

制度로서의 藝術과 環境

曹 正 松

서울大學校 農科大學 造景學科

Art as an Institution and Environment

Cho, Jung - Song

Dept. of Landscape Architecture, Seoul National University

= ABSTRACT =

This study is an attempt to present the possibility of environmental aesthetics and its characteristic form in Korea.

This paper investigated the concept of art as a traditional theory of aesthetics through R.G. Collingwood and present-day analytic philosophers who had been influenced by the ordinary language philosophers in 1950s. Accordingly, the study focused on the institutional theory of art which was developed in reaction to M. Weitz's views. The institutional theory of art concentrates attention on the non-exhibited characteristics that works of art have in virtue of being embedded in an institutional matrix which may be called "the artworld" and argues that these characteristics are essential and defining.

Taking this position, the paper examined the relation between environment and art as aesthetic object because it would be one of the ways to find the possibility and foundation of environmental aesthetics.

Furthermore, these works will be the basis to create our proper landscape or 'our own environment' as a significant and a mental cultural landscape.

緒 論

藝術의 定義에 대한 접근은 궁극적으로는 예술의 본질에 대한 규명일 것이다. 플라토에서 오늘에 이르기 까지 헤아릴 수 없이 많은 美學理論과 藝術論이 마련

해 온 "藝術이란 무엇인가?"라는 질문을 現代美學 좀 더 구체적으로는 現代 分析哲學의 맥락속에서 고찰함으로써 예술의 의미를 명료히 드러내보고 이를 바탕으로 美的 對象으로서의 복합적이고 포괄적인 환경의 문제 설정과 그 해결을 기도코자 하는 이론의 가능성을 타진, 모색해 보려는 것이 이 연구의 의도이다.

우선 현대미학의 흐름을 개관해 보도록 하자. 20세기 전반기의 미학은 여러가지 경험과학적인 접근의 근거와 자료위에서 성립된 예술학 (science of art)의 이념을 이어받아 발전하고 있는 과학적 미학 (scientific aesthetics - 예컨대 토마스 먼로)과 그것이 형이상학적 - 예컨대 콜링우드 - 이든 경험주의적 - 예컨대 듀이 - 이든 본질을 묻고자 하는 각종의 철학적 미학 (philosophical aesthetics)의 양대 경향으로 압축될 수가 있으며 바로 이러한 두 흐름에 분석적 미학 (analytical aesthetics) - 예컨대 디키 - 이 새로운 방법과 문제를 가지고 추가되면서 20세기 중엽 이후의 미학계의 판도가 복잡하게 전개되고 있음을 우리는 주목할 수 있다¹⁾.

앞서 시사했듯 필자는 환경미학의 가능성과 그 특징적 형태를 제시해 보기 위해 일단 표현주의 예술론 (an expressionist theory art)으로서의 콜링우드 (R. G. Collingwood)를 통해 정서와 예술과의 관계라는 입장에서 논의된 예술의 본질을 살펴 볼 것이며, 1950년대 즉, 협의의 분석철학과에 속하는 일상 언어학자 (ordinary language philosopher)들로 부터 시작되어 현대미학에 방법론적 영감을 불러 일으킴으로써 전통적 미학이론에 반성을 촉구케 한 비트겐슈타인 (Wittgenstein)과 모리스·웨이츠 (Morris Weitz) 그리고 사회제도로서의 예술 정의론을 마련하고 있는 조지·딕키 (G. Dickie)를 고찰해 볼 것이다. 그렇게 함으로써 환경이 열린 개념 (open concept)으로서의 예술의 한 형태가 될 수 있다는 근거를 구하고자 할 것이다. 그러한 입장에서 전통적인 예술론 모두를 검토해 볼 수는 없는 이상, 한 예로 콜링우드의 이론을 고찰해 보고 그것을 가지고서는 환경을 하나의 예술형태로써 확립하기가 힘들다는 점을 밝혀 보고자 한다. 즉 콜링우드에 있어서는 자연환경을 미적 대상으로 정조할 수 있는 근거가 제공되고는 있으나 그것만을 가지고서는 모든 환경을 예술이라고 주장하기에는 적합하지 않다는 것이다. 왜냐하면 그에 의하면 모든 예술이란 반드시 정서를 표현하는 것으로 주장되어야 하기 때문이다. 기실 환경들에는 어떤 이미지를 담고 있지 않는 것도 있고 오히려 기능성 - 실용적인 기능, 혹은 생물학적 기능 등 - 만을 담고 있어서 그것이 더 중요한 경우도 있을 수 있다. 인간을 둘러싸고 있는 모든 것을 환경이라고 할때 이러한 환경은 하나의 자연이

나 문화 또는 기술 (technology)이나 관념 (idea)으로서 결합된 총체적인 실체 (entity)로 이해되는 경우 이러한 실체가 갖는 의미론적 논란보다 오히려 그러한 실체가 존속하고 있는 과정 (process)으로서 환경의 구조적 관계성에 대한 이해가 더욱 더 중요한 의미를 갖는다²⁾

더구나 기존의 환경에서 필요한 요소를 선택하고 선택된 요소를 조합하여 주어진 기존의 환경을 조작하여서 보다 나은 환경을 만들고자 하는 행위를 환경설계 (environmental design)라고 정의할때³⁾ 이러한 환경 혹은 환경설계에 있어서의 미적 차원의 제 문제 및 그 해결을 전통적인 미학만으로는 총체적으로 설명하기에 많은 난점이 있다. 그렇다면 우리는 환경을 미적 대상으로서 또는 예술로서 볼 수 있는 이론적 근거를 달리 구할 수 밖에 없다. 여기에 예술의 본질을 하나의 제도 (institution) 혹은 관례 (convention)로서 그 정의의 바탕을 제시하고 있는 디키 (G. Dickie)의 입장에서 자연 및 인공적인 환경의 시각적 구조를 미적 대상으로 하여 전개되는 환경미학 (environmental aesthetics)의 근거를 구하고자 할 것이다.

콜링우드의 상상적 표현의 이론

콜링우드는 <예술의 제 원리> (The principles of art, New York: Oxford U.P. 1958)라는 저서에서 포괄적이며 유력한 표현주의 예술론을 발전시키고 있다⁴⁾. 그는 예술은 상상적 표현 (an imaginative expression)이라는 결론, 즉 예술과 정서의 표현 사이에는 필수 불가결한 관계가 있다는 견해를 체계적이며 방대한 철학적 규모로 구성하고자 시도한다.

그의 스승인 캐리트 (E.F. Carritt)나 크로체 (B. Croce)에 영향받은 콜링우드의 예술론의 기초는 기술 (craft)의 개념에 대한 분석이다. 플라토로부터 시작되어 오늘날까지 계속되고 있는 견해, 즉 콜링우드가 '예술기술론 (technical theory of art)'이라고 부르는 입장에 의하면 예술과 기술은 단일한 類 (a single genus)에 속하는 두 種 (species)이다. 그러나 콜링우드는 예술과 기술이 하나의 본질적인 특징을 공유한다는 것을 부정하며 예술과 기술은 별개의 것으로 논하는 가운데 기술의 주된 특성이 되고 있는 것은 수단과 목적의 관계로 보고 있다. 즉 기술이란 배워질 수

註 1) 오병남, '예술의 개념과 정의의 문제' (서울대학교 인문논총, 제1집, 1976 p.163)

註 2) 노용희, '환경론 서설 (I)' (서울대 환경논총, 제1권 1호, 1974, p.5)

註 3) 황기원, '시각언어 구성에 의한 환경설계이론' (서울대 환경논총, 제13권, 1983, p.47)

註 4) G. Dickie, Aesthetics: An Introduction (Pegasus, 1971), p. 84

있는 기교 (learnable skill)를 통해 어떤 원료를 미리 예상된 소산으로 변형시키는 활동을 말한다⁵⁾. 그는 기술과 예술의 중복, 즉 하나의 사물이 기술제품일 수도 있고 예술작품일 수도 있음을 인정하고 또한 예술가가 자신의 예술을 전달하기 위해 미리 갖춰야 할 조건으로서의 능통한 기술을 분명히 하고는 있다. 그러나 그는 진정한 예술 (art proper)과 사이비 예술 (art falsely so called)을 구별하면서 이 후자에 속하는 것들로서 오락예술 (amusement art)과 주술적 예술 (magic art)을 예로 들고 있는 가운데 진정한 예술과 기술은 당연히 구분되는 것으로, 오락과 주술은 기술의 형태들으로써 그것들은 오직 정서를 환기 (evoke)시킬 뿐이며 예술은 정서를 환기시키다가 보다 표현 (express)한다는 것이 그의 답변이다. 그에게 있어서 표현하는 행위 (expressing)는 또한 노출하는 행위 (betraying)와 구분되고 있다. 그에 의하면 정서의 표현이란 그 정서가 우리의 통제하에 있고 또 그들을 통제하고 있음을 우리가 의식하는 가운데 그것이 무엇인 것으로 우리에게 떠오르는 그러한 이미지의 표현을 예술과 동일시 하고 있다. 그러므로 그에 있어서 정서의 노출과 구별되는 표현의 특징은 통제의 행위와 통제의 의식이 함께하는 동시적 행위라는 점에 있게 된다. 그는 이처럼 의식적으로 통제된 정서의 표현을 그는 기본적인 언어 (primary language)라고 말하고 있고 따라서 그에게 있어 예술은 "언어"라고 되고 있다. 곧 예술은 정서의 표현이요 이 정서의 표현을 일차적인 언어라고 함으로써 예술을 일종의 언어로 보고 있다⁶⁾.

그의 예술 정의에는 상상 (imagination)이라는 또 하나의 국면이 포함된다. 어느것이라도 예술이 되기 위해서는 표현적 (expressive)임과 동시에 상상적 (imaginative)이지 않으면 안된다는 것이다. 이는 그가 彫像이나 회화등의 '공적인 대상' (public object)이 예술작품임을 부인하는 것과 연결된다. 그는 참된 예술작품이란 다만 예술가가 공적인 대상을 창조하기 이전이나 창조 과정에서 그의 마음속에 떠오른 심상 (mental image)이거나 혹은 공적인 대상을 경험한 결과로서 감상가의 마음속에 형성된 심상일 뿐이라고 하고 있다. 바로 이같은 극단적인 주관론때문에 그는 일상적인 용법 (ordinary usage)을 따르고자 하는 철학자들로 부터 비판을 받게 되었던 것이다. 말하자면 비트겐슈타인의 후기 철학으로 부터 그 방법론적 근거

를 시사받고 있는 초기용어 분석가 (usage analyst)들에 의해 그의 정서의 개념이 불명확하게 확대되므로 오히려 무의미하게 되는 결과를 가져왔고 이런 비판의 요점은 정서의 표현이 예술의 필요조건 (necessary condition)이 아니라는 점을 들고 있다. 이러한 입장에서 덕키 역시 "쿨링우드는 예술이 할 수 있는 일에 관해서는 중요한 일보를 내리고 있다. 예술은 비밀을 드러낼 수 있고 표현적일 수 있다는 사실이다. 그러나 모든 예술이 모두 그러한 일을 할 수 있다는 생각은 옳지 못하며 그는 예술의 중요한 양상을 포착하고는 있지만 그것이 예술에 존재하고 있는 전부라고 생각하는 오류를 범하고 있다. 쿨링우드는 하나의 예술론이 아니라 예술의 한 국면의 이론 (a theory of an aspect of art)을 펴고 있는 셈⁷⁾이라고 쓰고 있다. 우리는 이러한 논의가 어떻게 진행되어 왔는가를 간단히 고찰해 볼 것이다.

열려진 개념 (open concept) 으로서의 예술

미학이론이나 예술론 그리고 비평에서 사용되고 있는 주도적인 용어에 대한 애매성을 지적하고 그 추론의 논리적 타당성과 그 방법론적 오류 여부를 밝히는 분석적인 철학적 작업을 1950년대 즉 비트겐슈타인의 후기 사상으로 부터 출발하고 있다.

의미란 더 이상 단어와 대상간의 관계가 아니라 그 말의 사용이라고 이해되어야 했으며 따라서 언어의 의미를 안다는 것은 그것이 어떻게 이용되고 있는가 하는 방식을 아는 일인 것이다. 이것이 이른바 그의 후기 저서 <철학연구 (Philosophical Investigation, 1953)> 속에서 언어유희론으로 나타난 언어의 사상이며 그러므로 그에 있어서 "한 단어의 의미는 언어에 있어서의 그의 사용"이라고 되어 있으며 바로 이점에서 그는 언어를 '게임' (game)에 비유하고 있다. 축구로부터 혼자하는 카드놀이에 이르기까지 게임들의 전체 영역을 고려해 본다면 모든 게임들에 공통되는 어떠한 특성도 발견할 수 없을 것이며 따라서 무엇인가가 게임이 되기 위한 필요한 특성이란 없다고 그는 주장하면서 게임에서와 같이 언어란 그것이 언어가 되기 위한 일정한 요소라던가 어떤 고유한 공통성을 갖고 있는 것이 아니라 단순한 유사성만을 갖고 있다고 하며 그는 이들 유사성을 가족유사성 (family resemblance)라고 규정한다.

註 5) Ibid., p.84

註 6) Ibid, p.89.

註 7) Ibid., p.95.

이처럼 언어에 대한 새로운 사고로부터 언어를 이해하는 일과 철학을 하는 일의 관계에 대한 새로운 견해가 1950 년대의 미학에 새로운 접근을 가능케 했고 많은 논문들을 낳게 했다. 이러한 입장에서 그들은 미학의 일차적인 목적은 예술에 관한 논의들 속에 나타나는 기본 개념들을 정의하고자 하는 일이 아니라 그들 개념들이 어떻게 사용, 운용되고 있는지를 밝히는 일이라 하고 있다. 의미를 요구하지 말고 용법을 추구하라는 강령아래 예술이 무엇이고 예술적 창조, 표현 그리고 형식 또는 내용이 무엇이나를 묻는 대신 그들 분석가들은 우리들이 그같은 예술적 사실에 대해 말할 때 실제로 사용되고 있는 그들 용어들의 논리적 특징들을 추구하였던 것이다⁸⁾. 이들의 논의는 예술이란 본질적으로 무엇인가라는 질문으로 부터 '예술'이란 어떻게 사용되고 있는가라는 질문으로의 이행을 뜻한다. 이러한 제 발전적 전개의 저변에 가장 기본적으로 깔려 있는 입장은 예술에 대한 일반화가 불가능하다는 즉, 예술 정의 불가론이란 점일 것이다.

이러한 입장에서 모리스 웨이츠 (Morris Weitz)는 널리 알려진 그의 논문〈미학에 있어서의 이론의 역할 (The Role of Theory in Aesthetics, 1956)〉에서 비트겐슈타인의 논의를 예술론에 적용하여 예술은 열려진 개념 (open concept)이라고 논하고 있다. 예술이란 '열려진 개념'이요 열려진 개념에는 공통성이 아니라 가족 유사성이 있을 뿐이요, 따라서 예술이라는 말로 불려지고 있는 모든 대상들 간에는 그들을 예술이게 하는 어떤 공통성도 찾을 수 없다는 주장이다. 이 공통성을 본질이라는 말로 바꾸면 예술의 본질이란 없다고 된다. 그럼에도 많은 이론들은 정의될 수가 없는 것을 정의해 보려고 했기 때문에 출발부터 오류를 저지르고 있다는 것이다. 그가 이러한 주장을 하고자 했던 근거로는 철저히 검토되어 보지도 않은채 예술에 대한 일반론이 가능할 것이라는 기대에서 예술이라는 개념이 지니고 있는 논리를 근본적으로 잘못 해석하여 출발하고 있기 때문이라고 말하고 있다. 웨이츠가 이러한 반성을 하게 되었을 때 그가 이용하고자 했던 것이 앞서 말했던 비트겐슈타인의 언어유희론이었다. '게임'이라는 말로 사용되고 있는 많은 게임들이 있지만 우리가 발견할 수 있는 것은 그것을 정의할 수 있는 것은 필요하며 동시에 충분한 성질이 아니라 단지 중복되고 교차되어 있는 복잡한 유사성의 관계들 뿐이라는 주장을 말함이다. 여기서 웨이츠는 예술의 본질에

대한 문제는 게임을 정의하려는 문제와 같아서 우리가 예술이라고 부르는 것이 무엇인가를 실제로 찾아본다고 하더라도 거기서는 아무런 공통적인 성질도 발견할 수 없으며 혹 공통적인 성질인 것으로 파악될 수가 있는 것이 있다면 그것은 다만 유사성 (resemblance) 같은 가닥일 뿐이라는 것이다. 다시 말해 '예술'이란 개념은 어떤 공통적인 성질을 갖고 있는 것으로 정의될 수 있는 말이 아니라 고작해야 가족유사성만을 가지고 있다는 것이다. 이러한 그의 사고는 결국 예술은 개방된, 혹은 열려진 개념 (open concept)이지 폐쇄된, 혹은 닫힌 개념 (closed concept)이 아니라는 주장으로 인도되게 되었다. 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 웨이츠의 주장이다. 예술이 걸어 온 역사며 현재도 진행되고 있는 현상을 돌이켜 볼 때 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 예술이라는 말을 적용시킬 수가 있는 조건들이 철저히 열거될 수는 절대로 없다고 한 것이다⁹⁾.

이처럼 예술 정의 불가론이라는 관점에서는 지금까지의 많은 예술론들이 제공해 온 예술정의들은 예술의 개념을 어떤 특정된 한계로 폐쇄시켜 놓은 입장에서 조건들을 열거해 놓은 것 뿐이라는 입장일 것이다.

전통적인 미학의 역할을 위태롭게 만든 웨이츠를 비롯한 일상 언어학파에 속하는 용어 분석가들은 예술 정의 불가론 및 그 분석방법론으로서 비트겐슈타인의 가족유사성을 기초로 하고 있다. 오랜동안에 걸쳐 웨이츠의 견해는 논쟁의 여지가 없는듯 보여졌으나 최근에 오면서 몇몇 비판적 논의들이 대두되었고 특히 모리스·맨델바움 (Maurice Mandelbaum)은 게임에 대한 비트겐슈타인의 논의와 예술에 대한 웨이츠의 논의에 대해서 매우 흥미있는 방법으로 도전하고 있다¹⁰⁾

그는〈가족 유사성과 예술에 관한 일반화〉라는 논문에서 게임들은 어떤 종류의 목적, 즉 경기자들이나 관람자들로 하여금 어떤 비실체적인 관심에 돌입케 하는 잠재력을 공유하고 있다고 주장하고 있다. 비트겐슈타인은 분명히 게임에서 공이 사용되느냐 않느냐 또

註 8) 오병남, 상계서 p.164-165.

註 9) 상계서, p.168.

註 10) G. Dickie, op, cit, p.97.

는 그 게임에 이길 것이냐 질 것이냐 하는 것과 같은 전시적 (exhibited) 특성들에만 관심을 두었기 때문에 이러한 특징에는 주목하지 못했다는 것이다. 여기서 맨델바움은 예술이나 그 하위 개념들을 정의하고자 하지는 않지만 비전시적 (unexhibited) 특성들의 견지에서라면 예술은 정의될 수도 있으리라는 것을 날카롭게 시사해 주고 있다¹¹⁾.

만약 맨델바움의 견해에 어떤 결함이 없다고 한다면 예술에 관한 일반화의 철저한 회피, 그러므로 체계적인 이론의 부당성에 관한 많은 논의들은 중대한 과오를 저지른 것일 수도 있다는 사실을 그는 우리에게 암시시켜 주고 있는 셈이다. 그렇다면 이러한 과오의 화근은 비트겐슈타인이 되겠으나 그러나 맨델바움은 그에 다소 긍정적인 태도의 해석을 보여주고 있다. 즉 그의 해석에 의하면 전시적 성질의 입장에서 볼 때라면 게임들은 가족유사성만을 갖고 있다는 사실을 말하고자 했을 뿐이지 어떠한 정의가 될 수 없다라고 한 것은 아니었다는 견해이다. 그렇다면 비트겐슈타인에게서 전제되어 있을 수도 있는 그러한 해석의 가능성이 전혀 배제된 채 웨이츠같은 식의 접근이 나왔다고 된다. 그럼에도 웨이츠같은 식의 해석이 나오게 된 것은 그의 주된 관심은 '예술'이 어떤 공통적인 성질을 약속해 주고 있는 것 같지만 실은 예술이 어느 한 국면을 말하고 있는 것에 불과한 전통적인 미학이론들의 논리적 결함을 어떻게 지적해 보이하고자 하는 의미에서 가족유사성의 이론을 순전히 부정적인 방식으로만 이용하려 했기 때문이었다는 것이다.

사회제도로서의 예술

맨델바움의 재해석을 통해 예술의 정의 가능성을 시사사받고 있는 사람이 곧 덕키이다. <미학>(1971)과 <예술과 미적인 것>(1974)의 두 저서를 통하여 예술이 개방된 개념이기 때문에 정의될 수가 없다고 한 웨이츠의 견해는 비전시적인 성질을 간과했기 때문이라고 비판함으로써 덕키는 정의 불가론을 극복할 수 있는 단서를 마련코자 하고 있다.

덕키는 제도로서의 예술의 정의에 대한 성격을 명백히하기 위하여 '예술'(art) 혹은 '예술작품'(work of art)이라는 말이 사용되고 있는 두가지의 의미, 즉

분류적 의미(classificatory sense)와 평가적 의미(evaluative sense)를 구분하여¹²⁾ 분류적 의미란 어느 대상이 어떤 품목 혹은 범주에 속하고 있는 것인가를 지시하기 위하여 사용되는 경우라고 말하고 있다. 이러한 의미로서의 '예술작품'이란 말의 사용은 어느 대상을 예술작품이 아닌 것과 구별하여 그것을 예술작품으로 분류해 놓은 일에 관계되고 있다. 그러므로 어느 대상을 예술작품으로 분류하기 위해, "이것은 예술작품이다"라고 말했을때의 이 예술작품이라는 말의 사용은 그것이 좋은 작품이라던가 하는 의미로 사용된것과는 전혀다른 의미로 사용되고 있는 것이다. 그러나 '예술작품'의 평가적 의미 - 예를 들자면 '저 浮木(driftwood)은 예술작품이다.' 혹은 '저 그림은 예술작품이다.'에서와 같은 - 는 대상을 찬미하기 위해서 사용되는 의미이다¹³⁾. 고로 엄격히 구분하고자 할때의 위의 표현속에서 '저 그림'이란 말은 그 지시물이 이미 분류적 의미로서의 예술작품임을 뜻하고 있는 말이며 위의 '예술작품'이라는 말은 평가적 의미로서 찬미적 대상임을 뜻하는 것으로 구분되어 이해되어야 한다. 덕키에 있어서 이와같은 두가지 의미를 분명히 구분해 놓는 일은 '예술'의 정의를 위해서 지극히 중요한 전단계의 고찰이 된다. 왜냐하면 비전시적(unexhibited)인 성질의 입장에서라면 예술의 정의가 가능할 수가 있다 하더라도 그것은 어디까지나 분류적 의미로서의 예술이지 평가적 의미로서의 '예술'에 대한 것은 결코 아니기 때문이다. 예술의 본질에 대한 해답을 구하고자 할때 덕키가 시도하고 있는 정의는 이처럼 분류적 의미로서의 예술에 대해서이다. 즉 그는 어느 대상이 예술작품으로 분류되기 위한 필요하며 충분한 조건이 무엇인가를 열거함으로써 예술의 정의를 구하고자 하고 있다. 그는 어느 대상이 예술작품이 되기 위한 필요한 조건으로서 인공성(artificiality)을 들고 있다¹⁴⁾. 어느 대상이던지 만약 그것이 예술작품이라면 그것은 자연물(natural object)이 아니라 인위적인 사물(artifact)의 조건을 반드시 갖추고 있어야 한다는 것이다. 그러나 이처럼 자명한 사실도 웨이츠에게서는 거부되고 있는 실정이었다. 왜냐하면 웨이츠가 지적하기로는 "저 浮木은 예술작품이다"라고 말하는 경우에서 보듯 '예술작품'이라는 말은 인위적인 대상이 아닌 자연적인 대상에 대해서까지 적용되어 사용되고 있다는 사실 때문이었

註 11) Ibid., p. 98.

註 12) G. Dickie, Art and the Aesthetic (cornell Uni. Press, 1974) p. 24.

註 13) G. Dickie., Aesthetics, p.99.

註 14) G. Dickie, Art and the Aesthetic p.27.

다. 그러나 덕키에 의하면 그때의 ‘예술작품’이라는 말은 평가적 의미로서 사용되고 있는 것이지 분류적 의미로서가 아니기 때문에 웨이츠가 인위성의 조건마저를 거부하고 있는 것은 ‘예술작품’의 분류적 의미와 평가적 의미를 혼동한데서 저질러진 잘못이라고 된다.

또한 그는 이 인공성이란 비전시적인 성질임을 상기시키고 있다. 요는 색채나 형태나 크기와 같은 성질들과는 달리 인공성이란 인공품의 창조행위가 관찰되는 드문 경우를 제외하고라면 인공품이 관찰된다고 하더라도 전시되어 있지 않은 관계적인 비전시적 성질(relationshipal, nonexhibited property)을 지니고 있기 때문이다¹⁵⁾. 다음으로 이 인공성은 대상에 적용되는(worked on) 성질의 것이기도 하지만 그에 수여되는(conferred on) 성질이기도 하다는 사실이다. 그렇다 할 때 어떤 또 다른 조건만 갖춰 진다면 “저 浮木은 예술작품이다”라는 진술은 참된 것으로도 될 수 있다는 것이 덕키의 입장이다. 어느 사물이 예술작품이 되기 위해 인공성의 조건만으로는 충분할 수 없음이 사실이다. 인위적인 사물이라고 해서 모두가 예술작품이 될 수 없음은 너무도 명백한 일이기 때문이다. 여기서 어느 사물이 예술작품이 되기 위한 또 다른 구비 조건 곧 충분한 조건으로 덕키는 “예술계”(artworld)라는 개념을 도입한다. 댄토(Arthur Danto)가 스스로 예술의 정의를 구하고자 하고 있지는 않지만〈예술계〉(1964)라는 논문에서 그는 “어떤 것인가를 예술로서 본다는 것은 눈으로서는 알아볼 수 없는 무엇 - 예술론의 분위기라던가 예술사의 지식, 즉 한마디로 예술계(artworld)를 필요로 한다.”라는 말로 워홀(Warhol)의 ‘브릴로·카르톤’(Brillo Carton)이나 라우셴버어그(Rauschenbery)의 ‘침대’ 같은 현대의 예술현상과 예술사 일반을 고찰하고 있다. 분명히 이 자극적인 언급은 설명을 필요로 하는 것이나 눈이 볼 수 없는 무엇을 말하고 있다는 점에서 댄토는 어느것을 예술로써 구성하려는데 있어서 비전시적 성질이 지극히 중요하다고 했던 맨델바움과 일치하고 있는 것이다. 그러나 이 비전시적인 성질의 구체적 의미를 분위기와 역사에 관련시켜 언급하고 있는 점에서 그의 분석보다 한단계 발전된 견해를 피력하고 있다고 한 덕키는 이러한 견해로 부터 댄토에게 있어서는 예술작품들이 몸담고 있는 비 물리적 공간, 곧 어떤 구조, 어떤 세계가 암시되고 있다고 보고 있다¹⁶⁾. 이러한 구

조 혹은 세계가 사회속에 일종의 제도로서 있을 수 있다고 한다면 곧 댄토는 예술의 제도적 본질(institutional nature)을 암시하고 있다고 해석된 것이다. 덕키는 예술계라는 용어를 그대로 차용할 뿐만 아니라 덕키에 있어서 그것은 “예술작품들이 몸담고 있는 바의 한 광범한 사회제도(social institution)”를 지시하는데 사용되고 있다¹⁷⁾. 이 언급은 덕키 자신의 말대로 예술계의 정의가 아니라 다만 어떤 특수한 사실로써의 사회제도의 존재를 지시하기 위해 이용되고 있는 말일 뿐이며 과연 그와 같은 제도, 곧 예술작품들이 몸 담고 있는 제도가 있는가 하는 문제가 남아있다. 덕키는 연극과 현대미술의 예를 통해서 예술작품이 속해 있는 일종의 사회제도의 존재 가능성에 접근하고 있다.

연극에는 고대 희랍의 종교나 그밖의 제도에 그 기원을 두고 있는 오랜 연극의 전통, 혹은 면면히 이어오는 연극의 제도가 있다. 그 전통, 또는 그 제도들은 시대마다 변천과 부침을 거듭해 왔으나 오랜 역사를 통해 자기 동일성을 지니고 변하지 않아 온 것은 확립된 어떤 행동(doing)과 행위(behaving) 방식, 즉 일차적인 관례(primary convention)로서의 연극 그 자체인 것¹⁸⁾이라고 된다. 이 일차적인 관례란 “연기자와 관중이 어떤 형식적인 활동에 관여되고 있는 것이라는 양자에 의해 공유된 이해”를 말함이다. 그러므로 연기자와 관중은 어느 경우나 연극제도를 구성하고 있는 연극계(theater world)의 핵들이며 작가와 연출자와 연기자가 제시하는 것이 연극(예술)이라고 되는 가늠은 그것의 성공실패를 고사하고, 좋고 나쁘고를 떠나서 기본적으로 연극계의 틀(theaterworld framework)속에서의 진행이 되고 있기 때문이라는 설명이다.

그러나 연극은 예술계내의 한 체계에 불과하다. 다른 모든 체계들은 그 자신의 발생 기원과 역사적 발전을 지니고 있다. 그러나 그러한 여러 체계들의 기원과 다양한 발전들이 공통적으로 갖고 있을 한 특징이 있다면 그것은 각각의 “예술작품들을 제시(presenting)하기 위한 틀”¹⁹⁾이라고 한다. 즉 예술계의 체계들이 아주 다양하게 주어져 있을 때 많은 예술작품들의 공통적이고 전시적인 성질을 찾는 일은 어려운 일이겠지만 그러나 우리가 일단 뒤로 물러서서 그들을 제도적 장치(institutional setting)의 입장에서 조망해 본다면 우리는 그들 작품이 공유하고 있는 본질적인 성질

註 15) G. Dickie, Aesthetics, p. 101.

註 16) Ibid., p. 101

註 17) G. Dickie, Art and the Aesthetic p.29.

註 18) Ibid., p. 30.

註 19) Ibid., p.31.

들을 간파할 수 있다고 하는 입장인 것이다.

이와같이 어느 대상이 예술작품으로 분류되기 위해 공통적으로 갖고 있을 성질을 드러내기 위하여 다키는 현대미술을 동원하고 있다. 그는 특히 다다이즘 (Dadaism)의 작품이 예술의 제도적 본질을 가장 손쉽게 드러내 보여주고 있다고 하며, 뒤상 (Duchamp)과 그의 동료들은 기성품들 (ready-mades)-변기, 병, 건조기, 눈삽등-에 예술의 자격 (status of art) 을 수여해 놓았다고 한다²⁰⁾. 우리는 그같은 일련의 행위들에서 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. 화가와 조각가는 그들이 창조해 온 대상들에 대해 지금까지 이와같은 자격수여의 행위에 관여해 왔음은 물론이다. 하지만 창조된 대상들은 시대의 모형이 주어지기 때문에 관계적이 되고 있었던 탓으로 대상들 자체나 그들 대상의 흥미로운 전시적 성질들만이 감상자나 비평가 또는 예술철학자들의 주목의 초점이 되게되어 제작된 대상이 지니고 있는 비전시적인 성질들을 도외시한 나머지 그것이 예술계에 의해 수여된 자격의 대상이라는 사실을 항상 간과하게 되었다는 것이다. 그러나 다다이스트들의 작품에서처럼 그들 대상이 기괴한 것이 될때 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 비전시적 관련성을 갖게 된다는 것이다. 여기서 다다나 해프닝 (happening) 등은 그들의 작품을 제시하기 위한 그들 특유의 제도적 틀로서 이해되고 있다. 이와같은 방식으로서의 예술작품으로 된 자연대상들은 도구들이 사용되지 않고서도 인공화되는 것들로서 이러한 때의 인공성이란 대상에 작용된다기 보다 수여되는 성질의 것이기 때문이다²¹⁾. 요컨대 '예술' 이나 '예술작품' 들이 개방된 개념이기 때문에 폐쇄시킬 수 없다고 주장했던 웨이츠의 예술 정의불가론에 대한 반동으로서 출발하여 다시 예술의 정의를 구해 놓은 예술의 제도적 본질에 대한 다키의 견해는 예술이란 '인공성' 과 '수여된 자격' 이라는 두가지의 필요하며 충분한 조건에 의하여 비예술 (nonart) 과 구별되며 따라서 예술은 이러한 두 조건으로 폐쇄될 수가 있다는 입장인 것이다.

結 論

그렇다면 지금까지 살펴본 예술에 대한 정의가 환경에 대해서는 어떻게 적용될 수 있을까? 다키의 논의에 따르면 모든 환경이 예술이 아닌 한 어느 환경을 예술로서 규정해 주는 제도 혹은 관계가 있어야 하며 그리고 있을까?

우선 예술로서의 환경과 비예술로서의 환경이 구별되어야 한다. 다키에 의하면 어느 환경이 예술일수 있는 근거는 그것이 인공물이라는 사실과 예술계에 의해 그에 어떤 자격이 수여된 대상임을 뜻하는 것이다. 인공품으로서의 환경은 그것이 자연물이던 인공물이던 수없이 많다. 그러나 그들이 그들 특유의 제도적 틀속에 속해 있는 것이나 아니냐에 따라 그들이 예술이냐 아니냐가 결정되게 될 것이다.

여기서 환경을 예술일 수 있게 하는 예술계가 있는가, 곧 그 관계가 있는가 하는 문제를 사례를 통해 간단히 생각해 볼 것이다. 우리는 서구의 많은 도시나 경관, 그리고 정원들을 들 수 있을 것이다. 플로렌스 같은 중세도시는 20세기 초두부터 시작되어 온 기능주의로 대표되는 근대도시의 전형적인 뉴욕, 시카고와는 대조적으로 이상적이며 인간 중심적인 분위기를 간직한 도시의 좋은 사례일 듯 싶다. 분명 위에 든 두 사례들은 전혀 상이한 도시공간을 제공하고 있으며 따라서 우리들이 그 속에서 있다고 할때 우리들은 상이한 두 종류의 도시속에서 색다른 공간 감각을 체험하게 되며 그들을 마주하게 된다. 그럼에도 양자는 모두 예술로서의 환경의 전형적인 사례들이라고 알고 있다. 다키의 해석에 따르면 그들 환경을 모두 예술이라고 부를 수 있는 근거는 도시공간의 구조나 그 구조가 우리에게 가져다 주는 인상이나 또는 그들 각자가 수행하는 기능 때문만은 아니라고 된다. 왜냐하면 그렇지 못한 미개인들의 촌락도 훌륭한 생활공간이며 또한 그들 공간 또는 예술적 소지가 갖든 공간임을 우리는 부인하지 않고 있기 때문이다. 그러나 플로렌스 이던 뉴욕이던 혹은 미개인의 촌락이던 이처럼 예술로서의 환경이라고 간주될 수가 있기는 하지만 그들을 모두 환경으로서의 예술이게 하는 어떤 공통점을 찾을 수가 있을까? 어떤 구조를 지니고 있고 어떤 인상을 보여주고 있고 생활에 유용하도록 마련된 어떤 기능을 지니고 있건 '생활을 위한 장소' 라는 점에 있어

註 20) Ibid., p. 32.

註 21) G. Dickie, Aesthetics, p.106.

서는 공통적일 수가 있다. 하지만 그 구조를 밀받침하고 있는 기술이나 우리에게 가져다 주는 인상이나 실제적 기능 - 예컨대 종교적이라던가 문화적, 혹은 상업적인 도시기능등 - 또한 모두가 다른 것임을 우리는 알 수가 있게된다. 바로 이러한 점 때문에 미개인이 플로렌스에 나타났을 때이거나 중세인이 뉴욕에 나타났을 때이거나 또는 그 역으로 이거나, 그러한 경우가 있게 될때 위에서 말한 서로 다른 특색들 때문에 그들을 동일한 도시환경이라고 알기할 기대하기는 힘들지도 모른다. 그러한 가능성을 전혀 배제할 수가 없다고 될때 어느것은 환경예술이고 어느것은 환경예술이 아니라고 된다. 외부 혹은 현대생활과 단절되어 생활을 하고 있는 한국의 어느 촌노가 플로렌스를 방문하거나 뉴욕을 방문한다고 할때도 사정은 비슷한 결과가 될것이다. 그렇다고 이 촌노의 안목대로 그들 경관들이 삶을 감싸주고 있는 환경이 아니라고 하기는 힘들 것이다. 그들 모든 사례들은 훌륭한 생활공간을 제공하고 있는 예술로서의 환경이다. 그들을 그렇게 간주하고 있는 까닭은 그들속에서 살고있는 사람들의 삶의 공간에 대한 사고의 차이 때문이다. 여기서 간단히 사고라고 말했지만 그러한 사고는 곧 어떠한 관례에 입각하고 있는 사고를 뜻하는 것이다. 다시 말해서 어느 환경을 예술이게 하는것은 그 환경구조가 보다 기술적이라던가 그 인상이 아름답다거나 혹은 그 환경이 가져다 주는 편의에 의해서 결정되는 것이 아니라 덕키의 견해를 빌린다면 그 환경에 살만한 가치가 있다는 자격을 부여해 주는 그들 특유의 관례때문이라고 된다. 우리가 앞서 시도해 온 간단한 고찰을 인정할 수 있다고 한다면 그것은 우리에게 많은 반성을 촉구함과 아울러 시사해 주는 바가 적지 않을 것으로 생각된다.

한 예로 우리 민족에게 면면히 이어져 오는 자연에 대한 논리로서의 풍수사상을 들 수 있을 것이다. 그것이 묘터이건 집터이건 명당, 길지라는 개념에 의해 결정된다.

우리의 생활공간은 주로 그러한 명당이라는 개념에 따라 설계되고 운용되어 왔다. 그것은 생활공간을 결정하는 우리의 관례인 것이다. 이제는 아는듯 모르는듯 이 관례가 어지간히 훼손되어 있어 '도시' 라면 의례껏 뉴욕이나 동경을 닮아야 한다고 믿고 있기도 한 실정이지만 최소한 도움으로서의 한양 서울 설계의 관례는 그렇지 않다. 바로 이러한 점에서 서구인들의 눈에 비친 서울이라는 도시는 조그만 성냥갑같은 뉴욕이라고 생각할런지도 모르게 되어 있는 것이 아닌

가? 실상 하나의 관례가 확립되리란 그것이 미술이건 음악이건 상당한 시간의 삶의 축적이 있어야 하거늘 하물며 그 모두를 수용하는 도시라는 삶의 그릇을 결정짓는 관례란 하루이틀에 이루어지는 것이 아닌점을 감안할때 우리가 오랫동안 부담없이 호흡을 하며 지냈던 서울이라는 도시환경과 그것을 지탱해준 관례의 의미를 새삼 음미해 볼 필요가 있다.

하나의 산, 하나의 돌이 하나의 이미지로 등장할때 시각적이며 물리적인 형태, 구조만을 강조하는 서구적인 관례만으로는 충분히 해석되어 질 수 없음은 너무나 자명한 일이다. 분명, 자연이나 환경을 보는 우리의 전통적인 관례는 '우리의 자연'이며 우리만이 알고있는 '우리의 관례'일 뿐이다. 의미있고 고유한 우리의 환경을 지키고 만들 수 있는 그 근본적인 이념과 사고는 바로 '환경을 보는 우리의 관례'에 대한 깊은 애정과 통찰력이라고 결론지을 수 있다.

REFERENCES

- 1) 오병남, '예술의 개념과 정의의 문제' (서울대학교 인문논총, 제 1집, 1976) p 163.
- 2) 노유희, 환경론 서설 (I)' (서울대학교, 환경논총 제 1 권 1 호, 1974) p. 5.
- 3) 황기원, 시각언어구성에 의한 환경설계 이론 (서울대학교 환경논총 제 13 권, 1983), p. 47.
- 4) G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction* (Peagusus, 1971).
- 5) Ibid., p.84.
- 6) Ibid., p.89.
- 7) Ibid., p.95.
- 8) 오병남, 상계서, p. 164 - 165.
- 9) 상계서, p.168.
- 10) G. Dickie, Op., cit., p97.
- 11) Ibid, p. 98.
- 12) G. Dickie, *Art and the Aesthetic*, (Cornell Uni. Press, 1974) p.24
- 13) G. Dickie, *Aesthetics*, p. 99.
- 14) G. Dickie, *Art and the Aesthetic*, p. 27.
- 15) G. Dickie, *Aesthetics*, p. 101.
- 16) Ibid., p. 101.
- 17) G. Dickie, *Art and the Aesthetic* p. 29.
- 18) Ibid., p. 30.
- 19) Ibid., p. 31.
- 20) Ibid., p. 32.
- 21) G. Dickie, *Aesthetics* p.106.