

놈이었다. 나라는 존재자의 생생한 현실성은 바로 그러한 있음 곧 실존에 담겨 있는 것이지, 이른바 감각이라는 것을 매개로 여러분이 나에게서 간취해내는 이런 저런 감각적 특질에 담겨 있는 것도 아니며, 기나긴 세월동안 인간의 고유한 본성으로 익숙하게 받아 들여져 왔던 저 고귀한 ‘이성’에 있는 것도 더욱 아니다.

예를 하나 더 들어보자. 이번에는 사람이 아닌 존재자 그러니까 지금 책상 위에 놓여 있는 이 물 컵이라는 존재자다. 하이데거가 존재론적 차이와 더불어 말하는 물 컵의 존재역시 물 컵의 감각적 실재도 그것의 관념된 본질도 아닌 그것의 구체적인 생생한 있음이다. 물 컵은 인간과의 친밀한 일상적인 교섭 속에서 그 생생한 있음을 드러낸다. 책상 위의 저 컵은 물이 쏟아지지 않도록 그렇게 물을 담고 있고 또한 자신을 받치는 책상 위에 있으며 또 그러면서 누군가의 갈증을 달래 주고자 그렇게 있다. 그같은 단순한 있음을 통해 또 그 가운데 드러나 있는 것이 곧 존재자로서의 저 컵이다. 우리는 방금 물 컵의 저 있음을 단순하다고 말했다. 그러나 실상 따지고 보면 그것은 그렇게 단순하지만은 않다. 언뜻 일상적 가까움으로 인해 단순하다고 표상될 수 있겠으나, 그러나 저 있음에는 첫인상의 성급함들이 놓이기 쉬운 풍부함과 복잡성이 깃들어 있다. 이를테면 물 컵의 있음 가운데는 그것을 떠받쳐 주는 책상의 있음이, 또 이것이 만들어지게 된 나무의 있음이, 더 나아가 그 나무가 속한 숲과 하늘과 땅의 있음이, 컵을 만든 작업장 노동자의 있음이, 그리고 물을 마실 사람의 있음이 함께 한다. 우리는 단순하나 복잡한 이같은 있음을 오랫동안 자명하다고 생각해 왔고(그러나 과연 그것이 그렇게 자명할까?), 그러기에 2800년에 걸친 서구 철학의 전통 속에서 이 있음은 저 고고한 형이상학적 근본 개념들에 비해 볼 때 이성의 환영받는 주체는 아니었다. 하지만 하이데거는 이 단순하나 풍부한 있음을 그 자신의 일평생의 물음으로 가져온다. 그 이유는 존재야말로 모든 있는 것을 바로 그것에게 해 주는 가장 일차적인 것이며 따라서 그것은 못존재자와 더불어 사는 우리가 가장 먼저 물어야 할 것이기 때문이다. 그리고 존재 물음의 이 일차성은 존재자와 관계하는 모든 학문의 경우에도 마찬가지다. 그런 맥락에서 하이데거는 자신의 존재 물음을 통해 모든 학문의 기초를 다져 놓고 싶은 욕구를 가진 적이 있었다.<sup>60)</sup>

그러나 하이데거는 “존재론적 차이”에서 비친 존재를 계속 물어 가는 과정에서 존재에 관한 아주 독특한 경험을 하게 된다. 그것은 바로 존재의 시원적 모습은 드러남에 있는 것이 아니라 오히려 자기 숨김에 있다는 경험이다. 비유컨대 존재는 존재자의 유희가 연출되는 막이 올려져 있는 고정된 무대처럼 언제나 드러나 있는 밝음의 터가 아니라 그 자신 숨겨 가는 생김이라는 것이다.<sup>61)</sup> 이 신비스러운 하이데거의 경험은 과연 무엇을 말하는 것일까? 이 물음에 대한 충분한 해명을 얻기 위해서는 우리는 하이데거의 자연(physis) 경험과 진리(aletheia) 경험을 함께 해명하지 않으면 안된다.<sup>62)</sup> 그러나 많은 지면을 필요

60) 하이데거의 이 욕구는 그의 대표 저작 『Sein und Zeit』 (Heidegger, Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann, Frankfurt, Bd. 2) 속에서 구체적으로 수행된다.

61) Heidegger, Holzwege, GA. Bd. 5, 41쪽

62) 이에 관한 논의는 필자의 논문 “하이데거 사상에서 예술이 중요시되는 것은?”(미학 제20집,

로 하는 그 길보다 우리는 여기서 약간 모험적이긴 하나 존재의 생생한 진행에 머무르는 단도직입적인 길을 택하겠다.

존재 즉 있음은 끊임없이 자신을 없애 가는 새로운 생겨남이다. 어떠한 있음도 그때 그때의 자기 없앴을 통하지 않고는 불가능하다. 저 나무의 있음도, 저 구름의 있음도, 저 바람의 있음도 그리고 나의 이 있음도 매순간의 있음의 없앴을 바탕으로 한 생겨남 아닌가. 깊어 가는 존재 물음에서 하이데거가 경험하는 존재는 이처럼 없음 즉 무(Nichts)를 본질적으로 품고 있는 유(Sein)로서의 존재다. 그 점에서 있음은 언제나 없음을 여의지 않는다. 한편 있음은 실로 끝없이 있어 갈려고 함이요 그러한 펼침에의 욕구, 굳이 우리에게 익숙한 표현으로 말하자면 무한에의 욕구다. 무한에의 욕구는 뒤집어 보면 한정(限定)에의 거부다. 그럼에도 있음은 또한 등근원적으로는 있음의 한정으로서의 무를 끊임없이 자신 속에 품어야 하는 모순을 지닌다. 그 점에서 무한성은 유한성을 담지해야 한다. 존재의 무화(Nichten)란 바로 유한성의 담지이자 있음의 자기 억제다. 그런데 이러한 무는 한갓된 무 즉 단순한 끝나 버림으로서의 무가 아니라, 바로 그로부터 또 그것을 기반으로 해서 무한에의 욕구로서의 저 있음이 생겨 나오게 되는 바로 그러한 무다. 무를 기반으로 해서 생기는 있음, 바로 이것이 앞서 말한 존재의 생생함이다. 이 점에서 무 또한 유를 여의지 않는다. 무 - 또는 죽음 - 가 존재의 산맥이라는 하이데거의 수수께끼 같은 말은 이렇게 해서 짐작될 수 있다.

있음(유)과 없음(무), 끝없음(무한성)과 끝있음(유한성), 욕구와 억제 등의 거부할 수 없는 이같은 서로 건네주고 받음은 그러나 존재와의 앎의 관계에서 볼 때는 빛남과 숨김(Lichtung und Verbergung)의 서로 건네주고 받음으로 번역될 수 있지 않을까? 왜냐하면 있음이 있는 것을 그렇게 있게 해줌 자체라면, 그리하여 비로소 우리로 하여금 있는 것을 어떤 방식으로든 가능하게 만나서 알게 해주는 - 그 앎의 방식이 감각을 통한 만남이든 또는 개념적 표상을 통한 만남이든 간에 - 것이라면, 저 있음이야말로 앎의 관계에서 볼 때는, 있는 것을 바로 그렇게 빛내 드러내 주는 빛터 곧 빛남으로 번역될 수 있겠기 때문이다. 그리고 동일한 맥락에서 있음의 무화 즉 없음은 드러냄의 없음으로서의 숨김으로 번역될 수 있겠기 때문이다.

하이데거는 스스로를 숨기는 빛남이라는 존재의 이같은 성격에서 바로 일상인이 존재를 잘 보지 못하는 근본 이유를 찾는다. 조금 더 자세히 이야기해보자. 존재의 자기 숨김은 존재자와 관련해서 볼 때 단순한 숨김이 아니라 존재자를 개시하면서 그와 동시에 존재가 그 자신을 숨기는 것이다.<sup>63)</sup> 존재의 숨김은 오직 존재자를 개시함 속에서의 자기 숨김, 달리 말한다면 존재(가 존재자를) 떠남이다. 일상인이 존재보다 존재자에게 쉽게 몰두하게 되는 것은 존재 숨김이 지니는 그같은 존재자의 개시적 성격에 기인한다. 그리하여 일상인은 숨기는 존재보다는 숨김 속에 개시된 존재자에 주목함으로써 존재 망각의 깊은 골에 빠져든다. 하이데거의 말을 들어보자. “오직 자기를 숨기는 존재가 스스로를 빼어 내는 곳

1995)을 참고하기 바란다.

63) Heidegger, Beiträge zur Philosophie, GA. Bd. 65, 111쪽

에서만 존재자가 두드러지게 부각되고, 그리하여 존재자가 모든 것을 지배하는 것처럼 보이며 무에 대한 유일한 방벽처럼 설정된다.... 그러나 그 경우 가장 가까운 유일한 결과는 존재를 숨겨짐 속에 그대로 내버려두는 일이고 심지어 존재를 전적으로 망각해 버리는 일이다”.<sup>64)</sup> 굳이 말하자면 숨김이 망각 속에 함몰하는 셈인데, 이 함몰은 현실적으로는 우리로 하여금 존재에의 결단은 결한 채, 결국은 우리를 주관으로 고집케 하면서, 일차적인 존재에서 벗어 나와 다만 “우리의” 세계 속에서 오로지 손쉽고 흔한 이런 저런 존재자에만 쫓달리게 하고, 인간 고유의 척도만을 고집케 하면서 그 속에서 안도감을 느끼게 한다. 그리하여 인간은 존재가 망각되어 있음조차도 망각한 극도의 궁핍 가운데서 오로지 인간이 쌓아 올린 성(城)속에 안주한다.

하이데거는 존재자에 쫓달려 이런 저런 모습에만 주목하고 집착하는 인간의 이러한 삶을 고향 상실(Heimatlosigkeit)의 삶이라 부른다. 말하자면 존재야말로 모든 존재자를 진정 그것이게 하는 참모습인데 거기에 머무르지 못하고 존재자의 사물적 측면에만 쫓달려 사는 것은 마치 고향을 잃고 헤매는 삶과 다를 바 없다는 것이다. 그가 보기에 인간의 지나온 형이상학사 전체가 그러했고 또 현대의 기술 공학적 세계 역시 고향 상실에 지나지 않는다. 이제 하이데거는 존재 망각의 그 모든 오래된 잘못에서 벗어나 숨기면서 빛나는 존재의 저 진리에 머물고자 한다. 이런 하이데거에게 예술은 바로 존재가 위장되지 않은 채 드러나는 탁월한 한 영역으로 여겨진다. 하이데거에게 예술이 중요시되는 이유는 이런 맥락에서이고 그리하여 그는 존재 진리 개시의 탁월한 장으로서의 예술을 탐구하기 시작했다. 아래에서는 존재의 진리와 연관하여 하이데거가 예술을 어떻게 파악하고 있는가를 앞에서 말한 바대로 그의 글 『예술작품의 근원』을 중심으로 살펴보고자 한다.

현대 기술 공학이 무엇인가는 그것의 소산인 컴퓨터를 살펴보면 잘 알 수 있는 것처럼 예술이 무엇인가는 예술 작품을 살펴보면 가장 잘 알 수 있다.<sup>65)</sup> 하이데거는 『예술작품의 근원』에서 예술 작품과 만나는 두 가지 방식을 우리에게 소개한다. 그 하나는 작품을 존재자로서 만나는 방식이며 다른 하나는 작품을 그 존재에서 만나는 방식이다. 그는 후자의 올바른 방식 못지 않게 전자의 잘못된 방식을 걷는 것도 필요하다고 본다. 수영을 배우려면 물에 직접 뛰어들어 물을 먹어 보아야 하듯이 사유의 잘못됨도 직접 잘못 걸어 보아야 뚜렷이 알 수 있다. 작품을 존재자로 만나는 방식은 무엇보다도 먼저 작품의 사물적 측면에 주목한다. “만일 우리가 작품의 부정할 수 없는 현실성을 고려하여 작품을 제시한다면, 작품들도 다른 사물들처럼 자연스럽게 사물적으로 있다는 것을 알게 된다.... 모든 예술 작품들은 사물적 측면을 갖는다. 사물적 측면 없이 작품이 어떻게 존속할 수 있겠는가?”<sup>66)</sup> 비록 작품이 단순한 사물과는 다른 것이라 하더라도 작품이 사물적 측면을 갖는다는 위의 주장은 부정할 수 없는 사실이며 그것은 우리들의 상식에도 결맞는다.

64) 앞의 책, 255

65) 니체가 그의 예술론을 주로 예술가에 대한 고찰에 의지하여 전개해 나가는데 반해 하이데거는 예술 작품의 작품 존재에 의지하여 그의 예술론을 전개한다.

66) Heidegger, Holzwege, 3쪽

그런데 예술 작품을 그 사물적 측면에서 주목하자마자 우리에게는 곧 오랫동안 익숙한 사물 개념들이 다가온다. 그 개념들은 어떤 경로인지는 모르지만 어쨌든 오랫동안 전승·교육되어 우리에게 아주 자연스러운 개념들이다. 예를 들자면 그 개념들은 “특징들의 담지자”, “감관에 주어진 다양성의 통일” 그리고 “형식화된 질료”라는 사물 개념 등이다. 첫 번째 사물 개념은 사물이라는 것이 특징들을 그 둘레에 모으고 있는 어떤 핵이며, 이 핵이 자신의 둘레에 이런 저런 우연적 속성들을 모으고 있다는 해석이다. 이 해석은 이후 속성들을 지닌 기체, 우유성을 지닌 실체, 현상과 물자체 등과 같은 철학사에서 흔히 만나는 사물성 해석의 기반이 되는 해석이다. 두 번째 사물 개념은 사물과 우리 감각과의 직접성에 주목하는 해석으로서 감각적 경험에 들어온 것만을 실재하는 것으로 판단하는 것으로 그 후 경험론적 사물 해석의 기반이 된다. 세 번째 사물 개념은 모든 사물이 질료와 형식의 결합이라고 보는 해석으로서 앞의 두 해석 못지 않게 폭넓게 사용되어 우리에게 익숙한 사물 해석이다. 이들 세 가지 사물 개념은 그 연원을 따져보면 공통적으로 모두가 서양의 그리스 시대까지 소급하는 오래된 사물 해석들이며 뿐만 아니라 오늘날 우리들이 존재자를 조금이라도 깊이 분석해 들어갈 때면 언제나 동원하게 되는 아주 자연스러운 해석들이기도 하다. 이들 개념들은 고대의 생성기 이후 그 사이 서로 서로 결합하면서 강한 추진력을 얻었고 그리하여 이제는 어떤 존재자에게나 두루 물질 적용되는 강한 설득력을 갖추게 되었다. 그리고 이러한 설득력 때문에 그들은 다른 존재자뿐만 아니라 예술 작품이라는 독특한 존재자를 해석하는데 있어서도 거리낌없이 사용되어 왔고, 사실 이제까지의 갖가지 예술론이나 미학 이론은 어떤 형태로든 저러한 존재자 해석을 존재론적 기반으로 하여 전개되어 왔다. 특히 세 번째 사물 개념의 파생 개념이라 할 수 있는 ‘내용과 형식’이라는 개념 틀은 예술작품을 분석하는 데 언제나 자연스럽게 전용되어왔다는 것은 널리 알려진 사실이다.

그러나 아무리 폭넓게 그리고 오랫동안 사용되어 왔다고해서 그것이 곧 이들 사물 개념에 아무 문제가 없다는 것을 증명하지는 않는다. 지금부터는 그들 세 가지 사물 개념들의 문제성을 잠시 짚어보기로 하자. 첫 번째 사물 개념은 사물을 특징들을 모으고 있는 어떤 불변의 핵심이나 기체로 파악한다. 예컨대 이 나무에게는 나무의 이런 저런 특징들의 변화에도 불구하고 그 나무를 나무이게 하는 어떤 핵심이 있다는 것이다. 얼핏 자명한 것처럼 보이지만 그러나 이것은 나무를 진정 그 나무다움에서 파악하는데 실패한다. 이 나무를 이 나무이게 하는 것은 그것의 생생한 있음뿐이기 때문이다. 지금 그것은 대지에 뿌리를 박고 수액을 빨아들이고 있다. 거기에는 뿌리를 지탱해주는 대지의 있음과 햇빛을 내려주는 하늘의 있음과 나뭇잎을 어루만져주는 대기의 있음이 연관되어 있다. 이 나무는 그들 못사물들의 있음의 연관 속에 그렇게 지금 생생하게 있다. 그런데 만약 그것이 잘려져 지금 아궁이 속에서 활활 타오른다고 해보자. 그렇게 열기를 품어 내면서 식량을 데워주고 있는 그것을 두고 우리는 빨감이라고 부른다. 사실 이같은 이름이 존재자의 그 생생한 있음을 얼마나 붙잡아 댈 수 있겠는가. 이름이 지칭하고 있는 그것을 바로 그것이게 하는 것은 그때마다의 그것의 생생한 있음일 뿐이지 불변하는 어떤 핵심이나 본질 따위는

아니다. 핵심이나 본질은 인간의 사유가 만들어 사물에 뒤집어씌운 것에 불과하다. 그런 맥락에서 하이데거는 첫 번째 사물 개념에는 사물에 대한 사유의 기습이 담겨있다고 비판한다. 첫 번째 사물 개념이 사물을 지나치게 사유 쪽으로 멀리 데려갔다고 한다면, 두 번째 사물 개념은 사물을 지나치게 우리의 육체 결으로 가까이 가져간 해석이다. 하지만 이런 방식으로 사물이 그 사물다움에서 만나게 되는 것은 아니다. 감각의 다발이란 우리의 감각에 비친 것들에 불과할 뿐이지 사물을 사물이게 하는 생생한 있음은 아니기 때문이다. 사물의 사물다움을 놓치고 있는 이런 사정은 앞의 두 사물 개념이 지니는 편향성을 그 나름대로 극복하고 있다고 믿는 세 번째 사물 개념에도 예외는 아니다. 그러나 이 자족적이고 자기 안식적인 나무의 생생한 있음 - 自然이라는 말의 참뜻은 그런게 아닐까! - 에 비해 볼 때 질료와 형식의 결합이라는 개념 틀은 얼마나 빈약한 열개에 불과한가. 사물의 사물다움은 질료와 형식의 결합이라는 개념의 틀 속에서 이미 빠져나가도 한참 빠져나가 있다.<sup>67)</sup>

예술 작품을 존재자로 만나는 잘못된 만남의 방식을 걸어가면서 하이데거가 우리에게 보여주려는 것은, 모든 존재자 지향적인 사고 방식은 존재자의 사물적 측면을 지향하자마자 곧 존재자를 떠나게 된다는 사실이며, 존재자를 떠나자마자 곧 사유의 반성 작용이 시작되어 갖가지 개념 틀을 만들어내기 시작한다는 사실이다. 그리고 더 나아가 이들 개념들은 그동안 자명함의 가면을 쓴 채 무제한적인 월권을 행사하면서 예술 작품을 포함한 모든 존재자의 해석을 전반적으로 지배해 왔고 그 지배아래 존재자의 존재자다움 즉 존재는 오랫동안 철저히 망각되어 버렸다는 사실이다. 그러므로 “이제 필요한 것은 우선 모든 자명한 것으로 받아들여지는 것이 만들고 있는 울타리를 허물고 또한 일상적으로 통용되는 거짓개념들을 파기하는 일이다.”<sup>68)</sup> 그리하여 그러한 사고 방식들이 갖는 선입견이나 존재자에의 기습을 멀리하면서 존재자를 이룰때면 그 존재 가운데 즉 그 자신의 힘 속에 고요히 머물도록 해주는 일이다.

67) 각 사물 개념의 문제성은 하이데거가 말하는 사물의 사물다움 즉 사물 존재가 어떤 것인가를 주목하면 잘 드러나리라 본다. 두 번째와 세 번째 사물 개념의 문제점을 간략히 처리한 것은 첫 번째 사물 개념의 문제점을 드러내는 과정에서 하이데거가 말하는 사물의 생생한 존재를 이미 말했기 때문이다. 보완하는 의미에서 예를 하나 더 들어보자. 지금 내가 연필로 글을 쓰고 있다고 하자. 지금 종이의 있음과 글자의 있음과 책상의 있음과 글쓰는 이의 있음과 글을 읽을 독자의 있음과 생생하게 엮힌 채 이 존재자는 이렇게 있다. 이렇게 생생하게 존재하는 그 놈을 두고 우리는 이를 붙이기를 연필이라고 한다. (사실 연필이라는 이 낱말이 저 단순하나 복잡한 있음을 얼마나 담아낼까?) 그런데 지금 누가 나에게 갑자기 위협을 가해 영겁결에 그 연필로 상대방을 위협하면서 자신을 방어한다고 하자. 그 때 그 연필은 그렇게 생생하게 있다. 즉 위협자의 있음과 자신을 방어하고자 하는 자의 있음과 주변 사물 등의 팽팽한 있음과 생생하게 엮혀서 그렇게 말이다. 우리는 그렇게 생생하게 있는 그 놈을 두고 더 이상 연필이라 부르지 않고 무기라고 할 지도 모른다. (사실 무기라는 이 낱말이 저 단순하나 복잡한 있음을 얼마나 담아낼 수 있을까?). 존재는 불변하는 본질도 감각의 다발도 질료화된 형식도 아닌 끊임없이 변하는 생생한 생김이다.

68) 앞의 책, 24쪽

작품을 그 존재에서 만나는 방식은 무엇보다도 먼저 작품을 작품 자신이 아닌 다른 모든 것과의 관계로부터 끌어낸다. 여기서 단절되어야 할 다른 모든 것과의 관계란 이를테면 예술작품을 예술경영의 측면에서 만나는 태도나 심지어는 작가의 의도, 창작배경, 사회 상황을 고려하여 만나는 태도까지도 포함한다. 물론 이러한 태도들이 작품과 관련하여 일상적으로 행해지는 태도이며 또 부분적으로는 예술작품의 이해에 도움이 되는 것은 사실이다. 그러나 하이데거가 강조하는 것은 일차적으로 작품을 그의 고유한 힘 속에 고요히 머물도록 해주어야 하며 또 그 속에서 만나야 한다는 점이다. 이는 마치 한 친구의 사람됨을 주변의 소문으로 평가하기보다는 직접 만나 사귀어 봄으로써 아는 것이 우선적이 되어야 한다는 것과 같은 맥락이다. 이런 맥락에서 볼 때 작품 존재와의 만남에서 하이데거가 예술사구나 예술 철학자들의 태도에서처럼 예술 작품을 특정한 사론이나 분석적 개념들을 가지고 대상화하는 태도조차도 배제하는 것은 납득할 만하다. 이미 앞에서도 살펴본 바와 같이 그러한 대상화의 방식에는 형이상학적 개념 틀과 거기에 근거하는 미학적 분석의 틀이 담겨 있고, 그리고 그런 틀들은 작품을 그것의 작품다움 즉 존재에서 만나는데 언제나 선입견으로 작용하여 그 만남을 방해한다는 것이다. 그렇다면 이같은 전반적인 결별과 개념적 빈곤 속에서 예술작품을 그 순수한 자립에 머물게 해줄 때 예술작품에 즉해서 작품 가운데 무엇이 일어나는 것일까?

하이데거의 확신은 다음과 같다. 작품에 즉해서 그리고 작품 가운데는 존재자의 존재 개시 다시 말하면 존재 진리의 개시가 일어난다는 것이다. 하이데거는 이같은 일어난을 실제적으로 보여주기 위해 고희의 구두 그림을 한 예로 든다. 물론 사물 지향적인 눈으로 볼 때에는 그 그림에는 텅빈 공간에 구두 두 켤레만 달랑 보이는 아주 단순한 그림이다. 그러나 그 그림에 머물면 머물수록 작품은 그러한 사물적인 것을 넘어 다음과 같은 소리를 고요히 들려준다. "이 구두라는 도구 밖으로 드러난, 내부의 어두운 틈으로부터 들일을 하러 나선 이의 고통이 응시하고 있으며, 구두라는 도구의 실직한 무게 가운데는 거친 바람이 부는 넓게 펼쳐진 평탄한 밭고랑을 천천히 걷는 강인함이 쌓여 있고, 구두가죽 위에는 대지의 습기와 풍요함이 깃들여 있다. 구두창 아래에는 해 저물녘 들길의 고독이 저며 들어 있고, 이 구두라는 도구 가운데는 대지의 소리 없는 부름이, 또 대지의 조용한 선물인 다 익은 곡식의 부름이, 거울들판의 황량한 휴한지 가운데서 일렁이는 해명할 수 없는 대지의 거부가 떨고 있다. 이 구두라는 도구에 스며들어 있는 것은, 빵의 확보를 위한 불평 없는 근심, 다시 고난을 극복한 뒤의 말없는 기쁨, 임박한 아기의 출산에 대한 조바심, 그리고 죽음의 위협 앞에서의 전율이다".<sup>69)</sup> 어찌면 주관적 상상에 지나지 않는다고 가볍게 넘겨버리고 싶은 이런 만남의 방식에서, 그가 유독 말하려고 하는 것은 이 그림에 즉해서 이 그림 한가운데는 삶과 죽음사이에서 고통과 기쁨으로 엮어지는 농부의 세계가 펼쳐지며 그리고 그 세계가 딛고 살아갈 수밖에 없는 자연이 펼쳐진다는 것이다. 여기서의 세계는 이런 저런 사물들의 집합이 아니라 농부가 그 이웃들과 함께 그 속에서 빛어 나가

69) 앞의 책, 19쪽

지 않으면 안되는 복잡한 존재의 끈들이다. 우리들 인간은 그 끈들 속에 던져져 다시금 이런 저런 끈들을 부여잡고 삶을 꾸려나가지 않으면 안된다. 그런 점에서 세계는 실존의 존재론적 놀이터다. 반면 자연은 그 모든 세계의 끈들이 그 위에서 진행될 수밖에 없는 존재의 거대한 어우러짐이다. 그 어우러짐이 인간에게 때로는 위협으로 때로는 고마움으로 다가오겠지만 그것은 인간의 받아들임일 뿐 자연은 진정 스스로 그러함(自然) - 하이데거는 이 자연을 대지라는 술어로 부른다 - 이다. 저 밭고랑의 있음도 흙의 있음도 바로 농부의 세계가 던지고 서지 않으며 안되는 숙명적 기틀이다.

농부의 구두는 이런 세계와 대지에 귀속한 채 생생하게 그렇게 존재한다. 그것은 너무나 자명한 사실이기에 우리는 바쁜 일상 속에서 그 사실을 놓쳐 버릴지도 모른다. 그렇다. 예술작품은 어쩌면 그렇게 너무나 자명하기에 놓쳐 버리는 그 점을 두드러지게 보여주는 것을 자신의 고유한 존재로 삼는 것이 아닐까? 고희의 구두 그림은 애환이 담긴 농부의 세계와 대지에 귀속된 채 그렇게 신겨지는 구두의 생생한 있음을 두드러지게 드러낸다. 그 구두의 존재는 단순한 것 같지만 실상 그렇게 단순하지만은 않다. 그 있음에는 때로는 힘들게 때로는 기쁘게 살아가는 농부의 있음이, 탄생과 죽음 사이의 팽팽한 긴장과 진을 속에 살아가는 이웃 사람들의 실존이, 저 하늘이, 그리고 저 땅과 곡식과 풀벌레가 각자 어떻게 있는 것인가가 함께 드러난다. 하이데거는 말한다. “도구의 도구 존재, 즉 신뢰성은 모든 사물을 각자의 방식과 넓이에 따라 그 자신 가운데로 모은다”<sup>70)</sup>고. 그것이 저 구두의 생생한 있음이다. 고희가 몇 번이나 다시 그렸다는 이 구두 그림 속에서는 이처럼 구두가 어떻게 존재하는 것인지 그리고 그 구두가 귀속하는 세계와 자연과 그와 더불어 못존재자들이 각자 어떻게 존재하는가가 드러난다. 예술 작품 속에는 작품에 죽어서 못존재자의 존재가 개시되는 것이다. 존재는 오직 그 속에서 못존재자가 그 자신의 무엇임과 어떠함으로 드러나는 밝음의 장이다. 초기 그리스인들은 사물의 숨어 있지 않고 환하게 드러나는 생생함 그 자체를 알레테이아(aletheia)라 불렀고 오늘날 사람들은 그것을 진리라고 번역해 부른다. 물론 진리의 옛 뜻이 진정 무엇이었는가를 곰곰이 생각해보지도 않은 채 말이다. 존재는 그를 통해서만 존재자가 생생하게 드러나는 알레테이아 곧 진리다. 작품 가운데는 존재의 진리가 일어난다. 이것이 바로 작품의 작품 존재다.

하이데거는 예술작품의 이같은 생생한 존재로부터 그 자신의 고유한 존재론적 예술 규정을 끌어낸다: “예술의 본질은 존재자의 [존재] 진리의-작품-속으로의-자기-정립이다”.<sup>71)</sup> 그리고 이 예술 규정에 입각해서 그는 예술에 있어서의 창작과 감상의 측면을 다음과 같이 해석한다. 예술에 있어서 창작은, 우리에게 일상 너무나 가까이 있어 놓쳐버리는 존재 진리의 저 단순하면서도 복잡한 연관, 그 스스로가 세계라는 존재 연관과 대지라는 존재 연관의 형태로 엮어져 작품 속으로 정립하게끔 도와주는 일이다. 그런 점에서 예술의 창작은 “진리의 형태 속으로의 자기 정립”이다. 하지만 우리는 흔히 예술적 창작을 예술가의 생각이나 정서를 작품 속에 “표현”하는 것으로 보거나 아니면 바깥 세상과 삶을 작

70) 앞의 책, 20쪽

71) 앞의 책, 21쪽

품 속에 “재현”하는 것으로 간주한다. 이러한 일상적인 시각에 대해 하이데거는 우선 예술 창작은 예술가의 주관적인 표현 과정이 아니라고 본다. 예술 창작은 작가가 자신의 내면적 의도를 주체적으로 작품에 투영해 넣는 것(ex-press)이라기보다, 오히려 존재의 진리가 드러냄과 숨김의 균열 속에서 스스로 움직여 나가면서 세계와 자연의 형태로 엮어나가는 것을 깨어있는 눈으로 확인하면서 그 형태화를 도와주는 것이다. 다시 말하면 예술가는 스스로 형태화하는 존재의 진리를 개방적인 세계와 은폐적인 대지의 열개에 담기도 록 도와준다는 것이다. 그 점에서 예술 창작은 바깥 세상을 단순히 즉물적으로 담아 내는 재현이나 또한 그것의 본질을 재현(re-present) 하는 행위도 아니다. 예술적 창작은 세상의 사물적 측면 한가운데 머물면서 각 사물을 바로 그것으로 규정하면서 밝혀주는 존재의 일렁거림은 작품으로 가져온다. 고희의 그림을 예로 들면 고희는 균열과 형태 속에 스스로 일렁거리는 존재의 저 거대한 충격을 받았으며, 그 충격은 가난했던 그로 하여금 어쩔 수 없이 거둬 화폭에로 가져오도록 했다는 것이다. 이렇게 본다면 결국 고희의 창작 행위는 저 일렁거림의 자기 형태화에 충격을 받아 그것을 도와 준 것에 불과하게 된다.

작품의 작품 존재에 입각한 예술 규정은 예술 창작 과정에 관한 새로운 해석을 낳을 뿐만 아니라 예술 감상의 측면에서도 새로운 해석을 낳는다. 전통적으로 예술 작품의 감상은 예술가의 의도에 맞추어져 있거나 아니면 작품의 불변하는 고유 의미에 맞추어져 있었다. 전자의 견해에 따르면 작품 감상의 올바른 잣대는 작품 속에서 예술가의 의도를 얼마만큼 정확히 읽어내느냐에 의존한다. 그러나 의도의 확인 불가능성이나 의도가 얼마만큼 작품화에 성공하느냐의 여부가 의심의 대상으로 제기될 때에는 바로 후자의 견해가 머리를 들고 나온다. 후자의 견해에 따르면 작품은 그 내부에 불변하는 고유의 의미를 지니고 있으며 따라서 참된 감상법은 바로 그 의미를 똑바로 읽어내는 것이 된다. 그리고 그렇게 읽어내어진 의미는 어느 누가 읽어내든 동일하다는 것이다. 그러나 하이데거가 작품에서 울려 나온다고 말하는 존재의 일렁거림은 고정된 불변의 의미도 또 누가 읽어내든 동일한 그런 의미도 아니다. 작품 존재에 머물 때 작품에 즉해서 나오는 존재의 소리는 거둬 말하거니와 거대한 일렁거림이요 빛남이다.<sup>72)</sup> 즉 한 순간도 고정되어 있지 않은 끊임 없는 펼침 자체요 거대한 모음이다. 그 점에서 작품의 의미는 - 우리가 의미라는 낱말을 여전히 유효하게 사용한다면 - 펼치면서 모으는 존재의 생생한 생김 자체라고 할 수 있다. 그리고 이 생김은 감상자에 따라 폭이 달라질 수 있다. 누가 감히 한 예술작품에서 감상된 의미가 누구에게나 동일하다고 말할 수 있겠는가. 하이데거에 의하면 작품의 참된 감상은 작품 내부에서 울려 나오는 존재의 소리를 그것이 생생하게 계속해서 울리도록 도와주는 일이고, 그런 맥락에서 감상은 작품을 작품답게 “보존”(Bewahrung)하는 일이다.

72) 하이데거는 작품 내부에서 일어나는 존재의 이러한 일렁거림과 빛남을 아름다움이라 말한다. 이것은 전통적인 미개념, 즉 조화, 균제, 비례, 다양의 통일, 강렬함 등과는 전혀 다른 개념이다. 참고. Wladyslaw Tatarkiewicz, 『A History of Six Ideas, An Essay in Aesthetics』, Martinus Nijhoff, 1980. 제4장, “Beauty: History of the concept”, 제5장, “Beauty: History of the category”.



그리고 그같은 보존을 통해 존재의 진리가 작품 가운데서 계속해서 자신을 형태화하게 된다면 감상 역시 예술 행위에 다름 아니게 된다.

보존이라는 감상의 본래적 차원에서 작품과 만날 때 우리는 일상 머물고 있던 곳과는 전혀 다른 곳에 빠져든다. 작품의 보존적 감상은 이처럼 우리를 작품 속으로 밀어 넣는다. 그럼으로써 우리는 존재의 거대한 밝음터, 곧 세계와 대지라는 거대한 존재 연관에 들어선다. 하지만 그 곳은 우리가 숙명적으로 살아가는 곳이요 그래서 너무 가까이 있기에 놓쳐버린 터다. 그 숙명적인 삶의 터에 되돌아와서 이제 우리는 그 동안의 일상적이고 습관적인 사물에의 관계가 얼마나 피상적이었는가를 깨닫는다. 그리고 우리의 모든 통속적인 행위나 평가, 인식과 시각이 얼마나 사물적 모습에만 끄달려 수행되어 왔는가를 깨닫는다. 그와 동시에 우리는 모든 사물이 생김의 존재 한가운데서 조급함과 여유로움으로 멀고 가까움으로 슬픔과 기쁨으로 펼쳐지고 모여들을 느낀다. 이것이 그 일회성(Einmaligkeit)으로서의 작품 존재가 펼쳐내는 비일상적인 감동의 공간이다. 작품은 단지 거기 그렇게 있음으로써 이같은 감동을 일으킨다. 작품의 고유한 일회성으로부터 나오는 감동은 때로 사람에 따라 일평생 그 여운을 남기기도 한다. 물론 그 감동은 젊으면 젊을수록 더 쉽게 더 강하게 다가온다. 이미 습관적으로 사물을 보는 시각이 굳어버린 장년기에는 오히려 그같은 감동에 인식한 법이다.

### 3. 예술의 중요성과 예술 교육의 문제

오늘날 우리 학계에서는 인성교육에 관한 논의가 활발하게 진행 중이다.<sup>73)</sup> 이것은 뒤집어 보면 오늘날의 인간성의 타락이 그만큼 심각하다는 것을 반증하는 것이라 할 수 있다. 우리는 대체로 인간성을 타락시킨 주요요인들로 오늘날 우리 사회에 전반적으로 팽배해있는 물질만능주의와 황금만능주의를 먼저 꼽는다. 아마도 한정된 재화를 필요 이상으로 추구하다보니 서로 돕고 사는 공생의 인간성이 파괴되었기 때문일 것이다. 그리고 이러한 위기현상을 더욱 부채질하는 것으로는 그나마 이제까지 인간의 물질만능 및 황금만능 지향성을 억누르고 통제해왔던 전통적 가치관이 붕괴되었다는 점을 지적한다. 가치관의 붕괴와 부재는 지금 우리 사회에 만연하는 이기주의와 퇴폐주의 그리고 행위의 각종 폭력화 경향을 거의 통제할 수 없을 정도로까지 방치해놓는 결과를 낳고 있다. 이에 반해 작금의 우리네 인간 교육은 지나치게 기능적인 지식에 치우쳐 있어 폭넓고 깊이 있는 인간 이해와 인성 교육을 소홀히 해왔다. 더욱이 입시에 의한 과도한 경쟁 위주와 성적 지상주의 교육 체계는 인간의 삶을 그 전체에서 바라보고 이해할 수 있는 기회를 젊은이들로부터 박탈해버려 오직 나 하나만 잘되면 그만이라는 극단의 이기주의적 인간을 양산하고 있으며, 동시에 과도한 성적 경쟁에서 나오는 심리적 압박감은 해소할 길 없는 막막함과 함께 점점 더 폭력적이고 말초 감각적인 인간을 만들어 내는데 일조하고 있다.

이러한 인간성 타락과 인성 교육의 위기 상황에 처해 우리 사회에서는 윤리관의 재정립

73) 본 논문 앞에 실린 이남인 교수의 논문, “철학과 인성교육” 참고.

과 균형 있는 인성 교육의 필요성에 대한 목소리가 그 어느 때보다 높다. 그러나 윤리관이나 인성교육의 재정립에 있어 무엇보다 중요한 것은 이미 서두에서도 암시한 바처럼 인간의 인간다움에 대한 환상 없는 접근이요 또 그 현사실성의 인정이다. 또다시 과거의 형이상학이 만들어 놓은 관념적 틀을 가지고 인간성을 규정하고 거기에 따르라는 식의 윤리관이나 인성 교육은 더 이상 현실적으로 유효하지 않다. 이미 우리네 인간은 그러한 틀로 규정하기에는 그 자신을 너무 많이 알아 버렸다. 이처럼 자신을 많이 알아채린 인간이 그 자신으로부터 나오는 엄청난 힘의 자각과 함께 앞으로 어디로 흘러갈 것인지는 또하나의 큰 논의거리를 제공하겠지만, 지금 여기서 강조하고 싶은 것은 인간의 인간다움을 규정하는데 있어 무엇보다 중요한 것은 현사실적 인간으로부터 출발해야한다는 점이다. 일례를 들자면 현사실적 인간은 전적으로 선하지도 악하지도 않다. 우리는 이미 선과 악이라는 개념조차가 인간에 의해 주조된 개념이요 고정된 불변의 개념이 아니라는 것을 잘 안다. 그것은 시대와 장소에 따라 상대적으로 변하는 굳이 표현하자면 상대적인 절대성을 지니는 개념에 지나지 않는다. 따라서 인간 존재의 현사실성을 어떻게 이야기하라면 차라리 인간은 단지 살고 싶어한다는 점이요 그리고 살되 보다 더 낮게 살고 싶어한다는 점 정도 일 것이다. 보다 더 나은 삶의 욕구가 것처럼 다양하고 강한 욕구들을 낳았다면 이는 이제까지의 저 고상한 인간에 대한 지나친 폄하요 왜곡일까.

인간은 현사실적으로 물질적 욕구를 가지게 마련이다. 과거에도 그랬고 현재에도 그렇고 그리고 미래에도 그럴 것이다. 적어도 인간이 존속하는 한 그리고 보다 나은 삶이 물질적 욕구를 통해 부분적으로 충족되어지는 한 그 욕구는 피할 수 없다. 물질적 욕구는 그것을 충족하기 위해 수많은 다른 욕구들을 낳으며 그 욕구들 사이에는 끊이지 않는 상호 충돌이 일어난다. 이것은 시대와 장소를 뛰어 넘는 삶의 현사실이며 그리고 욕구의 이러한 충족과정과 충돌과정이 어쩔 수 없이 삶을 피로하고 고통스럽게 만들어 왔다는 것도 부인할 수 없는 사실이다. 물론 삶의 매순간이 욕구가 충족되어 나가는 기쁨의 순간이요 그래서 매순간 감사하라는 가르침을 받은 사람에게는 이 말이 수긍되지 않을 수 있겠지만 그렇다고 이 충족의 기쁨이 삶의 저 끊이지 않는 고통의 현사실을 덮어버릴 수는 없는 법이다. 이미 니체의 예술론에서도 살펴본 바처럼 고통스럽고 피곤한 이같은 삶에 예술은 즐거움을 가져오는 한 중요한 수단이 된다. 그것이 가능한 상상 세계를 통해 가상적 만족의 즐거움을 가져오든 또는 몰입과 망야를 통해 도취적 즐거움을 가져오든 예술은 삶의 피로와 쓰라림에 기쁨과 즐거움을 가져오는 중요한 수단이다. 아마도 인간의 역사에 언제나 예술이 같이 해왔던 이유는 그리고 예술이 지금도 소멸하지 않고 인간의 한 중요한 영역으로 간주되는 이유는 예술의 그같은 기능 때문이 아닐까. 사람들이 지금도 즐지어 영화를 보거나 음악을 듣는 이유는 바로 그 때문이 아닐까.

인간은 자연물들과 그리고 인간이 만들어 놓은 수많은 것들과 더불어 살아간다. 인간은 그들과 더불어 살아갈 뿐만 아니라 또한 인간들과 더불어 살아간다. 인간과 인간 사이에, 인간과 자연물 사이에 그리고 인간과 인공물 사이에 얽힌 수많은 관계를 인간의 삶이라고 한번 해보자. 그 삶은 참으로 다양한 욕망과 이해가 얽혀 있는 복잡한 놀이다. 그 놀이가

빛어내는 인간의 삶은 다양하다. 어쩌면 그것은 사람의 수만큼이나 다양한 것일지 모른다. 그 넓은 삶의 지평 속에서 한 개인의 조그만 삶을 고집하여 그것만으로 삶을 평가하는 사람이 있다면 그것은 참으로 아둔한 일이 아닐 수 없다. 예술은 인간이 펼쳐 가는 삶의 다양한 지평을 담아냄으로써 개인의 편협한 사고와 경험의 한계를 넓혀 준다. 그것은 이미 하이데거의 예술론에서도 살펴본 바처럼 예술이 담아내는 다양한 지평 속에는 숨결 틈 없이 달려온 우리네 삶이 놓쳐버린 면면들이 담겨 있기 때문이다. 이 면면들은 어쩌면 우리가 너무나 가까이 있기에 보지 못해 온 것들일 수도 있다. 인간과 인간 사이의 사랑과 미움, 슬픔과 기쁨, 탄생과 죽음, 사람과 자연물들 사이의 위협과 공포, 지배와 봉사, 감사와 은혜, 사람과 인공물들 사이의 인식과 불편, 가까움과 멀, 음모와 위협. 예술은 이들 너무나 가까이 있으면서도 지나쳐버린 삶의 면면들을 작품이라는 특수한 공간에 붙들어 보여 줌으로서 정신없이 달려온 우리네 삶에 잔잔한 감동과 사색의 시간을 준다. 그 감동은 때로 인간에 대한 새로운 이해를, 자연에 대한 친화적 사랑을 그리고 세계에 대해서는 인식과 위협을 인식하도록 해준다. 그리고 우리는 예술이 가져오는 이같은 감동의 순간이 어떠한 윤리 교과서보다도 더 훈육적이며 효과적이라는 것을 잘 안다. 왜냐하면 예술은 그 어떤 윤리적 훈육보다 더 높은 자발적 참여를 이끌어 낼 수 있으며 그보다 더 강한 몰입과 집중을 생산하기 때문이다. 문체 청소년들의 인성 교육에 흔히 연극이 자주 동원되는 것은 예술의 바로 이런 점 때문일 것이다.

인간과 자연물과 인공물과의 복잡한 이해와 욕망의 관계 속에 살아가면서 인간은 그 관계를 보다 나은 관계로 만들고자 끊임없이 애써 왔다. 물론 무엇이 보다 나은 관계인가 하는 것은 다방면의 연구를 필요로 하는 복잡하고 어려운 문제이겠지만 지금 우리가 주목하고 싶은 것은 이 과정에서 인간은 수많은 능력들을 계발해왔다는 점이다. 그리고 이렇게 계발된 능력들을 두고 이성, 오성, 감성이라 규정하기도 하고 또는 도구적 이성이나 자기 목적적 이성이라고들 말하기도 한다. 그러나 이것은 모든 것을 자기 인식의 파악과 지배아래 두고 싶어하는 인간 욕구의 한 표출 - 이 경우는 철학적 표출 - 에 지나지 않는다. 실로 인간이 보다 나은 삶의 욕구를 충족하기 위해 동원하는 능력과 기능은 그 분류가 불가능할 만큼 미묘하고 다양하다. 최근 우리는 인간의 능력과 기능 일반의 계발을 담당해왔던 교육이 그 동안 지나치게 단편적 지식과 기술 기능적 계발에 치우쳐 - 물론 그마저도 진정한 기술 전문가를 키우는데 실패하고 있지만 - 폭넓고 깊이 있는 인간 교육을 소홀히 해왔다는 지적을 많이 듣는다. 어쨌든 먹고살아야 하는 한 생존 경쟁을 위해서라도 기술 기능적 계발에 힘써야 한다는 점을 부정하고 싶은 생각은 없다. 또 그렇게 부정한다고 부정될 일도 아니다. 그러나 인간답게 산다는 것이 물질적·경제적 풍요로움만으로 충족되지 않는 것임은 앞에서도 언급한 바 있을뿐더러 또 우리들 대부분이 인정하는 바다. 따라서 균형 있는 인간 능력의 계발을 위해서라도 그리고 보다 풍요로운 삶 일만을 위해서라도 예술이 기여할 수 있는 부분은 많다. 특히 풍요로운 정서의 함양이나 자유로운 상상력의 신장, 독창적이고 창의적인 사고의 향상은 인간의 그 어느 영역보다도 예술 영역이 독보적이다. 예술은 기술공학적 지식만으로 얼어붙은 인간에게는 느낌이라는

따뜻한 온기를 불어넣어 주고, 직선적으로만 사고하는 법칙적 인간에게는 상상력의 자유를 불어 넣어줌으로써, 규격화되고 획일적인 사고를 독창적이고 창의적인 사고로 바꾸는데 큰 도움을 준다.

이와 관련해서 조금만 더 나아가 보면 예술이 지니는 중요성은 단지 인문학적 중요성에 그치는 것만이 아님을 알게된다. 이미 출발선을 넘어선 현대 정보 기술 사회에서 예술이 기여하는 부분은 인성 교육적 측면에의 기여 못지 않게 중요하기 때문이다. 오늘날의 정보 기술 공학은 이제 단순한 테크닉의 차원을 벗어나 독창적인 아이디어와 창의력을 생명으로 한다. 독창력과 상상력이 미숙한 사람이 어찌 감히 0과 1이라는 두 수가 빛어내는 디지털적 ‘마법’을 통해 세상을 한 눈에 파악하겠다는 생각을 할 수 있었겠는가. 어찌 그런 사람이 전세계를 보는 ‘창’을 만들겠다는 생각을 할 수 있겠는가. 그리고 그런 사람이 어찌 전세계를 정보고속망으로 연결하여 한순간에 책상에 앉아 세상만사를 보고 듣고 만지고 싶다는 생각을 할 수 있겠는가. 인간은 본래 그러한 육구 충족의 동물이었고 또 앞으로도 그 점은 변함이 없을 것이다. 이미 앞서서도 지적한 것처럼 독창적이고 자유로운 상상력의 신장에 예술이 차지하는 비중이 독보적이라고 한다면, 21세기 정보 기술 사회에서 예술이 기여할 수 있는 부분은 엄청나다고 할 수 있다. 그 뿐만이 아니다. 이미 우리가 살고 있는 현대 기술 산업 시대의 생활 곳곳에서는 예술이 생활의 일부분으로 들어와 있다. 우리가 타고 다니는 자동차에는 미적 감각의 창의적인 디자인이 필수적이지요, 허리춤에 차고 다니는 호출기나 카세트 플레이어 및 CD 플레이어는 차라리 기능보다 독창적인 모델이 상품력을 좌우한다고 해도 과언이 아닌 시대가 되어 버렸다. 이 기술 산업 시대에 상품 모델이 갖는 독창성이나 미적 감각 그리고 창의적인 디자인이 갖는 예술적 중요성을 무시할 수 있는 사람은 아무도 없다.

예술이 갖는 이같은 물질적·경제적 중요성은 21세기 미래사회를 정보 기술 사회로서뿐만 아니라 문화 산업 사회로 규정하는 지점에서 더욱 극명하게 나타난다. 문화 산업 사회란 문화가 생활의 일부로서 또한 경제 상품으로 등장하는 사회를 말한다. 그러나 사실 문화 산업 사회는 21세기 미래에 비로소 펼쳐질 사회가 아니라 이미 우리가 그 속에 살고 있는 사회다. 문제의 심각성은 우리가 그 사실을 진지하게 받아들이지 않는데 있다. 스티븐 스피버그 감독이 『쥬라기 공원』으로 벌어들인 수익이 우리 나라가 수백 만대의 자동차를 팔아서 벌어들이는 수익에 버금 간다고 한다면 어찌 심각하게 생각해 볼만한 문제가 아닌가. 이미 일본 만화가 한국의 만화가를 대부분 잠식하고 있는 마당에 이제야 겨우 일본 문화의 개방이 논의되고 상황의 심각성 운운하고 있다면 어찌 한심한 일이라 아니할 수 있겠는가. 이미 우리가 치르고 있는 이른바 “문화 전쟁”의 예는 이 이외에도 수없이 많다. 문화라는 무기는 기술 산업 상품보다 훨씬 더 저항감 없이 쉽게 국경을 넘나들기 때문에 그 위력은 엄청난 것이다. 그 엄청난 위력을 느끼면서 지금 우리는 “문화의 꽃”이라는 예술의 중요성을 새삼 느끼게 된다. 예술은 이제 한가롭게 여유를 즐기는 장식품이나 기호품일 수 없게 되었다. 그것은 엄청난 물질적·경제적 이익이 걸려 있다는 점에서 역설적이게도 우리의 일차적 생존과 직결된 문제가 되어버린 것이다.

이러한 예술의 중요성을 반영하듯 최근 우리 사회에서는 예술에 대한 관심이 증대되고 있다. 이런 관심 증대의 징후는 각종 예술 관련 직종과 출판물이 늘어나는 현상이나 문화 및 예술 관련 기관의 증대 그리고 대학에서의 예술 관련 교과목이 늘어나면서 수강생이 증대되는 현상 등에서 읽어낼 수 있다. 그러나 이러한 관심의 증대가 보다 생산적이 되도록 하기 위해 아래에서는 우리의 예술 교육이 유의해야 할 몇 가지 문제점을 특히 고등학교의 예술 교육을 중심으로 지적하면서 이 글을 끝맺고자 한다.

첫 번째로 제기될 수 있는 문제점은 고등학교의 예술 관련 교과서의 예술 이념을 새롭게 정립하는 일이다. 앞서서도 지적한 바처럼 오늘날의 예술 현상은 전통적인 예술 개념 만으로는 더 이상 설명할 수 없을 만큼 크게 변했다. 미켈란젤로와 램브란트의 그림을 해석했던 방식으로는 이제 더 이상 백남준의 비디오 아트나 입체적 설치 미술을 설명할 수 없으며, 베토벤과 모차르트의 음악을 설명했던 방식으로는 더 이상 존 케이지의 전위적 행위를 설명할 수 없다. 인간의 삶과 밀접한 연관을 맺으면서 진행되는 예술은 삶의 혁명적인 변모와 함께 그것 역시 혁명적으로 변했다. 예술에 있어서의 혁명적인 변화는 예술 개념 자체의 현사실적 재정립을 요구하고 있으며 그리고 더 이상 아름답다고 볼 수 없는 현대 예술은 예술과 미와의 전통적인 관계에 대해 새로운 고찰을 요청하고 있다. 변화의 물결은 그뿐만이 아니다. 예술 장르상의 경계는 이미 깨어진지 오래이며 새로운 예술 장르의 대두, 이전에는 상상도 못했던 예술적 대상의 새로운 부각 그리고 예술 창작 개념과 감상 개념의 새로운 변화는 이제 더 이상 예술을 예술가의 전유물로 간주하지 않는 세상이 되어 버렸다. 예술은 살아있는 삶의 한 방식이다. 따라서 우리의 예술 교과서 역시 변화된 예술의 현사실성에 입각해서 생명력 있는 예술 이념을 전달하는데 힘써야 할 것이다.

이 점과 관련하여 보면 우리의 현행 고등학교 예술 관련 교과서들은 여전히 구태를 벗어나지 못하고 있다. 그리고 그 구태의연합은 문학 교과서에서 미술, 음악 교과서로 갈수록 심각해진다. 여러 종류의 예술 관련 검정 교과서를 살펴보면<sup>74)</sup> 무엇보다도 먼저 눈에 띄는 것이 획일적인 편집 체계이다. 물론 각 장르에서의 대표적인 부분들을 기술하려면 편집 지침상 어쩔 수 없는 부분이 있다고 인정하더라도<sup>75)</sup> 자유로운 발상과 독창성을 생명으로 하는 예술을 가르치는 교과서가 마치 한 저자가 저술한 것처럼 한결같은 편집 체계를 가지고 있다는 것은 참으로 어처구니없는 일이 아닐 수 없다. 각종 교과서들이 안고 있는 보다 심각한 문제는 천편일률적인 내용들이다. 소개되는 작품들이 대체로 비슷하다

74) 본인이 살펴 본 교육부 검정 (1995. 9. 30) 장르별 교과서는 다음과 같다. 먼저 문학: 최동호, 신재기, 고형진, 장장식 저 (대한교과서) / 김대준, 류탁일, 한성희, 이용호 저 (민문고) / 남미영, 김용숙, 조상기, 신회천, 김낙효 저 (동아서적). 다음으로 미술: 노영자, 이인숙, 임윤 저 (교학사) / 노부자, 박소영 저 (지학사) / 박선의, 구자승 저 (한샘출판사). 마지막으로 음악: 김준수, 이동훈 저 (세광출판사) / 정세문, 천기석, 김영희 저 (보진재) / 조창제 저 (태성출판사).

75) 그러나 교육부 발간 “제6차 교육과정에 의거한 고등학교 2종 교과용도서 집필상의 유의점 (수정본). 1995. 2”에 나와 있는 문학, 미술, 음악의 편집 지침에는 획일적 편집을 지시하는 어떠한 내용도 찾을 수 없다.

거나 모두가 비슷한 기교적 정보를 나열하고 있다는 것도 문제이거나와 도대체 삶에 있어서 예술이 왜 중요한지 그리고 변모해가는 삶을 예술이 어떻게 혁명적으로 담아내는지에 관해 학생들의 관심을 현실적으로 유도할 수 있는 내용이 거의 없다는 사실이다. 이것은 예술의 현대성을 따라가지 못하는 작품 선택과 기교 정보의 획일적 나열과 함께 학생들이 예술에 구체적 흥미를 느끼지 못하게 하는 주된 요인이 된다.

예술 이념의 현대적 정립과 함께 두 번째로 지적하고 싶은 문제는 고등학교 예술 관련 교사의 올바른 양성에 관한 문제다. 고등학교의 예술 교육을 실질적으로 수행해 나가는 사람들이 바로 이들 교사라고 할 때 이들의 올바른 양성이야말로 고등학교 예술 교육의 관건이라 해도 과언이 아니다. 그런데도 과연 오늘날 대학에서 이들 예비적인 고등학교 예술 교사를 제대로 양성하고 있느냐하는 점에 대해서는 회의가 들지 않을 수 없다. 오늘날 대학의 예술 교육은 (문학 교육을 제외하고는) 거의 모두가 실기 중심 교육이라 할 수 있다. 물론 예술이 기본적으로 실천 행위인 이상 실기 교육 자체를 문제시 삼을 수는 없다. 문제는 테크닉 중심의 이러한 교육이 자칫 개별 예술 예컨대 음악, 미술에 대한 포괄적인 지식의 결여는 물론이거나와 예술 일반에 대한 총체적 인식의 빈곤을 낳음으로써 예술이 지니고 있는 실존적 차원의 중요성에 관한 인식 결여를 가져올 수 있다는 점이다. 뿐만 아니라 우리는 예비적인 고등학교 예술 교사라 할 수 있는 대학의 예술 전공 대학생들이 지닌 인문학적 교양 일반의 빈곤함을 심각한 문제점으로 지적하지 않을 수 없다. 교육이 인간을 키우는 중차대한 영역임을 생각할 때 대학에서의 예술 교사 교육은 인간에 대한 폭넓은 인문학적 교양 교육을 필수로 해야 마땅하다고 생각한다. 그리고 이를 위해서는 역사와 철학 그리고 예술 및 미적 현상을 포괄적으로 다루는 미학과 같은 학문의 필수적 이수를 제언하고 싶다.

다음으로 지적하고 싶은 문제는 고등학교 예술 교육이 안고 있는 보다 현실적인 문제들이다. 비록 일부 학교에서 부분적으로 나타나는 현상이긴 하지만 예술 비전공 교사가 예술 관련 과목을 맡는 일이 있어서는 안되겠다. 예술 교육은 반드시 예술을 전공한 교사가 담당해야 하며 그리고 예술 교육에 적합한 실기 공간과 기자재를 갖춘 채 교육되어야 한다. 아예 실기실이 없다든지 학생 수에 비해 지나치게 좁은 실기 공간, 그리고 학생들의 점증하는 예술 관심도를 소화해낼 수 있는 시청각 자료나 실습 기자재의 미비는 제대로 된 예술 교육을 처음부터 불가능하게 한다. 그러나 오늘날의 학교 예술 교육 현장에서 보다 심각한 문제로 지적될 수 있는 것은 실제의 예술 교육 시간이 제대로 지켜지지 않는 점이다. 이것은 예술 관련 수업이 대학 입시의 점수 따기에 보다 비중 있는 다른 과목으로 대치되기 때문에 나타나는 현상이다. 예술 과목이 이처럼 뒷전으로 물러나게 된 주요인은 물론 잘 알다시피 우리의 고질병적인 대학 입시 중심 교육 체계와 획일적·단편적 지식 습득 그리고 그것을 채는 점수 위주의 교육에 놓여 있으며, 이러한 병적인 교육 체계는 사회 구조적인 문제와 복잡하게 얽혀 있다. 인간을 보다 인간답게 길러야하는 교육이 오히려 인간을 망치는 이런 전도 현상은 지난 수십년 동안 우리 교육계 내에서 변함이 없었다. 경제 구조의 잘못을 알면서도 고치지 않은 벌 때문에 오늘날 우리가 IMF 수혈을

받는 창피를 당하고 있다면 지난 수십년 간의 잘못된 교육을 알면서도 고치지 못하는 우리의 벌은 어떤 것으로 나타날까? 교육을 두고 우리는 흔히 ‘백년지대계’라고 한다. 이는 어쩌면 제대로 된 교육을 받은 세대가 다시금 기존의 사회 풍습에 물들지 않고 제 자신의 소리를 낼 때까지가 참으로 길고 힘든 과정임을 지적하는 것인지 모른다. 교육이 현실 구성에 실질적으로 소리내기까지가 이렇게 힘들고 긴 과정이거늘 지난 수십 년의 잘못을 지금도 못 고치고 있는 우리의 교육적 자화상은 지금 어떤 모습으로 그리고 21세기 미래에는 어떤 모습으로 일그러져 있을까.

중·고등학교의 청소년 예술 교육을 정상화하자는 것은 IMF 경제 위기 시대에 어울리지 않는 결코 사치스러운 말이 아니다. 만약 그렇다면 그것은 창의성과 자유로운 사고를 생명으로 하는 앞으로의 정보·문화 사회에서의 예술의 중요성을 아직 제대로 인식하지 못한 탓이다. 예술은 인간의 삶에 즐거움과 감동과 균형적 인성 형성을 가져다주는 중요한 인문학적 중요성을 지닐 뿐 아니라 엄청난 부가가치와 국경 없는 시장성을 보장해주는 중요한 경제적 기능을 지닌다. 단편적 지식 몇 개 더 알아 맞힌 점수로 사람을 평가하고 길러내는 교육 체계로는 일등 국가의 일등 국민을 기르지 못한다. 중·고등학교의 예술 교육을 정상화하는 데에도 결국 재정의 확보가 문제라면 우리는 어렵더라도 예술이 지닌 중요성에 상응하는 만큼 예술 교육비를 늘려서라도 재정을 확보해야 한다. 어려울 때일수록 미래를 대비하는 자만이 살아 남는다.

## 참 고 문 헌

- 교육부, 제6차 교육과정에 의거한 고등학교 2종교과용도서 집필상의 유의점 (수정본), 1995.
- 김대준, 류탁일, 한성희, 이용호, 문학, 민문고. 1995.
- 김영민, “탈식민성과 우리 인문학의 근대성”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 67-89쪽.
- 김우창, “윤리·도덕·이성”, 『서강인문논총』, 제5집(1996), 3-52쪽.
- 김준수, 이동훈, 음악, 세광, 1995.
- 김진, “일반인을 위한 교양철학서는 어떻게 써야 하는가? - 최근 간행된 일반 교양 철학서에 대한 분석과 평가”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 152-162쪽.
- 김현용, “고등학교 철학교재의 분석 및 평가”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 136-142쪽.
- 남미영, 김용숙, 조상기, 신회천, 김낙효, 문학, 동아서적. 1995.
- 노부자, 박소영, 미술, 지학사, 1995.
- 노영자, 이인숙, 임윤, 미술, 교학사, 1995.
- 문용린, “미국의 인성교육”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 97-103쪽.
- 문장수, “프랑스 고등학교 철학교육의 현황”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 90-98쪽.
- 박만준, “현대사회에서 철학교육의 실천적 의미”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 48-66쪽.
- 박선의, 구자승, 미술, 한샘, 1995.
- 박이문, “교육이념과 인성교육”, 『서강인문논총』, 제5집(1996), 53-72쪽.
- 변규용, “프랑스의 인성교육”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 117-121쪽.
- 서유석, “대학의 교양철학과 교재”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 143-151쪽.
- 손덕수, “독일의 인성교육”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 111-116쪽.
- 손봉호, “인성교육; 필요, 성격, 방법”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 60-69쪽.
- 엄정식, “인성교육과 현대적 상황”, 『철학과 현실』, 1995 겨울, 8-17쪽.
- 염재철, ‘하이데거 사상길의 변천’, 철학 제48집, 1996.
- 염재철, ‘하이데거 사상에서 예술이 중요시되는 것은?’, 미학 제20집. 1995.
- 이기상, “한국 고교 철학교육의 실태”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 117-126쪽.
- , “철학개론서와 교과과정을 통해 본 서양철학의 수용(1980년 이후)”, 『철학사상』 제7호(서울대학교 철학사상연구소 엮음), 185-257쪽.
- 이남인, “지향/지향성”, 『철학과 현실』 (1994, 가을), 321-334쪽.
- , “에드문트 후설”, 『현대철학의 흐름』 (박정호 외 편), 서울, 1996. 18-45쪽.



- 이명현, “철학의 위기와 철학교육의 대전환”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 9-14쪽.
- 이왕주, “현대사회에서 철학교육의 인문학적 전략”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 40-47쪽.
- 정대현, “정보와 사람다운 표현 - 정보사회 인간의 한 철학적 이해”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 15-24쪽.
- 정세문, 천기석, 김영희, 음악, 보진재, 1995.
- 조난심, “인성교육과 도덕교과서”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 70-84쪽.
- 조남욱, “한국전통사회에서 철학교육의 의미”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 25-39쪽.
- 조창제, 음악, 태성, 1995.
- 최동호, 신재기, 고희진, 장장식, 문학, 대한교과서, 1995
- 하일민, “철학교육의 이념”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 1-8쪽.
- 허경철, 조난심, “인간성함양을 위한 학교교육모형 및 평가방안 연구”, 한국교육개발원, 1994.
- 홍기수, “독일 고교 철학교육의 현황”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 99-116쪽.
- 홍종남, “철학교사가 본 고등학교 철학교육의 현실과 문제점”, 『제9회 한국철학자 연합학술대회대회보』, 127-135쪽.
- 홍현길, “일본의 인성교육”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 105-110쪽.
- 황경식, “도덕성의 위기인가, 합리성의 미숙인가”, 『철학과 현실』 (1995, 겨울), 85-96쪽.

Aristoteles, 『De anima』.

Daniel Goleman, Emotional Intelligence, Bantam, 1995.

Edward Asmus, Discipline-Based Music Education Rationale, Southeast Center for education in the Arts, 1995.

E. Husserl, 『Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch; Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. 1. Halbband』, Den Haag, 1976.

———, 『Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie』, Den Haag, 1976(이종훈 역, 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』, 서울, 1997).

———, 『Erste Philosophie(1923/24). Zweiter Teil. Theorie der phänomenologischen Reduktion』, Den Haag, 1959.

———, 『Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge』, Den Haag, 1973.

———, 『Philosophie als strenge Wissenschaft』, hrsg. von W. Szilasi, Frankfurt/M., 1965(이종훈 역, 『엄밀학으로서의 철학』, 서울, 1989).

- E. Stein, 『Endliches und unendliches Sein』, Freiburg/Basel/Wien, 1962.
- F. Bacon, *Novum Organon* (Das neue Organon), Hrsg. V. M. Buhr, Berlin Akademie-Verlag, 1962.
- H. Schnädelbach, 『Philosophie in Deutschland 1831-1931』, Frankfurt/M., 1991.
- Hans Weil, *Die Entstehung des deutschen Bildung sprinzips*, Bonn, 2. Aufl. 1967.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 제4판 1975.
- Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* 제2판 Darmstadt, 1989.
- Heidegger, *Beiträge Zur Philosophie*, GA. Bd. 65.
- Heidegger, *Holzwege*, GA. Bd., 5.
- Heidegger, *Sein und Zeit*, Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann, Frankfurt, Bd. 2.
- Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Meuschheit*[1774], 전집 제5권, 1891
- Josef Chytry, *The aesthetic State*, London, 1989.
- K. Löwith, 『Von Hegel zu Nietzsche - Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts』, Hamburg, 1981.
- Kant. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*.
- Kant. 실천이성비판
- Kant. 판단력 비판.
- N.-I. Lee, 『Edmund Husserls Phänomenologie der Instinkte』, Dordrecht/Boston/London, 1993.
- Nietzsche, *Die fröhliche wissenschaft*, KG V-2.
- Nietzsche, *Die Geburt dev Tragödie*, Stuttgart, Reclam UB 7131, 1993.
- Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, V-2.
- Nietzsche, *Menschliches, All zumenschliches*.
- Platon, 『Politeia』 (박종현 역, 『국가 - 정치』, 서울, 1997).
- R. Descartes, 『Discours de la Méthode』, Hamburg, 1969.
- , 『Meditationes de prima philosophia』, Hamburg, 1977.
- , 『Regulae ad directionem ingenii』, Hamburg, 1973.
- W. Dilthey, 『Pädagogik. Geschichte und Grundlinien des Systems』 (Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*. IX. Band), Stuttgart, 1960.
- Wladyslaw Tatarkiewicz. *A History of Six Ideas, An Essay in Aesthetics*, Martinus Nijhoff. 1980.