[UCI]I804:24011-200000234092

*2007*年 *2*月
碩士學位 論文

아르놀트 하우저의 예술사회학과 “예술과 사회”의 문제

朝鮮大學校 大學院
美學美術史學科
白 哲 賢

아르놀트 하우저의 예술사회학과 “예술과 사회”의 문제

"Art and Society" in Arnold Hauser's Sociology of Art

2007年 2月 23日

朝鮮大學校 大學院

美學美術史學科

白 哲 賢

아르놀트 하우저의 예술사회학과 “예술과 사회”의 문제

指導敎授 朴 廷 基

이 論文을 美學美術史學 碩士學位申請 論文으로
提出함

2006년 10월

朝鮮大學校 大學院

美學美術史學科

白 哲 賢

白哲賢의 碩士學位 論文을 認准함

委員長	朝鮮大學校 敎授	염 수 균	印
委員	朝鮮大學校 敎授	노 은 희	印
委員	朝鮮大學校 敎授	박 정 기	印

2006년 11월

朝鮮大學校 大學院

목 차

Abstract

Ⅰ. 서론 1

Ⅱ. 본론 : 하우저에 있어서 예술과 사회

A. 하우저의 예술사회학의 배경과 내용 3

B. “예술과 사회”의 변증법적 관계 12

C. 예술의 자율성의 형성과 사회적 발전 21

Ⅲ. 결론 28

참고문헌 33

Abstract

"Art and Society" in Arnold Hauser's Sociology of Art

By Back, Cheol-Hyun
Advisor : Prof. Park Chung-kee Ph.D.
Department of Aesthetic & History of Art,
Graduate School of Chosun University

Sociological view of art include such early theorists as Max Weber, Marx and Engels. Through the members of Frankfurter Schule The Social history of art have a clue of comprehensive art theory to us and develop. Arnold Hauser is in this process of development and known as a representative theorist. He noticed then a discipline of sociology that played an central role in contemporary ideas. And after World War there were social conflicts in developments of technology and mass-communication and it demanded new cognition for economical and social factors in producing of art. In this context his study of art describe art and literature in Europe from ancient to present in terms of social history. And he is meaningful in that between art and society one see the essence and autonomy of art in respect of sociology by explaining a social, historical production and condition of art and a form of representation of reproducing ideology

in art with historical dialectic. If one confuse sociological important of art with aesthetic value one is to reject it.

Purpose of this thesis discuss the characteristic element and content of Hauser's sociology of art focused on the relationship between art and society. For this task I examine his works, 『*Kunst und Gesellschaft*, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*』 and analysis these works critically. This dissertation intend to observe the Arnold Hauser's view of his Art and Society and trace the theoretical problems of social history of art in his opinion. Then I hope that it will contribute to supplement his social history of art. And it will investigate a fundamental issue of his theoretical construction of art history, analysing the main bibliographies of his social history of art and his main works concerned with art and society. By examinate his history of art in detail I mean to consider the application of his view of art and society to the practical writing of art history. Finally, I survey the critical discussions of his theory as a whole, and seek to find a direction of his social history of art and other possibilities.

Ⅰ. 서론

예술에 대한 사회학적 관점은 막스 베버(Max Weber, 1864-1920)같은 초기의 학자들뿐만 아니라 마르크스와 엥겔스의 진술들에서 그 유래를 찾을 수 있겠다. 이러한 관점에서 예술사회학은 초기 프랑크푸르트학파의 구성원들을 통해 예술을 더욱 잘 이해할 수 있는 하나의 이론적 단서를 제공하였고, 점차 발전되어진다. 아르놀트 하우저(Arnold Hauser, 1892-1978)는 이러한 과정에 위치해 있으며, 우리에게 예술사회학(Soziologie der Kunst)[1]의 대표적인 학자로 잘 알려져 있다.

하우저는 자신의 예술사회학의 성립을 당시 사회학이라는 학문이 세계관의 형성에 중심과학으로서의 특수한 위치임을 주목하였다. 또한 세계대전 이후 테크놀러지와 매스 커뮤니케이션의 발달로 인해 사회적인 여러 모순들과 기술의 진보로 인한 예술의 생성과정에 있어서의 '경제적·사회적'요인들에 대한 새로운 인식의 필요성 때문이기도 하다. 이러한 맥락에서 그의 예술사회학의 중요성은 사회사적 관점에서 고대에서부터 현대에 이르기까지 유럽의 예술과 문학을 폭넓게 서술하고 있다는 점과 교조주의적인 마르크스주의(marxism)의 변증법적인 입장에서 벗어나 예술의 사회적·역사적 생산, 예술의 생산과 소비의 조건, 그리고 예술이 이데올로기를 재생산해내는 재현형식과 약호 등을 역사적인 변증법으로 설명함으로써, 예술과 사회의 관계에 있어서 예술의 본질과 예술의 자율성(Autonomie der Kunst)을 사회과학적인 관점에서 바라볼 수 있는 이론적 단서를 제공하였다는 점에 그 의의가 있다고 할 수 있겠다. 만약 예술에 대한 사회학적 중요성을 미적 가치와 혼동한다면 그것은 마땅히 거부되어야 할 것이다. 이러한 강조점의 이동은 별도의 문제로 치더라고 하우저의 예술사회학은 발생적 방법을 차용하고 있는 다른 학문분야와 공통점을 갖고 있으며, 예술작품의 특수하고 독특한 성격을 순서

1) 하우저의 주된 관심은 조형예술에 관한 것이었다.

가 전혀 다른 것, 즉 일반적이지만 예술적으로는 무관한 어떤 것으로부터 끌어낼 수 있는 이론적 단서를 제공하고 있다.

본 논문은 아르놀트 하우저의 예술사회학의 이론에 핵심을 이루고 있는 예술과 사회의 관계를 중심으로 그의 예술사회학의 특징적 성격과 내용을 논구하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 그의 저서 『예술과 사회』와 그의 주저 『예술과 문화의 사회사』의 내용을 살펴보고 이를 분석적·비판적으로 검토하려 한다. 예술사회학에 관한 하우저의 대표적 저서로는 1953년 『예술과 문화의 사회사』(Sozialgeschichte der Kunst und Literatur)와 1958년 『예술사의 철학』(Philosophie der Kunstgeschichte), 1964년 『르네상스의 위기와 현대미술의 근원』(Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst), 1974년『예술사회학』(Soziologie der Kunst)이 있으며, 여기에서 『예술사회학』(Soziologie der Kunst)은 하우저의 저서에 있어 종합이라 할 수 있으며, 이는 1973년 『예술과 사회』(Kunst und Gesellschaft)의 증보판이기도 하다.

Ⅱ. 본론: 하우저에 있어서 예술과 사회

A. 하우저의 예술사회학의 배경과 내용

아르놀트 하우저(Arnold Hauser, 1892-1978)[2]는 헝가리의 테메스뵈르(Temesvör)의 독일인 지구에서 유대계 중산층 집안에서 출생하였다.
그에게 있어 결정적인 정신적발전은 대학시절이라 볼 수 있다. 하우저의 정신적 배경에 가장 큰 영향은 무엇보다 그와 평생 친구였던 사회학자인 칼 만하임[3](Karl Mannheim, 1893-1947, 『Ideologie und Utopie』, 1929)과 그들의 스승격인 게오르규 루카치(Grorg Lukács, 1885-1971)의 영향을 들 수 있겠다. 그리고 여기에 막스 베버(Max Weber, 1864-1920), 에른스트 트롤취(Ernst Troeltsch, 1865-1923)의 사상의 영향도 받았다. 하우저는 부다페스트(Budeapest)와 파리(Paris)에서 철학, 미술사, 그리고 그리스·독일문학을 중심으로 한 문학사를 전공하였다. 이후 그는 칼 만하임(Karl Mannheim)의 소개로 1915-1918년경 루카치를 중심으로 한 부다페스트(Budapest)의 "일요모임(Sonntagskreis)"에서 참여하여 주로 독일낭만주의 미학에 대해 토론하곤 하였다. 이 모임의 모델은 게오르그 짐멜(Georg Simmel)과 막스 베버(Max Weber)가 주위의 제자들과 젊은 지식인들을 자기 집으로 초청해서 개인적으로 이끌었던 모임에서, 특히 루카치가 에른스트 블로흐(Ernst Bloch)와 함께 참가하였던 이른바 '베버모임'이 직접적인 아이디어를 받았다고 할 수 있다. 일요모임(Sonntagskreis)은 독일대학을 지배하고 있던 신칸트주의와 정신과학(Geisteswissenschaft), 그리고 막스 베버(Max Weber)와 같은 사회학이론

2) http://www.biblion.com/litweb/biogs/hauser_arnold.html 참조.

3) 칼 만하임(Karl Manheim)은 1893년 헝가리 부다페스트에서 출생하였으며, 1926-1930년까지 하이델베르크대학에서 1930-1933년까지 프랑크푸르트암마인대학의 사회학 교수였으며, 1933년 나치가 집권하자 영국으로 망명하여 런던대학에서 사회학을 강의했다. 주요저서로 『지식사회학의 문제,1925』, 『이데올로기와 유토피아 I*deologie und Utopie,*1929』가 있다.

의 엄격한 논리에 의해서 절대적인 인식체계를 다시 정립하려는 일련의 철학적 움직임으로서, 당시의 실증주의적인 사회학이론과 심리적이고 문화상대주의적인 철학적 사조에 반대해서 하나의 절대적이고 객관적인 정신체계 및 형식개념을 세우려고 하였다. 이 모임에서 주로 다루어졌던 예술이론의 성격은 정신(이념) 및 예술형식이 지니는 절대적 가치와 상대적 역사성 사이에서 하나의 종합, 다시 말해 전체를 포괄해서 설명할 수 있는 하나의 총체성의 원칙을 찾으려는 노력이라고 할 수 있다. 총체성을 향한 이러한 노력은 초기에는 신비주의적이고 유토피아적인 경향을 띠고 있지만, 점차 헤겔적이고 마르크스적인 변증법적 총체성의 개념으로 발전하게 된다. 정신과 예술형식의 절대적 가치와 기준을 찾으려는 노력은 달리 말하면 곧 삶의 절대적 가치와 기준을 찾으려는 노력이라고 할 수도 있을 것이다. 이것은 예술의 형식개념이 경험주의적인 사실 및 이에 바탕을 둔 실증주의적 학문의 진리보다 훨씬 더 심오하고 진정한 내면적 진실, 즉 초기 루카치와 만하임이 자주 사용한 개념 '영혼(Seele)'을 담을 수 있다고 생각하였기 때문이다. 하우저는 여기에서 그의 예술사회학의 형성에 있어 만하임의 지식사회학에서 힌트를 얻었지 않았나 생각된다.

이후 하우저는 좀바르트, 막스 베버, 트릴취학파의 새로운 역사연구 관점과 특히 게오르그 짐멜(Georg Simmel, 1858-1918)의 철학적이고 사회학적인 통찰과 같은 영향으로 이탈리아를 떠나 베를린으로 이주하는데, 여기에서 그는 에른스트 트롤취(Ernst Troeltsch)와 미술사가인 아돌프 골트슈미트(Adolf Goldschmidt)에게 배우고, 점차 막스 베버(Max Weber)에 치우치게 된다. 하우저는 선배이자 스승격인 루카치(Lukács)의 도움을 받아 1918년경 헝가리 소비에트정권 하에서 잠시 부다페스트(Budeapest) 대학의 교수로 있었지만, 곧 정권의 변화로 말미암아 오스트리아의 비엔나(Wien)로 망명해야만 했다. 이 시기에 그는 미술사에 있어 지대한 영향을 끼쳤던 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin)의 양식사 연구와 막스 드보르작(Max Dvořak)의 역사주의적 예술사 연구들을 접하면서 모든 예술양식 및 예술적 기호의 변화는 하

부구조의 변화와 같은 외적인 영향의 요구에 의해 생겨나며 변증법적 관계라는 인식을 하게 된다. 1925년 비엔나(Wien)로 옮긴 하우저는 영화업에 참여하게 되고, 여기에서 새로운 예술의 탄생을 직접 체험하게 되는데, 발터 벤야민이 『기술복제시대의 예술작품』에서 "예술작품이 복제 가능해짐에 따라 예술을 대하는 대중의 태도가 '회화를 대하던 보수적 태도에서 영화를 대하는 진보적 태도'로 변화"하였고, "영화에서는 관중의 비판적 태도와 감상적 태도가 일치한다. 영화의 관객은 이전 회화 감상자처럼 위계 질서적 매개를 통해 개별적으로 감상하는 것이 아니라 동시적인 집단 수용의 형태로 감상하기에 그 반응이 다르다."고 말했던 바로 그 변화를 예술의 기능·목적·가치에 관련하여 새로운 사회학적 경향을 띤 문제들을 생각하게 된다. 1938년 히틀러의 오스트리아 침공은 하우저를 런던(London)으로 망명하게 한 계기가 되었다. 이곳에는 이미 그의 친구인 칼 만하임(Karl Mannheim)이 1933년부터 망명하여 거주하고 있었다. 만하임은 하우저에게 그가 사회학 시리즈 편집인으로 있는 '루우트리지(Routledge)'의 예술사회학에 관한 선집에 100페이지 정도의 서문을 기고해 줄 것을 부탁하였고, 이에 하우저는 거의 10년을 집필하여 1951년에 그의 주저인『예술과 문화의 사회사(Sozialgeschichte der Kunst und Literatur)』를 출판하게 된다. 그의 저서는 새로운 예술형식의 성립시기에 있어서 예술의 기능·목적·가치와 관련된 사회학적 경향을 띤 문제에 관한 것이었다. 출판 당시 이 저서에서 찾을 수 있는 저서의 진정성은 이 저서의 출판보증을 하우저와는 상반된 시각을 가진 허버트 리드(Herbert Read)[4]가 하였다는 점에서 엿볼 수 있다. 또한 미학의 영역에 사회과학적 문제제기를 하였다는 점, 그리고 초창기 독일의 프랑크푸르트학파(Frankfurter Schule)의 연구와 이 학파의 멤버였던 아도르노와 호르크하이머의 긍정적 반응, 더 나아가서 당시 주로 다루어졌던 토론의 대상인 예술작품의 자율성에 대한 하나의 새로운 이론적 관점을 제시하였다는 점에서도 확인된다.

---

4) 허버트 리드(Herbert Read)는 그의 저서 *The Meaning of Art*, London, 1968 에서 "예술가와 공동체의 깊은 상호관계(inter-realation)를 거부할 수 있는 사람은 없다"라고 언급한 바 있다.

하우저의 예술과 사회에 관한 그의 예술이론은 대부분 독일 관념철학의 유산을 수용하고 있다. 특히 여기에서 그에게 가장 크게 영향을 미친 프리드리히 쉴러(Friedrich Schiller)는 그의 저서『인간의 미적 교육에 관한 서간(über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795)』에서 처음으로, 예술이 시민사회에서 그것을 이전의 사회에서의 사회·문화적인 위치로부터 구별하는 하나의 새로운 인식의 질과 사회적 기능을 획득했다는 관점을 제시하였다. 쉴러(Schiller)에 의하면, 그리스 시대에 예술은 사회의 모든 문화적인 성과들을 갈등 없이 통일함으로써 사회와 조화한 것에 반해, 근대문화는 하나의 포괄적인 소외과정(Entfremdungsprozess)으로서, 개인을 위한 각각의 사회적이고 정신적·문화적인 삶의 영역들을 서로 분리하는 합리화의 과정(Rationalisierungsprozess)에 의해 특징짓고 있다. 이것은 합리적인 계몽(rationalistische AufKlärung)의 결과로 볼 수 있다. 즉, 하나의 전체적인, 감각세계와 지적세계(Sinnen und Verstandeswelt)를 조화 있게 통일하는 개인적이고 사회적인 자기실현이 불가능하게 되었다. 인간적·사회적인 총체성의 최고의 전체적 표현이었던 예술에서만 아직도 상실된 조화를 재발견할 가능성이 주어져 있다.

예술의 미적유희에 있어 지적세계(Verstandeswelt)와 감각세계(Sinnenwelt)는 다시 한번 일종의 총체적인 현실의 조화에로 통일될 수 있다. 이는 예술과 예술가에 막중한 인간적, 사회적 의미와 과제를 부여하는 것이기도 하다. 따라서 루카치에 있어서와 마찬가지로 하우저에 있어서도 총체성은 핵심적인 개념이다.

하우저는 예술사회학(Soziologie der Kunst)에서 이를 체계적으로 규정하려 시도하면서, 예술은 모든 각각의 역사적인 개별형식에 독립적으로, 감성적인 직접성의 본질기준을 특기한다. 그는 삶의 경험에 있어서 하나의 직접적인 총체성은 인간에 대해 평범하고 일상적인 개인의 삶의 실천의 복합 속에서, 그리고 "예술의 형식들(Formen der Kunst)"속에 이중의 형태로 주어져 있다고 주장한다. 그는 "……생(生)의 총체성이란 인간의 모든 소질과 성향, 관심

과 노력, 사상과 의지가 얽혀 들어가 있는 직접적인 존재 및 의미의 연관성(Sinnzusammenhang)으로 이해되어야만 한다. 인간현존의 모든 영역 속에서 우리는 이 총체성과 두 가지 형태로 만난다. 첫째는 분리할 수 없이 모호하며 다양한 일상생활의 복합형태 속에서, 또 하나는 동질적이고 즉 각기 공통의 인수로 수렴된 개개의 예술형태 속에서 만난다. 그 밖의 관계에서는-즉 사회적, 도덕적, 학문적인 외계의 조직 형태 속에서는-생은 그 총체성과 지속적 연관성을, 또한 생의 개개의 현상 속에서 질적으로 환원될 수 없는 완전히 직접적인 그 구체적 특성을 잃고 만다."[5]라고 말하고 있다. 총체성에 관련하여 "모든 의식형태 가운데서 예술은 일체의 사유적(思惟的)추상에 애초부터 완강하게 맞서는 유일한 형태로서 모든 사상적인 것, 체계적인 것, 일반적인 것을 순수한 관념과 예지를 일체 거부하며, 구체적 체험과 순수한 감각적 인상 및 직접적 환상의 대상이기를 지향한다. 예술은 그것이 온전한 구체적 실생활의 총체성과 연관을 가지면서 스스로 표현수단이 되고 모든 인간을 위한 감정이입의 매개체가 되는 한에서만, 즉 현존의 실생활에서 결과된 체험의 총화를 끌어들여 예술적 표현의 동질적 형태 안에 포괄시킬 수 있는 한에서만, 그 행위의 미적, 규범적 토대를 형성한다. 고유한 미적 현상이란 삶 전체에 대한 인간의 총체적 체험이며, 창조적 또는 수용적 주체가 세계 즉 영위되는 생과 일치되어가는 동적 또는 수용적 주체가 세계 즉 영위되는 생과 일치되어가는 동적인 과정을 의미한다, 다시 말하면 예술작품이 독자적으로 관찰, 해석, 평가될 수 있는 것인 반면에, 미적현상이란 오로지 생의 총체성과의 관련 하에서만 그 의미와 중요성을 지니는 것이다."[6]라고 언급함으로써, 미적 현상 역시 이러한 생의 총체성과 관련하여 설명하고 있다. 그럼으로써 예술은 인간이 현존의 총체가 포괄되어 있는, 즉 존재와 결부된 체험만을 참된 가치로 느끼며 그에 힘입어 생을 형성하고 고양시킨다. 일상적인 삶의 실천에는 언제나 또한, 삶의 사회적이고 합리주의적인 조직형식들, 그것의 학문

5) A. 하우저, 『예술과 사회』, 한석종 옮김, 기린원, 1980, p. 9

6) Ibid., p. 10

적이고 도덕적인 객관화들에서 비롯되어, 하나의 감각적·전체적인 삶의 성취를 허락지 않는 그런 추상적이고 반성적인(직접적이 아닌) 요소들이 내재하고 있는데 반해, 예컨대 짐멜(Simmel)의 문화의 비극과 같은 예술은 모든 의식형태 가운데 모든 각각의 "탈추상화된 추상(entsinnlichte Abstraktion)"에 처음부터 저항하는 유일한 것이다. 즉, 예술만이 직접적이고 개인적이며 동시에 전체적인 삶의 비젼의 매체로 될 수 있다. 따라서 본래 미적인 현상으로서의 예술(Kunst als eigentlich ästhetisches Phänomen)은 "전체 인간의, 삶의 전체의 총체적 체험(des Totalerlebnis des ganzen Menschen von Ganzen des Lebens)"이라 할 수 있을 것이다. 그러나 하우저(Hauser)에 의하면 이러한 예술의 기본적인 기준은 오직 성숙하고, 엄격하며 진정한 예술에 대해 인정될 뿐, 시민적인 대중문화의 예술에 있어서는 해당되지 않는다. 학문도 역시 하나의 삶의 인식과 재현들의 총체성을 추구하기는 하나, 그 총체성은 외연적인 것(extensive)으로서의 예술의 내포적(intensive) 총체성[7]과는 구별된다.

하우저에게 있어 예술은 어떤 보충도 필요로 하지 않는 경험적인 삶의 현실의 완벽함을 대변하는 포화상태의 감성(gesättigte Sinnlichkeit)으로서, 삶을 인간의 현존재의 기본적인 걱정들과 곤경들에 있어, 다시 말해 '그 자체 그리고 스스로 혼란되고 수수께끼에 가득 찬 그리고 때로는 위협적인 현실'을 표현한다. 예술은 이 경우 삶을 초월하는 '이념들(ideen)'을 표현하는 것이 아니고 반대로, 이념들과 본질성, 보편개념에 의한 사물들의 은폐에 맞선 싸움이 그 표현의 주가 된다. 예술은 정치세력과 경제적 안전이 막아줄 수 없는 인간의 삶의 곤경, 수난, 불운, 시험들에 관계하는 것이다. 미적인 표현에는, 인간에게 '삶을 변화시키도록' 끊임없이 요구하는 하나의 인류학적·윤리학적인 의식상태가 내재해 있다. 모든 사회적인 관련에도 불구하고 기본적인 '무목적성, 직접성 그리고 자발성'의 성격을 지닌다. 따라서 하우저에 있어서는 미적인 가치(der ästhetische Wert)는 원리적으로 사회학적 또는 심리학적 등가(ä

7) Ibid., p. 11

quivalent)를 가질 수 없는 것이다.

하우저의 예술의 사회사는 우리가 사회적 입장에 구속되어 있다는 사실에서 유래하는 사고와 의지의 전제조건을 탐구하는데 있어 사회학의 도움을 받는다. 그가 보기에는 예술과 사회의 본질에 대하여 가장 명민한 통찰이 이루어질 때, 사회에 대한 인간의 다양한 반응의 결과로서 여러 종류의 예술 혹은 사회사상이 생겨나기 때문이다. 이때 예술과 사회의 본질에 대한 통찰은 당연히 그러한 사회가 낳은 문화에 대한 날카로운 비평들을 수반해 나간다. 예술은 적어도 역사에 있어서 대부분은 여러 개인이 이룩한 것이지만 그 개인은 언제나 시간과 공간상으로 어느 특정한 상황에 갇혀 있기 마련이며 따라서 그의 행동은 그가 천성적으로 타고난 능력과 상황, 양자의 산물이 된다.

그의 예술의 사회사는 우선 어떤 유형의 인공물이 '예술'로 구성되는 것이 우연한 일임을 보여준다. 또한 그것은 예술과 비예술간의 전통적인 구분을 의문시한다. 왜냐하면 예술작품이나 예술행위의 본성속에 예술을 다른 생산물이나 행위와 구별해주는 것이라고는 하나도 없으며 오히려 많은 점에서 양자가 공통되기 때문이다. 이러한 점에서 하우저가 보기에 미학은 예술비평이나 문학비평 속에서 작품의 법전이나 예술의 규범에 대한 보증을 전혀 할 수 없다. 예술비평과 문학비평이라는 이 담론들도 역시 사회적 관계와 실천이 생산한, 역사적으로 특수한 생산물이기 때문에, 역사는 예술과 문학자체와 마찬가지로 당파적이고 우연적일 수밖에 없기 때문이다. 전통적 미학은 18세기, 특히 독일의 바움가르텐, 칸트, 쉴러와 같은 철학자와 사상가들의 연구에 의해 정립되었다 할 수 있겠다. 이후 미학은 예술사나 예술비평의 한 부분이 아닌 한 지류로 해석되고 실천되었다. 미학은 존재론, 인식론, 혹은 분석철학 등으로 다양하게 이해되었으며, 주로 예술과 미적경험의 본질, 그리고 미적 판단의 문제에 대해 특히 관여해 왔다. 미학자에 따라 다르기는 하지만 예술작품의 특유한 혹은 본질적인 특징과 미적 태도, 미적 경험의 특수한 본질을 연구해 온 것이다. 미학이 하나의 학과로 구축되었다는 것은 그 이전에 예술자체가 하나의 자족적인 담론과 실천으로 구성되어 있었다는 사실에 의존

할 것이다. 예술과 문학과 예술가라는 오늘날의 개념은 서구 자본주의 사회에서 발전하였다. 하우저는 그의 저서『예술과 문화의 사회사』제2권에서 '예술가'라고 하는 개념(공인이나 집단적 노동자와 반대되는 영감받은 천재, 작품의 유일한 생산자요 창조자)의 발생 및 예술의 수공업의 분리가 유럽의 15세기로부터 생겨났음을 추적한다.[8] 미학이라는 학문은 미학자체가 역사적으로 특수한 발전이며 모든 미적 판단도 계급에 기초하고 성과 연결되어 있으며 일반적으로 이데올로기적으로 생산된다는 사회학의 비판에 상관없이 미와 미적 경험의 본질을 찾아내려는 탐구를 계속해왔다. 사회학은 암시적으로 때로는 명시적으로 전통적 미학에 도전하는 것처럼 보인다. 사회학의 이러한 도전은 대부분 초기의 조야한 분석모델에 향해 있다. 영국의 유명한 미술사가인 곰브리히(Gombrich)는 하우저의 『예술의 사회사』에 대한 서평에서 사회학은 예술의 본질 혹은 미적 가치를 파악할 수 없다는 입장을 분명히 하고 있다. 곰브리히는 "내가 생각하기에 예술사학자에게 가장 중요한 것이며 또 앞으로도 계속 그럴, 가치에 관한 문제에 다가갈 때, 사회과학자의 등장은 거절되어야 마땅하다고 여겨진다.…… 사회과학자는 스스로를 사회적 증거에 국한시켜야 하며, 이 증거는 그 본성상 가치와 관계할 수 없다.[9]"라고 말하고 있다. 그는 결국 사회과학자는 '규범의 수호자인 예술사학자에 의존해야 할 것이다.'[10] '사회과학자는 예술사학자를 도와줄 수는 있지만 그를 대신할 수는 없다'[11] 는 입장이라는 것이다. 하지만 곰브리히의 이러한 태도 역시 '가치'에 대해 특별하고 전문적으로 접근할 수 있는 권리를 소유하고 있다고 자처하는 예술사학자란 사실에서, 이데올로기적으로 구축된 담론내에서, 그리고 특정한 이데올로기적 입장[12]에 서서 작업한다는 사실에서 '규범'을 그대로 있

---

8) 쟈네트 월프, 『미학과 예술사회학』, 이성훈 옮김, 이론과 실천, 1988, p.10

9) E. H, Gombrich, *Art History and the Social Sciences*. London, OUP, 1975, p.42

10) E. H, Gombrich,*The Social History of Art", in: Ders., Meditations on a Hobby Horse,* London 1985, pp. 86-94

11) E. H, Gombrich, *Art History and the Social Sciences*. London, OUP, 1975, p. 57

12) 계급에 구속되고 제도에 기초하며 전기적으로 영향받는 상태를 뜻한다.

는 그대로 수용하기에는 문제를 안고 있다.

하우저의 예술의 사회사는 분명 그 한계를 가지고 있다. 그것은 모든 예술이 사회적인 조건에 의해 한정되기는 하지만 예술의 모든 것이 사회학적 용어로 규정될 수는 없다는 문제로써, 무엇보다도 예술의 우수성은 그런 식으로 정의될 수 없다는 것이다. 이는 사회학적 등가물을 갖고 있지 않는 의미로 파악할 수 있는데, 동일한 사회적 조건에서 가치 있는 작품이 나올 수도, 전혀 무가치한 작품이 나올 수도 있고, 이 작품들은 예술적 관점과는 다소 무관한 경향을 갖고 있다는 것 이외에는 공통점이 없다는 것을 뜻하기도 한다. 물론 사회학이 할 수 있는 모든 일은 예술작품 속에 나타난 인생관을 그것의 현실적인 기원에 의해 설명하는 것이다. 그리고 우리가 사회적 입장에 구속되어 있다는 사실에서 유래하는 사고와 의지의 전제조건을 탐구하고자 한다.[13)]

하우저는 예술사회학이 예술성과 대중성의 관계를 모두 설명할 수 없으며 작품창작을 둘러싼 물질적인 조건에 대한 문제에 대해서도 만족할 만한 답을 주지 못한다는 입장을 취하고 있다. 왜냐 하면 사회학은 문화형식을 다루기 위해 발생적 방법을 쓰고 있는 모든 학문분야, 특히 심리학에 공통된 한계를 안고 있으며, 뿐만 아니라 그러한 방법 밖에서 야기되는 한계를 갖고 있기 때문이다. 그에 의하면 사회학은 예술작품을 때때로 작품으로 보지 못하고 작품 자체보다 더 중요한 어떤 것에 대한 기록으로 생각하기가 쉽다는 것이며, '예술의 사회사'가 '예술사'를 대치하거나 무효화시키지는 않으며, 거꾸로 '예술사'가 '예술의 사회사'와 자리바꿈을 할 수는 없음을 구분한다. '예술의 사회사'가 예술사의 기준에 의해 판정될 때, 사실은 왜곡된 모습으로 보이기 시작하며 이와 같은 생각을 부정하려는 의도에서 예술사도 단순한 예술비평의 기준이나 나아가서 직접적인 미적 체험의 기준과는 판이한 기준을 채택하고 있다는 것, 그리고 역사적 가치와 미적 가치 사이에는 종종 명확한 긴장이 있다는 사실을 지적할 수도 있음을 시사하고 있다.

---

13) A. 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, p. 29

B. “예술과 사회”의 변증법적 관계

하우저는 예술과 사회의 관계에 있어서 사회를 역사적으로 파악하며, 예술과 역사의 관계가 변증법의 기본원리에 의해 통제된다고 보고 있다. 그가 볼 때 역사는 이데올로기와 진리개념, 우리가 하고 싶은 것과 우리가 알고 있는 것, 우리의 현존을 바꾸고 싶은 욕구와 이 현존이 갖고 있는 타성에 대한 자각 사이의 변증법적 대립으로 이루어져 있다. 이는 예술작품이 역사적으로 일회적이라는 말로 대치할 수 있다. 즉 그것은 특정한 한 시점에 포함되는 것이지, 예술작품이 그 자체로 역사적인 과정에서 드러나거나 그 발생을 통해서 충분히 해명될 수 있는 것도, 발전되어 가는 가운데 과시되거나 돌연 완전히 제거되어질 수 있는 것도 아니다. 예술작품은 자연현상의 주기성과는 달리 그것의 비반복성에서 역사성이 표출되는 것이다.[14] 모든 의식행위와 문화업적은 역사적으로 제약된 형식속에서 이루어지며 시간적으로 제한된 효용성을 갖는다. 하지만 하우저가 보기에 학문 및 도덕의 가치와 법칙, 업적과 목표설정은 그것의 주체성을 벗어나는 반면에, 창조적이며 수용적 형태 안에서의 미적 행위는 구체적이고 우연한 당시적이며 일회적인 개체에 묶여져 있다. 따라서 예술적 체험은 객관적이며 가치에 따라 행해지는 여타의 행동양식보다도 한결 결정적이며 배타적인 역사적 성격을 지닌다.

예술은 여타의 어떠한 이해매체보다도 한층 깊이 문화발달 속에 뿌리박고 있는 표현수단이라는 점에서, 또한 다른 누구보다도 예술가가 한층 열심히 행사하려고 부심하는 것의 영향면에서 뿐만 아니라 그 표현의 동기, 대상, 소재 및 토대로 인해서 하나의 역사적 성격을 지닌다고 할 수 있다. 그 모든 것은 예술가가 그것을 완성한 연후에가 아니라 발견한 점만으로도 역사적 발전의 산물이다. 이러한 점에서 하우저는 게오르규 루카치(Grorg Lukács)가 그의 미학에서 예술의 이중적 역사성을 제시하면서 음악과 건축의 원료는

14) A. 하우저, 『예술과 사회』, 한석종 옮김, 기린원, 1980, p. 110

“그 자체로 존재하는”자연의 대상과는 달리 역사의 흐름 속에서 비로소 생성된다.[15]라고 언급한 의미와 상응한다.

예술의 역사적 본성에 대한 하우저의 생각은 주로 완성된, 충만한 가치를 지닌 미적 대상으로서 예술작품이 아닌 실체적인 예술적 체험 및 적극적인 주체와 객체의 관계라는 사실로 효력을 지니게 된 예술작품에 향해있다. 그리고 이것은 수용적 주체가 처해진 역사적 상황에 따라 다른 작품이거나 동일한 작품이거나 간에 항시 달리 체험하고 평가한다는 것을 의미할 뿐 아니라, 작품 자체도 교체되는 역사적 관계에 들어서면서 변화하는 듯이 보인다는 사실을 의미한다. 어떠한 발전단계로부터 다가올 역사의 단계를 추론해낼 수는 없으며 어떠한 발전단계도 예언을 허용하지는 않지만, 각 단계는 프리드리히 슐레겔(Friedrich Schlegel)이 말한 바 “뒤(後)를 향한 예언”의 징후를 지니고 있을 것이다. 모든 예술작품이 그것이 지닌 전통적 요소로 말미암아 과거의 결과 및 개괄로 나타남과 동시에, 각기의 예술작품은 그것의 독창적이고 당대에 맞는 특징으로 인해 하나의 새로운 과거상, 곧 새로운 역사적 방향정립과 시대구분의 원천이 된다는 것이다. 예술사의 새로운 발견과 가치전환 및 항구적인 시야의 확장은 그때그때 현재의 독창성과 생산성의 힘을 입는다. 뿐만 아니라 이 독창성과 생산성의 덕분으로 관점의 전이가 생겨나고 그로 인하여 모든 예술발전이 때때로 새로운 방향과 계통, 따라서 새로운 의미를 획득하게 된다. 모든 과거상은 현재의식에 맞추어 방향이 정립되고 우리가 과거의 예술로부터 보는 것은 현재로부터 볼 수 있는 만큼의 것이기 때문에, 현시적인 발전경향의 소급력은 전진적인 충동에 못지않은 것이다. 또한 이러한 관점에서 볼 때 예술사는 변증법적 운동의 상을 보여준다. 즉 하주저에 의하면 새로운 것은 옛 것에서 생겨나지만 옛 것 역시 새로운 것의 조명 속에서 계속해서 변화하며, 과거의 단계에서는 볼 수 없었던 특징들을 지니게 되는 것이다.

하우저는 19세기를 지배한 역사주의(Historicism)를 따라 ‘역사발전은 그것의

15) Grorg Lukács, *Asthetik, I, Die Eigenart des Asthetischen*, 1, 1963, S. 228

근원과 동력을, 사건들의 진행에 있어 그것의 비역사적 본질의 단순한 변화를 낳는 그러한 이념이나 또는 실체, 고정적인 본체나 에네르기 속에 갖는 것이 아니다', '역사발전은 하나의 과정(Prozess), 즉 그것의 변증법적 본질에 상응하여, 정태적이거나 무시간적으로 타당한 것이 아닌 것, 그러나 또한 일방적으로 작용하거나 일의적으로 설명할 수 있는 것이 아닌 것을 제시하는 그러한 과정을 표현한다'는 입장에 있다. 하우저의 이러한 관점을 예술로 적용해 보면, 예술은 역사의 무시간적인 '역사적인 아닌 기체(das Substrat)'에 의무를 지고 있으나, 그러나 또한 여기서 비역사적인 것은, 직접적인 사회적 등가 없이 오직 변증법적으로 나타나면서, 다시 말하면 오직 그때 그때 삶의 곤경과 수난의 미적인 현전(die ästhetische Vergegenwärtigung)속에 등장하며, 항상 역사적인 형태 속에 나타나는 것이다. 곧 예술은 삶의 하나의 '혼돈(chaos)'에 대답하며, 이 혼돈(chaos)은 오직 이에 의해서만 개별인간의 전체적인 '내면성'에 있어서 초월될 수 있는 것으로 파악된다.

모든 예술작품은 그 시대의 명백한 자취를 나타나며 한 역사적 상황은 뒤바뀔 수 없고 반복할 수 없는 일회적 성격을 지닌다는 사실은 의심의 여지가 없다. 그러나 극단적 역사주의가 주장하듯이 현실 그 자체가 '본질적으로 역사적'인지의 여부는 미결의 문제로 남겨두지 않을 수 없다. 그 이유는 이러한 의미에서의 주장이란 그것이 다분히 증명되지 않은 형이상학을 내포하기 때문이다. 하우저가 보기에 비록 뵐플린[16]의 '모든 것이 모든 시대에 가능한 것은 아니다'[17]라는 명제는 주효하더라도, 아직 어떠한 견고한 발전의 규칙도 결정적인 모티브의 유동성과 개인적 독창의 의외성에 관한 역사는 세우지 못하고 있다. (하우저는 예술사를 자연 모방의 역사가 아니라 오히려 예술적 시각의 역사[18]라고 보고 있다) 하우저는 뵐플린(Wölfflin)이 비록 역사적으로 그

16) 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1894-1945). 취리히 출신의 문예역사가, 미술사가.

17) Heinrich Wölfflin, *Klassische Kunst*, 1904, 3 rd ed., p. 249 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1929, 7th ed., p. ix

18) A. 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, p. 135

때그때 가능한 것이 부과하는 제한성을 잘 이해하고 있었지만, 딜타이(Dilthey)가 언급했던 개인에게는 언제라도 여러 개의 길이 열려있다는 사실[19]은 간과한 것이다. 하우저가 볼 때 '인명없는 예술사'에 관한 뵐플린의 학설에서는 개인의 자유가 비변증법적이고 일방적인 역사논리의 희생이 되고 있다. 주기성, 규칙적인 분류, 역사적 발전의 순환, 반복되는 유형, 형태론적 단계, 심지어는 도식적인 삼위일체 안에서의 변증법적 단계에 관한 이론, 역사적 운명의 이념이나 항구적인 진보, 또는 저지할 수 없는 파멸의 이념처럼, 역사적 사건을 도식화할 수 있는 가능성이나 구성할 수 있는 가능성을 믿는데 기인하는 역사철학적인 신비주의의 바리에이션이다. 역사란 비록 제한된 것이긴 하지만 개인적이고 창조적인 개체의 한계사이에서 움직인다. 개체의 상대적 자유의 피안이나 차안에 놓여있는 모든 것은 역사의 영역의 외곽에 존재한다. 뵐플린이 인명없는 예술사에서 말한 주기성의 원칙은 그가 조소예술의 매체로서 시각성의 발전의 원인이라고 본 자율성이나 마찬가지로 비역사적이다. 따라서 예술의 역사는 그러한 생리학적 심리학적 카테고리의 피안에서 흘러가는 동시에, 곧 헤겔의 구상에 따르면 두뇌를 초월하여 창조적 주체의 의지와는 무관하게 가치를 나타내는 보편사적인 논리학의 차안에서 흘러가는 것이다. 예술의 실제적 역사안에는 자유의 원칙이 지배한다.-곧 생리학, 심리학 및 사회학과의 장력 속에서 가치를 나타내는 자유의 원칙이다.

하우저는 역사주의가 모든 역사적 사건의 개별성과 되풀이될 수 없는 일회성을 강조하지만, 그와 동시에 모든 역사적인 것은 초인간적·초시간적인 어떤 원리의 표명이라고 주장에 불과하고 보고 있다. 또한 역사주의는 반혁명적인 역사철학이기도 하기까지 하다. 그 이유는 계몽주의와 프랑스 대혁명의 시대의 시대가 거둔 위대한 성과라고 할 수 있는 개인주의를 전혀 포기하지 않으면서 이제 막 질곡에서 해방된 개인들에게 그 혁명의 결과에 대한 책임을 전가하려 하기 때문이다. 그가 보기에 역사주의는 모든 역사적 사건을 어

19)Wilhelm Dilthey, *Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17.Jahrhunderts.* Gesammeltes. Schriften, Ⅱ, 1914, S. 458

떤 초개인적인 기원으로 소급시키려는 신비화 방법을 채택하고 있지만, 여기에 역사현상의 일회성·유일성뿐만 아니라 원칙적으로 다른 것과 비교될 수 없는 독특성을 강조하는 개별화 고찰방법을 결합시키고 있다. 그럼으로 해서 결국 모든 역사적 업적은, 그리고 그것과 함께 얻어지는 모든 예술 양식은, 역사주의가 인정하는 자체의 기준에 거슬러서 평가될 수밖에 없다는 결론에 이르게 된다는 것이다. 하우저는 이러한 예술주의를 대표하는 이들로 리이글과 뵐플린을 예로 들고 있다. 그리고 예술사 이론에서 진보에 대한 생각을 배제해 버린 것이 이들 이론의 역사주의적 성격이라고 지적한다. 결국 역사주의는 계몽주의 합리주의 유산을 버림으로써 또한 그것의 낙관주의, 즉 건전한 인간 이성의 지배로부터 나오는 도덕적, 지적 완전성에 대한 신념도 버렸다. 그의 주장에 따르면 역사주의 이론은 모든 역사적 사건의 유일성과 문화적 가치의 생성에 있어서의 개인의 창조적 역할을 강조하면서도, 한편으로는 개인의 가치를 깍아 내리고 어떤 초개인적인 창조원리(헤겔철학이나 민족정신 설에서 정신의 전 우주를 지배하는)를 두둔하고 있다. 개별적이고 특수한 것은 보다 높은 힘, 보다 강한 빛에서 흘러나온 단순한 광체에 불과한 것으로 설명된다. 뵐플린의 인명없는 예술사도 이러한 유출설(流出說)의 변종이라고 본다. 하우저는 이런 설에 따르면 구체적인 역사는 어떤 보편적인 형이상적 원리의 반영, 초세계적인 이념의 실현, 초인간적인 힘의 발현으로 파악된다는 것이다. 좀 애매하고 절충적 형태이기는 하지만 사실 여기에는 헤겔의 '이성의 간지'와 같은 생각이 적용되고 있는 것 같다. 하우저는 '이성의 간지'라는 개념이 해결하려고 하는 문제는 개인의 사적인 동기와 주관적인 방법이 그 개인을 넘어서 객관적인 타당성을 갖는 무엇인가를 실현한다고 하는 분명한 현상에 있을 것이라고 주장한다.

하우저는 자발성의 개념에 있어서 예술사회학의 관할 영역은 우리가 예술적 행위 안에서 주관적 충동에 부여하는 달려 있다고 본다. 여기에서 문제는 창작 과정을 충동, 재능, 성향에 기인하는 행동, 즉 본질적으로 외적 자극에 구속받지 않는 행동으로 이해하느냐 또는 최소한 부분적으로는 독자적이지만

대체로는 인간관계에 제약된 과정으로 이해하느냐 하는 것이다.[20] 그는 이상주의자나 낭만주의들이 말하는 이른바 예술작품이란 순전한 영혼의 분비물로서 예술 활동의 본질이 자발적인 또는 신적(神的)인 영감에 의한 것이라는 것에 의문을 가진다. 그가 보기에는 영감이란 신비적 표상에 기인하며, 이러한 경우 영감은 예술적 창조행위에서 자처되는 비합리성과 사회와의 무관성이 한층 강조되며, 디오니소스적이고 플라톤적인 열광의 극치(Enthusiasmus)에서 나온 몰아적(沒我的)인 자발성에 대한 표상의 원천이 한층 두드러지게 노출된다.[21] 하우저에 의하면 무(無)로부터 아무것도 생성되지 못하며 모든 현존하는 것은 하나의 근원적 존재로 소급된다는 것, 따라서 스스로에 기인하는 자발적 행위에서 나오는 예술적 창조를 설명하는 것은 근본적으로 아무런 설명이 될 수 없으며, 성경에서 천지창조를 얘기하는 경우처럼 예술작품의 생성에서 하나의 유사한 신화를 만들고 만다는 사실이 아무리 명백하다 하더라도, 다른 한편으로는 예술적 창조에는 궁극적으로 근원을 유도할 수 없는 부분이 남아 있고, 단지 자기발생적(自己發生的)이라고 밖에는 달리 표현할 수 없는 자발적인 요소들이 보유되어 있다는 것도 틀림없는 사실이다. 이러한 점에서 '근원을 유도할 수 없다'는 것과 '자발적'이라는 것은 개념적 사고로 보아 상관개념(相關槪念)인 것이다.

하우저는 예술작품에서 예술 외적인 자극이 비록 결정적인 중요성을 갖고 있기는 하지만, 그것은 대체로 대립되는 두 가지 사실, 곧 물질적, 사회적, 객관적 현실(Realität)에서 나온 예술 외부의 사실과 철저히 창조적, 자발적, 합형식적인 예술에 내재하는 의식행위의 산물로서만 설명되어질 수 있다.[22]고 본다. 다시 말하면 이는 외부로부터 제약받거나 유도되는 동기는 예술적 자발성, 즉 예술의 자율성의 역할에 큰 영향을 미칠 수 없다는 이야기가 된다. 다만 여기에서 하우저는 의식 그 자체가 아닌 오로지 어떤 대상에 대한 의식

---

20) A. 하우저, 『예술과 사회』, 한석종 옮김, 기린원, 1980, p. 31

21) Ibid., p. 32

22) Ibid., p. 33

만이 하나의 존재에 대한 의식을 가능하게 하는 것처럼 저절로 점화하여 스스로 움직이며 떠돌아다니는 예술적 자발성이란 상상할 수 없는 일이며, 오로지 물질적 외계의 현실에 의해 촉발된 제약된 자발성만이 있을 수 있다[23] 라는 단서를 붙힌다. 그가 보기에는 우리는 오로지 사색과 추상의 도상에서만 전제조건과 제약 없는 자유로운 심적 용의(用意)로서의 자발성에 도달하기 때문이다. 따라서 하우저의 주장대로라면 완전한 순수의 의미에서 독자적인 능력으로서의 자발성이란 존재할 수 없다. 이것은 실제에 있어서도 단지 기능화의 행위 속에서 낯선 관습적 원칙에 맞서는 투쟁 속에서만 인지될 뿐이기 때문이다.

하우저가 생각하기에 우리에게 전달되는 모든 새로운 체험, 새로운 충동은 그것이 표현되는 과정에서 그 체험과 충동자체의 독창성, 직접성, 생동성을 상당부분 희생시키는 방해에 부딪힌다. 그가 생각하는 자발성은 다소간의 퇴색한 상투성을 감수해야만 표현을 획득하며 도저히 설명 불가능한 요소를 전달하게 된다. 하지만 하우저는 모든 영적인 내용이 자발적으로, 자체의 힘과 수단으로, 수시로 부딪히는 체험에 상응하는 표현형식을 창조하리라고 생각함이 모순이듯이, 예술가가 새로운 체험과 새로운 충동의 전달 가능성을 위해 적응할 수밖에 없는 현재 예술가 앞에 놓인 전통적 관습적 형식들이 그대로 변함없이 존속하기를 기대하는 것 역시 모순이라 생각한다. 그에 따르면 "……표현은 항상 '닦아진 길'위에서 움직이지만 이 길들 자체가 통용이 되면서 여러 갈래로 나누어지고 수를 더해간다. 이러한 표현 수단과 표현 유형들은 주체의 전달 가능성을 방해하는 동시에 주체로 하여금 말문을 열어 놓게 하고 체험은 그때 그때의 기존 표현형식에 적응할 수밖에 없으면서 동시에 이 형식들을 파괴하는 것이다. 이 과정은 변증법적이다. 자발성과 저항, 창의와 습관, 형식을 타기하는 동적인 체험충동과 타성적으로 고착된 형식은 서로를 제약하면서 방해하는 동시에 서로에게 촉진작용을 한다."[24] "이것은 바

23) Ibid., p. 34

24) Ibid., p. 35

로 비둘기에 대한 수수께끼이다. - 즉 비둘기의 비상을 어렵게 만들 것처럼 보이는 기압이 바로 그것을 가능하게 만든다는 것이다. 예술적 표현은 그것이 관습적인 형식 속에서 부딪히는 저항에도 불구하고가 아니라 바로 저항의 힘을 입어 완성되는 것이다. 그에게 있어 예술가는 자신을 타인에게 이해시키고 이해 받기 위해서 지나치게 굴절적이 아닌 하나의 확고한 형식 언어를 소유하여야만 한다. 또한 복잡하고 비상한 표상을 전달하기 위해서 뿐 아니라 바로 그 표상을 윤곽짓기 위해서도, 비교적 간단한 문법과 어떻게든 표준적인 사건에 의존해야만 한다. 하우저가 보기에 예술가는 심지어 스스로와의 교류에서도 완전히 관습적인 형식언어를 사용해야 한다. 여기에서 예술가가 기존 언어를 자기 것으로 하여 그것을 이용함으로써 동시에 언어의 경화(硬化)와 수축을 방해하는 것은 바로 변증법적인 성격에 속한다. 이러한 점은 하우저가 보기에는 이른바 헤겔의 '지양(止揚)'을 잘 나타내 주는 단면이며, 여기에서 지양이란 그것들이 없이는 의사전달이 불가능한 반면에 그것들이 너무 비재할 경우에는 정체상태가 들어서고 공허한 문장론적인 형식의 유희만이 남게 되는 기존의 관습, 상징, 규범의 동시적인 해체와 구성인 것이다."[25] 라고 말하고 있다.

하우저는 이러한 예술적 자발성을 예술충동이라고 명명한다면 그것은 항상 사회적 요구의 척도에 따라 효력을 나타내게 되며 이 척도에 상응하는 형태 속에서 표현된다고 주장한다. 그가 생각하는 예술적 자발성이란 "사회적 환경과의 관계없이는 인간과 인간 사이의 매개물이 되지 못하며, 또한 요구받음과 효력의 가망이 없다면 예술 작품을 낳지 못한다. 그러나 반면에 어떠한 외적인 자극, 기회, 요구도 예술적 취향을 발생시키지 못한다. 이와 같이 우리는 항구적으로 똑같은 비율로 구성된 상호의존적인 두 개의 원칙에 관여하고 있는 것이다. 예술적 창조에의 주관적 충동, 표현의지 및 표현 능력은 사회적 조건으로부터 분리될 수 없는 것이며 그렇다고 이러한 사회적 조건에서 주관적 충동의 근원을 유도해 낼 수도 없는 것이다. 이러한 점에서 자발성과

25) Ibid., p. 36

인과율을 결코 근본적인 양자택일의 문제가 아니며, 두 요소는 오로지 서로 결합되어서만 나타나는 것이다."[26] 이것은 "사회적 존재와 예술적 현상사이의 관계가 이같이 밀접하기는 하지만 그렇다고 예술적 현상이 곧 사회적 상황의 직접적 산물이나 결과는 결코 아니다."[27] 라는 말로 결론지을 수 있겠다. 그러므로 예술작품은 그 기능이 사용되는 사회적인 조건으로부터 그 근원을 찾을 수 없다는 것이 된다. 이러한 점에서 하우저의 예술사회학은 예술 작품들이 단지 시각적 또는 청각적으로만 조직된 형성물이 아니며 동시에 사회적 제약을 받는 세계관의 표현이라는 점을 제시한다. 하우저는 예술적 현상과 사회적 현상 사이의 관계를 불가항력적으로 자명한 근거라는 의미의 인과율의 개념보다는 상응관계(Korrespondenz)[28]의 개념으로 규명하고 있다. 하우저에 따르면 사회적 질서와 예술적 질서 사이에는 명백한 상호관계에 따라 한쪽의 변화가 다른 쪽의 변화에 상응한다. 이는 변화들이 서로 반드시 원인과 결과가 일치되는 경우만 있는 것은 아니며. 이 변화들은 성에 따라 서로 일치하지 않는 경우가 흔하며 사회적 상황이 유사하다고 하여 거기에 정확히 상응하는 예술현상이 반복되지도 않는다는 것을 뜻한다. 상응관계의 개념은 서로 관계되어 현상들의 동시성이 의미가 크고 유익하다는 것과 그 현상들의 병발성이 필연적인 것, 즉 불가결의 것으로 규정할 수는 없지만 그렇다고 또한 우연적인 것, 다시 말해서 임의의 사건들의 결합으로 대치될 수 있는 것으로 규정될 수도 없다는 것을 의미한다.

---

26) Ibid., pp. 36-7

27) Ibid., p. 37

28) 하우저에 따르면 예술의 주관적 충동은 사회적 조건으로부터 직접 유발되지 않는다 하더라고 결코 분리시켜서는 안된다. 그리고 하나의 사회적 계기와 예술적 사건의 관계는 자연과학에서처럼 인과율에 의해 단순히 설명되기는 어렵다. 하지만 이러한 계기와 사건은 의미 있고 합법적이며 동시적이고 비우연적인 관계임을 강조하기 위해서 사용한 것으로 보인다.

C. 예술의 자율성의 형성과 사회적 연관성

하우저는 예술작품에서 예술 외적인 자극이 비록 결정적인 중요성을 갖고 있기는 하지만, 그것은 대체로 대립되는 두 가지 사실, 곧 물질적, 사회적, 객관적 현실(Realität)에서 나온 예술 외부의 사실과 철저히 창조적, 자발적, 합형식적인 예술에 내재하는 의식행위의 산물로서만 설명되어질 수 있다.[29]고 본다. 다시 말하면 이는 외부로부터 제약받거나 유도되는 동기는 예술적 자발성, 즉 예술의 자율성의 역할에 큰 영향을 미칠 수 없다는 것을 뜻한다. 여기에서 하우저는 의식 그 자체가 아닌 오로지 어떤 대상에 대한 의식만이 하나의 존재에 대한 의식을 가능하게 하는 것처럼 저절로 점화하여 스스로 움직이며 떠돌아다니는 예술적 자발성보다는 물질적 외계의 현실에 의해 촉발된 어느 정도 제약된 자발성만이 있을 수 있다.

하우저에 의하면 예술과 예술가의 자율성이 최고도로 전개되어 예술이 그것의 완전한 본질에 도달한 것은 근대 시민사회에서다. 즉 이 사회에서 비로소 인간의 '내면성'은 모든 '초개인적인' 제례적이고 종교적인 속박들로부터 광범위하게 해방되어 하나의 새로운 삶의 총체성의 '개인적인' 경험의 직접적이고 감성적인 전체가 가능하게 되었다는 것이다. 물론 이 자율성은 다면적이고 개별적인 사회적인 영향들이 그것을 역사적으로 제한하기 때문에 오직 상대적인 것일 뿐이다. 그러나 이 자율성은 그 핵심에 있어서, '고도의, 성숙한, 엄격한 예술'로서의 위대한 예술(bürgerliche Kunst)만이, 타당하고 전체적인 방식으로 '현존재의 의미'와 '삶의 문제들'에 대한 물음들에 종사하고 있다는 것을 의미한다.

하우저는 그의 저서 『예술과 문화의 사회사』에서 예술의 현재까지의 전체 역사적-인간적 발전을 구석기 시대의 예술의 시작부터 중세 말까지와 근대의 시작에서부터 현재의 후기 시민사회까지의 두 개의 주된 발전단계로 나누고 있다. 그에 의하면 고대에 있어서 예술의 시작은 '실천적 관심과 미적관심의

29) A. 하우저, 『예술과 사회』, 한석종 옮김, 기린원, 1980, p. 33

분리할 수 없는 통일'에 의해 특징지어진다. 예를 들어 석기시대의 동굴벽화들에 있어서 인간의 예술 활동은 '삶의 실천(Lebenspraxis)의 하나의 보충적인 부분이자 하나의 직접적인 표현'이다. 그 후의 발전에서 예술은 이미 직접적인 삶의 경험으로부터 부분적으로 분리되기 시작, 예술의 자율성은 우선 고대 그리스의 고전예술에서 이루어진다. 그러나 예술은 근대까지 여전히 하나의 전체 사회적인 공통체적 연관을 간직하고 있었다. 하나의 새로운 예술에 의한 삶의 총체성의 부분으로서의 예술의 해소는 분명히 그리고 포괄적으로 시민사회의 출발과 더불어 이루어진다.

하우저에게 있어서 시민적 근대(bürgerliche Neuzeit)는 근대적 인간의 탄생과 더불어, 즉, 낡은 기독교적-독단적인, 전통주의적으로 생각하고 느끼는, 중세의 권위주의적인 문화와 경제형태들에 의해 지배된 세계상을 파괴하는 새로운 세계관으로서의 근대적 개인주의의 탄생과 더불어 성립한다. 여기서 하우저는 광범하게 막스 베버(Max Weber)의 합리화의 이론(프로테스탄트 윤리와 자본주의 정신)을 따르고 있으며, 그는 이것을 "매너리즘(Manierismus)"부분에서 자세히 다루고 있다. 반면 하우저는 베버(Weber)와 달리, 근대적 합리화 과정의 동등한 전제조건들의 평행에서 출발하며, 이 조건들 사이에 하나의 일의적인 발전방향을 요청하고자 하지는 않는다.

그에 의하면 세계관으로서 '근대의 합리주의적 개인주의(der moderne rationalistische Individualismus)'는, 한편으로 16-17세기의 근대적인 수학적 자연과학의 발전이라는 기초가 없이는 불가능하였다. 결국 이러한 발전은 진리의 발견을 향한 합리적인 사고를 가능하게 하였고 이는 신본주의에서 인본주의로의 전환을 뜻하는 것이기도 하다. 다른 의미로 본다면 예술의 자율성은 종교로부터의 해방을 뜻하는 동시에 인간 존재에 관한 근본적인 질문과 인간 보편적 가치의 추구가 이제는 예술의 몫이 되었음을 의미한다.

하우저는 그의 저서『예술과 문화의 사회사(Sozialgeschichte der Kunst und Literatur)』2권과 4권에서 중세 이후, 즉 르네상스 시기부터 예술은 실용적 목적에서 벗어나 비로소 자율성을 획득하였음을 주장한다. 근대 예술의 자율

성은 그리스도교로 대표되는 종교로부터의 해방을 의미하는 동시에 인간 존재에 관한 고민과 보편적 가치의 추구가 예술의 과제가 되었음을 의미한다. 따라서 근대 예술의 자율성은 예술이 고유의 휴머니즘을 회복한 것이라 할 수 있다. 그리고 하우저에게 있어 이러한 과정의 중심에는 칸트(Kant)[30]가 있다.

하우저는 자연과학과 철학의 분야에 있어서의 이러한 전환과 나란히 다른 한편으로 사회적·경제적 분야에서도 하나의 새로운 경제에로 근본적인 방향 전환이 이루어진 것으로 보고 있다. 이 새로운 경제는 경제운용의 목적성, 계획성, 계량성의 이념으로 특징지어지는 "경제적 합리주의"를 결정적인 원리로 고양한다. 또한 이러한 전환의 다른 측면은 종교적인 전환으로서, 종교적인 개인(das religiöse Individuum)을 문화생활의 새로운 표준적인 요인으로 고양하며, 이리하여 베버(Weber)가 말한 바, 계산성과 종교적인 재치라는 특징적인 합리주의적 원리가 하나의 새로운 종교적 삶의 운영의 기초원리가 된다. 하우저에 의하면 이러한 근대(Neuzeit)의 큰 정신적, 종교적 그리고 사회적·경제적 운동들은, 그것들이 개별적인 인간의 삶에 대해 동시에 점차 인간의 삶의 "소외(Entfremdung)"의 경험, 즉 개인의 뿌리 뽑힘과 목표 없음, 실체 없음의 체험들을 포함하며, 예술은 이에 맞서려고 시도함으로써, 그것들의 내적인 연관에 있어서 예술사회학적인, 다시 말해서 예술철학적, 역사철학적인 의미를 획득한다. 루소(Rousseau), 헤겔(Hegel), 마르크스(Marx,) 키에르케고르(Kierkegaard)의 영향 하에서 파생되는 이 소외(Entfremdung)의 개념은 하우저에 있어 짐멜(Simmel)에서와 마찬가지로, 역사적인 합리화 과정에 의해 가능해진 분화과정에 의한, 외부세계의 독립을 의미한다. 하우저에 따르면 이러한 소외는 특히 시민 자본주의에 있어서 산업사회의 기계주의적 노동의 분화와 근대적인 사회적 삶의 전체적인 관료주의화에 의해 심화되었으며, 이로 인한 "인간들 사이의 관계들의 제도화"에 의해 인간의 개별적인 내적 삶은

30) 칸트(Kant)의 철학은 일반적으로 '계몽철학'으로 볼 수 있으며 그 정점에 있다고 할 수 있겠다. 그의 이론은 합리론과 경험론의 종합으로 볼 수 있다.

점차 축소되어 전개될 공간을 갖지 못하게 되었다. 이에 관련해 예술은 전과 달리 커다란 의미를 부여받고 사회문화적 자격을 인정받게 된다. 왜냐하면 예술은 이제 홀로 상실된 삶의 전체성을 주제화하기 때문이다. 하우저가 보기에 특히 매너리즘(Mannerism, Manierismus. 근대예술의 출발. 르네상스와 바로크 사이, 16세기 중반, 약 1530-1580)과 현재의 아방가르드(Avantgarde) 운동을 연결하는 낭만주의 예술운동은 이러한 시민사회의 합리주의적인 소외 정신에 맞서 반(反)시민사회적 방향을 분명히 보여주고 있다. 이것은 달리 말하면 시민적 개인주의가 최고의 예술적인 주관주의로 완전히 전개되는데서 있어 예술이 근대예술로 해방되는 것이다.

'낭만주의(Romantik)'이래 예술은 고독한, 세계에서 소외된 공감을 구하지만 그것을 어디서고 발견치 못하는 그런 인간의 언어'이며, 낭만주의(Romantik)와 더불어 '예술은 총체적인 소외, 이성과 감정(Vernunft), 실천과 관조(Parxis und Kontemplation), 개인과 사회의 연결 불가능함의 표현'이 되었다. 여기서 예술적인 체험은 그때까지 오직 종교만이 충족시킬 수 있었던 기능을 획득한다. 그리고 이 체험은 혼돈(Chaos)에 대한 방책이 되는 것이다. 이와 같은 독일 관념론 철학에서 기원하는 보다 고양된 진정한 의미에서 시민예술의 개념은 하우저보다 11살 아래인 프랑크푸르트학파의 아도르노(Adorno, 1903-1969)와 호르크하이머(Horkheimer, 1895-1973)에 의해서도 잘 나타난다. 하우저는 자신이 이들과 같은 예술철학적 관심에 의해 결합된 것으로 생각하였고, 이들 역시 하우저의 사회사(Sozialgeschichte)를 예술의 관심과 사회적인 관계들에 대한 충실한 분석의 좋은 방법으로 받아들였다. 하지만 이렇게 높이 평가될 수 있는 하우저의 시민예술의 개념은 그의 전 저작을 관통하는 특징적이고 기본적인 인식론적인 난문으로 이끌기도 한다. 그것은 루카치나 프랑크푸르트학파의 경우와 마찬가지로 성숙한 시민예술과 나란히 존재하는 시민사회에 있어서 예술의 진정하지 않은 현상형태들에 관한 것이다. 이것들은 18-19세기 이래 역사적으로 더욱 강력해졌다. 시민사회의 진정한 예술가들이 세속적인 형태 속에 시민사회 이전의 시기의 예술가들의 과제를 넘겨받

아 상실된 삶의 형이상학적 통일성을 재건하고 경험적인 삶의 혼돈을 질서 잡는 가운데, 경험적 삶의 실재적인 '현실적인'욕구들을 따르기를 추구하는 모든 예술은 하나의 단호한 비판에, 그리고 결국 원리적인 거부로 굴러 떨어질 수밖에 없다.

따라서 하우저에게 있어 근대문화(die neuzeitliche Kultur)는 근본적으로 두 개의 사회적・미적 분야로 구별하게 된다. 이러한 구분은 교육받은 엘리트(Bildungselite)의 예술과 시민사회의 본래적인, 문화적 혼돈을 만들어내는 '잡다한 대중(hybride Massen)' 의 예술을 의미한다.

하우저가 의미하는 '민중예술(Volkskunst)'은 도시화・산업화되기 이전의 교육받지 못한 계층의 사람들이 벌이는 시, 음악, 회화 활동을 뜻한다. 이러한 민중예술의 본질적인 속성 가운데 하나는 그것을 향유하고 보존하는 사람들이 바로 이러한 예술을 수용하는 주체이자 곧 그것의 창조적인 참여자가 되며, 그러면서도 어떤 일개인을 부각시킨다거나 개인적 저작권을 주장하지도 않는다는 점이다. 이에 반해서 '대중예술(volkstümliche Kunst)'은 어느 정도 교육받은 대중, 일반적으로 도시에 살며 집단행동을 하는 경향이 있는 사람들의 요구에 의해 만들어진 예술적 또는 유사한 예술적 산물로 이해되고 있다. 예술의 이와 같은 두 양식 사이의 현실적으로 가장 중요한 차이는 그 다른 예술을 향수하는 계급의 각기 다른 특성에 있다.[31] 하지만 예술의 참된 성격은 민중예술이나 대중예술로부터 이해되는 것이 아니다. 즉 예술은 그 본질을 오직 창조 활동의 최고 수준에서만 드러낸다.[32] 여기에서 민중예술은 교육받은 자의 예술에 나타난 변화를 아주 오랜 후에 반영시키며, 도시 대중예술보다 훨씬 뉘앙스(형식상의 변화)가 없다. 그러나 순수예술의 개인성이나 대중적인 예술의 몰개성이 아주 상호배타적이거나, 전적으로 둥개자 꼬는 전이단계가 없는 것은 아니다. 가장 독창적인 예술가조차도 관습적인 양식, 전통, 체계의 한계 내에서 움직인다.[33] 시골의 대중은 독일인들이 '민중(Volk)'

31) A. 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, p. 283

32) Ibid., p. 285

이라고 명명한 것(그리고 우리가 '시골민중'으로 언급한 것)보다 훨씬 복잡한 사회구조로 이루어져 있다. 예를 들면 어떻게든지 애써서 왕족이나 사원주변의 예술 활동을 따라가려 하는, 지역적으로 다양한 이집트의 시골 예술은 민중예술도 아니고 농민예술도 아니다. 즉 이 예술의 대표자는 부분적으로는 점점 귀족사회에서 떨어져 나온 봉건 소지주였고, 부분적으로는 중간계급의 지방 관료들이었다. 이 관료들의 기호는 더 오래 전에 있었던 농민예술에서 실제로 영향을 받았을지도 모르지만 의식적으로는 농민예술을 거부했다.[34] 시골민중이란 본질적으로 비생산적이다. 시골민중은 그 자차의 특별한 일로서의 예술의 개념이나 더 좋은 것을 나쁜 것과 구별하는 능력이 결여되어 있다. 그러나 시골민중들의 이런 미학적 판단의 결핍은 적어도 그들이 만들어내는 것이 열등하다는 것을 내포하는 것은 아니다.[35] 민중예술에 대한 낭만적 이론은 한 가지 오류에 근거하고 있다. 즉 그것은 몇몇 개인이 '계속하여' 민요의 작곡에 관계한다 할지라도 그들은 아마 그것을 모두 동시에 작곡할 수는 없다는 사실(즉, 민요는 상호적응의 과정에서 계속적으로 수정된 결과이지, 어떤 행정기관에 의해 합의된 해결과 같은 것은 전혀 아니다)을 인식하지 못하고 있는 것이다.[36]

민중예술은 생산이라기보다는 활동이다. 스타인탈(Steinthal)이 이미 민중시는 '활동의 이름(nomaen actionis)'이라고 즉, 언어의 그것과 매우 비슷한 현상이라고 말했다. 민중예술의 독립성, 가치, 영향 등의 문제에 대해 아무리 호의적인 자세를 가진 사람이라도 민중예술이 그 자체의 역사를 가지고 있다고 말할 수 있는가, 또는 이것은 몇몇 유보조항을 남기고서만 진실인가 하는 문제를 결정해야만 한다. 민중예술의 역사적 변화가 주로 외부적 영향-문화적 산물을 걸러낸 결과-에 따라 변화는 것과 마찬가지로 변화의 원인들도 민

33) Ibid., p. 289

34) Arnold Hauser, *Sozial geschite der Kunst und Literaur*, 1951, Ⅰ, pp. 62-4

35) A. 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, p. 298

36) Ibid., p. 291

중예술 자체 밖에 있으며, 그 자체가 독립적으로 보이는 민중예술[37]이 취하는 과정도 흔히는 비논리적이거나 변덕스러운 것으로 나타난다. 민중예술의 독립적인 역사란, 어떤 경우이든 우리의 자료의 심각한 격차 때문에 불가능할 것이다.

그의 예술사회학은 제반 양식에 있어서 통시적일뿐만 아니라 수직적으로 교육층에 따라 그 의미가 밝혀져야만 하며, 그럼으로써 교육적으로 다분화 되어 있는 관객들에게 예술작품이 어떻게 수용되고 재창조되는가를 파악하는 것이다. 대도시의 교육받은 엘리트, 도시의 평범한 대중, 교육받진 못했으나 예술적으로 완전히 무감각한 것은 아닌 민중들을 두고 볼 때, 이들의 예술적 경험내용이 동일한 종류의 것이라고는 기대하기 힘들다. 하우저는 이러한 점에서 예술이 관습에 기인한다는 점을 설명하고 있다.

하우저는 시민적・자본주의적(brgerlich・kapitalistisch)인 야만적인 노동분화에 의한 노동자들의 소외에 대한 그의 초기의 분석과는 달리, 근대의 고도로 발전된 산업사회에 대한 그의 후기의 상세한 언급들에서 노동하는 인간과 그들의 미적 문화에 대한 경멸을 거의 숨기지 않고 있다. 그는 여기에서 발견되는 예술을 '민중예술(Volkskunst)'과 구별하여 '대중예술(volkstümliche Kunst)', '다수의 예술(Massenkunst)'이라 얕잡아 부른다. 그에 의하면 대중예술(volkstümliche Kunst)은 반쯤 교육받은, 그리고 때로 잘못 교육받은, 대개 도시의 대중화 경향이 있는 공중의 욕구들을 만족시키며, 따라서 진정한 예술취미와는 거리가 멀고 따라서 대개 이것은 키치(Kitsch, 저속한 것)가 된다.

키치(Kitsch)는 사회적 대립현상들이 사소한 것이라는 신념에서, 그리고 사람들이 한 사회계급에서 다른 사회계급으로, 환상의 세계로부터 현실세계로, 꿈의 세계로부터 꿈이 실현되는 게으름뱅이와 건달들의 천국으로 쉽게 옮아갈 수 있다는 경박한 낙관론에서 탄생한다. 그리고 키치가 내세우는 요구들이 아무리 싸구려 형식들을 갖춘 예술이고, 위조되고 기만적인 현실묘사에 불과한 것이다. 즉 키치는 그 본질상 꿈의 키치이며, 대개의 경우 비현실적인

37) Ibid., p. 308

삶의 이상이 된다. 키치적인 것은 어쩔 수 없이 의도된 것이 아니라, 어쩔 수 없는 경우가 아니면서 반예술적인 것이며, 의도적으로 몰취미한 것이다.[38]

하우저에 의하면 이러한 예술은 결코 잡다한 대중의 심심풀이나 시간보내기 이상일 수 없으며, 이것은 그 자체 그리고 스스로 명석한 현실의 상을 주는 고도의, 성숙한, 엄격한 예술을 항상 모욕하는 것이다. 대중예술에 관한 그의 이러한 관점은 오늘날의 입장과는 많은 차이를 보인다.

Ⅲ. 결론

예술과 사회사의 명확한 관계이론을 제시한 것은 1845년 마르크스에 의해서이다. 그의 이론은 특정한 시대에 존재하는 산업생산체계는 그 사회의 예술양식과 내용을 결정한다는 것을 밝히고 있다. 아울러 마르크스는 예술기호(art preference)는 계급의 위치와 사고방식에 따라 다르다고 주장했다. 이러한 마르크스의 사상에 몰두한 많은 학자들은 예술연구에 있어서 그의 관점을 받아들이고 있으며, 그들 학자의 견해는 분명하지 않더라도 확실히 아직까지도 그 영향력을 가진다. 또한 베버가 그랬듯이 마르크스 역시 계급 사이의 권력투쟁에 예술이 사용된다는 사실을 명확히 밝히고자 하였다. 마르크스의 이러한 관점은 예술연구에 있어서 많이 수용되었으며, 하우저 역시 이에 속한다고 볼 수 있다.

예술을 설명하는 데 있어서 마르크스주의의 사회이론에 함축된 중심적 명제는 첫째, 예술은 궁극적인 분석에 따르면 '생산양식'이라는 어떤 특수한 경제적 질서의 산물의 일부로서 '문화적 상부구조'에 속한다고 본다. 두 번째, 인간의 의식이 경제생활과 생산과정에서의 자신의 위치에 의해 결정되는 한 사실성은 모든 사람들에게 동일하게 해석되지 않는다. 상이한 집단들은 생산

38) Ibid., p. 249

수단에 대해 서로 다른 관계에 놓여 있기 때문에 '리얼리티'에 대해 서로 다른 해석을 내리게 될 것이다. 이를테면 리얼리티에 대한 경쟁적인 해석을 계급 이데올로기와 동일하게 간주할 수 있다. 그렇지만 하나의 계급이 다른 계급을 지배하기 때문에 '리얼리티'에 대한 한 가지의 견해가 문화영역에서 지배적이게 된다. 세 번째, 진행 중인 역사적 패턴의 하나로서 '변증법적'이라고 부르는, 인류, 사회, 사회, 정치, 문화 등과 같은 구조의 발전이다. 여기에는 정(thesis), 반(antithesis), 합(systhesis)이라는 세 '계기들'이 존재하는데, 세 번째의 합은 첫째와 둘째에서 나타나는 모순의 결과를 지양하는 것이다. 어느 한 시대에 내재된 모순은 새로운 질서로 나아가는 변화의 원동력이다. 네 번째 명제는 원시인들의 공동체적 생활이 근본적으로 쇠퇴한 이래 인류의 본질적인 '소외'에 대한 것으로 공산주의적 생산양식 이외의 어떠한 생산양식도 인간을 자신의 노동, 그리고 동료와 자기 자신으로부터의 소외를 수반할 수 밖에 없다는 불가피한 사실이다.[39] 하우저가 보기에 문화창조, 특히 예술의 프로파갠더로서의 가치에 대한 발견은 일찍이 인류역사가 시작하면서부터 이루어졌고 그 점이 철저히 이용되었다. 그런데도 수천 년이 지나서야 비로소 사람들은 예술의 이데올로기적인 성격을 명확한 이론에 의해 인정하게 되었고, 예술이 의식적으로든 무의식적으로든 실제적인 목적을 추구하며, 따라서 그것이 공개적인 혹은 비공개적인 프로파갠더라는 생각을 표명하기에 이르렀다. 이러한 점에 관련하여 마르크스는 정신적인 가치들이 정치적 무기라는 생각을 명료하기 이론화시킨바 있다. 그는 모든 정신적 창작물, 모든 과학적 개념, 모든 현실적 묘사가 사회적 이익이라는 시각에서 바라본 진실의 어느 특정한 국면으로부터 유래하며, 또 그런 만큼 그 범위가 제한되어 있고 왜곡된 것이라는 사실을 우리에게 알려주었다. 마르크스는 예술과 사회 사이의 명확한 관계이론[40]도 제안하였다. 그의 이론은 특정한 시대에 존재하는 산업

39) 양건열 편, 『예술사회학의 이론과 전개』, 미진사, 1993, p. 48

40) Karl Marx and Friedrich Engels, *Literature and Art: Selections from Their Writings*, New York, 1947, p. 1-22

생산체계는 그 사회의 예술양식과 내용을 결정한다는 것이다. 아울러 그는 예술기호(art preference)는 계급의 위치와 사고방식에 따라 다르다고 주장하였다. 하우저에 따르면 마르크스는 우리의 사고 안에 있는 그와 같은 편향성과 우리가 끊임없이 싸우고 있다는 것, 그리고 우리의 사고방식의 어쩔 수 없는 '당파성(Parteilichkei)'[41]에도 불구하고 우리의 생각을 비판적으로 따져보고 우리의 견해가 지니고 있는 일방성과 오류를 어느 정도 교정할 수 있는 능력을 우리가 지니고 있다는 것을 간과했다고 지적한다.[42] 또한 19세기 자유주의는 정치적 진보와 진정한 예술, 민주주의적인 감정과 예술적 느낌, 인간성 일반에 대한 관심과 예술의 보편타당한 규칙 사이에 커다란 제휴관계가 있다고 상상했으나, 이것은 전혀 사실에 기반을 두지 않은 환상에 불과하며 예술적 진실과 정치적 진실사이에 이른바 '관련'이 있다고 하는 것은, 특히 자연주의를 사회주의와 동일하다고 본 것은 처음부터 사회주의 예술이론의 기본 명제였으며 아직도 그 강령의 일부이기도 하지만, 지금 생각하면 의심스러운 점이 대단히 많다.[43]고 본다. 이데올로기는 한 사회계급의 세계관, 생활감정, 가치 및 규범의 총괄개념으로서 계급의식과 함께 놓고 볼 때 양자가 한 단체의 구성원을 위해 결정적인 합리성 안에 그 근원을 가진다는 점에서, 양자가 개념논리적이며 심리학적인 개인의 작업에는 가치를 지니지 않는 의미의 연관성(Sinnzusammenhang)을 나타낸다는 점에서 계급의식과 유사한 개념이다. 그러나 개개의 주체의 효율적인 사고와 의지에 미치는 이데올로기의 영향이 별로 선명하게 부각되지 않는 원칙을 지닌 계급의식의 영향보다 훨씬 명백하고 구체적으로 실현된다는 점에서, 또 이데올로기는 오로지 계급의식과 계급투쟁의 수단이라는 점에서, 양자는 특히 확연히 구별된다. 따라서 이데올로기는 오히려 합리화의 심리분석적 개념에 해당되고, 계급의식은 합리화되어야 할 무의식의 개념에 해당한다. 이데올로기의 형성과 심리분석적

41) 당파성(Parteilichkei)은 이론도 역시 계급적 이해의 반영이라는 개념의 마르크스 용어를 뜻한다.

42) A. 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, p. 19

43) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*., 1953, Ⅱ, p. 775

인 합리화 간의 유추는 반복해서 제시되어 왔다. 이데올로기는 한 사회계급의 구성원이 그들의 행위의 실제적 동기를 은폐, 변호, 또는 미화하는 '거짓의식'으로서, 심리분석적 의미에서 불쾌한 생각과 성향을 은폐하고 정당화하고자 모색하는 '합리화하는'진술에 해당한다. 이데올로기가 거짓이고 그것의 실제적 동기가 그 속에 표현된 이념, 감정 및 가치에 일치되지 않는 한 사회학은 심리분석과 비슷하게 정체를 밝히고 입증해야 할 과제 앞에 서게 된다. 다만 성공적인 심리분석 취급 후에 합리화가 기대되는 것처럼, 이데올로기는 과제가 해결된 후에 반드시 해체되어 버리는 게 아니라 흔히 명백하고 일의적인 프로파갠더의 한 형태로 변모하는 것이다.

마르크스주의가 추구하는 인간의 총체성은 단순한 유기적 원리에 근거하기보다는 변증법적 개념에 근거한다. '교조주의'가 지배한 스탈린 시대에 이로부터 벗어나 예술의 이론적 해명에 가장 큰 업적을 남긴 이는 역시 루카치라 할 수 있겠다. 루카치의 유물론적 미학은, 심미적 대상은 주체로부터 독립해 존재하는 어떤 것이지만, 이것은 심미적인 것으로서 존재하는 것이 아니라 오직 '물질적인 것'으로서만 존재한다. 곧 예술작품은 사회적 산물이라는 기본테제에서 비롯된다. 하지만 이러한 맥락에서 마르크스주의적 미학을 대변하는 루카치의 미학적 견해가 전적으로 유물론적 미학에 일치되지만은 않는다는 것은 무엇보다도 그의 독특한 반영이론에 근거한다. 루카치는 그의 미학에서 '리얼리즘'의 근본인 '모방'을 이른바 '반영론(Wiederspiegelungstheorie)'의 입장에서 변증법 과정으로 파악하고 있다. 그는 여기에서 엥겔스가 이야기한 '전형'에 있어 예술은 변증법적인 운동에 있어 '특수'의 드러남으로 설명하고 있다. 루카치 미학의 장점은 무엇보다도 마르크스주의가 빠지기 쉬운 교설해석적 태도에서 벗어나 미나 예술의 사상에 입각하고 있다는 점일 것이다. 이와 같은 관점에서 보면 하우저의 예술사회학 역시 비슷한 맥락에 있다 할 수 있다. 비록 하우저의 사회적 생산물로서의 예술작품, 예술가의 창작과정에 전제된 역사적·사회적 구속성에 대한 확신은 근본적으로 유물론적 인식 자세를 벗어난 것이 아니지만, 예술작품은 개별성 속에서 삶의 개별현상들의 반영을

제시하는 것이 아니라 그 전체성 속에서 삶의 전체과정을 반영한다는, 곧 총체적 현실을 예술적으로 형상화한다는 차이점이 있다. 그렇다면 하우저의 예술사회학은 예술의 문제를 마르크스주의와는 다른 관점에서 취급하는 것이 된다. 또한 하우저는 진보사관이나 인과적 설명을 배척하고, 예술양식의 변천 근저에 숨어있는 사회적 힘의 상호관계를 종래의 예술사 방법론이 미치지 못하는 곳까지 구명하고자 하였다. 이러한 점에서 본다면 하우저의 예술사회학은 '내재적 논리'를 중시하는 뵐플린류의 자율적인 양식사관을 보완하는 역할을 하면서, 또한 여러 예술에서 공통된 인자를 공식적으로 추출하는 것에서 만족하고자 하는 정신사적 방법의 결함을 보충하는 데도 역할을 한다고 볼 수도 있을 것이다. 비록 그의 예술사회학이 예술발전의 '내재적 논리'를 배척할 때, 미적 대상으로서의 예술작품의 의의를 놓쳐버리는 손실이 있지만, 한편 사회사의 방법에 의해 연구시야가 확대되기 때문에 예술작품에 의해 객관화 된 것이 과연 누구의 심성인가 또는 어떠한 행동, 상황, 선택이 예술표현의 퍼스펙티브를 제공하고 있는가 등, 이제까지 드러나지 않았던 많은 문제들이 새롭게 조명하게 된 점은 매우 의미 있는 일이라 할 수 있을 것이다.

참고문헌

Arnold Hauser, *The Social History of Art*, London 1951

, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Muenchen 1953

, *Kunst und Gesellschaft*, Muenchen 1973

, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, Muenchen, 1973

, *Soziologie der Kunst*, Muenchen 1974

Ernst. H. Gombrich, *Art History and the Social Sciences*. London OUP, 1975, p. 42

,*The Social History of Art*", in: Ders., *Meditations on a Hobby Horse*, London 1985, pp. 86-94

Heinrich Wölfflin, *Klassische Kunst*, 1904

인터넷 사이트: http://www.biblion.com/litweb/biogs/hauser_arnold.html

A. 하우저, 한석종 옮김,『예술과 사회』, 기린원, 1980

A. 하우저, 최성만・이변진역,『예술의 사회학』, 한길사, 1983

A. 하우저, 황지우 옮김,『예술사의 철학』, 돌베개, 1983

쟈네트 월프, 이성훈 옮김,『미학과 예술사회학』, 이론과 실천, 1988

헤르만 바우어, 홍진경 옮김,『미술사학의 이해』, 시공사, 1989

베라 l. 졸버그, 현택수 옮김,『예술사회학』, 나남출판, 1990

양건열 역, 『예술사회학의 이론과 전개』, 미진사, 1993

우도 쿨터만, 김문환 옮김,『예술이론의 역사』, 문예출판사, 1997

구진경, "예술과 사회의 상관성에 관한 연구: 아놀드 하우저(Arnold hauser)의 예술사회학을 중심으로", 대구카톨릭대 대학원 석사학위논문, 2001

이승연, "예술과 사회를 통해 본 예술비평 방법론", 논문집, Vol 2. No.-, 2000

김문환, "칼 만하임의 지식사회학적 예술이해 *Kunstverstandnis von karl Mannheims Wissenssogiologie*", 미학, Vol. 12. No.1, 1987

양종회, "예술의 사회학적 접근*Socialogical Approaches to the Arts*", 인문과학, Vol. 13, No.1, 1984

저작물 이용 허락서

학 과	미학미술사	학 번	20047252	과 정	석사
성 명	한글: 백 철 현 한문: 白 哲 賢 영문: Back, Cheol-Hyun				
주 소	광주광역시 광산구 월곡2동 영천주공아파트 905-1501호				
연락처	E-MAIL : hyunbc2@hanmail.net				
논 문 제 목	한글: 아르놀트 하우저의 예술사회학과 “예술과 사회”의 문제 영문: “Art and Society” in Arnold Hauser’s Sociology of Art				

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

- 다 음 -

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

동의여부 : 동의(o) 조건부 동의( ) 반대( )

2007년 2 월 일

저작자: 백 철 현 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하