

콘라트 피들리의 조형예술론과 현대 추상회화

박 정 기*

- I. 서론: 피들러 예술론의 현대적 의의
- II. 피들리의 예술론의 예술철학적 구성
 - 1) “가시성의 형성”과 조형예술의 자율성
 - 2) 조형예술의 본질적 특성: 직관적 인식에 의한 현실의 생산
 - 3) “자유로운 형성”의 이론과 조형예술의 추상성
 - 4) “표현운동”: 눈과 손의 활동의 통일
- III. 피들리의 예술론과 현대 추상회화의 발전:
 - 인상주의에서 비 대상회화까지

I. 서론: 피들러 예술론의 현대적 의의

19세기 후반에 독일에서 태어나 활동한 예술이론가 콘라트 피들러 (Konrad Fiedler, 또는 Conrad Fiedler, 1841-1895)는 일반적으로는 예술학 (Kunstwissenschaft, science of art)의 창시자의 한사람으로 알려져 있다. 그는 예술은 미학(Ästhetik, aesthetics)이 규정하는 것과는 다른 본질과 목표를 갖고 있다는 입장에서 그것을 미학의 연구영역에서 분리시키고 독립적인 분야로서의 예술에 관한 체계적, 역사적 연구를 내용으로 하는 예술학의 수립을 시도했다는 것이다. 그러나 그가 이처럼 예술학을 처음으로 시도했다고 해서 막스 데소아(Max Dessoir, 1867-1947)나 에밀 우티츠(Emil Utitz, 1883-1956)의 경우처럼 다양한 일반 예술현상을 연구대상에 모두 포괄하는 “일반예술학 (allgemeine Kunstwissenschaft)”을 표방한 것은 아니다. 그는 그의 가장 중요한 저작으로 간주되는 『예술활동의 근원에 관하여』(1887년)의 머리말에서 “이 연구서에서 ‘예술활동’은 오직 조형예술가의 활동을 뜻할 뿐”이라고 말하

* 서울대학교 인문대학 및 대학원, 독일 쾰른대 및 오스나브뤼크대학교 졸업, 철학박사.
 조선대학교 미술대학 미학미술사학과 교수

고, 그 이유는 “예술 일반이라는 어떤 것(eine Kunst im allgemeinen)은 존재하지 않는 것이고 오직 예술들(Künste)만 있을 뿐이기 때문”이라고 말하고 있다.¹⁾ 그리고 그는 이밖에 다른 거의 모든 저작에서도 그가 말하는 바 “조형예술(die bildende Kunst)”에 속하는 분야들, 즉, 회화와 조각, 건축만을 논의의 대상으로 삼고 있다. 따라서 우리가 그를 예술학의 창시자라고 하는 경우, 그는 18세기에 알렉산더 바움가르텐(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762)에 의한 “미학(Ästhetik)의 성립 이후 계속되었던 예술 일반에 대한 철학적 성찰의 방식에서 벗어나, 오늘날 우리가 흔히 시각예술, 또는 보다 일반적으로 미술이라고 부르는 특정한 예술분야에 대한 독자적, 체계적인 이론을 수립하려고 시도했음을 염두에 두지 않으면 안 된다.

그러나 그렇다고 또 피들러의 조형예술론이 미술의 실천적인 이론을 체계화하고 있는 것은 아니다. 그의 이론은 조형예술, 즉 미술을 “순수 가시성”, 즉, “순수하게 눈으로 볼 수 있는 것(die reine Sichtbarkeit, pure visibility)의 형성에 의한 특수한 형태의 인식(Erkenntnis, knowledge)과 그 표현”으로 규정한 것으로서, 본질적으로 새로운 예술철학(Kunstphilosophie, philosophy of art) 내지 미학이론의 성격을 갖고 있다. 20세기의 가장 대표적인 미술사가이자 미학자요, 미술비평가 중의 한 사람인 허버트 리드(1893-1968)는 그의 저서 『도상과 사상. 인간 의식의 발전에 있어서 미술의 기능』(1955년)에서, 피들러의 저작들은 “미술의 본질에 대한 심원한 이해를 표현”하고 있다고 말하고, 이와 비슷한 이론은 “독일철학에서 피들러의 시대 오래 전부터 있어 온 것”으로 셸링(Schelling)과 쉐러(Schiller)와 괴테(Goethe), 그리고 특히 시인 뢰들린(Hölderlin)의 예술론”을 그 예로 들고 있다.²⁾

미술의 본질을 이처럼 인간의 시각경험의 형성과 표현에서 보는 피들러의 조형예술론이 미술사연구에 도입되어 20세기 전반 최대의 미술사가인 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)의 주저 『미술사의 기초개념 (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)』(1915년)에 큰 영향을 끼쳤다는 사실은 잘 알려져 있다. 현대 독일의 대표적인 철학자요, 미학자인 헬무트 쿤은 이미 1920년의 논

1) Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in: *Schriften zur Kunst I*, hg. von Gottfried Boehm, München 1971, p. 185.

2) Herbert Read, *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Harvard University Press 1955, p. 17.

문 〈오늘날의 철학의 문제로서의 미적 자율성〉에서, 빌플린은 “하나의 기본적인 시각의 역사(eine elementare Geschichte des Sehens)를 미술이론의 기초로 삼을 것”을 요구했으며 “이는 전적으로 피들러의 정신으로 생각된 것”이라고 말한 바 있다.³⁾ 그러나 이러한 사실에도 불구하고 우리는 20세기 전반까지 피들러의 저작이 미술사가와 미학자, 비술비평가들의 중심적인 논의의 대상이 된 경우는 거의 찾아볼 수 없다. 허버트 리드는 바로 이런 사정과 관련해서 앞에 언급한 『도상과 사상』에서 “콘라트 피들러의 잊혀진 저작들”에 대해 언급하면서 “그의 철학자로서의 중요성은 영국 밖에서 이제 인정되기 시작하고 있다”⁴⁾고 말했으며, 『현대미술의 원리』(1960년판)에서도 또 다시 피들러는 “애석하게도 영국에서는 무시되었고 크로체와 같은 철학자들에 의해서는 심히 경시되었던 미학자”였다고 말함으로써,⁵⁾ 1950년대 당시까지 그의 중요성이 거의 주목받지 못했음을 알려주고 있다. 따라서 우리는 피들러의 조형예술론이 1950년대에 들어와서야 비로소 리드와 같은 현대의 대표적인 미술이론가들에 의해 재평가되기 시작했음을 짐작할 수 있다.

그렇다면 피들러의 조형예술론이 이처럼 뒤늦게 미술이론가들의 관심을 끌게 된 계기는 무엇인가? 그것은 그들이 이 “잊혀졌던” 이론에서 20세기 현대미술의 예술철학적, 미학적 기초를 새롭게 발견했기 때문이다. 허버트 리드는 피들러의 조형예술론을 “현대 미술가들의 실천활동의 기초가 되고 있는 주요한 이론 중의 하나”라고 평가하고 그 배경의 하나로 피들러가 1880년대와 90년대에 활동했던 “가장 독창적인 미술가”인 화가 한스 폰 마레스(Hans von Marées, 1837-1887)와 조각가인 아돌프 폰 힐데브란트(Adolf von Hildebrand, 1847-1921)와 밀접하게 교류했었다는 사실을 지적하였다.⁶⁾ 현대 독일의 대표적인 미

3) Helmut Kuhn, *Die ästhetische Autonomie als Problem der Philosophie der Gegenwart*, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, Bd., XVII, Tübingen 1928, p. 315. 헬무트 쿤은 또 미학이론의 역사를 간략하게 서술한 한 기고문에서도 피들러를 플라톤, 헤겔 등 대 철학자들과 더불어 언급하고, 그는 “조형예술을 가시적인 것의 완성(eine Vollendung der Sichtbarkeit)으로 풀이했으며”, 이러한 그의 이론은 “미술사에 있어서 특히 하인리히 빌플린에 의해 큰 영향력을 갖게 되었다”고 말했다. Helmut Kuhn, *Ästhetik*, in: *Das Fischer Lexikon, Literatur 2/1*, Frankfurt 1979, p. 51 참조.

4) Read, op. cit., p. 5, 17.

5) 허버트 리드, 김윤수역, 『현대미술의 원리』 (*Art Now. An Introduction to the theory of modern painting and sculpture*), 서울: 열화당 1990, p. 24.

6) Ibid., p. 25.

술사가 겸 미학자로서 리드와 함께 피들러의 재발견에 크게 기여한 베르너 호프만(1928-)도 그의 1957년의 저서 『기호와 형상. 20세기의 회화』에서 피들러의 조형예술론이 현대회화의 “초석”이 되었음을 시사하면서 그것이 세잔느와 마티스, 코코쉬카, 브라크, 샤갈 등 현대회화의 대가들에게 직접 영향을 끼쳤음을 시사하면서, 역시 피들러가 한스 폰 마레스의 친구였다는 사실을 특별히 언급하였다.⁷⁾ 호프만은 나아가 30년 뒤인 1987년의 저서 『현대미술의 기초. 그 상징적 형식 입문』에서는 피들러의 이론이 “현대미술의 아버지들”인 세잔느와 쇠라, 고갱과 반 고흐의 미학적 사상과 “본질적인 측면들”에 이르기까지 일치한다고 말하였다.⁸⁾ 현대 독일의 대표적인 철학자요 사회학자인 아르놀트 겔렌(1904-1976)도 현대회화에 관한 가장 중요한 연구서 중의 하나로 평가받는 저서 『시대-화상. 현대회화의 미학과 사회학에 대하여』(1960년)에서 역시 현대회화의 발전에 끼친 피들러의 영향을 강조하였다. 그에 의하면 한스 폰 마레스의 씨클 내부에서 회화에 관한 “완전히 새롭고 미래를 포함하는 생각들”을 보여주는 “깊고 철저히 사고된 이론”이 생겨났으며, 그것이 “피들러의 미학”이다.⁹⁾

피들러의 조형예술론이 이처럼 현대회화의 이론적인 기초가 된 것은 그것이 현장에서 실제로 활동하는 미술가들과의 교류에서 이루어졌기 때문만은 아니다. 오스트리아의 미술사가 콘라트 리스만(1953-)은 그의 최근 저서 『현대미술의 철학』(1999년)에서 “한스 폰 마레스와 아돌프 폰 힐데브란트와의 친교는 의심할 바 없이 피들러의 당대 조형예술과의 대결에 영향을 끼쳤다”고 전제하고, 그러나 “새롭게 다시 그 가치가 평가되는 피들러의 의미는 우선 무엇보다도 그의 저작들이 파울 클레나 프란츠 마르크, 그리고 칸딘스키 등 모더니즘의 창시자에 속하는 이름난 미술가들에 의해 수용되었다는 사실에 놓여 있다”고 말한다. 그는 “그래서 피들러는 그 스스로 의도하지는 않았지만, 현대 추상회화의 이론적인 개척자에 속하게 된다”고 말하고,¹⁰⁾ 이와 관련하여, 피들러에 대한 새로운 관심에 부응하여 1971년에 그의 저작을 새롭게 편찬한 독일의 미술사가 고트프리

7) Werner Hofmann, *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1957, p. 24, 32, pp. 84-85 참조.

8) Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1987, pp. 231-235 참조.

9) Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt 1986, p. 59.

10) Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, Wien 1999, p. 89ff.

트 뵘 (1942-)의 말을 참조하도록 지시한다. 뵘에 의하면, 실제로 예를 들어 클레의 경우 피들러의 저작을 잘 알고 있었다는 사실을 보여주는 여러 인용문들이 존재한다.¹¹⁾

그런데 모더니즘의 창시자들이 이처럼 피들러의 조형예술론을 자신들의 추상회화의 기초로 삼았다는 사실은, 그것이 포괄하고 있는 예술철학 내지 미학이론이 그들의 자기이해를 근거짓고 또 그들의 추상회화에 이론적 기반을 제공하는 내용으로 이루어져 있음을 반증하는 것이다. 따라서 이러한 관점에서 피들러의 이론을 구체적으로 재구성해볼 경우 그것이 현대 추상회화 일반에 끼친 영향이 어떤 것이었고, 또 얼마나 큰 것이었는가를 가늠해볼 수 있을 것이다. 그리고 또한 이러한 고찰의 시도는 추상회화가 오늘날도 여전히 유효성을 잃지 않고 있는 한 피들러의 이론이 오늘날의 회화 내지 미술 일반에 대해 가질 수 있는 현실적인 의미와 의의도 아울러 드러내 줄 것이다.

II. 피들러 예술론의 예술철학적 구성

1. “가시성의 형성”과 조형예술의 자율성

피들러가 그의 조형예술론이 화가인 마레스와 조각가 힐데브란트 등 실제로 미술작품을 제작하는 미술가들과의 친교에서 직접적으로 발전된 것임은, 그 출발점이, 바움가르텐 이래의 미학이나 예술철학의 경우와는 달리 “조형예술가의 활동”으로서의 예술활동의 성립과정의 고찰에 있다는 점에서 뚜렷이 드러난다. 그는 『예술활동의 근원에 대하여』, 그리고 예술에 관한 단편적인 통찰들을 보여주는 『아포리즘』을 통해 이렇게 말한다.

“예술활동의 본질과 의미를 규명하고자 기도하는 사람들은 예술작품들에 의해 인간의 정신상태나 감정생활에서 환기되는 작용들 (Wirkungen)에서 출발하는 것이 보통이다. 이러한 출발점은 분명 잘못된 것이다. 경험적으로 매우 상이한 예술의 작용들 아래 예술활동의 본질에 맞는 것을 규정할 수 있기 위해서는 무엇보다 먼저 이 본질을 인식하고 있지 않으면 안될 것이다. 그러나 이러한 본질의 인식은 우리가 예술활동의 결과에서 생기는 모든

11) Gottfried Boehm, *Einleitung*, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, hg. von Gottfried Boehm. München 1971. XLIV.

작용들을 도외시키고 이러한 활동의 성립 그 자체를 인간의 본성으로부터 꿰뚫어 볼 수 있을 때만이 가능할 것이다.”¹²⁾

“지금까지의 예술철학의 오해들은, 예술이 그 작용들의 편에서 파악되었고, 그래서 그 작용으로부터 성립(Entstehung)의 방식으로 거꾸로 추리되었다는 사실에서 비롯된 것이다. 이에 의해 예술철학은 미학(Ästhetik)으로 된 것이다. 이에 반대해서 하나의 예술철학이, 예술을 그 작용에 관계 없이 그 성립의 편에서 파악하지 않으면 안된다...”¹³⁾

“바움가르텐 이후의 근대 미학은, 예술가가 예술작품들을 산출하면서 도대체 무엇을 하는가를 묻는데서 출발하지 않았으며, 오히려, 우리가 어떤 한 종류의 만족(Gefallen)을 아름다운 것(Schönheit)으로서 다른 종류의 만족과 구별하는 일이 어떻게 일어나는가를 묻는 것이었다. 아름다움이 예술의 목적이라는 것은 자의적이고 증명되지 않은 가정으로서, 이것은 예술의 본질과 근원에 관한 모든 선입견 없는 숙고를 불가능하게 하였다.”¹⁴⁾

피들러의 이러한 생각은 “친구인 미술가들의 관점에서 본 예술론이면서 동시에 서양의 예술사조의 중요한 혁신이자 또한 그 근원들로 되돌아가려는 의식”¹⁵⁾을 보여주는 것으로서 종래의 미학이론과는 전혀 다른 새로운 “미술가미학(Künstlerästhetik)”¹⁶⁾으로 불릴 수 있는 것이다. 그렇다면 이러한 조형예술가의 활동으로서 예술활동은 어떻게 “성립”하는 것인가?

조형예술은 시각예술로서 “조형예술가의 활동은 주로 눈(das Auge)에 근거하며”¹⁷⁾ 따라서 예술활동은 감성적인 직관(sinnliche Anschauung)에서 시작되는 것이라고 할 수 있다. 그러나 피들러에 의하면, 이 경우 직관은 그것이 감성적인 것이라고 해서 외부대상을 받아들일 뿐인 단순한 수동적인 성격의 것으로 간주되어서는 안 된다. 왜냐하면 눈이라는 시각기관(Gesichtssinn)은 자발적, 능동적인 직관적 표상(anschauliche Vorstellung)의 인식능력을 갖고있다는 점에서 다른 감각기관들과 구별되기 때문이다. 피들러는 이러한 시각의 특성을 촉각(Tastsinn)과 비교하여 설명한다.

12) Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, p. 187.

13) Fiedler, *Aphorismen 82*, in: *Schriften zur Kunst II*, hg. von Gottfried Boehm, München 1971, p. 62.

14) *Aphorismen 15*, *ibid.*, p. 14-15.

15) Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorien*, Darmstadt 1987, p. 193.

16) Liessmann, *op. cit.*, p. 90.

17) Fiedler, *Aphorismen 128*, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 83.

“우리는 어떤 촉각표상(Tastvorstellung)을 직접적으로 우리의 것으로 만들 그 어떤 수단도 갖고 있지 않다. 단지 간접적으로 우리는 그것을 다시 환기시키려고 시도할 수 있을 뿐인데, 이에 의해서 우리가 도달하는 것은 기껏해야 우리가 원래 촉각가능한(tastbar) 현실에 있어 우리의 지각하는 의식 속에 소유했던 것과 같은 것일 뿐이다. 촉각의 영역에서 불가능한 것으로 실증되는 것이 이제 갑자기 시각의 영역에서는 가능한 것으로 나타난다. 우리가 그 가촉성(Tastbarkeit, 만질 수 있는 것)을 분리시킬 수 없었던 동일한 대상으로부터 우리는 그 가시성(Sichtbarkeit)을 어떤 독립적인 것(etwas Selbständiges)으로서 떼어낼 수가 있는 것이다. 우리는 어떤 대상을 가시적인 것으로서 우리의 의식(Bewußtsein)에 제시하기 위해서 그 어떤 간접적인 수단도 필요로 하지 않는다. 우리는, 단지 어떤 하나의 서투른 윤곽을 그리는 경우라 할지라도 우리가 촉각을 위해서는 결코 행할 수 없는 일을 시각을 위해서는 행하는 것이다. 우리는 대상의 가시성이 우리에게 보여주는 그 어떤 것을 만들어내는 것이며, 이렇게 하는 동안 우리는 새로운 것, 이전에 우리의 시각표상(Gesichtsvorstellung)의 소유물을 이루고 있었던 것과는 다른 어떤 것을 산출하는 것이다. 그렇다면, 이러한 단순한 사실은, 어떤 가시적인 것을 가시적으로 표현할 수 있는 이러한 능력(Fähigkeit zur sichtbaren Darstellung eines Sichtbaren)이, 눈의 감각영역에서 일어나는 과정들의 발전에 대해 도대체 어떤 의미를 갖는가에 관해 우리가 숙고해보도록 자극하지 않을 수 없는 것이다.”¹⁸⁾

이와 같은 관점에서 예술활동은 “시각과정(Sehprozeß)을 발전시키는 것 외에 다른 아무 것도 아닌 것”¹⁹⁾으로서 시각의 직관적인 표상의 능력에 의해 “가시적인 것으로 증명될 수 있는 형성물들을 산출”하고 이에 의해 “시각상들(Gesichtsbilder)을 보다 차원 높은 등급의 현존으로” 발전시키는 활동으로 파악된다.²⁰⁾ 그리고 또한 같은 관점에서 예술활동은 “인식능력의 하나의 작업”으로서 그 결과 또한 “인식의 결과”로 규정된다.²¹⁾ 이러한 피들러의 관점은 힌스 폰 마레스의 그것과 일치하는 것이다. 그 또한 예술활동을 “본질적인 부분에 있어서 올바른 시각의 이론에 근거하는 하나의 인식의 과정(ein Erkenntnisprozess)”으로 파악하였으며 “보는 것을 배우는 것이 전부”라는 것이 그의 주지(主

18) Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, pp. 269-270.

19) Ibid., p. 281.

20) Ibid., p. 242.

21) Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Schriften zur Kunst I*, p. 78.

함) 중의 하나였다.²²⁾

피들러에 의하면 이러한 예술활동에 의한 인식은 시각적 직관에 의거한 것으로서, 개념적인 사고(begriffliches Denken)에 의한 논증적인 인식(diskursive Erkenntnis)과 다른 것일 뿐 아니라, 또한 그것과 대립되는 독자적인 감성적 인식(sinnliche Erkenntnis)이다. 그는 “미술가가 눈으로 보면서 형성하고 형성하면서 보는 세계”는 “그 성분들이 개념들로 파악될 수 없고 인과적인 연관의 실들에 접합될 수 없을 터”이며, 그의 세계는 “논증적인 인식의 이러한 법칙들에서 해방된 것으로 다른 법칙들에 따라서 배열되고 형성된다”고 말한다.²³⁾ 그는 또 이와 관련해서 “모든 예술은 (직관적인) 표상들을 발전시키는 것이며, 모든 사고는 개념들을 발전시키는 것”²⁴⁾, 또는 “모든 학문(Wissenschaft)은 논증적인 의식의 발전, 양성이며, 모든 예술은 직관적인 의식의 발전, 양성이다”²⁵⁾고 규정한다. 예술은 학문과 뚜렷이 구별되는 것으로서 독자성과 자율성을 갖는 것이다.

시각적 직관에서 이처럼 자발적, 능동적인 능력을 보고, 이에 따라 학문과 구별되는 예술의 독자성과 자율성을 강조하는 피들러의 견해는, 그의 칸트철학 연구, 특히 『순수이성비판(Kritik der reinen Vernunft)』의 인식이론과의 대결과 그 수정에서 결과한 것으로 알려져 있다.²⁶⁾ 칸트에 의하면 인간의 인식능력으로서의 감성(Sinnlichkeit)은 외부대상들을 받아들이는 수용성(Rezeptivität)을 특징으로 하는 것으로서 스스로 표상과 개념을 산출할 수 있는 자발성(Spontaneität)의 능력인 오성(Verstand)과 하나의 제약적인 관계에 있다. “직관 없는 개념들은 공허하며 개념 없는 직관들은 맹목적인 것이다”는 칸트의 명제는 이러한 양자의 상호 제약적인 관계에 대해 말한 것이다. 그런데 피들러는 이러한 칸트의 인식론으로부터 감성과 오성의 구별은 받아들이면서도 양자를 분

22) Kultermann, op. cit., p. 197.

23) Aphorismen 144, in: Schriften zur Kunst II, p. 93.

24) Aphorismen 49, ibid., p. 40.

25) Aphorismen 56, ibid., p. 43.

26) 에밀 유티츠는 이와 관련하여 피들러가 “의심할 여지가 없이 칸트의 저작의 집중적인 연구”의 덕택으로 “그의 체계발전의 일관성”을 이루었다고 말했다. Emil Utitz, *Aesthetik*, Berlin 1923, p. 18. 그러나 헬무트 쿤은 피들러가 칸트의 저작을 연구하기는 했지만 그 입장이 전문 철학자적인 태도나 입장을 보여주지 않는다는 점에서 칸트철학의 “덜레탄트적인 변경”을 지적하고 있다. Helmut Kuhn, op. cit., p. 315. 실제로 피들러는 원래 법학을 전공하여 박사학위를 취득한 뒤 변호사 생활을 했던 법률가로 전문 철학자로서의 직업이나 저작에 종사한 바가 없으며 이런 견지에서 그의 예술철학 내지 미학이론은 그 중요성에 비추어 일반적으로 하나의 “예외적인 현상”으로 평가된다.

리해서 각각 독립적인 능력으로 파악한다. 그는 칸트와 달리 감성을 단순히 수용성의 능력으로 오성과 같은 자발적인 능력으로 파악한다. 즉 감성은 더 이상 대상들을 받아들이지 않고 그것들을 스스로 “산출하는” “생산적인 정신활동 (produktive geistige Tätigkeit)의 능력”으로 바뀌는 것이다. 피들러는 이런 방식으로 칸트의 이론을 수정함으로써 “오성의 속박으로부터 감성의 해방을 성취”한 것이다.²⁷⁾

2. 조형예술의 본질적 특성: 직관적 인식에 의한 현실의 생산

감성 내지 시각적 직관이 생산적인 인식능력으로서 외부대상들을 단순히 받아들이는 것이 아니라 오히려 산출하는 것이라면, 또한 이러한 직관에 의한 예술활동은 이미 주어져 있는 현실(Wirklichkeit)을 수용하지 않고 스스로 새로운 현실을 산출하는 독자적이고 생산적인 인식활동으로 규정된다. 피들러는 따라서 “예술활동은 전적으로 근원적이고 철저히 독립적인 정신활동”²⁸⁾이라고 다시 강조한다. 그러면 그것은 어떻게 새로운 현실을 산출하는가?

그에 의하면 직관의 세계는 “어떤 개념적인 표현도 더 이상 표시할 수도, 또 포괄할 수도 없는 풍부함”을 지니고 있다.²⁹⁾ 그러나 인간이 인식과정에서 오성의 사고능력에 의해 “개념의 세계를 더욱 더 풍부하고 밝은 의식으로” 발전시키는 동안, 상대적으로 “직관의 세계는 궁핍하고 어두운 것”으로 머무른다. “개념의 등장은 그때마다 직관의 종점”을 나타내는 것이다. 그래서 “만일 인간의 본성에 예술적인 재능이 부여되어 있지 않았다면, 세계의 커다란 무한한 측면은 인간에게 상실된 채로 남을 것이다”. 그러나 이 경우 “미술가에 있어서는, 그 좁고 어두운 의식을 상승, 확장, 전개시켜 더욱 더 큰 명료성을 지닌 것으로 발전시키려는... 하나의 강력한 충동이 발동한다”.³⁰⁾ 따라서 예술활동은 인간의 본성에서 생겨나는 내적, 필연적인 충동에 의해, 어두운 가시적 직관의 세계를 뚜렷한 형태를 지닌 것으로 형성해내는 것이며, 여기서 기존의 현실과는 다른 새로운 현실이 산출되는 것이다. 피들러에 의하면, 이러한 예술활동의 과정은, 인간이 자연과의 힘든 투쟁을 통해 그것을 “하나의 풍부하고 차원 높은 현존재”³¹⁾로 발전시키면

27) Gottfried Boehm, op. cit., pp. XXII-XIV 참조.

28) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, p. 64.

29) Ibid., p. 36.

30) Ibid., p. 54.

31) Ibid., p. 55.

서 자신의 정신적인 욕구를 만족시키는 고도의 정신적, 인식적인 노력과 작업을 의미하는 것이다. 왜냐하면, 예술활동이 처음에 직면하는 직관의 어두운 세계는 자연에 의해 지배되는 원초적인 세계로서, 인간의 본성에 근거한 필연적인 정신 활동에 대항하는 것이기 때문이다.

“예술활동은 인간이 세계 - 그 가시적인 현상으로 보면 어떤 무한히 수수께끼 같은 것 - 에 마주쳐 있음을 알게 될 때, 그리고, 어떤 내적인 필연성의 충동에 의해, 그에게 밀려드는 가시적인 것의 혼란스런 덩어리를 그의 정신의 힘으로 포착하여 형성된 존재로 발전시킬 때 시작된다. 인간은 예술에서 자연과의 투쟁에 들어가는 것인데, 이는 그의 물리적인 실존을 위해서가 아니라 정신적인 실존을 위해서다. 왜냐하면 그의 정신적 욕구들의 만족 또한 그에게는 오직 노력과 작업의 대가로서만 할당되는 것이기 때문이다.”³²⁾

“이 (예술)활동은 무한한 것이다. 그것은, 자체의 의식 속의 현상들의 세계를 더욱 더 완전하게 형성하려는, 정신의 영속적이고 끊임없는 작업이다.”³³⁾

“예술의 본질은 근본적으로 하나의 매우 단순한 공식으로 옮겨질 수 있다. 즉 그것은 발전되지 않은, 어두운 직관적 의식의 상태에서부터 확실성과 명료성으로의 고양이다.”³⁴⁾

“예술의 본래적인 영역은, 그것이 감성적인 직관을 의식으로 고양한다는 데서 성립한다.”³⁵⁾

예술활동이 이처럼 자연과의 대결에서 새로운 현실을 산출하는 고도의 정신활동이기 때문에 그것은 “최고의 냉정함(Besonnenheit)을 전제하며 가장 명료한 의식을 결과한다.”³⁶⁾ 그것은 흔히 생각되듯이 유희충동(Spieltrieb)이나 무의식의 소산이 아닌 것이다. “예술적인 충동은 하나의 인식충동이며, 예술활동은 인식능력의 작업이다.”³⁷⁾ “예술을 어떤 미적인 목적에도, 또 어떤 상징적인 목적에 봉사하지 않도록 하는 사람만이 예술을 완전히 올바르게 평가할 수 있는 것이다. 왜냐하면, 예술은 미적인 자극물 이상의 것이며, 도해(Illustration) 이상의 것이다. 예술은 인식에 봉사하는 언어이다.”³⁸⁾ 피들러는 이런 견지에서 “예술은 학

32) Ibid., p. 52.

33) Ibid., p. 57.

34) *Aphorismen* 82, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 62.

35) *Aphorismen* 12, *ibid.*, p. 12.

36) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, p. 64.

37) *Ibid.*, p. 78.

38) *Aphorismen* 36, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 33.

문과 같은 연구(Forschung)요, 또 학문은 예술과 같은 형성(Gestaltung)이다. 예술은 학문과 마찬가지로 필연적으로, 인간이 그의 인식하는 의식을 위해 세계를 만들어내도록 강제되는 순간에 등장하는 것이다.”³⁹⁾ 다만, 양자는 그 본질에 있어 서로 구별되는 것으로, 학문이 개념적 사고에 의존하여 현실을 주어져 있는 것으로서 논증적으로 파악하는 데 반하여, 예술은 가시적인 직관의 세계를 형성하여 기존의 현실과 전혀 다른 새로운 현실을 산출하는 것이다.

이렇게 예술은, 예술활동 이전에, 그리고 그것과 상관없이 발견하는 형태들(Gestalten)과 관계하는 것이 아니며, 그 활동의 처음과 끝은, 그 활동에 의해서 전혀 처음으로 현존재에 이르는 형태들을 만들어내는 데 있다. 예술이 만들어내는 것은, 그것 없이 존재하는 하나의 다른 세계와 나란한 제2의 세계가 아니다. 그것은 오히려 전혀 처음으로 세계를 예술적인 의식에 의해서, 그리고 또 이 의식을 위해 산출하는 것이다. 또 그래서 그것은 이미 그 어떤 방식으로 인간의 정신적인 소유물이 되었을 수도 있는 재료와도 또한 관계가 없다. 이미 어떤 정신적인 과정 아래 놓였던 것은 예술에게는 상실된 것이다. 왜냐하면, 예술 자체가 그것에 의해 인간의 정신적인 소유물이 풍요해지는 하나의 과정이기 때문이다. 인간의 정신에 의해 아직 접촉되지 않은 것이 예술의 활동을 야기하는 것이며, 아직 그 어떤 방식으로도 인간의 정신에 대해 존재하지 않는 것에 대해서 예술은 형식(Form)을 만들어내는 것으로, 이 형식에 아래서 그것은 인간의 정신에 대해 현존재에 이르는 것이다. 예술은 형식(Form)으로, 형태(Gestalt)로 내려가기 위해서 사상들, 즉 정신적인 산물들에서 출발하는 것이 아니다. 오히려 형식이 없는 것과 형태가 없는 것으로부터 형식과 형태로 올라가는 것이며, 이러한 길 위에 예술 전체의 정신적인 의미가 놓여 있는 것이다.”⁴⁰⁾

3. “자유로운 형성”의 이론과 조형예술의 추상적 성격

예술활동이 이처럼 인간정신이 자연과 대결에서 직관의 가시적인 세계를 형성함으로써 새로운 현실을 산출한다면 예술은 자연이나 주어진 현실을 그것들이 지시하는 대로 받아쓰는 맹목적이고 기계적인 행위도 아니고, 또 미술가가 자신의 공상에 의해 자연이나 현실을 미움대로 변형시켜 어떤 허구적인 세계를 만들어내는 것도 아니며, 자연이나 현실 속에서 머물러 있으면서도 독립적이고 자유

39) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, pp. 50-51.

40) *Ibid.*, pp. 52-53.

롭게 그것을 재현하는 활동이라고 수 있다. 피들러는 이런 견지에서 “예술활동은 노예적인 모방(Nachahmung)도 아니고 자의적인 고안(Erfindung)도 아니고 자유로운 형성활동(freie Gestaltung)”⁴¹⁾이라고 규정한다.

피들러는 이러한 입장에서 1881년의 논문 〈근대 자연주의와 예술적 진리〉를 통해 자신의 시대의 유력한 예술사조인 사실주의와 자연주의, 인상주의 등 근대 자연주의 운동의 본질적인 문제점을 비판의 대상으로 삼는다. 그에 의하면 이 새로운 자연주의 운동은 자연 내지 현실을 변형시켜 이상화하는 전통적인 “공상과 꿈”의 이상주의적 미학과 결별하고 예술에 있어서 “현실이라는 확고한 기반”을 요구한다.⁴²⁾ 자연주의적인 미술가들은 “오직 현실만이 참된 것으로서 현실의 밖에는 그 어떤 진리도 존재할 수 없으며, 현실의 무제한적인 묘사를 예술의 유일한 과제로 삼는 자만이 예술의 자유와 권리를 주장하는 것”이라고 말한다. 그러나 그들은 “도대체 현실이 무엇인가 하는 질문은 거의 제기하지 않는다”. 그들은 “세계의 사물들에 접근해서, 그것들을 더욱 더 정력적으로 감각기관들에 의해 포착하여 그것들을 그 가장 작은 성분에 이르기까지 추적하는 것 외에 스스로를 오류와 기만으로부터 보호할 어떤 수단도 존재하지 않는다”고 생각한다. 따라서 이처럼 현실의 절대적인 모방을 원리로 하는 그들의 예술활동은 “사물들의 강제 속에 종속되며, 현실의 노예가 될 수밖에 없게 된다”.⁴³⁾ 그러나, 그들이 이처럼 굴종하는 현실은 “전혀 현실이 아니며, 현실의 명령과 같은 것”이고, “오직 현실의 왜곡일 뿐”이다.⁴⁴⁾ 따라서 자연주의 운동은 “옛 미학이론들에 의해 예술이 간혀 있었던 것과 같은 “하나의 새로운 독단의 잠(der dogmatische Schlummer)”으로 간주된다. 왜냐하면, “겉보기에 절대적인 실재를 갖춘 것처럼 보이는 현실”, 즉 “우리가 외부세계라고 부르는 것”은 “기만적인 가상(ein trügerischer Schein)”에 지나지 않는 것이며, 실제로는 “영원히 변화하고 단절 없이 새롭게 생겨나는 정신의 과정의 결과”이기 때문이다.⁴⁵⁾ 피들러는 이러한 자연주의 운동의 비판에 이어, 자신의 예술론, 즉, 정신의 “자유로운 형성”의 행위에 의해 새로운 현실을 산출하는 예술활동의 이론을 새로운 대안으로 제시한다.

41) Ibid., P. 50.

42) Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in: *Schriften zur Kunst I*, p. 159.

43) Ibid., pp. 161-63 참조.

44) Ibid., p. 167.

45) Ibid., p. 170.

“예로부터 두 개의 커다란 원리, 즉, 모방(Nachahmung)의 원리와 현실의 변형(Umwandlung)의 원리가 예술활동의 본질의 진정한 표현이라는 권리를 둘러싸고 다투어왔다면, 이 다툼의 중재는 오직, 이 두 가지 원리를 제3의 원리, 즉, 현실의 생산(Produktion der Wirklichkeit)이라는 원리가 대신함으로써만 가능한 것 같다. 왜냐하면, 예술은 인간이 최초로 현실을 획득하는 수단의 하나 외에 아무 것도 아니기 때문이다.”⁴⁶⁾

“자연모방이냐 아니면 관념회화(Ideenmalerei)냐 하는 양자택일이 딜레마이다. 진실은 어느 편에도 존재하지 않는다. 자연모방도 아니고 관념회화도 아닌 제3의 것을 발견하는 자만이 진실을 적중하게 되는 것이다.”⁴⁷⁾

“예술의 사실주의(Realismus) 또는 이상주의(Idealismus)를 둘러싼 모든 논쟁은 무익한 것이다. 그것은 외적으로는 예술에 유사하지만 내적으로는 비 예술적인 생산활동을 둘러싸고 벌어지는 것이다. 예술은, 그것이 예술이라는 이름을 얻어야 한다면, 사실주의적이거나 이상주의적일 수가 없는 것이며, 우리가 어떤 이름을 그것에 붙인다고 해도, 그것은 항상, 그리고 어디서나 동일한 것일 수 있는 것이다.”⁴⁸⁾

그런데 이처럼 현실모방의 원리에 의한 자연주의도 아니고 현실의 변형을 원리로 하는 이상주의와 구별되는 것으로서, 현실의 생산이라는 제3의 원리에 의한 예술은 어떤 종류의 것인가? 그것은, 아직 형식 없는 혼란스런 시각적 직관의 덩어리, 즉 가시적인 것(Sichtbarkeit)을 형성하여 새로운 현실을 산출하는 정신활동인 한, 형성행위(Gestaltung)의 결과물인 형식(Form)에 그 본질이 놓여 있는 예술일 것이다. 그러나 이 경우 형식은, 칸트의 인식이론에서 그렇듯이 개념적 사고의 정신능력인 오성(Verstand)이 감성적 질료(Stoff)를 구성하여 이루어지는 것이 아니다. 피들러에 있어서 감성은 객관적으로 존재하는 외부현실의 대상을 수용하는 수동적인 인식능력이 아니며 자체의 표상작용 속에서 대상을 스스로 산출하는 자발적이고 능동적인 인식능력으로 규정되어 있기 때문이다. 이에 따라 그에게 있어서는 칸트식의 감성과 오성의 상호 제약관계는 소멸되고, 또 이에 따라 개념적 형식과 감성적인 질료라는 양자 분리도 더 이상 존재하지 않는다. 형식은 감성적인 것으로서 동시에 질료이며, 따라서 양자의 근원은 감성인 것이다. 그는 이와 관련하여 1879년의 소논문 <미술에 대한 관심과 그 장려에 관하여>에서 “감각의 감수성(Sinnesempfindung)”은 “그 속으로 모든

46) Ibid., p. 180.

47) *Aphorismen 150*, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 97.

48) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, pp. 62-63.

정신적 활동, 모든 의식내용의 근원이 옮겨지지 않으면 안 되는 지점”⁴⁹⁾이라고 말한다. 그는 또 다음과 같이 말한다.

“가장 물체적인 것(das Allerkörperlichste)으로 증명되는 것, 예를 들어 물질의 저항 같은 것은, 그것이 도대체 현실적으로 존재하려면 어떤 정신적인 것일 수밖에 없으며, 마찬가지로 또 모든 정신적인 것은, 그것이 느껴진 것이든, 표상된 것이든, 사고된 것이든, 동시에 어떤 물체적인 것일 수밖에 없다. 그렇지 않을 경우 그것은 지각 불가능한 것, 달리 말해 현실로 존재할 수 없는 것일 터이기 때문이다.”⁵⁰⁾

“우리는, 모든 정신의 작업은 우리의 지각에 대해서는 동시에 하나의 물체적인 행동으로 나타난다는 것, 모든 정신적인 행위는 동시에 신체적인 유기체의 활동이라는 것, 그리고 신체적 - 정신적인 활동의 결과들 및 질료, 그리고 이른바 정신적인 삶의 성분들 자체는 단순한 정신적인 가치들로서 존재하는 것이 전혀 아니며, 감성적인 형식 속에(in sinnlicher Form) 존재한다고 하는 것을 인정한다.”⁵¹⁾

“정신적인 것의 광범한 전체영역에서 우리는 물체적-감성적인 성질이 아니라고 하는 그 어떤 것도 절대 발견할 수 없다. 우리가 우리의 정신적인 소유물의 일부라고 부르는 것은 그 어떤 것도 신체적인 형태로 외에는 달리 태어날 수 없다. 도대체 어떤 분리가 존재한다는 것은 우리를 속여 믿게 만드는 기만적인 가상(Schein)이며, 또한 정신적인 것과 감성적인 것 사이에는 오직 사고된 분리만이 가능할 뿐이다.”⁵²⁾

4. “표현운동”: 눈과 손의 활동의 통일

피들러의 이러한 견해는 외부세계 또는 현실의 실재성을 부정하는 데로 이어지는 것처럼 보인다. 그는 “우리가 정신적인 활동과, 하나의 정신적인 활동의 대상들을 두 가지 사물로서 대립시킬 수 있다고 하는 것”은 “기묘한 오류”⁵³⁾라고 규정하고, “모든 존재는 필연적으로 어떤 지각된 것, 표상된 것, 사고된 것”⁵⁴⁾으로서 “우리가 도대체 아직 지각할 수 있는 것은 이미 특수화된 형식들이며,

49) *Über Kunstinteressen und deren Förderung*, in: *Schriften zur Kunst I*, p. 122.

50) *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, p. 221.

51) *Ibid.*, p. 225.

52) *Ibid.*, p. 226.

53) *Ibid.*, p. 218.

54) *Ibid.*, p. 232.

이 형식들을 넘어서 지각 가능한 것은 전혀 존재하지 않는다”⁵⁵⁾고 주장한다. 그는 또 “인식을 도외시하고서도 현실적으로 존재한다고 하는 그런 어떤 것에 관한 인식이란 말이 안 된다. 왜냐하면 우리가 인식된 현실이라고 부르는 것은 실로 오직 하나의 형식일 뿐이며, 이 형식에 결부되어 우리의 현실의 인식이 성립되는 것이기 때문이다”⁵⁶⁾고 되풀이 강조한다. 이러한 피들러의 인식론적 입장은 이른바 칸트의 “사물 그 자체(Ding an sich)”를 더 이상 인정하지 않는 것이면서 또한, “의식 없이는 어떤 사물도 존재하지 않는 것으로서 현실적인 것은 의식되어 있는 것”이라고 주장하는 빌헬름 슈페(Wilhelm Schuppe, 1836-1913) 등의 내재철학(Immanenzphilosophie)을 상기시킨다. 그리고 이는 그가 감성을 더 이상 수동적, 수용적이 아닌 능동적, 생산적인 인식능력으로 규정하고 있는 한문에 논리적, 필연적인 귀결로 보이기도 한다. 예술작품에 있어서 “형식이 곧 소재”라는 생각은 그의 이러한 그의 내재철학적인 입장을 더욱 뚜렷이 보여 주는 것처럼 여길 수 있다.

“예술작품에 있어서 소재(Stoff)와 형식(Form), 즉, 예술이라는 수단에 의한 사상내용과 그 표현의 재래의 분리는 여기서 예술작품을 만들어내는 요소들이 모두 다 드러나 있다는 것을 뜻한다 하더라도, 전혀 비본질적인 분리이다. 이러한 분리에서 소재로 불리는 것은 전적으로 사소한 것이다. 그렇지만, 그것에 형식이 고용된다는 것은 형식의 품위를 떨어뜨리는 것이다. 예술작품에 있어서는 형식 자체가 소재를 만들어내지 않으면 안 되는 것이며, 그로 인해 예술작품이 존재하는 것이다. 형식은 동시에 소재로서, 자기 자체 외에 더 이상 아무 것도 표현하지 말아야 할 것이다...”⁵⁷⁾

그러나 피들러의 이러한 생각은, 실제로는, 의식의 주체를 오성적 사고가 아니라 오히려 그것과 구별되는 시각적 직관에서 보고 있으며, 이에 따라 또한 개념적 의식의 영역과 구별되는 가시적인 것의 영역을 별도로 상정하고 있다는 점에서 내재철학의 그것과 다른 것이다. 피들러는 이처럼 가시적인 것의 영역을 개념적 의식의 영역과 구별할 뿐 아니라 또한 감수성(Empfindung) 내지 감정(Gefühl)의 그것과도 구별짓는다. 원래 “감수성은 직관과 따로 생각될 수 없으며”, “그 강도는 우리의 감정의 민감성에 좌우된다”. 그런데 “우리의 감정의 관

55) Ibid., p. 234.

56) *Über Kunstinteressen und deren Förderung*, in: *Schriften zur Kunst I*, p. 125.

57) *Aphorismen 79*, in: *Schriften zur Kunst II*, pp. 60-61.

심사는 직관적인 이해의 관심사와 다르고, 그래서 감정이 우리의 심적인 활동의 전면에 등장하면 직관은 물러나지 않으면 안 된다”. 따라서, “직관에 대한 관심이 우리를 다시 사로잡는 순간에, 우리는 대상의 직관적인 이해를 그 자체로서 추적하기 위해 모든 감수성을 잊어버릴 수 있지 않으면 안 된다”. 다시 말하면, “미술가를 미술가로 만드는 것은 그가 그의 방식으로 감수성의 입장을 넘어서는 것이다.”⁵⁸⁾ “예술적인 천성의 본질적인 점은, 그것이 직관적인 이해능력에 의해, 그리고 그것을 위해 태어났다는 것이다. 미술가에게 직관은 처음부터, 어떤 것에도 얽매이지 않은 자유로운 직관 너머에 놓여 있는 그 어떤 목적에도 봉사하지 않고 또 이 목적에서 끝나지 않는 활동이다. 이러한 활동만이 예술적인 형성행위를 경과할 수 있다.”⁵⁹⁾ 따라서 피들러의 이러한 말들은 그가 결국 예술활동의 장소로 사고와 감정의 작용이 모두 배제된 “순수 가시성(reine Sichtbarkeit)”, 즉 순수하게 눈으로 볼 수 있는 특수한 영역을 상징하고 있음을 보여준다. 그리고 이에 따라 예술활동은, 자발적, 능동적인 시각적 직관이 순수하게 가시적인 것을 스스로 산출하면서 또한 스스로 형성하는 행위에 의존하는 것이며, 그 결과 성립하는 형식은, 바로 순수하게 가시적인 것의 형식으로서 예술활동의 본질을 이루게 되는 것이다. 아르놀트 겔렌은 이와 관련하여 피들러가 순수한 가시적인 것의 영역을 상징함으로써 “예술의 영역의 완전한 독립성을 확보했다”⁶⁰⁾고 평가하고, 이러한 독립적인 예술의 능력인 시각적 직관을 지적, 개념적 능력인 오성(Verstand)과 비교하여 “눈의 지능(Intelligenz des Auges)”, “눈의 비개념적인 지성(nichtbegriffliche Intellektualität des Auges)”, 또는, “시각적인 체계 자체 속에서 작용하는 어휘능력이 없는 이성(die wortunfähige Vernunft)”으로 부르려고 한다.⁶¹⁾ 그는 이러한 이성을, 허버트 리드는 “비 논증적인, 또는 상상적인 이성(the ‘non-discursive’ or ‘imaginative’ reason)”⁶²⁾으로 부르다고 말한다.

그런데 만일 그렇다면, 이러한 시각적 직관에 의해 산출되면서 형성되는 “순수하게 가시적인” 예술활동의 영역은, 개념적인 사고의 영역과 다른 의미에서 또한 순수하게 정신적이고 추상적인 성격의 것일 수밖에 없다. 그리고 여기서 피들

58) *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, pp. 32-34.

59) *Ibid.*, p. 46.

60) Gehlen, *op. cit.*, p. 60.

61) *Ibid.*, pp. 61-62 참조.

62) Read, *The Philosophy of Modern Art*, New York 1953, p. 157.

러가 주장하는 바, 현실의 모방의 자연주의도 아니고 그 변형에 의한 이상주의도 아닌 것으로서 현실의 생산이라는 제3의 원리로 하는 새로운 예술, 즉, 그가 말하는 진정한 조형예술은 궁극적으로 추상적인 성격의 것임이 드러난다. 실제로 피들러는 우선 “조형예술은 사물들을 그것들이 존재하는 대로가 아니라, 그것들이 보여지는 대로 보여주는 것”⁶³⁾이라고 말함으로써 그 추상적인 성격을 암시하며, 이와 관련하여 “감성적인 추상(sinnliche Abstraktion)”⁶⁴⁾이라는 용어를 사용하기도 한다.

“예술적 형성행위는 인간과 세계 사이의 관계를 표시하는데, 이러한 관계는 인간이 개념들을 형성하면서 세계에 대해서 스스로를 들여놓는 관계와 유사하다. 예술작품은 어떤 의미에서 또한 하나의 추상이라고 불려질 수 있다.”⁶⁵⁾

“미술가 역시 추상으로부터 추상으로 상승하며, 감성적인 소재가 솟아올라 형성되는 정신적인 형식들이 높아지면 높아질수록, 미술가는 직관의 혼란성과 애매함, 무상함으로부터 명료하고 일정하며 지속적인 현실 속으로 솟아오르는 것이다.”⁶⁶⁾

그렇다면, 이러한 미술가 내부의 내재적, 추상적 인식행위는 어떤 방식으로 표출되어 예술작품을 낳게 되는가? 피들러에 의하면, 논증적인 사고(das diskursive Denken)에 있어서는 작업의 대부분이 “인간의 내부에서 수행”되지만, 예술활동의 경우는, “예술적인 노력의 목표가 되어 있는 것을 실행할 수 있을 만한 신체기관이 인간의 내부에 존재하지 않는다”. 따라서 “미술가는 어떤 외부적인 활동에 호소하지 않으면 안 되며, 이 외부적인 신체적 활동에 그가 도달할 수 있는 것 전부가 결부되어 있다”. 즉 그의 “정신적, 예술적인 삶의 보다 높은 발전은, 그의 표상충동이 그의 신체의 외부적인 기관들을 작동시키는 순간에, 즉, 눈과 두뇌의 활동에 손(Hand)의 활동이 첨가되는 순간에 비로소 시작된다”⁶⁷⁾. 예술(조형예술) 활동의 본격적인 전개와 성립, 즉, 시각적 직관이 표상하고 형성한 “순수하게 가시적인 것”을 “보여질 수 있게” 표출하는 작업은 이 순간

63) *Aphorismen 112*, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 79.

64) *Aphorismen 158*, *ibid.*, p. 101.

65) *Aphorismen 77*, *ibid.*, pp. 59-60.

66) *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, p. 178.

67) *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, pp. 292-293.

에 비로소 시작되는 것이다. “손은 눈 자체가 그 행위의 끝에 도달한 바로 그 지점에서 눈이 한 일의 계속된 발전을 시작해서 진전시키며,”⁶⁸⁾ 결국 눈에서 손으로 직접 이어지는 이러한 “표현운동(Ausdrucksbewegung)”⁶⁹⁾에 의해 마침내 예술활동이 완전하게 성립하고 예술작품이 이루어진다.

“보는 태도만을 취하는 사람은 가시적인 세계를 완전한 풍요로움과 다양성을 지닌 어마어마한 전체로서 소유하려고 할 수도 있다... (그러나) 가시적인 현상들의 이 커다란, 풍요로운, 엄청난 세계는 예술적인 힘이 그것을 진지하게 자신의 것으로 삼으려고 하는 순간 가라앉아 버린다.”⁷⁰⁾

“역설적으로 들릴지 모르지만, 예술은 직관이 끝나는 곳에서 시작된다. 어떤 특별한 직관적 재능에 의해 미술가가 뛰어난 것이 아니라... 오히려 그는 그의 본성의 독특한 재능이 그를 직관적인 지각으로부터 직접 직관적인 표현으로 이행하는 위치에 놓는다는 점에 의해서 구별되는 것이다.”⁷¹⁾

“우리는 예술활동이란, 손의 활동이 오로지 눈에, 그리고 시각의 관심에 의존하는 것처럼 보이는 활동이라고 설명할 수 있다.”⁷²⁾

이러한 견지에서 피들러는, “예술적으로 참되다는 것은 의도와 의지의 문제가 아니라, 재능(Talent)과 능력(Können)의 문제”⁷³⁾라고 결론짓는다.

III. 피들러의 예술론과 현대 추상회화의 발전: 인상주의에서 비 대상회화까지

피들러의 조형예술론에 대한 이상의 고찰에서 현대 추상미술과의 연관성을 확인하기는 어렵지 않다. 우선 무엇보다도 피들러의 자연주의 미술에 대한 거부와 미술의 본질을 궁극적으로 추상에서 보는 그의 입장은, 20세기 현대미술이 전통적인 자연주의의 원리와 방법을 파괴하고 일반적으로 추상의 방향으로 전개되었다는 사실에 비추어 선구적인 것으로 간주된다. 그런데 처음에 언급했듯이, 이런 관점에서 특히 중점적으로 논의되는 것은 특히 그의 조형예술론이 현대 추상회

68) Ibid., p. 275.

69) Ibid., p. 291.

70) Ibid., p. 305.

71) Ibid., pp. 288-289.

72) *Aphorismen 53*, in: *Schriften zur Kunst II*, p. 41.

73) *Aphorismen 161*, *ibid.*, p. 102.

화의 발전에 끼친 영향이다.

아르놀트 겔렌은 이와 관련해서 피들러의 조형예술론이, 인상주의로부터 후기 인상주의를 거쳐 입체주의에 이르기까지의 현대회화의 전개에 대해 갖는 연관성을 밝히려고 한다. 이 경우 그의 견지에서 피들러의 이론에서 핵심적인 요점으로 간주되는 것은 “눈에서 손으로 직접 이어지는 표현운동의 과정”이다. 그에 의하면, 피들러의 중요성은, “그가 가시성(Sichtbarkeit)의 예술적인 독립화라는 테마를, 행위(Aktion)로서의 그림제작 과정(Malvorgang) 자체에 이르기까지 실행했다는 점”에 있으며, “손은 눈 자체가 그 행위의 끝에 도달한 바로 그 지점에서 눈이 한 일의 계속된 발전을 시작해서 진전시킨다”고 말한 점에 바로 “피들러의 미학의 핵심”이 드러난다. “칸트적으로 말하자면, 회화의 가능성의 조건(die Bedingung der Möglichkeit)이 추론되어 있는 것이다.” 왜냐하면 이 경우 “미술가는, 말하자면, 가시적인 것(das Sichtbare)을, 실천적인 관계들, 즉 행동, 인식적 사고의 계속, 그리고 감정으로부터 떼어내는 것이며, 그러나 그는 바로 그 때문에 그것을 즉시 하나의 다른 재료, 즉 그림에 붙이지 않으면 안 된다”. 그리고 그 결과 “보다 고차적인 가시적인 것의 획득”이 궁극적으로 성취되는 것이며, 또 여기서 “미술(회화) 영역의 완전한 독립성”이 확보되는 것이기 때문이다. 겔렌은 여기서 “특별히 주목할 가치가 있는 것”은 “정서(Emotionen)가 “미술 외적인 것”으로서 배제된다는 점이라고 덧붙인다.⁷⁴⁾ 겔렌은 이어, 이와 같은 “순수가시성”에 근거한 피들러의 미술관은 “인상주의의 회화작업과 유사성”을 갖는 것으로서 “인상주의자들에 있어서도 “시각적으로 주어진 것을 시각적으로 분석하는 것이 문제”였기 때문이라고 지적한다. 그리고 그는, 이런 관점에서 피사로(Pissarro)와 세잔느가 피들러의 미술관에 가장 근접했을 것이라고 본다. 그에 의하면 그러나 피들러는 이러한 인상주의적 입장에 머무르지 않고 “결정적인 자리에서 더욱 더 침투해들어 갔으며”, 그 결과 앞에서 언급한 바, 시각적 직관, 즉 “눈의 비개념적인 지성”과 접촉하게 된다.⁷⁵⁾ 그리고 이러한 직관에 의한 “가시적인 것에 대한 지속적인 반성 속에서, 그리고 계속 추진되는 그것의 전체 형성작업 속에서 “내적인 그림의 합리성(innere Bildrationalität)”이 성취되며, 이러한 합리성은 “완전히 자족적인 것”으로서, 우리는 이것을 벗어나 “개념들에 의해 계속 사고하려는 욕구를 느낌이 없이 그림을 완전히 우리의 것

74) Gehlen, op. cit., p. 60.

75) Ibid., pp. 61-62.

으로 획득할 수 있는 것"이다.⁷⁶⁾ 결국 피들러는 "개념은 지각(Wahrnehmung)을 밀어내고, 또한, 획득된, 시각적으로 철저히 반성된 지각은 개념을 밀어낸다는 본질적인 통찰"을 지니고 있었고, 여기서 출발하여 "회화의 자기법칙부여(Selbstgesetzgebung)에 근거를 제공하고, 그것의 외부세계에 관계를 정의하기에 이르렀던 것이다." 켈렌에 의하면, 피들러는 이에 따라 "우리는 미술을 자연을 통해 보는 것을 중지할 것이며, 오히려 우리는, 미술이 우리가 자연을 보는 것을 가르쳐주도록 미술에 복종할 것"이라고 말했는데, 이것은 "후에 종합적 입체주의(dersyntetische Kubismus)에서 바로 그 양식원리(Stilprinzip)가 되었다." 그는 이런 맥락에서 특히, 정서의 표현을 위주로 하는 표현주의 회화는 일반적인 평가와 달리 피들러가 말하는 진정한 조형예술이 아님을 강조한다. 피들러의 주장들에 포함되어 있는 것은 "영감의 원천으로서의 정서의 거부, 즉, 표현주의적 혼란의 거부"라는 것이다.⁷⁷⁾

베르너 호프만은 회화에 있어서 "형식"의 문제의 관점에서 피들러의 조형예술론이 현대 추상회화에 대해 갖는 연관성을 논한다. 그에 의하면, 피들러는 고전주의적이고 아카데미한 이상주의에 반하여 "미술가는 명료하고 확실한 형식들을 사변으로부터가 아니라 직관으로부터 획득해야 한다"고 요구한 것이다. 이점에서 호프만의 견해 역시 켈렌의 경우와 마찬가지로 피들러의 "눈의 비개념적 지성"에 근거하고 있음을 알 수 있다.⁷⁸⁾ 그에 의하면, 피들러는 이러한 입장에서 "역사적으로 공증된 표상의 도식들의 안락한 봉사를 거절하고 전통에서 유래하는 형식적인 현실의 소유물을 거부한다". 그 대신 그는 직관에 의한 "자연에의 근본적이고 창조적인 침투의 길을 스케치"하며, 그 결과는 "자연의 법칙과 필연성의 통찰"이다. 그리고 이것은 "그 본질적인 특성에 있어서 세잔느(Cézanne)의 눈앞을 아른거리던 것과 일치"한다. 호프만은 피들러의 조형예술론에서 현대 추상회화의 가장 중요한 선구자인 세잔느의 회화관을 보는 것이다. 그는 또, 피들러는, 미술가는 이와 같은 직관에 의한 자연에의 침투에 의해 그것과 하나가 되려 하며, 여기서 세계와 개인의 분리는 소멸되고, 세계는 개인의 내부에서 되풀이 새롭게 생겨나게 된다고 말했는데, 이와 같은 "원리선언"에 아마도 쇠라(Seurat)와 세잔느, 고갱(Gauguin)과 반 고흐(van Gogh)까지도 모두 서명했

76) Ibid., p. 61.

77) Ibid., p. 62.

78) Ibid., p. 62.

79) Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, p. 234.

있을 것임이 확실하다”고 말한다.⁷⁹⁾ 결국 그의 견해에 의하면, 피들러의 조형예술론은 후기 인상주의자들이자 20세기 추상회화의 가장 대표적인 선구자들의 회화관을 대변하는 것으로 결국 이후에 전개되는 20세기 추상회화의 가장 중요한 기초가 되는 것이다. 호프만에 의하면 피들러와 이 네 사람의 화가와 의 일치점은 이에 한정되지 않는다. 이들은 또 이러한 자연의 “정신적인 획득의 성과물에 대해(자연으로부터의) 독립성을 증명할 것”을 강조했다라는 점에서도 일치했다고 한다. 이들은 모두 궁극적으로 직관이 산출하는 “형식”으로서의 회화의 독자성과 자율성을 추구했다는 것이다.

호프만은 나아가, 겔렌과 마찬가지로 조형예술에 있어서 손의 역할에 관한 피들러의 견해에서 그의 조형예술론의 핵심을 본다. 화가는 “연필과 붓을 잡을 때 시각행위(Sehakt)에 의한 수확을 뒤로하지 않으면 안 된다”. “회화는 머리에서도, 감수성에서도 생겨나지 않으며, 생각하는 눈이나, 인상에 굶주린 눈에 의해서도 이루어지지 않는다. 그것이 태어나는 장소는 캔버스이다.”⁸⁰⁾ 호프만은 이 점에서 피들러를 통상적인 의미의 형식주의(Formalismus), 즉 “엄격한 형식이상(Formideal)”의 대변자로 보는 것은 “편협한 오해”라고 강조한다. 회화가 궁극적으로 손에 의해 캔버스에서 이루어지는 한, 그 형식은 “표현수단들의 고유한 힘에 의지”한다. 쇠라의 점(點), 고갱의 에나멜 세공(Cloisonné), 반 고흐의 진동하는 붓의 리듬, 세잔느의 색채형식들이 그것들이다.⁸¹⁾ 호프만은 이런 견지에서 표현수단에 의해 좌우되는 현대 추상회화의 형식개념 역시 피들러에 의해 제시된 것으로 본다. 그에 의하면, 또한 캔버스에서 회화의 형식이 최종적으로 성립되는 한, 미술가의 “원래의 형성의도와 - 그것이 그 동기들을 어디에서 얻든 - 그것의 캔버스 위에서의 실제 실현 사이에는 하나의 간격이 생겨나게 되며, 이 간격은 “가장 ‘자연발생적인’ 형성행위, 즉, 가장 솔직한 자기전달에 의해서도 - 이를테면 재빠른 즉흥의 방식으로도 - 이어질 수 없다. 그러나 그에 의하면 여기에는 손실만이 아니라 또한 이득이 숨어 있다. 즉, “인상이나 내면의 상들, 또는 정취를 재생산하는 일은 화가에게 거부되지만, 그 대신 형성행위는 그에게 새로운 경험을 위임하게 된다. 그리고 이에 따라 그는 “자연주의적 ‘모방’과 현실의 이상주의적인 ‘고귀화’와는 비교할 수 없이 많은 가능성들이 내재하는 지평 앞에 서게 되는 것이다.”⁸²⁾ 다시 말하여, 우리는 옛 화가들과는 달리 무한히 많은

80) Ibid., p. 235.

81) Ibid., p. 237.

82) Ibid., p. 240.

형식실험의 가능성을 갖는 것이다. 호프만은 이와 관련하여 피들러의 이론이 “20세기의 전체 형식 가능성에의 통로”⁸³⁾를 제시했음을 암시한다.

한편 리스만은 피들러의 조형예술론이 현대회화의 발전에 대해 갖는 의미에 대한 지난 20세기말까지의 견해를 짧게 요약하면서 특히 그것과 비대상적 추상회화와 연관성을 지적한다. 그는 “조형예술은 사물들을, 그것들이 존재하는 대로가 아니라, 그것들이 보여지는 대로 제공한다”는 피들러의 말은 실제로 “인상주의의 프로그램을 설명하는 것처럼 들릴 뿐 아니라, 의심할 여지없이 또한, 미술은 가시적인 것(das Sichtbare)을 묘사하는 것이 아니고, 그것을 보이게 한다는 유명한 클레(Klee)의 발언을 상기시킨다”고 말한다.⁸⁴⁾ 그는 나아가, 이러한 피들러의 견해는 미술가의 “개인적인 의식의 유일무이한 표현으로서의 예술적인 과정에 대한 극도의 집중과 연결된 것”으로서, “이와 같은 방식으로 준비된 넓은 의미의 대상성의 가치의 박탈, 그리고 이에 따라 중심점을 차지하게 된 것, 즉, 세계를 미적으로 형성하는 데 있어서의 미술가의 지배권은 실제로 비 대상적인 추상회화의 발전을 가능하게 했다”고 평가한다. 그는 또, 피들러의 이러한 반 자연주의적 입장은 “거의 백년 전에 정식화된 것이면서도 그 폭파력을 아직 전혀 상실하지 않은 것이 분명하며”, 따라서 그것은 “그 예술철학적인 위상을 넘어서 우리를 생각하도록 한다”고 덧붙인다.⁸⁵⁾

83) Ibid., p. 242.

84) Liessmann, op. cit., p. 91.

85) Ibid., pp. 94-95 참조.

■ 참고문헌

- Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980.
- , Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Seminar Die Hermeneutik und die Wissenschaften, hg. von H.-G.-Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt 1978, pp. 444-471.
- Benedetto Croce, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistics, transl. by Douglas Ainslie, New York 1966.
- Lorenz Dittmann, Stil · Symbol · Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967.
- Hubert Faensen, Die bildnerische Form. Die Kunstauffassungen Konrad Fiedlers, Adolf von Hildebrands und Hans von Marées, Berlin (Ost) 1965.
- Conrad Fiedler, Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein, Köln 1977.
- Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst I, II, hg. von Gottfried Boehm, München 1971.
- Arnold Gehlen, Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt 1986.
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert 1, München 1987.
- Werner Hofmann, Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1957.
- , Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1987.
- Max Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.
- Helmut Kuhn, Die ästhetische Autonomie als Problem der Philosophie der Gegenwart, in: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, Bd., XVII, Tübingen 1928.
- , Ästhetik, in: Das Fischer Lexikon, Literatur 2/1, Frankfurt 1979, pp. 48-58.
- Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorien, Darmstadt 1987.

Georg Lukács, Heidelberg Philosophie der Kunst (1912-19140, Darmstadt und Neuwied 1974.

, Heidelberger Ästhetik (1916-1918), Darmstadt und Neuwied 1974.

Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1999

Herbert Read, Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness, Harvard University Press 1955.

, The Philosophy of modern Art, New York 1953.

허버트 리드, 김윤수역, 『현대미술의 원리』 (Art Now. An Introduction to the theory of modern painting and sculpture); 서울: 열화당 1990.

Nida-Rümelin/Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1998.

Emil Utitz, Aesthetik, Berlin 1923.

Lionello Venturi, History of Art Criticism, transl. by Charles Marriot, New York 1964.

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel/Stuttgart 1979.

■ Zusammenfassung

Konrad Fiedlers Theorie der bildenden Kunst und moderne abstrakte Malerei

Park Jung - Gi

Dieser Aufsatz ist ein Versuch, Konrad Fiedlers Theorien der bilden Kunst von ihrem kunstphilosophischen Ansatz her systematisch zu rekonstruieren und ihre Bedeutung für die Entwicklung der modernen abstrakten Malerei klar darzulegen. Fiedler zählt zwar zu den theoretischen Wegbreitern der abstrakten Malerei, aber in dieser Beziehung finden sich bisher nur wenige zusammenhängende Erörterungen seiner Arbeiten. Von der Ansicht ausgehend versucht der Verfasser die Kerngedanken seiner kunstphilosophischen Lehren in seinen Handschriften, 〈Über den Ursprung der künstlerischen Tä

tigkeit), 〈Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst〉 sowie 〈Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit〉 usw., kritisch zu analysieren und zusammenfassend darzustellen. Dabei handelt es sich letztlich darum, in seiner Bestimmung des Wesens der bildenden Kunst als “freier Gestaltung der reinen Sichtbarkeit” den Anhaltspunkt für abstrakten Malerei herauszufinden, die in der gegstandslosen ihren Höhepunkt erreicht.