

사회의 기능 안에서 예술의 자율성에 대한 연구*

—공론장 개념을 중심으로

전석환**

주제분류 사회철학, 독일철학

주요어 예술의 자율성, 예술의 사회적 기능, 공론장, 문예적 공론장, 비판적 공개성의 원리

요약문

현대사회를 연구하는 일 중에서 예술이 정치나 경제 권력으로부터 얼마나 독자적인 활동을 할 수 있는가를 살펴보는 것은 매우 중요한 과제이다. 왜냐하면 사회 기능의 제(諸) 영역 안에서 예술이 자율적으로 움직일 수 ‘있다, 혹은 없다’라는 기준은 한 특정국가의 문화수준을 측정하는 객관적 기준이 될 수 있기 때문이다. 그러므로 ‘예술은 인간의 자유를 표현하는 형식’이라고 전제하고, ‘예술의 자율성 부재’란 ‘자유롭지 못한 사회에 있어서 개인들의 구속적 상태를 반영하고 있다’라는 주장은 매우 설득력이 있는 주장이라 할 수 있다. 그러한 전제로 예술은 한 국가와 사회에 있어서 문화의 핵심이고 동시에 그 사회의 총체적 척도가 된다. 그러므로 경제적 부는 지금의 상태를 진단하는 현실적 지표이지만 예술은 ‘유토피 아적 목적설정’을 통해 한 특정한 사회의 미래적 전망을 드러낸다고 볼 수 있다. 그런데 예술이 정치나 경제 권력의 시녀가 아닌 독자적 힘을 갖게 될 수 있는 사회적 조건은 과연 무엇일까?

본 연구에서는 공론장(公論場)의 개념과 그 개념의 발생사의 해명을 통해 예술 자율성의 제 조건을 탐구한다. 공론장 개념의 발생과 전개과정은

* 이 논문은 2015년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행한 연구임(2015S15B5A07042956).

** 강원대학교

서구의 시민사회의 등장 및 변이과정과 깊은 관련을 맺고 있다. 사회과학자들은 신문을 포함한 인쇄물이 정기적으로 간행되고 익명으로 구입하는 독자층으로부터 비판적 영역이 처음으로 형성되었고 그곳에서 매개되는 원리를 ‘공개성(公開性)’이라고 명명한다. 그리고 그 형성 과정의 원초적인 형태는 문예비평을 담을 수 있는 ‘문예적 공론장’의 성립이라고 할 수 있다.

현대사회에 이르렀음에도 불구하고 문예적 공론장의 활성화 여부를 가늠하는 과제는 정치 경제 측면의 사회적 공론장의 내면적 발전 정도를 측정할 수 있는 기준을 설정한다는 점에서 그것에 대한 탐구는 무척 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다. 본 연구의 필요성은 바로 이러한 전제로부터 출발한다.

1. 들어가는 말

흔히 사람들은 한 국가의 문화 수준은 공중화장실의 위생환경과 교도소 안에서 재소자들의 교화 실태를 살펴보면 잘 알 수 있다고들 말한다. 여기에 또 다른 하나가 더 추가될 수 있다면 예술이 정치나 경제 권력으로부터 얼마나 독자적인 활동을 할 수 있는가를 살펴보는 일이 될 것이다. 즉 사회 기능의 제(諸) 영역 안에서 예술이 자율적으로 움직일 수 ‘있다, 없다’라는 기준은 한 특정한 국가의 문화수준을 측정하는 객관적 기준이 될 수 있다는 말이다. 한국사회 안에서의 공중화장실이나 교도소의 문제는 접어두고, 예술문화계가 과연 권력의 제(諸)영역으로부터 독자성을 지니고 있는가라는 물음에는 결코 자유로울 수 없다.

소위 ‘Black List’ 사건의 전모는 속속 드러나고 있는 와중에 있지만, 이 사건은 한국사회의 문화예술계가 정치권력에 의해 해묵은 이념의 잣대를 기준으로 우지좌지 되고 있었다는 사실을 압축적으로 잘 보여주고 있다. 또한 여성 연예인들이 감행한 일련의 자살사건들¹⁾은 한국의 문화예술계가 정치·경제적 권력에 종속되어 있다는 사실을 여실히 드러내 보이고 있다고 하겠다.

한국사회에서 ‘Black List’의 문제나 여성 연예인들의 죽음이 안이한 후일담으로만 남아 있으면 안 된다. 그런 사실들은 당연히 현재 진행형의 사건들이자, ‘불투명하지 않은’ 의혹 속에 묻힌 유사 류(類)의 의문사들에 대한 문제제기이어야 하고, 그 근본적인 원인이 또한 규명되어야 할 것

1) 검찰의 부적절한 사건 처리 의혹을 조사하는 ‘검찰 과거사위원회’의 검토 대상 사건에 탈렌트 고(故) 장자연씨 사건이 다른 사건들과 함께 추가되었다. ‘장자연사건’은 2009년 텔런트 장씨가 유력 인사들의 접대를 강요받아 오다가 스스로 목숨을 끊으면서 수사가 시작됐으며, 일부 인사에 대한 봐주기 의혹이 제기됐다. 장자연 사건 당시 검찰은 기획사 대표와 매니저를 기소했다. 그러나 의혹이 제기된 유력 인사 10명은 혐의 없음으로 처분했다. 중앙일보, v.media daum. net, 2017.12.25.

이다.

본 연구는 이러한 의도를 바탕으로 다음과 같은 과정을 통해 진행된다.

첫째, 예술의 정태적인 정의(定義)로부터 출발하여 예술의 사회 안에서 역할이 무엇이어야 하는가에 대해 논의한다. 본 연구 안에서는 이러한 논의를 ‘예술의 사회적 기능’의 틀로 상정하고, 그 핵심의 내용을 예술의 비판적 기능이라는 관점에 초점을 맞추어 진행한다.

둘째, 예술의 사회 안에서의 순기능적 측면을 비판적 기능으로 상정했을 때, 그러한 기능이 작동되기 위한 동인(動因)이 무엇인가에 대해 논의한다. 본 장에서는 이러한 형태를 예술이 사회의 제(諸) 권력체제로부터 자유로울 수 있다는 뜻을 내포한 자율성의 개념으로 전제한다. 즉 그렇게 상정된 틀을 ‘예술의 자율성(die Autonomie der Kunst)’ 개념으로 전제하고 그것에 대한 의미를 고찰한다.

셋째, 본 장에서는 앞에서 고찰한 ‘예술의 자율성’ 개념이 어떻게 사회 안에서 성립될 수 있는가에 대한 논의를 시도한다. 본 장에서는 무엇보다 먼저 거시적 관점에서 ‘공론장(die Sphäre der Öffentlichkeit)’ 개념을 차용하고, 바로 그 공론장 개념이 예술영역의 자율성을 성취할 수 있는 사회적 조건으로 상정한다. 본 장에서는 한 특정한 사회 안에서 문화예술 영역 내에 작용하는 공론장을 ‘문예적 공론장(die literarische Öffentlichkeit)’이라고 명명하고, 그러한 공론장이 성립되기 위한 사회적 차원의 제(諸) 조건이 무엇인가에 대하여 구체적인 논의를 진행한다.

2. ‘예술의 사회적 기능’에 대한 고찰

예술이라는 용어가 함축하는 내용은 너무나 다양 다기하기 때문에 한

마디로의 정의는 불가능한 듯이 보인다. 그러한 원인은 시·공적으로 상이한 장소에 따라 예술의 모습이 아주 다른 모습으로 등장했을 뿐만 아니라, 무엇보다 먼저 예술을 행하는 “예술가의 실천적 행위가 변모함에 따라서 예술의 개념도 변화하기 때문”²⁾이라고 할 수 있을 것이다. 근대와 현대를 가로질러 어느덧 21세기의 후기 현대에 도달한 현 시점에서 보자면 “‘예술’이라는 개념은 내용 면에서 풍부해진 동시에 의미상으로는 더 모호”³⁾하다는 점을 기존의 의미에 덧붙일 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고 예술 개념에 대한 역사적 연구들은 대체로 18세기로부터 시작하여 19세기에 이르러서 사회의 제(譜)영역 안에서 예술영역의 독자적 성격이 드러나게 되었다는 점을 밝히고 있다.⁴⁾ 그러한 점은 두 가지의 차원에서 제시되고 있다. 그 하나는 가구나 배 등을 만드는 실용적인 목적으로서의 유용한 기술(usable arts)과 순수 미적인 목적만으로 세워진 고상한 기술(fine arts)로의 분화이다. 또 다른 차원의 변화된 내용은 예술의 사회적 기능을 강조하는 것으로 드러났다. 즉 “예술가는 특별한 통찰력을 지닌 사람, 표현해야 될 중요한 관념과 깊은 느낌을 가진 사람”이며, 따라서 “예술은 중요한 이념과 감정을 표현하는 수단”⁵⁾으

2) M. J. 파슨스/H. G. 블로커, 『미학과 예술교육』, 김광명 옮김, 현대미학사, 1998, 42쪽.

3) 같은 책, 같은 쪽.

4) G. Mattenklott /K. R. Scherpe(hrsg.), *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert - Die Fuktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18.Jahrhundert*, Scriptor Verlag GmbH Kronberg/Ts., 1974, 41-73쪽 참조.

W. 벨머, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 변증법』, 이주동/안성찬 옮김, 도서출판 녹진, 1993, 148-168쪽 참조.

김문환(외), 『19세기 문화의 상품화와 물신화』, 서울대학교출판부, 1996, 29-134쪽 참조.

한국사회과학연구소(편), 『예술과 사회』, 민음사, 1981, 17-28쪽 참조.

5) M. J. 파슨스/H. G. 블로커, 『미학과 예술교육』, 김광명 옮김, 현대미학사, 1998, 43쪽

로 간주하게 되었다는 사실이다. 그러한 생각에 이어서 20세기 이후 예술 개념에는 “독창적이고 혁신적이어야 한다”⁶⁾라는 현대적 의미가 첨가되었다. 더불어 예술의 현대적 의미는 예술교육 혹은 미적 교육을 통해 한 사회 내의 유토피아적 세계관의 반영을 관련시킨다. 예술은 모름지기 잠정적이기는 하지만 “소망하는 가치에 대한 구체적 선취(die konkrete Antizipation des Wünschenswerten)” 혹은 “가능한 것의 예기(豫期)적 구상(den Vorausentwerfen des Möglichen)”을 시도한다는 것으로 정의할 수 있다. 그러한 점에서 예술은 “미래지향적 모습”⁷⁾으로 드러나고, 예술교육은 바로 그러한 모습을 유토피아적 세계관의 교육 안에서 그 지표를 설정한다. 그러나 그 지표는 열악한 현실에서 긍정적 유토피아가 아닌 부정적 유토피아, 즉 ‘유토피아적 가상’을 지향하는 수준에 맞추어지게 된다. 현실의 교육현장에서 보여주고 있는 음악과 미술 등의 예술교육과 미적 교육의 조악한 실정은 바로 이러한 모습을 정확하게 잘 반영하고 있다고 하겠다.⁸⁾ 그것은 도대체 어떠한 원인에서 비롯된 것일까? 본 논문 안에서 필자는 그러한 원인 규명과 그 극복전략을 프랑크푸르트학파의 비판이론을 통해 찾아보려고 한다.

막스 호르크하이머(M. Horkheimer)는 현대사회의 위기를 근본적으로 ‘이성의 상실’로 진단하면서 이성이 “주관화되면서 또한 형식화”⁹⁾되었다고 규정한다. 즉 “로고스(logos) 혹은 합리성(ratio)이라는 본래적 의미에서 이성은 언제나 본질적으로 주체 또는 주체의 사고 능력과 연관”되었지만, 오늘 날의 이성은 “절대적 일반을 개념화할 수 있는 능력을 상실”하였고, “절대적 객관성을 허상으로 몰아붙이기 시작했다”¹⁰⁾는 사실에서

6) 같은 책, 같은 쪽.

7) E. Rauch/W. Anzinger, (Hrsg.), *Wörterbuch - Kritische Erziehung*, Starnberg, 1973, 14쪽.

8) 전석환, 「비판이론을 통해 본 미적 교육의 문제 - M. Horkheimer와 Th. W. Adorno의 『계몽의 변증법』을 중심으로」, <교육철학> 제29집, 2003, 94-95쪽 참조.

9) M. 호르크하이머, 『도구적 이성 비판』, 박구용 옮김, 문예출판사, 2006, 21쪽.

이성의 위기를 찾았던 것이다. 결과적으로 현대사회 안에서는 “기계화가 정신의 특성을 나타내고, 이성이 자기 스스로를 도구화한다면, 이성은 일종의 물질성과 맹목성을 갖게 되고, 정신적으로 경험하기보다는 단지 수용할 뿐인 마술적 실재, 즉 물신(Fetisch)이 된다.”¹¹⁾라고 호르크하이머는 주장한다. 말하자면 호르크하이머는 현대화의 거대한 물결 안에서 이성이 도구화되면서, 본래의 이성 개념이 함축하고 있었던 긍정적 의미의 유평파적 잠재성을 상실하였다고 결론을 내린 것이다.

비판이론의 제2세대 주자인 하버마스(J. Habermas)는 아도르노(Th.-W. Adorno)를 포함한 호르크하이머의 시도를—특히 호르크하이머의 『도구적 이성 비판』과 아도르노와의 공저인 『계몽의 변증법』에 대한 비판적 시각에서—다음과 같이 비평한다. “ (...) 자기극복적 이데올로기 비판에 내재하는 수행적 모순을 불러일으켜, 열어놓으려고 할 뿐 더 이상 이론적으로 극복하고자 하지 않는다. 이미 성취한 반성의 수준 위에서 어떤 이론을 세우려는 모든 시도는 토대 없는 곳으로 빠져들었다. (...) 그들은 회의 자체에 대해 회의하게끔 만드는 근거들을 생각하는 대신에, 역사주의와 마찬가지로, 가차 없는 이성회의에 자신들을 내맡긴다.”¹²⁾

그 대안으로 하버마스는 이성 개념 자체에 없었던 성격을 첨가해야 할 것이 아니라, 비활성화된 기능을 회복하고 이성 개념에 원래 들어 있었던 잠재성을 계발해야 한다고 주장한다. 그리하여 지금까지의 ‘주체중심의 독단적 소통 대신 상호인정’의 ‘의사소통행위이론’¹³⁾의 제시와 더불어 전래된 이성 개념에 미적 성격을 부여하는, 즉 ‘심미적 이성’의 계발을 하버마스는 요청한다.¹⁴⁾

10) 같은 책, 같은 쪽.

11) 같은 책, 43쪽.

12) J. 하버마스, 『현대성의 철학적 담론』, 이진우 옮김, 문예출판사, 1994, 159쪽, 161쪽.

13) 하버마스, J. 『의사소통행위이론 1/2』, 정춘익 옮김, 나남출판, 2006/2007 참조.

14) 같은 책, 68-73쪽, 346-380쪽 참조.

이러한 맥락에서 비판이론의 또 다른 제2세대의 한 사람인 벨머(A. Wellmer)는 한 걸음 더 나아가 도구화된 이성의 현 상태를 극복하고, 원래의 이성 개념이 함축했던 풍요로운 요소들의 복원을 주장한다. 벨머는 그러한 전략으로서 무엇보다 먼저 예술을 통한 미적 감수성의 잠재성을 계발해야 한다고 다음과 같이 주장한다: “예술미가 이성의 총체를 위하여 존재하는 것이 아니라 이성이 자신의 해명을 위해 예술을 필요로 하는 것이다. 미적 체험과 그것의 혁명적 잠재력이 없이는 우리의 도덕적 언술은 맹목적이 되며 우리의 세계해석은 공허한 것이 되고 만다.”¹⁵⁾ 이러한 심미적 이성의 계발에 연계해서 하버마스는 노동사회 혹은 시장경제의 논리에 의해 은연중에 이성 개념으로부터 누락된 ‘유토피아 개념’의 복원을 다음과 같이 요청한다: “(…) 노동사회가 지닌 유토피아적 내용과 결별한다 해서 역사 의식과 정치적 대결에 들어 있는 유토피아적 차원까지 단혀버리는 것은 결코 아니다. 유토피아적 오아시스가 말라버리면, 진부함과 무력감의 황폐한 사막이 펼쳐진다. 나는 현대의 자기 확신은 예나 지금이나 역사적 사유와 유토피아적 사유가 서로 융해된 현실 의식으로 자극받는다라는 명제를 고집한다.”¹⁶⁾

하버마스는 이러한 유토피아에 대한 요청을 ‘인간의 심미적 교육’ 문제에 온 힘을 쏟았던 프리드리히 실러(F. Schiller)로 소급시키면서 그 해명을 시도한다. 하버마스는 실러가 점점 조여 오는 ‘분열된 현대’의 족쇄에 대항하여 “예술이 종교를 대신하여 (사회를) 통일시키는 힘으로서 효력을 발휘”해야 한다는 주장으로부터 “예술을 미래의 ‘예술적 국가’에 실현될 수 있는 의사소통적 이성으로서 파악”¹⁷⁾했다는 점을 높이 평가한다. 그래서 하버마스는 “예술의 공공적 성격에 희망”¹⁸⁾을 걸고 “예술을 공유

15) W. 벨머, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 변증법』, 이주동/안성찬 옮김, 도서출판 녹진, 1993, 74쪽.

16) J. 하버마스, 『새로운 불투명성』, 이진우/박미애 옮김, 문예출판사, 1996, 184쪽.

17) J. 하버마스, 『현대성의 철학적 담론』, 이진우 옮김, 문예출판사, 1994, 68쪽.

와 전달의 형식으로 파악”하고, 예술에 “사회를 조화롭게 해야 하는 과제”¹⁹⁾를 부과할 수 있다는 실러의 생각에 전적으로 동의한다. 그러한 예술의 과제는 ‘예술을 위한 예술’이 결코 아닌, 즉 사회 안에서 “매개되지 않은 삶의 예술화”²⁰⁾를 초극했다는 전제하에서만 진정한 ‘화해의 힘’을 실천할 수 있다는 것이다. 하버마스는 실러가 주장한 예술에 내재한 화해의 능력이 ‘이론과 실천 모두에서 디스토피아적 가상을 배제한 가상, 즉 진정한 예술적 가상의 성립’으로부터 출현할 수 있으며, 이러한 실러의 생각은 후기 마르쿠제(H. Marcuse)의 저작들에서 다시 반복되었다는 점을 상기시킨다.²¹⁾

물론 호르크하이머와 아도르노 그리고 하버마스 계열의 비판이론자들은 많은 이론적 상이점을 지니고 있지만, 마르쿠제가 제시한 예술의 사회적 기능은 실러가 주장하고, 하버마스가 추인한 ‘예술의 비판적 잠재성’이라는 명제 안에서 내재적 상응의 구도를 발견할 수 있다. 다시 말해서 예술을 통한 화해는 현실에 대하여 긍정적 인정 아닌 부정적 불인정, 즉 비판을 통해 실천되어야 한다는 것이다. “예술은 이데올로기로서 주어진 사회에 반대한다. 예술의 자율성은 <사물은 변화해야 한다>는 단언적 명령을 포함한다. (...)예술의 비판적 기능, 해방을 위한 투쟁에의 기여능력은 미적 형식 속에 자리 잡고 있다.”²²⁾라는 마르쿠제의 주장은 ‘예술이 무엇이며, 예술이 무엇을 수행해야 하는가’라는 물음에 명시적인 답변을 함축한다. 그러한 함축은 바로 예술을 통한 사회 안에서의 비판적 기능이 부재하기 때문에 한 사회의 유토피아적 조망은 단지 가상, 즉 디스토피아적 세계관만을 노정시키고 있다는 점을 또한 내포한다. 마르쿠제는

18) 같은 책, 69쪽.

19) 같은 책, 72쪽.

20) 같은 책, 73쪽.

21) 같은 책, 같은 쪽 참조.

22) 마르쿠제, H., 『반혁명과 반역-마르쿠제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984., 32쪽/28쪽.

이러한 예술의 비판적 기능과 그 실천을 구체적으로 다음과 같이 설명하고 있다. “예술은 사회 내에서의 개인들의 기능적 실존과 성취로부터 그들을 소외시키는 세계를 지각할 책임—예술이 주관성과 객관성의 전 영역에 있어서 감성, 상상력, 이성을 해방시키는—을 맡고 있다. 미적 변형은 인식과 고발의 수단인 것이다. (...)인간과 자연은 자유스럽지 못한 사회에 의해서 형성되어 있으므로 그 억압되고 왜곡된 잠재력은 일탈형식에 의해서만 표현될 수 있다. 예술의 세계는 상이한 ‘현실원리 reality principle’의 세계 즉 소외된 세계이다. 그리하여 오직 일탈만이 예술은 ‘인식’ 기능을 발휘한다.”²³⁾

이러한 주장의 배면에는 마르쿠제가 예술 전체를 “이데올로기로서 취급하고 예술의 계급적인 성격을 강조”²⁴⁾하는 예술의 사회적 기능에 대한 마르크스주의적 관점의 협소함을 비판하는 것에 들어 있다. 비판의 대안으로서 마르쿠제는 앞에서 이미 언급한 예술 안에 내재하는 이른바 “미적 형식”²⁵⁾에 기초한 비판적 잠재력에 관심을 집중시킨다. 마르쿠제는 ‘미적 형식’을 “주어진 내용(현실적 또는 역사적, 개인적 또는 사회적 사실)을 시, 극, 소설 등과 같이 하나의 자족적인 전체체로 변형시킨 귀결이라고 정의²⁶⁾”하면서, ‘미적 형식’ 안에는 “급진적 성질들, 즉 기존의 현실의 고발과 아름다운 해방상(解放像)의 환기”²⁷⁾로의 기능이 들어 있음을 천명한다.²⁸⁾ 그래서 마르크시즘 관점에서 주장하는 “리얼리즘”—“제

23) 같은 책, 29쪽.

24) H. 마르쿠제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 21쪽.

25) H. 마르쿠제, 『반혁명과 반역—마르쿠제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984, 19-68쪽 참조. H. 마르쿠제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 15-91쪽 참조.

26) H. 마르쿠제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 41쪽.

27) H. 마르쿠제, 『반혁명과 반역—마르쿠제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984, 27쪽.

28) 이러한 마르쿠제에 있어서 해방 기능의 측면으로 본 ‘미적 형식’ 혹은 ‘예술 개념’에 대한 정의는 후기 저작에서도 역시 반복해서 강조된다. “예술은 개인적인

(諸) 사회관계에 가장 일치하는 예술형식”이어서 가장 “올바른 예술형식”이라고 천명된-29) 뿐만 아니라, 총체적인 예술 모두가 허구이기는 하지만 “현실 자체보다도 더욱 현실적”30)인 ‘리얼리즘의 세계’를 창조할 수 있다고 주장한다. 그래서 예술 자체는 지속적으로 변혁의 잠재성을 지향하고 있다는 점에서 일단 사회와의 비판적 긴장관계를 맺고 있다고 전제한다. 그런 결과로 마르크스주의 미학의 실책은 “진보적 예술의 모델로서 리얼리즘”만을 고집하면서, 그 이외의 예술 및 미학을 “반동적으로 모독하며, ‘데카당 decadent’과 예술”31)로 근거 없이 폄하하는 것이라고 마르크제는 주장한다. 이러한 실책은 “마르크스주의 이론에 있는 결정론적 요소” 중 하나인 “의식에 대한 환원적인 개념”으로부터 기인하며, 결과적으로 “개인의식의 개개의 내용을 괄호 속에 묶고, 아울러 혁명예의 주관적인 잠재력도 괄호 속에 묶어 버리는”32) 오류로부터 도래한 것이라고 마르크제는 설명한다.

그러나 마르크제의 선언적 주장은 사회 안에서 예술의 기능을 명료하게 제시했음에도 불구하고 현실적 실천과 연결해서 볼 때 그 실현의 구체적 가능성은 많은 문제가 있을 듯이 보인다. 일단 비판의 기능을 수행할 주체가 누구이며, 소외의 극복을 위한 전략이 단지 현실에 대항한 ‘일탈’이라면 예술의 실천을 너무 좁게 한정하는 것이 아닌가라는 의문이

수준에서뿐만 아니라 인류적이고 역사적인 수준에서도 분명히 눈에 보이는 ‘억압된 자들의 귀환(歸還)’이다. 예술적인 상상력은 실패한 해방과 배반된 약속에 관한 무의식적인 기억을 형성한다. (...)비록 양가적 방식으로이긴 하지만 예술은 미학적 형식의 한계 안에서 억압된 이미지의 환귀(還歸)를 표현하였다” H. 마르크제, 『에로스와 문명』, 김인환 역, 나남출판, 1999, 148-149쪽.

29) H. 마르크제, 『반혁명과 반역-마르크제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984, 25쪽.

30) H. 마르크제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 41쪽.

31) H. 마르크제, 『반혁명과 반역-마르크제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984, 27쪽.

32) H. 마르크제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 24쪽.

제기될 수 있다. 이러한 의구심에 대해 마르쿠제는 ‘예술의 자율성’이라는 개념을 제시하고 그것에 대한 구체적 해명을 시도한다.

앞서의 논의의 전제를 바탕으로 다음 장에서는 한 사회 안에서 예술의 비판적 기능이 작동한다는 조건 하에서 ‘그러한 자율성의 상태가 과연 어떠한 것인가에 대해 집중적으로 논의한다. 더불어 그러한 기능이 작동하기 위해서는 어떤 조건이 사회 안에서 구비되어야 하는가’ (본 논문의 4장 안에서 본격적으로 논의될 주제) 에 대한 예비적 논의를 전개한다.

3. ‘예술의 자율성’ 개념 대한 고찰

‘예술의 자율성’ 개념은 사회의 제(諸) 영역 안에서 예술영역의 독자성이 존립해야 한다는 명제를 내포한다. 그러나 현대사회 안에서 상대적으로 성취한 예술의 독자적인 사회적 위상이 역정의 많은 부침을 겪은 후에야 비로소 가능했었던 것은 예술의 역사적 전개 안에서 확인되는 주제의 사실이다. 그렇게 도달하기까지가 힘들다는 판단이 내려지는 까닭은 예술, 특히 파인 아트(fine arts)의 태생적 한계에서 기인한다. 그러한 이유는 한마디로 예술의 실천이 여타의 물질적 지원 없이는 홀로서기가 매우 어렵기 때문이다. 시대에 따라 차이는 있지만, 현재적 시점에서도 역시 예술은 정치권력 혹은 경제권력의 권역 안에서 독자적인 활동을 펼치기에는 역부족이라는 것이 명확관화(明確觀火)한 사실이다. 예술의 결정적인 발달 계기는 예나 지금이나 정치 권력자나 혹은 재벌 지원에 의한 문화권력의 영향에 따라 이루어지고 있다는 사실들을 우리는 역사를 통해 자주 관찰할 수 있다.

12세기 중국 북송(北宋) 8대 황제인 휘종(徽宗)은 미술과 음악 등 예술 발달에 대단히 큰 치적을 남겼는데, 그 자신 또한 화가이자 서예가로 유

명하였다. 그는 도화박사원(圖畫博士院)을 설치하고 궁중화가를 양성하면서, 그것을 통해 과거 시험을 연계시켜서 우수한 화가에게 관직을 수여하기까지 했다. 도화박사원에서는 매우 독특한 시험을 치러야 했다. 황제가 시 한 구절을 문제로 걸고 화원들이 그 시의 이미지를 그림 안에서 얼마나 잘 표현했는가를 엄격하게 평가하곤 했다.³³⁾ 예술의 영역이 정치권력, 즉 황제 1인의 취향에 의해 종속된 현상을 내보이는 전형적인 경우라고 할 수 있다.

동서고금의 시대적 공간을 달리 하지만 그와 유사한 경우는 셀 수 없이 많다.³⁴⁾ 특히 이러한 경우와 흡사할 뿐더러 정치권력에 의한 예술의 종속 현상이 체계적이며 더욱 래디컬하게 전개된 경우는 20세기에 나타

33) 천란(연음), 『색(色), 광(狂), 폭(暴)-제국을 몰락으로 이끈 황제들의 기행』, 정영선 옮김, 시그마북스, 2010., 317-318쪽 참조: “예를 들면 ‘대나무 둘러진 시내가 흐르는 다리 술집에서 술을 파네 竹鎖溪橋賣酒家’라는 시제를 주면 대부분 사람은 ‘주가酒家’ 두 글자만 보고 술집을 주제로 삼고 주변에 대나무나 시냇물을 그려 넣었다. 그런데 그중 한 사람은 뽀뽀한 대나무 숲을 그리고 시냇물이 졸졸 돌아 흐르는데 그 숲 사이로 술집 깃발이 비집고 나온 그림을 그렸다. 그러자 ‘쇄鎖(잡근다는 뜻-옮긴이)’자를 정확히 표현해 냈다고 하여 그가 장원을 획득했다. 휘종은 사실적인 묘사와 아울러 깊은 관찰을 토대로 한 정교하고 세밀한 표현을 좋아했다. 예를 들면 유명한 <청명상하도 清明上下圖>는 조그마한 참새가 기와 조각을 밟고 있는 것까지 그냥 지나치지 않았다.” 조성식, 『중국 옛 그림 산책』, 현실문화, 2011, 165-178쪽 참조: “한림도화원에서는 능력에 따라 대조, 지후, 예학(藝學), 화학공(畫學工), 학생(學生), 공봉 등의 직함을 수여했다. 휘종 조길은 한때 ‘서화학(書畫學)’을 건립하여, 학습과 평가 제도를 규정했는데, 이 때 화원 규모가 가장 번성했다. 남송 때에는 화원을 다시 정리했으며 그 규모가 북송에 뒤지지 않았다. 남송의 화원화가는 오늘 날 살펴 볼 수 있는 화가의 인명으로 170여 명이나 된다.”

34) 국가 권력의 물리적 폭력에 의해 예술행위가 탄압되고 금제되었던 사례는 1985년 한국의 ‘한국미술 20대 힘’전을 들 수 있다. 출품된 모든 작품은 압수되고, 작가 19명은 모두 연행되었고 일부는 구류 처분을 받아야 했다. 이런 초유의 사태는 전두환 군부독재정권에 의한 특정한 예술장르, 즉 ‘민중미술’에 대한 노골적인 공권력의 개입이었음과 동시에 예술의 자율성을 원천적으로 봉쇄하려고 획책했던 사건으로 기억되어야 할 것이다. 김정형, 『20세기 이야기-1980년대』, 다다출판, 2013. 362-366쪽 참조.

난 독일 나치시대의 예술을 언급할 수 있다. 히틀러 자신 역시 미술과 음악 그리고 건축에 일가견이 있다는 것을 넘어 전문적 소양을 갖춘 예술의 천재를 자처했고, 이로 인해 나치시대의 예술문제는 수뇌부의 으뜸 부서가 직접 관리하는 매우 중요한 정책의 하나였다.³⁵⁾ 소위 ‘정치적 심미화’라는 슬로건 하에 전개된 예술의 실천은 독일 ‘민족공동체’ 수립에 초점을 맞추면서, 나치즘의 유토피아적 목표에 맹목적으로 봉사하는 것에 다름이 아니었던 것이다. 즉 정치를 미학화하려는 목적은 인간의 “욕구를 그것의 표현으로부터 분리시키고 단순한 표현을 미적 수단으로 아주 풍부하게 꾸며 놓아”³⁶⁾, 대중의 욕구 충족을 함량미달의 미로 치장된 지점으로 끌고 가서 가짜의 구원을 체험하게 만든다는 것이다. 다시 말해 이것은 우민정치의 일환으로 볼 수 있으며, 대중으로 하여금 왜곡된 욕구 충족을 진정한 욕구 충족으로 착각하게 만든다는 데에 문제가 있다고 할 수 있다.

나치정권의 열정적인 물량적 기투는 전통적인 예술 장르인 회화와 음악에서 뿐만 아니라 새로운 과학과 기술 개발을 통해 건축과 영화 등에도 집중적으로 모아졌다³⁷⁾. 그럼에도 불구하고 독일의 역사학자 포이케르트(D. Peukert)의 말대로 나치권력이 “비정치적인 목가와 미화된 야만 사이를 오가고”³⁸⁾있었고, 결국 “독자적인 문화적 비전을 보유하지 못했다”³⁹⁾라는 결과에 도달하게 된 것은 무슨 이유였을까? 그것은 한마디로 말해서 나치시대 예술가들이 취한 “내적인 망명”⁴⁰⁾의 태도로 인한 것으로 볼 수 있을 것이다. 즉 예술가의 예술 행위가 “공적인 문화적 야만을

35) A. 슈페어, 『기억-제3제국의 중심에서』, 김기영 옮김, 마티(출), 2007 참조.

36) W. F. 하우스, 『상품미학비판』, 김문환 옮김, 이론과 실천, 1991, 219쪽.

37) A. 셸킨드, 『레니 리펜슈탈-금지된 열정』, 허진 옮김, 마티(출), 2006 참조.

38) D. 포이케르트, 『나치시대의 일상사-순응, 저항, 인종주의』, 김학이 옮김, 개마고원, 2003, 291쪽.

39) 같은 책, 285쪽.

40) 같은 책, 289쪽.

피해 ‘진정한’ 예술의 틈새로 후퇴한 것”⁴¹⁾이 결정적인 원인일 것이다. 나치즘 건축 정책의 특징을 분석하는 가운데 포이케르트는 그러한 시대적 공간 안에서는 “기념비 양식과 향토 양식 사이의 긴장”이 상존했는데, 그것이 바로 “공공성과 사적 영역의 대립”⁴²⁾이었다는 것이다. 다시 말해서 “기념비적으로 연출되던 나치의 공적 공간에서 개인은 단순한 장식으로 전락하고”, 실존적 개인은 “거대한 행진 대오에 압착시켜 놓는 아득한 지평에서 스스로를 잃어버린 존재”⁴³⁾가 되곤 하였다는 것이다. 마침내 예술가 개인에 있어 “작고 포근하고 친근한 사적인 영역으로 후퇴하려는 욕구는 그럴수록 절박한”⁴⁴⁾ 심리적 메카니즘으로 전화(轉化)될 수밖에 없었다는 것이다.

이러한 현상을 우리는 예술가에 의한 예술적 행위가 예술 영역에 상응하는 사회적 실천을 적절하게 수행하지 못한 하나의 사례라고 말할 수 있을 것이다. 말하자면 예술의 영역이 사회의 여러 영역 안에서 독자적 위상을 지니지 못하고, 자율적인 순기능을 수행하지 못하게 된 경우, 예술은 권력의 종속적 위치만을 점하게 된다는 것이다.

마르쿠제는 “예술은 기존 현실이 ‘현실적’인 것을 결정하는 독점권에 도전”⁴⁵⁾한다는 점에서 사회 안에서 예술적 기능의 비판적 역량을 찾는다. 그러므로 “예술의 자율성은 자유롭지 못한 사회에 있어서 개인들의 구속적 상태를 반영한다”⁴⁶⁾라고 마르쿠제는 단언한다. 그래서 “구속과 대립하면서 예술은 그 자율성을 획득”하기 때문에 “예술에 따르는 규범은 기존의 현실원리의 규범이 아니라 그것을 부정하는 것”⁴⁷⁾이라고 그는 부언한다.

41) 같은 책, 같은 쪽.

42) 같은 책, 288쪽.

43) 같은 책, 같은 쪽.

44) 같은 책, 같은 쪽.

45) H. 마르쿠제, 『미적 차원(외)』, 최현 옮김, 범우사, 1982, 41쪽.

46) H. 마르쿠제, 『반혁명과 반역-마르쿠제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판 풀빛, 1984, 68쪽.

마르쿠제는 그러한 근거를 사회는 예술로 하여금 사회 그 자체에 “여러 가지 방식으로 계속해서 관여”⁴⁷⁾하도록 만드는 조건이 있다는 점으로 제시한다. 즉 예술이 사회 안에서 ‘자율성’이라는 대전제가 있어야 한다는 점으로부터 출발하여 그는 “사회는 과거나 현재에 있어서 예술적 표현으로 변형되는 ‘소재’로 존재”하고, “사회는 투쟁과 해방이 실제로 가능한 영역으로서 현존하고 있다”⁴⁹⁾는 것을 명시적으로 주장한다.

이러한 주장이 함축하고 있는 내용은 예술이 사회의 제 영역 안에서 사회적 삶의 재생산으로부터 분리된 독자적 영역으로 구축되었다는 사실을 전제한다. 즉 예술은 더 이상 물건을 만드는 단순한 기술을 의미하는 것이 아니라, 단순한 생산의 집단으로부터 ‘이상적 예술, 또는 창조적 예술’ 영역, 즉 ‘특정한 집단(예술가 집단)의 기술’로 분화되었다는 것이다. 그러나 현실에서 그러한 기술(예술)은 자율적 영역으로 지양되지 못하고 대부분의 경우 정치권력 혹은 경제 권력에 의해 여전히 구속되어 있다는 점이다.

‘예술영역의 독자성이 존립해야 한다’는 명제에 맞추어 실제에 있어서 는 그렇지 못하다는 문제 제기에 대하여 어떠한 해법이 과연 필요한 것일까? 물론 이러한 물음에 대한 답은 쉽게 나올 수 있는 것은 아니지만, 최소 공론장(公論場/Öffentlichkeit)의 개념과 그 개념의 발생사를 추적한다면 그 답의 근사치를 얻을 수 있으리라고 생각한다. 주지하다시피 공론장 개념의 발생과 그 전개과정은 서구 시민사회의 등장 및 그 발전 과정과 깊은 관련을 맺고 있다. 즉 민중은 농노 신분으로부터 자율적인 시민계층을 형성하면서 국가권력에 대립하는 시민사회를 형성한다. 그런데 왕정에 대결할 수 있었던 그 민중의 정치적 힘은 ‘다수 대중에 기반한 공중(公衆)의 견해’를 객관적 여론으로 집결한 것으로부터 출현했었다.

47) 같은 책, 같은 쪽.

48) 같은 책, 34쪽.

49) 같은 책, 같은 쪽.

그런 결과로 사치스러운 친교 및 호색의 장소였던 살롱과 클럽 등에서 발생했던 ‘권력지향적 공론장(과시적 공론장/die representative Öffentlichkeit)’은 더 이상 왕족과 귀족들의 전유물이 될 수 없었다. 이 시기에 수 없이 생겨난 카페나 오페라하우스 등은 공중이 이성적인 토론을 통해 비관정신을 수용하는 담화의 공간으로 새롭게 탄생했던 것이다. 특히 인쇄산업의 급격한 발달에 기인한 신문 및 소설 등의 인쇄물의 보급은 문예비평을 담을 수 있는 ‘문예적 공론장’이 뚜렷이 형성되는 계기가 되었던 것이다.

다음 장에서는 무엇보다 먼저 거시적 관점에서 ‘공론장(die Sphäre der Öffentlichkeit)’ 개념을 전제하고, 예술영역의 자율성 성취와의 관련을 해명한다. 특히 사회 제 영역 안에서 문화예술 영역 내에 작용하는 ‘문예적 공론장(die literarische Öffentlichkeit)’이 성립되기 위한 사회적 차원의 제(諸) 조건이 무엇인가에 대하여 구체적인 논의를 진행한다.

4. ‘문예적 공론장’ 성립의 제(諸)조건에 대한 논의

영국 켄트대학교 프랭크 퓨레디(Frank Furedi) 사회학 교수는 현대사회에 곳곳에서 관찰되는 ‘반지성주의 정서’의 경향을 후기현대의 중요한 특징으로 지적한다. 이 특징을 그는 “지식인이 사회에 미치는 영향이 감소”되는 현상으로 파악하고, 더 나아가 이 현상을 “지식인의 공적 영역에서 퇴장하는 과정”⁵⁰⁾이라고 진단한다. 여기서 중요하게 보아야 할 점은 ‘공적’이라는 사실에 주목해야 한다. 즉 ‘지식인이 지식인답게 사회에 영향을 미칠 수 있음이’ 지금 아닌 그 전에는 ‘공적 영역 안에서 가능했다’는

50) F. 퓨레디, 『그 많은 지식인들은 다 어디로 갔는가』, 정병선 옮김, 청어람미디어, 2005, 111쪽.

뜻이다. 하버마스(J. Habermas)는 이러한 공적 영역의 개념을 사회·역사적 공간을 통해 파악하면서, 1960년 초에 벌써 푸레디가 제기한 문제를 ‘공론장의 구조변동(Strukturwandel der Öffentlichkeit)’⁵¹⁾ 시각 안에 담아 다음과 같이 진단하였다: “현대로 넘어오는 사이 부르주아 공론장의 사회적 기초가 대략 1세기 전부터 다시 해체되기 시작했다. 공론장의 붕괴 경향은 명백하다. 공론장의 영역이 계속해서 대규모로 확장되는 반면, 그것의 기능은 더욱 더 무력화된다.”⁵²⁾

그러나 이러한 현상은 서구에서 겪는 서구사회의 고유한 문제일 수 있다. 물론 ‘세계화’의 일환으로 지구 구석구석 모두가 일체로 이루어져 가고 있다는 류(類)의 주장도 난무하다. 그렇지만 역사와 문화의 차이가 곧 경제력의 등차로 매겨지는 실제적 세계 정황 안에서는 그런 주장들이 ‘환상이다’라는 것을 우리는 곧 깨닫게 된다. 그렇다면 무엇이 문제가 될 것인가? 전제될 점은 일단 서구의 문제가 곧 우리의 문제이고, 그런 문제에 똑 같은 해결 방안이 있어야 한다는 것은 결코 아닐 것이다. 정리해 본다면 ‘공론장이 붕괴되고 그것의 기능이 무력해졌다’하더라도 공공의 영역과 사적인 영역의 구분이 잘 안 되는 한국에서는 오히려 공론장을 재건해야 하고, 그것의 기능을 강화해야 하는 것이 아닐까?

무엇보다 먼저 공론장 개념에서 중요하게 여겨지는 점은 시민적 공론의 집산화, 즉 부르주아 공론장(die bürgerliche Öffentlichkeit) 성립의 주춧돌이 되었던 ‘문예적 공론장’의 등장 계기이다. 말하자면 ‘비판적 공개성’(die kritische Publizität)으로 무장한 ‘부르주아 공론장’은 “왕정의 밀실정치에 대항한 시민의 도구”⁵³⁾로서 사회의 공적 영역으로 마침내 자리

51) J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt u. Neuwied, 1990. 본 논문에서는 원칙적으로 <하버마스/한승완 역, 『공론장의 구조변동』, 나남(출), 2002> 번역본을 사용하지만, 본 논문을 기술하는 가운데 문맥에 따라 원저에 기초해서 부분적으로 보완·수정해서 인용한다.

52) J. 하버마스, 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남(출), 2002, 65쪽.

53) W. Jäger, *Öffentlichkeit und Parlamentarismus*, Stuttgart, 1973, 12쪽.

잡게 되었는데, 바로 그것이 형성된 근거에 대한 고찰이 중요하다는 뜻이다.

문예적 공론장의 가장 원초적인 형태는 편지쓰기를 통한 ‘서신의 교환’이다. 개인이 편지를 쓰는 행위는 두 가지 차원에서 문예적 공론장의 등장 계기와 연결된다. 하나는 그 이전에는 존재하지 않았던 새로운 나(Ich), 즉 ‘주체성의 발견’이고, 두 번째는 그것이 문학적 형식으로 발전되었을 때는 나와 타인의 ‘이중적 관계’를 새롭게 정립하는 계기를 맞이하게 되었던 것이다. 바로 발신자와 수신자의 편지 형식은 “자기와의 대화”이자 “주체성에 대한 실험”이 되면서, “일인칭 소설(Ich-Erzählung)”로 발전되어 전 유럽에 퍼지는 발화점이 되었던 것이다.⁵⁴⁾ 또한 18세기 인쇄산업의 급격한 발달은 소설에 대한 대중의 관심을 폭발적인 파급 효과로 나타나게 하였다. 벨머는 “예술의 자율성의 상승은 동시에 산업생산방식의 상승이기도 하다”⁵⁵⁾라고 주장한다. 즉 책과 더불어 예술작품 일반이 ‘문화적 재화’로서의 상품으로 변하면서, 즉 ‘시장을 위해 생산되고 시장을 통해 중개됨에 따라, 교회나 국가의 권위를 통하지 않고 작품 자체가 자율적인 권능을 지니게 되었다’는 것이다.

하버마스(J. Habermas)는 신문을 포함한 인쇄물이 ‘정기적으로 간행되고 익명으로 구입하는’ 독자층으로 응집된 ‘공중(das rasonierende Publikum)’에 의해 사회적 공간에 ‘비판적 영역’이 처음으로 형성되었다고 설명하고, 그곳에서 매개되는 원리를 ‘공개성(publizität)’⁵⁶⁾의 원리라고 명명한다. 주목해야 할 점은 공중에 의한 ‘토론의 조직화’ 현상이 ‘문예적 공론장’으로 활성화되면서 ‘예술에 대한 비전문가들의 판단이 제도화’되었다

54) J. 하버마스, 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남(출), 2002, 124-125 참조.

55) W. 벨머, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 변증법』, 이주동/안성찬 옮김, 도서출판 녹진, 1993, 148쪽.

56) ‘공개성’ 개념은 하버마스의 『공론장의 구조변동』 전편 곳곳에 나타나지만, 본고에 관련되어서는 128-134쪽 참조.

는 것이다. 무엇보다 먼저 예술비평이 예술의 한 영역으로 등장한 이 지점을 눈 여겨 볼 필요가 있다. “공중의 비전문가적 판단이 조직화”되면서 등장한 “예술비평가”들은 “작품 자체가 비판하는 것”을 “비평지 안에서 비로소 고유하게 완결”⁵⁷⁾시키면서, 공중에 대한 계몽을 선도했던 것이다. 말하자면 예술비평가들은 “18세기의 전형적인 창조물”인 “예술 및 문화비평가들”을 통해 “제도화된 예술비평의 도구”를 매개로 하여 공중으로 하여금 문예를 “비판적으로 습득하는 과정을 통해 비로소 스스로 계몽할 수 있게 되며, 스스로를 계몽의 살아 있는 과정으로 파악할 수 있게”⁵⁸⁾ 만들었다는 것이다.

그 당시의 예술비평가는 두 가지의 근본적인 “변증법적 과제”를 담지했었는데, 그것은 바로 “스스로를 공중의 대리인이자 동시에 공중의 교육자”⁵⁹⁾로 생각했다는 점을 하버마스는 부각시킨다. 즉 ‘문예적 공론장’의 형성의 계기에서 우리가 특별한 의미를 부여할 부분은 바로 “논증의 권위 이외에 어떤 권위도 의식하지 않았”⁶⁰⁾던 예술비평가 집단의 도덕적 성격이다. 그러한 도덕적 성향은 예술에 대한 비평을 넘어서 다면적인—예를 들면 “관용의 확산, 도덕신학으로부터 부르주아 도덕성으로의 해방, 학자들의 철학으로부터 생활지혜로의 해방” 등—계몽운동으로 심화되고 확대되었으며, 이것을 읽고 토론하는 공중은 “여기서 스스로를 주제로 삼”⁶¹⁾게 되면서 시민적 주체성의 뿌리를 내리게 되었던 것이다. 드디어 독서하고 토론했던 공중들은 서구 ‘교양시민’의 원형(Typus)을 이루면서, 비합리적 권력의 지배에 대항하는 ‘정치적 공론장’을 움직이는 주역으로 등장하게 되었던 것이다. 18세기에 들어와서 비로소 ‘예술’은 “사회적 삶

57) 같은 책, 115쪽.

58) 같은 책, 같은 쪽.

59) 같은 책, 114쪽.

60) 같은 책, 같은 쪽.

61) 같은 책, 117쪽.

의 재생산으로부터 분리된 영역이라는 근대적 의미⁶²⁾를 획득하게 되면서, 예술과 사회와의 ‘관계’는 긴장관계를 유지하게 되고, 예술가의 사회적 위상은 하나의 직업으로서 독자성을 확보하게 된다.

주지하다시피 그 이후 시민(bourgeois)은 국가(왕정)에 대하여 “저항과 대립”의 구도가 아니라, 사회 안에서 “협력적인 긴장관계”나 혹은 “갈등적인 협력관계”⁶³⁾를 이루게 된다.

후기 현대 즈음에 총체적 공론장 전체는 해체의 위기를 접하게 된다. 하버마스는 이러한 점을 다음과 같이 진단하고 있다: “문화를 논의하는 공중으로부터 단지 그것을 소비하는 공중으로 변화하는 과정에서 옛 정치적 공론장과 구별할 수 있었던 문예적 공론장은 그 특유한 성격을 상실했다.”⁶⁴⁾

하버마스는 상업적인 이익의 관계, 즉 “조직화된 사적 이해관계의 경쟁이 공론장에 침투”⁶⁵⁾하였기 때문이라는 이유에서 그 원인을 찾는다. 전통적 공론장이 지니고 있던 “공적 토론의 일정한 합리성과 그에 수반된 능률성” 대신에 “경쟁하는 이해관계의 시위행사(Demonstration)가 토론을 대체”⁶⁶⁾하게 되었다는 것이다. 그는 이런 변화를 시민적 공론장의 “재봉건화(Refeudalisierung)”⁶⁷⁾의 조짐으로 평가하면서 우려를 나타낸다.

62) 같은 책, 108쪽.

63) 임희섭, 「한국시민사회의 자율성과 공공성에 관한 연구」, 『대한민국학술원 논문집(인문·사회과학편)』 제46집 제1호, 2007, 216쪽.

64) J. 하버마스, 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남(출), 2002, 286쪽.

65) 같은 책, 291쪽.

66) 같은 책, 같은 쪽.

67) 같은 책, 317쪽. 이러한 ‘재봉건화’ 개념이 내포하는 현상은 정치, 경제 문화, 교육 등 현대사회 제(諸)영역 안에서 관찰될 수 있다. 특히 T.V.매체의 ‘시청률’에 대한 논의에서 “공중에서 시청자로의 변화”는 곧 “우민의 재등장인가”를 묻는 문제제기가 그러한 현상의 한 실례가 될 수 있을 것이다. 제롬 부르동은 “시청률이란 것이 문화적 공중이나 정치적 공중의 양적인 표현과 같은 류(類)에 속하고, 시청률의 출현이 좀 더 전반적인 변화와, 그리고 통계문화와 민주주의 만남과 관계가 있다는 사실을 강조”한다. (...) 피에르 부르디외(...)는 “시청률 사고방식

그럼에도 불구하고 하버마스는 여전히 공론장은 유일무이한 “정치질서의 조직원리”로 남겨져 있으며, “자유주의 이데올로기 단편의 이상의 것이며, 그것과는 다른 것(mehr und anderes als ein Fetzen liberaler Ideologie)”⁶⁸⁾이라는 점은 확실하다고 단언한다.

문학을 필두로 한 예술을 매개로 촉발된 공론장 형성의 의의는 무엇보다 먼저 근대 시민사회 성립을 가능하게 한 원동력이 되었다는 점에 놓여 있을 것이다. 문예적 공론장은 인간과 사회의 관계를 자율성 개념에 기초해서 새로운 세계상을 정립시켰으며, 그 의미는 인류의 새로운 소통 양식의 변혁을 이룬 원인인 동시에 그 결과로 되새겨 질 수 있을 것이다.

5. 나가는 말

하버마스는 21세기에 들어서는 문턱에서 일반적 인간 삶이 “전 세계적으로 위협받고 있다”는 “공포의 파노라마”가 – “군비경쟁의 악순환, 핵무기의 통제불가능한 확산, 개발도상국들의 구조적 빈곤, 선진국에서의 실업과 증가하는 사회 불평등, 재앙을 불러 올 것처럼 작동하는 거대기술공학” 등 – “매스컴을 통해 공공 의식 속으로 파고들어온 표어들을 산출”⁶⁹⁾하고 있다고 주장했다. 21세기가 이미 진행된 이 시점에서 무엇

(mentalté audimat)을 신랄하게 공격했는데, 논리적으로 봤을 때 이러한 그의 비판은 여론조사를 ‘문제제기의 강요’라 분석한 그 유명한 비판에서 발전된 것이었다. 그의 주장에 따르면, 공중의 수치화는 사람들에게 민주주의 사회 속에 살고 있다는 느낌을 주지만 사실 이는 눈에 보이지 않는 보수주의 검열을 만들어 낸다. (...) 어떻게 텔레비전이 시청률의 ‘독재’를 받아들이게 되었는지, 과거에 텔레비전 공중을 표현하기 위해 방송인들이 사용하던 다른 요소들을 텔레비전이 어떻게 되살려 놓았는지 등을 먼저 이해”해야 한다. J., 부르동, 『유럽텔레비전 문화사』, 김철야 옮김, 커뮤니케이션북스, 2004, 325-326쪽.

68) 같은 책, 65쪽.

69) J. 하버마스, 『새로운 불투명성』, 이진우/박미애 옮김, 문예출판사, 1996, 164쪽.

인가 변화된 것이 있는지?

한국사회 역시 지속적인 경제성장을 전제로 사회적 불평등의 개선 등은 하버마스가 진단한 후기 현대의 문제와 함께 풀어야 할 과제에 속하지만, 그것과 다른 범주인 ‘성숙한 시민사회’로의 지양은 아직도 멀게만 느껴진다. “시민사회의 시민으로서의 시민의식을 내면화하지 못하고 있었기 때문에 그들은 여전히 혈연, 지연, 학연 등과 같은 전통적인 연고관계에 의존해서 도시생활에 적응해 나아가는 도시의 촌락인(urban villagers)”⁷⁰⁾의 모습을 아직도 극복하지 못하고 있기 때문이다. 부연하자면 후기 현대의 이 시점에 한국인들은 “집단에의 예속에서 벗어나 스스로의 자아실현을 통해 자아정체성과 사회적 자아(social self)를 형성해 나아가는 주체적이고 보편적인 개인주의의 가치관” 대신에 “생존경쟁에 극심한 현대의 도시-산업사회에 적응하기 위해 자기방어적인 소극적 개인주의 또는 이기적 개인주의(egoistic individualism)”⁷¹⁾를 벗어나지 못하고 있는 듯이 보인다. 그러한 “결격형(缺格型) 개인주의(individualism-by-default)”⁷²⁾를 지니고 있는 한, 한국사회 안에서의 개인주의는 문예비평의 지평을 자율적으로 설정할 수 있는 추동력이 결코 될 수 없다. 오히려 현시점에서의 개인주의는 야비한 생존전략 안에서 단지 “불가피한 상황에서의 일탈적 적응양식”⁷³⁾으로만 이해될 수 있을 것이다.

‘예술의 사회적 기능을 복권(復權)시키기 위한 구상과 그 실천 전략이 필요하다’는 본 연구의 전체적 취지는 한국사회 안의 한국인의 의식을 현재 상태에서부터 지양(Aufheben)시킬 수 있는 실천의 하나로 볼 수 있다. 그러나 ‘문예적 공론장’의 활성화 전략은 그러한 실천을 위해 유일한 범

70) 임희섭, 「한국시민사회의 자율성과 공공성에 관한 연구」, 『대한민국학술원 논문집 (인문·사회과학편)』 제46집 제1호, 2007, 213쪽.

71) 같은 책, 같은 쪽.

72) 같은 책, 같은 쪽.

73) 같은 책, 같은 쪽.

레 내지는 교훈이 결코 될 수 없다. 본 연구의 목적은 공론장의 역사적 등장과 그 계기를 잘 이해하고 답습해야 한다는 사실을 내포하는 것이 아니라, 공론장이 지니고 있는 규범성을 잘 인식하고 그 내용을 내면화 하는 작업이 필요하다는 사실을 함축한다. 그러한 내재화 과정을 통해서만이 사회 안에서 문화예술계의 자율성이 확립될 수 있으며, 결과적으로 예술의 표현이나 활동에 대한 정치·문화 권력의 부당한 차별이나 개입 등을 원천적으로 차단할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김문환(외), 『19세기 문화의 상품화와 물신화』, 서울대학교출판부, 1996.
- 김정형, 『20세기 이야기-1980년대』, 답다출판, 2013.
- 나가다 겐이치(1991), 「근대 시민사회에 있어서 미적인 것의 운명과 교육」,
『상품미학과 문화이론』, 미술비평연구회 대중시각매체연구분과 엮음,
서울: 도서출판 눈빛, 1995.
- 마르쿠제, H., 『자유와 진보를 위하여-마르쿠제 평론집 I』, 박종렬 옮김, 도
서출판 풀빛, 1982.
- 마르쿠제, H., 『미적 차원』, 최현 역, 범우사, 1982.
- 마르쿠제, H., 『반혁명과 반역-마르쿠제 평론집 II』, 박종렬 옮김, 도서출판
풀빛, 1984.
- 마르쿠제, H., 『에로스와 문명』, 김인환 역, 나남출판, 1999.
- 부르동, J., 『유럽텔레비전 문화사』, 김설아 옮김, 커뮤니케이션북스, 2004.
- 벨퍼, W., 『모더니즘과 포스트모더니즘의 변증법』, 이주동/안성찬 옮김, 도서
출판 녹진, 1993.
- 셜킨드, A., 『레니 리펜슈탈-금지된 열정』, 허진 옮김, 마티(출), 2006.
- 슈페어, A., 『기억-제3제국의 중심에서』, 김기영 옮김, 마티(출), 2007.
- 임희섭, 「한국시민사회의 자율성과 공공성에 관한 연구」, 『대한민국학술원
논문집(인문·사회과학편)』 제46집 제1호, 2007.
- 전석환, 「비판이론을 통해 본 미적 교육의 문제 - M. Horkheimer와 Th. W.
Adorno의 『계몽의 변증법』을 중심으로」, <교육철학> 제29집, 2003.
- 전석환, 「공론장(公論場/Öffentlichkeit)을 통해 본 현대교육의 의미-하버마스
의 『공론장의 구조변동』을 중심으로」, <교육철학> 제31호, 2004.
- 전석환, 「‘문예적 공론장’을 통해 본 비평의 의미」, <현대 비평과 이론> 제
27호, pp.142-162, 2007.
- 전석환/이상임, 「‘시민적 공론장’ 개념을 통해 본 밀(J. S. Mill)의 ‘자유주의

- 이론'에 대한 고찰-하버마스(J. Habermas)의 『공론장의 구조변화』에 나타난 논의를 중심으로」, <철학논총>, 제61집 제3권, 2010.
- 전석환/이상임, 「공론장(公論場)의 형성 과정 안에서 본 문학의 사회철학적 의미-하버마스의 『공론장의 구조변화』를 중심으로」, <철학논총> 제68집 제2권, 2012.
- 조성식, 『중국 옛 그림 산책』, 현실문화, 2011.
- 천란(여음), 『색(色), 광(狂), 폭(暴)-제국을 몰락으로 이끈 황제들의 기행』, 정영선 옮김, 시그마북스, 2010.
- 파슨스, M. J./블로커, H. G., 『미학과 예술교육』, 김광명 옮김, 현대미학사, 1998.
- 포이케르트, D., 『나치시대의 일상사-순응, 저항, 인종주의』, 김학이 옮김, 개마고원, 2003.
- 푸레디, F., 『그 많던 지식인들은 다 어디로 갔는가』, 정병선 옮김, 청어람미디어, 2005.
- 하버마스, J., 『현대성의 철학적 담론』, 이진우 옮김, 문예출판사, 1994.
- 하버마스, J., 『새로운 불투명성』, 이진우/박미애 옮김, 문예출판사, 1996.
- 하버마스, J., 『의사소통행위이론 1/2』, 정춘익 옮김, 나남출판, 2006/2007.
- 하버마스, J., 『공론장의 구조변동』, 한승완 역, 나남출판, 2012.
- 하우크, W. F., 『상품미학비판』, 김문환 옮김, 이론과 실천, 1991.
- 하우크, W. F., 「상품미학의 문화적 의미와 미적 교육의 필요성」, 『상품미학과 문화이론』, 미술비평연구회 대중시각매체연구분과 엮음, 서울: 도서출판 눈빛, 1995.
- 한국사회과학연구소(편), 『예술과 사회』, 민음사, 1981.
- 호르크하이머, M., 『도구적 이성 비판』, 박구용 옮김, 문예출판사, 2006.
- Adorno, Th. W., *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 1966.
- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970.
- Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,

- Frankfurt am Main, 1963.
- Habermas, J., *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt am Main, 1985.
- Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, 1990.
- Jäger, W., *Öffentlichkeit und Parlamentarismus*, Stuttgart, 1973.
- Mattenkloft, G., / Scherpe K. R., *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert – Die Fuktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18.Jahrhundert*, Scriptor Verlag GmbH Kronberg/Ts., 1974.
- Marcuse, H., *Reason and Revolution*, Boston, 1954.
- Marcuse, H., *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt am Main, 1969.
- Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension: toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, 1978.
- Rauch, E./Anzinger, W.(Hrsg.), *Wörterbuch –Kritische Erziehung*, Starnberg, 1973.
- Wellmer, A., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main, 1985.

**A Study on the Autonomy of the Art in
the Social Function
- Focusing on the Concept of the Public Sphere**

Suck-Hwan Jun (Kangwon Univ.)

It is a very important task to look at how independent the art can be from politics or economic power in the study of modern society. That is because the criteria of ‘yes or no’ that the art can move autonomously within the domain of social functioning can be an objective criterion on measuring the level of culture of one particular country. Therefore, it is a very convincing argument that ‘the art is a form of expression of human freedom’ and ‘autonomy of art’ reflects ‘the binding state of individuals in an unfree society’. Under this premise, art becomes the core of culture in a nation and a society, and at the same time it becomes a total measure of society. Accordingly economic wealth is a realistic indicator of the present state, but art reveals the future prospects of one particular society through the ‘utopian purpose setting’. But what is the social condition that art can have its own power, not just a maid of politics or economic power?

In this study, we explore the conditions of the autonomy of the art through the explanation of the concept and its origin of the public sphere. The development of the concept of the public sphere is deeply related to the emergence and transformation of the western civil society. Social scientists have first formed a critical sphere from readers who periodically buy printed material, including newspapers, and the principle mediated there is called ‘publicity’. The basis of the formation

process is the establishment of a ‘literary public sphere’ that can contain literary criticism.

The task of measuring the activation of ‘the literary public sphere’, even in contemporary society, is very important in that it establishes criteria for measuring the degree of internal development of the social public sphere in terms of political and economical aspect. The need for this study begins with this premise.

Key words: the autonomy of the art, the art in the social function, the public sphere, the literary public sphere, the principle of the critical publicity

전석환 e-mail: drjunsh@hanmail.net

투 고 일	2018년 01월 15일
심 사 일	2018년 01월 30일
게재확정	2018년 02월 12일