

신경미학과 미술사의 접점들에 대하여

손지민*

I. 오니언스의 ‘신경미술사’ 개념과 칸트의 연역을 중심으로

초록 본고의 목적은 신경미학과 미술사학이 공진화해 온 과정과 두 분야의 가능한 접점들을 명료화하고 그것들이 공유하는 목적을 도출하는 것이다. 먼저 서두에서 두 분야의 접점으로서 제시되는 존 오니언스의 “신경미술사”(neuroarthistory) 개념을 살펴보고 근본 쟁점들을 짚어 보고자 한다. 신경미술사는 미학과 미술사학과 마찬가지로 판단 또는 비평의 당위성 문제와 예술적 의도에 대한 인식적 접근을 피할 수 없으므로, 신경과학이 여기에 도움을 줄 수 있는가를 비판적으로 검토하는 일은 필수적이다. 필자는 신경과학이 근현대 미학과 미술사 방법론의 필수적 공통분모인 칸트식 연역을 심화시켜 줄 수는 있으나 대체하지는 못한다고 보고 있다. 이상을 통해 필자는 신경미술사의 필요성과 타당성을 따져 보고, 그로써 신경미학과 미술사학의 공통 과제가 미적 체험의 본성에 대한 실증적 연구, 그리고 예술적 의도에 대한 경우탐구적, 발견법적 연구임을 드러내 보이고자 한다.

주제어 신경미학, 미술사학, 신경미술사, 오니언스, 칸트식 연역

1. 들어가며

영국의 미술사학자 존 오니언스(John Onians, 1942~)는 2000년대 중반부터 여러 편의 논문들을 비롯하여 저서 *Neuroarthistory: From Aristotle and*

* 단국대학교 철학과 조교수

Pliny to Baxandall and Zeki(신경미술사: 아리스토텔레스와 플리니우스부터 박산달과 제키까지, 2007)¹에서 ‘신경미술사’라는 미술사 연구에 대한 새로운 접근 방식을 주창한 것으로 잘 알려져 있다. 이 저서에서 그는 글을 시작하기에 앞서 삽입되는 서지정보 페이지에 다음과 같이 적는다: “신경미술사학자로 거듭나려는 용기를 가진 미래의 미술사학자들을 위하여”(For the art historians of the future who have the courage also to be neuroarthistorians). 이 저서와 더불어 2016년 출간된 *European Art: A Neuroarthistory*(유럽 예술: 신경미술사)에서 그는 일관적으로 신경미술사가 아직은 정립된 학문이 아닌 하나의 신경과학적 접근방식이라는 점을 명확히 한다. “신경미술사는 이론이 아니라 접근 방식(approach)이다. 신경미술사의 정의적 특징(defining feature)은 단지 미술사학자가 묻고자 하는 질문들에 답하기 위해 신경과학적 지식을 사용하려는 방침(readiness to use neuroscientific knowledge)이다.”² 오니언스는 신경미술사라는 이러한 새로운 접근방식의 전신을 신경과학적 또는 생물학적 연구를 참고하는 기존 서구 미술사학에서 찾는다. 위 2007년 저서는 아리스토텔레스를 시작으로 신경과학자 제키(Semir Zeki)에 이르기까지, 예술가, 과학자, 철학자, 미술사학자, 정신분석학자, 인류학자 등 매우 다양한 세부 분야의 인물들을 아우르며, 모든 챕터들은 각각 한 명의 인물을 다루고 있다. 이 저서에서 오니언스는 예술적 실천에 대한 신경생물학적 담론을 형성하거나 채택한 선정 인물들에 “신경미술사가”(neuroarthistorian)라는 타이틀을 부여하면서, 하나의 접근방식으로서의 신경미술사가 이미 (그가 선정한) 역사상의 주요 인물들의 담론 속에 자리하고 있었다고 주장한다. “예술 연구를 돕는 신경과학적 지식의 활용은 이제 입지를 굳힌 실천(established practice)이 되었다. 그러나 이는 새로운 실천이 아니다. [...] 신경미술사는 그 길었던 초기 단계부터 신경철학과 흡사했다. 신경철학이 있기 전부터 신경철학

1 John Onians (2007), *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven: London: Yale University Press(이하 모두 필자의 번역).

2 John Onians (2007), p. 17.

자들이 있었듯이, 신경미술사가 있기 전에 신경미술사자들이 있었다.”³

오니언스는 위 두 저서에서 일찍이 자신이 고프리치의 박사과정 지도를 받던 시기를 회고한다. 그는 고프리치가 신경미술사 개념이 (고프리치 자신의) 심리학적·생물학적 미술사학과 연결점을 갖기는 하지만, 그것이 명확한 방법론이 될 수 있을지에 관해서는 의구심을 제기했다는 점을 언급한다. 그러나 오니언스는 미술사학 연구에서의 신경과학적 접근방식의 필요성과 타당성이 아직까지 명확하게 정립되지 않고 있다고 하더라도, 생존 작가들의 과거 경험에 대한 진술에서 그러한 접근방식의 실효성에 대한 단서를 얻을 수 있다고 말한다. 예를 들어, 그는 제스퍼 존스(Jasper Johns)와의 대화에서 1934년부터 1940년까지 미국 중부 일부 지역을 강타한 황진(Dustbowl)과 텅빈 황야를 함께 바라보던 삼촌의 한탄, 대공황 등에 대한 어릴적 체험이 그의 모노크롬 작업(예를 들어 〈White Flag〉(1955))과 갖는 연관성을 확인할 수 있었으며, 이 연관성을 신경과학에 의지하여 더욱 정교하게 설명할 수 있다고 주장한다.

신경학적 접근방식은 미술사에 새롭고 중요한 어떤 것을 첨가하였다. 그것은 우리에게 익숙한 작가의 형식적 고민, 정치적 이데올로기, 사회적 이입이나 개인적 친연성과 같은 요인들을 작가의 영감의 숨겨진 근원인 내적 감정까지 내리 연결되도록 해준다는 것이다. 1950년대에 맨해튼 작업실에서 텅빈 캔버스를 앞에 두고 존스는 황진이 발생한 시기 농부였던 삼촌의 기대와 두려움을 무의식적으로 느끼고 있었다. *황량한* 표면 위에 붓질을 하면서 그의 눈과 손 간의 협업을 이끌어 내는 감정적 신경화학[적 역할]은 적어도 삶과 죽음의 투쟁에 뛰어든 사람의 그것이었다. 그는 다른 동시대 미국 작가들보다 황진에 대한 기억에 의해 더 많은 영향을 받았을 터이지만, 나는 이 [동시대 미국 작가들의] 모든 경우에서 황진과 연관된 두려움, 편

3 John Onians (2007), pp. 8-9.

도체의 노르아드레날린⁴ 생산과 연관되어 있다는 두려움이 그들의 예술의 독특한 예술에 필수적인 차원을 부가했을 것이라 의심했다.⁵

이 2016년 저서에서 오니언스는 작가가 표현한 것과 그러한 결과를 생산해낸 표현을 있게 한 작가의 심신 역학 간의 연관성을 신경과학적 어휘를 사용하여 도출하는 “새로운” 접근방식을 유럽미술사에 대입한다. 오니언스의 이러한 대입은 다음과 같이 전개된다. 그는 우선 작가의 체험된 삶과 작품 내 형식 또는 구성요소 간의 연관성을 전제하고, 작가 자신의 발언과 글 등의 기록을 토대로 그 연관성을 확인한다. 그다음, 이 기록들에서 나타나는 작가의 체험을 신경과학적 연구결과들과 그로부터 도출된 발견들과 결부시켜 실증될 수 있는 범위 내에서 그 체험에 대한 나름의 분석과 결론을 제시하는 방식으로 작가의 작인과 계기를 재구성하려 한다. 마지막으로 오니언스는 이러한 접근방식이 미술사학 연구 전반에 시사하는 바를 정리한다. 아래에서 더 자세히 살펴보겠지만, 오니언스가 주장하는 이 시사점들이란, 첫째, 신경과학적 접근방식은 작가가 현시점에서 기억하지 못하는 정신적 활동(예를 들어 존스의 어릴적 체험이 남긴 인상)이 작가의 예술적 실천과 갖는 연관성을 적어도 일부 확인해 줄 수 있다. 둘째, 이러한 연관성은 작가의 예술적 실천이 이루어지고 있는 상황에 대한 체험 이외에 다른 과거의 (대부분 수동적인) 체험이 그러한 실천상의 본능적이고 감정적인 정신적 활동을 구성했을 가능성을 배제하지 않는다. 셋째, 신경과학적 어휘는 기존

4 편도체는 공포나 두려움, 불안감, 공황 스트레스 등의 감정을 활성화시키는 뇌 중심부의 작은 아몬드 크기의 기관이며, 노르아드레날린은 편도체를 비롯하여 시상하부와 청색반점에서 스트레스성 감정이 일어날 때 활성화되는 신경전달물질이자 신경조절물질이다 [cf. M. Tanaka, M. Yoshida, H. Emoto, and H. Ishii (2000), “Noradrenaline Systems in the Hypothalamus, Amygdala and Locus Ccoeruleus Are Involved in the Provocation of Anxiety: Basic Studies,” *European Journal of Pharmacology* Sep. 29, 405(1-3), pp. 397-406].

5 John Onians (2016), *European Art: A Neuroarthistory*, New Haven; London: Yale University Press, p. 3(이탤릭 강조는 필자, 이하 모두 필자의 번역).

미술사 담론을 재고하거나 강화하는 데에 사용될 수 있으며 미술사 저술에 과학적 정확성을 기하게 해 준다.

신경미술사는 미술사와 마찬가지로 경험되거나 기록된 기본적 사실들을 우선적으로 다루어야 하고, 그러한 조건에 발맞추기 위해 신경미술사적 접근방식은 사실관계를 다루는 역사, 그중에서도 특히 작가가 체험한 역사를 작품의 형성과정과 연관짓는 것을 목표로 삼아야 한다.

뇌스캔(brain scan)은 고차원의 정신적 활동의 신경적 기반에 관한 것들만을 드러내지 않는다. 그것은 한계점들도 드러낸다. 기능적 자기공명영상(fMRI) 스캔이 제공하는 정보는 너무 섬세하지 못한 나머지 예술을 만들고, 조망하고, 의외하고 활용함이 전제하는 면밀한 신경적 활동에 대해서는 거의 아무것도 말해 주지 못한다. 그렇다면 신경미술사는 뇌스캔에 기초해서는 안 된다. 뇌스캔은 신경미학에는 도움을 줄 수 있다. 왜냐하면 신경미학의 핵심 쟁점은 보편적인 것(universals)에 관계하며, 전형적으로 [외부 자극에 대한] 여러 유형의 반응의 위치 측정(localisations)에 대한 질문들을 동반한다. [...] 반면 신경미술사의 핵심 쟁점은 개인들(individuals)에 관한 것이며, 전형적으로 경향과 정신적, 물리적인 행위에 대한 질문들을 동반한다... [뇌스캔]의 중요성은 무엇보다도, 그것이 비예술가의 스캔과 비교될 시, 작가의 경향과 행위를 지지하는 신경적 자원들이 작가가 거친 역사에 의해 구성되었음을 추론할 수 있게 해 준다는 데에 있다. 신경미술사가 이해해야 하는 것은 바로 이 과정이다. 이해해야 할 것은 먼저 인류의, 그다음 그 개인의 신경적 형성 과정의 일반원칙들이다.⁶

이상을 통해 알 수 있는 것은, 신경미술사의 목적이 (기존 미술사학과 마찬가지로) 경험되고 기록된 사실들을 종합하여 작가의 '작인' 또는 작품 구

6 John Onians (2016), p. 7.

상과 제작의 ‘계기’에 접근하는 것이며, 그러한 사실들을 신경과학을 통해서 섬세하게 재분할하는 일에 있다는 것이다. 여기서 전제되는 것은, 작품의 구상과 제작에 이르는 전과정을 있게 한 사실들 중 반드시 고려되어야 할 사실들은 곧 작가 자신이 (의식적 또는 무의식적으로) 체험한 사실들이라는 점, 그리고 그러한 사실들에 직간접적으로 관여한 뇌신경계에 대한 지식이 요구된다는 점이다. 오니언스에 따르면 미술사 연구가 작가 작인, 계기 또는 의도를 더 정확하게 이해하고 소통하기 위해서는 그에 대한 선행 사변이나 환원주의를 경계해야 하며, 그렇기에 필요한 것은 작가 “개인의 신경적 형성 과정의 일반원칙들”, 즉 인간 모두에게 예나 지금이나 동등한 의식의 체험 형성 능력에 대한 연구가 뒷받침되어야 한다.

오니언스의 연구에 대한 이상의 짧은 분석에서 드러나는, 본 논문이 다루려는 현 상황의 쟁점들을 정리하자면 다음과 같다. 한편으로, 미술사학자는 신경과학의 실증적 방법론이 경계하는 작가의 의도와 계기에 대한 사변, 환원, 이론화로 연구와 저술 행위를 적어도 일부 구성해 왔다. 다른 한편으로, 신경미학자와 신경미술사가는 사변, 환원, 이론화를 경계하는 신경과학의 실증적 방법론에 의거하여, 작가의 의도와 계기를 형성하는 데에 있어 어떤 뇌신경적 체험 구조가 형성되었는가를 이해하고 소통할 수 있는 방법을 모색해야 한다.⁷ 그러므로 오니언스는 신경과학의 실증적 방법론과 미술사학의 사변적·환원적·이론적 연구 방식에 모두 호소하여 작가의 체험과 의도를 재구성해야 하는 입장에서 서 있게 된다. 문제는 작품의 제작과 작품에 대한 경험이 모두 실증에 저항하는 감성적 현상, 즉 감정, 정동이나 충동과 심리적 현상들을 필히 동반한다는 것이다. 실증적 또는 자연주의 미학에서 일반적으로 받아들이는 방식을 따라, 미적 차원을 주의적 인지 활동, 감정, 평가 등을 동반하는 주관적 ‘수용의 차원’으로서 이해하고, 예술적 차원

7 Anjan Chatterjee (2010), “Neuroaesthetics: A Coming of Age Story,” *Journal of Cognitive Neuroscience* (MIT), 23(1), p. 53.

을 작업 구상, 기술적 수행, 작업 내 결정들과 판단 등의 ‘실천적 차원’으로 이해한다면, 신경미학과 미술사가 공통적으로 이 두 차원들 간의 (항상 논리적이지는 않은) ‘이행’을 이루고 있는 사실관계들을 우선적으로 명료화하고 분석해야 할 것임은 자명하다. 이는 관찰자와 작가의 입장 모두에 대해 마찬가지다. 다시 말해, 설령 미술사학이 활용할 수 있는 사실들의 범위를 신경과학이 신체 내부의 미시적 사실들까지 확장시켜 준다고 하더라도, 신경미술사가 미술사에 필요한 접근방식이 되기 위해서는 ‘심증’과 ‘실증’을 양립시킬 수 있는 방법을 묻는 것은 필수적이다. 필자는 오니언스의 신경미술사가 이 양립이 가능할 수 있는 방법을 묻는 쟁점을 너무 단순화시키고 있다고 보고 있다. 아래에서는 먼저 이 쟁점이 서구 근대시대부터 미학과 미술사가 계승하는 공통 쟁점이라는 점을 설명한 다음, 두 분야의 공통 방법론을 명료화해 보고자 한다. 신경미술사는 미학과 미술사학과 마찬가지로 심증의 당위성 문제와 예술적 의도에 대한 인식적 접근을 피할 수 없으므로, 신경과학이 여기에 도움을 줄 수 있는가를 비판적으로 검토하는 일은 필수적이다.

2. 미학과 미술사의 공통 쟁점들

신경미술사가 접근방식으로서, 또는 나아가 오니언스가 기대하듯이 학문적 방법론으로서 성립하려면 그것이 미학, 신경미학과 미술사학 연구 모두에게 필요해지는 지점들을 파악해야 할 것이다. 이를 위해서는 우선 기존의 미학과 미술사가 각각 무엇을 어떻게 연구하는 학문인지를 개괄하고 두 학문이 공유하는 쟁점이 무엇인지를 명확하게 짚어야 할 것이다. 필자는 물론 여기서 두 학문이 각자 다른 연구대상을 갖고 있다고 보지도 않고, 또 서로 상반된 연구방향을 가질 필요도 없다고 보고 있다. 둘 모두 인간 의식과 행동, 그리고 그로써 발견되는 표현과 문화라는 공통의 연구대상을 갖고

있기 때문이다.

오늘날 인간의 의식을 연구하는 모든 학문들이 그렇듯이, 철학과 과학은 의식에 대한 두 가지 전제를 통해 미와 예술을 이해할 수 있다. 하나는 의식이 자기의식으로서 하나의 통일된 체험을 만들어 내고 그것을 표현할 수 있다는 자기의식에 대한 형이상학적 전제다.⁸ 다른 하나는 의식이 심신이 영위하고 있는 신경생물학적 조건들으로써 가능해지는 허상이라거나 인지 활동에 수반되는 부차적 현상이라는 극단적인 실증주의적 전제 또는 결정론적 전제다.⁹ 미학과 미술사는 근현대 독일어권에서 발생한 이래로 ‘심증’에 기초하여 전자 전제에 우선권을 부여하는, 인간의 자유의지의 정당성과 권리문제(*quis juris*)를 가정하는 학문이었다. 다른 한편, 실증적 미학은 그것의 방법론이 ‘명증’에 목적을 두는 이상, 후자 전제를 받아들이지 않고는 전자를 받아들일 수 없으므로 후자에 우선권을 부여해야 하고, 그렇게 전자를 받아들일 경우에는 반드시 의식의 미적 상태를 실증적으로 연구하고 예술적 의도를 유추해야만 한다.¹⁰ 그러므로 미학이 미술사와 제휴할 수 있기

-
- 8 이러한 신경미학적 전제는 대표적으로 가와바타(Hideaki Kawabata)와 제키의 입장에서 드러난다. 그들은 대다수의 신경미학자들과 마찬가지로 미적 체험으로서의 미(*beauty*)를 추(*ugliness*)와 대립시켜 인가 또는 불인가의 범주로 구분한다. 예를 들어 이들은 이미지들을 인지하고 있는 뇌에서 관찰되는 현상들과 미적 체험이 있었다는 실험 참가자의 진술 간의 연관성을 드러내는 “미의 신경적 상관 지표(*correlates*)”를 제시하고 해석한다[H. Kawabata and S. Zeki (2004), “Neural Correlates of Beauty,” *Journal of Neurophysiology* 91(4), pp. 1699-1705].
- 9 철학에서 이 두 전제는 심신이원론에 따르면 섞일 수 없지만 오늘날에는 둘의 연속성을 설명하려는 자연주의적 관점들이 유력하게 고려되고 있다. 이러한 자연주의적 관점으로는 대표적으로 존 설(John Searle)과 대니얼 데닛(Daniel Dennett)을 들 수 있다. 똑같은 생물학적 자연주의를 옹호함에도 불구하고 설은 의식이 생물학적 조건들을 영위하는 존재론적으로 주관적인 의식으로서 존재한다는 입장을 취하는 반면, 데닛은 의식이 존재하지 않고 유용한 허구(*illusion*) 또는 사용자-환각(*user-illusion*)으로서 기능한다고 주장한다.
- 10 신경미학의 대표적 인물인 상주(Jean-Pierre Changeux)는 철저하게 진화론에 입각하여 미와 예술을 설명하려는 입장에서 “미술사와 과학사가 은폐해 온 [의식과 신체 간의] 관계들과 관련성, 영향력을 표면으로 끌어올리려는 노력”이 필요하다고 역설한다[Jean-

위해서는 우선적으로 미학이 후자 전제를 받아들이고 전자 전제는 실증과 유추를 조건으로 하여 받아들여야 할 것이다. 다만 이 경우 미학과 미술사는 (미적) 체험에 대해서는 심증을 통해 체험된 바를 기술하고 작품을 분석, 비평한다는 공통점을 가질 수 있겠지만, 작품을 구상하고 제작하게 하는 계기나 원리에 대해서는 아무것도 이론화할 수 없고 다만 개별 사례 내에서 유추만이 가능할 것이다. 그리고 이러한 유추의 필요성은 신경미학에도 오늘날까지 동일하게 적용된다.

그러므로 신경미술사가 미와 예술에 대한 신경미학적 접근방식으로서, 나아가 학문적 방법론으로서 성립하기 위해서는 그것이 의존하는 신경과학과 미학에 필수적인 위의 두 전제(형이상학적 전제와 실증주의적 전제)를 후자를 기본 전제로 상정하고 받아들여야 한다. 그리고 만약 그렇다면, 오니언스가 신경미학과 미술사의 접점으로서 도출한 신경미술사의 타당성과 필요성을 검토하기 위해서는 위 두 전제를 모두 수용하는 미학과 미술사가 갖는 교차지점을 파악해야 할 것이다.

2.1. 미학과 미술사의 공통 방법론: 칸트의 연역

앞서 간략하게 소개되었듯이, 신경미학은 신경과학의 실증적 방법론을 기반으로 인간의 체험, 그중에서도 미적 체험(aesthetic experience)과 작품에 대한 체험의 구조와 기능들을 해명하는 것을 기본 목표로 설정한다. 만약 신경미학이 실증적이라면 원칙상 미의 원리에 대한 사변이나 환원은 용납되지 않거나 부차적인 것으로 고려되어야 한다. 또한 그렇다면 ‘미’의 자격을 사변이나 환원을 필히 요구하는 미적 체험의 (심리적) ‘내용’에 들 수 없고, 대신 “미”라는 술어가 부여되는 심신 내 현상으로서의 ‘사실들’에 두

Pierre Changeux (2016), *La beauté dans le cerveau*, Paris: Odile Jacob, p. 69]. 그는 상기된 전자 전제를 본유관념적(innéiste), 후자를 실증주의적(empiriste)라 칭하고 “선천적 경향과 습득된 행위 간의 심오하고 일차적 상호 작용”에 초점을 맞춘다(p. 180).

어야 하며, 그러한 체험이 다른 체험과 갖는 차이점들을 도출함으로써 일반 인식이 아닌 미적인 인식의 존재를 해명해야 한다. 즉, 신경미학은 철학적 미학과 마찬가지로 미라는 사실을 만들어 내는 심신의 능력 또는 그러한 태도를 가능하게 하는 심신의 조건들을 필히 다루어야 한다. 즉, 그러한 능력이 발휘되거나 그러한 태도가 취해질 때 심신 내에서 일어나는 현상들을 분석하고, 그러한 능력이나 태도가 개입되지 않는 범주의 체험 내 현상들과 비교하여 미의 존재를 해명해야 한다.¹¹ 여기서 ‘미의 존재’란 곧 미적 체험을 만들어 내는 심신의 기능들의 활성화와 그것이 만들어 내는 효과가 된다.

그러므로 신경미학이 이러한 미의 존재를 사실로서 긍정하는 미학이라면, 신경미학의 성립 조건은 미라는 주관적 사실의 ‘내용’을 미로 규정하는 것이 아니라, 그러한 사실(미적 체험)이 일어났다는 실험참가자의 긍정적 또는 부정적 진술(미적 판단)에 의거하여 그러한 사실이 발생하고 있는 순간 심신에서 관찰되는 현상들과 그렇지 않은 상황 내의 심신의 현상들을 비교함으로써 미의 존재를 긍정하는 것이다. 만약 이 긍정이 정당하지 않다면 미학은 학문으로서의 타당성을 주장하기 매우 힘들어질 것이며, 그에 따라 신경미학과 신경과학은 굳이 구분되지 않아도 된다는 주장이 제기될 수 있다. 신경미학은 미적 체험의 신경생물학적 자원들(갖가지 기능을 가진 신경세포군, 신경전달물질, 시냅스 연결, 신경생리적 경향 등) 또는 심신의 능력들(감성적 능력과 지적 능력, 윤리적 판단 능력 등)의 역할, 그리고 그러한 자원들과 능력들

11 서구 현대분석미학에서도 이러한 미적태도론적 입장이 존재하는데, 대표적 예시로는 제롬 스톨니츠(Jerome Stolnitz)를 꼽을 수 있다. 그는 미의 원리에 대한 이성합리적 탐구에 입각하는 것이 아닌, 사실들에 대한 관찰로부터 미적 체험이 성립될 수 있는 조건을 도출하는 방식으로 미의 존재를 긍정했다. 그는 미적 체험의 세 가지 조건을 제시하는데, 그것은 (칸트에서와 거의 동일하게) 주의력의 활성화, 공감 형성, 그리고 무관심성이다. 이에 따라 그는 미적 태도를 “오로지 그 스스로를 이유로 하는 모든 의식된 대상에 대한 무관심적이고 공감적인 주의력과 관조”로 정의한다. [Jerome Stolnitz (1998), “The Aesthetic Attitude,” in Carolyn Korsmeyer (ed.), in *Aesthetics: The Big Questions*, New Jersey: Blackwell, p. 80].

이 평소와는 다른 비범한 방식으로 동원된다는 가정을 실증적으로 확인해야 한다.¹² 문제는 이러한 자원들과 능력들, 특히 감성에 관련된 자원들과 능력들이 모두 계량화되고 측정될 수도 없거니와, 작가가 갖는 예술적 의도와 작품 구상, 제작을 위해 내리는 결정들이 실증적 연구로 모두 인식될 수도 없다는 데에 있다. 뿐만 아니라 비슷한 뇌신경계 기능이 미적 체험에 동원된다고 하더라도 그 경로와 내용은 개인별로 특유할 것이므로 모두에게 보편적인 미적 인식이라는 것은 존재하지 않는다는 주장이 제기될 수 있다.

이러한 미의 실증 문제는 사실 미의 존재에 의구심을 제기한 현상학적 철학과 영미분석철학에서도 흔히 다루어졌던 문제다. 미를 현상학적-합리적 반성의 대상에서 제외시키거나 부차적으로 간주하는 사례들(후설, 하이데거, 셀)도 있고, 미의 존재가 인지주의적 이해 또는 예술을 위한 것으로서만 인정된 사례들(헤겔, 닥키, 비트겐슈타인)도 있다. 아래에서 살펴보겠지만, 사실 이러한 문제는 가장 먼저 칸트가 체계적으로 다루었다. 칸트의 미학을 특정하게 거론하는 데에는 다음과 같은 이유가 있다. 우선 칸트의 미학은 미학, 신경미학과 미술사학이라는 학문들의 발생 기초를 이해하는 데에 필수적이다. 칸트는 미를 하나의 인지감성적 '사실'로 보고 이 사실의 발생을 가능하게 하는 원리를 그만의 체계적-비판적 연역을 통해 탐구하는데, 이 칸트식 연역은 미학을 근대부터 체계화된 미술사와 연속 관계에 놓는 핵심 연결고리가 된다. 또한 미학, 신경미학과 미술사학 등 미와 예술에 관련된 오늘날의 연구 영역들은 미적 체험의 원리에 대한 탐구, 그리고 감성적 직관과 지성 또는 이성개념 간의 화해를 여전히 문제¹³로 갖고 있는데, 칸트

12 만약 미의 존재, 그러므로 그것의 원리를 부정하는 미학이 있을 수 없다면, 미의 존재를 긍정하지 않는 미학이 성립하기 위해서는 미라는 술어는 예술작품이라는 공통 연구대상을 만들어 내고 체험하는 사람의 경험(또는 그러한 경험을 구성하는 결과들)에 국한되어 왔다. 또한 미의 존재를 부정하는 미술사가 가능하다면 그것은 초월론적 연역이 결여된 예술역사기록학이 되어야 할 것이다.

13 이는 일상적 상황(감정과 이성의 마찰)에서도 문제를 일으키지만 예술 영역에서도 문제를 일으킨다. 한 가지 분명한 것은, 감정은 지적 능력이나 주의력, 판단력에 긍정적(주체

는 이 문제를 자신의 철학과 주체성 관념의 중심에 두었다. 마지막으로 칸트의 비판서, 특히 세 번째 비판서의 논거 체계가 예술이라는, 순수하게 자발적인 이성으로써 추진되는 미감의 소통 활동의 예시 없이는 작동할 수 없는데도 칸트는 미술사 저술에서 전거 또는 ‘외부인’으로서만 언급되어 왔다.¹⁴ 아래에서 더 자세히 살펴보겠지만, 그 이유는 칸트의 미학이 미적 차원과 예술적 차원을 철저히 구분하여 전자의 관점에서 후자를 관조적으로 논의하므로, 저자의 가치평가와 비평, 그리고 예술적 의도에 대한 해석, 사변, 환원이 불가피한 미술사 저술에서는 그의 미학을 도입할 동기가 분명치 않았거나 없었기 때문일 것이다.

신경미학은 칸트가 정립하고자 했던 미학의 구조와 마찬가지로 미적 체험의 원리에 대한 연역이라는 공통분모를 갖고 있다.¹⁵ 여기서 연역이란 귀납과 대비되는 통상적 의미에서의 연역을 가리키는 것이 아니라, 체험된 사실의 필연성과 그러한 사실의 당위성을 근거짓고 소통하기 위한 법학적 방법론이다. 칸트의 미학이 미의 존재를 긍정하는 신경미학과 공유하는 방법론상의 공통점은 연역, 더 정확히 말하면 인식의 결과들을 통일하는 자기의식에 대한 형이상학적 연역이다. 이 형이상학적 연역이란 무엇인가? 우선 칸트는 자기의식을 대상의식(대상에 대한 감성적 직관)에 선행시키지 않고,

의 자기보호와 안녕에 도움이 되도록 하는) 또는 부정적(도움이 되지 않는) 영향을 모두 줄 수 있다는 것이다.

- 14 Mark Cheetham (1998), “Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History,” in M. Cheetham, M. A. Holly, and K. Moxey (ed.)(1998), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 13.
- 15 물론 이것이 칸트의 선험적 인식론으로서의 비판철학과 오늘날의 의식에 대한 과학이 완전한 호환성을 갖는다는 것을 의미하지는 않는다. 본고의 지면 관계상 자세히 다룰 수는 없지만, 의식의 원리에 대한 논의들 중 특히 감각질(qualia), 심신이원론, 과학으로서의 심리학의 가능성 등과 같은 주제에 대해서 오늘날의 의식과학(마음의 과학)은 칸트의 선험적 인식론과 다른 방법론과 결론을 산출한다[T. Sturm and F. Wunderlich (2010), “Kant and the Scientific Study of Consciousness,” *History of the Human Sciences* 23(3), pp. 48-71].

자기의식 그 자체를 대상에 대한 직관적 표상에 대한 내적-사고적 표상으로 간주하였다.¹⁶ 자아를 상징하는 것도, 자기의식에 대한 직접 표상도 불가능하기에, 경험론적으로 의식과 미에 접근하는 방식은 지속적인 직관-판단-비교의 순환을 낳을 수밖에 없고, 그러므로 우리는 자아를 확증할 수 있는 근거를 확보할 수 없다. “... 나는 표상 일반의 잡다의 초월적 종합에서, 그러니까 통각의 종합적 근원적 통일에서 나를 의식하는데, 내가 나에게 현상하는 대로도 아니고, 나 자체인 대로도 아니며, 오직 내가 있다는 것을 의식한다.”¹⁷ 이에 따라 우리는 자기의식의 원리에 경험적, 감성적 직관으로도, 사유로도 접근할 수 없고, 이 때문에 자기의식에 대한 탐구에 형이상학적 연역이 요구되는 것이다. 그러므로 칸트가 보기에 미적 체험의 원리를 사유하기 위해서는 통각으로서의 자기의식이 주체가 자발적으로 체험하고 표현할 수 있게 하는 원리를 감각과 사유를 통해 연역해야 한다.

칸트의 이러한 연역은 다음과 같이 전개된다. 우선 칸트의 기본 주장은 인식능력들(특히 직관)의 결과로서의 내용들이 공간, 시간, 범주에 입각하는 경험의 기본구조에 따라 얻어지며 이 결과들이 하나의 자기의식(통각)에 의해 지식화된다는 것이다.¹⁸ 이 기본 주장에 따라 그는 여러 감각 결과들을 통일된 주관적 체험(통각)으로 결합시키는 자기의식을 전제하고, 감각 결과들을 상상력과 지성의 자발적이고 쾌적한 유희에 의거하여 판정, 해석한 후(가장 상위의 인식능력인) 합리적-윤리적 이성이 그러한 전 과정을 조망하고 반성하게 하는 전 과정을 미적 차원으로 규정한다. 칸트가 경험적으로 보기에 이런 미적 체험은 “주관의 감정과의 관계없이 그 자체로서는 아무것도 아니”¹⁹며 이러한 사실에 “객관적 원리란 있을 수 없”²⁰다. 그러므로 “미적

16 임마누엘 칸트(2020), 백종현 역, 『순수이성비판』, 파주: 아카넷, pp. 364-365(B158).

17 임마누엘 칸트(2020), 『순수이성비판』, p. 364(B158).

18 예를 들어, 임마누엘 칸트(2020), 『순수이성비판』, pp. 326-327(A106-108).

19 임마누엘 칸트(2020), 백종현 역, 『판단력비판』, 파주: 아카넷, p. 212(B30).

20 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 306(B143).

인 것의 학문은 없고 단지 비판이 있을 뿐이며, 미적 학문은 없고 단지 미적 기예(예술)가 있을 뿐이다.”²¹ 그는 대상의 판정이 쾌의 감정에 선행한다고(즉 이미 터득된 지식과 방식으로 미적 체험을 해야 할 것이라고) 보고, 그러한 체험에 대한 취미판단의 순수한 형태를 선험적 원리를 따르는 것으로 상정한 후 그것이 “매력과 감동에 독립적”²²이어야 한다고 주장하기에 이른다. 다른 말로, 칸트에 따르면 우리는 우리가 통각적 체험으로써 이미 알고 있는 대로 판단하며, 이것이 가능한 이유는 바로 판단이 선험적 원리로 인해 이성으로써 통일되어 도출되기 때문이다. 이러한 이유로 칸트에게 있어 미적 체험 내의 쾌의 감정은 곧 판단을 위한 반성과 맞물리는 감정이고, 쾌의 감정에 의거하여 대상을 타율적으로 체험하는 것이 아닌 쾌의 감정 그 자체가 대상 체험에 대한 자율적인 상상적-지적 유희와 반성에서 얻어진다고 설명된다.²³ 이에 따라 그는 미학이 학문으로 성립하기 위해서는 미감과 그에 대한 반성에 대한 합리적 비판(공통감으로써 공유될 수 있는 취미 비판)에 근거해야 한다고 보는 것이다.

2.2. 미적 차원과 예술적 차원의 구분과 상호 간 이행 문제

이렇듯 칸트의 미학은 미감적 판단 또는 취미판단 원리의 보편타당성과 그러한 판단의 예술적 실천에 대한 우선성을 포기할 수 없다. 칸트는 “주관의 감정과의 관계없이 그 자체로서는 아무것도 아닌” 미적 체험과 그것의 원리에 대한 지성적-이성적 사유를 화해시키기 위해 그 원리가 선험적이라는 가정하에 둘 사이에 반성적 판단력이라는 다리를 놓는다. 그러나

21 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 335(B176).

22 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 218(B37-38).

23 이로 인해 칸트는 감성(Sinnlichkeit)과 지성(Verstand)을 명확하게 구분할 수밖에 없다고 보고, 이 두 녀의 기능이 실제로 구분될 수 있는지가 불분명한 상태에서 전자는 감각, 후자는 사유에 상응하는 것으로 설명한다.

그렇게 되면 그는 미적 체험의 “특정성 문제”²⁴에 직면할 수밖에 없다. 같은 특정한 인지 대상(예를 들어 작품)을 두고 두 사람이 같은 내용의 반응은 물론이거니와 같은 방식의 반성과 판단을 할 것이라는 주장이 성립할 수 없으며, 그렇기에 미적 인식의 보편타당성은 주장될 수 없기 때문이다. 즉, 어떤 미적 판단, 그러므로 미술사에서 필수적인 미적 비평이나 체험 기술도 보편적으로 수용될 수 있다는 주장이 성립되지 못한다. 그러므로 칸트에게 있어 작품의 작인 또는 계기가 된 작가의 마음 상태 역시 관조적 입장에서 연역될 수밖에 없다. 칸트가 작가(“기예가”)의 마음을 개념화하고 서술할 수 없기에 예술적 활동을 이루는 “마음의 능력들”²⁵에 천착하듯이, 신경과학적 연구 역시 아직까지는 한 개인이 작품을 구상하고, 창조적 생각을 하거나, 예술적 의도를 갖고 사물을 조작할 시 의식의 상태를 모두 읽어 낼 수 없다.²⁶ 즉, 미적 체험과는 달리 예술적 실천에는 더욱 더 복잡하며 포괄

24 “특정성 문제”(problem of particularity)는 칸트 미학 연구자 폴 가이어(Paul Guyer)가 사용한 용어이며[Paul Guyer (1997), *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 12]. 앤드류 치그넬(Andrew Chignell)은 이 특정성 문제에 대한 해명이 칸트의 상징속성 고찰에서 찾아져야 한다고 주장한다[Andrew Chignell (1998), “The Problem of Particularity in Kant’s Aesthetic Theory,” in Kevin A. Stoehr (ed.), *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy*, pp. 197-208]. 본문의 해당 부분에서의 필자의 논지는 이 둘을 따랐음을 밝힌다.

25 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 347(B192).

26 본고에 대한 심사평에서 한 심사자는 재즈연주자와 래퍼의 퍼포먼스가 진행되는 동안 자기공명영상(fMRI)으로 해당 아티스트들의 뇌의 활성 영역을 촬영하여 연구한 사례를 들어, 실험 내 작가 의식의 상태를 읽어 낼 수 있다고 주장했다. 심사자는 이 주장을 근거로 위 필자의 말이 오프라 지적하였는데, 이는 본고의 목적에 비추어 반드시 짚고 넘어가야 하는 사안이라 생각된다. 미적 차원(수용적 체험 차원)을 두고 보면, 뇌활동을 스캔할 영하여 도출되는 데이터는 다마지오가 ‘느낌’이라 칭한 체험에 대한 어떠한 정보도 제공해 주지 못한다. 뿐만 아니라 그러한 데이터는, 예술적 차원(실천 차원)을 두고 보면, 작가가 작품 구상과 제작에 쏟는 모든 주의력과 의도, 즉 대니얼 데닛이 “사용자-환각”이라 칭한 영역에 속하는 모든 표상들은 물론이거니와, 가장 결정적으로 작가가 그러한 주의력과 의도를 발현시킨 체험된 기연, 동기 또는 이유를 알아내게 해 주지는 못한다. 즉, 신경과학은 미적 차원의 체험상에서 일어나는 현상들을 지극히 일부만 데이터화하여 예술적 차원상에서의 체험에 대한 이유 있는 추론을 어느 정도 가능하게 해 주지만, 예술가의

적인 객관적 정당성 논의를 위한 ‘초월론적 연역’이 요구된다. 칸트에게 있어 초월론적 연역은 “선험적 개념이 대상과 관계를 맺을 수 있는가 하는 방식에 대한 설명”²⁷, 즉 이해 범주의 객관적 타당성을 논하는 방식에 대한 설명이다. 형이상학적 연역이 자기의식에 대한 탐구에 요구되는 사유 방식이라면 초월론적 연역은 그러한 방식의 정당화에 요구되는 방식이라고 할 수 있겠다. 여기서 제기되는 예술적 차원에 대한 연역의 복잡성에는 다음과 같은 이유가 있다. 먼저 관조자의 입장에서 미적 체험과 예술적 실천은 서로 다른 차원에서 발생하는 사실로서 받아들여질 수밖에 없다. 전자는 수용의 차원, 미적 차원에서, 후자는 표현 또는 실천의 차원, 예술적 차원에서 발생한다. 그리고 설령 미적 체험 그 자체나 그것의 근거가 된 미감이나 미감적 이념과 같은 “마음의 능력들”의 결과가 작품의 주제로 채택된다는 가정이 받아들여지더라도, 관조자의 입장에서는 여전히 제삼자인 작가의 예술적 실천의 의도적 구조를 온전히 인식할 수 있다는 근거를 자신의 경험세계 내에서 찾기가 힘들며, 설령 작가에게 직접 의도가 무엇인지를 묻고 대답을 듣는다고 해도 작가의 미감이나 미감적 이념이 관객의 체험까지 어떻게, 얼마나 이어질 수 있을지는 항상 미지수로 남는다(물론 이러한 한계가 있기에 예술이 시도될 수 있는 것이기도 하다). 그러므로 신경미학을 포함한 미의 존재를 긍정하는 모든 미학²⁸은 미라는 사실을 구성하는 사실들을 파헤치고 그것

의도를 구성하는 표상들과 구상이나 제작의 동기, 기연 또는 이유에 대해서는 아무것도 말해 주지 못한다. 작가 자신의 체내 ‘반응’과 작품을 위한 ‘의도’ 사이에는 감성적 기연이라는 간극, 그리고 존 설이 말한 “합리적 의사결정에서의... 간극”[존 설(2010), 강신욱 역, 『신경생물학과 인간의 자유: 자유의지, 언어, 그리고 정치권력에 관한 고찰』, 서울: 궁리, p. 95]이 항상 동시에 자리하며, 오늘날의 신경과학은 아직까지 이 간극들을 간극으로만 남겨두어야 하는 상황이다. 필자는 위 본문에서 이 점을 강조하고자 했으며, 본 소책터에서 다루어지는 칸트의 상징속성에 관한 논의에서도 세밀하게 설명되는 부분이다. 또한 필자의 이러한 의견은 본고에서 언급, 인용된 연구자들을 비롯한 대부분의 신경미학 연구자들에서 도출되는 결론이다.

27 임마누엘 칸트(2020), 『순수이성비판』, p. 307(B117).

28 이러한 칸트 철학의 서설(Prolegomena)은 오늘날까지, 특히 자연주의 미학에서 계승

들 사이의 관계를 해명하기 위해 연역을 수행해야 하고, 그러한 미적 차원에서 예술적 차원으로의 이행이 갖는 신경생물학적 경로와 원리에 대한 탐구를 공동 과제로서 갖고 있다.

그렇다면 칸트는 예술가의 마음을 어떻게 초월론적 연역으로써 탐구했는가? 칸트 미학에서 미-예술 이행, 즉 작품을 구상, 제작하려는 작가의 심신 내 역학은 논리적-미감적 상징속성(Attribut)으로 설명되며, 그것의 소통은 공통감각(*sensus communis*)으로써 가능하다고 설명된다. 먼저 상징속성은 논리적 상징속성과 미감적 상징속성으로 구분된다(이는 신경미학적 관점에서 보자면 뇌의 여러 기능들이 협업하는 피드백 회로의 속성이다). 전자는 순수 지성으로부터 이성이념에 도식을 제공하는 개념에 표상들을 상응시키려는 논리적 사유의 속성이다. 반면, 후자는 상상력의 기능을 생산적으로 활용하여 이성이념에게 논리적 현시의 도식과 제한을 넘어서는 미감적 이념의 상징적 표상들(예를 들어 독수리의 형식을 표상하는 논리적 현시에 독수리의 발톱 안의 번갯불을 상상력으로써 중첩시키는 것 따위)을 제공하는 창조적 속성이다. 예술적 실천(미감적 기예)에서는 이 두 속성이 서로 “연합”²⁹하여 “상상력을 약동하게 하고, 그때에, 비록 미발전된 방식으로나마 하나의 개념 속에, 그러니까 하나의 규정된 언어표현 속에 총괄될 수 있는 이상의 것을 생각하도록”³⁰ 한다. 문제는 이 “연합” 내에서 생산적으로 확장되는 모든 상상력의 기연들과 그것들이 이성과 맞물려 만들어 내는 표상들을 만들어 내는 능력이 모

되고 있다. 예를 들어 자연주의 철학자이자 미적 체험에 대한 신경생물학적 연구를 옹호하는 장-마리 셰퍼(Jean-Marie Schaeffer)는 자신의 저서 『미적 체험』(*L'Expérience esthétique*)의 서문에서 칸트-듀이의 전제개념들을 따라 “미적 체험의 논리와 역학에 대한 연구가 실존적, 사회적 실천으로서의 예술적 실천에 대한 더욱 깊은 이해”를 도모하게 해 줄 수 있다고 말하면서도 예술에 대한 문제는 자신이 해당 저서에서 다룰 범위를 벗어나는, “미적 체험[의 문제]보다 훨씬 더 복잡하고 어려운” 문제라는 점을 명확히 한다 [Jean-Marie Schaeffer (2015), *L'Expérience esthétique*, Paris: Gallimard, p. 12].

29 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 348(B193).

30 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 350(B196).

두에게 동등하게 주어졌다고 해도, 그것들이 어떻게 작가의 예술적 실천의 의도적 구조를 ‘구성’하는가를 인식하게 해 줄 수는 없다는 데에 있다. 이렇듯 예술적 의도와 예술적 행위 간에는 분명한 이행의 사실이 있지만 칸트의 미학에서 둘은 같은 차원을 구성할 수 없다.³¹

동시에, 주지하듯이 미적 차원에서 예술적 차원으로의 이행은 작가 자신만이 체험할 수 있는, 타인에 의해 온전히 개념화될 수 없고 언어로 번역될 수 없는 체험이다. 칸트의 미론에서 미감은 예술에 어떤 경로로건 동기를 부여하며, 작가(가예가)는 그러한 미감을 기연으로 하는 형식을 작품을 통해 실현, 제시하고 관객에게서 나름의 표상과 느낌을 불러일으킬 수 있다고 설명되는데, 이러한 소통 원리로서 전제되는 것이 바로 공통감각이다. 이 공통감각이 성립하기 위해서는 인식능력이 모두에게서 동등한 기능을 갖는다는 전제하에, 한 주체(예를 들어 작가)의 인식능력들(상상력, 지성, 이성, 판단력 등)의 발휘가 다른 주체(예를 들어 관객)의 인식능력들의 활성화로 이어져야 하며, 이를 위해 양자 사이에서 “가장 유익한” 인식능력 활용의 “비율”이 감성적으로 “조율”(Stimmung)³²되어야 한다. 이 조율은 개념과 감정 모두에 의거하여 미감의 전달가능성을 점칠 수 있는 방식이며, 이 전달이 만족스럽게 이루어질 시 “행운의 관계”³³를 성립할 수 있게 된다. 그러나 여기에서도 연역에 의거하는 미학이 예술의 문제를 다룰 때 겪는 어려움이 포착된다. 칸트가 지적했듯이 모든 미감적 이념은 지적 이해 또는 개념화에 저항한다.³⁴ 예를 들어 상징속성들의 제휴로 만들어지는 이념들(예를 들어 발

31 이는 제라르 주네트(Gérard Genette)를 따른 것이다. “만약 우리가 초월이(transcendence) 없는 내재성을 생각할 수 있다면, 내재성 없는 초월을 생각할 수는 없다. 초월은 내재성으로부터 오는 것이고, 그 반대는 성립하지 않기 때문이다. 초월은 당연하게도 비상호적으로(sans réciproque) 내재성을 초월하는 것이다.”[Gérard Genette (2010), *L'œuvre de l'art*, Paris: Seuil, p. 251, 필자의 번역]

32 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 241(B65-66).

33 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 353(B196).

34 “미감적 이념은 인식될 수 없다. 왜냐하면 그것은 (상상력의) 하나의 직관으로서, 이것

틈에 불을 품은 독수리를 비롯하여 신, 영혼, 창조를 상징화하는 미감적 이념들)은 실제 세계에서 대응물을 갖지 않는 추상적 이념들이다.³⁵ 그렇다면 적어도 칸트의 이성이론철학에서 초월론적 연역은 이유 있는 시도가 될 수는 있지만 완수될 수는 없는 것이 되며, 예술을 통한 소통은 ‘정신’(“마음에서 생기를 일으키는 원리”)³⁶을 가정한 목적론으로서만 이론화될 수 있다. 미의 존재를 해명하려는 미학의 관점에서 예술적 실천(특히 20세기 서구 현대시각예술에서의 실천)은 모든 결정론에 저항³⁷하는 듯하다. 신경미학도 마찬가지로 신체와 뇌 신경계를 관찰하여 예술적 실천에 필수적으로 동원되는 기능들을 연구하지만 이는 그러한 체험 기능들의 범주들에서 예술적 실천에 기여하는 부분들을 특정 경우 내에서 추출해 내는 데에 국한될 수밖에 없다. 신경미학자 자이델이 말하듯, 화가의 붓질이라는 실천은 “그러한 붓질이 사용되고 있는 문맥 밖에서는 아무런 의미도 갖지 않는다.”³⁸

에 충전한 개념은 결코 발견될 수가 없기 때문이다. 이성이념도 결코 인식이 될 수 없다. 왜냐하면 그것은 (초감성적인 것에 대한) 하나의 개념을 함유하고 있으며, 이 개념에 적합한 하나의 직관은 결코 주어질 수 없기 때문이다.”[임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 387(B240)]

35 “... 미감적 이념은 이성이념의 대립물이고, 이성이념은 거꾸로 그에는 어떠한 직관(즉 상상력의 표상)도 충전할 수 없는 개념이라는 것은 쉽게 알 수 있는 바이다.”[임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 348(B193)]

36 임마누엘 칸트(2020), 『판단력비판』, p. 347(B192).

37 이러한 저항은 자유의지 전제와 정당성 요구에 따른 필연적인 결과이며, 그 성격은 비결정론에 입각해야 한다. 우리가 인지할 수 있는 거시적 한도 내에서 자유의지는 의도적으로 경험되는 세계에 조작을 가하려는 지향성으로서 이해될 수 있고 부인하기가 매우 힘들다(예를 들어 오른손을 들겠다고 마음먹고 오른손을 실제로 드는 일). 그러나 미시적으로, 즉 뇌신경계 내의 인과관계들으로써 그러한 자유의지의 영향력을 설명할 수는 없고, 그럼으로써 자유의지는 설명될 수 없는 무수한 간극들을 내포하는 인과적 요인으로서 이해되어야 한다. 즉, 자유의지에 “신경생물학적 실체”가 있을 것이라는 가정, 그리고 뇌는 “인과적으로 충분히 결정론적인 방식으로 작동한다”는 가설이 가장 합리적이라는 것이다[존 설(2010), 『신경생물학과 인간의 자유: 자유의지, 언어, 그리고 정치권력에 관한 고찰』, pp. 83-111].

38 D. W. Zaidel (2010), “Art and Brain: Insights from Neuropsychology, Biology and Evolution,” *Journal of Anatomy* 216, p. 178.

이상에서 도출되는 바는 다음과 같다. 만약 미의 원리를 해명하기 위해 우선적으로 관조자의 자기의식에 대한 형이상학적 연역을 방법론으로 상정해야 한다면, 먼저—작가의 삶 속에서는 실제로는 연속되어 있지만—관조자의 입장에서는 미적 차원과 예술적 차원을 우선적으로 구분하고, 그다음 둘 간의 이행이 실천에 옮겨진 ‘견본들’ 또는 ‘사례들’을 연구하여 작가의 의도와 작품 제작에 얽힌 갖가지 계기 등을 연역하는 순서는 필수적이다. 이러한 입장에서는 개개의 예술적 실천의 의도적 구조를 쉽게 정의될 수 있는 구성요소들로 세분화하여 모든 사람들에게 보편적인 원리를 도출해야만 하기에, 이 원리에 대한 연역은 작품의 작인을 관찰될 수 있는 ‘체험의 범주들’을 세분화함으로써 수행될 수밖에 없다. 게다가 작품을 구상하고 제작할 때 동원되는 심신 내 자원과 능력들도 개인마다 다르므로, 미의 존재를 긍정하는 미학에서 예술에 대한 연구는 어디까지나 경우탐구적(casuistic)이고 발견법적(heuristic)일 수밖에 없다. 줄여 말해, 필자는 미의 존재를 실증하려는 철학적 미학과 신경미학이 연역의 방법론으로서 미적 체험만이 아닌 소통으로서의 예술적 실천까지 연구하기 위해서는 개개의 작품의 구상과 제작에 대한 경우탐구적이고 발견법적인 방법론을 필히 요구한다고 보고 있다. 그리고 이러한 방법론은 미술사의 영역에서 수행되어 온 것이다.

3. 미술사의 관점과 감정의 문제

서구 미술사학이 학문으로서의 타당성과 정체성을 확립하기 위해 부단히 노력해 왔다는 것은 주지의 사실이다. 미술사학자들은 그러한 정체성을 주장할 수 있는 근거를 총체적으로 탐색하기 위해 계속적으로 미술사를 새로 쓰려 했고, 인간의 의도적 활동의 갖가지 원인들과 양상들을 각기 다른 관점에서 연구하는 분야들(철학과 심리학을 비롯하여 정신분석학, 인류학, 언어

학, 사회학, 생물학, 인지과학 등)과 함께 진화했다. 즉, 미술사학은 객관적 역사학으로 발돋움하기 위해 어떤 방식으로건 감각 결과들의 기술과 개념화, 객관적 정당성 주장을 함께 불러들이는 학제간 작업을 전개해 나갔다. 20세기의 전환기를 대표하는 미술사학자들은 이 작업에 일정한 체계를 정착시키고자 했다. 이러한 작업은, 각 미술사학자들의 방법론적 차이에도 불구하고, 문화적 산물을 구성하는 형식이 주관적인 ‘미적 지각’보다, 해당 시대의 사회적 상황 내에서 발현된 ‘예술적 지각’, 즉 실천과 교류를 위한, 객관화될 수 있는 지각으로써 제작된 형식이라는 전제하에 이루어졌다. 이는 미감적 범주에 입각한 사변이나 환원과 거리를 두기 위함이었다. 예를 들어, 리글(Alois Riegl)은 미감적 ‘형식’보다는 문화적 산물들의 양식들을 인지적 범주들로 구분(촉각적-시각적, 배경-형태)하여 분석한 다음 그러한 양식들이 갖는 변천사의 ‘문법’이 미적 충동으로써 어떻게 시대적, 사회적 배경을 반영하는가를 드러내는 데에 주력하는 경향을 보였다.³⁹ 한편, 파노프스키(Erwin Panofsky)는 미적 충동에 수반되는 심리적 현상들과 추상화를 멀리하고 작가가 마련한 인지적 ‘구조’로부터 작품의 의미에 대한 철학적 해석을 내놓으려 했다.⁴⁰ 여기서 ‘구조’란 여기서 그러한 해석을 공간적 구조로부터 가능하게 하는 체계, 예를 들어 원근법과 같은 “정신생리학적 공간의 수학적

39 알로이스 리글(2020), 정유경 역, 『조형예술의 역사적 문법』, 갈무리; “역사적, 미술사적 연구의 원칙적 과제는 비판적인 구분에 있지만, 이 책은 단호히 반대 방향으로 개진된다. 이전에는 아무런 공통점이 없는 것으로 생각되던 것들이 연결되고 하나의 통일된 관점에서 조망될 것이다. 실제로 장식예술 역사가들이 마주하는 가장 시급한 문제는 수천 개의 조각으로 단절된 이 역사적인 끈을 다시 통합하는 일이다.”[Alois Riegl (1893), *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Verlag von Georg Siemens, XVIII-XIX, 필자의 번역]

40 “미술사학의 대상은, 미술사학자의 경험이 재창조적이듯 오직 재구성적인 용어로 그 특색이 서술될 수 있다. 미술사학은 양식상의 특성들을, 측정 가능하거나 결정 가능한 데이터 또는 주관적인 반응을제어하는 것으로서가 아니라 예술적 ‘지향’을 입증하는 것으로서 기술해야 한다.”[에르빈 파노프스키(2013), 임산 역, 『시각예술의 의미』, 서울: 한길사, p. 61]

공간으로의 번역” 또는 “주관적인 것의 객관화”⁴¹ 체계다. 이러한 노력은 인식론으로부터 주관과 객관을 분리된 것으로 보지도, 합일시키지도 않는다. 그것은 두 차원이 작품이라는 사실에서 모두의 인식에게 일관적인 “보이지 않는 지식의 범칙”⁴²을 도출하는 것이다. 뵐플린(Heinrich Wölfflin) 역시 “만약 우리가 나란히 위치해 있는 각기 다른 시대가 낳은 그림들이 우리에게 주는 인상으로부터 판단을 내린다면, 미술사에는 오류적 판단들이 유입된다”⁴³고 역설했다.

이렇듯 근현대 미학은 물론 그와 함께 발전한 미술사, 또한 그로써 신경미학과 신경미술사는 모두 미적 체험의 소통과 객관적 정당성 문제, 더 넓게는 주관-객관 긴장관계를 다루지 않을 수 없다. 물론 이러한 문제들은 오니언스가 언급하는바, 고프리치의 작가의 뇌리에 대한 생물학적 접근방식이나 ‘시대의 눈’(the period eye) 개념을 내세운 박산달(Michael Baxandall)의 인지과학적 접근방식을 통해 다루어지기는 했다. 그러나 사실-당위 양립 문제를 둘러싼 미술사학과 예술이론의 여러 방법론적 논쟁들에 재진입하는 것은 매우 까다로운 일이며, 무엇보다 그러한 논쟁들에 새로운 해결책을 신경미학을 통하여 제시하기에는 우리가 뇌의 자기의식과 나아가 생명에 대해 이해하고 이론화할 수 있는 것들이 아직은 터무니없이 부족하다. 분명한 것은, 이러한 움직임이 미술사학 연구와 저술에서 주관적 체험이나 계기를 특정 의미론으로 환원시키는 일이나 그것들에 대하여 사변하거나 이론

41 Erwin Panofsky (1991), *Perspective as Symbolic Form* (trans. C. S. Wood), New York: Zone Books, p. 66.

42 “[파노프스키는] 원근법의 체계를 그것을 사용한 예술가의 입장에서도 아니고, 그것이 기초로 삼는 형식적 원칙들으로써도 아닌 ... 지식의 숨겨진 법칙들으로써 탐구하려 애썼다.”[Michael Ann Holly(1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, London: Cornell University Press, p. 187]

43 Heinrich Wölfflin (1950), *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (trans. M. D. Hottinger), New York: Dover, p. 228(이하 모두 필자의 번역).

적 담론을 제시하는 일과 반드시 결부될 수밖에 없다는 것이다.⁴⁴ 특히 그러한 체험은 실증하기 힘든 감정적 요소들 갖고 있고 그러한 체험에 대한 기술의 객관화는 보장될 수 없기 때문에, 현대미술사학에서는 체험에 대한 담론적 환원(해석, 비평, 후기, 기술 등)이 미술사학 방법론에 있어 핵심 문제가 된다는 입장(예를 들어 박산달⁴⁵)과 문제가 되지 않는다는 입장(예를 들어 마이클 프리드⁴⁶)이 공존해 왔다.

이러한 상황 속에서 신경미술사는 어떠한가? 신경미술사에 대한 학계의 일반적 평가는 대체로 오니언스가 미적 체험과 예술적 실천 간의 복잡한 역학을 지나치게 단순화하거나 축소화한다는 의견으로 모아진다. 임상 신경과학자이자 철학자인 레이몬드 탈리스(Raymond Tallis)는 오니언스의 2007년 전시에 대한 서평에서 그의 신경미술사 기획이 “신경과학주의의 귀류법”(reductio ad absurdum of neuroscientism)에서 기인하며 미적 체험과 예술에 대한 “터무니없이 극단적인 이념들”⁴⁷을 제안하고 있다는 비판을 내놓았다. 오니언스가 의존하는 신경미학은 예술 비평의 핵심, 즉 감정과 이성애 모두 근거하는 판단과 평가를 우회한다는 것이다. 또 다른 예로, 프랑스의 미학자이자 미술사학자인 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)

44 엘킨스는 미술사 연구와 저술이 반드시 이론을 벗어나 오로지 실증적 방법론에만 입각해야 한다는 관념에 실효성이 없다고 주장한다. “객관주의적인 개별 의도나 이론-실천 대립만큼 쉬운 것은 [미술사적] 실천에는 존재하지 않는다. 미술사적 텍스트는 자기 자신에 대해 말할 수 없다. … 미술사적 실천은 — 그것이 기술하는 예술작품들처럼 — 단순한 공식으로 해명하기에는 너무 복잡하고 결속에 저항하며 잘 알려지지 않았기 때문이다.” [James Elkins (1988), “Art History without Theory,” *Critical Inquiry* (Winter), 14(2), p. 378]

45 Michael Baxandall (1979), “The Language of Art History,” *New Literary History* 10(3), Anniversary Issue: I (Spring), pp. 453-465.

46 Michael Fried (2016), “No Problem,” *Representations* No. 135, Special Issue: ‘Description Across Disciplines’, (Summer), pp. 140-149.

47 Raymond Tallis (2008), “The Limitations of a Neurological Approach to Art,” *The Lancet*, “Perspective,” 372, 9632, July 05, 2008, pp. 19-20.

은 최근 한 강연⁴⁸에서 역시 오니언스의 입장에 대해 회의적이라고 밝혔다. 그의 요지는, 오니언스의 신경미술사가 작가가 예술적 실천을 계획하고 실행에 옮기는 실제 순간에 뇌신경 체계 내에서 벌어지는 현상들을 지나치게 단순화하고, 나아가 작가가 어떤 의도와 방법론으로써 작품을 계획하며 제작하는가에 대한 이론을 제시할 수 없다는 것이다. 이 과정에서 오니언스의 연구는 인지감성적 삶과 예술적 실천 간의 세밀한 역할들을 단순화시키는 “인식적 소피즘”(sophisme épistémique)으로 귀결된다.

신경미학의 창시자라 불리는 세미르 제키(Semir Zeki) 역시 이상과 같은 어려움을 강조한다. 그에 따르면 계량화나 측정이 불가능한 감정이나 정동, 충동과 같은 미적 체험 내의 필수 자원들은 “[해당 저서가 출간된 1999년까지] 신경학(neurology)에서는 거의 다루어지지 않은 주제들이며, 현재 과학적 기술(scientific description)에는 합당하지 않으며, 전적으로 사변적이므로 그저 불완전할 수밖에 없다.”⁴⁹ 오니언스의 신경미술사는 이러한 객관적 정당성 문제 또는 주관-객관 문제를 더 명확한 어휘를 가진 체계 내에서 다루려는 시도를 하는데, 그것은 실증주의에 기반하여 미적 체험과 예술적 실천에서 감정(또는 정동이나 충동)의 역할을 명료화하려는 움직임이다. 사실 감정이 미적 체험과 예술적 실천에서 갖는 영향이나 역할은 예나 지금이나 미학과 신경과학, 미술사를 모두 관통하는, 가장 해결하기 어려운 테마다.⁵⁰

48 “Faits d’affects”(정동의 사실들), 2부, 4강 - “La question de la réponse”(반응에 대한 질문), 2023년 1월 2일, Institut National d’Histoire de l’Art(INHA).

49 Semir Zeki(1999), *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford: Oxford University Press, in John Onians (2007), p. 192.

50 신경미학에 대한 신경과학자들과 신경미술학자들의 정의는 거의 동일하게 미적 경험과 예술적 창조성 모두를 그 영역에 포함시킨다. 많은 예시들 중 전형적인 것들을 소개하자면, 우선 제이슨 홀트(Jason Holt)는 신경미학을 “창조적 작가들과 수용적 관객의 뇌구조와 기능들을 해석하는 체계(frameworks)를 제공”하는 것으로 정의한다[Jason Holt (2013), “Neuroaesthetics and Philosophy,” SAGE, July–September, p. 1]. 디 디오(Cinzia Di Dio)와 갈레제(Vittorio Gallese)는 신경미학이 “인지적 신경과학 내의 비교적 새로운 영역으로서, 아름다움, 특히 시각예술에서의 아름다움에 대한 미적 경험의 신경적 토대를

오니언스와 마찬가지로 미술사학자 프리드버그(David Freedberg) 역시 이 문제에 민감한 미술사학자들 중 한 명이다. “20세기 미술사와 미술 비평의 대부분은 감정이 대체로 맥락적이며 분류될 수 없다는 이유로 감정적 반응에 대한 증거를 간과하고 미학에 대한 전적으로 인지적이고 육체로부터 분리된 접근방식을 선호해 왔다.”⁵¹ 동시에, 오니언스와 프리드버그가 제안하는 바는 결국 감정에 작인의 구성요소 자격을 부여하는 일을 미술사학이 아닌 ‘신경미학이’ 어디까지 진척시킬 수 있는가를 알아보는 것이다. “공동의 문제는 뇌가 신체와 이루는 통합을 이해함과 이성을 감정과 재통합함의 필요성이다.”⁵² 오니언스의 신경미술사는 이 이해와 재통합을 위한 하나의 접근방식이고, 그것은 (미적 체험을 포함한) 체험 전반에 대한 더욱 섬세한 관찰과 분석을 가능하게 해 준다. 그러나 그것은 아직까지 체험의 결과(내적 감각에 대한 조망과 대상의 형식에 대한 평가와 판단 등)의 소통, 그리고 작품을 통한 소통과 미술사적 저술을 통한 소통과 관련해서는 기존의 미술사에 많은 개선점을 제공해 주지는 못하는 것으로 보인다. 만약 신경미술사가 체험(특히 미적 체험)과 예술적 실천을 신경미학적 방법으로써 다루려 한다면, 동시에 신경과학이 아직까지는 작가가 자신의 체험의 결과를 작품으로 승화시키는 보편적 원리를 알게 해 주지 못한다는 것을 인정해야만 할 것이다. 그리고 만약 신경미술사가 기대하는 연구효과가 앞선 오니언스의 말대로 “작가의 형식적 고민, 정치적 이데올로기, 사회적 이입이나 개인적 친연성과 같은 요인들을 작가의 영감의 숨겨진 근원인 내적 감정까지 내리 연결되도록 해”⁵³ 주는 것이라면, 이것이 분명 신경과학과 미술사가 함께 고민해야 할

다룬다”고 정의한다[C. Di Dio, V. Gallese (2009), “Neuroaesthetics: A Review,” *Current Opinions in Neurobiology* 19, p. 682].

51 D. Freedberg, V. Gallese (2007), “Motion, Emotion, and Empathy in Esthetic Experience,” *Trends in Cognitive Sciences* 11(5), pp. 198-199(필자의 번역).

52 “A common concern was the need to take account of the brain’s integration with the body and to reintegrate reason with emotion.” [John Onians (2007), p. 5]

53 John Onians (2016), p. 3.

부분인 것은 확실하다.

이상의 감성적 인식의 객관적 해명 문제는 이미 근현대 미술사에서 부르크하르트(Jacob Burckhardt),⁵⁴ 바르부르크(Aby Warburg)와 이들의 입장을 계승하는 디디-위베르만을 필두로 다루어지고 있다. 디디-위베르만은 경우탐구적, 발견법적 분석을 인간의 미적 사실을 구성하는 모든 대상으로 확대하는 고고학, “파노프스키의 “인본주의적 학문으로서의 미술사”라는 강령을 좌천시키는 미술사의 비판적 고고학을 시도”한다.⁵⁵ 객관적 역사학으로서의 미술사학을 정초하려는 미술사는 예술적 차원에 대한 인지에 우선권을 주지만, 디디-위베르만은 미적 차원과 예술적 차원 간의 ‘이행’과 그 구조에 관심이 있다. 즉, 전자에서는 명확한 체계 내에서 개념화될 수 없는 미적 차원보다 재현된 것이 드러내는 인지적 이해 구조로부터 연역될 수 있는 예술적 차원을 갖대로 삼는다. 후자에서는 미적 차원과 예술적 차원 간에 이행을 가능하게 한 근거를 탐구하는 경우탐구적, 발견법적 고고학이 수행된다. 전자에서는 감정의 역할이 간과되거나 부차적인 것으로 간주되고, 후자에서는 감정이 모든 의식적 사유와 행위가 작품의 제작이나 경험에 개입되기 전의 표현 원인, 그리고 무의식적⁵⁶ 표상의 ‘선언’의 기폭제로 간주된다. 디디-위베르만은 1980년대부터 일관적으로 미적 차원과 예술적 차원을 잇는 심신 내외의 “강도적”(intensif) 요인들에 의해 “다

54 부르크하르트가 옹호하는 경우탐구적·발견법적 미술사는 “체계를 설립하려는 시도도, “역사적 원칙들”을 주창하지도 않는다. 이와는 반대로, 관찰에만 입각할 것이다. [...] 무엇보다도 역사철학과는 아무런 상관이 없다.”[Jacob Burckhardt (1943), *Force and Freedom: Reflections on History* (trans. J. H. Nichols), New York: Pantheon, p. 80. 필자의 번역]

55 Georges Didi-Huberman (2000), *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit, p. 12(필자의 번역).

56 디디-위베르만이 말하는 “무의식”은 신경과학에서 다루어지는 꿈과 같은 비의식적 체현과 그에 대한 전주의적(pre-attentional) 자극 처리에 의한 정신적 현상만을 가리키지 않는다. 그의 무의식 개념은 역사의 무의식, 즉 이마주들이 출현하고 잊혀지고 재출현하는 변증법의 잠재 원칙을 가리키는 개념이다.

원결정”(surdéterminer)되는 “이마주”(image)⁵⁷라는 파토스의 징후를 미술사의 주요 연구대상으로 상정했다. 이에 따르면 미술사학은 이마주의 “시대착오적”(anachronique)⁵⁸ 변증법을 다루며, 이를 위해 인류문화학, 형태학, 병리학을 필히 참고해야 한다. 디디-위베르만의 미술사학-미학은 모든 면에 있어 신경과학이 확인해 주는 심신 내 역학들에 얽힌 사실들을 마땅히 받아들이지만, 니체를 따라 어떤 경우에도 칸트가 초월의 근거를 이성에서 찾기 위해 구분하려 했던 주관적 감각과 객관적 감각을 하나의 동사로서의 ‘느낌’(sentir)이자 ‘징후’(symptôme)로서 받아들여야 한다고 주장한다. 이러한 파토스의 징후로서의 이미지와 생동적 느낌은 모두 역사상의 모든 인간들에게 “각인”(empreinte)되어 “정동의 사실들”(faits d’affects)을 구성한다. 여기서 정동은 감정이 외부 자극들과 결부되어 표현의 기연을 제공하는 모든 정서적인 현상들을 가리킨다. 물론 결정적으로, 이 정동의 사실들이 “[신경미학이 시도하는 것처럼] 더욱 면밀히 설명되게 하기 위해(pour être mieux expliqués) 재분할되어야 하는지, 아니면 더 면밀히 공감되게 하기 위해(pour être mieux compris) 통합되어야 하는지”⁵⁹는 풀리지 않는 문제로 남는다.

4. 나가면서

신경미술사가 신경미학적 접근방식을 미술사학 연구에 접목시키는 방

57 이 “이마주”는 디디-위베르만의 불어 표현을 그대로 사용한 것이며, 그는 이 용어에 언어적 정의를 부여하는 것을 의도적으로 피한다. 이마주는 재현된 인지적 대상으로서의 이미지 그 자체만을 가리키는 것도, 정신적 표상으로서의 이미지를 가리키는 것도 아닌, 징후로서 언제든지 사라지고 역사상에서 재출현할 수 있는 잔존하는 유령(fantôme)으로 설명된다.

58 Georges Didi-Huberman (2002), *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 특히 pp. 103-114.

59 Georges Didi-Huberman (2023), *Brouillards de peines et de désirs*, Paris: Minuit, p. 62.

식은 한마디로 신경과학기술(자기공명영상, 뇌전도, 경두개자극자극술 등)에 의거한 ‘심신 역학에 대한 지식의 미시적 확장과 세분화’로 정리될 수 있다. 그것이 목표로 삼는 것은 뇌신경계에 대한 지식을 특정 작가론에 대입한다든가, 쉽게 측정될 수는 없지만 미적 체험에 수반되는 감정적 자원들에 대한 신경과학적 연구에서 밝혀진 사실들을 토대로 미-예술 이행관계에 대한 더욱 설득력 있는 사례 연구와 (가능하다면) 이론을 제시하는 것이다. 그러나 이 방식이 근현대 미학과 미술사 모두를 관통하는 방법론인 (형이상학적, 초월론적) 연역에 국한되는 이상, 우리는 오니언스의 신경미술사라는 접근방식이 어떻게 신경미학과 미술사학 사이에 다리를 놓을 수 있는가를 검토하기 위해서 우선 미학과 미술사가 서로를 필요로 하는 부분들을 짚어 보아야 했다.

미학과 미술사는 미적 사실들과 예술적 실천에 대한 연역을 공통분모로 하는데, 이 연역이 요구되는 이유는 미적 차원과 예술적 차원이 실제로는 하나의 연속관계를 갖는데도 불구하고 전자의 관점에서 후자의 차원을 논해야 하는 조건 때문이다. 미의 존재를 해명해야 하는 미학이 미적 체험을 평범한 체험과 구분하여 미의 존재를 긍정하고 미와 예술을 자기의식의 관조적 입장에서 논할 수밖에 없다면, 미의 존재를 긍정할 수밖에 없는 미술사는 우선적으로 작품과 작가에 얽힌 ‘사실들’을 연역하여 작가의 체험된 의도와 계기에 접근해야만 한다. 신경과학은 이 접근에 필요한 사실들을 세분화해 줄 수는 있어도 대상에 대한 주체의 최초 느낌을 독해 가능한 정보로 번역할 수 있을 뿐, 환원하게 해 줄 수는 없다. 신경과학은 ‘어떻게’ 느끼는가에 대한 진화생물학적 근거를 어느 정도 제시할 수는 있지만 ‘무엇을 실시간으로’ 느끼는가에 대해서는 후성설적 설명만을 제공해 줄 수 있다.⁶⁰

60 프랑스 미학자 마르크 지프네즈 역시 이러한 의심에 의거하여 “예술의 ‘신경학적 역사’는 생각될 수 있는가?”를 묻는다. 그는 상주(Jean-Pierre Changeux)의 아름다움과 추함에 대한 후성설적 설명을 근거로 “문화적 각인”(empreinte culturelle)이 환경 적응 능력에 의해 기억에 남게 되고, 그로써 우리는 문화적 새로움을 갈구하는 존재로서 진화했

신경미학은 기존의 미학을 과학적으로 심화시켜 줄 수 있지만, 그것이 ‘신경예술학’이 되기에는 아직 부족하다.

이로써 신경미학이 미술사와 서로를 필요로 하는 지점은 다음과 같이 정리될 수 있었다. 신경미학은 신경과학적으로 밝혀진 미시적 사실들을 통해 미술사가 연구하는 사실들을 뒷받침할 수 있고 삶에 대한 더욱 세밀한 지식을 통해 더욱 다양한 연구주제를 이끌어 낼 수 있다. 미술사는 신경미학에게 경우탐구적, 발견법적인 연구로써 신경과학적 연구를 통해 도출된 결과들을 관련 사례들에서 확인하고 경우들을 더욱 면밀하게 연구할 수 있게 해 준다. 마지막으로 미학, 신경미학, 미술사학은 모두 원칙적으로 미적 체험과 예술적 실천의 필연적인 구성요소인 감성적 현상(감정, 정동 등)에 대한 실증적 이해를 요구하지만, 감성적 현상이 미적 체험의 방향성과 예술적 실천의 이유를 구성하는 의도와 갖는 관계를 아직까지 초월론적 연역을 통해서만 해명하려고 시도할 수 있다. 그리고 미적 차원과 예술적 차원 간의 이행에서 감성적 현상이 갖는 역할은 개인마다 모두 다르므로, 이 이행에는 경우탐구적으로만 접근이 가능한 실정이다. 앞서 언급한 대로, 미술사에서는 예술의 역사를 재현 양식 발전의 역사로 보려는 객관적 역사학의 입장⁶¹이 있었는가 하면, 그와는 달리 표현 그 자체가 역사를 표현자의 체험으로부터 구성한다는 원칙하에 예술의 역사를 ‘주관적 표현의 변증법’으로 보려는 입장도 있었다. 현대미술사학에서는 정해진 방법론의 종류와 연구 범

며 취미적 식별이 가능하게 되었다고 설명한다. 그러므로 그에 따르면, 미적 판단의 보편적 원리에 대한 신경과학의 설명은 불충분하며, 새로움에 대한 갈구가 미술사를 인간의 신경생물학적 조건들과 공진화할 수밖에 없다. 여기서는 후성질적으로 가능한 각인이 아름다움/추함과 예술 기준들을 설립하는 원리가 된다[Marc Jimenez (2016), *Art et technosciences. Bioart-Neuroesthétique, 50 questions*, Paris: Klincksieck, pp. 78-79].

61 이러한 입장을 취한 미술사학자에는 멀게는 빙켈만(Johann J. Winckelmann), 가깝게는 리글과 파노프스키, 뵐플린이 있다. 일례로 뵐플린은 “예술을 삶의 거울이라 부르는 것은 적절한 은유가 아니며, 예술의 역사를 표현의 역사로서 파악하려는 조망은 처참한 편파성(one-sidedness)을 초래할 위험을 떠안게 된다”고 역설한다[Heinrich Wölfflin (1950), p. 226].

위가 사실상 존재하지 않고 미술사학이 기존의 미술사학적 연구의 틀을 새로 짜는 방식으로 진화해 왔다는 점을 감안한다면, 신경과학과 미술사는 기존 현대미술사와 마찬가지로 경우탐구적·발견법적 연구의 다양한 결과들을 실증적 연구에서 확인된 결과들과 결부시켜 객관적 정당성을 요구하고 도출하는 방향으로 공진화해야 한다.

참고문헌

- 리글, 알로이스 (2020), 정유경 역, 『조형예술의 역사적 문법』, 갈무리.
- 설, 존(2010), 강신욱 역, 『신경생물학과 인간의 자유: 자유의지, 언어, 그리고 정치권력에 관한 고찰』, 궁리.
- 칸트, 임마누엘(2020), 백종현 역, 『순수이성비판』, 파주: 아카넷.
- 칸트, 임마누엘(2020), 백종현 역, 『판단력비판』, 파주: 아카넷.
- 파노프스키, 에르빈(2013), 임산 역, 『시각예술의 의미』, 한길사.
- Baxandall, Michael (1979), "The Language of Art History," *New Literary History* 10(3), pp. 453-465.
- Burckhardt, Jacob (1943), *Force and Freedom: Reflections on History* (trans. J. H. Nichols), New York: Pantheon.
- Changeux, Jean-Pierre (2016), *La beauté dans le cerveau*, Paris: Odile Jacob.
- Chatterjee, Anjan (2010), "Neuroaesthetics: A Coming of Age Story," *Journal of Cognitive Neuroscience* (MIT) 23(1), pp. 53-62.
- Cheetham, Mark (1998), "Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History," in Cheetham M., Holly Michael A., and Moxey K. (ed.) (1998), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chignell, Andrew (1998), "The Problem of Particularity in Kant's Aesthetic Theory," in Kevin A. Stoehr (ed.), *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy*.
- Di Dio, Cinzia, and Vittorio Gallese (2009), "Neuroaesthetics: A Review," *Current Opinions in Neurobiology* 19, pp. 682-687.
- Didi-Huberman, Georges (2023), *Brouillards de peines et de désirs*, Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2000), *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des*

- images*, Paris: Minuit.
- Elkins, James (1988), "Art History without Theory," *Critical Inquiry* 14(2) (Winter), pp. 354-378.
- Freedberg, David and Vittorio Gallese (2007), "Motion, Emotion, and Empathy in Esthetic Experience," *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), pp. 197-203.
- Fried, Michael (2016), "No Problem," *Representations*, 135, Special Issue: 'Description Across Disciplines' (Summer), pp. 140-149.
- Genette, Gérard (2010), *L'œuvre de l'art*, Paris: Seuil.
- Guyer, Paul (1997), *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Holly, Michael A. (1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, London: Cornell University Press.
- Holt, Jason (2013), "Neuroaesthetics and Philosophy," *SAGE*, July-September, pp. 1-7.
- Jimenez, Marc (2016), *Art et technosciences. Bioart-Neuroesthétique, 50 questions*. Paris: Klincksieck.
- Kawabata, Hideaki and Semir Zeki (2004), "Neural Correlates of Beauty," *Journal of Neurophysiology* 91(4), pp. 1699-1705.
- Onians, John (2016), *European Art: A Neuroarthistory*, New Haven; London: Yale University Press.
- Onians, John (2007), *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven; London: Yale University Press.
- Panofsky, Erwin (1991), *Perspective as Symbolic Form* (trans. C. S. Wood), New York: Zone Books.
- Riegl, Aloïs (1893), *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Verlag von Georg Siemens.
- Schaeffer, Jean-Marie (2015), *L'Expérience esthétique*, Paris: Gallimard.
- Stolnitz, Jerome (1998), "The Aesthetic Attitude," in Carolyn Korsmeyer (ed.), in *Aesthetics: The Big Questions*, New Jersey: Blackwell.
- Sturm, Thomas and Falk Wunderlich (2010), "Kant and the Scientific Study of Consciousness," *History of the Human Sciences* 23(3), pp. 48-71.
- Tallis, Raymond (2008), "The Limitations of a Neurological Approach to Art." *The Lancet*, Perspective 372(9632), pp. 19-20.
- Tanaka, Masatoshi, Masami Yoshida, Hiroyuki Emoto, and Hideo Ishii (2000), "Noradrenaline Systems in the Hypothalamus, Amygdala and Locus Coeruleus Are Involved in the Provocation of Anxiety: Basic Studies," *European Journal of Pharmacology* 405(1-3), pp. 397-406.
- Wölfflin, Heinrich (1950), *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (trans. M. D. Hottinger), New York: Dover.

Zaidel, Dahlia W. (2010), "Art and Brain: Insights from Neuropsychology, Biology and Evolution," *Journal of Anatomy* 216(2), pp. 177-183.

Zeki, Semir (1999), *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford: Oxford University Press.

원고 접수일: 2024년 4월 19일, 심사완료일: 2024년 5월 8일, 게재 확정일: 2024년 5월 10일

ABSTRACT

On the Intersections of Neuroesthetics and Art History

Son, Ji-min*

Through Onians's "Neuroarthistory"
and the Kantian Notion of Deduction

This article attempts to clarify the coevolutive development and the intersections of neuroesthetics and art history and to draw a common object of investigation. It will first summarize Onians's idea of "neuroarthistory" introduced as a possible intersection and explain its main problems. Since neuroarthistory, as is the case for aesthetics and art history, cannot bypass epistemological approach towards the imperativeness in aesthetic judgment or criticism and artistic intention, asking whether neuroscience can help deal with such problems and approach becomes paramount. It will then be argued that neuroscience, while it can deepen the common methodology of Kantian deduction fundamental to both aesthetics and art history from their very modern outset, cannot nevertheless replace it. I will then critically reflect on the adequacy of neuroarthistory, and show that the overarching task concerning neuroesthetics and art history is an empirical investigation into the nature of aesthetic experience and casuistic-heuristic studies on

* Assistant Professor, College of Humanites, Dankook University

artistic intentions.

Keywords Neuroesthetics, Art History, Neuroarthistory, Onians, Kantian Deduction