

고 주장한다. 그러나 예술에 대한 사회학적 연구가 보여주는 것은 단지 예술이 가진 수많은 가치 중의 하나인, 예술이 사회에 끼치는 전반적인 영향일 뿐이다. 따라서 우리가 미적 자율론자로서 그러한 가치는 예술의 부차적 가치라고 생각한다면, 우리는 얼마든지 디피식의 미적 도구주의를 부정할 수 있는 것이다.

그러나 우리가 내적 도구주의의 입장을 취한다면, 미적 도구주의는 예술의 가치에 대한 부차적이거나 이차적인 설명이 아니다. 미적 도구주의는 예술의 감상에서 발생하는 경험의 가치를 도구적으로 설명할 수 있다는 입장이므로, 도구주의자는 반드시 외적인 관점을 취할 필요가 없다. 왜냐하면 그의 가치론은 예술의 본질적 가치에 관한 것이기 때문이다. 또한 이러한 의미에서만 도구주의는 이론적인 중요성을 가질 수 있다. 이제 내적 도구주의자가 예술 경험에 대해 자율론자와 다른 점은 저변의 목적이 없는 경험만이 미적 경험이라고 정의하기를 거부한다는 점이다. 그가 “미적 경험”이란 용어를 사용한다면, 그가 의미하는 바는 저변의 목적의 존재 여부와는 상관없이, 예술의 감상에 일차적으로 요구되는 작품에의 주의의 결과로서 발생하는 경험일 뿐이다.

그렇다면 스테커의 입장에서 미적 자율론이란 어떠한 입장인가? 우리가 미적 자율성을 단지 미적 경험에 대한 고려로만 간주한다면 미적 자율론은 미적 도구주의를 부정하는 입장이 아니다. 그 둘 사이에는 긴밀한 관계가 있으니, 그것은 미적 자율론은 도구주의의 필요조건이라는 관계이다. 왜냐하면 예술의 미적 이해(**appreciation**)는 예술의 다른 중요한 기능을 이해하는 필요조건이기 때문이다. 예술의 경험과 관계없는 예술의 가치에 대한 설명에서 뿐만 아니라, 예술의 경험과 상관되어 발생하는 예술의 가치에 대한 설명에서도 도구주의는 필수적인 것이다. 그렇다면 디피처럼 미적 도구주의는 미적 자율론과 다른 단계의 가치를 설명하는 관계라든가 또는 모순되는 관계에 있다는 우리의 일반적인 생각은 재고의 여지가 있는 것이다. 또한 미적 자율론이 도구주의의 필요조건일 경우에만, 미적 도구주의에 대한 대부분이 비판이 잘못된 근거에서 성립한다는 것과 미적 도구주의와 미적 자율론의 경계가 그렇게 분명하지는 않다는 것이 확연히 드러나게 된다.

Ⅳ. 예술비평의 인식적 성격

예술의 미적 감상 내지는 이해(aesthetic appreciation)가 예술의 다른 중요한 기능들을 이해하는 데 필요조건이라는 주장은 예술에 있어서의 인식적 가치에 대해 새로운 조명을 가한다.¹⁹⁾ 먼저 예술에 있어서 인식적 성격이 가장 두드러진 문학의 경우를 생각해 보자. 문학이 가치있는 것은 분명히 문학이 인간 조건의 수 많은(**indefinitely many**) 측면

19) *Ibid.*, p. 164.

들에 대한 통찰의 원천이기 때문이다. 우리가 이러한 통찰을 지식이라 부를 수는 없을지라도, 틀림없이 문학의 인식적 가치는 인간 사고 일반에 있어서 많은 가능성을 상상할 수 있는 인식적 가치라는 관점에서 이해되어야만 한다. 가능성의 상상이라는 것은 인간 사고 곳곳에 스며든 특성으로서, 이는 철학적 문제와 그 해결뿐만 아니라 일상적 문제와 그것에 대한 결정에서도 항상 작용하고 있는 것이다. 그리고 이러한 가능성의 상상은 다른 어느 분야보다도 문학에서 가장 대담하고 또 치열하게 나타난다. 우리가 문학작품의 인식적 가치를 이해하기 위해서는 그것에 제시된 사태들을 상상하는 것은 필수적이다. 그러나 이러한 사태들을 상상한다는 것이 바로 우리가 문학의 미적 관조라고 부르는 것 아닌가? 따라서 우리가 문학작품을 미적으로 관조하지 않는다면, 그 작품의 인식적 기능을 올바르게 이해하는 것은 불가능하다.

미적 태도론자인 스톨니츠는 이러한 주장에 반대할 것이다. 그도 문학의 인식적 기능을 인정할 수는 있으나, 그에 의하면 그것이 동기가 되어서는 안 된다. 그의 설명에 따르면 문학의 인식적 효과는 “성취하려 하지 않고, 구하려 하지 않은 채 온다.”²⁰⁾ 그는 미적태도론자이기에 그런 결과는 오직 우리가 무관심적 태도를 취했을 때만 가능한 것이며, 오히려 우리가 그런 목적을 염두에 두었을 때는 작품을 제대로 파악할 수 없기에 나타날 수 없다고 주장한다. 그러나 우리는 무관심적 태도를 부정하는 디키의 예를 통하여 이 문제가 그렇게 간단하지 않음을 확인할 수 있다.²¹⁾ 디키의 첫번째 예는 A가 음악작품을 숙제를 하기 위하여 또는 시험에 대비하여 분석하며 듣는 경우이다. 그리고 두번째 예는 B가 그림에 묘사된 인물이 회상시키는, 그가 알고 있는 사람을 생각하고 있는 경우이다. 세번째 예는 문학작품이 역사나 사회비평을 위하여 또는 작가의 신경질환의 진단 증거로 또는 작품과 상관없는 자유로운 연상을 위한 발판으로 쓰이는 경우이다. 이러한 모든 경우는 흔히 미적 태도론에서는 비미적인 관심을 가지고 작품을 대하는 경우로서 작품의 진정한 가치를 감상할 수 없는 경우로 설명되며, 또한 이러한 주목의 대상은 미적 대상이 아닌 것으로 설명된다. 태도론에 따르면 미적 태도의 대상이 미적 대상이므로, 비미적 태도의 대상은 미적 대상과 같은 것일 수 없는 것이다.

디키는 이러한 미적 태도론의 설명에 대하여 다음과 같이 반박하고 있다. 첫번째 예에서 A는 미적 태도를 취한 감상자와 다른 대상을 접하고 있는가? 아마도 두 사람은 똑같이 그 음악에 심취할 수도, 역겨워할 수도 있으며, 그 밖의 다른 반응도 일어날 수 있다. 우리는 두 사람이 같은 음악을 듣고 있으나, 두 사람의 동기는 다르다고 말할 수 있다. 두 사람은 다른 동기를 갖기에 대상의 어떤 특성들에 각기 다르게 더 주목하고, 덜 주목하는

20) Stolnitz, p. 46. (역서, p. 52.)

21) Dickie, *Aesthetics: An Introduction* (N. Y.: Pegasus, 1971), pp. 52-53 [역서: 디키, 『미학입문』 (오병남·황유경 역, 서광사, 1980), pp. 76-77.]

것은 틀림없을 것이다. 그러나 디키는 이러한 사실로부터 그들의 주목의 방식이 다르다, 즉 그들의 주목은 그 종류에 있어서 미적·비미적으로 구별된다가 따라 나오는 것은 아니라고 주장한다. B의 경우를 생각하면 B는 그 그림에 비미적으로 주목하고 있는 것이 아니라 단순히 그림에 주목하고 있는 것이 아니다. 따라서 디키의 결론은 미적·비미적 주목이란 구별은 있을 수 없으며, 이러한 구별이 잘못되었다면 그 구별의 근거인 무관심성이란 허구일 뿐이라는 것이다.

이러한 디키의 주장이 타당한 듯이 보이는 또 다른 근거는 스톨니쯔의 연상에 관한 설명이다. 그는 벨로우(Bullough)의 실험을 빌어서 적법한(legitimate) 연상과 부적법한(illegitimate) 연상을 구별한다. 그는 여러 가지 예를 들어 그 구분을 설명한 다음, 미적 대상에 관한(about) 지식이 적절한 경우는 다음의 세가지 조건을 만족시킬 때라고 주장한다. “대상을 향한 미적 주목을 약화시키거나 파괴하지 않을 때, 대상의 의미와 표현성에 적절할 때, 그리고 대상에 대한 직접적인 미적 반응의 특질과 중요성을 고양시킬 때.”²²⁾ 그러나 그의 이러한 구분은 우리가 무관심적 또는 미적 태도를 취하면 확인할 수 있는 구분이 아니라, 오히려 거꾸로 이러한 조건을 만족시키면 그때 우리의 태도는 무관심적이라는 소극적인 구분이다. 이는 디키의 말대로 미적태도론자들은 관심적 주목의 예들을 배제하여 무관심적 주목을 설명하는 방식으로 무관심적 주목 그 자체의 뚜렷한 예시를 제공하지 못하고 있다. 더욱이 비미적 주목으로 제시된 예들이 실은 전혀 주목이 아니라면, 미적·비미적 주목(또는 태도)의 구분은 의심스러운 것이 된다.

이러한 사실들을 염두에 두면서 세번째 예를 검토해 보자. 일단 위에서 언급된 내용으로 돌아가서, 자유로운 연상을 위해 작품을 사용한 경우나 작품을 오직 작가의 신경질환의 진단 증거로서 사용하는 경우는 작품에 주목하는 것이 아닐 것이다. 우리가 작품의 몇몇 측면들에 주목하면서(즉 내용을 쫓아가면서) 작가의 신경질환이 작품 속에서 어떻게 반영되었나에 주목한다면, 우리의 주목은 가끔 부분적으로 탈선하는 경우일 것이다. 그러나 작품이 사회비평으로서 읽힌다는 것은 전혀 주목이 탈선하는 경우가 아니다. 『카라마조프家の 형제들』은 사회비평으로서 읽히기에 예술작품으로 간주하기가 힘들다는 비바스(Vivas)의 주장을 생각해 보자.²³⁾ 작품을 사회비평으로서 읽는다는 것은 작품이 갖는 여러 특성 중 어느 한 특성에 보다 주목한다고 말해야지, 작품을 비미적으로 파악한다고 말할 수는 없다. 수 많은 걸작들이 사회비평의 요소를 포함하고 있음에도 그것들의 사회비평적 요소를 빼야만 진정한 미적 대상이 된다고 생각해야 할 이유가 어디에 있는가? 그러한 요소를 배제하는 특수한 지각의 방식이 있다는 무관심성의 개념은 아무래도 옳을 수

22) Stolnitz, p. 58. (역서, p. 63.)

23) Dickie, pp. 54-55. (역서, pp. 78-79.)

없는 것 같다. 우리가 『장길산』을 길산과 묘옥의 순애보로 읽을 수도 있고, 사회비평의 소설로도 읽을 수 있고, 또 이 양자 모두에 주목하면서 읽을 수도 있을 때, 왜 두번째 경우는 진정한 미적 대상을 대하는 것이 아니라는 말인가? 아마도 보다 그럴듯한 설명은 우리의 주목은 그 작품이 갖고 있는 수 많은 속성들 중에 일부에 치우치거나 전부를 파악하거나 한다는 것이리라.

디키의 무관심성에 대한 이러한 비판이 옳다면, 예술의 감상에 취해져야만 하는 독특한 지각 방식은 없을 것이다. 그리고 그러한 지각 방식이 없다면, 예술작품의 평가에 대한 새로운 입장은 우리가 앞에서 살펴보았던 스테커의 입장에 상당히 접근한다. 우리는 작품을 감상할 때 저변의 목적의 유무에 상관없이 일단은 작품이 가지고 있는 특성들에 주목한다. 그리고 이러한 주목에는 여러 가지 비미적인 것으로서 미적 태도론자들이 배제하는 요소들이 개입되어야 한다. 그러할 때 작품은 올바르게 감상될 수 있는 것이며, 그러한 경우에만 소위 작품이 갖는 미적 가치 이외에 다른 중요한 기능들도 이해될 수 있다.

우리는 이 논문의 초점인 인식적 요소만을 살펴보기로 하자. 예술 평가의 인식적 측면은 문학의 경우에 가장 잘 드러난다. 우리는 앞에서 비어즐리가 미적 대상은 지각적 대상으로서, 작품의 감상에서 작품에 대한 직접적 지각 이외에는 어떠한 요소도 개입되어서는 안 된다는 주장을 언급하였다. 그러나 우리가 『허클베리 핀의 모험』을 제대로 읽기 위해서는 그 당시의 사회적 상황—즉, 미국의 흑인 노예제—과 작품 속에 언급된 지정학적 상황을 알고 있어야만 한다. 그래야만 그 작품을 옳게 감상하여 미적 즐거움을 느낄 수 있을 것이며, 따라서 작품에의 몰입은 도덕적, 인지적 관심을 배제하는 것이 아니라 오히려 그것들을 필요로 한다.²⁴⁾ 디키의 비어즐리에 대한 이러한 비판은 작품의 미적 가치, 즉 그것의 감상 자체가 주는 즐거움의 가치를 부정하는 것이 아니라, 인식적 요소가 개입되지 않은 감상은 바로 그러한 즐거움을 가질 수 없다는 점을 강조하려는 것이다. 소설의 감상에 있어 인식적 측면을 무시한다는 것은 있을 수 없는 일이라면, 이러한 사실은 미적 경험은 격리되어야(detached) 하며 미적 대상은 실제의 대상과 관계가 없어야 한다는(relationless) 비어즐리의 주장이 잘못된 것임을 밝혀준다.

그러나 우리가 소설 감상의 인식적 측면을 인정한다 하더라도, 다른 예술 장르의 작품을 감상하는 경우에도 인식적 측면이 필수적인가? 이 문제에 관해서는 먼저 굿먼(Nelson Goodman)의 주장과 그에 대한 비판들을 살펴보자. 잘 알려진 대로 굿먼은 예술을 상징(symbol)의 한 종류로서 파악하고 있다. 상징은 그것이 지시하는 것에 의해 의미를 가질 수 있는 것이라면, 모든 예술은 무엇인가를 지시하여야만(refer) 한다. 그렇지 않으면 그것은 상징이 아닐 것이며, 상징이 아닌 한 예술일 수도 없기 때문이다. 그렇다면 우리는

24) Dickie, *Evaluating Art*, pp. 78-80.

예술작품이란 기호가 지시하는 것을 알아야만 할 것이고, 이것을 아는 데에는 항상 우리의 인식이 개입할 것이다. 따라서, 굿먼에 의하면 모든 예술작품의 감상은 인식적 측면을 포함하고 있으며, 작품의 예술적 가치는 그것의 인식적 효용성에 의존한다.

굿먼의 이러한 설명이 문학의 경우에는 문제가 없으나, 아무것도 지시하지 않는 듯한 기악곡이나 비구상 회화의 경우에는 문제가 된다. 이러한 문제를 해결하기 위해 굿먼은 예시(exemplification)라는 개념을 동원한다. 예시란 양복감의 견본이란 예에서 알 수 있듯이 대상이 갖고 있는 속성을 중 일부를 그 대상이 지시하는 관계이다.²⁵⁾ 따라서 작품 밖의 아무것도 지시하지 않는 작품이라도 그 자신이 가자고 있는 성질을 지시한다면, 지시하지 않는 예술작품이란 없게 된다. 그러나 지시는 규칙(rules)이 있을 때에만 성립하는 것이라면, 굿먼은 개개의 작품이 어떻게 규칙을 따르고 있는지를 설명해야 할 부담을 지게 된다. 굿먼 이론의 이러한 문제점 때문에 비어즐리는 예술비평의 경우에 실제로 비평가들이 주목하는 것은 그가 말하는 현상적 성질들이지, 굿먼이 말하는 인식적 효용성이 아니라고 비판한다.²⁶⁾ 이제 디키의 예인 단순한 푸른색으로 덮혀진 추상화를 통하여 이 문제를 생각해 보자.²⁷⁾ 이 작품의 명칭이 『푸른 하늘』이나 『하늘빛 푸름』이 아니라 단순히 『#1』이라고 하면, 후자의 경우에는 우리가 그 작품이 푸른색을 예시한다는 어떠한 맥락적(contextual) 암시도 얻을 수 없게 된다. 이러한 경우에 우리는 왜 이 작품은 푸른색을 예시하지만 뚫어진 벽의 구멍을 통하여 보이는, 똑같은 푸른 색의 창공은 아무것도 예시하지 않는다고 말해야만 하는가? 굿먼은 우리가 작품에서 주목하는 성질들은 그것이 예시하는 것들이기 때문이라고 설명하나, 그는 왜 전자는 예시의 예이고 후자는 아닌가를 보이는 다른 논변을 제시해야만 하는 것이다. 그렇다면, 이러한 단순한 단색의 추상화의 경우에 우리는 그 작품이 그 색을 소유했기 때문에 미적 가치를 갖고 있다고 하지, 그것을 지시하기 때문이 아니라고 반박할 수도 있다. 비어즐리식으로 말한다면, 소유의 개념에는 지시의 요소가 개입될 수 없기에, 소위 그가 말하는 지각적 속성만으로 작품을 평가할 수 있는 것이다.

굿먼 이론의 이러한 문제점은 예술작품 그 자체에 대한 관심을 용인하는 것으로 해결될 수 있다. 즉 『#1』이 푸른 하늘과 다른 성질을 가질 수 있는 것은 그것이 예술작품이기 때문이지, 그것이 무엇을 예시하기 때문이 아니다. 그러나 이러한 예술작품의 비투명성(the nontransparency of a work of art)을 용인하는 것은 굿먼의 예술론과 상치될 위험을 내포하고 있다. 왜냐하면 상징이란 그것이 지시하거나 예시하는 것 때문에 의미를 가질 수 있지 그 자체로부터 의미를 획득하는 것이 아니기 때문이다.

25) Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976), p. 52.

26) Beardsley, "Languages of Art and Art Criticism," *Erkenntnis* 12 (1978), pp. 115-16.

27) Dickie, *Evaluating Art*, pp. 108-10.

우리는 이제 예술작품의 비투명성을 적극적으로 주장하고, 바로 그 점에서 굿먼과는 다른 방식으로 예술의 인식적 기능을 설명할 수 있는 댄토(Arthur Danto)의 이론을 간략히 살펴볼 수 있게 되었다. 댄토에게 있어서 예술작품은 물리적 대상의 해석이다. 댄토는 예술작품과 지각적으로 구분불가능한(perceptually indiscernible) 성질을 갖는 대상—단지 재현뿐인 것(mere representations)—의 구분은 바로 해석에 따라 결정된다고 주장한다.²⁸⁾ 예술작품은 눈으로는 구별할 수 없는 이론의 분위기에 휩싸여 있는 것이다. 따라서 하나의 대상을 예술작품으로 단정할 수 있기 위해서는 그것의 역사적·사회적 맥락 속에서의 위치를 가늠할 수 있어야 하며, 이는 소위 그가 말하는 예술계(the artworld)²⁹⁾를 알고 있어야만 되는 것이다.

이제 예술작품이 해석에 의해 결정되는 것이라면, 예술은 내포적인(intensional) 것이 된다. 그리고 그러한 내포를 파악하기 위해서는 단지 재현의 내용뿐만 아니라 재현의 형식까지도 이해할 것이 요구된다. 예를 들어 만화의 한 장면을 실크스크린으로 작품화할 때, 우리는 작품의 내용보다도 그것이 나타나는 방식에 주목하는 것이다. 예술에 사용되는 매체는 단순히 문제의 대상을 재현하기 위해서만 사용되는 것이 아니라 그 자체의 의미를 갖고 있는 것이다. 예술가들이 매체를 양식적 수단(stylistic device)으로 간주하면, 이제 매체는 재현의 내용이 나타나는 방식을 알려주는 불투명한 것으로서 예술의 해석에 필수적인 것이 된다. 즉 예술작품들이 같은 재현의 내용을 갖더라도 그것을 나타내는 방식이 다름에 따라 다른 의미를 가질 때, 우리는 재현의 내용뿐만 아니라 재현의 형식도 파악할 수 있어야만 한다. 댄토에 따르면 한 대상이 예술작품이 될 수 있는 것은 바로 이 재현의 형식, 즉 작가가 그 대상을 본 방식에 따라 결정되는 것이다.

예술작품의 정의에 대한 댄토의 이러한 인식적 관점에서의 설명은 예술작품의 평가에도 그대로 적용될 것이다. 비록 댄토 자신이 예술의 평가에 관한 이론을 주장한 것이 없으며, 필자 또한 그러한 주장이 어떻게 진행되어야 할지를 알고 있지는 못하나 지금까지의 논의에서 분명히 밝혀진 점은 예술비평의 이론이 인식적 관점을 도외시하는 한 그것은 옳은 이론일 수 없다는 것이다. 이는 현재 새롭게 대두되는 예술의 정의에 대한 많은 시도들이 역사적·문화적 맥락에의 고려를 필수적으로 간주한다는 사실에서도 확인될 수 있다. 예로 마걸리스(Joseph Margolis)는 예술작품을 물리적으로 구현되고(physically embodied) 문화적으로 창발된(culturally emergent) 존재로 설명한다. 그는 예술작품을 그것의 디자인이라는 측면에서 고려되는 인공품으로 정의한다.³⁰⁾ 이때 예술작품의 인공성

28) Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), pp.40-51, pp.120-22.

29) *Ibid.*, p. 135.

30) Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1980), p.89.

은 예술작품의 문화적으로 명시된 기능을 통하여 밝혀질 수 있는 것이며,³¹⁾ 이는 예술의 이해에 있어 인식적 요소가 필수불가결한 것임을 보여준다.

지금까지의 댄토나 마걸리스에 대한 논의가 예술작품의 정의에 관한 것이지 예술의 가치에 관한 것이 아니기에 분류적 기준과 평가적 기준을 혼동하였다는 비판이 있을 수 있다. 실제로 데이비스(Stephen Davies)는 댄토의 디키의 제도론에 대한 비판이 이 두 가지를 혼동하였기 때문이라고 믿고 있다.³²⁾ 그러나 우리가 앞에서 지적하였듯이 도구주의자에게 있어 예술의 분류적 기준과 평가적 기준은 하나이기 때문에, 도구주의자의 입장에서 보면 댄토는 어떠한 논리적 오류도 범하고 있지 않다. 마걸리스 또한 두 가지를 구분하나, 우리가 그의 예술이론에서 인식적 요소만을 취하여 그럴듯한 도구주의적 비평이론을 구축하는 것은 얼마든지 가능할 것이다. 왜냐하면 우리의 도구주의 예술론은 예술의 감상 그 자체에 인식이 개입되어야만 함을 주장하고, 이러한 인식의 개입은 예술의 감상뿐만 아니라 그것의 평가에도 필수적이기 때문이다.

참 고 문 헌

- 디키, 『미학 입문』 (오병남·황유경 역, 서광사, 1980).
- 스틀니쯔, 『미학과 비평철학』 (오병남 역, 이론과 실천, 1991).
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace, and World, 1958).
- , “On the Generality of Critical Reasons,” *Journal of Philosophy* 59 (1962), pp. 477-486.
- , “Languages of Art and Art Criticism,” *Erkenntnis* 12 (1978), pp. 95-118.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1981)
- Davies, Stephen, *Definitions of Art* (Ithaca, N. Y.: Cornell U. P., 1991).
- Dickie, George, *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple U. P., 1988).
- , *Aesthetics: An Introduction* (N. Y.: Pegasus, 1971).
- Diffey, T. J., “Aesthetic Instrumentalism,” *British Journal of Aesthetics* 22 (1982), pp. 337-349.
- Margolis, Joseph, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1980).
- Stecker, Robert, “Aesthetic Instrumentalism and Aesthetic Autonomy,” *British Journal of*

31) *Ibid.*, p. 91.

32) Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1991), p. 82.

Aesthetics 14 (1984), pp. 160-165.

Stolnitz, Jerome, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1960).

《Abstract》

The Cognitive Nature of Art Criticism Viewed from Aesthetic Instrumentalism

Chong-hwan Oh

Why do we think that art in general and works of art are valuable? Because it provides or causes our experiences which are pleasing or delightful. If this is the case, then the value of works of art is instrumental. For they are means to a certain end, which is causing a certain kind of experience. Usually we call such experience aesthetic experience. Then, why is aesthetic experience valuable? There are two ways of explaining the value of aesthetic experience. The one is aesthetic autonomy which asserts that aesthetic experience has intrinsic value and the other is aesthetic instrumentalism which holds that aesthetic experience has instrumental, i.e. extrinsic value. These two positions are usually considered to be incompatible with each other. In this article I scrutinize the plausibility of that assumption and try to find a way of defending the position of aesthetic instrumentalism.

The traditional theory of aesthetic attitude holds that the value of aesthetic experience is intrinsic because of the presupposition of disinterestedness. When we have no ulterior purpose(s) except the purpose of just having the experience of an object, it is said that the value of such a disinterested experience must be intrinsic, because it cannot be a means to other end.

But could we say that the value of such an experience is really intrinsic, even when we cannot find any pleasure or delight in it? This is the doubt where aesthetic instrumentalism can get off the ground. If we do not say that something which is sometimes negative has value in its own, then we must explain its value in terms of its subsequent effects. The value of aesthetic experience, then, should be accounted for its unique consequences. Whatever they are, now the value of aesthetic experience is instrumental.

I follow this way of reasoning according to Beardsley's account of instrumentalism, but

this account seems incompatible with his assertion of an aesthetic object as phenomenal object. Even though Beardsley does not accept the theory of aesthetic attitude, he holds that aesthetic experience is detached from the rest of experience and that aesthetic object is relationless to the actual object with which it is connected.

But, in art criticism it is inevitable to call for many factors besides the aesthetic viewpoint, for example, cognitive and moral. In this article I argue that we cannot ignore the cognitive factor of a work of art to appreciate and evaluate it properly. The instrumentalist can hold that the aesthetic viewpoint is necessary to evaluate a work of art, because it is presupposed to understand its content at first in order to tell its subsequent effect(s). The assumption of this assertion is that there is no difference between interested and disinterested attitude, i.e. that the disinterested attitude for aesthetic appreciation is a myth. Following Dickie, we can argue that the alleged difference between disinterested and interested attitudes is in fact just that between attention and inattention. When there is only one kind of attention with different motives, there is no reason to exclude cognitive factor in the appreciation of a work of art. For the appreciation must have every feature that the rest of our experience contains to become an experience. And we know that the cognitive feature is most prominent in case of literature.

Does the appreciation of art in general, however, have this feature? One possibility is Goodman's theory that art is a system of symbols. But when we have non-objective paintings or instrumental musical works, Goodman's explanation of exemplification seems implausible, because it does presuppose the context which can tell a work of art from its perceptually indiscernible counterpart. Danto's explanation of the status of a work of art is much more plausible than Goodman's in such cases. Danto holds that the distinction requires knowledge of the causal and the cultural context of a work of art, and that a work of art is emerged from its ordinary counterpart through interpretation. The knowledge of the artworld which enables someone to grasp the significance of the way of representation is, then, necessarily contained in every criticism of a work of art. From this we can conclude that there must be cognitive nature of art criticism. We can also find this feature prominent in many contemporary theories, for example Margolis' theory of art. Some people might criticise this position, because the cognitive feature is commented and noticed only in the classificatory sense, but not in the evaluative sense. But, for an instrumentalist there is no distinction between classification and evaluation of a work of art, because the distinction itself presupposes the aesthetic autonomy.