

단토의 ‘철학하는 예술’ 개념에 대한 비판적 고찰

A Critical Study on Arthur C. Danto's 'Philosophizing Art'

김백균(중앙대 부교수)

- I. 들어가는 말
- II. 철학과 예술
- III. 예술판단의 준거
- IV. 개념과 감성
- V. 예술과 유희
- VI. 나가는 말

I. 들어가는 말

‘철학하는 예술(philosophizing art)’이라는 용어는 아서 단토(Arthur C. Danto)에 의해 뉴욕에서 60년대 이후 새롭게 선보인 예술양식 특히 앤디 워홀(Andy Warhol)의 팝아트와 같은 기존의 ‘재현(representation)’ 논리로 설명할 수 없는 미술양식을 규정하려는 시도에 의해 제기된 것이다. 물론 단토 자신조차 “‘철학하는 예술’이라는 표현이 미술이 철학적인 논의를 하는 것인지, 혹은 미술이 철학적 논의 대상인지” 불명확하다고 말할 정도로 뚜렷한 의식을 가지고 이 용어를 사용하고 있는 것처럼 보이지는 않는다.¹ 그러나 그가 여러 비평들을 묶어 펴낸 『철학하는 예술(Philosophizing Art)』의 여러 글들 역시 미술이 이제 모방이나 재현이 아닌 개념을 다루기 시작함으로써 철학을 하기 시작했다는 것을 중심 주제로 다루고 있는 것으로 보아, 단토가 이 용어를 만든 배후에는 기존 예술개념의 외연과 내포가 당시 활발히 나타나기 시작한 개념미술의 현상적 측면을 설명할 수 없었던 상황을 극복하고자 했던 이유가 있었다고 생각된다.

그의 주장에 의하면 미술이 개념을 다루기 시작함으로써 기존의 ‘모방’과 ‘재현’의 역사로 이루어진 서양미술사에서 미술개념은 종말을 고한다. 물론 단토 자신이 말하고 있는 것처럼 종말에 도달하는 것은 미술 자체가 아니라 미술의 내러티브이다. 예술작품이 꼭 자연이나 일상의 인공품과는 다른 어떤 것으로 보여야 한다는 규정적 내러티브가 끝이 났다는 뜻이다.² 종교적 의미에서 종말이란 ‘복음’을 의미한다.³ 종말을 선언한다는 것은 즉 어떠한 문제를 지금까지의 관성으로 바라보는 것을 멈추고 다시 근원으로 돌아가 반성해

1) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*(University of California Press, 1999), p. 10.

2) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*(Princeton University Press, 1997), p. 4.

3) 오이겐드레버만 지음, 고원 옮김, 『장미와 이카루스의 비밀』(지식산업사, 1998년), pp. 17-18.

보겠다는 의미이다. 어떠한 세계관의 종말이 이루어지는 시점에 세상은 지금
 까지와는 다른 방식으로 보이기 시작한다. 우스꽝스럽게 보였던 것이 진지하
 게 혹은 진지한 것이 우스꽝스럽게 보이고, 위대한 것은 저열하게 저열한 것
 이 위대한 것으로 보이는 인식의 도치가 발생할 수 있다. 종교적 종말론이 모
 든 세계의 소멸을 뜻하는 것이 아니라 그 속에 새로운 시대의 출현에 대한 희
 망의 메시지가 담고 있는 것처럼, 단토가 예술의 종말을 주장할 때 이 예술의
 종말이란 용어 속에는 자신이 바라본 새로운 패러다임에 의해 기존 예술에
 대한 내러티브가 폐기되거나 종말을 고한다는 그의 의도가 담겨 있게 되는
 것이다.⁴

단토에게 ‘예술의 종말(the end of Art)’을 선언하게 한 예술에 대한 새로
 운 사유로의 전환을 환기시켰던 사건은 1964년에 일어났다. 그는 1964년 뉴
 욕의 스테이블 화랑(Stable Gallery)에서 열린 앤디 워홀의 전시에 출품된 〈브
 릴로 박스(Brillo Box)〉⁵를 보았으며 그 작품에서 당시까지 서양미술의 핵심
 논리였던 ‘모방’과 ‘재현’의 원리를 발견할 수 없었다.⁶ 단토는 우리가 워홀의
 〈브릴로 박스〉에서 그 예술적 특질을 시지각적인 측면에서 여타의 일상용품
 과 구별할 수 없다면 우리는 어떻게 예술과 예술 아닌 것을 구분할 것인가라
 는 질문을 던진다. 그리고 이 질문 속에서 그는 예술의 종말을 인식하게 만든
 두 가지 사실을 발견하였다고 말한다. 하나는 예술작품이 그렇게 보여야 하
 는 또는 그렇게 존재해야 하는 특별한 방식이 존재하지 않는다는 것이다. 따
 라서 상품상자나 쓰레기더미, 속옷 무더기 등도 예술작품이 될 수 있다는 것
 을 예술의 역사가 증명했다는 것이다. 또 다른 하나는 20세기 말경이 되어서
 야 이것을 충분히 인식하게 되었다는 것이다.⁷

단토는 〈브릴로 박스〉를 통해서 예술작품이 되는 것은 시지각에 의해 구별
 되는 차이가 아니라 눈에 보이지 않는 무엇에 의해 결정된다는 것을 알게 되
 었다고 고백한다. 그것은 사고(thought)이며, 단토에게는 철학으로 이해되었
 다. “당신이 예술이 무엇인지 알고 싶다면 감각경험으로부터 사고로 방향
 을 돌려야 한다. 간단히 말하면 철학으로 향해야 한다.”⁸ 그에 의하면 이러한
 감각경험으로부터 사고로 방향을 전환한 철학적 예술은 20세기말, 즉 재현
 의 패러다임이 끝나는 모더니즘시대 이후에야 가능해졌다. 그는 모더니즘시
 대 이후의 예술을 담론과 개념, 철학적 사유방식의 예술시대로 이해하였다.
 단토는 예술작품은 시지각 차이에 의해 구별되는 형식적 모습이 아니라 눈에
 보이지 않는 의미의 구현에 의해 구분되며 그것은 철학적 인식과 관계한다고
 여겼다. 단토가 이처럼 예술이 철학적 인식과 관계한다고 여기는 태도는
 헤겔로부터 기인한다. 그는 “예술은 우리를 지적인 고찰로 초대한다. 그것은
 예술을 다시 창조하기 위해서가 아니라 무엇이 예술인지 철학적으로 인식하

4) 20세기 종말론의 유행은 이성과 진보적 신념에 대
 한 반작용에 의한 것이었다. 테리다의 ‘철학의 종
 말’, 바르트의 ‘저자의 죽음’, 푸코의 ‘인간의 죽음’,
 리오타르의 ‘근대의 종말’에서 슈팽글러의 ‘서양
 의 몰락’, 토인비의 ‘문명의 죽음’에 대한 선포에
 이르기까지 종말론은 포스트모던 담론의 유행어
 였다. 그러나 단토가 말하는 ‘예술의 종말’과 한스
 벨팅(Hans Belting)이 언급한 ‘예술사의 종말(Das
 Ende des Kunstgeschichte)’은 존재론적 정지나 죽
 음, 소멸을 지칭하는 것이 아니라, 기존 예술 개념
 규정의 인식론적 부적절, 오류, 무효를 지칭하는
 것 일뿐이다. 박이문, 『“예술의 종말 이후”의 예술·
 미술사』, 『미술사학보』, 제27집(2006), p. 19. 참
 조.

5) ‘브릴로’는 세계 상표이다. 〈브릴로 박스〉는 앤디
 워홀이 나무상자에 브릴로 상표를 실크스크린 기
 법으로 찍어서 만들었으며, 외형상으로는 실제 제
 품과 차이가 없어 보였다.

6) 단토가 말하는 ‘재현’의 논리로 설명할 수 없는 미
 술양식이란 단지 그리스에서부터 근대 사실주의
 에 이르기까지 미술만을 말하는 것이 아니라 재현
 을 부정했던 그린버그의 모더니즘적인 회화관에
 도 적용된다. 그 재현이 대상에 관한 것이냐 혹은
 정신적인 것이냐에 관한 차이가 있을 뿐이다.

7) 아서 단토, 이성훈, 김광우 옮김, 『예술의 종말과 미
 래』, 『예술의 종말 이후』(미술문화, 2004), p. 13.

8) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p. 13.

기 위해서이다”라는 헤겔의 말을 인용하여 예술의 이해가 예술의 본질에 대한 이해와 관계함을 암시한다. 따라서 단토는 예술가의 역할이란 “예술 자체의 본성을 탐구하는 것이다”는 개념미술가 조셉 코스투스(Joseph Kosuth)의 인터뷰에서 예술이 철학적 사유에 기반을 두고 있다는 그의 믿음에 대한 확고한 예증을 얻게 된다.⁹⁾

9) Ibid, p. 13.

이처럼 단토는 모더니즘시대 이후의 예술, 즉 ‘예술의 종말’ 이후의 예술은 예술자체의 본성을 깊이 탐구하는 의미에서 ‘철학’과 긴밀한 관련을 지니며 그 맥락 속에서만 ‘의미’가 드러나는 것으로 보았다. 이러한 의식의 상태에서 그의 예술관은 ‘철학하는 예술’로 자연스럽게 진행되어 나아갔다고 생각된다. ‘철학하는 예술’이라는 용어가 비록 단토가 오랜 예술의 역정 속에서 모든 형식적 시도가 무의미한 지점에서 건져 올린 현대예술에 대한 특성을 반영하고 있고 이러한 용어가 또 우리에게 예술과 철학에 대한 근원적 반성의 계기를 제공하는 시사점을 지니고 있다할지라도, 이것을 ‘철학’과 관련된다고 말할 수 있는지 아니면 예술이 사유를 부각하기 위한 은유인지 좀더 고찰해 볼 필요성이 있다고 생각한다. 다시 말하면 ‘철학하는 예술’에서 철학이 어떤 의미를 지니는 철학인지 다시 되물어 볼 필요가 있다는 것이다. 그것은 우리가 일상적으로 말하는 ‘철학’이라는 용어가 이미 단토가 말하는 단순한 ‘사고(thought)’를 넘어서 있기도 하거니와 ‘진리(truth)’를 체득하는 하나의 방식으로 ‘철학’이라는 용어가 사용될 때 그 안에 내포되어 있는 특정한 사회적 함의들을 무시할 수 없기 때문이다. 그러므로 단토가 ‘철학하는 예술’이라는 용어를 제기한 역사적 맥락에 대해 부분적으로 동의를 하면서도 단순히 그 용어를 말 그대로 받아들여 현대예술의 특징을 ‘철학’과 관련된 것이라고 쉽게 동조할 수 없는 소이가 여기에 있다. 본 논문은 단토가 개념미술의 특징을 설명하기 위해 내세운 ‘예술의 종말’과 ‘철학하는 예술’이라는 개념들을 통해 시도하고 있는 예술에 대한 새로운 이해를 성찰해 봄으로써 예술의 가치에 대해 다시 생각해 보고자 한다.

II. 철학과 예술

“‘철학하는 예술’이라는 표현이 미술이 철학적인 논의를 하는 것인지, 혹은 미술이 철학적 논의 대상인지” 상관없이 ‘철학하는 예술’이라는 용어가 필자 주목을 이끄는 이유는 단토가 이러한 정의를 통하여 의식적이든 아니면 무의식적이든 철학과 예술을 어떠한 필연적 관계 혹은 보완적 관계로 연결하려는 시도를 하고 있다고 읽힌다는 점이다. 적어도 현대미술의 특징을 개괄하는데 있어서 ‘철학’과 같은 매우 열린 용어, 즉 어떠한 상황에서도 다양한 의미로

쓰일 수 있는 모호한 용어의 선택 자체가 결국 그 정의를 스스로 무화할 위험성이 크기 때문이다. 그럼에도 불구하고 단토가 철학과 예술, 이 거대 개념을 병렬시켜 새로운 정의를 만들어 내고자 했던 상황을 우리는 어떻게 이해해야 할 것인가? 그 이해의 단서를 예술의 내부전통에서 찾을 수 없다면 단토와 같은 철학자가 왜 이러한 시도를 하였는지 예술이나 철학의 특정 체계를 벗어난 더 큰 틀의 외적 시선으로 바라보는 시도가 필요할지 모른다.

예술과 철학의 관계를 떠올릴 때 가장 먼저 생각나는 것은 고대 그리스의 진리의 파악을 둘러싼 다툼이다. 서구 지성사에서 진리의 인식을 둘러싸고 철학과 예술은 그리스 시대 이래 줄곧 대립적 관계를 유지해왔으며 오늘날 끊임없이 제기되는 텍스트와 이미지 사이의 논쟁 역시 여전히 그 연장선 안에 있다.¹⁰ 근대서구에서 예술가 스스로 창조적 지위, 즉 신의 창조에 버금가는 어떠한 권위를 부여 받고자 했다면 그 창조적 역할의 지위부여는 시의 전통을 이어받는 일로부터 출발한다. 즉 시의 권위에 편승함으로써 예술은 시가 지닌 창조적 지위를 계승했다. 따라서 철학과 예술의 대립적 관계는 시와 철학의 곧 ‘오래된 불화’에서 시작한다.¹¹ “철학과 시 사이의 오래된 불화”는 고대 그리스인의 지식과 교육을 독점하던 시에 대한 철학의 반발로부터 시작하였으며, 이 논쟁의 중심에는 진리에 대한 파악이라는 인식론적 의식이 자리 잡고 있다. 이후 철학이 그 지위를 확립시켜 나아가면서 마침내 플라톤에 의해 시인은 국가에서 추방되기에 이른다. 플라톤에게 있어서 관능적 욕망을 촉진시키고 국가의 도덕적 안정을 해치는 시는 진리의 원천일 수 없었다. 궁극적으로 시 역시 회화와 마찬가지로 ‘모방(mimesis)’에 근거하고 있는 저열한 것이었다.

단토가 예술이 철학의 층위로 옮겨가는 단초를 발견한 위홀의 〈브릴로 박스〉에는 곧 ‘모방’이 더 이상 작품의 핵심으로 작동하지 않았다. 미국의 팝아트는 플라톤의 가르침을 뒤엎는 방식으로, 즉 플라톤이 예술을 실재에서 가장 낮은 등급으로 좌천시킨 ‘모방’을 뒤집는 방식으로 읽혔으며¹² 단토의 ‘예술의 종말’론도 바로 여기에 입족점을 두고 있다. 즉 예술은 이제 모방을 하는 것이 아니라 사유를 하기 시작했다고 여겼다. 그가 미술이 사유하고 있다고 생각하게 된 계기는 개념미술의 탄생이었다. 미술이 개념을 다루게 됨으로써 예술이 철학을 하고 있다고 여기게 된 것이다.

그는 ‘철학하는 예술’ 개념은 초역사적인 것이지만, 이러한 개념이 도출되기까지는 역사적 인식을 통해 이루어졌다고 말한다. ‘철학하는 예술’이라는 용어는 모더니즘 이전의 미술을 향하는 것이 아니라, 모더니즘 이후의 개념 미술이라는 특정 양식을 지칭하는 것으로 한정지어 사용되었으며, 그는 그 이전의 미술역사에 종말을 고한다. 그는 예술시대(era of art)를 통시적으로

10) 철학과 예술 사이의 방법론적 차이에 관한 대표적 대립은 텍스트와 이미지, 아폴론과 디오니소스적 사유, 낮과 밤 같은 이원론으로 나타나며, 동양에서는 ‘예악(禮樂)’론으로 드러난다.

11) 플라톤, 박종현 옮김, 『국가』(서광사, 2005), p. 637.

12) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p. 124.

삼등분 한다. 첫 번째 시기는 ‘예술시대 이전의 예술’시대, 예를 들면 라스코 벽화 같은 그림으로 대표되는 원시시대에서 19세기까지이며, 두 번째 시기는 ‘예술시대의 예술’로 19세기 말 마네의 그림으로 시작하여 20세기 중반 위홀의 작품 이전의 시대 즉 모더니즘 운동기간의 예술시대까지, 세 번째의 시기는 ‘예술시대 이후의 예술’, 즉 위홀 이후 포스트모더니즘의 이름으로 예술품이 생산되는 시기이다. 첫째 시기는 예술을 다른 양식들과 구별할 수 있는 근거로서 예술의 개념이나 본질에 대한 의식이 부재했던 시기이고, 둘째 시기는 예술을 자각하고 예술의 정체성을 찾기 위한 시기였으며, 셋째 시기는 기존의 예술 규범이나 역사적 강박관념으로부터 벗어나 진정한 예술의 본질을 찾아가는 시기라고 여긴다.¹³ 단토가 말하는 예술의 종말은 바로 두 번째 시대 즉 ‘예술시대의 예술’의 죽음을 말하는 것이다. 그가 선언한 예술의 죽음은 순수예술(fine art)이라는 개념을 도입하여 다른 독립된 기술들(arts)과 구별되는 자기 정체성이나 본질을 찾으려는 시도로 구축된 예술개념에 대한 오류의 지적이다. 단토는 이를 바자리와 그린버그의 에피소드 두 가지의 예로 설명한다.¹⁴

13) 박이문, 「“예술의 종말 이후”의 예술·미술사」, p. 20.

14) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p. 125.

15) Goldwater and Treves(eds.), *Artists on Art*(New York: Pantheon, 1945), p. 54에서 재인용.

지오르조 바자리(Giorgio Vasari)는 미술의 본질을 모방을 통해 대상을 충실히 재현해내는 것으로 여겼다. 바자리의 재현론의 배후에는 플라톤의 ‘모방’론이 자리한다. 예술은 무엇인가라는 질의에 대해 모방론은 가장 단순하며 오래된 답변이다. 플라톤은 『국가(Republic)』에서 화가와 목수를 비교하면서 화가를 본질인 이데아의 모방품인 현상(phenomenon)만을 모방하는 존재로 규정한다. 플라톤에게 있어서 시인이나 화가는 모방을 통하여 모든 식물과 그 자신을 포함한 모든 동물, 땅, 하늘, 신, 천상의 인물들 그리고 지옥의 모든 것을 창조할 수 있는 존재였다. 따라서 플라톤에게 예술가는 “거울을 들고서 그것을 모든 방향으로 돌리는 일”을 하는 존재로 이해되었다. 이러한 단순한 모방은 예술작품이 실물을 닮을 때 최상의 작품이 된다. 르네상스 시기 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci)가 “재현되는 사물을 가장 닮게 그리는 그림이 가장 훌륭한 그림”¹⁵이라고 언급하는 것 또한 이러한 사유를 바탕으로 하고 있는 것이다. 플라톤의 모방론은 아리스토텔레스에게 계승되어 ‘본질’의 모방이라는 의미로 새롭게 해석된다. 그는 『시학』에서 시인은 실제로 일어난 사건을 연속으로 단순히 기록하는 사람이 아니라, 보편자(the universal)를 표현하는 사람으로 묘사한다. 이러한 의미에서 그가 이해하는 시는 역사보다 더 철학적이고 고상한 것이었다. 역사는 개별자(the particular)를 표현하는 경향이 있는데 반해 시는 보편자를 표현하는 경향이 있었기 때문이다. 따라서 이러한 본질적 모방론은 실제 예술 창작에 있어서도 중요한 원리로 작용하게 된다. 예술가가 모방하는 자연은 ‘보편적 자연’이 되는 셈이

다. 이처럼 시각예술에 있어서 모방을 통한 재현의 논리는 르네상스 시대 상대적 크기를 그리드(grid) 안에 집적하는 방식의 선원근법(linear perspective)을 가능하게 한 일점투시의 시방식을 발견함으로써 마침내 모방이론의 완성이라 할 수 있는 '환영주의(illusionism)'의 성취에 이르게 되면서 절정을 맞는다. 미술에 있어서 이러한 재현과 모방의 논리는 앞으로 이야기하려는 모더니즘 예술의 '순수성' 논리와 더불어 예술을 진리와 연계하여 이해하려는 시도와 깊은 관련이 있다.

그러나 시간의 흐름에 따라 즉 역사적 진보에 따라 '시각적 외관의 정복'이 더 능숙해진다는 르네상스 시대의 믿음은 미디어의 발전으로 사라졌다. "실재를 묘사하는 데 있어서 동영상이 회화보다 훨씬 낫다는 사실이 증명되자"¹⁶ 회화에서 재현적 내러티브는 종말을 고하게 되었다는 것이다. 이어서 이어지는 모더니즘 예술론은 미술 자신의 정체성을 추구한다. 모더니즘을 대변했던 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 미술의 본질을 미술매체의 물질적 조건 속에서 찾았으며, 매체의 본성 속에 유일무이하게 들어 있는 모든 것과 일치한다고 생각했다. 르네상스 시대의 회화가 추구했던 평면 안에 입체를 구현하려고 했던 이상이 무너지면서 회화가 평면에 구성된다는 가장 단순한 원리를 적극적으로 드러내는 평면성(flatness)의 강조도 바로 이러한 시대정신에 힘입은 것이다.

단토는 바자리의 재현이론이나 그린버그가 믿었던 예술의 '순수성'이 위홀의 〈브릴로 박스〉의 출현으로 종말을 맞게 되었다고 주장한다.¹⁷ 위홀의 〈브릴로 박스〉 이후에 쏟아져 나온 수없이 다양한 형태의 예술작품들은 더 이상 예술이 어떠한 특별한 방식으로 존재하여야 하는 당위성을 잃었다고 여겼다. 결국 단토의 주장은 '예술시대의 예술'의 정체성이나 본질로서 제기되었던 모방과 재현의 논리와 '순수성'이 모두 허상이며, 잘못된 예술의 본질에 대한 인식에 근거하고 있음을 밝히는 데 있다. 위홀의 〈브릴로 박스〉로 인해 "이제는 모든 것이 가능하고, 어떠한 것도 미술이 될 수 있다"¹⁸는 단토의 언급은 그린버그 내러티브의 종말, 즉 모더니즘 내러티브의 종말로 마침내 물질주의적 미학에서 벗어나 의미의 미학으로 나아갈 수 있는 토대가 열렸다는 것을 의미한다. "위홀은 어떤 것이 예술작품이 되기 위한 조건으로서 필요한 모든 사유들을 위반했지만, 그렇게 함으로써 미술의 본질을 열어주었다."¹⁹ 단토에게 있어서 팝아트의 등장은 바로 미술의 본질을 열어준 의의가 있었다. 모방의 끈을 끊어버린 현대의 예술은 미술의 본질을 탐구한다는 것이다.

이처럼 단토에게 있어 현대예술의 새로운 부활을 알리는 '예술의 종말'의 신호탄은 바로 '모방'의 종말이다. 예술이 더 이상 모방을 하지 않는다는 전제에서 단토는 국가에서 추방된 시인을 다시 복권시키듯 예술가를 '철학'하

16) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p. 125.

17) 위의 글, p. 125.

18) 위의 글, p. 114.

19) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, p. 66.

는 지위로 격상시켰다. 예술이 더 이상 모방하지 않고 사고하게 되었다는 것이다. 단토는 예술은 모방의 끈을 끊음과 동시에 예술은 개념적 인식에 다가설 수 있게 되었다고 주장한다.

여기에서 우리가 다루려는 문제는 예술이 사고하는 것이냐가 아니고 예술이 행하는 그 사고가 개념적 인식이나에 있다. 예술 역시 인간 사유의 한 형태이므로, ‘예술시대 이후의 예술’의 그 사고의 종류가 개념적이며, 그 개념이 철학적인 것이어야 하는 어떤 타당성이 전제되어야만 ‘철학하는 예술’의 정당성이 부여되게 될 것이기 때문이다. 새로운 예술 경향을 바라보는 단토의 견해에 대해 일견 타당성을 인정하면서도 ‘철학하는 예술’이라는 단토의 정의를 전면적으로 받아들일 수 없는 이유는 단토가 제시하는 정의가 개념은 철학으로 향한다는 도식에 근거하고 있다고 생각하기 때문이다. 일반적으로 우리는 철학이 개념을 생성하여 어떤 의미에 다다른 것이라면 예술은 감각을 생성하여 의미에 다다른 것이라고 여겨 왔다. 그러므로 사유하기 때문에 예술이 철학의 층위로 옮겨간다는 단순한 도식에 동의할 수 없는 것이다. 만약 예술이 개념을 통하여 개념을 생성하는 사유를 한다면 그것은 도상을 이용한 철학이지, 감각적 이미지를 사용한 예술의 영역에서 논의될 수 있는 것이 아닐 것이기 때문이다. 개념예술의 경우도 개념을 통하여 감각의 어떤 지점을 환기시키고 그것이 어떤 의미에 가닿았을 때 예술의 차원에서 논의되는 것이지 개념예술이 개념을 환기시키고 개념적 분석을 통해 어떤 의미에 가닿는다면 이것을 예술의 층위에서 논의 할 수 있을지 당혹스러울 수밖에 없다.

III. 예술판단의 준거

단토가 제기한 ‘예술의 종말’ 개념은 현대예술의 한 단면을 통해 예술의 어떠한 원리를 발견한 그의 통찰력을 보여준다. 예술이란 예술형식으로만 작동하는 것 아니라 형식을 통하여 어떠한 의미를 지향해야 한다는 중요한 포인트를 지적한 것이다. 단순히 눈에 보이는 사물의 형식에서 예술의 본질을 찾는 것이 아니라 의미의 영역에서 예술의 본질을 구하려는 그의 시도는 매우 값진 것이지만²⁰, 그 마지막 탄착점이 결국 실체가 없는 ‘예술계(the artworld)’²¹라는 상황논리로 흘러간다는 것에 회의적 시선을 보낼 수밖에 없다. 물론 단토의 예술계 개념이 디키(Georgie Dickie)의 예술제도론과는 다른 지평 위에 서있다는 것을 인정하더라도,²² 우리가 예술의 보편적 정의를 전제하지 않는다면 철학자 박이문 선생의 말대로 예술에 대한 일관적인 담론은 불가능하게 될 것이며, 또한 예술에 대한 보편적 정의를 가질 수 없다면 비평의 기준도 설

20) 위의 글, p. 193.

21) Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19(Oct. 15, 1964) p. 580.

22) 김동일, 「단토 대 부르디외: ‘예술계’(artworld) 개념에 대한 두 개의 시선」, 『문화와 사회』, 통권 6권, 2009년 봄/여름호(2009년 5월), pp. 107-159 참조.

정할 수 없기 때문이다.

예술에 있어서 모든 것이 가능하게 된 시점에서 단토의 고뇌도 여기에 있었던 것 같다.(그것은 단토가 예술 비평의 근거를 개념이나 사고의 문제제기를 했음에도 불구하고 그 사유에서 찾는 것이 아니라 형식논리에서 찾으려고 했다는 오류에 근거한다.) 그의 자조 섞인 “이제 더 이상 내러티브들이 존재하지 않으며 그 어떤 것도 허용되는 상황에서 과연 어떠한 비평원리들을 확인해낼 수 있을지 걱정이 앞선다”²³는 이 한 마디에서도 그가 아직 사유를 비평의 원리로 내세우지 못하고 있다는 점이 드러난다. 그는 여전히 형식 사이에서 또 내러티브에서 비평원리를 찾고자 하고 있는 것이다. 그러나 그것에서는 이미 어떠한 비평의 원리를 찾을 수 없으므로 그래서 그가 최종 비평원리로 매우 모호한 ‘예술계’란 개념을 내세우게 되는 것이다.

비평원리로서 ‘예술계’의 제시는 어떠한 의미가 언어 그 자체에 있는 것이 아니라 맥락 속에서 다양한 의미를 획득한다는 후기 비트겐슈타인(Ludwig Josef Wittgenstein)의 ‘언어게임’ 개념을 연상시킨다. 언어와 게임은 사회적 행위이며, 무엇보다도 그 게임을 함께 하는 집단에 따라 서로 다른 다양한 언어의 규칙을 사용함으로써 우리는 이러한 사회적 관습의 산물인 인간의 행위를 이론화할 수 없다는 것이다. 그러므로 비트겐슈타인은 언어의 본질은 없으며, 무수한 언어 게임들 사이에는 가족 유사성만이 존재한다고 설명한다. 단토의 예술 종말론이 분석철학과 관련이 있다고 여기는 것은 바로 이처럼 그가 형식적 유일성이나 순수성에서 본질을 찾으려는 시도를 포기했다는 데 있다.

그러므로 ‘철학하는 예술’이라는 단토의 현대미술에 대한 이해가 의심스러운 것은 첫째, 그가 주장하는 ‘철학하는 예술’의 기본체계가 분석철학을 기반으로 하고 있는 것처럼 보여 더 이상 형이상학적 ‘본질’을 추구하지 않는다는 점이다. 본질주의적 태도란 인식 대상에 대해 적어도 이론적으로는 그 인식 대상에 반드시 부합해야 하는 일련의 성격을 지정하는 것이 가능하여야 하기 때문이다. 따라서 “예술을 예술로 받아들이는 것은 그 예술에게 공민권을 부여하는 철학”이고, 예술판단의 최종 근거가 ‘예술계’라는 상황논리로 설명될 수밖에 없는 정황을 논리적으로 쉽게 받아들이기 어렵다. 역으로 그가 주장하는 탈역사적 예술의 시대에 예술이 미술관의 원리에 의해 움직인다는 단토의 이해, 즉 예술계 경계 밖에 있던 것들도 미술관으로 옮겨지면 미술의 지위를 얻을 수 있다는 ‘예술제도론(institutional theory of art)’과 근본적 차별이 없는 그의 주장(물론 제도 역시 단순한 관습만으로 구성되는 것은 아니다 할지라도)은 그의 ‘본질주의자’적 입장을 희석시킨다.²⁴ 비록 ‘예술계’의 설정을 통해 우리는 단토가 제시하는 예술의 종말 이후 예술을 규정짓는 시지각

23) 아서 단토, 이성훈, 김광우 옮김, 『예술의 종말과 미래』, 『예술의 종말 이후』, p. 25.

24) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, p. 6.

적 형식 밖의 예술게임의 법칙에 대해 이해할 수 있다할지라도, 그것에서 예술작품의 가치를 설명할 수 있는 어떠한 규범적 척도 즉 예술자체에 관한 평가의 기준을 찾아 볼 수는 없기 때문이다. 결국 그가 ‘예술계’ 이외에 예술작품을 평가할 수 있는 어떠한 규범적 척도를 제시하지 못하는 상황 역시 그의 ‘철학하는 예술’이라는 그의 새로운 예술관을 설득력 있게 받아들이는데 주저하도록 만든다. ‘예술계’에 관한 논의는 글의 후반부에서 다시 좀더 논의하도록 하겠다.

둘째, “‘철학하는 예술(philosophizing art)’이라는 표현이 미술이 철학적인 논의를 하는 것인지, 혹은 미술이 철학적 논의 대상인지” 불명확하다고 말하고 있음에도 불구하고, 그의 논의에서 미술이 철학과 관계하는 방식은, 미술을 통해 예술 자체의 본성을 탐구하는 것에 치중함으로써 ‘철학하는 예술’이 기보다 ‘예술형식을 통한 철학의 이해’로 여겨진다는 점이다. 우리는 예술개념을 이해하는데 분류적인 가치기준과 평가적인 가치기준을 가지고 있다. 분류적 가치기준이 예술이란 무엇인가에 대한 물음의 답을 제시하는 것이라면, 평가적인 가치기준이란 얼마나 훌륭한 예술인가라는 물음에 대한 답을 제시하는 것이다. 일상의 언어에서 우리가 “이것 예술인데”라고 내리는 평가에는 이 두 가지 가치가 모두 내재되어 있다. 전자는 예술이 되느냐 되지 않느냐의 참과 거짓에 관한 물음이고, 후자는 얼마나 좋은 예술이냐에 대한 물음이다. 이 모두 예술에 관한 물음이긴 한데 전자는 시비 즉 개념인식과 관계하고, 후자는 미적가치와 관계한다. 단토의 현대미술에 대한 문제제기와 그에 대한 ‘철학하는 예술’이라는 답은 후자보다 전자에 더 밀접하게 접해 있음으로 해서 예술을 철학의 문제로 환원하고 있다고 여겨진다.

셋째, 단토의 말처럼 정말로 “예술작품이 그렇게 보여야 하는 또는 그렇게 존재해야 하는 특별한 방식이 존재하지 않는” 것인가 하는 문제다. 단토가 상품상자나 쓰레기더미, 속옷 무더기 등도 예술작품이 될 수 있다고 말하는 것은 물론 현대예술에서 특정양식만이 예술작품으로 여겨지는 방식이란 있을 수 없다고 말하는 것으로 예술작품이 예술이 되기 위한 어떤 굳어있는 스타일이 없다는 말이다. 그래서 모든 사물은 예술작품으로 제시될 가능성을 지니고 있다. 오직 가능성만 있다. 그 가능성이 예술작품이 되기 위해서는 다른 어떠한 형식이 제시되어야 한다. 따라서 단토의 언급은 눈에 보이는 외부적 형식에 국한되어 이해될 수 있는 말이지 결코 모든 일상의 용품들이 예술이 된다는 말이 아니다. 그렇다면 일상의 용품들이 예술로 보일 때는 여기에 특별한 방식이 존재하게 될 수밖에 없다. 예를 들어 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드 〈샘〉을 예로 들어보자. 오늘날 뒤샹의 〈샘〉에 대한 가치평가는 대부분 그 ‘레디메이드’의 작품에 초점이 맞추어져 있다. 그러나 〈샘〉의 예

술적 가치가 바로 '레디메이드'를 전시장으로 옮겨 놓은 그 배짱과 '충격'에 국한 된 것만은 아니다. 이러한 가치평가는 사회학적인 것이지 예술적인 것이 아니다. 의식의 전도를 가져오는 충격은 단지 예술분야에만 있는 것이 아니라 우리 삶의 곳곳에서 순간순간 드러난다. 그러한 모든 의식의 전도가 가져오는 충격이 예술의 범주에서 논의되는 것은 아니지 않은가. 따라서 뒤상의 <샘>이 사회적 가치가 아니라 예술적 가치의 입장에서 설명될 수 있는 의미가 설명되어야 한다. 우리는 <샘>에 대한 예술적 가치를 남성 소변기일 수밖에 없는 시각적 필연성과 정상적 위치에서 90° 각도로 눕힐 수밖에 없는 공간적 필연성, 그리고 '샘'이라는 이름이 부여될 수밖에 없는 개념적 필연성이 만나 또 다른 우리의 감각을 생성시키는 그 지점을 떠나서 설명할 수 없다. 90° 각도로 눕혀지며 드러나는 눈부시게 하얀 소변기의 표면이 만들어내는 우아한 여성적 곡선, 그 여성성에 뿜어내는 배설의 쾌감이 소변기의 수동적 입장에서 이미지가 그려지지 않는다면 <샘>은 예술작품으로 성공하지 못했을 것이다. 배설은 주체의 입장에서 나가는 것이므로 배설의 대상이 주어 져야 한다. <샘>은 그 배설의 쾌감을 단순히 주체를 설정하고 그것을 구상적으로 묘사하는 방식으로 설명하는 것이 아니라, 그 배설을 받아주는 하나의 수동적 오브제로 모든 것을 명쾌하고 설득력 있게 제시한다. 배설은 참을 수 없을 만큼 참았다가 나가는 것에서 그 쾌감이 증폭된다. '샘(fountain)'이라는 이름이 명명될 수밖에 없는 소이연이 여기에 있다. 분수처럼 폭발적으로 튀어 오르는 분출이 전제되어야 배설의 쾌감이 설명될 수 있다. 이처럼 어떤 작가의 의도, 즉 주제와 의식이 작품에 형식으로 이식되어 들어감으로써 <샘>은 독립된 하나의 작품이 될 수 있었던 것이다. 여기에서 한 발 더 상상의 나래를 퍼면 생리적 배설뿐만 아니라 정신적 배설 또한 같은 원리를 지니고 있음을 발견하게 된다. 우리의 모든 인식과 표현이 감각적 쾌감의 영역 안에서 이루어진다는 단순한 삶의 의미를 깨닫게 되는 것이다. 이처럼 우리의 감각적 코드로 접근하여 삶의 보편적 의미에 가닿는 무수히 중첩된 의미의 영역에서 우리는 예술적 가치를 설명할 수 있을 것이다.

IV. 개념과 감성

예술과 철학은 서로 다른 길을 간다. 그 목적지가 같은지 아니면 다른지는 분명하지 않다고 하더라도, 적어도 예술이 철학은 아니라는 점은 '철학하는 예술'을 주장한 단토 역시 분명하게 인식하고 있었을 것이다. 따라서 개념미술가 조셉 코수스가 예술가란 "예술 자체의 본성을 탐구하는 것"이라는 언급을 통하여 현대예술의 특질을 밝히려고 했다면 그 언급 앞에는 "예술적 방식을

통하여”라는 의미가 생략되었을 것이다. 그리고 단토가 조셉 코수스의 “예술 자체의 본성을 탐구하는 것”이라는 말 자체에 주목하고 컨템포러리 예술이 철학적 경향을 지니기 시작했다고 이해하는 것은 ‘철학’을 사유나 진리라는 언어와 상당부분 도식적으로 연결하려는 의도로 읽혀진다. 즉 이러한 주장의 배후에는 서구의 철학전통에서 역사적으로 감성과 이성을 구분하고 이성은 합리적이며, 감성은 불합리하다는 도식이 작동하여 예술은 사유나 진리에 다가설 수 없다는 플라톤주의적 시각을 표출하고 있는 것이다. 팝아트의 경향에서 모방이 더 이상 이루어지지 않고 있다는 반플라톤적인 사유의 단면을 보았던 단토는 플라톤적인 사유 안에서 그 평가를 하고 있다. 이러한 점에서 단토는 플라톤을 벗어나고자 했던 플라톤주의자로 보인다. 이분법에 기초하는 한 플라톤주의에서 벗어날 수는 없다.

그래서 단토의 입장에서 컨템포러리 예술은 더 이상 감각경험이 지배하는 예술이 아니라 사유가 지배하는 예술이었고, 사유를 할 수 있다면 이는 철학의 영역이라는 비약이 일어나는 것이다. “당신이 예술이 무엇인지 알고 싶다면 감각경험으로부터 사고로 방향을 돌려야 한다는 것을 의미한다. 간단히 말하면 철학으로 향해야 한다”라는 언급에서 단토가 말하는 사유가 철학이라면 그는 텍스트적 사유만을 사유로 이해하는 것으로 들리기 때문이다. 예술은 이미지로 사유한다. 텍스트가 차이의 구분을 통해 세계를 인식하는 방식이라면 이미지는 유사성을 통해 세계를 이해하는 방식이다.²⁵ 예술이 무엇인지 알고 싶다면 감각경험을 통해(감각경험으로부터가 아니라) 사고로 방향을 돌려야 하는 것은 일리가 있지만, 그것을 철학이라고 개괄하는 것은 논리적 비약이다. 철학이 이미지적인 사유도 포괄하는지 모르겠지만 만약 그렇다고 한다면 처음부터 예술과 철학을 구분하고자 하는 시도도 필요 없었을 것이기 때문이다.

팝아트처럼 개념을 다룬다는 것을 우리는 철학이라고 말할 수 있을까? 20세기 후반에 나타난 팝아트, 단토가 컨템포러리 예술이라 부르며 ‘철학하는 예술’이라 명명했던 ‘예술의 시대 이후의 예술’은 실제로 개념을 다루고 있다. 앞서 언급한 것처럼 따라서 예술을 알고 싶다면 “감각경험으로부터 사고로 방향을 돌려야 한다”라는 단토의 대답은 진실이지만 이러한 사고가 곧 예술에 있어서 철학적 사유를 의미하지는 않는다는 것이다. 이때 팝아트는 개념으로부터 출발하여 즉 개념을 통하여 감각적 사유를 발동시키고 감성에 가닿는 어떤 지점에서 예술적 가치를 지닌다. 워홀과 같은 아니면 그와 비슷한 수많은 예술가들이 있음에도 불구하고 왜 그의 작품만이 예술로서의 가치를 인정받는가? 그것은 그의 예술에 자신의 이야기에서 출발하는 몸(body)을

25) W.J.T. 미첼, 임산 옮김, 『아이코놀로지: 이미지, 텍스트, 이테올로지』(시지락, 2005년), pp. 36-49
참조

통한 의미가 배어 있기 때문이다. 몸을 통한다는 것은 감각을 거쳐 간다는 것이다. 사유가 감각을 거쳐 갈 때 예술을 말할 수 있는 근거가 생긴다. 우리가 철학과 예술을 구분하는 가장 일차적 구분이 이성과 몸이라면 예술은 형이상학적으로 구성될 수 없는 소이를 지니고 있다. 팝아트는 개념을 예술에 들어가기 위한 하나의 단서로 사용하고 있는 것이지, 그것을 통해 개념을 생성하고자 하는 것은 아니다.

그렇다면 단토의 ‘철학하는 예술’이란 이해는 단순한 언어적 수사에 불과한 것일까? 단토가 ‘철학하는 예술’의 ‘철학’을 현대 예술행위를 행하거나 이해하는데 있어 단지 개념과 사유가 필요하다는 강조로서 사용한 수사에 불과하다면 이 경우 앞서의 진지한 논의는 필요가 없게 된다. 그러나 단토는 위홀을 “철학을 지닌 최초의 예술가”²⁶로 상징하고 위홀에게는 “유희정신이 없었으며 유희를 구사할 줄 몰랐다”²⁷라고 회상한다. 예술가로서 예술형식의 큰 부분을 차지하는 유희정신이 없었다는 것은 이해가 되지 않는 언급이지만, 단토의 이러한 표현을 위홀이 그의 예술세계를 표출하는데 있어 진지하게 철학적 고민들을 안고 있었다는 의미로 받아들이면 전혀 이해되지 않는 측면이 없는 것은 아니다. 실제 위홀이 어떠한 인간이었는지에 대한 문제는 차치하고 단토가 위홀을 이처럼 진지한 인간으로 여기고 있었다는 것은 그가 위홀의 작품을 통하여 ‘철학하는 예술’이라는 개념을 도출하는 과정이 매우 진지했음을 반증해 준다. 그리고 단토는 위홀의 그런 진지함을 액면 그대로 받아들였던 같다. 그러므로 ‘철학하는 예술’이라는 개념이 단순히 언어적 수사에만 그친 것은 아닐 것이다. 만약 위홀이 “유희정신이 없었으며 유희를 구사할 줄 몰랐다”라는 측면을 관중들에게 보여주었다면 위홀은 바로 유희가 없어 보이는 유희를 즐겼을 것이다. 그것은 위홀이 “gee” “wow” “I don’t know” 같은 말을 백치처럼 남발하며, 현대 미술의 가장 기본적인 테마의 하나인 삶과 예술의 직접성에 대한 비틀기였던 그의 행위에서도 드러난다. 상당히 전락적이기도 했던 위홀 삶의 연극성은 입원을 해서까지 가발을 쓰고 남몰래 죽어버렸던 그의 삶 전체에서 드러난다. 위홀에게는 삶 전체가 유희이고 예술이었던 셈이다.

26) W.J.T. 미첼, 임산 옮김, 『아이코놀로지; 이미지, 텍스트, 이데올로기』, p. 62.

27) 위의 글, p. 68.

28) 위의 글, pp. 6-7.

V. 예술과 유희

좀더 자세한 논의를 위하여 다시 단토가 ‘철학하는 예술’의 최종 가치판단의 탄착점으로 내세운 ‘예술계’로 돌아가 보자.

미술에서 다양성이 일반적으로 인지되었을 때, 그리고 미술계가 그래야 된다고 인정할

때, 그 오브제들이 예술작품이라고 말할 수 있는 이해할 만한 경향성이 존재하게 된다. 이것이 이른바 예술제도론의 핵심이다. 그러나 왜 구분할 수 없는 한 쌍의 사물중 하나는 예술인데 다른 하나는 아닌가를 철학적인 관점에서 보면, 어떤 것에는 예술의 위상을 부여하고 다른 것에는 부여하지 않는 행위는 칼뱅주의의 신학에 따라 신의 은총을 부여하는 것만큼이나 미묘하게 보일 것이다.²⁸

이러한 논리에 의하면 예술의 가치는 미술관이 소장할 만한 가치를 인정하는 제도의 문제로 종속되고 만다. 또한 이러한 주장은 일상의 예술적 변용을 가능하게 한 디키가 이미 예술제도론에서 그 사회학적 접근의 가능성을 열어 두었다. “분류적인 의미에서 예술작품이란 하나의 인공품으로, 어떠한 사회 내지 한 사회의 하위집단이 감상을 위해 후보자격을 부여”²⁹하는 것이라는 디키의 입장은 예술이란 일종의 해석의 산물임을 내비친다. 따라서 단토가 ‘분위기(atmosphere)’라는 모호한 표현으로 제도적 성격의 비실체적 속성이 지나치게 부각되는 현상을 경계했음에도 불구하고, 그의 ‘본질주의자’적 입장이 예술제도론에 함몰되는 것을 막을 수 없게 되는 것이다. 이러한 점에서 “단토처럼 예술작품과 일상적 대상 사이의 차이는 하나의 제도, 다시 말해 예술작품들에게 미학적 평가를 받을 후보자로서의 위상을 부여하는 것은 ‘예술계’ 외에 다른 것이 아니라고 주장하는 것으로 충분할까?”³⁰라는 질의를 던지는 프랑스의 사회학자 부르디외(Pierre Bourdieu)의 지적은 매우 의미 있게 들린다.

나는 단토의 ‘철학하는 예술’의 문제의식이 ‘예술계’로 귀결되는 이러한 결론이 그동안 예술 개념의 탄생에 대한 근원적 탐색을 간과했거나 아니면 예술 개념의 중요한 또 다른 한축으로 논의 되어왔던 몸체에 대한 그리고 ‘유희(play)’의 측면을 간과한 결과가 아닌가 생각한다. 예술이라는 개념은 자연적 대상을 규정하려는 개념과는 다르다. 이 말은 사과에 대한 개념과 예술에 대한 개념을 하나의 동일한 인식지평에 올려놓고 이해할 수 없다는 것을 말한다. 사과는 자연적 대상이지만, 예술은 인문적 개념이다. 예술이라는 개념 자체가 인간이 인위적으로 설정한 범위와 범주를 가지고 있다는 것이다. 이 말은 예술이라는 개념의 범주와 범위가 시대와 문화에 따라 가변적일 수 있다는 것을 의미한다. 청(淸)의 유희재(劉熙載)가 『예개(藝概)』에서 예술은 살아 있는 생물이란 한 것처럼, 예술이라는 개념은 마치 언어처럼 시대에 따라 변한다. 삶을 정의하기 힘든 것처럼 분석철학자들이 예술은 정의 불가능한 것이라고 여겼다면 바로 예술의 이 살아 있는 속성 때문이었을 것이다. 그러나 분석철학자들의 예술 정의 불가능이라는 명제 역시 ‘예술’이 정의되기 힘든 어떤 점을 고려하고 있는 견해의 표명³¹이라면, 바로 이점을 근거로 예술의 본질과 특성을 진술할 가능성은 여전히 열려 있는 것이라고 생각된다.

29) Dickie George. "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3., p. 254.

30) 피에르 부르디외, 하태환 옮김, 『예술의 규칙』(동문선, 1998), p. 376.

31) 오병남, 『미학강의』(서울대학교출판부, 2003), p. 428.

물론 단토가 이점을 전혀 모르고 있던 것은 아니다. 단토는 예술론의 축이 '모방'이나 '표현', '미적태도'로부터 어떤 '장(field)'이나 '상황(situation)'으로 이동되어 가고 있는³² 시대적 정신을 정확히 읽어 냈다. 그리고 의미의 산출이 장소특정적(site-specific)이거나 장소산출적(site-generated)³³이라는 '반응으로서의 미술(art-in-response)'에 대한 이해를 가지고 있었다. 또한 그는 당시 모방과 재현의 원리에서 벗어난 예술의 현상을 통해 예술이 내거티브적인 방법으로 세계에 대한 이해를 표출한다는 것도 인식하였다. "위홀의 방법은 분명히 부정을 통한(a via negativa)" 것이며, "그(위홀)는 미술이 무엇인지 우리에게 말하지 않았"지만, "긍정적 철학 이들을 제공하는 것에 관심을 가지고 있는 사람들에게 길을 열어주었다"³⁴라는 그의 언급은 당시 개념미술에 대한 정확한 이해가 있었다고 생각된다. 개념미술은 재현을 중심으로 한 예술 관념을 부정하고, 차별성, 창의성, 독창성을 중심으로 기존의 예술형식을 파괴하는 형태로 나타났으며, 개념미술가들의 형식 파괴는 결국 완성된 작품 자체보다 아이디어나 과정을 예술이라고 생각하는 '반(反)예술'(anti-art) 또는 '반(反)미학'(anti-aesthetics)의 주장에 이르게 된다. 현대미술은 이렇듯 예술에 대한 기존 통념을 파괴하고, 이를 위해 일탈과 전복을 일삼는 '예술 아닌 예술'로 읽힌다. 이때 앞의 예술은 기존의 예술을 지칭하며 뒤의 예술은 전복을 통해 새롭게 출현한 예술이다. 이렇게 끊임없이 현상이 전복되는 속에서 예술의 외형적 특성을 찾아낼 수 없는 것은 당연하다. 이러한 상황에서 뒤상은 "누군가가 예술 작품이라고 하면 예술 작품이다"라는 성명을 내며, 저드(Donald Judd)는 "흥미를 불러일으키기만 하면 예술이다"라는 언급을 하기도 한다.

위홀의 팝아트는 조형적이고 신비롭고 숭고한 미술에 대한 즉 고급미술의 외피인 위선에 대한 저항으로 읽히기 때문에 의미가 있었다. 사실 개념미술은 딱딱하게 굳어 버린 관습적 개념에 대한 조롱이었기 때문에 새로운 사유의 장을 열수 있었다. 현대 개념예술이 아방가르드를 표방할 수밖에 없었던 까닭은 바로 전복과 반전에서 심리적 쾌감이 발생했기 때문이다.

위홀이 위홀이 될 수 있었던 까닭은 경멸되고 거부되었던 하급문화와 키치 그리고 진리와 내용에 대한 상대적 대척점으로서의 껍데기를 드러내 놓았기 때문이다. 내용이 존재하려면 형식이 있어야 되고, 진리가 존재하려면 현상이 있어야 한다. 현상을 떠난 정체성이 존재하는가? 그러나 내용과 진리만을 강조하는 관념과 정체성만을 강조하는 그 인식에 대한 조롱, 형식만을 보여주었을 때, 껍데기만을 보여주었을 때, 그것이 삶이고 인생임을 느끼게 되는 인식의 반전에서 오는 쾌감을 위홀이 보여주고 있기에 <브릴로 박스>는 의미가 있는 것이다. 나아가 그 겉모습에만 치우치고 그것만으로 평가하고 표

32) 위의 글, p. 495.

33) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, pp. 42-43.

34) *Ibid.*, *Philosophizing Art*, p. 71.

현하는 우리의 삶의 모습이 바로 자본의 논리에 의한 현대 문명의 모습이라고 연상되며, 우리 자신의 모습이 그것에 투영되기 때문이다. 이로써 단순한 〈브릴로 박스〉는 포괄적인 우리의 삶과 인생 그리고 욕망에 관한 의미를 담게 된다.

단토에게 그(워홀)의 “미술이 자신의 세계를 바라보는 인간들의 태도를 변화시키려는 노력”³⁵, 즉 세계에 대한 새로운 인식과 표현으로 읽혀서 그것을 하나의 ‘철학적’인 문제로 의식하게 되었다면, 단토에게는 그것이 의미(meaning)의 체계로 받아들여졌다는 것을 의미한다. 또한 그것을 ‘철학하는 예술’이라고 규정지으려 했던 시도는 플라톤의 형이상적 입장(본질론적)에서 예술을 이해하려고 노력한 결과일 것이다. 그러나 단토의 이러한 노력이 당시 개념미술을 정의하는데 성공적이며 이러한 정의를 통하여 새롭게 등장한 개념미술의 이론을 정립할 수 있는지에 대해서는 상당한 의심의 눈초리를 보낼 수밖에 없다. 그것은 단토의 정의가 예술을 이해하는데 있어 예술의 가치 기준을 제시하지 못하고 있기 때문이다. 단토의 문제의식은 참과 거짓, 즉 예술이나 아니나의 문제에 초점을 맞추고 있지 그 예술의 비평기준 즉 좋은 예술과 나쁜 예술의 척도를 제시하지 못하기 때문이다. 이 점은 바로 예술의 경계의 문제로 연결되고 경계의 문제는 또 ‘즐김’이나 쾌감의 문제와 연결된다. 역사적으로 예술의 문제는 ‘진리’의 문제나 ‘즐김’의 문제와 관련하여 이해되어 왔다. 단토에게 있어서 예술의 가치는 ‘진리’와 관계되는 것으로 여겨진 것 같으며, 그러한 점에서 ‘철학’의 문제로 여겨지고, ‘본질’적이라고 생각된 듯하다.

그러므로 예술에 대한 이해를 단토가 말하듯 사고와 관련한 고려만으로 모두 설명될 수 있는 것인지에 대해서는 상당한 의문이 든다. 예술의 목적이 삶의 참과 거짓을 밝히는 것일까? 쉴러(Friedrich Schiller)나 스펜서(H. Spencer)는 이에 대해 다른 이해의 시각을 제공한다. 예술이란 ‘즐김(playing)’이거나 ‘즐거움(pleasure)’과 관계한다는 것이다. 물론 예술이 진리와 관계할 수 있다. 또 그 의미의 근원을 탐색했을 때 진리와 관계하지 않는다면 근본적 가치를 드러내지 못할 것이다.

“우리가 오늘날 예술이라고 부르는 활동의 발생적 기원을 추적해볼 때 춤이나 음악이나 시 등은 과학적 사고 이전 단계의 활동으로서 설명되고 있다”³⁶는 점에서 사실 학문과 예술, 종교가 분화되기 이전의 형태를 유추해 볼 수 있다. 이러한 분과가 하나로 통합되는 지점은 총체적인 것이고 이들 분과가 분화된 양상으로 나타나는 현실을 감안하더라도 교집합을 이루는 부분이 존재할 것이다. 물론 그것은 ‘언어’로 나타낼 수 없는 것일지도 모른다. 동서의 모든 철학과 예술이 바로 그 ‘언어’와 ‘존재’의 문제를 해결하려고 하는 도전

35) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, p. 74.

36) 오병남, 『미학강의』, p. 429.

이 아니던가. 예술이란 마치 “신의 이야기를 인간의 언어로 전달해야 하는” 제우스의 전령 헤르메스의 고민과 같다. 신의 언어는 총체적이다. 그 총체적 언어로 들은 이야기를 단편적 인간의 언어로 전달할 수 없다. 헤르메스의 고민은 바로 여기에 있다. 어떻게 해도 전달되지 않는 이야기를 전달해야 하는 것이다. 예술이란 어떠한 측면에서 바로 이 신의 언어에 대한 도전이기도 하다. 비합리적(네가티브, 아방가르드)이지만 모든 내용을 함축할 수 있는 언어를 창출하는 것이 솜씨이며, 천재이다. 그리고 그 솜씨와 천재를 즐기고 그 신의 언어를 느끼는 것이 예술의 목표가 아닐까?

신의 언어가 함축하고 있는 것을 진리라고 상정하면 분명 우리가 예술이라는 개념을 작위적으로 부여하면서까지 그 영역을 탐구하고자 했던 의식이 드러나라 생각한다. 따라서 예술의 가치가 삶의 진실을 이해하고 그렇게 이해한 진실을 ‘즐긴다’는 것에 방점을 찍는다면, ‘의미’에 방점을 찍은 단토의 견해와는 다른 탄착점에 도달할 것이다. 예술이 진리와 관계하지 않는다는 것이 아니라 진리를 이해했을 때 오는 쾌감에 관계하는 것이라면 철학과 예술이 지니는 공통분모를 찾아 볼 수 있을 것이다.

단토가 컨템포러리 예술의 특성이라고 주장한 ‘철학하는 예술’이 결국 ‘예술계’라는 실체가 없는 논의로 흐를 수밖에 없었던 이유는 단토가 예술의 ‘유희적’ 속성을 간과하여 예술을 참과 거짓의 문제로 다루려했던 까닭에 있다. “예술을 예술로 받아들이는 것은 그 예술에게 공민권을 부여하는 철학을 받아들임을 의미한다. 예술을 다시 창조하기 위해서가 아니라 무엇이 예술인지 철학적으로 인식하기 위해서이다.” “예술 자체의 본성을 탐구하는 것이다”라는 단토의 ‘철학하는 예술’이나, 그 기준체계로서 ‘예술계’ 설정에 따르면 자기 순환적이고 반복적일 수밖에 없다. 단토는 유희에게 유희 정신이 없고 유희를 구사할 줄 몰랐다고 말하지만, 역으로 예술가가 유희 정신이 ‘없음’을 즐긴다면, 당연히 유희적이라고 여기는 관념에 대한 또 다른 반전의 가능성이 기다리고 있는 것이다.³⁷

37) 오병남, 『미학강의』, p. 100.

38) Robert Tracy, *Spaces of The Mind: Isamu Noguchi's Dance Design*(New York: Proscenium Publishers, 2000), p. 3.

VI. 나가는 말

20세기 전반에 걸쳐 서양 예술가들은 일본식 선(Zen)사상에 매료되어 있었다. 그리고 그것은 그들 문명을 재해석하려는 시도에서 일어난 그들의 이해 이지 본래 선사상하고는 일정 정도 거리가 있는 것이기도 하다.

20세기 초 콘스탄틴 브랑쿠지(Constantin Brancusi)를 비롯해 이사무 노구치(Isamu Noguchi) 같은 작가들이 불교철학으로부터 영감을 받았다. 이사무 노구치는 미국에서 태어나고 일본에서 자랐으며, 1931년 북경을 방문한 뒤

일본으로 귀환하여 일본식 선 정원(Zen garden)을 경험한다. “예술은 어디에나 있다. 전 세계가 예술이다”³⁸라는 노구치의 언급은 모든 것이 예술이 되는 단토의 논리와 같은 선상에 있다. 그러나 거기에는 모든 것이 예술이 되는 내재적 맥락이 있다.

일상선과 다반사. 위홀의 예술은 미술의 영역에서 그가 이해한 선의 실천이었다. 일상의 오브제들이 예술이 된다는 것, 미술이 난해하거나 고상하지 않았으며, 단지 진부했을 뿐이라는 이야기는 일상을 아니 미술을 다른 시각으로 이해할 수 있는 시야를 열어 준다. 선을 학문이나 철학적으로 다룰 수는 있겠지만, 선 자체가 학문이나 철학은 아니다. 위홀의 작업 또한 마치 이와 같은 것이다. 철학적 의미가 탄생하는 지점이 없는 것은 아니지만 철학은 아니다. 〈브릴로 상자〉는 바로 실제 상자와 예술작품의 지각적 차이가 없다는 바로 그것, 맥락에 따라 의미가 바뀐다는 그 무언가를 깨닫게 해주는데 의미가 있으며, 바로 그러한 지적 쾌감을 즐기자는 것이다.

이러한 이유로 나는 단토가 ‘철학하는 예술’ 개념을 통해 현대예술을 설명하려고 했던 시도는 부분적 성공에 그쳤다고 생각한다. 그것은 단토가 위홀의 〈브릴로 상자〉를 통해 현대미술에 던진 질의에 근본적인 문제가 있었기 때문이다. 단토의 문제제기는 처음부터 예술이 될 수 있느냐 없느냐의 문제였다.

예술은 참과 거짓에 관한 것이 아니다. 예술은 높고 낮음(좋고 나쁨)의 경계에 관한 것이다. 우리가 일상적으로 예술이나 아니냐고 묻는 물음은 사실 얼마나 좋은 예술이나에 관한 물음이지, 예술이 되느냐 되지 않느냐의 참과 거짓에 관한 물음이 아니다. 단토가 ‘철학하는 예술’이라는 용어를 탄생시키면서 정의하려고 했던 예술이 될 수 있는 것과 될 수 없는 것에 대한 탐색은, 사실 얼마나 좋은 예술이나의 물음에 대해 과도한 진지함으로 참과 거짓에 관한 진술로 일관한 태도에서 오는 실패라고 생각한다.

단토의 ‘철학하는 예술’의 이해에 대해 우리가 쉽게 긍정할 수 없는 불편한 의식이 여전히 남아 있다면 그것은 단토의 ‘철학’과 ‘예술’이 두 용어가 매우 모호하고 광범위한 의미로 쓰이고 있다는 점, 그리고 철학과 예술의 화해를 철학의 관점에서 시도하고 있다는 점에 기인할 것이다. 그는 플라톤에 의해 공화국에 추방된 예술을 철학으로 그 층위를 옮겨 복권하고자 하는 시도는 예술의 복권을 예술 그 자체의 힘과 작용으로 구원하고자 하는 것이 아니라 서구의 아카데미즘에 의해 추진하려는 혐의가 짙어 보인다.

예술은 그 탄생의 순간에서부터 삶의 근원에 대한 반성을 다루어 왔고 사유해 왔다. 다만 그 방식이 철학과 다를 뿐이다. 예술은 이미지로 사유하고 철학은 텍스트로 사유한다. 예술은 이미지의 유사성과 감각의 환기를 통해

의미의 영역에 가닿으며, 철학은 개념의 분석을 통해 구분과 질서의 세계를 재구성한다. 이 둘은 세계를 바라보는 두 가지 서로 다른 방법이다. 사유의 방식이 다른 것이다. 사유하기 때문에 예술이 철학의 영역으로 들어온다면 이는 예술과 철학 모두에 대한 오해에 기인한다. 철학과 예술이 서로 닮아 가는 것이 아니라, 예술이 더욱 예술다울 때, 철학이 더욱 철학다울 때 우리는 삶에 대해 더 깊이 사유할 수 있을 것이다.

투고일: 2010. 9. 30 / 심사완료일: 2010. 10. 30 / 게재확정일: 2010. 11. 30

주제어(keywords)

철학하는 미술(philosophizing art), 예술의 종말(end of art), 예술계(the artworld), 재현(representation), 미메시스(Mimesis)

참고문헌

- 김동일, 「단토 대 부르디외: '예술계'(artworld) 개념에 대한 두 개의 시선」, 『문화와 사회』, 통권 6권, 2009년 봄/여름호, 2009.
- 아서 단토, 이성훈·김광우 옮김, 한국어판 서문 「예술의 종말과 미래」, 『예술의 종말 이후』, 미술문화, 2004.
- 오병남, 『미학강의』, 서울대학교출판부, 2003.
- 오이겐드 레버만, 고원 옮김, 『장미와 이카루스의 비밀』, 지식산업사, 1998.
- 피에르 부르디외, 하태환 옮김, 『예술의 규칙』, 동문선, 1998.
- W.J.T. 미첼, 임산 옮김, 『아이코놀로지; 이미지, 텍스트, 이데올로기』, 시지락, 2005년.
- Danto, Arthur C. *Philosophizing Art*. University of California Press, 1999.
- _____. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1997.
- _____. "The Artworld." *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No.19, 1964.
- Dickie, Georgo. "Defining Art." *American Philosophical Quarterly*. Vol. 6, No. 3.
- Robert, Tracy. *Spaces of The Mind: Isamu Noguchi's Dance Design*. New York: Proscenium Publishers.

A Critical Study on Arthur C. Danto's 'Philosophizing Art'

Kim, Baikgyun(Chuang-ang University, Associate Professor)

The term "philosophizing art" was coined by Arthur Danto, who tried to define new forms of art, especially Andy Warhol's pop art appeared in New York after 1960's, which could not be explained by traditional concept of "representation". As Danto said "the term 'philosophizing art' is unclear, whether art discusses philosophical issues or art is the object of philosophic discussions", it does not seem like Danto himself had a specific idea when he used this term. The background for Danto coining this term derives from the fact that the old art concept such as denotation and connotation could not fully explain phenomenalist aspects of concept art which appeared frequently at that time. Many articles in his book "philosophizing art", in which many of his criticism are included, mainly say that art begins philosophizing by dealing with not mimesis or representation but concepts.

According to his argument, the history of western art, which has been consisted of mimesis and representation, has come to end when art is about physically embodied with meaning. Of course, as Danto say so, what goes to end is not art itself, but the narrative of art. It means master narrative saying art should be shown different from nature or artificial daily product is over. Danto could not find principals of mimesis and representation which had been main logic in the western art history, when he saw Andy Warhol's Brillo Boxes at Stable Gallery, New York in 1964.

Danto questioned "if we can not distinguish Brillo box's artistic aspects visually from other factory-made products, how can we distinguish art from non-art", By answering those questions, he discovered two facts which made him realize the end of Art: One is there is no special way in which works of art have to be shown or has to exist.

Therefore, art history has proven that commercial boxes, trashes and files of underwear can be a work of art. The other is we have fully recognized it at the end of 20th century. Danto confessed that through Brillo Boxes, he realized the works of art are decided by something can not be seen by eyes, not by distinguished differences by looking at it. This thesis is trying to show personal understanding about art, philosophy and discourses surrounding them and to figure out how Dante opened a new world to art criticism by using new definitions such as 'end of art' and 'philosophizing art' which Danto used to explain inner aspects of art.