

# 藝術의 概念과 定義의 問題

—G.Dickie의 藝術 制度論을 中心으로—

吳 炳 南  
人文大 哲學科 美學專攻

## I.

古代로부터 현금에 이르기까지 수없이 많은 藝術論들이 있어왔고 그들 예술론은 대부분 “藝術이란 무엇인가?” 하는 질문으로부터 출발되고 있는 것들이라 할 수 있다. 그리고 그러한 질문에 대한 답은 대부분 예술의 本質을 밝히고자 하고 있는 것들이라는 의미에서 어떠한 定義의 형식을 취하고 있는 것들이라고 할 수가 있다. 그럼에도 本題에서와 같이 예술이란 정의될 수 있는가 하는 것 같은 반문을 하게 되고 그것이 최근의 美學的 사고에서 의미를 갖게 된 것은 어째서 일가? 공교롭게도 그것은 예술의 본질을 추구할 미학자들 스스로에 의하여 제기된 질문이었다는 점에서 관심거리가 아닐 수 없다. 그같은 논의가 대두되어 미학적 사고의 한 경향으로서 발전되기는 1950년대를 통해서였다. 말하자면 협의의 分析哲學派에 속하는 日常言語哲學者(ordinary language philosopher)들에 의해 발표된 일련의 논문들을 통해서였다. 그러므로 그들의 논문은 언어 철학의 근본적인 문제들 즉 언어의 본질, 언어와 실재의 관계, 언어가 철학적 방법에 끼친 영향 등의 제문제에 대한 연구에 의해 자극을 받아 진행된 것이었다.

이제 필자는 이러한 분석철학의 경향 속에서 제기된 예술의 정의의 문제에 대한 제논의를 고찰하고자 할 것이다. 그러나 그 보다 앞서 그러한 문제가 現代美學의 여러 흐름의 문맥속에서 어떠한 좌표위에 있는 것인가를 우선 아는 일이 필요할 것 같다. 왜냐하면 그러한 역사적 고찰을 통할 때 비로소 본제의 문맥은 일층 명료히 부각될 수가 있을 것 같기 때문이다. 그러므로 필자는 여기서 미학 이론의 역사적 문맥에 대한 간단한 지식을 전제코자 한다.<sup>1)</sup>

그처럼 장관이던 이른바 觀念論的 입장의 미학은 19세기 말 후반을 통하여 서서히 퇴조의 기색을 띄기 시작해 왔다. 말하자면 Hegel의 대통을 잇는 미학자(H. Lotze)들의 이론

1) 역사적 문맥을 파악키 위해 여기서 주로 참조한 미학사는 다음과 같다.

H. Kuhn & K. Gilbert, "A History of Esthetics"(Indiana Univ. Press, 1954), esp. chs.17-19.  
M C Beardsley, "Aesthetics from Classical Greece to the Present", (Macmillan, 1966), esp. ch. 12

들 속에서도 經驗主義的인 요소가 개입되고 또 그와 절충되려는 기도가 이미 나타남으로써 그 변모가 예기되고 있던 한편, 낭만주의적 경향의 풍미와 함께 강세를 띠게 된 主意論的 미학이론(Schopenhauer)의 설득력은 관념론으로 하여금 그 스스로의 모순을 인식시켜 주기에 이르렀던 것이다. 한걸음 더 나아가 그것이 어느 쪽의 이론에 속하던 그걸은 관념론자들의 미학이론에 정면으로 반대하고 나선 實在論的 입장의 形式論的 미학이론(R. Zimmermann)의 대두 때문으로 관념론적 미학은 그한계를 드러내게 되었고, 따라서 미학계의 판도는 양대 진영으로 갈라지게 되었던 것이다. 관념론적 미학의 이같은 변모, 모순 그리고 한계의 노정등은 결국 그것의 퇴조를 몰고 오기에 이르렀던 것이다.

이러한 퇴조에 영향을 주고 박차를 가하게 한 것으로 무엇보다도 心理學의 발달과 그의 미학에로의 개입을 말할 수가 있다. 이처럼 퇴조되는 양대주류의 형이상학적 미학이론에 방법론적으로 수용되기도 하면서 심리학은 그 스스로의 미학이론 역시 개척하기에 이르렀으니 흔히 ‘밀로부터의 미학’을 선언한 Th. Fechner의 <美學入門>(1876)은 심리학적 입장에서 씌어진 획기적인 저서였다.

심리학적 접근을 신호삼아 미학의 경험 과학적 전환은 거의 같은 무렵 혹은 그후 여러 방면에서 나타나게 되었으니, 生理學的 입장(H. Spencer), 社會學的 입장(Guyau), 生物學的 입장(Groos), 人類學的 입장(Hirn) 등의 미학적 접근 등을 우리는 주목하게 되는 것이다. 뿐만 아니라 그것은 역사적 사실로서의 작품에 대한 구체적 연구를 촉진시켰고 藝術史의 구성에 있어서 Hegel 유의 예술사관을 탈피하는 변화를 초래 시키기도 했다. 이와같은 새로운 경향과 근거 위에서 미학은 이제까지의 形而上學의 철학체계 속에서가 아닌 어떤 독립된 체계로 발전할 것을 요구하기에 이르러 藝術學(allgemeine Kunstwissenschaft) 역시 선언되게 되었던 것이다. 그러나 이러한 경험과학적 방법으로는 美나 藝術의 本質만은 밝힐 수가 없다는 주장이 나타나게 되었다. 따라서 新觀念論者라 불리는 B. Croce와 같은 사람이나, H. Cohen 등의 新칸트학파의 철학자들에 의하여 형이상학적인 미학이론이 제출됨을 보게 된다. 그러나 여기에 다시 새로운 두 경향이 나타나게 되었으니, 하나는 위의 제 경험 과학적인 미학 이론과 그에 반대해서 재 대두되었던 철학적 미학의 입장을 새로운 기점에서 종합해보려는 現象學的 접근을 들 수가 있고, 다른 하나는 미학의 문제를 완전히 자연주의적 경험주의의 입장에서 구성·발전시킨 Dewey같은 이의 경향을 들 수가 있는 일이다.

이상을 종합해 보면 20세기 전반기의 미학은 여러가지 경험과학적인 접근의 근거와 자료 위에서 성립된 예술학의 이념을 이어받아 발전하고 있는 科學的 美學(scientific aesthetics)과 그것이 형이상학적인 것이던 경험주의적인 것이던 본질을 묻고자 하는 각종의 哲學的 美學(philosophical aesthetics)의 양대 경향으로 압축될 수가 있다. 바로 이러한 두 흐름에 앞서 언급한 바가 있는 分析的 美學(analytical aesthetics)이 새로운 방법과 문제를 가지고 추가 되면서 20세기 중엽 이후의 미학계의 판도는 더욱 복잡하게 되고 있는

중이다.<sup>2)</sup> 그런중에도 철학적인 미학에서의 경험주의적 경향의 득세와 함께 과학적인 미학과 분석적인 미학의 괄목할 대두와 발전은 현대의 논리적 실증주의 철학에서 경험적인 실증과 논리적 합리성이 강조되는 경향과 보조를 같이하는 것이라고도 볼 수가 있으니, 과학적인 미학에서 보이고 있는 새로운 체계의 미학에 대한 이상은 종래의 철학적 미학이론이 지니고 있던 경험적 허구성에 대한 비판의 귀결이라고 할 수 있다면, 분석적인 미학은 그러한 미학 이론에서 사용되고 있는 미 예술등과 같은 기본개념에 대한 재 검토를 통해 그들 이론의 논리적 결함을 지적해 주고자 한데서 출발한 것이기 때문이다.

고로 분석적인 미학에서는 미학이론이나 예술론 그리고 비평에서 사용되고 있는 주도적인 용어들의 애매성을 지적하고 그 추론이 논리적으로 잘못 되거나 않았는가를 밝히며 혹은 문제 자체가 잘못된 방식의 것이 아닌지를 검토해 주는 일을 美學用語分析家(aesthetic usage analyst)로서의 미학자로서 그들이 할 수 있는 유일한 일이라고 주장하고 있다. 그러므로 그들을 미학자라고는 부르지만 그들은 예술이나 미에 관한 직접적인 지식에 대해서는 아무것도 제공해 주지 않는 미학자들인 셈이다. 그들에 의하면 그러한 지식은 과학에 의하여 주어질 수가 있는 것이지 논리적 분석가로서의 철학자인 자기들의 소관사항이 아니라고 된다. “예술’이란 정의될 수가 있는가?”라는 본체와 같은 질문은 바로 이상에서 간단히 정리해 본 현대미학의 좌표속에서 그러한 논리적 분석가들에 의하여 제기된 질문이었다.

## II.

미학 이론이나 비평에서 사용되고 있는 용어에 대한 이들의 분석적인 철학적 작업은 앞서 말한 대로 1950년대를 통해 진행되었다. 이와같은 작업을 가능케 해 준 방법적 기초를 그들은 Wittgenstein의 後期 사상서인 <哲學 研究>(1953)에 표명된 그의 언어 철학에서 구하고 있다. 그러나 여기서 피력되고 있는 그의 언어에 대한 사상은 前期 사상서인 <論理—哲學論攷>(1921)에 나타난 것과 지극히 상이한 것이 되고 있다. 그것은 前期書에서 언어가 거울에 비유되고 있음에<sup>3)</sup> 後期書에서는 다양한 도구로 가득찬 도구상자에 비유되고 있는데에서도 알수 있는 일이다.<sup>4)</sup>

이 비유를 통해 Wittgenstein이 강조하고자 했던 것은 상자속에 들어 있는 다양한 도구들

2) 여기서 현대미학의 흐름을 주지된 대표적인 인물과 함께 간단히 도식화하면 다음과 같이 될 것이다.

1) 哲學的 美學 { 形而上學的 H Cohen, B Croce, B Bosanquet, R G Collingwood, S Alexander, J Maritain, P Weiss, Heidegger.  
經驗主義的 : Santayana, Dewey, Gotshalk, Pepper, Langei

11) 科學的 美學 : 諸 경험과학적 特殊分野와 함께 · M Dessoir, Th Munro, E Souriau

111) 分析的 美學 · V C Aldrich, Jr Stolnitz, M C Beardsley, G Dickie.

3) “Tractatus Logico-philosophicus,” 4 05, 2. 2

4) “Philosophical Investigations”, Pt. I, 11, 23

이라지만 그들 중의 어느 것도 그들이 적용될 이 세계의 여하한 사물들과도 닮고 있는 것이라곤 아무 것도 없다 라는 사실이었다. 단어나 문장 그 자체는 어느 사물의 지시나 명명이 아니기 때문이다. 그러나 어떠한 단어들은 어떤 사실을 명명하는데 실제로 이용되고 있고 또한 어떤 문장들은 어떤 사태를 지시하는데 이용되고 있다고 우리가 말하고 있지 않느냐고 반문을 할지도 모르지만 Wittgenstein에 의하면 우리가 그렇게 말할 수 있는 것은 우리의 표현을 위해 이용되고 있는 그들 단어나 문장들의 제한된 문맥 속에서 일뿐 이라고 된다. 따라서 意味역시 재해석되지 않으면 안되게 되었다. 이제 그것은 더이상 단어와 대상간의 관계가 아니라 어떤 표현의 이용을 지배하고 있는 규정 혹은 관습이라고 해석되어야 했다. 그래서 언어의 의미를 안다는 것은 그것이 어떻게 이용되고 있는가 하는 방식을 아는 일이라고 된 것이다. 이것이 이른바 그의 후기저서 속에서 言語遊戲論으로 나타난 언어의 사상이며 그러므로 그에게 있어서 “한 단어의 의미는 언어에 있어서의 그의 사용<sup>5)</sup>” 이라고 되었던 것이다.

이러한 언어 유희론 으로부터 Wittgenstein은 언어를 ‘게임’(game)에 비교하고 있다. 이 비교는 ‘게임’에서와 같이 언어란 그것이 언어가 되기 위한 어떤 고유한 共通性을 갖고 있는 것이 아니라 단순한 類似性을 갖고 있을 뿐이라는 사실을 말하기 위한 것이었다. 말하자면 모든 게임들로부터 공통적인 성질을 발견할 수는 없으나 그러나 게임 상호간에는 어느 종류의 게임이던 그것이 게임 이라고 불려지는 한에 있어서는 상호간의 유사성을 갖고 있을 뿐임과 같이, 언어들로 부터도 그들이 언어가 되기 위한 일정한 요소라든가 일정한 고유성 같은 것은 없으며 단지 그들은 서로 비슷한 성질을 갖고 있을 뿐이라는 것이다.<sup>6)</sup> 그리고 그는 이들 유사성을 家族類似性(family resemblances)이라고 특징짓는 것보다 더 좋은 표현이 없다고 말하고 있다.<sup>7)</sup>

언어에 대한 이같은 새로운 사고로부터 언어를 이해하는 일과 철학을 하는 인간의 관계에 대한 새로운 견해가 1950년대의 미학에 새로운 접근을 가능케 했고 많은 논문들을 낳게 했다. 앞으로 살펴 볼 중심문제가 되겠지만 그들 논문의 주장들에 의하면 미학의 일차적인 목적은 예술에 관한 논의들 속에 나타나는 기본 개념들을 정의하고자 하는 일이 아니라 그들 개념들이 어떻게 사용 혹은 운용되고 있는지를 밝히는 일이라고 된다. 의미를 요구하지 말고 용법을 추구하라는 강령아래 예술이 무엇이고, 예술적 창조, 표현 그리고 형식 또는

5) Ibid , Pt.I, 43

6) “Don’t say “There must be something common, or they would not be called ‘games’”—but look and see whether there is anything common to all—For if you look at them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships, and a whole series of them at that” (Phil Inv Pt I 66)

7) “I can think of no better expression to characterize these similarities than ‘family resemblances’ for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc etc. overlap and criss-cross in the same way —And I shall say, ‘games’ form a family” (phil Inv , Pt I 67)

내용이 무엇이냐를 묻는 대신 그들 분석가들은 우리들이 그같은 예술적 사실에 대해 말할 때 실제로 응용되고 있는 그들 용어들의 논리적 특징들을 추구하였던 것이다.

미학적인 접근에 있어서 나타난 이와같은 변화는 여러가지 논의의 형태로 진행되었다.<sup>8)</sup> 첫째로 그것은 古典的인 언어의 이론에 기초한 미학이론(semiotic aesthetics)에 대한 이의를 제기하는 형태로 나타났다. 이 점에서 기호와 상징을 나누고, 후자를 다시 언어와 같은 ‘discursive symbol’과 예술과 같은 ‘presentational symbol’로 나눈 후, 예술은 인간의 감정을 언어에서와 다름 없이 그에 고유한 논리적 질서로 표현하는 활동이라고 함으로써 예술 전반을 상징논리로 설명하고자 했던 S.K.Langer의 예술 상징론이 비판의 표적이 되게 되었음은 당연한 일이다.<sup>9)</sup> 왜냐하면 그녀의 이론은 결국은 언어(作品)와 세계(感情)와의 對應論(correspondence theory)의 입장에 기초하고 있는 것이 었기 때문이다.<sup>10)</sup> 다음으로 미학적 사고에 주어진 가장 중요한 것은 체계적인 미학이론을 전면적으로 거부하는 형태로 발전된 논의를 들 수가 있다. 즉 모든 예술들이 마치도 하나의 동질적인 범주를 형성하고 있는 것처럼 논하는 것이 적합한 일이나 하는 문제를 말할 이다. W.G. Gallie,<sup>11)</sup> J. Passmore<sup>12)</sup> 그리고 특히 M. Macdonald<sup>13)</sup> 등의 논문 속에서 주장되고 있는 요점은 모든 예술논들 예컨대 ‘예술은 표현’(Croce), ‘예술은 의미있는 형식’(C. Bell)등과 같은 이론들은 근본적으로 本質論者의 誤謬(essentialist fallacy)<sup>14)</sup>를 저지르고 있다는 것이다. 즉 ‘예술’이라는 말이 마치도 하나의 사실을 지시하는 말인 것처럼 가정되고 있다는 것이다. 이와같이 미학의 기본용어들에 대한 정의를 찾지않고 그것이 사용되고 있는 문맥속에서의 그 용법을 밝히려는 기도는 비단 ‘예술’이나 ‘예술 작품’과 같은 용어들에만 국한되고 있는 것은 아니었다. J.Hospers<sup>15)</sup>와 O.K. Bousma<sup>16)</sup>는 ‘표현’에 대해, M. Weitz<sup>17)</sup>는 ‘형식—내용’에 대해, 그리고 A.Kaplan<sup>18)</sup>은 ‘의미’의 사용에 대한 분석을 각각 보여 주고 있는 것이다.

그러나 재용어들에 대한 정의를 추구하는 대신 언어의 사용을 탐구하는 작업이 가장 활발히 진행되는 예술론의 문제에 있어서 보다 미평의 영역에서 었다. 응당 그럴 수 밖에 없

8) M. Weitz, “Aesthetics in English-Speaking Countries” in Raymond Klibansky, ed, “Philosophy in Mid Century” (1958), Vol.3, M. Podro, “The Arts and recent English Philosophy” (Jahrbuch fur Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd 9, 1964), Jr. Stolnitz, “Notes on Analytic Philosophy and Aesthetics” (British Journal of Aesthetics 3, 1961)

9) M. Weitz, “Symbolism and Art” (Review of Metaphysics 7, 1954), M. Macdonald, “Critical Notice Feeling and Form” (Mind 64, 1955)

10) Feeling and Form” (Scribner’s 1953) ‘p 27 “Music is a tonal analogue of emotive Life”

11) “The function of Philosophical Aesthetics” (Mind 57, 1948)

12) “The Dreariness of Aesthetics” (Mind 60, 1951)

13) “Art and Imagination” (Proc. Arist Soc. 53, 1952/3)

14) W. Elton, ed “Aesthetics and Language” (Blackwell, 1954), Introduction.

15) “The Concept of Artistic Expression” (Proc Arist Soc 55, 1954/55)

16) “The Expression theory of Art” in M. Black, ed “Philosophical Analysis” (Ithaca, 1950).

17) “Philosophy of the Arts,” (Cambridge, 1950), ch III.

18) “Referential Meaning in the Arts” (Journal of Aesthetics and Art-Criticism 12, 1954).

는 일이지만 예술에 관한 중요하고도 기본적인 개념들이 풍부히 사용되고 있는 현장을 발견할 수 있기란 다른 어디에서 보다는 비평속에서 이기 때문이다. 이 시기를 통하여 나타난 가장 두드러진 논문으로는 비평적 표현을 記述, 解釋, 評價로 구분한 C.L. Stevenson<sup>19)</sup>과 비평적 판단은 예술을 이루고 있는 성질에 기초하고 있는 것이 아니라 오히려 그것은 예술에 작품의 특징을 부여해 주는 일단의 무한한 고안이라고 한 Macdonald<sup>20)</sup>를 들 수가 있으며, 마지막으로 가장 극단적으로 비평의 기본 목적은 작품을 무효화 하거나 정당화 한다는 이른바 미적 판단을 하는 일이 아니라 단순히 우리가 그 비평을 파악할 수 있을 때라면 지각적으로 갖게 됨에 틀림이 없는 예술작품의 어떤 성질들을 환기시켜 주는 일이라고 주장한 A.Isenberg<sup>21)</sup>가 있다.

우리는 이제까지 Wittgenstein의 후기 영향으로 1950년대 이후 미학에 새로운 章이 형성되려는 초기의 과정을 간단히 살펴 보았다. 짐작할 수 있듯 그들의 논의는 예술에 대한 일차적인 논의가 아니요 그러한 논의에 대한 논의가 되고 있는 셈이다. V.C. Aldrich에 의하면 “예술이란 본질적으로 무엇인가 라는 질문으로부터 ‘예술’이란 어떻게 사용되고 있는가 라는 질문”<sup>22)</sup>에로의 이같은 이행이 곧 현금의 英·美 계통의 미학의 특징이라고 까지 되고 있다. 실제로 이러한 방식의 미학적 논의는 계속 발전하여 ‘Meta-criticism’이라고도 불리는 批評의 哲學(philosophy of criticism)을 낳고, 그러한 사례를 우리는 M.C.Beardsley<sup>23)</sup>와 Jr.Stolnitz<sup>24)</sup>같은 이에게서 찾을 수가 있다. 이러한 발전적 전개의 저변에 가장 기본적으로 깔려 있는 입장은 이미 지적 되었던 모든 예술들이 마치도 하나의 공통적인 성질을 갖고 있는 것처럼 가정하여 그것이 무엇이냐를 추구함으로써 예술의 정의를 구하고 자 하는 기도가 무익한 일이라는 분석이었다. 이제 필자는 분석적인 미학이론에 있어서 것처럼 기본적인 입장이 되어 주고 있는 이 논의를 구체적으로 살펴 보고 자 할 것이다.

분석적인 미학에서의 여러 논의들 중에서 특히도 이것을 거론해 보려는 것은 애초의 정의 불가론이 어떤 입장에서라면 정의가 가능할 수도 있다는 견해가 최근 다시 제기되고 있다는 사실에 주목을 해 보고자 해서 이며, 비록 그것이 동일한 분석철학圈内에서 제기된 것이라 전통적인 미학의 관점에서 볼 때 예술의 본질에 접근케 하는데 여전히 난망의 견해가 되고 있는 것이라 하더라도 어쨌든 예술에 대한 일반화가 불가능 하다 함으로 미학의 체계가 송두리째 붕괴되려는 현재로서는 지극히 중요한 계기가 되어 줄 수가 있겠기 때문이다.

19) "Interpretation and Evaluation in Aesthetics," in M. Black, ed. "Philosophical Analysis"

20) "Some distinctive Features of Arguments, used in Criticism of the Arts" (Proc Arist. Soc., Supp. 23, 1949)

21) "Critical Communication" (Phil Review. 58, 1949)

22) V C. Aldrich, "The Philosophy of Art" (Prentice Hall, 1963), p 83.

23) "Aesthetics: Problems in the philosophy of Criticism" (Harcourt, Brace & World, 1958)

24) "Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism" (Houghton Mifflin, 1960)

## III.

정의 불가론에 대한 구체적 논의는 M. Weitz뿐만이 아니라 P.Ziff<sup>25)</sup>, Stevenson<sup>26)</sup>, W. Kennick<sup>27)</sup> 등의 논문을 통해서도 계속적으로 진행되어 왔다. 그러나 필자는 후자들 보다 포괄적으로 이 문제를 다루고 있는 Weitz의 <미학에 있어서의 이론의 역할>(1956)이라는 논문을 중심으로 설명해 볼 것이다. Weitz에 의하면 이제까지의 주된 관심사는 예술의 본질이 무엇인가를 정의하고자 하는 기도들로 이어져 왔다고 한다. 그의 주장대로 미학 이론들은 실제로 예술을 예술로서 특징지우는 必要하며 동시에 充分한 조건을 열거하려 무한한 노력을 기울여 왔다는 것은 사실이다 왜냐하면 만일 우리가 예술이 무엇인지를 모른다면 즉 예술이 가진 필요하며 충분한 성질이 무엇인지를 모른다면 우리는 예술을 정확히 감응할 수 있는 문턱에조차 들어서지 못할 것이고 혹은 어떤 작품이 어떠한 이유에서 좋으며 왜 다른 작품보다 우수한 것인가를 말할 수 마저 없다고 되기 때문이다. 말하자면 미학이론은 그 자체를 위해서 뿐만이 아니라 예술 감상과 예술 비평의 기초를 위해 중요한 것으로 이해되어야 했다. 그러므로 예술 철학자들 예술 비평가들 또는 예술에 관해 언급하고 있는 제 방면의 이론가들은 하나같이 만약 미학에 어떤 근본적인 문제가 있다면 그것은 예술의 본질에 관한 이론이어야 한다는 사실에 전적으로 동감을 표해 온 터였다. 그러나 예술이 어떤 참된 정의를 세우고 그러한 정의하에서 어떤 체계를 꾸며야 하는 이론이라는 의미에서 “美學이란 과연 가능한가?”하는 의문을 갖고 전통적인 방식의 미학적 접근에 대한 비판적인 기점을 마련코자 했던 이가 곧 Weitz였다. 만약 가능하지가 않다고 한다면 미학의 발전은 그러한 반문이 던져지는 순간부터 커다란 휴식을 취하지 않을 수가 없게 될 것이다. 왜냐하면 현재까지 수 없이 많은 이론이 있어 왔음에도 불구하고 우리는 플라톤 시대에 있어서 보다 우리의 목표에 조금도 가까이 접근하지 못하고 있는 실정이기 때문이다. 그럼에도 예술에 대한 빈틈이 없는 정의며 확실한 미학의 체계가 곧 눈앞에 닥칠 것이라는 기대가 미학적 관심에 몰두되고 있는 사람들의 숙명적인 기대인 것처럼 아직도 진행되고 있는 실정이라는 것이다.

Weitz는 바로 이와같은 전통적인 미학의 노력이 얼마큼이나 무익한 일인가를 밝혀 주고자 했던 것이다. 즉 전통적인 의미로써라면 미학의 영역에 있어서의 정의와 체계를 구하고자 하는 이론이란 결코 결과를 보지 못할 것이라는 점을 지적코자 한 것이었다. 그가 이러한 주장을 하고 자 했던 근거로는 철저히 검토되어 보지도 않은채 예술에 대한 일반론이 가능

25) "The Task of Defining a Work of Art" (Phil. Review 62, 1953)

26) "On What is a Poem" (Phil. Review 66, 1957)

27) "Does Treaditional Aesthetics Rest on a Mistake?" (Mind 67, 1958)

할 것이라는 기대에서 예술이라는 개념이 지니고 있는 논리를 근본적으로 잘못 해석하여 출발하고 있기 때문이라고 말하고 있다. 그렇다면 전통적인 미학이론들이 예술의 개념의 논리를 잘못 해석해 왔다고 하는 것은 무슨 뜻인가? 그것은 예술이란 개념은 어떠한 형태로 이렇거나 참된 정의의 의미에서라면 본질상 정의될 수가 없다 리는 것이다. 그럼에도 많은 이론들은 정의될 수가 없는 것을 정의해 보려고 했기 때문에 출발부터 오류를 저지르고 있다는 것이다.

Weitz가 이러한 반성을 하게 되었을 때 그가 이용하고자 했던 것이 Wittgenstein의 언어유희론이었다. ‘게임’이라는 말로 사용되고 있는 많은 게임들이 있지만 우리가 발견할 수가 있는 것은 그것을 정의할 수 있는 필요하며 동시에 충분한 성질이 아니라 단지 중복되고 교차되어 있는 복잡한 유사성의 관계들 뿐이라는 주장을 밀함이다. 예컨대 카드 게임, 볼 게임, 율리프 게임, 보드 게임등이 있어 그들이 모두 게임이라는 말로 불리지고 있는 만큼 어떤 점에서 상호 비슷한 성질들을 갖고 있는 것은 사실이겠지만 그렇다고 반드시 공통적인 어떤 성질을 갖고 있는 것은 아니라는 것이다. 게임이라고 해서 즐거운 것도 아니요 항상 승패의 경쟁이 수반되는 것도 아니기 때문이다. 그러므로 우리가 말할 수 있는 것이 있다면 어떤 종류의 게임들은 어떤 점에서 상호 닮고 있다는 것이 그 진부라는 것이다. 여기서 Weitz는 예술의 본질에 대한 문제는 ‘게임’을 정의하려는 문제와 같다고 본 것이다. 말하자면 우리가 예술이라고 부르는 것이 무엇인가를 실제로 찾아 본다 하더라도 거기서는 아무런 공통적인 성질도 발견 못할 것은 자명한 일이고 혹 공통적인 성질인 것으로 파악될 수가 있는 것이 있다면 그것은 다만 유사성 같은 가닥일 뿐이라는 것이다. 다시 밀해 예술이란 개념은 어떤 공통적인 성질을 갖고 있는 것으로 정의될 수 있는 말이 아니라 고직해야 가족유사성만을 가지고 있다는 것이다. 이러한 그의 사고는 결국 예술은 開放된 혹은 열린 개념(open concept)이지 閉鎖된 혹은 닫힌 개념(closed concept)이 아니라는 주장으로 인도되게 되었다.<sup>28)</sup> 그에게 있어서 개방된 개념이라 함은 적용시킬 수 있는 조건들이 수정될 수 있고 보완될 수가 있는 개념임을 뜻한다. 이에 대해 폐쇄된 개념이라 함은 적용시킬 수가 있는 필요하며 충분한 조건들이 열거될 수 있는 개념임을 뜻한다. 곧 예술은 그러한 개방된 개념이라는 것이 Weitz의 주장이다. 예술이 걸어온 역사며 현재도 진행되고 있는 현상을 돌이켜 볼때 새로운 예술이 끊임없이 발생해 왔고 또 앞으로도 그러할 것이라는 사실에는 의심의 여지가 없다. 또한 그것은 앞으로도 계속해서 새로운 현상을 낳을 것이고 새로운 운동을 일으킬 것이다. 따라서 ‘예술’이라는 말을 적용시킬 수가 있는 조건들이 철저히 열거될 수는 절대로 없다고 한 것이다.

이러한 입장에서 볼 때 많은 예술론들이 제공해 주고 있는 예술에 대한 정의라 할 것은

28) 여기서 말하는 ‘open-textured concept’은 처음으로 Fr Waismann의 논문 “Verifiability” (1945)에서 차용되고 있는 것이라고 R Scalfani는 설명하고 있다(cf “Art, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts,” J A A C 29, 1971)



실로 예술의 개념을 어떤 특정된 한계로 폐쇄시켜 놓은 입장에서 조건들을 열거해 놓은 것 뿐이라고 되게 된다. 그러나 그러한 예술론들의 기도는 애초 정의될 수가 없는 것을 정의하고자 즉 개방된 개념인 것을 폐쇄된 개념인 것으로 가정하고 출발하고 있다는 논리적으로 순을 갖고 있는 것이다. 그럼에도 정의가 있을 수 있다고 한다면 그것은 예술의 창의성을 저해하는 결과가 될 것이다. 실제로 많은 정의를 내세우고 있는 많은 예술론들이 예술의 실체로부터 의면을 당하거나 공격을 받게 되는 이유가 바로 이러한 이유 때문이라고도 될 수가 있다. 결과적으로 이러한 분석은 전통적인 미학의 역할을 지극히 위대롭게 하는 지경으로 인도하고 말았으니, Weitz에게 있어서 “미학의 기본 과제는 이론을 추구하는 일이 아니라 예술의 개념을 명백히 밝히는(elucidate)일”<sup>29)</sup>이라는 주장으로 귀결되어 버렸기 때문이다.

## VI.

그러나 최근 이와같은 정의 불가론에 대한 비판적 논의들이 대두되고 있다. 위에서 본 것과 같은 정의 불가론자들은 Weitz를 비롯한 일상 언어학파에 속하는 분석가들로서 예술이란 개념의 분석을 위해 그 방법적 기초로 Wittgenstein의 가족 유사성의 이론을 받아들인 분석가들이었다. 그러므로 그들에 대한 비판은 자연 그들이 도입한 가족 유사성의 이설에 대한 이의나 혹은 그에 대한 재해석으로부터 단서를 마련하고 있다. 그러한 시도를 보여주고 있는 사람으로서 누구보다도 M. Mandelbaum이 쓴〈가족 유사성과 예술에 관한 일반화〉(1965)라는 논문을 들 수가 있다.

Mandelbaum에 의하면 여러 예술들이 단지 外形的인 가족 유사성들(family resemblances)만을 갖고 ‘하나의 가족 유사성’(a family resemblance)을 갖고 있지 않기 때문에 체계적으로 미학이론이 구성될 수가 없다는 식의 주장에는 어딘가 잘못된 데가 있다고 한다. 이러한 잘못은 Wittgenstein에게서 부터 출발되고 있다면서 다음과 같이 설명하고 있다.

예컨대 경기장에서의 씨름은 게임이라고 된다. 그러나 두 소년들간의 노한 격투는 그렇게 불리지 않고 있다. 그렇지만 경기장에서의 씨름이나 소년들의 격투간에는 아주 비슷한 점이 발견되는데 불구하고 격투가 게임이라고 불리지 않는다는 것은 양지가 구분되기 위해서라도 ‘가족 유사성들’만으로는 족하지가 않은 어떤 것이 게임에 있는 것이 아니겠느냐는 반문을 던질 수밖에 없는 일이다. 이점에서 Mandelbaum은 격투와 게임들이 구분되기 위해서는 게임들에 ‘다른 무엇’(something further)이 또한 요구되어야 한다고 주장한 것이다. 말하자면 복수로서의 유사성들이 아니라 단수인 內的 關聯性으로서의 ‘하나의 가족유

29) M. Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”(J A A C 15, 1956), p 30; cf “Philosophy aims at logical clarification of thoughts Philosophy is not a theory but an activity A philosophical work consists essentially of elucidations” (Tractatus, Pt I. 4 112)

사성'이 있어야 한다는 것이다. 그렇지 못할 때 그 유사성들은 生物學的인 近親性(biological kinship)같은 것을 걸땀한 채 단지 비슷한 점만을 말하고 있는 비유적 의미(metaphorical sense)에 지나지 않는 것이지, 문자 그대로의 의미(literal sense)로서의 유사성일 수가 없다는 것이다. 그러므로 한 가족의 성원은 Wittgenstein이 말하는 '가족 유사성들' 뿐만이 아니라 그들 유사성이 다른 가족의 유사성들과 구별될 수가 있게 해주는 미의 發生的 關聯性(genetic connection)같은 것을 갖고 있는 것으로 설명되지 않으면 안된다는 것이었다. 그럼에도 Wittgenstein은 이와같은 문자적 의미로서의 'a family resemblance'와 비유적 의미로서의 'family resemblances' 간의 구별을 명백히 해놓지를 았았다고 한다. 요컨대 Wittgenstein에게 있어 이 두가지 유사성의 존재가 명백하게 구분되어 졌더라면 가족유사성들을 지니고 있다고 되는 모든 대상들에 어떤 공통적인 속성, 예컨대 공동조상을 통하여 내려온 공유된 내적 관련성 같은 것이 그들 속에 존재하고 있다고 설명되었을 것이라는 것이 Mandelbaum의 입장이다.

이러한 사고는 그로 하여금 展示的(exhibited) 성질과 非展示的(unexhibited)성질을 구분케 하고 있다. 왜냐하면 복수로서의 가족 유사성들 이외에 단수로서의 하나의 가족유사성이 있다고 한다면 그것은 외형적인 가족 유사성들 중의 어느 하나 처럼 한 가족의 성원들중에서 직접적으로 찾아질 수가 있는 전시된 성질일 수가 없고, 그들 성원을 통해 전시되어 있지 않은 것이라는 의미에서 비전시적인 것이라는 이유 때문이다. 그렇다면, 모든 게임들은 게임이라는 공통적인 용어를 사용하고는 있지만 그렇다고 공통적인 성질을 갖고 있는 것이 아니라 단지 가족 유사성 만을 갖고 있다고 Wittgenstein이 말했을 때 그것은 게임들이 지니고 있는 직접적으로 전시된 성질들 만을 고려한 입장에서 였다고 된다. 확실히 그가 우리들에게 모든 경기들에 공통적인 '어떤 것'이 있는 가를 찾아보려고 했을 때 그가 전시적인 성질들을 염두에 두고 있었다는 것은 명백한 일이다. 그러나 모든 게임들에 직접적으로 전시되어 있지는 않으나 그러나 그들 모든 경기들에 관련되고 있을 비전시적인 성질의 입장에서라면 게임들은 그들을 고안한 사람에 의하여 전제된 어떤 목적같은 것에 의하여 그들 모두에게 어떤 공통적인 성질이 주어져 있는 것일 수도 있다고 한다. 실제로 Mandelbaum은 그러한 것이 "참여하는 관중이나 경기자나 쌍방 모두에게 어떤 비실제적인 관심(non-practical interest)에 몰입케 하는 것 같은 경기의 잠재력"<sup>30)</sup> 같은 것일 수도 있지 않을까 하는 가능한 답을 시사해 주고도 있다.

만약 위의 설명에 어떤 결함이 없다고 한다면 예술에 관한 일반화의 철저한 회피 그러므로서 체계적인 이론의 부당성에 관한 많은 논의들은 중대한 과오를 저지른 것일 수도 있다는 사실을 그는 우리에게 암시시켜 주고 있는 셈이다. 그렇다면 이러한 과오의 화근은

30) M Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts" (The Am. Phil. Quatly 2, 1965) p.220.

Wittgenstein이 아니겠느냐고 될 것이다. 그러나 이에 대해서 Mandelbaum은 다소 긍정적인 태도의 해석을 보여주고 있다. 즉 그의 해석에 의하면 전시적 성질의 입장에서 볼 때라면 게임들은 가족유사성들만을 갖고 있다는 사실을 말하고자 했을 뿐이지 어떠한 정의가 될 수 없다라고 한 것은 아니었다 라는 것이다. 그렇다면 Wittgenstein에게서 전제되어 있을 수도 있는 그러한 해석의 가능성이 전면 배제된 채 Weitz같은 사람에게서 보이는 것 같은 이해는 왜 나오게 된 것인가를 묻고 있다. Mandelbaum의 검토에 따르면 그것은 Weitz같은 사람의 주된 관심은 ‘예술’이 어떤 공통적인 성질을 약속해 주고 있는 것 같지만 실은 예술의 어느 한 국면을 말하고 있는 것에 불과한 전통적인 미학이론들의 논리적 결함을 어떻게 지적해 보이려고 하는 의미에서 가족 유사성의 이론을 순전히 부정적인 방식으로만 이용하려 했기 때문이었다는 것이다.

## V.

### (A)

이러한 Mandelbaum의 재분석을 통해 예술의 정의 가능성을 시사받은 이가 곧 G. Dickie이다. 예술이 개방된 개념이기 때문에 정의될 수가 없다고 한 Weitz의 견해는 비전시적인 성질을 간과했기 때문이라고 비판함으로써 Dickie는 정의 불가론을 극복할 수 있는 단서를 마련코자 하고 있다. 그가 <美學>(1971)과 <藝術과 美的인 것>(1974)의 두 저서를 통하여 제시하고 있는 藝術 制度論은 바로 그와같은 단서로부터 출발되고 있는 것이었다. 그렇다면 그가 주장하고 있는 새로운 예술론에 의하면 예술은 어떻게 정의되어야 하는 것일까?

Dickie는 자기가 하고자 하는 정의의 성격을 명백히 하기 위하여 ‘예술’ 혹은 ‘예술 작품’이라는 말이 사용되고 있는 두가지 의미, 즉 分類的(classificatory)의 의미와 評價的(evaluative)의 의미를 가려 놓고 있다. 분류적 의미란 어느 대상이 어떤 품목 혹은 범주에 속하고 있는 것인가를 지시하기 위하여 사용되는 경우를 말한다. 이러한 의미로서의 ‘예술 작품’이란 말의 사용은 어느 대상을 예술작품이 아닌 것과 구별하여 그것을 예술작품으로 분류해 놓는 일에 관계되고 있다. 그러므로 어느 대상을 예술 작품으로 분류하기 위해 “이것은 예술 작품이다”라고 말했을 때의 이 ‘예술 작품’이라는 말의 사용은 그것이 좋은 작품이라 던가 하는 의미로 사용된 것과는 전혀 다른 의미로 사용되고 있는 것이다.

그러나 ‘예술 작품’이라는 말은 흔히 ‘저 그림은 예술 작품이다’라고 말할 때 처럼 어느 주어진 대상을 예술 작품으로 분류하기 위해서가 아니라 그에 대한 평가를 하기 위해 사용되기도 한다. 고로 엄격히 구분하고자 할 때 위의 표현속에서 ‘저 그림’이란 말은 그 지시물이 이미 분류적 의미로서의 예술작품임을 뜻하고 있는 말이요 뒤의 ‘예술 작품’이라는 말은 평가적 의미로서 찬미적 대상임을 뜻하는 것으로 구분되어 이해되어야 한다. Dickie에

있어서 이와같은 두가지 의미를 분명히 구분해 놓는 일은 ‘예술’의 정의를 위해서 지극히 중요한 전단계의 고찰이 된다. 왜냐하면 비전시적인 성질의 입장에서라면 예술의 정의가 가능할 수도 있다 하더라도 그것은 어디까지나 분류적 의미로서의 ‘예술’이지 평가적 의미로서의 ‘예술’에 대한 것은 결코 아니기 때문이다. 예술의 본질이 무엇이나 하는 문제에 대한 답을 구하고자 할 때 Dickie가 시도하고 있는 정의는 이처럼 분류적 의미로서의 예술에 대해서이다. 즉 그는 어느 대상이 예술 작품으로 분류되기 위한 필요하며 충분한 조건이 무엇이나를 열거함으로써 예술의 정의를 구하고자 하고 있다.

여기서 그는 어느 대상이 예술 작품이 되기 위한 필요조건으로서 人爲性(artificiality)을 말하고 있다 어느 대상이든지 만약 그것이 예술 작품이라면 그것은 自然物(natural object)이 아니라 인위적인 사물(artifact)의 조건을 반드시 갖추고 있어야 한다는 것이다. 그러나 이처럼 자명한 사실도 Weitz에게서는 거부되고 있는 실정이었다. 왜냐하면 Weitz가 지적하기로는 “저 浮木은 예술작품이다”라고 말하는 경우에서 보듯 ‘예술 작품’이라는 말은 인위적인 대상이 아닌 자인적인 대상에 대해서 까지 적용되어 사용되고 있다는 사실 때문이었다. 그러나 Dickie에 의하면 그 때의 ‘예술 작품’이라는 말은 평가적 의미로서 사용되고 있는 것이지 분류적 의미로서가 아니기 때문에 Weitz가 인위성의 조건마저를 거부하고 있는 것은 ‘예술작품’의 분류적 의미와 평가적 의미를 혼동한데서 저질러진 잘못이라고 된다.

여기서 우리가 주목해야 될 사실은 인위성이란 비전시적인 성질이라는 점이다. 그것은 어떤 사물의 제작 활동이 관찰되고 있을 그리 흔하지 않은 경우를 제외하고라면 사물의 색이나 형상이나 크기와 같은 성질들 처럼 전시되어 있는 것이 아니기 때문이다. 다음으로 인위성은 대상에 작용되는(worked on) 성질의 것이기도 하지만 그에 授與되는(conferred on) 성질이기도 하다는 사실이다.<sup>31)</sup> 그렇다 할 때 어떤 또 다른 조건만 갖춰 진다면 “저 부목은 예술 작품이다”라는 진술은 참된 것으로도 될수 있다는 것이 Dickie의 입장이다. 그렇다면 이 또 다른 조건이란 무엇인가? 어느 사물이 예술 작품이 되기 위해 人爲性——그것이 작용되는 것이던 수여되는 것이던——의 조건 만으로는 충분할 수가 없음은 사실이다. 인위적인 사물이라고 해서 모두가 예술작품일 수가 없다 함은 너무도 명백한 일이기 때문이다.

여기서 어느 사물이 예술작품이 되기 위해 구비해야 될 이 또 다른 조건 곧 충분한 조건을 말하기 위해 Dickie는 예술계라는 색다른 개념을 도입하고 있다. 예술계란 A. Danto가 그의 논문 <藝術界>(1964)를 통하여 제시한 개념이다. 비록 그 스스로 예술의 정의를 구하고자 하고 있지는 않지만 그러나 그의 논문은 예술을 정의하고자 하는 자기에게 어떤 방향을 제시해 줌직한 분석을 보여 주고 있다고 Dickie는 말하고 있다. Warhol의 작품이나 Rauchenberg의 ‘칠대’와 같은 금일의 예술현상과 함께 예술과 그 역사 일반을 반성하는 자리에서 Danto는 “어떤 대상을 예술로 본다는 것은 우리의 눈이 볼 수가 없는 무엇——예술론의 분위기,

31) G. Dickie, “Art and the Aesthetic” (Cornell Univ Press, 1974), p 45

예술의 역사에 대한 지식 곧 藝術界(art world)를 필요로 한다”<sup>32)</sup>라고 쓰고 있기 때문이다. 분명히 이 자극적인 언급은 설명을 요하는 것이나 눈이 볼 수 없는 무엇을 말하고 있다는 점에서 Danto는 어느 것을 예술로서 구성 하려는데 있어서 비 전시적인 성질이 지극히 중요하다 하다고 했던 Mandelbaum과 일치하고 있는 것이다. 그러나 한 걸음 나아가 Danto는 이 비 전시적인 성질의 구체적 의미를 분위기와 역사에 관련시켜 언급하고 있는 점에서 그의 분석보다 한 단계 발전된 견해를 피력하고 있다고 된다. 이러한 견해로 부터 Danto에게 있어서는 예술 작품들이 몸담고 있는 비물리적 공간 곧 어떤 구조, 어떤 세계가 암시되고 있다고 본 사람이 Dickie이다. 이러한 구조 혹은 세계가 사회속에 일종의 制度로서 있을 수 있다고 한다면 그러므로 Danto는 예술의 制度的 本質(institutional nature)을 암시하고 있다고 해석된 것이다.

그러므로 Dickie는 Danto의 이 예술계라는 용어를 그대로 차용하고 있다. 그렇다면 그에 게서 이 말은 어떻게 보다 명백한 의미가 주어지고 있는가? Dickie에 있어서 그것은 “예술 작품들이 몸담고 있는 바의 한 광범한 社會 制度(social institution)”<sup>33)</sup>를 지시하는데 사용되고 있다. Dickie 자신이 분명히 말하고 있듯이 위의 언급은 예술계의 정의가 아니다. 그것은 그의 책 전체를 통하여 어디에서이고 정의되어 본 적이 없다. 그것은 다만 어떤 특수한 사실로서의 사회제도의 존재를 지시하기 위해 이용되고 있는 말일 뿐이다. 그렇다면 문제는 그와 같은 제도 곧 예술 작품들이 몸 담고 있는 제도가 있는가 하는 점이 될 것이다. 그러나 이에 대한 설명은 인위성의 설명이 지극히 간단했던 것만큼이나 반대로 지극히 복잡하다. 그러므로 여기서는 Dickie가 演劇과 現代美術의 예를 통해 설명하고 있는 예술의 제도적 성격을 고찰함으로써 예술 작품이 속해 있는 일종의 사회제도의 존재 가능성에 접근해 보도록 하겠다.

희랍 시대 이래로 오늘에 이르기까지 수없이 많은 형태의 연극이 있어왔지만 그것이 연극이라 하면 최소한 이렇고 이런 것이라야 한다는 식의 一次的인 規定(primary convention)에 의한 혹은 그런 규정을 가진 활동이라는 의미에서 그것은 한 制定된 行爲 방식이라고 Dickie는 말하고 있다. 이 일차적인 규정이란 “연기자와 관중이 어떤 형식적인 활동에 관여되고 있는 것이라는 양자에 의해 공유된 이해”<sup>34)</sup>를 말함이다. 그러므로 연기자와 관중은 어느 경우에도 연극제도를 구성하고 있는 연극계(theater world)의 핵들이라고 된다. 물론 아들의 역할과 아버지의 역할이 가족제도의 전통에 따라 다를 수도 있듯이 그들 양측의 역할은 서로 다른 시대, 서로 다른 지역의, 서로 다른 연극의 전통에 따라 서로 다를 수 있는 二次的 規定(secondary convention)에 따라 달리 규정될 수도 있으나 그것이 연극이라면 기

32) A Danto., “The Art World” (Journal of Phil. 61, 1964) p 580.

33) G. Dickie, “Art and the Aesthetic,” p 29.

34) Ibid, p.174

본적으로 제도화된 활동이 되고 있다라는 기본 규약만은 어느 경우에도나 항상 변함이 없다는 것이다. 예컨대 무대와 객석의 형식이 어떠하건 또 무대위의 요소가 반드시 배우만으로 구성되어 있진 아니건 혹은 객석이 무대의 연장이 되고 있진 말건 그것은 연극의 이차적 규정에 속하는 것들로서 서로 다를 수가 있으나, 그러나 어느 경우에도나 그것이 연극이라면 ‘양자에 의해 공유된 이해’에 입각한 활동이어야 한다는 연극의 제도적 성격만은 다를 수가 없다는 것이다. 따라서 어느 누구의 행위가 배우 이상의 연기를 보여주는 경우가 있다 하더라도 우리가 그 사람을 배우라고 하지 않는 까닭은 그 사람의 행위가 제도화된 활동이 아니기 때문이라고 된다. 곧 작자와 연출자와 인기자가 제시하는 것이 연극(예술)이라고 되는 까닭은 그것의 성공실패를 고사하고, 좋고 나쁘고를 떠나서 기본적으로 연극계의 틀(theater-world framework)속에서의 진행이 되고 있기 때문이라는 설명이다.

그러나 연극은 예술계 내의 한 체계에 불과하다. 거기에는 연극 말고도 우리가 예술이라고 부르는 수다한 체계들이 있다. 그들 또한 위에서 든 연극처럼 그들 자신의 고유한 기원과 역사적 발전을 거듭해 온 것들이다. 그러나 그들 수다한 체계들의 기원과 다양한 발전들이 공통적으로 갖고 있을 한 특징이 있다면 그것은 그들 하나 하나 모두가 연극의 경우처럼 각각의 “예술작품들을 제시하기 위한 틀”<sup>35)</sup>이라는 점이라고 Dickie는 말한다. 이렇게 함으로써 Dickie는 모든 예술체계들의 특수한 틀들로 구성된 일종의 사회제도로서의 예술계의 존재를 말하고자 하고 있다. 그러므로 지극히 다양한 예술계의 체계들이 주어질 때 수다한 작품들에서 공통적·전시적인 어떤 성질을 찾기란 지극히 난망의 일이라는 것은 조금도 이상한 일이 아니지만 그러나 우리가 한 걸음 물러나 그들 작품을 제도적 본질의 차원에서 판망하게 된다면 그들이 공유하고 있는 어떤 성질을 말할 수도 있을 것이 아니겠느냐는 것이 Dickie의 입장인 것이다.

그렇다면 어느 대상이 예술작품으로 분류되기 위해 공통적으로 갖고 있을 성질은 그에게서 어떻게 설명되고 있을까? 여기서 Dickie는 이해를 도모하게 하기 위하여 현대 미술을 통해 그것을 설명하고 있다. 그에 의하면 현대 미술 특히 다다이즘의 작품들이야 말로 예술의 제도적 본질을 가장 잘 드러내 보여 주고 있다고 한다. Duchamp은 변기, 병 건조기 등과 같은 既成品에 예술의 자격(status of art)을 수여하고 있기 때문이다. 우리가 그같은 행위들을 꼼꼼히 반성해 본다면 이제까지는 별로 주목되어 보지 못했던 인간의 어떠한 행위 즉 예술의 자격을 수여하는 행위(action of conferring the status of art)를 파악할 수가 있다는 것이다. 이제까지의 많은 화가들이나 조각가들도 그들이 창조한 대상에 예술의 자격을 수여하는 행위를 계속해 왔음은 물론이다. 전 시대의 예술가들이 그림을 그릴 때 그들은 몇가지 일을 함께 수행하는 것이 었다. 한 인간을 묘사해 내는 것이기도 하고 어떤 이의 초상을 그리기도 하는 것이며 위임받은 일을 완수하는 것이기도 하고 생계를 위하여 작업하

35) Ibid., p 31

는 것이기도 한 등등의 여러 일들을 하는 것이었다. 그러나 그에 덧붙여 가장 기본적으로 그는 예술계의 대리인으로서 행동하면서 그가 창조하고 있는 대상에 예술의 자격을 수여하는 사람이라는 사실을 잊어서는 않된다. 연극활동이 연극계에서 이루어지고 있듯 그의 활동은 그림계속에서 진행되는 것이라는 점이다. 그럼에도 예술 철학자들은 창조된 대상이 이와같은 여러 행위들로부터 획득하고 있는 각종의 성질들 중에서 제작된 대상의 재현적 측면이나 표현적 측면에만 주목을 해 왔기 때문에 제작된 대상이 지니고 있는 비전시적인 성질들을 도외시하게 되었고 따라서 그것이 예술계에 의해 수여된 자격의 대상이라는 사실을 항상 간과하게 되었다는 것이 Dickie의 주장이다. 그러나 다다이스트들의 작품에서 처럼 그들 대상이 기괴한 것이 될 때 우리는 대상 그 속에 있는 분명한 성질을 주목하는 일로부터 떠나 그 대상을 사회적 맥락속에서 고려하는 입장으로 자연히 바뀌게 된다는 것이다. 그렇게 될때 대상이 제시하고 있는 전시적인 성질이 아니라 그 대상에 관련되고 있는 비전시적 관련성을 찾게 된다는 것이다. 여기서 다다나 해프닝등은 그들의 작품을 제시하기 위한 그들 특유의 제도적 틀인 것으로 이해되고 있다. Brecht의 연극이 이차적인 규정에 있어서는 전통적인 연극을 파기하려 들고 있지만 연극의 일차적인 규정에 있어서는 전통적인 연극과 조금도 다를 수가 없듯이, 해프닝 역시 그 나름의 틀로 예술의 자격을 수여하려는 것은 이제까지의 회화활동과 조금도 다름이 없다는 것이다. 그러므로 다다이즘의 작품들이 것처럼 기괴한 대상이라해도 그들은 예술계에 의해 어떤 자격이 수여된 대상이라는 것이다. 이러한 관점에 서게될 때 Duchamp의 기성품들은 평가적 의미에서라면 예술적으로 가치가 없는 것이라고 될지 모르지만 분류적 의미의 예술론의 입장에서라면 지극히 중요한 범례가 된다고 한것이다 왜냐하면 그는 전통적인 예술가들의 활동이나 조금도 다름이 없는, 이미 기존해 오고 있는 資格授與의 행위를 다소 익숙치 않은 방식으로 하고 있을 뿐에 지나지 않는다고 되기 때문이다. 그리고 다소 익숙치 않은 이같은 예술의 자격 수여의 방식은 비단 회화나 조각의 영역에서만이 아니라 음악, 연극등 모든 예술의 방면에서 진행되고 있다. 그러므로 그것이 전통적인 형태의 것이건 새로운 형태의 것이건 모든 체계의 모든 예술작품들이 공통적으로 갖고 있을 어떤 것이 있다면 그것은 그들이 제도적 배경의 소산이라는 점이며, 그러한 제도적 배경에 의해 예술의 자격이 수여된 대상이라는 것이 Dickie의 지론인 것이다.

위에서 설명한 것을 종합해 보면 非藝術과 구별되는 藝術은 人爲性과 授與된 資格이라는 필요하며 충분한 두 조건에 의하여 폐쇄될 수가 있다라는 것으로 된다. 이렇게 해서 Dickie는 예술 혹은 예술작품이 개방된 개념이기 때문에 폐쇄시킬 수가 없다라고 주장했던 Weitz의 정의 불가론을 극복하여 다시 예술의 정의를 구하고자 했던 것이다. 위의 정의의 입장에서 그는 예술작품에 대해 다음과 같이 함축적인 말을 하고 있으니 이러한 언급을 통해 그는 자기의 예술론이 안고 있는 문제점과 다른 미학이론들과의 쟁점을 부각시켜 놓고자하

고 있다.

“A work of art in the classificatory sense is an artifact a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of condidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution(the artworld)”<sup>36)</sup>

(B)

이상과 같은 Dickie의 제도론적 예술론의 주장은 그 스스로 검토를 요구하고 있듯 난점을 얹고 있음도 사실이요 다른 한편 이제까지의 미학 이론에 여러가지 쟁점을 제기시켜 놓고도 있다. 필자는 여기서 그 모두를 검토하려 하기 보다는 그들 중에서 가장 두드러진 것만을 열거해 보는 선에서 본고를 마치고자 할 것이다. 그의 예술 제도론이 타당한 예술론이라고 주장하고자 하는데 있어서 야기되는 제일의 어려움은 그의 예술의 정의가 자칫 循環論的임을 면키 어렵게 되어 있다는 점이다. 그에게 있어서 예술 작품이란 무엇이나 할 때 그것은 예술계에 의하여 자격이 수여된 대상이라고 된다. 다음으로 그렇다면 예술계란 무엇이나 할 때 그것은 어느 대상에 예술의 자격을 수여하는 것이라고 이해되기 십상이기 때문에 그의 예술의 정의가 순환론적이지 아니나라는 비판이 따르게 될은 당연한 일이다. Dickie 자신도 인정하고 있드시 만일 자기의 정의가 순전히 그렇기만 한 것이리면 그것은 지극히 협소하고 아무 것도 알려주는 바가 없는 순환(circle)으로 전락될 것이라고 하고 있다. 그러나 그에 의하면 자기는 예술계의 역사적·구조적·기능적 측면의 記述과 分析을 통해 그에 대한 상당한 양의 지식을 제공하고 있음으로 그의 정의가 갖고 있는 순환은 그렇게 협소한 것도 非告知的(uninformative)인 것도 아니라고 한다. 말하자면 비록 그가 예술의 정의를 위해 끌어드린 예술계를 정의하고 있지는 않지만 예술계라는 말이 지시(refer)하고 있는 일종의 사회제도의 존재를 제시할 수 있었기 때문에 정의의 의미가 허용하는 범위내에서 자기의 예술의 정의는 타당한 것이라고 주장하고 있다.

다음으로 그가 보고해 주는 대로 예술계가 있고 그래서 예술이 제도적 개념이라는 그의 주장을 일단 용납할 때라면 그의 이론은 미학상 여러 쟁점을 야기시켜 놓기에 딱 알맞는 이론이 되고 있다는 점을 말하지 않을 수가 없다. 왜냐하면 그의 이론에 입각할 때 무엇보다도 近代的 전통의 美的 態度論과 그에 관련된 美的 對象論 일체가 도저히 지탱되기 어렵게 되고 밀기 때문이다. 그에 의하면 흔히 18세기의 Shaftsbury나 Hutcheson등으로 부디 그 사상적 기원을 갖고 있는 이론파 미적 태도의 이론은 制度的인 힘(institutional power)이 아니라 個人的인 힘(individual power)위에 기초되고 있는 이론이라고 분석되고 있다. 개인적인 힘은 신체적인(혹은 정신적인) 구조로부터 야기되는 것이므로 미적태도의 특수성을 밝히려는 전통은 어떠한 특수한 감각(Hutcheson), 특수한 방식으로 반응하는 인식능력들(Kant)

36) Ibid , p 34



혹은 미적 의식(Schopenhauer), 심적 거리(Bullough)같은 것들이 미적 경험을 하는데 있어서 본질적인 역할을 수행한다고 가정해 오게 되었다는 것이다. 동시에 이들 태도론자들은 일반적으로 그러한 태도에 대응되는 대상으로부터 미적인 상징과 비미적인 성질을 구별할 수가 있을 것으로 생각하게 되었으며, 따라서 미적태도에 대응되는 美的對象의 개념을 유도하기에 이르렀다는 것이다. 고로 미적 대상은 감상과 비평의 진정한 대상이어야 한다고 주장하기에 이르렀다는 것이다.

그러나 Dickie는 우선 그러한 미적 태도의 존재를 부인하고 나선다. 전통적 태도의 고유한 미적 경험의 영역이란 전적으로 허구라는 것을 지적하고 있다. 도무지 心理學이 어디에서 그와 같은 경험의 영역을 제공해 주고 있는가라고 반문을 한다. 바로 이러한 점에서 그는 미적 태도를 기본 개념으로 미학이론을 전개하고 있는 Jr. Stolnitz에 대해 지극히 비판적인 입장을 취하게 되었던 것이다. 이처럼 미적태도의 개념을 믿기 어려운 감정이라고 하게 된다면 감상과 비평의 표적으로서의 미적 대상의 개념의 타당성을 어디서 보장받을 수가 있을까? 물론 Dickie는 어느 형태이고 전통적인 방식의 미적 대상론에는 조금도 귀를 기울이지 않는다. 따라서 V.C. Aldrich의 <예술 철학>에 대해서도 비판적이게 되었던 것이다.

이 점에서 그는 미적태도의 개념의 근거위에서가 아니라 새로운 근거 곧 區分의 원리(principles of distinctness)<sup>37)</sup>와 直接 知覺性의 원리(principles of direct perceptibility)<sup>38)</sup>에 입각하여 미적 대상의 개념을 제시하고 있고, 또 그로부터 자신의 批評의 哲學(meta-criticism)을 출발시키고 있는 M.C. Beardsley에게서 어떤 단서를 구하고자 하고 있다. 그러나 그가 Beardsley의 이론에 일차 주의를 돌리고자 했던 것은 그가 철저히도 배제코자 했던 ‘美的 態度’에 대응하는 ‘美的 對象’이라는 전통적인 관념을 기부하고 출발하고자 한 점 때문이었지 Beardsley의 미적 대상론 그 자체를 수용하기 위한 때문은 아니었던 것이다. 그러한 Dickie에게서라면 미적 대상은 어떻게 규정되어야 하는 것일까? 그것 역시 제도론적인 관점에서 이해되어야 하는 것으로서 우리는 앞서 본 인용문 속에 그에 대한 규정이 이미 진술되고 있음을 주목할 수가 있는 일이었다.

37) 이 원리는 意圖論者의 批評(intentionalist criticism)이 비평의 고유한 대상에 대한 비평이 아님을 말하고 고로 미적 대상으로부터 예술가의 의도를 분리시키기 위한 것임.

38) 이 원리는 미적 대상에 속하는 예술작품의 知覺的 국면을 미적 대상에 속하지 않은 예술작품의 物理的 국면들로부터 가려내기 위한 것임.

## On the problem of the definition of the term of art

Byung-nam Oh

This paper intended to show the main views against the possibility of the definition of art under discussion (1949-1958), and, then, to explain the counter argument by G. Dickie. However, as it seems necessary to add the required background of such ways of thinking in aesthetics, brief historical contexts were described ahead.

As is well known, the core notion around these discussions was 'family resemblances' which was raised by and in the post-Tractatus Wittgenstein. M. Weitz applied this notion to the analyses of traditional aesthetic theories, most of which have attempted to define the essential nature of art in general. This finally led him to say that 'art' was an open concept refusing to be defined even in classificatory sense. But G. Dickie opposed to him and suggested a possibility of defining art in terms of a certain social institution (the artworld) if we must not focus narrowly on the definition alone. Thus, he comes to the idea that 'art' can be closed by the necessary and sufficient conditions of artifactuality and conferred status, and that 'a work of art' is an object with the properties of artifactuality, whether it be conferred on or worked on, and the status conferred by a person acting on behalf of the artworld. At first sight, his theory seems strange but by a close examination the formulation of it is not so different from what traditional art theories have availed. For it will be noticed that both properties are relational ones like those of representational feature in imitation theory (work's relation to its subject-matter outside it) and of expressive feature in expression theory (work's relation to its creator). In this sense, his institutional theory of art is an effort to overcome the limitations of traditional theories, keeping in mind the practices of the artworld, especially of the developments of the twentieth century in art such as dadaism, pop art, and happenings.

If we accept the institutional nature of art in every works of art as he informs it to us, it will be obvious that the notion of the aesthetic object of the so called aesthetic attitude can hardly be maintained. According to him, aesthetic attitude is the notion which was founded on individual powers derived from bodily (or mental) structures instead of social powers derived from social structures. Furthermore, it has been pointed out in various ways that the notion is a kind of myth or a phantom in the

sense that it is empirically unbelievable. The significant notion, 'aesthetic attitude', contributed to establishing the notion of the peculiar aesthetic experience with its own identity has, therefore, no place in his theory. In short, what he intended is that it must be discarded as irrelevant. Taking this position, he wished to develop an institutional theory of aesthetic object by examining M.C. Beardsley's notion of it.

Our intention of introducing Dickie here is to discuss not the truth of his theory, but the motives with which he had to suggest the institutional theory of art. It was by pointing out and trying to overcome the structural limitations of traditional art theories that he came to the theory, but it seems to us that his way of thinking is not the only one to overcome the limitations. The more detailed analysis of the referents and philosophical presuppositions, by which traditional art theories became structurally limited, will show that the concept of performance could be the locus of a new aesthetic theory. For performance, in my opinion, can be explained as an activity with the moment into which work of art, perceiver and artist are to be integrated.