

# ‘배제의 미학’으로서의 모더니즘과 전통의 회복\*

—그린버그를 중심으로—

박영선 (중앙대 교양학부)

주제분  
류

미학, 문화철학

주요  
어

현대예술, 작품의 빈곤, 철학의 과잉, 칸트, 자기 비판, 매체, 전통, 포스트모더니즘

요약  
문

현대예술은 난해하다. 그 이유는 현대예술이 혁신의 과정을 거치면서 전통의 맥락을 거부하는 가운데 조형성을 상실하였기 때문이다. 조형성의 상실은 헤겔이 진단한 것처럼 예술의 존재론적 기반을 거부하는 것과 다름없다. 주지하듯이 헤겔은 예술의 존재 방식을 ‘이념의 감각적 현현’으로 정의하였다. 즉 예술은 자신을 어떤 방식으로 드러내든지 간에 직관에 의존한다. 하지만 현대예술, 특히 현대미술은 개념미술에서 극명하게 드러나듯이 직관을 거부하고 언어를 지향하는 경향이 강하다. 다시 말해 ‘작품의 빈곤’을 ‘철학의 과잉’으로 치장한다. 특히 미국을 중심으로 40년대 이후 미술계의 지배적인 담론이었던 모더니즘이 미술의 주류로 간주되면서 선언문, 비평, 예술이론을 쏟아내었고, 예술가들은 이론 추종적인 작품을 양산하는 데 주저함이 없었던 것처럼 보인다. 현대미술의 세계 상실이라 불릴 수 있는 이러한 ‘철학의 과잉’ 현상은 결국 예술이 그림 밖의 세계에 대한 지시기능을 완전히 소멸시켜 순수한 형식으로 남고자 하는 목적에 따라 ‘언급’의 차원으로 해소되었음을 의미한다. 말하자면 모더니즘에서 선언문 혹은 예술이론이 ‘작품이 무엇에 관한 것인가’를 해석하는 것에서 ‘작품이란 무엇인가’를 기술하는 것으로 전환됨으로써 작품이 의미론적 접근을 차단하였음을 의미한다.

특히 그린버그는 모더니즘의 ‘자기 비판’적 성향을 철학적으로 근거짓기 위해서 칸트에 의지한다. 그린버그에 의하면 칸트가 순수이성 개념에 따라 ‘비판의 방법을 비판한’ 최초의 철학자였듯이, 모더니즘 회화는 모던한 것이 되기 위해 자기 자신에게만 배타적으로 적용되는 매체를 선택해야 한다. 그의 비평적 선언에 따라 ‘순수성’을 추구했던 예술이 이른바 추상예술이다. 그러나 모노크롬을 지향한 현대미술은 세계와 의미론적 관계를 상실하였기 때문에 포스트모더니즘은 다원성의 가치 아래 배제되었던 전통의 회복을 추구한다. 물론 이때 전통의 수용은 단순한 보존이 아니라 옛 것을 새롭게 파악하고, 옛 것으로부터 배운다는 전용을 의미한다.

## 1. 들어가는 말

예술이 시대를 앞서 간다는 생각은 20세기 전후부터 예술가들 사이에서 뿐만 아니라 사회에서 일반적으로 널리 유포된 통념이었다. 시대를 앞서가는 예술에 부여된 일반적인 명칭이 ‘아방가르드’이며, 19세기 말부터 이 용어는 예술가들의 자율적 활동을 지칭하는 가장 혁신적인 개념이었다. 전통과 권위에 대한 강력한 반항과 거부감을 바탕으로 한 예술의 이념은 ‘과파하는 것이 곧 창조하는 것이다’라고 한 바쿠닌의 주장과 일맥상통한다. 과파에 의한 창조는 모두 반전통적이고 극단적인 운동을 포괄하는 하나의 개념 영역으로서 아방가르드의 활동을 요약한 말이라고 할 수 있다.

이런 점에서 20세기 모던의 특징도 예외는 아니다. 이 시대의 미적 모던은 전체적으로 전통과 현격하게 단절되었다. 근본적인 혁신과정을 통해 형성된 미적 모던은 예를 들어 건축에서 ‘장식’을 죄악으로 봄으로써 전통을 배척하는 순수주의 운동이나, 회화에서는 표현주의에서 추상회화로, 조성음악에서 무조음악으로의 이행에 의해 수행되었다.

\* 이 논문은 2004년 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF 2004-074- AS0027).

하지만 이러한 전통의 부정은 20세기 모더니즘에 중대한 문제를 안겨주었다. 전통적인 것들의 억압은 사라졌지만 그 대신 새로운 것이 강압적인 것으로 나타나게 된 것이다. 선행한 모든 것을 철저히 부정할수록 근본적인 혁신과정을 거쳐 형성되는 새로운 토대는 그만큼 더 배타적인 성격을 지닐 수밖에 없다. 전통과의 연결 고리가 모두 부정되고, 모더니즘 이외의 일체의 대안이 부정됨에 따라 모더니즘 자체가 점차 절대적이 되어갔다. 전통적인 것들의 강압은 사라졌지만 그 대신 새로운 강압이 시작된 것이다.

새로운 형태의 강압은 '선언문'의 형태로 등장하였다. 선언문은 특정한 종류의 운동과 특정한 종류의 양식만을 확정해서 이것만이 유일하게 예술이라고 선언하는 것이다. 특히 현대미술은 완전히 문예이론의 성격을 띠면서, 작품은 비평, 선언문, 예술이론 등을 제시하기 위해 존재하는 듯 보인다. 이론 의존적인 현대미술을 주창한 새로운 '이즘'은 사유적으로 소통가능한 예술체계를 주장함으로써 상식이 이해하지 못하는 세계를 보았다고 선언하였다. 미술가들이 보았다는 것을 위해 이론이 등장한 것이다.

전통의 맥락을 거부한 모더니즘의 과정은 결국 조형성의 상실로 이어졌고, 미학적 결합을 이론에 의해서 보완하였다. 작품에 부가되는 장황한 해설과 논평은 회화의 한계성을 스스로 고백하는 것이라고 볼 수 있다. 언어의 매개 없이는 작품이 이해되지 못한다는 것은 스스로 작품성의 '결여'를 자인한 셈이다. 그래서 오늘날에는 예술의 감상을 위해서 미술관이 아니라 이해하기 위해서 도서관을 찾아야 하는 비예술적인 상황이 전개되었다.

헤겔이 예술을 '이념의 감각적 현현'으로 정의하였듯이 예술이 피해갈 수 없는 존재론적 숙명은 그것이 감각적 방식으로 진리를 성취하려 한다는 점이다. 예술은 그 개념상 진리를 조형적이고 구체적인 모습으로 드러내는 것이므로 그것은 '감각적인 것과 순수한 사유의 중간에' 서 있다. 그러기에 헤겔은 감각적 직관이 더 이상 이념을 드러내지 못할 때 예술은 종언을 고할 수밖에 없다고 보았다. 현대예술은 어느 면에서 예술의 본질인 직관 형식을 거부함으로써 자신의 존립 기반을 스스로 파괴하는 극단의 방향을 취한 것처럼 보인다.<sup>1)</sup> 현대 예술은 직관적으로는 결코 제대로 파악되지 않는다. 예술의 이해를 위해 사유행위가 하나의 필수적인 요건이 되었기 때문에 지적 개입이 없이는 현대예술의 경험은 근본적으로 불가능하다. 예술은 오로지 직관으로만 진리와 관계한다는 헤겔의 근본 명제와 상관없이 현대 예술은 헤겔의 영역을 벗어나 진행되고 있는 것이다.

본 연구는 현대예술, 특히 모더니즘 회화가 조형성을 상실함으로써 예술의 존재론적 기반을 상실하였음을 보이는 데 있다. 뿐만 아니라 현대예술에서 '작품의 빈곤'과 '철학의 과잉'이라는 문제를 전통의 '회복'이라는 관점에서 살펴볼 것이다. 그 원인은 모더니즘이 예술의 본질과 순수성에 몰두한 결과 삶과의 맥락을 상실하였기 때문이다. 이러한 현상은 특히 제2차 세계대전 이후 미국에서 유행한 그린버그식의 형식주의 모더니즘에서 발견되는데, 전통과 역사를 지니지 않은 미국이라는 특수한 토양은 전통과 역사를 배격하는 배타적 양식을 전개하였다. 따라서 예술적 모더니즘이 어떻게 전통과 의식적으로 단절하려 하였는지를 드러내

---

1) 예술의 감각적인 면을 도외시함으로써 외적인 표현가능성이 무제한 개방되었다고 보는 입장은 헤겔의 '종언' 명제를 예술의 '죽음'으로 간주하지 않는다. 이 견해에 따르면 '종언'이라는 단어는 헤겔이 문자 그대로 어떠한 예술도 더 이상 존재할 수 없다거나 존재해서는 안된다는 식으로 말할 것이 아니라 새로운 예술에 대한 통고로 간주된다. 개념예술은 이것을 확증한다고 볼 수 있다. 여기서 필자가 문제삼는 것은 헤겔의 종언명제에 대한 다양한 해석이 아니라 현대예술이 감각적 직관을 배제함으로써 나타난 조형성의 상실이라는 문제이다. (예술의 '종언'에 대해 자세한 것은 권대중, 『헤겔의 '예술의 종언' 명제는 어떻게 읽혀져야 하는가?』, in: 『예술의 죽음과 부활』, 지식산업사, 2004 참조)

기 위해서 먼저 그린버그에 의해 주장된 모더니즘을 배제의 미학의 관점에서 살펴볼 것이다. 이어서 그린버그로 대표되는 모더니즘의 한계성을 다원주의의 입장에서 기술하며, 결론에서는 전통과 현대를 아우르는 개념으로서 포스트모더니즘을 살펴볼 것이다.

## 2. 배제의 미학으로서의 모더니즘

모던의 출발점을 어디로 보는가 하는 물음은 각각의 시대가 당대의 예술을 어떻게 보는가에 관련된다. ‘현대적’이라는 개념은 자신의 시대 혹은 당대의 예술이 이전 시대와 비교해서 ‘모던’하다는 인식을 전제로 한다. 처음 고딕 양식의 성당을 지은 건축가는 자신의 작업을 고대작품(*opus antiquum*)과 구별되는 현대작품(*opus modernum*)이라 불렀고, 로코코를 당시 사람들은 현대적 양식이라 불렀다.<sup>2)</sup> 그러나 특이하게도 르네상스인들은 자신들의 시대가 ‘모던’하다는 근거를 미와 예술의 영원한 뿌리로 간주된 고대 그리스에서 찾았다. 이로 인해서 오랫동안 예술에서의 모더니티는 고대와 연관성 속에서 성립되었고, 그 영향은 17세기 말 신고전주의 시대에 친구논쟁으로 이어진다. 이윽고 18세기 말 낭만주의자들이 상대적이며 역사에 내재하는 미의 입장에서 사고하면서 고대와 연관에서 벗어난 모던한 의식이 대두하였지만 초기 낭만주의자들이 과거의 속박으로부터 완전히 벗어난 것은 아니었다. 이때에 ‘근대적’이라는 말의 동의어로 여겨졌던 ‘낭만적’이라는 말은 기독교 문명의 미학과 관련을 맺고 있는 모든 측면을 지칭하였다. 그 통념에 따르면 기독교적 특질의 한 표현방식으로서의 낭만주의는 근대의 우월성이 시적인 모든 종교적 실천에서 비롯되는 것으로 여겨졌다.<sup>3)</sup> 말하자면 그 당시 낭만주의자들은 고대 그리스 대신 이상화된 중세를 또 다른 영원한 전형으로 교체했을 뿐이다.

‘모던’의 근거로서 현재의 발견은 반고전주의에서 성립한 19세기 낭만주의에 와서야 성립한다. 이 모더니티의 의식이야말로 역사적 과거에서 해방되어 자신들이 던고 선 역사적 현재에 대한 인식에서 출발한다는 점에서 이전의 ‘모던’ 개념과는 종별적으로 차이를 지닌다. 특히 스탕달은 자신을 낭만주의자로 정의하고, 낭만주의를 특별한 시기나 특정한 양식으로 이해하지 않고 “동시대의 삶과, 바로 그 의미로서의 모더니티에 대한 지각”으로 이해한 유럽 최초의 작가였다.<sup>4)</sup> 또 시대적인 전사(前史)로서의 과거로부터의 해방뿐만 아니라 “문화 가치권의 분화”에 의해서 영역을 명료화함으로써 과학, 도덕, 예술의 각 문화 가치권이 독립적으로 나타나는데, 예술에서의 모더니즘은 모더니티의 거대한 프로젝트의 한 분야로서 미적 모더니티의 규칙들에 의해서 지배되었다.<sup>5)</sup>

이러한 미적 모더니티는 삼중의 변증법적 부정을 그 특징으로 지닌다. 첫째, 과거 혹은 전

2) Hans Sedlmayr (남상식 옮김), 『현대예술의 혁명』, 한길사, 2004, 35쪽.

3) 중세의 전설문학과 서사시, 혹은 단테, 페트라르카, 셰익스피어, 타소, 밀턴과 같은 음유시인의 시는 모두 그런식으로 이해된 낭만주의의 영역 안에 포함되었다. Matei Călinescu (이영욱 외 옮김), 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1993, 37쪽 이하, 특히 49쪽 참조.

4) 그는 『이탈리아 회화사』(1817)에서 “고대적 이상미”와 “근대적 이상미” 사이에 대립관계를 세운 후, 예술가는 근대적이기 위해서 유행(즉, 보들레르식으로 시간의 덧없음)을 공공연히 칭찬함으로써 가능한 한 무시간적 미의 모델에 접근하려는 신고전주의를 조롱해야 한다고 보았다(Călinescu, 같은 책, 50쪽 이하 참조).

5) Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, 1985, 26쪽 이하.

통에 대한 부정, 둘째, 합리성, 효용성, 진보를 이상으로 하는 부르조아 문명의 모더니티에 대한 부정, 그리고 셋째, 또 하나의 전통이 되어가는 미적 모더니티 스스로에 대한 부정이 그것이다.<sup>6)</sup>

우선 미적 모더니티는 과거 혹은 전통을 부정하는데, 이 계기에 의해 서양예술에서 비로소 ‘현대’가 시작된다. 전통에 대한 부정은 영원한 미의 원천으로서 고대 그리스와 그러한 미를 구현한 이성중심의 합리주의적 미학의 부정으로 집약된다. 이는 현재성에 대한 감각을 강조하고 감정과 상상력을 중시하는 낭만주의 예술론으로 귀결되었다. 낭만주의는 예술의 규칙 그리고 도덕과의 연관성을 강조하는 고전주의에 대한 반대를 통해 ‘자율적 예술’ 개념의 단초를 마련했으며, 이처럼 고전주의와 대립하고 갈등했던 낭만주의 속에서 서양미술의 ‘모던’은 ‘근대’의 한계성을 탈피하고 ‘현대’로 나아갔다고 할 수 있다. 예컨대 고전주의와 서구중심에 대한 반발로서 이국성에 주목하였던 들라크르와나 혹은 고전주의의 이성 중심에 대한 반발로서 감정과 상상력에 주목하였던 고야, 블레이크 등이 이에 속한다. 또 단순한 ‘재현’으로부터 벗어나 형식적 미술을 이끌었던 19세기 중엽의 마네와 인상주의로부터 20세기 초의 마티스와 피카소로 이어지는 이른바 ‘추상미술’의 발전이 모더니즘에 속한다.

미적 모더니티는 19세기 중엽 특히 보들레르의 유희주의에서 급진적인 주장으로 발전한다. 그는 「모던적 삶의 화가」에서 콩스탄탱 기Constantin Guy에 관해 말하면서 “그가 추구하는 것, 그것을 나는 팬찮다면 ‘모데르니테’라는 말로 표현하고 싶다. 모데르니테는 유행에서 시적인 것 그리고 일시적인 것 속에서 영원한 것을 추출해 일이다”<sup>7)</sup>라고 정의하였다. 보들레르의 모더니티에는 ‘유행’과 ‘영원성’이라는 두 계기가 동식에 속한다. 이는 현재의 한계를 뛰어넘어 초월성을 갖도록 하며, 이를 근거로 일체의 과거와 완전히 단절된 새로운 전통을 개시하도록 하려는 목표를 지녔다.

둘째로 미적 모더니티는 부르조아 문명이 지배하는 사회를 부정의 출발점으로 삼는다. 19세기에 낭만주의 작가들은 고전주의를 추종하는 아카데미 예술과 이를 보호하는 부르조아에 대한 반격으로 발전하였다. ‘부르조아를 납작하게 만들자’*épater le bourgeois*라는 공격적인 표어가 표방하듯이 낭만주의 옹호자들은 예술의 무목적성(칸트)를 뛰어넘어 예술의 전적인 무상성*gratuitousness*을 주장함으로써 속물적인 모더니티에 맞선 미적 모더니티의 반란을 주도하였다.<sup>8)</sup>

모더니티의 특징은 전통의 부정을 통한 역사적 현재에 대한 인식에서 있다. 같은 맥락에서 단토는 모더니즘의 역사를 “빠기의 역사”<sup>9)</sup>로 정의한다. 즉 모더니즘 시기에 이르러 대상적인 미가 지닌 것을 재현해야 한다는 속박에서 벗어났다. 그런데 이는 예술에서 뿐만 아니라 철학의 모더니티에서도 역시 마찬가지이다. 일반적으로 철학적인 의미에서의 모더니티는 ‘나는 생각한다 고로 존재한다’는 데카르트의 명제에 드러나듯이 그가 취한 특유의 “내적 전환”<sup>10)</sup>에 내포되어 있다. 데카르트가 제기한 물음은 사물의 존재방식이 아니라 특정한 방식으로 구조지어진 인간이 사물을 어떻게 인식할 수밖에 없는가에 관한 것이다. 그의 모던 철학은 인간 사유의 구조에 근거해서 세계에 대한 하나의 철학적 지도를 그려내는 데 있었

6) Călinescu, 같은 책, xix쪽.

7) Charles Baudelaire, “Der Maler des modernen Lebens”, in: *Der Künstler und das moderne Lebens*, Reclam Leipzig, 1990, 300쪽.

8) Călinescu, 같은 책, 57쪽. 칼리니스크가 제시한 모더니즘 스스로에 대한 제3의 부정은 본 논문 제4장 “세계 상실의 극복으로서의 포스트모더니즘”의 도입부에서 언급될 것이다.

9) Arthur C. Danto(이성훈 외 옮김), 『예술의 종말 이후』, 미술문화, 2004, 12쪽.

10) Danto, 같은 책, 45쪽.

다. 데카르트 이후에 자아에로의 전환은 곧 철학의 활동을 정의하는 것과 다름없었다. 미술의 역사도 이와 유사하다. 미술에 있어 모더니즘 이전까지는 미술가들이 인물과 풍경과 역사적 사건을 눈에 드러나는 그대로, 즉 세계를 나타내는 대로 재현하고자 하였다. 하지만 모더니즘과 함께 미술의 ‘조건’들이 핵심적이게 되며, 그래서 어떤 의미에서 미술이 미술 자체의 주제가 된다. 이것이 곧 근대의 모더니즘 예술이 표방하는 예술의 자율성의 이념이며, 이는 다른 말로하면 곧 ‘매체’의 자율성 개념을 뜻하게 되었다. 즉 매체가 행할 수 있는 모든 운동은 예술이 될 수 있다. 자율성을 추구하는 매체의 자기 운동으로서의 예술은 결국 기존의 예술 장르와 예술 이념의 해체에 이른다. 예술가의 상상력은 매체 안에서 움직이면서 결국 ‘자기지시’Selbst-Referenz를 수행할 뿐이다. 작품의 자기 지시성은 인간의 구문규칙syntax을 뒤바꿔 놓음으로써 전적으로 인간적 현실을 벗어난 “허구”를 구성하려 했던 모던 예술의 특징인 바, 이는 오르테가 이 가세트가 지적하듯이 “인간주의”humanism에 반하는 충동에 뿌리를 두었다.<sup>11)</sup>

예술에서의 조형성을 거부함으로써 스스로의 존립기반을 파기하는 방향을 선택한 현대예술은 대신 예술이 태생적으로 거부했던 언어를 지향한다. 조형성의 상실이 예술의 언어화 과정으로 대체된 것이다. 특히 그린버그의 모더니즘은 예술의 자율성을 미학적 교리문으로 삼아서 미술을 예술의 다른 영역과 엄격하게 분리해 낸 다음, 다시 분리된 미술 내의 각 영역들 가운데 순수하고 환원 불가능한 본질로 나아가는 미술만을 자기비판의 과정으로 선언함으로써 현대미술 가운데 형식적 진보만을 필연적인 역사의 과정으로 판정하였다. 예컨대 추상표현주의는 그린버그에 의해 미술의 발전 논리에 따른 귀결로 보였으며, 유례없는 성공은 그가 제시해 온 모더니즘 미술의 형식적이고도 역사적인 발전 논리를 하나의 법칙으로 증명해주는 것처럼 여겨졌다. 물론 모더니즘의 추상화 경향은 이미 칸딘스키에 의해서 현실의 재현불가능성에 관한 현대적 인식의 결과였다.<sup>12)</sup> 자기 자신만이 유일하게 자신의 존재 근거가 된다는 근대적 ‘개인’의 개념은 미술에서 ‘재현적 일루전’의 제거라는 모더니즘의 이념에서 예술적 완성에 이르게 된다. 예술은 자기 밖의 어떠한 것과도 관계되지 않는 ‘자율적’인 것으로 존재하게 되었다.

모더니스트들이 미술에서 재현을 폐기하고자 했던 것은 타자를 위한 수단으로서의 미술을 자기 목적적인 ‘예술을 위한 예술’로 전환시키고자 하였기 때문이다. 재현representation은 이미 존재하는 것의 다시re 드러냄presentation을 의미한다. 이것은 곧 일차적인 원상原象을 가정하고, 예술이 스스로 부차적인 것임을 용인하는 것이다. 하지만 재현의 거부는 미니멀리즘에서 나타나듯이 예술가의 위치를 모방자가 아니라 완전한 창조주로 자리매김하는 것이다. 이러한 목적은 추상성 가운데 실현되기는 하였으나, 중국에는 작품과 사물의 구분이 없어짐으로써 예술의 자율성조차 스스로 소멸되는 결과에 이른다.

이는 자율성의 전락으로 채택된 재현의 제거, 곧 배제의 미학에 한계가 있음을 시사하는 것이다. 현대예술은 재현의 자리에 대신 이론과 선언문을 대체하였으나, 그것은 곧 예술과 사회를 분리시키는 것이었고, 완전한 분리에 의한 자율성은 고립을 자초하게 되었다. 삶과 관계를 맺는 주제로부터의 완전한 분리는 의미론적으로 ‘자기 지시성’으로 치장되지만, 이는 모더니즘의 원래 의도와는 달리 막다른 길을 자초하였음을 의미한다.

11) José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, 1968, 11 쪽. 가세트는 “비인간화”라는 개념에 의해 현대예술을 가치평가하려는 목적이 아니라 단지 전통예술과의 차별성을 드러내기 위해서 그 용어를 사용하였다.

12) Wassily Kandinsky (권영필 옮김), 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2000 참조.

### 3. 형식적·환원주의적 모더니즘 — 그린버그를 중심으로

‘배제의 미학’으로서의 모더니즘은 그린버그에 의해 「아방가르드와 키치」(1939) 그리고 「더 새로운 라오콘을 향하여」(1940)에서 보여준 그의 형식주의 미술론과 20년 뒤에 발표한 「모더니즘 회화」(1960)에서 주창되었다. 순수 추상미술만이 지속적인 가치가 있다고 주장한 그린버그의 형식주의 미술론은 그가 『Partisan Review』<sup>13)</sup>에 기고한 앞의 두 글에서 이미 확립되었고, 이후에 기본 강령에 대한 입장이 「모더니즘 회화」에서 반복된다.

그린버그의 글 중에서 미술의 질의 대한 신념과 관계된 최초의 글은 「아방가르드와 키치」이다. 그는 논문의 도입부에서 “구체적인 개인이 겪는 미적 경험과 그러한 경험이 일어날 때 그것을 둘러싸고 있는 사회적·역사적 맥락과의 관계를 지금까지보다 더욱 주의깊게 그리고 더욱 독창적으로 검토해야 하는 것 같다”<sup>14)</sup>고 말함으로써 기존의 관례적인 미학을 거부한다. 그가 여기에서 일차적으로 고심했던 문제는 회화의 평면성의 문제가 아니었다. 그가 염두에 두고 있던 관심사는 전통형식들을 사장시키려고 위협하는 물질적이고 사회적인 분위기이다. 이러한 위기는 전통예술에서 상품화될 수 있는 것을 끌어내어 조악하게 변형하는 대중 문화산업에 있다고 보았다. 그린버그에게 삶과 예술의 진정성에 이를 수 있는 유일한 길이란 상투적이고 복제된 것들에 대하여 부단히 경계의 고삐를 늦추지 않는 일이기 때문에 그는 자신이 취한 길을 아방가르드 곧 모더니즘이라고 간주하였다.<sup>15)</sup>

따라서 그는 아방가르드의 적을 정제되고 무의미한 부르조아적 “아카데미시즘”<sup>16)</sup>뿐만 아니라 키치, 대중문화로 보았다. 근대 산업사회에서 문화의 새로운 관객으로 등장한 대중은 가치있는 문화에 둔감하고, 문화를 하나의 오락으로 즐기는 데 만족한다고 보았다. 키치는 진정한 문화의 가치에는 무감각하면서도 특정 종류의 문화만이 제공할 수 있는 기분전환을 갈망하는 사람들을 위해 생겨난 “대용문화”ersatz culture일 뿐이다. 키치 문화의 더 큰 위험은 서구 자본주의 사회가 자신들의 이익을 위해 기만적 문화를 양산하고 있다는 점이었다. 키치는 퇴행적인 정치적 움직임과 밀접한 관계를 가져 독일이나 러시아 같은 독재국가에서는 대중을 통제하는 “관제 문화”가 되었다는 것이다.<sup>17)</sup>

이러한 상황에서 변화와 지속적인 진보를 위해서 아방가르드는 “부르조아 정치학뿐만 아니라

13) 사회주의를 옹호하였던 그린버그는 이 잡지에 기고하였던 트로츠키의 영향을 받은 것으로 추정된다. 트로츠키는 스탈린주의가 행한 예술에 대한 정치적 구속을 공격하였다. 동시에 그는 예술이 대중적 혁명에 기여하기 위하여 창작의 자유와 더불어 이데올로기에 봉사하여야 한다고 주장하였다(Leon Trotsky, “Art and Politics”, in: *Partisan Review*, vol. 5, no. 3, Oct-sept, 1938 참조). 하지만 정치적 아방가르드와 예술적 아방가르드를 통합하려는 그의 의도는 창작의 자유와 이데올로기적 봉사 사이의 상충적인 과제를 조화시킨다는 어려운 문제를 내포하고 있다. 그런 긴장 관계 속에서 그린버그는 결국 예술의 이데올로기적 봉사를 포기한 것처럼 보인다.

14) Clement Greenberg (조주연 옮김), 「아방가르드와 키치」, in: 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004, 13쪽.

15) Thomas Crow, 「시각예술에서의 모더니즘과 대중문화」, in: 『현대미술과 모더니즘론』, 이영철 엮음, 시각과 언어 1997, 353쪽.

16) 그린버그에게서 아카데미시즘은 논쟁을 유발하는 문제를 피해가고, 창조적인 활동은 묘기를 부리는 일에 국한되며, 큰 문제들을 과거의 거장의 선례에 의해 결정하는 태도를 의미한다(Greenberg, 「아방가르드와 키치」, 14쪽 참조).

17) Greenberg, 「아방가르드와 키치」, 21쪽 이하.

라 혁명 정치학까지도 회피하고”, “세상으로부터 완전히 물러나 [...] 예술을 어떤 절대적인 것의 표현으로 고양시키려 하였는데, ‘예술을 위한 예술’과 ‘순수시’가 나타나면서 주제나 내용은 흑사병처럼 회피되어야 하는 것”으로 간주되었다. 아방가르드가 ‘추상’ 혹은 ‘비대상’ 예술을 추구한 것은 바로 절대적인 것을 추구하는 과정에서였다. 예술의 내용은 그 자체가 아닌 다른 어떤 것으로 환원될 수 없을 만큼 완전히 형식으로 용해됨으로써 미술과 문학은 “그 자체의 규율과 과정”에 의해서 예술을 성취한다. 이는 ‘매체’의 탐구가 곧 미술임을 선언하는 것과 다르지 않다.<sup>18)</sup>

이는 전통적으로 예술에 내재한 관념인 ‘순수성’을 보존하기 위해서 예술의 주제, 내용 그리고 과거와 전통을 배격하는 환원적reductive 모더니즘의 선언인 것이다. 이제 미술가들은 미술에만 독자적인 매체 자체에서 내용을 발견하고 매체를 기법적으로 다루는 데에 관심을 두어야 한다고 보았다. 그린버그의 저항의 방법은 미술이 자기충족적인 기법적 요구들 외에는 그 어떤 요구도 받아들이지 말고, 미술의 내적 논리를 파괴하려는 문화산업의 논리를 거부한 것이다. ‘내면화’와 ‘자기 반영성’ 혹은 ‘매체에 대한 진실’이니 하는 모더니즘의 강령은 바로 이러한 저항에 뿌리를 두고 있다.<sup>19)</sup> 이러한 노력의 궁극적인 형태가 순수미술, 추상미술이다. 이렇듯 그린버그는 ‘정치적 아방가르드’를 ‘예술적 아방가르드’로 대체하면서 이것만이 문화의 질을 유지하고 문화를 진보시킬 수 있다고 주장한다.

하지만 그린버그의 글이 “아방가르드와 키치”라는 제목을 달고 있기는 하지만, 그의 형식주의는 아방가르드를 다른 식으로 정의내림으로써 여타의 아방가르드를 제도적으로 억압하였다. 그는 교양있는 사람들 사이에서 오랜 시간에 걸쳐 무엇이 좋은 예술이고 무엇이 나쁜 예술인지에 대한 “일반적 합의”<sup>20)</sup>가 존재하였다고 보았기 때문에, 전통 파괴적인 아방가르드에 대항하여 미술의 제도적 자율성을 수호하려 한 것이다. 하지만 유럽에 비하여 역사적으로 성숙하지 못한 단계에 있던 미국의 고급 미술제도들을 수호하려던 아방가르드의 이러한 “미국식 변형”<sup>21)</sup>은 미술 자체, 즉 매체만을 미술의 본질로 간주함으로써 결국 보존하려던 전통조차 추방시키는 결과가 되었다.

이어서 발표한 「더 새로운 라오콘을 향하여」(1940)는 추상미술에 대한 해명을 목적으로 한 일종의 형식주의 미술 선언서이다. 이 글에서 그는 「아방가르드와 키치」에서 간략히 다루었던 매체에 대한 문제를 집중적으로 다룬다. 그는 문학과 미술은 둘 다 순수한 조형적 가치를 추구하지만 미술은 이제까지 문학적 지배를 받아 왔다고 말하면서 현대미술에서는 내용이 형식과 매체로 대체된다고 주장한다.

그는 당시에 유행하던 비대상적 혹은 순수주의 작가들의 경향을 단순한 미술에 대한 헌신으로 가볍게 배제할 수 없다고 주장한다. 순수주의자들이 조형예술에서 문학과 주제를 배제하고자 할 때 시대의 사회적 상황이나 그 밖의 다른 상황을 반영하지 않는 “비역사적 태도”<sup>22)</sup> 때문에 그들이 비난받을 수는 없다는 것이다. 따라서 예술에서의 순수성에 관한 논의와 더불어 예술들 사이의 차이를 입증하려는 시도는 “매체”(326)의 문제에 몰두해 있는 예술가들의 관점에서 볼 때 과거 몇 세기 동안의 회화와 조각의 실수를 마감하는 일종의 운동

18) Greenberg, 「아방가르드와 키치」, 15쪽 이하.

19) Thomas Crow, 같은 책, 353쪽.

20) Greenberg, 「아방가르드와 키치」, 24쪽.

21) Hal Foster, 「미니멀리즘의 난점」, 이영철 역음, 같은 책, 285쪽.

22) Greenberg (조주연 옮김), 「더 새로운 라오콘을 향하여」, in: 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004, 325쪽. 「더 새로운 라오콘을 향하여」와 관련된 인용은 본문 가운데 괄호로 표시하였음.

이라고 간주한다.

그린버그에 의하면 회화가 우선 벗어나야 할 것을 “문학”(327)이다. 17세기 유럽에서 문학이 주도권을 잡으면서 미술가는 기껏해야 문학 작가들에 의존하여 보잘 것 없는 실내장식으로의 지위만을 허락받았다. 종속적인 예술로서 회화는 자신의 지배적인 예술효과를 얻으려는 과정에서 회화에 고유한 특성을 부정하면서 “환영을 만들어 내기 위해서 재료를 무화”(327)시키려 하였다. 이때 회화가 숙달하려 하였던 것이 매체를 숨길 정도로 숙달된 기교를 성취하는 것이었다. 그리스 이후 서양미술의 역사는 사실상 매체를 제압함으로써 환영을 성취하려던 “사실주의”(330)였으며, 그럼으로써 회화의 본질로부터 멀어졌다.

하지만 19세기 말에 예술의 고유한 영역을 허용하지 않는 부르조아 사회에 대항하면서 그 사회를 표현하는 데 적합한 문화형태가 나타났는데, 그것이 곧 아방가르드 예술이다. 이념들로부터 탈피한 아방가르드는 문학적 주제로부터 탈피하여 형식을 강조한다. 예술은 “의사소통 수단이 아닌 절대적으로 자율적인 그리고 그 자신을 위해 존중받을 자격이 있는 예술이라는 관념”(331)을 강조하였다. 최초의 아방가르드 화가였던 쿠르베는 “정신의 도움없이 눈이 기계처럼 볼 수 있는 것만을 그림으로써 자신의 예술을 직접적인 감각자료로 환원시키려 하였고 [...] 그의 회화에서 새로운 평면성이 등장하며 이와 함께 ‘관심이 모이는 중심점’과 맺고 있는 관계와는 상관없이 캔버스의 모든 부분에 대해 새롭게 주목하게 되었다”(332)는 것이다. 쿠르베를 넘어 물질주의적 객관성을 추구하는 인상주의는 시각적 경험의 본질을 획득하는 방향으로 진보하는데, 마네는 “자신의 그림에 주제를 포함시킨 다음 그 즉시 주제를 근절시킴으로써 주제의 영역 안에서 주제를 공격하였다. 소재에 대한 무관심과 평면적인 색채 사용은 [...] 인상주의의 기법만큼이나 혁명적인 것이어서 [...] 그는 회화의 문제를 무엇보다도 매체의 문제로 보았다.”(333) 이것이 그린버그가 정의하는 아방가르드 회화의 첫 번째 혁신이다.

아방가르드 발전 과정의 두 번째 혁신은 모든 예술이 “이념이나 개념을 표현하기 위해서가 아니라 다른 것으로 바꿀 수 없는 경험의 요소들을 훨씬 더 감각적으로 표현하기 위해서 매체의 표현능력을 확대시키려 한다”(333)는 데 있다. 특히 음악이 ‘추상적’이고 ‘순수한 형식’의 예술이라는 사실에 영향을 받은 아방가르드 예술들은 예술에 있어서의 순수성이란 그 특정 예술이 지니고 있는 “매체의 한계”(336)를 수용하는 데 있다. 이제 예술은 각각의 예술에 유일하고 엄밀하게 그 자체일 수 있는 매체로 돌아가도록 몰렸기 때문에, 회화예술은 자신의 정체성을 회복하려고 “매체의 불투명성”(336)을 강조하면서 관람자에게 무엇보다도 물질적으로 영향을 끼쳐야 한다고 보았다.

그러한 결과 그린버그는 회화에서 명암과 윤곽선은 색채로 환원되었고, 캔버스의 사각형 형태의 영향을 받아 “형태들은 기하학적이고 단순화”(339)되어가는 추세에 있다고 보았다. 그리고 무엇보다 중요한 점은 “화면 그 자체가 깊이의 효과를 내는 가상의 면들이 실제 캔버스의 표면인 진짜 물질적인 평면 위에서 하나로 만날 때까지 그것들을 평면화되고 한 데 압착된다는 사실”(339)이라는 것이다. 이러한 그린버그의 관점은 추상미술의 지위를 역사적으로 해명하려는 시도로서 그는 추상미술이 누리고 있는 현재의 우월성이 “역사적 정당성”(342)을 지닌다고 보았고 “그 명령은 역사로부터 온다”(342)고 결론 내렸다.

요약하자면, 그린버그는 예술은 ‘의사소통의 수단이 아니며’, 그렇기 때문에 절대적으로 ‘순수’해야 한다는 것이고, 회화는 자신의 정체성의 회복을 위해 결국에 ‘매체’에 굴복해야 한다는 것이다. 이것은 다시 말해 예술이 예술의 주제이며, 그린버그의 본질적 관심의 영역이었던 회화와 관련지를 경우에 ‘회화의 주제가 바로 회화가 된다’는 것을 의미한다. 이것은

모더니즘 회화 자체가 무엇인지 드러내려는 노력 속에서 회화를 갖고 회화를 파고드는, 내부로부터 비롯되는 탐구, 즉 ‘자기 비판’인 것이다.

모더니즘의 “자기 비판”self-criticism적 성향을 철학적으로 근거짓기 위해서 그린버그는 「모더니즘 회화」에서 칸트에 의존하여 논의를 전개한다. 그는 칸트가 “비판의 방법 자체를 비판한” 최초의 철학자이기 때문에 “최초의 진정한 모더니스트”로 간주하였다. 모더니즘의 ‘내재적’ 비판이 지니고 있는 본질은 “한 분야를 비판하기 위해 그 분야의 특징적인 방법들을 사용한다는 것 속”에 있는데, 이것이 예술의 경우에 의미하는 것은 모더니즘 정신 하에 있는 예술은 모든 점에서 자기 성찰적이라는 것이다. 모더니즘 회화는 모던한 것이 되기 위해 자기 자신에게만 배타적으로 작용하는 효과를 자기 자신의 작업을 통해서 결정하는 과제를 스스로 짊어진다. 그린버그는 모더니스트적인 작품들이 자신의 본질에 충실하기 위해서는 “다른 예술의 매체로부터 빌려왔거나 다른 예술의 매체가 빌려간 것으로 여겨지는 일체의 효과를 제거”하여야 한다고 보았다. 그 결과 자기 비판 하에 있는 모든 예술은 “순수”하게 되며, 그 “순수성”으로 각 예술의 독자성뿐만 아니라 질적 수준도 보장받는 다고 보았다.<sup>23)</sup>

주지하듯이 칸트는 순수하고 선천적 인식은 “경험적인 것이라고는 하나도 섞여 있지 않는” 인식의 양태라고 보았다.<sup>24)</sup> 순수이성이 “우리로 하여금 절대적으로 선천적인 일체의 것을 인식하게 해주는 원리들”<sup>25)</sup>에 대한 비판인 것과 마찬가지로 모더니즘은 순수회화의 가능성에 대한 비판인 것이다. 말하자면 모더니즘은 회화로서의 회화에 특유한 원리들을 연역해낼 수 있는 회화의 비판이다. 그런 비판에 의해 도달된 순수회화의 기반이 그린버그가 보기에 곧 “평면성”이다.<sup>26)</sup> 평면성을 강조한 결과 추방당한 것은 ‘환영’이다. 환영은 다른 예술로부터 빌려 온 것이며, 따라서 순수한 것으로 해석되어야 할 미술을 오염시킨다. 칸트적 ‘자기 비판’을 수행하여 순화된 미술은 회화에서만 가능한 물리적 성격인 평면성, 물감, 재료를 다룸으로써 실행될 수 있고, 그 결과 미술은 독자성과 순수성을 회복할 수 있다는 것이다. 회화에서의 이러한 매체의 강조가 곧 예술적으로 해석된 칸트적 자기정당화인 것이다. 그린버그의 이러한 현대미술론은 미술사를 순수성을 위해 생성하고 소멸되는 아방가르드의 연속으로 본 것이다. 그 과정에서 각 미술운동은 모두 역사적 필연성을 가지면서 진보하고, 점점 독자적인 미술의 정의에 가깝게 되며 순수화된다는 것이다.

평론가로서 활약하면서 발표한 이상의 세 논문에서 그린버그는 순수미술에 대한 개념을 좀 더 단순화하고 절대적 기준으로 발전시켜 미술가들의 작품에 일관되게 적용하였다. 그는 추상미술이야말로 미국 회화의 희망으로 보았으며, 초현실주의를 경계하고 사실주의, 민속미술, 이야기적 미술을 모두 고급문화를 즐기는 데 요구되는 어려움이 필요하지 않다는 이유로 부정적으로 보았다. 그는 폴록과 추상표현주의자들을 마네에서 시작된 화면의 매체를 강조하는 모더니즘의 연속으로 평가하였다. 폴록에 이어 그린버그가 회화의 자기비판의 다음 단계로 본 것은 색면추상이다. 그는 회화의 더 이상 환원할 수 없는 본질은 평면성과 평면성의 한정으로 보면서, 스틸, 로드코, 뉴만 등의 작품에서 모더니즘의 가장 진보적인 형식을 발견한다. 그는 미술평론에 주관적인 감정이 들어갈 자리는 없다고 보았기 때문에 ‘액션 페

23) Greenberg (조주연 옮김), 「모더니즘 회화」, in: 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004, 344-345쪽.

24) Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, 1985, B 3.

25) Kant, 같은 책, A 11.

26) Greenberg, 「모더니즘 회화」, 345-346쪽.

인탕'이라는 용어를 사용하면서 형식보다는 내용, 작품의 의미 및 미술가의 감정적 역할을 중요하게 보았던 그의 경쟁자 로젠버그를 공격하였다.

하지만 평면성과 매체의 강조는 그린버그가 원하지 않았던 문제를 야기하였다. 그는 이후에 모더니즘 강령에 따라 등장한 미니멀리즘(예컨대 스텔라)을 논리적 귀결에 의해 수용해야 함에도 불구하고 이를 긍정할 수도 부정할 수도 없는 모순에 봉착하고 만다.<sup>27)</sup> 회화에 대한 그린버그의 환원주의적인 태도는 텅빈 캔버스도 회화가 될 수 있는 가능성을 지지한다. 하지만 그린버그는 미니멀리즘의 등장을 예고하고 있음에도 불구하고 실제로는 미니멀리즘에 동의하지 않았다. 왜냐하면 미니멀리즘은 회화적 본질에 속하지 않는 반회화적 요소를 끌어 들인다고 보았기 때문이다. 하지만 스텔라는 그림틀을 제거하고 캔버스 자체를 하나의 틀로 생각해서 벽에 걸었을 때 캔버스가 벽과 '평면'으로 맞닿도록 함으로써 그린버그의 공리를 철저히 수행하고 있었던 것이다.<sup>28)</sup>

그린버그의 오류는 미술에서 정서, 감정 등 예술가의 개성을 무시하였을 뿐 아니라 자신의 경험적 판단을 이론화시킴으로써 작품의 질에 대하여 객관적인 판단이 가능하다고 보았다는 점에 있다. 예술의 질에 대한 판단이 미래에 보장되지 않을 수도 있음에도 불구하고 그는 훌륭한 미술작품은 시대를 초월하는 가치를 지녔으며, 그러한 작품은 심오한 감정의 깊이가 감동을 유발시킨다고 말한다. 하지만 예술의 시대 초월성에 관한 그린버그의 관점은 칸트의 형식주의 미학을 무리하게 적용한 것으로 일반화의 위험성을 범할 수 있다. 미술경험이라는 것은 개인이 성장한 사회나 문화적 맥락에 따라 달라 질 수 있기 때문이다. 그렇기에 그린버그가 “모더니즘은 과거와의 단절 같은 것은 의미하지 않는다”<sup>29)</sup>라고 주장할지언정 그가 내세운 “이론적 증명”<sup>30)</sup>은 모더니즘이라는 시대적 한계성을 벗어나지 못하였다.

#### 4. 모더니즘의 한계

27) 문제가 된 그린버그의 언급은 다음과 같다: “현재로서는 회화 예술의 더 이상 축소될 수 없는 본질은 단 두 가지의 기본적인 관습, 혹은 규범이라는 것이 확실해진 듯하다. 평면성과 그 평면성의 한계 설정이 바로 그것이다. 이 두 가지 규범을 지키는 것만으로도 충분히 회화로 경험될 수 있는 물건을 만들 수 있다. 따라서 틀을 짜서 고정시킨 캔버스도 이미 그림으로서 존재하는 것이다. 비록 반드시 성공적인 것은 아닐지라도.”(Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International*, vol. 6, no. 8, October 1962, 30쪽 참조).

28) 모더니즘 취향의 비평가로서 프리드는 「미술과 사물성」에서 예술이 사물로 전락될 위험성으로부터 예술을 구제함으로써 모더니즘 미술을 수호하려 하였다. 예술이 “물체”로 될 수도 있는 위기는 예를 들어 모더니즘 회화라고 간주된 폴록의 뿌리기 그림이나 스텔라의 띠그림(「Arbeit Macht Frei」)과 같은 진보한 그림이 초래한 위기이다. 폴록의 캔버스 위에 떨어뜨린 물감이나 스텔라가 사용한 두꺼운 틀은 회화가 물체로 전락할 가능성의 문제를 부각시켰다. 그런데 프리드는 이들의 작품이 성공적인 모더니즘 회화로서 스스로 물체성을 극복하고 있다고 보았고, 이에 반해서 스미스의 「Die」나 로버트 모리스의 「Untitled」는 오직 물체성에 따른 ‘연출’(mise en scène)에 의존하기 때문에 미술이 아니라는 것이다. 즉 그것들은 단지 실재주의 미술(literalist art)이라는 것이다(Michael Fried, 「미술과 사물성」, 이영철 엮음, 같은 책, 161쪽 이하 참조). 프리드는 “틀을 짜서 고정시킨 캔버스”가 연극적인 요소를 포함하지 않기 때문에 “물체”로 전락할 위험성을 벗어났다고 주장한다, 하지만 이후의 미니멀리즘에서 나타났듯이 회화는 조각의 효과를 차용함으로써 프리드의 입장을 곤란하게 만들었다.

29) Greenberg, 「모더니즘 회화」, 같은 책, 352쪽.

30) Ibid.

20세기 철학에서의 중요한 운동들은 세계가 무엇인가에 관한 물음이 아니라 철학 자체가 무엇인가 하는 물음을 제기하였다. 현상학, 논리실증주의 등은 철학에 대한 급진적인 비판을 수행하였으며, 확고한 토대위에 철학을 재구축하려 하였다. 즉 철학에 관한 철학이 철학적 물음의 중심에 서게 되었다. 미술에서도 철학과의 유사성이 발견된다. 모더니즘 이전에 미술가들은 대상을 눈에 드러나는 대로 재현하고자 하였다. 하지만 모더니즘과 함께 미술의 조건들이 핵심적이게 되며, 그래서 어떤 의미에서 미술이 미술 자체의 주제가 된다. 과거에는 작품의 판별 기준이 작품 밖에 미리 존재했지만 오늘날 예술은 자신을 예술로 만들어주는 정의를 스스로 품고 나온다. 뒤샹의 「샘」이 예술을 새로이 정의하기 위해서였던 것처럼, 오늘날 예술의 주제는 ‘예술은 무엇인가’라는 ‘자기 지시성’에 있다. 그린버그가 모던 “한 분야 자체를 비판하기 위해서 그 분야 특유의 방법들을 이용한다는 데 모더니즘의 본질이 있다”<sup>31)</sup>라고 보았듯이 그는 칸트를 자신의 모더니즘적 사유의 모델로 삼았다.

그린버그가 보기에 마네야 말로 모더니즘 회화의 칸트였다. “마네의 그림이 그 위에 그려지는 바탕의 평평한 표면을 솔직하게 선언했기 때문에 그의 그림들은 최초의 모더니즘 회화가 되었다.” 모더니즘 역사는 마네로부터 “밀그림과 유약칠을 공공연하게 포기했으며, 우리의 눈으로 하여금 그들이 사용한 색이 튜브나 병에서 짜낸 물감으로 만들어졌다는 사실을 의심의 여지없이 알 수 있게 한” 인상주의를 거쳐, “자신의 소묘와 디자인이 캔버스의 직사각형에 더 분명하게 일치되도록 하기 위해 실물 같음, 즉 정확성을 포기한” 세잔에까지 이르게 되었다. 그린버그의 논지를 따르면, “모더니즘 이전의 미술”로부터 모더니즘 미술로의 이행은 회화의 모방적 특질로부터의 비모방적 특질로의 이행을 의미한다.<sup>32)</sup>

따라서 모더니즘 미술과 같은 시대에 생산되었지만 그 자체가 모더니즘적이지 않은 그림, 예컨대 프랑스 아카데미 그림이나 초현실주의 작품은 모더니즘의 서사(내러티브) 속에는 수용될만한 여지가 없었다. 따라서 그린버그의 비평은 색면추상에서 멈춰버리고 초현실주의와 아카데미화는 “역사의 경계 밖”<sup>33)</sup>에 있었다. ‘경계’라는 관념은 배타적이다. 모더니즘 내러티브에서 경계 너머에 있는 미술은 미술사 영역의 일부분이 아니거나, 혹은 이전의 미술 형식으로의 복귀를 의미한다.

하지만 모던 예술이 종말에 이르게 된 것은 형태, 표면, 물감 등과 같이 회화를 그 순수성 속에서 정의하려는 국지적이고 지나치게 물질주의적인 것에 관심을 쏟았기 때문이다. 그린버그가 정의하듯이, 모더니즘 회화는 나는 가지고 있지만 다른 종류의 미술은 가질 수 없는 것은 무엇인가 하는 물음에만 집중하였다. 이것은 예술에 관한 일반적 모습이 아니라, 단지 역사적으로 가장 중요한 예술들이 본질적으로 무엇이었는지에 대한 물음만을 제기하였음을 의미한다. 비평이론이 일단 있을 수 있는 모든 방식으로 나타나는 예술을 포괄해야 한다고 할 때, 그린버그가 한 일은 어떤 국지적인 추상 양식을 보편이론의 한 예증으로 간주하였던 것이다.<sup>34)</sup>

예술이 예술 자체의 주제로 되면서 생산된 20세기 전반부의 예술적 산물중의 하나가 “선언문”<sup>35)</sup>이다. 선언문은 특정한 종류의 운동과 특정한 종류의 양식만을 확정해서 이것만이 유일하게 중요한 예술이라고 선언한다. 예컨대 피카소는 입체주의가 발견하였다고 생각한 기

31) Greenberg, 「모더니즘 회화」, 조주연 옮김, 같은 책, 344쪽.

32) Greenberg, 「모더니즘 회화」, 같은 책, 346쪽.

33) Danto, 같은 책, 50쪽.

34) Danto, 같은 책, 61쪽.

35) Danto, 같은 책, 80쪽.

본질서를 덮어 감추는 모든 것을 폐기할 것을 목적으로 “인상주의자들에 의해 회화에 도입된 색채, 정서 감각 따위의 것을 포기한다”<sup>36)</sup>고 선언하였다. 이런 배타적 유형의 이론 가운데 대표적인 것이 그린버그의 형식주의 모더니즘인 것이다.

모더니즘의 선언문은 일종의 교리문으로서 이것에 신봉하지 않는 자는 누구든 이단처럼 근절되어야 했다. 그린버그의 형식주의를 위한 선언문은 칸트의 순수이성 개념으로 빌려온 순수성의 개념에 의해서 흔들리지 않는 토대위에 회화 및 각각의 예술을 굳건히 세우고자 하였다. 하지만 그것은 동시에 예술로부터 비본질적인 것을 제거하려는 일종의 인종청소와 같은 것이었다. 예술상의 모더니즘의 정치적 유사물이 인종적 순수성이라는 관념이다. 그러나 ‘순수성’이라는 용어를 쓰면서 동시에 관용의 태도를 취할 수는 없는 법이다.

현대예술의 순수성은 비대상적 형태를 취하면서 수용자는 언어적 표시에 의해 의도된 의미를 유추하게 되었다. 과거의 예술에서 사람들은 의도된 의미를 전통과 관습 혹은 문화적 맥락을 통해서 파악할 수 있었다. 하지만 현대의 비대상적 회화에 주어지는 언어적 표시는 제목이나 팜플렛 등에 의해서 선언문의 형태로 제시된다.

현대미술에는 ‘보는 것이 아는 것’ Seeing is Believing이 아니라 ‘아는 것이 보는 것’이란 명제가 적절할 정도로 완전히 문예 이론적 성격을 띠었으며, 작품은 비평, 선언문 등을 예시하기 위해 존재하는 듯 보인다. 현대미술을 주창한 새로운 운동, 새로운 ‘이즘’은 상식이 이해하지 못하는 세계를 보았다는 선언이기 때문에 이론이 등장할 필요가 있었다. 모더니즘 이전 시기에만 하더라도 예술의 이론은 ‘문화’의 문제를 이야기할 때 화제를 풍부하게 하기 위한 것에 불과하였다. 그러나 이제 이론은 배경이 아니라 절대적으로 필요한 것으로 전면에서 등장한다. 평면성, 추상성, 순수한 형태, 순수한 색채, 액션 작업의 이론들은 선형적이고 기본적인 공리가 되었고, 이러한 이론을 모른다는 것은 ‘말씀’을 모른다는 것이다. 울프가 지적하듯이 추상의 추상, 도해의 도해인 현대미술의 실체는 ‘말씀’ 없이는 파악할 수 없는 것이 되었다. 한마디로 미술계에 등장한 새로운 절차는 “‘우선 말씀을 배워라. 그러면 볼 수 있게 되리라’는 것이었다.”<sup>37)</sup> 이 ‘말씀’이 다름 아닌 미술계를 지배하였던 비평문, 선언문이다. 그의 지적대로 “누구도 이론의 자기장에서 벗어나지 못했다.”<sup>38)</sup>

현대예술에서 느끼듯이 ‘작품의 빈곤’과 ‘철학의 과잉’에 대해서 에드워드 할 Edward Hall의 컨텍스트론은 적절한 관점을 제공한다. 할에 의하면 문화적 컨텍스트는 주어진 한 사회의 모든 구성원들이 공통적으로 어떤 사물에 대해 인식하는 태도를 지칭하는 것이고, 그것은 그 유형에 따라 ‘부유한 컨텍스트’(context riche)과 ‘빈곤한 컨텍스트’(context pauvre)로 나뉜다. ‘부유한 컨텍스트’ 안에서는 구성원들 사이에 언어적 메시지를 통해 전달해야만 할 것들은 거의 없다. 여기서는 사회적 태도들이 왜곡됨이 없이 고스란히 축적되어 있기 때문이다. 이에 반해 ‘빈곤한 컨텍스트’에서는 축적된 공통된 인식태도가 부재하거나 희박함으로 거의 모든 의사소통은 언어를 통해서만 가능해진다.<sup>39)</sup>

공허한 ‘미술이론’에 매몰되어가는 현대미술은 할의 분류에 의하면 ‘빈곤한 컨텍스트’로 여겨진다. 암시와 미묘한 수사학들이 예술작품의 유일한 근거로 간주되어 왔고, 비평은 분석

36) Ibid.

37) Tom Wolfe(박순철 옮김), 『현대미술의 상실』, 아트북스, 2003, 72쪽. 울프의 이 책은 1975년에 출판해 화제가 되었고 대단한 논쟁을 불러일으켰다. 약 30년 전의 미국 미술계의 풍토와 화가들, 이론가들에 대해 신랄한 문제 제기, 날카로운 위트와 풍자로 인해 당시 미국 미술계는 이 책에 대해 격렬히 반발하였다.

38) Wolfe, 같은 책, 74쪽.

39) 심상용, 『현대미술의 욕망과 상실』, 현대미술사, 1999, 177쪽 참조.

에 분석을 거듭한 나머지 상호 관련이 없는 의미들을 재생산하는 데 주력하였다. 울프가 지적하듯이, 2000년대의 미술가들 전체가 ‘말씀’을 체득하기 위해 그리고 그들의 상상력과 기술적 능력 중에서 ‘말씀’과 어긋나는 것은 무엇이든지 제거한다는 과업을 위해 생애를 바쳤다.<sup>40)</sup>

## 5. 세계 상실의 극복으로서의 포스트모더니즘

그린버그의 형식주의는 칼리니스쿠가 제시한 바 있는 미적 모더니티의 “삼중의 변증법적 대립” 가운데 마지막의 것, 즉 전통 내지 권위의 형태로 인식된 모더니티 “스스로”에 대한 부정의 계기를 수행하지 않은 결과의 산물이다.<sup>41)</sup> 이런 비판의 근거는 자율적 예술로서의 모더니즘이 부르조아 사회에 대해 어떤 대안적 방안을 제시하지 못하고 단순한 부정의 표명에 그치거나, 더 나아가 자본주의의 상품 유통 제도와 은밀히 결탁하는 결과에 이르렀다는 인식에 근거한다. 즉 모더니즘 미술은 당초의 도전과 반항의 정신을 잃고 과거의 고전주의를 대체하는 새로운 전통으로서의 문화 영역으로 제도화되었다는 데 있다. 이러한 제도화된 자율적 예술의 틀을 넘어 삶의 변혁을 모색하는 움직임이 대두하였는데, 이것이 곧 아방가르드인 것이다. 따라서 그린버그가 사용한 아방가르드라는 용어는 일반적 정의에 따르자면 모더니즘이다. 왜냐하면 모더니즘은 “자율적이고 내재적이며 자기 지시적self-referential이며 자기 비판적인 예술적 실행이라는 의미를 담고 있는 반면, 일반적으로 아방가르드는 예술 외적인extra-artistic 양식들은 물론이고 도발, 사회적 생존 따위의 전략까지를 모두 아우르는 훨씬 더 포괄적인 용어이기 때문이다.”<sup>42)</sup>

따라서 제도적 자율성을 수호하려했던 형식적 모더니즘에 대한 반성이 요구되는데, 여기에 뷔르거의 아방가르드 이론이 유용하다. 뷔르거는 미학이론은 그것이 제아무리 대상에 대한 초역사적으로 타당한 인식으로 귀결된다고 할지라도 그 이론 자체가 탄생한 시대의 특성을 분명하게 지니고 있기 때문에 “미학이론의 역사화”<sup>43)</sup>가 필요하다고 본다. 따라서 예술의 사회적·역사적 맥락의 회복이 관건이기 때문에 “예술을 실제 생활로 되돌려 보내는 것을 목표로 삼는” 아방가르드는 자율성의 개념 위에 성립된 “제도예술(37)”<sup>44)</sup>에 대해서 비판을 가하게 된다.

무엇보다도 우선 아방가르드는 “유기적 예술작품”(99)이라는 전통적 개념을 파괴하고 그 자리에 새로운 개념을 대치시킴으로써 삶을 혁신하겠다는 의도를 지닌다. 이를 위해 아방가르드는 무엇보다도 자신을 인위적 구성물이라고 선언하였다. 예컨대 몽타주는 현실의 단편들로 조합되어 만들어졌다는 점에서 작품의 유기적 총체성의 가상을 파괴해 버린다. 아방가르드에 의해 현실의 파편들이 예술작품에 삽입됨으로써 예술작품이 근본적으로 변화된 것이다. 또 입체파의 플라주가 르네상스 이후 발전되어 온 화면구성과 기법들을 파괴한 자리에

40) Wolfe, 같은 책, 131쪽 참조.

41) Calinescu, 같은 책, xix쪽.

42) Crow, 같은 책, 346쪽.

43) Peter Bürger (최성만 옮김), 『전위예술의 새로운 이해』, 심철당, 1986, 24쪽. 본문에서 뷔르거의 인용은 본문 가운데 직접 괄호로 표기함.

44) 뷔르거는 “제도예술”이라는 개념을 이렇게 설명한다. “제도예술이라는 개념은 예술을 생산해내고 분배하는 장치뿐만 아니라 어느 일정한 시대에 있어서 예술에 대해 지배적인 생각들, 작품의 수용을 본질적으로 결정짓는 그러한 생각들까지도 포함하여 지칭한다.”(Bürger, 같은 책, 37쪽 참조)

주관에 의해서 가공된 적이 없는 현실의 단편들로 대체하였다는 점에서 혁신적이다.

뷔르거에 의하면 제도예술을 파괴하려는 아방가르디스트들의 의도가 역설적으로 예술작품 자체 속에서 실현되었다. 요컨대 예술을 실제 생활로 되돌려 보냄으로써 삶을 혁신하려던 것이 결과적으로 “예술의 혁신”(125)을 초래했다는 것이다. 현실의 파편들이 예술작품 속에 삽입됨으로써 유기적 전체로서의 작품의 상은 근본적으로 변하였다. 작품의 각 부분들이 현실과 맺는 관계가 더 이상 유기적 작품을 특징지우는 관계라 할 수 없게 되었다. 유기적 작품을 읽는 적합한 방법은 해석학적 순환에 의존한다. 각각의 부분은 오로지 작품의 전체로부터만, 그리고 작품의 전체는 오로지 각각의 부분들로부터만 이해될 수 있다. 하지만 작품 개념이 해체된 현대예술에서는 아도르노가 지적하듯이 “종합에 대한 부정이 형상화의 원칙이 되었다.”<sup>45)</sup>

종합의 부정은 곧 재현의 부정을 의미한다. 철학이나 사회과학 혹은 문예이론에서 이야기하듯이 포스트모던의 출발점이 되는 것은 ‘재현’이 위기에 처했다는 사실에 있다. 예술적 대상을 규정하고 차용하고 재구성하는 오래된 모드가 실효를 다했으며, 그 뿐만 아니라 언어와 대상 사이의 공통적 양상의 경계가 무너짐으로써 관점의 ‘다원성’을 받아들이지 않으면 안 되게 되었다. 미술 운동 가운데 ‘재현의 위기’를 공식적으로 표명한 것은 팝아트이다. 팝아트는 작품의 진품성이 대량 복제될 수 있다고 믿으면서 예술작품의 ‘아우라’(벤야민)를 털어 내었고, 제도예술에 대한 우상파괴적인 공격을 감행함으로써 삶과 예술의 거리를 좁히고 고급예술과 대중문화의 결속을 촉진시켰으며 현실과 예술의 화해를 모색할 수 있게 하였다.

이제 예술은 과거에 나타났던 모더니즘의 독단적 배타성을 비판하는 과제를 지니는데, 로잘린드 크라우스는 다원주의적 관점의 비평형태를 제시한다. 그녀는 「아방가르드의 독창성」에서 미래주의의 선언문을 언급하면서 모더니즘이 절대적인 독창성의 이념에 집착하고 있음을 비판한다. 즉 그녀에 의하면 “아방가르드의 독창성은 액면 그대로 완전히 새로운 것, 아무 것도 없는 영점지대에서 시작하여 탄생하는 것”<sup>46)</sup>을 주장하지만, 무조건적인 독창성을 갈구하는 욕망은 어떤 것과도 무관한 개인적인 모더니즘에서 한계에 달하였다고 진단한다. 모더니스트들은 더 이상 세계를 재현하거나 생산하는 일 없이 다만 자신들만의 순수한 기호를 탐색하는 문제에 빠졌다는 것이다. 그녀는 어떠한 기호라 할지라도 순수하게 자율적인 방법으로 기능할 수 없다는 점을 들어 순수성의 이념을 비판한다. 가령 19세기의 풍경화나 인물화가 감상자들에게 아름답거나 숭고하게 보일 수 있었던 것은 그 작품들이 무엇보다 회화적인 것에 익숙해진 눈에 부합되기 때문이었다. 마찬가지로 모더니즘이 추구했던 회화적 공간의 자기 완결적 정체성은 실질적으로 미술이론의 틀 속에서 익숙해진 반복적 인식의 결과일 뿐이다.

보편적인 구속력과 유일무이한 권위를 지닌 단 하나의 행위전형이 존재하지 않으며, 통일과 균형이라는 프로크루테스의 침대<sup>47)</sup>에 눕혀지지 않은 다수의 가능한 진리를 발견하고 발전시켜야 한다는 통찰이 시대의 요구이다. 이런 관점에서 리오타르는 한 세기 전부터 예술에서 일어난 변화는 포스트모던을 어느 정도 선취하고 있다고 보기 때문에 “아방가르드 운동의 작업을 지속시킬”<sup>48)</sup> 필요가 있다고 보았다. 왜냐하면 그에 의하면 “포스트모던은 모던

45) Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1973, 232쪽.

46) 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1993, 76쪽에서 재인용.

47) 그리스 로마 신화에 나오는 이야기로 프로크루테스는 여행객을 잡아다 침대에 눕히고 침대의 길 이보다 키가 크면 다리를 잘라 죽이고, 작으면 잡아 늘여 죽였다고 전해짐.

48) Jean-Francois Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin, 1985, 105쪽.

이후의 자리를 차지하는 것이 아니고 모더니에 반대하는 것도 아니다. 포스트모더니에 이미 포함되어 있었지만 단지 은폐되어 있었을 뿐이다.”<sup>49)</sup> 포스트모더니에 결코 새로운 것만을 추구하는 노비즘이 아니라 다원주의를 의미한다. 이제 예술에서의 중요한 사안은 다원적인 가능성을 산출하는 문제였다. 포스트모더니에 20세기의 아방가르드 운동이 추구했던 목표에 부응하여 아방가르드를 실현하고 있는 상황을 지칭한다. 바로 이 점에서 포스트모더니에 근대를 의미하는 모더니에 구별된다. 근대라는 모더니에, 그린버그의 모더니즘이 그러했듯이, 다원성의 강령이 아니라 통일성의 강령에 의해 규정되고 있었다. 리오타르는 그러한 배타적 모더니에 대해 분명히 반대하는 입장을 취한다.

모더니에의 제스처는 전통의 거부로 나타났고, 이런 관점에서 바우마이스터는 “예술에서는 좋은 보수적인 방향이란 없다. 진보적인 방향만이 좋은 것이다. 인간과 예술가는 자전거를 타는 사람과 같다. 멈추면 넘어진다”<sup>50)</sup>고 고 보았다. 이처럼 직선적인 진보를 신봉하는 이론가들은 자신들이 이미 들어선 길 외에는 다른 길이 없다고 믿지만 다만 엄격한 모더니스트만이 교리문의 노예가 되어 다양한 길을 인정하지 못한다.

포스트모더니에 표명하는 다양한 태도 가운데 전통의 요소들은 매우 중요하다. 전통의 요소들은 형식적인 측면에서만이 아니라 내용적인 측면에서도 그저 모방되는 것이 아니라 변형되어 수용된다. 이러한 포스트모더니에 전통 수용적인 태도를 신역사주의<sup>51)</sup>의 귀결로 간주하는 편견이 있다. 클로츠가 이러한 그릇된 이해에 제동을 건 바 있듯이,<sup>52)</sup> 포스트모더니에 다시 전통에 의존하는 방식으로 문제를 해결하려 하였던 것은 역사 및 전통을 롯데 월드식으로 이용하는 것이 아니다. 물론 신역사주의가 존재하기는 하지만 그것은 포스트모더니에 왜곡된 형태일 뿐이며 핵심은 아니다. 가다머가 지적하듯이, 포스트모더니에에서도 전통의 수용은 “순수한 보존이 아니라 전용”을 의미한다. 전용Übertragung이란 “아무것도 변화시키지 않고 단순히 보존Konservierung한다는 의미가 아니라 옛 것을 새롭게 파악하는 것을 배운다는 의미를 지닌다.”<sup>53)</sup> 따라서 포스트모더니에의 핵심개념을 이루는 것은 다중 언어성이지 인용을 섞어 만든 잡탕이 아니다.

포스트모더니에 역사적인 것에 대한 생산적인 극복을 목표로하는데, 이는 니체가 ‘입체적인 힘’Plastische Kraft이라는 것에서 기대했던 것과 일맥상통한다. 역사적 지식의 보편적 현전에 의해 현재와 미래의 삶이 질식당할 것을 우려했던 니체도 ‘입체적인 힘’이라는 개념에 의해서 과거의 것을 장악하여 그로부터 미래적인 것을 산출할 것을 역설한 바 있다.<sup>54)</sup> 포스트모더니에 역사적으로 보편적 현전의 압력에 굴복하지 않지만, 그렇다고 하여 이른바 비역사적이고 초역사적인 것으로 도피하지도 않는다. 포스트모더니에 현실의 이해에 급급하여 과거에 대해 아무런 의미도 부여하지 못하는 모더니에과 달리 “과거를 향한 호랑이의 도

49) Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, Wien, 1987.

50) Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln, 1960, 205쪽.

51) 하버마스는 1980년 아도르노 상 수상 연설에서 전통을 신봉하는 포스트모더니에 태도를 신역사주의, 보수주의와 동일시하면서 ‘반모더니에’이나 ‘경향전환’등의 용어와 결부시켰다. Jürgen Habermas, “Die Moderne—ein unvollendetes Projekt”, *Kleine politische Schriften* (I-IV), Frankfurt am Main, 1981, 444-464쪽.

52) Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne, Architektur der Gegenwart: 1960-1980*, Vieweg, 1987, 16, 420쪽.

53) Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, 1977, 64쪽.

54) Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtung*에서 2부 “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, Stuttgart, 1967 참조.

약”Tigersprung<sup>55)</sup>을 감행할 준비가 되어 있다. 포스트모던은 역사의 단층에 내재한 모델을 파악하여 이를 재생할 뿐만 아니라 현재의 핵심 사항과 결합하고 융합한다.

## 6. 나오는 말

모더니티 정신은 인식적, 도덕적 영역에서이든 혹은 예술의 영역에서이든 차이를 통해 명료한 규범적 정의를 수립하는 것을 이상으로 삼았다. 미적 모더니티의 영역에서도 칸트적 의미의 ‘내재적 비판’을 통해 예술 자체에 귀속되는 본질에 따라 예술을 규명하려 하였다. 미술계의 ‘교황’으로 군림하였던 그린버그가 자신에 고유한 모더니즘론에 의해 미술을 규정하면서 자신의 범주에 속하지 않는 예술을 경계 밖으로 몰아내려는 시도 역시 모더니티 정신의 표현에 다름 아니다.

모더니즘에서 비평이론은 배경이 아니라 선형적인 공리가 되면서 전면에 등장하였다. 여기서 특정한 이론적 영역을 지지하는 한 명제의 가치는 그것이 실제로 작품을 생산하는 데 의존하는 것이라기보다는 그 명제를 지지하기 위해 이론적 담론 안에서 이루어지는 논증에 더욱 많이 의존하게 되었다. 모더니티가 차이에 관한 이론적인 선언문을 통해 분화에의 욕구를 드러내면서 현대성을 실천하듯이 미술의 영역에서도 실재로부터 타율적인 규범을 제거하고 사회 현실로부터 해방됨으로써 미술은 자율적인 형식에 몰두하였다. 그러므로 미적 영역에서의 가치는 실재하는 것의 재생산이 아니라, 주어진 예술적 소재(예컨대 평면성과 색채)에 존재하는 잠재력을 극단적으로 작동시키는 것을 주요 과제로 간주하였다.

하지만 미적 감수성은 절대적으로 주어진 것이 아니라 시대의 필요에 따른 적응과 전략에서 생성되는 것이다. 시대성은 불변하는 형이상학적 본질이 아니라, 시간의 지배 하에 움직이는 세계의 역동적 변화에 대한 적응에서 비롯되는 것이다. 이런 관점에서 본다면 새로움을 추구하는 현대미술의 흐름에서 그린버그식의 평면성이라는 조건에 대한 탐색은 이미 그 한계를 드러냈고, 예술은 이제 삶과 사회에 대한 목소리를 담아내기 시작하였다. 그 움직임이 이른바 포스트모던인 것이다.

문화적 보수주의자들은 예술적인 것은 순수히 미적인 것이기 때문에 개인적인 경험의 한계를 넘어선다고 보았다. 칸트가 ‘주관적 보편성’이라는 개념에 의지해서 미적 판단의 보편성을 주장하듯이 그들은 취미에는 공통감이 존재하고, 최상의 취미는 일정한 한계 안에서 항상 일치된 판단에 이른다고 보았다.

하지만 예술에서 시공을 초월한 보편성이라는 것은 절대적인 것이 아니다. 예술의 조건에 대한 자각은 오히려 예술의 역사를 통해 정의된다고 보아야 한다. 그렇기 때문에 예술이라는 개념이 존재하지 않았던 과거의 시대와 장소에서 만들어진 전통적인 작품도 오늘날 관조의 대상이 될 수 있는 것이다. 전통으로부터 유입을 차단하는 주의 주장은 스스로 몰락한다. 예를 들어 추상표현주의는, 회화의 주제는 평평한 화폭에 칠해진 물감으로 구성된 물질적 대상의 창작물이라는 이론을 수용하면서 예술은 자신의 매체의 한계 안에 머무르고 다른 예술의 고유 영역을 침범하지 말아야 한다고 주장하였다. 그러나 미니멀리즘이 연극성을 작품에 도입하면서 추상표현주의가 극복되듯이, 추상표현주의가 더 이상 발전할 수 없었던 원

55) Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Gesammelte Schriften, Rolf Tiedermann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Bd. 2, Frankfurt am Main, 1980, 691-704쪽, 특히 14번 테제 참조.

인은 외부로부터의 입력이 사라짐으로써 재현의 기능이 완전히 단절되었기 때문이다. 모더니즘의 오류는 미술의 본질을 순수한 물질적 특징에서 정초하려 하였다는 점에 있다. 예술이 그림 밖의 세계에 대한 지시기능(즉 예술의 '사용'의 차원)을 완전히 소멸시켜 순수한 형식으로 남고자 하는 목적에 따라 '언급'mention의 차원으로 전환되었는데, 이는 결국 예술의 세계 상실을 의미한다. 말하자면 모더니즘에서 선언문 혹은 예술이론이 '작품이 무엇에 관한 것인가'를 해석하는 것에서 '작품이란 무엇인가'를 기술하는 것으로 전환됨으로써 작품은 의미론적 접근을 차단하였다. 단토가 지적하듯이, 모더니즘 미술은 취미에 의해 규정된 예술이며, 본질적으로 취미를 가진 사람들, 특히 비평가들을 위해 만들어진 예술이다. 이제 예술가들은 예술에서의 혁신이라는 이름 하에 과거와의 완전한 단절이 아니라 현실 및 삶의 접촉 속으로 예술을 되돌려 놓아야 하며, 그럼으로써 의미를 산출해야 한다.

K C I

## 참고문헌

- 권대중, 『예술의 죽음과 부활』, 지식산업사, 2004.
- 서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1993.
- 심상용, 『현대미술의 욕망과 상실』, 현대미학사, 1999.
- 이영철 엮음, 『현대미술과 모더니즘론』, 시각과 언어, 1997.
- Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1987.
- Baudelaire, Charles, “Der Maler des modernen Lebens”, in: *Der Künstler und das moderne Lebens*, Reclam Leipzig, 1990.
- Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln, 1960.
- Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, Gesammelte Schriften, Rolf Tiedermann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Bd. 2, Frankfurt am Main, 1980.
- Bürger, Peter (최성만 옮김), 『전위예술의 새로운 이해』, 심설당, 1986.
- Calinescu, Matei (이영욱 옮김), 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1993.
- Danto, Arthur C. (이성훈 외 옮김), 『예술의 종말 이후』, 미술문화, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, 1977.
- Greenberg, Clement (조주연 옮김), 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Art International*, vol. 6, October 1962.
- \_\_\_\_\_, *The Collected Essays and Criticism*, ed, John O'Brian, vol. 1.
- Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Die Moderne - ein unvollendetes Projekt”, *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt am Main, 1981.
- Kandinsky, Wassily (권영필 옮김), 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 2000.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, 1985.
- Klotz, Heinrich, *Moderne und Postmoderne, Architektur der Gegenwart: 1960-1980*, Vieweg, 1987.
- Liotard, Jean-Francois, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Postmoderne für Kinder*, Wien, 1987.
- Nietzsche, Friedrich, *Unzeitgemäße Betrachtung*, Stuttgart, 1967.
- Ortega y Gasset, José, *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, 1968.
- Sedlmayr, Hans (남상식 옮김), 『현대예술의 혁명』, 한길사, 2004.
- Trotsky, Leon, “Art and Politics”, in: *Partisan Review*, vol. 5, no. 3, Oct-sept, 1938.
- Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990.
- \_\_\_\_\_, 『우리의 포스트모던적 조건(1, 2)』, 책세상, 2001.
- Wolfe, Tom (박순철 옮김), 『현대미술의 상실』, 아트북스, 2003.

## Die Grenze des Modernismus und die Übertragung der Tradition

Young-Sun, Park

Die Idee des Modernismus besteht darin, die klare normative Definition sowohl in dem erkenntnistheoretischen und moralischen als auch in dem künstlerischen Bereich dadurch zu erreichen, daß man die distinktiv dem jeglichem Bereich gehörige Wesenheit findet. Im künstlerischen Bereich ist im Kantischen Sinne von Selbst-Kritik zu versuchen, was die Kunst ist. Greenberg selber ist derjenige, der nach der Idee der Modernität die Kategorie der Wesenheit der Malerei zu definieren und die der Kategorie nicht angehörig zu scheinende Kunst aus dem künstlerischen Bereich zu vertreiben versucht.

Die Kunsttheorie spielt im Modernismus wichtige Rolle, indem sie im Schafen der Kunst nicht als einen Hintergrund, sondern als eine transzendente Maxime ausmacht. Jedoch bezieht sich der Wert irgendeiner Kunsttheorie, die bestimmte theoretische Position zu verteidigen, nicht auf die Herstellung der Kunstwerke, sondern auf die sich innerhalb des kunsttheoretischen Diskurses behaupteten Argumente, die die Kunsttheorie selbst verteidigen. Also ist die Kunsttheorie in der Produktion moderner Kunstwerke wichtig geworden, indem sich die ästhetische Modernität durch das Narrative behaupt.

Angesichts der Theorizierung der Kunst stellt sich nun die Frage, wie der 'Überfluß der Philosophie' überwunden werden kann. Also befasse ich mich damit, erst zu zeigen, daß die moderne Malerei wegen der Verlust der Sinnhaftigkeit in der Gefahr steht, die ontologische Grundlage der Kunst zu verlieren scheint. Darüberhinaus versuche ich zweitens zu zeigen, wie die 'Mangelhaftigkeit der Kunstwerke' mit Hilfe der Übertragung der Tradition ersatz werden kann. Um solche Fragestellung entgegenzutreten, wird zuerst über die Kunsttheorie Clement Greenbergs diskutiert. Dabei wird vor allem gezeigt, daß sich der formalen Modernismus im Sinne von Greenberg von der Tradition fernzuhalten versucht. Danach wird in Hinsicht des Postmodernismus über die Pluralität der Kunst diskutiert.

**Schlagwörter:** Modernismus, Greenberg, Überfluß der Philosophie, Tradition, Postmodernismus

박영선 e-mail : yspk57@cau.ac.kr

논문접수	2005년 3월 16일
논문심사	2005년 4월 21일
심사완료	2005년 5월 6일