

모노(もの)는 어떻게 예술적일 수 있는가?

— 장-마리 셰퍼의 미적 경험 이론을 통해 본 모노하

손 지 민*

[초 록]

본 논고는 일본에서 1960년대 후반 등장한 모노하(もの派)의 모노 이론과 그것이 다루는 예술철학적 쟁점들을 명료화하고 해당 이론의 정당성을 검토하는 것을 주된 목적으로 한다. 이 쟁점들은 ‘차용된 모노를 통한 특별한 경험의 지속’으로 추려질 수 있다. 작가들의 글과 좌담회 기록이 보여주듯이, 모노하 작가들의 모든 활동과 작업은 이 ‘지속’을 작품으로 실천하고 글과 대담 등을 통해 설명하기 위함이었다고 해도 과언이 아니다. 모노하 작가들은 자신들의 작품에서 느껴지는 미적 경험을 ‘황홀감’, ‘오싹함’, ‘어긋남’, ‘만남’, ‘짜릿함’ 등의 단어로 묘사한다. 또한 그들은 이 미적 경험의 특별함을 예술의 가능 조건 탐색의 시발점으로 삼으려 한다. 이 지속이 예술적 실천으로서 정당화되기 위해서는 먼저 미적 경험을 그것을 포함하는 일반적인 의미에서의 감각적 공동 경험과 구분할 수 있는 근거를 찾는 일이 수행되어야 한다. 그리고 이 근거를 통해 경험과 예술작품의 비즉각적인, 환원 불가한 관계에도 불구하고 예술의 가능성을 궁

* 단국대학교 철학과 조교수

주제어: 모노하, 모노, 장-마리 셰퍼, 미적 경험, 마르셀 뒤샹

Mono-ha, Mono, Jean-Marie Schaeffer, Aesthetic Experience, Marcel Duchamp

정할 수 있는지를 논하는 작업이 필요하다. 위 작가들이 예술의 가능성을 이 특별한 경험에서 찾는데도 불구하고 이 특별함의 근거, 즉 미적 경험에 불가피하게 결부되는 주의력, 감정, 대상과의 지향적 관계의 문제들은 그들의 글, 대담 기록과 작품에서 인지과학, 생물학에 근거하여 명확히 설명되지 않는다. 이러한 과학적 근거의 부족이 모노하의 예술철학에 대한 비판론들의 근원이라고 해도 과언이 아니다. 본 논문은 이러한 점들을 들어 위 작가들이 말하는 특별한 경험의 특별함의 근거를 모노하 작가들의 전언과 장-마리 세페의 인지심리학적 연구를 교차시키며 이해하고 검토해보려 한다.

1. 들어가며

1.1. 모노 이론과 모노하의 방법론

흔히 모노하(もの派)라 일컬어지는 일본의 예술 운동은 1960년대 말부터 특정한 상황에 놓여 경험되는 사물과 맺는 관계를 일상생활에서 찾아나가는 실천과 이 실천에 대한 이론을 정립, 설명하는 작업을 전시, 대담, 에세이 등의 경로를 통해 활발하게 펼쳤다. 모노하는 타마 미술대학에서 인연을 맺은 세키네 노부오, 고시미즈 스스무, 스가 키시오, 요시다 가츠로, 나리타 카츠히코 등을 중심으로 매우 느슨하게 결집된 작가군을 가리켜 비평가들이 붙인 이름이다. 그들의 작품들은 차용된 자연물과 가공물을 모두 사용하며, 각목으로 내리닫이 창문을 열린 상태로 막아놓는다든가, 돌을 철판이나 깨진 유리판에 포개어 놓거나, 나무 블록들을 전시장 기둥에 밧줄로 묶거나, 기름으로 흙을 짓이겨 그 덩어리들을 갤러리에 갖다 놓거나, 나무 옆에 철사 타래를 방치하는 등의 겉보기에 무미건조한 사물들의 결합을 통해 그들이 처한 상황의 구조를 드러낸다. 이러한 발견된 차용물들 또는 그것들을 사용

한 작품은 모두 작가들에 의해 ‘모노’(もの)라 불린다. 모노하 작가들은 ‘모노’를 다음과 같이 설명한다.

요시다: 뭐랄까, 저는 모노를 보고 무엇인가 짜릿한 것(모노, もの)을 느끼고 싶지요.

세키네: 모두 숲을 굽거나 유리를 깨거나 흙을 파거나 오싹한 느낌이 드는 모습이었으니까요.

나리타: 일상적인 것(모노, もの)을 깨부수는 힘이 없이는 실물에는 흥미가 없죠.

이우환: 분명히 숲인데도 숲 이상으로 무언가 좀 더 다른 것(모노, もの)으로 느껴지게 하는 것(모노, もの), 세계를 그러한 열린 상태로 드러내는 것이 가장 중요하지요.

고시미즈: 그러나 그것은 반드시 보이는 것(모노, もの)을 통해서 드러낼 필요는 없다고 생각합니다.

스가: 나는 과정에서 모노에 집착하지만 모노는 보이지 않는 것(모노, もの)이나 만들지 않는 것(모노, もの)으로 들어가는 출발점입니다.1)

위 인용문에서 ‘모노’²⁾는 작가들이 사물들과의 관계 내에서 경험하는 느낌(“짜릿한 것”), 일상적인 사물, 숲³⁾인데도 숲과는 조금 다른 것, 만들지 않은 것, 보이지 않는 것, “다른 것으로 느껴지게 하는 것”들에 모두 적용된다. 즉 “모노”는 “사물”로 번역될 수 없으며 우리가 지칭할 수 있는 추상적 또는 구체적인 모든 것들이 작가들에 의해서 모노라

1) “‘모노’가 열려 보이려는 새로운 세계”(1970), 「발언하는 신인들」, 『비주쓰테초』, 2월, 사와라기 노이(2012), 『일본 현대 미술』, 서울: 두성북스, p. 188에서 재인용.

2) ‘모노’는 ‘(사)물(物)’과 일어에서 동의어로 간주될 수도 있지만 그 쓰임새와 관용의 역사가 매우 상이하다. 사와라기 노이에 따르면 ‘모노’는 ‘물(物)’의 뜻보다 ‘웬지 서글픔’, ‘미칠 것 같음’, ‘굉장하다’, ‘어마어마하다’, ‘애뜻함’ 등의 감정이나 심리적 상태를 가리킬 때 주로 쓰인다. 사와라기 노이(2012), p. 204.

3) 여기서 이우환은 나리타 가즈히코의 <숲>(도판 1) 연작을 연상하고 있다.



[도판 1] 나리타 가츠히코, $\langle \text{sumi} \rangle$, 1969-1987, 태운 목재, 84 × 350 × 150 cm.

불린다. 다른 말로, 우리가 지칭할 수는 있지만 지시 행위, (후설적 의미에서의) 지향성, 개념화가 있기 전의 모든 것, 즉 “무명”⁴⁾의 모든 것들도 모노라 칭할 수 있다는 것이다. 즉 ‘모노의 무명성’이란 우리가 사물에 대해 갖는 인식이나 그것에 붙이는 이름, 동일화가 생기기 전의 존재, 즉 ‘개’(個)로 단위화된 ‘물’(物)

로 인식되기 전의 사물의 존재 방식을 가리킨다. “모노의

본질이 항상 기호성이나 개념성을 제거한 점에 있다는 것은 사실이다. [...] 모노의 말은 침묵 쪽에 있는 것이고 모노의 본질은 무명, 즉 모노라는 것이며 상대하는 누구도 없다는 것이다.”⁵⁾ 이렇듯 모노하 작가들은 작업의 소재이자 결과물이 되는 모노들의 ‘있는 그대로’, 즉 그것들이 관념화되기 전에 우리의 의식과 상관없이 즉자적으로 고유한 상황 속에서 속해 있음을 전제한다. 동시에 그들이 보기에 모노는 시시각각 다른 모노들과 맺는 관계에 따라 자신의 소여를 달리한다. 그렇기에 첫

4) 스가 키시오(1972), 「무명성 저편의 무명」, 『비주즈테초』(美術手帖), 김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 서울: 공간사, pp. 254-255에서 재인용. 모노하 작가들의 대답과 그들이 발표한 글들은 국문 단행본으로는 번역되어 있지 않으며, 오상길(오상길(2003), 『한국현대미술 다시 읽기 III』, vol. 2, 서울: ICAS)과 위 김미경의 연구서에 가장 많이, 포괄적으로 번역되어 있다. 따라서 아래 지면에서는 모노하 작가들의 전언은 대부분 두 연구자들의 연구서에서 재인용되었음을 미리 밝혀둔다.

5) 스가 키시오(1972), p. 245.

눈에 포착할 수 없었던 모노들 간의 관계나 이면은 보는 이의 관점, 심리적 상태, 탐색 방식, 인지된 사실들에 따라 다르게 드러난다.

그렇다면 이 모노 이론은 그들의 작품 제작 과정과 어떤 관계를 이루는가? 모노화 작가들은 모노의 “있는 그대로”⁶⁾를 찾아나가는, 이우환의 말을 빌리자면 “고정된 ‘물(物)’이 아니라 가변적인 ‘일(事)’로 환치하는 일”⁷⁾을 목적으로 삼는다. 그리고 ‘일’이므로 능동적인 지각 태도와 차용된 모노들의 다양한 실험적 배치를 요구함은 물론이다. 여기서 “환치”는 하나의 사물이 아닌 여러 개의 차용된 모노들을 배치하는 일이며, 이들은 모노에 대한 개입을 이러한 방치의 수준에 제한시킨다. 더욱 급진적으로 스가 키시오는 이 환치를 “방치”라 부른다.

‘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.⁸⁾

모노는 항시 어떤 관계 내에서 존재하므로 “환치”는 모노들의 관계의 환치에 다름 아니며 이 환치에 의해 또 다른 모노로 귀결된다. 여기서 전제되는 것은 작가들의 최소한의 의도가 오로지 작가 자신이 모노가 처한 상황, 즉 사물들 간의 관계 역학 ‘내’에서 경험한 바를 관객이 경험을 향해 있다는 것이다. 차용되기 전의 모노들을 있는 그대로

6) 이우환(2021), 김춘미 역, 『여백의 예술』, 서울: 현대문학, p. 294.

7) 이우환(2021), p. 40.

8) 스가 키시오(1971), 「나는 현대전에 얼마나 관련이 있는가—방치라는 상황」, 『비주츠테초』; 김미경(2006), pp. 236-237에서 재인용.

의 존재방식으로 현존하는 대상들로 여길 수 있다면, 작가들이 그것의 환치에 집중하는 까닭은 그것에 얽힌 관념들이 아닌 모노를 통해 열리는, 이미 그 자체로 다중적으로 경험될 수 있는 배치관계들에 있다. 위 작가들은 모종의 상황을 구성하고 있는 모노들을 발견하고 그들을 환치시키는 과정 그 자체를 작업으로 이행하려 한다.

이러한 모노는 어떻게 예술작품이 될 수 있는가? 이 질문은 작가들이 스스로에게 던지는 질문이므로 그들의 작품세계를 이해하는 데에 필요한 질문이다. 그들이 작품활동을 시작하기 전인 1960년대 초반부터 일본에서는 수많은 작가들이 비예술, 반예술 등의 표어를 내걸고 예술 개념에 대한 기존의 인식을 재고하는 실험을 하고 있었다.⁹⁾ 모노하 작가들 역시 예술 개념에 민감한 작가들이었고 그들의 예술 개념, 예술 정의에 대한 생각을 작업으로 환원시키려 했다. 예를 들어, 모노이론의 정립에 있어 핵심적 역할을 수행한 이우환은 “관념예술은 죽었다”¹⁰⁾고 선언한다. 여기서 “관념예술”은 예술작품의 현시가 그 현시가 있기 전에 미리 규정되는 제작 태도, 즉 이념주의를 뜻한다. 이러한 선언의 이면에는 작품이 특정 이념 또는 예술 이념을 현시할 수 없으

9) 정도련은 일본에서 ‘반예술’이란 용어가 비평가 토노 요시아키가 1960년 요미우리 양대판당전에 대한 논평에서 쿠도 테즈미의 조형작품을 두고 처음 사용했다고 소개한다(*From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*, Chong, Hayahi et al. ed. (2012), New York: MoMA, p. 97). 또한 「발언하는 신인들—비예술의 지평으로부터」(發言する新人たち-非芸術の地坪から) (1970), 『비주쓰테초』 등에서 모노하 작가들의 작업은 비예술로 설명되기도 하였다. 이 두 경우 모두에서 ‘예술’이라는 단어는 서구의 기존 예술 개념을 가리킨다. 미리 밝혀두면, 본고는 모노하의 작업 전반이 비예술, 반예술 등의 표어로 축소될 수 없다고 보고 있으며, 기존 예술 규정에 대한 전면적 거부조차도 예술로 인정될 수 있는 시대인 바, 예술 개념 또는 정의 탐색의 근본 조건으로 예술 개념에 대한 규정 대신 작가가 모노들의 배치관계 내에서 경험한 ‘특별한’ 미적 경험을 촉발하는 데에 주력했다는 사실에 집중하고자 한다.

10) 이우환(1971), 「변혁의 풍화—예술은 이대로 좋은가」, 『비주쓰테초』, 김미경(2006), p. 191에서 재인용.

며, 역으로 특정 이념에 의해 작품에 대한 경험이 규정될 수도 없다는 생각이 깔려있다. 그러나 동시에 이러한 귀납적 사고에 의해 예술이 부정될 수도 없다. “예술을 부정해 버린 이들이 지금 추진할 수 있는 건 표현제도나 예술의 양식과는 무관한 지평, 바로 그것일 수밖에 없다. 요컨대 모든 것은 자유이며 난센스인 것이다.”¹¹⁾ 다른 말로, ‘어떤 것도 예술이 될 수 있다’는 명제는 ‘아무 것이나 예술이 될 수 있다’는 명제와 같지 않다. 이러한 자각 이후 뒤따라오는 질문은 ‘예술이 이념 화될 수도 없고 부정될 수도 없다면 어떤 것이 예술작품이 될 수 있는가? 만약 어떤 것도 예술작품이 될 수 있다면 그 기준은 무엇이 되어야 하는가?’가 될 것이다. 예술작품 제작이 없이는 예술은 있을 수 없으며 경험의 장 내에서 예술이 실천된다는 점을 고려하면 ‘예술’이라는 용어의 의미는 항시 그것이라 불릴 만한 것을 삶 속에서 찾는 탐색 행위를 전제한다고 말해야 할 것이다. 이제부터는 예술적인 것을 차용을 통해 제시할 수 있는 주체의 가능 조건을 탐색하는 것이 과제가 된다. 이우환을 비롯한 모노하 작가들은 모든 예술 개념에 대한 판단을 유보한 채 예술의 가능 조건을 작가 자신이 속한 특정한 상황 속에서 사물들을 경험하는 과정에서 찾으려 한 것이다. 그러므로 “모노는 어떻게 예술적일 수 있는가?”라는 질문은 “모노와 나와 의 관계에서 예술적인 것을 찾을 수 있다면 그 가능 조건들이 어떻게 나의 경험 내에서 탐색되어야 하는가?”라는 질문과 같다.

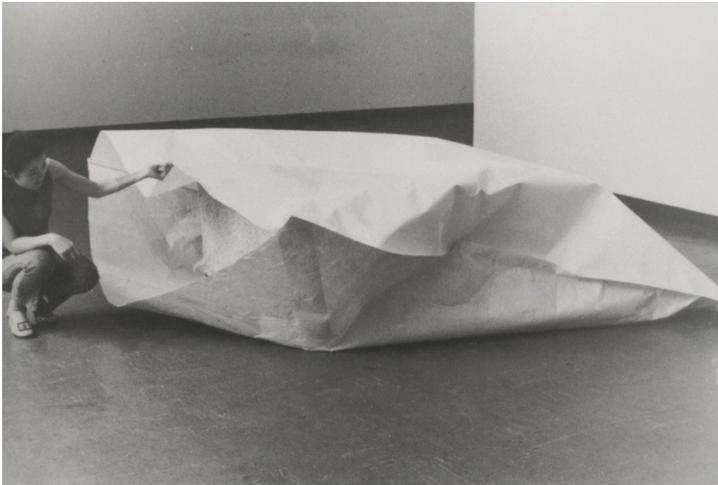
1.2. 특별한 경험

위 작가들의 글과 대답에서 드러나는 일관된 입장은, 만약 예술적인 것을 ‘찾을 수’ 있다면 이는 관념화된 사물에서가 아닌 위 인용문에서

11) 이우환(1971), 「변혁의 풍화—예술은 이대로 좋은가」, 『비주쓰테초』, 김미경(2006), p. 181에서 재인용.

“짜릿한 것”, “오싹함”, “흥미” 등으로 서술되는 모노들과의 경험에서 탐색되어야 한다는 것이다. 그리고 만약 그들의 모든 작품이 작가의 개입이 최소화된 모노들의 환치(또는 방치)로 이루어진다면 이 환치의 과정과 결과물로서의 모노가 갖는 ‘특별성’에서 예술의 가능 조건이 탐색된다고 보아야 한다.

특별한 경험이란 곧 작가들이 이 환치를 이행하는 계기라 할 수 있다. 다른 작가들은 이런 종류의 경험을 ‘황홀감’, ‘어긋남’, ‘만남’으로 서술하기도 하는데, 이들 용어는 일상이나 작업 과정 상에서 경험한 느낌 서술하는 과정 모두를 가리킨다. 먼저 ‘황홀감’¹²⁾은 코시미즈 스스무가 자신의 작품 앞에 서서 그 작품을 만들 때의 느낌과 만들고 나서의 느낌을 비교하는 데서 느껴지는 경험을 가리킨다(도판 2). ‘어긋



[도판 2] 코시미즈 스스무, 〈종이〉(1969), 헴프종이, 화강암(50 x 150 x 150cm)

12) 코시미즈 스스무의 발언, 「말언하는 신인들—비예술의 지평으로부터」(1970), 『비주쓰테초』, 김미경(2006), p. 320에서 재인용.

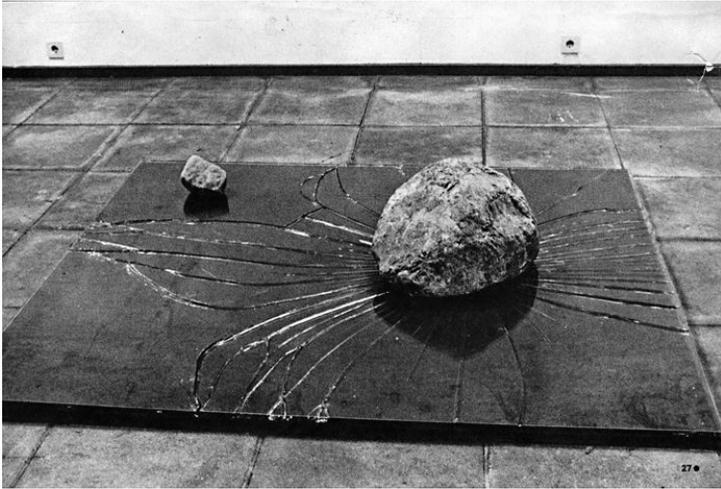


[도판 3] 스가 키시오, <무한 상황 I, 창문>(1970), 나무, 내리닫이 창문, 풍경, 가변 크기, <현대미술의 경향>전 설치작, 교토 국립근대미술관.

남'¹³⁾은 스가 키시오가 예술작가의 임무를 두고 “새로운 사물들의 질서가 만들어내는 일상성을 넘어서는 어긋남을 제시하는 일”이라 말한 데서 사용된 단어다. 예를 들어, 내리닫이 창문에 목재 블록을 비스듬히 걸어 열어 놓는 최소한의 개입이 두 사물들 간의 긴장관계를 드러내고 그 장소, 바깥 풍경에 대한 인지는 모두 보는 이에게 맡겨지게 된다(도판 3). 마지막으로 ‘만남’은 이우환이 「만남을 찾아서」¹⁴⁾(1970), 그리고 「만남의 현상학적 서설—새로운 예술론의 준비를 위하여」¹⁵⁾

13) Kishio Suga (2005), “Between ‘Presence’ and ‘Nothingness’”, *Kishio Suga’s Work from a Zen Perspective* (2008), Itamuro: Kishio Suga Souko Museum, p. 11.

14) 이 글은 1970년 2월 『비주츠테초』의 특집호 「발언하는 신인들—비예술의 지평으로부터」에 실린 후, 일본의 타바타 쇼텐에서 1971년 1월에 편집, 출간되기 이전에 국내에서 이미 복사본으로 전파되어 읽히다가 ‘AG’ 4호에 실려 정식으로 출간되었다(김미경(2006), p. 110에서 재인용).



[도판 4] 이우환, <관계항>(1969), 돌, 유리, 철판, 가변 크기.

(1975)라는 제목의 에세이들을 기점으로 지금까지 일관적으로 강조해 오고 있는 개념으로, 모노들이 서로 우발적으로 마주할 때의 “대상논리를 뛰어 넘는 번뜩이는 순간적인 경지”¹⁶⁾를 가리킨다(도판 4). 이들은 모두 지시대상이나 원인을 확인하지 않고서도 우리가 나름의 방식으로 수용할 수 있고, 특정 문맥상에서 제시되지 않아도 경험을 토대로 이해할 수 있는 개념으로 설명되고 있다. 우리는 언제 어떤 상황에서 내가 ‘황홀감’이라 부를 만한 현상을 경험했고, 어떤 기준 상태에서 그것과 ‘어긋나는’ 인지적 체험을 했으며, 어떤 경험의 장에서 대상과의 물리적 거리를 ‘조용’의 순간으로 탈바꿈시키는 의식적 또는 무의식적 상호작용을 개시했는가를 기억하고 상상하고 머릿속에 나름대로 재현할 수 있다. 즉, 이들이 서술하고 작품으로 지속시키려는 특별

15) 이우환(1975), 「만남(해후)의 현상학적 서설-새로운 예술론의 준비를 위하여」, 『공간』, 9월, pp. 50-57.

16) 이우환(1970), 「만남을 찾아서」, 김미경(2006), p. 145-162에서 재인용.

한 경험은 필히 감정에 대한 서술을 동반하며 우리가 쉽게 구성할 수 있는 일상적 상식에 부합한다.

아래 지면에서 더 자세히 살펴보겠지만, 본 논고의 전제는 이들이 가장 넓은 의미에서의 감각적 경험과 특별한 느낌(오싹함, 짜릿함, 황홀감, 어긋남, 만남)을 주는 경험을 완전히 동일한 본성을 가진 것으로 간주하지 않는다는 것이다. 즉, 이들이 서술하는 특별한 경험은 일반적인 의미에서의 감각적 경험들의 범주에 포함되는 동시에 어떤 차이점을 갖는 것으로 보인다. 동시에 이 단어들이 지시하는 개인의 감성적 경험에서 예술의 가능 조건이 탐색될 수 있다면 이 탐색은 복잡한 사유과정과 명증을 거쳐야 한다. 본 논문의 일차적 목적은 특별한 감성적 경험에서 예술의 가능 조건을 찾는다는 모노하 작가들의 입장을 이해, 설명하고 비판적으로 검토하는 것이다. 이는 다음과 같은 분석을 요구한다. 첫째는, 모노하 작가들의 증언을 토대로 그들이 말하는 ‘특별한 경험’이 무엇이며, 왜 이들이 이 특별한 종류의 경험을 작업의 시발점이자 목적으로 삼으려 하는가를 살펴보겠다. 둘째는 이들 입장에 대한 검토이다. 그들의 주장하는 바가 성립하려면, 모노하의 이론과 그들의 작업의 목적이 되는 ‘특별한 경험’을 일상에서의 감각적 경험과 구분할 수 있는 근거를 우선적으로 찾아야 한다. 이들이 예술의 가능성을 이 특별한 경험에서 찾는 데도 불구하고 그 경험의 특별함의 근거, 즉 불가피하게 결부되는 주의력, 감정, 대상과의 지향적 관계는 모노하의 글, 대담 기록과 작품에서 명확하게 명증되지 않는다. 본 논고는 이 두 번째 부분에 특히 주목하여 위 특별한 종류의 경험에 대한 인지심리학적 연구를 수행한 장-마리 셰퍼(Jean-Marie Schaeffer)를 살펴보고자 한다. 마지막으로 셋째는, 이 특별한 종류의 경험이 다른 일반적 경험들과 구분될 수 있다면 이 구분의 사유적 근거가 모노하의 작업 전반에서 어떻게 드러나는가를 살펴보는 것이다. 마지막으로 모노하에 대한 비판론을 살펴봄으로써 그들의 이론과 실천에 대한 정당성

검토를 마칠까 한다.

2. ‘차이 인식’으로서의 특별한 경험

오싹함, 짜릿함, 황홀감, 어긋남, 만남의 느낌은 모노들과의 관계 내에서 체험된 어떤 상황에서 느껴진 느낌이다. 달리 말하면 모두 내적 사실과 외적 사실을 함께 내포하는 사실관계에 대한 서술, 즉 목격담이다. 모노하의 또 다른 일원인 요시다 가츠로도 이를 언급한다. “나는 ‘모노’를 보면 뭐가 저리는 것(짜릿함)을 느낍니다. [...] 顯現[현현]한 것과 접촉하고 싶은 것이지요. 아주 어려운 일이지만.”¹⁷⁾ 이어서 그는 이 목격에 이은 특별한 느낌이 자신의 작업으로 이행되는 순간을 묘사한다.

무엇인가를 보고 싶다거나 갖고 싶다는 등의 갈증이 있고, 어느 때, 어느 장소에서 오싹 했다고 칩시다. 그것을 지속시키는 작업이 야말로 우연히 어떤 ‘모노’가 됩니다. 그 과정에서 다른 것을 만나는 경우도 있지만... 처음 생각한 것과 비교해 보면, 이루어진 것과는 큰 차이가 나오게 됩니다. 그것이 아주 중요한 관계라고 말할 수가 있습니다.¹⁸⁾

바로 이어지는 대화에서 나리타 가츠히코는 요시다 가츠로가 언급하는 ‘큰 차이’ 개념을 받아 “그 “다르다”라는 차이, 즉... [작품]은 되지 않은 것보다도 현실의 혼돈된 상황에서 복잡하게 얽힌 또 다른 구조를 갖고 있다는 것... 그래서 그러한 모순이 많은 관계방식을 하고

17) 요시다 가츠로의 발언, 「특집 = 발언하는 신인들-비예술의 지평으로부터」, 『비주즈테초』, 오상길(2003), p. 234에서 재인용.

18) 오상길(2003), pp. 238-239에서 재인용.

있는 결과 쪽이 나에게서는 흥미 있는 일”¹⁹⁾이라 말한다. 작품이 될 수 있는 이 새로운 모노는 이우환이 모노하 작가들 전반의 작업을 두고 말하는 것처럼 항상 어떤 “과거로의 소중한 통로”, 즉 작가 경험의 ‘발자취’ 역할을 한다. 사물세계의 “순리”²⁰⁾를 따라가려는 한 개인이 처했던 상황에 대한 목격담인 것이다. 이들의 목격담은 모노들 간의 세밀한, 즉각적으로 지각되는 상호관계를 표상하고 파악하는 세밀한 주의력, “미분화”²¹⁾을 요구한다. 그러므로 이들 목격담은 미세한 변화를 감지하는 일에서부터 시작되며, 어떤 “말투”를 지닌다.

모노나 상황 그 자체가 작가를 포함한 인간을 대하는 미지의 말투다. 정확히 말해서 이제까지 사람이 사물이나 상황을 선택하고 물리적으로 이해하는 형태로 행해져 오다가, 갑자기 어느 날 이해할 수 없는 형태로 떠오르는 전체적인 상황으로 지각되는 것이라고 말해야 할 것이다. 쉬운 예로, 우리는 하늘에서 비가 내린다는 사실을 알고 있지만 어느 날 갑자기 돌이 내린다면, 그리고 그것이 이전에 한번도 없었던 것이라고 한다면 약간 혼란이 생길 것임에 틀림없다. [...] 까닭없이 이상한 기분이 들 수 있다.²²⁾

여기서 스가 키시오는 이미 일반화된 일상 상의 관념과 비교 또는 중첩되는 새로운 관념이 “까닭 없이 이상한 기분”으로 이어지는 과정을 설명하고 있다. 지금까지의 인용문들에서 모노하 작가들은 모두 스가 키시오와 같은 방식으로 어떤 ‘비교’를 통해 특별한 경험의 특별성

19) 나리타 가즈히코의 발언, 「특집 = 발언하는 신인들-비예술의 지평으로부터」, 『비주츠테초』, 오상길(2003), p. 239에서 재인용.

20) 이우환(2021), p. 286.

21) 이우환(2021), p. 282.

22) 스가 키시오(1971), 「나는 현대전에 얼마나 관련이 있는가—방치라는 상황」, 『비주츠테초』, 김미경(2006), p. 237에서 재인용.

을 설명하려 한다. 즉, 모노들에 대한 작가 개입의 전과 후의 비교, 익숙한 현상 또는 기존 관념과 지금 여기에서의 경험 비교를 통해 “오싹함”, “짜릿함”, “어긋남”과 같은 경험을 설명하려는 것이다. 그 다음, 이들은 이 특이한 경험을 다른 이에게 “지속시키”²³⁾려 하고 이 지속의 결과물을 작품으로 제시한다. 마지막으로 이들은 이 지속의 결과물을 ‘모노’라 칭하는데, 이들의 목격담에서 새로운 ‘모노’는 변화하는 삶의 흐름에 항상 이미 종속되어 있는 것으로 이해되고 있다. 이에 대해 에노쿠라 코지는 뒤샹을 언급하며 다음과 같이 말한다. “뒤샹이 작품을 만들고 있는 그 과정 속에 遲延[지연]이라는 말을 자주 사용하지요. 뒤샹 어록 속에 모노의 인식을 지연시킨다는 것과 그로부터, 예를 들면 뒤샹은 유리 그림으로 유리를 사용하거나, 웬지 그러한 중성적 소재로 작품을 만들어 物에 대한 인식을 조금씩 비껴놓는다는 것에 상당한 흥미를 갖고 있던 것이지요.”²⁴⁾ 우리는 이미 뒤샹이 경험의 미세한 차원에서 일어나는 인식 상의 차이를 ‘앵프라맹스’(inframince)라 명명한 바를 알고 있다.²⁵⁾ 뒤샹은 앵프라맹스를 사물세계에서의 물리적, 물질적 변화로 일반화하지 않고 그것을 경험의 전반에서 우리의

23) 요시다 가츠로의 발언, 오상길(2003), p. 234.

24) 에노쿠라 코지의 발언, 『모노하 Discussion』(1994), 『모노하』, 가마쿠라 화랑, 오상길(2003), p. 37에서 재인용.

25) 모노하 작가들이 황홀함, 어긋남 등의 느낌을 촉발시키는 경험을 설명하는 대목과 마찬가지로, 뒤샹은 앵프라맹스를 “명사가 아닌”, “하나로 만들어질 수 없는”(Marcel Duchamp (2008), *Duchamp du signe, suivi de Notes*, Paris: Flammarion, p. 279. 이하 모두 자체 번역), “실사實辭적 형용사”(substantif adjectif)(Marcel Duchamp (2008), p. 290) 로 규정하고 앵프라맹스의 경험을 “반투명적이고 때때로 명료한”(diaphanes et quelquefois transparents)(p. 287), 또는 “의사무사擬似無似한 경험”(pseudo-expérience)(p. 282)이라 부른다. 담배를 피운 뒤 입안에 남은 냄새, 현상으로서의 망각, 착용된 바지의 형태를 바꾸는 신체의 움직임, 미끄러지는 비누가 남기는 흔적, 쉽게 구별할 수 없는 복제품들 사이의 차이, 주형으로 모양을 찍어낼 때 일어나는 모든 미세한 접촉, 유리에 그려진 손그림이 짐을 볼 때 나타나는 현상 등이 앵프라맹스의 예시들이다.

주의력에 의해 감지되는 미세한 변화로 이해한다. 한마디로, 새로운 모노는 모노에 대한 동일화 또는 “인식을 지연”²⁶⁾시키는 모노인 것이다.

같은 맥락에서 코시미즈 스스무는 자신이 느낀 ‘황홀감’을 뒤상의 예술계수 개념에 빚댄다. 그가 느낀 황홀감은 자신이 제시한 작품을 “완성한 다음… 다른 사람의 입장이 되어서” 볼 때 “만들고 있을 때와는 전혀 다른 것이 느껴지거나 의도하지 않았던 데서”, 즉 앵프라맹스의 경험 속에서 출몰한다.

[작품을] 다 완성한 다음 저는 다른 사람의 입장이 되어서 그걸 봅니다. 내 손에서 떨어져 나간 것, 말하자면 객체화된 것으로서 보는 거죠. 그 경우 처음 생각했을 때나 만들고 있을 때와는 전혀 다른 것이 느껴지거나 의도하지 않았던 데서 황홀감을 느끼는 일이 때때로 있어요. 이에 관해서는 뒤상도 무언가 이와 비슷한 것을 예술계수라고 말했는데, 나도 과연 그렇다고 생각했어요.²⁷⁾

예술계수는 뒤상이 “투영되었지만 표현되지 못한 것[작가의 의도나 메시지]과 표현되었지만 의도되지 않은 것[작품] 사이의 산술적 관계”²⁸⁾로 정의하는 개념이다. 그것은 작가와 관객 사이의 인식적 간극이 어떤 작품을 수용하는 조건임을 의미하는 비례 상수이다. 여기서 “투영되었지만 표현되지 못한 것”은 작가의 “의도”(intention)²⁹⁾이다. 이에 따르면 모노하 작가들이 의도한 바가 차이의 경험, 즉 앵프라맹

26) 오상길(2003), p. 37에서 재인용.

27) 「특집 = 발언하는 신인들-비예술의 지평으로부터」(1970), 『비주쓰테초』, 김미경(2006), p. 320에서 재인용.

28) Marcel Duchamp (2008), p. 180. 모노하와 뒤상의 ‘예술계수’에 대한 연구는 손지민(2020), 「뒤상과 모노하(もの派)의 차용론 : 예술계수와 앵프라맹스 개념을 중심으로」, 『미학예술학연구』, 60, pp. 163-190를 참조.

29) “창작의 행위에서 작가는 전적으로 주관적인 연쇄 반응을 거치며 의도에서 구현으로 이행한다.”(Marcel Duchamp (2008), p. 180)

스의 경험이라면 그 경험을 다른 사람에게 작품으로서 보여주는 일은 언제나 인식적 간극을 동반한다. 뒤샹과 마찬가지로 모노하 작가들도 예술이 어떻게 인식을 통해 가능한지에 대한 사유, 그것이 관객과의 인식적 간극에도 불구하고 가능한가에 대한 사유³⁰⁾가 불가피하다고 보고 있으며, 그들은 그 실마리를 ‘차이의 경험’에서 찾으려 한다. 즉, 모노하 작가들은 모든 예술 관념을 경험의 영역 내에서 현상에 대한 감관능력을 ‘확장’시키는 행위로 대체하려 한다. 전에는 지각되지 않던 사물들 간의 관계적 양상들을 보도록 유도함은 이들 작업의 방향성에 다름 아니다.. 자연히 이들은 특별한 경험에 의거한 발견에 집중한다. 위 “관념예술은 죽었다”는 이우환의 선언에서도 알 수 있듯이, 모노하 작가들은 예술의 정의나 그것에 대한 사유과정, 관념들을 작품

30) 이러한 고찰은 칸트에 의해 일찍이 체계화되었다. 그가 보기에 조형예술 작품은 전적으로 인식적 간극을 벗어나 경험될 수 없다. 또한 칸트에게 있어 진정한 예술가는 “모방정신에 전적으로 대립하는 천재”(임마누엘 칸트(2020), 백종현 역, 『판단력 비판』, 서울: 아카넷, p. 340), 즉 세계에 대한 표상적 경험의 방향을 역으로 돌려 그 경험에서 나름의 방식으로 체감되고 느껴진 바의 ‘지속’을 사물을 통해 실행할 수 있는 능력을 가진 사람이다. 이 능력은 하나의 사실로서의 내적 경험을 어떤 규칙이 있는 것으로 보여주는 능력이다. 그것은 “주관 안의 자연이 기예에게 규칙을 주는”(임마누엘 칸트(2020), p. 339) 데서 발휘되는 선형적 원리를 따르는 능력이며, 이 원리는 모방을 통해 표현, 설명할 수 있는 것이 아니다. 칸트가 말하는 조형예술은 18세기 당시의 미메시스적 조각과 회화를 염두에 둔 것이다. 칸트는 예술 정의나 예술 개념을 임의적 기준에 의거해 상정하여 그것을 규준화하지 않고 오로지 표상적 경험의 영역 내에서 가능한 예술 개념을 명료화하려 한다. 이를 이유로 예술에 대한 그의 고찰은 예술의 정의를 탐색하는 것보다 ‘기예’로서의 예술 종류들을 구분하는 데에 초점이 맞춰진다. “[음악은] 감각들로부터 무규정적 이념들로의 길을 걸으나, [조형예술은] 규정된 이념들로부터 감각들로의 길을 걷는다. 후자는 **지속적인** 인상의 예술이고, 전자는 단지 **과도적인** 인상의 예술이다. 상상력은 전자는 다시 불러와 쾌적하게 즐길 수 있다. 그러나 후자는 전적으로 소멸하거나, 만약 의사 없이 상상력에 의해 반복되어도, 우리에게 쾌적하기보다는 오히려 성가시다.”(임마누엘 칸트(2020), p. 370. 강조는 원문) 이 “소멸”은 불가피한 것이지만 작가의 입장에서 피해야 하는 것이기도 하다.

으로 드러내는 것을 포기하기에 이른다. 그러나 동시에 경험과 예술 활동 사이의 긴장관계에서 예술의 정의가 불분명해지는데도 불구하고 위 작가들은 예술의 특별성을 긍정해야 하는 입장이다.³¹⁾

이상은 다음과 같이 요약될 수 있다. 먼저 모노하 작가들의 작업이 갖는 방향성은 모노의 환치에 있다. 환치나 환치되는 모노 그 자체에 의미가 부여된다기보다 그것이 열어젖히는 상황 인식, 즉 ‘다르다’라는 인식에 초점이 맞춰진다. 이 ‘다르다’라는 인식 또는 비교는 이미 시작부터 능동적인 주의력이 전제되며, 이를 이유로 이 ‘다르다’라는 인식의 대상이 되는 경험은 일반적인 의미에서의 감각적 경험과 구분되기 때문이다. 차이의 인식에 필요한 능동적인 주의력은 나리타 가츠히코가 위 인용문에서 말한 “일상적인 것(모노, もの)을 깨부수는 힘”과 다르지 않다. 지금부터는 어떤 대상을 미적으로 경험할 때 다른 일반 사물이나 현상을 경험할 때와는 다른 조건이 ‘주체 내에서’ 성립되는가에 대한 질문이 던져져야 할 것이다. 같은 대상을 두고 다른 종류의 경험이 촉발될 수 있는 이유는 그 대상의 속성에 있다기보다 내가 그것을 경험하는 방식에 있기 때문이다. 만약 모노하 작가들이 한결같이 말하는 황홀감, 오싹함, 어긋남 등의 경험에서 이 경험이 경험 일반의 영역 내에서 특별하다 주장되고 이 특별함이 예술의 가능 조건 탐색과 직결된다면, 이 특별한 경험을 스스로 발생시키고 사용하는 주체가 그것을 경험할 때 특별한 (감상) 능력을 어떻게 활성화시키는가에

31) 존 듀이는 이와 같은 미학 이론과 예술작품과의 모순적 관계를 다음과 같이 설명한다. “현 상황에서 자주 등장하는 하나의 아이러니컬한 도착성으로 인해, 미학 이론의 구상이 의존하는 예술작품들의 존재는 그것들에 대한 모든 이론을 저해한다. [...] 우리는 일반적으로 예술작품을 인간의 경험과는 분리된 건축물, 책, 그림이나 조각상으로 이해한다. 실제 예술작품은 그 산물이 경험으로 말미암거나 그것의 내부에서 초래하는 것이므로, 이러한 식별은 이해를 도모하지 못한다.”(John Dewey (1958), *Art as Experience*, New York: Capricorn, p. 3. 필자 번역)

대한 고찰이 필요할 것이다.

3. 셰퍼의 미적 경험 이론:

인지 활동에 있어서의 전주의적 단계의 영향과 시사점들

다시 한 번 상기하면, 모노하 작가들의 과제는 차용되기 전의 모노들과의 관계에서 경험되는 (차이의 경험으로서의) 특별한 경험을 차용된 모노들과 환치된 관계 속에서 지속시키는 것이다. 만약 예술이 오로지 경험을 매개로 가능하다면, 이는 우리가 그 사물을 경험 속에서 어떤 특정한 ‘발견’할 때만 가능하다고 보아야 할 것이다. 이 ‘발견’은 나의 능동적인 주의력을 세계에 발산함으로써 실천되며, 자연히 나의 인지활동 내에서의 (즉 나의 뇌와 신경계에서의) 인과관계들로 인해 내가 느끼는 감정, 정동적 심리적 상태나 반응과 무관하게 생각될 수 없다. 모노하 작가들의 발견이 특별한 경험으로서 당위성을 인정받으려면, 그들이 자신들이 제시한 모노들과 맺는 관계의 특별함이 그 관계가 이루어지고 있는 상황에 대한 주체의 주의적, 의도적 개입 방식에서 탐색되어야 한다.

3.1. 셰퍼의 미적 경험 이론

이 문제는 최근까지 프랑스 철학자 장-마리 셰퍼(Jean-Marie Schaeffer, 1952-)에 의해 심도 있게 다루어졌다. 그는 자신의 저서 *L'Expérience esthétique*(미적 경험, 2015)에서 특정 경험들이 일반적 의미에서의 경험³²⁾과 질적으로 구별됨을 인지과학, 계통발생학, 인류문화학, 생물학

32) 셰퍼는 특별한 미적 경험과 구분되는 일반적 경험을 “세계에 대한 인지적, 정동적, 그리고 의지적 상호 작용들의 총체”로 정의한다. 그에 따르면 모든 경험은

에 의거하여 명증하려 한다. 이를 차례로 살펴보겠다. 먼저 세퍼는 미적 경험을 다음과 같이 설명한다.

우리는 일반적으로 어떤 사람이 한 폭의 그림이나 풍경을 바라보고, 음악을 듣거나 음경(音景)에 빠져들거나, 시를 읊거나 영화를 볼 때, 그 사람이 미적 경험을 하고 있다고 말한다.³³⁾

아래 지면에서 더욱 상세히 살펴보겠지만, 모노하 작가들이 말하는 특별한 경험은 세퍼가 설명하는 미적 경험과 그 서술 방식에서 유사한 점들이 많다. 이는 다음 인용문에서도 잘 나타난다.

내가 밝히려는 것은 바로 미적 경험의 특수성이 우리의 체험된 삶[notre vie vécue]의 가장 깊숙한 곳과 결부지어지는 어떤 사건이며, 그리고 동시에 이 사건에서 자신을 또 다른 하나의 실재인 것처럼 드러내는 어떤 특별성으로 나타난다는 사실이다. “낮설음”으로 대변되는 이것은 우리의 미적 경험을 공동 경험들[expériences communes]과 비교하였을 때 그것의 특성을 구성하는 가장 강한 호소력을 지닌 것과 밀접한 연관성을 지닌다.³⁴⁾

세퍼는 일반적 경험, 또는 공동 경험을 같은 저서의 다른 곳에서 “세계에 대한 인지적, 정동적, 그리고 의지적 상호 작용들의 총체”로 정의한다. 이 공동 경험의 장 안에서 우리가 얻는 체험들 중 일부는 “낮설음으로 대변되는” 경험이며, 그는 이를 “미적”인 경험이라 칭한

사유 행위나 지향적 관계들로 환원될 수 없는, 그 경험이 경험되는 상황에만 고유하다(Jean-Marie Schaeffer (2015a), *L'Expérience esthétique*, Paris: Gallimard, p. 37, 이하 모두 필자 번역).

33) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 11.

34) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 18.

다. 셰퍼는 “미적”(esthétique)을 어떤 대상의 계급이나 성질이 아닌 사물 또는 현상과 맺는 특정한 종류의 ‘관계’를 가리키는 용어로 사용하며, 어떤 사건이나 대상이 어떤 존재론적 위치를 갖고 있건 간에 그것의 쓰임새가 감성적³⁵⁾일 경우 미적으로 간주한다. 더 정확히 말해, “미적”은 특수한 지향적 관계를 의미하며, 그것의 특수성은 주체 나름의 방식으로 불쾌감보다 만족감에 치중하게 하는 주의적 활동의 연장으로 인한 것이다.³⁶⁾ 예술작품을 포함한 “모든 것, 전적으로 모든 것에 미적 이입[즉 특정 방식의 주의력 발산을 통한 인지활동]이 이루어질 수 있으며, 미적 경험은 그러므로 “그 구조를 드러내는 주의력의 특정한 내향운동(inflexion)에 의한 것이다.”³⁷⁾ 그는 일반적 경험 영역 내에서 미적 경험이 언제든지 이루어질 수 있으며 “모든 미적 경험은 주의적 활동”³⁸⁾임을 강조한다.

35) 셰퍼는 미적 경험이 감성론의 틀 내에서 이해되어야 한다는 점에서 바움가르텐과 동의하지만 미가 대상의 감각요소를 제거하고 남은 잔여로만 성립되는 바움가르텐의 합리론에는 반대한다. 그에 따르면 바움가르텐의 감성론은 미를 “합리적인 인식의 비합리적 잔여로서, 또는 초감각적이면서 초합리적인 직관으로서 미적 관계를 다루게 했다.”(Jean-Marie Schaeffer (2000), *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF, p. 31. 이하 모두 필자 번역)

36) “주의력이 내향하게 되면 그것은 스스로를 강화한다. 주의력이 지속적 피드백의 내적 프로세스에서 더욱 많은 주의력을 요구하게 되는 것이다. 이 점은 칸트의 미적 판단 분석에 이미 함축되어 있었다.”(Jean-Marie Schaeffer (2015b), *Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art*, in Peer F. Bundgaard, Frederik Stjernfelt (eds.), *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*, Contributions to Phenomenology 81, London: Springer, p. 156. 이하 모두 자체 번역) 여기에서 주목할 점은 셰퍼가 미감적 판단의 무관심성의 문제나 판단을 항상 전제하는 미적 감상 문제에서 칸트와 매우 다른 길을 걸음에도 불구하고 미적 경험을 일반적 의미에서의 감각적 경험과 구분할 수 있는 근거, 즉 특별성의 근거가 칸트의 판단력 비판에 함축되어 있다 말하는 데에 있다.

37) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 41.

38) Jean-Marie Schaeffer (2015b), p. 146.

그렇다면 이 주의력의 특별한 쓰임새를 특별하게 만드는 인지과학적 근거는 무엇인가? 셰퍼의 근거는 크게 두 가지로 요약될 수 있다. 먼저 셰퍼는 미적 경험이 다른 일반적 의미에서의 경험의 범칙을 그대로 따르면서도 미적 경험의 상황에서는 주의력이 어떤 “과도 열중”(surinvestissement)³⁹⁾의 단계로 이행한다고 본다. 셰퍼는 이러한 과도 열중 현상이 미적 경험에만 국한된 것은 아니며, 평소와는 달리 익숙치 않은 지각 대상이 도래하는 모든 경우에 발생할 수 있는 현상이다. 이 경우 익숙치 않은 지각 대상을 파악, 이해할 수 있는 더욱 복잡한 인지 활동이 필요해지며, 이러한 필요는 훈련으로 점차 충족될 수 있다. 이 내향운동성을 갖는 주의력, 즉 과도 열중으로 인해 “미적 경험은 우리가 사는 세계가 자극들에 의해 규제 당하는 세계, 즉 타율적 세계이기[est]보다 주의력에 의해 구축되는 세계, 그러니까 우리의 “작품”(œuvre)인 세계가 되게[devient] 해주는 경험의 종류들 중 일부를 이루고 있다.”⁴⁰⁾ 셰퍼는 이를 뒷받침하기 위해 많은 인지과학 연구들 중 특히 아히사르(Merav Ahissar)와 호크스타인(Shaol Hochstein)의 ‘역위계 이론’(reverse hierarchy theory)을 집중적으로 연구한다.⁴¹⁾ 역위계 이론에 따르면 시지각적 자극들에 의해 좌우되는 경험의 단계에서 주의력에 의해 좌우되는 경험의 단계로의 이행은 반복적 학습을 통해 더욱 그 정도와 빈도가 향상될 수 있으며, 정보들의 우선순위를 가려 중요하지 않은 정보의 이입이 약화된다는 이론이다.⁴²⁾ 이 과도 열중을 동반하는 경험은 셰퍼가 말하는 일반적 경험(“세계에 대한 인지적, 정

39) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 76.

40) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 77.

41) Merav Ahissar, Shaol Hochstein, “Reverse Hierarchy Theory of Visual Perceptual Learning”, *Trends in Cognitive Sciences*, 2004, vol. 8, no. 10, pp. 457-464 (Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 349).

42) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 79.

동적, 그리고 의지적 상호 작용들의 총체”) 영역 내에 있다. 그러나 동시에 미적 경험을 이 과도열증군에 속하는 경험들 중에서도 더욱 특정하게 만드는 요인이 있는데, 그것은 바로 셰퍼의 두 번째 근거에 해당한다.

두번째 근거는 전주의적(préattentionnel) 인지에 대한 연구에서 비롯된다. 미적 경험의 특별성의 근원을 밝히는 일은 미적 경험이 의식 내에서 주의적 활동을 바탕으로 전개됨을 전제하며, 이 주의적 활동은 어떤 현상이 감성적으로 파악되고 사유되기 전에 이미 항상 사전에 일정 부분 구조화되어 있다. 셰퍼는 이를 “전주의적”, “무의식적”(non conscient) 구조화라 칭한다.

어느 지각심리학 입문서를 읽어도 알 수 있듯이, 순수하게 감각적인 주의력과 개념적 주의력의 구분한다는 생각은 다분히 상대적인 정당성만을 보유한다. 물론 내가 지각적 자극들의 총체에 주의를 기울일 때 나는 문맥에 따라 정보 처리의 특정 수준들에 집중하게 된다. 그리고 일반화된 법칙에 따라, 내가 생동세계의 대상, 예를 들어 꽃 한송이에 미적 주의를 쏟고 있을 때, 나는 지각적 열거 [dénombrement perceptif](몇 개의 암술과 수술을 갖고 있는가?), 내적 분석(이것은 자가 수정 식물인가?), 또는 개념적 환원(어떤 과목에 속하는가?)을 희생시키며 경험주의자들이 감각자료(sense-data)라 칭하는 것에 특권을 부여한다. [...] [이 사전구조화는] 부분적으로 유전적으로 프로그램되어 있는 장치들에 기인하며, 또 한편으로는 유아기까지 거슬러 올라가는 미의식적 학습에 기인한다. 예를 들어, 우리의 시각적 지각은 햇살이 하늘에서부터 사물들에 내리쬐는다는 전주의적 전제에 기인한다.⁴³⁾

그에 따르면 우리가 미적 경험을 할 때 우리는 지금까지 경험하지

43) Jean-Marie Schaeffer (2000), pp. 31-32.

못한 전혀 새로운 것들에 대한 표상만을 현출하는 것이 아니다. 우리는 어떤 것에 주의력을 기울일 때 능동적으로 우리가 전주의적으로 이미 구조화된 “표상들을 세계에 대입(adopter)”⁴⁴⁾한다. 모든 인지적 활동은 뇌가 구조화하는 소여, 즉 표상을 세계에 대입하게 해주고, 이 대입 과정은 감성적인 관계맺기의 과정에 다름 아니다. 이렇듯 주의적 활동을 통해 생성되는 감성적 작용은 대상에 대한 전주의적 처리 단계를 거친 후 의식적 식별과 판단으로 이어지므로, 미적 경험은 그것이 촉발되기 전에 일정 부분 예비된다.

그러므로 세퍼에 따르면 미적 경험은 두 가지 양상을 띠게 된다. 첫 번째는 과도 열중의 양상이다. 미적 경험이 얻어질 경우 우리의 주의력은 평소와는 다른 “더 높은” 수준에서 경험 과정에 개입하며 이러한 수준의 주의력은 자극에 영향을 수동적으로 받는 단계에서 주의력을 능동적으로 활용해 주위를 총체적⁴⁵⁾으로 인지하는 단계로 이행하게 해준다. 그러나 동시에 이러한 수준의 주의력 사용은 사전에 어느 정도 구조화되어 있다. 여기서 구조화란 표상 구조를 뜻하며 미적 경험은 이 구조화의 영향을 불가피하게 받는다. “우리가 순수한 감각 소여로 오판해 온 것은 사실 이미 항상 뇌에 의해 구조화된 소여다.”⁴⁶⁾ 첫 번째가 평소와는 다른 방식으로 대상을 지각하게 하는 요소라면 두 번째는 이미 미적 경험이 이미 일정 부분 구조화되게 하는 요소가 된다.

44) Jean-Marie Schaeffer (2015a), pp. 41, 316.

45) 세퍼는 로랑 제니Laurent Jenny를 인용하여 “미적 경험이 “극도로 집중되면 감정들과 이미지들의 무한적 팽창으로 이어지는, 총체화(totalisante)되고 압축된(dense) 하나의 형태로 나타난다”고 말한다. 더 나아가 그는 “이 “총체화되고 압축된 형태”의 현존(présence), 충만함(plénitude)과 자기완결성(autocomplétude)이 갖는 전형적인 효과들은 어떤 초시적 충격(sidération atemporelle)에 상응하지 않는다”고 강조하면서 이 효과들이 “항상 팽창의 움직임, 하나의 경험의 역학적 시간성에 기인한다”고 설명한다(Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 18).

46) Jean-Marie Schaeffer (2000), p. 31.

그렇다면 이 두번째 요소는 평소의 경험과는 다른, 미적 경험의 특별성이 사실은 사전에 어느 정도 그 “방향이 설정”⁴⁷⁾되어 있음을 뜻한다. 다시 말해, 이전과는, 평소와는 다른 상황을 마주할 때 그 차이의 경험은 주체 자신의 주의력의 즉각적, 동시다발적 갱신이라기보다 내가 알고 있고 체화되어 있는 주의력 발산 방식이 전제되지 않으면 불가능하다.

3.2. 미적 경험의 전주의적 처리 단계(traitement préattentionnel)와 감정

그렇다면 이어지는 질문은 ‘인지 활동의 전주의적 단계에서 일어나는 어떠한 작용으로 인해 이 차이의 인식(낮설음, 오싹함 등)이 다른 인식의 경우보다 특별해지는가?’가 될 것이다. 이 특별성은 세퍼에 따르면 감정과 연관되어 있다. 미적 경험의 특별화 원리가 감정의 경험 그 자체에 있는 것이 아니라 감정이 전주의적 단계를 통해 우리의 지각 정보의 주의력에 어떤 영향을 끼치는지에 달린 문제다. 그에 따르면 감정은 두 가지 갈래로 정의될 수 있다.

먼저 감정은 주의력과 향락적 예측장치(calculateur hédonique) 사이의 “피드백” 체계를 이룬다.⁴⁸⁾ 향락적 예측장치는 일종의 무의식적 평

47) Jean-Marie Schaeffer (2000), p. 18.

48) Jean-Marie Schaeffer (2015a), pp. 210-211. 이 피드백 체계를 세퍼는 심리학자이자 신경과학자인 켄트 베리지 Kent Berridge를 참고하여 설명한다. 베리지는 전주의적 단계에서 내려지는 인지 대상에 대한 평가가 긍정적이거나 부정적인 감정 반응을 강화 또는 약화시키며, 이 원리가 대뇌피질(cortex)과 신피질로(néocortex)로 보내지는 신경 신호 경로의 활동에서 드러난다고 설명한다. 인지 활동이 이 경로를 통해야만 감정 반응이 촉발될 수 있으나 동시에 반대로 그 반응을 의식적으로 억누를 수도 있으며, 그럼으로써 주의적 단계와 전주의적 단계 사이의 피드백을 구성한다(Jean-Marie Schaeffer (2015a), pp. 144-145, pp. 208-201).

가장치로서 “즉각적”(instantané)이고 “실시간”(en temps réel)으로 미적 대상에 대한 주의적 활동에 긍정적 또는 부정적 평가를 내리게 한다. 우리가 어떤 미적 대상에 대해 매우 짧은 순간 내에 호감과 비호감을 판가름할 수 있는 이유가 여기에 있다. 이 장치는 대상 그 자체에 대한 판단과 평가로 이어지기 전에 주체 자신의 주의적 태도의 방향을 설정한다. 즉, 어떤 경험이나 그것에 대한 기억이 특별해지는 것은 사물의 속성 그 자체가 특이한 것으로 수용되는 것도 아니요, 특정한 감정이 생겨나고 표출되었다는 사실 그 자체에 기인하는 것도 아니다. 감정은 주체가 스스로의 ‘의지’로 산출하는 정신의 상태라기보다 나의 지각이 신경구조와 연동되어 현출되는, 대부분의 경우 불만족보다 향락을 지향하게끔 구조화된 신경계와 깊숙이 결부된 반응 패턴이다.⁴⁹⁾

둘째로, 감정은 미적 경험 내에서 전주의적 단계와 주의적 단계의 상호작용을 결정 짓는 가장 영향력 있는, 그러나 통제가 대부분 불가능하고 실용적 측면을 충족시키지 못하는⁵⁰⁾ 원리이기도 하다. 감정은 “주의적 행위(그러므로 판단 행위)에서 도출되는 믿음들에 의한 작용들의 결과물이지만, 또한 세계에 대한 우리의 주의력을 편향시킴 [biaiser notre attention au monde]은 물론 내생적 표상들[représentations endogènes]을 만들어내는 요인”⁵¹⁾이기도 하다. 이는 감정의 방향이 이미 전주의적 단계에서부터 설정되고 이 설정이 체험된 정보에 대한

49) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 149.

50) 세퍼는 모든 미적 주의력의 사용이 칸트가 말한 “[인식]능력들의 자유로운 유희 “구조를 따른다고 보고 있다. 즉, 미적 주의력이 유용성에 의해 동기가 부여되지 않고 놀이적 호기심에 의해 기능한다고 보는 것이다. 이 경우 “인지적이고 동력적인 탐색 과정들이 내생적endogène으로 활성화하면서 유래하는 진화하는 형태들을 구성한다—그러므로 외부로부터 오는 모든 실용적 제약 contrainte pragmatique 과 직접적인 모든 실용적 합목적성finalité utilitaire으로부터 독립되어 있다.”(Jean-Marie Schaeffer (2000), p. 18)

51) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 160.

주의력과 판단에 영향을 주기 때문이다. 미적 경험이 일반적인 의미에서의 경험과 구분되는 지점이 바로 이 감정의 역학에 있는 것이다.

정리하면, 미적 경험은 전주의적 과정에서 그 방향성이 어느 정도 결정되며, 전주의적 단계에서 설정된 방향도 반복된 학습에 의해 주의적 단계에서 부분적으로 제어가 가능하다.⁵²⁾ 그러므로 미적 경험이 다른 평소의 경험들보다 더 특별할 수 있는 이유는 내가 어떤 ‘의지’로 지각 정보를 특별하게 만들기 때문이라기보다, 내가 처한 지각적 상황을 수용하는 인지적 활동에서 전주의적 처리 과정이 그 이후에 따라오는 주의적 처리과정을 평소와는 다른 방식으로 활성화시키기 때문이다. 감정은 경험의 내용⁵³⁾이 구성될 단계부터 상황적 변화에 대한 주의력 발산을 구조화하고, 이 차이의 경험이 세퍼가 말하는 “낮설음”, 또는 모노하 작가들이 말하는 황홀감, 어긋남, 만남, 오싹함, 짜릿함 등의 경험으로 경험되는 것이다. 물론 이 “낮설음”은 스가 키시오의 인용문에 등장하는 “까닭 없이 이상한 기분”과 다르지 않다. 그것은 목격담, 더 정확히 말하면 일상경험의 일부를 이루는 경험의 특별성 근거를 내가 맺는 관계 내에서 발견하는, ‘경험의 경험’에 대한 목격담이다. 이 목격담은 내가 마주했던 상황(들)에 대한 표상적 사전 구조를 능동적인 주의력에 의한 인지 활동으로 세계에 대입하는 관계적 경험의 서술이다. 즉 미적 경험은 만족감을 향해 그 방향이 대부분 설정되는, 감정의 영향을 받는 차이 인식이다.

지금까지의 분석은 모노하의 모노 이론의 핵심이 되는 특별한 미적

52) Jean-Marie Schaeffer (2015a), pp. 91-92; Jean-Marie Schaeffer (2015b), p. 156.

53) 여기서 “내용”(contenu)은 그 자체로 어떤 실체를 가리키거나 어떤 형태에 ‘담겨 있다는’ 것을 가리키는 용어가 아닌, 여러 종류의 감정들을 구분하는 원인을 가리키는 용어로 사용된다. 하나의 대상(또는 하나의 예술작품)은 나에게 서로 상이한 지향적 내용들을 만들어낼 수 있다. 감정은 시간의 내적 흐름을 구성하기 때문에 반드시 소요시간을 필요로 하며, 그러므로 모두 어떤 과정으로 이해되어야 한다(Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 320).

경험에 대한 분석이다. 그러나 이 이론과 그에 대한 분석이 작가들의 실천으로 실상에 옮겨지는 과정까지 연결되어야만 우리는 모노하 작가들의 이론에 대한 공정한 평가를 내릴 수 있을 것이다.

4. “월견정”으로서의 예술작품:

모노로서의 신체와 관객의 미적 관계로의 지속 여건

이 시점에서 서문의 첫머리에 언급된 사실을 상기해야 할 것이다. 그것은 모노하 작가들이 수행하는 모노의 ‘환치’가 작가들의 특정 모노들과의 관계에서 얻어진 미적 경험을 지속시키고 관객의 미적 경험을 가능케 하는 여건을 조성하는 일에 다름 아니라는 것이다. 물론 모노하 작가들이 궁극적으로 작품을 통해 지속시키려는 이 특별한 미적 경험을 관객이 실제로 제삼자의 입장에서 경험, 이해할 수 있는지에 대한 의문은 여전히 남는다. 더 나아가, 미적 경험은 주관적일 수밖에 없는 감정을 동반하고 이 감정이 미적 경험을 특별하게 만드는 가장 두드러지는 원인으로 지목된다면, 감정으로 그 성격이 결정되는 미적 경험을 작품으로 지속시키는 일이 도리어 감정의 불안정성이라는 요인 때문에 저해된다는 주장이 나올 수도 있을 것이다.⁵⁴⁾

54) 이러한 주장은 하이데거에 의해 제기된 바 있다. 하이데거는 Erlebnis로서의 경험, 즉 주관적, 지향적 현상 체험이 예술작품을 수용 가능한 주관적 체험의 중개자로 축소시킨다고 보았다. 즉, Erlebnis는 예술작품에 대한 경험에 심리주의적 요소들을 개입시킬 수 있으며 예술작품에 대한 적실한 경험(Erfahrung)을 저해한다는 것이다. “심리적인 어떤 것으로서의 지각은 감각, 표상체, 기억 잔상, 그리고 주체에 한결같이 내재하는 사유가 주관적으로 가장 먼저 주어진 것보다 덧붙이고 있는 그러한 규정들로 향한다.”(마르틴 하이데거(1994), 『현상학의 근본문제들』, F.-W. 폰 헤르만 엮음, 이기상 옮김, 서울: 문예출판, p. 101) 그러나 세퍼가 보기에 “현상학의 전통적인 공식에서 경험(Erfahrung)과 체험(Erlebnis)은 서로 대립하지 않고 같은 사물을 파악하는 두 가지 방법”이다.(Jean-Marie

이러한 주장들은 일정 부분 사실이지만 모노하 작가들의 역할 범위를 벗어나는 것이다. 이들의 역할은 작품을 통해 미적 경험이 전달될 수 있는나의 문제의 문턱에서 멈춘다. 위 서문에서 드러나듯이 그들은 자신들의 작품에 대한 개입을 어떤 특정한 상황에 모노들을 ‘방치’하고 ‘환치’하는 일에 철저히 국한시키며, 이에 대한 이후의 미적 경험은 전적으로 관객에게 달린 일이다. 또한 감정은 경험 전반에 대한 판단을 흐리기만 하는 독립된 요소가 아닌 경험과 판단 그 자체를 구성하는 신경계의 반응이다. 세퍼를 통해 살펴보았듯이, 감정은 어느 순간에서나 촉발, 표출될 수 있고, 미적 경험에서 대부분 무의식적으로 동반된다. 어떤 대상에 주의력이 발산될 때 감정은 이 주의력 발산이 야기하는 신경계의 여러 인과관계에 관여할 수도, 관여하지 않을 수도 있다.⁵⁵⁾ 더 나아가 “모든 감정은 인지적 평가[즉 만족 또는 불만족의 결과로 귀결되는 평가]의 직접적 또는 간접적 결과물”이며 동시에 “항상 의식적이지 않고 항상 신뢰할 수 있는 것도 아니다”⁵⁶⁾. 즉 감정은 주체가 내포하는 속성도, 어떤 의지에서 비롯되는 것도 아니다. 감정은 나의 표상을 세계에 대입하는 주의적 방식에 영향을 주는 원인이

Schaeffer (2015a), p. 36) 즉 Erfahrung은 Erlebnis들의 표상 구조를 형성한다. 하이데거의 모순은 그가 “모든 것은 체험된 경험”이라 선언하는데도 심리적인 요소들은 여전히 주체의 내부에서 자급자족되고 분리된 채 작용한다는 전제를 채택한다는 데에 있다. 감정은 전주의적 단계에서부터 주의적 활동에 영향을 주므로 하이데거가 말하는 “가장 먼저 주어진 것”임은 분명하지만, 지향적 체험에서의 심리적 작용이 그것에 “덧붙여”진다는 그의 주장은 그로 하여금 인지활동에 동반되는 심리적 현상이 결국 예술을 “죽게” 만든다는 결론에 이르게 한다. “체험된 경험(Erlebnis)은 예술이 그 중심에서 죽어가는 요소일 것이다.”(Martin Heidegger (2014), “L’Origine de l’œuvre d’art”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris: Gallimard, p. 90)

55) “주의력은 어떤 실마리이다. 감정은 거기에 엮일 수도, 엮이지 않을 수도 있다.”(L’attention est une amorce: l’émotion y mordra ou non.)(Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 149)

56) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 141. 저자의 강조.

되며, 사물들과의 관계 내에서 촉발되는 의식의 특정한 상태이다. 또한 상태이므로 그 감정이 촉발된 상황과 절대로 분리될 수 없다. 셰퍼의 말을 빌리자면, “현재의 체험으로서의 감정 상태는 그것이 가담시키거나 그것에 가담하는 개별화된 시공간적 주의적 배치관계(constellation)에 내재적으로 연결되어 있다.”⁵⁷⁾ 여기서 언급되는 “배치관계”는 주체가 능동적으로 주의적 인지활동을 통해 지각하고 스스로의 감정을 개입시키는 관계이므로 주체는 자신의 표상들을 세계에 대입한다고 말해야 할 것이다.

미적 경험은 특정한 내적(신경계의 구조와 반응 패턴), 외적(자극의 ‘여건’(setting)⁵⁸⁾ 속에서 이루어지며 파악되기 전의 근과거⁵⁹⁾로부터 물려받은, 항상 진행형인 시간적 관계이다. 예를 들어, 한밤 중 하늘에 떠 있는 달을 미적으로 경험할 때 나는 달과 나 사이의 관계를 다른 주위의 모든 현상들과 분리해서 경험하지 않는다. 나는 이미 그 상황 내에서 그것을 살고 있으며 그 상황 속의 모든 자극들은 내가 경험하는 시간에 다름 아니다. 내 귀를 스치는 바람, 나무들이 흔들리는 소리, 달 주위의 구름들, 나로 하여금 그것을 응시하게 해주는 나의 신체적 자세나 걸음걸이 등에 대한 전주의적, 무의식적 인식은 (셰퍼가 동의하는 바) 그것들이 일어나고 있는 상황 내에서만 가능하며, 나의 신체가 미적으로 개입되는 한 나의 감정과 생각은 이 상황의 일부일 수

57) Jean-Marie Schaeffer (2015a), p. 117.

58) 이우환은 <관계항>을 설치할 때의 우발적 “세팅”으로부터 비롯되는 미적 경험을 회상하며, 이 세팅을 두고 “시행착오를 거듭하는 동안에 찾아진” 것이라 말한다. “세팅이 나를 산 자로 만들고, 발견이 플래닝을 뛰어넘는다. [...] 그리고 한지도 빠거나 더할 수 없는 현장성의 자각에서 어느 순간, 시적인 장소가 열릴 때 조각가는 더할 나위 없는 행복의 떨림을 맛보게 된다.”(이우환(2021), pp. 46-47)

59) 이는 이우환이 말하는 사물세계의 “순리”를 따라가는 작가의 “과거로의 소중한 통로”와 같은 종류의 것이다.

밖에 없다. 이 경우 우리의 주의력은 한 곳으로 모아지지 않고⁶⁰⁾ 지향성의 대상이 되는 모든 곳, 즉 지각적 자극의 대상이 되는 범위 내의 모든 곳에 총체적으로 발산된다. 곧 모노하 작가들의 역할은 감정을 동반하는 주의적 인지활동을 이끌어낼 수 있는 자리, 즉 ‘지속을 위한 장場’을 마련함 그 이상, 그 이하도 아니다. 이우환은 이 지속의 장을 월견정(月見亭)에 비유한다.

평소 밤하늘의 달은 단순한 달이라는 오브제와 동등하며 그런 의미에서는 어떠한 만남도 불러일으키지 않는 무관계한 것임에 지나지 않는다. 어느 때 어느 장소에 섰을 때, 마침 그곳에서 보이는 달은 달구경하는 자에게 있어서도 달에게 있어서도 보는 자임과 동시에 보이는 자라는 즉의 양의적인 관계를 불러일으켜서 달이나 인간을 초월한 만남의 세계를 선명하게 시현한다. 그 만남의 지속작용이라는 행위로 월견정이라는 보편화된 구조가 탄생하고, 그 장소성은 열린 세계와 만나는 개방된 경지를 공공연히 드러낸다.⁶¹⁾

월견정은 엄밀한 의미에서는 작품도 아니고 일반 사물도 아닌, 감관능력의 확장을 유도하는 장이자 보는 이의 미적 경험으로의 ‘문턱’이다. 월견정은 어떤 특정한 관계를 규범적으로 강요하지 않고 미적 관계를 만들어낼 기회, 즉 주의력을 기울이고 세계를 공감각적으로 표상하며 그 구조를 능동적으로 파악, 해석할 기회를 제공한다. 스가 키시오가 미적 경험의 상황을 두고 “관계”보다 “확대됨의 리얼리티”⁶²⁾라

60) 세퍼는 사물들이 우리의 활동과는 관계 없이 즉자적으로 거기에 있고 그것의 소여는 주체의 인지 활동이 주의력을 통해 능동적으로, 전주의적으로 구성한다고 보며, 이는 후설 현상학의 기본 기조와 결을 같이 한다. 그러나 동시에 세퍼에 따르면 미적 경험은 총체적 주의력을 바탕으로 가지므로 현상학적 판단중지(에포케)에 국한되지 않는다(Jean-Marie Schaeffer (2000), p. 35).

61) 김미경(2006), p. 156.

62) 김미경(2006), p. 247.

는 표현을 쓰는 것은 이 같은 이유에서다. 그가 “관계는 모방할 수 있지만 상황은 모방되지 않”⁶³⁾는다 역설하는 이유는 그들이 제시하는 “작품” 또는 모노들의 배치관계가 경험자의 유일무이한 순간적인, 총체적인 상황 인식에 다름 아니기 때문이다. 만약 이 이론이 실제로 작품을 만드는 일에서 수행되려면 모노들을 배치한 그 상황을 최대한 “있는 그대로” 작품으로 제시해야 한다. 그렇다면 월견정으로서의 작품은 관객이 초대되는 장이며 거기에 선 관객은 스스로 주의력을 통해 작품을 나름의 미적 경험으로 발견해 나간다고 말해야 할 것이다. 만약 이들의 모노가 특정한 지시대상(의도, 메시지 등)도 갖고 있지 않고 다른 모든 사물들과 존재론적으로 동등한 위치에 있다면, 엄밀한 의미에서 ‘작품’이란 주의력을 쏟고 있는 사람이 속한 장이라 할 수 있고, ‘예술적인 것’은 그 사람의 인지적 활동과 거기에서 촉발되는 심리 상태의 변화(만남, 황홀감, 떨림, 어긋남)에서 찾아져야만 할 것이다. 이우환에 따르면 월견정에 올라서서 달을 마주하는 사람이 특별한 주의적 태도, 즉 미적 태도를 취한다면 이 때 나(작가나 관객)와 달과의 관계는 “양의적”⁶⁴⁾인 관계를 추구하게 된다. 말그대로 월견정은 관

63) 김미경(2006), p. 248.

64) 그가 다른 글들에서 밝히고 있듯이, 이러한 이우환의 이론은 메를로-퐁티의 지각 현상학을 참고한 것이다(「모노하 Discussion」(1994), 『모노하』, 가마쿠라 화랑, 오상길(2003), p. 58에서 재인용; 이우환, 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」, 『비주츠 테초』, 김미경(2006), p. 104에서 재인용). 메를로-퐁티의 존재론에서 지향의 구조는 환원 불가능하며 지향성은 하나의 실재(réalité), 하나의 사실로서 이해된다. 이를 세퍼에 빗대어 말하면 지향성은 전주의적, 주의적 인지 활동의 단계에서 다른 어떤 형태로도 환원될 수 없는, 그러나 신경과학적으로 실증될 수 있는 의식적 사실로서의 특별한 신체적 체험을 야기하는 것이다. “개개의 신체적 사건은, 이 사건을 드러내는 ‘분석가’가 무엇이든 간에, 그 사건의 가장 먼 반향들이 적어도 지시되고 상호 감각적인 등가적 가능성이 제공되는 곳인 의미를 지로 해서 나타난다.”(모리스 메를로-퐁티(2002), 류의근 역, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과지성사, p. 238) 손지민(2020), 「모노하의 방법론은 모노의 존재를 예술로서 관철할 수 있는가?—메를로-퐁티의 현상학을

객을 하나의 모노로서 그 상황 속으로 초대하는 장이고, 그 상황을 나에게 특별하게 만드는 원리는 나의 만족감을 향한, 동시에 특정한 감정을 소환하는 미적 주의력에 있다.

5. 몇몇 반론들에 대하여

이 미적 경험의 특별성을 인지심리학적 연구와 사실에 근거하여 검토하는 작업이 얼마나 그들의 작품세계를 이해하는 데에 결정적인가를 이해하는 데에는 모노하 작가들이 받은 여러 비판론들을 비판적으로 살펴보는 것이 도움이 될 것으로 보인다.

이 비판론들은 전반적으로 이우환의 모노하 이론에서 예술 개념이 정의되지 못한 채 그대로 작품의 특유한 존재를 사물세계에 함몰시킨다거나⁶⁵⁾ 사물의 ‘기초존재론’⁶⁶⁾으로 축소된다고 보고 있다. 달리 말하면, 이들의 작품을 일반 사물들과 구분하게 해주는 성질 또는 속성으로서의 특정 예술 관념을 드러내지 않고, 그러므로 특유성을 지니지 ‘못한’ 현상으로 이해될 수밖에 없다는 주장이다. 이러한 주장들에 대한 분석과 평가는 모노하의 예술철학을 긍정하기 전에 그것을 공정하게 평가하는 데에 매우 중요하게 작용하므로 짚고 넘어가야 할 것이다. 먼저, 모노하 작가들이 예술작품의 존재를 사물세계로 함몰시킨다

중심으로», 『인문논총』, 77(2), pp. 435-470 참조.

- 65) “이우환을 애지테이터agitator로 삼는 일파는 인간적 질서, 생명적 질서에 속하는 것을, 물리적 질서의 레벨에 일원적으로 통합하는 것을 의도하는 것 같다.” (히코사카 나오요시(1970), 「이우환 비판—<표현>의 내적 위기에 처한 파시즘」, 『계간 디자인비평』, 12, 오상길(2003), p. 275에서 재인용)
- 66) “[스가 키시오의 작업에서] 예술이란 철저히 기초 존재론적이며 물의 존재, 그 지각을 근저에서 되묻는 시도였다.”(다카마츠 지로(1995), 「1970년 물질과 지각—모노하와 근원을 묻는 작가들」, 오상길(2003), p. 205에서 재인용)

는 비판은 (뒤상의 뒤를 이어) 모노하 작가들이 이미 예술작품 존재론의 조건으로 인정한 차용론이 갖는 궁극적 의미를 전혀 고려하지 않은 주장이다. 여기서 상기되지 못한 점은 단순하게도 이미 기존, 미래의 모든 예술작품이 사물세계의 질서를 따를 수밖에 없다는 것이다. 이는 뒤상의 레디메이드 이론이 우리에게 암시하는, 가장 우선적으로 고려되어야 할 하나의 ‘사실’이다. 즉, 작가의 손에 닿는 것은 모두 (그것이 “예술”이건 아니건) 작품이 ‘되거나’ 그것의 재료로 쓰일 수 있다는 매우 단순한 사실이다. 만일 위 “함몰”이 ‘사물세계와의 구분을 없앤 차용물의 사용’을 의미하거나 겉보기에 일상적 사물들과 다른 점이 없다는 것을 뜻한다면 위 비판은 도리어 그것은 모노하 작가들이 차용론을 받아들였다는 사실에 대한 확인일 수밖에 없다.

비평가 치바 시게오의 예도 들어보겠다.

작품을 최후로 지탱하는 것은 나름대로의 작품과 작가의 논리가 단련된 감성과 나누어지지 않도록 일체화된 논리인 것이다. [...] 이 우환 논리의 최대 난점은 미술 측면에서 보고, 표상작용을 부정하여 창조 자체를 부정하는 것에 있다. [...] 즉 미술 상태 그 자체에 대한 검토와 사색으로 귀납적 논리를 쌓아 올린 것이 아닌, 근대의 사상 구조에 대한 이해와 비판을 밀바탕으로, 그것을 미술에 맞추려고 한 것이다. [이우환은] 의식의 표상작용 부정을 창조 그 자체의 부정(즉 있는 대로의 세계의 긍정)과 직결시켜 간다.⁶⁷⁾

결론부터 말하면, 이 비판은 모노하, 특히 이우환의 이론과 작업에서 예술의 가능 조건이 계속적으로 탐구되는 과정, 즉 “검토와 사색”

67) 치바 시게오(1989), 「모노파론」, 『공간』, 3월, 김미경(2006), pp. 287-288에서 재인용. 치바 시게오는 2002년 홍익대학교에서 열린 ‘한국현대미술 다시 읽기’ 2차 세미나에서 모노하 작업과 사상을 정리하지만 그의 발표문은 모노하의 경험론보다 개괄적인 작업 설명과 공간론에 집중되어 있다(오상길(2003), pp. 423-438).

으로 쌓아 올려진 예술 정의에 대한 귀납적 논리 전개가 미적 경험을 작업의 시발점으로 삼고자 하는 그들의 결정과 실천으로 이어졌다는 사실을 간과하고 있다. 치바 시게오는 “의식의 표상작용”의 의미를 이우환의 본의와는 다른 방향으로 해석한다. 이우환이 철저히 배제하려 했던 태도는 기의와 기표 간의 연결을 미리 규정하는 이분법적 사고, 그리고 그로 인한 이름짓기, 동일화와 유명론적 사고 등의 사고방식들이다. 그러므로 이 맥락 상에서 이우환이 거부하는 표상(이념에 대한 재현 활동)은 ‘현출(Erscheinung)로서의 표상’(미적 현상)과는 구분되어야 한다. 이우환은 칸트가 “예술을 판단력의 문제로 되돌려 반성을 촉구하는 것이기를 바랐”⁶⁸⁾음을 강조한 바 있고, 예술작품이 가능하다면 그것의 현존은 “초월론적 감각”⁶⁹⁾을 향한 지향적 지각 행위로 존속된다는 입장을 고수한다. 마지막으로, 치바 시게오는 작품에는 작가의 일관된 논리가 ‘담겨져’ 있거나 그 논리를 암시하는 무언가가 작품 상에서 드러나야 한다고 주장하지만, 모노하 작가들은 예술작품에 어떤 의미나 의도가 ‘담길’ 수 있다는 관념예술론 자체에 의문을 던진다. 모노하 작가들의 논리는 작품의 외양이나 속성에서 드러날 수 있는 것이 아니다. 왜냐하면 그들의 주된 논리는 관객의 주의력이 갖는 강렬함의 정도(과도 열중)와 이에 동반되는 감정(전주의적 처리 단계)의 원리가 모든 사람들에게 똑같이 적용된다는 것이기 때문이다. 즉, 어떤 상황과 맺는 미적 관계에 기반을 두는 그들의 예술철학은 우리의 일상적 삶을 이루는 하나의 요소이다. 그러므로 그들은 같은 종류의, 그러나 그들이 함부로 규정할 수 없는 관객의 경험을 촉발시키는 자리에 그들을 초대만 할 수 있을 뿐이다. 치바 시게오의 “논리”가 성립 되려면 재현된 것에서 감성적인 것을 추출해야만, 즉 읽어내야만 가능

68) 이우환(2021), p. 243.

69) “... the life of a work of art is a transcendental sensation.”(Michel Enrici, Lee Ufan (2013), “The Eternity of Renaissance,” *Lee Ufan*, Arles: Actes Sud, p. 18)

하다. 즉, 예술작품이 반드시 어떤 의미, 메시지 등을 ‘담아내고’ 있다고 가정해야만 가능하다. 치바 시게오가 말하는 “작품을 최후로 지탱하는 것”은 실제로는 모노하 작가들이 지양하려는 일관적 논리의 ‘코드화’인 것이다. 의도가 코드화될 수 있다는 것은 의도가 그것을 대변하지만 그것 자체는 아닌 형태로 적어도 일정 부분 환원될 수 있다는 뜻이다. 작품의 최후 본질이 작가의 논리와 감성의 일체화라는 치바 시게오의 논리는 이미 이우환과 스가 키시오가 검토한 예술의 귀납적 논리 밖에 있다. 위에서 치바 시게오는 이우환이 그토록 일관적으로 비판해 온 예술에 대한 관념들을 그의 논리적 오류를 지적하는 근거로 들고 있는 것이다.

6. 나가면서

위의 비판 사례들을 접할 때는 복잡한 인지적, 심리적, 생리적 경험이 의식적 사유 행위나 기표로 환원되지 않는다는 사실이 먼저 상기되어야 할 것이다. 모노하 작가들은 이 사실에도 불구하고 작가의 의도나 메시지가 작품을 통해 어떤 형태로든 지속되는 과정은 공동 경험의 장에서 이루어져야 한다는 주장을 펴는 것이다. 이들의 예술철학은 세퍼가 자신의 연구에 대해 말하는 것과 같이 “예술의 문제의 문턱에서 멈춘다.”⁷⁰⁾ 그렇기 때문에 앞서 밝혔듯이 모노하의 작업에서는 논리나 의도의 ‘전달’ 대신 특별한 경험의 ‘지속’이 추구된다. 모노하 작가들은 예술 정의를 유보한 채 “미분화된” 체험, 차이의 경험을 작업의 시발점으로 택한다. 위와 같은 비판들은 모노하 작가들이 전면에 내세우는 ‘특별한 경험을 전달하는 예술’ 관념을 간과하기 때문에 제

70) Jean-Marie Schaeffer (2015), p. 12.

기되는 것이기도 하다. 그러나 미적 경험을 다른 경험과 구분할 수 있는 실증적 근거를 제시하는 연구를 통해 모노하가 궁극적으로 시도한 방법론을 이해하고 그것의 과학적 정당성을 검토함이 부족했던 것 역시 사실이다.

여기서 ‘특별’은 ‘특유’와 구분된다. ‘특별’은 종류의 구분을 나타내지만 ‘특유’는 특정한 사물만이 갖추는 규정된 속성을 의미한다. 그들의 특별한 경험이 갖는 특별성은 사물의 속성에서 그 근원지를 찾을 수 없으며, 환치된 모노는 미적 관계로의 초대의 장에 다름 아니므로 모노 자체에는 그 어떠한 특유성도 부여될 수도 없다. 모노하 작가들은 작가가 어떤 특유한 의도나 메시지 대신에 특별한 체험의 목적담을 전달할 수 있다는 생각을 실험에 부치고 ‘전달’에 대한 대안으로 ‘지속’, 다시 말하면 모노를 통한 조용 또는 대화⁷¹⁾를 제안하는 것이다. 이 지속은 스스로 완결되지는 않으나 모노하 작업의 방향성을 드러낸다. 작가들 스스로가 능동적으로 경험하지 않은 것을 작품으로 제시할 수는 없을 것이다. ‘지속’은 경험 상의 공통분모를 전제해야만 가능하지만 ‘전달’은 이미 그 쓰임새가 규정된 것에 대한 지속이므로 생생한 경험 속에서 ‘자라지’ 않는다. 즉 전달은 차이의 경험을 간과한다.

모노가 의식의 개입이 있기 전의 상태로 온전히 경험될 수는 없다. 그러나 모노는 스스로의 변화의 양태를 지니며 끊임없이 변하고 있다. 이 변화를 감지하기 위한 근본 조건은 우리의 미적 감성 원리에 있으며, 그것을 가능케하는 증강된 주의력이 모노를 차이의 경험을 통해, 말하자면 계속적인 주의력을 통해 경험하게 한다. 그래서 우리의 주의력이 증강되고 경험치가 쌓일 때마다 모노를 다르게 볼 수 있으며 그

71) ‘조용’(Correspondance)은 이우환이 1990년대 초반부터 2000년대 초반까지 이어온 회화 연작에 붙인 이름이고, ‘대화’(Dialogue)는 이후 이 연작의 연장선상에 있는 다른 회화작들에 붙이기 시작한 이름이다.(Michel Enrici, and Lee Ufan (2013), “The Eternity of Renaissance,” *Lee Ufan*, Arles: Actes Sud; Alexandra Munroe et al. (2011), *Lee Ufan: Marking Infinity*, Guggenheim Museum Publications 참조)

배치관계의 여러 이면들을 찾아나갈 수 있다. 모노(배치관계)는 계속적으로 다른 모노들과의 관계(또 다른 미적 경험)를 낳는 것이다. 이우환의 말⁷²⁾처럼 이 모노를 특별하게 만드는 것 역시 모노라면, 이 특별성의 본질은 집중력을 요구하는 경험상의 차이의 특별성에 있으며 이 특별성은 주체가 능동적으로 만들어내는 것이다. 이러한 이론에 따르면 미적 경험은 항시 우리 안에서 ‘다르다’라는 차이 인식을 감정 역학을 통해 특별하게 만들며, 필자는 이것이 그들이 말하는 예술의 가능 조건이라고 보았다. 본 논문은 이러한 점들을 들어 미적 경험의 특별함의 근거를 모노화 작가들의 전언과 장-마리 세퍼의 연구를 교차시키며 이해하고 검토해보려 하였다.

72) “분명히 숫인데도 숫 이상으로 무언가 좀 더 다른 것(모노, もの)으로 느껴지게 하는 것(모노, もの), 세계를 그러한 열린 상태로 드러내는 것이 가장 중요하지요.”(사와라기 노이(2012), 『일본 현대 미술』, 서울: 두성북스, p. 188에서 재인용)

참고문헌

【논 저】

- 김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 서울: 공간사.
「모노하 Discussion」(1994), 『모노하』, 가마쿠라 화랑, 오상길(2003), 『한국현대미술 다시 읽기 III』, vol. 2, ICAS.
- 마르틴 하이데거, F.-W. 폰 헤르만 역음(1994), 이기상 옮김, 『현상학의 근본문제들』, 서울: 문예출판.
- 모리스 메를로-퐁티(2002), 『지각의 현상학』, 서울: 문학과지성사.
사와라기 노이(2012), 김정복 역, 『일본 현대 미술』, 서울: 두성북스.
- 손지민(2020), 「모노하의 방법론은 모노의 존재를 예술로서 관찰할 수 있는가?—메를로-퐁티의 현상학을 중심으로」, 『인문논총』, 77(2).
_____(2020), 「뒤샹과 모노하(もの派)의 차용론: 예술계수와 앵포르망스 개념을 중심으로」, 『미학예술학연구』, 60.
- 오상길(2003), 『한국현대미술 다시 읽기 III』, vol. 2, ICAS.
- 이우환(2021), 김춘미 역, 『여백의 예술』, 서울: 현대문학.
_____(1975), 「만남(해후)의 현상학적 서설—새로운 예술론의 준비를 위하여」, 『공간』, 9월.
- 임마누엘 칸트(2020), 백중현 역, 『판단력 비판』, 서울: 아카넷.
- 치바 시게오(1989), 「모노파론」, 『공간』, 3월.
- Dewey, John (1958), *Art as Experience*, New York, Capricorn.
- Duchamp, Marcel (2008), *Duchamp du signe, suivi de Notes*, Flammarion.
- Enrici, Michel, and Lee, Ufan (2013), “The Eternity of Renaissance”, *Lee Ufan*, Arles: Actes Sud, pp. 11-18.
- Heidegger, Martin (2014), “L’Origine de l’œuvre d’art”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris: Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2000), *Adieu à l’esthétique*, Paris: PUF.
_____(2015a), *L’Expérience esthétique*, Paris: Gallimard.
_____(2015b), *Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art* (ed. by Peer F. Bundgaard, Frederik Stjernfelt), *Investigations Into*

the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art, Contributions to Phenomenology 81, London: Springer.

Suga, Kishio (2016), “The Start of Disappearance: As Things Deny Things,” *Kishio Suga, Situations*, Pirelli HangarBicocca, Milan: Mousse Publishing, n.p.

Suga, Kishio (2005), “Between ‘Presence’ and ‘Nothingness’”, in Shunji Muroi and Kishio Suga (2008), *Kishio Suga’s Work from a Zen Perspective*, Itamuro: Kishio Suga Souko Museum.

Chong, Hayahi et al. ed. (2012), *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989, Primary Documents*, New York: MoMA.

원고 접수일: 2021년 10월 12일

심사 완료일: 2021년 11월 3일

게재 확정일: 2021년 11월 3일

ABSTRACT

Can Mono Become Artistic?:

Mono-ha Seen Through Jean-Marie Schaeffer's Theory of
Aesthetic Experience

Son, Jimin*

This article has as its double objective a clarification of art-philosophical problems as dealt with by the theory of Mono, introduced by the late 1960's Japanese movement Mono-ha, and an examination of the validity of its theory. Lying at the kernel of the above set of problems is the inquiry into the possibility of continuation of aesthetic experience through the means of unworked things. Here, aesthetic experience is referred to by the artists as “ecstasy”, “disparity”, “encounter” and “thrill”. As this article will try to show, all of Mono-ha's endeavor is noticeably focused on arguing for this continuation and putting it into practice. For this argument to be justified, it is required first that aesthetic experience is distinguished—as opposed to isolated—from the totality of experience that includes it, and that we discuss whether the realization of the above theory based on aesthetic experience can be artistic, despite the irreducibility of the experienced into a work of art. Despite being central to their theory and relevant practice, Mono-ha's reliance on the notion of aesthetic experience has hitherto been examined as being part of the former rather than culminating

* Assistant Professor, Department of Philosophy, Dankook University

in the labor of the latter. This article will attempt to carry out the above tasks by introducing the cognitive psychological research of Jean-Marie Schaeffer into the contexts of the artists' own words.