

현대미술에 있어서 ‘비감각적 유사성’과 내적인 실재의 문제

이 주 영*

- I. 머리말
- II. 추상을 통한 정서의 내적 유사성
- III. 정신적인 것의 표현으로서의 ‘비감각적 유사성’
 - 1. 언어와 ‘비감각적 유사성’
 - 2. 알레고리와 몽타주
 - 3. 정신적인 것과 현실의 미메시스
- IV. 표현 불가능한 것과 숭고
 - 1. 정신적인 것과 숭고
 - 2. 숭고와 ‘현존(présence)’의 미학
- V. 맺음말

I. 머리말

미술의 역사를 돌이켜 보면 보이는 것을 가능한 한 사실적으로 전달하려고 노력했던 시기가 있었다. 또 한편으로는 그 시대의 양식과 규범에 맞추어 대상을 단순화하거나 변형, 왜곡시키면서도 대상을 생생하게 재현하고자 했던 여러 문화

* 서원대학교 미래창조연구원 전문연구교수

이 논문은 2005년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2005-075-A00045).

권의 미술이 존재했다. 이 모든 현상은 나름대로 대상이 갖는 ‘실재(實在, reality)’에 다가가고자 했던 미술가들의 다양한 노력을 보여준다. 미술가는 작품을 통해 대상을 ‘다시 제시한다(re-present)’. 그러므로 미술에서 ‘재현(再現, representation)’은 실재를 드러내는 방식이라고 오랫동안 여겨져 왔다. 작품을 볼 때 우리가 실재의 내용을 포착했다고 느끼는 것은 그 속에 표현된 것이 어떤 대상의 외적인 모습과 닮아 있어 우리가 그 대상을 환기시킬 수 있기 때문이다. 재현에 있어서 이러한 ‘닮음’, 즉 ‘외적 유사성(類似性)’은 시대와 문화에 따라 다소간의 차이는 있었지만 실재를 파악하는 시각적 객관성의 준거 역할을 해왔다.

현대 미술가들은 이러한 방법을 쓰지 않고도 더 깊은 차원에서 실재에 접근할 수 있다고 여겨지는 길을 발견했다. 그들은 시각적 재현의 특징을 이루었던 외적 유사성에 집착하지 않고 눈에 보이지 않는 유사성을 추구하며 실재를 드러내고자 했다. 그리고 그 길에서는 이전의 시기보다 내적인 것과 정신적인 차원이 더욱 중요해졌다. 본 논문은 이러한 보이지 않는 유사성을 추구했던 현대미술의 몇 가지 유형을 고찰해 보고자 한다. 논문에서 다루어지는 내용과 서술순서는 다음과 같다.

첫째는 20세기 미술운동의 큰 흐름을 이루었던 추상(抽象)이다. 추상의 선구자들은 대상을 외적으로 재현하는 길을 떠남으로써만 더 순수하고 깊은 정서가 전달된다고 주장하였다. 이러한 미술에서는 시각적 재현의 준거가 되었던 유사성도 그 중요성을 상실하였으므로 전통적 재현이 해체되었다고 보는 입장이 강하게 제기되었다. 여기서 실재의 문제는 재현된 대상이 원본과 외적으로 유사한 가 아닌가의 관점으로는 설명될 수 없다. 표현된 것이 외관적으로는 그 어떤 것보다도 전혀 닮지 않았지만 내적인 것이나 정서가 유사하게 제시되는 경우도 많다. 이러한 입장은 내적 정서나 내면성, 정신성, 관념을 시각적으로 유사하게 표현한다는 점에서 ‘내적 유사성’을 전달한다고 볼 수 있다. 이론이나 창작에 있어서 이러한 입장을 대변하는 칸딘스키(W. Kandinsky)의 이론을 통해 ‘정신적인 것’과 ‘내적인 실재’를 제시하는 형상화방식을 시각적 재현의 한 유형으로서 도출해보고자 한다.

둘째, 미술행위를 개념적으로 규정하고 반성하는데 있어서 무엇보다도 중요해진 언어적 차원의 성찰이다. 언어는 단순한 기호로서 그 어떤 것보다도 외적으로

답아 있지 않지만 발언되거나 읽혀지는 순간 우리의 정신 속에 마술처럼 대상을 불러온다. 즉 언어를 통해 대상의 정수(精髓)가 전달된다는 점에서 언어는 대상과 닮아있지만 우리가 대상을 감각을 통해 지각하는 방식으로 닮아있지는 않다. 그러므로 언어는 대상과의 '비감각적 유사성(unsinnliche Ähnlichkeit)'을 지닌다. 언어가 전달하는 이러한 비감각적 유사성은 정신적인 차원이 중요해진 현대미술의 실험에서 작품의 내용을 이루는 중요한 요소로 등장했다. 이를 위하여 벤야민의 초기 언어철학에 나타난 비감각적 유사성의 문제를 살펴보고 현대미술에 미친 언어의 영향을 검토해 보기로 한다.

셋째, 비감각적 유사성을 전달하는 또 다른 중요한 형상화방식으로서 알레고리와 몽타주 기법을 벤야민과 아도르노의 이론을 통해 고찰해보기로 한다. 이러한 기법은 추상이나 언어의 사용과는 달리 작가가 보이는 것 그 자체와는 다른 의미를 보여 주고자하는 기법이다. 알레고리에서는 눈에 보이는 형태로 묘사할 수 없는 어떤 추상적 관념이 눈에 보이는 대상의 형태를 빌려 나타난다. 오랫동안 재현의 한 형상화방식으로 존재했던 알레고리 기법이 현대미술에 와서 더욱 광범위하게 확산되며 해석의 다의성을 낳기도 하였다. 알레고리적인 기법의 하나로써 현상의 파편을 모아서 전체의 의미를 떠오르게 하는 몽타주 역시 감각적 아름다움을 보여주던 고전적 재현방식을 해체하였다. 아도르노는 오늘날의 미술에서는 조화와 통일성에 맞추어 대상의 유사성을 만들어 내는 재현방식은 사라졌으며 그 보다는 해체되고 추상화된 형식의 재구성을 통해 대상의 본질을 암시하는 '비감각적 유사성'이 확립되었다고 본다. 이러한 그의 미술론을 알레고리와 몽타주와 연관하여 살펴보고자 한다.

넷째, 보이는 것을 통해 보이지 않는 것이 암시되는 '현존(現存, présence)'의 미학을 고찰하고자 한다. 리오타르(J. F. Lyotard)는 오늘날의 회화는 원본을 유사하게 다시 보여주는 것이 아니라 보이지 않는 것을 가지적인 방법으로 암시하는데 있다고 하며 미술에서 중요한 것은 재현이 아닌 '현존'이라고 주장한다. '현존'이란 그 어떤 이해의 차원도 넘어서 있는 '지금', '여기'에서 어떤 것이 일어나고 있다는 것을 보여주는 '사건'이다. 그는 이러한 논리를 미니멀리즘에 적용하면서 특히 바넷 뉴먼의 거대한 색면추상작품이 '현존'과 '사건성'을 보여주며 궁극적으

로 오늘날의 미의식으로서 ‘숭고(sublime)’를 표현하고 있다고 역설한다. 이와 같은 유형의 현대 회화는 우리가 생각할 수는 있으나 볼 수 없는 그리고 보이게 할 수도 없는 어떤 것이 존재한다는 것을 보이게 하는 것을 목표로 삼는다. 즉 ‘현존’을 보여주고자 하는 회화가 어떻게 비감각적 유사성의 방법으로 형상화나 재현화를 피하면서, 볼 수 없도록 함으로써만 볼 수 있게 하는 역설적인 방법을 택하는지, 또한 현전의 미학이 어떠한 리얼리티를 지향하는지 탐구해 보고자 한다.

이상과 같이 본 논문에서는 ‘내적 유사성’, ‘비감각적 유사성’, ‘현전’ 등의 개념을 중심으로 삼아, 어떻게 현대 미술가들이 보이지 않는 ‘내적 실재’를 전통적인 재현과는 다른 방식으로 볼 수 있게 만들고자 노력했는지 살펴보고자 한다.

II. 추상을 통한 정서의 내적 유사성

20세기 초엽, 미술사에 있어서 의식적인 추상운동으로서 최초로 등장한 추상미술은 외적인 것을 재현하는 데서 해방되어 선, 형태와 색채 등으로 순전히 자율적인 화면과 공간을 구성하는 것처럼 나타났다. 그렇기 때문에 추상미술은 대상과의 유사성을 추구하는 재현예술의 성격과 가장 대치되는 특성을 보여주었다. 이러한 추상미술의 개척자로서 칸딘스키는 최초의 추상회화라고 일컬어지는 1910년의 수채화(<그림 1>)를 제작했다. 즉 그는 외부세계의 대상을 재현하는 것을 거부하고 ‘내면적 필연성’에 따라 화가의 마음속에 있는 형상과 색들로 이루어진 화면을 구성하였다. 칸딘스키의 뒤를 이어 러시아의 말레비치, 네덜란드의 몬드리안 등이 재현에 봉사하는 것으로부터 해방된 미술의 또 다른 형태들을 보여주었다. 이는 대상과의 유사성을 떠나 더 순수한 이미지를 얻기 위해서였다. 추상미술가들은 미술에서 서사적 요소를 배제하였고 이들의 작품에서 외적 형태와 불가분하게 연결된 현실은 더 이상 존재하지 않게 되었다. 추상미술이 등장함으로써 현대미술은 르네상스이후 19세기까지 재현의 역사와 관계된 과거의 미술사와 성격을 크게 달리하게 되었다. 1910년 이후 칸딘스키는 수년간에 걸쳐 비대상적인 요소들로 이루어진 ‘구성(Kompositionen)’연작에서 추상미술은 본격적으로 보

여주었고 몬드리안 역시 자연현실을 수평선과 수직선속에 용해시키면서 1910년대 초반에 비대상적 회화를 전개시켰다. 이들 추상미술의 선구자들 이후 20세기를 거치는 동안 추상은 하나의 사조가 아니라 범세계적인 미술현상으로서 확산되었다.¹⁾

구상미술은 유사성의 원리에 의해서 어떤 대상을 지시하며 감정을 환기시킨다. 추상미술에서는 지시되는 대상이 극히 모호해진다. 추상미술의 선구자들은 의도적으로 재현을 거부한다. 즉 그들은 자연대상과의 유사한 이미지를 환기시키는 형태는 가능한 피하려고 한다. 그럼에도 추상미술가들 역시 선, 형태, 색, 덩어리, 또는 얼룩 등으로 무엇인가를 나타낸다. 그들이 표현한 것들이 어떤 대상을 상기시키거나 '다시' 제시한다면 그 역시 재현이다. 추상미술은 시각적으로 드러나는 유사성은 아니지만 실재와의 유사성을 지니기 때문에 표현된 바에 다른 사람들이 공감하고 나름대로의 의사소통방식을 가지게 된다.

이론가들은 추상미술에서 표현된 것이 외적 대상을 지시하는 것이 아니라 보이지 않는 내적인 것을 드러낸다고 강조하였다.²⁾ 일찍이 보링거와 같은 추상이

1) 이렇게 추상(抽象)은 20세기 미술의 가장 중요한 특성이자 수많은 사조들의 공통분모를 이루고 있는 큰 흐름이 되었지만 미술의 역사에서 추상적 요소는 언제나 중요하게 존재해 왔다. 넓게 볼 때 모든 미술은 추출하고 요약해서 표현한다는 추상의 요소를 간직하고 있다. 모든 구상적 형태, 가장 간략히 그려진 어린아이의 그림에서부터 형태가 극히 왜곡된 미개인들의 인체표현에까지 추상적 기법은 중요하게 관여한다. 심지어 극사실주의기법으로 그려진 회화적 이미지도 실재와 완벽히 일치하는 것은 불가능하기 때문에 추상의 요소를 배제할 수는 없다. 미술사의 오랜 역사와 함께 한 장식과 문양에서도 그 형상화기법의 중심은 추상에 있다. 그러나 지금 논의되는 추상은 어떠한 구체적인 자연대상의 이미지도 환기시키지 않는 완전추상을 의미한다. 과거 미술사를 통해 볼 때 추상이 다양한 형태로 존재해왔다고 해도 완전추상이 20세기 전반만큼 지배적으로 확산되었던 시기는 없었기 때문에 과거 미술사와의 단절을 확연히 느끼게 해준다. 추상은 20세기 예술 이념을 대표하는 모더니즘과 야방가르드 운동의 중심축이기도 했다. 요컨대 추상이야말로 예술의 오랜 전통적 원리였던 재현의 원리로부터 해방된 예술이념으로 간주된다.

2) 20세기의 추상미술을 탐구한 여러 연구서들은 추상미술작품을 통해 감각적으로 드러나는 것의 즉자적 의미보다는 그 배후에 깔린 언어와 정신성의 우위를 주로 지적하고 있다. Bann, Stephen, *Abstract art—a language? in Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20*, The Tate Gallery, London, 1980; Burnier, Andreas, *Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst*, Stuttgart:

론의 선구자들은 추상을 통해 나타나는 내적인 표현충동을 분석하였다. 북구적 정신성이 어떻게 추상충동을 낳는가를 밝힌 중요한 연구서 『추상과 감정이입』 (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908)에서 보링거는 감정이입충동과 추상충동을 양극으로 보았다.³⁾ 그는 감정이입의 대극이 되는 것으로서 추상충동이 나타난다고 보며 추상충동의 심리적인 전제를 우주에 대면한 각 민족의 세계감정 속에서 발견하고자 하였다.⁴⁾ 일반적으로 볼 때 자연조건이 인간에게 혹독한 알프스 이북의 북방예술에서는 대상세계를 부정하고 초월하려는 입장에서 추상적 형성에의 요구가 우세해지는데 반해 자연이 인간에게 친화적인 환경에서는 대개 대상에의 감정이입을 미의 원리로 삼는 양식경향이 우세해진다. 후자의 경우는 자연히 넓은 의미의 자연주의적 표현이나 모방의 경향이 지배함으로써 고도의 구상성이 유지된다. 보링거에 의하면 순수추상이란 ‘세계상의 혼란과 애매함에 대한 유일한 휴식의 가능성’이라고 한다.

그 후 칸딘스키는 『예술에서의 정신적인 것에 관하여』 (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912)⁵⁾를 발표하였는데, 이 책에서 그는 미술이 나타내는 것은 외적인 것이 아니라 정신성이나 관념과 유사한 내적인 것이라고 하였다. 20세기 초엽에 많은 미술가들이 외적인 것으로부터 내적인 것으로 관심을 돌린 이유는 물질문명이 팽배한 시대적 상황 속에서 인간의 정신성이 위축되고 있다는 우려 때문이기도 하였다. 추상미술이론가들은 대개 물질적 삶에 대한 거부감을 의식·무의식적으로 가지고 있다. 보링거에게는 그러한 감정이 뚜렷하게 드러나지 않으나

Verlag Freies Geistesleben 1988.

- 3) “감정이입충동이 미적 체험의 전제조건으로서 유기적인 것의 미속에서 충족된다면 추상충동은 생명을 부정하는 비 유기적인 것 속에서, 결정화된 것 속에서, 일반적으로 이야기하자면, 추상적인 합법칙성과 필연성 속에서 자신의 미를 발견한다”(W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper 1976, S. 36).
- 4) “감정이입충동이 인간과 외계현상과의 행복한 범신론적 친화관계를 조건으로 하고 있는데 반하여 추상충동은 외계현상에 의한 인간의 큰 내적 불안의 결과이며 종교적 관계 속에서 모든 심상을 강하게 선험적으로 채색하는 것과 일치한다. 이러한 상태를 우리는 유쾌하지 않은 정신적 공간공포라고 명명하고자 한다”(Ibid., S. 48).
- 5) Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli Verlag 1970.

칸딘스키에게 와서는 확연히 드러난다. 그는 먼저 오늘날의 상황을 물질적인 시대로 간주하고 이를 부정적으로 평가하고 있다. 삶을 불행과 무의미한 유희로 이끄는 물질주의의 악몽을 거부하기 위하여 칸딘스키는 외적인 것을 재현하는 모방의 원리를 거부하고 대신 관조자에게 유사한 감정을 환기시키는 내적인 요소를 중시한다. 그는 추상이야말로 '내적 필연성'을 갖는 미술로 간주하면서 추상을 정당화하였다. 그는 예술작품이 그 시대의 소산임을 천명하고, 그렇기 때문에 다른 시대의 작품을 모방한다는 것은 외적인 형식의 유사성만을 추구하는, 정신성이 결여된 행위로 본다. 소재로는 구상적인 것을 취하더라도 외적인 것을 추구하는 것이 아니라 내적인 것을 추구하는 현대 미술의 선구자이자 대표자로서 세잔, 마티스, 피카소 등이 거론된다.⁶⁾ 감각적인 것으로부터 내적인 것, 정신적인 것으로 가는 행로는 삼차원적인 효과를 내는 영상으로부터 벗어나 2차원적인 평면성을 추구하게끔 만든다.⁷⁾

이렇게 칸딘스키가 궁극적으로 중요하게 생각하는 것은 내적인 실재이다. 그는 이를 '정신적인 것(das Geistige)', 또는 '내적 필연성(innere Notwendigkeit)'이라는 다양한 표현으로 부른다. 형태나 색채를 보았을 때의 감각적인 자극은 궁극적으로 이러한 내적 실재를 불러오기 위한 실마리에 불과하다.⁸⁾ 그러나 이러한

6) Ibid., S. 50f.

7) “대상적 재현에서 멀어져 추상의 영역으로 내딛는 첫걸음은 회화적 관점에서 볼 때 삼차원을 배격하는 것이요, 다시 말하면 회화로서의 ‘영상’을 평면 위에 유지시키려는 노력이었던 것이다. 살을 붙이는 일(모델링)은 폐지되었던 것이다. 이렇게 함으로써 구상적 대상은 추상적 대상으로 옮겨졌으며, 이것은 분명한 발전을 의미했던 것이다. [...] 이러한 물질성과 제약성에서 벗어나려는 노력은 새로운 형태의 구도를 추구하려는 노력과 합치되며, 따라서 하나의 단일한 평면만의 이용을 포기하지 않으면 안 되었다. 우리는 형상을 관념적 평면 위에서 그려내려고 애써 왔다. 물론 이때에 관념적 평면이란 것은 캔버스의 물질적 평면에 앞서서 형성되어야만 하는 것이다”(Ibid., S. 110f).

8) “상이한 대상과 존재가 포괄하고 있는 경험의 범위는 인간의 보다 고차적인 발전에서만 더욱 넓게 확대된다. 그리고 이러한 고차적인 발전에서 대상과 존재는 내적인 가치와 내적인 방향을 획득한다. 이러한 사정은 색깔에 있어서도 마찬가지이다. [...] 우리는 색깔들을 응시했을 때 생기는 제2의 결과, 즉 색깔들의 심리적인 효과에 이르게 된다. 이러한 심리적인 효과는 그에 상응하는 정신적인 동요를 만들어낸다. 그리하여,

정신적인 동요는 화가가 자의적으로 만들어내는 것이 아니라 내적 필연성의 원칙으로부터 나온다.⁹⁾ 칸딘스키는 외관상의 빈곤을 내면적인 풍요로 바꾸기 위해서는 추상이 중요함을 그의 저서 전체에 걸쳐 역설하고 있다. 오늘날의 예술가의 임무에 대해서도 그는 다음과 같이 말한다.

그의 열린 눈은 그의 내적인 삶의 방향으로 돌려져야 하며, 그의 귀는 내면적 필연성의 언어에 항상 향해져 있어야 한다. 그때에 예술가는 허용된 모든 수단과, 마찬가지로 금지된 모든 수단을 쉽게 파악할 것이다. [...] 이것이 신비적 필연성을 표현할 수 있는 유일한 길이다. [...] 모든 수단은 그것이 내적·필연적일 때 신성하다.¹⁰⁾

미술이 단지 내적으로 느껴지는 정서를 전달하는데 주력한다면 미술의 효과는 음악이 주는 효과와 비슷해진다. 그리하여 칸딘스키는 오늘날의 회화는 음악과 비슷해지고 또 그렇게 되는 것이 바람직하다고 보면서 미술과 음악과의 긴밀한 연관성에도 주목하고 있다.¹¹⁾ 내적 필연성이란 예술에 있어서 대상이 지닌 ‘정신적인 힘’이다. 그러한 힘은 대상과의 정서적인 유사성을 느끼게 해준다. 그러한 유사성은 외적으로 표현되지 않는다. “형태란 내적인 내용의 외화이다.”¹²⁾ 마치 음악에서 어떠한 선율이 우리에게 환희나 비애감을 느끼게 해줄 때 우리 내면의 정서가 그것에 공감하는 유사성이 있는 것과 마찬가지로이다. 어떠한 색채나 선, 형

물리적인 인상이 중요하다는 것은 이러한 정신적인 동요에 이르는 첫걸음이기에 그러한 것이다”(Ibid., S. 60f).

9) “형태의 화음은 인간 심성의 합목적적인 진동에만 근거를 두어야만 한다는 사실은 명확하다. 여기에서 이러한 원칙은 내적 필연성의 원칙이라고 일컬어진다”(Ibid., S. 69).

10) Ibid., S. 84.

11) “자연현상을 예술적으로 모방하는 것에 그의 예술적인 목적을 두고 있지 않은 예술가, 즉 그의 내면적 세계를 표현하고자 원하며, 또 표현해야만 하는 창조자로서의 예술가는 이와 같은 목표들이 오늘날의 비물질적인 예술-음악-에서 얼마나 자연스럽게 용이하게 달성되는가를 선망적으로 보고 있는 것이다. 그는 음악으로 향해서, 음악의 방법을 자기 예술에서 찾으려고 애쓰고 있다. 여기에서부터 회화에서 오늘날 일어나고 있는 울동과 수학적 추상적 구성에 대한 탐구, 색채의 반복과 동적인 색채의 사용에 대한 평가 등이 나타난다”(Ibid., S. 54f).

12) Ibid., S. 60.

태가 주는 느낌, 여러 조형적 요소들이 어우러져 이루는 조화의 느낌은 우리가 내면에서 그것에 조용하기 때문에 풍부한 정서를 불러일으키는 것이다. 선이나 색채 형태는 그것이 자연대상의 모습을 구체적으로 보여주지 않더라도 분명 감각적인 것이다. 이 감각적인 것은 우리 내면에서 어떤 정서와 닮아 있으며 그것은 보이지 않는 유사성이다. 추상미술에서 비감각적 유사성이라 함은 바로 이러한 내적 유사성을 의미한다. 외적인 것은 내적인 심성에 동요를 준다. 칸딘스키에 의하면 순수한 추상적인 형태가 내적 동요를 깊이 불러일으키지 못한다면 그것은 잘된 작품이라고 할 수 없다고 한다.¹³⁾

추상미술은 분명 우리의 시각, 즉 감각을 통해 선과 형태, 색채 등을 보여준다. 그러한 조형적 요소들은 어떠한 대상의 외적인 모습도 구체적으로 환기시키지 않는 경우가 많다. 현대 추상미술에 있어서 대상의 외적 유사성을 보여주던 재현방식은 분명 과거되었다. 그렇지만 이러한 작품들은 우리의 정서에 호소하며 감동을 주는데 우리는 어떤 방식으로 이 작품들이 보내는 메시지에 공감하는 것일까? 그것은 또한 정신으로부터 나오는 미이다. 그리고 우리의 정신이 그것에 공감할 때 작가의 정신과 유사성을 느낄 수 있을 것이다. 정신과 정신은 이 보이지 않는 유사성을 매개로 소통한다. 20세기 초반의 추상미술은 순수한 색채의 조화와 형태의 비례를 추구한다. 이는 자연대상과 닮은 외적 유사성이 아니라 우리의 내면에 직접 호소하는 내적 유사성이다. 왜냐하면 우리는 대우주의 법칙을 공유하여 내면에 이와 닮은 소우주의 법칙을 갖추고 있고 그러므로 양자의 유사성을 느낄 수 있기 때문이다.¹⁴⁾

결론적으로 추상미술에 나타난 유사성은 우리의 정서와 닮아 있는 유사성이다. 예컨대 어떤 색채나 색채들의 조화, 그리고 어떤 모양의 선이나 형태는 우리

13) “작품이 형태상으로 ‘불량’하다든가, 또는 너무 약하다고 할 때에 이러한 형태는 어느 경우에도 순수한 영향을 내는 심성의 진동을 일으키기에는 빈약하고 너무 약한 것이다”(Ibid., S. 132).

14) “비례와 평형은 예술가의 외부에 있는 것이 아니라 그의 내부에 있다 [...] 우리는 회화에 관한 크고 작은 모든 문제의 근저에는 내적인 것이 놓여 있음을 본다. 오늘날 우리가 처해 있는 길은 우리 시대의 최대의 행복이다. 그 길에서 우리는 이 과거의 주요 기초 대신에 그와 대립하는 기초, 즉 내적 필연성의 주요 기초를 수립하기 위해서 외적인 것에서부터 자유로워진다”(Ibid., 85f).

가 기쁨이나 슬픔, 노여움이라고 부르는 정서를 불러 온다. 그렇기 때문에 전자는 후자와 닮아 있다. 구체적인 형태가 없더라도 기본적인 미술의 요소를 가지고 추상미술은 정서에 직접 호소한다. 정서는 우리의 내적 실재이다. 왜냐하면 본질이 외화 되어 현상을 이루듯, 보이지 않는 정서는 외적 실재를 만들어내기 때문이다. 예컨대 격한 정서를 갖게 되면 우리의 외모와 행동에 변화가 오듯 다양한 정서는 삶의 다채로운 현상을 이룬다. 20세기 초엽의 실험적인 미술가들은 외적인 것을 재현하는데서 떠나 정서에 직접 호소할 수 있는 더 효과적인 길이 추상을 통해서 라고 생각했다. 그러한 길에서 미술가들은 보이는 것을 통해 보이지 않는 것을 표현하기 위해 노력해 왔다. 그 중심에 칸딘스키가 있다.

이상과 같이 고찰해 볼 때, 전통적 재현 방식과는 다른 방식으로 실재에 다가가고자 했던 진지한 미술실험으로서 추상은 의미를 가진다. 추상은 보이는 것을 통해서 보이지 않는 것을 추구한다. 여기서 보이는 것이 무엇을 의미하는지 명확하지 않기 때문에 우리는 보이는 것과는 다른 의미를 끌어낸다. 그렇기 때문에 추상은 ‘다른 것을 말하다’라는 알레고리의 의미 또한 지닌다. 보이는 것이 그 자체에서 의미를 만들어내는 것이 아니라 다른 의미를 지닐 때 우리는 어떻게 보이는 것과 그 의미를 연관시킬 수 있을까? 연관성은 두 개의 대상이 어떤 방식으로든 닮아 있을 때 생긴다. 즉 양자간의 유사성이 있을 때 성립되는 것이다. 그러나 그 유사성이 시각적으로 감지되지 않으면서도 유사성을 느낄 수 있다면 그러한 유사성은 비감각적 유사성이라고 할 수 있을 것이다. 현대 추상미술은 비감각적 유사성을 추구한다.

III. 정신적인 것의 표현으로서의 ‘비감각적 유사성’

1. 언어와 ‘비감각적 유사성’

벤야민이 사용했던 ‘비감각적 유사성(unsinnliche Ähnlichkeit)’이라는 말은 역설적인 표현이다. ‘비감각적’이라는 말은 감각적으로는 인식할 수 없다는 말이

다. 그런데 유사성은 감각적으로 인식할 때 쓰는 표현이다. 우리는 어떤 형태가 다른 형태와 닮았을 때, 또 어떤 사람의 목소리가 다른 사람의 목소리와 닮았을 때 '유사하다'고 한다. 그렇기 때문에 유사성은 감각을 통해 인식되는 것이다. 여기서 닮았다는 것은 둘 이상의 대상이 꼭 같이 일치하는 것은 아니더라도 비슷한 특징을 서로 많이 가지고 있다는 것을 의미한다. 그리고 우리가 그 관계를 아는 것은 감각을 통해 들어온 많은 정보를 종합함으로써 가능해진다. 그러므로 유사성이란 말의 의미는 일차적으로 감각적 유사성을 뜻한다.

그렇다면 어떻게 비감각적 유사성이 가능할까? 즉 오감을 통해 유사함을 느끼지 않지만 그럼에도 불구하고 대상간의 유사함을 느낄 수 있다면 그 유사함은 어떻게 인식될 수 있는 것일까? 감각적인 유사성도 결국 그 정보는 정신 속에서 종합되어 우리가 유사하다고 느낄 수 있는 것이다. 감각적인 정보 없이도 직접 정신이 두 대상간의 유사함을 인식할 수 있다면 그것은 비감각적 유사성이라고 할 수 있다. 바로 이 개념을 가장 중요하게 사용한 철학자가 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)이다. 그는 언어(Sprache)가 바로 비감각적 유사성을 대표한다고 보며 초기 언어 철학에서 이 문제에 대해 파헤쳤다. 그는 특히 「유사성론」(Lehre vom Ähnlichen), 「미메시스적 능력에 대하여」(Über das mimetische Vermögen)¹⁵⁾라는 글에서 유사성과 모방에 대해 깊은 사색을 하고 있다.

벤야민에게 있어서 유사성이란 단지 볼 수 있는 세계에서 획득되는 것이 아니다. 유사성은 보이는 세계와 볼 수 없는 세계, 낮은 세계와 높은 세계 모두에 존재한다. 인간과 세계, 주관과 객관은 원래 둘로 구분되는 것이 아니었다. 인간은 자연의 일부로서 자연과 닮아 있다. 또 사물은 서로 그들의 유사함을 나누어 가진다. 태초의 인간은 모든 존재하는 것과 세계와의 유사성을 지각할 수 있었다고 한다. 인간은 대우주와 소우주와의 유사한 섭리를 파악해 자신의 운명과 사물을 지배하는 법칙을 알고 싶어 했다. 이 유사성은 모방(Mimesis)의 과정에 의해 획득되는데, 모방은 인간에게 무엇보다도 중요한 기능이였다. 먼 옛날의 인간들은

15) 이 글들은 단지 언어철학적인 문제만이 아니라 우주론적·역사적·인류학적인 문제에 모두 적용되는 철학적 유사성론이다. Vgl. Walter Benjamin, "Lehre vom Ähnlichen", "Über das mimetische Vermögen", in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. II-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 204-213.

천재적인 모방능력으로 범상한 인간들에게는 보이지 않는 대우주의 섭리와 소우주와의 유사성을 지각할 수 있었다고 한다. 그 대표적인 예가 별자리를 보고 점을 치는 점성술(Astrologie)이다. 점성술가는 별자리와 한 인간의 삶이나 운명과의 유사성을 지각하여 그들의 생활을 결정하는 중요한 힘으로 삼았다. 벤야민에 의하면 이러한 능력은 세월이 갈수록 점점 사라지게 되었는데,¹⁶⁾ 그 능력의 일부가 언어에 스며들어 있다고 보았다.¹⁷⁾

일반적으로 언어란 자연의 기호가 아니고 무엇을 지칭하기 위해 만들어진 기호, 즉 인공적인 기호라고 생각된다. 그러므로 언어는 추상적이며, 언어로 대표 하는 사물의 본질, 즉 이름이 갖는 그 사물과의 관계는 자의적이라고 생각하기 쉽다. 그러나 벤야민은 그의 초기 언어철학에서 이름은 추상적인 기호가 아니며, 임의적으로 붙여진 것도 아니라고 보았다. 인간이 언어를 사용하기 시작하던 역사의 초기 단계에는 대우주와 소우주와의 보이지 않는 유사성을 지각할 수 있었 으며 그러한 자연의 법칙에 따라 사물에 이름을 붙였다. 그러므로 사물의 이름은 대우주로부터 나누어 가진 본질을 모방하는 미메시스적 근원을 가진다. 이름을 붙인다는 것은 그러한 유사성을 경험한다는 것을 뜻하며 그러므로 인간의 모방능 력을 가장 일찍이 보여준 언어적 증거물이 이름이었다.

16) 모방의 능력은 세월이 지날수록 사람들에게서 희미해졌지만 아직 어린아이들에게는 남아있어 아이들은 모방을 통해 사물의 본질을 표현한다고 한다. “인간의 모방적 능력은 계통발생적인 의미에서는 물론이고 개체발생적인 의미에서도 하나의 역사를 가지고 있다. 개체발생의 경우를 두고 보면, 많은 점에서 놀이가 그 훈련장의 역할을 하였다. 어린애들의 놀이에는 모방적 행동양식이 곳곳에 스며들어 있다. 어린이 놀이의 영역은, 한 인간이 다른 인간을 모방하는 행위에만 한정되어 있지 않다. 어린이들은 상인이나 교사놀이만을 하는 것이 아니라 물레방아와 기차놀이도 함께 한다”(W. Benjamin, “Über das mimetische Vermögen”, op. cit., S. 210).

17) “점성술적 영역에 대한 암시는 비감각적 유사성(unsinnliche Ähnlichkeit)이라는 개념의 이해를 위한 첫 번째 단서를 제공해준다. 우리는 오늘날의 삶에서 더 이상, 한때 그러한 감각적 유사성에 의해 거론하는 것을 가능하게 했던 것을 갖고 있지 못하다. 더욱이나 그러한 유사성을 만들어내는 일은 한층 더 어렵게 되었다. 하지만 우리는 일종의 규범(Kanon)을 가지고 있는데, 이 규범에 의해 우리는 적어도 비감각적 유사성의 해명에 보다 가까이 갈 수가 있는 것이다. 그 규범이 바로 언어(Sprache)이다”(Ibid., S. 211).

이름은 의성어(擬聲語)로도, 또 문자(文字)로도 나타낼 수 있다. 언어형성에 있어서 모방적 행동은 의성어를 통해 대표적으로 드러나지만 씌어진 언어, 즉 문자는 의성어보다 더 명확하게 비감각적 유사성의 본질을 밝혀준다. 문자가 결합되어 이룬 가장 간단한 언어는 단어들이지만, 벤야민은 단어들의 비감각적 유사성을 다음과 같이 설명하고 있다.

비감각적 유사성이라는 개념은 몇 가지의 길잡이를 마련해주고 있다. 이를테면 우리가 동일한 것을 뜻하는 여러 상이한 언어의 단어들을, 이 단어들의 의미를 중심으로 해서 모아 놓으면, 우리는 이들 단어들이 모두-비록 그것들이 상호 아무런 유사성을 지니고 있지 않을지라도-어떤 방식으로 그 의미에 대해 그 중심부에서 상호 유사성을 지니고 있는가 하는 문제를 한번 연구해 볼 수도 있는 것이다. [...] 간단히 말해, 말해진 것과 의미되어진 것과 의미되어진 것 사이의 관계뿐만 아니라 씌어진 것과 의미되어진 것, 그리고 말해진 것과 씌어진 것 사이의 관계를 맺게 하는 것은 비감각적 유사성인 것이다.¹⁸⁾

언어는 사물의 의미를 직접 전달한다. 언어 속에서 의미는 섬광처럼 떠오르고 순식간에 사라져버린다. 이러한 의미를 언어 속에 붙잡아서 인간에게 보이지 않는 세계를 볼 수 있게 해 주는 사람은 언어 속에 스며들어 있는 탁월한 언어의

18) Ibid., S. 212. 동일한 것을 뜻하는 여러 다른 언어들이 감각할 수 없는 상호유사성을 가지고 있으며 그 공통된 내용이 사물의 본질적 의미라는 이러한 논지는 비트겐슈타인이 언급한 언어에 있어서 '말할 수 없는 것'과 유사한 의미로 해석할 수 있다. 비트겐슈타인은 그의 갈색 노트에서 "한 문장이 주는 기호(Zeichen)의 그룹에서 한 형상이나, 인상을 인식할 수 있는 것은 어떻게 가능한가?"라고 물었다. 벤야민의 '비감각적 유사성'과 비트겐슈타인의 '말할 수 없는 것'과의 긴밀한 상관관계를 연구한 가브리엘리는 벤야민의 비감각적 유사성은 비트겐슈타인에게 있어서 언어의 '말할 수 없는 조건'과 연결되어 있다고 한다(Vgl. Paolo Gabrielli, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, Bern: Peter Lang 2004, S. 166). 언어는 사물과 대상에 대한 사유의 수단이지만 미메시스적 능력을 사용하여 의사소통하는 자연적인 기호는 아니다. 그럼에도 우리는 언어에 의해 사물의 본질을 순간적으로 파악한다. 즉 비감각적 유사성의 수단에 의해 유사성을 섬광처럼 파악하는 것이다. 언어의 기호적 능력에는 미메시스적인 능력이 스며들어 있어 의사소통과정을 통해 인간이 원초적으로 지녔던 미메시스적 능력을 불러일으키는 것이다.

미메시스적 능력을 활용하는 사람이다.¹⁹⁾

언어의 모든 모방적 요소는 오히려 불꽃과 비슷하게 일종의 운반자(Träger)에 의해서만 그 모습을 드러낼 수 있다. 이 운반자가 곧 언어의 기호학적 요소이다. 그러니까 단어나 문장이 갖는 의미의 상관관계가 바로 운반자인 셈인데, 이것을 통해 유사성은 일종의 섬광처럼 그 모습을 드러내게 된다. 그 까닭은 인간에 의해 만들어지는 유사성은—마치 인간에 의한 유사성의 인식처럼—많은 경우, 더구나 가장 주요한 경우 하나의 섬광(ein Aufblitzen)과 결부되어 있기 때문이다.²⁰⁾

우리가 비감각적 유사성을 파악하는 것은 사물의 본질적 의미를 포착하는 것이다. 사물의 정수(精髓)는 언어 속에 들어와서 비감각적 유사성을 통해 의미를 드러낸다. 이 비감각적이라는 말은 감각적으로 드러내고 또 인식하기에는 한계가 있다는 말로 이해될 수 있다. 사실상 대상을 인식하는 문제가 오감의 차원을 떠나 정신적 차원으로 넘어간 것이 언어의 영역이다.

언어가 정신적인 것을 드러내는 가장 효과적인 수단이라면 정신성이 중요해진 오늘날의 미술에 언어가 등장하는 것은 자연스러운 것이다. 그리하여 현대 미술가들은 시각예술의 분야에 언어를 적극적으로 도입해왔다. 20세기 초엽부터 입체파나 다다이스트의 작품에는 글자가 그림과 더불어 쓰여 지며 이미지와는 다른

19) 벤야민의 유사성론을 문학과 연관시킨 방대한 연구서를 낸 피틀러(Fittler)는 탁월한 작가를 ‘미메시스적 천재’로 보고 있다. 작가는 대 우주를 지배하는 자연의 법칙을 소 우주에 적용하여 양자간이 유사성을 보여줄 수 있는 사람이다. 그는 프루스트를 대표적인 인물로 보는데, 프루스트는 잃어버린, 또는 사라진 미메시스적 능력을 상기시켜 주는 ‘미메시스적 천재’이다(Vgl. Doris M. Fittler, *Kosmos der Ähnlichen: Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005, S. 9f, S. 557). 벤야민의 언어의 모방적 능력에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “언어는 모방의 행동의 최고의 단계이자 또 비감각적 유사성의 가장 완벽한 기록부라 해도 좋을 것이다. 바꾸어 말하면 언어는 모방적 생산과 인식의 가장 오래된 인간의 능력이 하나도 남김없이 그대로 들어가 있는—그래서 마법적 생산과 인식을 없애 버릴 정도에 까지 이른—하나의 수단이라고 말할 수 있는 것이다”(W. Benjamin, “Über das mimetische Vermögen”, op. cit., S. 213).

20) Ibid., S. 213.

방식으로 실재를 환기시킨다. 입체파 화가들은 그들의 분석적 큐비즘의 실험에서 대상에 대한 분석이 점점 진행되어 감에 따라 대상이 해체될 위험을 느끼고 다시 종합적 큐비즘으로 이행하며 신문지나 벽지, 천조각 등을 오려 붙이는 콜라주 기법을 써서 실재의 생생함을 전달했다. 콜라주와는 다른 효과로서 그들은 또한 언어를 사용했다. 즉 그들은 사물의 이름을 글자로 병기하여 실재를 다른 방식으로 암시하고 있다(<그림 2>). 콜라주와 언어는 재현과는 다른 방식으로 실재를 불러온다는 점에서 상호보완적이다. 언어는 화가의 의도, 즉 작품의 아이디어나 구상을 직접적으로 보여준다. 감각적으로 작품화시키는 것 보다는 작가의 의도를 더 중요시하는 현대미술의 흐름은 다다이즘으로부터 시작하여 작가의 구상이나 아이디어만을 작품으로 제시하는 개념미술에 와서 그 정점에 달한다.

언어는 정신적인 것을 직접 표현한다. 정신도 근본적으로는 감각적인 것을 매개로 하지만 관념론에서는 감각과는 무관하게 독자적인 실체로 존재하는 정신의 존재를 가정해왔다. 현대 미술에 와서는 무엇보다도 이 '정신적인 것'을 표현하는 것이 중요해졌다. 오늘날 정신이 너무 성숙해지고 커져서 감각적인 것으로는 정신을 더 이상 완전히 표현할 수 없는 이유에서건, 또는 현실의 열악함으로 인하여 더 이상 현실을 미적으로 드러내기가 불가능해서이건, 미술에서 중요해진 것은 감각적인 것을 통해 드러나는 아름다움이 아니라 정신적인 것의 어떤 '특질'이나 '의도'이다. 미술은 '보이는 것'을 통해서 '보이지 않는 것'을 끊임없이 보여주려고 한다. 즉 작가의 구상이나 아이디어가 무엇보다도 중요시되며, 개념미술에서는 감각적인 매체로 구체화되지 않은 작가의 관념 자체만으로도 작품이 된다. 표현수단의 감각성은 점점 약화되고 때로는 최소한으로 축소된다. 감각적인 것이 극단적으로 부정되는 경우 미술의 '종말'이 거론될 수도 있는데, 이를 피하기 위해 거의 희미한 암시에 가까운 아주 소극적인 표현수단만이 사용되기도 한다. 감각적인 것은 약화되지만 그 대신 여기서 부각되며 더 커지는 것은 정신성이다. 이렇게 오늘날 미술에서의 재현 논의의 핵심은 정신적인 것을 직접 드러내는 언어적인 것²¹⁾과 맞닿아 있다.

21) Vgl. G. Funk(hrsg.), *Ästhetik des Ähnlichen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. 이 책은 철학적 유사성론에 대한 역사적 스케치를 주로

2. 알레고리와 몽타주

오늘날 미술이 감각적인 아름다움을 보여주기에는 그 모태가 되는 현실이 너무나 많은 비인간적인 문제를 내포하고 있다는 견해가 적지 않다. 그리하여 예술가들은 외적인 현실로부터 눈을 돌려 내적인 실재, 즉 정신적인 것을 순수하게 표현하고자 모색하였다. 루카치는 이러한 길에서 새로운 형식을 찾고자 노력했던 현대 미술이 많은 경우 ‘문제적인 실험(problematisches Experimentieren)’²²⁾에 그치고 말았다고 우려하였다. 현실이 예술에 결코 우호적인 환경을 제공하지 못할 지라도 예술은 종말을 맞지 않았다. 예술가들이 하는 일이란 언제나 삶에 대한 자신의 감정을 표현하는 일이었기 때문에 예술가들은 다양한 방식으로 현실에 대해 발언해 왔다. 감각적 유사성을 통해 대상을 파악하게 하던 이전의 재현방식과는 달리 보이는 것 너머의 의미를 더 중요시하는 현실의 새로운 미메시스 방식이 알레고리(寓意, Allegory)와 몽타주(Montage)이다.

원래 알레고리는 문학에서 많이 쓰이던 용어였다. 미술에서는 보이는 대상 그 자체를 드러내는 것 보다 정신적인 것을 드러내고자 하는 형상화방식을 의미했다. 알레고리에서 감각적인 대상은 작가의 의도나 관념을 전달하기 위해 대상을 직접 지시하지 않고 빗대어 지시하는 경우가 많다. 이 경우에는 보이는 것은 보이지 않는 다른 것을 지시한다. 알레고리는 종종 상징(Symbol)의 의미로도 혼동되어 쓰여 왔다. 넓은 의미로 알레고리를 정의하자면 ‘다르게 비유적으로 말한다’라고 볼 수 있다. 즉 예술작품 속에서 알레고리적인 기법으로 나타난 것은 겉에 드러나게 진술된 것이 어떤 다른 것을 의미한다는 말로 이해될 수 있다. 알레고리는 형상과 의미 사이의 관계가 자의적(恣意的)이라는 점에 의하여 작품의 의미해독을 어렵게 만든다. 하지만 의미 파악을 위해 감상자의 성찰을 자극하려는 의도를 지닌다는 점에서 지적(知的)인 형상화방식이라고 할 수 있다. 현대 미술에

언어적 차원에서 논하고 있다. 즉 노발리스, 보들레르, 발레리, 벤야민과 같은 작가나 이론가들에게서, 또 기호학과 같은 정신적 재현에서 유사성의 역할이 어떻게 변해왔는가를 고찰한다.

22) Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen. Georg Lukács Werke* Bd. 12, Darmstadt und Neuwied 1963, S. 774.

광범위하게 유포된 알레고리는 작품의 다의적 구조를 밝히는데 매우 효과적이다.

알레고리는 미술의 형상화방식으로서 오랜 역사적 기원을 가지고 있지만 주도적으로 나타났던 시대는 바로크와 낭만주의 시대라고 할 수 있다. 특히 내면성이 강화된 낭만주의 시대는 알레고리가 지배하는 현대예술의 관념적, 사유적 전개양상을 미리 예고해 주었다고 볼 수 있다.²³⁾ 겉으로 드러난 표현대상 보다는 그 배후에 숨은 작가의 의도나 관념을 더 중요하게 생각하는 알레고리 특성을 일찍이 주목한 이는 괴테이다. 고전주의 미학을 대표하는 그는 고전적 형상화방식을 옹호하면서 알레고리를 비판하였다. 고전적 형상화 방식을 '상징'으로 본 그는 이 방식이 보이는 것이 그 자체로 의미를 자명하게 나타내며 조화롭고 감각적인 미적 만족을 주는 형상화방식이며, 또 예술 특유의 기법이라고 보았다. 대신 알레고리는 개념이 우위가 되며 공허하고 차갑다고 비판적으로 평가했다. 괴테는 작가의 머리 속에 들어 있는 관념의 표본적 형상화를 알레고리의 특징으로 정의하였고, 그런 점에서 알레고리적 양식은 감각적 형상 자체로써 보편적인 것을 표현하는 상징의 양식과 대척관계에 있다고 보았다. 그런 의미에서 괴테는 알레고리를 예술적 표현의 생기를 죽이는 불모성의 양식이라고 비판하였다.²⁴⁾ 괴테의 생

23) 알레고리 연구가 엘리자베스 프렌첼은 알레고리의 지적, 관념적 성격, 기호적 성격, 알레고리 뒤에 숨어 있는 사유의 중요성을 강조하였다(Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1978, S. 38). 베라 켈린 또한 알레고리의 영역에서 의인화되어 움직이는 관념과 가시적인 것의 중요성을 강조하고 있다. 국내의 연구가들도 바로크와 낭만주의로부터 유래한 알레고리가 현대적 정신성을 대표하고 있음을 밝히고 있다(Vgl. Vera Calin, *Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Humor bis Beckett*, Wien 1975, S. 19).

24) 괴테는 알레고리를 상징과 대비시켜 그 특성을 명확히 밝혀 이후 이론가들의 알레고리 규정에 중요한 영향을 미쳤다. 그는 알레고리와 상징을 다음과 같이 대비시키고 있다. “작가가 보편적인 것을 위해서 특수한 것을 추구하든가 혹은 특수한 것 속에서 보편적인 것을 성찰하는가 하는 문제는 커다란 차이점을 지닌다. 전자의 경우 알레고리가 탄생하는데 이때 특수한 것은 단지 보편적인 것의 예로서, 즉 대표적인 본보기로서만 타당하다. 그러나 후자는 원래 시문학의 본질로서, 보편적인 것을 생각하지도 않고 언급하지도 않은 채 특수한 것을 나타낸다. 특수한 것을 생생하게 파악하는 사람은 누구나 보편적인 것을 획득하게 된다”(G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen. Georg Lukács Werke* Bd. 12. op. cit., S. 728에서 재인용). 괴테는 또한 알레고리에서의 사교적 요소를 개념으로서 또 상징에서의 사교적 요소를 이념으로서 규정하고 있다.

각을 이어받은 루카치는 현대예술에서 두드러진 추상화 경향이 구체적이고 감각적인 현실과 보편적 이념을 매개할 수 없는 예술적 무능력의 소산이라고 평가한다.

벤야민은 바로크 이래 오늘날까지 예술적 형상화방식의 특징으로서 알레고리에 대한 가장 심도 있는 분석을 한 이론가이다.²⁵⁾ 그가 언어에 적용했던 ‘비감각적 유사성’의 문제는 현대예술의 알레고리적 형상화기법과 긴밀히 연관된다. 의미란 감각적 유사성을 통해 직접 드러나지 않는다는 벤야민의 견해는 현대미술의 알레고리적 성격을 분석하는 토대가 된다. 알레고리적 형식이 구상적 형상화방식을 취한다 하더라도 작가가 그 형식을 통해 궁극적으로 보여주고자 하는 의미는 외적으로 드러나는 유사성이 아니다. 알레고리는 다양한 형상화방식을 취한다. 즉 미술에서 대상이 구체적·외적으로 드러나는 구상적 형상화방식을 취할 수도 있고, 추상적인 경향을 취할 수도 있다. 전자는 미술사를 통해 도상학(圖像學)의 분야에서 많이 나타났으며 후자는 20세기 미술의 주된 흐름 중의 하나이다. 그러나 20세기 초엽의 아방가르드 미술에서 획기적으로 등장한 알레고리적 형상화방식은 몽타주(Montage)방식이 있다. 벤야민은 특히 알레고리를 유기체적 총체성의 형상인 예술상징에 강력하게 대립하는 것으로 보았다. 그는 고전적 재현 방식이 붕괴하여 파편화한 현대 예술의 양상을 바로크적 알레고리를 통하여 예견하고 있다.

“알레고리는 현상을 하나의 개념으로 변화시키고 또 이 개념을 하나의 상(Bild)으로 변화시킨다. 그렇지만 개념은 이런 식으로 해서 상 속에서 언제나 일정한 한계를 지켜야 하고 또 그 상에 완전히 부합되게 표현되어야만 한다. 이와는 달리 상징은 현상을 이념(Idee)으로 변화시키고 또 이 이념을 하나의 상으로 변화시킨다. 그럼으로써 이념은 상속에서 언제나 무한하게 작용하고 또 도저히 도달될 수 없는 그 어떤 것으로 머문다. 따라서 이념은 모든 언어로 다 표현해도 그래도 말할 수 없는 그 어떤 것이 남아 있게 한다”(G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Georg Lukács Werke Bd. 11, op. cit., S. 403에서 재인용).

25) 많은 국내 연구들은 문학 분야에서는 벤야민의 언어철학에 나타난 알레고리의 문제에 관하여 주목하고 있으나 이를 시각예술에 적용하여 깊이 있게 분석하는 연구는 이루어지지 않았다. 언어철학에서 미메시스와 알레고리에 대한 다음과 같은 연구서들이 있다. Choi, Seong Man, *Mimesis und historische Erfahrung. Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Benjamins*, Bern u, a. 1997; 최문규, 「“바로크”와 알레고리-발터 벤야민의 언어이론」, 『취미와 현대문학』, 1996, 124-150.

알레고리적 문자그림이 보여주는 이 무정형의 파편만큼 예술 상징, 조형적 상징, 유기적 총체성의 형상과 격렬한 대비를 이루는 것은 없다. 그 안에서 바로크는 고전주의의 절대적 반대자로 나타난다.²⁶⁾

이러한 바로크적 알레고리는 현대미술의 형상화기법과 긴밀히 연관된다. 현대미술의 재현방식은 마치 점성술사가 '별자리(Konstellation, 星座)'를 보고 운명을 읽어내듯이 현상들 간의 상호작용의 총체성을 통해 의미를 모습을 드러낸다. 여기서의 총체성이란 고전주의에서 말하는 유기적 전체가 아니다. 따라서 개념의 체계로 서술할 수도 없다. 부분들이 조화롭게 연결된 유기적 전체가 아니라도 흩어지고 조각난 부분들을 모아서 전체를 떠올리게 할 수 있다. 이러한 기법은 현실에 대한 새로운 미메시스 방식이다.

현실은 너무 넓어져서 전체를 알기 어렵고 그렇기 때문에 현실 속에 우리가 어떤 좌표를 차지하고 있는지도 불확실하다. 예술의 분야에서는 그 현실을 모방하여 총체성을 담기에 우리의 감각과 인식능력이 너무 미약하다. 그리하여 예술가들은 흩어진 현실의 단편들을 주워 모아 전체를 떠올리게 하는 방법을 고안했다. 이러한 기법이 현대문학에서 알레고리를 낳았다.²⁷⁾ 현대적 예술정신의 시작을 흔히 보들레르로부터 찾는데 보들레르는 바로 이 알레고리를 사용하는 시인이었다. 벤야민은 그의 보들레르론에서 다음과 같이 말한다. “깜짝 놀라서 자신의 시선을 자기 손바닥 위에 놓인 부스러기 조각에 쏠리게 되는 곱씹히 생각에 빠진 공상가는 알레고리를 사용하는 시인이 될 것이다.”²⁸⁾ 현상의 파편을 주워 모아 그 상관관계를 통해 의미를 끌어내는 예술가의 대표적인 예를 벤야민은 보들레르를 통해 찾았다.

26) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. I-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 340.

27) 벤야민, 「중앙공원-보들레르에 관한 이론적 단상(斷想)」, 차봉희 역, 현대사회와 예술, 문학과 지성사, 1980, 122쪽. 벤야민은 알레고리를 바로크비극론이나 보들레르론 등 문학을 통해 고찰하였지만 그의 관심은 사실상 시각적인 것에 있었다. “알레고리에 대한 원래적인 관심은 언어적인 것이 아니라 시각적인 것이다.” 그는 ‘이미지’를 “나의 위대함, 나의 원초적인 열정”이라고 이야기하고 있다(Ibid., 134쪽).

28) Ibid., 122쪽.

요약해 보자면, 알레고리는 가시적인 것의 형상을 빌려 비가시적인 것을 표현하는 기법이다. 여기서눈에 보이는 형태로 묘사할 수 없는 어떤 추상적 개념이 눈에 보이는 대상의 형태를 빌려 나타난다. 알레고리를 통해 묘사된 것은 그 자체로 의미를 주는 것이 아니라, 자신을 넘어서 있는 어떤 것을 재현한다. 오랫동안 재현의 한 형상화방식으로 존재했던 알레고리 기법이 현대미술에 와서 광범위하게 확산되며 해석의 다의성을 낳기도 한다. 형상과 의미의 불일치로서의 알레고리는 비감각적 유사성을 지니고 있다. 이러한 유사성은 미결정된 의미로서 한편으로는 의미가 모호하지만 한편으로는 의미가 규정되어 있고 해석자의 관점에 따라 다양하게 구성되기도 한다. 과연 이 내적인 것과 어쩌면 주관적인 것에 불과 할지 모르는 정신적인 것이 제대로 소통될 수 있는지의 여부도 낙관적인 것이 아니다. 그리하여 현대미술은 마치 자신 있게 이야기하기가 어눌한 사람의 말투처럼 독백이 되어버린 경우도 적지 않다. 루카치는 벤야민의 알레고리론을 원용하여 현대예술의 알레고리화 경향이 현세적 삶에의 근원적 불안과 초월적 세계에의 향수로 분열된 바로크적 세계관의 연장선에 있다고 보기 때문에 결국 종교적 사유의 한계를 벗어나지 못한 것이라고 비판적으로 평가한다.²⁹⁾

미술에서 많이 사용되는 대표적인 알레고리적인 기법이 몽타주(Montage)이다. 몽타주는 서로 연관성이 없어 보이는 이질적인 것들이나 현상의 파편들을 모아 전체의 이미지를 만들어내는 방식이다. 몽타주는 보이는 그 자체를 넘어서서 다른 의미를 만들어내기 때문에 근본적으로 알레고리적인 기법이다. 원래 몽타주는 영화편집상의 용어였다. 몽타주는 필름편집을 하면서 전혀 관계없는 시간과 공간을 이어서, 거기에 통일된 시공의 관념을 가져오는 기법이다. 몽타주에 의해 아무 관계도 없는 여러 화상이 의미를 갖고 줄거리를 만들어 이야기가 된다. 벤야민은 유기적이고 통일적 구성이 해체된 형상화방식과 현대적 지각방식에 일찍이 주목하였다. 그는 현대의 기술문명을 통해 사진이 발명되고 또 이어 영화가 등장하면서 이 새로운 장르가 예술적 지각을 어떻게 변화시켰는가를 「기술복제시대의 예술작품」에서 분석하며 영화가 주는 충격효과에 주목하였다. 끊임없이 돌

29) Vgl. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen. Georg Lukács Werke* Bd. 11, op. cit., S. 756f.

아가는 영상은 관람자로 하여금 관조적 침잠을 어렵게 하며 그가 '산만한 시험관(Examinator)'의 태도를 취하도록 만든다. 영화의 구성은 고전적인 유기적 통일성을 해체한다. 영화배우의 연기는 하나의 통일된 작업이 아니라 여러 개의 개별적 작업이 합쳐져서 이루어진 것이다. 또 스크린에서는 통일적으로 신속하게 진행되고 있다고 여겨지는 어떤 사건은 일련의 개별적 촬영들을 따로 따로 처리한 경우가 많다. 벤야민은 이러한 몽타주기법에서 오늘날 예술이 아름다운 '가상(假像)'의 왕국으로부터 벗어난 예를 찾았다.³⁰⁾

벤야민은 미술에서 다다이스트들이 이러한 몽타주 기법을 활용하였다고 본다. 다다이즘은 오늘날 대중들이 영화에서 찾고 있는 효과를 회화나 문학의 수단을 통하여 만들어내고자 했다. 그들은 사소한 일상용품, 예컨대 단추나 승차권을 몽타주하여 붙여 놓고 이러한 그림들을 통하여 작품의 분위기를 가차 없이 파괴하고자 하였다.

다다이스트들은 그들 작품의 상품적 가치보다는 관조적 침잠의 대상으로서의 작품의 무가치성을 보다 더 중시하였다. 그리고 그들은 그들의 소재를 근본적으로 격하시킴으로써 이러한 무가치성에 도달하고자 하였다.³¹⁾

인상주의 이후의 많은 현대 예술은 유기적인 통일성이나 조화를 추구하는 형상화방식을 기피한다. 특히 이러한 경향은 몽타주기법을 사용한 형상화방식에서 두드러진다. 이 기법에서 유기적인 상호관계를 엮어 주는 끈들은 단절되며 어떤 한 가지의 요소가 생명력 있게 다른 요소를 따르게 된다는 믿음은 파괴된다.

30) “몽타주수법을 쓸 때는 두말할 나위도 없이 어떤 사건은 몇 시간에 걸쳐 처리된다. 예컨대 제작소에서 창문에서 뛰어내리는 장면은 받침대에서 뛰어내리는 형태로 촬영되지만, 그러나 뛰어내리고 난 후의 도주장면은 경우에 따라서는 몇 주일이 지난 후에 옥외에서 촬영될 수가 있는 것이다 [...] 예술이, 지금까지 예술이 피어날 수 있는 유일한 영역으로 간주되어 온 ‘아름다운 가상(Schein)’의 왕국으로부터 벗어나고 있다는 사실을 이보다 더 극명하게 보여주는 것도 없을 것이다”(W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 27).

31) Ibid., S. 37f.

어떠한 경우에는 요소들의 작품 내적인 상호관계가 오히려 너무 긴밀하고 복잡하여 의미가 모호하게 되기도 한다. 이러한 형상화방식에서는 겉으로 드러나는 대상과의 유사성보다는 드러나지 않는 작가의 의도나 관념이 사실상 가장 중요한 위치를 차지하고 있다. 이를 현대의 대표적인 미학적 구성의 원칙이라고 할 수 있다. 이러한 구조를 지닌 예술을 아도르노는 모두 ‘몽타주’라고 일컫는다. 긴밀하게 결합되지 않은 요인들이 좀 더 높은 위치에 있는 전체에 의해 집약되고, 이로써 고전주의적 총체성과는 다른 유형의 총체성을 통해 각 부분들에 걸려진 연관관계가 불가피하게 만들어진다. 그로 인해 새로운 총체성이 생겨난다.

색채뿐만 아니라 음악 분야에서도 협화음을 추구하던 이전의 형상화방식은 거부된다. 음들의 충동적 생명을 통해서, 혹은 음악적으로 처리가능한 모든 음을 통해 단일성은 수정된다. 이러한 몽타주 원칙은 유기적 단일성에 대한 반대 행위로서 충격을 목표로 한다. 몽타주 기법을 통해 예술가들은 일상적인 세계가 가상이고 환상이라는 점을 섬광처럼 폭로하며 종종은 비대상적인 소재도 끌어들이게 된다. 아도르노에 의하면 몽타주는 이렇게 환상을 깨뜨리는 예술 언어를 통해 리얼리즘보다 현실의 역사적 변화와 더 깊은 유사성을 보여준다고 한다.³²⁾

다다이스트들은 무가치한 소재를 몽타주에 사용하여 예술은 무가치하다는 것을 대중들에게 시위하듯이 드러내면서 공적인 불쾌감을 야기시켰다. 미술작품은 다다이스트들에 이르러 사람의 마음을 사로잡는 시각적 환영이 되는 것을 그

32) 예술가들이 사회에 대해 지닌 불만과 비판은 그들이 사용하는 소재와 형상화방식을 변화시켰는데 몽타주가 그 대표적인 예이다. 현대예술가들은 몽타주를 통해 사회의 참모습을 반영한다. “피카소가 최초로 신문조각으로 자신의 그림들을 일그러뜨려 놓은 이후 현대예술은 그에 대한 불만을 나타내고 있다. 또한 몽타주는 바로 그러한 데에서 유래한다. 사회적 계기는 모방을 통해서 마치 예술적 힘을 지니게 됨으로써 미학적인 권한을 얻게 된다. 예술자체는 스스로가 순수한 내재성을 지닌다고 하는 허위를 깨뜨리게 되며, 경험세계의 요인들은 그 자체의 연관관계를 버리고 내재적인 구성의 원칙에 따르게 된다. 예술은 조잡한 소재들을 눈에 띄게 받아들이기도 한다. 그로써 예술은 사유나 예술 등의 정신이 관여하여 말하게끔 만들고 싶어 하는 타자에 대해 정신이 가하는 폭력을 다소 보상하고 싶어 한다. 그러한 것이 여러 예술들 간의 경계선을 없애거나 혹은 충격적 효과를 수반하는 즉흥적 활동에 이르기까지의 현대예술에서 볼 수 있는 반의도적, 비의미적 계기가 지니는 확정가능한 의미이다”(Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Werke* Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 383).

치고 일종의 폭탄이 되었다고 한다. 몽타주기법에 있어서 별자리를 보고 점을 치는 점성가가 천체의 섭리와 인간의 운명사이에 연관성을 파악하듯 예술가는 겉으로는 아무 연관성이 없어 보이는 현실의 조각들로 전체의 의미를 만들어낸다. 그것은 감각적으로 검증할 수도, 분석할 수도 없는 비감각적 유사성이다. 단순한 기호의 조합처럼 보이는 언어가 정신 속에 실재를 불러 오듯이 오늘날의 미술은 비감각적 유사성을 통해 실재를 드러내고자 한다. 감상자가 그러한 유형의 유사성을 인식하려면 점성가와 같은 유형의 초인적인 능력이 필요할 것이다. 만일 그러한 유사성을 지각하는 것이 쉽지 않다면 작품의 의미는 수수께끼처럼 모호한 것이 되어버릴 것이다.

3. 정신적인 것과 현실의 미메시스

감각적인 것보다 정신적인 것을 중요시했던 수많은 시대가 있었다. 서양 중세의 미술, 수많은 문화권의 종교적인 미술, 전성기 르네상스가 끝난 이후에 다시 정신적인 것이 부각된 매너리즘기의 미술, 다양한 현대 미술 조류 등이다. 헤겔은 자신의 시대는 성숙한 정신이 내면성 속에서 자기 자신을 드러내는 낭만주의의 시대라고 이야기했다. 사실상 낭만주의 예술이 이미 보여주었던 고조된 내면성과 정신성의 특징을 현대미술은 대부분 공유한다. 하우저(A. Hauser)는 불안한 정신성이 고조되었다는 점에서 현대를 매너리즘기의 연장선상에서 파악했다. 이러한 모든 시대에 걸쳐 예술가들이 표현한 정신적인 것을 통하여 당대의 현실이 반영되어 왔다.

원래 예술은 현실의 미메시스(Mimesis, 模倣)로 존재해왔다. 오늘날 재현은 해체되었지만 미술가들은 여전히 이전과는 다른 방식으로 현실을 모방한다. 19세기 이래 모방예술의 목적은 현실 속의 아름다움을 드러내는 것으로부터 현실의 참모습을 드러내는 것으로 이행해왔다. 그 이전까지 아름다운 것은 자연 속에 실체로 존재했으며 우리는 자연의 외관뿐만 아니라 그 과정과 법칙을 통해서 모방할 수 있었다. 현실이 더 이상 아름답지 않게 되며 문제적인 된 이후 미술은 아름다움 대신 현실을 대면한 인간의 감정을 적나라하게 드러냄으로서 실재를 표현

했다. 보이는 것과 보이지 않는 것을 통 털어 인간이 느끼고 꿈꾸는 모든 것은 실재성을 지닌다. 예술은 실재를 드러내는 방식으로 언제나 존재해왔다. 20세기 미술가들만큼 리얼리티에 다가가는 다양한 방법을 고안해낸 시대도 드물 것이다. 19세기까지 대상의 외적 재현을 통해 실재를 붙잡고자했던 미술가들의 시도는 이러한 그들의 노력이 사진적 재현에 못 미친다는 것을 깨닫게 되자 다른 방법으로 실재를 드러내고자 했다. 소재를 재현하는 것이 아니라 그대로 오려서 붙이는 콜라주(collage)로부터 잡동사니를 그러모아 보여주는 아상블라주(semblage)작품들은 재현을 떠난 실재 그대로의 제시이다. 소재를 외적으로 재현하건 직접적으로 제시하건 간에 현대미술은 하찮은 소재를 일부러 즐겨 다룬다. 가장 흔한 일상용품, 폐품에서 쓰레기까지 이러한 소재들은 우리가 몸담고 있는 현실의 환경을 직접적으로 보여준다. 예술은 여전히 그 소재와 형식을 통해 현실을 미메시스한다. 이러한 소재들은 재현적인 방식에서처럼 현실과 닮아있다고기보다는 현실 그 자체를 제시함으로써 리얼리티를 드러내고자 한다.

아도르노(Th. Adorno)는 재현이 해체된 현대미술의 다양한 양상을 통해 사회현실의 참모습을 읽어내려고 했던 이론가이다. 그는 오늘날의 미술에서는 감각적 아름다움을 목표로 하면서 조화와 통일성에 맞추어 대상의 유사성을 만들어내는 재현방식은 사라졌다고 간주한다. 그 보다는 해체되고 추상화된 형식의 재구성을 통해 대상의 본질을 암시하는 ‘비감각적 유사성’이 확립되었다고 생각한다.³³⁾ 아도르노는 예술의 진정한 가치는 다루어진 대상의 허구적 유사성에 의해 좌우되지 않는다고 그의 『미학 이론』 여러 곳에서 강조하고 있다.³⁴⁾ 그는 현대미술이 재현이나 묘사를 벗어나 언어로는 지시할 수도, 표현할 수도 없는 것을 보여주고 있다고 하며 시각예술에서 보이지 않는 유사성의 문제를 중요시한다.

지극히 현대적인 예술은 영혼적인 것을 묘사하는 영역에서 벗어나,
어떤 것을 지시하는 언어로는 표현할 수 없는 것들의 영역으로 들어간다.
이에 대한 근래의 가장 중요한 본보기로는 아마 파울 클레의 작품을 들 수

33) 대표적인 모더니즘 이론가인 그의 예술론에는 벤야민의 별자리(星座)이론과 비감각적 유사성론이 중요한 영향을 미치고 있다.

34) Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 86, 87, 169, 171.

있을 것이다.³⁵⁾

형상인지 문자인지 기호인지 알 수 없는 클레의 회화에서 아도르노는 내면의 표현을 발견한다. 오늘날 미술이 무엇인가를 보여준다면 그것은 외적이거나 감각적인 것보다는 내면성이나 정신성의 상태를 유사하게 표현하는 '비감각적 유사성'에 가까운 것이고 그 내용은 알레고리적으로 나타난다. 아도르노(Th. Adorno)는 외적인 아름다움을 목표로 하는 고전적·상징적 재현 방식이 현대예술에 와서 사라졌다고 생각한다. 예컨대 음악에서 '불협화음'이 현대적 정신성을 드러내는 특징이라면 미술에서도 마찬가지로 '감각적인 매력'을 거부하고 '고통'을 드러내는 '불협화음'이 현대미술의 특징을 이룬다.

모든 현대예술의 징표라고 할 수 있는 불협화음(Dissonanz)은, 미술에서 그와 같은 의미를 지니는 요인들과 마찬가지로, 감각적인 매력을 그에 대립하는 고통으로 변형시킨 상태로 받아들인다. [...] 불협화음적인 요소는 현대의 미학적인 근원현상일 것이다. [...] 보들레르와 트리스탄이래의 현대 예술에서 불협화음적인 요인이 예측할 수 없는 영향력을 지니게 되었다.³⁶⁾

미술에서는 음악에서의 불협화음에 해당한다고 볼 수 있는 '과국'과 '충격'을 통하여 보이지 않는 현상의 본질을 완전히 보여줄 수 있게 된다. 현대미술의 대표적인 흐름인 추상미술, 구성주의, 초현실주의 등은 환상을 깨뜨리는 조형언어를 통해 사실주의보다 현실의 역사적 변화와 더 깊은 유사성을 보여준다. 현대미술은 '아름다운 가상'이 되기를 포기하고 대상성을 파괴하면서 재현을 해체한다. 현대미술은 감각적으로 대상과 유사하게 현실을 재현하지 않는다. 예술은 다다이스트들이 하였듯이 하찮은 소재로 침잠해 들어가며 현실의 무가치함과 추함을 미메시스적으로 드러낸다.

현대의 많은 형식실험예술들, 또 추상미술은 나름의 혁신적인 기법으로 충격을 주며 사회를 미메시스적으로 다시 나타낸다. 그 모습은 사회와 외적으로 유

35) Ibid., S. 104.

36) Ibid., S. 29.

사하지는 않지만 사회가 처한 진실된 모습을 알려주면서 우리의 정신을 각성시키며 정서에 호소한다. 즉 이는 내적 유사성에 가까운 것이다. 비구상적인 작품이라고 모두 우리의 정신에 호소하며 사회의 참모습을 드러내는 것은 아니다. 추상회화가 새로운 복지 사회의 ‘벽장식’으로 쓰이기 위해 제작된다면 그러한 회화는 관리되는 사회의 총체적인 중화를 거치며 거짓된 화해를 이루게 된다. 그러나 사회화의 타협을 거부하면서 현상의 파국을 드러내는 추상회화의 대표적인 예를 아도르노는 앙포르멜회화에서 찾는다. 이러한 회화에서 드러나는 부정형적인 물감 반죽과 얼룩을 통하여 아도르노는 현상의 파열을 본다(<그림 4>).

최근의 예술작품들이 보여주는 충격은 그 현상의 파열에 기인한다. 지난날 자명한 아프리오리였던 현상이 충격 속에서 파국과 아울러 소멸된다. 그리고 이런 파국을 통하여 비로소 현상의 본질이 완전히 드러나게 된다. 이는 어느 경우보다 볼스(Wols)가 만들어낸 형상들에서 분명하게 나타난다고 할 수 있다.³⁷⁾

아도르노는 현대미술에서 감각적인 아름다움보다는 사회와 타협하지 않는 정신적인 것을 드러내는 것이 궁극적으로 중요하다고 간주하였다. 그러나 결국 그 정신을 환기시키는 것은 감각적인 것이다. 예술작품 속에서 정신은 감각적인 소재를 통해 매개된다. 감각적인 것은 정신적인 것을 불러 오는 하나의 단초이다.³⁸⁾

예술은 그것이 어떠한 형식이건 감각적인 것을 통해 항상 어떤 정신적인 내용을 전달해왔다. 선사시대인들이 동굴 벽에 그려 놓은 들소나 말은 역동적인 선과 필치로 나타난 동물모습의 미적 효과를 위해 그린 것이 아니라 생존을 위한

37) Ibid., S. 131.

38) 예술작품에서는 무엇보다도 정신적인 것이 중요하기는 하지만 정신적인 것은 감각적인 것을 통해 매개되어 표현되어야 함을 아도르노는 다음과 같이 강조하고 있다. “예술작품의 정신은 사물적 용어나 감각적인 현상을 초월한다. 그러나 이 정신은 이와 같은 계기들이 존재하는 한에만 존재한다. 이 점을 부정적으로 표현한다면, 예술작품은 아무 것도, 특히 작품에 직접 나타난 말도 문자 그대로 받아들일 수는 없다고 하겠다. 정신은 작품의 영기이다. 이를 통해 작품은 말을 하게 되며 좀 더 엄밀하게 말해서 문자로 된다. 그러나 작품의 감각적 계기들이 이루는 짜임 관계로부터 생겨나지 않은 정신적인 것은 중요하지 않다”(Ibid., S. 135).

절실한 주술적 효과를 목적으로 갖고 있었다. 16세기에 그려진 자애로운 모습으로 아기를 안고 있는 젊은 여인의 초상화는 기독교적인 자비와 구원이라는 상징적인 의미를 함축하고 있다. 현대의 미술가들은 더 이상 보이는 것을 유사하게 모사하지 않는다. 그러나 조형예술의 특성상 보이는 선, 색, 형태, 부피 등을 통하여 작가가 드러내고자 하는 것을 표현하지 않을 수 없기 때문에 시각적으로는 구체적인 형상이 눈에 들어오게 된다. 피테가 말했듯이 미술에 있어서 진정으로 추상적인 것은 아무 것도 없는 것이다. 하나의 돌덩어리나 흙무더기, 단순한 사각형이 그려진 캔버스도 눈에는 구체적인 형태와 색을 지니고 있다. 보이는 것을 유사하게 모방하는 형태이던 또는 구체적인 자연대상과 일치시킬 수 없는 추상적인 형태이건 모두 어떤 정신적인 의미나 관념을 함축하고 있다. 그러나 작품 속에 표현된 작가의 의도나 정신적인 것이 늘 성공적으로 소통되는 것은 아니다. 현대의 수많은 실험 미술가들은 정신적인 것을 형식적인 것으로 직접 드러내고자 하였으나 사실상 감각적으로 매개시키지 못한 경우가 많다. 그 경우 아도르노의 표현대로 정신은 그 자체로 '소재(Stoff)'³⁹⁾로 남으며 진정으로 형식화된 것이 아니다.

오늘날 이른바 포스트모더니즘이라고 불리는 모더니즘이후의 미술상황에서 나타나는 형상화방식의 특징은 그 전시대 미술의 특징을 이루었던 미술이 성립되는 조건, 즉 재료와 매체에 대한 성찰을 약화시켰다. 실재에 대한 새로운 해석, 모험적인 형식 탐구, 가시적인 방식으로 보이지 않는 것을 드러내고자 했던 모더니즘의 모색은 새로운 모방방식으로 바뀌었다. 과거의 재현방식을 패러디해서 보여주는 것으로 재현에 대한 성찰을 새롭게 했고 진지한 것을 희화화시키고 미술에 있어서의 절대적인 것, 순수한 것에 대한 믿음을 희석시켜버렸다. 다다이즘과 팝아트는 이러한 미술 노선의 전조를 이미 예고했으며 내용적으로 같은 맥을 잇는다. 다원적 원리가 작품에 적용되며 작품은 하나의 원리에 의해 지배되지 않는다. 구상과 추상, 진지한 것과 무가치한 것이 뒤섞여 존재한다. 그러한 형상화방식은 오늘날의 현실을 살고 있는 예술가들의 정신성을 대변한다. 즉 그들에게 나타난

39) “예술작품에 있어서의 다른 정신, 특히 철학적으로 주입되어 명목상으로만 표현된 정신이나 사상적 요인은 색채나 음과 마찬가지로 모든 작품속의 소재일 뿐이다. 또한 자체로서 정신에 의해 매개되지 않은 감각적 요인은 예술적인 것이 못된다”(Ibid., S. 135).

신념의 결핍, 현실의 불확정성, 의미의 부재 등을 과장된 방식으로 보여주고 있는 것이다. 알레고리적인 방식도 전 시대처럼 보편적으로 알려진 의미를 떠올리게 하지 못하고 개인적인 알레고리로서 작품의 의미는 수수께끼처럼 되어 버렸다.

예술은 언제나 인간에게 고유하고 적합한 환경을 만들어내려는 목적을 가지고 존재해왔다. 예술가는 현실에 대해 나름대로 발언하고 평가하고 비판한다. 작품이 추하거나 혐오스럽거나 충격적이라면 현실이 바로 그러하기 때문이다. 작품에 나타난 보이는 것 뒤에는 인간에게 적대적인 모든 것을 넘어서려는 작가의 유토피아적 메시지가 숨어있다. 유토피아는 말뜻 그대로 ‘그 어디에도 없는 곳’이기에 잃어버린 낙원에 대한 멜랑콜리가 현대예술가들의 정신을 지배하고 있다. 미술이 보여주었던 감각적 아름다움은 우리가 한때 그것을 향유했었지만 그 시대는 과거의 것이 되어버렸다는 향수를 불러일으킨다.

IV. 표현 불가능한 것과 숭고

1. 정신적인 것과 숭고

아름다운 것이란 적절한 크기를 가질 때 성립한다. 대상이 우리의 감각에 적합한 크기와 형식을 벗어날 때 우리는 아름다움이나 조화보다는 불편한 어떤 것을 느낀다. 작품이 형식을 통해 명확하게 나타나지 않고 그것이 무엇을 표현하는지 알 수 없을 때 우리의 체험도 분명 쾌적한 것이 아니다. 작품이 말하고 있는 바는 불명확하지만 표현된 것은 일정한 크기와 모양, 또는 색채를 갖추고 있기에 감각을 통해서 인지된다. 그러나 작품이 이야기하고자 하는 것은 색채나 형태 그 자체가 아니라 그것을 넘어서 있는 어떤 정신적인 것일 경우가 많다. 이를 드러내기 위해 감각에 적합한 형식을 발견할 수 없기 때문에 작가는 단지 내용을 암시만 하는 정도로 감각적 매체를 소극적으로 사용할 때도 있다. 이는 어쩌면 감각적인 것의 무능력을 드러내는 것인지도 모른다. 그러나 감각적인 것의 무능력을 드러내기 위하여 감각적인 것을 활용해야 하는 역설이 성립한다. 그러한 감

각적인 것은 사실상 비감각적인 것을 드러내기 위하여 사용되고 있는 것이다. 그 경우 미술은 감각적인 것이 주는 아름다움을 넘어서서 다른 차원, 즉 정신이나 인식, 종교적인 체험을 불러일으키기 위해 사용된다.

이러한 예술체험에 있어서 감각적 기쁨은 약화되지만 다른 차원의 기쁨이 있다. 즉 작품이 암시하고자 하는 바를 내가 정신적으로 감지했을 때이다. 그 경우 작품에서 표현하고자 하는 실재의 내용과 나의 내적 실재와의 합일이 나타난다. 커뮤니케이션에 있어서 의견의 합일이 이루어졌을 때 기쁨을 느끼듯이 작가가 표현하고자 하는 바와 감상자가 지각한 바의 내용이 합일이 이루어졌을 때 기쁨이 생긴다. 그런데 그 합일은 비감각적 차원에서 이루어지는 합일이다. 합일이란 일종의 유사성을 지각하는 것이다. 초상화를 보고 초상화의 모델이 된 사람을 알아볼 수 있었던 것은 양자간의 유사성을 지각했기 때문이다. 이러한 경우는 모두 감각적으로 드러난 유사성이다. 우리는 색채나 형태, 비례, 특징 등을 가지고 양자간의 유사성이 어떻게 성립하는지 합리적으로 설명할 수가 있다. 그러나 한 두 가지 단조로운 색면으로 칠해진 거대한 추상회화는 그 어떤 것과도 유사하지 않다. 그러나 우리가 그 앞에서 모호하고도 경이로운 존재의 신비를 느낀다면 그것은 감각의 다른 차원에 호소하는 유사성을 느낀 것이다.

그러한 예는 전통적인 예술에서도 추상적인 요소가 지배적인 건축예술에서 찾아 볼 수 있다. 건축은 대개 그 어떠한 자연 대상도 모방하지 않고 부분들 간의 관계, 즉 비례의 아름다움을 보여준다. 그러한 관계, 또는 비례의 아름다움은 대개 수적인 것이나 양적인 것으로 환원되는 것처럼 보인다. 그렇지만 우리가 그것을 지각하는 것은 대우주의 화음에 우리가 내면적으로 공명할 때 가능하다. 즉 감각적인 것은 보이지 않는 비감각적인 내적 실재를 일깨운다. 궁극적으로는 이러한 아름다움은 감각적인 것을 넘어서서 정신에 직접 호소하는 아름다움이다.

이러한 차원의 아름다움을 일찍이 느끼고 이를 정신적인 아름다움으로 평가하면서 단순한 감각적인 아름다움과 구별한 이는 괴테이다. 괴테는 그의 건축론에서 중세 독일의 고딕건축의 아름다움을 정신적인 것과 연결하여 설명하였다. 고딕 건축을 통해서만 단순히 좁은 의미의 '아름다운 것(das Schöne)'만으로는 설명하지 못하는 독창적인 예술가의 개성적인 정신이 표현된다고 주장한다. 외적으

로 드러나는 아름다움은 부분과 전체가 조화를 이룬 ‘비례(Proportion)’이다.⁴⁰⁾ 그렇지만 그 근원은 감각적인 것을 넘어서는 정신적인 것이다. 괴테는 이러한 정신적인 것의 아름다움을 ‘특질적인 것(das Charakteristische)’이라고 불렀다. 특질적인 미는 감각적 형식으로는 완전히 표현할 수 없기 때문에 형식을 벗어나는 것이며, 표현 불가능한 것을 표현하는 것이기도 하다. 이러한 논지는 오늘날 중요하게 논의되는 미적 범주 중 ‘숭고(崇高, das Erhabene)’의 미와 긴밀히 연관된다.

숭고는 인간이 받아들일 수 있는 감각의 한계를 넘어서는 거대한 것의 체험을 통해 나타난다. 쾰른 대성당이 불러일으키는 숭고감을 괴테는 다음과 같이 표현하고 있다.

나는 쾰른 성당의 외부 모습이 내게 뭐라고 말할 수 없는 인상을 불러 일으켰던 것을 부정할 수 없다. [...] 우리는 인간이 만든 이 훌륭한 작품과 여전히 강력하고 가차 없는 시간이 서로 대립하는 것을 사이에서 갈등을 느끼고 보게 된다. 여기서 우리는 완성되지 않은 거대한 어떤 것과 마주 대하게 된다. 이것의 불완전함은 우리에게 인간의 불완전성을 상기시킨다. 그 순간은 그가 자신에게는 너무 큰 어떤 것을 받아들이는 순간이다.⁴¹⁾

40) 괴테는 고딕 건축 양식이 정신과 감각에 강력한 영향을 주는 위대한 그 무엇을 간직하고 있다고 생각한다. 그로부터 불가항력적인 효과가 나오는데 그 근원은 비례에 있다고 보았다. 그는 모든 예술적 아름다움과 즐거움은 비례로부터 나온다고 설명하고 있다. 척도와 비례로부터 끌어낸 미는 값진 재료나 장식을 필요로 하지 않는다. 고딕 건축의 비례가 보여주는 아름다움은 부분에 대한 전체의 비례와 관계, 또 부분들 사이에서 부분들의 비례와 관계를 통하여 이끌어진다. 괴테는 젊은 시절 슈트라스부르크 대성당을 보고 느낀 감동이 바로 척도와 탐구에 의해 수립된 비례의 아름다움임을 강조한다. 특히 그는 슈트라스부르크 대성당의 서쪽 파사드를 건축한 에르빈 슈타인바하가 이러한 비례의 미를 통해 독일적 정신을 특질적으로 표현했었다고 본다. “그의 작품이 여기 눈앞에 있으니, 어서 가서 비례(Verhältnisse)의 진리와 아름다움을 느끼는 가장 심오한 감정을 느끼도록 해보십시오. 중세 성직자들의 음울한 아성에서 강인하고 거친 독일적 정신이 내뿜는 저 비례를 말입니다”(Johann Wolfgang von Goethe, “Von deutscher Baukunst”[1772], in: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. München 1994, S. 14).

41) Ibid., S. 180(“Von deutscher Baukunst”, 1823).

고딕건축에서 느껴지는 비례의 미에서 숭고감이 나타난다면 그것은 작품의 크기 앞에서 느끼는 위력 때문만이 아니라 표현할 수 없는 정신의 위대함을 그 건축물에서 느낄 수 있기 때문이다. 숭고란 감각적인 것으로는 모두 다 표현할 수 없는 정신의 위대함이다. 우리의 정신 속에는 우리의 감관을 벗어나는 더 위대하고 큰 것을 느낄 수 있는 내적인 실재가 있다. 그런데 그 실재를 적합한 형식으로 보여줄 수 없을 때는 결국 적절한 방식으로 암시할 수밖에 없다. 만일 그러한 암시가 우리 내부의 위대함을 일깨운다면 우리는 우주의 크기에 공명하고 반응할 수 있을 것이다. 작고 유한한 존재가 자기 자신을 넘어서는 더 크고 위대한 것을 느낄 수 있다는 것 자체는 경이로움을 가져다준다. 이로부터 숭고감이 나온다.

숭고감은 인간이 거대한 자연을 대면한 외경감을 표현하기 위한 미학적 범주로 18세기에 많이 논의되었다. 일찍이 '숭고'에 대한 중요한 분석은 롱기누스로부터 시작되지만 이 범주를 본격적으로 다룬 철학자는 버크⁴²⁾와 칸트이다. 자연의 규모와 그 힘이 인간이 측량할 수 없는 한계를 넘어서서 확장될 때 인간은 자연을 대면하여 고통과 쾌의 상호 모순된 정서를 갖게 된다. 이러한 정서를 칸트는 '숭고'라고 이름 붙였다. 칸트에게 있어서 숭고의 본질은 자연 속에서 유한적인 감성의 능력을 초월한 것이 우리정신 속의 무한한 것의 이념을 환기시켜 이성의 위대함을 자각하도록 하는 데에 있다.⁴³⁾ 미의 감정이 직접적으로 생명을 촉진하는 감정인데 반하여 숭고의 감정은 생의 활력이 순간적으로 저지된 후 한층 강하

42) 1757년에 출간된 「숭고와 미의 관념에 대한 철학적 고찰」에서 버크(Edmund Burke)는 숭고를 본격적으로 논의하고 있다. 미는 긍정적인 쾌를 가져다준다. 그러나 또 다른 종류의 쾌가 존재한다. 이것은 만족보다 더 강력한 어떤 것, 즉 고통과 죽음에 대한 접근과 결부되어 있는 쾌이다. 리오타르는 버크의 숭고론이 현대예술에 미친 영향을 다음과 같이 이야기하고 있다. “숭고의 미학에 자극을 받아 예술은 아름답기 만한 모델을 모방하는 것은 접어두고 강렬한 효과를 추구하고 놀랍고 비일상적이며 충격적인 결합을 시도할 수 있고 해야만 한다. 그리고 일어나고 있다는 것, 아무것도 일어나지 않는 것이 아니고 어떤 것이 일어나고 있다는 것은 훌륭한 충격이다”(리오타르, 「숭고와 아방가르드」, 『지식인의 증언』, 이현복 편역, 문예출판사, 1994, 176-177쪽).

43) Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. Karl Vorländer, Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1924, §28, S. 104.

게 용솟음치는 데서 생겨나는 간접적인 감정이기 때문에 적극적 쾌감이라기보다는 오히려 감탄과 외경의 감정을 함축하고 있는 소극적 쾌감이다. 숭고감정은 어떤 대상들에 대해서 미적 판단력에 관계되는 불쾌감을 발생시키면서 동시에 대상이 함묵적으로 표상된다. ‘숭고’는 측량할 수 없는 자연의 크기와 위력 앞에서 느끼는 감탄과 외경의 감정으로써 우리 정신 속의 무한한 것의 이념을 환기시킨다.

숭고의 체험에서 불쾌는 곧 쾌를, 그것도 이중적인 쾌를 야기한다. 그것은 구상력 자신이 보일 수 없는 것을 여전히 보이도록 함으로써, 구상력은 자신의 대상을 이성의 대상과 조화시키려 하지만 바로 역으로 구상력의 무력함을 드러내 주는 것이라는 사실에서 나오는 쾌이다. 다른 한편으로 이러한 쾌는 이미지의 빈약함이 이념의 광대한 힘에 대한 하나의 소극적 표시라는 사실에서 유래하는 쾌이다. 이런 능력들 간의 분쟁은 정적인 미의 감정과는 달리 숭고의 파토스를 특징짓는 극도의 긴장을 유발시킨다. 이 간극에서 이념의 무한성 혹은 절대성은 감각적인 것이 아주 소극적으로 표현되어 있거나 또는 표현되지 않는 것을 통해 드러난다. 시각적 기쁨은 거의 무로 환원되어진다고 할지라도 무한한 것에 대해 사고할 수 있게 해준다. 현대미술은 바로 이러한 숭고의 미를 통해 보이지 않는 실재와 정신적인 것을 표현하고자 노력해왔다.

2. 숭고와 ‘현존(présence)’의 미학

숭고의 미학을 현대 추상회화를 통해 연구한 이론가는 리오타르(Jean-François Lyotard)이다. 그는 보이는 구체적인 대상을 통해 무한한 것을 체험하게 해주려고 했던 낭만주의 예술에 이미 추상예술과 미니멀 아트를 예고하는 정신이 숨어 있었다고 보며 이를 포스트모던적 숭고와 연결시키고자 한다. 그는 「숭고와 아방가르드」라는 글에서 20세기 초엽의 아방가르드 예술가들은 회화란 무엇인가라는 근본적인 물음을 제기하며 현대미술을 받아들이는 감수성을 새롭게 변화시켰다고 보고 있다. 이들은 어떤 형식을 통해서이든 예술의 새로운 규칙들을 고안함으로써 발생하는 기쁨과 환희를 나타내 주었다고 하며 이들이 혁신적 숭고를 보여주었다고 한다. 리오타르에 의하면 이러한 혁신적 숭고를 추구했던 화가들로

는 세잔과 큐비즘, 추상의 선구자로서 몬드리안, 러시아 구성주의, 오르피즘 등이 다.⁴⁴⁾ 이들은 기술과학 세계에서 조형의 실험성을 무한히 추구하는 혁신성을 보여준다. 특히 그는 세잔의 회화에 주목하여 세잔이 원근법의 지배를 받던 그 이전까지의 회화적 공간을 변형시키면서 기존의 회화적 재현공간을 해체한다고 보았다.⁴⁵⁾

리오타르는 그러한 아방가르드 예술들에 공통적으로 나타나는 미적 정서로서 숭고를 중요시한다. 그 핵심은 볼 수 있는 것을 통하여 볼 수 없는 것을 암시하는 것이다.

숭고회화(peinture sublime)의 미학은 다음과 같은 관찰만으로도 충분히 설명될 것이다 : 회화로서 그것은 어떤 것을—그렇지만 단지 소극적으로—‘표현’한다. 그러므로 그것은 형상화(figuration)나 재현화(représentation)를 피할 것이고, 그것은 말레비치(Malevich)가 그린 정사각형처럼 ‘흰’ 것이며, 그것은 볼 수 없도록 함으로써만 볼 수 있게 하고, 그것은 고통을 야기함으로써만 기쁨을 준다. 이런 것들로부터 우리는 회화적 아방가르드들의 공리를 알 수 있는 바, 그들은 가시적인 표현(présentations visibles)들을 통해서 표현될 수 없는 것(l'imprésentable)을 암시하는 데에 몰두한다.⁴⁶⁾

아방가르드 예술에서 중요한 것은 대상을 재현하는 것이 아니라 지각을 통해 완전히 드러나지 않는 것으로, 무엇인가 보이지 않는 것을 그 순간과 그 장소

44) Vgl. Jean-François Lyotard, *Le Postmodern expliqué aux enfants*, Galilée, 1988, p. 29f.

45) 재현의 해체를 기반으로 하여 회화의 성립조건을 근본적으로 재정의 하고자 했던 혁신주의자들과 또 이들의 예술을 이론적으로 뒷받침했던 그린버그의 이론이 20세기 중엽 이후 미니멀리즘으로 흡수되었다 리오타르는 재현이 해체되는 현대예술의 과정을 다음과 같이 기술하고 있다. “화포에게 화포틀이 있어야 하는가? 아니다. 그렇다면 색은? 이 질문에 대해서는 흰 바탕위에 검은 사각형을 그린 말레비치가 1915년에 이미 대답한 바 있다. 대상은 필수적인 것인가? 신체예술과 해프닝은 그렇지 않다는 것을 보여주고 있다. 뒤샹의 샘이 암시하듯이 최소한 전시할 공간은? 뷔랑의 작품은 이것조차도 의심될 수 있다는 것을 보여주고 있다. 아방가르드의 작업은 지각할 수 있는 지금을 거대한 재현적 회화의 붕괴 속에, 표현될 수 없는 지금을 앞으로 표현되어야 하는 것으로 설정시킨다”(리오타르, 「숭고와 아방가르드」, 앞의 책, 181-182쪽).

46) Jean-François Lyotard, *Le Postmodern expliqué aux enfants*, op cit, p. 25f.

에서 드러내는 것이다. 리오타르는 이를 ‘현존(現存, présence)’이라고 한다. 현존에서 나타나는 보이지 않는 실재에 대한 암시는 그것을 우리가 명확하게 파악할 수 없기 때문에 모호한 감정을 불러일으킨다. 이러한 감정은 지금 이 순간 어떠한 실재가 숨어있는 듯한 느낌, 무언가 일어나고 있다는 것을 느낄 수는 있으나 이를 표현하거나 재현할 수는 없다는 데서 불러 일으켜진다.⁴⁷⁾ 또한 우리의 감각이 그것을 파악하기에는 무력하다는 데서 숭고한 느낌을 불러일으킨다. 보이지 않는 것을 소극적으로 암시하거나 표현하는 이러한 형상화방식은 오늘날 미술에서 재현이 아닌 사건성을 중요시하게 된다.

리오타르는 그의 숭고의 미학을 50년대 초반의 미니멀회화에 적용하면서 포스트모더니즘적 정서와 연결시키고 있다.

포스트모던이란 근대 속에서 표현 그 자체 속에서 현시할 수 없는 것을 드러내주는 것이다. 그것은 적합한 형식으로부터 생기는 위안을 거부하고, 불가능한 것에 대한 향수를 공동적으로 느끼게 해주는 취미와 합의를 거부한다. 그것은 새로운 표현들을 찾는다. 그렇지만 이런 것들을 즐기 위해서가 아니라, 현시할 수 없는 것이 존재한다는 것을 더욱 예민하게 느끼기 위해서이다.⁴⁸⁾

그는 색면추상작업을 많이 했던 화가 바넷 뉴먼(Barnett Newman)의 글에서 숭고라는 이름이 등장하게 된 연유를 주목한다. 뉴먼은 글과 그림, 조각을 통해 숭고한 것에 관한 자신의 생각을 표현하였다. 즉 그는 1948년 12월에 「숭고한 것은 지금이다」라는 에세이를 발표하였고 1950-51년에 그는 ‘숭고한 영웅’(<그림 5>)이라는 제목을 붙인 그림을 완성하였다. 그 그림에서는 거대한 캔버스 전체가 붉은 색으로 칠해져 있는데 명도가 더 밝은 몇 개의 띠가 단조로운 색면에 변화를 주고 있을 뿐이다. 또 그는 긴 직육면체가 우뚝 서 있는 3차원적 입체 작품을 만들고 ‘여기 III’(<그림 6>)라는 제목을 붙였다. 이 긴 입방체는 아주 단순하게 보이나 마치 방위를 알리는 고대의 오벨리스크처럼 신비로운 분위기를 간직한다.

47) Vgl. Ibid., p. 24f.

48) Ibid., p. 31.

이 조각품은 신성한 존재를 암시하는 듯하지만 그 의미는 감각에 명확하게 들어 오지 않는다.

근대의 낭만주의자들도 감각적 표현을 통해 표현할 수 없는 것을 암시하고자 했다. 작가가 나타내고자 하는 것이 직접적으로 드러나는 것이 아니라 단지 암시되기만 한다는 점에서 뉴만의 작품은 낭만주의 화가들의 작품과 공통점을 가진다. 그러나 낭만주의자들은 표현할 수 없는 것을 향한 그들의 동경을 구체적인 형상으로 드러냈다는 점에서 뉴만의 추상작업과는 구별된다. 또한 뉴만에게서는 작품의 내용이 바로 '지금, 여기'에 존재하면서 사건처럼 일어나고 있다는 점도 차이를 이룬다. 뉴만은 이를 표현될 수 없는 것의 '현존'으로 이야기하면서 이러한 정서를 '숭고'와 연결시킨다.

숭고한 것은 다른 어떤 곳, 저기 혹은 거기, 이전 혹은 이후 혹은 다른 때에 존재하는 것이 아니라, 여기 지금 [...] 것이 일어나고 있다는 것 그리고 이것은 그림이다 라는 것에 존재한다. 이 그림이 여기 지금 존재한다는 것, 아무것도 존재하지 않는 것은 아니라는 것, 바로 이것이 숭고한 것이다.⁴⁹⁾

리오타르는 포스트모던의 구상 속에 숭고의 미학을 다시 받아들임으로써 재현할 수 없는 것의 존재를 암시하고자 한다. 이러한 구상 속에는 모든 것이 복잡하게 뒤얽힌 오늘날의 상황에서 쉽게 드러나지 않는 리얼리티에 대한 추구가 내재되어 있다. 현대 과학과 기술의 발전은 우리가 개인적으로는 그러한 발전에 단지 저항할 수 없을 뿐만 아니라 무력감을 느낄 정도로 실재성의 토대를 뒤엎어버렸다. 리오타르의 숭고의 미학에서 현존의 문제는 현시 불가능한 것의 현시, 즉 나타내기 어려운 것을 나타내고자 하는 투쟁을 배경에 깔고 있다. 숭고에 대한 이러한 그의 구상은 표현 불가능한 것이 현존한다는 것을 알리는 것을 목표로 하며, 어떤 신비적인 것, 더 나아가서 신성한 것을 자체 내에 간직하고 있다. 현존의 부재보다는 현존을 표현하기 위해 예술이 무능력하다는 것을 보여주는 것이 리오타르의 숭고론의 핵심이다.

49) 리오타르, 「숭고와 아방가르드」, 앞의 책, 163쪽.

숭고의 미학에 있어서 감성은 초감성적인 것에 종속되고, 질료는 잠재적 형식으로 머물러 있다. 현존을 향한 욕구로서의 불확정적인 것, 형태를 갖추지 않은 질료로서의 현존이 바로 숭고한 것이다. 이러한 미학은 정의하거나 표현하기 어렵고 볼 수 없는 존재를 주장하는 하나의 부정적 미학이라는 주장도 제기된다.⁵⁰⁾ 그 속에는 절대적인 것에 대한 기대와 신비주의가 함께 내포되어 있다. 이러한 숭고론은 우리가 절대자를 명확히 알지는 못하지만 절대자가 존재한다는 것을 제시하고자 하는 의도를 내포하고 있다. 이러한 이론을 배경으로 하고 있는 작품은 무한한 것을 느끼게 해주고 사건에 대한 기대를 알려준다.

리오타르의 사고에는 현존(Präsenz)을 느끼고자 하는 열망과 이로 인한 육체의 무화, 또는 감각의 희생에 따른 무력감에 대한 불안이 뒤섞인 묘한 멜랑콜리가 존재한다.⁵¹⁾

현시 불가능한 것에 있어서 왜 그것을 현시하기 어려운가를 말로 적합하게 옮길 수도 없기 때문에 그러한 사유자체는 고통이라고도 할 수 있겠다. 리오타르는 존재론적 부재의 멜랑콜리를 현존의 기대로 극복하고자 한다. 이러한 현존의 사유는 일차적으로는 감각적인 것으로부터 촉발되지만 체험을 통하여 감각적인 것의 다른 차원으로 넘어가 버린다. 그러한 체험은 일종의 신비적인 종교적인 체험과 유사한 것이다.⁵²⁾

리오타르는 이러한 숭고의 미학을 통하여 현대 예술의 의미가 다시 종교적인 것으로 회귀하는 길을 열어 놓았다. 그의 의도는 기술문명이 지배하는 사회와

50) Vgl. M. Isabel & P. Agudado, *Ästhetik des Erhabenen*, Wien: Passagen 1994, S. 113-115.

51) Ibid., S. 113.

52) 리오타르가 이야기하는 ‘현존’은 ‘잃어버린 파라다이스’의 의미를 함축하고 있다는 견해도 있다. 또한 이러한 견해는 리오타르의 미학이 강한 종교적 성격을 띠고 있다고 고찰하고 있다. “리오타르가 예술활동, 특히 회화와 음악을 철학적이라고 지칭할 때, 우리는 여기서 다시금 종교에 봉사하고 있는 예술과 대면하고 있게 된다. 그럼으로써 우리는 현존(Präsenz)의 목소리를 기대하는 금욕주의의 길로 나아가게 된다. 이러한 것은 대개는 모던한 것도, 포스트모던한 것도 아닌, 차라리 전(前)모던적인(prämodern) 것으로 여겨진다”(Ibid., S. 115).

그 문화적 소산들이 몰아내버린 모든 것에 대한 기억의 목소리를 되살리고자 하는 것이다. 이렇게 숭고한 것은 리오타르에게 있어서 표현 불가능한 것의 문제로부터 발전되었다. 그것은 규정되지 않았지만, 규정되어지길 원하는 투쟁을 내포하고 있다. 이러한 현존은 신비적인 것과 성(聖)스러운 것을 자체 내에 숨기고 있다. 리오타르는 이 현존을 주관적인 것도 아니고, 규정할 수도 없고, 볼 수 없는 영혼의 형태 속에서 추구하고 있다. 여기서 중요한 것은 감각적 매체를 통해 표현된 것이 암시하는 신성한 현존일 것이다. 그렇기 때문에 그의 숭고론의 내용은 결국 질료를 초월하여 보이지 않는 정신적인 것을 지향하는 관조적인 미학의 성격을 띤다.

이렇게 표현할 수 없는 것을 표현하고자 하는 노력이 미술행위에서 어떻게 드러났는지를 살펴보았다. 이러한 유형의 작품에서는 직접 보이는 것보다는 표현을 통해 암시된 내적 실재가 더 중요하다. 우리 눈에 보이지 않지만 내적 실재를 이루고 있는 가장 중요한 것이 바로 정신이다. 20세기 미술가들은 그들이 하고 있는 행위가 '정신적인 것'과 유사하다고 생각했다. 정신적인 것을 추구한다는 의미에서 그들의 작업은 일종의 인식행위나 도(道)를 닦는 행위와 크게 구별되지 않는다. 단지 미술가들은 감각적인 것을 매체로 삼는 점이 다르지만 그들의 목적은 감각 그 자체를 드러내고 향유하는 것이 아니다. 많은 경우 그들은 감각을 외적인 것으로부터 눈을 돌려 내적 실재와 정신적인 것에 다가가기 위해 절제하여, 어떤 경우에는 최소한으로 사용하고 있는 것이다. 우리는 오늘날 감각을 향유하는데서 안주할 수 없다는, 만일 그렇다면 그것은 현실의 상황을 기만한다는 윤리적·금욕적 감정은 아름다움을 의도적으로 기피하려는 많은 예술가들의 정신에 내재되어 있다. 보링거는 추상충동은 외부환경이 척박한 상황에서 인간이 불안감을 극복하려는 예술의지로 유래한다고 했다. 그의 말처럼 현대의 미술가들은 외적인 것으로부터 눈을 돌려 자신들이 만들어낸 공간 속에 안주하려 하고 있다.

V. 맺음말

이상 살펴본 바와 같이 현대 미술에서 대상을 감각적으로 유사하게 표현하

며 실재를 드러내고자 했던 방식은 해체되었지만 나름대로 실재에 접근하기 위한 다양한 길이 개척되었다. 표현된 것에서는 외적인 실재와의 긴밀한 연결이 약화되면서 가시적인 유사성이 아니라 음악과 같이 정서적으로 느껴지거나 언어와 같이 개념적, 정신적으로 파악되는 비감각적 유사성이 부각되었다. 본 논문에서는 이를 크게 세부분으로 나누어 고찰하였다.

첫째는 추상미술의 분야이다. 추상이론과 실천의 선구자 칸딘스키는 미술에 있어서 외적인 유사성이 아니라 음악과 같이 정서적으로 느껴지거나 내적 유사성을 추구하였다. 즉 추상적인 조형 요소로만 이루어진 선, 색채, 형태 등이 이루는 조화는 우리의 감각에 울림을 가져와 내적인 실재를 일깨운다. 우리가 그러한 형태와 색채의 물리적인 울림에 조응하는 것은 표현된 것과 우리의 내적 정서가 닮아있기 때문이다. 보이는 차원, 즉 시각적으로 들어온 요소들은 보이지 않는 차원에 있는 실재를 환기시킨다. 그 실재는 궁극적으로 정신적인 것 속에 있다. 그렇기 때문에 칸딘스키는 ‘미술에 있어서 ‘정신적인 것’을 거듭해서 강조하고 중요시 하였던 것이다.

둘째는 현대미술에서 부각된 정신적인 것의 중요성과 이를 표현하는 방법으로서 언어와 알레고리의 기능이다. 비감각적 유사성을 통해 사물의 정수를 드러내는 기능은 언어가 대표하고 있다. 벤야민은 인간이 모방할 수 있었던 비감각적 유사성의 모든 능력이 언어에 들어와 있다고 주장하였다. 감각적인 것을 점점 정화시키며 사물의 본질을 순수하게 드러내고자 했던 현대미술의 행로는 시각예술과 언어예술사이의 공통분모를 발견하였다. 미술가들은 종종 사물의 정수(精髓)를 담은 ‘언어’를 사용해 사물의 실재를 비감각적으로 나타내고자 하였다. 언어는 개념으로 고착되는데 개념은 대상을 지시하고 규정한다. 현대미술은 추상적인 개념을 감각적인 것으로 나타내기 위하여 알레고리적인 방법을 사용하였다. 감각적인 것은 단지 그 개념을 이끌어내기 위한 매개의 역할을 할 뿐이며 예술의 의미는 궁극적으로 개념으로 환원된다.

셋째, 감각적인 것으로 정신적인 것을 모두 표현할 수 없다는 생각에서, 일부 현대 미술가들은 보이는 것을 극히 절제하여 최소한으로 표현함으로써 보이지 않는 실재를 암시하고자 하였다. 그러한 실재는 개념화시킬 수도 없는 것으로서,

실재가 존재하기를 바라는 염원을 투사하여 일종의 실재를 탄생시키는 방법이다. 즉 존재하지 않는 실재를 역설적으로 작품이라는 행위를 통하여 존재하게 하는 방법을 취한다. 그것은 존재를 '재현(再現)'하는 것이 아니라 '현존(現存)'하게 만드는 것이다. 표현 불가능한 것을 표현하고자 하는 노력과 어려움, 또 인식의 무력함, 그럼에도 불구하고 그러한 행위가 불러일으키는 정신의 위대함은 채와 불쾌가 섞인 '숭고'의 감정을 가져다준다.

이상과 같이 오늘날 미술가들은 더 심오한 정신적인 것을 찾기 위해 외적인 것으로부터 눈을 돌려 내적인 실재를 지향했다. 이를 위해 그들은 감각적인 대상을 그 어느 자연대상과도 유사하지 않은 단순한 색채와 형태의 화음으로 나타내거나 가장 기본적인 조형요소나 기하학적인 형태로 환원시켰다. 또는 개념 언어를 사용하여 단순히 대상을 지시하거나 작가의 정신적 의도만을 작품으로 제시하기도 했다. 이러한 방법 모두 감각적인 것은 정신적인 것에 호소하기 위한 하나의 단초에 지나지 않는다고 할 수 있다. 예술은 정신적인 것으로 가기위한 통로이므로 감각적인 것을 필수로 사용하지만 많은 경우 감각적인 것이 주는 가능성과 기쁨은 전 시대에 비해 많이 약화되었으며 심지어는 부정적으로 사용되기도 하였다. 미술에서 외적인 것과의 시각적 연결이 긴밀하지 않다는 점에서 재현이 해체되었다고 하지만 사실상 내적인 것과 정신적인 것의 연결은 더 긴밀해졌다. 정신이 지배하는 시대에 시각적 기쁨은 거의 '무(無)'로 환원되기까지 한다.

핵심어

내적인 실재, 몽타주, 미메시스, 비감각적 유사성, 숭고, 알레고리, 언어, 정신적인 것, 추상미술, 현존

참고문헌

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie, Werke* Bd. 7, Frankfurt am Main 1970.
- Bann, Stephen, *Abstract art—a language? in Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910–20*, The Tate Galley, London, 1980.
- Benjamin, W., “Lehre vom Ähnlichen”, “Über das mimetische Vermögen”, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. II-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 204–213.
- _____, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.
- Burnier Andreas, *Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1988.
- Calin, Vera, *Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Humor bis Beckett*, Wien 1975.
- Cheetham, Mark A., *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Choi, Seong Man, *Mimesis und historische Erfahrung. Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Benjamins*, Bern u. a. 1997.
- Fittler, Doris M., *Kosmos der Ähnlichen: Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1978.
- Funk, G.(hrsg.), *Ästhetik des Ähnlichen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001.
- Gabriell, Paolo, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, Bern: Peter Lang 2004.

- Goethe, Johann Wolfgang von, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe Bd. 12, München 1994.
- Haftmann, W., *Paul Klee: Wege der bildnerischen Denkens*, München 1950.
- Hoep, Reinhard, *Bildsinn und religiöse Erfahrung: Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandloser Malerei*, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1984.
- Isaak, Anna, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, Ann Arbor. Mich.: UMI Reserch Press, 1986.
- Isabel, M. & Agudado, P., *Ästhetik des Erhabenen*, Wien: Passagen 1994.
- Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli Verlag 1970.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. Karl Vorländer, Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1924.
- Kosuth, Joseph, *(Ludwig) Wittgenstein: Le jeu de l'indicible. The Play of the unsayable*, Wien 1990.
- Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- Lipsey, Roger, *An art of our own. The Spiritual in 20th Century Art*, Boston: Schamhala, 1988.
- Lukács, Georg, *Die Eigenart des Ästhetischen. Georg Lukács Werke* Bd. 11. / Bd. 12., Darmstadt und Neuwied 1963.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979.
- _____, *Leçon sur l'analytique du sublime*, Éditions Galilée, 1991.
- Reijen, Willem, *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992

Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper 1976.

이주영, 「추상미술과 미메시스」, 『미학·예술학연구』 제8집(1998), pp. 101-108.

장 프랑수아 리오타르, 『지식인의 종언』, 이현복 편역, 문예출판사, 1994.

차봉희, 『현대사회와 예술』, 문학과 지성사, 1980.

최문규, 「“바로크”와 알레고리-발터 벤야민의 언어이론」, 『뷔히너와 현대문학』, 16집(2001), pp. 124-150.

<도판>



<그림 1> 칸딘스키, <최초의 추상수채화>, 1910



<그림 2> 피카소, <브랜디 병과 컵과 신문>, 1913



<그림 3> 하우스만, <일상적인 삶 속에서의 다다>, 1920



<그림 4> 볼스, <무제(나무들)>, 1946



<그림 5> 뉴만, <승고한 영웅>, 1950-51



<그림 6> 뉴만, <여기 III>, 1965-66.

Abstract

The unsensible resemblance in modern arts and the problem of the inner reality

Joo-Young Lee*

In modern arts, the way which we try to express the objects similary in our sense, has been deconstructed. But the many ways have been developed to approach to the reality. In this way, modern artists have turned from the external to the internal reality. For this purpose, they reduced the sensitive objects to the harmony of simple colors and forms that isn't similar with any objects in nature. Besides they denoted simply the object or presented mere the intention of the artist as work of art. This leads modern artists to try to see the invisible inner reality in different way of the traditional representation.

Kandinsky is a precursor of the theory of the abstract painting and it's practice. His main concern was not to pursue the outer resemblance, but the emotionally realized inner resemblance like music. The harmony is constituted only of the abstract elements such as lines, colors, forms, being vibrated in our sensation and arousing the inner reality. The reason why we correspond to the physical vibration of such forms and colors is that there is certain resemblance between the expression and the our inner

* MOEHRD-KRF Research Fellow.

This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by Korea Government(MOEHRD, Basic Research Promotion Fund)(KRF-2005-075-A00045).

affection. The dimension which can be seen, awaken the reality in the dimension which cannot be seen. Such reality exists ultimately in something like spirits.

In the modern art, the reflection on the artistic actions and the conceptual rules of those, that exists in the linguistic dimension, becomes more important. Language is a simple sign. But it brings the object magically in our spirit, just at the moment when the language is spoken or read. Such language resembles the object in a sense that it represents the essence of the object, but the language doesn't resemble the object in the way which we perceive the object in our sensation. In this sense we can say that the language is characteristic of the unsensible resemblance. Such unsensible resemblance appears as the important element that forms the subject matter and the content in the experiment of the modern art, in which the spiritual dimension becomes more important.

Another important methods of figuring that delivers the unsensible resemblance are the allegory and the montage. We use these techniques to show meanings in another way that the artist wants to represent without using abstraction or language. In allegory, an abstract concept which can not be described in visible forms appears in concrete form of the object. The modern art often uses the method of allegory to indicate the abstract concept as the visible form. In that case, the sensible form can play mere a role of mediation for delivering the concept. And so the meaning of art is reduced ultimately to the concept.

Some of modern artists, who think that we cannot express all the spiritual with the sensible, want to suggest the invisible reality by the way of representing the visible thing at a minimum. We cannot conceptualize such reality, but we can create a sort of reality, projecting our desire for the reality we hope to exist. It's method is not to represent

objects, but to present objects. The effort and the difficulty of artists, who want to express the unexpressible, the incompetence of perception and the spiritual greatness caused by these, create the sublime emotion with pleasure and unpleasure.

Key Words

abstract art, allegory, inner reality, language, mimesis, montage, presence, resemblance, spiritual, sublime, unsensible