

모노하(もの派)의 방법론은 모노(もの)의 존재를 예술로서 관철할 수 있는가? — 메를로-퐁티의 현상학을 중심으로

손 지 민*

[초 록]

“모노하”(もの派)는 일본에서 1970년을 전후로 모노(もの), 즉 사물의 즉자적, 상황적 존재에 관한 이론을 중심으로 매우 느슨하게 결집된 작가들의 작업들에 비평가들이 붙인 이름이다. 모노하의 예술적 방법론은 이우환과 스가 키시오가 1970년대 초반부터 발표한 글들을 기점으로 일본에서 매우 빠르게 파급되었고 이들의 작업은 일본의 현대미술사에서 가장 두드러지는 족적을 남겼다. 세계 곳곳에서 아직도 생존하는 모노하 작가들이 나름의 방법론을 통해 작업, 전시하고 있지만, 이들의 예술 활동의 시발점이 된 모노 이론에 대한 예술철학적 연구는 반세기가 지난 지금까지도 미비한 수준에 머무르고 있다. 본 논문은 모노하 작가들의 작업에서 공통적으로 드러나는 방법론을 설명하기 위해 이우환이 동원

* 단국대학교 철학과 특별교원

주제어: 모노, 모노하, 이우환, 스가 키시오, 세키네 노부오, 현상학, 모리스 메를로-퐁티
Mono, Mono-ha, Lee Ufan, Kishio Suga, Nobuo Sekine, Phenomenology,
Maurice Merleau-Ponty

한 메를로-퐁티의 현상학의 역할에 주목한다. 그의 지각현상학은 모노에 대한 탐구가 실제 작업을 위한 실천적 방법론까지 전개되는 과정을 명료화함은 물론, 이들 작업이 공통적으로 관철하고자 하는 궁극적 도달점인 모노의 존재론의 예술철학을 가능케 한다.

1. 들어가며

잘 알려진 바와 같이 모노하(もの派)는 그룹으로서의 아이덴티티는 물론 그 활동 시기를 규정하기가 매우 애매하다.¹⁾ “모노하”는 타마미술대학 졸업생들인 세키네 노부오, 스가 키시오, 요시다 가츠로, 나리타 카즈히코

-
- 1) 활동 시기를 보더라도 이우환의 경우 모노하의 활동 시기를 “1967년 가을에서 1970년대 중후반까지”로 기술하고 있고 다른 곳에서는 그들이 “물을 본다는 데에”서 시작한 1968년으로 규정하기도 한다[오상길(2003), 『한국현대미술 다시읽기 III』 2, ICAS, p. 28]. 미술사학자들인 토미이 레이코는 “1968년부터 1973년까지”[Reiko Tomii (2013), “Six Contradictions of Mono-ha”, *Review of Japanese Culture and Society*, December, p. 216]로, 요시타케 미카는 “1960년대 후반부터 1970년대 초반까지”, 또는 “담론적 움직임으로서의 모노하의 시작은 1970년 2월까지 거슬러 올라간다”고 각각 규정하고 있다[Mika Yoshitake (2013), “What Is Mono-ha?”, “Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, December, p. 203]. 아키라 타테하타는 이우환이 해석하여 모노하 이론의 개시를 알리는 계기가 된 세키네 노부오의 <위상 — 대지>를 “표면적인 시발점”(ostensible starting point)으로 보고 있다[Tatehata Akira (2002), “Mono-ha and Japan’s Crisis of the Modern”, *Third Text* 16 (3), p. 224]. 고 김미경 교수는 이우환의 <위상 — 대지>에 대한 해석 자체가 모노하의 시작을 알리는 계기이므로 이우환의 해석을 모노와 모노하의 도래보다 우선되는 것으로 간주하며 1970년 2월 「비츠테초」 특집 ‘발언하는 신인들’이라는 좌담회를 모노하의 시작으로 보았다 [김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, p. 53, p. 55, p. 308]. 가장 최근의 연구에 속하는 릴리앙 프로제의 경우, 에노쿠라 코지, 코시미즈 스스무, 나리타 가츠히코와 다카마스 지로가 1969년 파리 비엔날레에서 결집하게 된 계기가 1970년 도쿄 비엔날레까지 이어진 사실에 주목한다[Lilian Froger (2018), “L’Art Japonais autour de 1970: technologie, environnement, matière”, *Critique d’art* 50, pp. 150, 152].

와 혼다 신고를 중심으로 느슨하게 결집된 복수의 작가들을 가리켜 비평가들이 붙인 이름이다. 이들의 작업들이 갖는 공통분모는 ‘모노(もの)에 대한 실천적 탐구’로 요약될 수 있으며, 작가들은 각기 다른 예술적 방법론으로 모노를 탐구했다. 동시에 이러한 탐구에서 공통된 예술철학적 논점을 간파하고 이 논점을 중추적 방법론으로 발전시켜 이들의 작업을 세계에 알리는 데에 주된 역할을 한 인물은 이우환이었다. 이들의 방법론은 전통적인 의미에서의 마니페스토를 거부함과 동시에 서구 예술사조들의 재현주의와 이념 모방은 물론 이들에 대한 동시대적 비판과도 그 결을 달리하였다. 마니페스토의 부재와 더불어 위 작가들이 단 한 번의 자체독립 기획전을 주최한 사실도 개별 작가들의 독립성을 시사한다.²⁾ 그러나 이들 작가들의 작업이 갖는 공통분모인 모노 존재에 대한 탐구는 이들이 느슨하게나마 결집하게 된 동기이지만, 본 논문이 이행할 모노의 존재에 대한 철학적 해명은 모순적으로 이들의 개별적 모노 탐구의 목적들이 “모노하”라는 이름으로 묶일 수 없는 이유임을 드러낼 것이다.

모노하 작가들 중 모노에 대한 직접적 논의를 텍스트를 통해 활발히 전개한 인물은 이우환과 스가 키시오가 유일했지만 두 작가의 글은 물론 모노하에 대한 각종 논문, 저서들에서도 모노는 정확히 정의 내려질 수 없는 것으로 설명되며, 두 작가는 모노를 모노가 아닌 것들과 비교하며 그것의 성격 또는 기능을 설명하는 부정적 접근 방식을 주로 택했다. 한편, “모노”라는 일본어 용어 자체의 사용 역시 많은 설명을 요한다. 일본어에서 “もの”는 너무나도 많은 쓰임새를 가지고 있으며 온전히 하나의 단어로 번역될 수 없다. 명사로서 ‘물건’, ‘것’, ‘사물’ 말고도 귀신을 가리키는 단어로도 쓰인다. 그밖에 관용구나 접두, 접미어로 쓰이면 물질, 사리, 어떤

2) 1995년 2월 17일부터 12월 17일까지 “1970년 — 물질과 지각: 모노하와 근원을 묻는 작가들”이라는 이름으로 12명의 작가들의 작품들로 기후현미술관, 히로시마현 대미술관, 기타큐슈시립미술관, 사이타마현립근대미술관에서 순회전시가 열린 적이 있었지만 타이틀에서 암시되듯이 모노하라는 이름과 근원을 묻는 작가들의 개별적 작업세계를 구분하여 답습하는 미술관 연합의 회고전의 성격이 짙었다.

불확실한 동요 상태 등을 나타낼 때도 쓰이고 ‘엄청난’, ‘대단한’, ‘마음에 파고드는’의 뜻도 함유한다. 모노하 작가들은 무명의 물리적 사물을 가리킬 때뿐만 아니라 이 용어를 어떤 사건이나 현상과 주체의 마음 간의 조응을 가리키는 말로도 사용한다. “모노”는 일반적으로 객관적 대상인 “물”(物)과 비슷한 것으로 통용되는 경우가 허다했고, 사물을 무미건조하게 제시만 한다고 본 비평가들이 “모노하”라는 이름을 붙인 것도 이러한 오해 때문이다. 그러나 아래에서 상세히 다루겠지만 모노하 작가들은 물과 모노를 분명히 구분하며 이 구분은 모노하 방법론의 전제뿐만 아니라 모노에 대한 그들의 탐구에도 매우 중요한 역할을 한다.

이우환은 모노하가 쉽사리 그 성격을 규정할 수 있는 예술 운동이 아니라고 강조하며 스가 키시오와의 대담에서 다음과 같이 모노하 작업의 배경을 설명한다:

물론 [모노하는] 미술의 콘텍스트도 중시했지만, 가능한 한 보통 사람이 봐도 뭐랄까 지나칠 수 없는 어떤 긴장과 해방의 세계가 느껴지는 표현을 시도했다고 생각합니다. 흙을 만져도 물을 만져도 한편은 당연한 일하면서도 무언가 현상학적 환원이라 불러야 할 신선한 세계를 예비하고 있었습니다. 거기서 보이는 것은 개념이나 이미지라기보다는, 종래의 말로는 파악할 수 없는 또 다른 하나의 풍부한 세계로서, 일종의 구조적인 자연스런 느낌으로 추구하려 했던 것입니다.³⁾

간단히 말해 그의 모노하 방법론의 기저에 깔린 전제는 다른 모노하 작가들의 작업이 보여주는 모티프와 작업들에 대한 해석이 현상학을 통해 가능하며, 역으로 지향적 의식을 통해 세계가 주체에게 소여되는 방식인 현상학적 환원이 이들의 작업에 대한 경험에서 이미 암시 또는 관철되고

3) 이우환의 발언, “나의 조각사(彫刻史)” 연재 6회; 김미경(2006), “모노하를 둘러싸고 — 1970년 전후”(モノ派をめぐる — 一九七〇年前後), 『現代彫刻』, 1978년 1월, p. 347에서 재인용.

있다는 점이다.

물론 이우환의 현상학적 방법론에 모노하 작가들의 작업 전반에 직접적인 영향을 준 것은 아니며, 이는 물론 자신만의 방법론을 구축한 스가 키시오에게도 똑같이 적용되는 말이다. 이 둘을 제외하고는 이렇다 할 방법론의 체계적 전개가 이루어지지 않았다.⁴⁾ 그러나 스가 키시오, 코시미즈 스스무, 세키네 노부오, 가즈로 요시다 역시 동시대 구조주의와 현상학을 수업에 함유시킨 요시시게 사이토의 대학 제자였고 그에 의해 현상학에 눈을 뜨게 되었다.⁵⁾ 더욱 중요하게는, 이들은 사물에 대한 가장 사실적이고 정확한 파악은 사물을 논리적, 실증적으로 분석함으로써 이루어지지 않고⁶⁾ 인간의 지향적이면서 복층적인 의식 운동이 열어젖히는 지각의 장과 그 안에서 본연의 방식으로 존재하는 사물들이 서로 관계를 맺는 일종의 ‘구조’를 사유하는 데에서 비롯된다는 현상학적 인식을 공통적으로 가지고 있었다. 모노하 작가들은 공통적으로 모든 이념 현전의 프로세스를 배제하고 세계 내에 존재하는 사물(오브제와 구분)들이 처한 상황을 관객으로 하여금 가능한 한 있는 그대로 보게 하며, 스가 키시오의 말을 빌리자면 그 “무명적” 상황을 “익명의 자신”⁷⁾이 처한 공간적 상황으로 사유하도록 유도하는 작품을 추구한다.⁸⁾

4) 모노하 작가들의 글들의 원문 독해가 불가능함으로 인해 본 지면에서 인용되는 모노하 작가들의 글들은 대부분 김미경에 의해 번역, 소개된 글들, 그리고 오상길에 의해 한국에 소개된 글들에 국한될 수밖에 없음을 밝힌다.

5) Jin Back (2009), *Nothingness: Tadao Ando's Christian Sacred Space*, Routledge, p. 44.

6) 이우환의 발언, “나의 조각사(彫刻史)”, 김미경(2006), p. 347에서 재인용.

7) 스가 키시오가 자신의 작업을 두고 가장 자주 쓰는 표현들이다[스가 키시오(1971), 「나는 현대전에 얼마나 관련이 있는가 — 방치라는 상황」, 『美術手帖』(비주츠 테츠); 김미경(2006), p. 234에서 재인용.

8) 예를 들어, 이와 같은 맥락으로 메를로-퐁티는 세계와 같은 연결구조를 갖는 인간의 ‘살’(chair)에 대해 “우리가 살이라 부르는, 내적으로 구조되는 이 총체는 어느 철학에서도 그 이름을 찾아볼 수 없다”(Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n’a de nom dans aucune philosophie)고 말한다[Maurice

기존의 많은 논문들은 철학 학부를 졸업한 이우환의 작업이 현상학에 지대한 영향을 받은 점, 그리고 이 영향으로 말미암은 그의 이론이 모노하 작가들을 결집시키는 데에 가장 실효적 역할을 맡았다는 점을 들어 모노하의 작업을 설명하기 위해 현상학적 어휘를 동원해왔다. 메를로-퐁티의 현상학을 모노하 작업 전반에 적용하는 자칫 무리한 전체화로 읽힐 수도 있을 것이다. 그러나 앞서 언급하였듯이, 1970년대 초반부터 모노하 작가들의 작업세계와 그들의 사상을 드러내는 텍스트들, 그들의 대담 및 저서 등에서 드러나는 모노 관념에 대한 예술철학적 분석은 아직까지 미비하다. 아래에서 상세하게 다루듯이 메를로-퐁티의 현상학이 모노 이론에 갖는 의미는 모노하의 작업들을 설명하는 도구나 배경지식 이상의 예술철학적 함의를 갖으며, 궁극적으로 모노하 작가들이 공통적으로 관철하려는 모노의 존재론을 철학적으로 해명하는 데에 결정적인 역할을 할 수 있다는 점에서 본 논문의 연구대상이 된다.

2. 모노하 작업에서 드러나는 현상학적 과제들

우선 모노하 방법론을 각자 독자적으로 전개한 이우환과 스가 키시오의 작품과 텍스트를 토대로 모노에 대한 이해와 그것을 드러내는 그들의 방법론이 어떤 부분에서 메를로-퐁티의 현상학과 상응하는가, 그 다음 현상학이 명료화하는 모노하 작업과 모노에 대한 이들의 탐구가 만나는 접점들을 짚어보고자 한다.

Merleau-Ponty (1964), *Le Visible et l'Invisible Suivi de Notes de Travail*, Gallimard, p. 191].

2.1. 모노하와 현상학의 관계에 대한 개괄적 설명

모노하의 작업은 모두 차용된 자연물, 가공물 또는 이미 존재하는 일상의 구조들 — 돌, 유리, 철판, 철사, 밧줄, 스폰지, 흙, 파라핀 왁스, 나무, 창문, 방바닥, 유토(油土) 등 — 이 서로와 관계를 맺으며 보이지 않던 공간의 직조를 드러내는 상황을 제시한다. 지면 관계상 두 작품의 예를 들어 보겠다. <다분율>(多分律, 1975, 도판 1)에서 스가 키시오는 30센티미터 남짓 되는 높이의 콘크리트 기둥을 전시공간을 드문드문 채우도록 여럿 세워두고, 그 위에 투명한 플라스틱 시트를 씌워 기둥들을 모두 덮은 후, 각 기둥의 윗면에 큼직한 돌을 하나씩 올려놓았다. 각 사물들의 위치, 무게는 넓이 등 물리적 성질은 유연하게 아래로 처지는 투명 시트와 하나의 총체를 이루며, 그것들이 그 위치에 그 상태로 존재함으로 인해 비어있던 전시장 바닥과 시트 사이의 공간은 유연한 부피를 갖게 된다. 공기의 미세한 흐름은 물론 시트를 끌어내리는 중력까지 시트의 출렁임이 미세하게 공간을 ‘흔들고 있고’ 그것을 지탱하는 사물들이 이 상황을 가능케 한다.

한편, 이우환의 가장 초기 <관계향>(1969, 도판 2)에서는 철판 위에 겹쳐 놓인 거의 동일한 넓이의 유리판에 균열이 나있고, 그 균열을 일으킨 듯하게 놓여있는 큰 바위와 균열의 진원지와는 사뭇 떨어진 위치에 놓인 작은 바위가 있다. 큰 바위가 야기한 듯한 낙하의 사건의 시나리오를 보여 주려는 것이 분명해 보이지만 이우환이 편성한 이 상황은 퍼져있는 균열이 평평한 유리판의 깊이를 드러냄과 동시에 바위들과 유리판이 지니고 있던 공간을 분할시키고 수많은 각도에서 이 하나의 사건이 각기 다르게 보이게 한다. 그가 어떤 사건이 일어나는 평평한 장소로서의 유리판보다 유리판이 겪는 변화와 그 변화가 만들어내는 상황에 더 관심이 있는 것은 분명하다. 이렇듯 모노하 작업에서 각 사물은 그것과 접촉하거나 깨뜨리고 당기고 변형시키는 등의 흔적을 남기는 다른 사물들과의 관계를 드러내고, 전시공간의 벽이나 바닥과 관객이 참여하는 관점 이외의 관점들로

관객을 인도하기 위해 제시된다. 한마디로 모노하 작업에서 차용된 사물들은 그것들이 형성하는 상황의 ‘구조’를 드러낸다. 이 구조의 드러남은 모든 모노하 작업에서 공통적으로, 그러나 작품마다 각기 특유한 방식으로 이루어진다.

이우환은 “세계는 내가 할 수 있는 모든 분석에 앞서 거기에 있다 [...] 실재는 기술해야 하는 것이지 구성하거나 구축해야 하는 것이 아니”⁹⁾라는 메를로-퐁티의 후설적 명제를 인용¹⁰⁾하며 모든 의식 작용과 모든 개념에 선행하는 존재를 그대로 작품으로 드러내려는 자신의 작업의 의도를 설명한다. 모든 존재자를 동등하게 하는 세계의 등가적 구조 속에서 작가가 관객으로서, 또는 관객이 그 구조에 참여함으로써 그 구조의 질서를 드러냄, 그 구조의 일부임을 자각하는 순간이 곧 주객의 대면적 구도에 귀속된 모든 예술작품과 그들의 작품을 구분하는 차이점이다. 이는 위의 이우환과 스가 키시오의 작업에서 드러나듯이, 나의 신체가 현존하는 장소, 즉 다른 곳에는 존재하지 않는, 그래서 하나의 특유한 ‘곳’은 다른 아닌 사물들이 세계와 관계하고 있는 나의 신체가 개입되기 전에 이미 거기 있는 직조된 장이며, 이 관계는 모두에게 동등한 구조 자체를 양식으로 한다는 메를로-퐁티의 논지와 일맥상통한다.

여기서 모노하 작가들의 ‘차용’과 차용성을 예술작품의 태동의 본질로 본 뒤상의 그것 사이에는 일맥상통하는 부분이 있기는 하나 방법론적 차이가 있다. 뒤상은 기존의 예술 — 삶의 관념적 구분을 비판적으로 재고하려는 목적으로 차용된 사물에 예술작품이라는 세례를 주어 하나의 단위적 오브제로 제시했다. 이렇게 제시되는 각각의 레디메이드는 예술적인

9) 모리스 메를로-퐁티(2015), 류의근 역, 『지각의 현상학』, 문학과지성사, pp. 17-18.

10) 이우환(1975), 「만남(해후)의 현상학 서설 — 새로운 예술론의 준비를 위하여」(수정본), “한국 예술의 80년대 상”, 『공간』, 9월, 100호, p. 53(원문은 1970년 12월에 일본어로 작성되어 1971년에 일본에서 출간된 이우환 평론집 『만남을 찾아서 — 새로운 예술의 시발에』에 실렸다).

것과 아닌 것, 메타포를 지닌 것과 지니지 않은 것, 쓸모가 있는 것과 쓸모를 알 수 없는 것, 규정된 맥락과 뒤집힌 맥락 등의 다층적 대립들을 드러내는 기표, 즉 관객의 해석과 은유가 언제든지 그 의미를 바꿀 수 있는, 언제나 주어진 의미를 자기동일성으로 둔갑시킬 수 있는 ‘껍데기’이다. 뒤샹의 예술철학에서 부정적 이념과 합치되는 의도, 즉 예술작품 개념을 전복시키려는 의도와 이 의도의 표현을 지각하는 관객의 입장 사이의 간극을 메우려는 “텅 빈 기표”¹¹⁾이며 그 자체로 “아무런 의미가 없다”¹²⁾. 이렇듯 레디메이드는 유명론적인 측면에서는 난센스이지만 동시에 최초의 문맥과는 다른 문맥적 의미들을 부여받는다. 이는 레디메이드 자체가 애초에 기존의 예술작품의 자기동일성을 전복시키려는 뒤샹의 의도에서 시작되었기 때문이다. 한편, 모노하 작가들은 생활세계가 예술적 실천의 근간을 이루며 예술 개념 자체에 대한 비판적 반성은 생활세계에 이차적일 수밖에 없다고 보는 시각에서부터 시작한다. 그러므로 이들은 뒤샹 스스로가 자각했듯이 레디메이드를 이념의 현전을 위한 반성에 의해 그 이념의 허상으로서 제시된 기표로 간주하며, 하나의 단위를 이념적 사유의 결과물로서 전시하는 일 자체를 거부한다. 달리 말해, 모노하 작업들은 예술 개념의 비판적 재고를 위해 ‘하나’의 ‘것’, 단위를 임의적인 의미 전복의 매개로 사용하기보다 일상의 한 비규정적 장소, ‘거기’ ‘그’ 위치에서 ‘그 자체로 특유한’ 상황이 경험되는 순간을 찾아 최대한 있는 그대로 제시하는 작업이다. 그렇기에 모노하 작업에서의 사물들은 기호들로서가 아닌, 그것들이 처한 상황에서 다른 사물들과의 관계 내에서만 실효성이 있다. 이들에게 있어 레디메이드는 있는 그대로의 세계를 나타낸다기보다 그 “자체가 애초에 허상이었기 때문에 생각한대로 상의 오브제를 만들어 내

11) Rosalind E. Krauss (1984), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge(Mass.): MIT Press, p. 206.

12) Marcel Duchamp (2014), *Marcel Duchamp, Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Allia, p. 42.

는 데에 그 자체가 최적이라는 것은 두 말할 여지도 없다.”¹³⁾ 예술적인 것과 일상의 관념적 구분이 없어지려면 예술적인 ‘것들’을 생활세계에서 찾아야한다는 생각에는 뒤상과 모노하 모두 동의할 것이다. 그러나 세계에서 사물들이 그 자체로 이미 다수, 다의적으로 관계맺음으로써 공존한다는 사실을 자각하게 하는 탈이념적 제스처에 작업의 모든 초점이 맞추어진다는 사실이 뒤상의 접근방식과의 차이점인 것이다.¹⁴⁾

2.2. 모노하의 모노와 메를로-퐁티의 사물

물론 모노하 작가들의 가장 큰 관심은 차용된 사물을 어떻게 현상학적으로 이해, 정의하느냐의 문제보다 그것을 어떻게 ‘제시하느냐’의 문제, 그리고 이 제시를 통해 모노의 존재를 드러내는 데에 있다. 우리의 지각을 대상에 대한 일방적 주시로 집중시키는 단위성, 일회성이 완전히 결여된 사물 제시의 가능성을 점친 것이다. 다시 말해, 모노하 작가들이 지향한 사물 개념은 물(物) 개념과 대비되며 개(個)로 단위화 될 수 없고 반드시 물리적 대상을 가리키지는 않는다. 이들 사물들은 다른 사물들과 하나의 총체적인 반투명적 중첩 상황을 구조 짓는 것으로 인식되어야 한다. 모노하 작가들은 이러한 사물의 존재, 또는 존재로서의 사물을 모노(もの)라 부른다. 즉, 모노하 작가들이 말하는 모노는 있는 그대로의 사물의 존재와 현상으로서 지각되는 사물 모두 아우르며, 이 말은 사물 그 자체가 갖는

13) 이우환(1972), 「관념의 예술은 가능한가 — 오브제 사상의 정체와 행방」; 김미경 (2006), p. 136에서 재인용. 본 인용문의 원문은 1972년 이일(李逸)이 번역하여 「홍익미술」 창간호에 실렸다.

14) 사실 모노하 작가들의 이러한 뒤상 비판은 레디메이드 개념에 국한되어 있으며, 뒤상의 예술 작품의 존재론에 관한 사유의 근거들, 예를 들어 ‘앙프라망스’나 ‘보편수학’, 또는 뒤상의 체스 이론에서의 ‘화해’에 대한 고찰을 배제한 단편적 비판임은 틀림없다. 뒤상과 모노하의 차용 개념은 그 방법론에서는 차이가 있지만 궁극적으로 예술의 본질을 존재론에서 찾는다는 점에서는 일맥상통한다. 이는 곧 다른 논문에서 상세히 다루기로 기약한다.

존재의 본질이 그것이 야기하는 현상들의 근원이라는 이들의 관점을 시사한다. 여기서 우리는 모노하가 말하려는 모노 그 자체의 본질이 관계맺음을 가능케 하는 일종의 ‘힘’이자 동시에 이 힘의 사물을 통한 ‘현상화’의 근원임을 알 수 있다.

모노에 대한 이들의 이해와 메를로-퐁티의 현상학에서 모두 인정되는 ‘사실’은 사물의 무리들 속에서 나의 의식이 현상의 불투명한 관계의 장 전체를 구성한다는 것, 그리고 불투명한 세계에서 완전한 환원은 불가능하다는 것이다. 이는 “사물들의 분절들이 우리의 실존의 그것들 자체이기 때문이고, 시선의 꼬트머리 또는 인간성으로 뒤덮인 감각적 탐색의 끝에서 정립되기 때문이다.”¹⁵⁾ 생활세계에서 “사물은 우리를 무시하고 즉자적으로 쉬고 있”으며 우리는 앞서 말한 “불분명함을 제거하지 않는 환원”의 태도, 즉 “형이상학적이며 초연한 태도로 사물을 대”¹⁶⁾해야 한다. 모노하 작업들과 메를로-퐁티의 현상학 모두 세계의 어떤 사물도 절대 하나의 관점만을 수용하지 않고 즉각적 감각 행위만으로 접근할 수 없는 보이지 않는 이면이 있다는 사실을 받아들인다.

메를로-퐁티는 우리와 사물 간의 관계로 하여금 “내속성을 상실”하게 만들고 사물로 하여금 타자와 내가 각자의 관점에서 본래 갖는 불투명성을 배제하는 “종합의 관념론”¹⁷⁾과 반성적 분석(*analyse réflexive*)에 대한 대안을 찾도록 하였다. 반성적 분석은 타자를 주체가 수용해야 할 하나의 역설로 보지 않고 절대적 의식의 표상으로 대상화한다. 그러나 메를로-퐁티에 따르면 현상학적 반성(*réflexion*)은 불가피하게 세계가 반성이 있기 전부터 어떻게 구성되는가에 대한 “초반성”(surréflexion)을 야기한다.¹⁸⁾

15) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 480.

16) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 483.

17) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 488.

18) 메를로-퐁티는 “반성이 구성의 전도된 과정을 강조함과 동시에 배제해야 하는 까다로운 상황에 놓였다”고 지적한다. 강조됨은 반성이 대상이 포착되고 환원된 이후에

사물의 거기 있음은 지각에 일방적으로 주어지는 소여가 아닌, 체험됨과 동시에 우리의 정적인 반성을 초월하는 차원을 포괄한다. 사물과 나 사이에 존재하는 거리를 절대적 명증들이나 기호, 개념으로 매워버리거나 사물을 주관 내에 있는 것으로 간주하여 그 거리 자체를 절대적인 것으로 만들어버린다면 그것은 모노하 작가에게 있어 모노의 존재를 가능케 하는 사물과 나의 거리를 무시하는 것이나 다름없다.¹⁹⁾ 모노하의 작업에서 모노의 본질은 항상 기호성이나 개념성을 제거한 상황의 본질에 다름 아니다. 모노는 항상 거기에 있지만 우리의 지각에 항상 주어진 지각적 소여만으로 구성되고 존재하지 않는다. 도리어 모노가 소여를 가능케 하며 이 소여는 우리가 보지 못하는 이면들을 포함한다. 모노하 작업이 보여주려는 것은 관계맺음으로서의 모노가 다른 모노들과 중첩되고 그것의 존재는 항상 자신의 바깥을 향하고 있으며, 교직하는 복수의 소여들을 자신이 처한 상황의 직조를 드러내며 우리에게 때로는 불명료하게, 때로는 명료하게 부여한다는 사실이다. 모노는 항시 이 직조 안에 있다.

이러한 모노로서의 사물에 대한 이해는 칸트가 말하는 사물 그 자체(ding an sich)와 ‘화해’한다. 칸트의 철학에서 선험적 경험을 가능케 하는 인간의 ‘초월 조건’과, 경험과 지식 밖에 있는 ‘초월적인 것’은 구분된다. 이 초월론에서 사물은 그것을 경험하는 주체의 초월 조건에 아무런 영향을 끼치지 않으며 이미 균질적 공간성을 가진 것으로 규정되어있는 것이

야 소급적으로 이루어져야 하기 때문이며, 배제됨은 반성이 세계의 흐름과 이미 멀어진 상태에서 이상화 또는 관념화(idéalisation)되기 때문이다. 그는 후설의 초월론적 환원은 본질적 환원이기도 하다는 점을 들어 후설의 환원이 진정한 구성의 근원에 대한 문제를 예비했다고 본다[Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 69].

- 19) 이우환은 이 ‘거리’로 인해 세계를 향한 나의 신체가 ‘세계 속의 존재로서 매개되는 것인 동시에 매개하는 것’이라는 양의적인 구조성을 나타내는 것’이라 말한다[이우환(2002), 김춘미 역, 『여백의 예술』, 서울: 현대문학, p. 21]. 여기서 “세계는 나를 넘어서서 존재하며 불투명하”며 “내 작품은 타인에게 있어서와 같이 나에게 있어서도 늘 미지성을 내포하는 반투명한 것이기를 바란다”(pp. 22-23)는 이우환의 입장이 드러난다.

다. 그러므로 여기에서 사물은 타자가 그것에 갖는 의미와는 본질적으로 무관하며, 초월적인 것은 주체에게 추상적으로 다가올 수밖에 없고 추상화되어 표현될 수밖에 없는 것이다. 즉, 추상화 작용이 둘 사이의 간극을 메우는 것이다. 이우환은 칸트가 이 사물의 즉자적 존재에 대한 인식론적 구분에서 “대상화할 수 없는 것과 언어가 어긋남으로써 생기는 여백에서 대화의 양의성을 보고 있다”²⁰⁾고 해석한다. 사물의 존재가 언제나 양의적이라는 말은 메를로-퐁티가 말하는 사물이 그렇듯 그것이 처한 상황이 담고 있는 복수의 반투명한 구체성들이며, 그러므로 다른 존재자들과의 관계맺음과 생성을 끊임없이 이어나가는 ‘경험의 확장’을 가능케 하는 발생의 의미를 담는다. 모노하가 드러내려는 모노는 이러한 비대상적, ‘발생적’ 사물에 대한 경험에서 시작된다. 그것은 매 순간 갱신되는 주시를 필요로 하며 그것을 주시하고 재빨리 종합하는 나의 지각은 시간을 ‘형성’해 나간다.

3. 모노의 제시

3.1. 지각된 모노는 신체에 비유되는 작품이다: 표현의 문제

그렇다면 모노를 있는 그대로 경험함에 대한 현상학적 이해는 모노하 작가들의 모노의 본질을 드러내려는 공통된 실천적 목적과 어떤 연속성을 지니는가? 앞서 보았듯이 모노의 제시는 모노가 지각의 장에서 다른 모노들과 특정한 관계를 맺으며 그 존재방식이 구체화되는 상황을 보여줌에 다름 아니며, 이 방법론이 메를로-퐁티의 발생적 지각론에 상응함도 보았다. 모노하 작품이 갖는 형태는 우리의 지각으로 계속적으로 형성, 회복되

20) 이우환(2002), p. 301.

어야 한다. 그래야만 단위체로 추상화되고 집약되는 일방적인 이지적 이미지 또는 이념 표현의 체제에서 진정으로 벗어날 수 있기 때문이다. 우리의 체험의 대상이 되는 것들은 이미 모두 거기에 있으며, 그러므로 이를 자각하는 모노하 작가들은 지각에 드러나는 형태, 제시된 방식 이외에는 다른 어떤 것도 비밀에 부치거나 발설하지 않는다.

그러므로 메를로-퐁티의 현상학에서도 그렇듯이 모노하의 작업에는 전통적인 의미에서의 ‘양식’이 표출되지 않는다. 양식이 없고 제작의 흔적이 거의 없는, 그저 사물들이 덩그러니 놓여있는 이들 작업의 풍경은 이들 작가들을 물파(物派)의 의미에서의 “모노하”로 불리게 만들었다.²¹⁾ 그러나 모노하의 “양식”은 “세계를 포용도 소유도 하지 못하는”²²⁾ 모호한 의식에 의해 신체가 그것이 만들어내는 움직임에 의해 현시되는 양식이다. 메를로-퐁티의 말을 빌리면 “세계에 속한 여러 요소들 형태화”(la mise en forme des éléments du monde)²³⁾이다. 즉, 양식은 신체의 움직임을 받아들이는 세계에 표현되는 지각의 확장에 다름 아니며 지각 행위와 표현 행위의 교차점에서 드러난다. 그러므로 모노하 작업에서 작가의 양식은 곧 신체의 모호성이 부인할 수 없는 세계의 구조를 드러낸다는 의미에서 “애매모호함을 취하지 않는” 태도로부터 비롯된다고 할 수 있다:

물론 모노하는 우연이나 자의성에 표현을 내맡기지 않는다. 작품의 플래닝을 짜 세운다. 사색을 깊이 하고 에스키스를 거듭한다. 시기를 기다리면서 볼테지를 높여간다. 그러나 그것을 충실하게 실천하지는 않는다. 실천이 아니라 제요소와 서로 관계하는 것이다. 플래닝은 하나의 출발점이며 계기이다. 그렇기 때문에 처음의 플래닝 대로 행위를 완수하

21) Mika Yoshitake (2013), “What Is Mono-ha?”, *Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970, Review of Japanese Culture and Society*, December, p. 202.

22) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 28.

23) Maurice Merleau-Ponty (1960), *Signes*, Paris: Gallimard, p. 68.

는 것이 아니라 거기에서 어디까지 멀리 갈 수 있는가가 문제가 된다. 제작이 재현적 수순에 의해서가 아니라, 여러 조건과 대응 가운데 행해지는 것은 필연적이다. 행위의 순간성, 일회성은 그대로 사물이나 장의 전일성이기도 하다.²⁴⁾

즉 이우환에게 있어 모노하 작업은 작가의 지각에 필연적으로 나타나 는, 그러나 계산되지 않았지만 그 자체로 특이한 상황을 만들어내는 작가 고유의 “플래닝”에 의한 것이다.²⁵⁾ 그러나 이 개입은 “세계에 운명 지어진” 자신의 수동성을 확인하기 위한, 자신의 신체는 물론 모노들이 처한 조건들에 기투하며 “어디까지 멀리 갈 수 있는가”를 확인한다는 의미에서만 능동적일 뿐이다. 에노쿠라 코지 역시 같은 의미에서 다른 사물들과의 “긴장감이 나 자신의 존재를 자각할 수 있는 증거”라 말하는데, 이는 사물 세계에 대한 주체의 수동성을 인정하지 않으면 불가능하다.²⁶⁾ 하나의 사물, 예를 들어 하나의 돌이나 나무통, 밧줄이나 철사, 파라핀 블록 등이 한 공간에 놓임으로 인해 그것이 일으키는 상호 감각이 어떻게, 얼마나 긴장감 있게 스스로 ‘확장’되느냐를 보는 것이다. 이 상황이 곧 이우환이 그토록 강조하는 ‘만남’의 상황이다. 만남은 일방적 환원에 대한 대안이며 작가의 자기 확인을 위해 세계에 대한 자신의 수동성을 인정함이다. 스가 키시오가 공감하듯이, 작가가 체험한 생활세계 속에서의 만남의 순간은 그 자체로 특이하며, 반성이 비추는 논리적이며 실증적인 세계의 이미지와는 어긋나는 하나의 특유한 질서의 열림이다.²⁷⁾ 이 어긋남, 불투명한 것

24) 이우환(2002), p. 280.

25) “작품이란 사물과 인간, 세계와의 접촉이어서 그야말로 필연성으로의 깨달음입니다. 다만, ‘계산대로 가지 않으면’이라고 말할 때 계산이라는 것과 필연성이라는 것이 반드시 일치하지는 않습니다.”[이우환의 발언, “모노하를 둘러싸고 — 1970년 전후” 대담, 『현대조각』(現代彫刻), 1978년 1월; 김미경(2006), p. 348에서 재인용.]

26) 다카마츠 지로의 에노쿠라 코지 인용, 다카마츠 지로(1995), 「1970년 물질과 지각」, 『1970년 — 물질과 지각: 모노하와 근원을 묻는 작가들』; 오상길(2003), p. 205에서 재인용.

들과의 만남의 원천으로서의 주체인 작가는 세계를 지각하는 데에 있어 반성적 분석을 거부하고 모노들을 ‘따라가야’ 한다. 만남의 순간이란 “나 자신에게로 복귀할 때… 내재적 진리의 근원을 발견하는 것이 아니라, 세계에 운명 지어진 주관을 발견”²⁸⁾하는 순간, 즉 “인식이 언제나 말하고 있는, 인식 이전의 세계로[의] 복귀”²⁹⁾라 할 수 있을 것이다. 이 “복귀” 없이 신체의 자신에의 고유성은 물론 초월도 불가능하다.

이 복귀 이후 신체는 낯선 의미들이 교차하는 세계에서 어떤 균형을 잡으려는 체험된 의미들의 총체로서 드러난다. 여기서 신체는 대상을 일반적으로 느끼고 느껴진 대상와 연속성을 전혀 갖지 못하는 이념을 표현하는 신체가 아닌, 세계라는 지각적 소여를 끊임없이 겪으며 얻는 효과의 집약체로서의 신체다. 신체는 그러므로 “스스로 해석”³⁰⁾되며, 작가의 신체에게 있어서 표현함은 곧 자신의 세계에 속함을 하나의 일시적 통일성으로 제시함이다.³¹⁾ 신체는 여기서 모노에 의해 존재하나 진리처럼 존속될 수는 없는, 그것의 제시가 그것을 향하는 지각 행위와 거의 동시다발적으로 이루어지는, 세계와의 접촉을 매 순간 겪으며 자신의 입장이 자꾸만 바

27) 스가 키시오의 2005년 작가 스테이트먼트는 작가의 임무가 이 “어긋남”, 즉 새로운 사물들의 질서가 만들어내는 일상성을 넘어서는 어긋남을 제시하는 일이라는 그의 주장을 골자로 하는 글이다[Kishio Suga (2005), “Between “Presence” and “Nothingness,”” in *Kishio Suga’s Work from a Zen Perspective* (Itamuro: Kishio Suga Souko Museum, 2008, 작가 웹페이지에서 다운로드: https://static1.squarespace.com/static/59306e3829687fbb733819d1/t/5961dd081b631b7856860dbb/1499585801182/2005_Between_Presence_and_Nothingness.pdf). 이는 또한 “눈에 띄는 것과 융합하”며 “현실 그대로지만, 일상성을 넘어서는 것을 보여 전하고, 열린 것이어야 한다”는 요시다 가츠로의 작업과도 상통한다[다카마츠 지로의 요시다 가츠로 인용; 다카마츠 지로 (1995); 오상길(2003), pp. 212-213에서 재인용].

28) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 19.

29) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 16.

30) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 238.

31) “신체가 비유될 수 있는 곳은 물리적 대상이 아니라 오히려 예술 작품이다.”[모리스 메를로-퐁티(2015), p. 238].

꾸게 하는 중첩적, 복합적 전개이다. 신체는 세상에 던져져 버려짐과 동시에 되기를 반복하여 이미 거기에 있는 의미들을 매개하는 모순들의 집합체인 것이다.³²⁾ 모노하 작가들은 이 표현과 지각 사이의 모순을 긍정하며 자신들의 신체를 세계에 내던진다. 만약 매를로-퐁티로 인해 생활세계에서의 신체와 예술 작품이 근본적이면서 공통된 삶의 양식을 따른다는 사실이 확인되었다면, 이 사실을 진정한 의미에서 자각하고 실천으로 옮겨 삶과 예술의 합일을 추구한 장본인들은 모노하 작가들이라 할 수 있겠다.

3.2. 모노의 제시는 곧 모노의 방치이다

모노하 작가들에게 있어 예술적인 것이 존재한다면 그것은 곧 체험 효과의 집약체로서의 신체가 매일같이 경험하는 일상의 현상에서 발견되는 낯선 의미들일 것이다. 일상이 더욱 균질화 되고 규제화 될 수록 일상 속에서 “규정되지 않은 불안정한 영역“이 발견되어야 한다.³³⁾ 더 정확하게 말하면, 예술적인 것은 일상의 보이지 않던 이면에서 신체가 처한 상황의 구체성이 드러나는 모든 순간들이다. 모노하 작가들에게 의도가 있다면 그것은 매일 보던 사물, 매일 듣는 소리 등의 보이지 않던 이면, 즉 습관, 기억과의 어긋남을 보게 하는 것이다. 이 이면을 보게 하기 위해서는 제시

32) 이렇게 내 신체가 전적으로 수용하고, 내가 속한 세계 안에서 표현의 가능성을 보며, 세계와 접촉하고 흔적을 남기는 실천을 이우환은 세키네 노부오의 <공상 — 유토> (空想 — 油土, 1969)에서 ‘본다’: “제스처 내에서 유토는 유토가 되고, 공간은 공간이 되고, 세키네는 세키네가 되고, 유토는 공간이 되고, 공간은 유토가 되고, 세키네는 유토가 되고, 유토는 세키네가 되고, 공간은 세키네가 되고, 세키네는 공간이 된다.”[Lee Ufan (2000), *Deai o Motomete: Gendai Bijutsu no Shigen* (만남을 찾아서: 새로운 예술의 시작), Bijutsu Shuppansha, p. 114; Paul Roquet (2007), “Reencountering Lee Ufan”, *Octopus: A Visual Studies Journal* 3, Fall, p. 93에서 재인용, 자체 번역).

33) 오카다 기요시(1995), 「현대미술에 대한 물음」, 『1970년 — 물질과 지각: 모노하와 근원을 묻는 작가들』; 오상길(2003), p. 184에서 재인용.

된 사물들은 거기에 있지만 단일적 관점을 드러내기 위해 거기에 있지 않다. 이러한 예술작품 관념은 스가 키시오의 글에서도 드러난다:

… 실체의 위치는 모노 개개의 거리와 그 사이의 공간구조에 의해 설정되어 간다. 모노는 이 방산의 지향성으로 지탱되고 있다고 해도 좋다. 실체 개개의 방산성을 차단하는 실체가 바로 모노이며, 모노와 모노의 거리공간이 자연이기 때문이다. 말하자면 모든 모노가 주체일 수 있는 근거가 여기에 있다. […] 모노 그 자체가 있으면서 그것을 느끼게 하지 않는 공간의 구조, 그것을 다른 호명방식으로 나는 상황이라 부르고 있다.³⁴⁾

앞서 밝혔듯이 모노하 작가들은 관객으로 하여금 작품의 주위로 눈을 돌리게 해 “모노 그 자체가 있으면서 그것을 [대상으로] 느끼게 하지 않는 공간의 구조”를 드러내는 일을 작업의 중추로 삼는다. 이 일은 다시 말해 모노의 즉각적 시각성에 의해 잠식된, 나에게에는 보이지 않지만 내가 그 모노들 사이에 내 자신을 기투하여 드러나는 공간의 직조를 보는 능산적 체험을 말한다. 이것이 가능하려면 모노하 작품을 이루는 모노들은 모든 대상성과 관념성이 결여된 채로, 즉 ‘무명으로서’ 제시되어야 하며, 각 모노가 자신의 주위의 모노들을 자신의 보이지 않는 측면으로 만들도록 제시되어야 한다. 즉 모노가 다른 모노의 상태를 “부인”하여 새로운 현상이 만들어져야 한다.³⁵⁾ 스가 키시오의 1973년작인 <상황치>(状況置, 도판 3)

34) 스가 키시오(1972), 「무명성 저편의 무명」(無名性のかなたの無名—なぜものなのか), 『美術手帖』(비주츠 테초); 세이부(西武) 미술관, 다마 미술대학 주최, 『모노하와 포스트 모노하의 전개』, 1987; 김미경(2006), pp. 254-255에서 재인용.

35) “한 “모노”가 또 다른 “모노”를 부인하는 방법은 모노의 본성을 그 모노만이 표시할 수 있는 “현상”으로서 제시하는 것이다.”(One way of a “thing denying a “thing” is to present the inherent character of a “thing” as a “phenomenon” that can only be signaled through those things.)(스가 키시오(1970), “조건 너머의 현존”(Existence Beyond Condition), 『美術手帖』(비주츠 테초) 324 (February); Kishio Suga (2016), *Situations*, Milano: Pirelli Hangar Bicocca (전시 카탈로그 삽입물, 페이지 없음)).

를 보면, 1미터 남짓 되는 대곡석 기둥들이 모두 기울어진 채로 드문드문 놓여져 있고, 그것들을 잇는 철사는 각자의 기울기를 곧 다른 기둥들이 넘어지지 않게 붙잡는 원동력으로 만들어주며, 이 긴장감은 기둥들로 말미암아 공간화 된다. 나의 신체가 이 기둥들 중 하나만 쓰러뜨려도 내가 기둥들과 더불어 경험하고 있는 이 장은 더 이상 자명하게 거기 그대로 있는 공간이기를 멈출 것이다. 그제야 기둥이 기울어진 상태로 내게 보일 때는 보이지 않았던 그 자리, 그 상태, 그 모습의 기둥의 이면이 자각됨과 동시에 사라질 것이기 때문이다. 기둥들, 모노들은 그저 방치되어 있었을 뿐이지만 그 전위적 힘은 지각자에게 쉽사리 느껴지지 않는 외중에도 그것의 존재를 구성하고 있는 셈이다.

이 ‘방치’의 개념을 조금 더 살펴보도록 하자:

이 ‘방치’란 실제로 보이는 사물을 보란 듯이 여기 저기 흩뜨려 놓는 것도, 사람 눈에 띄지 않게 바닥이나 지면에 방치해 두는 것도 아니다. [...] 어떤 개념화, 체계화된 조리 있는 말투를 완전히 방치한 시점에서 아직 무얼 말하는지 확실치 않은 하나의 상황을 의미하는 것이다. [...] 내가 생각하고 있는 ‘방치’의 상황이란 돌과 같은 것에 대한 일상의 개념, 그리고 사물 자체의 개념, 상황으로 독립하고 있는 개념 등에서 분리되어 있는 사물의 어느 상황 바로 그것이다.³⁶⁾

모노가 자신을 둘러싸고 있는 타자들을 자신의 숨겨진 이면으로 받아들이는 비개념적, 비이념적 매개가 되려면 그것은 이 매개의 기능 이외에는 아무런 역할도 도맡지 않아야 한다. 사물을 일회적으로 무엇으로서, 무엇을 재현, 위시하는 것으로서, 심지어 물체로서도 제시하지 않는, 즉 모방 이론을 완전히 벗어나려는 이 제시 방식을 스가 키시오는 ‘방치’라 부르는 것이다. 예를 들어, 그의 <방치>(1971) 연작들 중 하나는 한 나무의

36) 스가 키시오(1971); 김미경(2006), pp. 236-237에서 재인용.

줄기를 타고 내려온 철망줄이 타래로 돌돌 말린 상태로 그 옆에 무심하게 방치된 상황을 보여준다. 철망줄의 거치는 공간상의 한 점 또는 어떤 넓이에 국한되어있지 않다. 우리는 거기서 “나무 옆”, “휴비닥 위”, “어느 건물 옆 길바다” 또는 “햇빛이 어른거리는 날씨 속”에서 “돌돌 말려 방치된 채” 거기 있는 사물에 대한 모든 관점을 포괄하지 못하는 자신의 신체적 입장을 발견하고, 그로 말미암아 다방향으로 경험되어야만 하는 상황에서 자신의 존재를 언명하는 모노를 본다. 모노(나무)는 모노(철망 줄타래)와 나(모노)와 이 상황을 함께 겪고 있다. 즉, 자신과 타래, 그 밖에 다른 모노들과의 시공간적, 의미적 차이들로 자신의 존재를 알고 있다. 여기서 각 모노는 그 자체로 어떤 감각되는 소여가 아니라 완전히 감각되지 않는 불확정적인 소여를 발생시키는 매개이기 때문에 “무얼 말하는지 확실치 않은 하나의 상황”을 만들어낸다. 여기서 각기 방치된 모노들의 불협화음 속에서 그 모노들은 자신들의 존재가 귀속된 어떤 ‘맹점’을 드러내면서 자신을 발산하게 해주는 타자들을 공명하게 만든다.

4. 모노 존재를 구성하는 맹점들: 작가 실천의 문제

이 ‘맹점’이란, 내가 하나의 관점에서 아직까지 보지 못하는 모노들 간의 관계점들이며, 이를 찾아나가는 일이 곧 모노화 작업을 작가들의 의도에 충실하게 보는 일일 것이다. 하나의 모노는 완전히 조망할 수 없는 하나의 향에 불과하다. 이 맹점, 보이지 않는 것을 메를로-퐁티는 “보이는 것의 움푹 패인 곳”(un creux dans le visible) 또는 “수동성 내의 주름”(un pli dans la passivité)이라 부른다.³⁷⁾ 보이지 않는 것은 그 역시 세계 내에서 존재의 이면을 잠재성으로 예비하고 있으며, “내가 위치하고 있는 곳

37) “L’invisible est un creux dans le visible, un pli dans la passivité...” [Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 284].

은 내가 속한 풍경이 갖는 모든 소실점들을 내게 드러내며 그 자체로 ‘보이지 않는’ 지점에 있다.”³⁸⁾

만약 메를로-퐁티를 따른다면 모든 모노가 그 자체의 존재의 필요조건으로 갖는 ‘맹점’은 감성적 총체(masse)인 살에게 드러나는 감성적인 것(le sensible)의 형이상학적 성격이 본질적으로 갖는 부정성으로 이해되어야 할 것이다. 메를로-퐁티는 감성적인 것과 존재가 살이라는 매개로 충분히, 어떤 측면에서는 유일한 연속성을 갖는다고 보기 때문이다. 그렇다면 메를로-퐁티가 직면한 가시적인 것과 비가시적인 것의 차이가 확인시켜주는 “합리주의와 비합리주의 사이의 딜레마”³⁹⁾, 즉 현전 불가능한 것의 현전의 임무에 국한되지 않는 방법이 있는가? 현상학적 분석 너머의 모노의 존재를 어떻게 사유할 수 있는가? 현전할 수 없는 모노의 존재에 접근하려는 노력은 현상 구조와의 공모를 통해서만 이루어질 수 있는가? 이 문제에 대한 실천적 응답은 가능한가?

메를로-퐁티의 현상학이 생활세계로의 복귀인 것은 분명한 사실이다. 그러나 그의 존재론이 존재를 보이는 것으로 향하게 하는 존재의 존재론이며 그러므로 존재 그 자체에 대해 간접적인 존재론인 것 역시 사실이다.⁴⁰⁾ 동시에 도처에서 존재는 자신의 존재함에 대한 ‘힌트’, 즉 소여를 끊임없이 던져주고 있다. 메를로-퐁티가 말하는 것처럼 존재의 나타남은 신체의 세계에의 속함(appartenance)을 확인시켜주는 차원에서 사유될 수

38) “... ma localité pour moi est le point que me montrent toutes les lignes de fuite de mon paysages et qui est lui-même invisible.” [Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 271, 메를로-퐁티의 강조, 자체 번역].

39) Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 287.

40) “직접적 존재론은 이행될 수 없다. 나의 간접적인 방법론(존재자들에게 존재)은 — 부정적 신학으로서의 부정적 가현인 — 존재에만 해당된다”[*On ne peut pas faire de l'ontologie directe. Ma méthode “indirecte” (l'être dans les étants) est seule conforme à l'être — “φ négative” comme “théologie négative”*] [Merleau-Ponty (1964), p. 231, 메를로-퐁티의 강조, 자체 번역].

있다. 그러나 메를로-퐁티는 작고하기 직전까지 “현전될 수 없는 것”(Nichturpräsentierbar)을 ““레벨”이나 차원이 된 초월적인 것, 사물, “성질””(Nichturpräsentierbar, le transcendant, la chose, le “quale” devenu “niveau” ou dimension)이라 부르고 있다. 메를로-퐁티 역시 자신의 현상학이 함유하는 즉자적 존재에 대한 형이상학적 목적을 인정하지 않을 수 없는 것이다: “형이상학은 동시성으로 남”(la métaphysique reste coïncidence)⁴¹⁾으며 그것이 “소박한 존재론임을 보여주는 일은 존재자의 승화이다”(Montrer que la métaphysique est une ontologie naïve, est une sublimation de l'Étant).⁴²⁾ 마찬가지로 모노의 존재함 그 자체는 그것을 이루는 모든 맹점들을 명료화하지 못한 채 생활세계의 깊이로 사라지로 다른 모노의 존재를 불러들이는 무한의 장으로 사라져야만 한다. 모노하 작가들이 드러내려는 모노 역시 현상적 발현이 모노의 존재에서부터 비롯된다는 형이상학적 관점을 내포하고 있다. 모든 모노는 나에게서는 타자, 곧 나의 존재까지 포괄하는 형이상학적 역설이다. 모노하 작가들의 ‘방치’와 ‘확장’의 전략은 곧 모노의 존재가 갖는 형이상학적 무한성을 전제로 하며, 역으로 작가들 표현은 이 무한성을 인정하는 실천이 되어야만 한다. 즉, 작가는 하나의 소여된 차원에서 다른 소여된 차원으로 넘나들며 존재의 방치를 반복해야만 한다.

짧게 말하면, 존재론이 존재에 대해 직접적일 수 있는 유일한 방법은 그 존재로부터 비롯된 현상으로서의 사물을 방치하는 것이다. 방치는 곧 존재의 지평선 상에서의 끊임없는 ‘순환’, 즉 사물 그 자체에 대한 칸트주의의 개방과 폐쇄의 영구적인 반복이다. 스가 키시오와 이우환의 글을 읽어보면 형이상학적 목적을 갖는 모노의 제시는 모노를 방치하는 행위의 반복을 불가피하게 요구함을 알 수 있다:

41) Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 167, 자체 번역.

42) Maurice Merleau-Ponty (1964), p. 238, 메를로-퐁티의 강조, 자체 번역.

‘방치’의 상황은 한번 한정으로 결말을 내는 것이 아니고, 하고자 생각하면 언제라도 어디서든 ‘방치’의 상황을 똑같이 되풀이할 수 있기 때문이다. 무한이라고 해도 좋다.⁴³⁾

그는 다른 곳에서는 자신의 ‘되풀이’, ‘반복’을 모방과 구분하며 다음과 같이 정의한다:

물(物)은 모방할 수 있지만 모노(もの)는 모방되지 않고, 관계는 모방할 수 있지만 상황은 모방되지 않는다. 왜냐하면 모노도 상황도 그 지각하는 입구를 현상에 의지하고 있지 않기 때문이다. [...] 모방에는 같은 것이나 같은 모노의 반복이라는 상호의미가 있다고 할 수 있지만, 한 사람의 인간이 동일한 반복을 하는 상황은 타인이 다른 사람의 생각이나 인식이나 방법을 차용하여 동일하게 반복하는 상황과는 다르다. 왜냐 하면 후자는 목적의식의 완결을 지향하고 있기 때문이다. 전자는 반복에 의해 상황의 지속을 의미하고 있다. 장의 지각도 없이 이루어진 사항은 모방에 지나지 않는다. [...] 모방은 소위 사산과 닮은꼴이다. 태어났지만 자라지 않는다. 즉, 알 수 없는 미래의 영역을 가지고 있지 않은 것이다. 자라지 않으면 미지의 말도 없을 것이다. 내가 말하는 상황은 모방 도는 복사되는 성격을 완전히 배제하는 의식에 입각한 상이며, 유추로 처리되지 않는 상이다. [...] 존재하는 것은 바로 말로서의 말, 상황 그 자체다.⁴⁴⁾

이우환 역시 스가 키시오가 말하는 미래의 영역으로의 기투를 언급하며 비교적 최근인 2010년에 다음과 같이 적는다:

안과 밖 사이에 위치하는 상호적 한계는 [작가의] 만드는 행위를 정화하면서 더욱 높은 차원으로 밀어부친다. 자아를 다듬고 상호적 한계

43) 스가 키시오(1971); 김미경(2006), p. 238에서 재인용.

44) 스가 키시오(1972); 김미경(2006), p. 250에서 재인용.

에 힘입어 더 높은 차원으로 이행하려는 욕구는 끊임없는 반복으로 이어진다 말할 수 있을 것이다. 조응의 대화가 확장됨은 영원성의 숨결과 승고함을 암시한다.⁴⁵⁾

메를로-퐁티의 현상학적 철학에서 “존재와 존재자 간의 차이는 절대적인 것이 될 수 없”으며 “표현의 무한한 되기, 근본적 역사성에 상응할 수밖에 없다.”⁴⁶⁾ 마찬가지로 모노하 작가들에게 있어 즉자적 존재로서의 모노는 존재자로서의 쓸모가 생긴 모노와 개념적으로 구분될 수는 있어도 완전한 대립관계에 있을 수 없다. 대립관계가 성립되지 않기 때문에 현상으로 드러날 수도 없다. 그들은 도리어 인과관계에 있다. 그렇기에 이 존재론적 차이는 “승고함을 암시”할 수도, 또는 괘시를 불러들일 수도 있다. 이는 매우 단순하면서도 모노에 존재의 이유를 부여하는 단 하나의 사실을 가리킨다: 모노와 모노의 차이를 확인시켜주는 유일한 매개는 모노이며, 존재로서의 모노와 존재자로서의 모노 사이의 차이가 모노의 제시를 반복하게 만들고, 여기에 필요한, 여기에서 가능한 유일한 방법론은 선결된 쓸모를 모두 버린 방치이다. 동시에, 방치된, “처음부터 쓸데없는”⁴⁷⁾ 모노 그 자체의 존재 이외의 목적을 갖게 된 쓸모가 생긴 모노도 모노이

45) “The mutual limitation that takes place between inside and outside purifies the act of making and pushes it to a higher dimension. It might be said that the desire to polish the self and move to a higher dimension by interactive limitation leads to endless repetition. The expansiveness of a dialogue of correspondances suggests the breath and sublimity of eternity.” [이우환(2010), “Shōo”/“Correspondance”, *Lee Ufan Museum*, Naoshima Fukutake Art Museum Foundation, pp. 6-7; Lee Ufan (2011), “Correspondance”, *Lee Ufan, Marking Infinity*, Guggenheim Museum, p. 123에서 재인용].

46) “... la différence de l'Être et de l'étant ne peut être comprise comme une différence absolue... [...] La différence de l'Être et de l'étant ne correspond qu'au devenir infini de l'expression, à l'historicité fondamentale...” [Renaud Barbaras (2001), *De l'Être du Phénomène*, Paris: Millon, p. 363].

47) 스가 키시오(1972); 김미경(2006), p. 257에서 재인용.

기는 마찬가지이다.

5. 세계에 속한 채로 나타나 세계 속으로 사라짐: 모노와 헤어지기

결국 모노는 지각자에게 그것의 존재의 지평에서 그것의 존재를 향한 점진적, 실천적 반복을 요구한다. 모노하 작가들에게 이 반복이 의미하는 것은 계속되는 작업 개시의 반복만을 말하는 것은 아닐 것이다. 만약 모노가 자신을 둘러싸고 있는 모노들을 자신의 숨겨진 보이지 않는 이면으로 받아들이는 모노라면, 이렇게 보이지 않는 이면의 부정성(négativité)을 긍정하는 반복은 작품이 다시 보이지 않는 맹점으로 사라지는 과정까지 포함해야 할 것이다. 모든 나타나는 것은 언제든지 다시 보이지 않는 이면으로, 그러나 동등한 모노의 자격으로 사라질 수 있다. 즉, 여기서 말하는 사라짐은 우리의 시선에서 사라진다는 의미도 있지만 위상수학적인 의미에서의 사라짐, 즉 본질적으로 동일하지만 나타남의 양태를 달리하며 다른 모노들 사이로 상실됨을 뜻하기도 한다. 달리 말하면 모노는 결국 우리의 일상 속에서 불투명한 자신의 존재를 드러내고 잠식되기를 반복하는 것이다. 존재론적 차이는 모노의 존재가 내가 경험하는 타자들과 공동으로 속한 차원들에 의해 언제든지 다시 나타날 수 있음을 예비하게 하는 원인이기도 하지만 그것이 언젠가 나의 지각의 장에서 벗어날 수 있다는 사실을 말해주기도 한다.

전시되었던 모노들이 해체되고 버려지면 작가에게, 우리에게 남는 것은 무엇인가? 상실도 나타남과 사라짐의 반복으로만 채워질 수 있는 것인가? 존재론적 차이, 즉 모노의 존재(초월적인 것)과 신체의 상황(초월 조건)간의 차이가 있어야만 매개가 있을 수 있지만 매개는 차이의 필요조건이 아

니다. 매개는 오로지 작가의 선택, 즉 인간이 모노를 ‘만남’에 달린 일이며, 존재가 자신의 맹점을 포괄하듯이 모노와의 만남은 그것과의 헤어짐까지 포함한다. 만약 모노와의 만남의 ‘필연성’은 헤어질 때 비로소 온전히 느껴지고 우리가 훗날 다른 모노와의 만남과 헤어짐에서 필연성을 느낀다면 이 필연성의 근원은 무엇인가? 메를로-퐁티가 말하듯이 “사물들이 현상되는 것을 그만둘 수 있을 저 밖 너머의 어느 지점을 지정하는 것은 불가능”⁴⁸⁾하며, 반대로 “우리를 구성하는 비존재는 세계의 충만성에 끼어들 수 없”⁴⁹⁾다는 자각만이 남는가?

모노의 사라짐은 실체가 없지만 현상이기 전에 존재의 증거이며, 그것의 나타남이 나타나기를 그치는 순간, 즉 재현성이 지각에 갖는 효과성(effectivité)이 없어지는 파사주(passage), 또는 국면(phase)이다. 다시 말해 재현성이 진정으로 모노가 모노로서 온전히 나타남을 방해하지 않는 유일한 순간은 역설적으로 모노의 존재가 나타남을 그치는 역-재현적 장소인 것이다. 작가의 손을 떠나는 것은 지시할 수는 있으나 명명할 수는 없는, 그러나 경험되는 것, 후기 메를로-퐁티가 하이데거를 따라 *Etwas*, “그 어떤 것”이라 부르는 실재다:

초월의 이념은 우리가 만질 수 있고 볼 수 있다고 여기는 모든 것으로 무한하게 적용되는가? 아니다: 보이는 것, 그것은 항상 “더 멀리” 있는 것으로, 있는 그대로 제시된 것이다. 그것은 현전될 수 없는 것[존재]의 현전이다. *본다는 것*, 그것은 끝없는 분석이 가능함에도 불구하고, 비록 실재하지는 않지만 그 어떤 것[*Etwas*]은 절대로 우리의 손 안에 있지 않다...⁵⁰⁾

48) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 651.

49) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 652.

50) “... l'idée de la transcendance = renvoie à l'infini tout ce que nous croyons toucher ou voir? / Non cependant: le visible, qui est toujours “plus loin”, est présenté en tant que tel. il est l'*Urpräsentation du Nichturpräsentierbar* — Voir, c'est précisément,

‘그 어떤 것’(Etwas)이 무와 구분될 수 있는 방법은 부정으로서가 아닌 사라짐으로서이다. 그것이 사라지게 되는 국면이 그것이 거기(etwas)에 있었다는 사실을 언명하는 마지막 단계이다. 모노하의 작업들에서는 모노의 제시가 곧 방치이며 그것이 처한 상황에서 작품과 작품이 아닌 것은 구분되지 않으므로 이미 발견, 제시의 단계부터 버려짐, 숨겨짐, 은폐됨이 전제된다. 앞서 서두에 밝혔지만 일본어에서 모노는 대상으로서의 “물건” 또는 “그 어떤 것”(something)을 의미하기도 하지만 관용구나 접미사, 접두사로 쓰일 때는 어떤 현상이나 사건과 주체의 마음의 연결, 예를 들어 굉장한, 마음의 동요를 일으키는, (스가 키시오가 말하듯) “까닭 없이” 드는 감정이나 비애를 의미하기도 한다.⁵¹⁾ 결론적으로 일본어에서 “모노”라는 용어가 함축하는 의미는 자기동일성이 결여된, 동시에 주체와 세계와의 만남이 갖는 경이에 대한 물음표에 가깝다. 마찬가지로 메를로-퐁티의 Etwas는 모노와의 만남의 경이를 가능케하는 본질에 대한 물음과 맞닿아 있다. 메를로-퐁티의 철학에서는 그러므로 진정한 의미에서의 부정성은 곧 ‘그 어떤 것’으로만 표현될 수 있다. 한마디로, 그에게 있어 ‘그 어떤 것’(Etwas)은 존재의 지평에서 우리의 지각의 장으로 계속적으로 넘어와 긍정되는 무(無)이고, 모노하 이론에서의 이 ‘그 어떤 것’은 지각의 장에서나 존재의 영역에서나 모노의 모노임 그 자체로 밖에는 이해될 수 없다.

앞서 보았듯이 모노하 작가들에게 중요한 것은 이 ‘그 어떤 것’을 어떻게 표현하는가의 문제가 아니다. 대상화할 수 없는 것은 표현될 수 없는 이념의 저편에 있다. 이 모노의 존재는 ‘그’가 가리키는 곳으로도, ‘어떤’이라는 실어증적 표현으로도, ‘것’이 지칭하는 사물성으로도 표현되지 않는다. 모노의 존재는 모노와의 헤어짐, 그것의 상실, 버림, 다시 멀어짐 이

en dépit de l'analyse infinie toujours possible, et quoique nul *Etwas* ne nous reste jamais dans la main...” [Merleau-Ponty (1964), p. 266, 메를로-퐁티의 강조, 자체 번역].

51) 스가 키시오(1971); 김미경(2006), p. 237에서 재인용.

후 그것이 부재할 때 비로소 나의 존재의 윤곽을 뒤틀어 새로운 모노를 새로운 눈으로 보게 할 수 있다. 모노하 작업에서의 모노들은 그 비규정적 본질과 사라짐의 전제로 인해 사물의 상황, 그 장소에 모방되거나 축적되지 않고 반복적 순환으로 이어진다. 모노하의 시발점으로 자주 언급되곤 하는 세키네 노부오의 <위상 — 대지>(1968, 도판 4)에서 입방체로 파내어져진 구덩이는 입방체로 쌓여 고정된 흙에 상응하는 네거티브이다. 그러나 세키네와 그의 친구들이 그랬듯이 그 입방체가 다시 해체되어 구덩이로 돌아가면 요는 철이 되고 철은 요가 되는, 그러나 완전히 새로운 상태의 발현을 예비하는 위상학적으로 필연적인 결과를 낳는다. <위상 — 대지>의 모든 과정은 입방체가 구덩이로 되돌아가는 과정, 곧 모노가 타자의 주관에 입각하기를 그치고 모호한 얽힘의 망 속으로 돌아가는 파사주인 것이다.⁵²⁾ 모노하 작가들의 행위는 스가 키시오가 말하듯이 모노의 있는 그대로를 “활성화”⁵³⁾하는 방치에만 철저히 국한되었으며 차용의 개념과도 철저히 구분되었고, 그들의 작품들은 치워졌다.

6. 나오면서

모노하 작가들은 위에 언급하듯이 예술과 삶의 경계를 관념적인 추상

52) 기존 모노하 연구자들 중 김미경은 <위상 — 대지>의 치움의 프로세스의 중요성을 언급한다: “세키네가 [<위상 — 대지>로] 보여주려고 했던 건 인간이 사물을 만들고 이상화하는 측면의 예술을 부정하는 ‘사물 사상의 부정’이었다. ‘완결되어서 하나의 이상처럼 상징으로 남는 예술’의 부정이었다. 거기까지는 이우환의 생각과 통한다. 그러나 거기까지다. 왜냐하면 이우환은 세키네가 흙 입방체를 만든 다음에 다시 해체해서 흙으로 돌려보내는 과정까지는 ‘세키네 노부오론’에서 말하지 않았기 때문이다.”[김미경(2006), p. 94].

53) 모노하 작업에서 “최대한의 요소 자신의 활성화를 바탕으로서 사물이나 장은 최소한의 가공성에 머문다.”[이우환(2002), p. 278].

적 경계로 인식하고 전자를 전적으로 후자 내에서의 존재론적 발생으로 이해한다. 동시에 이들은 후자를 경험하며 느끼는 논리적이고 평준화된 일상생활과의 ‘괴리’를 모노들의 상황적 배치로 표현한다. 스가 키시오는 이 괴리를 “까닭 없이 드는 이상한 기분”⁵⁴⁾으로, 이우환은 세키네 노부오의 <위상 — 대지>를 들어 “골계적이고 난센스적인 구조행위”에서 비롯된 “불가사의한 염력”⁵⁵⁾으로 표현한다. 이 괴리를 포착하고 드러내는 일은 모노하 작가들이 끊임없이 반복되는 순환 체계, 메를로-퐁티가 “등가성들의 체계”(système d'équivalences)이라 부르는 체계 내에서 어떤 특유성을 끊임없이 찾는 일과 다름없다.

모노하 작가들에게 있어 모노의 존재는 그 자체로 곧 체험을 전제하는 창조이며, 모든 사전에 계획된 작가의 의도는 의도될 수 없는 모노가 만들어내는 상황에 전적으로 의지하게 된다. 존재(Être)가 자신의 보편성(universalité)을 보장해주는 증거, 즉 표현될 수 있다는 증거를 우리의 신체가 이미 속해 있는 봄의 장에서만 찾을 수 있다면 그것은 이미 존재가 자신으로부터 자신의 목적을 분리할 수밖에 없다는 것을 의미한다. 즉, 존재에 대한 우리의 경험은 그 발단부터 이미 괴리 또는 차이이다. 예술의 본질은 예술과 삶의 분리가 아닌, 단위화 될 수 없는 존재(Être)와 존재자(étant)의 차이에 전자를 향한 의미를 부여함에 있다. 이는 숭고한 목적인 동시에 아무런 시각적 특유성으로 이어지지 못하며 모노하 작가들은 이를 잘 알고 있었다. 우리는 메를로-퐁티가 『눈과 정신』에서 말하듯이 존재와의 분리, 괴리에서 에스테티스를 존재론으로 격상시켜 존재의 보편성을 명증해야 한다. 메를로-퐁티는 세잔이 경험한 세계의 선과 빛, 색채, 요철, 부피 등의 현상의 등가적 체계에서 “개념으로부터 벗어난 보편적 존재의 제시”(une présentation sans concept de l'Être universel)⁵⁶⁾의 가능성을 본

54) 스가 키시오(1971); 김미경(2006), p. 237에서 재인용.

55) 이우환(1969), 「존재와 무를 넘어서 — 세키네 노부오론」, 『산사이』(三彩), 김미경(2006), p. 93에서 재인용.

다. 그러나 세잔의 회화가 불가피하게 갖는 구축성은 지각에 비추는 존재의 빛을 ‘있는 그대로’ 반사하지 못하며 그것이 그의 목적도 아니었다. 세잔은 수용자의 입장에서 자신의 지각에 비춰진 하나의 총체성만을 보여줄 수 있을 뿐이다. 즉, 세잔은 존재가 현상과 관계를 맺음을 타자를 구성하는 신체의 감각 능력(esthésie), ‘봄’을 감성적인 것(l'esthétique)으로 드러냄으로써 확인시켜 주었다. 메를로-퐁티의 이러한 연구는 존재를 “세계와의 소박한 ‘접촉’”⁵⁷⁾에서부터 다시 가능케 한 획기적인 사건이었으며 모노하 작가들은 실천에 옮겼다.

모노하의 방법론은 세잔의 그것보다 더 급진적이다. 모노들을 활성화하는 차원에서만 행위(방치)가 이루어지고 최소한의 개입으로 활성화된 모노들이 존재에 대해 부차적인 미적 판단과 담론의 체계에서 벗어나야만 우리는 위 목표를 지향할 수 있는 단서를 마련할 수 있다. 이런 의미에서 모노하 작가들은 예술과 존재론을 동일한 것으로 이해하려 했다는 점에서 현대미술에서 가장 급진적인 시도를 했다고 할 수 있겠다. 이들에게 있어 예술은 곧 방치된 존재의 존재론이다. “[관객들이] 가끔 화랑에서 자신들도 혼돈하고 있던 무언가를 모노라고 말하자마자 바로 그것이 새로운 예술이라고 불리며 갈 곳이 정해진 정보 노선에 놓이는 것은 기분 좋은 일이 아니다.”⁵⁸⁾ 위 목표에 대한 모노하 작가들의 응답은 방치, 즉 모노를 일상에 매몰시킴, 그리고 이 방치하는 행위가 필연적으로 예비하는 헤어집이다.

56) Maurice Merleau-Ponty (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Gallimard, p. 71.

57) 모리스 메를로-퐁티(2015), p. 13 필자의 강조.

58) 스가 키시오(1971), 「나는 현대전에 얼마나 관련이 있는가 — 방치라는 상황」, 『美術手帖』(비주츠 테초); 김미경(2006), p. 232에서 재인용.

참고문헌

【논 저】

- 김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 서울: 공간사,
모리스 메를로-퐁티(2015), 류의근 역, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과지성사.
오상길(2003), 『한국현대미술 다시읽기 III: 70년대 한국과 일본의 현대미술 담
론 연구』 2, 서울: ICAS.
이우환(1975), 「만남(해후)의 현상학적 서설 — 새로운 예술론의 준비를 위하여
」, “한국예술의 80년대상”, 『공간』 100호, 9월, pp. 50-57.
이우환(2002), 김춘미 역, 『여백의 예술』, 서울: 현대문학.
Akira, Tatehata (2002), “Mono-ha and Japan’s Crisis of the Modern”, *Third Text*
16 (3), pp. 223-236.
Baek, Jin (2009), *Nothingness: Tadao Ando’s Christian Sacred Space*, London:
Routledge.
Barbaras, Renaud (2001), *De l’Être du Phénomène*, Paris: Million.
Duchamp, Marcel (2008), *Duchamp du Signe Suivi de Notes*, Paris: Flammarion.
Froger, Lilian (2018), “L’Art Japonais autour de 1970: technologie, environne-
ment, matière”, *Critique d’Art*, 50, pp. 137-160.
Krauss, Rosalind E. (1984), *The Originality of the Avant-Garde and Other
Modernist Myths*, MIT Press.
Lee, Ufan (2011), “Correspondance”, *Lee Ufan, Marking Infinity*, Guggenheim
Museum, p. 123.
Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, Gallimard.
Merleau-Ponty, Maurice (1964), *L’Œil et l’Esprit*, Gallimard.
Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Le Visible et l’Invisible Suivi de Notes de
Travail*, Gallimard.
Roquet, Paul (2007), “Reencountering Lee Ufan”, *Octopus: A Visual Studies
Journal* 3, Fall, pp. 85-98.
Suga, Kishio (2005), “Between “Presence” and “Nothingness,”” in *Kishio Suga’s
Work from a Zen Perspective* (Itamuro: Kishio Suga Souko Museum,

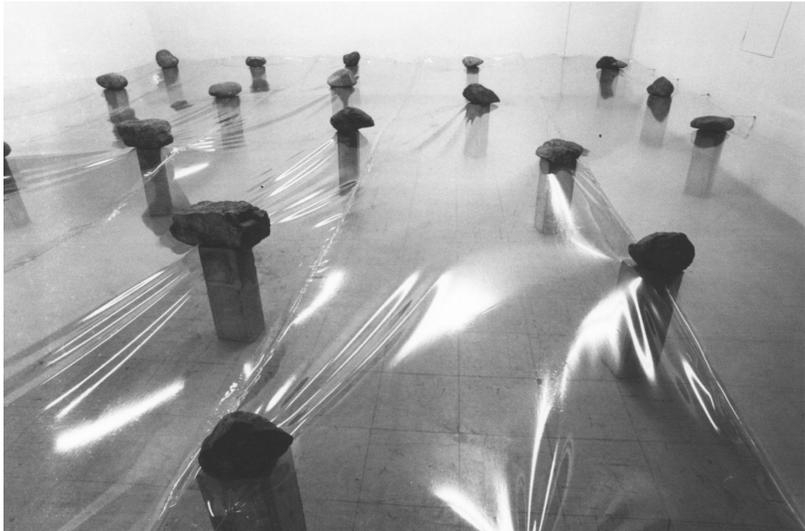
2008, 작가 웹페이지에서 다운로드: https://static1.squarespace.com/static/59306e3829687fbb733819d1/t/5961dd081b631b7856860dbb/1499585801182/2005_Between_Presence_and_Nothingness.pdf.

Suga, Kishio (2016), “Existence Beyond Condition”, *Situations*, Milano: Pirelli Hangar Bicocca (전시 카탈로트 삽입물, 페이지 없음).

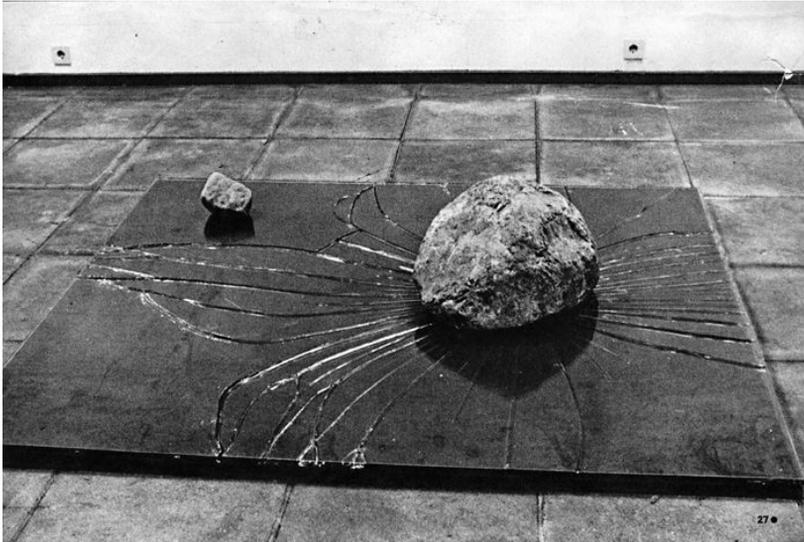
Tomii, Reiko (2013), “Six Contradictions of Mono-ha”, “Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, December, pp. 214-222.

Yoshitake, Mika (2013), “What Is Mono-ha?”, “Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, December, pp. 202-213.

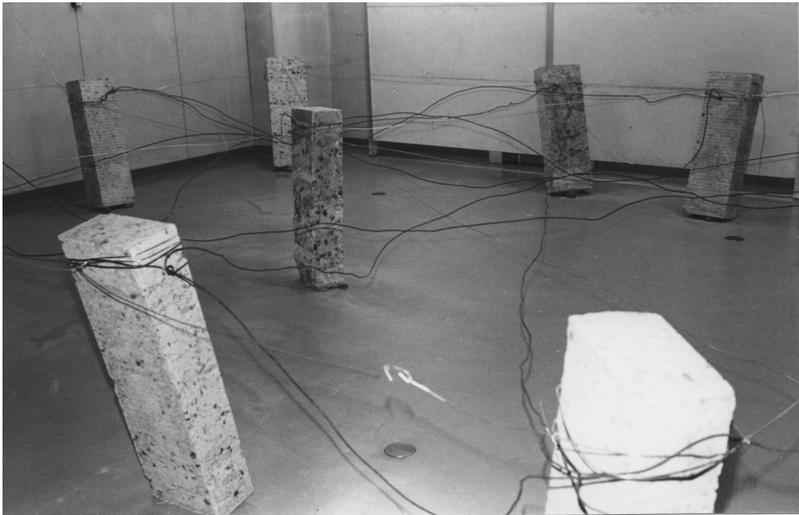
【도 판】



[도판 1] 스가 키시오, 〈다분율〉(多分律, 1975) 콘크리트, 돌, 플라스틱 시트, 가변 크기.



[도판 2] 이우환, <관계항>(1969) 돌, 유리, 철판, 가변 크기.



[도판 3] 스가 키시오, <관계항>(1969) 대공석, 철사, 가변 크기.



[도판 4] 세키네 노부오, <위상 - 대지>(位相 - 大地, 1969) 흙, 시멘트, 가변 크기.

원고 접수일: 2020년 4월 16일

심사 완료일: 2020년 5월 13일

계재 확정일: 2020년 5월 13일

ABSTRACT

Can the Methods of Mono-ha (もの派) Realize
the Being of Mono (もの) as a Work of Art?:

Via the Phenomenology of Merleau-Ponty

Son, Jimin*

The name “Mono-ha” was given at the beginning of the 1970s by de-meaning critics to the Japanese artists who formed a loose constellation around the theory of Mono, the latter term designating a specific understanding of the being of an immediate, literal thing or object. Their working method, expounded predominantly by Lee Ufan and Kishio Suga through texts and works, became a fast-spreading phenomenon in the Japanese and international art world. While most of these artists continue to work and exhibit independently to this day, the necessary philosophical research on the sole artistic motive of the constellation, namely the theory of Mono, remains largely insufficient. To address this issue, this article focuses on the role played by the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty to which Lee turned to clarify the above method shared commonly by the artists. Merleau-Ponty’s phenomenology of perception not only brings to the fore the process by which the artists’ inquiry into Mono develops into

* Honorary Professor, Department of Philosophy, Dankook University

470 인문논총 제77권 제2호 (2020.05.31.)

their individual method, but also renders possible an ontology of Mono at the very core of their practice and philosophy.