

## 예술의 진리에 대한 하이데거의 시대 비판적 답변\* -헤겔의 예술철학 강의에 밀착하여 「예술작품의 근원」 읽기-

하선규\*\*

< 목 차 >

1. 들어가며
2. 헤겔 예술철학과의 긴밀한 대화와 대결
3. 나오면서

【요약문】 『예술작품의 근원(*Der Ursprung des Kunstwerkes*)』(1936/60, 이하 『근원』)은 예술에 대한 하이데거의 사유를 집약하고 있는 저작이다. 그런데 『근원』의 후기에서 하이데거는 헤겔의 이른바 과거성 테제를 인용하면서, 이 테제에 대한 결정이 아직도 내려지지 않았다고 말한다. 본고는 이 진단에서 출발하여 『근원』을 하이데거의 예술철학적 성찰이 헤겔의 예술철학과 비판적이며 생산적인 대화를 나누고 있음을 보여주하고자 한다. 본고는 헤겔이 상식적 통념들을 논박한 후, 예술작품의 존재에 관한 세 가지 사실들과 - 인위적 제작, 감각적 요소, 예술의 목적 - 당대 예술이론들을 어떻게 변증법적으로 비판하고 통합시키기를 분석한다. 그리고 하이데거가 자신의 존재 사유와 진리 개념을 바탕으로 이러한 헤겔의 논의를 어떻게 넘어서려 하는가를 논의할 것이다. 헤겔의 과거성 테제에 대한 하이데거의 답변은 분명하다. 문화적-인문적 삶의 총체성을 의미하는 진리는 아니지만, 예술(작품)은 진리-사건이 일어나는 ‘고유하고 엄정한 근원’으로서 철학적으로 정당화될 수 있으며, 또 반드시 진지하게 지켜져야 한다.

【주제어】 하이데거 예술철학, 헤겔 예술철학, 예술과 진리, 변증법, 존재 사유

\* 본 논문은 2018학년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음

\*\* 홍익대학교 예술학과 교수

## 1. 들어가며

하이데거가 예술에 대해 큰 의미를 부여했다는 사실은 잘 알려져 있다. 『형이상학 입문』에서 그는 이렇게 쓰고 있다. “철학은 개별 학문들과 동등한 위치에 있지 않다. 오히려 철학은 그들에 앞서 있고, 그것도 단지 논리적으로나 또는 학적 체계 속에서만 앞서 있는 것이 아니다. (...) 철학과 그 사유에 있어서 동등한 위치를 차지하는 것은 단지 시작(詩作, Dichtung) 뿐이다.”<sup>1)</sup> ‘시작’은 하이데거에게 예술의 ‘본령’ 내지 ‘정수’와 동의어이다. 따라서 그는 여기서 예술의 위상이 자신이 수행하는 철학적 성찰, 곧 ‘존재’와 ‘존재 진리’에 관한 근본적인 성찰에 버금간다고 명시하고 있는 셈이다. 실제로 하이데거는 횡델린, 릴케, 트라클 같은 시인들, 특히 횡델린에 대해 지대한 관심을 기울였으며 여섯 편의 글을 묶어 『횡델린 시의 해명』(4판, 1971)이란 저서도 출간한 바 있다.<sup>2)</sup> 시 뿐만이 아니다. 그는 말년에 화가 P. 세잔과 P. 클레 작품의 사상적 의미를 명확히 밝히기 위해 노력했다.<sup>3)</sup> 나아가 우리는 하이데거의 제자들 가운데 예술철학 분야에서 주목할 만한 성취를 남긴 여러 철학자들을 잘 기억하고 있다. 대표적으로 H.-G. 가다머, H. 피르헨, W. 빔멜 등을 꼽을 수 있다.<sup>4)</sup>

예술에 대한 하이데거의 사유를 집약하고 있는 저작은 의심의 여지없이 『예술작품의 근원(Der Ursprung des Kunstwerkes)』(1936/60, 이하 『근원』)이다.<sup>5)</sup> 만약 하이데거의 고유한 ‘예술철학’을 이야기할 수 있다면, 그것은 반드시 『근원』의 내용을 근간으로 해야 한다. 하이데거 자신이 『근원』을 세 번에 걸쳐 보완하여 출간했으며, 무엇보다도 『근원』이 그의 존재 사유의 발전과정을 마치 ‘소형 모델(miniature)’ 처럼 압축하고 있는 텍스트이기 때문이다. 연재철이 밝혀준 대로, 『근원』은 『존재와 시간』으로 대표되는 초기 ‘해석학적 존재론’으로부터 중

1) M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*(1935), *Gesamtausgabe*, 1983, 28쪽

2) M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 신상희 옮김, 『횡델린 시의 해명』, 2009, 423-458쪽 참조.

3) S. Majetschak, “Martin Heidegger”, 2005, 238-241쪽.

4) H. Mörchen, *Adorno und Heidegger, Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, 1981; W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, 1959; H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, 1990.

5) 이하 『예술작품의 근원』은 『숲길(Holzwege)』에 실린 독일본(1-72)을 UK로 축약하고 번역본 쪽수로(즉 UK 65-66의 방식으로) 인용한다. 번역은 신상희의 번역을 따르되, 일부 수정했음을 밝혀둔다. 상세한 서지는 참고문헌을 볼 것.

기 사상의 특징인 ‘진리로서의 존재와 존재사적 사유’, 그리고 후기 사상길인 ‘언어로서의 존재와 듣고 따라 말하기’의 흔적이 모두 골고루 반영되어 있는 핵심적인 텍스트이다.<sup>6)</sup> 따라서 국내 하이데거 전문가들이 『근원』에 대한 관심을 꾸준히 이어온 것은 당연한 귀결이라 할 것이다.<sup>7)</sup>

그런데 『근원』의 ‘후기’에서 하이데거는 자신의 성찰이 헤겔미학과 긴밀하게 연관되어 있음을 밝히고 있다. 그는 헤겔미학에서 다음 세 가지 논제를 인용한다. 1) “우리에게 예술은 더 이상, 그 안에서 진리가 스스로 실재하게 되는 최고의 방식으로서 간주되지는 않는다.” 2) “사람들은 아마도, 예술이 점점 더 상승하여 자신을 완성하게 되리라고 희망할 것이다. 그러나 예술의 형식은 정신의 최고욕구로 존재하기를 포기해버렸다.” 3) “이 모든 관계들 속에서 예술은 그 최고 규정의 측면에서 보았을 때 우리에게는 지나가버린 것으로 존재하며, 또 그렇게 지나가버린 것으로 남아 있다.”(UK 117)

주지하듯, 이 세 가지 논제는 흔히 ‘예술의 종언’ 테제로 불리며 많은 주석가들의 논쟁을 불러일으킨 바 있다.<sup>8)</sup> 하이데거가 보기에 이 세 가지 논제는 “예술은 아직도, 우리의 역사적 현존재를 위해 결정적인 진리가 일어나는 그런 하나의 본질적이고도 필연적인 방식인가, 아니면 예술은 더 이상 그런 것이 아닌가? 만일 예술이 더 이상 그런 것이 아니라고 한다면, 이런 경우에는 ‘왜 그렇지 않은가’라는 물음이 남게 된다. 헤겔의 단언에 대한 결정은 아직도 내려지지 않고 있다.”(UK 118)라는 미완의 진단으로 수렴된다. 바로 이 진단이 본고의 출발점이다. 필자는 아래에서 『근원』을 아직 결정되지 않은 헤겔의 진단에 대한 하이데거의 답변으로 해석해보고자 한다. 좀 더 정확히 말해서, 하이데거의 예술철학적 성찰이 여러 측면에서 헤겔의 예술철학과 ‘비판적이며 생산적인 대화’를 나누고

6) 염재철, 『존재와 예술. 하이데거 예술사상』, 2014, 3-66쪽. 박찬국도 『근원』의 발전사적 중요성을 강조하고 있다. (『들길의 사상이 하이데거』, 2013, 174쪽 이하)

7) 최근의 주목할 만한 학술논문으로 박유정, 임홍배, 홍진후의 논문을 들 수 있다. 상세한 서지는 참고 문헌을 볼 것.

8) 필자는 예술의 과거적 성격에 관한 헤겔의 테제를 줄여서 ‘과거성 테제’로 부를 것이다. 헤겔미학 전반에 관한 충실한 해설로는, H. Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus*, 1983, 174-411쪽. 이 가운데 과거성 테제에 관해선 389-402쪽을 볼 것. 또한 W. Oelmüller, “Der Satz vom Ende der Kunst”, 1979, 240-264쪽; B. Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, 1997, 138-140쪽 참조. 과거성 테제에 관한 대표적인 국내 논문으로는, 권대중, 「헤겔의 “예술의 종언” 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」, 2002, 75-143쪽; 권정임, 「W. F. 헤겔의 “예술의 과거성” 이론 해석」, 1994, 5-22쪽.

있음을, 또한 이 대화의 과정에서 예술에 대한 당대의 이론적 관점들을 날카롭게 논박하고 있음을 보여주하고자 한다.<sup>9)</sup>

하지만 곧 보겠지만, 두 사상가의 가상적 대화는 단순한 대립 관계로 볼 수 없다. 즉 두 사상가의 예술철학이 'A와 -A'처럼 논리적으로 서로 모순되거나, 'A와 B'처럼 완전히 이질적인 견해라는 식으로 생각해선 안 된다. 하이데거가 말하는 형이상학의 '넘어섬(Verwindung)'이 단순히 전통적인 형이상학을 폐기하고 그것을 다른 존재론이나 세계관으로 대체하는 일이 아닌 것처럼<sup>10)</sup>, 헤겔에 대한 하이데거의 비판적 답변은 결코 헤겔의 이론을 폐기하고, 그 자리에 자신의 이론을 대신 들어서게 하는 방식을 뜻하지 않는다. 오히려 둘 사이의 관계는 하나의 문제의식이 지닌 역사적 정당성에 깊이 공감하면서, 그에 못지않은, 그에 충분히 상응할 만한 또 하나의 역사적으로 정당한 철학적 성찰을 시도하는 것이라 할 수 있다. 요컨대 하이데거 예술철학의 목표는 헤겔의 예술철학을 직접 논박하려는 것이 아니다. 오히려 그의 목표는 헤겔 예술철학이 도달한 사유의 높이에서 다시금, 예술의 본질과 운명에 대한 '역사적으로, 또 존재사유적으로 정당한' 독자적인 철학적 성찰을 보여주는 일에 있다고 할 수 있다.

필자는 본고의 논의를 『근원』이 아니라 헤겔 예술철학의 논변을 따라가면서 전개하려 한다. 헤겔의 주요 논점과 논지 전개 방식을 상기하고<sup>11)</sup>, 이들에 상응하는 하이데거의 답을 소환하고 재구성하는 방식으로 글을 전개할 것이다. 그래야만 하이데거가 헤겔의 예술철학적 논점들과 얼마나 긴밀하게 대화를 나누며, 또 이들에 대해 어떤 방식으로 자신의 답변을 제시하고 있는가가 선명하게 드러날 수 있기 때문이다. 글의 종결부에서는 현대예술의 주요 경향들에 비추어 왜 하이데거의 시대비판적 답변이 여전히 현재성을 지니고 있는가를 생각해 볼 것이다. 아울러 본고의 의미와 한계, 『근원』과 관련하여 후속 연구가 필요한 지점들도 상기해 볼 것이다.

9) 헤겔과 하이데거의 연관성에 관한 국내 학술논문으로는, 김재철, 「헤겔의 부정성 개념에 대한 하이데거의 해석」, 2006, 227-257쪽.

10) M. Heidegger, *Besinnung*, 1938, 39쪽; *Gesamtausgabe*, 1997, 322쪽.

11) 필자는 헤겔 『예술철학』 강의의 전체 내용을 압축하고 있는 「서론」에 밀착하여 논의를 진행할 것이다. 「서론」의 구성과 내용이 하이데거의 『근원』과 긴밀하게 연관되어 있기 때문이다. 강의록은 게트만-지페르트가 편집하여 출간한 1823년도 강의록(G. W. F. Hegel (1998), 권정임·한동원 옮김, 『헤겔 예술철학』, 2008)에 따라 번역본 쪽수를 인용한다. 상세한 서지는 참고문헌을 볼 것.

## 2. 헤겔 예술철학과의 긴밀한 대화와 대결

### 1) 헤겔의 예술에 대한 통념 논박

칸트와 달리 헤겔은 미학이란 학문의 대상으로 자연미를 배제하고 철저하게 예술미, 곧 예술작품에 나타난 미에만 집중한다. “우리의 고찰대상은 미의 왕국, 더 자세히 말하면 예술의 영역으로 정해진다.”(77) 왜 그러한가? 왜냐하면 자연미의 대상은 자유로운 인간 ‘정신의 흔적’을 담고 있지 않기 때문이다. 하이데거도 마찬가지다. 그는 『근원』 도입부에서 자신의 관심이 예술미를 형성하는 세 가지 중심 개념, 곧 예술, 예술가, 예술작품에 있음을 분명히 한다. “예술가는 작품의 근원이며, 작품은 예술가의 근원이다. (...) 예술가와 예술작품이 저마다 이러한 명칭을 얻게 되는 까닭은 이 둘의 근원적 바탕이 바로 예술에 있기 때문이며, 이런 까닭에 예술은 일차적인 것이다.”(UK 18)

하지만 예술철학의 논의 대상을 예술미에 한정된 것보다 훨씬 더 중요한 공통점이 있다. 그것은 두 사사가 모두 논의 대상에 대한 ‘상식적인 견해’를 논박하는 일로 철학적 성찰을 시작하고 있다는 점이다. 헤겔이 도입부에서 반박하는 상식적 견해는 크게 두 가지인데, 하나는 “예술이 (...) 자유로운 상상의 대상이어서 학문적 고찰에 부적당하다”라는 견해이며, 다른 하나는 “예술은 (...) 삶의 궁극적 목적과는 다른 것”이어서 “진지한 고찰”에 부적합하다는 견해이다. (77) 헤겔은 이들 견해를 위한 근거가 통상, ‘미는 가상(Schein)에 의한 것’이란(78) 논점에 있다는 점을 덧붙이고 있다.

이 두 가지 통념을 물리치는 헤겔의 논지는 간명하고 명확하다. 예술은 결코 ‘덧없는 유희’나 ‘외적인 장식’ (80)이 아니다. 만약 이렇게 이해될 수 있는 예술이 있다면, 그것은 특정한 욕망이나 필요를 위한 ‘도구’나 ‘수단’에 그칠 것이기 때문이다. 진지한 철학적 성찰이 논의 대상으로 주목하는 예술은 이런 예술이 아니라 그 자체 독자적인 예술, 곧 ‘자유로운 정신’의 예술이다. 또한 예술은 현실이 아닌 ‘가상’이라고 얘기한다고 해서, 이 가상을 결코 실재와 반대되는 ‘기만’이나 ‘공허한 상상’으로 받아들여선 안 된다. 오히려 예술에서 가상은 “가상은 비본질적인 것이 아니라 존재 자체의 본질적인 계기”(78)라고 말할 때의 의미로 이해되어야 한다. 다시 말해서, 예술적 가상은 그 자체가 ‘더 지고한 것’을 시사

해 주는 역할, 즉 “신적인 것, 정신의 최고의 요구들을 나타내고 의식하게 하는 방식”(81)으로서 이해되어야 한다.

헤겔은 이런 의미에서 예술적 가상의 역할이 ‘종교’와 ‘철학’이 인간 정신을 위해 하는 역할과 다르지 않다고 못 박는다. 그리고 곧바로 하이데거가 『근원』 후기에 인용한 ‘과거성’(81-82) 테제로 나아간다. 헤겔은 “예술작품은 우리의 최종적인 절대적 욕구를 충족시켜 줄 수 없다.”(82)고 주장하고, 이에 덧붙여 “우리는 예술을 경외하고 소유하지만 예술을 최후의 것으로 간주하지는 않고, 오히려 그것에 대해 사유한다.”고 부연한다.

여기서 과거성 테제와 관련하여 적어도 두 가지 사실만큼은 분명해 보인다. 한편으로 헤겔의 과거성 테제는 헤겔이 예술의 독자성과 예술이 가진 진지하고 심오한 중요성을 강조하는 맥락에서 등장하고 있다. 다른 한편으로 우리는 과거성 테제의 목표가 - 헤겔이 이미 『정신현상학』 ‘예술종교’ 장에서<sup>12)</sup> 보여준 바와 같이 - 예술이 더 이상 시대의 절대정신(이념 혹은 진리)에 적합한 형식이 아니라는 점을 지적하는 데 있음을 알 수 있다. 과거성 테제의 핵심은 예술이 더 이상 아무런 의미가 없다는 것이 아니라, 낱말이 산문적이며 복합적으로 분화되고 발전해가는 근대세계에서는 예술이 고대 그리스에서처럼 ‘문화적이며 인륜적인 총체성’을 표현할 수 있는 형식이 될 수 없음을 지적하는 데 있다.

일단 여기까지가 헤겔이 예술에 대한 일반적인 통념을 논박하는 일차적인 논의라 할 수 있다. 그런데 이 논의에 포함되어 있는 주요 개념들, 즉 ‘존재’, ‘본질’, ‘가상’, ‘정신’, ‘신적인 것’, ‘정신’의 ‘최고 욕구’ 등의 의미를 음미해보면, 이 논의가 헤겔의 고유한 철학사상, 즉 그의 이성철학(정신철학)과 이후 전개될 예술철학의 전체 구상을 암암리에 전제하고 있음을 간파할 수 있다. 통념을 논박하기는 했지만, 논박의 바탕에 이미 통념과는 전혀 다른 자신의 ‘철학적 개념들과 논점들’이 전제되어 있는 것이다.

헤겔 자신도 이 점을 분명하게 느꼈음에 틀림없다. 그래서 그는 예술철학적 성찰을 ‘시작하는’ 일의 근본적인 어려움을 실토했다. “[예술철학이라는] 이 학문을 끄집어내고 있는 여기에서 우리는 이제 막 시작하는 것이지 이 학문을 결과로서 갖는 것은 아니다. 우리는 선행하는 것을 [여기서] 고찰하지 않기 때문이

12) G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*(1807), 1988, 458-487쪽.

다. 그렇기 때문에 우리는 이제 막 시작하여, 우선 예술작품이 있다는 표상만을 가지고 있다. 우리는 이러한 일반적인 표상에서부터 보다 자세히 시작할 수 있으며 우리 내에서 표상으로서 발견하는 것에 의거할 수 있다.”(83)<sup>13)</sup> 헤겔은 앞서 행한 일차적 논박의 문제점을 정확히 인지하고 있다. 논박은 논박이지만, 지나치게 많은 것을 전제한 논박이었기 때문이다. 그는 새로운 시작이 불가피하다고 보았으며, 이 새로운 시작점으로 누구나 인정할 수밖에 없는 하나의 사실, 즉 ‘예술작품이 존재한다.’는 극히 단순한 표상으로 되돌아간다. 헤겔은 이 표상에서 “세 가지 사실을 발견”할 수 있다고 말한다. 이 세 가지 사실들은 “첫째는 예술이 자연산물이 아니라 인간에 의해 만들어진 것이라는 것, 둘째는 인간을 위해 생산된 것이며, 셋째는 먼저 감관을 위해 감각적인 것으로부터 취해진 것”(83)을 가리킨다.

헤겔은 이제 이 세 가지 사실에 대한 비판적인 분석으로 들어간다. 그런데 강의록을 살펴보면, 그가 세 가지 사실을 분석하는 순서가 방금 인용문에 나오는 순서와 다르다는 점을 발견할 수 있다. 즉 그는 첫 번째 ‘인위적 제작’ 측면을 분석한 후에(84-90) 세 번째 사실인 예술의 ‘감각적 가상’에 대해 분석하고(91-101), 이어 두 번째 사실인 ‘예술의 목적’ 문제를 논의하고 있다. (101-107) 헤겔이 두 번째와 세 번째 사실의 순서를 바꿔서 논의하는 이유는 무엇일까? 사유 내용의 ‘발전과 심화 과정’을 중시하는 그의 ‘변증법적 사유’에서 연유하였을 가능성이 농후하다. 변증법적 사유 방법이란 어떤 것인가?

헤겔의 변증법적 사유는 그의 철학적 체계 전체와 연관된 어려운 문제이다. 여기서 이 문제를 깊이 논의할 수는 없고, 단지 변증법적 사유 방법의 몇 가지 핵심적 특징들을 상기에 보는 것으로 만족하겠다. 1) 현실과 사유의 정태적인 구조가 아니라, 동적인 ‘변화와 발전과정’을 중시하는 태도, 2) 하나의 대상을 고립시키거나 추상화시키지 않고 항상 다른 대상들과의 ‘관계(relation)’와 연관성을 함께 고찰하는 태도, 3) 대상이 현재 처해있는 상태와 함께 늘 대상의 ‘역사적인 기원과 생성 과정’을 중시하는 태도, 4) 대상의 ‘양적 변화’와 ‘질적 도약(변전, Umschlag)’의 연관성을 깊이 파악하려는 태도, 5) 대상이 자신 안에 자

13) 모든 철학적 논구가 안고 있는 ‘시작’의 어려움에 대해선, 『정신현상학』의 「서설(Vorrede)과 『엔치클로피디아』 「소-논리학」의 「서론」을 보라. (*Phänomenologie des Geistes*(1807), 1988, 3-6쪽; *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*(1930), *Werke in 20 Bde.* 1986, 59-63쪽)

기 자신의 부정(타자성, 소멸)을 내포하고 있음을 직시하는 태도, 6) 대상들 사이의 현실적인 갈등과 충돌을 거쳐 새로운 단계로 나아가는 과정의 긍정 등이 그러한 특징들일 것이다.<sup>14)</sup> 구체적인 예술작품의 수용 사례를 통해 좀 더 쉽게 이해해보자.

어떤 관람자가 뒤샹의 <샘>(1917)이란 작품 앞에서 있다고 가정해보자. 이것을 작품으로서 인지하는 순간, 관람자는 작품의 인위성을 생각하지 않을 수 없다. 뒤샹이란 작가가 남생 소변기를 가지고 와서 일부러 뒤집은 형태로 놓았다는 사실을 인식하게 되는 것이다. 이어 관람자는 작품의 감각적인 특징을 유심히 살펴볼 것이다. 이 작품이 평소 화장실에서 보던 소변기와 어떤 감각적 차이가 있는지, 혹시 작가가 소변기에 어떤 미묘하고 미세한 변경을 가한 것은 아닌지 등을 확인하고자 할 것이다. (실제로 뒤샹은 소변기를 뒤집어 놓았으며 구석에 가명을 적어 놓았다.) 다음으로 관람자는 작품의 '의미' 내지 '목적'에 대해 고민하게 될 것이다. 요약하자면, 관람자의 관찰과 반성은 작품의 인위적 제작의 측면에서 시작하여, 작품의 세부적인 감각적 특징들을 확인하고 음미하는 단계, 이어 작품이 놓여 있는 장소와 작품의 관계를 숙고하는 단계를 거쳐 최종적으로 작품이 관람자에게 미치는 영향과 작품이 지니고 있는 참된 의미와 목표로 나아가게 된다.

헤겔이 비판적 논의를 진행하는 순서는 이렇게 작품에 대한 사유가 심화되는 과정을 반영한 것으로 보인다. 하지만 위에 열거한 변증법적 사유의 다른 특징들과 연관시켜 본다면, 헤겔의 논의 순서가 예술에 대한 이론적 성찰이 역사적으로 심화되어 온 과정, 즉 예술철학적 사유의 역사를 고려한 것으로도 해석할 수 있다. 예컨대 고대 시기에 국한하여 보자면, 인위적 제작 측면에 대한 성찰은 그리스의 '테크네(téchnē)' 개념에서 나타난다고 할 수 있으며, 예술의 감각적 특성에 대한 성찰은, 비록 부정적 관점이 지배적이긴 하지만, 플라톤의 여러 대화편들에 - 『대 히피아스』, 『이온』, 『국가』, 『향연』 등<sup>15)</sup> - 개진되어 있다. 이어 예술의 목적에 대한 성찰은 아리스토텔레스의 『시학』<sup>16)</sup>에서 깊이 있게 논의된다고 볼 수 있다.

14) 변증법적 사유에 대해선, 남기호, 「헤겔 『정신현상학』에서의 경험적 의식의 척도-서론(Einleitung)의 의식 구조를 중심으로-」, 2018, 50-74쪽, 특히 52-65쪽 참조; G. W. Bertram, *Hegels »Phänomenologie des Geistes«: Ein systematischer Kommentar*, 2017, 30-58쪽 참조.

15) 플라톤의 예술 이해에 관한 개설로는, 김남두, 「플라톤의 예술이해」, 2007, 55-79쪽.

16) 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2002, 7-162쪽.



헤겔은 인위적 제작, 감각적 가상, 예술의 목적이란 세 가지 사실을 비판적으로 논의하는데 상당한 노력을 기울인다. 이 논구는 전체 「서론」의 절반가량을 (72-107) 차지할 뿐 아니라, 내용적으로도 예술에 대한 헤겔 자신의 중심적인 견해와 긴밀하게 맞물려 있다. 왜냐하면 헤겔은 세 가지 사실에 대한 통념들을 비판적으로 분석, 해체하는 작업을 진행하면서, 이들과는 본질적으로 다른 자신의 예술철학적 견해가 함께 선명하게 윤곽을 획득하도록 하는 방식으로 논의를 진행하기 때문이다. 요컨대 그는 ‘비판과 서술(Kritik und Darstellung)’<sup>17)</sup>이라는, 이미 『정신현상학』에서 인상적으로 선보인 논쟁적(polemisch)이며 변증법적인 사유 방식을 예술철학 강의에서도 동일하게 실천하고 있다.

지금까지의 논의를 정리해보자. 헤겔은 먼저 ‘예술’과 ‘미학’에 대한 두 가지 회의적인 통념을 적시하고 이를 정면으로 논박한다. 그런데 이 일차적인 논박은 자신이 앞으로 상세하게 펼쳐야 할 여러 중추적인 개념들과 논점들을 미리 앞서 전제하고 시도된 것이기에 만족스럽지 못하고 독자들에 대한 설득력도 충분치 않다. 그 때문에 헤겔은 예술에 대해 생각할 수 있는 가장 단순한 표상, 즉 “어떤 예술작품이 눈앞에 존재한다.”는 극도로 단순한 사태로 되돌아간다. 그러나 이 단순해 보이는 사태도 실상은 그렇게 단순한 것이 아니다. 감상자의 눈앞에 어떤 대상이 있고, 감상자가 이를 ‘예술작품’으로 여긴다면, 이것은 이미 감상자가 예술과 ‘예술이 아닌 것’, 예술작품과 ‘예술작품이 아닌 것’을 구별할 수 있는 어떤 기준을 갖고 있다는 것과 다르지 않다. 사람들이 일반적으로 전제하고 있는 이 ‘판별 기준’의 내용은 무엇인가? 헤겔은 예술 및 예술작품과 관련하여 사람들이 암암리에 전제하고 있는 ‘판별 기준’ 속으로 파고들어, 다시금 “세 가지 사실(통념)”을 발굴해낸다. 인위적 제작, 감각적 가상, 예술만이 지닌 고유한 목적이 바로 그러한 사실들(통념들)이다. 헤겔은 이제 이 세 가지 사실에 대한 본격적인 논의에 착수하고, 이를 비판적으로 심화시켜 나가면서, 그 속에 자신의 고유한 예술철학적 논점들을 새겨 넣는다. 통념에 대한 ‘비판(부정적 해체)’을 날 줄로 삼고, 통념을 넘어서는 ‘통찰(긍정적 구성)’을 씨줄로 삼아 자신의 예술철학 강의를 직조하는 것이다.

17) 헤겔의 사유와 글쓰기에서 ‘비판과 서술’의 통합적 진행에 대해선, 미하엘 토이니스 저, 나종석 옮김, 『존재와 가상』, 2013, 69-106쪽.

## 2) 하이데거의 존재론적 전통 논박 : 존재론적 기초개념들의 해체

이제 하이데거가 『근원』의 논의를 어떻게 시작하고 이끌어 가는가를 살펴보자. 하이데거도 헤겔과 마찬가지로 논의의 대상을 철저하게 예술미에 한정한다. 그가 『근원』에서 언급하는 실례들은, 고흐의 <구두>, 고대 그리스 <신전>, 횡달린의 송가 <라인강>, 마이어의 시 <로마의 분수>, 소포클레스의 <안티고네> 등에서 보듯, 모두 우리가 통상 ‘예술’에 속한다고 여기는 작품들이다. 또한 글을 시작하자마자, 제목에 들어있는 ‘근원’이라는 용어에 대해 비판적으로 성찰하는 것도 헤겔과 첫 걸음과 다르지 않다.

하지만 하이데거가 주목하는 통념들과 이들을 논박하는 방식은 헤겔과 확연히 다르다. 하이데거는 헤겔처럼, 자신의 개념과 논점을 전제된 상태에서 예술과 미학에 대한 상식적인 견해를 논박하지 않는다. 그가 일차적으로 주목하는 통념은 헤겔이 두 번째로 되돌아간 단순한 사태 “예술작품이 존재한다.”와 같다. 즉 하이데거는 예술, 예술가, 예술작품에 대해 이미 ‘알고 있다고’ 생각하는 상식적인 앞의 수준에서 시작하는 것이다. 그런데 이 상식적인 견해가 일정 정도 ‘알고 있다고’ 여기는 예술, 예술가, 예술작품의 의미와 관계는 조금만 찬찬히 반성해 보아도 전혀 명확한 것이 아니다. 하이데거는 상식적인 견해가 사실은 일종의 ‘순환’에 빠져 있음을 분명히 한다. “예술이 무엇인지는, 작품에서부터 그 해명의 실마리를 찾지 않으면 안 된다. [하지만] 작품이 무엇인지는, 오직 예술의 본질로부터만 우리는 경험할 수 있다. [그렇다면] 우리가 순환구조 속에 빠져 있다는 사실을 누구나 쉽사리 깨닫게 될 것이다.”(UK 19) 이 순환은 ‘논리적’ 순환이 아니라 ‘해석학적’ 순환이다.<sup>18)</sup> 따라서 이 순환은 부정하거나 회피할 수 있는 것이 아니라, 오히려 그것을 인정하고 돌파해 나가야 하는 그러한 순환이다. 하이데거는 이 순환을 명확히 인정하면서, 예술작품을 경유하여 예술의 본질과 근원을 성찰하는 길을 택한다. “작품 속에 현실적으로 주재하고 있는 예술의 본질을 발견하기 위하여, 우리는 실제로 [현실적인] 작품을 찾아가서 ‘작품이란 무엇이며 어떻게 존재하는지’를 묻고자 한다.”(UK 20)

여기까지가 하이데거의 일차적인 논박이라 할 수 있다. 그런데 흥미롭게도 하이데거도 헤겔과 유사하게 누구나 인정할 수 있는 단순한 사실로 되돌아와서, 다

18) 해석학적 순환에 대해선, 마르틴 하이데거 저, 소광희 옮김, 『존재와 시간』, 2003, 25-28쪽.

시 새롭게 논의를 풀어나간다. 헤겔과 마찬가지로 하이데거는 “예술작품들은 누구에게나 잘 알려져 있다.”(UK 20)는 단순한 사실에서 다시 시작한다. 그러나 하이데거가 이 사실을 심층적으로 캐묻는 방식은 헤겔과는 사뭇 다르다. 헤겔은 예술작품에 대한 상식적인 통념을 분석하여 세 가지 통념적 사실들을(인위적 제작, 감각적 가상, 기능과 목적) 찾아내고, 이들을 하나하나 비판적으로 분석, 해체하면서, 그 속에 자신의 예술철학적 통찰을 함께 개진해 나가는 길을 택하였다.

이와 달리 하이데거는 예술작품을 생각할 때 암묵적으로 전제되어 있는 가장 ‘기초적이며 형식적인’ 규정으로 되돌아간다. 이 규정은 바로 “사물적인 것”(UK 21), 곧 존재론적 의미의 사물성이다. “우리는 우선 작품의 사물적 성격에 주목해야만 한다. 그러기 위해서는 사물이 무엇인지를 분명히 알아야 한다. 그런 다음에야 비로소 예술작품이 하나의 사물인지 아닌지를, [또 사물이라면] 거기에 어떤 다른 요소가 결합여진 사물인지를 말할 수 있을 것이다. 이런 이후에야 비로소 작품은 근본적으로 사물과는 완전히 다른 어떤 것이어서 결코 한낱 사물이 아니라는 점이 결정될 수 있을 것이다.”(UK 23) 이 문장이 『근원』의 이를테면 프롤로그를 끝내는 문장이며, 이어 하이데거는 『근원』의 첫 번째 장인 「사물과 작품」을 새롭게 시작한다.

왜 하이데거는 헤겔과 달리, 이렇게 존재론적 기초개념인 ‘사물성’에서 논의를 시작할까? 적어도 두 가지 이유를 추정할 수 있을 것이다. 한편으로, 하이데거는 헤겔이 보여준 ‘비판과 서술’의 방식을 넘어서는, 존재론적으로 보다 더 근원적인 성찰 방식을 시도하지 않으면 안 되었다. 왜냐하면 ‘예술작품’이란 대상에 대해서 존재론적으로 보다 더 근원적이며 심층적으로 성찰할 때에만 헤겔의 성찰이 도달한 지점과 견줄 때 유의미한 철학적 논의가 가능할 수 있기 때문이다. 다른 한편으로, 하이데거는 자신이 『근원』에서 보여주고자 하는 예술의 진리 혹은 ‘진리 사건’으로서의 예술을 위해서 사물(성)에 대한 기초적인 존재론적 논의가 반드시 필요하다고 생각했을 것이다. 다시 말해서, 하이데거는 자신의 핵심적 논변을 위한 일종의 ‘예비적 고찰’로서 우선, ‘사물’에 대한 전통 형이상학을 해체해야 한다고 판단한 것이다. 실제로 『근원』의 첫 번째 장인 「사물과 작품」(UK 25-51)은 바로 이러한 해체론적 담론 역할을 하고 있다.

하이데거는 서구 형이상학의 역사를 비판적으로 되돌아보면서, 어떤 것을 ‘사물’이라고 생각할 때, 기초적인 ‘존재론적 틀’의 역할을 해 온 세 가지 상관 개

념들을 하나씩 호출한다. 이들은 ‘실체와 속성’ (UK 26), ‘감관에 주어진 감각의 통합체’ (UK 31), ‘질료와 형상’ (UK 32)이다. 하이데거는 이 세 가지 상관 개념들의 기원을 비판적으로 상기고 해체하면서, 이들 모두 예술작품의 독특한 ‘사물’로서의 성격에 다가가지 못한다고 판정한다. 세 가지 상관개념들 모두 예술작품의 고유하고 완강한 존재함의 본성, 곧 ‘자신 안에 스스로 고요히 머물러 있는’ 본성<sup>19)</sup>, 이 자명하면서도 꿰뚫어보기 어려운 존재성격에 온전히 부응하지 못한다는 것이다. 사물을 ‘실체와 속성’의 틀로 이해할 때는, “사물을 신체로부터 분리시켜 우리와는 너무 먼 곳에 떼어놓게” 되며, 사물을 ‘감관에 주어진 감각의 통합체’라는 틀로 이해할 때는, “사물을 지나치게 우리의 신체 쪽으로 밀어붙이게”(UK 32) 된다.

그런데 ‘질료와 형상’ 혹은 ‘재료와 형태’라는 틀은 어떠한가? 이 틀은 ‘형식과 내용’ (UK 33)이란 익숙한 구별에서 보듯, 사물에 대한 일상적인 담론은 물론, 예술론과 미학이론에서 오늘날까지도 널리 통용되는 개념틀이다. 하이데거도 이를 잘 알고 있다. 그럼에도 그는 ‘질료와 형상’의 상관개념도 작품의 ‘사물성’을 엄밀하고 온전히 해명하는 데는 부적합하다고 단언한다. 이를 입증하기 위해 그는 이들의 기원으로 거슬러 올라가는데, 이 기원이 바로 ‘용도성’과 ‘도구성’이다. “용도성이라는 개념 아래 종속되는 존재자는 언제나 제작의 산물[제작된 생산물]이다. 이러한 생산물은 언제나 ‘어떤 것을 하기 위한 도구’로서 제작된다. 그러므로 존재자를 규정하는 개념으로서의 질료와 형상은 도구의 본질 속에 자신의 고유한 자리를 갖는다.”(UK 35) 하이데거는 질료와 형상에 따른 사물의 해석도 중세와 근대를 거치면서 ‘자명한 것’이 되어버렸으며, 그로 인해서 예술작품의 ‘사물-존재’를 이해하는 길을 가로막고 있다고 비판한다. (UK 37) 결론적으로 그는 이렇게 확인한다. “지배적인 사물개념들은 사물의 사물적 성격에 이르는 길목을 차단할 뿐만 아니라, 도구의 도구적 성격 그리고 심지어 작품의 작품적 성격에 이르는 길을 우리에게서 차단해버리는 지경에 이르고 말았다.”(UK 38)

19) 하이데거는 이 해명하기 어려운 존재성격을 여러 차례 강조한다. 그것은 작품이 “자신의 사물존재 속에 스스로 고요히 머물러 있음”(UK 39)으로서의 “작품의 작품존재”(UK 82)를 뜻한다. 즉 “작품이 존재하고 있으며 오히려 없는 게 아니라는”(UK 93) 극히 단순하면서도 경이로운 존재 사실 자체를 의미한다. 그리고 이것은 앞서 살펴본 헤겔 논의에 새로운 시작점인 “예술작품이 존재한다.”와 동일한 기초적인 사태이다. 곧 보겠지만, 두 사상가가 이 사태를 비판적으로 분석하고 존재론적으로 정당화하는 방식은 분명한 차이를 드러낸다.

그러나 하이데거는 질료와 형상의 개념들을 떠나지 않고, 오히려 더 깊이 그 속으로 파고든다. 질료와 형상은 유용한 도구의 제작활동과 긴밀하게 연관되어 있으며, 더불어 대상과 도구를 떠올리는 “인간의 표상활동과 아주 친밀한 관계”에 있다. (UK 40) 그 때문에 ‘도구적 성격’ 자체를 좀 더 심층적으로 성찰한다면, 작품의 존재성격을 해명하는 데 도움이 될 수 있는 “어떤 암시”가 주어질런지 모른다.

여기서 하이데거는 저 유명한 고흐의 유화작품 <구두>(1886)를 끌어들인다. 이 작품에 대한 그의 ‘자유롭고 시적인’ 해석이 얼마나 역사적, 이론적으로 정당한 것인가는 본고의 관심사가 아니다.<sup>20)</sup> 필자는 다만, 본고의 문제의식과 관련하여 유념해야 할 세 가지 지점만 상기하고자 한다. 첫째로 하이데거가 고흐의 작품을 끌어들이는 직접적인 논증적 맥락을 명확히 이해해야 한다. 고흐의 작품을 거론하는 일차적인 이유는 예술작품의 진리를 전체적으로 상세하게 해명하려는 것이 아니다. 오히려 그것은 도구의 도구존재에 대한 보다 심층적인 이해, 즉 도구성의 존재론적 바탕이 ‘신뢰성(Verlässlichkeit)’ (UK 43)이란 점을 보여주는 데 있다.<sup>21)</sup> 둘째로 도구성과 신뢰성에 대한 고찰은 궁극적으로는, 질료와 형상 혹은 내용과 형식이라는 존재론적 상관개념에 대한 보다 더 근원적인 해명을 지향하고 있다. 이들 상관개념은 아리스토텔레스의 『형이상학』<sup>22)</sup> 이래 중세의 신학적 세계관을 거쳐 근대 칸트에 이르기까지 존재자의 구조를 규정하는 기초개념의 역할을 해왔다. (UK 36-37) 하이데거는 <구두> 작품에서 도구성과 신뢰성이 “존재의 비은폐성 가운데로 출현”(UK 45-46)하는 진리-사건이 일어나고 있음을 부각시킨다. 그럼으로써 질료/형상 혹은 내용/형식이란 기초개념들의 존재론적 근원을 훨씬 더 심층적이며 생생하게 해명하고 있다. 세 번째로 도구성, 신뢰성, 고흐 작품에 대한 논의를 헤겔 『예술철학』의 논지 전개 과정과 비교, 성찰해 볼 필요가 있다. 이 성찰을 통해 독자들은 한 가지 중요한 사실을 감지할 수 있다. 즉 하이데거의 논의가, 헤겔이 ‘인위적 제작’을 분석하는 방식에 대한 독

20) 이 논쟁사의 개략적 서술로는, 로리 슈나이더 애덤스 저, 박은영 옮김, 『미술사 방법론』, 2014, 253-264쪽.

21) 물론 하이데거는 <구두> 작품에 대한 해석에서 ‘대지’와 ‘세계’라는 결정적인 두 개념을 언급함으로써, 『근원』의 다음 장인 ‘작품과 진리’(UK 51-80)에서 진리에 대한 이해와 예술작품의 진리-사건을 전면적으로 재규정하기 위한 개념적 준비(복선)를 마련하고 있다.

22) 아리스토텔레스 저, 조대호 옮김, 『형이상학』 8권, 2017, 327-345쪽.

자적이며 비판적인 응답이란 점을 간파할 수 있는 것이다. 이제 하이데거가 헤겔 예술철학의 성취를 충분히 인정하면서도, 어떻게 그에 대해 독자적이며 비판적인 방식으로 응답하고 있는가를 좀 더 상세히 살펴보자.

### 3) 헤겔의 세 가지 전제 비판과 예술 규정

위에서 보았듯이, 헤겔은 “예술작품이 존재한다.”는 단순한 사태로 되돌아가고, 이 사태의 저변에 놓여 있는 세 가지 사실들 내지 전제들, 즉 인위적 제작(84-90), 감각적 가상(90-101), 예술의 고유한 목적(101-107)을 확인한다. 그는 세 가지 사실들 각각에 대한 비판적 분석과 논박을 전개하는데, 이 논의의 전체적인 흐름을 보자.

먼저 인위적 제작과 관련하여, 헤겔은 작품의 산출에 관한 두 가지 상반된 관점인 ‘규칙(규범)의 이론’과 ‘천재의 이론’을 상기한다. 전자의 사례로 그는 호라티우스의 『시학』을 언급하고, 후자의 사례로는 괴테와 실러의 젊은 시절의 작품을 든다. 헤겔이 직접 거론하지는 않지만, 우리는 근대미학사에 나타난 이론적 대립, 즉 ‘규범미학’(신고전주의, 고트슈데)과 ‘질풍노도’의 ‘천재(영감)론’ 사이의 대립을 이 맥락에 포함시켜야 할 것이다.<sup>23)</sup> 헤겔은 이러한 이론적 대립보다 더 근원적인 대립인 ‘인위성’과 ‘자연’의 대립으로 나아간다. 왜냐하면 ‘인간이 만든 것이 자연에 미칠 수 없다.’는(87) 생각은 고대로부터 전승된 뿌리 깊은 통념이며, 예술적 창작의 완전성을 - 특히 천재의 창조성을 - 생각할 때도 자연스럽게 떠오르는 논점이기 때문이다. 헤겔이 지향하는 이론적 입장은 명백하다. 그는 규범과 천재의 대립이든, 인위성과 자연의 대립이든, 이들 각각의 내용이 배타적이며 일면적으로 이해된다면, 예술작품의 창작이란 사태를 적절히 파악할 수 없다고 보고 있다. ‘자연’에 대한 모호하고 총체적인 절대화(이상화)를 경계하면서 헤겔은 단호하게 말한다. “정신은 자연보다 더 높고, 신은 자연산물보다 정신이 만든 것으로부터 더 많은 영광을 얻는다.”(88) 다시 말해, 헤겔은 이들의 근본적인 일면성과 한계를 지적하면서, 이들을 변증법적으로 통합, 지양하는 관점으로 나아가려 한다.

23) 근대 고트슈데의 규범시학에 대해선, H. Scheible, *Wahrheit und Subjekt*, 1988, 38-58쪽 참조.

두 번째로 감각적 가상과 관련된 헤겔의 논의도 기존 이론들의 대립적 출현을 설명하고, 동시에 각 이론의 근본적 한계를 비판적으로 논평하는 방식으로 진행된다. 헤겔은 먼저 멘델스존을 언급하는데, 실상 그는 뒤보스, 레싱, 멘델스존, 술처로 이어지는 감정적 예술론<sup>24)</sup> 전체를 겨냥하고 있다. 이러한 예술론이 생각하는 감정 내지 감각은 ‘주관적인 느낌’으로서 그 내용으로 볼 때 전적으로 “추상적이며 무규정적이다.”(91) 그러나 예술작품에 대한 참된 직관은 이러한 주관적 감각의 차원, 곧 “특수성을 망각해야” 한다. (92) 헤겔에 따르면, 이러한 주관적 감각론을 넘어서기 위해 섬세한 아름다움의 감각(감정)에 주목한 이론이 바로 “취미론”이다.<sup>25)</sup> 하지만 취미론의 시대는 금방 저물었다. 왜냐하면 취미론에서 아무리 섬세한 아름다움과 세련된 판정능력이 강조된다고 해도, 취미라는 주관적 판정능력으로는 예술작품 자체가 지닌 객관적 “심오함”이나 “위대한 성격과 위대한 열정”에 결코 다가갈 수 없기 때문이다. (93) 그리하여 취미론에 대한 반동으로서, 취미론에 정면으로 대립하는 새로운 이론적 관점이 등장한다. 바로 역사적이며 실증적인 학식을 중시하는 ‘전문가의 관점’이다. 헤겔은 이렇게 등장한 전문가의 관점을 예술작품을 “철저히 알고 향유하기 위해” 반드시 필요한 이론적 단계로 평가한다. (93-94)

헤겔은 기존 이론들에 대한 비판적 논평에 머무르지 않는다. 그는 ‘감각’에 대한 한층 더 심화된 예술철학적 고찰로 나아가는데, 여기서 비로소 자신의 고유한 철학적 논점들을 분명하게 드러낸다. 이로써 그는 감각에 관한 자신의 논점들이 앞서 논평한 이론들보다 성찰의 수준이 깊다는 점을 간접적으로 시사한다. 헤겔은 감각을 크게 두 가지 방향으로, 곧 예술작품에서 나타나는 감각적 특성과 예술가 내지 주관의 능력에 근거한 감각의 문제로 나누어 고찰한다. 전자인 작품의 감각적 특성에 관한 헤겔의 고찰은 우선, 이 감각적 특성이, 칸트가 밝힌 대로 직접적인 욕망의 대상이 아니라는 점을 지적한다.<sup>26)</sup> 예술에서 “감각적인 것은 정신을 위한 것이다.”(96) 그런데 정신을 위한 감각적인 것에는 이론적 사유가 관심을 갖는 감각도 속하므로, 헤겔은 예술의 감각적 차원이 지닌 고유한 위상을 다음과 같이 특징짓는다. “감각적인 것은 예술에서 가상으로 고양되며, 따

24) 뒤보스와 근대 감정주의적 예술이론의 흐름에 대해선, K. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, 1886, 221-268쪽 참조.

25) 영국 취미론의 역사적 전개에 대해서는, G. Dickie, *The Century of Taste*, 1996, 특히 6-84쪽 볼 것.

26) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1988, 5-7쪽 (§2).

라서 예술은 감각적인 것 자체와 순수한 사고의 중간에 위치한다.” 감각적 차원의 고유한 위상을 명확히 표현하기 위해 헤겔은 ‘가상’과 ‘형태’ 개념을 부각시킨다. “예술에서 감각적인 것은 순수하게 감각적인 가상이며 더 구체적인 형식으로는 형태(Gestalt)이다. 이 형태는 한편으로는 외적으로 시각에, 다른 한편으로는 청각에 관계된다.”

다음으로 후자인 예술가 내지 주관의 능력에 근거한 감각과 관련하여 헤겔은 정신의 생산적 활동, 즉 생산적 상상력을 중점적으로 고찰한다. 작품의 감각적 차원과 마찬가지로 생산적 상상력에서도 “정신적인 것과 감각적인 것이 분리되지 않은 것이다. 이러한 생산을 우리는 상상(Phantasie)의 생산이라고 부른다.” 헤겔은 상상력의 생산에서 구체적 개별성과 기억의 측면이 중요하다고 지적하면서, 결국 상상력의 “내용을 의식하게 하는 종류와 방식은 특정한 감각적 표현”(99)이라고 주장한다.

세 번째로 예술의 목적에 대한 헤겔의 비판적 고찰도 동일한 논의과정을 보여준다. 그는 역사적으로 유력했고 또 당시에도 예술의 기능으로 자주 거론되던 일련의 논점들을 소환한다. 이들은 자연의 모방, 유용성(향유와 장식), 형식적 도야, 도덕적 교화 등이다. 헤겔은 이 논점들 하나하나가 근본적인 한계를 지니고 있다는 점, 특히 예술을 어떤 목적을 위한 수단으로 격하시키는 치명적인 한계를 드러낸다고 비판하면서 이들을 모두 논박한다. 물론 그는 변증법적 사유 방법에 충실하기에 논박된 논점들을 단순히 폐기하지 않는다. 오히려 그는 각각의 논점이 포함하고 있는 예술에 대한 ‘긍정적인 측면(기능)’을 내용적으로 구제하려 한다. 가령 “예술은 열정 자체, 충동, 그리고 대체로 인간 그대로의 것을 인간에게 표상적으로 만드는 한에서 이러한 것들을 유화시킨다.”(104)고 하면서 형식적 도야의 논점을 이론적으로 구제하는 대목은 상당히 인상적이다.<sup>27)</sup> 예술을 수단화시키거나 삶에 부수적인 것으로 보는 모든 이론들을 뒤로 하고, 헤겔은 예술이 절대정신의 한 형식임을 확고하게 천명한다. 예술의 궁극목적은 “진리를 드러내는 것, 인간의 마음속에서 움직이는 것을 무엇보다 형상적이며 구체적인 방식으로 표상하는 것이다. 이러한 궁극목적은 예술은 역사, 종교, 그리고 다른 것과 공동으로 가진다.”(106-107) 이 문장 속의 ‘다른 것’은 진리를 드러낼 수 있는

27) ‘형식적 도야’의 의미에 대해선, 권정임, 「“상징적 예술형식”의 해석을 통해서 본 헤겔미학의 현재적 의미」, 1998, 202-209쪽.



절대정신의 한 형식으로서 철학 내지 학문을 가리킨다. 앞에서도 이미 철학적 성찰이 대상으로 삼는 예술이 본질적으로 “자유로운 예술”(80)임을 명시했었지만, 헤겔은 두 번째 비판적 분석을 마무리하면서 학생들에게 다시 한 번 강조한다. 즉 예술작품은 “일종의 절대자이기는 원하는” 대상이므로 자신의 목적을 “자기 자신 속에 갖고” 있다. (107)

이상이 세 가지 기본 사실들에 대한 헤겔의 비판적 논의이다. 그런데 의아하게도 헤겔은 지금까지 이루어진 두 차례의 비판적 논의가 “예술작품에 관해 단지 외적으로만 반성”(108)한 것이라고 말한다. 이 언급이 의아한 것은 인위적 제작, 감각적 가상, 예술의 목적에 대한 두 번째 비판적 논의 속에 헤겔 자신의 예술철학적 입장이 몇 가지 측면에서 상당히 명확하게 제시되었기 때문이다. 분명한 것은 헤겔이 이제 설명하려는 예술작품에 대한 규정들이 일반적이며 관습적인 통념들에서 출발하지 않고, 예술작품 “그 자체 내로 들어가는”(108) 반성의 관점, 곧 ‘내재적 반성’의<sup>28)</sup> 관점에서 시도된다는 점이다. 그는 내재적 반성의 관점에 입각하여 예술에 관한 세 가지 근본규정을 제시한다. 첫째는 예술의 “내용이 형식에 적합하다는 것”(109), 곧 ‘내용과 형식의 적합성(통일성)’이다. 두 번째 규정은 예술의 “내용이 결코 추상체이지 않아야 한다는 것”(109), 곧 ‘내용의 구체성’이다. 세 번째 규정은 예술의 “감각적 요소도 역시 그 자체로 구체적인 것”(109) 곧 ‘감각적 요소의 구체성’이다. 헤겔은 세 번째 감각적 요소의 구체성에 대해서 “내용과 형식이 그 속에서 합치되는 지점”(109)이라 부연함으로써, 감각적 요소 내지 감각적 가상의 존재론적 중요성을 분명하게 부각시킨다.

헤겔은 이 세 가지 근본규정들이 서로 어떻게 연관되어 있으며, 또 역사 속에서 어떻게 구현되었는가를 쉽게 보여주기 위해 신에 대한 관념을 예로 든다. 그가 이 예를 드는 이유는 세 가지 근본규정들이 ‘추상적’으로(110) 들리기 때문이다. 다소 길지만, 이론적으로 중요한 대목이므로 인용해보자. **“참된 것은 (...)** 감각적인 것의 구체적인 형태에서 본질적으로 한층 더 잘 파악될 수 있다. 구체적인 것의 더 높은 방식은 사유인데, 사유는 비록 추상이라는 요소이지만 참된 사유로서 타당하기 위해서는 구체적인 사유여야 한다. 그 차이는 그리스 신과 기독교 신의 비교에서 즉시 보여진다. 그리스 신은 추상적이지 않고 개별적이다.

28) 작품 안의 내재적 반성 혹은 내재적 매개에 대해선, Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, 134-139쪽을 볼 것.

기독교 신 역시 구체적인 신이다. 이 신은 단순히 주체 일반이 아니라 본질적으로 **정신**이며, 의당 정신 속에서 정신으로 인지된다. 기독교에서 내용은 구체적인 것이며, 이 구체적인 것의 기본요소는 예술의 경우 **감각적인 것, 형상적인 것이 듯 지(압)**이다. 이와 같이 기독교 신은 사유 속에서 정신에게 정신으로 표현된다. (….) 그리스 신은 형상을 지니고, 기독교 신은 사유를 자신의 실존방식으로 가진다.”(110, 강조는 필자) ‘참된 것’은 헤겔에게 진리 혹은 이념과 동의어로서 역사적, 현실적으로 내용이 충만하게 채워진 개념을 가리킨다. 인간을 초월한 신적인 것, 신적 존재에 관한 관념은 그리스적 다신교에서 기독교적 유일신으로 이행하였다. 헤겔은 그리스 세계와 기독교 세계에서 신에 대한 관념의 내용과 형식은 본질적으로 다르지만, 각기 구체적인 내용을 갖고 있다고 본다. 또한 그는 그리스 세계에서는 내용의 구체성이 그에 적합한 ‘감각적인 형상’을 통해 드러나는데 비해서, 기독교 세계에서는 내용의 구체성이 그에 상응하는 ‘비감각적인 압과 정신(성령)’을<sup>29)</sup> 통해 드러난다고 파악하고 있다.

지금까지의 논의를 요약해보자. 헤겔은 “어떤 예술작품이 존재한다.”는 사태를 인정할 때 자연스럽게 전제되어 있는 세 가지 사실들에(인위적 제작, 감각적 가상, 예술의 목적) 대한 비판적 분석과 논평을 시도한다. 이때 그는 세 가지 사실들에 관한 전통적인 혹은 당대의 여러 이론들을 비판하고 해체할 뿐 아니라, 동시에 이들에 내재된 긍정적인 내용을 자신의 예술철학적 입장 속에 통합시킨다. 이러한 변증법적인 ‘비판과 서술’의 과정을 거친 후 헤겔은 ‘내재적 반성’의 관점에서, 비록 간명하고 추상적인 형태이지만, 자신의 예술철학적 입장을 세 가지 테제로 - 내용과 형식의 적합성, 내용의 구체성, 감각적 요소의 구체성 - 압축하여 제시한다. 헤겔은 이 세 가지 테제를 내용적으로 구체화하고 그 역사적 현실성과 정당성을 확인하기 위해 장구한 예술의 역사로 나아간다. 이것이 바로 예술미 개념의 전개와 상징적 예술형식, 고전적 예술형식, 낭만적 예술형식에 관한 고찰을 담고 있는 「일반론」이다. (127-293)

29) 헤겔은 조금 앞서서 그리스적 신과 확연히 다른 기독교적 신의 구체성을 “인격이고 주체이며, 자신의 규정성에서 파악된 인격으로서 정신이며, 그 자체로 삼위일체자이고 자체적으로 규정된 자이며, 이러한 규정성의 통일”로 설명한다. (109) 또한 기독교적 신에서는 인간적 본성과 신적 본성의 통일이 “감각적인 것으로부터 물러난 정신적인 방식으로 파악”된다고(113) 확인하는데, 이때 ‘정신적인 방식’은 개별 인격의 비감각적 ‘내면성의 표상과 감정’을 가리킨다.

#### 4) 하이데거의 예술적 진리의 정초 : 헤겔과의 차별화 시도

헤겔의 논증 과정과 비교할 때 『근원』은 어떤 주목할 만한 면모를 보여줄까? 가장 먼저, 헤겔과 마찬가지로 하이데거도 예술에 대한 전승된 이론과 당대의 이론을 날카롭게 비판한다. 하이데거가 논박하는 예술이론들은 모방론(UK 46-47), 체험(경험)론(UK 21, 98-99, 116-117), 상징과 알레고리 이론(UK 22, 48-51), 사회학적 내지 경제학적 이론(UK 52-53), 문화적 역량의 이론(UK 125), 정신주의적 이론(UK 125)<sup>30)</sup> 등 매우 다양하다. 특히 체험(경험)론의 환원주의를 강하게 질타한다. 왜냐하면 체험론은 예술과 예술작품을 감상자(수용자)의 체험으로, 감상자의 마음에 미치는 감정적-인지적인 영향으로 환원 시킴으로써 결국은 “예술을 죽이는”(UK 116) 입장이기 때문이다. 중요한 것은 이러한 이론들을 논박하는 하이데거의 핵심적인 사유가 헤겔과 깊은 친화성을 보여준다는 점이다. 하이데거에게 다양한 예술이론들은 그 근본적인 지향으로 볼 때 예술을 ‘자기-목적’으로 인정하지 않고 어떤 전제된 목적을 위한 수단으로 격하시킨다. 따라서 그들은 예술작품의 객관적인 존재 성격, 곧 ‘자신 안에 스스로 고요히 머물러 있는’ 본성을 전혀 진지하게 인정하지 않으며, 또 이 본성의 참된 의미를 제대로 파악할 수 없다. 이것은 자유로운 예술을 자기-목적이자 절대정신의 형식으로 확고하게 논증하려는 헤겔의 관점과 대동소이하다.

또한 예술과 진리를 긴밀하게 연관 짓는 관점도 두 사상가가 공유하는 지점이다.<sup>31)</sup> 예술을 독자적인 인식과 연결시키려는 시도는 미학을 독립된 학문으로 출범시킨 바움가르텐에게서 시작되었다. 19세기에 들어와서는 피들러와 니체가 예술의 인식적 가치를 열정적으로 긍정하는 이론을 제시하였다. 하지만 헤겔과 하이데거가 예술과 진리를 연결시키는 방식은 이들을 확연히 넘어서는다. 두 사상가는 예술을 훨씬 더 포괄적이며 근본적인 의미의 진리와 연결시킨다. 헤겔에게서 예술은 문화적-인문적 삶의 총체성으로서의 진리가 감각적으로 현시되는 형식이

30) 하이데거가 정확히 어떤 사상가의 이론을 겨냥하고 있는지는 분명치 않다. 당대 인문학과 예술론의 정황에 미루어 짐작하자면, 아마도 체험론은 당시 널리 확산된 심리학주의와 콜링우드, 톨스토이, 듀이 등의 이론을 염두에 둔 것으로 보인다. 그리고 문화적 역량의 이론은 카시러의 상징형식의 철학을, 정신주의적 이론은 크로체와 칸딘스키의 이론을 비판적으로 겨냥한 것으로 보인다.

31) S. Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, 2007, 65-70쪽, 115-121쪽 참조; 게오르크. W. 베르트람 저, 박정훈 옮김, 『철학이 본 예술』, 2017, 118-128쪽, 138-148쪽 참조.

며, 하이데거에게서 예술은 ‘역사적 민족’의 진리가 ‘선사되고 정초되고 시작되는 근원적인 창립’이다. (UK 110-111) 헤겔과 하이데거를 제외하고, 예술을 이토록 근원적이며 총체적인 의미의 진리가 출현하는 공간으로서 정당화한 사상가들은 근현대 철학사에서 찾아보기 어렵다.<sup>32)</sup>

그러나 하이데거는 몇 가지 의미심장한 지점에서 헤겔의 예술철학적 성찰을 넘어서고자 한다. 필자가 보기에 이러한 지점은 다음 세 가지다. 첫째로 필자가 보기에 하이데거는, 헤겔이 인위적 제작을 비판적으로 분석하는 방식이 철학적, 역사적으로 충분치 않다고 여겼다. 인위적 제작과 작품의 창작은 헤겔의 분석보다 존재론적으로 더 심층적으로, 더 명증하게 구별되어야 한다. 이 때문에 하이데거는 그리스어 ‘테크네’로 되돌아간다. 그는 테크네의 깊은 심연에 잠겨 있는 ‘근원적인 일어남의 과정’, 곧 진리-사건으로서의 면모를 되살린다. 이렇게 그 깊은 의미가 복원된 테크네는 “현존하는 것을 그것 자체로서 은폐됨으로부터 이끌어 내서 고유하게 그것 자신의 모습이 드러나는 비은폐성 가운데로 데려오는 행위”(UK 84)를 뜻한다. 예술적 창작은 정확히 이런 의미에서 “존재자를 산출하는 하나의 산출행위(hervor-bringen)”(UK 84)로 이해되어야 한다.

두 번째로 하이데거에게 헤겔이 예술과 예술작품을 철학적으로 규정할 때 사용하는 많은 개념들은 서구 철학 전통을 상당 부분 답습하는 것으로 보였다. 헤겔은 ‘내재적 반성’의 관점에서 예술과 예술작품을 규정하면서 내용과 형식, 질료와 형태, 감각과 정신, 주관과 객관, 세계와 자연, 추상성과 구체성, 개념과 실재 등의 상관개념들을 당연한 듯 사용하고 있다. (108-111) 그런데 하이데거에게 이러한 상관개념들은 그 근거와 의미가 명증하게 해명된, 존재론적으로 충분히 정당화된 개념들이 아니다. 가령, 예술작품의 진리-사건을 이해하는데 있어 “주체와 객체라는 표현은 부적절한 명칭이다.”(UK 113) 하이데거가 보기에 헤겔의 개념들은 보다 더 근본적인 철학적 성찰을 통해, 이른바 ‘탈-근거적인(ab-gründig) 존재-사유적’ 성찰을 통해 그 기원과 한계가 보다 심층적으로 재규명되어야 한다. 하이데거가 『근원』의 첫 장에서 실체와 속성, 주관적 감각의 통일체, 질료와 형상(내용과 형식)을 비판적으로 해체하는 것은 바로 이 때문이

32) 물론 이 맥락에서 낭만주의 예술철학을 대표하는 초기 셸링과 Fr. 슈레겔, 그리고 20세기 주요 철학자들 가운데는 벤야민, 아도르노, 들뢰즈를 반드시 기억해야 할 것이다. 한편, 하이데거 예술철학을 일본 사상이 히사마쯔의 철학과 비교한 다음 논문도 주목할 만하다. 서동은, 「존재의 예술, 무(無)의 예술 -하이데거와 히사마쯔의 예술론 비교-」, 2017, 79-108쪽.

다. (UK 26-38) 특히 그가 예술철학적 핵심 개념들인 ‘형태(Gestalt)’와 ‘짜임새(구조, Gefüge)’를, ‘바탕과 균열’, ‘근본 균열과 열린 균열’, ‘척도와 제한’, ‘화합시키면서 감싸주는 균열’을 통과하면서 존재론적으로 생성되도록 서술하는 대목은 대단히 인상적이다. (UK 90-92)<sup>33)</sup>

세 번째로 하이데거는 - 이것이 가장 근본적이며 중요한 차별화인데 - 진리에 대한 탈-근거적인 성찰과 ‘이중의 거절’이 내재해 있는 존재-진리 개념을 바탕으로 헤겔과는 다른 방식으로 예술적 진리의 위상과 의미를 정초하려 한다. 헤겔의 진리(이념) 개념은 독자적이며 독창적이다. 그것은 부정, 타자성, 대립, 지양, 화해를 포함하고 있는 역사적-실천적이며, 변증법적-과정적인 개념이다.<sup>34)</sup> 하지만 헤겔은 예술철학에서 진리(이념)를 논의할 때, 내용과 형식, 질료와 형태, 감각과 정신, 주관과 객관, 추상성과 구체성, 개념과 실재와 같은 전통적인 존재론적 상관개념들을 널리 활용한다. 하이데거에게 이러한 논의 방식은 존재-진리의 시원적인 양상을 충분히 보여줄 수 없으며, 또 자신이 『존재와 시간』에서 해명한 ‘실존적이며 실천적인 진리’의 의미를 적절히 포괄할 수 없다. (UK 97)<sup>35)</sup> 필자가 보기에, 하이데거는 다음 네 가지 측면에서 예술적 진리에 대한 자신의 성찰을 헤겔의 논의방식으로부터 차별화하고 있다.

1) 예술작품 속에서 일어나고 있는 진리-사건은 세계와 대지 사이의 상호 생성적인 충돌과 투쟁, 다시 말해 “세계의 건립(열어 세움)과 대지의 가져와 세움(불러 내세움)”이 동시에 이루어지는 역동적인 과정으로 이해되어야 한다. “세계란, 역사적 민족의 숙명(역운) 속에서 단순하고도 소박한 본질적 결정들이 내려지는 드넓은 궤도가 스스로 열리는 개방성이다. 대지란, 언제나 자기를 꼭 닫아두고 있으면서도 그런 식으로 감싸주는 것이 전혀 아무런 강요됨도 없이 나타나고(솟아나고) 있음이다. 세계와 대지는 본질적으로 서로 다른 것이지만, 그렇다고 해서 결코 분리된 것이 아니다. 세계는 대지 위에 근거하고 있으며, 대지는 세계를 솟아오르게 한다.” (UK 66)

2) 세계와 대지 사이의 상호 생성적인 충돌과 투쟁으로서 진리-사건을 이해해

33) 이로써 하이데거는 당대 큰 영향력을 행사하던 게슈탈트-심리학의 핵심 개념들을 존재론적으로 해체하고 재규정하였다고 봐야할 것이다. (W. Metzger, *Psychologie*, 1975, 1-8쪽 참조.)

34) 『정신현상학』 「서론, 의 변증법적 사유에 대한 훌륭한 해설로는, 강순전, 『정신현상학의 이념』, 2016.

35) 이러한 진리는 맑과 원함의 통일체로서 “실존하는 인간이 존재의 비은폐성 안으로 자기 자신을 탈자적으로 관여시키는 행위”를 뜻한다. (UK 97)

야만, 비로소 ‘바탕과 균열’, ‘근본 균열과 열린 균열’, ‘척도와 제한’, ‘화합시 키면서 감싸주는 균열’ 등을 통과하여 출현하게 되는 ‘형태(Gestalt)’와 ‘짜임새(구성, 구조)’의 존재론적 토대가 온전히 드러나게 된다. 그리고 이 형태와 짜임새가 일상적이며 익숙한 것의 반복이나 모사가 아니기 때문에, 그것들은 감상자에게 충격을 주고, 감상자가 자신의 자리에서 벗어나 자신들 속으로 밀려들어오도록 한다. “왜냐하면 작품 자체가 자기 자신에 의해 개시된 존재자의 열려 있음 안으로 좀 더 순수하게 밀려들면 밀려들수록, 그만큼 더 분명하게 작품은 이러한 열려 있음 안으로 우리를 밀어 넣으면서, 이와 동시에 습관적으로 익숙한 것으로부터 벗어나도록 우리는 밖으로 밀어낸다. 이러한 자리 변화를 따른다는 것은, 작품 속에서 일어나는 진리 가운데 머물기 위해, 세계와 대지에 대한 (종래의) 관습적 연관들을 변화시킴으로써, 장차 모든 통상적 행위와 평가, 그리고 그러한 앎과 시선을 자제하며 삼간다는 것을 뜻한다.”(UK 96) 하이데거는 예술작품의 충격에 자신을 열어 두는, 이 자제하면서 삼가는 태도를 각별히 중시한다. 왜냐하면 이 태도야말로 예술작품의 진리-사건이 전개될 수 있는 필수적인 조건, 다시 말해서 예술작품의 진정한 ‘보존(be-wahren)’이 가능하기 위한 필수 조건이기 때문이다.

3) 감상자가 예술작품의 진리-사건을 실존적으로 진지하게 보존하면서 얻게 되는 앎은 이론적이거나 추상적인 지식이 아니다. 반대로 그러한 앎은 『존재와 시간』에서 해명하 바 있는 “실존하는 인간이 존재의 비은폐성 안으로 자기 자신을 탈자적으로 관여시키는 행위”이다. “작품을 보존한다는 것은 (...) 작품 속에서 일어나는 진리의 친숙한 섬뜩함 속에 담담한 자세로 내존하는 행위이다.”(UK 98)

4) 이렇게 실존적인 진리-사건을 중심으로 예술작품과 예술적 진리를 이해하게 되면, 전통적인 예술철학과 미학에서 최고 개념의 위상을 지녔던 아름다움(미)은 더 이상 그러한 역할을 할 수 없게 된다. “지금까지 예술은 대개 아름다움 것이나 아름다움과 관계하는 것으로 여겨졌을 뿐, 진리와의 연관 속에서는 전혀 숙고되지 않았다.”(UK 46) 예술작품의 진리-사건에서 “존재하는 빛이 자신의 빛남을 작품 속으로 퍼트려 놓는다. 작품 속으로 퍼져있는 그 빛남이 아름다움 것이다. 아름다움은 진리가 비은폐성으로 현성하는 하나의 방식이다.”(UK 74)

의심의 여지없이 이 네 가지 논점은 『근원』이 전개하는 예술철학의 정수이다. 하이데거는 이 논점들을 통해 예술적 ‘진리-사건’의 독자적인 중요성, 곧 예술

적 진리의 고유한 존재성격과 실존적-실천적 의미를 독창적으로 정당화하고 있다. 또한 이 논점들에서 우리는 하이데거의 성찰이 - 헤겔 예술철학이 여전히 직, 간접적으로 기대고 있는 - 서구의 존재론적 전통으로부터 분명하게 거리를 둔다는 점을 확인할 수 있다. 이렇게 볼 때, 하이데거의 『근원』은 헤겔 예술철학의 비판적 정신을 충실히 계승하면서도, 예술작품의 진리를 존재론적으로 새롭게 궁구한 독창적인 성취로 평가해야 할 것이다. 그리고 이로부터 헤겔의 과거성 테제에 대한 하이데거의 답변이 상당히 명확하게 추론될 수 있다. 예술(작품)은 이제 더 이상 그리스 시대처럼 문화적-인륜적 총체성을 온전히 표현하는 ‘절대정신의 형식’이 될 수 없다. 하지만 그럼에도 예술(작품)은 오늘날에도 실존적이며 실천적인 진리-사건이 일어나는 ‘고유하고 시원적인 근원’으로 봐야한다. 이를 엄밀하게 성찰하고 정초하는 작업은 오늘날 철학적 사유가 반드시 떠맡아야 할 중요한 과제 가운데 하나이다.

### 3. 나오면서

하이데거의 『근원』은 세 개의 강연을 묶고 뒤에 짧은 후기 두 개를 첨가한 철학적 논고이다. 그렇지만 『근원』은 결코 완결되지 않은 미완의 텍스트가 아니다. 세 차례의 출간에서 보듯, 하이데거는 『근원』의 구성과 서술의 완성도를 높이기 위해 노력했으며, 실제로 자신의 존재 사유의 핵심적인 모티브들을 바탕으로 예술적 진리에 관한 존재론적 성찰을 매우 체계적으로 전개하고 있다. 그가 후기에서 헤겔의 과거성 테제를 언급한 것은, 아마도 그가 『근원』의 사상사적 중요성을 상당한 정도로 확신했기 때문일 것이다. 필자가 보기에, 하이데거의 성찰을 저변에서 이끌고 있는 것은 다음 질문들이다. ‘헤겔의 진단 앞에서 아직도 예술과 진리를 함께 생각하는 일이 가능한가?’, ‘오늘날에도 여전히 예술의 고유한 진리에 대해서 이야기할 수 있을까?’, ‘만약 가능하다면, 어떤 방식으로, 어떤 현상이나 개념으로부터 예술과 진리에 다가가고 이들에 대해 이야기할 수 있을까?’, ‘오늘날 우리는 예술, 예술가, 예술작품을 어떻게 생각하고 있으며, 이들에 대해 어떠한 역할을 기대하고 있는가?’, ‘우리는 예술, 예술작품, 예술가에 대해 어떤 익숙한 견해를 갖고 있으며, 이 견해는 얼마나 깊이 있고 정당한 견해인가?’

본고는 이러한 문제의식에서, 『근원』을 헤겔 예술철학과의 진지하고 비판적인

대화(대결)의 산물로 이해하고자 했다. 본고의 시도를 배경으로, 『근원』의 모든 논점들은 아니지만, 『근원』의 기본적인 구상, 당대 예술론들에 대한 비판적 지향, 예술작품의 존재 성격과 진리에 관한 논증 등이 좀 더 선명한 윤곽을 보여주게 되었다면, 본고의 소박한 목표는 어느 정도 달성되었다고 하겠다.

물론 『근원』에는 본고가 헤겔과 비교하여 조명한 몇 가지 논점들 외에도 많은 철학적 내용이 담겨있다. 그리스적 푸지스와 대지와와의 연관성(UK 55, 102-103), 세계와 대지 사이의 투쟁 과정의 구체적 의미(UK 54-67), 기술중심적 사유에 대한 비판(UK 64), 전통적 진리 개념의 해체와 존재 진리 개념의 정립(UK 68-77), 테크네의 존재 진리적 이해(UK 83-85), 진리 사건의 다섯 가지 방식(UK 87-88), 시작(Dichtung)으로서의 진리와 언어철학(UK 104-114) 등, 『근원』에는 본고가 논의하지 못한 중요한 철학적 논점들이 들어있다. 이들의 이론적 잠재력과 현재적 의미에 대한 분석은 다른 기회를 기약할 수밖에 없다.

하이데거의 예술철학은 오늘날 어떤 시사점을 던져주는가? 진리-사건의 현장으로서 예술을 구제하려는 그의 사상적 분투는 여전히 생생한 현재성을 주장할 수 있을까? 독일의 현대 미술이론가인 레벤티쉬는 20세기 후반 이후 현대예술을 관류하는 핵심 경향들로 ‘탈-경계’, ‘열린 예술작품’, ‘관계성’, ‘사회적 통합’, ‘상호-매체성’ 등을 거론한다.<sup>36)</sup> 확실히 현대예술은 사회문화적, 정치적, 매체기술적 조건의 측면에서 하이데거가 관심을 기울였던 ‘모더니즘적’ 예술작품들과는 확연히 다른 상황 속에 놓여있다. 그럼에도 하이데거의 예술철학적 성찰은 그리 낡아 보이지 않는다. 왜냐하면 예술은 어떤 경우에도 독특한 감각적 형상의 언어를 통해 ‘상투성과 효율성의 지배’에 저항하려는 몸짓을, 이 몸짓 속에서 표출하는 ‘상황적 진리를 향한 동경’을 포기하지 않기 때문이다.

36) J. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, 16-116쪽.



## 참고문헌

- 강순전, 『정신현상학의 이념』, 세창출판사, 2016.
- 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔 저, 권정임·한동원 옮김, 『헤겔 예술철학』, 미술문화, 2008.
- 게오르크 W. 베르트람 저, 박정훈 옮김, 『철학이 본 예술』, 세창출판사, 2017.
- 권대중, 「헤겔의 “예술의 종언” 명제가 지니는 다양한 논의 지평들」, 『미학』 제33집, 한국미학회, 2002.
- 권정임, 「“상징적 예술형식”의 해석을 통해서 본 헤겔미학의 현재적 의미」, 『미학·예술학연구』 제4집, 한국미학예술학회, 1998.
- \_\_\_\_\_, 「W. F. 헤겔의 ‘예술의 과거성’ 이론 해석」, 『미학·예술학연구』 제4집, 한국미학예술학회, 1994.
- 김남두, 「플라톤의 예술이해」, 『미학대계』 제1권, 서울대출판부, 2007.
- 김재철, 「헤겔의 부정성 개념에 대한 하이데거의 해석」, 『현대유럽철학연구』 제14집, 한국하이데거학회, 2006.
- 남기호, 「헤겔 『정신현상학』에서의 경험적 의식의 척도-서론(Einleitung)의 의식 구조를 중심으로-」, 『철학·사상·문화』 28호, 동서사상연구소, 2018.
- 로리 슈나이더 애덤스 저, 박은영 옮김, 『미술사 방법론』, 서울하우스, 2014.
- 마르틴 하이데거 저, 소광희 옮김, 『존재와 시간』, 문예출판사, 2003.
- 마르틴 하이데거 저, 신상희 옮김, 『숲길』, 나남, 2008.
- \_\_\_\_\_, 『월덜린 시의 해명』, 아카넷, 2009.
- 미하엘 토이니슨 저, 나종석 옮김, 『존재와 가상』, 용의숲, 2013.
- 박유정, 「하이데거의 미학」, 『철학과 현상학 연구』 제66집, 한국현상학회, 2015.
- \_\_\_\_\_, 「하이데거의 예술의 근원으로서의 진리에 대한 고찰」, 『범한철학』 제35집, 범한철학회, 2004.
- 박찬국, 『들길의 사상가 하이데거』, 그린비, 2013.
- \_\_\_\_\_, 『존재와 시간 강독』, 그린비, 2014.
- 서동은, 「존재의 예술, 무(無)의 예술, 하이데거와 히사마쓰의 예술론 비교」, 『철학·사상·문화』 24호, 동서사상연구소, 2017.
- 아리스토텔레스 저, 조대호 옮김, 『형이상학』, 길, 2017.
- 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2002.
- 염재철, 『존재와 예술. 하이데거 예술사상』, 서울대출판문화원, 2014.

- 임홍배, 「‘대지의 말없는 부름’에 귀기울이기」, 『카프카연구』 제30집, 한국카프카학회, 2013.
- 홍진후, 「『예술작품의 근원』에서 세계와 대지 개념의 구조」, 『현대유럽철학연구』 제30집, 한국하이데거학회, 2012.
- Adorno, Th., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993.
- Bertram, G. W., *Hegels »Phänomenologie des Geistes«: Ein systematischer Kommentar*, Reclam, Stuttgart, 2017.
- Biemel, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Kölner Universitätsverlag, Köln, 1959.
- Dickie, G., *The Century of Taste*, Oxford Univ. Press, 1996.
- Figal, G., *Heidegger Lesebuch*, Klostermann, Frankfurt a. M., 2007.
- Gadamer, H.-G., *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Stuttgart, 1995.
- Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I(1930)*, *Werke in 20 Bde.* ed. E. V. Moldenhauer & K. M. Michel, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.
- \_\_\_\_\_, *Phänomenologie des Geistes(1807)*, ed. H.-F Wessels & H. Clairmont, Meiner, Hamburg, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, ed. A. Gethmann-Siefert u. a., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005.
- Heidegger, M., *Besinnung(1938/39)*. *Gesamtausgabe*, Bd. 66, Klostermann, Frankfurt a. M., 1997.
- \_\_\_\_\_, *Der Ursprung des Kunstwerkes(1936)*, in: *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1980.
- \_\_\_\_\_, *Einführung in die Metaphysik(1935)*, *Gesamtausgabe*, Bd. 40, Klostermann, Frankfurt a. M., 1983.
- \_\_\_\_\_, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung(1936-68)*, *Gesamtausgabe*, Bd. 4, Klostermann, Frankfurt a. M., 2011.
- \_\_\_\_\_, *Sein und Zeit(1927)*, Max Niemeyer, Tübingen, 1988.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, ed. W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.
- Liessmann, K. P., *Philosophie der modernen Kunst*, Wilhelm Fink, München, 1998.

- Majetschak, S., “Martin Heidegger”, in: *Klassiker der Kunstphilosophie*, ed. S. Majetschak, Beck, München, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Ästhetik zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2007.
- Metzger, W., *Psychologie*, Springer-Verlag, Berlin, 1975.
- Mörchen, H. *Adorno und Heidegger, Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1981.
- Oelmüller, W., “Der Satz vom Ende der Kunst”, in: *Die unbefriedigte Aufklärung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979.
- Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Steiner, Wiesbaden, 1983.
- Rebentisch, J., *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg, Junius, 2013.
- Scheer, B., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, WB, Darmstadt, 1997.
- Scheible, H., *Wahrheit und Subjekt*, Rowohlt, Hamburg, 1988.
- Schneider, N., *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Reclam, Stuttgart, 1997.
- von Stein, K. H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Cotta, Stuttgart, 1886.

## Abstract

Heidegger's Time-Critical Response to the Truth of Art\*  
-Focused on the Relation between Hegel's and Heidegger's Philosophy of Art-

Ha Sun Kyu\*\*

"*Der Ursprung des Kunstwerkes*"(1936/60, UK) is a work that integrates Heidegger's thoughts about art. Interestingly, Heidegger, citing Hegel's so-called thesis on the past-character of art, says that the decision on the thesis has not yet been made. This article starts with this diagnosis. The paper attempts to show that Heidegger's philosophical reflection on art has a critical and productive dialogue with Hegel's philosophy of art. The first part of this article reconstructs how Hegel disputes common sense notions about art. Then it discusses how this argument is related to the critical reflections on art in the UK. Next, I will consider how Hegel discusses three fundamental facts about the existence of a work of art, and how he dialectically criticizes and integrates contemporary art theories. I will then analyze how Heidegger tries to overcome Hegel's theoretic reflections based on his thinking of existence and the concept of truth. Heidegger's answer to Hegel's thesis seems obvious. Though not a truth that implies cultural-moral totality of life, art(works) can be philosophically justified and must be seriously guarded as the "unique and original source" of truth-event.

【Key words】 art and truth, Heidegger's philosophy of art, Hegel's philosophy of art, dialectics, thinking of existence

---

\* This work was supported by 2018 Hongik University Research Fund.

\*\* Hongik Univ. Professor

\*\*\* 논문접수일: 2019. 12. 11, 논문심사기간: 2019. 12. 31. ~2020. 01. 13. 게재확정일: 2020. 01. 29.