[UCI]I804:24011-200000236610

2008년 8월
박사학위논문

아더 단토의 미술사론 연구

- 미술의 자기 인식과 내러티브를 중심으로-

조선대학교 대학원

미학미술사학과

오윤철

아더 단토의 미술사론 연구

-미술의 자기 인식과 내러티브를 중심으로-

A Study on Arthur Danto's Theory of Art History:
- Focused on the Self-Consciousness and Narratives of Art

2008년 8월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

오윤철

아더 단토의 미술사론 연구

지도교수 박정기

이 논문을 미학미술사학 박사학위 신청 논문으로 제출함

2008년 6월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

오윤철

오윤철의 박사학위 논문을 인준함

위원장 숭실대학교 교수 김광명

위원 홍익대학교 교수 김복영

위원 조선대학교 교수 박정기

위원 조선대학교 교수 노은희

위원 조선대학교 교수 김병용

2008년 8월

조선대학교 대학원

목차

Abstract

I. 서론: 아더 단토와 미술사.....1

II. 미술사론의 예술철학적 기초.....12

A. ‘평범한 것의 변용’ 12

B. ‘미술의 종말’론.....46

III. 미술사론의 구조와 내용.....57

A. 내러티브의 발전으로서의 미술사 57

B. 미술사의 시대구분.....62

IV. 결론: 단토의 미술사론의 문제와 전망.....82

참고문헌.....91

Ⅰ. 서론: 아더 단토와 미술사

이 논문은 현재 가장 영향력 있는 미국의 대표적인 예술철학자이자 미술비평가인 아더 단토 (Arthur Coleman Danto, 1924-)의 미술사론을 비판적으로 검토함으로써 그의 미술론[1] 내지 미술비평의 원리와 방법을 밝히는 것을 목적으로 한다.

단토의 미술사론은 처음으로 미술을 역사적인 관점에서 기술한 바자리 (Giorgio Vasari, 1511-1574)의 미술사 이후, 예술의 역사를 철학적으로 체계화 내지 집대성한 "헤겔 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 예술철학을 잇는 것"[2]으로 평가받고 있다. 단토 스스로가 밝히고 있듯이, 그는, 그가 "스승으로 삼았던 헤겔"이 "'정신 (Geist)' 에서 예술이 만들어 진다고 간주" 했던 것처럼, 예술을 정신의 소산으로 규정하고 있으며, 또한 헤겔의 "용어를 빌려와" 자신의 연구에 사용하고 있을 정도로 그에 대한 헤겔의 영향력은 지배적이었다.[3] 헤겔에 있어서 예술의 철학적인 의미에 대한 중요한 논의들은 1807년에 출간된『정신 현상학 (Phänomenologie des Geistes)』과 그가 1818년 이후 행한 일련의 강의들의 모아 그의 사후 제자들이 출판한 『미학강의 (Vorlesungen über die Ästhetik)』' 에서 찾아 볼 수 있다. 칸트 (Immanuel Kant, 1724-1804)가 '미 (美))' 를 학문과 구별되는 독자적

---

1) 단토의 예술철학은 조각, 건축, 판화, 공예, 문학, 영화 등 예술 일반에 대한 논의를 폭넓게 전개하고 있다. 그런데 본 논문에서 그의 '예술론' 을 '미술론' 으로 제한하는 것은, 이 논문이 그의 미술사론을 다루고 있기 때문이다. 따라서 앞으로 이 논문에서 'art' 는 '예술' 로 옮기는 것이 불가피한 경우를 제외하고는 '미술' 로, 그리고, 'the end of art' 는 '미술의 종말' 로 옮기려 한다.

2) Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol 1, Oxford Univferstiy Press, 1998 pp. 495-530, 참조

3) Arthur C. Danto, 'Three Decades after the End of Art', in: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997 (이하에서는 *AEA* 로 표기함), p. 26

인 영역으로 확립시켰다고 한다면, 헤겔은 '예술' 전반을 철학적으로 체계화시켰다고 할 수 있을 것이다. 헤겔에 있어서 예술은 "정신의 가장 포괄적인 진리가 의식으로 들어나는 하나의 방식"으로 규정되기 때문에, "인간들이 자신들과 그들이 거주하는 세계에 관한 지식에 도달 하는 자기 이해의 형식 (a form of self-understanding)"으로 나타난다. [4] 그리고 이런 이유로, 그의 예술론에서 정신이 표출되지 않는 '자연미'는 배제될 수밖에 없었다. 헤겔의 체계는 넓은 의미에서 볼 때, '절대정신 (der absolute Geist)'이 스스로 발전을 거듭하면서 자기 자신이 무엇인가를 인식하는 과정이 세계의 발전과정으로 표출된다. 그리고 그는 그 과정을 변증법적으로 전개하고 있다. 그의 도식에 따르면, 예술작품은 그것들이 표현하는 '내용 (이념)'과 그것이 주어지는 특별한 '형식' 사이의 생산적인 긴장을 유지한다. 그리고 그 긴장감은 서로의 조건에 알맞은 그릇으로 조화를 이룬다. 그리고 이러한 조화는 '상징적', '고전적', '낭만적'의 세 단계로 구분되며, 예술은 '낭만적' 시기의 단계를 끝으로 종말을 고한다. 그리고 그는 역사적인 관점에서 자신의 시대는 절대정신이 이미 '예술의 시대'를 거치고 '종교의 시대'를 지나 '철학의 시대'로 들어섰다고 보았던 것이며, 이러한 견해에 입각하여 예술은 이미 역사적으로 끝났다는 것이다.

각 시대의 예술 양식을 일종의 '시대정신 (Zeitgeist)'의 표현으로 보는 그의 역사적 이론 체계는 그 이후, 미술사가인 하인리히 뵐플린 (Heinrich Wölfflin, 1864-1945)과 알로이즈 리글 (Alois Riegl, 1858-1905)에게 양식적인 모형을 제공해준다. 이들은 "양식사로서의 미술사 (Kunstgeschichte als Stilgeschichte), 또는 형식사 (Formgeschichte)로

4) Jason Gaiger, 'The Aesthetics of Kant and Hegel', in: Paul Smith & Carolyne Wilde (ed.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 2002, p. 134 참조

서의 미술사”를 확립시킨 대표적인 미술사가로 인정되고 있다. 이 두 사람은 “미술작품의 본질을 형식 (Form)에서 보는 입장에서 출발하여 미술사를 형식 표현으로서의 양식의 전개와 발전과정”으로서 분석하고 서술 한다.[5] 그러나 이 양자의 차이점은 “리글의 미술사가 양식들의 역사적인 발전에 관한 예술철학적, 사변적인 체계의 구성이 본질적인 핵심을 이루고 있는데 반해서, 뵐플린의 미술사는 양식의 미적, 형식적 질과 가치에 대한 미학적 분석, 즉 양식 자체의 분석이 주된 내용을”이루고 있다는 점이다.[6] 뵐플린은 미술사를 “시각형식들 (Sehformen), 또는 직관적인 표상형식들 (Vorstellungsformen)"의 역사로 파악하고 있다. [7] 그러나 이 미술사가들은 넓은 의미에서 재현이나 모방의 양식에 따라 그것이 발전하고 쇠퇴하는 과정을 기술한 것 이였다.

하지만 헤겔의 역사적인 도식은 단토에게 채택되면서 그들과는 다른 독특한 것이 되었는데, 그것은 단토가 미술의 역사를 ‘하나의 내러티브’로 보고 있다는 점이다. 그리고 그 내러티브의 구성에 따라 미술사의 시기를 구분하고 있다. 단토의 스케치에 따르면, 서양미술사는 네 가지 내러티브로 구분될 수 있다. 첫 번째는 미술이 스스로 미술로서 지각하지 않는, 다시 말해서, 아직 미술이 미술로서 그 역할을 수행하지 못 하는 시기이다. 두 번째 ‘진보적인 내러티브 (Progressive Narrative)’는 바자리와 곰브리히 (Ernst Gombrich,1909- 2001)의 재현의 진보적 역사의 내러티브를 가리킨다. 즉, 이 시기는 모방적인 미술가들이 시각적으로 정확한 재현을 정복하고자 노력 한 시기였다. 단토는 그것의 정복은 자연의 외관을 정복할 수 있는 “숙달된 기술 (skill)”의 진보에 의해 가능하다고 보고 있다. 세 번째는 그린버그 (Clement Greenberg, 1909-1994)의 내러

5) 박정기, 양식분석의 미술사: 뵐플린의 양식사와 경험주의적 방법론의 문제, 『미술사학보』 제 19집, 미술사학연구회, 2003, p. 231
6) Ibid.,
7) Ibid., 238

티브다. 이것은 진보적인 내러티브에서 프라이 (Roger Fry, 1866-1934)의 비평으로 넘어오면서 모방재현의 구조가 표현론으로 바뀌는, 다시 말하면 이제 모방 재현의 진보적인 기술이 더 이상 존재하지 않는 미술의 구조로 바뀌는 시기의 내러티브이며, 미술 자체가 이제 하나의 자기 인식을 하기 시작하는 시점을 가리킨다. 즉, 이제 미술이 스스로 자신이 무엇인지 인식하면서 자기 정체성을 찾는 시기인 것이다. 이 두 개의 내러티브는 양식적 혹은 시지각적인 문제였다.

네 번째는 단토가 미술사에서 모방의 패러다임에서 벗어나 일종의 철학적 패러다임의 이동으로 간주되는 것은 그린버그의 모더니즘론[8] 이후, 팝아트의 도래에서부터 시작된다. 단토는 오늘날의 미술상황이 '다원주의(Pluralism)'적인 양상을 보이고 있다고 말하고 있다. 이것은 이제 미술사가 어떤 하나의 방향을 향해서 나아가지 않는다는 사실을 의미함과 동시에 미술의 역사가 전통적인 서구의 미술사에서 이탈하여 철학적인 문제를 가지게 된다는 것을 의미한다. 따라서 이제 미술작품이 미술작품으로서 존재해야하는 합당한 이유를 양식적인 통일성이나, 적어도 하나의 판단기

---

8) 모더니즘'이란 용어는 라틴어의 'mode'에서 유래된 말이다 [Lawrence E. Cahoone (ed), *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1996, p. 11 참조]. 이 용어는 "16세기 말에 '지금(now)'이란 말과 다소 동의어로서 나타나기 시작"하였다 [Raymond Williams, 'When Was Modernism?', in: Francis Frascina and Jonathan harris (ed.), Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts, London: Phaindon Press, 1992, p. 23 참조]. 따라서 '모던'이란 것은 전통적인 것으로부터 당대의 것을 구별하기 위해 사용된 것이기 때문에 여러 시기에 사용될 수 있다. 그러나 미술에 있어서 모더니즘은 그것을 양식적인 의미로 받아들여지기도 한다. 따라서 모던은 시간적인 의미와 양식적인 의미를 동시에 갖고 있다. 단토의 경우, 모던은 단순히 "가장 최근"을 의미하는 게 아니라 "전략 (strategy) 과 양식 (style) 과 논의사항 (agenda)을 모두 포함한 개념" (Arthur C. Danto, 'Introduction: Modern, Postmodern', in: *AEA*, p. 8) 이며, 그의 내러티브에서 미술이 자기 자신을 인식하는 시기를 가리킨다. 그는, 그린버그의 모더니즘론은 "미술에 대한 철학적 정의"를 제공한 것이 특징이며, 모더니즘을 어떤 "역사적 진리로 인식" (Ibid., p. 68)한 것이라고 말한다. 이러한 모더니즘론은 본론에서 구체적으로 다루어질 것이다.

준에서 찾으려는 태도는 더 이상 정당성을 부여받을 수 없게 되는 것이다. 사실상, 20세기에 들어오면서 전례가 없을 정도로 수많은 미술운동들이 일어났고, 그러한 운동들은 각각 자신만의 언어로 미술을 정의 하고자 했다. 특히, 단토의 입장에서 보자면, 그린버그로 대변되는 모더니즘의 선언문은 미술사에 있어서 하나의 새로운 층위로 가는 것이며, 이것은 미술이 자기인식을 하는 과정에서 최초로 자기비판을 하게 되었음을 말하는 것이다. 그러나 미술이 자기비판을 한 이후, 아이러니컬하게도 다음에 오는 미술은 그린버그가 강조했던 "순수성 (purity)" 을 버리고, 그것과 정반대되는 양상으로 나아간다. 이제 미술은 어떤 하나의 일정한 방향이나 구심점이 없어지고, 여러 가지 원리가 존재하는 일종의 다원주의 시대로 들어선 것이다.

서양에서 미술사는 일종의 시각적인 모방의 형태로 시작했다고 볼 수 있다. 좀 더 멀리 나아간다면, 이것은 고대 플라톤 (Platon, B.C 427-347)의 '모방론 (theory of mimesis)' 으로부터 시작하여 19세기 '인상주의 (impressionism)' 까지를 포함시킨다. 물론, 모방론을 대체한 표현주의 미술운동이 재현성을 완전히 떨쳐버린 것은 아니었다. 단토의 관점에서 보자면, 그 미술운동은 "미술작품에 의해 재현된 어떤 대상은, 그것에 관해 어떤 것을 표현하는 계기" 에 불과 한 것이었다.[9] 따라서 엄밀히 말해서 표현주의 운동은 정서의 표현이라는 점에서, 화가가 어떤 대상을 맞대고 그것을 모방하여 재현을 하더라고 그 재현은 그 작가의 감성적인 표현 수단의 하나일 뿐인 것이다. 이런 상황은 모방론에 한정되었던 서양 미술사를 전혀 다른 새로운 구조적 틀 속으로 들어가게끔 해주었다. 그는 이러한 틀의 생성이 '인상주의' 가 도래 한 것으로부터 시작되었다고 보고 있다.[10] 인상주의자들은 시각적 순수성이란 것에 주목하게 되었으며, 매체

9) Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, p. 106

의 발달로 인해 회화에 대한 그 자신의 정체성을 묻게 되면서 모방적인 특징에서 멀어지는 계기를 마련했다고 본다. 결국, 그림의 주제가 객관적 대상에서 주관적 대상으로 옮겨진 것이다.

단토는 이런 움직임이 모더니즘 시기에 와서 본격적으로 표면에 나타났다고 보고 있다. 그리고 팝아트의 등장으로 이제 미술이 시각적인 양식에서 벗어나 일종의 철학적인 물음을 제공했다고 보고 있는 것이다. 이 시기의 미술작품의 특징 중 하나라고 할 수 있는, 실재 사물과 지각적으로 식별할 수 없는 작품들이 미술관에서 전시가 되고 있다. 그리고 그것들이 미술관에서 전시가 되고 있다는 것은 그것들을 미술작품으로 인정하고 있음을 나타내는 것이다. 이것은 오늘날의 상황이라고도 할 수 있으며, 사실상, 이것은 미술작품이 다양한 양상으로 존재 될 수 있다는 것을 암시해주는 것이다. 그리고 다른 의미에서, 이와 같은 양상은 어떤 작품들이 진정한 미술작품으로서 인정 될 수 있는지를 파악하기 어려워졌다는 점도 시사하고 있다. 단토가 미술사에서 기존의 패러다임에서 벗어나 일종의 철학적 패러다임으로의 이동으로 간주하는 것은 '모더니즘 이후 (post modernism)'의 시대였다.

이러한 복잡한 상황을 극복하려는 시도는 많은 이론가들[11)]에 의해 활발

---

10) Arthur C. Danto, Master Narratives and Critical Principles, in: *AEA*, pp. 51-52

11) 서구의 경우, 단토가 미술계에서 새로운 패러다임이동이라고 주장하는 '다원주의 ' 론은 미술계의 중진학자들 중 특히, 캐롤 (Noël Carroll, 1947-) 과 디키 (George Dickie, 1926-)들에 의해 지적된 바 있으며, 이들 외에 다른 중진학자들의 견해까지 수록된 비판서 [Mark Rollins (ed), *Danto and His Critics*, Oxford: Blackwell, 1993]가 출판될 정도로 많은 논란의 대상이 되고 있다. 국내의 경우는, 박이문 교수의 저서인 『예술철학』(1983)에서 처음 단토의 사상이 언급된 바 있고, 이후, 아더 단토와 독일 프랑크푸르트대학교의 미술사 교수인 칼하인츠 뤼데킹 (Karlheinz Lüdeking) 과의 대담 [「미술사의 종말이 미술의 종말은 아니다 (Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst)」, 박정기 역, 『월간미술』, 1996, 4, 5월호]을 통해 단토가 알려지기 시작했다. 그리고 이밖에도 단토의 예술철학 일반에 관한 논의로서는, 조선대학교에서 열린 한국 미학미술사학회 초청강연인 김복영교수의 〈후기 현대 미술의 패러다임 이동과 미학미술학의 과제; 미술 · 미술사의 종언과 관련하여〉(2004년)와 박이문 교수의 〈미술의 종말 이후 예술의 개념; 아서 단토의

하게 진행되고 있음에도 불구하고 미술의 정의 문제에 있어서 저 마다 부분적인 것이라는 평을 받고 있다. 물론, 단토의 경우도 예외는 아니다. 그러나 그가 오늘날의 미술상황의 특성들, 즉 지시각적으로 판명이 불가능한 특성들에 대해 하나의 이론적인 틀을 제공하고 있음은 부인할 수가 없다. 다른 한편으로는 이 내러티브는 '미술의 종말 (the end of art)' 이라는 명제와 연결된다. 왜냐하면 단토가 내러티브의 종말 이후의 상황 혹은 역사 이후의 상황을 '다원주의적' 미술 양상으로 표명하지만, 사실상 '미술의 종말' 이라는 것과 동등한 의미를 갖는 것이기 때문이다. 그러나 그의 '미술의 종말' 은 미술 자체가 끝났다는 의미가 아니며, 이제 미술이 더 이상 선천적으로 어떤 하나의 틀에 구속될 수 없는 완전한 자유를 얻었다는 점에서 서양미술사가 기존의 미술과는 다른 새로운 층위로서 나아가는 일종의 철학적인 짐을 얻게 되었다는 것을 말한다. 따라서 그것의 종말은 ' 다원주의' 의 미술로 연결되는 것이다. 그런데 이와 같은 단토의 미술사 이론은 자신의 예술철학에 바탕을 두고 있다. 그는 워홀(Andy Warhol, 1928-1987)의 『브릴로 상자 (Brillo Box)』전시회를 보고난 후, 두 가지 문제를 인식하게 되는데, 그것은 ⅰ)미술작품과 실제 사물 사이에 지시각적으로 구별할 수 없는 동일성 문제를, 그리고 ⅱ)미술작품의 역사적인 문제를 인식한다.[12] 그는 이 두 가지 문제를 해결하기 위한 이론적인 틀을 구성한다. 그리고 그 구성요소는 그의 '예술철학'

예술철학〉(2005)을 들 수 있다.

12) 단토가 자신의 여러 저서들과 인터뷰에서 스스로 밝히고 있듯이, 워홀의 브릴로 상자는 그에게 있어 중요한 의미를 갖는다. 독일 프랑크푸르트 대학교 미술사 교수인 칼하인츠 뤼데킹과 가진 대담에서, 자신은 청년시절에 화가가 되려고 했으나 1964년 앤디 워홀의 브릴로 상자 전시회 관람을 계기로 철학자에서 다시 미술로 돌아왔다고 밝히고 있다. (주 11 참조) 그리고 그는 워홀의 브릴로 상자 관람을 계기로 그것이 "어떻게 해서 미술품이 될 수 있는지 "철학적으로" 질문을 던지면서 "철학자로서" 미술에 접근했으며 "미술의 정의에 관한 틀"과 "미술의 역사적 증거"를 제시하려고 시도하고자 했다고 말하고 있다. (Arthur C. Danto, *Philosophizing Art,* University of California Press, 1999, pp. 4-5 참조

을 이루는 핵심적인 요소가 된다. 첫 번째 구성요소는 바로 '변용' 이다. 이 "변용은 종교적인 개념" 인데, 이것은 성서의 "마태복음 (Gospel of Saint Matthew)에서 변용은 한 인간을 하나의 신으로서 중배 하는 의미" 에서 기원된 것으로 "평범한 것을 숭배" 하는 의미였다. [13] 단토는 1964년 논문 「미술계 (The Artworld)」를 『철학저널 (Journal of Philosophy)』지에 발표하면서 평범한 사물이 어떻게 해서 미술작품으로 변용되는지에 관한 이론을 구체적으로 논의 한다. 그리고 그 후 1981년에 출판한 그의 예술철학의 주저『평범한 것의 변용 (The Transfiguration of the Commonplace)』에 이 사상을 옮겨 놓았다. 그리고 그는 여기에서 "미술의 역사가 철학적 문제" 를, 그리고 "미술작품 그 자체가 어떤 역사적 정체성 (historical identity)" 을 가지고 있다는 생각을 한다. [14] 이런 생각을 개진하면서 그는 자신의 미술사론을 구체적으로 논한 『미술의 종말 이후 (After the End of Art)』를 1997년에 출판한다. 따라서 그의 미술사이론을 종합적으로 검토하기 위해선 그의 예술철학에 관한 이론을 먼저 살펴봐야 할 것이다.

단토는 경험주의적인 관점이 아닌 본질주의 (essentialism)의 관점에서 오늘날의 미술에 대한 정의를 시도한다. 둘째로, 그 정의에는 필수적인 조건이 부과 되는데, 그것은 그가 역사주의적 입장을 고수 하고 있다는 것이다. 즉, 어떤 사물이 미술작품으로 될 수 있는 조건의 하나로 역사적인 관계를 요구한다. 또한 이를 해결하기 위해 단토는 세 가지 요소를 제시한다.

첫째로, 의미론적인 방법론의 도입이다. 달리 말하면 그는 미술작품을 일종의 언어적인 특질로 보고 있는 것이다. 그러나 이 해석이 의미론의 범주에 속해있다면, 다시 말해서, 의미론적 용어 -추론, 지시, 예시, 등등

13) Athur C. Danto, 'Pop Art and Past Futures', in: *AEA*., p. 129
14) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art,* op. cit., p 1

- 로서 어떤 대상을 지칭해서 표현하는 재현적 성질을 해석하는 것이라면, 이 해석 방법은 어떤 대상을 재현하는 그림에서만 가능할 것으로 보인다. 예를 들면, 모노크롬 회화의 경우 아무런 지시 대상이 없는데 어떻게 해석이 가능하냐는 것이다. 단토는 이를 보안하기 위해, 두 번째로, "미술계 (the Artworld)"라는 개념을 도입한다. 그러나 "미술계"라는 것은 시대에 따라 변화되는 것이기 때문에, 세 번째로 역사적인 관계를 끌어 들인다. 이를 주목해보면, 당연한 귀결로 단토가, 케롤의 말을 빌리자면, "클라이브 벨 (Clive Bell, 1881-1946)과 그를 따르는 형식주의자들"그리고 "신 비트겐슈타인주의자들 (Neo-Wittgensteinians)"의 "가족유사성 (family-resemblance)"을 거부하고 있다는 것을 바로 알 수 있다.[15] 이것은, 단토가 오늘날의 미술을 정의함에 있어 '미적 형식'이나 '미적 향유'를 배제하는 이유이기도 하다. 실제로, '브릴로 박스' 같은 작품은 미적 감흥을 찾아 볼 수 없다. 이 같은 견지에서 보면, 다원주의 미술작품을 해석하는데 있어서, 그것들은 단지 부수적인 역할을 할 뿐이다. 단토가 미술작품을 의미론적으로 해석 내지 비평하는 관점은 굿맨 (Nelson Goodman, 1906-1998)과 거의 일치하고 있다. 단지 차이가 있다면 미술작품을 해석하는데 있어서, 역사적인 관계를 도입했다는 것일 뿐일 것이다. 이러한 사상적 배경을 가지고 예술 철학적 체계를 전개하면서 단토는 미술을 분석함에 있어서 그 자체가 하나의 본질을 가진다는 것을, 그리고 일종의 예술의 본질이 경험주의적 관찰을 통해서가 아니라 철학적 분석을 통해서만이 이해될 수 있음을 강조한다. 따라서 이점에서 보자면, 예술작품을 규정함에 있어 양식적, 과학적, 심미적, 시지각적인 논의를 하는 것은 어리석은 일이 되는 것이며, 또한 이런 방법론으로는 오늘날의 미술 작품을 해석할 수 없다는 것이다.

---

15) Noël Carroll, "Essence, Expression, and History", in: Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford: Blackwell, 1993, p. 84

이와 같이 점에서, 본 논문에서는 단토의 '미술사론' 을 다룸에 있어 두 가지로 구분해서 다루고자한다. 위에서 언급했듯이, 그것은 첫째로, 단토의 내러티브를 미술사적인 입장에서 분석하는 것이고, 두 번째는 그가 예술의 정의를 함에 있어서 본질주의적인 입장을 가지고 있다는 점일 것이다.

본론 II-A는 단토의 예술철학에 관한 것이다. 단토의 미술사론은 그의 독자적인 예술철학에 기반을 두고 있다. 그리고 그 핵심을 이루는 것은 '변용 (Transfiguration)' 의 개념이다. 즉 평범한 일상 사물이 어떻게 해서 미술작품으로 변용되는 가에 관한 고찰이다. 따라서 그것은 어떤 원리로 가능한가라는 문제가 제기된다. 단토는 실재 사물과 미술작품의 동일성에 관한 문제를 다루면서, 일종의 의미론적인 입장을 취하고 있다. 이것은 굿맨이 미술을 언어로 혹은 기호로 보는 것과 별반 다르지 않다. 그런데 단토가 미술작품을 의미론으로 볼 경우, 지칭대상이 없는 미술작품은 어떻게 해석이 가능하냐는 문제를 남긴다. 단토는 그것에 돌파구를 미술계에서 찾는다. 따라서 그는 '변용' 의 문제를 자신의 미술계에서 이론적인 틀을 확립한 것이라 할 수 있다. 그의 "미술계"는 역사와 분리 될 수 없는, 즉 역사적인 관계를 맺고 있다. 이점은 부분적으로 뷜플린의 역사적인 관점을 끌어 들리고 있다. 하지만 이 문제에 있어서 또 하나 중요한 것은 "미술계"에서 미술작품으로서 결정되는 것은 "미술계"의 내용과 분위기를 잘 알고 있어야 가능하다는 것이다. 따라서 단토의 미술계와 다른 "제도론"의 이론들을 비교, 논구해볼 것이다. 특히, 죠지 디키의 제도론 (institutional theory of art)이 주로 언급될 것이다.

본론 II-B는 단토의 "미술의 종말"론에 대한 논의가 이루어진다. 즉 그가 예술철학을 바탕으로 미술사를 전개한 결과 미술의 종말이라는 태제가 나오게 되는데 그것이 어떤 것을 의미하는지 구체적으로 분석해볼 것이

다.

본론 III-A에서는 단토의 미술사론이 미술사를 일종의 내러티브의 발전사로 보고 있다는 견지에서, 이 내러티브가 미술사에서 어떻게 발전되고 전개되는가를 고찰한다. 따라서 단토와 다른 미술사가들의 미술사 이론을 비교 내지 분석하면서 단토의 미술사론을 구체적으로 검토할 것이다.

본론 III-B는 단토의 미술사론이 미술사의 각 시대를 어떻게 구분하고 있는지 검토할 것이다. 단토는 미술사의 시기들을, 미술의 시기와 그것이 아닌 시기로 구분한다. 여기서 미술 자체가 아직 미성숙해서 미술로서 기능을 하지 못하는 시기, 그리고 미술이 성숙해지면서 자기 자신을 성찰하게 된 결과 이제 미술이 철학으로서 그 역할을 대신 하게 되는 시기는, 모두 미술의 시기에 속하지 않는 것으로 간주된다. 진보적인 내러티브가 끝을 맺고 이제 새로운 내러티브인 미술의 자기인식과정의 내러티브가 구성되는데, 그 구성이 어떻게 이루어지는가에 대한 논의이다. 이와 관련하여 어떻게 해서 미술작품이 하나의 철학적 물음 을 제공 할 수 있는가라는 것을 다룰 것이다.

결론을 이루는 제 IV장은 본론의 논의내용을 단토의 미술사론의 문제를 비판적으로 검토할 것이다. 이러한 비판적인 검토를 용이하게 하기 위해서 서구의 중진학자들이 단토의 미술사론을 어떻게 평가하고 있는지 그 비판적인 사례들을 열거하고자 한다. 그리고 끝으로 단토의 '미술사론'이 앞으로 어떻게 수용되고 발전될 수 있는지 전망하고자 한다.

II. 미술사론의 예술철학적 기초

A. ‘평범한 것의 변용’

오늘날의 미술작품은 자신의 매체를 어떤 하나의 고정된 것에 제한하지 않기 때문에 매체의 범위에 있어서 열린 시기에 들어섰다고 볼 수 있다. 그리고 단토의 관점에서 보자면, 평범한 실제의 사물들이 미술작품들로서 ‘변용’ 될 수 있는 시기에 속하기도 한다. 즉, 이제 그 어떤 대상도 하나의 미술작품으로 변용될 수 있는 가능성을 가지고 있는 시기라고 할 수 있는 것이다. 그러나 이러한 미술작품의 등장, 다시 말해서, 지시각적으로 평범한 실제의 사물과 전혀 구별할 수 없는 미술작품의 등장은, 한편으로 미술작품을 정의하는데 있어서 어려움을 불러온다. 이런 견지에서 보면, 오늘날의 미술상황은 심각한 혼란에 빠져있다고 볼 수 있을 것이다. 게다가, 이 혼란된 미술의 상황은 우리가 실제 사물과 미술작품 사이의 동일성에 대한 문제, 작품에 대한 평가의 문제, 그리고 미술작품의 분류에 대한 문제에 있어서 분명히 알 수 있다. 물론, 미술의 이러한 위기 상황을 극복하기 위한 시도들이 전혀 없었던 것은 아니다. 이러한 시도들의 예로서 모더니즘의 형식주의적인 견해들[16]을 뒤로 제쳐두고 한편으로, 미술작품을 언어적, 혹은 기호적, 의미론적인 입장에서 읽어내려는 시도들을 들 수 있을 것이다. 예를 들면, 에른스트 카시러 (Ernst Cassirer,

16) 이 견해들은 형식주의적 입장에서 미술작품을 분석하려는 시도이다. 이 이론은 단토의 견해에 의하면, 본격적으로 모방론이 해체된 시기라고 할 수 있는 인상주의 시기부터 시작된다. 이와 관련한 주목할 만한 이론가들로는 칸트적 입장에서 ‘후기 인상주의 (Post-Impressionism)’ 이란 용어를 만들어내어 이 운동에 이론적 근거를 만들어준 로저 프라이와 ‘의미 있는 형식 (significant form)’ 이란 용어를 처음 사용한 클라이브 벨, 그리고 ‘추상표현주의 (abstract expressionism)’의 운동을 정당화시키면서 모더니즘의 이론을 전개시킨 그린버그를 들 수 있다.

1874-1945)의 영향을 받은 수잔 랭거 (Susanne K. Langer, 1895-1986), 그리고 넬슨 굿맨)의 이론들은 20세기 미술론 내지 예술론의 발전에 확고한 기여를 했다고 볼 수 있으며, 그 이후 최근 혹은 오늘날의 예술철학의 주요 경향들을 대변해주는 이론들, 즉 비트겐슈타인 (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)의 '게임 (Game)' 이론을 받아들여 전개한 모리스 와이츠 (Morris Weitz, 1916-1981)의 "열린 개념 (open concept)" 그리고 디키의 제도론 등일 것이다.

그러나 오늘날의 미술상황은 넓은 의미에서 미술의 정의를 하나의 양식적인 개념으로 포용 할 수 없게 되었다. 또한, 지각적으로 차이가 없는 평범한 실재 사물과 미술작품을 어떻게 비평해야할 것인가라는 것이 문제가 된다. 단토는 자신이 경험하고 있는 오늘의 미술상황을 주시하면서 어떻게 해서 일상사물이 미술작품으로 '변용'되는가라는 문제를 해결하고자한다. 그리고 이 문제는 미술작품과 비미술작품 사이의 분류문제를 규정하는 문제와 과 미술의 정의 문제도 밀접하게 연관된다. 따라서 이 문제들이 해결되지 않는 한 미술작품에 대한 비평적 작업을 할 수 있는 확고한 토대를 형성할 수 없다.

그러나 이와 관련된 문제의 핵심으로 곧바로 들어가기 전에, 모방 · 재현이라는 서구의 전통적인 미술 양식이 어떻게 해서 오늘날과 같은 미술상황으로 변화되어 왔는가를 간략히 언급하는 것이 필요 할 것이다. 왜냐하면 어떤 철학적 문제나 혹은 어떤 사건에 대한 비판적인 고찰을 통해 새로운 이론을 제시하고자 할 경우, 부분적으로 그 문제에 대한 역사적 고찰을 하는 일로부터 출발해야 되기 때문이다. 그리고 단토가 '변용'의 문제를 전개함에 있어서 존재론적, 인식론적인 입장을 가지고 모방· 재현론에 대한 비판적 논의가 자주 등장함으로 우리가 그것을 이해하는데 도움을 받을 수 있기 때문이다. 따라서 예술론에서 대표되는 두 가지 이

론인 모방론과 표현론에 관해서 특히, 모방론에 관해서 간단히 살펴보고,[17] 그 다음 단토가 현대미술의 특징 중 하나라고 할 수 있는 실재 사물과 미술작품의 동일성 문제를, 다시 말해서 어떻게 해서 지시각적 차이가 없는 한 쌍 중 하나는 미술작품으로 인정받게 되고 다른 하나는 그렇지 못한가를 어떻게 전개시키고 있는지 논의 할 것이다.

오늘날 미술작품을 볼 때 그것의 본질이 자연의 외관을 정복하는, 즉 자연의 모방에 있다고 하는 사람은 거의 찾기가 어려워 졌다. 그러나 플라톤 시대에는 예술이 모방이라는 사실은 일반적인 견해였다. 하지만 그는 예술에 대해서 상당히 부정적으로 생각했다. 당시, 그리스 사람들은 현세적이고 합리적인 사람이었으며 인간이 지식을 얻는 일체의 수단을 기술(technē)로 보았다. 이 기술은 오늘날 '예술'로도 번역되는데, 오늘날 예술에 속하는 것이 이 시기엔 '수공 (craft)'이었다. 그리고 어떤 것을 흉내낸다라는, '미메시스 (mimesis)'라는 용어는 - 사실상 동격으로 사용되기까지 하는 '모방 (imitation)', '재현 (representation)' 같은 용어들처럼 - 여러 가지 의미로 변역되어 사용되고 있다. 그런데, 비어슬리(Monroe C. Beardsley, 1915-1985)는 "플라톤의 '미메시스'에 대해 일반적인 용어인, '이미테이션 (imitation)'을 채택"하지만, "다양한 의미의 '리프레젠테이션 (representation)'에 가까운 방식으로 사용된다고 말하는 오해에서 그것을 보호하고자 노력"하고 있음을 볼 수 있다.[18]

---

17) 여기서 '미의 이론 (theory of beauty)'을 제외한 것은 단토가 '다원주의' 시대의 미술을 정의하는데 있어 '미적취미'를 배제하고 있기 때문이기도 하지만, 시각적인 인식에 대한 모방론을 논의하는 것과 '미론'은 별개의 문제이기 때문이다. 그리고 사실상 단토의 '다원주의'는 이런 점에서 많은 비판을 받고 있기도 하다. 그러나 이 미론은 표현론에서 불가피하게 다소 언급될 것 -앞으로 다루어 질 것이지만, 그 이론(표현론)의 중심은 '낭만주의'라고 할 수 있으며 그 이론적 기반을 형성해주는 이론가들에 기원을 추적해 보면 칸트에 기대여 있는 사실이 자명함으로, 그렇기 때문에 미론이 다소 언급될 될 것- 이며, 결론부분에서 구체적으로 다루어질 것이다.

18) Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present: A Short History,* The University of Alabama Press, 1966, p. 34

이와 같은 예술모방론은 플라톤에 의해 본격적으로 논의된다. 플라톤은 그이 대화편 『소피스트』(Sophist)에서 기술 일반을 "획득적인(acquisitive)" 것과 "생산적인(productive)" 것, 혹은 "창조적인(creative)" 것으로 구분하는데, 전자는 "돈을 버는 것과 같은 것" - 예를 들면, 실천적 기술이라고 할 수 있는 정치술, 상업, 전술 등 일 것이고, 인식적인 기술이라고 할 수 있는 학문, 철학 등 - 이고 생산적인 것은 "하나의 넓은 기술들의 영역을 포함하는 것인데, 예를 들면 목공, 플루트 연주, '그림 그리기, 직조, 자수, 건축, 가구제작'" 등을 포함하는 것이며, 창조적인 것은 "이제까지 존재하지 않았던 것을 생겨나게 하는 것" 이라고 구분한다. [19] 그리고 이 기술 중에서 플라톤은 획득적인 기술을 가장 중요하게 생각했다. 따라서 당연한 귀결로 생산적 기술에 포함된 '자연모방적' 기술인 예술은 플라톤이 생각하기에 저급한 것으로 여겨졌다. 그리고 예술은 자연의 모방이기 때문에 진리가 될 수 없는 수단으로 취급되었다. 이것은 플라톤이 예술 활동이란 이상적 세계가 아닌 그것의 그림자에 불과한 현상세계를 모방하는 것에 불과했기 때문이다. 한 예로 플라톤은 『국가』(Politeia)에서 "가구를 만드는 장인은 의자라는 것의 형식(the Form of Chairness)을 모방" 하지만, "그 의자를 그리는 화가는 그 의자를 모방" 하는 것 라고 말한다.[20] 따라서, 화가는 의자를 제작하는 기능공의 의자를 다시 모방하는 존재가 되는 것이다. 결국, 예술가들은 플라톤의 인식단계에서 가장 하위단계에 속하게 되는 것이다.

플라톤은 진리의 획득 수단으로서 가장 중요한 원천이 되는 것이 철학이라고 보았으며, 그것을 습득한 사람들이 국가를 통치해야한다고 생각했다. 반면에 예술은 그 진리의 획득하기 위한 좋은 수단이 될 수 없었던

---

19) Ibid., p. 32

20) George Dicke, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford University Press, 1997, p. 45

것이다. 플라톤이 생각하기에 예술은 본질적으로 정서의 성질을 가지고 있어서 사람들의 감정을 자극하고 그로 인해서 이성적인 사고를 방해하는 비도덕적 행위를 발휘하는 수단이었다. 특히, 이런 의미에서 보자면 '시'의 형식들은 '영감 (inspiration)'에 의해서 제작됨으로써 - 당시, 이것은 일종의 귀신 혹은 악령 과 같은 부정적인 의미였으며, 어떤 초경험적인 것으로 인식 되어, 매우 부정적인 것으로 간주되었기 때문에- 그러한 성격을 더욱 더 가지고 있다.

아리스토텔레스도 예술이 모방이라는 점에서는 플라톤과 동일하지만, 그는 예술의 모방 방식에 대한 견해에 있어서는 근본적으로 플라톤과 달랐다. 아리스토텔레스는 "형상들 (the Forms)은 감각계와 분리되지 않는다는 것을 견지하기 때문에, 그는 그와 같은 것으로서의 감각계를 향한 적의 (hostility)를 전혀 가지고 있지 않았으며, 따라서 감각계를 모방하는 예술을 향한 적의를 전혀 가지고 있지 않았다"[21]. 아리스토텔레스는 인간의 활동을 세 가지로 분류하였는데, 첫 번째로 '관조 혹은 인식 (theoria)'의 활동은 '어떤 것을 본다'는 의미로, 단순히 보는 것만이 아닌 사물을 보고 인식하고 직관하여 지식을 얻는 것이며, 두 번째 '행위 (praxis)'는 실천적, 경제적 행위, 도덕적 행위를 가리키며, 세 번째 '제작 (poiesis)'의 활동이 있다. 이 행위들은 넓은 의미에서 모방이나 재현을 포섭한다.

아리스토텔레스는『시학』(Poetica)에서 예술을 비극 (tragedy), 희극 (comedy), 서사시 (epic)로 구분하여 다루고 있다. 여기서 주목해야할 것은 그의 비극에 대한 정의이다. 그의 비극은 "완결되고 진지한 행위 (어떤 모방적 행위)를 언어를 수단으로 하여 모방하는 것"이다. 그리고 비극은 또한 "여러 요소에 있어서 서술에 의존하지 않고 연기에 의존하며, 연

21) Ibid., p. 46

민 (pity)과 공포 (fear)를 통해 이 같은 정서의 정화 (Catharsis)를 성취하는 것이다. 따라서 예술은 정서 (emotion)에 관계되어 있다. 그러나 이 정서는 인간 활동에 긍정적인 역할을 한다. 즉, 비극을 통해서 연민이나 공포, 열광과 같은 감정들이 분출하게 되어 그런 감정들이 사라지고 정화되면서 '쾌감 (pleasure)' 이 생겨나, 그 결과 이성적인 인간 활동에 도움을 준다는 것이다. 아리스토텔레스는 비극에 대한 정의를 다음과 같이 말한다.

"따라서, 비극은 개별적으로 각각의 부분을 즐겁게 하는 언어의 수단을 통하여, 완전하고 어떤 길이가 있는 좋은 활동에 대한 모방이다. 그래서 비극은 그것의 여러 가지 요소들에 있어서 이야기가 아니라 행위에 의존하며, 연민과 공포를 통해서 그와 같은 정서들의 정화 (catharsis)를 성취한다." [22]

단토의 경우, 아리스토텔레스의 오리지널한 것의 모방으로서 얻어지는 하나의 '쾌감이 있다는 주장에 동의 한다. 즉, "아리스토텔레스가 사람들이 모방들 (imitations)에서 취하는 '쾌감' 에 대해서 이야기" 하고 있는데, 단토는 "만일 그들이 이러한 것들의 오리지널들에서 그 어떤 쾌감을 취할 경우, 그들이 취할지도 모르는 쾌감과는 전혀 다른, 어떤 특별한 종류의 쾌감" 이 존재한다고 생각한다.[23] 실례로, 단토의 경우, "비록 내가 동물이 내는 소음들에서 말할 것이 아무것도 없음에도 불구하고, 어떤 사람이 동물의 소음들에 대해 제공하는 모방들에서 어떤 (가벼운) 쾌감을 취할 수도" 있으며, 그리고 이러한 이유 때문에, "모방들에 있어서 환영적인 요소들이 있을 수 있다" 고 보고 있다.[24] 즉, 어떤 사람이

22) Ibid., p. 47
23) Arthur C. Danto, 'Transfiguration of the Commonplace', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, 1974, p. 143
24) Ibid., pp. 143~144

동물 소리를 흉내 낼 때, 청취자가 그 소리를 사람이 아닌 동물의 소리라고 믿는다면 그것은 동물의 소리일 것인데, 이럴 경우, 동물의 소리를 모방한 그 사람의 소리가 동물의 소리로 오인하는 어떤 환영을 경험하기 때문이다.

이 논의와 다른 의미지만, 플라톤 역시 이와 같은 환영적인 요소를 지적하고 있다. 한 예로, "어떤 조각상의 머리를 확대" 하는 경우가 있는데, 그 이유는 "그 형상이 기둥 위에서 보여 질" 경우, "그것이 저 원근법에서 반비례적으로 작게 보이지 않기 위해서, 아래에서부터 보이도록 의도" 했기 때문이다.[25] 그러나 플라톤은 이러한 환영적인 요소를 부정적으로 생각하고 부분적으로 "잘못된 믿음에 대한 도발에 가능성" 에 대한 "예술과 그 감각들을 비난" 하고 있으며, 이러한 이유 때문에 그가 소크라테스적으로 언급된 '쾌감' 을 자신의 『국가』에서 제외시켰다고 단토는 보고 있다. [26]

이러한 논의는 그가 '미술계 (The Artworld)' 라는 제목으로 『철학저널』에 발표한 논문에 잘 나와 있다. 여기에서 그는 소크라테스의 모방론에 대해 비판적인 견해를 두면서 자신의 모방적 입장을 햄릿 (Hamlet)에 근거를 두면서 전개한다. 단토는 "소크라테스는 거울 (mirros)을 우리가 이미 볼 수 있는 것을 단지 반사하는 것" 으로 보았는데, 결국 이 입장에서 보면 "예술은 거울과 같다는 한에 있어서, 사물의 외관에 대한 쓸데없는 정확한 복제를 산출" 하는 것이라 보고 있으며, 이에 반해 "햄릿은, 보다 날카롭게, 표면들을 반사하는 어떤 현저한 특징을, 즉 그것들이 우리가 다른 방법으로는 지각할 수 없는-우리 자신의 얼굴과 형태-를 우리에게 보여주며 따라서 예술은 그것이 거울과 같다는 한에 있어서, 우리를 스스로에게 드러내 준다는 사실을 인식" 했다고 보고 있다.[27] 따라

25) Ibid., p. 144
26) Ibid.

서, 이 양자의 차이는 오리지널을 모방할 경우, 우리가 지각적으로 인식할 수 없는 어떤 것을 다른 방식의 모방으로서 보여주는 것과 그저 복사(copy)하는 방식의 모방으로서 보여주는 데 있다.

단토는 모방적 논의에 있어 전자를 지지 하고 있으며, 따라서 그가 소크라테스의 거울 논의에 오류가 있다고 생각하는 것은 당연한 결과이다. 단토는 "만일 O라는 어떤 거울이미지 (mirror-image)가 실제로 O라는 하나의 이미지" 이고, "만약 예술이 모방이라고 한다면, 거울 이미지는 예술일 것 " 이지만, "사실상, 어떤 미친 사람에게 되돌리는 무기들이 정당하지 않는 것과 마찬가지로, 거울처럼 비추는 대상들은 예술이 아니다" 고 말한다.[28] 단토가 하나의 모방론을 논의함에 있어 지각적인 것과 비 지각적인 것의 차이를 염두 해 두고 있다는 것이다. 예를 들면, 어떤 본래의 대상을 모방할 경우, 그것이 본래의 것을 지칭하게 만든다면, 그것은 의미론적으로 하나의 모방이 되는 것이다. 비록, 그것이 지각적으로 똑같은 것이라고 해도, 하나의 다른 단계로 가는 모방이 되는 것이다.

그래서 단토는 모방을, "매개물 (vehicle), 형식(form), 그리고 전자에 의한 후자의 어떤 표시 (denotation)로 이루어진 하나의 의미론적인 잡종 (a semantical mongrel)" 으로 보고 있다.[29] 따라서, 일반적으로, 모방의 경우에 있어서 "우리는 표시되는 것은 모방과 오리지널에 공통적인 형식" 이라고 말할 수 있으며, "어떤 오리지널과의 이러한 연결이 결여된다면, 그것은 조금도 모방이 아닌" 것이며, 따라서 "오리지널에 **관한** 것 (*about* the original)도 아니며, 그것의 의미는 미결정의 (moot) 것이 된다." [30] 이 점에 관하여, 단토는 한 예를 다음과 같이 들고 있다.

---

27) Arthur C. Danto, 'The Artworld', *Journal of Philosophy* 61, 1964, p. 571
28) Ibid.
29) Arthur C. Danto, 'Transfiguration of the Commonplace', op. cit., p. 147
30) Ibid.

“내가 어떤 광감성적 (光感性的, photosensitive) 인 표면을 빛에 노출시켰다고 가정해보자, 그런 다음에 호기심에서 그것을 현상했는데, 그 결과는, 단지 그것의 밝음과 어둠의 패턴의 뜻밖의 출처에 대한 지식 때문에, 내가 가정해야하는 것이 타지마할 (Taj Mahal)의 사진이었다는 것이다. 실제로, 이것은 그 자신의 권리에 있어서 그와 같은 하나의 사진이 되지 않는다면, 타지마할의 사진으로부터 식별할 수 없을지도 모른다. 오직 그것이 타지마할에 의해 야기된다면, 그리고 그것이 타지마할의 형태를 보여주기 때문에 그것이 표시한다면, 그것은 타지마할**의** 것이다. ” 31)

그러나 그 사진이 타지마할과 인과적으로 혹은 의미론적으로 어떤 연관이 없다면, 그것은 타지마할이 되지 못할 것이다. 이럴 경우, 그 사진은 그 어떤 것에 관한 것도 아니며, 그저 우연히 그런 형상을 닮은 명암으로 제공되는 무의미한 것에 불과할 뿐인 것이다. 이와 같이 볼 경우, 단토는 모방을 일종의 의미론적인 것으로 규정하고 있는 것처럼 보여 진다. 사실상 이것은 단토의 핵심적인 과제라고 할 수 있는 실재사물과 미술작품의 동일성 문제를 일종의 의미론적으로 분류내지 평가하는 방식과 연결되는 것이라 할 수 있다. 그런데, 부분적으로, 그의 이러한 논의는 넬슨 굿맨의 모방론과 별다른 차이가 없어 보인다. 굿맨의 『예술의 언어들: 상징 이론에 대한 하나의 접근 (*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*) (1976)은 미술뿐만 아니라 음악, 무용, 건축 등 예술 일반에 관한 방대한 이론을 전개한다. 그는 ‘상징들 (symbols)’ 혹은 ‘언어들 (Languages)’ 을 통해 예술과 관계된 문제에 접근 하고 있다. 여기서 주목해야 할 것은, 그가 미술에 관해서, 좀 더 좁은 의미로는 회화에 관해서 언급한 것들, 예를 들면 지칭, 예시, 재현, 모방에 대한 것들이 단토의 그것과 비슷하게 의미론적인 입장에 서있는 것처럼 보여 진다는 것이

31) Ibid.

다. 굿맨은 재현에 있어서 다음과 같은 공식을 제시하고 있다.

"만일 A가 B를 감지할 수 있을 정도로 닮거나 오직 닮는다면, A가 B를 재현하는 것이거나, 또는 A이가 B를 닮은 정도까지 B를 재현 한다." [32]

그러나 여기서 그는 닮음 혹은 유사성에 관하여 재현과의 차별을 두고 있다. 즉, " 재현과 달리 유사성은 반사적 (reflexive) 인 것" 이며, 또한, "재현과 달리 유사성은 대칭적 (symmetric) 인 것" 이다. [33] 그러나 이와 달리, 그는 "어떤 그림이 웰링턴 공작을 재현하는 반면, 이 공작은 그 그림을 재현하지 않는다"고 본다. 예를 들면, 세잔의 정물화에 그러진 사과는 사과를 재현하지만, 재현의 대상이 되는 사과는 그림에 있는 사과를 재현 하는 것은 아니라는 것이다. 다른 예로, 어떤 어린아이의 얼굴이 어떤 성인 남자의 얼굴과 매우 닮았다고 해서 그 어린아이가 그 어떤 성인 남자의 아이라고 말할 수 없는 것이다. 그래서 굿맨은 "어떤 대상을 재현하기 위한 어떤 그림은 그것에 대한 어떤 상징 (symbol)이 되어야만하고, 그것을 나타내고, 그것을 지시 (refer)해야만 한다" 고 말하고 있으며, "대상을 재현하고 있는 그림은 그것을 표시 (denote)한다는 것" 일 뿐더러 "표시는 재현의 핵심을 구성하며 유사성과 독립적인 것" 이라고 한다.[34] 이러한 입장에서 굿맨은 위의 공식을 수정해야할지 잘 모르겠지만, 회화적 재현에서 "만일 A가 그림이라면" 이란 조건을 더하면서, 그리고 그는 "A가 B를 표시한다면 A는 B를 닮은 범위에서 B를 재현이라고 할 것인가?" 라는 의문을 던지고 있다.[35] 결국, 굿맨의 입장에서

---

32) Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols,* (2nd ed.), Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1976, p. 3
33) Ibid., p. 4
34) Ibid., p. 5
35) Ibid.

보면, 예술작품은 재현적인 속성을 소유하고 있다고 볼 수 있으며, 이것은 일종의 언어를 지시한다고 볼 수 있을 것이다. 이러한 입장은 단토도 부분적으로 인정하고 있다고 보여 진다. 그는 확대된 의미에서, "미술작품은 의미론적인 평가를 인정하는 범위"에 따라서, 그리고 "본질적인 방법으로 실재와 대조를 이루는 것에서 언어적이다"라고 말한다. 36)
이제 단토가 모방으로서 재현을 의미론적인 견지에서 보고 있으며, 또한 미술작품을 일종의 의미론적 혹은 언어적인 견지에서 보고 있다는 것이 보다 명확해졌다. 그렇다면, 이제 그가 어떻게 해서 지각적으로 식별 불가능한 실재사물과 미술작품의 차이를 설명하는지 좀 더 구체적으로 분석하는 것이 필요할 것이다. 그리고 이에 더하여, 표현론에 대해서 간략하게 언급하고자 한다.

그러나 이 모방론은 19세기에 이르러 쇠퇴 하고 '정서의 표현'이 곧 예술이란 이론이 지배적으로 된다. 예술 모방론이 자연의 외관을 모방·재현하는데 중점을 둔 것으로, 어떤 것을 모방할 것인가라는 그것의 '대상'이 중심이 되었다면, 표현론은 작가의 생각, 감정, 정서가 중심이 되는 것으로, '대상'은 단지 작가의 내적인 감정을 표현하는 하나의 수단일 뿐이었다. 따라서 어떤 대상을 그리는 경우, 그 그림이 어떤 대상과 닮고 있음에도, 사실상 그 대상을 모방하는 것이 아닌 작가의 내면에 있는 '어떤 정서를 표현'하는 것이 된다. 그리고 이것은 그런 특징이 잘 나타나 있는 '낭만주의'와 밀접한 관련이 있다. 이 예술론의 기반은 낭만주의 시대 문학의 중심이라고 할 수 있는 보들레르 (Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867)의 미술비평과 밀접한 관계가 있었다. 그는 "상상력 (Imagination)은, 말하자면, 철학적 방법들의 사용이 없이, 사물들의 비밀스럽고 친밀한 관계들, 그것들의 상응들 그리고 유사성들을 직접

36) Arthur C. Danto, 'Transfiguration of the Commonplace', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, 1974, p. 142

적으로 지각하는 신성한 능력이다" 라고 말한 바 있다.[37] 이 점에서, 낭만주의미술은 그림을 그리는 행위나 주제 선택에 있어서, 무엇을 그리느냐, 혹은 어떻게 사실적인 묘사를 하느냐라는 것은 중요한 문제가 아니게 된다. 이것은 말할 필요도 없이, 작가의 주관적인 정서를 들어낸다는 점에서, 그리고 더 이상 양식적인 모사에서 벗어났다는 점에서, 이전의 전통미술과는 다른 하나의 새로운 미술 또는 현대미술에 가까운 것으로 변모하게 된 것임을 알 수 있다.

그러나 다른 모든 경우에 있어서처럼 이와 같은 예술론이 갑자기 생겨난 것은 아니다. 이 기원은 한편으로 미학에 있어서 코페르니쿠스적인 전환[38]과 깊은 연관성이 있다고 볼 수 있으며, 이러한 예술 표현론의 기원을 살펴보기 위해서는 18세기의 미론 내지 예술론으로 거슬러 올라가야 할 필요가 있다.

철학적인 교의들의 대표적인 철학자들인 피히테 (Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814), 쉘링 (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854), 쇼펜하우어 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860), 니체 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 등이 칸트의 인식론에 기원을 둔 관념들을 발전시켰다.[39] 또한, 위에서 언급한 '상상력' 의 논의는 칸트에서 본격적으로 시작하여 정립되었다고 말할 수 있을 만큼 그의 이론에 기초

---

37) Monro C. Beardsley, op. cit., p. 255

38) 칸트는 영국의 경험론과 대륙의 합리론을 종합하여 경험에 앞선 선천적인 원리를 가정하면서 선험철학을 내놓았다. 그의 세 비판서 중 마지막 저서인 『판단력비판』은 이러한 과정을 거치면서 미학내지 미술사에 커다란 전환을 이루었다. 여기서 칸트가 "인식은 더 이상 대상에 준거해 있어서는 안되며, 오히려 대상이 우리의 인식에 준거해야 한다"고 말하고 있는 것처럼, 18세기 영국미학에 의해 서구 미학 사상내지 예술론이 획기적인 변화를 거치게 되는데, 그것은 미가 외부 대상의 객관적 속성에 의해서 성립하는 것으로 간주되었던 것이 이제는 그것을 바라보는 주관적 감정의 문제로 바뀌게 되었다는 것이다.

39) George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., p. 48 참조

를 두고 있다는 사실도 명백하다. 이에 먼저 우리가 알아봐야 할 것은, 낭만주의의가 정서의 표현이라는 점에서, 기원이라고 할 수 있는 칸트의 예술론이 될 것이다.

칸트는 대륙의 합리론과 영국의 경험론 양자 모두를 흡수하여 자신의 철학 체계 내에서 발전 시켰다. 칸트의 3대 비판서 중 첫 번째로 1781년에 출판된『순수이성비판 (*Kritik der reinen Vernunft*)』에서 칸트는 자연과학의 지식과 인간의 이성이 어떻게 성립하는지 따져보는 것으로서 "형이상학적 사변에 한계를 두는 것과 동시에 인간정신의 세계인식에 대한 능동적인 기여를 설명하면서 우리가 알 수 있는 것에 관한 문제를 제기" 했고, 1788년에 출판된『실천이성비판 (*Kritik der praktischen Vernunft*)』에서 그는 이성에 입각한 도덕실천에 관한 것으로서 "도덕적 법칙에 대한 중시를 기초한 보편주의자의 윤리학과 의지의 자율성이라는 이론을 확립하면서 올바른 행위의 문제를 숙고" 해왔으며, 마지막으로, 1790년에 출판된『판단력비판 (*Kritik der Urteilskraft*)』에서는 위의 두 비판서를 토대로 하여 미적판단의 분석과 목적론적 판단의 분석으로 "인식론과 도덕철학에 의해 전통적으로 향유되어져 온 것" 과 견줄 수 있는 지위를 "미학에 부여" 하였다.[40] 여기서 주목해야 할 것은 그의 3대 비판서 중 『판단력 비판』이라고 할 수 있다.

칸트는 예술미에 대해서 별다른 언급은 하지 않지만, 궁극적으로 넓은 의미에서 그의 체계에서 보면 자연미나 예술미의 구분이 없는 것처럼 보인다. 그의 예술론에서 핵심용어들 중 하나인 '감정' 은 '쾌감' 과 '불쾌감' 으로 나누어지며 이것은 우리가 어떤 대상을 볼 때 '아름답다' 혹은 '아름답지 않다' 라는 것을 불러일으키는 어떤 상태를 나타낸다. 그리고 아름다움은 우리의 취미판단에 의해 결정되는 것이다. 이것은 우

40) Jason Gaiger, 'The Aesthetics of Kant and Hegel', op. cit., p. 127

리가 어떤 대상을 볼 때 그것을 개념화 시키는 것이 아니라, 그 표상(Vorstellung)을 주관의 감성적인 것에 관계 시키는 것이기 때문에 생각하기 이전의 단계에서 그와 같은 판단이 이루어진다. 따라서 취미 판단은 어떤 논리적인 판단이 아닌 하나의 감정의 판단인 것이다. 결국, 취미판단은 자연과학적인 지식이나 인식적인 지식과는 아무런 관련이 없는 감성적인 것과 관계가 있는 것이다. 이런 점에서 보면, 예술은 학문적인 체계와는 다른 하나의 독자적인 영역을 갖는 것이며, 또한 예술은 '자기 법칙' 적인 것이라고 할 수 있는 것으로서 예술의 자율성에 대한 이론적 근거를 제시해주는 것이기도 하다. 더 나아가서 그것은 그린버그의 모더니즘 이론에 기초가 되며, 그린버그는 그의「모더니즘 회화 (Modernist Painting)」(1960)에서 이 문제를 분명히 하고 있다. 이러한 사실은 단토도 인지하고 있는 바이다. 단토는 "그린버그는 철학자 칸트를 자신의 모더니즘의 모델" 로 보고 있다고 말하며, "최초의 진정한 모더니스트는 칸트" 라는 그린버그의 말을 인용하고 있다.[41]

그러나 단토는 칸트의 이러한 '취미'의 해석을 오늘날의 미술작품을 분류, 비평, 정의 하는데 별반 도움을 주지 못한다고 보고 있다. 단토는 "미의 폐지가 우리에게 어떤 견딜 수 없는 세계를" 제공하는 것처럼 보일 수 있지만, "예술적인 미" 는 다른 보충적인 가치들을 소유하고 있기 때문에, 그리고 "예술적인 미" 는 예술적인 세계에서 "하나의 부수적인 속성" 이기 때문에 "우리는 많은 것을 상실하지" 않는 것이라고 말한다.[42] 단토는 "미학의 철학적인 개념은 미의 사상에 의해 거의 완전하게 지배" 되었는데, 이것은 " 특히 미학의 위대한 시기인, 18세기의 경우" 였으

41) Arthur C. Danto, 'Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary', in: *AEA,* p. 7

42) Arthrur C. Danto, 'The Intractable Avant-Garde', in: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art,* Chicago and La Salle: Open Court, 2003, p. 60 참조

며, 이 "미는 20세기에 들어와서 예술적 실재로부터 거의 완전히 사라졌다" 고 보고 있다.[43] 사실상, 뒤샹이나 워홀의 작품들은 미적인 것을 찾아 볼 수 없을뿐더러, 그 미적인 속성에 따라 그 미술품들이 '좋음' 과 '나쁜'으로 분류하는 것은 바르지 않다고 단토는 보고 있기 때문이다.

칸트는 이 '미적취미판단' 을 네 가지 계기를 통하여 분석하고 있다. 먼저 '질 (Quality)' 의 계기에 있어서, 미는 "**어떠한 관심도 떠나** 만족이나 불만족에 의해 하나의 대상이나 표상의 양태를 평가하는 능력" 으로[44], '양 (Quantity)' 의 계기에서는 "어떤 개념을 떠나, 보편적으로 만족을 주는 것"[45]으로, '관계 (Relation)' 의 계기에서 미는 "어떤 목적의 표상을 떠나" 지각되는 "어떤 대상의 합목적성의 형식"[46]으로, '양상 (Modality)' 의 계기에서 그것은 "어떤 개념을 떠나, 어떤 **필연적인** 만족의 대상으로 인식"[47]되는 것으로 분석된다. 또한 칸트는 취미의 선천적인 원리를 '주관적인 형식의 합목적성'이라고 보며, 이것을 '공통감 (common sense)' 을 이루는 것으로 파악한다.

칸트는 인간이 지식을 얻는 능력을 이성 (Vernunft, reason), 오성 (Verstand, understanding), 감성 (Sinnlichkeit, sensibility), 상상력 (Einbildungskraft, imagination) 등으로 구분한다. 여기서 오성과 상상력이 서로 '자유로운 유희' 상태를 이루면서 '합목적성의 쾌감' 이 생기게 된다. 따라서 그의 취미판단의 원리는 인간의 인식능력들이 어느 한편이 어느 한편을 지배하는 게 아니라 상호관계에서 조화상태를 이루는 것이다.

---

43) Arthrur C. Danto, 'Introduction: The Aesthetics of Brillo Boxes', in: ibid., p. 7 참조

44) Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans, by James Creed Meredith, Oxford University Press, 1952, p. 50

45) Ibid., p. 60

46) Ibid., p. 80

47) Ibid., p. 85

철학적인 이론이 관계되는 한에 있어서, 낭만주의는 "경험주의 철학과 과학적인 성향에 대한 반동"으로서 일어났을 것이며, 예술가는 "과학이 제공 할 수 없는 일종의 지식을 획득하게 해주는 하나의 수단"으로 여겨졌다.[48] 그리고 디키는 예술 표현론을, 첫 번째로 "서구 문화에서 예술을 위한 하나의 중심적인 장소를 재확립하려는 시도"로서, 두 번째로, "인간 삶과 예술을 관계시키려는 시도"로, 세 번째로, "예술의 정서적인 질과 예술이 인간을 감동시키는 그러한 방식을 설명하려는 시도"로서 보고 있다.[49] 비어슬리의 경우, 낭만주의의 중요한 성분을 그것의 인식론으로 본다. 즉 이 인식론은 "이전의 지배적인 합리론과 경험론을 대처하거나 정정하는 것으로 간주되는 일종의 정서적 직관주의"였으며, 이러한 철학적인 발전은 "그 속에서 예술과 예술가에게 제공할 수 있는 어떤 미적인 열매를, 삶과 문화의 주요한 요소들 중에서 새로운 지위를 낳았다"고 간주한다.[50]

예술표현론이 정서의 표현의 이론이라는 점에서, 한층 더 모방적인 재현의 속성 혹은 양식들이 느슨하게 되었지만, 그것은 여전히 남아있었다. 하지만 그것들은 파괴되기 시작한다. 단토에 따르면, 그것은 대략 19세기 "후기인상주의 자들의 등장"에서 부터였다.[51] 단토는 프라이의 말을 빌려, "후기 인상파화가들은 '환영 (illusion)'이 아닌 '실재 (reality)'"를 그렸다면서, 그들은 "진정으로 창조적인 것으로 설명"되어야 한다고 간주한다.[52] 한 예로, "반 고호와 세잔의 가공하지 않은 드로잉"은 "형태의 일탈"을 보여주고, "고갱과 야수파의 자의적인 색채 방식"은 이전의 그림과는 전혀 다른 "새로운 방식"를 제공해주었다고 보고 있으

48) George Dicke, op. cit., pp. 48~49
49) Ibid., p. 50
50) Monro C. Beardsley, op. cit., p. 246
51) Arthur C. Danto, 'The Artworld', op. cit., p. 573
52) Ibid., p. 574

며, 따라서 이 그림들은 “비모방 (non-imitation)이라고 해석 하고 있다.[53] 그 이래로, 미술은 이제 더 이상 양식적인 것들을 붙잡아야 할 필요성이 없어졌다. 더욱이 사진이라는 매체의 발달로 미술은 자신의 정체성을 돌아보면서, 칸트의 용어를 빌리자면, ‘자기비판 (self-criticism)’을 하기 시작한다. 이 토대는 근대의 계몽주의 철학을 대표하는 데카르트(René Decsartes, 1596-1650)에게서 기원하는 것으로 볼 수 있다. 그의 유명한 명제인 ‘나는 생각한다, 고로 존재 한다 (cogito, ergo sum)’라는 것은 사물의 존재에 대한 의문을 제기 하면서, 진리의 근거를 중세적인 ‘신’으로부터 ‘이성’으로 옮겨온 것이다.

그린버그는 칸트의 용어를 빌려 자신의 이론을 정립하면서, 미술이 각각의 영역 자체를 비판하면서 모방적인 재현의 수단과 방법에 대한 성찰이 이루어진다고 본다. 그리고 그러한 수단과 방법들은 부차적인 것으로 간주되면서, 미술은 각각의 자신의 영역을 확보하면서 다른 장르의 효과를 제거하게 된다는 것이다. 이와 관련하여 단토는 다음과 같이 말하고 있다.

“따라서, 비평은 그것의 접근방법을 작품들이 무엇에 관한 것인가를 해석하는 것에서 그것들이 무엇인가를 기술하는 것으로 바꾸었다. 다른 말로, 그것은 의미로부터 존재로, 느슨하게 말하자면, 의미론으로부터 구문론으로 이행하였다.” [54]

단토는 이와 같은 자기비판적인 경향의 시기를 ‘반 고호’와 ‘고갱’으로부터 출발해서 ‘팝 아트’의 등장 이전까지 보고 있다. 그러나 그린버

53) Ibid., p. 574
54) Arthur C. Danto, ‘Painting and the Pale of History: The Passing of the Pure’, in: *AEA*, p. 108

그는 그 시기를 마네 (Édouard Manet, 1832-1883)로 출발시키고 있으며, 이와 정반대 방향으로 나아가는 미술을 '야만' 적이라 비난하면서 끝까지 자신의 입장을 고수 한다.

인상주의 화가의 그림들은 과거의 그림과는 다른 새로운 것이었다. 그러나 1960년대 팝아트의 등장이후, 미술작품은 더 이상 시각적인 양식에 있어서 제한되지 않았다. 이 시기의 작품은 이전의 그것과는 상당한 다름을 보여주었고, 그 작품들의 공통된 어떤 요소들은 각기 작품마다 매우 상이하게 달랐다. 또한, 시지각적으로, 실재 사물과 구별 불가능한 미술작품이 등장하기도 했다. 예를 들면, 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887-1968)의 『샘 (Fountain)』은 생활용품점에 있는 수많은 변기들과 전혀 다를 것이 없었고, 라우센버그 (Robert Raushenberg, 1925-2008)의 『침대』는 가구점에 쌓여있는 그것과 다를 것이 없었다. 그리고 워홀의 브릴로 박스도 일반 슈퍼마켓에 있는 상자와 다를 바 없다. 그럼에도 불구하고 그것들은 예술작품으로 인정받는다. 그렇다면 이런 작품들이 어떻게 해서 미술작품으로서 인정되는가? 단토는 이러한 질문에 대한 답을 워홀의 『브릴로 상자』를 통하여 전개하고 있다.

ⅰ) "나는 그것이 예술이라고 확신했으며, 나를 흥분시킨 질문, 즉 실제로 깊은 질문은 그것들 사이의 차이들 중 아무 것도 실재와 미술 사이의 차이를 설명할 수 없을 때, 그것과 슈퍼마켓 저장실의 브릴로 판지상자들 사이에 놓여있는 차이가 어디에 있는가였다...나는 모든 철학적 물음들이 그러한 형식을 갖는다고 주장해왔다." 55)

ⅱ) "하나의 미술작품과 미술작품이 아닌 어떤 것 사이에 그 어떤 관심을 끄는 지각적인 차이도 존재하지 않을 때, 무엇이 그것들 사이에 차이를 만드는 것인

55) Arthur C. Danto, 'Three Decades after the End of Art', in: *AEA*, p. 35

가?[56]

사실상, 이러한 미술작품은 지시각적으로 이제 더 이상 특별한 양식이 존재하지 않는 것을 말해주었다. 또한, 이런 점에서 이것은 기존의 미술과는 전혀 다른 새로운 것이었다. 따라서 미술작품을 해석, 분류, 평가하는 방식에 있어서 시각적인 것에 중심을 두었던 이론들은 이와 같은 미술작품에 아무런 도움도 주지 못했다. 결국, 지각적으로 구분할 수 없는 실제 사물과 미술작품을 시각적인 것으로 해석한다는 것은 의미 없는 것이 되어 버렸다. 따라서 그와 같은 작품들을 해석하고 미술품으로 분류 내지 평가하는 데 적합한 어떤 하나의 이론이 필요할 것인데, 이와 관련하여 그는 어떤 의미론적인 입장에서 그것들을 바라보기 시작한다. 그는 1963년에 워홀이 한 인터뷰에서 한 말을 인용한다.

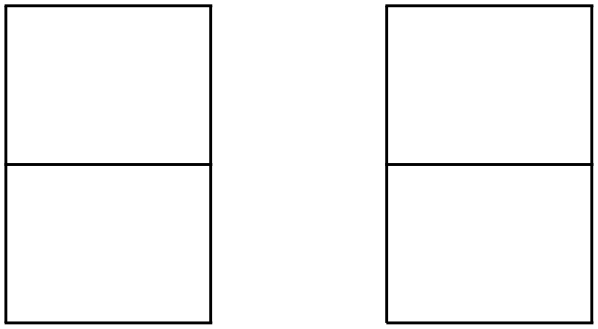
"당신은 어떻게 하나의 양식이 다른 것보다 더 좋다고 말 할 수 있는가? 당신은 다음 주면 추상표현주의자나 팝아티스트, 혹은 사실주의자가 될 수도 있는 것이다..." [57]

이제 하나의 미술작품을 볼 때 양식의 잣대로 비평할 수 없다는 것이 자명해졌다. 그러나 이러한 사실은 미술을 비평함에 있어서 더 곤란한 문제를 야기한다. 즉, 모든 미술작품이 동등한 것으로 받아드릴 수 있다는 것이다. 이러한 문제에 대해서 단토는 "모든 미술이 동등하면서 무차별적으로 훌륭하다는 뜻"은 아니며, "그것은 단지 좋음과 나쁨이 하나의 올바른 양식이나 올바른 선언문에 속하는 문제"[58]가 아니라는 것임을 말하고 있다. 한편, 이것은 단토가 '역사 이후'라고 말하는 '다원주의'

56) Ibid.
57) Ibid,. p. 35
58) Ibid,. p. 37

시대의 미술의 특징이기도 하다. 그 문제에 관해서는 앞으로 논의가 될 것임으로, 여기서 주목해야 할 것은 이 같은 미술작품의 동일성 문제를 어떻게 해결 할 수 있을까라는 것이 된다. 단토는 미술작품의 동일성문제를 설명하면서, 지시각적으로 식별 불가능한 여러 사례들을 제시하고 있다. 그가 제출한 '미술계' 란 논문에 나와 있는 한 쌍에 관한 논의의 한 예로 들어보자.

두 사람의 화가가 있다. 그들은 각각 "뉴턴 (Sir Isaac Newton, 1642-1727)의 1법칙과 3법칙"이라는 제목의 벽화를 어떤 과학 도서관의 벽에 그리도록 요청 받았다고 하자. 완성된 그림을 보니 그 그림들은 다음과 같은 형상을 보여준다.



A ***B***

그리고 이 그림은 그것만을 가지고는 양쪽 작품을 식별 할 수 없다고 가정해 보자. A의 그림은 뉴턴의 1법칙을 나타내고 있다. 이것을 그린 화가는 힘의 작용을 방해하는 물체가 없다면 그것은 일정한 직선을 유지 할 것을 표현하기 위해 그림 중앙에 있는 선을 그렸다. 그 선은 고립된 분자를 나타낸다. 이에 반해, B의 그림은 뉴턴의 3법칙을 나타내고 있는데, 그것은 물체가 서로 대립되는 구조로서 반작용을 표현하기 위해 그림 중

앙에 있는 선을 그렸다. 이 그림들을 그린 작가는 우연하게 동일한 형상을 보여주지만, 의미와 해석은 서로 다름을 보여 준다. 즉 시지각적으로 A와 B가 동일한 그림이라도 이것들은 서로 다른 의미를 발생시켜주며, 그 해석은 또한 다름을 발생시킨다는 것이다. 59)

라우센버그의 「침대」는 벽에 걸려있고, 올덴버그의 「침대」는 한쪽 끝이 다른 쪽 끝보다 좁아, 좁은 침실에 이상적인 것이다. 그런데, 이것들은 침대치고는 비싼 가격으로 팔리지만, 그것들은 일종의 실재 침대이기 때문에, 사람들은 거기 위에서 잠을 잘 수도 있을 것이라는 생각을 해볼 수 있을 것이다. 왜냐하면, 사람들이 침대를 미술작품임이라고 인지하지 못하고, 단순한 사물인 침대로 간주하는 것일 지도 모르는 것이기 때문이다. 이것은 제욱시스가 그린 가짜 포도를 쪼아보려는 실수를 범한 새와 별다른 차이가 없을 것이다.60) 즉, 올덴버그의 「침대」가 실재침대로 오인 받는 것을 막아주는 것은 무엇인가? 그리고 올덴버그의 그것이 어떻게 해서 미술작품으로서 동일한 가치를 갖는가? 61) 단토는 이러한 설명을 도식적으로 일반화 한다.

"R이 A의 부분일 경우 어떤 미술작품 A의 모든 부분이 하나의 실재 대상 (a real object) R의 부분은 아니며, 더욱이 A로부터 분리되어 **단지** R로 보일 수는 없다. 따라서 오류는 비록 A는 R이라고, 즉 미술작품은 하나의 침대라고 말하는 것이 부정확한 것일 수는 없음에도 불구하고 A를 그 자체의 **부분**으로, 즉 R로 여태까지 잘못 알게 될 거라는 것이다." 62)

---

59) Arthur C. Danto, 'The Artworld', op. cit., pp. 577-8 이하 참조
60) Ibid., p. 575 참조
61) Ibid,.
62) Ibid,.

단토는 여기서 ‘이다 (is)’라는 것에 대해 “미술작품에 관한 진술”들에서 나타나는 “동일성 (identity)” 혹은 “술어의 **이다** (is)”가 아닌 **이다**가 있는데, 그것은 “존재에 관한 (of existence) 혹은 확인에 관한 (of identification)”의 **이다”**도 아니며, 또한 “철학적인 목적 (a philosophic end)”에 봉사하기 위해 만들어진“어떤 특별한 (some special)” **이다**도 아니다.[63]

단토는 여기에 한 예로 어린아이의 지시에 대한 ‘~이다’의 사용을 들고 있다. 어린아이에게 원형과 삼각형을 보여주면서 어느 쪽이 그의 누이인가를 물을 경우, 그 아이가 삼각형을 가리키면서, “이것이 나이다 (that is me)”라고 말을 하거나, 그가 보라색 옷을 입은 사람을 가리키며 “저 사람은 리어왕 이다”라고 말하는 경우도 역시 바로 이런 의미의 “이다”에 해당된다고 할 수 있다. 이것은 “이카루스 (Icarus)”라는 단어가 이카루스를 나타내기 때문에 가리켜지는 것이 무엇이건 간에 그것이 무엇이라고 말해지는 것을 나타내는 것임을 뜻하는 것은 아니다. 단토는 이러한 용어를 “예술적 확인 (artisic identification)”이라 칭한다.[64]

이것은 사람들이 어떤 동일한 것을 보고 있더라도 그것은 서로 다른 의미의 지칭을 가지고 있다는 것으로 해석할 수 있다. 예를 들면, 한 화자가 ‘저기 있는 것은 개 (dog)’이다'라고 말할 때, 어떤 청취자는 그 ‘개’를 ‘게 (crab)’라고 받아들 수도 있고, 어떤 청취자는 그것을 사람을 비하 하는 발언으로 일종의 ‘욕설’로 받아들일 수 있다. 즉, “일항적인 술어 (one- place- predicates)”가 아닌 “관계적 술어 (relational predicate)”[65]에서 미술작품도 이와 같은 의미로 ‘~이다’의 표현이 서로 다를 수 있는 것이다. 따라서 단토는 미술작품을 해석하

63) Ibid,. 참조.
64) Ibid,. pp. 576-577 참조
65) Arthur C. Danto, ‘Transfiguration of the Commonplace’, *Jop. cit.,* p. 141

는 일부분에 있어서 그것을 언어적인 재현 혹은 의미론적 재현으로써 해석가능하다는 것을 시사해주고 있다. 단토는 이것을 다음과 같이 공식화 한다.

"어떤 사물 O는 어떤 해석 *I* 아래에서만 어떤 미술작품이 되는데, 거기서 *I* 는 O를 하나의 작품으로 변용시키는 일종의 함수 (function)이다. 다시 말해서*I*(O)=W이다. 그러면 마치 O 가 어떤 지각의 불변항 (perceptual constant)인 것처럼, *I* 에서의 변항들이 다른 작품들을 구성한다." 66)

그리고 예술작품의 해석문제에 있어서 다음과 같이 정의한다.

"어떤 작품을 해석한다는 것은 그 작품이 무엇에 관한 것인가에 대한, 그것의 주제가 무엇인가에 대한 하나의 이론을 제공하는 것이다." 67)

단토는 "미술작품은 내용을, 즉, 무엇에 관한 것임 (aboutness)을 내포하고 있어야 한다는 것"이고 "미술작품은 그 내용을 구현 (embody)해야 한다는 것68)"이라고 정의 한다. 이런 해석의 관점은 그가 의미론적 입장에 서 있다는 것을 알 수 있게 해준다.

이렇게 볼 경우, 단토가 미술작품의 해석을 부분적으로, 이미 앞의 장에서 서술한 바 있는, 재현적인 성질을 갖고 있다는 것에서 일종의 의미론의 범주에 속해 있는 해석으로 이행했다고 말 할 수 있을 것이다. 그리고 이 점에서 굿맨의 이론과 상통하다고 보여 진다.

굿맨의 경우, 앞에서 서술한 것처럼 예술의 언어는 비정상적인 언어인

---

66) Artur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, 1981, p. 125
67) Ibid., p. 119
68) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art,* 0p. cit., p. 2

것으로 본다. 언어는 일종의 사회적인 구성 요소로서 어떤 사회의 약속이다. 예를 들면, 어떠한 지칭하는 말에 있어서 객관성을 가지고 있는 것이다. ‘이것은 장미이다’라고 말할 경우, 그것은 일반적인 언어의 의미에서 실재 장미를 지칭하는 말이 된다. 그러나 예술의 언어에서는 이와 다르게 ‘이것은 장미이다’라고 지칭한다고 해서 꼭 그것이 장미를 지칭하는 건 아니다. 해바라기를 그려 놓고 ‘이것은 장미이다’라고 말할 수도 있는 것이다. 그리고 관람자가 그 해바라기를 보고 다른 종류의 정서를 느낄 수 있다는 것이다. 또한 그 그림을 그린 예술가가 그림의 제목을 무제로 해놓고 아무런 의미가 없다고 해도 말할 경우도, 그 그림은 그림 자체로서 하나의 의미를 내포하고 있게 된다. 즉, 예술의 언어는 다향적인 술어로서 하나의 문화적 담론 혹은 비문화적 담론을 포함하고 있다고 볼 수 있는 것이다. 따라서 어떤 그림을 표현 한다는 것은, 굿맨의 말을 빌리자면, “예술가가 전달하고 싶은 감정이나 생각, 혹은 관람자나 묘사된 사람의 생각, 느낌, 또는 상징에 다른 방식으로 연결된 그 어떤 것의 성질일 필요는 없다”는 것이다.[69]

그런데 이런 해석은 의미론인 범주에 속해있다면, 다시 말해서, 의미론적 용어 -추론, 지시, 예시, 등등- 로서 어떤 대상을 지칭해서 표현하는 재현적 성질을 해석하는 것이라면, 이 해석 방법은 어떤 대상을 재현하는 그림에서만 가능할 것으로 보인다. 따라서 재현의 대상을 지칭하지 않는 그런 그림은 예를 들면, 모노크롬화가들의 그림과 같은 전혀 무엇을 지칭한다고 볼 수 없는 그럼을 어떻게 해석 가능한가? 라는 의문을 제기 해볼 수 있을 것이다. 한 예를 들어보자 붉은 색이 칠해진 캔버스 몇 개를 놓고 그 각각의 제목들은 “「홍해를 건너는 이스라엘 사람들」”, “「키에르케고르의 기분」”, “「붉은 광장」”, “「열반」”이라는 것으로 되

69) Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd (ed.), op. cit., pp. 110-111 참조

어있고 하자. 이들은 각기 제목에 따라 무엇인가를 지시하고 있는 미술작품인데, 사실상 이들이 보여주는 것은 지시각적으로 어떠한 차이점을 찾을 수가 없다.[70] 그리고 만약 이 세 개의 그림이 모두 제목이 없이 그냥 단순히 '무제'라고 붙어있는 이름표만 같다면, 어떻게 해석이 가능한가라는 것이다.

굿맨은 '진품과 모조품의 차이'를 논의 하고 있는데, 즉 그는 "단지 바라봄으로써" 그것들과 구분 불가능할 때 그 양자사이에 "어떠한 심미적인 차이를 구성"[71]하는가를 논의 한다. 그는 여기서 우리가 단지 바라봄으로써 양자를 구분할 수 없지만 어떤 심미적인 차이를 느낄 수 있다는 것이다. 그것은 어떤 지각적인 판별을 하기 위해 훈련이 필요하다는 것이다. 한 예로, "평범한 연주로부터 잘된 연주를 분리해 주는 소리"를 일반 사람들은 그 양자 소리를 구분 못할 것인데, 이는 "오직 잘 훈련된 귀에 의해서만 포착"할 수 있는 것이다.[72] 이 같은 논의는 앞으로 설명 되어질 것이지만, 단토의 '미술계'와 비슷한 점이 있다. 그는 위에서 언급된 문제를 해결하기 위해서 '미술계'라는 것을 끌어드린다. 그것은 어떤 미술작품이 지시될 수 없는 식별 불가능한 그림이라고 해도 그 그림은 어떤 미술이론을 통해서 해석가능하며, 그리고 어떤 역사적인 인과적 관계를 통해서 해석가능 하다고 주장한다. 이 논의를 검토하기 위해 단토와 같은 미술계 혹은 제도론 이론들을 비교 분석해보자.

어떤 분야에서나 어떤 이론이 발견되면 그전의 이론과 다른 어떤 새로운 페러다임이 형성된다. 토마스 쿤 (Thomas Kuhn, 1922- 1996)은 그의 저서『과학혁명의 구조 *The Structure of Scientific Revolution*』(1962)에서 과학적 분야를 두 가지로 구분하는데, 그것은 정상적인 과학

70) Artur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, 1981, p. 5
71) Nelson Goodman, opt., cit., p. 85
72) Ibid., p. 108

(normal science)과 비정상적 과학 (extraordinary science)이다. 전자는 이미 사회에서나 학회에서 이미 일반적으로 통용된 과학 이론이라 할 수 있으며, 후자는 아직 일반적으로 수용되지 않는 과학 이론이라 할 수 있다. [73] 따라서 이미 통용된 일반적인 이론과의 대립된 새로운 이론이라 할 수 있을 것이다. 그러나 어떤 이론을 증명하는 것이나 판별 혹은 진위 여부를 결정하는 것은 전자의 입장에서 판단된다. 그렇기 때문에 아직 정상과학에 수용되지 않는 새로운 이론이 사실상 어떤 오류가 없다하더라고 그것은 정상과학에선 받아드릴 수 없게 된다. 그러나 정상과학이 비정상과학이의 패러다임으로 이동할 경우, 그 패러다임 (paradigm)의 인식적 인변화를 수용하여 종래에 받아 들릴 수 없었던 이론을 수용하기도 한다. 그리고 그 비정상에서 일어나는 에피소드들 (episodes)이 과학혁명 (scientific revolutions)이라고 부르는 사건들이 되는 것이다. 그 과학혁명이란 "정상적인 과학에서의 전통적인 범위의 활동에 전통을 파괴 하는 것"으로 볼 수 있다.[74] 그리고 그런 에피소드들은, 예를 들면, 앞 장에서 언급했던 미학에 있어서 코페르니크스적인 전환의 경우나, 뉴턴의 자연과학 이론이 20세기 양자론의 등장으로 그의 물리법칙이 양자의 미시세계에선 통용될 수 없는 것으로 인정되는 경우일 것이다.

단토의 경우, 미술사의 정상과학적인 패러다임이라고 할 수 있는 것으로 "시각예술의 위대한 전통적인 패러다임은 모방의 패러다임이었다."고 보고 있다.[75] 사실 미술사에서 모방론은 매우 강력한 이론이라고 할 수 있으며, 미술현상에 대한 설명을 해주기도 하였지만, 반면 이 "모방성으로부터 벗어나는 예술가는 별나거나, 어리석거나, 정신이 나간 " 사람으로 간주되기도 하였다.[76] 그리고 비정상적인 패러다임으로 이러한 에피소

73) Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press (2nd Ed.), 1962, pp. 10-12 참조
74) Ibid., p. 6
75) Arthur C. Danto, 'Master Narratives and Critical Principles', in: *AEA*, p. 48

드는 “후기 인상주의자 회화의 출현과 함께 일어” 났다고 단토는 보고 있다.[77] 그리고 인상주의 회화는 모방론에서 지지되어있는 그림이 아니기 때문에 당연한 귀결로 그들은 미친 사람 같은 취급을 받았을 것이다. 따라서 그들의 회화가 “미술작품으로 인정되려면 변용의 발판위에서 미술로서 인정받기 위해서는 이론적 수정 요구” 된다. 다시 말해서, 기존의 미술론에 기대어 볼 때, 인상주의회화의 이질성은 미술작품으로 받아들일 수 없을 것인데, 그 것을 성취하기 위해선 그 이질적인 요소가 미술작품이 될 수 있도록 어떤 새로운 이론을 새워야 해야 하는 것이다. 그 성취는 프라이의 업적으로 이룩되었으며, 오늘날 인상주의 회화는 미술작품으로 인정될 뿐더러 그린버그의 입장에서 보자면, 그들의 미술작품은 모더니즘의 시초라고 볼 수 도 있을 정도로 그 회화는 위대해 졌다. 그리고 팝아트의 등장은 바로 과학혁명이었으며, 이 에피소드가 정상과학으로 받아드려지자, 뒤샹의 샘이나 워홀의 브릴로 박스는 미술작품으로 인정되었다. 그러나 그들의 작품은 “이보다 앞선 그 어떤 시대에도 미술작품이 될 수 없었을 것”[78]이다. 우리는 여기서 두 가지를 주목해야 할 것이다. 첫째로, 어떤 미술작품이 그것으로 인정받기 위해선 하나의 미술론이 필요하다는 것이다. 두 번째로, 그 미술작품은 어느 특정한 역사적인 관계에서 가능하다는 것이다. 그리고 이 두 가지는 미술계를 요구한다.

ⅰ) “무엇인가를 미술로서 보는 것은 눈을 통해서 알아낼 수 없는 그 무엇- 미술론의 분위기, 미술사에 대한 지식- 즉, 미술계를 필요하다.”[79]

---

76) Arthur C. Danto, ‘The Artworld’, op. cit., 1961. p. 572
77) Ibid., p. 573
78) Arthur C. Danto, ‘Modalities of History: Possibility and Comedy’, in: *AEA*, p. 196
79) Arthur C. Danto, 'The Artworld', op. cit., 1961. p. 580

ii) “미술개념은 본질적로 무시간적이다. 그러나 이 용어의 외연은 역사적으로 지표화된다. ”[80]

그렇다면, 앞 장에서 언급한 바, 모노크롬의 회화 경우, 아무런 지칭대상도 없을뿐더러 제목 또한 그 회화의 한 작품이 무제라는 이름표를 부착될 경우, 어떻게 해석이 가능한가라는 것이다. 단토는 이러한 미술작품을 친속성이나 미술사의 지식을 통해 ‘양식모형’[81]을 제시한다. 그는 이모형을 제시하면서 “식별할 수 없는 한 쌍들에 접근을 제기”하고 “이러한 짝들이 불러일으키는 것들을 해결”하고자 했다.[82] 그 양식 모형에 따르면 다음과 같다.

만약 F와 non-F 가 반대항 (opposites)이라면, 대상 O는 이것들 중 어느 하나가 눈에 띠게 적용되기 이전에 반드시 어떤 종류의 K가 되어야한다. 그러나 만일 O가 K의 구성원이라면 O는 F이거나 non-F 중 하나이며, 다른 하나를 배제 한다. (ò)Ko에 분명한 적용되는 반대의 쌍들의 부류를 K에 관련된 술어 *K-relevant predicates*)라고 하자. 그리고 어떤 대상이 어떤 종류의 K가되기 위한 필수 조건이 K에 관한 반대들 중 적어도 한 쌍이 그것에 분명하게 적용될 수 있어야 한다. 그리고 F와 non-F가 반대적 쌍이라고 하고, 전 시기에 각 미술작품이면서 동시에 F인 것은 없기에 non-F가 미술적 관계의 술어라는 것은 생각하지 않아도 될 것이며, 따라서 미술작품들의 non-F-ness가 표시 되지 않을 것이다. 그리고 이와 대

---

80) Ibid., 196

81) 단토는 이 양식모형을 처음 1964년 자신의 논문 「미술계 (Artworld)」에서 제출하고, 그 후 1981년 그가『평범한 것의 변용』을 출판하면서 좀 더 발전적인 양식 모형을 제시 한다. 그러나 그의 양식 모형은 최근 까지 캐롤이 제기한 비평 (Noël Carroll, ‘Danto, Style and Intention’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, pp. 251-57)을 제외하고는 활발한 논의가 이루어지지 못하고 있다. Arthur C. Danto, ‘The Historical Museum of Monochrome Art’, in: *AEA*, p. 162 참조)

82)Arthur C. Danto, ‘The Historical Museum of Monochrome Art’, in: *AEA*, p. 162)

조적으로, 모든 미술작품이 G가 될 수 있으며, 어떤 미술작품과 non-G 양쪽 모두 일 수 없다. G를 '재현적 이다'(is representational)고 하고, F를 '표현주의적이다'(is expressionist)이라고 하자. '+'가 어느 주어진 술어 P를 나타내고, '-'가 그 반대 non-P를 나타내면 다음과 같다.[83]

F	***G***
+	+
+	−
−	+
−	−

여기에 예를 들면, 재현적이며 표현주의적인 것 (야수파), 재현적이나 비표현주의적인 것 (앵그르), 비재현적이나 표현주의적인 것 (추상표현주의), 비재현적이며 비 표현주의적인 것 (하드에지 추상)으로 나누어 볼 수 있다. [84]

단토는 이런 양식모형을 좀 더 발전시켜, 17년 뒤인 1981년의 저서『평범한 것의 변용』에 이 접근법을 기재한다. 그 모형은 다음과 같다.

83) Arthur C. Danto, "The Artworld", op. cit, pp. 582-583 이하 참조
84) Ibid 583 참조

Style Matrix

	Mannerist	*Baroque*	*Rococo*
1.	+	+	+
2.	+	+	−
3.	+	−	+
4.	+	−	−
5.	−	+	+
6.	−	+	−
7.	−	−	+
8.	−	−	−

이 양식모형은 양식적인 술어를 사용해서 매너리스트 (Mannerist), 바로크 (Baroque), 로코코 (Rococo)를 3행과 8열로 구성하고 있다. 예를 들면, 루벤스 (Rubens)의 영향을 받은 반 다이크 (Van Dyck)는 바로크에 포함되지만, 반 다이크는 로코코 양식의 흔적을 찾아 볼 수 없으므로 2열 (++-)에 속할 것이다. 말레비치 (Malevich)의 <검정색 사각형 (Black Square)>은 부정들의 합이므로, 모든 양식적인 특질이 없어지기 때문에 8열 (---)에 속한다. <네브라스카 (Nebraska)>이라는 제목의 브라이스 마든 (Brice Marden,)의 초기 녹색 모노크롬화는 3열 (+-+)에 속한다고 볼 수 있다.[85] 단토는 이런 접근법이 미술사의 이론을 통해 가능하다고 보고 있으며, "미술작품이 되는 것은 미술계의 일원이 되는 것"[86]이다. 따라서 단토는 어떤 미술작품을 보는 것은 눈으로 요구 되는 것이 아니라, 그 대상의 역사에 익숙한 사람만이 그 대상을 미술작품으로 볼 수 가 있다는 것이다. 반대로, 미술론에 익숙하지 않는 사람은 브릴로 박

85) Arthur C. Danto, 'The Historical Museum of Monochrome Art', in: *AEA*, p. 163
86) Ibid., 164

스를 미술작품으로서가 아닌 단지 상자에 불과 한 것이 된다.

와이츠 (Morris Weitz)의 경우, 미술작품을 보편적인 언어의 의미로서 이해하지 않는다. 즉, 언어의 의미는 시대와 사회의 변화에 따라 변화 한다는 것이다. 따라서 어떤 낱말의 의미는 영원한 의미를 가지지 못하며, 각 시대에 따라 다르게 의미되어져 왔다. 이것은 '열린 개념 (open concept)'이라는 것으로 정의된다. 이 언어적인 현상은 '예술'이라는 말에도 적용될 수 있다. 고대에 기술을 의미했던 예술은 오늘날 회화, 조각, 문학, 음악 등을 가리킨다. 그러나 그것들에서 우리는 어떤 공통점도 발견할 수 없다고 와이츠는 지적한다. 와이츠는 비트겐슈타인을 따라 '예술'이라는 명칭은 마치 가족들 전부에게서 공통점을 찾을 수 없어도 구성원들 사이에서 부분적인 유사성을 발견할 수 있는 상황과 비슷하다고 말한다.[87]

디키의 경우, 이러한 구성요소를 '제도론'적 입장에서 본다. 즉, 통용되고 있는 사회의 직위, 법 등에 따라 분류적인 의미를 사용하는 것이다. 예들들자면, 아버지와 아들이 공통점이 없는 경우일 것이다. 그러나 그들은 족보상으로 연결되어있는 가족 구성원이다. 이와 같이 예술의 경우도 가령, 르네상스시대의 예술과 현대 예술 간의 공통점은 없을 지라도 부분적인 유사성을 통해 계보적으로 연결되어 있다는 것이다. 이와 다르게, 와이츠의 이러한 관점은 예술을 본질적인 입장에서 정의하려는 시도가 아니다. 그는 예술작품이 일종의 유사성 (resemblance)으로 인공성 (artefactuality)을 함축한다고 지적하고, 예술작품이 될 수 있는 필요조건을 내세웠다. 즉, 분류적인 의미에서, 예술작품은 인공물 (artefacts)이라는 점이 자연대상과 차이를 두고 있다. 그렇다면 가령 원숭이가 붓으로 노리를 하면서 낙서한 것이 그림이라고 말할 수 있을까? 예술작품으로 분

87) George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., pp. 69-71 참조

류될 수 있는가? 또한, 이러한 분류적인 의미는 가시적인것, 전시적인 특성만 고려하는 것이다.

이에 만델바움 (Maurice Mandelbaum, 1908-1987)은 비전시적인 (unexhibited) 특징들을 주목하면서 "놀이에 참가한 사람이나 놀이를 구경하는 사람들에게 비실재적인 관심에 정신없이 몰두하게 하는 가능성" [88]을 갖고 있다고 주장한다. 그러나 와이츠는 넓은 의미에서 비 인공물도 예술작품이 될 수 있다는 가능성을 열어두었다. 예들 들면, 우리가 '이 부목은 아름다운 조각품이다'라고 이야기 했을 때, 그 부목은 예술작품일 수 있다. 그러나 디키는 또 이러한 와이츠의 주장은 잘못된 것이라고 주장한다. 그는 와이츠가 예술작품을 평가적 의미와 분류적인 의미를 고려하지 않고 있다고 설명한다. 가령, 평각적인 의미에서 '저 부목은 예술작품이다.' 혹은 '저 그림은 예술 작품이다.'와 같은 문장은 그 대상을 하나의 찬미로 사용하고 있다. 즉, 우리는 이 문장에서 그 대상을 하나의 평가적인 의미로 말하고 있는 것이다. [89]

디키는 제도적 (institutional) 입장에서 이러한 것들이 예술작품으로 부여받는 것은 사회적인 제도 혹은 과학계에서처럼 어떠한 자격을 수여하듯이 미술작품도 제도에 의해서 결정된다는 것이다. 그러나 법률적인 제도나 사회적인 제도는 그 규칙이나 규범이 확고하게 명시되어 있는 것에 반에 예술작품은 규정하는 차게는 비 규칙적이며 인습적이다. 따라서 디키는 예술작품이 될 수 있는 가능성을 두 가지 조건으로 " 예술작품은 분류적인 뜻에서 ⅰ)하나의 인공품이며 ⅱ) 거기에다 한 사회 체제 -예술계- 를 대신해서 몇 사람 혹은 어떤 사람들이 감상을 위한 후보 자격을 부여한 것이다."[90] 이러한 디키의 정의는 부분적이고 형식적이라는 비판을

88) Maurice Mandelbaum, 'Family Resemblance and Generalization concerning the Arts', in: George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., p. 79

89) Ibid., 71 참조

받고 있다. 즉, 디키의 제도론적 이론은 그 속에서 어떤 한 사물이 미술인지 비미술인지에 관한 논쟁이 벌어졌을 때 우리에게 아무런 도움을 주지 못한다. 따라서 막상 그 작품이 미술작품으로 판명이 되면 우리는 이제 그 작품이 예술작품이라고 동의 하게 될 뿐이다. 이러한 문제점을 블로커 (H. G. Blocker)는 다음과 같이 비판하고 있다.

"미술작품에 대한 정의는 어째서 무엇인가가 미술작품이며, 무엇이 그것을 미술작품으로 만들어주는가를 말해줄 수 있어야 할 것으로 누가 생각할 것이다. 그런데 만일 이러한 정의가 우리들이 찾고 있는 것이라면, 어떤 물건이 예술작품이라고 불리니까 미술작품이다라고 한다는 것은 분명히 실망을 준다. 그러한 정의는 모든 미술작품이 공통으로 갖고 있으며 오로지 미술 작품만이 갖고 있는 하나의 속성소를 밝히려는 뜻에서의 와이츠의 관점을 만족시켜주지도 못한다. 뿐만 아니라 디키의 정의는 한 물건이 미술작품이냐 아니냐에 관한 문제를 놓고 격렬한 논쟁이 벌어졌을 때 우리에게 아무런 도움을 주지 못한다. 잘해야 디키는 이미 결정이 내려진 후에야 사실상의 기준을 제공할 뿐이다. 즉, '미술계'의 대부분의 권위자들이 예술작품이라고 불러야 한다고 생각하고, 또 동의하고 있으니깐 우리들도 이젠 그 물건을 예술작품이란 범주에서 제외할 수 없다라는 말 밖에는 할 수 없다."[91]

이러한 비판에 의해 디키는 자신의 이론을 수정한다. 그는 제도들에 관한 논의 대신에 예술가와 감상자들 간의 구조적인 관계들에 초점을 두고 논의한다. 따라서 예술계라는 배경에 의존하여 특정한 매체들을 잦고 작업하는 예술가들과 연관하여 예술을 정의하기보다는 상호 연관된 다음과 같은 조건들을 제시함으로써 예술의 정의를 위한 최소한의 설명을 제공한

90) George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., p. 101

91) H. G. Blocker, *Philosophy of Art*, New York: Scribner's Sons, 1979, pp. 210-211. 박이문, 『예술철학』, 문학과 지성사, 2006, p. 98에서 재인용

다. “예술가는 이해 (understanding)를 가지고 예술작품의 제작에 참여하는 자” 이고 “예술작품이란 예술계의 공중들에게 제시되기 위해 창조된 일종의 인공품” 이며 “공중이란 자신들에게 제시된 대상을 이해할 준비가 어느 정도 되어 있는 일단의 사람들이다.” 그리고 “예술계란 예술계의 모든 하부 체제들의 총합이다.” 그리고 마지막으로 “예술계의 하부 체제란 예술가가 예술 작품을 예술계의 공중들에게 제시하는 틀 (framework)이다.” 라고 디키는 말한다.[92] 따라서 미술작품이 미술사의 전통적인 어떤 특수한 상황에서 일어나는 것이 아닌 일상의 어떤 사물을 닮은 시지각적으로 구별할 수 없는 미술작품이 등장하게 될 경우라도, 미술계의 이론들을 통해서, 하나는 미술작품이라는 직위를 미술계에서 부여받을 수 있다는 것이다.

그러나 단토는 “철학적으로 볼 때, 디키와 나 자신과 같은 제도론자 사이의 다른 점은 나는 본질 주의 자 이고 디키는 본질주의자가 아니라는 점이 아니라, 어떤 미술작품을 구성하는데 있어서 미술계의 판단이 단지 독자적인 허가가 되는 것에서 결정을 유지하는 일종의 이유가 요구된 다는 사실을 내가 느끼기 점이다.” 하고 말한다. [93] 이와같이 볼 경우, 무엇보다도 단토의 제도론은 이미 살펴본 것처럼 역사적인 관계를 자신의 제도론 안으로 끌어들었다는 점에서 다른 제도론자들과 다름을 보여준다.

---

92) George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., pp. 91-92.

93) Arthur C. Danto, 'Modalities of History', in: *AEA.*, p. 195

B. 미술의 종말론

단토의 “미술의 종말” 이라는 테제를 문자 그대로 파악할 때, 그것은 ‘미술이 끝났음’ 을 의미 할 것이다. 그리고 이 경우, 미술이 끝난 이후의 미술, 즉, 오늘날의 미술은 미술이 아닌 것이 된다. 그리고 미술작품으로 제작되는 것이 미술의 영역에 속하지 않는 것으로 되는 상황은 과연 어떤 것인가라는 물음도 생겨나게 된다. 또한, 그가 그것을 제출할 당시 (1984년), 서구 미술시장은 점점 활기를 띄고 있었기 때문에, 그의 주장은 역설적인 것으로 보일 수밖에 없었을 것이다. 그런데, 모순적으로, 그가 “미술의 종말” 론을 제출한 바로 “그해인 1984년 10월에 「네이션」(Nation) 지에 미술비평을 쓰기 시작” 하였다.[94] 만약, 그의 테제가 미술이 끝났다는 것을 뜻한다면, 미술 비평이라는 것은 더 이상 가능하지 않을 것이다. 그러나 그는 “미술의 종말 이후” 에 미술활동이 “중단될 것이라는 주장” 을 제기 하지 않았다고 말한다.[95]

그는 1964년에「미술계」라는 논문을 제출한 이후, 자신의 이론을 수정 보안하여 1981년 예술철학서인『평범한 것의 변용』을 출판한다. 그리고 여기서 제시된 자신의 예술철학을 바탕으로 단토는 1984년 미술의 철학적 권리 박탈』(1984)를 출판하면서 “미술의 종말” 라는 명제를 제출한 후, 1997년『미술의 종말 이후』를 출판하게 된다. 그리고 그는『미술의 종말 이후』를 출판하면서, 자신의 명제인 “미술의 종말” 을 독일의 대표적인 미술사가인 한스 벨팅 (Hans Belting, 1935-)[96]의 명제인 “미술사의

---

94) Arthur C. Danto, Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary, in: *AEA,* p. 25

95) Ibid., p.25

96) 독일 미술사학자 한스벨팅은 단토와 마찬가지로 미술사에 관한 내러티브를 이야기한다. 벨팅의 <미술사의 종말> *The End of the History of art, trans Chirstopher S. Wood (Chicago: University of Chicago Press,* 1987)은 1983년 미술의 죽음? Das Ende der Kunstgeschichte? (Deutshcer Kunstverlag, 1983)이라는 제목으로 출판하

종말 (das Ende der Kunstgeschichte)”과 연관지어 설명한다. “대략 같은 시기에, 그렇지만 서로의 생각을 전혀 알지 못한 채, 독일의 미술사가인 한스 벨팅과 나는 둘 다 미술의 종말에 관한 텍스트를 출판했다”고 그는 말하고 있다. 그는 계속해서 “우리 중에 어느 쪽도 미술의 죽음 (death)에 관해 말하고 있지 않았었다”고 밝히고, 자신이 보기엔 종말에 이르렀던 것은 “어떤 하나의 내러티브 (a certain narrative)”로서, “하나의 이야기가 끝났다 (a story was over)”라는 것일 뿐이며, “종말에 이르렀던 것은 내러티브지, 내러티브의 주제가 아니었다.”고 부연하고 있다. 97) 따라서 그의 명제 “미술의 종말”은 미술 자체가 끝나 미술이 더 이상 존재하지 않는다는 것을 뜻하는 것이 아니다. 그것은 마치 어떤 연극이 끝나 막을 내리듯 연극이 끝났을 뿐이지 연극 자체가 끝난 것은 아닌 것이다. 즉, 단토의 주장은 “미술 자체에 관한 주장”인 것이다.98) 단토는 모더니즘의 시기를 미술에 대해서 각각 “철학적 정의를 발견”하고자 했으며, “철학이 ‘미술이 무엇인가’라는 진실한 질문의 형식이기 때문에 양식으로부터 분리될 때 종말”에 도달했다고 보고 있다.99) 단토의 관점에서, 이러한 미술작품의 등장은 워홀의 <브릴로 상자>가 미술사에서 철학적 물음을 제공한 첫 번째 작품이 된다. 이것은 미술을 구속할 그 어떠한 특별한 방식도 없음을 의미한다. 다시 말하면 워홀의 <브릴

였다가, 이후 미술의 죽음 *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre (Munich: Verlag, C. H. beck,* 1995)에서 의문부호를 빼버렸다. 또한 그의 주저인 <유사성과 현존> *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*은 원래 이미지와 숭배- 미술시대 이전의 이미지의 역사 *Bild und Kult-Eine Geschichichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* 로 1990년에 뮌헨에서 출판한 것을 1994년 Edmund Jephcott가 영역하고 시카고 대학에서 출판한 것이다. 이 책은 후기 로마시대부터 1400년대에 이르기까지 서양기독교의 이미지의 역사를 기술한 책이다.

97) Arthur C. Danto, Introduction: Modern, Post modern and Contemporary, in: *AEA*, p. 12

98) Arthur C. Danto, Three Decades after the End of Art, in: *AEA.,* p. 24

99) Arthur C. Danto, Master Narratives, Critical Principles, in: *AEA*., p. 46

로 상자>와 슈퍼마켓에 있는 브릴로 상자가 시지각적 (視知覺的)으로 전혀 다른 점을 찾을 수 없음에도, 워홀의 그것은 미술작품으로 인정되는데, 이것은, 이제 더 이상 양식적인 것이 미술작품에서 문제가 되지 않으며 미술이 철학적인 물음의 형식으로 이행된 것이기 때문이다. 따라서 미술작품은 왜 이것이 미술작품인지를 철학적으로 고찰해야하는 방식으로 이행된 것이다. 이점은 이제 미술사가 어떤 특정한 방식으로 존재하지 않는다는 것을 그리고 그렇게 존재할 필요성도 없다는 것을 증명한 셈이다.

그런데 단토의 이와 같은 견해는 헤겔의 그것과 흡사하다. 헤겔의 예술철학 이론은 『정신현상학』과 『미학강의』에 전개되어 있는데, 특히 중요한 것은 『미학강의』이다. 그는 "1818년 처음으로 미학을 강의했으며, 1831년 베를린에서 세상을 떠나기 네 번 더 일련의 미학강의"를 행항 것으로 알려져 있다. 그리고 이 강의들은 "헤겔 사후에 그의 제자들에 의해 만들어진 "사본들에 기초하여 하나의 텍스트로 혼합되어 출판"된다. [100] 이 강의들은 예술의 유형들이나 형식들을 체계적으로 다루고 있는데, 이런 유형이나 형식들은 서로 다른 단계들 혹은 시기들을 거치는 예술발전에 대한 역사적인 설명과 결합되어 있다. 칸트의 미학이 "미적 대상들에 대한 개인의 주관적 반응의 지위 혹은 타당성"에서 출발 했다고 한다면, 헤겔은 "예술작품 자체의 의미와 내용에 관해서 중점을 둔 것"으로서 "예술이 실제로 철학적인 취급을 받을 수 있는 것"에 관해서 문제를 제기함으로서 출발한다. [101] 헤겔은 예술이란 "인간성의 가장 깊은 관심들"그리고 "정신의 가장 포괄적인 진리"가 의식으로 들어난 것이며, 그에게 있어서, 예술은 인간들이 거주하는 세계에 관한 지식에 도달하는 "자기이해의 형식"으로서 보고 있다. 그리고 그는 그와 같은 지식을 획득 할 수 있는 방법들 중 하나가 "어떤 외면화의 과정 (a

100) Jason Gaiger, 'The Aesthetics of Kant and Hegel', op. cit., p. 134
101) Ibid.

process of externalization)” 을 통한 것으로 본다. [102]그는 주로 인간의 어떤 지적인 산물이나 활동의 형식을 예술과 관계시킨다. 따라서 칸트가 중점으로 다루었던 자연미를 배제시키게 되고, 하나의 철학적 고찰이 이루어지는 예술미를 중점으로 다루게 된다. 결과적으로 그에게 있어서 예술미는 자연보다 더 고귀한 것이 된다. 그는 “철학이 사상 혹은 개념 (thought or the concept)의 수준에 작용하고, 종교가 상상력 혹은 표상 (imagination or representation)의 수준에 작용” 하는 것에 반하여, 예술의 영역은 “이념의 감성적인 현현 (顯現)” 으로 정의 된다.[103] 따라서 그에게 있어서, 예술작품은 그것들이 표현하는 내용이나 이념과 형식들 사이의 조합에 따라 결정된다. 그리고 그가 예술의 서로 다른 형식들과 이것들이 겪어 왔던 역사적인 변화들에 대한 설명을 전개하는 것은 이러한 변화관계에 기초를 둔 것이다.

그의 도식에 따르면, 첫 번째이면서 가장 원시적인 단계는 “상징적인 (symbolic) 단계” 라고 명명된다. 이 단계는 주로 초기 동양의 문명들이나 고대 이집트의 예술과 관계된다. 이 예술의 특징은 이념과 이것이 표현되는 형식 사이의 부조화이다. 헤겔은, 이 단계에서 “신성 (神性)은 단지 어떤 추상적인 것, 경험 세계를 넘어서있는 절대적인 힘으로 생각된다”고 말한다.[104] 예를 들면, 거대한 피라미드들이 내재적인 의미를 가지고 있는 반면, 이 의미는 그것들의 외적인 모양에 의해 감추어진다는 것이다. 이 신성들이 들어내는 형식들은 인도예술에서의 신들의 형상들에서처럼 거칠게 왜곡되어 있다. 두 번째 “고전적인 (classical) 단계” 는 고대 그리스예술이다. 여기서는 예술작품이 표현과 형식의 조합이 완벽하게 맞아떨어진다. 따라서 이 예술작품은 “정신 (spirit)의 내적인 삶이 그

102) Ibid., p. 134
103) Ibid., pp. 134-135
104) Ibid., p. 135

속에서 자신을 표현하는 적절한 전달수단을 발견" 하면서 처음으로 인간의 형태로 표현하게 되며, 이 작품은 헤겔에 있어서 "가장 높은 우수함"을 보여주는 것이다.[105] 헤겔은 세번째 단계를 "낭만적 (romantic) 단계" 라 부른다. 그는 "이 용어를 기독교의 등장과 밀접하게 관련시키면서, 그리스 고대 이후의 모든 예술을 기술" 하는데 사용하게 되는데, 즉 "기독교 신앙에서 명료해진 신성에 대한 새로운 개념이 더 이상 감각적인 형식에서 적절한 표현" 을 찾을 수 없다고 지적한다. [106] 다시 말하면, 이 단계에서는 예술작품에 대한 표현 형식을 그것 안에서 더 이상 찾을 수 없게 되며, 오직 사고의 영역에서만 찾아질 수 있는 "주관적 내향성 (inwardness)과 자기성찰 (self-reflection)라는 새로운 형식이 발생" 한다고 말한다. 그는 계속해서 "예술이 우리의 가장 높은 요구들과 관심들을 나타낼 수 있었던 시기는 이제 결정적으로 과거이며 이러한 기능에 있어서도 역시 예술은 종교와 철학에 의해 대체되어 왔다는 것을 암시한다." 그리고 여기서 그의 '예술의 종말'론이 나오게 된다.

헤겔은 "예술은 그것의 최고의 규정에서 볼 때, 우리에게 과거의 것으로 머물러있다" 는 것인데, 이렇게 됨으로써 "그것은 우리에게 진정한 진리와 생명을 상실했으며, 현실에서 옛 필연성과 그것의 보다 높은 위치를 유지하는 대신 오히려 우리의 사상 (ideas) 안으로 옮겨졌다" 고 말한다.[107] 그리고 그는 이제 "예술작품에 의해서 우리에게 환기되는 것은 직접적인 향수 (immediate enjoyment)" 가 아니라 "우리에게 지적인 고찰을 종속시키는 우리의 판단 (judgment)" 이라고 말한다.[108] 다시 말하면, 과거 예술작품이 어떤 미적인 즐거움이나 '쾌감'을 유발시켰다면, 이

105) Ibid., p. 135
106) Ibid., p. 135
107) G. W. F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, in: Arthur C. Danto, 'Three Decades after the End of Art', in: *AEA.*, p. 30
108) Ibid., 31

제 예술작품의 과제는 우리가 그 그것을 관조 할 때, 어떤 지적인 고찰을 환기시키는 것이다. 그렇다면 어떤 수단으로 그러한 판단이 가능한가? 앞에서 살펴보았듯이, 헤겔은, "예술작품의 내용과 표현수단"이라는 두 가지 조건을 내세우고, 이 양자가 서로에 대해서 "적합성 혹은 비적합성" 을 이론적으로 고찰한이다. 따라서 헤겔에 있어서 "예술은 우리를 지적인 고찰로 초대하는데, 그것은 예술을 다시 창조하는 목적에서가 아니라 예술이 무엇인가를 철학적으로 인식"하기 위해서이다.

단토는 그러나, 헤겔이 활동한 시기에 예술 자체가 철학으로서 이동했다고는 보지 않는다. 그는, "헤겔이후 예술철학은 불모지"였지만, 이와 대조적으로 "어떤 철학적인 이해를 통해서 돌파구를 찾는"예술은 매우 풍요로웠다고 말한다.[109] 물론, 헤겔 이전의 시대에도 예술이 풍요로운 시기가 있었다. 예를 들면 "16세기 이탈리아에서 디세뇨 (disegno)와 색채 (colorito)"에 관한 양식논쟁이나 " 헤겔이 활동하고 있던 시기에 프랑스에서 들라크루와 (Eugène Delacroix, 1798-1863)의 유파와 앵그르 (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)의 유파"사이의 양식적 논쟁이 그것이다.[110] 이 대립은 '합리주의' 혹은 '과학주의'의 시대라 할 수 있는 17세기에서부터였다. 이 당시 미술 현상은 매우 복잡한 것이었다. 즉, "이탈리아 매너리즘에 대한 어떤 폭넓은 반작용"이 "모든 나라들에 일어났다." 그 중 하나는 "종교개혁에 대한 반동"으로 일어난 "도덕주의"와 "데카르트의 합리주의"였다. [111]그리고 이 두 가지에 대한 반동에 의해 미술은 감성주의적인 경향"으로 나아간다. 즉, 합리주의에 대립 되는 것으로서, 칸트에 기원하는 예술의 활동에 있어서 영감, 상상력, 정서가 가장 중요한다고 보는 경향이다. 이 경향들은 "그들 중 어

109) Arthur C. Danto, 'Three Decades after the End of Art', in: *AEA*., p. 32
110) Ibid., p. 32
111) Lionelo Venturi, *History of Art Criticism*, trans. by Charles Marriott, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1964, 109

느 하나 우세함 없이" 서로 동등하게 존재하고 있었고, 그 결과 "예술에 대한 판단은 다양하면서 종종 모순된" 경향을 가지게 되었다. [112] 이런 경향은 다음 세기까지 이어지게 되고, 디세뇨와 색채의 대립이라는 경향으로 나아가게 된다. 앵그르는 색채를 회화의 장식적인 수단에 불과 하다는 입장에서 디세뇨보다는 선 (線)을 중시 했으며, 들라크루와는 색채를 정신력, 상상력 등을 표현하는 최고의 수단으로 보고 디세뇨 보다는 색채를 중시했다. 그런데 단토는, 헤겔이 활동한 시기에 이같은 양식적인 분쟁이 있었지만, 이러한 분쟁은, 넓은 의미에서, 오늘날 모더니즘론을 둘러싼 논쟁과 같은 철학적인 논쟁은 아니라는 것이다. 즉, 그것들은 "회화적 재현에 대한 방법" 에 관한 것으로서, "재현 전체의 조건에 대한 논쟁과는 다른 것" 이다.[113]

헤겔이 1828년 경 미학을 강의했을 때 그러한 논쟁들이 있었지만, 그 156년 뒤인 1984년 단토가 '미술의 종말'이라는 테제를 제출한 후에는 전과 다른 수많은 미술운동들이 일어났다. 그런데, 헤겔 시대의 논쟁들은 재현의 방법에 관련된 것으로서, 이러한 논쟁 이후에도 재현의 양식은 존재했던 반면에, 단토의 시대의 논쟁은 재현양식 자체의 존립 여부에 관한 것이다. 그러나 이러한 차이점에도 불구하고, 단토의 "미술의 종말"론은, 미술이 양식 자체에서 벗어나 철학으로 이행하게 되었음을 뜻하는 것으로, 헤겔의 "예술의 종말"론과 같은 의미를 지니고 있다. 이점은 단토 스스로 인정하는 바로서, 자신의 이론은 "결국 헤겔의 예견을 반복하고 있는 것" 에 불과하다고 밝히고 있다.

단토와 다른 측면으로, 헤겔의 사상을 발전시켜서 20세기 표현주의 미술의 이론의 기초를 마련한 사람으로서 크로체 (Benedetto Croce, 1866-1952)를 들 수 있을 것이다. 그는 20세기 미학 내지 예술론에 지

112) Ibid., p. 144
113) Arthur C. Danto. op. cit., p. 32

대한 영향력을 행사하였다. 그리고 그의 이론은 "헤겔주의자로 인정" 될 정도로 "관념론적인 형이상학의 맥락" 에서 해석되었다.[114] 그는 "표현학과 일반언어학으로서의 하나의 미학의 미학적 명제들 (Aesthetic Theses of an Aesthetic as Science of Expression and General Linguistics)" 이라는 제목으로 1900년 아카데미아 폰타니아나 (Accademia Pontaniana)에 논문을 제출하고, 2년 후인 1902년 『표현학과 일반언어학으로서의 미학 (*Aesthetic as a Science of Expression and General Linguistics*)』를 출판하였는데, 이 책은 그의 철학적 체계가 개진된 『정신철학』(*Filosofia dello Spirito*)중 제 1권이다. 크로체의 철학은 "정신에 관한 연구 (the study of Mind, or Spirit)" 인데, 그것은 "실재론적" 이다.[115] 본질적으로, 정신은 "인식 (knowing)" 과 "행위 (doing)" 같은 두 가지 기본적인 형식을 취하고 있는데, 행위는 "유용성 (the useful)" 혹은 "선 (the good)" 이라고 할 수 있으며, 인식은 "직관적 지식 (intuitive knowledge)" 이나 "논리적 지식 (logical knowledge)" 을 목표로 하고 있다. 이런 그의 철학적 시스템은 그의 예술론에 기초가 된다. 그는 자신의 저서 『미학에 관한 새로운 에세이 (*New Essays on Aesthetics*)』 (1926)에서도 "서정적 (lyrical)" 인 예술의 본질을 전개한다. 즉, "예술적 표현은 언제나 어떤 복합체인데, 이것들을 구성하는 표현들은 개별적인 직관에 일치" 하지만, "그것은 그 자체에 대한 하나의 통일성" 을 가지고 있고, 이 것 때문에 "하나의 단일한 직관 (a single intuition)에 일치" 되며, "이 직관이 언제나 하나의 정서 (emotion)이거나 감정 (feeling)"[116]이라고 명시하고 있다. 따라서 이렇게 볼 경우, 크로체에 있어 "모든 예술은 정서의 표현" [117]인 것이며, 이러한 그의 이론은 많은 학자들의 저서에 영향을 준다.

114) Monro C. Beardsley, Aesthetics: *From Classical Greece to the Present: A Short History,* op. cit., p. 319
115) Ibid.
116) Ibid., p. 322

이러한 예로는, 버나드 보상케 (Bernard Bosanquet, 1848-1923)의 『미학에 관한 세 강의 (Three Lectures on Aesthetic)』(1915), 뒤카스 (Curt John Ducasse, 1881-1969)의 『예술철학 (The Philosophy of Art)』(1929), 그리고 특히, 크로체의 후계자라고 평가받는 콜링우드 (Robin George Collingwood, 1889-1943)의 『예술의 원리 (The Principles of Art)』(1938)를 들 수 있다.[118]

한편, 이제 미술이 양식의 탈을 벗고 철학으로 이행 하면서 서구의 전통적인 모방 재현의 양식에서 이탈하여 새로운 미술이 혹은 철학적인 미술이 되었다. 이를 증명하는 것은 바로 팝아트의 출현이었다. 단토는 20세기 미술 운동 중에서 "가장 중대한 운동"을 "팝아트"로 보고 있으며,[119] 그것을 좀더 "철학적인 방식으로 생각해봐야 할 것"이라고 말한다. 또한, 그는 "나의 내러티브에 따르면, 팝은 미술의 철학적 진리를 자의식으로 가져옴으로써 서양미술사의 위대한 내러티브에 마침표"를 찍었다는 것이다.[120] 이제 미술이 그 무엇도 구속되지 않고 자유롭게 추구 할 수 있게 되었다. 아침엔 추상주의자가 될 수 있고 오후에는 표현주의자가 될 수 있으며, 저녁에는 포토리얼리스트가 될 수 도 있다. 이제 미술사의 특별한 방향이 없다는 의미에서, 그리고 어떠한 양식도 동등한 권리를 가지고 있다는 의미에서 단토는 오늘날의 미술 상황을 다원주의라고 칭한다. 그리고 이런 의미에서 "역사이후의 미술" 이라고 부르고 있다. 그리고 이제 팝아트는 하나의 철학이 되었다. 따라서 그에 의하면 "현대미술의 다원주의는 사상적인 예술가를 하나의 다원주의자로서 정의"한다.[121]

---

117) Ibid., p. 322
118) Ibid., p. 324
119) Arthur C. Danto, 'Pop Art and Past Futures', in: *AEA.*, p. 122
120) Ibid,. p. 122
121) Arthur C. Danto, 'Painting and the Pale of History: The Passing of the

이제 미술자체가 철학적 물음을 제기하는 시대가 도래 한 것이다. 다른 한편으로, 이제 미술이 완전한 자유를 얻었다는 것이기도 하다. 그리고 이러한 도식은 결국 헤겔로 귀결되는데, 그 도식에 따르면 "역사는 실제로 자유의 역사"이며 그 역사적 성취는 일정한 철학적 도식"으로 존재한다.[122] 즉, 구상이든 추상이든, 동양이든, 서양이든, 원시미술이건 비원시미술이건 간에 모든 종류의 미술이 가능해졌기 때문이다.

이것은 단토가 말하는 오늘날의 다원주의 미술인 것이다. 그렇다면 이런 상황에서 어떻게 미술비평이 가능한가? 여기서 단토는 헤겔에 입각하여 그것이 가능하다는 이론을 전개한다. 단토는 미술작품이 하나의 역사적인 입장을 취하기 때문에 어느 특정한 역사의 시점에 따라 그 정의가 달라졌다고 본다. 한 예로, 피카소의 <아비뇽의 처녀들>이 르네상스시대에서 미술작품으로 평가 받을 수 있었을까? 또는 워홀의 <브릴로 상자>가 르네상스 시대에서 미술작품으로 평가 받을 수 있었을까? 당연히 미술작품으로 평가될 수 없음이다. 따라서 단토는 미술작품을 역사적인 맥락에서 파악해야한다고 본다. 이러한 역사적인 입장을 취한 유일한 철학자는 헤겔이라고 단토는 말한다. "미학사에서 내가 예술의 개념의 복잡성을 이해했다고 발견한 유일한 인물은 - 그리고 대 부분의 철학자들과 다르게 그는 이 주제에 대해 영원한 관점보다는 역사적인 관점을 가지고 있기 때문에 예술작품의 분류에 대한 이질성을 거의 선험적인 설명으로 할 수 있었던 유일한 인물- 해겔 이었다."[123] 따라서 예술의 본질은 역사를 통해서 드러나는 것이며 이와 같은 견해에서 단토는 뷜플린의 말을 인용한다. "모든 시대에 모든 것이 가능한 것은 아니다. 그리고 어떤 사유는 특정한 발전단계에서만 가능하다."[124] 그리고 단토는 헤겔의 유명한 한 구절

Pure', in: *AEA.*, p. 102

122) Arthur C. Danto, 'The Decades after the End of Art, in : *AEA.*, p. 33

123) Arthur C. Danto, 'Modalities of History: Possibility and Comedy', in: *AEA.*, p. 194

을 다음과 같이 인용 한다.

“이 모든 점에서 예술은 그 최고의 규정에서 볼 때 우리에게 있어 과거의 것이며 머물려있다. 그렇게 됨으로써 예술은 우리들에게 참된 진리와 생동성을 상실했으며, 현실에서 그것의 옛 필연성을 유지하고 그것의 보다 높은 위치를 차지하는 것 대신에 오히려 우리들의 표상으로 옮겨졌다. 우리가 ⅰ)예술작품의 내용과 ⅰ)표현수단, 그리고 이 양쪽의 비적합성 혹은 적합성에 대한 지적인 고찰이므로, 예술작품에 의해 이제 우리에게 환기되는 것은 직접적인 감상이 아니라, 우리의 판단이다. 그러므로 예술에 관한 학문은 예술은 예술 자체로서 이미 충분한 만족을 제공했던 시대보다 우리 시대에 와서 필요해졌다. 예술은 우리에게 지적인 고찰을 하도록 유도하고 있으며, 게다가 예술을 다시 창조하는 것에 대한 목적이 아니라, 예술이란 무엇인가를 철학적으로 인식하기 위해서이다.” 125)

124) Ibid,. p. 196
125) Ibid,. 195

Ⅲ. 미술사론의 구조와 내용

A. 내러티브의 발전으로서의 미술사

단토는 자신의 예술철학을 기초로 하여 미술사에 대한 이론을 전개한다. 그리고 그의 미술사의 모델은 그것을 바탕으로 현대 미술 현상에 대한접근을 시도하고 있다. 그의 미술사에 대한 이론에서 가장 독특하다고 볼 수 있는 것은 미술의 역사를 내러티브들의 발전사로 본다는 점이다. 그 내러티브는 '마스터 내러티브 (master narratives)'의 이론에 관한 것이다. 따라서 단토는 앞으로 언급될 미술사들과 다름을 보여준다. 단토의 미술사의 이론에 대한 논의에 보다 용이한 접근하기 위해 기존의 미술사가들의 이론을 단토의 그것과 비교하면서 고찰을 시작하고자 한다.

양식은 원래 "수하학과 문예 미학의 장르개념, 즉 규범적인 개념"이였지만, "18세기 이후, 특히 빈켈만 (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)의 『고대미술사 (*Geschichte der Kunst des Alterthums*)』(1764) 이후 점차 발전사적인 개념으로 변화"[126]되었다. 그는 바자리의 '전기로서의 미술사'를 넘어 '미술 작품의 양식의 변화'에 중심을 두었다. 따라서 이 저서는, 휘트니 데이비스 (Whitney Davis)의 말을 빌리자면, "최초의 진정한 미술의 역사"로 볼 수 있으며, "미술가의 생에 대한 연대기"로부터 "보다 높은 수준"으로 끌어 올렸다는 평가를 받고 있다.[127]

그러나 그는 바자리의 생물학적인 역사관을 끌려들어 자신의 미술의 양식

---

126) 박정기, 알로이스 리글의 "양식사로서의 미술사"- 방법론적 근본문제를 중심으로', 『미학·예술학연구』 제 16집, 한국미학예술학회, 2002, p. 68

127) Whitney Davis, 'Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History', in: Donald Preziosi (ed), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford Universtiy Press, 1998, p. 40

문제를 전개하고 있다. 그는 자신의 양식적인 변화를 네 시기, 즉 “고대 양식 (Antique style)”, “숭고양식 (Sublime style)”, “아름다운 양식 (Beautiful style)”, “모방양식 (Imitation style)으로 시기를 구분한다. 그런데 “고대 양식부터 아름다운 양식까지 진보한 후 쇠퇴”한다고 하는 일종의 진보개념을 확인 된다.[128] 이것은 바자리가 전기로서의 미술사를 비슷한 모델을, 다시 말하면, 유기체적인 입장에서 어느 시점에 성장, 발전, 쇠퇴라는 과정을 보여주고 있으며, 다만 다르다면, 빈켈만은 ‘전기로서의 미술사’가 아니라 ‘미술작품의 양식’을 중심으로 기술하고 있다는 점일 것이다. 또, 그가 미술작품의 양식의 변화를 일종의 진보개념으로 파악하면서 본격적인 미술사가 시작된 거라 할 수 있으며, 이후, 이것은 “헤겔에 의해 채택되고 발전”되었다. 다른 한편으로, 빈켈만은“고대 예술작품에 관한 인식”그리고 그 작품에서 나오는 “미에 대한 신뢰”를 “이론적으로 정당화”했다.[129] 그리고 이 모델을 기본으로 하는 미술사는 헤겔에 와서 본격적으로 시작된다. 이러한 접근은 사실상, 19세기 후반에 대학의 학과로서의 미술사의 기초를 세운 알로이즈 리글, 하인리히 뵐플린 그리고 아비 바르부르크 (Aby Warburg, 1866-1929)와 같은 인물들을 포함하는 후세의 학자들에 대해 영향력을 행사하였다. 특히, “리글이 활동한 1889년부터 1905년 사이 20년동안 미술사는 문제설정에 있어 근본적인 변화”를 가져오게 되며, 그 변화에 중심은 “부르크하르트 (Jakob Burkhardt, 1818-1897)의 '일반문화사'로부터 분리되어 자율적으로 되는 것”이였다.[130] 이러한 변화 속에서, 리글은 문화사로서의 미술사를 양식사적 미술사로 변화 시킨다. 그의 양식사는“미술작품에 있

128) Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. by Charles Marriott, op. cit., pp. 152-153 참조
129) Ibid., p. 153
130) 박정기, 알로이스 리글의 “양식사로서의 미술사”- 방법론적 근본문제를 중심으로’, op. cit., p. 69

어 본질적인 것을 '형식성 (das Formale)' 에서 보는 그의 '순수 형식 미학 (reine Formalasthetik)' " 에 근거를 두고 있다.[131] 따라서 "미술 작품의 형식성은 '양식'개념으로 파악되는 것이며, 여기서 미술사는 양식사로 되는 것" 이다. 그러데, 그의 이론에 핵심 중 하나라고 할 수 있는 "예술의욕" 은 "미술작품의 양식 성립과 관련된 인간의 내제적인 예술적 창작충동" 이며, 이것은 "자유로운 창조적 예술의욕" 으로 인식되며, 이 자유로운 창조적 예술의욕은 "예술가가 사물에 구속되지 않고 오히려 그것을 자율적으로 형성한다는 것" 을 말한다.[132] 또한, 이 예술의욕은 " 미술양식을 결정하는 능력일 뿐 아니라 목적론적이고 목적의식적인 것으로서 시대에 따라 일정한 방향을" 가지고 있다. 그러나 그는 "예술의 의욕이라는 말을 '미적 열망' , 충동, 경향, 욕구와 같은 표현들과 구분 없이 " 사용하기 때문에 단순히, "의욕을 어떤 의식된 것" 으로 간주하는, 즉, 일종의 " '의미'라는 말로 대치하는 것은 불가능한 일" 일 것이다. 그가 예술의욕을 "본질적인 것, 또는 변화하는 일자 (das Eine)" 라고 부르고 있기 때문에, "헤겔의 절대정신 또는 이념을" 엿 볼 수 있다. [133]

뵐플린은 리글과 마찬가지로 "양식사로서의 미술사 (Kunstgeschichte als Stilgeschichte), 또는 형식사 (Formgeschichte)로서의 미술사" 를 확립시킨 대표적인 미술사가로 인정되고 있다. 그리고 이 두 사람은 "미술작품의 본질을 형식 (Form)에서 보는 입장에서 출발하여 미술사를 형식 표현으로서의 양식의 전개와 발전과정" 으로서 분석하고 서술한 한다.[134] 그러나 이 양자의 차이점은 "리글의 미술사가 양식들의 역사적인 발전에 관한 예술 철학적, 사변적인 체계의 구성이 본질적인 핵심을 이루

131) Ibid., p. 69
132) Ibid., pp. 69-70
133) Ibid., p. 73
134) 박정기, 양식분석의 미술사: 뵐플린의 양식사와 경험주의적 방법론의 문제, 『미술사학보』, 제 19집 (2003), p. 231

고 있는데 반해서, 뵐플린의 미술사는 양식의 미적, 형식적 질과 가치에 대한 미학적 분석, 즉 양식 자체의 분석이 주된 내용을" 이루고 있다는 점이다.[135] 뵐플린은 양식사로서의 미술사를 "시각형식들 (Sehformen), 또는 직관적인 표상형식들 (Vorstellungsformen)로 파악하고 있다. [136] 이러한 견지에서, 그는 "양식의 역사로서의 미술사를 '시각적 도식 (optishes Schema)'의 법칙적이고 체계적인 발전의 과정으로 파악하려는 시도한다." 그의 도식에 따르면, "'선적인 것에서 회화적인 것으로 (vom Linearen zum Malerischen)', '평면적인 것에서 깊이 있는 것으로 (vom Flächenhaften zum Tiefenhaften)'. '닫힌 형식에서 열린 형식으 로(vom Vielheiten zum Einheitlichen)', 그리고 '대상적인 것의 절대적인 명료성과 상대적인 명료성 (die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen); 등 다섯 쌍의 '시각적 도식'의 개념에 의해 설명한다. " [137] 이와 같이 뵐플린은 양식사로서의 미술사를 시각적인 형식의 발전사로 보면서, 모든 예술가는 "어떤 시각적인 가능성을 발견" 할 것이며, "모든 것이 모든 시대에 가능한 것" 이 아니므로, "시각 자체는 자신의 역사를" 가지게 되며, 따라서 "시각적인 층들" 을 보여주는 것이라고 말한다.[138]

하지만, 단토의 경우, 이들과 달리 미술 자체를 내러티브로 보고 있다. 이것은 기존의 미술사가 재현 혹은 모방 양식을 기본으로 해서 그것들이 발전 혹은 쇠퇴하는 일종의 양식이 발전사라면, 단토는 그것과는 전혀 다른 일종의 '마스터 내러티브'에 관한 것이다. 그리고 그 내러티브 안에서 미

---

135) Ibid., p. 231
136) Ibid., p. 238
137) Ibid., p. 239
138) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art,* trans. by M. D. Hottinger, New York: Dover Publications, Inc., 1950, p. 6

술자체가 스스로 발전하여 궁극적으로는 미술이 철학으로 이행하는 것이다. 그 과정 속에서 단토의 미술사는 미술자체가 자연 외관을 정복하는 기술적인 진보의 발달에 따라서 변화 발전 된다. 그리고 이것은 "일종의 인식적 진보 (a kind of cognitive progress)" 이며, 이 인식적 진보는 궁극적으로, "미술이 무엇인가에 관한 인식 (knowledge of what art is)" 하게 된다.[139] 따라서 모방적 내러티브의 역사가 시작되면서 미술이 역사의 울타리로 포함됨과 동시에 미술의 시기가 시작 되고, 그 미술은 일종의 모방적인 양식이며, 그 양식은 미술자체에 대한 본성을 인식하면서, 그것이 변화내지 발전된 것이다. 또한 단토는, 미술의 양식 그 자체가 인식적 진보라는 과제를 끝내게 되면, 그 양식은 일종의 자유를 얻게 되며, 그렇게 됨으로서 미술의 역사가 끝나고 역사이후의 시대로 접어든다. 그러나 이것은 일종의 미술의 양식과정이 쇠퇴 혹은 퇴보라는 의미와 다른 것이다. 즉, 미술자체가 일종의 다른 층위로서 이동된 것이다.

139) Arthur C. Danto, 'The End of Art', in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, p. 99

B. 미술사의 시대구분

단토는 미술사의 내러티브에 따라 미술사의 각 시기를 4가지로 구분하고 있다. 그 구조는 미술의 자기 인식과정에 따라 구성된다. 첫번째 시기는 미술이 그 자체가 미술로서 지각하지 않는, 다시 말해서, 아직 미술이 미술로서 그 역할을 수행하지 못 하는 시기이다. 단토는 헤겔이 "아프리카" 에 대해서 "세계의 역사적 부분이 아니다 (no historical part of the world)" 라고 말하면서, 그것은 "비역사적 (unhistorical)" 이고, "미성숙한 정신 (undeveloped spirit)" 이라고 말한 구절을, 주목하면서, 이와 유사하게 미술이 미술로 인식하지 못 하는 시기를 "역사의 울타리 외부" 놓여진 것이라고 보고 있다. 그 미술은 "원시미술 (primitive art), 민속미술 (folk art), 공예 (craft)" 등이 해당된다.[140] 그 것들은 종교적인 봉헌물로서, 공무상으로서, 가정의 장식물로서 제작된 것이다. 물론, 그 미술의 형태가 문화, 관습들을 반영하여 창조된 것을 볼 수 있지만, 단토는 그것을 미술 자체의 역할을 수행하지 못 했다는 점에서 미술로 간주 될 수 없다는 것이다.

벨팅의 견해도 "미술의 시대는 약 1400년경에 시작" 하였으며 "그 이전에 만들어진 이미지들" 은 미술로 간주될 수 없는 것으로 보고 있으며, "대략 1400년까지 이미지들은 미학적인 감탄이 아닌 숭배" 의 대상이었다고 보고 있다.[141] 즉, 그 시기의 이미지[142]들은 하나의 기독교적인 교

140) Ibid., p. 26

141) Arthur C. Danto, 'Three Decades after the End of Art', in: *AEA.*, p. 25

142) 그 이미지는 소위 오늘날과 같은 초상 혹은 그림 같은 의미가 아니다. 그 기원은 그리스의 eikōn에서 유래하여 icon 으로 변천된 말이다. 즉, icon은 목판이나 천에 그려진 예수의 성상을 칭하는 것이었다. 당시, 수도원은 경제적 부흥을 위해 그 성상의 성스러움을 부각하여 이용하기도 하였다. 이것에 반발하여 교황이 icon 금지령 - 상파괴운동 (iconoclasm)- 을 내렸다. 따라서 그 성상은 예술작품으로서 인식된 것이 아니라 하나의 종교적인 교리를 나타내는 형상에 불과했다. 벨팅에 따르면, 이러한 icon은 기독교계에서 일반적으로 두개의 종류의 숭배 이미지를 구별 하는데, 첫째로, "최

리를 중시하는 역할을 했기 때문에 실제로 미술의 개념이 아직 일반적인 의식에 나타나지 않았기 예술작품과는 무관하며, 이 점에서 성상 (Icon)을 아직 미술이 아닌 것으로 보고 있다.

두번째 시기이면서 이제 미술이 역사의 울타리 안으로 들어가는 시기를, 다시 말해서, 미술의 시대가 시작되는 시기를 단토는 "1300-1880년경"으로 보고 있으며, 이시기는 "모방적인 내러티브 역사 (mimetic narrative history)"로 간주된다.[143] 그 이전의 이미지들은 미술로서 인식되지 않았으며, 그 이미지는 개인의 영감에 헌신된 것이 아니라 기독교적인 교리를 나타내는 것이었다. 이런 관점에서 당시 그가 강력한 영향을 받았던 두 권의 책은 "곰브리히의 『예술과 환영 (*Art and Illusion*)』 (1962) 과 토마스 쿤의『과학혁명의 구조 』 (1962)"이다. 단토가 미술사학자로서 곰브리히를 주목 하는 것은 "미술의 역사가 어떻게 가능한가?" 그리고 "재현주의 미술 (representationalist art)의 역사가 어떻게 가능한가?" 라는 문제였다.[144] 또한, 단토가 과학사를 체계적으로 다루고 있는 토마스 쿤에게 집중한 것은 그가 "진보가 인간사에서 실제로 가능하다고 증명" 하는 것에 관한 것이었다. 이러한 착안가지고, 단토는 "미술사의 진보적인 모델 (progress model)은, 곰브릭히의 말을 빌리

초로 그리스도의 이미지들과 천에 찍힌 북쪽 아메리카의 성 스테판의 이미지만을 포함"하면서 "그려지지 않은 (unpainted)" 즉 "천상과 같은 기원"으로 구성 된다. 이 이미지들에 관한 용어는 "a-cheiro-poiëtion 손으로 만들지 않는 (not made by hand)것, 라틴어로는 *non manufactum* 그리고 러시아어로는 *ne-ruko-tvorenii* 것으로 사용"되었다. 성모마리아의 상들에서만 나타나는 두 번째 종류의 숭배이미지는 "한 화가의 작품"이라고 믿었다. 다시 말해서 실제로 그려진 이미지인 것이다. 그러나 이것을 그리는 화가들은 일반적인 화가가 아니었으며 바로 성 누가와 같은 성자라고 생각했다. Hans Belting, *Likenes and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. by Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, 1994, p. 49 참조

143) Arthur C. Danto, 'Master Narratives and Critical Principles', in: *AEA*, pp. 47-49 참조

144) Arthur C. Danto, *Philosophizing Art,* op. cit., p 1.

자면, ″양식사를 자연의 외관의 점진적 정복으로서 보았던″ 바자리로 부터 비롯되었다.” 고 주장하였다.[145] 바자리는 자신의 저서인『미술가열전』[146]을 출판하였는데, 이 책의 구조는 생물학적 도식과 같은 입장에서, 어느 시기에 출발해서 미숙한 모방 (imitation)의 기술이 점점 진보하여 어느 시기에 최고의 정점을 이루고 이후 쇠퇴 한다는 식으로 스케치하였다. 그는 이런 관점에서, 르네상스 미술의 역사를 서술하고 있다. 즉, 자연의 외관을 모방하는 기술이 지오토 (Giotto di Bondone, 1227-1327)에서 시작하여 레오나르도 다 빈치 (Leonardo da Vinci, 1452-1519), 라파엘 (Raffaello Sanzio, 1483-1520), 미켈란젤로 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)에 이르러 정점을 이루고 이후 쇠퇴한다는 것이다. 따라서 바자리의 미술사는 ‘전기로서의 미술사’로서, 작가의 일생에 집중되어있다. 그는 이 책에서 위의 미술가들을 “초기 미술가들의 업적”에 더하여 “위대한 진전”을 일궈낸 “대가들”이라 규정한 뒤, 이들이 성취한 “비례”나 “소묘”, “양식”에 관해서 언급한다. 그는 “건축에서와 마찬가지로 조각에서도 비례는 곧고, 적절하게 정렬된 인물들”을 가지고 “신체를 만드는 ”것으로 “보편적으로 간주”되며, “소묘”는 “가장 아름다운 것들을 끊임없이 복사하는 것에서”나온다고 말하다. 이들이 완성한 것은 “지오토도 초기의 미술가들도 ”하지 못한 것”[147]라고 서술한다. 사실, 모방적인 미술가들은 시각적으로 정확한 재현을 정복하고자 노력 이였다. 바자리의 관점에서 보면, 그가 포함 시킨 미술가들은 이러한 모방 기술을 표현 하는 작가였을 것이

145) Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p. 86

146) 이 책은 원래 『이탈리아의 가장 뛰어난 화가, 조각가, 건축가의 생애 (Le Vite depiù ecellenti, pittori, scultori, e architettori italiani)』(1550) 라는 제목으로 출판되었다.

147) Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists,* trans. by julia Conway Bondanella and Peter Bonanella, Oxford University Press, 1991, pp. 277-278

다. 따라서 우리가 여기서 주목해야 할 것은 그의 미술사가 하나의 진보적인 재현의 모델일 것이다. 단토는 그의 내러티브를 " 시각적인 외관의 진보적인 정복" 이었다고 말한다.[148]

곰브리히의 '진보적인 모델의' 미술사는 미술의 역사" 를 "형식" 으로부터 "시각세계의 외관" 에 대조하여 알 맞는 재현들에 표준을 찾고 그것에 의해 "재현의 형식" 을 알맞게 "구성" 하는 것으로 보았다." [149] 곰브리히의 동료이자 철학자인 칼 포퍼 (Karl Popper, 1902-1994)는 "과학이 가설을 관찰로부터 귀납에 의해 끌어내는 것이 아니라... 창조적인 직관에 의해 도출" 된다고 보았는데, 이와 비슷하게 곰브리히도 "예술가는 자신의 시각적인 인상을 가지고 시각 하는 것이 아니라 자신의 이념 혹은 개념을 가지고 시작 한다" 라고 주장한다.[150] 그런 다음에 "이것이 '실재 (reality)'에 대조해서 확인하고 하나의 만족스러운 조화가 발견 될 때 까지 한 걸음씩 검토" 하는데, 이러한 도식은 또한, 포퍼의 과학적 도식과 비슷한 것으로, "이론이 과학적 재현에서 관찰에 앞서 오는 것처럼 그림의 재현에서 '만들기 (making)' 가 '맞추기 (matching)' 에 앞서 온다." 이 양쪽의 견해는 "포퍼가 지식의 '성장 (growth)' 이라고 말하는 것" 에 연결되는데, 즉 "하나의 내러티브를 통하여 재현하는 하나의 역사적인 발전과 관계" 가 있는 것이다. 그러나 이런 연관성에도 불구하고 그 양자의 차이점이라고 할 수 있는 것은 "과학에서 재현들이 지각된 실재를" 맞추는 것은 "시각에 의해서" 가 아니라 "반증시험 (falsification tests)" 의 통과에 의한 것이다.[151]

그렇다면, 이와 같은 '시각적인 외관의 진보'는 어떻게 가능한가? 단토는

---

148) Arthur C. Danto, 'Master Narratives and Critical Principles', in: *AEA*, p. 48
149) Arthur C. Danto, 'Introduction: Philosophy and Contemporary Ar't, in: *Philosophizing Art, op. cit.,* p. 2
150) Ibid., p. 50
151) Ibid.

그 수단으로 자연의 외관을 정복할 수 있는 "숙달된 기술 (skill)"의 진보에 의해 가능하다는 것이다. [152] 그러데, 시간적인 순서에 의해 후기 작가가 전기 작가보다 동일한 과제를 좀 더 숙달된 기술로 수행할 수 있는 그런 진보적인 입장에서, 바자리와 같은 재현의 진보적인 기술 (모방 기술)에 관한 비평은 인상주의 회화가 등장하면서부터 그것과 다른 '어떤 종류의 기술'로서 대처 할 수 있는 그런 비평이 필요했다. 물론, 단토가 곰브리히의 분석을 "초기 르네상스시대의 상대적으로 원시적인 재현적 도식으로부터 순수한 진보를 미술사에서 거의 의심"의 여지가 없지만, 다시 말해서, "치마부에 (Cimaebue, 1251-1302)에서부터 컨스터블 (Jhon Constable, 1776-1837)까지의 미술 역사"에서 "순수한 진보가 존재했다는 것"은 정당하다고 볼 수 있지만 "만들기와 맞추기"의 효과들의 작용은 "인상주의자들로부터 후기 인상주의까지의 이동"을, 혹은, "세잔 (Cézanne)부터 큐비스트 (cubists)와 야수파 (fauves)"까지의 이동을, 그리고 "재현적인 것에서 추상미술 (abstract art)까지의 이동"을 쉽게 포착 할 수 없었을 것"라고 보는 것도 이와 같은 입장에서라고 할 수 있다.[153] 따라서 단토는 곰브리히가 뒤샹 (Marcel Duchamp, 1887-1968)과 같은 그런 작품들, 예를 들면, 라우센버그 (Raushenberg, 1925-2008)나 워홀과 같은 작가들을 경시했을 것이라고 보고 있는데, 이것들은 "일반적인 의미에서 재현 적이지 않았기 때문"일 것이다.[154] 사실상, 이이와 같은 재현 적 양식의 기준으로 하는 미술 비평에서 볼 경우, 인상주의 (impressionism) 회화는 미술이 아닌 것이다. 왜냐하면 인상주의 미술은 더 이상 모방적인 재현의 기술이 필요하지 않았기 때문이다. 인상주의 회화는 그런 모방적인 기술이 아닌 다른 기술에 착안하여

152) Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p. 90
153) Artur C. Danto, 'Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary', in: *AEA*, p. 3
154) Ibid,

그림을 모색하였는데, 그것은 어떤 대상을 앞에 두고 그릴 때, 지성이나 오성이 작용하여 그 대상을 인식하기 이전의 세계를 그렸다. 즉, 우리가 어떤 대상을 볼 때 빛이나 색채를 보면서 사고를 하고 그 다음에 대상의 세계를 인식하게 되는데, 인상주의자들은 어떤 대상을 앞에 두고 순수한 시각적인 즉흥을 바로 그림에 나타낸 것이다. 다시 말하면, 그들은 감각의 회화, 감각을 의지해서 그린 그림, 가장 감각적인 세계를 그린 것이다. 따라서 그런 그림은 모방적인 기술을 사용할 필요가 없는 것이다. 바로 이런 점에서 단토는 바자리와 곰브리히의 재현의 진보에 관한 비평이 인상주의 그림을 더 이상 필요가 없다고 보고 있는 것이다. 단토는 1912년 제2회 후기인상주의 전시회 카탈로그 서문을 쓴 프라이의 비평은 주목하면서 다음과 같이 그의 말을 인용한다.

“첫 번째 후기인상주의 전시회가 2년전 이 화랑에서 열렸을 때 영국 대중은 처음엔 미술에서 하나의 새로운 운동이라는 것을 충분히 인식 하게 되었는데, 이 운동은 그 것들을 수용하는 것이 단지 변화로서가 아니라 하나의 확고한 목적을 다시 고찰하고 마찬가지로 회화 및 조각에 대한 방법들을 향하여 상진된 것에서 매우 당혹스러운 것이었다.” 155)

“형식을 모방하는 것이 아니라 창조하는 행위였으며, 삶을 모방하는 게 아니라 삶에 대한 하나의 같은 가치를 발견하고자 하는 행위였다. 사실, 그들은 환영이 아니라 리얼리티를 목표로 했다.” 156)

여기서 단토는 다음의 두 가지 요건을 수립해야한다고 말한다.

ⅰ) “문제의 그 작품이 어쩔 수 없어서 그런 식으로 그렸던 것이 아니라면 그 예

155) Arthur C. Danto, ‘Master Narratives and Critical Principles’, in: *AEA*, p. 52
156) Ibid., p. 53

술가는 그렸을 것이며, 그러므로 그 예술가는 진실한 것이었다.”[157]

ii) “이것은 지난 600년의 서양미술에서 특별히 적용하지 않았던 그런 종류의 성과였다.”[158]

즉, 그들은 재현의 진보적인 기술을 획득 했음에도 불구하고 그 기술을 사용하지 않았으며, 하나의 새로운 종류의 기술로 그림을 그렸다는 것이다. 그리고 이것은 서양미술사가 모방론에서 표현론으로, 즉 진보적인 재현의 미술사에서 하나의 새로운 내러티브로 나아가는 시점이라고 할 수 있는 것이다. 자명하게, 프라이의 형식주의적 비평은 바자리의 연대기적 혹은 생물학적인 그것과 다른 것으로서 새로운 미술의 등장에 알맞은 것이었다. 결국 이 비평은 그런 그림이 더 이상 모방 재현의 수단으로 표현되어지지 않는 실재적인 그림을 이론적으로 구축할 수 있었기에 미술작품으로 수용될 수 있었던 것이다. 따라서 이 비평은 그런 표현주의적인 그림을 비평하기에 알맞은 이론으로 간주 된 것이다.
이런 의미에서, 단토는 프라이의 이론이 “새로운 내러티브 하에서 모더니즘과 전통적인 미술을 연결하고자 한 최초의 이론들 중 하나”라고 말하고 있다.[159]그리고 그러한 진보는 인상주의 등장으로 그 기술의 진보는 끝났다고 보고 있다. 한편, 그 당시 시대는 이제 회화가 재현으로서 보여줬던 방식이 더 이상 필요가 없게 되는데, 그것은 매체의 발달이다. 즉, 사진과 영화의 등은 그들 보다 훨씬 더 실제 자연외관을 묘사 할 수 있었다. 따라서 미술작가들은 이제 새로운 방식의 기술을 찾아야했던 것이다. 그러나 프라이 같은 비평은 진정한 새로운 방식이로 보기엔 무리가

157) Ibid., p. 53
158) Ibid.
159) Ibid,. p. 54

있어보였다. 단토는 그러한 수준으로 하나의 층위로서 “유일한 사상가는 클레멘트 그린버그” 라고 보고 있다.[160]

세번째 시기는 바자리 이후 내러티브 시기며, 그린버그의 모더니즘의 내러티브가 해당 된다. 서양 미술사의 역사는 재현의 타당성의 발전이라는 견지에서 볼 경우, 미술가들이 실재 자연외관의 재현을 숙달된 기술로 묘사하고자 했던 그러한 방식은 인상주의 가 도래한 이래로 그 기술을 이제 일종의 다른 기술을 습득해야만 했다. 즉, ‘진보적인 발전’ 과 유사한 구조를 가진 양식은 이제 필요가 없는 것이다. 특히, 이 진보적인 패러다임은 미술이 무엇인가에 대한 정의를 다시 정의해야만 했다. 그리고 단토는 이러한 상황을 20세기 초에 나타난 미술운동들이 증명하고 있다고 보고 있다. 즉, 1905년 표현주의 운동인 마티스 (Henri Matisse, 1869-1954)의 야수파 (Fauvium)운동, 그리고 1902년 크로체의 표현주의 미술이론서 『표현과학과 일반언어학으로서의 미학』(1902) 이 등장하면서였다. 그리고 이러한 표현주의 운동에 따라, “재현성 (representationality)이 미술의 정의 (the definition of art)에서 사라지지 않으면 안 되게끔 되었다” 고 분석한다.[161] 물론 표현주의 미술에서도 재현을 하지만, 다만 그 행위는 대상을 표현하려는 데에서 오는 재현이기 때문에 다른 의미를 가진다. 그렇기 때문에 재현의 숙달된 기술의 진보라는 것이 없다. 그리고 이러한 운동들은 각각 의 선언문을 통해 각자의 영역을 확보하려 했다. 즉, 단토에 따라서 볼 경우, 각각의 미술의 양식적인 정의를 하면서 하나의 괄호를 만들어가는 시도인 것이다. 이것이 최초 미술이 자기 자신을 비판하기 시작했고, 모더니즘에 와서 그것이 본격화 되었다. 단토는 자신의 다원론을 구축하기 위해 모더니즘의 이론을 확고히 규정하려고 했을 것이

160) Ibid., p. 57

161) 박정기, 아더 단토의 미술사의 철학; “미술의 종말” 론을 중심으로, 『미술사학보』 제 16집, 미술사학연구회, 2001, p. 47 참조

다. 그는 모더니즘론의 대변되는 그린버그의 이론을 자신의 책인 1981년에 출판한 『미술의 종말 이후』의 네 번째 장에서 <모더니즘과 순수미술비판: 클레멘트 그린버그의 역사적 관점>이란 제목으로 할애할 만큼 그의 이론을 심도 있게 다루고 있다.

그린버그는 "모더니즘의 본질은 원리 그 자체를 비판하기 위한 원리의 특징적인 방법들을 사용"하는데 있으며, "모더니즘의 자기비판 (the self-criticism of modernism)은 계몽주의 (Enlightenment)로부터 나왔지만", 모더니즘은 " 비판되어지는 상황 그 자체를 통해서 안으로부터 비판하는 것"이며 "계몽주의는 외부로부터 비판"하는 것이라고 말한다. 162) 이것은 그가 칸트의 내재적인 비판에 근거한 "자기비판"을 차용 한 것이며, 따라서 그가 스스로 밝히 듯, 칸트를 "비판의 방법 그 자체를 비판한 최초의 인물"이며, "최초 진정한 모더니스트라"칭하고 있다.163)

그런데 이런 사유의 기원은 추적해보면 데카르트에서 나온다고 할 수 있다. 고대나 중세는 세계를 어떤 외적인 것에만 관심을 보였다. 그것들 중 하나가 종교적인 것이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 근대철학의 혁명, 다시 말해서 데카르트의 철학 혁명은 하나님을 이성으로 바꿔 놓는 것 이였다. 이러한 패러다임의 이동은, 외부세계에서 "자아로의 전환"으로 대체되었다. 164) 단토는 '모던'를 근대의 계몽주의 철학을 데카르트로부터 비롯되는 것, 즉, 그는 그의 유명한 명제인 "나는 생각한다. 고로 존재한다 (cogito, ergo sum)"에서 비롯되었다고 말하고 있는데, 사물의 존재에 대해 의문을 제기 하면서, 진리의 근거를 중세적인 신에서 이성으

---

162) Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, edited by Jhn O'Brian, vol. 4, University of Chicage Press, 1993, pp. 85

163) Ibid., p. 85

164) Arthur C. Danto, Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary, in: *AEA*, p. 6

로 옮겨온 것으로 여기고 있다. [165]

단토는 이런 패러다임의 이동이 "미술사에서 존재했다"고 보고 있으며, 미술의 역사적인 견지에서 "모더니즘이 하나의 표시"라고 본다. 이전에 화가들은 외부 세계에 나타나는 "역사적인 사건"을 그 자체를 그대로 재현한 것이라면, 모더니즘 화가들은 "미술이 미술 자체의 주제"가 되는 것이다. [166]

그린버그는 모더니즘이 마네로부터 시작된 것으로 보고 있으며, 단토는 그것을 바자리적 기준으로부터의 급진적 이탈이라 할 수 있는 "1880년대 후반의 반 고호와 고갱에서 시작되었다고 보고 있다.[167] 이점을 주목하면, 이제 더 이상 바자리적인 내러티브를 가지고, 즉, 자연의 외관을 재현하는 그런 그림으로 보이지 않는 회화를 갖고서는 진보적 발전의 내러티브를 지속할 수가 없다는 것인데, 이 이유는 후기 인상주의부터는 진보적인 기술이라고 할 수 있는 것이 불필요했을 뿐 더러, 어떤 기술적인 숙달이 아닌 시각적인 순수성에 목적을 두고 있었기 때문이다. 물론, 표현주의 시대에서 재현적인 효과를 볼 수 있었지만, 그것은 어떤 정서적인 표현을 하기 위한 하나의 수단에 불과 했을 뿐 이였기에 기술적인 숙달은 의미가 더 이상 회화에서 중심이 되지 못한 것이다. 결국, 진보적인 미술사는 더 이상 지속되기 어려워졌으며, 결과적으로, 인상주의 시대부터 모던 시대로의 이행은 진보적인 미술사와의 단절이라고 말하기 보다는 어떤 다른 종류의 이행 이였다. 그러나 이 변화들에는 아직까진 "회화의 기본 구조가" 남아 있었고, 예를 들면, "라파엘로부터 앵그르, 들라크루아, 그리고 마네까지" 깊은 연속적인 과계를 찾아 볼 수가 있다. [168]

---

165) Ibid., p. 6-8 참조
166) Ibid., p. 7
167) Arthur C. Danto, 'Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg', in: *AEA*, p. 63
168)Ibid., p. 64

그러나 그린버그의 모더니즘은 이러한 양식적인 회화 구조와는 다른 것이였다. 즉, 단토가 전재하는 양식적인 미술사에서 하나의 진보적인 발전의 연장선에 있는 게 아니라는 것이다. 따라서 이전의 미술사의 어떤 친족성에 따라서 발전해온 양식이 아니라 그 양식적인 것을 제외시키면서, 미술이 그 자체가 어떤 자기 성찰을 하는 일종의 패러다임 이동 이였다. 단토는 "모던으로부터 포스트 모던으로 변화" 역시 이 종류의 것이라고 보고 있다.[169] 단토는 그린버그의 모더니즘을 이러한 변화들과는 "다른 유형의 변화"라고 말하고 있으며, 시기로 보자면 대략 "1300년에서 1900년까지의 서양미술"에 속하는 그런 회화 이후, 모더니즘도 포함하여 "대략 80년 동안, 말하자면, 1880년부터 1965년까지 존속한 어떤 새로운 문화적 전체 (a new cultural whole) 속으로 이동"하게 된다.[170] 그렇다면 이 새로운 층위로 이행하는 것은 무엇을 뜻하는가? 혹은, 단토가 말하는 진보적인 미술사는 끝나는 것인가? 단토는 다음과 같이 말하고 있다.

"이 내러티브 점점 더 적당한 재현이라는 용어에서 앞으로 나아가는 움직임 아니라, 오히려 미술의 본성에 대한 점점 더 적당한 철학적 재현이라는 용어에서 앞으로 나아가는 움직임처럼 보일 것이다. 이제 발전사라고 부르게 될 것인데, 그러나 이것은, 말하자면, 철학적 타당성이라는 어떤 진보적 단계에 대한 이야기가 될 것이다."[171]

단토는 비록 진보적인 미술사가 기술적인 진보에서는 끝나더라고, 그것이 어떤 새로운 문화적 총제 안으로 이행되면서, 오히려 미술 그 자체가 철학적인 재현으로 나아가게 된다는 것이다. 따라서 미술이 어떤 새로운 층

169) Ibid., p. 64
170) Ibid., p. 65
171) Ibid., p. 66

위로 옮겨가면서 전과의 다른 내러티브를 보여주고 있지만, 역시 그것도 어떤 철학적 진보적인 미술사로 볼 수 있다는 것이다. 그리고 단토는 이런 내러티브 구조를 파악한 이론가로서 유일하게 그린버그라고 보고 있다. 즉, 단토는 그린버그를 "자기의식 (self-consciousness)"을 상승시킨 사람이라고 보고 있으며, 그것을 이룩한 최초의 운동을 모더니즘이라고 보고 있다. 그러나 이런 철학적 자의식으로 이동은 미술사에서만 있었던 것이 아니다. 마르틴 하이덱거 (Martin Heidegger, 1889-1976)는 그의 주저인『존재와 시간 (Sein und Zeit)』에서 다음과 같이 쓰고 있다.

"과학의 실질적인 '운동'은 그것의 기본 개념들이 다소 근본적인 수정을 견딜 때 발상하게 된다... 어떤 과학이 도달하게 되는 수준은 그것의 기본 개념들에서 어떻게 위기를 견뎌내는 것에 의해서 결정 된다" 그는 계속해서 "오늘날 어디에서나 있는 다양한 규율들 사이에서 새로운 토대에 관한 연구를 수행하고자 하는 새로이 불러일으키는 경향들이 존재 한다"고 말하고 있다.[172]

하이데거가 말한 바와 같이, 어떤 학문이 기본적인 개념을 새로운 규율들 사이에서 연구될 경우, 그 학문의 기본적인 개념은 수정을 요구하게 된다. 그 반증으로 "20세기 철학에서 모든 주요한 운동들은 철학 자체가 무엇인가라는 질문을" 제출 했으며, 예를 들어, "실증주의 (positivism), 실용주의 (pragmatism), 현상학 (phenomenology) 등 각각은 철학의 급진적인 비판을" 하게 되었다고 단토는 보고 있다.[173] 이와 마찬가지로 미술사에서 모더니즘의 경향도 일반 다르지 않다는 것이며, 이것은 20세기 미술사에서 일어난 운동들을 보면 바로 알 수 있을 것이다. 1905년

172) Arthur C. Danto, 'Modernism the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg', in: *AEA*, p. 66
173) Ibid., p. 67

야수파의 등장으로 해서, 큐비즘, 다다, 초현실주의, 추상표현주의 등 각각 자기만의 선언문을 내걸고 자기만의 영역을 확보하는 시기였던 것이다. 그리고 단토는 이러한 "자기 비판적 경향"이 "칸트와 함께 시작"한 것으로 보고 있으며, 이 이유는 위에서 언급했듯, 칸트가 "비판의 수단 자체를 비판한 (to criticize the means itself of criticism)" 첫 번째 사람이라는 데 있다. 그린버그는 어떤 분야를 비판하기 위해선 그 자체의 특정한 방법을 사용해야한다고 보고 있는데, 단토는 이런 점에서, 모더니즘은 "내적 비판 (internal criticism)"적이며, "회화의 주제가 바로 회화"가 된다는 것을 의미한다고 말한다. 174)

그린버그에 따르면, "어떤 다른 미술매체로부터 차용"했다고 간주되는 효과를 "제거해버리는 것이 자기비판의 과제"가 되는 것이며, 이렇게 됨과 동시에 미술은 "순수한 것"이 되며, 그것에서 "미술의 독자 성뿐만 아니라 그 질적 기준"에 대한 조건을 마련해주며, 따라서 "순수성 (Purity)"이란 자기 비판 (self-criticism)을 의미한다는 것이다. 175) 이렇게 될 경우, 모더니스트 회화는 평면성이라는 특질을 얻게 되는 것이며, 3차원적인 환영은 제외되는 것이다. 이런 저항은, 회화에서 조각적인 환영을 제거해야하는 저항은 모더니즘이 나타나기 이전부터 시작되었다. 즉, "서구 회화의 가장 위대한 업적 중 몇몇은 지난 4세기 동안 조각적인 것을 억누르고 제거하기 위해 " 부단한 노력의 결과로, 다비드의 제자인 앵그르는 "서구에서 가장 평면적인, 조각적이지 않는 것" 사이에 속하게 되었다. 이후 19세기 중엽에 이르러서 회화의 모던 경향들이 각각 서로 다르더라도 "반 조각적인 경향"으로 집중되었다. 이제 마네와 인상주의자들은 더 이상 "색채 대 소묘"중 하나로 정의는 더 이상 의미가

174) Ibid,. p. 67 참조

175) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brian, vol. Ⅳ, The University of Chicage Press, 1993, p. 86

없었으며, 어떤 "순수 시각체험"이 관건 이였다. 그러나 더 이상 조각적인 요소가 제외 되었는지 모르지만, 모더니스트 회화는 완전한 평면성이 될 수 없었다. 예를 들면 "화면위에 칠해진 최초의 붓 자국"은 사실상 평면성을 파괴하는 최초의 행위이이며, 이렇게 볼 때, "엄격히 회화적인 것"이고 "시각적인 3차원"이라 할 수 있을 것이다. 예전 거장들은 공간안으로 들어가는 환영을 창조했지만, 모더니스트가 창출한 환영은 눈으로만 가능한 것이었다. 그린버그는 시각예술은 "시각적 경험에 의해 부여된 것"에서만, "그 스스로를 제안해야하며, 다른 영역의 경험으로부터 얻어진 것"에 대해서는 제외시켜야 한다고 보고 있으며, 모더니즘 미술은 "이론적인 논증을 제공"해주는 것이 아니라 그 가능성을 "경험적 가능성"으로 옴 겨 놓았다고 주장한다. 176)

그린버그가 보고 있듯이, 모더니즘은 '순수성'을 강요했으며, 이것은 자기비판을 의미한 것이다. 그런데, 이 '순수성'이라는 것은 자신이외의 어떤 다른 외적인 것을 배제하는 것인데, 이러게 됨은 어떠한 자유로움을 탄압하는 일종의 억압인 것이다. 그린버그의 표현을 빌리자면, "어떤 규범의 기준으로 더 가까이 접근"하게 되면, "그 기준은 자유를 허락하기 어려워진다." 177) 달리 말하면, 순수하지 않는 것은 회화가 아니며, 자기 자신인 외에는 모든 걸 허용하지 않겠다는 것이다. 그린버그는 뉴욕 현대미술관 (MoMA)에 열린 한 전시회를 보면서 "이제 세력 있는 극단적인 절충주의 (eclecticism)는 불건전한 것이고, 이것은 독단주의 (dogmatism)와 편협에 대한 위험이 있더라고 좌절 되어야한다."고 말한 바 있다.178)

단토는 이런 그린버그의 비평을 "도덕적 비평"으로 되돌아가는 것이며,

176) Ibid., pp. 88-89 참조
177) Ibid., p. 89
178) Arthur C. Danto, 'Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg', in: *AEA*, p. 70

“모던니즘의 역사는 정화나 인종청소의 역사”인 것으로 보고 있다.[179] 따라서 모더니즘은 “인종적 순수성”을 강조 하면서 그것과 다른 것은 모두 몰아내겠다는 “전체주의”가 되는 것이다. [180] 이것은 다원주의 문화와 정 반대 방향으로 나아가는 경향이라고 할 수 있으며, 사실상, 그린버그의 모더니즘은 당혹스럽게도, 미술 자신이 무엇인가를 사유한 이후, 순수성이라는 것과 정 반대의 경향으로 나아간다. 그 경향은 팝아트의 일종이었다. 이를 염려하듯이, 그린버그는 1939년에 발표한 「아방가르드와 키치 (Avant-Gard and Kitsch)」에서 아방가르드 미술은 “추상적인 혹은 비구상적인 미술에 도달 ”하였으며, 그것들은 “내용은 미술작품 혹은 문학이 그것 자체가 아닌 어떠한 것이든 전체 혹은 부분 미술작품이나 문학작품이 그것 자체가 아닌 전체적이든 부분적인 듯 그 어떠한 것으로 몰락될 수 없이 그렇게 완전하게 형식 안으로 해소되어야 할 것이다. ”라고 말하였다.[181]

한편, 단토는 그린버그의 모더니즘을 역사적인 시각에서 주목하고 있다

“ 모더니즘 회화에 대한 그린버그의 명확한 특질을 우리가 어떻게 생각하든, 나의 생각은 모더니즘의 강한 역사적 시각에 놓여있다는 것이다. ”[182]

그린버그는 추상미술을 역사적인 관계와 밀접하게 연관시키면서 “역사적인 변명”이라고 특징지은 「더 새로운 라오콘을 향하여 (Toward a Newer Laocoon)」에서 “명령은 역사로부터”필연적으로 나오게 된 것이라고 보고 있으며, 달리 말하면 그것은 우연한 계기로 통해서 산출되는 게 아니라 어떠한 “특별한 계기와 의 연결”로 인하여 필연적인 역사적

179) Ibid., pp. 69-70
180) Ibid., p. 70
181) Ibid., p. 71
182) Ibid., p. 68

산물로 들어나는 것이다. 183) 이런 관점은, 그가 미술사를 어떤 역사적인 문맥에서 해석 하고자하는 의지가 엿보인다 말 할 수 있을 것이다.

네번째 시기는, 단토가 '역사이후'라고 칭하는 미술시기이다. 이 시기는 모더니즘 이후, 팝아트의 등장으로 시작된다. 앞에서 살펴 본대로, 모더니즘 이후 미술이 그 자체의 본성을 알게면서, 미술자체가 하나의 철학적인 짐을 짊어지게 되었다. 이제 미술 자체가 하나의 철학이 되었으며, 전통적인 미술사를 단절하고 일종의 철학적 미술사로 나아가게 되었다. 이것은 그린버그 입장에서 '숙달된 눈'으로 더 이상 미술을 판별하는 일은 무의미 해졌다는 걸 의미한다. 예를 들면, 워홀의 <브릴로 박스> 같은 작품이 어떻게 해서 미적 향유를 가지고 있다고 볼 수 있냐는 것이다. 그리고 사실상 이런 작품은 그것을 눈앞에 두고 미의 속성을 논의하는 자체가 어리석은 일이 되어 버린 것이다. 단토는 미적인 특질을 논의 하면서, 실용성과 역사적인 관계를 제시하면서 칸트와 그리버그의 미적 특질을 방어내지 거부한다. 쇼펜하우어는 "우리는 아름다운 것과 결합되어 있는 유용한 것을 좀처럼 보지 않는다... 가장 아름다운 건축물들은 유용한 건축물이 아니다." 라고 주장한다.184) 다시 말해서, 우리가 어떤 대상을 눈앞에 두고 볼 때, 그 대상이 아름답다고 느끼는 것은 그 대상이 가지고 있는 유용성과는 별개의 문제라는 것이다. 이것은 우리가 어떤 대상을 관조 할 때 유용적인 요소를 배제해야한다는 것을 의미한다.

칸트는 "취미는 한 대상을 판단하는 능력이며, 또는 완전히 무관심한 만족이나 불만족에 의해 그 대상을 표상하는 방식" 이며 그러한 만족을 시키는 대상이 아름답다" 185) 라고 말한 바 있다. 이 점을 주목하면, 그가 취미판단을 행하는데 기준이 되는 두 가지 요건을 알 수 있다. 하나는 우

183) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, edited by John O'Brian, vo I. 1, The University of Chicage Press, 1986, p. 37 참조
184) Arthur C. Danto 'From Aesthetics to Art Criticism;, in: *AEA.,* p. 81
185) Ibid.

리의 판단이 '무관심적'이어야 한다는 것이다. 즉, "어떤 대상의 미를 판단할 때 우리 모든 도덕적이고 욕구 적인 관심들에서 주의를 돌려서 오로지 그 대상의 외관에만 주목" 해야 한다는 것이고, 다른 하나는 아름다운 대상은 " 어떤 목적을 아직 갖지 않으면서 '합목적성의 형식을 갖지 않으면 안 된다" 는 것이다.[186] 예를 들면, 어떤 건물이 학교나 은행으로 사용되도록 의도된 것이라고 우리가 지각할 경우, 그것에 나타난 미를 자유롭게 판단할 능력을 제지 할 수 도 있다는 것이다. 따라서 취미판단은 감각적인 쾌감이나 도덕덕인 선 (善), 유용성을 떠난 것이다. 여기서 다른 한편으론, 그가 비록 예술작품보다는 자연미의 대상에게 기대어 있지만, 예술작품에 적절한 미적인 대답을 제공 해주기도 한다. 그것은 미학에 대한 형식주의적 접근의 윤곽을 확립한 것에 막대한 영향력의 행사였다. 앞서 언급했던 것처럼, 어떤 작품을 바라볼 때, 그 어떤 도덕적인, 사회적인 또는 정치적인 내용에서 떨어져 그것의 외적인 나타남이나 외관에만 주목하라는 요구는, '예술의 자율성'을 확립해주었고, 특히 모더니스트의 예술작품을 설명하는데 확고한 기반이 되어주었다. 실제로, 형식주의의 가장 대표적인 이론가, 앞에서 언급한 바 있는 로저 프라이와 클라이브 벨이라 할 수 있다. 특히, 벨은 그의 『.아트 (Art)』(1958)에서 "의미 있는 형식 (significant form)" 이라는 용어를 처음 사용하면서, 미술작품에서 재현적인 특징들을 거부하고 그 합당한 이유를 칸트에 기원을 두면서, 무어 (George Edward Moore, 1873-1958)의 "열린 물음의 논거 (the open-question argument)" 를 자신의 미학에 적용하였다.[187] 무어는 자신의 저서 『윤리학원리 (Principia Ethica)』(1903)에서 "좋음 (good)" 과 "쾌감 (pleasure)" 에 관해 논하면서, 그것들이 동등한 의미를 가

186) Jason Gaiger, "The Aesthetics of Kant and Hegel", op. cit., p. 130
187) George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, op. cit., p. 53

지고 있지 않다고 주장하는데, 이것은 "어떤 쾌감이 좋음이거나 나쁨이든 지간에 단지 어떤 열려진 물음 (open question)"이 되고 있기 때문에 정의 될 수 없는 것이며, "좋음"이란 "단순 (simple)"하고 "분석불가능 (unanalyzable)"이며 "비자연적 (nonnatural)"이라는 특성을 가지고 있다고 결론짓는다. [188] 이러한 특성은 지각적으로 경험할 수 없는 것이기 때문에 본질적인 특성을 갖는다고 말할 수 있을 것이다. 이 같은 입장에서 무어는 어떤 본질주의적 (essentialistic)인 가설을 내세우면서 "우리는 모든 확실한 윤리적 판단을 위해 공통적이고 특유한 것을 발견 해야만 한다."라고 말한다.[189]

벨은 이러한 논증을 자신의 미학에 적용시킨다. 그는 모든 시각 예술 작품에는 공통적인 어떤 특정한 질이 있다고 말하는데, 그것은 바로 "의미있는 형식"이라는 것이다. 그 형식이 예술작품을 감상하는 자로 하여금 어떤 특별한 미적 정서를 불러일으키는 것이다. 따라서 벨은 모든 미학적 경험은 "독특한 정서에 대한 개인적인 경험"에서 출발되며, 이 정서를 유발시키는 대상은 "우리가 예술작품이라고 부르는 것"이라고 정의내리면서, 이 정서가 바로 "미적 정서"라고 주장한다. [190] 그리고 그는 "어떤 특별한 방식"에서 "선과 색채의 관계들과 결합들"다시 말해서 "미적으로 감동을 주는 형식들"을 "의미 있는 형식"이라고 부르며, 이것은 "모든 시각예술 작품에 공통적인 하나의 질"이라고 주장한다.[191]

단토는 그러나 이와 같은 미술작품에 대한 형식주의적인 견해들을 거부한다. 이 이유는 단토가 미술작품을 바라볼 때, "아름다움이란 분명한 실용성을 갖고 있는 특징"[192]들에 대한 속성을 포함 하고 있다고 보는 것

188) Ibid., p. 53
189) Ibid., p. 54
190) Clive Bell, *Art*, New York: Capricorn Books, 1958, p. 17
191) Ibid., p. 18

외에도 그와 같은 판단은 자신이 역사적인 관계 속에서 '역사이후의 미술' 혹은 '미술의 종말이후의 미술'이라 부르는 시대에서, "비미적인 혹은 반미적인 미술을 미술로 고찰하기를 거부" 하고 있기 때문이다. [193] 단토는 한 예로, "점화 플러그 (spark plug)는 1790년에 미술작품이 될 수 없었다"고 말하면서, 그것은 "1917년경 마르셀 뒤샹의 다소 장난스러운 짓에 의해 발생된 하나의 혁명의 결과" 미술작품이 될 수 있다고 주장한다. 계속해서, 그는 "만약에 그것들이 아름답지 않다면, 아름다움은 실제로 미술을 정의하는 속성"이라는 점을 증명하는 것이라고 주장한다.[194] 따라서, 그가 미술작품을 정의 하는데 있어서, '역사적인 관계'에서 미술작품이 정의될 수 있다는 것인데, 그러나 그 과정에서 아름다움은 미의 속성에서 배제 되어야한다는 것이다.

그러나 이것은 정면으로 칸트주의적인 비평들, 특히 그린버그의 입장을 거부한 셈이다. 그린버그는 미술작품을 다룸에 있어, '미술작품에서 질(quality)' 이 '좋은 것인가' 아니면 '나쁜 것인가' 라는 문제에 중점을 둔다. 그는 미술 작품의 외적인 요소들을, 예들 들면, 파노프스키의 도상해석학적인입장에 속하는 요소들을 제외시킨다.

그러나 단토는 "예술적 좋음에 대한 통일된 이론"을 찾을 수 없다고 생각하고 있으며, 특히 그린버그가의 입장에서 "미적 좋음을 결여하고 있는 작품들"을 나쁜 예술이라고 말하는 것은 "나쁜 비평적 실천"이라는 것이라고 주장한다. 그리고 그린버그의 관점에서, 비평적 판단은 "미속의 특질은 논리나 경험에의 해 증명 될 수 없는" 경험적인 영역에서 판단되기 때문에, 그것은 "기질과 경험"의 문제일 뿐이라고 단토는 주장한다. 이점은 그린버그와 같이 어떤 '숙달된 눈' 을 통해서 미술작품을 판

192) Arthur C. Danto, 'From Aesthetics to Art Criticism', in: *AEA.*, p. 82
193) Ibid., p. 85
194) Ibid., p. 84

별하는 것은 기질적이고 경험적인 문제일 뿐 오늘날 미술작품을 "좋음"과 "나쁜"으로 판별하는 일은 좋은 비평이 될 수 없을뿐더러 가능하지 않다는 것이다. 사실상, 어떻게 해서 실재 사물과 지각적 차이가 없는 미술작품이 눈으로 식별가능 할 수 있느냐라는 것이다. 그리고 팝아트 이후로 등장하는 미술작품들이 모두는 아닐지라도 미적향유와는 별개의 작품으로 보이는 것도 사실이다.

그러나 단토는 그의 모더니즘을 역사적으로 표명된 하나의 운동으로 보고 있다는 것이 중요하다. 그리고 그가 그린버그의 모더니즘을 "하나의 내러티브 구조라고 정의"하고 있는데, 그 것은 바자리 내러티브와 연결되어 있지만, 미술의 실체가 천천히 "미술의 주체로 되는 구조"라는데 주목하고 있다.[195] 그리고 단토는 "작품과 단지 실재사물과의 사이에 승인"되는 어떤 선택이 "시각적인 용어에서 명확하게 하게 될 수 없을 때," 또한, "물질주의 미학"보다 "의미의 미학"이 더 유리하게 될 때, "모더니즘의 종말"이 오는 것이라고 보고 있다.[196] 달리표현하자면, 진보적인 미술사가 끝을 맺은 거와 유사한 방식으로 모더니즘은 팝아트의 도래와 함께 종말을 고하게 된다. 단토는 "철학적인 방식으로 팝아트에 대해 생각하기를 노력"해야 한다고 말하면서, 팝은 미술의 철학적 진리를 자의식으로 이동시켜 서양미술의 위대한 내러티브에 종지부를 찍었던 것"이라고 말한다.[197] 따라서 미술이 미술사에서 해방되었고 그 역사가 끝을 맺었다.

---

195) Arthur C. Danto, 'Modernism and the Critique of Pure Art: The Historical Vision of Clement Greenberg', in: *AEA,* p. 76
196) ibid., p. 77
197) Arthur C. Danto, 'Pop Art and Past Futures', in: *AEA,* p. 122

Ⅳ. 결론: 단토의 미술사론의 문제와 전망

단토의 '미술사론'은 넓은 의미에서 미술에 자체에 대한 철학적 고찰이며, 그 고찰을 통하여, 미술의 역사가 어떻게 발전해왔고 어떻게 끝을 맺는가에 대한 통찰 이라 할 수 있다. 또한 앞에서 살펴 본 것처럼, 단토의 '미술사의 철학'은 예술철학이 기초가 된다. 그 핵심은 바로 '변용' 이였다. 그는 이 '변용'의 문제를 논구한 결과 '미술계'라는 이론을 정립하였다. 그것은 어떤 사물이 미술작품으로 인정받기 위해선 그것에 관한 합당한 이론을 성립되어야한다. 그리고 한 가지 더 부합되어야 할 것은 그것에 관하여 역사적인 관계를 고려되어야한다는 것 이였다. 이 이론을 바탕으로 그는 자신의 미술사론을 구축한다. 그의 미술사론은 미술사를 일종의 내러티브로 보고 있다. 그 구조는 미술의 자기 인식 과정에 따라 미술사의 각 시기를 구분하고 있다. 그는 이러한 탐구의 수단으로, 무엇보다도 헤겔적인 방법을 끌어들이고 있으며, 부분적으로는 굿맨의 이론과 뵐플린의 그것을 끌어들이고 있다. 단토는 이 이론들을 종합하여 예술을 본질적인 정의를 시도 한다. 이런 시도는 플라톤에서 하이덱거에 이르기까지 예술을 정의 하고자 저 마다 많은 시도가 있었지만, 단토는 그러한 시도는 잘못되었다고 보고 있다. 그들은 예술을 정의함에 있어서 역사적인 시점을 고려하지 않았다는 것이다. 단토가 보기엔 "예술개념의 복잡함을 파악한 사람은 헤겔" 이였다. 이와 같이 단토의 사상을 종합적으로 검토해보면, 그가 20세기 초 비트켄슈타인과 무어에 의해 이끌어지는 분석철학(Analytic Philosophy)에 기대어 있는 굿맨의 이론과 헤겔의 그것을 종합하여 자신의 미술사 이론을 확립했다고 볼 수 있을 것이다.

단토의 이론은 포스트 모던 이후, 미술상황을 통찰함에 있어서 매우 설득력이 있다고 보여 진다. 첫째로 오늘날의 미술작품의 특성들, 예를 들면,

지시각적인 동일성 문제라든지, 미술계의 직위 부여 문제 등에 관해 적합한 이론의 틀을 제공하고 있기 때문이다. 두 번째는 미술작품을 정의하는데 역사적인 시점을 포함했다는 것이다. 이런 점은 미술의 역사를 궁극적으로 미술에 관한 철학적인 내러티브의 역사로 보는 그의 미술사론이 미술사에서 독자적인 위치를 고수하는 것이라 할 수 있을 것이다. 그러나 그의 미술론은 미의 '취미' 문제에 대한 언급은 자제하고 있다. 다른 한편으론 이 문제는 오늘날 미술의 문제이기도 하다. 사실상 포스트모던 이후 미술은 미적향유를 찾아 볼 수 없을뿐더러, 단토가 바라보는 것처럼, 그것이 꼭 미술작품에 부합되어야 할 조건이 필요 없기 때문일 지도 모른다.

그러나 그린버그와 비슷한 입장을 취하고 있는 커스핏 (Donald Kuspit, 1935-)은 2004년에 출판한 자신의 저서 『미술의 종말 (The End of Art)』의 첫 페이지에서 오늘의 미술은 "미적인 중요성 (aesthetic import)" 을 상실함으로끝났으며, 따라서 오늘날의 미술은 "미술 이후 (postart)" 의 것이 되었다고 말하고 있다. 여기서 '미술 이후'라는 용어는 "카프로프 (Alan Kaprow, 1927-2006)에게서 차용한 것이다. 따라서 그의 입장은 오늘날 미술이 미적인 가치를 상실했다는 것으로서 미술이 아니라는 것이며, 또한, 미술은 미적인 가치 등을 갖지 않으면 안 된다는 것을 강조하는 것이라 할 수 있다. 즉 단토가 오늘날의 미술을 전통적인 미술이 끝나고 새로운 미술로 '다원주의적' 미술이라는 긍정적인 평가를 한 것이라면, 커스핏은 오늘날의 미술을 '비미술 (nonart)'인 것으로서 실재로 미술이 끝났다는 부정적인 견해인 것이다. 그는 "뒤샹과 뉴맨 (Barnett Newman, 1905-1970)의 이론과 그 작품들에 있어 미학적 경험의 죽음 (demise)을 추적하면서, 그들의 미술은 모던아트의 엔트로피 (entropic)적 성격으로부터 분리될 수 없는 가치가 없는 것" 이라고 주장

하며, 또한 “반 미학적 포스트 아트 의 마지막 상태”라고 주장한다. 계속해서 그는 “모든 인간의 무의식까지도 표현되는 모던아트에 반하여, 포스트 모던은 편협한 관념적인 관심에 대한 어떤 표현 속으로 퇴보”하는 것이라 주장한다.[198] 이러한 관점에서, 단토가 철학적 미술작품으로 부르는 워홀의 <브릴로 상자>는 미적향유나 미적 형식을 찾아 볼 수 없는 일상 사물인 비누상자일 뿐 아무런 중요한 의미를 부여 받지 못한다. 그린버그 역시 이와 같은 입장이라 할 수 있을 것이다.

그린버그는 취미에 종속되지 않는 ‘모더니즘 이후 미술’을 평가절하하였다. 그는 “취미가 예술적인 질서를 확립” 한다고 생각하면서 “예술이라고 주장하는 되는 것들은 그것들이 취미를 통하여 경험될 때까지는 예술로서 가능하지도 존재하지도 않는 것이다”라고 주장한다. [199] 따라서 그린버그는 미술작품은 반드시 취미가 미술작품이 되는 요서로서 반드시 포함되어야한다는 것이다. 이것이 실천될 때, ‘모더니즘 이후’ 미술은 질서가 확립되고 미술로서 그 가치를 되찾을 수 있다는 것이다.

반면에, 미술작품을 내용적인 것에 중점을 두면서, 팝아트이후 미술을 긍정적으로 보는 견해가 있다. 카르스텐 해리스 (Karsten Harries, 1937-) 는 “세계에 대한 우리의 일상적인 이해는 언어의 뜻”을 내포 하고 있으며, “ 예술가도 언어로부터 시작해야한다.”고 보고 있다. 따라서 그는 “팝아트 혹은 '일상적 대상회화 (common object painting)' 와 같은 최근에 발달한 여러 가지 방법은 뒤샹”으로부터 받아들여진 것이며, 이러한 노력에서 우리는 개별적인 사물들에 대한 하나의 해방”을 찾을 수 있다고 보고 있다.[200] 따라서 이러한 개별적인 사물들이 일상적인 언어로서

---

198) Ibid.

199) Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism,* Vol. IV, trans. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993. p. 292

200) Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art*, Northwestern University Press, 1968, p. 141

나타나는 방법을 행하는 가장 쉬운 것은 “워홀이 하는 것처럼, “캠벨수프 (Campbell's soup) 통조림과 같이 하찮은 대상”을 “예술로서 판매하는 것”라고 말한다. [201] 그리고 그것을“하찮은 것 혹은 중대한 것으로 만드는 것은 우리가 그것에 부여하는 의미”에 따라 달라진다는 것이다. 그러므로 일상적인 것이 예술작품으로 중요성을 만드는 것은 “그것에 내용을 연결시키는 것”이다.

단토가 미적인 언급을 자제 할 뿐이지, 오늘날의 미술작품이 안에 미적요소를 반드시 배제해야한다는 것은 아니다. 단지 오늘날의 미술작품의 특성상 미적인 조건이 그 작품 안으로 들어오는 여지가 좁아졌을 뿐인 것이다. “취미는 18세기 미학의 중심 개념”이였고 오늘날에 와서는 “그 개념이 부수적으로 되었을 뿐이라는 것”이다. 그러나 단토의 미술사에 대한 이론과 그것의 기초가 되는 예술 철학이, 물론 포괄적인 대안을 제출하고 있기 하지만, 현대미술에 대한 문제를 모두 풀었다고 보기는 어렵다고 본다.

리차드 월하임 (Richard Wollheim, 1923-2003)은 단토가 발전시킨 미학의 여러 가지 논제들 중에서 두 가지에 초점을 맞추고 있다. 월하임에 의하면 단토의 첫 번째 논제는 “미술 작품이란, 이것이 캔버스이건 금속조각이건 바위 덩어리건 아니건 간에, 그것의 매개물 (vehicle)이라고 말해 지는, 그러한 뒷받침하는 물리적인 대상들과는 동일하지 않으며, 따라서 구별되어질 것이라는 것”[202]이다. 즉 미술작품은 일반적인 평범한 물리적인 대상과는 다른 어떤 것이며 구별되는 어떤 무엇이라는 것이다. 두 번째 논제는 “어떤 대상이 하나의 미술 작품이라고 말해질 때, 이것은 하나의 똑바른 (straightforward) 예언이 아니라는 것이다. 즉 그것은 하나

201) Ibid., p. 142

202) Richard Wollheim, 'Danto's Gallery of Indiscernibles', in: Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, op. cit., p. 28.

의 해석 (interpretation)이나 하나의 확인 (identification)의 본질에 있어서 그 이상의 것이며, 단토가 그것에로 이끌려진 하나의 유추 (analogy)는 어떤 재현 회화 앞에서, '이것은 이카루스다', '한 마리 말이 있다', '여기에 입방체가 있다'고 말하는 것"[203]이다. 그러나 월하임은 이 두 가지의 논제를 중요치 않게 생각하는데, 그 이유는 이 논제들이 "사고 실험들 (thought-experiments)이 우리를 가르치지 않으면 안 된다고 단토가 생각하는 것에 결코 기여하지 않는 것처럼 보이기 때문"이다.

월하임은 "단토가 우리로 하여금 마술로 불러내도록 요청"하는 "서로 다른 식별 불가능한 대상들"을 예로 들면서 2가지 논제에 대한 논의를 전개시킨다. 그는 『평범한 것의 변용』에서 단토가 언급한 9개의 정확하게 유사한, 붉은색 칠로 뒤덮여 있는 각각의 캔버스들의 예를 들어 '식별 불가능한 것들 (indiscernibles)'에 관하여 다음과 같이 설명하고 있다. (a) 「*The Israelites Crossing the Red Sea*」라는 작품은, 키에르케고르 (Søren Kierkegaard, 1813-1855)가 제시했었던 것처럼 이스라엘 사람들이 건너간 뒤 이집트인들이 빠져 죽어 있는 바다를 나타내는 작품이다. (b)는 덴마크의 한 초상화가가 그린 「*Kierkegaard's Mood*」라는 작품으로, 키에르케고르가 제시했을 때의 바로 그 기분 (mood)을 보여주는 작품이다. (c)는 「*Red Square*」라는 작품으로서, 모스크바의 붉은 광장의 풍경을 그린 것이다. (d)는 미니멀리즘의 작품으로서 앞의 것과 같은 「*Red Square*」라는 제목을 지닌 작품이다. (e)는 「*Nirvana*」라는 제목을 가진 인도의 형이상학에 대한 하나의 도해이다. (f)는 마티스의 몹시 기분이 상한 한 제자가 제작한 「*Red Table Square*」라는 정물화이다. (g)는 미술 작품은 아니지만, 지오르지오네 (Giorgione, c. 1477-1510)에 못지 않은 작가가 준비한 한 개의 붉은 캔버스이다. (h)는 미술이나

203) Ibid., pp. 28-29.

미술사와 전혀 관계가 없는 것으로서, 우연히 붉은 색이 칠해진 하나의 캔버스이다. (i)는 J라고 불리는 평등주의자의 태도를 가진 화가의 「*Untitled*」라는 아무런 제목도 없는 작품이다. 단토는 이것들로 전체가 칼라로 된 전시 카탈로그를 만들어, 그것이 칼라임에도 불구하고 단색조일 것이라고 한다. 왜냐하면 이 모든 것들이 다른 모든 것들과 똑같이 보이기 때문이다. 이 9개의 예들 이외에도 피카소가 자신이 쓰던 타이에 밝은 파란색을 칠한 작품과 한 명의 아이가 아버지의 타이를 입수하여 똑같은 색을 칠한 것, 그리고 피카소가 실수로 서명한 피카소의 작품을 교묘하게 위조한 것 등등 월하임은 단토가 자신의 저서에서 언급한 '식별 불가능한 것들'에 대한 여러 가지 예를 들고 있다.

그러나 월하임은 이에 대해 "단토는 여러 가지 관계된 괴상한 세트들을 갖고 커다란 놀이를 한다"고 비판하면서, 이러한 단토의 놀이는 '사고 실험'에 적합한 것이 아니라고 주장한다. 그는 "몇몇의 경우에 있어서, 이 세트들의 요소들은 모두 미술 작품들이거나 또는 그것들이 완전히 식별 불가능한 것들은 아니"라고 말한다. 그는, 그렇다면, "나는 단토가, 예를 들면, 9개의 붉은 캔버스들이 과연 그가 우리에게 7개의 미술 작품들과 2개의 '단순한 사물들'임을 상상하도록 요청할 수 있다는 결론이 잘못이라는 것을 주장하는 것인가?"라고 자문하면서, "아니다"고 답한다. 그리고 그는 "그를 그렇게 하도록 이끈 그 실험들의 세부에 주목하기보다는 오히려 주목하지 않고서 이러한 결론을 끌어낸" 것을 잘못된 것으로 보고 있다.[204]

이렇게 볼 때, 월하임은 단토의 이와 같은 사고 실험 자체에 문제가 있다고 주장하는 것임을 알 수 있다. 따라서 그는 "만일 단토가 그 실험이 제공한다고 그가 생각하는 결과에 있어서 잘못된 것이 아니라고 할지라

204) Ibid., pp. 30-31 참조.

도, 그는 그 실험이, 사물들의 본질에 있어서, 그것이 할 수 있었던 것 이상의 결정적인 결과를 제공한다고 암시하는 데 있어서 잘못"된 것이라고 보는 것이다. 그리고 이와 관련하여 그는 사고 실험들 속에서의 하나의 구별이 필요함을 주장한다. 그는 이 실험들을 두 가지로 구분하는데, 하나는 "그것의 적용 조건들 (conditions of application)이 결정하고 (determinate) 있는 그러한 개념들을 시험하는 사고의 실험"이며, 적용 조건들이 결정되어 있는 개념들의 예로서 빨강 (red), 단맛 (sweet) 등의 '지각개념들 (perceptual concepts)'과 삼각형, 직선 등의 '분명한 지적인 내용 (clear intellectual content)'을 지닌 개념을 들고 있다. 다른 하나는 "적용 조건들을 결정하지 않는, 또는 어떤 정보적인 종류의 적용 조건들을 갖지 않는 개념들을 시험하는 사고 실험들이" 있다는 것이다.

월하임은 단토가 우리에게 위의 경우에서 보는 것처럼 몇몇의 '식별 불가능한' 대상들을 상상할 것을 요구한다고 말하고 있다. 그러나 단토의 이러한 "지시들 (instructions)에는 어떤 모호함 (ambiguity)이 있다"[205] 고 월하임은 주장한다. 그는 "단토는 우리가 처음에, 또는 겨우 피상적인 검토 이후에, 스스로 분간할 수 없음을 아는 대상들을 마음에 품는가?" 아니면 "우리가 아무리 그것들에 대해서 배우고 그것들을 볼지라도 분간할 수 없는 대상들을 마음에 품는가?"라는 질문을 던진다. 이에 더 나아가 그는 "두 개의 대상이, 말하자면, 우리가 하나는 미술 작품이고 다른 것은 아니라거나, 둘 모두 미술 작품이지만 매우 서로 다른 시대에 매우 서로 다른 의도들로 매우 서로 다른 작가들에 의해 만들어진 것임을 안 이후에조차도 계속해서 똑같이 보여야 한다는 것이 식별 불가능성의 요건인가 아닌가?"라며, "이 질문은 결정적"이라 하고 있다. 이 질문은 "두 개가 모두 미술 작품이건 아니면 하나는 작품이고 다른 것은 어떤 대상이

205) Ibid., p. 34.

건 간에 한 쌍이 있어야 하고 구별할 수 없는 것이라는 미술의 가정들과 완벽하게 양립할 수 있기 때문"이다.

하지만 월하임은 미술 작품과 미술 작품이 아닌 일반 대상이라는 분간할 수 없는 그런 종류의 한 쌍이 있어야 하는 것에 대해 "불가능한 것처럼" 보이는 것이라고 주장한다. 그는 "어떻게 단토는 우리가 식별 불가능성을 이해하길 바라는가? 우리는 그것을 처음의 식별 불가능성으로 이해해야 하는가 아니면 궁극적인 식별 불가능성으로 이해해야 하는가?"라는 질문을 제기한다. 그는 단토가 여러 곳에서 "믿음이나 정보에 대한 가장 일반적인 말인 '이론 (theory)'이 지각을 침투할 수 있는지 어떤지를 논의"하고 있으며, 그의 이와 같은 견해를 '내면주의 (internalism)'라고 부른다. 그러나 이러한 단토의 견해는 "넓은 이슈"에 속하는 것으로서 "식별 불가능한 것들에 대한 모호함의 제거화"와 관계없는 것이라고 월하임은 주장한다. 즉 그와 같은 모호함의 제거와 관계가 있는 것은 어떤 대상이 미술 작품인지 어떤지와 같은 이론의 특수한 단편들이 지각을 침투할 수 있는가하는 좁은 이슈인 것이다. 월하임은 따라서 "하나의 미술 작품에 대한 적절한 이해"는 "그것에 대한 우리의 이해에 침투할 수도 있으며, 그것에 의해, 적어도 원리에 있어서는, 식별 불가능한 것을 식별할 수 있게 만든다는 것"이다.[206] 그는 단토의 경우 이러한 사실에 동의하지 않는다고 보며, 따라서 그와 같은 사고 실험들의 적절치 못한 사례가 나왔다는 것이라 생각하는 것이다.

월하임의 경우에서 보는 바와 같이 단토의 미술사론에 대한 이론적 기초가 되는 예술철학의 핵심적인 문제 중 하나인 '식별 불가능성'은 단토의 이론의 토대가 되는 반면에 정반대로 약점이 된다고 여겨진다. 하지만 그렇다고 단토의 이론 역시 부정할 수 없는 것이 오늘날의 미술의 상황임은

206) Ibid., p. 35 참조.

의심할 여지가 없을 것이다. 만일 부정을 할 경우, 과연 워홀의 것을 비롯하여 수많은 오늘날의 미술에 대해 어떤 이해가 있을 수 있을 것인가. 물론 단토의 미술사에 대한 이론이 오늘날의 모든 미술에 대해 완벽한 이론이 아님에는 분명할 것이다. 이와 같은 상황을 고려할 때 단토나 그의 비판자들에 대한 이론들을 면밀히 조사하고 연구할 과제가 요구된다.

참고문헌

아더 단토의 저작

Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981

, 'Transfiguration of the Commonplace', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, 1974, pp. 139-148

, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986

, *After the End of art: Contemporary Art and the Pale of History,* Princeton University Press, 1997

, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and Concept of Art,* Chicago and La Salle: Open Court, 2003

, *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* The University of California press, 1999

, 'The Artworld', *Journal of Philosophy* 61, 1964, pp. 571-584

기타 문헌

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: from Classical Greece to the present: A Short History*, The University of Alabama Press, 1966

Bell, Clive, *Art*, New York: Capricorn Books, 1958

Belting, Hans, *Likenes and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. by Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, 1994

, *Art History after Modernism,* trans. by Caroline Saltzwedel and Mitch Cohen, The University of Chicago Press, 2003

Carroll, Noël, 'Essence, Expression, and History', in: Mark Rollins, (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford: Blackwell, 1993

Davis, Whitney. *Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History*, in: Donald Preziosi (ed), *The Art of Art History*: A *Critical Anthology*, Oxford Universtiy Press, 1998

Dickie, George *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford University Press, 1997

Gaiger, Jason, 'The Aesthetics of Kant and Hegel', in: Paul Smith & C. Wilde (ed), *A Companion of Art Theory,* Oxford: Blackwell, 2002

Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett, 1976

Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism,* Vol. I-VI. edited by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986-1993

Harries, Karsten, *The Meaning of Modern Art*, Northwestern University Press, 1968

Hegel, G. W. F., *Lectures on Fine Art*, I-II, translated by T. M. Knox, Oxford University Press, 1975

Kant, Immanuel, *Critique of Judgement,* trans. by James Creed Mered Meredith, Oxford University Press, 1952

Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, 1962

Kuspit, Donald, B., *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*, Oxford University press, 1939

Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*, trans. by Charles Marriott, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1964

Venturi, Lionello, *History of Art Criticism*, trans, by Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1946

Wölfflin, Heinrich, *Principle of Art History: The Problem of The Development of Style in Later Art*, trans. by Hottinger, M.D., New York: Dover Publication Inc, 1950

Wollheim, Richard, 'Danto's Gallery of Indiscernibles', in: Mark Rollins, (ed.), *Danto and His Critics*, Oxford: Blackwell, 1993

아더 단토 저, 이성훈, 김광우 공역, 『예술의 종말 이후: 컨템퍼러리 미술과 역사의 울타리』, 미술문화, 2004

박이문, 『예술철학』, 문학과 지성사, 2006

박정기, 「“미술사의 종말이 미술의 종말은 아니다.” 아더 단토와 칼하인츠 뤼데

킹의 대담」, 박정기 역, 『월간미술』, 1996년 4, 5월호
,「아더 단토의 미술사의 철학 -“미술의 종말”론을 중심으로」, 『 미술사학보』 제 16집, 미술사학연구회, 2001
,「알로이스 리글의 양식사로서의 미술사 - 방법론적 근본문제를 중심으로」, 『미학·예술학연구』제 16집, 한국미학예술학회, 2002

Abstract

A Study on Arthur Danto's Theory of Art History: - Focused on the Self-Consciousness and Narratives of Art

Oh, Yoon-Chul
Advisor: Prof. Park, Chung-Kee
Department of Aesthetics and Art History
Graduate School of Chosun University

The purpose of this thesis reveals the significance of the art theory of Arthur C. Danto, one of the most influential art critics, philosophers of contemporary art, and clarifies the limits or problems of it.

Danto relates the contemporary art with 'pluralism'. For Danto, contemporary art has no historical direction it "can take from this point on." That is, art has reached its end. And that is what he means by the "end of art". And "the end of art" means the end of a certain narrative which has unfolded in art history over the centuries, and which has reached its end in a certain freedom from conflicts of the kind inescapable in the Age of Manifesto.

Art in the Age of Manifesto had borne the responsibility for its own philosophical definition, but contemporary art no longer does. And there is no further direction for the history of art to take. Danto recognized that a history in art reached an end. Today, therefore, art would be called 'post-historical art'. Danto says "everything is possible." Andy Warhol has said: "How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop Artist, or a Realist, without feeling that you have given up something." Furthermore, art criticism survives into the age of pluralism.

For Danto, a pluralistic art world calls for a pluralistic art criticism, "a criticism which is not dependent upon an exclusionary historical narrative, and which takes each work up on its own terms, in terms of its causes, its meanings, its references, and how these are materially embodied and how they art to be understood."

Although contemporary art no longer requires its own definition, Danto presents two conditions of art definition. "To be a work of art is," he says, "to be (i) *about* something and (ii) to *embody its meaning*." He, therefore, believe that "art is an essentialist concept."