제8강
예술과 정치

1. 아방가르드와 모더니즘

‘아방가르드’와 ‘모더니즘’은 모더니즘 미술에 관한 논의에서 매우 자주 사용되는 용어들임에도 불구하고, 결코 일관적인 의미에서 사용되지는 않는다. 영미에서는 일찍부터 모더니즘이라는 틀로 모더니즘 미술을 설명하는 전통이 누적되어 있다. 반면에 유럽에서는 아방가르드라는 틀로 모더니즘 미술을 설명하는 경향이 지배적이며, 따라서 모더니즘이라는 개념은 거의 사용되지 않았거나, 사용된다고 하더라도 매우 협소한 의미에서만 사용되어 왔다.(M. 칼리니스쿠, <모더니티의 다섯 얼굴>, 이영욱 외 옮김, 시각과 언어, 1993, p. 170 참조.)

아방가르드와 모더니즘이라는 용어들을 영미와 유럽에서 서로 다르게 다른 사용하는 이유는, 유럽에서는 입체파, 미래파, 상징주의, 초현실주의, 다다와 같은 혁명적이고 실험적인 아방가르드 운동들이 모더니즘 미술을 형성하는 주된 흐름이었기에 모더니즘 미술의 역사가 곧 아방가르드 운동의 역사로 인식되었던 반면, 아방가르드 운동이나 아방가르드 집단이 상대적으로 적었던 영미에서는 모더니즘 미술이 각각의 모더니스트 작가들에 대한 개별적인 연구방식을 통해 논의되어 왔기 때문이다(아이스테인손, <모더니즘 문학론>, p. 109; 옥타비오 파스, <흙의 자식들 외>, p. 260-261 참조.). 모더니즘과 아방가르드의 관계에 관한 네 가지 입장들이 있다:

1) 주로 영미 이론가들에게서 보여지는 것과 같이 모더니즘과 아방가르드를 동의어로 간주하는 입장.
2) 19세기 후반부터 20세기 전반까지 존재했던 거의 모든 예술 운동을 모더니즘으로 보는 입장. 이러한 입장에 따르자면 아방가르드는 모더니즘의 하부개념으로 사용된다.
3) 19세기 후반부터 20세기 전반까지 존재했던 거의 모든 예술 운동을 아방가르드로 보는 입장. 이러한 입장에 따르자면 모더니즘이 아방가르드의 하부개념이다.
4) ‘아방가르드’라는 명칭이 주로 1920년대에 유럽에서 모더니즘에 대한 비판적 반작용으로 발생한 예술 운동, 즉 다다이즘이나 초현실주의같은 특정한 운동들에 한정되어 사용되어야 한다고 보는 입장.

2. (역사적) 아방가르드

‘아방가르드’(avantgarde)라는 말은 본래 군사용어였다. 아방가르드 개념의 역사를 연구했던 칼리니스쿠(Matei Calinescu)에 의하면, 이 용어는 19세기 이래로 단순한 군사적 용례를 넘어서 정치, 문학과 예술, 종교 등의 사회의 여러 분야들에서 ‘앞선 위치’를 나타내는 비유적 의미를 지니게 되었다..(M. 칼리네스쿠, <모더니티의 다섯 얼굴>, 이영욱 외 옮김, 시각과 언어, 1993, p. 127-130 참조.) 콩파뇽(Antoine Compagnon)은 이 용어가 19세기 말경에 이르러서는 “자신의 시대보다 앞서길 원하는 예술적이고 문화적인 운동”의 성격을 지칭하는 용어로 사용되기 시작했다고 지적한다.(Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 49-53 참조.).

아방가르드라는 용어를 예술을 최초로 적용한 것은 생시몽주의자들이었다. 생시몽의 제자였던 로드리게(Olinde Rodrigues)는 인류의 미래를 구원할 수 있을 힘을 예술가 속에서 발견했다:

“여러분의 아방가르드로 복무할 사람은 바로 우리 예술가들이다. 예술의 힘은 정말로 가장 즉각적이고 가장 빠른 것이다. 우리는 모든 종류의 무기를 갖고 있다. 새로운 사상을 사람들 사이에 퍼뜨리고자 할 때 우리는 그 사상을 대리석으로 깎거나 캔버스 위에다가 그린다. [...] 사회에 긍정적인 힘을 [행사하는], 진정한 봉사의 기능을 행사하는 운명이라니, 또 모든 지적 능력들의 선두에 서서 힘차게 진군하는 운명이라니, 예술의 운명은 얼마나 아름다운가.”(Olinde Rodrigues, “L’Artiste, le Savant et l’Industirie. Dialogue”, in *Opinon littéraires, philosophiques et industrielle*, Paris, Galérie de Bossange Père, 1825, M. 칼리니스쿠, 같은 책, p. 103에서 재인용.)

하지만 아방가르드라는 용어를 예술가들에게 적용시킨 것은 바로 정치사상가들이었던 생시몽주의자들이었고, 이와 더불어 19세기 전반기의 예술적 아방가르드는 정치적 아방가르드에 종속되어 있었다고 볼 수 있다. 결국, 예술적 아방가르드는 1860년대까지는 독자적으로 존재하지 않았다. 그러나 1870년대 들어서면서부터는 상황이 달라진다. 이 시기에 예술적 아방가르드는 정치적 아방가르드에 대한 종속으로부터 벗어나 독자성을 확보하기 시작했던 것이다. 바로 이 시기에 파리 코뮌(Paris Commune)을 지지했던 랭보(Arthur Rimbaud)는 ‘견자’(voyant)이자 ‘진보를 증식시키는 자’(multiplicateur de progrès)로서의 시인이라는 구상을 발전시켰다.

“La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.”(Arthur Rimbaud, Lettre à A. P. Demeny, Charleville, 15 mai 1871.)
“시는 더 이상 행동에 운율을 붙이지 않을 것입니다. 시는 앞서 있게 될 거에요.”

이와 같이, 예술적 아방가르드는 19세기 전반부에는 사회적 진보라는 정치적 과제에 봉사하는 예술을 뜻했고, 1870년대부터는 정치로부터 독립해서 자신의 시대에 앞서 있는 예술을 의미하게 되었다. 그런데 정치에 더 이상 종속되지 않는 상태에서 정치적 아방가르드와 대등한 통합을 이룬 1870년대의 예술적 아방가르드 개념 속에는 이미 정치적 아방가르드로부터 분리될 가능성이 내포되어 있었다. 정치로부터 독립한 아방가르드는 정치와 미묘한 관계를 맺을 수밖에 없었던 것이다. 이것이 바로 뷔르거(Peter Bürger)가 말하는 아방가르드의 ‘아포리아’(aporia), 즉 일종의 정치적 딜레마이다. 1870년대의 예술적 아방가르드 개념을 만들어내었던 파리 코뮌 세대 예술가들은 예술의 변혁을 삶의 변혁과 동일시했다. 그리고 삶이 근본적으로 변화해야만 한다는 이러한 생각은 예술적 아방가르드가 정치적 아방가르드와 공유했던 공통전제였다고 할 수 있다. 바로 이러한 점에서 아방가르드 예술가는 예술의 자율성을 넘어서 삶으로 향해 나아가게 된다. 말하자면, 예술 제도(예술의 자율성)의 타파와 삶의 변혁은 예술적 아방가르드의 두 가지 근본 기획이었던 것이다.

하지만 아방가르드 예술가들은 동시에 구속적이며 형식적인 이전의 예술 전통을 전목하고 전적으로 새로운 창조의 지평을 탐험할 수 있는 자유를 추구했다. 그리고 더 이상 특정한 정치사상에 종속되지 않은 상태에서 아방가르드 예술의 구속받지 않는 자유로운 창조 이념과 선전

을 목적으로 하는 관습적인 예술작품을 제작하는 것에 예술의 역할이 국한되는 정치적 봉사는 충돌할 수밖에 없었다. 뷔르거에 의하면, 예술적 아방가르드가 사회적 변혁이나 혁명에 진지하게 관여하게 될 경우 좌익이든 우익이든 급진적인 정치 사상과 연루될 수밖에 없는데, 여기서 귀결되는 것은 다음의 두 가지 중 하나일 수밖에 없다. 즉 예술적 아방가르드는 그것이 지지하는 정치 운동에 흡수되거나 아니면 정치로부터의 독립성을 강조하는 가운데 정치 운동과 심각한 갈등 관계에 빠질 수밖에 없는 것이다. 이것이 바로 뷔르거가 말하는 역사적 아방가르드의 정치적 딜레마이다.

3. 예술이 정치적일 수 있는 것은 예술의 자율성 덕분이다?

예술적 변혁과 삶의 변혁은, 예술의 자율성과 삶에로의 참여(정치적 혁명)는 서로 화해될 수 없는 것일까?

3.1. 루카치

네오 마르크스주의 미학자들 중 한명인 죄르지 루카치(György Lukács)는 예술과 혁명 둘 다를 원했었고, 따라서 그에게 있어서 주요 관심사는 현실 변혁 과정에서 예술의 자율성(예술의 삶으로부터의 분리)과 예술의 실천적 역할(예술의 삶에 대한 참여)을 어떻게 화해시킬 것인가라는 문제였다. 그런데 예술의 자율성이란 비록 예술이 현실을 바탕으로 해서 무언가를 형상화함에도 불구하고, 예술은 예술만의 고유한 현실을, 즉 기존의 현실과는 다른 현실을 갖는다는 뜻이다. 하지만 루카치는 예술의 자율성이 예술이 현실 속에서 실천적 역할을 수행하는 것을 허용할 수 있어야만 한다고 생각했다. 어떻게 이것이 가능할까? 루카치에 의하면, 현실과의 관계에 있어서 자율성을 유지하는 예술은 항상 현실과 비타협적이기 때문에, 기존의 현실을 부정한다. 하지만 바로 이러한 부정으로 인해서 예술은 더 나은 현실을, 즉 아직 도래하지 않은 비-현실을, 즉 비-현실로서의 사회주의적 유토피아를 옹호하기 위한 잠재적 장소가 될 수 있다. 루카치에게 있어서 예술은 현실의 단순한 복사를 뜻하지 않는다. 왜냐하면 그에게 있어서 예술을 특징짓는 것은 바로 비-중립적인 태도이기 때문이다. 루카치에 의하면, 예술은 현실의 특징을 *선택*하며, 또한 그것이 묘사하는 대상들에 대한 긍정적이거나 부정적인 *평가*를 내린다.

3.2. 아도르노

아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno)에 의하면, 총체 사회에 저항할 수 있는 최후의 보루는 예술이다. 적어도 예술은 총체 사회로부터 탈출할 수 있는 잠재능력을 갖고 있는 것이다. 왜냐하면 예술은 더 나은 사회의 가능성을 상기시키기 위해 현실의 결함 일체를 보여주는 현실 비판을 수행하기 때문이다. 하지만 모든 예술 작품들이 이러한 현실 비판과 이상적 사회에 대한 전망을 보여주는 것은 아니다. 왜냐하면 예술 역시 총체 사회에 통합되어 버렸기 때문이다. 그리고 이러한 통합에 기여한 것이 바로 문화 산업이다. 반면에, 문화 산업의 산물과는 구분되는 예술은 모순적인 특성을 갖는데, 예술은 한편으로는 자율적인 반면에, 다른 한편으로는 사회적인 사실이다.

예술은 사회에 존재하는 모든 법칙과 세력으로부터 영향을 받지 않을 정도로 자율적이다. 다른 한편으로 예술은 사회의 다양한 법칙들과 연관되어 있기에 사회적이다. 자율성으로서의 예술은 기존하는 것의 충실한 모사에 기대지 않는다. 아도르노는 전통적인 미메시스, 즉 예술을

통한 세계의 복사는 부당한 현재의 상태를 승인할 뿐만 아니라 또한 필연적인 것으로 상정하는 가운데 존엄하게 만들어 버린다고 주장한다. 전통적 미메시스는 달리, 사회적 현실을 모방을 통해 재생산하지 않는 자율적 예술이 추구하는 진리는 현존하는 이 세계에 들어맞지 않는 어떤 것이며, 이러한 예술은 그것을 사회로 통합시키려는 모든 시도에 그리고 총체 사회의 동력인 동일화 기제에 의한 현실 지배에 저항한다고 할 수 있다. 즉 참된 예술은 현실에 대해 '아니!(Nein!)'라고 말하는 가운데 그것을 *부정*한다. 예술은 현실을 부정하는 가운데 사회를 지배하는 총체성을 상대화시킨다. 그리고 바로 이러한 현실의 상대화 속에서 세상이 달라질 수 있는 가능성, 즉 유토피아의 가능성이 암시되는 것이다.

그렇다면, 예술의 사회성은 무엇을 의미하는가? 아도르노에 의하면 총체 사회로서의 관리되는 사회 속에서 적대적 모순들은 해소되는 것이 아니라 그저 유연하게 얼버무려지고 완화될 뿐이다. 하지만 예술 작품은 현실의 적대적 모순들을 자신의 형식 속에서 고스란히 드러냄으로써 사회 현실을 반영한다. 바로 여기에 예술의 사회성이 있는 것이다. 사회의 적대적 모순들이 예술 작품의 형식을 통해서 나타난다는 말은 이렇게 예술 작품의 형식 속에서 나타난 모순들이 예술 작품의 일관성을, 즉 종합을 구성한다는 것을 의미한다. 그런데 예술 작품의 종합은 헤겔의 변증법의 종합과는 달리 결코 총체성으로 귀결되지 않는 종합이다. 물론, 예술 작품의 형식은 원래 분산되어 있는 대립적 힘들의 종합이다. 하지만 아도르노에 의하면 이러한 예술 작품의 형식으로서의 종합은 강압적이지 않은 종합이며, 대립적인 힘들을 있는 그대로 분산되어 있는 상태에서 그리고 서로 간에 모순되어 있는 상태에서 보존한다. 그렇지만 형식은 어디까지나 형식이며, 종합은 어디까지나 종합이다. 즉 예술 작품은 형식으로서의 종합이 형식의 타자들인 개별적 계기들에 미치는 영향과 통제로부터 완전히 자유로울 수는 없다. 달리 말해서, 예술 작품은 정의롭지 못하고 부도덕한 사회 속에 있는 서로 간에 적대하는 모순된 힘들을 형식을 통해서 반영하기에, 사회적 부도덕성을 어느 정도 반영하는 것을 피할 수 없다.

그런데 현실에 대한 예술의 반항은 내용적으로 표현되어서는 안 된다. 왜냐하면 예술 작품 속에서 정치적 내용이 표현될 경우, 예술 작품은 구체적인 사회 투쟁에 개입하게 되며, 그 결과 프로파간다가 되어버리기 때문이다. 하지만 그렇다고 해서 예술이 정치와의 연관성을 지니지 않아서도 안 된다. 왜냐하면 총체 사회에 저항하지 않는 예술은 문화상품이 되어버리기 때문이다. 따라서 예술이 자율성을 유지하면서도 동시에 사회-연관적(정치적)이어야만 하는 이중 과제를 수행해 낼 수 있는 것은 오직 예술이 모든 사회 문제에 참여하기를 거부함으로써만, 즉 사회 전체에 저항함으로써만 가능하다. 달리 말해서, 예술은 사회를 지배하는 소통 체계에 저항하기 위해서라도 모든 소통을 포기해야만 한다. 하지만 예술은 사회에 실천적 영향을 끼치는데, 예술은 이러한 영향을 소통이나 내용적 표현에 의해서가 아니라 그 존재 자체로 인해서 행사한다. 즉 예술 작품의 실천적 영향은 그것이 말하는 것에서 기인하는 것이 아니라 그것이 이 가혹한 현실 속에서 존재한다는 사실 자체에서 기인한다는 것이다.

3.3. 알튀세르

알튀세르(Louis Althusser)는 언어를 통해 매개되는 인간과 실재의 관계에 대한 소쉬르의 통찰을 급진화시키는 가운데 마르크스주의적 인식론을 구조주의적으로 재구성하였다. 전통적인 마르크스주의 인식론에 따르자면, 실재는 의식의 바깥에 존재하는 사회적인 것이다. 따라서 참된 인식으로서의 '이론적 실천'은 이러한 실재와 의식을 일치시키는 것인 반면에, 거짓 인식

으로서의 이데올로기는 실재로부터 떠난 의식, 즉 허위 의식이다. 알튀세르는 이데올로기에 대한 이러한 이해방식에 반대한다. 알튀세르는 이데올로기의 부정적인 기능보다는 적극적인 기능을 더 강조하는데, 그에 의하면, 이데올로기란 개인이 그것을 통하지 않고서는 세계와 만나거나 관계맺을 수 없는 필수적인 도구이다. 그런데 이데올로기가 세계인식과 세계경험을 위해 필수불가결한 수단이라고 말하는 것은 곧 개인과 세계, 개인과 실재와의 관계가 투명하지 않다는 것을, 즉 은폐되고 왜곡된다는 것을 뜻한다.

알튀세르에 의하면, 이데올로기는 그 안에 있는 우리들에게 자신의 정체를 은폐시킨다. 하지만 예술작품은 우리에게 이데올로기를 보여준다. 그런데, 무언가를 본다는 것은 보이는 대상과 보는 이 간의 최소한의 거리를 전제로 한다. 따라서 예술의 저 보여줌은 예술과 이데올로기 사이의 거리를 전제로 한다. 즉 예술은 이데올로기로부터 분리됨으로써, 떨어져나옴으로써, 그로부터 거리를 둠으로써(예술의 자율성!) 이데올로기를 보여주는 것이다. 말하자면, 예술은 이데올로기로부터 탄생하는 동시에 이데올로기로부터 거리를 취하는 것이다. 그런데 예술은 어떻게 이데올로기를 보여줄 수 있는가? 그것은 바로 예술의 형식을 통해서 가능하다. 바로 예술적 형식을 통해서 예술은 은폐되어있던 이데올로기를 보게 만드는 것이다. 이데올로기의 구조 속에서 지배 이데올로기의 재생산에 기여하는 개인들은 그들 스스로의 힘으로는 이데올로기의 존재를 깨닫지 못하지만, 예술 작품을 통해서 이데올로기를 이데올로기로서 바라 보게 되는 것이다.