creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

아도르노 미학의 숭고 개념 연구

2021 년 2 월

서울대학교 대학원

미학과

이 아 름

아도르노 미학의 숭고 개념 연구

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020 년 12 월

서울대학교 대학원
미학과
이 아 름

이아름의 석사 학위논문을 인준함
2020 년 12 월

위 원 장 박 정 훈 (인)

부위원장 정 성 철 (인)

위 원 신 혜 경 (인)

국문초록

본 논문은 아도르노의 미학에 나타난 '숭고(Erhaben)' 개념을 분석하고. 숭고 개념을 바탕으로 그의 미학을 고찰하는 것을 목표로 한다. 아도르노는 현실사회에 내포하는 모순을 드러내고 더 나은 사회를 상상할 수 있는 잠재성을 예술에 부여한다. 이 글에서는 진정한 예술작품의 경험으로서 숭고 개념을 탐구하는 것이 아도르노의 미학적 기획을 이해하는데 핵심이 됨을 보이고자 한다.

아도르노는 사회에 만연한 불화를 현대 시기에 한정된 현상이 아니라 인류의 문명과 함께 이어져온 자연지배의 결과로 본다. 이때 아도르노는 계몽의 기획의 기저에 자리하는 원초적 자연에 대한 공포(전율)의 감정에 주목한다. 이것은 자기보존 욕구를 추동한 감정으로서 자연지배의 원인이 되었으나, 동시에 실제의 타자와 대면하는 직접적인 경험이다. 아도르노는 전율을 타자를 포섭하지 않는 관계에 대한 기억으로서 다시금 회복해야 할 감정으로 제시한다. 그러나 자연지배가 진척된 현대에서 과거와 같은 전율을 느낄 수 있는 장소는 존재하지 않게 되었다. 이에 아도르노는 전율을 보존할 수 있는 마지막 도피처를 미적인 것의 영역으로 제시한다.

이때 아도르노는 기존의 개념이 품고 있는 모순을 드러내고 이를 현대적 경험 속에서 새로운 의미를 부여하는 내재적 비판을 자신의 방법론으로 채택하고 있다. 이 글은 아도르노가 전통적 숭고론으로서 칸트의 숭고 개념을 내재적으로 비판하고 변용하는 과정을 분석한다. 이때 이 비판은 본질적으로 역사적이다. 아도르노가 숭고를 유동적이고 시대특정적인 개념으로 보고 있다는 것이다. 칸트에게 숭고는 외부의 위력 앞에서 자유로운 인간 내면의 힘에 대한 감정이었다. 아도르노의 입장에서 이것은 근대라는 특정한 역사적 상황에서 도출되는 규정이다. 그리고 오늘날 요구되는 숭고는 인간성에 대한 확신이 아니라, 그 존재의 취약함을 드러내고 지배의 상황을 직시할 수 있는 '부정성'의 경험이다. 따라서 그는 자기반성을 통하여 '고양'을 핵심으로 하는 숭고 개념의 전복을 추구한다. 이때 중요한 것은 이것이 자연 지배의 수

단이기도 한 의식의 종합 과정의 매개를 거쳐 이루어진다는 것이다. 즉 아도르노에게 숭고는 지배의 수단을 통해 지배에 저항하는 경험이 된다.

이때 아도르노는 숭고의 경험을 예술작품에 귀속시킨다. 예술작품에서 이러한 경험이 가능한 이유는 예술작품이 사회의 지배적 원리와는 다른 방식으로 존재하는 특수한 위상을 가졌을 뿐만 아니라, 그로써 지배적 체계에 저항하는 구조를 가졌기 때문이다. 아도르노는 개별적 계기들을 억압하지 않되 동시에 하나의 종합적 단일체로서 그 자신의 고유성을 유지하는 양가적인 성격을 진정한 예술작품의 형식으로 제시한다. 이러한 작품은 경험적 현실의 질서와는 다른 방식으로 존재하게 되므로, 이 예술작품의 경험은 우리가 의존하고 있던 경험적 체계를 수정해야 할 것 같은 압박을 준다. 이때 예술 작품의 구조는 지배의 양식, 즉 종합을 통해 지배적 체계로부터 벗어나는 숭고의 원리를 따른다. 또한 진정한 예술작품의 경험은 작품을 이루는 타자들이 발화하는 의미를 끌어내는 언어적 해석을 동반한다. 이것은 작품의 의미를 합리적 언어로 환원하는 것이 아니라 그 작품을 함께 실현하는 과정이다. 즉 진정한 예술작품의 경험으로서 숭고는 비동일자를 대면하면서도 포섭하지 않는 방식으로 이것과 관계를 맺으려는 방식이다. 아도르노에게 숭고의 경험은 지배의 시대에 소외된 타자들을 구제하려는 시도이자 진정한 예술작품과 대면하는 수용자가 갖추어야 할 자세이다.

주요어 : 테오도르 아도르노, 임마누엘 칸트, 숭고, 예술작품, 전율, 화해
학 번 : 2015-22475

일 러 두 기

논문에서 인용한 아도르노 전집은 다음과 같이 표기한다. 번역은 직접 하였으며 이때 참조한 번역서는 참고문헌에 밝히고 국역본 페이지를 병기한다.

GS 1-20 *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997)

NaS IV 1-18 *Nachgelassene Schriften*. Abteilung IV: Vorlesungen, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2009)

그중 자주 인용되는 아도르노 저작들은 다음과 같이 표기한다.

DA Dialektik der Aufklärung (GS 3)

MM Minima Moralia (GS 5)

ND Negative Dialektik (GS 6)

AT Ästhetische Theorie (GS 7)

『강의』 Ästhetik (1958/59) (NaS IV 3)

논문에서 자주 인용한 칸트 저작은 다음과 같이 표기한다.

KU Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. Schmidt, (Hamburg 1790)

한국어 번역은 백종현 역(『판단력비판』, 아카넷, 2009)을 따랐다.

목 차

서론 ····· 1

I. 예비적 고찰 ····· 7
1. 인류사와 전율 ····· 7
1. 자연지배와 공포 ····· 7
2. 전율의 이중성 ····· 11
2. 자연미의 구제 ····· 16

II. 숭고의 내재적 비판 ····· 25
1. 칸트의 숭고: 정신의 반성적 고양 ····· 25
2. 역사적 개념으로서의 숭고 ····· 33
3. 부정적 숭고: 추락을 통한 자유 ····· 39

III. 숭고의 예술: 화해의 매개 ····· 50
1. 예술작품의 구조로서 숭고 ····· 50
1. 정신화의 변증법 ····· 50
2. 지배에 저항하는 예술 ····· 57
1. 예술 경험의 대상으로서 숭고 ····· 63
1. 언어로서 예술과 해석 ····· 63
2. 화해와 숭고 ····· 71

결론 ····· 79

참고문헌 ····· 83
Abstract ····· 88

서론

이 논문의 목표는 테오도르 아도르노(Theodor Adorno, 1903-1969)의 『미학이론』을 중심으로 그의 미학에서 '숭고(Erhaben)' 개념을 탐구하는 것이다. 이를 통해 아도르노가 자연지배를 반성하고 저항하는 가능성을 숭고의 경험에서 발견하고, 숭고를 현대 사회에 필요한 미적 경험으로 제시하고 있음을 확인할 것이다.

숭고는 무한성과 부정형성을 이념으로 하는 미적 범주로서, 조화와 균형을 이념으로 하는 미와 함께 미적인 것의 영역을 양분하는 범주가 되어왔다. 최초의 숭고론을 집필한 것으로 알려진 위 롱기누스는 연설이나 문학을 낭송하는 것을 들을 때의 고양(高揚) 상태를 숭고로 설명했다. 이후 근대까지 숭고의 개념은 무한한 것, 거대한 것, 영원한 것과 관계할 때의 고양의 감정과 연관된다. 그러나 한편으로 숭고는 이러한 계기들에 의해 자아가 압도되는 경험을 경유하는바, 내적으로 부정성을 포함하게 된다.[1] 근대적인 숭고론을 수립했다고 여겨지는 칸트 역시도 부정적인 경험으로부터 쾌가 도출되는 원리를 해명하는 것을 일차적 과제로 삼았다. 이렇게 숭고는 본래 부정성을 내포하고 있으므로 조화와 완전성을 추구하는 미학의 흐름 속에서 숭고는 미에 부차적인 것으로서 상대적으로 평가절하 되어왔다. 그러나 현대에 들어 합리적 이성이 그리는 미래의 전망이 흔들리기 시작하며, 기존의 가치 질서를 공격하고 예술과 삶의 이분법을 부수고자 하는 예술들이 등장하기 시작했다. 전위적인 동시대 예술 담론은 획일적인 미 개념을 비판하고 조화롭지 못한 것, 낯선 것, 불쾌한 것, 오싹하고 두려운 것을 적극적으로 내세우고 있다. 이와 맞물려 합리적 이성의 한계를 미학의 차원에서 극복하고자 하는 포스트모던 담론의 시도들이 득세하면서 미 대신 숭고가 미학의 중심 개념으로 대두하였고, 동시대 문예론과 미학에서 숭고가 그 어느 때보다 활발히 호출되

1) J. Hoffmeister (hg.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, (Hamburg: Meiner Verlag (1955) p. 304.

고 있다.

아도르노의 미학은 도구적 이성의 지배 아래 자연은 물론 인간성까지도 사물화되고 관리되는 사회적 현실에 대한 비판으로서 기획된다. 아도르노는 동시대 사회에 대한 비관적 전망 아래, 철학조차도 본래의 비판적 기능을 잃고 지배에 일조하게 되었다고 본다. 그는 오직 예술작품만이 화해되지 않은 사회의 고통을 표현할 수 있는 잠재성을 가진다고 여겼다. 그러나 이전까지 미학을 주도해왔던 관념론적 미학은 미를 구성하는 자연적, 감성적 계기들을 폄하하고 합리적 이성의 체계 아래 복속함으로써, 미의 개념을 경직되고 물화된 것으로 만들 뿐이었다. 따라서 그는 미의 개념을 조화와 혼돈이 긴장하는 역동적인 장으로 만들 필요성을 제기한다. 이러한 입장은 그의 예술론이 현대적인 숭고의 미학과 밀접함을 암시한다. 실제로 아도르노는 "전통적인 미학적 개념들 가운데 현대 예술에 남아 있는 것은 숭고뿐"[2]이라고 말하고 있을 뿐만 아니라, 숭고를 진정한 예술과 단순한 기예적 사물을 가르는 기준으로 제시함으로써 자신의 미학에서 숭고를 중요한 개념으로 내세우고 있다.[3] 그러나 아도르노의 저작 내에서 숭고 개념이 구체적으로 무엇을 의미하는지 확인하기는 쉽지 않다. 그것은 무엇보다도 그가 자신의 숭고론을 직접 제시하고 있지 않을 뿐만 아니라, 그의 저작에서 실제로 숭고를 언급하는 구절조차 찾아보기 쉽지 않기 때문이다. 따라서 숭고라는 개념이 아도르노의 미학에서 단독으로 연구될 만한 중요한 개념인지에 대한 의문이 따를 수 있다. 또한『미학이론』자체가 가지고 있는 방대한 범위와 다소 함축적이고 암시적인 서술양식은 개념에 대한 접근을 더욱 어렵게 하는 원인이 된다.[4] 따

---

2) AT 293 ; 테오도르 아도르노,『미학이론』, 문학과 지성사, 홍승용 역, 1984. p. 307. (이후 원어/국역본 순으로 페이지를 기재한다.)

3) "칸트가 자연의 것으로만 보존한 숭고는 그 후 예술의 역사적 구성물(Konstituen)이 되었다. 숭고는 예술과 공예(Kunstgewerbe: 본고에서는 진정한 예술이 아닌 문화산업의 산물로서의 정교한 예술적 사물들이라는 의미로 이해하고자 한다)이라고 불리게 되는 것 사이에 선을 긋는다." (AT 293/307)

4) 아도르노는 예술작품에 대한 수많은 저술을 남기고 있으나 이것들은 대체로 예술작품을 직접적으로 다루는 것으로서 『미학이론』을 제외하면 미나 숭고와 같은 다소 추상적인 개념들을 분석하는 경우는 찾기 힘들다. 그럼에도 일부 단편들에서 그의 미학을 구성하는 요소들이 암시되는데, 특히 베케트를 논한「엔드게임」과 카프카를 논한

라서 본고는 이와 함께 프랑크푸르트 대학에서 1958/1959년 겨울에 진행한 미학 수업의 강의록 『미학(1958/1959)』을 함께 참고하여 논의를 전개할 것이다. 이 강의는 이후 『미학이론』으로 수렴되는 아도르노의 미학의 핵심 논의들을 담고 있을 뿐만 아니라, 다소 난해한 『미학이론』에 담긴 통찰을 상대적으로 풀어서 설명하고 있으므로 함께 독해될 필요가 있다.

아도르노의 숭고 개념을 이해하는 데 따르는 다소의 난점에도 불구하고 그의 미학에서 숭고의 중요성을 지적하는 연구들이 있었다. 특히 벨쉬(Wolfgang Welsch)의 논의는 아도르노의 미학을 숭고를 중심으로 해명하는 대표적 연구로서 본고에도 많은 참조점을 주었다.[5] 벨쉬에 따르면 숭고야말로 『미학이론』의 핵심을 이루는 개념으로, 아도르노의 미학은 외연적으로는 미를 추구하더라도 실은 "내포적 숭고의 미학"으로 읽어야 한다고 주장한다. 이에 더해 그는 숭고가 예술의 형식법칙을 이룬다는 것을 지적하며 아도르노 미학에서 예술작품의 특수한 지위를 해명한다. 그러나 그의 논문은 숭고의 구조를 바탕으로 아도르노의 화해 개념이 스스로를 부정하는 것을 지적하면서도, 아도르노의 관점에서 부정적 화해 개념을 규명하기보다는, 이를 '이질적인 것(Heterogene)'의 문제로 대체하고 있다. 이에 대해서는 본고의 III장에서 다룰 것이다. 무엇보다 본고는 벨쉬를 비롯한 여러 연구자들이 아도르노의 숭고론을 이해하는 것에 있어서 사회역사적 맥락을 제외하고 있다는 점을 가장 큰 문제의식으로 삼는다.

국내에서 아도르노의 숭고 개념에 관한 연구는 아직 충분히 이루어졌다고 하기 어렵다.[6] 이 논문은 아도르노의 미학에서 숭고 개념의 의미와 역할을

「카프카 소고」에는 자율적 예술의 존재론과 숭고적 경험에 대한 그의 중요한 서술이 제시된다. (Prismen, GS 10)

5) Wolfgang Welsch, 'Adornos Ästhetik: Eine implizierte Ästhetik des Erhabenen', *Das Erhabene*, (Weinheim: Christine Pries. 1989) S. 185-213.

6) 국내에서 아도르노의 숭고 개념을 다룬 연구는 다음과 같다. 이순예의 「'숭고한' 질서 - 후기 자본주의 세계체제에서 '부정변증법적'으로 살아남기」는 칸트의 『판단력비판』에서 숭고의 범주를 정치적 차원으로 확장하여 체계의 한계로부터 '주관적 질서구성'을 통해 부정적으로 위기상황에 대처할 수 있는 계기로 읽어내고, 이를 아도르노의 부정적 기획과 연결시켜 아도르노의 사상 전반을 칸트 숭고의 이념을 계승하는 것으로 제시한다. 최준호는 「숭고함의 체험과 호모 폴리티쿠스 - 칸트와 아도르노의 논의

해석하되, 무엇보다 그의 숭고가 역사적으로 형성·전개된 개념임에 주목하고자 한다. 여기서 역사적인 이해란 다음을 말한다. 첫째로 아도르노의 사유는 자연지배의 역사로서의 인류사와 당대의 사회적 현실에 대한 그의 인식에서 출발하는바, 그가 제시하는 역사성에 대한 이해가 필요하다. 특히 숭고는 자연지배가 진척되기 이전 시대의 비동일자에 대한 반응으로서 '전율'과 연관된다. 본고는 역사적 감정으로서 전율이 현대 예술작품의 핵심적 요소가 되었음을 확인하고, 숭고의 경험은 현대 사회에서 전율을 기억하는 것으로서, 역사적으로 억압되어왔던 비동일자와 대면하는 경험임을 보이고자 한다. 이로써 숭고는 '화해'의 경험이 된다.

둘째로 이 연구는 숭고라는 미학적 개념의 역사적 계보의 일환으로서 아도르노의 숭고 개념을 탐구한다. 아도르노 미학은 독일 관념론 미학의 흐름 속에서 예술철학을 재검토하되, 고전적 개념들을 현대 예술의 경험 속에서 재규정·재구축하는 것을 목표로 삼고 있다.[7] 따라서 그의 숭고 개념 역시 이미 역사적으로 구성된 미적 범주로서의 숭고에 대한 비판과 수정을 바탕으로 이해되어야 할 것이다. 본고는 아도르노의 숭고론이 칸트 숭고론을 비판하고 자신의 미학 속에서 재규정하는 과정을 면밀히 따라가 보고자 한다. 숭고 연구의 계보 속에서 아도르노의 숭고론에 대한 연구는 아직 미진하다는 문제의식 속에서, 이 논문은 근대적 숭고론과 동시대적 숭고론 사이에 놓인 아도르노 숭고론을 계보론적으로 파악하는 데에 일조하고자 한다.[8]

를 중심으로」에서 칸트의 숭고 개념과 아도르노의 숭고 개념이 유사하다는 점으로부터 숭고의 정치적 가능성에 주목한다. 안성찬은 서구 철학과 문예학에서 숭고 개념의 변천사를 다루는 연구『숭고의 미학』에서 현대적 숭고 개념을 다루면서 부정적 미학의 이념을 아도르노의 숭고론으로부터 찾고 벨머와 벨쉬의 논의를 다룬다. 곽영윤은「전율과 강화: 아도르노와 리오타르의 숭고 개념에 대하여」에서 아도르노와 리오타르의 숭고를 칸트 숭고론의 비판적 계승으로 보고 각 숭고로는 '전율'과 '강화'라는 키워드를 바탕으로 비교한다.

7) 김문환,『비판이론의 예술이해』, 이학사, 2016 p. 289.

8) 권대중 외 4인의 공동연구 프로젝트 「형이상학에서 미학으로: 숭고가 일으킨 현대철학과 예술 패러다임의 변화」(한국연구재단 연구지원 프로젝트, 2007년)는 기존의 숭고론 연구가 칸트와 버크를 중심으로 한 근대 숭고론에서 중간과정 없이 리오타르를 중심으로 하는 동시대 숭고론으로 이행한다는 문제의식을 바탕으로 진행되었다. 아도

나아가 본고는 숭고의 경험을 일종의 미적 자세로 제시하는 아도르노의 논의로부터 그의 미학에서 예술 수용자로서, 그리고 관리되는 세계의 일원으로서 요구되는 자세를 읽어낼 것이다. 아도르노의 예술철학은 창작자의 의도나 감상자의 해석보다 예술작품 자체의 객관적 양태에서 도출되는 의미연관에 방점을 찍는다는 사실은 이미 잘 알려져 있다. 그러나 화해는 단순히 그러한 경험을 불러오는 예술작품이 존재함으로써만 성립되지 않는다. 예술작품이 어떻게 비동일적인 것으로서 존립할 수 있는지 이해하고 작품이 표현하는 의미를 읽어내는 철학적 반성이 수반되어야 한다. 그것이야말로 도구적 이성에 의해 인식마저 물화된 시대에서 철학의 위치이자, 관리되는 사회 구성원으로서 우리가 수행해야 할 인식적 실천의 과정일 것이다.

이에 본 논문은 다음과 같이 구성된다. I장은 예비적 고찰로서 『계몽의 변증법』에 나타나는 아도르노의 역사적 문제의식을 개괄하고, 그 안에서 숭고의 이념이 제기되는 단초를 찾는다. 이 장에서는 자연지배를 추동하는 동시에 그 지배를 해소하기 위한 계기가 되는 이중적인 감정인 태고 시대의 전율을 분석한 것이다. 이렇게 원초적 자연으로부터 회복의 가능성을 찾고자 하는 아도르노의 미학은 근대 예술철학에서 논의의 저변으로 밀려났던 자연미를 주목하게 된다. 이 장의 뒷부분에서는 아도르노가 관념론적 미학을 비판하는 과정을 통해 비동일자가 나타나는 장소로서 자연미에 주목할 당위성을 확인한다. 이로써 아도르노의 미학이 숭고로 향하는 맥락을 제시할 것이다.

II장에서는 아도르노가 칸트 숭고론을 비판하고, 또한 변용하는 과정을 따라간다. 1절에서는 칸트의 『판단력비판』의 숭고론을 아도르노의 시각에서 분석한다. 아도르노는 칸트의 숭고를 정신의 반성작용을 통해 자율성의 획득하는 것으로 읽어내고 이 원리를 자신의 숭고론에도 적용한다. 2절에서는 아도르노가 역사적 맥락 속에서 칸트의 숭고론을 비판하는 과정을 살펴보고, 현대적 숭고가 요구되는 지점을 확인할 것이다. 3절에서는 칸트의 숭고론을 변용하여 고양이 아닌 추락의 숭고론으로서 현대적 숭고론을 구축하려는 아도

르노 역시 두 숭고론 사이에서 누락되었던 현대적 숭고의 일환으로 다루어졌다. 아도르노의 숭고를 다룬 이순예의 논문에 대해서는 각주 8 참고.

르노의 시도를 확인할 것이다. 이로써 숭고가 가지는 저항적 측면이 드러난다.

III장에서는 아도르노가 숭고를 예술에 귀속된 것으로 보았던 이유를 확인한다. 이것은 숭고의 대상과 주체의 경험의 두 가지 차원에서 이루어진다. 우선 진정한 예술작품이 비동일자를 보존할 수 있었던 원리를 확인하고, 이 원리하 숭고의 원리를 따름을 보일 것이다. 다음으로 아도르노에게 숭고의 경험이 예술작품을 해석하는 과정을 동반한다는 것을 확인하고, 이를 바탕으로 그에게 있어 예술 수용의 경험이 예술작품을 실현하고 나아가 예술작품 속에 보존된 타자에게 다가가는 경험임을 보일 것이다. 이로써 아도르노의 숭고 경험은 화해의 계기로서 아도르노 미학의 중추를 이룬다.

I. 예비적 고찰

1. 인류사와 전율

1.1. 자연지배와 공포

아도르노의 사유는 그가 현대 사회를 불화와 폭력의 시대로 읽어내는 것으로부터 발원한다. 현실 사회주의도 후기 자본주의도 그에게는 '총체적으로 관리되는 사회'의 서로 다른 이름일 뿐이었으며, 이것을 이끈 문명은 종국에 인류 전체에 대한 위협으로 귀결될 것이다. 호르크하이머와 함께 저술한 『계몽의 변증법』은 이러한 절망적 상황을 고발하기 위한 일종의 역사적 보고서였다. 그는 동시대 사회에서 나타난 수많은 파국의 원인으로 인류사 전체를 아우르는 기획으로서 계몽의 프로그램을 지목한다.[1] 즉 현재의 비극은 자본주의와 같은 특정한 시대의 문제가 아니라 인간이 생존하기 위해 문명을 개척한 (서구) 역사 전반에서 비롯된다는 것이다.[2] 그리고 그것은 선역사[3]의

---

1) DA T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, (1944) 한국어 번역은 김유동 역, 『계몽의 변증법』, 문학과 지성사, 2001을 참고하였다. (이하 DA로 표기하고 원어/국역본 순으로 페이지를 기재한다.)

2) 인간을 (정신의 화신이 아닌) 자연적 존재로 규정하고 인간의 역사를 자연사(Naturgeschischte)로서 고찰한다는 점에서, 또한 사회의 불안을 사회구조에 내재화된 모순으로부터 찾는다는 점에서 아도르노와 호르크하이머의 사유는 마르크스주의 전통에 기반하고 있다. 그러나 그들은 현대의 분열과 고통의 원인을 자본주의라는 특정한 시대가 아니라 인류사 전체에서 찾고자 하면서 그로부터 이동한다. 또한 아도르노는 사회를 분열시키고 붕괴시키는 내적 모순이 사회가 존속하는 계기 그 자체에 있음을 지적한다. 사회가 내적 모순에도 '불구'하고 존속하는 것이 아니라 이 내적 모순을 '통해서'만 존속 가능하다는 것이다. (T. W. Adorno, Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen – Band 16 : Vorlesung über Negative Dialektik (1965/66) (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003) S. 20. 한국어 번역은 이순예 역(『부정변증법 강의』, 세창출판사, 2012)을 참고하였다. p. 18

3) 원문은 Vorgeschichte로 일반적인 번역어는 선사시대이다. 그러나 아도르노는 신화와 계몽의 관계를 바탕으로 인류사의 진행단계를 파악하는 바, '문자가 만들어져 사

시대부터 이어진 인간과 자연과의 대립관계와 상응한다.

인간사가 발원하는 시기에 인간은 자신 앞에 펼쳐진 막강한 자연 앞에 무력했다. 자신 앞에 놓인 것이 이로운지 해로운지 분간할 수 없는 상황에서 인간의 생사는 자연의 흐름에 예속되어있었다. 이에 역사적 계몽은 자연의 지배로부터 해방되는 것을 자신의 목표로 삼았다. 자신의 생명을 유지하고자 하는 인간의 의지는 인간과 자연 사이의 관계를 뒤집고 스스로를 자연의 지배자로 자처하는 방향을 택했다. "우리는 말로만 자연을 지배할 뿐 자연의 강압 밑에서 신음하고 있다. 그렇지만 우리가 자연의 인도를 받아 발명에 전념한다면 우리는 실제로 자연 위에 군림할 수 있을지도 모른다"[4]라는 베이컨의 말은 자연 지배로서 계몽의 이념을 잘 보여준다. 아도르노는 이 자연지배를 실현하는 형식을 '동일화'의 과정으로 읽어냈다.

계몽은 미지의 자연으로부터 느끼는 생명의 위협을 벗어나기 위해 추동되었다. 그 위협의 근원에는 자연에 대한 무지가 있었다. 자연이 언제, 어떻게 우리에게 위협이 될지 알지 못하는 상황에서 스스로의 생존을 보장할 수 없기 때문이다. 따라서 계몽의 목표는 어두운 자연에 빛을 비춰 이것을 규명하고 미지의 공포를 털어내려는 것이었다. 선역사의 시대에는 인간과 자연이 구분되지 않은 상태에 있었기에, 인간이 자기 삶의 주인으로 거듭나기 위해

료가 기록되기 이전'의 의미를 갖는 역사 용어인 '선사시대'라는 표현은 혼동을 줄 수 있어 본고에서는 '선역사'와 '태고 시대'와 같은 용어로 이를 대체한다. 선역사라는 개념에 대해 아도르노가 직접 부연하고 있지는 않지만 이것은『계몽의 변증법』곳곳에서 계몽의 시대와는 대조되는 시대로서 언급된다. 이종하는 이를 "1) 자연지배 이전의 인류사 2) 자연지배의 역사를 자연지배의 부정적 역사 경험의 관점에서 해석하기 위해 도입된 개념"으로서 "자연지배가 아닌 '자연에 대한 기억과 회상'을 통해 다른 역사의 시작과 그 가능성을 고려한 개념"으로 설명한다. (이종하,「아도르노의 부정적 역사철학」,『한국동서철학회』61권, 2011. p. 204.) 즉 아도르노에게 선역사란 자연과 인간이 아직 구분되지 않은 문명의 발원 이전 인류사의 최초의 시기를 가리킨다. 이것은 자연의 사물화가 극단적으로 진행된 현대와는 대비되는, 자연의 비동일성이 온전하게 존재하는 시대로 제시된다.

4) Francis Bacon, 'In Praise of Knowledge', Miscellaneous Tracts Upon Human Philosophy, The Works of Fransis Bacon, Band I, ed. Basil Montagu, (London 1825) p. 254. (DA 19/22에서 재인용)

서는 우선 자기 동일적인 주체를 형성할 필요가 있었다. 이것은 '나'가 자연과 분리된 존재로 거듭나는 동시에 자연을 나와 대립하는 대상으로 인식하는 과정이다. 마찬가지로 나의 외부에 있는 것들은 한갓 객체 일반으로서 취급된다. 동일화는 이 외부의 자연 전체를 본질적으로 언제나 동일한 것으로서 하나의 통일된 체계 하에 있는 것으로 보는 것이다. 이 통일성이 무엇인지 설명하고 예측하는 것이 가능할수록 자연에 대한 인간의 통제력은 높아질 것이다. 따라서 아도르노는 '지식'을 지배의 과정과 동일시한다. 합리성은 규칙과 개연성 아래에 자연현상들을 하나의 법칙을 세우려는 힘이다. 자연을 하나의 원리 속에서 이해할 수 있다면 그것을 이용하는 것이 가능하게 될 것이다. 따라서 합리성은 인간이 자연을 객체로서 조작하여 절대적 주체로서 지배자의 위치에 올려두는 힘이 된다. 그리고 합리성을 바탕으로 그 자신을 절대적 주체로 세운 인간은 타자로서의 자연 전체를 "전능한 주관의 한갓 소유 대상으로서의 추상적 동일성"[5]으로 취급한다. 개별적 자연이 가진 고유한 질적 특성들이 무시되며, 인간의 수단으로서의 객체 일반으로 대상화되는 것이다. 그리고 타자의 존재는 '유용성'의 척도에 의해서 판단되고 규정된다. 그 과정에서 대상의 사용가치나 의미는 축소되거나 누락된다. 자기보존의 충동은 자연과 인간의 관계를 한쪽의 생존을 위해서는 다른 쪽을 지배하는 것이 불가피하다는 양립 불가능한 관계로 만들었고 그 결과 문명의 역사는 인간과 자연 사이의 불화의 역사로 거듭난다.

그런데 타자로서 외부의 자연에 대한 지배는 곧 인간 그 자신에 대한 지배로 이어진다. 안정적인 자기보존을 지속하기 위해 인간은 자연을 생존의 수단으로 삼아야 했고 이를 이용하는 주체의 입장을 유지하고자 한다. 따라서 계몽의 주체로서 인간은 외부를 통제하는 만큼 그 자신의 충동 역시도 통제하여 자연과 거리를 두어야 한다. 스스로가 가진 자연스러운 욕구들을 억누르고 자연을 지배할 만한 강력한 자아로 거듭나야 했다. 그리고 이 과정에서 인간이 표상하는 주체 역시 이성으로서 통제 가능한, 동일한 욕구와 규율에 따르는 일반화된 존재가 되어야 한다. 따라서 외부의 자연들이 가진 특수한 질들을 베어내고 동일한 표상으로서 뭉뚱그리는 만큼, 주체로서의 인간

5) DA 26/31

이 가지는 개별적이고 특수한 성질들 역시 표출되어선 안 될 것으로 여겨져 억압된다. 인간은 그 자신이 영위하고자 하는 충만한 삶의 일부를 덜어내기에 이른다. 그로써 인간의 내면은 점점 빈약해지고 그 자신이 삶의 주도권을 잡기보다는 체계가 요구하는 일반화된 주체로 살기를 종용 당한다. 이는 결국 자신에 대한 구속으로 작동한다. 인간의 해방을 위해 돛을 펼쳤던 계몽은 결국 인간 자신의 자유를 앗아가는 여정이 된 것이다.

> 인간 내부에 있는 자연을 부인함으로써 외적 자연지배의 목표뿐만 아니라 자기 삶의 목표 또한 혼란스러워지고 불투명해진다. 인간 자신이 자연이라는 인식을 포기하는 순간, 그 자신의 삶을 보존해야 하는 목적, 사회적인 진보, 인간의 물질적·정신적 힘의 강화, 심지어는 의식 자체마저 아무것도 아닌 것이 되어버린다. [...] '자기 자신에 대한 인간의 지배'는 '자아'라는 것을 만들지만 지배가 봉사하고자 하는 바로 그 주체를 파괴할 소지를 언제나 잠재적으로 지니고 있다. 왜냐하면 자기보존을 가능하게 하는 것은 바로 이 삶의 기능이며 유지되어야 할 무엇도 바로 이 삶이지만, 지배당하고 억압당하며 자기보존에 의해 해체되는 것은 바로 생동하는 삶 자체이기 때문이다.[6]

그렇다면 지배가 지배를 부르는 굴레를 벗어날 방법은 있는가? 여기에서 자연지배의 동인이 바로 공포(Furcht)라는 감정에서 비롯되었다는 것을 짚어볼 필요가 있다. 계몽의 가장 원초적 목표는 인간에게서 공포를 몰아내는 것이었다.[7] 동일화의 과정을 통해 자연을 지배하고자 하는 충동은 언제 어떻게 내 생명을 위협할지 모르는 자연에 대한 두려움으로부터 시작된 것이다. 말하자면 아도르노는 공포는 생존을 위한 가장 원초적인 충동으로서 자기보존의 욕구를 낳는 최초의 감정으로 보고 있다. 그런데 이미 지배가 안정적인 자기보존을 이룰 수 있는 토대를 성취했음에도 자기 동일적 자아를 보존하려는 노력은 강박적으로 계속된다.[8] "자아가 엄청난 노력을 들여 벗어났으며,

---

6) DA 73/95
7) DA 19/21
8) 정성철「아도르노의 자연과의 화해 이념 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 2009. p. 30.

바로 그 때문에 자아에 엄청난 공포를 심어주었던 저 한갓 자연으로 돌아갈지도 모르는 두려움"[9]이 언제나 계몽의 이면에 자리하고 있던 것이다. 그 결과, 스스로를 지키기 위한 충동은 결국 스스로를 억압하게 되었다. 따라서 아도르노는 교착상태에 빠진 계몽이 스스로를 지양하고 인간을 해방하는 진정한 계몽으로 거듭나기 위해서는 "주체 속에 있는 자연을 기억"[10]할 필요가 있다고 말한다. 진정한 계몽은 태고시절 자연과 인간 사이의 관계 양상을 되짚어보는 것에서부터, 그리고 그 관계 속에서 느꼈던 공포야말로 우리 자신을 계몽의 압박으로 몰아넣은 원천임을 고백하는 일에서 시작한다는 것이다. 그로써 우리를 옭아매고 있던 충동이 무엇이었는지, 그것이 어떤 방법을 통해 진행되어왔는지 되짚을 수 있다. 과거를 돌아본다는 것은 다시 자연지배 이전으로 돌아가기 위함이 아니라, 그로써 이 맹목적 충동에서 벗어날 방법을 발견하기 위함이다. 이렇게 아도르노에게 공포는 인간이 최초로 떨쳐버리고자 했던 감정이었으나 오늘날 다시금 기억되어야 할 감정으로 제시된다.

1.2. 전율의 이중성

공포는 그저 감정이 아닌가? 그것을 기억하는 것이 곧 지배로부터의 해방이 될 수 있을까? 이 절에서는 가장 오래된 역사 속에서 계몽의 발원이 되는 최초의 공포인 '전율(Schauer/Schauder)'의 역할을 구체적으로 분석할 것이다. 이때 본고는 Furcht는 '공포'로, Shauer와 Shauder를 '전율'로 구분하여 사용한다. 아도르노는 『계몽의 변증법』에서 Furcht를 인간의 자기보존을 위협하는 자연에 대한 감정의 범칭으로 사용하는 한편, Schauder는 아직 신화와 계몽이 분리되기 이전의 시대에 한정하여 사용한다. 두 용어 모두 미지의 자연 앞에서 인간이 느끼는 두려움을 서술하는 데 쓰이는바 모두 '공포'로 번역하는 경우도 있으나, 본고는 Schauder의 개념이 가지는 역사적 특정성을 강조하기 위해 두 개념을 구분하여 번역한다. 따라서 전율은 특

9) DA 48/63
10) DA 58/76

정한 역사적 시기에 발생하는 공포와 불안의 감정으로서, 과거에 존재했으나 지금은 사라진 감정으로 설명될 수 있을 것이다. 본고는 이 감정이 가지는 역사성을 강조하기 위해 이후로 공포보다는 전율을 중심 논의로 삼고자 한다. 고든 핀레이슨은 아도르노에게 전율의 역할이 이중적이라는 점을 지적한다.[11] 이것은 본디 주체의 자기의식을 추동하는 감정이었으나, 이후 주체성의 발전 결과로서 일어난 타자에 대한 억압을 폭로하는 경험으로 확장된다는 것이다. 이러한 모순적인 역할이 어떻게 가능한가?

우선 전율이 인류의 역사와 어떤 관계를 맺는지 확인해보자. 『계몽의 변증법』에서 아도르노는 인류사를 다섯 단계(애니미즘 이전 시대, 그 이후 각각 애니미즘, 신화, 형이상학, 계몽 등을 사회의 원리로 하는 네 시대)로 나눈다. 이때 각각의 단계는 미지의 것에 대한 두려움을 정복해 나가는 순차적 과정을 의미한다. 인간의 역사는 자신의 외부에 있는 자연의 원칙이 지배하는 시대로부터 수량화와 과학기술을 바탕으로 이 외적 자연을 지배하는 시대로 나아갔다. 이것은 탈신화화, 탈마법화의 과정과 상응한다. 전율은 그중에서도 애니미즘 이전 시대로 일컬어지는 인류사의 가장 최초의 단계에서 이 시기의 종교적 원리인 '마나'를 배태하는 감정으로 나타난다.[12]

> 인류의 가장 초기 단계에 '마나'로 경배되던 종교적 원리 - 우윳빛 유리를 통해 볼 때처럼 뿌연 상태에 있는 이 원리는 아직 나뉨을 모른다 - 는 그리스 종교의 밝은 세계 속에도 계속 살아남아 있다. 알려지지 않은 것, 낯선 것은 모두 원초적이고 분화되지 않은 것이다. 그것은 또한 경험계를 초월하는 것이고, 사물의 이미 알려진 속성 외에 사물 속에 있는 '그 이상의 무엇'이다. 이 경우 원시인이 초자연적인 무엇으로서 경험하는 것은 물질적인 것과 대립하는 어떤 정신적 실체가 아니라, 개개의 사물과 구별되는 '뒤엉킨 자연 전체'이다. 익숙하지 않은 것을 경험할 때 나오는 전율의 외침이 그것의 이름이 된다. 이러한 이름은 이미 있었던 것과 대비되는 미지의 '초월성'을, 아울러 전율을 신성함으로 전환해 붙들어 맨다.[13]

---

11) Gordon Finlayson, 'Adorno: Modern Art, Metaphysics and Radical Evil', *Modernism/modernity*, Vol. 10, No. 1, (2003) p. 80.
12) Ibid.

프리애니미즘 시기에 아직 개별적 자연을 분별할 수 없었던 인간에게 자연은 막연하고 원초적인 것으로 나타난다. 이것은 아직 엄밀히 분화되지 않은 상태로서 '뒤엉킨 자연 전체'에 대한 경험이 된다. 이 경험은 '경험계를 초월하는 그 이상의 무언가'에 대한 경험으로서 강력한 힘으로 다가왔고, 인간을 떨게(전율하게) 만든다. 이 전체적인 것이 '마나'라는 이름의 마법적이고 종교적인 원리로 표현된다. 자신에게 익숙하지 않고 실체를 알 수 없는 것을 미지의 초월성으로 규정한 것이다. 이로써 외부에 대한 공포를 억누르려는 것이 원시 종교의 시작이었다. 그리고 인류사의 단계를 밟아가며 인간은 점차 외부세계에 대한 지식을 획득하고 이러한 마법적 초월성도 차츰 해체하게 된다. 따라서 선사시대에 마나는 내가 아닌 바깥의 어떤 것을 뭉뚱그려서 표상하는 일종의 대체물의 역할을 하고 있었으며, 이후의 인류사에서 "주체와 객체를 나누는 싹"[14]을 포함하게 된다. 그리고 이 마나는 외부에 대한 공포, 즉 전율로부터 기인하는 것으로서, 이후의 신화시대에 이르기까지 미지의 것을 성스러운 것으로 형상화하는 의식을 추동한다. 이러한 점에서 핀레이슨은 전율을 타자에 대한 가장 원초적인 반응으로 읽었다.[15]

이렇게 전율은 알 수 없는 것, 따라서 적대적인 것에 대한 충동적 반응이다. 그리고 이 반응이 전율이라는 부정적 감정으로 나타났다는 것은, 이 감정의 계기를 해소하고자 하는 충동을 부른다. 모든 알 수 없는 것이 해명되고 해소되어야 할 목표로 상정되는 것이다. 따라서 이 감정은 타자성을 제어하고 길들이고자 하는 주체의 욕망으로 이어진다.[16] 알 수 없는 것의 질서를 찾아내고 하나의 체계 속에 위치시킴으로써 인간은 이 공포로부터 벗어날 수 있다. "계몽은 예로부터 인간에게서 공포를 몰아내고 인간을 주인으로 세운다는 목표를 추구해왔다."[17] 즉 전율은 계몽을 추동하는 계기이자, 타자를 지배하고 억압하기 시작하는 원천인 것이다. 이것은 최초의 공포로서의 전율을 찾아볼 수 없게 된 후기 자본주의 사회에 이르러서도 유효하다. 자연의

---

13) DA 31/39
14) DA 31/40
15) Finlayson, *op. cit.*, p. 80.
16) Ibid.
17) DA 19/21

지배가 진척되었다고 한들 자기보존의 문제는 사라지기는커녕 오히려 사회에 의해 강제된다. “인간의 역사, 곧 전진하는 자연지배는 무의식적 자연사, 즉 먹고 먹히는 상황을 계승한다.”[18] 원초적 자연은 더는 남아있지 않지만, 그에 대한 공포만은 여전히 남아 타자에 대한, 나아가 인간 자신의 자연성에 대한 지배의 기제로 작동하는 것이다.

그런데 다른 한편으로 전율은 타자에 대한 직접적인 경험을 통해 나온다. 이것은 “전율을 불러일으킨 것이 실재하는 가운데 순간적으로 일어난 충동적이고 신체적인 경험”[19]으로서, 개념과 범주라는 매개를 거치지 않고 실제의 타자와 대면하는 경험이다. 이것은 타자에 대한 현재의 지배적 반응 양식-포섭과 개념화의 사유-과는 대비되는 방식으로 자연과 관계를 맺는 방식이다. 때문에 이미 타자성이 제어되고 있는 오늘날 현대 사회에서 전율을 느낄 수 있다면, 그것은 제어의 추동이 아니라 반대로 타자성의 해방을 추구하는 추동으로 변하게 될 것이다. 『계몽의 변증법』에 나타나는 전율에 대한 서술이 대체로 역사적인 감정으로 제시되는 한편, 『미학이론』에서는 전율이 가진 이러한 해방적 성격이 구체화된다. 『미학이론』의 초입에서 아도르노는 전율을 “추상성에 대한 미메시스적인 반응방식”[20]으로 정의한다. 여기에서 추상성은 개별성이 사상된 현대 사회의 본질을 의미한다. 본디 원형적 비동일성에 대한 반응이었던 전율은 현대 사회가 가진 추상성에 대한 반응으로 된다.[21] 다시 말해 전율은 본래 자연이 가진 날것의 개별성에 대한 반응이었으나 이러한 개별성이 사상된 현대 사회에서 전율을 느낀다면, 이것은 이 사회가 얼마나 추상화되었는지를 반성하게 해준다는 것이다. 따라서 오늘날 전율은 관리되는 사회의 추상성 속에서 누락된 개별적 계기들에 대한 ‘기억’이 된다. 전율은 두려운 것이기는 했지만 동시에 이것은 개별적인 비동일자들에 대한 직접적인 경험으로서 ‘진리’를 담고 있는 것이었다.

왜냐하면 인간들은 한때 자연 앞에서 느끼는 무력감 때문에 전율을

---

18) ND 348-349. ; 테오도르 아도르노, 『부정 변증법』, 한길사, 홍승용 역, 1999. p. 460. (이하 ND로 표기하고 원어/국역본 순으로 페이지를 기재한다.)
19) Finlayson, *op. cit.*, p. 80.
20) AT 38/42
21) Finlayson, *op. cit.*, p. 81.

현실적으로 두려워하였지만, 그러한 전율이 사라지는 것에 대한 두려움도 그에 못지않았으며 그만큼 정당했다. 모든 계몽에는 애초에 계몽을 유발했고 계몽이 집어삼킬 위험이 있는 것, 즉 진리가 사라지지 않을까 하는 불안이 따라다닌다. 자기 자신에게 되던져진 상태에서, 계몽은 자신이 획득하고자 하는 순전히 객관적인 것으로부터 멀어지게 된다. 그래서 계몽에는 그 자체의 진리가 갈망하는 바에 따라, 진리의 이름으로 판결 받은 바 있는 것을 고수하려는 압박이 따른다. 예술은 그런 것에 대한 기억(mnemosyne)이다.[22]

인간은 전율이 두려웠던 만큼 전율이 사라지는 것에 대한 두려움 역시도 가지고 있었다. 계몽으로 인해 전율이 사상되는 그 만큼 전율을 다시 보존해야한다는 압박이 나타난다는 것이다. 따라서 전율은 스스로가 추동했던 자연지배에 대한 반성의 경험이 된다. 유의할 것은 이러한 전율이 그저 즉각적인 감정적 반응만은 아니라는 것이다. 이것은 전율을 느끼게 만든 사회적 조건, 즉 관리되는 사회의 추상성에 대한 비판적 반성을 전제로 했을 때 가능한 경험이다. 그러한 의미에서 전율은 사회에 대한 규범적인, 혹은 평가적인 인식을 포함한다.[23]

그러나 오늘날 자연의 권위는 도구적 이성에 의해 추락하였고, 전율을 느낄 수 있는 대상을 찾아볼 수 없게 되었다. 태고시대의 전율은 종교적 신성함으로 전환되었으나 세속화된 사회에서 종교적 신비 역시 이미 힘을 잃었다. 이에 아도르노는 전율을 보존할 수 있는 마지막 도피처를 미적인 것의 영역으로 제시한다. “아름다움이 고유하고 구분되어있는 것이라는 이미지는 자연이 가진 압도적인 전체성과 경계지어지지 않은 것에 대한 불안으로부터 해방되는 것에서 비롯된다. 자연의 전체성 앞에서 느끼는 전율은 스스로를 건드릴 수 없는 것의 영역으로 만듦으로써 그 자신을 직접적인 존재자로부터 차단했고, 그 덕에 미에 의해 구조된다. 예술작품은 한갓 현존재에 반하는 움직임을 취함으로써 아름다워진다.”[24] 예술작품은 단순한 현존재가 존재하는 것과는 다른 방식으로 움직임으로써, 즉 체계로부터 벗어나 자율적인 영

22) AT 124/133
23) Finlayson, op. cit., p. 82.
24) AT 82/90

역을 가짐으로써 자신 안에 전율을 포함시킬 수 있었다. 이렇게 전율을 미적인 것의 영역으로 포함시키면서 아도르노는 칸트의 숭고 개념을 호출한다. 자연의 위협 앞에서의 전율은 칸트의 '역학적 숭고'를 불러오는 자연의 압도적 힘 앞에서의 두려움과 유비된다.[25] 아도르노는 칸트의 숭고를 변형하여 전율을 보존하는 예술작품의 경험을 숭고의 경험으로서 설명하고자 하는 것이다. 아도르노가 칸트의 숭고론을 역사적으로 변용하는 과정에 대해서는 II장에서 자세하게 다룰 것이다. 여기에서는 그에 앞서 아도르노의 미학에서 자연을 어떻게 다루는지 확인하고자 한다. 원초적 자연으로부터 미적 경험을 찾고자 하는 아도르노의 미학은 자연스럽게 자연미를 주목하고, 예술철학의 논의에서 배제된 자연미를 다시금 호출한다.

2. 자연미의 구제

아도르노가 자연미에 주목하는 것은 자연지배의 심화에 대한 그의 문제의식이 예술철학에서도 이어진 결과로 이해할 수 있을 것이다. 칸트까지만 해도 미학의 중심 주제가 되었던 자연미는 헤겔 이래로 미학의 영역으로부터 배제된다. 『미학강의』의 서문에서 헤겔은 예술미는 "정신으로부터 탄생한" 것으로서 자연미보다 우월한 입장에 있다고 선언한다.[26] 그에 따라 헤겔은 미학의 범위를 예술미로 국한하며, 이후 그의 논의를 수용한 관념론적 미학 역시도 예술미를 중심으로 전개된다. 그러나 아도르노는 미학에서 자연미를 다루지 않게 된 것이 변증법적으로 지양된 것이 아니라 단지 이론에서 배척되었을 뿐이라 주장하며, 예술미만을 다루는 미학의 한계를 지적한다. 순수한 인공물로서의 예술은 자연과 대립하는 것처럼 보이지만 상호 의지하는 관계로서, 하나를 고찰하기 위해서는 다른 한쪽에 대한 고찰이 불가피하다는 것이다.[27] 나아가 그는 미학에서 자연미가 배척되는 과정이 자연지배의 과정

25) Surti Singh, 'The Aesthetic Experience of Shudder: Adorno and the Kantian Sublime', *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno.* ed. Nathan Ross, (Rowman & Littlefield 2015) p. 130.
26) G. W. F Hegel, 『헤겔의 미학강의』 I권, 은행나무, 두행숙 역, 2010. p. 28.

과 상응한다고 보았다.

> 자연미를 축출함에 따라 19세기에는 헤겔이 이데올로기적 예술 종교라고 명명한 것으로 이행하며, 예술 작품 속에서 상징적으로 이루어진 화해에 만족하게 된다. 칸트를 시발점으로 하여 쉴러와 헤겔이 일관성 있게 자유와 인간의 존엄(Menschenwürde)의 개념을 미학에 도입하였으며, 이러한 개념이 점차 주도권을 얻게 됨에 따라 자연미는 미학에서 사라지게 된다. 그와 같은 개념에 비추어 본다면 이 세상에는 자율적인 주체에 의해 이루어진 것 이외에는 아무것도 존중할 것이 없는 셈이다. 그러나 그러한 자유는 주체에 대해서는 진리이지만 타자에 대해서는 부자유를 의미하므로 비진리라고 자연미를 소홀히 하는 데에는, 비록 그로 인해 예술을 정신적인 것으로 파악함에 따라 무한한 진보가 이루어졌음에도 불구하고, 단순히 자연과 대립하는 존엄의 개념과 마찬가지로, 파괴적인 면이 따른다.[28]

아도르노가 보기에 관념론적 미학은 '자유와 인간의 존엄'을 미학에 도입하면서 전개되었다. 미적 영역에 자유와 존엄을 위치시킴으로써 인간은 예술에서 정신적 자유에 도달할 가능성을 찾는다. 아도르노는 이 존엄을 "인간이 자신의 동물성에서 스스로 벗어나는 것"[29]으로 읽어낸다. 관념론적 미학은 주체가 한낱 자연적인 것으로부터 탈피하여 정신의 진리에 다다르는 것을 목적으로 한다는 것이다. 이때 아도르노는 자연적인 것으로부터 맹목적으로 벗어나려는 태도를 경계한다. 자연적인 것을 벗어나는 과정은 "주체가 자신에게 포섭되지 않은 것으로서의 질적인 것들을 한갓 재료로서 배제하거나, 전적으로 비규정적인 잠재력으로 치부하여 예술에서 퇴출하는 것"[30]을 의미하게 된다. 따라서 관념론적 미학에서 성취되는 진리는 타자에 대한 주관성의 억압을 전제하며, 이로써 그 진리의 목표였을 자유의 이념을 배반한다. 아도르노는 관념론적 미학이 추구하는 이상은 질적 요소들을 억압한 결과 이루어진 거짓된 화해로서, 오히려 파괴적이고 이데올로기적인 것이 된다고 본다. 그 결과 근대 미학은 자연지배를 미적 영역에서 실행한다.

---

27) AT 98/106
28) AT 98/106-107
29) AT 99/107
30) Ibid.

이렇게 아도르노는 관념론적 미학의 정신 우월주의적 경향을 비판하고 예술철학에서 자연미를 다시금 미의 중심 규정으로 복권하고자 한다. 이때 그의 자연미 논의는 헤겔 미학에 대한 비판으로부터 시작한다. 미학뿐만 아니라 아도르노의 사상은 기존의 사유에 대한 '내재적 비판(immanente Kritik)'을 통해 그 개념을 수정함으로써 도출된다. 내재적 비판이란 특정한 개념을 부정하거나 반박하는 논리나 근거를 개념의 외부로부터 끌어오는 것이 아니라 개념 자체의 논리가 가지는 모순점을 끝까지 추적함으로써 개념이 자기 스스로를 부정하는 지점을 찾아내는 것이다.[31] 아도르노는 "이미 휘청거리는 부르주아 관념론의 프레임을 그것들의 범주들에 구멍을 내는 모순들을 드러냄으로써 약화하고, 그 범주들의 내적 논리를 따라 그것이 자기 파괴적이 되는 지점까지 그것들을 밀어붙이는 것이 철학자로서 그의 과업이라고 여겼다."[32] 그는 관념론을 다른 이론으로 대체하거나 거부하는 것이 아니라 그것이 가진 한계를 밝힘으로써 "내부로부터 파괴"하고자 했다. 개념은 어디까지나 추상화의 결과물이다. 그 때문에 이 개념의 실제 대상과 개념을 직면시킨다면 우리는 대상이 개념으로 온전히 환원되지 못하는 틈을 발견할 수 있을 것이다. 개념이 대상과 엄밀히 들어맞지 않는다는 것은 개념이 본래 추구하는 이념-대상을 올바로 인식하고자 함-이 정상적으로 작동하지 못한다는 것을 의미한다. 이 과정에서 개념은 자신의 불완전함을 자각하게 되며 개념을 바탕으로 작동하던 체계가 무너진다. 그러나 동시에 개념 자체에서도 자기 확장과 초월이 일어난다. 이러한 의미에서 아도르노는 불합리한 개념을 폐기하는 것이 아니라 이 개념이 자신을 '규정적으로 부정'함으로써 한계를 직시하고 사회역사적 상황에 걸맞은 새로운 관념을 형성하게 함으로써 사유를 혁신하고자 한 것이다.

아도르노의 헤겔 비판의 핵심은 헤겔이 자연을 '결함 있는 것'으로서 정신의 하위에 두는 것과 연관된다. 앞서 언급한 부분에서 헤겔은 예술미는 정신의 산물로서 아무리 보잘 것 없는 발상이라도 그 어떤 자연의 산물보다도

---

31) 김문환, *op. sit.*, p. 289.
32) Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, (New York: The Free Press, 1977) p. 64.

우월하다고 주장한다.[33] 인간의 착상에는 '정신성과 자유'가 전제되어있기 때문이다. 이것은 상대적인 우월을 말하는 것이 아니라, 오직 정신만이 참다운 것이라는 절대적 우월성으로부터 도출된다. 따라서 미 역시도 오직 정신에 참여할 때만 진정으로 아름다운 것이 된다. 그리고 자연미는 "정신이 속해있는 미의 반사(Reflex)에 불과한 것으로서 불충분하고 불완전한 것"으로 치부된다.[34]

헤겔 철학에서 오직 참된 것인 이념은 '개념과 그것의 실재성의 통일'로 규정된다. 이때 이 통일은 이미 주어진 것이 아니라 실체를 산출하는 개념 자신의 주관적 운동을 통해 실현된다.[35] 하지만 자연은 주관적 정신성을 결여하고 있는바, 자연의 이념은 그 자신이 아니라 자기 외부의 의식을 통해서만 실현될 수 있다. 이로써 자연은 "자신의 타자 존재의 형식 속에 있는 이념"[36]으로 규정되며, 이념이기는 하지만 원칙적으로 비관념적인, 정신에 의해 종속된 것으로 존재한다. 자연미 역시 마찬가지이다. 헤겔에게 있어서 자연은 그 형식이 오직 이념에 적합할 때만 아름답다. 그런데 자연은 이념을 포함하고 있는 경우에도 그것을 그 자신의 의식으로서 수행하는 것이 아니라 다만 직접 작동한다. 따라서 자연미는 아무리 높은 단계에 이르더라도 자유로운 주관성을 결여하고 있으므로, 진정한 관념적 통일을 이루지 못한다. 결국, 헤겔에게 있어서 자연의 미는 그 자신에 의해서가 아니라 인간과 같은 정신적 주관성을 통해서만 산출될 수 있다.

> 참된 것[진리], 이념이 자신에게 가장 가까운 자연형식 속에서는 적절한 개별 현실성을 곧장 지닌 생명으로 현존하는 한, 자연 속 생동성은 이제 감각적으로 객관적인 이념으로서 아름답게 존재한다. 하지만 이렇듯 다만 감각적일 뿐인 직접성으로 인해 생동하는 자연미

---

33) Hegel, *op. cit.* p. 28.
34) Ibid.
35) 김문환, *op. sit.*, pp. 272-273. 이하 해당 문단에서 제시된 헤겔의 미학에 대한 설명은 이 책을 참고한 것이다.
36) Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden(HW) 9, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1970) S. 24.

> 는 자신에 대해 아름답게, 혹은 자신으로 인해 아름답게 생산[제작]되어 있지 않으며 또한 아름다운 현상을 위해 생산되어 있지도 않다. 자연미는 타자에 대해, 즉 우리에 대해, 미를 파악하는 의식에 대해 아름다울 따름이다.[37]

그리고 이러한 자연미의 본질적인 한계가 예술미로 이행해야 할 필연성을 부른다. 즉 헤겔은 예술미를 요청하는 근거로서 자연미의 결함을 지목하고 있다. 이러한 논리적 이행에는 이념의 변증법적인 본성이 놓여있다. 아무리 훌륭하게 드러난 자연미라도 주관성을 결여하고 있는 이상 본질적으로 유한하고 부자유한 것으로서 참된 이념을 구현하지 못하므로, 자유는 더 높은 정신의 영역에서 실현될 수밖에 없다. 따라서 이상의 이념으로서 예술이 요청되는 것이다. 즉 헤겔에게 자연미는 예술미라는 이념상으로 지양되기 위한 하위 심급의 단계라 볼 수 있다.

아도르노는 이러한 자연미와 예술미의 변증법적 위계설정으로부터 헤겔 미학을 비판한다. 그는 헤겔의 규정이 자연미에 애초부터 한계를 부여함으로써 이를 미리부터 빈곤하게 만든다고 보고 있다. 헤겔에게서 자연미와 예술미의 위계는 그 현실적인 양태가 아니라 관념적 당위성에 의해 고정된다. 그리고 이념이라는 잣대를 통해 자연을 규정한다면 자연미는 언제나 이념에 대하여 결핍된 상태일 수밖에 없다. 이 체계 속에서 자연은 직접 정신에 환원될 수 없으므로 정신으로서의 자연은 더는 추적되지 않는다. 자연미는 그것이 실제로 어떻게 나타나든지 간에 열등한 것으로 치부될 것이다. 결국 헤겔 미학에서 "자연미는 단지 소멸함으로써만, 즉 그것의 결함이 예술미의 존재 이유로 설정됨으로써만 그 권리를 지니게 된다."[38] 아도르노는 헤겔의 테제를 "현실적인 것과 이성적인 것의 동일화"라는 표현으로 요약하면서, 실제 자연을 이론적 체계 아래로 제한시키는 것으로 본다. 이러한 미학은 동일성 사유의 일환으로서 체계를 위해 자연의 비동일성을 억압하면서 자연 지배에 일조하게 된다.

헤겔의 관점에서 자연미의 결함의 핵심은 이것이 충분히 주관적이지 못하

---

37) Hegel, 『헤겔의 미학강의』. p. 227.
38) AT 118/127

여 '무규정적'이 된다는 것이다. 무규정적인 자연은 자신 안에 포함된 이념을 개념으로 내보일 수 없으며, 그 때문에 예술미에 대해서 절대적으로 열등한 위치에 놓인다. 그런데 아도르노는 바로 이 무규정성이야말로 미의 실체로 보고 있다. "자연미를 보편적인 개념으로 규정하는 일은 불가능하다. 왜냐하면, 자연미라는 개념의 실체가 보편적인 규범에서 벗어나 있기 때문이다."[39] 그러나 헤겔과는 달리 이것은 규정되지 못한 것이 아니라, 규정되어 나타나는 것 그 이상의 것을 가진다는 의미이다. 자연미는 온전히 주체에 환원되지 않기 때문에 규범의 체계가 다 포착하지 못하는 특수성을 보존할 수 있다. 이로써 자연미는 "거기에 있는 것 이상의 것으로 나타나는 바로 그것(das Mehr)"[40]으로서 비동일자가 나타나는 장소이다. 따라서 자연미의 열등함의 증거였던 무규정성은 아도르노에게는 오히려 미의 정수를 품고 있는 것이 된다. 그는 인간에 의해 재단되지 않은 자연적인 부분이 더 표현될수록 더 아름답다고 여긴다.[41]

> 헤겔이 자연미의 결함이라고 늘어놓은, 확고한 개념에서 벗어나는 것은 미 자체의 실체이다. 이에 반해 자연에서 예술로의 헤겔적 이행에는 그 유명한 '지양'의 다의성을 찾을 수 없다. 자연미는 예술미 속에서 다시 인식되지 않은 채 소멸한다. 자연미는 정신에 의해 철저히 지배되지도 규정되지도 않기 때문에 헤겔은 자연미를 미적인 것 이전에 속한다고 본다.[42]

아도르노의 내재적 비판은 헤겔 미학에서 자연미를 폄하하는 것이 결국 그 미학 체계의 모순을 드러낸다고 보았다. 아도르노의 입장에서는 예술미의 필연성은 현실적인 역사적 기원 속에서 도출되어야 하는 것이므로, 이것이 자연미의 결함으로부터 제기된다는 명제 자체가 잘못된 것이다. 그러나 헤겔 미학에서 자연미와 예술미의 관계는 '지양의 다의성'을 잊은 채 굳어져버리면서 그 자신의 본성이었던 운동성을 잃는다. 또한 헤겔 미학이 자연을 자신의 타자에 종속적인 것으로 읽어내면서 "단순히 타자에 대해서만 존재한다고

39) AT 110/119
40) AT 111/119
41) Ibid.
42) AT 118-119/127

볼 수 없는 어떤 것을 상기하는 것이 소홀해진다."[43] 이로써 헤겔의 체계는 "의미를 가지지(signifikativ) 않은 방식으로 말하는 것들을 다룰만한" 능력을 결여하게 된다.[44] 결국 그의 미학은 구체적 현실에서 나타나는 있는 그대로의 미의 양태를 다루지 못한다. 이로써 헤겔 철학의 원초적 기획인 이성과 현실적인 것의 통일은 모순에 빠진다. 이에 아도르노는 "헤겔의 철학은 미 앞에서 무산된다"[45]고 선고한다.

이러한 논의를 통해 볼 때 자연미를 복권하고자 하는 아도르노의 기획은 미학의 영역에서도 체계의 동일성에 의한 자연지배가 진행된다는 문제의식을 배경으로 한다는 것을 알 수 있다. 결국, 그가 관념론적 미학이 가지는 내적인 한계로 지적하는 것은 동일화의 사유가 품고 있는 한계와 같은 것이다. 체계를 지향하는 미학은 체계의 개념망을 빠져나가는 특수한 요소들을 체계 속에서 제외함으로서 체계의 이념을 스스로 배반하게 된다. 이렇게 아도르노에게서 미와 예술의 문제는 사회적·역사적 상황과 분리될 수 있는 것이 아니며, 미학의 목표 역시도 자연지배의 문제를 다루고, 이 지배를 해소하는 것이 된다. 이러한 맥락에서 아도르노가 추구하는 자연미 경험에서 발견되는 특수한 계기들은 역사적인 대상화의 과정에서 억압된 비동일자와 직접적으로 연결된다. 그리고 그 비동일자를 대면하는 것으로서의 자연미는 억압과 고통의 역사를 지시하고 한때 자유로운 존재였던 자연 자신을 호출하는 것이다.

> 자연미는 보편적 동일성의 속박 속에서 사물들이 지니는 비동일적인 것의 흔적이다. 동일성의 속박이 지배하는 한, 어떤 비동일자도 긍정적으로 현존하지 못한다. 그래서 자연미가 약속하는 것, 즉 모든 인간의 내재적인 것(Innermenschlich)을 능가하는 것과 마찬가지로 자연미는 산만하고 불확실하다.[46]

> 계몽은 계몽 이상의 것, 즉 소외된 자연에서 인지되는 자연이다. 자연은 그 자신과 분리된 자연인 정신의 자기인식 속에서 선사시대와 같이 자신에게 말을 건다. 그러나 자연은 더는 전능함을 의미하는

43) AT 119/127
44) AT 116/125
45) AT 119/128
46) AT 114/123

마나와 같은 별칭을 통해 직접 자신을 드러내는 것이 아니라, '눈먼 불구의 모습'으로 나타난다.[47]

자연지배를 거듭한 계몽은 결국 그 자신을 구속하는 반계몽에 이르게 되지만, 아도르노는 이러한 불화의 상태를 극복하는 것은 계몽을 취소하거나 부정하는 것이 아니라 계몽을 반성함으로써만 가능하다고 여겼다. 계몽 이상의 계몽, 즉 자연지배를 주도한 계몽을 극복할 수 있는 계몽은 소외된 자연에서 자연을 다시금 인지하는 것이다. 비동일자의 자취가 남아있다는 것은 자연에서 아직 정신과 '화해'되지 못한 것이 남아있는 상태를 의미한다. 정신과 동일시되었던 자연이 동일한 것이 아니라는 점이 밝혀진다면, 그것은 우리의 정신이 자연을 왜곡하고 있었음을 의미할 것이다. 따라서 자연미는 자연이 속박되지 않은 그 자신을 내보이는 순간임과 동시에, 이를 억눌러온 지배의 폭력을 고발하는 계기이다. 아도르노에게는 그것이야말로 현대사회에서 지향해야 할 미이다. 그러나 자연은 이미 오랜 지배로 훼손되어 선사시대의 마나처럼 그 자신을 온전히 드러내지 못한다. 그러므로 자연미 경험에서의 비동일자는 그 자체로 현존하는 것이 아니라 부정적인 방식으로만-동일적이지 않은 것으로만-인식될 수 있다. 이것은 마치 과거의 흔적처럼 동일성의 구속 사이에서 순간적이고 불확실한 것으로만 나타날 수 있을 따름이다.

그렇다면 우리는 무엇으로부터 자연미를 느낄 수 있는가? 아도르노는 자연미를 구제한다는 테제를 내세우면서도 실제의 자연물에서 자연미를 경험하는 것은 불가능하다고 여긴다.[48] 자연미가 역사적 상황과의 관계를 인식하는 가운데에서만 경험할 수 있는 것이라면, 이 역사적 상황의 배경이 되는 자연은 이미 관리되는 사회의 자연이다. 즉 아도르노가 미학에서 자연미의 복귀를 요청하고자 하는 것은 현실의 자연이 이미 물화 되어 더는 자연미를 담지 할 수 없는 상태인 것을 전제로 하고 있다. 이런 사회에서 직접적 자연대상이 마치 자유로운 것처럼 느껴졌다면 그것은 기만에 불과하게 될 것이다. 그렇다면 자연미는 불가능한 현존이자 이룰 수 없는 약속으로서, 오직 가상으로서만 존재할 수 있다. 아도르노는 역설적이게도 오늘날 자연미는 오

47) DA 57/75-6
48) AT 107/116

직 인간이 만들어낸 예술에서만 가능한 것으로 제시하고 있다. “예술작품들이 몰두하는 즉자존재는 어떤 현실적인 것의 모방이 아니라, 아직 전혀 존재하지 않는, 어떤 즉자존재, 어떤 미지의 것이면서 주체를 통해 규정되는 것의 선취이다. 예술작품은 어떤 것이 즉자로 존재한다는 점을 말하지만, 그것에 대해 확언을 하지는 않는다.”[49] 자연미는 하나의 즉자존재, 즉 인간을 위해서나 인간에 대해서만 존재하는 것이 아니라 그 자신으로서 존재하는 자연으로 나타나는 것이다. 이것은 규정(확언)될 수 없기 때문에 침묵으로서 나타난다. 그렇지만 앞서 말했듯 자연물 자신의 즉자적 기반은 이미 지배당했으므로 자연미는 아직 존재하지 못한다. 아도르노는 예술작품만이 자연미를 모방함으로써 이 ‘미지의 것’을 선취할 수 있다고 보았다. 예술은 소급되지 않는 비동일적 특수성을 유지하면서도, 사회에 대해 자립할 수 있는 특정한 형식을 가짐으로써 스스로 즉자존재로 나타나는 것을 정당화한다. 그리고 예술작품 속에서 비로소 자연미가 표현될 수 있다. “자연의 언어가 침묵이라면, 예술은 그 침묵으로 하여금 말할 수 있게 한다.”[50] 자연은 합리적 언어로서는 발화될 수 없는 비동일자라는 점에서 침묵이지만, 예술은 스스로 즉자존재가 됨으로써 자연의 잠재성이 발화하도록 한다. 예술이 어떻게 자율적으로 현상하면서도 비동일적인 것이 될 수 있는지는 3장에서 더 자세히 다룰 것이다. 중요한 것은 아도르노에게 예술이 표현하고자 하는 것은 바로 비동일자이자 지배되기 이전의 자연이며, 예술이야말로 “사물화의 시대에 존재하는 태곳적 전율의 진정한 잔상(Nachbilder)”[51]이라는 것이다.

이렇게 아도르노는 진정한 자연미 경험은 오직 예술작품 속에서만 찾을 수 있는 것으로 보았다. 물론 그는 자연미를 긍정적으로 재평가하고자 하면서도 관념론적 미학이 자연미와 예술미 사이에 세운 위계를 완전히 전복하지는 않는 것으로 보인다.[52] 아도르노는 여전히 인간의 정신적 산물로서의 예술의 가치를 자신의 미학의 중심 문제로 삼고 있다. 그러한 의미에서 아도르노는 관념론적 미학을 온전히 부정하기보다는 비판적으로 계승한다고 볼 수

49) AT 121/130
50) AT 121/129
51) AT 124/133
52) 정성철, *op. cit.*, p. 109.

있다. 그러나 내재적 비판을 통해 갱신된 미학이 추구하는 진리는 정신이 도달하는 최상의 이념이 아니라, 체계가 품고 있는 모순을 발견하고 그를 해소할 가능성의 발견이다. 이와 함께 미의 개념 자체도 내재적으로 변화한다. 관념론적 미학이 추구하는 미는 불완전한 현존으로부터의 정신의 자유였다. 그러나 앞선 논의를 통해 그러한 미가 오히려 풍부한 개별성을 손실시키고 놓쳐버린다는 것이 밝혀졌다. 따라서 아도르노 미학의 초점은 자연스럽게 체계와 조화를 원천으로 하는 미의 안티테제로서, 불화와 불안을 핵심으로 하는 숭고로 이동한다. 공포가 숭고의 원천이라는 버크의 분석을 굳이 호출하지 않더라도,[53] 전율로부터 미적 경험을 찾는 아도르노의 시도가 숭고와 연관이 있음은 분명할 것이다. 이에 II장에서는 아도르노의 미학에서 전율과 자연미 경험이 어떻게 숭고의 키워드로서 정식화되는지 확인할 것이다.

53) “어떤 형태로든 고통이나 위험의 관념을 불러일으킬 수 있는 것은 우리가 느낄 수 있는 가장 강한 정서인 숭고의 원천이다. 공포의 정서를 불러일으키는 대상, 그런 대상과 관련된 모든 것, 공포와 비슷한 정서를 불러일으키는 모든 것이 여기에 속한다.” 에드문드 버크, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 김동훈 역, p. 84.

II. 숭고의 내재적 비판

이 장에서는 『미학이론』을 통해 본격적으로 아도르노의 미학에서 나타나는 숭고의 의미와 위상을 확인하고자 한다. 그런데 '숭고'에 대한 『미학이론』의 언급은 대부분의 경우 칸트의 숭고론을 옮겨오는 수준에 지나지 않는 것처럼 보인다. 그렇다면 아도르노에게 독창적인 숭고론이 존재하는지에 대한 의문이 생길 수 있다. 이러한 문제는 아도르노가 자신의 숭고 개념을 직접적으로 개진하기보다는 이 개념의 역사적 변화에 천착하면서 이를 비판하고 수정하는, 내재적 비판의 방식으로 제시하기 때문에 일어난다. 아도르노는 칸트의 숭고를 압도적인 것, 알 수 없는 것, 자신의 능력으로 소화할 수 없는 것에 직면했을 때 그것에 '저항'하는 정신의 작용으로 읽어낸다.[1] 즉 숭고는 외부에 의해 소여된 관계를 그대로 받아들이지 않고 스스로의 반성을 통해 새로운 관계를 맺는 경험이라는 것이다. 아도르노는 이것을 합리적·독단적 이성에 저항하고 더 자유로운 관계를 상상할 수 있는 반성적 경험으로 읽어낸다. 숭고는 기존의 연관관계로는 설명할 수 없는 경험으로서, 우리에게 내면화되어있던 지배적 의식 체계를 의심하고 무너뜨리는 경험이 된다. 이 장의 목표는 아도르노의 숭고가 역사적으로 숭고의 핵심 이념이었던 고양이 아니라 해체와 추락을 원리로 하는 '부정적 숭고'의 형태를 취하게 되는 원리를 해명하는 것이다. 이 과정에서 『미학이론』 안에 숭고에 대한 직접적 언급이 적을지라도 이것이 아도르노 미학의 핵심을 이루는 개념임을 확인할 것이다.

1. 칸트의 숭고 : 정신의 반성적 고양

"모더니즘 예술에는 전통적인 미적 이념들 중 오직 숭고함의 이념만이 남게 되었다"[2]는 아도르노의 단언은 그의 미학에서 숭고에 실리는 무게를 짐

1) AT 296/310

작하게 한다. 그러나 동시에 그는 롱기누스 이래로 전통적인 숭고의 원천이었던 위대함, 위엄, 높이 등을 찬양하는 영웅주의적 숭고 개념을 정면으로 반박한다. 이것은 대개 이데올로기의 산물로서 오늘날 "부르주아적인 과대망상이나 신기록을 세우려는 생각, 혹은 수량화, 심지어 부르주아적 영웅 숭배"[3]의 영향 하에서 이성의 지배적 태도를 강화하는 데 일조하기 때문이다. 근대적 숭고론의 대표로 꼽히는 칸트 역시도 전통적 이념을 이어받아 크기와 위력을 숭고의 기준으로 삼는다. 우리의 감관으로 감당할 수 없고 우리를 두렵게 하는 "우리 밖의 자연보다 위대한" 우리 안의 "능력"[4]과 숭고를 연결시키면서, 칸트의 숭고는 자연과 인간 이성이 위대함을 겨루는 대치구도를 형성한다. 이로써 그의 숭고는 인간이 자연의 대상화를 연습하며 나아가 자연의 주인이 되기 위한 연습의 일환으로 보인다.[5]

아도르노 역시도 칸트의 숭고론과 지배와의 연관성을 강조한다. "칸트는 숭고를 압도적인 크기의 문제, 그리고 힘과 무력함 사이의 대항 관계의 문제로 둠으로써, 그 자신이 의심할 여지없이 지배와 공모하고 있음을 인정하게 된다."[6] 그저 웅장하기만 한 숭고는 내실 없이 장중하고 비장한 겉치장과 동의어로서 "공허하게 울릴 뿐"이다.[7] 한편으로 그는 칸트의 숭고론에 '전율'의 경험에 대한 미학적인 표현의 단초가 포함되어있다고 본다. 칸트가 설명하는 역학적 숭고는 인간이 접촉할 수 없는 위대한 신적인 힘인 마나에 대한 전율에 뿌리를 두고 있다는 것이다.[8] 1장에서 보았듯이 아도르노는 전율을 자연지배를 반성하는 경험과 연관시킨다. 따라서 아도르노에게 칸트의 숭고론은 지배와 공모하는 동시에 이 지배를 반성하는 단초를 품고 있는 것

---

2) AT 293-294/308
3) AT 109/118
4) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. Schmidt, (Hamburg 1790) S. B117 (단 본고는 1793년에 출판된 제 2판(B)을 표준으로 삼는다. 이하 KU B쪽수로 표기) 한국어 번역은 백종현 역, 『판단력비판』, 아카넷, 2009를 따르되, 필요한 경우 일부 번역어를 수정하였다.
5) J. M. Bernstein, The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno Cambridge: Polity Press, 1991 p. 173.
6) AT 296/310
7) AT 294/308
8) 『강의』 76/108-109

이 된다.

칸트의 『판단력비판』에서 미학을 다루는 제1편, '미감적 판단력비판'은 미와 숭고의 분석으로 구성된다.[9] 다시 말해 칸트에게 미와 숭고는 미감적 판단의 영역을 양분하고 있다. 칸트에게 아름다운 것과 숭고한 것은 분명 여러 차원에서 일치하는 성격을 지닌다. 아름다움과 숭고한 것은 그 자체로서 우리에게 쾌를 준다는 점에서 일치하며, 양자에 대한 판단은 감각에 의존하는 감관판단도 특정한 개념에 의거하는 논리적·규정적 판단이 아닌 반성적 판단을 전제로 한다는 점에서도 일치한다. 또한 이 판단들은 단칭판단, 즉 주관적 판단이면서도 모든 주관에 대해 보편적인 판단임을 요구할 수 있다.[10] 그러나 한편으로 칸트는 미와 숭고를 서로 대립되는 계기로 설정하고 있다. 미는 형식과, 그리하여 '한정'과 직접적으로 연관되는 반면, 숭고는 '무한정성'의 표상이다.[11] 이렇게 숭고를 미에 부속된 것이 아니라 미와 동등한 독립적 범주로 설정하는 것은 칸트 숭고론의 특수성을 이룬다고 할 수 있다.[12]

아도르노는 칸트가 이렇게 미와 숭고를 동등한 위치에 두는 미학을 제기함으로써 미적인 것을 다만 편안하고 조화로운 것이 아니라 '긴장의 장(場)'으로서 파악하고 있다고 평가한다.[13] 미는 전통적으로, 그리고 칸트에 있어서도 관조하는 것, 따라서 편안한 것으로 제시되어왔다. 그러나 숭고한 것을

---

9) 미와 숭고를 최초로 독립적인 범주로 다룬 것은 버크이다. 칸트는 버크를 "(숭고의) 종류의 논구에 있어서 가장 중요한 저자라고 부를 만"하다고 말하는 등, 칸트 숭고의 구조는 버크의 숭고론의 직접적인 영향을 받아 구성되었다. (KU B128)

10) KU B74

11) KU B75

12) 그러나 한편으로 미와 숭고를 동등한 범주로 둔다고 보기에 『판단력비판』 내에서 이 둘을 다루는 비중은 현저하게 비교된다. 취미의 분석에 비해 숭고의 분석은 그 서술의 분량부터 부족할 뿐더러 연역과 변증에서의 서술에서는 제외되고 있는 것이다. 칸트가 스스로 "숭고한 것의 개념은 미적인 것에 비해 훨씬 중요하지 않다"고 직접 밝히며, 숭고를 미감적 판단력비판에서 일종의 부록(Anhang)으로 취급하고 있을 정도로 그 위상은 차별적이라고 할 수 있다.(KU B78) 이순예는 칸트의 철학 체계는 조화를 추구하는바, 숭고는 체계를 교란시키는 범주이기 때문에 의도적으로 주변화된 것이라 주장한다. (이순예, 「'숭고한' 질서: 후기 자본주의 세계체제에서 '부정변증법적'으로 살아남기」, 『뷔히너와 현대문학』 32권, 2009) 를 참고.

13) 『강의』 164/246

표상할 때 마음은 '동요', 즉 운동한다.[14] 이렇게 편안한 것(미)과 반감을 일으키는 것(숭고)이 대립된 채로 그 긴장관계를 완화시키거나 거부하지 않고 체계화함으로써 칸트의 미학은 미적인 것을 본질적으로 대립되는 계기들 사이의 변증적 개념으로 제시한다.[15] 칸트 스스로가 이러한 긴장을 의도하지는 않았거나 혹은 의식하지 못했을지라도 그러한 미적인 것의 단초를 제공하고 있다는 것이 아도르노의 주장이다.[16]

숭고는 그 자체로 모순적인 감정이다. 공포나 무력함, 압도됨과 같은 부정적인 상황임에도 불구하고 쾌를 느끼는 것이기 때문이다.[17] 칸트에게 있어 불쾌의 감정은 단순히 생리적인 문제가 아니라 합목적성을 거스르는 경험이다. 그런데 우리는 압도적인 자연 앞에서 불쾌의 경험을 함에도 불구하고 이를 쾌로 느낄 뿐만 아니라 '존경'의 감정을 품기까지 한다. 이러한 양가적 사태에 대한 칸트의 풀이는 바로 쾌와 불쾌의 계기를 분리하는 것이다. 그는 미의 대상과는 달리 숭고는 그 대상을 숭고하다고 부를 수 없다는 점을 미와 숭고의 가장 중요한 차이로 꼽는다.[18] 칸트에 있어 취미의 감정 역시도 대상의 속성에서 기인하는 것이 아니라 주관적인 판단에 의한 것임을 고려한다면 이것은 의아하게 느껴질 수 있을 것이다. 칸트에게 있어 아름답다고 판단되는 대상은 비록 그 판단이 지극히 주관에 의한 것일지라도 그 형식에 이미 이 판단의 근거-합목적성-를 지니고 있는 것이다. 따라서 이것이 아름

---

14) KU B98
15) 『강의』 164-165/246-247
16) 『강의』 53/71
17) 불쾌에서 쾌로 이어지는 간접적, 부정적 쾌에 대한 이러한 논의에 대해서는 버크 역시도 해명한 바가 있다. 버크는 이 쾌의 감정을 고통이나 위험이 제거될 때 불쾌감이 제거됨으로서 느껴지는 해방감의 희열이라고 설명한다. 그러나 칸트는 버크의 설명은 단순히 현상의 서술에 불과하며 그 원리를 분석하지 못한다고 말한다. 그는 스스로 숭고를 단순히 경험적으로 설명하고 있는 (명백히 버크를 염두에 둔) 기존의 이론들과는 달리 자신의 숭고론은 '초월론적 분석'을 도입함으로서 객관성을 확보했다고 말한다. (KU B130) 다시 말해 숭고의 감정이 성립하는 이유에 대한 버크의 설명은 심리학적 차원에서 그치고 있지만, 칸트는 이를 주관의 능력의 문제로 설명함으로써 숭고의 판단에 대한 선험적 가능 조건을 규명한다. 이로써 칸트의 숭고 판단은 초월론적 철학 속에 포함될 수 있다.
18) KU B76

답다는 언명은 말하자면 '정당'하고 할 수 있다.[19] 그러나 숭고의 경우, 자연이 가진 어떤 특수한 형식이 우리에게 숭고의 감정을 불러오는 것이 아니다. 숭고의 대상은 오히려 우리의 이성에 부적합할 뿐더러 공격적인 것으로까지 느껴진다. 그러나 이러한 대상을 볼 때 우리는 "감성을 떠나"서, "보다 높은 합목적성을 함유하고 있는 이념들에 몰두"하도록 자극받는다.[20] 즉 숭고의 감정에 있어 중요한 것은 우리 밖의 대상의 특수성이 아니라, 이에 대한 반작용으로서 발현되는 우리의 내면, 마음의 힘인 것이다.

> 자연이 우리의 미감적 판단에서 숭고하다고 판정되는 것은, 자연이 공포를 불러오는 한에서가 아니라, 오히려 자연이 우리 안에 (자연이 아닌) 우리의 힘을 불러일으키기 때문인 것이다. [...] 그러므로 여기서 자연이 숭고하다고 일컬어지는 것은 순전히, 자연이 상상력을 고양하여 마음이 자기의 사명의 고유한 숭고성이 자연보다도 위에 있음을 스스로 느낄 수 있는 그런 경우들을 현시하게끔 하기 때문이다.[21]

따라서 칸트의 숭고는 감성적 불쾌가 이성의 반성 작용을 통해 쾌로 전화되는 이중적인 구조를 가진다고 할 수 있다. 이렇듯 숭고의 기원을 외부가 아닌 인간의 내면에서 찾는 것은 칸트의 숭고론을 기존의 숭고론과 구분 짓는 가장 결정적인 통찰로 인정된다. 그렇다면 칸트에게 숭고는 구체적으로 어떤 과정을 통해 느껴지는 것인가? 칸트는 숭고를 두 양상으로 구분하여 분석한다. 수학적 숭고와 역학적 숭고가 그것인데, 전자는 크기와, 후자는 위력과 연관되어있다는 것이 칸트의 설명이다.

"우리는 단적으로 큰 것을 숭고하다고 부른다."[22]는 칸트의 서술은 수학적 숭고의 이념을 요약하고 있다. '단적'으로 크다는 것은 논리적 기준에 의한 것이 아니라 대상을 직면했을 때 주관적으로 이루어지는 판정이다.[23] 거

---

19) Ibid.
20) Ibid.
21) KU B109
22) KU B61
23) 대상의 크기를 논리적으로 판단한다면 경험적 사물들의 크기는 언제나 상대적인 것이다. 아주 큰 것이라도 수학적으로 하나를 더함으로서 더 큰 것을 생각해낼 수 있기 때문이다.

대한 대상을 만난 어느 순간 상상력이 표상할 수 없는 것으로 판정한 것은 비록 수학적으로는 크기가 한정되었을지라도 주관적으로는 절대적인 크기로 표상된다. 이러한 대상은 상상력의 능력에 대해 반목적적인 것으로 판단되며 여기서 불쾌의 감정이 도출되는 것이다. 그렇다면 쾌는 어디서 오는가? 미적 평가, 다시 말해 직관적인 크기 평가의 능력인 상상력은 두 가지 작용을 통해 이루어진다. 포착(Apprehension)과 총괄(Komprehension)이 그것이다. 포착이란 대상을 부분들로 나누어 표상하여 이것을 직접하여 전체를 표상하는 방식이며, 총괄은 전체를 한 번에 표상하는 작용이다. 따라서 포착이 어느 정도 이뤄지고 나면 총괄로 이루어진 표상과 동일하게 된다. 문제는 포착은 무한히 직접되는 것이 가능하므로 우리가 단적인 크기를 목도했을 때 쌓아나가는 표상들의 합은 최초에 총괄을 통해 표상했던 최대한의 크기-즉 미적인 척도-를 넘어갈 수 있게 된다는 것이다. 포착의 표상이 상상력의 용량(capacity)을 넘어서게 되면, 처음에 포착했던 부분적 표상들이 상상력 안에서 사라지게 된다. 결국 한계에 부딪힌 상상력은 아무리 애를 써도 더 이상 확장되지 못하고 전체를 표상하기에 스스로 부적합하다는 감정을 느낀다. 결국 상상력은 이성에 대하여 자신의 한계를 드러내는 셈이다.

그런데 이성은 우리 앞에 주어진 현상을 하나의 전체로 총괄하는 것(절대적 총체성)을 자신의 이념으로 하는 바, 이러한 사태는 우리에게 상상력의 능력을 넘어선 능력이 있다는 것을 말한다.[24] 따라서 이 판단, 즉 우리의 최대한의 감성 능력(상상력)을 쥐어짜더라도 이성의 이념보다 우월할 수 없다는 판단은 바로 이 이성의 이념(절대적 총체성)에 대해서는 정당한 판단이 된다. 결국 숭고는 우리 안에 어떠한 감성적 척도로도 판단할 수 없는 초감성적인 이념이 있음을 확인하는 경험인 것이다. 이때 칸트는 "우리에 대하여

24) "중요한 것은, 무한자를 **하나의 전체**로서 생각만이라도 할 수 있다는 사실은 감관의 모든 척도를 뛰어넘는 마음의 능력이 있음을 알려준다는 점이다. 왜냐하면 무한자를 하나의 전체로서 **생각만이라도 할 수 있기** 위해서는 무한자에 대해 일정한, 수로 제시된 관계를 가질 하나의 자[척도]를 단위로 제공하는 총괄이 요구될 터이지만, 이것은 불가능하기 때문이다. 그러나 그럼에도 주어진 무한자를 모순 없이 생각만이라도 할 수 있기 위해서는 그 자신 초감성적인 능력이 인간의 마음에 있을 것이 요구된다." (KU B92, 강조는 칸트)

법칙인 어떤 이념에 이르는 데에 우리의 능력이 부적합하다는 감정"을 존경으로 정의한다.[25] 따라서 우리가 숭고의 대상으로부터 느끼는 경의의 감정은 실은 우리 안의 이념에 대한 감정을 허위표명[26]하는 것이다. 이 지점에서 불쾌는 쾌로 전화된다.[27] 결국 수학적 숭고의 쾌의 직접적인 대상은 우리 이성 안의 이념이며, 숭고를 느끼게끔 하는 자연현상은 이러한 감정의 계기에 지나지 않게 된다.

한편 역학적 숭고는 자연이 어떠한 위력으로서 우리의 저항으로는 감당될 수 없다고 판단될 때 느끼는 공포과 연관된다.[28] 그런데 그저 공포에 떨고 있는 상태는 불쾌의 상태에 지나지 않을 것이다. 그러나 공포를 전혀 느낄 수 없다면 이것이 숭고하다는 것을 판정할 수 없다. 때문에 칸트는 우리는 공포를 느끼되, 그것에 사로잡히지 않을 만큼 안전한 상태임을 자각해야만 숭고를 느낄 수 있다고 말한다.[29] 자연의 위력이 버틸 수 없이 강력한데도 불구하고 우리가 무사할 것을 안다는 것은 우리에게 자연에게 굴복하지 않는 힘이 있다는 것을, 자연의 위력에 '저항'할 수 있는 힘이 있음을 아는 것이다.[30] 이것은 위대함 앞에서도 '관조' 할 수 있는 자세와 '자유로운' 판단에 의해 가능하다.[31] 이러한 능력에 대한 존경의 감정이 바로 숭고인 것이다. 이로써 역학적 숭고의 경우에도 숭고는 자연 대상이 아니라 인간 내면의 능력에 대한 감정임이 밝혀진다.

이때 역학적 숭고에 대한 칸트의 설명은 육체와 정신을 분리하는 그의 이원론적 인간관을 예시한다. 칸트는 역학적 숭고의 판단에서 우리는 신체적인 무력함으로부터 독립적인 능력을 가진 것으로 판단되며, 이것은 '다른 종류의 자기보존'을 기초로 한다.[32] 즉 신체적 존재로서의 우리 자신과 이성적

---

25) KU B96
26) Subreption: 즉 존경을 우리의 주관 안에 있는 인간성의 이념에 대한 것 대신에 객관에 대한 것으로 뒤바꿈. 설명은 칸트. (KU, B97)
27) "감성의 어떠한 잣대도 이성의 이념들에는 부적합하다는 것을 발견함은 합목적적이고, 그러니까 쾌감이다." (KU B98)
28) KU B102
29) KU B104
30) Ibid.
31) KU B108

존재로서의 우리가 구분된다. 신체적, 자연적 존재로서의 인간은 자연의 압도적인 힘 앞에 무력하며 공포에 떤다고 할지라도 이성적 존재로서의 우리는, 즉 정신은 그 위력으로부터 자신을 독립적인 것으로 여기고 이에 저항할 수 있다. 이로써 우리의 몸이 위협받더라도 '인격 안의 인간성'은 모욕 받지 않고 있을 수 있다는 것이다.[33] 이렇게 역학적 숭고에서 느껴지는 공포와 쾌를 각각 육체와 정신에 별도로 귀속시킴으로써 그는 숭고의 양가성의 문제를 해명한다.[34]

이렇게 칸트에게서 숭고의 경험은 자연의 힘에 대한 직접적인 경험이 아니라 정신의 반성 작용을 거쳐 이루어지는 것임을 확인하였다. 숭고는 자연에 그대로 압도당하지 않고 '저항'하는 것, 그리하여 우리로 되돌아와 정신 스스로의 힘을 발견하는 것이다. 따라서 숭고의 대상이 되는 자연은 단순히 우리와 적대하는 존재가 아니라 우리의 정신적 능력을 고양시켜주는 계기로 드러난다. 아도르노는 숭고를 자연과 인간이 새로운 미적 관계를 형성하는 것으로 읽어낸다.[35] 숭고는 맹목적으로 소여된 관계를 거부하면서 정신적 반성을 통해 더욱 자유로운 관계를 도모하는 과정이라는 것이다. 따라서 숭고의 경험은 반성을 통한 자유로운 관계의 가능성으로서 '유토피아'의 표현이 된다. 그는 "맹목적으로 자연적인 것이 형성하는 연관관계보다" 정신의 규정이 "자유롭고 더욱 강하다는 감정"이 바로 미에 속한다고 말하고 있다.[36] 이로써 아도르노는 숭고를 조화미와 대립하는 범주로 보기보다는 조화미와의 긴장관계 속에서 미적인 것을 구성하는 것으로 만들고자 하는 것이다.

정리하자면 아도르노는 칸트의 숭고를 자연에 대한 인간의 무력함의 감정과 자기주권의 감정 사이에서 동요하는 변증법적 미 개념의 근대적 표현으로 읽고 있다.[37] 이로부터 그는 '지배적 힘에 대한 저항을 통한 정신의 자유'를 숭고의 이념으로서 제기하고자 했다.[38] 물론 이것이 칸트가 의도한 바가 아

32) KU B105
33) Ibid.
34) 안성찬, 『숭고의 미학』, 북코리아, 2013. p. 142.
35) 『강의』 53/71
36) 『강의』 51/69
37) 『강의』 53/71
38) AT 296/310

니라는 것은 아도르노 스스로도 잘 알고 있었다. 앞서 말했듯 칸트의 숭고는 자연과 인간 사이의 위계적 관계를 여전히 내면화하고 있기 때문이다. 따라서 아도르노에게는 칸트의 숭고가 가진 지배적 성격을 벗겨내고 이것을 현대적으로 변용할 필요가 있었다. 그러한 의도에서 아도르노는 칸트에게는 자연 대상에 귀속되었던 숭고를 예술의 이념으로 만들고자 한다.

2. 역사적 개념으로서의 숭고

『미학이론』전체를 살펴볼 때 아도르노가 칸트의 숭고 개념에 가하는 가장 직접적인 비판은 칸트가 숭고의 예술을 인정하지 않고 그 대상을 자연에 한정시켰다는 점이다.[39] 칸트의 숭고 분석이 과도하게 자연 대상에 치중하고 있으며, 예술작품이 주는 숭고 경험을 포함하지 못한다는 문제는 여러 연구자에 의해 제기되고 또한 변호되어왔다. 물론 칸트는 짧게나마 예술의 숭고한 것은 자연에 합치할 때 가능하다고 언급하고 있기 때문에[40], 이에 대한 해명을 이후의 과제로 남겨두었을지언정 예술작품에서 숭고를 느낄 수 있는 가능성을 아예 부정하거나 불가능한 것으로 여기지는 않았다고 읽어내는 것이 일반적이다.[41] 그러나 아도르노의 문제제기는 이 문제에 대해 일반적으로 제기되는 비판들-칸트가 세운 숭고의 범주가 불충분하다거나, 그 반례가 되는 예술작품이 가능하다는 등의 비판-과는 입장을 달리한다. 단적으로 말하자면, 칸트의 숭고에 대한 아도르노의 비판은 본질적으로 '역사적'이다.

'역사적'이라는 말은 어떤 의미인가? 이는 아도르노가 숭고의 개념이 역사의 진행에 따라 변해왔으며, 또 그러해야 한다고 주장했다는 뜻이다. 즉 아도르노는 숭고는 철저하게 일반적이고 선험적인 경험이 아니라 시대적 특수성을 가지는 것으로 보고 있다. 칸트의 경우도 마찬가지이다. 그 숭고를 느끼기 위해서는 우리의 사명이 자연의 위력 이상으로 숭고하다고 여기는 이념

39) "칸트는 편협하게도 예술에서 숭고미를 배제했"다. (AT 31/34)
40) KU B76
41) 안성찬, op. cit., p. 143.

이 요구된다고 한다면, 이러한 이념이 전제되지 않은 인간에게 자연의 위력은 다만 공포로 다가올 것이라 여겼다.[42] 따라서 숭고의 소질은 문화를 통한 발전이 요구된다. 그러나 칸트는 이러한 이념의 소질이 어떠한 특정한 사회적 관습으로부터 제시되는 것이 아니라 인간 본성의 근원적 도덕성, 즉 '실천적 이념에 대한 감정의 소질'로부터 온다고 말한다.[43] 숭고는 모든 인간에게 본질적인 도덕적 감정이라는 주관적 전제를 가지며, 그로써 그 판단의 보편성을 요구할 수 있게 된다.[44] 이렇게 칸트는 숭고의 판단을 보편적 판단으로서 초월론적 철학에 포함시킬 수 있었다. 그러나 한편으로 칸트는 숭고를 "윤리적 이념들의 발전"이 따라야 하는, '미개인'들에게는 불가능한 경험으로 제시하고 있다.[45] 숭고의 판단이 인간의 자연본성에 근거를 둔다 한들, 일정 정도의 문화적 발전을 전제로 하고 있다는 것이다. 이때 칸트는 숭고의 경험을 '인간성'의 발현과 동의어로 사용하고 있는바, 칸트가 제시하는 인간성은 본질적으로 근대적인, 칸트의 동시대에 추구되는 도덕적 인간상을 그리는 것이다.

아도르노 역시 이 점을 놓치지 않았으며, 칸트에 대한 비판 역시 역사적 맥락에서 이루어진다. 그가 숭고는 칸트의 시대 이래로 "예술에 파고 들었다"거나, 혹은 숭고가 예술로 "이주(Transplantation)"[46]했다고 말하는 것은, 칸트의 시대로부터 숭고 경험의 대상이 변화하였다는 것을 의미한다. 이것은 실제의 예술사와 궤를 함께한다. 아도르노는 칸트와 그가 배경으로 하고 있는 부르주아적 시대정신은 인간이 만든 것을 불완전한 것으로 간주하면서 미를 예술에 귀속시키지 못했음을 지적한다.[47] 칸트가 보아온 예술미는 어디까지 형식적 유희로 인한 감각적 만족과 연관되는 것으로서, 자연미를

---

42) KU B111
43) KU B112
44) 따라서 칸트는 분석에서 이어지는 미감적 판단의 연역에서 숭고 판단의 연역을 생략한다. 숭고판단에 대한 연역은 이미 실천이성비판에서 이루어진 것으로 간주하는 것이다. (김상현, 『칸트『판단력비판』』, 서울대학교 철학사상연구소, 『철학사상』 별책 제 5권 6호, 2005. p. 150.)
45) KU B111
46) AT 293/307
47) AT 100-101/109

모방하는 것이 최선이었던 것이다. 그러나 이후 예술은 “감각적으로 쾌적하지 않은 것, 혐오스러운 것, 기존에 터부시되던 것”[48]들을 포함하게 되었고 칸트의 미 개념으로는 설명할 수 없는 예술들이 속속 등장하기 시작한다. 말하자면 칸트의 시대에 숭고한 예술은 역사적으로 ‘아직’ 제시되지 못했다는 것이다. 따라서 아도르노는 자연만을 숭고의 대상으로 본 칸트의 ‘편협’한 규정이 실은 시대적인 한계에서 비롯된 것임을 이미 주지하고 있다.[49] 이렇게 숭고를 유동적이고 시대특정적인 개념으로 보는 것은 아도르노의 숭고 규정의 특수성이자 핵심을 이룬다. 즉 아도르노에게 숭고는 역사적 개념이다.

여기서 분명히 해야 할 것이 있다. 아도르노는 칸트가 자신의 시대의 뒤에 올 역사를 통찰하지 못했다는 이유로 비판하지는 않는다. 다시 말하자면 아도르노는 단순히 예술이 숭고를 다루기 시작하게 된 역사적 현상만을 염두에 두고 있는 것이 아니다. 아도르노가 추구하는 것은 “숭고 개념 자체”의 변화이다.[50] 이것은 칸트의 시대로부터 인간과 자연과의 관계의 변화에 상응한다. 칸트의 역학적 숭고의 가능 조건은 자연으로부터의 ‘안전한 거리’를 확보할 수 있는 것이었다. 아도르노 역시도 이러한 관조 가능한 거리를 숭고 경험의 변증법적 관계를 형성하는 핵심적 요소로 보고 있다. 그런데 이러한 거리는 “자연이 인간보다 더욱 강력한 힘으로 존재했던” 때에는 가능하지 않았다.[51] 자연을 미적 대상으로 삼을 수 있기 위해서는 자연이 인간을 위협하지 않을 수 있다는 보증이 우선되어야 한다는 것이다.

> 자연미의 지각은 인간이 자연 앞에서 더 이상 공포를 느낄 필요가 없고 자연이 인간보다 더 약하게 되며 인간이 자연에서 어느 정도까지는 무엇인가를 다시 개량할 수 있게 되었을 때 비로소 가능하게 된다.[52]

다시 말해 자연과의 미적 관계에는 “자연과 거리를 두는 과정”이 전제되며, 여기에는 자연을 ‘개량’하는 주체인 인간과 자연 사이의 “역사적인 대결”

---

48) AT 292/307
49) 『강의』 51/68
50) AT 295/309
51) 『강의』 50/67
52) Ibid.

이 내재되어있다.[53] 칸트가 요구하는 관조적 자세는 자연과의 단절이나 이에 대한 무관심이 아니라 오히려 그 사이의 힘겨루기라는 긴장 관계를 통해 성취된다고 할 수 있다. 여기에는 자연과의 안전한 거리를 확보할 수 있는, 즉 자연을 개량하여 관리할 수 있을 정도의 이성과 기술의 발달이 상응한다. 이렇게 아도르노는 칸트에게서 숭고의 경험이 가능했던 경위를 자연 지배의 역사적 과정 속에서 파악한다. 이에 따르면 칸트의 숭고는 자연지배가 충분히 진척된 근대라는 시기에 이르러서야 비로소 가능한 경험이다.

> 자연은 한편으로 우리보다 강력한 어떤 계기를 가진다. 이것은 자연에 대한 지배가 진척되기 이전 시기에만 가능한, 우리에게 관조적 미를 허용하지 않았던 그러한 계기이다. 그러나 한편 자연이 제어되면서 자신이 가진 공포를 잃은 뒤로 인간은 인간의 자기의식과 자연 사이의 일종의 이차적 친연성을 일깨운다. 이것은 자연과의 상징적 화해의 형태로 나타나는데, 이것은 인간이 이 자연을 정복하고 그 과정에서 불의를 자행함으로써 이루어진 화해이다.[54]

그런데 현대에 이르면 이러한 긴장 상태는 깨어지고 자연과의 관조적 거리는 과거와는 다른 이유로 불가능해진다. 후기 자본주의 사회에서는 고도화된 자연지배로 인해 자연에서 칸트의 시대에 느꼈던 것과 같은 공포나 무력함을 느끼는 일이 그야말로 불가능해졌다. 그렇다면 우리는 이제 더 이상 실제 자연에서 숭고를 느낄 수 없다는 말인가? 아도르노는 칸트의 시대에는 미지의 힘을 발휘했던, 그리하여 숭고한 대상이었던 자연현상들이 후기자본주의사회에 이르러 개척되고 개간되어 인간의 출입을 허하고 관조와 향유의 대상이 되었다는 역사적 사실 역시도 포함하여 서술하고 있다. 오늘날 마치 외관적으로 지배되지 않은 것처럼 보이며 그리하여 경외심을 불러일으키는 자연의 경험조차도 결국은 관리되는 사회를 매개하고 있으며, 그로써 기만적인 것이 된다.[55] 오늘날 원초적 자연의 모습을 간직하고 있다고 여겨지는 공간들조차도 공원과 관광지의 이름으로 구획된 결과이며, 나아가 이러한 공간들이 상업적으로 이용되고 있는 사례를 쉽게 떠올릴 수 있을 것이다. 이러한

---

53) Ibid.
54) 『강의』 53/71
55) AT 107/116

공간은 일상과는 분리된 비동일적인 자연, 즉 인간에 의해 지배되지 않은 자유로운 영역이 마치 잔존하는 것처럼 여기게 한다. 결국 직접적 자연 경험은 일종의 허용된 일탈로서 노동력의 재생산에 기여하고 지배적 관계가 지속되는 데에 복무한다. "마치 비동일적인 자연으로서 잔존하는 듯한 모습을 취하는 것들은 자연지배의 재료가 되고 사회적 지배의 수단이 되어 특히 소외된다."[56] 따라서 오늘날 직접적인 자연 경험에서의 숭고는 이 시대에 더 이상 유의미한 숭고의 형태가 아니게 될 것이다. 아도르노는 이러한 상황에서 다시금 숭고의 이념을 되찾고자, 지배에 저항하는 정신의 자유를 경험하는 것이 가능한 장소를 찾고자 한다. 그것은 '고양'을 핵심으로 하는 숭고 개념의 전복으로부터 이루어진다. 인간성에 대한 확신이 아니라, 그 존재의 취약함을 드러내고 지배의 상황을 직시할 수 있는 '부정적' 숭고 개념이 요구되는 것이다.

> 그러나 숭고의 경험이 인간의 자연성에 대한 인간의 자의식이라는 점이 드러나게 되면 숭고함의 범주는 구조적으로 바뀐다. 칸트의 경우에서조차 이 자의식은 인간의 무가치성이라는 어조를 띤다. 즉 무가치성, 혹은 경험적인 개인의 덧없음에 비추어 인간의 보편적 규정의 영원성, 정신의 영원성이 명확히 나타나게 된다는 것이다. 그러나 정신이 그 자체의 자연적 척도로 환원된다면, 정신 속에서 개인의 무화는 더 이상 긍정적으로 지양되지는 않는다.[57]

앞서 우리는 칸트의 역학적 숭고는 신체로서의 인간과 정신으로서의 인간을 구분함으로써 성립됨을 논하였다. 칸트의 숭고론에서 상상력의 좌절 이후 고양의 단계가 가능한 이유는 인간이 한낱 자연적이고 육체적인 존재에 불과할지라도 정신의 차원에서는 무한성을 가지기 때문이다. 이것은 칸트가 다양한 개별의 인간들을 정신의 차원에서는 동질적인, 초월적 주체성으로서 일반화된 존재로 상정하는 데서 가능해진다. 이로써 칸트의 숭고는 인간의 이성 이념이 유한한 신체를 극복하고 결국 자연의 강대함보다 높은 곳에 이르는 과정을 그리고 있다. 숭고의 경험을 통해 '경험적인 개인은 무상'할 지라도

56) AT 173/184
57) AT 295/309

인간의 '정신의 영원성'이 빛을 발하게 되는 것이다. 그런데 아도르노는 칸트의 이러한 발상을 반전시켜 비판한다. 숭고화된 정신은 마치 "절대자인 것처럼 으스대지만" 인간은 결국 "자연 속에서 죽음을 앞둔 개별 존재자"[58]이며, 숭고는 그러한 '인간의 자의식'에 불과하다는 것이다. 이렇게 실은 무력하고 사소한 것이 마치 무한성을 성취한 것처럼 으스대는 형세가 숭고로서 치켜 올려지는 것은 허위적이고 공허할 뿐만 아니라 우스꽝스러운 것이 된다. 이것은 결국 칸트의 숭고론이 내재적으로 품고 있는 모순이었다. 자연의 힘 앞에서 정신의 위대성을 추구한 결과 정신이 우스운 것으로 추락하고 마는 것이다. 아도르노는 이러한 '내재적 비판'을 통해, 다시 말해 숭고 개념이 그 자신을 부정하게 되는 과정을 통해 칸트의 숭고론을 비판한다.[59] 그리고 숭고 개념의 역사적 자기반성은 견고한 것으로 보였던 이성의 지배적 위치가 얼마나 취약하고 허황된 것인지 고발하는 역할을 할 수 있었다.

따라서 칸트에게서 초월적인 정신의 발견이자 인간성의 고양이었던 숭고는 아도르노에게는 한갓 자연적 존재로서의 인간 자신을 인식하는 경험으로 뒤바뀐다. 자연에 대한 도전자였던 근대적 인간성은 이제 지배적 권력으로서 타도의 대상이 되는 것이다. 따라서 칸트의 숭고가 맹목적인으로 자연적신 것이 형성하는 관계에 대한 저항이라면, 아도르노의 숭고는 자연을, 나아가 인간 자신을 속박하는 계몽적 지배관계로부터의 저항이 그 핵심이 된다. 칸트에게 이것이 반성을 통해 자연과의 새로운 관계를 설정하는 경험이었던 것과 마찬가지로, 아도르노에게는 반성을 통해 지배를 수정할 수 있는 계기를 주는 경험이 되어야 하는 것이다.

그렇다면 현대의 숭고는 주관과 객관 사이의 물화된 연관관계를 부정하고 새로운 연관관계를 발견할 수 있는 긴장의 장이 되어야 하는 바, 이제는 물화되어버린 자연에서는 불가능하다. 이때 아도르노는 현대 예술을 물화의 체계로부터 벗어난 자율적 원리를 가진 존재로서 새로운 숭고의 대상으로 희망하고 있다. 이것이 아도르노가 칸트의 숭고는 예술작품에서 비로소 성취된다고 말하는 것의 의미이다. 아도르노에게 예술이 어떻게 이러한 역할을 할 수

58) Ibid.
59) Ibid.

있는지에 대한 설명으로 넘어가기에 앞서 아도르노에게 숭고 경험이 지배를 수정하는 계기로서 작동하는 원리를 더 규명할 필요가 있겠다.

3. 부정적 숭고: 추락을 통한 자유

칸트에게서 숭고는 본질적으로 감정이다. 이것은 공포나 압도되는 감정이 쾌와 즐거움으로 변하는 앞선 논의를 정리하면 아도르노는 칸트의 숭고론을 비판적으로 계승하여 오늘날의 자연 연관에 맞는 숭고를 제시하고, 이로써 궁극적으로 "자연과의 화해"를 도모한다. 아도르노가 추구하는 숭고 경험에서는 "자연 자체가 숭고하게 되며", 자연은 정신의 억압에서 벗어나 "해방"을 성취할 수 있게 된다.[60] 다소 웅변적으로 서술되는 아도르노의 선언을 어떻게 증명할 수 있는가? 이것을 이해하기 위해서는 우선 칸트의 숭고가 자연과 어떤 관계를 맺는지 살펴보고, 아도르노가 이를 어떻게 변형하는지 짚어보아야 할 것이다. 칸트에게 숭고를 유발하는 자연은 고양을 도모하고 도덕적 쾌를 성취하는 계기로 작용하기는 하지만 본질적으로는 인간이 맞서야 할 것, 즉 인간의 생존을 위해 제거해야 할 위협으로서 제시된다. 그것은 주체의 자기보존을 위협하고 그로써 두려움을 불러오는 존재이기 때문이다. 즉 칸트에게서도 자연과 인간의 투쟁의 구도는 지속되고 있으며, 자연은 숭고의 경험을 통해 극복되어야 할 존재로 설정되고 있다. 이때 칸트의 극복 방식은 지극히 내적인 과정을 취한다. 앞서 말했듯 숭고 판단에서 숭고하다고 여겨지는 것은 (자연) 대상이 아닌 대상을 의식하는 인간의 내적인 능력이다. 아도르노가 '으스대는 정신'이라 적절하게 표현한대로 칸트는 자신의 자연적인 상태와는 관계없이 정신을 더 높은 위치로 치켜세움으로써 스스로에게 닥쳐온 두려움을 해소하고자 하였다. 때문에 극단적으로 읽어내자면 숭고의 대상인 자연은 단지 고양의 과정을 촉발하는 계기로서 인간의 정신의 위대성을 치켜세우는 수단에 불과한 것이 된다.

따라서 칸트 숭고의 경우 우리가 자연에게 존경심을 느끼더라도 이 경의

60) AT 293/308

는 자연을 직접 향하는 것이 아니다. 그는 다음과 같이 말한다. “자연에서의 숭고한 것에 대한 감정은 우리 자신의 사명에 대한 존경으로서, 우리는 이 존경을 자연의 객관에 대해 허위표명”하는 것이다. 말하자면 칸트에게서 숭고의 경험에서 자연에 대해 존경이 느껴진다고 말하는 것은 어디까지나 인간 자신의 이념에 대한 존경이 투사되어 치환된 것이다. 따라서 칸트가 “(숭고를 경험할 때) 그러한 표상(자연)에 대해 일종의 존경을 결합”[61]시킨다고 서술하거나, “(숭고의 감정)을 우리 안에 불러일으키는 모든 것은 숭고하다고 일컬어진다”[62]고 언급한다고 하더라도, 이것은 자연이 ‘자체로 숭고한’ 것이 아니라 숭고하다고 ‘말할 수 있음’을 의미한다. 앞서 말했듯이 칸트의 숭고는 인간이 비로소 자연과 거리를 확보하고 자연과 독립된 주체로서 마주할 수 있음을 증명하는 판단이다. 그러나 칸트는 여전히 적대적 상태에 놓인 자연을 직면하기보다는, 그저 이를 내적으로 덮어씌워 일종의 “상징적인 화해의 형태”[63]를 연출한다.[64] 결국 그의 숭고도 비동일자를 동일자로 뒤집어씌우는 자연지배의 경험으로 거듭나는 것이다.

그러나 아도르노는 칸트의 숭고 경험을 거부하지 않고 이것을 역사적으로 변화시켰을 때 현재적인 의미를 가질 수 있다고 여긴다. 1절에서 논구한 바 있듯이 아도르노에게 칸트의 숭고는 인간이 정신의 영원성을 의식하고 본래 자연에 의해 압도되었던 관계를 재정립하는 과정으로 설명된다. 그러나 칸트에게 정신의 영원성은 신체와는 ‘다른 종류의 자기보존’[65]에 기초하는 것이

---

61) KU, B83
62) KU, B109
63) 『강의』 53/71
64) 번스타인(J. M. Bernstein)은 칸트의 숭고가 타자와 대면하는 공포를 데리다의 말을 빌려 ‘이종 정동의 자기 정동화(transforming hetero-affection into auto-affection)’로 표현한다. 자기-정동화는 “타자를 이상화하는, 이로써 타자를 완전히 자기화가 가능하며 제어 가능한 것으로 만드는 작용”(Bernstein, p. 177.)으로 정의된다. 칸트의 숭고에서 주체는 숭고의 대상, 즉 타자의 위협에 직면하면서 두려움을 느낀다. 그러나 숭고의 판단은 이 타자와 안전한 거리가 상정되었을 때만 가능한 것이다. 이때 칸트는 이러한 두려움이 실제로 무엇인지에 대한 이해를 하지 않으며, 할 필요조차 느끼지 못한 채 그저 심미화를 통해 자신의 쾌로 전화한다는 것이다. J. M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Cambridge: Polity Press 1991) 3장을 참고.

므로, 아도르노는 이것이 "(자연적 존재로서의) 인간의 덧없음"에 대비해서 나타나는 것임을 지적한다. 이로써 아도르노는 숭고의 경험이 실은 "인간의 자연성에 대한 자각"[66]이라고 뒤집어 말한다. 숭고는 인간은 실제로 초월적인 존재가 아니며, 스스로를 추켜세운 자의식에 불과하다는 것을 깨닫는 것이 된다는 것이다. 그리고 이것은 숭고 경험의 역사적 변화에 상응한다. 칸트에게 숭고의 대상은 명백히 인간의 힘으로는 감당할 수 없는 자연현상이었다. 그러나 아도르노의 미학은 그로부터 200년이 지나, 이러한 자연현상들이 이미 인간에 의해 해명되고 관리되고 있다는 전제 하에서 전개된다. 결국 칸트의 숭고는 오늘날 역사적으로 적절한 숭고 경험이 될 수 없는 바, 아도르노는 숭고의 역할을 뒤바꾼다. 칸트가 주체를 무한한 것으로 상승시키는 경험으로 만든 것과 반대로 아도르노는 그 자신의 자연적 존재를 확인시킴으로써 주체의 지위란 실은 유한하고 취약한 것임을 보이고자 한 것이다. "자아는 궁극적인 것이 아니며, 심지어 가상적인 것"으로까지 느껴진다.[67] 칸트의 숭고가 자연의 강대함에 맞서 인간성을 추켜올리려는 시도였다고 한다면, 아도르노는 이를 인간의 자연성을 내보이는 경험으로 뒤집는다. 자아의 자연성을 발견하는 경험은 적대적인 것으로 여겨졌던 자연과의 공통점을 발견하는 경험이 된다. 이러한 자의식을 통해 인간은 "자연과의 어떤 화해를 기대하게 된다."[68]

그렇다면 아도르노에게 숭고는 어떻게 "자연성을 스스로 의식"하는 경험이 될 수 있을까? 다시 말해 구체적으로 숭고 경험의 어떠한 계기가 의식의 반성을 추동하는가? 아도르노는 그것을 숭고의 '감정'으로부터 찾는다. 숭고는 일반적으로 공포나 전율과 같은 부정적 감정과 고양이나 환희와 같은 긍정적 감정을 동시에 느끼는 모순적인 경험이다. 역사적으로 숭고의 가치는 후자에, 부정적 감정을 견뎌낸 뒤에 비로소 해방처럼 찾아오는 환희에 맞추어져 있었다. 따라서 기존의 미학에서 숭고에 따르는 부정적 감정은 고양을 위한 일종의 통과의례로서 숭고의 경험에서 부차적인 것에 가까웠다. 칸트

65) KU, B105
66) AT 295/309
67) AT 365/379
68) AT 293/308

역시 예외는 아니다. 칸트에게 불쾌는 대상이 이성에 대해 부적합함을 의미하는 바, 그 자체로는 단순히 부정적인 것으로 치부된다. 따라서 칸트의 숭고 역시도 거대하고 강력한 대상 앞에서 느껴지는 불쾌에 저항하고 이를 쾌로 전화시키는 일련의 과정으로 나타난다. 그러나 아도르노는 오히려 부정적 감정 자체에 주목한다. 그는 대상이 불러오는 거슬림, 불쾌한 느낌을 현대적 숭고 경험의 핵심으로 보고 있는 것이다. 아도르노는 이러한 두려움의 감정을 충격(Erschütterung)[69]으로 정의한다. 다음의 인용을 보자.

> [카프카]의 산문은 [···] 미적 거리감을 제거해버린다. 그는 지난날의 이른바 무관심한 감상자에게 절망적인 노력을 요구한다. 또 그에게 달려들어서, 그의 정신적 평형보다 훨씬 더 중요한 것, 곧 생사의 문제가 그의 올바른 이해에 달려있다고 암시한다. 텍스트와 독자의 관조적 관계가 근본적으로 흔들린다는 점은 카프카의 전제조건들 가운데 결코 사소하지 않은 것이다. 그의 텍스트들이 추구하는 바는, 텍스트와 그 제물인 독자 사이의 불변적 거리를 유지하는 것이 아니라, 독자의 감정을 부추겨서, [···] 이야기 내용이 돌진해올 것을 걱정할 수밖에 없도록 만드는 것이다. 이처럼 공격적인 신체적 접근 때문에, 소설의 등장인물과 자신을 동일시하는 독자의 관습은 방해를 받게 된다.[70]

카프카의 소설에 대한 위의 서술은 충격의 경험을 구체적으로 예시한다. 칸트에게 있어 순수한 미적 판단의 조건은 대상과의 적절한 거리를 취하고 관조하는 상태이다. 그러나 아도르노가 추구하는 예술작품은 감상자를 그저 관조하는 상태로 놓아두지 않는다. 이것은 감상자를 위협하는 것, 엄습해오는 것, 공격하는 것으로 나타난다. 그리고 이러한 예술작품 앞에서 우리는 생사의 문제를 의식하고 두려워하게 된다는 것이다. 따라서 이 경험은 한때 계몽의 적대 대상이 되었던 근원적 두려움, 원초적 전율과 공명한다. I장에서

---

69) 아도르노는 '전율'과 '충격'을 대체로 유사한 의미에서 사용하고 있다. 굳이 구분하자면 전율은 I장에서 설명한 대로 선역사 시대의 자연에 대해 느꼈던 역사적인 공포의 감정이며, 충격은 오늘날 전율에 대한 반응으로서의 감정으로 정의될 수 있을 것이다. 또한 충격은 단지 감각적 자극으로서의 Schock와는 구분되는데, 이는 아래에 이어 설명할 것이다.

70) T. W. 아도르노, 『프리즘』, 문학동네, 홍승용 역, 2004. pp. 293-294.

서술했던 대로 전율은 해명되고 분할되지 않아 개개의 사물과 뒤엉킨 전체로서의 자연을 경험하는 것에서 온다. 그러나 오늘날의 사회는 이미 인간 밖의 자연을 모두 규명하여 체계의 관리 하에 두었다는 전제 하에 작동한다. 따라서 만약 오늘날 인간에게 태고시대의 두려움을 되살리는 경험이 가능하다면, 그것은 체계가 포섭하지 못하는 대상이 존재한다는 것을 의미할 것이다. 따라서 두려움의 경험은 그것을 느끼는 것만으로도 체계가 불완전하다는 증거가 된다. 이때 아도르노는 예술작품을 감상할 때 바로 이 태고의 전율의 감정과 유사한 경험이 가능하다고 말하고 있는 것이다. '진정한' 예술작품은 객체의 입장에서 그저 관조되는 위치에 머무르는 것이 아니라, 다가오고 엄습하여 감상자의 감정을 부추기고 이야기와 상호작용하도록 요구한다. 그러한 작품에 접하면서 자아는 독립적인 것으로 유지되지 못하고 마치 선역사 시대로 돌아간 것처럼 "소멸"되고 만다.[71]

> 수용자가 자신을 망각하고 작품 속에서 소멸하는 순간, 혹은 충격의 순간, ... 수용자는 자신이 밟고 있던 땅이 사라짐을 느낀다. 또한 미적인 형상 속에서 구현되는 진리의 가능성이 그에게는 생생하게 느껴진다. 작품에 대한 관계에 있어서의 그러한 직접성은 넓은 의미에서의 직접성 중 하나로서, 절실하고 포괄적인 경험(Erfahrung)[72] 혹은 매개의 기능이다.[73]

> 흔히 말하는 체험(Erlebnis)의 개념과는 완전히 대립하는 충격은 결코 자아의 부분적 충족이 아니며 쾌락과 비슷한 것도 아니다. 오히려 그것은 충격을 받음으로써 자신의 한계와 유한성을 깨닫게 되는

---

71) AT 363/377

72) AT 362/376. 이때 아도르노는 충만한 미적 경험(숭고의 경험)을 Erfahrung으로, 파편적인 동일시적 예술 경험을 Erlebnis로 나누어 서술하고 있다. 본고에서는 이를 '경험'과 '체험'으로 구분하여 번역하였다. 이러한 구분은 벤야민의 영향을 받았다. 벤야민은 Erfahrung을 단순히 개별적 사실들에서 이루어지는 것이 아니라 전통을 따라 계승되는 종합적인 기억의 산물로 보는 한편, Erlebnis은 일발적이고 갑작스러운 경험으로 정의한다. 벤야민은 Erlebnis를 부정적인 뉘앙스로만 다루고 있지는 않지만 아도르노의 경우 Erlebnis는 일관적으로 허위적이고 기만적인 미적 경험을 서술하는 부정적 의미로 사용된다.

73) AT 363/377

자아의 소멸에 대한 경고이다.[74]

아도르노는 진정한 예술작품을 경험할 때, 감상자는 생생한 충격을 받게 되며, 이로써 "자아가 소멸"되고 그 자신의 유한성을 깨닫는 경험을 할 수 있다고 말한다. 그러나 "생사를 위협받는다"거나 "자아가 사라진다"는 표현은 의심스럽다. 단순히 생각해보아도 그저 예술작품을 감상한다고 목숨이 위험한 것 같은 기분을 느끼거나 혹은 스스로를 잃게 된다는 말은 의아하게 느껴지기 때문이다. 이때 아도르노는 숭고의 경험을 일상적 경험에 대비되는 것으로 이해한다. 즉 이것은 그저 새롭거나 놀라운 경험인 정도가 아니라 통상의 경험적 틀로는 이 경험을 이해할 수 없다는 뜻에서 '충격적'이다. 체계 내에서 우리는 모든 것을 다른 어떤 것으로, 즉 개념이라는 표상을 거쳐서 이해하고 표현하는 것이 가능했다. 그러나 숭고의 대상을 직면할 때, 우리가 가진 개념의 틀은 요동치고 어떠한 개념으로도 이것을 온전히 표현할 수 없음을 느낀다. 개념만으로 대상을 이해할 수 없다는 것은 기존의 인식이 불완전하다는 의미인바, 우리가 완전히 의존하고 있던 체계의 토대는 소용없는 것이 되고 만다. 세계와 우리 사이에 존재했던 연관관계들이 무너지는 것이다. 대상의 특수성을 포섭하는 개념적 체계를 내면화한 인간의 자아는 '억압의 내면적 대리자'로서 자연지배를 재생산하는 입장에 있었다.[75] 그러나 이러한 체계가 절대적인 것이 아님을 깨닫는 순간 우리는 우리를 지지하던 토대로부터 무장해제 된다. 피아를 구분해주던 인식적 잣대는 사라지고, 우리 역시도 우리 밖의 자연과 마찬가지로 유한하고 불안하고 유동적인 존재임을 깨닫는 것이다. 우리가 "서있던 땅이 사라지고" 역사적으로 망각되었던 공포와 불안이 몰려온다. 그러나 이는 동시에 절대적인 것이라 여겨지던 체계에서 벗어난 존재 방식이 가능하다는 것을 보여주는 경험이 될 수 있다.

이때 숭고의 경험은 기존에 예술 경험이라 불리던 것, 즉 예술작품에 몰입함으로써 자아가 사라지는 느낌과는 다르다는 것을 유의해야 한다. 우리는 흔히 어떤 작품을 감상할 때 그 작품에 따라 감정이 움직이는 것처럼 느낀다. 이를테면 높고 밝은 곡조를 들으면 수용자의 마음이 즐거워지고, 회색의

74) AT 364/378
75) AT 365/379

낮은 채도의 그림을 보면 수용자가 우울해지는 경험을 생각해 볼 수 있을 것이다. 이러한 '체험'(Erlebnis)을 할 때에 수용자는 작품과 합일되는 듯한 기분을 느끼는바, 이것이야말로 예술 속에서 자아가 사라지는 경험이라 말할 수 있지 않은가? 그러나 숭고는 이러한 체험과는 구분될 뿐만 아니라 오히려 반대된다. 예술작품에 몰입의 체험이 성립하기 위해서는 작품의 표현과 수용자의 감정이 등가 관계에 있다고 상정해야 할 것이다. 그리고 작품에서 예상되는 감정을 자극하는 요소들은, 예술가의 의도를 통해 배치된 것이다. 그러나 아도르노는 예술작품에서 예술가의 의도에 의해 나타나는 것은 작품을 이루는 한 부분에 불과하다고 여긴다. 따라서 작가가 이미 의도하고 있던 바에 감정을 맡기는 것은 작품에 대하여 단지 수동적인 역할을 자처하는 것일 뿐만이 아니라, 작품을 통해 끌어낼 수 있는 경험 전체가 아닌 일부분에 한정된 관계에만 머무르는 것이 될 것이다.[76] 이로써 몰입의 체험은 자아의 한계를 깨닫는 것이기보다는 자아의 무력화에 다름 아닌 것이 된다. 따라서 아도르노에게 있어 이와 같은 체험을 예술 경험으로 제기하는 것은 허위적일 뿐만 아니라 예술과의 충만한 상호작용의 가능성을 은폐하는 것이 된다.

또한 진정한 예술 경험은 단순히 어떤 예술작품을 감상할 때 느끼는 자극적인 놀라움과도 구분되어야한다. 아도르노는 이것을 분명히 하기 위해 충격(Erschütterung)과 쇼크(Schock)를 구별하여 사용하고 있다. 쇼크의 경험은 '그저 새롭기만 한 것'으로서의 '센세이셔널리즘'과 연관된다. 새로움의 경험이란 마치 미지의 무언가를 끌어내오는 것처럼 느껴진다. 그러나 그 내용이 무엇인가와 상관없이 그저 새롭기만 한 것은 텅 비어있는 것이다. 새로운 것 자체가 주는 자극에 집중되면 무엇이 새로우며 그로 인해 무엇이 변화하는지의 문제는 희석된다. 새로움 자체가 그 목적이 되는 것이다. 오늘날 문화산업은 새로움을 끊임없이 제공하지만 이로써 새로움은 결국 질적으로는 구분할 수 없는 동일한 자극의 반복에 지나지 않게 된다. 새로움의 반응인 쇼크는 강력한 흥분이나 도취를 제공하면서 경험을 그저 자극을 느끼는지의 여부로 환원시킨다.[77] 대중은 쇼크 자체에 중독되어 이것의 원인도 내용도 상관

76) Ibid.
77) MM 310 ; 한국어 번역은 김유동 역(『미니마 모랄리아』, 도서출판 길, 2005)을 참

하지 않게 되며, 자극을 충족하는 것만으로 무언가를 성취했다고 여기게 된다. 따라서 쇼크는 체계를 반성하기는커녕 체계의 존속에 기여하는 것으로 역시 충격의 반대항에 선다. 충격은 그저 감각적인 것이 아니라 우리를 둘러싼 체계를 인식하고 이를 반성하도록 이끄는 과정 속에서 떠오르는 감정이어야 한다.

그런데 아도르노가 숭고의 핵심을 충격이라는 부정적 감정에 두었다고 한다면 이는 다시 본질적인 의문을 부를 것이다. 이러한 경험을 숭고라고 부를 수 있겠는가? 칸트를 비롯하여 전통적 숭고의 핵심은 고양이었다. 칸트의 숭고가 초월론적 철학으로서 객관성을 확보할 수 있었던 것은 이 경험을 신체적 불쾌가 정신적 쾌로 전화되는 이중의 구조로 나누어 설명한 것에 있었다. 그러나 아도르노의 숭고가 결국 두려움과 충격의 경험 자체에 더 주목하는 것이라면 이것은 두려움을 쾌로 전환하는 단계로 나아가지 못한, 칸트의 입장에서 보면 불충분한 숭고 경험이 되는 것은 아닌가? 분명 아도르노의 숭고에 있어 고양의 과정은 존재하지 않는 것으로 보인다. 정확히 말하면 아도르노는 그러한 구도의 반대를 보여준다. 충격의 경험은 고양하고 상승하는 것이 아니라 발을 딛고 있는 지반이 사라지는 경험, 즉 추락으로써 의미를 갖기 때문이다. 이것은 칸트의 숭고를 전복하는 것으로 보일지라도, 동시에 그 원리를 계승한다. 그것은 숭고가 "막대한 힘에 저항하는 정신"의 반성적 태도이며 그것이 성취하는 것은 다름 아닌 '자유'라는 것이다.[78]

> 정신에 의해 억압되지 않는 자연은 자연 발생적 상태와 주체의 절대주권 사이의 악명 높은 연관관계에서 벗어나게 된다. 그러한 해방은 자연의 귀환일 것이며, 이는 단순한 현존재의 대립상으로서의 숭고함이기도 하다. 숭고는 스스로의 힘과 위대함 속에 내포된 지배의 특성들을 통해 지배권에 반대한다.[79]

"정신에 의해 억압되지 않는 자연"은 "자연 발생적 상태"와 "주체의 절대 주권"이라는 두 가지 차원에서 모두 해방되었을 때 찾아온다. 우리는 근

고하였다. p. 310.
78) AT 296/310
79) AT 293/308

대적 주체성에 내재된 지배적 권력으로부터 자연을 되찾아올 필요가 있지만, 단순히 시간을 역행하여 '자연 발생적 상태', 즉 자연과의 직접적이고 원시적인 투쟁의 상태로 회귀할 수만은 없다. 우리가 자연을 인식하고 관계하기 위해서는 동일화 과정을 겪지 않을 수는 없다. 아도르노는 우리가 사유 없이, 자연 지배의 수단이기도 한 의식의 종합 과정의 매개 없이는 자연과 대면하지는 못한다는 것을 인정한다. 그러나 그것은 일방적으로 규정하는 과학적 인식과정과는 다르다. 칸트의 숭고에서조차 자연은 인간의 인식능력을 벗어나 규정할 수 없는 상태로 남아있었다. 칸트가 그러한 인식 불가의 사태를 인간의 의식으로 치환하여 덮어씌우려 했다면, 아도르노는 이러한 사태를 직면한다. 우리는 우리가 해명할 수 없고 이해할 수 없는 것이 있음을 인정한다. 그리고 그것은 우리의 인식체계에 대한 이해가, 나아가 그 저변에 있는 지배와 권력에 대한 성찰이 이루어진 후에야 확신할 수 있는 것이다. 따라서 아도르노에게도 숭고는 반성적 인식의 경험이다. 다시 한 번 강조하자면, '숭고는 그 자신의 힘과 위대함 속에 내포된 지배의 특성들을 통해 지배권에 반대한다.' 아도르노의 숭고가 부정적인 감정으로 다가오는 것은 이것이 단순히 직접적 불쾌의 상태에 머물러있기 때문이 아니라, 역사적 숭고에서 성취한 고양에 대한 반성으로서 추락이 이루어졌기 때문이다. 그 안에서 지배의 극복 가능성 역시도 열린다.

> 칸트가 원했던 것과 달리 정신은 자연 앞에서 그 자신의 우월성보다 그 자신의 자연성을 더 많이 깨닫게 된다. 이것이 주체가 숭고에 직면하여 감동으로 눈물을 흘리게 되는 순간이다. 자연을 회상함으로써 그의 자기확신(Selbstsetzung)의 오만함이 무너진다. [...] 여기서 자아는 스스로를 가두어놓았던 속박으로부터 정신적으로 벗어난다. 철학이 잘못된 실수로서, 그 반대인 전지적 주체에 배당했던 무언가가 자유로부터 번뜩인다. 주체가 자연에 걸었던 속박은 주체 역시도 구속한다. 자유는 자연과의 유사성에 대한 의식으로부터 나타난다. 왜냐하면 미는 현상에 대한 주체의 자연적 인과관계에 종속된 것이 아니기 때문이다. 미의 영역은 가능한 자유이다.[80]

80) AT 410

칸트는 숭고 경험을 통해 주체가 자연에 대한 그 자신의 우월성을 깨달을 것을 바랐다. 그러나 아도르노는 오히려 이것이 주체가 그 자신의 자연성을 깨닫는 경험임을 지적한다. 주체는 그 자신을 무한한 정신이 아니라 한갓 자연적 존재라는 사실을 인식함으로써 그 자신에 대해 가졌던 견고한 지배자로서의 인식이 무너진다. 이것은 마치 추락과 같지만 한편에서는 자유의 가능성이 드러난다. 인간은 자연의 지배자라는 권위를 유지하기 위해 그 스스로를 물화된 의식 속에 구속하였다. 숭고의 경험은 이러한 인식을 타파하여 주체를 아래로, 자연과 같은 곳으로 내려오도록 한다. 자연을 속박하던 주체의 힘이라 여겼던 것은 실은 주체 스스로의 가능성을 속박하고 있던 것으로 밝혀지며, 이로써 우리는 자연과 동질감을 느끼고 더 자유로운 관계를 상상할 수 있게 되는 것이다. 이렇게 숭고의 경험을 주는 예술은 "억압의 내면적 대리자인 자아 원칙에 궁극적으로 비판을 가하는, 억압된 자연의 역사적 대변인으로 변한다."[81] 그것이 아도르노가 미학을 통해 성취하고자 했던 지배의 해소이다. 이로써 느껴지는 자유야말로 아도르노에게 진정한 '미'이다. 아도르노는 칸트의 숭고를 '견디어내는 감정(Gefühl des Standhaltens)에서 오는 행복'으로 읽어낸다.[82] "미적 쾌락주의에 맞서 [칸트가] 숭고미의 이론에서 하는 말을 제시할 수 있다. 즉, 예술작품에서의 행복은 작품을 통해 매개되는 견디어낸다는 감정뿐이다."[83] 이 행복은 맹목적으로 주어지는 연관으로부터 자유롭다는 것에서 온다. 즉 예술작품을 매개로 한 숭고 경험에서 오는 미적인 쾌는 체계로부터 자유로울 수 있는 가능성이다. 이러한 의미에서 아도르노에게 숭고야말로 현대사회에 진정으로 추구되어야 할 '미'가 된다.

지금까지 아도르노가 칸트의 숭고개념을 비판적으로 재해석하여 한때 이것이 기여했던 지배의 구조를 전복시키는 과정을 살펴보았다. 그러나 이러한 서술은 어디까지나 '예술작품을 통해 그러한 것이 가능하다'는 아도르노의

---

81) AT 364/379

82) 아도르노는 『강의』에서도 이와 유사한 논의를 펼친다. "정신이 규정하는 것에 힘입어 맹목적으로 자연적인 것이 형성하는 연관관계보다 자유롭고 더욱 강하다는 감정을 갖게 되는 모든 곳에서 행복을 느낀다는 모멘트가 바로 객관적으로 미에 속하는 것"이다. (『강의』 51/69)

83) AT 31/34

선언에만 의지하였을 뿐이다. 3장에서는 예술이 어떻게 이러한 경험을 가능케 하는지에 대해 해명하고자 한다. 이것은 예술작품의 구조 아도르노는 숭고의 구조가 곧 예술작품의 구조를 이루는 짜임을 형성한다고 여기는데, 이것은 '정신화'의 개념으로 설명될 것이다.

III. 숭고한 예술: 화해의 매개

II장에서는 아도르노가 칸트의 숭고를 비판적으로 수정하여 물화된 의식을 반성하는 경험으로서 현대적 숭고의 개념을 제시하였음을 확인하였다. 그렇다면 숭고의 경험은 무엇을 통해 가능한가? 이 장에서는 숭고가 자연에서 예술로 '이주'했다는 아도르노의 선언에 따라 예술작품의 경험에서 숭고의 경험이 성립되는 원리를 확인하고자 한다. 그리고 이것은 경험의 대상과 주체의 경험이라는 두 가지 차원에 대한 분석을 통해 이루어질 것이다. 먼저 예술의 정신화 개념을 통해 예술의 형식법칙의 원리가 숭고의 원리와 상통한다는 것을 확인할 것이다. 숭고는 예술이 전율을 보존하고 자율적인 존재가 되는 핵심적 원리를 이룬다. 다음으로, 숭고는 반성적 경험으로서 작품에 대한 인식적 이해 없이는 불가능한 개념이다. 진정한 예술작품의 경험은 작품을 함께 실행하며 작품이 표현하는 불가해한 의미연관들을 해석하는 과정이 된다. 이것은 필연적으로 실패할 수밖에 없지만 그로써 비동일자에게 다가가는 경험이다. 아도르노의 미학이론에서 추구하는 미는 지배를 반성함으로써 이에 반대하는 것이다. 따라서 아도르노의 미학을 가로지르는 것, 미로서 말해지는 것은 실은 숭고이며, 아도르노의 미학은 숭고의 미학으로 이해해야 할 것이다.

1. 예술작품의 구조로서 숭고

1.1. 정신화의 변증법

'예술에 침범'한 숭고는 "예술 자체의 역사적 구성물(Konstituens)"[1]이 되었다. 이러한 아도르노의 말은 숭고가 수용자의 경험만을 의미하는 것이 아님을 암시한다.[2] 벨쉬는 아도르노의 미학 속에서 숭고를 '예술의 기초적인

1) AT 293/307

구조'로 지적한다.[3] 그리고 무엇보다도 이것은 예술의 내용이 아닌 형식에서 비롯된다. 숭고가 어떻게 예술작품의 구조를 이룰 수 있는가? 아도르노에게서 예술의 형식이 무엇인지 먼저 확인해야 할 것이다. 예술작품은 본질적으로 하나의 종합적 총체이다. 그것은 자신을 이루는 재료들을 합리적 형식 하에 하나의 사물로 통합함으로써 성립된다. 아도르노는 예술작품을 끈질기게 직관과 개념, 특수와 보편의 계기를 바탕으로 한 종합의 구조로 파악하려 하고 있다. 이것에는 애초에 인식은 종합이며, 개념이 없이는 인식이 있을 수 없다는 사고를 바탕에 두고 있다. 그러한 의미에서 아도르노는 예술작품의 형식을 일종의 판단과 유사한 것으로 제시한다.[4] "예술작품은 종합이라는 측면에서 볼 때, 판단과 유사하다. 그러나 예술작품 속에서의 종합은 무판단적이다."[5] 판단과 유사하되 무판단적이라는 것은 무슨 의미인가? 도구적 이성의 도식은 특수한 계기들이 보편에 의해 포섭되고 통합되는 것을 전제로 한다. 이것은 이 계기들에 대한 억압으로 이어지는바, 직관과 개념의 범주는 다른 것으로 변형될 필요가 있었다. 아도르노는 포섭하지 않는 판단, 개별적 계기들을 억압하지 않고 그 고유성을 유지할 수 있는 종합을 예술작품 속에서 찾아내고자 한다. 작품은 하나의 판단처럼 확정되거나 종결되지 않으며, 유동적이고 때로는 갑작스러운 것으로 나타난다. 그러나 동시에 작품은 하나의 종합적 단일체로서 그 자신의 고유성을 유지한다. 이런 양가적인 성격을 가지는 특수한 종합의 양식이 바로 아도르노가 제시하는 예술의 형식이라 할 수 있다.

이때 아도르노는 형식을 통해 예술을 사물로 나타나게 하는 법칙, 곧 형식법칙을 '정신'으로 제시한다.[6] 이것은 예술작품을 '객관화하는 힘'이자, 작품이 '어떤 현상하는 것(ein Erscheinendes)이 되도록 영혼을 불어넣는 입

---

2) 싱(Surti Singh)은 숭고의 인식적 차원이 한편으로는 수용자의 인식적 경험의 차원에서, 다른 한 쪽에서는 작품의 자체의 구성물로서 전율과 관계한다고 서술한다. (Singh, op. cit., pp. 132-133.)
3) Welsch, *op. sit.*, S. 191.
4) AT 187/199
5) AT 187/199
6) "[사회에 대한] 예술의 비판적 또는 부정적 요소는 가장 내적인 단위에 이르기까지 정신 또는 예술의 형식법칙과 결합되어 있다." (AT 144/154)

김'으로 정의된다.[7] 즉 예술작품에서 정신의 역할은 두 가지이다. 첫째로 정신은 예술작품이 하나의 객관화된 사물로서 존재할 수 있도록 작품 요소들을 종합하는 힘이다. 정신을 통해 예술작품을 이루는 재료들에 질서가 부여되고, 독립적인 단일체로 거듭나는 것이다. 이러한 의미에서 번스타인은 아도르노의 '정신'을 칸트 철학의 도식에 있어 '개념'을 다시 쓴 것으로 읽는다.[8] 개념이 특수를 범주화하고 종합하여 하나의 인식으로 만들듯이, 정신은 예술작품에서 종합을 주관하고 형식을 부여하는 역할을 맡는 것이다. "예술작품의 정신은 개념이 아니다. 그러나 예술작품은 정신을 통해 개념과 통약가능성을 지니게 된다."[9] 둘째로 정신은 예술작품에서 재료의 합 이상의 어떤 것(das Mehr)이 현현하게 한다. 정신에 의해 종합된 작품에서는 사물적인 것이나 감각적 현상을 초월하는 것으로 보이는 무언가가 나타난다는 것이다.[10]

> 예술작품은, 어떤 것을 통해 현상(Erscheinung)이 되면서, 그것들이 그것인 것 이상의 것이 된다. 이 어떤 것이 그것의 정신이다. 정신을 통한 예술작품의 규정은 그것들이 현상(Phänomen)이라고, 즉 맹목적 현상(blinde Erscheinung)이 아니라 현상하는 어떤 것(ein Erscheinendes)이라고 규정하는 것과 비슷하다. 예술작품에서 현상하는 것, 현상으로부터 분리될 수 없지만 또한 현상과 동일하지도 않은 것, 그것들의 사실성 속의 비사실적인 것이 그것들의 정신이다. 그것은 예술작품을, 다른 사물들과 마찬가지로 사물인 것을, 사물적인 것과는 다른 것으로 만든다. 한편 그런데도 그것들은 사물임으로써만 그렇게 될 수 있다. ... 정신은 예술작품이 현상(Phänomen)이 되도록 생기를 불어넣는 입김일 뿐만 아니라 예술작품들의 힘이나 내면, 그것들의 객관화의 힘이기도 하다. 정신은 이러한 객관화에 관여하며 그것에 반하는 현상성(Phänomenalität)에도 관여한다. 예술작품의 정신은 그것의 내재적 매개이다. 이 매개는 그것의 감각적 계기들과 그것의 객관적 형태화에 일어난다.[11]

---

7) AT 134/144
8) Bernstein, *op. cit.*, p. 199.
9) AT 137/146
10) AT 134/144

발췌문에서 볼 수 있듯이 아도르노는 이러한 작품들을 맹목적인 것으로서 굳어져 있는 무언가가 아니라 그 이상의 어떤 것이 나타나는(erscheinen) 것으로 표현한다. 함께 서술된 나타나는 것, 생기를 가지는 것(beseelen)이라는 표현과 더불어 아도르노는 자주 예술작품을 살아 움직이는 것으로 표현한다. 이러한 작품은 그것을 만든 "인간을 초월"하여 마치 "신의 현현"과 같이 존재한다.[12] 그리고 예술작품은 '초월적인' 성격에 의해 여타의 일반적인 사물과는 다른 존재로 치부되곤 한다. 그런데 한편으로 작품이 이렇게 움직이는 것, 사물 '이상의 어떤 것'이 되기 위해서는 먼저 사물이 되어야 한다. 즉 하나의 통일성을 가진 독립적인 존재가 되어야 한다. 따라서 정신은 우선 작품의 요소들을 하나의 사물로 만드는 어떤 것이며, 동시에 일반적인 종합과는 달리 이 작품을 사물 이상으로 만드는 것이다. 이 '이상의 것'이 됨으로써 작품에는 정신이라는 힘이 내면화되었음을 알 수 있다.

그런데 정신을 통해 예술작품에 초월적인 것이 구현된다는 그의 서술은 일견 관념론 미학의 형이상학적 구도를 반복하는 것처럼 읽힌다. 그러나 관념론 미학에서는 정신을 통해 객체를 구성하는 주체의 정신, 주체의 의지가 나타난다고 한다면, 아도르노에 있어 정신은 작품을 구성하는 감각적인 계기들이 이루는 '짜임관계(Konfigurarion)'를 유발함으로써 작품을 종합한다.[13] 다시 말해 정신은 외부의 주관으로부터 어떠한 의도나, 목적을 구현하기 위해 형식을 부여하는 것이 아니라 작품 속 요소들의 연관들로부터 일관적인 구조가 나타나도록 한다. 물론 이것은 한갓 우연적이고 임의적인 질서도, 작품 외부의 주도적 질서를 모사하는 것도 아니다.[14] 이것의 목표는 '요소들

---

11) Ibid.

12) "예술작품들이 인간에 의해 객관화되고 자립성을 얻게 됨에 따라 인간은 완화되지 않은 것, 혹은 아직 존재하지 않은 것으로서의 전율과 맞서게 된다. … 예술작품은 중화되고 이를 통해 질적으로 변한 [신의] 현현(Epiphanien)이다. […] 현상으로서의 예술작품에 가장 근접하는 것은 발현(apparition) 혹은 천상의 현상(Himmelserscheinung)이다. 인간을 초월하여 인간의 의도나 사물 세계로부터 멀리 떨어지게 되는 그러한 것과 예술작품은 일치하게 된다. 발현이 흔적도 없이 추방된 예술작품은 단지 껍데기일 뿐이다. 이는 아무런 효용 가치도 없으므로 단순한 현존재만도 못하다." (AT 125/136-137)

13) AT 135/144

자체'와 '그 종속화 과정의 역사적 형태'에 적합한 표현을 부여하려는 것이기 때문이다.[15] 정신이 끌어내고자 하는 것은 요소들의 종합이되 '비폭력적인' 종합, 그것을 구성하는 개별자들의 일면을 사상하지 않는 형태의 종합이다.

> 미적 형식은 한 예술작품 속에서 현상하는 모든 것들을 일관성 있게 말하게끔 객관적으로 조직하는 것이다. 그것은 분산되어있는 것들의 비폭력적 종합이다. 그것은 그것들을 있는 그대로 서로 분열되어 있고 모순을 이루는 것들로서 보존한다.[16]

예술작품은 정신의 작용을 통해 그 자체의 독립적인 내적 원리를 스스로 구성함으로써 역으로 외부의 정신으로부터 자유로워질 수 있게 된다. 그럼에도 아도르노가 오해를 살 수 있는 '정신'이라는 표현을 굳이 사용한 것은 예술작품에서 나타나는 정신이 아도르노에게 있어서 진정 마땅히 존재해야 할 정신을 보여주기 때문이다.[17] 아도르노는 예술작품의 형식을 포함하여 사회를 구성하는 원리에 이르기까지 종합하고 체계화하는 원리의 필요성을 부정하지는 않는다. 현대 사회에서 정신이 비동일자를 억압하고 지배를 추동하는 입장에 서 있을지라도 특수를 종합하여 사유로 이르게 하는 역할 자체는 부정될 수 없다. 따라서 아도르노는 정신이 자신의 마땅한 역할-다양한 계기들을 종합하되 억압하지 않는 것-을 가져야 함을 주장하며, 그러한 정신이 존재하는 것이 가능함을 예술작품을 통해 보이고자 하는 것이다. 이러한 예술은 현재의 체계를 유지하도록 하는 종합의 질서가 절대적인 것이 아닐 가능성을 보여주면서 이 질서를 '규정적으로 부정'한다. "예술은 단지 정신인 한에서만 경험적인 현실과 대립하여 기존 질서를 규정적으로 부정하게 된다."[18] 예술작품 외부에서 정신화가 자연적이고 감각적인 계기들을 포섭하는 지배의 움직임이었다면, 예술작품 안에서 정신화는 자신의 역할, 즉 종합을 다함으로써 예술 안의 비동일자-자연-가 드러나도록 하는 과정이다. 그 자신 안의 자연을 내보임으로써 작품은 자연이 작품 외부의 지배적 정신에 의해

---

14) AT 88/96
15) AT 144/154
16) AT 215-216/229
17) 정성철, *op. cit.*, 120
18) AT 137/147

다루어지는 방식을 비판한다. 작품 안에서 외부의 정신화가 역전되는 이 이중적 운동을 아도르노는 '정신화의 변증법'으로 칭한다.[19] 예술에서 정신화는 지배의 도식으로써 지배를 수정하는 과정이 되는 것이다. 여기서 주목할 것은 이러한 과정이 '그 자신 안의 지배적 특성들을 통해 지배에 반대한다'는 숭고의 도식을 반영한다는 것이다.

아도르노는 칸트의 숭고를 '감각적 존재의 압도적 힘 앞에서 정신이 가지는 자율성'으로 읽어냈다.[20] 칸트에게 숭고는 원초적이고 비동일적인 것 앞에서 인식 능력의 한계를 발견하는 것에서 시작한다. 그러나 이로써 인간은 자신의 내적 능력을 반성적으로 깨닫게 되며, 정신의 자유를 확보하게 된다. 아도르노는 이러한 경험을 주체가 자신의 자연성을 깨닫는 것, 그리고 이 자연성을 속박하고 있던 체계를 의심하고 반성하는 것으로 변형시켰다. 이로써 "자아는 자신을 가두어놓았던 속박으로부터 정신적으로 벗어나"[21]고 체계로부터의 자율성을 성취할 수 있게 된다. 그러한 의미에서 숭고의 경험은 주체가 반성적 의식을 통해 자율성을 획득하는 과정이라 할 수 있다. 그리고 아도르노는 숭고의 경험에서 일어나는 것을 예술작품 속에서 일어나는 정신화의 과정과 같은 원리를 취하는 것으로 보고 있다.

> 숭고함이 예술을 침범하게 된 것에는 한때 계몽의 자연 개념이 기여한 바 있다. 자연을 거칠고 천한 것으로서 터부시하는 절대주의적 형식 세계에 대한 비판과 함께 칸트가 자연의 숭고한 것으로서 보존했던 것들, 그리고 취미와 점점 갈등을 일으키게 된 것들이 18세기 말 유럽의 예술 실천 조류 전반에 침투하게 되었다. 원초적인 것(Elementarisches)들이 풀려나는 것은 주체의 해방, 그리고 정신의 자기의식과 같다. 그것은 예술을 자연으로서 정신화한다. 예술의 정신은 그 자신의 자연성을 자각하는 것이다. 예술이 점점 비동일적이고 직접적으로 정신에 반하는 것들을 받아들이게 될수록 이것은 그 자신을 더욱 정신화해야만 한다. [...] 예술은 그것이 표명하는 이념이 아니라 원초적인 것을 통해 정신화된다. 이 원초적인 것은 무의

19) 정성철, *op. cit.*, p. 123.
20) AT 143/152
21) AT 410

도적인 것으로서 정신을 그 자신에게 받아들인다. 원초적인 것과 정신의 변증법이 작품의 진리내용이다.[22]

인용문에 기술된 '칸트가 자연의 숭고한 것으로서 보존했던 것'들은 인간의 인식을 뛰어넘고 압도하는 자연의 면면들이다. 아도르노가 비동일적인 것으로 해석한 이러한 계기들은 예술 속에서 조화를 거스르고 불쾌함을 불러일으키는 요소로서 나타나기 시작했고, 역사적으로 예술은 더 이상 조화미의 구현을 목표로 하지 않게 되었다. 그렇다면 이것이 어떻게 예술의 정신화와 연관되는가? 1장에서는 비동일적인 것에 대한 경험으로서의 전율이 타자성을 제어하려는 주체성의 발현으로 이어지는 것을 확인하였다. 이와 마찬가지로 예술작품 안에 '원초적인 것들', 즉 동화되지 않고 종합되지 않는 비동일적인 요소들이 작품에 개입될수록 작품은 그 자체로 이 우연성을 제어하고자 하는 반작용의 힘을 갖는다. 이러한 장력 속에서 우연적인 개별 계기들의 집합은 나름의 논리성에 의해 종합되고 체계화되어 하나의 작품으로 거듭난다. 비동일적인 것의 개입은 작품이 논리적인 형식을 가지도록 그 안의 여러 요소들의 짜임관계를 찾고자 하는 힘, 즉 정신이 작용하는 동력이 된다는 것이다. '정신에 반하는 것'이 예술 안에 들어올수록, 그만큼 예술은 스스로를 더 정신화 하게 되는 것이다.

정신화된 예술작품은 사회로부터 지배적인 질서와는 다른 질서로서 존재함으로써 자율적으로 된다. 자율적이라는 것은 예술작품이라는 사물이 여타의 사물과는 다른 방식으로 존재한다는 것을 의미한다. 그런데 이것이 우리를 둘러싼 사회와, 이 사회를 둘러싼 체계를 성찰할 수 있는 경험을 주기 위해서는 그와 어떤 형태로든 사회적, 역사적으로 그 자신을 둘러싼 세계와 영향을 주고받는 존재여야 한다. 다시 말해 아도르노에게 있어서 예술작품은 한편으로는 사회에 속해 있되, 다른 한편으로는 사회로부터 독립적인 이중적인 위치에 있다는 것이다. "예술은 자율적이면서도 사회적인 사실"[23]이라는 이율배반적인 성격은 아도르노에게 있어 예술작품이 가지는 특수한 지위를 성립시킨다.

---

22) AT 292-293/307
23) AT 16/18

물론 이러한 정신이 어느 작품에나 성공적으로 나타나지는 않는다. 작품의 논리성이 직관적 계기들을 너무 억누르게 되면 이러한 계기들이 가지고 있는 생동감이 사상되고 초월적인 것을 산출할 수 없게 되며, 한편으로 너무 직관적 계기에 의존하는 작품들은 하나의 작품으로서의 일관성을 잃고 아무런 의미를 자아내지 못할 것이다. 따라서 직관과 종합이 적절하게 작동하였을 때 비로소 비동일적인 것이 정신을 통해 그 자신의 내용을 강압적이지 않은 방식으로 드러낼 수 있으며, 그것이 아도르노에게 있어 진리의 표현이 된다. 이렇게 아도르노에게 있어 진정한 예술작품은 개념성과 직관성, 논리성과 우연성, 형식과 재료 사이의 친연성과 긴장 속에서 성립된다. 재료는 작품을 구성하지만 작품에 통일되지만은 않는 것으로서 그 자신의 개별성을 드러낸다. 정신은, 즉 예술작품을 이루는 형식법칙은 나름의 논리를 가지지만, 그것은 감각적인 것만으로는 표현할 수 없는 그 이상의 것으로 나타난다. 진정한 예술작품은 자신의 형식이 그 자신을 '초월'하는 것으로서, 그 이상의 무언가를 보여주는 것으로 정의될 수 있다. 이렇게 칸트가 숭고의 경험에서 기대했던 정신화는 예술을 통해 비로소 이루어진다.[24]

1.2. 전율의 기억으로서의 예술작품

정신화된 예술작품은 고유의 형식법칙을 가짐으로써 경험적 현실의 질서와는 다른 방식으로 존재하게 된다. 따라서 예술작품의 경험은 통상의 경험적 틀로는 이 경험을 이해할 수 없는 것, 우리가 의존하고 있던 체계를 수정해야 할 것 같은 압박을 주는 경험이 된다. 예술작품의 경험은 그러한 의미에서 전율의 경험과 공명한다.

> 예술작품은 실로 사물화의 시대에 존재하는 태고 시대의 전율의 잔상이다. 그러한 전율의 두려운 면은 물화된 객체들 앞에서 다시 나타난다. [...] 계몽에는 그 자체의 진리가 갈망하는 바에 따라, 진리의 이름으로 판결받은 바 있는 것을 고수하려는 압박이 따른다. 예

24) AT 143/152

술은 그런 것에 대한 기억(mnemosyne)이다.[25]

분화가 극단화된 현대 사회에서 태고 시대의 전율을 느낄 수 있는 장소는 더 이상 존재하지 않는다. 그러나 비동일적인 것을 구획되지 않은 채로 보존하고 있는 예술작품은 분화되기 이전 자연과 유사한 것, 그 자연 앞에서 느끼는 전율의 잔상(Nachbilder)과 같은 것이 될 것이다. 예술은 '전율을 객관화'함으로써 이것을 보존한다. 이것은 어떻게 이루어지는가? 앞서 고찰한 바 있듯이 아도르노는 칸트의 숭고로부터 "막대한 힘에 대한 정신의 저항"[26]이라는 계기를 읽어내고 이를 '주체의 반성을 통해 지배에 저항하는 정신'으로 재규정하였다. 즉 아도르노에게 있어 숭고의 핵심은 소여된 관계에 대한 저항인 "완화되지 않은 부정성"[27]에 있다. 벨쉬는 이 저항이야말로 아도르노에게 있어 모든 예술의 형식법칙으로서, 예술의 기본 구조를 이루는 원칙으로 본다.[28]

> 예술작품은 그 자신의 개념을 이루는 것에 반대할 수밖에 없으며, 이로써 그 자신의 가장 내부적인 조직에 이르기까지 불확실한 것으로 되었다. 그러나 예술을 그저 추상적인 부정을 통해서 간단히 처리할 수는 없다. 흔히 전통적으로 예술의 기반이 되는 것으로 여겨지던 것을 공격함으로써, 예술은 질적으로 변화하고, 다른 어떤 것이 된다.[29]

예술은 총체적인 부자유의 사회에 대항하여 그 안의 자유를 유지해야 한다. 그러기 위해서는 그 자신을 이루는 본질적인 구조들이 가진 지배의 계기들을 성찰하고 이것에 저항할 필요가 있다. 이 저항과 재규정의 과정에서 예술은 역사적으로 변화한다. 이때 '자신의 개념을 이루는 것에 대항하는 것'은 여러 차원에서 나타난다.

첫째로 예술은 전통적으로 예술이 지향해왔던 취미의 이념에 대하여 저항한다. "18세기 말 경의 유럽 전체의 예술 조류에서는 칸트가 숭고한 것으로

---

25) AT 124/133
26) AT 296/310
27) Ibid.
28) Welsch, *op. cit.*, S. 191.
29) AT 10-11/13

서 자연에서 추구한 것, 그리고 미적인 취미와 점차로 갈등을 일으키게 된 것이 예술 활동 속에 들어오게 되었다."[30] 이것은 단순히 예술 사조의 역사적인 변화를 서술하는 것만은 아니다. 취미의 원리에 따르는 예술의 목적은 조화와 완전성의 이념을 현시하는 것이었다. 그러나 사회가 내적인 모순을 품고 있는 이상 완전한 조화가 가능하다는 것은 그 자체로 이데올로기적이다. 따라서 예술은 무결한 것으로 보이는 조화의 구조의 허점들을 내보이고 점차로 숭고적 계기들을 자신에게 포함시키면서 쾌와 불쾌, 조화와 우연성, 안정과 불화의 두 계기가 혼재되고 긴장하도록 만든다.

둘째로 예술은 자신의 사회적 존재양식과 긴장관계에 있다. 계몽적 사회는 하나의 합리성 아래 성립된다. 그것은 모든 사물을 다른 사물로 대체 및 표현 가능하다는 논리, 즉 교환가능성의 원리이다. 모든 상품을 화폐라는 하나의 단위로 구매할 수 있다는 것은, 모든 개별적인 사용가치들이 하나의 교환가치로 환원가능하다는 것이다. 예술작품 역시도 마찬가지이다. 이것은 재료에 노동력을 가해서 만들어진 상품이며, 따라서 시장에서 적절한 가격이 매겨져 판매되고, 소비된다. 그러나 동시에 예술은 단순한 상품이기를 거부한다. 이것은 무용하기 때문이다. 상품이란 어떠한 목적을 충족시키기 위한 수단이다. 그 효용에 따라 수요가 나타나고, 가격이 매겨지는 것이다. 그러나 예술작품은 가격에 상응하는, 다시 말해 교환가치에 상응하는 사용가치를 제공한다고 말할 수 없다. 물론 예술작품이라는 사물에 기능이 존재하지 않는 것은 아니다. 작품을 구매함으로서 공간을 장식하기도 하고 이것이 교양수준을 증명하는 수단이 되기도 한다. 무엇보다 예술은 여가의 대상으로서 노동력을 재생산하는 기능을 가질 수 있다. 실제로 많은 대중문화의 산물들이 이러한 목적으로 생산, 유통되었다는 것을 아도르노 역시도 지적하고 있다. 또한 각각의 예술은 이것의 감정 가격이 가격에 걸맞는 경험을 보장하지도 못한다. 예술은 경제적 원리가 아닌 예술 그 자체의 원리로만 감정될 수 있으며, 따라서 교환가치 체계를 교란시킨다.

> 예술의 영기(Äther)는 개별적인 것에 달라붙어 있으며, 포섭불가능성을 대변한다. 그리고 이것은 현실의 지배적인 원칙인 교환 가능성

30) AT 292/307

에 저항한다. 반면에 현상으로 나타나는 것은 다른 것들로 대치되는 무미한 개별성도 아니고, 어떤 특성 단위로서 그 안에 포괄되는 특수한 것들을 동일한 것으로 만드는 공허한 보편도 아니다. 따라서 그것은 교환불가능하다. 현실에서는 모든 것이 대체 가능하게 되었지만, 예술은 모든 대타적인 것에 반대하여, 외부에서 부여되는 동일시의 도식에서 벗어나 즉자적인 것의 형상을 제시한다. 예술은 교환 불가능한 것의 상이다. 그러나 예술은 이 세계 속에서도 교환 불가능한 것이 있다고 암시함으로써 이데올로기로 변한다. 교환 불가능한 것을 위하여 예술은 자체의 형태를 통해 교환 가능한 것으로 하여금 비판적 자의식을 갖게 해야 한다.[31]

이때 예술이 교환가치 체계를 무효화시킨다는 것은 단순히 예술에 가격을 매길 수 없다는 의미가 아니다. 예술작품은 하나의 '개별적' 존재로서 나타난다. 개별적 존재라는 것은 다른 어떤 것으로 환원될 수 없는 것을 의미한다. 예술에는 예술 자체가 가지고 있는 고유한 내적 합리성이 존재하기 때문에 그것 외의 잣대로는 판단하거나 심지어 무엇인지 말할 수조차 없다는 것이다. 그러한 의미에서 예술작품은 스스로의 사회적인 존재방식, 즉 상품으로서의 존재방식에 저항한다. 오로지 예술작품만이 다른 것에 대해서가 아닌 그 자체로, 즉자적인 것으로 나타난다. 이렇게 예술은 교환가치 체계의 유일한 교란종으로 존재함으로써 이 체계를 불가침의 원칙으로 하는 사회를 거부하고 그 반대항에 선다. 다시 말해 "예술은 사회에 대한 사회적 안티테제"가 된다.[32] 따라서 예술은 직접적인 사회적 입장이나 메시지를 담음으로써가 아니라 자율적인 존재가 됨으로써 사회를 비판하고 교환 체계에 종속된 세계를 성찰하도록 하는 것이다.

마지막으로 예술은 그 자신의 구성 원리에 의해서도 자신의 개념과 대치한다. 앞서 말한 대로 예술작품은 그 자신을 구성하는 비동일적인 계기들을 보존하기 위해서 지배적 정신의 원리를 거부하는 자율적인 존재가 된다. 그런데 이로써 예술작품은 모순적 구조를 가진다. 먼저 예술작품은 자신을 구성하고 있는 미소한 계기들을 해치거나 억압하지 않고 있는 그대로 보여주어

31) AT 128/138
32) AT 19/22

야 한다. 그런데 이러한 계기들은 아직 형식화되지 않은 이질적인 비동일적인 것들로서, 이 계기들이 하나의 작품으로 거듭나기 위해서는 이를 모으고 유지하는 강력한 인력이 요구된다. 다시 말해 예술에는 그 자신에 포함된 요소들을 총괄하는 통일적인 구조가 필요하다. "예술작품은 서로 마찰을 일으켜 양립 불가능하고 비동일적인 계기들을 종합한다. 예술작품은 실로 동일적인 것과 비동일적인 것의 동일성을 과정적으로 추구한다."[33] 그런데 이것은 예술작품이 사회의 원칙으로부터 자유롭고 독립적인 존재로 거듭날수록 작품의 내적으로는 더 강력한 체계를 필요로 한다는 것을 의미한다. 그리고 이러한 통일성은 필연적으로 총체성이라는 지배의 구조를 내면화하게 된다. 예술은 결국 사회의 지배로부터 벗어나기 위해서 자신이 저항하고자 했던 사회적 지배구조를 재생산하게 된다는 아이러니를 내포하게 된다. 따라서 예술작품이 자신의 구조를 유지하면서도 억압받는 계기들, 비동일적인 것, 자연을 정당하게 대하기 위해서는 기존의 합리성의 원리를 수정할 필요가 있다. 그러나 이것은 그러한 합리성을 완전히 부정하는 것이 아니라 그 원리를 내적으로 비판하고 수정하는 '과정'이다. 예술의 정신은 하나의 형태로 굳어진 것이 아니라 하나의 체계로 응결되는 순간 그 자신을 수정하고 다시금 새로운 짜임관계로 나타나는 운동이다.

> 어떤 인공물 속에서 그 의미의 통일체라고 할 수 있는 것은 정적이기보다는 과정적이다. 그 속에는 모든 작품이 자체 안에 필연적으로 지니게 되는 적대관계가 담겨있다. 분석은 예술작품 속의 여러 계기들을 떼어내어 각각의 근원적인 것으로 환원시키는 것이 아니라 그 계기들 간의 관계를 과정적으로 파악할 때에만 작품에 도달할 수 있다. 예술작품이 존재(Sein)가 아니라 되어감(Werden)이라는 것은 기술적으로 이해 가능하다. 예술작품의 연속성은 개별적인 계기들에게 목적론적으로 요구된다. 이 계기들은 그 자신의 불완전성과 비관련성 때문에 연속성이 필요하고 또 이룰 수 있다. 그것들은 자체의 특성을 통해 그 자신의 타자로 넘어갈 수 있으며, 그 속에서 계속되다 사라지고자 한다. 또 그러한 소멸을 통해 그 소멸 이후에 올 것을 결정하기도 한다. 그러한 내재적 역동성은 예술작품이 이루는 보

33) AT 263/278

다 높은 질서의 한 요소와도 같다.[34]

예술작품을 이루는 계기들은 온전히 합쳐지지 않거나 관련이 없거나 서로를 적대하기도 한다. 그러나 이것은 자신을 이루는 계기들 사이의 어떤 관계성을 형성하는 힘을 통해 하나의 통일체가 되어야만 존재할 수 있다. 이 다양한 계기들의 관계성들을 보존하면서도 그것을 가두어두지 않으려면 이 계기들의 관계를 하나의 관계로 고정시킬 것이 아니라 그 관계성들의 여러 가지 형태와 이것이 변해가는 과정을 파악해야 한다. 개별적인 계기들은 스스로 자신을 지배할 수단인 통일성과 연속성을 요구한다. 그리고 이 연속하는 것으로서의 정신은 지배의 수단인 합리성의 원리를 따르면서도 과정적인 것이 됨으로써 그 지배적 성격을 극복할 수 있다. 따라서 예술의 정신으로부터 나타나는 이념은 어떠한 말을 하는 것처럼 보이다가도, 그렇다고 여겨지는 순간 또 새로운 이념으로 나타난다. 이 여러 가지 의미연관과, 그 의미연관이 다른 의미연관으로 변해가는 과정 속에서만 진정으로 예술을 경험할 수 있다. "예술작품이 살아있는 순간"에만 "미적 경험은 살아있는 것"이 된다.[35] 이것은 예술작품이 지속적인 하나의 사물로 존재해야 하는 그 자신의 존재론적 원리에 대해 저항하는 것이며, 이 역동 속에서 비로소 자유로운 것으로 존재할 수 있다. 이렇게 "자체로 진동하는 예술"은 숭고의 성격을 지닌다.[36] 그리고 이 과정은 다름 아닌 지배의 수단인 합리적 인식을 통해서 이루어질 수밖에 없다. 숭고는 지배이자 동시에 지배에의 저항의 구조이다. 이것이 아도르노에게 있어 예술의 구조를 숭고로 제시하는 가장 본질적인 이유 중 하나였다. 숭고 속에서 지배와 그 해소는 역설적으로, 그러나 일관적으로 연결된다.[37] "[예술]은 종합을 이루는 바로 그 힘으로 종합을 단절해버린다."[38]

II장 3절에서 제시한 충격의 경험은 우리가 세계에 대해 가지고 있다고 느꼈던 연관관계들이 무너지는 경험이었다. 아도르노가 예술작품을 통해 이

34) AT 262-263/277
35) AT 262/277
36) AT 292/307
37) Welsch, *op. cit*, S. 193.
38) AT 209/223

러한 경험이 가능하다고 했던 이유는 예술이 지배적 체계의 성립되는 특수한 위상을 가졌을 뿐만 아니라, 그로써 지배적 체계에 저항하는 구조를 가졌기 때문이다. 아도르노는 진정한 예술작품은 하나의 자율적인 존재가 됨으로써 자신 안의 비동일적인 계기들을 보존할 수 있다고 본다. 예술에 대한 경험이 인식의 지반을 무너트리는 충격을 줄 수 있었던 것은 이것이 일반적인 사회의 합리성과는 다를 뿐만 아니라 이를 거부하는 고유한 논리로서 존재하는 것이 가능하기 때문인 것이다. 그렇다면

2. 예술 경험의 대상으로서 숭고

2.1. 언어로서 예술과 해석

정신화를 통해 예술은 초월적인 무언가를 현상하는데, 그 초월적인 것은 그 자신의 고유한 자율성을 획득하면서 스스로를 사회의 체계에서 벗어난 존재처럼 보이도록 만든다. 이로써 예술작품은 즉자적 존재로서 사회와 체계로부터 자유로워질 수 있다. 하지만 작품이 스스로를 어떤 독립적이고 즉자적인 사물로 만드는 구조로 되어 있다는 그 자체로는 자율적이 되지는 않는다. 예술작품이 자율적 존재로서 의미가 있기 위해서는 그것의 내부에 개별적이고 구체적인, 비동일적인 계기들을 보존하는 것이 전제되어야 한다. 더 분명히 말하자면 그러한 계기들을 보존하고, 내보이기 위해서 형식이 요구된다.

> 미적 형식은 예술작품 안에서 형상으로서 나타나는 것들이 조리있게 말하도록 하는 객관적인 조직이다. 그것은 산만한 것들을 강압하지 않고 종합하지만 그럼에도 이것들을 있는 그대로 분열되고 모순되어있는 것으로 보존한다. 그 때문에 형식은 실제로 진리의 전개이기도 하다. 설정된 통일성이라고도 볼 수 있는 형식은 설정된 것인 한 항상 스스로를 중단시킨다. 따라서 자신의 타자를 통하여 스스로를 중단하고, 자신의 일관성에 따르지 않는 점이 형식에 있어 본질적이다.[39]

미적 형식은 작품 안에 포함된 개별적 계기들이 드러날 수 있게 하기 위한 객관화 과정이다. 아도르노에 따르면 형식은 '진리의 전개'인데, 그에게 있어 진리가 체계에서 누락되었던 비동일자들과 그것에 가해지는 고통이라면, 형식은 그것을 펼쳐 보여주는 것이기 때문이다. 그러나 앞서 말했듯 형식은 결국 개별적 계기들을 종합하고 체계화하여 하나의 사물로 나타날 수 있도록 만드는 것이기 때문에, 그 과정에서 이 계기들을 통제하는 죄과를 지게 된다. 따라서 아도르노에게 형식법칙은 조화로운 내재성을 향하기는 하지만 그 방향을 향하는 것을 거부하는 것이다.[40] 형식은 계기들을 보존하기 위하여 스스로를 중단시키고 자신의 일관성을 따르지 않으려 한다. 왜냐하면 작품의 형식법칙인 정신은 결국 "감각적인 것들의 상호적 관계를 통해서만" 나타나기 때문이다.[41] 따라서 정신은 이 계기들의 연관을 통해 나타나지만, 이로써 예술작품은 개별적 계기들이 계속해서 이합집산하는 하나의 '과정'으로 나타난다.[42]

이때 작품을 이루는 비동일적 요소들은 작품의 형식법칙인 정신에 의해 보존되는 동시에 정신의 단일성과 대립한다. 작품은 정신을 통해 그 자신을 이루는 개별적 계기들을 종합하려하는 만큼, 이 각각의 계기들이 가진 특수성을 표현하려는 충동을 갖는 것이다. 정신과 대비되는 동시에 정신과 함께 종합과 특수의 변증법을 이루는 이 충동을 아도르노는 '미메시스 충동'으로 이해한다. 정신이 작품의 형식법칙으로서 작품을 하나의 개체로서 유지한다면, 미메시스는 예술작품의 내용을 구성하는 질적 요소들의 표현인 것이다. 그런데 아도르노는 어째서 개별자들의 표현을 '미메시스'라는 개념으로 호명하는가? 알려졌다시피 미메시스는 미학뿐만 아니라 아도르노의 사유 전반에서 다양한 의미를 가지며 핵심적인 역할을 하고 있으나 본고에서는 자율적 예술작품에서 나타나는 미메시스적 충동의 의미와 역할에 집중할 것이다. '모방'이라는 의미의 미메시스는 플라톤과 아리스토텔레스 이래로 예술론의 핵심적 개념으로 자리하였으나, 아도르노에게 있어 미메시스의 가장 원초적

39) AT 215-216/229-230
40) 정성철, p. 165.
41) AT 176/184
42) AT 136-137/146

형태는 생물이 생존을 위해 주변의 자연에 동화하는 행위로서 의태(Mimikry)에 모티프를 두고 있다.[43] 이것은 생물이 살아남기 위한 자기보존의 방식 중 하나로서 계몽의 최초의 형태라 부를 수 있을 만한 것이다. 아도르노는 애니미즘 시대에 주술사가 자연의 공포에서 벗어나기 위하여 두려운 존재로서의 자연(악령)을 따라했던 것을 미메시스적 계몽의 단계로 본다. 그런데 이것은 이후 도구적 이성이 행하게 되는 폭력적 투사(Projektion)와는 달리 "자신을 주변 세계와 유사해지게 하는 것"[44]으로서, 주체에게 타자를 맞추는 과정이 아니라 타자에게 주체를 맞추어가는 과정이다.[45] 아도르노는 미메시스를 "'타자'에 대한 유기적인 순응"으로서 이후 자연지배를 주도하는 도구적 합리성과 대비되는 비강압적인 태도로 제시하고 있다.[46] 따라서 이후 아도르노에게 미메시스는 '주체와 객체의 더 공감적이고 비강제적인, 따라서 주객 이원론의 두 극단으로 물화되지 않은 친화관계'를 나타낸다.[47] 물론 미메시스도 계몽의 한 형식인 이상 동일화의 기제로부터 온전히 자유로울 수는 없다. 그러나 아도르노는 동일성의 양식을 인간의 자기보존에서 제거할 수는 없다고 여기는바, 폭력적이고 일방적이지 않은 동일화의 양식으로서 미메시스에 주목하는 것으로 읽어야 한다. 따라서 아도르노가 예술에 있어 미메시스 충동을 이야기하는 것은 예술작품을 구성하는 개별적 계기들이 억압되지 않고 드러날 수 있도록 하는 것이다. "표현을 통해 예술은 이 표현을 집어삼켜버리는 대타존재와 차단되며, 즉자로서 말을 하게 된다. 이러한 것이 예술의 미메시스적인 작업이다. 예술의 표현은 무언가 다른 것을 표현하는 것

---

43) DA 86/113
44) DA 206/271
45) "주술사의 의식은 바람, 비, 병자 속의 뱀이나 병자 밖의 악귀로 향한다. 소재나 견본으로 향하지 않는다. 주술을 행하는 것은 단일하고 동일한 정령이 아니다. 그것은 여러 정령들과 닮은 경배의 가면들과 더불어 바뀐다. 주술은 원색적인 비진리이지만 그것 속에서 지배는 아직 자신을 그것이 굴복시킨 세계 근저에 있는 순수한 진리로 변형시키는 것에 의해 자신을 부인하지 않는다. 주술사는 자신을 악귀들과 닮게 한다. 악귀들을 놀라게 하거나 무마하기 위해 그는 위협하거나 진정시키는 제스처들을 취한다." (DA 25/30-31) 주술사가 여러 정령들을 상대할 때마다 가면을 바꾼다는 것은 특수한 객체들에게 그 자신을 밀착시키는 것을 의미한다. (정성철 p. 167.)
46) DA 206/271
47) 정성철, p. 167.

과는 반대된다."[48] 예술은 '다른 것', 즉 대타존재를 표현하는 것이 아니라 그 자신을 내보이도록 한다.

미메시스 충동은 작품이 자신 안에 포함된 다양한 계기들을 내보이고자 하는 충동들이다. 개별적 계기들은 서로 부딪치고 배열되면서 다양한 의미 연관들이 출몰하며, 이 연관들이 이 작품이 말하고자 하는 바들을 이룬다. 그러나 이것은 단발적이고 순간적인 것, 고정되지 않은 것으로서 금세 사라지고 변화해버리고 만다. 따라서 예술작품은 이 충동들을 결합하여 (순간일지라도) 어떤 고정된 구성물로 되면서 충동들이 말하고자 하는 바를 표현한다. 이로써 예술작품은 마치 언어와 같은 어떤 것이 된다. 물론 이것은 실제로 작품을 구성하는 매체로서의 언어를 의미하는 것이 아니라 인식적으로 읽어낼 수 있는 어떤 의미를 가지게 된다는 점에서 언어적이다. 아도르노는 이렇게 미메시스 충동이 객관화하여 예술작품이 '의도한 것 이상 것을 의미'하게 하는 것을 예술작품의 '언어적 성격'으로 부른다.[49]

> 예술작품을 움직이고, 작품 속에서 통합되고 또한 다시 작품을 해체하기도 하는 미메시스 충동은 사라지기 쉬운 무언의 표현이다. 그것은 예술로서 객관화됨으로써 언어로 된다. 자연의 구제를 의미하는 예술은 자연의 소멸성에 저항한다. 예술작품은 그 요소들의 결합이 이루어지는 과정에서 언어와 유사해진다. 그러나 그것은 언어적인 작품의 경우에도 비언어적인 종합이다. 작품이 말하는 바는 그 언어가 말하는 바와 다르다. 무의도적인 언어 속에는 그것을 통해 종합되는 전체에 대한 미메시스 충동이 여전히 남아 있다.[50]

아도르노에게 있어 합리성의 도구화는 그저 형상적인 '예술'의 언어와 순수한 기호로서의 '과학'의 언어 사이의 철저한 분리와 함께했다.[51] 이러한 언어의 '이중적 성격'이 심화되며 예술작품에는 어떤 인식적 내용도 없는 것처럼 치부되었다. 그러나 진정한 사유 속에 억압된 미메시스의 요소들이 남

---

48) AT 171/181
49) Simon Jarvis, *Adorno, a Critical Introduction*, Psychology Press. (1998) p. 102.
50) AT 274/289
51) Jarvis, *op. cit.*, p. 14.

아있듯이 진정한 예술 안에도 억압된 사유의 요소들이 남아있었다.[52] 객관화된 미메시스 충동으로서의 예술작품은 미메시스의 내용과 인식적인 형식을 모두 가지고 있는, 두 언어의 분리가 잠재적으로 해소된 존재이다. 이로써 예술작품은 합리성에서 벗어나지 않으면서도 합리성을 비판하는 입장이 될 수 있는 것이다. 그러나 언어로서의 예술작품은 동시에 비언어적이다. 다시 말해 이것은 언어적으로 이해할 수 있는 무언가를 말하려 하고 있지만, 동시에 합리적·기호적 언어로 발화될 수 없는 형태의 언어다. 때문에 아도르노는 예술작품이 그 자신에게 "의도된 바를 실현할 수 없다"고 여긴다.[53] 이것이 결국 무언가 말을 할 수 있기 위해서는 기호적 언어를 거쳐야 한다는 것이다. 아도르노는 예술작품이 언어적 해석을 요청하는 이러한 성격을 예술작품의 '수수께끼적 성격'으로 호명하며, 철학이 반성을 통해 예술작품의 진리내용을 읽어낼 때 비로소 이 진리가 실현될 수 있다고 말한다. "예술작품의 진리내용은 모든 개별적 작품의 수수께끼를 객관적으로 해결하는 일이다. 각각의 작품들은 해결을 요구함으로써 진리내용을 가리켜보이게 된다. 이 진리내용은 단지 철학적 반성을 통해서만 획득될 수 있다. 바로 이러한 점으로 인해 미학은 정당성을 가진다."[54]

이때 예술작품이 비동일자를 보존할 수 있는 것은 특정한 형태를 가짐으로써, 즉 사회의 지배양식과 유사한 어떤 형식을 부여받았기 때문이다. 따라서 예술작품은 자연미의 흔적을 구현하지만, 그 자체로 자연미가 되지는 않는다. 이것은 개별자들의 산만함을 보존하고 있기에 자연미와 마찬가지로 일의적으로 읽히는 것을 거부하면서도 어디까지나 형식법칙을 통해 종합된 존재이기 때문에 규정적이다.[55] 예술은 사유를 통한 의미화를 거부하는 동시에 그것을 요청할 수 있는 이중적인 위치에 있다. 때문에 예술의 진리를 인식하기 위해서는 한편으로는 작품이 가진 형식의 논리성을 이해해야 하며 다른 한편으로는 이것이 가지는 과정적이고 미메시스적 계기들에 대한 의식이 필요한 것이다.[56]

---

52) Ibid. p. 103.
53) AT 194/206-207
54) AT 193/206
55) AT 127-128/137

그러나 예술작품이 언어적인 해석을 요구한다고 해서 그 해석이 포섭적 인식의 태도, 즉 현상들을 가장 답에 가까운 개념으로 분류하고, 그대로 완결 짓는 '개념화'와 같은 형태로 이루어져서는 안 된다. 해석은 작품을 정지시키는 것이 아니라 작품의 구조를 따라갈 때 비로소 자연스럽게 도출되는 것이다.[57] 예술작품 속의 산만한 계기들이 서로의 배열과 의미연관 속에서 의미를 도출하듯이 다양한 방식으로 현상들을 배치하는 시도들 속에서 해답처럼 보이는 어떤 것이 떠오른다. 그러나 이런 방식으로 찾아내는 '해답'이나 '판정'조차도 읽어내는 순간 다시 사라진다. 해석도 결국 규정적 언어를 통한 작업인 이상 한번 읽어낸 해석을 인정하는 것은 그 의미연관을 고착시키는 시도에 불과하기 때문이다. 그 때문에 해석은 끊임없이 미끄러질 뿐이다. 그러나 아도르노는 오히려 역설적으로 무언가를 말하려고 시도하고 실패하는 바로 그 과정이야말로 해석의 핵심으로 여긴다.

> 음악용어로 한 작품을 해석한다(interpretieren)는 말은 그것을 의미에 맞게 연주한다는 뜻이다. 이와 마찬가지로 어떤 작품을 이해한다(verstehen)는 것은 그것을 그 경험의 내부로부터 객관적으로 다시금 만들어내는(hervorbringen) 것이다. 예술의 수수께끼적 성격이 이러한 예술의 이해와 같은 것은 아니다. 이해라는 것 자체도 수수께끼적 성격에 비추어볼 때 문제적인 범주이다. 예술작품을 작품 속에 내재하는 의식을 통해 이해하는 자는 작품을 이해하지 못하며, 이러한 이해가 깊어질수록 작품의 진리내용에 대립되는 작품의 명령에 맹목적이 되어 이해가 부적절했다는 감정도 커지게 된다. [...] 한 작품을 이해하면 할수록 어느 한 차원에서는 이것의 수수께끼가 해명되지만, 작품을 구성하는 수수께끼는 오히려 그만큼 더 명백해지지 못한다. 그것은 극히 철저한 예술경험에서 잘 드러난다. 만약 어떤 작품이 완전히 열어젖혀진다면, 이것의 문제적 형태에 도달하게 되고 반성이 필요해진다. 이것은 계속해서 일어나며, 결국 작품

56) "사실 작품의 논리성이 없다면 미학적인 진리는 없다. 그러나 그것을 인식하기 위해서는 각 작품의 문제 속에서 첨예화되는 전체적인 과정에 대한 의식이 필요하다." AT 281-282/296

57) "예술작품에서 해답은 누가 말해주는 것이 아니라 작품의 구조를 통해 필연적으로 나오게 되어 있다." AT 188/201

에 대해 확신을 가지는 사람도 이 작품이 무엇인지 다시금 생각해야 할 것처럼 느끼게 만든다.[58]

해석은 예술작품의 밖에서 예술작품에 합치하는 언어를 만들어내는 것이 아니라 작품의 '내부에서부터 객관적으로 다시금 만들어내는' 것이다. 그러나 이러한 과정을 거치더라도 작품에 대한 이해가 깊어져 어떤 해명이 도출되려 하면 작품의 의미를 고정하기를 거부하는 작품의 본성에 의해 이 이해는 다시금 튕겨 나간다. 그렇다면 해석은 무슨 의미가 있단 말인가? 이때 아도르노는 예술작품을 이해하라는 요구는 "특수한 경험"과 "이 경험을 반성하는 이론"을 통해서 이루어져야 한다고 말한다.[59] 사유 과정과 함께하는 이러한 경험은 예술을 하나의 과정적 차원으로 파악하고 이를 따라가는 것이며 그 과정을 다시금 반성하고 재고찰하는 과정의 연속으로 구성된다. 해석의 성취가 아니고 해석에 도전하는 꾸준한 시도가 바로 해석의 핵심이 된다. 그리고 그 과정에서 작품의 의미들이 (비록 순간적이라 할지라도) 풍성하고 충만하게 나타나는 것이다. 결국 아도르노는 해석을 예술을 철학적 의미로 환원하는 것이 아니라 그 작품을 "함께 실현하는(mitvollziehen)"[60] 과정으로 읽고 있다.[61] 이것은 예술작품을 구성하는 계기들이 관계 맺는 과정에 천착하여 충실히 따라가는 것을 통해 가능한 것으로서, 작품과 닮고자 하는 과정, 미메시스가 '활기를 띠게 하는 과정'이다. 아도르노는 이 미메시스의 태도를 '전율하는 능력'으로 간주한다.

그러나 미적 자세는 직접적 미메시스도 미메시스의 억압도 아닌 미

58) AT 184/195-196
59) AT 185/197
60) AT 183/194
61) "미적 이해가 사안에 일치하는 어떤 것, 사안에 적합한 어떤 것을 지적하는 것을 의도한다면, 오늘날 그것은 차라리 일종의 뒤따라가기로서, 예술작품 속에 침전된 긴장들의, 그것 속에 응결되고 객관화된 과정들의 공동 실현으로서 상상될 필요가 있다. 예술작품을 개념들로 번역할 때 - 그렇게 한다면 그것은 처음부터 예술작품을 오해한 것이다 - 가 아니라 예술작품의 내재적 운동에 침잠할 때 예술작품은 이해된다. 나는 거의 예술작품이 그것 자신의 논리에 일치해 귀에 의해 다시 작곡될 때, 눈에 의해 다시 그려질 때, 언어적 감각중추가 그것과 일치해 말할 때라고 말하고 싶다." T. W. Adorno, 'Noten zur Literatur III', *GS 11* (1965) S. 433.

> 메시스가 활기를 띠게 하는 과정이며, 거기서 미메시스가 수정되며 보존된다. [...] 소름(Gänsehaut)이 최초의 미적 형상인 것처럼, 궁극적으로 미적 자세는 전율하는 능력으로 규정되어야 한다. 스스로를 전율의 맹목적인 두려움으로부터 해방시킨, 이후에 주체성이라고 불리게 될 것은 그와 동시에 전율 그 자체의 발전이다. 즉 주체에게 삶이란 오직 총체적 속박을 뛰어넘는, 이 속박에 대한 반응으로서 전율하는 것뿐이다. 전율 없는 의식은 물화된 의식이다. 아직 주체성이 되지 않은 채 일어나는 주체성의 전율은 타자에 의해 닿는 행동이다. 미적 자세는 이 타자를 포섭하는 대신 동화한다. 미적 자세 속에서 주체와 객체성의 이러한 구성적 관계는 에로스와 인식을 연결시킨다.[62]

1장에서 검토했듯이 아도르노에게 전율은 맹목적 자연을 나의 외부에 있는 것으로 구분하여 주체성을 형성시키는 원동이 되는 감정이었다. 그리고 아도르노는 이 전율의 감정을 오늘날 주체를 속박하는 지배의 상황을 반성하고 이를 극복할 수 있는 계기로 읽어낸다. 따라서 전율은 비동일자를 대면하면서도 포섭하지 않는 방식으로 이것과 관계를 맺으려는 방식이다. 아도르노에게 본고는 이것을 아도르노가 추구하는 미적 자세, 즉 감상자가 작품에 대해 행하는 태도로 제시하고자 한다. 이로써 정념(에로스)과 인식은 서로 연결되고 주체와 대상은 일방적으로 포섭하거나 덮어씌우는 것이 아닌 '구성적 관계'를 맺을 수 있게 된다. 아도르노는 의도적으로 예술작품의 객관성을 강제하기 위해 예술작품의 가치가 실현되는 것에 있어 작가나 수용자의 역할을 축소시켰다. 그러나 그는 분명히 예술과 관계하는 어떠한 수용의 태도를 제시하고 있다. 이것은 구체화되기 힘든 것을 구체화하는 시도인 동시에 나를 이루고 있는 것을 재검토하는 시도이다. 그리고 이 과정에서 우리는 예술작품과, 그것을 이루는 개별자들과 능동적으로 상호작용할 수 있게 된다. "해석은 해석으로 환원될 수 없는 것을 위해 있으며 기껏해야 해석은 예술작품이 경험되는 것을 허용하는 것, 감상자와 예술작품 사이에 상호작용이 일어나도록 허용해주는 것일 뿐이다."[63] 그리고 이것이 예술 철학의 의미이자 지

62) AT 489-490
63) 정성철, *op. cit.*, p. 190.

배가 만연한 사회 속에서 철학적 사유가 수행할 수 있는 역할이다.[64]

2.2. 화해와 숭고

아도르노는 숭고의 원천을 비동일자에 대한 직접적 경험으로서의 태고 시대의 전율로부터 찾는다. 하지만 전율은 원초적 자연과 직접 대면하는 경험이기 때문에 오직 태고 시대에만 가능한 것이 된다. 따라서 숭고는 '존재할 수 없는 것'에 대한 반응으로서, 우리가 믿어온 체계의 토대가 무너지는 것을 목도할 때의 감정이다. 우리는 이 경험을 통해 우리 자신과 세계와의 관계를 의심한다. 이때 '존재할 수 없는 것'은 현실사회의 체계를 막연하게 뒤집거나 부정하는, 아무 곳에도 없는 것은 아니다. 그것은 관리되는 사회의 추상성에 의해 억압되어 존재하지 않는 것으로 치부되는 구체적 타자에 대한 감정이다. 그리고 이러한 타자에 대한 억압은 다분히 역사적으로 일어난 것이다. 아도르노는 숭고를 언젠가 인간에게 공포와 불안을 주었으나 그동안 인간의 지배와 억압 속에서 잊혀온 것들에 대한 감정으로 만들고자 한다. 따라서 숭고의 경험은 억압된 타자와의 관계를 다시금 갱신하는 것이며, 이로서 타자와의 "화해를 기대"[65]하는 것이 된다.

일반적으로 화해라는 표현은 다른 존재자 간의 모순과 갈등이 사라지고 합일되는 상태를 의미한다. 그런데 아도르노는 사회가 하나의 체계로 일원화되고 다양한 존재자들이 이 체계 속에 포섭되는 것을 그 누구보다 경계한다. 그렇다면 체계 속의 모순과 갈등을 찾아내고 극대화하는 것을 추구하는 아도르노의 미학이 결국 '화해'로 수렴된다는 것은 모순적이지 않은가?[66] 가능한

---

64) "아도르노는 이 책을 사무엘 베케트에게 헌정하고자 했다"는 『미학이론』의 편집자 티데만의 진술을 고려하면 아도르노에게 있어 『미학이론』이라는 저작 자체가 하나의 예술 해석이자 함께 실현하기 위한 작업으로 쓰인 것이라는 추론을 해볼 수 있을 것이다. (AT 544)

65) AT 293/308

66) 이를테면 벨머(Albrecht Wellmer)는 아도르노의 미학이 궁극적으로 유토피아적 화해의 이념으로부터 벗어나지 않는다고 주장한다. 그는 정신과 비정신성의 긴장을 통

해석은 아도르노가 추구하는 화해의 형태가 일반적인 의미의 화해와는 다른 것이라는 설명이다. 이러한 설명에서 요구되는 것은 그렇다면 아도르노가 '화해'의 이름으로 지향하는 것은 무엇이며, 그것은 왜 하필 '화해'라는 이름으로 부르냐는 것이다.

이러한 물음은 그의 미학이 결국 '미'라는 표현으로 귀결되는 것과도 연관된다. 앞서 논의한 대로 아도르노에게 있어 예술의 중추를 이루고 있는 것이 미가 아닌 숭고라고 한다면 왜 그는 자신의 미학에서 숭고를 전면적으로 내세우지 않는가? 그는 시종일관 기존의 미 개념의 한계를 다루면서도 여전히 '미'라는 이념을 고수하고 있는 것으로 보인다. 이러한 의문은 아도르노가 지배의 혐의가 있는 개념들을 단순히 부정하고 거부하고자 하지 않으려는 태도에서 비롯된다. 그는 특정 개념을 부정한 것으로 치부하는 순간 다시금 이분법적 사고에 갇히게 될 것을 자각하고 있었다. 앞선 장에서 우리는 아도르노가 칸트의 숭고를 변형시키는 과정이 내재적 비판의 절차를 따르는 것을 확인했다. 칸트의 숭고는 인간의 내적인 능력이 가진 도덕적 우월성을 고취시키기 위한 개념이었다. 그러나 인간 정신의 위대성을 강조한 결과 자연적 존재로서의 인간과 괴리가 생겨나면서, 이를 찬미하는 것은 일종의 과대망상처

한 공존이라는 정신화의 개념을 하버마스와 자신의 포스트형이상학적 원리로 끌어온다. 하버마스는 서로가 진정으로 자유로운 상태에서는 의사소통적 합리성을 통해 서로에 대한 이해가 가능하다는 기조 아래 근대적 합리성의 긍정성을 건져내고자 했다. 의사소통적 합리성을 통해 성취하는 상호주관성은 '강요로부터 자유로운 상태에서 서로를 이해하게 되는 개인들 사이의 상호적인, 그리고 제약 없는 이해—억압 없는 연대'이다. 벨머는 아도르노의 숭고 개념이 이러한 의사소통적 합리성의 모델이 될 수 있다고 여겼다. 이것은 도구적 이성이 가진 폐쇄성을 극복하고 합리성을 다시금 긍정적인 위치로 끌어올리려는 노력이었다. 그러나 아도르노의 숭고 개념은 소통의 성립이기보다는 오히려 해석의 단절과 연관된다. 아도르노는 언제나 합리적 소통 속에서 일어나는 비동일자의 누락을 경계하였으며, 이러한 모순을 드러내는 것을 철학의 의무로 여겼다. 따라서 숭고를 결국 화합으로서의 화해에 도달하는 운동 과정으로 읽어내는 벨머의 해석은 아도르노의 의도에서 어긋날 것이다. 자세한 것은 Albreht Wellmer, 'Adorno, die Moderne und das Erhabene', *Ästhetik im Widerstreit*, (Wiley-VCH 1991) S. 45-66. (영문판은 'Adorno, the Modern, and the Sublime', *Endgames: The Irreconciable Nature of Modernity*, transl. David Midgley (MA: MIT Press, 1998) pp.156-181. 을 참고)

럼 보이게 된다. 그 결과 이러한 숭고는 허위적인 것으로 나타나며 숭고의 개념에서 변형과 확장이 일어나게 되는 것이다. 마찬가지로 아도르노는 기존의 '미'를 내재적으로 비판하고 그 안에 내포된 모순으로부터 현재적으로 유의미한 형태로 만들고자 했던 것이다. 지배되는 세계 속에서 조화로운 미의 개념은 궁극적으로 불화의 현실을 은폐하는 모순을 갖는다. 결국 미는 조화미 너머의 새로운 의미를 필요로 한다. 아도르노에게 이러한 개념 확장은 규범적으로, 또 사회·역사적으로 제기된다. 즉 '미란 무엇인가?', '무엇으로 정의될 수 있는가?'라는 물음이 아니라 '현대 사회에서', '미는 무엇이 되어야 하는가?'에 대한 대답으로서의 미 개념을 제시하는 것이다. 아도르노는 언제나 지배가 만연한 세계에 대한 문제의식 속에서 철학과 사유의 역할을 고민해왔다. 따라서 그에게 있어 지배가 만연한 사회에서 미라고 부를 수 있는 것은 반드시 지배에 균열을 내고 자유의 가능성을 암시할 수 있는 것이어야 한다. 따라서 아도르노가 미라고 말해왔던 것, 미로서 추구했던 것은 실은 확장된 미로서 숭고이다. 아도르노의 미학은 미 개념의 규정적 부정을 통해 숭고의 미학으로 거듭난다.

화해도 마찬가지이다. 화해의 일반적인 개념은 갈등의 끝에 비로소 도달하는 화합의 순간이다. 따라서 화해의 개념이 극단까지 진행되면 요소 사이의 모든 불화는 제거되고 완전한 합일에 이르게 될 것이다. 그렇다면 화해는 결국 완전한 통일성의 성취, 즉 개별적인 것들이 단일한 것으로 수렴되는 과정이 된다. 그러나 아도르노에게 있어 고통은 인간과 자연이 자연지배의 역사 속에서 동일화의 폭력에 의해 그 자신의 자연성을 억압당하는 사태이다. 그렇다면 화해는 "개별적 충동이 (통일된 상태에 대해) 종속적인 것으로 환원되고 나아가 제거"[67]되는 과정으로서 오히려 고통이 부가되는 사태가 될 것이다. 따라서 화해가 도달하는 끝은 결국 그 자신에 대한 부정으로 귀결된다. 통합으로서의 화해는 규정적으로 실패하게 될 개념인 것이다. 그렇다면 화해의 개념은 무엇이 되어야 하는가? 아도르노는 화해의 상태에서는 "주체와 객체의 구별되지 않은 통일도 그것들 사이의 적대적 모순도 표상되지 않는"다고 본다. 표상되는 것은 "구별되어있는 것들의 소통"이다.[68] 주체가 객

67) AT 278/293

체를 자신에게 통일시키지 않으면서, 그러나 적대하지도 않으면서 그것과 소통하는 것, 그것이 화해의 개념일 것이다. 따라서 아도르노에게서 화해는 그 안에 있는 불화들을 내보이고 화해하도록 두지 않을 때 비로소 시작한다. 하지만 이것이 화해의 완전한 부정으로 이어져서는 안 된다.

벨쉬 역시 아도르노의 미학에서 통일로서의 화해 개념은 거부될 수밖에 없다고 지적한다.[69] 아도르노의 미학을 숭고의 미학으로 읽을 때, 화해는 더 이상 유효할 수 없다. "한때 숭고함의 개념이 점하고 있었던 작품들"에서 작품의 재료는 "작품의 단일성과 화해할 수 없는 것으로서 경험된다."[70] 숭고한 예술에서 작품의 재료들, 작품을 구성하는 요인들은 작품이라는 하나의 통일체로 되면서도 이 통일된 작품과 완전히 동화되지는 않는다. 재료와 형식 사이의 이러한 긴장은 숭고의 구조로서 유지된다. 이 긴장 속에서 비동일자들이 표현될 수 있다. 아도르노에게 있어서 화해가 합일이 아닌 불화에서 온다는 것은 명백하다. 벨쉬는 이로써 아도르노의 미학이 화해의 목적론으로서 정초되었다는 오해를 피할 것을 분명히 한다.[71] 벨쉬의 이러한 통찰은 옳다. 그러나 그는 이렇게 거부된 '화해의 이념을 다른 것으로 대체'하고자 한다.[72] 즉 화해는 부정되는 것이 아니라 "대체" 된다. 벨쉬는 그 자리에 "이질적인 것(Heterogene)을 위한 정당성(Gerechtigkeit)"[73]과 "하나 속에서 다수의 구제"[74]를 위치시킨다. '이질적인 것'은 아도르노의 맥락에서 비동일자를 의미하므로 비동일자의 특수성을 훼손하지 않고 대우하는 것으로 이해한다면 이 말은 옳다. 그러나 벨쉬는 이질적인 것들을 그저 '의미를 열어둔 채', '종적으로' 나열한다.[75] 캐롤(Jerome Carroll)은 벨쉬의 숭고론에서 이

---

68) T. W. Adorno, 'Zu Subjekt und Objekt', *Kulturkritik und Gesellschaft*, GS 10.2 (1969) S. 743.
69) Welsch, *op. sit.*, S. 195.
70) AT 292/306
71) Welsch, *op. sit.*, S. 186.
72) Ibid, S. 196.
73) AT 285/299
74) AT 284/298
75) Jerome Carroll, The limits of the sublime, the sublime of limits: Hermeneutics as a critique of the postmodern sublime, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 66, No. 2, (2008) p. 172.

질성의 이념은 '현시의 폭발(explode of representation)'로서, 그 자신의 개념을 포함한 모든 실체가 제거된 채 현시되는 것이라고 본다.[76] 그 속에서 정신화는 종합이 아닌 '정당성'을 목적으로 하게 된다. '정당성'의 이념 속에서 비동일자는 비동일자인 그대로 현시된다. 개별자들 사이에서 통일성이 도출되는 것이 아니라 그것을 이질적인 채로 두는 것이다. 정신과 물질 사이의, 사회역사와 개별자 사이의 긴장관계는 사라지고 비동일자는 그저 동일적이지 않기만 한 어떤 것으로서 다시 추상화된다. 본고는 아도르노에게 비동일자의 구제는 구체적이고 역사적인, 규정적 부정을 바탕으로 한다는 것을 강조한다. 그것이 가진 구체적인 내용과 이질적인 것들 사이의 여러 관계양상 속에서의 긴장관계를 내보이는 것이다. 이것은 비록 지배의 기제일지라도 합리성을 통해 이루어질 수밖에 없으며, 실패하거나 또 다른 억압으로 이어질 가능성을 늘 품고 있다. 그저 타자가 존재한다는 것만을 밝히는 포지티브한 병존이 아니라, 타자를 부정적으로 현시하기 위한 시도와 과정이 아도르노에게는 더 중요한 것이기 때문이다. 따라서 아도르노에게 화해는 불화이면서도 화해 자체의 부정이 아니다. 불화로 귀결될 것을 알면서도 이를 형상화하려는 과정이다. 따라서 이것은 '대체'되는 것이 아니라 본질적으로 억압을 담고 있는 화해라는 이름으로 불려야 한다.

> 산만한 것 혹은 모순된 것들을 은폐하지 않고 또 화해되지 않은 상태로 내버려두지도 않는 예술작품들은 깊이가 있다. 그러한 작품들은 이와 같은 것들을 화해되지 않은 상태로부터 알아볼 수 있는 현상으로 나타나게 강요함으로써 화해의 가능성을 구현한다. 적대관계들은 형상화된다고 해서 사라지거나 화해되지는 않는다. 그와 같은 적대관계는 현상으로 나타나면서 작품에 있어서의 모든 작업을 본질적으로 규정함으로써 본질적인 의미를 지니게 된다. ... 예술작품은 서로 분리되는 것들을 무리하지 않게 통합하는 점에서, 적대관계가 더 이상 존재하지 않는다는 속임수를 쓰지 않고도 현존재의 적대관계들을 초월한다.[77]

예술작품은 화해(포섭)할 수 없는 여러 계기들을 화해(포섭)하지 않은 채

76) Ibid, p. 175.
77) AT 283/297-298

로도 나타날 수 있도록 한다. 이러한 상태에서 형성되는 비동일적 계기들의 연관관계야말로 이 계기들이 온전히 보존되는 화해의 상태이다. 나아가 이것들이 적대관계로서 화해(포섭)될 수 없다는 것, 그로써 화해(포섭)라는 것 자체가 화해를 해치는 것임을 보여준다. 화해의 상태는 자연지배로 인한 억압이 해소된 상태, 즉 외적 자연과 인간의 내적 자연이 체계의 구속 없이 관계를 맺을 수 있는 세계일 것이다. 그러나 "보편적 동일성의 속박이 지배하는 한, 어떤 비동일자도 긍정적으로 현존할 수 없는 바",[78] 이러한 세계는 어디까지나 부정적으로 현시되어야 한다. 따라서 화해는 화합된 어떤 상태가 아니라 고통 받는 상태가 '아닌 것'의 모습으로서 제시되어야 한다. 화해를 추구하는 것은 그러한 고통의 상황과 원인을 끊임없이 드러내는 과정을 말하게 될 것이다. 이때 아도르노는 고통의 발화와 갈등의 노출로서의 화해를 숭고와 등치시킨다.

> 숭고는 그 자신의 힘과 위대함 속에 내포된 지배의 특성들을 통해 지배권에 반대한다. [...] 숭고함의 근원은 잠재적인 모순들을 은폐하지 않고 자체 내에서 철저히 극복하려는 예술의 욕구와 동일하다. 화해는 이러한 갈등의 결과가 아니다. 단지 그러한 갈등이 언어를 얻는 것이다. 그러나 이로서 숭고함은 잠재적인(latent) 상태로 된다. 완화되지 않는 모순들의 지점인 어떤 진리내용을 강력히 욕구하는 예술은 현재적으로 무한한 것이라는 숭고함의 전통적 규정을 활성화하는 부정의 긍정성을 지닐 수 없다.[79]

본래 칸트를 비롯한 숭고함의 전통적 규정은 현재적으로 무한한 것을 표상하는 것에 대한 감정이었다. 그러나 아도르노는 더 이상 숭고는 무한함과 긍정성의 표상이 될 수 없다고 보았으며, 완화되지 않는 모순들을 깨닫고 이를 드러내는 것으로 변형하고자 했다. 아도르노에게 있어 진정한 화해는 본질적으로 불가능한 것이며, 이 불가능성을 깨닫는 것이야말로 화해를 추구하기 위한 발로라는 점에서 숭고는 화해를 전망하는 경험이다. 숭고의 경험을 끌어내는 것은 비동일적인 타자이다. 우리는 타자를 이해할 수 없고 이해했다고 여겨서도 안 된다. 그러나 동시에 타자를 인식하고 또한 호명하는 것을

78) AT 114/123
79) AT 294/308

멈춰서도 안 된다. 이는 타자를 다시금 외면하고 지우는 것이기 때문이다. 본고는 숭고를 타자에게 다가가는 경험으로 정리한다. 그리고 이것은 언어화할 수 없는 것들을 언어화 하고자 하지만 그것이 실패하는 과정, 그리고 이를 다시 시도하는 것을 반복하는 태도이다. 화해는 종합되고 통일된 결과로서의 상태가 아니라 불가해한 것을 불가해한 상태로 해명하는 불가능한, 그러나 지속되어야 하는 투쟁의 과정이다. 오직 이러한 과정 속에서만 "갈등은 언어를 얻"[80]는 것이 가능하다.

80) AT 294/308

결론

아도르노의 미학은 현대의 사회가 총체적으로 관리되고 있다는, 그리고 철학이 제 기능을 하지 못하게 되었다는 문제의식을 바탕으로 전개된다. 본래 철학이 전망하던, 더 나은 현실을 보여주는 가능성은 이제 예술작품에게 맡겨졌다. “진정한 예술작품”에 대한 “진정한 미적 경험”에서는 작품 속에 “절대자가 현존”[1]하리라는 기대를 할 수 있다는 아도르노의 발언은 그의 사유에서 예술작품이 가지고 있는 어떤 초월적인 위치를 짐작게 한다. 이 논문은 아도르노 미학에서 숭고 개념을 탐구하는 것이 아도르노가 예술작품에 부여한 일종의 신학적 구원자에 가까운 역할을 이해하는 것에 도움이 될 것이라는 인식에서 출발하였다.

I장에서 살펴본 것처럼 아도르노는 현대사회의 불화를 이성의 발전 과정 자체에서 찾는다. 자연의 지배로부터 해방되는 것을 자신의 목표로 했던 계몽은, 자기보존에 집착한 나머지 인간 자신을 속박하는 굴레가 되었다. 이때 아도르노는 계몽의 기획의 기저에 자리하던 원초적 자연에 대한 공포의 감정에 주목한다. 아도르노가 전율이라 이름붙인 이 감정은 타자에 대한 가장 원초적인 반응으로서 낯설고 위협적인 타자성을 제어하기 위해 계몽을 추동하는 계기가 된다. 그러나 동시에 이것은 개념과 범주의 체계가 성립하기 전 실제의 타자와 대면하는 직접적인 경험으로서, 타자에 대한 개념화와는 대비되는 방식으로 자연과 관계를 맺는 방식이 된다. 따라서 아도르노는 전율을 타자를 포섭하지 않는 관계에 대한 기억으로서 다시금 회복해야 할 감정으로 제시한다. 이렇게 원초적 자연으로부터 미적 경험을 찾고자 하는 아도르노의 미학은 자연스럽게 근대 예술철학에서 논의에서 밀려났던 자연미를 주목하게 된다. 그는 헤겔을 비롯하여 미의 규준을 완성된 정신성으로부터 찾는 관념론적 예술철학을 비판하고 자연미의 긍정성을 부각한다. 자연미는 규범의 체계가 다 포착하지 못하는 특수성을 보존할 수 있는 것이자, 사물이 가진 풍부하고 다양한 계기들 속에서 ‘그 이상의 것’을 가질 수 있게 한다. 이렇게 갱신된 미학이 추구하는 진리는 정신이 도달하는 최상의 이념이 아니라, 체

1) AT 159/169

계가 품고 있는 모순을 발견하고 그를 해소할 가능성의 발견이다. 그리고 자연미의 무규정성에 주목하면서 아도르노 미학의 초점도 숭고로 이동한다.

II장에서는 아도르노가 전통적 숭고론으로서의 칸트의 숭고를 어떻게 이해하고 또한 내재적으로 비판하는지 다루었다. 『판단력 비판』 그는 칸트의 숭고가 자연 앞의 두려움을 숭고의 원천으로 삼고 있음에도 직접적인 자연이 아니라 이를 경험하는 인간의 능력에 대한 감정이라는 사실에 주목한다. 숭고는 인간 자신에 대한 반성적인 경험으로서 일종의 정신화 과정을 내포한다. 숭고는 자연에 그대로 압도당하지 않고 '저항'하는 것, 그리하여 우리의 정신이 가진 힘을 발견하는 것이다. 아도르노는 이러한 과정을 자연과 인간이 새로운 미적 관계를 형성하는 것으로 읽어낸다. 이로부터 그는 '지배적 힘에 대한 저항을 통한 정신의 자유'를 숭고의 이념으로서 제기하고자 했다. 그러나 칸트의 숭고는 자연과 인간 사이의 힘겨루기의 양태로 나타나며, 자연보다 위대한 인간성을 성립시키는 과정으로 작동한다. 이에 대하여 아도르노는 '고양'을 핵심으로 하는 숭고 개념의 전복을 추구한다. 인간성에 대한 확신이 아니라, 그 존재의 취약함을 드러내고 지배의 상황을 직시할 수 있는 '부정적' 숭고 개념을 통해 현대 사회에 요구되는 숭고의 이념을 도출하고자 하는 것이다. 칸트의 숭고가 아직 지배되지 않은 자연으로부터 주어진 관계에의 저항이라면 아도르노의 숭고는 자연을, 나아가 인간 자신을 속박하는 계몽적 지배관계로부터의 저항이 그 핵심이 된다. 이때 아도르노는 기존의 미학에서 숭고의 경험에서 부차적인 것으로 여겨졌던 불쾌의 감정에 주목하고, 이것을 우리가 완전히 의존하고 있던 체계의 토대가 무너지는 듯한 충격의 감정으로 읽어낸다. 개념적 체계를 내면화한 인간의 자아는 '억압의 내면적 대리자'로서 자연지배를 재생산하는 입장에 있었으나, 이러한 체계가 절대적인 것이 아님을 깨닫는 순간 피아를 구분해주던 인식적 잣대는 사라지고, 우리 역시도 우리 밖의 자연과 마찬가지로 유한하고 불안하고 유동적인 존재임을 깨닫는 것이다. 그리고 이는 동시에 총체적 체계에서 벗어난 존재방식이 가능하다는 것을 보여주는 경험, 새로운 자유의 가능성을 보여주는 경험이 된다.

III장에서는 숭고의 경험이 예술작품을 통해 일어난다는 아도르노의 발언

을 바탕으로 아도르노 미학에서 예술작품의 구성원리와 숭고의 원리의 관계를 탐구했다. 아도르노의 미학적 과제는 개별적 계기들(비동일자)를 보존하면서도 이것과 인식하고 관계할 수 있는 장소를 찾는 것이었다. 그는 예술작품이 그러한 역할을 할 수 있는 유일한 존재로 제시했다. 예술작품은 산만한 특수자들을 종합하되 그것을 억압하지 않고 하나의 독립적인 존재자로 갈무리한다. 그리고 그 결과 예술은 이 사회의 통상적 구조를 거부하면서도 사회에 존재하는, 모순적인 상태가 된다. 따라서 예술의 경험은 체계 내에서는 '존재할 수 없는 것'에 대한 반응으로서, 우리가 믿어온 체계의 토대가 무너지는 것을 목도하는 감정이다. 우리는 이 경험을 통해 우리 자신과 세계와의 관계를 의심한다. 이때 '존재할 수 없는 것'은 현실 사회의 체계를 막연하게 뒤집거나 부정하는, 아무 곳에도 없는 것은 아니다. 그것은 지금의 사회에서는 억압되어 존재하지 않는 것으로 치부되는 구체적 타자에 대한 감정이다. 그리고 이러한 타자에 대한 억압은 다분히 역사적으로 일어난 것이다. 아도르노는 숭고를 언젠가 인간에게 충격과 공포를 주었으나 그동안 인간의 지배와 억압 속에서 잊혔던 것들에 대한 감정으로 만들고자 한다. 따라서 숭고의 경험은 억압된 타자와의 관계를 갱신하는 것이며, 이로서 타자와의 "화해를 기대"[2]하는 것이 된다. 아도르노는 진정한 예술 경험은 이 타자들이 발화하는 의미를 끌어내는 언어적 '해석'을 동반한다고 여긴다. 이 해석은 실패할 수밖에 없으나, 이 실패를 반복하면서 끊임없이 시도하는 것에서 진정한 화해의 가능성이 열리게 된다. 아도르노는 이것을 지배의 시대에 소외된 타자들을 구제하려는 노력이자 진정한 예술작품과 대면하는 수용자가 갖추어야 할 자세로 제시하고 있는 것이다.

본고의 목표 중 하나는 오늘날 숭고의 미학이 대두되는 와중에 근대적 숭고론과 동시대적 숭고론 사이에 놓인 아도르노 숭고론의 계보적 위치를 확인하는 것이었다. 본고는 아도르노가 근대 미학의 숭고 개념을 '규정적으로 부정'하는 과정을 탐구함으로써 현대적인 부정적 숭고론의 단초를 세우는 과정을 확인했다. 그러나 한편으로 아도르노의 숭고 개념이 동시대에 논구되는 숭고론과 어떻게 차별화되며, 어떻게 영향을 주고 수정되었는지에 대한 탐구

2) AT 293

는 이루어지지 못하였다. 또한 아도르노의 방대한 예술 문헌 속에서 숭고의 경험을 예시하는 예술작품들의 사례가 존재함에도 불구하고 구체적인 예로서 보여주지 못한 것이 아쉬움으로 남는다. 이 논문에서 다 다루지 못한 문제들이 추후에 논의될 수 있을 것을 기대한다.

참 고 문 헌

아도르노 저작

T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden.* hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997)

_____, *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, (1944) 약어: DA

『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과 지성사, 2001.

_____, *Minima Moralia*, GS 5, (1951) 약어: MM

『미니마 모랄리아』, 김유동 역, 길, 2005.

_____, *Negative Dialektik*, GS 6 (1966) 약어: ND

『부정 변증법』, 홍승용 역, 한길사, 1999.

_____, *Ästhetische Theorie*, GS 7 (1970) 약어: AT

『미학이론』, 홍승용 역, 문학과 지성사, 1984.

_____, *Prismen*, GS 10.1 (1955)

『프리즘』, 홍승용 역, 문학동네, 2004.

_____, 'Zu Subjekt und Objekt', GS 10.2 (1969)

_____, 'Engagement', GS 11 (1962)

_____, 'Noten zur Literatur III', GS 11 (1965)

_____, 'Philosophie der Neuen Musik', GS 12 (1949)

_____, 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens', GS 14 (1938)

_____, 'Musik und Technik', GS 16 (1958)

_____, *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen - Band 3: Ästhetik (1958/59)*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2009) 약어:『강의』

『미학강의 I』, 문병호 역 세창출판사, 2014.

_____, *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen - Band 16 : Vorlesung über Negative Dialektik (1965/66)*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2003)

『부정변증법 강의』, 이순예 역, 세창출판사, 2012.

단행본

Albreht Wellmer, *Zur Dialektik von Modern und Postmodern : Vernunft nach Adorno,* 1.Aufl., (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985)

『모더니즘과 포스트모더니즘의 변증법』, 이주동·안성찬 역, 녹진, 1990

Brian O' Connor, *Adorno's Negative Dialectic*, (The MIT Press, 2004)

Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991)

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1757)

『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 김동훈 역, 2006

Fredric Jameson, Late Marxism, (Verso, 1996)

G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hg. von. Bassenge, Bd I, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1955)

_____, *Vorlesungen über die Ästhetik*, G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden(HW) 13, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970)

『헤겔의 미학강의』 I권, 은행나무, 두행숙 역, 2010.

_____, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden(HW) 9, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1970) S. 24.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) 약어: KU

『판단력비판』, 백종현 역, 아카넷, 2009

_____, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764)

『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 이재준 역, 책세상, 2005

J. Hoffmeister (hg.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, (Hamburg: Meiner Verlag, 1955)

J. M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, (Cambridge: Polity Press, 1991)

J. M. Bernstein (ed.), *Art and Aesthetics After Adorno*, (Fordham Univ. Press, 2013)

Owen J. Hulatt, *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, (New York: Columbia University Press, 2016)

Owen J. Hulatt (ed.), *Aesthetic and Artistic Autonomy*, (Bloomsbury, 2013)

Simon Jarvis, *Adorno: A Critical Introduction*, (Psychology Press, 1998)

Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, (New York: The Free Press, 1977)

Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, (Cambridge University Press, 2004)

김문환, 『비판이론의 예술이해』, 이학사, 2016
김상현, 『칸트『판단력비판』』, 서울대학교 철학사상연구소, 『철학사상』 별책 5권 6호, 2005
안성찬, 『숭고의 미학』, 북코리아, 2013

논문

Albreht Wellmer, 'Adorno, die Moderne und das Erhabene', *Ästhetik im Widerstreit*, (Wiley-VCH 1991) S. 45-66.
'Adorno, the Modern, and the Sublime', *Endgames: The Irreconciable Nature of Modernity*, transl. David Midgley, (Massachusetts: MIT Press, 1998) pp.156-181.

Axel Honneth, 'A Physiognomy of the Capitalist Form of Life: A Sketch of Adorno's Social Theory', *Constellations,* Vol. 12, No. 1, (2005) pp. 50-64.

Gordon Finlayson, 'Adorno: Modern Art, Metaphysics and Radical Evil', *Modernism/modernity*, Vol. 10, No. 1, (2003) pp. 71-95.

Jerome Carroll, The limits of the sublime, the sublime of limits: Hermeneutics as a critique of the postmodern sublime, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, No. 2, (2008), pp.171-181.

Michelle Marder, 'On Adorno's "Subject and Object"', *Telos,* vol. 2003 no. 126, (2003) pp. 41-52.

Surti Singh, 'The Aesthetic Experience of Shudder: Adorno and the Kantian Sublime', *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*. ed.

Ross, (Rowman & Littlefield 2015) pp. 129-143.
Tom Huhn, 'Adorno and Kant', *The Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 1 (New York: Oxford University Press, 1998) pp. 29-32.
, 'Kant, Adorno, and the social opacity of the aesthetic', *The semblance of subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic theory*, pp. 237-257.
Wolfgang Welsch, 'Adornos Ästhetik: Eine implizierte Ästhetik des Erhabenen', Das Erhabene, (Weinheim: Christine Pries. 1989) S. 185-213.

高安啓介, アドルノの音楽美学 : 非同一なものの経験, 大阪大学 박사학위 논문, 2002.

곽영윤, 「전율과 강화: 아도르노와 리오타르의 숭고 개념에 관하여」, 『미학예술학연구』 56권, 2019. pp. 273-293.
김민수, 「숭고와 자기보존의 미학 탐구」, 『범한철학』 88권, 2018. pp. 251-280.
이순예, 「'숭고한' 질서: 후기 자본주의 세계체제에서 '부정변증법적'으로 살아남기」, 『뷔히너와 현대문학』 32권, 2009. pp.153-182.
이종하, 「아도르노의 부정적 역사철학」, 『동서철학연구』 61권, 2011. pp. 193-214.
정성철, 「예술사회학으로서의 아도르노 미학」, 『미학』 58권, 2009. pp. 35-77.
_____, 「아도르노의 자연과의 화해 이념 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 2009.
최준호, 「숭고함의 체험과 호모 폴리티쿠스 - 칸트와 아도르노의 논의를 중심으로」, 『철학』 67권, 2001. pp. 197-220.

Abstract

On Adorno's Concept of Sublime in Aesthetic Theory

Areum Lee
Department of Aesthetics
The Graduate School
Seoul National University

This thesis aims to analyze the concept of the sublime in Theodor W. Adorno, and to examine his aesthetics based on the concept of the sublime. For Adorno, artwork has the potential to reveal the contradictions inherent in modern society and to imagine a better world. This research attempts to examine the concept of the sublime as an experience of a true work of art, and argue that such an understanding is integral to Adorno's aesthetic theory.

According to Adorno, the prevailing social discord is not a specifically modern phenomenon, but a result of the domination of nature that has continued throughout the human civilization. In this regard, he highlights fear (shudder), an emotion of the primitive nature, which underlies the project of enlightenment. This emotion stimulates a

sense of self-preservation, which leads to the domination of nature, while being a direct experience with the other. Adorno argues that a shudder, a reminder of a relationship that does not subsume the other, should be brought back to memory. However, in the modern era, where natural domination has progressed, there is no place for one to feel the shudder of the past. Thus, Adorno presents the realm of aesthetics as the final refuge that preserves the shudder.

Adorno adopts the immanent critique as his methodology to identify the contradictions of a concept and gives it new meanings in regards to the modern experiences. This article analyzes the process in which Adorno immanently criticizes and transforms Kant's concept of the sublime. Said method of critique is inherently historical. According to Adorno, the sublime is a fluid and period-specific concept. For Kant, the sublime is the feeling of the inner capacity when a human being is free in the face of overwhelming power. From Adorno's point of view, this determination derived from a specific historical situation of the 18th century. The sublime required today is not a conviction of humanity, but an experience of *negativeness* that can reveal its vulnerability and confront the domination. Therefore, he proposes self-reflection to overthrow the concept of the sublime that centers around the idea of *enhancement*. This is achieved through the mediation of the synthesis process of consciousness, which is also a means of domination of nature. In other words, for Adorno, the sublime is an experience of resisting domination through means of domination.

Furthermore, Adorno attributes the experience of the sublime to artworks. Isolated from the dominant principles, artworks occupies a special position in the society, and thus resists prevailing system.

Adorno's idea of a genuine artwork does not suppress non-identical, while presenting its own autonomy as a comprehensive unity. Since such works of art exist in a way that does not conform to the system of empirical reality, the experience of them puts pressure on us to restructure the preexisting the empirical system. Here, the structure of the work of art follows the principle of the sublime that resists the dominant system through synthesis. In addition, the experience of a true work of art requires a linguistic interpretation that reaches out to the expression of the others that the work embodies. Such a process realizes the artwork together rather than reducing the meaning of the work to the language of reason. In other words, as an experience of a true work of art, the sublime is a way to establish a relationship with the non-identical without suppressing it. Moreover, the experience of the sublime is an attempt to save those who are marginalized in the era of domination, and an attitude that a recipient of true artworks should have.

keywords : Adorno, Kant, Sublime, Artwork, Shudder, Reconciliation
Student Number : 2015-22475