

예술적 환영의 지위와 그 근거

조 경 진 (연세대)

【한글요약】

본고는 예술적 환영의 존재론적 지위와 그것의 근거에 대해 답하고 있다. 이 논문의 주된 참조 지점은 서번의 명제 미학이다. 서번은 화이트헤드의 명제 개념을 빌려, 예술적 창조, 예술작품의 존재론적 지위, 미적 경험 등을 일관되고도 탁월하게 설명해 낸다. 특히 그는 예술적 대상은 화이트헤드적인 의미에서 명제의 존재론적 지위를 가졌다고 말한다. 구체적인 예술작품은 객체화된 명제이며, 미적인 경험은 이 객체화된 명제를 수용자가 자신의 경험에서 주체적 지향의 요소로 받아들여 그 명제를 재창조함으로써 이루어진다고 본다. 그러나 나는 서번의 명제 미학에서 힌트를 얻어 예술작품에서 파생되는 예술적 환영이 곧 명제라고 주장한다. 그리고 그것의 근거로서 서번이 말하는 수평적 변환과 이면성의 느낌을 제시하며, 나아가 신체를 예술적 환영의 중요한 하나의 근거로서 부각시킨다.

[주요어] 예술적 환영, 명제, 수평적 변환, 이면성, 신체

1. 들어가며

예술작품의 경험에서 주어진 물리적, 언어적, 감각적 매체를 넘어서서 경험되는 지각적, 정서적, 인지적 내용이나 대상을 총칭해 예술적 환영이라고 말할 수 있을 것이다. 지금까지 이런 예술적 환영에 대한 경험은 예술작품이 미적으로나 예술적으로 경험되기 위해서 필수적이고 본질적인 것으로 여겨져 왔다. 예컨대, 그 환영에는 무엇무엇으로 보이는 것으로서 재현적(표상적) 환영이 있을 수 있고, 특수한 형식적 구성이나 양식에 대한 환영도 있을 수 있다. 나아가 예술작품에서 느껴지는 모호하고 흐릿하지만, 육중한 울림이나 느낌들로서의 환영도 있다. 이런 경험에서 우리는 직접적으로 또는 작품 안에서 보이는 것을 넘어서는 어떤 것을 느끼게 된다. 다시 말해, 직접적으로 보이거나, 들리거나, 읽혀지는 것을 넘어서는 어떤 것, 소위 그 너머의 것들을 보거나 느끼게 된다. 사람들은 그리고 이런 경험을 할 때에야 비로소 그가 예술적 경험을 했다고 말하곤 한다. 나는 예술작품에서 경험되는 그 너머의 어떤 것, 흐릿하지만 육중한 울림에 대한 느낌을 예술적 환영이라 부른다. 이러한 경험은 강한 정서적 영향이나 느낌을 동반함에도 불구하고, 쉽사리 그것의 의미나 내용이 무엇인지 언표할 수 없고, 의식화, 개념화할 수 없다. 그런 경험은 언어로 옮긴다고 해서 완전히 소진되지 않는다.

서번(Donald W. Sherburne)은 화이트헤드의 형이상학적 범주로서의 명제 개념을 빌어 이 예술적 환영의 정체나 지위가 무엇인지, 또 그것의 근거가 어디에 있는지를 설명할 수 있는 길을 열어준다.

이 논문은 예술적 환영의 문제를 중심에 둔 서번에 명제 미학의 비판적 읽기라 할 수 있다. 나는 서번의 핵심적 주장을 따라가면서도 석연치 않은 부분들을 비판적으로 바라보며, 중국에는 서번과는 다른 나의 주장을 제시할 것이다. 거기엔 예술적 대상으로서의 예술적 환영의 지위와 그 근거로서의 신체성에 관한 주장이 담겨 있다. 이 주장들은 서번의 것과 일부 동일하고 또 일부는 다르며, 어떤 특정한 측면을 더 부각시킨 것들이다.

2. 명제로서의 예술적 환영

나는 기본적으로 예술작품이 화이트헤드의 형이상학적 범주에서 말하는 명제의 지위를 가졌다는 서번의 주장¹⁾에 동의한다. 만일 어떤 사람이 예술작품의 기능과 그 본성에 대해 깊이 있게 고민해 본 적이 있고, 또 화이트헤드의 명제론을 알고 있다면, 그에게 예술작품을 명제와 관련시킬 수 있다는 발상이 떠오르는 것은 자연스러운 일일 것이다. 그만큼 화이트헤드의 명제론과 서번의 명제 미학은 예술작품의 본성과 미적·예술적 경험을 설명하는 데 있어 탁월성을 보인다. 그럼에도 불구하고, 서번의 명제 미학에는 범주적 혼란이나 이론의 단순성, 그리고 실천적인 측면에서 선뜻 동의하기 힘든 부분들이 있다. 이에 이 절에서는 우선 그의 핵심적 주장들을 제시하고, 이들을 예술적 환영에 관한 나의 주장을 위해 어떻게 수정할 수 있는지 살펴볼 것이다.

1) 서번의 주된 주장은 그의 책, *A Whiteheadian Aesthetic: Some Implications of Whitehead's Physical Speculation*. New Haven: Yale Univ. Press, 1961.에 담겨 있다. 이하 WA.로 약칭함.

본격적으로 논의를 진행시키기에 앞서 그의 이론적 주장의 핵심적인 부분을 먼저 인용하고 그의 주장들이 구체적으로 어떤 의미를 갖는지, 또 어떠한 근거에서 그가 이러한 주장을 하고 있는지 살펴보는 것이 이해를 돕는 데 용이할 것이다.

1. 예술 대상(art objects)은 화이트헤드적인 의미에서 명제의 존재론적 지위를 갖는다.(WA 107)
2. 예술작품을 예술작품으로 만드는 것은 매체 안에서 객체화된 명제이다.(WA 111)
3. 어떤 경험이 객체화된 명제에 대한 경험일 때 그 경험은 미적이다. 이 때 객체화된 명제는 경험하는 그 계기의 주제적 지향에 대해 유혹으로서 기능해야하며, 그 계기는 자신의 고유한 자기-창조 과정 속에 이 유혹을 받아들여, 파악된 실행 가운데 객체화되어 있는 명제를 재창조함으로써 비로소 미적 경험을 향유할 수 있다.(WA 143)

먼저 “예술적 대상이 화이트헤드적인 의미에서 명제의 존재론적 지위를 갖는다”는 주장에 대해 살펴보자. 이 주장에서 가장 핵심적인 문구는 ‘화이트헤드적인 의미에서’가 될 것이다. 화이트헤드에게 있어 명제는 두 가지 기능과 의미를 갖는다. 하나는 “느낌을 위한 유혹”으로서의 기능이며, 다른 하나는 “판단의 구성 요소”로 기능이다. 후자가 일반적인 의미의 명제 개념이라면, 전자는 화이트헤드의 철학 체계에서 특화된 것이다. 서번이 화이트헤드적인 의미에서라고 할 때, 그것은 느낌을 위한 유혹으로서의 명제를 의미한다.

위의 주장이 의미하는 것을 보다 분명히 하기 위해서는 화이트헤드의 형이상학적 체계에서 명제가 어떤 존재론적 위치를 갖는 것인지 살펴볼 필요가 있을 것이다. 명제는 단적으로 말해 “불순한

가능태”(PR 22)²⁾로서의 지위를 갖는다. 여기서 불순한 가능태에서 불순하다는 것은 이렇게 이해된다. 명제를 이루는 두 구성요소 중 하나인 논리적 주어는 경험하는(합생하는) 계기의 현실 세계 내에 존재하는 현실적 존재들이며, 다른 하나로서의 술어 패턴은 순수한 가능태로서의 영원한 객체나 그것의 복잡한 패턴들이다. 명제가 있기 위해서는 두 가지 조건이 충족되어야 한다. 이 조건은 한편으로는 순수한 가능태로서의 영원한 객체의 편에서, 다른 한편으로는 논리적 주어인 결정된 현실적 존재들 편에서 이루어져야 한다. 첫째, 명제의 술어 패턴으로서의 영원한 객체나 그 패턴들이 본래의 순수한 가능태로서의 지위³⁾를 잃고 구체적인 현실적 존재들에서 자신이 머물, 혹은 자신의 근거가 될 장소를 찾아야 하며, 둘째로는 이미 결정된 현실적 존재들은 술어를 받아들이기 위해 그 자신의 자기 규정성을 상실하는 한편, 한갓된 ‘그것’의 지시적 기능으로 추상화되어야 한다. 이 두 조건이 만족될 때, 명제가 성립하며, 그것은 불순한 가능태로서의 지위를 갖는다.

화이트헤드는 명제를 두고, 사물의 반음영(*penumbra*)의 요소 내지 “개개의 현실태에 대해 달리 말해질 수도 있는 이야기”(PR 256), 또는 이들을 종합해 “달리 될 수 있는 일들의 반음영의 혼란”(PR 187)라는 표현을 쓰는데, 이 표현들 역시 불순한 가능태로

2) A. N. Whitehead, *Process and Reality*, Corrected Edition by D. R. Griffin and D. W. Sherburne, The Free Press, 1929(1978) 이하 PR.로 약칭함.

3) “영원한 객체는 결정되어 있지 않은 현실적 존재들 가운데서 오직 순수하게 일반적인 임의의 것과 관계될 따름이다.”(PR 256) 그래서 영원한 객체 그 자체는 현실적 존재에 대해 항상 비결정적이고 임의적이고 일반적인 것이며, 아직 결정된 것이 아니고 어떤 특정성을 갖지 않기 때문에 그 자체로는 참·거짓을 논할 수 있는 것도 아니다. 그런 비결정성, 일반성이 결정성과 특수성으로 되어 가는 과정이 바로 현실적 존재의 생성 과정이다.

서의 명제의 지위를 달리 표현하고 있다. 이때 이 반음영의 요소들은 결정된 현실적 존재들의 결합체, 즉 우리가 일반적으로 사물이라 부르는 것들을 규정하고 있는 결정된 영원한 객체와 일정한 관련성을 맺고 있는 환경적 요소로서의 영원한 객체들이다. 명제는 바로 이 반음영의 영역과 관련된다.

명제가 이와 같이 정의된다면, 예술가와 예술작품, 그리고 예술적 경험은 다음과 같이 설명될 수 있을 것이다. 예술가들은 사물들과 사건들에서 바로 이 반음영의 요소들, 그것들이 달리 될 수 있는 가능성과 그것들이 가질 수 있는 풍부한 관련성을 자신의 효과적 인 느낌 속으로 받아들일 수 있는 자들이 될 수 있을 것이다. 한편, 예술작품은 명제처럼 불순한 지위를 갖고 그 명제를 받아들일 경험자에게 일종의 유혹으로서 기능하는 것이 될 것이다. 마지막으로 미적·예술적 경험은 예술작품에서 그 명제적 유혹을 체험 가운데 끌어들이 만족에 이르는 것이 될 것이다. 그 세부에서는 논란의 여지도 있고, 또 더 설명이 필요한 것도 있겠으나, 서번의 주장1, 2, 3은 대략 이와 같은 구도 속에서 이해될 수 있다.

서번이 예술적 대상이 곧 명제의 존재론적 지위를 갖는다고 주장한 데에는 보편적인 미학 이론을 위해서는 우선 미적 대상의 고유한 존재론적 지위를 확립하지 않으면 안 된다는 문제의식이 배경으로 자리하고 있다. 그는 모든 예술적 대상의 공통의 특질이 발견된다면 그것은 그것이 가진 특유의 존재론적 성격일 것이라고 보며, 또 이를 확립해야만 존재론적인 지위가 불분명할 때 발생할 수 있는 여러 미학적 혼란을 방지할 수 있다고 본다. 이 주장에는 예술적 대상이 현실적 존재들의 단순한 집합체 이상의 것을 의미한다는 점, 특히 연극과 같은 수행 예술에서 수행의 물질적이고 구체적인 매체와 예술작품이 동일시되어서는 안 된다는 점, 그리고

작가의 창조 행위나 감상자의 미적 경험도 예술적 대상 그 자체는 아니라는 생각이 전제되어 있다.

아울러, 서번은 그 자신도 밝히고 있듯이 기본적으로 예술적 대상은 “현실적 존재가 아니라 정신적인 존재”(WA 110)라는 크로체의 미학적 입장을 받아들이고 있다. 그러나 여기에는 차이가 있다. 크로체는 정신적 아이디어만으로도 이미 예술이 성립되는 것이라고 생각하지만, 서번은 구체적이고 현실적인 매체의 중요성을 얼마간 인정하고 있으며⁴⁾, 나아가 예술적 대상에 명제로서의 지위를 부여함으로써 명제의 불순함의 근거가 되는 논리적 주어로서의 현실적 존재와의 매개를 인정하고 있다. 다시 말해 예술적 대상은 온전히 정신적인 것만은 될 수 없다는 것이다. 다른 한편, 서번이 예술적 대상에 명제의 지위를 부여한 것은 그가 전제한 바대로 이상적 존재로서의 예술작품 그 자체와 그것의 수행으로서의 구체적인 예술작품의 구별을 분명하게 해줄 수 있기 때문이다. 즉 이상적 존재로서의 예술작품 내지 예술적 대상이 명제의 특별한 성격, 즉 현실적 존재에 완전히 메여있지 않으면서 여전히 가능성이나 유혹으로 작용하는 그 불순한 성격으로 잘 설명이 된다는 것이다.

하지만, 비록 서번이 이론의 일관성이나 설명력을 고려해 이와 같은 명제 미학을 제시하고 있긴 하나, 예술적 대상이 화이트헤드적인 의미에서 명제의 지위를 가졌다는 주장은 조심스럽게 받아들이지 않으면 도리어 이론적 혼란을 가져올 수 있다. 주의해야 할 점은 이런 것이다. 첫째, 서번 자신도 인정하고 있듯이, 이 주장이

4) 서번은 이것과 관련해 다음과 같이 말하고 있다. “예술가는 이 느낌들을 매체로, 혹은 매체 안에서(in a medium)표현한다. 즉 매체 안에서 명제를 발견하는 것이다. 이때 그 명제는 그것의 논리적 주어가 예술적 매체에 토대를 두고 있으며, 이 매체는 수평적 변환의 슬어를 뒷받침해주며, 이를 통해 그 슬어를 명료하게 표현할 수 있도록 해준다.”(WA. p.179)

그 자체로 어떤 명제들이 예술적인 것인지, 또 그렇지 않은지에 대한 판단 기준을 마련해 주는 것이 아니라 하는 것은 명백하다. “시지가 루비콘 강을 건넜다”라는 명제 그 자체만으로 예술적이라고 할 수는 없기 때문이다. 다시 말해 이 주장은 모든 명제가 예술적 대상이라는 주장을 하는 것이 아니며, 다만 어떤 조건이 만족되었을 때, 명제는 예술적인 것이 될 뿐이다. 또 예술작품이 곧 명제라는 식의 주장 역시 곤란하다. 예술적 대상이 명제적 지위를 가졌다는 것은 기능이나 존재론적인 의미에서 유비적으로 이해될 수 있는 것인데, 이를 예술작품이 곧 명제라는 식으로 이해하면 그것은 범주적 오류를 낳을 수 있다. 그런데 서번은 처음의 주장과는 다르게 예술작품이 명제라는 식의 표현을 여러 곳에서 명시하고 있다.

물론 여기에는 조건이 있다. 서번이 예술작품이 기능적인 측면에서 명제적인 지위를 갖는 것이 아니라, 직접적으로 예술작품이 곧 명제라고 말할 때는, 그 때의 예술작품은 실현된 혹은 매체를 통해 구체화된 예술작품을 말하는 것이 아니라, 이상적인 존재로서의 예술작품 그 자체를 의미한다. 매체를 통해 수행되거나, 구체적이고 현실적인 매체를 동반하는 예술작품은 대신 “매체 안에서 객체화된 명제”(주장2)가 되는 것이다.⁵⁾ 또한 예술작품이 명제인 것은 맞지만, 그것은 “특별한 매력을 가진 명제”(WA 118)라는 단서가 붙는다. 여기서 특별하다는 것은 주장3에서의 기능을 갖는다는 점에서 특별하다는 것이다. 즉 “예술적 대상(the art object)은 그것의 명제적 성격을 통해 그것에 대한 파악들의 주체적 지향을 규정하게 될 하나의 유혹으로서 작동한다. 주체적 지향을 규정한다는 것은 파악된 수행에서 객체화된 명제를 자기-창조의 과정, 즉 합생의 경험

5) 이는 곧바로, 예술은 이념의 감각적 현현이라고 말하는 헤겔의 전형적인 구도를 떠올리게 한다.

가운데 재창조한다는 것을 의미한다.”(WA 118) 다시 말해, 그렇게 객체화된 명제는 미적 경험을 위한 유혹으로서 작용함으로써 비로소 예술작품을 예술작품인 것으로 만든다는 것이다.

설사 이러한 조건이 전제된다고 하더라도 나는 예술작품이 곧 명제라는 식의 주장을 받아들일 수 없을뿐더러, 이로부터 도출되는 주장, 즉 구체적인 예술작품이 객체화된 명제라는 식의 주장 역시 받아들일 수 없다. “객체화된”이라는 표현이 갖는 문제점은 바로 뒤에서 자세히 다루겠지만, 우선 나는 서번의 주장과는 다르게, 구체적인 예술작품을 통해 미적·예술적 경험에서 불러일으켜지는 예술적 환영으로서의 예술적 대상이 곧 명제이며, 그것은 특별한 매력을 가진 명제라고 주장할 것이다. 나는 일단 이상적 존재로서의 예술작품이라는 전제를 받아들이지 않기 때문에,⁶⁾ 명제로서의 예술작품도, 그리고 그것의 객체화로서의 구체적인 예술작품이라는 설명도 받아들이지 않는다. 나는 서번의 주장³⁾을 예술적 환영에 관한 나의 주장으로 변용하는 데 그칠 것이다. 이에 대한 자세한 해명은 주장²⁾를 다루면서 이어질 것이다.

다음 주장을 검토해 보자. 주장²⁾는 예술작품을 예술작품으로 만드는 것은 “매체 안에서 객체화된 명제”라는 것이다. 우선 서번에게 객체화라는 것은 화이트헤드의 의미에서의 객체화⁷⁾라기보다는

6) 뒤에 더 자세히 이야기하겠지만, 이러한 입장은 구체적인 현실적인 매체가 미적인 경험에서 갖는 중요성이 약화되며, 의도주의의 의미론에 빠질 우려가 있으며, 미적·예술적 체험에서 주체, 신체, 환경적 배경과 사회역사적 맥락의 역할을 약화시키고 단지 미적 경험을 수동적인 재연이나 추체험 정도로 만들어버릴 위험이 있다. 이런 우려는 서번에게서 실제로 현실화된다.

7) 화이트헤드에게 객체화는 객체화되는 대상이 경험 주체의 실제적인 구성요소로 참여하게 되며, 동시에 이런 참여를 통해 주체의 구조를 필연적으로 제약하게 되는 그런 객체화를 의미한다.

일반적인 의미에서 예술가 주관이 파악한 명제가 매체라는 수단을 통해 객관화된다고 할 때의 그런 객관화를 의미하는 것처럼 보인다. 그리고 이는 곧 주장 3으로 이어진다. 주장3은 주장1과 2를 따를 때, 타당하게 도출되는 것처럼 보이는데, 주장3을 다시 말하면 다음과 같다. 즉, 미적, 예술적 경험은 이렇게 객체화된 명제를 경험하는 주체의 주체적 지향 속에 파악하여 그 명제를 자기-창조의 과정에서 향유하는 체험이다. 서번의 이러한 구도 자체는 예술적 창조, 예술작품, 미적 예술적 경험을 일관되게도 합리적으로 설명할 수 있다는 장점이 있다. 얼핏 보아, 예술가가 명제를 파악하고 그것을 매체를 통해서 객체화한다는 것에 쉽사리 이견을 제시할 수 있을 것 같지는 않다. 이 객체화의 구도는 우리가 ‘표현’이라는 개념에서 매우 익숙하게 전제하고 있는 것이기 때문이다. 그만큼 예술작품이 매체 안에서 객체화된 명제라는 언명은 예술적 대상이 명제적인 것임을 받아들일 때 정당하게 도출되는 것처럼 보인다. 그러나 “객체화된”이라는 표현에서 서번이 정확히 무엇을 의미하는지는 좀 더 자세히 살펴 볼 필요가 있다.

서번은 벌로우(Edward Bullough)의 심리적 거리(psychical distance) 이론을 옹호하며 이상적 존재로서의 예술작품 자체와 그것의 수행으로서의 객체화된 명제를 구별한다. 심리적 거리 이론의 핵심은 현실적인 수행 매체로부터 일정한 심리적 거리를 둘 수 있음이 미적 경험의 필요조건이라는 것인데, 이는 달리 말해 수행 매체와 미적 대상을 동일시하는 일은 미적 경험을 망치게 된다는 것을 의미한다. 이는 달리 말해 수행 매체와 미적 대상을 동일시하는 일은 미적 경험을 망치게 된다는 것을 의미한다. 앞서 언급한 바 있지만, 서번이 ‘객체화된’이란 표현을 쓰는 것은 객체화가 이상적인 예술적 대상이 현실화, 구체화되기 위해서 필연적으로 요구되는 과정

이기 때문이다.

서번은 명제가 추상화된 현실태를 통해 그 논리적 주어의 기능을 갖는 것처럼, 객체화된 것으로서의 명제 역시 “현실적인 것이 아님(less than actual)”(WA 109)을 분명히 한다. 객체화된 명제가 현실적인 것이 아니라는 것은 무엇을 의미하는가? 서번의 말을 좀 더 들어보자. 그는 “Julius Caesar라는 연극을 현실태들의 무의미한 집합체가 아니라, 하나의 (예술로서의) 연극으로 만드는 것은 수행 매체 안에서 객체화된 명제”(WA 111)라고 말한다. 그래서 이때 “객체화된”의 의미는 구체적이고 현실적인 매체 안에서(in) 객체화됨을 의미한다. 다시 그의 말을 좀 더 들어보자.

시저, 브루투스 등의 등장인물들은 논리적 주어들의 한 결합체를 구성하며, 앞서 말한 대로 이 주어들은 추상된 현실태에서 그 역할을 한다. [...] 연극 그 자체는 물리적 존재가 아니다. 그것은 하나의 이상적(ideal) 존재이다. 이 이상적 존재에서 제거되었던 객체화는 연극의 수행에서 복원된다. 그런 수행은 객체화된 명제라 불린다. 그러나 수행에서 이뤄지는 객체화는 간접적이다. 하나의 현실적 계기는 그 자체로 존재한다. 그것은 지속하지 않고 변하지도 않으며, 다시 나타나지도 않는다. 명제들은 현실태들이 아니기 때문에 다른 수행에서 다시 나타나며(do), 나타날 수(can) 있다.(WA 111)

그의 말을 따르면, 연극 그 자체, 내지 예술작품 그 자체는 이상적 존재이며, 이 이상이 현실태들에 의해 객체화될 때는 직접적인 것이 아니라, 간접적인(second hand) 방식으로 이뤄진다. 왜냐하면 서번이 지적한 대로, 현실태들이 그 자체로 직접 명제를 객체화(담아서 보유)한다는 것은 있을 수 없기 때문이다. 현실태들 그 자체

는 직접성이 그 자신을 이루는 데 본질적이다. 현실태들은 그 자체로 직접적으로 존재하거나, 다른 계기의 실제적인 구성 요소로서 참여한다는 점에서 객체화될 뿐이다. 그래서 서번은 명제가 간접적으로 매체를 통해 객체화된다고 말하는 것이다. 쉽게 말해 연극에서의 시저는 실제의 직접적인 시저가 아니고, 다만 간접적으로 시저일 뿐이라는 것이다. 무대의 시저는 “시저임”이라는 술어를 가진 명제를 불러일으키도록 만들어진 것일 뿐이다. 서번의 말처럼, 객체화가 직접적이라면 역할로서의 시저의 죽음이 아니라, 시저의 실제적인 죽음이 있을 것이다. 어쨌건, ‘객체화된’이란 표현은 이상적으로 존재하는 명제가 구체적이고 현실적인 매체를 통해 주체에게 경험될 수 있도록 객관화된다는 것 정도로 이해할 수 있을 것이다. 달리 말하면, 이상적 존재인 예술작품은 매체를 통해 우리가 객관적으로 파악할 수 있는 대상이 되었다는 것이다.

그런데 여기엔 몇 가지 고려해야 할 문제가 있다. 우선 도대체 간접적이라는 말이 의미하는 것이 무엇인지에 대한 것이 있다. 확실히 서번의 말처럼 현실적 존재로서의 매체는 직접적 존재이기 때문에 직접적으로 명제가 매체를 통해 객체화되는 것은 불가하다. 그러나 서번은 ‘간접적인’이라는 용어의 정확한 의미를 제시하지 않는다. 간접적이라는 말은 정의상 최소한 세 가지 항을 필요로 한다. 간접적으로 매개되는 두 항이 있고, 두 항을 매개하는 매개항이 필요하다. 매개되는 두 항은 매개항을 통해 간접적으로 연결된다.⁸⁾ 간접성이라는 것이 이렇게 정의될 때, 명제가 매체를 통해 간

8) 예컨대, 화이트헤드도 간접적인 동시성이라는 표현을 쓴 바 있는데, 이런 표현은 동시적인 결합체 내의 요소들이 어떻게 상호 내재할 수 있는지에 대한 화이트헤드의 설명에서 볼 수 있다. 아주 간단히만 말하면 이렇다. 결합체 내의 동시적인 A와 B라는 현실적 존재들이 선행하는 과거 C를 객체화한다고 할 때, 과거C에는 미래가 과거를 내재하는 방식으로 A와 B

접적으로 객체화된다고 할 때, 명제와 매체 사이를 매개하는 매개향이 있어야 한다. 나는 이 매개가 전적으로 명제를 불러일으키도록 매체와 그 언어를 조작하고 있는 예술가 주체와 예술작품의 수용자를 통해 이루어진다고 본다. 예술가 주체의 지위는 특별하다. 그는 창조자이면서 동시에 수용자이다. 그는 자신의 작업 과정 속에서 지속적으로 수용자의 입장에 선다. 예술가는 자신의 예술적 창조과정 중에 끊임없이 자신이 창조할 예술작품이 어떤 명제를 불러일으킬 수 있는지를(의식적, 무의식적, 직관적 수준에서) 가늠한다. 그의 작업은 자신의 작업이 자신이 경험한 명제를 매체를 통한 조작을 통해 분명하게 불러일으킨다고 여겨질 때 종료될 것이다. 그는 이런 의미에서는 수용자이다. 보통의 의미의 관객들 역시 두말할 나위 없이 수용자이다. 내가 볼 때, 명제가 매체 안에서 객체화될 수 있는 것은 오로지 이 수용자들을 통해서뿐이다. 다시 말해 수용자를 매개해서, 수용자를 간접적인 매개향으로 해서, 혹은 수용자에게 하나의 명제로서 임혀질 것을 기다리면서 비로소 명제가 매체 안에서 객체화될 수 있는 것이다.

서번은 예술작품은 명제를 객체화하고 있기 때문에 비로소 그것이 예술작품일 수 있다고 말하지만, 이는 위에서 본 것처럼, 그 객체화의 의미, 즉 간접적인 객체화의 의미가 무엇인지에 따라 객체화된 명제로서의 예술작품이라는 이론은 수정되어야 할 필요가 있다. 매개는 현실적인 존재로서의 매체를 통해 직접적으로 이뤄지는 것이 아니라, 그 명제를 자신의 경험 속에서 느끼게 될 수용자를 통해 간접적으로 이뤄진다. 사실상, 명제가 매체를 통해 객체화된다는 것이 불가하고, 객체화의 의미가 수용자를 통해 간접적인 객

가 간접적으로 내재하고 있는 것이다. A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York: The Free Press, 1933(1967), pp.195-6. 이하 AI.로 약칭함.

체화를 의미하는 것이라면, 서번은 이론은 다음과 같이 수정하는 것이 좋을 것이다.

내가 보기에, 예술작품이 명제적 지위를 가졌다는 것은 예술작품이 예술적 환영을 수용자에게 불러일으킬 수 있다는 것을 의미한다. 명제는 예술작품에서 불러일으켜질 뿐, 매체를 통해 객체화될 필요도 없고, 매체 안에서 객체화되지도 않는다. 명제는 단지 수용자에게 객체적 여건으로서 객체화되기를 기다릴 뿐이다. 예술가는 그 명제가 수용자(최초의 수용자로서의 자신뿐만 아니라)에게 하나의 유혹으로서 작동할 수 있도록 매체와 그 언어를 조작할 수 있는 능력을 가진 자이다. 예술가는 매체 속에 명제를 객체화하는 것이 아니라, 수용자에게 명제가 객체화되도록 매체를 조작할 수 있는 자이지, 그 외에 명제를 느낀다는 점에서는 일반 수용자와 아무런 본질적인 차이도 갖지 않는다. 그래서 나는 구체적인 예술작품을 통해 불러 일으켜지는 것 바로 그것이 바로 예술적 환영이며, 이 예술적 환영이 명제의 지위를 가졌다고 주장한다. 나아가 예술작품은 단지 명제를 암시하고 환기시키기 위한 객관적 대상 내지 언어적 구성물과 같은 것이라고 주장한다. 또한 나는 어떤 것이 예술적 명제⁹⁾라면, 그것은 그것과 유의미한 연관성을 갖는 풍부한 다른 명제들을 위한 유혹으로 작용할 수 있어야 한다고 생각한다. 간단히만 말하면, 내가 보기에 예술적 명제로서의 예술적 환

9) 예술작품을 통해 불러일으켜지는 명제를 예술적 명제라 할 수 있을 텐데, 이는 일종의 순환논법의 오류를 범하는 것이다. 그래서 명제와 예술적 명제를 본질적으로 구분하지 않고, 다만 정도의 차이만으로 구분하는 것이 좋을 것이다. 예술작품을 통해 불러일으켜지는 것은 명제라고 규정하고 다만 굳이 예술적이라는 술어를 붙일 때에는 그것이 주체에게 주는 만족의 크기가 크기와 폭이 크다는 것만을 의미하는 것으로 보는 것이 좋겠다.

영은 결정된 사실을 통해 이 결정된 사실과 관련성을 갖는 반응영역의 영역을 그 명제를 붙잡는 주체로 하여금 떠오르게 할 수 있는 명제이다.

객체화론이 갖는 또 다른 문제들이 있다. 서번이 예술작품 그 자체와 그것의 수행을 구별하려는 이유는 그가 음악이나 시에서 주로 자신의 예술론의 영감을 얻고 있기 때문인 것으로 보인다. 그는 예술작품으로서 음악적 구성물은 연주 내지 수행이 되지 않더라도 존재하는 것이며, 또 한 번도 소리 내어 읽히지 않은 시도 존재한다고 본다. 예컨대, 서번은 음악의 악보의 경우 예술적 대상인 특별한 명제를 실현하도록 만들어진, 잘 짜인 규칙들의 체계 내지 언어적 체계일 뿐이며, 악기나 소리, 그 소리의 물리적 환경 등은 예술적 대상이 아니라고 본다. 요컨대, 순수한 예술적 대상 그 자체와 그것의 매체적 수행을 구별해야 한다는 것이다. 그러나 명제로서의 예술작품이 어떻게 수행 없이 존재할 수 있는지는 의문이다.¹⁰⁾ 앞서 말한 것처럼, 서번은 객체화에 앞서 존재하는 명제를 전제하고, 이것이 수행을 통해 객체화된다고 생각하지만, 이는 추상과 구체가 전도된 잘못 놓인 구체성의 오류를 범하는 것이다. 나는 어디까지나 명제는 구체적인 예술작품을 전제하고 그것에 의해 사후적으로 분석될 수 있을 뿐, 구체적인 예술작품이 명제를 전제할 수 없다는 입장을 고수한다. 또한 나는 예술적 대상 그 자체와 매체와 함께 실현된 예술작품을 분석적으로는 구별할 수 있을지언정, 실천적으로는 이 둘을 추상적으로 분리해서는 안 된다고 생각

10) 서번은 물론 화이트헤드에게 있어 모든 명제의 근거가 본질적으로는 신에게 있는 것처럼, 명제로서의 예술작품은 신에게서 이미 수행되고 있다고 말할지도 모르겠다. 그러나 이는 곧 신이 예술작품이라는 이상한 결과를 만들어 낸다.

한다. 그것은 마치 느낌이 느낌의 주체나 느낌의 주체적 형식으로 부터 추상될 때 온전할 수 없는 것과 마찬가지로이다.

예술작품은 명제를 객체화함으로써 비로소 예술작품이 되는 것이 아니라, 예술적 대상으로서의 예술적 환영, 즉 명제를 그 대상의 향유자에게 불러일으킴으로써 예술작품이 될 수 있다고 본다. 이것이 ‘객체화’의 정확한 의미이다. 이러한 주장은 화이트헤드의 가장 근본적인 존재론적 원리, 즉 모든 존재의 근거는 현실적 존재에 있어야 한다는 원리를 충실히 따르려는 데서 나온 것이다. 화이트헤드의 체계에서 “어떤 무엇임(to be something)은 어떤 현실태의 분석에 있어서 하나의 요인으로서 발견될 수 있음”의미하는데, 이는 명제로서의 예술작품에 관한 논의에도 그대로 적용되어야 한다. ‘어떤 것’으로 존재하는 예술작품은 예술작품이 비록 현실성과 객체성을 갖고 있긴 하나 그것들이 예술작품을 예술작품으로 만들어 주는 것은 아님은 분명하다. 예술작품은 그것을 체험하는 주체에게 어떠한 역할과 기능을 하는지에 따라, 즉 그것이 체험하는 계기의 직접적인 자기창조에서 어떠한 작용을 하는지에 따라 정의되어야 한다고 생각한다. 그래서 나는 예술작품이 유희으로서의 명제적 지위를 가졌다는 서번의 주장1과 주장3 만을 받아들이며, 주장2는 앞서 논의한 것처럼 받아들이지 않는다.

서번은 예술적 창조의 관점, 즉 예술가의 입장에서 객체화론을 펼치고 있지만, 나는 보다 수용자의 관점에서 서 있다. 그가 예술작품은 객체화된 명제라고 했을 때 이는 의도주의적 입장을 취하는 것으로 보인다. 즉 예술작품의 의미는 작가의 의도, 즉 예술가에게 떠오른 그 예술적 착상 내지는 명제(서번의 말대로 하면)이며, 예술작품은 이 명제가 매체를 통해 객관화된 것이고, 수용자는 미적 체험을 위해 이 명제를 재창조해야 한다는 입장이다. 그런데 의도주

의가 공격받는 바대로 이런 입장을 비판한다면 그 비판은 다음과 같을 수 있다. 서번은 위의 주장들에서 명제가 완전하게 매체를 통해 객체화될 수 있다는 것을 전제하고 있다. 그러나 이는 실천적으로 거의 불가능한 것이다.¹¹⁾ 이는 표현의 매체들로서의 현실적 존재들과 그것들이 고유하게 가진 규정성들과 또 그것들이 잠재적으로 가지고 있는 의미의 가능성과 의미 연관을 완전하게 통제하는 것이 불가능하기 때문이다. 그래서 예술가는 매체를 다룬다기보다는 매체에 이끌려간다고 하는 편이 더 맞는 표현일 것이다. 실제로 예술가들은 그렇다. 미켈란젤로에게 대리석이란 그에게 앞서 존재하는 형상을 표현할 수단이라기보다는 오히려 자신의 한 가능성으로서의 어떤 이미지를 꺼내달라고 유혹하는 사물이다. 그래서 매체는 그 자체로 고유한 가능성을 갖는다. 작가는 이 매체의 힘을 빌려 그것이 관객에게 느낌을 위한 유혹을 불러낼 수 있도록 어떤 규칙을 부여할 수 있을 뿐이지, 그런 매체가 규칙에 완전히 종속되거나 환원되는 것은 아니다. 물론 매체는 명제로도 완전히 환원될 수 없다. 매체적 수행 없이는 작품도 없다.

더군다나, 구체적인 예술작품이 수행에 의해 객체화된 명제라는 발상은 명제가 작품의 의미로서 미리 전제되어 있음을 전제하는 것인데, 이는 오늘날 예술들에는 쉽사리 적용될 수 없는 경우가 많다. 오늘날의 많은 예술작품들은(특히나 포스트모더니즘의 작품들) 의미의 “현전이 아니라 부재를, 직접적이고 투명한 의미의 지연”¹²⁾을 목표로 삼는다. 이들 작품에서는 작품 자체에 어떤 명제가 객체

11) 화이트헤드는 이에 대해 이렇게 표현하고 있다. “지극히 뛰어난 예술작품조차도 완전성에 결함이 있을 수 있다.” A. N. Whitehead, *Modes of Thought*, New York: The Free Press, 1938(1968), p.130. 이하 MT.로 약칭함.

12) Glenn Harper and Twylene Moyer(eds.), *Conversation on Sculpture*, ISC Press, 2007, p.8.

화되어 있다기보다는 애초부터 작품은 관객을 위한 유혹으로 기능할 뿐이다. 거기엔 어떤 암시(suggestion)가 있을 뿐이지, 서번이 말하는 것처럼 미리 전제되어 있는 명제란 존재하지 않는 경우가 많다. 이 작품들은 다만 그것에 참여하는 관객들과 함께, 그리고 관객들에 의해 다양한 의미가 주어질 수 있도록 고안되었을 뿐, 그 자체로 객관적인 의미를 가지지 않는 경우가 많다. 고의적으로 작품의 의미를 열어두고 데리다가 말한 것 같은 의미의 “차연”을 의도한 것들도 많다. 또한 의미가 작품이 놓이는 환경에 의존한다거나, 작품 자체가 실제의 환경 속에서 의미를 갖게 되는 경우도 많다. 이러한 경우들에서 작품의 의미는 투명하지도 결정적이지도 않다. 그것은 부동(floating)한다. 작품의 의미로서의 명제가 작품과 관객에 앞서 미리 전제되고, 그것이 작품으로 객체화되고 관객에게 재창조 내지 추체험된다는 식의 발상은 오늘날의 예술작품들에 적용될 때 그 설명력을 잃고 만다.

서번의 주장은 결국, 구체적인 예술작품은 ‘간접적으로 객체화된 명제’라는 것으로 요약될 수 있는데, 이는 예술적 대상이 명제적 지위를 갖는다는 핵심 주장을 기능적인 유비가 아니라, 존재론적인 실제적 지위로 이해함으로써, 그리고 예술작품 그 자체와 그것의 매체적이고 구체적인 수행으로서의 예술작품을 구별하려는 데서 만들어진 것이다. 서번은 예술적 대상을 이상적 존재로서의 명제로 간주하였고, 이로써 이를 구체적이고 현실적인 매체를 통해 표현해야 한다는 필연적 요구에 의해 무리하게 간접적인 객체화라는 구도를 설정하고 말았다. 이는 일종의 범주적 오류이다. 명제인 예술작품 그 자체와 객체화된 명제로서의 구체적인 예술작품의 구별, 이상적 존재로서의 예술작품 자체와 그 수행의 매체(물리적이고 현실적인)를 분리하려는 시도들은 문제를 더 어렵게 만든다. 이는 화

이트헤드의 철학적 입장과도 유리된다. 반대로 오직 수용자의 관점에서 즉, 수용자에게 미치는 실제적이고 객관적인 효과의 측면만을 고려할 때, 굳이 이러한 구별이나 분리가 필요치 않을 것이다. 또한 이런 방식이 화이트헤드의 존재론적 원리를 보다 잘 충족시킬 것이다. 이러한 조건을 만족하는 예술작품의 정의는 다음과 같을 수 있다. 어떤 대상(예술작품 자체와 그것의 수행의 구별 없이) 그것이 수용자 주체를 유혹하여 그에게 예술적 대상 내지 예술적 환영, 즉 어떤 명제를 불러일으킬 수 있도록 만들어진 정합적인 언어적 체계인 한에서 예술작품이다. 이 주장은 다음과 같은 점을 함축한다. 예술가 주체는 예술작품에서 환기되는 명제와 관련된 느낌을 갖는 자이며 이 명제적 느낌이나 그와 유관한 느낌이 수용자에게 느껴질 수 있도록 정합적인 언어를 만들어 낼 수 있는 자이다. 그리고 예술가 주체가 파악한 명제와, 예술작품으로부터 주체에게 환기되는 명제가 완전히 동일한 류의 것임을 전제하지 않는다. 이는 서번도 인정하고 있듯이, 그러한 명제를 환기시키고 있는 매체와 그것의 형식적 구조 내지 성질들이 그 명제를 표현하는 것으로 완전히 환원될 수 없음을 의미하며, 동시에 설사 그러한 것이 가능하다고 할지라도 수용자 주체에서 느낌의 증폭자의 기능을 하는 신체가 그러한 일을 허용하지 않는다는 것을 의미한다. 신체는 명제의 단순한 수용자가 아니라, 적극적인 생산자라는 점에서 그러한 전제는 처음부터 불가능하다.

3. 이면성의 환영과 신체

위의 논의에서는 예술작품의 존재론적 지위와 그것의 기능적 측면에 대해 살펴보았다. 위의 논의에서는 중요한 한 가지가 빠져있다. 그것은 앞서 말한 예술적 환영의 정체에 대한 구체적인 설명이며, 그것의 존재론적 근거가 어디에 있는가 하는 것이다. 다시 말하면 환영의 느낌이란 도대체 무엇이며, 그러한 느낌은 어떻게 해서 발생하는가의 문제라 할 수 있다. 이에 대해 서번은 이러한 느낌을 설명하기 위해 “수평적 변환”이라는 개념을 도입한다. 이는 서번이 프로스트(Robert Frost)가 자신의 시에 “이면성”(WA 161)의 느낌이 실려 있다고 말한 것에서 이 이면성의 느낌을 화이트헤드의 체계 내에서 설명하기 위해 화이트헤드의 개념들을 변형 생성한 것이다. 특히 그것은 화이트헤드의 변환(transmutation)개념을 확장한 것으로서, 이 확장은 화이트헤드의 경험에 관한 초기의 학설에 나타난 유의성(significance) 개념을 통해 이루어진다.

화이트헤드의 형이상학에서 변환은 미시적 존재들로부터 거시적인 경험을 설명하기 위한 설명의 범주로 제시된 것이다. 화이트헤드는 굳이 이러한 변환에 ‘수직적’이라는 술어를 부여한 적이 없지만, 서번은 변환의 유적인 추상화와 위계적인 특성을 고려해 ‘수직적’이라는 술어를 부여한다. 변환은 다수의 물리적 느낌들을 비교하고 대비시킨다는 점에서 비교적 느낌의 일종이며, 다수의 현실태들에 대한 단순한 물리적 느낌들에서 공평한 개념적 느낌이 도출될 때, 이 다수의 물리적 느낌을 “일자로서의 결합체에 대한 하나의 물리적 느낌으로 변환시킨 것이 바로 변환된 느낌”(PR 251)이며, 달리 변환된 물리적 느낌이라고도 한다. 쉽게 말해 다수를 질적인 하나로 느끼는 방식을 말한다. 미시적 존재들인 현실

적 존재들은 이 변환을 통해 우리가 일상적으로, 즉 거시적으로 느끼는 다양한 질들을 가진 사물들로 느껴지게 된다. 이러한 변환은 제거나 추상화에 기반한다. 즉 이 변환에서는 사물들과 존재들이 갖는 폭넓고 유의한 관계들은 질적인 하나로 만들어지기 위해 제거된다.

그러나 셔번이 말하는 수평적 변환은 이러한 사물들의 관계성에 초점을 맞추는 변환이다. 그것은 거시적 세계에서 일어나는 변환이며, “거시적 존재들을 경험의 한 초점으로 집중시키는 범주”(WA 162)이다. 셔번은 초기 화이트헤드에게서 유의성의 개념을 참고해 바로 그러한 유의한 경험을 산출하는 데 핵심적인 기능을 하는 것으로서 자신의 “수평적 변환”을 제시한다.

‘유의성(significance)은 사물들의 관계성이다. 유의성이 곧 경험이 라고 말하는 것은 지각적 지식이 사물들의 관계성을 파악하는 일에 다름 아니라는 것을 긍정한다는 것이다. 말하자면, 사물들을 그것들이 이루는 관계들로, 그리고 관계된 것으로서 파악한다는 것이다.(PNK 12)¹³⁾

위의 인용문은 셔번이 인용한 것을 재인용한 것인데, 여기서 유의성이란 기본적으로 사물들의 관계성이다. 우리의 일상적 지각, 즉 변환되고 고도로 추상화된 지각에서는 사물들의 폭넓은 관계성은 기하학적인 시공간의 연장적 질서에서 파악된, 현시적인 이미지들의 질들의 형식적 관계들로 파악된다. 각각의 사물들은 이 연장적 질서 속에 각각의 질적인 성질들로 고립되어 있는 것으로 나타나고, 관계성은 다만 외연적인 것으로 나타난다. 그러나 실상 우리

13) D. W. Sherburne, WA. p.162 재인용. PNK.는 화이트헤드의 저서 *An Enquiry Concerning The Principles of Natural Knowledge*. 1919.의 약칭임.

는 흐릿하지만 육중한 방식으로 이 사물들의 관계성을 의식(aware)하고 있다. 그리고 이것이 전기 화이트헤드에서 후기 화이트헤드에 이르는 경험에 관한 학설에서 화이트헤드가 가장 핵심적으로 말하고자 하는 내용 중에 하나이다. 즉, 우리에게 지금 현시되고 있는 것에는 항상 그것의 배경으로 자리하고 있는 현실세계가 전제되어 있으며, 또 지금 그렇게 결정되어 있는 것과 다른 달리 될 수 있었던, 혹은 있는 가능성의 영역들이 반응영의 요소로서 들러붙어 있다는 것이다. 그래서 직접적인 현재의 세계는 그 너머의 초월적인 세계¹⁴⁾와 항상 결부되어 있고, 형상(figure)은 배경(ground)을 배경으로 할 때에만 비로소 형상일 수 있는 것이다.

그럼에도 불구하고, 개념이나 추상화에 익숙한 소위 표상주의에 익숙한(편리를 위해) 우리는 흐릿하게 느껴지는 사물들의 관계성을 거의 무시하면서 살아간다. 언어나 추상 개념에 노출되지 않은 아이들은 이 사물들의 관계성에 예민하게 반응할 수 있지만, 라캉이 말한 것과 같은 상징계에 발을 들여놓음으로써 비로소 주체로 인정받는 세계에서는 이런 관계성 내지 유의성은 거의 무시되곤 한다. 이런 원초적인 사물들의 관계성에 주목하고, 사물들의 반응영의 암시적 영역에 발을 담그는 것은 주로 예술가들에게 맡겨져 있다. 셔번에게 있어 이 유의성, 즉 사물들의 관계성에 대한 경험을 산출하는 것이 바로 수평적 변환이다. 나아가 셔번은 프로스트가 말하는 예술작품에서 느껴지는 이면성(나는 이것이 예술적 환영의 본성이라고 본다)의 감각은 바로 이 수평적 변환이 일어날 때의 느

14) 그러나 이때의 초월성은 현실적 계기와 단절된 초월성을 의미하는 것은 아니다. 초월적 존재로서의 영원한 객체는 각 현실적 존재에 진입이라는 형태로 독특하게 관련된다. 그리고 영원한 객체는 현실태에 대해서 가능태의 지위를 갖는다. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, New York: The Free Press, 1925(1967), p. 159. 이하 SMW.로 약칭함.

김을 일컫는 것으로 해석한다. 달리 말해, 이면성의 느낌이 있다면, 거기엔 바로 수평적 변환¹⁵⁾이 전제되어 있다고 할 수 있는 것이다. 관계성을 회복한 경험은 풍요롭고 풍부한 경험이 되며, 추상화의 작용인 수직적 변환과는 반대가 된다.

서번은 이런 수평적 변환이 많은 창조적 영감의 원천이 된다고 말하고 있는데, 이 창조는 일상적이고 이차원적인 “경험의 저장소에 있는 여건들을 더 풍부한 삼차원적 경험으로 수평적으로 변환시킬 수 있어야만”(WA 166)가능한 것이다. 그리고 더 나은 예술가라면, 보다 폭이 넓은 변환, 다시 말해 보다 넓은 사물들의 관계성을 보다 초점적으로 응축해 보여 줄 수 있는 자일 것이다.

그런데 서번에 따르면, 이 수평적 변환 역시 여전히 예술적 창조의 고유한 특성을 설명해 주지는 못하는 것으로 파악된다. 왜냐하면, 이런 수평적 변환의 방식이 과학이나 수학 등에서도 발견되기 때문이다. 서번은 예술이 수평적 변환의 산물로서의 그 술어, 즉 다수의 경험들을 유의미하게 관련된 것으로서 엮어 낼 수 있는 술어를 표현하는 문제와 관련된다고 본다.

나는 예술적 문제가 그러한 술어를 표현하는 문제라고 본다. 여기서 내가 술어를 표현한다고 했을 때, 그것이 의미하는 바는 바로 그 술어를 명제가 되게 만든다는 것이다. 수평적 변환의 산물은 “무제한적 부정(unqualified negation)”이다. 수평적 변환에서 직접적으로 연유하는 부가적 차원들은 무제한적 부정이다. 이런 이유로, 수평적 변환의 술어들은 본래 흐릿하게만 느껴지며, 예술에서 표현의 과정은 이 부정들에 특정한 한정성을 부여하는 것인데, 이는 그 부정들을 명제화시키는 것에 의해 이루어진다. 의식은 잠재태와 현실

15) 시나 문학에서 이런 수평적 변환의 예를 찾는 것은 매우 쉽다. 모든 은유나 비유 등이 바로 이런 수평적 변환의 예라 할 수 있다.

태의 대비를 필요로 한다. 수평적 변환의 산물을 완전히 의식적으로 자각하는 일은 오직 이 풍부한 술어들이 명제를 만들어 냈을 때에야 가능하다. 이때 명제의 논리적 주어들은 현실태와의 대비를 매개한다. 그래서 예술에서 표현은 이 무제약적인 부정을 제약하는 과정이다. 표현은 명제의 발견이며, 명제는 수평적 변환에서 생기는 풍부하지만, 거슬릴 정도로 모호한 느낌을 분명하게 표현한 것이다.(WA 169)

이를 쉽게 설명하면 이렇다. 무제약적 부정이란 말은 순수한 개념적 느낌을 이른다. 예컨대, ‘딱딱함’과 같은 개념적 느낌이 있다고 해보자. 이 딱딱함이라는 영원한 객체는 그것의 본성상 무제약적인 것이다. 그것은 현실태와 어떤 특유의 관계도 갖지 않는다. 우리의 현실에는 딱딱함이라는 술어를 부여할 수 있는 수많은 사건과 사물들이 존재한다. 그리고 그런 딱딱함이란 술어가 부여될 수 있는 사물이 무한정할 수 있다는 점에서 그 술어 자체는 무제약적이다. 예술가가 딱딱함이라는 그 특성 그 자체를 느꼈다고 해도, 그것은 의식의 수준으로 떠오르지는 못한다. 그것은 막연하고 흐릿한 것이다. 그것이 의식으로 명확히 떠오르기 위해서는 명제로서 느껴져야만 한다. 왜냐하면, 의식이란 명제적 느낌이 물리적 느낌과 통합될 때 나타나는 느낌의 주체적 형식이기 때문이다. 그리고 명제로서 느껴지기 위해서는 명제의 본성상 그 명제의 논리적 주어는 필요로 한다. 그리고 그 논리적 주어는 구체적인 현실태로부터 추상된 것이다. 딱딱함이라는 술어가 명제적으로 느껴지기 위해서는 그 딱딱함을 논리적 주어에 결부된 것으로 만들 필요가 있다는 것이다. 예컨대, 돌머리가 그 좋은 예가 될 수 있다. 예술가는 바로 이와 같은 과정을 통해 무제약적인 술어를 명제로 한정하며 구체화시킨다.

한편, 이때, 돌머리라는 표현을 통해 환기되는 이 딱딱함이라는 명제는 다시 딱딱함이라는 술어와 유의미하게 관련을 맺을 수 있는 다른 경험의 요소들, 혹은 가능한 경험들로까지 확장될 수 있다. 이런 방식으로 경험은 풍부해진다. 여기서는 단순한 예를 들었지만, 우리가 위대한 예술가들¹⁶⁾라 부르는 사람들은 보다 풍부하고 강렬한 정서적 경험을 이끌어 낼 수 있도록 매체와 언어를 조작할 수 있는 사람들이다. 우리가 어떤 존재를 “가능한 모든 환경에서 그것이 보여줄 수 있는 구체적인 효과들 전체와 함께 이해한다는 것은 전적으로 불가능”(MT 60)하며, 제거와 추상은 불가피하다. 그럼에도 예술가들은 이 추상의 감옥에서 탈출해 최대한 그 전체의 폭을 확장하려는 자들이라 할 수 있다.

위의 예가 말해주는 것처럼, 이러한 사물들의 관련성은 가능적으로는 영원한 객체가 본성적으로 갖는 그 순수한 무제약성에 의존하고 있다. 영원한 객체는 저마다 다른 영원한 객체와 내적 관계를 맺고 있어 그 내적 관계가 그 영원한 객체의 본질을 규정한다. 화이트헤드는 이를 영원한 객체의 “관계적 본질”(SMW 160)이라고 부른다. 이런 영원한 객체의 관계적 본질 때문에 비록 영원한 객체가 현실적 존재에 진입할 때, 그 현실적 존재에 한정성을 부여하는 기능을 하지만, 그러한 한정성에도 불구하고 그러한 한정성이 달리 부여될 수 있는 가능성을 내포되어 있다. 영원한 객체의 선택은 다른 모든 가능성을 배제한 선택이 아니라, “가능태들을 차별적으로 등급화하는 선택 작용”(SMW 160)일 뿐이다. 사물들의 관련성은 원

16) 논리학과 미학의 차이는 여기에 있다. 논리학은 고도의 추상을 추구하며, 미학은 최대한 구체적인 것을 다루려 한다. (MT 61) 위의 예에서 보면, 논리학은 딱딱함이라는 개념 그 자체에 주목하지만, 예술은 그것을 돌머리 속에서 찾으려 한다.

리적으로는 이렇듯 영원한 객체가 갖는 관계적 본질에 의존한다.

그러나 예술작품을 통해 모든 영원한 객체가 가능한 것은 아니다. 달리 말해, 모든 명제들이 예술작품을 통해 암시될 수 있는 것은 아니라는 것이다. 이런 제약은 모든 현실적 존재가 자신의 현실 세계로부터 제약되어 있다는 것과 마찬가지로다. 개념적이고 정신적인 것은 물리적인 느낌으로부터 파생된다는 점에서 예술작품에서 파생될 수 있는 명제 역시 예술작품에서 직접적으로 파생되는 것으로부터 등급화 되어 있다. 직접성의 등급이 떨어질수록 그 명제는 예술작품과 흐릿하고 미약한 관계를 가질 것이다. 그 관계가 미약해 질수록 그 명제는 지금의 예술작품이 아니더라도 느껴질 수 있으며, 오히려 다른 예술작품으로부터 더 잘 느껴질 수 있는 것이 될 것이다.

화이트헤드는 명제가 특정한 현실적 존재와 특정한 관계를 맺는 것은 아니지만, 그럼에도 명제의 “논리적 주어가 지금 그와 같은 현실적 존재가 아니라면, 명제는 그와 같은 것이 될 수 없음”(PR 259)도 분명히 하고 있다. 즉 명제는 그 명제의 논리적 주어를 포함하는 현실적 존재들의 달리 될 수 있는 이야기지만, 언제나 그 이야기는 바로 그 현실적 존재들과 일정한 관련성을 갖는 이야기라는 것이다. 따라서 명제 역시 논리적 주어의 제약을 완전히 벗어날 수 없다. 설사 그러한 제약을 완전히 벗어난다고 해도, 그 명제는 미래에서라도 그것이 실현될 장소로서 논리적 주어를 기다린다. 화이트헤드는 명제의 이런 특성을 두고, 명제 그 자체는 “이러한 (결정된 현실적 존재라는) 근거에 의거하지 않고서는 아무런 이야기도 하지 않는다”(PR 257)고 말하기도 한다.

예술작품으로부터 환기되는 명제는 대략 세 가지 정도의 논리적 주어를 가질 수 있을 것이다. 그 예술작품의 현실태들에 직접 포함

된 논리적 주어, 예술작품의 구성 내지 형식(소위 화이트헤드가 패터너라고 부르는)이 환기할 수 있는 논리적 주어, 예술작품이 일종의 언어적 기능을 할 때, 그로부터 재현 내지 상징, 암시 관계에 의해 지시될 수 있는 논리적 주어들과 관련될 수 있는 명제들에 한정될 것이다.

예술작품으로부터 환기되는 명제가 예술작품의 현실태들로부터 직접 파생될 때, 그런 예술작품은 매체의 물질성이나 물리적 현존으로부터 직접 파생되는 인과적 효과성의 느낌, 즉 물리적 느낌이 명제의 생산에 있어 가장 중요한 기능을 할 것이다.¹⁷⁾ 그러나 이와는 반대로, 논리적 주어가 예술작품의 재현적 기능에 의해 주어질 때, 그 때에는 현실적 존재들로서의 예술작품으로부터 오는 실제적인 인과적 효과성의 느낌의 중요성은 거의 부각되지 않고, 이때의 물리적 느낌은 거의 의식되지 않을 것이다. 예컨대, 매우 사실적으로 그려진 트롱프뢰유 회화가 이런 경우에 해당할 것이다. 마지막으로, 구성이나 형식 그 자체가 중요한 예술작품, 예컨대, 음악이나 추상미술의 경우, 매체나 감각적인 물리적 느낌은 그 자체로도 명제를 불러일으킬 수 있는 자율적 기능을 할 수 있고, 동시에 구성과 형식으로부터 환기될 수 있는 풍부한 논리적 주어로부터 파생될 수 있는 느낌에 대비되어 그 느낌을 보다 강렬한 것으로 만들어 줄 수도 있을 것이다.

가능태들과 암시의 영역으로서의 영원한 객체의 영역이 갖는 본성에 의해 환기될 수 있는(논리적 주어를 필요로 함에도 불구하고)

17) 동시대의 많은 예술작품들, 예컨대, 비표상의 실제 내지 우리의 추상적 지식을 넘어서 있는 미지성의 영역을 탐색하려는 작품들의 경우, 이들은 명제의 논리적 주어를 직접적인 현실태들로부터 환기시키려는 경향이 있다.

관련성이 있을 수 있다면, 실제적으로는 현실태들 그 자체가 바로 다른 현실태들을 그들의 실제적인 구성 요소로서 받아들임으로써 바로 그와 같은 현실태들이 되고 있다는 사실로부터 관계성의 근거를 이해할 수 있다. 모든 현실적 존재는 자신과 체계적으로 관련되어 있는 현실 세계를 전제한다. 이 현실 세계 없이는 바로 그와 같은 현실적 존재도 있을 수 없다. 그래서 결정된 현실적 존재들은 비록 하나의 느낌으로 통일되어 있음에도 불구하고, 그것의 구성요소로서 그 현실 세계 내의 다른 현실적 존재를 포함하고 있으며, 비록 현실세계에서 긍정적으로 파악되지 않은 요소들, 즉 합생에서 제거된 요소들과의 관련성마저도 일종의 흔적으로서 보유하고 있다. 화이트헤드는 이러한 역사적 관련성에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

완전하게 실현된 사실들 하나 하나는 역사적 세계 및 형상의 영역과 무수한 관계를 맺고 있다. 임의의 현실태 하나라도 것을 위한 여건들은 선행하는 우주 전체로 이루어져 있다. 마치 그 우주가 그런 박동 하나와 관련되어 존재하는 것처럼 말이다. 여건으로서의 이 우주는 그것에 속한 다수의 세부사실들로 여겨진 것이다. 여기서의 다수성은 선행하는 박동들의 다수성이다. [...] 그리고 여기서 <있다>라는 동사는 역사적인 현실태들과 어떤 방식으로 관련을 맺고 있다는 것을 의미한다. (MT 89)

그래서 지금 경험하는 계기가 이런 식으로 앞서 결정된 현실적 존재를 파악한다는 것은 그와 체계적으로 관련된 현실적 존재들을 함께 파악하는 것이 된다. 현실적 존재가 다른 하나의 현실적 존재를 파악할 때, 이는 일정한 전망(주체적 지향) 속에서 파악하는 것인데, 이 전망에 의해 다수의 느낌으로 이루어진 현실적 존재는 그

다수의 느낌을 대표하는 하나의 느낌으로 느껴지게 된다.

뿐만 아니라, 경험하는 계기, 즉 현실적 계기는 자신의 현실 세계 내의 다수의 현실적 존재들을 자신의 느낌을 위한 실제적인 구성 요소로 받아들이고 있는데(달리 말해 이 다수의 존재들이 이 주체 안으로 들어간다), 이때 다수의 현실적 존재들은 체계적인 관련성을 가지고 있다. 이러한 다수들의 체계적인 관련성은 경험의 고차적 위상에서 추상적으로 분리된 형태로 느껴지고, 의식에서는 단지 흐릿하게만 조명된다. 예술은 이 흐릿한 의식을 보다 분명한 의식으로 끄집어내는 역할을 한다. 그래서 “경험의 요인으로서 미적인 중요성은 그것이 현시적 직접성을 넘어서 있는 존재에 대한 증거를 동반하는”(MT 121)데 있다고 말할 수 있는 것이다.

이제 관련성의 마지막 근거를 말할 차례다. 이 마지막 근거는 형이상학적 수준이 아니라 ‘인간의’ 미적 경험의 측면에서 볼 때 가장 큰 중요성을 가진다. 우선 서번이 인용하고 있지만, 크게 그 중요성을 부각시키지 못한 화이트헤드의 언명을 살펴보자.

인간의 신체는 인간 영혼의 삶 속에 예술을 생산하기 위한 하나의 도구이다. 인간의 신체는 의식적 지각을 위해 선택된 인간의 경험 안에 있는 그런 요소들, 즉 그림자로 내쳐진 요소들로부터 파생된 주관적 형식들의 강도들에 집중한다. 그래서 인간의 신체는 예술의 주제가 되는 그런 외양의 가치를 고양시킨다. 이런 식으로 예술작품은 보이지 않는 것으로부터 오는 메시지가 되는 것이다. 예술작품은 의식의 정확성이 실패하는 경계, 바로 그 경계의 배후에서 오는 느낌들의 깊이들을 풀어 놓는다.(AI 271)¹⁸⁾

18) A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York: The Free Press, 1933 (1967) 이하 AI.로 약칭함.

의식은 하나의 추상이고 제거이며, 주의 및 집중이며 선택이다. 의식은 현실성과 관념성, 즉 주어진 것과 가능한 것의 대비이며, 또 달리 말해 물리적 느낌을 이루는 현실태와 그것의 잠재적 가능태들의 대비에 의해 생겨나는 주체적 형식이다. 의식 속에는 명석 판명한 것도 있고, 거의 구별되지 않는 세부적인 것들, 즉 다수의 정서적 색채들로 이루어진 세부들을 동반하면서 희미하게 그 명석하고 초점 있는 영역의 배경에 자리하고 있는 것도 있다. 여기서 명석 판명한 것은 현상이며, 의식에서 단지 흐릿하게 조명되는, 그렇지만 육중하고 중요한 요소들(다시 강조하지만 인과적 효과성에서의 지각)이 실재이다. 이 후자의 요소들이 바로 “예술이 갖는 색조의 최종적 배경을 제공해 주며, 이를 도외시하면 예술의 효과는 흐릿해진다. 인간의 예술이 탐구하는 유형의 진리는 명석한 의식에서 현시되는 대상들에 출몰하는 이 배경을 이끌어 내는 것이다”(AI 270)

예술작품으로부터 환기되는 예술적 환영은 바로 이 배경과 관련된 것이라는 점은 더 거론할 필요가 없겠다. 서번이 이 구절을 화이트헤드에게서 인용한 것은 바로 이 점을 말하고 싶었던 것이다. 그런데, 정작 화이트헤드가 이 구절에서 말하고자 한 것은 어떻게 해서 신체가 그런 배경의 요소들로부터 파생된 주관적 형식에 초점을 맞춰 예술적 환영을 생산해 내는데 중요한 기여자가 되는가 하는 것이었다.

화이트헤드의 말을 조금 풀면 이렇다. 인간의 신체가 위에서 말한 흐릿한 배경적 요소들, 즉 인과적 효과성의 느낌들 내지 다수의 최초의 물리적 느낌들에서 파생된 주체적 형식들, 즉 실재로부터 직접 파생된 느낌의 주체적 형식들의 강도에 집중한다는 것이다. 예컨대, 우리의 신체는 의식의 명석한 지각으로서의 연장적 질서에

포함된 정서적 형태가 제거된 어떤 성질로서의 ‘붉음’이 아니라, 원초적인 물리적 느낌으로부터 파생된 정서적 형태의 주체적 형식으로서의 ‘붉게’에 강도를 집중시킨다는 것이다. 신체는 바로 이 후자의 느낌의 주체적 형식을 강조함으로써 우리가 배경의 흐릿한 요소들을 강렬하게 느낄 수 있도록 해준다는 것이다. 신체는 맹목적으로 감각들을 수용하는 수동적인 기관이 아니라, 물리적 느낌으로부터 오는 정서적 형태들을 그 나름의 방식으로 증폭시키는 “복잡한 증폭기(complex amplifier)”(PR 119)의 역할을 한다.

인간적 경험의 경우, 의식의 고도의 추상적 경험을 지배하는 현시적 직접성의 지각은 언제나 감각 기관을 통한 지각양태라는 점에서 필연적으로 신체의 문제가 결부된다. 화이트헤드는 이 신체의 문제를 단적으로 “신체를 가지고with the body”(PR 311), “눈으로with the eye”라는 표현을 사용하여, 이 느낌이 붙잡기 어려운 것이라고 말한다. 화이트헤드는 이러한 신체적 느낌에 “신체적 효과성”(PR 312)이라는 표현을 사용하나, 이 또한 인과적 효과성의 지각 양태의 특수한 경우라 할 수 있다.

예술작품을 감상하는 궁극적 지각자의 입장에서 볼 때, 그 지각자의 신체에는 그 신체를 이루는 각각의 현실적 존재들과 그것의 고유한 결합체들이 있는데, 이들이 하나의 통일된 신체적 느낌을 생산하는 것이 바로 신체적 효과성의 느낌이다. 신체는 궁극의 지각자의 입장에서는 일차적 환경이며, 그 너머의 외부의 환경(예컨대, 예술작품)은 이차적이다. 이 이차적인 환경은 언제나 일차적 환경인 신체를 매개로(소위, 감각과 신경들에 의해) 전달된다. 이 느낌들은 신체 내의 각각의 현실적 존재들의 경로를 따라 궁극적 지각자에게 병발(concurrent)하는 것으로 느껴진다. 신체는 이 전달의 무수한 경로를 통해 외부로부터 신체로 전달된 인과적 효과성의

느낌을 신체적 효과성의 매개를 통해 증폭 또는 왜곡, 변형, 통일 시킨다. 즉 신체의 경로를 따라 무수한 대비와 대비의 대비가 존재하게 되는 것이다. 이 대비의 품목에는 신체적 충동, 욕망, 기억, 습관, 도식, 예견, 희망 등이 포함되며, 예술작품으로부터 오는 인과적 효과성의 느낌 내지 그로부터 환기되는 느낌들은 이 신체적 효과성의 느낌들과 대비의 대비를 이루며 증폭된다. 인간의 경험이 기억과 떼어 수 없는 것이라고 할 때, 그것의 근거는 언제나 이 신체에 있는 것이다. 화이트헤드는 이와 같은 사실을 다음과 같이 명시적으로 표현하고 있다.

동시적 세계는 그 자신의 고유한 활동에 의해서가 아니라, 과거로부터 즉 동시적 세계를 한정하고 동시적인 지각자를 한정하는 과거로부터 도출된 여러 활동에 의해서 지각되는 것이다. 이러한 활동성은 원초적으로는 인간 신체의 과거 속에 있으며, 더 멀리는 신체가 기능하고 있는 과거의 환경 속에 있다. 이 환경은 지각된 동시적 영역을 지배적으로 한정하고 있는 계기들을 포함하고 있다. 동시적인 것에 대한 이와 같은 지각론은 우리가 가졌던 종래의 신념, 즉 우리는 동시적 세계의 여러 영역을 규정하는 계기들의 본질에 대한 일반적인 질적 연관을 가지고서, 또 지각자의 동물적 몸의 기능에 기인하는 질적 왜곡의 편견을 가지고서, 동시적 세계를 지각하고 있다는 신념을 허용한다.(AI 219)

예술작품으로부터 오는 풍부한 이면성의 느낌, 즉 보이지 않는 것으로부터 오는 느낌은 예술작품으로부터 직접적으로 오는 느낌이나 그로부터 환기되는 느낌일 수 있다. 그러나 어느 경우건, 이들 느낌에 신체를 여과하는 느낌들의 풍부한 대비와 그것의 신체적 통합이 있다는 것은 부정할 수 없다. 이를 정확히 분석하는 것

은 어려운 일이겠으나, 그 이면성의 느낌과 예술적 환영의 느낌을 논할 때, 신체를 배제할 수 없다는 것은 분명하다. 결론적으로 말해 어떤 미학 이론이나 예술론도 이 신체적 매개의 미적 예술적 기능을 제대로 설명하지 않고서는 불완전한 것이 될 것이다.

4. 나가며

나는 이 논문에서 서번의 명제 미학을 비판적으로 검토함으로써, 예술적 환영의 지위와 그것의 근거에 대해서 논하였다. 서번의 명제 미학의 핵심은 예술적 대상이 화이트헤드의 명제의 존재론적 지위를 갖는다는 것이며, 이에 예술작품은 객체화된 명제라 불린다. 미적 예술적 경험은 수용자가 자신의 주체적 지향 속에 이 객체화된 명제를 재창조함으로써 나타난다. 그리고 예술작품으로부터 오는 이면성의 느낌은 수평적 변환의 술어를 명제로 포착할 때 표현할 때, 예술작품으로부터 느껴지는 것이다.

서번의 주장들이 예술과 관련된 경험들이나 대상들을 일관되게, 특히 화이트헤드의 체계와 범주 내에서 설명해 내는 데 있어서 탁월하다는 점은 분명하다. 그러나 나는 서번이 예술작품이 곧 명제라는 식의 주장을 할 때, 이는 기능적 유비 관계를 실제적인 존재 범주로 이해함으로써 일종의 범주적 오류를 범하고 있다고 본다. 특히 이로부터 예술작품이 매체 안에서 객체화된 명제라는 표현 역시 문제가 되었다. 객체화된 명제라는 표현에서 명제가 객체화된다는 것이 화이트헤드의 체계와 부합하지 않으며, 간접적인 객체화에서 객체화는 결국 수용자를 매개한 것임을 보였다. 또 객체화된 명제라는 표현에는 예술가의 의도가 곧 작품의 의미라는 의도주의

와 매체는 내용의 수단임과 동시에 내용에 부합하는 것이라는 관념론 미학의 전제가 있으며, 이는 오늘날의 예술적 환경에서 동의할 수 없는 입장임을 밝혔다. 나아가 나는 서번의 입장이 어쩔 수 없이 매체의 중요성을 약화시킬 것이라고도 비판했다. 이러한 비판을 통해 나는 예술적 환영이 곧 명제이며, 어떤 대상은 그것이 수용자 주체를 유혹하여 그에게 예술적 환영, 즉 어떤 명제를 불러일으킬 수 있도록 만들어진 정합적인 언어적 체계인 한에서 예술작품이다라는 주장을 이끌어 냈다.

한편, 이러한 예술적 환영의 근거로는 수평적 변환의 술어가 명제로 표현될 때, 곧 이면성의 느낌이 있게 된다는 서번의 주장을 수용하면서도, 그 이면성의 느낌은 언제나 신체를 여과하는 느낌이며, 이로써 예술적 환영의 근거가 예술작품으로부터 환기되는 명제 내지 예술작품을 이루는 현실적 존재들로부터 인과적으로 느껴지는 물리적 느낌 못지않게, 그것을 질적으로 왜곡, 변형하고 증폭하는 신체의 기능에 있음을 주장했다. 나아가 모든 미학과 예술론은 예술적 환영의 생산에서 이 신체의 기능을 제대로 설명하지 않으면 불완전한 것이 될 것이라고 주장했다.

화이트헤드는 항상 지각에서 신체가 차지하는 비중에 대해 강조하는 것을 잊지 않는다. 그리고 인과적 효과성의 지각이 현시적 직접성과 매개되는 과정으로서의 신체의 매개 메커니즘에 대해 아주 자세히 다루고 있다. 나는 여기서 그 과정을 단지 시사했을 뿐 자세히는 다루지 못했다. 이 과제는 이후에 보완해야만 할 것이다.

참고문헌

- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*, Corrected Edition by D. R. Griffin and D. W. Sherburne, The Free Press, 1929(1978).
- _____, *Modes of Thought*, New York: The Free Press, 1938(1968).
- _____, *Adventures of Ideas*, New York: The Free Press, 1933(1967).
- _____, *Science and the Modern World*, New York: The Free Press, 1925(1967).
- Sherburne, Donald W., *A Whiteheadian Aesthetic: Some Implications of Whitehead's Physical Speculation*, New Haven : Yale University Press, 1961.

[Abstract]

The Status of Artistic Illusion and Its Reason

Cho, Kyung-Jin (Yonsei Univ.)

In this thesis, I purposed to answer to the ontological status of artistic illusion and its reason. The theory which I mainly refer to is Sherburne's aesthetics of proposition. He has explained the nature of artistic creation, the ontological status of work of art, and artistic experience coherently and prominently with Whitehead's concept of proposition in his book, A Whiteheadian Aesthetic. Especially, he argued that the artistic object has an ontological status of proposition in Whiteheadian sense. According to his theory, a concrete work of art is an objectified proposition, and aesthetic and artistic experience is an experience of recreation of that objected proposition in a receiver's experience. However, I argue that artistic illusion derived from the work of art is the proposition. And I adduce the horizontal transmutation and the sense of ulteriority. Add to this, I emphasize the human body as an important reason in the artistic experience of artistic illusion.

Key-words: Artistic Illusion, Proposition, Horizontal Transmutation, Ulteriority, Human Body.

접수일 : 2013년 11월 4일

심사기간 : 2013년 11월 15일 ~ 18일

게재확정일 : 2013년 11월 30일