

예술적인 것과 사회적인 것

글 이선영 미술평론가 · 『미술과 담론』 편집위원

우리는 학교에서 근대미술의 거장이나 위대한 아방가르드의 전통을 배우곤 하지만, 오늘날 미술은 거대한 문화의 흐름 속에서 조그만 지류로 축소된 감이 있다. 미술이 나름의 자율성을 확보하여 나름의 힘을 떨치던 근대는, 동시에 미술이 거센 도전을 받은 시대이기도 하였다. 필자는 미술이 자율성을 확보하려 했던 한 시대의 소위 '예술을 위한 예술'의 이론과 그 주변을 되새겨봄으로써, 미술과 그것을 둘러싼 영역들이 어떤 역학관계를 통해 꽃피우고 시들며, 때로 열매를 맺을 수 있는지를 살펴보고자 한다.

예술과 그것을 둘러싼 것들

전통적으로 예술의 본래적인 모습은 종교의식 속에서 나타난다. 예술은 처음엔 마술, 그다음은 종교의식의 필요에서 생겨났다고 지적된다. 예술의 의식(儀式)적 기원은 아름다움 숭배의 가장 세속적인 형태에도 남아 있다. 역사상 최초로 예술작품을 의식의 기생상태로부터 해방시킨 것은 예술작품의 기계복제라고 밝힌 발터 벤야민이다. 그러나 이러한 해방이 동시에 예술의 자율성 또한 위협했음은 역설적이다. 효과적인 복제수단인 사진의 등장

과 함께 예술은 위기의식을 느꼈고, 그리하여 예술은 예술지상주의의 이론, 즉 예술의 신학인 심미주의로 대항하였다. 그것은 마치 오늘날 게임이나 영화 등의 스펙터클 앞에서 화가들이 느끼는 위기의식에 비견될 만하다.

복제를 통해 예술을 둘러싸고 있는 분위기를 파괴하는 것은 세상에 가득하게 된 동질적인 것만을 찾는 새로운 지각작용의 결과이다. 그러나 벤야민의 예측과는 달리, 예술적 분위기는 사라지지 않고 변형된 형태로 잔존하였다. 종교의 전략과 과학의 상대론 때문에, 인류의 구원을 예술이 떠맡게 되면서, '미적인 것이 미래의 종교' (고리키)가 되었던 것이다.

예술은 그 종교적 기원 때문에, 좋은 삶에 대한 이상을 미적 가치보다 중요시하는 경향이 있다. 그러나 이러한 도덕주의에 대해 근대의 순수예술, 또는 '예술을 위한 예술'은 도덕보다는 미를 앞세우며, 예술이 도덕적 선을 위해 봉사할 필요는 없다고 대항한다. 유태주의의 대표 자라 할 만한 작가 오스카 와일드는 '도덕적인 작품, 혹은 비도덕적인 작품이라는 것은 없다. 잘된 작품과 그렇지 않은 작품이 있을 뿐' 이라고 말한다. 미적인 삶의 모델은 각 순간의 자기 충만성을 향유하려 하지만, 도덕주의의 경우 각각의 순간보다는 최종목적이 중시된다.

효과적인 복제수단인 사진의 등장과 함께 예술은 위기의식을 느꼈고, 그리하여 예술은 예술지상주의의 이론, 즉 예술의 신학인 심미주의로 대항하였다. 그것은 마치 오늘날 게임이나 영화 등의 스펙터클 앞에서 화가들이 느끼는 위기의식에 비견될 만하다.

J. 스톨니츠는 「미학과 비평철학」에서, '예술을 위한 예술'은 또한 예술이 '무용하다'고 비난하는 사람들에 대한 답변이라고 말한다. 유용성을 주장하는 사람들이, 상업주의를 비롯한 빈곤한 내용의 도구적 문화를 요구할 때 더욱 그러하다. 유태주의자들에게 예술은 '자유요, 사치요, 꽃 장식이고 태만함에 빠져 있는 영혼을 개화시키는 것'(고티에)으로, 예술은 절대로 어떠한 것에도 도움을 주지 않는다. 그들은 판단을 하는 것은 판사와 성직자의 일이지, 예술가의 목표는 아니라고 본다. 예술가는 경험을 파악하고 그것을 생기기 있게 하고, 모든 경험이 지닌 상상적이고 정서적인 기쁨을 즐길 뿐이다. 경험을 도덕적으로 고려하는 것은 부적절하다.

요컨대 예술가는 '선과 악을 넘어서' 있다. 유태주의와 그것의 또 다른 변종인 형식주의 역시 예술은 도덕을 넘어서 있다고 본다. 아니 역설적으로 오히려 예술 전체가 도덕적이다. 왜냐하면 '예술은 무감각한 도덕주의자가 상상할 수 없는 황홀경의 상태로 고양시키기 때문에'(C. 벨) 선한 것이다. 스톨니츠는 「미학과 비평철학」에서 '시가 도덕적이라든가 혹은 비도덕적이라고 말하는 것은, 정삼각형은 도덕적이고, 이등변삼각형은 비도덕적이라고 말하는 것과 마찬가지로 무의미하다'는 문구를 인용하면서, 유태주의는 '절대적 의미에 있어서 미적인 감각만을 불러일으키는 것'(보들레르)이라고 요약한다.

예술에서 도덕적인 선뿐 아니라 진리까지도 요구하는 관점을 거슬러 올라가면, 우리는 고전주의적 미학에 이른다. 케빈 월의 「예술철학」은 이러한 고전주의 미학의 원리가 잘 나타나 있다. 그에 의하면 고전주의는 윤리, 사유 그리고 예술 모두가 하나의 동일한 종점에 수렴된다. 따라서 예술은 동시에 선이고 진이며, 미인 것이다. 이러한 심미적인 상호관계 속에서 관객은 다양성 속의 통일성을 명료하게 발견하게 된다. 이러한 관점에 의하면, 예술지상주의, 즉 예술작품이 아무 의미도 없고, 그저 존재할 뿐이라는 주장은 예술을 의미로부터 해방시킴으로써 순수한 심미성과 근거 없는 장식에로 돌아가는 것이기에 비난할 만하다. 미와 선, 그리고 진리의 궁극적 동일성을 명시하고 있는 관념은, 미 자체를 위한 열중보다는 미래의 행동에 대한 방침을 중시한다.

비슷한 맥락에서 G. 루카치는 준엄한 진실성과 아름다움의 결합이야말로 고전주의의 본질을 이루며, 그런 점에서 고전주의는 그 아류인 아카데미즘과 구별된다고 하면서 '진정한' 고전주의를 옹호한 바 있다. 그러나 '대상에의 절대적 확정성'을 요구하는 고전주의의 형식 개념과 동어 반복적인 사실들에 대한 몰신숭배를 보여주는 아카데미즘은 '관념적인 영원성을 부여잡으려 함으로써'(아도르노) 키치를 낳는다. 그런데 현대예술이 극도로 배제하려는 것은 바로 이러한 키치였다.

예술만을 위한 삶의 명암

계산될 수 있는 한에서 세계는 과학의 지배를 받게 마련이지만, 예술의 왕국은 '계산될 수 없는 곳' (E. 피셔)에서 시작된다고들 한다. 또한 '삶과 예술의 언어는 문법이 다르기에' (아라공) 서로를 대신할 수 없다. 이러한 순수예술론은 말라르메의 예술관에서 극적으로 표명된 바 있다. A. 하우저는 '의미 없고 아름다운 시행은 의미는 있지만 덜 아름다운 시행보다 더 가치가 있다' (말라르메)의 말을 인용하며, 그가 첫줄이 어디로 어떻게 전개되어 갈지 정확하게 모른 채 시를 쓰기 시작했다고 묘사한다. 시는 거의 자동적으로 얽혀드는 단어와 시행들의 결정화로서 서로 꼬리를 물고 나오면서 상호 변용시키는 환상과 연상의 결합으로 형성된다.

순수예술의 개념은 심미주의의 비타협적인 형태를 대변하며, 일상적·실천적·합리적 현실에서 완전히 독립된 예술적 세계, 즉 자신의 축을 중심으로 회전하는 자율적·심미적 소유주가 가능하다고 본다. 하우저는 현실로부터 작가의 소외와 고립에 표현된 귀족적 초연성이 표현의 불명료성에 의해 더욱 강조된다고 지적한다. 그들의 작품은 불확실한 것, 수수께끼, 난해한 것으로 가득 차 있다. 표현이 막연할수록 암시성이 더욱 풍부해 보이기 때문이다. 예술이란 '관객이 그 열쇠를 찾아야 하는 어떤 비밀스러운 것' (말라르메)이 된다. 말라르메는 '순수예술은 민주주의 시대에 있어서 점점 더 엘리트의 소유로 되어가고 있으며, 기괴하고 병들고 매력적인 귀족들의 소유로 되어간다. 그 수준이 유지되고 또한 비밀에 싸여 있는 것은 당연하다'고 보면서, 예술적 태도가 합리적 오성이 아니라는 것으로부터 모든 위대한 예술의 근본적인 특징은 파악할 수도 측정할 수도 없다는 결론을 이끌어낸다.

물론 유태주의든 그에 대한 반박이든 삶과 예술을 지나치게 반대편에 놓을 필요는 없을 것이다. J. 스톨니츠는 '예술을 위한 예술' 역시, 삶을 위한 이상을 내세운다고 지적한다. 단지 유태주의자들에게 좋은 삶의 모델은 미적 경험이라 할 수 있다. 즉 그들에게 좋은 삶이란 경험의 매 순간순간을 풍부하고 정열적으로 사는 것이다. '예술을 위한 예술'은 '예술을 위한 삶' 혹은 내재적인 향수에 전념하는 삶이 되었다. 스톨니츠는 그 대표자로 윌터 페이터의 예를 든다. 윌터 페이터는 '생생하고 우아한 경험의 극대를 유지하는 인생을 얻고자' 하며, 그러한 경험 가운데 '미적 황홀경'이 최상의 것이라고 한다. 그는 「르네상스」에서 '경험의 결실이 아니라 경험 자체가 목적이다. 이러한 황홀경을 지속하는 것, 항상 보석처럼 화려하게 타오르는 것이 인생에 있어서 성공이다. 주어진 시간에 가능한 많이 맥박이 고동침을 느끼는데 있다. 그러한 경험의 가장 좋은 원천은 예술을 그 자체를 위해 사랑하는 것'이라고 말한다. '왜냐하면 예술은 순간순간이 지나갈 때, 그리고 그 순간만을 위해 오직 최고의 특질만을 주기 때문'이다. 스톨니츠는 이런 말이 예술이 무용하거나 인간을 타락시킨다고 비난하는 것에 대한 유태주의의 답변이라고 풀이한다.

유태주의는 이전 시대의 고전주의 미학뿐 아니라 동시대의 아방가르드에 의해서도 비판되었다. 페터 뷔르거는 「전위예술의 이해」에서 유태주의와 아방가르드를 대조시킨 바 있다. 유태주의는 '생활실천으로부터의 예술의 이탈을 지향'하지만, 아방가르드는 '생활실천 속에서의 예술을 지양'한다. 요컨대 아방가르드는 유태주의자들처럼 삶과 구분되는 예술 세계에 안주하는 것이 아니라, 새로운 생활실천의 세계와 동일시될 수 있는 세계를 창출하고자 한다. 이러한 구분에 대해, 유태주의의 밀폐성은 그 자체가 부르주아 사회의 도덕적이고 합리적인 요

J. 스톨니츠는 '예술을 위한 예술' 역시, 삶을 위한 이상을 내세운다고 지적한다. 단지 유티미주의자들에게 좋은 삶의 모델은 미적 경험이라 할 수 있다. 즉 그들에게 좋은 삶이란 경험의 매 순간순간을 풍부하고 정열적으로 사는 것이다.

청을 거부함으로써 사회 비판적일 수 있다고 항변할 수도 있다. 근대예술가들은 부르주아의 독선적 세계에 대해 미라는 신성한 초상을 내걸면서 공격적인 자세를 취하곤 했던 것이다. E. 피셔는 근대예술가들의 작품에서 나타나는 아름다움이 현실로부터의 도피와 값싼 진정제가 아니라, '불타는 칼을 든 격노한 천사처럼' 아름다움을 통해 자본주의 문명을 재판하는 것이라고 보았다. 근대의 예술가들은 존재하지 않는 익명의 시장을 상대로 생산함으로써 미지의 공중이나 소비자를 기대하였으며, 동시에 깜짝 놀라게 하는 충격효과로 부르주아 관객을 매혹시키려고 하였다.

과학기술이 진일보한 20세기에 들어서 이전 세기의 고풍스런 고전적 미학이나 예술을 위한 예술이라는 예술 신학은 변형된 형태로 남아 있었다. 전자는 예술의 목적이 '물질적 요구와 구조적 요구에 적합하게 되는 것'이라는 기능주의로, 후자는 '훌륭하게 구성된 지각적 관계를 달성'하려는 형식주의로 계승된다. A. 하우스는 창들의 은유를 통해 형식주의를 설명하였다. 그에 의하면 창문 저쪽에서 벌어지는 광경에 주의를 빼가지 않고 창유리의 구조에만 시선을 고정시킬 수 있다면, 예술작품은 스스로를 위해 존재하는 자립적 형식체로, 자체 속에 완결된 의미의 결합체로 생각할 수 있다. 형식주의적 관점에 의하면, 창문을 통해서 내다보는 것은 언제나 그 내적

인 구조를 이해하는 데 방해가 될 뿐이다.

'의미 있는 형식(significant form)'을 통해 형식주의를 주장한 C. 벨은 작품의 내적인 응집력이나 구조적인 완전함을 요구한다. 이것은 미술의 경우 형태, 색채, 표면과 양감의 조화를 의미한다. 그러나 M.레이더와 B. 제섭이 「예술과 인간가치」에서 지적하듯이, 지시(reference)와 재현(representation)을 배제하는 형식주의가 어떤 의미에서 '의미 있는 형식'이 되는지는 불확실하다. 형식이 형식 그 자체로 물화된다면, 말 그대로 형식주의가 된다. 아도르노는 완결된 사회라는 이상처럼 완결된 예술작품이라는 이상도 의심스럽다고 보면서, 완결성을 위한 완결성이야말로 형식주의라고 비판한다. 그는 「미학이론」에서 교묘한 형식, 즉 겉으로 보아 전혀 만 들어지지 않은 듯한 작품이 실은 어느 작품보다도 더 인위적이라고 지적한다. 그러나 동시에 예술은 이러한 자족적인 상태 속에서, 자신의 영역밖에 존재하는 타자와 관여함으로써 자기 동일성을 벗어나게 된다.

레먼 셸던이 지적하듯이 사회구성체 내의 다양한 실천들을 분석을 위해서 구별한 것을, 다양한 실천들이 독립적으로 존재한다는 식으로 보면 안 될 것이다. 형식이라는 인공적 장치를 통한 자연스런 효과들은 어떤 분리와 폐쇄의 결과인 것이다. 사물을 '물 자체(thing in itself)'로, 마법적으로 변형된 단일한 대상에만 정신을 집



피카소, <한국에서의 학살>, 1951년. 피카소 미술관(파리)

중하는 경향에 대해 브레히트는 '사물은 있는 그대로 존재한다는 바로 그 사실 때문에, 있는 그대로 머물러 있지 않는다'고 반박한다. 형식 그 자체가 스스로 소재 혹은 내용을 선정한다는 견해는 관념론적이며, 또한 내용과 형식이 서로 다른 그 두 개이며 작가는 양자를 정교하게 결합시키기만 하면 된다고 여기는 것은 기계론적이다.

아도르노는 「미학이론」에서 형식은 내용과의 대립이 아니라 내용을 통해서도 생각되어야 한다고 지적한다. 작품의 내재적인 필연성이 없다면 어떠한 작품도 객관화 되지 못하기 때문이다. 형식주의와 가장 선명한 대조를 이루며, 미술의 사회적 내용성을 중시했던 이들은 형식보다는 행동을, 의식보다는 존재를, 유희보다는 노동을, 더 나아가 아름다움의 추구보다는 현실의 우선순위를 강조한다. 지난 세기에 예술의 사회적성을 강조하는 미학의 대표적 형태로, 한 시대를 풍미했던 사회주의 리얼리즘은 미가 착취의 요소를 근절시킨 인간관계 속에 있다고 보면서, 예술의 주체가 삶 전체라고 한다. 여기에서 예술의 혁신이란 인간 삶의 완전한 혁신의 일부분에 불과하

다. 트로츠키는 내용은 일반적인 의미에서의 제재(subject matter)가 아니라, 사회적 목적을 지칭한다고 하며, 루나차르스키는 형식은 내용에 의해 완전히 지배된다고 보면서, 어떤 한 계급이 내용을 갖지 못했을 때마다 형식주의가 득세했다고 지적한다.

예술 속의 사회, 사회 속의 예술

플레하노프는 「주소 없는 편지」에서 예술지상주의자들의 사회에 대한 무관심은 부르주아적 비속성과 편협성으로부터 예술을 지킬 수 있는 한 예술작품의 가치를 높일 수 있지만, 동시에 시대의 진보적 사상을 외면하게 함으로써 예술의 가치를 추락시킨다고 지적한다. 심미주의는 예술의 진정한 가치를 수호하고자 하는 의지와 나약한 현실 도피를 오고 갔다. 그러나 '예술을 위한 예술'이 모든 실체적 현실을 제거하면서, 저항은 조용한 후퇴로 바뀌어갔다. 더 나아가 삶과 예술의 관계는 전도되기도 한다. 그들은 '예술을 최상의 현실로 생각하고 삶을 단

예술은 '물질적인 삶의 발전에 효과적으로 참여하는 객관적 실천들'(P. 미슈레이)로 다시 정의될 수 있다. 여기에서 예술과 현실은 두 개의 명확한 대상 간의 연합이나 화해가 아니라 현실적 갈등의 전개 과정 그 자체라고 할 수 있다.

순한 공상의 형태로 생각'(오스카 와일드)한다. 이처럼 삶의 방식으로서 유티미주의는 극단적 공허함과 혼란을 보여준다. 결국 삶과 예술의 전도는 예술을 죽음과 무의미로 대변되는 진공상태로, 단순한 오락이나 위안거리로, 마취제 혹은 지적인 수수께끼로 타락시킬 수 있는 것이다. 아도르노가 지적했듯이 예술의 극단적 자립성의 이면은 바로 예술의 무의미성이 되기 십상이다. 그러나 더 시간이 흐르면 완전한 자율성은 타율성으로 전화되곤 한다. 현대사회의 예술에서 흔히 볼 수 있듯이, 예술을 위한 예술은 돈을 위한 예술이나 어용예술로 전락할 수 있는 것이다.

현대에 와서 예술지상주의는 지난 시대의 유사 통일성과 아련한 분위기도 깨버리고, 무정부주의적인 개별성과 우연성을 강조함으로써 현실을 더욱 파편화시킨다. 루카치는 「미와 변증법」에서 이러한 현대예술의 경향이 현실을 반영하는 데 있어서 직접적 현상이 갖는 개별성을 극복하려고도 하지 않을 뿐만 아니라 극복할 수도 없기 때문에 반(反)예술적이며, 형식을 해체하는 방향으로 나아가한다고 비판한다. 항상 개별성을 강조하고 그것을 유일한 것으로 물신화하는 것은 예술의 건강한 사회성을 강조하는 이들에게 퇴폐주의로 낙인이 찍힌다. 페터 뷔르거는 현대미술이 가지는 극단적인 해체와 우연성이 가지는 이데올로기적 성격을 폭로한 바 있다. 그에 의하면 합

목적적으로 조직된 현대사회는 개인이 뺏어나갈 수 있는 가능성들이 제한되어 있기에, 예술가들은 일상생활에서 예견할 수 없는 것의 우연성을 추구한다. 그러나 여기서 의미를 생산하는 활동은 인간적 활동인데도, 단지 해독하기만 하면 되는 자연의 산물로 나타난다. 이러한 우연에 의존하여 모든 억압과 규율로부터 해방된 주체는 결국 공허한 주관성으로 매몰될 뿐이다.

사회에 대한 무관심이 조장되는 현대는, '유일한 현실인 자아에 의지' 하는 '권력의 비호를 받는 내면성'(토마스 만)이 생겨나게 된다. 그러나 예술작품이 전적으로 고립된 주관적 표현을 추구하게 될 경우, 그것은 표현의 즉물적인 기록문서가 될 것이다. 아도르노는 주관성이 예술작품의 필수조건이지만, 그 자체로서는 미적인 성질이 아니라고 지적한다. 그것은 객관화를 통해 비로소 미적 성질로 된다. E. 피셔는 개인주의를 '타인의 자유로운 발전이 만인의 자유를 보장' 하는 유토피아 사회로 나아가는 과도기의 산물이라고 본다. 피셔는 노동계층이 전면에 등장함에 따라, 작가들이 부르주아 내에서의 반역에 만족한 채 머문다는 것은 더욱 어려워졌으며, 그것은 항상 모순으로 시달림을 받았다고 지적한다. 좌파적 미학은 계급사회 속에서 문화는 한 계급이 배제된다는 사실뿐 아니라, 그것을 배제시키는 계급의 편협성 때문에 한계를 가진다고 본다.

유미주의의 반대편에 있다고 할 수 있는 사회주의 예술 역시 생활의 공포와 강제, 사회적으로 억제된 충동, 억압과 인습, 틀에 박힌 일상생활로부터의 인간의 해방을 추구한다. 그러나 그것은 '데카당스의 특징인 추한 것의 유미화' (카잔)를 지양하고, 이윤 추구, 상업적 출세주의, 개인주의 및 귀족적 무정부주의를 일소하는 진정한 아름다움과 새로움을 추구한다. 루카치는 「미와 변증법」에서 자신의 시대에 출현하는 본질적인 새로움을 정확하게 파악하고, 새로운 내용으로부터 새로이 태어난 형식을 부여할 수 있는 예술가가 독창적이라고 정의한다. 사회성을 강조하면서 낙관적이고 이상적인 미래를 보여주는 리얼리즘 미학은 예술이 사회의 총체성을 담지할 수 있다는 가정에 바탕을 두고 있다. 리얼리즘의 총체성이나 합리적 인식론은 유미주의의 파편성과 불가지론에 대조되는 범주라고 할 수 있다. 전자에서 문화는 '모든 분야에 걸친 인간들의 작업을 감싸고 꿰뚫으며, 그것들을 한 체제 속으로 통합시키는 것' (트로츠키)으로 정의되며, 예술은 삶의 본질과 합법칙성을 추출할 수 있다는 점에서 과학과 비슷한 것이 된다.

루카치는 예술에 있어 좌파와 우파를 결정적으로 구분하는 것은 경제적 모티브의 우세가 아니라, 이러한 총체성의 관점이라고 주장한다. 총체성이란 모든 면에서 부분들에 대한 전체의 결정적 지배를 뜻하는 범주이다. 사회적 삶의 개개 사실들을 역사적 발전의 계기로서 총체성에 접합시킴으로써, 사실들이 인식으로서 가능해진다. 이는 모든 사회적 사실은 단순하게 주어져 있는 것이 아니라, 그것이 속해 있는 사회적 전체를 통해 규정되며 매개되어 있다. 비록 현대과학은 통일적 이론을 거부

하는 방향으로 가고 있으나, 리얼리즘에서 총체성의 관점은 과학적이고 분석적인 개념으로 받아들여지면서, 당위성과 권위를 확보한다.

루카치는 「미와 변증법」에서 그 자체 완결적이고 자족적인 작품의 개성은 차단된 세계가 아니라, 이러한 자립적인 존재를 통하여 공통적으로 반영한 현실을 가리키고 있다고 말한다. 그에 의하면 예술작품의 결정적인 판단 기준은 현실반영의 깊이, 적절함, 포괄성, 풍부함, 질서정연함에 있다. 물론 예술적 반영은 어떤 것을 수동적으로 비추는 것이 아니라 '의식을 통한 외계의 능동적 전유실천' (D. 르쿠르)을 가리키며, 반영은 결코 종결되지 않는다. 예술적 표상들의 객관적인 진리의 기준은 역사적·사회적 실천 과정인 것이다. 이 맥락에서 예술은 유미주의가 경도되곤 했던 유희나 형식보다는 노동과 더욱 가까운 것이 된다.

앙리 아르봉은 「마르크스주의와 예술」에서 예술과 노동의 관계가 그들의 공통적인 창조적 성격에 있음을 최초로 분명하게 파악한 사람은 마르크스라고 지적한다. 예술이란 노동의 적극적 측면을 연장시킴으로써, 인간의 창조적 역량을 보여주는 활동이다. 만약 예술이 노동이고 생산이라면, 그것은 항상 사회적인 것이다. 예컨대 기술은 사회 전체의 표준을 규정함으로써, 고립된 작가를 사회로 포함시킨다.

따라서 예술은 '물질적인 삶의 발전에 효과적으로 참여하는 객관적 실천들' (P. 마슈레이)로 다시 정의될 수 있다. 여기에서 예술과 현실은 두 개의 명확한 대상 간의 연합이나 화해가 아니라 현실적 갈등의 전개 과정 그 자체라고 할 수 있다. ✪