

투고일	2022년 10월 26일
심사일	2022년 11월 15일
게재확정일	2022년 12월 03일

루만의 예술체계이론에 나타난 예술 코드로서의 미와 추*

Beauty and Ugliness as the Codes of Art in Luhmann's Theory of Art System

박영욱 (숙명여자대학교 교수)

Young-Wook Park (Professor, Sookmyung Women's University)

『현대미술사연구』 제52집 (2022. 12), pp. 25-44.

DOI: dx.doi.org/10.17057/kahoma.2022..52.002

-
- I. 서론
 - II. 체계로서의 예술 그리고 코드와 프로그램
 - III. 예술의 프로그램과 코드로서의 미/추
 - IV. 자기프로그래밍으로서의 예술과 미/추
 - V. 결론
-

* 이 논문 또는 저서는 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 일반공동연구지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5A2A03073432).

1. 서론

예술의 판정 기준으로 미와 추의 구분을 적용하는 것은 현실적으로나 예술 담론의 측면에서 모두 타당하지 않아 보인다. 통상적인 의미에서 아름다움이라는 기준을 예술작품에 적용할 경우 오늘날 상당수의 예술작품은 그 기준을 충족시킬 수 없으므로 그것은 현실적으로 타당하지 않아 보인다. 과거로 소급하여도 미는 예술작품을 충족시키는 근거로는 합당치 않아 보인다. 고대 이집트 벽화나 스프링크스 조각은 아름다움과 거리가 멀다. 히에로니무스 보스의 지옥도나 바니타스 정물화처럼 애초에 추함을 표현하고자 하는 예술작품도 적지 않으며, 독일 르네상스를 대표하는 뒤러의 어머니상처럼 통상적인 의미에서 결코 아름답다고 말할 수 없는 예술작품이 상당수 존재한다. 심지어 큐비즘, 콜라주, 행동주의, ‘에브젝트(abject)’ 예술, 비정형, 추상표현주의, 미니멀리즘 등 주도적인 현대 예술은 마치 아름다움을 예술의 세계에서 추방한 것처럼 보인다.

예술 담론에서도 상황은 마찬가지다. 예술이란 무엇이며 그것의 존재 이유는 무엇인가에 대한 문제에 대해서 아름다움은 취미론이 중심이었던 예외적이고 한정된 시기를 제외하고 해답으로 제시된 적이 없다. 고대 그리스의 미메시스 개념은 아름다움과 직접적인 연관성이 없다. 르네상스 회화를 대변하는 알베르티의 회화론에서는 아름다움을 도외시하지 않지만, 실질적인 중요성은 대상의 재현과 그것의 구현방식에 있다. 사실상 현실을 모방(미메시스)하거나 원근법으로 재현하는 것과 아름다움은 직접적인 연관이 없다. 심지어 아름다움의 권리를 주장한 취미론의 경우조차도 예술의 본성에 대해서 미의 규정으로 만족할 수 없었다. 취미론이 미적 경험을 아름다움에만 한정 짓지 않고 숭고를 동반해야만 했던 이유도 여기에 있다. 숭고와 미의 동반관계 역시 안정된 것은 아니었다. ‘감정이입(Einfühlung)’과 대비되는 보링거(W. Worringer)의 ‘추상(Abstraktion)’ 충동은 위협적인 대상으로부터 안전성이 담보되었을 경우 느끼는 ‘경탄(Bewunderung)’과 달리 실질적인 ‘공포(Furcht)’에서 비롯된 것이다.¹⁾ 현대 예술에서 공포의 대상은 보링거의 기하학적 추상을 넘어 배설물, 구토, 오물, 피와 같은 혐오스럽고(abject) 비정형적인(formless) 현실, 즉 라캉의 ‘실재(le réel)’로 확장된다. 여기서 숭고란 경외를 유발하는 압도적인 힘이 아닌 극복할 수 없는 비천한 현실의 공포감에 가깝다. 이 아름답지 못한 대상의 묘사가 예술로 승인되는 마당에 미와 추를 여전히 예술과 비예술의 판정 기준으로 제시하는 것은 시대착오적인 발상에 가깝게 느껴진다.

1) 보링거가 말하는 추상 충동은 미와는 명백하게 구분된다. 미가 편안함(Beglück)을 전제한다면, 추상충동은 “외부세계의 현상에서 비롯되는 커다란 내적 불안(Beunruhigung)”이므로 미와 반대극을 이룬다. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (München: R. Piper & Co. Verlag, München, 1921), p. 16, p. 19. 참조.

이런 맥락에서 미/추를 예술의 기준으로 제시하는 루만의 예술이론은 예술 문외한의 이론이나 시효를 상실한 취미론을 붙들고 있는 것처럼 여겨질 수도 있을 것이다. 그러나 예술이 다른 분야와 구별되는 하나의 독립적인 영역으로 존재하기 위해서는 반드시 나름의 기준을 지녀야 하며, 그 기준은 여전히 미/추가 되어야 한다는 루만의 주장은 이런 현대적인 예술 상황을 도외시하지 않는다. 그는 오늘날 예술과 비예술의 명확한 경계를 부정하고 예술의 종언이 선언된 상황까지 고려하고 있다.²⁾ 그러나 그는 그러한 선언에도 불구하고 현실적으로 예술은 사라지지 않고 사라질 수도 없으며, 예술이 존재하는 한 예술은 여전히 비예술과의 구별되어야 하며, 예술 코드의 긍정값과 부정값으로서 미/추는 존속해야 한다고 주장한다. 본 논문은 그의 이러한 견해가 과연 퇴행적인 것인지 혹은 유의미한 제안을 담고 있는지를 가늠할 수 있는 논의를 전개하고자 한다.

II. 체계로서의 예술 그리고 코드와 프로그램

주지하다시피 루만의 사상은 사회체계이론으로 집약되며, 이는 사회 자체를 포함하여 사회를 이루는 어떠한 영역도 하나의 독립된 체계로서 이해되어야 한다는 것을 전제한다.³⁾ 예술 또한 예외가 아니다. 루만은 학문, 법, 도덕, 종교 등 여타의 영역과 마찬가지로 예술을 하나의 체계로서 다룬다. 체계란 기능을 수행하기 위해 만들어진 형식적 구성이자 질서이다. 어떤 기능도 없다면 체계란 있을 수 없을 것이기 때문이다. 그런데 이때 유념해야 할 사실은 체계가 성립하기에 앞서서 기능이 주어

2) 루만은 '예술의 종언'에 대한 단토의 주장을 그의 저서에서 주석을 통하여 몇 번 언급한다. 주지하다시피 '예술의 종언'이라는 단토의 명제는 실질적인 작업이나 작품의 종언과는 관련이 없다. "나는 어떤 점에서도 미술의 제작이 중단될 것이라는 주장을 제기하지 않았다!", 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광훈 (역), 서울: 미술문화, 2004, p. 76. 다만 단토가 제시하는 것은 앤디 워홀이 제작한 '브릴로 박스' 이후 미술이 물리적 실체를 필요하지 않다는 점이며, 오히려 예술이 개념미술의 성격을 지님으로써 예술작품은 예술과 비예술의 구별을 본격적으로 제기할 수밖에 없을 것이다. 이런 점에서 단토의 '예술의 종언'론은 오히려 예술의 독자적인 코드가 필요하다는 루만의 견해에 부합하는 것으로 볼 수도 있다. 이에 대해서는 보다 상세한 논의가 필요하겠지만, 여기서는 논의의 제약상 암시적인 언급으로만 제한하고자 한다.

3) 루만에게 체계는 어느 시대에나 존재하는 것이지만, 독자적인 코드를 갖춘 독립된 체계로서의 사회의 성립은 근대사회부터이다. 따라서 "그의 저서의 주요 명제 중 하나는 의미론적 코드에 의해서 생성된 커뮤니케이션 체계의 출현이 근대 사회에 특수한 특징 중 하나라는 사실"이라고 말할 수 있다. Matthew Rampley, "Art as a Social System: the Sociological Aesthetics of Niklas Luhmann," *Telos*, vol. 148 (September 2009), p. 115. 후에 보게 되겠지만 이는 미/추의 코드가 프로그램과 구별되어 독자적인 예술체계를 성립시키는 원리로 작용하게 되는 것과 상통한다.

져 있고 그 기능을 수행하기 위해서 체계가 발생한다는 식의 이른바 기능주의적 입장과 루만의 체계이론은 다르다는 점이다.⁴⁾

이는 그가 계승하여 확장한 체계이론의 창시자 파슨스(Talcot Parsons)에 대한 관점에서도 잘 드러난다. 그는 파슨스 전체 저작은 “체계란 행위다.”라는 단 하나의 명제에 대한 부단한 주석으로 이해될 수 있다고 강조한다.⁵⁾ 체계가 행위라는 말은 모든 행위가 체계를 전제하며 동시에 그것을 생산(혹은 재생산)하는 과정임을 뜻한다. 누군가가 최초로 인간의 어떤 행위에 대해서 옳은 것인지 아닌지를 구별(=판단)한다면 도덕적 체계를 만들어내는 것이다. 물론 도덕적 체계를 한 사람의 단일한 행위로만 만들어지지 않을 것이다. 후속적인 행위들이 발생하고 이에 대한 보다 명확한 기준과 질서, 즉 체계가 성립한다. 체계의 관점에서 보자면 매 순간의 행위는 체계를 확인하고 변경해나가는 체계의 (재)생산 과정이다. 도덕 체계를 매 순간의 행위를 옳고 그른 행위로 구분하거나 혹은 정치, 경제, 법, 예술 행위와 구분함으로써 성립되는 것이다. 그런 점에서 체계는 구별(구별하는 행위, das Unterscheiden)이라고 해야 할 것이며, 매 순간의 행위가 구별이라는 점에서 체계는 매 순간 행위를 통해서 ‘발생하는(entstehen)’ 것이다.⁶⁾

루만은 기능을 사실상 구별과 등가로 취급하는데 이 또한 같은 맥락에서 이해될 수 있다.⁷⁾ 루만의 생각을 간단한 예시를 들어 설명해보자. 최초에 인간이 먹는 행위는 먹을 것과 먹을 수 없는 구별을 행하는 행위라고 할 수 있다. 동시에 이 구별 행위는 인간의 생명 유지 혹은 배고픔의 만족 등이라는 기능을 수행한다. 여기서 단 한 번의 행위로 체계가 성립하는 것은 아니다. 이 행위는 무수한 후속 행위를 유발하면서 체계를 재생산한다. 우선 아무것이나 먹어서는 안 되며 먹을 것과 먹지 말아야 할 것을 구별하는 행위를 유발한다. 오늘날에도 이러한 행위는 몸에 좋은 것과 좋지 않은 것의 구별로 매 순간 반복된다. 루만이 정보란 차이이며 차이는 ‘차이를

4) “기능은 사람들이 주로 취하고 있는 생각과 달리 행위나 제도의 목적하고는 상관이 없다.” Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 10 Auflage (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2020), p. 222. (이 논문에서 필자는 2020년에 인쇄된 10판을 참조하였으며, 참고로 초판은 1997년에 출간되었음).

5) Niklas Luhmann, (hrsg. von) Dirk Baecker, *Einführung in die Systemtheorie*, Zweite Auflage (Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2004), p. 19. 루만에 따르면 “체계란 행위다.”라는 말은 루만이 만든 명제가 아닌 파슨스 자신의 주장이라고 언급한다. 다만 루만은 이 명제가 파슨스 저서의 어느 부분에서 언급되었는지 혹은 언급된 적이 있는지는 확인할 수 없지만 자신이 파슨스로부터 직접 들었다고 말한다.

6) 루만이 예술작품의 예를 들 때 앞에 ‘발생하는’이라는 수식어를 종종 붙여서 ‘발생하는 예술작품(die entstehende Kunstwerke)’이라는 표현을 곧잘 사용하는데, 이 수식어가 갖는 의미는 예술작품이 매 순간 예술의 체계를 (재)생산하는 활동이라는 의미를 함축한다.

7) “하나의 기능은 비교의 관점(ein Vergleichsgesichtspunkt)일 뿐이다.” Niklas Luhmann (2020), p. 223.

만드는 차이!(a difference that makes a difference!)’라는 베이트슨(G. Bateson)의 말을 인용한 것도 이러한 맥락에서다.⁸⁾ 만약 먹을 수 있는 것과 먹을 수 없는 것을 구별했다면, 먹을 것은 영양소 때문인지 소화와 연관되는지 구별해야 하며, 그러한 구별은 또 다른 구별, 즉 차이를 만들어낼 것이고 이러한 분화과정은 끊임없이 진행된다. 이는 체계의 입장에서 보자면 ‘개방적 체계(das offene System)’로서 매 순간 구별의 작동(Operation)을 통해서 끊임없이 분화하고 변화하는 것을 뜻한다.

한편 체계는 변화에 대해서 개방적이지만 동시에 폐쇄적으로 작동한다.⁹⁾ 이러한 작동적 폐쇄성은 개방적이고 가변적인 체계가 안정성을 지니기 위한 절대적인 조건이다. 여기서 체계의 폐쇄성(Geschlossenheit)은 자기지시(Selbstreferenz)의 형태로 전개된다. 가령 음식 체계의 경우 먹을 수 있는 것과 먹을 수 없는 것의 구별에 의해서 만들어지지만, 먹을 수 없는 것은 배제되며 오로지 먹을 수 있는 것 자체만 참조한다. 상식적으로도 먹을 수 없는 것으로 음식을 만들지는 않기 때문이다. 법체계를 예로 들자면 그것이 확고히 존립하기 위해서는 오로지 법체계 자신만을 참조하고 지시해야 한다. 법을 경제적인 관점, 종교적인 관점 혹은 정치적인 관점에서 판단하고자 할 때 법체계 자체의 안정성은 붕괴된다. 가령 어떤 법률적 판단을 법적인 기준 자체가 아닌 경제적으로 이득이 된다는 측면에서 판단하게 될 경우 법체계는 위협받는다. 따라서 법체계는 그 이외의 다른 영역, 즉 경제, 도덕, 종교, 정치 등 법과 구분되는 환경(Umwelt)과의 단절 혹은 배제를 통해서 폐쇄적으로 작동해야 한다. 말하자면 법체계 자체는 끊임없는 분기의 과정을 통하여 복잡해지고, 가변적이지만, 그 변화의 과정은 오직 체계 내에서만 폐쇄적으로 작동한다. 그리고 체계가 이러한 폐쇄적 작동을 위해서 자신만의 고유한 코드를 필요로 한다. 루만에 따르면 코드는 하나의 체계가 작동을 통해서 생산되고 재생산되는 근본구조다.¹⁰⁾ 말하자면 코드야말로 하나의 체계를 다른 체계와 구분하는 작동의 구조라고 할 수 있을 것이다. 가령 체계로서 법은 합법/위법, 학문은 진리/비진리, 경제는 소유/비소유, 도덕은 올바른 것/올바르지 않은 것이라는 코드에 의해서 작동한다. 이렇듯 코드가 없는 체계를 상상하기는 불가능하다. 체계로서 예술 역시 독자적인 코드가 필요한데 루만에 따르면 미/추(schön/unschön)의 코드가 바로 예술의 독자적인 코드로 간주할 수

8) Niklas Luhmann (2004), p. 70.

9) 루만은 체계의 개방성을 강조하는 때 항상 일핏 정반대의 사태로 보이는 체계의 폐쇄성을 항상 염두에 두고 있다고 말한다. 앞 책, p. 46. 가령, “내가 여기서 체계의 개방성을 강조하는 것은 이와 반대되는 이론, 즉 작동적으로 폐쇄적인 체계를 다룰 것이기 때문이다. 물론 거기서 체계의 개방성은 폐기되지 않고 다듬어질 것이다.” 앞 책, p. 46.

10) “체계의 작동을 통해서 생산되고 재생산되는 이러한 근본구조를 우리는 기능체계의 전형적인 경우에 코드라고 부른다.” Niklas Luhmann (2020), pp. 301-302.

있다.¹¹⁾

여기서 흥미로운 사실은 코드가 모두 긍정 값/부정 값이라는 이항 대립의 형태를 취하고 있다는 점이다. 루만에 따르면 코드는 이항 도식을 상정하며 제3의 값은 배제된다.¹²⁾ 왜냐하면 체계는 전적으로 자기 지시에 바탕을 둔 폐쇄성에 의해 작동하며, 타자 지시(Fremdreferenz)는 부정성으로서 배제의 논리가 된다. 아까 예를 들었던 음식의 경우에 먹을 수 없는 것은 부정성으로서 아예 배제된다. 법적인 판단의 경우 경제적인 측면이나 정치적인 측면과 같은 외부환경 역시 배제(부정)되어야 한다. 따라서 합법과 같은 코드의 긍정 값은 단순히 불법에 대한 반대로서가 아닌 체계 자체의 범위를 지시하는 값, 즉 체계의 자기 지시 값이기도 하다. 이렇듯 코드의 긍정 값과 부정 값은 단지 대립되는 값에 불과한 것이 아니다. 긍정 값은 체계의 자기 지시로서, 반면 부정 값은 타자 지시, 즉 배제와 부정의 값으로서 체계를 작동시키는 근본구조의 역할을 한다.

이제 논의의 초점을 예술에 맞추어 보자. 앞서 말했듯이 루만은 예술의 체계를 이루는 코드를 미와 추로 제시한다. 여기서 미는 긍정 값이며 추는 부정 값이다. 그런데 미와 추는 매우 추상적인 개념이다. 도대체 미가 무엇인지, 즉 무엇이 아름다움인지 묻는다면 그에 대해서 답할 기준이 적절하지 않다. 아마도 추한 것과의 대립을 통해서만 미를 확인할 수 있을 것이다. 이는 추에 대해서도 마찬가지이다. 추한 것이 무엇인가에 대해서도 미를 통해서만 부정적으로 확인할 수 있다. 이때 부정 값인 추가 긍정 값인 미의 부정으로 확인될 수 있는 것은 당연하지만 긍정 값인 미 역시 부정 값인 추의 부정을 통해서 확인할 수 있다면 당황스럽게 보일 수도 있다. 이는 추란 미의 부정이며, 미는 부정(추)의 부정이라는 동어반복에 불과하다. 루만은 이러한 동어반복의 상태를 코드의 대칭성의 상태로 규정한다.

여기서 루만이 언급하는 대칭상태란 우리가 일반적으로 사용하는 의미에서 균형 잡힌 좋은 상태가 결코 아니다. 그가 말하는 대칭상태란 긍정 값이나 부정 값이 단지 서로 대립하는 부정적 관계에 있을 뿐 실질적인 내용이나 기능을 갖지 못함으로써 자립성을 상실한 상태이다. 어떤 점에서 긍정적이고 부정적인지 실질적으로 판정할 기준이 없기 때문이다. 루만은 긍정 값이 실질적으로 긍정 값으로 기능하고 부정

11) 예술은 개방성을 전제하지만, 예술 역시 체계로서 성립하기 위해서는 그 개방성이 반드시 제한적이어야 한다. 달리 말하면 “그것이 기능하기 위해서는 복잡성의 환원을 필요로 한다.” Hans van Maanen, *How to Study Art Worlds - On the Societal Functioning of Aesthetic Values* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), p. 115. 루만은 이를 위해서 이항 대립 코드인 미/추를 제시한다. 미/추는 선입견 때문에 루만의 의도를 오해할 소지가 있으므로, Maanen은 미/추보다는 루만이 이를 대신해서 간혹 사용하는 맞아떨어짐/맞아떨어지지 않음(fitting/unfitting, passend/unpassend)가 더 적합하다고 말한다. 앞 책, p. 118.

12) 앞 책, p. 320.

값이 부정값으로 기능하기 위해서는 이러한 대칭성이 극복되고 비대칭화가 이루어져야 한다고 본다. 이러한 비대칭화의 조건으로서 그는 프로그램을 제시한다.¹³⁾ 고급차는 과시라는 측면에서는 위화감이라는 부정 값을 지니지만 기업의 입장에서는 긍정 값을 지닌다. 말하자면 어떤 것이 긍정 값 혹은 부정 값을 지니기 위해서는 실질적인 기준이 필요하다. 따라서 긍정과 부정은 추가적인 무엇, 즉 긍정 값과 부정 값을 그렇게 기능할 수 있게 하는 조건이 필요한데, 바로 이 조건이 프로그램이다. 어떤 행위가 긍정적인가 부정적인가는 그 자체로 정해져 있지 않으며, 이 행위의 가치를 법적 혹은 경제적으로 판단하려면 법적 프로그램 혹은 경제적 프로그램이 필요한 것이다.

루만이 보기에 코드가 특정한 프로그램에 의해서 조건화되지 않을 경우 코드의 양가성(긍정 값과 부정값)은 단순 논리의 차원으로 환원된다.¹⁴⁾ 루만은 코드가 특정한 프로그램에 의해서 조건화되는 것을 코드와 프로그램의 구별이라고 표현하는데, 예술의 경우 코드와 프로그램을 구별하지 못함으로써 예술이 사실상 독립적인 체계를 형성하지 못하였다고 본다. 미를 단순히 ‘아름다운 형태’나 ‘아름다운 소리’와 같은 개별형식을 다루는 것으로 이해할 경우가 이에 해당한다.¹⁵⁾ 어떤 대상을 아름답다거나 추하다고 하는 것은 주관적인 문제일 수밖에 없다. 법의 경우에는 어떤 행위를 합법 혹은 위법으로 판정할 수 있지만, 아름다움의 경우에는 그 의미가 모호하다. 그러나 그러한 모호함이 결코 잘못된 것은 아니다. 오히려 미/추의 코드는 명료할 수 없는 특성을 보인다. 코드는 상응하는 체계의 기능에 일치해야 하는데,¹⁶⁾ 예술의 기능 자체가 다른 체계들과는 다른 독특한 성격을 지니기 때문이다.

III. 예술의 프로그램과 코드로서 미/추

루만에 따르면 예술체계의 사회적 기능은 다른 체계와 달리 특정한 목적이나 명확한 기능이 있지 않다. 예술에는 경제, 종교, 정치와 같은 사회적 맥락에서의 유용성(Zweckdienlichkeit, 목적기여성)이 결여되어 있으며, ‘무엇을 위해서(Wozu)’ 예술

13) “코드화의 진화과정에서 긍정 값과 부정 값이 어떤 조건에서 올바르게 부여될 수 있는지를 결정하는 기준의 부가적인 의미체계가 형성된다. 우리는 이러한 조건화를 ‘프로그램’이라고 부를 것이다.” Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt: Suhrkampverlag, 1998), p. 362. “어떤 상황에서 긍정 값의 부여가 맞거나 틀리며, 어떤 상황에서 부정 값의 부여가 맞거나 틀리는지를 결정하는 조건들이 있어야 한다. 이러한 조건을 우리는 프로그램이라고 부르고 이에 상응하여 모든 상징적으로 일반화된 커뮤니케이션 매체들에 대해서 코드화와 프로그래밍을 구별하고자 한다.” 앞 책, p. 377.

14) Niklas Luhmann (2020), p. 304.

15) 앞 책, p. 317.

16) 앞 책, p. 302.

이 존재하는가 하는 질문 자체가 자신을 부정하는 문제가 된다.¹⁷⁾ 예술의 이러한 규정 불가능성이야말로 예술만이 지닌 개방적인 특성과 관련된다. 예술은 다른 체계와 달리 그 경계가 뚜렷하지 않다. 그렇기 때문에 자신의 경계를 넘어설 수 있다. 이에 반해 다른 체계들은 자신의 경계를 넘어설 경우 체계 자체가 위협을 받게 된다. 법체계의 경우 법이 설정한 경계를 넘어설 수 없다. 그러나 비예술로 간주하는 것도 얼마든지 그것이 나름의 형식적 근거만 갖추면 예술로 인정받을 수 있다.¹⁸⁾ 따라서 예술의 사회적 기능을 말하자면 단지 가능한 것의 영역에서 질서의 지배를 입증하는 것(Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen)이다.¹⁹⁾ 예술에서는 비록 자연과학적 법칙처럼 완전한 검증에 의해서 증명되지 않는 가능성의 세계라 하더라도 그것이 나름의 규칙성(질서의 지배)을 지닐 수만 있다면 유의미한 것으로 인정될 수 있다. 이는 체계에서 배제하였던 외부 영역의 것에 관해서도 개방적으로 관계함으로써 체계의 경계를 확장할 수 있다는 뜻이기도 하다.

미/추의 경우에 그것이 외관상 예술의 코드처럼 보이더라도 실질적으로 그 코드에 상응하는 프로그램이 전제되지 않는다면 추상적인 긍정 값과 부정 값에 머물고 만다. 고대의 모방기술로서의 예술은 세계의 재현이라는 학문의 프로그램과 구분되지 않았으며, 중세의 상징으로서의 미는 종교의 프로그램과 구분되지 않았다. 심지어 아름다움 그 자체를 기준으로 내세운 근대 취미론의 경우도 아름다움은 모호한 감성적 기반(취미 혹은 선호도)에 두고 있으며, 실질적으로는 추와의 대립을 통해서만 자신을 정립할 뿐이었다.²⁰⁾ 예술의 고유한 코드가 확립된다는 것은 예술만이 지닌 고유한 독립적 프로그램을 확보함으로써²¹⁾ 코드를 추상적 대칭성에서 벗어나 비대칭화한다는 말과 상통한다.²²⁾

그렇다면 예술의 고유한 코드적 특성은 무엇이며, 여기서 비대칭화는 어떤 의미를

17) 앞 책, p. 227.

18) 루만은 예술의 기능이 세계의 재현이나 관념화, 혹은 비판에 있음을 거부한다. 앞 책, p. 240.

19) 앞 책, p. 238.

20) 여기서 루만이 예술의 고유한 코드로서 미/추를 제기하는 것이 결코 취미론의 미 개념을 부활하고자 하는 것이 아님은 자명하다. 그는 미/추 개념이 예술의 코드를 나타내는 완전한 개념이 될 수 없지만, 마땅히 대체할 만한 개념이 없으므로 사용한다고 말한다. 앞 책, p. 317.

21) “예술체계는 코드화되어야 하며, 고유한, 즉 체계 내에서는 대체 불가능한(nicht überbietbar) 코드를 전제할 수 있어야 한다. 그렇지 않을 경우 예술작품을 하나의 특수한 관찰영역으로 분화하는데 성공할 수 없기 때문이다.” 앞 책, p. 307.

22) 여기서 우리는 루만의 예술론을 다음과 같이 도식화할 수 있다. 예술의 독자적 코드화는 예술의 독립적 프로그램의 성립을 의미하며, 이는 예술이 다른 체계로부터 구분되는 독립분화를 의미하며, 나아가 예술의 자율성을 의미한다는 것이다.

답고 있는 것일까? 루만의 다소 추상적이고 모호한 설명은 헤겔의 『논리학』(Wissenschaft der Logik)에서 나타난 ‘모순(Widerspruch)’과 ‘근거(Grund)’의 관계를 적용한다면 더욱 명료해질 수 있을 듯하다.²³⁾ 루만이 기능을 구별과 등가로 취급하였다는 사실을 염두에 둔다면 헤겔의 모순 개념과의 관련성을 더 쉽게 파악할 수 있다. 헤겔 『논리학』에서 모순은 구별(Unterschied)의 최종단계에 속하는 것이기 때문이다. 여기서 모순은 루만의 코드처럼 긍정적인 것(das Positive)과 부정적인 것(das Negative)이 서로 대립하는 상황이다. 이는 추가 미의 부정에 의해서 규정되며, 미는 추의 부정(부정의 부정)에 의하여 규정됨으로써 고정 점을 갖지 못하는 상태와 흡사하다.

모순의 두 계기를 살펴보자. 우선 긍정적인 것은 말 그대로 부정적인 것과 달리 자신의 존재를 긍정하는 자립적인 존재이다. 여기서 “자립성이란 자신의 타자의 규정을 자신의 내부에 가짐으로써 타자와 관계하지 않고 존재하며, 또한 직접적으로 자신 스스로 존재하며 부정적인 규정을 자신으로부터 배제하는데 있다.”²⁴⁾ 간단히 말하면 긍정적인 것은 자립적이며, 부정적인 것은 긍정에 대한 부정으로서만 존립하므로 비자립적이다. 그런데 알고 보면 긍정적인 것 역시 자립적이지 못하다. 긍정적인 것이 존재하기 위해서는 항상 다른 것과의 구별을 통해서만 자신의 존립을 확인할 수 있기 때문이다. 그렇기 때문에 긍정적인 것은 사실상 다른 것이 아님, 즉 부정의 부정을 통해서만 존립할 수 있다. 또한 애초에 부정적인 것으로 간주했던 다른 것은 자신과 무관한 것으로 전제함으로써 그것이 독자적으로 존립할 수 있다고 본 것이나 다름없다. 그런 점에서 부정적인 것 역시 자립적인 것, 즉 긍정적인 것의 계기를 갖는다. 모순의 상태란 긍정적인 것이 긍정성을 주장할 경우 부정적인 것이 되고, 거꾸로 부정적인 것이 부정성을 주장할 경우 긍정성이 되는 역설적 상태이다. 헤겔의 모순 범주는 아직 프로그램으로 확정되지 않은(=코드와 프로그램의 구별이 성립되지 않은) 코드의 대칭성과 일치한다. 헤겔의 표현을 빌자면 모순에서 통일은 사실상 영(Null)에 해당한다.²⁵⁾

23) 여기서 필자가 루만의 예술 코드와 프로그램의 문제를 헤겔의 논리학 범주에 적용하였다고 해서 루만의 체계이론이 헤겔의 변증법과 상응한다는 것은 아니다. 루만에게 체계는 환경과 구분되어 폐쇄적인 안정성을 유지하면서도 동시에 가변적(개방적)이어야 한다는 근본적인 역설을 전제한다는 점에서 헤겔의 변증법적 모순과 일치하는 듯하다. 그러나 루만의 체계론에서 변화는 어떤 필연적 목적이나 발전을 위한 것이 아닌 우발적인 계기에 의해서 발생하는 것으로서 모순의 궁극적인 해소를 지향하지도 않으며 자기 유지 외의 어떤 방향성이나 목적도 전제하지 않는다. 이런 점에서 루만의 체계이론은 헤겔의 변증법과는 근본적으로 다른 측면을 지니지만 모순과 근거의 논의를 여기에 적용하는 것은 유의미해 보인다.

24) G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik* (Hamburg: Meiner Verlag, 1984), pp. 773-774.

25) 앞 책, p. 777.

그러나 헤겔에 따르면 구별을 이루는 대립 관계는 모순을 통하여 몰락(zugrunde gehen, 바닥으로 꺼짐)하는 것처럼 보이지만, 이러한 몰락(바닥으로 꺼짐)은 더 깊숙한 곳, 즉 자신의 밑바닥으로서 근거(in seinen Grund zurückgegangen)로 복귀하였음을 뜻한다.²⁶⁾ 모순과 달리 근거는 자신의 존립 근거를 외부, 즉 자신의 부정(다른 것)에서 찾지 않으며, 자신의 부정 역시 자신의 다른 모습으로서 내부에 있음을 전제한다. 모순이 두 값의 순수한(추상적) 매개일반(die reine Vermittlung überhaupt)이라면, 근거는 실재적인 매개(die reale Vermittlung)이다.²⁷⁾ 여기서 우리가 실재적인 매개로 가장 쉽게 떠올릴 수 있는 것은 근거(Grund)라는 단어의 또 다른 의미인 충족이유다. 충족이유란 어떤 것의 존재를 그 이유에 의해서 정당화하는 것이다. 가령 도덕적 행위의 존재 이유는 선의 실현에 있다는 식이다. 여기서 선은 도덕적 행위의 근거이지만, 동시에 도덕적 행위가 없이는 근거 자체가 무의미하므로 도덕적 행위는 단지 근거지워지는 것(das Begründete, 즉 다른 것에 의해서 존재하는 것)이 아니라 근거 자체를 성립시키는 조건이기도 하다.

루만의 경우에 예술 코드는 바로 이러한 근거 관계에 의해서 비로소 온당한 형태를 취할 수 있는 것이다. 즉, 미와 추가 단순한 대립 규정으로서 서로 모순관계에 빠지는 것이 아니라, 예술 자체가 독자적인 체계로서 존립한다는 근거로서 작동해야 하는 것이다. 이렇게 코드를 예술 독자적인 체계로 기능하게 하는 조건, 즉 근거가 바로 프로그램인 것이다. 여기서 미와 추는 절대적인 대립이나 모순의 관계에 있지 않다. 그러므로 추는 예술에서 추방되어야 할 대상이 아니다. 루만에 따르면 예술의 코드화 문제는 단지 체계를 '수용할 수 있는/수용할 수 없는(akzeptabel/unakzeptabel)' 구별의 문제이며,²⁸⁾ 수용가능성은 얼마든지 가변적일 수 있다. 말하자면 추는 예술의 체계 내의 범위를 설정하는 모호하고도 잠정적인 경계를 나타낼 뿐 예술의 바깥으로 추방되어야 할 것이 아니다.

이때 루만의 입장은 독일관념론이나 낭만주의적 예술론과 혼동될 소지가 있는데, 오히려 이들과의 구별을 통해서 더 명확하게 이해될 수 있다. 낭만주의는 미를 단순히 추와 대립하는 규정으로 한정 짓지 않고, 추를 포함하는 궁극적인 이념으로 간주한다. 이런 점에서 낭만주의의 미 개념은 예술 코드에 접근한 것으로 보인다. 가령 헤르더의 경우 추는 추방될 것이 아닌 '부차이념(Nebenideen)'으로 사용되었다.²⁹⁾ '추'는 추악한 얼굴, 불협화음 등과 같은 형태로 작품의 미를 손상하지 않고 예술작품으로 수용될 수 있는 것이다. 여기서 추는 완전한 것(미)에 비해 덜 완전한 것으로서,

26) 앞 책, p. 779.

27) 앞 책, p. 799.

28) Niklas Luhmann (2020), p. 306.

29) 앞과 같음.

세계가 오로지 최고로 고상한 형식들(Höchstformen)로만 이루어진 세계보다 더 완전하다는 우주론에 상응한다.³⁰⁾ 아마도 로젠크란츠의 추 개념이 이러한 입장을 명료하게 보여준다고 할 수 있을 것이다. 그는 추를 예술에서 거부되어야 할 대상이 아닌 미학적 범주로서 예술의 범위 내에 포섭한다. 다만 추는 불완전성으로서 완전성을 자각하게 하는 역할에 한정된다. 그러나 이는 추가 그 자체로 존재할 수 없으며, 결국에는 추 자체가 예술로 인정될 수는 없다는 뜻이다.

이에 반해 루만의 예술체계에서 추는 그 자체로서 존립의 근거를 갖는 존재이다. 숭고(sublim)의 개념을 본격적으로 다루고 있지 않지만, 숭고에 대한 그의 단편적인 언급 속에서 이에 대한 실마리를 발견할 수 있다.³¹⁾ 루만이 숭고를 언급할 때 그것은 미의 부가물이라기보다는 추와 관련된다. 가령 르네상스시기에 폭풍, 화재 등과 같이 아름다움과 무관한 대상의 묘사를 지칭하든가,³²⁾ 오늘날의 경우에는 받아들이기 힘든 비천한 현실의 모습을 나타내는 것을 숭고와 관련짓는다.³³⁾ 말하자면 루만에게 숭고란 고상한 것이라기보다는 혼란스럽고 당황스러운 대상과 관련되며 미보다는 추에 가까운 것이다. 이는 오늘날 숭고의 개념이 우리가 완전히 통제하거나 설명할 수 없는 이질적인 현실 세계, 즉 압축된 대상까지도 포괄하는 의미로 사용되는 것과 같은 맥락이다. 이 낯설고 혐오스러운 대상은 아름다움과의 대조를 위한 부정적인 의미로만 예술에 포섭될 수 있는 것이 아니다. 추한 대상 자체가 예술의 대상이다. 미가 예술의 긍정 값을 지칭하는 것이라면 이 혐오스러운 대상도 미의 기준에 포함되어야 하는 것이다. 이렇게 보자면 추란 미의 바깥에 있는 것이 아니라 잠정적으로 승인받지 못한 부정 값으로서 예술체계 내에서 자신의 자리를 마련할 수 있는 가능성이 내재되어 있다. 그것은 드러나지 않았을 뿐 근거가 마련된다면 항상 체계 속으로 승인될 수 있는 가능성으로 존재한다. 루만 식으로 표현하자면 그것은 비개연성(Unwahrscheinlichkeit)으로서 체계 내로 편입되어 개연성(Wahrscheinlichkeit)이 될 가능성을 스스로 지니고 있다. 말하자면 추란 가능성으로서 미의 잠재태이며, 예술이 스스로 외연을 확장할 수 있는 근거로 존재하는 셈이다. 미와 추를 서로 대칭적인 모순의 관계에서 볼 때 이 말은 영원히 이해되지 않을 것이다.

코드값이 긍정과 부정의 값이면서 동시에 체계 내부와 외부의 경계를 나타내는 역할을 하고 있음을 상기한다면, 추의 승인은 체계 자체의 확장을 의미한다고 해야 할 것이다. 루만이 직접 언급하고 있지는 않지만 혐오스러운 것(abject), 추상, 일상품,

30) 앞 책, p. 312.

31) ‘숭고(한)’이라는 말은 칸트처럼 통상 ‘erhaben’으로 사용할 수도 있지만, 루만은 ‘erhaben’이 아닌 ‘sublim’을 사용하는 것도 주목할 필요가 있다.

32) 앞 책, p. 309.

33) 앞 책, p. 503.

콜라주와 같은 아름답지 못한 대상을 예술로 승인하는 순간 예술과 비예술의 경계 자체가 변하며, 예술체계는 더욱 복잡해지지만, 한편으로는 자신의 외연을 확장하는 것이다. 예술의 체계는 바로 체계 바깥에 있는 것을 언제든지 체계로 승인할 수 있는 독특한 체계이며, 예술 코드는 그러한 예술의 고유한 프로그램의 작동원리로 이해되어야 한다. 또한 비예술로 간주하던 것들, 가령 일상품이 예술로 간주한다고 해서 예술이 멈추는 일은 발생하지 않을 것이다.³⁴⁾ 예술이 무엇인가라고 묻는 한 예술은 여전히 존재할 수밖에 없으며, 이는 예술과 비예술에 대한 구별을 반드시 포함할 수밖에 없다. 앤디 워홀이 일상과 예술의 구분을 무너뜨리려 했을 경우조차 예술 자체가 없어진 것은 아니다. 그의 시도는 예술과 비예술의 구분을 전제로 그 기준에 대해서 문제를 제기한 것이다. 결국 워홀의 ‘브릴로 박스’ 역시 나름의 예술작품으로 인정받게 되었다면 그것은 나름의 근거를 인정받은 셈이다. 물론 이때도 여전히 긍정 값과 부정값으로서 예술 코드가 전제됨으로써 예술의 프로그램이 작동한다.

IV. 자기프로그래밍으로서의 예술과 미/추

지금까지의 설명에도 불구하고 여전히 불충분하게 남는 것은 과연 예술의 프로그램은 어떤 것인가이다. 이는 코드의 특성과도 불가분의 관계가 있기에 중요하다. 합법/위법, 소유/비소유, 진리/거짓 등의 코드는 사법체제 유지, 재화 관리, 지식의 발견과 확산 등 해당 체계의 프로그램에 부합한다. 따라서 예술의 고유한 프로그램을 살피는 것은 예술의 코드를 이해하는 것이기도 하다. 단도직입적으로 말하면 예술의 프로그램이 지닌 독특한 특성은 자기프로그래밍(Selbstprogrammierung)으로 요약할 수 있다. 그런데 예술이 존재한다고 해서 예술의 고유한 프로그램이 항상 존재하는 것은 아니었으며, 예술이 하나의 독립된 체계로 분화됨과 더불어 고유한 프로그램으로 정착되었으며 미/추 코드 역시 예술의 고유한 코드가 되었다.

루만에 따르면 최초의 예술 프로그램은 ‘재인가능성’의 놀라움(das Wunder der Wiedererkennenbarkeit)와 관련이 있다.³⁵⁾ 쉽게 말하면 구석기 동굴벽화의 소나고대 그리스 제옥시스의 포도나무든 이 그림들은 자연적 대상과의 비교를 통해서 다시 확인하는(재인하는) 데서 얻는 만족감에 바탕을 두고 있다. 그런데 포도나무를 사

34) 여기서 우리는 아서 단토의 ‘예술의 종언’을 떠올릴 수 있다. 흥미로운 사실은 루만이 우리에게 잘 알려진 미국의 현대미술이론가들, 가령 그린버그(Clement Greenberg), 크라우스(Rosalind E. Krauss), 프리드(Michael Fried), 포스터(Hal Foster), 이브 알랭 부아(Yve-Alain Bois) 등을 언급하거나 그들의 저술을 인용한 적이 없는 것으로 보아 이들에 대해서 잘 모르고 있는 듯하다. 그의 인용이나 언급은 아서 단토(Arthur Danto)나 한스 벨팅(Hans Belting), 그리고 크리스테바(Julia Kristeva)나 데리다(Jacques Derrida) 정도에 머무르고 있다.

35) 앞 책, p. 318.

과나무와 엄격하게 잘 구분하여 그려내는 일은 사실상 자연을 분류하고 개념화하는 일과 크게 다르지 않다. 예술은 아리스토텔레스 식으로 보자면 우리의 분류체계 혹은 범주가 결국은 세계와 일치하는 데서 오는 모방적 쾌감에 관련된다.³⁶⁾ 그렇기 때문에 미는 비록 쾌감과 관련되지만 궁극적으로 학문적인 활동에 종속되어 있다. 예술이 이러한 모방의 활동에 제약되고 학문과 구분되지 않은 상태에서 예술의 코드는 독자적이라고 할 수 없다.³⁷⁾

이러한 상황을 변화시킨 것은 고대 예술의 재발견과 관련이 있다. 중세를 거치면서 단절된 고대예술에 대한 재발견의 조짐이 중세말기나 근세초기에 나타났다. 그런데 이때 고대예술의 재발견은 예술의 대상이 아니라 “그것이 어떻게 만들어졌는가?(wie es gemacht worden war)”, 즉 제작기술에 대한 관심에 초점을 맞추었다.³⁸⁾ 당시에 나타난 회화의 다양한 작법이나 규칙들이 이를 반영한다. 르네상스의 원근법은 이를 집약하고 있다고 볼 수 있다. 한편 ‘무엇(was)’에서 ‘어떻게’로 관심사가 바뀌었다는 것은 예술의 프로그램 자체의 변화를 요구한다.³⁹⁾ 한 예술작품의 의미나 가치는 대상을 얼마나 잘 묘사하였는가가 아닌 적합한 기술과 규칙을 수행하였는가에 의해서 결정되어야 하기 때문이다.

이때 더 예술은 세상의 모방 정도에 따라 평가될 수 없으므로 재인의 놀라움과는 다른 기준이 제시되어야 한다. 여기서 만족(Gefallen) 혹은 향유(Genießen)와 같은 주관적인 심적 상태가 새로운 기준으로 부각된 것은 당연해 보인다.⁴⁰⁾ 재인의 놀라움이 예술작품과 대상 간의 관계에 바탕을 둔 것이라면, 쾌는 생산자와 수용자 혹은 예술작품과 관객의 관계에 초점을 맞춘 것이다.⁴¹⁾ 이제 문제가 되는 것은 예술의 근거가 되는 쾌를 어떻게 객관화할 수 있는가 하는 것이다. 해결책은 쾌 자체를 학문의 대상으로 취급하는 것이다. 이는 분과학문으로서의 미학의 탄생과도 무관하지 않다.⁴²⁾ 그러나 이러한 주관적 기준을 객관화하는 것은 그 자체로서 성공 가능한 기획

36) 아리스토텔레스 『시학』을 언급하면서 루만은 “(어렵게 획득된) 본질인식(Wesenwissen, 지식, 인용자)에 대한 재인이 쾌를 제공하며, 모방(imitatio)이 예술의 목적으로 정당화된다는 입장과 일치한다.”고 말한다. 앞 책, p. 320.

37) 모방의 원칙과 관련하여 루만은 다음과 같이 말한다. “이러한 일은 코드와 프로그램화의 구별이 없이도 가능했을 터이다.” 앞 책, p. 318.

38) 앞 책, p. 322.

39) 앞과 같음.

40) 앞 책, p. 325.

41) 이런 측면에서 보면 새로운 기준은 루만에게 예술이 독자적인 체계를 갖출 수 있는 새로운 방향 전환으로 평가될 수 있다. 체계란 대상이나 행위를 의미화하는 일이며, 의미는 커뮤니케이션을 전제로 한다는 점에서 분명히 그러하다.

42) “기준의 영역에서 이렇게 점증하는 불확실성의 상황에 대하여 독일에서는 자신의 고유한 이론적 시도를 지닌 분과명칭으로서 미학의 등장으로 반응하였다.” 앞 책, p. 268.

이 아니다. 루만이 보기에 취미론(die Lehre vom Geschmack)은 이 질문에 대한 마지막 철학적 시도였다.⁴³⁾

다시 제작방식이나 질서의 문제로 돌아오자. 예술이 제작방식, 즉 규칙이나 질서에 초점을 맞춘다고 할 때 당연히 미리부터 주어진 규칙이나 질서에 적용하는 과정으로 이해될 수는 없다. 오히려 예술의 의미는 기존의 질서에 따르는 것이 아니라 새로운 질서의 창출과 관련된다. 그리하여 이때 새롭게 등장한 예술의 기준은 참신함(die Neuheit)이다.⁴⁴⁾ 참신함은 필연성과 강제성이 동반되는 학문과 달리 자율성이라는 예술의 특성에도 잘 부합하는 것처럼 보인다. 모방이 범주나 개념처럼 대상과의 일치를 강요하였다면, 참신함은 그러한 강요에서 벗어나는 것처럼 보이기 때문이다. 참신함은 일종의 일탈이면서 동시에 새로운 규칙의 창시이다. 그런 점에서 참신함은 자유와 질서의 화해라는 예술의 이념에 부합되는 것처럼 보인다.

하지만 루만은 새로움/낡음이라는 코드에 바탕을 둔 참신함이 예술 프로그램의 공식으로는 적합하지 않다고 말한다. 사소하게는 새롭다 하더라도 새로운 것 중 어떤 것은 예술이고 어떤 것인 예술이 아닌지를 분별할 인식기준을 제시하지 못하기 때문이다.⁴⁵⁾ 그러나 더 본질적인 이유는 참신함이 어떤 작품을 그것이 따라야 할 규칙의 준수나 일탈 정도에 의해서 평가하는 기준에 따른다는 사실이다. 가령 라파엘이나 다빈치의 경우 중세의 전형적인 작법이나 국제 고딕양식의 원근법으로부터 일탈하여 새로운 선원근법을 참신하게 구현하고 있다는 것으로 그들 작품의 의미를 한정할 수 없다. 만약 그렇게 본다면 그들의 작품은 똑같은 참신함을 지닌 셈이고 서로 다른 독자적인 가치를 지니지 않을 것이다. 그렇다고 일탈의 정도, 혹은 새로운 질서의 확립 정도에 의해서 두 작가의 작품을 비교하고 평가할 것인가? 예술작품은 그것이 구현하거나 일탈해야 할 질서를 미리 설정할 수 없다.

루만이 보기에 예술에서 '양식(Stil)'의 문제는 바로 이러한 딜레마를 해결할 단서를 제공한다. 양식은 미의 객관적인 기준을 찾는 데 실패한 후 이 객관적인 기준을 역사에 맡기고자 함으로써⁴⁶⁾ 만들어진 것이라 할 수 있다. 양식이라는 말은 전통적인 의미로서는 제작방식을 뜻하고 근대적인 의미에서는 자신의 고유한 시대를 지니고 있으며 그 시대가 지남에 따라 낡은 것이 되는 역사적 양식을 뜻한다.⁴⁷⁾ 말하자면 양식은 제작방식과 선호도 모두를 집약한 것이다. 양식은 취미의 선호도를 역사적으로 객관화할 뿐만 아니라 새로움에 의한 변화를 전제한다. 게다가 양식의 개념이 지닌 또 다

43) 앞 책, p. 327.

44) 앞 책, p. 323.

45) 앞 책, p. 327.

46) 앞 책, p. 313.

47) 앞 책, p. 338.

른 미덕은 확고한 법칙이나 규범이 아닌 가족유사성(Familienähnlichkeit)이라는 느슨한 형태를 통하여 예술작품들이 지닌 공통의 연관성을 형성한다는 점이다.⁴⁸⁾ 그러나 이러한 미덕에도 불구하고 여전히 양식의 개념은 개별 예술작품의 의미를 온당히 포괄할 수는 없다. 가령 엄격한 데생의 특성을 보여주는 드가의 그림이 인상주의 양식만으로 온당히 규정될 수는 없다. 법이나 경제와 달리 예술은 양식과 같은 중간차원(die Zwischenebenen)에서의 질서가 필요할 수도 있지만,⁴⁹⁾ 그렇다고 양식이 예술의 온당한 프로그램이 될 수 있는 것은 아니다.

예술은 미리부터 그것이 따라야 할 규칙이나 질서를 상정할 수 없다. 따라서 개별 예술작품 자체가 각자 자신의 고유한 프로그램이며, 자신의 고유한 프로그램을 제시할 경우에만 성공적이고 참신한 것으로 입증될 수 있다.⁵⁰⁾ 루만은 이를 예술작품의 ‘자기프로그래밍(Selbstprogrammierung)’이라고 부른다. 법칙이나 질서를 미리 상정할 경우 예술의 자율성이 제한되며, 거꾸로 어떠한 질서도 결여된 무질서로서의 자유는 체계 일반이 결여된 혼란 상태일 것이다. 루만이 언급하고 있듯이 칸트의 예술론은 예술작품의 ‘자기프로그래밍’을 최초로 정식화하고 있다. 이는 자유와 관련된다. 그는 자유를 강제 부재(die Abwesenheit von Zwang)라는 부정적인 정의⁵¹⁾가 아닌 법칙이라는 필연성을 강제 없는 심미적인 쾌감과 연결함으로써 해결하고자 하였다. 물론 루만이 칸트의 예술론을 전적으로 수용하는 것은 결코 아니다. 칸트의 예술론은 자유에 대해서 말하지만 궁극적으로 초월적인 법칙을 내면적으로 수용하는 절차에 불과하기 때문이다.

루만은 칸트의 ‘자기 목적(Selbstzweck)’, 혹은 ‘목적 없는 합목적성(die Zweckmäßigkeit ohne Zweck)’ 개념이 자기프로그래밍을 표현하고 있는 것으로 본다. 그런데 이에 대한 그의 입장은 칸트 보다는 칸트에 대한 데리다의 해석에 가깝다.⁵²⁾ 데리다 해석의 핵심은 칸트 예술론에서 미는 목적이나 합목적성이 아닌 그 둘의 관계, 즉 ‘없는(ohne)’이라는 전치사에서 출현한다는 사실이다. 예술작품을 판정할 때 목적을 상정하는 경우 예술작품은 무관심성에 위배되며 자율성을 상실하게 된다.⁵³⁾ 가령 책상을 책상답다는 것은 책상이라는 목적에 부합하므로 아름답다는 것은

48) 앞 책, p. 339.

49) 앞 책, p. 306.

50) 앞 책, p. 328.

51) 앞 책, p. 330.

52) 루만은 칸트의 ‘목적없는 합목적성’을 자기프로그래밍과 연결 짓는 과정에서 ‘없는’에 주목하며, 데리다와의 관련성을 암시한다. 다만 그는 데리다를 본격적으로 다루는 대신 각주에서 ‘없는’의 의미에 대해서는 데리다의 저서를 참조할 것만을 언급한다. 앞 책, p. 329, 각주 52 참조.

53) Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, (trans.) Geoff Bennington and Ian

성립하지 않는다. 데리다가 지적하고 있지 않지만, 부가적으로 언급하자면 책상을 만드는 것은 그 목적에 부합하는 정해진 제작 질서에게서 벗어날 수 없으므로 자유로운 창작행위가 될 수도 없다. 그런데도 예술작품은 질서와 조화를 갖추어야만 미가 출현할 수 있다. 결국 미가 출현하기 위해서는 예술작품이 실제로 목적은 없지만 마치 목적이 있는 듯이 조화와 질서의 체계(=합목적성)를 갖추고 있어야 한다.

그러나 이는 모순적인 상태이다. 칸트의 미는 합목적성을 목적으로부터 완전히 절단(cut)함으로써 출현할 수 있다. 그러나 동시에 미는 대상의 부분들이 일정한 끝(=목적지, bout, end)을 향하고 있는 것처럼 보일 때(=합목적적인 것으로 보일 때) 나타난다.⁵⁴⁾ 그렇기 때문에 미는 목적에서 나오는 것도 아니고 합목적성에서 나오는 것도 아닌 둘 간의 완전한 절단, 즉 ‘없는’에서 나오는 것이다.⁵⁵⁾ 사실 목적과 합목적성은 서로 붙어있는 것이다. 이를 베어낸다는 것은 일종의 모순이며 피를 흘리게 하는 행위다.⁵⁶⁾ 그러나 이러한 모순의 상태가 예술의 불완전성을 의미하는 것이 결코 아니다. 오히려 예술의 독특한 특성을 나타낸다. 이러한 모순은 학문이나 도덕체계, 혹은 법체계에서는 결코 승인될 수 없는 것이다.⁵⁷⁾ 그렇다고 해서 예술에서도 모순은 그 자체가 장려되는 것은 아니다. 앞 절에서도 보았듯이 모순은 그 자체로는 어떠한 문제도 해결할 수 없는 무력한 상태에 빠지며 그대로 놔두면 결국 몰락(ins Grund gehen)하고 말기 때문이다. 이러한 몰락을 막는 길은 모순을 내적인 동력, 즉 자신의 활동으로 삼는 근거(Grund)로 작동시키는 것이다. ‘없는’으로서의 미는 바로 그러한 역할을 수행한다.

예술작품은 그것을 판정할 수 있는 미리 정해진 미의 기준이나 프로그램은 존재하지 않는다. 마치 실질적인 목적이 부재하지만, 합목적적이듯이, 실질적인 프로그램의 부재 상태에서 개별 예술작품은 자신의 고유한 프로그램을 창출함으로써 예술작품으로

McLeod (Chicago: The Press of Chicago University, 1987), p. 86.

54) 앞 책, p. 87. 데리다의 전형적인 말놀이를 참조하면 불어의 의미(sens)는 동시에 방향을 뜻하기도 한다. 따라서 미를 의미(물론 개념과는 다른 예술의 고유한 의미)와 관련지어 보자면, 예술의 의미 또한 일정한 방향성을 지닐 때 생성된다는 것을 암시한다.

55) 앞 책, p. 89. 이러한 완전한 절단을 데리다는 ‘순수한’ 절단이라고 표현하며, 이는 단 한 번에 완전히 잘라냄을 뜻한다. 완전하게 절단하지 못할 경우 보조물이나 불순물이 개입하게 되고, 이로 인해 미는 발생하지 않는다. 앞 책, p. 87.

56) 여기서 데리다가 절단(베어냄)과 관련하여 또 한 번의 주요한 말놀이를 전개한다. 원래 붙어있는 것을 절단할 경우 ‘피’가 나는데, 이때 ‘피’의 불어 ‘sang’(상)은 전치사 ‘없는’을 뜻하는 ‘sans’(상)과 발음상 일치한다. “순수한 절단 없이 미는 존재하지 않는다.” 앞 책, p. 88. “이러한 ‘없는(sans)’이 없이는 미는 기능하지 않는다.” 앞 책, p. 90.

57) 칸트의 미론 역시 예술을 인식과 구별하는 것에 바탕을 두고 있으며, 데리다 역시 이러한 ‘없는’으로서의 미는 학문적인 체계로서 파악하는 것이 불가능함을 언급하고 있다. 앞 책, p. 89.

존립한다. 물론 이 말은 모든 예술작품이 자기프로그램으로서 성공적이거나 예술체계를 대체할 수 있다는 뜻은 아니다.⁵⁸⁾ 다만 예술의 경우에는 법이나 학문 등 다른 체계에서처럼 긍정 값과 부정 값을 결정할 수 있는 확고한 외적 기준이 있을 수 없다. 가령 마네의 그림이 처음 등장했을 때 사람들은 그의 그림을 실패한 것 혹은 추한 것으로 부정하였다. 데생이나 완성도의 측면에서 그의 그림은 당시의 기준에 적합하지 않았기 때문이다. 그렇다고 해서 그의 작품이 실패한 것은 아니다. 모네, 들라크루아, 피사로 등 일련의 화가들에게 그의 작품은 선례(Vorgabe)로 작용하기 때문이다.

만약 그의 작품이 실패했다면, 그의 작품을 아무도 선례로 여기지 않거나 무관심한 경우이다. 예술에서 실패한 것으로 간주할 수 있는 선형적 기준은 없다. 파울 클레의 천진난만한 선이나 잭슨 폴록의 우발적인 붓놀림을 실패한 것으로 간주할 만한 선형적 기준은 존재하지 않는다. 예술의 코드는 예술의 독특한 체계적 성격과 맞물려 있다. 법, 학문, 경제, 도덕 등의 체계는 체계 내의 기준에 부합되지 않는 것에 대해서 개방적인 태도를 취할 수 없다. 합법/위법, 진리/거짓, 소유/비소유, 율음/그림 등의 코드는 그 엄격성을 통해서만 온전한 기능을 발휘할 수 있다.⁵⁹⁾ 예술의 체계 역시 미/추라는 긍정 값과 부정 값의 코드에 의해서 작동할 수밖에 없지만, 다른 코드와 달리 부정 값 또한 체계 내에서 체계를 확정하는 근거로 작동할 수 있다. 말하자면 예술은 언제나 비예술과의 구별을 통해서 성립하지만, 비예술을 지시하는 부정값은 언제든지 예술로 전환될 수 있는 것이다. 예술은 비예술과의 구별을 통해서만 존재하지만 동시에 그 구별을 부정하면서 예술의 외연을 끊임없이 확장하는 역동적인 체계다. 루만이 보기에 예술이 사라지지 않는 한 여기서 미/추 코드와 예술의 프로그램은 끊임없이 작동할 수밖에 없다.

V. 결론

지금까지 살펴본 바와 같이 루만이 제시한 예술체계의 코드로서 미/추는 구체적으로 적용될 수 있는 예술의 판정 기준이라기보다는 체계로서의 예술이 지닌 독특한 기능과 특성을 보여주는 근본적인 작동원리라고 할 수 있다. 더군다나 미/추라는 코드는 다른 코드에 비해서 불명료한데 이러한 특성 자체가 예술체계의 독특한 기능과 맞물려있다는 점이 루만에게는 매우 중요하다. 이러한 사실은 본문을 통해서 충분히 밝혀졌으리라 본다. 다만 이러한 해명에도 불구하고 루만의 예술론이 오늘날의 예술 상황을 설명하거나 분석하는데 유용한 방법론적 틀을 제공하는지에 대해서는 의문의 여

58) Niklas Luhmann (2020), p. 337.

59) 물론 이 말이 결코 법, 도덕, 학문 등의 체계가 개방적이지 않다는 뜻은 아니다. 앞서 2장에서 언급하였듯이 모든 체계는 개방적이다. 다만 이들의 개방성은 체계의 존립을 위하여 정해진 코드를 엄격하게 고수하는 한에서만 가능하다.

지가 있다. 더군다나 루만의 예술론에서는 풍부한 예술적 성과들을 탐험하고 예술 활동을 진작시키고자 하는 실천적 관심이 거의 발견되지 않는다. 그의 주요 관심사는 예술이 어느 체계보다도 타자에 의존하지 않고 자율적으로, 따라서 완전히 폐쇄적으로 작동하면서도 가장 개방적인 특성을 사회체계의 모델로서 기능한다는 사실이다. 루만에게 현대 예술의 흐름은 이러한 거시적인 통찰을 증명하는 증거사례들로 취해질 뿐이다. 그렇기 때문에 체계이론이라는 큰 틀에 집중된 루만의 예술론은 오늘날의 구체적인 예술 흐름이라든지 변화 등에 대해서는 다소 무력해 보인다. 다만 이러한 한계에도 불구하고 루만의 예술론이 예술에 대한 새로운 접근방식을 담고 있다는 점에서, 그가 제시한 미/추의 코드적 특성 또한 오늘날의 예술 상황을 설명하는 데에서도 기여할 여지는 있을 듯하다.

■ 주제어(Keywords)

니클라스 루만(Niklas Luhmann), 체계이론(system theory), 미/추(beauty/ugliness), 자기 프로그래밍(self-programing), 모순과 근거(contradiction and ground)

참고문헌

- 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광훈 (역), 서울: 미술문화, 2004.
- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*, (trans.) Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago: The Press of Chicago University, 1987.
- Hegel, G. W. F.. *Wissenschaft der Logik*, Hamburg: Meiner Verlag, 1984.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*, 10 Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2020.
- _____. (hrsg. von) Dirk Baecker. *Einführung in die Systemtheorie*, Zweite Auflage, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2004.
- _____. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkampverlag, 1998.
- Maanen, Hans van. *How to Study Art Worlds - On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Rampley, Matthew. "Art as a Social System: the Sociological Aesthetics of Niklas Luhmann," *Telos*, vol. 148 (September 2009), pp. 111-140.
- Worringer, Wihelm. *Abstaktion und Einfühlung*, München: R. Piper & Co. Verlag, München, 1921.

국문초록

본 논문은 루만이 제시한 예술의 고유한 기능과 특성을 미/추라는 예술 코드의 의미를 통해서 밝히는 것이다. 주지하다시피 루만의 이론을 집약하는 개념은 '체계'이며, 예술 또한 하나의 체계이다. 루만에 따르면 모든 체계는 작동을 위하여 고유한 코드가 필요한데, 예술의 코드는 다름 아닌 미/추다. 루만의 이러한 주장은 미를 더 이상 예술의 기준으로 받아들이기 어려운 현대예술의 관점으로 볼 때 시대착오적인 것처럼 보인다. 그러나 루만이 제기하는 미/추 코드는 이러한 현대예술의 상황을 전제하고 있을뿐더러, 루만은 예술과 비예술을 구별하고자 하는 임무를 지닌 현대예술의 상황에서는 예술의 독자적인 코드가 더욱 더 요구되는 것으로 전제한다. 본 논문은 루만이 제기한 미/추 코드의 특성을 그가 강조하는 예술만의 독자적인 프로그램과의 관련성을 통해서 살핌으로써 그의 예술론이 지닌 의미를 고찰하고자 한다.

Abstract

This study is intended to elucidate the specific function of art in Niklas Luhmann's theory of systems through the binary artistic codes of beauty and ugliness. According to Luhmann, art is a social system like others such as the legal, religious, economic, and academic systems. He urges that every system requires its own specific (binary) codes for its operation. His proposal of the artistic codes of beauty and ugliness seems anachronistic from the point of view of contemporary art, but he is obviously conscious of this situation as he proposes that beauty and ugliness function as codes under the art system independently of other systems.