

예술적 가치와 미적 가치 구분의 필요성*

김 정 현
(서울대학교 미학과)

1. 서언

전통적인 미학은 예술작품에 대한 우리의 경험을 ‘미적 경험’이라고 일컫는 한 독특한 지각 방식으로써 설명해왔다. 그러나 아방가르드 작품들이 대두된 이후 예술 개념과 예술 관행(art practice)에 급격한 변화가 일어나면서 미적 경험에 적합하지도 혹은 애초 미적 경험을 유발할 의도도 지니지 않은 작품들이 대두되게 되었다. 이로 인해 분석미학 내에서는 미적인 것(the aesthetic)으로 예술적인 것(the artistic)을 설명하는 것에 한계가 있다는 주장을 하는 이론들이 대두되게 된다.

이러한 논의 배경에 힘입어 필자는, 미적 경험이 예술적 경험을 설명하기에 부족하다는 것을 근거로 미적 경험으로부터 얻어지는 미적 가치도 예술작품이

* 이 논문은 2007년 3월 서울대 인문대학 미학과 목요 콜로키움에서 발표되었다.

주 제 어: 미적인 것, 예술적인 것, 비미적인 것, 미적 경험, 예술적 경험, 미적 가치, 예술적 가치, 가치

the aesthetic, the artistic, the non-aesthetic, aesthetic experience, art experience, aesthetic value, artistic value, value

지니는 가치를 모두 설명할 수 없다는 주장을 이 논문에서 개선하고자 한다. 그리고 이는 미적 경험과 예술적 경험을, 그리고 미적 가치와 예술적 가치의 개념을 구분하여 사용하는 것이 필요하다는 주장으로 이끌어질 것이다. 이어서 필자는 이 개념 구분의 필요성이 유도되는 다른 두 논의를 덧붙일 것인데, 그 하나는 위조 문제에 관련된 것이고, 다른 하나는 단토(Arthur Danto)의 식별불가능한 대상들의 문제에 대한 해명에 관련된 것이 될 것이다.

그렇다면 본격적인 논의에 들어가기에 앞서 예술적 경험에 대조되는 미적 경험의 의미를 밝히는 것이 먼저 요구되는 일로 보인다. 이에 필자는 캐롤이 제시한 내용-정향적으로 이해된 미적 경험의 의미를 가장 적절한 미적 경험의 정의로 채택할 것이다(Carroll 2002). 그리고 이러한 의미의 미적 경험이 예술적 경험을 설명하기에 부족하다는 것을 해석 활동이라는 예술작품의 이해에 필요한 인식적 활동의 한 사례를 들어 증명해 볼 것이다. 그리고 나아가 미적 경험 이외에 해석과 같은 활동이 필요한 예술적 경험에서는 도덕적 가치, 인식적 가치, 정서적 가치 등이 더 부가적으로 얻어질 수 있음을 옹호해 볼 것이다.

논의를 진행함에 있어 잠정적으로 예술적 경험(art experience)은 예술을 예술로서 경험하는 활동으로, 그리고 예술적 가치(artistic value)는 예술을 예술인 바로서 감상하거나 평가할 때 가치 있다고 여겨지는 특성 혹은 예술이 예술로서 갖는 가치(values that art has *as/qua* an art)를 의미하는 것으로 사용할 것임을 밝혀둔다. 우리는 뒤샹의 작품 <병걸이>를 실제 병의 물기를 제거하는 데 사용할 수도 있고 그것을 던져 도둑을 물리칠 수도 있다. 그러나 이러한 가치들은 예술을 *예술로서* 보는 관점으로부터 벗어난 것으로 우리의 논의의 대상에서 제외될 것이다. 이제 잠시 언급한 개념 구분의 사적 배경을 고찰한 후 본격적인 논의로 가보도록 하자.

2. 논의 배경 - 미적인 것과 예술적인 것의 구분

전통적인 미학의 대표적인 두 탐구 대상은 자연과 예술작품이었고, 이는 이

두 대상이 본질적으로 우리들의 독특한 경험 방식인 미적 경험으로 파악되는 대상이라고 생각한 데서 연루한다. 그리고 전통 미학은 이 미적 경험으로부터 얻는 가치를 흔히 대상을 그 자체로 경험할 때 우리에게 파악되는 성질들로부터 창발되는 가치 즉 미적 가치 — 예컨대 아름다움이나 우아함 — 라고 생각했다. 이렇듯 예술을 자연대상과 동일한 차원에서 설명하는 전통 미학적 방식은 급진적 변화를 도모하는 현대 예술을 논의하는 데 있어 그 설명력이 떨어지게 되었다. 그래서 현대 영미 미학자들은 점차 미적인 것과 예술적인 것의 개념을 구분해야 한다는 필요성을 인식하게 된다.

언급한 개념들을 구분 사용하려는 움직임은 서서히 진행되고 있었는데, 지미독(Dziemidok 1994)에 따르면 그 진행상은 세 형태로 나뉜다. 실제 비평 관행에서 예술 평가가 미적 평가와 같을 수 없음을 논하는 피셔(Fisher 1968)와 루드너(Rudner 1972) 형태가 있고, 미적 가치와 상호배타적인 예술적 가치로서 역사적 가치를 주장하는 하우스저(Hausser 1959)와 쿨카(Kulka 1981)의 형태가 있으며, 마지막으로 미적 가치와 예술적 가치를 구분하되 이 둘이 공통 영역이 있음을 허용하는 콜스마이어(Korsmeyer 1977)와 키비(Kivy 1989) 형태가 있다.¹⁾

그러나 영미 분석 미학 내에서 본격적인 논의는 굿먼, 단토, 딕키와 캐롤에 이르러 형성되었다고 보는 것이 옳다. 굿먼과 단토는 언급했던 키비나 콜스마이어의 개념 구분 형태를 염두에 두고 있었지만, 아직 용어 사용에 있어 구분을 명확히 하지 않았다. 그러나 예술작품을 경험하는 데 있어 미적 경험이 아닌 인식적 활동을 주된 활동으로 생각하고 예술작품의 인식적 지위를 강조한 점에서 일치점을 보고 있다(Goodman 1969; Danto 1981). 한편 딕키는 “예술작품의 미적인 대상(aesthetic object of a work of art)”이라는 독특한 용어를 사용하여 우리가 예술작품에서 미적 관련성(aesthetic relevance)을 갖는 성질들이나 가치

1) 그 밖의 최근 관련 저작으로는 맥피의 논문을 언급할 수 있다. McFee, G.(2005), “The Artistic and The Aesthetic”, *British Journal of Aesthetics* 45, 368-387. 맥피는 동일한 미적 용어가 미적 대상에 쓰인 미적 가치일 수도 예술작품에 적용된 예술적 가치일 수도 있지만, 두 영역에 적용될 때 그 의미가 달라진다고 설명한다.

를 언급하는 데 사용했다. 이도 아직 용어 사용에 있어 미완의 상태에 있는 것이기는 하지만, 덕키는 “[...] 좀 더 넓은 의미의 미적 가치는 미적인 성질, 표현적 성질, 도덕적 성질, 인식적 성질들을 포함하는 작품에서 감상된 모든 성질들의 함수이다”(Dickie 1984:105)라고 명확히 말하며, 예술 작품에 적합한 경험을 미적 경험과 구분하여 독립적으로 ‘예술에 대한 경험’(experience of art)이라 부를 것을 제안했다(Dickie 1974; 1984; 1985).

마지막으로 캐롤은 용어 사용에 있어서도 예술적인 것과 미적인 것에 해당하는 개념들의 명칭을 명확히 구분해 사용하고 있을 뿐만 아니라, 미적인 개념과 예술적인 개념이 구분되어야 하는 근거를 미적 경험의 협소성에 두고 이를 체계적으로 논의한다(Carroll 1986; 1991; 2000). 그는 비어즐리(Beardsley 2004), 톨허스트(Tolhurst 1984), 오스본(Osborne 1981) 등이 주장하는 미적 경험이 유일한 예술적 경험이라는 주장에 반대해, 예술적 경험은 작품의 의미나 역사적 의미가 고려되어야 하는 좀 더 넓은 영역에 걸친 활동을 포섭하는 경험이기 때문에 미적 경험은 예술적 경험의 필요조건도 충분조건도 아니라고 주장한다.

그렇다면 전통적으로 이해되어 온 미적 경험은 어떤 것이기에 감상자들의 예술적 경험과 예술이 지닌 가치를 설명하기에 부족하다고 생각하였고, 이로부터 미학자들은 언급한 것과 같은 개념 구분을 시도했던 것일까? 이제 미적 경험의 의미를 알아보도록 하자.

3. 미적 가치와 예술적 가치의 개념 구분의 논리적 근거

미적 가치와 예술적 가치의 개념 구분이 필요한 첫번째 근거로 미적 경험과 예술적 경험이 다르다는 것을 제시할 수 있다. 왜냐하면 만약 미적 경험이 예술적 경험을 설명하기에 불충분하고, 예술적 경험에는 미적 경험 외에 인식적 활동 같은 여타의 활동이 포함될 수 있는 경험이라면, 우리들이 이 경험으로부터 얻는 대상의 가치도 넓어질 것이라 생각하는 것이 타당해 보이기 때문이다. 그렇다면, 우리는 ‘미적 경험’을 어떻게 이해하는 것이 바람직한가?

3.1. 미적 경험의 의미 — 내용—정향적 접근

다양한 미적 경험론자들의 견해는 수도 많지만 종류도 다양하여 이를 모두 살펴본다는 것은 어려운 일이다. 따라서 그 다양한 견해들을 범주 별로 묶고 각 범주를 비교하여 미적 경험론자들에게 가장 우호적으로 해석될 수 있는 미적 경험의 의미를 구하는 캐롤의 접근법은 이런 점에서 경제적인 동시에 타당해 보인다. 캐롤은 미적 경험론자들이 미적 경험을 설명하는 방법을 다음 세 가지로 분류한다. (a)경험자의 경험질, 쾌, 즐거움, 무관심적 쾌를 강조하는 *정감 정향적 접근(affect-oriented approach)*²⁾, (b)내재적 가치(intrinsic value) 혹은 그 자체를 위한 가치로써 미적 경험을 정의하는 *가치론적 접근(axiologically-oriented approach)* 접근, (c)대상의 감각적 혹은 형식적 성질을 들어 미적 경험을 정의하는 *내용 정향적 접근(content-oriented approach)*³⁾. 결론을 먼저 앞질러 가보자면, 캐롤은 이 중 첫번째와 두번째 접근 방법은 자체적인 결함으로 적절한 미적 경험 개념으로 제시되기 어렵고, 마지막 세번째 접근이 미적 경험론자들이 사용할 수 있는 대안이라고 말한다. 물론 이렇게 나뉜 세 접근법들이 서로 배타적인 것은 아니다. 이제 이들 중 미적 경험으로 어떤 접근법이 가장 설득력 있는 미적 경험의 의미일 수 있는지를 살펴보자.

2) 이 접근법에 해당하는 이론가들의 주장은 다음과 같다. 아퀴나스(Thomas Aquinas)의 ‘관조의 기쁨’; 허치슨(F. Hutcheson)과 칸트(I. Kant)의 ‘무관심적 쾌’; 쇼펜하우어(A. Schopenhauer)의 ‘무관심성’; 벨(C. Bell)의 ‘미적 정서’(aesthetic emotion); 벌로프(E. Bullough)의 ‘심적 거리’; 비어즐리 후기 저작에 진술된 ‘자유감’; 듀이(J. Dewey)의 통일성, 통합성, 전체성(wholeness)에 대한 경험 즉 완성(consummatory)이라는 경험질.

3) 이 접근법에 해당하는 이론가들의 주장은 다음과 같다. 바움가르텐(A. G. Baumgarten)의 ‘명석하지만 판명하지 않은 (clear but not distinct) 개념’; 벨의 ‘의미있는 형식’; 칸트의 ‘목적 없는 합목적성의 형식’; 허치슨의 ‘다양의 통일성’; 비어즐리가 말한 ‘대상의 형식’과 ‘영역 성질’; 엄슨(J. Urmson)의 ‘현상적 외양’; 굿먼이 말한 기호 체계의 ‘의미론적인 그리고 구문론적인 다양한 특징’ 등.

3.1.1. 정감-정향적 접근에 대한 비판

정감-정향적 접근으로 미적 경험을 설명하는 이론은, 미적 경험의 필요조건으로 대개 특별한 경험질이 필요하다고 주장한다. 이 특별한 경험질을 프랑스식 표현으로 쓰자면 *알 수 없는 무엇*(je ne sais quoi)이고, 모호하지만 좀 더 명확한 명칭을 쓰자면, *쾌나 즐거움*이다. 캐롤이 설명하는, 정감-정향적 접근은 다음과 같이 정식화 될 수 있다:

- (a) 어떤 경험이 미적 경험이라면, 그 경험은 쾌를 불러일으키는 혹은 즐길만한 경험이다.
- (b) 어떤 경험이 미적 경험이라면, 그 경험은 무관심적 쾌나 즐거움을 유발하는 경험이다.

먼저 정감-정향적 접근의 기본 노선인 (a)는 성공적이지 못하다. 왜냐하면 예컨대 콘서트 홀에서 바그너의 오페라를 장시간 감상하고 있었지만 매우 힘들고 지루하게 감상하고 있는 우리들의 모습을 상상할 수 있을 때처럼 미적 경험이지만 쾌를 느낄 수 없는 반례가 있을 수 있기 때문이다. 따라서 쾌나 즐거움은 미적 경험을 정의하는 필요조건이 아니다.⁴⁾

그렇다고 (b)처럼, 단순한 쾌나 즐거움이 아니라 특별히 *무관심적인* 일상 삶에서 갖는 실제적 관심으로부터 벗어난 쾌나 즐거움을 주장해도 성공적이지 못하기는 마찬가지이다. 왜냐하면 이 수정안을 주장한 실제 이론가들의 견해에서 무관심성 개념은 경험의 질(qualé)보다는 미적 판단(aesthetic judgement)에 연관되어 설명되기 때문이다. 예컨대 허치슨의 경우 어떤 것이 아름답다는 판단을 내리는 것은 개인적인 이득이나 손해에 대한 고려에서 벗어난 무관심적 쾌에 기반해야 한다. 이때 무관심적 쾌는 아름다운 대상의 경험에 대한 필요조건이 아

4) 쾌나 즐거움은 미적 경험을 정의하는 필요조건으로 부족할 뿐 아니라 충분조건으로도 부족하다. 왜냐하면 우리가 미적이라 부르지 않지만 쾌나 즐거움을 느낄 수 있는 많은 경험들이 있다. 예컨대, 마약이 주는 최면적 쾌나 음식을 먹을 때 느끼는 쾌 등이 그 예가 되겠다.

나라, 아름다운 대상인지 아닌지를 결정하는 판단에 대한 필요조건으로 제시된다. 따라서 이 수정안을 채택하면 미적 경험에 대한 논의를 벗어나게 된다. 이는 칸트의 무관심성을 고려해도 미적 판단에 대한 조건이기는 마찬가지다. 따라서 (a)와 (b)가 모두 성공적이지 못하기 때문에, 미적 경험은 정감-정향적 접근으로 이해되기 어렵다.

3.1.2. 가치론적 접근에 대한 비판

이제 두번째 접근법인 가치론적 접근법을 살펴보자. 이 접근법은 미적 경험을 정의함에 있어서 그 경험이 본질적으로 그 자체로(for its own sake) 가치를 지닌 즉 내재적으로 가치로운 경험이라고 말한다. 그러나 이 접근법을 주장하는 이들은 내재적 가치라는 조건을 미적 경험의 충분조건이 아니라 필요조건으로만 고려하는 셈이 될 것이다(Carroll 2002, 153).⁵⁾ 왜냐하면 미적 경험만이 내재적으로 가치로운 경험이라고 믿는 것이 타당해 보이지 않기 때문이다. 그렇다면 이 조건은 필요조건으로서는 성공적인가? 이 접근법이 할 수 있는 주장은 다음 세 가지로 정리될 수 있다.

- (x) 어떤 경험이 미적 경험이라면, 그 경험은 내재적 가치를 지닌다
- (xo) 어떤 경험이 미적 경험이라면, 그 경험은 객관적인 내재적 가치를 지닌다.
- (xs) 어떤 경험이 미적 경험이라면, 그 경험은 주관적인 내재적 가치를 지닌다.

기본 노선인 (x)는 성공적이지 못하다. 왜냐하면 앞선 지루한 감상자의 예에서 바그너가 내재적 가치가 아니라 도구적 가치를 찾으려 했다고 가정해도 우리가 그 작품을 감상하고 있는 것에는 아무 문제가 발생하지 않기 때문이다.

한편 가치론적 접근은 미적 경험을 (xo)처럼, 객관적으로 즉 경험자가 어떻게

5) 언급한 가치론적 접근을 시도한 대표적인 예는 앤더슨(Anderson, J.(2002), "Aesthetic Concepts of Art" in *Theories of Art Today*, (ed.) N. Carroll, The University of Wisconsin Press, 65-92)과 버드(Budd, M.(1995), *Values in Art*, Penguin Books, 1-44)이다.

생각하건 간에 여타의 다른 목적을 위해 발생하는 가치가 아니라는 점에서 그 자체로 가치롭다는 것인지, 아니면 (xs)처럼, 주관적으로 즉 실제야 어떻든 경험자가 그 경험을 내재적이라고 생각한다는 점에서 그 자체로 가치롭다는 것인지를 명확히 할 필요가 있다.

만일 (xo)의 의미를 택한다면, 이 또한 성공적이지 못하다. 왜냐하면 만일 미적 경험이 객관적인 차원에서 내재적 가치를 지닌다고 말한다면, 이는 미적 경험은 객관적으로 도구적 가치를 지니지 않는다고 말하는 것이다. 그렇다면 미적 경험은 개인적으로나 사회적으로나 그 경험을 추구하는 사람들에게 어떠한 결과적 이득도 주지 않아야 한다. 그렇다면 인류는 왜 그토록 많은 시간과 노력을 들여서 그러한 경험을 하는데 매진하는 것인가?(Carroll 2002: 159). 이 접근법의 주장은 진화론적인 차원에서 미적 경험이 도구적인 가치를 지닌다고 설명하는 것에 비교해 볼 때 우위를 점할 가능성이 매우 희박해 보일 뿐만 아니라, 주장된 것처럼 결과적으로 무익한 미적 경험이 인류 존속의 역사적 틀 속에서 지속적으로 추구되어 온 것이 필요했음을 증명할 책임도 이들에게 있을 것이다.

(xs)를 선택한다고 해도 성과의 결과는 마찬가지이다. 캐롤은 만일 우리가 생물학적으로 적응에 용이한(adaptive) 경험을 추구하도록 프로그램 되었음에도, 우리가 그렇게 프로그램된 것을 알지 못하거나 그것을 믿지 않는다면, 우리 입장에서 그 경험은 그 자체로 가치로운 것이라 믿어질 것이고 우리는 왜 그런 경험을 추구하는지 더 이상 묻지 않을 것이라고 말한다(Carroll 2002:155). 다시 말해, 한 경험이 실제로는 적응에 도움을 주는 도구적 가치를 지니는 경험인데 그러한 경험을 선택하는 것이 인식 이전의 차원에서 프로그램되어 있다면, 우리는 그 경험이 내재적으로 가치로운 것이라는 거짓 믿음을 지닐 수 있다. 그렇다면 이때 우리가 그렇게 믿는 것만으로 한 경험이 내재적 가치를 지니는 것을 정당화 할 수 있는가?

또한 이 접근법은 보다 더 근본적인 문제점을 지니기도 한다. 전통적으로 미적 경험이라는 개념은 일반적으로 도덕적 통찰, 정치적 열망, 재현 내용의 재인 등등을 배제한 경험으로 간주되어 왔다. 그러나 이 접근법에 따르면 경험의 대상이 무엇이든 간에 그러한 대상을 경험하는 것 그 자체가 내재적으로 가치롭다

고 말하기만 하면 되기 때문에 미적 경험의 내용을 무한히 확장시킬 수 있기도 하다. 예컨대 이 접근법을 대표적으로 주장하는 버드는, 감상자가 소설을 읽고 도덕적 통찰을 얻거나 그림을 보고 재현 내용의 재인할 때의 경험도 그것들이 작품 그 자체를 목적으로 한다는 점에서 그 자체로 가치로운 경험이라 설명한다. 그리고 이러한 이유에서 이 경험들도 역시 미적 경험이라고 주장한다(Budd 1995: 7). 그러나 이러한 확장은 전통적으로 미적 경험이라 일컫던 내용을 크게 벗어난 것이다. 만일 새로운 용어를 소개하고 싶은 것이 아니라면 미학이라는 학문 내에서 “미적 경험”이 사용되어 온 용례를 유지하는 것이 바람직해 보인다.

3.1.3. 대안: 내용-정향적 접근으로 해석된 미적 경험

이제 우리가 내용-정향적 접근을 받아들여야 하는 이유는, 앞선 두 선택-정감-정향적 접근과 가치론적 접근이 성공적이지 못한 데에 있기도 하고, 나머지 두 접근법에 비해 내용-정향적 접근이 미적 경험을 기술적으로 정의할 수 있기 때문이기도 하다. 다시 말해 앞선 두 접근법은 미적 경험을 정의하는 데 있어 쾌, 즐거움, 무관심성, 내재적 가치 등 그 자체로 좋은 의미를 함축한 용어를 사용하기 때문에, 미적 경험이 되는 그 자체로 그 경험은 가치로운 경험이 되는 칭찬의 의미를 함축하는 문제가 발생하지만, 내용-정향적 접근은 이러한 문제가 발생시키지 않는다. 그래서 내용-정향적 접근은 앞서 언급한 지루한 바그너 공연을 보고 있던 우리의 감상자의 경험을 미적 경험에 귀속시킬 수 있다.

그렇다면 내용-정향적 접근이 말하는 미적 경험의 내용은 어떤 것인가? 일반적으로 가장 빈번히 언급되어 왔던 것은 작품의 형식(form)과 미적 속성이다. 이 접근법의 주장을 정식화하면 다음과 같은 가설을 얻을 수 있다고 캐롤은 말한다(Carroll 2002: 164):

- (c) 만일 이해를 통한 우리의 주목이 작품의 형식, 그리고/혹은 표현적 속성인 미적 속성, 그리고/혹은 이들의 상호작용, 그리고/혹은 앞선 요소들이 작품에 대한 감상자의 반응을 조정할 결과에 주어질 때, 한 경험은 미적

경험이다.

만일 우리가 (c)가설을 받아들인다면, 우리는 미적 경험을 정의하는 충분조건들의 선집 집합을 얻게 된다. 그렇다면 선집된 충분조건을 이룰 작품의 형식과 미적 속성이란 무엇일까? 형식은 작품의 목적이나 주안점을 실현하도록 의도된 형식적 선택의 조합을 말한다. 예컨대 예술작품의 경우 작품의 목적을 실현하기 위해 작품의 지각적 형식이 지니는 특징들 즉 디자인(design)을 파악하는 것이다. 한편 미적 속성은 사물이 지니는 기초 속성-일차적 속성, 이차적 속성, 예술사적-속성, 장르나 범주라는 속성 등에서 창발한 속성으로, 경험 주체의 반응에 의존적인 속성들이다.⁶⁾ 즉 이 속성들은 감각과 상상력을 지닌 지각자에게 인상이나 효과를 일으키는 경향성을 지닌다. 그리고 이 속성의 하위 범주에는 표현적 속성, 감각적 속성, 계슈탈트 속성이 포함되고, 각 속성들의 예는 다음과 같다. 표현적 속성 혹은 의인화(anthropomorphic) 속성의 예-즐거운(joyous) 음악, 감각적 속성의 예-육중한(massive) 조각, 계슈탈트 속성의 예-회화가 지닌 대칭성 요컨대 미적 경험이란, 우리가 한 대상에 주목할 때 그 주목이 우리의 감각과 상상력을 동원해 사물의 형식과 미적 속성에 주어질 때 발생한다.

이러한 내용-정향적 접근은 전통적인 미학에서 말하는 미적 경험이 적용되는 영역에도 잘 들어맞는다. 왜냐하면 전통 미학은 미적 경험을 자연 대상과 예술작품에 대한 지각을 설명하는 데 주로 사용하고 있기 때문이다. 따라서 미적 경험에 대한 어떤 이론이든 간에 그 이론이 적절한 미적 경험에 대한 설명을 하기

6) 혹자는 이 가설이 순환의 오류를 저지르고 있다고 비판하기도 한다(Fenner, D.(1996), *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, 104-106). 왜냐하면 이 가설은 자칫 감상자의 예술작품에 대한 반응인 미적 경험을 정의하기 위해 미적 속성을 언급하면서 다시 미적 속성이 반응 의존적이라 말하는 것으로 보일 수 있기 때문이다. 그러나 이는 정감-정향적 접근과 가치론적 접근을 미적 경험 정의에 동시에 적용할 때 내용-정향적 접근이 받을 수 있는 비판이다. 만일 내용-정향적인 접근이 예술작품이 지니는 미적 속성을 내재적으로 가치로운 채로 인해 얻게 되는 속성으로 설명하지 않고, 대상의 기초 속성들(base properties)로부터 창발하는 속성으로 설명한다면, 즉 작품의 객관적 속성들로부터 창발한 속성으로 설명한다면 순환성을 피할 수 있다.

위해서는 예술작품에 대한 경험의 한 국면을 잘 설명할 수 있어야 할 뿐 아니라, 동시에 자연 대상에 대한 우리의 경험도 잘 설명해야 한다. 이런 점에서 내용-정향적 접근은 자연에 대한 미적 경험을 자연이 지니는 형식과 미적인 속성들을 파악하는 것으로 명확히 설명할 수 있다. 즉 이런 점에서도 내용-정향적 접근은 미적 경험에 대한 적절한 의미로 받아들여질 수 있는 장점을 지닌다.

3.2. 예술적 경험과 예술적 가치

3.2.1. 비미적 예술적 경험의 사례 — 해석(interpretation) 활동

이제 우리는 미적 경험을 인간의 감각과 상상력을 발휘하여 대상의 형식과 미적 속성을 파악하는 경험으로 이해해 볼 수 있다. 그렇다면 이제 이렇게 이해된 미적 경험이 예술적 경험을 설명하기에 충분한 것인지, 혹은 미적 경험만으로는 부족하다면 다른 어떤 것들이 예술적 경험에 필요한 것인지를 알아보도록 하자.

소설 <허클베리 핀의 모험>에 대한 디키의 감상을 인용해보자:

“<허클베리 핀의 모험>을 읽는 경험은 [...] 작품 밖의 즉 작품에서 즉각적으로 얻어지는 것 밖에 놓인 것으로 우리를 이끈다. [이 작품에는] 미시시피 강과 오하이오 강, 그리고 일리노이와 미주리 주가 언급되고, 미국의 노예 제도가 생생히 그려져 있다. 허클베리 핀이 뗏목 위에서 노예 친구 짐을 두고, 의무를 좇아 그를 넘겨주어야 하는지 아니면 우정을 생각하여 그를 놓아주어야 하는지를 고민하는 독백을 할 때, 그것은 매우 명민한 도덕적 갈등에 대한 기술이다. 지각 있는 독자라면 이 소설을 읽으면서 이 작품에 제시된 도덕적 내용과 소설 밖 세계와의 관계를 고려하지 않을 수 없다. 이같이 반응하는 독자는 완전히 이 작품에 빠져 있는 것이 [지만, ...] 이처럼 소설 세계에 몰입하는 것으로 인해 역사를 지닌 [실제] 세계와 정서적으로 얽혀있는 현재의 독자가 고립될 것 같지는 않다. [...] 그리고 <허클베리 핀의 모험>에 주목하여 그 도덕적 내용을 인식한다고 해서 그 작품에 대한 감동이 줄어들 것 같지 않다(Dickie 1985: 8).”

이 인용문에서 닉키는 소설 <허클베리 핀의 모험>을 읽는 독자들이 겪는 경험에 대해 적고 있다. 닉키에 따르면, 이 소설을 읽는 독자는 소설에 진술된 기술들을 읽는 일에서 끝내지 않고, 소설 밖에 놓인 실제 세계와의 연관 속에서 작품의 의미를 파악해간다. 그리고 이러한 활동에서 독자는 주인공의 도덕적 갈등 상황을 놓고 자신이 속한 세계 속에서 그의 선택의 옳고 그름을 가늠할 것이다.

물론 소설 <허클베리 핀의 모험>을 읽는 독자는 언급한 것보다 훨씬 다양한 종류의 반응과 경험을 겪을 수 있다. 그렇다고 해도 언급한 활동이 <허클베리 핀의 모험>에 적절하고 필요한 활동임은 틀림없어 보인다. 그리고 우리는 이 활동을 작가가 의도한 의미와 작품의 전체 구조를 파악해가는 과정이라 말할 수 있다. 그렇다면 이 두 활동은 더 큰 범주에서 보자면 해석이라는 감상자의 활동에 속한다고 말할 수 있을 것이다. 캐롤은 해석이 언급한 두 활동-작가가 의도한 의미와 작품 전체 구조의 파악-을 주요 활동으로 삼는다고 말하며, 해석을 게임에 비유한다(Carroll 1986: 60-61).

그에 따르면 감상자는 이 게임에서 작가가 숨겨 놓은 애매한 의미와 주제를 찾을 목적으로 추론(reasoning)과 관찰(observation)이라는 전략을 쓴다. 이 전략에 사용된 감상자의 추론과 관찰은 명확히 인식적 활동에 속한다. 그리고 이러한 인식적 활동에는 그 작품이 놓인 예술사적 배경과 문학 전통, 혹은 시대적 상황과 역사와 관련된 다양한 정보들이 작품의 의미와 구조 파악을 위한 근거로 제공되어야 할 것이다.

만일 닉키가 언급한 반응이 감상자의 작품에 대한 적절한 반응이라고 한다면, 적어도 이 활동을 앞서 정의한 미적 경험으로 설명하기는 어려워 보인다. 왜냐하면 작품 외적인 정보와의 관계에서 작품의 의미와 전체 구조를 관찰·추론하는 일은 작품 내에 존재하는 속성들로부터 창발한 형식이나 미적 속성에 대한 경험으로 설명되기 어려워 보이기 때문이다. 따라서 만일 인용문에 제시된 활동들이 감상자가 행하는 적절한 예술적 경험이라고 한다면, 앞서 밝힌 미적 경험은 작품에 적절한 인식적 활동인 해석 활동을 설명할 수 없기 때문에 예술적 경험으로 적절하게 동일시될 수 없다.

그러나 해석적 활동을 예술적 경험으로 간주하는 데 반대하는 견해도 있다. 반대 견해는, 해석적 활동은 여타의 다른 경험으로부터 예술에 고유한 경험을 구획 지어주지 못하기 때문에 적절한 예술적 경험으로 받아들일 수 없다고 주장한다. 즉 언급한 방식으로 배경 지식과 정보를 바탕으로 관찰 및 추론을 행하는 것은 과학 분야의 활동에서도 이루어질 수 있기 때문에 고유하게 예술에만 해당하는 경험이라 일컫기가 어렵다는 것이다. 그렇다면 이런 반론을 제기하는 이들이 일컫는 고유한 예술적 경험이란 무엇일까? 그것은 미적 경험이다. 이러한 주장을 펴는 대표적인 이론가는 비어즐리인데 잠시 그의 이론을 살펴보자.

비어즐리는 미적 경험을 유일한 예술적 경험으로 동일시한다. 그리고 그는 미적 경험에 대해 (앞선 구분에 따르자면) 정감-정향적 접근과 내용-정향적 접근을 동시에 행한다. 그는 미적 경험의 대상으로 작품의 부분들로부터 창발하는 *영역 성질(regional qualities)*⁷⁾(Beardsley 1993: 239-240)을, 그리고 미적 경험의 경험질 조건에 해당하는 것으로는 다섯 가지 특징을 나열한다. 이 다섯 가지 특징은 각각 대상 지향성, 해방감, 초연한 정서, 적극적 발견, 그리고 완결성인데, 한 경험은 이 다섯 중 첫번째 특징과 나머지 네 특징 중 적어도 셋을 소유할 때 미적 경험이 된다고 주장한다(Beardsley 1982: 288-289).

각 조건을 다시 설명해보면, *대상 지향성*은 대상의 현상적인 혹은 지각적인 성질들과 그 관계들에 집중하는 것을 말하며, *해방감*이란 과거, 미래의 관계에 대한 관여로부터 벗어나 있다는 안도감을 느끼는 것을 말한다. *초연한 정서*는 현재 관심의 대상을 실제적으로 고려하지 않는 데서 오는 정서 상태로 무대 위 살인마의 등장에 동요하지 않는 초연한 공포감이 예가 되겠다. *적극적 발견*이란 정신의 구축적 성격을 적극 활용하여 외부로부터 오는 다양한 자극을 정합적으로 구성했을 때 느껴지는 정서이다. 마지막 *완결성*은 인간으로서 갖는 통합된 감정을 말하는 것으로 산만하게 불러일으켜진 감정들을 극복하고 자기-수용과

7) 비어즐리의 영역 성질(regional qualities)이란, 원소(element)가 지니지 않는 어떤 성질을 복합체가(complex)가 지녔을 때, 그 성질을 영역 성질이라고 한다. 예컨대, 'local'이라는 단어는 l, o, c, a, l이라는 5개의 원소로 이루어진 한 복합체로서 '다섯-글자로-이루어짐'이란 영역 성질을 지닌다.

자기-확장을 통해 개인이 전체성을 회복할 때 느끼는 정서를 말한다.

앞선 비어즐리의 해석 활동에 대한 비판은 별로 성공적이지 못하다. 왜냐하면 우리가 비어즐리 식의 미적 경험으로 예술적 경험을 동일시한다고 해도 그의 미적 경험은 예술적 경험을 다른 경험으로부터 구분짓지 못하기는 마찬가지이기 때문이다. 즉 비어즐리가 언급한 미적 경험은 수학자의 경험에서도 찾아질 수 있다. 예컨대 그 수학자가 문제를 풀어 학문적 성취를 갖겠다는 목적에서가 아니라 순수하게 공식을 푸는 데 만족하고 있는 상태라서, 대상-지향성과 해방감, 초연한 정서, 완결성을 느꼈다고 해보자. 그러면 수학자의 경험은 미적 경험인가? 그 경험은 비어즐리가 말한 미적 경험의 조건을 모두 만족시키지만, 예술적 경험이라고 보기는 어렵다. 따라서 해석은 예술에만 고유한 경험이 아니기 때문에 예술적 경험으로 적절하게 동일시될 수 없다고 주장한 비어즐리의 반대는 적절한 반론이 못된다.

이에 캐롤은 예술이 오랜 동안 다양한 문화의 충돌 속에서 진화해왔고, 그런 역사적 흐름 속에서 비어즐리가 말하는 미적 관심(aesthetic interest)뿐만 아니라 여러 문화에서 발생한 다양한 종류의 관심이 예술에 관련되게 만들었다고 설명한다(Carroll 1986: 62). 이 관심의 다양성(plurality)은 그러한 관심에서 비롯된 활동의 다양성을 낳았고, 그것이 현 예술 관행에 대한 옳은 관찰이라면, 미적 경험이 예술에 주어진 한 가지 관심에서 비롯된 한 가지 활동일 수 있는 것처럼, 해석적 활동도 또 다른 관심에서 비롯된 또 다른 종류의 예술 활동일 수 있다고 보는 것이 타당하다. 그리고 나아가 감상자의 예술 활동을 이 두 가지 활동에만 국한시키지 않고 더 많은 활동들로 열어두는 것 또한 필요해 보인다.

따라서 이런 활동들 중 어떤 하나가 예술적 경험에 고유하다는 주장도 타당하지 않다. 만일 비어즐리와 같은 미적 경험론자들이 다른 종류의 경험들이 예술적 경험에 상호 연결되는 정도의 관련을 부정하는 것은 아니지만, 오직 미적 경험만이 예술적 경험에 필요조건이라고 주장하고자 하는 것이라면, 이도 문제가 없는 것은 아니다. 특히 만일 비어즐리식의 미적 정의론자들의 노선을 택하면, 두 가지 문제가 발생한다. 첫째, 3.1.1에서 밝혔듯이, 정감-정향적 접근 부분이 설득력이 없기 때문에 비어즐리가 말하는 미적 경험을 예술적 경험의 필요조

건으로 설명하기 어렵다. 또한 둘째, 정감-정향적 부분을 버리고 내용-정향적 접근만으로 하여 영역 성질을 미적 경험의 내용으로 설명해본다고 해도, 비어즐리가 말하는 영역 성질이 뒤샹의 <샘>과 같은 개념 미술들의 본질적이고 필수적인 부분을 감상하는 데 부적절해 보이기 때문에, 이 작품에 대한 예술적 경험을 설명하기에 부적절하다.

비어즐리가 이를 해결할 수 있는 한 가지 방법을 추측해 볼 수는 있다. 그것은 그의 미적 경험의 다섯 특징 중 적극적 발견이라는 항목을 활용해보는 것이다. 그러나 이도 그다지 성공적이지 못할 것 같은데, 왜냐하면 그의 미적 경험의 정의에 따르면, 적극적 발견 조항은 다섯 요소 중 첫 번째 조항인 대상-지향성과 나머지 세 조항 중 두 조항을 덧붙여야만 미적 경험이 되기 때문이다. 뿐만 아니라 이 적극적 발견은 정서적 반응이지 캐롤이 말하는 해석적 활동처럼 주요하게 인식적인 활동이 아니다. 비어즐리는 적극적 발견을 설명하면서 이것은 대상의 요소들의 관계를 알아내는 것이기도 하지만 ‘이해감’(the feeling of intelligibility)을 동반해야 한다고 설명한다. 만일 이 이해감이 순수하게 인식적인 차원에서 추론의 연결들을 감지해 내는 것이라면, 우리가 말하는 해석 활동에 동반하는 해석적 통찰과 같은 것으로 간주해 볼 수 있다. 그러나 만일 이보다 더 정감적인 어떤 것을 의미하고자 한 것이라면 — 비어즐리의 미적 경험에 대한 전체 이론은 이럴 가능성을 더 많은데 — 캐롤이 말하는 해석 활동에 해당하지 않는다.

미적 경험으로 예술적 경험을 특징짓고자 하는 이들이 시도할 수 있는 마지막 시도는, 정서적 상태와 지각적 정향을 배제한 의미로서의 해석 즉 순수한 추론을 통해 작품의 의미를 파악하는 해석을 미적 경험의 충분조건으로 놓는 것이다. 그러나 이런 시도도 결국 성공적이지 못할 것이다. 왜냐하면 비어즐리가 반드시 들어가야 할 특징으로 주장한 대상-지향성 항목을 포기해야 하기 때문이다. 실로 미적 경험론자들이 공통되게 그리고 매우 지속적으로 주장해온 — 비어즐리의 용어를 빌리자면 — 이 대상-지향성이 미적 경험으로 우리의 예술적 경험을 설명하기 어렵게 만드는 가장 주요한 요인이다.

우리는 전시회를 가거나 콘서트홀에 가서 회화나 음악을 감상하게 될 때, 작

품의 지각적 속성들에만 항상 집중하는 것은 아니다. 실제로 우리는 다른 많은 것들에 우리들의 주목을 동시에 흠어 놓는다. 예술을 감상한다는 것은 그 예술을 그저 감상하는 것이 아니라 예술사라는 전통의 흐름 속에서 한 작품을 위치시키고 파악하는 작업이다. 따라서 일단 예술사나 전통에 주목하게 되면, 이는 자연스럽게 작품 감상 시 참여하고 있는 문화와 예술의 관행이 요구하는 다양한 관심들로 이어진다. 새로운 작품을 접한 감상자는 작품을 면밀히 조사하여 작품에 독특한 스타일을 알아채려 하거나, 이전 작품들의 문제의식을 불러내 이 작품이 어떤 식의 해결을 시도하는지를 묻거나, 기존 예술 형식이나 범주에 대한 개념을 거부하거나 확장시키는 방법을 찾는다. 이런 다양한 활동들이 감상자의 실제 예술적 경험에 필요한 것이라면, 미적 경험은 이러한 예술적 경험을 설명하기에 부족하다.

그러나 지금까지의 논의가 예술적 경험이 미적 경험과 해석적 활동 두 필요 조건으로 이루어진다고 주장하는 것으로 받아들여져서는 안 된다. 오히려 지금까지의 논의는 해석 활동을 대표적인 사례로 인정한다면, 미적 경험이 아닌 다른 종류의 감상자의 경험을 예술적 경험을 구성하는 활동으로 인정할 수 있다는 주장이었다. 해석 활동에서 비롯되는 다른 비미적 반응으로는 도덕적이거나 정치적 혹은 정서적 반응을 통해서 감상자가 작품을 경험하는 것을 예로 들 수 있다(Dickie 1985: 8-9). 예컨대 문학작품은 우리가 불명료하게 느끼고 있던 정서나 태도를 미묘한 감정 묘사를 통해서 명확히 파악하도록 돕는 정서적 활동을 촉진시킬 수 있다(Stecker 1997: 293-302).

3.2.2. 미적 가치와 예술적 가치의 구분

이제까지 논한 예술적 경험이 미적 경험과 개념적으로 구분되는 것이 옳다면, 언급한 각 경험으로부터 얻는 가치들이 미적 경험에서 얻어지는 미적 가치와 같을 수 없다. 예술적 경험에는 다양한 관심으로부터 동기화된 다양한 반응 혹은 활동들이 얽혀 있고, 이러한 경험을 통해서 우리는 예술작품으로부터 미적 가치 뿐만 아니라 다른 많은 가치들을 얻을 수 있다. 그리고 예술적 경험에 다양한 반응과 활동이 포함될수록 예술적 가치도 다양해지고 확대될 것이다.

만일 우리가 예술작품과 유일하게 하는 상호작용이 미적 경험이라면, 감상자는 작품 내 속성들에서 창발한(예컨대 비어즐리의 경우) 형식이나 영역 성질만을 경험해야 하고, 이 영역 성질로부터 비롯된 미적 가치만을 작품이 지닌 가치로 귀속시킬 수 있다. 중요하게 지적할 점은, 미적 경험은 작품 바깥으로 확장될 수 없는 종류의 경험인 까닭에 그 작품이 지니는 속성들만이 그로부터 창발할 가치의 근거가 된다는 것이다. 그러나 예술적 경험을 미적 경험으로 국한시키지 않고 해석과 같은 다양한 종류의 경험으로 확장시키면, 감상자는 작품 내 뿐만 아니라 외에서도 많은 정보를 작품에 관련시켜 경험해야 하기 때문에 이로부터 얻는 작품의 가치는 더욱 다양해지고 풍부해질 수밖에 없다.

앞서 설명한 <허클베리 핀의 모험>을 떠올려 보자. 그 소설을 읽을 때 도덕적 반응과 인식적 반응이 모두 그 작품에 적절하고 필요한 반응이라는 것에 동의했다. 그렇다면 우리는 이러한 우리의 반응으로부터 그 작품이 도덕적 문제에 직면한 주인공의 심리를 명민하게 다루고 있거나 그러한 도덕적 갈등 상황을 경험하는 것은 도덕적 통찰력에 도움을 준다는 등의 평가를 내릴 수 있다. 그리고 언급한 명민함이나 도덕적 통찰력을 기르는데 바람직함이라는 가치를 그 작품이 예술로서 지니는 가치로 적절하게 언급할 수 있을 것이다. 다시 말해 우리는 <허클베리 핀의 모험>이 작품으로서 지니는 가치에 정서적 가치와 도덕적 가치를 포함시키고 있어 보인다. 만일 이러한 관찰이 옳다면, 이제 작품 내 속성에서 창발하는 아름다움이나 우아함을 가리키는 용어인 “미적 가치”로써 예술작품이 지니는 가치를 뜻하는 “예술적 가치”를 가리키도록 하는 것은 어려워 보인다. 예술적 가치는 미적 가치뿐만 아니라 명민함이나 도덕적인 통찰력을 길러줌과 같은 정서적 혹은 도덕적 가치도 포함할 수 있는 더 포괄적인 개념여야 한다. 이러한 이유에서 미적 가치와 예술적 가치를 개념적으로 구분하여 사용하는 것이 필요해 보인다.

지금까지 미적 경험이 예술적 경험을 설명하기에 부족하고, 예술적 경험에는 해석 활동 같은 다양한 활동이 포함되어야 하며, 이런 이유에서 예술적 가치가 미적 가치만으로 설명될 수 없다는 논의를 하였다. 그리고 이 논의를 바탕으로 미적 가치와 예술적 가치라는 용어가 구분되어 사용되는 것이 필요하다는 것을

주장해 보았다. 이제 이러한 개념 구분을 유도할 수 있는 두 논의를 덧붙여 보자.

3.3. 위조 문제의 해결

미적 가치와 예술적 가치 개념을 구분해야 하는 두번째 근거는 위조에 관련된 것이다. 위조에 관련된 문제를 살펴다보면 앞서 제시된 미적 가치와 예술적 가치의 구분이 자연스럽게 유도된다. 우리는 위조 작품에 대해 다음과 같은 질문을 묻는다: 원작과 위조 작품이 식별불가능하다면, 이때 이 두 작품 간에 미적 차이가 있는가? 만일 미적 차이가 아니라면, 어떤 차이인가? 쿨카는 언급한 문제에 대한 해결책을 다음 세 종류로 분류한다(Kulka 1981: 338-341);

- (1) 회의적 견해: 원작과 위조 작품에 지각적 차이가 없다면, 미적 차이도 없다.(비어즐리)
- (2) 환원주의적 견해: 원작과 위조 작품에는 미적 차이가 있다. 그리고 이는 궁극적으로 매우 세밀한 물리적 차이이거나 그 물리적 차이로 환원될 수 있다.(벨과 굿먼)
- (3) 태도에 호소하는 견해: 원작과 위조 작품은 미적 가치에서 차이가 있다. 그리고 이 차이는 감상자가 작품에 접근하는 태도상의 차이이다.(굿먼)

회의적 견해는 “관찰 가능한 성질들에 있어 두 대상이 다르지 않다면 그 대상들은 미적 가치 면에서도 차이가 없다”(Beardsley 1958: 503)는 전제를 가지고 있다. 이 주장은 매우 간결한 답으로 보이지만, 정작 우리가 궁금해 하는 것에 대해 아무런 정보도 제공하지 않는다. 왜냐하면 겉보기의 가치에 차이가 없더라도 우리는 원작에는 큰 가치를 부여하지만 위조 작품은 매우 하찮은 것으로 취급한다. 위조에 대해 제기된 질문의 요점은 두 대상이 겉보기에 동일함에도 가치의 차이를 그토록 현격히 두는 이유가 무엇이나는 것이다. 따라서 미적 차이가 없다고만 설명하는 것으로는 위조 문제를 충분히 설명하지 못한다.

두번째 환원주의자들의 견해는, 결국 세밀한 물리적 차이가 미적 차이를 만든다는 것이다. 이러한 주장을 하는 이론가는 벨과 굿먼인데, 그들이 말하는 물리적 차이의 의미는 다소간 다르다. 벨은 원작과 위조의 차이는 ‘의미있는 형식’(Significant Form)의 소유의 유무이고, 의미있는 형식이 없는 위조는 감동을 줄 수 없기 때문에 즉각적으로 지각가능하다고 주장한다(Bell 1981: 49). 한편 굿먼은 위조의 사실을 아는 것이 우리의 지각을 바꿀 것이라고 주장한다(Goodman 1969: 105).

먼저 벨의 설명은 의미있는 형식의 유무로서 원작과 위작의 차이를 설명한 것은 좋은 시도였지만 우리의 실제 경험과 다르다. 만일 복제품이 의미있는 형식을 지나지 않아서 우리를 감동시키지 않고 그 의미있는 형식이 우리에게 즉각적인 지각적 차이를 줄 수 있다면, 왜 그토록 많은 전문가들이 위조를 가려내지 못하는 것일까? 벨은 그 이유를 설명해 주어야 완성된 설명을 위조 문제에 제시할 수 있을 것이다.

한편, 굿먼은 벨처럼 원작과 위조의 차이를 즉각적으로 지각되는 것으로 설명하는 우를 범하지는 않았지만, 그의 설명도 위조에 대한 설득력 있는 설명으로 보이지 않는다. 내가 그것이 위조임을 아는 것이 그 대상에 대한 나의 미적 감상에 어떤 변화를 가져올 수 있는가? 물론 한 대상이 위조임을 아는 것이 그 대상에 대한 나의 미적 감상을 바꿀 수도 있다. 그러나 반대 결과도 동등하게 가능하다. 즉 그 사실을 너무나 명백히 알고 있음에도 불구하고, 두 그림이 여전히 미적 감상에 있어 아무런 차이를 보이지 않을 수도 있다.

세번째 견해인 태도에 호소한 견해도 굿먼의 견해인데, 그는 “두 그림이 다르다는 것을 아는 것이 [...] 이제 그 그림들을 다르게 보게 만들어 준다. 비록 내가 현재 보고 있는 대상들이 동일해 보인다고 할지라도 말이다(Goodman 1969: 104)”라고 말한다. 이처럼 그는 원작을 대하는 태도와 위작을 대하는 태도를 차이 지움으로써 두 그림에 대한 미적 감상이 차이를 설명하고자 한다. 굿먼이 말하는 감상자는 실제로 자신이 보는 그림에 대한 미적 감상에 있어서는 차이를 느끼지 못한다. 다만 둘 중 하나가 위조라는 자신의 믿음이 태도를 바꾸고, 그로인해 원작과 위작에 대한 미적 감상이 달라질 것이라 설명하는 것이다.

그러나 굿먼의 말처럼 믿음이 태도를 바꿀 수는 있다고 할지라도, 바뀐 태도가 안 보이던 것을 보이게 하고 안 들리던 것을 들리게 하지는 않을 것 같다. 한 대상이 작품임을 아는 것이 우리의 감상에 어떤 차이를 만든다는 것을 지적한 점에서 굿먼은 옳다. 그러나 그것이 미적 감상의 차이라고 설명한 점은 받아들이기 어렵다.

그렇다면 우리는 굿먼이 말한 태도의 변화를 앞서 논의한 예술적 경험과 연관시켜 발전시켜 볼 수 있다. 길모습에서 차이가 없는 위작과 원작의 차이는 어떻게 설명되어야 하는가를 묻는 것이 위조 문제의 핵심이라면, 이제 길모습이 아닌 다른 곳에서 답을 구해야 할 것이다. 그리고 이는 다시 대상의 외양에 대한 경험인 미적 경험으로는 설명될 수 없다는 추론으로 이어진다. 이러한 추론을 바탕으로 굿먼의 제안과 구분된 개념으로 제시된 예술적 경험과 가치 개념을 연결하면, 다음과 같은 생각이 유도된다. 한 대상이 예술작품임을 알게 되면 그 작품에 적절한 경험을 시도할 것이고, 그 경험은 미적 경험보다 넓은 개념을 지닌 예술적 경험일 것이다. 그리고 그러한 경험은 위조와 공통되게 지닌 가치·미적 가치·뿐만 아니라 다른 가치들을 원작에 제공할 것이다. 그리고 원작이 지니는 이 비미적 가치는 예술적 가치에 속한 것으로 설명해 볼 수 있다. 만일 이러한 추론이 적절하다면, 위조 문제에서 위조 작품이 소유하지 못한 원작이 소유한 가치를 설명하는 데에서도 미적 가치와 예술적 가치의 구분 사용이 필요하다는 것이 드러난다.

3.4. 단토의 식별불가능성 문제와의 정합성

또한 필자는 미적 가치와 예술적 가치의 구분을 주장한 이 논문의 취지가 단토의 식별불가능한 대상들에 대한 단토의 해결책과도 정합적임을 논의해 보고자 한다. 단토는 자신이 제기한 질문의 요지는 “만일 어느 정도에서건 서로 닮은 두 사물이, 하나는 예술작품이고 다른 하나는 일상 사물일 때, 무엇이 이 지위의 차이를 설명할 것인가?”라고 말한다(Danto 2000: 131). 그렇다면 이 질문에서 파악할 수 있는 것은 지각적으로 닮은 곳에서 그 지위의 차이를 설명할

근거를 찾을 수는 없다는 점이다. 그렇다면 그 근거는 우리의 눈이나 귀가 살필 수 없는 비지각적 영역에 있어야 함을 추론해 볼 수 있다.

그 비지각적 영역에 해당하는 것으로 단토가 제시한 답은 그의 예술 정의를 통해 설명된다. 그는 1981년 저작 *The Transfiguration of the Commonplace*에서 예술이론과 예술사-예술계 이론과 서사(artworld theory and narratives)-로 인해 부여받게 되는 예술작품의 지위가 식별불가능한 대상들의 지위를 구분하는 근거가 된다고 하였다. 그러나 2000년 “Art and Meaning”이라는 논문에서 수정된 형태의 정의를 보다 명확히 언급한다;

“첫째, 예술작품은 항상 어떤 것에 대한(aboutness) 것이어야 하고, 그래서 예술작품은 내용과 의미를 지닌다; 그리고 둘째, 한 대상이 예술작품이기 위해서는 그 의미를 체화하여야 한다(embodiment). 이것으로 내가 [예술의 정의에 대한] 모든 말을 한 것은 아니지만, 이 조건들이 예술 정의에서 지지될 수 없다면, 나는 이 조건들이 없는 예술 정의가 어떤 형태일 수 있는지 잘 모르겠다(Danto 2000: 132).”

단토는 자신이 말하는 작품의 의미란 작품 해석의 문제를 말하며, 작품의 해석은 작품이 놓인 전통과 예술사에 관계한 예술 비평(art criticism)의 구조에서 비롯된다고 말한다(Danto 2000: 136). 다시 말해 일상 사물과 닮은 예술작품에 높은 지위를 부여하는 근거는 작품이 놓인 전통과 예술사에서 기인한 예술 비평이 주는 작품의 의미에 있다는 것이다.

그는 같은 논문에서 세 브릴로 박스를 제시한다. 첫번째 브릴로 박스는 디자이너 하비(Steve Harvey)가 브릴로 패드 상품을 담기 위해 제작한 실제 브릴로 카톤 박스이다. 두번째 브릴로 박스는 1964년 앤디 워홀(Andy Warhol)이 하비의 브릴로 박스를 스텐실 기법으로 찍어 제작한 작품을 말한다. 세번째 브릴로 박스는 1968년 취리히에 있는 브루노 비쇼스버거 갤러리에서 전시된 차용 작가 비들로(Mike Bidlo)의 작품이다. 이 전시의 명칭은 *워홀의 것이 아닌(Not Andy Warhol)*으로 그가 만든 85개의 브릴로 박스가 전시되었다. 비들로는 워홀이 작

품을 창조할 당시 그 창조의 과정과 느낌이 어떠하였는지를 이해하기 위해 위홀의 작품을 그대로 재연해 보았다고 한다.

이제 우리는, 단토의 자신의 말처럼 “위홀의 것인 박스와 위홀의 것이 아닌 박스와 위홀에 의해 유명해졌지만 위홀의 것은 아닌 그러나 위홀의 것이 아닌 것도 아닌 실제 브릴로 박스(Danto 2000: 136)”를 논의 대상으로 갖게 되었다. 단토의 설명에 따르면, 하비의 브릴로 박스는 그것이 의미와 형식을 지닌다고 할지라도 예술사적 전통에서 읽힌 의미와 형식이 아니기 때문에 후자의 두 작품과는 달리 예술작품의 지위를 부여받을 근거를 지니지 못한다고 한다.

앞서 논증한대로, 미적 경험을 내용-정향적 접근으로 이해하는 것이 옳다면, 세 박스들에 대한 우리의 경험은 미적 경험 측면에서 차이가 나지 않을 것 같다. 그렇다면 그 세 박스의 경험으로부터 각각 얻어낼 수 있는 미적 가치도 동일할 것이다. 그렇다면 어떤 경험이 이 지위의 차이를 설명해야 하는가? 단토가 제시한 작품이 놓이게 된 전통과 예술사에 관련해 얻은 작품의 의미는 자연스럽게 비미적인 예술적 경험이 존재함을 시사하고, 단토 자신이 “작품의 의미 파악은 해석”이라고 밝혀 주었듯이, 이 활동은 앞서 캐롤이 주장한 인식적 활동으로서의 해석적 활동과 같다. 왜냐하면 단토가 말하는 해석도 전통과 예술사에 대한 관찰과 추론으로부터 작품의 의미와 구조를 파악할 것을 요구하는 활동이기 때문이다. 그리고 이 해석 활동을 통해 경험된 위홀과 비들로의 브릴로 박스가 갖는 가치는 하비의 박스보다 이 해석 활동이 가져다 준 가치-비미적인 예술적 가치를 더 가지고 있음이 분명하다.

물론 단토는 미적 가치와 예술적 가치의 용어 구분을 행하지 않았지만, 만일 우리가 예술적 가치와 미적 가치를 구분하여 사용한다면, 단토가 설명하는 식별 불가능 대상들이 지닌 가치의 차이를 보다 명확히 설명할 수 있어 보인다. 즉 단토가 설명하는 예술작품이 지닌 해석에서 비롯되는 가치는 비미적인 예술적 가치로 잘 유도될 수 있어 보인다. 이렇듯 단토의 식별불가능한 대상에 대한 관찰도 비미적 예술적 경험과 비미적인 예술적 가치에 대한 가능성을 유도하는 것으로 해석할 수 있다면, 이는 미적 가치와 예술적 가치를 구분하여 사용하는 것이 필요함을 또한 지지하는 것으로 볼 수 있다.

4. 결론

필자는 지금까지 가장 타당한 미적 경험을 내용-정향적으로 이해된 미적 경험으로 간주하고, 이것으로는 감상자가 예술작품과 관련하여 경험하는 다양한 국면들을 설명할 수 없다는 것을 논하였다. 그리고 비미적인 예술적 경험의 한 사례로 해석 활동을 설명했다. 또한 이로부터 미적 경험에서 발생하는 미적 가치가 예술적 경험에서 발생하는 다양한 예술적 가치를 설명할 수 없다는 것을 논하였고, 그 예로는 앞선 비미적 예술적 경험인 해석 활동에서 얻어질 수 있는 도덕적, 인식적, 정서적 가치 등을 비미적인 예술적 가치의 후보로 거론하였다. 필자는 이러한 논의가 미적 경험과 예술적 경험, 그리고 미적 가치와 예술적 가치가 구분될 필요성을 제시할 것이라 주장하며, 언급한 개념 구분의 필요성이 위조 문제와 단토의 식별불가능한 대상들의 문제로부터도 유도될 수 있다는 것을 덧붙였다.

나아가 위의 논의는, 예술적 경험이 보다 다양한 종류의 경험들로 구성될 수 있으며 같은 맥락에서 예술적 가치도 다양한 가치들로 구성될 수 있다는 주장-다원주의적 예술적 가치론-을 위한 첫번째 단계의 논의에 해당할 수 있다. 왜냐하면 상기 논의는 예술적 경험에는 적어도 미적 경험과 비미적 예술적 경험의 한 사례-해석-가 있을 수 있음과, 예술적 가치에도 적어도 미적 가치와 비미적인 예술적 가치의 사례들-도덕적 가치, 인식적 가치, 정서적 가치-이 발생할 수 있다는 것을 보인 것이 될 것이기 때문이다. 물론 예술적 경험과 예술적 가치가 다양한 구성 요소를 갖는다는 주장을 피하려면, 예술적 경험과 예술적 가치가 어떤 방식으로 — 예컨대 본질주의적인 방식인지 아니면 반본질주의 방식일 것인지와 같이 — 다양한 구성 요소를 받아들일 것인지, 혹은 어떤 종류의 것들을 그 구성 요소로 받아들일 것인지를 상세히 다루는 것이 필요하다. 그러나 이는 각각 별개의 논의를 필요로 하는 작업이므로 후행 작업을 기약하기로 하고, 이 논문은 미적 경험과 미적 가치가 그 협소성으로 인해 예술적 경험과 예술적 가치를 설명하기에 부족하고 따라서 이 두 영역의 개념을 구분 사용하는 것이 필

요함을 증명하는 것에 초점을 맞추었다.

참고문헌

- Anderson, J.(2000), "Aesthetic Concepts of Art", in *Theories of Art Today*, (ed.) N. Carroll, The University of Wisconsin Press, 65-92.
- Beardsley, M.(1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt.
- _____ (1982), "Aesthetic Experience", in *The Aesthetic Point of View*, (eds.) Wreen & Callen, Cornell University Press, 1982, 285-297.
- _____ (1993), "Regional Qualities", in *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, (eds.) J. Bender & G. Blocker, Prentice Hall, 239-240.
- _____ (2004), "An Aesthetic Definition of Art", in *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, (eds.) P. Lamarque & S. H. Olsen, Blackwell Publishing Ltd. 55-62.
- Budd, M.(1995), *Values in Art*, Penguin Books.
- Carroll, N.(1986), "Art and Interaction", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, 57-68.
- _____ (1994), "Identifying Art", in *Institutions of art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy* (ed.) R. Yanal, University Park: Pennsylvania State University Press, 3-38.
- _____ (2000), "Art and the Domain of the Aesthetic", *British Journal of Aesthetics* 40, 191-208.
- _____ (2001), "Beauty and the Genealogy of Art", in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays on Aesthetics*, Cambridge U. P. 20-41.
- _____ (2002), "Aesthetic Experience Revisited", *British Journal of Aesthetics* 42, 145-168.
- Danto, A.(1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981.
- _____ (2000), "Art and Meaning" in *Theories of Art Today* (ed.) N. Carroll, The University of Wisconsin Press, 130-140.
- Dickie, G.(1964), "The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly* 1,

156-65.

- _____ (1974), *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press.
- _____ (1984), *The Art Circle*, Haven Publications.
- _____ (1985), "Evaluating Art", *British Journal of Aesthetics* 25, 3-16.
- Dziemidok B.(1994), "On the Need to Distinguish Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art", in *Institutions of art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, (ed.) R. Yanal, University Park: Pennsylvania State University Press, 73-86.
- Fenner, D.(1996), *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press.
- Fisher, J.(1968), "Evaluation Without Enjoyment", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27, 135-139.
- Goodman, N.(1969), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University Press.
- Hauser, A.(1959), *The Philosophy of Art History*, New York: Knopf.
- Kivy, P.(1989), *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions including the complete text of The Corded Shell*, Temple University Press.
- Korsmeyer, C.(1977), "On Distinguishing "Aesthetic" from "Artistic"", *Journal of Aesthetic Education* 11, 45-57.
- Kulka, T.(1981), "The Artistic and Aesthetic Value of Art", *British Journal of Aesthetics* 21, 336-350.
- McFee, G.(2005), "The Artistic and The Aesthetic", *British Journal of Aesthetics* 45, 368-387.
- Osborne, H.(1981), "What is a Work of Art?" *British Journal of Aesthetics* 21, 1-13.
- Rudner, R. & I. Scheffler(1972), *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, Bobbs-Merrill.
- Stecker, R.(1997), *Artworks: Definition, Meaning and Value*, Penn. State University Press.
- Tolhurst, W.(1984), "Toward An Aesthetic Account of the Nature of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, 261-269.

원고 접수일: 2007년 3월 31일

게재 결정일: 2007년 5월 21일

ABSTRACT

On Distinguishing Artistic Value from Aesthetic Value

Kim, Jeong-Hyun

Traditional aestheticians believe that the value of art can be explained solely by aesthetic value that audience can get during going through aesthetic experience which is a peculiar way to perceive an object, since they believe the experience is unique way to perceive artworks. According to them, since the artistic and the aesthetic is synonymous, they don't need to distinguish the former from the latter. However, after the advent of Avant-garde, artworks have changed so radically that they become to be containers of various values other than aesthetic value such as cognitive, moral, emotional values: they give us abundant information, new points of views, moral lessons, and emotional flexibility. If the change is a right result of observation over our art practices, we, against traditional aestheticians, need to suggest theoretical reasons for necessity of distinguishing artistic value from aesthetic value.

For the first reason to distinguish two kinds of values, I argue that the values we get in an interaction with a work of art cannot be fully articulated with the aesthetic value because the experience audience can get from a work of art i.e. art experience cannot be thoroughly explained by aesthetic experience. To avoid a confusion involving in aesthetic experience

as an ill-defined concept, I will take Noel Carroll's definition of aesthetic experience, namely the 'content-oriented' approach which explains that an experience is aesthetic only if we appreciate the form or the expressive and aesthetic properties of an object during experiencing it. If we can consider his definition correct, aesthetic experience would not cope with the existence of a non-aesthetic art experience such as audience's interpretive interaction that recently becomes to play a more important role to appreciate artworks. To interpret a work of art properly, audience does need to observe and infer its meaning and structure on the basis of art tradition and art-historical background information where it has its place. Observation and inference are certainly cognitive interactions, which differ from the aesthetic experience of its form and aesthetic properties. And the difference implies that audience can get more various values from art experience which includes non-aesthetic experiences i.e. interpretive interaction, than aesthetic value they do from aesthetic experience. Thus, from the implication, it can be claimed that we need to distinguish the artistic value from the aesthetic value.

This paper does not articulate constituents of artistic value, but it opposes to traditional aesthetician's view and suggests to distinguish artistic value from aesthetic value and to understand it as a wider-ranged value where moral, cognitive or emotional value as well as aesthetic value can be included because of the width of art experience.