



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

碩士學位論文

현대예술에 나타난 숭고미 연구

-료타르의 숭고미학을 중심으로-



濟州大學校 大學院

哲學科

金 妹 妍

2011年 2月

현대예술에 나타난 송고미 연구

-료타르의 송고미학을 중심으로-

指導教授 金顯敦

金妹妍

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2011年 2月

金妹妍의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____ 印

委 員 _____ 印

委 員 _____ 印

濟州大學校 大學院

2011年 2月

A Study on the Sublime in the Contemporary
Arts

-Focused on the Sublime of Jean François Lyotard-

Mae-Yeon Kim

(Supervised by professor Hyun-Don Kim)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement
for the degree of Master of Arts

2011. 2.

Department of Philosophy
GRADUATE SCHOOL
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

목 차

I. 서론	1
II. 료타르 숭고미학의 이론적 배경	4
1. 롱기누스의 수사학적 숭고	4
2. 버크의 경험·생리학적 숭고	7
3. 칸트의 미와 숭고	10
III. 료타르의 포스트모던 숭고미학	16
1. 모더니즘과 포스트모더니즘	16
2. 아방가르드의 혁신성	19
3. 현시할 수 없는 것의 현시	24
4. 사건성을 통한 현전의 체험	29
5. 존재의 강화	33
IV. 아방가르드 화가들과 숭고미	36
1. 에두아르 마네와 폴 세잔	36
2. 바넷 뉴먼	39

3. 조르주 브라크와 파블로 피카소	43
4. 마르셀 뒤샹	45
V. 결론	49
참고문헌	52
Abstract	56



I. 서론

근대초기까지 미학의 중심 범주는 거의 ‘미’였으며, ‘숭고’는 미의 하위 개념으로서 존재했다. 하지만 고대 롬기누스의 숭고 개념이 부알로에 의해 영국에 전해지면서 숭고는 미로부터 독립된 미적 범주로 자리하게 된다. 이어서 버크(E. Burke)는 미적 범주를 미와 숭고로 이원화시켰으며, 버크가 이원화시킨 범주를 수용한 칸트는 미와 독립된 숭고를 분석함으로써, 숭고 개념에 최초로 철학적 의미를 부여하게 된다. 이후 칸트의 숭고 개념이 쉴러에게 커다란 영향을 미치게 되면서 숭고 이념은 절정에 이르게 되었으나, 과학적 객관성을 인식의 척도로 삼는 실증주의적 사고방식에 의해 모더니즘이 낭만주의를 비판하면서 숭고는 다시 약화되었다. 하지만 19세기 말부터 시작된 아방가르드 운동과 1980년대 이후에 본격화된 포스트모더니즘 미학의 등장으로 숭고는 다시 부상하게 된다.

20세기 초반부터 시작된 서구의 이성중심주의에 대한 회의는 가치체계와 인식체계 전 영역에서 이성중심주의적 패러다임에서 벗어날 것을 촉구하게 된다. 예술에서도 아방가르드 운동을 시작으로 전통적인 예술 목표였던 재현방식이 무너지게 되고 거대한 변화가 일어났다. 이런 변화를 통해 현대미학의 미적 감수성은 ‘미’에서 ‘숭고’로 이행되었으며, 이것은 전통적으로 이어지던, 예술은 실제의 ‘모방’이라는 입장에서 숭고의 ‘표현’으로의 이행을 의미한다.

이로써 현대예술은 형식의 파괴, 의미와 표현의 불가공약성, 표현방식의 다원화라는 방식으로 나타났으며, 현대예술의 미적 범주로서 숭고가 부상하게 된 것이다. 이제 더 이상 예술은 작품 창조자에게만 국한되지 않게 되었으며, 작품이 수용자인 감상자에게 주는 효과와 경험이 중요하게 되었다.

현대예술에서 숭고를 부상시키는 데 가장 큰 공헌을 한 미학자는 프랑스의 료타르(Jean François Lyotard)이다. 료타르는 포스트모더니즘의 미학적 원리로서 ‘숭고미학’을 제시했으며, 그는 늘 새로운 규칙을 만들어 내는 아방가르드의 혁신적 실험정신에서 아방가르드적 숭고를 발견한다. 이런 포스트모던 숭고미학과 더불어 칸트의 숭고론 또한 재조명되었다.

이러한 배경 하에 본 논문은 숭고가 현대예술의 새로운 미적 감수성으로 부각될 수 있는 근거와 가능성을 밝히는데 중점을 두고, 숭고론과 포스트모더니즘 일반에 관한 이해를 바탕으로, 아방가르드 예술과 숭고와의 관련성을 살펴볼 것이다. 또한 오랜 동안 미 개념에 비해 주목받지 못하던 숭고 개념이, 20세기 후반 료타르에 의해 새롭게 조명됨으로써, 현대예술 작품의 새로운 미적 감수성으로 부상하는 과정을 료타르의 숭고미학을 중심으로 검토할 것이다.

이를 위해 II장에서는, 료타르 숭고미학의 이론적 토대를 형성하는 롱기누스의 수사학적 숭고를 시작으로 버크의 경험·생리학적 숭고 및 칸트의 숭고론에 이르는 선행 숭고이론들을 고찰함으로써, 료타르 숭고미학의 역사적 맥락을 확인하고자 한다. 료타르는 롱기누스와 부알로의 숭고와 최초로 미적 범주로서 숭고를 언급한 샤프츠베리, 숭고 개념을 문학 너머로 확장시킨 애디슨, 경험·생리학적 숭고의 버크, 숭고를 철학적으로 체계화시킨 칸트, 이들의 숭고에 대한 선행 연구들을 검토함으로써, 자신의 포스트모던 숭고미학 논의의 토대로 삼았다.

III장에서는 II장에서 분석한 료타르 숭고미학의 역사적 맥락을 바탕으로, 료타르의 숭고미학을 중점적으로 검토할 것이다. 이를 위해 1절의 ‘모더니즘과 포스트모더니즘’에서는 모더니스트들과 포스트모더니스트들 간의 철학적 논쟁을 검토함으로써, 오늘날 포스트모더니즘이 정착되는 과정에 대해 고찰할 것이다. 2절의 ‘아방가르드의 혁신성’에서는 료타르가 아방가르드 예술을 포스트모던 예술로 간주하는 근거 및 아방가르드 숭고의 특징을 고찰할 것이다. 3절부터 5절까지는 료타르 숭고미학의 핵심개념들이다. 3절의 ‘현시할 수 없는 것의 현시’는 칸트의 ‘부정적 현시’와 연관되는 개념으로, 칸트의 ‘부정적 현시’가 자연현상에 대한 심리적 과정이었다면, 료타르 숭고미학에서 ‘현시할 수 없는 것의 현시’ 개념은 아방가르드 예술작품에 대한 감상자의 반응과 관련되는 것으로, 료타르는 “현대예술은 현시할 수 없는 것을 증언하는 예술”¹⁾이라고 정의했다. 또한 3절에서 아방가르드 예술가들이 ‘현시할 수 없는 것의 현시’를 증언하기 위해 사용한 ‘숭고의 부정적 묘사’ 방식을 낭만주의 화가들의 ‘숭고의 간접적 묘사’ 방식과 비교함으로써, 숭고의 묘사방식에 드러나는 숭고 특징에 대해 고찰할 것이다. 4절의 ‘사건성

1) J. F. 료타르, 『지식인의 증언』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1994, 33쪽.

을 통한 현전의 체험'은 승고의 부정적 묘사를 통해 매개되는 개념이다. 료타르는 아방가르드 작품을 승고와 관련하여 사건적 구조로 봄으로써, 칸트의 승고론에서 다루지 못한 승고의 사건적 특성을 논의한다. 5절의 '존재의 강화'에서는 사건이 수반하는 승고 체험을 통한 존재의 강화에서 오는 환희에 대해 고찰할 것이다.

IV장 '아방가르드 화가들과 승고미'에서는 III장에서 논의된 '료타르 승고미학의 개념들'을 적용하여 아방가르드 화가들의 작품에 나타난 승고미를 고찰할 것이다. 1절에서는 색채의 혁명을 불러일으킨 에두아르 마네와 인상파의 공간을 의심하고 끊임없이 새로운 기법을 탐구해나간 폴 세잔의 작품에 나타난 승고미를 고찰할 것이다. 2절에서는 료타르 승고이론에 영향을 주고, 료타르에 의해 가장 잘 포스트모던을 실현한 화가라고 불리는 바넷 뉴먼의 작품들에 나타난 승고미를 고찰할 것이다. 3절에서는 료타르가 '세잔의 대상을 공격함으로써 아방가르드를 실현했다'고 하는 브라크와 피카소의 작품에 나타난 승고미를 고찰하고, 마지막 절에서는 아방가르드 논의에서 가장 많이 거론되는 뒤샹의 작품과 승고미를 고찰할 것이다.

료타르 승고미학은 예술 개념의 확장을 가져왔으며, 작품 창조가가 아닌 작품 수용자 중심의 미학에 커다란 영향을 주었다. 료타르가 강조한 혁신적인 실험은 전래되는 예술 개념들을 해체하여, 다원적으로 분화되고 특수한 방식으로 가공되어 표현함으로써 오늘날 현대예술의 개념을 확장시켰다.

II. 료타르 송고미학의 이론적 배경

1. 롱기누스의 수사학적 송고

송고(das Erhabene, the Sublime)라는 개념의 어원은 고대 그리스어 ‘hypsous’로 원래 ‘높이’ 또는 ‘높음’을 뜻하는 말이었으나, 후에 ‘격정적으로 솟아오르는 영혼의 고양’을 뜻하게 된다. 고대인들은 미술·조각·건축 분야의 예술가는 일종의 기능인이라 간주한 반면, 시인의 시어는 신적인 영감의 소산²⁾으로 생각했다. 그래서 고대 그리스인들은 탈아(ekstasis)를 통해 “신적인 영감(enthusiasmus)에 사로잡힌 시인의 낭송에 의해 촉발되어 카타르시스로 끝맺게 되는 자기 고양³⁾의 체험을 송고라고 불렀다. 또한 플라톤의 열정(pathos)의 체험이나 아리스토텔레스의 카타르시스, 문학적 개념인 비탄과 탄식 또한 송고⁴⁾의 체험에 속한다.

롱기누스(Pseudo Longinos)의 『송고론』(Peri Hypsous)⁵⁾은 송고가 다뤄진 최초의 고대 문헌이며, 미학보다는 수사학(Rhetorik)에 관련된 것으로, 위대한 문학

2) 브루노 스텔, 『정신의 발견 - 서구적 사유의 그리스적 기원』, 김재홍 옮김, 까치, 1994, 227쪽. 영감은 원래 종교적인 용어로 신에 사로잡힌 집신상태를 뜻하다가, 후에 시적 열정 혹은 시적 영감이라는 말로 발전한다. 오병남, 『미학강의』, 서울대학교 출판부, 2003, 7쪽 참고.

3) “die im enthusiastischen Dichtervortrag erregte und in Katharsis endende Selbststeigerung.” R. Hohmann, Aritikel: ‘Erhaben, das Erhabene’. In: Ritter, Joachim(Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie II. Basel 1972, 624쪽.

4) 안성찬은 플라톤의 미학사상에 나타나는 미와 송고의 차이를 다음과 같이 구분한다. 첫째로 ‘송고’가 현실과 이념 사이의 불일치를 드러내는 ‘파토스적 체험’이라면, ‘미’는 현실과 이념 사이의 조화와 일치를 지향하는 ‘로고스적 사유’를 본질로 한다. 둘째로 송고가 디오니소스 제전에 기원을 두는 문학과 음악 등의 ‘시간예술의 심미적 체험’이라면, 미는 고대의 조각, 회화 등 비례와 대칭을 척도로 하는 ‘공간예술의 심미적 체험’에 바탕을 두는 것이다. 안성찬, 『송고의 미학』, 유로서적, 2004, 37쪽 참고.

5) 『송고론』의 저자로 편의상 롱기누스라는 이름을 빌려 쓰고 있지만 이 논문이 쓰여진 연대와 저자는 분명하지 않으며, 이 논문은 전체의 오분의 삼이 전해지고 있으며 나머지는 분실된 것으로 추정된다. 전해지는 이 논문의 저자로 수사학자인 디오니시우스(Dionysius of Hailicarnassus)라는 의견과 서기 273년 사망한 수사학자 롱기누스(Cassius Longinus)라는 주장들이 있다. 롱기누스, 『롱기누스의 송고미 이론』, 김명복 옮김, 연세대학교 출판부, 2002, 3쪽, 역자의 ‘롱기누스 송고미 이론’ 소개글 참고. 글쓴이가 정확히 밝혀지지 않아서 이 글이 쓰여진 연대도 분명치 않으나, 1세기경 도미티아누스 시대 로마에 살았던 성명미상의 그리스인 학자라는데 대체로 합의하고 있다. 따라서 오늘날 『송고론』의 저자는 주로 위(僞) 롱기누스(Pseudo Longinos)로 일반적으로 표기된다. 안성찬, 『송고의 미학』, 유로서적, 2004, 50쪽 참고. 본 논문에서는 편의상 ‘롱기누스’로 표기하고자 한다.

작품임을 표시해주는 특질로서 ‘승고(hypsous)’를 제시했다. 이 논문은 10세기에 발견된 *Peri Hypsous*라는 제목의 필사본에서 승고와 웅장함에 관한 문제를 논하고 있기 때문에 『승고론』이란 이름으로 번역되었다. 위 롱기누스는 승고를 어떤 문장의 탁월함 내지 모든 언어적 성취의 최고단계로 제시하고 있으며, “승고미가 산출하는 고양된 언어의 효과는 청중들을 설득하는 것이 아니라, 그들을 감동시킨다.”⁶⁾는 것이다. 즉 승고를 전하는 연설은 불가항력의 힘과 통제를 행사하여, 모든 청중을 압도하게 된다는 것이다. 롱기누스는 이런 승고미의 성질과 상반되는 결함으로 ‘과장, 활력이 없음(frigidity), 거짓 정서(parenthysus)’를 지적한다.⁷⁾

롱기누스가 말하는 진정한 승고란, “내적인 힘이 작용하여 우리 영혼이 위로되어 올려져, 우리는 의기양양한 고양과 자랑스런 기쁨의 의미로 충만하게 되고, 우리가 들었던 것들을 마치 우리 자신이 그들을 만들어냈던 것과 같이 생각하게 만드는 것”⁸⁾이라고 한다. 이렇게 진정한 승고미를 지닌 작품은 반복적으로 검토되어도 그 효과가 전혀 감소되지 않으며, 모든 사람들이 칭송하는 작품들에는 반드시 승고의 특성들이 들어있게 된다.

롱기누스는 승고를 불러일으키는 원천으로 다음의 다섯 가지를 제시한다.⁹⁾ 이 다섯 가지 원천에는 공통적으로 ‘탁월한 언어 구사력’이 전제된다. 첫 번째 원천은 ‘영혼의 고상함’으로 가장 중요한 역할을 하는 원천이다. 두 번째 원천은 ‘강력하고 영감이 가득한 정서를 자극하는 일’이다. 이 두 요소는 타고난 것인 반면

6) 롱기누스, 앞의 책, 15쪽.

7) 롱기누스는 『승고론』 3장과 4장에서 승고미의 성질과 상반되는 결함들에 대해 설명한다. 롱기누스에 따르면, 첫 번째 결함인 ‘과장은 승고미를 능가하려는 바람에서 시작되며, 표현이 허약하다거나 빈약하다는 비난을 피하려는 생각에서, 위대한 목표에 이르지 못하더라도 부풀림으로써 정반대의 건조함을 산출한다’고 한다. 두 번째의 결함은 ‘활력이 없음’이다. 이 결함은 ‘비범하고 잘 조직된 효과들, 특히 매력적인 면을 추구하려다가, 효과 대신에 실속도 없이 번지르르한 걸치레 속에서 허둥거리게 되는 것’을 말한다. 세 번째의 결함은 감정이 격한 글에서 나타나는 ‘거짓 정서’이다. 이것은 ‘감정이 요구되는 곳에서 오도된 공허한 감상주의에 빠지거나, 감정이 필요한 곳에서 과도하게 감정이 노출되어있을 때 나타나는 결함’으로, 독자에게 지루함을 안겨주게 된다. 같은 책, 18-25쪽 참고.

8) 같은 책, 29쪽.

9) 같은 책, 31-33쪽 참고. 롱기누스는 첫 번째 원천인 ‘영혼의 고상함’을 8장에서는 ‘장엄한 개념을 형성할 능력’이라고 표현했다.

롱기누스가 말한 ‘승고의 다섯 가지 원천’에 대해 김상봉은 다음과 같이 번역한다. ①생각에 있어서 큰 것을 만들어내는 능력 ②강렬하고 신들린 파토스 ③특정한 말무늬의 형성 ④고상한 말씨 ⑤위엄 있고 명료한 구성. 김상봉, 『나르시스의 꿈』, 한길사, 2002, 79쪽 참고.

에, 다른 세 가지 원천은 배워서 기술로 만들어낼 수 있는 것들이다. 세 번째와 네 번째의 ‘사고의 수사와 담화의 수사를 적절히 형성하는 일’은 고상한 어법을 창출하게 되며, 마지막의 ‘장엄함’은 위의 모든 요소들을 포함하여 위엄과 고양으로부터 나오는 총체적인 효과이다. 고상한 정서는 장엄한 문체에 결정적으로 영향을 주는 것으로, 연사의 말 속에 신의 영감이 살아 숨 쉬게 한다.

롱기누스는 숭고를 이루는 ‘큰 것’의 원형을 모든 완전한 것과 신적인 것에서 찾는다. 그는 참된 의미에서 크고 숭고한 글은 우리 인간을 거의 신적인 경지로까지 고양시키며, 이러한 글을 쓰는 것은 크고 숭고한 정신의 소유자만이 가능하다고 주장한다. 다시 말해 그는 숭고한 글 속에서 형상화시키는 것은 오직 선을 향한 동경과 열망에 사로잡힌 정신이라고 한다. 이런 점으로 미루어 볼 때, 롱기누스는 플라톤주의자라고 할 수 있다.¹⁰⁾

이런 롱기누스의 『숭고론』은 세상에 알려지지 않는 작품이었으나, 1674년에 프랑스 신고전주의자 부알로(Nicolas Boileau)가 번역하면서 전 유럽에 알려지게 되고, 영국에 소개되면서 신고전주의에 해당하는 18세기는 숭고미 이론의 세기가 된다.¹¹⁾ 롱기누스의 숭고에 대해 부알로는, 롱기누스의 숭고는 웅변가의 숭고한 수사가 아니라, 문장에 들어있는 특이하고 색다른 성분들이 글을 고양·심취·감화시키는 역할을 하며, 숭고의 풍격에는 탁월한 언어 구사력이 필요하나 숭고 그 자체는 단일한 사상, 한마디 말 속에도 존재할 수 있다고 한다.¹²⁾ 부알로는 숭고의 대상을 수사학적 문체에서가 아니라 자연으로 상정한다. 거대하고 놀라운 것, 공포와 외경을 야기하는 대상을 숭고의 범위로 끌어들이고 이를 미의 범주와 구별하여 대립시킨다.

18세기 숭고미 이론들은 롱기누스가 문학에 한정했던 것을 넘어, 예술 전반은 물론 미학적 개념으로까지 숭고의 의미를 확대하여 사용한다. 애디슨(Joseph Addison)은 자아를 초월하는 방식으로 감동의 미학으로 숭고미의 개념을 발전시켰으며, 버크는 그에 앞서 데니스(John Dennis)가 숭고미를 공포(terror)와 자기보존(self-preservation)의 감각으로 규정한 개념을 발전시켜서 확장시킨다. 우리

10) 김상봉, 앞의 책, 91-93쪽 참고.

11) 롱기누스, 앞의 책, 5쪽, 역자의 ‘롱기누스 숭고미 이론’ 소개글 참고.

12) 장 흥, 『미학산책: 소크라테스에서 소쉬르까지』, 정유희 옮김, 시그마북스, 2010, 70쪽 참고.

는 자연의 거대함, 공포를 일으키는 상황에 마주하게 될 때, 자기초월의 목적뿐만 아니라 자기보존의 목적도 지시하게 된다. 데니스는 고상함 자체가 우리로 하여금 스스로를 초월하게 만들 수 없고, 정열, ‘열광적 공포’ 같은 감정적 상태에 도달함으로써 비로소 자기 초월이 가능해진다고 하고, 애디슨은 고상한 사고나 도덕적 관념 없이 오로지 시각에 의해서도 숭고를 성취할 수 있다고 말한다. 애디슨과 버크는 숭고를 예술과 자연 모두에 적용했으나, 칸트는 우리들이 자연에서 겪는 경험들로 숭고 개념을 한정시켰다.¹³⁾ 롱기누스의 『숭고론』은 숭고에 대한 최초의 논의라는 점과 숭고의 크기에 대한 이념은 버크와 칸트의 숭고 개념에 이어졌다는 데 의의가 있다.

2. 버크의 경험·생리학적 숭고

롱기누스 이후 숭고를 미학적으로 체계화시킨 이는 버크(E. Burke)이다. 그는 숭고를 미에서 분리된 별개의 범주로 다룸으로써 이후 미와 숭고를 근대미학의 기본 범주로 자리 잡게 했고, 숭고의 양가적 감정인 쾌와 불쾌의 존재에 대한 해명을 시도했다. 그는 1757년에 출간된 『숭고와 미의 관념의 기원에 관한 철학적 탐구』(*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*)¹⁴⁾에서 미의 감정과 숭고의 감정이 인간 신체에 끼치는 영향에 대해 서술한다. 버크는 미의 감정은 인간의 사회적 충동이 신체에 끼치는 영향으로 긍정적인 쾌인데 반해, 숭고의 감정은 인간의 자기보존 욕망이 고통과 위협으로 인해 위협받게 되는 상황을 전제로 하는 부정적 쾌라고 밝힌다. 즉, 숭고의 감정은 인간의 자기보존 욕망에 기인하는 것으로, 버크는 숭고를 야기하는 원천을 다

13) 롱기누스, 앞의 책, 5-6쪽, 역자의 ‘롱기누스 숭고미 이론’ 소개글 참고.

14) Edmund Burke, Adam Philips (ed.), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford University Press, 1990. 이하에서 『탐구』로 표기한다. 버크의 『탐구』는 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』(김동훈 옮김, 마티, 2007)와 『숭고와 미의 근원을 찾아서-쾌와 고통에 대한 미학적 탐구』(김혜련 옮김, 한길사, 2010)로 번역·출간되었다. 이 논문에서는 김혜련의 번역서를 중심으로 참고하였다.

음과 같이 밝힌다.

어떤 형태로든 고통과 위협의 관념을 촉발하기에 적합한 것, 말하자면 어떤 식으로든 무시무시한 모든 것, 또는 무시무시한 대상과 관련된 것, 또는 공포와 유사한 방식으로 작용하는 것은 어떤 것이든지 숭고의 원천이다. 즉 그것은 우리의 마음이 느낄 수 있는 가장 강력한 감정을 산출한다. 즉 고통의 관념은 쾌를 낳는 관념보다 더욱 강력하기 때문에 어떤 감정보다도 가장 강하다. 내가 그것이 가장 강하다고 말한 까닭은 쾌에 속하는 다른 어떤 관념들보다 고통의 관념들에서 훨씬 큰 만족을 얻을 수 있기 때문이다. 의심의 여지없이, 우리가 받는 모든 육체적인 고통들은 가장 박식한 사람이나 가장 활발한 상상력을 가진 사람들이 고안해낼 수 있는 쾌보다, 그리고 가장 건강하고 예민한 감각적 신체가 즐길 수 있는 쾌보다 심신에 더 큰 영향을 준다.¹⁵⁾

쾌의 감소나 제거는 적극적인 쾌(positive pleasure)의 작용 방식과 다르다. 왜냐하면 모든 종류의 쾌는 신속하게 만족감을 주며, 따라서 쾌가 지나가면 우리는 무관심으로 돌아오거나 아니면 오히려 이전에 느꼈던 감각의 쾌적한 기분에 젖은 부드러운 평정에 빠져들기 때문이다. “큰 고통의 제거는 적극적인 쾌와 달리 우리의 마음을 맑은 상태에 있게 하고, 경외감을 느끼게 하며, 공포가 드리운 평정 상태에 빠져들게 한다.”¹⁶⁾

버크는 인간이 복된 생활의 영위보다는 고통을 맛보는 경우 더 진한 감동을 받게 된다고 한다. 왜냐하면 이런 “공포의 정념은, 그것이 우리를 압도할 만큼 너무 가까이 다가오지 않는 한, 항상 기쁨을 산출하고, 공감은 사랑과 사회적 감정에서 유래하는 까닭에 즐거움을 동반”¹⁷⁾하기 때문이다. 그래서 버크는 “공포를

15) E. 버크, 『숭고와 미의 근원을 찾아서』, 김혜련 옮김, 한길사, 2010, 103쪽.

비어슬리는 버크가 말하는 숭고를 촉발시키는 것들에 대해 다음과 같이 설명하고 있다. “어떤 대상이 숭고의 감정을 촉발하기 위해서는 그것이 무시무시하든지 실제로 무시무시한 어떤 것과 관련되어 있든지 또는 공포와 유사한 방식으로 작용하는 어떤 특성을 지니든지, 이 셋 중 하나이어야 한다.” 또한 “즉각적, 간접적 또는 유추적인 무시무시함은 숭고의 감정을 환기하고, 그 대상이 안전한 거리에 있기 때문에 그 두려움이 통제되고 감소될 때 고유한 만족의 감정을 불러일으킨다.” 먼로 C. 비어슬리, 『미학사』, 이성훈 안원현 옮김, 이론과실천사, 1999, 223쪽 참고.

16) 같은 책, 97쪽.

17) 같은 책, 114쪽.

숭고의 지배적인 원리”¹⁸⁾로 여긴다.

공포(terror)만큼 마음에서 모든 작용과 추론의 힘을 앗아가는 것도 없다. 왜냐하면 공포란 고통이나 죽음에 대한 두려움(apprehension)이므로 실제의 고통과 거의 비슷한 방식으로 작용하기 때문이다. 그러므로 공포의 그러한 원인이 규모의 광대함에 있거나 또는 그렇지 않다 해도, 시각적으로 무시무시한 것은 무엇이든지 숭고하다. 잠재적으로 위험한 대상을 하찮게 보거나 경멸한다는 것은 불가능인 일이다. 크지는 않지만 공포의 대상으로 생각되기 때문에 숭고의 관념을 환기시킬 수 있는 동물들이 많이 있다. 뱀이나 유독한 거의 모든 종류의 동물들이 그러하다.¹⁹⁾

위처럼 버크는 시각적으로 무시무시한 것들도 얼마든지 숭고의 관념을 환기시킬 수 있다고 한다. 하지만 버크가 고통이나 위험을 자극하기에 적합한 것이면 무엇이든 숭고를 불러일으킨다고 하는 것은 문제가 있다. 왜냐하면 알프스 정상에서 숭고를 느끼게 하는 공포와는 달리 고문실을 방문했을 때 느껴지는 공포는 숭고로 고양되기에 어렵기 때문이다. 따라서 공포를 주는 모든 것들이 숭고를 환기시킨다고 하는 데는 일반화의 오류가 따른다.

인간은 자신의 존재가 왜소해지는 무시무시한 대상 앞에서 본능적으로 긴장감을 가진다. 그러나 숭고의 대상과 인간 사이의 거리에 의해, 또는 대상 자체가 인간에게 물리적인 힘을 행사하지 않을 때 긴장이 안도로 전환되는 순간에 일어나는 마음의 급격한 이완이 쾌를 불러일으키게 되는데, 이것이 버크가 주장하는 숭고의 쾌에 관한 본질이다. 버크는 이런 숭고의 쾌감을 미의 체험이 선사하는 단순한 쾌(pleasure)와 구별하여 환희(delight)²⁰⁾라 이름 붙인다. 즉, “환희란 고통

18) 같은 책, 130쪽.

19) 앞의 책, 130쪽. 버크는 공포 외에도 힘(2부, 5장), 결핍과 공허(2부, 6장), 규모의 웅대함(2부, 7장)도 숭고에 이바지하는 것으로 제시한다.

20) 버크가 말하는 ‘delight’는 다양하게 번역되어 사용되고 있다. 『숭고와 미의 근원을 찾아서』(김혜련 옮김, 한길사, 2010)에서는 ‘유적(愉適)’이라 번역하고, 『탐구』(김동훈 옮김, 마티, 2006)에서는 ‘안도감’이라 번역했으며, 『숭고의 미학』(안성찬, 유로서적, 2004)에서는 ‘환희’라 번역하고 있다. 유적은 ‘즐겁다’는 뜻의 ‘愉’와 ‘도달하다’는 의미를 가진 ‘適’의 합성어로, 유적의 의미가 미의 감정과 구분이 안 되어 ‘delight’의 번역어로 부적절하다. 안도감 또한 고통이나 위협의 제거되었을 때의 안도감에 뒤따르는 큰 기쁨을 의미하기에는 부적절하다. 왜냐하면 ‘안도감’과 ‘안도감에 뒤따르는 기쁨’은 다르기 때문이다. 하지만 환희의 뜻은 ‘자기의 뜻에 알맞은 경계를 만났을 때의 기쁨’을 뜻하므로 ‘delight’의 번역어로 적절하다. 따라서 나는 ‘delight’의 번역어로 ‘환희’를 사용했다.

이나 위험이 제거되었을 때 동반하는 감정이다.”²¹⁾

이렇듯 숭고에 의해 야기되는 정념들은 그 원인들이 강력하게 작용할 때 놀라움(astonishment)이 된다. “놀라움이란 어느 정도 공포감이 견지되면서 모든 운동이 정지되는 마음의 상태이다. 마음은 그 대상에게 완전히 압도되기 때문에 다른 어떤 것도 생각할 수 없고, 따라서 그 상태를 초래한 대상에 대해서도 추론할 수 없다. 숭고는 엄청난 힘을 행사하기 때문에 우리가 예상할 수 있는 추론들을 능가하며, 불가항력적인 힘으로 우리를 몰고 간다.”²²⁾ 놀라움은 숭고의 강도가 가장 클 때 나타나는 효과이고, 그보다 낮은 정도의 효과들로는 찬탄(admiration), 경외(reverence), 존경(respect)이 있다.

위에서 논한 버크의 숭고는 다음 절에서 논의될 칸트의 숭고가 크고 위력적인 자연대상에서 느껴지는 감정이라는 것과 구별되는 점이다. 즉, 버크는 작지만 공포스러운 것에서도 숭고의 감정이 생긴다고 했다. 버크의 이런 경험적이고 생리학적인 사유방식은 후에 료타르가 포스트모던 숭고 논의의 축으로 삼게 되는 사건성 개념과 연결된다.

3. 칸트의 미와 숭고

칸트(I. Kant)는 버크가 미와 숭고로 이원화시킨 미적 범주를 받아들여서, 그 또한 『판단력비판』²³⁾에서 미와 독립된 숭고를 분석한다. 그가 『판단력비판』을 집

21) E. 버크, 앞의 책, 100쪽.

22) 앞의 책, 129쪽. 김혜련의 번역서에서는 놀라움을 ‘경악’이라 번역했다.

23) 칸트의 『판단력비판』 본서는 칸트 생전에 3권이 나왔다. 초판(A)은 인쇄출판 과정을 매우 서둘러 밟았는지, 교정 또한 일관되지 못한 채 1790년에 출판된다. 제2판(B)은 1793년에 출판되어, 칸트가 처음부터 끝까지 직접 교정을 보고, 제1판의 오타자도 바로잡았으며, 부분적으로 고쳐 써서 당초보다 증보된다. 1799년에 출간된 제3판(C)은 비록 정정 대목이 몇 군데 있기는 하지만, 전적으로 출판사 측에서 이루어진 것으로 칸트가 관여한 흔적은 없다. 이 때문에 사람들은 칸트가 최종적으로 직접 전문을 살펴 발간한 제2판을 표준본으로 삼는다. I. 칸트, 『판단력비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2009, 18-19쪽 참고.

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, 1974; 이하에서 *KdU* 약어로 사용하겠다. 『판단력비판』(백종현 옮김, 아카넷, 2009)은 칸트의 해제와 번역자의 역주가 수록되어 있어서 참고하기에 훌륭한 번역서이다. 또 다른 번역서인 『판단력비판』(김상현 옮김, 책세상, 2008)은 『판단력비판』의 1부만 번역된 것으로, 1부 번역 외에 번역자의 해제 및 용어해설이 잘 되어있다. 본 논문에서는 백종현의 완역본을 중심으로 참고 하였으나, 경우에 따라서는 김상현의 번역본을 참고하였다.

필한 의도는 『순수이성비판』의 자연 개념과 『실천이성비판』의 자유 개념 사이에 놓인 심연을 매개하려는 것이었다. 칸트의 숭고 분석은 료타르 숭고미학의 이론적 토대를 형성하는데 많은 영향을 주게 된다. 특히 칸트 숭고론의 몰형식성은 료타르의 박탈이라는 감정과 연결되며, 칸트의 부정적 현시는 료타르 숭고미학의 ‘현시할 수 없는 것의 현시’로 연결된다.

칸트에게 미와 숭고는 그 자체로 만족을 주며, 무관심한 만족에 근거한다는 점에서 양자는 동일한 감성적 판단이다. 또한 일체의 개념을 전제하지 않는 반성적 판단이므로 미적 판단과 마찬가지로 분량에서 보면 보편타당하고, 성질에서 보면 무관심적이며, 관계에서 보면 주관적 합목적적이고, 양상에서 보면 주관적 합목적성을 필연적인 것으로 표상한다는 공통점을 가진다. 하지만 미와 숭고의 판단에는 본질적인 차이점들이 있다.

첫째, 미의 대상은 한정적이나, 숭고는 무한정적이고 몰형식적인 대상을 통해 찾아볼 수 있다. 숭고의 무한한 크기란 현상의 무제한적인 총체성이며, 이는 현상에서 직관될 수 없는 이성의 이념이다. 상상력이 이념과 관계하는 두 방식은 다시금 이론적인 인식능력(이론이성)과 욕구능력(실천이성)으로 구별된다. 미는 비규정적인 오성 개념의 현시라 하겠고 숭고는 비규정적인 이성개념의 현시라고 볼 수 있다. 따라서 만족은 미에 있어서는 성질의 표상과 결부되고, 숭고는 분량의 표상과 결부된다.

둘째, 미는 우리에게 직접적인 만족을 주는 ‘적극적 쾌’ 인데 비해, 숭고는 간접적인 방식으로만 체험되는 쾌감이다. 즉 이때의 쾌는 생명력이 순간적으로 위축되었다가 뒤이어 더 강한 힘으로 솟아남으로써 생겨나는 혼합적인 감정으로, 경탄 내지는 존경을 함유하는 ‘소극적 쾌’이다.²⁴⁾

숭고는 생을 간접적으로 촉진하는 ‘자기보존(selbsterhaltung)’과 관련이 있다. 이는 숭고는 우선 인지적인 관점과 신체적인 면에서 자기보존 능력을 압도하는 것으로 구분된다. 숭고에서의 간접적인 생의 촉진은 칸트와 버크에게 자기 보존력으로 연결되지만, 내용상으로는 두 사람의 논리가 상이하다. 버크에게서는 생의 촉진이 동일한 자기 보존력의 상승을 의미하고, 칸트는 감성적(인지적·신체

24) I. 칸트, 『판단력비판』, 백중현 옮김, 249쪽 참고.

적) 자기 보존력과 이성적 자기 보존력을 구분하고, 전자의 무력함을 통해 후자의 축진이 환기되는 것이라고 보았다.²⁵⁾

셋째, 미는 형식에서 합목적성을 지니고 있어서 대상이 우리의 판단력에 미리 규정되어 있는 것처럼 보이므로 그 자체로 만족의 대상이 된다. 하지만 숭고의 감정을 불러일으키는 것은 형식상 우리의 판단력에 반목적적이고, 우리의 현시능력에 부적합하며, 상상력에 대해서는 폭력적으로 보이지만, 그렇기 때문에 더욱 더 숭고한 것으로 여겨진다.²⁶⁾

넷째, 칸트는 미의 대상을 아름답다고 부르는 것은 옳지만, 자연의 대상을 숭고하다고 부르는 것은 옳지 않다고 한다. 본래 숭고한 것은 어떤 감성적 형식에도 함유되어 있을 수 없고, 숭고의 경험이란 감성적 제약을 초월하는 무제약적인 것으로 이성 이념들과만 관련이 있다. 왜냐하면 이성의 이념들은 그것에 적합한 현시가 가능하지 않지만, 감성적으로 현시됨으로써 이성 이념들이 환기되고 마음속으로 불러들여지기 때문이다. 예를 들어 폭풍우로 파도가 높은 대양은 숭고한 것이 아니라 그 광경은 두려울 뿐이다. 따라서 “숭고는 자연의 사물 속이 아니라, 오직 우리 마음 안에 함유되어 있다.”²⁷⁾

다섯째, 미의 관정에서는 마음이 관조의 상태를 전제하고 유지하는 반면에, 숭고의 감정은 대상의 관정과 결합되어 있는 ‘마음의 동요’를 특징으로 한다.²⁸⁾ 그러나 이 마음의 동요는 주관적으로 합목적적인 것으로 관정되어야 한다. “숭고란 그것을 단지 사유할 수 있다는 것만으로도 감각의 모든 자(척도)를 초월하는 어떤 마음의 능력이 있음을 증명하는 것이다.”²⁹⁾

이러한 전제 하에 칸트는 숭고를 크기의 ‘수학적 숭고’와 그것이 파괴적으로 작용할 때에 두려운 것으로 보이는 힘의 ‘역학적 숭고’로 구분하여 분석한다. 수학

25) I. 칸트, 『판단력비판』, 김상현 옮김, 책세상, 2008. 157쪽 참고.

26) I. 칸트, 앞의 책, 백중현 옮김, 249쪽 참고.

27) 같은 책, 274쪽.

28) "das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts als seine Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt und erhält." I. Kant, *KdU*, B80.

29) I. Kant, 같은 책, 백중현 옮김, 256쪽.

칸트에게 있어 심의능력이란 상상력과 오성과 이성을 의미한다. 숭고의 체험은 상상력과 이성 사이의 관계에서 생겨나는 것으로, 심의능력 중 오성은 제외된다. 왜냐하면 오성은 상대적 크기를 지니는 현상계의 대상들에만 관여하기 때문이다. 안성찬, 앞의 책, 138쪽 참고.

적 승고는 대상의 크기에 대한 주관의 인식능력과 관련되어 있다. 수학적 승고는 분량의 범주에서는 ‘절대적으로 큰 것’을 의미하고, 성질의 범주에서는 상상력과 이성의 부조화에 의거한다. 칸트는 수학적 승고를 ‘단적으로 큰 것(was schlechthin groß ist)’이라고 정의한다. 여기서 ‘단적으로 큰 것’이란 단순하게 큰 것과 구별되는 ‘절대적인 것, 일체의 비교를 넘어서 큰 것’을 의미한다. 이처럼 승고한 것은 그것과 비교할 때 다른 모든 것이 작은 것이므로, 승고는 상대적인 크기만을 지니는 현상계의 대상들에 귀속될 수 없다.

우리가 어떤 대상에 관하여 ‘그것은 크다’라고 단적으로 말하는 경우에 우리는 그것을 주관적 합목적성을 지닌 반성적 판단을 한다. 승고는 절대적 크기, 즉 무한한 크기로 표상되기 때문에 어떠한 조화도 성립할 수 없으므로 반목적적이다. 왜냐하면 절대적인 크기는 상상력의 현시능력을 항상 초과하기 때문에, 상상력은 자신이 목적하는 대상의 현시를 성취할 수 없게 되기 때문이다.³⁰⁾

칸트에 의하면 우리는 포착(Auffassung)과 총괄(Zusammenfassung)이라는 두 가지 방식으로 대상의 크기를 직관한다. 아무리 큰 대상일지라도 포착은 무한히 진행될 수 있기 때문에 아무런 어려움이 없다. 그러나 총괄은 포착이 밀고나갈수록 진행이 어려워져, 곧 그 최대한도에 도달한다. 왜냐하면 상상력이 더 많은 것을 포착하기 위해 밀고나감으로써, 상상력 안에서 포착이 최초로 포착했던 감각 직관의 부분표상들이 이미 소실되기 시작하는 데까지 이르게 된다. 이때 상상력은 한편에서 얻는 만큼을 다른 한편에서는 잃게 되어서, 총괄 안에서는 상상력이 그 이상 넘어갈 수 없는 최대가 있게 된다. 이때 상상력은 자신의 최대한도에 이르러 그걸 확장하려고 애를 써도 자기 자신 안으로 빠져들지만, 이로 말미암아 상상력은 하나의 감동적 흡족으로 옮겨지는 것이다.³¹⁾ 압도적인 자연대상을 보는 순간 그 대상을 현시하려던 상상력은 그 대상의 총괄에 실패함으로써 현시하지 못하고 좌절한다. 하지만 상상력의 좌절은 초감성적인 능력을 일깨우게 되면서, 총괄할 수 없는 자연 대상을 총괄한 것으로 간주하게 된다.³²⁾ 그런 과정에서 자

30) I. 칸트, 앞의 책, 김상현 옮김, 162쪽 참고.

31) I. 칸트, 앞의 책, 백중현 옮김, 258-259쪽 참고.

32) 최준호, 「승고함의 체험과 호모 폴리티쿠스 - 칸트와 아도르노의 논의를 중심으로」, 한국철학회, Vol 67, 2001, 211쪽 참고.

신에 대한 긍지와 존엄성을 자각하게 되는 것이다.

자연에 주어진 모든 것들은 우리 오감과의 관계에서 주어지며 한정된 크기만을 지니므로 숭고하다고 할 수 없다. 하지만 숭고는 무한정적인 형식에 의해 공간적 혹은 수학적 크기의 위대함을 넘어서 초감성적이며 결국 인간적인 우월성으로 나타난다. 이 인간적 우월성은 궁극 목적으로서의 최고선의 경지인 것이다.³³⁾

칸트는 혼합감정으로서의 숭고에 있어 불쾌의 계기를 ‘주관적 비합목적성’이라는 개념을 통해 명료히 해명한다. 모든 현상들을 완전히 파악하려 하는 것은 이성의 본래적 요구이다. 따라서 어떤 대상을 종합적으로 표상하려 하는 상상력은 이성의 ‘전체의 이념(die Idee des Ganzen)’ 혹은 ‘총체성의 이념(die Ideen der Totalität)’에 의해 인도된다. 현상적 인식에 있어 상상력의 역할은 대상의 표상을 종합하는 것으로 끝나지만 무한한 것, 즉 본체계에 속하는 이성이념에 직면했을 때 우리의 상상력은 끝없는 확장을 계속하게 되며, 바로 이것이 숭고체험의 본질을 이루는 고양이다. 물론 상상력은 아무리 전력을 다해서 스스로를 확장해도 아직 이성의 이념들에 부합하지 못함을 발견하게 되고, 이러한 비합목적성으로 인해 인간의 감정은 한편으로 불쾌감을 느끼지만 또 한편으로 그것은 이성이념 자체에 대해서는 합목적적이며 따라서 동시에 쾌감이 유발된다.³⁴⁾

칸트가 말하는 수학적 숭고가 대상의 양적인 크기에서 오는 무한한 크기의 체험이라면, 역학적 숭고는 힘과 권력의 크기와 관련된다. 역학적 숭고의 가장 중요한 특징은 공포를 수반하는 쾌락으로, 칸트는 역학적 숭고의 체험을 다음과 같이 구체적으로 예시한다.

마치 위협이라도 하는 양 대답하게 튀어나온 가파른 절벽, 엄청난 번개와 천둥을 동반한 채 하늘 높이 겹겹이 쌓인 시커먼 먹구름, 무시무시한 파괴력을 자랑하는 화산, 황폐만을 남기고 지나가는 태풍, 격한 파도가 치솟는 끝없는 대양 그리고 광폭하게 흘러내리는 높은 폭포와 같은 것들을 보노라면, 우리는 우리의 저항 능력이 이런

33) 김광명, 「칸트 철학 체계와의 연관 속에서 본 ‘판단력비판’의 의미」, 한국칸트학회 엮음, 『칸트와 미학』, 민음사, 1997, 33쪽 참고.

34) 안성찬, 앞의 책, 139-140쪽 참고.

것들의 힘에 비하면 보잘것없이 나약하다는 것을 느끼게 된다. 그러나 만약 우리가 안전한 곳에 있다면, 그 광경은 두려우면 두려울수록 그만큼 더 매력적인 것이 되고, 그래서 우리는 이러한 대상들을 기꺼이 숭고하다고 부른다. 왜냐하면 이런 대상들은 정신력을 일상적인 평범함을 넘어서도록 고양시켜주며, 또 우리 내부에 있는 전혀 다른 종류의 저항 능력, 즉 절대적인 것처럼 보이는 자연의 엄청난 위력에 우리 자신을 견주어볼 수 있는 용기를 마련해주는 저항 능력을 발견하도록 하기 때문이다.³⁵⁾

자연이 측정 불가능하다는 것과 그 영역의 크기를 감성적으로 평가하기에 적합한 척도를 갖기에는 우리 능력이 불충분하다는 것에서 우리는 한계를 확인한다. 하지만 우리를 그 위력으로부터 독립된 것으로 판정하는 능력 및 자연을 압도하는 우월성을 발견하게 한다. 이런 우월성은 자연으로부터 위협당하고 위협에 처하게 되는 자기보존과는 완전히 다른 종류의 자기보존의 근거가 된다. 그러므로 우리의 감성적 판단에 있어서 자연은 그것이 공포를 일으키는 한에서 숭고하다고 판정되는 것이 아니라, 오히려 그것이 우리의 능력을 일깨우기 때문에 숭고하다고 판정된다. 이 능력은 우리가 염려하는 것(재산, 건강, 생명)을 사소한 것으로 간주하게 한다. 따라서 자연이 숭고하다고 불리는 것은, 자연을 넘어서 있는 자기사명의 고유한 숭고성을 스스로 느끼게 하는 사례들을 현시할 수 있도록 자연이 상상력을 고양시키기 때문이다.³⁶⁾

칸트는 역학적 숭고에서 동시에 체험되는 공포와 환희를 육체적 존재로서의 인간과 정신적 존재로서의 인간에 각각 귀속시킴으로써 숭고 감정의 모순성을 해명했다. 즉 자연의 엄청난 위력 앞에서 인간의 자기보존 본능은 커다란 공포를 느끼게 되지만 이때 그 공포로 인해 극도로 활발해진 인간의 상상력은 자연보다 우월한 인간의 정신능력을 스스로 제시함으로써 고통을 체험하게 되고 이는 결국 이성의 위대성을 확인하는 환희로 귀결된다는 것이다.³⁷⁾

그리고 숭고의 체험은 모든 인간에게 경험적으로 가능한 것은 아니므로, 숭고

35) I. 칸트, 앞의 책, 백중현 옮김, 270-271쪽.

36) I. 칸트, 앞의 책, 271-272쪽 참고.

37) 안성찬, 앞의 책, 142쪽 참고.

체험이 가능하기 위해서는 우리 인간의 정신이 고양될 수 있을 만큼 문화적으로 성숙해야 한다고 한다. 즉 우리들 자신이 숭고한 감정을 가지려면 우리는 마음을 미리 이념으로 가득 채워둬야 한다.³⁸⁾



38) I. 칸트, 같은 책, 250쪽 참고.

III. 룬타르의 포스트모던 숭고미학

1. 모더니즘과 포스트모더니즘

지금까지 우리는 고대 롱기누스에 의해 촉발되어 근대 버크와 칸트로 이어지는 숭고론의 전개 과정을 살펴보았다. 이러한 예비적 고찰을 토대로, 이 장에서는 예술에서 포스트모더니즘이 등장하게 된 배경을 살피기 위해 모더니즘과 포스트모더니즘의 철학적 논쟁을 살펴보고, 20세기 초반 이후 아방가르드의 혁신과 룬타르의 아방가르드 숭고와의 연관성을 검토하고자 한다. 또한 포스트모던 미학의 가치 기준은 숭고에 있다고 주장하는 룬타르의 숭고미학을, 룬타르가 칸트에게서 차용한 ‘현시할 수 없는 것의 현시’, ‘사건성의 숭고’, ‘존재의 강화’ 라는 핵심 개념을 중심으로 고찰할 것이다.

회화와 조각에서는 1970년대부터 포스트모던한 경향이 나타난다. 회화에서는 새로운 형상을 띠는 것 모두 모더니 내포하는 수많은 가능성에서 나온 것이라고 봄으로써 굳이 포스트모던이란 개념이 필요하지 않았다. 하지만 보니타 올리바(Achille Bonito Oliva)는 회화에서 ‘트랜스 아방가르드(Trans-Avantgarde)³⁹⁾를 포스트모던이라고 지칭함으로써, 포스트모던을 모더니의 끝이 아니라 지속적으로 본 룬타르와 다른 견해의 주장을 펼친다. 올리바가 트랜스아방가르드를 포스터모던이라고 주장하는 근거는, ‘아방가르드’가 심미적 모더니즘의 표어였으며, ‘트랜스 아방가르드’는 이런 모더니즘에서 벗어남을 뜻하므로, 트랜스아방가르드는 포스트모던의 성격과 동일하다고 본 것이다.

올리바가 말한 트랜스아방가르드는 예술의 사회적 책임성이라는 관념과 결별함으로써, 예술가는 더 이상 이상국가의 심미적인 선전가가 되지 않을 것을 요구한다. 올리바는 예술을 근본적 개인주의의 관점에서 보고, 예술의 사회적 기능에

39) 트랜스 아방가르드는 1980년 이탈리아 예술사가이자 전시회 기획자인 아킬레 보니토 올리바(Achille Bonito Oliva)에 의해 처음 사용된 명칭이다.

대해서는 부차적인 의미만을 부여한다. 그는 사회의 일반적인 위기 상황에서 예술만이 인간다움을 지켜주는 장소이며, 예술만이 위기 탈출의 모델을 제시할 수 있다고 주장한다. 이와 같은 그의 주장에서, 예술 분야에서의 포스트모던 현상은 더 이상의 어떤 종류의 통일성을 위한 구상도 제시하지 않으며, 오히려 불연속성과 다양성을 추구한다는 것을 알 수 있다. 1960-70년대 당시 팝아트는 추상영역에 침투함으로써 포스트모던한 경향을 촉발시켰으며, 이후 다양한 패러다임을 결합하는 실험들이 이뤄짐으로써, 합성적 형상화, 당혹스러운 조합, 예기치 않은 것으로의 비약에 대한 관심을 보인다. 이런 경향은 회화 외의 다양한 예술분야에서도 나타나게 되고, 오늘날 예술 영역에서는 다양한 발상들이 포스트모던하게 결합되고 교류하는 경향들이 지배하게 된 것이다.⁴⁰⁾

주로 문학, 건축, 사회학 분야에서 논의되던 ‘포스트모던’은 1979년 료타르가 『포스트모던의 조건』(*La Condition de la Postmoderne*)을 출판한 이후에야 뒤늦게 철학에 등장하게 된다. 이에 훨씬 앞서서 1917년 판비츠(Rudolf Pannwitz)가 니체의 ‘초인(Übermensch)⁴¹⁾’을 달리 표현하는 ‘포스트모던적 인간⁴²⁾’을 당대 위기를 해소하기 위한 전망으로 제시하면서 철학적 맥락으로 사용된 적이 있다. 료타르는 『포스트모던의 조건』 서론에서 포스트모던을 “19세기 말부터 과학, 문학 예술 분야의 게임규칙들을 바꾸어놓은 여러 변화들과, 그 변화에 따른 현대 서구 문화의 상태⁴³⁾”로 규정하고, 포스트모던을 “대서사에 대한 불신과 회의⁴⁴⁾”라고 정의한다.

1980년대와 1990년대까지 모던과 포스트모던 간의 소모적으로 이어져오던 논쟁은 21세기에 들어서면서 ‘포스트모던’이란 용어로 정착되고, 이제 ‘포스트모던’

40) 볼프강 벨쉬, 『우리의 포스트모던적 모던 1』, 박민수 옮김, 책세상, 2001, 79-85쪽 참고.

41) 니체가 말하는 초인은 일상적인 인간을 초월해 있는 어떤 종교적 목표 지점으로서의 인간이 아니다. 초인은 끊임없이 스스로를 넘어가는 인간(über sich hinaus gehen)으로, 그 자신을 썩지 않도록 끊임없이 자신을 파괴하고 재창조하는 도중의 인간을 말한다. 염재철, 「니체, 하이데거, 가다머의 예술철학」, 미학대계간행회, 『미학의 역사』, 서울대학교 출판부, 2008, 488-489쪽 참고.

42) 판비츠는 『유럽문화의 위기』에서 ‘포스트모던적 인간’을 다음과 같이 말한다. “스포츠로 몸을 단련하고 민족주의 의식을 갖추고 군사적으로 훈육되고 종교적으로 고무된 포스트모던적 인간은 딱딱한 껍질에 싸인 연체동물이며, 유럽 니힐리즘이 물고 온 급진적인 데카당스 혁명의 소용돌이에서 탄생해 헤엄쳐 나온 데카당스적 인간과 야만인의 중요인이다.” 즉, 포스트모던적 인간은 온갖 것을 합친 혼합물을 말한다.

Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, 제2권, 1917, 64쪽

43) J. F. 료타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완·이삼출·민승기 옮김, 민음사, 1992, 33쪽.

44) 같은 책, 34쪽.

은 유행어 이상의 커다란 문화적 의미를 지니는 용어가 되었다. 하지만 이런 포스트모더니즘은 변화된 정신성을 주장하는 포스트모더니스트들과 모더니즘이 걸어가는 길의 정당성을 옹호하는 모더니스트들 간의 철학적 논쟁 속에서 성장했다고 할 수 있다. 이들의 논쟁이 진행될수록 포스트모더니즘은 모더니즘과의 결별이나 대립에서가 아니라 양자의 상호성 속에서 진정한 의미를 지닐 수 있음이 밝혀졌다.

모더니즘과 포스트모더니즘 간의 철학적 논쟁은 양자 간에 단절·지속·절충으로 보는 세 가지 논쟁이 있다. 이들 논쟁 중 포스트모더니즘을 모더니즘과의 단절로 보는 하버마스의 견해와 포스트모더니즘을 모더니즘과의 지속으로 보는 료타르의 철학적 견해를 중심으로 모더니즘과 포스트모더니즘의 특징을 살펴해보도록 하겠다. 하버마스는 포스트모더니즘을 운운하는 철학자들을 신보수주의자라고 비판하며 현대를 대변해왔고, 료타르는 포스트모더니즘을 옹호하는 입장을 취하며, 하버마스를 독일관념론의 마지막 옹호자라고 비판한다.

독일의 비판 이론가인 위르겐 하버마스는 1980년 「모더니즘, 아직 성취되지 않은 계획」⁴⁵⁾의 연설을 통해, 모더니즘이 계획하고 있는 것이 아직 완성되지 않았으므로 모더니즘은 포스트모더니즘에 대항하여 옹호해야 할 것으로 여긴다. 그가 옹호해야 할 현대의 가치란 계몽주의적 가치, 즉 서구의 지적·정신적 요체였던 이성·과학·지식·정보·자율성·자유 등의 모더니즘의 이상을 말한다. 그는 모더니즘을 옹호해야 할 가치로 여긴 반면에, 포스트모더니즘은 중산층의 속물주의가 새로운 사회적인 보수주의와 연결되어 모더니즘의 계몽주의적 계획을 거부하고 위협하는 부정적인 것으로 파악한다. 그래서 그는 후기 계몽주의(Nachaufklärung), 후기 역사(Nachgeschichte), 포스트모더니즘을 주장하는 사람들을 신보수주의자(Neokonservative)라고 공격함으로써, 포스트모더니즘을 서구 산업사회에 새롭게 등장한 정신적 사조로 간주한다.

반면에 료타르는 포스트모더니즘의 개념을 강조하면서 그 특징을 모더니즘 속에 실현되고 있는 ‘숭고의 가능성’이 나타난 것으로 보면서, 포스트모더니즘을 모더니즘의 지속으로 본다. 료타르는 모더니즘의 총체화 현상을 비판한다. 또한 과학기술의

45) 프랑크푸르트시가 제정한 아도르노상 수상을 기해 하버마스가 한 연설이다.

획기적인 발전으로 인한 엄청난 양의 정보가 시시각각으로 지구 구석구석에 확산, 전파되는 전자시대와 정보시대의 특징을 지배적인 담론의 붕괴현상으로 보고⁴⁶⁾ 거대 담론을 거부한다.

료타르에게 포스트모던은 모던의 총체성을 부정하는 장치이다. 모던한 시대가 전체적, 일원적 경향이 지배적이었다면, 포스트모던 시대는 다원적, 개방적인 경향을 띤다. 료타르는 사회의 다원적 현상을 설명하기 위해 상충성(différend), 표현불가능성, 아방가르드, 숭고 등의 개념을 적용시킴으로써, 포스트모던한 현상의 본질을 극단적 다원화에서 찾는다. 그는 이런 포스트모던한 사회의 극단적 다원화는 규정적 사유를 비판함으로써 가능하다고 보고, ‘표현 불가능한 것(das Undarstellbare)’, ‘말할 수 없는 것(das Unsagbare)’, ‘규정 불가능한 것(das Unbestimmbare)’ 등을 같은 맥락에서 사용한다.

2. 아방가르드의 혁신성

고대 이래 이어져오던 숭고는 근대초기부터 우리 시대에 이르기까지 철학, 미학, 예술에 대한 사유 속에서 논의되어 왔다. 콰트로센트(Quattrocento)이래 회화의 기능은 사물에 대한 사회·정치·종교적 질서를 기록하는데 있었고, 이러한 경향은 19세기와 20세기까지 이어진다. 그러나 사진과 과학기술적 문화의 발전으로 인해 전통적인 예술과 미 개념에 변화가 일어나면서 포스트모던한 감수성의 역사가 시작된다.⁴⁷⁾ 오늘날과 같은 숭고 논의의 부활은 제2차 세계대전 이후 아방가르드(Avanguard)가 활성화되면서 부터이다. 당시 미국의 아방가르드 화가였던 뉴먼과 료타르의 포스트모더니즘 미학을 통해서 숭고에 대한 논의는 본격화되었다.

료타르는 근대 서구 이성중심주의에서 벗어날 수 있는 길을 칸트의 숭고미와

46) 정정호, 「포스트모더니즘」, 김누라·노영돈 엮음, 『현대문화 이해의 키워드』, 이학사, 2007, 19쪽 참고.

47) 김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교 출판부, 2002, 175쪽 참고.

비트겐슈타인(Wittgenstein)의 언어게임⁴⁸⁾ 개념에서 발견한다. 료타르는 모던의 보편적 이성을 여전히 옹호하고 있는 하버마스에 대해 이성의 계몽성·보편성을 비판하며, 하버마스가 주장하는 모던의 기획은 청산되어야 한다고 한다.

하지만 료타르 자신은 비이성주의자나 신보수주의자가 아니고, 계몽적·보편적 이성을 통한 인류의 진보를 더 이상 신뢰할 수 없으며, 대신에 미학적 이성이나 감수성이 중요시 되어야 한다고 주장한다. 또한 료타르는 모던이 다양한 언어, 다수의 이성을 하나의 언어(메타언어), 하나의 이성(보편적 이성)으로 지양하는 메타규칙은 아우슈비츠나 스탈린주의와 같은 비극을 초래하였다고 비판한다. 즉 서구의 이성중심적 사고는 각각의 국가·민족·개인들의 차이와 이질성을 부정하고 하나의 총체성으로 통일함으로써 인류의 다양성과 차이를 부정하고 말살하려는 데서 생긴 비극이라는 것이다.

아방가르드는 문화적 현대의 정신적 구조를 대변한다. 올리바는 모던으로 대변되는 아방가르드를 극복하거나 대립했다는 의미에서 트랜스아방가르드를 포스트모던 예술이라 주장했지만 료타르는 트랜스아방가르드를 제외시키고, 20세기 초의 아방가르드 예술을 포스트모던이라고 한다.

이에 뷔르거는 료타르가 모던을 포스트모던으로 여긴다고 비판하지만, 료타르에게 “포스트모더니즘은 모더니즘의 끝이 아니라 모더니즘의 발생의 순간이고 지속이다.”⁴⁹⁾ 그는 포스트모던을 모던의 총체성과 현상을 부정하는 장치로 보았기 때문에, 아방가르드를 포스트모던에 포함시킬 수 있었다. 료타르가 아방가르드 예술을 ‘숭고의 미학’으로 간주하는 데는 아방가르드가 재현적 회화를 거부하며 미적 혁신을 추구한 것과 깊은 관련이 있다.

아방가르드 예술가들은 기존의 규칙에서 벗어난 새로운 규칙을 만들어간다. 료타르는 칸트의 숭고론을 포스트모던 문화를 사유하는 이론의 준거로 삼아, 반성적 판단력이 지닌 비결정성과 아방가르드의 실험정신을 연결시킴으로써 아방가르드와 숭고를 자신의 미학과 철학의 핵심 개념으로 정립했다.

48) 비트겐슈타인은 그의 『철학적 탐구』(*A Philosophical Investigations*) 23절에서 자신이 규명한 다양한 담론유형들을 언어게임(language games)이라 불렀다. 이 언어게임에서 비트겐슈타인이 의미하는 바는 다양한 발화범주에 속하는 각각의 발화를 그 범주의 성격과 용도를 상세히 규정하는 규칙으로 규명할 수 있다는 점이다. J. F. 료타르, 앞의 책, 52쪽 참고.

49) J. F. 료타르, 『지식인의 종언』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1994, 38쪽.

칸트의 규정적 판단력과 반성적 판단력에 대한 구별은 료타르의 송고미학에 중요한 의미를 제공한다. 칸트에 의하면 판단력이란 “규칙들 아래에 무엇인가를 포섭하는 능력, 다시 말해 무엇인가가 주어진 규칙 아래에 있는 것인지 아닌지를 판별하는 능력”⁵⁰⁾이라고 규정한다. 그러나 판단력은 한낱 특수를 보편 아래 포섭하는 능력뿐만 아니라, 거꾸로 특수에 대한 보편을 찾아내는 능력이기도 하다. 이런 판단력은 규정적으로 뿐만 아니라, 때로는 반성적으로도 작용한다. “보편적인 것(규칙, 원리, 법칙)이 주어져 있을 경우 보편 아래에 특수를 포섭하는 것을 규정적 판단력이라 하고, 오직 특수한 것만이 주어져 있고 판단력이 특수에 대해 보편적인 것을 찾아내는 능력을 반성적 판단력”⁵¹⁾이라 한다.

료타르는 칸트의 판단력 개념이 특정한 사태를 설명하고 이해하는데 어떤 담론 양식을 적용할 것인지 결정한다고 보았다. 규정적 판단력은 대부분의 경우에 사용하는 판단력으로 새로운 경험이 기존의 개념적 구조와 들어맞을 때 발생한다. 이와 대조적으로 반성적 판단력은 우리가 새롭고 낯선 것과 맞닥뜨렸을 때 그것의 존재와 의미가 무엇인지 이해하려고 애쓸 때 발생한다. 우리는 특별한 경험을 하게 되면 이것을 개념화할 수 있는 방법을 찾아 나서게 된다. 즉 반성적 판단력은 사전의 기대를 좌절시키는 예술작품과 직면하거나 생소하게 느껴지는 어떤 문화와 직면할 때 나타난다. 이렇듯 우리는 기존의 개념들이 이런 특이한 경우에 적용되지 않을 때, 우리는 그 기준들을 사용하기보다는 반성적으로 판단하게 되고, 대상에 의미를 부여하고 그 대상에 대한 우리의 반응을 이끄는 새로운 규칙들을 찾고자 한다.⁵²⁾

료타르는 이러한 현상을 반성적 판단력의 비결정성⁵³⁾으로 해석한다. 따라서 료타르는 현재 일어나는 것들에 반성적으로 응답함으로써 새로운 규칙들과 행동방식들을 사유하는 반성적 판단력을 포스트모던 사유의 모범이라고 보고, 이러한

50) I. 칸트, 『순수이성비판1』, 백종현 옮김, 아카넷, 2008, 374쪽.

51) I. 칸트, 앞의 책, 백종현 옮김, 162-163쪽.

52) 사이먼 말파스, 『장프랑수아 리오타르, 포스트모더니즘을 구하라』, 윤동구 옮김, 엘피, 2008, 179-180쪽 참고.

53) 핫산도 포스트모던 시대를 특징짓는 개념으로서 비결정성을 정의했다. “이단성, 다원성, 절충성, 무작위성, 반항, 변형과 같은 단어들이 환기시키는 부차적 경향들이 혼합된 것이다. 변형이란 단어만으로도 해체를 지칭하기 위해 사용되는 십여 개의 용어들을 모두 포괄할 수 있다. 그것은 바로 비창조, 분열, 해체, 탈중심, 자리바꿈, 차이, 불연속성, 분리, 사라짐, 분해, 탈정의, 탈신비화, 탈전체화, 탈합법화 등이다.” 한스 베르텐스, 『포스트모던 사상사』, 장성화·조현순 옮김, 현대미학사, 2000, 67쪽 재인용.

반성적 판단력이 지닌 비결정성을 아방가르드의 숭고미학과 연관시킨다.

료타르는 기존의 예술 규칙을 거부하고 새로운 규칙을 찾는 아방가르드 작품에서 느끼는 놀라움과 당혹감을 숭고 체험이라고 한다. 료타르는 숭고의 체험을 예술작품에서 찾음으로써, 칸트가 숭고를 엄청난 크기나 힘을 가진 자연 대상에 한정된 것과 구별된다. 아방가르드는 전통을 부정하고 새로움을 추구함으로써 숭고를 표현했으며, 료타르는 기존의 예술 규칙을 문제 삼은 세잔, 피카소, 뒤샹 등의 작품을 진정한 실험예술이라 칭했다.

세잔은 어떤 공간을 의심했는가? 인상과 공간이었다. 피카소와 브라크는 어떤 대상을 공격했는가? 바로 세잔의 대상이었다. 1912년 뒤샹(Duchamp)은 어떤 전제를 파괴했는가? 비록 입체파일지라도 그림을 그려야 한다는 전제이다. 그리고 뷔랑(Buren)은 뒤샹의 작품에서 다루어지지 않고 있다고 그가 생각한 또 다른 전제, 즉 작품이 표현장소 조차 문제시하고 있다.⁵⁴⁾

료타르는 세잔의 작품을 자기의 고유한 표현법을 발견한 화가의 작품이라기보다는 ‘회화란 무엇인가’라는 질문에 대한 해답을 찾으려고 노력한 화가의 작품으로 보았다. 료타르는 “세잔의 작업은 역사 혹은 주제, 선 혹은 공간, 심지어 빛에 대한 고려조차 없이 과일·산·얼굴·꽃과 같은 대상의 회화적 존재를 구성하는 ‘색채적 감각들’, ‘미세한 감각들’을 화폭에 담는 것에 관심을 기울이고 있다”⁵⁵⁾고 해석한다. 료타르는 이런 기본적인 감각들은 시각 자체에 스며들어 있는 편견으로부터 지각의 영역과 정신적인 영역을 해방시켜주는 내적 고행을 통해서만 화가들에게 포착되고, 재현될 수 있다고 해석한 것이다. 그리고 료타르는 “감상자 또한 이에 상응하는 내적 고행을 겪지 않는다면 그림에 접근할 수 없으며, 그림은 감상자에게 아무런 의미도 없게 된다”⁵⁶⁾고 함으로써 감상자의 역할에 대해서도 말하고 있다.

이렇듯 아방가르드의 탐구는 예술에서 기본적인, 근원적이라고 간주되어온 회화

54) J. F. 료타르, 앞의 책, 38쪽

55) 같은 책, 180쪽.

56) 같은 책, 180쪽.

예술의 구성요소들을 뒤흔들어 놓았다. 아방가르드 예술가들은 인상주의까지 이어져오던 사실의 충실한 묘사 내지 재현이라는 전통으로부터 해방되고자 한다. 그들은 전통으로부터 이탈함으로써 새로운 패러다임의 생성을 통해 예술의 근원적 쇄신을 추구하고 회화로서 자율을 획득하지만 그 대가로 대중의 취미와 단절을 초래하게 된다. 그들은 양으로 측정된 대중의 인정이 미적 성취도의 기준이 될 수 없다고 보았으며, 대중으로부터의 자유를 넘어 대중으로부터의 외면을 혁신적 예술의 징표로 삼고, 지금까지 타당하게 여겨왔던 예술의 경계를 계속 허물어 나간다. 료타르 또한 화가들에게 “다른 사람의 눈에 나쁜 그림을 그리는 사람으로 비취지는 것을 감수하라”⁵⁷⁾고 하며, 대중으로부터 자유로울 것을 요구한다.

대중으로부터 분리를 통해 혁신을 추구하는 아방가르드를 롤랑 바르뜨나 옥타비오 빠스는 매너리즘에 빠졌다고 비판한다. 뷔르거나 하버마스 그리고 올리바는 아방가르드를 극복해야할 현상으로 여긴다. 뷔르거는 아방가르드를 모더니즘과 대결 구도를 이룬다고 주장한다.⁵⁸⁾ 또한 올리바는 미적 엘리트 위주의 작품이라고 아방가르드를 비판한다. 그는 특히 50년대 추상표현주의에서부터 70년대 비디오예술로 이어지는 현대미술은 대중들에게 당혹감을 주고 쉽게 수용하지 못하도록 했으므로, 아방가르드를 부정하는 트랜스아방가르드는 새로운 양식의 개발이 아닌 지나간 양식들을 공식적으로 수용함으로써 대중들이 쉽게 수용하게 되고 엘리트 위주의 폐쇄성을 극복할 수 있다고 보았다.

하지만 료타르는 이완의 시대인 오늘날, 예술을 포함한 모든 영역에서 실험을 포기하도록 강요받고 있다고 여긴다.⁵⁹⁾ 료타르는 이렇게 예술적 실험을 중지시키려는 다양한 형태의 권유 속에는 질서의 소환 및 단일성, 동일성, 안전성, 대중성에 대한 갈망이 담겨 있는 것으로 보았다. 또한 이들은 예술가와 작가들을 공동체의 품안으로 돌아가거나 공동체가 병들었다고 생각되면 그것을 치유하는 역할

57) J. F. 료타르, 앞의 책, 180쪽.

58) 뷔르거는 자본주의 사회와 미술제도와와의 필수 불가결한 공생 관계를 지적한다. 그는 억압을 정당화시키는 통치적 제도에서 자유롭지 못한 자본주의 사회의 미술은, 미술을 자율이라는 개념 하에서 사회로부터 격리시키고 진실의 표현에서도 멀어지게 만든다고 보았다. 이런 이유로 미술의 자율성이라는 모더니즘적 명제는 거짓으로 드러난다고 주장한다. 즉 자율성은 미술의 자의성을 보장하는 듯하나 오히려 그것을 막는 제도적 수단이며, 이 틀을 깨지 못하면 미술의 자의성은 획득될 수 없게 되고, 사회로부터 격리되고 소외된 미술은 진실을 말할 수 없다고 비판한다. 진취연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002, 22-23쪽 참고.

59) J. F. 료타르, 같은 책, 23쪽 참고.

을 하도록 권유하고 있는데, 특히 트랜스아방가르드는 아방가르드의 유산을 청산하는 것을 가장 긴박한 문제로 여긴다고 료타르는 판단한다. 료타르는 이들은 아방가르드를 정면으로 공격하기 보다는 오히려 이것들을 혼합시킴으로써 더욱 확실하게 억압시킬 수 있다고 생각하고 있으며, 이처럼 아방가르드로부터 등을 돌리는 이들을 신아카데미즘이라 비판한다.

료타르에 따르면 과거 살롱과 아카데미 미술은 부르주아 계급의 역사기에는 정화적인 역할을 담당할 수 있었다. 그러나 자본주의는 관습적인 대상들, 사회적 삶의 역할 및 제도들을 탈현실화 하는 힘을 가지고 있어서, 리얼리즘적 재현은 만족보다는 오히려 고통의 동기로서 향수나 웃음거리라는 형태 외에는 현실을 환기시킬 수 없다고 한다. 료타르는 이런 트랜스아방가르드를 복고적 경향이라 비판한다. 그는 창조성의 취지를 상실한 공허한 실험, 실험을 위한 실험, 새로움을 위한 새로움을 추구하는 것은 진정한 아방가르드가 아니며, 새로운 규칙을 제시하는 작품만이 아방가르드 작품에 속한다고 강조한다.

칸트에 근거하여 반성적 판단력이 지닌 비결정성을 아방가르드의 숭고미학과 연관시킨 료타르의 논의와 이에 대한 비판과 료타르의 반비판을 살펴보았다. 이어서 이런 논의의 연장에서 료타르의 숭고미학을 보다 세부적으로 검토할 것이다.

료타르는 칸트의 숭고이론에서 아방가르드 정신의 싹을 발견하고, 숭고를 포스트모던 문화의 감수성과 연결시킨다. 그에게 포스트모더니즘은 ‘모더니즘의 현시할 수 없는 것을 그 자체로서 드러내는 것’이다. 그는 현실 자체가 허구화되고 파편화된 이미지로 분열된 포스트모던 시대에는 숭고의 무한성에 대한 미적 감수성이 이러한 기능을 충족시킨다고 보았다.⁶⁰⁾ 그는 칸트의 부정적 현시 개념을 변용하여, 포스트모던 예술은 ‘현시할 수 없는 것의 현시’를 증언하는 예술이라고 한다. 료타르의 숭고미학은 현시할 수 없는 것의 현시와 숭고의 부정적 묘사를 매개로 하는 ‘사건성으로서의 현전의 체험’ 그리고 ‘존재의 강화’를 특징으로 한다.

60) 김현돈, 앞의 책, 186쪽 참고.

3. 현시할 수 없는 것의 현시

료타르는 숭고의 주된 특징을 ‘현시할 수 없는 것의 현시(Darstellung des Undarstellbaren)’에서 찾는다. 이것은 칸트의 ‘부정적 현시’(negative Darstellung)에 대한 료타르식의 변용이다. 료타르는 칸트 미학에서 현시할 수 없는 이념이 있다는 점, 생각할 수는 있으나 드러낼 수 없는 무엇이 있다는 점을 알아차리고 그것을 ‘현시할 수 없는 것’이라 부른다. 이 ‘현시할 수 없는 것’은 사유능력과 상상력 사이에 생겨나는 것으로, 초 감성적 이성 이념에 의해 상상력은 이 이념에 알맞은 일정한 모습을 찾아내려고 시도하는 과정에서 상상력은 한계를 경험하게 되고 불쾌감을 불러일으키게 된다. 이러한 불쾌감이 숭고의 본질적인 것이다.⁶¹⁾

칸트의 부정적 현시 개념에는 두 가지 의미가 있다. 하나는 숭고의 감정을 불러일으키는 몰형식적 대상과 관련 있다. 우리가 어떤 개념을 현시할 때에 개념에 맞는 감성적 형상화는 일정한 형식을 갖추고 있지만, 몰형식적 대상은 본래적 의미의 현시가 아니라는 점에서 부정적 현시라는 것이다.⁶²⁾

‘부정적 현시’의 또 다른 의미는 ‘무한한 것의 현시’라는 칸트의 표현에서 찾을 수 있다.⁶³⁾ 무한한 것은 현시될 수 없으므로 자체적으로 모순적인 표현이다. 칸트는 ‘우상을 만들지 말라’는 유태인 율법서를 예로 든다. 무한한 것, 절대적인 것, 이념을 감성적으로 형상화할 경우, 그것은 왜곡될 수 있다. 왜냐하면 절대적인 것은 감성적 형상으로 표현되는 순간 그것은 바로 형상에 한정되고, 더 이상 절대적일 수 없게 되는 것이다. 하지만 숭고의 체험에서 상상력은 한계에 이르기까지 활동을 계속하고, 상상력을 통해서 이념에 도달할 수 없다는 감정이 부정적 현시의 내용을 이룬다.⁶⁴⁾

료타르는 칸트의 ‘부정적 현시’를 ‘현시할 수 없는 것의 현시’라고 새롭게 해석

61) 박상선 편역, 『포스트모던의 예술과 철학』, 열음사, 1992, 47쪽 참고.

62) I. Kant, *KdU*, B79 참고.

63) I. Kant, *KdU*, B124 참고.

64) I. Kant, *KdU*, B115 참고.

함으로써, “현대예술은 현시할 수 없는 것이 존재한다는 사실을 현시하는 작은 기법을 할애하는 예술”⁶⁵⁾이라고 정의한다. 모더니즘 미술과 포스트모던 미술은 모두 ‘현시할 수 없는 것의 현시’라는 공통된 목적을 가진다. 하지만 모더니즘 미술은 시각적 표현을 통해 송고를 암시(allusion)함으로써 현시할 수 없는 것을 현시하려 하고, 포스트모더니즘 미술은 암시 수단을 쓰지 않고 시각적 표현 자체에 현시될 수 없는 것이 드러나도록 한다. 따라서 모던 예술은 현시할 수 없는 것을 암시라는 소극적인 방법으로 현시하지만 여전히 가시적인 것으로부터 완전히 벗어나지 못하게 된다. 료타르는 이를 두고 모던 회화는 향수적이라고 단정한다.

이미 지적했듯이 료타르에게 포스트모더니즘은 모더니즘의 종말이 아니라 모더니즘의 시작이자 연속적인 개념이다. 따라서 그는 기존의 규칙 체계를 넘어서서 ‘현시할 수 없는 것을 현시’하고자 하는 포스트모더니즘 예술을 아방가르드 예술로 이해한다. 왜냐하면 아방가르드 예술은 전통적인 재현예술의 규칙들을 의문시하고 혁신적인 태도로 새로움을 실현하기 때문이다.

료타르는 아방가르드를 향수적인 것과 혁신적인 것으로 구분하고, 혁신적인 아방가르드만을 포스트모던하다고 한다. 향수적 아방가르드 작가들은 내용을 결여하고 형식에서는 인식 가능한 일관성을 보임으로써 현시할 수 없는 것을 드러내는 방법으로 수용자에게 위안과 기쁨을 제공해주지만 쾌와 불쾌가 결합된 진정한 송고의 감정을 형성하지는 못했다. 하지만 혁신적 아방가르드 작가들은 늘 새로운 표현을 찾음으로써 송고의 감정을 형성시킨다. 그들의 텍스트와 작품들은 기존 규칙의 지배를 받지 않으므로, 규정적 판단으로는 판단할 수 없다. 그들은 ‘회화적인 것이든 예술적인 것이든, 다른 어떤 것이든 간에 새로운 게임 규칙을 만들어내는 데서 오는 환희와 존재의 강화’를 강조한다.⁶⁶⁾ 료타르는 향수적 아방가르드에 말레비치와 치리코, 프루스트와 조이스를, 혁신적 아방가르드에는 피카소와 브라크, 리시츠키, 몬드리안, 들로네, 뒤상 등을 예로 든다. 혁신적 아방가르드는 트랜스아방가르드가 주장하는 아방가르드 개념과 다른 입장에 있으며, ‘새로움에의 매진’이 특징이다. 따라서 아방가르드 예술가들은 료타르가 제시한 ‘현

65) J. F. 료타르, 앞의 책, 33쪽.

66) J. F. 료타르, 앞의 책, 39-42쪽 참고.

시할 수 없는 것의 현시'를 증명하기 위해서 끊임없이 새로운 규칙을 창안하기 위해 늘 실험에 몰두한다.

아방가르드 이전 송고 묘사는 낭만주의 회화에서 나타난다. 하지만 낭만주의 회화 이전에는 송고한 자연을 묘사하려는 시도들은 일반적으로 실패했다. 하나의 틀 속에 자연을 포착하려는 순간 그것은 무한성을 통제하게 되며, 특히 원근법으로 풍경화를 그릴 경우가 그랬다. 왜냐하면 원근법을 통해 제시되는 세계는 그 척도를 관객에게 두는 세계이므로, 송고의 초월성을 위한 아무런 여지도 남겨두지 않기 때문이다.

송고를 표현하기 위한 여러 가지 시도들 속에서, 낭만주의 화가들은 송고한 대상을 그림으로써 송고를 간접적으로 묘사한다. 그들은 콘트라스트 기법을 통해 거대한 자연에 비해 인간을 왜소하게 묘사함으로써 무한한 자연의 송고를 담아냈다. 유한한 것의 지배를 극복하고 부정하기 위해 낭만주의 화가 프리드리히(Caspar David Friedrich)는 <해변의 수도승>(1808년경)에서, 수도승은 보일듯 말듯 왜소하게 묘사되지만 하늘과 바다는 광활하게 묘사해서 대비시킨다. 또한 전경은 선명하게 묘사하고 후경은 불확실하게 대비시킴으로써 송고를 간접적인 방식으로 묘사했다.

프리드리히와 거의 동시대인인 터너(W. Turner)는 정적인 것을 없애기 위해 역동적인 것을 이용한다. 터너의 <불타는 의사당>의 건물들과 관중들은 실체성을 상실하고 있다. 즉, 건물은 대기 상태가 지니는 역동성으로 인해 불분명하며 추상적인 구성을 하고 있다. 터너의 <눈보라 속의 기선>에서 눈보라 속에 잠겨 있고 소용돌이치는 배의 묘사로 배의 형체는 거의 알아볼 수 없지만 배로 인해 작품의 구조가 파악된다. 그의 그림에서 유한한 것과 무한한 것의 긴장이 매력적이다.⁶⁷⁾

낭만주의 화가들이 콘트라스트 기법을 이용해 송고를 간접적으로 묘사했다면, 아방가르드 화가들은 대상의 묘사를 포기함으로써 송고를 부정적으로 묘사한다. 아방가르드 화가들은 사건을 그림에 표현한다. 이 사건으로서의 그림그리기는 현시할 수 없는 것의 현시와 연결된다.

67) K. 헤리스, 『현대미술 : 그 철학적 의미』, 오병남·최연희 옮김, 서광사, 1990, 78-79쪽 참고.

모던 미학과 포스트모던 미학은 둘 다 ‘현시할 수 없는 것의 현시 - 생각할 수는 있으나 볼 수 없는 것, 보이게 할 수도 없는 어떤 것 - 를 증명하는 숭고미학이라는 공통점을 가진다. 하지만 숭고를 제시하는 방식에서 차이점이 있다. 모던 미학은 암시(allusion)라는 소극적인 기법을 사용하여 숭고를 제시하고, 포스트모던 미학은 혁신적인 기법을 사용하여 사건으로서 숭고를 제시한다.

모던 미학의 소극적 암시 기법은 작품의 내용을 없앴으로써 현시할 수 없는 것을 드러내지만, 인식 가능한 형식을 사용하기 때문에 감상자에게 위안이나 기쁨 외에 진정한 숭고의 감정을 제공해 주지는 못한다. 이 때문에 료타르는 “모던 미학은 숭고의 미학이지만, 여전히 향수적(nostalique)이다”⁶⁸⁾라고 한다.

예를 들어 말레비치(Malevich)의 <절대주의자의 구성: 흰색 위의 흰색>(1917-1918)은 모던예술의 소극적 암시기법으로 숭고를 표현한 작품이다. 말레비치 그림의 흰 정사각형 모양은, “볼 수 없도록 함으로써만 볼 수 있도록 하고, 고통을 야기함으로써만 기쁨을 준다”⁶⁹⁾ 이처럼 말레비치는 형상화와 재현화를 피하면서도 가시적인 표현들을 통해 현시할 수 없는 것의 현시를 제시한다.

말레비치의 또 다른 작품 <절대주의의 구성: 하늘을 나는 비행기>에서 그는 회화를 색채, 형태, 선이라는 기본 요소로 환원시키고 있다.⁷⁰⁾ 작품에서 검은색, 파란색, 노란색, 빨간색의 사각형들이 일부는 길어서 선처럼 보이며, 흰색 바탕에 여러 색채의 사각형들의 비스듬한 배열은 불안한 인상을 주면서도 수직과 수평 형태들에서 찾아볼 수 없는 운동감을 느끼게 한다. 또한 형태들 간에 간격을 달리함으로써, 미세하게 움직이는 듯한 느낌을 주고 있다.

색채 또한 운동감을 유발한다. 검은색은 화면에 구멍이 뚫린 듯한 효과를, 파란색은 검은색보다 공간적으로 후퇴감이 약한 듯하다. 그리고 앞으로 진출하는 노란색과 노란색보다 덜 진출해 보이는 빨간색들이 바탕의 흰색과 대조를 보이며 시각적 운동감을 자아낸다. 이처럼 말레비치는 실제의 비행기를 나타내는 어떠한 이미지도 동원하지 않은 채, 몇몇 조형적인 요소들 간의 유희를 통하여 비행의 의미하는 역동적인 구성을 이루어낸다.⁷¹⁾

68) J. F. 료타르, 앞의 책, 41쪽.

69) 같은 책, 35쪽.

70) P. 예나원, 『현대미술 감상의 길잡이』, 한국미술연구소 옮김, 시공사, 2004, 61쪽 참고.

말레비치의 흰 사각형은 현대예술의 한계를 의미한다. 예술가는 그 한계를 넘어설 수 없으며, 작품에 대해 파괴가 행해질 때 새로운 긍정이 요구된다. 말레비치는 자신의 흰 사각형은 전통적인 예술과 절대주의를 구분하는 경계라고 한다. 말레비치의 새로운 예술은 의도의 실현이 아닌 자발적인 표현이 된다.⁷²⁾ “나는 어떠한 것도 고안해 내지 않았다. 단지 나는 다만 어두운 밤만을 느꼈을 뿐이다. 그리고 나는 그 어둠 속에서 내가 절대주의라 불렀던 새로운 것을 보았다.”⁷³⁾

말레비치처럼 소극적 기법을 사용한 예술가들에 료타르는 독일표현주의자들, 치리코(Chirico) 등을 포함시킨다. 료타르에게 아방가르드와 포스트모던은 거의 같은 개념이다. 단지 차이점이라면 송고의 부정적 묘사를 소극적인 기법을 사용하기보다 혁신적인 기법을 사용하는 아방가르드만을 포스트모던이라 부른다는 점이다.

포스트모던 미학의 혁신적인 기법을 사용하는 예술가들은 위안을 주는 적합한 형식이나 불가능한 것에 대한 향수를 공동적으로 느끼게 해주는 취미의 함의들을 거부하고 늘 새로운 표현들을 찾는다. 그들은 이것들을 즐기기 위해서가 아니라, 현시할 수 없는 것이 존재한다는 것을 예민하게 느끼기 위해서 새로운 표현들을 찾는다. 그들의 텍스트와 작품은 근본적으로 기존 규칙의 지배를 받지 않으며, 규정적 판단에 의해 판단될 수도 없다.⁷⁴⁾ 따라서 “포스트모던적 예술가들은 아무런 규칙도 없이 그리고 만들어질 것의 규칙들을 만들기 위해 작업하는 것”⁷⁵⁾이기 때문에, 이들의 작품은 사건적 특성을 지닌다. 료타르는 이처럼 혁신적인 기법으로 송고를 표현하는 예술가들에는 브라크와 피카소, 리시츠키(Lissitsky), 뒤상 등을 예로 든다.⁷⁶⁾

지금까지 송고의 부정적 묘사에 대해 살펴보았다. 송고의 부정적 묘사는 모던 회화와 포스트모던 회화에서 현시할 수 없는 것이 있다는 것을 드러내기 위해서

71) 같은 책, 61-62쪽 참고.

72) K. 해리스, 앞의 책, 114쪽 참고.

73) “I have not invented anything, only the night I have sensed, and in it the new which I called Suprematism.” W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Rowohlt Verlag, 1956, 98쪽.

74) J. F. 료타르, 앞의 책, 41-42쪽 참고.

75) 같은 책, 42쪽.

76) 같은 책, 39쪽 참고.

사용한 방법이다. 숭고의 부정적 묘사에는 소극적 암시기법과 혁신적 기법의 두 가지 방법이 있으며, 소극적 암시기법을 사용하여 현시할 수 없는 것을 표현하는 모던 회화와, 혁신적인 기법을 통해 현시할 수 없는 것을 사건으로서 드러내는 포스트모던 회화에 대해 살펴보았다. 이어서 숭고의 부정적 묘사를 통해 매개되는 ‘사건성을 통한 현전의 체험’에 대해 검토할 것이다.

4. 사건성을 통한 현전의 체험

숭고의 부정적 묘사를 통해 매개되는 것은 사건성의 체험이다. 료타르는 숭고의 사건성을 통해, 숭고란 ‘지금, 여기에서 무엇인가 일어난다.’로써 존재하며, 그런 의미에서 숭고한 것은 그림 그리기 자체라고 한다. 이 그림이 ‘여기, 지금, 존재하는 것’, ‘아무것도 존재하지 않는 것은 아니라는 것’, 이것이 숭고한 것이다.

료타르는 아방가르드 작품을 숭고와 관련하여 사건적 구조로 봄으로써, 칸트의 숭고론에서 다루지 못한 숭고의 사건적 특성을 논의한다. 칸트에게 있어서 숭고는 주관의 심의능력이 중요한 주체의 숭고이므로⁷⁷⁾ 시간의 문제를 중요시 여기지 않았다. 료타르는 이런 칸트의 주체철학적인 입장을 비판하고 숭고의 경험을 지금까지 경험하지 못했던 의외의 경험에서 일어나는 사건 개념으로 본다. 료타르의 주석자인 레딩스(Readings)는 사건을 다음과 같이 정의한다.

하나의 사건은 하나의 발생이다. 즉 그러한 것으로서 사건은 무엇이 일어난다는 것이고 이후에 같은 것이 다시 존재하지 않을 것이라는 사실이나 상태이다. 사건은 자신을 재현하고 이해할 기존의 어떤 준거 체계라도 붕괴시킨다. 사건의 사건성은 일어남에 대한 본질적인 단독성, 즉 ‘일어나고 있는 것’이라는 뜻과 구별되는 ‘일어난다’를 말한다.⁷⁸⁾

77) “자연의 미에 대해서는 그 근거를 우리의 외부에서 찾지만, 숭고에 대해서는 단지 우리 내부에서만 그리고 자연의 표상성에 숭고를 끌어넣는 우리의 심적 태도에서만 그 근거를 찾아야 한다.” I. Kant, *KdU*, 23 절, B78.

78) 사이먼 말파스, 앞의 책, 163-164쪽 재인용.

이렇듯 사건은 계획이나 의도에 따라 일어나지 않으며, 사건의 발생 자체는 우리의 사유 바깥에 있는 것이다. 료타르는 포스트모던 예술가들은 아무런 규칙도 없이, 그리고 만들어질(aura été fait) 것의 규칙들을 만들기 위해 작업하기 때문에, 이들의 작품은 사건적 성격을 지닌다고 본다.⁷⁹⁾ 그리고 그는 뉴먼의 ‘지금(now)’을 설명하면서 포스트모던 작품의 사건성을 강조한다.

뉴먼에게 있어 지금은, 의식에 알려지지 않은 것이며, 의식에 의해 규정될 수도 없는 것이다. 또한 그것은 오히려 의식을 당황케 하는 것, 의식을 무효화시키는 것, 의식이 정립할 수 없는 것이며, 의식이 스스로를 구성하기 위해 잊어버려야 하는 것이다. 우리가 정립할 수 없는 것이란 무언가가 발생한다는 것(daß etwas geschieht), 혹은 더 간단히 말해서 발생함(daß es geschieht)인 것이다.⁸⁰⁾

뉴먼은 ‘지금, 여기’에서 숭고성을 추구하며, 낭만주의적 예술과 결별한다. 그가 색면추상으로 돌아서게 되는 우연한 사건이 있었다. 화가들은 종종 그림을 시작하기 전에 캔버스를 단색으로 칠해두곤 하는데, 어느 날 텅 빈 캔버스를 보고 거기에 스스로 압도당하게 되면서이다.

뉴먼은 낭만주의 예술과 결별했지만, 조형적 표현으로 현시할 수 없는 것을 증언해야 하는 낭만주의의 임무까지 거부한 것은 아니었다. 그래서 그는 발생·사건이라는 현시할 수 없는 것의 현시를 증언해야 했던 것이다. 뉴먼은 형과 색을 최소화하는 미니멀리즘을 통해 하나의 작품 다음에 아무것도 오지 않을 수도 있다는 사실을 제시했다.

아무것도 오지 않을 수도 있다는 불안감과 긴장감은 우리에게 어떤 제도적 틀이 존재하기 때문이다. 우리는 말을 하거나 그림을 그릴 때, 어떤 문장, 어떤 색 다음에 무엇이 올지 예측한다. 예술에도 특정 어휘들의 연결을 허용하는 통사론적 규칙이 존재하기 때문이다. 나아가 한 시대의 문학, 한 시대의 그림 다음에는 어떤 것이 나올지 예상할 수 있다. 한 작품과 다음에 등장할 작품의 연쇄를 이어

79) J. F. 료타르, 앞의 책, 42쪽 참고.

80) 같은 책, 156-157쪽.

주는 어떤 규칙이 존재하는 것이다.⁸¹⁾

아무것도 일어나지 않을 수 있다는 가능성, 아무런 말도, 색도, 형태도, 소리도 존재하지 않을 수 있다는 가능성, 이 문장이 마지막 문장이 될 수도 있다는 가능성, 빵이 매일 나오지 않을 수 있다는 가능성을 우리는 망각하고 있다. 이 가능성은 화가가 조형물로, 음악가가 음으로, 철학자가 황량한 사고로 작업하는 과정에서 맞닥뜨리게 되는 비참함이다. 그리고 이 비참함은 텅 빈 캔버스나 텅 빈 페이지를 대했을 때, 즉 작업의 시작단계에서 뿐만 아니라 작업을 해나가는 매순간에 무언가 그 다음에 오기를 기다려야만 하고 그래서 그 무언가로 인해 ‘그리고 이제는 무엇이?’라는 의문을 갖게 될 때마다 떠오르는 느낌이다.⁸²⁾

이처럼 료타르도 하이데거(Martin Heidegger)처럼 예술의 본질을 ‘존재자의 현현’이 아니라 ‘존재의 일어남’으로 본 것이다. 하이데거는 존재와 존재자를 구별함으로써 포스트모던의 지평을 열었다. 그는 고흐의 작품 「구두」에 대한 글에서, 재현이라는 근대미학의 틀을 넘어선다. 하이데거는 작품의 본질을 화가의 주체성에서 찾지 않는다. 작품의 진리는 화가라는 주체의 산물이 아니라는 것이다. 즉, 작품을 예술가라는 개인을 넘어서는 어떤 절대적인 진리의 일어남으로 봄으로써, 작품을 통해서 말하는 것은 화가가 아니라 작품 그 자체라고 한 것이다.

하이데거는 존재의 역동적인 작용을 사건(ein Ereignis)이라 부른다. 그가 『존재와 시간』에서 사용한 ‘es gibt(그것은 존재이다)’는 존재가 자기 자신을 역동적으로 드러내는 현상을 표현하는 것이다. 독일어 용법에서 ‘es gibt’는 4격 명사와 결합하여 ‘어떤 것이 존재한다’라는 뜻이지만 하이데거가 명사를 제거하고 사용한 ‘es gibt’는 존재가 자기 자신을 역동적으로 드러내는 현상을 표현한다. 그가 존재를 ‘사건’이라고 부르는 것은, 존재가 무엇인지 설명하는 것이 아니라 존재가 어떻게 있는가를 설명하기 위한 것이다.⁸³⁾

하이데거가 ‘사건(ein Ereignis)’이라고 명명했던 일어남·발생은 무한히 단순한 것으로 이것은 박탈을 통해서만 접근될 수 있는 것이다. 료타르도 송고의 체험에

81) 진중권, 『현대미학 강의』, 아트북스, 2007, 244-245쪽 참고.

82) J. F. 료타르, 앞의 책, 160-161쪽.

83) 이서규, 「하이데거와 노자의 존재 개념에 대한 고찰」, 『동서철학』 46호, 2007, 149-150쪽 참고.

서 오는 감정을 박탈과 연결시킨다. 료타르의 박탈 개념은 버크의 경험론적 숭고의 공포 개념과 연관 지을 수 있다.

료타르는 버크의 『탐구』에서 경험적이고 생리학적 사유방식에 있는 시간 개념을 숭고 논의의 축으로 삼는다. 미는 긍정적인 쾌를 가져다준다. 그러나 고통과 죽음에 결부되어 있는 또 다른 종류의 쾌가 존재한다. 이것은 만족보다 더 강력한 어떤 것이다. 고통 속에서 신체는 영혼을 자극한다. 그러나 영혼 역시 마치 신체가 외부에서 유래한 고통을 지각하는 것처럼 신체를 자극하며, 이는 전적으로 영혼이 의식되지 않는 관념들을 고통스러운 상황들과 결부시킴으로써 이루어진다. 이런 완전한 정신적 정념을 버크는 공포라고 부른다. 이런 공포는 박탈들과 연관되어 있다. 빛의 박탈은 암흑의 공포, 타자의 박탈은 고독의 공포, 언어의 박탈은 침묵의 공포, 대상의 박탈은 진공의 공포이며, 생명의 박탈은 죽음의 공포이다. 공포스러운 것은 일어나고 있다는 것이 일어나지 않는 것, 일어나기를 그만두는 것이다.⁸⁴⁾

칸트가 단적으로 큰 것이나 위협적인 자연대상에 의한 숭고를 표현했다면, 버크는 작지만 공포스러운 것에서도 숭고의 느낌이 생긴다고 표현했다. 그는 이런 공포가 쾌와 결합되고, 이것을 통해 숭고한 감정이 발생되기 위해서는 또한 공포를 야기하는 위협이 힘을 상실하고, 거리를 두고, 억제되어야 한다고 한다. 이런 긴장이나 위협의 감소는 안심에서 오는 또 다른 종류의 쾌를 야기한다. 이전이나 이후에는 박탈이 문제가 되지만, 이것은 두 번째 단계의 박탈이다 즉, 영혼은 빛, 언어, 생명의 박탈이라는 위협을 박탈당한다. 버크는 두 번째 단계의 박탈에서 나오는 이런 쾌를 긍정적인 쾌와 구별하면서, 그것을 환희(delight)라고 명명했다.⁸⁵⁾

5. 존재의 강화

84) J. F. 료타르, 앞의 책, 174쪽 참고.

85) 같은 책, 174-175쪽 참고.

우리는 아무것도 일어나지 않을 수 있다는 가능성과 불안감을 종종 결합시킨다. 이러한 표현은 실존과 무의식에 관한 현대철학을 시사한다. 이 표현은 기다림에 부정적 가치를 부여하지만 이런 기다림, 이런 긴장은 미지의 것을 느끼는 쾌와 사건이 수반하는 존재의 강화에서 오는 환희와 결합될 수 있으므로 모순된 감정이다. 송고는 사건이 수반하는 존재의 강화를 낳는다. 이런 의미에서 송고는 더 이상 인식의 문제가 아니라 존재의 문제, 관념론적 현상이 아닌 유물론적 사건이 된다.⁸⁶⁾

포스트모던 작품은 기존의 규칙에서 벗어나기 때문에 작품과 맞닥뜨린 감상자는 지금까지의 예술개념으로는 이해할 수 없다. 이 때문에는 감상자는 처음에는 의외성과 당혹감을 경험한다. 하지만 곧 그 새로운 작품에 감탄함으로써 송고를 체험한다. 이에 대해 룬타르는 ‘송고는 예술 자체에 있지 않으며, 송고는 예술에 대한 관조에 있다’고 말한다. 즉 송고는 작품이 아니라 그것을 수용하는 감상자에게 달려있다는 것이다. 따라서 주체가 영향을 받는 방식, 감정을 경험하고 수용하는 방식, 작품을 판단하는 방식에 대한 분석이 수용미학의 정당성을 얻는다.

룬타르는 수용자 중심의 미학에 대한 가능성을 버크, 부알로, 부르(P re Bouhours), 중세의 빅토르학파에서 발견한다. 비결정성을 드러내고 동시에 사라지는 모순된 감정인 송고는 현대를 특징짓는 예술적인 감성의 양식이다.

중세 빅토리아 학파는 미학에서 분명하게 나타나는 예술에 대한 반성이 작품의 창조자가 아니라 작품의 수용자와 연관된다고 했다. 부알로에 앞서 부르는 1671년에 ‘규칙들만을 주목하는 것으로는 미적 작품을 생산할 수 없고, 이렇게 하기 위해서는 ‘나는 무엇인지 모른다’라는 것이 더불어 요구된다.’고 했다. 여기서 ‘나는 무엇인지 모른다’는 것은 이해할 수 없고 설명될 수 없는 것, 하늘의 선물, 본질상 숨겨진 것이며, 그것은 수용자에게 나타나는 효과들을 통해서만 알 수 있다는 것이다.⁸⁷⁾

부알로는 ‘송고란 가르쳐줄 수 없는 것이며, 모든 교수법은 이것에 대해 무력하

86) 진중권, 앞의 책, 248쪽 참고.

87) J. F. 룬타르, 앞의 책, 167-170쪽 참고.

다. 송고는 시학에서 확립될 수 있는 규칙들과는 아무 관계가 없다. 송고는 파악 능력, 취미 및 모든 세계를 지각하기 위한 감각만을 독자나 청자에게 요구할 뿐'이라고 함으로써, 부르와 같은 견해를 밝힌다.⁸⁸⁾

기법 이념이 지배하는 작품들은 다양한 규칙에 의해 통제된다. 이런 통제는 스튜디오, 학교, 학원에서 가르쳐지는 표본을 통해서, 귀족적 대중들이 공유하는 취미에 의해서, 예술의 합목적성에 의해 이루어진다. 하지만 송고의 이념은 이런 조화를 와해(탈규칙화)시킨다. 이렇듯 기법은 디드로에 의해 '작은 기법'으로 전락해버린다.

천재로서 예술가는 '나는 무엇인지 모른다.'는 것이 불려일으키는 영감을 받아들이는 비자발적인 수용자일 뿐이다. 대중은 더 이상 일종의 공통된 즐거움의 전통을 따르는 취미의 기준에 따라 판단하지 않는다. 따라서 예술가가 알지 못하는 개개인은 책을 읽고, 살롱의 전시장을 둘러보며, 극장과 연주회장에 몰려든다. 이들은 예측 불가능한 감정에 당황하고 경탄하며, 혹은 경멸하고 무관심하게 된다. 이제 중요한 것은 대중들에게 예술가의 이름을 상기시키고, 예술가의 덕을 기리는데 참여토록 하여 그들의 마음에 들게 하는 것이 아니라, 그들을 놀라게 해야 한다는 것이다. 부알로에 따르면 '송고는 증명되거나 제시될 수 있는 것이 아니라 갑자기 다가와서 흔들어 놓고 느끼게 하는 어떤 경이로운 것이다'라고 했다. 송고는 불완전성·취미혼란·추함조차도 이런 충격효과에 관여하는 것이다. 이제 예술은 자연을 모방하지 않으며, 그것은 제2의 세계를 창조한다. 왜냐하면 이런 세계에서 거대하고 물형식적인 것은 송고한 것일 수 있기 때문이다.⁸⁹⁾

따라서 중요한 것은 작품의 수용자가 자극되는 방식이다. 즉 작품은 수용자가 받아들이고 느끼며 판단하는 방법에 따라 해석될 것이다. 따라서 시학이나 수사학의 자리는 예술애호가들의 감정에 대한 연구인 미학으로 대체된다. 이로써 오늘날 미학의 관심사는 "예술작품을 어떻게 만들어내는가가 아니라 예술을 경험한다는 것은 어떤 경험인가"⁹⁰⁾라는 수용자의 미적 감수성이 중요한 비중을 차지하게 된다. 료타르가 말한 사건성, 즉 비결정성은, 예술작품의 의미는 작가에 의해

88) 같은 책, 164-167쪽 참고.

89) 같은 책, 169-170쪽 참고.

90) 같은 책, 170쪽.

완결되는 것이 아니라, 수용자를 향해 무한히 개방된 의미로 남아야한다는 포스트모더니즘의 ‘열린 결말’을 시사한다.⁹¹⁾

위에서 세 가지 관점으로 대별되는 료타르의 숭고미학을 검토했다. 이러한 관점에 따라 다음 장에서는 료타르의 논의 구조를 견지하여 현대 아방가르드 화가들의 작품에 나타난 숭고미를 살펴봄으로써 숭고의 미적 감수성이 현대예술에 어떻게 나타나고 적용되는지 확인하고자 한다.

91) 김현돈, 앞의 책, 178쪽 참고.

IV. 아방가르드 화가들과 송고미

1. 에두아르 마네와 폴 세잔

송고미는 특히 음악과 건축에서 잘 드러난다. 하지만 료타르는 송고미를 회화에서 찾아내어 그만의 독특한 이론을 전개해나간다. 우선 마네와 세잔의 작품 분석을 통해 인상주의 화가들을 아방가르드 예술가에 편입시킨 료타르만의 독특한 이론 전개과정을 고찰한 다음 료타르가 아방가르드를 가장 잘 실현한 화가라고 하는 뉴먼(Barnett Newman)과 피카소, 브라크, 뒤샹의 작품을 분석할 것이다.

서양미술사에서 마네(Édouard Manet)는 색채의 혁명가로 정평이 나 있다. 그는 우리가 자연을 옥외에서 볼 때는 각 대상들이 그들 고유한 색깔을 가진 개별물로 보이지 않고, 우리의 눈에서(실제로는 우리의 마음속에서) 뒤섞여 훨씬 더 밝은 색조의 혼합물로 보인다는 것을 알아낸다. 그는 초기 작품부터 전통적인 명암법을 포기하고 ‘강하고 거친 대조’를 추구함으로써 보수적인 미술가들로부터 격렬한 비난을 받고, 1863년 살롱 관전에서 아카데미파 화가들로부터 입선을 거부당하기도 했다.⁹²⁾

마네의 채색이 두드러진 작품으로 <발코니>(1868~9년)의 인물들은 명암대조를 이용한 전통적인 방식으로 그려지지 않았다.⁹³⁾ 인물들의 머리는 평면적이고 배경 속의 여인은 확실한 코도 그려지지 않아서, 사람들은 그가 무지해서라고 생각할지 모른다. 하지만 마네는 이런 둥근 형태들에서 야외의 환한 빛 속에서 보면 단순하게 색칠된 평면처럼 보이는 효과를 탐색했던 것이다. 그 결과 그의 그림은 발코니에 있는 사람들과 얼굴을 맞대고 쳐다보는 것 같은 환영을 느끼게 함으로써 이전의 작품보다 훨씬 사실적으로 보인다. 또한 색의 조화라는 전통적인 방식을 무시하고 구도를 가로지르는 밝은 녹색으로 난간을 칠함으로써 그의

92) E. H. 콰브리치, 『서양미술사』, 백승갈·이종승 옮김, 예경, 2007, 512-513쪽 참고.

93) 같은 책, 514쪽 참고.

작품은 평면적이기보다 오히려 실제적인 깊이감을 준다. 그 결과 난간은 정면에 대담하게 돌출되어 보이며, 그 때문에 장면은 뒤로 물러나 보이게 한다.

그의 석판화 <롱상의 경마>(1865년경)는 낙서와 같은 혼란 속에서 드러나는 알아보기 힘든 형태들을 암시만 해줌으로써 빛과 속도와 운동감의 인상들을 포착한 작품이다. 말들은 우리를 향해 빠르게 질주하지만 어느 것도 네 개의 다리를 가지고 있지 않으며, 스텐드에는 흥분한 관중으로 채워져 있다. 이 작품은 화가가 목격하고 순간적으로 보았던 장면의 부산함과 흥분의 순간을 우리에게 잘 전달하고 있다.⁹⁴⁾

위의 작품 분석을 통해서, 료타르가 마네를 아방가르드 예술가에 편입시킨 이유를 다음의 두 가지 점으로 요약해볼 수 있다. 우선 마네는 전통적인 명암법과 원근법을 거부하고, 인상파에 속하면서도 다른 인상파 화가들과 다르게 채색에 있어서 혁명을 일으킨 점이다. 마네는 지금까지 전해져오는 모든 것들을 의심하고, 예술작품에 영향을 미치는 과거의 전통으로부터 이탈한다. 또한 <롱상의 경마>에서 보듯 순간적인 느낌을 내용이 제거된 암시방식으로 묘사함으로써 아방가르드 회화를 실현했다고 해석된다.

료타르가 인상파 공간을 의심한 화가라고 했던 폴 세잔(Paul Cézanne)은 어떠한 비판에도 상관없이 예술적인 문제점들을 끊임없이 탐구해나간 화가이다. 그는 스스로를 ‘자연으로부터 푸생(Nicolas Poussin)’이라 말했듯이, ‘웅대하고 평온한 분위기를 지닌 미술’을 예술 목표로 삼는다. 그는 동료 인상주의 화가들처럼 자연을 눈에 보이는 대로 그려야한다고 생각하지 않았으며, 지금까지 알고 있던 것에서 벗어나 자신의 인상에 따라 자기가 본 그대로 형태와 색채를 그리고자 한다. 그래서 그는 인상주의 대가들이 발견한 조화로운 화면 구성과 견고한 단순성 그리고 완전한 균형을 활용하면서, 푸생의 미술을 돋보이게 한 질서와 필연의 감각을 찾고자 부단히 노력한다. 그는 자연의 풍요로운 색조를 온전히 나타내고자 원색만을 사용하여 그럴 경우 현실감을 잃게 되어 깊이감 없는 평면적인 그림이 될 것이란 것을 알면서도 ‘명료할 뿐만 아니라 강렬하고 순도 높은 색채’를 열망했다. 그가 원하는 것은 모순적이라 불가능해보이지만 그는 작품 속에서 자신이

94) 같은 책, 514-517쪽 참고.

원하던 것들을 이루어낸다.⁹⁵⁾

세잔의 풍경화 <벨뷰에서 본 생트빅투아르 산>(1885년경)은 빛을 가득 담고 있지만 동시에 명확하고 견실한 작품이다. 명료한 화면구성과 깊이감과 거리감을 전해준다. 중앙의 길과 다리의 수평적 묘사와 전경 집들의 수직적 묘사는 우리에게 느낌을 강요하지 않으면서도 질서와 평온함을 준다. 그의 붓놀림은 화면을 구성하는 주요한 선들과 자연스럽게 조화를 이루고 있다.⁹⁶⁾

세잔은 우리가 눈으로 보거나 손으로 만지고 입으로 먹는 사과와 그러한 사과를 경험함으로써 생긴 관념을 구분하고 있다. 그림에 있어서 세잔의 독특한 시각은 메를로 폰티(Maurice Merleau Ponty)의 『감각과 비감각』을 통해서도 알 수 있다.

“세잔은 혼돈과 질서 사이에서처럼 ‘감각’과 ‘사고’ 사이에서도 선택을 해야 한다고 생각하지는 않았다. 그는 우리의 시야에 나타나는 사물들의 고정된 외양과 그 순간적 인상들을 구분하려고 하지 않는다. 그는 스스로 형태를 갖추어 가는 물질, 즉 자연발생적으로 태어나는 질서를 회화화하려고 한다. 그는 ‘감각’과 ‘지성’의 차원이 아닌 보고 느끼는 일반적 사물의 ‘자연적 질서’와 사고 및 과학이라는 ‘인간적 질서’를 구분하고자 한다.”⁹⁷⁾

세잔은 전통적인 수법 중 어느 하나도 당연하게 받아들이지 않고 의심함으로써, 밝은 색채를 희생시키지 않고 깊이감을 살렸으며, 깊이감을 희생시키지 않고 화면에 질서를 부여할 수 있었다. 또한 윤곽선의 정확성은 필요하다면 기꺼이 포기했으며, 실제 공간처럼 보이는 눈속임인 전통적인 원근법도 과감하게 무시한다. 오히려 그는 전통적인 소묘 방법이 아닌 방법으로 견고함과 깊이감을 준다.⁹⁸⁾ 마네의 채색의 혁명, 세잔의 인상과 공간에서의 이탈과 같은 것들이 료타르가 이들을 아방가르드 예술가에 편입시킨 이유라고 할 수 있다.

19세기 콰토르센토 이래 낭만주의 회화에 이르기까지 재현성의 제약에 속박돼

95) 같은 책, 535-539쪽 참고.

96) E. H. 고프리치, 앞의 책, 539-541쪽 참고.

97) 장 퓌 다발, 『추상미술의 역사』, 홍승혜 옮김, 미진사, 1994, 23쪽 재인용.

98) E. H. 고프리치, 같은 책, 541-544쪽 참고.

있던 선과 색채, 공간, 형상 등은 마네와 세잔에 이르러 근본적인 도전에 직면했다. 이러한 시각과 발상의 획기적인 전환을 료타르는 송고의 미학이 등장하면서 18·19세기에 예술의 새로운 관심사로 떠오른 ‘비결정성’의 범주로 파악했다.⁹⁹⁾

2. 바넷 뉴먼

료타르는 바넷 뉴먼(Barnett Newman)의 작품과 그의 송고에 대한 글들을 참조하면서 자신의 송고미학을 전개해나간다. 료타르는 미국의 색면추상 뿐만 아니라 대상성이 파괴되는 20세기 예술 전체를 송고미학으로 간주하지만, 뉴먼은 19세기 고전예술 뿐만 아니라 20세기 초의 유럽 아방가르드 예술조차도 거부해야 할 고전적 전통으로 본다. 그래서 뉴먼은 자신이 회화적 형식과 유사한 몬드리안(Piet Mondrian)의 회화마저도 배격¹⁰⁰⁾한다.

뉴먼은 미와 반대되는 송고의 문제에 귀착하고, 「송고는 지금」(The Sublime is Now)이라는 글에서 다음과 같이 자신의 작품 의지를 표명한다. “현재 야기되는 것은, 만일 우리가 사는 시대에 송고라 부를 수 있는 전설이나 신화가 없고, 순수한 관계 안에서 고양되기를 거절하고 추상적인 사고를 거부한다면, 우리는 어떻게 송고한 예술을 창조할 수 있을까라는 문제이다.”¹⁰¹⁾

뉴먼은 송고를 표현하기 위해서 조형적 요소인 띠(Zip), 색채, 규모(Scale)를 사용한다. 그의 첫 작품 <하나임>(Onement)으로, 단색의 캔버스 위에 하나의 수직선(Zip)¹⁰²⁾이 그려진다. 붉은 수직 띠는 화면을 대칭으로 분할한다. 수평선이 안

99) J. F. 료타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완·이삼출·민승기 옮김, 민음사, 1992, 221쪽 참고.

100) 뉴먼이 몬드리안의 회화마저도 배격하는 것은 다음의 「원형적 이미지」(The Plasmic Image)라는 글에서 확인할 수 있다. “최근 몬드리안의 천재성이 많은 화제를 일으킨다. 그의 순수주의의 관점은 추상미학의 요체이다. 그러나 그의 이론은 거짓 논리와 해로운 철학에 기초하고 있다. 몬드리안은 세계를 수평, 수직의 기본적 형태로 축소시키고자 하였다. 만일 그와 같은 지나친 단순화가 옳다면, 어떤 논리적 근거로 세계가 수평, 수직으로 되었기 때문에 이것들로 구성된 그림이 세계라던가 혹은 그 세계에 대한 진정한 그림이라는 것을 증명하겠는가? 주제는 제거되어야 하고, 예술은 순수해야 한다는 추상미술가들의 주장은 인간 형태를 제거해야 한다던 회교도 미술과 유사한 결과를 만들어냈다. 추상적 순수성을 추구하는 것은 미술을 단지 아바레스크처럼 만들어내는 결과를 가져왔다.” 바넷 뉴먼, *The Plasmic Image*, ed. John O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf Inc. 1990, 141쪽.

101) L. 알로웨이, *Topics in American Art Since 1945*, W. W Norton and Company, Inc. 1972, 32쪽.

정감을 이끌어내는 것에 반해서 수직선은 평형이나 대칭으로서 강한 위험을 자아내는 효과를 준다.¹⁰³⁾ <하나임>의 수직선은 하늘과 땅, 신성과 세속의 연결을 상징한다. 우리의 몸속으로 전율을 유도하는 수직선을 제외하면 화면에 남는 것은 텅 빈 색면뿐이다. 이것은 아직 공간과 시간이 없던 지점, 그러나 동시에 모든 공간을 포괄하는 지점이자 모든 시간을 응축한 시점으로 신성의 상징이었다.

뉴먼은 형상적 실체로부터 벗어난 단순한 형태의 수직선과 색채로 새로운 회화를 표현한다. 그의 색면회화는 지극히 단순하다. 알아볼 대상도, 형체도 없다. 단지 몇 개의 수직선이나 수평선으로 나누어진 색면이 전부이다. 하얀 바탕에 파란 수직선 하나와 갈색 수직선(<White Fire I>, 1954년)이거나 파란 바탕에 하얀 줄 두 개(<By Two's>, 1949년)가 전부이다. 그의 조각품에도 받침대 위에 덩그러니 놓인 3미터 높이의 얇은 스테인리스 강철기둥(<Here III>, 1965~66년) 뿐이다.¹⁰⁴⁾

뉴먼은 '추상적 승고'를 수직선을 통해 나타내지만, 색채 또한 중요한 역할을 한다.¹⁰⁵⁾ 뉴먼은 색채의 면과 면의 극단적인 관계를 일상적인 방법과 다르게 강조하는 것에 역점을 두고, 전체의 통일성을 상실하지 않으면서 색조의 대비 내지는 보색 대비를 최대한으로 유지시킬 수 있는 방법, 최소치와 최대치의 면을 운용할 방법에 대해 몰두한다. 뉴먼은 한 화면에 단일한 색채를 선택하고 화폭을 최대한 증대시킴으로써, 관람자로 하여금 위압적인 승고감을 불러일으키도록 유도한다. 뉴먼의 색채 사용은 색다르다. 버크는 갈색, 흑색, 짙은 자주색과 같은 침울한 색에 의해 승고가 촉발된다고 했지만, 뉴먼은 밝은 적색으로 승고를 표현한다. 뉴먼이 표현한 밝은 적색은 감상자에게 격렬한 자극을 주며 시지각에 잔상을 초래하고, 현란함과 도발적인 에너지로 관람자들을 압도한다.

뉴먼의 대표작 <누가 빨강, 노랑, 파랑을 두려워하라>(1969~70년)에는 정사각

102) 뉴먼의 그림에서 수직선은 공간을 평면적 차원으로 구획하는 것이 아니라 전체적 공간에서 필수적인 역할을 한다. 뉴먼은 단순하고 기하학적인 형태의 회화를 이끌어왔으나 그 동기에 있어서는 유럽의 기하 추상화가들과 상관이 없음을 주장한다. 따라서 그는 수학적 해답을 적용하여 모든 물리적 정신적 활동을 수직선과 수평선의 기본 법칙으로 환원시킨 몬드리안의 방식을 거부한다. 신미선, 『마네트 뉴먼의 작품세계 연구』, 이화여자대학교, 석사학위 논문, 1995, 31쪽

103) Maitland Graves, 『디자인과 색채』, 배만실 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1980, 118쪽 참고.

104) 진중권, 앞의 책, 229쪽 참고.

105) 신미선, 앞의 논문, 35-36쪽 참고.

형 모양의 빨강, 파랑, 노랑의 색면 뿐이다. 뉴먼의 거대한 화폭의 규모는 띠와 색면을 구성하기 위한 바탕으로 작용한다. 가로 2미터, 세로 6미터가 넘는 이 거대한 작품 앞에서 감상자는 뭉치 모를 두려움 비슷한 모호한 감정을 느낀다. 거대한 색면은 감상자의 지각의 범위를 넘어선다. 작품 안에는 식별 가능한 대상조차 없다. 작품은 그저 사물처럼 관찰자 앞에 덩그러니 던져져 있을 뿐이다. 감상자는 미적 쾌감은 커녕 당혹감만 느끼게 된다. 감상자는 지금까지의 모든 인식의 범주들을 대입하여 작품을 분석하려 하지만 번번이 인식의 한계를 경험할 뿐이다. 또 이 작품 안에는 예술적 기교나 기법조차 없다. 뉴먼이 채색에 사용한 것은 핀젤이 아닌 페인트용 롤러이다. 감상자는 전통적 예술 개념으로 도저히 파악할 수 없게 된다. 하지만 칸트가 말했듯이 이 작품은 수용자로 하여금 인간의 인식의 한계 너머의 무한에 대한 이념을 경험하게 함으로써 숭고를 체험하게 한다.

뉴먼은 숭고를 실천하기 위해 화폭의 모든 이미지를 지우고, 묘사를 포기함으로써 숭고미학의 가장 중요한 특징인 ‘현시할 수 없는 것의 존재를 증언’할 수 있었다. 그래서 그의 캔버스에서 재현은 사라지고 형태와 색채는 최소한으로 환원된다. 또한 그에게 숭고는 예술작품이 아닌 그 그림 앞에 서있는 감상자에게 있다는 숭고의 사건성을 드러낸다. 감상자가 모호한 감정으로 당혹스러워하는 그 순간, 바로 여기에 숭고가 있다는 것이다. 감상자가 존재의 사건으로서의 숭고를 체험하는 순간에 뉴먼의 작품은 작품으로서 성립되는 것이다. 그래서 뉴먼은 자신을 잭슨 폴록(Jackson Pollock)과 같은 액션 페인터에 가깝다고 한다.

실제로 샌들러(Irving Sandler)도 색면추상과 액션 페인팅은 추상표현주의로 묶을 수 있으며, 그 근거는 ‘낭만주의적 태도’를 견지해서라고 한다.¹⁰⁶⁾ 낭만주의적 태도는 의식의 자유로운 분출이나 색채의 표현성을 중시하는 태도를 말한다. 사피로(Meyer Schapiro)도 다음과 같이 언급한다. “액션 페인팅 화가들이나 색면추상 화가들은 동일한 정신의 상태를 추구하는데, 그들의 작품에 눈과 마음이 몰입되는 경지가 그것이다. 액션 페인팅은 격렬한 필치의 운동감으로, 색면추상은 강렬한 색채가 던지는 힘으로 관람자의 자아를 빼앗아 버리고, 그 결과 생생한 충격으로 만든 또 다른 정신세계로 관람자를 이끌어가는 것이다.”¹⁰⁷⁾

106) Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, Harper and Row Publishes, 1970, 154쪽.

뉴먼은 ‘숭고’를 미보다 우세한 것으로 파악한다. 그는 유럽 미술이 미와 숭고 간에 투쟁을 반복했으며, 모더니즘에 이르러 미술은 숭고를 실현하려 했다. 하지만 유럽 미술은 그리스 ‘미’에 기반을 둔 전통적인 문화의 가치에 사로잡히고, 경험의 실재성’에 얽매어 미술을 순수 조형성이라는 틀에 가두는 바람에 진정한 숭고를 성취하는 데 실패하고 말았다. 반면에 미국에서는 회화를 구속해온 역사가 없으므로 자유롭게 자신들의 느낌에서 나온 진실하고 견고한 이미지를 창조할 수 있다고 뉴먼은 주장한다.¹⁰⁸⁾ 따라서 뉴먼의 작품들은 유럽미술의 전통과 단절하고 숭고를 지향하는 미국적 아방가르드이다.

뉴먼의 <부러진 오벨리스크>(Broken Obelisk)는 높이 7미터가 넘어 여섯 점의 조각 중 가장 규모가 큰 작품으로 크게 두 부분으로 나뉘는데, 아랫부분은 피라미드 형태이며 윗부분은 부러진 오벨리스크가 거꾸로 서 있는 형상이다.

이러한 <부러진 오벨리스크>는 기하학적 추상으로서 ‘숭고’ 개념에 비추어 볼 때 아방가르드와 낭만주의의 이중성을 통해 모더니즘의 성과와 한계를 동시에 드러내는 작품이다. 뉴먼은 이 작품을 통해서 삶의 비극적 내용을 숭고로 바꾸기를 원했다.¹⁰⁹⁾ 뉴먼의 <부러진 오벨리스크>는 모더니즘의 기하학적 형태로서 미국적 숭고와 기념비적인 성격을 통한 낭만주의의적 숭고 형식이라는 이중적인 성격을 띤다. 즉 이 조각은 추상으로 대표되는 미국 모더니즘이 성과를 나타냄과 동시에 형상의 부활이라는 모더니즘의 한계 또한 드러낸 작품이다.¹¹⁰⁾

<부러진 오벨리스크>에서 두 형태의 만남은 아슬아슬한 긴장을 불러일으키지만 입체들의 절묘한 균형에 관람자는 안도감과 동시에 곧 붕괴될 것 같은 불안감을 느낀다. “종종 불안감은 아무것도 일어나지 않을 수 있다는 가능성과 연관된다.”¹¹¹⁾ 이렇듯 긴장은 쾌락이나 기쁨을 야기함으로써, 하나의 모순된 감정을 낳는다. 이런 모순적인 감정과, 사건성이 뉴먼의 <부러진 오벨리스크>에 나타난 아방가르드이다.

107) Sam Hunter and John Jacobus, *American Art of the 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., 1973, 272쪽.

108) Barnett Newman, John P. O'Neil (ed), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 1992, 172-173쪽 참고

109) 박은영, 「바넷 뉴먼의 <부러진 오벨리스크>」, 『미술사학보』 28집, 106-107쪽 참고.

110) 같은 논문, 110쪽 참고.

111) J. F. 룬타르, 『지식인의 증언』, 이현복 편역, 문예출판사, 1994, 161쪽.

한편으로 <부러진 오벨리스크>는 콘트라스트 기법을 통한 낭만주의적 숭고를 불러일으킨다. 고대의 기념비와 그 잔해는 바로크와 낭만주의 예술에 종종 등장하는 테마로서 과거의 영광과 몰락을 함축한다. 자연과 시간과 인공물이 결합된 폐허의 풍경에서 실제 인간은 작고 나약하게만 보인다. 폐허 속에서 느껴지는 공포와 경이로움은 숭고를 불러일으키는 대상이 된다. 이처럼 거대한 자연과 왜소한 인간이라는 모순된 감정을 통해 낭만주의적 숭고를 불러일으키고 있는 것이다.

3. 조르주 브라크와 파블로 피카소

브라크(Georges Braque)와 피카소(Pablo Picasso)는 미술의 천재라는 자신들에 대한 절대적인 권위를 해체하고, 창조성에 대한 신화의 유형성에 대해 의문을 제기한다. 그들의 분석적 입체주의는, 우리가 자신과 세계를 이해하는 방식과 이것을 창조성의 형태로 재현하고 소통하는 방식은 사실 인간의 외부에 존재하는 것에 의존한다는 것을 보여주고 있다.¹¹²⁾ 브라크는 한때 마티스의 도제였고, 피카소는 마티스의 적수였지만, 이들 두 사람은 20세기 초의 입체주의를 이끈다. 브라크와 피카소의 입체주의 초기에 가장 많은 영향을 준 회화 양식은 세잔의 후기 작품들이다. 브라크와 피카소는 세잔처럼 대상의 재현보다는 화면에 질서를 부여하는 방법을 모색했으나 세잔과 다른 방식으로 찾는다. 그들은 원통·구·원뿔과 적절한 원근법을 사용하는 방식으로, 기하학적 도형에 매달린다.

피카소는 브라크와 함께 1908년부터 ‘보이는 대로 닳게 그리는 작업’에서 벗어나고 자신들이 생각한대로 그리는 입체주의에 집중한다. 피카소는 1909년부터 본격적인 입체주의를 시작하는데, <아비뇰의 아가씨들>은 분홍색시대에서 엄격한 기하학적 세계로 넘어가는 징검다리 역할을 했다고 평가받는다. “<아비뇰의 아가씨들>에는 아직 완전한 입체주의적 구성 방법은 나타나지 않았으나, 자연주의

112) 메리 앤 스타니스제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 옮김, 현실문화연구, 2006, 244-245쪽 참고.

적 색채와 르네상스적 원근법, 빛의 일관된 반사를 무시했을 뿐만 아니라, 야수주의의 관능적인 달콤함과 평면적인 현란하고 거친 색채도 무시해버렸다. 형체들이 돌출되어 있어 어느 정도 깊이감을 주면서도 여러 다른 각도에서 바라보는 시점을 통합하고 있다.”¹¹³⁾

브라크와 피카소의 입체주의는 분석적 입체주의와 종합적 입체주의로 양식상의 변화를 겪는다. 분석적 입체주의는 3차원의 오브제들이 공간 안의 여러 시점에서 본 단편들로 분해되는 과정을 거쳐 다시 2차원의 평면에서 재결합하는 특징을 보인다. 그들은 15세기 이래 서양미술사를 지배한 시각의 원리인 전통적인 일점 소실법과 원근법을 전복시키고 대신 다원적인 시점으로써 대상에 실재성을 부여한다. 이 시기 작품들에 나타나는 날카로운 선들은 전체 화면을 지탱하는 뼈대 역할을 한다. 세잔이 형태와 색상에서 구조적으로 단단한 완결된 것을 추구했다면, 분석적 입체주의는 파편화가 심하며, 나중에는 시각적인 힌트 없이는 알아볼 수 없을 정도로 추상화된다.

종합적 입체주의는 1912년 브라크가 <J. S. 바흐에 대한 경의>의 왼쪽 아래 귀퉁이에 모조나무의 벽지를 그대로 그리면서부터 시작된다. 1912년 3월에 피카소는 타원형 캔버스에 등나무 의자 문양이 찍힌 기름천을 놓고 그림 주위를 밟 줄로 두른다. 그 후 8월에 휴가 갔다가, 브라크가 드로잉과 그림들에 벽지조각을 붙이는 걸 지켜보게 된다. 그리고 9월 피카소는 신문지, 벽지, 그래픽들을 자신의 드로잉과 그림에 붙인 콜라주(Collage)를 제작하게 된다. 콜라주의 ‘붙인다’는 행위는 ‘그린다’는 행위를 대체했으며, 화면 속에 직접적인 대상이 등장함으로써 분석적 입체주의와 차별된다. 브라크와 피카소는 고전주의의 가치를 비난하고, 기계 미학과 진보에 대해서는 낙관적이었다. 하지만 1차대전이라는 전쟁을 겪으면서 진보에 대한 낙관은 좌절되고, 입체주의와 결별한다.¹¹⁴⁾

오늘날 일반적인 형식이 된 콜라주는 그 출발 당시 아방가르드의 정신과 맞닿아 있었다. “홍수처럼 쏟아지는 우리 주변의 사물과 생각을 조각조각 끊어놓음으로써, 콜라주는 세계가 끊임없이 우리에게 말하려는 이야기들을 전복한다. 콜라

113) 김원일, 『김원일의 피카소』, 이룸, 2004, 129쪽.

114) 예술과 시민사회 편저, 『미술: 그 친숙하고도 낯선』, 도서출판 ICAS, 2010, 155-158쪽 참고.

주는 무엇이든 정돈하는 것을 내켜하지 않는다. 콜라주는 기발한 것, 거대한 무언가를 넘어서는 괴팍한 것을 찬양한다.”¹¹⁵⁾

브라크와 피카소는 몇 년간 콜라주라는 새로운 방식에 대한 가능성과 의미를 탐구한다. 그들은 대량생산된 재료를 사용함으로써 미술가와 창작물 사이의 전통적인 관계의 일부를 포기한 것이라고 할 수 있다. 또한 그들은 자신들이 생산하지 않은 재료들을 사용함으로써, 미술가의 능력이란 그들 밖의 것(미술가들 문화의 부호와 언어)에 의존하고 있음을 인정한다. 이 콜라주는 서구회화 전통에 중대한 전환점을 가져왔다. 이들이 대량생산된 재료의 활용과 도입으로 유화 물감과 캔버스의 유기적 통합성은 제동이 걸리게 되며 순수회화의 영역을 파괴시킨다. 따라서 자율적이고 심미화된 회화와 대중문화간 경계가 허물어졌으며, 창의성에 대한 화가의 자율적이고 절대적인 관계에 모순을 드러냈다.¹¹⁶⁾ 브라크와 피카소의 콜라주는 컴바인 페인팅과 앓상 블라주 및 몽타주 기법에 영향을 끼치게 된다.

콜라주에 뒤이은 피카소의 작업들은 미술적 성취의 기준이 독창적 양식의 유무에 기반한 양식이라는 이데올로기에 대한 진지한 탐구였다. 그의 60년간의 작업은 다양한 양식들을 보여주는 거대한 프로젝트였다고 할 수 있다. 그는 한 시기에 서로 다른 양식의 작업을 하기도 하고, 이전의 양식을 재평가하기도 한다.¹¹⁷⁾

료타르는, ‘브라크와 피카소는 세간의 대상을 공격함으로써 아방가르드를 실현했다’고 한다. 이것은 브라크와 피카소가 전통적인 대상을 이용하지 않고, 현대 대량생산 사회의 재료들을 이용하여 콜라주 기법을 사용한 점을 지적한 것으로, 그들의 아방가르드적 혁신을 높이 평가했음을 알 수 있다.

4. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)

115) 마크 애론슨, 『도발 : 아방가르드의 문화사, 몽마르트에서 사이버 걸처까지』, 장석봉 옮김, 도서출판 이후, 2002, 94-95쪽.

116) 메리 앤 스타니스제프스키, 앞의 책, 247-248쪽 참고.

117) 같은 책, 248쪽 참고.

뒤상은 아방가르드 논의에서 가장 많이 거론되는 작가이며, 포스트모더니즘 작가들에게 가장 중요한 선례를 남긴 작가이기도 하다. 그는 모더니즘, 아방가르드, 포스트모더니즘의 정점에 서있으면서도 이들의 관계에 대해 가장 구체적으로 방법과 실천을 제시한 작가이다. 뒤상은 쿠르베처럼 시각에 호소하는 작가들은 페인트 냄새를 사랑하지만, 아이디어를 재창조하는 일에는 관심이 없는 작가라고 생각한다. 뒤상은 그들을 눈과 코로만 작업하는 화가라고 비판함으로써, 자신은 눈에 보이는 것을 토대로 하는 화가들과 다름을 역설한다. 뒤상의 작품들은 미적 대상이나 전통적인 작품의 범주를 벗어나 매우 개념적인 범주를 지향한다.¹¹⁸⁾

뒤상의 초기 회화 <계단을 내려오는 나무>(1912년)가 뉴욕 아모리 쇼에 전시되면서 그는 새로운 경향의 선두주자가 된다. 이 작품은 기계처럼 묘사된 인간의 모습이 충격적이다. 회화적으로 미래파의 운동감과 입체파의 화면구성을 기초로 한 작품이지만, 이 작품은 미래파와 입체파로부터 호응을 얻지 못한다. 미래파는 ‘누드화가 매스껌고 지루하다’는 평을 내놓는다. 이에 뒤상은 이 작품은 동작의 추상적 표현을 통한 시간과 공간의 묘사라고 설명하며 미래파나 입체파와의 형태적 관련을 부정한다. 입체파 화가들은 기존의 재현과는 달리 인체에서 느껴지는 기계적이고 비인간적인 묘사가 극에 달했다고 보고, ‘회화의 말살이자 너무나 과격한 파괴 작업’이라 평한다.

<계단을 내려오는 나무>의 인체는 이전의 어떠한 작품에서도 볼 수 없었던 파괴한 형상이다. 계단을 내려오는 형체는 추상화되고, 묘사는 평면적이다. 연속된 움직임 보이는 인체는 앞으로 올수록 밝게 표현하여 입체적인 느낌을 줌으로써 영화의 한 장면처럼 시간의 흐름이 느껴질 정도이다. 그는 ‘추상’ 대신 ‘감축(reduction)’이란 단어를 사용하여 인체의 감축된 상태가 이처럼 기계적으로 표현된 것은 자신의 회화와 재현에 대한 견해의 반영이라고 한다. 이 작품의 가장 큰 시각적 충격은 누드화의 주제인 여체에 대한 기계적이고 딱딱한 표현이다. 아름다운 대상인 여성 대신 비회화적이고 이질적인 모습으로 대체된 유기체의 형상

118) 진휘연, 앞의 책, 40쪽 참고.

과 나무의 인체를 디자인이나 제도에 사용될 법한 선을 이용하여 작품의 표현적 의미를 최소화시켰다.¹¹⁹⁾

이처럼 뒤샹의 <계단을 내려오는 나무>에서 대상은 인물화로서 전통적인 소재를 사용했다. 하지만 표현에 있어서는 새로운 방식을 완성하여 보여주었으며, 그리기 유형을 확대하는 데 그치지 않고 사물이나 세계에 대한 다른 차원의 시각을 부여했다는 데 의의가 있다. 이런 점들이 포스트모더니즘의 전통적 관점으로부터의 탈피와 일치하는 것이다.¹²⁰⁾ 뒤샹의 작품은 가장 앞선 개념과 이미지에서 탈피했다. 늘 새로운 방식을 제시하고 실천한다고 자부하던 미래파와 입체파의 작가들마저도 그의 작품을 받아들이기 어려워할 정도로 혁신을 실천한 진정한 아방가르드 화가였다.

뒤샹은 반미학적, 반미술적, 반관습적 미술의 선두에서 ‘미술’이란 개념으로 적용되던 것들을 하나씩 거부하고 해체해나간다. 뒤샹은 대량생산된 기성품, 즉 ‘레디메이드’를 그대로 작품화한다. 뒤샹은 자신이 심사위원으로 있던 아방가르드 독립미술전에 남성용 소변기, <샘(1917년)>을 출품하여 당시 위원들을 당혹스럽게 한다. 결국 그의 작품은 독립전에서 전시 거부를 당하고, 1963년 파사디나 회고전까지 대중에게 공개되지 못했었다. 그 사건으로 인해 그는 1918년 전시 위원회 임원직을 사퇴하고, 『맹인』(*Blind Man*)에 <샘>에 대한 글인 「리처드 무트 사건」이란 글을 쓴다. “무트씨가 자신의 손으로 ‘샘’을 만들었는가의 여부는 크게 중요하지 않다. 그는 그것을 선택했다. 일상의 사물을 가지고 와서 새로운 제목과 관점 아래에 뒹으로써 그것의 유용성은 사라져버리고 그 사물에 대한 새로운 이념이 창조되었다.”¹²¹⁾

<샘>은 전통적으로 내려오던 예술 작품의 구성, 예술의 정의, 작품에 대한 본질적 질문들을 제기한다. 과거 작품들에 대한 규정은, 작품은 작가의 손으로 창작되어야 하며, 미적 감상의 대상이어야 하며, 작품은 원본으로서 유일해야 하며, 작가의 창의성과 독창성이 표현되어야 했다. 하지만 그의 작품 <샘>의 변기는

119) 같은 책, 42-45쪽 참고.

120) 앞의 책, 15쪽 참고.

121) Kristine Stiles and Peter Selz(eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, UC Press, 1996. 817쪽.

유일하지 않으며, 창작물도 아니며, 그 안에서 예술적 감성을 발견하기도 어렵다. 그러나 변기는 <샘>이란 작품 영역에 도전한다. 그리고 자신의 산물인 서명 ‘리차드 뭇트(R. Mutt)’를 통해 사물에다가도 자신의 승인과 권위를 부여한다. 이렇듯 작품은 내적인 요소에 의해 결정된다는 전제에 대해, 작품은 오히려 외부에서 부여되는 조건에 의해 결정된다고 주장한 것이다.

뒤샹의 작품들은 수용자의 참여와 해석에 따른 열린 구조를 가진다. 또한 그는 미술에 대한 기존의 관념, 작품의 인습적 제작, 평가, 수용, 유통의 모든 과정에 도전한다. 작품과 작가의 범주, 미에 대한 관객의 기대, 작품의 서사 체계, 이성적 해석 등을 무력화시키기 위한 모든 방식을 동원한다. 또한 그의 모든 작품에는 인식의 전환이 포함되어 있으며, 이성과 다른 방식의 부조리, 변환, 전치, 농담과 같은 어법을 사용한다. 아울러 레디메이드를 통해 예술작품이 교환되거나 화폐화되는 것을 거부하려는 시도를 함으로써 예술 작품의 유통에 대한 구조적 전환을 제시하기도 한다.¹²²⁾

뒤샹과 같은 다다이스트들은 콜라주를 넘어 잡지나 길에서 우연히 발견한 오브제 그 자체, 즉 레디메이드를 예술의 범주에 끌어들었다. “뒤샹이 보기에 예술가의 눈은 무엇이든지 예술로 변형시키는 마법의 사진기였다. 이런 부류의 다다이스트들은 장난꾸러기나 보헤미안 어릿광대처럼 행동하며, 냉정한 세계의 규칙들을 매순간 전복시켜 나아갔다.”¹²³⁾

지금까지 살펴본 마네와 세잔, 뉴먼, 브라크와 피카소, 뒤샹은 15세기 르네상스 이래 회화에서 확고부동한 원리로 지속돼온 원근법과 재현의 규범을 초극하여, 빛과 색채 및 공간을 새롭게 해석하고, 대상의 형태를 해체하였으며, 평면성을 추구함으로써 회화의 혁명적 전기를 마련했다. 외적 자연성을 추구하던 단계에서 자연성 그 자체를 탐구하여 회화는 자기지시적인 구성물로 입지를 구축했다. 색채와 형태는 뉴먼의 색면추상에 이르러 미니멀리즘의 극한을 추구해 텅 빈 캔버스 앞에서 관람자들로 하여금 무한과 경외의 숭고 체험을 갖게 했다. 료타르는 재현의 위기에서 비롯된 포스트모던한 숭고미를 이들 작품에 대한 유효한 해석

122) 진휘연, 앞의 책, 84-87쪽 참고.

123) 마크 에론슨, 앞의 책, 95쪽.

과 평가의 척도로 삼았다. 료타르는 기성의 개념으로 규정할 수 없는 ‘표현 불가능한 것(비결정성 또는 사건성)’이 있음을 인정하고, 그림을 그림 그 자체로 드러내는 것에서 승고의 미학을 보았다.



V. 결론

미적 범주로서의 숭고 개념을 토대로 하여 료타르의 포스트모던 숭고미학을 중심으로, 아방가르드 예술에 나타난 숭고를 검토함으로써, 현대예술의 미적 감수성으로써 숭고의 의의를 살펴보았다.

료타르가 그의 이론 전개에 토대로 삼았던 롱기누스, 부알로, 버크, 칸트에 이르는 숭고론을 검토함으로써 그의 숭고미학의 역사적 맥락을 살펴보았다. 모더니즘과 포스트모더니즘의 철학적 논쟁을 살펴봄으로써 그의 포스트모던 미학은 동시대 다른 포스트모던 사상가들과 차별적인 이론을 형성하고 있으며, 료타르의 포스트모던은 모더니즘과의 단절이 아닌 연속이라는 의미가 강하다는 사실을 알 수 있었다.

또한 료타르 숭고미학의 주요한 특징들을 살펴봄으로써 그의 숭고미학은 선행 숭고론들의 이론을 차용하거나 변용하며 이루어졌으나 포스트모던이라는 시대적·사회적 상황을 고려한 그만의 차별성을 형성했음을 알 수 있었다. 료타르는 모더니즘이 제시한 ‘현시할 수 없는 것이 존재한다.’는 사실을 통해서, 회화에서 ‘어떻게 현시할 수 없는 것을 현시할 수 있을까?’라는 답을 구하고자 칸트의 숭고론으로 돌아갔다. 그는 칸트가 ‘무형식, 형식의 부재를 현시 불가능한 것의 가능한 지표’라고 언명한 것을 논의의 근거로 삼아 칸트의 ‘부정적 현시’ 개념을 변용하여, ‘현시할 수 없는 것의 현시’를 증언하는 예술을 포스트모던 예술이라고 지칭했다.

낭만주의 화가들은 숭고한 대상을 그림으로써 숭고를 간접적으로 묘사했다. 하지만 료타르는 대상의 묘사를 포기함으로써 숭고를 ‘사건’으로써 제시할 수 있었다. 이것은 숭고의 부정적 묘사이며, 포스트모던 예술가들이 이용한 방법이다. 이런 숭고의 부정적 묘사방식은 ‘현시할 수 없는 것의 현시’라는 칸트의 숭고이론과, ‘사건으로서의 숭고’라는 버크의 숭고이론이 적용되지만, 특히 버크의 ‘숭고는 아무것도 일어나지 않는다는 위협으로 인해 발생된다’는 논의에 근거한다는 것을 알 수 있다.

최종적으로 료타르 관점에서 본 아방가르드 화가들의 작품을 분석함으로써, 그들이 아방가르드 예술가로 간주될 수 있는 타당한 근거들을 유추하고자 했다. 료타르는 주로 회화작품을 통해 숭고이론을 전개했다. 그가 언급했던 주요 예술가들의 작품들을 검토하여 포스트모던 미학과의 관련성을 살펴보았다. 료타르는 다원성을 바탕으로 하는 미적인 사회 실현을 위해 숭고 개념을 제시한 것이다. 그는 포스트모던 예술의 본질을 아방가르드의 실험에서 찾고, 그 예술경험으로 칸트의 숭고를 분석함으로써 포스트모던 예술은 기존의 예술 규칙에서 벗어나 혁신적인 실험을 할 것과 정치나 대중의 요구에 맞서 자율적일 것을 요구했다.

하지만 아방가르드의 미적 혁신에서 포스트모던 숭고미학을 찾은 료타르의 이러한 주장은 이성중심적 패러다임에서 리얼리즘을 옹호하려는 논자들에 의해 다양한 비판에 직면했다. 즉 아방가르드가 매너리즘에 빠져 예술이 황폐화될 수 있으며, 다양한 경향을 제시했을 뿐 이를 넘어서는 새로운 규범을 창출하지 못했고, 정치와 대중으로부터 자율을 추구했기 때문에 대중과의 단절과 소외를 초래했다는 것이다. 이러한 비판은 일견 그 타당성이 인정되지만 료타르의 포스트모던 숭고미학이 리얼리즘의 규범미학에 의해 경화된 예술의 영역을 넓히고, 예술 개념의 확장에 기여했다는 점도 아울러 인정해야 할 것이다.

숭고란 주체가 현시할 수 없을 만큼 엄청난 대상을 경험할 때 느끼게 되는 고통 속에서의 쾌감으로, 현시할 수 없다는 고통과 그로 인해 생기는 쾌감이다. 또한 포스트모던 숭고미학은 작품 자체의 의미나 내용에 관한 미학이라기보다는 작품이 우리에게 불러일으키는 효과나 영향을 중시하는 영향미학(Wirkungsästhetik)적 측면이 강하다는 사실을 알 수 있다.

예술은 사회적 생산물이다. 예술은 한 시대를 이해할 수 있는 창이며, 이런 예술이 주는 시·공간을 초월하는 감동들을 통해 우리는 사회 속에 있는 자신의 존재를 찾아간다.

미적 감수성으로서 료타르의 숭고미학을 이해함으로써 현대예술을 이해할 수 있는 사유의 폭을 확장시키는 것은 의미 있는 일이다. 또한 료타르의 포스트모던 미학은 플라톤의 이데아 이래 늘 철학적 논의의 이면에 가려져 있었으며, 계몽주의로 인해 이성에 억눌려 있었던 ‘감성의 해방’을 가져왔다는 데 의의가 있다.

하지만 다매체가 지배적인 이미지 시대인 오늘날 현대예술의 경향을 숭고 미학으로만 특징짓기에는 무리가 따른다. 현대예술을 이해하기 위해선 숭고미학과 더불어 보드리야르(Jean Baudrillard)가 제시한 디지털 복제시대의 ‘시물라크르(Simulacre)’라는 개념에 대한 이해도 필요할 것이다.



참고문헌

단행본

- Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington and B. Massumi, University of Minnesota Press, 1984.
- _____, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, Tumult, 1982.
- _____, 『지식인의 종언』, 이현복 편역, 문예출판사, 1994.
- _____, 『칸트의 숭고미에 대하여』, 김광명 옮김, 현대미학사, 2000.
- _____, 『포스트모더니즘의 철학적 이해』, 이진우 옮김, 1993.
- _____, 『포스트모던의 조건』, 유정완·이삼출·민승기 옮김, 민음사, 1992.
- _____, 『포스트모던적 조건』, 이현복 옮김, 서광사, 1992.
- Edmund Burke, Adam Philips (ed.), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*, Oxford University Press, 1990.
- _____, 『숭고와 미의 근원을 찾아서-쾌와 고통에 대한 미학적 탐구』, 김혜련 옮김, 한길사, 2010.
- _____, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 옮김, 마티, 2006.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, 1974.
- _____, *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner Verlag, 1956.
- _____, 『순수이성비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2008.
- _____, 『판단력 비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2009.
- _____, 『판단력 비판』, 김상현 옮김, 책세상, 2008.
- Pseudo Longinos, *Vom Erhabenen*, Stuttgart, 1988.
- _____, 『롱기누스의 숭고미이론』, 김명복 옮김, 연세대학교 출판부, 2002.

- Alfred Neumeyer, *The Search for Meaning in Mordern Art*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1964.
- _____, 『현대미술의 의미를 찾아서: 건축·조각·회화론』, 이경희 옮김, 열화당, 1989.
- Barnett Newman, *The Plasmic Image*, ed. John O'neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf Inc. 1990.
- Barnett Newman, John P. O'Neil (ed), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 1992.
- Bruno Snell, 『정신의 발견-서구적 사유의 그리스적 기원』, 김재홍 옮김, 까치, 1994.
- Carol Strickland, *The Annotated Mona Lisa : a crash course in art history from prehistoric to post-modern*, 1992.
- _____, 『클릭, 서양미술사』, 김호경 옮김, 예경, 2006.
- E. H. Gombrich, *The Story of Art(16th Edition)*, Phaidon Press, 1995.
- _____, 『서양미술사』, 백승길·이종승 옮김, 예경, 2007.
- Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern*, Routledge, 1995.
- _____, 『포스트모던 사상사』, 장성희·조현순 옮김, 현대미학사, 2000.
- Howard Snyder, *Earthcurrents: The Struggle for the World's Soul*, Nashville: Abingdon Press, 1995,
- _____, 『2000년대 지구 동향』, 김현석 옮김, 아가페, 1998.
- Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, Harper and Row Publishes, 1970.
- Kenneth Baker, 『미니멀리즘』, 김수기 옮김, 열화당, 1993.
- Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art: A Philosophical Interpretation*, Northwestern Univ. Press, 1968.
- _____, 『현대미술 : 그 철학적 의미』, 오병남·최연희 옮김, 서광사, 1990.
- Kristine Stiles and Peter Selz(eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, UC Press, 1996.
- Lawrence Alloway, *Topics in American Art Since 1945*, W. W Norton and Company, Inc. 1972.

- Marc Aronson, *Art Attack : A Short Cultural History of the Avant-garde*, Clarion Books, 1998
- _____, 『도발: 아방가르드의 문화사, 몽마르트에서 사이버 컬처까지』, 장석봉 옮김, 도서출판 이후, 2002.
- Mary Anne Staniszewski, *Believing is Seeing*, Viking Penguin, U.S., 1995.
- _____, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 옮김, 현실문화연구, 2006.
- Maitland Graves, 『디자인과 색채』, 배만실 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1980.
- Monroe Beardsley, *Aesthetics From Classical Greece to the Present: A Short History*, 1976.
- _____, 『미학사』, 이성훈·안원현 옮김, 이론과실천사, 1999.
- Philip Yenawine, 『현대미술 감상의 길잡이』, 한국미술연구소 옮김, 시공사, 2004.
- _____, *How to look at Modern Art*, Harry N. Abrams, Inc., 1991.
- Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, 1917.
- Sam Hunter and John Jacobus, *American Art of the 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., 1973.
- Simon Malpas, *Jean-François Lyotard*, 2003.
- _____, 『장프랑수아 리오타르, 포스트모더니즘을 구하라』, 윤동구 옮김, 엘피, 2008.
- Wladyslaw Tatarkiewicz, 『미학의 기본 개념사』, 손효주 옮김, 미술문화, 1999.
- Wolfgang Iser, *Unsere Postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, 1997.
- _____, 『우리의 포스트모던적 모던 1』, 박민수 옮김, 책세상, 2001.
- _____, 『우리의 포스트모던적 모던 2』, 박민수 옮김, 책세상, 2001.
- Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Rowohlt Verlag, 1956.
- 김광명, 『칸트 판단력 비판 연구』, 이론과 실천, 1992.
- 김누리·노영돈 엮음, 『현대문화 이해의 키워드』, 이학사, 2007.
- 김상봉, 『나르시스의 꿈』, 한길사, 2002.
- 김원일, 『김원일의 피카소』, 이룸, 2004.
- 김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교 출판부, 2002.

- 미학대계간행회, 『미학의 역사』, 서울대학교 출판부, 2008.
- 박상선, 『아방가르드와 숭고: 리오타르의 철학』, 흙과 생기, 2005.
- 박상선 편역, 『포스트모던의 예술과 철학』, 열음사, 1992.
- 안성찬, 『숭고의 미학』, 유로서적, 2004.
- 오병남, 『미학강의』, 서울대학교 출판부, 2003.
- 예술과 시민사회 편저, 『미술-그 친숙하고도 낯선』, 도서출판 ICAS, 2010.
- 장 록 다발, 『추상미술의 역사』, 홍승혜 옮김, 미진사, 1994.
- 장 흥, 『미학산책: 소크라테스에서 소쉬르까지』, 정유희 옮김, 시그마북스, 2010.
- 진중권, 『미학오디세이 1』, 휴머니스트, 1997.
- _____, 『미학오디세이 3』, 휴머니스트, 2007.
- _____, 『현대미학 강의』, 아트북스, 2007.
- 진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.
- 한국칸트학회 엮음, 『칸트와 미학』, 민음사, 1997.

논문

- 김광명, 「칸트 철학 체계와의 연관 속에서 본 ‘판단력비판’의 의미」, 한국칸트학회 엮음, 『칸트와 미학』, 민음사, 1997.
- 김상현, 「예술적 가상의 진리적 성격에 대하여」, 한국칸트학회논문집, 『칸트연구』 제13집, 2004.
- 박은영, 「바넷 뉴먼의 <부러진 오벨리스크>」, 『미술사학보』 28집.
- 박지용, 「칸트의 숭고에 관하여」, 『시대와 철학』 제 20권 2호, 2009.
- 신미선, 「바네트 뉴먼의 작품세계 연구」, 이화여자대학교, 석사학위 논문, 1995.
- 이서규, 「하이데거와 노자의 존재 개념에 대한 고찰」, 『동서철학』 46호, 2007.
- 최준호, 「숭고함의 체험과 호모 폴리티쿠스 - 칸트와 아도르노의 논의를 중심으로」, 한국철학회, Vol 67, 2001.

A Study on the Sublime in the Contemporary Arts

-Focused on the Sublime of Jean François
Lyotard-

Mae-Yeon Kim

Department of Philosophy

Graduate School of Jeju National University

Until the early modern times, it was understood that the central category of aesthetics is 'beauty' to which the concept of 'sublime' was subordinated. The onset of the incredulity towards reason-centered theories in the early 20th century, created a move away from the reason-centered paradigm in the entire gamut of the value and cognitive systems. The trend also influenced the domain of arts. With the appearance of the avant-garde movement since late 19th century, and the fully blossomed postmodernism since the 1980s, the representation approach, as the goal of traditional arts, had given way to the sublime and emerged as the aesthetic emotions for the contemporary arts.

The study aims to grasp the understanding of the aesthetics of the sublime which appeared in contemporary art, especially focusing on Jean François Lyotard. The study reviews theories on sublimity discussed by Longinos, Edmund Burke, and Immanuel Kant upon whom Lyotard has built his sublime aesthetics. The review identifies the historic context of Lyotard's theory of sublime; highlights the characteristics of his aesthetics of 'sublimity,' as the concept that he suggested to be the artistic emotions for modern art;

and finally reviewed the aesthetics of the sublime as appeared in the avant-garde art works.

The following are identified through the review of such discussions. First, Lyotard's aesthetics of the sublime consist of a theory formed in a differentiated manner. Although he initially borrowed or transfigured the preceding theories to make his own, his theory embraces the consideration of the temporal and social situations of postmodernism influence.

Secondly, Lyotard refers to postmodern arts as the art that witnesses 'representation of the unrepresentable', a notion transfigured from the 'negative representation' of Immanuel Kant. Postmodern artists present sublimity as an 'event' through a negative description approach of abandoning any attempts to describe objects. The 'sublimity as an event' is founded on Burke's discussion that 'the sublime rises from the threat that nothing will happen.'

Thirdly, Lyotard articulated the artists pursuing aesthetic revolution as avant-garde artists. Édouard Manet who rejected the traditional techniques of chiaroscuro and perspective, launched the revolution of color patch. He practiced and realized avant-garde painting by depicting the feelings of instantaneous moment in an allusive style, after eliminating the substance. Paul Cézanne observed that 'all nature is reverted to the cylinder, the sphere, and the cone.' His new and innovative techniques with the destruction of spatial illusions and polyhedral perspectives were a watershed in the arts of the 20th century. Barnett Newman erased all images on the canvas and abandoned any description of them. He realized the avant-garde painting by depicting the most important characteristic of the aesthetics of the sublime, that is, 'the representation of the unrepresentable,' into an event.

The cubism of Georges Braque and Pablo Picasso overturned the traditional perspective and the linear perspective with one vanishing point, and allowed the existence of substantiality with multifaceted perspectives. They also realized avant-garde art through innovativeness by breaking all shapes and

colors into fragments of abstraction, of which originals cannot be recognized unless a visual hint was provided. Marcel Duchamp's coined term 'ready-made', allowed all ready-made products to be included in the artistic world, revolutionizing all categories of traditional aesthetics, such as, artworks, artists, and the descriptive structure of arts.

Lyotard's postmodern aesthetics of the sublime resulted in conceptual expansion of arts through the innovativeness that rejects the traditional approach of representation. Rather, it appeals with a strong aspect of the influential aesthetics, which emphasize more of the effect and influence to the audience, instilled by the artworks rather than their meanings or contents. His postmodern aesthetics of the sublime brought the 'liberation of sensibility', which had always been veiled in the other side of philosophical discussions since Plato's ideas, and suppressed by reason under the Enlightenment. However, in this era of image, it would be unnatural to characterize the trend of contemporary arts as just the aesthetics of the sublime. To understand the contemporary arts, it may be necessary to understand the concept of simulacra, in the era of digital cloning as Jean Baudrillard suggested, along with the aesthetics of the sublime.