creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

[UCI]I804:24011-200000236376

2008년 2월
박사학위논문

클레멘트 그린버그의 '역사적 형식주의'에 관한 연구

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김병헌

클레멘트 그린버그의 ‘역사적 형식주의’에 관한 연구

A Study on ‘the Historical Formalism’ in Clement Greenberg

2008년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김병헌

클레멘트 그린버그의 ‘역사적 형식주의’에 관한 연구

지도교수 박정기

이 논문을 미학미술사학 박사학위 신청 논문으로 제출함

2007년 10월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

김병헌

김병헌의 박사학위 논문을 인준함

위원장 숭실대학교 교수 김광명

위원　홍익대학교 교수 김복영

위원　조선대학교 교수 박정기

위원　조선대학교 교수 노은희

위원　조선대학교 교수 김병용

2007년 12월

조선대학교 대학원

목차

Abstract

서론: 클레멘트 그린버그의 '역사적 형식주의'.....1

I. 그린버그의 형식과 취미.....11

A. '질이 있는' 형식.....11

B. 취미의 객관성.....29

II. 그린버그의 역사적인 시각.....49

A. '역사적인 명령'으로서의 추상미술.....49

B. 모더니즘의 자기 비판.....64

III. 그린버그의 질적 형식과 역사.....76

IV. 결론: 평가와 전망.....91

참고문헌.....98

Abstract

A Study on the ‘Historical Formalism’ in Clement Greenberg

Kim, Byung-Hun
Advisor: Prof. Park, Chung-Kee
Department of Aesthetic and Art History
Graduate School of Chosun University

Clement Greenberg was one of the most influential critics, philosophers of modern art. His theory on modern art is called 'Modernism'. The Modernism, I think, consist of the two elements; one is formalism, the other is a historical perspective. The purpose of this thesis disclose a meaning in Greenberg's theory of art, in the light of the two elements.

I borrowed the term 'historical formalism' from *Eyesight Alone*, a book on Greenberg's theory by Caroline A. Jones, and took my main title in this paper. The term is, I think, adequate to my task.

Greenberg's concept of form seems to be analogous to that of Clive Bell, "significant form". Bell said that "'significant form' is the one quality common to all works of visual art". And it "stir our aesthetic emotion." For Greenberg, however, quality of a work of art inheres in its 'content'. Quality is, therefore, 'content'. And quality is aesthetic value. This quality, also, originates in inspiration, vision, 'content,' not in 'form.' And this is experienced by our own intuition. In Greenberg' words, the artistic quality of work of art lies in the problem of taste, based on, most of all, Immanuel Kant.

From this point of view on form, as well as taste, art should be independent of history. But the art in Greenberg's perspective has its history. This is the characteristic point in Greenberg's modernism.

According to Greenberg, Modernism is "the intensification, almost the exacerbation," of the self-critical tendency "that began with the philosopher Kant." And Greenberg conceives of "Kant as the first real Modernist", for he was "the first to criticize the means itself of criticism".

Just as in his *Critique of Pure Reason* Kant attempted to make clear what one could see, through self-criticism of reason, Greenberg does what art is, through self-criticism of art. The task of self-criticism in art was to "eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art."

For Greenberg, the history of art in painting is "that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to 'hole through' it for realistic perspectival space." And this history, as Greenberg believed, has developed autonomously.

서론 : 그린버그의 모더니즘 미술론과 '역사적 형식주의'[1)]

이 논문은 20세기에 가장 영향력 있었던 미술비평가이자 미술이론가인 클레멘트 그린버그 (Clement Greenberg, 1909-1994)의 모더니즘 미술론[2)]의 기초를 이루는 '역사적 형식주의'를 비판적으로 검토함으로써 그린버그의 미술이론 내지 미술비평의 원리와 방법을 밝혀내는 것을 목적으로 한다.

그린버그의 '형식주의'는 '후기 인상주의 (Post-Impressionism)'[3)]란 용어를 만든 로저 프라이 (Roger Fry, 1866-1934), 그리고 같은 '블룸즈버리 그룹

---

1) 그린버그의 모더니즘 미술론은 로저 프라이나 클라이브 벨의 '형식주의 미학'의 뒤를 잇는 것이지만, 새로운 점은, 이러한 전통적인 형식주의 미학에 어떤 하나의 '역사적인 시각'을 접목 시켰다는 것이라 할 수 있다. 여기서 사용되는 '역사적 형식주의 (historical formalism)'는 이러한 그린버그의 모더니즘 미술론의 원리를 가리키는 말로서, 캐롤라인 A. 존스 (Caroline A. Jones)의 저서에서 차용한 것이다. 존스는 이 저서에서 "'역사적 형식주의'는,,, 단지 '형식주의'라는 말 보다 그린버그의 위치를 표시하는 더 정확한 용어일 것 ('Historical formalism' may be... a more accurate term for Greenberg's position than 'formalism' alone)"이라 지적하고, 이 용어를 "그린버그 자신의 브랜드 (Greenberg's own brand)"로 규정한다. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, 2005, p. 69 참조.

2) 그린버그의 모더니즘론은 회화, 조각뿐만 아니라 문학, 연극 등도 포괄하기 때문에 정확히 말하자면, 모더니즘 예술론, 더 나아가 모더니즘 문화이론으로 불러져야 할 것이다. 하지만 그가 주로 미술에 관해서, 특히 회화에 관해서 논의를 전개시키고 있고, 본 논문에서의 주된 초점도 미술, 특히 회화에 관한 것이므로, 필자는, 그의 모더니즘론을 미술론에 제한하였다. 또한 원전의 번역에 있어서 '회화' '조각'을 포함하는 (과거에는 건축도 포함되었으나 현재는 거의 포함되지 않기 때문에 문맥에 따라 달리 하였다) 'art'는 일반적으로 '미술'로 번역하였으며, 'arts'는 문학, 연극, 무용 등을 포함하는 것으로서 '예술'로 옮겼다. 그리고 'visual arts'는 '시각 예술'로, 'plastic arts'는 '조형예술'로 옮겼으며, 특정한 지칭이 없이 모호한 경우에는 그 문맥에 따랐음을 밝힌다.

3) 'Post-Impressionism'은 인상주의자들 중 'Impressionism'의 한계를 자기 나름대로 극복하려는 화가들의 운동을 가리키는 용어이지 인상주의와 동일 선상에서의 그것의 끝 부분이라는 의미의 후기를 가리키는 것은 아니다. 따라서 '후기 인상주의'라고 번역하는 것보다는 오히려 '인상주의 이후'라 옮기는 것이 적절하다고 여겨진다. 하지만 국내에는 '후기 인상주의'란 용어의 사용이 이미 일반화되어 있어서 그 예를 따르지 않을 경우 혼동을 초래할 수 있으므로 위의 용어를 사용했음을 밝힌다.

(The Bloomsbury Group)'의 멤버인 클라이브 벨 (Clive Bell, 1881-1964)의 '형식주의 미학'의 뒤를 잇는 것이라 할 수 있으며, 그것의 체계화 내지 집대성이라 할 수 있다. 이들의 형식주의 미학은 공통적으로 18세기 철학자인 임마누엘 칸트 (Immanuel Kant, 1724-1804)의 미학사상에 그 뿌리를 두고 있다. 그리고 칸트는 "그린버그가 자신의 (그리고 형식주의의) 수명을 다 할 때까지 계속 유지했던 가장 중요한, 한 명의 인정된 지배자"[4]이기도 했다. 칸트는 그의 저서 <판단력비판 (*Kritik der Urteilskraft*)> (1790)을 통해 미 (美)와 예술의 영역이 다른 영역처럼 독자성을 갖는 것이며, 타율적인 것이 아니라 그 자체의 법칙에 따르는 자율성을 갖는 영역임을 이론적으로 확립하였다. 이러한 칸트의 이론적인 토대의 마련은 그 이후의 형식주의 미학에서 수용되었으며, 프라이와 벨에 의하여 그 당시의 미술을 옹호하는데 사용되었다. 하지만 프라이나 벨의 형식주의는 대상 그 자체, 즉 미술 작품에만 관계하기 때문에, 미술 작품 자체 외의 것은 의미가 없게 된다. 예를 들면, "벨의 '의미 있는 형식(significant form)'의 이론은 서로 다른 문화들과 서로 다른 역사적 시기들을 교차하여 똑같은 '미적인 정서'를 발생시키는, 본질적으로 역사와 무관한 것"[5]이었다.

하지만 이러한 형식주의는 그린버그에게 채택되어 급진적으로 되었으며, 프라이나 벨과는 다르게 그의 모더니즘 이론에 특유한 것이 되었는데, 그것은 그린버그의 형식주의가 벨이나 프라이의 비역사적인 형식주의와는 달리, "분명하게 **역사적인** (*historical*)명제가 된다는 것"[6]이었다. 그린버그가 어떤 하나의 역사적인 시각을 갖고 있다는 사실은 그린버그 이후 최대의 미술비평가이자 이론가라고 할 수 있는 아더 단토(Arthur C. Danto, 1924-)도 인정하고 있는 점이다. 이러한 사실은 그가 "우리가 모더니즘 회화에 대한 그린버그의 긍정적인 특징화를 어떻게 생각하든 간에, 그것에 대한 나의 관심은 그것이 표현하고 있

---

4) Caroline A. Jones, op. cit., p. 77.
5) Jason Gaiger, 'The Aesthetics of Kant and Hegel', in: Paul Smith & Carolyne Wilde (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 2002, p. 131.
6) Ibid., p. 132.

는 모더니즘에 대한 강력한 역사관 (historical vision)에 놓여 있다"[7]고 언급한 데에서도 찾을 수 있다.

일반적으로 형식주의 미학은 역사와 관계가 없는 것이라고 여겨진다. 이것은 형식주의 미학이 작품의 형식에만 관계함으로써 작품의 외적인 것을 배제하기 때문일 것이다. 그린버그의 형식주의 미학의 근거가 되는, 칸트의 미학은 이에 대한 하나의 좋은 예가 될 수 있다. 그는 <판단력 비판>에서 취미판단의 '선천적인 (a priori) 원리'가 있음을 주장한다. 여기서 '선천적인 원리'는 경험에 앞서서 본래부터 갖고 있는, 즉 타고난 원리를 의미한다. 따라서 칸트는 인간이 어떤 사물을 아름답다고 판단을 하는 것은 선천적인 능력에서 기인하는 것이지, 후천적이라고 할 수 있는 어떤 사회적인 관습이나, 어떤 역사적인 것에서 비롯되는 것이 아니라고 본다. 이것은 벨에게 있어서도 유사하게 적용된다. 그는 모든 시각 예술작품은 우리로 하여금 '미적인 정서'를 일으키게 하는 '의미있는 형식'이라는, '공통적이고 특수한 어떤 질 (quality)'이 있음을 주장한다. 물론 벨이 역사에 관해서 모르고 있었던 것은 아니다. 하지만 벨은 "나는 역사에 대해서가 아니라, 미술에 대해서 쓰고 있다"[8]고 말한다. 이처럼 벨은 자신을 미술사가와 구분 지으면서, 미술과 역사 역시 분리시키고 있다. 그린버그 역시 벨과 마찬가지로 예술작품에는 '미적인 가치'인 하나의 '질'이 있음을 주장한다. 따라서 그린버그가 벨에게서 모든 시각 예술에는 공통적인 어떤 "미적인 질"이 있다는 하나의 "미학적 가정"을 가져왔음을 인정하는 것은 타당하다고 할 수 있을 것이다. 하지만 그린버그가 프라이나 벨에게서는 없는, 예술, 특히 회화에 있어서 하나의 '역사적인' 시각을 겸비하고 있다는 것은 기존의 형식주의 미학과는 다른 것이며, 독특한 것이라 할 수 있다.

따라서 기존의 형식주의와 그린버그의 형식주의는 분명한 어떤 차이가 있으며 이를 차별화하는 데 있어서 한편으로는 벨이나 프라이와 같은 형식주의 미

---

7) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 68.
8) Clive Bell, *Art*, IndyPublish. com, 1913, p. 45.

학을 “고전적인 형식비평 (Classic Formal Criticism)”이라고 한다면, 다른 한편으로는 이와 다른 그린버그의 형식주의는 “신 형식주의 (the New Formalism)”라 부르기도 한다.[9] 벨이나 프라이의 형식주의는 보는 사람이 누구이던 간에, “보는 사람에 의해 문자 그대로 보여야 할” 그러한 “특징들이나 현상들에 초점”을 맞춘다는 데 특징이 있다고 할 것이다. 그리고 이러한 형식주의의 교의들 중 하나는 “보는 것은 언제나 해석을 수반하지 **않는**”다는 사실에 있다. 즉 이와 같은 ‘고전적 형식주의’는 “어떤 그림이나 그것의 요소들에 의해 재현되거나 표현되는 것”을 분석하는 것 또는 도상학과는 “조금도 관계가 없는” 것이 될 수밖에 없다.

하지만 그린버그의 형식주의는 벨과 프라이의 “고전적인 형식주의”에 더하여, “최근의 회화의 진화를, 문제들이 잇따른 세대의 화가들에 의해 상속되어서 점차적으로 수정되거나 해결되는 곳에서의, 한걸음 한걸음씩의 진보”로 본다는 점이다.[10] 그린버그의 후계자라고 할 수 있는, 마이클 프리드 (Michael Fried, 1939-) 역시, “그린버그의 비평에는, 역사의 비개인적인 과정 (impersonal process)이 어떤 내적인 예술적 논리의 모습으로 나타난다”[11]고 말한, 힐튼 크래머 (Hilton Kramer, 1928-)의 ‘내적인 예술적 논리(a inner artistic logic)’론을 끌어들이면서, “어떤 의미에서, 프랑스와 미국의 모더니즘 회화의 역사에 대한 그린버그의 시각에는 ‘하나의 내적인 예술적 논리’가 있다”[12]고 본다. 그리고 이 ‘내적인 논리’는 작품의 형식 문제와 관계되기 때문에, 이와 같은 “양식 변화의 ‘내적인 논리’에 대한 그린버그의 신념은 미술비평가들과 이론가들을 미술 작품들의 주제나 상징적 함축을 무시하도록 이끌었다.”[13]

---

9) Ingrid Stadler, 'The Idea of Art and Its Criticism: A Rational Reconstruction of a Kantian Doctrine', in: Ted Cohen & Paul Guyer (ed.), *Essays in Kant's Aesthetics*, The University of Chicago Press, 1982, p. 197 참조.

10) Ibid.

11) Hilton Kramer, 'A Critic on the Side of History: Notes of Clement Greenberg', Arts Magazine 37 (Oct. 1961): p. 62.

12) Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, 1989, p. 210.

그린버그의 형식주의를 “역사적 형식주의”라 지칭하거나, “신 형식주의”라 지칭함으로써 특수한 ‘형식주의’로 규정하든지, 아니면 단순히 “역사적인 명제”로서의 형식주의로 언급하든지 간에 분명한 것은 그의 형식주의가 작품 자체만을 따지는 ‘비역사적인’ 또는 ‘역사 초월적인’ 이전의 형식주의와는 전적으로 다른 것이라는 점이다.[14] 이렇게 볼 때, 그린버그의 형식주의를 이전의 형식주의와 다른 것으로 보는 사람들의 공통점은 그것이 하나의 ‘역사적인 것’과 관계된다고 생각하는 데 있음을 알 수 있다. 따라서 그린버그의 형식주의는 어떤 하나의 ‘역사’와 ‘형식주의’가 혼합된 것이라 할 수 있다. 그리고 이것들은 ‘역사적 형식주의’라는 용어로 통합될 수 있다.[15]

그린버그의 ‘역사적 형식주의’는 용어 자체에서도 알 수 있듯이, 크게 두 가지로 이루어져 있다. 하나는 칸트에서 비롯된 ‘형식주의 미학’이고 다른 하나는 ‘역사적인 것’이다. 여기서 하나의 요소인 ‘형식주의 미학’은 그린버그가 그의 많은 글들에서 언급하고 있듯이 칸트의 미학에 기초를 두고 있음이 분명하다.[16] 하지만 ‘역사적인 것’에 관해서는 칸트의 경우에서처럼 분명하지 않다.

---

13) Ingrid Stadler, op. cit., p. 196.

14) 그린버그의 형식주의가 이전과는 다른 어떤 ‘역사적인 것’을 포함하고 있다는 입장은, 존스, 가이어, 스태들러 세 사람 이외에도 마이클 프리드나 도날드 커스핏, 아더 단토 등 대부분의 학자들이 인정하고 있다.

15) 여기서 ‘역사적 형식주의’라는 용어는 존스에게서 차용한 것이다. (각주 1) 참조). 그러나 존스는 이와 관련하여 ‘시력(eyesight)’이라는 말을 사용하면서 이것이 그린버그가 세계와 복잡하게 교섭하는 문(portal)으로 본다.(Caroline A. Jones, op. cit., xvi 참조.) 또한 형식주의를 고대 그리스 조각인 ‘라오콘’과 관련하여 설명하며, 라오콘에 대한 논쟁이 결국 미적인 규정의 현대적 체제들을 생산하는 데 사용되었다고 본다. 그리고 “그린버그에 있어서, 형식주의의 실천은 이 라오콘 체제 (regime)에서 파생” (ibid., p. 52.)된 것으로 보기 때문에, “라오콘은 그린버그의 형식주의를 구성하는 모체(matrix)의 주요 가닥(strand)” (ibid., p. 59.)이 된다고 본다. 그런데 물론 이러한 존스의 진술이 어느 정도 타당한 것이기는 하나 다른 관점들도 있을 것이다. 예를 들어 우리는 칸트적인 ‘계몽’을 끌어들여 그린버그를 설명할 수도 있기 때문이다. 하지만 이러한 입장 차이가 있는 것은 당연한다 할 것이다. 따라서 본 논문에서의 ‘역사적 형식주의’라는 용어는 그린버그의 ‘형식주의’를 ‘역사적인 것’과 관계시켜서 본다는 점에서만 존스의 ‘역사적 형식주의’와 같을 뿐이므로, 존스와 완전히 동일한 의미로서 사용한 것은 아님을 밝힌다.

16) 그린버그가 칸트를 언급한 최초의 것은 1941년 <파르티잔 리뷰>지 1-2월호에 실린 ‘The Renaissance of the Little Mag: Review of *Accent, Diogenes, Experimental Review, Vice Versa, and View*’에서 이다. 물론 여기서는 단순한 언급일 뿐이었다. 4권으로 된 그린

따라서 이 두 번째 요소에 대한 문제 해결이 요구된다. 그러나 누구나 인정하듯이 그린버그의 축약적인 논리 전개, 문장의 간결성과 난해함은 그린버그를 이해하는 데 많은 제약이 된다. 그러므로 그린버그 본인이 아닌 이상, 이 두 번째 요소는 그것을 어떻게 보느냐에 따라 약간의 입장 차이가 있을 수밖에 없다는 것을 인정하지 않으면 안 될 것이다.

물론 형식주의적인 시각에서 미술의 역사를 바라보는, 형식주의 미술사가 존재하는데, 이러한 미술사가 중 대표적인 사람으로 알로이즈 리글 (Alois Riegl, 1858-1905)과 하인리히 뵐플린 (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)을 들 수 있다. 이들은 모두 미술작품의 내용이 아닌 형식에 바탕을 둔 미술의 역사를 다룬다. 그리고 또한 형식의 집합이라고 할 수 있는, 개별 작품들에 공통적인 '양식'의 역사를 다루고 있다. 따라서 이들의 미술사를 일반적으로 '양식사로서의 미술사'라 부르기도 하는데, 리글이 각 시대 양식을 움직이는 배후로 '예술의욕 (Kunstwollen)'을 가정한 반면, 뵐플린은 각 시대의 양식은 그 시대의 '시각형식'에 기인한 것이며, 미술의 역사는 이러한 '시각형식'이 스스로 발전하는 역사로 파악한다는 점이 다르다.

그린버그의 역사적인 시각은 이들과도 또 다른 성격을 지니고 있다. 한편으로

버그의 전집을 펴낸 존 오브라이언 (John O'Brian)은 칸트가 처음으로 그린버그 비평의 참조점이 된 것이 (칸트를 두 번째로 언급한) 1943년도 글인 'Review of Exhibitions of Van Gogh and the Remarque Collection'에서라고 하였다. 이 이후, 칸트에 대한 언급은 1945년 'The Missing Link: Review of *An Essay on Man* by Ernst Cassirer', 1946년 ''Americanism' Misplaced: Review of *Preface to an Americna Philosophy of Art* by A. Philip McMahon' (이 리뷰에서 그린버그는 맥마혼 교수가 칸트의 'looks like (nature)'를 'mirrors'라는 의미로 잘못 이해하고 있다면서, 칸트 미학에 대해 보다 심도 있는 논의를 하고 있다), 1947년 'Pessimism for Mass Consumption: Review of *An Essay on Morals* by Philip Wylie'(여기서도 그린버그는 칸트에 동의한다면서, "예술은 필수적으로 그것의 의미를 포함시키는 것 없이, 한 사물의 감각을 우리에게 제공한다"고 말하고 있다), 1948년 'Valéry, the Littérateur in Essence: Review of *Reflections of the World Today* by Paul Valéry', 1955년 F. R. Leavis에게 보낸 답장 (이 답장에서 처음으로 칸트의 '*Critique of Aesthetic judgment*'를 직접 언급한다), 1955년 'Review of *Piero della Francesca* and *The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson', 1960년 '*Modernist Painting*', 1961년 '*The Identity of Art*', 1964년 'Review of *Andrea del Sarto* by S. J. Freedberg', 1972년 '*Can Taste Be Objective?* 등의 여러 글들과 여러 인터뷰에서 언급된다.

는 리글과 뵐플린이 기본적으로 자신들을 전통적인 '재현'의 미술에 한계 지운 것과는 달리, 그린버그는 최근의 모더니즘 미술을 '추상미술'로 보고서 이것에 대한 하나의 역사적인 접근을 했다는 점에서 그들보다 더 광범위하다고 할 수 있다. 다른 한편으로는 리글과 뵐플린이 범위가 보다 넓은 개별 형식들에 공통적인 '양식'을 문제로 삼는 반면, 그린버그는 양식뿐만 아니라 개별 작품들에도 자신을 관계시킴과 동시에, 리글과 뵐플린에게서 찾기 힘든 '미적인 가치' 등 '미학적인 문제'에 대한 심원한 통찰을 하고 있다는 점이다.

그리고 보다 근본적인 차이는, 그린버그의 입장에서 볼 경우, 리글과 뵐플린의 양식사로서의 미술사 역시 엄밀한 의미에서의 미술 그 자체의 역사라고 보기 어렵다는 것이다. 리글의 양식사는 각각의 시대의 '예술의욕'의 지배를 받기 때문에, '예술의욕'이 미술의 역사를 결정하는 요소가 된다. 그리고 뵐플린의 경우, 리글과 같은 '예술의욕'은 상정하지 않지만, 미술사란 결국 미술 작품 자체가 아닌 세계를 바라보는 작가의 어떤 '시각형식'의 역사인 것이다. 그러나 그린버그의 경우는 미술 작품 자체를 떠난 어떤 외적인 요소도 개입시키지 않는다. 물론 역사적인 상황 등을 언급하긴 하지만, 그린버그는 미술 작품 자체와 그러한 것을 별개의 것으로 다룬다. 따라서 엄밀한 의미에서 그린버그는 미술 그 자체의 역사를 체계적으로 다루고 있다고 할 수 있다.

본 논문에서는 이와 같은 그린버그의 '역사적 형식주의'를 그린버그의 '형식주의적' 미술에 대한 관점과 연관하여 밝혀보고자 한다. 왜냐하면 그린버그는 초기의 에세이에서부터 후기까지 기본적으로 '형식주의적' 입장을 취하고 있기 때문이다.[17] 또한 미술 그 자체의 역사가 성립하기 위해서는 작품에 내재된 형식

17) 그린버그의 형식주의와 관련하여, 일부에서는 그의 형식주의가 후기에 가서 와해되고 '미적인 가치'의 문제로 넘어갔다고 보는 견해도 있다. 하지만 필자가 보기에 그린버그는 형식주의를 시종일관 고수하고 있다. 또한 '미적인 가치'의 문제 역시 그린버그의 형식주의와 관계하여 초기부터 후기까지 이어지고 있는 문제이다. 본론에 들어가서 자세히 다루겠지만 그린버그의 '형식' 개념은 '미적인 가치'와 관련시키지 않고서는 성립이 불가능하다는 사실을 이해하지 않으면 안 된다. 왜냐하면 그린버그의 경우 미술작품에 있어서 '내용'은 '미적인 질'이며, 그것은 '형식'과 분리 불가능하기 때문이다. 그리고 이와 같은 미술 작품의 형식에 내재된 미적인 질이 좋은지 나쁜지를 따지는, 즉 미적인 가치의 문제가 그린버그 미술비평의 핵심이기

이외의 것은 배제되어야 하는 것도 하나의 이유가 된다. 그는 '형식'과 반대되는 '내용'에 대해서 물론 언급하지만, 일반적으로 알고 있는 작품에 담겨진 이야기나 주제 등의 내용은 그의 모든 글에서 배제의 대상일 뿐이다. 그리고 그가 '내용'을 긍정적으로 언급할 경우, 그 내용은 우리가 알고 있는 일반적인 내용과는 다른 내용을 말하는 것이다. 또한 그의 '역사적 형식주의'는 다른 것을 통해서는 접근이 어려울 뿐만 아니라, 그 정당성도 인정받기 힘든 것처럼 보여진다. 따라서 남겨진 것은 '형식주의'인 것이다.

이러한 '형식주의'를 검토하는 데 있어서 가장 중요한 것은 '형식'을 어떻게 보느냐가 될 것이다. 왜냐하면 '형식'에 대한 정의에 따라서 각각의 '형식주의'가 달라질 것이기 때문이다. 그리고 이것은 그린버그에게도 적용되는 문제이다. 즉 그린버그의 '형식'이란 무엇인가를 검토하는 것은 가장 중요한 것이며, 선행되어야 할 것이다. 그린버그의 형식에 대한 정확한 이해가 없이는 그린버그의 형식주의를 오해함으로써 오류에 빠질 것이기 때문이다. 이와 같은 입장에서 논문의 본론 I에서는 미술작품의 형식과 그것을 감상하는 관객의 선천적인 형식이랄 수 있는, 형식과 취미의 문제를 다루고 있다.

본론 I-A는 그린버그가 생각하는 '형식'이 무엇인지에 관한 것이다. 그 결과 그린버그의 '형식'은 '내용'과 분리될 수 없는, 즉 '미적인 질'이라는 내용을 자체 안에 담고 있는 '형식'을 말하는 것임이 드러났다. 이러한 형식은 벨의 '의미 있는 형식'과 거의 같은 것이라 할 수 있다. 하지만 이 문제에 있어서 또 하나 중요한 것은 형식에 내재된 이러한 내용이 '영감' 등 인간의 정신적인 면에서 비롯된다는 것이며, 이것이 내용을 낳는다는 것이다.

본론 I-B에서는 그린버그가 칸트로부터 직접적인 영향을 받은 '취미'의 문제가 다루어진다. 그린버그에게 있어서 미술작품은 영감 등 인간의 어떤 정신적인 측면에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 그리고 우리는 예술가가 그러한 정신

때문이다. 따라서 그린버그의 형식주의가 후기에 가서 와해되어 미적인 가치의 문제로 넘어갔다고 보는 견해는 그린버그의 형식에 대한 개념을 오해함으로써 비롯된 오류라고 생각한다.

적인 측면의 것을 지각할 수 있는 미술작품의 형식적인 속성들에 제공하는 것을 직관적으로 경험함으로써 인식할 수 있는 것이다. 이러한 일련의 과정에 핵심적인 역할을 하는 것이 바로 '취미'인 것이다. 여기서 그린버그는 칸트와 다른 취미의 '객관성'을 주장한다. 그리고 이러한 취미의 객관성에 의하여 우리는 미술 작품의 본질적인 가치인 '미적인 가치'를 시대를 초월하여 파악할 수 있게 된다고 말한다. 여기서 그린버그의 취미가 칸트와 어떻게 다른지가 다루어지는데, 칸트의 경우 취미의 객관성 내지 보편성과 관련하여 취미의 이율배반의 해결을 시도한다. 그러나 그린버그는 칸트의 시도를 성공한 것으로 간주하지 않는데, 그것은 칸트의 취미가 결국 '주관적 보편타당성'을 벗어나지 못하기 때문이다. 따라서 이에 대한 그린버그의 해결도 다룰 것이다.

이러한 그린버그의 '형식주의'는 이제 역사적인 문제가 된다. 그는 초기부터 모더니즘, 특히 모더니즘 미술을 역사적으로 정당화하는 작업을 해왔으며, <모더니즘 회화>에서 완결하였다. 즉 미술은 '자기-비판'을 통하여 스스로 자기가 무엇인지를 자각하는 그러한 하나의 역사적인 방향을 향해 왔다는 것이다.

본론 II-A에서는 그린버그가 모더니즘 미술의 실제적인 현상이라고 보고 있는 추상미술을 통하여 어떻게 미술, 특히 회화가 이 방향으로 왔는가에 관한 내용을 다룬다. 그리고 본론 II-B에서는 모더니즘 미술이 '자기의식화'의 수단으로 삼고 있는 '자기-비판'에 대해 다룬다. 그린버그의 '자기-비판'은 칸트에게서 온 것이다. 칸트가 이성 자체를 비판한 것처럼 그린버그 역시 미술, 특히 회화 자체를 비판하며, 그럼으로써 회화에서 본질적인 요소가 평면성임을 드러낸다. 따라서 회화 자신이 평면적인 매체의 예술임을 자각하는 미술이 모더니즘 미술인 것이다.

모더니즘 미술이 '자기-비판'을 통하여 스스로가 무엇인지를 자각하는 방향을 향해 가는 것은 미술이 가야할 하나의 방향을 말한다고 할 수 있다. 그렇다면 이러한 방향으로, 즉 '자기-비판'을 하여 이러한 방향으로 가게끔 하는 것은 무엇인지, 자체 스스로 그러한 것인지 아니면 배후가 있는 것이지 등이 의문으로

남는다.

본론 III은 그린버그의 질적 형식과 역사는 그의 미술비평 내지 미술론에 관한 것이다. 여기서 그린버그의 '역사적 형식주의'를 검토함으로써 드러나는 미술비평 내지 미술론이 미술에 대한 그린버그 자신의 예술적인 직관에 의해 수행되며, 그가 이것을 칸트적 형식주의와 헤겔적 변증법을 사용하여 전개하고 있음을 밝히고자 한다. 마지막으로 결론 IV에서는 그린버그의 역사적 형식주의에 대한 평가와 앞으로의 전망에 대해서 다룰 것이다.

I. 그린버그에 있어서 형식과 취미

A. ‘질이 있는’ 형식

형식주의란 예술 작품에 있어서의 “(형식적) 요소들이, 의미나 지시성 또는 유용성과 같은 예술작품의 다른 특성들로부터 독립적인 가치인, 미적 가치의 중요한 중심이라고 말해질 수 있는, 그러한 미적인 교의를 지칭하는 것”[18]이라는 사전적 정의에서 알 수 있듯이, 형식주의는 예술 작품이 어떤 주제를 나타내고 있는가, 또는 작품 속의 각 요소들은 무엇을 상징적으로 담고 있는 것인가 등과 같은 작품의 ‘내용’이 아닌 그 작품 자체의 ‘형식’에 기초함을 특징으로 한다.

하지만 ‘형식’이라는 것이 무엇인가에 대한, 즉 ‘형식’에 대한 개념적 정의에 따라서 형식주의는 조금씩 차이가 있을 것이다. 이러한 개념적 정의는 거의 모든 분야에서, 심지어 일상에서조차 필요한 것으로서 요구된다. 왜냐하면 그와 같은 개념적 정의 없이, 무언가에 대해 우리가 어떠한 것을 행할 경우, 많은 혼란과 지장을 초래할 것이기 때문이며, 또한 그 무언가에 대한 그 어떤 비판도 불가능할 것이기 때문이다. ‘미’를 예를 들자면, 칸트가 <판단력 비판>에서 ‘미’란 ‘개념화 할 수 없는 것’이며, ‘미’는 ‘이성적 인식’이 아닌 ‘감성적 인식’의 분야라는 칸트의 주장 자체가 ‘미’에 대한 하나의 개념적 정의라 할 수 있는 것이다. 따라서 그린버그의 형식주의를 이해하기 위해서는, 그린버그가 형식을 어떻게 파악하고 있는가에 대한, 즉 그린버그의 형식의 개념적 정의에 대한 이해가 선행되어지지 않으면 안 된다.

하지만 이에 앞서, 한 가지 참고해야할 것이 있다. 그것은 모든 개념이 그러하

---

18) Lucian Krukowski, 'Formalism: Conceptual and Historical Overview', in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. II, Oxford University Press, 1998, p. 213.

듯이 '형식'이라는 개념도, 그것의 역사에 비추어 볼 때, 여러 가지 다른 의미를 지칭해 왔다는 것이다. 따라서 그린버그의 '형식'에 대한 개념은 무엇인가를 알아보기 위해서는 '형식'이 원래 어떤 의미였으며, 그것이 어떻게 변화되어 왔는가를 간략히 언급하는 것이 필요할 것이다. 그리고 이에 대해서는 폴란드 출신의 대표적인 미학자이자 철학자인 타타르키비츠 (Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886-1980)의 견해를 간단히 언급하는 것이 유용하다고 생각한다. 왜냐하면, 그의 철학적인 깊이의 문제에 대해서는 별도로 하더라도, 그는 객관적이고 방대한 문헌을 통하여 이러한 문제에 접근함으로써 형식의 몇 가지 개념적 분류에 대하여 어느 정도의 객관성을 갖는다고 볼 수 있기 때문이다.

타타르키비츠는 <여섯 가지 개념의 역사: 미학에 있어 하나의 에세이>의 제7장에서 풍부한 문헌을 기초로 하여 이러한 문제를 쉽게 요약해 두었다. 이 저서를 통해서 본다면, 'form'이란 용어는 라틴어 '*forma* (포르마)'에서 온 것이며, 이 라틴어는 그리스어 '*μορφή* (모르페, morphē)'와 '*εἶδος* (에이도스, eidos)'를 옮겨 놓은 것으로서 '모르페'는 눈에 보이는 형식을, '에이도스'는 눈에 보이지 않는 개념적인 형식을 주로 가리킨 것이었음을 알 수 있다.[19] 즉 형식이란 그 어원에서 비춰 볼 때, 눈에 '보이는 형식'과 '눈에 보이지 않는 형식' 두 가지를 의미했었다. 그리고 그는 이것을 다시 다섯 가지의 의미로 분류하였다.

타타르키비츠가 "*form A*"라고 명명한 첫 번째 의미는 형식이란 "부분들의 어떤 배열"이라는 것이다. 예를 들면, 건축에서의 "주랑의 형식은 그 기둥들의 배열"을 일컫는 것이며, 음악에서의 "어떤 멜로디의 형식은 그 음들의 질서"를 일컫는 것이다. 이 형식A는 고대 그리스인들이 '미'를 가리키는데 사용했던 것으로서 "부분들의 비례"를 말하는 것이었다. 이것이 차차 발전하여 20세기에까지 이르게 되었는데, 타타르키비츠는 "'남는 것은, 결코 줄거나 증발하지 않는 것은 **순수하게 형식적인 관계**에 의존하는 감정들'"이라는 프라이의 말을 인용

19) Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1980, p. 220 참조.

하면서, 여기에 벨과 프라이를 포함시킨다.[20] 따라서 형식A는 "일반적으로 하나의 배열이나, 어떤 정확한, 아름다운, 조화로운 배열"을 뜻한 것이라 할 수 있다.

두 번째 "*form B*"는 우리의 "감관들에 직접적으로 주어진 것"을 말하는 것으로서 "사물들의 외양"을 가리킨다. 이에 반대되는 것은 "내용, 취지, 의미"가 되는데, 형식B에서는 이러한 형식과 내용을 보다 대립시키고 구별 지었다. 이것은 주로 시학에서 사용된 개념으로서 시에서의 언어가 여기에 속하며, 그것이 의미하는 바는 내용을 가리킨다.

세 번째 "*form C*"는 "어떤 대상의 경계나 윤곽 (contour)"을 말하는 것으로서, "윤곽, 형상 (figure), 모양 (shape)과 동의어"이다. 이러한 형식C는 "색채가 아니라 오직 드로잉에만 관계"되기 때문에 색채를 포함하는 형식B와는 그런 점에서 구별된다.

네 번째 "*form D*"는 "어떤 대상의 개념적인 본질"을 의미한 것으로서 이것은 아리스토텔레스에서 나온 것으로서, 이것을 달리 "실체적 형식 (substantial form)"이라고 한다. 아리스토텔레스는 '모르페'를 주로 "에이도스나 엔텔레케이아라는 그의 특수한 개념에 대한 동의어"로 사용했다. 즉 그는 형식을 어떤 "사물의 본질"로 간주했던 것이다.

다섯 번째 "*form E*"는 "칸트적인 형식"으로서 "지각된 대상에 대한 정신의 기여"이다. 이것은 달리 "**선천적인** 형식"이라 불리는 것으로서, 우리에게 특별한 방식이나 형식으로 사물들을 경험하도록 강요하는 "정신의 어떤 속성"이다. 여기서 타타르키비츠는 칸트가 <순수이성비판 (*Kritik der reinen Vernunft*)> (1781)에서는 "공간과 시간, 실체와 인과성과 같은 일정하고, 보편적이며 필연적인" "인식에 대한 **선천적인** 형식들을 발견"했지만, <판단력 비판>에서는 "인식론에서 그가 발견했었던 것들과 유사한 그 어떤 '**선천적인** 형식'도 발견하지" 못했다고 본다. 타타르키비츠는 칸트가 미는 "예술적인 재능"에 의해, 즉 "천재

20) Ibid., p. 227 참조.

에 의해 창조"된다고 보았을 뿐, "정신의 일정한 형식들에 의해 규정된다고 생각하지 않는" 것으로 파악한다. 즉 그는 칸트가 '선천적인 형식'을 미와 예술에는 없는 것으로 보았다고 주장한 것이다.[21]

물론 방대한 자료를 바탕으로 한 이러한 타타르키비츠의 분류가 어느 정도는 타당하고 객관적인 면이 있지만, 반드시 옳다고는 볼 수도 없다. 한 가지 예로, 마지막 형식E를 들 수 있다. 형식E를 예로 드는 것은, 이것이 '취미론'에서 (물론 다른 형식들도 그렇지만) 그린버그와 밀접한 관계가 있기 때문이다. 칸트는 <판단력비판>의 서론에서, "판단력은, 또한, 주관적인 점에서이긴 하지만, 자연의 가능성을 위한 하나의 선천적인 원리가 갖추어져 있다"고 주장하였다.[22] 따라서 칸트가 <판단력 비판>에서는 <순수이성 비판>에서처럼 그 어떤 선천적인 형식도 발견하지 못했다는 타타르키비츠의 주장을 그대로 받아들이는 것은 적절치 못하다고 할 것이다. 또한 그의 분류가 모든 '형식'을 포괄하고 있다고 생각하지도 않는다. 하지만 이와 같은 점에서의 필자와의 불일치에도 불구하고, 쉽고 간단한 그의 분류만은 참고할 필요가 있다고 생각한다.

이와 같은 '형식'에 대한 견해는 '형식' 개념에 대한 하나의 '역사'를 말한다고 할 수 있으므로, 어떤 형태로든 간에 후대에 영향을 끼치게 된다. 따라서 그린

---

21) 여기서 타타르키비츠는 칸트가 <판단력 비판>에서는 <순수이성 비판>에서와 같은 그러한 선천적인 형식을 발견하지 못했다고 본다. 그리고 그 이후에도 발견하지 못하다가 1887년 "칸트주의자가 아닌" 콘라트 피들러가 발견한 '시각'을 그와 같은 형식으로 간주한다. 즉 "시각은 그에게 있어서, 인식이 칸트에게 있어서 그것의 **선천적인** 형식을 갖는 것과 꼭 마찬가지로, 그것의 보편적인 형식을 갖는"다고 본 것이다. 그리고 피들러의 "예술적인 시각과 시각예술은 칸트가 생각했던 것처럼, 상상력의 자유로운 유희의 결과가 아니라, 시각의 법칙과 시각의 형식들에 의해 지배"된다고 본다. 하지만 피들러에 대한 타타르키비츠의 이러한 주장은 칸트가 <판단력 비판>에서 개진시켰던 것처럼 '미학'에 포함시키기에는 무리라고 생각한다. 왜냐하면, 피들러의 '시각'은 '미적인 시각'에 대한 이론이라기보다는 오히려 <순수이성 비판>과 같은 일종의 '인식론'에 더 합당하다고 보이기 때문이다. 그리고 피들러 자신 역시 '미술(beautiful art)'이라는 용어 대신 '조형 예술(die bildende Kunst)'을 사용한 것은 기존의 예술에 대한 개념과 다른 것임을 강조하는 것이라 할 수 있다. 따라서 타타르키비츠가 "미의 **선천적인** 형식들(form E)"의 예로써 피들러의 예를 칸트에 비추어서 든 것은 적절한 것으로 보기 어렵다. Ibid., p. 237 참조.

22) Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. by James Creed Meredith, Oxford University Press, 1952, p. 25 참조.

버그의 형식 역시 이와 같은 형식과 어떤 형태로든 관계가 있을 것이다. 또한 그린버그의 형식을 이해하기 위해서는 이러한 형식들이 하나의 참조점으로서 필요하다고 생각한다. 그렇다면 이제 남는 것은 그린버그는 '형식'을 어떻게 보느냐에 관한 것이다.

그린버그는 '형식'을 작품을 구성하는 부분들의 '비례'나 '관계'들로 파악하고 있다고 보이기 때문에 이러한 그의 형식은 타타르키비츠의 분류에 따르면 형식 A에 속하는 것처럼 보인다. 이러한 점은 그가 형식과 관련하여 다음과 같이 말하고 있는 데서 찾을 수 있다.

"그 어떤 매체에서도 예술은...관계들, 비례를 통하여 스스로를 창조한다. 예술의 질은 다른 그 어떤 것에서가 아니라 영감을 받은, 느낌을 받은 관계들이나 비례들에 의거한다...하나의 단순한, 꾸미지 않은 상자는 이러한 것들 덕택으로 예술로 성공할 수 있는데, 그것이 예술로서 실패할 경우는 그것이 단지 하나의 평이한 상자이기 때문이 아니라, 그것의 비례나 크기가 영감을 받지 않은, 느낌을 받지 않은 것이기 때문이다."[23]

형식은 부분들의 비례나 관계라는 이와 같은 그린버그의 형식에 대한 입장은 고대 그리스에서부터 시작된 가장 오래된 형식 개념의 하나를 이어받은 것이라 할 수 있다. 그러나 이와 같은 그린버그의 비례는 "고귀한 단순성과 고요한 위대성"이라는 말로 그리스의 고전미를 극찬한, <고대미술사 (*Geschichte der Kunst des Alterthums*)>를 집필한 빈켈만 (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)의 대상이 되는 그리스의 고전적인 비례와 같은 것은 아니다. 물론 빈켈만의 "고귀한 단순성과 고요한 위대성 (edle Einfalt und stille Größe)"이라는 것이 그리스의 고전적인 비례를 대상으로 한 것이라기보다는 그리스의 고귀한 정신성에 대한 것이기는 하지만, 어떻든 간에 그의 대상은 그리스적인 미

23) Clement Greenberg, 'Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties', in: *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, IV, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993 (이하에서는 CEC, IV로 표기), p. 300.

술 작품이다. 그리고 일반적으로 우리는 그리스의 것을 고전적인 미에 대한 하나의 기준으로 삼으며, 부분들의 비례나 관계 역시 마찬가지이다.

위에서도 언급했듯이, 형식A는 사물들의 어떤 "부분들의 비례"를 의미한 것으로서 그리스인들은 이것을 '미'를 설명하는데 사용했다. 피타고라스학파 사람들은 '미'란 비례들에 의존하는 것이라고 확신했으며, "질서와 비례는 아름다운" 것이라는 정식을 만들어 낸다.[24] 또한 이러한 생각은 실제 작업에서도 나타나게 되며, 비록 그 당시의 작품은 아닐지라도, 폴리클레이토스 (Polycleitos, B. C. 5-4C 초)를 통해서도 확인할 수 있다. 폴리클레이토스는 자신의 이상적인 비례에 대한 모델을 인체에서 찾았으며, <캐논 (Canon)>을 통하여 인체의 비례에 대한 이론을 확립했다. 그의 인체비례론은 머리를 1로 본다면 나머지를 6으로 보는, 즉 1:6이라는 7등신의 인체비례를 이상적인 기준으로 삼고 있다. 그러나 이러한 비례는 현실에서는 없는 이상적인 비례일 뿐이다.

그리스의 비례는 폴리클레이토스의 예에서처럼 실제로 존재하는 것이 아닌 이상적인, 즉 미적인 비례를 가리키는 것이다. 그러나 벨이나 그린버그의 비례는 이와 같은 그리스의 고전적인 비례만을 가리키는 것은 아니라는 사실이 드러난다. 왜냐하면 그들은 그리스의 고전적인 작품을 자신들의 기준으로 삼지 않기 때문이다. 따라서 벨이나 그린버그의 비례는 그리스의 고전적인 의미에서의 비례와는 다른 어떤 것을 의미한다고 볼 수 있다.

그리고 위와 같은 그린버그의 형식에는 또 다른 문제가 제기되는데, 그것은 "꾸미지 않은 상자"도 관계와 비례 등에서 어떤 기준을 통과한다면 예술작품으로 된다는 것이다. 이것은 그 어떤 다른 형태의 '진기한' 예술 작품에도 똑같이 적용되는 것이다. 여기서 생각할 수 있는 것은 그린버그가 인정하지 않은 워홀 (Andy Warhol, 1928-1987)의 작품 <브릴로 박스 (Brillo Box)>일 것이다.

그린버그가 "팝 아트와 진기한 예술 일반을 내가 좋아 하는 방식으로 도취적인 포스터들을 좋아한다. 그것들은 재미있다...**나쁜** 예술이 아니라, 낮은 수준에

24) Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., p. 222 참조.

있는 예술이며, 역시 낮은 수준에 있어서의 재미이다"[25]라고 한 것에 있어서 단지 "**나쁜** 예술이 아니라"만 놓고, 그가 팝 아트에 대하여 긍정적인 평가를 했다고 보는 것은 결코 옳지 못할 것이다. 따라서 "뛰어난 예술 작품은...'형식'의 올바름을 드러낸다."[26]고 함으로써 조금의 차이는 두었지만, 여전히 이러한 그린버그의 주장은 예술작품과 그렇지 않은 것 사이의 차이를 애매한 채로 남겨둔다.[27]

아더 단토의 경우에 있어서 앤디워홀의 <브릴로 박스>는 하나의 철학적인 질문을 제기하고 있는 작품이다. 즉 "미술작품과 미술작품이 아닌 것 사이의 차이를 만드는 것은 무엇인가?"[28]라는 질문이다. 단토는 <브릴로 박스>가 이와 같은 질문을 던짐으로써 그린버그로 대표되는 "모더니즘의 역사는 끝났다"고 본다. 그리고 "워홀과 더불어 하나의 미술 작품이 그래야만 하는 어떤 특별한 방식"은 존재하지 않게 되었다. 이것은 "미술 작품들이 보여야할 필요가 있는" 그 어떤 방식도 없다는 것을 말하고 있다.

물론 단토는 "<브릴로 박스>와 같은 미술 작품들이 존재하는 것이 가능할 때까지"는 이러한 것은 불가능한 것이라고 하고 있지만, 어떻든 간에 그에게 있어서는 미술 작품이 어떤 형식을 띠고 있는가는 그렇게 중요한 요소가 아니게 된다.

위에서도 알 수 있듯이, 그린버그 역시 "팝아트"를 "재미"있게 생각하기도 한다. 그러나 그린버그에게 있어서 예술에 관한 관심은 오직 그것이 '좋은' 것인가 아니면 '나쁜' 것인가에 대한 것이다. 즉 그에게 있어서 예술은 '미적인 가치'의 문제인 것이다. 그리고 이러한 미적인 가치에서 볼 때 앤디워홀의 <브릴

---

25) Clement Greenberg, 'Interview conducted by Edward Lucie-Smith', in: CEC, IV, p. 281.

26) Clement Greenberg, 'Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties', in: Ibid., p. 301.

27) 그린버그와 단토의 말을 인용하는데 있어서 '예술'이란 용어와 '미술'이란 용어를 구분하여 사용한 것은, 그린버그의 경우 위의 설명에 있어서 '예술 일반'에 대한 이야기를 하고 있으며, 단토의 경우는 전적으로 '미술'에 관련시켜서 이야기하고 있기 때문이다.

28) Arthur C. Danto, op. cit., p. 35.

로 박스>는 “수준이 낮은” 것으로서 상대적으로 ‘가치가 없는’ 것이 된다.

이렇게 본다면, 그린버그에게 있어서 형식은 ‘미적인 가치’와 관계되지 않으면 안 된다. 따라서 ‘부분들의 비례’나 ‘부분들의 관계’로서의 형식A는 어떤 ‘미적인 가치’와 관계가 있어야만 한다. 즉 앤디워홀의 <브릴로 박스>의 형식은 “영감을 받지 않은”, 따라서 ‘미적인 가치’가 없는 것이기 때문에, 예술로서 성공하지 못하고 “예술로서 실패”할 뿐이다.

하지만 그린버그는 단토처럼 “그것들 사이에 관심을 끄는 지각적인 차이가 없을 때 하나의 미술 작품과 미술 작품이 아닌 어떤 것 사이의 차이를 만드는 것”에 대해서는 별다른 언급을 하지 않고 있기 때문에, 우리로 하여금 그의 ‘미술관’ 내지 ‘예술관’을 파악하는데 어려움을 준다.

그러나 이와 같은 애매함에도 불구하고 그는 이 문제, 즉 ‘미술이 무엇인가’에 대한 질문을 회피하지는 않는다. 이에 대한 하나의 답으로 그린버그는 ‘직관’을 들고 있다. 그는 “예술은 만족스럽게 정의되지 못하며 아마도 결코 정의되지 못 할 것이다”며 ‘예술은 무엇인가?’에 대한 물음에 부정적인 견해를 피력하고 있다. 그런 다음 이 문제를 다른 문제로 전환시킴으로써 그 해답 또한 다른 방식을 갖게 한다. 그는 “하지만 이것은 대체로 예술과 다른 어떤 것 사이의 차이를 말하는 것으로부터 우리를 막지 못한다”고 말한 뒤, 그 차이를 “우리의 직관에 의해” 알 수 있다고 한다. 즉 그는 그 해답을 우리 자신의 ‘직관’에서 찾은 것이다.[29]

이러한 그린버그의 생각은 철저히 칸트에서 비롯된 것이라고 할 수 있는 것이다. 우리는 일반적으로 칸트를 ‘미학의 정초자 (定礎者)’로 부른다. 그는 <판단력비판>에서 ‘미’와 ‘예술’의 분야가 그 자체의 법칙을 갖는 자율적인 분야임을 주장하였으며, 따라서 ‘논리학’이나 ‘과학’의 하위로서가 아니라 동등한 지위를 갖는다고 하였다. 칸트에 의해 ‘미’와 ‘예술’은 ‘이성적인 인식’의 분야가 아닌 ‘감성적 인식’의 분야로서 독자적인 분야로 확고한 위치를 획득하게 된다.

---

29) Clement Greenberg, 'Beginnings of Modernism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 35 참조.

‘미’와 ‘예술’은 결코 개념화할 수 없는 ‘감성적 인식’에 속한다는 것은 그린버그를 이해하는 데 있어서 가장 기초적인 전제를 이루는 것이다. 따라서 그에게서 좁은 의미의 ‘미술’, 또는 넓은 의미의 ‘예술’은 ‘무엇이다’라는 개념적 정의를 기대하기는 어렵다. 그리고 이러한 인식은 이성을 사용하여 개념화할 수 없기 때문에 직관에 의해서만 알 수 있을 뿐이다.

지금까지 언급된 내용을 토대로 본다면, 그린버그의 형식은 우선 작품을 구성하는 부분들의 ‘비례’나 ‘관계’를 지칭하는 것에 가까운 것임을, 즉 형식A에 가까운 것임을 확인할 수 있다.

그린버그의 전임자인 벨의 ‘형식’에 대한 개념도 타타르키비치가 이미 분류했듯이 그린버그처럼 형식A에 속한다고 할 수 있다. 벨은 성. 소피아 대성당, 샤르트르 대성당에 있는 스테인드글라스, 멕시코 조각, 페르시아 접시, 중국 카펫, 지오토 (Giotto di Bondone, c. 1267-1337)의 프레스코 벽화, 푸생 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 피에로 델라 프란체스카 (Piero della Francesca, c. 1412-1492) 등 모든 시각 예술 작품에 “공통적이고 특수한 질”이 있음을 주장하면서, 그것이 “의미 있는 형식”이라고 말한다. 따라서 벨에 있어서의 미술작품에 공통적인 “의미 있는 형식”은 시대를 초월하여 모든 미술작품에 들어 있는 것이며, 이러한 “의미 있는 형식”으로서의 “하나의 특수한 방식으로 결합된 선들과 색채들은, 즉 어떤 형식들과 형식들의 관계들은 우리의 미적인 정서를”[30] 유발시키는 요소들이 된다.

벨의 이러한 형식 개념은 “모든 시각 예술 작품”에 대해 적용할 수 있는 것이기 때문에, 어떤 시대의 어떤 작품에도 적용되며, 어떤 나라의 작품에도 적용되는 것이다. 그리고 벨은 시각 예술 작품을 구성하는 선과 색채들을 어떤 “특수한 방식으로 결합된” 것으로만 언급할 뿐 구체적인 비율이나 방식 등에 관해서는 그렇지 않고 있음을 알 수 있다. 즉 벨은 일종의 경험적인 방법을 통하여 이 형식을 말하고 있다. 따라서 어떤 작품이 ‘의미 있는 형식’으로 이루어져 있

30) Clive Bell, op. cit., pp. 4-5 참조.

는지 아니면 그렇지 않는지를 판단하는 주체는 그 작품을 대하고 있는 감상자의 몫이 된다.

벨에 따르면 '시각 예술 작품'에 공통적으로 들어있는 '의미 있는 형식'은 그 작품을 대하는 감상자에게 '특별한 정서'를 불러일으키는 형식이다. 이렇게 볼 때, 미술 작품 자체는 어떤 정서를 전달하는 하나의 매개체가 될 수밖에 없다. 그리고 이러한 사실은 그의 시각 예술론이 일종의 '정서 전달론'이라는 것을 말해 준다. 마찬가지로 벨의 '의미 있는 형식'과 밀접한 관계가 있는 그린버그의 형식 역시 그렇게 볼 수 있을 것이다. 왜냐하면, 그린버그의 형식도 감상자의 취미판단을 전제로 하고 있기 때문이다. 즉 그린버그의 형식 역시 감상자에게 어떤 미적인 감정을 유발시키기 때문이다. 이러한 '정서 전달론'의 대표적인 사람으로는 톨스토이 (Leo Tolstoy, 1828-1910)를 들 수 있다.

그러나 톨스토이의 '정서'는 벨의 '의미 있는 형식'이 유발하는 '미적인 정서'와는 다른 어떤 것이다. 그에 따르면 "미학에 의해 상세히 설명되고 흐릿한 윤곽으로 대중들에 의해 주장된, 미에 기초한 예술론은 우리에게 쾌감을 주었거나 쾌감을 주는 것"에 불과할 뿐 다른 것이 아니다. 그리고 우리의 그 어떤 활동에서의 목적도 그것이 "단지 우리의 쾌"에 관련된 것일 뿐이고 오로지 "그러한 쾌에 의해" 우리의 목적을 "정의"한다면, 그러한 "정의는 분명하게 잘못된 것"이 된다.[31]

톨스토이에게서 예술은 "미라는 개념으로부터 떨어져 있는" 것으로 규정되며, '쾌'의 감정과도 관계가 없어야만 한다. 따라서 "예술을 정확하게 정의하기 위해서는 첫째로 그것을 쾌의 수단으로 간주하는 것을 그만 둘 필요"가 있다. 그는 예술이 '삶'과 분리되면 안 된다는 입장을 갖고 있다. 즉 예술은 "인간의 삶의 조건들 중 하나로 간주 되지 않으면 안 된다."[32]

그러나 이와 같은 톨스토이의 예술관은 벨이나 프라이, 그리고 그린버그의 입

---

31) Leo Tolstoy, 'What is Art?', in: Melvin Rader (ed.), *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*, New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1973, p. 60 참조.
32) Ibid., p. 61.

장과는 상반된 것이다. 톨스토이는 “오로지 실제 삶에 대한 그것들의 반응에 따라 예술에 의해 환기되는 정서들을 평가”한다. 그리고 그는 예술이 도덕적인 기능을 가져야 한다고 생각한다. 즉 도덕적인 정서를 유발하여 삶을 행복하게 하는데 예술이 기여해야 한다는 것이다. 하지만 이러한 톨스토이의 생각은 하나의 결점을 가지고 있는데, 만일 예술이 톨스토이가 말하는 것과 같은 것이라면, 예술과 다른 도덕적인 기능을 가진 것들 사이의 차이를 구별하는 것이 어려우며 따라서 예술의 개념 자체가 모호해질 수밖에 없다는 것이다.

즉 ‘미술’이나 ‘예술’ 작품은 일상적인 삶의 다른 생산품이 아니라, 바로 ‘미술’ 또는 ‘예술’ 작품이다. 그렇다면 ‘미술’ 내지 ‘예술’과 다른 생산품은 차이가 있어야만 한다. 이와 같은 차이가 없다면, 어떤 것이 ‘예술’ 작품이고 무엇이 ‘예술’ 작품이 아닌지를 구별할 수 없을 것이다. 다시 말해서 ‘예술’ 작품은 다른 어떤 것도 아닌 바로 ‘예술’ 작품인 것이다.

그러므로 톨스토이의 이론은 “그를 안전하게 이끌지” 못하며, 그는 “도덕적으로 바람직하고 따라서 훌륭한 예술”이라고 자신이 예를 드는 작품들이 “대부분이 열등한 질의 작품들”이라는 것을 “인정하지 않으면 안 된다.” 즉 예술에는 “도덕성 외에 다른 기준이” 있다는 것이다. 따라서 우리는 “삶에 관한 그것의 반응에 의해 예술 작품을 판단하려는 시도를 포기”해야 하며, 예술 작품을 “그 자체에 있어서의 목적들”로 간주되는 “정서들의 어떤 표현”으로 보지 않으면 안 되는 것이다.[33]

벨의 ‘의미 있는 형식’은 모든 시각 예술 작품에 공통적으로 들어 있는 것으로서 우리에게 ‘특별한 정서’를 불러일으키는 것이다. 그리고 그에게 있어서는 오직 시각 예술 작품에서의 ‘형식’만이 가치 있는 것이며, 다른 것은 전혀 고려의 대상이 되지 못한다. 따라서 “만일 하나의 재현적인 형식이 가치를 갖는다면, 그것은 재현으로서가 아니라 형식으로서”[34] 인 것이다.

---

33) Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics', in: Charles Harrison & Paul Wood (ed.), *Art in Theory: 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 79 참조.

하지만 위의 그린버그의 주장을 보면, '영감'이라는 단어가 들어가 있다는 것을 알 수 있다. 물론 양자 모두 그러한 형식이 그것을 경험하는 사람에게 어떤 정서를 제공한다는 점에서는 비슷하다 할지라도, 그린버그의 '영감을 받은' 형식은 벨의 '의미 있는 형식'과 조금 다른 개념이다. '영감을 받은'이라는 말은 그 작품을 제작하는 '작가'가 은연중 내포되어 있는 말이다.

그렇다면 이 '영감'은 형식과 어떤 관계를 갖는 것인가? 그린버그에 따르면 이것은 "미적인 가치"와 관계가 있는 것으로서, 그린버그는 이와 관련하여 벨과 조금 다른 입장을 취한다. 벨은 '미적인 정서'를 불러일으키는 '의미 있는 형식'만이 미술 작품에 있어서 가치가 있는 '본질적인 질'이라는 주장을 함으로써, '미적인 가치', 즉 '질'이 '형식'에서 비롯된다고 본다. 그러므로 벨은 작품의 '의미 있는 형식'을 제외한 모든 것은 의미가 없는 것일 뿐이며, 그 이상의 어떤 것도 작품에 있어서 본질적인 것을 형성하지 않는다는 것이다. 이와 같은 벨의 입장에서 볼 때, 작가의 '의도'나 '취지'는 물론이고 어떤 '영감'조차도 미술 작품에 있어서 부차적인 요소 이상의 것은 아니게 된다.

하지만 그린버그는 '영감'에 대해서, 더 나아가 작품의 '내용'에 대해서 언급한다. 그는 "미술 작품의 질은 그것의 '내용' 속에 부여되어 있다"고 한 뒤, "질은 '내용'"이라고 주장하였다. 이렇게 본다면, 그린버그의 '형식'에 대한 개념은 '내용'까지 포함시키는 개념이라고 볼 수밖에 없다. 하지만 타타르키비츠의 형식B처럼 완전히 형식과 구분이 되는, 그와 같은 내용과는 조금 다르다. 이와 관련하여 그린버그는 다음과 같이 말하고 있다.

"질, 즉 미적인 가치는 '형식'에서가 아니라 영감, 비전, '내용'에서 기원한다. 이것은 만족스럽지 않은 제안 방법이지만, 당분간 더 유용한 것은 없는 것처럼 보인다. 하지만 형식은 영감에 대한 길을 열어 둘뿐만 아니라, 그것은 또한 그것에 대한 수단으로 작동될 수 있으며, 기술적인 선취는, 충분히 조사되고 충분히 강제될 때, 내용을 발생시키거나 발견할 수 있다. 미술이나 문학 작품이 성공할 경우, 그것이 우리를 충분히 감

34) Clive Bell, op. cit., p. 11.

동시킬 경우, 그것은 그것이 전달하는 내용에 의한 바로 그 사실에 의해 그러한 것이다. 하지만 그 내용은 그것의 형식과 분리될 수 없다."[35]

따라서 미술 작품은 작가의 어떤 '영감'이나 '비전'에 의해 창조되는 것으로서, 이러한 '영감'과 '비전'은 우리가 경험할 수 있는, 가시적인 형식으로 용해되어 형식 안에 들어가 있는 것이라 할 수 있다. 그리고 이렇게 '영감을 부여 받은' 형식이 우리를 감동시킨다면, 그것은 그 형식이 '영감'이나 '비전'을 담고 있기 때문이며, 이러한 것이 미술 작품에 있어서 '질'이자 '미적인 가치'라는 것이다. 따라서 이것은 형식과 따로 분리될 수 없는 것이 된다. 이러한 그린버그의 주장은 결국 미술 작품에 있어서 '내용'과 '형식'의 조화와 통일을 말하는 것이라 할 수 있다.

그러나 여기서 말하는 '내용'은 어떤 '이야기'나 '사상' 등이 아닌 '영감'이나 '비전'에 의해 만들어 지는 작품 자체에 담겨져 있는 '무엇'이다. 이에 대해 골드워터 (Robert Goldwater, 1907-1973)는 "그린버그는 '주제'와 '내용'을 혼동"하고 있다고 하였다. 그린버그는 골드워터의 말에 대해 "내가 인용부호가 없이 '의미'라는 말을 사용"한다면, 그것은 "'도해적인 주제'"나 "'문자 그대로의 의미 그 자체'"를 말하는 것이지 "'내용'에 관해 말하는" 것이 아니라고 반박한다.[36] 이렇게 볼 때, 그린버그가 말하는 '내용'은 일반적인 의미에서의 그러한 '내용'이 아님을 알 수 있다. 물론 이와 같은 '내용'은 매우 막연한 것이라 보여 진다. 또한 그린버그의 '영감을 부여받은' 형식은 벨의 '의미 있는 형식'과 똑같은 것을 말하는 것처럼 보인다. 단 하나의 차이는 벨이 형식에 그친 반면, 그린버그는 작가의 '영감'에까지 나아간다는 것이라 할 수 있다.

그린버그의 '내용'과 '형식'의 '통일' 내지 '조화'라는 생각은 마이어 샤피로

---

35) Clement Greenberg, 'Post-Postscriptum' in 'Necessity of 'Formalism'', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 49.

36) Clement Greenberg, 'Critical Exchange with Max Kozloff and Robert Goldwater about 'Complaints of an Art Critic'', in: CEC, IV, pp. 275-276 참조.

(Meyer Schapiro, 1904-1996)의 경우에 있어서도 유사하게 나타남을 볼 수 있는데, 샤피로는 이와 관련하여 다음과 같이 말하고 있다.

"어떤 재현에 있어서 각각의 모든 형상과 색채는 그 내용을 구성하는 요소이지 단지 하나의 보강이 아니다. 어떤 그림은 그것의 대상에 대한 상이한 이미지일 테지만 만일 그것의 형식들이 아주 근소하게 변화된다면 또 다른 의미를 가질 것이다. 따라서 상이한 형식으로 완성된, 동일한 인물에 대한 두 가지 초상화는 주제에 있어서 일치함에도 불구하고, 내용에 있어서는 다른 것이다...건축이나 음악, 추상 미술에서처럼, 재현이 아닐 경우, 형식들의 관계들과 질들은...그 작품의 내용 또는 의미이다."[37]

따라서 샤피로 역시 그린버그처럼, 내용을 주제와 구별되는 것으로 파악하고 있음을 알 수 있다. 하지만 샤피로가 미술 작품을 하나의 경제적이고 사회적인 문맥 속으로 연결시킴으로써 마르크스주의 미술사가로서의 임무를 성실히 이행하고 있다면, 그린버그는 그것을 마치 자연의 대상이 그러하듯이 하나의 독립된 것으로 파악한다는 점이 다르다.

그린버그는 미술뿐만 아니라 문학, 음악 등의 작품에 있어서 내용은 정의하기 어렵고 논의가 불가능하다고 하면서, 단테 (Dante Alighieri, 1265-1321)나 톨스토이, 바하 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)나 모차르트 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 지오토나 다비드 (Jacques-Louis David, 1748-1825)가 자신의 작품을 창조 하면서 어떤 것에 "관하여 의도했던" 간에 그리고 그 작품이 어떤 것에 "관한 것"이라고 말했던 간에, 그들의 작품은 "그것들의 효과에 있어서 일일이 열거할 수 있는 그 어떤 것도 넘어" 가며, 이것은 "예술가의 의도를 고려함이 없이, 가장 나쁜 예술조차도, 예술 작품이 해야만 하는" 것이라 하고 있다.[38] 즉 "하나의 예술 작품에 있어서 말해지거나 가리켜 질 수 있는 그 어떤 것도 그것의 뜻, 취지, 요점, 또는 '의미'로부터, 즉

37) Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York: George Braziller, 1994, pp. 41-42.
38) Clement Greenberg, 'Complaints of an Art Critic', in: CEC, IV, p. 269 참조.

그 작품의 '내용'으로부터 스스로를 자동적으로 배제"[39]한다. 따라서 미술 작품은 그것이 창조된 순간, 작가의 손을 벗어나게 되며, 자연의 대상과 동일한 지위를 획득하게 되는 것이다. 그에게 있어서 "내용은 너무 완벽하게 형식으로 용해될 것이어서 미술이나 문학 작품은 전체적으로나 부분적으로 그 자체가 아닌 그 어떤 것으로도 환원될 수 없다."[40]

그렇다면 미술 작품을 창조하는 작가의 '영감'이나 '비전'은 무엇인가라는 것이 문제가 된다. 왜냐하면 미술 작품은 작가가 의도한 것이 무엇이든지 간에 만들어 진 순간부터, 그러한 모든 것과 분리된 하나의 독립된 존재가 되며, 따라서 작가의 '영감'이나 '비전'도 작품과 분리되는 것처럼 보이기 때문이다.

'영감'이란 단어는 '숨을 들이마시다'라는 말에서 나온 것이다. 즉 어떤 외부의 것을 작가가 '숨을 쉬듯이' 들이마신다는 것이다. 그러나 우리는 '어떤 것으로부터' 그것을 취하는지 알지 못한다. 예를 들면, 우리는 외부의 공기로부터 '숨'을 들이마신다. 하지만 예술적인 '영감'은 그 외부의 대상이 명확하지가 않다. 따라서 '영감'은 '비합리적인 것'이며 '무의식적인 것'이라고 할 수 있다.

그린버그에 따르면 이러한 '비합리적인' 그리고 '무의식적인' '영감'은 미술 작품을 창조할 때 생겨나는 것이다. 그는 "미적인 질의 창조에 있어서 본질적으로 생각되는 것"은 이와 같은 "영감, 비전, 직관적인 결정"이지 기술적인 "솜씨"나 재주가 아니라고 본다. 또한 이러한 "영감은 어떤 작품에 대한 전체적인 개념화" 즉 "선택하기, 배치하기, 그리고 그 안에 들어가는 것을 관련시키기" 속에서 "스스로를 표명"하며, 크로체가 "오래 전에 이것을 지각"했던 것처럼, 작품의 "제작은 자연히 처리"된다. 얼마나 많은 작품의 제작이 개념화에 피드백할지 모르지만, "결정적인 결정들"은 손재주가 아니라 "영감에 속하는" 것이다.[41] 그리고 이러한 "영감을 부여 받은" 작품은 물론 그 자체로 독립된 존재

39) 그린버그가 여기서 말하는 '내용'은 자신이 말하는 '미적인 질'로서의 내용이 아니라, 일반적으로 말할 때 쓰는 '어떤 것에 관한' 것을 가리킨다.

40) Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: *The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, I, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986 (이하에서는 CEC, I로 표기), p. 8 참조.

가 되지만, 그럼에도 불구하고 그와 같은 '영감' 등이 하나의 '미적인 가치'로서 그 '형식' 속에 녹아 있기 때문에, 우리가 경험하는 작품의 '형식'은 단순한 '형식'이 아니라 우리를 "감동시키는" '미적인 질'을, 자신의 '내용'으로 하는 '형식'이 되는 것이다.

이제 그린버그의 '형식'이 무엇을 의미하는 것인지 보다 분명해 졌다. 그린버그의 '형식'은 형식A에 들어가지만, '미적인 가치'를, 즉 '내용'을 그 자체 속에 내재하고 있다는 점에서 '내용'과의 분리가 불가능한 '형식'이라고 할 수 있다. 즉 우리가 미적인 경험을 통해서만 알 수 있는 '눈에 보이지 않는' '내용'을 자체 속에 담고 있는 '형식'인 것이다. 따라서 그린버그의 형식은 처음으로 되돌아가 고대 그리스의 본래적인 의미의 '형식', 즉 '눈에 보이는' '모르페'와 '눈에 보이지 않는' '에이도스' 양자를 발전시켜 종합한 것에 더 가까운 것이라고 생각할 수 있다.

이와 같은 미술 작품의 '형식' 속에 내재되어 있는 '내용', 즉 '질'은 '미적인 가치'로서 미술 작품 자체의 가치를 평가하는 기준이라고 할 수 있다. 그러나 이러한 가치는 '절대적인 가치'로서 우주 만물에 모두 적용되는 그러한 가치를 의미하지는 않는다. 물론 "모더니즘은 하나의 궁극적인 가치로 미적인 가치를 확인"하지만, 이러한 가치가 모든 것에 적용될 수는 없다. 이것은 인간을 전제로 하는 가치이기 때문에, 인간을 제외한 다른 대상들에게 동일하게 적용되는지 우리는 알지 못한다. 또한 그린버그는 "미술 또는 미적인 것이 삶의 하나의 최상의 가치이거나 목적이라는 것을 의미하는 것은 아니"라고 말한다.[42] 즉 이와 같은 가치가 인간이 삶을 영위하는 데 있어서 모든 것을 걸고 추구하지 않으면 안 되는 그러한 가치는 아니라는 것이다. 만일 모든 인간이 이와 같은 미적인 가치만을 추구하여 그것을 자신의 삶의 목표로 설정한다면, 미술 내지 예

---

41) Clement Greenberg, 'Jackson Pollock: 'Inspiration, Vision, Intuitive Decision'', in: CEC, IV, p. 247 참조.

42) Clement Greenberg, 'Postscriptum', in 'Necessity of 'Formalism'', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 49 참조.

술적인 삶 이외의 다른 모든 사회적 활동들은 가치가 없는 것으로 판정되기 때문에, 그와 같은 활동들은 존재하지 않을 것이며, 존재하더라도 미미한 수준에 불과할 것이다.

이처럼 '미적인 가치'는 인간을 전제로 하는 가치이기 때문에, 그것은 또한 인간의 '경험'을 전제로 한다. 다시 말하면 '미술' 또는 '예술' 작품은 그것이 우리에게 경험될 경우에만 가치를 지닌다는 것이다. 그리고 우리가 그것을 경험할 경우, 우리는 그것들이 우리에게 주는 어떤 '미적인 효과'를 경험한다고 볼 수 있다. 따라서 우리는 "하나의 예술 작품은 그것의 효과 때문에 내용을 갖는다는 것을"[43]안다. 즉 우리는 예술 작품이 제공하는 어떤 미적인 '효과'를 경험하는 것이며, 이와 같은 미적인 '효과'로 인하여 그 예술 작품의 미적인 '질'인, 그것의 '내용'을 경험하게 되는 것이다. 그리고 이와 같이 경험된 예술 작품의 '내용'이 바로 그 작품의 '가치'인 것이다.

하지만 우리에게 경험되는 이와 같은 미적인 '효과'는 그것의 '형식'을 통하지 않고서는 불가능한 것이다. 왜냐하면 '형식'은 예술 작품의 미적인 '질'인 '내용'을 담고 있는 것이며, 분리 불가능한 것이기 때문이다. 예를 들어 어떤 사람이 똑같이 두 개의 선이 그려져 있는 서로 다른 두 개의 회화 작품을 마주 보고 있고, 그 중에서 하나의 작품만이 그 사람에게 어떤 미적인 감동을 주고 다른 하나는 그렇지 않을 경우, 그 이유는 그 두 개의 작품에 그려져 있는 선들이 다른 작용을 하기 때문이다. 즉 하나는 우리에게 미적인 효과를 주는 반면, 다른 하나는 그냥 그려진 선들이라는 것이다. 여기서 형식은 그 선들의 비례나 관계이며, 그것들이 주는 어떤 미적인 효과는 그 선들의 비례나 관계에 내재되어 있는 것으로서 작품의 내용이 된다. 이 경우 형식과 내용은 분리할 수 없다.

결국 그린버그가 말하고 있는 '미적인 가치'인, '질'은 그것의 '형식'을 통하지 않고서는 결코 우리에게 경험될 수 없는 것이다. 따라서 그린버그에게 있어서 '형식'은 미술 작품에서 본질적인 요소라 할 수 있다. 그린버그에게 가장 영향

43) Clement Greenberg, 'Complaints of an Art Critic', in: CEC, IV, p. 269.

력을 끼친 칸트 역시 “예술에 있어서 모든 본질적인 요소는 그 형식에”[44] 있음을 보았으며, 그린버그 또한 이와 같은 가장 기초적인 사실을 전제하고 있는 것이다. 이것은 달리 보면 벨의 ‘의미 있는 형식’과 같은 것으로서, 그린버그는 벨의 ‘의미 있는’이라는 말을 ‘미적인 가치’인 ‘질’로 보고 그것이 그 작품의 ‘내용’이라 간주한 점에서만 벨과 다를 뿐임을 알 수 있다. 따라서 그린버그의 형식은 한 마디로 ‘질이 있는 형식’이라고 명명할 수 있는 것이다.

44) Immanuel Kant, op. cit., p. 190.

B. 취미의 객관성

그린버그에 있어서 예술 작품은 그 작품이 “좋은 것인가” 아니면 “나쁜 것인가”하는 하나의 가치 판단의 대상이 된다. 따라서 그가 “미술이나 문학 그 어떤 것에 관해서든 비평을 쓰기 시작할 때는 좋고 나쁨에 대한 문제가 첫 번째로 나온다.”[45] 그린버그의 이러한 진술은 바로 예술 작품에 있어서 가장 중요한 것은 바로 그 작품이 가지고 있는 ‘가치’가 어떤 것인가라는, ‘가치 판단’의 문제임을 대변하는 말이라고 할 수 있다.

이렇게 본다면, “뒤러의 드로잉은 중세의 재현에는 없는 정서적인 생명을 강조”하고 있으며, “뒤러의 <유로파의 강탈>의 문학적 출처는 더 이상 황소가 예수에 비교되고, 유로파가 인간 영혼에 비교되는 단조로운 텍스트가 아니라, 안젤로 롤리지아노가 쓴 두 개의 매혹적인 절들에서 재생되는 오비디우스 자신의 이교적 시구들”로서, “중세 동안에 고전적인 경향들의 수많은 산발적인 재생들에 반대되는 것으로서의 이탈리아 르네상스의 특징들인 것처럼 보이는 고전적인 주제들과 고전적인 모티프들의 재통합”은 “인본주의적”일뿐 아니라 “인간적인 사건”이라고 함으로써, 르네상스 미술을 “‘인간과 세계, 둘 모두의 발견’”이라고 정의한 파노프스키(Erwin Panofsky, 1892-1968)의 도상해석학[46]과는 전혀 다른 것이라 할 수 있다.

파노프스키에게 있어서 “도상학은” 미술 작품의 형식과 “반대되는 것으로서, 미술 작품들의 주제나 의미에 스스로를 관계시키는 미술사의 한 부문”이기 때문에[47], 그린버그에게 있어서처럼 미술 작품의 ‘형식’은 부차적인 요소가 된다.

---

45) Clement Greenberg, 'Clement Greenberg', in interview with James Faure Walker, in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 164.

46) Erwin Panofsky, 'Iconography and Iconology: An Introduction to The Study of Renaissance Art', in: *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, 1955, pp. 53-54 참조.

47) Ibid., p. 26 참조.

결국 파노프스키에게 있어서 “도상해석학적 해석은 문헌적인 출처를 통하여 전해지는 특수한 주제나 개념들에 대한 어떤 정통함 이상의 어떤 것을 요구”[48] 하게 된다.

이러한 파노프스키의 도상해석학은 실제 미술 작품에 대한 “실제적인 경험”이나 미술 작품의 주제나 개념에 대한 “문헌적인 출처에의 정통함”, 그리고 미술 작품의 “본래적인 의미”를 파악하기 위한 “종합적인 직관”을 필요로 한다. 따라서 그에게는 미술 작품의 ‘미적인 가치’를 파악하는 것은 핵심적인 문제에서 제외된다.

이와는 달리 그린버그에게 있어서 그 어떤 미술 작품에 있어서도 중요한 것은 그것이 “좋은 것인가” 아니면 “나쁜 것인가”의 문제이다. 그에게 있어서는 파노프스키에게서 중요한 ‘문헌적인 출처’에 대한 정통함 등은 모두 ‘미술 그 자체’와는 다른, 미술 작품의 외적인 요소일 뿐이며, 따라서 그린버그에게서 미술 작품을 미술 작품으로 만드는 것은 그것의 ‘형식’에 있는 것이 된다. 또한 이러한 미술 작품의 ‘가치’를 결정하는 것 역시 미적인 가치인 ‘질’을 자신의 ‘내용’으로 삼고 있는 그 ‘형식’에 달려 있다고 볼 수 있다. 그렇다면 우리는 미술 작품의 ‘형식’에 내재되어 있는 ‘미적인 가치’, 즉 그 작품이 좋은 것인지 아니면 나쁜 것인지에 대한 문제를 어떻게 평가할 수 있는가. 이 질문에 대한 답으로서 그린버그는 ‘미적인 판단 능력’인 ‘취미’를 제시 한다.

개별적인 미술 작품을 판정하는 하나의 기준으로서의 ‘미적인 판단’인 ‘취미’는 그린버그의 전체적인 미술론의 체계에 있어서 중요한 부분을 차지한다. 왜냐하면 작가에 의해 창조된 미술 작품은 완성됨과 동시에 작가의 손을 벗어나 하나의 독립된 객체로서 존재하며, 이러한 독립된 객체로서의 미술 작품은 그것이 우리에게 경험될 경우에만 가치가 있는 것이기 때문이다. 그러므로 미술 작품의 경험에 있어서 ‘취미’는 필수적인 요소가 되는 것이다. 예를 들어, 어떤 작가가 자신의 영감이나 비전을 담은 어떤 형식을 미술 작품 속에 만들었다고

48) Ibid., p. 38.

한다면, 그것은 우리에게 경험되기 이전에는 그것에 내재되어 있는 '미적인 질' 역시 경험되지 않을 것이므로, 하나의 작품으로서 자신의 존재는 알려지지 않을 것이다. 즉 미술 작품의 '미적인 질'은 우리에게 미술 작품으로서 경험될 경우에만 가치 있는 것으로서 의미가 있는 것이다.

미술 작품이 우리의 경험을 전제로 할 경우에만 가치가 있다는 생각은 헤겔(G. W. F. Hegel, 1770-1831)이 "절대정신 (der absolute Geist)"에 대한 자신의 사상을 집약한 <정신현상학 (*Phänomenologie der Geistes*)>에서 등장하는 "즉자적 존재(An-sich-Sein)"나 "대타적 존재(Für-Andere-Sein)", "대자적 존재(Für-Sich-Sein)"와 같은 개념에서도 발견된다. 즉 각각의 것은 그 자체로 존재하는 "즉자적 존재"이지만, 이것은 동시에 다른 대상과의 관계에 있어서 그 다른 대상에 대하여 하나의 현상으로서 존재하는, 즉 "대타적 존재"이기도 하다는 것이다. 그리고 "즉자적 존재"의 현상이라는 "대타적 존재"는 우리에게 개념화 될 경우 "대자적 존재"라 할 수 있다. 이런 관점에서 볼 때, 미술 작품은 그 자체로 존재함과 동시에 그것은 자체 외의 다른 존재, 예를 들면, 감상자에 대해서는 하나의 현상으로서 존재하며, 그것은 또한 우리에게 경험될 경우 미술 작품으로서 존재한다고 할 수 있는 것이다.

하지만 이것을 '취미'의 문제에 직접적으로 관계시키는 것은 또 다른 문제가 될 수 있다. 왜냐 하면, 헤겔의 "즉자"나 "대타", "대자" 등의 개념은 단순한 '취미'의 문제를 넘어서는, 세계를 움직이는 어떤 정신적인 운동을 설명하는 데 쓰이는 광범위한 개념이기 때문이다. 그러나 분명한 것은 그린버그의 미술론내지 미술비평은 그 대상이 되는 실제 작품과 그것에 대한 그린버그 자신의 판단으로 이루어져 있다는 것이다. 물론 이와 같은 것은 상식적인 것이지만, 이러한 사실을 분명하게 인식하는 것은 그린버그의 미술론과 더 나아가서는 그 미술론의 기초를 이루는 '역사적 형식주의'에 보다 용이한 접근을 허락할 것이다.

다시 '취미'의 문제로 돌아가서 볼 때, 그린버그가 자신의 '취미'에 대한 이론적인 근거를 어디서 찾고 있는지를 검토해야만 한다. 달리 말해서, 어떠한 사상

이나 생각도 어떤 '빈 공간'에서 비롯되는 것은 아니기 때문에, 그 사상이나 생각을 보다 자세히 이해하기 위해서는 그것에 영향을 끼친 사상이나 생각을 고려하지 않을 수 없다는 것이다.

그린버그가 "모든 가치는 예술에서와 마찬가지로 다른 어디에서도 인간적인 가치이며, 상대적인 가치이다. 하지만 좋은 예술인 것과 나쁜 예술인 것에 관해서는 시대를 넘어서 교양 있는 인류 사이에는 어떤 일반적인 동의가 많든 적든 있는 것처럼 보인다. 취미는 바뀌지만, 어떤 한계들을 넘지는 않는"[49] 것이라며, 취미에 대해 언급한 것은 1939년도이고, 그의 비평적 경력에 있어서 거의 처음부터라고 할 수 있다. 하지만 그린버그는 이때까지 자신의 통찰력내지 직관력에 의하여 취미와 관련된 언급을 한 것으로 보인다.

그린버그가 칸트를 처음으로 읽은 것은 1941에서 42년 사이의 일이다.[50] 그리고 칸트에 대한 첫 번째 언급은 [파르티잔 리뷰 (*Partisan Review*)]지 41년 1-2월 호에서 이다. 그럼에도 불구하고 초기의 저작이라고 할 수 있는 <아방가르드와 키취 (*Avant-Grade and Kitsch*)>나 <더 새로운 라오콘을 향하여 (*Towards a Newer Laocoon*)>에서도 칸트적인 사상이 내재되어 있다는 것은 흥미로운 일이다. 그린버그 자신도 한 인터뷰를 통해 "전쟁 중인 42년에" 칸트가 자신의 것이 되었으며, "나는 나의 경험이 칸트가 옳았음을 증명한 것"이라고 말한 것은 이러한 사실을 증명하는 것이다.[51]

이렇게 볼 경우, 그린버그에 있어서 미술 작품, 더 나아가 예술 작품을 판정하는 능력에 대한 이론적인 기초는 칸트의 미학 사상에 있음을 확인할 수 있다. 따라서 그린버그의 '형식주의'에 대한 이해를 위해서는 그 기초가 되는 사상에 대해 어느 정도 검토하지 않을 수 없다는 사실이 분명해진다. 그러므로 여기서

---

49) Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: CEC, I, p. 15.

50) Clement Greenberg, 'Clement Greenberg', in interview with James Faure Walker, in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 164.

51) Clement Greenberg, 'Clement Greenberg: The Last Interview', in interview with Saul Ostrow, in: Ibid., p. 237 참조.

문제가 되는 '취미'에 대한 칸트의 이론이 그린버그에 대한 하나의 참조점으로서 요구되는 것은 타당하다.

하지만 'taste'라는 용어가 처음부터 '미를 판정하는 능력'을 의미한 것은 아니다. 그것은 본래 인간의 다섯 가지 감각기관, 즉 '시각(sight)', '청각(hearing)', '촉각 (touch)', '후각 (smell)', '미각 (taste)' 중에서 마지막의 '맛을 느끼는 기관'을 가리키는 것이었으며, 지금도 여전히 그렇다.

'감관 (sense)'이란 일반적으로 특수한 외부의 물리적인 현상들에 반응하는 감각 세포들로 이루어져 있는 어떤 체계를 일컫는다. 예를 들어 '시각'이라는 감각기관은 '눈'이며, 그 수용기는 '망막'에 있다. 그리고 이 망막은 빛에 대해 반응을 하는데, 우리는 일반적으로 약 400-720nm의 빛의 파장의 눈으로 볼 수 있는, 즉 가시광선에 대해서 반응한다. '청각'에서 그것은 '귀'이며, 그 수용기는 '달팽이관'에 있다. 또한 이 달팽이관은 약 9-22,000Hz의 소리의 진동, 즉 음파에 대해 반응한다. 이와 같은 식으로 '후각'과 더불어 '화학적'인 자극에 반응하는 '미각'이라는 감관은 '혀'이며, 그 수용기는 혀의 '미뢰'에 들어 있다. 그리고 우리는 '미각'을 통해 '단맛', '짠맛', '신맛', '쓴맛' 등을 지각 (perceive)함으로써 그것을 '감각'한다.

'미각'을 뜻하던 'taste'란 용어는 "17세기에 예술에 관한 논의에 들어갔다."[52] 물론 17세기 바로크 시대에는 엄밀한 의미에서의 '취미'를 본격적으로 논의한 것은 아니었다.

데카르트 (Rene Descartes, 1596-1650)로 대변되는 17세기를 일반적으로 '합리주의'의 시대 내지 '과학주의'의 시대라 할 수 있을 것이다. 그리고 이 당시의 미술비평에 있어서도 가장 기준이 되는 것은 '합리성'이라고 할 수 있다. 따라서 이 시기는 '이성'의 '합리주의'가 지배하는 시기라고 부른다.

하지만 미술에 있어서의 이 시기는 상당히 복잡한 모습을 띠고 있다. 이 시기의 미술은 "이탈리아 매너리즘에 대한 어떤 폭넓은 반작용"으로서, 이 반작용

52) Clement Greenberg, 'Can Taste Be Objective?', in: Ibid., p. 50.

은 “모든 나라들에 이르렀고”, “미술의 예외적인 융성”으로 이끌었다.[53] 여기서 “폭넓은 반작용”은 하나의 단일한 방향을 취하는 반작용이 아니라 문자 그대로의 의미를 가지는 여러 반작용을 의미한다.

그 중 하나의 경향은 ‘도덕주의’로서, 이것은 ‘종교개혁’에 대한 반동으로 나온 ‘반종교개혁’의 영향 아래에서 등장한다. 1545-63년까지 세 차례 열린 ‘트렌트 종교회의’의 결과, 미술에서는 나체를 금지하고, 카톨릭 교리에 어긋나는 일체의 저서를 금지하는 등 인간의 타락을 조장하는 일체의 것에 대한 규제가 강화된다.

또 다른 하나의 경향은 데카르트적인 합리주의인데, 이것은 진리의 근거가 하나님이었던 중세의 기독교적인 사상으로부터 탈피하여 진리의 근거를 인간의 ‘이성’에서 찾는 ‘계몽사상’과 관계된다.

17세기의 합리주의적인 미술비평에 있어서 중요한 사람은 벨로리 (Gian Pietro Bellori, 1613-1696)로서 합리적인 흐름의 “가장 커다란 이탈리아적인 표현”이 그에게서 나타난다.[54] 벨로리는 카라밧지오 (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)를 지오르지오네 (Giorgione, c. 1477-1510)의 “채색법에 따라” 라파엘 (Raffaello Sanzio, 1483-1520)의 경향에 반기를 든 화가라고 하면서, 그의 “채색과 자연의 모방”은 인정하지만 “창안능력, 단정함, 그리고 소묘의 결여”, 즉 “과학의 결여”에 대해 비판한다.[55] 따라서 벨로리에게 있어서 미술은 학문, 즉 과학적인 것으로서 그는 색채 등으로 사람을 매혹시키는 것을 미술로 보지 않고 감각에 호소하는 미술이 아닌 지적인 미술을 선호하였던 것이다.

앞의 두 경향에 대한 반동으로서 등장하는 것이 ‘감성주의적 경향’이다. 이것은 ‘도덕주의적 미학’과 ‘합리주의적 미학’ 양자에 대한 ‘안티테제’로서 “미술은

---

53) Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. by Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1964, p. 109 참조.
54) Ibid., p. 114 참조.
55) Ibid., p. 117 참조.

감성의 일이라는 신념이 유포"되었다.[56] 그러므로 "이성이라는 개념"에 대한 반대로서 "'취미'라는 개념"이 "미를 판단하는 능력"으로서 등장하게 된다.

뒤보 (Jean-Baptiste Du Bos, 1670-1742)는 자신의 <시와 회화에 대한 비판적 성찰 (*Critical Reflections upon Poetry and Painting*)>에서 "회화의 첫 번째 목표는 우리를 감동시키는 것"이며 우리의 관심을 "끌지 않는 작품"은 "가치 없는 것"이라 주장하였다. 서구에 있어서의 '미적 쾌감'에 대한 이러한 뒤보의 생각은 당시로서는 힘든 일이었다. 따라서 그의 이러한 발언이 의미 있는 것이기는 하지만, 이러한 생각이 소수였다는 점은 그 만큼 폭넓게 퍼져있지 않았음을 반증하는 것이기도 하다.

이 시기의 감성주의적 경향에 있어서 또 한 명의 중요한 사람을 든다면, 보스키니 (Marco Boschini, 1613-1678)를 들 수 있다. 그는 벨로리보다 교양도 부족했고, "덜 지적이었지만 회화에 더 민감"했다. 보스키니에게 있어서 회화의 모범적인 전형은 베네치아의 회화였다. 베네치아 회화는 피렌체 회화와 대립되는 회화로서, 피렌체가 소묘의 회화라면 베네치아는 색채의 회화일 것이다. 이러한 색채는 소묘처럼 실제로 파악할 수 있는 것이 아니기 때문에, 감성적인 것으로 규정된다.

뒤보나 보스키니 이전에 감성적인 경향을 지니고 있었던 사람은 팔라비치노 (Sforza Pallavicino, 1607-1667)였다. 그는 예술의 목표를 "실재의 환영이 아니라 있을법함의 과정"으로 설정하였지만, 그럼에도 불구하고 그는 "생생하게 재현"함으로써 우리로 하여금 즐거움과 강한 감정을 환기시키는 의미를 부여하였다.

이처럼 미술에 있어서 17세기에는 크게 '합리주의적인 경향'과 '감성주의적인 경향'이 있었다. 그러나 17세기에 이러한 감성적인 경향이 있었음에도 불구하고, 이러한 경향은 인간의 '이성'을 최고의 것으로 하는 '합리주의'의 지배 하에서 큰 영향력을 행사하지는 못하고 단지 저류를 이루고 있었다. 그리고 이러한

56) Ibid., p. 112 참조.

감성적인 경향은 아직 체계적이지도 본격적이지도 않았으며, 따라서 '취미' 역시 체계적이고 본격적으로 논의되지 않았다.

17세기를 지배한 경향이 '합리주의'였다면, 18세기에는 이전 세기에서 단지 저류를 형성하며 표면에 떠오르지 않았던 '감성주의'가 지배하게 된다. 그리고 이러한 경향은 1750년 바움가르텐 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762)에 의해 '감성적 인식의 학', 즉 <미학 (Aesthetica)>이라는 철학적 분과의 창시로 이어진다. 하지만 바움가르텐에게 있어서 '감성적 인식'은 '이성적 인식'보다 아래에 놓여 있는 것이었다. 그는 '감성적 인식의 학'인 '미학'이 논리적인 인식보다는 "하위 수준의 인식이지만 자율적이고 그 자체의 법칙들을 소유한" 인식을 대상으로 하는 것임을 언급함으로써 우리의 인식 중에서 논리적이지 않는 '감성적인 인식'도 있음을 주장한다.[57]

물론 이러한 바움가르텐의 생각에 영향을 준 것은 라이프니츠 (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716)였다. 라이프니츠는 "명석 (clear)하고 판명 (distinct)"한 것만이 진리의 근거가 되는 데카르트의 주장과는 다르게, "명석하지만 혼연한 (confused)" 인식도 있음을 다음과 같이 언급한다.

"내가 어떤 것을, 그것의 차이들이나 특징들이 어떤 것에 있는 지 말할 수 없으면서, 다른 것들 사이에서 인지할 수 있을 경우, 그 인식은 혼연한 것이다. 때때로 실제로 우리는 최소한의 의심도 없이, 분명하게 어떤 시나 어떤 그림이 잘 되었는지 나쁘게 되었는지를 알 수도 있는데, 그 안에는 우리를 만족시키거나 우리에게 충격을 주는 '내가 알지 못하는[je ne sais quoi] 것'이 있기 때문이다. 이와 같은 인식은 아직 판명한 것이 아니다."[58]

이러한 라이프니츠의 생각은 감성적인 인식이 존재한다는 공식적인 발언으로서, 서양에 있어서 감성에 관한 최초의 학문적인 표명으로서 가치가 있다.

---

57) Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: from Classical Greece to the Present: A Short History*, The University of Alabama Press, 1966, p. 157 참조.
58) Ibid., p. 157.

이러한 '감성적인 인식'에 있어서 대표적인 것은 '미'에 대한 것이며, '미'를 가장 잘 나타내는 분야가 '예술'이라고 할 수 있다. 그러므로 이러한 문제를 다루는 사상가들은 그 적절한 예를 '미'와 '예술'을 들어 설명하였다. 그리고 '취미'란 용어는 18세기에 들어와서 "미적인 판단 능력을 위한 엄밀한 단어"로 사용된다.[59]

라이프니츠나 바움가르텐이 비록 '감성적 인식'에 관하여 인정했음에도 불구하고, 그들은 '감성적 인식'에 대한 '이성적인 인식'의 우위를 버리지 못하였으며, 따라서 중점적으로 다루지 못하였다. 이에 대립하여 인간의 감정 등 감성적인 인식에 전념한 것은 영국의 사상가들이었다. 특히 이들의 '취미'에 대한 이론은 미학의 역사에 있어서도 중요한 것으로서, 그것은 '미'에 대한 인식의 혁명적인 전환을 가져왔다.

그린버그에게 많은 영향을 끼친 칸트의 '취미론' 역시 그린버그의 '취미론'과 마찬가지로 전임자가 없이는 불가능 했다. 그 전임자들이 영국의 경험론자들로서, '미'에 있어서 이들의 중요한 업적은 소위 '코페르니쿠스적인 전환'이라고 일컬어지는, '미의 주관화'일 것이다.

그때까지 미는 대상이 갖고 있는 대상의 고유한 속성으로 간주되어왔다. 영국 사상에서 미는 더 이상 대상의 속성이 아니며, 보는 사람의 감정에 의해서 느껴지는 것이 되었다. 물론 그들 이전에도 중세에 <신학대전 (*Summa Theologica*)>을 쓴 성 토마스 아퀴나스 (St. Thomas Aquinas, c. 1225-1274)가 '미는 보여짐으로써 쾌감을 주는 분야'라로 규정함으로써 '미'의 주관적 측면을 언급했던 것처럼 그들이 최초로 그러한 생각을 가진 것은 아니었다. 하지만 그러한 것은 영국 경험론자들에 있어서처럼 본격적인 것은 아니었다.

그러나 영국 경험론자들의 한계는 자신들이 주장하는 주관적인 '미' 자체에 있었다. 즉 그들의 미는 주관적인 것이기 때문에 그 어떤 보편타당한 기준도 제

59) Clement Greenberg, 'Can Taste Be Objective?', In: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 50 참조.

시하지 못하며, 따라서 각각의 주관이 느끼는 미는 상대적인 것이 되기 때문에, 미에 관한 이론 역시 있을 수 없다는 것에 도달하게 된다.

칸트는 이와 같은 딜레마에 대한 하나의 해답을 <판단력 비판>을 통해 제시하고자 한다. 먼저 칸트는 '미'에 대한 분석을 4가지 계기와 함께 시작한다. 첫 번째, '미'는 '질(Quality)'에 있어서 "**어떠한 관심도 떠나** 만족이나 불만족에 의해 하나의 대상이나 표상의 양태를 평가하는 능력"으로, 우리는 "그와 같은 만족의 대상"을 "아름답다"라 부른다.[60] 이처럼 '미'는 '질'에 있어서 '무관심성'을 특징으로 한다. 따라서 아름다움이란 감각적인 쾌감이나 도덕적인 선, 유용성 등과 구별된 무관심적 쾌감의 대상이 된다. 이 계기로 인하여 미와 예술의 분야는 그 어떤 것의 관심에서도 벗어나고 그 어떤 목적도 갖지 않는, 학문등과 구별되는 독자성을 획득한다.

두 번째, '양 (Quantity)'에 있어서 '미'는 "어떤 개념을 떠나, 보편적으로 만족을 주는"[61] 것이다. 즉 '미'는 모든 개인적인 욕구나 성향을 배제하기 때문에 거기서 생기는 쾌감은 모든 사람에게 공통적인 것이 될 수 있다. 하지만 '미'는 과학적인 명제처럼 객관적인 보편성을 갖지 않으며, 단지 '주관적인 보편성'만을 갖는다. 왜냐하면 우리는 '미'를 개념화할 수 없으며, 따라서 어떤 개념을 근거로 다른 사람에게 설명이 불가능하기 때문이다.

세 번째, '관계 (Relation)'에 있어서 '미'는 "어떤 목적의 표상을 떠나" 지각되는, "어떤 대상의 합목적성의 형식"이다.[62] 즉 '미'는 관계의 측면에서 볼 때, 그 어떤 목적도 없는 "목적 없는 합목적성"내지 "주관적 합목적성"을 특징으로 한다. 예를 들어 우리가 어떤 대상을 '아름답다'고 하는 것은, 그 대상에 대한 어떤 목적도 없음에도 불구하고, 마치 어떤 목적에 합당한 것처럼 느낀다는 것이다.

네 번째, '양상 (Modality)'에 있어서 '미'는 "어떤 개념을 떠나, 어떤 **필연적**

60) Immanuel Kant, op. cit., p. 50 참조.
61) Ibid., p. 60.
62) Ibid., p. 80.

인 만족의 대상으로 인식"[63] 된다. 즉 우리가 어떤 대상을 보고서 '아름답다'고 하는 것은 필연적인 것으로서, 반드시 그렇게 된다는 것이다.

그리고 칸트는 '미적 판단의 연역'에서 "취미의 원리는 판단력 일반의 주관적 원리"임을 말한 뒤, "모든 주관적인 인식 판단들은 판단하는 능력 자체"라 함으로써, 취미판단을 일반적인 인식판단과 연결시키고 있다.[64] 그리고 이러한 모든 판단들의 기초로서 그는 "공통감 (*sensus communis*)"을 제시한다. 여기서 "공통감"은 모든 인간에게 내재되어 있는 것으로서, 이것은 미적인 판단에 있어서는 "상상력"과 "오성"의 "자유로운 유희", 즉 "주관적인 형식의 합목적성"과 관계된다. 따라서 '취미판단'의 '선천적인 원리'는 "주관적인 형식의 합목적성"이며, 이것은 "공통감"을 이루는 것이 된다.

하지만 칸트가 '취미'의 '선천적인 원리'를 찾아냄으로써 경험론자들의 딜레마를 해결한 것처럼 보이지만, 칸트에게 있어서 "취미의 객관적인 원리는 불가능"한 것으로 남겨진다. 그린버그는 칸트의 미학사상을 대부분 수용하였으나, 보편타당함에도 불구하고 '주관적'이라는, '취미'의 '주관적 보편타당성'을 받아들이지 않는다는 점은 그와 칸트가 명백하게 구별되는 점이라 할 수 있다.

그린버그는 칸트에 대해 "취미가 단지 주관적인 것인지 어떤지에 관한 문제와 씨름하려고 실제로 노력한 최초의 사람"이라는 평가를 내린다. 이러한 그린버그의 진술을 토대로 그린버그 역시 칸트와 같은 문제에 상당한 관심을 가지고 있으며, 나름대로의 결론을 내리고 있다는 사실을 유추할 수 있을 것이다.

앞에서 잠깐 언급했듯이, '취미'에 대한 그린버그의 생각은 칸트를 읽기 전부터 가지고 있었던 것이다. 그러나 초기에 가지고 있었던 생각은 구체적이고 확실한 것이 아니었다. 이 초기의 생각, 즉 '취미'는 "시대를 넘어" 모든 인간들에게 "있는 것처럼" 보인다는 막연한 생각은 이제 훨씬 더 분명한 것으로 바뀌게 되었다. 그리고 또 하나의 확실한 변화는 칸트가 '취미'를 주로 '자연미'에 관하여 사용한 반면, 그린버그는 그것을 '예술 작품'에 적용한다는 점이다.

---

63) Ibid., p. 85.
64) Ibid., pp. 142-143 참조.

그린버그의 '취미'는 따라서 칸트의 '취미'를 수용한 부분과 자신이 '변경'한 부분 두 가지로 크게 나눌 수 있을 것이다. 그렇다면 그린버그는 칸트의 어떤 부분을 수용하였으며, 또 어떤 부분을 변경했는지를 검토해야만 그린버그의 '취미'가 무엇인지 드러나게 될 것이다.

이에 앞서 그린버그가 '취미'란 용어와 '미적인 판단'이란 용어를 함께 사용하고 있다는 사실을 알아두어야 한다. 그에게 있어서 이 용어들은 모두 동일한 의미를 갖고 있다. 이러한 사실은 그린버그가 "(이탈리아나 스페인 말로는 모두 *gusto*인) '취미'란 단어는 17세기에 예술에 대한 논의에 들어갔으며, 18세기에 그것은 미적인 판단력을 위한 엄밀한 단어"가 되었다고 하는데서 찾을 수 있다.

그린버그는 '취미', 즉 "미적인 판단들은 예술에 대한 직접적인 경험에서 주어"지는 것으로서 파악한다. 또한 "미적인 판단들은 직접적이고, 직관적이며, 비고의적이고, 비자의적이기 때문에, 그것들은 표준이나, 기준, 법칙, 법규의 의식적인 적용의 여지"는 없게 된다. 즉 그는 '취미 판단'을 칸트처럼 '이성적 인식'에 대한 것이 아닌, '감성적' 판단으로 규정하고 있으며, 칸트가 4 가지 계기를 통해 밝힌 것들을 그대로 따르고 있음을 볼 수 있다. 그러므로 그린버그의 '취미'는 '무관심성'과 '보편성', '목적 없는 합목적성', '필연성'을 지니고 있는 것이다. 또한 "질적인 원리들이나 기준들이 잠재의식적인 작용 속 어딘 가에 있다는 사실은 확실하다."고 언급하는 것은 '취미판단'의 '선천적인 원리'가 있다는 사실에 대한 칸트와의 일치를 보여주는 것이라 할 수 있다.[65]

그린버그의 '취미'는 예술에 적용되고, 따라서 "예술을 경험하는 데 관계된 결정적인 문제들은 취미의 문제들"이 된다. 그러나 그린버그는 예술에 있어서의 '취미'가 "주관적인" 것인지 "객관적인" 것인지의 문제를 낳으며, 이 문제는 "칸트의 <판단력 비판>에서 자주 나타난 문제"로서, 그린버그는 칸트가 "이것을 그 이래로 내가 아는 그 누구보다 더 잘 진술"했다고 본다.[66]

---

65) Clement Greenberg, 'Complaints of an Art Critic', in: CEC, IV, p. 265 참조.
66) Clement Greenberg, 'Can Taste be Objective?', in: *Clement Greenberg: Late*

하지만 그린버그는 칸트가 이 문제에 대해 잘 해결하지 못했다고 생각한다. 그는 칸트가 “공통감”을 하나의 공리로 삼았고, 따라서 “취미의 객관성”을 믿었지만, 결국 그것은 ‘주관적 보편타당성’으로 되었기 때문에, ‘취미’가 주관적인지 객관적인지에 대한 칸트의 시도는 “실패”한 것이라 주장한다. 그렇다면 칸트의 시도는 무엇인가.

칸트는 “주관적이지만 보편성을 요구하는 판단능력을 취미”라 하였다. 하지만 이러한 취미는 “원래 보편성을 띠는 것이 아니라, 본질적으로 개인적이고 특수한 성격을 지니고” 있는 것이다. 그러나 칸트의 <판단력비판>에서의 “취미는 자신이 내린 판단이 보편적일 것을 요구”한다.[67] 따라서 칸트에게 있어서 취미의 문제는 이율배반적일 수밖에 없다. 즉, 첫 번째 명제로 “취미 판단은 개념들에 기초되어 있지” 않아야 한다. 만일 그렇지 않다면, 취미 판단에 대한 논리적인 설명이 가능할 것이고, 따라서 “증명들을 수단으로 하여” 이에 대한 논의가 가능할 것이기 때문이다. 두 번째 명제는 “취미 판단은 개념들에 기초되어 있다”는 것이다. 그렇지 않을 경우, 자신의 취미에 대한 “다른 사람들의 필연적인 동의”를 요구하는 데 대한 논쟁의 여지조차도 있을 수 없을 것이기 때문이다.[68]

칸트는 이와 같은 취미 판단의 이율배반을 해결하고자 한다. 그리고 그가 이 문제를 해결하는 데 있어서 핵심이 되는 것은 두 명제에 들어가 있는 공통적인 단어, 즉 ‘개념’이다. 칸트는 이 개념이 어떠한 것인지를 밝힘으로써 문제를 해결하려 하고자 한다. 하지만 “명제와 반대 명제 둘 모두에 공통적인 열쇠가 되는 용어”인 “개념이라는 용어”에는 “다의성이 존재”한다. 따라서 “‘개념’이라는 용어가 적절히 해석될 때에”만 “명제와 반대 명제 둘 모두가, 모순 없이 참”이 될 수 있는 것이다.[69]

Writings, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 50.

67) 김광명, ‘판단과 판단력’, 『칸트미학의 이해』, 철학과 현실사, 2004, p. 75 참조.

68) Immanuel Kant, op. cit., p.206 참조.

69) Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, The University of Wisconsin Press, 1974, p. 65 참조.

칸트는 따라서 취미판단이란 “그 대상에 대해서는 아무 것도 인식되어질 수 없는, 그리고 증명될 수 없는 것으로부터 나온, (판단력에 대한 자연의 주관적 합목적성의 일반적인 근거라는) 어떤 개념에 의존”하는 것으로서, 이렇게 말할 경우 “모든 모순이 사라진다”고 주장한다.[70] 예를 들어, 우리가 ‘이 꽃은 아름답다’라고 말 할 경우, 이 판단의 대상이 되는 꽃의 ‘아름다움’에 관해서는 아무 것도 인식되어질 수 없으며(만일 인식이 된다면 그것은 취미 판단이 아니라 인식 판단이다), 증명될 수 없는 어떤 개념에 의거하여 우리의 판단력이 그 꽃에 대해 ‘아름답다’라는 판정을 내린다는 것이다. 그리고 칸트는 취미 판단의 결정근거가 “아마도, 인간성의 초감성적인 기체 (supersensible substrate)라고 여겨질 수 있는 것의 개념”에 있다고 본다. 이러한 개념에 입각하여 그는 이율배반을 해결한다. 즉 첫 번째 명제는 “취미 판단은 **규정적** (*determinate*) 개념에 기초되지” 않는다는 것이며, 반대 명제는 “취미 판단은 비록 **비규정적인** (*indeterminate*) 것이지만 (즉, 현상의 초감성적인 기체인) 어떤 개념에 의지” 한다는 것이다.

이렇게 볼 경우, 칸트의 해결에서 드러나는 ‘초감성적인 기체’는 우리가 인식할 수는 없지만 분명히 우리에게 있어야만 하는 어떤 개념이다. 칸트는 이 기체를 하나의 ‘이념 (idea)’으로 보는데, 그에게 있어서 이념은 다시 ‘이성적인 (*rational*) 이념’과 ‘미적인 (*aesthetic*) 이념’으로 나누어진다. 여기서 ‘미적인 이념’은 ‘상상력’과 ‘오성’이라는 인식능력들의 단지 주관적인 조화의 원리에 따라서 직관에 관계하는 것이며, ‘이성적인 이념’은 그 대상에 대한 인식은 제공할 수 없지만, 객관적인 원리에 따르는 개념에 관계되는 것을 말한다. 그리고 취미의 문제와 관계되는 ‘초감성적인 이념’은 ‘미적인 이념’에 속한다고 할 수 있다. 하지만 이 둘 모두는 대상의 인식에 관계하는 ‘오성개념’과는 다른 것이다. 말하자면, ‘오성개념’은, 반드시 그 개념과 합치되는 대상이 있어야만 한다. 예를 들어 ‘빨간 사과’라는 개념은, 이 개념에 적합한 대상인 ‘빨간 사과’를 증

70) Immanuel Kant, op. cit., pp. 207-208 참조.

거로 보여줄 수 있다. 그러나 '미적인 이념', 즉 '아름다운 것'은, 물론 우리가 어떤 대상을 보고 '아름답다'고 하지만, 그것은 우리의 주관적인 원리에 따라 일어나는 쾌의 감정이기 때문에, 우리가 '아름다움'에 대해서는 '빨간 사과'의 경우에서처럼 인식하지는 못한다. 즉 '아름다움'을 불러일으키는 대상은 있지만, 거기에 적합한 개념이 우리에겐 없기 때문이다.[71] '이성적인 이념'은 이것과 반대되는 것이다. 즉 '이성적 이념'이란 어떤 개념은 있지만 거기에 적합한 대상이 직관에서는 찾아질 수 없는 것을 말한다. 예를 들면, '영원'이라는 개념은 있지만, 이것에 적합한 대상을 우리는 직관에서 찾을 수 없는 것과 같다.

이처럼 칸트는 취미의 이율배반에 대한 해답을 '초감성적인 기체'에서 찾았음에도 불구하고, '취미는 객관적인가?'라는 질문에 '그렇다'라는 대답을 하는 데에는 실패하였다.

그린버그는 칸트가 "하나의 원리 또는 잠재적인 것으로서의 취미의 객관성"을 믿었으며, 그가 "하나의 **공통감** (*sensus communis*)이라 불렀던 것"을, 즉 "모든 인간 존재들이 미적인 경험에서 유사하게 작용시키는 어떤 감각 또는 능력"을 믿었으며, 이러한 자신의 믿음을 공리로 삼았다고 평가한다. 그러나 "그가 보여주는 데 실패한 것은 이 보편적인 능력이 취미의 불일치들을 해결하기 위해 어떻게 불러내질 수 있는지 였다 (What he failed to show was how this universal faculty could be invoked to settle disagreements of taste)." 그리고 그는 이러한 취미의 불일치들을 "취미의 잠재적이며, 원리화된 객관성을 주장하는 것을 매우 어렵게 만드는 것"으로 본다.

이러한 것을 통해서 볼 때 그린버그는 어떤 '취미의 불일치'가 있다는 것을 가정하고 있음을 알 수 있다. 그리고 이와 같은 취미의 불일치에 대해서 모든 인간들에게 존재하는 공통감은 어떤 작용을 해야만 하는 데, 이것을 칸트가 말하지 않았다는 것이 그린버그가 보는 칸트의 실패인 것이다. 그리고 "이 방향에서의 칸트의 실패는 그의 시대 이후의 예술 철학자들 쪽에서는 취미 또는 미적

71) Ibid., p. 210 참조.

판단의 문제에 대한 일반적인 포기"처럼 보였다. 따라서 그의 실패는 "그의 시대 이후 취미의, 미적 판단의 객관성의 문제는...해결 불가능"하게 보였다. 왜냐하면 칸트가 이러한 문제를 "그 누구보다도 잘 진술"했음에도 불구하고, 그가 이 문제와 관련하여 실패했기 때문이다.[72]

그린버그는 "취미의 객관성"에 대한 문제에서 칸트가 실패한 이후, 산타야나 (George Santayana, 1863-1952)는 "이 문제를 단순히 피해갔으며", 수잔 랭거 (Susanne Katherina Langer, 1895-1985)는 "단지 스쳐지나" 갔고, 해롤드 오스본 (Harold Osborne, 1905-1987)은 "정면으로 그것을 만나는 데 실패"하였고, 그린버그 자신이 미학자들 중에서 "칸트 이래로 그 누구보다 더 많은 것을 발견"하도록 영향을 준 사람인 크로체 (Benedetto Croce, 1866-1952)조차도 애매하게 피해갔다고 평가한다.

그러나 단토는 "미는 거의 완전하게 20세기의 예술적 실재로부터 사라졌다"고 보고, 미학을 "추상표현주의 문화에서의 예술적 경험의 바로 그 실체"라 하였다. 그는 미가 예술에서 중심적인 역할을 하는 시기를 18세기로 본다. 즉 "미학에 대한 철학적인 정의"가 "미에 대한 사상에 의해 거의 완전하게 지배"된 것은 "미학의 위대한 시기"인 18세기였으며, 이 시기에 "아름다운 것은 예술가와 사상가들에 의해 능동적으로 간주된 유일한 미적인 질"이었다는 것이다. 그리고 예술에서 미가 중요하다는 이러한 사상은 20세기에 들어와서 사라지게 되었다는 것이 단토의 생각이다.[73]

단토는 이와 같은 "미의 폐지가 우리에게 어떤 견딜 수 없는 세계를" 남겨두는 것처럼 생각될 수도 있고, "훌륭한 것의 폐지가 충분한 인간적 삶을 살아갈 수 없는 어떤 세계를" 우리에게 남겨두는 것처럼 생각될 수 있으나, "예술은 수많은 다른 보충적인 가치들을" 갖고 있기 때문에, 그리고 "예술적인 미"는

---

72) Clement Greenberg, 'Can Taste be Objective?', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 51 참조.

73) Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago and La Salle: Open Court, 2003, p. 7 참조.

예술적인 세계에서 “하나의 부수적인 속성”이기 때문에 “우리는 많은 것을 상실하지” 않을 거라고 본다.[74]

단토는 “‘취미는 오직 감정들이 놀이하는 외부적 표면을 향해’”있다고, 헤겔이 취미의 문제를 간단히 정리한 까닭에, “**취미**는 칸트에 있어서 중심적인 개념이라는 사실보다 더 칸트와 헤겔의 예술 철학을 날카롭게 구별 짓는 것은 없다”고 함으로써, 취미의 문제가 헤겔 이후 별다른 중요성을 갖지 못했다고 본다. 따라서 단토는 “내가 시사해왔던 것처럼, 취미는, 이성만큼이나, 계몽사상을 규정하는 속성”이었다고 주장한다.[75]

그러나 취미가 18세기 계몽사상에 있어서 중심적인 문제였다는 단토의 생각과 달리 그린버그는 칸트의 실패 이후, 취미의 객관성에 대한 문제는 “계속해서 억압되고, 회피되며, 단순히 스쳐 지나가”게 되었다고 본다. 그리고 그린버그는 오늘날 “취미를 관련 없는 것으로 자신 있게 퇴거시키는 예술가들이 존재”한다고 말한다. 또한 가치 판단들을 “하위에” 두며, 이러한 것은 “‘논평하는 사람들 (reviewers)’의 일”이지 “진정한 비평가”의 일은 아니라고 주장하는 미술비평가들도 있음을 언급한다. 심지어 “‘감식가’와 ‘감식업’ 같은 말들”은 “시대에 뒤진 것이고 경멸적인” 소리를 듣게 되었다. 그린버그는 취미의 중요성이 이러한 상황을 맞이하게 된 이유를 칸트의 실패 이래, 누구도 취미가 객관적인지 아니면 주관적인 것인지에 대해 설명하지 못했기 때문으로 본다. 따라서 취미의 문제는 해결되지 않은 채로 남게 되었고, 더 나아가 기피되었으며, 이제 만일 이러한 문제에 관계된다면 시대에 뒤진 사람처럼 평가되기에 이르렀다.

하지만 “취미는 계속해서 결정적인 것이며 어쩌면 (최소한 서양에서) 과거 어느 때보다 더 명백하게 그럴 것”이라면서, 그린버그는 취미의 문제가 여전히 중요한 것임을 주장한다. 즉, 취미의 문제가 오늘날 기피되고, 시대에 뒤진 것으로 평가되는 것은 취미의 문제를 정확하게 다루지 못하기 때문에 그런 것이지, 결코 이 문제가 가치가 없기 때문에 그런 것은 아니라는 것이다. 오히려 취

74) Ibid., p. 60 참조.
75) Ibid., p. 67 참조.

미의 문제는 오늘날의 미술에 더 필요한 것이다. 그는 "(종교적인, 정치적인, 민족적인, 도덕적인) 모든 종류의 비미적인 (nonaesthetic) 이유들로 평가"되는 예술은 "교양 있는 대중에 대한 자신의 장악력을 거의 완전히 상실"했으며, 이러한 예술의 "비미적인 중요성은 그것의 순수하게 미적인 가치를 위해 점점 더 감소"되고 있다고 본다.[76] 따라서, 그린버그에 따르면, '사회주의적 사실주의', '팝 아트' 등의 '비미적인 미술'이 나온 것은 취미의 문제를 기피하거나 회피해서 나온 것이며, 이러한 미술은 교양 있는 대중들로부터 점점 더 소외를 당하게 된다는 것이다.

그렇다면 그린버그는 취미의 객관성에 대한 문제를 어디서 찾고 있는가. 그는 순수하게 미적인 가치를 위해 비미적인 중요성이 점차 감소될 때, "취미의 차이들은 서로 사라지며, 일치들이 불일치들보다 더 중요하고 현저해"진다고 본다. 그리고 취미의 객관성에 대한 해답을 "기록 속에서", 그리고 "태고적부터" 만들어지고 경험되어온 '예술 작품'의 역사 자체에서 찾는다. 그는 과거에서, 그리고 현재도 "취미의 합의"가 있음을 그리고 우리가 시대를 넘어서 좋은 예술을 경험한다는 것을 주장한다. "경험 자체는-경험은 예술에 있어서 호소의 유일한 법정"이 되며 "그것은 또한 어떤 종류의 예술에서 좋은 것은 바탕에 있어서 언제나 그것이 그 자신의 종류에서의 나쁜 것과 같기 보다는 다른 모든 종류의 예술에서의 좋은 것과 더 같음을" 드러낸다는 것이다. 따라서 좋은 것과 나쁜 것을 결정하는 것은 "오직 경험을 통해서만, 그리고 경험에 대한 성찰을 통해서만" 가능한 것이다.

"예술에서의 질은 논리나 토론에 의해 확인되지도 증명되지도 않는다. 경험만이-말하자면 경험의 경험- 이 영역에서 지배한다. 이것은 임마누엘 칸트 이래로 모든 진지한 예술 철학자들이 결론을 내려왔던 것이다. 하지만 예술에서의 질은 단지 사적인 경험의 문제가 아니다. 취미에 대한 하나의 합의가 존재한다."[77]

---

76) Clement Greenberg, 'Can Taste be Objective?', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 52 참조.

따라서 “호머와 단테, 발자크와 톨스토이, 셰익스피어와 괴테, 레오나르도와 티치아노, 렘브란트와 세잔느, 도나텔로와 마이욜, 팔레스트리나와 바하, 모짜르트와 베토벤 그리고 슈베르트”를 경험하는 것은 시대를 넘는 “취미의 합의”가 있기 때문이라는 것이다. 즉 이들의 작품들은 시대를 넘어 우리들에게 선택되는 어떤 “내구성”을 갖고 있으며, 이 “내구성”이 우리의 “합의”를 만들어 낸다는 것이다. 그리고 각각의 후손들은 그들의 전임자들이 “어떤 창작자들을 고양시키는 데에서 옳았음을 발견”한다고 말한다. 서구에 살고 있는 사람들은 또한 “고대 이집트인들이 고 왕조의 조각에 관해서 옳았으며, 중국인들이 당나라 미술에 관해서, 인도인들이 촐라왕조의 청동물에 관해서, 일본인들이 헤이안 조각에 관해서” 옳았다는 것이다. 그러므로 그린버그는 “궁극적인 객관성에 의해서가 아니라면, 어떻게 취미의 만장일치를 설명하겠는가?”라며, “취미는 궁극적으로 객관적”이라는 결론을 도출한다.[78]

그린버그는 취미의 “객관성을 확증하는 것은 취미의 역사, 즉 기록”이며, “취미의 역사를 설명하는 것은 이 객관성”이라고 주장한다. 또한 취미의 역사는 “실수, 왜곡, 착오, 누락”들이 있지만, 그것은 이러한 것들을 “교정하고 수선” 하는 것으로 본다. 그는 취미가 이처럼 때로는 실수를 하고, 때로는 착오를 하면서, 교정하고 수선하는 데, 이 모든 것들에는 “어떤 핵심적인 합의(consensus)가 지속”된다는 것이다. 그리고 이러한 “취미의 교감을 형성하는 것이 최고의 취미”이며, “최고의 취미는 최고의 예술의 압력 아래에서 발전”하고 “최고의 예술은 최고의 취미의 압력 아래에서 등장”하는 것이다. 따라서 “최고의 취미와 최고의 예술은 분리될 수” 없는 것이 된다.

그린버그는 칸트가 “왜 취미의 교감이 진정으로 충분치 않았는가에 대한 최고의 단서”를 제공한다고 본다. 즉 취미의 교감은 “오로지 기록의 문제”이며, “역

77) Clement Greenberg, 'Identity of Art', in: CEC, IV, p. 118.
78) Clement Greenberg, 'Can Taste be Objective?', in: ,*Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 53 참조.

사적인 산물"의 문제임에도 불구하고 칸트가 이 문제에 대해 충분히 다루지 못했다는 것이다. 따라서 칸트가 "경험에 기초하여 **공통감**을 가정한 것"은 훌륭했으나, 이러한 가정에서의 연역들을 발전시키지 못했다고 주장한다.[79]

이것은 그린버그가 취미의 객관성에 대해 칸트가 보여주지 못한 것을 예술에 대한 그의 경험부족에서 기인하는 것으로 생각하고 있음을 반영한다. 예술에 대한 칸트의 경험부족은 이미 잘 알려져 있는 것으로, "여러 예술에 대한 칸트 자신의 제한된 노출과 다소 지역적인 견해들은 예술의 본성과 궁극적인 가치에 관심 있는 어느 누구라도 다른 곳에서 통찰하도록 몰기에 충분"[80]했다. 그린버그는 "칸트는 나쁜 취미를 가졌으며, 상대적으로 빈약한 예술 경험을 가졌다(Kant had bad taste and relatively meager experience of art)"고 말한다. 따라서 칸트가 '취미'를 '보편타당'하지만 '주관적'이라고 보는 것은 예술 작품에 대한 경험이 거의 없는 상태에서 오직 이론적으로만 접근했기 때문이라는 것이다. 그리고 이러한 경험부족이 칸트로 하여금 "많은 과실"을 발생시켰다는 것이다. 그럼에도 불구하고 그린버그는 칸트의 비범한 추상적인 사고능력이 "우리가 여전히 가지고 있는 미학을 위한 가장 만족스러운 기초가 되는 것을 그의 <판단력 비판>에서 확립시키는 것을 가능"하게 했다고 평가함으로써 칸트의 업적을 결코 감소시키지는 않고 있다.[81]

---

79) Ibid., p. 55 참조.

80) Donald W. Crawford, op. cit., p. 7.

81) Clement Greenberg, 'Review of *Piero della Francesca* and *The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson', in: *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, Vol. III, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993 (이하에서는 CEC, III으로 표기), p. 249 참조

II. 그린버그의 역사적 시각

A. '역사적인 명령'으로서의 추상미술

그린버그는 자신이 직접 경험하고 있는, 자기 시대의 미술의 지배적인 흐름을 추상미술로 파악한다. 그리고 그는 이 추상미술을 단순하게 보지 않고 전통과의 연속성 속에서, 미술의 전체적인 역사 속에서 파악한다. 그린버그는 "지난 60년 동안의 서양 회화에 있어서의 혁명의 충분한 중요성"이 아직 명백하게 되지 않았다고 보면서, 이것을 "역사적인 시각 안에 두는 것"이 "필요하다"고 말한다.[82] 그리고 추상미술에 대한 "그 명령은 역사로부터, 특별한 미술의 전통에서 도달된 특별한 계기와의 연결에서 시대로부터"[83] 나오는 것으로 파악한다. 즉 그에 있어서 추상미술은 어떤 우연한 산물로서가 아니라, 역사적인 명령으로부터 나온 필연적인 산물인 것이다.

여기서 한 가지 주의해야 할 것은, 그린버그가 말하는 역사가 무엇인가이다. 즉 그는 일반적인 의미의, 전체적인 인간 활동을 포괄하는 역사를 말하는 것이 아니라 과거에서부터 이어져 온 인간의 특수한 산물 중 하나인 미술의 역사를 말한다는 것이다. 따라서 그가 추상미술이 역사의 명령으로서 등장한다고 주장한 것을 일반적인 역사에 관계시켜서 이해하지 않아야 할 것이다. 그와 같은 그린버그의 진술이 말하는 바는 미술 그 자체의 역사에서 봤을 때, 추상미술이 등장한 것이 필연적이었다는 것을 의미한다고 볼 수밖에 없다. 이것은 예술이 감성적인 분야라는 것과 더불어 그린버그의 미술비평내지 미술론에 있어서 기본적인 전제로 삼지 않으면 안 된다.

---

82) Clement Greenberg, 'Abstract Art', in: CEC, I, p. 199 참조.
83) Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', in: Ibid., p. 37.

이 처럼 그린버그는 추상미술이 역사로부터 나오는 것으로 보며, 미술의 '역사적인 필연성'이란 것을 인정한다. 만일 이러한 필연성을 인정한다면, 미술의 역사는 어떤, 하나의 방향을 향해 나아가야만 한다. 왜냐하면 필연성이란 글자 그대로 반드시 그러해야만 하는 것을 뜻하기 때문이다. 따라서 그는 추상미술이라는 혁명적인 미술을 이러한 역사적인 시각에서 고찰하는 것이 추상미술에 대한 이해를 위해 필요하다고 본다.

그린버그의 추상미술에 대한 옹호가 20세기에 많은 영향을 주었지만, 보링어(Wilhelm Worringer, 1881-1965) 역시 마찬가지라 할 수 있다. 하지만 보링어의 추상미술에 대한 설명은 그린버그와 다르다. 보링어는 리글의 "예술의욕(Kunstwollen)"이란 개념과, 립스 (Theodor Lipps, 1851-1914)의 "감정이입(Einfühlung)"의 이론을 도입하여, 추상미술과 자연주의미술을 설명한다. 여기서 '예술의욕'은 "모든 예술창작에 있어서 1차적인 요인"이며, "모든 예술 작품"은 "**선천적으로**(*a priori*) 실재하는 절대적 예술 의욕"의 "단순한 객관화"로 규정된다.[84] 그리고 이러한 "예술의욕"은 "추상충동 (Abstraktionsdrang)"과 "감정이입충동 (Einfühlungsdrang)"에 의해 지배된다. 그러나 보링어는 추상충동에 대해 "모든 예술의 시작에 서 있으며, 높은 수준의 문화"를 지닌 사람들에게 "지배적인 경향"으로 남아 있는 것으로서 "감정이입충동"보다 더 근원적이며 오래 지속된 것임을 암시하고 있다. 따라서 보링어에게 있어서 추상충동에 의한 추상미술은 감정이입충동에 의한 자연주의 미술보다 더 근원적인 것이 된다.

이러한 충동들은 세계에 대한 우리의 심리적인 태도와 관계된다. 즉 "감정이입충동"은 "인간과 외부세계의 현상 사이의 행복한 범신론적 신임관계"에서 비롯되며, "추상충동은 외부세계의 현상에 의해 인간 안에 불어 넣어진 거대한 내적인 불안의 결과"인 것이다.[85]

---

84) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trans. by Michael Bullock, Elephant Paperbacks, 1997, p. 9 참조.
85) Ibid., p. 15 참조.

따라서 외부세계가 우리에게 친숙하게 느껴질 경우, 우리는 “감정이입충동”이 일어나며, 이것은 다시 “예술 의욕”을 지배하고 그것의 결과로 자연주의미술이 나오게 된다. 이에 반하여, 외부세계가 우리에게 친숙하지 않고, 적대관계에 있을 경우, “추상충동”이 일어나며, 대상을 기하학적 형식으로 재구성함으로써 심리적인 안정을 취하게 된다는 것이다. 결국 그에 따르면 미술의 역사는 “추상충동”과 “감정이입충동”에 의한 추상미술과 자연주의미술의 교차 반복의 역사이기 때문에, 20세기의 추상미술의 등장 역시 새로운 것이 아니게 된다. 따라서 보링어에게 있어서 추상 미술은 외부 세계에 대한 인간의 심리적인 충동이 ‘예술의욕’을 지배하여 생겨난 결과로서 발생한 것이지, 그린버그에게 있어서처럼 역사적인 명령으로서, 반드시 그렇게 되는 필연적인 결과로서의 미술은 아니라는 점이 그린버그와 구별된다.

이와 같이 보링어는 추상미술이 발생하는 데 대하여 “추상충동”이라는 심리학적인 설명을 하는 데 반해, 그린버그는 이와 다른 견해를 가지고 있다. 그린버그는 추상미술의 발생에 대하여 아방가르드가 예술 자체의 학과와 과정들을 모방하고 있다고 말하면서, “이것이 추상의 기원”이라고 하였는데, 다음과 같은 각주를 달아서 부연 설명을 하고 있다.

“오랫동안 하나의 추상예술이었으며, 아방가르드 시가 그렇게나 열심히 흉내 내고자 노력했던, 음악의 예는 흥미로운 것이다. 아리스토텔레스가 충분히 기묘하게 말한, 음악은 그것이 가장 커다란 직접성을 갖고서 그것의 오리지널을-영혼의 상태- 모방하기 때문에 가장 모방적이고 생기 있는 것이다. 오늘날 어떤 예술도 음악보다 자체 밖의 어떤 것과 덜 관계하는 것처럼 보이는 것은 없기 때문에, 이것은 진실과 정확히 반대의 것으로 우리를 각인시킨다. 그러나, 어떤 의미에서 아리스토텔레스가 여전히 옳을 것이라는 사실을 제외한다면, 고대 그리스 음악은 시와 밀접하게 연관되었으며, 그것의 모방적인 의미를 분명히 하기 위해 운문에 대한 하나의 부속물로서의 그것의 특성에 의거한다는 사실은 설명되어지지 않으면 안 된다. 플라톤은 음악을 이야기 하면서, 다음과 같이 말하고 있다. ‘말들이 없다면, 조화와 리듬의 의미를 알아내거나, 그것들에

의해 모방되는 그 어떤 가치 있는 대상들도 알기가 매우 어렵다.' 우리가 아는 한, 모든 음악은 본래 그와 같은 하나의 부수적인 기능으로서 봉사했다. 그러나 그것이 포기되자마자 음악은 어떤 강제나 오리지널을 찾기 위해 자체 속으로 물러나도록 강요되었다. 이것은 그 자체의 작곡과 연주의 다양한 의미에서 발견된다."[86]

이처럼 그는 그에게서는 거의 찾아보기 어려운 각주를 이용하여 '추상의 기원'에 대해서 역시 그에게서는 찾아보기 어려운 긴 글로서 설명하고 있다. 여기서 그는 현재 가장 추상적인 예술로 간주되는 '음악'을 예로 든다. 하지만 "오늘날 가장" 자신과만 관계하는 예술인 것처럼 보이는 음악은 원래 '시'의 부속물이었다. 시의 부속물로서의 음악은 시에 대한 자신의 부수적인 기능이 포기되자 그 자체 내에서 순수한 것이 되었으며, 추상예술의 한 전형이 되었던 것이다. 이와 같이 그린버그가 주장하는 추상의 기원은 보링어의 경우와는 달리 바로 자기 자신에 대한 모방에서 시작하는 것이다.

음악이 가장 순수한 추상예술이라는 생각은 샤피로의 경우에도 동일하게 적용된다. 특히 샤피로는 음악과 더불어 건축을 끌어들이고 있다는 점이 그린버그와 조금 다르지만 그것들을 순수한 예술로서 간주했다는 점은 그린버그와 차이가 없다. 샤피로에게 있어서 음악과 건축은 "끊임없이 화가들에게 대상을 모방할 필요가 없는 그러나 그 자체에 특수한 요소들로부터 그것의 효과들을 끌어내는 순수한 예술의 예들"[87]이었다.

위에서 인용된 그린버그나 샤피로의 경우를 통해서 크게 두 가지를 유추해 볼 수 있다. 하나는 '추상의 직접성'이고 다른 하나는 '추상의 순수성'이라는 것이다. 여기서 직접성은 또 두 가지로 해석될 수 있을 것이다. 즉 추상적인 예술은 음악의 경우, 직접적으로 우리의 귀에 전달되는 예술일 뿐 아니라 "그것의 오리지널", 말하자면 "영혼의 상태"를 직접적으로 전달하는 것이며, 또 다른 것과

---

86) Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: CEC, I, pp. 8-9.
87) Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th & 20th Centuries: Selected Papers*, New York: George Braziller, Inc., 1979, p. 185.

관계하지 않고 오직 그 자체에만 관계함으로써 '순수성'을 지닌다는 것이다.

따라서 회화의 경우 추상미술은 우리의 시각에 대한, 그리고 창작에 있어서의 직접성을 갖고 있으며, 그 자체 외의 다른 것과는 관계가 없는 일종의 순수성을 갖는 것이라고 볼 수 있다. 즉 오늘날의 추상미술은 우리의 감관에 가장 직접적으로 관계하는 미술임과 동시에, 그 자체에만 관계하는 가장 순수한 미술인 것이다. 이러한 시각은 어떻게 보면 순수혈통주의 내지는, 아더 단토가 이야기 하고 있듯이, 정치적으로는 "전체주의"[88]라 할 수 있다. 그리고 미술의 역사가 이러한 순수한 혈통주의 쪽으로 움직인다는 견해는 이러한 추상 미술의 우월성을 암묵적으로 나타낸다고도 볼 수 있다.

보링어가 추상미술의 기원을 인간의 내면적인 '추상충동'으로부터 나온 것으로 보고, 그린버그가 그것을 각 예술들이 자신의 학과와 과정들을 모방하는 것에서 보았다면, 샤피로의 경우는 이와 다르다. 샤피로는 그린버그가 말하듯이 '역사적인 필연성'내지 '역사적인 명령'으로서 추상미술을 설명하는 그와 같은 방식에 대해 "예술의 자율성이라는 이름으로 몇몇 작가들에 의해 변호"되는 이러한 설명은 "문화의 각 분야뿐 아니라 경제와 정치까지 감싸는 어떤 보다 폭넓은 견해의 한 예일 뿐"이라고 본다.[89]

샤피로가 "추상 회화가 있기 전에 이미 그림의 가치는 색채와 형상만의 문제라는 것이 널리 믿어졌다"고 말하면서, 음악과 건축을 "그 자체에 특수한 요소들로부터 그것의 효과를 끌어내는 순수한 예술"이라고 보는 것은 그린버그와 비슷하다고 할 수 있다. 샤피로는 알프레드 바 (Alfred H. Barr, Jr., 1902-1981)의 예를 들면서 추상미술을 설명하는데, 그는 알프레드 바의 "추상미술의 개념은 본질적으로 비역사적"이라고 평가한다. 즉 그는 알프레드 바가 우리에게 "다양한 운동들에서의 각각의 무대의 날짜들을 제공"하지만, "그 미

88) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 70.

89) Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th & 20th Centuries: Selected Papers*, New York: George Braziller, Inc., 1979, p. 188 참조.

술과 그 운동들의 조건 사이"에서 그 어떤 "연결"도 끌어내지 못하며, 추상미술이 발생하는 "사회의 본성"을 추상미술의 "역사와 무관한 것으로서 배제"하고, "추상미술은 재현미술이 소진되었기 때문에 발생"한 것으로 본다고 말한다.[90]

샤피로는 미술의 역사란 단일한 고의적인 반응들의 역사가 아니며, 반응은 예술가들의 경험에서, 변화하는 세계에서 깊이 동기를 부여받는 것이라고 한다. 그리고 "자연과 추상 형식은 둘 모두 미술을 위한 제재이며, 서로 간의 선택은 역사적으로 변화하는 관심들로부터"[91] 나오는 것으로 파악함으로써, 추상미술이 등장한 것은 "자연을 모방하는 과정들이 소진되어서가 아니라, 자연 자체에 대한 평가가 변화"[92]했기 때문이라고 주장한다.

하지만 그린버그는 샤피로와 달리 추상미술이 "역사로부터" 나온다고 주장한다. 그리고 그린버그의 이와 같은 생각은 미술의 역사가 '직접성'과 '순수성'을 향해서 왔다는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 여기서 주목해야 할 것은 추상미술이 나오게 되는, "특별한 미술의 전통"과 "특별한 계기"일 것이다. 이렇게 볼 경우, 미술은 자체 내에 특별한 어떤 전통을 지니고 있는 것으로, 이 전통에서 미술은 어느 지점에 도달하였으며, 그것이 도달한 계기와 연결되어 추상미술이 나온다는 것이다. 그러면 그 전통과 계기는 무엇인가.

그린버그는 "예술에 대한 혼란이 있어 왔고, 있으며, 있을 것"이라 한 뒤, 이러한 혼란 때문에 과거 여러 세기 동안 "회화와 조각의 실수들"이 있었으며, "순수주의"는 이런 실수들에 대한 "유익한 반작용의 종착역"이라 주장한다.[93] 그린버그에 따르면, 지금까지의 회화와 조각의 역사는 혼란의 역사라 할 것이다. 그리고 그러한 혼란에 기인하여, 많은 실수들이 있어왔다. 이제 그러한 혼란과 실수는 '순수주의'의 미술인 '추상미술'에 이르러 하나의 "종착역"에 다다

90) Ibid., pp. 187-188 참조.
91) Ibid., p. 196.
92) Ibid., p. 202.
93) Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', in: CEC, I, p. 23 참조.

른 것이다.

이제 그린버그는 “혼란”과 “실수”로부터의 하나의 “종착역”인 ‘추상미술’의 “역사적인 정당화”를 시도한다. 먼저 그는 서양 미술, 특히 회화에 있어서 추상미술이라는 20세기의 혁명 이전의 혁명을 먼저 이야기 한다. 그에 따르면, “서양 회화에 있어서 이전의 위대한 혁명은 고틱과 비잔틴의 사제적인 평면성으로부터 르네상스의 3차원성”에로의 혁명이라고 본다. 이때의 혁명, 즉 르네상스의 3차원성이라는 혁명에 자극을 준 것은 “중세 말의 경제적이고 사회적인 관계들이 확장됨으로써, 그리고 지상에서의 인간의 주요 사명이 자신의 환경에 대한 정복”이라는 생각이 성장함으로써 불러 일으켜진 공간에 대한 신선한 의식”이었다. 공간에 대한 새로운 의식으로 인하여, “회화에서의 직접적인 문제”는 어떻게 “화면의 평면성” 속에 “깊이와 양감 (volume)에 대한 새로운 지각”을 맞출 것인지가 되었다. 그리고 그린버그는 지오토가 “형상들과 표면들의 단순화와 작은 세부의 배제를 통하여, 그의 벽화를 사제적이고 장식적이지만, 동시에 극적이고 3차원적으로 만든 하나의 종합을 창조”했다고 평가한다.[94]

그린버그는 지오토가 이와 같은 업적을 달성한 지 얼마 후, 시에나인들은 “제단화와 이젤화에서 훨씬 더 보수적인 종합”에 도달했다고 본다. 예를 들면 스테파노 (Stefano di Giovanni, 1392-1450/51)는 “3차원성을 고틱적인 또는 동방적인 세밀화에서 차용한 장식적인 원리들에 종속”시켰던 것이다. 따라서 이 그림을 보려는 관람자는 “이것을 **읽기**에 충분히 가까워져” 있지 않으면 안된다. 그린버그는 이러한 사세타의 미술을 “그가 원하는 것을 정확하게 말하는” 하나의 양식을 발견하는, 과도기적인 것으로 본다. 그는 지오반니 (Giovanni di Paolo, 1399/1403-1482)에 대해 “지오토보다 더 멀리 3차원성의 환영을 탐구했지만, 그의 배경은 훨씬 더 엄격하게 2차원적이기 때문에, 조각적이거나 장식적인 통일성을 획득하는 데 실패”했다고 본다. 이처럼 이 시기의 회화는 장식과 3차원성이 공존하고 있는 회화라 할 수 있다.

---

94) Clement Greenberg, 'Abstract Art', in: CEC, I, p. 199 참조.

그러나 이와 같은 “3차원적인 형태와 평면적인 표면 사이의 충돌”은 “오일이라는 다루기 쉬운 매체”의 등장과 더불어 평면적인 표면의 “폐지에 의해 결국 해결”된다. 그리고 이 시기, 즉 15세기의 이탈리아나 플랑드르 화가들은 3차원의 환영에 몰두하여, 자신의 캔버스를 “하나의 불투명한 표면이라기보다는 오히려 투명한 것”으로 생각한다. 오일이라는 매체의 발명 이후에도 여전히 “양감의 강도를 지배하는 몇 가지 어려움”이 존재했다. 그리고 이 화가들은 “아직 커다란 효과들을 위해 희생하고 간략화하는” 충분한 지점에 이르지 못했다. “베로키오, 레오나르도, 페루지오, 라파엘, 미켈란젤로, 코레지오, 지오반니 벨리니, 지오르지오네, 그리고 티치아노가 3차원적 회화에서 구조적이고, 색조적이며, 장식적인 통일을” 성취하는 수단들을 완성한 것은 “15세기 말 무렵에서 16세기”에서 였다. 그러나 이러한 경향은 “마지막에 거의 망각”되었으며, “르네상스 이후의 회화”는 회화라는 매체의 “본래적인 질들의 대부분을 제물”로 바쳤으며, “미술의 물리적인 조건들과 거의 관계”하지 않고 “환영주의적 효과에 기초하여” 조직되었다.[95]

그린버그는 예술에는 어떤 “지배적인 예술 형태와 같은 것”이 있다고 믿는다. 그의 시각에서 볼 때, 17세기 유럽의 예술을 지배한 것은 “문학”이었다. 그렇다고 문학이 이 시기의 가장 뛰어난 산물은 아니었다. 그는 “어떤 특별한 예술의 지배권이 언제나 그것의 가장 뛰어난 산물들에 부합하는 것은 아니다. 성취라는 점에서 볼 때, 음악은 이 시기의 가장 뛰어난 산물들”이었다는 것이다. 그렇다면 그린버그가 말하는 “지배적인 예술”이란 무엇인가? 그는 “사회에서 가장 창조적인 계급인, 떠오르는 상업 부르주아”가 자신들의 에너지의 대부분을 “문학”으로 돌렸기 때문에, 문학이 이 시기의 지배적인 예술이라고 한다. 따라서 어떤 시기에 있어서 지배적인 예술이란 그것의 뛰어남과는 별도로, 그 당시 사회의 가장 창조적인 계층을 지배하는 예술을 가리키는 것이다. 그리고 이 시기의 회화는 궁정을 장식하는 “하찮은 실내 장식”으로 “퇴보”하였으므로 “지

95) Ibid., pp. 200-201 참조.

배"라는 것과는 거리가 멀었다. 물론 이 시기는 루벤스 (Peter Paul Rubens, 1577-1640)나 렘브란트 (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)와 같은 뛰어난 화가들에 의해 회화가 전례를 찾아 볼 수 없을 정도로 융성했지만, 그럼에도 불구하고 그린버그는 그것들이 당시 사회의 창조적인 상업 부르주아를 지배하지 못한 것으로 보고 있으며, 따라서 회화를 지배적인 예술로 간주하지 않는 것이다.

그린버그에 따르면, 이 처럼 "한 예술"에 "지배적인 역할"이 주어지게 되면, 그 예술은 다른 모든 예술의 "원형"이 되며, 다른 예술들은 자신들의 "고유한 특성들을 벗어 버리고" 지배적인 예술의 "효과들을 모방"하려고 한다. 그리고 이번에는 이 지배적인 예술이 스스로 다른 예술들의 "기능을 흡수"하려고 하기 때문에, 결국 각 예술들의 "혼란"이 발생하며, 지배적이지 못한 예술들은 "지배적인 예술의 효과들을" 획득하기 위해 자신들 "자체의 본성을 거부"한다는 것이다. 그러나 이와 같이 지배적이지 못한 예술들이 "지배적인 예술의 효과"를 획득하기 위해 자신들을 "본성"을 거부하려면, "자신들의 **매체**를 숨길"만한 기술력에 도달해야만 하며, 화가의 경우 그는 "**환영**을 위해" 표면상 자신의 "재료"를 무력화시킬 만한 힘을 얻어야만 한다.[96]

회화와 조각은 "환영뿐만 아니라 다른 예술의 효과들"도 "흉내 내기"가 쉬웠다. 그리고 회화는 조각을, 조각은 회화를 "모방"할 수 있었으며, "둘 모두" "문학의 효과들"을 "복제"할 수 있었다. 따라서 회화와 조각은 "문학의 유령이나 상대역"에 지나지 않았으며, 모든 강조는 "매체로부터 멀어져서 주제로 옮겨"지게 된다. 또한 "사실주의적 환영"은 "당연한 것"으로 생각되었기 때문에 "더 이상 문제"가 아니게 되고, "시적인 효과" 등을 위해 "주제를 해석하는 예술가의 능력"만이 문제가 되었다.

18세기에 레싱 (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)은 예술에 대한 실천뿐만 아니라 이론에서도 "혼란"이 있음을 인식하고, 1766년 <라오콘

96) Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', in: CEC, I, p. 24 참조.

(*Laokoon*)>에서 “시”와 “조형예술”의 구분을 시도하였다. 하지만 그린버그는 그가 문학의 편에 서서 배타적으로 “그것의 병든 효과들”을 보았으며, “조형예술에 대한 그의 견해는 그 시대의 전형적인 잘못된 개념”임을 예증하는 것이라 주장한다. ‘시’를 “시간 예술”로 ‘조형예술’을 “공간예술”로 구분한 레싱은 시인이 “묘사적인” 시를 쓰는 것은 “풍경화의 영역”을 침해하는 것이라고 공격하였다. 그러나 “어떤 설명을 필요로 하는” 알레고리적인 그림들이나, “하나의 그림 속에 두 개의 필수적인 개별 시점들”을 통합하는 그림들은 “시에 대한 회화의 침해”에 관해 말하는 레싱에 반대되는 것이었다.[97]

그린버그가 보기에 낭만주의 예술론은 “예술가는 어떤 것을 느끼고” 그가 느낀 감정을 자신의 “관객”에게 전달한다는 것이었다. 따라서 낭만주의에서는 “감정의 직접성”을 위해서 예술이 모방이었을 때보다 “매체의 역할”을 더 “억압”했다는 것이다. 이제 예술은 “개성의 힘”으로 간주되었다. 낭만주의 회화는 다른 어떤 것에서보다 “주제”에 있어서 혁명이었으며, “보다 오리지널하고, 강하고 성실한 문학적 내용”을 찾기 위해 18세기 회화의 “웅변적이고 경박한 문학”을 포기 했다.

들라크루아 (Eugène Delacroix, 1798-1863), 제리코 (Théodore Géricault, 1791-1824), 앵그르(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867)는 “그들이 도입한 새로운 내용을 위해 새로운 형식을 발견”하였다. 그러나 이들의 노력의 최종적인 결과는 “회화에서의 문학이라는 목마”를 자신들의 뒤를 따르는 재능이 덜한 사람들에게 훨씬 치명적으로 만들었다. “문학적이고 감상적인 회화의 최악”은 18세기 말, 최고의 회화 중 일부가 생산된, 영국에서 나타났다. 즉 이 시기에 영국은 최악과 최고의 회화가 동시에 발생한 것이다. 회화는 16세기 이래로 없었던 부흥을 19세기 프랑스에서 맞고, “아카데미즘”은 코로 (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796-1875), 루소 (Théodore Rousseau, 1812-1867), 도미에 (Honoré Daumier, 1808-1879)와 같은 훌륭한 화가들을

97) Ibid., p. 26 참조.

배출하지만, 동시에 베르느 (Emile-Jean-Horace Vernet, 1789-1863), 제롬 (Jean-Léon Gérome, 1824-1904) 등과 같은 화가들에 의해 전대미문의 낮은 수준으로 떨어지게 된다.

그린버그는 "낭만주의"가 "부르주아 사회"를 직접적으로 뒤따르는 마지막 경향이라고 한다. 그러나 칼 마르크스 (Karl Marx, 1818-1883)와 프리드리히 엥엘스 (Friedrich Engels, 1820-1895)의 <공산당선언 (Manifest der Kommunistischen Partei)>의 전단이 배포된 "1848년경 낭만주의는 스스로 소진"되기에 이른다. 낭만주의가 소진 된 후, 자본주의로부터 예술의 피난처가 되는 것은 "보헤미아로의 이주"였다. 그리고 "아방가르드의 과제"는 부르주아 사회에 반대하여 "새롭고 적절한 문화 형태"를 발견하는 기능을 수행하는 것이 된다.

그린버그에게 있어서 이러한 아방가르드는 낭만주의의 "자식"이자 "부정"이며, "예술의 자기-보존 본능의 육화"이다. 물론 그린버그의 '자기-보존 본능'이 버크 (Edmund Burke, 1729-1797)의 숭고론에서 등장하는 그러한 것과 동일한 것을 의미하지는 않는다. 버크의 '자기-보존 본능'이 인간 자체에 대한 것이라면, 그린버그의 '자기-보존 본능'은 예술 자체에 대한 것이기 때문이다. '자기-보존 본능'에 대한 문제는 별도로 하고서, 여기서 한 가지 유추할 수 있는 것은 헤겔적인 "변증법"이다. 즉 아방가르드는 낭만주의가 소진된 후, 나온 "새로운 문화 형태"이긴 하지만, 그 안에는 낭만주의적 요소와 그것의 '부정'이 함께 내재되어 있으며, 그럼에도 불구하고 새로운 것으로 "지양"된 것이기 때문이다.

아방가르드는 이제 "사상으로부터의 어떤 탈출의 필요성"을 찾는데, 이 사상은 "사회의 이데올로기적인 투쟁으로 예술을 감염"시킨 것이었다. 또한 이 사상은 예술에서의 "주제 일반"을 의미한다. 여기서 그린버그는, 앞의 "형식"에 대한 검토를 통해서 이미 드러났지만, "주제"와 "내용"이 다르다는 견해를 다음과 같이 피력한다.

“주제는 내용과 구별되는 것으로서, 각각의 모든 예술 작품은 내용을 갖지 않으면 안 되지만, 주제는 예술가가 실제로 작업할 때 정신 안에 갖고 있거나 갖고 있지 않은 어떤 것이다”[98]

아방가르드는 “형식에 대한 새롭고 더 커다란 강조”를 주장하는 것이며, 또한 “예술”은 “단순히 전달하는 그릇”이 아니라, “독립적인 천직”임을, “절대적으로 자율적인” 것임을 주장하는 것이다.

그린버그는 회화가 문학과 처음으로 단절된 것은 쿠르베 (Gustave Courbet, 1819-1877)가 그것을 “정신으로부터 물질”로 달아나게 했을 때인 19세기로 본다. “19세기는 사실들을 용해하기 시작했으며 환영주의적 미술이 기능해왔던 일반적인 개념들을 진부하게 만들었다.”[99] 그리고 사람들은 각각의 문화 활동들이 “그 자신의 영역 내에서만 그리고 그 영역이 엄격히 정의되어져 있는 경우에만 확신을 가지고 실행”되는 것으로 본다. 그린버그는 이와 같은 “전문화의 시대”가 “헤겔 이후, 예를 들면 철학자들이 세계 체계”를 구성하길 중단한 이후 시작한다고 본다. 이제 “마네와 쿠르베 더불어" 서구의 회화는 자체의 방향을 뒤집는다.

그린버그에게 있어서 쿠르베는 외부의 대상을 눈에 보이는 대로 솔직하게 그리는 “첫 번째 진정한 아방가르드 화가”가 되었으며, 그는 “정신의 도움 없이 하나의 기계처럼 눈이 볼 수 있는 것만을 그림으로써” 자신의 예술을 “직접적인 감관 자료”로 환원시키고자 했던 화가였다. 또한 쿠르베는 “공식적인 부르주아 예술”을 분쇄하고자 했던 화가이기도 하다.[100] 즉 쿠르베 이전까지의 회화는 우리의 눈에 실제로 보이는 것을 그대로 그리는 회화가 아니었던 것이다. 예를 들면, 천사나 악마 등은 실제로 눈에 보이지 않음에도 불구하고 쿠르베 이전까지는 그러한 것들을 그려왔다. 그러나 쿠르베는 그러한 것을 거부한다.

---

98) Ibid., p. 28.
99) Clement Greenberg, 'Abstract Art', in: CEC, I, p. 201.
100) Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', in: Ibid., p. 29 참조.

따라서 그는 최초의 아방가르드 화가가 되었다.

마네 (Édouard Manet, 1832-1883)는 “우리의 전통에서 전경과 중경의 대상들을 체계적으로 평평하게 한 최초의 화가”[101]였다. 그는 “날카로운 색채의 대비들에 의해” 대상의 윤곽들을 가두고자 “배경을 제출”한다. 마네의 이와 같은 작업은 “그림의 내부에서 자유로운 공간의 환영을 억압”하는 것이다. 마네의 그림은 이전의 그 어떤 그림과 비교해도 “너무 평면적으로 보였기 때문에” 동시대의 사람들에게 비난받았다. 그러나 마네는 “회화의 문제”를 “매체의 문제”로 보고, “관객의 주의”를 매체에 돌리게 하였다.

“마네의 제자들로 시작한”[102] 인상주의자들은 과학을 열심히 모방함으로써, 시각경험의 본질뿐만 아니라 회화의 본질을 얻고자 했다. 이제 각각의 예술들에 있어서 “본질적인 요소들”을 규정하는 것이 중요하게 되어가고 있었다. 인상주의가 이러한 것에 도달한 것은 아이러니컬하게도 자연을 충실히 모방하려고 하는 것에서였다. 인상주의 회화는 “자연의 재현보다는 색채의 진동들의 연습”이 되었다. 그린버그는 인상주의자들이 “시각경험의 가장 직접적인 해석은 2차원적이지 않으면 안 된다는 사실을 발견”했다고 본다. 그리고 그는 “3차원의 감각들 (sensations)은 시각으로서의 시각에 주어지는 것이 아니라 운동과 촉각 경험의 연상을 획득함으로써” 얻어지는 것으로 본다. 따라서 “가장 문자 그대로 취한, 시각의 자료는 색채들 이외에 다른 것”이 아니라는 것이다. 그린버그는 “견고하고, 3차원적인 형태의 환영은 주로 명암”에 의거하는 것이기 때문에, “인상주의 회화는” 이러한 환영을 점점 더 없애면서, 마네의 것과는 다른 부유하는, 솜털 같은, “모호한 평면성”을 야기했다는 것이다.

물론 이처럼 인상주의자의 순수한 눈에 대해서는 이론의 여지가 있다. 곰브리히 (E. H. Gombrich, 1909-2001)는 “우리의 눈이 단지 소위 ‘색채의 감각들’로 끝나는 망막에 자극”을 받는다는, “선입관 없는 눈을 요구하는 것은 불가

---

101) Clement Greenberg, 'Cézanne: Gateway to Contemporary Painting', in: CEC, III, p. 114.
102) Ibid.

능"하다고 주장한다. 그리고 "로저 프라이와 인상주의자들이 어떤 선입관 없는 눈에 사물이 무엇처럼 보이는 가를 발견하기 어렵다고 말한 것은 그들이 삶에 필요한 '개념적인 습관들'이라 불렀던 것 때문"이라고 본다. 즉 곰브리히의 입장은 인상주의자들이 믿었던 순수한 눈은 없으며, 그러한 눈은 "하나의 신화"라고 본다는 것이다.[103]

어떻든 간에 이제 회화를 포함한, 그리고 문학을 제외한, 각각의 예술은 문학으로부터 벗어나기 위해 다른 예술들의 효과를 차용함으로써 새로운 혼란에 빠지게 된다. 인상주의 회화는 낭만주의 음악의 효과들에 도달하고 있었으며, 역시 문학으로부터 탈출해야만 하는 시는 "회화와 조각의 효과"와 "음악"의 효과를 모방하고 있었으며, 음악은 회화와 시를 모방했다.

그런데, 이 새로운 혼란의 시기에 주목할 것은 "예술 그 자체로서의 음악"이 다른 예술들과의 관계에 있어서 "매우 중요한 위치를 차지"하기 시작했다는 점이다. 이것은 음악의 "절대적인 성격", 즉 직접적인 감각으로서의 음악의 성격 때문이었다. 다른 아방가르드 예술들은 이러한 음악을 부러워했으며, 따라서 이것은 예술들의 새로운 혼란의 주요한 요인이 되었다. 그 혼란은 "음악만이 유일하게 직접적으로 감각적인 예술이라는 잘못된 개념의 결과"에서 비롯되었다. 그러나 "음악의 이점"이 음악은 "하나의 추상 예술"이며, "하나의 순수 형식의 예술"이라는 것에 놓여 있다는 사실이 발견되었다. 또한 음악에 대한 관심은 그것이 "예술의 한 **방법**"임을 생각하도록 이끌었다.[104] 따라서, 회화나 조각 등의 각 예술은 음악처럼 자신들도 예술의 한 방법임을 알게 되며, 또한 자신들도 하나의 추상 예술이고 순수 형식의 예술일 수 있다는 것을 알게 되는 것이다. 결국 그린버그에 따르자면 회화나 조각 등의 각 예술은 순수하고 추상적인 예술인 음악을 통하여 자신들의 모습을 발견한 것이 된다.

회화와 조각이 음악을 통하여 자신들의 모습을 발견했다는 것을 달리 보면 음

---

103) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representatio*n, London: Phaidon Press Inc., 2002, p. 251 참조.
104) Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', in: CEC, I, p. 30 참조.

악을 흉내 내어, 즉 음악을 모방하여 도달한 것으로 생각할 수도 있다. 하지만 순수한 추상 예술인 음악을 모방한다는 것과 그와 같은 음악을 통하여 자신의 모습을 발견한다는 것에는 결정적인 차이가 있다. 여기서 단순히 모방하여 어떤 순수성을 띤다는 것은 아직 자신을 인식하지 못한 상태에서 했던 것이었음에 반하여, 순수한 예술을 통하여 자신도 그러한 예술임을 자각한다는 것은 다르기 때문이다. 이것은 정확히 상응하는 예는 아닐 테지만 우리가 어떤 것을 단순히 모방하여 행동하는 것과, 자신이 할 행동에 대해서 스스로 이해하고 행동하는 것 사이의 차이와 비슷할 것이다.

이제 아방가르드 예술은 자신의 순수성과 영역의 한계를 획득하게 되며, 이 순수성은 개별 예술들의 매체의 한계들을 수용하는데 있었다. 회화에 있어서, 아방가르드 회화의 역사는 "매체의 저항에 대한 점진적인 항복의 역사"였으며, 매체의 "평면성"을 향하는 역사였던 것이다.[105]

따라서 그린버그는 "회화의 '비대상적인' 또는 '추상적인' 순수주의자들의 교조주의와 비타협적 태도는 오늘날 미술을 향한 열광자의 태도의 단순한 징후로 퇴거"될 수 없게 되었으며, "당대의 조형 예술 중 최고의 것은 추상이라는 순수주의자의 단언을 거부"하기 어렵게 되었다고 본다.

결국 회화와 조각의 혼란에서 비롯된 많은 실수들은 '추상미술'에 이르러 사라지게 된 것이다. 따라서 '추상미술'은 미술이 자기에 대한 혼란에서 벗어나 자기에 대해 스스로를 인식한 미술인 것이며, 이것은 미술의 "자기 보존 본능"으로 나온 것이었다. 미술이 중세적 장식에서 르네상스의 환영으로, 문학적인 주제의 모방에서 개인의 주관적인 정서의 전달 도구로, 다시 순수한 음악의 모방으로 오는 과정에서 자기 자신도 음악과 같은 예술의 한 방법임을 인식하게 됨으로써 추상에 도달한 것은 미술 그 자체의 역사에 있어서 필연적인 것이었으며 따라서 미술 그 자체의 역사로부터 나온 것이었다.

---

105) Ibid., pp. 34-36 참조.

B. 모더니즘의 자기비판

그린버그는 '모더니즘'이라는 용어가 하나의 "역사적인 사실"을 가리킨다고 함으로써, 모더니즘의 역사적인 성격을 드러낸다. 즉, 모더니즘이라는 용어는 "고전주의나 낭만주의"처럼 어떤 역사적인 사실과 관계되는 그러한 용어인 것이다. 그러나 그린버그에 따르면, "'고전적' 또는 '낭만적'이라는 형용사들은" 그 어느 시대건 간에 그리고 그 어느 장소건 간에 그러한 시대나 장소에 대한 "현상들을 특징짓는 데 사용될 수 있는" "역사 외적인 (extrahistorical)" 것이지만, '모더니스트'라는 형용사는 고전적인 그리고 낭만적이라는 형용사와 달리, "시간에 묶여진 채로, 보다 역사적으로 특수한 채로 남는" 다는 점이 다르다.[106]

이러한 그린버그의 모더니즘에 대한 생각은 '모던'이라는 용어와 '모더니즘'이라는 용어를 구별하고 있는 것이다. 그러나 '모더니즘'이라는 용어가 '모던'에서 나온 것임에는 의심할 여지가 없을 것이다. "'modern'이라는 용어는 라틴어 'mode'에서 유래된"[107] 용어로서, 이 용어는 "16세기 말에 '지금 (now)'이란 말과 다소 동의어로서 나타나기 시작"[108]했다. 그러므로 '모던'이라는 용어는 본래, 동시대의 것을 전통적인 것으로부터 구별하기 위해 사용된 것이기 때문

106) Clement Greenberg, 'Beginnings of Modernism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 34 참조.

107) Lawrence E. Cahoone (ed.), *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1996, p. 11.

108) Raymond Williams, 'When Was Modernism?', in: Francis Frascina and Jonathan Harris (ed.), *art in modern culture: an anthology of critical texts*, London: Phaindon Press, 1992, p. 23.

에, 이것은 여러 시기나 장소에서 쓰일 수 있다. 이 용어가 처음 나타난 16세기에는 "중세와 고대로부터 벗어난 시기를 표시하는 데 사용"되었다. 제인 오스틴 (Jane Austen, 1775-1817)은 이 용어를 "일정한 질이 부여된 억양"으로 "특수하게" 사용하는데, 그것은 "'변화의 한 상태'로, 어쩌면 개선"의 어떤 상태로 사용했다. 제인 오스틴과 동시대인 18세기의 계몽주의 시대의 사람들은 "'modernize', 'modernism', 'modernist'"의 용어를 "최신의 것으로 만드는 것"이나 "개선"을 가리키는 데 사용했다.[109]

이와 같이 '모던'은 어느 시기에서나 쓸 수 있는 용어라 할 수 있다. 따라서 "그 자신의 시대에서의 그 어떤 것도 모던이라고 불러질 수"[110] 있는 것이다. 즉 이 용어는 " 다양한 시기나 장소들에서 전통적인 방법들로부터 동시대의 것을 구별하는 데 사용되어" 왔던 것이다. 또한 이것은 여전히 이처럼 "지역적이고, 문맥적으로 규정된 방법으로 사용"되기 때문에, "누군가가 'modern English'나 'modern dance'를 말할 경우, 'modern English'나 'modern dance'의 역사적인 시기가 똑같은 것임을 암시"하는 것이 아니라, "두 개의 완전히 다른 모던을" 의미하는 것이다.[111] 즉 'modern English'가 중세나 고대의 영어와 구별되는 것이라면, 'modern dance'는 전통적인 발레와 구별되는 20세기의 무용을 의미한다는 것이다.

미술에 있어서 모더니즘은 모던 아트에 대한 이론이란 의미로 받아들여지기도 한다. 그리고 이 경우 그 시기를 19세기 말에서 20세기 중반까지의 미술을 모던 아트로 보기 때문에, 이 시기의 미술에 대한 이론을 모더니즘이라고 부른다. 그러나 학자에 따라 조금씩 다르기 때문에 이 시기에 들어가는 미술 중 어떤 것은 포함되는 반면, 어떤 것은 제외되기도 한다. 따라서 다양한 모더니즘론이 있을 것이지만, 그럼에도 불구하고 그린버그만큼 뚜렷하게 모더니즘에 대한 이

---

109) Ibid.
110) Clement Greenberg, 'Modern and Postmodern', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 26.
111) Lawrence E. Cahoone (ed.), op. cit., p. 11.

론을 전개시키는 경우는 드물다 할 것이다.

그린버그는 “우리가 보통 의미하는 모던이란 것은 최신의 것으로 간주되는, 시대와 나란한, 그리고 일시적이거나 연대기적으로 문자 그대로의 의미 이상의 것으로 과거를 넘어가는 어떤 것”이라고 본다. 하지만 문자 그대로의 의미로 과거의 것을 넘어가는 모던이라는 것이 현재의 미술에서 어떤 것이 그렇고 어떤 것은 그렇지 않는 가를 결정하는 데에는, “어떤 규칙도 없고, 어떤 원리도 없으며, 어떤 방법도 없다.” 그린버그는 결국 이러한 것은 “취미의 문제로 귀착”된다고 주장한다.112)

그리고 그린버그는 문제가 되는 이 용어를 “모던에서 대문자 M을 가진 모더니스트로 교체”하며, “모던적인 것 대신에 모더니즘에 관해” 말함으로써 자신만의 독자적인 시각을 표명한다. 물론 이때의 모더니즘 역시 모더니스트라는 형용사처럼 대문자 M을 갖는다. 그린버그가 바라보는 모더니즘은 “보다 역사적으로 위치시킬 수 있는 용어가 되는 커다란 이점”을 갖는데, 여기서 역사적으로 될 수 있는 용어란 “단지 연대기적으로가 아니라, 역사적으로 정의할 수 있는 현상들을 나타내는” 용어를 말한다.

그렇다면 이러한 모더니즘은 역사적으로 언제 나오는 것인가. 그린버그는 이에 대해 “그것의 역사적인 특수성 때문에, 모더니즘이 실제로 언제 시작했는지를 말하기란 쉽지 않다”고 한다. 그는 모더니즘이 시기가 아니라 “그것의 기질이나 분위기”에 있어서 부분적으로는 “낭만주의의 연장”이지만, 이것은 충분한 것은 아니라고 한다. 즉 이러한 것은 분류의 문제로서, 분류는 어떤 것에 대한 정의가 없이는 불가능하다. 그는 모더니즘을 예술을 갖고서 시작한다. 물론 칸트가 <판단력 비판>을 통해 말한 것처럼, 그린버그 역시 “예술은 만족스럽게 정의되지 못하며 아마도 결코 정의되지 못 할 것”으로 본다는 점은 칸트와 일치한다. 하지만 우리가 비록 예술이란 무엇인가를 개념적으로 정의할 수는 없음에도 불구하고, 그는 “예술과 다른 어떤 것 사이의 차이”를 우리는 알아 볼

112) Clement Greenberg, 'Modern and Postmodern', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 26.

수 있기 때문에, 예술과 비예술을 구분할 수 있다고 본다. 그리고 그와 같은 구분이 우리의 “직관에 의해” 가능하다고 주장한다. 따라서 그는 우리가 “어떤 정의의 도움 없이도 직관에 의해 모더니즘을 확인”할 수 있다고 주장하는 것이다.[113]

여기서 그린버그의 예술에 대한 생각을 다시 확인할 수 있는데, 그것은 예술이란 철학이나 논리학처럼 ‘오성개념’을 통해서 규정될 수 없다는 칸트적인 전제가 그린버그의 사상의 기초를 이룬다는 것이다. 따라서 그린버그는 모더니즘을 개념이 아니라 예술에 대한 경험에 의해 구분할 수 있다는 것이다. 이것은 마치 실제 사과를 우리가 사과라는 개념을 통하여 이성적으로 인식할 수 있지만, 실제 예술 작품은 거기에 적합한 개념이 없기 때문에 오직 감성적으로 인식할 수밖에 없는 것과 같다고 할 수 있다. 즉 ‘사과는 쌍떡잎식물 장미목 장미과의 낙엽교목의 식물인 사과나무의 열매로, 모양은 보통 둥글고 지름은 5~10cm이며 빛깔은 붉거나 노란색이며, 알칼리성 식품으로서 주성분은 탄수화물이며 단백질과 지방이 비교적 적고 비타민 C와 칼리·나트륨·칼슘 등의 무기질이 풍부하다’는 개념을 통해서 우리는 거기에 적합한 둥글고 빛깔이 붉거나 노란 무엇을 사과로 인식하는 반면, 예술에는 이와 같은 개념이 없으므로 사과처럼 우리가 인식을 못하지만, 우리는 어떤 것이 예술이고 그렇지 않은 것인지를 감성적으로 구분할 수 있다는 것이다.

그린버그는 자신의 직관을 통해 모더니즘이 언제 시작했는지를 밝히고 있다. 그린버그가 보는 모더니즘은 “서로 다른 시간에 서로 다른 예술에서 등장”했다. 그리고 특징적인 것은 그렇다고 모더니즘이 “서로 다른 장소에서” 등장한 것은 아니며, 거의 같은 장소인, 유럽, 특히 “프랑스에서 처음” 등장했다는 것이다. 따라서 그는 “모더니즘이 가장 늦었던 건축과 무용을 제외하고, 그것은 프랑스에서 처음 나타났다”고 말한다.

모더니즘이 처음 나타난 프랑스에서는, 특히 “프랑스 문학에서 모더니즘에 대

113) Clement Greenberg, 'Beginnings of Modernism', in: Ibid., pp. 34-35 참조.

한 관념” 역시 “역사적으로 처음 나온다.” “그러나 틀림없는 다 자란 사실로서의, 그리고 근본적으로 새로운 것으로 스스로를 공표하는 하나의 현상으로서의 모더니즘은 오직 마네의 1860년대 초기 회화에서만” 그러했다. 즉 그린버그는 진정한 의미의 모더니즘에 처음으로 다다른 것이 마네의 1860년대 초기의 회화라고 보는 것이다. 이렇게 1860년대 초기의 마네의 회화에서 시작한 진정한 의미의 모더니즘은 매체에 대한 마네의 순수한 운용에서 찾아질 수 있는데, 이처럼 매체의 순수한 운용은 마네 이전에는 어디에도 없던 것이었다.

여기서 이제 우리는 그린버그의 모더니즘에 대한 하나의 입장을 알 수 있다. 하지만 중요한 것은 그린버그의 모더니즘에 대한 규정이 일종의 개념화임에도 불구하고, 그것은 칸트 식으로 말한다면, 논리적인 증명 근거들에 의해서 규정될 수 있는 ‘인식판단’에 의한 그와 같은 ‘오성개념’에 기초한 것이 아니라는 사실이다. 왜냐하면 예술은 그러한 ‘오성개념’에 의해 정의될 수 없기 때문이다. 그러므로 그린버그가 모더니즘을 “그 자신의 토대들을 뒤돌아보고 질문하는”, “철학자 칸트와 더불어 시작한 이러한 자기비판적 경향의 강화내지, 거의 격화”[114]라 규정하는 것은 칸트가 <판단력비판>에서 “취미판단은 감성적”[115] 이라고 규정하는 것과 거의 같다고 할 수 있는 것이다. 그리고 그에게 있어서 칸트는 “최초의 진정한 모더니스트”가 된다.

“모더니즘의 본질은, 내가 보기에, 전복시키기 위해서가 아니라 자신의 권한 영역 안에서 보다 확고하게 참호로 둘러싸기 위해, 학과 자체를 비판하려고 한 학과의 특징적인 방법들을 사용하는데 있다”[116]

따라서 그린버그의 모더니즘에 대한 견해는 칸트의 것을 그대로 따르는 것이라고 할 수 있다. 칸트는 <순수이성 비판>의 초판 머리말에서 “인간 이성”은

114) Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in: CEC, IV, p. 85 참조.
115) Immanuel Kant, op. cit., p. 41.
116) Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in: CEC, IV, p. 85.

“이성 자체의 본성에 의해” 이성에게 문제들로 제기되기 때문에 “물릴 수 없는”, 그러나 “그것들이 인간 이성의 모든 능력을 초월하기 때문에 대답할 수 없는” 어떤 종류의 인식에 있어서 특수한 운명”을 가지고 있다고 하였다. 즉 인간은 ‘이성적 동물’로서, 지금까지 ‘신은 존재하는가?’, ‘인간은 무엇인가?’, ‘우주만물의 원리는 무엇인가?’ 등등의 질문을 끊임없이 해왔지만, 이러한 질문들에 대한 답은 우리가 표상할 수도 인식할 수도 없는 것으로서, 이성의 모든 능력을 벗어나는 것이다. 하지만 칸트는 형이상학이 계속해서 답을 구할 수 없는 질문에 답을 구하려고 해왔다고 본다. 그러나 이성은 풀리지 않는 답을 구하기 때문에 “모호함과 모순에” 빠지는데, “이러한 끝없는 논쟁들의 싸움터가 **형이상학**”이었던 것이다.117)

그리고 칸트는 이러한 이성의 모순과 자가당착을 해결하기 위해 하나의 법정을 찾는데, 그는 그 법정을 이성 외부에서가 아니라 사고하는 이성 그 자체에서 찾는다. 따라서 “이성은 모든 과업들 중 가장 어려운, 즉 자기-인식의 과업을 다시 해야”하며, 하나의 법정을 설립하라는 요구를 스스로에게 하는데, “이 법정은 **순수 이성 비판** 자체 이외의 다른 것”이 아니었다. 그리고 칸트는 이 순수 이성 비판이라는 법정을 “이성이 **모든 경험으로부터 독립하여** 얻으려고 애쓰는 모든 인식들에 관한, 이성 능력 일반의 비판, 따라서 형이상학 일반의 가능성이나 불가능성에 관한 결정, 그리고 그것의 범위와 한계 및 원천의 확정”이라고 말한다.118)

그린버그는 칸트가 형이상학을 학의 안전한 길로 들어서도록 하기 위해 이성 자체를 비판한 것처럼, 예술 역시 자신의 안전한 길을 찾기 위해서는 그와 같은 자기비판의 과업을 하지 않으면 안 된다고 본다. 그린버그가 보기에 회화는 칸트가 말하는 형이상학처럼 모순과 모호함에 빠져 자기가 무엇을 해야 하는지를 모르는 혼란의 역사를 걸어왔다고 할 수 있다. 그리고 모순과 자가당착에

---

117) Immanuel Kant, 'Preface<A>', in: *Critique of Pure Reason*, trans. & ed. by Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998, p. 99 참조.
118) Ibid., p. 101 참조.

빠진 회화를 구하기 위해서는 <순수이성비판>에서 이성에 하는 것처럼 하나의 법정을 설립해야만 하는데, 그 법정은 회화 외부에서가 아니라 회화 자체에 있어야만 하는 것이다.

그리고 칸트가 순수 이성 비판이라는 "그와 같은 하나의 학의 구분에서 주요 목표는 경험적인 그 어떤 것을 포함하는 어떠한 개념도 그 안에 들어가서는 안 되며, **선천적인** 인식이 완전히 순수"[119]해야만 한다고 말한 것과 마찬가지로, 그린버그에게 있어서 모더니즘의 "자기비판의 과업"은 각각의 예술에 있어서 특수한 효과들로부터 자신 외의 다른 예술 "매체"에 의하거나 매체를 통해 "차용된" "모든 효과들"을 제거하는 것이 되어야만 한다. 이렇게 될 때 각 예술들은 "순수성"을 획득하며, 따라서 이러한 "순수성은 자기-정의"를 의미하는 것이기도 했다.[120]

자기비판을 통해서 봤을 때, 회화라는 매체에 있어서 유일하고 고유한 것은 "평면성"이었다. 그리고 그린버그는 이러한 회화 매체의 "평면성"을 보여준 최초의 화가는 마네였다. 따라서 마네는 회화에 있어서 "최초의 모더니스트"가 된 것이다.

그러나 그린버그가 칸트로부터 차용한 것은 학과 자체를 비판하려고 학과의 방법을 사용하는 "동기"에 있으며, "예술의 전개에 관한 역사적 가정과 설명적 가설의 형태로 이런 동기를 사용하는 것은 칸트의 사유"와 다르다고 할 수 있다.[121]

매체의 "평면성"을 향하는 모더니즘 회화는 20세기에 들어오면 '추상미술'이 된다. 따라서 모더니즘 회화나 추상미술은 동일한 방향을 향하고 있는 것이다. 다만 모더니즘은 "자기 비판적 경향"을 일컫는 것이며, 추상미술은 그러한 비판의 결과로서 나온 실제적인 미술 현상이라는 점이 다를 뿐이다. 그리고 모더니즘과 추상미술은 모두 회화의 역사에서 필연적으로 등장하는 것으로 파악할

119) Ibid., p. 151.
120) Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in: CEC, IV, p. 86 참조.
121) 김광명, op. cit., p. 258 참조.

수 있다.

칸트에게 있어서 “비판”은 “이성의 능력 일반”에 대한 것으로서, “형이상학에 대한 쓸모없는 논쟁”을 종식시키기 위해 필요한 것이었다. 그리고 이성은 “이성 자신이 지니고 있는 능력의 가능성과 한계에 대한 철저한 비판을 통하여 철학은 안전한 토대”를 가질 수 있게 된다. 그리고 이것이 그린버그의 “자기비판의 과정”인 것이다.[122]

어떻든 간에 각각의 예술이 이러한 “자기비판”을 통해 주목한 것은 그 자신의 “매체”였다. 그리고 그린버그는 매체를 “직접적인 현상적 실체”로 규정한다.[123] 즉 그린버그는 매체를 우리가 직접 경험할 수 있는 하나의 실체로 본다.

이와 같은 모더니즘의 “자기비판”은 칸트의 “비판”에서 따온 것임을 알 수 있다. 그러나 그것이 담고 있는 내용은 그린버그의 초기 저작에서도, 1960년 에세이만큼 세련되지는 않지만, 드러나 있음을 알 수 있다.

그린버그는 1939년에 예술가는 “신이 아니라, 미술과 문학 자체의 학과와 과정들을 모방하고 있음이 - 여기서 나는 ‘모방하다’를 아리스토텔레스의 의미로 사용한다 - 드러난다”[124] 고 말하고 있다. 즉 그린버그는 “자기비판”의 자리에 “모방”을 앉혀 두었던 것이다. 여기서 모방은 아리스토텔레스의 의미로 사용된다. 이 의미를 보다 분명히 파악하기 위해 객관적인 문헌 자료를 잘 이용하였던 타타르키비츠의 예를 따르고자 한다. 그는 모방의 역사를 말하면서 아리스토텔레스의 모방론에 대해 다음과 같이 설명한다.

“겉으로 보기에 플라톤에 충실한, 아리스토텔레스는 모방에 대한 그의 개념과 이론을 변형시켰다. 그는 예술적인 모방은 사물들을 그것들이 존재하는 것보다 많든 적든 간에 아름답게 나타낼 것이며, 그것은 또한 그것들을 그것들이 존재할 수 있고 존재해야

---

122) Ibid., p. 261 참조.

123) Clement Greenberg, 'Beginnings of Modernism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 36 참조.

124) Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: CEC, I, p. 8.

마땅한 것으로 나타낼 것이라고 주장했다. 즉 그것은 일반적이고, 전형적인, 그리고 본질적인 사물들의 특성들에 스스로를 제한할 수 있다(그리고 제한해야 마땅하다)(Poetics 1448a 1; 1451b 27; 1460b 13). 아리스토텔레스는 예술이 실재를 모방한다는 명제를 보존했는데, 그에게 있어서 모방은 실재를 충실히 복사하는 것이 아니라 실재에 대한 자유로운 접근을 의미했다."[125]

이렇게 볼 때, 그린버그가 말하는 모방은 어떤 것을 그대로 복사하는 것을 뜻하는 것이 아니라, 아름답게 나타내는 것이며, 일반적이고 전형적이며 본질적인 특성에 스스로 제한하는 것을 의미한다고 할 것이다. 따라서 회화를 예로 든다면, 아방가르드 화가는 회화를 아름답게 나타내는 것이며, 회화의 일반적이고, 전형적이고, 본질적인 특성에 제한시키는 것이라 할 수 있다. 그리고 자연을 그대로 옮겨놓는 것이 아닌, 자연에 기초한 자유로운 창조를 의미한다고 할 수 있다. 즉 아방가르드 화가는 회화란 매체의 본질적인 특성에 주목하게 되는 것이며, 그것의 한계 내에서 미적인 질을 부여하는 것을 말한다.

회화의 자기 비판을 통해서 볼 때, 그것이 매체에 제한된다는 생각 역시 1960년 <모더니즘 회화>에서 정식화하기 전의, 초기의 저작에서부터 드러난다. 그린버그는 "피카소, 브라크, 몬드리안, 미로, 칸딘스키, 브랑쿠시, 심지어 클레, 그리고 마티스와 세잔느는 그들의 주요한 영감을 그들이 작업하고 있는 매체로부터 끌어낸다."고 말하며 각주를 다음과 같이 붙이고 있다.

"나의 이러한 정식화는 미술 선생인 한스 호프만이 그의 강의들 중 하나에서 말한 하나의 소견에 빚지고 있다. 이러한 정식화의 관점에서 볼 때, 조형 예술에서 초현실주의는 '외면적' 주제를 복구하길 시도하고 있는 하나의 반동적인 경향이다. 달리와 같은 화가의 주요 관심사는 그의 매체의 과정들이 아니라, 그의 의식의 과정들과 개념들을 재현하는 것이다."[126]

---

125) Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*, p. 268.
126) Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: CEC, I, p. 9.

따라서 초기에 있어서 그린버그의 매체에 대한 정식화는 한스 호프만(Hans Hofmann, 1880-1966)에게서 비롯된 것임을 확인할 수 있다. 이러한 초기의 사상은 칸트의 사상을 만나면서 보다 확고한 틀을 잡아 갔던 것이다. 그렇다면, 회화에 있어서 가장 본질적인 특성이 "매체의 평면성"이라는 개념을 그린버그에게 확고하게 각인시킨 호프만의 이론은 어떤 것인가.

호프만은 "어떤 미술 작품의 의미 (significance)는 그 성장의 질에 의해 결정"된다고 본다. 또한 이것은 "발전 과정상 본래부터 가지고 있는 손으로 만질 수 없는 힘들"을 포함하기도 한다. 그러나 이 힘들은 "초현실적 (surreal) (즉, 그것들의 본성이 물리적인 실재를 넘어선 어떤 것인) 이지만, 그럼에도 불구하고 물리적인 운반기에 기초"한다. 여기서 호프만이 말하는 물리적인 운반기는 "초실재적인 것의 표현 매체"로서 회화나 조각 등을 가리키는 것이다. 따라서 호프만은 회화나 조각을 어떤 초실재적인 것을 표현하는 매체의 예술로 보고 있음을 알 수 있다.[127]

이러한 생각은 일견 "이념의 감성적인 현현 (das sinnliche Scheinen der Idee)"이라는 헤겔 (Hegel)의 예술미의 정의와 유사한 것처럼 보인다. 그러나 헤겔의 이러한 예술미의 정의에서 이념은 '절대 정신'으로서 '진리'나 '신', 또는 '일자'와 같은 것이라고 할 수 있는 반면, 호프만의 '초실재적인 것'은 그러한 진리와 같은 초월적인 존재자를 가리키는 것이 아니라는 사실은 헤겔과 호프만의 이를 분명하게 드러낸다.

호프만은 "형이상학적으로, 물 자체는 그 어떤 것도 표현하지 않는"[128] 것으로 간주한다. 그린버그 역시 "**물 자체** (物 自體, *Ding an sich*)가 적합한 현상적 증거를 표명하는 데 실패"[129]했다고 보는 것은 호프만으로부터 이어져 온

---

127) Hans Hofmann, *Search for the Real: and Other Essays*, ed. by Sara T. Weeks and Bartlett H. Hayes, Jr., The M.I.T. Press, 1967, p. 40 참조.

128) Ibid., p. 40.

129) Clement Greenberg, 'Review of an Exhibition of Georges Rouault', in: *The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose, 1945-1949*, II, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986, p. 25.

것이라 생각할 수 있다. 그렇다면 호프만이 말하는 '초실재적인 것'은 무엇인가라는 의문이 드는 것은 당연할 것이다. 이 문제 역시 그린버그의 예를 들면 쉽게 해결될 수 있다. 즉 호프만이 말하는 '초실재적인 것'은 그린버그에게 있어서 예술 작품의 내용, 즉 미적인 질을 발생시키는 '영감'이나 '비전'을 가리키는 것이라고 볼 수 있다. 따라서 호프만은 "어떤 아이디어는 오직 이 초실재적인 것이 물질적인 용어들로 전환될 경우에만 전달가능"하다고 주장한다.

또한 "조형적인 사상은 음악적인 사상이 음악적인 수단으로, 또는 문학적인 사상이 말의 수단으로 표현되는 것과 꼭 마찬가지로 조형적인 수단으로 표현" 되어야 한다고 호프만은 말한다. 그러므로 "음악이나 문학은 전적으로 다른 예술 형식들로 번역될 수 없으며, 따라서 조형 예술은 덧 씌워진 문학적인 의미를 통해서는 창조"될 수 없다고 본다. 이것과 관련하여 그린버그는 "예술은 오직 예술이 제공하는 경험의 종류란 예술 자신의 권리 안에서 가치 있는 것이며 그 어떤 다른 종류의 행위로부터도 획득될 수" 없는 것이며, "예술임이 드러나는 예술은" 이러한 사실을 "자립하여 수행"해야만 하는 것이라고 주장한다.[130]

각 예술의 사상은 스스로의 수단으로 표현되며, 또한 이렇게 하는 것은 각 예술의 매체적 특성에 따라서이다. 그럼으로 회화에 있어서는 회화의 매체적인 특성이 평면성이기 때문에, 회화적인 사상은 그 매체적인 특성에 따라서 표현되어야 하는 것이다.

그린버그에게 있어서 자기-비판을 특징으로 하는 예술에 있어서의 모더니즘은 "긴 안목에서 보면, '운동'이 아니라...미적인 가치를 향하는 일종의 성향"[131]이며, 모더니즘의 특수성은 이 성향을 높이는 데에 있었다. 이 미적인 가치에 대한 관심은 "비상사태에 대한 반응으로 19세기 중반에 등장"했으며, 이 사태에 대한 모더니즘적 반응은 효과적이었다. 그린버그는 이 모더니즘적 반응이 많은 전통과 단절된 것처럼 보이지만, "실제로 그것은 연속성을 유지하

---

130) Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in: CEC, IV, p. 86 참조.

131) Clement Greenberg, 'Necessity of Formalism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, pp. 45-46.

려는 또는 복구하려는 '변증법적' 전환"이라고 본다. 또한 여기서 "유지되거나 복구되어야 할 것은 특별한 과거의 양식이나, 수단, 방식이 아니라 질의 기준, 수준"이라고 주장한다. 그는 복구되어야 할 미술 작품의 질이 생산품에 유지되어 있다고 본다. 그러므로 "궁극적인 것으로서 미적인 가치나 질에 대한 모더니즘적 선취는 그 자체에 있어서 새로운 것이" 아니게 된다. 즉 모더니즘에 있어서 진정으로 새로운 것은 "그것의 명백함과, 그것의 자기-의식성, 그리고 그것의 강도"인 것이다.[132]

그린버그에게 있어서 각 예술에 있어서 매체의 본성에 대한 관심으로 이끈 자기-의식이란 각 예술로 하여금 각 예술의 매체에 대한 본성을 아는 것이라 할 것이다. 그리고 자기-의식적 경향은 모더니즘이며, 이 모더니즘은 미적인 질을 향한다는 점에서 과거의 뛰어난 작품들과의 연속성을 유지한다. 따라서 예술, 특히 미술은 과거와 이어지는 하나의 역사를 갖는 것이다.

132) Ibid., p. 46 참조.

III. 그린버그의 질적 형식과 역사

그린버그의 미술론은 크게 '형식주의'와 '역사적인 것'으로 구분할 수 있다. 즉 하나가 미술작품의 형식에 바탕을 둔 "좋은" 미술에 대한 것이라면, 다른 하나는 이러한 미술이 하나의 방향을 향해 왔다는 것이다. 그리고 이 '역사적인 시각'에 따라, 그린버그는 '모더니즘'과 '추상미술'을 정의하고 있다. 즉 그린버그는 미술이 어떤 일정한 역사를 갖으며, 20세기에 와서 미술의 그 역사가 추상미술에 이르게 되었다는 것이다.

물론 미술을 역사적으로 보는 '미술사'가 그린버그 이전에 없었던 것은 결코 아니다. 이미 르네상스 시대의 바사리 (Giorgio Vasari, 1511-1574)는 미술가들의 생애를 다루는 <미술가열전 (*The Lives of the Artists*)>[133]을 출판하여, 이른바 '전기 (傳記)로서의 미술사'의 시대를 열었다. 이 미술사는 미술작품보다는, 그것을 생산하는 작가의 생애에 초점을 맞춘 것이었다. 물론 바사리가 미술작품에 대해서 언급하지 않은 것은 아니다. 그는 <미술가열전>에서 레오나르도 다 빈치 (Leonardo da Vinci, 1452-1519), 라파엘 (Raffaello Sanzio, 1483-1520), 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), 티치아노 (Tiziano Vecellio, c. 1485-1576) 등의 전성기 르네상스의 대표적 인물에 대해, "초기 미술가들의 업적"에 더하여 "위대한 진전"을 일궈낸 "뛰어난 대가들"이라 규정한 뒤, 이들이 성취한 "비례"나 "소묘", "양식"에 관해서도 언급한다. 그는 "건축에서와 마찬가지로 조각에서도 비례는 곧고, 적절하게 정렬된 인물들"을 가지고서 "신체를 만드는" 것으로 "보편적으로 간주"되며, "소묘"는 "자연에 있는 가장 아름다운 것들에 대한 모방"이고, "가장 아름다운 양식"은 "가장 아름다운 것들을 끊임없이 복사하는 것에서" 나온다고 하였다. 이들이 완성한 것은 "지오토도 초기의 미술가들도" 하지 못한 것이었다.[134]

---

133) 이 책의 원 제목은 <가장 뛰어난 화가, 조각가, 건축가의 생애 (*Le Vite delle più eccellenti, pittori, scultori, ed architettori*)>로서 1550년에 출판되었다.

60) Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, trans. by Julia Conway Bondanella and

비록 바사리가 미술 작품보다는 오히려 미술가들의 생애에 초점을 맞추어 저술했음에도 불구하고, 바사리의 미술에 대한 개념이 희석된 것은 아니다. “가장 아름다운 양식”은 “가장 아름다운 것들”을 복사하는 것에서 나온다고 보는 바사리의 관점은 그의 미술관이 ‘자연의 모방’에 근거하고 있음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 따라서 단토가 바사리의 미술사를 “시각적 현상들에 대한 점진적인 정복”의 역사로 보고 있듯이,[135] 바사리의 미술사는 외부 세계에 대한 회화적 재현의 발달사라 할 수 있다.

그러나 이러한 바사리의 미술사는 그린버그의 입장에서 볼 때, 진정한 미술사라고 보기는 어렵다. 즉 바사리의 미술은 외부세계에 대한 재현으로서, 이것은 다른 장르에서도 다룰 수 있는 문제이다. 이에 더하여 그의 미술사는 미술가들의 생애에 대한 것으로서, 이는 특히 미술작품 자체의 문제에서 벗어나는 것이다.

18세기에 계몽사상기의 대학자로서 빈켈만은 이와 같은 바사리식의 ‘전기로서의 미술사’에서 탈피하여 1764년 <고대미술사 (*Geschichte der Kunst des Alterthums*)>를 저술하였다. 빈켈만이 바사리와 두드러지게 구별되는 점은, 바사리가 ‘전기로서의 미술사’를 썼던 것에 반하여, 빈켈만은 미술 작품에 주로 초점을 맞추고 있다는 것이다. 이에 대해 휘트니 데이비스(Whitney Davis, -)는 빈켈만의 <고대미술사>가 종종 “최초의 진정한 ‘미술의 역사’”로 간주되며, 빈켈만이 미술사를 바사리식의 “미술가의 생애에 대한 연대기”로부터 “보다 높은 수준”으로 끌어 올렸다고 평가한다.[136] 빈켈만의 미술사는 미술작품의 역사다. 따라서 빈켈만에게 있어서는 작가의 생애가 아니라 미술의 양식이 더 문제가 되는 것이다. 비록 이와 같은 분명한 차이에도 불구하고 빈켈만이 바사리로

Peter Bondanella, Oxford University Press, 1991, pp. 277-278 참조.

135) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 48 참조.

136) Whitney Davis, 'Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History', in: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, p. 40 참조.

부터 완전히 결별한 것은 아니라고 본다. 왜냐하면 그는 바사리에게서 생물학적인 역사관을 차용하기 때문이다. 즉 빈켈만은 "아르카익 양식(der archaische Stil)", "숭고의 양식(der erhabene Stil)", "아름다운 양식(der schöne Stil)", "모방의 양식(der Stil der Nachahmung)"으로 시기를 구분하고서, 이 가운데 "아름다운 양식"인 그리스 미술의 양식을 기준으로 삼아 미술의 기원, 성장, 발전, 쇠퇴의 과정을 기술한다. 즉 그는 미술 작품을 어떤 무기적인 것이 아니라 살아 있는, 유기적인 것으로 보고서, 풍토적인 환경으로부터 여러 민족의 미술 양식의 차이를 설명하고, 양식의 변화를 기원, 성장, 발전, 쇠퇴로 파악하였다. 또한 그는 자기 시대의 미술을 천박한 것으로 간주하고서, 이를 극복하기 위해 라오콘 군상에서 발견한 "고귀한 단순성과 고요한 위대성"을 지닌 고대의 회화와 조각으로 돌아갈 것을 주장하였다. 이렇게 볼 때, 빈켈만에 있어서 중요한 것은 '미술 작품의 역사'로서 '양식'과 '가치'를 다룸으로써 본격적인 미술사를 시도했다는 점일 것이다.

하지만 빈켈만 역시, 그린버그의 견해에서 본다면, 미술 작품을 가지고 미술의 역사를 다룬 점에 있어서는 바사리에 비하여 발전이라고 보이나, '미술이 무엇인가' 내지 '미술 작품이 무엇인가'라는 물음에 대한 본격적인 통찰이 이루어졌다고는 볼 수 없다. 따라서 빈켈만의 미술사는 자율적인 미술로서의 미술의 역사라고 보기 어려우며, 역사관 역시 생물학적인 역사에서 벗어나지 못한 것이라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 빈켈만이 '미술이 무엇인가'와 '역사가 무엇인가'에 대한 어떤 반성의 단서를 제공했다는 것에는 의심의 여지가 없을 것이다.

여기서 첫 번째 질문에 대한 답을 체계적으로 확립한 사람은 바로 칸트일 것이다. 칸트는 "아름다운 대상들, 그 자체를 **평가하기** 위해서 요구되는 것은 **취미**이지만, 예술을 위해서, 즉 그와 같은 대상들의 **산출**을 위해서는 **천재**가 요구"[137]된다고 한다. 따라서 칸트에게 있어서 "예술은 천재의 기술"이며, "**천재**

137) Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. by James Creed Meredith, Oxford University Press, 1952, p. 172.

는 예술에 규칙을 부여하는 재능"이다.[138] 그리고 그는 "뉴턴이 자연과학의 원리에 대한 그의 불멸의 작업에서 제출한 모든 것은" 우리가 배울 수 있지만, "진정한 시적 기질로 쓰는 것을" 우리는 배울 수 없다고 하였다.[139] 그러므로 천재는 인위적으로 만들어지는 것이 아니라 자연에 속하는 것이며, 진정한 예술가는 어떤 이미 주어진 규칙에 따라서 창작하는 존재가 아니라 스스로 규칙을 만들어내는 존재가 된다.

칸트에 있어서 예술 그 자체는 "오성이나 과학의 산물로서가 아니라 천재의 산물로서 간주되어지지 않으면 안 되며, 그러므로, 규정적인 목적들에 대한 합리적인 이념과 본질적으로 다른, **미적인** 이념에서 자신의 규칙을 끌어내지 않으면 안 되는"[140] 것이다. '합리적인 이념'이 우리가 논리적으로 개념화 할 수 있는, 어떤 개념에 기초하는 이념으로서 논리학이나 과학과 같은 학문과 관계된 것이라면, '미적인 이념'은 어떤 개념에도 기초하지 않는 것이며, 따라서 어떤 개념으로도 종속시킬 수가 없는, 단지 묘사되거나 표현될 뿐인 하나의 '직관'이라고 할 수 있다. 이러한 '미적인 이념'은 우리가 미리 예상하거나 그 결과를 예측할 수 없는 것이기 때문에, 정해져 있는 규칙이 아니라 '미적인 이념'에서 새로운 규칙을 이끌어내는, '미적인 이념'에 기초하는 예술가는 따라서 신적인 창조자가 되는 것이다.

이처럼 칸트는 <판단력 비판>에서 '미의 분석'과 '천재론'을 통하여 미와 예술이라고 하는 인간의 활동을 완전히 독립시켰으며, 이것이 미와 예술의 분야에 있어서 칸트의 큰 업적이라고 할 수 있다. 또한 이러한 칸트의 미학사상은 그린버그의 예술관에도 상당한 영향을 끼치게 된다. 그린버그는 한편으로 칸트의 '취미론'을 받아들여 예술의 '좋고' '나쁨'을 구별하며, 다른 한편으로 칸트의 '천재론'을 통한 '예술의 독자성'을 받아들여, 예술이 '이성적인' 분야인 학문과는 다른 '감성적인' 분야임을 전제로 예술론을 전개한다.

---

138) Ibid., p. 168 참조.
139) Ibid., pp. 169-170 참조.
140) Ibid., p. 221.

빈켈만 이후, 칸트가 '미술이란 무엇인가'에 대한 하나의 답을 확립했다면, 역사적인 체계와 방법론을 가지고, 즉 '역사란 무엇인가'에 대한 답을 갖고서 미술사를 확립한 사람은 헤겔일 것이다.

물론 헤겔 이전에도 '역사적인' 어떤 의식은 있었으나, 헤겔처럼 '역사'에 대한 체계적이고 본격적인 탐구가 이루어 졌다고 보기는 어렵다. 특히, 헤겔은 예술에 대해서도 체계적인 역사를 끌어들임으로써 예술에 대한 역사를 본격적으로 다룬다.

헤겔의 예술의 역사는 절대정신이 스스로 발전해나가는 과정 속에서 위치된다. 그는 <미학강의 (*Vorlesungen über die Ästhetik*)>에서 예술미를 "이념의 감성적인 현현"으로 규정함으로써, 예술을, 이념이 자기를 표현하는 하나의 방식으로 파악한다. 따라서 예술의 내용은 '이념'이 된다. 그리고 그는 우리가 예술이라는 형식을 통해서 '이념'을 경험할 수 있다고 본다.

헤겔은 칸트가 자연 대 인간, 즉 객관과 주관을 구분하고서, 사물이 딴 것이 아닌 바로 그 사물로 만들어 주는, 그 사물의 본질인 '물 자체'를 가로로 친 것과 달리, 헤겔은 이와 같은 주관과 객관을 완전히 종합하여 주관과 객관의 구분이 없는 '절대 정신'을 상정한다. 이 때, 헤겔에 있어서 중요한 개념이 '지양(止揚, aufheben)'이라는 용어이다. 즉 주관과 객관의 대립을, 즉 이러한 구별을 절대 정신에 포섭시킴으로써 없애버리지만, 그럼에도 불구하고 양자가 갖고 있는 내용을 보존하여 새로운 차원으로 끌어 올린다는 것이다. 따라서 헤겔적인 관점에서 볼 때, "우리가 우리의 사고와 우리가 그것에 관하여 생각하는 대상 사이에서 만드는 필연적인 구별들은 오직 철학적인 지혜의 보다 낮은 단계들에서만 타당하며, 최종적인 분석에서, 진리는 스스로에 대한 절대자의 인식"[141]인 것이다.

그리고 그는 인간의 역사도 이러한 절대 정신의 역사로 본다. 즉 인간의 역사란 어떤 개인의 행위로 이루어지는 것이 아니라, 절대 정신이라는 이념이 표현

141) Monroe C. Beardsley, op. cit., p. 236.

되는 과정이라는 것이다. 그는 이 절대 정신이 나타나는 방식을 3단계로 구분하였는데, 그 첫 번째 단계가 예술이며, 다음이 종교이고, 마지막이 철학이 된다. 따라서 예술은 절대 정신이 스스로를 나타내는 하나의 방식이긴 하지만, 그것이 정신의 최고의 인식 형태는 아니라고 본다.[142]

또한 그는 이념이 스스로를 나타내는 방식 중 하나인 예술에 대해서 다시 3단계로 구분하는데, 이것이 헤겔에 있어서의 예술의 역사라고 할 수 있다. 예술의 발전 과정에 있어서 첫 번째 단계는 '상징적 예술'의 단계로서, 이 단계에서는 이념이 아직 성숙되지 못하여서, 자신에게 적합한 형식을 발견하지 못하는 모색의 단계이며, 이집트의 피라미드 등이 여기에 포함된다. 두 번째 단계는 '고전적 예술'의 단계로서 이념이 보다 발전하여 감성적인 형식과 이상적인 조화와 통일을 이루는 단계이며, 그리스 신들의 조각이 여기에 포함된다. 마지막 단계는 '낭만적 예술'의 단계로서, 이념이 더욱 심화되어 그 자체의 본질적인 필연성으로 인하여 자기 자신 가운데 모순이 생겨 형식과의 통일에 머무르지 않고 내면화되는 단계이며, 기독교 예술이 여기에 포함된다.

그러나 이처럼 헤겔이 예술을 "이념의 감성적인 현현"이라고 주장하는 것을 뒷받침할만한 증거는 어디에도 없었다. 즉 헤겔은 단지 예술 작품을 그런 식으로 해석하는 것일 뿐이며, 자신의 철학을 예술을 통해서 진술하고 있을 뿐이지 예술 자체에 대해서 구체적으로 설명하지는 않고 있다고 할 수 있다. 이와 같은 문제점을 인식하고서 예술 자체, 그 중에서도 회화 작품을 올바르게 이해하고자 한 사람이 콘라트 피들러 (Konrad Fiedler, 1841-1895)이다.

피들러는 예술의 목적을 미에서 보지 않았기 때문에 예술, 특히 시각 예술을 아름다운 기술로서가 아니라 조형 예술로 간주하였다. 또한 그는 헤겔이 말하는 바와 같이 예술을 "이념의 감성적인 현현"이라는, 극히 추상적인 말을 믿지 않았다. 따라서 그는 "예술은 미학 (Ästhetik)이 규정하는 것과는 다른 본질과 목표를 갖고 있다는 입장에서 그것을 미학의 연구영역에서 분리시키고 독립적

142) Ibid., p. 238 참조.

인 분야로서의 예술에 관한 체계적, 역사적 연구를 내용으로 하는 예술학의 수립을 시도"[143]했던 것이다.

피들러는 미술, 그의 용어대로 한다면, 조형예술이란 "'순수 가시성', 즉, '순수하게 눈으로 볼 수 있는 것 (die reine Sichtbarkeit)의 형성에 의한 특수한 형태의 인식(Erkenntnis)과 그 표현'으로 규정"[144]한다. 즉, 우리가 사물에 대한 지식을 얻는 방식은 언어, 철학, 문학, 경제, 과학 등을 들 수 있다. 이와 마찬가지로 피들러는 조형예술을 통해 세계에 대한 지식을 얻을 수 있다고 본다. 피들러에게서 이러한 조형예술은 다른 인식수단들처럼 독자적이고 자율적인 하나의 분야로 간주되기 때문에, 조형예술이 어떤 문학적인 것을 표현하거나 음악적인 것을 표현하는 것은 옳지 않다. 즉 피들러에게 있어서 조형예술은 시각경험의 세계를 조형언어를 통하여 다시 재창조하는 것이라고 할 수 있다.

이러한 피들러의 생각은 뵐플린에게 이어진다. 뵐플린은 피들러의 생각을 발전시켜서 미술의 역사를 설명하고자 한다. 그는 예술가들이 동일한 하나의 대상을 놓고서 그림을 그린다면, "각각의 화가들은 '자신의 기질을 갖고'" 그리기 때문에, 동일한 그림이 나오지 않는다는 사실을 인정한다. 하지만 그는 "예술의 발전 과정"은 단순히 각각의 요소들로 환원 될 수 없기 때문에, "개인들은 더 큰 집단으로" 들어가며, "개인적인 양식에는 학파, 나라, 인종의 양식이 더해" 진다고 주장한다.[145] 그리고 뵐플린은 여기에 '재현 방식 자체'라는 하나의 '시각적 형식'이라는 요소를 첨가한다. 그는 "각각의 모든 예술가는 그가 묶여져 있는, 자신의 앞에서 어떤 시각적인 가능성들을 발견"한다고 말하며, "모든 것이 모든 시대에 가능한 것이" 아니기 때문에, "시각 자체는 자신의 역사를 갖으며, 이러한 시각적 층들을 드러내는 것이 미술사의 주요 과제로서 간주"되는

---

143) 박정기, '콘라트 피들러의 조형예술론과 현대 추상회화', <조형예술학연구> 4, 한국조형예술학회, 2002, p. 147.

144) Ibid., p. 148.

145) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. by M. D. Hottinger, New York: Dover Publications, Inc., 1950, p. 6 참조.

것이라 한다.[146]

즉 뵐플린은 미술을 시각형식을 통하여 세계를 재창조하는 것으로 파악한다. "가시적인 세계는 어떤 형식 안에서 눈을 위해 결정화"되며, "각각의 새로운 결정체적 형식 안에서 세계에 대한 내용의 새로운 일면이 드러날 것"이라고 그는 말한다.[147] 따라서 미술은 일정한 시각형식을 통한 가시적인 세계의 재창조 행위이며, 미술의 역사는 이러한 세계를 창조하는 시각형식의 발전사가 된다.

하지만 그린버그는 피들러나 뵐플린과 다른 견해를 취한다. 피들러와 마찬가지로 뵐플린 역시 미술이 다른 분야와 다른 영역이며 자체의 법칙을 갖는 것으로 파악함으로써, 칸트 이래로 미술의 독자성과 자율성을 확보 했다는 점은 인정하지 않으면 안 된다. 그리고 그들이 미술 작품에서 나타나는 표현 형식 속에서 미술만이 갖고 있다고 생각하는 것을 보았다고 말할 수 있을 것이다. 그러나 엄밀한 의미에서 본다면, 뵐플린이 말하는 '시각형식'이 반드시 시각예술에만 있는 '본질적인 요소'가 된다고는 말하기 어렵다. 왜냐하면 뵐플린이 말하는 '시각형식'이란 인간이 세계를 대하는 하나의 '직관형식'으로서 미술 작품 자체에 있는 것이 아니라 그것을 창조하는 인간에게 내재되어 있는 인간적인 형식이라는 것이 하나의 이유이며, 다른 하나는 결국 뵐플린이 말하는 '시각형식'을 통한 세계의 재창조는, 비록 재창조이긴 하지만, 미술이 세계에 대한 하나의 '인식의 수단'으로 되기 때문이다. 즉 과학이 자신만의 언어로 세계를 재창조할 수 있다는 것과 차이가 없기 때문이다. 그리고 꼭 그렇지는 않다고 하더라도, '시각경험'은 외부 대상을 전제로 하는 것이기 때문에, 비록 그것이 시각과 깊은 관계를 갖는 것이므로 시각 예술이라고 불릴 수 있음에도 불구하고, 시각 예술, 즉 회화의 정체성을 설명하기에는 부족하다고 볼 수 있다.

지금까지 미술과 그 역사에 대한 몇 가지 견해들을 살펴보았다. 그러나 그린버그의 관점에서 볼 때, 이러한 것은 엄밀한 의미에서의 미술에 대한, 즉 미술 자체에 관한 역사가 아니었다. 즉 이와 같은 미술사의 방법론 역시 미술이 자

146) Ibid., p. 11 참조.
147) Ibid., p. 231 참조.

신의 정체성을 잃고 오해와 혼란의 역사를 걸어온 것과 꼭 마찬가지로 그러한 길을 걸어온 것이라고 할 수 있는 것이다.

그린버그는 예술이 학문과 달리 감성적인 분야로서 그 자신의 독자성을 갖고 있으며 자신 이외의 외부적인 다른 법칙의 지배를 받지 않고 스스로의 법칙에 따른다는 칸트의 생각을 기초로 삼아 자신의 예술관을 확립한다. 따라서 칸트가 형이상학의 안전한 길을 확립하고자 한 것처럼 그린버그도 예술의, 물론 회화의 예를 들었지만, 안전한 길을 찾는 것이다.

그리고 그는 예술의 안전한 길을 확보하는 것은 자신에게 가장 본질적인 특성을 찾는 것이라고 보았다. 이것은 또한 동물과 구별되는 인간의 가장 본질적인 특성이 '이성'에 있다는 것과 같은 문맥에 놓을 수 있는 것이다.

그린버그에 따르면, 이러한 것은 다른 외부의 법칙에 의해 강제로 되었던 것이 아니라, 예술 스스로가 이러한 길에 도달함으로써 알려지게 된다. 회화를 예로 들면, 회화는 아직 자기 자신이 누군지 모르는 혼란과 자가당착에 빠지면서 스스로 이러한 것에 도달한다. 즉 많은 혼란 끝에 1860년대에 들어와서 프랑스 회화는 "화면의 2차원성"과 "환영으로부터의 회화의 독립권"이라는 "새로운 인식과 더불어" 회화가 물리적인 매체임을 깨닫는다.[148]

그린버그는 이러한 새로운 인식이 20세기에 들어와서, 나비파, 야수파, 프랑스와 독일 표현주의자, 그리고 입체파에 의해 공유되었다고 본다. 그리고 이 중에서 입체파는 자신의 특징적인 형식인 '순수성'과 '통일성'에 도달한다. 즉 입체파 화가들은 인상주의자들이 순수하게 시각적인 감각에 관심을 둔 반면, 세잔느에게서 단서를 취해, 양감의 표면의 일반화된 형태와 관계에 전념하여 그림의 구조를 발견한 것이다. 이렇게 피카소와 브라크는 회화적인 미술 작품이 조직을 보증할 수 있는 것이 자연의 양감들의 가시적인 관계들의 본질을 기술하는 것이 아님을 발견하고 화면 자체의 본성은 하나의 물질적 대상임을 새롭게 깨달은 것이다. 그리고 그들은 화면의 평면성에 미적인 형식을 부여할 수 있다

148) Clement Greenberg, 'The Role of Nature in Modern Painting', in: CEC, II, p. 271 참조.

는 것을 깨닫게 된다.[149]

회화의 이러한 발전은 회화의 자기에 대한 인식을 의미하며, 이것은 회화 자체의 내적인 논리에 의해 이루어졌다는 것이 그린버그의 생각이다. 그는 더 나아가 회화뿐만 아니라 "모든 것은 자율적으로 발전"[150]한다고 주장한다. 따라서 그린버그의 미술사는 미술이 스스로 자기 자신이 무엇인지를 자각하는 방향으로 오는 과정의 역사라고 할 수 있다. 또한 과거와의 연속성을 미적인 질로서 잇는, 미적인 질로서 이어지는 역사라고 할 수 있다. 하지만 미적인 질은 형식에 내재되어 있는 것이다. 그리고 그린버그는 결코 주제나 의미 등의 형식 외적인 요소, 즉 그런 의미에서의 내용을 배제한다. 이런 입장에서 본다면, 그의 미술사는 형식의 역사라고 할 수 있다. 결국 그린버그의 미술사는 미적인 질을 유지한 채로 미술이 스스로 자기를 인식하는 방향을 향해서 온 역사라고 볼 수 있다.

앞에서 언급했듯이, 그린버그의 미술비평 내지 미술론은 '형식주의'와 '역사적인 것'으로 나눌 수 있다. 여기서 '형식주의'는 칸트에게서 비롯된 것으로, 그린버그가 어떤 미술 작품의 좋고 나쁨을 따질 때, 관계된다고 할 수 있으며, '역사적인 것'은 최근의 모더니즘 미술에 대한 그린버그의 역사적인 정당화와 관계된다고 할 것이다. 그리고 필자는 지금까지 검토한 것을 토대로 그의 미술비평 내지 미술론의 원리와 방법에 대한 하나의 입장을 제시할 수 있다고 본다.

그린버그에 따르면 미술에는 "오직 두 종류의 미술만이, 즉 좋은 것과 나쁜 것만이 존재한다." 그린버그에게 있어서 이러한 사실은 시대나 지역을 초월하여 적용된다. 따라서 "중국 회화, 아프리카 조각, 페르시아 직물처럼 예술의 주어진 몸이 얼마나 이국적일지라도 그것은 우리가 그것 안에서 좋은 것과 나쁜 것 사이의 차이를 알아보자마자 우리가 이미 잘 알고 있는 예술에 스스로를 동

149) Ibid., p. 273 참조.

150) Clement Greenberg, 'Clement Greenberg: The Last Interview', in interview with Saul Ostrow, in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 234.

화시키기 시작"하게 된다.[151]

우리가 이 처럼 '좋은' 미술과 '나쁜' 미술을 파악할 수 있는 것은 '취미'에 기인하는 것이다. 칸트에게 있어서 '주관적'이면서 '보편타당한' '취미'는 그린버그에게서 '객관적인 취미'로 바뀌게 된다. 그린버그는 칸트의 한계를 예술에 대한 '경험'의 '부족'이라는 그의 경험적 한계에서 파악한다.

여기서 한 가지 확실하게 알 수 있는 것은 그린버그가 자신의 '경험'을 토대로 모든 것을 설명한다는 점이다. 그는 호프만의 강의를 통해서 '추상미술'을 알 수 있었다고 고백하지만, 어떻든 간에 20세기의 추상미술을 직접 경험했다. 그리고 추상미술과 마찬가지로 과거의 훌륭한 미술들에 대한 미술관에서의 경험을 통해 그 둘 사이의 관계를 연결시킬 수 있게 되었다.

그린버그는 자신의 경험을 통해, 그리고 자신의 취미를 통해 20세기의 추상미술과 과거의 미술들이 공통적으로 "미적인 질"을 자체의 형식 속에 갖고 있음을 간파한다. 이 "미적인 가치"는 "가장 본질적인 연속성"이며 "과거 최고의 미적인 기준들과의 연속성"이었다.[152] 그린버그는 벤투리에 대해 언급하면서 다음과 같이 말하고 있다.

"벤투리 교수의 미학은 크로체적이므로, 예술 양식들에 관해서 역사적인 상대주의에 의해 지배되지만, 함축적으로 하나의 절대적인 질의 기준을 고수한다. 한 위대한 예술작품은 그것에 의해 하나의 개성과 다른 하나의 내용이 그것들의 가장 적절한, 가장 정신화 되거나 '이상적인' 표현을 받아들여서 모든 시대의 모든 인간성에 심원하게 공통적인 것을 건드리는 그러한 예술가와 그의 시대 사이의 어떤 상호작용의 결과이다. 안료, 캔버스, 석재, 청동은 순수하게 인간 의식에 속하는 형식들로 용해된다. 동의하지 않을 자가 누구인가?"[153]

---

151) Clement Greenberg, 'Identity of Art', in: CEC, IV, p. 117 참조.

152) Clement Greenberg, 'Necessity of Formalism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 46 참조.

153) Clement Greenberg, 'The Wellsprings of Modern Art: Review of *Modern Painters* by Lionello Venturi', in: CEC, II, p. 176.

이와 같이 미술은 연속성을 가지고서 어떤 하나의 방향을 향한다고 그린버그는 파악했다. 즉 그린버그는 미술이 하나의 역사를 갖는다고 본 것이다. 또한 “미적인 가치”는 미술 작품들의 “형식”에 내재된 것이기 때문에, 이것을 달리 말하면 “역사적 형식주의”가 되는 것이다. “예술은 하나의 순전한 현상으로서 그것의 역사를 갖으며, 또한 질로서 그것의 역사를 갖는다.”[154] 여기서 질로서 역사를 갖는다는 것을 그린버그의 내용과 연결시켜보면, 미적인 가치인 질로서 역사를 갖는다는 것으로 볼 수 있다. 그리고 미술이 향하는 방향은 자기 비판을 통한 추상미술이었음이 밝혀졌다.

그렇다면 미술에 대한 그린버그의 역사관은 어디에 근거하는가? 이 질문에 대한 답으로서 첫 번째 떠오르는 것은 마르크스일 것이다. 그린버그는 <딘 Dyn>지의 편집자였던 볼프강 팔렌 (Wolfgang Paalen, 1905-1959)이 1. “변증법적 물질주의가 증명가능한 ‘변증법적’ 과정의 학인가?”와 2. “‘이 변증법적 방법’은 하나의 과학적인 연구 방법인가?”라는 두 개의 질문과 3. “헤겔은 그의 논리학에서 보다 기초적인 과제들에 삼단 논법이 그렇듯이 이론적인 사상에 꼭 중요한...일련의 법칙들을 확립했다”라는 진술에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“첫 번째로 두 가지 질문에 대한 나의 대답은 아니다 이다.”고 말한다. 이것은 그린버그가 마르크적인 변증법적 물질주의에 대한 확신을 가지지 않고 있음을 확인시켜주는 것이라 여겨진다. 헤겔에 대해서 그린버그는 이렇게 말한다.

“나는 세 번째 진술은 타당하다고 생각하지 않는다. 그러나 헤겔의 ‘법칙들’은 이론적인 사상의 결과들을 공개하는 데 가치 있는 문학적인 장치들이며, 모든 문학적인 장치들처럼 사상의 과정들 자체에, 특히 이것들이 역사적인 분석의 형태들을 취할 때, 영향을 줄 수 있다. 무엇보다도, 이러한 ‘법칙들’은 이론적인 사상 일반의 것들보다는 오히려 역사적인 법칙들, 역사의 과정들의 법칙들로서 주로 의도되지 않는가?”[155]

---

154) Clement Greenberg, 'Complaints of an Art Critic', in: CEC, IV, p. 267.
155) Clement Greenberg, 'Response to 'An Inquiry on Dialectic Materialism'', in: CEC, I,

여기서 그린버그는 헤겔의 '법칙들'을 이론적인 사상 자체보다는 사상들의 과정, 또는 역사적인 법칙들, 즉 역사적인 과정의 법칙들과 관계되는 것으로 보며, 그러한 의미에서 가치가 있는 것으로 본다. 미술에 적용시켜 본다면, 그린버그는 헤겔의 '법칙들'이 미술의 역사적인 법칙들로서 가치가 있는 것으로 본다고 간주할 수 있다. 이것은 그린버그가 매체의 물질적인 특성에 주목하고, 또한 <아방가르드와 키취>에서처럼 아방가르드를 자본주의 시장의 산물인 키취에 대립하여 진정으로 살아 있는 문화를 지키는 것이라고 했던 점을 들어, 그가 마르크스적인 변증법적 물질주의와 더 관계가 있을 것이라 생각할 경우, 이것은 의외의 결과라 할 수 있을지도 모른다.

예술에 관한 한, 그린버그가 마르크스와 별 관계가 없다는 것은 한 인터뷰에서 그가 한 말을 통해서 분명하게 드러난다. 그는 마르크스를 "여전히 위대한 사람"으로 간주하지만, "예술에 관해서 말하는 한" 정치는 예술과 "아무런 관계가" 없다고 단언한다.[156]

그린버그의 역사적인 시각과 관련하여 커스핏 (Donald B. Kuspit, 1935-)은 "그린버그에게 있어서, 미술의 전체 역사는 추상과 재현 사이의 변증법적 파동의 문제"로, 인상주의가 자연주의를 고도로 밀고 나감으로써 추상미술이 발생했듯이, 재스퍼 존스는 추상표현주의를 "국기 회화"처럼 재현으로 밀고 나갔다는 것이다.[157] 그리고 커스핏은 그린버그의 이러한 변증법이 어느 정도는 헤겔적인 면이 있음을 인정하지만, 마르크스도 아니고 헤겔도 아닌, 듀이 (John Dewey, 1859-1952)에게서 기원한다고 보고 있다. 커스핏이 그린버그의 '역사적 형식주의'의 변증법을 듀이에게서 찾은 것은 어쩌면 듀이의 예술관이 경험에 근거한다는 것에서일지 모른다. 이렇게 본다면 커스핏의 견해도 어느 정도

---

pp. 108-109.

156) Clement Greenberg, 'Clement Greenberg', in interview with James Faure Walker, in: *Clement Greenberg: Late Writings*, p. 153 참조.

157) Donald B. Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, The University of Wisconsin Press, 1979, pp. 22-23 참조.

타당하다고 보일 수 있다.

이와는 달리, 잉그리드 스태들러 (Ingrid Stadler, -)는 우리가 "그린버그의 추론 아래에 있는 역사기술적인 가정을 검토"[158]해야 한다면서, 그린버그의 "역사기술적인 전제들은 분명히 헤겔적"이며, 그린버그는 "르네상스 이래로, 서양 미술의 전체 역사를 엄격하게 형식적인 진화"로 본다고 주장한다.[159] 이와 비슷하게 존스 역시, 그린버그의 "미술은 헤겔적이고, 논리적이며, 목적론적"[160]이라고 본다.

물론, 여기서 헤겔적이라고 하는 것은 그린버그의 역사관 전체가 그렇다는 것을 의미하는 것은 아니다. 왜냐하면 헤겔은 예술의 역사를 절대 정신의 발전사로 본 반면, 그린버그는 예술을 절대 정신의 표현 방식으로 보지 않기 때문이다. 오히려 미술에 대한 그린버그의 입장은 헤겔적인 '내용'에 중점을 두는 것과는 정반대로 그것의 '형식'에 집중한다. 따라서 헤겔적이라는 것은 그린버그가 자신의 형식주의적인 입장을 역사적인 관점에서 파악할 때, 그 역사적인 관점을 논리적인 체계 자체가 헤겔적이라는 것을 의미한다고 할 것이다.

어떻든 간에, 분명한 것은 미술의 역사에 대한 그린버그의 방법이 헤겔과 유사하다는 것이다. 그린버그가 아방가르드를 설명할 때, 낭만주의의 "자식"이면서 동시에 낭만주의의 "부정"이라고 한 점은, 헤겔이 정신의 발전과정을 설명할 때와 유사한 것이다. 즉 정신이 주관과 객관의 대립을 지양하여 절대 정신에 이른다는 것과 아방가르드에 낭만주의적인 요소와 그 부정의 요소가 지양되어 있다는 점이 그렇다. 또한 추상미술의 역사적 필연성을 주장한 점, 그리고 미술이 모순과 혼란으로 인하여 많은 실수와 수정을 거쳐서 결국 "자기-보존 본능"에 의해 스스로 "자기 의식성"에 다다른다는 점은 헤겔에 있어서 "정신"이 "절대정신"이 되는 과정과 매우 유사하다고 볼 수 있다.

---

158) Ingrid Stadler, 'The Idea of Art and Its Criticism: A Rational Reconstruction of a Kantian Doctrine', in: Ted Cohen & Paul Guyer (ed.), *Essays in Kant's Aesthetics*, The University of Chicago Press, 1982, p. 199.
159) Ibid., p. 203 참조.
160) Caroline A. Jones, op. cit., p. 312.

여기서 그린버그 미술비평 내지 미술론은 무엇인가에 대해 언급하지 않으면 안 된다. 즉 그가 어떻게 미술 작품에 대해 비평을 하고 이론을 전개하고 있는가에 대한 하나의 입장을 마련해야 한다. 전제가 되는 것은 그린버그는 칸트와 마찬가지로 예술에 어떤 정해진 규칙이나 원리가 없다는 데 동의한다는 사실이다. 따라서 그린버그 미술론을 어떤 정해진 규칙이나 원리에서 찾을 수는 없을 것이다.

그린버그에게 있어서 미술 작품은 그것의 가치가 우선시된다. 따라서 그 작품의 질적인 면, 그것의 좋고 나쁨의 문제가 자신의 비평에 있어서 중심을 이룬다. 그는 이러한 작품의 질을, 더 나아가 그것이 미술인지 아닌지를 자신의 '직관'에 의해 결정한다. "또한 어떤 규정의 도움 없이도 직관에 의해 모더니즘을 확인"[161]한다. 그럼으로 그린버그는 미술 작품에 대한 자신의 예술적인 '직관'에 의해 이론을 전개한다고 말할 수 있으며, 이것이 그의 미술비평 내지 미술론을 움직이는 것이라 할 수 있을 것이다.

그는 자신의 예술적인 '직관'을 토대로, '칸트적인 형식주의'와 '헤겔적인 변증법'을 통하여 미술비평 내지 미술에 대한 이론을 전개하고 있음을 볼 수 있다. 즉 그는 미술 작품의 본질을 그것의 형식에서 찾고 있으며, 모더니즘에 이르기까지의 미술 작품의 역사를 헤겔적인 변증법적 발전사로서 파악한다.

---

161) Clement Greenberg, 'Beginnings of Modernism', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 35.

V. 결론: '역사적 형식주의'의 평가와 전망

그린버그의 '역사적 형식주의'는 한편으로는 미술 자체에 대한 탐구이며, 다른 한편으로는 그와 같은 미술의 발전사에 대한 것이라 할 수 있다. 그리고 그는 이러한 탐구를 위한 수단으로 칸트의 사상과 헤겔적인 방법을 끌어들이고 있다. 그리고 미술이 스스로의 법칙에 따라 자기를 의식한다는 것은, 이 자기의식의 발전과정은 헤겔적이지만, 그 사상 자체는 결국 칸트의 것이라 할 수 있다. 즉 이성이 모순과 자가당착으로부터 벗어나기 위해 자기를 비판하듯이, 미술 역시 모순과 자가당착으로부터 벗어나기 위해 자기를 비판한 것은 정확하게 칸트에게서 비롯된 것으로서 규정할 수 있다.

이 칸트의 사상은 자신의 계몽의 정의에 기초한 것이다. 그에 따르면 계몽이란 "인간이 스스로 부과한 미성숙으로부터 벗어나는 것이다. 미성숙이란 다른 사람의 지도 없이는 자기 자신의 오성을 사용하지 못하는 무능력"[162]을 말한다. 그리고 칸트의 계몽사상은 자기 비판적 방법을 통하여 체계화 된다고 볼 수 있다. 그린버그의 '역사적 형식주의' 역시 이와 같은 칸트의 계몽에 일치한다고 할 수 있다. 즉 회화의 계몽은 자기 자신에 대한 오해와 자가당착이라는 스스로 부과한 미성숙으로부터 벗어나는 것이다. 그리고 그러한 회화를 모더니즘 회화라 할 것이다.

따라서 그린버그의 '역사적 형식주의'의 가장 기본이 되는 사상은 칸트의 계몽사상이 될 것이다. 또한 그는 미술 작품의 계몽화 과정을 헤겔의 변증법적 체계로 설명하고 있다고 말할 수 있을 것이다. 그러므로 그린버그의 '역사적 형식주의'는 칸트의 계몽사상과 헤겔의 변증법적 체계의 그린버그적인 종합이라고 부를 수 있다.

그러나 오늘날 예술은 또 다른 혼란의 상태에 와 있다. "회화와 조각은 이전

162) Immanuel Kant, 'An Answer to the Question: What is Enlightenment?', in: Lawrence Cahoone (ed.), *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 51.

어느 때보다 더 빠르게 변화하고 전개되고"있으며, "서로 다른 매체들이 파열되고 있다. 회화는 조각으로, 조각은 건축으로, 공학으로, 연극으로, 환경으로, '참여'로. 서로 다른 예술들 사이의 경계뿐만 아니라 예술과 예술이 아닌 모든 것 사이의 경계가 말소"되고 있다.[163]

현재 가장 영향력 있는 미술사가 중 한 사람인 한스 벨팅 (Hans Beltig, 1935-)은 1983년도에 <미술사의 종말? (*Das Ende der Kunsgeschichte?*)>을 발표했으며, 단토 역시 한 해 뒤 <미술의 종말 (*The End of Art*)>를 발표했다. 이들의 공통점은 그린버그로 대표되는 모더니즘 미술을 끝으로 더 이상 전통적인 의미의 미술은 종말을 고했으며, 따라서 미술이 나아가야 할 미술의 역사도 종말을 고했다는 것이다. 대표적인 예로 단토는 "영화가 회화가 할 수 있는 것보다 훨씬 더 실재를 잘 묘사할 수 있게 되자" 바사리의 에피소드가 끝나고 이제 "회화가 해야 할 것은 무엇인가"를 물으면서 그린버그의 에피소드가 시작된다고 본다. 그리고 단토는 그린버그가 이 질문에 대한 답으로서 "다른 모든 미술로부터 회화를 구별하는" 신원 확인적 조건들을 "매체의 물질적 조건들"로 본데서 찾았다고 본다. 그러나 이러한 그린버그의 에피소드는 앤디 워홀로 대표되는 팝아트의 등장과 더불어 "미술은 어떠해야 한다는 특별한 방식이 없다는 것을 알게 됐을 때" 종말을 고했다고 보는 것이다.[164]

단토에 의하면, 전통적인 의미의 미술은 그린버그로 대표되는 모더니즘에서 종말을 고하고, 오늘날의 미술은 하나의 원리에 의해서가 아니라 여러 가지 원리에 의해서 제작될 수 있는 다원주의 시대의 미술이라고 볼 수 있다. 따라서 워홀이 이야기 하듯이, "'당신은 어떤 것을 포기한다고 느끼지 않고서도, 당연히 다음 주에 한 명의 추상 표현주의자가 될 수 있으며, 또 한 명의 팝 아티스트가, 또는 한 명의 사실주의자가 될 수 있는 것'"[165]이다. 따라서 오늘날의,

---

163) Clement Greenberg, 'Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties', in: CEC, IV, p. 292 참조.

164) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 125 참조.

165) Ibid., p. 37.

당대의 미술은 “더 이상 그 어떤 역사의 울타리도 존재”하지 않으며, “각각의 모든 것이 허락”되는, “아주 완벽한 자유의 시대”라 할 수 있는 것이다.[166]

다원주의 시대의 미술은 이제 “미술이 어떠해야 한다는 특별한 방식이 없는” “모든 것이 가능한” 것이 되었다. 그러나 단토는 “모든 시대에 모든 것이 가능한 것은 아니다”라는 뵐플린의 말을 인용함으로써, 오늘날이기 때문에 ‘모든 것이 가능한’ 것임을 말하고 있다. 즉 단토는 오늘날의 미술이 이전의 사람들과 똑같은 방식으로 관련을 맺을 수는 없다고 보는 것이다. 따라서 “모든 것이 가능하다는 것은 우리가 스스로 발견한 역사 이후의 시기에는 참이지만, 이것은 모든 것이 가능한 것은 **아니다**는 뵐플린의 생각과 일치하지 않으면 안 된다.”[167] 그러므로 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887-1968)의 <샘 (*fountain*)>이나 워홀의 <브릴로 상자> 등은 그 이전의 시대에서는 미술작품이 될 수 없는 것이다.

벨팅 역시 단토와 비슷하게, 오늘날 미술내지 미술의 역사가 하나의 종말에 다다랐다고 본다. 그는 물론 “당연히 공통적인 주제들은 여전히 존재”한다고 본다. 그러나 “그것들을 공유하는 사람들은 매우 다른 방식으로 그것들을 이해”할 것이라고 한 뒤, 오늘날 미술을 이해하는, 즉 “공통적인 주제들 중 하나”로 “에필로그”를 든다. 그러나 벨팅은 “이 에필로그들이 역사나, 모더니즘, 또는 회화의 종말을 가리키는 것인지가 중요한 것이 아니”라 “하나의 시대를 특징짓는 에필로그들에 대한 계속된 요구”가 중요한 것이라고 한다. 따라서 그는 우리의 시대가 그와 같은 어떤 하나의 에필로그를 요구하는 시대로 보는 것이다.[168]

벨팅은 자신이 1983년도에 제출한 <미술사의 종말?>에 대해서 다시 언급하며, 이것에 관해 “최초의 논의를 다시 강조하지 않으면 안 된다”고 말한다. 그

166) Ibid., p. 12 참조.
167) Ibid., p. 198.
168) Hand Belting, *Art History after Modernism*, trans. by Caroline Saltzwedel and Mitch Cohen with ad. trans. by Kenneth Northcott, The University of Chicago Press, 2003, p. 3 참조.

는 여기서 사용된 '미술사의 종말?'이란 "미술사의 종말을 다루는 이 수사적인 표현이 미술 또는 미술의 역사가 끝났다는 것을 의미하는 것이 아니라 미술 또는 미술사의 논의에서 우리가 지평 위에서 그것의 친숙한 모양이 모더니즘 시대에 표준이 되었던 어떤 전통의 종말을 예견할 수 있다는 것을 의미"[169]한다고 주장함으로써 단토에 비해 모호한 입장이라고 볼 수 있다. 그러나 모더니즘이 끝났다고 보는 점에서는 동일한 관점이라 여겨진다. 그는 "그린버그의 의미에서 '모더니즘의 종말'은, 엄격히 말하자면, '그것이 고급일 경우 왜 미술이 고급인가를 설명하는 하나의 이론의 종말'"[170]이라고 본다.

그리고 벨팅은 오늘날처럼 "미술이 더 이상 당연한 것이 아니며, 더 이상 영원히 주어진 어떤 것으로 받아들여지지 않을 경우, 우리는 그것의 역사를 추적하는 어떤 새로운 방법에 다시 관여"해야 한다고 본다. 그리고 벨팅은 1936년에 나온 <기술복제시대의 예술작품>의 벤야민 (Walter Benjamin, 1892-1940)의 방법에 다시 관여하기를 제안한다. 그는 "일찍이 벤야민은 대중매체의 시대에서 미술이 의미할 수 있는 것에 관해, 그리고 그것이 어떻게 변화에 종속되는 지에 관해 질문"한 사람이라고 평한다. 벨팅은 벤야민이 "주어진 환경에서 미술의 변화하는 문화적 의미를 조사"하고자 했다고 보며, 이와 같은 벤야민의 질문이 "더 이상 유럽-중심적이 아니고 서구적이 아닌 세계의 여명"에서 "완전히 새로운 의미를 갖는"다고 주장한다. 그러나 벨팅에 의하면 "벤야민은 전성기 모더니즘의 충실한 옹호자"였기 때문에, 우리는 "오늘날 우리에게 우리의 세계를 설명할 수 있는 새로운 벤야민"을 요구한다는 것이다.[171] 즉 벨팅의 견해는 벤야민이 자신의 시대에 했던 것처럼 긍정적인 견해로 오늘날의 새로운 미술에 접근해야 한다는 것이라고 볼 수 있다.

단토나 벨팅의 견해는 오늘날의 미술에 대하여 대체적으로 긍정적인 견해라고 할 수 있을 것이다. 그러나 이들과 달리 그린버그의 후계자라고 할 수 있는 커

169) Ibid., p. 7.
170) Ibid., p. 111.
171) Ibid., pp. 165-166 참조.

스핏은 오늘날의 미술에 대해 부정적이다. 커스핏은 단토에게서 중요한 작가인 워홀을 “타고난 판매원”으로 말하면서, 그의 미술은 “존재적인 깊이를 결여”하고 있다고 비판한다. 즉 단토는 워홀의 작품이 평범한 것에서 변용을 하여 미술작품이라는, 일종의 성스러운 것이 되었다는 것처럼 말하지만, 커스핏은 “워홀의 미술은 실제로 그 어떤 싸구려 상품만큼이나...평범한 것”이며 워홀은 미술을 “그것이 착취하는 대중적 상업 문화처럼 소비할 수 있는 것으로 만들었다”고 주장한다.[172] 이처럼 커스핏은 워홀을 대중적 포스트아티스트로 본다. 즉 워홀은 미술가가 아닌 미술 이후의 시대의 사람이라는 것이다.

또 하나의 대표적인 포스트아티스트로서 커스핏은 영국의 허스트 (Damien Hirst, 1965-)를 들고 있다. 커스핏은 <미술의 종말 (*The End of Art*)>이란 자신의 저서의 책 표지에 <홈 스위트 홈 (*Home Sweet Home*)>이란 작품을 실었다. 이 작품은 재떨이에 담배꽁초를 가득 채운 설치작품이다. 이에 대해 커스핏은 다음과 같이 말하고 있다.

“아마도 포스트 아트의 가장 극에 달한 작품은 데미안 허스트의 단명한 설치작품일 것이다...그가 그렇게 일컫던 ‘난잡한’ 것을 깨끗이 치운, 청소부는 완벽히 참여하는 관찰자였는데, 왜냐하면 그는 그것이 실제로는 포스트아트이며 그와 같은 것으로서 의미 없고 가치 없는 것임을 확인하면서 미술보다는 오히려 생활로서-그 갤러리 매니저가 말했던 것처럼, 한 명의 ‘독창적인 데미안 허스트’보다는 오히려 독창적이지 않은 쓰레기이자 익명의 폐기물로서- 그것에 반응했기 때문이다.”[173]

커스핏은 카프로프 (Alan Kaprow, 1927-2006)에게서 ‘미술이후 (postart)’란 용어를 차용하여 모더니즘 이후의 오늘날의 미술을 가리키는 데 사용한다. 그는 오늘날의 미술은 ‘미적인 중요성’을 상실함으로써 미술이 끝났으며 그렇기 때문에, 오늘날의 미술은 ‘미술이후’의 것으로서 ‘비미술 (nonart)’이 된다. 이와

172) Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004, pp. 151-152 참조.
173) Ibid., p. 74.

같은 시각은 당대의 미술을 단토가 '미술의 종말 이후'의 새로운 미술로 본 것, 그리고 벨팅이 '미술사 이후의' 새로운 시각에서 그것을 보는 것과 다른 입장이라고 할 수 있다. 즉 오늘날의 미술은 미적인 가치 등을 상실한 것으로서 미술이 아니라는 것이며, 이것은 미술은 미적인 가치 등을 갖지 않으면 안 된다는 것을 역설하는 것이라 할 수 있다.

단토나 벨팅의 입장에 있건, 커스핏의 입장에 있건 중요한 점은 오늘날의 미술을 전통적인 시각에서는 파악할 수 없다는 것이다. 이 사실은 또한 누구도 규정지을 수 없다는 것을 대변하는 것이기도 하다. 이것은 그린버그의 시각에서 본다면, 미술이 또 다른 혼란에 이르렀다는 것을 의미한다.

이에 대해 그린버그는 "예술적 가치는 하나이지 많은 것이 아니다. 그 어떤 사람이라도 아직 말들로 만족스럽게 가리킬 수 있는 유일한 예술적 가치는 간단하게 좋은 예술의 좋음"[174]임을 강조하고 있다. 그는 '미적인 가치'라는 예술의 역사에 있어서 하나의 "연속성"을 다시 언급하며, 오늘날의 예술적 혼란에 대하여 다음과 같은 말은 한다.

"취미, 즉 취미의 발휘는-이전처럼 현재도, 언제나처럼 현재도- 예술적인 질서를 확립한다. 예술이라고 주장되는 것들은 그것들이 취미를 통하여 경험될 때까지는 예술로서 기능하지도 존재하지도 않는다. 그때까지 그것들은 경험적인 현상들로서, 미적으로 임의적인 대상이나 사실들로서만 존재할 뿐이다...지금까지 예술의 문맥에 들어가는 모든 것들은, 냉혹하게도, 취미의 사법권에, 그리고 취미의 순서에 종속된다."[175]

즉 그린버그는 미술에 있어서 오늘날의 혼란에 대한 해결을 취미의 문제에서 찾고 있음을 알 수 있다. 그리고 그는 취미의 "불일치는 주로 교감의 가장자리와 주변에서 보이며, 보통 당대 또는 최근의 예술과 관계"한다고 주장한다. 여

174) Clement Greenberg, 'Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties', in: CEC, IV, p. 292.
175) Ibid., p. 293.

기서 취미의 불일치를 해결하는 것은 시간으로서 “시간은 이러한 불일치를 진보적으로 고르게” 하는 것이다.[176] 그린버그의 주장대로라면, 오늘날의 미술작품들 가운데 취미의 문제에서 다룰 수 없는, ‘비미적인’ 작품들은 취미를 통하여 경험되지 않기 때문에 예술로서 기능하지도 존재하지도 않는 것이 된다. 그리고 커스핏과 마찬가지로 그린버그는 미술의 역사가 지속되어야 한다면, 미술은 과거로부터 이어져 온 ‘미적인 가치’라는 ‘연속성’을 갖지 않으면 안 된다고 본다.

미술에 대한 오늘날의 복잡하고 정의 불가능한 상황에 비추어 볼 경우, 그린버그의 ‘역사적 형식주의’는 미술에 대한 확고한 참조점을 제공한다고 생각한다. 물론 오늘날의 모든 미술 작품들이 ‘미적인 가치’를 상실했다고 보기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 대부분의 작품들이 ‘미적인 가치’를 가지고 있지는 않는 것 같다. 누구도 앞으로의 미술 전개에 대해 뚜렷한 비전을 제공하지 못하는 상황은, 모더니즘에 대한, 특히 그린버그의 모더니즘에 대한 연구 실적이 미미한 국내에서, 그린버그 미술비평 내지 미술론에 대한 보다 많은 연구를 필요로 한다고 본다.

---

176) Clement Greenberg, 'Can Taste Be Objective?', in: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003, p. 54 참조.

참고문헌

클레멘트 그린버그의 저작

Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, New York: Beacon Press, 1961, 1989

Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgments, Vol. I, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986

Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose, Vol. II, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986

Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals, Vol. III, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993

Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Modernism and Vengeance, Vol. IV, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993

Clement Greenberg: Late Writings, ed. by Robert C. Morgan, University of Minnesota Press, 2003

기타 문헌

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: from Classical Greece to the Present: A Short History*, The University of Alabama Press, 1966

Bell, Clive, *Art*, IndyPulish.com, 1913

Belting, Hans, *Art History after Modernism*, trans. by Caroline Saltzwedel and Mitch Cohen with ad. trans. by Kenneth Northcott, The University of Chicago Press, 2003

Cahoone, Lawrence (ed.), *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, 1996

Cohen, Ted, and Guyer, Paul (ed.), *Essays in Kant's Aesthetics*, The University of Chicago Press, 1982

Crawford, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, The University of Wisconsin Press, 1974,

Danto, Arthur C., *After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, 1997

, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and The Concept of Art*, Chicago and La Salle: Open Court, 2003

Frascina, Francis and Harris, Jonathan, *Art in Mordern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London: Phaidon Press, 1992

Fried, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, 1998

Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press, 2002

Harrison, Charles & Wood, Paul (ed.), *Art in Theory: 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003

Hofmann, Hans, *Search for the Real: and Other Essays*, ed. by Sara T. Weeks and Bartlett H. Hayes, Jr., The M.I.T. Press, 1967

Jones, Caroline A., *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and The Bureaucratization of The Senses*, The University of Chicago Press, 2005

Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, trans. and ed. by Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998

, *Critique of Judgement*, trans. by James Creed Meredith, Oxford University Press, 1952

Kelly, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. II, Oxford University Press, 1998

Kuspit, Donald B., *Clement Greenberg: Art Critic*, The University of Wisconsin Press, 1979

, *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004

Panofsky, Erwin, *Meaning in The Visual Arts*, The University of Chicago Press, 1995

Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998

Rader, Melvin (ed.), *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*, New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1973

Rubenfeld, Florence, *Clement Greenberg: A Life*, University of Minnesota Press, 1997

Schapiro, Meyer, *Mordern Art: 19th & 20th Centuries: Selected Papers*, New York: George Braziller, 1978

, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society: Selected Papers*, New York: George Braziller, 1994

Smith, Paul & Wilde, Carolyn (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 2002

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1980

Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*, trans. by Julia Conway Bondanella and Peter Bondanella, Oxford University Press, 1991,

Venturi, Lionello, *History of Art Criticism*, trans. by Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1964

Wilkin, Karen, & Guenther, Bruce, (ed.), *Clement Greenberg: A Critic's Collection*, Portland Art Museum, 2001

Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History: The Problem of The Development of Style in Later Art*, trans. by Hottinger, M.D,, New York: Dover Publications, Inc, 1950

Worringer, Wilhelm, *Abstraction and Empathy: A Contribution to The Psychology of Style*, trans. by Michael Bullock, Elephant Paperbacks, 1997

김광명, 『칸트미학의 이해』, 철학과 현실사, 2004

박정기, '콘라트 피들러의 조형예술론과 현대 추상회화', <조형예술학연구> 4, 2002, pp. 147-171

감사의 말

비록 몇 페이지 안 되는 논문을 쓰면서도 매우 힘들었습니다. 전적으로 본인의 부족함 탓이라 생각합니다. 그럼에도 불구하고 미진한 저를 학부생 때부터 지금까지 지도해 주시고 학회활동 등 여러 인연을 맺게 해주신 박정기 교수님께 말할 수 없는 감사를 드립니다. 학회를 통한 인연으로 부족한 제 논문의 심사위원장을 허락해주신 숭실대 김광명 교수님, 학회의 교류와 발전을 위해 애쓰시며 저의 논문까지 꼼꼼히 체크해주신 김복영 교수님, 저의 불성실함으로 인하여 많은 폐를 끼쳤음에도 불구하고 저의 논문에 적절한 지적을 해주신 노은희 교수님, 학교 내의 여러 바쁜 일정에도 불구하고 논문심사를 흔쾌히 맡아주신 김병용 교수님 정말 감사드립니다. 그리고 저를 도와준 저희 미학미술사학과 후배들에게도 감사의 말 전합니다. 마지막으로 물심양면으로 저를 지금까지 뒷바라지 해주신 저의 가족과 어머님께 심심한 감사의 인사를 드리고자 합니다.