

강태성
서울대 강사

1. 서론
2. 미술계의 전반적인 문제
3. 실기, 실행, 행위
4. 아이스테시스(Aisthesis)와 포이에시스(Poiesis)
5. 결론

“내 영혼의 첫 움직임은
행위에 대하여 생각하는 것이다.”
— 폴 발레리

1. 서론—‘미술이론’과 이론(理論)

‘미술이론’이란 무엇인가? 일반적으로 앞의 ‘미술’이라는 말은 쉽게 이해되지만, 뒤의 ‘이론’은 미술에 대한 전반적인 ‘이론’들을 통칭하므로 애매하고 광범위한 면이 있다. 그 이유 중 하나는 서양에서 ‘이론(theory)’이라는 용어가 애매하게 사용되며, 동양에서는 ‘이(理)’의 어의가 추상적이고 형이상학적으로 사용된다는 점에서 그러하다. 예를 들면, 주자는 세계의 법칙이자 이치 또는 도리라는 뜻을 가진 ‘이’를 물질적인 법칙을 지시하는 ‘기(氣)’와 구분하여 추상적이며 형이상학적인 법칙을 의미하는 것으로 파악한다. 동양의 이론에 대한 이러한 언어습관은 순수한 ‘이’에 관한 ‘논(論)’을 의미하는 것으로 실제와는 더욱 거리가 있다.

서양에서의 이론은 ‘theoria’에서, 그리고 ‘theoria’는 ‘theoros’에서 유래되었다. 이 ‘테오리아’는 본래 시각과 응시를 지시하며 ‘보다’라는 동작을 함축하는 것으로서, 우리가 아는 순수한 ‘이론’과는 거리가 있다. 이 단어

¹ P. Valéry, *L'homme et la coquille*, in *Œuvre*, I, Paris : Gallimard, Collection Pléiade, 1957, p. 891.

는 처음에 종교적인 제사의식과 연관되기도 했으며, 데모크리토스(Democrate)에 따르면 물리적인 대상에 대한 시각을 지시하며 이미지와 같이 사용될 수도 있었다.

플라톤은 이 테오리아를 형상(eide)²처럼, 응시와 관조(contemplation)의 뜻으로 이해한다. 이것은 존재와 지적 세계에 대한 응시³를 지시할 뿐만 아니라, 아름다움을 보는 것⁴으로도 사용된다. 이 응시는 ‘고유한 철학적인(학문적인) 활동’이었다.⁵ 이러한 생각은 아리스토텔레스에게서도 동일하게 보이는데, 인간의 가장 귀중한(고결한) 행위로서 또 신성한 응시⁶로서 이해되었다. 실제로 테오리아는 첫째 동인(moteur)⁷으로서 중요성을 갖는다.

플로티누스(Plotinus)에 이르러 테오리아의 의미는 크게 확대된다. 『에네이아드』에서 그는 이 단어를 모든 다양한 리얼리티⁸에 대한 응시로서 이해하고, 이 응시(테오리아)가 지적이고 지각할 수 있는 것들의 단위로서 역할⁹을 한다고 보았다. 따라서 이 어원적인 측면과 그 용례를 고려한다면, 이 개념은 실제와 구분되는 영역을 차지하기보다는 모든 리얼리티에 대한 관찰과 반성에서 나온 것이라고 할 수 있을 것이다.

2. 미술계의 전반적인 문제

이제 우리 미술계의 이론과 실기에 대한 문제를 살펴보기로 하자. 우리는 바치 단순한 이원론자들처럼, 실기와 이론을 별개의 것으로 구분하는 습관을 가지고 있다. 이 습관은 과거 미술대학 및 화가에 대해 ‘이론과 구별된 실기’라는 전근대적인 위상이 반영된 결과이기도 하다. 실기를 행하는 전문가, 마스터(master, 장인)라는 측면은 유럽에서의 ‘왕립 및 지역 미술학교’라는 교육 체계를 갖게 하였다. 이런 전문 예술가 양성소(과거 파리 왕립미술학교와 영국 왕립미술학교) 체계는 작가별 아틀리에(작업장)를 중심으로 수업을 운영하였다. 화가인 ‘작가교수’는 인물화나 풍경화 또는 정물화를 그리는 방법과 기술을 가르쳤다. 그들의 수업도 채로기법과 유화, 소묘 등 과거 전통적 장르 구분으로

² Platon, *Phèdre*, 65 e 2.

³ Platon, *République*, VI 511 c 6.

⁴ Platon, *Banquet*, 211 d 2-3.

⁵ Platon, *Théétète*, 173 c-176 a.

⁶ Aristote(Aristoteles), *Ethique à Nicomaque*, X 7-9.

⁷ Aristote(Aristoteles), *Metaphysique*, delta 7, 1072 b 13-30.

⁸ Plotine(Plotinus), *Ennéade*, III, 7, 1-3.

⁹ *Ibid.*, III. 7-8.

이뤄졌다. 여기에서는 예술가가 마스터를 의미하며, 테크네(techne)의 장인적인 대가(장이)라는 측면이 강조되었다. 또한 한국 미술대학의 커리큘럼처럼, 미술이론 수업에 미술사 한두 과목 정도가 의무적으로 부가되는 방식이었다.

그러나 미국에서는 미술교육이 ‘대학’의 전문 교육 안으로 들어오면서, 유럽의 미술학교들에 비해 수업이 좀더 체계적으로 운영되고, 이론에 대한 관심도 점차 높아지고 있다. 예를 들어 보스턴 미술대학의 경우에 현재 서울대학교 미술대학의 수업과 유사성이 있는 커리큘럼을 갖고 있고, 그 밖의 플랫폼이나 타일러 등 전문적인 대학이나 종합대학인 뉴욕 대학과 예일 대학 등에서도 그와 유사하게 실기와 이론이 분리된 수업이 이뤄진다. 그러나 이들 대학들이 비록 근대적 교육기관이라 하더라도, 과거에 비해서 이론 비중이 높아졌을 뿐이며, 실제 학생들의 수업에서 학생 창작의 주제별 이론적 연구를 통한 예술 창작의 고양은 이뤄지지 않고 있다.

미술이론 수업은 인문대학 학과인 미술사학과나 미학과, 철학과 안의 예술철학 전공에서 이루어지고 있다. 여기에서의 수업과정은 순수 실기창작이 배제된 인문과학, 곧 감상과 비평 교육 그리고 역사학 교육으로 이루어짐으로써 현장의 요구와 거리가 있는 교육제도라는 한계를 갖는다.

이렇듯 이론수업과 실기수업은 중간 연결점을 잃고 전개되어 왔다. 이론수업은 예술의 실제 제작에 대한 이해나 반성과 감상이 결여되고, 실기수업은 주제에 대한 반성이나 지적인 반성 없이 이루어져왔다. 또한 수업이 주제별로 구분되어 학생 개인의 첨예한 반성과 이론을 도출하기보다 기초과정 교육 방식인 매체별, 장르별, 기술별 관점에서 이뤄지는 것도 문제라고 할 수 있다.

예술가가 소묘론과 회화론에만 매달려 수업하는 현상도 이러한 문제에서 비롯된다고 할 수 있다. 교수가 주제를 학생들에게 적합하게 교육하지 못한다면, 소묘를 위한 ‘소묘학’이 과연 얼마나 큰 의미가 있을까? 또한 회화를 위한 ‘회화학’이 미술창작가에게 얼마나 큰 의미가 있을까? 이보다는 학생들에게 실기수업 중에 개별화된 주제 개발과 그 이론 그리고 역사를 이해시키는 것이 더 중요하고, 그 과정 속에서 미래를 내다보게 하도록 진행되어야 할 것이다. 우리 미술대학의 미술사는 창작을 하는 미대인에게 적합한 것이라기보다는 순수 미술사로서만 강의되었고, 창작수업은 ‘장이’를 길러내는 전문 양성 과정의 역할을 하고 있었다. 그래서 학생들이 학부 졸업반이나 석사과정이 되어도, 본인이 하는 작업의 기본 개념이 무엇이고 그것이 어떻게 역사적으로 전개되었는지를 제대로 알지 못하는 상황이 되었다. 이 비극적인 상황은 몇몇을 제외하고, 젊은 작가에서부터 원로 작가에 이르기까지 공통적인 현상으로 남게 되었다.

우리나라 대부분의 유명작가들이 현재 전업작가가 아니라 다른 직업을

갖는 겸업작가라는 점도 전문화되지 못하는 원인이다. 우리의 현실은 교수가 되기 위해 개인전을 수십 회 하다가, 교수가 되면 적당히 ‘의무 방아’로 개인전을 개최하는 실정이다. 이 현상을 어떻게 받아들여야 하나? 이 겸업작가들은 작가로서 활기찬 전시활동과 예술에 대한 탐구활동에 목적을 두고 자신의 예술을 발전시키기보다는 대학의 행정잡무와 그 밖의 비예술적인 일에 지나치게 시간을 낭비하여, 교수로서 몇 년 지나면 맥없는 예술가의 모습으로 전락한다(물론 이것과 별개로 대학 실기교수의 ‘연구자-예술가’의 위상은 매우 중요하다).

많은 교수들의 경우에 전문 교육자로서 예술에 대한 이론적인 이해가 부족한 상태에서 학생들을 가르치다 보니, 수업이 학생의 주제의식이나 조형성과 연관되는지 학생이 어떤 유형의 예술가가 되고자 하는지를 고려하기보다는, 교수의 단순한 감각대로 ‘사각형으로 형태를 잘라서 만들어라’, ‘정물은 빼고, 추상으로 해라’라는 등의 과거 미술교육이 아직도 잔존하는 것이 사실이다. 이런 상황에서 ‘전문가’로서 이론가와 창작가 사이에 최소한의 이론적인 커뮤니케이션은 불가능한 상황이 되었다. 그 결과 미술 관계 저널은 그 수준을 미술 대중에 맞추게 되어, 전문가를 위한 잡지가 아니라 순수 아마추어를 위한 잡지로 전락하였다. 미술이론가들은 낮은 눈높이에 맞춰야 살아나갈 수 있는 비참한 현실에 직면하였다. 결국 우리 미술계는 이론가에게 참된 전문성을 요구하기보다는 쉽게 써서 대중에게 쉽게 이해시키는 비전문적인 글을 요구하게 되었다. 그로 인해 이론계의 상황 역시 전문적인 반성이 없는 잡문을 양산하게 되었으며, 전문가라면 당연히 알아야 할 중요한 개념과 역사조차도 소개되거나 논의되지 않는다.

3. 실기, 실행, 행위

그렇다면, 실기교수의 역할은 무엇인가? 예술가의 역할은 무엇인가?

교육 현실에 아직도 진부함이 남아 있는 것은 새로움을 적극적으로 찾아나가기보다 과거의 예술관을 갖고 있는 예술가들에 의해서 교육되기 때문이라고 할 수 있다. 또한 창작 행위를 이야기하기 전에, 작업 행위인 실제적 실행도 다시 검토되어야 한다. 이론에서는 실기의 ‘테크네’ 솜씨와 기법에 대한 이해가 필요하며, 창작에서는 ‘이론’, 즉 다름 아닌 ‘지적 사유와 반성’이 당연히 동반되어야 할 것이다. 이러한 ‘창작 행위’를 고찰하기 위하여, ‘행위(praxis)’의 의미와 용례를 살펴보고자 한다.

실행 또는 실천을 의미하는 프락시스(praxis, pratique)는 행위와 활동을 가리킨다. 이 말은 그리스어 프라테인(prattein)의 명사형으로서 ‘끝낸다,

완성하다'를 뜻한다. 예를 들어, 플라톤에게 이 프락시스는 '만들다'라는 뜻의 포이에시스(poiesis)와 연관되기도 한다.¹⁰⁾ 이 단어 프락시스는 '좋고 유익한 것을 생산하는 것'을 의미하며 이 개념으로 정치인들과 시인들을 구분하여 대조하기도 한다.¹¹⁾ 후에 아리스토텔레스는 좀더 명확하게 프락시스와 이론(테오리아)을 구분하였다. 아리스토텔레스는 프락시스가 '하다'와 '행동하다'라는 의미를 갖는다고 설명한다. 그는 '행위에서의 개념'과 '생산의 개념'을 기술적으로 구분한다.¹²⁾

이는 '하다'와 행위가 분석 대상이 되며, 행위의 목적(fin)이 행위 자체인지 혹은 행위의 외부에 있는지에 따라 실천과 창작 행위를 구분한다. 여기서 후자인 포이에시스가 그 외부적인 목적을 가지고(시학과 수사학의 목적처럼, 담론과 예술작품을 예로 들 수 있다) 있는 데 비하여, 프락시스는 행위의 자체에 목적이 있다고 한다. 이러한 목적을 아리스토텔레스는 에르곤(ergon)¹³⁾이라고 부른다.

『토피카』¹⁴⁾에서는 이론적인 과학과 실제행위, 프락시스와 시에 대한 학문을 구분한다. 형이상학적 관점에서 고찰한다면, 두 용어 프락시스와 포이에시스는 운동(kinesis)과 실행되는(energeia) 것 속에 내재된 행위(activity)를 갖는다. 프락시스는 물질적, 실제적, 사회적인 측면을 갖고, 자연의 객관적인 대상을 변형하는 사회적이며 물질적인 인간의 활동으로 정의된다. 이러한 '실체는 지식이 이뤄지는 정황에서부터 이론적인 활동의 목적'으로 구성된다(J. M. Aguirre Oraá). 이는 사회적 연관 속에서 이뤄지는 것이다. "이 프락시스(실행)라는 말에서부터, 인간행위와 인식적인 이론이 변증법적으로 결합되는 것"이라 하여, 실천이 출발점으로서 강조된다.

¹⁰⁾ Platon, *Charmide*, 163 b 9.

¹¹⁾ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁾ Aristote(Aristoteles), *Ethique à Nicomaque*, VI, 1140 a 2s; I 1, 1094 a 4-6.

¹³⁾ 에르곤은 '작품에 있어서, 그 원류와 작품의 '기'능을 지시한다. 이 에르곤은 실제적 사실에 적합한 것이며, 작업과 활동의 결과로 이야기할 수 있다(Aristoteles EN I 1, 1094 a.). 아리스토텔레스는 '형이상학'에서 기능과 목적(telos)과 행위(energeia)를 동일시한다. 그것은 존재의 완성을 표현하는 개념이며, 성취를 뜻한다. 곧 이 에르곤은 그 자체를 위해서 존재하는 것이다(De caelo, II 3 286 a 8-9). 플라톤은 에르곤(*Republique*, Im 353 a.)이 잘 완성하기 위한 영혼의 영역이며, 정절에 도달하는 것이라고 설명한다. 플라톤과 아리스토텔레스는 이 에르곤을 인간의 고유한 특성으로 보았으며, 특히 플라톤은 반성(reflexion)과 사유(deliberation)를 동일시하고 이것을 정당한 '덕'으로 설명한다. 아리스토텔레스는 에르곤을 'logos'에 적합한 영혼의 에너지라고 말한다.

¹⁴⁾ Aristoteles, *Oranon V, Topiques*, VI 6, 145 a 15-18; VIII 1, 157 a 10-11.

바로 이처럼 창작을 실행하는 행위에서 우선 실기의 ‘이론’ 즉 ‘이성적 응시’가 빠져 있다는 점에서 우리 미술교육의 문제가 시작된다. 또 다른 문제는 구체적인 행위, 예를 들면 찢는 행위와 붙이는 행위, 긁는 행위, 묘사하는 행위, 지우는 행위, 만드는 행위 등 다양한 예술적 행위에 대하여, 행위 자체에 대한 학문적 예술적 반성이 없었던 데 있다.

이러한 실제행위에 대한 미술사적이며 이론적인 반성과 조형성에 대한 이해가 절실히 필요하다. 이러한 측면에서 볼 때 실제행위에 기초한 미술이론은 지난 미술작품을 이해하기 위한 미술사, 즉 지나간 시기의 작가와 작품, 그 시대 사회와 환경 등을 재구성하는 ‘사실(史實)’에 기초한 학문과는 근본적인 차이를 갖는다. 실제행위에 기초한 미술이론은 바로 ‘창작하는 행위’, 만드는 행위로서 현재성, 현장성, 구체성을 가지며, 실제 예술활동과 연관된 학술 영역을 갖기 때문이다.

이 점은 예술과 자연을 구분하는 기준이 되기도 한다.¹⁵⁾ 이 행위는 과거부터 존재(essere)함과 구분되어, 항상 중요한 파트너로 생각되었다. ‘행위할 수 있다는 것’은 ‘다르게 할 수 있다는 것’¹⁶⁾이다.

칸트는 “행동으로서의 하다(tun=facere)와 무엇의 동인이 되다(agerere)라는 의미를 구분한다. 이 ‘하다’는 ‘자연’과는 달리 만들어진 것으로서 ‘작품, 노동의 결과(opus)’이며, 그 결과(effectus)의 산물과 구분된다”¹⁷⁾라고 설명한다. ‘만든다는 것’은 어떤 것을 만드는 ‘사실’과 행위된 사실로 나타난다.

“‘하다’는 손으로 하는 것이기 때문에, 나에게 분명한 점을 보여주시오”¹⁸⁾라는 발레리의 지적처럼, 도구를 이용하거나 손으로 직접 연출한 ‘행위’라고 할 수 있다. 로베르(Robert) 사전에 의하면, 이 행위는 ‘원인이 되는 것’으로 설명된다. 이것은 실행되고 이뤄지며 제작되는 것이다. 만든다는 것은 사물에 정체성을 부여하는 것으로서, ‘이것이 무엇이다’라는 의미를 부여한다. 즉 사물에 ‘존재를 부여하는 것’이다.

이러한 행위에 관련한 ‘행위학’이다. 이는 곧 ‘행위할 수 있다(pouvoir faire)’는 점을 설명하며, 즉각적이고 직관적으로 포착되는 ‘동사’의 의미를 포함한다. 그래서 예술론에서 화가의 행위는 아주 중요한 의미를 갖는 첫 단서가 된다. 여기서 행위의 세 가지 일반적인 성격을 살펴본다. 첫째는 변위성(tran-

¹⁵⁾ Leibniz, *Discours de métaphysique*, XXX.

¹⁶⁾ *Ibid.*

¹⁷⁾ Kant, *Critique de la faculté de juger*(trad. par A. Philonenko), Paris : J. Vrin, 1993, §48.

¹⁸⁾ P. Valéry, *Discours aux chirurgiens*, in *Œuvres*, I, Paris : Gallimard, Collection Pléiade, 1957, p. 918.

sitivity), 둘째는 원인과 동인성, 셋째는 전가(imputativity)이다.

변위성

‘행위하다’라는 것에서, 우선 무엇을 만드는 것(fabrication)의 의미를 찾아낼 수 있을 것이다. 이는 ‘항상 무엇을 하는 것’으로서의 행위이다. 그것은 예술가의 활동이나 움직임으로서의 “‘육체의 운동’이다. 당신은 무엇을 하는가? 나는 체스처를 하고, 머리와 내 몸을 움직인다.”¹⁹⁾ 리콰르의 중요한 점이 여기서 발견된다. 그는 어떤 것을 할 때, 행위되는 것은 운동의 총합이 아니라고 이야기한다. 오히려 프라그마(pragma)²⁰⁾라고 할 수 있을 것이다. 즉 이 프라그마란 ‘행위하기의 완벽한 상관성’이기도 하다. 이 프라그마는 다음과 같이 이해될 수 있을 것이다. 어떤 사람이 손을 하늘로 향해 들었다면, 그것을 본 사람은 단순한 동작으로 이해하기보다는, 그 행동의 의미를 이해하려 노력한다. 이러한 동작과 의미의 상관성은 물질성과 정신성을, 행동의 지향성과 행위를 연결하는 의미를 갖는다.

동인성

‘행위하다’라는 것은 주체가 행위하는 것이 의무적으로 주어지므로, 행위가 움직임을 암시할 때 그것은 원인이 된다. 모든 행위는 이러한 ‘결정’과 ‘결과’에 따르게 된다. 행위하다라는 것은 ‘행위되는 것’을 의미하며, 주체는 행위 과정에서, ‘조작의 의미를 갖는다. 이 조작은 사물의 요소이자 조작된 결과의 원인이 되며, 연속적인 창작이다.

전가

우리가 할 수 있는 것에 대한 책임을 지적할 수 있다.²¹⁾ 그것은 ‘인간이 하는 것’이고, 인간이다(Was der Mensch thut, das ist er). 여기서 어떤 사실은 책임이라는 측면과 관련하여, 주체에게 요구되며, 행위의 원리가 되기도 한다. 다르게 보면, 그것은 원하는 것이다. ‘행위된 것의 행위됐던 것’과 ‘행위하기(행위하는 것을 하기)’ 사이의 관계(해결)를 형성하기도 한다.

이 세 가지 특성은 행위를 통해서 무엇으로 변화시키거나 다르게 하는 것이며, 가장 중요한 요소이다. “행위하기는 수행하고 질서를 잡는 의도처럼 분명하게 이해되는 도구이며, 방법을 통해 처리됨으로써, 한정된 의도(dessein)”²²⁾를 갖는다. 이러한 행위는 ‘하다’라는 현재형 동사이며, 지속된 창조

¹⁹⁾ Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, I, Paris : Aubier, 1949, p. 195.

²⁰⁾ *Ibid.*, p. 196.

²¹⁾ J. Lequier, *Œuvres complètes*, Neuchâtel : Baconnière, 1952, p. 366.

로 이해된다.²²⁾ 이 창조는 다시 말하면, ‘병사(並詞, paradigm)적 관점’을 제시하는 것이다.²⁴⁾

이러한 행위, 즉 예술행위의 현대적 관점이라면, 바로 병사적 환경으로 대체시키는 관점으로 볼 수 있다. 이미지의 콜라주와 몽타주, 무의미적 환경, 메타포의 환경 등이 현대적인 수사법을 갖는 것으로 이해될 수 있다.

여기서 우선 예술가의 작품이 완성된 후를 강조하였던 것과 달리(fait), 이 과정에 녹아 있는 행위(faire)는 구분된다. 이것은 의도성(지향성, intention)으로서, 조작되거나 행위된 사물(la chose faite)과 근본적인 차이를 갖는다. 이러한 차이에서부터 모든 행위를 통해서 주체의 움직임과 그 속에 숨어 있는 뜻을 읽고 이해하게 된다.

모든 실제행위의 결과로, 사물의 구성이라는 측면에서, 변화를 주게 된다. 행위는 그 내용에 대하여 ‘읽기’의 기능이 강조된다. 앙리오토(E. Henriot)에 따르면, ‘읽기’란 사실을 이해함으로써, 단순하게 ‘해석’이라는 차원에 도달하는 것이 아니다. 오히려 그것은 이를 초월하는 ‘종합적인 읽기’이다. 여기서 이러한 ‘읽기’의 측면을 우리의 예술학, 구체적이고 실증적인 미술학의 새로운 읽기로 이해할 수 있을 것이다. 이는 곧 새로운 현장의 예술학이며, 순수한 사실과 해석을 초월하는 새로운 가능성으로서의 미술이론이다. 그래서 예를 들면 판단의 영역, 즉 법과 도덕적인 사유의 전체적인 영역은 바로 인덱스에 따라 ‘이루어지며’ 행위된다. 이러한 점은 행위해야 한다는 점에서, 선존재적(先存在的) 특성을 갖는다. 이 ‘선존재적’ 특성은 ‘행위하다’라는 동사의 형태의 가능성에 대한 형식적인 조건들을 재현한다. 예를 들어 마르크스에 따르면, “가장 전문적인 꿀벌이 짓는 …… 건축물은, 그것을 건설하기 앞서 꿀벌의 머릿속에 그 구조(세포)를 건설하는 것이다. 그것은 일종의 노동자의 상상력 안에 관념적으로 먼저 존재하는 것이다”라고 하여, 선(先)행위적인 측면을 설명하기도 하였다. 이러한 행위는 다시 보면, ‘행위할 수 있다는 것’ 자체에 있는 의미에서부터 학문화할 수 있을 것이다. 여기서 중요한 점은 행위가 생각될 수 있는 것으로서의 사물 속에 있는 것이다. 인간에게 ‘주체’는 행위해야 하는 ‘것’을 생각하는 것 안에 있다고 한다.

사르트르는 “인간이 ‘행위’하는 것이지, 눈사태가 행위하는 것이 아니다”라고 지적한다.²³⁾ 바로 이 점이 행위의 주체가 무엇인지를 분명하게 설명

²² M. Pradins, *Traité de psychologie générale*, II, Paris: PUF, 1946, p. 345.

²³ K. von Clausewitz, *De la guerre*, Paris: Édition de Minuit, 1955, p. 86.

²⁴ Groupe de recherches Esthétiques du C.N.R.S., *Recherches Poétiques*, I, Paris: Klincksieck, 1974, p. 68.

²⁵ J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, I, Paris: Gallimard, 1960, p. 40.

한다. 곧 어떤 의지와 지향성을 가지고 있는 ‘주체’의 활동이 바로 행위라는 것이다. 인간적인 행위에 대하여, 폴 발테리는 “결국 ‘누가 이것을 하는가’라고 질문한다”²⁶라고 하며 행위에서 인간만이 갖는 주체성을 강조하였다. 이러한 상황에서, 이 ‘하다’는 동작을 나타내는 술어에서 근본적인 개념을 갖는다. 파스칼은 그 개념을 근원적이며 원초적인 것으로 생각했으며, 이 행위라는 동작에는 ‘정의’하기 불가능한 점이 있다고 지적했다. 그는 행위라는 측면에서, 무엇보다도 동사 중 ‘존재하다(*be, être*)’의 주체적 움직임이 있는 ‘동사로서의 존재’의 의미를 강조하였다.

앞서 이야기하였듯이 ‘하다’는 어떤 주체에 의한 동작에 한해서 원인이 된다. 그것은 주체가 방법에 관련된 것이고, 어떤 조작을 가하는 것이다. ‘하다’라는 행위는 원인이라는 형식 아래서, 의도적인 조작을 갖는다. 이 의도적인 조작에 의해서, 주어는 그가 원하는 것을 하기 위해 해야 하는 것을 하게 된다. 말하자면 이는 좋은 것으로 보이는 목적에 도달하기 위한 여러 가능한 전술적인 것이다. 헤겔은 행위를 하는 것 그리고 생산하는 것 속에서의 ‘방법’이 중요하다고 강조한다.

헤겔은 어떤 것도 즉각적으로 되지 않는다고 설명한다. 모든 행위는 ‘중재’를 필요로 하며, 이 점이 바로 중재자의 정신이 갖는 권능을 보여준다는 것이다. 다시 말하면 행위란 중재가 필요하며, 이 중재는 행위하는 것으로서의 ‘과정’이다. 그것은 곧 ‘예술적인 매체’로서 행위의 의미를 형성하는 중요한 요소가 된다.

중재로서의 모든 행위는 어떤 것을 대상과 유사하게 하는 것이 아닌가? 연극에서의 행위는 가장 비슷함(*faux-semblable*)보다는 진짜 같음(*vraisemblable*)에 기운다. 이것은 사르트르 말처럼, ‘존재의 양태로 존재할 수 있을 뿐’²⁷이다. 이 점은 비슷함 속에 숨어 있는 인식의 다양한 가능성을 행위를 통해서 알 수 있게 한다.

행위에 대한 이러한 관점에서 다르게 바라보면, 우리는 ‘자유’라는 문제를 거론할 수 있다. 만약 행위라는 것이 형이상학적인 것으로 이해될 수 있으면서 현상학적인 측면으로도 이해할 수 있다면, 이중적인 측면으로 ‘자유의 철학’이라는 측면이 있다.

“중요한 점은 우리가 행위하는 것이 아니라, 우리로부터 행위되는 것으로서, 우리 스스로 행위하는 것이다.”²⁸ 여기서 사르트르는 라이프니츠의 단어

²⁶ P. Valéry, *L'homme et la coquille*, in *Œuvres*, I, p. 891.

²⁷ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris: Gallimard, 1943, p. 520.

²⁸ J.-P. Sartre, *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris: Gallimard, 1952, p. 55.

를 다시 취한다. 즉 “내가 다르게 할 수 있었다”²⁹⁾고 설명하면서, 행위와 존재를 연관시킨다. 이러한 특징은 다시 르퀴에(J. Lequier)에 의해서 지적되었다. “자유에 의해서, 사람들은 다르게 할 수 있다.”³⁰⁾ 자유는 앞서서 지적했던 칸트의 이야기에서도 같이 나타난다. 칸트는 『판단력 비판』에서 “행위의 근원에 근거를 두는 ‘자유-방임’에 의해 생산하는 것을 예술”³¹⁾이라고 부른다.

행위의 개념은 자유와 방임으로서 구체적인 사실로만 대상을 이해하다 보면 간파하기 쉬운 구체적인 개념을 찾을 수 있게 되며, 이러한 구체적 과정에서 미술이론의 가능성을 찾을 수 있을 것이다. 그렇다면 이러한 행위는 어떤 과정과 자유를 갖으며, 어떤 목적(fin)으로 이해해야 되는가?

칸트는 그의 『순수이성 비판』에서 “그것 스스로의 존재가 절대적인 가치를 갖는 다른 것”을 추론할 때, 목적이 있다고 한다. 그리고 때로는 ‘행위 밖의 목적’으로 제시될 수 있다고 본다.

아리스토텔레스는 예술가나 장인의 생산품을 동인의 밖에 목적이 있는 행위로 포이에시스를 설명한다. 그것은 건축가의 행위나, 건강을 위한 산책을 예로 들 수 있다. 즉 건강을 위한 목적으로 산책을 하는 것이지, 걷는 행위 자체가 목적이 아니라는 것이다.

인간행위에서의 목적에 관하여 칸트는, “개념의 목적(Zweck)이며, 그것의 원인으로서(가능성의 실제적인 기초) 개념의 대상이다. 이 목적성(궁극적인 목적성, finality)은 목적에 관한 개념의 원인(causality)이다”³²⁾라고 설명한다. 즉 행위는 동작과 자체로서의 의미가 있으면서도 그것이 갖는 목적성과 원인성을 고려하여야 하며, 이것이 예술 창작을 학문적으로 대상화하는 데 중요한 요소가 된다.

행위는 칸트의 프락시스에서 개념적인 기초를 찾을 수 있으며, 칸트는 이를 다시 그리스인에게서 찾는다. 프락시스는 철학에서 이론적인 것과 자연 철학, 그리고 실천 철학, 즉 도덕 철학이 구분되는 점과 연관된다. 여기서의 실천은 자유의 실천이며, 도덕적 행위와 정치적인 행위로서 선택적인 자유이고, 이는 ‘실천-도덕’의 조정자(regulateur)라는 의미를 갖는다. 실천은 스토아 학파에게 물질적인 프락시스의 개념으로 발전된다. 클레망 드 알렉상드리(Clement d’Alexandrie)의 설명에 의하면 그것은 프락시스와 테오리아 사이의 논리적인 삶의 이상 속에서 찾아진다고 한다. 아리스토텔레스처럼 단순하

²⁹⁾ J.-P. Sartre, *Op.cit.*, pp. 530-531.

³⁰⁾ J. Lequier, *Œuvres complètes*, p. 215.

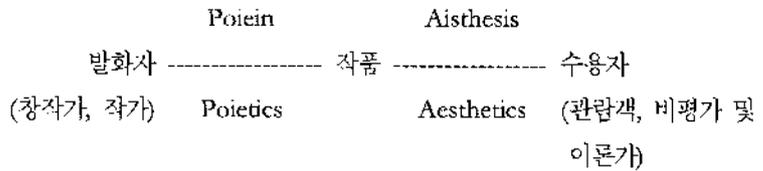
³¹⁾ Kant, *Op.cit.*, §43.

³²⁾ Kant, *Op.cit.*, “Analytique du beau”, §10.

게 이원적으로 이해하는 측면이었으며, 다르게는 이 둘과 더불어 상호 연관 관계를 강조하는 것으로서 이해할 수 있다. 이 특징은 다시 플로티누스에서도 나타나는데, 그는 테오리아를 포이에시스³³⁾로 생각하였다.

4. 아이스테시스(Aisthesis)와 포이에시스(Poiesis)

따라서 행위에 기초한 이론은 직접적인 예술창작을 작품이 끝난(finition) 결과로서 이해하는 미술사나 미학과 근본적인 차이를 갖게 된다. 이 ‘끝남’에 대한 이론은 특정한 행위 과정이다(operation). 작품 제작에서 작품을 결정적으로 끝냄으로써 완성이라는 점이 제기되는데, 기존 이론, 특히 미술사와 미술비평은 그 과정을 연구하기는 하더라도, ‘완성’이라는 점을 중시한다. 그러나 실제 미술활동은 ‘완성하기(finition)’³⁴⁾만이 아니라, 행위(facere) 자체가 중요하기 때문에 이를 대상화하여야 할 것이다. 그래서 이 이론은 기존 이론이나 미학에서 작품을 완성한 결과로서 감상하는 아이스테시스(aisthesis)라는 의미와 대조된다. 즉 감성의 철학, 수용자의 철학으로서 중요한 관계가 아니다.



위의 세 축의 관계에서 기존 미술이론이 발화자, 즉 예술가의 이야기를

³³⁾ Plotine, *Op.cit.*, III, 8.

³⁴⁾ 보들레르가 Salon 1945에서 끝냄, 완성(finition)에 대해서 설명하였다. 여기서 그는 사실(행위된 결과, fait)에 대해서 그리고 끝난(fin) 작품에 대해서 언급하였다. 행위된 것, 즉 사실은 끝난 것이 아니라, 아주 잘 다듬어진 것에 비유될 수 있다. 여기서 행위하다와 끝내다라는 것의 구별은 끝냄이 특정한 조작과정과 정도를 지시하는 것이다. 거칠게 아이디어를 스케치하는 데에서부터 작품을 결정적으로 ‘완성’하기까지의 제작 과정을 모두 끝내는 것이 끝냄이다. 이러한 완성(achèvement)은 본질적으로 기술적인 질서를 갖는다. 행위(fait)되고 제작된 작품은 끝난 것일 수도 있고, 아닌 것일 수도 있다. 그것은 예술의 진정한 의미로서, 내적이고 보충적인 측면에 다가가는 것이며, 그 목적이 충분히 잘 수행된 것인지를 결정하는 미학적인 판단이다. 이러한 미학적인 입장에서의 ‘끝냄’은 전통적인 작품에 대한 태도와 함께, 행위의 진행형을 이해한다. 그러한 점은 나중에 발레리에 이르러 ‘끝난 사실’만이 아니라 그 과정 자체의 독립적인 가치를 이해하게 되었다.

듣는 수용적인 입장에 서기 때문에 1인칭 창작자와 대립되고 실기와 분리된다. 그럼으로써 기존 이론은 예술작품 제작이 이뤄지는 현장에 대한 이해가 결여된다. ‘미술사’는 작품이 완료된 시집에서 연구를 시작하며, ‘사실’에 기초하여 그 역할을 충실히 수행한다. 그러나 이러한 학문적 방법은 실제 창작과정을 의미화하는 예술론이 될 수 없다. 그래서 이 ‘작업장 중심 이론’을 통하여, 구체적인 예술가의 예술행위를 설명하고 이론화해야 할 것이다. 이러한 이론적 연구로는 포이에틱스(Poietics, Poïétique)를 예로 들 수 있다.

폴 발레리는 다음과 같이 기존 이론을 미학이라 부르며, 포이에틱스와 구분한다. “나는, 우선 첫째 그림을 형성한다. 그리고 나는 그것을 ‘미학’이라고 부른다. 나는 그것에, 감성에 관한 연구를 다루는 모든 영역을 포함한다. …… 다른 측면에는 예술작품의 제작에 관한 모든 것을 포함하려 한다. …… 나는 이를 시학(Poetic) 또는 오히려 포이에틱(Poietics)이라고 부른다.”

포이에틱스

이 단어는 ‘포이에인(poiein)’이라는 말에서 시작되었으며, ‘생산하다, 만들다’라는 뜻을 가지고 있다. 이것의 일반적인 뜻은 바로 ‘생산’이다. 여기서 시(포이시)를 만드는 측면과 연관시킨 것이다. 플라톤은 ‘포이시’를 활동으로 이해하였다.³⁵⁾ 플라톤은 이때 모방적인 예술(기술)로 보았다. 아리스토텔레스는 이것을 시 예술(poietike)이라는 것으로서 자율적인 예술로 인식하고, 이론적인 과학과 실제와 구분되는 것으로 이해했다. 이것은 신의 모방 예술이며, 여러 하부 종류를 포함하는 것이었다. 특히 초기의 포이에시스라는 것은 시 창작과 관련하여 고찰해볼 만하다.

이러한 예술관은 폴 발레리의 ‘시학 강의(*cours de poétique*)’에서 나온 ‘에마토포이에틱(hématopoïétique)’이라는 말로 설명된다. 1937년에 그는 포이에시스를 아리스토텔레스와 브왈로의 개념으로 구분하면서, “언어가 실제 실체이면서도, 방법—시와 관련한 미학적인 규범(precepts)과 규칙(regles)—에서, 언어적 구성과 창작을 다룬다.”³⁶⁾ 에티엔 수리오는 포이에틱스를 작품에 있어서 ‘체계를 세우는 첫 활동(‘activité instauratrice’)이며, 예술에 관련한 학문이 철학의 영역에 다다르게 하는 것으로서, 이러한 학문은 ‘창작을 위해 소비(consomme)’되는 영역이라고 하였다.

³⁵⁾ Platon, *République*, X 603 b8.

³⁶⁾ P. Valéry, “Introduction à la poétique”, *De l’enseignement de la poétique au Collège de France*, Paris : Gallimard, 1938, p. 13.

이 포이에티크스는 다음과 같이 세 가지로 구분된다.

첫째, 형식적인 포이에티크스로, 이것은 ‘행위’에 대한 학문이다. 즉 행위의 현상학이며, 여러 구체적인 요소들로 시작된 기능한 체계를 만드는(instauration) 행위이다.

둘째, 변증적인 포이에티크스이다. 이것은 창작하는 대상의 물질성과 창작자가 ‘자연의 변증법’을 구성하는 것이다.

셋째, 응용 포이에티크스이다. 이것은 작가가 (인간이) 작품들을 구성하는 개별 영역에서 사용되는 절차를 연구한다.

발레리는 다른 측면에서, 기술에 대한 분석과 연구가 저작활동의 절차와 도구, 재료, 그 의미와 행위의 포이에티크스에 기초가 된다고 설명한다. 그는 미학을 직접적으로 그리스어의 감성 아이스테시스(즉 sensibility)라는 데에서부터 추론한다. 그것은 예술 작품을 수용하는 측면을 강조하는 것이다. 이렇듯 ‘만든다’는 개념에 대한 이론적인 이해는 형이상학적인 것이 아니며, 아주 구체적인 예술행위에 대한 이론이다. 바로 이 점에서 기존의 이론이 갖는 추상성과 현실 사이의 괴리감을 극복할 수 있다.

이러한 관점은 예술가들에게 우선 두 가지 측면으로 설명할 수 있을 것이다. 예술을 특정한 영역과 구분하는 것으로서, 예술가나 예술작품의 세계를 구분하는 것이다. 포이에티크스는 예술 내에 있는 것으로서 체계를 세우는 것과 예술가의 능력을 학문화하는 것이다. 더욱이 예술품 제작 과정에서 작가의 작품이나 실제 등 본질적이고 직접적인 환경에 대한 연구는 물질적으로 체계를 이뤄낸다. 예를 들면, ‘작업장’은 사회 또는 세계에 대한 예술가의 고립감을 물리적으로 체계화한 공간으로서 예술적, 학술적 의미를 갖는다.

이렇듯 포이에티크스는 작업장과 작가의 관계라는 관점에서 시작되며, ‘작업의 끝까지 이뤄지는 ‘작업과상’에 대한 연구가 될 것이다. 이러한 연관 관계를 고찰하면서, 이론은 ‘작업장’과 실제 ‘작업과상’에 대하여 이해한다. 즉 이론은 예술가가 그 정신과 육체를 동원하고, 그를 투신하며 예술을 이루어내는 ‘작업장’에 독립적인 가치를 부여한다. 그럼으로써 이론은 예술적 발견에 대한 연구를 목적으로 하며, 우연과 모방에 대한 기능과 사유의 기능 그리고 문화와 환경에 대한 기능을 갖는다.

5. 결론

본 논문은 ‘미술이론’의 의미를 ‘theory’의 어원과 용례를 통해, 형이상학적인 관점에서 순수한 이론이 아니라, 시각과 응시로서의 ‘보다’라는 동작을 강조

하여 살펴보았다. 곧 ‘cide’와 플로티누스의 테오리아의 의미를 통해서, 모든 다양한 리얼리티에 대한 응시이며, 실제와 깊은 연관을 갖는다는 것을 알 수 있었다. 우리의 이론은 실기와 구분된 것으로서, 전근대적인 위상을 반성하며 양자 간의 연관 관계를 강조하였다. 또한 본 논문은 상호 연관이 있는 실제활동과 연관된 학문으로서의 가능성을 모색하기 위해서 다양한 행위에 대한 생각을 제시하였고, 포이에시스와 프락시스, ‘행위하다’ 등의 의미를 살펴보았다. 지적 반성으로서의 이론은, 포이에시스의 행위로서 작품이 완성된 ‘finitio’의 결과로서만 이해하는 것이 아니라, 행위 자체의 의미와 과정에 대한 이론적인 이해임을 강조하였다.

본 연구는 이러한 실기와 이론이 함께 할 수 있는 예로 포이에틱스의 관점을 제시하였다.

사실 이 포이에틱스도 역시 미술이론이자, 미학의 여러 이론 중 하나이다. 그렇다 하더라도, 이 포이에틱스는 미술이론과 창작의 관계를 직접적으로 연구하려는 사람들에게는 그 구체성과 현장성 때문에 더욱 중요한 의미를 갖는다. 따라서 이론은 창작의 과정에 참여하는 창작자를 관찰하는 것에 대응하는 1인칭적인 관점과 비평적 관점인 3인칭적 관점, 그리고 대화자로서의 2인칭적 관점에서 실기와 소통하여야 할 것이다. 그럼으로써 이론과 실체는 서로 구분되는 영역이 아니라, 긴밀하게 연합되어야 한다. 또한 예술가의 정신적 이성적 반성은 과거의 전근대적인 ‘장이’가 아닌 진정한 예술가의 탄생을 가능하게 할 것이며, 이론가들은 구체적인 창작 행위에 참여하는 이론활동을 통하여, 더 발전된 미술계를 만들어나갈 수 있을 것이다.

주제어

이론(theory), 테오리아(theoria), 실기(practice), 행위(do), 포이에시스(poiesis), 포이에틱스(poetics)

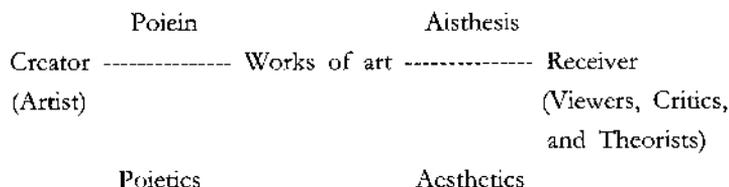
참고문헌

- Aristote(Aristoteles), *Ethique à Nicomaque*(trad. par J. Tricot), Paris : J. Vrin, 1994.
- , *Metaphysique*(trad. par J. Tricot), Paris : J. Vrin, 1933.
- , *Organon V, Topiques*(trad par J. Tricot), Paris : J. Vrin, 1997.
- , *Traité du Ciel*(trad par J. Tricot), Paris : J. Vrin, 1998.
- Groupe de recherches Esthétiques du C. N. R. S., *Recherches Poétiques*, I, Paris : Klincksieck, 1974.
- Kant, *Critique de la faculté de juger*(trad. par A. Philonenko), Paris : J. Vrin, 1993.
- Leibniz, *Discours de métaphysique*, Paris : Gallimard, 1997.
- Lequier, J., *Œuvres complètes*, Neuchâtel : Baconnière, 1952.
- Platon, *Charmide*(trad. par M. Croiset et A. Croiset), Paris : Gallimard, 1991.
- , *Phèdre*(trad. par P. Vicaire), Paris : Les belles lettres, 1985.
- , *République*(trad. par E. Chambry), Paris : Les belles lettres, 1934.
- , *Banquet*(trad. par P. Vicaire et J. Laborderie), Paris : Les belles lettres, 1989.
- , *Théétète*(trad. par A. Diès), Paris : Les belles lettres, 1923.
- Plotine, *Ennéade*(trad. par E. Bréhier), Paris : Les belles lettres, 1925.
- Pradines, Maurice, *Traité de psychologie générale*, II, Paris : PUF, 1946.
- Ricoeur, Paul, *Philosophie de la volonté*, I, Paris : Aubier, 1949.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943.
- , *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris : Gallimard, 1952.
- , *Critique de la raison dialectique*, I, Paris : Gallimard, 1960.
- Valéry, Paul, *L'homme et la coquille*, in *Œuvre*, I, Paris : Gallimard, Collection Pléiade, 1957.
- , "Introduction à la poétique", *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*, Paris : Gallimard, 1938.
- , *Discours aux chirurgiens*, in *Œuvres*, I, Paris : Gallimard, Collection Pléiade, 1957.
- Von Clausewitz, K., *De la guerre*, Paris : Edition de Minuit, 1955.

The Meaning of Practice in Theory

Kang, Taesung

What is 'Art Theory'? In the western sense, the term poses a vague ambiguity, and in the eastern, it is rather an abstract and metaphysical concept. As for etymology, theory is derived from *theoria* and *theoria* from *theoros*. It refers to an act of viewing or seeing, of course not in a metaphysical sense. Plato understood it as 'eide'. During the time of Plotinus, *theoria* encompassed gazing at every possible reality, and this gazing, that is *theoria*, is closely related to reality as a unit that theoricans perceive. However, we tend to distinguish, as other scientists of dualism have done, studio art from theory since a pre-modern approach to art has been particularly tuned to studio practice, set apart from theory. Therefore, in studio classes, students are expected to learn the subject based on the foundational curriculum methods such as medium, genre, technique, rather than bringing out their own interpretations and discussing theories. As a result, students have become artists, who are not able to understand their own art. Art professors who conduct class in studio are required to proceed with specific 'theories' as well as 'intellectual reflections'. In this respect, this thesis presents *poiesis* and an idea of 'acting out'. Although art history and aesthetic theory tend to view art as a finished product, actual art-making and related theories should not only be acknowledged as 'completion' (*imitation*) but also be accompanied by theoretic interpretations of the act itself and process. Accordingly, it is to accept and appreciate art as finished result in view of current theory and aesthetics thus boils down to *aisthesis*.



Likewise, *poietics* starts from a point where an artist is related to studio and examines the 'work process' that extends as far as to the exact end of work. Through the study of such relationship, it is possible that theory understands 'studio' and 'process', and an artist can grant an independent meaning to studio where s/he pours her/his heart out creating a work of art. Theory is a study on artistic discovery thus should be equipped with functions that can accommodate fortuity, imitation, thinking, culture, and surrounding.