

## 예술심리학 - 비판적 고찰과 전망

이 모 영<sup>†</sup>

선문대학교 상담·산업심리학과

본 연구는 그 동안의 예술에 대한 심리학적 연구를 비판적으로 고찰해보고, 예술심리학이 활발하게 연구될 수 있는 기반을 다지는 데 기여할 수 있는 몇 가지 방법들에 대하여 논의해보고자 한다. 논의는 예술창조, 예술감상, 연구방법론, 학제간 연구의 문제들에 초점을 맞추어 전개하였다. 첫째로 예술에 대한 심리학적 연구에서 예술적 창조의 문제에 대하여 더욱 많은 연구의 초점이 맞추어져야 한다. 둘째로 미적 대상에 대한 예술적 경험이 더욱 폭넓게 규정되어야 한다. 예술심리학이 문화와 예술의 이해에 기초가 되는 학문으로 성장 발전하기 위해서는 예술적 경험을 단순히 즐거운 감정으로 제한하기보다는, 미적 대상에 의한 전체적인 예술적 경험으로 폭넓게 규정하고 논의되어야 한다. 셋째로 예술심리학 연구에서 연구방법론의 확장이 요구된다. 예술심리학의 연구에서는 경험과학적 연구방법을 사용한 정량적 분석이외에 현상학적 접근과 단일피험자의 심층분석에 의한 질적 분석과 같은 방법론을 적극 수용해야 한다. 그리고 마지막으로 예술심리학의 연구에서는 심리학, 철학, 미학, 예술학, 뇌과학 간의 학제적 연구가 요청된다. 철학, 미학, 예술학의 분야에서 축적된 예술적 경험에 대한 이론적 지식과 심리학 분야에서의 예술적 경험에 대한 경험적 분석자료 그리고 최근에 큰 관심을 끌고 있는 뇌과학 분야에서의 신경생리학적 지식은 상호간에 중요한 정보를 제공해 줄 수 있고, 예술심리학의 발전에 크게 기여할 수 있을 것이다.

주요어 : 예술적 경험, 예술 창의성, 시각적 사고, 예술 연구방법, 학제간 연구

---

<sup>†</sup> 교신저자 : 이모영, 선문대학교 상담·산업심리학과, 충남 아산시 탕정면 갈산리 100  
E-mail : moyoung@sunmoon.ac.kr

1871년 독일 Dresden에서는 매우 흥미있는 전시회가 개최되었다. 이 전시회에 Holbein의 작품으로 간주되는 두 개의 마돈나 초상화 작품이 하나는 진품으로 다른 하나는 복제품으로 전시되었다. 이 전시회에서 Fechner는 심미적 경험에 대한 최초의 경험적 연구를 수행하였고, 이것이 예술에 대한 심리학적 연구의 시작이 되었다(Allesch, 1987).

Fechner는 이 연구에서 두 개의 그림 중에 어느 것이 더욱 마음에 드는지를 관람자들을 대상으로 설문조사를 실시하였다. 그 결과는 매우 빈약하였다. 약 1000명의 관람자들 중에서 오로지 17명만이 조사에 응하였다. 그러나 이 연구는 최초로 경험적 연구방법을 사용하여 심미적 경험을 설명하고자 시도하였다는 점에서 중요한 역사적 의의를 지니고 있다. 왜냐하면 그 이전에는 철학적, 사변적인 연구방법을 사용하여 예술과 미의 문제에 접근하는 것이 주를 이루어 왔었기 때문이다. Fechner는 자신의 접근방법을 ‘아래로부터의 미학(Ästhetik von unten)’이라고 불려서 철학적 접근방법을 사용하는 ‘위로부터의 미학(Ästhetik von oben)’과 구별하였다(Allesch, 1987; Kobbert, 1986).

Fechner 이후에도 예술심리학적 연구는 정신물리학적 연구 패러다임에 기초하여 미적 대상의 자극특성과 미적 반응간의 관계를 설명하는 데 연구의 초점이 맞추어졌다. 다양한 형태와 색상이 미치는 심리적 효과들이 분석되었고, 형태들의 다양성과 통일성에 기초한 미적 만족의 원리들이 검토되었다(Allesch, 1987; Kobbert, 1986). 이러한 예술심리학적 연구의 기본 패러다임은 ‘새로운 실험미학(new experimental aesthetics)’이라 불리는 예술심리학 이론에 의해 더욱 발전되었다(Berlyne, 1971; 1974).

이와 같이 예술심리학은 심리학이 독립된 학문으로 출발한 초창기부터 중요한 심리학적 연구의 한 분야로 간주되었고, 그 당시에는 정신물리학적

연구의 패러다임과 지각심리학적 연구의 영향으로 활발히 연구되었다(Allesch, 1987; Kobbert, 1986; Schuster, 1990). 그럼에도 불구하고 예술에 대한 심리학적 연구는 심리학의 다른 주제들과 비교하여 상대적으로 등한시되었다. 그 이유로는 첫째로 연구대상인 예술이라는 주제에 고유한 특성을 들 수 있다(Winner, 1982). 사람들은 흔히 예술이 신비한 것으로 예술에 대한 경험적 연구는 불가능하다고 생각한다. 심리학은 경험적 연구방법을 사용하여 인간의 행동에 관한 보편적인 법칙을 추구하기 때문에 예술에 대한 심리학적 연구에서는 심리학적 연구방법을 사용하여 예술적 행위에 대하여 객관적이고 보편적인 진술을 세우고자 한다. 실제로 연구대상인 예술적 행위는 대단히 복잡하고 미묘해서 경험과학적 접근방법을 사용하여 기술하기가 쉽지가 않다. 이러한 예술적 행위의 복잡성과 미묘함이 예술적 행위에 대한 심리학적 분석을 어렵게 한다.

두 번째 이유로 예술의 비실용적인 측면을 들 수 있다. 현대학문은 점점 더 실용적인 면을 강조하는 경향을 보이고 있고, 예술은 다른 주제들과 비교하여 비실용적인 측면이 강하기 때문에 사람들의 관심을 끌지 못했다.

그 동안 예술에 대한 심리학적 연구가 등한시 되었음에도 불구하고 이에 대한 연구의 필요성은 크게 증가하고 있다. 예술과 문화와 같은 비실용적인 주제들에 대한 경제적, 사회적 가치와 효용성이 새롭게 인식되고 있기 때문이다. 첨단기술이 비약적으로 발전하면서 인간의 감성적 욕구를 충족시켜주는 제품에 대한 요구가 증가하고, 또한 아름다움에 대한 추구는 삶의 균형적 발전을 위해 매우 중요하다는 사실들이 밝혀지고 있다.<sup>1)</sup> 이

1) 미래학자인 J. Naisbit(동아일보 2001.6.5)는 첨단기술은 하이테크와 균형을 이루어야 한다고 주장하고 있다. 그에 의하면 교실에서 컴퓨터를 설치하고 정

러한 맥락에서 예술에 대한 심리학적 연구는 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 왜냐하면 예술심리학에 대한 연구는 문화와 예술에 대한 사람들의 이해에 견고한 기초를 제공해 줄 수 있기 때문이다.

본 논문은 예술에 대한 심리학적 연구에서 제기되는 중요한 몇 가지 문제들을 제기하고 이 문제들에서 제기되는 논쟁들에 관하여 비판적으로 검토해 보고자 한다.<sup>2)</sup> 이러한 연구가 예술심리학의 침체된 연구에 돌파구를 제공해 줄 수 있는 계기가 될 수 있을 것이다. 또한 이 연구가 문화와 예술에 대한 이해에 중요한 실제적이고 견고한 기반지식을 제공해 줄 수 있을 것이다.

### 예술적 창조의 문제

일반적으로 예술심리학은 예술의 창조와 감상의 과정에 내재하는 심리적 기제에 대하여 연구하는 학문으로 정의된다(Winner, 1982; Schuster, 1990).

따라서 예술심리학에서는 예술적 창조를 가능하게 하는 심리적 기제와 예술적 감상에서 나타나는 심미적 반응이 주된 연구의 대상이 된다. 실제로 예술심리학의 연구는 크게 예술의 창조과정과 감상과정 또는 예술가와 감상자에 대한 심리학적 물음에 의해 크게 주도되었다(Winner, 1982).

예술의 창조와 관련된 물음들은 오래 전부터

보화 교육을 실시하는 것도 중요하지만 또한 교실에서 시와 음악도 필요하다고 말하고 있다.

- 2) 본 논문에서는 예술심리학에서 제기되는 몇 가지 문제들에 초점을 맞추어 비판적으로 논의하고자 한다. 이 논의에 음악, 문학과 같은 예술심리학의 분야는 생략하고, 예술심리학적 연구가 가장 많이 수행된 시지각과 관련된 분야에 국한하여 예술심리학에 대한 논의를 전개하였다.

철학자들과 문헌이론가들에 의해 많은 관심을 불러일으켜 왔음에도 불구하고, 감상과 관련된 문제들과 비교하여 그 동안 심리학적 연구에서 깊이 있게 다루어지지 않았다. 이는 아마도 심리학자들이 예술의 창조보다는 예술의 지각에 더 많은 관심을 가지고 있었기 때문이라고 말할 수 있다. 그리고 심리학은 경험 과학적 연구방법을 사용하여 예술적 행위와 경험에 대하여 연구하고자 하는데 이 방법론적 패러다임에 예술적 감상에 관여하는 심리적 기제들이 더욱 적합하게 연구될 수 있었기 때문이다. 즉 예술작품에 대한 지각이 실험실에서 더욱 쉽게 연구될 수 있고, 또한 심리학은 예술적 경험의 보편적 특성에 관심을 갖고 있었기 때문에 특별한 예술가들의 예술적 행위보다는 일반 사람들의 예술작품 감상에 대하여 더 많은 주의가 기울여졌다(Winner, 1982).

그 동안 창조와 관련된 예술적 행위에 대한 심리학적 연구가 등한시 되었음에도 불구하고, 예술적 창조의 문제는 예술심리학적 연구에서 중요한 부분을 차지한다. 특히 최근에 교육과 산업의 분야에서 창의성이 중요한 문제로 대두되면서 예술적 창조의 문제는 더욱 많은 관심을 끌고 있다. 예술적 창조에 대한 심리학적 연구는 크게 예술적 동기와 예술적 창의성으로 분류해서 기술해 볼 수 있을 것이다. 여기에서는 이 두 주제에 대한 예술심리학적 연구를 비판적으로 검토해보고 제기되는 몇 가지 문제들에 대하여 논의하고자 한다.

### 예술적 동기

많은 철학자와 예술이론가들은 ‘왜 예술가들은 창조하는가?’ 라는 예술적 동기에 대한 물음을 제기하고 내성적 고찰과 논리적 분석을 사용하여 이 문제를 다루어왔다. 초기의 예술심리학적 연구

는 예술적 동기 문제를 성격적 특성의 개인차에 기인하여 분석하고자 하였다. 그 대표적인 것이 정신분석학적 동기이론을 예술적 창조에 적용한 것이다.

이 이론에 의하면 예술적 창조는 충족될 수 없는 무의식적 소망에 대처하는 예술가의 방어적 수단으로 간주되었다. 이러한 주장을 뒷받침하기 위하여 Freud는 사례연구로 르네상스 예술가인 Leonardo da Vinci를 분석하였다(Schuster, 2003; Schuster and Dumpert, 1979; Winner, 1982).

Freud는 Leonardo da Vinci의 삶과 그가 남긴 글들 그리고 그가 그린 그림을 분석하여, 그의 예술적 창조를 위한 동기를 비정상적인 외디프스적 소망에 대처하는 승화의 기제에 기인한 것으로 설명하였다. 이러한 Freud의 예술적 창조 동기이론은 많은 면에서 비판을 받고 있다. 그 중에서 특히 프로이드의 분석은 사례연구로서 예언을 할 수 없고 검증할 수 없다는 취약점이 지적되었다(Winner, 1982).

예술적 동기에 대한 다른 설명으로 행동주의 동기이론이 있다. 행동주의 이론에서는 예술가는 보상을 받기 위하여 창조한다고 설명한다. 이 이론의 문제점은 ‘왜 많은 예술가들은 아무런 보상을 받지 못하는데도 계속 창조하려 하는가?’ 하는 문제를 설명하지 못한다(Winner, 1982).

프로이드의 예술적 동기이론과 행동주의 이론은 예술적 창조를 가능하게 하는 동기에 대한 설득력 있는 설명을 제시해주지 못하였다. 무엇보다 이들 이론들은 실증적 연구에 기초하여 예술적 동기를 설명하는 것이 아니라, 기존의 심리학 이론을 예술적 동기의 설명에 적용한 것으로 예술적 동기를 밝히는 데 제한적일 수밖에 없었다.

좀 더 설득력 있는 동기이론으로 인지적 관점에서의 설명들이 제시되었다. 이 이론에 의하면 인간에게는 탐색하고자 하는 인식동기가 존재하

고, 예술은 세계를 인식하는 기본적인 방식이라는 것이다. 그리고 이 이론은 몇몇의 관찰과 실증적 연구에 의해 지지되고 있다.

Gibson과 Yonas(1968)는 어린이들이 그림을 그리는 행위를 관찰하였다. 이 아이들이 열정적으로 그림 그리기에 몰두하는 것은 노래를 부를 때 경험하는 즐거움과 같이 그림을 그릴 때 경험하는 활동적인 움직임 자체가 즐거움을 주기 때문이 아니라, 새로운 것을 탐색하고, 발견하고 창조하고자 하는 인지적 유형의 욕구에 기인한다고 기술하고 있다(Gibson and Yonas, 1968).

이와 같은 주장을 지지해주는 많은 연구결과들이 보고 되었다. 원숭이들은 흥미있는 활동을 추구하고 퍼즐을 가지고 놀면서 시간을 보낸다는 사실이 관찰되었다(Harlow, 1953). 그리고 어린이들은 그림 그리는 행위를 통하여 비록 감각적인 수준에서이기는 하지만 탐구하고 발견하는 인지적 행위를 수행하고 있는 것으로 간주되었다(Piaget, 1963). 이러한 가정은 ‘발견하기 위해 그림을 그린다’는 예술가들의 증언과 예술이론가들의 주장과 일치한다(Ghiselin, 1952).

이러한 관점은 예술에 대한 새로운 관점을 시사하고 또한 예술에 대한 연구의 새로운 도전을 시사한다. 일상적으로 예술은 정서적 활동이고 이성보다는 감정을 포함하고 있다고 여겨져 왔다. 그래서 예술적 동기 또한 이성적 측면보다는 감정적 요인에 의해 더욱 크게 영향을 받는 것으로 생각되었다. 그러나 인지적 접근은 예술적 창조를 문제해결의 한 유형으로 간주한다. 그리고 이들 독특한 문제해결의 심리학적 기제들이 분석될 수 있다. 이는 예술 창조의 과정에 대한 깊이 있는 이해를 가능하게 하고 예술적 창의성을 포함하여 예술적 행위에 대한 심리학적 이해에 크게 기여할 것이다.

## 예술적 창의성

예술작품을 창작하는 과정에는 독창적인 방식으로 문제를 발견하고 해결하는 창조적인 문제해결능력이 요구된다. 시인들은 적절한 단어를 찾아 내야 하고, 화가는 자신이 의도한 의미를 시각적 매체를 사용하여 자신의 독창적인 방식으로 표현하는 적절한 방법을 발견해야 한다. 그리고 작곡가는 한 멜로디를 가장 잘 완성하고 적절한 분위기를 나타내는 화음을 결정해야 한다.

과거에는 이러한 창조적 능력은 몇몇의 특별한 재능을 소유한 사람들에게만 한정된 것으로 간주되었다. 오직 천재만이 순수한 창조적 사고를 할 수 있는 것으로 알려져 왔다. ‘천재론(genius view)’이라는 이 견해는 소위 천재로 일컬어지는 사람들의 자기보고(self report)에 의해 지지되었다. 이러한 견해에 기초하여 창의성에 대한 연구는 주로 보통 사람들과 구별되는 창의적인 사람들의 개인적 특성에 초점을 맞추어 진행되었다(Guilford, 1967). 따라서 예술의 영역에서 창의성과 관련된 대부분의 연구에서는 심리측정적 접근을 사용하여 창의적인 예술가들의 고유한 성격적 특성들이 분석되었다(Barron, 1969; MacKinnon, 1962). 이들 연구에서 창의적인 예술가들은 높은 수준의 자아강도, 자율성 그리고 강한 동기수준과 같은 성격적 특성을 지니고 있는 것으로 나타났다. 그리고 이러한 성격적 특징들은 특히 예술가들에게 더욱 두드러지게 나타났다. 왜냐하면 예술적 창의성의 독특한 특징으로 새로운 독창적인 문제를 발견하는 능력이 강조되기 때문이다(Getzels and Csikszentmihalyi, 1976; Winner, 1982). 독창적이고 새로운 문제를 발견하기 위해서는 끊임없이 실험하고 그리고 기존의 관습에서 벗어나 사고하고자 하는 강한 의지가 필요하고, 실패와 대중의 조롱을 참고 견디어 내는 성격적 특징들이 요구되기 때문이다.

그러나 인지심리학자들은 창의성은 특별한 사람만이 가지는 특수한 능력이 아니고 일반 사람 모두가 가지고 있는 인지라는 정신작용의 하위개념으로 받아들이고 있다(Perkins, 1981). 인지심리학자들은 창의적 과정의 많은 부분들이 의식적이고 목표지향적 인지적 과정에 의해 이루어진다는 것을 보여주었다(Perkins, 1981). 예술의 영역에서의 창의성 역시 인지적 관점에서 이해하기 위한 시도들이 진행되고 있다. Getzels와 Csikszentmihalyi (1976)는 예술적 창의성에서 문제해결보다는 문제발견의 중요성을 강조하였고, Arnheim(1962)은 Picasso의 작품 Guernica 제작과정에 대한 분석에서 점진적인 시각적 사고과정을 분석하였다. 본 단락에서는 예술적 창의성에 중요한 인지적 과정으로 간주되는 문제발견과 시각적 사고에 대해 기술하고, 특히 예술적 창의성과 시각적 사고의 관계성에 대해 살펴보고자 한다.

## 문제의 발견

일반적으로 창의성의 가장 중요한 특성으로 문제해결능력이 강조되었다. 그러나 다른 영역들과 비교하여 예술의 영역에서는 문제를 해결하는 능력보다도 문제를 발견하는 능력이 더욱 중요하게 작용하는 것으로 밝혀졌다. Getzels와 Csikszentmihalyi (1976)는 창의적인 예술가들은 도전할 만한 새로운 문제를 발견하는 능력에 의해 특징지어진다고 가정하고 이를 검증하기 위하여 예술전공 학생들을 대상으로 예술적 과제를 수행하는 방식을 고찰하고 분석하였다.

이 과제에서 피험자에게 일련의 대상들이 주어지고 이들 중에 몇 개를 선택해서 배열하고 그림을 그리도록 요구되었다. 그리고 창의적인 학생과 덜 창의적인 학생들이 그림 그리기 이전의 단계에서 대상들을 다루고 탐험하는 정도와 그림을 그리기 시작한 후에 변경된 정도를 관찰했다. 실

협결과 매우 독창적이고 미적 가치가 높은 작품으로 평가된 그림을 그린 학생들은 대상을 더욱 많이 탐구하고 재배열을 하고자 시도하였다. 그러나 덜 독창적인 작품을 만든 학생들은 문제를 주어진 것으로 받아들이고 수동적으로 그리는 과정을 수행했다. 그리고 이 결과는 발견에 대한 관심을 보여주는 주관적 보고와 의미 있는 관련을 보여주었다.

이러한 연구 결과의 중요한 시사점은 문제의 해결보다는 문제의 발견이 예술적 창의성에서 더욱 중요하다는 예술적 창의성의 특수성을 보여주고 있다. 또한 이 연구는 예술에서의 창의성은 예술가 개인의 독특한 성격적 특성보다는 인지적 요인에 의해 설명될 수 있음을 제시해주고 있다.

이와 같이 창의적인 사람들은 새로운 문제를 발견하기 위하여 탐색을 하여 독창적인 문제를 발견한다. 이러한 새로운 문제를 발견하는 능력은 여러 가지 중요한 인지적 과정에 의해 설명되어야 한다. 이와 같은 인지적 과정들은 형태, 외곽선, 색상의 변화에 대한 높은 감수성(sensitivity), 세분화된 시각적 이미지의 형성, 시각적 이미지를 조작하여 새로운 의미있는 형태패턴을 만들어 내는 능력 등이 제시되었다(Winner, 1982).

창의적인 예술가들은 이러한 세분화된 시각적 이미지를 발달시키고, 이를 조작하여 새로운 독창적인 예술적 형태패턴들을 창조해낸다. 이와 같은 시각적 이미지의 창조와 이들 이미지의 심적 조작은 시각적 사고(visual thinking)로서 예술적 창조에서 중요한 역할을 할 수 있다는 것을 보여주고 있다.

### 시각적 사고(visual thinking)

예술가들은 대상을 직접 보고, 만지고, 이리저리 조작하면서 또는 심적 심상인 시각적 이미지를 조작하면서 구체적으로 표현하고 사고한다. 이

러한 유형의 사고는 일상적 생활 속에서도 자주 관찰된다. 거실에서 가구를 새롭게 배치해야 하는 경우와 바둑이나 장기에서 배치를 마음속에 그리면서 문제를 해결하는 경우에도 자주 적용된다. 이와 같이 시각 정보나 시각적 이미지를 조작하여 정보를 처리하는 인지적 과정을 시각적 사고라고 규정할 수 있다<sup>3)</sup>(Arnheim, 1979, 1988).

시각적 사고(visual thinking)는 지각(perception)과 사고(thinking)의 복합개념이다. Arnheim(1979, 1988)에 의하면 시각적 사고는 지각적 수준에서 처리되는 인지적 과정으로 매우 능동적이고 지적(intellectual)인 과정이다. 이러한 능동적이고 지적인 지각적 처리과정은 사고의 과정과 약간의 정도 차이는 있을지라도 근본적으로는 동일한 인지적 기제가 작용하고 있는 것으로 간주되었다. 따라서 지각과 사고는 동일한 연속적 차원 상에 놓여있고 지각과 사고는 통합되어야 한다고 주장되었다. 이러한 가정에서 시각적 사고는 지각적 수준에서 처리되는 지적인 인지적 과정으로 규정되고, 이 인지적 과정은 예술의 창조와 감상에 중요하게 작용한다.

Arnheim(1988)에 의하면 시각적 사고는 불완전하게 제시된 이미지를 보완하고, 특정의 형태를 찾아내고 범주화시키는 능동적 작용을 한다. 시각적 사고는 시각적 이미지를 비교 조작하면서 시각적 추리를 수행한다.

시각적 이미지를 능동적으로 선택하고 비교하는 것과 같은 시각적 사고의 과정들은 논리적, 추상적 사고의 일반적인 인지적 작용들과 비교하여 피상적으로는 큰 차이를 보이지 않는다. 그러나

3) 시각적 사고의 개념은 Arnheim에 의해 예술의 이해에 중요한 개념으로 사용되었다. 그러나 Arnheim은 이 개념을 구체적으로 정의하지는 않았다. 이 개념이 사용된 전반적인 의미에서 살펴보면 이 개념은 이와 같이 규정될 수 있을 것이다.

시각적 사고는 정보를 처리하는 구체적인 방식에서 개념에 의한 논리적 사고와는 큰 차이를 보인다(Arnheim, 1979, 1988; 1991). 논리적 사고는 언어적 상징과 기호를 사용하여 정해진 법칙에 따라 순차적으로 처리가 진행된다. 마치 연쇄적인 사슬에서 하나의 끝을 향해 하나씩 처리해 나아가는 기계적인 형태의 사고를 보인다. 이러한 유형의 사고는 컴퓨터에서의 정보처리방식으로 특히 합리화나 추론에 적합한 사고의 유형이다. 그러나 시각적 사고는 병렬적으로 정보를 처리한다. 이러한 처리의 장점으로는 처리의 속도 이외에 요소들 간의 관계에 관한 정보를 처리할 수 있다는 것이다.

병렬적 정보처리와 정보처리의 역동적 속성은 시각적 사고의 중요한 특징이다. 이러한 정보처리 특성으로 인하여 시각적 사고는 요소들 간의 구조적 양상의 처리를 가능하게 하고, 따라서 예술적 창조와 감상에서 중요한 역할을 할 수 있다(Arnheim, 1978, 1979, 1980). 예술에서 어느 한 특정 대상에 대한 이해는 그 대상 자체의 속성 이외에 그 대상과 관계하는 다른 주변대상에 의해 크게 영향을 받는다. 예를 들면 어느 한 지점에 위치해 있는 동그란 원형의 반점은 다른 주변의 대상들과 상호작용하면서 그 자체의 속성들이 변화를 하게 된다. 이 원형의 반점은 어느 한 위치에서는 전체적인 균형을 방해하지만 위치를 달리 하면 안정적인 구도를 형성하게 되고, 또한 주변에 위치한 다른 대상에 의해 이 검은 반점이 너무 가볍게, 중요하지 않게 느껴진다. 이러한 변화는 시각적 사고에 의한 지각의 역동적 속성에 기인한 것으로 예술적 사고와 창조에 중요하게 작용한다.

이러한 시각적 사고의 정보처리적 특징은 철학에서 논의되는 직관적 인식과의 유사성을 보여주고 있다. Arnheim(1991)은 이러한 직관적 능력을

시각적 사고의 개념으로 해석하여 직관적 능력을 구체적인 심리학적 현상으로 규정하고자 시도하고 있다. “직관은 지각의 독특한 특성으로, 즉 전체상황에서 역동적으로 작용하는 상호작용의 효과를 지각적으로 직접 파악할 수 있는 능력으로 정의될 수 있다. 인간의 인식에서 유일하게 지각만이 역동적 과정을 가지고 작용하기 때문에 직관은 지각에 국한되어 있다”(p.30). 이러한 의미에서 Arnheim은 시각적 사고는 구조를 파악하는 창조적 행위로서 고도의 심리학적 수준에서 이해 또는 통찰과 유사한 것으로 규정하고 있다.

이상의 논의를 살펴보면 시각적 사고는 예술적 창조에서 중요한 역할을 담당한다. 그럼에도 불구하고 시각적 사고는 예술심리학의 논의에서 많은 관심을 끌지 못하고 있다. 가장 중요한 이유 중의 하나는 시각적 사고가 포함하고 있는 역동적 속성을 정량적으로 분석할 수 없기 때문이다. Arnheim(1978, 1980, 1991)은 시각적 사고의 역동적 정보처리과정을 ‘마치 광대가 외줄을 타며 균형을 잡는’ 과정에 비유하여 설명하고 있다. 광대는 자신의 팔, 다리, 줄의 특성들 간의 역동적 관계성을 시각적 사고를 통해 파악함으로써 균형을 유지할 수 있게 된다. Arnheim에 의하면 예술에서 시각적 사고의 기제도 이와 유사하다. 예술작품은 작품의 구성요소들이 역동적으로 상호작용하여 균형 잡힌 안정된 구도를 형성하고 의도한 의미를 표현한다. 이 역동적 관계성은 시각적 사고의 역동적 정보처리과정에 의해 파악된다. Arnheim은 이와 같은 예술적 경험의 특수성을 고려하여 물리적 자극데이터와 독립적으로 존재하는, 직접적인 지각경험으로부터 출발하는 현상학적 접근의 필요성을 주장하였다. 그리고 이후에 몇몇의 연구자들은 작품분석을 통해 현상학적 접근이 예술적 경험의 이해에 유용하게 적용될 수 있음을 보여주었다(Brugger, 1986; 1990; Kobbert, 1986).<sup>4)</sup> 그러나

물리적 자극과 독립된 지각경험은 경험 과학적 접근방법으로 분석될 수 없기 때문에 많은 비판을 받고 있다(Schuster, 1990; 2003).

### 예술적 창의성과 시각적 사고

예술가들은 작품에서 표현하고자 의도한 의미를 가시화 시켜줄 수 있는 시각적 이미지를 발견하고자 노력한다. 그리고 예술가들은 그림을 그리기 시작할 때 기본적으로 표현하고자 의도한 작품구상에 대한 전체적인 기본 컨셉을 가지고 시작한다.

그러나 이들 작품구상은 대략적인 것으로 처음부터 완전한 것은 아니다. 이러한 잠정적인 컨셉은 구체적인 작품창조의 과정을 이끌어가고, 창조의 과정에서 나타나는 구체적인 가시적 결과에 의해 수정되고 발전되어간다. 이와 같이 끊임없는 상호작용을 통하여 발견과 완성의 과정이 진행되어간다. 예술의 영역에서도 창의적 과정이 일련의 의식적이고, 계획적인 인지적 과정이라는 것을 Arnheim(1962)은 Picasso의 Guernica의 제작과정에 대한 분석에서 입증해 보이고 있다.

그러나 예술적 창조에서 일련의 의식적이고 계속적인 과정이 중요하지만, 더욱 본질적인 부분은 작품이 나타내고자 하는 구도와 의미를 어떻게 시각적으로 인식하고 발견할 수 있는가 하는 문제이다. 예를 들어 대나무를 그린다고 가정해보자. 예술가는 대나무를 그리면서 대나무가 상징하는 ‘강직함’의 의미를 표현하고자 할 것이다. 이때 중요한 것은 그림이 실제 대나무보다 더욱 대나무 같은 느낌이 들도록 그려야 하고, 또한 그 대나무 그림에서 ‘강직함’을 느낄 수 있도록 그려야 한다. 만약 대나무의 그림이 실제 대나무의 모습을 그대로 재현한다면 그 그림은 일상생활 속

에서 흔히 보는 평범한 어느 한 장면으로 예술적 경험을 불러일으키지 못 할 것이다.

실제로 많은 철학자들과 예술가들, 최근에는 신경미학자들도 ‘미술의 기능이란 대상의 항상적이고 지속적이며 본질적이고 영속적인 특징을 표현하는 것’이라고 주장하고 있다(Zeki, 1999). 이러한 미술의 기능을 수행하기 위해서 예술가들은 대상의 항상적인 특징에 불필요한 많은 부분을 걸러내야 한다. 이를 위해서 어느 경우에는 대상의 실제모습과 다르게 표현해야한다. 질주하는 말의 본질적인 모습을 나타내기 위해서 말이 실제 달리는 모습과는 다르게 앞다리와 뒷다리가 실제보다 더 앞뒤로 쭉 뻗어 있는 모습으로 묘사한다. 이렇게 실제 달리는 모습과는 다르게 묘사해야 실제 달리는 말의 생생한 모습을 재현할 수 있기 때문이다.

여기에서 중요한 것은 예술가들이 강직한 대나무의 이미지와 질주하는 말의 생생한 시각적 이미지를 어떻게 인식하고 발견하는가 하는 문제이다.

Arnheim에 의하면 이는 시각적 사고의 작용에 의해 가능하다. 왜냐하면 시각적 사고는 대상이 지니고 있는 항상적이고 보편적인 특성을 파악하는 것을 포함하고 있기 때문이다:

“... 지각의 기본과정은 ... 구조를 파악하는 창조적 행위가 아니면 안 된다. 그것은 여러 부분의 단순한 구루핑이나 선택이 아닌 것이다. 지각을 통해서 발생하는 것은 고도의 심리학적 수준에서의 이해라든가 통찰이라든가 하는 것과 비슷하다. 지각한다고 하는 것은 곧 추상하는 것이고, 그 지각 속에서 그 추상은 일반적인 카테고리의 형태화를 통해서 개개사례를 표상하는 것이다.”(Arnheim, 1980, p. 50).

대나무가 상징하는 강직함의 의미를 보여주는 항상적이고, 본질적인 형태는 구조를 파악하고,

4) 이에 관한 자세한 설명은 연구 방법론적 문제를 다루는 장에서 기술하고자 한다.



지각적으로 추상하는 시각적 사고의 작용으로 이해된다. Arnheim에 의하면 이러한 시각적 사고과정은 창조적 사고의 기초를 형성한다. 따라서 시각적 사고는 예술적 표현의 본질적인 부분을 차지하게 되고 예술적 창의성의 중요한 한 측면을 형성하게 된다.

Picasso의 Guernica제작과정에서도 이러한 시각적 사고의 특징들이 나타난다. Picasso는 흑백의 비극적 색조와 큐비즘의 파괴적인 구도를 사용하여 전쟁의 참혹함과 절망감을 표현하고 있다. 그리고 제작과정에서 많은 수정을 거치게 되는데, 처음에 쓰러진 병사의 팔이 수직으로 세워져 묘사되었다가 후에 수평으로 수정되었다. 왜냐하면 수직으로 세워진 팔의 모습은 의도하는 표현적 의미와 시각적으로 어울리지 않기 때문이었다. 수직으로 세워진 팔은 점령자를 상징하는 황소의 강한 인상을 시각적으로 억제하고, 황소에 저항하는 사람들이 느끼는 절망감을 감소시키기 때문이다. 이러한 구성요소들 간의 시각적 배열에 대한 관계분석과 의미표현과의 관계분석은 시각적 사고를 통하여 이루어진다. 황소의 모습과 팔의 모습을 상대적으로 비교하게 되고 이들 간의 역동적 상호관계성이 파악된다.

이러한 계속적인 탐색과 수정의 과정에서 예술가는 새로 수정되는 시각적 배열이 조화를 이루는지, 의도한 의미를 어느 정도 잘 반영하는지 시각적으로 판단해야 한다. 이러한 판단을 하는 데 작용하는 인지적 기제가 시각적 사고이다. 따라서 시각적 사고는 예술작품의 창조과정에서 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

### 예술적 경험의 문제

사람들은 무엇을 왜 아름답다고 하는가? 이 문

제는 예술적 경험의 중요한 문제로 고대 그리스 시대부터 철학, 미학, 예술학의 분야에서 꾸준히 논의되었고, 다양하고 상이한 판단 기준들이 제시되었다(Allesch, 1987). 그러나 예술에 대한 심리학적 연구에서는 아름다움의 개념을 체계적으로 논의하거나 비판적으로 분석하지 않았다. 대신에 심리학자들은 사람들이 아름답다고 경험하는 행위를 결정함으로써 아름다움의 연구에서 결여되어 있는 실제적 기초를 제공하고자 하였다. 따라서 초기의 연구에서는 예술적 경험을 즐거움(pleasure)으로 또는 쾌(快)감정으로 규정하고 이들을 충족시켜주는 미적 대상의 자극특성을 체계적으로 연구하여 예술적 경험과 자극특성 간의 관계를 설정하고자 하였다(Kobbert, 1986; Allesch, 1987).

그러나 이러한 자극 특성과 예술적 경험 간의 관계 분석은 심미적 경험에 관한 이해에 매우 지대한 공헌을 했음에도 불구하고 예술적 경험을 기술하는 데 제한적일 수밖에 없다. 왜냐하면 예술적 경험이 형태와 색에 의한 즐거운 감정으로 끝나는 것이 아니라 예술가들이 창조하는 것에 의해 크게 영향을 받기 때문이다. 따라서 예술적 경험은 순수한 형태와 색상에 의한 즐거운 감정은 물론, 또한 사람들이 작품 속에서 '무엇을 지각하는가?'에 의해 크게 영향을 받는다(Halcour, 2002; Kobbert, 1986, Schurian, 1984, 1986).

따라서 예술적 경험을 미적대상에 의해 유발되는 전체적인 예술적 경험으로 이해하고, 이러한 예술적 경험을 가능하게 하는 심리적 과정에 대하여 더욱 많은 관심을 기울여야 할 것이다. 이러한 관점에서 '무엇이 마음에 드는가?' 라는 물음을 제기하고 아름다운 감정을 불러일으키는 자극 특성을 분석하는 것 이외에, '사람들은 무엇을 지각하고 인지하는가?' 라는 물음을 제기하여 예술적 경험을 분석해야 한다. 이러한 예술적 경험에 대한 포괄적인 이해는 예술심리학에서 그 동안

등한시되어 왔던 주제인 표현과 의미에 대한 관심을 불러일으키고, 예술에 대한 심리학적 연구의 폭을 한층 넓혀주게 될 것이다.

#### 형식(자극특성)에 의한 예술적 경험

위에서 기술하였듯이 미적 대상에 대한 예술적 경험은 다양한 수준에서 결정된다. 우선 가장 기본적인 수준으로 미적 대상의 물리적 자극특성인 형식에 의한 예술적 경험의 수준을 가정할 수 있을 것이다. 이 수준에서 미적 대상은 순수한 감각적 자극의 형태로 주어지고, 이들은 직접적으로 심미적 경험을 불러일으킨다. 특정한 형태와 색의 배열들은 직접적으로 마음에 들기도 하고 또는 마음에 들지 않기도 한다. 예를 들어 규칙적인 도형들은 불규칙적인 도형들보다 더욱 선호되는 경향이 있다(Berlyne, 1971, 1974; Kobbert, 1986). 이러한 유형의 미적 경험은 특히 음악예술과 같은 청각적 경험에서 더욱 분명하게 나타난다. 예를 들어 특정한 음고의 소리는 기분 좋게 지각되기도 하고, 특정한 음의 배열은 조화롭게 또는 조화롭지 않게 지각된다(Allesch, 1987; Winner, 1972).

이 수준의 예술적 경험은 모든 사람들에게 동일하게 적용되는 보편적 특성을 지니고 있다. 이러한 보편적 특성에 기초하여 실제로 많은 연구에서 심미적 경험에 영향을 주는 미적 대상의 객관적 자극특성을 기술하고자 시도되었다. 분명한 윤곽선, 선명한 색상과 색상의 선명한 대비들이 그 반대의 경우보다 더욱 선호되는 것으로 나타났다(Schuster, 1990). 특히 어린아이들은 선명한 색상과 극단적 색상대비를 선호하고, 광고에서 칼라를 사용하는 것이 더욱 효과적임이 입증되었다. 삼각형, 원형과 같은 규칙적인 기하학적 패턴들이 불규칙적인 도형들에 비하여 더욱 선호되었다. 그러나 이와 같은 단순하고 규칙적인 형태패턴들이

항상 선호되는 것은 아니다. 도심 속의 아파트 건물들에서 보는 것과 같이 단조로운 패턴들의 반복은 지루하고 미적 흥미를 끌지 못한다. 이러한 의미에서 전통적인 미의 원리로 '다양성의 통일원리'가 철학적 미학 이론의 핵심적 사상을 이루어 왔다.

예술심리학적 논의에서 이러한 특정 자극패턴에 대한 선호의 결과들은 생리학적 또는 정보처리적 관점에서 설명되었다(Schuster, 1990). 변화하지 않는 고정된 자극패턴은 유기체로 하여금 더 이상 반응하려 하지 않는 생물학적 경향을 보이게 된다. 또한 이미 익숙한 정보는 정보적 가치를 상실하게 되고 더 이상의 주의를 끌지 못하게 된다. 이러한 단조로운, 익숙한 자극패턴들은 심미적 경험을 불러일으키지 못한다.

이러한 생물학적 또는 정보처리적 관점에서 예술적 경험을 설명하는 대표적인 체계적 이론이 Berlyne의 '새로운 실험미학이론'이다(Berlyne, 1971, 1974). 이 이론에서 예술적 경험은 미적 대상에 의해 유발된 각성수준(arousal potential)과의 관계에서 설명되고 있다. 여기에서 유기체는 선천적으로 유기체의 기능을 최대화시키기 위해서 최적의 각성을 유지하는 경향을 보인다. 이러한 최적의 각성을 유지시켜 주는 미적 대상은 아름다운 것으로 지각되는 경향이 있다. 단조로운 자극은 낮은 각성수준을 유발하고 따라서 낮은 심미적 반응을 일으킨다. 미적 자극이 점점 복잡해지면서 각성수준은 증가하고 어느 일정한 최적의 상태에서 최고의 심미적 경험을 유발하고, 더욱 복잡해지면서 점점 심미적 경험의 정도는 감소하게 된다. Berlyne은 각성수준을 유발하는 자극특성으로 복잡성(complexity), 신기성(novelty), 놀람(surprise)과 같은 대상의 대조변인(collative variable)을 가정하고 이들 변인과 심미적 경험 간의 관계를 분석하였다(Berlyne, 1971, 1974).

경험적 연구방법을 사용하여 예술적 현상을 분석하는 지금까지의 심리학적 연구는 주로 이 수준에서의 예술적 경험을 설명하고 있다. 그러나 이러한 유형의 예술적 경험은 제한적이다. 물리적 자극특성들은 이들이 예술작품 속에 놓여 있을 경우는 더 이상 독립된 자극으로 존재하기보다는 어떤 의미를 나타내는 의미체로 존재하기 시작하고, 이들이 나타내는 의미가 예술적 경험에 영향을 미치게 된다. 또한 현대미술, 대중문화, 광고와 같은 영역에서 사람들이 보이는 선호와 예술적 경험들은 대상의 자극특성 이외의 요인들에 의해 크게 영향을 받는다. 이러한 부분에 대한 예술심리학적 연구는 그 동안 등한시되었다. 이들에 대한 연구는 예술에 대한 심리학적 이해의 폭을 넓히는 데 크게 기여할 것으로 기대된다.

#### 내용(표현)에 의한 예술적 경험

예술적 경험에 중요한 부분을 차지함에도 불구하고 그 동안 예술심리학적 연구에서 소홀히 다루어진 분야가 내용, 즉 표현과 의미에 의한 예술적 경험이다. 미적 대상에 대한 예술적 경험은 대상의 자극특성에 의한 선호와 즐거움에 의해 영향을 받기도 하지만 또한 미적 대상이 제시해 주는 내용인 표현과 의미에 의해 크게 영향을 받는다. 이 미적 대상이 지니는 표현과 의미는 상이한 다양한 측면에서 형성된다.

#### 표현지각

우선 예술작품이 제시해 주는 내용인 표현과 의미는 표현지각을 통하여 예술적 경험에 영향을 준다. Arnheim(1978, 1979, 1980)에 의하면 미적 대상에 대한 표현의 이해는 지각된 대상에 의식적인 의미부여에 의해 생기는 것이 아니라 대상을 지각하는 가운데 경험된다. 일반적으로 예술작품

을 바라보면 그 작품을 구성하는 선, 색, 대상, 공간과 같은 물리적 자극특성들이 지각되고, 인지적 정보처리과정을 거쳐 작품에 대한 의미와 표현들이 파악되는 것으로 알려졌다. 그러나 Arnheim에 의하면 예술작품을 바라보는 순간 의식적으로 경험되는 것은 그 작품을 구성하는 구성요소들이 아니라, 그 작품의 내용인 전체적인 표현적 가치들이다. 그리고 이러한 표현적 가치는 고차적인 지적 과정에 의한 의식적 의미부여과정에 의해서가 아니라 지각대상의 역동적 속성에 의해 결정된다고 본다. 그리고 역동적 속성의 파악이 지각에 의해서 이루어지기 때문에 표현을 파악하는 과정을 지각적 과정으로 규정하고 있다. 중요한 것은 예술작품에 대한 표현의 파악은 그 작품을 구성하는 회화적 요소들의 역동적 관계성에 의해 결정된다는 것이다. 버드나무 가지가 슬픔에 찬 사람같이 보이기 때문에 슬프게 보이는 것이 아니라, 가지의 지각적 패턴에 의한 역동적 속성이 수동적인 매달림을 전달하기 때문에 구조적으로 동일한 슬픔을 지각하게 한다. 역동적 속성이 예술적 표현에 중요하게 작용하는 다른 예로 풍차 날개의 위치에 따른 표현성의 차이를 살펴볼 수 있다. 그림에서 풍차의 날개가 수평, 수직으로 직각을 이루고 있으면 정지해 있는 느낌을 준다. 그리고 날개가 대각선의 형태로 위치해 있으면 약간의 움직임 경험할 수 있다. 그러나 날개가 수직, 수평의 위치로부터 약간 이탈되어 비대칭적으로 묘사되어 있으면 마치 날개가 움직이는 듯한 느낌을 경험할 수 있다. 이와 같은 운동감은 풍차 날개의 위치에 따른 역동적 속성에 의한 것으로 설명된다(Arnheim, 1978).

역동적 속성에 의한 예술적 표현에 대한 연구가 예술에 대한 심리학적 연구에서 등한시되었던 주된 이유는 이 역동적 속성을 객관적으로 기술하는 방법의 어려움 때문이다. 왜냐하면 역동적

속성은 자극의 물리적 속성 자체의 속성에 의해 규정되기보다는 주변의 다른 자극특성과의 관계에 의한 상호작용에 의해 형성되기 때문이다. 따라서 역동적 속성에 의한 심미적 경험이 예술심리학적 논의의 범주에서 정당하게 다루어지기 위해서는 현상적 지각경험을 객관적인 사실로 인정하는 방법론적 확장이 요구된다.<sup>5)</sup>

### 선천적 반응양식

예술적 표현에 대한 두 번째 가능한 설명으로 특정한 자극에 독특한 반응을 하는 인간의 선천적인 반응양식을 들 수 있다. 이러한 반응양식들은 유기체의 생존에 중요하게 작용하는 것들을 쉽게 인식할 수 있도록 해주는 기제로서 유기체에게 선천적으로 구축되어있는 것으로 여겨진다(Lorenz, 1978). 이러한 대상에 대한 인식의 방식이 예술의 이해에 중요하게 작용하고, 사람들의 예술적 경험에 크게 영향을 미치게 된다(Schuster, 2003; Schuster and Dumpert, 1978). 이들 중 예술적 표현에 자주 나타나는 것으로 아동세마(Kindesschema)와 이성세마(Partnerschema)가 대표적이다. 아동세마는 무의식적으로 보호본능적 행동을 유발하는 자극으로 큰 눈, 넓은 이마, 작은 코, 작은 입, 동그란 얼굴들의 시각적 특징을 지니고 있다. 이 시각적 특징들은 본능적으로 '귀여운', '사랑스러운' 등의 느낌을 불러일으킨다. 장난감 인형들에서 이러한 시각적 특징들이 강조되는데, 이런 특징들이 사람들로 하여금 보호본능을 유발하게 하고 귀여운 느낌을 전달하게 한다. 회화에서도 아동들이

묘사될 때 이들 특징을 강조하여 사랑스러움과 친근감을 표현하게 된다<sup>6)</sup>.

아동세마와 같이 이성세마도 몇 가지 신체적 특징을 강조함으로써 본능적 행동을 유발하게 할 수 있고 사람들의 예술적 경험에 많은 영향을 끼치게 된다. 이성세마는 허리와 엉덩이의 비율, 가슴의 크기 등이 강조된 형태의 시각적 특징을 지니고 있다. 이성세마는 예술작품으로 누드화의 표현 등에 자주 사용되고 있고, 또한 광고 등에서 소비자의 즉각적인 관심과 제품에 대한 긍정적 효과를 얻기 위해서 많이 이용되고 있다.

이외에 본능적으로 놀람, 분노, 기쁨 등의 감정을 나타내는 것으로 해석될 수 있는 얼굴표정의 몇몇 특징들을 생각해 볼 수 있다. 예를 들어 이마를 찡그리고, 눈을 크게 뜨고 뚫어지게 응시하는 것과 같은 얼굴표정의 특징은 분노의 감정을 표현하는 것으로 해석된다. 예술작품 속에서 이와 같은 특징들을 사용하는 예로서 사찰의 입구에서 흔히 볼 수 있는 수호신 상들이 있다.

### 무의식적 반응

예술적 표현에 영향을 주는 세 번째 측면으로 무의식적 반응에 의한 예술적 경험의 측면을 가정할 수 있다. Freud는 정신분석이론을 예술적 경험을 설명하는 데 적용하였다(Schuster, 2003; Schuster, 1990). 이 이론에 의하면 그림에 묘사된 대상은 무의식적 욕구의 상징적 표현으로 가정된다. 그리고 이 상징적 표현은 억압된 무의식적 욕구를 충족시켜주고 따라서 즐거움으로 경험된다고 가정하고 있다. 그러나 이러한 가정에 대한 구체적인

5) 지각의 역동적 속성은 계량적으로 기술될 수 없다. 그러나 이 속성은 착시의 예에서 관찰할 수 있듯이 직접 경험된다. 이 현상적 지각경험은 예술 이해에 대한 또 하나의 설명을 제공할 수 있을 것이다. 그리고 이는 적어도 예술현상을 상세하게 기술하는데 크게 기여할 것이다.

6) 이러한 유형의 반응이 선천적인가는 논란의 여지가 될 수 있다. 그러나 유아들을 대상으로 특정자극에 대한 선천적인 반응을 연구한 결과는 이러한 유형의 반응이 본능적인 선천적인 반응일 수 있다는 점을 시사해주고 있다(Fantz, 1961).

진술들이 결여되어 있고 또한 이에 대한 실증적인 연구들이 이루어지지 않았다.

프로이드의 이론에 비하여 Jung의 분석이론은 예술적 표현의 이해에 더욱 적절한 것으로 평가되고 있다(Schuster, 2003; Schuster and Dumpert, 1978). Jung은 실제로 많은 상이한 민족의 신화와 전설들을 분석하여 어떤 특수한 유형의 형태와 그림들이 지속적으로 나타나고 있다는 것을 발견하였다. 용에 의하면 이런 유형의 상들은 삶의 중요한 문제영역을 나타내는 것으로 사람들에게 무의식적 반응을 유발하게 된다. 이러한 그림들은 많은 예술작품들에서 지배적인 주제로 자주 나타난다.

예를 들면 만다라의 원형의 형태와 괴물과 싸우는 왕자의 테마들은 예술작품과 장식문양 등에 자주 묘사되어 나타난다. 이 그림들이 지니는 무의식적 상징적 의미들이 사람들의 예술적 경험에 영향을 끼치게 된다. 이러한 무의식적 차원에서의 표현에 대한 설명들은 주로 기존의 심리학적 이론을 예술적 경험의 설명에 이론적으로 적용한 측면이 강하고 실제적인 분석은 깊이 있게 진행되지 않았다.

## 연합

마지막으로 예술작품의 내용인 의미와 표현은 작품이 촉발하는 다양한 사고와 작품에 묘사된 장면과 대상에 의해 수반되는 연합(association)에 의해 영향을 받는다.(Gombrich, 2002; Halcour, 2002; Schurian, 1984, 1986; Schuster, 1990). 예를 들어 van Gogh의 작품 <구두><sup>7)</sup>는 더럽혀지고 낡아 일그러진 구두의 모습이 매우 어둡게 묘사되어 있다. 이 작품은 그 구두를 신고 살았을 사람의 고단한 삶을 연상하게 하고, 그와 관련된 다양한 사고를

촉발하게 한다.

이러한 연상과 사고의 촉발이 이 작품에 대한 심미적 경험을 가능하게 한다. 그리고 이 그림을 그린 화가가 반 고흐이고, 그의 불행했던 삶을 알고 있다면, 그리고 이 그림이 일그러진 고흐 자신의 삶을 반영하는 자화상이라는 생각을 가지게 되면 이 그림은 더욱 깊은 의미와 예술적 경험을 가능하게 한다.

이러한 유형의 예술적 경험은 일차적으로 개인이 지니고 있는 지식과 경험에 의해 크게 영향을 받을 수 있다. 그러나 예술작품에서 연상되는 의미나 표현은 전적으로 주관적으로 결정되는 것이 아니라, 보편적인 측면이 존재한다. 보편적 측면으로 작품에 묘사된 내용이 지니는 상징적 의미들이 있다. 자동차 모양의 얼굴을 한 현대 조각미술품에서 자동차 얼굴은 기계화되어 가는 현대인의 모습을 상징적으로 나타내주고 있다. 그리고 이러한 상징적 표현은 다양한 사고를 촉발시켜주는 계기로 작용함으로써 예술적 경험을 더욱 풍부하게 할 수 있다(Schuster, 2003).

이상에서와 같이 예술작품에 대한 심미적 경험은 다양한 수준과 측면에 의해 영향을 받는다. 그러나 지금까지의 예술심리학의 연구는 주로 미적 대상의 형식적 측면인 자극특성에 의한 심미적 경험에 관하여 연구의 초점이 맞추어져 왔다. 그 이외의 다른 측면에 의한 예술적 경험은 상대적으로 등한시되었다. 이와 같은 예술심리학적 연구는 예술적 경험의 다양한 측면을 소홀히 하게 되었다.

이는 무의미 철자에 대한 심리학 초기의 기억의 연구가 기억의 중요한 부분을 차지하는 의미와 관련된 기억의 현상을 설명할 수 없는 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 따라서 심미적 경험에 대한 심리학적 연구가 예술적 경험에 대한 포괄적인 이해를 제공하기 위해서는 앞

7) 캔버스에 유채, 37.5×45.0 cm, 1885-86, 암스테르담 반 고흐 미술관

으로 형식적 요인 이외의 다른 요인과 차원에 의해 영향을 받는 예술적 경험에 대하여 더욱 많은 관심을 기울여야 할 것이다.

#### 신경생리학적 구조에 의한 예술적 경험

예술적 경험의 문제를 뇌의 신경생리학적 구조와 기능에 의해 설명하고자 하는 신경미학(neuroaesthetics)이 최근에 크게 부각되고 있다. 신경미학에 의하면 우리가 어느 대상을 아름다운 것으로 지각하는 것은 우리의 뇌가 그것을 아름다운 것으로 지각하도록 구축되어 있기 때문이라고 가정하고 있다(Linke, 2001; Myn, 2000; Ramachandran & Hirstein, 1999; Zeki, 1999).

신경미학의 창시자 중 한 사람인 S. Zeki(1999)는 시각뇌와 예술의 기능은 외부세계에 관한 지식을 획득하는 것으로 동일하다고 주장하고 있다. 그에 의하면 미술의 기능이란 ‘대상의 항상적이고 지속적이며 본질적이고 영속적인 특징을 표현하는 것’이다. 이러한 Zeki의 주장은 오래전부터 많은 철학자와 예술가들에 의해 주장되었다. 달리는 말의 모습을 그림으로 표현할 때 실제 달리는 말의 모습보다 더욱 생생하게 달리는 말의 모습을 보여주기 위해서는 달리는 말의 본질적인 모습의 특징을 포착해서 시각적으로 나타내주어야 한다. 이러한 대상의 항상적이고 본질적인 모습을 파악하는 것은 미술의 본질이자 뇌의 본질이라는 것이다(Zeki, 1999). 뇌가 대상의 항상적이고 본질적인 특성을 어떻게 추출하는지에 대해 아직 구체적인 기제는 밝혀지지 않고 있지만, 뇌는 기능적 특수화를 통해 서로 다른 역에서 다양한 신호를 병렬적으로 처리함으로써 이 문제를 처리한다고 가정하고 있다(Zeki, 1999). 신경미학은 또한 우리가 작품이 표현하는 아름다움을 경험하는 것은 작품을 구성하는 회화적 요소를 적절히 처리할

수 있는 신경생리학적 기제가 구축되어 있기 때문이라고 주장한다. 신경미학자들은 현대미술에 대한 분석을 통해 회화의 구성요소들은 이를 처리할 수 있는 기율기 및 방향선별적 뉴런과 같은 신경생리학적 요소들에 기반하고 있음을 보여주고 있다. 따라서 화가들이 직관적으로 발견한 회화의 원리들은 뇌의 원리와 동일하며, 예술작품에 대한 예술적 경험은 뇌의 구조와 기능에 의해 설명될 수 있다고 주장하고 있다<sup>8)</sup>.

이와 같이 예술적 경험이 뇌의 신경생리학적 구조와 기능에 기반하고 있다는 기본가정 하에 최근에는 예술에서의 정서에 관한 문제, 뇌와 예술적 창의성의 문제, 은유적 사고(metaphoric thinking)의 문제 등이 연구되고 있다.

신경미학은 예술에 신경생리학적 지식을 접목함으로써 설명하기 어려운 예술적 현상에 구체적인 과학적 지식을 제공함으로써 예술의 이해에 크게 공헌하고 있다. 그러나 신경미학의 한계도 지적될 수 있다. 비록 연구의 초기단계에서 나타나는 일반적인 현상일 수 있기는 하지만, 아직까지 예술적 현상을 설명해 줄 수 있는 구체적이고 결정적인 신경생리학적 증거들이 빈약하다. 그리고 좀 더 근본적인 문제로 예술적 현상이 매우 복잡하기 때문에 예술작품이 제공하는 신경생리학적 정보 또한 매우 복잡하게 연결되어 분석이 쉽지 않을 가능성을 배제할 수 없다. 그리고 마지막으로 예술적 경험은 작품자체가 유발한 신경생리학적 반응 이외에 작품의 내용, 주제 그리고 작

8) 신경미학에서 주장하는 예술의 신경생리학적 기제들이 신경과학 분야에서 이미 잘 알려진 사실이고, 따라서 신경미학의 내용은 전혀 새로운 것이 없다는 문제가 제기될 수 있다. 그럼에도 불구하고 회화의 원리를 신경생리학적 구조와 기능에 기초하여 설명하고자 하는 시도는 예술이해의 폭을 넓혀주고, 앞으로 예술에 고유한 현상을 밝혀내는 데에도 크게 기여할 것으로 기대된다.

품이 놓여 있는 맥락과 같은 요인들에 의해 영향을 받는다. 이러한 요인들에 대한 신경생리학적 분석은 어느 정도 제한적일 수 밖에 없을 것이다.

### 연구 방법론적 문제

예술에 대한 심리학적 연구가 심리학의 초창기에는 정신물리학과 지각심리학의 영향으로 중요한 심리학적 연구의 한 분야로 활발히 연구되었다. 그럼에도 불구하고 그 이후로 예술에 대한 심리학적 연구는 다른 주제들과 비교하여 상대적으로 소홀히 다루어졌고 그만큼 학문적 발전이 더디게 이루어졌다. 그 이유 중의 하나로 예술이라는 주제의 특수성과 그와 결부된 방법론적 문제를 들 수 있을 것이다. 예술심리학은 예술적 창조와 감상에 관련된 예술적 행위에 대한 심리적 과정을 연구한다. 그러나 예술이라는 현상은 다양하고 복잡하기 때문에 과학적으로 분석하는 것이 쉽지 않다. 따라서 예술적 현상은 예술과 과학, 객관성과 주관성 그리고 범칙성과 자율성의 두 극단의 연속적 차원에서 어느 한 곳에 위치하는 것으로 간주되었고, 이러한 견해들이 예술에 대한 심리학적 접근을 더욱 어렵게 만들었다(Kobbert, 1986).

예술에 대한 심리학적 연구는 전통적으로 과학적 연구방법을 사용하여 정량적으로 예술적 현상을 분석하고자 하였다. 이러한 분석으로부터 미적 경험에 대한 객관적이고 보편적인 성격의 미적 원리를 세우고자 시도하였다. 이러한 기본적인 연구패러다임에 기초하여 예술심리학적 연구에서는 미적 대상에 대한 자극특성과 미적 경험 사이의 관계를 분석하였다. 이 실험미학적 접근은 예술의 현상을 객관적으로, 정량적 방법으로 접근할 수 있는 연구방법론을 제공해 주었다. 이는 또한 심

미적 경험에 관한 보편적 법칙을 체계화하여 예술적 현상의 이해에 중요한 공헌을 하였다(Kobbert, 1986).

그러나 이러한 예술적 현상에 대한 정량적, 실험적 분석은 예술적 경험의 폭을 설명하는 데 한계를 보이고 있다. 우선 이 연구에서는 미적 대상의 자극특성인 형식적 요인을 객관적으로 기술하고 이 특성과 미적 만족의 관계를 분석하여 심미적 경험을 설명한다. 그러나 예술적 경험은 객관적으로 정량적으로 기술될 수 없는 작은 변화들에 의해 크게 영향을 받는 경우가 많다. 대표적인 예로 현대미술가인 Mondrian의 회화에 대한 예술적 경험을 들 수 있다.

그림 1의 도형들은 몬드리안의 회화를 변형하여 만든 도형들이다. 그림a는 몬드리안의 회화의 구도와 일치하는 것으로 생동감이 충분하고 안정된 구도를 형성하고 있는 것으로 아름다운 구도로 경험된다. 생동감을 주는 안정된 구도는 수직선과 수평선으로 분할된 4개의 면적의 크기, 형태와 색의 역동적 관계에 의해 결정된다(Kobbert, 1981). 수직선과 수평선은 전체표면의 중앙을 분할하는 물리적 의미의 균형을 취하지 않고 있다. 수직선은 중앙으로부터 좌측으로 치우쳐 있고, 수평선은 위에 놓여 있다. 물리적 의미에서는 균형을 이룰 수 없지만 서로 상이한 유형의 사각형들이 서로 상호작용을 하여 역동적으로 안정된 구도를 형성하고 있다. 즉 구성요소들이 동시에 작용하여 안정된 전체를 형성하기 때문에 한 부분에서의 변화는 그림 1b와 1c에서와 같이 전체적인 균형을 깨뜨리는 결과를 가져온다. 이러한 역동적 속성에 관한 객관적 법칙을 이끌어 내는 객관적이고 정량적인 분석은 불가능해 보인다.

이와 같은 지각의 역동적 특성은 작품에서 균형 잡힌 안정된 구도 이외에 예술작품의 표현에도 중요한 역할을 하고 있음을 Arnheim(1978,

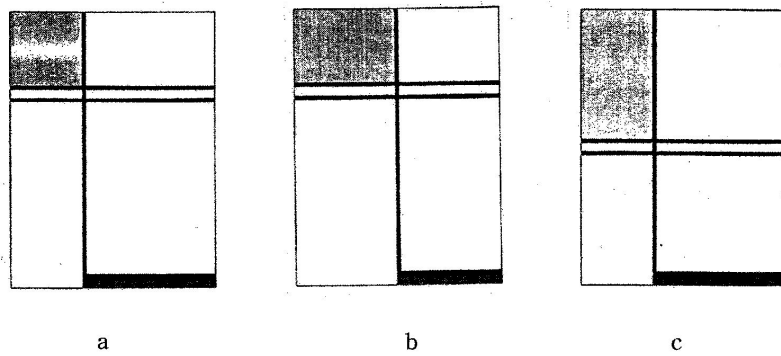


그림 19)

1979, 1980)은 밝히고 있다. 동양의 건축 양식에서 자주 볼 수 있는 지붕 용마루는 일직선이 아니라 약간 휘어져 있으며, 지붕의 모서리는 약간 위로 향해 있다. 이러한 건물 외곽선의 움직임에 의한 역동적 속성은 무거운 지붕에 가벼운 느낌을 부여하고 동시에 건물에 전체적인 안정감을 주게 된다.

이러한 역동적 속성은 정량적으로 기술하기 어렵다. Arnheim에 의하면 이 역동적 관계성은 미적 대상에 내재하는 속성으로 지각적으로 인식이 가능하다(Arnheim, 1988). 이 역동적 관계성을 파악하는 인식능력은 지각적으로 사고하는 일종의 근본적인 인식방법으로 규정하고 있다. 눈은 사고한다(Arnheim, 1988). 이러한 Arnheim의 예술심리학적 이론은 예술적 경험의 심리학적 이해에 현상학적 접근방법이 유용하게 적용될 수 있음을 보여주고 있다. 그러나 현상학적 접근 방법은 객관적 자극 상황에 일치하는 물리적 자극을 넘어서 직접적으로 나타난 경험에서 출발한다. 따라서 이 방법은 직접적인 지각경험<sup>10)</sup>에 기초를 두고 있기 때문에

이 지각경험이 지니는 주관성의 문제가 제기될 수 있다. 비록 이와 같은 문제에도 불구하고 이 접근방법의 적용은 예술에 대한 심리학적 이해의 폭을 넓히는 데 크게 기여 할 것으로 기대된다.

예술적 경험에 대한 정량적 실험적 연구의 다른 문제점은 미적 경험의 다양성과 개인차에 대한 문제이다. 위에서 기술되었듯이 미적 대상에 대한 예술적 경험은 다양한 수준(측면)에 의해 결정된다. 이러한 수준들이 어떻게 작용하느냐에 따라서 동일한 대상에 대한 한 개인의 심미적 경험

상을 이해하는 데에 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. “내가 크리스탈을 보면 나는 무엇을 지각하는가? 실증주의적 관점에 따르면 나는 감각요소, 즉 선, 밝기, 면을 지각하고, 이들을 하나의 전체로 통합한다. 이것은 특정한 가정에서 출발하는 하나의 인위적 생각이다. 사실 나는 처음부터 각 요소들이 모든 다른 요소들로부터 지지되는 통합된 형태를 보게 된다. 전체는 요소들과의 합과 같이 기초적인 것이다. 이와 같은 형태는 단순히 물질적이지 않다. [...] 단지 물질적인 사물은 존재하지 않는다. 물체는 처음부터 정신적으로 규정되어 있다. 이런 정신적인 것은 비로소 이성의 작용에 의해 감각적으로 지각된 것에 부여되는 것이 아니라, 비록 처음에는 불완전하지만 눈으로부터 즉각적으로 파악된다. 본다는 것은 지각대상에 대한 의미의 표출에 관계되고, 대상에 대한 내용의 이해를 요구한다.”(Brugger, 1990에서 인용)

9) 출처: Kobbert, 1987

10) 이 지각경험을 R. Guardini는 다음과 같이 기술하고 있다. 비록 이 기술이 인지심리학적 설명체계에 서는 모순된 측면을 지니고 있을 지라도 예술적 현



은 서로 상이하게 나타난다. 이 경우 많은 피험자를 대상으로 구해진 평균값은 설명력을 지니지 못하는 경우가 많다. 이러한 경우에 대상에 대한 예술적 경험을 정량적으로 객관적으로 측정하는 것도 중요하지만, 그러한 평가를 하게 되는 구체적인 이유를 파악하는 것도 또한 중요할 수 있다. 따라서 이러한 미적 평가의 특성을 반영하는 예술심리학의 연구방법으로 양적방법 이외에 질적방법의 도입이 요구된다.

질적인 연구방법으로 한 피험자를 대상으로 한 예술적 경험에 대한 심층적인 분석을 할 수 있을 것이다(Halcour, 2002). 또한 적은 수의 피험자를 대상으로 예술적 경험에 대하여 소리내어 사고하도록 요구하고, 보고한 내용을 양적으로 분석하는 내용분석 방법들도 예술적 경험을 분석하는 데 유용하게 사용할 수 있을 것이다. 이러한 질적인 연구방법의 도입은 사람들의 예술적 경험에 대한 다양한 측면을 체계적으로 기술할 수 있는 장점을 지니고 있다. 그리고 이러한 현상에 대한 체계적인 기술은 예술적 경험에 대한 유용한 정보와 깊이 있는 통찰을 제공해 줄 수 있다.

이와 같이 예술적 경험과 같이 복잡하고 다양한 측면을 지니고 있는 현상에 대해서는 방법론적 엄격함을 강조하여 어느 한 방법만을 고수하기보다는 다양한 접근방법을 탄력적으로 적용하는 것이 현상에 대한 설명의 폭을 넓히고, 실생활에 적용 가능한 유익한 설명을 제공할 수 있을 것이다.

### 학제간 연구의 문제

예술심리학이 문화와 예술의 이해에 기초가 되는 학문으로 발전하기 위해서는 심리학, 미학, 철학, 예술학 그리고 뇌과학 간의 학제간 연구가 절

실히 요청된다. 이와 같은 학제간 연구의 좋은 예가 최근에 크게 주목을 받고 있는 신경미학을 들 수 있다. 그러나 그 동안 예술심리학은 미학, 철학, 예술학과는 소통없이 심리학의 한 분야로서 독립적으로 존재해 왔다. 예술심리학은 예술과 미의 현상을 사변적이고 형이상학적인 방식으로 다루는 철학의 접근방식과는 다르게 과학적인 방법으로 체계적으로 연구하려는 의도에서 출발하였다. 따라서 예술심리학의 연구는 미의 본질을 찾는 것이 아니라, 미적 경험의 원리를 밝히는 데 집중되었다. 한 대상에서 미적 경험을 일으키는 데 충족되어야 하는 조건들을 찾아내고, 이들 조건들이 어떤 법칙에 따라서 작용하는지를 밝혀내는 데 심리학적 연구의 초점이 맞추어졌다. 이러한 예술심리학의 연구에서 미적, 예술적 경험에 대한 깊이 있는 성찰이 없이 연구가 진행되었다. 아름다움은 ‘즐거움(pleasure)’으로 정의되었고, 미적 즐거움(aesthetic pleasure)은 경험적, 실험적 방법으로 연구되었다(Allesch, 1987).

이와 같은 예술심리학의 연구 패러다임은 복잡하고 다양한 측면을 지니고 있는 예술적 경험을 기술하고 설명하는 데 제한적이다. 따라서 예술심리학이 예술적 경험을 포괄적으로 기술할 수 있기 위해서는 예술적 경험의 복잡성과 다양성을 고려하여 예술심리학의 문제영역들이 규정되어야 할 것이다. 또한 복잡한 미적 대상의 자극특성과 미적 경험과의 관계에 대한 통계적 진술이외에, 사람들은 왜 그와 같은 자극특성을 지닌 미적 대상을 선호하는지를 설명할 수 있는 이론적 기초들이 요구된다. 이와 같은 문제들에 대하여 심리학 이외의 영역인 철학, 미학, 예술학에서의 연구 결과는 많은 도움이 될 수 있다. 예술과 미에 대한 물음은 인간생활의 중심문제로 수세기에 걸쳐서 철학의 영역에서 중요한 연구의 대상이 되었다. 18세기 중엽에 미학은 철학으로부터 독립된

독자적인 학문으로 출발하였다. 이들 영역에서 그동안 축적되어온 예술적 경험에 관한 많은 지식들이 예술에 대한 심리학적 연구의 튼튼한 이론적 기반을 제공해 줄 수 있을 것이다. 예술에 대한 철학적 논의에서 예술적 경험의 다양한 측면들이 세분화되어 논의되었고, 미적 형식원리, 형태와 내용 간의 관계, 주관적-감각적 인식이론으로서의 미학에 대한 문제들이 깊이 있게 다루어졌다. 그리고 이 철학적 논의들은 예술심리학의 발전에 유용한 이론적 기반을 제공해 줄 수 있을 것이다(Allesch, 1987).

예술심리학에서의 학제간 논의가 심리학의 측면에서만 요구되는 것은 아니다. 미학과 예술학의 측면에서도 학제간의 연구의 필요성이 증가하고 있다. 미학과 예술학의 분야에서도 예술과 미에 대한 논의에서 사변적이고 형이상학적인 방식을 벗어나 새로운 접근방법을 사용하고자 시도하고 있다. 이러한 시도에서 예술에 대한 경험과학적 연구들은 중요한 시사점을 제공할 수 있고, 또한 그 동안 심리학의 영역에서 밝혀진 예술적 행위와 경험에 대한 심리학적 지식들이 예술과 미를 이해하는 데 구체적이고 실증적인 자료로 많은 도움이 될 수 있을 것이다.

## 결론 및 논의

지금까지 예술심리학의 논의에서 제기되는 쟁점들을 몇 가지 이슈를 중심으로 비판적으로 논의하였다. 예술에 대한 심리학적 연구는 오래된 역사에도 불구하고 심리학의 다른 분야들과 비교하여 상대적으로 등한시되었다. 등한시된 가장 중요한 이유로 예술의 비실용적 특성을 지적할 수 있을 것이다. 그러나 이러한 외적 환경은 많이 변화되고 있다. 현대인의 삶에서 양적 측면 못지않

게 질적인 측면이 강조되고 있고, 디자인에서 볼 수 있듯이 예술, 문화와 관련된 측면들이 기업 또는 국가 경쟁력의 중요한 원천이 되고 있다. 이러한 맥락에서 예술에 대한 심리학적 연구가 절실하게 요구되고 있다. 그리고 예술심리학은 등한시된 만큼 심리학의 다른 분야보다도 상대적으로 아직 연구되지 않은, 연구되어야 할 것들이 많이 남아 있는 분야이다. 앞으로 예술심리학이 성장, 발전하기 위하여 요구되는 몇 가지 측면을 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째로, 예술적 창조의 과정에 대한 연구에 더욱 많은 관심이 기울여져야 한다. 지금까지의 예술심리학적 연구를 살펴보면 예술적 감상의 측면에 관한 연구가 주류를 이루었고 예술적 창조에 관한 분석은 소홀히 다루어졌다. 현대인의 삶에서 점점 증가하고 있는 예술과 디자인의 중요성을 고려해본다면 예술적 창조의 과정에 대하여, 특히 예술적 창의성에 대하여 더욱 많은 연구의 초점이 맞추어져야 할 것이다. 예술과 디자인은 어느 다른 영역들과 비교하여 끊임없이 새로운 독창적인 것을 요구한다. 따라서 이러한 예술적 창의성에 관한 심리학적 분석은 예술심리학의 매우 중요한 연구분야로 간주되어야 할 것이다.

둘째로, 예술적 경험이 단순히 즐거운 감정으로 규정되기보다는 미적 대상에 의한 전체적인 예술적 경험으로 폭넓게 규정되어야 한다. 예술작품의 감상에 관련된 예술심리학적 연구에서는 경험과학적 연구방법을 사용하여 심미적 경험을 불러일으키는 미적 대상의 자극특성을 분석하였다. 이 연구에서 심미적 경험은 미적 대상이 불러일으키는 즐거운 감정(pleasure)으로 규정하고 ‘무엇이 아름다운가? 또는 무엇이 마음에 드는가?’의 문제를 분석하였다. 이러한 예술심리학의 연구 패러다임은 많은 방법론적 문제를 야기시키고, 예술적 경험을 기술하고 설명하는 데 제한적일 수 있다

(Kobbert, 1986; Schurian, 1984). 예술적 경험을 단순히 미적대상에 의한 즐거운 감정으로 제한하는 것은 예술적 경험의 현상을 단순화시키게 되고 미적 경험에 대한 연구의 폭을 제한할 수 있다. 따라서 심미적 경험은 미적 대상의 자극특성이 불러일으키는 즐거운 감정으로 제한하기 보다는 미적 대상이 감상자에게 불러일으키는 전체적인 예술적 경험으로 규정하는 것이 바람직할 수 있다. 이러한 의미에서 예술심리학적 문제제기의 방식에 대한 비판은 타당해 보인다. 즉 무엇이 아름다운가(마음에 드는가)? 라는 문제 이외에 예술작품에서 무엇을 보는가(경험하는가)? 라는 문제를 제기해야 한다. 이는 예술의 현상을 정서적 관점에서는 물론 인지적 관점에서 분석되어야 한다는 것을 시사해주고 있다.

셋째로, 예술심리학의 연구방법론의 확장이 요구된다. 예술심리학의 연구에서는 전통적으로 경험과학적 연구방법을 사용하여 정량적으로 예술적 현상을 분석하여 미적 경험에 대한 객관적이고 보편적인 성격의 미적 원리를 세우고자 시도하였다. 이 실험미학적 접근은 그 동안 예술심리학 연구의 대부분을 차지한 심미적 경험과 미적 대상의 자극특성 간의 관계를 분석하는 데 객관적으로 접근할 수 있는 연구방법론을 제공하여 중요한 공헌을 하였음에도 불구하고, 복잡하고 다양한 예술적 경험을 기술하는 데에는 그 한계를 보이고 있다. 또한 예술심리학이 예술적 창조의 문제와 예술작품에서 무엇을 지각(경험)하는가 하는 문제를 다루어야 한다면 방법론적 엄격함을 강조하기보다는 제기된 문제의 이해에 도움이 되는 적합한 방법론을 적극적으로 수용해야 할 것이다. 예술가들의 창조과정에 대한 연구와 사람들이 예술작품 속에서 지각하고 경험하는 내용에 대한 분석에서 단일 피험자에 의한 심층적인 분석은 문제에 대한 깊이 있는 통찰을 제공해 주고,

후속적 연구를 촉진하는데 크게 기여할 수 있을 것이다. 이와 같은 연구방법의 확장은 예술심리학의 영역을 확장하고 설명의 폭과 깊이를 증가시키는데 크게 기여할 것으로 기대된다.

마지막으로 예술심리학의 연구에서 심리학, 철학, 미학, 예술학 그리고 뇌과학 간의 학제간 연구가 요청된다. 그 동안 예술심리학은 이들 학문들과 소통없이 독립적으로 진행되었다. 물론 제기된 문제의 형태와 사용된 방법론상에서 차이가 있을 수 있다. 그러나 미학과 예술학의 영역에서는 예술적 행위와 경험에 대한 심리학적 지식들이 예술과 미를 이해하는 데 구체적이고 실증적인 자료를 제공할 수 있고, 심리학의 영역에서는 미학과 예술학의 영역에서 그 동안 축적되어온 예술적 경험에 관한 많은 지식들이 예술에 대한 심리학적 연구의 튼튼한 이론적 기반을 제공해 줄 수 있을 것이다.

## 참고문헌

- Allesch, C. G. (1987). *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Verlag für Psychologie.
- Arnheim, R. (1962). *Picasso's Guernica: The genesis of a painting*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1978). *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: de Gruyter.
- Arnheim, R. (1979). Wir denken zu viel und sehen zu wenig. Im Gespräch: Rudolf Arnheim. *Psychologie heute*, 6(4), 23-29.
- Arnheim, R. (1980). *Zur Psychologie der Kunst*. Frankfurt a. M: Ullstein.
- Arnheim, R. (1988). *Anschauliches Denken*. Köln: DuMont.
- Arnheim, R. (1991). *Neue Beiträge*. Köln: DuMont.
- Barron, F. (1969). *Creative person and creative process*.

- New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Berlyne, D. E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetic: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. New York: Wiley.
- Brugger, B. (1986). *Die Psychologie vor dem Schönen*. Frankfurt a. Main: Lang.
- Brugger, B. (1990). Die Asthetik Rudolf Arnheims: Psychologie oder Philosophie? In A. Schorr & E. G. Wehner(Eds.), *Psychologiegeschichte heute*. Göttingen: Verlag für Psychologie.
- Eysenk, H. J. and Götz, K. O. (1981). *Visual aesthetic sensitivity test*. Düsseldorf: Concept.
- Fantz, R. (1961). The origin of form perception. *Science*, 204, 66-72.
- Gardner, H. (1980). *Artful scribbles: the significance of children's drawing*. New York: Basic Books.
- Getzels, J. and Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: a longitudinal study of problem finding in art*. New York: Wiley.
- Ghiselin, B. (1952). *The creative process*. New York: Mentor.
- Gibson, J. J. (1978). The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures. *Leonardo*, 11, 227-235.
- Gibson, J. J. (1982). *Wahrnehmung und Umwelt*. München: Urban & Schwarzenberg.
- Gibson, J. and Yonas, P. (1968). A new theory of scribbling and drawing in children. In H. Levin, E. J. Gibson, and J. J. Gibson(Eds.), *The analysis of reading skill*. Washington, D. C.: U. S. Dept. of Health, Education, and Welfare, Office of Education (Final Report).
- Gombrich, E. H. (2002). *Kunst und Illusion*. Köln: Phaidon.
- Guilford, J. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: McGraw Hill.
- Halcour, D. (2002). *Wie wirkt Kunst? Zur Psychologie ästhetischen Erlebens*. Frankfurt am Main: Lang
- Harlow, H. (1953). Mice, monkeys, men, and motives. *Psychological Review*, 60, 23-32.
- Kandinsky, W. (1973a). *Über das Geistige in der Kunst*. Bern-Bümpliz: Benteli.
- Kandinsky, W. (1973b). *Punkt und Linie zu Fläche Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Bern-Bümpliz: Benteli.
- Kobbert, M. J. (1986). *Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Linke, D. E. (2001). *Kunst und Gehirn: die Eroberung des Unsichtbaren*. Reinbek: Rowohlt.
- Lorenz, K. (1978). *Vergleichende Verhaltensforschung*. Heidelberg: Springer.
- MacKinnon, D. (1962). The nature and nature of creative talent. *American Psychologist*, 17, p. 484-495.
- Metzger, W. (1965). Der Beitrag der Gestalttheorie zur Frage der Grundlagen des künstlerischen Erlebens. *Exakt Ästhetik*, 1, 15-29.
- Metzger, W. (1975). *Gesetze des Sehens*. Frankfurt a. Main: Kramer.
- Müller, K. (1985). Kunstpsychologie- Gibt es die noch? *Psychologische Rundschau*, 36(3), 153-163.
- Myn, E. (2000). Two sciences of perception and visual art. *Journal of Consciousness Studies*, 7, No. 8-9, 43-55.
- Perkins, D. (1981). *The mind's best work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Piaget, J. (1963). *The origins of intelligence in children*.

- New York: The Free Press.
- Rader, M. and Jessup, B.(1976). *Art and human values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Ramachandran, V. S. & Hirstein, W. (1999). The science of art. A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, 15-51.
- Schurian, W. (1984). Was ist "schön"? Kunst, Kitsch und Leben. *Psychologie heute*, 11(6), 44-51.
- Schurian, W. (1986). *Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schuster, M. (1990). *Psychologie der bildenden Kunst. Eine Einführung*. Heidelberg: Asanger.
- Schuster, M. (2003). *Wodurch Bilder wirken; Psychologie der Kunst*. Köln: DuMont.
- Schuster, M. and Dumpert, H. D. (1979). Kunstpsychologie. Was finden wir warum schön? *Psychologie heute*, 6 (4), p. 30-39.
- Winner, E. (1972). *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: an exploration of art and the brain*. New York: Oxford University Press.
- 1 차원고접수 : 2003. 10. 15.  
수정원고접수 : 2004. 12. 3.  
최종게재결정 : 2004. 12. 13.

K C I

## **Psychology of Art: Critical Review and Prospects**

**Mo-Young Lee**

**Department of Counseling and Industrial Psychology, Sunmoon University**

The present study aims to critically review previous studies on the psychological approaches to art and make some suggestions that can help to activate further studies on this issue. First, psychological studies on art should pay more attention to the issue of artistic creativity. They have focused on artistic experiences, with little attention to the aspect of artistic creation. Second, artistic experiences concerning aesthetic objects should be explored in a wider range. In order to enable psychology of art to serve as a good basis for understanding culture and art, the definition of artistic experiences should be extended from mere pleasure to a whole effect of an aesthetic object. Third, more various research methods should be employed. Psychological studies on the arts should go beyond heavy reliance on quantitative analysis based upon empirical experiments and widely employ a phenomenological method and an in-depth qualitative analysis using a single subject. Lastly, interdisciplinary studies among psychology, aesthetics, philosophy and art should be activated. Complementing theoretical background knowledge about philosophy, aesthetics and art from empirical data about artistic experiences will facilitate and enrich studies in psychology of art.

*Key words : artistic experience, artistic creativity, visual thinking, research method, interdisciplinary study.*