

又玄 高裕燮의 美學

權 寧 弼

(高麗大 教授)

I

우현 고유섭의 미학은 두 가지 각도에서 파악된다. 하나는 서구미학을 최초로 수용했다는 점이고, 다른 하나는 그것을 기초로 한국미학의 바탕을 일구어 놓았다는 점이다. 전자는 그가 1920 년대에 경성제대에서 미학을 전공한 후, 1930 년 대에 서구미학에 대한 논문을 발표하고, 연희전문에서 미학을 강의했던 사실에 관한 것이고, 후자는 주로 그의 한국미술사 논문들에서 간취되는 미학적 관점과 개념규정에 관한 것이다.

물론 고유섭 이전에, 다시 말해서 서구미학의 영향 이전에 한국의 정신사 속에 미학적 과제가 전혀 내포되지 않았었다고는 말할 수 없다.¹⁾ 이는 마치 독일의 알렉산더·바움가르텐(Alexander Baumgarten)이 18 세기에 최초로 ‘미학’을 학문으로서 선포하기 이전부터도 서구의 철학에 미학적 관점이나 연구가 있었던 사실과 비유될 수 있겠다. 하여간 한국에 있어서 근대적 의미의 미학 연구가 고유섭에서 부터 시작되었다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 따라서 여기에서 무게를 두어야 할 부분은 마땅히 이 고유섭의 ‘한국미학’²⁾이며, 그에 대한 업적이 바로 그를 오늘날까지도 칭송해 마지않게 하는 직접적인 이유가 되는 것이다.

그런데 고유섭이 작고한지 반세기가 지난 오늘날까지도 사실상 그의 미학에 대해 집중적으로 다룬 연구는 별반 없는 형편이다.³⁾ 이는 아마도 그의 학문적 심오성과 더불어 그 당시의 주변자료가 충분히 논진되지 않았던 어려움에 기인한 것이 아닌가 여겨지기도 한다. 그러나 한편 그간에 한국미의 본질이라든가, 미의식 등의 포괄적인 주제를 논할 경우에 그의 학문적 성과에 부채를 지지 않은 사람은 아무도 없으리라 할 정도로 그의 이론은 선구적 의미 이상의 가치를 지닌 것으로 평가되고 있다.

1) 한국 고대문헌 가운데 미학적 주제에 관계되는 자료로는 우선 다음의 것들을 들 수 있다.

이규보, 『동국이상국집』, 『백운소설』

일 연, 『삼국유사』

(이에 관한 논문은 다음을 참조. 閔周植, “韓國의美學思想”, 『講座美學』, 今道友信 [編], 東京大, 1984 / 문명대, “『삼국유사』 탐상편과 일연의 불교미술사관”, 『미술사학II』, 민음사, 1990)

2) 사실상 고유섭을 미학자로 보는 견해는 서구미학에 관한 글을 남겼다는 사실에 근거하기 보다는 체계적이지는 못했어도 단편적으로나마 피력된 한국미에 대한 개념 정의가 오히려 더 창의적이라는 점에 근거한 것이다.

3) 김임수, 『고유섭 연구』, 홍익대 박사논문, 1990 / 김영애, 『미술사가 고유섭에 대한 고찰』, 동국대 석사논문, 1989 / 목수현, 『한국고미술 연구에 나타난 고유섭의 예술관 고찰』, 서울대 석사논문, 1991

II

고유섭의 미학은 한국미의 본질을 추구한 데에서 부터 출발한다. 그는 1940년에 쓴 “고대인의 미의식”에서 금관 등에 보이는 비필연적인 나열에서 ‘敏多性’이라는 미적 개념을 끌어내고 있고,⁴⁾ 뿐만 아니라 신라의 象形土偶 가운데 高台 형식의 象形을 ‘기억의 재생’과 ‘架構의 환상적 흥취’를 결합시킨 형태로 보았다.

이처럼 고유섭은 공예품을 통하여 한국적 조형의 본질이 무엇인가 추구하였고, 그 결과 공예품의 機能外的 요소가 두드러지는 특성에 대해 주목하였다. 특히 토우의 일반형태와 구별되는 ‘異形토우’를 ‘설명적’, ‘환상적’으로 규정지은 것은 방법론적인 면에서 한국미의 본질에 접근하는 중요한 계기를 마련해 주고 있다.

1940년과 1941년, 장년기에 접어든(36세) 고유섭은 「조선미술문화의 몇날 성격」, 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」를 각각 발표함으로써 그때까지의 그의 학문적 입장을 정리한다. 그리하여 미술에 나타난 한국미의 특질을 통사적으로 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’으로 풀이하고 있다.

이 때의 기교와 계획은 “생활과 분리되기 이전의 상태”, 즉 “생활 자체의 본연적 양식화작용”에서 나온다고 보는 입장으로서, 결국 여기에서 한국미의 특질을 민예적인 것으로 귀결짓고 있다. 그리하여 이 민예적인 성격 속에서 다시금 淡素와 質朴, 粗疏性を 찾아내고 있다.

하여간 이 ‘무기교의 기교’와 ‘무계획의 계획’이라는 명제만큼 사계에 회자되었던 경우도 드물다 할 것인데, 또 그런만큼 그에 대한 찬반의 양론 또한 몹시 비등하였다. 대체로 반론의 발단은 이들 미학적 명제들이 한국미술의 역사를 통사적으로 볼 때에는 타당성을 잃게 된다는 데에서 오는 것 같다. 그러나 이 글에서는 고유섭의 이론적 한계에 대한 문제를 유보한 채, 우선 그러한 개념설정의 단초가 어디에서 부터 비롯되었는가를 찾아내는 일에 더 큰 의미를 부여해야 할 것으로 생각한다.

앞에서 지적한대로 고유섭은 그의 학문의 초창기에는 서구미학에 전념하였다. 그가 졸업논문인 19세기 후반의 독일 미학자 콘라드·피들러(Conrad Fiedler)에 관해 썼던 사실이라든가, 그 이듬해인 1930년에 「미학의 사적 개관」을 집필했던 사실 등은 그 점을 잘 말해준다. 대학시절 그를 지도했던 우에노·나호데루(上野直昭)는 독일에서 미학과 미술사를 연구했을 뿐아니라,⁶⁾ 귀국하자마자(1927) 이를 경성제대 강의에 직접 활용하게 된다. 이에 고유섭은

4) 필자는 이 ‘敏多性’을 해학성을 동반한 잡다, 다양성으로 규명하기도 하였다.

(권영필 : “新羅人의 美意識”, 『新羅藝術의 新研究』, 신라문화선양회, 경주, 1985, p. 268)

5) 이러한 성격의 토우를 필자는 ‘異形接合’으로 부른바 있다. (『조선일보』 1992.5.13. [9면])

6) 우에노·나호데루는 東京帝大에서 大塚保治에게 미학을 배운후 경성제대 교수요원으로 선발되어 1924~1927, 1930~1931 두차례에 걸쳐 조선총독부 재외연구원 자격으로 도독하여 Berlin 대학에서 연구하였다. 여기에서 E. Hildebrand, M. Dessoir, H. Wölfflin 등 당대 독일 미학을 주도해 나갔던 석학들의 강의를 섭렵, 큰 영향을 받는다. (上野直昭, 『邂逅』, 岩波書店, 1969, pp. 346~349)

그 당시 미학의 본고장의 이론을 간접적이거나 시차없이 받아들일 기회를 맞이한다.

그러나 궁극적으로 ‘무기교’, ‘무계획’에서 촉발된 ‘질박의 미학’은 우에노와 무관한 것 같다. 주로 후기에 쓰여진 우에노의 저서들⁷⁾을 일별해봐도 연결고리는 찾기 어렵다. 다만 우에노 교수의 강의가 “미술사를 미학의 관점으로 부터” 해석하려는 입장⁸⁾으로 나아갔던 점을 고려하면, 아마도 이와같은 방법론이 고유섭에게 영향을 끼치지 않았을까 유추되기도 한다.

한편 요한·빙켈만(Johann J. Winckelmann)의 소위 ‘고귀한 단순(또는 소박, Einfalt)과 조용한 위대’라는 명구를 잠시 상기해 보는 것도 좋을 것이다. 그리고 미술의 특징을 정의한 이 빙켈만의 이론은 20 세기에 들어와 하인리히·뵐플린(Heinrich Wölfflin) 등의 양식론의 대두와 함께 다시금 독일 미학에서 논의가 되었던 것인데, 이 경우의 ‘단순’이 혹시 고유섭에 의해 원용된 것은 아니었던지 생각되기도 하기 때문이다.

이처럼 그의 주변에서 ‘질박·단순의 미학’에 대한 先用협의를 추적하는 일은 용이하지 않다. 여기에서 그의 동시대인인 독일 학자 안드레아스·에카르트(Andreas Eckardt)를 새롭게 끌어내볼 필요를 느낀다. 알려져 있듯이 에카르트는 『한국미술사』(Geschichte der koreanischen Kunst)를 이 분야 최초로 1929년에 저술하였다. 이 때로 말하면 고유섭이 아직 대학을 졸업하기 전이었는데, 이로부터 몇년 후 『學難』(1935)이라는 글 속에서 에카르트에 대해 언급한 대목을 보게된다.⁹⁾

그런데 이 에카르트가 한국미술의 특징들을 지적하면서 그 중에 가장 중요한 본질로서 내세운 요소는 소박성(Schlichtheit)이다. 여기에서 고유섭과 에카르트와의 관계를 따져볼 직접적인 자료는 더이상 마련되지 않는다. 다만 고유섭의 이론이 그 당시 국내외에 팽배해있던 세계적인 정신사조와 동일위상에 있음을 차츰 이해하게 될 뿐이다.

이런 관점을 좀 더 짚어나가자면 야나기·무네키(柳宗悅)의 이론과도 만나게 된다. 야나기가 1942년에 쓴 『工藝文化』 가운데 공예의 본질로서의 ‘단순성’에 관한 정의가 보이는데, 흥미롭게도 야나기는 자기 책의 내용이 외국자료는 단 한권도 참고하지 않은 독창적인 것이라고 서문에서 밝히고 있다. “수수함의 아름다움도 필경은 이 단순성을 특징으로 하는 것이 아닌가. 단순이란 한낱 단조롭다는 의미는 아니다. 부질없는 요소를 모조리 생략하고 반드시

7) 『精神科學の基本問題』, 岩波, 1916 / 『日本美術史』, 岩波, 1949 / 『繪卷物研究』, 岩波, 1950 (우에노에 관한 자료에 대해서는 서울대 김문환 교수께 감사를 드린다.)

8) 우에노는 이러한 입장을 그의 저서에서 피력하고 있다. (『邂逅』, 같은 곳) / 이처럼 우에노가 미학과 미술사학을 종합하는 방법을 사용한 것은 19세기 후반이래의 독일미학을 준용한 것으로 보인다. Hegel 등의 관념론이 무너진 후, Fiedler 등에 의해 미술에서의 ‘시각법’이 강조되고, 예술학(Kunstwissenschaft)이 탄생되면서 미술사 연구는 진일보하는 계기를 맞는다. (이 부분에 관해서는 다음의 자료를 참조. 권영필, “하인리히 뵐플린의 미술사관”, 『미술사학』 I, 민음사 1989, pp.197~203)

9) 김영애, 앞논문, pp.113~114.

“...민족적 감정을 이용한 비학구적 서술이라는 평을 받으나 Eckardt 씨의 韓國美術史가 나오게된 것은 그 毀譽가 여하튼지간에 감사할만한 현상이라 하겠다. 도리어 나의 문제의 중심은...Wölfflin·Riegl(등에 대한) 방법론적 고민에 있다 하겠다.” (괄호속의 글은 필자의 첨가) / 이러한 내용으로 미루어 보아 고유섭은 에카르트의 책을 읽지 않았거나, 읽었다고 하더라도 별로 신통치 않게 여겼음에 틀림없다.

필요한 요소만으로 구성된 결정을 의미한다. ... 단순은 단일이 아니라 포괄이다.”¹⁰⁾ 이러한 야나기의 ‘단순’이 구체적으로 한국미술을 두고 한 말은 아니나, 고유섭과 비슷한 시기에 나타난 동류개념임에는 틀림없다.

고유섭의 미론과 야나기를 포함한 외국학자들의 미론은 좀더 구체적으로 비교 검토될 필요가 있다. 초기에는 고유섭 자신이 야나기를 비판하고 있는 대목을 우리는 발견하게 된다. 즉 「금동미륵반가상의 고찰」(1931)이라는 글에서 고유섭은 야나기가 지나, 조선, 일본의 예술적 특징을 形과 線과 色에서 구별하려했던 점을 지적하면서 ‘너무나 詩的 구별임에 불과’하다고 평가하였다. 이것은 고유섭의 학문적 전문성¹¹⁾에 의해 야나기의 이론적 입지가 약화된 것을 보여주는 예가 될 것이다.

이처럼 고유섭에 의해 딜레땅뜨정도로 치부되는 것이 야나기의 이론임에도 불구하고, ‘무기교의 기교’에서 보는 바와 같은 고유섭의 미론의 전반적 특징이 일반적으로는 야나기의 그것과 어느정도 연관성이 있는 것으로 해석되고 있다. 이 문제에 대해 조선미 교수는 다음과 같이 쓰고 있다.

“柳宗悅의 미술관이 한국미술에 끼친 영향은 우리민족이면 누구나 쉽게 거부감을 갖는 비애의 미론이나 선의 예술이라는 어설픈 구별보다는, 오히려 이 無作爲의 미론의 비중이 크다. ... 고유섭이 한국미술의 전통적 특색으로 열거했던 무기교의 기교, 무계획의 계획, 생활과 연결된 우리 미술의 민예적 성격 등도 柳宗悅의 ‘무작위의 미’론과 연결된다.”¹²⁾

한편 김임수 교수는 다음과 같은 몇가지 관점에서 고유섭의 미론의 바탕을 대비시키고 있다.¹³⁾

가) ‘무기교의 기교’ 등을 미적형성의 논리로 파악, 이 개념을 쉴러(Schiller)의 ‘技術性에 있어서의 자연’이란 명제에 일치시킴.

나) 힐데부란트(A. von Hildebrand)의 ‘예술작품은 결국 그자체 속에 있는 완성된 하나의 작용전체’라는 근대예술학적 시각 또는 고유섭의 견해를 뒷받침하는 것으로 봄.

다) 고유섭의 ‘민예’ 개념은 이미 공예적 범주를 넘어 미적 범주일반의 영역으로 그 의미가 확대되었을 뿐아니라, ... 그것은 곧 신앙과 생활과 미술의 불가분의 결합 위에서 영위되는 인간적 삶의 미적 방식을 뜻한다.

마지막으로 필자는 이러한 제반 이론 외에도 에카르트트의 입장을 첨가하고자 한다. 즉 에카

10) 柳宗悅, 『工藝文化』(민병산 역, 신구문화사, 1976, p.202)

11) 고유섭은 “금동미륵반가상의 고찰”이라는 논문을 쓰면서 그당시 이 분야의 중심자료인 Karl With의 ‘Buddhistische Plastik in Japan’(1919)와 Alfred Foucher의 L’Art Greco-Buddhique du Gandhara’(1905) 등의 논저를 인용하고 있다.

12) 趙善美: “柳宗悅의 韓國美術觀”, ‘美術史學’ 미술사학연구회 민음사, 1989, p.182.

13) 김임수, 앞의 논문, pp.44~47.

르트에 의하면 “진정한 예술의 의미는 삶의 예술(Lebenskunst)에 기반을 두는 것이어서 그것은 모든 대상으로 연장될 수밖에 없다”¹⁴⁾는 식으로 된다.

이렇게 본다면 고유섭의 ‘질박·단순의 미학’은(그것이 십수년 동안 그가 천착한 독일미학의 이론체계를 비롯한 주변의 영향을 입었을 정황을 완벽하게 배제할 수는 없지만) 어느정도 독창적인 자발적 확대·전개에서 나온 것이 아닌가 생각된다. 또한 이미 지금까지 관찰한 대로 그의 이론이 당시 학문의 세계조류와 맥을 함께 하고 있음을 볼 때, 매우 의미있는 것이라고 하지 않을 수 없다.

고유섭이 그 시대에 유포된 제반 미학사상을 다각도로 흡수하였을 것은 틀림없는 사실이고, 또 그림을 원용하여 자기이론에 보탬이 되게 하였을 가능성은 충분히 간취되고 있다. 그러나 그렇다고 해서 그의 학적 성과가 과소평가될 수는 없다고 하겠다. 이것은 빌플린의 양식론의 근저에 깔린 소위 ‘人名없는 미술사’라는 개념이 당초에 사회학자 콩트(A. Comte)에서 비롯되었던 것(‘histoire sans noms’)¹⁵⁾이지만, 그렇더라도 빌플린(Wölfflin)의 미술사에서의 공적이 빛을 잃게되지 않는 경우에 비유될 수 있을 것 같다.

다만 이러한 성과에도 불구하고, 고유섭의 이론은 해결해야 할 몇가지 과제를 자체 속에 내포하고 있는 것은 사실이다. 가령 앞에 지적한 대로 이 이론을 通時的으로 적용할 수 있는가, 한국의 고대미술 전체를 민예적 성격으로 규정할 수 있는가, 더우기 이 후자의 경우와 야나기 이론과는 어떤 관계인가 등등이 그것이다.

III

고유섭의 한국미에 대한 초기의 개념들은 많은 부분이 독일미학에서 직접적으로 차용되고 있다. 예컨대 1927년에 발표된 「고대미술연구에서 우리는 무엇을 얻을 것인가」에서는 삼국 시대의 미술을 상징주의로, 통일신라를 고전주의로, 고려를 낭만주의로 각각 정의하고 있다. 이러한 틀은 헤겔(Hegel)에 있어서 예술정신의 역사적 발전단계의 유형을 방불케한다.¹⁶⁾ 같은 해에 발표된 “형태의 구성”에서도 역시 독일미학의 전통 속에 들어있는 형식미의 중요성을 강조하고, 황금분할을 미학에 도입한 아돌프·짜이징(Adolf Zeising)을 비롯, 경험적이고, 과학적인 소위 ‘밑으로 부터의 미학’을 소개하고 있다.

14) Andreas Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, Leipzig, 1929.

15) Udo Kultermann, *Geschichte der Kunst-Geschichte*, Ulstein Buch, 1981.

16) Hegel 미학의 체계에 의하면 건축은 상징적 예술이며, 조각은 고전적 예술, 회화, 음악, 시는 낭만적 예술의 범주에 속한다. 또 이러한 예술들은 형식과 내용의 충만도에 따라 상징예술(正), 고전예술(反), 낭만예술(合)로 발전하며, 그 각각의 예로 피라밋, 그리스 신전, 고딕 성당들을 들 수 있다. (백기수, 『미학개설』, 서울대출판부, 1972, pp.256~259)

G.W.F.Hegel, *Sämtliche Werke*(hrsg. von Georg Lasson), Band Xa: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Leipzig, 1937, pp.113~123.

이와같은 서구이론의 소개 내지는 그것의 한국미술에의 직접적인 접목과 같은 실험성이 1940 년대에 이르면 내용을 완전히 소화시켜 ‘해석’하는 완숙한 경지에 이른다. “游於藝”(1941)에서는 동양의 游藝의 정신과 쉴러(Schiller)의 유희충동설을 대비하여, 도덕적인 미의 관점에서 양자가 다르지 않다고 결론짓는다. 이것은 실로 쉴러 미학에 대한 충분한 이해 없이는 불가능한 작업이다.

그의 유명한 ‘무관심성’도 사실상 따지고 보면 철저하게 자기화시킨, 외래 개념인 것으로 이해된다. 고유섭은 이 무관심성에 대한 실례로서 건축에 있어서 석가래의 꾸부러짐에 개의 치않는 심성을 들고, 그것은 자연성의 존중이라고 귀결 지었다. 그런데 본래 무관심성(Interesselosigkeit)은 독일 관념론의 시조 칸트(I.Kant)의 미학의 중추를 이루는 개념으로서, 미적 만족이 아무런 관심도 갖지 않는다는 데에서 비롯된다. 말하자면 대상의 일상적 존재와 무관하다는 것이다.

이러한 국면들은 그의 서구미학에 대한 이해의 심도를 잘 드러내주는 사례들이 될 것인데, 결국 이런 식으로 온축된 미학적 지식은 드디어 그의 대표작이라고 할 수 있는 『한국탐과의 연구』를 조직적으로 써나갈 수 있게 만든 것으로 생각된다.

1936년부터 1941년까지 여러 해에 걸쳐 집필한 이 탐과 연구는 형식론, 양식론, 정신사 등 서구미학의 제반 준칙을 한국미술에 구체적으로(그리고 성공적으로) 적용시킨 최초의 경우로 평가할 수 있겠다.¹⁷⁾ 한국의 목조탐을 개관하면서 삼국시대의 탐이 동적, 생동적이고 순수한 성격을 갖인 반면, 통일기에는 정적이고 수식적으로 되었다고 그 양식적 특징을 지적하였으며, 그 이후 풍수적, 미신적으로 변천되었다고 정신적인 특징을 거기에 첨가하였다.¹⁸⁾

한편 한국탐의 전형이라고도 볼 수 있는 석탐에 대해서도 그 발생원인에 대해 외적 조건으로서의 재료의 경제성, 기술의 난이도, 공납의 속도, 보존의 영구성 등을 들고, 내적 조건으로서의 교리상으로 크기와 재료에 제한을 받지 않고, 조형상으로는 기념비적 성격을 갖고 있다는 점 등을 제시하고 있다.¹⁹⁾ 이처럼 새로운 양식 발생의 조건들을 검토하면서 조형적 관점에만 치우친 것이 아니라, 사회적 여건까지를 고려한 다각적인 분석을 시도한 것은 이 저작의 성가를 더욱 높여주는 것으로 사료된다.

더우기 이 책에서 크게 주목되는 부분은 양식이 미술사의 모든 요소를 가름하는 절대적인 준거, 기준이 되지 않을 수도 있다는 지적이다. 작품의 예술적 가치의 우열과 그의 시대적 순위(또는 양식의 변화)와는 상관관계가 없다든가,²⁰⁾ 양식사적 순위는 시간적으로 겹치는 ‘층위적’ 성격을 갖는다는²¹⁾ 등의 고유섭의 정의는 양식론일반의 문법에 중요한 기본법칙을 첨가한 셈이다.

17) 고유섭은 이러한 과학적인 방법을 채용했기 때문에 그 당시 今西龍, 關野貞 등 일인학자들의 주장을 확신을 가지고서 배격할 수 있었다.

18) 고유섭, 『한국탐과의 연구』, 을유문화사, 1947, pp.14~20.

19) 위 책, pp.30~31

20) 위 책, p.43

21) 위 책, p.90

IV

고유섭의 미학의 성격을 구명하는 일은 간단하지 않다. 이 글에서는 주로 그의 학문적 창의성에 초점을 맞추었다. 특히 여기에서 밝히고자 하는 것은 선학들의 대소 관계논문에서 많은 시사를 얻었다는 점이다. 이제 몇가지로 그의 미학의 특성에 대해 요약하고자 한다.

(1) 근대적 의미의 한국미학의 기초를 이룩하였다. 그의 이러한 정초작업은 일차적으로는 서구식의 정통 미학교육에 의해 가능했던 것으로 본다. 그러나 이러한 지식은 방법론적 문제일뿐, 본질적으로는 그의 해박한 동양학지식과 탁월한 직관력이 바탕이 된 것으로 사료된다.

(2) 그의 한국미학에 대한 이론은 그 당시 학문의 세계조류와 동일 위상에 있다. 독일미학을 비롯, 에카르트와 야나기 등 한국에서 활동한 외국학자의 이론과 비교해 볼 때, 고유섭의 ‘질박의 미학’은 독창적 확대임을 알게된다.

(3) 한국인의 미의식, 미의 본질 등 미학적 과제를 추상적인 것이 아닌 구체적인 미술품을 대상으로 추출해 내었다. 그 결과 미학과 미술사를 연결하는 상호의존관계를 확립하였다.

(4) 그의 미학적 관점은 한국미술연구의 지평을 확대시켰다. 예컨대 그의 『한국탑과의 연구』는 20세기 전반기 미학사조인 양식사, 정신사, 사회사적 측면등의 관점에서 조명하여 성과를 거둔 것으로 평가할 수 있다.

추 보

이 글은 본래 ‘우현 고유섭의 달’(문화부주관)을 기념하는 학술강연(한국미술사학회주관)에서 발표된 것이다. 이 글의 발표후에 있었던 질문에 대한 대답 가운데 미진한 부분을 여기에 보완하고자 한다.

(1) 고유섭의 이론에 있어서 미학과 미술사와의 관계 :

(이 문제에 있어서는 고유섭에 국한시키지 않고 ‘미의식’을 중심으로 본 미학과 미술사와의 관계 일반론으로 대신하고자 한다)

한국미술을 대상으로 밝혀낸 미감이나 미의식을 가지고 곧 ‘한국미학’이라고 부를 수 있을 것인가. 만일 그렇다고 한다면, 사람들은 미술사학과 미학과의 관계에 대한 애매성을 곧 지적할 것이다. 왜냐하면 사람들은 오히려 예술학과의 연관 속에서 미술사학의 입장을 밝혀내기를 원하기 때문일 것이다. 그러나 19세기말에 주창된 예술학(Kunstwissenschaft)의 독자적 영역은 사실상 오늘날에 와서 그 분가의 의미가 점차 퇴색되어가고 있는 형편이 아닌가 보여진다.

당초 이러한 예술학의 태동이 美 자체의 문제를 지나치게 사변적으로 다루었던 독일 관념론에 대한 반발과 때마침 대두된 ‘시각’에 치중한 예술론에 힘입어 비롯된 것이고 보면 그것의 형성은 어떤의미에서는 한 시대조류의 반영임을 알게된다. 따라서 이러한 分化가 미학의

범주적 의미에서 계속적으로 적용되어야 할 타당성이 별로 없게 된다. 예술학의 중요성을 전혀 도외시하지 않는 가운데, 다시금 그것을 미학의 테두리 속에서 논의하고 있는 것이 현금의 연구 추세라고도 볼 수 있겠다. (渡邊 護, 『藝術學』, 東京大出版部, 1984/李澤厚(編), 權德周(譯), 『中國美學史』, 대한교과서 주식회사, 1992)

미술작품의 '미의식'은 넓은 의미의 미학에 속해 있는 과제이다. 본질적으로 미학에서의 미의식은 미적 작용측면을 가리키는 것으로서 이러한 작용이 미술작품을 생성하는 계기를 마련할 때에 비로소 미학과 미술사는 연관성이 생겨난다. 요약하면 미학이 미의식의 작용측면에 중점을 둔다고 하면, 미술사학은 그 구체적인 결과적인 작품을 대상으로 삼고 있는 것이다. 따라서 이 양자는 한나무의 씨앗과 열매를 논하는 것과 같은 관계에 놓여 있다고 하겠다.

이와같은 '미의식'을 사이에 둔 미학과 미술사와의 관계는 고유섭에 의해서도 명징적으로 정의되고 있다. 즉 "우리가 조선의 미술, 조선 미술이라 할 때 그것은 곧 조선의 미의식의 表現體, 具現體이며 조선의 美的 價値理念의 象徴體, 形象體임을 이해한다."

다른 각도에서 보면 미의식을 도출해내는 작업은 미술사의 영역이지만, 그것을 이끌어 낼 수 있는 구체적인 방법이나 그에 대한 이론적 근거를 밝히는 것은 미학의 과제에 속한다고 볼 수 있다. 예컨대 빌플린의 양식론에 있어서만 해도 그것을 방법적으로 뒷받침해 준 것은 뢰샤(R. Vischer)의 미학이었다. 그리하여 이러한 미학을 '미학과 미술사의 종합'(Synthese aus Ästhetik und Kunstgeschichte)이라고까지 칭하게끔 되는 것이다. (권영필: "한국미술의 미의식'(김정기외) 서평", '정신문화연구', 1984. 겨울, p.221 / 原出: U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Ulstein Buch, 1981, S.267) 뿐만아니라 양식론자 리글(A. Riegl)의 이론적 토대가 립스(Th. Lipps)의 '감정이입'미학에서 이루어지는 것도 다 이러한 사정을 말해주는 것이다.

(2) 金壬洙교수의 논지에 따른 힐데부란트의 '예술작품은 결국 그 자체 속에 있는 완성된 하나의 작용 전체'에 있어서 인용부분에 대한 해명:

김임수 교수는 고유섭의 '무계획·무기교'가 자연성을 갖는다는 점을 "예술은 그것이 동시에 자연인것처럼 보이는 한에 있어서 예술"이라는 칸트의 정의를 밑에 받쳐 해명하고, 이어서 예술형성의 '작용' 측면에 대해서 힐데부란트를 끌어들이는 것으로 파악된다. (김임수 교수의 학위논문. pp.44~47 / 原出: Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1908) 김교수의 논문에는 힐데부란트에 관해 위와같은 단편적인 인용구밖에 없기 때문에 힐데부란트의 주저(위의 책 / 『조형미술의 형식』 조창섭역, 민음사, 1989)를 검토하면서 더 구체적으로 살펴볼 필요가 있겠다.

그에 의하면 예술작품은 인간이 외계자연을 바라볼때 얻는 다양한 표상들을 작용관계 속에서 외화시킬때 비로서 형성된다고 정의된다. 즉 '인간의 공간적 표상 속에서 자연적으로 형성되는 것'이 예술작품이라는 것이다. 그런데 이러한 자연스런 작용과는 달리 인위적인 제약 속에서 표현하려는 것이 바로 '실증주의'로서, 그것은 많은 표상들가운데 오로지 하나의 표상,

즉 사진기와 같은 정확한 작용을 하는 표상만을 나타내려고 시도하는 것이다.

이러한 실증주의는 '신생아의 무경험'적 입장에서나 가능한 것이며, '우리가 형식 표상에게 말을 걸 수 있는 능력이 현상에서 인공적으로 제거되기 때문에 이러한(실증주의적 : 필자첨가) 묘사는 병어리'처럼 되는 것이다. 그리하여 '이렇게 볼 때 예술작품은 결국 그자체 속에 있는 완성된 하나의 작용전체이며, 이 전체를 독립된 실재로서 자연에 대립시킨다'고 결론 짓는다. (위의 역서, pp.31~40)

이처럼 힐데부란트는 '실증주의'와 비교함으로써 '예술적 작용'에 있어서의 자연성을 강조하고 있다. 즉 그의 견해는 예술적 작용이 '작용전체'를 포섭한다는 의미에서 자연스러운 작용이 되는 것으로 이해된다. 예술작품은 실제의 자연과 구별되는 또 다른 자연성을 구조적으로(특히 작용측면에서) 가지고 있는 것이며, 그렇기 때문에 '독립된 실재'로서 자연에 대립할만한 가치를 지닌 것으로 된다. (이상 上點은 필자의 강조임)