요한 관건은 바로 ‘마음’을 다스리는 일일 것이다.

2. 타자를 향한 전율

나 아닌 타자와 만나 교류하면서 이질적인 가운데 동질적인 것의 영역을 넓히고, 동질적인 것 가운데 이질적인 것을 확인하고 인정하는 일, 그럼으로써 상대에 대한 좀 더 넓고 깊은 이해의 바탕을 마련하는 일, 이것이 화해를 위한 심미적 노력이다. 이 화해의 심미적 가능성은 주관과 객관, 개별과 일반 사이의 대립을 지양하려는 노력 속에서 비로소 생겨난다. 예술은 화해의 이념과 깊이 닿아 있는 것이다.²⁷³⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 비판이론의 미메시스적 특성은 타자의 고통에 전율하는 능력에 있다. 이 전율의 능력은 다른 말로 심미적 태도라고 할 수 있는데 미메시스는 자신만의 예고적 관념의 기준에 맞추는 것이 아니라 다양한 관점 시점, 차별에서 차이를 인정하는 태도, 주체의 시선에서 벗어나 나 자신이 객체에 접화되어 나오는 표현인 것이다. 이는 타자의 상상적 복원을 가능하게 한다. 타자에 전율하고 그것을 표현함으로써 그 안에서 화해의 희망이 피어나게 하는 것이다. 고통받는 타자, 이질적인 타자, 우리 안에 있으면서 바깥으로 밀려난 존재들의 고통

273) 문광훈, 전계서, p.168.

과 억압에 대하여 전율하는 시각이 바로 비판이론이 말하는 미학적 태도인 것이다. 즉 미메시스적 예술이란 타자로서 예술에 참여하는 것이며 비동일자의 비참과 고통을 체화하고 동일화 되지 않는 타자에 전율하며 비동일적 사유와 예술의 반성적 변증법을 도모하는 것이다.²⁷⁴⁾

속박과 강제에 전율할 수 없다면 삶에 주체는 없다. 주체가 죽은 삶에서 자유와 해방을 말할 수 있는가? 그럴 수 없다. 결국 전율의 능력은, 다시 말해 심미적 태도는 자유와 해방의 조건이자 삶의 조건이 된다.

[도판 71] <통일(痛一) - 동성동기(同聲同氣) I, II, III >에서 작품 주제인 「통일(痛一)」이라는 단어는 ‘아플 통(痛)’과 불교의 화엄(華嚴)학과 원효가 강조한 일심(一心)사상의 하나를 의미하는 ‘일(一)’로 구성하여 만든 단어이다. 원효의 ‘일심’은 더럽다거나 깨끗하다거나 하는 분별(分別)의 상대적 관점을 벗어난 무차별의 마음이자 하나의 마음을 의미한다. 따라서 이 작품의 의미는 말 그대로 하나 된 마음으로 아파해야 한다는 내용이 담겨있다. 타자의 말에 귀 기울이고 소외된 타자, 이질적 타자의 목소리를 듣자는 의미에서 제작되었다.



[도판 71] 김명석, <통일(痛一) - 동성동기 I, II, III>, 148×207×3cm, 2019

274) 광영운, 「아도르노와 현대미술」, 『미학예술학연구 62집』, 2021.2. p. 153

동양의 일원론적 우주관으로 보면 인간도 만물도 결국 다 같은 하나의 생명 공동체이자 상존하고 상생하는 관계이다. 인간은 나 자신만의 이기심으로, 더 차지하고 좀 더 남보다 더 잘 살기 위해, ‘하나’ 라는 공동체적인 마음을 잃어버렸다. 그리하여 환경파괴와 전쟁과 같은 사태, 양극화와의 심화와 소외, 배제와 무시라는 사회현상이 횡행하게 된 것이다.

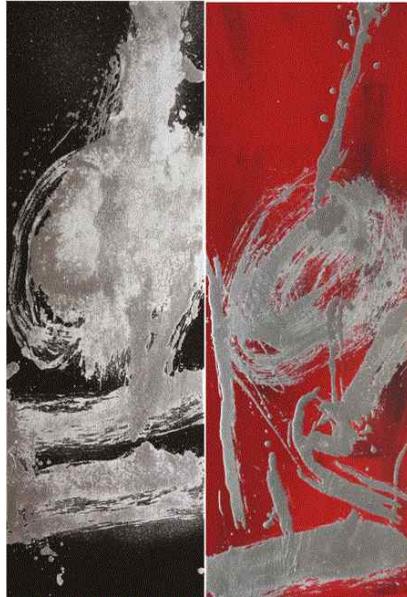
사회에서의 ‘나’ 는 수많은 인연의 결과물이다. 진보의 전제는 타인에 대한 애정이라고 할 수 있다. 나와 다른 타인과의 차이를 ‘나뻘’ 이나 ‘틀림’ 의 시각으로 보지 않고 ‘다름’ 으로 인정하고 공감하고 아파해 줄 수 있는 ‘통일(痛一)’ 한 마음으로 서로의 차이를 바라볼 때 다름이나 전쟁과 같은 비극의 역사는 되풀이되지 않을 것이며, 비로서 ‘통일(統一)’ 을 향한 한 걸음을 내딛게 될 것이다. 분단된 조국의 현실을 하나 된 마음으로 통일해 가야 하는 민족의 과제 앞에서 통일(痛一)의 마음은 더욱 중요하다.

이러한 ‘통일(痛一)’ 의 마음은 『맹자(孟子)』, <공손추편(公孫丑篇)>에 나오는 ‘측은지심(惻隱之心)’ 이라는 말과도 상통한다. 인(仁)은 유학(儒學)에서 자기 한 몸을 넘어 자신의 세계를 확장 시키는 데 작용하는 덕(德)이며 나에게서 타인에게로 퍼져가는 관심과 사랑이라고 할 수 있다. 맹자는 측은지심(惻隱之心)이 인의 단서이며 타인의 불행을 남의 일 같지 않게 느끼는 마음, 인간과 인간 사이를 잇는 마음, 현대어로 표현하면 사랑이라고 할 그 마음이 바로 동정심이라고 생각했다. 동정심을 가지고 있으므로 인간은 자신 안에만 갇히지 않고 타인의 느낌이나 고통을 공감하며, 그럼으로써 나를 보살피고 내 가족을 보살피듯이 타인을 보살핀다. 이러한 마음을 자신에서 가족, 타인, 사회, 민족, 환경, 세계어로 확장하여 그 영역을 확대해 나가면 이 세상에 사랑하지 않는 존재는 하나도 없게 될 것이다.

나와 다른 타자의 고통에 전율할 수 있다면 인간은 새로운 주관성 또는 주체성의 탄생을 경험할 수 있고, 이런 경험을 통해 타자성의 영역으로 들어설 수 있다. 소외되고 억압된 이질적 타자의 고통에 대한 향한 전율은 좀 더 나은 삶과 사회를 향한 필수적인 방향성이다. 이기와 배타, 무시와 배제가 만연하는 사회는 결코 건강한 유토피아가 될 수 없다.

[도판 72] <차이-사랑>은 서로 다른 이질적 타인들이 만나 살아가는 사회와 삶에도, 인간이 지배의 대상으로 간주한 대자연이라는 타자와도 공존하고 상생하기

위해서는 사랑의 마음이 필요하다는 의미가 담긴 작품이다. 예술가는 나와 다른 색깔을 지닌 타자의 마음에도 전율할 수 있어야 한다. 그것은 모든 것을 사랑하는 마음이어야 가능할 것이다. 특히 지금 시대, 우리 민족이 풀어야 할 숙제인 분단의 문제 또한 냉전 이데올로기의 차이로 인한 비극이다.



[도판72] 김명석, <차이-사랑>, 2018

타자성은, 그것이 기존의 현실에는 없다는 것, 그래서 이 현실과 전적으로 다르다는 점에서, 적어도 현실을 반성하고 이보다 더 나은 현실을 고민하는데 있어 의미 있는 어떤 자극이 될 수 있을 것이다. 그러므로 예술의 의미는 전율의 능력을 키우는 것, 다시 말해 타자에의 개방적 태도를 키우는 데 있다. 이때의 개방적 태도는 화해의 마음에 의해 추동 된다.²⁷⁵⁾

예술의 심미적 태도는 나와 다른 이질적 타자를 배척하는 것이 아니라, 공감과 화해 그리고 소통의 열린 자세일 때 가능하다. 진정한 주체는 이러한 예술의 심미적 태도를 통해 타자를 이해하고 공감하며 화해해 가면서 자기 자신을 형성해 가는 것이다.

275) 문광훈, 전게서, p.383.

3. 비동일자로서의 자연과 예술

근·현대에 이르는 자연에 대한 인간의 지배자적 인식은 인간과 자연의 관계를 뒤틀리게 만들어 놓았다. 끝을 모르는 소유욕과 인위적 유위(有爲)의 추구를 일삼는 현대인의 물질문명은 자연을 지배와 파괴의 대상으로 전락시켜왔다.

모든 기술적 진보에 대한 신념이기에 자연을 극복의 대상으로 보았다. 한때 모든 아름다움의 근원으로 여겨졌던 자연이 모더니즘 예술에서 감쪽같이 사라진 것은 바로 이 때문이다. 하지만 최근 자연이 미학의 주제로서 복귀하고 있다. 그러한 이유는 무엇보다도 자연환경의 파괴가 인간의 신체에 곧바로 보복을 가할 정도에 이르렀다는 인식에서 출발한다. 세계 곳곳에서 일어나는 기후재앙 뿐 아니라 최근 인류에게 밀어닥친 팬데믹 ‘코로나-19’를 통해 우리는 자연환경의 파괴가 인간의 신체에 곧바로 보복을 가할 정도에 이르렀다는 것을 우리는 몸소 체험하였다.

우리는 복종하지도 지배하지도 않는 자유의 정신을 자연으로부터 배워야한다. 바이러스는 세계 각국에서 수많은 사람들의 생명을 앗아 갔다. 학자들은 지구 생태계 파괴가 코로나19 사태의 원인이라는 데에 의견의 일치를 보이고 있다. 생태계 파괴가 원인이라는 관점에서, 코로나19 사태와 같은 대재앙도 『계몽의 변증법』의 자연지배의 변증법적 시각을 빌려서 해석될 수 있다. 인간이 외부 자연을 지배하는 외적 자연지배와 이 과정에서 인간이 자신의 본성을 스스로 포기하는 내적 자연지배의 변증법이 진행되면서 생태계가 파괴되고, 이와 동시에 인간이 자신의 행위에 대해 자기 자각을 하는 성찰적 태도를 상실함으로써, 오로지 경제적 합리성에만 집착한 결과로 출현한 것이 바로 코로나-19와 같은 사태라고 볼 수 있기 때문이다.²⁷⁶⁾

자연은 타자성의 총체성이므로 지배 없는 삶의 화해적 상태를 상기시킨다. 근대 이후의 합리화 과정은 인간의 자연지배를 강화하는 인공화-기계화-산업화-사물화의 거대한 과정이었다. 이 과정 속에서 인간은 한편으로 이전의 신화적 속박과 공포로부터 벗어나게 되었지만, 다른 한편으로는 합리성의 신화화로 말미암아 새로운 예속의 길로 들어서게 되었다. 예술은 삶의 이런 전반적 산문화(散文化)에 대한 표현적 반성이라고 할 수 있다. 그것은 자연미를 기억하고 표현함으로써 합리

276) 문병호, 전게서, p.12.

화의 과정 속에서 놓쳐버린 것, 덧없이 사라져 더 이상 파악되지 않는 것을 드러낸다.²⁷⁷⁾

예술은 자율적 형식법칙을 통해 세상에 대해, 상품적 등가원리가 지배하는 현실의 부정성(不正性)에 대해 부정적(否定的)으로 대항한다. 그러나 이때의 발언은 직접 행해지기보다는 비유와 상징을 통해 이루어진다. 즉 예술의 부정성은 우회적으로 행해진다. 그것은 말을 에둘러 함으로써, 줄임으로써 또는 심지어 말 없음 속에서 우리에게 말을 건다. 침묵을 통해 말을 하는 대표적인 것은 자연일 것이다.



[도판73]
 김명석, <上善若水>,
 2019

자연의 이미지는 지배의 질서가 아니라 비지배의 질서를 침묵 속에서 암시한다. 비지배의 질서란 화해를 뜻하고, 행복은 이런 비지배적 화해로부터 생겨난다. 예술은 자연의 화해적 이미지를 표현을 통해 현실 안으로 불러들인다. 이때 표현은 단

277) 문광훈, 전개서, p.258.

순히 부재하는 가상의 현실성만을 상기시키지는 않는다.

동양철학에는 인문학의 가장 빛나는 사유인 놀라운 통찰과 거기에 깃든 비판적 예술정신을 만날 수 있다. 불교의 이론에 따르면 우주는 이미 법계이다. 우리는 그 법에 벗어날 때 고통을 받게 된다. 모든 것은 공평하다 객관적이고 공의롭다. 처음부터 자연도 인간도 존재 자체가 법인 것 만법이라고 한다, 순리를 따르는 삶이란 우주의 법계대로 살아간다는 의미이다. 그것이 진리탐구의 목적이다. 우주의 법의 이치를 깨달아 순리에 맞게 살면 고통스럽지 않다.

진선미의 좁고도 위태로운 길은 인간사를 지배하는 번덕스러운 느낌과 견해와 이해관계의 수천 가지 장애를 넘고 또 넘고 또 넘어야 한다. 이 불가해한 삶의 총체성 앞에서 무지와 욕망을 줄여가는, 생각 없음의 당연하고도 평범한 악을 줄여가면서 인간다움을 입증해가는 하나의 고귀한 방식, 이것이 예술의 방법이다.” 278)

노자의 ‘도법자연(道法自然)’은 사람은 땅을 본받고(人法地), 땅은 하늘을 본받고(地法天), 하늘은 도를 본받고(天法道), 도(道)는 스스로 그러함(自然)을 본받음을 의미한다. 인간이 본받고 순응해야 하는 우주의 질서, 즉 최고의 궁극적 질서는 자연임을 말하는 것이다. 자연은 천지만물이 감응하는 거대한 생명체이다. 자연이 보여주는 무위(無爲)는 어찌보면 위(爲)의 극치라고도 볼 수 있다. 예를 들면 물(水)은 겸양과 덕성, 그리고 자비의 모습을 두루 갖추고 최상의 도(道)의 모습을 보여준다.

[도판 73은]의 명제는 <상선약수(上善若水)>이다. 상선약수라는 의미는 최고의 선은 물과 같다는 뜻으로 노자(老子)에 의하면 ‘물은 만물을 이롭게 하면서도 다투지 않으며 못 사람들이 싫어하는 낮은 곳으로 흘러간다. 오로지 다투지 아니하니 허물이 없다’ 그러므로 도(道)에 가깝다는 의미이다. 이는 현대인이 자연을 소유물로 간주한 채 인류가 살아가야 할 터전인 자연을 파괴하고, 자본주의가 수단과 방법을 가리지 않고 무한경쟁으로 치달는 모습과 상반된다.

불교 연기론(緣起論)²⁷⁹⁾의 가르침처럼 하늘과 땅 사이에 존재하는 모든 것이 인

278) 문광훈, 전계서, 참조.

279) 연기(緣起): “여러 가지 원인으로 생긴다는 인연의 이치를 의미하는 불교교리. 연기는 여러 가지 원인에 의하여 생기는 상관관계의 원리이다. 연기란 인연의 이치를 말하며 이를 차연성(此緣性)이라고 하는데, 현상의 상호 의존관계를 가리킨다. 현상은 무상하며 언제나 생멸(生滅), 변화하는 것이지만, 그 변화는 무궤도적(無軌道的)인 것이 아니라 일정한 조건하에서는 일정한 움직임 가지는 것이며, 그 움직임의 법칙을 연기라 한다. 이 법칙은 부처의 출현과는 관계없이 법(法)으로 결정되어 있는 차연성의 것이다. 연기설의 가장 기본적인 것은 “이것이 있으면 그것이

연으로 서로 연결되어 있어서 다른 것의 도움 없이는 개별 생명체가 살아갈 수 없다. 즉 인간과 만물은 거대한 우주적 생명의 그물 안에서 공존하고 있는 것이다. 우리는 물과 자연이 보여주는 부쟁(不爭)의 덕(德)을 마음에 새기고 다투지 않고 비우며 조화롭게 상존해 나아가야 할 것이다.

사실 ‘진실한 인류’는 죽어가고 있는 게 아닌가. 그러나 ‘위험 속에서 구원자가 자란다’라는 말이 있다. 그렇다면 무엇이 죽어가는 인류를 구할 것인가. 살아있는 것까지도 사물로 취급하는 현대인과는 달리, 영화 「아바타(Avatar)」²⁸⁰⁾에 나오는 판도라 행성의 원주민은 무생물에게까지 생명을 부여하고 그들과 조화롭게 살아간다.



[도판74] 김명석, <天地人>, 366×200cm, 2019

있고, 이것이 생기기 때문에 그것이 생긴다. 이것이 없으면 그것이 없고, 이것이 멸하기 때문에 그것이 멸한다.”라는 불설(佛說)에 근거를 두고 있다. 이 말의 뜻은 조건에 의하여 생기는 현상의 법은 그 조건을 없애므로써 모두 멸할 수 있는 것이라는 것이다. 원시 경전 속에서 “연기를 보는 자는 법을 본다. 법을 보는 자는 연기를 본다.”라든가 “연기를 보는 자는 법을 본다. 법을 보는 자는 나(佛)를 본다.”라고 되어 있는 것이 그것이다. 원시불교에서 대승불교에 이르기까지, 인도·우리 나라·일본 등의 모든 불교국가에서는 이 연기설을 그 중심사상으로 삼고 있다.“

한국학중앙연구원, 「연기 [緣起]」, 『한국민족문화대백과』

280) 아바타(Avatar) : 2009년 제임스 카메론 감독이 만든 SF, 판타지 영화로 지구 에너지 고갈의 문제를 해결하기 위해 판도라 행성으로 향한 인류가 그 행성의 원주민인 ‘나비족’과 대립하면서 펼쳐지는 이야기를 다루고 있다. 여기서 아바타는 인간과 ‘나비족’의 DNA를 결합해 만들어졌으며 ‘링크룸’을 통해 인간의 의식으로 원격 조종할 수 있는 새로운 생명체이다.

[도판 74]는 동양의 천지인(天地人)사상을 형상화 한 것이다. 동양은 자연을 지배의 대상으로 보지 않고 합일(合一)의 대상으로 보았다. 아도르노의 말처럼 “자연에 대한 미메시스로 향해가는 것이 이성의 합리성과 그 한계를 넘어설 수 있다.” 예술은 자연의 화해적 이미지를 표현을 통해 현실 안으로 불러들인다. 이때 표현은 단순히 부재하는 가상의 현실성만을 상기시키지는 않는다. 비동일자 자체를 인정하고자 하는 이와 같은 사고에 입각할 때 자연은 모든 타자를 위한 단순한 이름으로서, 그 안에 내재한 수수께끼같은 성격이 그대로 예술에 요청된다는 것이다. 281)



[도판75] 김명석
 <FORMATION>,
 70×140, 2021



[도판76] 김명석, <ESCAPE> ,
 70×90, 2021

자연에 귀 기울이면 자연은 우리에게 어떻게 살아야하는 지를 가르쳐 준다. 노

281) 김문환, 전게서, pp. 70-71.

자(老子)의 ‘물은 고이면 썩는다. 물이 끊임없이 움직일 때 비로소 물의 선(善)은 드러나는 것이라’는 말처럼 자연 그대로의 커다란 긍정에 몸을 맡기고 있어야 한다.

자연은 역사에 포섭되지 않고 사유를 비판할 수 있는 힘을 보여주며, 개념적으로 규정할 수 없는 ‘전체로서의 세계’를 의미한다. 자연은 계몽이 만들어낸 체계로서의 현실을 바꿀 수 있는 가능성 지대이다. 계몽은 ‘주체 속에 있는 자연’, ‘근원으로서의 자연’을 기억해냄으로써만 지배 일반에 맞서고 스스로를 완성해 갈 수 있다.²⁸²⁾

예술은 비존재자의 기억과 이러한 기억의 표현을 통해, 그리고 작품의 표현 속에 암시되는 화해와 행복을 통해, 기존 질서에 대한 저항이 되어야 한다. 위의 [도판 75] <FORMATION>, [도판 76] <ESCAPE>, 두 작품은 연구자가 생각하는, 예술이 가져야 할 비동일자로서의 태도를 형상화 한 작품으로 ‘탈주(ESCAPE,)’와 새로운 ‘생성(FORMATION,)’을 의미한다. 관리되는 총체성의 사회 안에서 예술가의 규정되고 고정된 틀에서 벗어나려는 자율성의 추구와, 사회의 그늘을 아파하는 예술의 비판정신은 끊임없는 ‘탈주’와 ‘생성’ 그리고 재영토화를 지향한다. 예술의 표현과 비판 정신이 그 자체로 역사에의 참여가 되는 것도, 이러한 저항과 탈주를 통해 예술이 새로운 질서를 생성하고 더 나은 가치를 창출하기 때문이다.

282) 권용선, 전개서, p.95.

제6장 결론

이상으로 본 연구에서는 비판적 예술정신의 가치를 규명하기 위해 독일 프랑크 푸르트학파의 비판이론과 아도르노의 미학(미메시스론)을 중심으로 알아보고 연구자 작품의 표현 형식의 구조와 비판의식을 중심으로 하여 연구작을 분석하였다.

자연을 인공화, 비품화 해 온 서양의 형이상학에 근거한 인류의 역사는 계몽의 그늘과 타자를 모르고 인정하지 않는 데서 오는 실패의 역사였다.²⁸³⁾ 비판이론이 근대의 계몽, 즉 과학적 실증주의를 비판한 이유는 과학이 인류에게 좀 더 편리한 생활을 가져다주는 데는 하였지만, 계몽은 그에 못지않은 야만적 한계를 드러내었기 때문이다. 그 야만적 한계란, 자연파괴, 식민지 쟁탈, 전쟁, 학살, 홀로코스트, 인종차별, 민족차별, 문화산업의 상품 이데올로기, 물질화, 양극화, 여성 및 소수자 차별 등의 문제라고 할 수 있다.

비판이론의 핵심적 내용은 ‘전체주의’와 동일화의 문제, 이성의 도구화 문제, 문화산업 비판, 물화와 순응의 문제 등으로 요약될 수 있다. 상품물신적 현대 사회 안에서 순응을 통해 정신은 사물화에 저항하기보다는 스스로 상품적 세계의 일부로 편입된다. 정신 역시 산업사회의 상품적 성격을 내재화하는 것이다. 그리하여 오늘날 삶의 의미는 상품세계를 채우는 무수한 익명성에 어떤 식으로든 종속되는 것을 피하기 어렵게 된다.

관리되는 체제와 문화산업의 이데올로기가 야기하는 순응강제(Anpassungszwan) 아래 개인이 처한 ‘무기력’은 이제 현대인의 삶의 순리처럼 작동하고 있는 것처럼 보인다. 가중되는 순응강제 속에서 현대의 주체는 자기 안의 이질성과 차이를 상실한 동일화된 주체이다.

비판이론이 희망하는 사회는 동일화의 원리가 작동하지 않는 사회이다. 끊임없는 반성과 자기비판이 없다면 인류 사회는 언제든 또다시 야만으로 전락할 수 있다. 현시점에도 벌어지고 있는 국가 간의 전쟁에 의해 무수히 많은 민간인들이 죽어가고 있을 뿐만 아니라, 그로 인한 야기되는 피해 또한 전 지구촌이 함께 떠앉고 있는 실정이다. 이처럼 ‘야만’이란 여전히 동시대에도 진행 중이다.

비판이론의 아도르노는 이러한 인류가 당면한 문제를 해결하는 희망의 가능성을

283) 권택영 저, 「라캉 .장자 .태극기」, 민음사, 2003, p.240.

‘예술’에서 찾는다. 아도르노의 미학에서 부정성과 비동일성, 그리고 비개념성은 ‘진리’의 다른 이름이다. 이는 예술의 진리이기도 하다. 예술의 이미지는 지금 있지 않은 것을 상기하고 상기시킨다. 따라서 예술작품의 목적은 규정되지 않는 것의 규정됨이라고 할 수 있다. 예술의 부정성은 자신의 형식 법칙과 자율성을 통해 가능하다.

예술은 굳어진 관념과 이분법적 사고에서 벗어나 의미를 환기 시키고 상식을 벗어나, 자율적 형식과 모순에 대하여 문제 제기를 던질 수 있어야 한다. 잘못된 사회 안에서 예술이 비판 정신을 잃고 시류에 합류하고 오히려 부조리를 직시하지 못하도록 만드는 마취의 역할을 하게 된다면, 우리는 그것을 진정한 의미의 예술 정신이라고 보기 힘들 것이다.

특히 비판이론의 미학에서, 예술가의 창작 태도를 의미하는 ‘미메시스’는 억압되고 소외된 이질적 ‘타자’의 고통에 공감하고 전율하는 몰아일체적인 태도를 의미한다. 그런데 비판이론의 미메시스가 고대의 미메시스와 다른 점은 ‘비판적 태도와 반성’을 가진 미메시스라는 점이라고 할 수 있다.

예술과 철학의 비판정신이 궁극적으로 추구하는 것은 이 ‘다른 것의 가능성’이다. 모든 것을 동일화하는 현대사회 속에서 예술가는 비판적 성찰 주체로 깨어 있으면서 끊임없이 자신과 사회를 구별하고 그것과의 차이를 주장해야 한다. 예술은 대중에게 현대사회의 모순과 부정성을 보여주고 그들로 하여금 그 끔찍한 삶의 조건에 계속 깨어있게 해줌으로서 인간의 삶과 사회를 정화시키는 역할을 해야 한다.

인간 내면의 진정한 성찰은 뒤로 한 채 설 새 없이 흘러나오는 거짓 광고, 기만과 억압, 착취와 내밀화 된 폭력이 보다 다양하고 교활한 형태로 유지, 진행되고 있는 이 시대에 인간의 자유와 존엄성을 찾는 작업은 결코 시대착오적인 과거형이 아니다. 그것을 낡았다고 규정하는 주장이야말로 너무나도 오랫동안 되풀이 되어 온 ‘낡은 것’이다.

이러한 사회에서 예술이 마땅히 취해야 할 태도는 ‘사회의 영원한 타자(他者)’로 남아 현 시대를 증거하고 세상이 달라질 수 있다는 가능성을 암시해야 한다. 그것이 중요한 이유는 바로 이러한 ‘암시’가 혼돈과 잿빛의 시대에 예술이 존재하는 이유이기 때문이다.

흔히 예술을 ‘세상을 바꾸는 영혼의 노래’라고 한다. 이 말은 예술이 우리 사회에 대한 반응이며 세상을 변화시키는 행위라는 의미이기도 하다. 예술은 또한

그 자체가 인간의 역사이고 시대적 산물이다. 오직 돈이나 빵만이 이 사회와 인류를 구제할 수 있는 것은 아니다. 예술가라면 적어도 자기 시대의 그늘을 아파하고 자신이 살아가는 이 세계의 문제에 대해 고민하여야 한다고 생각한다. 그러한 예술가의 문제의식과 비판정신은 더 나은 상태로 이행하려는 지향성을 내재하고 있기에 윤리적일 수 있으며, 지금보다도 더 나은 삶과 사회, 더 올바른 지구와의 공존으로 갈 수 있는 길을 제시할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 1차 문헌 및 번역서

老子, 『道德經』

石濤, 『大條子題畫詩跋』

게르하르트 슈베펜호이저 지음, 한상원 옮김,

『아도르노, 사유의 모티브들』, 에디투스, 2020,

기 드보르 지음, 유재홍 옮김,

『스펙타클의 사회(La societe du spectacle)』, 울력, 2014

닐 포스트먼 지음, 홍윤선 옮김, 『죽도록 즐기기』, 굿인포메이션, 2009,

막스 호르크하이머 지음, 박구용 옮김, 『도구적 이성 비판』, 문예출판사, 2006

마틴 제이 지음, 노명우 옮김,

『변증법적 상상력 - 프랑크푸르트학파와 사회연구소의 역사, 1923~1950』

동녘, 2021

스튜어트 제프리스 지음, 강수영 옮김,

『프랑크푸르트학파의 삶과 죽음』, 인간사랑, 2019

사이토 고헤이 지음, 김영현 옮김, 『지속불가능 자본주의-기후위기시대 자본론』,

다다서재, 2020

아놀드 하우스 지음, 백낙청·염무웅 옮김,

『문학과 예술의 사회사 4』, 창작과비평사, 1993

악셀 호네프 지음, 강병호 옮김, 『물화』, 나남출판사, 2006

아도르노·호르크하이머 지음, 김유동 옮김, 『계몽의 변증법』, 문학과지성사, 2003

아도르노 지음, 홍승용 옮김, 『부정변증법』, 한길사, 2003

———, 문병호 옮김, 『아도르노 강의록 - 미학 강의 1』, 세창출판사, 2014

올더스 헉슬리 지음, 안정호 옮김, 『멋진 신세계』, 소담출판사, 2015

장 보드리야르 지음, 배영달 옮김, 『사물의 체계』, 백의, 1999.

저우스펀 지음, 서은숙 옮김, 『중국화인열전-서위』, 창해, 2005

질 들뢰즈 지음, 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 민음사, 2002

카이 함머마이스터 지음, 신혜경 옮김,

『독일 미학 전통-바움가르텐부터 아도르노까지』, 이학사, 2013

크리스토프 도미노 지음, 성기완 옮김, 『베이컨-회화의 괴물』, 시공사, 2008

크리스토프 볼프, 군터 게바우어 지음, 최성만 옮김,

『미메시스 - 사회적 행동 - 의례와 놀이 - 미적 생산』, 글항아리, 2015
 츠베탕 토도로프 지음, 류재화 옮김,

『고아-계몽주의의 그늘』, 아모르문디, 2011

H, 마르쿠제 지음, 박병진 옮김, 『일차원적 인간』, 한마음사, 2009

Philip Smith 저, 한국문화사회학회 옮김, 『문화이론- 사회학적 접근』, 이학사,
 2008

2. 국내 문헌

강신주, 『구경꾼 VS 주체』, 오월의 봄, 2020

강준만, 『세계문화사전: 지식의 세계화를 위하여』, 인물과 사상사, 2005

권용선, 『이성은 신화다 - 계몽의 변증법』, 그린비, 2011

권택영, 『자크 라캉의 자연과 인간』, 한국문화사, 2010

김문환, 『비판이론의 예술이해』, 이학사, 2017

김원식, 『배제, 무시, 몰화 - 한국사회를 바라보는 세 가지 시선』,
 사월의 책, 2015

김진영, 『상처로 승수하는 법』, 한겨레출판, 2021

문광훈, 『아도르노와 김우창의 예술문화론』, 한길사, 2006

—, 『가면들의 병기창, 발터 벤야민의 문제의식』, 한길사, 2014

문병호, 『호르크하이머와 아도르노의 <계몽의 변증법> 읽기』, 세창출판사, 2021

박영욱, 『보고 듣고 만지는 현대사상』, 바다출판사, 2016

박정태, 『철학자 들뢰즈, 화가 베이컨을 말하다』, 이학사, 2012

박치완, 『이데아로부터 시뮬라르크까지』, 한국외국어대학교 출판원, 2016

박찬국, 『원효와 하이데거의 비교연구』, 서강대학교 출판부, 2010

신혜경, 『벤야민&아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2009

이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, 풀빛, 2005.

- , 『아도르노: 현실이 이론보다 더 엄정하다』, 한길사, 2015.
- 이주현, 『미술로 보는 21세기』, 학고재, 2000
- 전경갑, 『인간 소외의 성찰』, 푸른사상, 2019
- 정해성, 『매혹의 문화, 유혹의 인간』, 푸른사상, 2017
- 조민환, 『동양의 광기와 예술』, 성균관대학교 출판부, 2020
- 진중권, 『현대미학강의-송고와 시울라르크의 이중주』, 아트북스, 2003
- 사회비판과대안 엮음, 『프랑크푸르트학파의 테제들』, 사월의 책, 2012
- 안건훈, 『이분법적 사고방식-그특성과 문제점』, 서광사, 2012
- 오길영, 『포스트미메시스 문학 이론』, 느티나무 책방, 2018
- 이현해, 『독일미술가와 걷다』, 마로니에 북스, 2017
- 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004
- 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012
- , 『아름다움의 구원』, 문학과 지성사, 2016

3. 논문

- 곽영윤, 「전율과 강화 : 아도르노와 리오타르의 송고 개념에 관하여」, 『미학예술학연구 제 56호』, 한국미학예술학회, 2019
- , 「아도르노와 현대미술」, 『미학예술학 연구, 62집』, 한국미학예술학회, 2021.
- 김귀석, 『아도르노 부정성의 미학연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2001
- 김누리, 「아도르노의 교육담론」, 『독일언어문학 제 78집』, 2017
- 김명석·김종경, 「석도의 불사지사론의 현대적 해석에 관한 소고」, 『문화예술 산업연구소 논문집 제 13권』, 조선대학교 문화예술산업연구소 2013
- 김민수, 『‘부정변증법’에서 부정의 의미』, 건국대학교, 석사논문, 2006
- , 『아도르노 미학에서 자연미에 관한 연구』, 건국대 박사학위논문, 2011
- , 『아도르노의 미학에서 자연미에 관한 연구』, 건국대학교 대학원 박사학위논문, 2011
- 김석수, 「칸트에 있어서 자연미와 예술미」, 『새한철학회 61』, 2010
- 류도향, 『총체성과 비판-아도르노의 심미적 총체성에 관하여』,

- 전남대학교 박사학위논문, 2014
- 박구용, 『에코의 비극: 우리안의 타자 철학』, 『사회와 철학 17집』, 사회와 철학연구회, 2009
- , 『자율예술과 복제예술의 변증술』, 『사회와 철학 제26집』, 사회와 철학연구회, 2013
- 반성완, 『비판이론의 미학- 아도르노』, 『인문논총』, 1997
- 심은, 『아도르노의 부정적 참여예술론』, 서울대학교 석사학위논문, 2021
- 서기문, 『현대미술과 문화산업에 관한연구-아도르노의 예술이론을 중심으로』, 조선대학교 박사학위논문, 2008
- 신정순, 『아도르노의 미메시스를 통한 근대적 주체반성』, 홍익대학교 석사학위논문, 2005
- 심대원, 『사진과 예술의 물화 현상 연구 - 아도르노의 이론을 중심으로 팝 아트와 포스트모더니즘 예술 분석』, 중앙대학교 박사학위논문, 2016
- 유현주, 『아도르노의 열린 미학적 방법론 예술적 기술의 현재적 재구성』 한국미학예술학회 30 . 2009
- , 『아도르노 미학에서의 ‘기술(Technik)’』, 홍익대학교 박사학위논문, 2009
- , 『아도르노의 고통의 미학에서 바라본 현대예술에서의 폭력의 이미지』, 『인문학연구 41집』, 2011
- 이병진, 『문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론』, 『뷔히너와 현대문학20』, 한국뷔히너학회, 2003
- 이병탁, 『아도르노의 경험비판-비동일성의 경험과 전율로서의 미적 경험』, 경북대학교 박사학위논문, 2012
- 이아름, 『아도르노 미학의 송고개념연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2021
- 이원숙, 『미메시스(Mimesis)로서의 문학과 미술 - 루카치미학의 리얼리즘을 중심으로』, 『새한철학회 59』, 2010.
- 이주영, 『미메시스의 관점에서 본 문학과 미술의 관계』 『한국미학예술학회 16』, 2002.
- 이주향, 『포스트주의와 주체 in 프랑스철학과 우리』 당대, 1997
- 이하준, 『문화의 야만성 비판의 비판-아도르노의 베블런 다시 읽기』,

- 『 동서철학연구 85호 』 , 2017
- 원준식, 『아도르노의 미메시스론 연구』 , 흥익대학교 박사학위논문, 2006
- 전종주, 『필획의 재해석과 현대적 변용』 , 조선대학교박사학위논문, 2015
- 정대환, 「상품의 물신적 성격」 , 『과학연구』 , 24집, 2002
- 최송아, 『자연미와 심미적 미메시스-아도르노 미학이론을 중심으로』 ,
전남대학교 석사학위논문, 2008
- 하영진, 『이데올로기 비판으로서의 문학과 예술』 ,
경북대학교 박사학위논문, 2011
- 홍범석, 『아도르노의 문화산업 비판과 송고연구』 ,
전남대학교 석사학위논문, 2021

4. 전시 도록

- 가나아트, 『 UNG-NO LEE 展 』 , 가나아트, 서울, 1994.
- 국립현대미술관, 『미술관에 흠 한국 근현대 서예전 』 ,
국립현대미술관 덕수궁, 서울, 2020
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘현실의식과 서예술의 실천’ 」 ,
학생교육문화회관, 광주, 2009
- 김명석, 「김명석 개인전, watching you」 , 금호갤러리, 광주, 2013
- 김명석, 「김명석 개인전, 'PUPPET SHOW'」 , 하나로갤러리, 서울, 2013
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘멋진 신세계’ 」 , 광주시립미술관 금남로 분관, 2014
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘MISSING BRAIN’ 」 , 갤러리-D, 광주, 2015
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘유토피아와 실제의 사이’ 」 , 모건미술관, 구례, 2017
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘調和不調和’ 」 , 모건미술관, 순천, 2017
- 김명석, 「김명석 개인전, ‘痛一’ 」 , 남도향토음식박물관, 광주, 2018
- 김명석 외, 『한청서맥 展, ‘자연에서 배우다’ 』 , 시민갤러리, 전주 , 2021
- 이응노 미술관, 『이응노와 유럽의 서체추상 展』 ,대전 , 2016.10
- 예술의 전당, 『이노우에 유키치 展』 , 서울 예술의 전당 서예관, 서울, 1999.06
- 전종주, 『목인 전종주 개인전: 釣月堂補壁展』 , 순천문화예술회관, 2015, 12

5. 칼럼 및 사전류

- 김덕영, 「김덕영의 사상의 고향을 찾아서」, 한겨레, 2013
- 김우창, 「어느 소박하고 깊은 삶」, 김우창 칼럼, 경향신문
- 박성식, 「내 모습 가련하다, 팔팔조도」, 경남도민신문, 2019, 08.22
- 박애자, 「지구 온난화 북극 해빙, ‘고대 미생물의 부활’ , 제2 코로나 또 온다」, medicopharma, 2021.08.25
- 박희숙, 「명성 개의치 않고 파격적 새로움 추구한 거장」, 국방일보, 2022.01.25
- 서동욱, 「서동욱의 세계의 산책자-(12)예술이란 무엇인가.」
문화일보 문화지식카페, 2020
- 서준호, 「현대미술, 자본주의의 밑무늬」, 『동양일보』, 2022.05.22
- 이원국, 「지구 온난화, 감염병 경계도 무너뜨렸다」, 헬스경향, 2020.09.25
- 함정임, 「함정임의 세상풍경 - 새로운 천사는 어디에」, 경향신문, 2016.01.19
- 교보문고, 『해외저자사전』
- 월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』, 주)월간미술, 2018
- 철학사전편찬위원회 외 30인 저, 『철학사전』, 중원문화, 2009
- 한국중앙학연구원, 『한민족 대백과사전』