제7강
예술을 위한 예술

흔히 유미주의(esthétisme)의 구호로 사용되는 '예술을 위한 예술'(l'art pour l'art)은 예술운동, 예술이론, 삶의 태도라는 세 가지 측면들을 지니고 있다. 예술이론으로서의 예술을 위한 예술에 의하면, 예술은 일차적으로 도덕이나 종교나 진리의 기준들에 의거해서 창작되거나 감상되어서는 안 된다. 왜냐하면 예술에는 '미적 가치'라는 예술에게만 고유한 가치 영역이 있기 때문이다. 이것은 곧 예술이 지니는 가치(미적 가치)가 도구적 가치(외재적 가치)가 아니라 본래적 가치(내재적 가치)라는 것을 의미한다.

'다른 것을 위한 예술', 즉 예술의 목적을 예술 바깥에서 찾음으로써 예술을 그것과는 다른 어떤 외부적인 목적을 성취하는 한갓 수단으로 간주하는 예술이론을 경계하는 가운데, '예술을 위한 예술', 즉 예술의 목적을 오직 예술 그 자체 속에서만 찾아야만 한다고 주장하는 유미주의자들의 입장을 극단적으로 밀고 나갈 경우 다음과 같은 형식주의적 예술이론의 주장이 제기될 수 있다: 예술은 실생활 속에서나 현실 세계 속에서 그 어떠한 용도도 지녀서는 안 되기 때문에, 결국 예술은 절대적으로 순수한 지각적 경험(미적 경험) 속에서 온전히 소비되어야만 한다.

그런데 이러한 형식주의적 예술이론이 본격적으로 정식화되기 시작한 것은 20세기 초에 들어와서이며, 따라서 예술운동으로서의 예술을 위한 예술이 이미 상당 부분 전개되고 난 후의 일이었다.

***예술운동으로서의 예술을 위한 예술: 부르주아 모더니티에 대항하는 미적 모더니티**

예술운동으로서의 예술을 위한 예술은 부르주아 모더니티에 대한 반대해서 시작했던 운동이며, 부르주아 모더니티에 대한 이러한 반대는 미적 모더니티의 핵심을 이룬다고 볼 수 있다. 칼리니스쿠(Matei Calinescu)는 미적 모더니티는 합리성, 효용성, 진보를 이상으로 삼는 부르주아 문명의 모더니티에 반대했다고 주장한다. 그에 의하면, 미적 모더니티는 "19세기 전반의 한 시점에서 서구 문명사의 한 단계에 속하는 모더니티 - 과학과 기술의 진보, 산업혁명, 자본주의에 의해 야기된 광범위한 사회경제적 산물- 와 역전불가능한 균열"을 일으켰고, "이후 두 모더니티 사이의 관계는 돌이킬 수 없을 정도로 적대적이 되었다."(M. 칼리네스쿠, <모더니티의 다섯 얼굴>, 이영욱 외 옮김, 시각과 언어, 1993, p. 53.) 유미주의자들의 전신이라고 할 수 있는 낭만주의자들은 외면적 가치와 물질주의를 추구하는 부르주아 모더니티에 대항해서 내면적이고 표현적인 가치를 내세웠다. 비유하자면, 만일 부르주아 모더니티가 낭만주의를 태어나게 한 아버지라면, 낭만주의는 부르주아 모더니티에 반대해서 친부살해를 공모했던 셈이다. 낭만주의의 반-부르주아 모더니티적 정서를 물려받은 유미주의자들은 부르주아 모더니티에 대항하기 위해 순수 예술의 이념을 내세웠다. 하지만 결국 그들이 부르주아 모더니티에 대항하기 위해 한 일은 사회적 내용과 기능으로부터 철수하는 것이었다. 즉 이들은 부르주아 모더니티 사회를 개혁할 수 있다는 일체의 희망을 포기한 상태에서 예술이라는 영역 속으로 숨어버리는 소극적 반항을 선택했던 것이다.

예술운동으로서의 예술을 위한 예술의 유래는 19세기 아카데미즘 예술의 기본원리였던 신고전주의에 대한 프랑스 낭만주의자들의 비판에서 찾아질 수 있는데, 이러한 비판의 토대가 되었던 것은 바로 칸트의 미학, 특히 칸트의 미의 합목적성 개념에 대한 프랑스 낭만주의자들의 자의적인 해석이었다.

칸트에 의하면, 미적인 것은 다른 어떤 목적을 위한 수단이 아니다. 이러한 의미에서, 미는 목적 없는 즐거움이라 할 수 있다. 목적 없는 즐거움으로서의 미를 이해하기 위해서는 목적 있는 즐거움이 어떠한 것인지를 먼저 살펴보아야만 할 것이다. 칸트에 의하면, 목적 있는 즐거움은 개념을 매개로 해서 이뤄지는 즐거움이다. 개념을 매개로 해서 이뤄지는 즐거움은 선행하는 어떤 기준에 의해 제약된다. 그런데, 어떤 기준에 따른다는 것은 이미 어떤 의도나 목적을 전제하고 있는 것을 의미한다:

“So ist Zweck der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit) angesehen wird; und die Kausalität eines Begriffs in Ansehung seines Objekts ist die Zweckmässigkeit (forma finalis).”(Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 32-33.)
(“그렇다면 목적이란 개념이 한 대상의 원인(저 대상의 가능성의 실재적인 근거)으로서 간주될 수 있는 한에서 한 개념의 대상이다. 그리고 한 개념이 자신의 객관과 관계해서 갖는 인과성이 합목적성(궁극적 형태)이다.”)

여기 만약에 즐거움의 대상이 놓여 있다면, 이 대상은 하나의 결과물이라고 할 수 있다. 즉 내 눈 앞에 있는 이 즐거움의 대상은 그것에 선행하는 개념이, 즉 결과의 표상이 가능하게 만든 결과물인 셈이다. 따라서 우리는 개념을 매개로 해서 이뤄지는 즐거움에 있어서 대상의 개념은 곧 대상의 목적이라고 말할 수 있을 것이다. 그리고 개념을 매개로 해서 이뤄지는 즐거움은 목적을 전제로 해서 또는 목적을 따라서 이뤄지는 즐거움이며, 이러한 즐거움의 대상은 자기 바깥에 목적을 갖는다. 이와는 달리, 미는 *개념 없이* 보편적인 즐거움의 대상으로서 표상되는 것이다. 따라서 미감적 즐거움은 그것에 선행하는 어떤 목적에 따라서 이뤄지는 것이 아니다. 달리 말해서, 미는 개념화될 수 없기 때문에, 어떠한 아름다운 대상도 결코 (자기 바깥에) 목적을 갖는 것으로 생각될 수 없다. 미적인 것은 결코 목적을 갖지 않는다. 그런데 우리가 미적인 것을 경험할 때, 우리는 그것이 마치 어떤 목적과 연관된 기능을 수행하고 있는 듯한 인상을 받는다. 즉 미적인 것은 나에게서 즐거움이라는 결과를 야기시키는데, 이 즐거움의 산출이 바로 미의 목적이 아닐까? 물론, 미적인 것은 그것을 경험하는 나를 위해서, 즉 관조자를 위해서 존재하는 것은 아니다. 따라서 비록 미적인 것은 마치 나를 위해 (마치 나의 즐거움이라는 목적을 위한 수단으로서) 존재하는 듯이 보이지만, 그렇다고 해서 미적인 것이 나의 즐거움이라는 목적을 위해 존재하는 것은 아니다. 요컨대, 우리는, 미적인 것을 경험할 때, 나에게 목적의 질료처럼 주어질 수 있는 어떤 것, 즉 목적의 표상을 갖지 않는 반면에, 나에게 목적의 형식처럼 주어지는 어떤 것, 즉 합목적성을 느낀다:

“Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstands, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.”(Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 61.)
(“미는 합목적성이 목적의 표상 없이 대상에게서 지각되는 한에 있어서 합목적성의 형식이다.”)
1803년에서 1804년 사이에 독일 바이마르 공국을 방문해서 괴테, 쉴러, 셸링 등을 직접 만났던 프랑스 낭만주의자 콩스탕(Benjamin Constant)은 자신의 한 일기(1804년 2월11일)에서 칸트의 미학을 다음과 같이 정리하고 있다:

“L'art pour l'art, et sans but ; tout but dénature l'art.”(*Encyclopédie Larousse*, ‘L'art pour l'art’ 항목에서 재인용.)
(“예술을 위한 예술, 그리고 목적없는 예술. 모든 목적은 예술을 변질시킨다.”)

이어서 쿠쟁(Victor Cousin)은 1828년에 소르본느 대학에서 행해진 자신의 철학사 강좌(Cours d'histoire de la philosophie)에서 콩스탕이 말한 ‘예술을 위한 예술’을 언급하였고, 결국 ‘예술을 위한 예술’이라는 용어가 본격적으로 사용되기 시작한 것은 고티에(Théophile Gautier)가 1835년에 출판된 자신의 소설인 <모팡 부인*Mademoiselle de Maupin*>의 서문에서 이 용어를 사용한 이후이다.

“Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtant. [...] je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue.”
(“아무 것에도 쓸모없는 것만이 참으로 아름답다. 유용한 것은 모두 추하다. 왜냐하면 그것은 어떤 욕구의 표현이며, 인간의 욕구들은 비열하고 역겹기 때문이다. [...] 라파엘로의 진품 그림이나 또는 아름다운 나체 여성을 볼 수만 있다면 나는 기꺼이 내 프랑스인으로서의 권리와 시민으로서의 권리를 포기할 것이다.”)

예술운동으로서의 예술을 위한 예술에 참여했던 이들은 문학에서는 시인인 보들레르(Charles Baudelaire), 공쿠르(Goncourt) 형제, 플로베르(Gustave Flaubert), 파르나스파(Parnassians) 시인들, 말라르메(Stéphane Mallarmé) 등이 있다. ‘예술을 위한 예술’이라는 문구에 함의되어 있는 감수성이 유미주의의 형태로 발전하게 된 것은 바로 이러한 프랑스 유미주의자 문인들에 의해서인데, 뷔르거(Peter Bürger)는 자신의 저어인 <아방가르드 이론 *Theorie der Avantgarde*>(1974)에서 바로 이 프랑스 유미주의자들과 더불어 예술이 부르주아 모더니티 사회로부터 완전히 독립적으로 분화하게 되었다고 지적한다. 프랑스 유미주의자들의 예술에 대한 견해는 영국의 유미주이자인 와일드(Oscar Wilde)나 페이터(Walter Pater)에게도 영향을 주었다. 페이터는 1868년에 모리스(William Morris)의 시에 대한 리뷰를 <웨스트민스터 리뷰*Wesminster Review*>에 게재했는데, 그는 자신의 리뷰의 말미에서 인간의 가장 심오한 지혜는 경험을 개념적으로 재구성하는 것에 있는 것이 아니라 경험 그 자체를 직접적으로 향유하는 것에 있다고 주장했다. 이어서 그는 다음과 같이 적고 있다:

“그리고 그러한 지혜를 가장 많이 담고 있는 것이 시에 대한 정열, 미에 대한 욕구, 예술을 위한 예술에 대한 사랑이다. 왜냐하면 예술은 스쳐지나가는 순간에, 그리고 오로지 그 순간만을 위하여 최고의 가치를 제공할 것을 숨김없이 약속하고 있기 때문이다.”(월터 페이터, <르네상스>, 학고재, 2001, p. 228.)

페이터는 인용문에서 미적 경험의 순간이 인간의 모든 행동과 경험을 어떤 목적에 맞추어 조직하고자 하는 도구적 합리성 내지는 과학기술적 합리성이 중단되는 순간이라는 것을 시사하고 있다.

예술을 삶의 영역으로부터 극단적으로 분리시키는 유미주의적 사고가 미술 속에서 최초로 분명하게 드러난 것은 인상주의를 통해서이다. 만일 인상주의자가 하나의 제재를 택한다면, 그 이유는 그것이 갖는 도덕적 교훈이나 역사적 의미 때문이 아니라 색조와 같은 시각적인 이유 때문일 뿐이다. 그에 따라 인상주의 회화의 화면은 평평한 색면으로 이뤄지게 된다.(평면성) 이와 같이, 모더니즘 미술 작품들 속에서 재현이 약화되어갔던 경향은 예술을 위한 예술로서의 인상주의에서 시작되었던 것이다.

***예술이론으로서의 예술을 위한 예술: 형식주의**

인상주의와 더불어 시각예술이 재현이나 모방의 책임으로부터 벗어나게 됨으로써, 감상과 비평에 있어서도 변화가 초래되었다. 즉 이제 감상과 비평은 미술작품의 미적 성질들(형식적 성질들)에 최우선적으로 주목할 수 있게 된 것이다. 이것은 곧 인상주의가 ‘형식주의’ 예술비평론으로 향하는 길을 열었다는 것을 의미한다. 20세기 초에 벨(Clive Bell)과 프라이(Roger Fry)에 의해 다듬어진 미술에서의 형식주의 예술비평론은 20세기 중반 이후에는 그린버그(Clement Greenberg)와 프리드(Michael Fried)가 대표적으로 주장했다, 벨에 의하면, 미적 감동을 얻기 위해서는 예술작품 안에 있는 ‘의미 있는 형식’(Signifiant Form)을 지각해야만 한다. 그런데 의미 있는 형식을 지각하기 위해서는 관람자에게 미적 태도가 요구된다. ‘무관심성’(Interesselosigkeit)을 핵심 개념으로 삼는 미적 태도론은 20세기 후반에 스톨니츠(Jerome Stolnitz), 벌로우(Edward Bullough), 잉가르덴(Roman Ingarden) 등을 통해서 새롭게 주창되었는데, 스톨니츠에 의하면 미적 경험을 특징짓는 것은 무관심적 태도이며, 바로 이 무관심적 태도로 인해서 미적 경험은 다른 경험들과 구분될 수 있다. 결국, 스톨니트가 제시하는 미적 태도는 의미있는 형식을 지닌 대상에 대해 실천적 관심을 배제하고 접근하는 태도, 즉 의미있는 형식을 지닌 대상을 무관심적으로 주목하는 태도를 뜻한다.

미적 경험을 작품의 형식적인 요소들, 이를테면 비례, 조화, 균형, 특질 등을 지각하는 것으로만 국한시키는 벨의 형식주의적 입장은 형식과 내용 간의 구분을 전제로 하고 있다. 즉 형식주의 예술비평론은 형식을 예술적 재현과 분리시켰던 것이다.