



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2022년 2월
석사학위 논문

이우환 예술론의 철학적 근원 탐구

- 니시다 기타로의 영향을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 소 영

이우환 예술론의 철학적 근원 탐구

- 니시다 기타로의 영향을 중심으로 -

A study on philosophical foundation of Lee
Ufan's Theory of Art - Focusing on the
influence of Nishida Kitaro

2022년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 소 영

이우환 예술론의 철학적 근원 탐구

- 니시다 기타로의 영향을 중심으로 -

지도교수 조 송 식

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2021년 10월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 소 영

이소영의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 장민한 교 수 (인)

위 원 조선대학교 박선희 교 수 (인)

위 원 조선대학교 조송식 교 수 (인)

2021년 12월

조선대학교 대학원

목 차

국문초록

ABSTRACT

제1장 서론 1

제2장 1970년대 한국 단색조 회화의 미학적 정체성 논의와

이우환의 영향 9

제1절 미학적 정체성 논의와 이우환 예술론의 수용 10

제2절 반일감정과 이우환 예술론의 변용 15

제3장 이우환 예술론의 근원으로서 니시다 기타로의 생명 철학 21

제1절 서양철학에 대한 극복 논리로서 니시다 철학 21

1. 주객이원론 비판과 극복 - 순수경험 23

2. 행위적 직관과 절대모순적 자기동일 27

제2절 니시다의 아시아적 사유방식 - 시간관과 장소론 32

1. 순간의 영원, 영원의 현재 - 자각하는 시간 32

2. 주어중심주의에서 술어중심주의로 - 장소론 37

제4장 이우환과 니시다 기타로의 정신적 만남 41

제1절 현대문명의 극복으로서 니시다 철학의 수용 42

| | |
|---|----|
| 제2절 이원론적 변증법 비판과 서양 현대미술 비판 | 46 |
| | |
| 제5장 이우환 예술론의 실천으로서 모노하 | 60 |
| 제1절 만남의 지속 작업과 신체 - 순수경험으로서 ‘짓거리’ | 60 |
| 제2절 과정적 변증법에서 장소적 변증법으로 | 66 |
| | |
| 제6장 결론 | 73 |
| | |
| 참 고 문 헌 | 76 |
| 도 판 목 록 | 82 |
| 도 판 | 83 |

국문초록

본 논문은 이우환의 예술론을 일본의 근대 철학자 니시다 기타로의 철학과 관련하여 고찰하고, 이를 통해 이우환에게 서양의 이원론적 사유방식을 비판하고 극복할 미학적 대안을 제공한 철학적 본보기가 니시다에게 있다는 것을 밝히는 데 목적이 있다.

니시다는 서양철학의 본질적이고 실체주의적인 과정적 변증법을 비판하면서, 주와 객의 대립과 모순마저도 모두 포용하는 ‘절대시(絶對時)’, ‘절대무(絶對無)의 장소’를 그 대안으로 제시하였다. 이우환은 동양의 무(無) 사상을 논리적으로 정초하려 시도했던 니시다의 아시아적 사유방식에 깊이 감화되었고 이는 그의 예술론에 그대로 적용되었다.

이우환 예술론의 주요 골자는, 서양 근대주의와 이의 세례를 받은 현대문명 비판이었으며 그는 이러한 폐단을 야기한 주요 원인으로 주와 객을 분리하여 사고하는 서양철학의 유구한 과정적 변증법을 지적하였다. 그는 이러한 비판적 태도를 자양분 삼아 서양 현대미술의 오브제를 비판하고, 그 극복 대안으로서 모노하 이론을 구성하였다.

이우환은 자신의 모노하 작업을 통해 작가의 신체가 최소한으로 개입하는 행위를 니시다의 순수경험 개념에 상응하는 ‘짓거리’로서 드러냈다. ‘짓거리’는 곧 니시다의 개념에 따라 ‘행위적 직관’으로 창조하는 신체 행위를 말한다. 따라서 작가(주체)-대상(객체)을 이분하는 종래 미술의 과정적 변증법이 아닌 둘 사이의 관계가 양의적으로 일어나게 되는 장소적 변증법을 실천한 것으로 이해될 수 있다. 이는 결국 니시다가 철학에서 이루려 했던 장소적 변증법을 이우환이 미술의 언어로 변주해낸 것이라 보아도 무방하다.

본 논문은 이우환과 니시다라는 두 사람의 사상적 영향 관계라는 연결고리에 주목하여 이우환의 예술론을 분석하였다. 이와 같은 시도는 그간 한국 현대미술 연구에서 누락되어있던 이우환과 니시다 사이의 연관성을 고찰하여 이우환 예술론의 미학적 근원을 해명하는 하나의 단초를 제공한다는 점에서 의의가 있다. 나아가 이우환이 한국 단색조 회화에 끼친 영향을 고려할 때, 단색조 회화의 새로운 연구 경향을 제시하고 미학적 담론의 확장을 가능케 할 것이라 기대한다.

ABSTRACT

A study on philosophical foundation of Lee Ufan's Theory of Art - Focusing on the influence of Nishida Kitaro

Lee So Young

Advisor : Prof. Jo Song-Sig

Aesthetics & Art History

Graduate School of Chosun University

This paper aims to consider Lee Ufan's art theory in relation to the philosophy of Nishida Kitaro, modern philosopher of Japan and based on this, identify that Nishida has a philosophical example for providing an aesthetic alternative to Lee Ufan that he can criticize and overcome the Western dualism.

Nishida criticized the sublational dialectics that was essentialistic in modern philosophy and suggested 'the absolute time(絶対時)' and 'the place of nothingness(絶対無の場所)' embracing even confrontation and contradiction between the subject and the object as an alternative. Lee Ufan was deeply inspired by the Asian style thinking shown by Nishida who tried to found Eastern thought of 'nothingness (無)' in a logical way and this was applied to his art theory as it was.

The main point of Lee Ufan's art theory was criticism of modernism and modern civilization baptised by this. He pointed out sublational dialectics perpetual in the modern philosophy of separating the subject from the object as main factors that caused such negative things. He criticized the objet in western contemporary art based on such a critical attitude and constructed Monoha theory as an alternative to overcome it.

In his Monoha work, Lee Ufan expressed artist's body intervention at a

minimum with ‘Gitgeori(仕草)’ corresponding to Nishida’s pure experience concept. In other words, this means a body action that creates ‘acting-intuition (行爲即直觀)’ according to Nishida’s concept. Therefore, it can be understood that he practiced ‘place dialectics (場所的 辨證法)’ indicating that the relationship between the two is caused in ambivalent meanings rather than sublational dialectics of the modern art that separation of artist(subject)-artwork(object). It is safe to see that Lee Ufan expressed the place dialectics that Nishida tried to achieve through his philosophy in Lee Ufan’s artwork.

This paper analyzed Lee Ufan’s art theory focusing on the connection link of ideological influencing relationship between the two people: Lee Ufan and Nishida. Such an attempt is significant in that it considered the association between Lee Ufan and Nishida that had been omitted from the researches in the Korean contemporary art and identified what the source of aesthetics was in Lee Ufan’s art theory. Furthermore, considering that Lee Ufan contributed to the movement of Korean monotone painting, it is expected that this paper can provide new research tendencies for Korean monotone painting and expand its aesthetic discourse.

Key Words

Lee Ufan, Nishida Kitaro, Body, Meeting, Place, Dialectics, Zen Buddhism

제1장 서론

본 논문은 이우환(李禹煥, 1936-)의 예술론을 일본의 근대 철학자 니시다 기타로(西田幾多郎, 1870-1945)의 철학과 관련하여 고찰하고자 한다. 이우환은 한국 현대 미술사에서 중요한 위치로 자리 잡은 1970년대 단색조 회화운동의 흐름 속에서 박서보와 함께 중추적인 역할을 했던 미술가이자 비평가, 이론가이다.

이우환의 예술론이 커다란 영향을 끼친 70년대 단색조 회화는 가장 상업적으로 성공한 한국 현대미술이기도 하다.¹⁾ 2010년대에 들어 국내 대형 갤러리들의 본격적인 단색조 회화 부활 노력으로 소위 ‘단색화 붐’이 일어났고, 단색조 회화는 국제적인 마케팅 전략을 발판 삼아 해외 유수의 갤러리와 아트 페어에 진출하는 등 K아트를 이끄는 명실상부한 주역이 되었다.²⁾

그러나 단색조 회화가 국내외 미술시장에서 주가를 올리고 있는 것과는 별개로 최근까지도 그 미학적 담론의 부재가 지적되어 온 것은 별도의 주목을 요하는 부분이다.³⁾ 물론 단색조 회화가 해외에서 이름을 알리고 그 위상이 높아짐에 따라 국내에서도 선행 연구자들에 의해 단색조 회화와 관련한 연구가 다수 진행되었으며, 단행본과 저서가 출간되는 등 그 미술사적 위상을 정립하기 위한 다양한 시도와 연구가 이루어졌다.⁴⁾

특히 선행 연구자들은 단색조 회화를 뒷받침하는 주요한 미학적 토대를 제공한 것이 이우환의 예술론이었다는 점에 주목하여 이우환과 단색조 회화 사이의 관련

1) 서진수 외, 『단색화 미학을 말하다』, 마로니에북스, 2015, pp. 8-10.

2) 「한국 단색화 K아트로 뜬다」, 한경닷컴, 2014.02.03. 「K아트에 빠진 홍콩... 단색화 24점 '완판」, 한경닷컴, 2014.03.16. 「"한국 단색화 특별전, 佛관객 12만명 다녀가 깜짝"」, 동아일보, 2017.05.18. 「정상화 '무제' 817%-박서보 '묘법' 793% 값 올라... '단색화의 힘」, 동아일보, 2017.08.29. 「김환기·이우환·박수근·박서보·김창열, "경매 나오면 낙찰"」, 조선일보, 2020.01.15.

3) 「홍가이 교수 "한국 단색화, 미학적 설득 실패한 채 고유 양식이라 우겨"」, 동아일보, 2019.04.01.

4) 국내 연구자들은 단색조 회화의 개념, 범주, 미학적 정체성을 정의하려 시도하거나 젠더 문제, 70년대 한국의 유신시대라는 사회·정치적 관점에서 단색조 회화를 비판적으로 재고찰하는 등 다양한 관점에서 파악하려 하였다. 그 연구 성과는 다음과 같이 요약할 수 있다. 박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성」, 『미술사논단(15)』, 2002. 윤진이, 「한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기」, 『현대미술학 논문집(13)』, 2009. 윤난지, 「단색조 회화의 다색조 맥락:젠더의 창으로 접근하기」, 『현대미술사연구(31)』, 2012(a). 구진경, 「1970년대 한국 단색화 담론과 백색 미학 형성의 주체 고찰」, 『서양미술사학회논문집(45)』, 2016. 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화의 無爲自然 사상」, 『미술사논단(40)』, 2015. 「단색조 회화의 성립과 전개」, 『Visual(10)』, 2016. 국내에서 출간된 단색조 회화 관련 단행본은 다음과 같다. 서성록, 『박서보:앵포르멜에서 단색화까지』, 채원, 1995. 국립현대미술관, 『한국의 단색화 : Dansaekhwa=Korean Monochrome Painting』, 국립현대미술관, 2012. 서진수 외, 『단색화 미학을 말하다』, 마로니에북스, 2015. 립케이트, 『박서보:단색화에 담긴 삶과 예술』, 마로니에북스, 2019.

성을 고찰하거나⁵⁾, 이우환 예술론의 근원과 본질을 규명하고자 시도하였다. 그 성과를 요약하면, 국내에서 이우환 연구가 본격적으로 진행된 1990년대 초반부터 2000년대 초반까지 발표되었던 논문은 주로 조형적, 비평적 관점에서 전개되었다.⁶⁾ 그러나 최근에는 이우환의 예술세계를 지탱하는 철학적 근원이 무엇인지 분석하여 보다 인문학적인 관점에서 연구가 이루어지고 있는 추세이다.⁷⁾ 그 이유로는 이우환의 작품이 단출한 외관에도 불구하고 이를 떠받치고 있는 철학적 토대가 매우 복잡다단하게 얽혀있기 때문인데, 이는 그가 작가인 동시에 자신의 작업을 꾸준히 저서와 텍스트로 풀어내는 이론가의 면모를 보이고 있기 때문이다.⁸⁾

특히 이우환의 저서와 글에서 자신이 영향을 받았다고 여러 번 언급하는⁹⁾ 니시다 기타로는 교토학파의 창시자로서 불교 선(禪)사상을 바탕으로 서양철학에 대결의식을 갖고 독자적인 철학을 이루어냈다는 평가를 받는 일본의 쇼와 전기 철학자이다. 니시다의 주요한 개념인 ‘순수경험’, ‘행위적 직관’, ‘절대모순적 자기동일’, 그 중에서도 ‘장소적 논리’는 이우환에게 지대한 영향을 미친 것으로 알려져 있다.

그러나 국내에서 진행되었던 이우환 연구는 주지된 사실 아래 두 사람의 관계를 언급하고는 있으나, 그 사상적 연관성은 상당 부분 축소된 것으로 보인다. 이우환

- 5) 이우환과 단색조 회화 사이의 관련성에 주목한 연구는 다음과 같다. 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구(11)』, 1997. 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구(10)』, 2000. 「이우환과 70년대 단색회화」, 『현대미술사연구(14)』, 2002. 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도」, 『현대미술사연구(32)』, 2012.
- 6) 국내에서 발표된 이우환 연구를 연도순으로 나열하면 다음과 같다. 갈홍, 「이우환의 ‘만남’의 미술론에 관한 연구」, 석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 1992. 유연주, 「이우환 이론과 70년대 한일미술:한국 단색화와 일본 모노파(もの派)중심으로」, 성균관대학교 대학원, 1999. 장원, 「이우환에 있어서 타자(他者)와 신체의 문제-〈조응(照應)〉에서 ‘점’의 의미를 중심으로-」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원 예술학과, 2000. 서지영, 「이우환 작품에 나타난 만남이론에 관한 연구」, 석사학위 논문, 경기대학교 대학원, 2002. 김지연, 「이우환의 관계항 연구」, 석사학위 논문, 성신여자대학교 대학원, 2004. 강민정, 「이우환에 있어서 신체의 해석-‘만남’과 ‘관계항’의 개념을 중심으로」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2007. 황소미, 「이우환 예술론에 근거한 작품세계 연구」, 석사학위 논문, 동국대학교 대학원, 2009. 김태율, 「이우환의 작품세계에 관한 연구-작품 ‘관계항’을 중심으로-」, 석사학위 논문, 강원대학교 대학원, 2014. 권주홍, 「이우환의 <관계항> 초기 작업(1968~1972) 연구」, 석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 2015. 남수진, 「이우환의 작품세계에 나타난 공존의 미의식」, 영남대학교 대학원, 2015.
- 7) 이중희의 논문은 이우환 예술론의 근원을 서양 현상학의 입장에서 상세히 분석하였다. 이중희, 「이우환 예술의 근원-현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대미술사학(30)』, 2015.
- 8) 이우환은 니혼대학교 철학과에 재학하며 서양 전통 형이상학부터 니체, 하이데거, 메를로-퐁티, 노장사상, 니시다 기타로 등 동서양의 여러 철학들을 두루 탐독하면서 철학적 내공을 탄탄히 하였다. 그는 이때의 철학 공부를 바탕으로 서양 현대미술과 차별되는 독자적인 예술세계를 지탱할 사상적 근간을 마련하였다. 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006, p. 16.
- 9) 이우환이 니시다의 철학을 언급하거나 인용한 것은 그가 일본에 머무르며 일본 미술지면 『미술수첩』, 『SD』 등에 발표한 글들에서 찾아볼 수 있으며, 이우환의 예술론이 집약된 평론집 『만남을 찾아서』에서 집중적으로 살펴볼 수 있다.

의 예술론과 작품연구는 현상학적 관점에서 바라보는 경우가 많은데, 이를 반증하듯 국내에서 이우환과 관련한 철학적 논의도 주로 서양 현상학의 관점에서 이루어졌다.¹⁰⁾ 기존 연구에서 니시다가 다루어진 경우는 이우환의 장소성을 다루면서 니시다의 이론이 잠시 동원되거나,¹¹⁾ 이우환이 사상적인 측면에서 니시다의 영향을 받았다는 구호적인 개요를 설명하는 언급 수준에 머물러 있으며, 니시다 철학의 어떠한 부분이 이우환에게 영향을 미쳤는지 그 구체적인 영향 관계와 사상적 만남을 분석한 것은 없다.¹²⁾

이는 필자의 생각으로 추측해 보건대, 니시다의 철학이 후기로 가게 되면 역사철학으로 그 영역을 확장하면서 일본의 국체와 천황을 옹호하며 제국주의라는 국가 이데올로기를 지탱하는 방향으로 흘러가게 된 것이 하나의 요인이라 생각된다.¹³⁾ 특히 일본의 직접적인 식민지배를 받았던 우리나라에서, 제국주의 이데올로기에 일조하였다는 혐의가 짙게 배어 있는 니시다 철학이 반일감정으로 인해 국내 연구에서 비중 있게 다루어지지 못하고 제외되는 것은 일견 자연스러운 수순이었다. 이는 결과적으로 국내에서 니시다 철학에 대한 자세한 연구 자체를 찾아보기가 매우 힘들게 된 동기가 되었다.¹⁴⁾ 이러한 연유로 니시다 철학 연구의 부재가 이우환 예술

10) 현상학적 관점에서 이우환을 조명한 연구는 다음과 같다. 황의필, 「현상학적 신체론을 통한 이우환의 작품연구:이우환 예술의 키아즘 구조를 중심으로」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2008. 이중희, 「이우환 예술의 근원-현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대미술사학(30)』, 2015. 이외 앞서 나열했던 이우환 관련 연구논문과 학술지에서도, 이우환 예술론의 사상적 연원을 주로 서양 현상학에 돌려놓고 있다.

11) 강태희, 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구(10)』, 2000. 김용철, 「근대초극을 위한 또 하나의 전략-일본 모노파의 미술과 '장소」, 『Visual(10)』, 2013. 김용철의 학술논문은 일본 모노파와 니시다의 장소론을 연결지어 설명하였다는 점에서 의의가 있으나 이우환과 니시다의 철학적, 사상적 영향관계에 대해서는 자세히 다루고 있지 않다.

12) 선행 연구 중 김병철의 논문은 다른 연구와 비교하여 이우환과 관련한 니시다의 논의를 상대적으로 크게 다루고 있다. 김병철, 「이우환의 작품에 나타난 관계론적 신체성」, 석사학위 논문, 군산대학교 대학원, 2005. 연구자는 이우환의 작업에서 나타나는 만남과 신체를 주로 메를로-퐁티의 양의성 개념과 니시다의 '절대 모순적 자기동일'을 통하여 설명하고, 이우환이 영향을 받은 하이데거, 메를로-퐁티, 미셸 푸코에게서 느낀 한계를 돌파할 출구를 니시다의 '자각'과 '장소론'에서 찾은 것으로 설명한다. 그러나 이우환의 장소성을 해명하는 과정에서 니시다의 장소론에서 주요한 논자인 주어중심주의에서 술어중심주의로의 선회는 언급되고 있지 않으며, 전체적으로 간략한 요약에 머무르고 있다.

13) 니시다 철학에 내포된 제국주의적 요소는 교토학과 학자들에게 영향을 끼쳤으며 일본의 근대초극론을 지탱하는 사상적 근간을 제공하였다. 히로마쓰 와타루, 『근대초극론: 일본 근대 사상사에 대한 시각』, 김향 역, 민음사, 2003, pp. 190-215.

14) 니시다의 논문과 저서를 한데 묶어 총 19권으로 이루어진 『니시다 기타로 전집(西田幾多郎全集)』(일본 이와나미 서점)이 있지만, 이 중 한국어로 완역된 것은 니시다의 첫 저작인 『선(善)의 연구(1911)』가 유일하다. 니시다 철학과 관련한 국내 단행본의 목록은 다음과 같다. 니시다 기타로, 『선(善)의 연구』, 서석연 역, 범우사, 1990. 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000. 코사카 쿠니즈구, 『절대무의 건설철학』, 심적 역, 장경각, 2003. 니시다 기타로, 『장소적 논리와 종교적 세계』

론 연구에서 두 사람의 영향 관계가 구체적으로 다루어지지 못하고 배제와 축소로 이어진 것으로 보인다.

그렇다면 이우환의 예술론을 니시다 기타로의 철학과 관련지어 바라보려는 시도는 왜 필요한 것인가? 선행 연구에서 단지 둘의 관계가 뚜렷이 가시화되지 못했기 때문만은 아니다. 이러한 결과는 한국 현대미술 연구에서 두 가지 담론의 누락을 가져오게 되었다.

첫 번째, 이우환의 예술론이 1970년대 한국 단색조 회화에 끼친 영향을 고려했을 때, 단색조 회화가 담지하고 있다고 주장되어온 미학적 정체성이 어디에서 비롯된 것인지 파악하는 논의가 모호하게 되었다. 70년대 당시 활동했던 한국 평론가들과 화가들은 서양 미술의 한계를 극복할 미학적 근거를 우리나라 고유의 전통과 정서인 동양적 자연관에서 비롯된 것이라 주장하였다. 이를 미학적으로 옹호하는 뿌리를 거슬러 올라가 보면, 그곳에는 이우환과 박서보의 공조관계 아래에서 이우환의 예술론과 박서보의 동양적 우주관이 복합적으로 혼성되어있는 모습을 확인할 수 있다. 두 사람이 합의한 동양적 자연관은 단색조 회화가 서양 미술과 대등한 가치를 지니는 동시에 이를 뛰어넘는 정신적, 미학적 가치를 지니고 있다는 주장에 정당성을 부여해주었으며 단색조 회화의 미학적 정체성을 형성하는데 커다란 기틀이자 주류 미술로 성장할 수 있었던 동력이 되었다.

그러나 주목해야 할 것은, 넓은 의미의 포괄적 동양관이라는 공통점을 기반으로 이어져 오던 두 사람의 사상적 동맹 관계가 이후 미묘한 균열을 보이며 이론적으로 갈라지게 되었다는 것이다.¹⁵⁾ 그 단초는 이우환이 한국과 일본에서 발표했던 글들 사이에서 나타나는 차이점에서 엿볼 수 있다.

단색조 회화 연구자 권영진은, 이우환이 1970년대 초 일본에서 썼던 글에서 자주 인용하였던 니시다 철학이 1970년대 후반 한국에서 쓰여진 글에서는 “퇴계의 사상과 주역의 태극론”으로 예시가 대체되었고 일본 전위미술가들의 예도 한국 현대미술가들로 바뀌었다는 사실을 밝혀내었다. 이와 같은 차이점이 발생한 것은 니시다 철학이 국내에서 외면받았던 이유와 마찬가지로 반일감정이 커다란 요인으로 작용했을 가능성이 높다.¹⁶⁾ 이우환 역시 이 점을 의식하고 있었기에 한일 간 국가 감정

관』, 김승철 역, 정우서적, 2013.

15) 이우환과 박서보의 관계에 대해서는 다음의 논문을 참조하였다. 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁 구조」, 『현대미술사연구(32)』, 2012.

16) 권영진은 국내의 반일감정과 니시다 철학 연구의 부재, 이우환과 박서보의 긴밀한 공조관계 등의 이유로 인해 이우환과 관련한 니시다의 철학적 논의가 은폐되고 축소되어 우회적인 방식으로 국내에 전이되

을 고려하여 논란을 최대한 피하고 한국 작가들의 정서에 쉽게 부합하고 스며들 수 있는 포괄적 의미의 동양적 자연관으로 그 논의를 대신한 의도적인 전략이었다고 보는 것이 타당할 것이다.¹⁷⁾

또 다른 단색조 회화 연구자 윤진이기도 니시다 철학과 이우환을 관련지어 바라보는 연구가 부재한 결과, 단색조 회화의 정체성을 진지하게 점검해보는 논의가 이루어지지 못했다고 지적한 바 있다.¹⁸⁾ 이처럼 한국 화단에 전해진 이우환의 예술론은 단색조 회화의 미학적 정체성으로 주장되어온 동양적 자연관이라는 공통점 외에도 세밀한 변별을 요하는 차이점이 존재하며, 그 배경에는 박서보와의 동맹 관계라는 매개 변수와 이우환이 받아들인 니시다 철학의 영향이 커다란 요인으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 따라서 한국 현대 미술사에서 중요한 위치를 차지하고 있는 단색조 회화의 미학적 정체성을 명확히 이해하기 위해서라도, 이우환 예술론의 철학적 바탕과 깊이를 정확히 파악해야 한다.

두 번째, 이우환 예술론과 그의 작품 속에서 드러나는 서양 현상학의 영향 외에 저변에 흐르는 니시다 철학과의 관련성을 진지하게 분석하지 못하게 되었다. 이우환이 비판의 화살을 겨누는 가장 근원적인 병폐는 근대주의를 추동하고 지탱하는 서양의 뿌리 깊은 이원론적 사유방식이었다. 그는 이때 서양 현상학자들의 이론을 빌려와 서양의 사유구조와 근대주의 비판의 근거로 삼았다. 국내에서 진행된 이우환 연구가 서양 현상학의 입장에서 주로 전개된 이유도 이 때문이다. 그러나 이우환은 근대주의의 오류를 지적한 서양 철학자들에게도 한계가 있다고 보았는데, 그 한계를 극복할 구체적인 대안과 사상적 실마리를 니시다에게서 구하였다.

국내의 몇몇 연구자들은 이우환이 서양의 사유구조를 극복하기 위해 니시다 철

었다고 지적하였다. 이는 결과적으로 이우환이 영향을 끼친 한국 단색조 회화가 계승하고 있는 동양 사상의 정체가 무엇인지 진지하게 점검하는 논의가 이루어지지 못하게 된 원인이 되었다고 비판하였다. 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화의 無爲自然 사상」, 『미술사논단(40)』, 2015, pp. 87-90.

17) 이우환은 1998년 국내 인터뷰에서 “니시다의 철학 영향을 받았다는 것을 나는 부정하고 싶다”라고 말한 바 있다. 제국주의에 협조한 학자의 영향을 받았다는 이유로 자신에게 쏟아진 일부 비평가들의 비난에 대해서도 언급하였는데, 그는 하이데거도 나치즘과 연루되었지만 하이데거의 철학 전부를 거부하고 비판해서는 안된다고도 말하였다. 이가진, 「‘동양적’, ‘신비적’이란 평가를 경계하라」, 『사회평론 길』, 1998, p. 165. 이 인터뷰를 통해 알 수 있는 것은 이우환은 니시다 철학이 가진 윤리적 한계점을 분명히 인식하고 있었으며, 하이데거의 예를 들었듯 그가 받아들인 니시다 철학의 논의도 제국주의나 반일감정과는 거리를 두고 바라보아야 한다는 것을 의미한다.

18) 윤진이는 일본이 동양의 대표를 자처하며 아시아를 대상으로 한 식민지화를 옹호하는 이념이 담긴 니시다의 ‘근대초극론’적 사상이 원인이 되어 국내의 반일감정에 따른 연구 회피가 있었다고 말하였다. 이는 결과적으로 이우환 예술론을 적극적으로 받아들인 한국 단색조 회화에 깃들어 있는 근대초극론의 흔적이 간과되어온 원인이 되었다고 지적하였다. 윤진이, 「한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기」, 『현대미술학 논문집(13)』, 2009, pp. 83-125.

학을 끌어들이는 것을 두고 오류와 한계를 지적하기도 하였다. 이우환은 근대의 표상 중심주의를 비판하고 극복하기 위해 서양의 현상학자 메를로 폰티의 사유에서도 큰 영향을 받았다. 메를로 폰티의 ‘지각의 현상학’은 인간이 세계와 대립하여있는 것이 아니라 신체를 가진 양의적 존재로서 세계와 함께 더불어 있다는 인식을 가능하게 하였는데, 이우환은 이와 같은 폰티의 ‘현상학적 신체’에서 출발하여 니시다의 ‘자각하는 신체’로 논의를 확장하였으며 이를 그의 예술론에서 궁극적인 지향점으로 삼았다.

안선미는 이우환이 니시다 철학을 받아들여 말하고자 했던 것은 결과적으로 메를로 폰티의 후기 이론인 ‘보이는 것과 보이지 않는 것의 키아즘적 살의 구조’ 이론과 다르지 않다고 지적하였다. 이우환이 극복 대안으로 끌어오고 있는 니시다 사상의 수용이 폰티와 구별되는 ‘동양적’이거나 ‘한국적’이라고 할 만한 것을 담지하고 있다고 보기에는 힘들다는 것이다. 따라서 오히려 메를로 폰티와 니시다 철학의 유사성, 또는 동서양 철학이 교차하는 지점에 주목하여 이우환과 단색조 회화를 재고찰하여야 한다고 하였다.¹⁹⁾

그러나 위와 같은 비판은 이우환이 서양 현상학을 받아들이는 관점이 니시다 철학에 근거하고 있다는 본질을 간과한 것이다. 이우환은 자신의 예술론을 마련하기 위해 서양 현상학에서 많은 영향을 받았지만, 서양의 이원론적 변증 구조 자체를 붕괴시킬 수 있는 구체적인 방안을 제시해주고 있지 않다는 한계를 느꼈다. 그는 동양의 무(無) 사상을 논리적으로 철학화하는 데 천착했던 니시다의 철학에서 그 한계의 해답을 구하고자 하였다. 니시다는 서양철학에서 인간 내면의 주관적 영역이라 치부되어 외면받았던 의지와 감정의 문제를 논리적으로 정초하는 데 일생을 바쳤고, 이러한 철학적 도정의 기저에는 늘 서양철학에 대한 비판적, 부정적 태도가 전제되어 있었다.

이우환 역시 마찬가지로 서양의 근대를 받아들여 이를 비판적으로 부정하는 것이 예술가로서 가장 먼저 요구되어야 할 태도라고 주장하였으며, 그 사유의 근거에는 서양의 유구한 이원론적 사유방식에 대한 비판이 일관되게 흐르고 있다. 그리고 이러한 비판적 태도를 견지하면서 세계를 마주했을 때 비로소 있는 그대로의

19) 안선미, 「한국 단색화 비평 연구:용어의 모호성과 ‘한국적’의 재고」, 『기초조형학연구(21)』, 2020, pp. 170-172. 국내에서 메를로 폰티의 키아즘 이론을 바탕으로 이우환의 작품을 분석한 연구는 황의필을 논문은 참고. 황의필, 「현상학적 신체론을 통한 이우환의 작품연구:이우환 예술의 키아즘 구조를 중심으로」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2008.

세계, 즉 이원론적 변증법으로는 파악할 수 없는 깊이와 두께를 가진 세계와의 만남이 가능하다고 하였다. 이우환은 서양의 사유구조에서 찾아볼 수 없는 시간과 장소의 문제를 니시다에게서 구했으며, 이는 그가 모노하를 떠나 회화로 옮겨간 이후에도 꾸준히 예술의 목표점으로 삼았던 것이다.

따라서 단순히 철학 이론과 이우환의 예술론 사이의 유사성과 차이점을 논하는 비교적인 측면에서만 논의할 것이 아니라, 그의 예술론 전반에 흐르고 있는 철학적, 정신적 배경에 대한 고찰이 필요하다. 이처럼 이우환 예술론의 본질과 핵심은 이우환과 니시다, 두 사람이 공유하고 있는 서양철학과 현대문명에 대한 부정의 논리라는 전체적인 사상적 영향 관계 아래에서 조망되어야만 한다.

본 논문은 거시적인 관점에서 보았을 때 이우환과 니시다가 근대 극복의 대안이라는 커다란 맥(脈)을 함께하고 있다고 보고, 이우환이 받아들인 니시다 이론의 정체성을 해명하고 미술과 철학이라는 각자의 분야에서 이루어진 사상적 공명을 검토해보고자 한다. 선행 연구는 이우환과 관련된 니시다 철학의 논의가 표피적이고 형식적인 단상에 머물러 있는 한계를 지닌다. 따라서 본 논문은 이우환의 비평 작업을 분석하여 그가 받아들인 니시다 이론의 정체성을 설명하고 둘 사이의 긴밀한 연결점을 검토해보는 데 목적을 두었다.

본 논문은 다음과 같이 전개된다. 제2장에서는 1970년대 한국 단색조 회화의 미학적 정체성 논의와 이에 끼친 이우환의 영향에 대하여 살펴본다. 1절에서는 단색조 회화의 미학적 정체성으로 주장되어온 동양적 자연관이 당시 국내 평론가들과 화가들에 의해 어떻게 형성되었는지 살펴보고, 이 과정에서 이우환의 존재가 한국 화단에 끼친 영향력에 대하여 알아본다. 2절에서는 이우환과 박서보의 관계, 국내의 반일감정 등의 이유로 이우환의 예술론에 내포된 니시다 철학의 논의가 우리나라에 전해지는 과정에서 변용되었음을 확인한다.

제3장에서는 이우환 예술론의 근원으로서 니시다 철학에 대하여 살펴본다. 제1절에서 니시다 사상의 출발점이자 항상 그로 향해가는 귀결점이 되는 초기 ‘순수경험’ 개념을 살펴본다. 또한 이우환 예술론에서 중요한 키워드 중 하나인 ‘신체’에 대한 니시다의 입장이 드러나 있는 ‘행위적 직관’ 개념과 이를 지탱하는 논리적 구조인 ‘절대모순적 자기동일’에 대하여 알아본다. 위와 같은 과정을 통하여 니시다 철학의 저변에서 항상 흐르고 있는 서양철학에 대한 부정의 논리를 살펴보고자 한다. 제2절에서는 서양철학을 극복하는 니시다의 아시아적 사유방식, 시간관과 장소론에 대하여 알아본다. 시간관은 헤겔과 마르크스를 위시한 서양의 이원론적, 과정

적 변증법을 비판하며 이에 대한 극복 대안으로 사유적 변증법을 주장한 니시다의 입장이다. 장소론은 종래 서양의 논리에서 주어가 술어를 포함한다는 주어중심주의를 부정하고 오히려 술어가 주어를 한정한다고 하는 술어중심주의의 논리로, 동양의 무(無)를 만물의 근저로 바라보고자 하는 니시다의 입장이다. 니시다의 사유 전반을 아우르고 있는 시간관과 장소론을 알아봄으로써 서양 근대주의와 현대미술을 비판하는 이우환의 사상적 단초를 엿볼 수 있을 것이다.

제4장에서는 이우환이 일본에서 이론가, 작가로서 활약하던 시기에 쓰여진 모노하 평론 작업을 분석하여 그 속에 녹여진 니시다의 영향을 살펴본다. 1절에서 이우환이 마르크스를 비판하며 현대문명을 극복하고자 하는 구체적 방안을 니시다의 아시아적 사유방식에서 구하고 있음을 확인한다. 2절에서는 이우환의 글에서 드러나는 서양의 이원론적 사유방식에 대한 비판과 문명 비판, 그리고 이를 근거로 하여 이어진 서양 현대미술 비판에 대해 살펴본다. 그리고 이에 대한 대안으로 이우환이 니시다의 말을 직접적으로 인용, 언급한 부분을 통하여 그가 서구의 사유방식에서 결여하고 있는 ‘즉(卽)의 논리’, ‘자각’, ‘직관하는 순간’ 등의 개념을 니시다 철학에서 구하고 있음을 밝히고자 한다.

제5장에서는 이우환 예술론의 실천으로서 모노하 작업을 살펴본다. 1절에서는 이우환이 세키네 노부오의 작품을 비평한 글을 토대로 서양 근대주의와 현대미술에서 결여하고 있다고 보았던 순수경험으로서의 ‘짓거리’를 작품을 통해 구체적으로 실현하고 있음을 확인한다. 2절에서는 과정적 변증법을 넘어 니시다의 ‘장소적 변증법’을 이우환이 자신의 모노하 작품을 통해 어떻게 구체적으로 구현해내었는지 알아봄으로써 니시다의 철학이 이우환의 미술작품에서 시각적으로 구조화되었음을 확인한다.

본 논문은 이우환과 니시다라는 두 사람의 사상적 영향 관계라는 연결고리에 주목하여 이우환의 예술론을 분석하였다. 이와 같은 시도는 그간 한국 현대미술 연구에서 누락 되어있던 이우환과 니시다 사이의 연관성을 고찰하여 이우환 예술론의 미학적 근원이 무엇인지 규명한다는 점에서 의의가 있다. 나아가 이우환이 한국 단색조 회화에 끼친 영향을 고려할 때 단색조 회화의 새로운 연구 경향을 제시하고 그 미학적 담론의 확장을 가능케 할 것이다.

제2장 1970년대 한국 단색조 회화의 미학적 정체성 논의와 이우환의 영향

1970년대 한국 화단을 주도했던 단색조 회화²⁰⁾는 우리나라 고유의 전통과 정서인 동양적 자연관을 현대미술의 언어로 재해석해낸 회화운동으로 평가받는다. 당시 우리나라 미술가들은 서양을 중심으로 흘러가던 근현대미술의 정세 속에서 우리나라 미술의 독자성을 고민하고 모색하는 동시에 세계 미술의 흐름에 편승해야 한다는 이중의 과제를 짊어지고 있었다. 이러한 상황 속에서 이우환의 예술론을 담은 글들이 미술지면 『공간』, 『A.G』에 게재되면서 국내에 전해지게 되었다. 그의 글은 세계 주류 미술 담론에서 배제되어 있던 한국의 미술가들에게도 서양 콤플렉스를 벗어나 미학적, 철학적으로 자립할 수 있는 근거를 제시해주었다.²¹⁾

철학적인 언어를 중흥무진 구사하며 생소하지만 신선한 예술론을 담은 그의 글은 우리나라 작가들에게 커다란 자극으로 다가왔으며, 서양 미술을 극복하고 넘어설 수 있는 하나의 대안을 마련해주었다. 이처럼 단색조 회화의 미학적 정체성에 이우환의 예술론은 커다란 영향을 끼쳤다. 그러나 이를 더 자세히 들여다보면, 그 배경에는 이우환과 박서보의 공조관계 아래 이우환의 예술론과 박서보의 포괄적 의미의 동양관이 복합적으로 혼성되어 있는 모습을 확인할 수 있다.

두 사람은 서양 미술을 비판하고 그 한계를 극복할 대안을 동양적 자연관에서

20) 단색조 회화는 “색채의 사용을 제한하여 흑백 또는 무채색의 단일한 색조로 통일된 화면이나 바탕색 외에 한 가지 주조색을 사용하고 구상적인 형상을 제거”한 회화를 가리킨다. 권영진, 「단색조 회화의 성립과 전개」, 『Visual(10)』, 2016, pp. 129-130. 용어의 최초 기원은 1975년 도쿄화랑에서 열린 《한국 5인의 작가-다섯 가지 흰색》 전시의 서문에서 일본 평론가 나카하라 유스케와 우리나라 평론가 이일이 ‘모노크롬 회화’라는 말을 사용하였던 때로 거슬러 올라간다. 이후 국내 연구자들에 의해 모노크롬 회화, 모노톤 회화, 한국적 미니멀리즘, 백색 모노크롬, 단색화 등 다양한 명칭으로 불리어졌다. 김미경은 단색조 회화의 특성을 소예(素藝)로 바라볼 것을 제안하기도 하였다. 김미경, 「素-素藝로 다시 읽는 한국 단색조 회화 - 《한국 5인의 작가-다섯 가지 흰색白》展에 대한 고찰」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-III』 Vol.2, ICAS, 2003, pp. 439-462. 이처럼 명칭이 다양한 이유는 단색조 회화의 정의가 아직 명확하지 않고 그 전개와 작가군을 하나로 통일하기에 난점이 있기 때문인데, 여러 학자들이 단색조 회화를 다각도로 바라보고 재고찰, 재평가하는 과도기 속에서 파생된 현상이라고 할 수 있다. 2012년 국립현대미술관에서 열린 《한국의 단색화(Dansaekhwa : Korean Monochrome Painting)》 전시를 기획한 윤진섭은 명칭을 ‘단색화’로 통일하고 영문명도 한국어 표기 그대로 ‘Dansaekhwa’로 지칭할 것을 공식적으로 주장하였다. 서진수 외, 앞의 책, p. 360 미주 1. 본 연구에서는 한국의 70년대 화단을 주도했던 이 흐름이 ‘회화’의 문제였고, 평면 위에 사용된 물감이 하나의 색이 아니라 무채색의 색조(色調)가 농도의 짙고 옅은 단계를 아우르고 있다는 점에 주목하여 사용되었던 용어들 중 ‘단색조 회화’라는 명칭으로 통일하여 지칭하였다.

21) 정무경, 「단색화의 전통 인식과 실제」, 『DNA : 한국미술 어제와 오늘』, 국립현대미술관, 2021, pp. 361-362.

구했다는 점에서 합의점을 이뤘지만, 이우환 예술론에 내포되어 있던 니시다 철학의 영향은 이후 두 사람이 이론적으로 갈라지게 된 이유 중 하나가 되었다. 이는 곧 단색조 회화가 주장하는 미학적 정체성과 이우환의 예술론은 공통점 외에도 세밀한 변별을 요하는 차이점도 존재한다는 것을 의미한다.

제1절 미학적 정체성 논의와 이우환 예술론의 수용

전통문화는 현대 미술가들에게 두 가지 의미의 양면성을 지닌다. 전통은 보존하고 계승하여야 할 우리 고유의 문화인 동시에, 근대화의 달성을 위해 버려야 할 낡고 고루한 관습이라는 인식이 그것이다.²²⁾ 우리나라가 해방 이후 직면한 최우선의 과제는 근대화의 달성이었으며, 이에 따라 진행된 산업화와 근대화의 물결 속에서 한국 고유의 전통문화를 어떻게 국제화의 흐름에 편승시킬 수 있을지 하는 과제가 뒤따르게 되었다. 이와 같은 인식은 1960년대 등장한 박정희 정권이 ‘신민족주의’ 이데올로기를 내세우면서 한층 강화되었는데, 그 골자는 진정한 한민족 국가의 자립을 완성하기 위해서는 근대화를 전제한 전통의 보존과 계승이 이루어져야만 한다는 것이었다.²³⁾

이와 같은 의식의 확산에 따라 우리나라 고유의 문화와 정서에 대한 재인식과 재발굴이 요구되었고, 이러한 영향은 곧 미술계에도 적용되었다. 특히 그간 아무런 비판 의식 없이 자행되어 오던 서양 미술 추종 일변도에서 벗어나 우리 고유의 미감을 수복해야 한다는 문제의식이 제기되었다. 이에 따라 미술에서 서양 문화와 구별되는 한국적인 것이 무엇인지, 또한 그러한 민족 고유의 정서를 어떻게 현대미술의 언어로 표현해낼 것인지 하는 인식의 필요성이 고취되었다. 이와 같은 요구와 기대에 부응한 것이 1970년대 한국 단색조 회화운동이었으며, 1970년대에서 1980년대 초까지 약 10여년 간 지배적인 세력으로 한국 화단을 주도하였다.²⁴⁾

단색조 회화의 특징은 크게 세 가지로 수렴할 수 있다. 첫 번째는 화면의 평면성을 추구했다는 점, 두 번째는 백색을 비롯한 갈색, 흑색 등 중성적인 단색으로 화면을 처리했다는 점, 세 번째는 앞선 특징을 집약한 단색조 회화의 화면이 단순한

22) 김영나, 『20세기의 한국미술2』, 예경, 2010, p. 273.

23) 유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996, pp. 129-131.

24) 김영나, 앞의 책, pp. 273-274.

평면이 아닌 동양의 자연관과 정신성을 드러내는 고차적인 정신의 장(場)이라는 것이다.²⁵⁾

이중 마지막 세 번째 특징에 주목하여야 한다. 단색조 회화가 동양의 사상, 혹은 한국의 전통적인 정서를 계승한다는 주장은 앞서 설명했던 70년대 한국 미술계가 당면했던 상황, 전통의 보존과 근대화의 달성이라는 이중의 과제를 타개하는데 커다란 무기로 여겨졌기 때문이다. 당시 활동했던 이일, 오광수, 김복영 등 모더니스트 계열 이론가들은 전시 평문을 비롯한 여러 지면을 통해, 한국의 전통문화에 뿌리를 둔 고유한 추상 미술의 발현이 단색조 회화로 나타난 것이라는 형식주의적 논지를 일관되게 유지하며 옹호하였다.²⁶⁾

그 주된 논의를 살펴보면, 먼저 이일은 1970년대 단색조 회화 작가군을 묶는 공통적인 예술적 기조를 “원초적인 것으로의 회귀”라는 말로 요약하였다. 이는 곧 서양의 근대주의를 타파할 정신적 기조가 우리나라 고유의 정서에 흐르고 있었으며, 이러한 정신이 현대미술의 언어로 표현된 것이 단색조 회화라는 논지이다. 근대주의가 차츰 붕괴해감에 따라 서양은 근대주의를 일으킨 장본인으로서 역사의 흐름에 따라 자연스레 자기반성이 일어나 그 폐단을 인식하고 근대주의를 극복하고자 하였다. 이에 반해 근대주의의 역사가 없는 우리나라의 입장에서 그 극복을 외친다는 것은 맥락에 맞지 않는 일이다. 그러나 이일은 우리나라의 전통적인 정신에는 “체험적인 의미에서 동양적인 원천의 소재”가 깃들어 있다고 주장하였다.²⁷⁾ 이는 우리가 의도적으로 서양의 근대주의를 극복하려 하지 않아도, 이미 한국의 자연관과 정신적 원천에는 서양을 극복할 “범자연주의적 자연관”이 내포되어 있다고 말하는 것과 같다.²⁸⁾

오광수는 단색조 회화를 “비물질화 경향”으로 해석하였다. 서양 모노크롬은 조형 논리에 입각하여 철저히 계산적으로 색의 부정이 이루어졌지만, 이에 반해 단색조 회화의 무채색과 평면은 그리는 행위의 반복을 통하여 인간과 자연을 연결하고 화합하는 하나의 장으로 승화하는 과정에서 일어난 자연스러운 귀결이라고 하였다. 단색조 회화는 처음부터 비물질적인 작품으로 제시되는 것이 아니라, 작가의 신체

25) 위의 책, p. 276.

26) 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화운동-‘한국적 모더니즘’에 대한 비판적 고찰」, 박사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, 2013, p. 8.

27) 이일, 「‘70년대’의 화가들-원초적인 것으로의 회귀를 중심으로」, 『공간』, 1978.3(원저). 이일 외, 『비평가 이일 앤솔로지 上』, 미진사, 2013, pp. 474-475.

28) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, p. 126.

적 반복을 통하여 점차 캔버스의 물질성을 탈각시켜 정신적인 경지로 승화되어 가는 과정에서 자연스럽게 비물질성을 획득하게 된다는 것이다.²⁹⁾

김복영은 앞선 이일과 오광수의 ‘범자연주의’와 ‘비물질주의’에 동조하면서, 단색조 회화에서 드러나는 자연주의 양식은 우리나라 작가들의 창조적이고 독자적인 의도에서 이루어진 것이며, 전통을 현대미술의 양식으로 적절히 주조해낸 산물이라고 하였다.³⁰⁾ 이처럼 평론가들의 이론적인 지원은 단색조 회화가 주류 미술로 성장하는 데 상당한 추진력이 되었다.

이러한 논지는 이론가들뿐 아니라 단색조 회화 작가들에게서도 매우 흡사하게 나타난다. “물질과 행위의 일체”(박서보), “정신과 물질의 만남으로 일어나는 질서의 무한성 추구”(윤명로), “정신적 신체의 극도로 긴장된 접합”(권영우) 등의 표현으로 이루어 단색조 회화는 물질과 정신의 합일을 이루는 신체의 반복을 통해 무한한 자연과 하나되는 정신적 경지를 추구했으며, 이때 캔버스는 단순한 평면이 아닌 물질과 행위가 만나는 정신적 장소를 표방하였음을 알 수 있다.³¹⁾

결과적으로 당대 활동했던 이론가들과 화가들의 주장을 종합해보면, 공통적으로 ‘무위자연’, ‘자연과의 합일’, ‘신체의 반복을 통한 정신의 표출’ 등 넓은 의미의 포괄적인 동양 사상을 단색조 회화의 미학적 근거로 돌려놓고 있는 것을 확인할 수 있다. 이들은 서양 모더니즘 미술의 평면성을 추구하면서도 이를 넘어서는 미학적 수단으로 동양의 사상을 그 근원으로 주장하고 있다. 이러한 주장은 단색조 회화가 서양 미술에 뒤지지 않는 대등한 미적 가치를 지니고 있으면서도, 동시에 이를 뛰어넘는 동양의 사상이 우리나라 민족 고유의 정신성에 내포되어 있다고 호소하는 전략의 일환이었다. 이는 곧 한국의 전통을 현대미술의 언어로 매끄럽게 변주해내어 국제화의 흐름에 발맞추고자 했던 의지의 발로라고 볼 수 있다.

그렇다면 이처럼 동양적 자연관을 내세워 서양 미술을 극복하고자 했던 단색조 회화의 미학적 정체성은 어디에서 연원한 것일까? 화가들은 전통 산수화에서 추구했던 자연과 인간의 동화, 즉 세속을 떠나 자연 속에 살면서 인생사의 덧없음을 통해 하나의 도(道)를 찾아내려 했던 노장사상(老莊思想)에 근거한다고 주장하였다. 단색조 회화도 캔버스와 물감이라는 물성을 뛰어넘어 원초적인 자연과의 소통, 합일을 통한 “무한으로 확산되는 공간”을 추구하였기에, 전통 산수화에서 이어져 온

29) 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』, 재원, 1995, pp. 71-77.

30) 김복영, 앞의 책, 같은 곳.

31) 서성록, 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006, p. 466.

도교적 전통, 노장사상과 같은 동양적 자연관을 현대미술의 어법으로 재현해낸 것이 단색조 회화라는 것이다.³²⁾

그러나 이와 같은 주장은 1920년대 일본의 미학자 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)의 식민미술과도 일치한다는 비판이 제기되며 논박되기도 하였다.³³⁾ 야나기 무네요시는 자신의 저서 『조선과 그 예술』에서 조선 미술의 특징을 ‘무작위성’, ‘비애의 미’, ‘백색’ 등으로 파악하였다.³⁴⁾ 이일은 단색조 회화를 가리켜 “무기교의 기교”, “무작위성의 표현”이라고 하였는데 이는 야나기의 문구를 그대로 인용한 것이다.³⁵⁾

그 대표적 일례로 1975년 도쿄화랑에서 열린 《한국 5인의 작가·다섯 가지 흰색》 전시를 들 수 있다. 이 전시는 단색조 회화가 하나의 시대 양식으로 발현할 수 있었던 시발이 되었는데, 한국 명동화랑과 협업 관계에 있던 일본 도쿄화랑이 기획한 것으로 한일 화랑 간 교류전이라는 형식으로 마련되었다. 전시의 서문은 일본의 비평가 나카하라 유스케(中原佑介, 1931-2011)와 한국의 평론가 이일(李逸, 1932-1997) 두 사람이 나란히 집필하였는데, 두 사람의 글에서 공통적으로 ‘모노크롬’, ‘백색’이라는 용어가 등장하였다.³⁶⁾ 이는 이후 단색조 회화를 백색 미학으로 해석하고 옹호하는 하나의 단초가 되었으며, 단색조 회화가 주장하는 동양성, 전통성 등의 미학적 근거가 우리 본연의 것이었다기보다 일본이라는 타자가 관찰하고 만들어준 정체성이었다는 비판을 초래하게 되었다.

이 전시에 깊이 관여했던 또 다른 중요한 인물이 바로 이우환이었다. 전시 글의 일본어 번역을 이우환이 맡아 했으며, 전시 제목도 도쿄화랑 사장 야마모토 다카시와 나카하라 유스케, 이우환 세 사람이 협의하여 정하였다.³⁷⁾ 이우환은 단색조 회화 전시의 기획에 참여하는 한편, 이를 이론적으로 뒷받침하는 비평적 역할도 부단히 실행하였다.

이우환의 사상이 국내 화단에 본격적으로 전해지게 된 것은 그의 예술론을 담은

32) 김영나, 앞의 책, p. 277.

33) 정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고-침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-III』 Vol.2, ICAS, 2003, p. 343.

34) 야나기 무네요시, 『조선과 그 예술』, 이길진 역, 신구문화사, 2006, pp. 332-335.

35) 정현이, 앞의 논문, p. 342.

36) 두 사람의 전시 서문은 다음 책에서 확인할 수 있다. 나카하라 유스케, 「한국 5인의 작가·다섯 개의 흰색」, 《한국·5인의 작가 다섯 가지 흰색》 전시 서문, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-III』 Vol.1, ICAS, 2003, pp. 57-61. 이일, 「백색은 생각한다」, 오상길 엮음, 같은 책, pp. 64-68.

37) 권영진, 「단색조 회화의 성립과 전개」, 『Visual(10)』, 2016, p. 146.

글들이 한국 작가들에게 전해지거나 국내 미술 지면에 실리게 되면서부터이다. 1972년 일본에서 그의 평론집 「만남을 찾아서」가 출간되기 이전 글의 일부가 1970년에 전위 실험미술 그룹 <A.G>의 회원들 사이에서 복사본으로 읽혀졌고, 이후 1971년 기관지 『A.G』에 정식으로 수록되었다.³⁸⁾ 또한 <S.T>는 「만남의 현상학 서설」을 주제로 세미나를 열어 토론하기도 하였다.³⁹⁾ 1972년에는 『홍익미술』 창간호에 「오브제 사상의 정체와 그 행방」이 실렸으며, 1975년에는 『공간』 9월 호에 「만남의 현상학적 서설」이 정식으로 소개되었다.⁴⁰⁾

위와 같이 국내에 전해진 이우환의 글들은 그가 일본에서 이론가, 작가로서 성공한 기반이 되었던 모노하 이론과 관련이 깊다. 모노하는 서양 미술의 한계를 동양적 관점에서 극복하려 시도했다는 것으로 잘 알려져 있다.⁴¹⁾ 서양 근대주의와 현대 미술을 비판하고, 그 대안으로서 모노하를 주창한 이우환의 예술론은 실험미술 그룹을 비롯한 한국 화단과 작가들에게 커다란 자극을 주었다. 단색조 회화 작가들도 인터뷰를 통해 당시 한국 화단에 끼친 이우환의 영향력이 컸음을 공공연히 인정하였다.⁴²⁾

따라서 이우환 예술론이 한국 화단에 끼친 영향력을 고려하였을 때, 단색조 회화를 비롯한 한국 미술계가 주장했던 서양 미술의 극복과 그 대안으로서 제시된 동양적 자연관은 오롯이 우리나라의 풍토에서 비롯된 것이 아님을 알 수 있다.⁴³⁾ 물론 이우환은 일본 사람이 아닌 한국 국적의 제일 작가였지만, 그가 이론가, 작가로서 기반을 다진 곳은 일본이었으며 그 사회, 문화적 배경 아래에서 상당한 영향을 받았다. 특히 니시다 철학이 그의 예술론의 주요한 정신적, 철학적 배경이었음을 상기한다면, 이우환과 단색조 회화의 관계도 니시다 철학과의 관련성 속에서 새롭게 고찰될 수 있을 것이다.

그러나 앞서 서론에서 언급하였듯이, 니시다 철학은 제국주의적 요소가 원인이 되어 국내의 반일감정으로 인해 연구가 회피되고 제대로 다루어지지 못했다고 하였다. 이와 같은 맥락에서, 이우환의 예술론에 내포된 니시다 철학의 영향도 우리

38) 이혜원, 「1970년대 한국의 실험미술 - <A.G>와 <S.T>를 중심으로」, 석사학위 논문, 조선대학교 대학원, 2018, p. 37.

39) 위의 논문, pp. 61-62.

40) 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, p. 110.

41) 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2003, pp. 179-180.

42) 오상길 위음, 『한국현대미술 다시 읽기-III』 Vol. 2, ICAS, 2003, 「정상화 대담」, 2002.4.24(서교동 자택), p. 328. 「윤형근 대담」, 2002.10.1(서교동 작업실), p. 353.

43) 김미경, 앞의 책, 2003, p. 180.

나라의 정서와 상황에 맞추어 온건한 방식으로 우회되고 축소되어 국내 화단에 전해지게 되었다. 그렇다면 그 우회와 축소는 어떠한 방식으로 이루어졌으며, 그 과정에는 어떠한 매개변수가 잠재되어 있었을까? 이를 보다 명확히 파악하기 위해서는 이우환과 박서보의 동맹과 이탈 관계에 주목하여야 한다.

제2절 반일감정과 이우환 예술론의 변용

이우환과 함께 70년대 한국 단색조 회화의 성장을 이끈 박서보는 이우환과 친밀한 관계를 쌓으며 미술에 대한 사상적 공감대를 형성하였다. 두 사람이 처음 만나게 된 것은 박서보가 1968년 도쿄국립근대미술관에서 열린 《한국현대회화전》에 참여하였을 때 함께 동행했던 김종학과 윤명로의 소개를 통해서였다.⁴⁴⁾ 박서보는 이우환의 예술론이 일본 현대미술 화단에 끼친 영향력을 알고 있었으며, 종래 미술에서의 표상주의를 거부하고 새로운 만남의 예술론을 주창하는 그의 사상에 큰 감명을 받았다. 이 만남을 계기로 이우환과 박서보는 예술에 대한 사유를 공유하며 예술적 동지가 되었다.⁴⁵⁾

두 사람의 사상적 영향 관계는 박서보의 회화론에서 드러나는 이우환 예술론과의 유사성을 통해 더욱 분명하게 드러난다. 박서보는 국내의 미술지면을 통해 여러 차례에 걸쳐 자신의 회화론을 설파하였는데, 그 주요한 논지는 앞서 설명한 단색조 회화의 주된 미학적 근거였던 동양의 자연관이었다. 1977년 『공간』에 실린 박서보의 글을 살펴보자.

44) 박서보, 「이우환에 관한 일」, 『공간』, 1975.9, p. 40. 1968년 도쿄에서 열린 《한국현대회화전》은 1965년 한·일 국교 정상화 이후 이를 기념하기 위해 열린 교류전이였다. 한국의 현대미술을 알리는 본격적인 그룹전으로서 최초 해외전시였으며, 이 전시를 통해 한국의 작가들이 일본 미술과 교류하며 모더니즘 미술을 직간접적으로 접하게 된 중요한 계기가 되었다. 정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고-침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-III』 Vol.2, ICAS, 2003, p. 343.

45) 1972년 《앙데팡당》 전시의 심사를 위해 한국으로 귀국한 이우환은 이때 그의 가족 모두와 함께 박서보의 자택에 머물며 지낼 정도로 막역한 사이였다고 한다. 이후 이우환과 그의 가족에게 숙식을 제공한 햇수도 11년에 달할 정도로 이우환에 대한 박서보의 진폭적인 지원을 미루어 둘의 친밀했던 관계를 짐작할 수 있다. 권영진, 앞의 논문, 2016, pp. 143-144. 또한 두 사람의 단색조 회화 작업이 본격적으로 드러나는 시기가 1973년이라는 점에서 작품에서도 긴밀한 영향 관계가 오고 갔음을 확인할 수 있다. 박서보는 1973년 무라마츠 화랑(6. 18-6. 24)과 명동화랑(10. 4-10. 10)에서, 이우환은 도쿄화랑(9. 10-9. 22)에서 처음 단색조 회화를 전시하였다. 윤난지, 「단색조 회화의 다색조 맥락:젠더의 창으로 접근하기」, 『현대미술사연구(31)』, 2012, pp. 176-177.

내가 이미지 표현을 단념하는 까닭은 근대주의의 파산이니 인간주의의 종말이니 하는, 또는 근대의 실현이 이념의 환상에 불과했다는 사실을 실감한데서 비롯되었다기보다는 나의 가장 큰 관심사는 무위순수한 행위에 살고자 하기 때문이다...(중략)... 그렇기 때문에 내가 탈표현(脫表現)의 세계를 추구한다기보다는 이미지를 표현한다는 행위가 목적성을 띠기 때문에 행위의 순수성이 없다는 사실에 기인한다. **탈이미지 또는 탈표현을 강조하는 까닭은 행위의 무목적성을 통해 행위 그 자체에 살고자 함이며 이 무위순수한 행위 속에서 나는 크나큰 해방감을 맛보고자 하는 것이다**...(중략)...나는 행위의 흔적을 남기고 또 그것을 지워나가는 이러한 어처구니 없는 짓을 수 없이 되풀이한다. 그 사이에 나는 얻는 것도 주는 것도 없다. 다만 있다면 나를 털어버리는, 또는 나를 비워버린 **중성적인 구조**가 있을 뿐이다...(중략)...주문을 외듯, **참선을 행하듯** 한없이 반복한다는 것은 탈아의 경지에 들어서는, 또는 나를 비우는 행위의 반복이지 형식의 반복만은 아닌 성 싶다...(중략)...왜 나는 흰 그림을 그리는가 라는 질문에 나는 나의 **소박한 자연관** 때문이라고 자답할 수밖에 없다. 그 까닭은 색이 색 그 자체의 개성을 드러낸다는 것이 적어도 나에게 있어서는 자연에 무리를 가하기 때문이며, 또한 이미지 없는 구조적인 표현에 색이 개성을 발한다는 것이 적합지 않다는데에 큰 이유가 있다.⁴⁶⁾

위와 같은 박서보의 발언을 요약하자면, 그가 캔버스 위에 반복하여 선을 내리긋는 행위는 무위순수한 행위이며, 이를 통해 ‘나’를 잊어버리는 탈아(脫我)의 경지에 이르게 되고 이때 캔버스라는 물질은 어떠한 이미지도 나타내지 않는 ‘중성구조’를 자연스레 획득하게 된다는 것이다. 그리고 그의 그림이 백색을 띠는 동시에 정신의 장(場)을 이루게 되는 연유도 자신의 ‘소박한 자연관’ 때문이라고 말하고 있다. 이는 앞선 1절에서 살펴보았던 모더니스트 비평가들의 주장과도 매우 밀접하게 맞는 부분이다.

이와 같은 박서보의 회화론은 이우환의 글과 유사한 부분이 많다. 박서보의 글이 『공간』에 게재됐던 같은 해 여름, 이우환은 『계간미술』에 「한국 현대미술의 문제점」이라는 글을 발표하였다. 이 글의 주된 논지를 인용하자면 다음과 같다.

세계의 현대미술의 성격이 점차 뚜렷한 이념을 내세우지 않는 **중성적인 구조성**에 있다는 점...(중략)...이런 점에서 **우리나라의 비개성적이고 구조성을 띤 토착적인 예술관은 그대로 아주 현대적인 인식론과 통하는데가 있다고 볼 수 있지요.** 자기의 주

46) 박서보, 「단상노트에서」, 『공간』, 1977.11, p. 46. (인용자 강조)

장이나 개성을 앞세우지 않고 작위를 싫어하고 자연과 더불어 무명으로 살며 현실 외에 또 다른 세계를 만들지도 꿈꾸지도 않거든요...(중략)…우리나라는 무너뜨려야 할 거대한 인간중심주의도 파산되어야 할 근대문명의 이상도 환상도 아직 못 가져본 채 서양사람들이 말하는 중성적이고 구조적인 세계관을 이미 체득하고 있다 할까요...(중략)…그러나 우선은 이미 체질화되어있는 한국인의 소박한 자연관과 이미지 없는 구조적인 표현방법이 구미의 작가들 눈에는 아주 신선하게 비치고 있다는 사실은 시인 해도 좋다고 봅니다. 다시 말해서 우리나라 작가의 표현발상이나 방법이 어떤 존재의 절대성이나 이미지를 떠나 투명한 세계를 열어보이는 중성적이고 무명의 구조성에 특징을 두고 있기에 그것이 현대라는 세계성과 통하게 된 것이 아닌가 생각됩니다.⁴⁷⁾

이우환의 글이 박서보의 글보다 8개월 정도 앞서 발표되었지만 누가 먼저 글을 발표하였느냐 하는 선후 관계가 중요하다기보다, 두 사람이 사용하는 언어와 주장이 매우 유사하다는 점에 주목하여야 한다. 이 글의 주요 논지를 요약하자면, 이우환은 당시 세계 미술의 성격을 어떠한 이념을 하나의 정답이나 진리로 제시하는 종래 미술의 방법론에서 벗어나고 있다고 하여 ‘중성적인 구조성’이라 칭하고 있다. 그리고 우리나라는 비록 근대주의의 역사가 부재하여 무너뜨려야 할 인간중심주의도, 근대문명이라는 환상도 가져보지 못했지만, 한국의 ‘토착적인 예술관’, ‘소박한 자연관’에는 이미 서양의 근대주의를 넘어설 ‘중성적’이고 ‘무명의 구조성’을 그 특징으로 가지고 있기에 세계 현대미술의 성격과 통하고 있다는 것이다. 이러한 이우환의 주장은 박서보와 마찬가지로 앞선 1절에서 살펴보았던 국내 모더니스트 평론가들의 주장과도 매우 유사하다.

이우환과 박서보는 서양 근대주의를 이미지 표현의 표상주의를 근거로 비판하고, 이를 극복할 대안을 동양의 사상, 특히 한국의 ‘소박한 자연관’, ‘중성 구조’, ‘무위(無爲)’, ‘무명(無名)’ 등의 단어를 공통적으로 사용하면서 제시하고 있다. 특히 ‘중성 구조’는 이우환이 1969년 『공간』에 발표했던 「일본 현대미술의 동향」이라는 글에서 “모든 것은 무명성으로 돌아가며 작품 그 자체는 어디까지나 중성공간이다”라고 했던 것에서 이미 드러났던 논지이기도 하다.⁴⁸⁾ 이는 단색조 회화의 미학적 정체성으로 주장되어왔던 동양적 자연관이 두 사람의 사상적 공조 관계 아래에서 형성되어 왔다는 것을 분명하게 보여주는 대목이다.

그러나 주목해야 할 점은, 이우환과 박서보는 위와 같은 예술론의 공통점을 보이

47) 이우환, 「한국 현대미술의 문제점」, 『계간미술』, 1977.3, pp. 146-147. (인용자 강조)

48) 이우환, 「일본 현대미술의 동향」, 『공간』, 1969.7, p. 82.

며 동맹 관계를 이루었다가 이후 이론적으로 갈라지게 되었다는 것이다.⁴⁹⁾ 이를 위해 먼저 살펴보아야 할 것은 이우환이 인용하고 예시로 들었던 철학과 작가들의 예가 일본에서 쓰인 글과 한국에서 쓰인 글에서 다르게 나타나고 있다는 점이다.

단색조 회화 연구자 권영진의 연구에 의하면, 1970년대 초 일본에서 쓰여진 이우환의 글에는 일본 전위미술가들의 예가 등장하지만, 모노하에서 회화로 전회한 이후 1970년대 말 국내의 인터뷰에서는 한국 현대미술가들의 예시로 대체되었다. 또한 이우환이 인용하였던 니시다 철학의 예도 “퇴계의 사상과 주역의 태극론으로 바뀌었다.”⁵⁰⁾ 권영진은 이우환이 일본 사상과 작가들의 예시를 넓은 의미의 동양관과 한국 미술가들로 대체시킨 것은 한일관계라는 민감한 사항을 의식하여 최대한 논란을 피하고 절충하려 했던 의도적인 전략이었다고 보았다.⁵¹⁾

이와 같은 주장은 니시다 철학이 내포한 제국주의적 요소와 국내의 반일감정을 고려하였을 때 매우 타당한 추측이다. 이우환은 이론가, 작가로서 기반을 일본에서 다졌고 이후 한국으로 넘어와 회화 작업을 이어나갔다. 양국을 넘나들며 활동하던 그가 한일관계라는 민감한 사항을 의식하고 있었기에 선택한 의도적인 대처였을 것이다.⁵²⁾

결과적으로, 이우환이 단색조 회화에 끼친 사상적 영향은 박서보와의 교류가 커다란 변수로 작용했으며, 이우환의 예술론에 내재한 니시다 철학이 박서보와의 상호 교감을 거치면서 포괄적인 동양 사상으로 전이되어 한국 화단에 전해졌다고 볼 수 있다. 그리고 이와 같은 전이와 변용이 일어난 주요한 원인이 니시다 철학이 내포한 제국주의적 요소 때문이라고 하였다. 이처럼 이우환의 예술론이 포괄적 동양관으로 변용되어 국내에 전해졌던 현상을 두고 우리는 한 가지 문제의식을 제기해 볼 수 있다. 이우환의 예술론과 단색조 회화의 미학적 정체성은 양자가 공유하는 유사성 외에도 차이점을 분별해내야 한다는 것이다.

박서보를 위시하여 설파된 단색조 회화의 미학적 정체성과 이우환 예술론의 궁

49) 70년대 이우환과 박서보가 이론 동맹 관계가 이후 경쟁 구도로 변모하게 된 전말에 대해서는 다음의 논문을 참고. 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도」, 『현대미술사연구(32)』, 2012.

50) 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화의 無爲自然 사상」, 『미술사논단(40)』, 2015, p. 87.

51) 위의 논문, 같은 곳.

52) 실제 이우환의 예술론은 니시다 철학을 비롯한 일본 문화의 영향이 깃들여 있다고 하여 왜색의 혐의가 덧씌워져 국내 미술계에서 술한 비판을 받기도 하였다. 서성록은 이우환의 모노하 이론이 한국 화단에 전해지면서 왜색과 지나친 관념화의 부작용 등을 초래했다고 지적하였다. 서성록, 앞의 책, p. 470. 평론가 원동석도 이우환의 예술론과 작품은 독창적이기보다 서양 미술과 일본 미술을 모방한 아류라고 비판한 바 있다. 원동석, 「왜, 문제인가-이우환의 표절유형에 대하여」, 『미술세계』, 1991.5, pp. 82-87.

극적인 차이점은, 서양의 근대주의를 극복하는 방안이 다르다는 것에서 연유한다. 이우환의 경우 근대의 표상주의를 넘어서려 했다는 것은 박서보와 동맹 관계를 이룰 수 있었던 공유지점이었지만, 이를 극복하고 돌파할 방법은 지극히 ‘내파(內破)’적이었던 것으로 보인다. 이는 그가 서양의 표상주의를 부정하고 극복하려 하면서도, 이를 달성할 궁극적인 방법은 결코 밖으로 나가 새로운 보편을 창조하는 것이 아닌 여전히 구조(제도를 비롯한 근대주의) 안에 머물면서도 그 안에서 방법을 달리하는 식으로 기존의 질서를 흔들고 사물과의 만남을 통해 경험하지 못했던 새로운 구조를 경험하게 하는 것에 있었기 때문이다. 이와 비교하여 박서보의 경우는 ‘외파(外破)’적인 방법, 즉 서양에 대립하는 동양의 사상을 무기로 삼아 바깥으로 나가 견고한 내부를 깨뜨리자는 방식과 가깝다.⁵³⁾ 이때 박서보에게 무기가 되었던 것이 무위, 노장사상, 범자연주의와 같은 동양사상이었던 것이다.

이처럼 이우환과 박서보가 서양을 극복하는 방법론적 차이는 초기 동맹 관계에 있던 두 사람이 미묘한 균열을 보이며 이론적, 실천적으로 갈라지게 된 계기가 되었다. 그렇다면 왜 이와 같은 차이가 발생했던 것일까? 필자는 그 원인을 이우환 예술론의 뿌리 중 하나였던 니시다 철학의 영향이 커다란 계기 중 하나였다고 바라보고자 한다.⁵⁴⁾

니시다 철학의 근저를 이루는 순수경험, 절대모순적 자기동일, 장소론은 동서양 학자들에게 서양의 근대주의를 붕괴할 참신한 방법론으로서 많은 영감을 주었다. 이우환 역시 니시다 철학의 이러한 방법론에 감화된 것이며 자신의 예술론을 정초하는 데 커다란 기틀로 삼았다. 니시다 철학은 서양의 뿌리 깊은 주객이원론을 부정하는 것에서 출발하며 이 점이 그의 사상 전반을 아우르는 가장 중요한 철학적 태도이다.

이는 곧 서양과 동양의 대결 구도에도 적용될 수 있다. 주와 객을 분리하지 않는 태도는 서양의 인간중심주의적 주체를 동양의 주체성을 앞세워 싸워 이겨야 한다는 태도와는 다르다⁵⁵⁾. 박서보의 경우 서양에 필적하는 동양의 주체성이 이미 오래

53) 윤난지, 앞의 논문, 2012, pp. 278-280.

54) 이우환의 근대 극복은 니시다 철학의 영향뿐 아니라 그가 공부했던 동서양의 철학, 60년대 말 전 세계적으로 커다란 영향을 끼친 68혁명, 일본의 사회문화적 배경 등 그를 둘러싼 다양한 학문적, 문화적 요소들이 영향을 주었다. 따라서 그의 근대비판은 서구의 자기 반성을 포함하여 근대주의의 세례를 받은 모든 국가적, 문화적 사상 구조를 비판하는 것이었기 때문에, 서양과 일본을 대립시키는 구도가 강한 일본의 근대초극론과는 거리가 있다. 김미경, 앞의 책, 2006, p. 64. 중요한 것은 이우환이 근대를 극복하는 여러 방안 중 니시다 철학의 틀을 가져와 커다란 방편으로 삼았다는 것이다.

55) 하지만 니시다 철학이 서양의 사유구조를 진정으로 극복할 수 있느냐, 하는 문제는 또 다른 차원의 문

전부터 우리의 역사와 정서 속에 깃들어 있었으며 이를 무기로 맞서 싸워서 서양을 이겨야 한다는 호전적인 입장이 강하다. 이러한 태도는 서양의 주-객 이분법적 태도를 반복하는 것과 다르지 않으며, 그는 이러한 노선을 따른 한국의 모더니스트였다고 볼 수 있다.⁵⁶⁾

반면 이우환은 이러한 것에 관심이 없다. 그는 항상 자신이 ‘A다’라는 확언 대신 늘 중간자로서의 통섭적 태도를 더 중요시하였다.⁵⁷⁾ 물론 이우환은 모노하에서 회화로 방향을 전환하여 한국에서 활동할 때에도 한국 현대미술의 미래에 대해 이야기하거나 자신의 작품을 설명할 때에도 한국 작가로서 국가적 정체성을 중요하게 생각해 이와 관련한 발언도 여러 차례 하였지만⁵⁸⁾, 그는 항상 자신의 정체성을 하나의 단어로 단정지어 표현하는 것을 꺼려하였다.⁵⁹⁾ 이처럼 모든 것을 대립하여 보는 이분법적 사고를 우선 유보하고 비판하는 것이 이우환 예술론의 커다란 특징이라고 할 수 있다.

결론적으로, 이우환의 예술론은 한국 단색조 회화의 미학적 담론 형성에 커다란 영향을 주었지만 ‘한국적’, ‘동양적’이라는 명사성에서 벗어나 있는 그의 작품과 예술세계는 박서보를 위시한 범우주적 자연관을 표방하는 단색조 회화와의 미학과는 사뭇 다른 맥락이었다고 보아야만 한다. 그리고 그 맥락을 명확히 파악하기 위해서는, 이우환 예술론의 철학적, 정신적 배경이 되는 니시다 철학에 대하여 살펴보아야만 한다.

제이며 조심스레 접근해야만 한다. 이는 또다시 니시다 철학이 내포한 제국주의적 요소, 즉 그의 철학이 가진 윤리적 한계와 연결되기 때문이다. 서양과 동양이라는 구도 안에서는 문제가 되지 않을 수 있겠지만, 일본의 근대초극론을 뒷받침하는 니시다의 철학에서 주장하는 ‘동양’은 결국 ‘일본’을 의미하는 것이었기 때문이다.

56) 윤난지, 앞의 논문, 2012, p. 264.

57) 국내 연구자 故 김미경 선생은 이우환 예술론의 결정적인 특징 중 하나로 “모든 대립구도를 피하는 점”이라고 하였다. 이우환은 서양 근대주의 비판을 기본적인 태도로 전제하면서도 ‘서구를 뛰어넘어 이기자’는 대립구도 보다는 그러한 대립 자체를 뛰어넘을 수 있는 초월적, 중간자적 태도를 견지하였다. 김미경, 앞의 책, 2006, pp. 63-64.

58) 이우환, 앞의 간행물, 1977.3.

59) 이와 같은 이우환의 태도는 그의 작품과 한국 작가들의 작품이 해외에서 ‘동양적’이라는 미사여구로 평가받는 것을 항상 경계했던 발언에서 잘 드러난다. “흔히 한국의 동양화, 한국화 작가들이 서구 화단에서 빠지기 쉬운 함정이 있는데 그것은 ‘동양적이다, 신비적이다’라는 평론가들의 말에 지나치게 감동을 받는 점이다. 오히려 이 말은 경계해야 한다고 권하고 싶다.” 이가진, 앞의 기사, 1998, p. 166. “...붓의 터치가 서예를 닮았다거나 동양의 정원을 연상시키기 때문인지 ‘동양적-오리엔탈’이라고 치켜세워지기가 일쑤다. ... (중략) ... ‘동양적-오리엔탈’이라 일컬어지는 그 순간에 나의 문제제기는 없던 것이 되어버리며 이(李)라는 존재와 함께 몽땅 ‘동양적’이라는 바다에 가라앉혀져 버린다.” 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 역, 현대문학, 2002, pp. 270-271.

제3장 이우환 예술론의 근원으로서 니시다 기타로의 생명 철학

제1절 서양철학에 대한 극복 논리로서 니시다 철학

니시다 기타로의 철학을 한 마디로 표현한다면, 동양의 심(心)사상을 큰 기둥으로 삼는 동시에 서양의 논리적 철학을 버리지 않는 것이라고 할 수 있다. 니시다는 서양과 동양을 가리켜 전자는 ‘유(有)’의 문화, 후자는 ‘무(無)’의 문화라고 보았다.⁶⁰⁾ 그러나 이때 동양의 ‘무’는 서양의 ‘유’에 대립되는 것이 아니다. 서양철학의 맥락에서 ‘유’가 형태가 있는 것에 반해 ‘무’는 형태가 없는 것, 즉 결여된 것이다. 그러나 니시다가 보았을 때 이는 ‘상대적 무’의 의미이다. 동양의 ‘무’는 형태나 있음의 결여가 아니라 모든 형태들의 근원이자 기초가 되는 ‘절대무(絶對無)’의 원리이다.⁶¹⁾ 니시다는 1938년 교토대학 강연에서 이렇게 말하였다.

...두 문화(동양과 서양)는 본래 상호 보충하는 것이어서, 그 어느 쪽이 수승하다고 하는 성질의 것이 아니고, 또는 그 어느 쪽에 통합되어야 하는 그러한 성질의 것도 아니다. 동양과 서양은 이른바 한 그루 수목에 있는 두 개의 가지이며, 둘로 나누어져 있지만, 그 근저에 있어서는 하나인 것이다.⁶²⁾

니시다는 동양과 서양 사상의 차이점을 나누어 놓고 있기는 하지만 두 문화를 가로지르는 깊은 근저가 있다고 보았는데, 상술한 동양의 ‘무’가 바로 그것이다. 그러나 이처럼 동양 사상의 근저에는 결코 서양에 뒤처지지 않는 세계관이 있음에도 불구하고, 니시다는 동양의 사상에 서양 문화의 특징인 ‘논리’라고 하는 것을 결여하고 있다고 보았다. 이에 대한 니시대의 직접적인 말을 1944년 논문 「데카르트 철학에 대하여」에서 찾아볼 수 있다.

60) 김하태, 『동서철학의 만남』, 종로서적, 1985, p. 19.

61) 서양철학은 고대로부터 ‘유(有)’, 또는 ‘존재’라는 개념을 중심으로 사유해왔는데, ‘유’는 형태가 결정되어 있으며, 한정할 수 있고, 정의될 수 있어 ‘유’야말로 참되고 완전한 실재라고 생각하였다. 예컨대 데모크리투스의 ‘원자’, 플라톤의 ‘이데아’가 그 전형이라고 할 수 있다. 그에 반해 동양의 ‘무(無)’는 한정성을 가진 ‘유’는 참된 실재가 될 수 없다고 생각하여 절대로 대상이 될 수 없는, 즉 한정이 없는 ‘무’를 궁극적 실재로 삼았다. 니시대의 ‘절대무’는 아무것도 없다는 의미의 무가 아니라, 이와 같은 상대적 의미의 유와 무를 포괄하여 존재 조건이 되는 장소로서의 절대무이다. 위의 책, pp. 37-38.

62) 코사카 쿠니쓰구, 『절대무의 견성철학』, 심적 역, 장경각, 2003, p. 222.

사람은 서양 문화를 논리적이라고 생각하고, 동양 문화를 단순히 체험적이라고 말한다. 그러나 동양 문화를 단순히 체험적이라고 말한다면, 서양 문화의 근저에도 체험적인 것이 있다고 여긴다. 모순적 자기 동일적인 우리의 자기의 참된 자각에서, 대상 인식의 방향으로 간다고 말하는 것은, 반드시 논리적 필연은 아니다. 거기에 서양 민족의 주관적 성향이 잠재하고 있다고 말할 수 있다. 오직, 자기 부정적 방향으로 향했던 동양 문화에는, 그 자신의 논리란 것이 발달하지 않았다. 그러나 서양 문화에 당착했던 급일, 우리는, 우리 자신의 논리를 갖고 있어야만 한다.⁶³⁾

니시다는 서양이 논리적인 문화인 것에 반해 동양이 체험적인 문화라는 것은 민족의 성향을 근거로 구분 지어 놓을 수는 있으나, 그는 서양 문화의 근저에도 체험적인 것이 있으며 반대로 동양 문화의 근저에도 논리적인 것이 있다고 보았다. 다만 서양 문화는 주체로서의 인간이 대상을 인식함으로써 자신의 주관을 확립하는 쪽으로 발달하여 체험적인 것이 드러나지 못하게 된 것이고, 이에 반해 동양은 주관을 세우기보다는 자기부정의 입장을 발전시켰기 때문에 논리적인 것이 드러나지 못하게 된 것이라고 보았다.⁶⁴⁾

따라서 니시다는 동양 문화에서 결여하고 있는 논리를 동양 문화의 근저에서 찾아야 한다고 보았으며, 자신의 철학적 목표도 동양의 사상과 서양의 논리를 결합하는 동서문화의 융합을 도모하는 것이라고 생각하였다. 이 과정에서 서양철학의 주와 객을 분리하여 인간의 의식을 대상에 밀어 넣는 식의 주-객 이원론적 사유방식은 니시다가 비판하고 넘어서야 할 목표가 된다. 결론적으로 니시다 철학의 초기부터 후기에 이르기까지의 과정은 그가 서양철학에 대한 부정의 태도를 견지해 나가면서 동양 사상을 논리적, 철학적으로 정초하고 버려 나가는 단계의 역사라고 볼 수 있다.⁶⁵⁾

이에 따라 본 장에서는 니시다 철학의 첫 출발점이 되는 ‘순수경험’ 개념, 그리고 그의 신체관이 드러나는 ‘행위적 직관’ 개념과 이를 지탱하는 ‘절대모순적 자기동

63) 니시다 기타로, 「데카르트 철학에 대하여」, 1944, pp. 174-175; 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000, pp. 133-134 재인용.

64) 허우성, 위의 책, p. 134.

65) 니시다의 이러한 태도는 『움직이는 것에서 보는 것으로(1927)』 서문에서 잘 나타나있다. “형상(刑相)을 존재로 간주하고 형성(形成)을 선으로 간주하는 서양 문화의 현란한 발전에는 숭상할 만한 것, 배울 만한 것이 많다는 것은 말할 필요도 없겠지만, 수천년 넘게 우리의 조상을 품어 온 동양 문화의 근저에는 형태 없는 것의 형태를 보고 소리 없는 것의 소리를 듣는다고 할 수 있을 생각이 깔려 있는 것은 아닐까. 우리의 마음은 바로 이러한 것을 끊임없이 찾아왔고, 나는 이러한 요구에 철학적 근거를 부여해보고 싶다고 생각한다.” 이정우, 「일본적 시간론의 한 연구-도겐과 니시다에서의 영원의 지금」, 『동양철학연구(93)』, 2018, p. 200, 각주 30 재인용.

일'의 논리적 구조를 살펴보고자 한다. 또한 이와 같은 니시다의 사상이 집약되어 있는 그의 아시아적 사유방식, 시간관과 장소론을 살펴보고자 한다. 이를 통해 니시다의 철학 근거에서 일관되게 유지되고 있는 서양의 이원론적 사유방식의 비판과 이를 자신의 철학에서 어떻게 극복하고 있는지, 그 대안으로 제시하고 있는 방법과 개념은 어떠한 것인지 자세히 살펴보고자 한다.

1. 주객이원론의 비판과 극복 - 순수경험

니시다는 그가 저술한 최초의 주저 『선(善)의 연구(1911)』 서문에서 밝히고 있듯, “순수경험을 유일한 실재(實在)로 삼아 모든 것을 설명해보고자”⁶⁶⁾ 한다는 태도를 평생의 사명으로 여기고 후기까지 일관되게 밀고 나갔으며 가장 중요한 것으로 여겼다. ‘순수경험’이란 “조금도 사려(思慮)와 분별을 섞지 않은 참된 경험 그대로의 상태”⁶⁷⁾를 말하는 것으로 주객이 분리되기 이전의 순수한 상태, 경험을 뜻한다. 니시다 철학의 출발점이라고 할 수 있는 순수경험 개념은 이후 ‘장소적 논리’를 거쳐 ‘절대무의 자각’에 이르기까지 항상 그의 철학에서 기저를 이루는 개념이다.

니시다의 순수경험은 미국의 심리학자, 철학자였던 윌리엄 제임스(William James, 1842-1910)의 ‘순수경험(pure experience)’ 개념을 차용한 것으로, 그 자신이 평생 심취해있던 선불교적 체험을 철학적인 언어로 표현한 것이다.⁶⁸⁾ 그는 순수경험을 “색깔을 보거나 소리를 듣는 순간 아직도 이것이 외물(外物)의 작용이라거나 내가 이것을 느끼고 있다거나 하는 생각이 없을 뿐만 아니라, 이 색깔과 소리가 무엇이라고 판단하기 이전 상태”⁶⁹⁾ 라고 설명하고 있다. 예컨대 길을 걸어가다가 마주친 꽃을 보고 그 아름다움에 “앗” 하고 나도 모르게 감동에 찬 탄성을 토해내는 바로 그 순간의 상태와 같은 것이다.⁷⁰⁾ 이와 비슷한 구체적인 실례들을 『선(善)의 연구』에서 찾아볼 수 있는데, “마치 우리가 아름다운 음악에 넋을 잃고 물아(物我)를 잊어버리는 경우”⁷¹⁾, “열심히 벼랑길을 기어 올라가는 경우라든지 음악가가

66) 니시다 기타로, 『선(善)의 연구』, 서석연 역, 범우사, 1990, p. 16.

67) 위의 책, p. 23.

68) 이찬수, 「교도학과의 자각(自覺)이론 : 니시다 기타로를 중심으로」, 『원불교사상과종교문화 50』, 2011, p. 276.

69) 니시다, 앞의 책, 1990, p. 23.

70) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 91.

71) 니시다, 앞의 책, 1990, p. 79-80.

숙련된 곡을 연주하는 경우”⁷²⁾와 같은 표현에서 순수경험의 일상적 실례를 찾아볼 수 있다. 이러한 순수경험 상태에 놓인다는 것은 주관과 객관의 대립이 없는, 즉 주객 미분(未分)의 상태를 경험하는 것과 같다. 니시다는 “주관과 객관의 대립은 우리들의 사유의 요구로부터 오는 것이며 직접경험의 사실은 아니다.”⁷³⁾ 라고 하였다. 이는 곧 주관과 객관을 따로 떼어 대립적으로 사유하는 것은 잘못된 것이며, 보통 이러한 이분법적 사고 아래 정신과 물질이라는 각각의 두 실재가 있다고 생각하지만 이 역시 그릇된 사고방식이라는 것을 지적하는 것과 같다.

즉 순수경험이란 정신과 물질을 분리하여 사고하기 이전 양자의 대립을 이미 포섭하고 있는 하나의 통일된 상태이다. 주와 객의 분리는 지적 활동과 반성에 의해 이후 분화(分化)되는 것이지 둘은 애초에 각자 떨어져 있는 것이 아니다. 주관과 객관은 하나의 사물이나 현상을 바라보는 관점의 차이일 뿐이며 본래는 구별되어 있지 않은 것이다.⁷⁴⁾ 니시다는 지식을 대상으로 하는 학자와 예술가의 차이에 대하여 다음과 같이 말하고 있다.

참된 실재는 보통 생각하고 있는 것과 같이 냉정한 지식의 대상이 아니다. ... 물리학자가 말하는 세계는 폭이 없는 선이나 두께가 없는 평면과 같이 실제로 존재하는 것은 아니다. 이런 점에서 보면 학자보다도 예술가 쪽이 실재의 진상에 도달하고 있다.⁷⁵⁾

주관과 객관을 구별하는 것은 순수한 지식이 객관의 쪽에 있고, 인간의 의지나 감정은 개인적, 주관의 쪽에 있다고 분리하여 생각하는 것이다. 니시다는 이러한 가정 자체가 잘못되어 있다고 말한다. 순수경험의 상태에서는 지·정·의(知情意)가 분리되어 있지 않고 통일되어 있기 때문에 세 가지 현상이 따로 있는 것이 아니다. 셋을 나누어 놓은 것은 언어와 학문의 편의상 구분해놓은 것이고, 지적 활동 역시 정의(情意)를 떠나서는 생각될 수 없다고 말하고 있다. 그것이 아무리 순수한 과학적 지식이라고 하더라도 결국 이 세계를 바라보는 인간의 내면 의식에서 발달한 것이다. 따라서 실재에 가까워지기 위해서는 지식의 측면(知)에만 치우치기보다 인간의 의지나 감정도 귀를 기울여야 하며 배제해서는 안 된다고 주장한다.⁷⁶⁾ 이러

72) 위의 책, p. 25.

73) 위의 책, p. 79.

74) 위의 책, p. 80.

75) 위의 책, pp. 80-81.

76) 위의 책, p. 81.

한 맥락에서 지식을 대상으로 하는 학자보다 의지와 감정의 문제에 천착하는 예술가가 더욱 실제의 진상에 가까워질 수 있다고 본 것이다.

이처럼 태초에 주와 객은 분리되지 않은 미분의 상태였지만, 거기에 자연스럽게 반성적 성찰이 더해지게 되고(지식의 형성) 이때 주객의 분화가 일어나게 된다. “그러나 이때의 ‘분화’는 ‘미분’의 상태가 변질되거나 타락한 것이 아니라 미분의 자기표현으로 이해된다.”⁷⁷⁾ 이는 미분과 분화가 따로 떼어져 미분 다음 분화가 일어난다는 순차적인 과정을 뜻하는 것이 아니다. 미분과 분화라는 대립적인 구도마저 무한히 감싸 안는 원천적인 통일성, 그 근원이 바로 순수경험이다. 바로 이 지점이 니시다 철학의 전체적인 흐름을 아우르는 뼈대이자 열개가 된다. 니시다는 평생에 걸쳐 모든 모순과 대립이 사라지는 이 근원에 대해 깊이 파고들었다. 순수경험은 이러한 근원의 출발점임과 동시에 그의 사상이 항상 거기로 환귀해 가는 터전이 되는 개념인 것이다.⁷⁸⁾

그러나 니시다의 순수경험은 필연적으로 모순을 내포할 수밖에 없는데, 이는 그가 평생 선불교 수행에 전심하였듯이 그의 사상이 불교에 기초를 두고 있기 때문이다.⁸⁰⁾ 이 자체가 문제가 되는 것은 아니다. 다만 불교의 핵심이 개인 내면의 심연을 깊이 들여다보고 성찰하는 데 힘쓰듯이, 니시다도 순수경험을 의식 ‘밖’이 아닌 ‘안’에서 파악하려고 하였다.⁸¹⁾ 니시다가 다루는 이러한 인간의 내적인 의식작용이라는 범주는 종교에서 다루는 영역이지, 이 자체는 철학이 될 수 없다. 철학은 진리나 보편을 대상으로 하여 논리적이고 반성적인 방법으로 설명해내는 것인데, 순수경험은 어떠한 사상의 가미(加味)가 없는 것, 조금도 사려분별을 섞지 않은 참된 경험 그대로의 상태를 말하는 것이므로, 사려와 반성이 요구되는 철학적인 방법으로는 순수경험을 설명해낼 수 없다. 순수경험을 대상으로 삼아 반성한다는 것 자

77) 이찬수, 「교토학과의 자각(自覺)이론 : 니시다 기타로를 중심으로」, 『원불교사상과종교문화 50』, 2011, p. 277.

78) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 99.

79) 이처럼 분석과 반성이 더해지기 이전의 순수한 경험을 근본적인 실재로 삼는 니시다의 철학은 서양의 현상학과도 매우 닮아있다. 가령 의식과 대상을 분리하여 보는 종래 서구의 사유방식은 잘못된 것이라고 주장하며 대상을 어떠한 왜곡도 없이 있는 그대로 주어진 모습을 바라보고자 철학에서 엄밀한 학을 세우려 했던 후설, 더 나아가 인간은 보는 존재인 동시에 보여지는 존재라는 신체의 양의적 성격을 주장한 메를로 폰티의 사유와 매우 근접해 있다. 그러나 니시다의 입장에서 보았을 때 현상학은 칸트의 선험적 주제, 더 멀리로는 데카르트의 코기토라는 근대 유럽의 주제/의식철학의 주-객이원론적 사유 아래에 있는 것이다. 이정우, 앞의 논문, pp. 190-191.

80) 니시다를 위시한 교토학과의 철학이 반드시 불교와 동일하게 일대일로 대응된다고는 말할 수 없지만, 거시적으로 보았을 때 대승불교의 입장과 다르지 않다. 이찬수, 앞의 논문, p. 276.

81) 위의 논문, p. 277.

체가 이미 “사상의 가미(加味)”가 일어난 것이기 때문에 니시다가 말하는 순수경험이 될 수 없는 것이다. 순수경험은 그 자체로 ‘살아있는 경험’이자 ‘생생한 생명’의 사건’이기에 언어로 표현되는 순간 이미 실제에서 멀어지기 때문이다. 그러나 그와 동시에 이와 같은 상태를 어떻게든 언어적으로 설명해내기 위해서는 철학의 방법이 아니고서는 밝혀낼 수 없기도 하다.⁸²⁾ 이러한 모순은 니시다가 초기 순수경험에서 그 의미와 범위를 명확히 구분해놓고 있지 않다는 점에서 드러나고 있다.

『선(善)의 연구』에서 순수경험은 아직 어머니와 분리되지 못한, 즉 지식과 언어를 체화하기 이전의 주객미분 상태에 놓인 어린아이의 의식상태와, 천재나 장인이 몰아(沒我)의 경지에서 행위하는 의식의 통일적 상태 모두를 순수경험이라고 칭하고 있다. 니시다는 비록 양자의 의식상태 사이에 크나큰 차이와 간격이 있다 하더라도, 그것은 상대적인 차이일 뿐이며 모두 순수경험이라고 부를 수 있다고 서술하고 있다. 그러나 이렇게 되면 반성적 사유의 단계, 주관과 객관이 분리되는 의식의 분화 단계마저도 순수경험이라고 부를 수 있게 된다. 왜냐하면 니시다가 어린아이의 미성숙한 주객미분의 의식상태와, 이미 미분의 상태를 초월한 천재의 의식상태 사이에는 상대적, 정도상의 차이만 있을 뿐이라고 말했듯이 따지고 본다면 “전혀 통일적 측면이 없는 분열이라는 것도 없을 뿐 아니라, 전혀 분열적 측면이 없는 통일이라는 것도 없기 때문이다.”⁸³⁾

이렇듯 『선(善)의 연구』에서는 아직 순수경험의 명확한 범위라든가 단계의 국면이 구별되어 있지 않다. 그러나 오히려 이와 같은 필연적인 모순이 니시다 철학의 전체적인 테마를 잘 설명해주고 있기도 하다. 니시다의 목적은 순수경험의 단계를 구분하여 어떤 경험이 더 우위에 있다거나, 더 하등하다는 식의 “차이성을 보이기 위한 것이 아니고, 오히려 반대로 그 동일성을 보이는 것에” 핵심을 두고 있기 때문이다.⁸⁴⁾

중기와 후기의 니시다는 이와 같은 초기의 순수경험을 더욱 논리적으로 개선하고자 하는 의도에서 크고 작은 변화를 거치지만 그가 항상 강조하고 회귀하는 근원이 되는 것은 결국 순수경험이다. 이는 일상의 자그마한 경험이든 천재의 행위이든 그것들이 순수경험인 한 전혀 별개의 것이 아니고 오히려 동일하다는 것을 보여주기 위한 것이며, 순수경험을 유일한 실재로 삼아 모든 것을 설명해보려 한다는

82) 코사카 쿠니즈구, 앞의 책, pp. 93-95.

83) 위의 책, p. 96.

84) 위의 책, pp. 99-100.

니시다의 의도와 맞닿는 부분이다.

그러나 한편으로 주객의 미분, 분화 상태를 무한히 포함하는 궁극적인 근원이 무엇인지, 그것을 논리적으로 서술해내기 위해서는 “그것들의 단계 내지 국면의 상호관계가 명확하지 않으면 안 된다.”⁸⁵⁾ 철학의 방법으로는 순수경험을 설명해낼 수 없지만, 그와 동시에 철학의 방법이 아니고서는 순수경험을 설명해낼 수 없는 모순. 이 모순을 끌어안고 니시다는 순수경험을 점점 더 논리화, 철학화하여 나아가는 도정을 걸어나가게 된다.

2. 행위적 직관과 절대모순적 자기동일

초기 『선(善)의 연구』에서 드러나는 순수경험은 주관주의, 심리주의적인 색채가 강하였다. 이때의 순수경험은 가만히 앉아 세계에 대한 깊은 통찰을 구하는 보다 정적이고 내적인 심상 상태에 가깝다면, 후기의 니시다는 이러한 순수경험을 보다 실천적이고 능동적인 ‘행위적 직관’⁸⁶⁾으로 설명하고자 하였다. 이는 곧 니시다의 행위적 직관 개념이 자연스레 인간의 신체 문제를 동반하게 된다는 것을 의미한다. 행위한다는 것은 곧 신체를 움직인다는 것이기 때문이다.

니시다는 『무의 자각적 한정(1932)』에서 이렇게 말하였다. “...의식적으로 자기 자신을 한정하는 것이 아니라, 신체적으로 자기 자신을 한정한다고 생각되지 않으면 안 된다. 움직임으로써 자각하는 것이다.”⁸⁷⁾ 자각은 정적인 상태에서 정신적으로만 이루어지는 것이 아니라, 움직임 즉 신체의 행위를 반드시 동반하여야 한다는 것이다. 이는 니시다가 초기에 의식적·심리적 자기(自己)의 경험에 머물러 있던 관심이 행위적·신체적 자기의 경험으로 옮겨왔다고 볼 수 있는 대목이다.⁸⁸⁾ 니시다의 이러한 관심이 예술가의 창작행위와 역사적 현실 속에 놓인 인간의 행위로 드러난 것이 ‘행위적 직관’ 개념이며, 이를 논리적으로 지탱하는 구조가 ‘절대모순적 자기동일’이라는 개념이다.

85) 위의 책, p. 100.

86) 앞으로 상술할 내용에서 드러나겠지만, 니시다에게 ‘적(的)’은 무엇이 무엇으로 ‘화(化)’한다는 의미가 아니라 ‘즉(卽)’의 의미이다. 행위가 곧 직관이고, 직관이 곧 행위라는 뜻에서 ‘행위즉직관’, ‘직관즉행위’라는 의미이다.

87) 니시다 기타로, 「자유 의지」, 『무의 자각적 한정』, 이와나미 서점, 1932, p. 316; 허우성, 앞의 책, p. 254 재인용.

88) 코사카 쿠니즈구, 앞의 책, p. 199.

주목하여 보아야 할 것은 니시다가 초기 순수경험에서 그러하였듯 주관과 객관, 인간과 세계, 생과 사 등을 대립적으로 나누어 보는 이원론적 사고를 지양하는 기본적인 태도가 ‘행위적 직관’과 ‘절대모순적 자기동일’에서도 일관되게 흐르고 있다는 점이다. 그렇다면 행위적 직관이란 무엇일까. 니시다는 이를 설명하기에 앞서 행위와 직관을 대하는 세간의 시선을 이야기한다.

직관이라고 하면, 사람은 곧 단순히 수동적으로 생각한다. 혹은 황홀의 상태와 같이 생각한다. 그것은 행위와 정반대의 상태로 생각된다. 개념적 구별에서는, 행위와 직관이 그렇게 생각되리라. 양자는 아무래도 결합할 수 없다고 생각된다.⁸⁹⁾

이처럼 ‘행위’와 ‘직관’은 보통 모순되는 것으로 생각하는 것이 일반적이다. 행위는 주체가 외부로 향하여 능동적으로 행동하는 것, 동적인 것, 작용하는 것이라고 생각되는 데 반하여, 직관은 대상을 가만히 들여다보는 수동적이고 정적인 것이라고 생각하는 경우가 그것이다. 그러나 니시다는 행위와 직관은 상호 모순적인 동시에 상호 의존적인 관계에 놓여 있다고 보았다. 양자는 단순히 모순되어 있거나 대립되어 있는 것이 아니라 “상즉적, 상보적” 관계라는 것이다.⁹⁰⁾

니시다는 행위적 직관을 설명하기 위해 예술에서 작품을 제작하는 행위를 그 예로 들고 있다. 화가가 붓을 들어 그림을 그리는 모습을 떠올려보자. 먼저 화가는 대상을 보고 캔버스 위에 어떠한 방식으로 그려내 보고 싶다는 욕구가 추동되게 된다. 이때 화가가 그림을 그린다는 행위는 대상을 보는 것, 직관에 의해 이루어진 것이라고 말할 수 있다. 대상을 직관하여 생긴 감흥이 그림을 그린다는 행위로 이어진 것이기에 “곧 보는 것이 그리는 것이며, 직관이 행위이다.” 또한 직관이 깊어지면 깊어질수록 대상을 향한 흥미와 관심은 점점 더 고조되고, 그림을 그리는 행위는 더욱 창조적이게 된다.⁹¹⁾ 이렇게 생각하여 볼 때, 행위와 직관은 결코 서로 대립하거나 모순되는 것이 아니라 오히려 상호 즉하는 동시에 보완하는 관계인 것을 알 수 있다. 보는 것이 곧 행위하는 것이며, 행위하는 것이 곧 보는 것이다. 직관즉행위(直觀卽行爲), 행위즉직관(行爲卽直觀)이란 바로 이러한 의미이다.

행위와 직관의 관계는 곧 내즉외(內卽外), 외즉내(外卽內)로도 설명되어질 수 있

89) 니시다 기타로, 「행위적 직관」, 『철학논문집(哲學論文集) 2』, 이와나미 서점, 1937, p. 541; 허우성, 앞의 책, p. 397 재인용.

90) 코사카 쿠니즈구, 앞의 책, p. 176.

91) 위의 책, 같은 곳.

다. 그려진 작품은 완성된 순간 작가에게서 떠나 독립하여 외적인 존재가 되지만, 화가의 직관이 그리고자 하는 행위로 나타났을 때 이미 화가의 내부에서 종용된 마음이 작품 속에 비추어져 있는 것이므로 작품은 화가의 내적 존재이기도 하다.⁹²⁾ 즉 행위와 직관을 따로 떼어 생각하는 것은 불가능하며, 상호 보완하는 하나의 관계인 것이 드러나게 된다. 이때 짚고 넘어가야 할 부분은, 진정한 행위적 직관은 “절대적인 자기부정을 통해서 비로소 성립”된다는 것이다.⁹³⁾ 니시다는 행위적 직관으로 이루어지는 예술 창조 과정에 대하여 다음과 같이 말했다.

참된 직관이란 것은 보통 생각되듯 단순히 자기가 자기를 잃는다는지, 물(物)과 내가 하나가 된다는지 하는 것은 아니다. 자기가 창조적으로 되는 것이다. 자기가 창조적으로 된다는 말은 자기가 세계로부터 떠나는 것은 아니다. 자기가 창조적 세계의 작업적 요소가 되는 것이다. 때문에 우리는 우리가 움직이는(働く)데에 자기가 있다고 생각하는 것이다. 물을 만드는 데에 나를 본다고 생각하는 것이다. 예술가의 참된 자기는 작품에 있는 것이다.⁹⁴⁾

참된 직관이란 자기를 부정하여 자기를 잃지만, 그와 동시에 즉하여 행위가 된다. 이때 직관은 온전히 자기를 잃어 행위가 되는 것이 아니라, 자기부정하여 행위가 되고 그와 동시에 진정한 직관이 된다는 것이다. 이는 직관이 단순히 자기를 사라지게 하거나 잃는 것이 아니라, 직관의 특성을 잃지 않은 채 자기를 부정하여 행위가 되기에 비로소 진정한 직관이 된다는 의미이다. 그 역도 마찬가지이다. 참된 직관이란 행위를 포함하는 것이고, 참된 행위는 직관을 포함하는 것이다.

니시다는 예술의 창조 행위를 두고 “사물(物)이 되어 보고, 사물이 되어 간다”라고 하였다. 화가가 그림을 그릴 때, 자신의 의식을 앞세워 대상을 바라본 후 캔버스 위에 그것을 담아내는 것이 아니라 온전히 대상, 즉 “사물 속에 들어가서 사물 속에서 사물을 볼 때” 비로소 진정한 창조적 행위가 나타날 수 있다.⁹⁵⁾ 행위가 자

92) 위의 책, p. 178.

93) 위의 책, p. 179.

94) 니시다 기타로, 「논리와 생명」, 1936, pp. 341-342; 허우성, 앞의 책, p. 402 재인용.

95) 코사카 쿠니즈구, 앞의 책, p.179. 니시다는 『선(善)의 연구』에서 15세기 일본의 수묵화가 셋슈가 그림을 그리는 행위를 두고 이렇게 말하였다. “물(物)이 아(我)를 움직이는 것도 아니고, ‘아’가 ‘물’을 움직인 것도 아니다. 승려 셋슈(雪舟)가 자연을 그렸다고 해도 좋고, 자연이 셋슈를 통하여 자기를 그렸다고 보아도 무방하다. 원래 ‘물’과 ‘아’는 구별되는 것이 아니라, 객관세계가 자기의 반영이라고 할 수 있는 것처럼 자기는 객관세계의 반영이다. 내가 보는 세계를 떠나서 ‘나’는 없다.” 니시다 기타로, 앞의 책, 1990, p. 190.

기를 부정하여 직관이 되기에 온전한 행위가 되고, 마찬가지로 직관이 자기를 부정하여 행위가 되기에 온전한 직관이 된다고 하였듯, 사물 속에 들어가 사물이 되어 보고, 사물이 되어간다는 것은 내가 나를 부정하여 자기 안에서 타(他)를 보고, 타(他) 속에서 자기를 보는 자기부정의 논리가 전제되어 있다.⁹⁶⁾ 행위와 직관은 서로 모순하여 대립하지만 자기를 부정하여 타(他)가 되는 자기부정을 거치고 나서야 비로소 온전한 자기가 되기에 결국 하나의 자기동일을 이루게 된다.⁹⁷⁾

즉 자기부정은 ‘절대모순적 자기동일’의 논리와 같다. 이때 주의해야 할 것은 니시다가 말하는 자기부정은 모순의 통합이나 대립의 종합을 위한 도구적인 수단이 아니다. 자기부정을 ‘통해서’ 자기동일을 이루는 것이 아니라, 자기부정이 곧 자기동일이다.⁹⁸⁾ 그렇다고 해서 행위가 곧바로 직관이 되고, 직관이 곧바로 행위가 된다는 의미에서의 무매개적이고 직접적인 자기동일은 아니다. 반드시 자기부정이 근저에 있어야 한다는 의미에서 ‘절대모순적 자기동일’이다. 절대로 자기부정하는 것이 곧 자기동일을 담지하고 있는 것이다.

니시다는 주로 예술가의 창작 행위를 본보기로 하여 행위적 직관의 전형을 제시하고 있지만, 이 개념을 곧 역사적 세계에도 적용하게 된다.⁹⁹⁾ 여기에서도 인간과 세계를 주관과 객관으로 나누어 사고하는 이원론적, 분별적 사유구조를 비판하는 니시다 철학의 근본적 성격이 드러난다. 인간이 세계와 따로 떼어져 있어 세계에 의해 만들어지는 수동적 존재라고 생각하거나, 반대로 인간이 세계를 만드는 능동적인 존재라고 여기는 경향 모두 그릇된 사고라는 것이다. 이를 두고 니시다는 “만 들어진 것에서 만드는 것으로”라고 표현하고 있다.¹⁰⁰⁾

96) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 180.

97) “이때 타(他)는 자기를 부정한 것이라기보다는 오히려 자기를 부정함으로써 참된 자기를 깨닫는다는 불교적 실천의 성격을 띠다고 할 수 있다. 자기가 자기 안에서 타자를 발견하고 타자가 된다는 것이지만, 이때 타자는 어떤 초월적인 제3의 영역에 있는 타자도 아니고, 자신과 불연속적인 타자도 아니며 정신분석학에서 말하는 것과 같은 음울한 타자도 아니다.” 이정우, 앞의 논문, p. 203.

98) 선(禪)철학은 언제나 상관적 지식의 영역에 떨어지게 마련인 주관과 객관, 정신과 물질, 유와 비유(非有)라는 논리적인 이분법을 초월하며, 이러한 철학적 정신을 위하여 ‘비논리성의 논리’라는 방법을 사용한다. ‘A는 비(非)A다(삶은 죽음이다)’라는 선철학의 역설적 명제는 A가 A이기 위해서는 비(非)A를 포함함으로써만, 즉 나 자신을 부정함으로써만 참인 것이라는 의미를 내포하고 있다. 선철학에서 나타나는 이러한 철학적 ‘장난’은 논리적인 방법만으로는 결코 실재를 있는 그대로 드러낼 수 없다는 것을 강조하고 역설적 명제를 극단으로 음미해야만 실제의 참다운 의미를 깨달을 수 있다는 것을 시사하기 위한 것이다. 그러나 이렇게 긍정 속에 부정을 포함함으로써 전체의 이해로 나아간다는 선철학의 변증법은 헤겔 철학의 도식을 떠올리게 하는데, 김하태 선생은 이러한 선철학의 삶의 모순적 변증법과 헤겔 철학 사이의 유사성과 차이점을 지적하기도 하였다. 김하태, 앞의 책, pp. 24-30.

99) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 186.

100) 행위적 직관은 인간이 세계를 대할 때 일어나는 두 가지 작용(행위와 직관)이 절대모순적 자기동일 관

니시다는 세계를 ‘물질적 세계’, ‘생물적 세계’, ‘역사적 세계’로 나누어 바라보았다. ‘물질적 세계’는 현재가 과거로부터 결정되는 기계론적, 인과론적인 세계이며, ‘생물적 세계’는 현재가 미래로부터 결정되는 목적론적 세계이다. 생물적 세계를 사는 개물(個物), 가령 식물과 동물은 오직 생존하여 번식하고 식생하고자 하는 동물적 본능만이 있어 환경(자연)으로부터 독립되어 있지 못하고 삶을 전개해나가는 창조적 행위가 없다. 이와 달리 ‘역사적 세계’에 속해 있는 인간은 환경에 의해 만들어짐과 동시에 환경을 만들어나가는 창조적 신체이다. 이에 따라 니시다는 인간적 신체를 역사적 신체라고도 불렀다.¹⁰¹⁾ 역사적 신체를 가진 인간은 창조적으로 세계를 만들어나가며, 또 그러한 세계가 창조적 세계의 요소로서 인간을 만든다.

보통 세계에 의해 ‘만들어진 것’은 인간, 또 그러한 인간을 ‘만드는 것’은 세계라고 여긴다. 또한 ‘만드는 것’은 능동이며, ‘만들어진 것’은 수동이라고 생각하는 경향이 있다. 하지만 니시다에 의하면 양자의 관계는 무 자르듯 모순적이고 대립적인 관계로만 설명되어질 수 없다. 인간은 세계에 의해 만들어짐과 동시에 세계를 창조적으로 만들어간다. 그와 동시에 세계는 인간을 만듦과 동시에 인간에 의해 만들어져 나간다.¹⁰²⁾

이때 니시다가 강조하는 것은 개체로서 인간이 세계에 의해 창조된 것임과 동시에 세계를 창조하는 역사적 신체라는 것을 ‘자각’하는 것이다. 자각이 가능한 것은 신체가 “객체임과 동시에 주체이며, 보여지는 것임과 동시에 작용(행위)하는 것”이라는 모순적 자기동일의 구조를 가지고 있기 때문이다.¹⁰³⁾ 신체는 인간과 세계를 이어주고 결부시키는 중간항이며, 주체즉객체(主體即客體), 객체즉주체(客體即主體)임과 동시에 주체와 객체와의 매개자이다.¹⁰⁴⁾

이처럼 니시다는 인간의 신체를 역사적 신체라고 부르며 인간이 동물과 다르게 창조적 행위를 할 수 있는 근거라고 보았다. 창조적 행위는 곧 행위적 직관적으로 행동한다는 것이며, 이때 수반되는 신체는 ‘행위와 직관이 결합하는 곳’에 있기 때

계에 있다는 것을 보여주는 개념이라면, ‘만들어진 것에서 만드는 것으로’는 역사적 세계에서 인간이 세계와 맺는 절대모순적 자기동일의 관계를 보여주기 위한 개념이다. 위의 책, 같은 곳.

101) 위의 책, pp. 189-190.

102) 「만들어진 것에서 만드는 것으로」 개념에는 행위적 직관에 없던 요소도 포함되어 있다. 행위적 직관은 행위가 직관을 낳고, 직관이 행위를 낳는다는 점에서 상즉적, 상보적 관계라고 말할 수 있지만 행위와 직관은 “방향이 다른 별개의 작용”이며, 양자를 구분하는 것이 비교적 뚜렷하였다. 그러나 「만들어진 것에서 만드는 것으로」에서는 상즉적, 상보적 관계라고 하는 것보다 만들어진 것과 만드는 것이 실제로 동일하다는 개념이 강하다. 위의 책, p. 188 참조.

103) 위의 책, p. 207.

104) 위의 책, p. 208.

문에 신체는 곧 행위적 직관적으로 행동할 수 있는 근거가 된다. 세계와 인간의 상호적인 관계가 확립될 수 있는 것은 보는 동시에 행위하고, 행위하는 동시에 봄이 가능하다는 절대모순적 자기동일의 구조를 가진 인간의 신체 때문이다.

제2절 니시다의 아시아적 사유방식 - 시간관과 장소론

1. 순간의 영원, 영원의 현재 - 자각하는 시간

니시다의 시간관에서 핵심을 이루는 것은 ‘자각하는 한순간의 깨달음’에 우월성을 부여하는 것이다. 자각에 있어 시간은 찰나이며 한순간이다. 이러한 순간은 니시다의 언어로 ‘영원한 현재의 자기한정’, ‘현재에 의한 현재의 자기한정’, ‘비연속의 연속’, ‘절대무(無)’, ‘절대시(時)’¹⁰⁵⁾와 같은 다양하지만 다소 난해한 용어들로 표현되고 있다. 이는 현재가 과거와 미래라는 계기와 전후(前後)로 관계맺고 있어 역사는 이러한 연속성 속에서 발전되어 왔다는 연쇄적인 시간관과는 달리, 현재가 과거와 미래에 의해 한정되지 않고 그 자체로 완전히 독립되어 있다는 사실을 확립하기 위한 표현들이다. 이는 곧 지속적인 시간관으로는 발견해낼 수 없는 순수경험을 매개로 한 자각의 순간을 설명하고 옹호하기 위한 것이다. 니시다는 오직 현재가 현재 자신을 한정하는 경우에만 자각이 있으므로, 현재의 근거에서 현재를 한정 짓는 실체적이고 본질적인 것이라면 무엇이든 부정되어야 한다고 강조하고 있다.

진정한 자각에서 실재는 자기가 자신을 한정한다. 실재가 실재를 한정한다는 것은 현재가 현재를 한정한다는 의미여야 한다. 현재의 근거에는 아무것도 없다. …(중략)…현재의 아래에는 아무것도 있어서는 안된다. 무엇인가 있다고 한다면 과거가 현재를 한정하는 것이 되며 시(時)는 없게 된다.¹⁰⁶⁾

즉 진정한 시간은 그 근거에 현재를 한정하는 그 무엇도 없으며, 오직 현재가 현재를 한정하는 순간이야말로 진정한 현재라는 것이다. 이때의 현재는 과거에 의해서도, 미래에 의해서도 한정되지 않고 오히려 과거와 미래를 무한히 감싸 안는 ‘절

105) 허우성, 「니시다와 서양철학-시간관을 중심으로」, 『동양학(26)』, 1996, p. 309.

106) 위의 논문, p. 310 재인용.

대무의 자각'이 일어나는 장소이자 절대시(時)이다. 상술했던 행위적 직관 개념을 떠올려보자. 니시다는 역사적 신체를 가진 인간과 창조적인 세계는 절대모순적 자기동일이라는 역설적 구도 안에서 만드는 동시에 만들어진다고 하였는데, 여기에 니시다는 시간관을 적용하여 보면 영원의 현재라는 순간은 창조적인 인류의 역사가 펼쳐지는 장소가 된다.

무이면서 자기자신을 한정하는 일반자의 자기한정으로, 즉 절대무의 자각적 한정으로서 시(時)라는 것이 생각된다. …(중략)…진정으로 자기자신을 한정하는 현재는 거머쥘 수 없는 순간이며 절대무의 자각적 한정으로서 자기자신을 한정하는 순간과 같은 것이 한정되는 것이다. 그것으로 우리는 자유의 사람이라고 여기는 것이다. …(중략)…시는 자기가 자기를 한정하는 것, 현재가 현재를 한정하는 것에서 시작해야 한다. 각인의 자기가 있는 곳에 각자의 시가 있는 것이다. 내가 시에 있는 것이 아니라 시가 나에게 있어서 있는 것이다. 이것은 절대시(絶代時)와 같은 것과 다름이 없다.¹⁰⁷⁾

순간은 순간을 한정하여 시간이라는 흐름이 된다. 이때의 순간은 과거와 미래를 무한히 포함하고 한정하는 '절대시(時)'로서 영원의 순간이다. 이러한 현재를 깨닫는 순간이 자각이라는 행위이다.¹⁰⁸⁾ 자각은 자유를 가져다주는 순간적인 행위이며, 니시다에게 죽음이자 동시에 삶이었다. 그는 절대생(絶對生)의 면이 곧 절대사(絶對死)의 면이라고 여겼다.¹⁰⁹⁾ 이는 니시다 자신이 평생 심취해있던 선(禪)사상의 특징인 비논리성의 논리가 드러나는 것으로, 모순은 창조적 삶의 한 요소이자 특징이다. 즉 생과 사가 반복되는 삶의 변증법은 현재 속에 과거와 미래가 동시에 존재함을 의미한다. “현재는 유일적으로 결정된 것이면서도, 평면적으로 무한한 가능성을 갖는다.”¹¹⁰⁾ 다시 말해 현재는 찰나이기에 순간적이지만, 과거와 미래를 동시적으로 포함하고 있기에 무한하므로 '영원의 현재'라는 니시다의 용어로 표현되고 있는 것이다. 니시다는 시간성을 가리켜 '비연속의 연속'이라고도 표현하였는데, 1935년 1월 「현실의 세계의 논리적 구조」라는 강연에서 다음과 같이 말하였다.

107) 니시다 기타로, 『무의 자각적 한정』, 이와나미 서점, 1932, pp. 186-187; 허우성, 위의 논문, p. 311 재인용.

108) 니시다의 시간관은 후술할 '절대무의 장소' 이후에 등장하는 '절대무의 자각' 개념과 더욱 밀접하게 연관된다. 즉 '영원의 지금'이라는 시간은 '절대무의 자각의 시간'이다. 이정우, 앞의 논문, p. 207.

109) 허우성, 앞의 논문, p. 310.

110) 김하태, 앞의 책, p. 28.

비연속이란 독립을 말하는 것이며 연속이란 하나라는 것이다. 일즉다(一卽多), 다즉일(多卽一)이 시(時)의 근본적인 구조이다. 실제의 시간 모순의 통일로 여겨져야만 하는 것으로 여기에 변증법이 성립하는 것이다.¹¹¹⁾

보통 시간은 독립된 순간순간들이 모여 연속적이고 직선적인 흐름으로 지나가고 있다는 생각이 일반적이다. 지나간 순간은 과거가 되고, 근자의 시간은 현재이며, 아직 펼쳐지지 않은 순간들은 미래라고 칭한다. 따라서 과거, 현재, 미래가 순차적인 단계로 흐르고 있다고 생각한다. 그러나 순간이라는 현재를 한 번 생각해보자. 순간은 생(生)하자마자 멸(滅)한다. 순간은 생하는 즉시 과거로 사라지기에 각각의 순간들 사이에는 단절이 있다고 할 수 있다. 그러나 순간은 사라짐과 동시에 또 다른 순간을 낳는다. 이때의 새로운 순간과 과거가 되어버린 순간은 완전히 단절되어 있다고 볼 수 있을까?

예컨대 과거의 나와 현재의 나는 완전히 같지 않지만, 어느정도 자기동일을 전제하고 있는 ‘나’인 것처럼, 시간도 마찬가지이다. 그렇기에 시간은 연속적인 흐름이라고 할 수 있다. 이와 같이 보았을 때, 순간은 자기를 부정하여 멸함과 동시에 또 다시 태어나 자기를 긍정하므로, 시간은 단절하고 있지만 연속적인 것이라 할 수 있다. 이는 앞서 상술하였던 ‘절대모순적 자기동일’의 논리적 구조가 시간관에서도 마찬가지로 흐르고 있음을 보여주는 대목이다.

따라서 순간의 현재는 지나가 버린 과거인 동시에 현재에 포함되고, 미래는 아직 오지 않았지만 현재에 포함되는 것이다. 이러한 시간관을 삶의 변증법으로 치환시켜 바라본다면, 생(生)과 사(死) 역시 서로 즉(卽)하는 생즉사(生卽死), 사즉생(死卽生)의 논리라는 것을 알 수 있다.¹¹²⁾ 니시다의 시간관은 이후 역사로까지 그 영역이 확장되는데, 역사의 움직임은 연속적인 발전이 아니라 오히려 하나의 자기 모순적인 움직임이라고 주장하였다. 따라서 니시다는 역사적인 발전을 ‘비연속의 연속’으로 보고 있다.¹¹³⁾

니시다는 이러한 시간관을 기초로 하여 서양의 여러 철학자들을 비판적으로 읽

111) 니시다 기타로, 「현실의 세계의 논리적 구조」, 1935, p. 230; 허우성, 위의 논문, p. 313 재인용.

112) 허우성, 앞의 논문, 같은 곳.

113) 허우성 교수는 니시다가 ‘영원의 현재’라는 찰나의 현재에 우위를 부여하는 시간관이 불교의 찰나설에 기초를 두고 있어 도달할 수 있는 인간경험의 절대성을 보여주지만, 한순간의 내적 생명의 순간을 후기 역사철학에까지 적용하면서 역사의 한 시대마저(국체, 전쟁) 절대화하는 오류를 범하게 되어 결국 제국주의라는 이데올로기에 부역하게 된 결과를 초래하게 된 원인으로 지적하였다. 허우성, 앞의 책, pp. 465-483.

어나간다. 그가 평가하고 있는 철학자들은 두 부류로 나누어 볼 수 있다. 먼저 플라톤, 하이데거, 헤겔, 마르크스는 니시다에 의해 부정되고 비판받는 대상이며, 기독교 사상가들인 오그스틴, 톨리히, 에크하르트는 이에 비해 상대적으로 우호적인 평가를 내리고 있다.¹¹⁴⁾ 그중 이후 이우환의 예술론에서 그가 과정적 변증법을 위시하고 있다고 하여 비판했던 헤겔과 마르크스에 대해 니시다는 어떠한 입장을 취하고 있는지 살펴보자. 니시다는 ‘비연속의 연속’, 즉 자각의 순간인 현재를 우위로 하여 이러한 순간의 영원한 지속이라는 독특한 종류의 변증법을 발전시켰다. 니시다가 헤겔과 마르크스를 비판하는 가장 주요한 골자는 각각 절대정신과 물질이라는 보편적이고 본질적인 분모를 가정하고 이러한 분모를 전제로 과거, 현재, 미래를 객관적인 연속성에 따라 세계를 설명하고 있다는 점이다.

영원의 순간을 경험한다는 것은 앞선 니시다의 순수경험과 행위적 직관을 깨닫는 자각이 일어나는 순간과 같다. 현재의 독립적이고 창조적인 순간을 중요하게 생각하는 니시다의 입장에서 보았을 때, 헤겔과 마르크스의 변증법은 개물(個物)의 내적인 생명 사건을 무시하고 있는 것이다. 인류의 문명을 진전시키는 본질적인 근원을 각각 정신과 물질로 보고 절대정신, 유물론적 변증법을 전개하고 있는 헤겔과 마르크스는 결국 절대적인 보편을 가정해놓고 이를 중심으로 세계를 이원론적으로 바라보는 서구의 사유를 대표하는 것이며, 이러한 사유를 정면으로 대결하고 있는 니시다에 의해 비판받게 된다.

그러나 이처럼 부정을 통하여 더 큰 통합으로 이끈다는 니시다의 변증법은 헤겔 철학의 도식을 떠올리게 한다. 실제 니시다는 자신이 비판한 헤겔에게서 많은 영향을 받았지만, 헤겔의 변증법은 개물(個物)을 절대자 아래 포섭하여 그 개성과 특성을 살려두지 못하며, 여전히 긴장과 대립을 하나로 환원시키는 초월적이고 실체적인 요소를 남겨두고 있다고 비판하였다. 헤겔의 변증법이 여전히 관념론적인 “사유의 변증법”이라면, 이에 비하여 니시다 자신의 변증법은 “행위의 변증법”으로, 참된 자기의 창조적 행위를 설명해낼 수 있는 주체적인 변증법이라고 하였다.¹¹⁵⁾ 교토학파의 3세대 학자인 우에다 시즈데루(上田閑照, 1926-2019)는 니시다의 마지막 논문이었던 「장소적 논리와 종교적 세계관」에 대한 해설논문에서 이렇게 말하였다.

…헤겔에게서 전체가 실체적 성격을 지니고 있기에 개체로서의 개체가 궁극적으로는

114) 허우성, 앞의 논문, pp. 311-324.

115) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 159.

과악되지 않는 아쉬움이 있다. 니시다의 경우는 개체를 포함하는 것이 절대무의 무의 장소로서 실체성을 버렸기 때문에 절대무의 장소는 이미 개체담게 하는 것이다. 개체가 참으로 개체인 것이 절대무의 장소의 자기 한정이다.¹¹⁶⁾

헤겔이 대립을 종합으로 화(化)하여 긴장과 모순을 결국 동일로 포섭하는 과정적 변증법이라면, 니시다는 개물과 보편 사이의 대립과 모순이 끝없이 자기부정하여 결국 상호 즉(卽)하는 자기 동일, 역설의 변증법이라고 할 수 있다. 개체의 모순과 대립을 끝까지 놓지 않고 있기에 개체가 개체로서 참되게 될 수 있다는 것이다.¹¹⁷⁾

니시다와 함께 교토학파를 이끌었던 철학자 다나베 하지메(田邊元, 1885-1962)는 1939년 「교토대학 학생과 주최 일본 문화 강의」에서 이렇게 말하였다.

유물 사관이 자연의 측면에 무게를 두고 인과적으로 과거를 중심으로 생각하는 데 반해, 정신이 실현할 목표를 미래에 두고 목적론적으로 현재를 지배하면 관념 사관 혹은 유심 사관이 된다. 단순히 인과적으로 규정된다는 생각은 과거가 현재를 지배한다는 것이며, 목적론적으로 작용한다는 것은 미래가 현재를 규정한다는 것이므로, 이 양자는 일견 반대되는 듯 보이지만 실은 똑같은 사태를 앞뒤에서 본 것일 뿐이다. 그 어느 쪽도 진정한 현재를 포착하지 못하며, 현재의 무(無)의 원환(圓環)적 통일성을 놓치고 있다.¹¹⁸⁾

이는 곧 니시다의 ‘행위적 직관’ 개념에서 인과론적인 물질적 세계와 목적론적인 생물적 세계를 비판하고 역사적 세계를 옹호했던 것과 같은 논지이다. 진정한 시간, 즉 ‘절대시(絕對時)’는 과거로부터 지배되는 현재도 아니며, 미래가 규정하는 현재도 아니다. 니시다가 헤겔과 마르크스를 비판했던 것은 정신이나 물질을 중심으

116) 니시다 기타로, 『장소적 논리와 종교적 세계관』, 김승철 역, 정우서적, 2013, p. 141.

117) 김하태 선생은 니시다와 헤겔의 차이에 대하여 “니시다는 헤겔의 변증법의 이성주의에 불만을 품고 더 추구한 끝에 헤겔의 ‘절대자’의 배후에서 비합리주의를 발견했던 것이다”라고 하였다. 김하태, 앞의 책, p. 30. 이정우 교수는 니시다 사유의 핵심은 절대모순의 ‘자기동일’에 있으며, 니시다의 대립자들은 헤겔 식으로 지양되는 것이 아니라 그것들 자체로서 동일시된다고 하였다. 이 때문에 니시다는 헤겔의 모순을 상대적 모순(지양되어야 할 모순)으로 파악하면서 그 자신의 모순을 절대적 모순으로 개념화하였다. 그러나 이때 동일시란 양자가 단순히 같음을 의미하는 것이 아니다. 양자가 서로 타자‘인’ 것이 아니라 타자가 ‘되’는 것이다. 예컨대 일(一)과 다(多), 일반과 개물은 서로 단순 대립하거나 제3의 초월적인 의식과 같은 것으로 통합되는 것이 아니다. 일과 다는 스스로를 부정하면서 일이 다가 되고 다가 일이 되는데, 이 ‘되’는 상호적이기 때문에 궁극적으로 다를 통해 진정한 일이 되고, 다는 일을 통해 진정한 다가 된다고 할 수 있다. 이는 자기를 부정함으로써 오히려 참가기를 찾는다는 불교적 사유에 충실한 것이라고도 할 수 있고, 노자의 사유와도 상통한다. 이정우, 앞의 논문, pp. 201-202.

118) 히로마쓰 와타루, 앞의 책, pp. 202-203 재인용.

로 인류의 역사관을 재편하려는 사유에서 불편함을 느꼈기 때문이며, 니시다가 주장한 시간관은 다나베의 말처럼 ‘현재의 무(無)의 원환(圓環)적 통일성’을 논리적으로 철학화하기 위한 시도였다고 볼 수 있다.

이처럼 니시다는 선(禪)철학의 역설적인 변증법을 논리적으로 정초하고자 했다. 그는 세계의 근본적인 실재가 정신이나 물질과 같은 하나의 실체가 아니라 어떤 것에 의해서도 한정되지 않는 동양의 무(無), 니시다식으로 말한다면 절대무(絶對無), 절대시(絶對時)라는 것을 논리적으로 설명하고 이에 대한 근거를 마련해놓으려 하였다.

2. 주어중심주의에서 술어중심주의로- 장소론

니시다는 순수경험에서 자각으로 이어진 개념이 지나치게 심리주의적, 주관주의적으로 흘러가게 되는 것을 차단하고, 자각이 기거하는 존재론적 터전을 마련하기 위하여 ‘장소’라는 개념을 설정하게 된다. 니시다에 의하면 “있는 것은 어떤 것에 있어(に於いてある) 존재해야만 한다.”¹¹⁹⁾ 즉 “장소는 자각이 그것‘에 있어서’ 이루어지는 기반이다.”¹²⁰⁾

니시다에게 장소는 크게 세 가지로 나뉘어진다.¹²¹⁾ 첫 번째 장소는 ‘유(有)’의 장소이다. 보통 우리가 일상을 영위하는 물리적 공간으로서의 장소를 의미한다. 두 번째 장소는 ‘대립적 무(無)의 장소’이다. 이 장소에서는 의식과 대상의 관계 맺음이 일어나는 인식론적 장소라고 할 수 있다. 니시다는 이를 가리켜 ‘의식야(意識野)’라는 표현을 쓰기도 했다. 대상을 사유하는 마음이 대상을 포용하는 장소라고 할 수 있다. 세 번째 장소는 ‘절대무의 장소’이다. 이 장소는 의식야가 무한히 확대된 궁극적인 장소이며, 무와 유의 대립의 해소, 주와 객의 구별마저 무한히 감싸안은 장소이다. 이 절대무의 장소로부터 모든 지식, 감정, 의지가 성립된다. 다시 말해 모든 만물을 존재하게 해주는 가장 큰 근거로서의 일반자이다.¹²²⁾ 이러한 니시다의 장소적 논리가 가장 구체적으로 드러난 것은 판단을 성립하는 논리형식 속에

119) 니시다 기타로, 「장소」, 『니시다기타로전집4』, 이와나미 서점, 1965; 나카무라 유지로, 『토포스』, 박철은 역, 그린비, 2012, p. 106 재인용.

120) 이정우, 앞의 논문, p. 198.

121) 니시다는 장소를 세 층위로 나누고 있기는 하지만 세 장소가 따로 독립하여 있는 것은 아니다. 궁극적으로는 세 장소가 상호 중첩, 결합되어 있는 것이다. 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 143.

122) 이정우, 앞의 논문, p. 199.

서이다.¹²³⁾

니시다는 아리스토텔레스의 휘포케이메논(hypokeimonon) 개념을 빌려와 서양 철학의 오랜 공통 전제였던 주어중심주의의 논리를 술어중심주의의 논리로 옮겨오는 획기적인 기획을 시도한다.¹²⁴⁾ 휘포케이메논은 한국어로 기체(基底, 基體)라고도 하는데, 아리스토텔레스의 『형이상학』에 등장하는 개념으로 “자연 존재의 근저에 있는 것”을 말한다.¹²⁵⁾ 판단의 일반식은 예컨대 ‘사과는 과일이다’라고 판단할 때 사과는 주어이고 과일은 술어이다. 주어인 사과는 술어인 과일에 포섭되어 있는 것으로, 주어는 특수이고 술어는 보편이라고 할 수 있다. 그런데 이와 같은 판단의 일반식으로는 개체를 온전히 설명해내는 것이 불가능하다. 보편인 술어를 한정하여 아무리 특수화한다고 하더라도, 결코 특수인 주어에는 도달할 수가 없기 때문이다. 과일은 사과를 포함하고 있지만, 온전히 사과 그 자체라고는 말할 수 없다. 따라서 오히려 주어가 술어를 포함하고 술어는 주어에 내속한다고 생각하는 주어중심주의가 출현하게 된다.¹²⁶⁾

이런 사고의 전형이 바로 아리스토텔레스의 논리학이다. 아리스토텔레스는 개물을 “주어가 되며 술어는 되지 않는 것”이라고 정의했다. 예컨대 ‘소크라테스는 인간이다’, ‘소크라테스는 현자이다’, ‘소크라테스는 반드시 죽는다’라고 하는 일련의 판단에 있어서 ‘인간’, ‘현자’, ‘반드시 죽음’ 등의 성질은 모두 주어인 소크라테스에 내속되어 있다고 보는 것이다. 그러나 아리스토텔레스가 개물을 “주어가 되며 술어는 되지 않는 것”이라고 하는 것에는 논리의 결함이 있다. 개물이 술어에 포함되지 않는다는 것은 개념화, 즉 언어로 표현되지 않는다는 것과 같다. 판단이란 특수인 주어가 보편인 술어에 포섭되는 것에 의해서 성립하기 때문이다. 니시다는 이러한 오류가 개물은 결코 개념적으로 인식할 수 없으며, 직관에 의해서만 얻을 수 있는 것이기 때문이라고 보았다.¹²⁷⁾ 니시다는 아리스토텔레스의 주어의 논리를 역으로 생각하여, “술어는 되지만 주어는 될 수 없는 것”에 초점을 둔다. 주어를 한정하는 술어에 주목하는 것이다.¹²⁸⁾ 니시다는 논문 「장소」에서 이렇게 말하였다.

123) 나카무라 유지로, 앞의 책, p. 108.

124) 위의 책, p. 111.

125) 이찬수, 앞의 논문, p. 283.

126) 코사카 쿠니쓰구, 앞의 책, p. 145.

127) 위의 책, pp. 145-146.

128) 이찬수, 앞의 논문, p. 283.

보통은 나라고 하는 것도 물(物)과 마찬가지로, 다양한 성질을 가진 주어적 통일이라 생각하지만, 나란 주어적 통일은 아니고 술어적 통일이어야만 하고, 하나의 점이 아니라 하나의 원이 아니면 안되며, 물(物)이 아닌 장소가 아니면 안 된다.¹²⁹⁾

주어중심주의적으로 사고한다는 것은, 다양한 성질들을 내포하고 있는 ‘나’라는 주체에 방점이 찍히는 것이다. 그렇다면 술어중심주의적으로 사고한다는 것은 무엇일까? ‘사과는 과일이다’라는 명제를 다시 한번 떠올려보자. 술어중심주의적으로 생각한다는 것은 과일이라는 술어가 사과라는 주어로 “스스로 한정해야” 하는 것과 같다. 사과는 사과를 사과로서 성립시키고 있는 과일이 스스로를 한정하고 스스로 사과로서 특수화할 때만 비로소 사과일 수 있다는 입장, 즉 “사과는 과일이다”라는 판단이 참으로 성립할 수 있다는 입장이다.¹³⁰⁾ 이때 술어, 즉 “보편이 스스로를 한정하면서 일체 존재의 다양성과 차별성을 그대로 긍정할 수 있으려면, 보편이 자기동일성을 유지하면서 스스로 안으로부터 차별을 전개해나가야 한다.”¹³¹⁾ 이는 자기안의 부정과 모순을 통하여 한층 발전한 종합적인 ‘나’로 돌아온다는 헤겔의 도식과도 유사하다.

그러나 니시다에게 자기동일성을 유지하면서 그 안에 차별성과 다양성을 내포하는 보편은 헤겔을 위시한 서양철학에서 주장하는 유(有)의 형태가 아니라 무(無)여야만 하며, 이때 무는 유에 대립하는 상대적 의미의 무가 아니라 유와 무의 대립마저 모두 포괄하는 절대무(絶對無)여야만 한다. 따라서 니시다의 ‘절대무의 장소’ 안에서는 모든 개체와 특수이 그 특성을 잃지 않고 생생할 수 있게 되며, 만물이 만물로서 참되게 드러날 수 있는 까닭은 만물이 ‘절대무의 장소’ 위에 있기 때문이다.¹³²⁾

이에 따라 니시다의 술어중심주의에서 지향하는 ‘절대무의 장소’ 안에서는 보편과 특수의 대립마저 모두 포괄하게 되며, “그 근저에서는 저마다의 개성을 유지한 채 통일되어 있다”는 주장이 가능하게 된다.¹³³⁾ 니시다의 술어중심논리에서는 특수가 보편이고 보편이 특수이다. “니시다의 판단 이론에서는 그 판단에서의 술어가

129) 니시다 기타로, 「장소」, 『니시다기타로전집4』, 이와나미 서점, 1965; 나카무라 유지로, 앞의 책, p. 109 재인용.

130) 이찬수, 「니시다 기타로의 장소적 논리 소고」, 『종교의 이해(2)』, 1997, p. 4.

131) 위의 논문, 같은 곳.

132) 위의 논문, 같은 곳.

133) 위의 논문, p. 5.

자기를 한정함으로써 주어와 술어가 원천적으로 하나 되어 있고, 또 하나 될 수 있음을 보여주고자 한다.”¹³⁴⁾

이처럼 니시다의 술어중심주의에서 말하는 술어는, 주어에 대립하는 술어가 아니라 주어면(主語面)을 포함한 술어면(述語面)을 의미하는 것이다. 이 술어면을 무한히 확대해가면, 그 궁극에서 어떠한 술어에 의해서도 포섭되지 않고 오히려 모든 술어를 자기 안에 포섭하는 술어에 도달하게 된다. 이러한 ‘초월적 술어면’이 ‘절대무의 장소’이다. 니시다는 아리스토텔레스의 휘포케이메논이 의미하는 ‘주어가 되며 술어는 되지 않는’ 초월적인 주어면은 바로 절대무의 장소에서 비로소 나타나는 것이라고 생각했다.¹³⁵⁾

시간관과 연결지어 말하자면, 영원이 스스로를 한정하여 순간이 됨과 동시에 비로소 참된 영원이 되는 것과 같이, 그 무언가를 ‘안다’고 하는 것도 이런 구조를 지닌다. 앞이란 특수이 보편 속에 감싸이고 둘러싸이는 것이다. 다시 말해 “보편이 특수의 모습으로 스스로를 한정하는 것이다.”¹³⁶⁾ 이때에도 마찬가지로 절대모순적 자기동일의 논리적 구조, 즉 보편이 스스로를 한정하여 특수가 되기에 진정한 보편이 되고, 특수는 보편에 둘러싸임으로써 진정한 특수가 되는 모순의 논리가 전제되어 있음을 알 수 있다.

술어를 중심으로 주어의 의미와 내용을 다시 규정하는 이러한 시도는, 형체가 있는 ‘유’의 배후에 우주를 관통하는 근저인 보이지 않는 ‘무’가 있다는 믿음 아래 새로운 세계관을 재편하기 위함이다.¹³⁷⁾ 즉 니시다의 장소론은 종래 서양의 사유구조에서 무(無)를 유(有)에 대립하는 결여로서의 장소가 아니라, 오히려 모든 ‘유’를 낳는 풍부한 근원으로서의 무의 세계를 논리적으로 파악하고 설명해내려 한 결과이다.¹³⁸⁾

134) 이찬수, 앞의 논문, pp. 283-284.

135) 코사카 쿠니즈구, 앞의 책, p. 146.

136) 이찬수, 앞의 논문, p. 284.

137) 유아사 야스오, 『몸의 우주성』, 이정배·이한영 역, 모시는 사람들, 2013, p. 68.

138) 나카무라 유지로, 앞의 책, p. 111.

제4장 이우환과 니시다 기타로의 정신적 만남

앞선 장에서 이우환의 예술론에 영향을 끼친 니시다 철학에 대해 살펴보았다. 일본 유학 시절 철학과에 재학하며 다양한 동서양의 철학들을 통해 자신의 예술세계를 지탱할 이론적 기틀을 마련한 이우환은 일본의 지면을 통해 다수의 글을 발표하였다.¹³⁹⁾ 훗날 모노하 이론의 효시가 된 「존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론」, 그리고 「만남을 찾아서」도 이 시기에 쓴 글이다. 특히 「만남을 찾아서」는 일본의 젊은 작가들에게 교과서처럼 널리 읽히며 큰 반향을 일으켰다.

이우환이 받아들인 니시다 철학의 논의 역시 이 시기에 쓰여진 글들에서 다루어지고 있다. 특히 이우환의 예술론이 집약된 저서 『만남을 찾아서-현대미술의 시작』¹⁴⁰⁾에서 그는 니시다를 빈번히 언급하고 있는데, 자신의 논지와 공명하는 부분은 니시다의 용어를 거의 그대로 사용하기도 하고, 혹은 니시다의 철학을 자신의 작품에 적용하면서 발생하는 차별점을 나름의 언어로 풀어 설명하기도 한다.¹⁴¹⁾

139) 이우환이 일본에서 발표한 글들은 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.2, ICAS, 2003, p. 426 각주에서 자세하게 언급하고 있다. 그 목록은 다음과 같다. (미발표작 포함) 「사물에서 존재로」, 『미술수첩』, 제6회 예술평론 콩쿠르 응모작, 가작입선, 미발표. 「세계와 구조-대상의 와해」, 『디자인 비평』, 제9호, 1969.9. 「존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론」, 『산사이』, 1969.6. 「콘셉션과 대상의 은폐」, 『SD』, 1969.8. 「데카르트와 서양의 숙명」, 『SD』, 1969.9. 「비대상세계의 자각」, 『보다』 (교토국립근대미술관), 1969.9. 「행위의 세계 《현대미술의 동향전》에 참가하고-교토국립근대미술관」, 『SD』, 1969.10. 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」, 『미술수첩』, 1969.11. 「내일은 여는 예술가 ·10 다카마츠 지로-표상작업에서 만남의 세계로」, 『미술수첩』, 1969.12 「인간의 해체」, 『SD』, 1970.2. 「만남을 찾아서(특집-발언하는 신인들)」, 『미술수첩』, 1970.2. 「즉의 세계」, 소간행물 『장상시(場相時)』의 서문, 1970.5. 「변혁의 풍화-예술은 이대로 좋은가」, 『미술수첩』, 1971.3.

140) 1971년 일본에서 『만남을 찾아서-새로운 예술의 시발에(出會いを求めて-新しい藝術のはじまりに)』라는 제목으로 타바타서점(田畑書店)에서 출간되었다. 국내에는 2011년 학교제에서 『만남을 찾아서-현대미술의 시작』이라는 제목으로 이우환의 이름이 알려지는 계기가 됐던 「존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론」을 포함하여 1969년 11월 『미술수첩』에 소개된 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」, 「만남을 찾아서」를 포함하여 총 6편의 글이 수록되어 출간되었다. 본 장에서는 국내 출판본을 자료로 삼고자 한다.

141) 그 차이점은 이후 5장에서 이우환의 모노하 작품을 설명할 때 동원되는 ‘장소’ 개념에서 주로 드러난다. 이우환은 니시다의 장소론에서 많은 것을 받아들이고 배웠음을 인정하면서도, 니시다가 장소를 “순수한 의식의 산물”이라고 본 것에 반해 자신은 장소를 “관계향”으로 풀었다고 그 차이점을 밝힌 바 있다. 이우환, 『만남을 찾아서』, 김혜신 역, 학교재, 2011, pp. 241-242. 또한 니시다가 ‘절대무의 장소’를 논함에 있어서 온갖 자기 한정을 강조한 나머지 개물(個物)과 장소의 상호 관계가 무시되고 오히려 장소가 사물에 우선하면서 사물이 장소의 돌보임 역으로밖에 존재 이유를 갖지 못하게 된다고 비판한 바 있다. 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 역, 현대문학, 2002, p. 265. 그러나 일본의 평론가 치바 시게오는 이러한 이우환의 니시다 이해에 반문을 제기하며 장소에 대한 이우환의 해석을 니시다의 장소론을 제대로 이해하지 못한 “속류해석”에 가까운 예로 규정하며, 이우환이 “니시다가 장소를 순수한 의식의 산물로 본다”고 서술한 부분을 오류라고 지적하였다. 치바 시게오, 『현대미술일탈사』, 1987; 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.2, ICAS, 2003, pp. 124-125 재인용. 이와 같은 차이점은 근본적으로

이우환이 일본에서 썼던 비평들은 당대의 미술뿐만 아니라 전 세계의 사회와 문화가 근대주의의 붕괴를 맞이하는 과정 중에 있다는 논지가 전제로서 늘 언급되어 있으며, 그 핵심에는 서양 근대주의와 이를 뒷받침하는 이성중심주의, 주객이원론에 대한 비판이 맥락을 함께하고 있다. 그는 서양의 사유방식에서는 주-객 이분법을 지양하는 것을 뛰어넘어 근본적으로 근대주의를 극복할 방법을 제시하지 못하고 있다고 주장하면서, 서양 사상가들에게서 결여된 동양의 무(無)를 철학적으로 정초하려 했던 니시다에게서 해답을 구하고 있다.

따라서 본 장에서는 이우환의 모노하 비평 작업을 분석하여 그가 서양 근대주의와 현대미술을 비판하는 근거를 니시다의 철학에서 찾아오고 있음을 밝히고자 한다. 이우환의 비평 작업을 분석하는 것은 모노하의 정신적 기반을 이해하고 그가 회화로 옮겨간 이후에도 적용되는 그의 주요한 예술론이기 때문에 자세히 살펴봐야 할 글들이다. 그에 앞서 먼저 이우환이 니시다의 철학을 처음 접하게 된 시기를 짚어봄으로써 두 사람 사이에 사상적 공감이 일어날 수 있었던 만남의 유래를 살펴보고자 한다.

제1절 현대문명 극복으로서 니시다 철학의 수용

이우환이 처음 니시다를 접했던 시기는 그가 일본에 유학하던 시절이었다. 그가 일본에 머무르게 된 것은 1956년 숙부의 병문안 차 방문하게 된 것이 계기가 되었다.¹⁴²⁾ ‘미학이나 사회사상사를 튼튼하게 알아 놓아야 나중에 무엇이든 제대로 할 수 있다고 생각했다’라고 후일 인터뷰에서 밝혔듯¹⁴³⁾ 이우환은 니혼대학교 철학과에 편입하여 독일철학, 특히 니체와 하이데거에 몰두하였고 이때 서양 현상학에 관심을 두게 되면서 대학 졸업 무렵 메를로-퐁티를 읽기 시작하였다. 그가 니시다 기타로의 철학을 처음 접한 것은 대학 졸업 후 마르크스를 읽으면서이다. 이우환은

이우환은 시각적인 작품을 제시하는 미술가이고, 니시다는 선불교에 바탕을 둔 사색가, 철학자였기 때문에 이우환이 미술의 영역으로 니시다의 철학을 받아들이는 과정에서 발생하는 차이점이라고 보아야 할 것이다. 그러나 본 연구에서는 두 사람의 정신적 영향 관계에 주목하기 위하여 차이점에 대해서는 자세히 파고들지 못하였으며, 이는 본 논문의 분명한 한계이다. 이는 향후 연구를 통해 상세하게 밝혀져야 할 부분이다.

142) 심은록, 『양양의 예술-이우환과의 대화 그리고 산책』, 현대문학, 2014, pp. 121-122.

143) 이우환-최옥경의 인터뷰, 《이우환-만남을 찾아서展》(2003.10.3-11.16) 카탈로그 연표(삼성미술관, 2003), p. 144; 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006, p. 16 재인용.

1998년 국내의 한 인터뷰에서 이렇게 말했다.

니시다에게는 마르크스 이론이 담고 있지 못한 다른 점이 있다는 것을 발견하게 되었다. 다시 말해 아시아적 문제, 장소의 문제, 시간의 문제 등을 니시다 철학에서 찾아내게 되었던 것이다.¹⁴⁴⁾

이우환은 마르크스 이론이 담고 있지 못한 아시아의 사유방식, ‘장소의 문제’, ‘시간의 문제’ 등을 니시다 철학에서 발견하였다고 말하고 있다. 그렇다면 그에게 마르크스의 어떠한 부분이 한계로서 다가왔으며, 니시다 철학을 통해 그 한계에 대한 해답을 얻은 듯했다는 해방감의 근원은 무엇이였을까? 이를 살펴보기에 앞서 이우환이 마르크스를 비판하면서도 마르크스가 문명사회의 병폐를 지적했던 것에 동의하고 긍정적으로 평가했음을 짚고 넘어가야 한다. 1975년 『공간(空間)』 9월호에 실린 「만남의 현상학적 서설」에서 이우환이 마르크스를 언급하며 현대문명의 허상 세계를 비판한 대목을 살펴보자.

마르크스가 『자본론』의 ‘물상론’에서 해명했듯이, 나무는 책상이라는 상품이 되고, 지폐는 돈의 이미지에 덮여 나무와 종이는 원래의 존재성이 은폐되고 소외되어, 인간은 그 물상들을 마주하고 있는 것에 불과하다. 그래서 대상화된 세계는 현전하고 있으나, 맞닿을 수 없으며 아무것도 느낄 수 없는, 허상이며 허깨비라고 할 수밖에 없다. …(중략)…그런데 인간의 욕망 의지에 의해, 끊임없이 대상화되는 세계는 결국 인간의 의지에 반해서 인간의 인식이나 가치 판단을 넘어버린다. …(중략)…그 대상세계는 대상들의 질료적 성질과 상태, 양의 증대의 변증법적 관계에 의해 자기운동화가 이뤄져, 마침내 한 줌의 인간의 한계를 부수고, 거꾸로 인간을 뒤덮어버릴 정도로 팽창하는 것이다. 이때 인간의 의식은 스스로를 내면에 가두거나 대상이라는 ‘존재’에 의해 역으로 결정되는 처지가 된다. 마르크스의 말이 아니더라도, ‘존재가 의식을 결정하게’ 된다. 그렇더라도 의식이 존재를 결정하든, 존재가 의식을 결정하든 이항대립적으로 한쪽이 다른 한쪽을 결정하는 체계인 한 결국 대동소이한 결과를 낳을 수밖에 없다. 인간과 세계를 양분해서 그 사이를 대상화 논리에 의해 찢어놓는 결과를 낳고 말았다는 것은 의식과 존재의 상대적인 가치작용을 일으키는 꼴이 되고, 그러한 상호 자기소외를 초래하는 사태는 피할 수 없는 숙명이라고 할 수밖에 없다.¹⁴⁵⁾

144) 이가진, 앞의 기사, p. 165.

145) 이우환, 「만남의 현상학적 서설-새로운 예술론의 준비를 위하여」, 『만남을 찾아서』, 김혜신 역, 학교재, 2011, pp. 206-242. 국내에서는 1975년 미술잡지 『공간(空間)』에 「만남의 현상학적 서설-새로운 예술론의 준비를 위하여」라는 제목으로 실렸다. 본 연구에서는 학교재에서 출판한 『만남을 찾아서』에

이우환은 마르크스의 『자본론』을 언급하며 인간의 욕망에 의해 끊임없이 대상화된 세계는 외부성과 미지성을 상실하게 되었다고 말한다. 자본의 논리와 기술에 의해 인간의 필요와 요구에 따라 대상으로 떨어져 재단된 세계는 상품이라는 명목 아래 양적인 자가증식을 거듭하고, 급기야 종내에는 거꾸로 인간의 의식을 좌지우지하기에 이르렀다고 설명한다. 여기까지는 마르크스의 말을 빌려 현대문명의 한계를 지적하고 있다.

그러나 이우환은 한쪽이 다른 한쪽을 결정하여 현실의 불안과 모순을 해결해줄 수 있을 것이라는 이상화된 이원대립적인 체계는 인간과 세계 사이의 이분을 더욱 공고히 할 뿐이라고 역설한다. 주체와 객체의 자리에 어느 것이 들어서든, 주와 객을 분리하여 사고하고 한쪽을 불변의 진리라고 여기는 것은 어느 쪽이든 이우환의 눈에는 그의 말대로 상호 소외라는 결과를 낳을 뿐이다.

이는 니시다가 정신이나 물질을 분모로 삼고 순차적인 역사발전관을 주장한 헤겔과 마르크스를 비판했던 시간관의 논지와 일맥상통한다. 이우환 역시 마찬가지로 서양의 뿌리 깊은 이원론적, 과정적 변증법에서 불편함을 느끼고 있었기 때문에 이러한 서양의 사유구조를 비판하고 부정하는 논지가 저변에 흐르고 있는 니시다 철학에 강렬한 친밀감을 느꼈을 것이다. 심은록과의 대담을 실은 글에서 마르크스를 읽으며 느꼈던 이우환의 불편함에 대해 더 자세한 입장을 찾아볼 수 있다.

나는 옛날부터 마르크스를 읽으며, 뭔가 이견 좀 아니올시다라는 생각을 가졌습니다. ...마르크스가 인류사에 있어서 정말 중요한 문제를 제기한 것은 사실입니다. 하지만 그는 이를 너무나 이상화해서 그대로 진전되면 파라다이스가 온다는 역사관을 표명했는데, 한 걸음 물러서서 잘 생각해보면 그렇게 단순한 문제가 아닌 겁니다. 물론 나도 거기에 많이 젖었던 사람이지만요. ...마르크스의 인류 사회의 순차적 역사발전관에 비취 생산양식을 재해석해보는다면 크게 유럽식, 아시아식, 아프리카식입니다.¹⁴⁶⁾

이우환은 마르크스의 사상이 인류사에 끼친 긍정적인 측면에 상당한 영향을 받았음을 인정하면서도 마르크스의 순차적 역사발전관에서 불편함을 느꼈다고 말하고 있다. 그에 의하면 마르크스는 물질을 기준으로 인류의 역사발전을 설명하는데 이때 인간의 기술과 이성을 통해 성취한 문명의 진보 정도에 따라 생산양식을 크게 세 가지로 나누고 있다. 첫 번째 ‘유럽적인 생산양식’은 인간의 이성을 중심으로

실린 것을 자료로 삼았다.

146) 심은록, 앞의 책, pp. 51-52.

이룩한 최고로 진보한 문명사회의 생산양식을 일컫고, 두 번째 ‘아시아적인 생산양식’은 유럽에 비해 합리성과 근대성이 미약하여 자연, 즉 이성이 완전히 개화하지 못한 야만의 영역이 남아있는 애매한 단계이며 마지막으로 ‘아프리카적인 생산양식’은 자연에 가까운 미개한 단계로 취급하였다고 설명한다. 이어서 그는 유럽인들이 가치 미달로 여기는 ‘아시아적인 생산양식’이나 ‘아프리카적인 생산양식’이 오히려 과학과 이성이 파악하지 못하는 원초적인 생명의 문제, 세계를 자연과 더불어 바라보고자 하는 예술가나 철학자에게 있어 새로운 시각에 대한 힌트가 될 수 있으며 이러한 시각이 가장 미래적일 수 있다고 역설하면서 마르크스를 비판한다.¹⁴⁷⁾

결론적으로 이우환은 마르크스가 상품과 자본의 논리에 점철되어 본래의 존재성이 은폐되고 소외된 대상 세계가 초래된 원인으로 현 문명사회의 문제점을 지적했던 부분, 즉 인간의 욕망이 불러일으킨 현대사회의 폐단을 비판한 것은 긍정적으로 평가하였다. 그러나 이를 극복할 이론적, 실천적인 대안을 제시할 때 유럽 외 아시아나 아프리카의 생산양식을 서구적 의미의 근대화가 애매하게 이루어졌거나, 혹은 아예 이루어지지 못한 미개한 문명으로 단정하는 전형적인 서구 중심주의적 역사 발전관을 드러낸 것으로 이해하였다. 그는 마르크스 역시 서양의 여느 계몽주의자들마찬가지로 근대중심주의적 사고방식의 틀에 가둬진 채 세계를 바라보았다는 한계를 느끼면서 일종의 “소화불량”을 느낀 것으로 보인다.¹⁴⁸⁾

이는 앞으로 살펴볼 이우환의 예술론에서 그가 반복적으로 주장하는 주와 객의 분리라는 이분법적 사고의 부정과 이에 대한 대안을 마련할 사상적 실마리를 니시다 철학에서 발견하게 될 것을 예고하는 지점이라고 볼 수 있다. 이는 그가 오히려 ‘아시아적 생산양식’이 마르크스를 비롯한 서양의 사유가 파악하지 못하는 세계의 참된 모습을 새로이 바라볼 수 있게 하는 대안이자 방법이 될 수 있다고 한 것과 상통한다. 그러므로 이우환이 니시다에게서 발견했다는 ‘아시아적 사유방식’은 마르크스가 지양했던 ‘아시아적 생산양식’과 상응하는 동북아의 사유방식을 말하는 것과 다르지 않다.

147) 위의 책, p. 53.

148) 심은록, 앞의 책, p. 51.

제2절 이원론적 변증법 비판과 서양 현대미술 비판

이우환의 근대주의 비판을 잘 보여주고 있는 글은 1969년 9월 일본 『SD』에 발
 표한 「데카르트와 서양의 숙명(데카르트와 西洋의宿命)」이다.¹⁴⁹⁾ 이우환은 데카르
 트에서 현상학에 이르는 서구 근대정신사의 흐름을 주체의 관념을 대상에 투영하
 는 표상의 역사로 바라본다.¹⁵⁰⁾ ‘cogito ergo sum(나는 생각한다, 고로 나는 존재하
 다)’는 명제처럼 근대적인 사고의 특성을 가장 잘 나타내주는 데카르트의 강령은
 이후 서구 사유의 구조를 이루는 커다란 뿌리가 되어 의식하는 나(주체)와 의식되
 는 대상(객체)이라는 이분법적 틀을 고착시켰다. 정신과 물질을 나누어 보는 데카
 르트의 합리론은 세계를 과학적, 수학적으로 재단하는 전 영역에 걸친 범 기하학화
 를 옹호하고 가속화하는 서양 근대사의 기조가 되었다.¹⁵¹⁾ 이우환은 하이데거의
 『세계상의 시대』와 쇼펜하우어의 『의지와 표상으로서의 세계』를 근거로 삼아
 근대는 “인간의 의식이 세계를 대상화하여 만들어낸 표상의 세계”라고 하는 것에
 동의하였다.¹⁵²⁾¹⁵³⁾

이우환은 근대의 표상작용이 과학과 기술의 눈부신 발전을 가져다주었지만 그
 결과 “인간은 외계의 있음세의 벌어짐과 만나지 못하게” 된다고 하였다.¹⁵⁴⁾ 또한
 인간의 표상욕구를 가리켜 “자연의 있는 그대로가 아니라 의식에 되새겨진, 즉 의
 식 주체 자신의 내부에서 ‘조작된 것’의 허상을 만들어내는 것에 지나지 않는다고
 하였다.¹⁵⁵⁾ 즉 근대의 표상작용은 인간이 세계를 향해 자신의 의식을 내세우고 밀

149) 이 글은 국내에서는 학교재에서 출판한 『만남을 찾아서-현대 미술의 시작』에 「데카르트와 과정의 숙명」이라는 제목으로 번역되어 실렸다. 본 연구에서는 위의 저서에 실린 번역본을 자료로 삼고자 한다.

150) 박규태, 「모노의 사상가 이우환과 근대비판」, 『일본사상(37)』, 2019, p. 220.

151) 데카르트는 인간의 정신을 사유 실체(Res Cogitans), 물질을 연장 실체(Res Extensa)로 바라보았다. 데카르트는 신적인 것을 무한실체, 인간의 정신과 물질을 유한실체라고 하였으며, 세계는 신, 정신, 물질 3가지로 구성되어 있다고 보았다. 이정우, 『집힘과 펼쳐짐』, 그린비, 2012, pp. 26-34.

152) 이우환, 「데카르트와 과정의 숙명」, 『만남을 찾아서』, 김혜신 역, 학교재, 2011, pp. 181-183. 하이데거는 『세계상의 시대』에서 근대의 인간이 ‘표상한다’는 것은 계산될 수 있는 대상을 의식 앞에 세우고 이를 통해 주체가 자신을 다시 한번 확인하는 근본적 확실성을 확립하는 것이라고 하였다. 또한 표상행위는 “현존하는 것을 받아들이는 행위”가 아니며, 현존재를 향한 공격만이 지배하고 있을 뿐이라고도 하였다. 마르틴 하이데거, 『세계상의 시대』, 『숲길』, 신상희 역, 나남, 2020, pp. 158-159.

153) 앞으로 이우환이 반복하여 사용하는 ‘표상’이라는 단어의 의미는 쇼펜하우어가 『의지와 표상으로서의 세계』에서 말하는 표상의 의미와 가깝다. 쇼펜하우어는 칸트의 물자체-현상계 구도를 받아들여 감각, 직관을 통해 받아들인 외부의 사물이 의식 안으로 들어와 만들어진 ‘상(像)’을 표상이라 하였고, 세계는 인간의 의지(욕망)와 표상으로서의 세계라고 하였다.

154) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 185.

155) 위의 책, p. 181.

어떻게 하는 방식으로 세계를 자신에게 맞춰 조정하고, 세계의 미지성으로부터 자신을 달아내려 비대한 자아가 만들어낸 허상만이 남게 된다는 것이다. 표상되지 않는 타자는 가차 없이 폐기하고 거울에 비친 자신의 모습이 전부라고 믿어버리는 자폐적인 공전의 굴레에 갇히게 되고 마는 것, 이것이 이우환이 진단하는 근대의 모습이다. 그렇다면 근대주의가 극에 달한 오늘날의 문명은 어떠한 모습일까?

이우환은 인간의 끝없는 표상욕구로 인해 허상은 무제한적인 자가증식을 거듭하고, 허상은 더 이상 물리적 대상으로만 머물지 않고 역으로 의식 주체인 인간을 규정하려 드는 사태¹⁵⁶⁾를 초래하고 말았다고 이야기한다.¹⁵⁷⁾ 근대인은 중세의 신에게서 독립하여 스스로 세계 위에 군림하기를 자처하기에 이르렀지만 이제는 허상이 주체로서 인간을 규정하고 통제하는 시대가 도래한 것이다. 허상은 인간과 각각 피지배자와 지배자라는 주종관계 안에서¹⁵⁸⁾ 마치 그림자처럼 인간의 관념을 오롯이 구현하는 대상물이었지만, 그 관계가 역전되자 허상은 동결된 명사성에서 벗어나 불확실한 양상으로 변모해가기 시작한다.¹⁵⁹⁾ 이에 따라 인간의 의식과 현실 사이에는 균열과 어긋남이 발생하고, 표상의 역사 그 자체인 근대주의는 필연적으로 붕괴의 길을 걷게 된다.¹⁶⁰⁾ 이우환은 마르쿠제의 『이성과 혁명』과 아도르노의 『부정의 변증법』을 언급하며 오늘날 문명은 인간의 의식과 대상의 불일치, 즉 이성과 현실의 와해를 맞이했으며, 이러한 시점에서 인간의 의식은 갈 곳을 잃고 우왕좌왕하는 분열의 상태를 겪게 되었다고 설명한다. 세계를 대상화하여 자기완결적인 존재임을 확신하던 근대인의 표상작용은 지속되지 못하고, 벗어나려 하면 할수록 “의식 주체의 고립화”는 심화되기만 한다.¹⁶¹⁾

156) 위의 책, p. 190.

157) 여기에서 이우환이 말하는 ‘허상’은 단순히 상품이나 물질뿐 아니라 제도와 기술에 이르기까지 근대주의가 만들어낸 문명의 소산 전체를 아우르는 것으로 이해된다. “표상작용이 스스로를 한층 의제화·합리화로 이끄는 것은 끊임없는 의식 주체의 자기확대 의지 때문인데, 그로 인해 필연적으로 세워지고 조직되는 것이 근대 입법과 테크놀로지이다.” 위의 책, p. 189.

158) 근대 사상의 특징을 대변하는 또 하나의 성격이 ‘동일성의 환상’이다. 허상으로 점철된 세계는 인간의 의식을 반영하는 동일한 것으로 간주되어 왔다. 그러나 극단으로 치달은 근대주의의 문제점은 아직 이성의 빛이 닿지 못했거나 포섭되지 못한 요소들을 추방되어야 할 대상, 즉 타자로 간주하고 개개의 특성과 개성을 억압, 전체로의 편입을 합리화하게 된다는 점이다. 박규태, 앞의 논문, p. 220. 이는 곧 전쟁과 폭력을 정당화하는 발상과 밀접하게 연관되어 있음을 의미하는데, 이우환도 근대주의가 제국주의나 식민주의와 매우 유사한 원리로 작동하고 있다며 근대주의의 위험성을 지적한 바 있다. 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 역, 현대문학, 2002, p. 296.

159) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 191.

160) 이우환은 근대주의의 동일성 환상이 점점 붕괴되어 가고 있으며, 그 벌어짐이 철학과 미술에서 일어난다고 하겠다. 위의 책, p. 75.

161) 위의 책, p. 191.

이우환은 이처럼 인간의 의식이 사면초가에 빠지게 된 원인을 데카르트와 데카르트의 인간중심주의적 사유의 뿌리를 잇는 서양의 사상가들로 보고 이들을 비판해나간다. 그는 헤겔 역시 데카르트의 인간 중심주의적 주관성을 지양한 듯 보이지만¹⁶²⁾ 여전히 의식의 우월성을 강조한 것에 있어서 데카르트와 다르지 않다고 비판하였고, 후설에서 사르트르에 이르는 흐름 또한 마찬가지로 데카르트의 줄기 아래 ‘의식의 지향성’과 ‘즉자’와 ‘대자’ 관계를 정식화함으로써 의식의 우월성과 실존이 본질보다 앞선다는 인간중심주의적 실존주의 사상으로 이어졌다고 지적하였다.¹⁶³⁾ 이우환은 서양 사상가들에게서 드러나는 한계의 원인으로 이들이 언제나 “전적인 존재”, 즉 궁극적인 유토피아에 이르고자 하는 지향적, 과정적 변증법을 그 근저에 전제하고 있기 때문이라고 보았다.¹⁶⁴⁾

…근대사상을 체계화시킨 헤겔의 변증법도 그 근저에는 ‘도달한다’고 하는 지향성으로서의 과정적 인간존재라는 사유가 깔려있다. 그러한 의미에서 ‘자기 쪽에서 저편으로’, ‘저편에서 자기 쪽으로’라는 지향성은, 절망적이라 할 정도로 숙명인 것이다. 근대가 의식을 표상작용으로 몰아가는 것도, 모두 지향성을 근저로 하고 있기 때문이다. 사르트르의 인식론처럼 ‘즉자’에서 ‘대자’로, ‘대자’에서 ‘즉자’로이다. …(중략)…지향성의 작용구조가 이원론적인 자기 반복임을 피할 수 없다면, 그것은 어디에도 도달할 수 없는 ‘절망의 도정’(키르케고르)이라는 사실이다. 그러기에 구조 자체의 해체는 기대할 수 없는 자가당착의 운명인 것이다.¹⁶⁵⁾

162) 이우환은 헤겔이 『대논리학』에서 ‘의식 없는 무엇, 혹은 무엇인가가 없는 의식은 존재하지 않는다’라고 했던 부분을 들어 데카르트의 지나친 인간 중심주의적 명제를 지양하는 듯 보이나 결국 ‘의식이 존재를 결정한다’는 기본적인 자세는 변하지 않고 있기에 데카르트와 아무런 차이가 없다고 비판한다. 위의 책, p. 178.

163) 후설은 선형적 순수의식을 절대적 존재로 주장하면서 인간의 주체성을 가장 우월한 것으로 위치시킴으로써 과학적으로 세계를 파악하는 자연주의, 실증주의적 인간관을 극복하였다. 그러나 구체적인 생활 세계를 살아가는 인간 주체를 데카르트적 cogito 위주의 사유하는 주체로 변경시켰으며, 이에 따라 후설의 현상학은 여전히 데카르트적인 관념론을 벗어나지 못하였다는 한계가 있다. 조광제, 『현상학적 신체론 : 후설에서 메를로-퐁티에로의 길』, 박사학위 논문, 서울대학교 대학원, 1993, p. 168. 사르트르는 『존재와 무』에서 타자의 존재는 ‘나의 대자적인 상태를 유지할 수 있는 모든 가능성을 앗아가는 존재 이기에 타인의 시선에 노출되는 한 타자의 시선은 곧 나를 대상화하고, 반대로 나의 시선은 타자를 대상화하는 것으로 말하고 있다. 이러한 사르트르의 ‘시선론’은 그가 대자와 즉자를 명확히 구별짓고 그 사이 제3의 존재방식을 인정하지 않음으로써 성립하는 것이다. 위의 논문, p. 164. 이와 같은 현상학의 한계를 비판하는 메를로 퐁티는 후설과 사르트르의 데카르트적 이원 정신을 신체와 세계 간의 상호 관계를 통하여 극복하고자 하였다. 이우환이 현상학자 중 메를로 퐁티의 사유에 영향을 가장 크게 받았던 것도 이처럼 서양의 이원론적 사유구조를 부정하고 비판하고자 하였기 때문이다.

164) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 194.

165) 위의 책, p. 195.

인간은 지각을 통해 세계와 만나는 것이지, 있어야 하는 특정 세계를 향하는 것이 아니다. 우리가 의식을 무언가에 향하게 하는 지향성으로 파악하는 한, 그 무언가는 지향성에 의해 정복되고 만다. 그야말로 그것 이외의 무엇도 아닌 의식된 대상이 되어 버림받는 허상이 될 수밖에 없다.¹⁶⁶⁾

이는 니시다의 시간관과 장소론에서 드러난 서양철학 비판에서 보았듯, 하나의 고정된 실체라는 ‘절대’를 설정해두고 끝없이 긍정과 부정을 반복하며 도달하지 못할 유토피아를 향해 달려가는 서양의 유구한 과정적 사유방식을 비판하는 골조와 같다. 이우환은 주체의 자리에 인간의 정신이든, 물질이든, 어떠한 것이 들어선다 해도 주와 객을 분리하여 어느 한쪽에 지배적 권력의 저울을 달아 이쪽에서 저쪽으로 이동하기를 반복하며 한쪽에 의한 통합과 전복을 꿈꾸는 이원대립적인 체계는 결코 현실의 문제를 해결해줄 수 없다고 힘주어 말한다. 그에 의하면 이러한 이원론적인 변증법은 오히려 주객대립의 고착화와 의식의 고립화를 심화시키기만 하는 것이다.

이우환은 근대주의를 초월하기 위해서는 주객이원론의 지양에서 멈춰서는 안되고 이 자체를 초월하여 뛰어넘어야 한다고 말하였다. 그러나 “고대 그리스의 우주론을 제외하고 서구의 사유방식 안에 주객을 넘어서는 사상은 찾을 수 없다”고 비판하였다.¹⁶⁷⁾

하지만 서구사상의 해체를 시도한 몇몇 서양의 사상가들을 언급하기도 하였는데, 그 대표적 사상가로 하이데거와 메를로 폰티, 그리고 미셸 푸코를 들고 있다. 특히 메를로 폰티는 인간의 신체가 존재하는 것은 “보는 행위와 보여지는 것, 만지는 행위와 만져지는 것”의 혼합이 일어날 때이며,¹⁶⁸⁾ “결국 세계란 나를 둘러싸고 있는 모든 것이 내 앞에 놓여 있는 것이 아니다”라고 하였다.¹⁶⁹⁾ 폰티는 세계와 인간은 신체를 매개로 함께 엮여 있어 떼려야 뗄 수 없는 관계임에도 불구하고, 이러한 “현존하는 세계”를 무시하고 세계와 인간의 관계를 무관한 것으로 탈색시키는 과학적인 정신을 비판하였다.¹⁷⁰⁾ 이제 인간은 대상에 대한 가치 판단을 내리고 자연을 자신에 맞춰 조정하는 인식 주체가 아니라, 신체를 가진 양의적 존재로서 세계와

166) 위의 책, p. 213.

167) 위의 책, p. 194.

168) 메를로 폰티, 『현상학과 예술』, 오병남 역, 서광사, 1983, p. 293.

169) 위의 책, p. 319.

170) 조광제, 『회화의 눈, 존재의 눈』, 이학사, 2016, pp. 44-48.

함께 더불어 있으며 “외계와의 일체감을 지각하는 신체성의 존재”임을 깨닫는 것이 중요해진 것이다.

이우환은 풍티에게서 얻은 실마리를 토대로 세계가 품고 있는 미지성을 탈각시키고 관념의 독단이라는 공간 속에 갇혀 있던 종래의 근대주의를 벗어나기 위해서는 세계를 대상적 존재가 아닌 “비대상적인 벌어짐의 현상”으로 받아들이는 것이 어느 때보다 필요한 자세라고 말한다. 이때 인간의 신체는 양의성을 지닌 매개항으로서 세계와 만날 수 있게 된다. 결국 인간의 ‘신체’가 관건이 된다. 신체는 “보는 자이면서 보이는 자이며, 보이는 자이면서 보는 자라는, 외부와 내부에 걸친 지각 신체”이기 때문이다.¹⁷¹⁾

그러나 이우환은 “근대의 지평을 한눈에 조망하는 사유의 꼭대기에 이른 그들일지라도, 아직 거기에서 비약의 세계를 여는 방법을 제시해주지 않는다”라고 말하고 있다.¹⁷²⁾

…모름지기 의식을 지각 그 자체로까지 끌어내린 끝에 의식의 감각적 특성만이 강조되고, 지각이 그대로 의식인 것처럼 정색할 수밖에 없어지는 바람에, 의식의 무성격과 인식의 불모를 가져오게 된 것이다. 일견 주객이원론에 ‘이르는’ 지향적 사유를 넘어선 듯 보이는 구조주의적 현상학도 여러 혁신성에도 불구하고, 이와 같은 치명적인 결함을 내포하는 한, 그것은 과도기적인 사상 현상으로 한정될 수밖에 없다.¹⁷³⁾

메를로 풍티나 미셸 푸코의 지각 구조에 결정적으로 기여된 것은, 의식의 적극적인 자기한정 작용으로서의 ‘자각’이라고 보아야 한다. …푸코의 ‘과’(와)에 가까운, 그러나 결코 그것에 그치지 않는 자각적인 구조론을 고찰할 때, 다음 예는 하나의 유력한 단서가 될 것이다. 과정적 변증법을 넘어서 장소적 변증법을 제시하고자 한 ‘즉’의 사상가 니시다 기타로의 말이다. 곧, 일즉다(一卽多)·다즉일(多卽一), 일반즉개물(一般卽個物)·개물즉일반(個物卽一般), 주관즉객관(主觀卽客觀), 절대무즉유(絕對無卽有), 노에시스 즉 노에마, 비연속의 연속, 무매개의 매개, 절대모순의 자기동일.¹⁷⁴⁾

미셸 푸코가 근대인의 주체성이라는 신화적 베일을 벗겨내고, 메를로 풍티가 인간은 세계의 외부와 내부 사이에 걸쳐져 있는 신체적 존재임을 주장하여 종래의

171) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 198.

172) 위의 책, p. 196.

173) 위의 책, p. 201.

174) 위의 책, p. 203.

뿌리 깊었던 서양 존재론에 남긴 결코 작지 않은 균열은 높이 평가할만하나, 이들에게는 결정적으로 ‘자각’의 논리, 다시 말해 ‘즉(卽)’의 논리가 결여되어 있다고 보았다. 이우환에게 진정한 근대주의 극복은 감각적인 문제로 모든 문제를 해소하려 들거나, 갈 곳 잃은 인간의 의식을 포기해버리는 것이 아니다. 그는 ‘즉’의 논리¹⁷⁵⁾, 절대모순적 자기동일의 논리를 함축하고 있는 니시다의 철학에서 이에 대한 대안을 찾을 수 있다고 보았다. 그는 「존재와 무를 넘어-세키네 노부오론」에서 이렇게 말하였다.

메를로 폰티가 『지각의 현상학』에서 강조하고 있는 것도, ‘신체는 나에게 속해 있는 동시에 외계와도 걸쳐 있는 양의적인 것이다’라고 하는 매개항적인 인식이다. 안과 밖에 걸쳐 있는 신체적 존재이기에 자기와 타자가 만나 상호매개할 수 있다. 이 신체의 수동과 능동의 이중적인 초월적 자각 현상에 주목한 이가 니시다 기타로라고 할 수 있다. 신체가 양의적 성격을 지녔기에 보는 동시에 보이고 보이는 동시에 보는 것이 가능한데, 그 매개항적인 요소를 활성화하고 현재적으로 자각하기 위해서는 살아 있는 구조나 열려진 장소를 제시하는 것이 요구된다고 하겠다.¹⁷⁶⁾

메를로 폰티가 말하듯 ‘본다는 것은 마치 십자로에 선 것처럼 존재의 모든 면을 만나는 것이다.’(『눈과 정신』) ‘세계는 나의 주위에 있는 것이며 내 앞에 있는 것이 아니다.’(『눈과 정신』) 그래서 거기에는 일방적으로 이쪽이 저쪽을 매기는 가치는 성립하지 않는다. 보이는 것이 대상성을 ‘무’로 하여 보인다는 것은, 어쨌든 이쪽 또한 자기의 대상성을 ‘무’로 하여, 같은 신체 속에서 맞닥뜨리고 있음을 말하는 것이다. 그러기에 만남은 ‘보는 것인 동시에 보이는 것이며, 보이는 것인 동시에 보는 것이다’라는 양의적인 ‘즉(卽)’의 경지를 나타내는 것이라고 이해할 수 있다.¹⁷⁷⁾

여기에서 이우환은 메를로 폰티의 양의적 신체론을 말하면서 자연스럽게 니시다를 끌어오고 있다. 폰티를 니시다 식으로 읽고 이해했다고 보아도 무방한 것이다. 이우환은 「만남의 현상학적 서설-새로운 예술론을 향하여」에서 니시다의 언어를 더욱 직접적으로 인용하면서, “계급적 주종관계의 전도가 아니라 이원론적 변증구조 자체의 붕괴”¹⁷⁸⁾를 일으킬 수 있는 신체의 가능성을 니시다의 개념을 통해 엿보

175) 이우환이 인용한 글에서 드러나듯 니시다의 “즉(卽)”이라는 표현, 예컨대 ‘일즉다·다즉일’, ‘일반즉개물·개물즉일반’, ‘주관즉객관’ 등의 표현은 절대모순적 자기동일의 구조를 전제하고 있는 것이다.

176) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 148.

177) 위의 책, p. 152.

178) 위의 책, p. 211.

고 있다. 이우환이 직접 서술하고 있는 대목을 살펴보자.

인간이 타자와 만나는 것이 가능한 것도 바로 이 신체의 양의성 때문이다. 신체가 자신이면서 타자이며, 타자이면서 자신인 것은 그것이 이미 주객을 넘고 대상성을 넘는 동시성으로 열린 매개항적 존재임을 드러내는 것이다. 인간이 어떤 곳에서 세계를, 대상으로서 인식하기 이전에 이미 지각할 수 있는 것은 그것이 신체의 성격을 띠기 때문이다. 니시다는 「인간적 존재」라는 논문에서 **수동성과 능동성이 뒤섞이는 항에 대해 다음과 같이 언급하고 있다. ‘행하는 것이 보는 것이며, 보는 것이 행하는 것이다. …… 행하는 것과 보는 것이 결합하는 곳에 신체가 있는 것이다.’** …… ‘…… 직관이란, 눈이 사물을 보는 것처럼, 조용히 사물을 비추는 것이 아니라, 주(主)와 객(客)이 순수한 하나의 움직임이 되는 것’(『움직이는 것에서 보는 것으로』)이라는 니시다의 견해는 말 그대로 직관이 신체적인 감각을 매개로 하는 만남이라는 말이다. …있는 그대로가 있는 그대로를 한정하는 세계에서 인간은 독자적인 긍정의 방식, 즉 세계는 신체의 매개성에 의해 직접 경험의 장소가 되며, 그 **지각의 자각성**을 통해 인간은 열린 세계와 만나게 되는 것이다.¹⁷⁹⁾

…즉, ‘우리의 신체라고 생각되는 것이 이미 모순적 자기 동일로서 행위하는 것이 아니면 안 된다. **행위하는 것이 보고 있는 것이며, 보는 것이 행위하는 것이다.** 신체의 움직임은 이미 표현 행위인 것이다. ……행위하는 것과 보는 것이 결합하는 곳에 신체가 있다. **행위적·직관적**으로 사물이 보이는 곳에 신체가 있는 것이다.’(니시다 기타로, 『인간의 존재』) 니시다는 신체가 지닌 모순성이야말로 인간을 살리고 인간을 살게 하는 구조라고 지적한다.¹⁸⁰⁾

이우환은 니시다의 어법을 거의 그대로 따르면서 ‘절대모순적 자기동일’하는 신체를 통해 있는 그대로의 세계와 만나야 한다고 말하고 있다. 이원론적 변증구조의 지양 자체를 뛰어넘는다는 것은 의식을 앞세워 세계를 대상화하는 인간의 표상욕구를 버리는 것에서 멈추어서는 안 된다. 더 나아가 있는 그대로의 세계와 만나 외부의 미지성, 불확실성과 직접적으로 맞닿는 순간을 경험하여야만 한다. 그리고 그러한 경험이 일어나는 장소 속에 놓여야만 한다. 이를 깨닫는 것이 ‘자각’이다.

이러한 자각을 미술의 영역으로 치환시켜 바라본다면 인간이 움직이는 존재로서 행위하는 동시에 보며, 보는 동시에 행위한다는, 행위적 직관적으로 작품을 창조할

179) 위의 책, pp. 215-216. (인용자 강조)

180) 위의 책, p. 227. (인용자 강조)

때 일어나는 순간을 경험하고 이를 깨닫는 것이 된다. 신체를 동반하는 니시다의 행위적 직관 개념은, 이우환의 말처럼 “신체가 자신이면서 타자이며, 타자이면서 자신”인, 즉 자기부정하는 동시에 자기동일하는 절대모순적 자기동일의 논리가 전제되어 있는 것이다. 이와 같은 신체의 절대모순하는 동시에 자기동일하는 성격 때문에, 인간은 세계와 안과 밖에 걸쳐 관계하는 매개항이 된다.

…그리고 니시다는 ‘물(物)과 나는 어디까지나 서로 모순되는 것이면서, 물이 나를 움직이고 내가 물을 움직여서 모순적 자기 동일로서의 세계가 자기를 형성하는, 만들어진 것에서 만드는 것으로 행위적·직관적으로 움직인다.’(『인간의 존재』) 말하자면 그는 의식과 존재가 절대로 모순되는 자기 동일의 한정 행위에서 세계가 세계하는 그 표현 원리를 보고자 한 것이다. 신체적 동시성이 곧 표현의 차원이며 구체적이면서 역사적인 세계이고, 직접적인 있는 그대로의 것은 그런 곳에서 체험적으로 인식되는 것이다. 니시다는 다음과 같이 말한다. ‘우리에게 직접적이고 가장 구체적인 세계, 즉 진정으로 나라는 것이 있는 세계는 소위 물체의 세계라고 하는 곳도 아니고 의식의 세계라고 하는 곳도 아니다. 우리는 넓은 의미에서 직접적인 행위의 세계, 또는 표현의 세계에 살고 있는 것이다. 우리는 구체적인 역사인으로 있는 것이다.’(『무의 자각적 한정』)181)

즉 행위적 직관적으로 창조 행위를 하는 순간이야말로 자각이 일어나는 진정한 시간이며, 행위적 직관 개념에는 이미 수동과 능동이 뒤섞여 안과 밖에 걸쳐 자기 모순하는 신체가 전제되어 있기 때문에 주객을 분리하는 이원론적 사고를 뛰어넘는 자각이 가능하게 된다. 이는 의식을 내세워 사물을 대하거나, 사물을 내세워 의식을 대한다는 이원론적 사고와는 매우 다른 것이다. 이우환은 니시다의 말을 빌려 직접적이고 구체적인 세계는 물체의 세계도, 의식의 세계도 아니라고 말하고 있다. 모순성을 지닌 신체적 존재인 인간이 세계와 직접 만나고 행위하는 장소가 참된 세계인 것이다. 이우환에게 신체가 중요한 것은 바로 이러한 세계와 만나는 매개항, 중간항이기 때문이다.

이처럼 이우환의 신체는 메를로 폰티의 현상학적 신체에서 출발하여 니시다의 ‘자각하는 신체’로 확장하여 나아가고 있으며, 그 궁극적인 지향점은 니시다의 논리였음을 확인할 수 있다.182)

181) 위의 책, p. 229. (인용자 강조)

182) 강태희, 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구(14)』, 2002, p. 102.

물론 나는 하이데거의 열린 존재론의 자극을 받았지만, 존재론보다는 오히려 **자기와 세계의 상호 한정이나 양의적 신체매개에 의한 안과 밖의 관계가 열리는 장소와 그 자각 형태에** 더 관심이 간다. 어쨌든 그것이 장소성 없이는 관계성에 의한 무를 매개하지 않으며 자기 완결적인, 대상적인 존재자에 머물 수밖에 없다는 것이다. 일상에서, 장소가 되지 않는 상태에서 보이는 현상은 잘린 대상론적 윤곽에 지나지 않아, 그냥 그것뿐인 사물로 비칠 뿐이다. 보고 있으나 보이지 않고, 만지고 있으나 느껴지지 않는 허상. 사물과 상황이 장소성을 지니지 않는 상태에서 그것이 추상적인 대상이 된다는 것은, 어쨌든 구체적인 세계가 바로 장소적 세계임을 말한다. 관계성에 의한 장소만이 대상을 진정으로 자립시켜서 그 존재성을 자유롭게 한다.¹⁸³⁾

결론적으로, 이우환은 서양의 철학자들이 근대의 인간이 자폐적인 표상 굴레 안에 갇히는 것을 구제하고, 주-객을 분리하여 세계를 바라보는 근대주의적 사고의 오류를 지적한 것은 긍정적으로 평가하였다. 그러나 인간이 도달해야 할 목적지로서의 절대적인 실체를 여전히 전제해두고 이를 향해 나아가야 한다는 과정적 변증법에서 벗어나지 못하고 있다고 보았다. 또한 양의적인 신체를 지닌 존재로서 세계와 더불어 있어야 한다는 것에까지는 나아갔지만, 신체의 절대모순적 자기동일의 구조로 말미암아 있는 그대로의 세계와 만나 ‘자각’하는 장소의 논리까지 이르지 못하는 것이라고 하였다. 따라서 그에게 중요한 것은 구체적인 세계와 만나는 ‘장소’를 어떻게 작품으로 구조화해낼 수 있을지가 관건이 된다. 그가 니시다의 장소론에서 영향을 받은 것도 바로 이러한 만남이 이루어지는 ‘무(無)’의 장소를 미술에서 구현해내어, 니시다의 ‘절대무의 자각’과 가까운 체험을 가능하게 만들기 위함이다.

이에 따라 이우환의 근대주의 비판과 현대문명 비판은 서양 현대미술을 비판해 나가는 근거가 된다. 「데카르트와 서양의 숙명」이 게재된 같은 해 11월, 이우환은 『미술수첩』에 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」이라는 글을 발표했다.¹⁸⁴⁾ 총 3부로 구성되어 있는 이 글에서 이우환은 매우 신랄한 어조로

183) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 237. (인용자 강조)

184) 1971년 일본에서 출판된 『만남을 찾아서(出會いを求めて)』에 수록된 글 중 하나였던 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」은 국내에서 1972년 『홍익미술』 창간호에 「오브제 사상의 정체와 그 행방」이라는 제목으로 실렸는데, 홍익대학교 故 이일 교수가 번역하였다. 그러나 총 3장으로 이루어진 글에서 마지막 장이 빠진 채 실리게 되었는데, 이일 교수는 이에 대한 역사 주를 달았다. 역사주는 다음 책에서 확인할 수 있다. 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.1, ICAS, 2003, p. 289. 이 글의 1장과 2장은 서양 모더니즘 미술과 미니멀리즘을 비롯한 서양 현대미술이 전개되는 상황과 과정을 설명하고, 마지막 3장에서는 그에 대한 대안으로서 모노하가 제시되고 있다. 국내에서는 글의 전반부만 소개되고, 중요한 마지막 장이 빠진 채 소개된 것이다. 故 김미경 교수는 이러한 상황을 이우환 예술론과 작품이 국내에서 미니멀리즘 혹은 개념미술의 맥락으로 오해받게 된 원인으로 지적하였다. 김미경,

서양의 현대미술을 비판한다.

이념과 현실이 와해되자 미술의 영역에서도 변화가 일어나기 시작했다. 서양 모더니즘 미술¹⁸⁵⁾에서 자행되어 오던 작가(주체)-작품(객체)의 이원적 구도가 무너지면서 작가의 의식을 사물에 투영하는 창조적 관습이 더 이상 가능하지 않다는 것이 탄로나게 된 것이다. 이에 따라 모더니즘 미술의 문맥에서 벗어난 오브제 미술들이 등장하기 시작하였다. 그가 서양 사상가들에게서 ‘자각’의 결여와 ‘의식의 불모’를 보았듯, 서양 현대미술의 오브제에서는 갈 곳을 잃고 방황하는 의식의 부유, 물질성의 제거로 인한 신체성의 부재를 확인한다. 1971년 3월 『미술수첩』에 발표한 「변혁의 풍화-예술은 이대로 좋은가」라는 글에서 이우환은 이렇게 말하였다.

대상의 물질성을 배제하고자 기를 쓰는 것은, 그것이 단순한 물질에 그치지 않고, 그것이 지닌 시간성·공간성, 소위 지각적인 신체성을 노골적으로 드러내어 그 스스로를 이야기하게 해 버릴 우려가 있기 때문이다.¹⁸⁶⁾

이우환이 보았을 때, 서양 현대미술들은 미술에서 작품이 되는 오브제가 ‘시간성’, ‘공간성’과 같은 신체적인 구조를 드러내는 것에 불안을 느끼고 이를 차단하기 위하여 사물의 물질성을 축소하고 배제한 결과이다. 이러한 의미에서 그가 비판하는 현대미술은 여전히 근대미술이라는 표상의 역사에서 벗어나지 못하고 있는 것이다.¹⁸⁷⁾

이에 따라 이우환은 모더니즘 미술 이후 등장한 서양 현대미술들을 대상의 물질성, 즉 있는 그대로의 세계와 만날 수 있는 신체성을 지워버렸다는 의미에서 넓게 ‘개념주의’ 미술로 규정하고 있다.¹⁸⁸⁾ 예컨대 조셉 코수스의 <하나, 그리고 세 개의

「이우환의 세키네 노부오론(1969) 연구」, 『한국근대미술사학(14)』, 2005, p. 259. 그리고 그 연유로 3장에서 일본 작가들이 언급되고 있기 때문에 국내의 반일감정을 의식하여 이 부분을 의도적으로 제외한 것으로 추측하였다. 김미경, 앞의 책, p. 108. 또한 정확히 어떠한 이유에서인지는 밝혀지지 않았지만, 2011년 학교재에서 출판된 『만남을 찾아서』에도 해당 글의 번역본이 실려있으나 3장에서 세키네 노부오의 언급이 빠져있다. 따라서 본 연구에서는 전문이 번역된 김미경의 저서에 실린 번역본을 참고하고자 한다.

185) 모더니즘 미술은 유럽의 고전적 모더니즘(modernism)과 미국의 그린버그가 고안한 형식주의 모더니즘(Modernism)으로 구별되어진다. 본 논문에서 ‘모더니즘 미술’을 언급할 때는 그린버그의 모더니즘(Modernism)을 지칭할 것을 밝혀둔다. 이우환이 주요한 비판의 대상으로 삼은 것이 그린버그의 아성이 무너진 후 등장한 미국의 현대미술이기 때문이다.

186) 김미경, 앞의 책, p. 189 재인용.

187) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 142-143.

188) 위의 책, p. 135.

의자>(도1)와 <무제(아이디어로서의 아이디어 미술)>(도2)을 보자. 이우환에 의하면 두 작품에서 확인할 수 있는 것은 언어, 정보와 관련한 개념적 사실일 뿐이다. 신체를 통해 깨닫는 장소의 깊이와 두께는 느껴지지 못한다는 것이다.¹⁸⁹⁾

대지미술의 경우는 어떠할까. 대지미술은 광활한 자연 속으로 나아가 그 풍경을 표시하는 작업이다. 로버트 스미슨의 <나선형 방파제>(도3)는 거대한 호수에 자갈들을 나선형 모양으로 길게 쌓아둔 작품이다. 전통 조각이 대좌 위에 작품을 올려두고 그 기념비적인 영속성을 상징적으로 부여했다면, 대지미술은 한시적으로 장소에 참여하여 표시를 내고 사라질 뿐이다.¹⁹⁰⁾ 그러나 이우환은 스미슨의 자갈과 대지의 흙은 단지 작가의 관념을 나타내는 수단으로 이용되었을 뿐이며, “돌로 돌을, 흙으로 흙을 이야기해서 나타내지 않고” 자연을 통해 작가의 관념을 표현한 대상주의 미술에서 벗어나지 못하고 있다고 비판하였다.¹⁹¹⁾

앤디워홀의 <마릴린 먼로>(도4)로 대표되는 팝아트 역시 비판의 대상이 된다. 이우환은 팝아트 작품에서 그가 반복하여 비판했던 근대 표상작용의 정점을 본다. 실제 마릴린 먼로는 살아 있는 존재로서 개념이나 지식, 작가의 관념으로는 온전히 포획되지 않는 외부성을 지닌 “불확정적이고 개방적인 존재”이다. 그러나 앤디 워홀이 찍어내는 수많은 먼로의 이미지는 작가의 관념이 투영된 응고물일 뿐이라는 것이다.¹⁹²⁾

모더니즘 미술 이후 현대미술로의 첫 발디딤으로 평가받는 미니멀리즘 역시 이우환의 비판을 피해갈 수 없다. 이우환이 미니멀리즘을 비판하는 논지를 이해하기 위해서는 미니멀리즘이 등장하기 전까지 전개된 서양 미술사의 흐름을 살펴볼 필요가 있다.

“근대미술이 착각(일루전)설에 입각한다는 주지의 사실”¹⁹³⁾이라는 이우환의 진단은 서구의 시각중심주의에 근거한 근대미술의 본질을 정확히 꿰뚫고 있다.¹⁹⁴⁾ 근대

189) 위의 책, p. 134.

190) 조주연, 『현대미술 강의-순수미술의 탄생과 죽음』, 글항아리, 2017, pp. 327-328.

191) 김미경, 앞의 책, p. 133.

192) 이우환, 앞의 책, 2011, pp. 27-28. 이러한 이우환의 비판은 현대미술이 달성한 여러 가치들을 지나치게 소거시킨다는 비판을 피하기 어렵지만, 세계의 있는 그대로의 표정과 만나기 위한 지각적인 신체, 그리고 이를 자각하는 장소에 주목하는 그의 맥락에서는 자연스럽고 전략적인 비판이다.

193) 이우환, 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」, 김미경, 앞의 책, 2006, p. 135.

194) 이때 이우환이 말하는 ‘근대미술’은 15세기 르네상스 미술에서 출발한 고전주의 미술과 이를 발전시킨 입장들을 가리킨다. 이우환은 서양 전통 재현 미술부터 재현 미술을 거부한 근대미술(모더니즘 미술)까지의 흐름을 모두 ‘근대미술’이라 칭하며 용어의 구별을 뚜렷이 하고 있지 않다. 이는 그가 서양 미술사를 표상주의의 역사로 바라보고 전체적인 사상의 구조를 아울러 비판하고 있기 때문이다.

미술에서 시각은 절대적인 권위를 차지하는 것이었다. 신체와 감각을 멸시했던 플라톤도 시각을 오감 중 가장 고귀한 것으로 여겼으며, 이원론적 사고를 확립시킨 데카르트도 철저한 시각중심주의 철학자로서 원근법을 열렬히 옹호하였다. 15세기 르네상스 미술이 발명한 원근법은 소실점을 한 곳에 고정하고 화면을 균질한 공간으로 수학화하여 2차원 평면 위에 3차원의 공간감을 느끼게 해주는 환영을 제공하는 데 효과적이었고, 이는 곧 근대 미술사의 지배적인 형식이 되었다.¹⁹⁵⁾

그러나 19세기 사진술이 발달하면서 회화는 자신만의 독자적인 길을 개척해나가게 된다. 그 대표주자가 20세기 중반 미적 형식주의를 정립시킨 그린버그(Clement Greenberg)이다. 그는 자신의 모더니즘(Modernism) 이론에서 인상주의부터 입체주의, 추상미술로 이어지는 미술사의 흐름을 평면을 향한 필연적인 역사로 바라본다.¹⁹⁶⁾ 그는 캔버스 위의 구상적인 요소를 추방한 회화의 순수성을 극단으로 추구하였는데, 이는 회화가 그 자체로 자율적이고 독립적이며 자기완결적이라는 미적 가치를 옹호하기 위한 것이었다. 20세기 추상미술이 그가 대변한 대표적 미술이다.

그러나 화면 위의 3차원적 환영을 아무리 제거한다 하더라도 캔버스 위에 물감이 그려져 있는 한 완전한 공간감(환영)의 척결은 불가능한 것이다. 캔버스의 천도, 그 위에 그려진 물감도 ‘물질성’을 가진 3차원적 물체이다. 이처럼 회화로는 물질성을 극복할 수 없다는 생각에 주목하여 3차원의 사물 그 자체로 향한 미술이 미니멀리즘이다. 미니멀리즘은 전통 조각도, 일상의 사물도 아닌 ‘특수한 대상(specific object)’을 표방하였다.¹⁹⁷⁾ 이우환이 예로 들고 있는 존 맥크래켄의 <무제>(도5)를 보자. 엄연히 전시장 안에 놓여진 미술 작품이기에, 관람객은 기다란 직사각형의 판자를 보고 어떠한 식으로든 의미를 파악하려 할 것이다. 그러나 작품에서 파악해낼 수 있는 것은 아무것도 없다. 미니멀리즘의 오브제에서는 일체의 표상작용도 없고, 사물의 무표정한 물질성 그 자체만이 내보여지고 있기 때문이다.

이러한 맥락에서 미니멀리즘은 근대미술¹⁹⁸⁾의 표상작용을 거부하는 이우환의 예

195) 마틴 제이, 「모더니티의 조망 체제」, 『21세기 문화 미리보기』, 이영철 역, 시각과 언어, 1996, pp. 73-98.

196) 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 박사학위 논문, 서울대학교 대학원, 2002, pp. 74-83.

197) 미국의 미니멀리즘 작가 도널드 저드(Donald Judd)가 고안한 ‘특수한 대상(specific object)’은 3차원의 사물을 미술작품으로 제시하여 ‘반(反)환영주의’를 표방한 현대미술의 형식이다. 이때 ‘환영주의’는 일반적으로 원근법에 의거한 전통 재현 미술을 가리키나, 저드가 비판하는 ‘환영주의’는 재현 미술을 포함한 모더니즘 미술을 구성하는 미학 체계까지를 모두 아우른다. 조주연, 앞의 책, p. 245.

198) 이때의 ‘근대미술’은 전통 재현 미술부터 그린버그의 모더니즘까지를 포괄한다. 인간의 관념을 대상에 투영하는 표상주의적 태도를 비판하는 이우환의 입장에서는 모두 비판의 대상이 되기 때문이다.

술론과 일정 부분 맞닿는다고 볼 수 있다.¹⁹⁹⁾ 그는 미니멀리즘을 가리켜 “아무것도 이야기해 주지 않는 반명사적인 중성체”라고 하였다. 미니멀리즘의 오브제는 작가의 관념과 대상의 일치, 즉 주체의 자기동일성을 보장해주는 표상주의의 초점에서는 벗어나 있다. 그러나 어떠한 의미도, 이야기도 해주지 않고 있는 물질 그 자체의 작품을 보는 관람객의 시선은 어디로도 향하지 못하고 말 그대로 그저 작품을 마주하게 되는 것에서 머물고 만다. 작품을 바라보는 시점의 상실은 그가 근대주의의 붕괴 이후 인간의 의식이 갈 곳을 잃고 부유하는 형국이라고 지적했던 모습과 상통하는 것이다.²⁰⁰⁾ 미니멀리즘의 오브제에서도 마찬가지로 사물의 신체성, 외부성과 만나는 자각, 그리고 장소와의 만남은 부재한 것이다.

이우환은 모더니즘 미술의 아성이 무너진 후 등장한 개념미술, 대지미술, 팝아트, 미니멀리즘에 이르기까지 현대미술의 역사를 아울러 이렇게 말하였다.

이상과 같은 의미로 보아 오브제가 붕괴되는 가운데 프라이머리 스트럭처에서부터 미니멀아트에 이르는 길은 오로지 관념과 물체, 즉 상과 세계의 분리과정을 보여주는 획기적인 시기라고 해도 좋을 것이다.²⁰¹⁾

그는 ‘획기적인 시기’라는 표현을 하고 있기는 하지만, 이는 하나의 기점을 말하는 것에 불과할 뿐이다. 그가 보기에 갈 곳을 상실한 인간의 의식, 즉 관념은 모더니즘 미술이 무너지고 미니멀리즘에 이르는 과정 속에서 늘 불안정하게 부유하고 있는 것이다.²⁰²⁾

이처럼 이우환이 서양의 이원론적 변증법과 서양 현대미술을 비판하는 논조를 살펴보았다. 그렇다면 그가 이와 같은 비판 정신을 양분으로 삼아 미술에서 궁극적으로 이루려 했던 것은 무엇이였을까? 이우환은 서양 현대미술의 극복 대안으로서 모노하를 제시한다. 이어지는 다음 장에서는 이우환의 모노하 이론에서 드러나는

199) 이우환은 한 인터뷰에서 이렇게 말하였다. “저는 미니멀 아트의 영향을 압도적으로 받았습니다. 그 철저성과 자기개념을 최소한으로 줄인다는 점이 그것입니다. 그러나 미니멀 아트는 자기억제로 해방을 얘기하면서도 오히려 철저히 속박감에 얽매이게 되는 결과를 낳습니다. 반면 저는 자기 개념을 최소화함으로써 더 큰 것을 맞보려 합니다.” 김용익, 문범, 「이우환과의 대담」, 1990.9, p. 92. 미니멀리즘 작가들이 공장에서 생산하는 공산품 자재들을 사용하여 물질 그 자체를 드러내는 물성에 주목하였다면, 모노하는 자연물들을 주 소재로 삼았으며 물질 그 자체보다는 물질과 물질, 물질과 인간 사이의 관계와 상황, 장소에 더 중점을 두었다는 차이가 있다. ‘자기 개념을 최소화하여 더 큰 것을 맞보려 한다’는 이우환의 말은 이처럼 미니멀리즘과 구별되는 모노하의 차이점을 강조하기 위한 것이다.

200) 김미경, 앞의 책, 2006, p. 139.

201) 위의 책, 같은 곳.

202) 위의 책, p. 129.

니시다 철학의 영향을 분석하고, 그의 모노하 작품을 자세히 살펴보고자 한다.

제5장 이우환 예술론의 실천으로서 모노하

이우환은 1969년 6월 일본 『산사이(三彩)』지에 「존재와 무를 넘어-세키네 노부오론」이라는 글을 발표하였다. 그는 이 글에서 당시 일본의 젊은 작가였던 세키네 노부오(關根伸夫, 1942-2019)의 작품을 트릭아트로 바라보는 세간의 평가와 달리, “있는 그대로의 세계의 신선함이라고도 할 수 있는 감동적인 표정을 보여주는 하나의 물체로 변화시켰다”라고 새로운 관점에서 평하였다.²⁰³⁾ 이우환의 신선한 관점이 담긴 이 비평글을 시작으로 그는 일본 미술계의 주목을 받게 되었으며, 훗날 모노하 이론의 대변자로서 일본 작가들과 교류하게 되는 첫 출발점이 되었다.²⁰⁴⁾ 이우환은 세키네의 작품을 비평하면서 신체, 장소와 관련하여 자신의 예술론을 상세히 서술하고 있다. 우선 니시다 사상의 첫 출발점이었던 순수경험과, 행위적 직관 개념에서 드러나는 신체관이 이우환의 모노하 이론에서 어떻게 드러나고 있는지 살펴보고자 한다.

제1절 만남의 지속 작업과 신체 - 순수경험으로서 ‘짓거리’

세키네 노부오의 <위상-대지>(도6)는 일본 고베 스마리큐 공원에서 열린 《제1회 현대조각전》(1968.10.1.-11.10)에 출품된 작품이다. <위상-대지>는 “270cm 높이에 직경 220cm의 실린더 모양을 땅속에서 파내고, 똑같은 크기의 흙 입방체를 거꾸집으로 굳혀서 옆에 세운 것이다.”²⁰⁵⁾ 마치 거인이 흙을 원통형 모양틀로 찍어내 추출한 모양 그대로 내세운 듯한 모습이다. 세키네는 며칠 동안 흙을 파내 이 작품을 완성시켰는데, 이와 같은 기묘한 작업 광경을 두고 이우환은 이렇게 말하였다.

세키네의 짓거리는 대지를 대지이게 한 것일 뿐으로 무엇 하나 더하지도 빼지도 않았다. 그냥 대지를 대지이게 하는 것, 즉 대지를 세계의 모습 속에 개시하는 행위로서 **짓거리**가 행해졌을 뿐이다.²⁰⁶⁾

203) 치바 시게오, 「모노派論」, 『공간』, 1989.3, p. 149.

204) 세키네는 이우환을 일본의 젊은 작가들에게 소개했다. 그의 예술론을 다른 작가들에게 알려주고 싶었기 때문이라고 한다. 김미경, 앞의 책, 2006, p. 81.

205) 김미경, 「이우환의 세키네 노부오론(1969) 연구」, 『한국근대미술사학(14)』, 2005, p. 261.

206) 이우환, 「존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론」, 『만남을 찾아서』, 김혜신 역, 학고재, 2011, pp.

여기에서 이우환은 세키네가 흙을 파내 올리는 행위를 가리켜 ‘짓거리’라고 표현하고 있다. 그가 세키네의 또 다른 작업 <공상-유토>(도7)를 묘사하고 있는 대목을 살펴보자. 세키네는 기름이 섞인 흙 유토(油土)를 가지고서 거의 방치시켰다 싶을 정도로 전시장 곳곳에 늘어뜨려 놓았는데, 이를 두고 이우환은 이렇게 말하였다.

땀에 젖은 손으로 개어서인지 점토 덩어리는 차츰 윤기가 돌아 생생한 표정을 보인다. …이 같은 반복이 얼마나 계속되었을까. 한 시간? 아니면 세 시간이나 네 시간? 그것은 아마도 시계상의 시간과는 무관한, 이른바 순수지속 같기도 하고 시간과 시간 사이의 무한한 터뜨림으로 느껴지기도 한다. …짓거리를 행한 세키네 또한 처음부터 사물로서 ‘점토’에 매혹되었던 것이 아니라 이러한 열린 세계와 만나고 싶었던 것이다.²⁰⁷⁾

이우환은 세키네가 유토를 어루만지거나 쌓아올리고, 던지거나 합치고 해체하는 신체의 반복을 가리켜 이 역시 ‘짓거리’라고 표현하였다. 세키네는 유토와 만나는 행위를 통해 유토의 표정과 위치, 모습을 시시각각 바꾸어놓고 있다. 세키네의 이러한 행위로 인해 일상적인 의미에 매몰되어 있던 흙은 ‘짓거리’라는 행위를 통해 세키네와 비로소 만나게 되었다. 여기에서 일상적인 의미에 매몰되어 있다는 것은, 이우환이 강하게 비판했던 근대인의 표상욕구, 즉 자연을 인간에게 맞추어 조정하고 도구와 수단으로 이용하는 일방적인 대상화로 인해 있는 그대로의 세계와 만나지 못하게 된 형국을 말하는 것이다.

종래 미술에서 흙은 주로 작가의 아이디어를 조각과 같은 물리적인 작품으로 구현화 당하는 도구였다. 여기에서 ‘짓거리’를 통해 대상과 만난다는 것이 단순히 감각을 통한 맞닿음이라면 이우환이 비판했던 모더니즘 미술과 현대미술의 오브제를 대하는 표상주의의 태도와 다를 것이 없을 것이다. 그러나 이우환에 의하면 세키네가 대상과 만나는 짓거리는 점토와 대지를 일상적인 의미에서 해방시켜 흙을 흙으로, 대지를 대지 그 자체로 열어 보인다. 이는 세키네의 짓거리가 니시다의 순수경험과 상응하는 행위이기 때문이다.

조금 더 구체적인 이해를 위해 이우환이 평론집 「만남을 찾아서」²⁰⁸⁾에서 빗물이

126-127. (인용자 강조)

207) 위의 책, pp. 124-126.

208) 1971년 일본 다하타서점에서 『만남을 찾아서(出會いを求めて)』라는 제목으로 출판되었다. 국내에는 1972년에 이 평론집의 일부가 「오브제 사상의 정체와 그 행방」이라는 제목으로 『홍익미술』에 번역되어 실렸다. 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구(11)』, 1997, pp. 155-156.

고인 물웅덩이와 반짝이는 유리컵을 만난 순간을 묘사하는 대목을 살펴보자. 이 부분을 보면 그가 강조하는 ‘만남’이 니시다의 순수경험 개념과 매우 맞닿아 있다는 것을 확인할 수 있다.

...그 물웅덩이가 재빨리 윈크라도 한 것일까. 아니면 물웅덩이의 어딘가가 보행자의 감각기관에 민감하게 반응했기 때문일까. 혹은 그 물웅덩이의 성감대와 그의 지각이나 어떤 촉수가 희한하게도 그 순간 타이밍이 맞기라도 한 것일까. 이유가 어떻든 그때 그는 세계의 어떤 선명함을 보았다기보다 세계 본연의 모습과 이 세계가 갑자기 ‘만남’ 것이다. 물론 그 ‘만남’의 내용에 대해 설명하려 들거나, 그것을 오브제로 삼아 소유할 수는 없다.²⁰⁹⁾

가와바타 야스나리(川端康成)는 언젠가 어느 에세이에서 하와이의 호텔에 머물 때 테라스 선반 위에 놓인 유리컵이 햇살에 반짝반짝 빛나는 광경과 ‘만났다’고 썼다. ... 그러나 것처럼 세계가 선명하고 생생히 빛나는 순간은 처음이었다. 컵은 ‘컵’이라는 물상적 대상을 초월하고 이쪽은 상의 단힌 의식을 깨고, 서로가 돌연 빛 속에서 열린 세계로 나온 것이다. 아니, 만남이 세계를 열어 빛나게 했다고 해야 할 것인가? 어느 쪽이든 만남은 상호적인 벌어짐이며 매개적인 장소에 임회하는 것이다.²¹⁰⁾

이처럼 이우환이 말하는 ‘만남’이란 언어와 개념으로 설명해낼 수 없는 순간을 경험하는 것과 다르지 않다. 니시다는 순수경험을 가리켜 주와 객이 분리되기 이전 무한히 통일되어 있는 상태라고 하였다. 그리고 이 순간을 유일한 실제라고 보았다. ‘나’와 외부가 마주쳤을 때 그것이 어떠한 것이라고 판단을 내리기도 전에, ‘앗’ 하고 탄성을 뱉어내는 감득의 순간과 같은 것이다. 이때의 순간은 니시다의 시간관에서 현재를 자각하는 순간의 ‘절대시(絶對時)’와도 같은 순간이다. 이와 같은 순간을 경험하는 ‘만남’은 결코 지식으로 설명해낼 수도, 오브제와 같은 명사성으로 박제해둘 수 없는 것이다.

그렇다면 이러한 ‘짓거리’라는 행위가 있는 그대로의 세계와 만나는 순간을 불러일으키는 순수경험과도 같다는 것은 어떠한 근거에서 비롯되는 것인가. 이우환이 비판했던 서양 모더니즘 미술, 현대미술과 모노하가 구별되는 궁극적인 차이점은 어디에서 기인하는 것인가. 이우환은 이를 풀 수 있는 열쇠가 작가의 신체적인 개

209) 이우환, 앞의 책, p. 64.

210) 위의 책, pp. 64-65.

입이라고 보았다. 물론 이때 신체는 니시다가 행위적 직관 개념에서 강조했던 자각하는 신체이다. 이우환은 이러한 신체의 행위를 설명하기 위해 신의 형벌을 받고 무거운 바위를 끝없이 산 정상으로 밀어 올리는 시시포스를 예로 든다.

시시포스의 경우(그것은 결코 부조리와 같은 근대인간적인 차원의 문제는 아니다) 그는 산의 정상까지 거대한 바위를 지고 오르지만, 지고 간 바위는 꼭대기에서 산기슭으로 굴러 떨어져버린다. 그러자 그는 또 바위를 밀어 올리고, 밀어 올려진 바위는 다시 아래로 굴러 떨어진다. 시시포스는 그것을 끝없이 반복하고 있다. …(중략)…세계 자체에서 보자면 바위와 시시포스와 산은 서로 동격으로, 행위하는 동시에 행위되는 양의적인 관계이다. 근본적으로는 시시포스 개인의 관념이 그렇게 시키는 것도 아니고, 바위나 산이 그렇게 시킨다고 할 수도 없다. 열린 세계의 모습이란 그와 같은 양의적인 짓거리라는 방식(자기한정)으로 벌어짐이 일어나는 경지인 것이다. 단지 만나는 자로서 시시포스가 의식의 활동을 가진 자각적 존재라는 특성에서 볼 때, 짓거리가 ‘만남’을 지속하는 시도가 되는 것은 유의해야 할 점이다.²¹¹⁾

…시시포스의 몸짓을 방불케 하는 세키네 노부오를 비롯한 작가들의 우스꽝스러운 난센스와 같은 짓거리에도, 지속 작업 자체에서 강렬한 구조성을 보임과 동시에 뛰어나게 보편화된 매체의 모습을 현전시키고 있는 것은 주목할 만하다.²¹²⁾

이우환은 시시포스가 끊임없이 바위를 밀어 올리는 행위와 세키네가 대지를 파 내려가는 행위가 대등하다고 말하고 있다. 그에 의하면 시시포스가 바위를 들어올리는 행위를 통해 바위와 시시포스는 ‘서로 동격으로, 행위하는 동시에 행위되는 양의적인 관계’라고 하였다. 이는 앞서 살펴보았던 니시다의 행위적 직관 개념에서 나타나는 신체의 양의적 성격을 그대로 적용하여 본 것이다.

이를 세키네의 <위상-대지> 작업에 비추어 본다면, 이우환은 세키네와 대지의 관계도 상호 모순하는 동시에 자기동일하는 행위적 직관 개념에 빚대어 이해하고 있음을 알 수 있다. 그가 세키네의 작업을 니시다의 ‘즉(卽)’의 논리를 통해 설명하고 있는 대목을 보자.

세키네의 플랜대로 대지가 상태성을 나타내는 것도 아니며 대지의 무한성에 세키네

211) 위의 책, p. 70.

212) 위의 책, p. 71.

가 매몰되는 것도 아니다. 마찬가지로 점토가 세키네의 계획대로 배치되는 것도, 세키네가 점토 덩어리를 따라 움직이는 것도 아니다. 어디까지나 대지 ‘즉’ 세키네, 세키네 ‘즉’ 대지이다. 세키네‘와’ 점토 또는 방‘과’ 세키네‘와’ 점토 사이에서 등가동격(等價同格)으로 일어나는 선명한 관계항의 벌어짐에서 비로소 세계는 ‘보이는 것’이 된다.²¹³⁾

니시다에 의하면 행위적 직관적으로 창조한다는 것은, 행위와 직관이 서로 상호 부정하는 동시에 상호 즉하는 자기동일의 구조를 전제하는 것이라고 하였다. 또한 예술의 창조 행위를 두고 “사물이 되어보고 사물이 되어 간다”라고 하였다. 이를 세키네의 <위상-대지> 작업에 빗대어 본다면, 세키네는 흙을 퍼올리는 신체의 반복, 짓거리를 통해 자기를 잊고(부정하여) 대지가 되고, 대지도 마찬가지로 자기를 부정하여 세키네가 된다. 대지 ‘즉’ 세키네, 세키네 ‘즉’ 대지란 니시다의 행위적 직관 개념에 전제되어 있는 절대모순적 자기동일의 구조가 그대로 적용되어 있는 것이다.

따라서 이와 같은 상태는 순수경험의 주관즉객관, 객관즉주관이라는 주객합일과 같은 상태와 마찬가지로이다. 순수경험을 통해 열린 세계는 세키네가 자신의 관념을 대지에 투영한 것도, 반대로 대지의 외부성에 세키네가 매몰되어 나타난 것도 아니다. 이우환이 ‘와’에 강조점을 두었듯 대지‘와’ 세키네 사이에 일어나는 관계의 부딪힘 때문에 가능한 만남인 것이다. 이렇게 보았을 때, 세키네의 짓거리는 세계를 향해 자신의 의식을 밀어넣는 인간중심주의적 표상욕구와는 다르다고 할 수 있다.

결국 문제는 어떻게 인간과 세계의 관계를 파악해야 하는가이다. 인간을 세계에서 떼어냈을 때, 인간은 무한정의 존재가 되고, 자기 완결적 존재가 되어 아무것도 매개하지 않는다. 그러나 인간이 세계 속에 함께 있는 존재라고 한다면 인간은 개인적·대상적 현실로서는 유한하지만, 주객 합일의 직관적 현실에서는 무한한 것으로 매개된다. 적어도 직관의 순간에서는 영원한 지금으로서 끝없이 열린 세계와 만나고 있는 것이다.²¹⁴⁾

즉 세키네가 순수경험의 행위로서 짓거리를 통해 대지와 만난다는 것은, 종래 미술에서 작가가 대상을 지배하기 위하여 이야기의 흔적을 남기는 “영웅적인 행위”와는 다르다.²¹⁵⁾ 이러한 행위를 정당화하는 이원론적 사고로는, 인간과 사물이 공간

213) 위의 책, pp. 130-131. (인용자 강조)

214) 위의 책, p. 226.

215) 박용숙, 「우리들에게 있어서 이우환」, 『공간(空間)』, 1975.9, p. 47.

안에서 물리적으로 함께 공존할 수는 있으나 둘 사이에 일어나는 관계로 인해 서로 참되게 있는 그대로의 표정을 드러낼 수는 없다.

따라서 세키네가 사물과 만나 반복하는 신체의 행위는 ‘짓거리’가 되고 이러한 짓거리가 중국에는 사물을 일상적 의미에서 해방시킨다. 사물이 인간의 관념 아래 포섭되지 않고 애매하게 빗겨나게 되는 이러한 모호한 상태, 이는 작품을 보는 사람으로 하여금 명확하게 의미가 포착되지 않기 때문에 불투명하지만, 동시에 사물은 있는 그대로 자신을 드러내게 되기 때문에 오히려 투명성을 띠게 된다. 이우환은 이를 가리켜 ‘규정될 수 없는 벌어짐’이라고 하였다. 이러한 모호한 상태성이 물리적으로 구조화된 것이 세키네의 작품이며, 갤러리와 점토 및 대지, 작가는 일상의 베일을 벗게 되고 ‘환한 광경’, 즉 새로운 열림의 세계를 만나게 된다는 것이다.

이러한 열림의 세계는 현상과 의식을 초월한 제3의 영역과 같은 곳에서 이루어지는 대단히 추상적인 경험은 아니다. 이우환이 물웅덩이를 마주했을 때나 유리컵의 반짝임을 보았을 때를 예로 들었던 것처럼, 우리는 충분히 일상에서도 열린 세계를 감득할 수 있다. 그러나 그와 같은 경험이 시시때때로 찾아오는 것은 아니다. 찾아온다 하더라도 순식간에 사라져버리고 만다. 이우환은 이렇게 말하였다.

만남은 어떤 특정 장소와 일정한 순간에 벌어지며, 순식간에 사라져버리는 것이다. 그것도 만난 당사자가 언제까지나 그 순간을 함께할 수도 없고, 바란다고 금방 생각하는 대로 만남이 나타나주는 것도 아니다. 하지만 앞서 말했듯 거기서야말로 의식을 지닌 존재가 열린 만남의 세계와 독자적인 관계를 가진다는 것을 깨달아야 한다. 만남이라는 선연한 장소성의 자각, 만남의 관계를 지속하고 보편화하는 행위로서 몸짓이 엮어내는 구조작용이다. 물론 행위를 연출하고 표현을 시도하는 이유는 만남을 지속해 그 관계를 보편화하기를 바라기 때문이라 해도 좋다.²¹⁶⁾

결론적으로, 이우환은 순수경험이 일어나는 ‘만남’을 지속시킬 수 있는 보편적인 구조를 미술이라는 영역에서 제시하려 하고 있다. 만남은 ‘일정한 순간에 벌어지며, 순식간에 사라져버리는 것’이기 때문에, 어떻게든 그 만남을 지속시킬 방안을 마련하여야만 한다. 이우환에게 예술이란 바로 이러한 만남을 유지하고 보편화할 수 있는 구체적인 구조, 즉 장소를 제시하는 것이다. 그는 이와 같은 구조의 이론적 토대를 마련하기 위해 니시타의 장소론을 빌려오게 된다.

216) 이우환, 앞의 책, 2011, p. 66.

제2절 과정적 변증법에서 장소적 변증법으로

이우환의 모노하 이론에서 가장 중요한 것은, 한순간의 순수경험을 지속하여 맛볼 수 있는 구체적인 상황과 장소를 미술작품이라는 구조로 제시하는 것이다. 그는 「만남을 찾아서」에서 만남의 지속 작용으로서 달맛이를 하는 장소 ‘월견정’에 대하여 설명한 적이 있다.

밤하늘의 달은 단순한 ‘달’이라는 오브제와 같으며, 그런 의미에서 만남을 불러 일으키지 않는 무관한 것일 뿐이다. 하지만 어느 때 어떤 장소에서는 달을 보는 사람이나 달이 서로 양의적인 관계를 불러일으켜서, 달과 인간을 초월한 만남의 세계를 환히 드러내는 장소가 된다. 그 만남의 지속 작용이라는 몸짓으로 월견정이라는 보편화된 구조가 출현하고(작가가 작품을 만드는 것은 바로 월견정을 세우는 것과 같은 것으로, 달 자체를 고정하는 것은 아니다) 그 장소성은 세계와 만나는 열린 경지를 드러낸다.²¹⁷⁾

월견정은 달과 인간의 양의적인 관계가 순수경험을 일으키고, 그러한 순수경험이 지속될 수 있는 보편화된 구조이다. 월견정을 바라보는 이우환의 아이디어는 니시다의 장소론과 매우 닮아있다. 니시다는 장소론에서 어느 것에 의해서도 한정되지 않고 유와 무의 대립마저 무한히 감싸안은 ‘절대무의 장소’를 주장하였다. 이를 월견정에 빗대어 본다면, 이 장소에서만큼은 달과 인간은 대립하여 어느 쪽이 다른 한쪽을 일방적으로 감상하거나 지배하는 것이 아니라, 둘 사이에 ‘양의적인 관계’가 일으켜지게 된다. 이우환에게 작가가 작품을 ‘만든다’는 것은 이처럼 순수경험을 지속시킬 수 있는 월견정과 같은 장소를 세우는 것이다. 이와 같은 ‘장소’에 입각하여 이우환의 <관계향> 연작을 살펴보자.

1968년 제작된 <관계향>(도8)을 보면, 깨어진 유리 위에 돌이 얹어져 있다. 돌의 충격으로 인해 유리가 쪼개진 모습이다. 이와 같은 작업방식에 대하여 이우환은 이렇게 말하였다.

예컨대 나는 1968년 가을, 신주쿠에 있는 어떤 화랑 입구에서 땅바닥에 깔려 있는 거대한 유리에 커다란 돌을 떨어뜨려 놓았다. 유리에는 몇 개인가 균열이 생겼다. …물건과 공간, 의지와 우연, 행위와 신체가 서로 맞서고 서로 끌어당겨, 보는 자와의 대응 속

217) 위의 책, p. 68.

에서 선명한 장소가 마련된 셈이다.²¹⁸⁾

거대한 유리 위에 돌을 떨어뜨려 균열이 생기게 한 것은, 이우환의 신체가 개입함으로써 생겨난 광경이다. 이때 세키네의 ‘깃거리’와 마찬가지로, 이우환이 돌과 유리라는 물질에 개입하는 것 역시 순수경험에 상응하는 ‘깃거리’이다. 이는 이우환의 말을 통해 더욱 직접적으로 드러난다.

그러나 나한테 문제가 되었던 것은 돌이든 유리가든 그 외부성은 물론이거니와, 대상물로서가 아니라 하나의 상황 속에서 타와 관련을 피하는 **깃거리**이었다. 고정된 ‘물(物)’이 아니라 가변적인 ‘일(事)’로 환치하는 일인 것이다. 자연물이나 공업용재를 그다지 손을 가하지 않고 공간과 보는 자와도 관련짓게 하는 깃거리로 직접성이 강한 대화를 시도해본 것이라 할 수 있다.²¹⁹⁾

이우환이 의도한 것은 관람객이 고정된 오브제를 감상하는 것에서 벗어나, 물질을 통해 하나의 생생한 사건이라 할만한 ‘일(事)’을 마주치는 것이다. 따라서 그가 주목한 것은 오브제 그 자체라기보다, 오브제와 오브제, 혹은 오브제와 관람객이 마주했을 때 발생하는 하나의 상황이 주변으로 퍼져나가는 사건과 장소이다. 이때의 사건은 관람객의 상태, 시간, 그리고 장소에 따라 그때그때 달라지기 마련이고, 따라서 어느 하나 완전히 같을 수 없는 경험들을 산출한다.

이때의 경험은 주와 객이 분리되기 이전 통일되어 있는 순수경험과도 같은 것인데, 니시다가 말하였듯 이것은 언어로 표현될 수 있는 것이 아니다. 그러나 니시다는 이것을 어떻게든 철학의 언어로 정립하려 하였다. 그가 종교에 천착하는 수행자가 아닌 철학자였기 때문에 비롯된 사명감이다. 이와 마찬가지로 이우환도 철학에 많은 영향을 받았지만 그는 결국 시각적인 제시를 하는 미술가이다. 그는 니시दा의 사명과 유사한 맥락 속에서, 니시दा의 순수경험과 상응하는 체험과 만남을 미술의 언어로 구현해내려 하였다.

이우환은 서양 현대미술의 오브제를 비판했지만, 그렇다고 오브제를 작품으로 제시하는 행위까지 포기한 것은 아니다. 니시다가 언어로 규정할 수 없는 순수경험을 철학의 언어로 정립하려 하였듯이, 이우환에게 순수경험은 어떻게든 작품이라는 시

218) 이우환, 앞의 책, 2002, p. 39.

219) 위의 책, p. 40. (인용자 강조)

각적인 결과로 제시하여야만 한다. 그러나 이때의 오브제는 그가 비판했던 현대미술의 오브제와는 다른, 물질의 보이지 않는 표정과 대화가 가능한 ‘장소적 변증법’을 나타내줄 수 있는 오브제를 제시하여야만 한다.

이에 따른 이우환의 첫 번째 전략은 재료의 선택이다. 그는 모노하 작품으로 돌, 유리, 철판과 같은 자연물과 인공물을 소재로 선택하였다. 자연물은 그대로 자연에 풀어 두어버리면 그 구속력이 약하여 만나기가 힘들고, 철판, 유리와 같은 공장의 자재는 인위적 흔적이 있기는 하지만 아직 뚜렷한 쓰임이나 도구로 가공되기 이전의 물질 덩어리이다. 이 돌을 전시장으로 가져와 배치하였을 때 나타나는 효과는, 이우환이 셰키네의 작품을 처음 보고 느꼈던 신선함과 생소함처럼 낯설고 이질적일 수밖에 없다. 관람객은 오브제를 본 순간 돌은 돌이고 유리는 유리라는 것을 인식할 수는 있으나, 이질적인 두 물질의 만남은 통상 도구로 쓰임당하는 돌과 유리의 맥락에서는 벗어나 있게 된다.

이처럼 이우환의 설치 작업은 근대미술의 문맥에서 벗어나 있기에 오브제가 아니지만, 전시장, 혹은 야외에 미술작품이라는 이름으로 근대미술의 제도 아래 있기도 한 것이기에 일상에 놓여 있는 자연물도 아니다. 이처럼 이것도 저것도 아닌 모호한 상태성의 구조가 이우환이 의도한 외연적인 예술의 형태라고 할 수 있다. 이에 따라 이우환의 <관계항> 연작에서 보여지는 그의 오브제는 ‘오브제 아닌 오브제’라는 역설을 띠게 된다.

두 번째 전략은 신체의 개입이다. <관계항>에서 돌과 철판의 배치를 조정하거나, 돌로 유리에 충격을 가해 균열을 내는 것은 분명한 인간 행위의 흔적이다. 이우환은 신체의 개입을 통하여 작품에 간섭하지만, 이때의 개입은 셰키네의 ‘짓거리’와 마찬가지로 작품에 작가의 관념을 투영하는 대상주의적 태도와는 다르다. 유리는 유리대로, 돌은 돌대로 그 개성과 특징을 해치지 않는 신체적 개입이다. 따라서 개입하면서 개입하지 않는 역설적 행위라고도 할 수 있다.

위와 같은 두 가지 전략을 통해 이우환은 니시다가 장소론에서 주장했던 개체가 개체로서 참되게 살아날 수 있는 ‘장소’를 미술이라는 직접적인 구조로 제시하려 한다. 니시다는 장소론에서 만물을 가로지르는 근거로서 ‘절대무(絶對無)의 장소’를 주장하였다. 이때 ‘절대무’는 서양의 유(有)와 대립되는 상대적 의미의 무(無)가 아니라, 그러한 유와 무의 대립마저 모두 감싸안은 원천적인 통일의 상태이다. 이우환이 앞서 월견정과 같은 장소를 미술작품으로 제시하려 한다고 말하였듯이, 그의 작품에서는 한쪽의 오브제가 다른 쪽의 오브제를 규정하거나, 혹은 오브제가 관람

객을 압도하거나, 반대로 관람객이 오브제를 인간의 주관으로 파악하려 드는 지배적인 관계가 사라지고 모두가 대등한 위치에 놓이게 된다. 바로 이때 그가 서양 현대미술의 오브제에서 부재하다고 보았던 장소의 두께와 깊이가 나타날 수 있게 되는 것이다. 이우환은 니시다를 언급하며 이렇게 말하였다.

자기가 그 자신을 자각하면 할수록 자기의 대상성은 보이지 않게 되며, 역으로 무의 세계가 보이면 보일수록 자기의 존재가 더욱 명재(明在)한 것이 된다. 장소가 그 안에 일체의 대상성을 품어 무화하면 할수록, 그런 한정(限定)의 방식에서 직관의 의식은 그 경지에 눈을 떠서 점점 더 자기의 명재성(明在性)을 자각하게 되는 것이다. 그것이 장소의 변증법적 장소성이며, 자각의 모습인 것이다. 니시다는 말한다. ‘유(有)에 대한 무(無)가 아니라 무로 하여 유를 한정하는 장소, 즉 진정한 무의 장소에서 자각적인 것이 한정되는 바이다. 그렇기에 자각적인 것은 어디까지나 자기 자신에게 모순되는 것이 아니면 안 된다. 자각은 어디까지나 자기 안에서 자기를 보는, 어디까지나 대상적인 것을 감싼다거나 단순히 일반자가 어디까지나 확산해간다는 의미가 아니라 역으로 그러한 일반자를 한정하는 것이지 않으면 안 된다.’(『무의 자각적 한정』)220)

위의 대목에서 이우환은 니시다의 말을 거의 그대로 인용하고 있는데, 이를 통하여 그가 말하고자 하는 것은 결국 만물을 만물 그 자체로서 생생하게 해주는 근저로서의 ‘절대무의 장소’를 중요시한다는 말과 같다. 니시다의 장소는 절대무라는 보편이 모든 특수(特殊)의 개성을 그 자체로 살리면서 자신 안에 포함하는 장소이다. 그렇기 때문에 보편은 장소 안의 특수(特殊)로 스스로를 한정하면서도 그것의 개성을 해치지 않는다. 이우환이 이와 같은 니시다의 장소론을 빌려오는 까닭은 결국 그가 주와 객의 대립을 넘어서는 ‘순수경험’과의 만남을 중요시하기 때문이다.

이우환이 니시다의 장소론을 미술의 언어로 구현해내고 있다는 것은, 그가 비판했던 서양 현대미술의 오브제와 비교하면 더욱 분명하게 드러난다.

특히 이우환이 비판했던 미니멀리즘의 오브제와 <관계항> 연작은 단조로운 외관의 유사성과 모더니즘 미술의 표상주의를 거부한다는 공통점 때문에 자주 비교되곤 한다. 독일의 미술사학자 질케 폰 베르스보르트-발라베는 이우환의 <관계항> 연작과 미니멀리즘의 차이점을 두고 이렇게 말하였다.

미니멀 아트 계열 예술가들은 ‘관계적’이라는 개념으로 상위의 전체에 초점을 맞춘

220) 위의 책, p. 241.

위계 관계를 비판했다. 이우환의 작업은 낯선 요소들의 대등한 만남에 중심을 두면서도 상위의 완결된 전체와 결합시키지 않는 열린 관계를 창조했다. …과장해서 표현하자면 저드와 모리스 같은 예술가들에게는 각각의 사물과 그때그때의 경험에 집중하는 것이 중요하다. 반면에 이우환은 각각의 사물을 가장 존중하면서, 이를 다른 것과의 관계 속에서도 언제나 개별적인 것을 넘어서는 무엇으로 경험하려고 노력했다. 다시 말해 더 큰 연관관계를 인지하기 위해 결국 자기 자신을 포기하는 것이 중요했다.²²¹⁾

위 인용문의 논지를 설명하자면, 모더니즘 미술에서는 어떠한 대상을 묘사하여 조각과 회화로 표현해내고, 그것은 그 자체로서 완결된 구조를 나타낸다. 조각을 예로 든다면, 둘 이상의 형상이 배치될 경우 각각의 형상은 그 자체로 독립된 개별적인 위상을 지니지만, 결국 개개의 형상들은 하나의 좌대 위에 배치되거나 동일한 재료를 사용하여 통일감을 이루며 전체적인 구성 속으로 편입된다. 즉 특수에 해당하는 개별들이 보편에 해당하는 상위의 전체로 편입되는 위계 관계가 주된 특징인 것이다.²²²⁾

미니멀리즘과 이우환의 작품은 바로 이러한 모더니즘 미술의 위계 관계를 비판했다는 점에서 공통점을 보인다. 그러나 이를 극복하고자 하는 전략은 차이를 보이는데, 미니멀리즘이 그때그때의 경험을 중시하여 인간의 “지각 자체를 예민하게 하는 것이” 주요 의도였다면²²³⁾, 이우환은 앞선 두 가지 전략을 통하여 오브제와 오브제, 혹은 오브제와 관람객이 일구어내는 관계와 상황, 만남에 초점을 두었다는 것이다.

질케 폰 베르스보르트-발라베는 이와 같은 차이점을 강조하기 위해 리처드 세라의 철판 작품과 이우환의 관계향 작품을 비교한다. 리처드 세라의 <터미널>(도9) 작품을 보면, 같은 크기의 사다리꼴 철판을 서로 기대어 놓아 거대한 수직 구조물을 이루고 있는 형태가 눈에 띈다. 철판과 철판 사이에는 자그마한 공간이 있어 관람객이 그 사이로 드나들 수 있지만, 전체적으로 폐쇄된 구조이며 주변의 도로와 공원과는 분리된 작품의 독자적인 공간이 부각되고 있다. 이때 관람객은 세라의 작품과 거리를 두고 멀리 떨어져 관조할 수도, 혹은 직접 작품에 가까이 다가서거나 철판 사이를 지나다니거나 하는 신체의 움직임으로 다양한 위치에서 작품과 대면할 수 있게 된다. 이를 통해 관람객은 “자기 자신의 위치를 의식적으로 자각하게”

221) 질케 폰 베르스보르트 발라베, 『이우환 : 타자와의 만남』, 학고재, 2008, p. 53.

222) 위의 책, p. 162.

223) 위의 책, p. 51.

되며, 결론적으로 작품과 관람객은 각자의 분리된 공간을 유지하는 상태가 된다.²²⁴⁾

이에 반해 이우환의 관계항은 작품과 주변의 공간, 그리고 이를 바라보는 관람객의 신체가 각자 독립된 위치에 있는 것이 아니라 서로가 상호 관계에 놓여 있게 되는 ‘장소’를 중요시한 것이다. 1969년 제작된 <관계항>(도10)을 보면, 본래 직사각형이었던 철판의 귀퉁이를 작은 직사각형 모양으로 잘라낸 뒤 그것을 오른쪽 하단에 배치하였다. 큰 철판과 작은 철판은 분리되어 있지만, 그 구성과 배치를 통해 본래는 하나였다는 사실을 알 수 있다. 철판의 주위로 마치 공사 중이었던 현장인 듯 크기가 제각각인 돌들이 이리저리 흐트러져 있다. 그리고 잘라진 작은 철판과 큰 철판의 사이에는 돌들이 뾰뾰하게 위치하고 있는데, 이는 이우환이 의도적으로 배치한 것이다. 배치된 돌들은 공사장 주변에서 주워온 돌이기에 공간과 어울리지만, 철판은 이와 어울리지 않는 낯선 물질이다.

만약 이우환이 철판을 잘라내지 않고 평평한 직사각형의 철판을 배치했다면 주변 상황과 관계하지 않는 폐쇄적인 인상을 주었을 것이다. 또한 철판을 같은 크기로 잘라내어 분리된 두 철판을 배치했다면, 각각의 철판은 그 자체로 독립되어 있다는 인상을 주었을 것이다. 그렇기 때문에 이우환이 철판의 귀퉁이를 잘라 작은 크기의 철판을 배치하고 큰 철판과의 사이에 돌들을 밀집시켜 놓은 것은, 철판이 잘려져 서로 떼어졌다는 과정을 생생하게 하여 철판의 속성을 강조하기 위한 의도적인 신체의 개입이었다고 볼 수 있다. 또한 작은 철판과 큰 철판 사이에 밀집한 돌들로 인해 철판은 주변 상황과 따로 떼어져 있다는 인상 대신, 주변의 공간과 자연스레 어울리고 순응하고 있다는 인상이 강하게 된다.²²⁵⁾

이에 따라 관람객은 그 자체로 완결된 하나의 작품을 보는 것이 아니라, 자신의 신체가 개입됨으로써 작품과 주변 상황과 관계하는 하나의 ‘만남’을 경험하게 된다. 이때 신체, 작품, 장소 중 어떠한 것도 지배적인 위치에 있지 않게 되며, 상호가 대등한 위치에 놓이게 되는 양의적인 관계가 일으켜지게 되는 것이다.

이우환에게 중요한 것은 작품과 작품에 개입하는 작가의 신체, 그리고 관람객이 존재하는 물리적 공간까지 이 모든 것들이 대상의 상태로 떨어지지 않으면서 상호간 긴장과 알력을 유지하는 것이다. 긴장 상태를 깨뜨리지 않는다는 것은 신체, 물질, 장소 그 어느 것도 각자의 고유함을 잃지 않으면서 공존한다는 것을 의미한다. 질케 폰 베르스보르트-발라베가 이우환의 작업을 두고 ‘결국 자기 자신을 포기하는

224) 위의 책, p. 81.

225) 위의 책, pp. 65-66.

것이 중요했다' 라고 한 것은 이우환이 신체의 개입을 최소한으로 했던 이유와 상통한다. 인간의 개입을 최소화하면 할수록 물질의 개성은 더욱 선명히 드러나게 되고, 이때 발생하는 물질과 물질의 만남, 그리고 물질과 인간의 만남은 한 곳에 고정된 명사성이 아니라 '언제나 개별적인 것을 넘어서는 무엇으로', 즉 그 '무엇'을 경험하는 것이 가능하게 된다.

이우환의 작업이 이와 같은 '만남'을 주장하는 연유도, 그리고 이를 미술의 언어로 실천하고 있다고 여겨지게 되는 것은 개체가 개체 그 자체로 존중되면서 상호 긴장을 끝까지 놓지 않으려는 니시다의 철학에서 영향을 받았기 때문이다.

결론적으로, 모더니즘 미술의 위계 관계를 부정하고 작품과 관람객 사이의 관계에 주목한 것은 미니멀리즘과 이우환이 공유했던 기치이나, 미니멀리즘의 오브제는 관람객의 위치와 작품의 위치가 결과적으로 분리되어 있어 이우환이 궁극적인 지향점으로 삼았던 작품과 관람객 사이의 양의적인 관계가 일으켜지게 되는 만남, 그리고 그러한 만남이 일어나는 장소는 부재하다. 이에 따라 미니멀리즘의 오브제 역시 주와 객을 분리하여 사고하는 과정적 변증법에서 벗어나고 있지 못하게 되며, 이우환이 비판의 대상으로 삼은 것도 바로 이러한 이유 때문이다.

이우환이 지향한 모노하 작업은 단순히 작품을 이루고 있는 물질의 무게와 양감이 공간 속에 어떻게 위치 짓고 있는지가 중요한 것이 아니라, 사물과 인간의 신체, 그리고 이들이 놓인 공간, 이 삼박자가 주고받는 상호 영향 속에서 미묘한 긴장과 알력이 일구어내는 '관계'와 '관계'를 만나는 '장소'가 중요하게 되는 것이다. 이러한 상극적, 상보적 관계는 서로가 서로를 한정하며 자기를 보이지 않게 하는 동시에 비로소 진정한 자기를 열어보이게 된다는 니시다 장소론의 영향을 받은 것이다. 시각적으로 눈에 들어오는 것은 물질이지만, 그보다 더욱 중요한 것은 보이지 않는 '비대상적인 관계'이고 이를 구조화한 것이 모노하적 작품인 것이다.

따라서 이우환의 설치 작품은 주와 객을 분리하는 이분법을 초월하여 양자의 대립과 모순마저도 모두 포용하는 '초월적 술어면'을 주장했던 니시다의 장소적 변증법에 상응한다고 볼 수 있다. 이우환의 <관계향> 연작은 모두 작품 그 자체보다는 사물과 그 주변 상황, 그리고 인간이 맺는 관계와 그러한 만남이 일어나는 장소를 더 중요시한 작품들이다. 이는 모더니즘 미술과 미니멀리즘의 오브제에서 드러나는 과정적 변증법이 아닌, 이우환이 그 극복 대안으로 제시한 모노하 작품을 통해 장소적 변증법으로의 이행을 미술의 언어로 구체화하려 했던 시도로 해석할 수 있다.

제6장 결론

이우환의 예술론은 1970년대 한국 단색조 회화가 형성되는 과정에서 중요한 미학적 기틀을 제공하였다. 이에 따라 선행 연구자들은 단색조 회화와의 연관성 속에서 이우환 예술론을 분석하거나, 그의 예술론을 이루는 핵심과 본질이 무엇인지 파악하려 하였다.

그러나 선행 연구에서는 이우환 예술론의 정신적, 철학적 배경을 이루고 있는 니시다 기타로 철학과의 관련성 속에서 바라보려는 시도가 부재하였으며, 그 철학적 근원을 분석하는 연구들도 주로 서양 현상학의 관점에서 고찰되었다.

따라서 본 논문은 한국 현대미술 연구에서 누락된 이우환 예술론과 니시다 철학 사이의 관련성을 보충하고 보다 확장된 논의를 불러오기 위하여 두 사람 사이의 사상적 영향관계에 주목하였다.

일본의 근대 철학자 니시다 기타로는 주와 객을 분리하는 서양철학의 유구한 이원론적 사유구조를 비판하고, 만물의 근저를 가로지르는 동양의 무(無)를 철학적으로 정초하려 하였다. 그의 초기 순수경험 개념부터 신체관이 드러나는 행위적 직관, 그리고 절대모순적 자기동일의 논리적 구조는 그 근저에 서양철학의 이원론적 사유방식을 비판하는 부정의 논리가 저변에 흐르고 있다는 것을 말해준다.

니시다는 이와 같은 서양철학에 대한 부정의 논리를 견지하면서, 이원론적 사유방식을 극복하는 아시아적 사유방식을 구체적인 대안으로 주장하였다. 니시다의 시간관과 장소론의 주요 골자는 서양철학의 본질적이고 실체주의적인 논리를 비판하고, 한순간의 깨달음을 강조하는 ‘절대시’와 모든 대립과 모순을 포용하는 ‘절대무의 장소’를 논리적으로 정초하는 것이었다. 이러한 니시다의 아시아적 사유방식은 이우환에게 근대주의를 돌파할 구체적인 방안으로서 커다란 사상적 실마리를 제공하였다.

이우환은 문명의 생산양식을 물질을 기준으로 나누어 보는 마르크스의 순차적 역사관에 불편함을 느끼고, 이에 대한 대안을 구하던 중 니시다 철학과 처음 만났다. 이와 같은 니시다의 영향은 이우환의 예술론이 투영된 그의 모노하 이론 작업에서 그대로 드러난다. 그는 서양 근대정신사의 흐름을 표상의 역사로 규정한다. 그리고 이러한 표상주의가 극단으로 치달은 오늘날의 사회와 문화는 인간의 표상 욕구가 만들어낸 허상의 양적, 질적인 자가증식을 초래했고 결국 인간의 의식과 현

실 사이의 분열이 나타나게 되었다고 진단한다. 근대주의의 붕괴는 곧 갈 곳 잃은 인간 의식이 사면초가 상태에 빠졌음을 시사하고, 이우환은 이러한 폐단을 추동한 주-객 이분법적 사유방식을 표방하는 서양 철학자들을 비판한다. 데카르트를 비롯하여 헤겔, 후설, 사르트르는 인간과 세계를 나누어 보는 이원론적 사유방식에서 벗어나고 있지 못하고 있으며, 이들의 사유에는 언제나 본질적인 실체를 향해 달려가는 과정적 변증법이 그 한계로서 전제되어 있다고 보았다. 이와 같은 이우환의 비판은 니시다의 아시아적 사유방식에서 드러난 서양철학의 과정적 변증법을 비판하는 골조와 통하는 것이다.

이우환은 이러한 서구사상의 해체를 시도하는 대표적 사상가로 미셸 푸코와 하이데거, 메를로 폰티를 언급한다. 그는 이들이 근대주의의 성격과 폐단을 간파한 것에 깊이 공감하며 그들의 철학적 성취를 높이 샀다. 그러나 이들은 근대의 대상주의가 붕괴된 이후 갈 곳을 잃은 인간 의식의 무력함을 확인하는 것에서 그쳤으며, 궁극적으로 근대주의를 넘어설 수 있는 방법을 제시해주지 못하고 있다고 비판하였다.

특히 메를로 폰티의 ‘지각의 현상학’은 인간이 신체를 가진 양의적 존재로서 세계와 더불어 있다는 인식을 가능하게 하였지만, 이를 통해 있는 그대로의 세계와 만나 ‘자각’하는 장소의 논리까지는 이르지 못하였다고 하였다. 이처럼 이우환은 폰티의 ‘현상학적 신체’에서 니시다의 ‘자각하는 신체’로 논의를 확장하였으며, 이는 결국 이우환이 서양 현상학을 받아들이는 관점의 정신적 기반이 이미 니시다 철학에 근거하고 있다는 것을 보여주는 것이다.

이를 바탕으로 이우환은 서양 현대미술의 오브제에서 의식의 불모와 세계의 미지성을 제거하는 신체성의 축소를 확인하고, 그 대안으로서 모노하를 제시하였다. 그는 세키네 노부오의 작품을 통해 니시다의 순수경험 개념과 상응하는 작가의 창조적 행위를 ‘짓거리’라 명명하며 모노하 작업의 실천적 효시로 삼았다. 이는 종래 미술에서 오브제를 도구로 하여 작가의 관념을 투영하는 대상주의적 작업 방식과는 구별되는 것이다. 세키네의 신체는 니시다의 용어를 빌린다면 ‘행위적 직관적’으로 창조하는 신체이며, 이는 곧 이우환이 추구했던 ‘자각하는 신체’로 나아가는 행위이기 때문이다.

이러한 ‘짓거리’를 통한 물질과의 만남으로 인해 인간과 세계는 서로 있는 그대로의 표정을 내보일 수 있게 된다. 이때 이루어지는 만남은 작가가 작품을 지배하거나 반대로 작품이 작가를 구속하는 과정적 변증법에서도 벗어나 있으며, 이는 니

시다가 과정적 변증법을 비판하고 오히려 주-객을 무한히 포섭하는 ‘절대무의 장소’로 나아가 자각해야 한다는 장소적 변증법을 주장한 것과 상통한다.

이우환의 모노하 작업 <관계항> 시리즈에서 이러한 맥락은 더욱 구체적으로 드러난다. 철판 위에 깨어진 유리를 덧대어 놓고 그 위에 돌을 얹어놓는 방식을 통하여 신체의 개입이라는 흔적을 남겼는데, 이때 신체는 작품에 개입하거나 작품을 작가의 관념으로 규정짓는 지배적인 행위와는 다르다. 이우환의 오브제와 신체는 서로가 서로를 한정하는 상극적, 상보적 관계에 놓임으로써 자기를 부정함과 동시에 타(他)가 되고, 이때 비로소 개체가 참으로 개체일 수 있게 되는 것이다. 신체도 진정한 신체일 수 있게 되고, 작품도 작품 그 자체로서 자신의 표정을 내보일 수 있게 되는 양의적 관계와 만남에 주목했기 때문이다. 이우환의 이러한 설명은 니시다의 ‘즉’의 논리, 절대모순적 자기동일의 구조가 전제되어 있기에 가능한 주장이다.

본 연구는 이우환의 철학적 배경을 이루는 니시다와의 관련성을 중심으로 그의 예술론을 조명하였다. 이에 따라 이우환이 단색조 회화에 끼친 영향력을 고려하였을 때, 단색조 회화와 니시다 철학 간의 연관성도 헤아려볼 수 있다는 문제를 언급하였으나 그 자세한 내막은 다루지 못했다. 또한 이우환은 니시다의 철학과 자신의 예술론과의 차이점도 논한 바 있으나, 두 사람의 전체적인 사상적 조망 아래 이우환 예술론의 철학적 배경을 분석하는 데 집중하기 위해 본 논문에서는 자세히 다루지 못하였다. 이 점은 본 논문의 분명한 한계이며, 훗날의 연구 과제로 남겨두려 한다. 그러나 그간 한국 현대미술사 연구에서 누락되어 있던 이우환과 니시다 사이의 관련성을 논의함으로써 이우환 예술론의 철학적 근원을 명백히 밝히는 데 의의가 있다. 이는 앞으로의 한국 단색조 회화 연구에 있어서도 미학적 담론을 고찰하는 확장된 시각과 관점을 제시할 것으로 기대된다.

참 고 문 헌

단행본

- 국립현대미술관, 『한국의 단색화 : Dansaekhwa=Korean Monotone Painting』, 국립현대미술관, 2012.
- _____, 『DNA : 한국미술 어제와 오늘』, 국립현대미술관, 2021.
- 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2003.
- _____, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006.
- 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김영나, 『20세기의 한국미술2』, 예경, 2010.
- 김하태, 『동서철학의 만남』, 종로서적, 1985.
- 나카무라 유지로, 『토포스』, 박철은 역, 그린비, 2012.
- 니시다 기타로, 『선(善)의 연구』, 서석연 역, 범우사, 1990.
- _____, 『장소적 논리와 종교적 세계관』, 김승철 역, 정우서적, 2013.
- 림케이트, 『박서보 : 단색화에 담긴 삶과 예술』, 마로니에북스, 2019.
- 마르틴 하이데거, 『숲길』, 신상희 역, 나남, 2020.
- 마틴 제이 외, 『21세기 문화 미리보기』, 이영철 외 17명 역, 시각과 언어, 1996.
- 메를로 폰티, 『현상학과 예술』, 오병남 역, 서광사, 1983.
- 서성록, 『박서보 : 앵포르멜에서 단색화까지』, 재원, 1995.
- _____, 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.
- 서진수 외, 『단색화 미학을 말하다』, 마로니에북스, 2015.
- 심은록, 『양양의 예술-이우환과의 대화 그리고 산책』, 현대문학, 2014.
- 야나기 무네요시, 『조선과 그 예술』, 이길진 역, 친구문화사, 2006.
- 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
- 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.1, ICAS, 2003.
- _____, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.2, ICAS, 2003.
- 유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996.
- 유아사 야스오, 『몸의 우주성』, 이정배·이한영 역, 모시는 사람들, 2013.

- 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 역, 현대문학, 2002.
- _____, 『만남을 찾아서』, 김혜신 역, 학교재, 2011.
- 이일, 『비평가 이일 앤솔로지 上』, 미진사, 2013.
- 이정우, 『접힘과 펼쳐짐』, 그린비, 2012.
- 조광제, 『회화의 눈, 존재의 눈』, 이학사, 2016.
- 조주연, 『현대미술 강의-순수미술의 탄생과 죽음』, 글항아리, 2017.
- 질케 폰 베르스보르트-발라베, 『이우환 : 타자와의 만남』, 이수영 역, 학교재, 2008.
- 코사카 쿠니쓰구, 『절대무의 견성철학』, 심적 역, 장경각, 2003.
- 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000.
- 히로마쓰 와타루, 『근대초극론: 일본 근대 사상사에 대한 시각』, 김항 역, 민음사, 2003.

논저

- 김미경, 「'素'-'素藝'로 다시 읽는 한국 단색조 회화 - 《한국·5인의 작가 다섯 가지 흰색白》展에 대한 고찰」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.2, ICAS, 2003.
- 니시다 기타로, 「자유 의지」, 『무의 자각적 한정』, 이와나미 서점, 1932, 재인용;
- 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000.
- _____, 「현실의 세계의 논리적 구조」, 1935, 재인용; 허우성, 「니시다와 서양철학 - 시간관을 중심으로」, 『동양학(26)』, 1996.
- _____, 「논리와 생명」, 1936, 재인용; 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000.
- _____, 「행위적 직관」, 『철학논문집(哲學論文集) 2』, 이와나미 서점, 1937, 재인용; 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000.
- _____, 「데카르트 철학에 대하여」, 1944, 재인용; 허우성, 『근대 일본의 두 얼굴 : 니시다 철학』, 문학과지성사, 2000.
- _____, 「장소」, 『니시다기타로전집4』, 이와나미 서점, 1965, 재인용; 나카무라 유지로, 『토포스』, 박철은 역, 그린비, 2012.

이일, 「‘70년대’의 화가들-원초적인 것으로의 회귀를 중심으로」, 『공간』, 1978.3 (원저). 이일 외, 『비평가 이일 앤솔로지 上』, 미진사, 2013.

정무정, 「단색화의 전통 인식과 실재」, 『DNA : 한국미술 어제와 오늘』, 국립현대미술관, 2021.

정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고-침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ』 Vol.2, ICAS, 2003.

학위논문

갈홍, 「이우환의 ‘만남’의 미술론에 관한 연구」, 석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 1992.

강민정, 「이우환에 있어서 신체의 해석-만남과 관계항의 개념을 중심으로」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2007.

권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화운동-‘한국적 모더니즘’에 대한 비판적 고찰」, 박사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, 2013.

권주홍, 「이우환의 <관계항> 초기 작업(1968~1972) 연구」, 석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 2015.

김병철, 「이우환의 작품에 나타난 관계론적 신체성」, 석사학위 논문, 군산대학교 대학원, 2005.

김지연, 「이우환의 관계항 연구」, 석사학위 논문, 성신여자대학교 대학원, 2004.

김태율, 「이우환의 작품세계에 관한 연구-작품 ‘관계항’을 중심으로-」, 석사학위 논문, 강원대학교 대학원, 2014.

남수진, 「이우환의 작품세계에 나타난 공존의 미의식」, 영남대학교 대학원, 2015.

서지영, 「이우환 작품에 나타난 만남이론에 관한 연구」, 석사학위 논문, 경기대학교 대학원, 2002.

유연주, 「이우환 이론과 70년대 한일미술:한국 단색파와 일본 모노파(もの派) 중심으로」, 석사학위 논문, 성균관대학교 대학원, 1999.

이혜원, 「1970년대 한국의 실험미술 - <A.G>와 <S.T>를 중심으로」, 석사학위 논문, 조선대학교 대학원, 2018.

장원, 「이우환에 있어서 타자와 신체의 문제」, 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2014.

원, 2000.

조광제, 「현상학적 신체론 : 후설에서 메를로-퐁티에로의 길」, 박사학위 논문, 서울대학교 대학원, 1993.

조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 박사학위 논문, 서울대학교 대학원, 2002.

황소미, 「이우환 예술론에 근거한 작품세계 연구」, 석사학위 논문, 동국대학교 대학원, 2009.

황의필, 「현상학적 신체론을 통한 이우환의 작품연구:이우환 예술의 키아즘 구조를 중심으로」, 박사학위 논문, 홍익대학교 대학원, 2008.

학술논문

강태희, 「‘한국적 미니멀리즘’과 이우환」, 『미술사연구(11)』, 1997.

_____, 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구(10)』, 2000.

_____, 「이우환과 70년대 단색회화」, 『현대미술사연구(14)』, 2002.

구진경, 「1970년대 한국 단색화 담론과 백색 미학 형성의 주체 고찰」, 『서양미술사학회논문집(45)』, 2016.

권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화의 無爲自然 사상」, 『미술사논단(40)』, 2015.

_____, 「단색조 회화의 성립과 전개」, 『Visual(10)』, 2016.

김미경, 「이우환의 입장과 회화들 - 그 해석의 문제」, 『현대미술사연구(5)』, 1995.

_____, 「이우환의 세키네 노부오론(1969) 연구」, 『한국근현대미술사학(14)』, 2005.

김영나, 「초국적 정체성 만들기:백남준과 이우환」, 『한국근현대미술사학(18)』, 2007.

김용철, 「근대초극을 위한 또 하나의 전략-일본 모노파의 미술과 ‘장소」, 『Visual(10)』, 2013.

김정희, 「‘보이는 것과 보이지 않는 것과 그 사이의 접점’을 통한 이우환의 조각 작품 읽기」, 『현대미술사연구(15)』, 2003.

박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성」, 『미술사논단(15)』, 2002.

박규태, 「모노의 사상가 이우환과 근대비판」, 『일본사상(37)』, 2019.

안선미, 「한국 단색화 비평 연구:용어의 모호성과 ‘한국적’의 재고」, 『기초조형학

연구(21)』, 2020.

윤난지, 「단색조 회화의 다색조 맥락:젠더의 창으로 접근하기」, 『현대미술사연구(31)』, 2012.

_____, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도」, 『현대미술사연구(32)』, 2012.

윤진이, 「한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기」, 『현대미술학 논문집(13)』, 2009.

이정우, 「일본적 시간론의 한 연구-도겐과 니시다에서의 영원의 지금」, 『동양철학연구(93)』, 2018.

이중희, 「이우환 예술의 근원-현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대미술사학(30)』, 2015.

이찬수, 「니시다 기타로의 장소적 논리 소고」, 『종교의 이해(2)』, 1997.

_____, 「교토학파의 자각(自覺)이론 : 니시다 기타로를 중심으로」, 『원불교사상과 종교문화 50』, 2011.

허우성, 「니시다와 서양철학-시간관을 중심으로」, 『동양학(26)』, 1996.

간행물

이우환, 「일본 현대미술의 동향」, 『공간』, 1969.7.

박서보, 「이우환에 관한 일」, 『공간』, 1975.9.

박용숙, 「우리들에게 있어서 이우환」, 『공간』, 1975.9.

이우환, 「한국 현대미술의 문제점」, 『계간미술』, 1977.3.

박서보, 「단상노트에서」, 『공간』, 1977.11.

치바 시게오, 「모노派論」, 『공간』, 1989.3.

김용익, 문범, 「이우환과의 대담」, 『공간』, 1990.9.

원동석, 「왜, 문제인가 - 이우환의 표절유형에 대하여」, 『미술세계』, 1991.5.

이가진, 「‘동양적’, ‘신비적’이란 평가를 경계하라」, 『사회평론 길』, 1998.

기사

「한국 단색화 K아트로 뜬다」, 한경닷컴, 2014.02.03.

「K아트에 빠진 홍콩... 단색화 24점 '완관」, 한경닷컴, 2014.03.16.

「"한국 단색화 특별전, 佛관객 12만명 다녀가 깜짝"」, 동아일보, 2017.05.18.

「정상화 '무제' 817%-박서보 '묘법' 793% 값 올라... '단색화의 힘」, 동아일보, 2017.08.29.

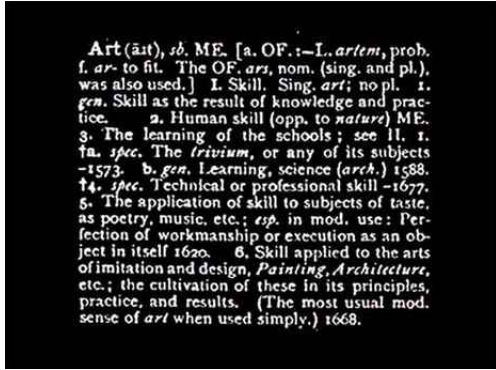
「홍가이 교수 "한국 단색화, 미학적 설득 실패한 채 고유 양식이라 우겨」, 동아일보, 2019.04.01.

「김환기·이우환·박수근·박서보·김창열, "경매 나오면 낙찰"」, 조선일보, 2020.01.15.

도 판 목 록

- [도판 1] 조셉 코수스, <하나, 그리고 세 개의 의자>, 1965, 목재 접이식 의자, 의자의 사진, 의자의 사전적 정의를 확대한 글귀, 뉴욕 현대미술관
- [도판 2] 조셉 코수스, <무제(아이디어로서의 아이디어 미술)>, 1967
- [도판 3] 로버트 스미슨, <나선형 방파제>, 1970, 흙, 자갈, 4.6x460 m
- [도판 4] 앤디 워홀, <마릴린 먼로 두 폭>, 1962, 실크스크린, 205.4x144.8x2 cm, 테이트모던 미술관
- [도판 5] 존 맥크래켄, <무제>, 1967, 섬유 유리, 폴리에스테르 수지, 목재, 243.8x25.4x7.6 cm, 시카고 현대미술관
- [도판 6] 세키네 노부오, <위상-대지>, 1968, 220x220x270 cm
- [도판 7] 세키네 노부오, <공상-유토>, 1968
- [도판 8] 이우환, <관계항>, 1968
- [도판 9] 리처드 세라, <터미널>, 1977, 사다리꼴 철판, 각각 1230x367 cm, 보훬 쿠틀트 슈마허 광장
- [도판 10] 이우환, <관계항>, 1969, 압연 철판 2개와 돌, 도쿄

도 판



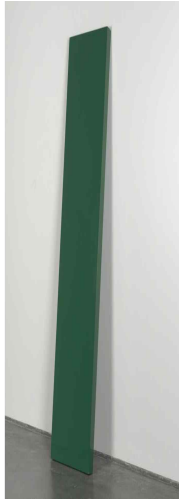
1. 조셉 코수스, <하나, 그리고 세 개의 의자>, 1965

2. 조셉 코수스, <무제(아이디어로서의 아이디어 미술)>, 1967



3. 로버트 스미슨, <나선형 방파제>, 1970

4. 앤디 워홀, <마릴린 먼로 두 폭>, 1962



5. 존 맥크래켄, <무제>, 1967



6. 세키네 노부오, <위상-대지>, 1968



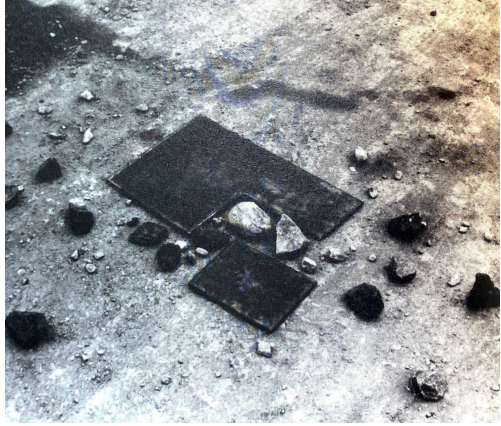
7. 세키네 노부오, <공상-유토>, 1968



8. 이우환, <관계항>, 1968



9. 리처드 세라, <터미널>, 1977



10. 이우환, <관계항>, 1969