

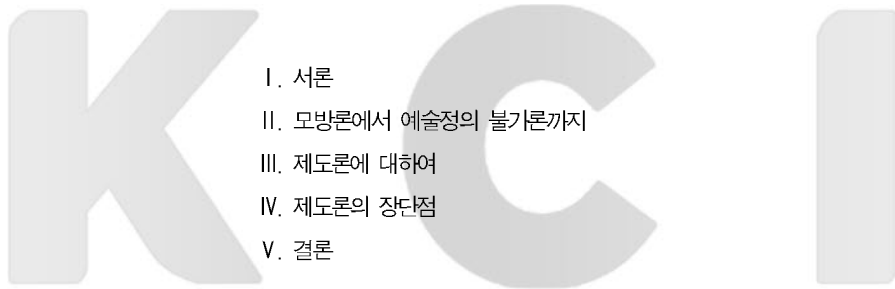
알로이스 리글의 “양식사로서의 미술사”

예술이란 무엇인가?

- 현대 영미 미학의 답변*

김진엽**

1)



- I. 서론
- II. 모방론에서 예술정의 불가론까지
- III. 제도론에 대하여
- IV. 제도론의 장단점
- V. 결론

I. 서론

예술이란 무엇인가? 현대 영미 미학의 시각에서 살펴보았을 때, 예술이란 무엇인가에 대한 고대부터 현대에 이르기까지 이루어진 서양의 답변들은 크게 다섯 가지 단계로 나눌 수 있다. 첫 번째 단계는 플라톤과 아리스토텔레스로 대변되는 모방론 또는 재현론이며, 두 번째 단계는 톨스토이, 크로체, 콜링우드로 대변되는 표현론이다. 세 번째 단계는 로저 프라이와 클라이브 벨로 대변되는 형식론이고, 네 번째 단계는 모리스 와이츠로 대변되는 예술정의 불가론이다. 그리고 마지막 다섯 번째 단계는 조지 디키로 대변되는 제도론이다.

* 이 논문은 2000년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음

** 홍익대학교 교수

이 논문은 이러한 다섯 가지 단계의 답변들 중 마지막 단계인 디키의 제도론에 초점을 맞추어 진행될 것이다. 디키가 개진한 제도론의 성립 배경, 주요 논지, 문제점 등을 살피는 일이 이 논문의 주요 목적이다. 그런데 주요 목적을 수행하는 본론에 들어가기에 앞서, 디키의 제도론 이전에 개진되었던 첫 번째 단계부터 네 번째 단계에 이르는 이론들을 다음 장을 통해 개괄하도록 하겠다.

II. 모방론에서 예술정의 불가론까지

예술이란 무엇인가에 대한 첫 번째 단계의 답변인 모방론은 예술이란 외부 대상의 외관이나 본질을 모방하거나 재현하는 활동이라고 주장한다. 그리스 시대 예술을 배경으로 하여 등장한 모방론은 르네상스를 거쳐 18세기까지도 그 영향력을 유지하였다. 르네상스는 원근법을 통해 외부 대상에 대한 모방의 완성을 성취하였으며, 예술의 근대적 용어인 ‘파인 아트(fine art)’는 아름다운 자연을 모방한다는 의미를 담고 18세기에 성립하였다.

오랜 영향력을 유지하던 모방론은 낭만주의 예술이 등장하면서 흔들리기 시작한다. 낭만주의 예술은 외부 대상에 대한 모방이나 재현보다는 작가의 독창적인 감정을 상상력을 통해 표현하는 일을 강조한다. 그리고 그러한 표현을 위해서라면 외부의 대상에 대한 모방이나 재현은 약화되거나 왜곡되어도 무방하다. 낭만주의 예술의 발흥과 더불어 모방론은 예술이란 무엇인가에 대한 답변으로서의 영향력을 잃기 시작하였다. 이제 낭만주의 예술을 설명할 수 있는 더 포괄적인 답변이 필요하게 되었으며, 이러한 필요성을 충족시킨 답변이 표현론이다. 톨스토이, 크로체, 콜링우드 등으로 대변되는 표현론은 예술을 작가 내부의 감정을 전달하거나 정리하는 활동으로 간주하면서 그리스 시대부터 르네상스 시대에 이르기까지의 예술뿐만 아니라 낭만주의 예술까지도 포괄하는 이론으로 등장한다.

그러나 표현론 또한 추상 예술의 등장과 더불어 예술이란 무엇인가에 대한 답변으로서의 위상이 흔들리기 시작한다. 추상적 형식으로 이루어진 예술 작품에서 낭만주의 예술에서처럼 작가의 감정 표현을 읽어 내기는 힘들다. 그러므로 표현론의 잣대로는 추상 예술을 예술로 인정하기 어렵다. 그렇지만 추상 예술이 점차 예술

의 중심에 놓임에 따라 추상 예술을 예술로 인정치 못하는 표현론은 설득력을 잃어 갔다. 추상 예술을 포용하는 예술 이론이 필요해졌으며 이 필요에 부응하는 이론이 형식론이다. 클라이브 벨과 로저 프라이로 대변되는 형식론은 미적 정서를 불러일으키는 유의미한 형식을 모든 예술 작품의 공통된 성질로 간주한다. 이제 형식론은 그리스, 르네상스, 낭만주의 예술뿐만 아니라 추상 예술도 포괄하는 이론으로 등장하며, 예술 비평에도 막강한 영향력을 발휘한다.

그런데, 형식론 또한 다다(Dada) 류의 예술이 등장함으로써 흔들리게 된다. 예컨대, 뒤샹의 <샘>이나 워홀의 <브릴로 박스>는 일반 소변기나 물품 상자와 형식적인 면에서는 차이가 없다. 형식론에 따르면 어떤 두 대상이 형식적으로 동일할 경우 그 두 대상의 예술 여부에 대한 관정도 또한 동일하게 이루어져야 한다. 그러나 뒤샹의 <샘>이나 워홀의 <브릴로 박스>는 예술 작품이고 일반 소변기나 물품 상자는 예술 작품이 아니라는 상반된 관정을 내리는 것이 상식이다. 형식론은 이 상식에 벗어나기 때문에, 예술이란 무엇인가에 대한 답변으로서의 난점이 드러난다. 이 난점을 어떻게 해결할 것인가?

지금까지의 맥락에 비추어 보자면, 다다라는 새로운 예술을 포함한 전체 예술을 설명하는 또 다른 이론을 개발하는 방향으로 나갈 수 있을 것이다. 그러나 현대 영미 미학은 이러한 방향으로 나가지는 않았다. 새로운 이론도 과거 이론의 전철을 되풀이하지 않을까하는 근본적인 회의가 들었기 때문이다. 그리고 이러한 회의를 이론적으로 정당화한 작업이 모리스 와이츠의 예술 정의 불가론이다. 모리스 와이츠의 예술 정의 불가론의 주장은 모든 전체 예술을 포괄하여 예술이란 무엇인가에 대한 답변을 내놓을 수 있는 예술 이론은 '가족 유사성'과 '창조성'이라는 예술의 두 가지 특징으로 인하여 논리적으로 불가능하다는 것이다.¹⁾

와이즈의 예술 정의 불가론 이후에 등장한 이론이 조지 디키의 제도론이다. 제도론은 예술 정의 불가론의 주장을 극복하고 예술에 대한 완전한 답변을 내놓으려는 시도이다. 그러므로, 제도론은 예술 정의 불가론의 주장에 대한 반박으로부터 그 성립의 가능성을 시작한다. 이러한 시작을 살펴봄으로써 제도론에 대한 본격적

1) 와이츠의 이러한 주장에 대한 부연 설명은 다음 장에서 다룰 것이다. 그리고 와이츠의 주장에 이르기까지의 20세기 현대 영미 미학의 동향에 대해서는 김진엽, 『현대 영미 미학의 동향(1)』, 『미학』 25 (1998)를 참고하기 바란다.

인 논의에 들어가도록 하겠다.

III. 제도론에 대하여

디키는 자신의 제도론이 만델바움과 단토로부터 도움을 받아 성립하였음을 밝히고 있는데,²⁾ 이들 중 예술 정의 불가론에 대한 반박에 직접적 도움을 준 이론가는 만델바움이다. 만델바움은 ‘가족 유사성과’ 창조성이라는 두 가지 개념에 근거한 모리스 와이츠의 ‘예술정의 불가론’을 다음과 같이 비판한다.³⁾

먼저, 만델바움은 와이츠의 이론이 근거하고 있는 비트겐슈타인의 ‘가족 유사성’ 개념을 비판한다. 비트겐슈타인의 가족 유사성 개념에 의하자면, 장기 게임 공으로 하는 게임, 올림픽 게임 등이 모두 게임으로 불리는 까닭은 이들 모두에게 공통적인 속성이 있어서가 아니라 상호 간에 물고 물리는 일련의 유사성이 있기 때문이다. 와이츠는 비트겐슈타인의 이러한 생각을 예술에 적용시켜 소설 시 음악 회화 등이 모두 예술이라고 불릴 수 있는 까닭은 이들 모두에게 공통적 속성이 있어서가 아니라 상호 간에 물고 물리는 일련의 유사성이 있기 때문이라고 주장한다. 따라서, 모방론, 표현론, 형식론 등에서처럼 어떤 공통적 속성에 근거하여 예술을 정의하려는 시도는 실패할 수밖에 없는 일이다. 그런데 만델바움은 눈에 띄는 외관상의 유사성만을 주목할 때는 공통적인 속성이 존재하지 않는 듯하지만 눈이 띄지 않는 비전시적(nonexhibited) 속성에 주목할 때는 공통적 속성이 존재할 수도 있다고 본다. 예컨대, 아버지, 어머니, 나, 동생 등이 가족으로 불릴 수 있는 까닭은 상호 간에 물고 물리는 일련의 외관적인 유사성 때문이 아니라 가족 구성원들 모두에게 공통적인 ‘발생상의 유전적 유대(genetic tie)’⁴⁾ 때문이다. 이와 마찬가지로, 장기 게임, 공으로 하는 게임, 올림픽 게임 등이 게임으로 불릴 수 있는 까닭이나 소설, 시, 음악, 회화 등이 예술로 불릴 수 있는 까닭 또한 공통적인 발생상의 유전

2) George Dickie, "Defining Art," *American Philosophical Quarterly* 6 (1969), p. 253-254를 참고하기 바란다.

3) Maurice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts" in *Aesthetics: A Critical Anthology*, ed. George Dickie etc. (New York: St. Martin's Press, 1989). 처음 발표는 *The American Philosophical Quarterly* 2 (1965)에서 이루어 졌다.

4) Ibid., p. 142.

적 연대 때문일 수 있다. 이러한 점에 근거하여 만델바움은 비전시적인 발생상의 유전적 연대에 근거하면 예술에 대한 정의가 가능할 수도 있다는 입장을 펼친다.

다음으로, 만델바움은 와이츠의 이론이 근거하고 있는 ‘창조성’ 개념을 비판한다. 와이츠에 따르면, 예술은 새로운 창조를 이루어내는 특성 때문에 어떤 정의를 통해 닫아 놓을 수 없다. 이에 대해 만델바움은 예술의 특별한 형식을 정의하는 일이 그러한 형식 내부에서 새로운 창조가 일어날 가능성을 부정하는 일은 아니라고 본다.⁵⁾ 예컨대, 예술은 재현이다라는 정의가 사진이나 영화라는 새로운 장르가 예술로 인정되는 것을 가로막지 않는다. 오히려 새로운 장르의 예술이 등장하기 위해서는 예술에 대한 기존의 정의와 어느 정도 부합해야 한다. 기존의 정의와 전혀 부합하지 않는 새로운 장르가 예술이 될 가능성은 없다. 만델바움에 따르면 예술에서의 새로움이란 기존의 정의와의 어느 정도 부합하는 상태에서의 새로움이며, 예술에 대한 정의는 그러한 새로움을 가로막지 않는다.

앞서 언급했듯이, 디키는 만델바움으로부터 뿐만 아니라 단토로부터도 이론적 도움을 받았는데, 디키가 단토로부터 받은 이론적 도움은 이른바 ‘예술계(art world)’ 개념이다.⁶⁾ 단토는 예술계라는 개념을 예술적 동일화(artistic identification)를 설명하기 위해 등장시킨다. 예술적 동일화란 제옥시스의 포도 그림을 실제 포도가 아니라 예술이다라고 식별하는 일을 일컫는다. 예술적 동일화는 현대 미술에서 특히 중요하다. 라우센버그의 작품에 등장하는 실제 침대를 실제 침대가 아니라 예술이다라고 식별할 수 있는 까닭은 무엇인가? 워홀의 <브릴로 박스>를 물품 보관용 상자가 아니라 예술이다라고 식별할 수 있는 까닭은 무엇인가? 단토의 유명한 답변은 “어떤 것을 예술로 식별하기 위해서는 눈으로는 볼 수 없는(descry) 무엇 즉 예술 이론의 분위기나 예술사의 지식 등으로 이루어진 예술계가 필요하다”는 것이다.⁷⁾ 워홀의 <브릴로 박스>를 예술로 식별할 수 있는 까닭은 현대 예술 이론의 분위기나 현대 예술사의 지식이 뒷받침되기 때문이며, 그러한 예술 이론이나 예술사적 지식이 결여된 시대에는 <브릴로 박스>를 예술로 식별할 수 없다.

5) Ibid., pp. 148-149를 참고하기 바란다.

6) Arthur Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy* 61 (1964).

7) Ibid., p. 580.

디키는 만델바움의 제안, 즉 비전시적인 발생상의 유전적 연대에 근거하면 예술에 대한 정의를 내릴 수도 있다는 제안의 실현 가능성을 단토의 예술계라는 개념 속에서 발견한다. 눈으로 볼 수 없는 예술계 즉 비전시적인 예술계가 모든 예술이 예술로 발생할 때 공통적으로 작용하면서 예술에 대한 정의를 가능케 한다는 것이 디키의 판단이다. 이러한 판단을 구체화시켜 디키는 분류적(descriptive 또는 classificatory) 의미로서의 예술 작품이란 그 일단의 국면들이 특정 사회 제도(예술계)를 대표하는 어떤 사람 혹은 사람들에 의해 감상을 위한 후보의 지위를 수여 받은 인공물이다라고 정의한다. 이른바 전기 예술 제도론(the earlier version of the institutional theory of art)의 탄생이다.⁸⁾

디키의 전기 예술 제도론을 다소 부연 설명 해보자. 먼저, 분류적 의미란 평가적 의미에 대비되는 것으로, 디키는 자신의 정의가 예술 작품과 비예술 작품을 분류해 주는 의미로서의 정의이지 좋은 예술 작품과 나쁜 예술 작품을 평가해 주는 의미로서의 정의가 아님을 밝히고 있다. 두 번째로, 제도란 확립된 조합(society)이나 법인(corporation)을 의미하지 않고 ‘확립된 활동(an established practice)’을 의미한다.⁹⁾ 따라서, 디키에게서 예술계라는 특정한 사회제도가 의미하는 바는 ‘확립된 예술적 활동’이라고 볼 수 있다. 세 번째로, 확립된 예술적 활동을 대표하는 어떤 사람 혹은 사람들이란 예술가, 제작자, 박물관장, 박물관 관람객, 연극 관람객, 신문 기자, 비평가, 예술사가, 예술 이론가, 예술 철학자 등을 의미한다. 네 번째, ‘감상을 위한 후보’의 지위를 수여 받은 ‘인공물’이라는 표현은 미술관에 전시된 그림이나 무대에서의 공연되는 연극처럼 경험할만한 가치가 있다고 지위를 수여 받은 인공물을 의미한다. 그러나 그림이라는 인공물의 모든 측면이 감상을 위한 후보의 지위를 수여 받지 않는다. 예컨대 그림 뒷면의 색채는 감상을 위한 후보의 지위를 수여 받지 않기 때문에 그림의 모든 국면들이 아닌 그림의 ‘일단의 국면들’이 감상을 위한 후보의 지위를 수여 받는다고 할 수 있다. 마지막으로 ‘지위를 수

8) 디키는 근래에 간행한 *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1997)에서 자신의 예술 제도론을 전기와 후기라는 두 가지 단계로 구분하고 있다. 전기 예술 제도론은 “Defining Art”(1969)와 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974)에서, 후기 예술 제도론은 *The Art Circle* (New York: Haven, 1984)에서 개진한 정의이다.

9) George Dickie, *Art and the Aesthetic*, p. 31.

여 받은'이라는 표현은 국왕에 의해 백작의 지위를 수여 받는다는지, 주례에 의해 한 쌍의 남녀가 부부의 지위를 수여 받는다는지, 또는 회원들에 의해 친목회 회장의 지위를 수여 받는다는지 등의 경우에서와 마찬가지로의 의미이다. 다만, 예술 제도를 대표하는 사람들에 의한 지위 수여는 다른 법률적 제도에 의한 지위 수여보다 덜 엄격하고 덜 공식적이고 덜 규정적이기는 하다.

디키의 전기 예술 제도론은 앞서 등장했던 모방론, 표현론, 형식론, 예술 정의 불가론 등의 공과를 바탕으로 이루어졌기 때문에 이들 기존 이론이 지닌 또는 제기한 문제점들에서 상당히 벗어나 있다.

기존 이론이 지닌 또는 제기한 문제점들은 다음과 같이 요약될 수 있다. 먼저, 모방론과 표현론이 지닌 문제점으로는 새로운 예술 현상을 포괄하지 못한다는 점이다. 두 번째, 형식론이 지닌 문제점으로는 뒤상의 <샘>과 일반 소변기에서처럼 형식적으로 동일한 두 대상 중 왜 하나는 예술 작품이고 다른 하나는 일반 물품인지를 설명하지 못한다는 점이다. 세 번째, 예술 정의 불가론이 제기한 문제점으로는 예술에 대한 정의는 예술이 지닌 가족 유사성과 창조성이라는 특징으로 인하여 불가능하다는 점이다.

이들 세 가지 문제점들 중에서 마지막 세 번째 문제점은 제도론의 성립 당시 이미 극복하려고 한 문제점이며 그리고 첫 번째 문제점과 일부 겹치므로 설명을 생략하도록 하겠다.¹⁰⁾ 첫 번째 문제점과 관련했을 때, 전기 제도론은 모방론이나 표현론과는 달리 새로운 예술 현상을 포괄할 수 있다. 예컨대 인상주의가 처음 등장했던 시기로 돌아가 보자. 인상주의 그림은 모방론에 비추어보면 형편없는 졸작이고 재앙이다. 따라서 모방론을 중시하던 그 당시 예술 제도에 의해서는 예술로 인정받지 못했다. 그런데 차츰 시간이 흘러 예술 제도를 구성하는 사람들의 인식에도 변화가 와서 미술관 등에 제도적으로 수용이 되면서 인상주의는 예술 작품, 나아가 걸작으로 인정을 받는다. 여기서 볼 수 있듯이 어떤 새로운 현상이나 사조를 예술로 인정하느냐의 여부는 제도적 자격 수여의 여부에 달려 있으며, 예술 제도는 얼마든지 새로운 예술 현상을 받아들일 수 있을 만큼 탄력적이고 가변적이다. 그러므로 예술 제도라는 장치를 이론의 중심으로 삼는 제도론은 새로운 예술 현상

10) 새로운 예술 현상을 포괄하지 못한다는 문제점은 창조성을 받아들이지 못한다는 문제점과 마찬가지로 볼 수 있다.

을 수용하는데 어려움이 없다. 제도론은 두 번째 문제점도 극복해 나갈 수 있다. 형식적으로는 동일한 뒤상의 <셈>과 일반 소변기 중 전자는 예술 작품이 되고 후자는 예술 작품이 되지 못하는 이유는, 제도론을 적용하자면 전자는 예술 제도에 의해 예술 자격이 수여되었고 후자는 예술 자격이 수여되지 않았기 때문이다. 비록 어떤 두 대상이 동일한 형식일지라도 예술 제도의 과정을 거치느냐의 여부에 따라 예술 작품과 일반 물품으로 나뉘어질 수 있는 것이다.

그런데 기존의 문제점들을 해소하는 위와 같은 성과에도 불구하고, 디키는 전기 제도론을 발표하고 10여년이 지난 이후 수정된 이론을 내놓는다. 이를 후기 예술 제도론이라고 할 수 있는데, 디키가 수정된 이론을 내놓은 까닭은 “비판자들이 제기한 반박들의 결과이다.”¹¹⁾ 디키에게 영향을 끼친 비판은 크게 두 가지이다.

첫 번째는 순환론에 빠졌다는 비판이다. 디키에게, 예술 작품은 무엇인가? 예술 제라는 제도에 의해 자격이 수여된 인공물이다. 그럼, 예술계는 무엇인가? 어떤 인공물에 예술 작품이라는 자격을 수여하는 제도이다. 그럼 다시, 예술 작품이란 무엇인가? 이 물음에 답하는 과정에서 디키의 전기 예술 제도론은 순환에 휩싸일 수밖에 없다는 비판이 제기된다.

두 번째는 비어슬리로 대표되는 비판이다. 비어슬리에 따르면 예술계는 그 조직이나 권한 면에서 대학의 이사회 제도 등과 같은 다른 사회 제도에 못 미친다.¹²⁾ 그러므로, 공식적인 법칙이나 규정이 없는 예술계를 공식적인 법칙이나 규정을 통해 운영되는 제도로 취급하는 디키의 이론은 잘못이라는 것이다.

순환론에 빠져있다는 비판에 대한 디키의 답변은 처음에는 소극적이다가 이후에는 적극적이 된다. 소극적 답변은 제도론이 순환에 빠지기는 하지만 해로운 순환은 아니라는 것이다.¹³⁾ 예술계에 대한 다양한 부연 설명을 해 놓았기 때문에 비록 제도론이 순환을 이루기는 하지만 상당한 정보를 제공하는 이론은 순환이다. 적극적 답변은 제도론의 순환이 예술을 둘러싼 순환적 구조를 잘 반영하고 있다는 것

11) George Dickie, *The Art Circle*, 김혜련 역, 『예술사회』 (서울: 문학과 지성, 1998), p. 17.

12) M. C. Beardsley, "Is Art Essentially Institutional?" in *The Aesthetic Point of View* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), p. 134. 이 논문은 1976년에 처음 발표되었다.

13) G. Dickie, *Art and the Aesthetic*, p. 43.

이다. 즉, 예술 작품에 대한 정의가 순환적인 것이라면 그것은 예술 작품의 본성 때문에 그러한 것이다. 예술 작품은 예술가 예술 감상자 등과 상호 의존하면서 정의될 수밖에 없는 이른바 ‘굴절된 본성(inflected nature)’을 지니고 있다. 굴절된 본성이란 예술 작품은 예술가, 예술 감상자 등의 각 요소들과 “서로를 향해 굽고, 서로를 전제하며, 서로 뒷받침해주는 성격을 갖고 있음을 의미한다.”¹⁴⁾ 순환에 대한 소극적 답변은 전기 예술 제도론에서, 적극적 답변은 후기 예술 제도론에서 이루어진다. 따라서, 후기에서는 제도론의 순환성이 전기에서보다 더 “명시적으로 과시된다.”¹⁵⁾

비어슬리의 비판에 대한 디키의 답변은 비판을 받아들이는 쪽으로 나아간다. 예술계가 공식적, 형식적 제도가 아니라 비공식적 비형식적 제도라는 점을 강조하기 위해 디키는 ‘대표하는’과 ‘수여 받은’이라는 표현들을 후기 예술 제도론에서는 삭제한다. 왜냐하면, 이 표현들은 “마치 공식적인 조직들이 정책 결정을 내리고 실행하는 것처럼 생각하게 만들기” 때문이다.¹⁶⁾

위의 두 가지 비판의 영향을 받아, 디키는 다음과 같은 새로운 예술 제도론, 즉 후기 예술 제도론을 내놓는다.¹⁷⁾

- 1) 예술가는 이해를 갖고 예술 작품의 제작에 참여하는 사람이다.
- 2) 예술작품은 예술계의 대중에게 전시되기 위해 창조된 인공물의 일종이다.
- 3) 대중은 그들에게 전시된 대상을 어느 정도로 이해할 준비가 되어 있는 구성원으로 이루어진 사람들의 집합이다.
- 4) 예술계는 예술계 내의 모든 체계들의 총체이다.
- 5) 예술계의 체계는 예술가가 예술계의 대중에게 예술 작품을 전시하기 위한 틀이다.

여기서 볼 수 있듯이, 디키의 후기 예술 제도론에서는 정의를 구성하는 5개의 항목들이 상호 연결되며 순환을 형성하고 있다.¹⁸⁾ 그리고 공식적 제도를 연상시키

14) 『예술사회』, p. 124.

15) 『예술사회』, p. 25.

16) 『예술사회』, p. 19.

17) 『예술사회』, pp. 125-128.

는 표현들이 삭제되어 있다.

지금까지 살펴 본 것처럼, 수정된 후기 예술 제도론을 통해 디키는 이전에 제기된 비판으로부터 벗어나려고 한다. 그러나 수정된 제도론 또한 비판으로부터 자유롭지는 못하다. 가장 대표적인 비판은 디키의 예술 제도론이 전기 후기를 막론하고 예술 제도의 구체적 법칙(rule)이나 역할(role)을 보여주지 못하고 있다는 비판이다. 특히 데이비스는 예술계라는 제도의 “구성원 권한 한계 등에 관한 차별화된 역할” 그리고 “그러한 제도가 등장한 차별화 된 역사적 맥락”을 디키의 예술 제도론이 보완 설명하여야 한다고 지적한다.¹⁹⁾ 물론, 예술 제도의 법칙이나 역할이 공식적 제도만큼이나 명확하고 규정적일 수는 없다. 그렇지만 나름의 법칙이나 역할은 지니고 있을 것이며, 그 점을 제시할 때 예술이란 무엇인가에 대한 답변은 구체성을 지닐 수 있게 된다. 이러한 제시의 노력은 디키에게서 영향을 받았지만 디키를 보완하려는 이후의 이론가들에게서 나타나며, 그 한 예를 노엘 캐롤을 통해 살펴볼 수 있다.

먼저, 캐롤은 예술을 사회적 제도가 아니라 ‘문화적 활동(cultural practice)’으로 볼 것을 제안한다.²⁰⁾ 캐롤은 디키의 제도론에서 강조하는 예술의 사회역사적 성격을 받아들이지만, 예술의 사회역사적 성격은 법률과 같은 공식적인 제도가 지닌 사회역사적 성격과는 다르다고 생각한다. 따라서 사회역사적 성격을 드러내면서도 공식적 제도와의 차별성을 지니기 위해서는 예술을 제도로 규정하기보다는 문화적 활동으로 규정하는 것이 타당하다고 본다.²¹⁾ 그리고 문화적 활동으로서의 예술은

18) 따라서, 디키는 5개의 항목 중 어떤 항목에서 정의를 시작해도 무방하다고 주장하였다. 예술가의 항목으로부터 정의를 시작한 것은 단지 영어 철자 상 다른 항목보다 앞서기 때문일 뿐이다. Ibid., p. 125.

19) Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 112. 디키 또한 이러한 비판을 의식하여 ‘인공성과 ‘예술계의 대중에게 전시’라는 점을 예술 제도의 차별화된 법칙으로 내세우지만(G. Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, p. 90) 여전히 모호하고 추상적이다.

20) Noel Carroll, "Art, Practice, and Narrative," *The Monist* 71 (1988), p. 143.

21) 이는 디키가 받아들일 수 있는 부분이다. 디키 또한 예술 제도의 비공식적, 비형식적 특성을 강조하고 있다는 점을 감안한다면 그리고 디키가 예술 제도를 ‘확립된 활동’으로 묘사하고 있다는 앞서의 소개를 참작한다면, ‘문화적 활동’으로 예술을 규정하려는 캐롤의 주장이 디키의 주장과 충돌할 가능성은 적다.

제도와는 달리 그 법칙이 덜 엄격하고 덜 공식적이다.

캐롤은 이러한 법칙을 예술적 '관례, 전통, 선례' 등에 대한 '반복(repetition)'이나 '확장(amplification)'이나 '거부(repudiation)'로 설명한다.²²⁾

반복이란 기존 예술의 형식, 구조, 기법, 주제 등을 되풀이하는 일이다. 예컨대 마네의 <올림피아>는 티치아노의 <우르비노의 비너스>로 대표되는 옆으로 드러 누운 누드(reclining nude)의 형식을 반복한다. 확장이란 기존 예술과 목적은 공유 하지만 그 목적을 달성하는 방식을 변형시키는 일을 말한다. 예컨대 르네상스 미술은 실재(reality)를 포착한다는 목적은 이집트 미술과 공유하지만 그 목적을 달성하는 방식은 단편적 재현법을 채택한 이집트 미술과는 달리 과학적 원근법을 채택하였다. 이 경우, 르네상스 미술은 이집트 미술에 대한 확장이라고 말할 수 있다. 거부는 기존 예술의 주요 형식이나 구조에 반대하는 일이다. 캐롤은 고전주의와 낭만주의의 대립, 소비에트 몽티주와 딥 포커스 리얼리즘(deep-focus realism)의 대립을 그 예로 들고 있다. 확장이 점진적 변화라면 거부는 혁명적 변화이다. 그렇지만 거부가 혁명적 변화라고 해서 기존 예술적 전통과의 완전한 단절은 아니다. 어떤 혁신적인 것이든 그것이 예술로 불릴 수 있기 위해서는 기존의 예술적 전통과 최소한이나마 연속성을 지녀야 한다. 캐롤은 그러한 연속성의 예를 두 가지로 든다.²³⁾ 첫째, 예술적 거부는 거부의 대상이 되는 그 이전 예술의 모든 점을 거부하는 일이 아니라 특정한 점을 거부하는 일이다. 따라서 거부의 직접적 대상이 되는 그 이전 예술과의 연속성을 완전히 결여하고 있지는 않다. 둘째, 예술적 거부는 바로 이전 예술을 거부할지라도 더 먼 이전 예술과는 연속성을 공유하고는 한다. 독일 표현주의는 바로 이전의 리얼리즘을 거부하지만 형상의 왜곡을 시도한 그룬 발트(Grunewald) 같은 중세 화가의 표현 방식은 도입한다.

캐롤에 따르면, 예술은 위와 같은 법칙에 의해 형성되어 왔다. 그러므로, 예술이란 무엇인가에 답하는 일은 위와 같은 법칙에 근거하여 형성되어 온 예술의 역사

22) Noel Carroll, "Art, Practice, and Narrative," pp. 143-149. 캐롤은 확장, 거부라는 표현 대신에 개선(improving upon), 논박(disputing)이라는 표현을 쓰기도 한다. Carroll, "Identifying Art" in *Institutions of Art*, ed. Robert Yanal (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994), p. 19를 보기 바란다.

23) Carroll, "Art, Practice, and Narrative," p. 148.

를 사실적으로 기술하는 일에 다름 아니다. 즉, 예술이란 무엇인가에 답하는 일은 예술에 대한 ‘역사적 서사(historical narrative)’인 것이다. 예컨대 르네상스 예술이 무엇인가에 답하는 일은 르네상스 예술이 기존의 예술적 관례, 전통, 선례 등을 어떻게 반복, 확장 거부했는가라는 사실을 정확하게 연대기 순으로 기술하는 일이다.²⁴⁾ 이러한 역사적 서사를 예술의 탄생부터 오늘날에 이르기까지 진행해 나가면 예술 전체에 대한 서사가 되며 그리고 예술이란 무엇인가에 대한 답변이 된다.

캐롤에 대한 논의를 통해 우리는 디키의 제도론이 좀 더 구체화될 수 있는 가능성을 발견한다. 그리고, 부수적으로, 예술이란 무엇인가에 대한 또 하나의 그렇지만 디키로부터 그리 멀지 않은 답변, 즉 예술이란 역사적으로 지금까지 예술이었던 것의 총합이라는 답변을 만나게 된다.

IV. 제도론의 장단점

지금까지 예술이란 무엇인가에 대한 현대 영미 미학의 답변을 디키의 제도론을 중심으로 살펴보았다. 지금까지의 고찰에 바탕을 두었을 때, 현대 영미 미학은 예술이란 무엇인가에 대한 답변을 마련해 나가는 과정에서 크게 두 가지 조건을 제시하고 있다. 한 가지는 필요충분 조건이며, 다른 한 가지는 창조성 조건이다.

필요충분 조건이란 어떤 개념에 대한 정의를 내릴 때 만족시켜야 할 조건이다. 즉, 어떤 개념에 대한 정의를 내린다는 말은 어떤 개념에 대한 필요충분 조건을 만족시켰다는 말이다. 그리고 예술이란 개념에 대한 필요충분 조건을 만족시켰다는 말은 예술이란 무엇인가에 대해 넘침도 부족함도 없이 답변했다는 말을 의미한다. 예술이 아닌 그 어떤 것도 포함시키지 않은 그리고 예술에 속하는 그 어떤 것도 결여하지 않은 답변이 예술에 대한 필요충분 조건을 만족시킨 정의이다. 현대 영미 미학은 예술이란 무엇인가에 대한 답변은 예술이란 개념에 대한 정의를 내리는 일이라고 보고 예술이란 개념에 대한 필요충분 조건을 만족시키는 답변을

24) ‘역사적 서사에 대한 설명은 앞서 소개한 캐롤의 논문 이외에 그의 “Historical Narratives and the Philosophy of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993)에서 구체적으로 제시되어 있다.

구하기 위해 노력하였다. 현대 영미 미학이 모방론, 표현론, 형식론 등의 기존 이론들을 거부한 이유도 이 이론들이 필요충분 조건을 만족시키지 못한다고 보았기 때문이다.

창조성 조건이란 예술이란 무엇인가에 대한 답변은 예술의 새로운 창조성을 포용할 수 있어야 한다는 조건이다. 예술은 혁신성과 창조성을 생명으로 한다. 그러므로, 예술이란 무엇인가에 대한 답변 또한 혁신성과 창조성에 바탕을 둔 새로운 예술의 등장을 포용하는 답변이 되어야 한다는 것이다. 이는 대표적으로는 와이츠가 강조했던 조건이다.

그런데, 필요충분 조건과 창조성 조건을 동시에 만족시키는 답변을 구하는 일은 쉽지 않다. 와이츠는 필요충분 조건을 만족시키는 정의는 닫혀진 정의이기 때문에 새로운 예술의 등장을 포용하게끔 열려져 있을 수 없다고 보았다. 즉, 예술이라는 개념의 경우에는 필요충분 조건과 창조성 조건이 부합할 수 없다고 본 것이다. 그런데, 와이츠는 예술을 위해서는 창조성 조건이 중요하다고 판단하여 필요충분 조건을 만족시키는 예술정의를 포기하게 된다. 예술이란 무엇인가에 대한 와이츠 이후의 영미 미학적 답변은 창조성 조건을 침해하지 않는 필요충분 조건의 정의를 모색해 나간다. 그러한 모색의 대표적인 결실이 디키의 제도론이다. 디키의 제도론은, 앞서 3장에서 설명했듯이 새로운 예술 현상을 수용할 수 있기 때문에 창조성 조건을 만족시킨다. 디키의 제도론은 필요충분 조건도 만족시킨다. 디키의 제도론은 예술이 아닌 것을 허용하지도 예술에 속하는 것을 배제하지도 않는다. 디키의 제도론은 모방론, 표현론, 형식론의 경우와는 달리 반례를 찾기가 힘들다. 이러한 필요충분 조건을 더욱 강화한 이론이 노엘 캐롤의 입장이다. 캐롤의 이론은 간단히 말하여 예술이란 지금까지 사회문화적으로 예술로서 인정받아 왔던 것의 총합이라는 것이다. 따라서 예술로 인정받지 못한 것이 예술로 허용될 가능성이나 예술로 인정받은 것이 예술로 허용되지 못할 가능성이 전혀 없다. 그리고 새로운 예술 또한 역사 속에서 끊임없이 탄생하기 때문에 '역사적 서사로서의 예술이라는 캐롤의 답변은 창조성의 조건 또한 침해하지 않는다. 그러므로, 디키와 캐롤의 이론은 필요충분 조건과 창조성 조건을 동시에 만족시키면서 반례나 오류의 가능성을 최소화하였다고 볼 수 있다. 지금까지 나온 예술이란 무엇인가에 대한 답변 중에서 오류 가능성을 가장 최소화시킨 정확한 답변이라고 볼 수 있는 것이다.

그런데, 이러한 장점에도 불구하고 디키나 캐롤 이론이 창조성 조건을 만족시키는 방식을 바라보면 상당히 소극적이다. 디키나 캐롤의 이론은 새로운 예술을 적극적으로 제시한다기보다는 새로운 예술이 예술로 사회문화적으로 인정된 이후에 소극적으로 추인할 뿐이다. 그러므로, 디키나 캐롤의 이론은 예술의 새로운 전망을 제시하는데는 기여를 하지 못한다. 이와 관련하여 슈스터만은 캐롤의 이론을 다음과 같이 비판한다. “예술을 예술사적인 서사에 의해 정의된 활동으로 정의할 경우, 무엇을 예술로 간주할 것인가에 대한 모든 실질적 결정들은 예술사에 의해 기록된 활동들의 내재적 결정들에 맡겨지게 된다.” 그리하여 “예술 철학은 간단히 예술사 속으로 와해되어 버리고, 예술이란 무엇인가라는 생생하면서도 중요한 문제는 지금까지 예술이 무엇이었는지를 되돌아보는 설명으로 환원된다.”²⁵⁾

이러한 비판은 디키의 제도론에도 마찬가지로 해당될 수 있다. 디키의 제도론의 경우에도, 예술이란 무엇인가라는 문제는 지금까지 예술 제도에서 예술의 자격을 수여받은 예술이 무엇이었는지를 되돌아보는 일로 환원된다. 이러한 현상은 디키의 영향을 받은 여타의 이론들에서도 나타난다. 레빈슨은 예술 작품이란 “이전의 예술 작품이 취급되었던 방식으로 취급되려는 의도로” 만들어진 것이라고 정의한다.²⁶⁾ 이튼도 어떤 대상이 “역사, 비평, 이론 등의 미적 전통 속에서 주목할만한 가치가 있다고 여겨진 고유의 성질들”과 관련하여 논의될 때 예술 작품이 될 수 있다고 주장하였다.²⁷⁾ 이들 이론에서도, 예술이란 무엇인가라는 문제에 대한 해명은 지금까지 예술이 어떤 방식으로 취급되었는지를 또는 지금까지 미적 전통 속에서 주목받은 고유한 성질들이 무엇이었는지를 되돌아보는 설명으로 환원되면서 예술의 새로운 전망을 제시하는데는 기여하지 못한다.²⁸⁾

25) Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 44. 김광명, 김진엽 공역, 『프라그마티스트 미학』 (서울: 예전사, 2002), p. 58.

26) Jerrold Levinson, "Defining Art Historically," *The British Journal of Aesthetics* 19 (1979), p. 236. 이 논문 이외에도 Levinson의 "Extending Art Historically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 을 참고하기 바란다.

27) Marcia Muelder Eaton, *Basic Issues in Aesthetics* (Illinois: Waveland Press, 1999), p. 94.

28) 슈스터만 이외에 토마스 레디도 디키, 캐롤, 레빈슨 등의 이론이 지닌 과거 회고적 성격을 비판하면서, 예술이란 무엇인가에 대한 답변은 예술이 무엇이었던가에 대한 답변이 아니라 예술이 무엇이 되어야만 하는 가라는 상위

예술이란 무엇인가에 대한 과거 추인적 이론들이 지닌 또 하나의 문제점은 이들 이론들이 예술 제도나 예술사적 전통에 의해 승인 받지 못했거나 소외되었던 부분들을 소홀히 하기 쉽다는 점이다. 오늘날 미학 이론에서는 그러한 문제점을 비판하면서 대안을 모색하는 시도들이 개진되고 있다. 특히 근대의 예술 제도나 예술사적 전통이 지닌 문제점을 비판하는 작업이 포스트모더니즘과의 연관 아래서 이루어지고 있다. 이러한 작업은 크게 다음과 같은 방향에서 이루어지고 있다.²⁹⁾

첫째, 기존의 예술 제도나 예술사적 전통이 너무 남성 중심으로 이루어져있다는 비판이다. 만일 제도나 전통의 구성원이 남성 중심으로 되어있을 경우, 그 제도나 전통의 구성원에 의해 자격이 수여되는 예술품 또한 남성적 기준에 합당한 예술품일 가능성이 많게 된다. 따라서 남성 중심적 제도나 전통에서 소외된 여성의 관점과 작품에도 관심을 기울여야 한다는 페미니스트 미학적 주장이 성립할 수 있다. 둘째, 기존의 예술 제도나 전통은 그 구성원이 너무 상류층 중심으로 이루어져 있다는 비판이다. 사실, 지금까지 예술 제도나 전통을 구성하는 성원들은 경제적 여유나 문화적 감식안을 지니고 있어야 하는 상류층 중심임을 부인할 수 없다. 경제적으로는 다소 어려움을 겪는 경우가 있기는 하지만, 적어도 문화적으로는 상류층임에 틀림없다. 그리고 이럴 경우 이러한 구성원들이 옹호하고 자격을 수여하는 예술은 이른바 고급예술이 될 가능성이 많다. 따라서 이러한 제도나 전통의 편협성을 뛰어넘어 일반 대중들의 취미나 그들을 위한 작품에도 관심을 기울여야 하는 대중 예술의 미학이 성립할 수 있다. 셋째, 기존의 예술 제도나 전통은 그 구성원이 너무 서양인 중심이라는 비판이 제기될 수 있다. 실제로 오늘날 우리가 배우고 있는 예술품들의 대다수가 서양문화의 산물들이다. 만일 서양 문화 밖 문화 성원들의 취미나 작품도 예술 제도나 전통에 적극적으로 포함시킨다면 그러한 상황은 달라질 수 있다. 위에서 열거한 세 가지의 비판을 종합할 경우, 지금까지 예술의 제도나 전통은 서양 남성 상류층을 중심으로 운영되어왔다는 결론을 내릴 수가 있다. 그리고 이러한 결론적 반성은 포스트모더니즘 미학의 중요한 징후이기도 한다.

(ought) 형태의 미래지향적 답변으로 바뀌어야 한다고 주장하였다. homas Leddy, "The Socratic Quest in Art and Philosophy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), pp. 399-410을 참고하기 바란다.

29) 다음 글에서 부분적으로 수정하여 재인용하였다. 김진엽, 「미술교육과 포스트모더니즘」, 『미술교육』 9호 (1999), p. 34.

V. 결론

예술이란 무엇인가에 대한 현대 영미 미학의 답변은 예술 정의 불가론과 제도론을 거치면서 논리적인 오류의 가능성을 최소화시켜 나간다. 그러나 이러한 장점에도 불구하고 과거 추인적인 특징으로 인하여 과거의 예술에 대한 비판을 그리고 앞으로의 예술에 대한 제시를 결여하고 있다는 단점을 지닌다. 그러므로 예술이란 무엇인가에 대한 현대 영미 미학의 답변들은 기존의 예술을 추인하고 용인하는 단계를 넘어 기존 예술에 대한 비판적 반성을 통해 가장 바람직한 현 시대의 예술적 모델이나 전망을 제시하는 쪽으로도 관심을 기울여야 한다.³⁰⁾ 물론, 이러한 작업은 가치 지향적 작업이며 분석적 전통이 강한 영미 미학에서는 낯선 작업이다. 그렇지만, 적어도 공적인 차원에서는 분석은 분석을 위한 분석이 아닌 다른 무엇을 위한 분석이 되어야 하며, 그 다른 무엇 중에 현 시대의 가장 바람직한 예술적 모델을 제시하기 위한 분석이 포함될 수 있다. 논리적 분석을 통해 가치론적 이상을 다듬고 제어할 때, 현대 영미 미학은 예술과 더불어 생동할 수 있을 것이다.

색인어(key words)

디키(Dickie) 와이츠(Weitz) 예술(art) 제도(institution)

전망(prospective) 창조성(creativity)

30) 그렇지만, 예술적 모델이나 전망을 제시하는 일이 자의적으로 이루어 질 수는 없다. 예술의 가능한 범위를 벗어난 모델이나 전망은 그 모델이나 전망이 아무리 좋다고 할 지라도 비현실적이다. 예술적 모델이나 전망의 제시는 기존의 예술 제도나 예술사적 전통을 - 예컨대 케롤 식의 설명을 빌리자면 - 반복, 확장, 거부하는 선에서 이루어져야 현실성을 지닐 수 있기 때문에, 예술이 무엇이었는가에 대한 이해는 실현 가능한 모델이나 전망의 제시를 위해 기본적으로 중요하다.

참고문헌

- 김진엽, 「현대 영미 미학의 동향(1)」, 『미학』 25, (1998), pp. 5-29.
- 오병남, 「예술의 개념과 정의의 문제」, 『미학 강의: 문제와 방법을 중심으로』 (서울: 서울대학교 미학과, 1996).
- 황유경, 「G. Dickie의 예술정의론의 문제점」, 『미학』 8 (1982), pp. 29-43.
- Beardsley, Monroe. *The Aesthetic Point of View* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).
- Carroll, Noel. "Art, Practice, and Narrative," *The Monist* 71 (1988), pp. 140-156.
- "Historical Narratives and the Philosophy of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), pp. 313-326.
- "Identifying Art" in *Institutions of Art*, ed. Robert Yanal (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994).
- *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999).
- ed. *Theories of Art Today* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000).
- Danto, Arthur. "The Artworld," *The Journal of Philosophy* 61(1964), pp.571-584.
- Davies, Stephen. *Definitions of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).
- Dickie, George. "Defining Art," *American Philosophical Quarterly* 6 (1969), pp. 253-256.
- *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).
- *The Art Circle* (New York: Haven, 1984). 김혜련 역 『예술사회』 (서울: 문학과 지성, 1998).
- *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
- Eaton, Marcia. *Basic Issues in Aesthetics* (Illinois: Waveland Press, 1999).
- Leddy, Thomas. "The Socratic Quest in Art and Philosophy," *The Journal of*

Aesthetics and Art Criticism 51 (1993), pp. 399-410.

Levinson, Jerrold. "Defining Art Historically," *The British Journal of Aesthetics* 19 (1979), pp. 232-250.

—— "Extending Art Historically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), pp. 411-423.

Mandelbaum, Maurice. "Family Resemblances and Generation Concerning the Arts," *The American Philosophical Quarterly* 2 (1965), pp. 219-228.

Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992). 김광명, 김진엽 공역, 『프래그마티스트 미학』 (서울: 예전사, 2001).

K C I

What is Art?: The Answer of Contemporary Anglo-American Aesthetics

Jin-Yup Kim *

31)

The aim of this paper is to survey the answer of contemporary Anglo-American aesthetics to a question "What is art?". Of the several answers this paper focuses on George Dickie's answer, called "the institutional theory of art." The background, main arguments, and problems of the institutional theory are chiefly discussed in this paper.

Both of Mandelbaum and Danto criticized of Morris Weitz's thesis that "art cannot be defined because of family resemblance and creativity." Influenced by their criticism, Dickie claims that a work of art is an artifact created to be presented to the members of an art institution. But, Dickie's theory is criticized because it does not mention the substantial rule or role of art institution. And its retrospective feature can be also criticized. The substantial rule and prospective feature need to be added to the institutional theory.

* Professor of Hongik University

** This work was supported by Korea Research Foundation Grant.