

現象學과 藝術

—M. Meleau-Ponty에 있어서의 藝術과 制度의 概念에 이르기 까지—

吳 兩 南
(美學科 副教授)

I

現象學이 美學의 분야에서 어떠한 성과를 기두어 왔고 또 앞으로 얼마만한 기여를 할 수 있는가를 알고 하기 이전에 우선 미학의 問題가 무엇이고 그에 대해 어떻게 접근하는 일이 바람직한 方法인가 하는 일 부터가 명백히 되지 않으면 안된다. 이처럼 문제를 올바르게 설정하고 그에 적합한 방법을 마련하기 위해서라면 미학자는 다음과 같은 사실에 주목하지 않으면 안될 것이다.

바람직하게 구성될 미학이라면 그것은 우리가 일상적으로 하는 미적 경험의 사실들에 충실해야지 이들 사실들이 어떤 이론의 요구에 적합한 것이 되도록 재단되어서는 안된다는 점이다. 그럼에도 어느 특수한 입장 때문에 응당 고려되어야 할 많은 사실들이 미적 경험에 대한 記述에서 간과되어 왔던 것이 흔한 사례였다. 예컨대 예술에 있어서의 創造의 심리와 鑑賞의 심리가 딱조게질 수 있는 별개의 두 활동이기라도 하듯, 어느 한 쪽을 외면한 채 다른 한 쪽만을 다루고 있는 대극적인 심리학적 주장들 속에서 특히 그러한 사례가 찾아질 수 있겠다.

그러한 주장들은 최근에 들어 예술 작품에 대한 가치 평가의 문제에 있어서 意圖論者의 誤謬(intentionalistic fallacy)라거나 情感論者의 誤謬(affective fallacy)를 저지르고 있다고 지적되는 비평의 두 대도에서 여실히 나타나고 있다. 의도론자의 비평이란 예술 작품을 평가하는데 있어서 예술가 개인의 私的인 經驗에 입각하려는 비평 대도를 말한다. 그러할 때 예술 작품은 예술가의 自叙傳이 되고 마는 오류를 저지르게 된다. 이에 대해 감상자의 경험에 입각함으로써 이러한 오류를 피하려는 대안의 비평이 맞서 있으나, 그것은 또 달리 예술 작품이 감상자에게 가지다 주는 心理的 効果에 관련되어 판단되어야 한다는 오류를 저지르는 것이다. 그리할 때 예술 작품은 비슷한 심리적 효과를 야기시키는 다른 대상과의 구별이 힘들게 된다.

물론 예술가의 의도란 배제될 수 없는 것이기는 하다. 그러나 그것이 적합한 의도로서의

의미를 부여 받으려면 예술가와 감상자 쌍방 모두에게 인정될 수' 있는, 작품에 표현된 작품 내의 것에 국한 되어야 할 것이다. 이러한 경우라면 의도와 작품은 실상 서로 다른 것이 아니라 동일한 것이 될 것이다. 그리고 지각자의 감정도 고려되지 않을 수 없는 일이지만 그것 역시 적합한 감정으로서의 의미를 부여 받으려면 작품 지체의 구조에 의하여 매개 되어, 쌍빙의 예술적 전달자들의 相互 主觀的(intersubjective)인 경험 속으로 들어온 감정인 한에서 이어야 할 것이다. 그러므로 心理學的인 미학 이론들에 대한 대안으로서의 哲學的인 미학이 예술작품의 고유한 본질을 상징하는 입장에서 구상되곤 하는 것은 바로 이와 같은 이유에서 인 것이다.

그러므로 이른바 藝術의 哲學은 어찌보면 심리학적 설명으로는 해소되어 버릴 수 없는 고유한 가치를 지닌 미적 대상으로서의 예술 작품에 대한 철학적 조명이라고 할 수가 있다. 예술 철학의 과제가 미적 대상에 대한 올바른 조명이라고 하는 이같은 주장에는 하등의 이론이 있을 수 없다. 그러나 그러한 과제에 접근하고자 하는 예술 철학에도 문제는 있어 왔다. 그것은 앞서도 지적했듯, 미적 경험의 사실들에 공정하기 보다는 어떤 이론의 요구에 적합한 것이 되도록 그들 사실들이 재단되어 왔기 때문이다. 그러한 한계를 지니고 있는 이론들임에도 마치고 그들이 예술에 대한 본질론 이기라도 한 것처럼 위장되어 왔던 것이 이제 까지 대부분 예술 철학의 경향이였다. 동일한 예술 작품을 설명하는데 있어서 자기 입장에서의 형이상학적 논의가 아닌 것을 잘못된 것으로 거절하기 위해 에컨데 觀念論¹⁾은 實在論²⁾의 색채를 조금도 인정하지 않고 있거나, 實在論은 또 觀念論의 흔적을 조금도 인정해 주지 않고 있다. 그러나 이러한 미학 이론들이 모든 미적 대상들의 경우에 획일적으로 적용될 수있느니 하는 것은 분명히 의심스러운 데가 있다.

에컨데 소설이나 시는 감각적인 층과 힘께, 관념이나 이미지들을 지니고 있다. 따라서 관념론적 입장은 어떤 내용을 담고 있는 그와 같은 再現的인 예술에 있어서는 전적으로 용납될 수 있는 이론인 것처럼 생각된다. 그러나 이른바 非 再現的인 예술에 있어서 그것은 전혀 이가 맞지 않는 이론이 되고 있다. 이와 같은 사정은 관념 혹은 어떤 내용을 아랑곳 하지 않은 채 미적 대상의 표현만을 고집하는 실체론적 입장에서든 똑 같이 나타난다. 위와 같은 두 입장에 실때 예술 철학이런 단순히 어떤 形而上學 혹은 認識論이 격용되어 본 정소에 지나지 않게 되며, 따라서 이러한 의미로서의 예술 철학이라미 아마도 플라토 이래로 오늘에 이르기 까지 하등의 차이니 별전이랄 것이 없디고 밀 해 무방할 것이다.

물론 철학자들은 예술 작품에 명백히 혹은 은밀히 담겨 있는 철학(philosophy in art)을 헤명해 내고자 하는 일에 관심을 지닐 수가 있다 그러나 그것이 곧 예술 철학(philosophy

1) B. Croce, Aesthetic as science of expression(1902), B Bosanquet, Three lectures on Aesthetics (1915), R.G. Collingwood, The principles of art (1938).

2) S. Alexander, Beauty and other forms of value (1933), Alain, Systeme des Beaux-arts(1920).

of art)인 것으로 혼동될 수는 없는 일이다.³⁾ 예술 철학자라면 그의 반성은 다른 무엇에 대해서가 아니라 일차적으로 그의 미적 경험에 대해 진행되어야 하는 것이기 때문이다. 그러므로 그는 ‘예술 속의 철학’만이 아니라, 그러한 철학이 담긴 예술 작품을 독특한 가치의 대상으로 경험할 수 있거나 어떤 다른 방식으로 일망정 그러한 경험의 토대위에 입각해 있지 않으면 안된다. 철학적인 능력은 물론이지만 취미 역시 결핍하고 있어서는 안된다는 것이다. 그러므로 예술가의 능력까지를 구비치 않은 예술 철학자는 생각해 볼 수 있어도, 예술에 대한 최소한의 취미를 지니고 있지 않거나 그것에 입각하지 않고 있는 예술 철학자란 생각하기 힘든 일이다. 결국 예술 철학은 미적 경험의 토대 위에서 미적대상의 본질에 대한 반성이라고 된다. 그렇다면 이러한 반성의 작업이 현상학에서는 어떻게 진행되어 왔을까?

II

최근 現象學이 바람직한 미학의 방법론 으로서 예술의 본체에 깊이 관련되고 있는 것은 이리할 문맥에서이다. 그것이 비뚤적 히다고 된 것은 예술이 과학적 설명으로는 몽명 해소되어 버릴 수 없는 그 이상의 어떤 본질이 있다는 주장과 깊은 관련이 있다. 그러므로 判斷停止 또는 現象學的 還元을 통해 본질을 직관하려는 이른바 현상학적 방법이 예술 혹은 미적 현상의 본질을 물으려는 미학적 입장과 만나게 된다는 것은 지극히 자연스러운 일이다. 더욱이 현상학적 환원 그 자체가 이미 미적 경험의 과정에 근사한 것처럼 간주될 수 있음에랴. 왜냐하면 현상학적 환원이란 것이 어떤 대상에 대한 우리의 일상적 경험을 본질 경험 혹은 본질 직관으로 전환시키는 것이라고 한다면 그것은 예술 작품에 대한 無關心的 觀照에 비슷한 것이 되고 있기 때문이다.

실제로 예술 작품을 관조하는 경우 현상학에서 말하는 판단 정지와 비슷한 과정은 오히려 기꺼히 수행되고 있음을 안다. 요컨대 미적 경험은 그 자체가 이미 ‘自發的 還元’인 셈이다. 이처럼 미학의 문제는 그의 성격 자체가 현상학적 방법을 불러들이기에 딱 알맞는 것이 되고 있다. 그럼에도 불구하고 훗서일 이후 많은 현상학자들은 미학의 문제를 고려하게 될 입장에 이르러서는 슬그머니 그것을 간과하곤 해 왔다.

훗서일 자신도 <理念> 第二卷에서 理論的, 實踐的, 價值論的인 세계의 생의 태도를 염두에 두고 있었음이 확실하지만 미학적인 문제를 후자의 두 문제 처럼 구체적으로 생각하거나 구성하지는 않고 있다. 물론 훗서일이 뒤터의 관화를 예로 들면서 행하고 있는 想像(phantasie)에 대한 분석은⁴⁾ 그 후의 사르트르로 하여금 상상의 이론을 진개시키게 하는 세기를 민들어 주었고, 메를로·퐁티로 하여금 다시 그것을 제고케 해 주었다는 점에서 훗

3) E. Kaclm, An existentialist aesthetic the theories of J.P. Sartre and M. Merleau-Ponty(1962), chap I

4) E. Husserl, Idcas general introduction to pure phenomenology (1913), W.R. Boyce Gibson,

서얼과 미학의 문제와의 관계를 애써 성립시키려는 시도들이 없어 왔던 것은 아니다. 그러나 설령 그렇다 하더라도 이와같은 단편적인 부분을 제외하고리민 정리된 미학적 사상이에게서 발견될 수 없음은 명백한 일이다.

그러나 훗서얼이 개발한 현상학적 방법을 미학의 문제에 적용하려는 시도는 일찍부터 있었다. 현상학적 미학의 前期가 그것이다. 대표적으로 발테마 콘라드, 모릿츠 기이거, 그리고 좀 뒤의 로망 잉가르덴이나, <현대의 미학>(1931)을 쓴 오네브레히트 등을 들 수가 있다. 미학의 문제에 대한 그들 각자의 현상학적 논의에 있어서 흥미로운 점은 마치도 훗서얼이 意識 活動(noesis)과 意識 對象(noema)으로 분석한 의식의 구조에 대응시키리 한 것처럼, 콘라드는 美的 對象의 분석에,⁵⁾ 기이거는 美的 享受의 분석에⁶⁾ 특히 주목을 하고 있다는 점이다. 이러한 두 경향은 당시 요청되고 있던 美的 自律性의 주장을 판단 경지의 현상학적 환원이라는 방법에 각기 대응시켜 美的 對象論과 美的 體驗論의 형태로 전개한 것 이라고 할 수가 있다.

그러나 그들 양자의 논의가 이처럼 미적 현상의 서로 다른 측면의 분석에 돌리리지고 있으나 하더라도 의식의 志向性 이라는 현상학의 기본 이념에 입각하고 있는 한, 콘라드는 미적 대상의 구조 분석을 함에 있어 미적 원조의 계기를 떠나서 할 수 없음을 말하고 있고, 기이거는 미적 향수를 논함에 있어 미적 대상의 개념을 전제하고시야 그것이 가능한 것임을 보여주고 있다.

이들되는 달리 純粹한 志向的 對象으로서의 예술 작품의 성격을 存在論的 입장에서 파악하고자 한 사람이 잉가르덴이다.⁷⁾ 그에 의하면 모든 실재하는 대상을 한결 길이 주관의 의식에 주어지는 지향적 대상으로 환원시킬 수는 없다고 한다. 그러므로 그는 대상이리면 지향적 대상이 있을 뿐이라는 훗서얼적인 공석 대신에 대상에는 실재하는 대상과 순수히 지향적인 대상과의 형식상 판이한 두가지가 있다고 말한다. 문학적 예술 작품과 그속에 표현된 대상들은 바로 그러한 순수한 지향적 대상의 예라는 것이다. 이러한 입장에서 어떠한 심리 현상도 아니요 실재의 대상도 아닌, 순수한 지향적 대상성을 가진 문학 작품의 존재 양식을 현상학적으로 규명하고자 한 것이다. 여기에서 작품의 구조 분석을 위해 그의 層의 理論(Schichtentheorie)이 나타나게 된 것이고, 때문에 이와 유사하게 前景과 後景 이라는 층의 이론을 말하고 있는 니콜라이 히르트만⁸⁾의 잉가르덴에의 영향이 거론되는 이유가 있는 것이다

이처럼 미학에 대한 잉가르덴의 관점은 그 스스로 말하고 있듯이, 출발 부더가 實在의

trans (Collier Books, 1962), pp 286-287.

5) Waldemar Conrad, *Der aesthetische Gegenstand—eine phanomenologische Studie*(1908-1909)

6) Moritz, Geiger, *Beitrag zur Phanomenologie des aesthetischen Genußes*(1913).

7) Roman Ingarden, *The literary work of art*(1931)

8) Nicolai Hartmann, *Das problem des geistigen Sems*(1932).

문제 해결을 위한 예비 작업이었다. 고로 그의 이론에 입각할 때 무엇이 미적 대상이며 그것이 어떻게 다른 종류의 대상들과 구분되어야 할 것인지에 대한 해명이 결핍되고 있다는 점에서, 그의 미학은 단순한 형이상학의 장소에 지나지 않고 있다는 비판이 따르게 되었던 것이다. 그러나 그런 중에도 순수히 지향적인 대상으로서의 예술작품의 구조에 대한 그의 분석은 英·美의 新 批評의 이론에 많은 영향을 주기도 했다는 점이 지적되지 않으면 안될 것이다.

이제 까지 우리는 훗서얼에 있어서 超驗的 自我(transcendental Ego)에 대한 주장과 그러한 자아에 의해서 직관적으로 포착되는 의식이 갖는 대상의 본질에 대한 그의 초기 이론으로서의 현상학과 미학과의 관계를 간단히 알아 보고자 했다. 그러니 하이데거나 사르트르, 그리고 베를로·퐁티 등은 다 같이 훗서얼의 현상학적인 방법을 충실히 따라 고찰해 본즉, 초험적 자아라 할 것도 찾을 수 없었을 뿐만 아니라 의식 대상의 본질이라 할 것도 발견할 수 없었다고 주장한다. 아이러니컬 하게도 그의 현상학적 방법의 계승은 그의 超越論的 현상학을 實存主義的 현상학으로 발전시켰다. 그러나 중요한 사실은 이러한 새로운 국면으로의 발전을 마련해 준 계기 역시 그의 후기 사상에서 나타나고 있는 生活 世界라는 개념에서 비롯된다는 점이다. 훗서얼에 의하면 초월론적 현상학의 궤제는 이 생활세계 역시 초인한 관점에서 기술되어야 하는 작업이었다. 그러니 하이데거는 다자인(Dasein)으로서의 인간에 대한 현상학적 분석을 한 결과 인간은 세계 속의 존재요, 그러므로 모든 존재를 일단 거부하는 훗서얼의 판단 정지는 불가능 하다고 말함으로써 의식을 떠난 존재로서의 存在一般을 다시 주장하게 되었다. 여기서 하이데거는 存在를 파악하려는 存在者로서의 다자인의 基礎 存在論을 통해서 존재의 문제를 탐구하는 방향을 취하게 된 것이다. 이러한 사색은 이어 1930년대 후반에 소위 ‘형이상학의 극복’의 시기를 맞이하기에 이르며 이 시기의 업적 가운데 하나가 그의 <藝術 作品의 起源>⁹⁾인 것이다.

하이데거의 예술 철학은 바로 이 지점에서 출발한다. 왜냐하면 인간은 존재 일변의 일부에 지나지 않지만 그러나 그러한 존재 일반도 결국은 존재 이해를 갖는 인간을 통해서 해명될 수 밖에 없는 일이기 때문이다. 그리고 존재 해명은 科學的인 說明에 의해서가 아니라 詩와 思惟의 작업으로서 드러난다고 하고 있기 때문이다. 그러므로 하이데거에 있어서 詩는 곧 眞理를 밝히는 철학과 동격이 되는 셈이다. 실증주의와 과학 철학에 내한 그의 우려는 끝내 시로 하여금 철학이 되게 하는 수밖에 없었던 것 같다.

그러나 하이데거의 기초 존재론의 입정과는 달리 나에게 의식되지 않은 세계란 있을 수 없으며, 그러므로 객관적으로 존재한다고 하는 세계도 나의 의식을 떠나서는 존재할 수 없다고 하게되면 사르트르의 現象學的 存在論이 되고 만다. 사르트르에 의하면 意識과 世界는 서로 떼어 놓을 수 없는 상호 의존의 관계에 있다. 그러면서도 이미 밀한 것처럼 논

9) M. Heidegger, The origin of the work of art(1936).

리적으로는 意識 活動은 意識 對象과 구별되어 저야 한다. 여기까지는 훗서일을 충실히 따르는 것같으나 그리니 사르트르는 두 존재를 即者(en-soi)와 對自(pour-soi)로 구분하는 데 담긴 형이상학을 발전시키고 있다. 전자는 그냥 있는 것으로 과학이 진제하는 인과 법칙에 의하여 깨끗하게 설명되는 세계이지만, 후자는 무엇에 대한 무엇의 의식을 밀히는 것이니 만큼 항상 무엇을 바라고 채우려는 빈 존재이다. 그리므로 그에게 있어서의 이 對自는 人間을 가르키는 말이되고 있다. 사르트르는 이러한 의식으로서의 인간 존재를 우리가 잘 알 듯 實存이라고 불렀다.

실존으로서의 인간은 자연 현상을 지배하는 인과 법칙의 밖에 있다는 점에서 自由를 특징으로 하고 있다고 한다. 이러한 그의 철학의 기르킴은 본질적으로 자유로워야 하고 창의적 이어야 하는 예술가의 목적에 가장 잘 부합되고 있는 것이다. 그것은 마치도 무관심적인 미적 항수가 현상학적 환원의 가장 적합한 모델이었던 것처럼, 창조적인 예술가의 상이 아마로 사르트르의 실존 분석의 전형적 모델이 되어 주고 있는 것이다. 실제로 사르트르는 주어진 상황을 거부하고 그것을 새로운 것으로 변형시켜 가는 예술가의 창조적인 노력 가운데에서 인간의 자유로운 삶의 원형을 찾고 있다. 이것이 그로 하여금 參與 文學이라는 사고를 낳고 실천하게 만들었던 것이다.

우리가 여기서 말하고자 하는 것은 그의 사상의 발전 단계를 살펴 볼 때 그의 실존 철학은 실제로 그의 미학 이론에 입각하고 있는 것이라는 점이다. <存在와 無>(1943)를 쓰기 이전에 그는 훗서일의 노선에 따라 상상의 이론을 검토한 바 있고,¹⁰⁾ 마침내는 그 자신의 독자적인 이론을 발전시킨 바가 있다.¹¹⁾ 여기에서 그는 인간이 자유로울 수 있는 것은 그가 상상력을 갖고 있기 때문이라고 하고 있다. 그리고 상상이란 知覺하는 의식에 頓絶해 있지 않은 것을 볼 수 있는 힘이라고 한다. 즉 소설가는 상상의 힘으로 존재하고 있지 않는 대상을 창조한다. 일단 상상에 대한 현상학적 연구를 통해서 이와 같은 생각이 확립된 후, 사르트르는 <存在와 無>를 쓰게 되었던 것이다. 즉 소설가는 그의 지향적 활동 앞에 존재하고 있지 않는 대상을 창조하는 것이라는 미학이론이 있을 후 그 같은 자유로운 창조의 활동에 내재된 존재론적 구조에 대한 관심을 갖게 되었다는 것이다.

그러나 그의 상상의 이론에 입각할 때 상상된 것 곧 이미지는 지향된 대상으로서 빈이 존재한다. 그리할 때 지각되는 물리적 대상으로서의 예술 작품이란 무엇인가 하는 문제가 남는다. 그에게 있어서 이것은 단순한 아날로그(analogue)에 지나지 않는 것이 되고 있다. 그러나 만약 우리가 그의 상상론을 예술 작품에 대한 우리의 경험에 적용한다고 할 때 그의 설명은 다만 제현적인 예술 작품에 국한될 수 밖에 없는 이론이 되고 있다는 사실을 알게 된다. 왜냐하면 예술 작품이 재현적인 요소로부터 떠나는 순간 우리들은 작품에서 지

10) J P Sartre, *Imagination: a psychological critique*(1936).

11) J P Sartre, *A phenomenological psychology of the imagination*(1940)

각되고 있는 것을 기술하는 일 이외의 다른 어떠한 입장으로도 물리적인 이념로그의 저항적 상관지인 이미지를 기술하기가 매우 어려운 처지에 빠지게 되기 때문이다.

미학 이론으로서의 사르트르의 상상론이 갖는 이와 같은 한계는 의식에 있어서 知覺과 想像을 날카롭게 구분해 놓은데 기인된 것이었다. 그러나 의식 주관에 대한 대상의 현상을 기술하는데 있어서 지각의 기능과 상상의 기능을 것처럼 철저히 분리하는 일의 불가능함을 논함으로써, 그의 상상의 이론을 수정코자 한 사람이 바로 메를로·퐁티이다. 결국 사르트르의 상상론 가운데에는 의식이 대상을 구성한다라는 觀念論의 망령이 아직도 도사리고 있는 것이고, 이에 대해 메를로·퐁티는 주관과 대상이 지각의 단계에서 결합되어 있다라는 현상학적 이론을 제기하고 있으므로, 전자로부터 그 시정책으로서 후자 예로의 이행은 아주 자연스러운 귀결이라고 할 수가 있다. 이 점에서 메를로·퐁티는 존재론적 관점에서기 아니라 인식론적인 관점에서 그가 지각적 의식이라고 부르고 있는 것의 현상학적 구조에 대한 분석을 시도코자 했으며, 그의 〈知覺의 現象學〉¹²⁾은 바로 이러한 의도에서 씌어진 그의 대표적인 저술이 되고 있다.

III

이러한 점에서 메를로·퐁티의 주저인 〈지각의 현상학〉은 미학 이론의 구상에 큰 의의를 지니고 있다. 이 책은 精神과 身體의 상호 관계라는 형이상학적 문제를 위해 씌어진 그의 첫 저술인 〈行動의 構造〉¹³⁾로부터 이미 예비되어 있었던 것이다.

메를로·퐁티는 경험주의자들의 지식의 이론을 받아드리기를 꺼리하고 있지만 우선 行動(behaviour)에 대한 경험주의적 심리학자들의 기정을 비판하기 위하여 그는 批判的 反省으로서의 哲學의 方法을 수행하고 있다. 그에게 있어서 반성이란 前 合理的(pre-rational) 인간의 경험으로부터 민이 성장하는 合理的(rational) 활동이다. 이것은 마치도 전 합리적 인간의 경험이 지급한 행동의 새 형식들로부터 성장되어 온 것이나 다름 없는 일이다. 여기서 그는 행동의 개념을 요소적 분자들의 물리적 반응 까지를 포괄할 정도로 까지 확대 해석하고 있으며, 그러한 행동으로부터 象徵的 행동에 이르기까지의 세형식들이 산 有機體의 행동 속에 구성되게 되는 바의 이른바 物理的, 生命的, 그리고 人間的 단계의 변증법을 통하여 인간의 문화 활동의 기원을 추적하고 있다.

여기에서 메를로·퐁티는 기본적 지식이라는 것을 有機體로 하여금 環境에 적응케 하고 또 환경을 변화시키도록 해 주는 形式 構成의 입장에서 말하고 있다. 따라서 그 지식을 환경에 적응시키거나 환경을 그 지식에 적응시킬 때 무엇을 안다리는 말의 가정 기본적인 의

12) M. Merleau-Ponty, Phenomenology of perception(1945).

13) M. Merleau-Ponty, The structure of behaviour(1942).

미에서 동물도 무엇을 안다라고 된다. 그러나 인간 행동의 우월성은 주체가 상징적이고 문화적인 상황 혹은 공간을 구축해 넘으로써 생물학적인 자연을 초월할 수도 있다라는 점이다. 이러한 사고로 부터 그가 최종적으로 기도코저 했던 것은 행동에 대한 인과론적 설명의 素朴한 實在論과, 행동을 전적으로 의식으로 부터 유도해 내리는 觀念論 사이에서 그들 양자를 극복코자 하려는 것이었다.

이러한 그의 입장은 지식의 근원을 묻는 지자의 현상학으로 그대로 이어지고 있다. 그에 게 있어서 知覺이란 모든 지식의 기초이다. 그러므로 지식의 연구는 인간의 모든 문화 특히 과학의 문제 보다 선행하지 않으면 안되는 것이라고 된다 여기에서 그 스스로가 수정한 形態主義를 지식의 시실에 응용함으로써 木質(essence)이런 이미 경험된 행동의 형식에 붙여진 추후의 관습적인 명칭 이외 아무 것도 이니라고 그는 결론 짓고 있다. 그리고 이처럼 전 합리적으로 경험된 최초의 형식을 그는 一次的 表現(primary expression)이라고 부르고 있다. 이것은 그대로는 이니겠지만 어떠한 인간에 의해 二次的 表現으로 분석될 수도 또는 재 구성될 수도 있는 것이라고 그는 주장 한다.

科學과 哲學은 이러한 이차적 표현의 전형적인 예이다. 그들의 활동 방식은 분석적인 것으로 관습이나 자의적인 결정으로 진행된다. 그런 만큼 인간의 일차적인 표현의 총화는 인간의 진실한 歷史를 구성한다. 여러가지 제도들을 수립하고 그들에 일치하여 행동하려는 인간의 결정들은 그 자체가 곧 이차적 표현이기도 한 記錄된 歷史의 주제를 이루어주고 있다. 일차적 표현으로서의 藝術은 이러한 역사적 제 사대들의 흐름 속에서 새로운 意味(signification)를 도입시켜 주는 수단이 되고 있다. 일차적인 표현과 이차적인 표현 간의 이와 같은 구분은 다른 철학자들에 의해서도 시도된 바 있는 유명한 구분을 상기시켜 주고 있다. 여기서 우리는 直觀과 概念을 구분한 크로체를 기억할 수도 있고, 直觀의 方式과 分析의 方式을 구분한 베르그송을 상기할 수도 있는 일이다. 그러나 그의 일차적 표현은 정신과 신체라는 二元論에 입각한 크로체의 직관과도 다르며, 순수 지속의 실재를 파악하는—그 지체로 완결된 활동이라는—베르그송의 직관과도 다르다. 메를로·퐁티에 있어 그것은 구성된 행동의 반응에 대한 그의 설명을 가지고 출발되는 그러한 것이기 때문이다.

이러한 일차적 표현 곧 그 자신의 직관의 개념이라고도 할 수 있는 것을 그는 유기체들 간의 전달의 체계를 상징하고 있는 소쉬르의 일반 언어학의 이념에 호소함으로써 일차적 표현을 개인적인 發言行爲(parole)에 결부시키고 있다. 따라서 일차적인 표현과 이차적인 표현은 言語(langue)를 풍요하게 하거나 빈약하게 하는 그러한 방식으로 상호 작용의 관계에 있다. 사회적 랑그에 대한 개인적인 파롤의 이와 같은 관계를 그는 또한 앙드레 말로¹⁴⁾의 설명을 빌어 시대 양식과 개인 양식간에 일어나는 양식의 변형(metamorphosis)이니 양

14) A Malraux, The voices of silence(1951)

식의 퇴보(regression)에 결부시켜 설명하고도 있다.¹⁵⁾

이러한 입장에서 메를로·퐁티는 소쉬르의 이론과 말로의 이론을 보다 근본적으로 그의 지각의 현상학에서 통일시켜, 일차적인 표현으로서의 예술을 一般 言語學의 이론으로 구성시키고자 하고 있다. 따라서 이 단계에 있어서 美學은 철저한 지식 혹은 의미의 이론으로서 藝術의 哲學이 된다. 그러나 지식의 이론으로서의 예술의 철학은 그 자체가 이미 이차적인 표현이며, 철학의 비판적 반성에 의해 또한 검토되지 않으면 안된다. 일차적 표현으로서의 예술에 대한 철학적 분석의 단계 중에서 이같은 제이의 단계가 그에게 있어서는 批評(criticism)이라고 된다. 미지적으로 그 최종적인 분석에 있어서 철학은 批評의 批判(criticism of criticism)이 된다. 여기서 철학은 더 이상의 비판의 단계를 생각할 필요가 없다. 왜냐하면 철학적 빈성이란 그의 이론을 일차적 경험 자체의 조건들에 관련시킴으로써 그 자신을 수정할 수 있는 입장의 것일 뿐이기 때문이다.

그러므로 만약 모든 예술 비평가들이 작품에 대해서 비판적인 만큼 자기 비판적 이기도 하다면 제이 단계의 비판은 필요한 과정이 아닐 수도 있다. 바로 이러한 이유 때문에 최근 英·美 계통의 미학자들은 한때 미학을 예술 비평의 언어에서 자행되고 있는 혼란을 명료히 하는 일만으로 제한해 놓게 되었던 것이다.¹⁶⁾

여기에서 메를로·퐁티는 두개의 중요한 문제에 부딪치게 된다. 첫째로 미적인 전달을 하고자 하는데 있어서 비평이 얼마 만큼이나 효과적인 인가를 보여 주지 않으면 안된다는 것, 말하자면 일차적인 표현에 관한 분석 곧 개념이 그것의 지각 혹은 직관을 가능케 해 줄수 있느냐 하는 문제이다. 둘째로 일차적인 미적 표현이 사회를 발전 시키는데 있어서 얼마만큼이나 효과적인인가 하는 문제라고 할 수 있다. 그에게 있어 制度(institution)의 개념이 도입되지 않으면 안되게 된 것은 바로 이러한 문제 때문이었으며, 따라서 美的 制度의 개념이 요청되리란 암시를 던지고 있는 것도 바로 이 점에서 인 것이다.

IV

우선 예술이 제도적 활동이라는 두번째 문제부터 설명해 보고자 한다. 예술에 關連시켜 이와 같은 제도의 개념을 제기한다는 것은 생소할 뿐더러 즉시로 난관에 부딪치게 된다. 왜냐하면 예술이란 근본적으로 개인적인 활동이요 따라서 예술은 여하한 사회적 통제로부터도 거리가 멀다는 아주 뿌리 깊은 가정 때문이다. 이러한 가정은 예술 작품을 대 도시들의 박물관 속에 봉안해 놓는 일로 잘 예증되고도 있다. 만약 미적 대상이란 것이 우리가 고유한 태도를 취함으로써 만이 접근할 수 있는 대상이요 따라서 고고한 영역에 기거해야

15) M. Merleau-Ponty, Indirect language and the voices of silence(1952)

16) Cf W. Elton, ed Aesthetics and language(1954)

할 것이라고 한다면, 일상적인 생활과의 접촉이 불가능한 장소에 그것을 안치시켜 놓는 일은 적합한 처사일뿐만이 아니라 필요한 일일지도 모른다.

그러나 그러한 사고는 예술과 그의 경험이 인간의 생활을 구성하고 있는 일상적인 제 경험들로 부터 분리되고 있다는 가정위에 입각하고 있는 것이다. 〈經驗으로서의 藝術〉에서 듀이가 잘 지적하고 있듯,¹⁷⁾ 이러한 분리는 예술 작품의 고립성을 목적으로 하고 있는 미학자들에 의하여 촉진된 근대적인 미학적 사고의 소산에 지니지 않는 것이었다. 이러한 듀이에게서 근본적으로 生物(live creature)에 대한 설명으로 부터 그의 미학 이론이 출발되고 있는 것과 같이, 메를로·퐁티에게 있어서도 그의 미학이 생물로서의 인간에 대한 해명으로 부터 출발되고 있음을 주목해 보는 것은 지극히 의미있는 일이라고 생각한다. 그렇다면 어떠한 立點에서 그와 같은 근대적 사고가 극복될 수가 있고 이에 메를로·퐁티는 어떠한 대인을 제시하고 있을까?

이와 같은 전통적 미학 이론의 가정에 대한 민성은 예술을 그것의 구성 요소들인 창조, 작품, 감상등으로 분해해서 그에 접근하는 태도를 일단 포기함으로써 마련되어 질 수가 있다고 본다. 예술의 본질은 근본적으로 그들 세 요소의 통합적인 전체성속에서 찾아질 수밖에 없는 일이기 때문이다. 즉 예술이란 그들 요소들이 통합되어 있는 하나의 전체로서의 과정이라고 생각하는 일이다. 그렇다면 예술 과정(art process)이란 일종의 傳達(commun-ication)의 성격을 자기 속에 내재하고 있는 활동이요, 그런만큼 반드시 인간의 사회에 연루되어 있다고 생각하는 일이다. 여기서 예술은 일종의 社會的 行動(social behaviour)이 되며, 그러한 행동을 통제하는 어떤 제도에 입각되어 있는 것이라고 상정될 수가 있는 일이다.

그럼에도 예술이 靈感이나 想像的 天才의 활동으로서 사회와는 단절된, 사회의 권외에 있는 것같은 착각을 하고 있는 것은 개개인들에 의해 구상된 반응들과 일반 사회의 형식적 관습간에 아무런 연속성이 없다는 생각에서 비롯되고 있는 것이다. 그러한 사고는 일반인과 구별되는 특수한 천품을 부여 받은 천재적 예술가들에 의한 예술임을 구가한 철학적 낭만주의의 기본강령이기도 하며, 또 다른 각도에서 현대의 형식론적 주장에서도 옹호되어 왔던 기본 전제이기도 한 것이다. 그리니 예술과 사회간의 이같은 초월이나 단절이 아니라 양자의 연속성을 보증해 주거나 한 것이 프랑스 내혁의 취임 강연에서 메를로·퐁티가 하고자 했던 주장이다.¹⁸⁾ 그에 의하면 모든 제도는 마치도 言語라는 세도가 상호 간의 관계 속에서 만이 의미를 지니는 記號의 體系인 것처럼, 인간이 만이드르, 그것을 생각해 볼 필요를 갖지 않은 채 기능을 하는 양식으로서, 인간이 그의 행동에 통합시켜 놓고 있는 ‘象徴的 體系’이다.

17) J. Dewey, Art as experience(1934).

18) M. Merleau Ponty, In praise of philosophy(1953)

위에서 모든 제도가 '상징적 체계'라 함은 그의 〈行動의 構造〉속에서 분석된 바의 행동의 형식들의 질서의 位階 속에서의 상징적인 행동의 관계를 지적해 주기 위하여 강조되고 있는 말이다. 메를로·퐁티에 있어서 상징적 행동이란 정말이지 인간 활동을 규정해 주는 것으로서 인간이 그의 물리적이고 생물학적인 환경의 한계를 극복시켜 주게 하는 증표인 것이다. 그러나 이러한 인간의 활동은 아직 개념적인 것이 못되고 있다. 그러므로 제도들이란 어느 사람이 걷기를 배우는 것처럼 습득되는 '행동의 형식'들이다. 즉 그들 제도들이란 우리의 습관이 우리의 일상 생활을 지배하고 있듯 우리의 활동을 지배하고 있다. 우리는 생활에 대한 그들 제도들의 영향을 완전히 의식하고 있지 못하면서도 '사회적이고 문화적인 상징적 공간'속에서 그들을 살고 있다고 된다.

이러한 상징적 공간 속에서 각 개인들의 행동은 랑그외 파롤이 분리될 수 없는 언어의 경우에 있어서 처럼 법전화된 사회적 행동의 형식들 곧 제도들과 분리될 수가 없다. 따라서 메를로·퐁티에 의하면 진적으로 개인적인 활동도 없으며, 진적으로 사회적으로 통제된 활동의 예도 있을 수가 없다고 된다. 사회는 이러한 여러 제도들로 구성되어 있으며 예술 역시 이러한 제도들 중의 하나인 것으로 해석될 수 있게 된 것이 메를로·퐁티가 도입한 제도의 개념인 것이다.

우리는 여기서 지극히 흥미로운 사실을 인식하게 된다. 최근 分析的인 美學의 입장에서 예술의 개념을 정의하고자 했던 조지 딕키 역시 끝내는 예술의 제도적 본질을 말하고 있기 때문이다.¹⁹⁾ 다 같이 예술의 제도적 본질을 지적하고 있다고 해도 양지가 그것을 통해 뜻하고자 하는 것이 똑같은 것이 아님은 물론이다. 메를로·퐁티에게 있어서는 예술이 일종의 전담의 체계라는 점에서 있고, 딕키에 있어서는 藝術界(art world)라고 하는 일종의 사회 제도가 있다는 의미에서 였다. 그러나 사회 제도로서의 예술계가 무엇이나 또는 그것이 어떻게 기능하게 성립될 수 있는 것이나 하는 것같은 보다 근본적인 문제에 대해서 딕키로서는 스스로도 인정하고 있듯 말할 수 없는 문제가 되고 있다. 아마도 분석 철학자인 그로서는 그러한 일을 하려고도 조차 하지 않았을지도 모른다. 이 점에서 메를로·퐁티의 예술에 대한 현상학적 접근이 예술계의 성립의 가능 근거로서 상점될 수 있지 않을까 한다.

다음으로 그에게 직면된 또 하나의 문제였던 批評의 役割에 대해서 알아 보도록 하자. 메를로·퐁티가 저기의 이론속에 암암리 들어 있는 사회적인 강조를 명백히 하기 위하여 해결할 필요를 느꼈던 것은, 미적 제도에 의해 아기되는 특수한 사회적 기능을 가려내려는 입장에서 미적인 제도를 분석하리던 일이 었다. 일반적으로 이러한 이 제도의 목적은 새로운 의미의 개시라고 언급될 것이다. 그러 히리란 것은 예술에 대한 일차적 분석이 일반 언어학의 이론 속에서 진행되지 않으면 안된다고 하는 그의 예술 철학의 기본적 입장속에 이미 표명되고 있는 것이 었다.

19) G. Dickie, *Aesthetics*(1971), *Art and the aesthetic*(1974)

이 점에서 비평가의 직업이 요구되고 있는 것이며, 그러므로 비평가는 사람들로 하여금 예술가에 의해 작품 속에 구성된 의미에 접근시켜 주는 것이 그의 기능이라고 된다. 그러나 작품이란 그것이 이해되기 위해서는 반드시 지각되어야만 한다 할 때 곧 어려운 문제가 제기되게 된다. 앞서 직관과 개념적 분석을 구분하고, 일차적 표현과 이차적 표현을 구분하고 있는 지식의 이론은 그 직관을 이차적 단계에서 이해하고자 하는 사람의 경험 속에 재구성해 줄 수 있기 위해 그것이 어떻게 개념으로 분석될 수 있는가를 설명하는데 있어서 어려움에 직면하고 있음을 시사한바가 있다. 베르그송에 의하면 추리적 분석의 방법은 지속적 실체들에 관한 지식을 공급해 줄 수가 없다. 이러한 점에서 본다면 베르그송의 구분과 별로 다르지 않은 구분을 설정해 놓고 있는 메를로·퐁티가 동일힌 관점에 직면하게 되리라는 것은 자명한 일이다.

그래서 지식의 이론의 입장에서가 아닌 미적 제도의 입장에서 역시 다음과 같은 문제가 일어난다. 즉 많은 사람들이 작품과의 접촉에서 흔히 이해하기를 실패하는 경우 비평가는 어떻게 그 의미를 전달해 주어야만 하는가 하는 문제이다. 이에 대해 메를로·퐁티는 繪畵, 小說, 映畵²⁰⁾에 관한 비평의 사례를 남겨 놓고 있기는 하다. 그렇다면 그는 이와 같은 비평적인 분석을 하기 위해 어떤 비평의 방법을 제시하고 있는 것일까?

메를로·퐁티에게서라면 이 대답은 확실히 부정적이다. 그러나 그에게서 최소한의 어떤 단서라도 발견될 수는 없는 일인가? 분명 그가 말하는 예술(작품)은 개념적 분석으로는 그의 의미가 전달될 수가 없다. 왜냐하면 일차적 표현으로서의 예술은 그것이 이해되기 위해서라면 반드시 지각되어야만 할 것을 요구하기 때문이다. 그렇다고 비평가가 예술 작품에 접촉함으로써 그것의 의미를 이해하고자 하는 사람을 위해 전적으로 속수 무책인 것만은 아니다. 의미만은 분석될 수 없다 하더라도 작품으로부터 분석될 수 있는 것을 통해 그것의 의미에 접근될 수 있도록 도와주는 일을 도모하는 일이 남아 있기 때문이다. 바로 이 점에서 비평가의 과제란 예술작품이 무엇을 의미하고 있는지를 밝히고자 할 것이 아니라, 통합적인 지각의 활동속에서 그것의 의미를 파악할 수 있도록 그것이 무엇(what)으로 어떻게(how) 구성되어 있는가를 보여 주는 것이라고 된다.

메를로·퐁티가 남긴 비평문들은 이러한 입장에서 씌여진 것들이다. 그것들을 통해 그가 의도코자 했던 것은 비평가는 무엇 보다도 媒體(medium)에 관한 지식으로 무정되어 있지 않으면 읽힌다는 사실을 강조하자는 것이었다. 왜냐하면 최근 울드리치기 그에 대한 완벽한 설명을 하고 있듯,²¹⁾ 매체 그 자체는 미적 표현을 가능케 하는 한 조건이 되고 있기 때문이다. 이와 같은 그의 견해는 보다 전통적인 미학 이론의 두 주류인 관념론적 입장이나 실재론적 입장끼리 비교될 때, 더욱 그 정당성을 뚜렷이 부여 받을 수가 있다. 권념론자들은

20) M Merleau-ponty, Cézanne doubts(1945), Metaphysics and the novel(1945), The film and the new psychology(1947)

21) V.C. Aldrich, The philosophy of art(1963).

창조적 활동을 마치도 예술가가 그의 작품을 재료 보다는 관념을 가지고 창조하는 것처럼이나 전적으로 정신적인 활동이라고 주장하는 입장에서 상상만을 강조하고 있다. 다른 한편 실재론자들은 마치도 예술가에게 정신이 소유되어 있지 않은 것처럼이나 재료들에 대한 과장된 강조를 함으로써 그와 반대되는 입장을 보여 주고 있다. 그러나 실제로 예술이란 재료를 가지고 생김으로써 창조를 하는 활동이다. 매체에 관한 메를로·퐁티의 비평적 분석은 그러므로 이와 같은 입장에서 예술작품의 이해를 도모하기 위해 제시된 비평의 보기인 것으로 이해될 수가 있다.

V

재료의 표현성에 관한 교육은 그러나 미적 판단을 위한 기준을 마련코자 하는 일을 최종의 목표로 하는 예술 철학의 권내에 속하는 문제이다. 그러나 예술에 대한 이론적인 문제는 예술 철학으로 종결되는 것은 아니다. 왜냐하면 예술 작품에 대한 미적 판단의 效果 역시 고려하지 않으면 안되며, 그러할 때만이 예술에 대한 설명은 비로소 완벽하게 이루어질 것이기 때문이다. 그렇다고 어떤 조각 작품이 브라자 광고로 이용되고 있다거나, 우리에게 즐거움을 주는 어떤 소설들과 같은 경우가 고려되지 않으면 안된다는 것을 말하고자 하는 것은 아니다.

여기서 뜻하고자 하는 것은 문세의 미적 경험 때문에 개인 생활에 있어서나 사회 생활에 있어서 초래케 되는 효과 혹은 영향등을 고려해야 된다는 것이다. 이미 설명한 것처럼 예술이란 전달이 가능한 제도적 활동이기 때문에 어차피 사회와 무관할 수 없는 것이라면, 그것이 일반 사회 생활과 그속에 얽혀사는 사람들에게 어떤 파급 효과를 가져다 줄 것임은 당연한 일이다. 여기서 우리는 그것이 무엇인가를 논하려 하기 보다는 만약 그것이 바람직하게 밝혀진다고만 한다면 그것은 藝術 批評의 실제적인 인내자로서 구실을 하게 될 뿐만이 아니라, 藝術 教育이나 또는 社會 改革의 한 대안일 수도 있다는 점을 지적하고자 한다.

이 점에서 늘 미학에 던져지는 두 문제가 있다. 하나는 이론적인 문제로서 예술의 본질과 이것의 파급 효과 간의 관계에 관해서이다. 다른 하나는 이 파급 효과와 다른 제도들에겐대 宗教나 政治 또는 産業 등과 같은 다른 제도들과의 갈등이나 마찰에서 빚어지는 사회적인 문제에 관해서이다. 전자의 문제는 어떤 예술가가 어떤 파급 효과를 위해 예술이라는 이름 하에 예술을 희생시키고 있는 경우에 흔히 빚어지고 있다. 만약 예술가들이 그렇게 한다면 그들은 그들이 사회에 바치는 봉사에 비례하여 어떤 보상을 받게 될 것이다. 그러나 이러한 사실 때문에 만약 예술가라는 사람들이 스스로를 프로파간다스트(propagandist)인 것으로 오해를 하고 있다면 그들은 자신들의 예술을 희생시킨 채 다른 제도들을 선전하

는 일이 되는 것이고, 따라서 예술가로서 기능할 것을 그치는 일이 되고 말 것이다.

다음으로 예술 작품에 대한 미적 경험의 과급 효과가 사회에 나쁜 영향을 미치고 있다고 하는데서 초래되는 후자의 사회적인 문제가 있다. 이러한 예로는 훌륭한 예술 작품임에도 그것의 과급 효과가 사회의 건전한 양식을 해친다고 해서 음란으로 평가절하 되는 경우도 있으며, 또 달리는 단순한 예술 작품임에도 그것이 불러 일으키는 정치적 의식의 효과 때문에 본의 아니게 평가절상되어 난도질을 당하는 경우도 있다. 말할 필요도 없이 이러한 사례들은 예술이라는 미적 제도에 대한 오해로 부터 비롯된 것이다. 그러므로 미적인 제도 역시 사회의 통합적 구조 내에서 그 자신의 정당한 지위를 요구해야 할 일이 발생하게 된다. 그러나 그러한 요구가 해결되기 위해서는 여러 제도들 간에 마찰과 갈등이 없는, 자유로운 제도들로 구성된 사회가 선결되어야 한다. 고로 문화상의 여러 제도들에 대한 비판으로서의 철학의 임무가 있다고 하는 것이 메를로·퐁티의 입장인 것이다. 이러한 만능적인 비판이야말로 철학의 역사적인 역할이라는 것이다.

우리는 이제 까지 그의 최후의 논문인 <눈과 마음>²²⁾에 피력된 예술에 대한 새로운 存在論的 관심을 개입시키지 않는 한에서, 예술이란 일종의 세도임을 알아 보았고, 그러할 때 비로소 예술 활동은 보다 광범한 사회적인 전체로 통합되어 이해되는 일이 성공적으로 다루어 질 수가 있음을 논하고자 했다. 이러한 의미에서 예술이란 참여되지 않으면 없된다고 할 때, 메를로·퐁티의 현상학은 진정으로 예술 철학으로 하여금 역시 참여되지 않으면 안되는 교과인 것으로 발전되어야 할 길을 개척해 놓았다고 할 수가 있다. 달리 말하면 예술의 사회성에 대한 고려는 흔히 이해되어 왔듯 예술의 본질과 무관한, 예술 철학 밖의 문제가 아니라 오히려 제도적 활동으로서의 예술로부터 분리될 수 없는, 예술 철학의 내적으로 긴밀한 관계를 맺고 있는 문제라는 것이다.

일견 간단한 말인 것 같지만 이것은 지극히 의미있는 미학상의 발전으로서, 예술 고유의 자율성을 상실시키지 않으면서도 그의 사회적 의의를 논하게 하는 일을 가능케 하는 이론적 기초를 확립해 놓고 있는 것이다. 바로 이 점에서 예술의 본질을 묻는 예술 철학은 그것의 사회적 의의까지를 고려하는 미학으로 확대되지 않으면 안되는 이유가 있다. 새로운 의미의 개발을 통해 새로운 세계를 열어 보여 주는 예술이라 해도 그것이 진달의 체계를 상정하고 있는 일종의 제도적 활동이 되고 있기 때문에 그것이 아무리 고유한 자율적인 활동인 것으로 친미될 지언정 사회와의 관계가 불가피 고려되지 않으면 안된다고 할 때, 그러한 문제를 위해 미학에는 어떠한 방법적 접근이 바람직하게 도입될 수가 있을지? 예술에 의해 표현된 의미를 묻는 예술 철학이 일반 언어학의 입장에 기초되어야 할 것이라고 한다면 이러한 미학의 문제는 아미도 社會 心理學的인 입장에서 설명되지 않으면 안될 것이라고 믿는다. 만일 이러한 방향 제시가 옳다고 한다면 미학의 연구는 개인의 심리학에

22) M. Merleau-Ponty, Eye and mind(1961)

입각했던 이제까지와는 달리 조지 미드²³⁾가 개발한 것 같은 사회 심리학이 더욱 강조되는 입장에서 진행되지 않으면 안될 것이다.

그러나 이처럼 예술의 사회성이 고려되지 않으면 안된다고 해서 종래의 예술 사회학적 주장들이 그대로 의미를 지닐 수 있음을 뜻하는 것은 아니다. 왜냐하면 그들은 대부분이 예술을 미적인 제도의 활동으로서 간주하여 접근한 것이기 보다는, 다른 제도들 예컨대 종교나 정치 또는 경제와 같은 제도들의 활동인 것으로 간주하는 입장에서 접근된 것들이기 때문이다. 그리한 예술 사회학이라면 종래의 형이상학적 미학 이론이 흔히 저질러 왔던 괴오를 또 다른 각도에서 지지르고 있는 꼴이 된다. 예술을 초월적 이념이나 실제에 관여시키는 일이나, 그것을 예컨대 정치 활동의 한 형태로 간주하는 태도나 예술 지체에 대한 고려를 결핍하고 있다는 점에서는 양자가 다를 바가 없기 때문이다. 그러므로 예술의 사회성에 대한 고려가 예술이 곧 정치적 도구임을 뜻하는 것이 아니라고 한다면 예술과 사회와의 관계는 사회와 그 속에 얽혀 있는 개인들에 대한 예술의 포괄적 영향력을 묻는 사회 심리학적 방법으로 접근되는 것이 바람직 할 것이다. 그리고 예술에 의한 이같은 사회 심리적 효과에 대한 철학적 정당성 역시 찾아지지 않으면 안된다고 할 때 예술 철학과 사회 철학은 바로 그러한 점에서 상호 제휴될 수 있다고 본다. 이것이야말로 미학이라는 하나의 교과가 완성되기 위해 헌신적으로 개척되어야 할 방향이라고 생각한다.

23) George H Mead, Mind, self and society(1934).

《Abstract》

Phenomenology and Art

Byung-nam Oh

The first part of this paper is to sketch the main line of what has been called the phenomenologists' aesthetic doctrines. The purpose of such a sketch is not simply to introduce them in chronological order, but to examine their basic assumptions and appropriate phenomenological methods, i.e., the disinterested aesthetic appreciation (M. Geiger), the nature of the aesthetic object as purely intentional object (R. Ingarden), and the imaginative artistic creation (J.P. Sartre). These examinations are intended to show that, however phenomenology has been applied to art, each of them appears to be made as if art could be explained in terms, respectively, of appreciation, work, and creation, and, thus, to be structurally limited.

The second part of this paper is, therefore, to suggest the corrective to such misleading and narrowly defined approaches to art. I think it may be suggested not by breaking art into its constituent elements of appreciation, work, and creation, but by considering it as a whole process. If then, art process becomes a communication of some sort and naturally implicates a social behaviour. That is, art has to be explained in terms of an institutional means of some sort. Here arises a difficulty for the understanding of the conception of art as an institution. This is mainly due to various old assumptions that art is primarily an individual, imaginative expression, that artist must separate himself from social controls in order to achieve the artistic autonomy. But these assumptions involve the fundamental mistake to suppose that there is no continuity between the organized responses of individuals and the formal customs of the general society.

In order to examine the concept of the continuity I turned to the phenomenology of M. Merleau-Ponty who wrote "phenomenology of perception" already prepared in his first work, "the structure of behaviour", dedicated to the metaphysical problem of mind-body interaction. He gives such a wide interpretation to the notion of behaviour as to include the sheer physical reaction, and traces the evolution of human cultural activity through a dialectic of orders—physical, vital, and human—in which various kinds of form—syncretic, mutable, and symbolic—are organized in the behaviour of a living organism. The superiority of human behaviour is, however, that the subject may transcend its purely physical and vital nature in the construction of a symbolic situation. And applying his revised

gestaltism to the facts of perception, Merleau-Ponty concludes that an essence is but a conventional or arbitrary name tacked on to an already experienced form of behaviour. The first and pre-rational experienced form he calls a primary expression, which he claims may be analyzed and resynthesized in any fashion whatsoever by a human subject in secondary expressions. Therefore, the totality of primary expressions constitutes real human history and forms the subject matter of written history which is also likewise a secondary expression as science and philosophy. Here he links primary expressions with the individual 'parole', that is, individual assimilation of the living 'langue', by appealing to Saussure's general theory of linguistics. Thus, for him primary and secondary expressions which may remind us of Croce's distinction of intuitions and concepts interact in such a way to enrich or impoverish the established language. If then, there is no individual activity aside from the insignificant release of tensions within individual organism, just as there are no completely determined examples of socially controlled response. That is, all human activity is more or less individual and at the same time more or less social.

The final part of this paper is to indicate that for Merleau-Ponty art assumes its role as a primary expression in this system, and that it is of institutional nature. What follows is then to take into account some problems which issue from this argument.

First, we have to analyze the institutional nature of art in such a way as to isolate the special function played by that institution. In a general way this purpose may be stated as the development of novel meanings for Merleau-Ponty and then art must be expounded in the general theory of knowledge for him. This suggests that there is another kind of knowledge, though pre-rational, and that art is likewise a form of cognitive activity as science though different from each other in their nature. I think it is really a philosophical point in question whether such an argument can be supported. But it is significant that, if it will be accepted as having a valid ground, a bright prospect would be promised for the foundation of philosophy of art. In comparison with it, it is worth noting that even the minimum ground has been difficult to be arranged for philosophy of art in Anglo-American philosophy, and that this philosophy has advanced philosophy of art criticism instead, though there is an aesthetician like Virgil C. Aldrich who has tried to work out a philosophical ground for the foundation of philosophy of art with difficulty. Thus, we can now say as follows art is a watershed, and is offered as a battle field, between two camps of philosophy.

Secondly, what I have found interesting is that the notion of art as an institution is

also analyzed by G. Dickie, an analytical philosopher who put the definition of art in terms of the art world suggested by A. Danto. Indeed., there are incompatible differences in many respects between Merleau-ponty's and G. Dickie's notion of it, but I think we can easily discern a difference in that, whereas the former tries to expound how art with its institutional nature comes into being, the latter tries to argue for the existence of the art world by describing a considerable amount of information about it. Here we can find a certain relation between both of them. For, if Dickie's conception of the institutional nature of art is based on the existence of the empirical art world and thus a possible ground of it has to be affirmed in any way whatsoever, Merleau-Ponty's explication of art as an institution would be a philosophical ground for, and a point of contact with, that existence of the art world.

Thirdly, since the argument that art is an institution implies in itself that it is a communication as a kind of social activity, art may not or can not be isolated from the other institutions of society, i. e., religious, political, and economic. Thus we have to take into account the effects of art upon the society. That is, these effects is not external to the nature of art, but is already implicit in the notion of art as a social institution of the communication of the novel meanings. So, the philosophy of art can be consummated only when it is extended to relate itself to the social psychology of art. I think that this new approach is to be pursued for the solution of the dilemma of contemporary aesthetics.