갈등하는 통일 속의 예술들*

게오르크 W. 베르트람 / 베를린 자유대학교 교수*
Georg W. Bertram / Professor, Freie Universität Berlin

Ⅰ. 분류(법)적으로 이해된 예술들의 통일이 수반하는 난점들
Ⅱ. 개별 예술들의 이론에 책임을 전가할 수 없는 이유
Ⅲ. 갈등을 통한 통일
1. 예술들의 요구
2. 예술들의 갈등적 구조
3. 갈등의 생산성
4. 예술들 대(versus) 예술들

---

* 이 발표문은 최근 발표자가 편집자와 저자로 참여한 공동연구서에 게재된 논문을 일부 수정한 것이며, 해당 원전은 다음과 같다. Georg W. Bertram, “Die konfliktive Einheit der Künste”, in: *Die Kunst und die Künste: Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. v. Georg W. Bertram, Stefan Deines u. Daniel Martin Feige (Berlin: Suhrkamp 2021), pp. 138-158.

* 국문 번역: 이종서(홍익대학교 미학과 박사과정) 초역 / 감수 : 하선규(홍익대학교 예술학과 교수)

여러 예술들은 '예술' 개념으로 총괄하여 설명할 수 있는 통일을 어느 수준까지 이루는가?[1] 예술 이론의 역사에서 이 질문은 내가 '분류(법)적(klassifikatorisch)' 이해라고 일컫는 예술 개념에 대한 이해와 계속해서 연결되었다. 이에 따르면 예술 개념은, 예술들의 서로 다른 실천적 연관들 속에 존재하는 작품들과 행위들의 모든 특징을 포괄하는 상위 개념으로 통용된다. 예술들 안에서 벌어지는 모든 것이 예술 개념에 속하는 것이다. 이때 예술 개념은 예술들이 공유하는 고유성을 설명해주는 것으로 이해된다. 예술들 안에 존재하는 모든 현상이 바로 그러한 고유성을 보여준다. 이러한 의미에서 우리는, 예를 들어 예술 작품들, 예술 행위들, 예술들에 의해 실현되는 '미적인 가치 특성들(ästhetische Werteigenschaften)'에 관하여 이야기할 수 있다. 그러한 종류의 특성들이 예술 개념에 속하는 모든 현상에서 특징적으로 나타나는 것이다.[2]

그러나 예술 개념을 [이렇게] 설명하는 일은, 서로 다른 예술들이 지닌 고유성에 적절히 부응하지 못한다는 정당한 반박을 지속해서 불러왔다. 예를 들어 일본의 하이쿠 문학(Haiku)이 보여주는 함축성과 간결함과 같은 예술적 가치 특성들은, 4악장으로 이루어진 낭만적 교향곡이 들려주는 대조적[대위법적] 풍부함과

---

1) [역주] 베르트람은 자신의 예술철학에서 복수의 서로 다른 '예술들(Künste)'과 단일한 '예술(Kunst)' 개념을 일관되게 구분한다. 이에 대한 심층적인 분석은 Georg. W. Bertram, "Die Kunst und die Künste. Einleitung in ein Forschungsfeld der Gegenwartsästhetik", in: *Die Kunst und die Künste: Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, pp. 15-45 참고. 베르트람의 예술철학을 전반적으로 다루는 국내 연구로는 박정훈, 「미적 경험을 넘어 미적 실천으로: 현대 예술의 성격 규정을 위한 하나의 시도」, 『미학』 86권 2호, 2020, pp. 129-160 참고. 또한, 국내에서 발표된 최신 연구로는 게오르크 W. 베르트람, 「사회에 개입하는 예술의 잠재력에 대한 패러다임으로서의 즉흥성」, 박지현 옮김/하선규 감수, 『미학예술학연구』 65집, 2022, pp. 176-217 참고.

2) [원주] '미적인 가치 특성' 개념에 대해서는 Frank Sibley, "Ästhetische Begriffe", in: *Das ästhetische Urteil*, hg. v. Rüdiger Bittner u. Peter Pfaff (Köln: KiWi 1977), pp. 87-110; Kendall Walton, "Categories of Art", in: *The Philosophical Review*, vol. 79, no. 3 (Autumn 1970), pp. 334-367 참고.

철저한 주제적 형상화와 가치 특성들을 전혀 공유하지 않는다고 우리는 말할 수 있다. 다시 말해, 다음과 같은 직관적 주장이 거듭 제기되었다. 매체적 구성(Formation)과 이와 결합한 실천 과정(Praktik)의 측면에서 볼 때, 개별 예술들이 너무나 특수하기 때문에, 포괄적인 일반 개념이 이들을 타당한 방식으로 아우를 수 없다는 것이다.[3] 이로부터 우리는 개별 예술들을 [각기] 자체적으로 존재하는 서로 다른 매체로 파악하고, 예술의 통일성을 부정하는 입장으로 나아갈 수 있다.[4]

비록 예술의 통일 개념을 반대하는 논점들이 근본적으로는 설득력을 가지고 있다고 하더라도, 이들은 [실상] 충분치 못하다. 이 논점들은 예술 개념에 대한 *분류(법)적* 이해에 지나치게 많은 것을 용인하고 있다. 이는 무엇보다도, 예술의 통일 개념에 상응하여 (문학, 회화, 음악극과 같은) 개별 예술들의 개념 또한 분류(법)적으로 파악하는 데서 잘 드러난다.[5] [가령] '문학'이란 개념은, 문학적으로 쓰여진 다양한 미적 현상들을 자신 아래에 포괄하는 개념으로 이해된다. 하지만 서두에 언급한 예술 일반의 개념에 대한 오해와 마찬가지로, 개별 예술들의 개념에 대해서도 마찬가지 오해가 빚어지고 있다. 예술 개념과 개별 예술의 개념은 [결코] 분류(법)적인 방식이 아니라 '평가적인 방식으로(evaluativ)' 작용하는 개념이다. 이는 내가 아래에서 옹호하게 될 관점의 핵심적 측면이다. [즉] 이 개념들은 상응하는 대상들과 사건들이 추구하고 있는 요구를 표명하는 개념들이다.

예술 개념의 평가적인 성격을 논증하기 위해, 나는 아래에서 예술 개념을

---

3) [역주] 예술 생산의 이러한 복합적 측면에 대한 베르트람의 사유는 독일 철학자 마틴 젤(Martin Seel)의 미학적 정식을 따르는 것으로 보인다. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (München/Wien: Hanser 2000), p. 172.

4) [원주] 예술들의 매체적 특수성(Medienspezifik)에 대한 명제의 기원은 무엇보다도 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)으로까지 거슬러 올라가는데, 이에 대해서는 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Stuttgart: Reclam 1964) 참고.

5) [원주] 특히 대중예술(MassenKunst)의 정의에 대해서는 Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: A Clarendon Press 1998), pp. 184-210 에서 캐롤이 제안하는 방식을 참고.

분류(법)적으로 상정하는 두 가지 전범적인 입장에 대해 논의할 것이다. 한편으로는, 예술에 대한 포괄적인 개념과 이러한 개념에서 주장되는 통일을 [여러 가지] 판정 기준들을 통해 지지하려는 시도가 존재한다. 다른 한편으로, 개별 예술들에 관한 이론을 넘어서라고 요구하는 [포괄적인] 예술 개념을 철저하게 해체하려는 시도가 존재한다. 나는 이 두 입장이 유지될 수 없다는 것을 보여주고자 한다. 두 입장 모두 분류(법)적으로 이해된 예술과 개별 예술들의 개념에 기반하고 있기 때문이다. 우리가 예술 개념을 평가적인 개념으로 바라본다면, 이러한 전범적 입장들과 관련된 문제들이 해결될 수 있다. 그렇게 되면, 예술 개념이 예술들의 통일을 산출하는 것이 아니라, 개별 예술들이 끊임없이 서로 빚어내는 갈등(Konflikt)으로부터 예술의 통일(성)이 귀결된다는 사실이 분명해진다. 내가 보여주려는 것은, 이러한 갈등의 중심이 모든 개별 예술들이 추구하는 실천적이고 사회적인 요구에 있다는 점이다. 바로 이러한 요구를 [명확히] 표명하기 위해 예술 개념이 중요하다. (이 개념이 명시적으로 사용되는지와 관계없이) 앞으로 내가 서술할 제안에 따르자면, 모든 개별 예술들이 추구하는 요구로부터, 서로가 경쟁하는 관계 속에서 추구하는 요구로부터 예술들의 통일이 비롯한다. 이 통일은 어떤 공유하는 공통분모에 근거하지 않는다. 오히려 그것은 예술 작품들과 예술적 행위들이, 자신으로 존재하기 위해서, 상호 간의 지속적인 갈등에 (함께) 참여해야만 한다는 사실에 근거한다. 이러한 갈등이 예술의 통일을 정초한다.

Ⅰ. 분류(법)적으로 이해된 예술들의 통일이 수반하는 난점들

서양 예술 이론의 역사에서 예술들의 통일은 거듭, 예술에 포함된 하나 이상의 특수한 속성들을 제시함으로써 설명되었다. 미메시스(Mimesis) 개념은 특별한 중요성과 의미를 획득했다. 이에 따르면, 예술들과 만나고 대결하는 이들을 모방들과 대면시킨다는 사실이야말로 예술들만의 독특한 속성이다. 플라톤(Platon)은 시인 비판과 예술 비판을 통해 이에 상응하는 예술 개념의 맹아를 형성했다.[6)]

아리스토텔레스(Aristoteles)는 원칙적으로는 플라톤을 따르면서도 다음과 같은 결정적인 재평가를 수행했다. 플라톤과는 반대로 그는 예술을 통해 생산된 모방이 특수한 인식적 성취(Erkenntnisleistung)를 갖고 있다고 보았다.[7]

그러나 예술들의 특수한 성취에 대한 판정 기준을 규정하려는 시도가 가진 문제점은, 우리가 모방과 같은 용어를 통해 개별 예술들을 실제로 포괄하여 파악하려고 할 때 드러난다. 이는 무엇보다도 18세기의 예술 이론에서 확인할 수 있다. 예를 들어 샤를 바퇴(Charles Batteux)의 『하나의 원리로 환원되는 아름다운 예술들 Les Beaux Arts Reduits à un Même Principe』(1746)은 모방 개념을 통해 음악을 이해하는 일의 어려움을 보여준다.[8] 음악이라는 재현적이지 않은 예술이 모방적 실천으로 이해되는 것에 저항하는 일은 다른 경쟁적인 이론적 시도를 촉진하는 계기가 될 수 있는데, 이는 개별 예술들을 특수한 표현적 현상으로 이해하려는 시도, 다시 말해 표현 개념을 예술 이론의 중심에 두는 시도를 말한다.[9] 하지만 그러한 시도는 모방 개념을 가지고서 행하는 시도보다 훨씬 덜 보편적일 뿐만이 아니라 설득력도 더 떨어진다.[10]

---

6) [원주] Platon, *Politeia* X, 601c 이하 참고.

7) [원주] Aristoteles, *Poetik*, 1451b (Stuttgart: Reclam 1994), pp. 24-25 참고.

8) [원주] 바퇴의 예술들의 이론에 대해서는 Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (1)”, in: *Journal of the History of Ideas*, vo. 12, no. 4 (Winter 1951), pp. 496-527; “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (2)”, in: *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1 (Spring 1952), pp. 17-46 참고.

9) [원주] 예술 이론에서 흔히 톨스토이(Leo Tolstoi)는 이른바 표현주의(Expressivismus)를 대표하는 작가로 알려져 있는데, 이에 대해서는 Leo N. Tolstoi, *Was ist Kunst?* (München: Diederichs 1993), p. 73 참고. 슐라이어마허(Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher)의 미학에서도 표현주의의 중요한 선구가 되는 지점을 발견할 수 있는데, 이에 대해서는. Friedrich Schleiermacher, *Ästhetik (1832/33). Über den Begriff der Kunst (1831-33)* (Hamburg: Meiner 2018), pp. 70-73 참고.

10) [원주] 예술을 통해 실현되는 핵심적인 성취에 대한 예술의 규정(Bestimmung)에 필연적으로 뒤따르는 난제를 재구성하는 일과 관련해서는 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Vorlesungen über die Ästhetik I”, in: *Werke*, Bd. 13, hg. v. Eva

이러한 점에 비추어 서양 예술 이론들의 역사는, 예술들이 공유하는 하나의 공통분모라는 의미에서 예술의 통일을 확정하려는 탐구의 실패로 요약할 수 있다. 이때 예술들의 근본적인 차이들을 전혀 고려하지 않는 방식으로 예술의 통일을 구상하고 있다. 이러한 이유로 인해 통일은 실패한다. 이는 상당히 필연적으로 예술들의 통일을 위해 가능한 판정 기준을 다원화하는 이론적 시도들로 귀결된다. 내가 생각하기에, 이러한 길로 나아가려는 다음의 두 가지 시도들은 특별한 주의를 기울일 가치가 있다. 하나는 "예술들의 체계(System der Künste)"에 관한 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)의 정식화이고, 또 다른 하나는 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)에 근거하는 "가족 유사성(Familienähnlichkeit)" 개념의 제시이다.

헤겔이 미학 강의에서 전개하는 예술들의 체계는, 개별 예술들에 대한 결정적인 판정 기준의 내적인 다원주의를 제안한다. 이 다원주의는 헤겔이 예술들을 배치하는 각축장[긴장 속의 역장](Spannungsfeld)[11]에 의해서 가능하게 된다. 헤겔의 이해에 따르면, 예술은 정신적인 가치 내용들의 감각적 현시를 수행해야 한다.[12] 헤겔은 예술 작품이 이상적으로[idealerweise, '이상'을 현시하는 방식으로] 현실화하는, 감각적, 질료적 형태와 정신적인 가치 내용의 통일을 다음과 같은 서로 다른 양극을 연결하는 일종의 중간 지점으로 이해한다. 요컨대 한편에는 감각적, 질료적 현실화라는 극단, 다른 한편에는 예술에서 정신적인 것이라는 극단이 바로 이러한 양극을 이룬다. 헤겔은 이 양극단 사이에서 서로 다른 예술들이 펼쳐지는 것으로 본다. 이러한 방식으로 헤겔은 건축, 조각, 회화, 음악, 시를 서로

Moldenhauer u. Karl Markus Michel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970), pp. 64-82 참고.

11) [역주] 박정훈은 이 단어를 '장력장'으로 옮긴다. "'장력장'이란 여러 상이한 요소들이 서로 '장력' 관계를 유지하면서 공존하는 영역을 뜻한다." 게오르크 W. 베르트람, 『철학이 본 예술』, 박정훈 옮김 (세창출판사, 2017), p. 58, 93 참고.

12) [원주] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Vorlesungen über die Ästhetik II", in: *Werke*, Bd. 14, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970), pp. 254-265 참고.

연관시킨다. 확실히 그의 테제는 이러한 예술들이 하나의 표준을 공유한다는 점을 고착시키는 것이 아니다. 오히려 그는 정신적인 가치 내용들의 감각적, 질료적 현시라는 견지에서, 그가 체계적으로 구분한 예술들 속에서 각각 특수한 관계들이 산출된다는 점에 주목한다.

하지만 헤겔이 제안하는 체계론은 지나치게 경직되어 있다. 헤겔은 원칙적으로, 개별 예술들을 감각성과 정신성의 관계로 충분히 설명할 수 있을 것으로 기대한다. 하지만 이렇게 [감각성과 정신성의 관계로] 고정하는 것은 몇몇 예술들과 관련하여 긴장들을 낳는다. 이 긴장들은 헤겔의 예술들의 체계가 너무 협소하게 구상되어 있다는 사실을 방증한다. 문학을 생각해보자.[13] 물론 우리는 어느 정도 정신적 내용이 제시되는 언어의 감각적 질료성에 대해 얘기할 수 있다. 더불어 언어의 감각적, 질료적 특징이 실제로 특별한 중요성을 지니는 '구체시'와 같은 문학 작품들도 분명히 존재한다. 그러나 대부분의 문학 텍스트들을 형성하는 것은 [감각성과 정신성의 관계와는] 다른 차원들이다. 문학 텍스트들은 단순히 정신적인 내용의 특수한 종류들이 아니다. [문학 텍스트들에서] 결정적인 것은 오히려 서사성과 허구성, 대화성과 현실과의 결부(Realitätsgebundenheit)와 같은 차원들이다.[14] 우리는 이러한 고찰들을 다음과 같이 간략하게 정리해 볼 수 있다. 요컨대 헤겔의 "예술들의 체계"는 다차원성(Vieldimensionalität)을 결여하고 있다. 다차원성은 개별 예술들과 이들의 늘 열려 있는 발전[가능성]의 고유한 특징이다.

이로부터 예술들에 대한 판정 기준을 확장하는 시도를 통해서 ['예술의 통일'이란] 행운을 찾는 일이 그럴듯해 보일 수 있다. 우리는 비트겐슈타인의 가족 유사성 개념에 도달하게 되는데[15], 이 개념으로 인해 모든 개별 예술들에 있어

---

13) [원주] 헤겔의 문학 개념에 대해서는 Allen Speight, *Hegel, Literature, and the Problem of Agency* (Cambridge: Cambridge University Press 2001), pp. 6-10 참고.

14) [원주] 이와 상응하는 문학 개념에 대한 정보는 특히 Matías Martínez, "Erzählen", in: *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. v. Matías Martínez (Stuttgart: Reclam 2011), pp. 1-12 참고.

15) [원주] Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984), pp. 225-580 참고. 비트겐슈타인의 가족 유사성

하나의 통일된 각축장 혹은 하나의 통일된 판정 기준이라는 난점을 피할 수 있다는 희망이 생겨난다. 비트겐슈타인의 개념을 통해 표명되는 이 핵심 사상에 따르면, 느슨한 상태로 연결된 통일들 또한 개념적으로 생각할 수 있다. 이러한 통일들은 하나의 통일된 판정 기준에 의해서가 아니라, 다양한 차이를 띠면서 중첩되는 복수의 판정 기준들에 의해 포착된다.[16] 이를테면 하나의 가족 안에서 서로 다른 인상적인 속성들이 그 가족 구성원들에게 할당된 상태로 존재함으로써 개별자의 속성들이 다양한 차이를 띠면서 만나는 것처럼, 개별 예술들의 경우에도 역시 그러한 방식으로 만난다. 일부 예술들은 재현적이며, 다른 예술들은 표현적이다. 또한 일부 예술들은 형식과 관련되는데, 다른 예술들은 운동과 관련된다. 모리스 바이츠(Morris Weitz)가 예술 이론에 적합하게 빌려온 "가족 유사성" 개념에 따르면, 예술들의 통일은 서로 차이를 띠는 다양한 예술들 사이를 관류하면서 작용하는 서로 다른 속성들의 복합적인 상호작용(Zusammenspiel)으로부터 비롯된다.[17]

하지만 가족 유사성 개념 역시 약속한 바를 지키지 못한다. 예술들의 통일을 낮은 수준으로 내려와 설명하려는 시도는 결국 이러한 통일을 해체해 버리고 만다. [서로 어긋나며] 중첩하는 공통분모들은 어떤 현상들이 예술들의 영역에 속

개념에 대해서는 Richard Raatzsch, "Philosophical Investigations 65 ff: On Family Resemblance", in: *Essays on Wittgenstein. Working Papers from the Wittgenstein Archives at the University of Bergen*, hg. v. Peter Philipp, Richard Raatzsch, vol. 6 (1993), pp. 50-76 참고.

16) [역주] 비트겐슈타인은 이를 "서로 중첩하며 교차하는 유사성들의 복잡한 네트워크(ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen)"라고 정의한다. (PU, §66) Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*. hg. v. G. E. M. Anscombe, R. Rhees u. G. H. v. Wright (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999), pp. 277-278 참고.

17) [원주] Moritz Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956), pp. 27-35; Berys Gaut, "Art as a Cluster Concept", in: *Theories of Art Today*, hg. v. Noël Carroll (Madison: The University of Wisconsin Press 2000), pp. 25-44 참고.

하고, 어떤 현상들이 속하지 않는지에 대해 아무런 설명도 제공하지 않는다. 왜 하나의 새로운 판정 기준이 예술들의 영역을 확장하는 것으로 이해되어야 하는가? 왜 이 새로운 판정 기준은 이러한 영역 바깥에 놓여있지 않은가? 예술들의 가족을 제시하는 일은 여기서 더는 도움이 되지 못한다. 비트겐슈타인의 의도와는 다르게, 오히려 가족의 제시는 예술들 사이에 존재하는 연관들의 자연화(Naturalisierung)를 제안하는데, 예술들의 복수성이라는 관점에서 예술들을 이해하려는 모든 일관된 시도는 이러한 자연화를 극복해야만 한다.[18] 서로 다른 판정 기준들의 연관성이 다른 방식으로 확보되지 않을 경우, 판정 기준들의 중첩은(Überlappen) 아무것도 설명할 수 없다. 그리하여 이 판정 기준들이 단지 우연적으로 일치하는지, 아니면 판정 기준들의 일치가 합당한 근거에 의한 것인가의 문제가 계속해서 미해결 상태로 남게 된다.

따라서 가족 유사성 개념을 제시하는 일은 예술들의 통일을 파악하려는 시도가 실패한 귀결로 밝혀진다. 예술들의 통일을 하나의 또는 몇 가지 판정 기준이라는 토대 위에 정초하고자 한다면, 우리는 예술들의 통일과 예술들 사이의 차이에 동시에 적절히 부응할 수 없다. 여기서 [결정적인] 문제점은 예술 개념과 이 개념과 연관된 판정 기준들을 분류(법)적인 방식으로 해석한다는 데 있다. 이로부터 판정 기준들을 통한 통일을 위해 예술들의 차이가 축소되거나, 혹은 예술들의 차이를 너무 철저하게 부각하여 예술들의 통일을 더 이상 파악할 수 없게 된다. 이러한 귀결을 피하기 위해서는 예술들의 통일을 분류(법)적이지 않은 방식으로 파악할 수 있는 길을 찾아야 한다.

II. 개별 예술들의 이론에 책임을 전가할 수 없는 이유

그러한 새로운 길을 모색하기 전에 나는 우선, 예술들의 통일을 분류(법)적

18) [역주] 비트겐슈타인의 다음 대목을 참고. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, PU, §71, p. 280.

으로 이해하는 일의 실패에 대해서 예술의 통일적인 개념 전체를 포기하는 방식이 타당한 대응인가를 고찰해보고자 한다. 도미닉 로페스(Dominic McIver Lopes)는 『예술 너머 Beyond Art』에서 매우 모범적인 형태로 이러한 대응을 보여주었다.[19] 그는 예술 개념, 그리고 이 개념과 결부된 예술들의 통일이라는 이념을 예술 이론으로부터 추출하려는 대단히 명료한 시도를 제시한다. 이때 그가 근거로 삼는 간편한 공식은 '책임을 다른 편으로 전가하면 된다.'이다.[20] 로페스에 따르면, 지금까지 우리는 예술 이론과 관련하여, 예술의 보편적 개념에 대한 해명을 계속해서 기대하였다. 하지만 이러한 해명은 모두 실패로 돌아갔는데, 왜냐하면 개별 예술들과 관련한 모든 결정적인 질문들이 단지 개별 예술들을 주목해서만 답해질 수 있었기 때문이다. 그렇기 때문에 [예술의 보편적 개념을 해명하지 못한] 책임은 개별 예술들에 관한 이론의 차원으로 넘겨져야 한다.

이러한 로페스의 주장이 지닌 중요한 측면은, 교육받은 시민 계층 또는 서구 중심적 예술 개념에서 탈피하려는 그의 생각이다. 그는 예술들의 통일을 제시하는 일을 문화적으로 제약된 것으로, 특수한(엘리트적) 담론의 이해관계에 따르는 것으로 이해한다.[21] 피에르 부르디외(Pierre Bourdieus)의 의미에서 우리는 로페스를 이렇게 이해할 수 있다. 즉 보편적인 예술 개념은 우선적으로 상징적 가치를 발생시키려는 목표와 결부되어 있기 때문에, 예술들의 통일에 대한 의미 있는 개념을 제공할 수 없다.[22] 그 때문에, 로페스의 의미에서 덧붙여 말해서, 그러한 보편적 예술 개념은 이 세계에서 서로 다른 역사적, 사회적 연관들 속에 있는

---

19) [원주] 이와 다른 방식으로 예술 개념의 과제를 지지하는 연구로는 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT 1996) 참고.

20) [원주] 로페스는 자신이 제안하는 이러한 메타 이론적 계기를 "책임 전가 이론(buck passing theory)"이라고 지칭하는데, 이에 대해서는 Dominic McIver Lopes, *Beyond Art* (Oxford: Oxford University Press 2014), pp. 12-15 참고.

21) [원주] Dominic McIver Lopes, *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value* (Oxford: Oxford University Press 2018), 1장 참고.

22) [원주] Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001), pp. 275-279 참고.

문화적 다양성에 적절히 대응할 수 없다.

이러한 의미에서 로페스는, 예술들을 문화적인 실천들 사이의 특수한 연관들로 해석하고 이해해야 한다고 주장한다. 그에 따르면, 이러한 실천들의 서로 다른 유형들(이를테면 일본 도자기 공예뿐만 아니라 프리스타일 시 낭독 퍼포먼스까지)을 그 자체로부터 [그 내부로부터] 이해하는 것이 중요하다. 이를 위해 로페스는 "가치 인정 유형(appreciative kinds)"[23]의 개념을 도입하는데, 이 개념은 각각의 특수한 가치 특성의 실현과 결합하는 실천 과정의 기예들을 뜻하는 개념이다. 이렇게 볼 때, 예술들이란 일종의 가치 인정과 관련된 기예들(Wertschätzungs-bezogene Arten)이다. 왜냐하면 이러한 기예들 안에서, 기예의 질적인 가공(Instantiierung)을 성공적으로 완수하는 일을 위한 서로 다른 개별 판정 기준들이 정립되기 때문이다. 예를 들어 무용과 건축에서의 작품들과 사건들은 공통의 판정 기준에 따라 평가되어서는 안 되며, 그것들이 속해 있는 예술에 대한 판정 기준 각각에 근거하여, [곧] 특수한 판정 기준에 따라서 개별적인 성취가 입증되어야 한다. 로페스에 따르면, 예술과 비예술의 구별도 보편적 개념들에 근거하여 행해질 수 없으며, 오히려 각각의 예술 안에서 개별적으로 각기 고유한 방식으로 확립된다.[24] 그렇다면 실용 음악과 순수 음악을 구별하는 일은, 예컨대 음악 이론의 몫이다. 성취의 특수한 개별 판정 기준들과 함께 [이 기준들에] 상응하는 구별들도 하나의 예술적 기예 안에서 설정될 것이다.

하지만 예술 이론으로부터 예술 개념을 제거하려는 로페스의 일관된 시도는 전체적으로 설득력이 떨어진다. 특히 두 가지 난제를 해결할 수 없기 때문이다.[25] 첫 번째 문제는 '새로운 예술들의 문제'로 표현할 수 있다. 우리가 예술들을 하나하나 개별적으로 고립시키면, 어떻게 새로운 예술들이 이미 확립된 예술들에 덧붙여지는가를 더는 설명할 수 없게 된다. 물론 우리는 매체적이며 실천적인 연관

23) [원주] Lopes, *Beyond Art*, pp. 130-133 참고.

24) [원주] Lopes, *Beyond Art*, pp. 147-149 참고.

25) [원주] 철두철미하게 스스로 이러한 난점을 이해하고 토론하는 것이 로페스의 결론에서 나타나는 특징적인 점인데, 이에 대해서는 Lopes, *Beyond Art*, pp. 185-202 참고.

들이 발전하고, 그에 따라 고유한 기예의 실천 과정들이 새롭게 확립된다는 사실을 쉽게 이해할 수 있다. 그러나 그렇게 새로이 확립된 하나의 기예는 어떻게 새로운 예술로 이해될 수 있는가? [새로운 기예의] 확립 과정에서 '예술적 요구'와 같은 어떤 것이 반드시 작용해야 하는데, 이때 문제가 되는 실천 과정들의 기예는 자체적으로 그러한 예술적 요구를 생성할 수 없다. 오히려 이미 다른 예술들 안에서 확립된 요구를 끌어오는 일이 필요하게 된다.

두 번째 [난제의] 논점은 일반적인 방식으로 예술들과 예술들이 아닌 것에 대한 구별과 관련된다. 즉 이 구별은 하나의 특수한 매체(예컨대 음악이나 문학)의 실용적인 형태와 예술적인 형태 사이의 차이로 귀결된다. 요컨대 우리가 개별 예술들의 이론을 그 자체로부터 신뢰함으로써 개별 예술들과 관련된 모든 결정적인 의문들과 차이들을 해명할 수 있다고 할지라도, 우리가 왜 [개별] '예술들'을 이야기하고 있는가는 여전히 불분명한 채 남는다. 가령, 문학적 실천과 같은 하나의 개별적인 실천적 연관은 - 예컨대 식당 방문의 실천 또는 인터넷 블로그 방문과 같은 - 특수한 질료적, 매체적, 사회적 기본 조건들을 드러내는 문화적 실천으로 이해할 수 있다. [하지만] 왜 우리는 어떤 실천은 예술들의 실천과 같은 것으로 이해하는 반면, 다른 실천 과정들은 예술들의 범위를 벗어나는 것으로 이해하는가? 오직 개별 예술들이라는 관점만 가지고 사유하는 이론적 시도는 이 질문에 대한 설득력 있는 대답을 제시할 수 없다.

지금까지의 고찰을 통해서 우리는 예술들의 통일을 분류(법)적으로 이해하는 문제에 대한 로페스의 대응이 이 문제를 해결하지 못한다는 사실을 확인한다. "가치 인정 유형" 개념을 제시하는 일은 [실상] 암묵적으로 분류(법)적인 시도에 의존하고 있다. 그 때문에 어떤 이유에서 각각의 기예들이 예술들로 이해되어야 하는지를 더 이상 해명할 수 없게 된다. 따라서 [이제] 필요한 것은, 로페스가 행하는 것보다도 더 철저하게 분류(법)적인 시도를 배척하는 일이다.

정확히 이를 위한 실마리를 - [물론] 더 발전시킬 필요가 있는 실마리를 - 『예술 너머』의 논의에서 찾아낼 수 있다. 위에 서술한 것처럼, 로페스는 예술들을 가치 인정과 연관된 기예들로 이해한다. 예술들은 실천적 과정의 연관들로 이해

되는데, 이러한 연관들에서 관건은 그때그때 추구하는 가치 요구를 실현하는 일이다. 가치 인정은 반드시 이러한 실천적 과정들 안에서, 해당하는 기예의 개별적인 질적 가공에 의해 이루어져야 한다. 이러한 이유에서, 예술적 실천 과정들과 관련하여 평가적인(evaluativ) 입장 표명이 결정적으로 중요하다. 예술이란 무엇인가는 분류(법)적으로 확정되는 것이 아니라, 평가적으로 밝혀지는 것이다.

III. 갈등을 통한 통일

지금까지의 나의 고찰은, 예술들을 이해하는 데 핵심적인 문제는 예술들이 추구하는 예술적 요구와 개별 예술들의 고유한 속성들을 상호 조화시키는 것이라는 점을 보여준다. 예술들의 차이들과 분화들에 합당하게 부응하는 방식으로 예술들 사이의 연관을 어떻게 정립할 수 있을까? 로페스의 관점을 상세히 논의하면서 우리가 이 문제에 대해 도달한 해답은, 예술을 하나의 요구로서, [즉] 모든 개별 예술들이 각기 서로 다른 방식으로 추구하는 하나의 요구로서 이해해야 한다는 사실이다. 이렇게 볼 때, '예술' 개념의 위치는 '예술이 무엇인가'라는 질문에 관한 끊임없는 대결들과 갈등들의 실천 [그 자체] 속이다. 우리는 예술 개념을, "어떤 것이 '[이것은] 예술이다'라는 요구에 적절히 상응하는가?"라는 질문을 둘러싼 끊임없는 투쟁(Streit)으로부터 이해해야 한다. 따라서 관건이 되는 것은 [예술 개념이] 분류(법)적인 개념이 아니라 평가적인 개념이라는 점이다.[26]

나는 '평가적 개념'이라는 말을 [여러] 가치 판정들 안에서 판정 기준으로 기능하는 개념으로 이해한다. 평가적 개념은 하나의 대상 또는 사건과 결합한 어떤 요구를 표명하며, 이러한 요구의 이행 여부는 가치 판정[과정]의 틀 안에서 평가

26) [원주] 가치 개념(Wertbegriff)으로서 예술을 설명하며, 본 발표문에서 이후에 전개될 방식으로 이를 암시하는 계기에 관해서는 Karlheinz Lüdeking, "The Limits of Conceptual Analysis in Aesthetics", in: *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 21, no. 39 (2010), pp. 100-112 참고.

된다. 평가적 개념이 분류(법)적 개념과 다른 점은 [무엇보다도], 평가적 개념이 특수한 대상들 또는 사건들 안에서 하나의 속성을 단순히 확인하지 않는다는 것이다. 평가적 개념은 오히려, 그때그때 판정된 개별 대상이 암묵적이거나 명시적으로 추구하는 하나의 요구를 표명한다. 이어지는 고찰에서 내가 논의하려는 것은, 예술 개념의 기능 방식을(Funktionsweise) 평가적 개념으로서 좀 더 면밀하게 규정하는 일이다. 그럼으로써 나는, 예술들의 통일이 대상들과 사건들이 예술 개념을 통해 표명된 요구를 이행하는 지속적인 갈등으로부터 어떻게 생성되는지 또한 설명해볼 것이다.

1. 예술들의 요구

예술과 예술들의 관계를 적절하게 규정하려 할 때 매우 중요한 것은, 예술을 역사적, 문화적 실천 과정들의 단순한 요소로 이해하지 않는 일이다. 예술들이 [물론] 역사적, 문화적 맥락에 연결되어 있기는 하지만, 예술들은 음식 준비나 민주적 선거와 같은 실천 과정들과 같은 방식으로 역사적, 문화적 맥락에 속한 것이 아니다. 오히려 우리는 예술들을, 역사적, 문화적 맥락의 변형을 위한 충격(자극, Impulse für Transformationen)을 부여하라는 요구와 연결되어 있는 실천 과정들로 이해해야 한다. 이러한 요구를 바탕으로 예술들은 자신이 속해 있는 맥락들 내에서 자기비판(또는 자기 불안정화 Selbstverunsicherung)의 형태로 '자기 이해' 작업을 수행한다.[27] 이를 배경으로 예술 개념은 다음과 같이 정립될 수 있다. 즉 예술은 역사적, 문화적 실천 과정들의 변형을 위한 생산적인 충격을 실현하라는 요구에 대한 개념, [다시 말해서] 대상들과 행위들에서 출발하는 특수하고 자율적인 방식으로 그러한 생산적인 충격을 실현하라는 요구의 개념이다.[28] 이때

---

27) [원주] 이와 같은 예술 이해의 근거들과 설명들에 관해서는 Daniel Martin Feige, Kunst als Selbstverständigung (Paderborn: Mentis 2012), pp. 95-110; Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis: Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2014) 참고.

거론되고 있는 변형은 매우 다양한 방식으로 작동할 수 있다. 예술들은 지각과 운동의 방식(Wahrnehmungs- und Bewegungsweisen)에 대해 변형하는 기능을 수행할 수 있다. 또한 예술들은 사회 공동체의 구성, 정치적 이상들의 정식화, 그 외 다른 많은 구성과 정식화에 관계할 수도 있다.[29] 더불어 [예술들이 추구하는] 변형은 변화시키려는 태도, 혹은 확인하려는 태도, 혹은 보전하려는 태도 등을 취할 수 있다.[30]

예술 작품들과 예술 사건들이 실현하는 변형의 충격은, 특수한 매체적 구성들과 이들과 결합한 실천 과정에 연결되어 있다. [개별] 충격이 근거하고 있는 서로 다른 예술들이 가진 속성들의 관점에서 본다면, 하나 혹은 다수의 할당된 공통분모와 같은 무언가를 보여줄 수 있는 공통점들은 존재하지 않는다. 하지만 변형의 충격이 일반적으로 대상들과 행위들로부터 출발한다고 보는 관점은 예술들을 하나로 연결해준다. 이는 예술들이 추구하는 하나의 요구라는 의미에서, 또한 이 요구의 이행 여부에 대해서, 다시 말해 예술 비평 개념으로 일괄 설명될 수 있는 모든 종류의 논쟁들과 관련하여 예술들이 판정된다는 의미이다.[31] 우리는 이 논쟁들을, 예술들 내부와 예술 비평에서 끊임없이 생겨나는 것으로서 예술들

---

28) [원주] 예술 이론과 예술철학의 역사에서 예술의 변형적 성격은 계속해서 강조되었다. 이때 벤야민(Walter Benjamin)과 하이데거(Martin Heidegger)의 입장은 특히 두드러지는데, 이에 대해서는 Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974), pp. 471-508, 특히 pp. 496-500; Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in: *Holzwege* (Frankfurt a. M.: Klostermann 1980), pp. 1-72, 특히 pp. 61-63 참고.

29) [원주] Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, pp. 121-131, pp. 139-146 참고.

30) [원주] 이때 동일성(Identität)과 차이(Differenz) 사이의 근본적인 연관에 대한 헤겔과 데리다(Jacques Derrida)의 고찰들에 대해서는 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Wissenschaft der Logik II”, in: *Werke*, Bd. 6 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970), pp. 74-80; Jacques Derrida, “Signatur Ereignis Kontext”, in: *Randgänge der Philosophie* (Wien: Passagen 1999), pp. 325-351 참고.

31) [원주] Alva Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature* (New York: Hill and Wang 2015), p. 111 참고.

의 계속되는 생성과 발전, 예술들이 지향하는 방향과 관련하여 다음과 같이 이해해야 한다. 즉 예술 개념의 명시적인 사용 여부와는 별개로, 예술들과 예술 비평의 생산과 수용은 사회적 연관들의 관계 속에서 변형 충격의 실현이라는 근본적인 요구에 본질적으로 정향하고 있다.

우리가 이런 방식으로 예술 개념을 정립한다면, 우리는 예술들이 어떻게 생성되며 발전하는지에 대한, 그리고 어느 수준까지 예술들이 비예술적인 실천 과정들의 경계 설정과 결부되어 있는가에 대한 첫 번째 근거를 획득한다. 특정한 방식으로 변형 충격을 펼치라는 예술들을 이끄는 요구가 계속해서 제기되거나, 계속해서 관심 있게 수용된다는 사실, 이 사실과 예술들의 생성과 발전이 연관되어 있다. 물론 이는 만화나 일본의 도자기 공예와 같은 하나의 특수한 예술적 실천안에서 일어난다. 이는 또한 실천 과정들이 새로운 예술들로 이해되거나 그렇게 이해되길 원하는 경우에 특히 중요한 의미를 지닌다. 예술로서 컴퓨터 게임이나 영화의 생성과 발전은 매체적 구성과 실천 과정들의 결합과 관련하여 변형 충격을 실현하라는 요구를 제시한 바 있다.[32]

영화가 단지 시각적 센세이션을 산출하거나 정치적 사건들을 사실 그대로 기록하기 위해서만 사용되었다면 어땠을지 반대로 가정해보자. 만약 정치적 충격 효과들(Anstöße)을 산출하는 감정과 그 감정이 지닌 잠재력(Potential)과의 관계 속에서 감정들을 변화시키는 일 등이 영화의 어떤 순간에도 전혀 중요하지 않았다고 한다면, 예술로서 영화에 대한 어떠한 논쟁도 일어나지 않았거나 이 논쟁은 아무 의미 없는 것이 되었을 것이다. 우리는 영화가 생겨나자마자 예술로 이해되어야 하는가를 둘러싼 활발한 논쟁을 촉발했다는 사실을, 문학과 회화에서 이를테면 완전히 다른 방식으로 실현되었고 여전히 실현되고 있는 요구와 적어도 부분적으로는 영화가 결부되어 있다는 식으로 설명할 수 있다. 이렇게 본다면, 예술들의 생성과 발전이란 개별 예술들을 이끄는 요구가 다른 매체적 구성과 다른 실천 과정 안에서 계속해서 이어지고 또 새롭게 실현되는 것을 통해 이루어진다고

32) [원주] Daniel Martin Feige, *Computerspiele: Eine Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp 2015), pp. 165-181 참고.

할 수 있다. 예술들은 서로 연결되어야 한다는 요구로부터 비로소 생겨나고 발전한다.

2. 예술들의 갈등적 구조

하지만 예술들과 결합한 요구에 관한 지금까지의 서술에 대해 반론이 제기된다. 그것은 1장에서 토론했던 이론적 시도들의 난점이 되돌아오는 것이 아니냐는 반론이다. 변형의 충격을 산출하라는 요구는, 모든 개별 예술들 또는 모든 예술 작품들이 공유하는 하나의 속성으로 이해되지 않는가? 이 요구가 평가의 토대로 이해되어야 함에도 불구하고, 이 요구는 지금까지의 설명에서 어쨌든 모든 개별 예술들이 드러내는 하나의 속성으로 등장한다. 혹은 적어도 그러한 속성처럼 보인다.

이러한 반론을 논박하기 위해서는 예술 작품들이 어떻게 서로 자신의 요구와 연관되어 있는지를 정확히 파악할 필요가 있다. 무엇보다도 초창기 사진을 주목하면서 배울 수 있는 것처럼, 자신이 추구하는 요구와 관련하여 예술 작품들, 예술적 행위들, 예술들은 단순히 서로 나란히 놓여있는 것이 아니다. 예술로서의 사진을 변호하는 일은 단지, 새로운 매체적 형식의 틀 안에서 변형 충격의 생산에 대한 요구가 관심 있게 수용되고 계승된다는 생각과만 연관된 것이 아니었다. [사진이 제기한] 그러한 요구를 관철하는 일은 또한 회화를 대체하는 것에 관한 생각과도 계속해서 결합하여 있었다.[33] 사진은 더 나은 예술로 옹호되었고, [동시에] (예술로서 인정받은 한에서는) 나쁜 예술이라고 비판받았다. 아울러 우리는 바그너(Richard Wagner)가 주장했던 언어와 음악의 대립에 관해서도 생각해볼 수 있는데, 이 대립은 음악에서만 예술적 요구가 온전히 충족된다는 테제와 연결

33) [원주] 사진에 대한 보들레르(Charles Baudelaire)의 패러다임적 고찰, 그리고 사진이 회화에 미친 영향에 대한 보들레르의 패러다임적 고찰에 대해서는 Charles Baudelaire, “Die Fotografie und das moderne Publikum”, in: *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, hg. v. Wolfgang Kemp (München: Schirmer-Mosel 1980), pp. 110-113 참고.

되어 있었다.[34] 이러한 현상들에서 우리는 예술 개념으로 표명된 요구가 적대적인 성격(antagonistischer Natur)을 지닌다는 사실을 분명하게 알 수 있다. 예술들은 이러한 요구와 관련하여 각기 자신 내부에서 경쟁할 뿐만이 아니라, 서로간에도 경쟁한다.

고대부터 계속된 예술들 사이의 경쟁은 파라고네(Paragone)[35]를 통해서, 그리고 '시는 회화처럼(ut pictura poiesis)'이라는 [호라티우스(Quintus Horatius Flaccus)의] 표어를 통해서 우리에게 친숙하다. 역사적으로 예술들은 지속해서 상대와 서로 평가를 견주었고, 누가 더 나은지 서로 대립하였다. [예술의] 생성과 발전은 개별 예술 내에서도 갈등을 바탕으로 하고 있다. 이와 관련, [17세기 후반 프랑스부터] 모더니즘 시기까지 줄곧 이어진 예술적 갈등의 원형을 형성했던 "신구 논쟁(La Querelle des anciens et des modernes)"은 전범적 성격을 지닌 논쟁이었다. 무엇보다도 그러한 갈등들은 팝 음악 장르 안으로까지 침투하여 이어지고 있다. 예컨대 비틀스(The Beatles)와 롤링 스톤스(The Rolling Stones) 사이의 적대감 또는 그로부터 20년 뒤 마이클 잭슨(Michael Jackson)과 프린스(Prince Rogers Nelson) 사이의 적대감을 (여기에 적대감은 예술적 요구를 추구하고 있다는 사실의 징후(Symptom)로 이해될 수 있는데) 생각해보라. 이러한 경쟁적 투쟁에서 관건이 되는 것은, 변형 충동을 산출하라는 요구를 누가 더 잘 실현하는가, 그렇지 못한가에 대한 차이이다. 관건은 차이들의 단계적인 스펙트럼(graduelle Unterschiede)이다. 어떤 것이 '[이것은] 예술이어야 한다.'의 요구와 전혀 연결되지 않는가라는 문제가 관건은 아니다.

마찬가지로 [동시에], 예술의 요구를 예술적으로 실현할 때 나타나는 차이들의 단계적 스펙트럼과 관련하여 예술과 비예술의 차이 또한 매우 중요하다. 예컨대 우리는 이를 글렌 굴드(Glenn Herbert Gould)가 모차르트(Wolfgang Amadeus

---

34) [원주] Richard Wagner, *Oper und Drama* (Stuttgart: Reclam 1984), p. 276 참고.

35) [역주] 파라고네란 개별 예술들 사이의 우열을 가리는 경쟁적 논쟁을 의미하는 용어이다. 정우진, 「자매예술이 된 음악과 회화 - '파라고네' 논쟁의 재구성을 위한 단초들」, 『미학』 84권 4호, 2018, pp. 203-243 참고.

Mozart)의 작곡을 하찮게 평가한 데서 확인할 수 있다. 문제의 핵심은 누가 더 나은가, 그렇지 못한가이다. 즉 항상 관건은, 어떤 예술적 작품들과 퍼포먼스들이 변형 충격을 향한 요구와 관련하여 독특한 방식으로 [남다른] 설득력을 지니고 있는가의 문제이다. 『미학 이론 Äesthetische Theorie』에서 아도르노(Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno)는 "하나의 예술 작품은 [언제나 잠재적으로] 다른 예술 작품의 불구대천의 원수(Todfeind)"라고 말한다.[36] 만약 누군가 [이 언명을] 궁극적으로 예술에는 단 하나의 가치 있는 작품만이 존재할 수 있음을 암시하는 말로 여긴다면, 이 언명은 [분명] 지나친 표현이다. 하지만 개별 예술 작품들이 근본적으로 서로를 능가하려는 경쟁 게임(Überbietungswettstreit) 안에 사로잡혀 있다고 본다면, 이는 [=아도르노의 언명은] 과언이 아니다. 따라서 예술들은 자신들이 추구하는 요구를 중립적으로 함께 공유하는 것이 아니라, 상호 경쟁하는 갈등들 속에서 대변된다. [예술들이 추구하는] 요구는 예술 작품들과 예술들이 다른 예술 작품들과 예술들에 대립적인 관계 속에서 취하는 입장의 한 국면인 셈이다.

3. 갈등의 생산성

그런데 [이로써] 논의의 중심축이 예술들 안에서의 통일성과 차이를 결합하는 일과 관련하여 다른 방향으로, 즉 차이들에 우선권을 부여하는(Vorranstellung) 방향으로 기운 것처럼 보인다. 예술의 요구를 실현할 때 드러나는 예술 작품들과 예술들 사이의 갈등이 예술들의 모든 연관과 통일을 파괴하는 것처럼 보인다. 그러나 이렇게 평가하는 것은 갈등적 구조를 올바르게 설명할 수 없다. 왜냐하면 이 평가가 갈등이 [갈등하는 대상을] 서로 분리시키는 성격(trennende Charakter)을 갖고 있다는 잘못된 전제에 근거하고 있기 때문이다. 예를 들어, 예술 작품들 및 예술들 사이의 경쟁 투쟁에 대한 한 가지 중요한 질문

36) [원주] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970), p. 59. 아도르노는 또한 "자기 자신에 대한 [예술의] 알레르기(Allergie)"라고 강조하여 말한다. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 60.

을 고찰해보자. 그것은 어떤 특수한 사회적, 문화적 상황에서 어떠한 예술적인 변형 충동이 시의적절한 것인가에 대한 질문이다. 가령, 스트라빈스키(Igor Fyodorovich Stravinsky)와 쇤베르크(Arnold Schönberg)는 이 질문과 관련해서 서로 분리된 것이 아니라 서로 연결되어 있다. 어떤 음악이 시의적절한가와 관련된 이들의 음악적 입장들 사이의 갈등은 [오히려] 두 입장들 사이의 연관을 창출한다. 갈등은 분리가 아니라 연결을 창출한다. 그것은 각각의 예술적 입장들의 차이에도 불구하고, 아니 더 정확히는 그러한 차이로 인해서 존립하게 되는 연결이다.

예술들의 갈등은, 어떤 역사적이며 문화적인 결속을 뛰어넘는 구조를 가진 연관들을 정초한다. 강조했다시피 예술들이 자기가 속한 시대의 질문에 항상 직면하게 되더라도, 예술들이 추구하는 변형 충격의 생성과 발전은 아나크로니즘적 [반시대적, 시대착락적] 본성(anachronistischer Natur)을 지닌다. 예술들의 경쟁 게임에서 중요한 것은 시대와 함께 가는 것이 아니라, 올바른 방식으로 자기가 속한 시대로부터 거리를 확보하는 것이다.[37] 바로 이런 이유에서, 오래된 예술의 시대들과 작품들을 재발견하는 일, 또는 다른 문화적 연관들로부터 예술 생산물들을 재발견하는 일이 근본적으로 예술들의 생성과 발전에 속한다. 예술들 안에서 생산되는 어떠한 변형 충격도, 이 충격이 지나가 버린 시대 혹은 다른 시대에 속한다는 사실로 인해, 결코 영원히 완결되지는 않는다. [특정 시대에] 상응하는 충격의 잠재력은 각별히 현재성을 지닌 것으로 지속해서 새롭게 드러날 수 있다. 이렇게 볼 때, 예술들의 경쟁 게임에서 결정적으로 중요한 것은 (자기가 속한) 시대로부터의 생산적인 독립이다. 이를 헤겔만큼 분명하게 이해한 이는 없었다. 예술들은, 종교와 철학과 마찬가지로, 자신들이 가진 충격을 통해 시대를 뛰어넘어 자신들의 가치를 유지할 수 있는 잠재력을 지니고 있다.[38]

---

37) [원주] 이 때문에 예술과 관련하여 “동시대성(Zeitgenössischen)”, “현대(Gegenwart)”라는 범주들은 근본적으로 논쟁의 소지가 있는 것들인데, 이에 대해서는 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* (Hamburg: Junius 2013), pp. 9-24 참고.

4. 예술들 대(versus) 예술들

예술들 안에서 실천 과정들과 결합하는 모든 매체적 구성은 내부적일 뿐만 아니라 외부적으로도 갈등을 수반하면서 성립되고 전개된다. 이러한 사태는 예술들의 구조(Verfasstheit)에 영향을 미친다. 다른 예술들과의 [서로 경쟁하는] 관계들이 없다면, 예술들은 자신들의 고유한 독특성(Spezifik)을 구현하며 형성될 수 없다. 바로 이러한 측면이 예술 이론의 맥락에서, 특히 영향력이 강력했던 그린버그(Clement Greenberg)적 관점의 이론에 의해서 지속하여 부정되었다. 그린버그는 [가령] '패널화(Tafelbildmalerei)'와 같은 특정한 예술[형식]은 자신만의 특수한 매체에 상응한다고 주장하였다. 개별 예술들이 각기 고유한 규칙들에 구속되어 있다는 이론적 이해를 선구적으로 형성한 것이다.[39] [하지만] 평면인 캔버스 화면을 고유한 방식으로 형상화함으로써, 패널화의 평면적인 회화 작품들 안에서 그 고유한 매체적 본성이 분명하게 드러난다는 그린버그의 생각은 다음 핵심적인 질문에 대답하지 않는다. 패널화의 평면적 형상화(Gestaltung)가, 자신의 고유한 매체성(Medialität)에서 출발하여 변형 충격을 산출하라는 요구를 어느 수준까지 실현하고 있는가? 그린버그는 회화의 고유한 성격을 파악하려 하지만, 회화를 예술로서 성찰하지는 않고 있다. 그 때문에 그는 자신이 설명할 수 있다고 내세우는 바로 그것을 설명하지 않는다. 즉 도대체 무엇이 회화를 특수한 예술로 만드는가를 설명하지 못하는 것이다. [다시 말해서] 그의 해명 작업은 단지 매체와 관련된 것이지, 이러한 매체 안에서 예술적 요구를 실현하는 일과 관련된 것은 아니다.

하나의 예술적이며 매체적인 구성을 그 독특성 속에서 파악하기 위해서는, 그러한 구성이 생성되는 과정 안에서 그러한 구성이 사회적 자기 이해나 사회적 자기비판에 기여하고자 하는 요구를 재구성해야만 한다. 그런데 바로 이 문제는

---

38) [원주] Hegel, "Vorlesungen über die Ästhetik I", p. 157 참고.

39) [원주] Clement Greenberg, "Modernistische Malerei"(1960), in: *Die Kunst und die Künste: Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, pp. 49-58 참고.

서로 다른 매체적 구성들 사이에 존재하는 관계를 전제로 한다. 플라톤의 시인 비판이 이미 우회적으로 보여준 것처럼,[40] 우리는 개별 예술들이 추구하는 요구들을 늘 다른 예술들과의 관계들을 통해서만 상세히 검토할 수 있다. 이것은 다른 예술들의 요구들을 관심 있게 수용함으로써 (예컨대 플라톤이 회화와 관련하여 [같은 요구들을] 연극에도 부여하는 것처럼) 이루어지거나, 또는 다른 예술들의 요구들로부터 거리를 취하는 방식으로 이루어질 수 있다. 매체적 형성이 가진 독특한 능력은 다른 예술들로부터의 차용하거나 다른 예술들과의 경계 설정을 통해서만 비로소 성립된다. 이러한 방식으로 개별 예술들은, 예컨대 리듬이나 동시적으로 동기화된 평면성의 산출과 같은 기본적인 짜임관계(Konstellation)들을 공유한다. 이런 이유에서 특정 예술의 독특성은 다른 예술들과 관계를 맺고 있는 경계 영역에서 결정된다.[41]

모든 예술이 고유하게 지닌 역동성(Dynamik)은 개별 예술 작품들이나 예술적 행위들을 통해 실현된다. 새로운 예술 작품이 탄생할 때마다 충격을 산출한다는 요구에 관한 질문이 새롭게 등장하고, 이러한 요구는 다른 예술들과의 관계 속에서 새로운 방식으로 처리되고 형상화된다. 얼핏 보면, 작품들이나 행위들이 입지가 확고한 예술의 안전한 영토(Terrain)에 의존하는 것처럼 보이지만, 그것들은 예술의 [내적인] 구성(Konstitution)을 형성하는 적대적 대립들을 간접적으로 이어간다. 회화나 영화와 같은 예술들은 본질-구성적(konstitutiv)으로 운동 속에 있는데, 이러한 방식은, 우리가 예술들 안에서 [적어도] 일정 부분 기대하고 있는 모든 확실한 중핵(Kern)에 대해 의문을 던진다.

현대 예술과 관련하여, 예술들의 '질서'가 이제 아무런 역할을 하지 못하게 되었다는 주장이 여러 가지 방식으로 제기되었다. 피터 오스본(Peter Osborne)이 말하는 것처럼, 일종의 "포스트 개념화(postconceptuality)"[42]의 상태[단계]에 접어

---

40) [원주] Platon, *Politeia*, 595a-608b 참고.

41) [원주] Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, pp. 157-170 참고.

42) [원주] Peter Osborne, *Anywhere Or Not at All. Philosophy of Contemporary Art* (London: Verso 2013), pp. 46-51; "Die postkonzeptuelle Situation, oder Die kulturelle

들었으며, 이 상태에서는 예술적 현상들이 '예술들' 또는 이와 유사한 '질서의 도식'을 더 이상 허용하지 않는다는 것이다. 하지만 '포스트 개념화'라는 명제는 지킬 수 있는 것보다 더 많은 것을 약속하고 있다. 이 명제는 예술 작품들과 예술들의 갈등적 구성이 지닌 본질-구성적 계기를 명징한 방식으로 포착하고 있다. 모든 예술 작품은, 자신이 귀속해 있는 예술에 대해 의문을 제기함으로써 (해당 예술 작품이 귀속을 허용하는 한에서) 근본적으로 - 어떤 형태로 되어 있던지 간에 - 모든 질서들에 대해 의문을 제기한다.

하지만 우리는 반드시 이러한 문제 제기가 예술들과 예술 장르들의 생성과 전개에 기여하고 있음을 이해해야 한다. 질서들에 대한 모든 문제 제기는 근본적으로 [이미 존재하는] 질서들을 전제로 한다. 왜냐하면 문제 제기가 그때그때의 질서들을 부정적인 방식으로 끌어들이기 때문이다. 예를 들어, 안느 임호프(Anne Imhof)나 티노 세갈(Tino Seghal)의 작업들을 보면, 이들이 분명하게 설치 미술, 무용, 연극과 같은 특수한 예술들을 연관 짓고 있다는 점을 잘 알 수 있다. 이 작업들이 보여주는 질서를 넘어서는 차원은, 이들이 마찬가지로 연결되어 있는 질서들에 근거하고 있다. 이렇게 볼 때, - 바로 예술들의 경쟁적인 구성이라는 의미에서 - 이 작업들이 대결을 벌이는 다른 예술들이 계속 발전할 수 있는 분명한 충격이 다름 아닌 이 작업들로부터 나온다는 사실은 전혀 놀라운 일이 아니다.

이상의 논의에서, 예술들의 계속 이어지는 생성과 발전이 늘 또한 어떤 명확한 단절들과 결합해 있다는 사실, 이 단절들이 예술들 사이의 연관들과 차이들의 새로운 질서를 낳는다는 사실이 분명해진다. 우리는 예술들의 생성과 발전에서 드러나는 연속성과 불연속성을 갈등의 국면들, 즉 예술 작품들과 예술들이 서로 간에 벌이고 심화시켜가는 갈등, 그럼으로써 '예술의 공간'을 [새롭게] 형성하는 갈등의 국면들로 파악할 수 있다. 예술들이 서로 경쟁하면서 함께 공존하는

Logik des Hochkapitalismus heute", in: *Die Kunst und die Künste: Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, pp. 485-507 참고.

것은 어떤 질서를 부여하는 준거들을 의문시하면서 동시에 이 준거들이 계속 새롭게 갱신되는 과정이기도 하다. 이는 다음 사실을 다시금 매우 명확하게 확인해 준다. 즉 예술 작품들과 예술들의 통일이 어떤 공통점으로 공유하는 구조로부터 기인하는 것이 아니라는 것이다. 우리는 예술 작품들과 예술들의 통일을 오직 이들이 경쟁적으로 주창하는 '요구의 공간'으로부터만 적절히 설명할 수 있다. 예술 작품들과 예술들은 다양한 예술비평적 실천 과정들과 함께, 이 요구의 공간을 [요구의 공간 속으로] 넓게 펼치고 있으며, '예술'이란 개념이 표명하는 것이 바로 이 요구의 공간이다.