

미학의 변모 : '예술문화론'의 정립을 위한 시도*

민 주 식

(영남대학교 미학미술사학과)

1. '예술' 개념의 동요 : 예술, 아트, 예술문화

근래 신문과 잡지 등의 매스컴에서 여기저기 '예술문화'라는 용어를 자주 접하게 된다. 우리나라에서 이 말이 등장하여 본격적으로 퍼지게 된 것은 아마도 1988년 서울올림픽을 치를 무렵부터가 아닐까라고 생각한다. 그리고 1990년 1월에는 서울대학교 인문대학 내에 『예술문화연구소』라는 학술적 기구가 설립되기도 하였다. 필자가 이 예술문화라는 용어에 대해 처음으로 주목했을 당시에는 이 말로부터 다소 기묘한 느낌을 받기도 하였다. 왜냐하면 예술이 문화라는 것은 거의 자명한 이치에 가까운데 굳이 예술문화라고 부르는 것이 생소하게 생각되었기 때문이었다. 그러나 동시에 다른 한편으로는 이 말이 별반 대수롭지 않은 일이라고도 생각하였다. 그 이유는 우리 사회에서 이전부터 교육문화라든지 방송문화 또는 음식문화라는 말처럼 아무 데이나 문화라는 말을 붙이는 습관이

주 제 어: 예술 개념, 예술문화, 예술문화론, 자율성, 파플러 아트, 현대예술, 예술체계
concept of art, art culture, theory of art culture, popular art,
contemporary art, system of art

있으므로 그러한 풍조와 더불어 예술문화라는 말이 사용되기 시작했다고 여겼기 때문이다.

여하튼 ‘예술문화’라는 말은 예술과 문화라는 두 단어가 합쳐진 복합어이다. 그런데 이 예술문화라는 용어가 ‘예술’을 대신하는 것처럼 빈번하게 사용되고 있다는 사실에 주목해 보자는 것이다. 여기에는 분명히 그 나름대로의 이유가 있을 것이다. 그것은 우선 대체로 현대의 예술상황과 관련되는 사안이다. 즉 오늘날 이른바 전위 예술가들이 진지하게 몰두하여 제시하고 있는 예술이라는 것은 전통적인 예술과는 달리 일반인에게는 도저히 이해하기 힘든 것이며, 또 매우 편협하여 즐길 수 없는 것이 되고 말았다는 상황이다. 바꾸어 말하면 ‘예술’ 개념이 예술가와 비평가 그리고 일부의 열광적인 팬들 사이에서만 통용되는 하나의 전문용어(jargon)가 되어버려, 일반인으로는 이해할 수 없는 것의 대명사처럼 받아들여지고 있다. 그래서 가능하다면 예술이라는 말의 사용을 피해가고 싶은 상황이 되어버렸다는 것이다.

또 전위예술가 가운데 현대의 이른바 ‘뉴 미디어’(New Media)에 관심을 갖고 있는 사람들은 한층 더 적극적이고 과감하게 그러한 미디어에 의한 실험적 표현에 몰두하였다. 그 결과 우리나라에서도 종래에 사용해온 예술이라는 말 보다 오히려 외래어 ‘아트(art)’라는 말이 범람하게 되었다. 이른바 비디오 아트, 컴퓨터 아트, 라이트 아트, 레이저 아트, 테크놀로지 아트, 멀티미디어 아트 등이 그것이다. ‘예술’이라는 말 대신에 ‘○○아트’라는 말을 즐겨 사용하게 된 것은 1960년대부터라고 생각되는데, 특히 미국에서 유행했던 여러 현대예술 운동을 소개하는 기사가 실린 일련의 비평문에서이다. 팝아트(Pop Art), 옵아트(Op Art), 미니멀 아트(Minimal Art), 컨셉추얼 아트(Conceptual Art) 등처럼 회화나 조각과 같은 전통적인 예술 개념에 포함시킬 수 없다고 생각되는 것을 ‘아트’라고 부르기 시작하였다.

한편 이들 현대예술의 상황과는 별도로 일반대중은 그것이 예술인지 아트인지라는 문제에는 개의치 않고, 오로지 즐겁고 재미있는 대상이라면 무엇이든 쉽게 접근하려는 경향이 있다. 예를 들면 제임스 본드의 스파이 영화 <007 시리즈>와 헬무트 뉴튼(Helmut Newton)의 패션사진, 수많은 만화와 애니메이션,

SF 소설과 미스터리 극, 또 피겨 스케이팅과 스포츠 댄스 등을 폭넓게 즐기는 상황이 있다. 일반적으로 이것들은 정통적인 예술로 간주되지는 않지만, 그럼에도 불구하고 대체로 예술적 요소를 가지고 있음은 부정할 수 없다. 따라서 우리는 이러한 것들을 ‘대중예술’이라고 부르고 있고, 설령 그렇게 부르지 않더라도 적어도 ‘예술의 주변에 위치하는 것’으로 간주하고 있다.

이와 같은 상황에서 ‘예술’과 ‘아트’ 그리고 ‘대중예술’을 함께 포함하는 포괄적인 개념으로서 새로이 예술문화라는 복합어가 등장하여 사용되기 시작했다고 여겨진다. 문화라는 개념은 분명히 예술의 개념보다 그 외연이 크기 때문에, 어떤 현상이 예술에 포함되는지 아닌지와 같은 의혹을 불러일으키는 대상을 함께 포괄하고자 할 때, 그 포괄적인 개념으로서 이 ‘예술문화’라는 용어는 상당히 편리하다. 그런 까닭에 이 말이 빈번하게 사용되고 유포되기에 이른 것이며, 이 자체에 대해서는 별로 이론(異論)의 여지가 없다.

그러나 문제는 지나치게 무(無)규정적인 그와 같은 용어 사용은 오히려 개념을 공허하게 할 우려가 있다는 점이다. 그래서 설령 다소 애매하다 할지라도 이 예술문화의 개념 규정을 시도해볼 필요가 있다. 다시 말해 예술문화라는 복합어가 지시하는 영역을 조금이라도 더 명료하게 짚어보려는 것이 이 글의 목적이다. 이것은 예술 현상에 대한 개념과 논리를 분명하게 밝히는 일을 본래의 사명으로 하는 미학의 과제이기도 하며, 동시에 장래의 미학의 모습을 그려보는 일이기도 하다. 그런데 이러한 작업을 수행하기 위해서는 먼저 ‘예술’ 개념의 탄생과 그 변천에 관해 개략적이거나 살펴볼 필요가 있다.

본 논문에서는 이 예술문화라는 용어를 미학과 예술비평의 미래를 생각해 보는 하나의 중요한 단서로 삼아, 그 개념의 형성과정을 면밀하게 짚어보고, 예술문화에 관한 연구 즉 ‘예술문화론’을 새로운 시대의 미학으로 구성할 것을 제안해 보고자 한다.

2. '예술' 개념의 탄생과 예술의 자율화

2.1. 근대적 예술 개념의 성립

예술 개념, 더욱 정확하게 말해 예술이라는 유(類)개념이 성립한 것은, 주지하는 바와 같이 18세기 중엽의 서구에서이다. 르네상스 시대부터 본격화되었고, 더욱 거슬러 올라가면 이미 고대 그리스 시대부터 시작된 일이지만, 시와 회화, 시와 음악, 음악과 무용, 회화와 조각이라는 이른바 개별 예술 상호간의 근친성이 부분적으로 인정되고 있었다. 하지만 오랜 시기 동안 이들이 모두 함께 동일한 부류로 간주되지는 못했다. 그러다가 18세기에 이르러 마침내 프랑스에서 이들이 조직화되어 이른바 '예술(*beaux arts*)' 개념이 탄생하였다. 크리스텔러(*Paul Oskar Kristeller*)에 따르면, 예술의 이러한 조직화 체계화에 결정적인 역할을 행한 것은 샤를르 바퇴(*Charles Batteux*, 1713-1780)의 저작 『동일한 원리로 환원되는 예술』(*Les Beaux-Arts réduits a un même principe*, 1746)이다. 크리스텔러의 말을 인용하자면, “그의 체계의 많은 요소는 선행하는 저술가들로부터 얻을 수 있었던 것이 사실이지만, 그러나 동시에 그가 오로지 이 주제에 힘을 기울여 쓴 논고에서 예술의 명료한 체계를 보여준 최초의 인물이었음을 간과해서는 안된다.”(*Kristeller 1952:50*)고 하였다.

그래서 우리는 바퇴의 예술 개념에 관해 살펴볼 필요가 있다. 그의 저작 제1장에서 제시한 정의가 무엇보다도 중요하므로 여기에서 구체적으로 인용하고자 한다.

이렇게 해서 각각이 가지고 있는 목적에 따라 세 종류의 기술(*les arts*)을 구별할 수 있다.

첫 번째 것은 인간의 욕구(*les besoins*)를 대상으로 한다. 자연은 인간에게 많은 재앙에 드러나게 하고, 일단 태어나자마자 곧 인간 자신이 행하는 대로 내버려두는 것처럼 보인다. 그렇기 때문에 자연은 인간에게 필요한 구제책과 예방법은 인간의 공리와 노력의 대가라고 생각했다. 여기로부터 생겨난 것이 숙련기술

(les arts mécaniques)이다.

다음 두 번째 것은 쾌(le plaisir)를 대상으로 한다. 그것은 기쁨을 그리고 풍요와 평온을 산출하는 감정 한가운데서밖에 생겨나지 않는 것으로, 이것이야말로 사람들이 특별히 미적기술(les beaux-arts, 예술)이라고 부르고 있는 것이다. 그것은 음악, 시, 회화, 조각, 몸짓의 기술 혹은 무용이다.

세 번째의 종류는 실용성(l'utilité)과 즐거움(l'agrément)을 동시에 대상으로 하는 기술을 포함한다. 그것은 웅변술과 건축이다. 그것들을 개화시킨 것은 필요이며, 그것들을 완성시킨 것은 취미(le goût)이다. 그것들은 다른 두 종류 사이의 중간에 위치하는 것으로, 즐거움과 실용성을 공유한다.(Batteux 1989:82)

이와 같이 바퇴는 기술을 욕구를 대상으로 하는 기술과 쾌를 대상으로 하는 기술로 크게 구분하여, 후자에 음악, 시, 회화, 조각, 무용을 포함시켜 이것을 미적기술 즉 예술(beaux-arts)이라는 말로 하나로 통합하였다. 그리고 이 beaux-arts라는 개념은 당시 프랑스 사회에서뿐만 아니라, 독일에서도 곧장 schöne Künste로 번역되어 받아들여지고 또 영국에 건너가 fine arts가 되어, 18세기 후반의 서구사회에 깊이 뿌리내렸다.

바퇴의 예술 개념이 이렇게 쉽게 보급된 것은 이전부터 그것을 받아들일 수 있는 바탕이 마련되어 있었기 때문이라고 생각된다. 타타르키비츠(Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886-1980)의 지적에 의하면, 바퇴보다 적어도 70년 이전에 건축가 프랑스와 블롱델(Nicolas-François Blondel, 1617-86)이 1675년에 출판한 프랑스 고전주의의 기본서로 간주되는 『건축 교정(教程) Cours d'architecture』 가운데 건축이 가져다주는 쾌를 조각과 회화뿐만 아니라 웅변술, 시, 음악, 무용의 경우와도 관련시키고 있으며, 더욱이 이것은 블롱델의 개인적 견해라고 하기보다는 당시 아카데미 속에서 확산되어 있던 견해라고 한다(Tatarkiewicz 1963:422).¹⁾

여기에서는 우리는 우선 이 예술 개념의 성립 경위는 차치하더라도, 바퇴의

1) 미술아카데미의 역사에 관해서는 N. Pevsner(1940, 1970 제2판), 그리고 Frances Amelia Yates(1947, 1988 제2판 ; Les Académies en France au XVIe siècle, trad. de l'anglais par Thierry Chaucheyras. Paris: Presses universitaires de France, 1996 을 참조.

정의로는 예술이 무엇보다도 ‘쾌를 대상으로 하는 기술’로 여겨지고 있다는 사실에 주목해보고자 한다. 두말할 것도 없이 쾌란 받아들이는 개인의 주관적인 감정을 나타내는 말이다. 콜베르가 아카데미를 설립했을 무렵에 파스칼(Blaise Pascal, 1623-62)은 쾌의 원리는 확실하지도 않고 견고하지도 않다고 말했다. “쾌의 원리는 모든 사람들에 따라 상이하며, 각 개인에 따라 다양하게 변화하기 때문에, 사람들은 많은 경우 타인과 다를 뿐만 아니라, 또 이런저런 때에 따라 자기 자신에게서도 다른 경우도 많다. 남자는 여자와는 다른 쾌를 가지고 있다. 귀한 자와 천한 자는 쾌를 달리 한다. 왕후, 군인, 상인, 농부, 노인, 청년, 건강한 사람, 병든 사람, 이들 모두가 다르다. 더군다나 사소한 일로 쾌가 바뀌기도 한다.”²⁾ 이와 같이 받아들이는 사람에 따라 쾌가 다르다는 사실은, 그것을 대상으로 하는 기술의 분야가 반드시 고정되어 있지 않음을 의미한다.

또 18세기에 예술 개념이 탄생한 데에는 예술을 실제로 즐기는 사람이 루이 14세 시대의 왕후·귀족이라는 한정된 공정인으로부터 좀 더 폭넓은 계층으로 확대된 사실도 관련하고 있다. 바퇴의 저작을 읽은 사람은 당시의 지식인과 작가들, 특히 몽테스키외(Montesquieu)와 볼테르(Voltaire)의 독자이기도 하였던 도회인(都會人, civilisé)이었다. 하지만 예술을 즐긴 사람은 이들과 더불어 당시 사회의 중심세력을 이루고 있었던 신흥 부르주아지였고, 사회계층으로 말하자면 제3신분인 시민계급의 사람들이었다. 미술 감상과 관련지어 살펴본다면, 관전(살롱전)이 그들 대부분의 관중을 모으고 있었으며, 거기에 따라 미술비평도 유행하게 되었다. 이보다 앞서 파리에서는 노트르담(Notre Dame)을 비롯한 교회가 역사화를 보는 기회를 부여하였고 거기에 대한 가이드북도 만들어졌으며, 교회가 미술관의 대리 역할을 하고 있었다.³⁾ 감상뿐만 아니라 미술작품의 매매도 이루어지게 되었는데, 주된 구입자는 왕후·귀족이 아니라 부르주아지였다. 그리고 18세기의 60년대부터 70년대가 되면 미술작품의 경매는 파리에서 일상적인 행사가 되기에 이른다. 즉 상인, 금융업자, 공업자, 지주, 법률가, 수공업자,

2) Blaise Pascal, *Opuscules*, Troisième partie. De l'esprit géométrique : Section II, L'art de persuader.

3) Cf. Richard Wrigley(1993)

농장주 등 다양한 직종에 종사하는 많은 사람들이 미술을 즐기고 있었다고 말할 수 있다.

2.2. 낭만주의적 예술 개념

그런데 19세기가 되면 예술은 쾌를 대상으로 하는 기술에서, ‘고귀한 정신적 가치’를 실현하는 기술로 그 위상이 높아진다. 예술은 천재의 기술로서, 사회의 모든 속박을 끊고 현실의 굴레로부터 해방되어 자유롭게 날아다니는 활동으로 간주되었다. 요컨대 예술의 자율성에 대한 주장이 대두되었다. 그것은 다른 어떤 무엇에도 시중들지 않는 예술의 자기목적화로서의 “예술을 위한 예술(‘l'art pour l'art’)에 대한 주장인 것이다.

미와 쾌감(das Angenehme)과를 엄격히 구별하여, “예술은 천재의 기술이다”라고 규정한 사람은 주지하는 바와 같이 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)이다(Kant 1968:160). 하지만 ‘예술을 위한 예술’의 주장을 발생하게 만든 그 동인이 된 것은 바켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-98), 티이크(Johann Ludwig Tieck, 1778-1853), 슐레겔 형제(August Wilhelm von Schlegel, 1767-1845 / Friedrich von Schlegel, 1772-1829) 등과 같은 독일 낭만주의 작가들에 의한 예술과 예술가에 대한 찬미와 상찬이었다.⁴⁾

예를 들면 바켄로더는 다음과 같이 말한다. “신은 모든 지대에서 생겨난 어떤 예술 작품 속에서도, 하늘의 불꽃의 자취를 인정하게 만든다. 그것은 신으로부터 나와서, 인간의 가슴을 관통하고, 인간의 자그마한 창작으로 옮겨가는 것인데, 그 창작으로부터 하늘의 불꽃은 위대한 신에게 다시금 미광을 방출한다. 고딕 전당은 그리스인의 전당과 마찬가지로 신의 뜻에 꼭 부합한다.” 이와 같이 그는 예술을 거의 신적인 것으로 숭상한다.⁵⁾ 그러면서 라파엘(Sanzio Raffaello)

4) 이에 관련하는 소위 초기 낭만파 (Fithromantik, 1790-1801)의 문헌으로서는 다음과 같은 것을 들 수 있다. Wackenroder(1797) / Tieck(1799) / Schlegel und Schlegel(1983)

5) 바켄로더의 『芸術を愛する一修道僧の眞情の披瀝』(*Herzensergießungen eines kunstliebender Klosterbruders*), 江川英一 譯, 東京: 岩波書店, 1954, p.79에서 인용. 또한 불러려가 지적하

과 뒤러(Albrecht Dürer)를 상찬하지만, “예술은 뭐니 뭐니 해도 진실에 이르러 엄숙한 것이고 고매한 것이다. 그런데도 단지 아주 경박한 어린애 장난 같은 감각의 작품에 지나지 않는 예술에 종사하는 사람이 있다. 나는 그러한 현대 예술가들을 보고 통곡하지 않을 수 없다.”고 말하면서, 그는 동시대 예술가의 소행을 개탄한다(Bollacher 1983:89).

또 프리드리히 쉴레겔은 다음과 같이 말하고 있다. “나는 예술가로서 무엇을 궁지로 삼고, 무엇을 자랑하면 좋을까. 그것은 모든 비속한 것에서 영원히 벗어나 고립한다고 하는 결심이다. 모든 의도를 신(神)처럼 타개해서 넘어가지만, 그러나 이 의도를 마지막까지 알 수 없는 작품이다. 나와 대립하는 완벽한 것을 숭배할 수 있는 일이다. 그리고 내가 동료에게 각각 효과적으로 활기를 줄 수 있으며, 또 그들이 만든 모든 것이 나를 위하게 된다고 하는 자각이다.”(Schlegel 1983:28) 이러한 독일 낭만파에 의한 예술의 찬미와 고상화는 19세기의 20년대부터 성행하게 되는 프랑스의 낭만주의에 크게 작용하여, 그 시인과 화가들에 의해 예술의 자율성이 주장되기 시작한다. 예를 들면 낭만주의의 선봉에 서서 활동했던 고틀에(Théophile Gautier, 1811-1872)는 1834년에 발표한 소설 『마드무아젤 모팡 Mademoiselle de Maupin』에 장문의 서문을 싣고, 그 속에서 예술과 미는 그 어느 무엇에도 봉사하는 것이 아니라는 점을 강조한다. “어느 무엇에도 봉사하지 않는 것에서만 오로지 진정한 미는 존재한다. 유용한 것은 모두 추하다. 왜냐하면 그것은 어떤 욕구(besoin)의 표현이기 때문이다. 그리고 인간의 욕구는 빈곤이나 천성적인 장애와 같이, 더럽고 혐오감을 불러일으키기 때문이다. 집 안에서 가장 필요한 장소는 화장실이다. 나로서는 신사 여러분들과 달리 쓸데없는 것이 필요하다고 생각하는 사람이다. 나는 내게 주어진 업무에 반비례하는 물건과 사람이 좋다(Gautier 1972:203).”

이러한 견해를 한층 더 정치한 이론을 세워 논한 사람이 철학자 쿠쟁(Victor Cousin, 1792-1867)이다. 그는 칸트의 사상을 이어받아 미와 쾌적(l'agréable)

고 있듯이 바켄로더의 이러한 사상은 「미적종교」(ästhetische Religion) 내지 「예술종교」(Kunst-Religion)로 받아들여 왔다. Cf. Bollacher(1983:102).

을 구별하며, 예술에 관해서는 도덕과 종교로부터의 벗어나는 자율성을 강력하게 주장한다. 즉 “감정에 기초하고 감정으로부터 착상을 얻고 또 동시에 감정을 발산하는 예술은, 그것으로 독립된 하나의 힘(un pouvoir indépendant)이다. 예술은 그 자체로서밖에 의존하지 않는다. 물론 예술은 마음을 크게 하는 모든 것과 관련된다. 그러나 예술은 종교와 도덕이 정치에 봉사하지 않는 그 이상으로, 종교와 도덕에 봉사하지 않는다(Cousin 1853:197).”⁶⁾고 하였다. 그 때문에, ‘예술을 위한 예술’을 이해하고 사랑할 만한 것이라고 주장한다. 그리고 예술이 순수하며 이해(利害)를 배제한(désintéressé) 미의 감정의 표현(expression)이기 때문에, 예술을 측정하는 공통원리는 쾌(plaisir)가 아니라고 한다. “사람들은 그와 같은 원리를 쾌 가운데에서 추구하였다. 그리고 최초의 원리는 생생한 기쁨(jouissance)을 가져다주는 것에서 나타났다. 그러나 우리들은 예술의 대상이 쾌가 아니라는 사실을 보여주었다. 그런 까닭에 예술이 가져오는 쾌의 많고 적음은 예술의 가치를 측정하는 참된 잣대가 될 수 없다(Cousin 1853:211).” 즉 예술의 유일한 대상은 미라고 보는 쿠쟁에 의해, 쾌를 대상으로 하는 바퇴의 예술 개념이 수정되었다고, 또는 보는 관점에 따라서는 부정되었다고 말할 수 있다.

그런데 이 ‘예술을 위한 예술’이라는 구절에서 단적으로 나타나는 것은 예술의 자기목적성이다. 그것은 예술이 도덕과 종교, 정치와 과학 등과는 구별되는 자율적 활동이라고 하는 생각이며, 더구나 고귀하고 심원한 정신적 가치를 실현하는 활동이라고 하는 견해이다. 특히 예술가는 무엇에도 속박되지 않고 자유롭게 창작활동을 하는 비범한 자유인이라고 하는 생각이 부상하게 되었다. 이러한 입장을 우리는 낭만주의적 이데올로기라고 부르고 있다. 바로 이것이 플로베르(Gustave Flaubert), 보들레르(Charles Baudelaire), 반빌(Théodore de Banville), 공쿠르 형제(Edmond de Goncourt 1822-1896, Jules de Goncourt 1830-1870) 등 당시의 젊은 시인이나 문학자뿐만 아니라, 앵그르(Jean

6) 덧붙여 말하자면 L'art pour l'art 라는 말이 처음으로 등장한 것은 쿠쟁의 이 책(이것은 본래 1818년에 행한 철학강의 <Cours de philosophie>를 간행한 것)이라고 간주되고 있지만, 인간의 지적에 따르면 『아돌프』의 작자 반자맹 콩스탕이 1804년에 이 말을 최초로 사용했다고 한다(R. F. Eagan 1969:11).

Auguste Dominique Ingres)와 들라크루아(Eugène Delacroix) 등의 화가들에게도 열광적으로 받아들여진 것은 두말할 것도 없다.

그러나 낭만주의적 이데올로기가 다른 한편으로, 예술로 하여금 사회로부터 외면당하게 하고 고립화를 초래한 것도 사실이다. 18세기의 예술을 지탱해온 부르주아지의 대부분은 대혁명 후에도 앙시앵 레짐(ancien regime)의 유리한 체제를 유지하려고 노력하였다. 그 때문에 보수적이 되었으며 생시몽주의(Saint-Simonism) 등의 사회개혁의 목소리에 동조할 기분을 느끼지 못했다. 따라서 부르주아지는 낭만주의의 새로운 미학에 당혹감을 느꼈으며, 그것을 어떤 이질적이며 위험한 것으로 보았다. 카사뉴(Albert Cassagne)가 일찍이 지적한 것처럼, 부르주아지와 낭만주의자 예술가 사이에는 처음부터 서로 이해할 수 없는 점과 대립이 존재하였다. “부르주아지의 현실주의에 대하여, 낭만주의자의 미쳐 날뛰는 것처럼 보이는 관념주의만큼 서로 상반되는 것은 없었다. 낭만주의가 보여주는 미는 공중(le public)이 지금까지 익숙해져 온 미와는 전혀 별개의 것이었다. 부르주아지와 예술가 사이에는 무관심 이상의 것이 있었다. 적의가 있었다(Cassagne 1979:15).”

실제로 예를 들면, 들라크루아는 1822년에 처음으로 살롱에 출품하여 화가로서 데뷔하였지만, 그의 난폭한 필치, 화려한 색의 사용은 관중의 조소를 샀다. 들라크루아의 그림이 평가받기 시작한 것은 1863년 그가 죽고 난 이후였다. 이러한 점은 정도의 차이는 있을지언정 그 후의 인상파 화가들에게도 마찬가지로 말할 수 있는 사실이다. 인상주의라는 명칭도 본시 1874년에 모네(Claude Monet)의 〈인상-해돋이 Impression: soleil levant〉를 본 신문기자 루이 르로와(Louis Leroy)가 이 작품을 야유한 데에서 유래했다는 사실은 잘 알려져 있다. 이와 반대로 다른 한편에서 부르주아지의 지지를 받고 있던 예술가들이 있었다. 이를테면 혁명 전 국왕 부속의 수석화가였던 비안(Joseph Marie Vien)과 그의 제자로 나폴레옹의 총애를 받았던 다비드(Jacques Louis David), 조각가로는 우동(Jean-Antoine Houdon) 등 이른바 신고전주의의 예술가들, 그리고 인상주의의 동시대인으로서는 푸비 드 샤반느(Pierre Puvis de Chavannes) 등 아카데미의 화가, 조각가였다. 즉 낭만주의 이후 시대를 앞서가는 혁신적인 예술

가들은 자신의 시대의 일반 대중에게는 제대로 받아들여지지 못했으며, 그들의 작품을 지지하는 비평가의 출현을 기다려 사후(死後) 이 삼 십년을 지나서야 이윽고 평가되고 인지된다고 하는 일종의 도식이 완성되었다.

3. 자율적 예술에 대한 비판 : 대중예술론의 대두

그런데 낭만주의가 표방하는 ‘예술을 위한 예술’에 대한 비판은, 그것이 주장되기 시작한 당초부터 제기되고 있었다. 특히 1815년 6월 나폴레옹이 세인트 헬레나로 유배당하고 왕정복고 시대가 되었지만 혁명의 전통은 살아있었기 때문에 1830년의 7월 혁명, 1848년의 2월 혁명을 거치면서, 1852년에 나폴레옹 3세에 의한 제2 제정(帝政)이 시작될 때까지, 정치적 상황은 동요되고 있었다. 그 때문에 예술에 대해서도 사회성(sociabilité)을 가져야한다거나 사회적 감정(sentiment social)을 표현해야 한다는 의견이 난무하였다. 예술가는 더욱 강경하게 사회개혁을 위해, 또는 정치적 목적을 얻기 위해 싸우지 않으면 안된다고 요구되었다.⁷⁾ 그래서 실제로 정치문제에 참여한(engage) 예술가도 있었다. 화가인 도미에(Honoré Daumier, 1808-79) 등도 그러한 사람들의 대표로 거론될 수 있다. 젊은 도미에는 7월 혁명의 시가전에 합세하고, 루이 필립(Louis Philippe)왕을 석판화로 풍자했다는 이유로 1832년부터 1833년에 걸쳐 반년 동안 투옥을 당하는 고통을 겪었다. 그런데도 좌절하지 않고 그가 「라 카리카투르 La Caricature」 지(誌)⁸⁾에 정치풍자 만화를 기고한 것은 잘 알려진 사실이다.

7) 이들 생시몽, 페리에, 푸르동 등의 요구와 사회예술(Art social)에 관한 상세한 고찰은 다음 문헌을 참조할 것. Needham(1926:79) / Pfeiffer(1988:55)

8) Louis Philippe의 통치동안 Charles Philipon이 코믹저널인 *La Caricature*를 발행했을 때, Daumier는 Devéria, Raffet와 Grandville와 같은 그런 힘 있는 예술가들과 함께 부르주아지의 결점, 법의 부패행위, 실정을 하는 정부의 무능력을 목표로 하는 그림으로 나타내는 캠페인을 시작하였다. Ste Pelagic에서 Gargantua로서의 왕의 캐리커처는 6개월 동안 Daumier가 투옥되게 하였다. 그 후 곧 *La Caricature*의 발행은 계속되지 못했으나, Philipon

그러나 낭만주의 이데올로기와 그 결과로써 유발된 예술의 사회로부터의 외면에 대한 비판은, 19세기 후반이 되면 예술의 중심지인 프랑스보다도 그 주변 국가인 영국과 러시아에서 통렬하게 가해졌다고 말할 수 있다.

영국은 18세기 말에 서구의 여러 나라들 가운데 가장 빨리 산업혁명을 수행했으며, 빅토리아조 시대에는 자본주의 경제가 최성기를 맞이하고 세계의 시장을 석권하는 기세였다. 1845년부터 30년간 국가의 부는 배 이상으로 증대했다고 전한다. 그렇지만 다른 한편으로는 빈곤에 신음하는 수많은 공장노동자를 배출하는 일이 초래되고 만다. 빈부의 격차가 확대되어 사회적 불공평이 확산됨에 따라 노동운동, 사회주의 운동이 일어났다. 이와 같은 사회상황 아래에서는 예술이 일부 신분이 높은 자의 점유물이 되어버린 것은 어쩌면 당연한 귀결이었다. 여기에 이의를 제기한 사람이 다름 아닌 윌리엄 모리스(William Morris, 1834-96)였다. 1877년이 저물어갈 무렵에 「장식예술」이라는 제목으로 행해진 공개강연에서, 모리스는 건축, 조각, 회화와 장식예술은 본시 하나였는데 이제는 이것이 분리되어 장식예술은 가치가 떨어지는 ‘열등한 예술’(lesser art) 이라고 불리는 가운데 멸시당하고 있다고 지적하였다. 그러나 건축, 조각, 회화의 대(大) 예술도 열등한 소(小) 예술에 의해 도움을 받지 않으면, “그 파플러 아트(대중 예술)의 위엄을 상실하고, 무의미한 허식에 대한 지루한 부가물이던가 소수의 유복하고 게으른 인간을 위한 정교한 장난감이 되어버린다”고 말했다(Briggs 1962:84-85). 모리스는 예술의 영역 속에 건축, 조각, 회화만이 아니라 목공예, 금속공예, 도예, 유리공예, 염색 등 사람들이 어느 시대나 일상생활에 친숙한 물건을 아름답게 하려고 애써 온 수공기술을 모두 포함시킨다. 모리스에게 예술이란 사람들이 물건을 만들거나 사용하거나 하는 일(work)에 쾌(pleasure)를 부여하는 바로 그것이다. 게다가 이것은 모든 사람(people)이 관련되기 때문에 파플러 아트(popular art)인 것이다. 그래서 “나는 소수의 사람들을 위한 교육도, 소수의 사람들을 위한 자유도 원하지 않지만, 그 이상으로 소수의 사람들을 위한 예술을 원하지도 않습니다.”라고 이른바 민주적인 예술을 희구하며, 거기로부터

은 그가 *Le Charivari*를 설립했을 때 도미에를 위한 새로운 영역을 제공하였다.

예술은 필연적으로 파퓰러 아트가 되지 않으면 안된다고 강조하였다(Briggs 1962:104).

모리스에 의한 수공예의 복권운동은 도도한 공업화의 흐름을 멈추게 하지는 못했다. 그러나 이름 없는 민중이 만들어낸 생활용품이라고 해도 그것이 미를 목표로 하고 노동하는 일에 쾌를 불러일으키는 것이라면 예술이 될 수 있다는 사실을 명확히 한 점에서 중요하다. 비록 거기에 장식(decorative) 혹은 파퓰러(popular)라는 한정사가 붙어있긴 했지만 주목할 부분이다.

예술이 사회로부터 유리되고 있다는 현실에 대한 또 다른 비판은, 전제군주제가 계속되고 있었기에 이렇다 할 산업도 일어나지 않고 귀족계급과 빈약한 농민층 사이에 격차가 벌어지기만 했던 러시아에서 제기되었다. 그 비판을 대변해주는 것이 문호 톨스토이(Leo Tolstoi, 1828-1920)의 『예술이란 무엇인가』(1898)이다. 이 예술론의 주제는 예술이 미 혹은 그 주관적인 내용인 쾌를 표현하는 것이 아니라 감정의 전달이라는 사실을 역설한 점에 있지만, 그러한 사실 못지않게 중요한 것은 현대예술 및 그것을 지지하는 상류계급의 미학에 대한 철저한 비판이 주요 논점이 되고 있다는 것이다. 즉 톨스토이에 따르면 실로 최상의 현대예술로 간주되고 있는 것은 유럽의 상류계급, 지배계급, 부유계급의 것이며 극히 소수의 사람들만이 즐기고 있는데, 대다수의 근로 대중과는 전혀 인연이 없는 것이라고 한다. 그리고 그는 실제로 보들레르(Charles Baudelaire), 베를렌느(Paul Verlaine), 말라르메(Stéphane Mallarmé)의 시, 인상주의 및 상징주의의 회화, 입센(Henrik Ibsen), 메테르링크(Maurice Maeterlinck), 하우스프트만(Carl Hauptmann) 등의 연극, 리스트(Franz Listz), 바그너(Richard Wagner), 베를리오즈(Hector Berlioz) 등의 음악을 거론하면서, 작품의 내용이 종교성을 잃고 있으며 빈약하다는 점, 또 지나치게 잘난 척 하며 의미를 알 수 없는 점, 기교적이며 가짜 모방이 많다는 점 등을 이유로 이것들을 퇴폐예술로서 단죄하고 있다. 그렇다면 톨스토이에게서 빼어난 예술이란 어떤 것이어야 하는가라는 문제가 대두된다. 간단히 말하면 그것은 모든 사람에게 이해되는 감정, 그리고 모든 사람을 함께 묶을 수 있는 감정을 전달하는 예술이라는 것이다(톨스토이 1998:131). 그는 다음과 같이 말한다. “그런데 만인을 함께 결합할 수

있기 위해서는 두 종류의 감정밖에 없다. 첫째로 사람들은 신(神)의 자식이며 또 같은 동포라는 자각에서 흘러나오는 감정이며, 둘째로 기쁨, 감격, 활기, 편안함과 같은 매우 단순하고, 일상적이기는 하지만 누구에게나 예외 없이 받아들여질 수 있는 감정이다(톨스토이 1998:61).” 톨스토이는 전자의 감정을 전해주는 예술을 종교예술, 후자의 감정을 전해주는 예술을 세속적·민중적·세계적 예술을 부르고 구체적인 작품을 예로 든다. 자신의 작품으로서는 전자의 예로 『신은 진리를 보신다』라는 단편소설, 후자의 예로 『코카사스의 포로들』이 있을 뿐이라고 하면서, 다른 모든 작품을 나쁜 예술로 간주하면서 자기부정하고 있다.

여기에서 우리가 톨스토이의 예술론을 상세하게 검토할 여유는 없지만, 이 책의 영역관(1898)이 발표되자 그 과격한 비판으로 인해, 한편으로는 심한 반발을 초래함과 동시에 다른 한편으로는 또한 인류애(人類愛) 사상에 대한 많은 공명자를 얻었다는 것도 사실이다. 어찌되었든 이 예술론으로 인해 예술 개념이 확대되어, 민요(民謠)나 민화(民話)와 같은 소박한 음악과 문예가 예술의 영역에 편입되기에 이르렀다고 말할 수 있다. 톨스토이의 민중예술은 포크송과 포크댄스, 민간설화 등 오늘날 말하는 민속예술(folk art)에 거의 해당한다고 볼 수 있다. 또 동화와 아이들의 춤과 놀이 등 아동예술도 민중예술과 동등한 것이 되고 있다. 나아가 톨스토이는 예술이 전 인류의 것이라고 보았으며, 현대예술이라고 해도 통상적으로 유럽의 크리스티교 민족의 상류계급 예술을 가리키고 있지만 이것으로 예술 전체의 의미를 포함한다고는 말할 수 없다고 서술하였다(톨스토이 1998:84 이하). 그는 아시아 아프리카의 민족예술도 민중예술에 포함시켜 생각하고 있는 것처럼 보인다. 그런데 민족예술(ethnic art, ethno-art)에 관해서는 톨스토이의 예술론과 거의 같은 시기에 발표된 그로세(Ernst Grosse, 1862-1927)의 미개민족의 예술에 대한 연구를 생각해 볼 수 있다. 다음으로 그의 예술사상에 관해 잠시 살펴보고자 한다.

독일의 예술학자인 그로세에 의하면, 예술학의 과제는 예술이라는 개념 아래 포괄되는 현상의 기술과 설명이다 그런데 이 현상에는 개인적 현상과 사회적 현상이라는 두 가지 형식이 있으며, 후자의 연구는 근대 프랑스에서 빈번하게 행해졌다고 한다. 즉 텐느(Hippolyte Taine, 1828-1893), 앙느퀸(Philippe

Auguste Hennequin, 1763-1833), 귀요(Jean Marie Guyau, 1854-1888) 등의 사회학적 예술연구가 그것인데, 특히 귀요의 연구를 높이 평가한다.⁹⁾ 그러나 예술은 사회적 유기체의 한 기능이며 또 사회적 유기체의 생존과 발전에 대해 최고도의 중요성을 가진다고 하는 귀요의 사상은 다분히 진실이라고 생각되긴 하지만, 그 연구가 시간적으로도 공간적으로도 귀요에게 가장 가까이 있는 예술, 즉 19세기의 프랑스 예술의 범위를 넘어서고 있지 못하므로, 그 이론이 일반적 타당성을 가지고 있는지에 대해서는 의문을 제기하지 않을 수 없다는 것이다. 그로세는 여기에서 귀요가 서구 중심적 시각에서 벗어나서 시간적 공간적으로 연구대상을 확대해야 한다고 말하면서 다음과 같이 주장한다. “예술학은 그 연구를 모든 민족에게 이르도록 하지 않으면 안된다. 특히 지금까지 가장 등한시 해왔던 민족의 연구에 힘을 기울이지 않으면 안된다. 모든 예술형식은 그 자체로, 동등하게 다루어져야 할 권리를 가지고 있다(Grosse 1894:20).” 그리고 가장 소홀히 여겨져 온 예술은 미개민족(die primitiven Völker)의 예술이라고 말하면서, 부시 맨, 에스키모, 특히 오스트레일리아 원주민의 예술 연구에 주력하였다. 그로세의 생각으로는 가장 근원적인 예술형식은 장식예술(Zierkunst)이며 그 가운데서도 신체장식(Körperschmuck) 혹은 화장술(Kosmetik)인데, 그런 점에서 제일 먼저 이를 거론하고 있다. 결론적으로 예술을 가지지 않은 민족은 존재하지 않으며, “원시적인 예술형식은 언뜻 보면 기이하고 비예술적으로 보이지만, 친밀하게 이것을 검토해 보면 곧 그것들이 예술의 최고급 창작물을 지배하는 것과 동일한 법칙에 따라서 형성되고 있음을 알 수 있다(Grosse 1894:293)”고 말한다. 즉 민족예술 내지는 원시미술(primitive art)이 서구의 현대예술에 비해 결코 뒤떨어지지 않는다고 언급하면서, 그것들에 예술로서의 지위를 부여하였다.

이상으로 간단하게 프랑스 주변국가에서 제기된 ‘예술을 위한 예술’에 대한 비판을 살펴보았다. 요약하자면 예술은 널리 사람들의 생활 혹은 사회와 밀접하

9) M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 1887. 귀요에 있어서 예술은 감정에 의해 사회의 모든 존재로 확장하며, 예술의 최고의 목적은 사회적 성격을 갖는 미적 감정의 생산에 있다.

게 관련된 활동이며, 그것과 동떨어진 자율적 활동이 아니라는 것이었다. 그리고 가장 중요한 프랑스에서도 귀요에 의해 ‘생활을 위한 예술’(l'art pour la vie)이 주장되고 있었다. 그럼에도 불구하고 동시대 즉 세기말의 프랑스 예술가들, 특히 고답파(parnassiens), 상징주의(symbolistes), 퇴폐주의(décadents) 시인들과 그들을 둘러싼 딜레탕트(dilettante)들은 이전보다 한층 더 부르주아지나 새롭게 대두한 근로계급을 경멸하였으며, 그들 나름의 고고함을 즐겼다. 요컨대 그들은 낭만주의적 이데올로기를 신봉하고 있었다. 그들의 관점에서 보자면 ‘예술을 위한 예술’과 대치되는 파퓰러 아트, 민중예술, 민족예술, 원시예술(primitive art) 등이 가치의 차원에서 한 단계 뒤떨어진 것으로 간주되는 것은 당연한 일이었다.

4. 현대사회에서의 ‘예술문화’ 개념

4.1. 예술의 ‘순수화’, ‘비인간화’에 대한 대안

20세기의 예술 동향을 미술 영역에 한정시켜 살펴본다면, 우선 야수파와 입체파로 시작되어 미래파, 구성주의, 표현주의, 신조형주의, 다다이즘, 초현실주의로 이어지고, 제2차 세계대전이라는 단절기를 사이에 두고 세기 후반에는 무대가 미국으로 옮겨가서, 추상표현주의, 해프닝, 팝 아트, 오프 아트, 미니멀 아트, 어스(earth) 아트, 컨셉추얼 아트 등 일일이 열거할 수 없을 정도로 빈번한 이즘의 교체를 거듭해왔다. 일찍이 미술사가 제들마이어(Hans Sedlmayr, 1896-1984)는 20세기 후반의 모던아트에 관해 그 특성을 먼저 ‘순수성을 지향하는 노력’으로 규정한 바 있지만, 이것은 예술의 자율성에 대한 회구를 뜻하고 있음에 틀림없다(Sedlmayr 1955:16 이하). 세기 후반의 미국에서 일어난 예술의 동향을 동일하게 ‘순수성에 대한 노력’이라고 규정할 수 있는지 없는지는 문제로 남을 것이다. 그렇지만 20세기의 전위적인 현대예술의 운동은 예술의 표현과 형식상에서는 매우 극심한 변화의 양상을 띠고 있긴 하지만, 그것을 배후에

서 일관되게 지탱해온 것은 역시 낭만주의적 이데올로기였다고 말할 수 있지 않을까 생각한다. 그 증거는 이미 앞에서 언급한 바 있듯이 전위예술이 일반인에게는 이해할 수도 없고 즐겁지도 않다는데 있다.

현대예술이 일반인으로부터의 유리(遊離)되고 거부되는 현상에 관해서는 일찍이 스페인의 사상가 오르테가 이 가세트(Jose Ortega y Gasset, 1883-1955)가 고찰한 바 있다. 신(新)예술의 특징을 사회적 현상으로서 고찰한 그의 『예술의 비(非)인간화』라는 저술이 지금도 우리의 주목을 불러일으킨다. 오르테가는 드뷔시의 음악이 인기가 없다는 현상에서 출발하여, 모든 신예술은 본질적 숙명적으로 대중적이지 못하다고 단언한다. “신예술은 본질적으로 비대중적일 뿐만 아니라 반대중적이기조차 하다. 신예술 작품은 어느 것이나 자동적으로 관중들 사이에서 기묘한 사회적 효과를 만들어낸다. 관중을 두 개의 그룹으로, 즉 그 작품에 호의적인 매우 제한된 사람들로 이루어진 소수파와 그 작품에 적의를 품는 엄청난 수의 다수파로 나누어버린다(오르테가 이 가세트 1979:21).” 이것은 신예술이 좋다는 부류와 싫다는 부류로 사람들을 나누는 것이 아니라, 극히 소수의 그것을 이해할 수 있는 엘리트와 그것을 이해할 수 없는 대중(pueblo)으로 나누는 것이며, 이해할 수 없는 대중은 막연한 열등감을 가지기 때문에 적의를 품는다는 것이다. 이 논문은 1925년에 쓴 오래된 것이긴 하지만, 이 오르테가의 지적은 오늘날 더욱 선명해지고 있다고 말할 수 있다. 오늘날의 일반대중이 현대예술에 대해 적의를 품고 있는지 또는 그렇지 않은지는 정확하게 알 수 없다. 그러나 현대예술이 평가되지 않는다는 것, 인기가 없다는 것은 뚜렷한 사실이다. 적의를 품는 정도의 관심이나 흥미조차 보이지 않고 있다고 말하는 편이 옳을지도 모른다.

그러면 일반대중은 무엇을 예술로서 즐기고 있는 것일까. 이 점에 관해 오르테가가 대중이 이해할 수 있고 즐길 수 있는 것은 전통적인 낭만주의 예술이라고 말하고 있는 대목은 매우 흥미롭다. 앞에서 언급했듯이 낭만주의 예술은 당시의 부르주아지에게 받아들여지지 않았으며, 그 점에 대해 적의를 품고 있었다. 그러나 오르테가가 주장하는 바는, 혁신적인 양식이 평판을 획득할 수 있기 위해서는 시간이 필요한데, 낭만주의 예술은 금세 ‘대중’을 정복했다는 것이다. 그

이유는 낭만주의 예술이 인간적인 것, 사람들이 ‘살아가는’ 현실을 표현하고 있기 때문이다. 베토벤으로부터 바그너에 이르기까지 음악의 테마는 개인적 감정을 배제하고 음악을 순화(純化)하여 초현세적인 세계로 객관화하였기 때문에, 즉 천재 ‘드뷔시는 음악을 비인간화했기’ 때문에, 드뷔시 이후 우리들은 음악에 도취하는 일도 눈물을 흘리는 일도 없어졌다고 말하는 것이다(오르테가 이 가셋트 1979:64). 요컨대 신예술이 인간적인 것, 생명적인 것을 버리고 추상화, 비인간화했기 때문에, 인간에게 그러한 신예술은 중요하지 않게 되었으며 또 본질적으로 평가하지 않게 되었다는 것이다. 이것은 앞으로 신예술이 평판을 획득할 수 있는 일은 있을 수 없다는 것을 의미한다.

이 오르테가의 신예술 이론에 우리들은 비록 전면적이지는 아니라 할지라도 찬동하고 싶은 부분이 많다. 실제로 오늘날 음악회에서 계속하여 연주되고 청중을 모으고 있는 것은 베토벤으로부터 바그너에까지 이어지는 낭만주의 음악이다. 드뷔시가 지금 시점에서 전혀 인기가 없다고 생각하지는 않지만, 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 12음 음악 이후, 현대의 무조(無調)음악의 연주회라고 한다면 작곡가들끼리만 또는 기껏해야 그것을 둘러싸는 일부 비평가와 엘리트 청중밖에 모이지 않는다. 미술전람회에서도 대중의 인기를 끄는 것은 인상주의로부터 세잔, 반 고흐, 르노아르, 모딜리아니 등 인간형상이 그려진 작품이며, 비인간적인 추상회화가 평가받지 못한다는 사실에는 변화가 없다.

그러나 신예술이라고 해서 모두가 ‘비인간화’ 되어버리고 대중을 적으로 몰아가고 있는 것일까. 오르테가와와는 시대도 다르고 문화도 다르기 때문에 당연할지 모르나, 지금의 우리들은 그러한 오르테가의 견해와는 다른 입장을 취하게 된다. 현대의 멜로드라마는 텔레비전을 통해 계속해서 방영되고 있다. 예컨대 배용준의 <겨울연가>가 보여준 인기를 생각해 보자. 국내에서 여러 차례 재방영되었을 뿐만 아니라 외국에서도 한류 열풍의 뜨거운 화제가 되어 엄청난 명성을 얻었다. 작고한 후에도 불세출의 천재 가수, 매혹의 저음 가수로 기억되어 인기가 좀처럼 시들지 않는 배호의 가요 곡은 현대의 멜로드라마이다. 새로운 형태의 뮤직 댄스를 펼친 서태지의 신드롬은 신세대의 좌절을 달래주고 일탈 욕구를 대리 충족시켜주면서, 그 음반은 밀리언셀러를 기록하였다. <열아홉 순정>으로

대뷔해 1964년 <동백아가씨>를 발표해 35주 동안 가요 순위 1위를 차지하면서 대중적인 인기를 받았던 이미자는 트로트의 여왕, 엘레지의 여왕으로 불리면서, 타고난 목소리와 무대 매너를 바탕으로 수많은 노래를 히트시켰다. <돌아와요 부산항에>, <친구여> 등의 히트곡으로 한국 대중음악의 제왕, 국민가수라는 수식어가 따르며 가요계의 신화를 창출했던 조용필은 한국인의 영원한 친구다. 한편 추상회화에서부터 사라져버린 인간의 이미지와 희로애락의 인간감정은, 현대의 사진과 영화에서 넘쳐나고 있다. 예컨대 얼마 전 서울에서 개최되었던 헬무트 뉴튼(Helmut Newton) 사진전에 다녀간 관객은 무려 1만여 명으로, 관객층 역시 남녀노소 가릴 것 없이 다양했으며 바라보는 시선 역시 각양각색이었다. ‘외설이자 상업화된 포르노다’, ‘불쾌하고 역겨운 변태성의 반영이다’라는 부정적 시각과, ‘육체의 아름다움을 소재로 인간의 원초적 욕망과 가식적인 현실의 대립을 이끌어내면서 보는 이로 하여금 무한한 상상과 환상에 빠지게 하는 헬무트 뉴튼이야말로 진정한 예술가이다’라는 극찬이 팽팽하게 맞섰지만, 이에 대한 세간의 관심은 엄청난 것이었다. 또 할리우드의 근육질 배우 실베스터 스텔론(Sylvester Stallone)이 등장하는 <록키 Rocky> 시리즈가 상영되는 영화관은 연일 만원으로 넘치고 있고, 월트 디즈니사의 장편 만화영화 <미녀와 야수>는 새로운 영상기술이라는 마술로 전 세계의 어린이와 어른들의 마음을 사로잡는데 성공하였다.

구체적인 예를 든다면 끝이 없을 테지만, 필자는 이와 같은 대중이 도취하고 때로는 눈물을 자아내게 하는 작품을 현대의 신예술로서 인정해야 할 것으로 본다. 그러나 전문적인 예술 연구자들 사이에 그러한 기운은 일고 있지 않다. 비록 인정한다 할지라도 기껏해야 통속적이고 감상적인 파퓰러 아트로서 그러하며, 본래의 예술로부터 가치의 면에서 한 단계 뒤떨어진 것으로 취급하는 경우가 고작이다.

그 이유는 명백하다. 근대 한국의 엘리트가 수입하여 받아들인 서구의 예술과 그 개념이 낭만주의적 이데올로기에 젖어있었기 때문이다. 그리고 예술은 세속을 초탈한 고상하고 심원한 정신적 가치를 실현하는 자율적 활동이라고 하는 이데올로기가 새로이 창설된 미술학교와 음악학교 등 교육의 장에서 받아들여져

서 그것을 신봉하는 예술가를 재생산 하였고, 이것이 지금까지도 예술계 대학에 계승되고 있는 것이다. 물론 예술가만이 아니라 평론가, 미학자, 문필가, 사상가 등, 서구의 예술에서 가치를 발견하고 그것을 적극적으로 섭취해온 엘리트들은, 좋은 일인지 나쁜 일인지라는 문제는 일단 차치하고, 낭만주의적 이데올로기에 사로잡혀 있다. 이러한 태도는 시조, 창, 판소리, 민요, 아악, 농악, 사물놀이, 무악, 줄타기, 가면극, 인형극 등 우리나라의 전통예술을 ‘예능’, 거기에 종사하는 사람을 ‘예능인’이라고 불러 폄하하는 데서도 엿볼 수 있다.

그런데 낭만주의적 이데올로기에 젖어있던 것은 우리나라의 예술가와 예술이론가들만이 아니다. 오르테가도 예술을 엄숙한 것으로 생각하고 있는 면이 있지만, 제2차 세계대전 후 미국에서 빈번하게 전개된 전위예술운동의 지지자들, 예컨대 비평가와 미학자와 딜레탕트들도 적지 않게 낭만주의적 이데올로기에 지배되고 있었다. 그와 같은 전위적인 신예술을 이해해온 엘리트 자신들이 예술은 막다른 길에 이르렀다거나, 빈곤하고 재미없다거나, 이제 끝장났다고 말하면서 개탄하고 있는 것이 포스트모던의 현재 상황이다. 그러나 숨이 막 끊어지려고 종언을 맞으려고 있는 것은 ‘예술을 위한 예술’, 낭만주의적 이데올로기에 사로잡힌 예술이지, 시야를 조금 확장시켜 이른바 파퓰러 아트의 세계를 바라본다면 쇠퇴의 징후를 그 어느 곳에서도 찾아볼 수 없다. 오히려 융성을 자랑하고 있다고 해도 과언이 아니다.

오르테가의 시대와 비교할 것도 없이, 여하튼 20세기 말엽에 이르러 일렉트로닉스의 기술혁신이 눈부시게 발전하였고, 특히 매스미디어의 발달과 변동이 두드러지면서, 정보화 사회가 도래하였다. 이러한 시대에 우리가 여전히 시간적 공간적으로 국한된 예술을 바탕으로 한 낭만주의적 이데올로기에 사로잡혀 있어야 할 이유가 없다. 따라서 예술의 개념과 체제에 관하여 재검토하는 가운데 사회의 변화에 대응하게끔 변경하고 수정해 나가야 할 것이다.

4.2. 예술의 영역과 체제의 확장

여기에서 우리가 참고로 삼아야 하는 예술개념으로서는, 이것을 최초로 제출

한 바퇴의 견해에 필적할만한 것이 없다. 바퇴의 예술 개념을 다시금 깊이 있게 음미할 필요가 있다. 앞서 말한 것처럼, 바퇴는 쾌를 대상으로 한 기술을 예술이라고 생각하였다. 예술은 낭만주의자의 주장한 것 같은 정신적 가치로서의 미가 아니라, 주관적인 즐거움을 가져다주는 기술이라는 사실에 우선 주목하고자 한다. 이어서 바퇴가 예로 든 음악, 시, 회화, 조각, 무용의 다섯 가지의 개별 예술은, 최초로 예술개념이 있고 그래서 이것을 분류한 것이 아니라, 예술개념 아래 단지 이들을 포함시킨 것이라는 사실에 유의할 필요가 있다. 이것은 쾌 혹은 즐거움을 대상으로 하는 기술이라면 얼마든지 거기에 들어갈 수 있다는 것을 의미한다. 또한 건축과 웅변술처럼 다른 한편으로 욕구를 대상으로 하는 기술도 예술로부터 제외되지 않았다는 사실에도 주목해야 할 것이다. 즉 바퇴는 중간적인 것을 인정하고 있었던 것이다.

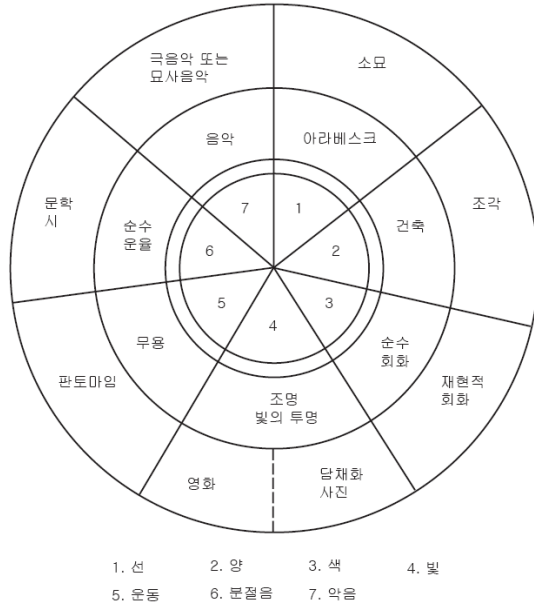
그런데 18세기 바퇴의 시대와 현대 사이에는 커다란 차이가 있다. 그것은 두 말할 것도 없이 기술의 엄청난 진보라는 사실이다. 바퇴는 기술 그 자체에 관해서는 아무 것도 언급하지 않았지만, 쾌를 대상으로 하는 기술로서 염두에 있었던 것은 인간의 신체적 기능(機能)으로서의 기술이었다. 인간의 손이나 신체의 숙련기술 이외의 것은 생각할 수 없었기 때문에, 기술에 관해 논할 필요가 없었다고도 볼 수 있다. 그에 반해 현대의 기계, 전기, 전자의 기술은 인간의 손이나 신체의 기술을 무색하게 만들고 있다. 이른바 하이테크놀로지는 인간의 손씨로는 도저히 미칠 수 없는 정밀하고 고속의 강력한 작업을 너무나도 간단하게 자동적으로 처리해버린다. 바퇴가 말하는 ‘욕구를 대상으로 하는 기술’은 대부분 이들 과학기술로 대체되어 버렸다. 손과 신체의 기술 분야는 이제 간신히 예술 분야에서만 겨우 살아남아 있다고조차 말할 수 있게 되었다. 덧붙여 말한다면 현대에서 스포츠의 융성은 인간의 신체적 기술 그 자체를 경쟁하는 장이 바로 거기밖에 없기 때문일지도 모른다.

그러나 예술의 제작기술, 표현기술은 바퇴의 정의에 비추어보아도 손과 신체의 기술로 한정되고 있는 것은 아닐 것이다. 새로운 과학기술이라도 기술이라는 데에는 변함이 없으며, 예술에 그 사용이 허용되고 있다고 이해할 수 있다. 주지하다시피 19세기의 20년대에 시각상을 광학적·화학적으로 고정하는 사진술

이 발명되고, 그 기술의 연장선상에서 세기말에는 활동사진 즉 영화라는 기술이 발명되었다. 사진술은 원래 시각세계를 기록하는 기술이기 때문에, ‘사진은 예술인가’라는 문제는 이 기술이 발명된 당초부터 논쟁거리가 되어 왔다. 우여곡절은 있었지만, 이 기술의 다양한 표현 가능성을 논하고, 회화와 관련 속에서 사진 및 영화에 위치를 부여기도 하였다. 그 대표적인 사례가 과학기술을 적극적으로 이용한 구성주의(Constructivism)의 국제적인 예술가 라즐로 모홀리나기(Laszlo Moholy-nagy, 1895-1946)일 것이다.¹⁰⁾ 그래서 바퇴의 저작이 발표된 시점으로부터 약 200년 후인 1947년 프랑스의 미학자 에티엔느 수리오(Étienne Souriau, 1892-1979)는 ‘예술 체계의 도식’(schéma du système des beaux-arts)을 제시하고 있는데, 거기에는 사진과 영화가 포함되어 있다(Souriau 1969:126). [도판 1 참조]

수리오의 이 도식은 감각적 질(qualia sensible)을 1. 선(線), 2. 양(量), 3. 색, 4. 빛, 5. 운동, 6. 분절음, 7. 악음(樂音)의 7개로 구분하고, 안쪽의 원환(圓環)에 비재현적 예술을, 바깥쪽의 원환에 재현적인 예술을 배열한 것이다. 다소 납득이 가지 않는 점도 있지만 상당히 자유로운 해석이 가능하다고 생각되며, 무엇보다도 일반인이 대체로 생각하고 있는 예술 영역을 원이라는 도형으로 명료하게 나타내고 있는 점에서 알기 쉽고 주목할 가치가 있다. 안쪽의 원환은 거의 순수예술, 즉 오르테가가 말하는 비인간화된 예술에 해당한다고 볼 수 있지만, 조각의 비재현적 예술에 해당하는 자리에 건축을 위치시키고 있는 것이 납득하기 어려운 점이다. 또 과연 예술의 장르를 재현·비재현으로 구별할 필요가 있는지 의문도 생겨나지만, 지금 여기에서 이에 관해 논하는 일은 삼가고자 한다. 자유로운 해석이 가능하다고 생각되는 것은 ‘감각적 질’에 관해서이다. 이것은 예술적 질(qualia artistique)이라고도 부르는 것인데, 예술표현의 매체 즉 미디어라고 간주할 수 있다. 그런데 이것은 전통적인 손재주로서의 기술을 바탕으로 하는 것만이 아니라, 현대의 과학기술에 의한 것이어도 상관없다고 이해할 수 있다. 예를 들면 악음에는 이른바 악기에 의한 것만이 아니라 전자음을 포함하

10) Moholy-Nagy(1967) 참조.



도판 1. 수리오의 예술체계 도식

는 것도 허용될 것이다. 빛이라는 감각적 질에 텔레비전, 비디오, 개인 컴퓨터 등의 디스플레이 위에서의 영상도 포함한다고 한다면, 사진과 영화만이 아니라 거기에 덧붙여 현대의 신예술 즉 텔레비전 아트, 비디오 아트, 컴퓨터 아트 등도 포함할 수 있으며, 그렇게 되면 이 부분의 부채꼴을 좀 더 크게 펼쳐도 문제가 없을 것이다. 요컨대 하이테크놀로지를 미디어로 하는 예술을 이러한 원환 속에 포함시킬 수 있다고 본다.

다만 우리가 여기에서 주목해야 할 것은 수리오가 예술을 쾌를 대상으로 하는 기술이라고 생각하고 있지 않다는 사실이다. 그렇다고 해서 미를 만들어내는 기술이라고 생각하는 것도 아니다. 수리오에 의하면 예술은 무(無) 내지는 혼돈으로부터 단일하며 완전한 존재로 이르는 ‘창건적인 활동’(l'activité instauratrice)이다. 더구나 이 활동은 기술적 활동 같은 것이 아니라, 지혜(sagesse)라는 말로

치환될 수 있는 정신적 활동이다(Souriau 1969:45). 즉 수리오의 경우에도 19세기 서구의 걸작으로 평가되고 있는 작품을 염두에 두고 예술의 개념을 규정하고 있다고 볼 수 있다. 따라서 거기에 통속적인 파퓰러 아트가 들어갈 여지는 없게 된다.

그래서 우리는 수리오의 도식 바깥쪽에 커다란 원환을 그리고, 그 곳에 지금까지 말해온 파퓰러 아트, 민속예술, 민족예술, 또 우리나라의 전통 예능, 나아가 쾌를 대상으로 하는 기술이긴 하지만 수리오의 예술 개념에 비추어 볼 때 그 원환 속에 포함될 수 있는지 확정짓기 힘든 것을 모조리 배치한다. 이러한 소위 예술의 주변에 있는 것을 준(準)예술(quasi-art)라고 부를 수 있을 것이다. 18세기의 서구사회와 현대의 경계 없는 정보화 사회를 비교해 본다면, 이 커다란 원으로 예술개념이 확장되어가는 것은 당연한 일이다. 그렇지만 현대의 예술가와 그 창조를 평가하는 일부의 예술애호가 그리고 평론가와 미학자들 가운데에는, 좋은지 나쁜지는 별도로 생각하기로 하고, 여전히 낭만주의적 이데올로기가 깊이 침투해 있으며, 세간에서도 막연하지만 그 점을 인정하고 있다. 따라서 예술 개념의 확장 그 자체에는 많은 무리가 따를 것 같다. 그래서 우리는 수리오의 원환을 포함하여 커다란 원 전체를 이제 ‘예술문화’(art-culture)라고 부르고자 한다. 이러한 시도는 최초로 언급한 것처럼 오늘날 빈번하게 사용되기에 이른 ‘예술문화’라는 복합어의 의미내용을 이해하고자 하는 것과 맥락을 같이 한다.¹¹⁾ 예술문화라고 하는 말이 급속하게 보급된 바탕에는 필시 준 예술도 포함하려는 개념의 확장에 대한 숨겨진 요구가 있었다고 말할 수 있다.

그런데 이 예술문화의 바깥 원 부분은 ‘예술을 위한 예술’과 같은 자율성을 주장하는 것이 아니기 때문에, 다른 문화영역과 관련되면서 서로 겹친다. 여기에서 어떤 문화와 관련하는지가 문제가 된다. 이를 위해서는 인간의 생활이 기본적으로 무엇으로 이루어지고 있는지에 대해 살펴보지 않으면 안된다. 다소 당돌하게 여겨질지 모르나, 고전문화가 번영했던 고대 그리스에서는 인간의 생활

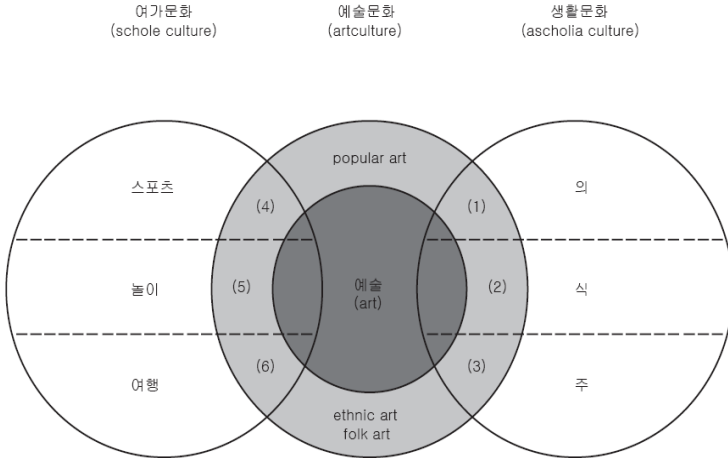
11) ‘예술문화’라는 용어는 서구에서는 그다지 보이지 않는데, 이 말을 책의 타이틀로 삼고 있는 거의 유일한 책으로 다음의 것이 있다(Davis 1977).

은 ‘일’(ἀσχολια)과 ‘여가’(σχολή)의 두 가지로 이루어져 있다고 생각하였다. 예컨대 아리스토텔레스의 견해로는 올바르게 일을 하는 것과 훌륭하게 여가를 보내는 것이 인간의 생활인 것이다.¹²⁾ 이로부터 본다면 일 문화와 여가문화가 성립하게 된다. 그런데 아무 데어나 문화라는 말을 붙이고 싶어 하는 것이 오늘날의 풍조라고는 하지만 일 문화라는 말은 아무래도 어울리지 않는다. 근대화를 지향하는 가운데 경제부흥을 꿈꾸며 개발도상국으로부터 선진 산업국가로 발돋움하는 과정에서 열심히 살아온 우리들에게 생활은 곧 일이며, 여가를 운운하게 된 것은 극히 근년의 일이다. 그래서 예술문화와 관련하는 문화를 생활문화와 여가문화라고 부르고자 한다. 그리고 생활이라고 한다면 의, 식, 주라는 요소로 성립되어 있다는 것이 우리들의 통념일 것이다. 여가에는 이미 고대 그리스인이 스포츠와 놀이에 흥겨워했지만 오늘날 우리가 여가를 보내는 방식을 관찰해 보면 여기에 여행을 덧붙일 필요가 있다고 생각한다. 이러한 사항을 감안하여 시도하여 작성해 본 것이 다음의 그림이다. [도판 2 참조]

이 그림에서 작은 원으로 되어있는 예술과 생활문화가 겹치고 있는 부분은 건축이다. 바티의 웅변술의 현대판은 만담(漫談)이나 개그인데 이것은 파퓰러 아트(popular art)에 포함시킬 수 있다. 마찬가지로 작은 원을 이루는 예술과 여가문화가 겹치고 있는 부분에는 연극을 포함시키고자 한다. 바티의 시대 연극이 성행했음에도 불구하고 예술에 들어가지 못한 이유는, 희곡이 시에 포함되어 있었기 때문이며, 연기 쪽은 변신의 놀이(jeu, play)로 간주되었기 때문일 것이다.

도넛형의 원환 부분과 생활문화 및 여가문화가 겹치는 부분은 바티 식으로 말하자면 각각 쾌와 욕구, 쾌와 여가(loisir)를 대상으로 하는 기술의 영역이다. 앞에서 말한 바와 같이 일(ascholia)과 여가(scholé)는 기본적으로 인간의 생활을 성립시키는 것이기 때문에, 여기에는 보통의 감상(鑑賞)형식만이 아니라 참가(參加)형식의 예술 및 준 예술도 들어가게 된다. 지금 각각의 번호가 있는 자리에 들어가는 것을 우선 생각나는 대로 열거해 본다.

12) Aristoteles, Política, 1137 b 30. 첨언하자면 이로부터, 훌륭하게 여가를 보내기 위해서만이 아니라, 유덕(有德, arete)한 사람이 되기 위해서 음악(mousiké)을 가르칠 필요가 있다고 하는 논의가 전개된다.



도판 2. 예술문화의 외연(外延)

- (1) 복식(모드, 패션), 액세서리(보석), 미용(헤어스타일, 화장), 향수, 문신, 피어싱 등.
- (2) 차 예술(다도), 케익과 과자, 술(와인), 미식술(美食術, gastronomic), 식도락(gourmandise) 등.
- (3) 공예, 인테리어 디자인, 인더스트리얼 디자인, 어반(urban) 디자인, 환경 예술, 꽃꽂이 예술, 원예(분재), 가드닝 등.
- (4) 서커스, 신체조, 싱크로나이즈 수영, 피겨 스케이팅, 치어리딩 (cheerleading,) 씨름, 프로레슬링, 프로야구, 스포츠 댄스 등(Higuchi 1994:113)).
- (5) 마술쇼, 카페 콩세르 등의 카바레, 스트립쇼, 놀이공원(amusement park) 등의 유령의 집, 바둑, 장기, 페미컴 게임, 가장무도회 등.
- (6) 픽처레스크 여행, 유람여행(voyage d'agrément), 항해(sailing), 암벽등반 (rock climbing), 동굴탐사, 계곡탐사, 오지탐험 등.

마지막으로 수리오의 7종류의 예술 각각에 해당하는 파플러 아트(예컨대 무용의 경우라면 리오의 카니발)와 거기에 위치를 부여하기 힘든 서예(calligraphy)나 연날리기(kite)와 같은 파플러 아트에 관해서도 검토해야 하겠지만, 사정상 다음 기회로 미루고자 한다. 이것들에 관해서는 별도로 고찰해보아야 할 터이지만, 여하튼 우리는 여기에서 장래의 미학이 다루어야 할 새로운 과제가 크게 확장되고 있음을 인정하지 않을 수 없다.

5. ‘미학’으로부터 ‘예술문화론’으로

서구의 18세기에 설립한 예술 개념이 20세기를 거치는 동안 크게 확장되면서 현대에 이르러 크게 동요되었다. 그래서 더 이상 다양한 새로운 예술 형태를 수용하지 못하게 됨에 따라, 예술의 개념과 영역의 확장이 요청되었다. 예술문화라는 개념의 등장은 바로 이러한 현대사회의 요청이었다.

이와 함께 우리가 생각해야 할 것은 역시 18세기 중엽에 탄생한 미학이라는 학문이 그 명칭과 내용에 있어서 지금의 우리 시대에도 충분히 합당할 수 있을 까라는 문제이다. 그 적절성을 재고해 보아야 하지 않을까라고 하는 것이다. 실은 미학사의 발자취를 더듬어 보면 미학을 지칭하는 그 명칭에서도 감성적 인식의 학, 취미의 철학, 예술철학 등이 있었고, 20세기 초에는 그 방법론적 반성으로 인해 새로운 미학으로서의 ‘예술학’(allgemeine Kunstwissenschaft)이라는 명칭이 대두하였다. 예술학을 주창하게 된 연유는 종래의 철학적인 미학연구가 구체적인 경험적 사실로서의 예술이라는 현상을 등한시 하고 있었으므로, 이와 별도로 또는 이를 대신하는 형태로 예술의 본성, 예술의 기원, 창작과 향수, 기능 등을 통합적으로 다루는 학문이 필요했기 때문이었다(민주식 2006:80). 독일에서 제창된 이념이긴 했지만, 사실 20세기의 미학은 실제 내용 면에서는 이러한 예술학으로 대체되어 왔다고도 볼 수 있다.

이제 새로운 세기를 맞이하면서 미학은 과학적 철학적 예술연구를 통합하는 ‘예술학’의 이념을 한걸음 더 뛰어넘어, 인간의 다양한 생활문화와 여가문화가

예술과 만나는 접점에도 주목하여 이를 총체적 포괄적으로 연구하는 이른바 ‘예술문화론’으로 나아가야 할 것으로 본다. 앞서 살펴보았듯이 우리의 주위에는 종래의 예술 영역에 포함되지는 않았지만 패션, 인테리어, 미식(美食)술, 서커스, 흥행 쇼, 유람여행 등 기존의 예술 장르 못지않게 즐거움과 재미를 가져다주는 문화가 산재해 있고, 우리는 이에 대한 미적경험을 즐기고 있다. 현대사회에 있어서는 예술적 계기가 일상생활 속에 융해되어 있고, 또 일상생활은 예술적 계기와 결합하려 한다. 이러한 경향은 앞으로 한층 더 가속화 될 것으로 본다.

유럽의 시민사회가 정착하게 되는 19세기 후반 이래 미적경험과 예술의 역사적 조건과 사회문화적 위상이 급격하게 변화함에 따라, 예술을 더 이상 ‘자율적인 형상의 왕국’으로 관조하고 음미할 수 없게 되었다. 그보다는 기술, 사회경제적 생산력, 지각, 기억, 사유, 주제, 역사 등의 요소들 사이를 가로지르는 ‘민감한 동요의 기록’으로 예술에 주목하게 되었다(하선규 2007:205). 중요한 사회변동으로는 역사적 현실의 수면위로 부상한 대도시 군중, 노동과정과 생활세계 속으로 침투해 들어온 기계적 리듬과 속도, 사진과 영화 같은 대중적 기술복제 매체의 등장 등을 들 수 있다. 이들은 미적 예술적 경험의 사회문화적인 조건과 위상을 현저하게 달라지게 했으며, 나아가 전통적인 예술 개념 자체를 근본적인 위기로 몰아넣었다. 그 이후 20세기를 거치는 동안 미적경험과 예술은 인간의 문화적 삶의 핵심적인 부분이 되었고, 또한 미적경험과 예술이 문화적 삶 전체를 독특한 방식으로 주제화하고 형상화 해왔다.

이러한 관점을 바탕으로 두고 최근 독일 대학에서는 정신과학의 위기에 대한 의식이 초래되면서 그에 대한 대안으로서 문화학을 제창하고 있다. 그런 가운데 미학과 문화학을 담당하는 문화학과를 설치하고 있는 경우도 있다.¹³⁾ 문화학이 주목되는 이유는 근대적 정신이 탄생한 이래 줄기차게 지속되어온 자연과 정신의 분리를 지양해야 할 필요가 있었기 때문이고, 게다가 문화학의 바탕을 이루는 종합적 정신이 그 소임에 적격이기 때문이다. 이 종합적 정신의 도입을 통해 정신과학을 쇄신하려는 노력이 독일의 학문전통에서 특히 근대미학 사상에서

13) 예컨대 베를린의 훔볼트 대학이 그러한 사례인데, 이에 관해서는 이창환(2005) 참조.

발견되고 있으며, 오늘날 미학에 담긴 종합적 정신을 재조명해야 할 필요성이 있다고 보는 것이다.

이러한 관점을 공유하는 사람으로 하인츠 페츨트(Heinz Paetzold)가 있다. 그는 이를테면 ‘문화철학으로서의 미학’을 주창한다.¹⁴⁾ 그는 근대의 사상가 헤르더와 비코를 들면서 문화철학과 미학이 줄곧 병행적으로 발전해 왔다고 주장한다. 특히 20세기에 접어들어 양자 간의 교차와 중복이 두드러진데, 이를테면 가다머의 경우 예술과 미적경험을 문화와 역사적 전통의 폭넓은 지평 위치시켰다. 미학으로부터 문화철학으로의 방법론적인 이동은 단토의 ‘예술세계’ 개념이나 부르디외의 ‘문화의 장’ 개념을 통합하게 해주며, 굿맨의 ‘미적징후’와 관련하여 상징형식으로서의 예술이라는 생산적 개념과도 보조를 함께하는 것이라고 말한다. 요컨대 페츨트는 미학을 문화철학의 폭넓은 관점 내부에 귀속시키려 한다. 그렇게 함으로써 예술의 풍부하고 확장된 이해를 도모한다는 것이다. 그에 따르면 예술은 전체 문화 속에서 형성적 힘이며, 예술작품은 그 시대의 시각문화 속에 개입되어 상징적 재현의 양상을 활성화 한다. 이러한 문화철학으로서의 미학이라는 논의도 우리들의 ‘예술문화론’ 정립에 시사해주는 바가 크다 할 것이다.

참고문헌

- 민주식(2006), 「막스 데스와(Max Dessoir)에서의 ‘일반예술학(allgemeine Kunstwissenschaft)’의 이념」, 『미학』 제47집, 한국미학회, 2006년 9월, 77-103.
- 이창환(2005), 「정신과학 비판으로서의 독일의 현대문화학과 그 미학적 함의」, 『인문논총』 제54집, 서울대학교 인문학연구원, 131-155.
- 틀스토이, 레오(1998), 『예술이란 무엇인가』, 이철 역, 범우사.
- 하선규(2007), 「예술과 문화적 삶 - 서구미학사의 몇 가지 전환점에 관한 시론」, 『미학』 제49집, 한국미학회, 2007년 3월, 159-214.

14) Paetzold(1999) 참조.

- 오르테가 이 가세트, 호세(1979), 『예술의 비인간화』, 박상규 역, 덕문출판사.
- Batteux, Charles(1989), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Edition critique par Jean-Rémy Manton, Aux Amateurs de Livres,
- Bollacher, Martin(1983), *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Briggs, Asa(1962), Ed., *William Morris : Selected Writings and Designs*, Penguin Books.
- Cassagne, Albert (1979), Slatkine Reprints, *La théorie de l'art pour l'art en France* (1906).
- Cousin, Victor(²1853), *Du vrai, du beau et du bien*, Paris (1836).
- Davis, Douglas(1977), *Artculture : Essays on the Post-modern*, Icon Editions.
- Eagan, R. F.(1969), Reprint, *The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and England* (1921).
- Ortega Y Gasset, José(1925), *La deshumanization del arte*.
- Gautier, Théophil(1972), *Préface de Mademoiselle de Maupin* (1834), dans: Anthologie de préfaces de romans français du X L X^e siècle, Union Générale d'Editions.
- Grosse, Ernst(1894), *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg.
- Higuchi, Satoshi(1994), "From Art toward Sport - An Extension of the Aesthetics", *Aesthetics*, No.6, Japanese Society of Aesthetics, 113-122.
- Kant, Immanuel(1968), *Kritik der Urteilsraft* (1790), Felix Meiner Verlag.
- Kristeller, Paul Oskar(1952), "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)", *Journal of History of Ideas*, Vol. 13. 17-46.
- Moholy-Nagy, Lászlo(1967), Reprint, *Malerei · Fotografie · Film*, Albert Langen (1925, ²1927).
- Needham, H. A.(1926), *Le développement de l'esthétique sociologique en France et Angleterre au XIX siècle* Paris.
- Paetzold, Heinz(1999), "Aesthetics And/As Philosophy of Culture", *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 3, 1-13
- Pevsner, N.(²1970), *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press (1940).
- Pfeiffer, Helmut(1988), *Der sociale Nutzen der Kunst - Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich*, Wilhelm Fink Verlag.
- Schlegel, A. W. und Schlegel, F.(1983), Hrsg. *Athenaeum : Eine Zeitschrift*, Bd. 3,

- 1800, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Nachdruck), 1.
- Sedlmayr, Hans(1955), *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt.
- Souriau, Étienne(1969), *La correspondance des Arts*, Flammarion.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw(1963), “A Note on the Modern System of the Arts”, *Journal of History of Ideas*, Vol. 24, 231-240.
- Tieck, Ludwig(1799) (Hrsg.), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*,
- Tolstoi, Leo N.(1960) (Aylmer Mande trans.), *What Is Art?*, Bobbs-Merrill.
- Toshimitsu, Isao(2003), *The Phases of Beauty and Art*, Keiso Shobo.
- Wackenroder, W. H.(1797), *Herzensergießungen eines kunstliebender Klosterbruders*.
- Wrigley, Richard(1993), *The Origin of French Art Criticism*, Clarendon Press.
- Yates, Frances Amelia²(1988), *The French Academies of Sixteenth Century*, Routledge (1947).

원고 접수일: 2007년 9월 30일

게재 결정일: 2007년 11월 12일

ABSTRACT

Transformation of Aesthetics : A Preliminary Research for the Establishment of ‘Theory of Art Culture’

Min, Joo-sik

Recently, we can find frequently the word ‘art culture’ in ordinary usage, instead of ‘art’. There are some reasons for the usage. First of all, the reason is connected with the circumstances of contemporary arts. Avant-garde art is very difficult to understand and not interesting for the general public, on account of its seriousness and narrowness. In other words, the concept of art today has become a jargon which is available only among artists, critics and enthusiastic fans. Therefore, one would like to escape from using the word ‘art’. Here, a new compound word ‘art culture’ has emerged in order to include the fine arts, experimental arts and popular arts. This word is very convenient to comprise something new on which we throw doubt about its genuineness of art. However, the non-prescribed using the word cause to make the concept in vain. Therefore, this paper aims to define clearly the concept and the sphere of art culture. It is significant for considering the future of aesthetics. To carry out this research, we need to inquire into the birth and the transition of the concept of art. And then we would like to suggest ‘the theory of art

culture’ as aesthetics in new age.

Many of artists and art theorists have indulged in the ideology of romanticism which highly appreciate art as solemn and serious. Even the supporters of avant-garde movement were not exception. For all that, the elites themselves are deploring the death of art or the blind alley of art. This is the present situation of post-modern. But it is the art captured by the ideology of romanticism such as art for art’s sake that which confronted with the end. If we look at the popular arts in enlarged view, we cannot find any symptom of decline. Rather they are proud of prosperity.

Etienne Souriau has presented early a diagram of art system in round shape. We should modify his diagram, namely to describe a larger circle, to include popular art, ethnic art or folk art, and our traditional art. We could call them quasi-arts. It is natural that the concept of art should expand to the larger circle, comparing our informational society with the 18th century. So we would like to call the whole circle including Souriau’s ones as ‘art culture’. By the way, the outer circle of art culture is duplicated with other culture spheres, because of not insisting exclusively the ‘art for art’s sake’. Art culture is overlapping with the life culture such as food, clothing and shelter and leisure culture such as sport, play and travel. Thus a lot of pleasing art culture including fashion, gardening, gastronomy, circus, magic show, and sightseeing tour could be situated rightly. The modern concept of art has been enlarged and fluctuated during the 20th century. On account of not accepting the new arts, it was requested the extension of the concept and the sphere. The emergence of the concept ‘art culture’ is the demand of contemporary society.

Additionally, we need to consider if the name and the content of aesthetics born in the 18th century is still relevant to our time. Reflecting the history of aesthetics, we came to know there was transition in its

substantial content. In the 20th century, ‘the general science of art’(allgemeine Kunstwissenschaft) was proposed in Germany instead of traditional aesthetics which has neglected the factual phenomenon of arts. It aims to carry out the various phases of art inclusively, namely the nature of art, the origin of art, creation and reception, and the function of art. In the future, we need to construct ‘the theory of art culture’ beyond the general science of art, in order to manage rightly the human abundant art culture intersecting with the life culture and leisure culture.