

〈위상—대지〉와 전도된 기념비성 이우환의 세키네 노부오론에서 보이는 변화에 관한 비판적 고찰

박순홍

I. 서론

朴淳弘

도쿄예술대학 대학원
예술학 박사과정
근현대미술사 미술이론

1968년 세키네 노부오(関根伸夫, 1942~2019)는 다양한 공모전에 응모했다. 《제8회 현대일본미술전》에서는 〈위상 No. 6〉가 콩쿠르상, 《제1회 고베스마리큐공원현대조각전》에서는 〈위상—대지〉가 아사히신문상, 《제5회 나가오카현대미술관상전》에서는 〈위상—스펀지〉가 대상에 뽑혔다. 같은 해 11월에 열린 나가오카현대미술관상의 공개심사 현장에는 전후 일본의 미술계를 이끌고 있던 미술평론가 도노 요시아키(東野芳明), 나카하라 유스케(中原佑介), 하리우 이치로(針生一郎) 같은 심사위원 뿐만 아니라 객석에서 이들의 심사평을 들으며 예술은 하나의 제도라고 생각한 미야카와 아쓰시(宮川淳),¹ 이내 세키네의 열렬한 지지자가 되는 이우환(1936~)도 있었다.² 이우환과의 교류가 세키네의 초기 활동, 더 나아가서는 1960년대 후반 일본 미술계를 풍미한 예술운동 모노하(もの派)를 논할 때 빠질 수 없는 중요한 사건이었음

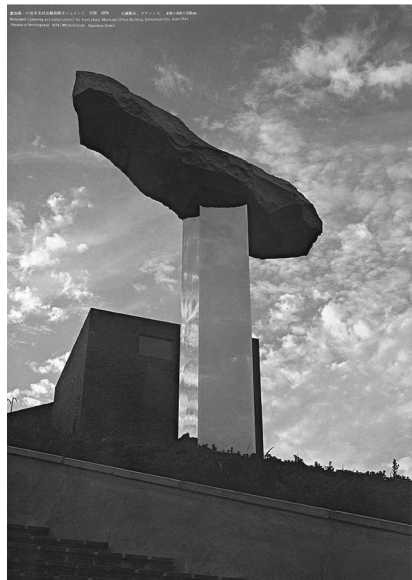
* 필자의 최근 논저: 「韓国におけるもの派の受容とナショナルな芸術: 日韓の美術界で展開された絵画論に見る李禹煥の影響」, 『論叢』22, 2026; 「이우환의 '재일 문학' 비판과 풍화를 건디는 예술: 이회성과 김학영의 초기작 비교를 중심으로」, 『일본학』63, 2024.

1 宮川淳, 「批評の変貌」, 『三彩』239(1969. 1), p.39.

2 小林公, 「関連年表」, 国立新美術館, 兵庫県立美術館 編, 『李禹煥』(東京: 平凡社, 2022), p.234.

은 널리 알려져 있다.³ 다시 본론으로 돌아가면, 대형 신인의 등장을 알린 이 공개심사 후에 세키네는 1969년 《제6회 파리청년 비엔날레》, 1970년 《제35회 베니스비엔날레》에 차례차례 출전하게 되어 일본을 대표하는 미술가로서의 확고한 지위를 쌓아나갔다. 그리고 베니스비엔날레 출전을 계기로 유럽에 체류한 그는 1971년 12월에 귀국해 이듬해부터 정력적으로 공공 미술이라고도 말할 수 있는 거대한 모뉴먼트를 일본 각지에 세우기 시작했다.^{도1}

모노하의 형성에 중요한 역할을 맡았다고 평가되는 세키네의 〈위상—대지〉는 지면에 지름 220cm의 원통형 구멍을 깊이 270cm로 파고, 그 바로 옆에 파낸 흙을 똑같은 원통형으로 쌓아 올려 허와 실의 대비를 보여 주는 작품이다. 〈위상—대지〉의 제작에 참여한 고시미즈 스스무(小清水漸)는 이 작품의 완성 순간이 마치 빅뱅과도 같았으며 “서양 근대미술의 굴레로부터 해방”되는 느낌을 받았었다고 회고했다.⁴ 또한 고시미즈는 〈위상—대지〉가 재제작되어서는 안 되는 작품이라는 견해를 내비쳤다.⁵ 이러한 견해는 〈위상—대지〉 이후 자기 자신은 하나도 변하지 않았다고 자부하고 있던 세키네의 생각과는 제법 어긋나는 것이었다.⁶ 전시 기간이 끝나면 원통형의 흙이 원래의 구멍에 되메워지며 자취를 감추는 것이 정해졌었던 〈위상—대지〉는 세키네의 자부에서도 알 수 있듯이 작자 본인에게 너무나 큰 영향을 끼친 작품이었다. 그런데 〈위상—대지〉에 대한 기존의 평가는 과연 합당한 것이었을까? 무너지기 쉬운 흙덩어리였던 이 작품은 옥외에서만 전시할 수 있었기에 기성의 조각과는 다르게 야외조각전의 취지에 걸맞은 작품이라고 호평을 받은 것은 사실이다.⁷ 그러나 본 연구자는 세키네가 유럽에서 귀국한 이후부터 자신의 창작 동기를



1
세키네 노부오의
환경미술연구소가
아이치현 이치노미야시
시민회관 앞에 세운
1974년 작 〈공상(空相)〉

출처: 林芳史, 安芸幸生 編,
『環境と美術』(東京:
環境美術研究所, 1980),
n.p.

3 세키네와 이우환의 교류에 관해서는 각종 연구서와 구술사에서 활발히 다루어졌지만, 본 연구는 주로 세키네의 자서전을 참조했음을 미리 밝혀 둔다. 세키네가 정리한 자신의 초기 활동 및 모노하에 관해서는 関根伸夫, 『風景の指論』(東京: 図書新聞, 2006), pp.49-75 참조.

4 小清水漸, 「闇の中へ消えていく前の数の中へ」, 『美術手帖』706(1995. 5), pp.269-270.

5 小清水漸, 「二十八年目の手紙」, 『「位相—大地」の考古学』(西宮: 西宮市大谷記念美術館, 1996), p.18.

6 関根伸夫, 「青春と同義語の「もの派」の現在」, 『美術手帖』706(1995. 5), p.263.

7 예컨대 〈위상—대지〉를 보고 미키 다몬(三木多聞)은 “주어진 장소에서의 명쾌한 공간 제시”, 三木多聞, 「たのしい空間の造形」, 『朝日ジャーナル』507(1968. 10. 26), p.26; 혼마 마사요시(本間正義)는 “알뜰

〈위상—대지〉에서 비롯하는 것으로 수렴해 버린 그의 논리아말로 문제라고 파악하고 이를 검증하고자 한다.

비판은 세키네 예술을 이론화한 이우환에 의해서도 가해졌다는 점에서 주목할 만하다.⁸ 그렇지만 세키네 및 모노하 연구를 다수 진행한 아키마루 도모키(秋丸智貴)와 우메즈 겐(梅津元)은 세키네의 유럽 체류가 그의 사상에 근본적인 변화를 불러일으킨 한 요인이 되었음을 간과했다. 그들은 모노하를 상대화하기 위한 단서를 오로지 〈위상—대지〉에서 찾고자 했지만, 더는 존재하지 않는 이 작품에서 아무런 유의미한 발견을 하지 못했다.⁹ 또한 〈위상—대지〉에 내려진 평가 중에서 이우환의 해석을 유달리 긍정적으로 다루는 경향이 있었지만, 이 역시 마찬가지였다.¹⁰ 결론을 앞서 말하자면 1970년 일본만국박람회(이하 만국박람회)가 열릴 동안 세키네가 일본에 있지 못했던 것은 세키네 자신에게는 불행이었다. 만국박람회 전후가 모노하에 관한 논의 뿐만 아니라 시각 예술 전반에 걸친 ‘풍경’에 관한 논의도 가장 활발히 진행되었던 시기였기 때문이다. 본 연구의 목적은 이우환의 세키네론을 재독함과 동시에 이 공백기의 담론에 세키네의 부재가 가지는 의미를 대입해 봄으로써 새롭게 부상할 〈위상—대지〉의 의의를 묻는 데 있다. 본 연구의 구성은 다음과 같다. 먼저 세키네의 〈위상—대지〉가 처음 발표된 야외조각전의 형식을 확인하면서 예술에서 관념이 작동하는 방식에 관한 평자들의 해석에 입각해 다른 참가 작가들의 작품작과 비교한다. 그다음 〈위상—대지〉를 통해 자신의 이론을 세운 이우환이 나중에 세키네의 모뉴먼트를 비판하게 되는 계기를 그의 세키네론에서 보이는 논리상의 변화를 따라 되짚어간다. 마지막으로 풍경에 관한 동시대의 논의를 개관한 다음 포스트모던한 시대에 세키네의 모뉴먼트가 드러낼 수밖에 없었던 모순을 고찰한다.

도록 훌륭하고 대담한 작업”, 本間正義, 「新しい野外美術展—第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展をみて—」, 『三彩』237 (1968. 11), p.76; 호리우치 마사카즈(堀内正和)는 “기성 개념을 부수려는 강한 부정의 정신”, 堀内正和, 「彫刻の垣根 I」, 『睡蓮』31:1 (1969. 1), p.4와 같은 평가를 했다.

8 이우환의 세키네 비판에 관해서는 본문에서 후술하도록 하겠다.

9 秋丸智貴, 「現代日本美術における自然観—関根伸夫の《位相—大地》(1968年) から《空相—黒》(1978年) への展開を中心に」, 『比較文明』34 (2018), pp.131-156; 梅津元, 「反転する皮膜—《位相—大地》を奪還せよ」, 『関根伸夫 Re-creation 1970/2011』(鎌倉: 鎌倉画廊, 2011), p.4.

10 中井康之, 「基調報告〈もの派〉」, 島敦彦, 中井康之, 大野裕子 編, 『国立国際美術館新築移転一周年記念 連続シンポジウム 野生の近代: 再考—戦後日本美術史 記録集』(大阪: 国立国際美術館, 2006), pp.60-64.

II. 〈위상—대지〉에 나타난 관념의 제(諸) 문제

일본에서 야외조각전의 시작은 우베시의 현대일본조각전(현·UBE현대일본조각전)으로 알려져 있다. 도시의 녹화 활동의 일환으로서 1961년부터 정기적으로 조각전을 계속 여는 우베시에 자극을 받은 고베시도 1968년 10월 고베스마리큐공원현대조각전을 개최했다. 1969년에 개관한 하코네의 조각의 숲 미술관과 만국박람회의 사전 행사로 치러진 국제철강조각심포지엄을 정점으로 하는 일본의 야외조각전에는 고도경제성장기에 급속히 수요를 늘린 철강업을 비롯해 일본 열도 전역을 잇는 교통 인프라의 확충이라는 사회적 배경이 있었다. 특히 '밤(빛)과 조각·바람과 조각·물과 조각'을 주제로 한 《제1회 고베스마리큐공원현대조각전》에는 종래의 시각 예술이 중시해 온 조형성과 똑같이 소리·빛·냄새·움직임 같은 요소까지도 통제할 수 있는 것으로 간주한 환경예술에서 발단한 기술낙관주의가 엿보인다. 나카하라 유스케는 조각이 야외라는 공간과 끊임없이 끊임을 수 없는 구조를 지녀야만 한다는 전제 아래, 조각 그 자체의 변모에 상응하는 “관념의 새로운 전개 장소”의 좋은 예로서 이 조각전을 꼽았다는 점에서 주목된다.¹¹ 나카하라가 세키네 노부오의 〈위상—대지〉를 통해 생각해 낸 것이 무엇인지 더욱 자세히 살펴보도록 하자.

1968년 이후 일본의 미술 저널리즘은 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 죽음을 하나의 계기로 삼아 뒤샹과 개념미술에 관한 심도 있는 비평을 빈번히 게재한 것이 특징이다. 이는 나카하라도 마찬가지였다. 세키네의 〈위상—대지〉와 만나기 이전의 나카하라는 현대의 예술이 열린 가능성을 계속 보전해야만 한다는 태도를 견지하고 있었다. 그러면서도 “현대는 특히 예술이 우리를 둘러싸는 환경의 한가운데로 모습을 감추며 드디어 모호한 것으로 계속되어 가고 있다”¹²라고 파악했다. 그러나 〈위상—대지〉와 만난 이후 그 후속작인 〈위상—스펀지〉를 본 나카하라는 세키네의 작품을 ‘아이디어로서의 예술’,¹³ 바꿔 말하면 일본에서의 개념미술을 대표하는 예라고 생각하게 되었다. 공업용 스펀지 위에 철판을 얹은 이 작품은 물질의 어떤 상태를 드러내고 있는 점에서는 작가의 사고, 철판의 중량으로 스펀지가 눌러 찌부러뜨려지고 있

11 中原佑介, 「今月の焦点 環境彫刻・今後の課題」, 『美術手帖』307(1969. 1), p.13.

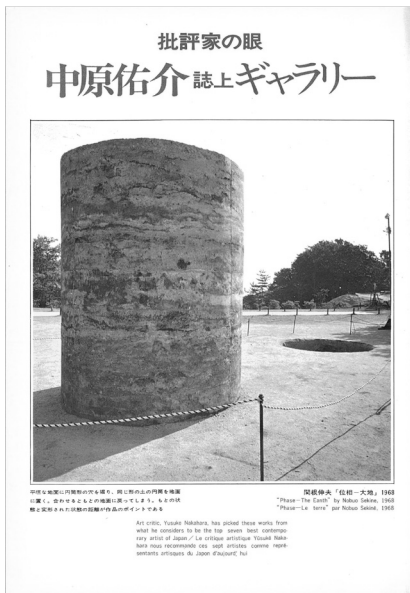
12 中原佑介, 「ポップ・アート・キネティック・サイケ」, 『朝日ジャーナル』497(1968. 8. 18), p.105.

13 나카하라가 말하는 ‘아이디어로서의 예술’의 의미는 다음과 같은 것이다. “이 아이디어 그 자체의 세계는 끊임없이 그것이 시작이라서 거기에서 보이는 것은 가능성뿐이다.” 中原佑介, 「アイディアとしての芸術」, 『SD』44(1968. 7), p.12.

는 점에서는 작가의 의도, 이질적인 소재의 조합이라는 점에서는 작가의 방법이 간취되어 작품에서 삼위일체를 이루었기 때문이다. 게다가 이 작품에는 제어할 수 없는 우연성도 개재하고 있으므로 나카하라는 작가의 내면성과 작품의 조형성이 합치하는 것을 의미해 온 종래의 표현에 해당하지 않는다는 결론에 이르렀다.¹⁴ 그는 다음과 같이 말한다.

사물의 형태가 아니라 상태에 대한 관심은 그 ‘창조신(神)이 빛은 조형’이라는 타성과 결별함을 의미한다. 그곳에서는 우리의 생활을 초월한 것이 제시되지 않고 필연성과 우연성의 복합인 우리의 생활과 유연(類縁)적인 것이 제시된다. 말하자면 그것은 우리가 자신을 보는 것이기도 하다. 그것은 그 외형이 아니라 구조에서 우리와 유사한 것이다.¹⁵

2
나카하라 유스케가
자신의 글 속에서 다룬
〈위상—대지〉의 전시 풍경
출처: 『芸術生活』
(東京: 芸術生活社, 1969. 1)
p.25



이러한 해석은 〈위상—대지〉에도 적용할 수 있다. 먼저 원통형으로 파내진 구멍을 통해 대지의 속살을 보여 주려고 하는 것이 작가의 사고, 다음에 무너지기 쉬운 대량의 흙을 구태여 쌓아 올린 것이 작가의 의도, 마지막으로 허와 실을 대비시킨 것이 작가의 방법이다. 나카하라는 지도를 예시로 들며 설명한다.¹⁶ 지도 위에 그어진 국경이 지상에서는 눈에 보이지 않는 관념이므로 이 작품에서 세키네의 아이디어, 즉 작가의 관념을 관념답게 만드는 것으로서 “파인 구멍과 지상에 서 있는 흙의 원통형이 동형(同形)이라는 ‘엄밀성’”을 들었다.¹⁶ 나카하라에게 이 작품은 평범하기 그지없는 흙이 다른 대지에도 계속해서 이어지고 있을 것만 같은 상상력을 관객에게 불러일으키면서,¹⁷ 눈앞에 현전한 흙덩어리가 “만든다”라기보다 ‘본다’는 것에 가치를 두는 것¹⁸으로서 새로운 가치의 발견으로 이어지는 가능성을 나

14 中原佑介, 「芸術家神話の瓦解」, 『三彩』238 (1968. 12), pp.11-12.

15 위의 글, p.15.

16 中原佑介, 「芸術という国境」, 『芸術生活』233 (1969. 1), p.33.

17 위의 글, p.34.

18 中原佑介, 「けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて」, 『美術手帖』310 (1969. 3), p.97.

타내는 것이었다. 나카하라가 〈위상—대지〉 외에도 같은 전시에 형광등을 10m 길이로 이어붙이고 수직으로 세운 다나가 신타로(田中信太郎)의 〈마이너 아트(피사)〉, 공원 내의 언덕을 따라 구불구불하게 둘러친 형형색색의 비닐 와이어 호스가 투광기에 반응하도록 설치한 우사미 게이시(宇佐美圭司)의 〈이미지너리 폴〉 등을 높이 평가한 이유는 이들 작품이 물체라기보다 물질의 어떤 상태에 주안점을 둔 것처럼 보였기 때문이다.¹⁹

나카하라가 같은 전시에서 대상을 수상한 이다 요시쿠니(飯田善國)의 〈미러 온 더 컨스트럭션〉에 대해 일절 언급하지 않았던 것도, 이것이 상태로서의 작품이 아니므로 능동적인 해석을 요구하지 않는다고 생각되었기 때문이다. 이 작품이 연마된 스테인리스판을 I형강 구조물에 매달고, 공중에 떠 있는 거대한 스테인리스 거울이 시시각각 변하는 주위의 환경을 담고자 제작되었음은 쉽게 상상할 수 있다. 이러한 이다의 작품은 무난한 현대 조각이라든지,²⁰ 연마된 스테인리스의 반사 효과에 의해 관객도 작품의 한 부분으로 포함됨으로써 조각을 연극 무대처럼 장치화해 간다는 식의 더는 조각의 원리에 따라 조각을 제작하지 않게 된 현황을 해설하는 시평이 대부분이었다.²¹ 이다는 세키네의 〈위상—대지〉를 어떻게 이해하고 있었을까? 이다에게 조각은 인간과 우주의 사이에서 있는 등대 같은 것이었다.²² 그러므로 이 작품에서 지면을 판다는 행위가 종교적인 의미를 지니는 일종의 기도로 정의한 것은 그만의 자연스러운 감상이었다고 생각된다.²³ 오랫동안 유럽에 체류하며 일본의 도시에서 “조각과의 대화가 이루어지는 생활 공간”²⁴을 꿈꾸었던 이다는 세키네가 수년 뒤에 펼칠 작품 활동의 선례이기도 하다.²⁵

19 中原佑介, 앞의 글(1968. 12), p.15.

20 藤枝見雄, 「彫刻の自立性」, 『インテリア』116(1968. 11), p.20.

21 峯村敏明, 「装置化する公園彫刻—第三回「現代日本彫刻展」, 『美術手帖』320(1969. 12), p.137.

22 飯田善國, 「戦争と海の間」, 『現代人の思想6 月報17』(1968. 9. 20), p.8.

23 飯田善國, 宮本溪雄, 神代雄一郎, 「ステンレスに飛躍する“はな”のいのち 制作過程をみる」, 『えすぶりあい』1(1969. 秋), p.30.

24 飯田善國, 「都市・彫刻・市民」, 『朝日新聞』(夕刊), 1968. 4. 17, p.9.

25 본 연구는 세키네를 중점적으로 다루기에 이다에 관해서는 자세히 논할 수 없지만, 다음과 같은 논점은 적어 두고 싶다. 1956년부터 1967년까지 유럽에서 활동하면서 칼 프란틀(Karl Prantl)이 주창한 조각심포지엄에 감명을 받은 이다는 본문에서 언급한 국제철강조각심포지엄의 기획자다. 만국박람회를 통해 미래 도시의 청사진과 조각이 어우러진 조화로운 풍경을 기대하고, 더 나아가서는 자기 자신이 누구보다도 그 프로젝트에 일조하길 바랐었던 이다는 후년 다음과 같이 회고했다. “《철강조각심포지엄》의 여러 작품도 역시 70년 만국박람회 회장의 이곳저곳에 놓였지만, 작가들이 심혈을 기울여 만든 모뉴먼트들도 저 시끄럽고 허무하고 좁은 공간 안에서는 그 자체가 현대 조각의 패러디처럼 보였다.” 飯田善國, 「都市環

이다와 세키네의 결정적인 차이는 각자의 입각점에 있다. 먼저 거대한 스테인리스 거울의 모빌을 제작한 이다의 의도는 공업 사회에서 정보화 사회로 나아가고 있었던 1960년대 후반의 일본을 염두에 두면, 스테인리스라는 신소재를 사용한 조각이 가질 수 있는 의미는 그렇게까지 크지 않았다. 그럼에도 이다에게는 “강철이라는 자유로운 가소성을 지닌 소재에서 필연적으로 태어나는 근대적인 성격”²⁶이 서양과 비교하면 한참 뒤쳐진 일본의 도시가 스스로의 구조적 모순을 해소할 중요한 요소였다. 그렇기에 그는 이 신소재를 유럽의 도시에서 보이는 석조 광장을 구현하기 위한 “수직적 패각 도시”로의 구조 전환”²⁷을 앞당길 촉매로 간주한 것이다. 이에 반해 세키네에게는 이러한 계몽적인 태도는 없고, 그가 그때까지 탐구하고 있었던 위상기하학이라는 자신의 제작 방법에서 탈피하기 위한 단서를 물질로 남기 어려운 〈위상—대지〉에서 찾고자 했다. 또한 여기에서 주목해야 할 점은 〈위상—대지〉의 출현으로 기성의 조각 용어와는 다른 새로운 언어의 필요성이 대두했다는 나카하라의 지적이다.²⁸ 1968년부터 일관되게 세키네의 작품에 관심을 기울였던 이우환은 1969년 5월에 세키네를 처음으로 다룬 「해프닝 없는 해프닝」이라는 짧은 글에서 다음과 같이 말한다.

… 시시포스. 그것은 실존의 근거로서의 부조리를 말하는 것이 아니다. 정말로 세계의 있는 그대로를 있는 그대로 보여 주는 구조 행위. 넌센스의 극치를 걷는 해프닝 없는 해프닝 그 자체라고 말해도 좋다. 세키네도 또한 시시포스 이상으로 아무것도 하지 않음을 하는 것이다. 이렇게 두든 말든, 결국 같음이라는 것을, 모든 것은 있는 그대로의 그대로임을, 그대로 있는 그대로로 연기한다는 것 이외에 그는 세계에서 어떠한 방법도 찾아내지 못한 것일 테다. 연기하는 자는 동시에 연기되고 있는 자라는 의미가 여기에 있다.²⁹

세키네를 시시포스에 빗댄 이우환은 다음 달에 발표한 「존재와 무를 넘어서: 세키네 노부오론」에서는 앞에서 말한 다나가 신타로의 형광등 작품 외에 삼각기둥 10

境と彫刻 栃木県立美術館の彫刻シンポジウム展, 『美術手帖』388(1974. 12), p.26.
 26 飯田善國, 「ヨーロッパ彫刻家のシンポジオン」, 『国際文化』166(1968. 4), pp.8-9.
 27 飯田善國, 「ローマと東京 都市構造の相違」, 『読売新聞』(夕刊), 1968. 1. 26, p.5.
 28 中原佑介, 「現代芸術と批評の問題」, 『音楽芸術』27:4(1969. 4), p.20.
 29 李禹煥, 「ハプニングのないハプニング」, 『インテリア』122(1969. 5), p.45.

개를 줄지은 후쿠시마 노리야스(福嶋敬恭), 극채색의 무수한 막대기를 방사형으로 조합한 사카에 도시아키(栄利秋) 같은 《제1회 고베스마리큐공원현대조각전》에 참가한 작가들의 작품작을 비판했다. 그러면서 세키네 한 사람만이 “관념과 물체를 갈라 놓으며 무명의 중성 공간으로 바꾸려는 시도”에 성공했다고 높이 평가했다.³⁰ 이처럼 나카하라가 〈위상—대지〉에서 흙이라는 물질의 어떤 상태를 작품으로 제출함으로써 두드러지는 예술가의 관념을 강조했다면, 이우환은 ‘무명의 중성 구조’라는 표현에서도 엇보이듯이 예술가의 관념이 사물을 조작해서는 안 된다는 의견을 견지했다. 이우환은 세키네가 〈위상—대지〉에서 보인 행위의 반복으로 나타나는 공간의 시각 체험이 중요하다고 주장한 것이다.³¹ 그러한 점에서 이우환은 나카하라가 기대한 비평의 새로운 언어를 누구보다도 먼저 구사하며 세키네 예술의 이론화에 착수했지만, 예술에서 관념이 차지하는 위상 내지는 맡는 역할에 대해서는 나카하라와 분명한 견해 차이를 보였다.

III. 존재에서 관계로: 사고 전환의 분수령

이우환의 세키네 노부오론은 그가 1968년 10월에 집필한 「사물에서 존재로: 현대미술의 구조론적 비판을 통해」³²에서 그 맹아가 이미 나타났었다. 이우환에 따르면 작품이 스스로의 사물성을 주장하는 데 실패한 경우에 “인간이나 개성 혹은 실체를 생각나게 만드는 것이 있어서 … 애매하며 시대성을 결여한 것”이 되기 쉽다고 한다.³³ 한편 그는 그러한 한계를 뛰어넘는 시도에 대해 다음과 같이 정리한다. 하나는 인간이 아닌 사물 중심의 퍼스펙티브를 획득함으로써 나타나는 “새로운 차원의 공간 해석의 가능성”이다.³⁴ 다른 하나는 시각에 의해 규정되어 온 주지주의에서 탈각하

30 李禹煥, 「存在と無を越えて—関根伸夫論—」, 『三彩』245 (1969. 6), p.52.

31 위의 글, pp.52-53.

32 이우환의 이 논고는 미술출판사 주최 제6회 예술평론모집에서 입상한 그의 데뷔작으로도 알려져 있다. 당시의 원고는 2014년 시즈오카현립미술관이 기획한 《그룹 '겐쇼쿠'와 이시코 준조 1966-1971》에 처음 공개되어 그 전문은 이 전시의 카탈로그에 수록되어 있다.

33 李禹煥, 「事物から存在へ—現代美術の構造論的批判を通じて—」, 川谷承子編, 『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』(静岡: 静岡県立美術館, 2014), pp.324-325.

34 위의 글, p.332.

고, 통각에 호소하는 작품에서 “전(全) 존재적인 새로운 상관 방식의 제시 가능성”을 찾는 것이다.³⁵ 이리하여 이우환은 오늘날의 예술가가 종래의 표현 매체나 양식에 구애받지 않고 테크놀로지가 사물을 무한히 증식시키는 현대사회의 공허함 또한 자각해야 한다고 주장하면서, 세키네의 만곡한 반(半)부조 형태의 트리키한 작품 〈위상〉을 근대주의의 주객 이원론을 해체하는 “안과 밖이 없는 … 도리이(鳥居) 같은 문”으로 규정했다.³⁶

이우환이 예시로 든 〈위상〉과 ‘안과 밖이 없다’는 해석에 이르기까지의 과정은 세키네도 출품한 1968년 4월에 도쿄화랑과 무라마쓰(村松)화랑의 공동 주최로 열린 그룹전 《트릭스 앤드 비전 도둑맞은 눈》에서 받은 영향 없이는 설명하기 어렵다.³⁷ 그 당시 세키네가 다카마쓰 지로(高松次郎)의 조수로 일하면서 시지각 경험에 내재된 허상의 구조에 착안해 허와 실 사이의 어긋남을 표현하고자 한 다카마쓰의 논리와 수법을 익힐 수 있었다고는 하더라도 그 영향력에서 벗어날 필요가 있었음은 분명하다. 따라서 세키네는 유클리드 기하학에 기초한 다양한 명제를 조형적으로 풀어내는 작품을 계속 제작한 다카마쓰와 비슷하면서도 다른 접근 방식을 취하고자 했다. 세키네가 어떠한 형태나 공간을 연속적으로 변형해도 유지되는 위상기하학을 자신의 작업에 도입하게 된 배경에는 이와 같은 사정이 있었다. 안과 밖의 구별이 없는 문으로서의 작품이라는 해석도 ‘앤드’라는 영어 접속사의 역할에 초점을 맞추어 기획된 위전시의 취지에 부합한다.³⁸ 그리고 그러한 생각을 하게 된 세키네는 유럽의 정원에서 볼 수 있을 법한 엄격한 좌우대칭 구성이 눈에 띄는 스마리큐공원에 서서 광막한 대지를 소재로 삼아 지면을 뒤집으려는 사고 실험을 행한 것이다. 그 결과물이 〈위상—대지〉다.

이우환은 잡지에 기고한 많은 비평 속에서 세키네 예술을 언급하지만, 세키네 한 사람을 주제로 삼으면서 〈위상—대지〉를 적극적으로 평가하는 글은 앞에서 말한

35 위의 글, p.333.

36 위의 글, pp.332-334.

37 이우환이 설명하는 이 전시의 의의에 관해서는 李禹煥, 中原佑介, 「トリックス・アンド・ヴィジョン 展と石子順造のこと」, 本阿弥清編, 『石子順造とその仲間たち—対談集』(静岡: 虹の美術館, 2002), pp.64-67 참조.

38 자세한 내용은 石子順造, 「絵画論としての絵画」, 川谷承子編, 『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』(静岡: 静岡県立美術館, 2014), pp.267-272 참조.

1969년 6월의 「존재와 무를 넘어서: 세키네 노부오론」과 1971년 1월의 「세키네 노부오론—2 직접 현상의 지평에서」 두 편밖에 없다. 하지만 전자와 그 일 년 반 후에 발표된 후자에는 이우환의 이론과 작품에서 보이는 미묘한 변화가 있다. 우선 1969년 11월의 「관념의 예술은 가능한가: 오브제 사상의 정체와 행방」이라는 글과 1971년 1월에 간행된 이우환의 비평 선집 『만남을 찾아서: 새로운 예술의 시작』에 수록된 같은 글의 같은 부분을 비교해 보자. 이우환은 1969년판 글의 서두에서 로버트 스미스슨(Robert Smithson), 마이클 하이저(Michael Heizer) 같은 작가를 다루면서 그들의 대지미술이 인간의 의식에 의해 대상화된 표상 공간에 그치고 있을 뿐이라고 한다. 계속해서 이우환은 다음과 같이 말한다.

... 돌로 하여금 돌을, 흙으로 하여금 흙을 말하게 하지 않고, 그것들을 작가의 관념물로 둔갑시킨다는 것은 여전히 예술이 상(像)의 대상화 논리에 의해 떠받쳐지고 있는 연표임을 자기 스스로 증명하고 있다고 말하지 않을 수 없을 터이다.³⁹

이우환은 돌이든 흙이든 각각의 사물이 사물 자체임을 스스로 말하지 않는 한 그것들은 대지미술에 걸맞은 자연이라고 할 수 없다고 주장했었다. 그러나 그의 단행본에 수록된 같은 글에서는 위의 인용에 해당하는 내용이 지워져 있고, 그 밖에도 가필의 흔적이 여기저기에서 발견된다. 이미 기타자와 노리아키(北澤憲昭)가 지적했다시피 그 대표적인 예가 잡지에 발표할 때는 없었던 ‘관계’라는 말이다.⁴⁰ 1969년판과 1971년판을 각각 인용해 보도록 하겠다.

... 돌이 스스로 돌이고 나무가 스스로 나무이듯, 있는 그대로의 자연스러운 세계의 한 양상으로 의식을 표상 작용에서 해방해야만 한다. ...⁴¹

... 대지나 공기나 시간이나 갖가지가 존재하는 것들의 불가분한 관계 속에서, 바로 그것이 스스로 나무이며 돌이며 인간이듯, 오히려 의식 그 자체를 표상 작용에서 해

39 李禹煥, 「觀念の芸術は可能か—オブジェ思想の正体とゆくえ」, 『美術手帖』319(1969. 11), p.71.

40 北澤憲昭, 「〈もの〉から〈こと〉へ—李禹煥の文章を読む」, 『みづゑ』909(1980. 12), pp.40-41.

41 李禹煥, 앞의 글(1969. 11), p.76.

방하는 것이 요망된다. ...⁴²

1969년의 시점에서 이우환이 중점을 두고자 했었던 것은 형언하기 힘든 ‘있는 그대로의 자연스러운 세계’다. 같은 해의 세키네론에도 적혀 있지만, 이우환의 관심은 “발가벗은 물체”—즉 사물 자체—를 매개로 한 개인의 순간과 같은 무아의 경지에 달하는 데 있으며 그곳에서야말로 인간의 의식이나 개념으로 절대 파악할 수 없는 세계의 산뜻한 광경과 만날 수 있다고 한다.⁴³ 이우환의 변화는 1971년 1월 도쿄 피나르화랑에서 개최된 개인전에서도 확인할 수 있다. 그 시점까지 현대철학의 키워드를 〈구조〉, 〈사물과 말〉, 〈현상과 지각〉 같은 자신의 작품 제목으로 사용했었던 그가 이 개인전을 기점으로 모든 입체 작품의 제목을 일괄 〈관계향〉으로 바꾸었기 때문이다.⁴⁴ 이로 미루어 볼 때 이우환은 1970년에 변화의 필요성을 느낀 것은 아니었을까? 릴케와 하이데거의 사상을 바탕으로 하면서 인간의 체험이 펼쳐지는 ‘열린 세계’⁴⁵로서의 장을 마련하는 일이 예술이라고 생각하고 있던 이우환에게 변화를 가져온 이는 같은 해에 열린 《제10회 일본국제미술전 인간과 물질》(통칭 도쿄비엔날레)의 기획을 계기로 ‘관계’로서의 작품을 공식화한 나카하라 유스케다.

... 이 비엔날레 전시에서는 돌, 재, 나무, 모래, 비늘, 쇠, 종이, 납, 유리 등 다양한 사물을 볼 수 있다. 그러나 그것들은 어떤 초월적인 의미도 띠지 않는다. 그것들이 우리와 공존하며 하나의 관계 속에 놓여야지 비로소 의미가 파생하는 것이다. 그 의미

42 李禹煥, 『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに—』(東京: 田畑書店, 1971), p.36.

43 李禹煥, 앞의 글(1969. 6), pp.52-53.

44 자세한 내용은 『第3回画廊企画展 李禹煥』(東京: ピナール画廊, 1971), n.p. 참조. 그 밖에 ‘관계향’이라는 말은 1970년 교토국립근대미술관에서 개최된 《제9회 현대미술의 동향》을 보고하는 이우환의 리뷰에서 처음 사용되었다고 생각된다. 이우환은 당시의 예술 동향에 대해 다음과 같이 말한다. “구조가 물체와도 관념과도 붙지 않는, 더구나 누구의 이미지에 의한 것인지를 상상하게 만들지 않는 ‘장소의 필연성’이라는 곳의 애매한 넓어짐(ひろがり)을 발견하는 관계향이 되는 것도 그 때문인 것 같다.”(李禹煥, 「今月の焦点 むしろ「あいまいさ」が重要」, 『美術手帖』333(1970. 10), p.107)

45 ‘열린 세계’라는 말은 이우환이 대학 시절에 연구했었던 릴케의 『두이노의 비가』와 하이데거의 릴케론인 『궁핍한 시대의 시인』에서 유래한다. 이우환이 이 개념을 자신의 비평에 처음 사용한 것은 다음과 같은 대목에서다. “컵은 ‘컵’이라는 물상적 대상성을 뛰어넘어 열린 세계의 상태를 드러내는 장소에서 그[가와바타 야스나리(川端康成)]는 갑자기 만나게 되었다고 말하는 편이 좋을지도 모른다.”(李禹煥, 『出会いを求めて』, 『美術手帖』324(1970. 2), p.18.

를 일반화하는 것은 거의 불가능하다고 할 수 있다. 그것들과의 직접적인 접촉은 어디까지나 구체적이며 개개의 경험에 속하는 것이기 때문이다.⁴⁶

위의 인용은 ‘초월적인 의미’라고 쓰인 데서도 엿보이듯, 한편으로는 이우환이 자신의 ‘만남’을 깨우침의 경지라고 정의한 것을 상기시킨다.⁴⁷ 다른 한편으로는 그러한 물질이나 물체를 미가공한 채로 놓아두는 것에서 파생될 수 있는 의미는 하나의 지향으로서 스스로의 의미를 가질 수 있을지도 모르지만, 실제로 그와 같은 일은 있을 수 없다는 것이 나카하라의 주장이다. 당시 이우환은 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg)나 크리스토(Christo)의 공상(空想)으로 그치는 모뉴먼트 제작을 위한 플래닝을 “‘물상의 보이지 않는 표상’ 영역을 벗어나지 않는 것”⁴⁸이라고 비판했다. 그렇지만 평자들 사이에서는 예술에서 관념이 작동하는 방식을 고려하지 않고 사물 단독으로 어떠한 의미를 만들어내려고 한 결과, 동양이나 선(禪) 등을 입에 담기 시작했다는 이우환과 세키네를 위시한 모노하에 대한 우려도 제법 있었다고 한다.⁴⁹ 나카하라 등이 내비친 이러한 비판적인 시각을 이우환 나름대로 검토한 후에 다시 정리한 것이 1971년의 「세키네 노부오론—2 직접 현상의 지평에서」다.⁵⁰ 거기에서 이우환은 하이데거의 존재론에 더해 관계의 의미를 한층 더 강화하기 위해 메를로-퐁티의 현상학적인 신체를 부각하려고 했다. 또한 그때까지 무위의 행위를 가리켰었던 해프닝 대신에 짓거리(仕草)라는 말을 사용한 점도 지적하고 싶다. 이우환은 다음과 같이 말한다.

… 예술가—작가란 어딘가에서 특별히 존재하는 자가 아니다. 그는 단적으로 말해 더 깊이 직접 만남의 세계를 계속 지각하려는 자고, 세계의 말에 발언하려는 자다.
… 만남의 관계를 지속하는 작용으로서 짓거리가 있으며 구조의 징조가 있다. 계속 보고 싶고, 계속 보이길 바란다는 것. 짓거리에 의해 구조를 여는 일(出來事)은 계속

46 中原佑介, 「人間と物質」, 『人間と物質 Between Man and Matter』(東京: 毎日新聞社, 1970), n.p.

47 李禹煥, 「出会いを求めて」, 『美術手帖』324 (1970. 2), p.17.

48 李禹煥, 「世界と構造—対象の瓦解」, 『デザイン批評』9 (1969. 9), p.130.

49 東野芳明, 「ワイド・アングル 第35回ヴェネチア・ビエンナーレに参加する関根伸夫」, 『美術手帖』328 (1970. 6), p.127.

50 이우환의 이 세키네론이 받은 당시의 평가에 관해서는 峯村敏明, 「記憶への恐怖」, 『三彩』269, (1971. 2) p.64 참조.

보는 것인 한에서 보이는 것의 양식화를 초래한다. 그것이 만남이 불리일으켜지는
 곳의 지속적 현재화(顕在化) 본연의 자세인 이유다. ...⁵¹

관계를 주축으로 세계를 파악하는 행위, 그 짓거리에 의해 불리일으켜지는 '만남'은 이우환에게 “봄과 동시에 보인다”라는 매개항적인 구조의 신체성⁵²이다. 그러므로 그는 보는 자(관객)와 보이는 자(작품)를 분리하는 일 없이, 양자를 메를로-퐁티가 말하는 “세계는 다름 아닌 신체라는 피륙(生地)”,⁵³ 즉 ‘살(la chair)’로서 세키네의 <위상-대지>를 이해하려고 한 것이다. 그리고 세키네가 기회가 있을 때마다 서양 근대의 이성주의를 비판하면서 “사물의 표면에 부착하는 개념이라는 먼지를 털어 버리고 그 자체로 하는 것”⁵⁴이라고 주창했었음을 생각하면, 세키네와 이우환은 같은 지향점을 추구했다. 세키네가 이우환보다 한층 더 강경하게 서양의 근대성을 청산해야만 한다고 발언한 적도 있었다.⁵⁵ 다만 이우환은 자신의 세키네론 말미에 작품의 크기, 강렬함, 교묘함, 깔끔함과는 관계없이 작품이 위에서 말한 신체성을 띠지 않는 한 추상적인 것이 되어 버린다고 덧붙였다는 점에서 주목을 요구한다.⁵⁶ 이러한 지적을 통해 이우환이 머지않아 거대한 기념비를 떠올리게 하는 조각 제작에 몰두하게 되는 세키네의 이후 작업 방향성에 끝내 동의할 수 없었던 이유 역시 비교적 명확히 드러나기 때문이다. 그것은 메를로-퐁티의 논리대로라면 세계가 가변적인 몸의 신체성을 괄호 속에 묶어 두지 않아야만 환원될 수 있지만, 이를 도외시한 세키네가 세계를 의식에 의한 구성물처럼 보기 시작함에 따라 그 자신에게서 나타난 인식의 후퇴나 다름없다.

51 李禹煥, 「関根伸夫論—2 直接現象の地平に」, 『SD』75 (1971. 1), p.121.

52 위의 글, p.122.

53 モーリス・メルロ=ポンティ, 『眼と精神』, 滝浦静雄, 木田元 訳 (東京: みすず書房, 1966), p.259. 이우환은 다음과 같이 메를로-퐁티를 인용한다. “세계는 신체라는 피륙으로 짜인, 말하자면 신체의 연장물이다. 다른 한편 내가 ‘보는 것’으로서 신체의 자격으로 존재하는 한, 나는 세계의 다양한 ‘보이는 것’ 속에서 잠기어 간다”, 李禹煥, 『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに—』 (東京: 田畑書店, 1971), p.215.

54 関根伸夫, 「“もの”との出会い」, 『小原流挿花』226 (1969. 9), p.49. 밑줄은 원문의 방점을 대체한 것이다.

55 자세한 내용은 関根伸夫, 東野芳明, 「ものの認識と創造」, 東野芳明 編, 『学問のすすめ 22—芸術のすすめ』 (東京: 筑摩書房, 1972), p.213 참조.

56 李禹煥, 앞의 글 (1971. 1), p.123.

이때부터 이우환은 유럽에서 사고방식이 조금씩 변하고 있던 세키네와는 다른 독자의 노선을 걷기 시작했다고 할 수 있다.

IV. 모뉴먼트라는 되돌아갈 수 없는 원풍경과 그 모순

세키네 노부오는 ‘만남’을 영구히 지속하고 보편화한 예가 있다면 그것은 유럽의 광장이라는 스스로의 결론에 이르렀다. 일본에 귀국한 그는 도시의 공공 공간에 대해 자기 생각을 적극적으로 밝히게 되었다.⁵⁷ 그 내실은 살아 있는 역사가 도시의 기저에 흐르고 있는 서양과 다르게 일본의 도시에는 광장이 없으므로 파생될 수 있는 역사도 예술도 당연히 없다는 자기혐오에서 비롯된 것이었다고 할 수 있다.⁵⁸ 세키네가 이집트의 피라미드와 그리스의 아크로폴리스나 아고라 같은 태고의 기념비적인 건축물을 자기 작품의 참조점으로 삼은 이유도 이 두 곳이 서양문명의 원류로 여겨지기 때문일 테다. 그러나 만국박람회의 중심 공간인 <축제광장> 콘셉트가 ‘눈에 보이지 않는 모뉴먼트’였던 것이나 신주쿠역 서쪽 출구 지하광장에서 자연 발생적으로 형성된 포크송집회가 국가 권력에 의해 강제적으로 해산되었다는 사실을 고려하면,⁵⁹ 세키네는 이러한 사례를 참고조차 하지 않았다고 판단된다. 분명한 것은 이 두 사례 모두 일본의 고도경제성장기 속에서 국가 주도의 프로젝트나 재개발을 통해 출현한 의도

57 자세한 내용은 関根伸夫, 「世界(存在)に至る意志」, 『SD』103 (1973. 4), pp.7-15 참조.

58 본 연구자가 조사한 바에 의하면 세키네가 자신의 유럽 체류 경험에 대해 밝힌 가장 이른 예는 고바야시 아키오(小林昭夫)가 운영했던 ‘현대미술 기초 강좌’(통칭 B제미)의 1972년 1월 11일자 수업에서다. “유럽 전통의 뿌리 깊음, 역사의 두께를 강렬히 느껴요. 두세 달보다 일 년, 날이 지나면 지날수록 그것이 와 닿아요. 신선한 작업을 하는 작가와 이야기해 봐도 의외로 옛날이야기를 하게 돼요. 집도 세대마다 인테리어는 바뀌지만, 석조 외양은 몇백 년 전의 것이예요. 한 도시가 습관도 포함해서 중세의 느낌을 그대로 남겨둔 곳도 있어요. 미켈란젤로나 다빈치가 지금도 살아 있고, 그런데 다다도 있어요. 이 공존하는 모습은 일본과 사뭇 다르게 서로 단절되지 않아요. 그런 다양함이에요. 일본은 양화의 하야시 다케시(林武)와 현대미술이 똑 끊어져 있어요”, 関根伸夫, 「72年1月11日 B7ゼミ 関根伸夫担当 その1 ヨーロッパから帰って」, 向井美恵ほか編, 『Bゼミリポート』2 (横浜: 富士見町アトリエ, 発行年不明), p.86.

59 포크송집회는 베트남 전쟁에 반대하는 일본의 젊은이들이 매주 토요일 신주쿠역 서쪽 출구 지하광장에 모여 반전 포크송을 부른다는지, 토론을 벌인다는지 했던 1969년 여름의 대규모 집회를 일컫는다. 이 집회는 당시 학생운동과도 연동하면서 계속 고조되었지만, 1969년 7월 19일에 도로교통법 위반 등의 이유로 기동대에 의해 해산되었다. 이 집회와 주변의 건축 공간과의 관련성, 더 나아가서는 만국박람회에서 ‘눈에 보이지 않는 모뉴먼트’가 가지는 의의에 관해서는 東野芳明, 「新宿西口“広場”の生態学」, 『中央公論』986 (1969. 10), pp.270-281 참조.

되지 않은 도시 풍경의 결과였다는 점이다. 당시 시각 예술에서 ‘풍경’에 관한 논의를 주도했던 마쓰다 마사오(松田政男)가 「풍경의 사멸」에서 기술한 표현을 빌리자면, 균질화되고 있는 일본 열도의 풍경을 처음으로 찢어발긴 것은 전국을 떠돌아다니면서 살인을 저지른 나가야마 노리오(永山則夫)가 발사한 총알이다.⁶⁰ 이 글에서 ‘풍경 공학’이라는—오늘날의 조경학을 가리키는—학문이 등장했다는 사실에 아쉬움을 보내기도 한 마쓰다는 또 다른 글에서 다음과 같이 말한다.

… 오, 도시의 사멸! 이야말로 무명 대중이 계속 연기하는 ‘유랑극’이 항상 지방과 중앙, 시골과 도시, 변경과 수도 같은 의사(疑似)적인 이분법 속에서 가짜 상승을 거두고 있는 듯한 착각을 단호히 거절하고, 시원적인 것으로 소급되는 족속들이 하층에서 하층으로, 밑바닥에서 밑바닥으로, 그리고 슬럼에서 슬럼으로의 이동을 의미하는 것에 지나지 않음을 직시할 수 있는 투철한 시점의 소유자만이 비로소 입에 올릴 수 있는 말이 아닌가. 이때 도시는 풍경이기를 관두고, 거실로서의 속성을 격하게 관찰하는 것이다.⁶¹

이 인용에서는 주로 인간이 본래 지니는 존재와의 근원적인 관계 내지는 세계에 대한 확고한 귀속 의식의 상실이 논의되고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 도시가 더는 풍경으로서 받아들여지지 않게 됨에 따라 ‘거실로서의 속성을 격하게 관찰하는 것’이란 무엇일까? 이것은 한 사람 한 사람의 상경자가 자기 자신들의 고향을 도쿄 안에서 부단히 찾으려고 하지만, 끝내 고향을 발견하지 못한 채 무한히 증식하는 상(像)에 둘러싸여 자기 분열의 길로 나아갈 수밖에 없다는 의미다. 마쓰다의 비판은 근대를 지탱해 온 거대 담론에 대한 신뢰를 잃고, 복수의 미시 담론들이 병존한다는 포스트모던한 시대의 도래를 예고하는 듯하다. 다시 본론으로 돌아가면, 예컨대 포스트모던을 배경으로 자신의 사상을 확립한 가라타니 고진(柄谷行人)이 말하는 ‘풍경의 발견’과 그러한 풍경의 사멸이 가시화해 가는 과정 끝에 세키네는 일본의 도시를 구하고자 자신의 작업 방향을 새롭게 설정했다고 할 수 있겠다. 그러나 이때 ‘풍경’의 기원은 잊

60 松田政男, 「風景の死滅」, 『美術手帖』345 (1971. 8), p.78. 나가야마 노리오는 1968년 일본에서 발생한 연쇄 총기 살인 사건의 범인이다. 이 나가야마에 착안한 다큐멘터리 영화가 이듬해 아다치 마사오(足立正生)와 마쓰다 등에 의해 제작되어 1975년에 개봉한 〈약칭·연쇄 살인마〉다.

61 松田政男, 「風景としての都市」, 『現代の眼』11:4 (1970. 4), p.132.

히게 된다. 그 기원이란 세키네라는 한 사람에 의해 항상 확인 가능한 물리적인 형태로 서양에서 계속 존속해 왔다고 말해질 수 있는 것이 아니기 때문이다. 중요한 것은 지금 우리가 딛고 서 있는 여기에서 “우리에게 자명하다고 여겨지는 것의 기원을 밝히는 일”⁶²이다. 그리고 이러한 세키네의 문제의식에 대해 정면으로 의문을 제기한 이가 1973년에 일본을 방문하고 있던 올덴버그라는 점은 다소 역설적이지만 여러모로 시사하는 바가 크다.

1973년 6월 무렵 도노 요시아키의 사회로 ‘도시에 개입하기와 그 제안’을 주제로 마련된 대담에서 올덴버그와 세키네는 예술가와 도시의 관계에 대한 서로의 의견을 교환했지만, 입장의 차이도 있어서 내내 어긋나는 논의로 끝났다.⁶³ 이 둘이 나눈 대담의 주요 내용을 요약하면 다음과 같다. 올덴버그에게 자신의 모뉴먼트는 처음부터 실현 불가능한 것으로 상정된다. 또한 도쿄에 절망하고 있는 세키네와 뉴욕에 대한 자신의 감정도 큰 차이는 없다. 그러나 올덴버그가 자신의 작품에 도시를 파괴하는 기능이 작동하길 바라는 것과는 다르게 세키네는 자신의 굳은 의지로 도시를 조작 가능한 구성물로 간주한다는 점에서 여전히 사물을 만든다는 형식밖에 믿지 않는다.⁶⁴ <위상—대지>를 발표한 이래 일본에서 자주 비교 대상이 되어 온 뉴욕의 센트럴파크 한 모퉁이에 구멍을 파낸 작품 <잔잔한 시민의 기념비 Placid Civic Monument>의 작가인 올덴버그로부터 직접 이러한 평가를 받은 세키네는 당혹감을 감추지 못했다. 왜냐하면 일찍이 공허한 표상의 응고물에 지나지 않다고 올덴버그의 작품을 강하게 비판했던 이우환은 상기할 것도 없이 이 무렵의 세키네 자신이 “우리에게 필요한 것은 만 들고 조작하기 이전의 과묵한 감득 작업”,⁶⁴ 즉 만들지 않는 일의 중요성을 누구보다도 강조하고 있었기 때문이다. 세키네의 이론

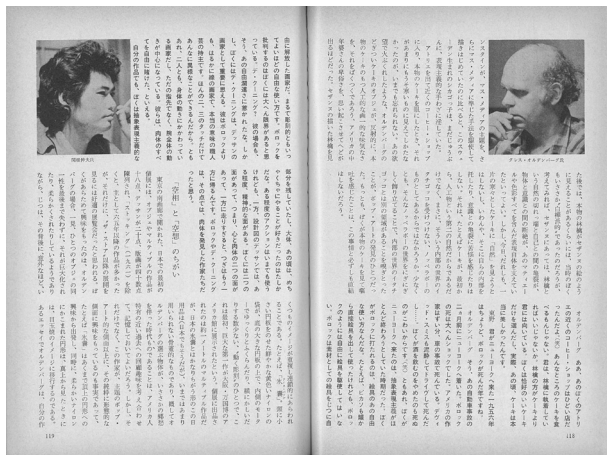
3

클래스 올덴버그와
세키네 노부오의 대담

출처: 『美術手帖』

(東京: 美術出版社, 1973. 9)

pp.118-119



62 柄谷行人, 「内面の発見」, 『季刊藝術』47 (1978. 秋), p.110.

63 クレス・オルデンバーグ, 関根伸夫, 東野芳明, 「都市へのかかわりと提案」, 『美術手帖』371 (1973. 9), pp.122-124.

64 関根伸夫, 「空間か? 建築か?」, 『SD』103 (1973. 4), p.5.

적 접근 방식은 올덴버그와 이우환 사이에서 흔들려 버린 것이다.

자신의 작품에 우연성이 결여되어 있다는 사실이 문제인지 올덴버그에게 되물었을 때,⁶⁵ 세키네는 1973년 3월 도쿄화랑에서 개최된 자신의 개인전을 비판적으로 다룬 이우환의 리뷰를 떠올렸을지도 모른다. 왜냐하면 같은 해 6월에 발표된 「세키네 노부오 씨에게 보내는 편지」에서 이우환은 예술가의 손이라는, 작품을 제작할 때 헤아릴 수 없는 경험의 진폭이 그 손에 응축되어 있으므로 손의 의미를 새롭게 물어야만 한다고 세키네에게 거듭 호소했기 때문이다. 실제로 이 개인전의 출품작 대부분은 고급 석재인 흑어영석(黒御影石)을 사용해 선에서 깨달음을 상징하는 원상(円相) 등을 형상화한 소품이었다. 그 밖에도 크기가 다른 두 개의 피라미드 모형을 앙증맞게 옆치고리처럼 이어붙인 〈공상(空相)—두 개의 피라미드〉 등 세키네는 발주에 의한 철 작품도 제작하고 있었음을 알 수 있다. 테크놀로지에 의해 사물이 무한히 증식되어 가는 사태를 문제시했던 이우환은 세키네가 자신의 손이 아닌 타인의 손을 빌려 작품을 제작한다는 사실을 쉽게 받아들이지 못한 것이다. 게다가 당시의 이우환은 우연성의 개입을 받아들이는 점과 선에 의한 회화를 집중적으로 제작하고 있었다. 따라서 그에게 세키네의 〈위상—대지〉에서 인정되는 작자의 순전한 몸부림은 당시 유행하고 있었던 개념미술의 안티테제가 될 수 있는 예술을 생각하기 위한 가장 중요한 의의처럼 비추어졌을 것이다. 이우환은 다음과 같이 말한다.

세상은 모두 콘셉션의 시대라고 말하고 있습니다. 덕분에 일반론을 그대로 자기의 의견인 것처럼 살아가는 타인 인생의 작가와 평론가일수록 현대적이라는 평가도 받습니다. 거기에서 ‘손’이라는 것도 일반론처럼 작가들로부터 어느새 간단히 부정되어 버린 듯합니다. ... 손은 결코 생물학적인 물리학적인, 이 양손만을 가리지 않는다고 생각해 본 적이 있나요? 실제로 매일매일 필사적으로 어떤 표현 행위—작품에 종사하고 있는 작가들에게 손이란, 나는 마치 동물이 자신의 다리로 땅을 걷는다는 그런 발에 가까운 것으로 생각할 수 없습니다. 손이란 구체적인 경험이나 경험의 살아 있는 매개체 그 자체입니다. 손은 하나의 신체고, 즉 다리도 머리도 피부도 감정도 모두 손이라는 뜻입니다.⁶⁶

65 クレス・オルデンバーグ, 関根伸夫, 東野芳明, 앞의 글, p.128.

66 李禹煥, 「関根伸夫氏への手紙」, 『近代建築』27:6(1973. 6), p.29.

여기에서 본 연구자가 주목하고자 하는 것은 서두에서 언급한 세키네의 〈위상—스핀지〉를 둘러싸고 열린 공개심사에서 미야카와 아쓰시가 떠올린—예술은 하나의 제도라는—명제와의 관련성이다. 미야카와는 1969년 2월에 발표한 「손의 실권: 상징으로서의 기계와 수공적인 사고」에서 수작업이 쇠퇴함에 따라 테크놀로지를 예술가의 손의 연장으로 생각하는 경향이 생겨났지만, 보는 것의 중요성을 인식하는 것 자체가 만든다는 개념의 붕괴 때문에 더욱 주목받게 되었다는 점을 지적한다.⁶⁷ 이 인식이란 겹겹이 쌓인 습관이 대상을 보는 행위에도 영향을 끼치며 제도화됨을 의미한다. 예술가도 예외 없이 제도화된 눈에 의해 성립하는 환상에 머물며 만드는 일을 영위할 수밖에 없다는 의미다. 이우환은 여기에서 한 걸음 더 나아가 예술가의 손이나 눈에 제약을 가해 온 모든 장치로부터 자유로워져야 한다고 주장한 것이다. 1975년부터 이우환이 회화에 관한 담론을 본격적으로 전개하기 시작한 점을 고려하면,⁶⁸ 그는 세키네가 자신과 같은 태도를 가지길 바랐었던 것은 아닐까? 이우환의 관점에서 보자면 세키네가 작품의 거대화를 바라는 만큼 〈위상—대지〉 같은 구작을 앞으로 제작할 모뉴먼트에 결부시키려 하는 것은 거대 담론이 성립하기 어려운 시대에도 조각이 보전해야만 하는 최소한의 기능, 즉 물체로서 “무언가를 상기하는 환기 시스템”을 세속화하는 결과로 귀결된다.⁶⁹

세키네는 자신을 향한 비판에 아랑곳하지 않고 “나 자신의 창작 동기란 결국 보아 버렸다는 것과 보고 싶다는 욕망의 기묘한 만남에 의해 시작하고 있는 듯하다”라고 밝힌 바 있다.⁷⁰ 그러나 ‘보아 버렸다’라는 과거형과 ‘보고 싶다’라는 희망을 뜻하는 보조 용언의 현재형이 혼재된 이 인용에는 목적어가 없다. 이러한 목적어의 부재가 세키네의 모뉴먼트에는 주제가 부재하다는, 즉 문제의식의 결여를 여실히 보여 준다. 또한 ‘만남’이라는 사적인 체험을 창작의 원점으로 삼는 그가 공공 공간으로 시선을 옮긴 것도 그 본질에서는 같은 문제다. 세키네가 자신의 구상 과정에 대해 “이미 태고부터 더욱 장엄한, 더욱 세계를 아우르는 차원에서 구현되어 있었다”라고 말

67 宮川淳, 「手の失権—シンボルとしての機械と手工的な思考」, 『美術手帖』309 (1969. 2), pp.69-71.

68 이우환이 1975년에 발표한 회화 관련 글과 회화의 복권 같은 당시 일본에서 나타난 예술 동향 등에 관해서는 李禹煥, 「手」の再発見, 『読売新聞』(夕刊), 1975. 6. 20, p.7; 北澤憲昭, 「第8章 美術館の時代—1970年代後半~90年代」, 北澤憲昭, 佐藤道信, 森仁史 編, 『美術の日本近現代史—制度・言説・造型』(東京: 東京美術, 2014), pp.641-644 참조.

69 磯崎新, 李禹煥, 「対談 彫刻—建築空間—」, 『季刊近代建築』6 (1974. 7), pp.31-32.

70 関根伸夫, 「私の〈原光景〉について」, 『芸術倶楽部』1:5 (1973. 11), p.125.

하면서 “태고인의 크나큰 꿈의 흔적을 확인하는 것은, 현대인인 우리의 행위와도 전혀 다르지 않다”⁷¹라고 주장한 것은 위에서 말한 시제 혼동의 일례다. 요컨대 근대에서 현대에 이르렀다 할지라도 그 와중에 상실한 질서의 감각은 회복할 수 있는 것이 아닌 법이다. 그렇기에 피라미드에 실현된 불멸의 정신이자 헤겔의 말을 빌리자면 그 정신이 구체적인 형태를 취하려 한다는, 이른바 자기표현의 초기 단계를 상징하는 고대 이집트인의 이념을 현대인이 체현할 수 있다고 간주하는 세키네의 잘못된 인식은 계몽적인 색채를 뿔뿔더러 자기동일성의 환상에 젖어 있다. 그의 모뉴먼트가 개념의 먼지를 털어 버리고 세계의 산뜻함에 만나려고 한다기보다도 개념의 먼지가 털어 버려진 특정한 상태의 명사화라는 전도된 기념비성의 발로에 가깝다고 볼 수 있는 이유는 여기에 있다.

그런데 앞에서 언급한 세키네의 개인전을 통해 일본의 미술 관계자들 사이에서는 모노하에 대한 평가도 어느 정도 공통된 의견의 일치를 본 듯하다. 하나는 세키네 예술을 평가하는 다수가 그의 작품이 아닌 세평에 좌우되어 찬의를 표해 왔다는 점이다.⁷² 다른 하나는 ‘만남’의 체험을 단순한 사향으로 이해한 세키네는 이 체험의 형상을 고집한 바람에 스스로가 사물을 조작하고 있음을 잊어버렸다는 점이다.⁷³ 이러한 지적은 모두 작품 자체보다도 예술가의 발언을 중시하게 된 주객전도의 현상, 그리고 일찍부터 유수의 국제전에 출전한 세키네가 서양의 시선에 대한 반사적 내셔널리즘을 내면화할 수밖에 없게 된 사태의 의미를 묻고 있다. 후년 세키네는 “일본 작가라는 필연”으로 인해 해외에서 자신의 작품이 손쉽게 선, 불교, 석정(石庭)과 같은 것이라고 논해지는 장면을 자주 목격했다고 말하면서도, 자기 자신이 태어나고 자란 역사와 그 유산으로 이루어진 기억을 작업의 단서로 삼아야만 한다고 힘주어 말했다.⁷⁴ 한편 자신이 만든 광장에서 공백이라는 것을 “눈에 보이지 않는 관객”과 동일시한 세키네는 아직도 그 단서를 계속 찾는 중이라며 답답한 심경을 드러내기도 했다.⁷⁵ 이는 <위상—대지>에서 발단한 세키네의 모뉴먼트가 모더니즘 미술에서 말하는 대상의 순

71 関根伸夫, 「慶州の「二つの山」—最近作に思う」, 『小原流挿花』294 (1975. 5), p.62.

72 藤枝晃雄, 「関根伸夫個展」, 『美術手帖』367 (1973. 6), p.9.

73 峯村敏明, 「関根伸夫個展」, 『小原流挿花』271 (1973. 6), p.76.

74 関根伸夫, 「容易な「国際作家」は願ひ下げ」, 『美術手帖』449 (1979. 5), p.11.

75 高松次郎, 関根伸夫, 「対談 美術と環境美術」, 関根伸夫, 環境美術研究 編, 『風景から広場へ—環境装置としての美術』(東京: 商店建築社, 1983), p.180.

수 객체시(視)보다 일본적인 것을 연상시키는 소재에 결부되기 쉬운 곳이 있었음을 말해 준다.⁷⁶ 마지막으로 본 장의 주장을 다음의 인용으로 같음하고자 한다. “부재한 대상을 향한 열망에 사로잡힌 기억은 물신화(fetish)의 증거일 수밖에 없다. 물신화는 반복을 낳는다. 그 결과로 역사와 기억, 또는 체험이 혼동되는 것이다.”⁷⁷ 세키네는 이 반복의 구조를 공고히 만든 사람이었다.

V. 결론

세키네 노부오와 이우환은 예술가로서의 초기 활동을 함께했다고도 말할 수 있을 만큼 이때까지 이 둘의 관계는 모노하 관련 선행연구에서 자주 거론되었다. 둘의 관계는 세키네의 〈위상—대지〉에 대해 이우환이 인간의 의식에 의한 표상 작용과는 무관한 것으로 해석하고, 이 작품이 새로운 미술의 출현을 예고한다며 적극적으로 평가한 데서 발단한다. 하지만 그 평가를 시종한 나머지 〈위상—대지〉 이후 세키네 예술의 전개나 이우환의 주장에서 보이는 논리상의 변화는 대부분 무시되었다. 그렇기에 본 연구는 1968년 《제1회 고베스마리큐공원현대조각전》에 출품된 〈위상—대지〉를 둘러싼 동시대의 다양한 해석을 검토하고, 특히 이우환이 세키네의 이 작품을 통해 자신의 이론을 발전시키면서도 나중에 세키네를 비판하게 된 일련의 흐름을 고찰했다. 이우환이 세키네를 비판하게 된 배경에는 일본에서 모노하와 ‘풍경’에 관한 논의가 가장 활발했던 만국박람회 전후라는 과도기가 있었다. 또한 동시에 세키네가 일본을 떠나 있던 시기와의 겹침기 때문에 세키네에게는 이러한 논의를 되새기어 보고, 그 시비를 가릴 기회가 주어질 수 없었던 것은 어떤 의미에서 당연하다고 할 수 있다.

세키네의 〈위상—대지〉는 발표 당시부터 종래의 조형예술과는 다른 관념의 표출로서 높은 평가를 받았다. 기술낙관주의가 만연했었던 1960년대 후반, 흙이라는 평

76 이것은 반드시 부정적인 측면만을 드러내지 않는다. 예컨대 엔도 도시카쓰(遠藤利克)는 물·흙·불 같은 소재를 적극적으로 도입하면서 태고의 원초적이고 물질적인 상상력을 불러일으키는 작품을 제작하고 이미지의 부활(賦活)을 주장했다. 세키네의 후속 세대에 속하는 엔도의 작품은 〈위상—대지〉를 모체로 삼는다고도 볼 수 있겠지만, 세키네는 작품 활동을 공공 미술로 한정함으로써 그 가능성을 스스로 닫아 버린 것이다. 엔도의 문제의식에 관해서는 遠藤利克, 「なかば絶望的な反復」, 『美術手帖』528 (1984. 7), pp.22-23 참조.

77 ハリー・ハルトゥーニアン, 「持続する記憶／忘却される歴史—日本文化における「戦後」, あるいは消え去ることのない転議」, 遠藤克彦訳, 『批評空間』2:24 (2000. 1), p.92.

범하기 그지없는 소재를 사용해 현지에서 작품을 제작하려고 한 세키네의 관념은 신 소재를 아무런 비판 없이 도입한 다른 출품작과 극명한 대비를 이루었다. 그러면서 이우환에 의해 그 의의가 전시 후에도 계속 논해짐으로써 모노하 형성의 동인이 되었다. 이우환이 자신의 비평 활동에서 그 전제가 되는 철학적인 입장을 명확히 하면서, 주안점을 존재에서 관계로 옮겨 가는 일련의 과정은 자신의 세키네론에도 그대로 반영된 것이었다. 이 과정은 이우환이 〈위상—대지〉를 통해 ‘열린 세계’로서의 작품 경험을 설명하기 위해 현상학적인 신체의 의미를 강화한 시기와 겹친다. 그러나 세키네의 경우에는 이러한 변화가 인정되지 않는다. 문제의 요점은 일본에 귀국한 세키네가 〈위상—대지〉로 대표되는 자신의 구작을 모뉴먼트 제작에 관련지었다는 데 있다. 그럼으로써 지극히 사적이고 개인적인 ‘만남’의 체험은 공공 공간에서도 동질의 체험을 계속 지속할 수 있다고 간단히 생각해 버린 것이다. 거대 담론이 부재한 시대에 세키네의 모뉴먼트는 그 자신의 기대와는 정반대로 ‘만남’의 고유명사화를 시도함으로써 스스로 모노하의 종언을 고한 셈이다.

주제어 keywords

나카하라 유스케 Nakahara Yūsuke, 모노하 Mono-ha, 모뉴먼트 monument, 세키네 노부오 Sekine Nobuo, 이우환 Lee Ufan, 클레스 올덴버그 Claes Oldenburg, 풍경 landscape, 환경예술 environmental art

투고일 2026년 3월 27일 | 심사일 2026년 4월 7일 | 게재확정일 2026년 5월 12일

- 클레스·올덴버그 Claes Oldenburg, 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 東野芳明 Tōno, Yoshiaki, 「都市へのかかわりと提案 Involvement and proposals for the city」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』371, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1973. 9, pp.117-147.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「ハプニングのないハプニング Happening without happening」, 『インテリア *Interia*』122, 東京: 日本室内設計研究所 Tokyo: Nihon Jitsunai Sekkei Kenkyūsho, 1969. 5, pp.44-45.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「存在と無を越えて—関根伸夫論—Beyond being and nothingness: a study of Sekine Nobuo」, 『三彩 *Sansai*』245, 東京: 三彩社 Tokyo: Sansaisha, 1969. 6, pp.51-53.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「世界と構造—対象の瓦解 World and structure: the collapse of Objects」, 『デザイン批評 *Dezain Hihyō*』9, 東京: 風土社 Tokyo: Fūdoshia, 1969. 6, pp.121-133.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「観念の芸術は可能か—オブジェ思想の正体とゆくえ Is conceptual art possible?: the true nature and future of object-based thinking」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』319, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1969. 11, pp.70-79.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「出会いを求めて In search of encounter」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』324, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1970. 2, pp.14-23.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「今月の焦点 むしろ「あいまいさ」が重要 Monthly focus: “ambiguity” is rather important」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』333, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1970. 10, pp.106-107.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに In search of encounter: at the dawn of new art』, 東京: 田畑書店 Tokyo: Tabatashoten, 1971.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「関根伸夫論—2 直接現象の地平に On Sekine Nobuo 2: on the horizon of direct phenomena」, 『SD *Supēsu Dezain*』75, 東京: 鹿島出版会 Tokyo: Kajima Shuppankai, 1971. 1, pp.119-123.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「関根伸夫氏への手紙 A letter to Mr. Sekine Nobuo」, 『近代建築 *Kindaikenchiku*』27:6, 東京: 近代建築社 Tokyo: Kindaikenchikusha, 1973. 6, pp.28-29.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「アイディアとしての芸術 Art as an idea」, 『SD *Supēsu Dezain*』44, 東京: 鹿島出版会 Tokyo: Kajima Shuppankai, 1968. 7, pp.6-16.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「ポップ・アート・キネティック・サイケ Pop Art · Kinetic Art · Psychedelic Art」, 『朝日ジャーナル *Asahi Jānaru*』497, 東京: 朝日新聞社 Tokyo: Asahi Shimbunsha, 1968. 8. 18, pp.99-105.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「芸術家神話の瓦解 The collapse of the artist myth」, 『三彩

- Sansai』238, 東京: 三彩社 Tokyo: Sansaisha, 1968. 12, pp.11-17.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「今月の焦点 環境彫刻・今後の課題 Monthly focus: environmental sculpture and its future challenges」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』307, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1969. 1, pp.12-13.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「芸術という国境 The border of art」, 『芸術生活 *Geijutsu Seikatsu*』233, 東京: 芸術生活社 Tokyo: Geijutsu Seikatsusha, 1969. 1, pp.33-36.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて Stingy artists: on Minimal Art」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』310, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1969. 3, pp.67-99.
- 中原佑介 Nakahara, Yūsuke, 「現代芸術と批評の問題 Contemporary art and a problem in criticism」, 『音楽芸術 *Ongaku Geijutsu*』27:4, 東京: 音楽之友社 Tokyo: Ongakunotomosha, 1969. 4, pp.18-21.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「“もの”との出会い Encounter with “things”」, 『小原流插花 *Ohararyū Sōka*』226, 東京: 小原流 Tokyo: Ohararyū, 1969. 9, p.49.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「空間か? 建築か? Does space matter or architecture?」, 『SD *Supēsu Dezain*』103, 東京: 鹿島出版会 Tokyo: Kajima Shuppankai, 1973. 4, p.5.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「世界(存在)に至る意志 The will to reach the world(existence)」, 『SD *Supēsu Dezain*』103, 東京: 鹿島出版会 Tokyo: Kajima Shuppankai, 1973. 4, pp.7-15.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「私の〈原光景〉について About my “primal scene”」, 『芸術倶楽部 *Geijutsu Kurabu*』1:5, 東京: フィルムアート社 Tokyo: Film Art Inc., 1973. 11, pp.122-125.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「慶州の「二つの山」—最近作に思う “Two Mountains” in Gyeongju: thoughts on my recent work」, 『小原流插花 *Ohararyū Sōka*』294, 東京: 小原流 Tokyo: Ohararyū, 1975. 5, pp.62-63.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「容易な「国際作家」は願い下げ I don't want to be regarded as a “global artist”」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』449, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1979. 5, pp.10-11.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 「青春と同義語の「もの派」の現在 The current state of Mono-ha, a movement that is synonymous with my young old days」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』706, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1995. 5, pp.261-263.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 環境美術研究編 Environment Art Studio ed., 『風景から広場へ—環境装置としての美術 *From Landscape to Open Space*』, 東京: 商店建築社 Tokyo: Shōtenkenchiku, 1983.
- 関根伸夫 Sekine, Nobuo, 『風景の指論 *Thoughts on Landscape*』, 東京: 図書新聞 Tokyo: Toshoshimbun, 2006.

Phase-Mother Earth and Subverted Monumentality

ABSTRACT

A Critical Review of the Development of Change in Lee Ufan's Critique of Sekine Nobuo

Park, Soonhong

Along with Lee Ufan(1936~), Sekine Nobuo(1942~2019) is widely known as the leading figure of the postwar Japanese art movement of Mono-ha. In 1968, Sekine saw the possibility of turning the earth itself into a work of art through the creation of *Phase-Mother Earth* in which he dug a cylindrical hole in a corner of a park and paired it with an identical lump of earth erected next to the hole. While this work confirmed the fact that contemporary art no longer concerns expression but only one's idea, the work was theorized by Lee Ufan and established itself in the history of Japanese art as an important piece that opposed modern rationalism. However, as such works that leave raw materials or objects as they are became popular, counterarguments against Lee's art theory began to be actively raised. Moreover, around the time of the 1970 World Expo in Japan, when the meaning of the Japanese urban landscape and public space was being newly recognized as they were becoming increasingly homogenized, Sekine was forced to experience a certain break by staying in Europe, which would later bring change in his oeuvre. The problem lies in the fact that Sekine sought clues in the public space of European cities to sustain and universalize the intended results he believed he had achieved through *Phase-Mother Earth*. This stands in contrast to the fact that, starting with *Phase-Mother Earth*, Lee was formulating works that highlighted the phenomenological body in addition to existing ontological meanings. This paper examines the various discussions and interpretations that have unfolded centering on Sekine's *Phase-Mother Earth*. Furthermore, it focuses on and verifies the mutual relationship with Lee Ufan as an important perspective for considering how Sekine linked his earlier works like *Phase-Mother Earth* to monument in the age of postmodern where grand narratives were difficult to establish.

《位相—大地》と転倒したモニュメンタリティ 李禹煥の関根伸夫論にみられる変化への批判的考察

朴淳弘

I. はじめに

1968年の関根伸夫(1942~2019)は様々な公募展に応募し、「第8回現代日本美術展」では《位相 No.6》がコンクール賞、「第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」では《位相—大地》が朝日新聞社賞、「第5回長岡現代美術館賞展」では《位相—スポンジ》が大賞に選ばれた。同年11月に催された長岡現代美術館賞公開審査の現場には、美術評論家の「御三家」と呼ばれていた東野芳明、中原佑介、針生一郎といった審査委員だけではなく、客席で彼らの審査評を聞いて芸術はひとつの制度であると考えた宮川淳のほか、¹ほどなくして関根の盟友になる李禹煥(1936~)もいた。²李との交流が関根の初期活動、ひいては1960年代後半に日本の美術界を風靡していたもの派を論じるにあたって欠かせない重要な出来事であったことは、広く知られている。³本筋に戻ると、大型新人の登場を

1 宮川淳「批評の変貌」『三彩』第239号(1969年1月)、39頁。

2 小林公「関連年表」国立新美術館・兵庫県立美術館編、『李禹煥』(東京：平凡社、2022年)、234頁。

3 関根と李の交流については様々な研究書およびオーラル・ヒストリーで盛んに取り上げられたものの、本稿の研究にあたっては、主に関根の自叙伝を参照したことを予め伝えたい。関根がまとめた自身の初期活動およびもの派については、関根伸夫『風景の指論』(東京：図書新聞、2006

知らせたこの公開審査の後、関根は1969年に「第6回パリ青年ビエンナーレ」、1970年に「第35回ヴェネチア・ビエンナーレ」に次から次へと出展することになり、日本を代表する美術家のひとりとして確固たる地位を築いていった。そして、ヴェネチア・ビエンナーレを機にヨーロッパに滞在した彼は1971年12月に帰国し、翌年から精力的にパブリックアートとも言える巨大なモニュメントを日本各地に建てはじめた。(図1)

もの派の形成に重要な役割を果たしたとされる関根の《位相―大地》は、地面に直径220cmの円筒形の穴を深さ270cmで掘り、その脇に掘り出した土を同じ円筒形に積み上げ、虚と実を対比させる作品である。《位相―大地》の制作に携わった小清水漸は、本作の完成の瞬間があたかも「ビッグ・バン」のように映り、「西洋近代美術の呪縛からの解放」を体現していたと述べている。⁴また小清水は、《位相―大地》が再制作してはならない作品であるという見解も示した。⁵こうした見解は《位相―大地》以降、自分自身は何も変わっていないと自負していた関根の思惑と相当食い違うものであった。⁶会期終了後には円筒形の土が穴に埋め戻され、その姿を消すことが既定路線であった《位相―大地》は、関根が自負していたことから窺えるように、作者本人にあまりに大きなインパクトを与えたのである。ところで、《位相―大地》への既存の評価は果たして適切なものであったか。崩れやすい土の塊であったこの作品は屋外でしか展示できないがゆえに、既成の彫刻とは異なって野外彫刻展の趣旨に合致する作品であると好評を博していたことは事実なのである。⁷しかしながら、筆者は関根がヨーロッパから帰国してから自身の創作動機を《位相―大地》に端を発するものとして収斂してしまった彼の論理こそ問題であると述べたい。

年)、49-75頁を参照。

4 小清水漸「闇の中へ消えていく前の藪の中へ」『美術手帖』第706号(1995年5月)、269-270頁。

5 小清水漸「二十八年目の手紙」『「位相―大地」の考古学』展覧会カタログ(西宮：西宮市大谷記念美術館、1996年)、18頁。

6 関根伸夫「青春と同義語の「もの派」の現在」『美術手帖』第706号(1995年5月)、263頁。

7 例えば、三木多聞は「与えられた場における明快な空間の呈示」(三木多聞「たのしい空間の造形」『朝日ジャーナル』第507号、1968年10月27日、26頁)、本間正義は「憎い離れ業」(本間正義「新しい野外美術館―第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展をみて―」『三彩』第237号、1968年11月、76頁)、堀内正和は「既成概念を打破ろうという強い否定的情熱」(堀内正和「彫刻の垣根」『睡蓮』第31巻1号、1969年1月、4頁)といった評価をしている。

批判は関根の芸術を理論化した李によっても加えられた点で注目に値する。⁸とはいえ、関根およびもの派の研究を多数行った秋丸智貴と梅津元は、関根のヨーロッパに滞在していたことが彼の思想に根本的な変化を招いたひとつの要因になったことを見逃したまま、もの派を相対化する手がかりをもつばら《位相—大地》から探そうとした結果、彼らは何の有意義な発見もできなかった。⁹また、《位相—大地》の評価のうち李の解釈をとりわけ肯定的に扱う傾向が見られるものの、これも同様の結果を招いた。¹⁰結論を先取りして言えば、1970年の日本万国博覧会(以下、万博)の会期中に関根が日本にいなかった事実は、関根自身にとっては不幸であった。万博の前後がもの派に関する議論だけではなく、視覚芸術全般における「風景」の捉え方に関する議論の最盛期でもあったからである。本稿の目的は李の関根論を読み直すと同時に、この空白期の言説に関根の不在が持つ意味を代入してみることで新たに浮かび上がってくる《位相—大地》の意義を問うことにある。本稿の構成は以下の通りである。まず、本作が最初に発表された野外彫刻展の形式を確認しながら、芸術における観念の働き方に関する評者たちの解釈に即して他の参加作家の出展作との比較を行う。次に、本作を通じて自身の理論を打ち立てた李がのちに関根のモニュメントを批判するようになる契機を、彼の関根論に見られる論理上の変化からたどってゆく。最後に、風景に関する同時代の議論を概観した上でポストモダンな時代における関根のモニュメントが露呈せざるを得なかった矛盾を考察する。

8 李の関根批判については、本文で後述することにする。

9 秋丸智貴「現代日本美術における自然観—関根伸夫の《位相—大地》(1968年)から《空相—黒》(1978年)への展開を中心に」『比較文明』第34号(2018年)、131-156頁；梅津元「反転する皮膜—《位相—大地》を奪還せよ」『関根伸夫 Re-creation 1970/2011』展覧会カタログ(鎌倉：鎌倉画廊、2011年)、4頁。

10 中井康之「基調報告〈もの派〉」島敦彦・中井康之・大野裕子編、『国立国際美術館新築移転一周年記念 連続シンポジウム 野生の近代：再考—戦後日本美術史 記録集』(大阪：国立国際美術館、2006年)、60-64頁。

II. 《位相―大地》における観念の諸問題

日本における野外彫刻展の始まりは、宇部市の現代日本彫刻展(現・UBE現代日本彫刻展)とされている。市の緑化活動の一環として1961年から定期的に彫刻展を開き続ける宇部市に刺激を受けた神戸市もまた、1968年10月に神戸須磨離宮公園現代彫刻展を開催することになった。1969年には箱根の彫刻の森美術館が開館し、万博のプレイベントとして国際鉄鋼彫刻シンポジウムが催された。これらの野外彫刻展には、高度経済成長期に急激に需要を伸ばした鉄鋼業のほか、日本列島全土を結ぶ交通インフラの拡充という社会的背景があったと指摘できよう。とりわけ「夜(光)と彫刻・風と彫刻・水と彫刻」をテーマにした「第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」には、従来の視覚芸術が重視してきた造形性と同様に、音・光・匂い・動きといった要素までもコントロールしうるものと見なした環境芸術に端を発する技術楽観主義が垣間見られる。中原佑介は、彫刻が野外という空間と分かちがたい構造を持つべきであるという前提の下、彫刻そのものの変貌に応える「観念のあたらしい展開の場所」の好例として同展を挙げたのである。¹¹ 中原が関根伸夫の《位相―大地》を通じて思い出したのがいかなるものかより詳細に見てみよう。

1968年以後の美術界に関する一連の文章を振り返ると、マルセル・デュシャンの死去もあって、中原はコンセプチュアル・アートを頻繁に取り上げている。関根の《位相―大地》に出会う以前の中原は、現代の芸術が開かれた可能性を保ち続けるべきであるとはいえ、「現代はとりわけ芸術がわれわれを取巻く環境のただなかへ姿を没して、いよいよ模糊たるものになりつつある」¹²と捉えていたのである。しかし、本作に出会って以降、《位相―スポンジ》を見た中原は、関根の作品を「アイディアとしての芸術」、¹³ 言い換えれば日本におけるコンセプチュアル・アートの代表例として考えるようになった。工業用

11 中原佑介「今月の焦点 環境彫刻・今後の課題」『美術手帖』第307号(1969年1月)、13頁。

12 中原佑介「ポップ・アート・キネティック・サイケ」『朝日ジャーナル』第497号(1968年8月18日)、105頁。

13 中原が言う「アイディアとしての芸術」の意味は、次のようなものである。「このアイディアそのものの世界は、たえずそれが始まりなのであって、そこにみられるのは、可能性だけなのである」(中原佑介「アイディアとしての芸術」『SD』第44号、1968年7月、12頁)。

のスポンジの上に鉄板を乗せたこの作品は、物質のある状態を示している点では作家の思考、鉄板の重量でスポンジが押し潰されている点では作家の意図、異質な組み合わせという点では作家の方法が見てとれ、作品において三位一体を成しているからである。さらに、当の作品にはコントロールしえない偶然性も介在しているため、中原は作家の内面性と作品の造形性が合致することを意味してきた従来の表現とは異なるものであるという結論に至った。¹⁴彼は次のように述べている。

ものの形ではなく状態への関心は、その「神の造型」の惰性と訣別することを意味している。そこでは、私たちの生活を超越したものが提示されるのではなく、必然性と偶然性の複合である私たちの生活と類縁的なものが提示されるのである。いわば、それは私たちが私たち自身を見るということでもある。それはその外形においてでなく、構造において私たちと類似しているのである。¹⁵

こうした解釈は、『位相一大地』にも当てはまる。まず円筒形に掘り出された穴によって大地の内側を見せようというのが作家の思考、次に崩れやすい大量の土をあえて積み上げたのが作家の意図、最後に虚と実を対比させたのが作家の方法なのである。中原は地図を引き合いに出し、説明している。(図2) 地図上に画されている国境が地上では目に見えない観念であるがゆえに、当の作品における関根のアイディア、すなわち作家の観念を観念たらしめるものとして「掘られた穴と地上の土の円筒形が同形だという『厳密性』」を挙げている。¹⁶中原にとってこの作品は、何の変哲もない土が他の大地にも連続しているかのような想像力を観客に与えながら、¹⁷目の前に顕現している土の塊が「『つくる』というよりは、『見る』ことに価値をおくもの」¹⁸として新しい価値

14 中原佑介「芸術家神話の瓦解」『三彩』第238号(1968年12月)、11 - 12頁。

15 同上、15。

16 中原佑介「芸術という国境」『芸術生活』第233号(1969年1月)、33頁。

17 同上、34頁。

18 中原佑介「けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて」『美術手帖』第310号(1969年3月)、97頁。

の発見に繋がる可能性を表していた。中原が《位相一大地》のほか、同展に蛍光灯を10mの長さで継ぎ合わせて垂直に立てた田中信太郎の《マイナー・アート(ピサ)》、公園内の丘陵にうねうねと張り巡らした色とりどりのビニールワイヤーホースが投光器に反応するように仕掛けられた宇佐美圭司の《イマジナリー・ポール》などを高く評価した理由は、これらの出展作が「物体というよりも物質のある状態に主眼を置いているように見えたからである」。¹⁹

中原が同展で大賞を受賞した飯田善國の《ミラー・オン・ザ・コンストラクション》について一切言及しなかったのも、これが状態としての作品ではなく、能動的な解釈を必要としないと考えられたからである。この作品が磨き上げられたステンレス板をIビームの構造物に吊るし、空中に浮いている巨大なステンレスの鏡が刻々と変化する環境を映すように制作されたことは容易に想像できる。飯田の作品は、無難な現代彫刻と呼ばれたり、²⁰ステンレスの鏡面によって観客も作品の一部に取り込まれることで彫刻を演劇の舞台のように装置化してゆくなど、²¹もはや彫刻の原理に従って彫刻を制作しなくなった現状を解説する時評がほとんどであった。飯田は関根の《位相一大地》をどのように理解したのであろうか。飯田にとって彫刻は、人間と宇宙の間に立っている灯台のようなものであったため、²²本作における地面を掘るという行為が宗教的な意味合いを持つ一種の祈りと定義したのは彼にとっては自然な感想であったと思われる。²³長年にわたってヨーロッパに滞在した後、日本の都市で「『彫刻』との対話の成立つ生活空間」²⁴を夢見た飯田は、関根が数年後に繰り広げる作品活動に先立つ例であることを言わざるを得ない。²⁵

19 中原佑介、前掲文(1968年12月)、15頁。

20 藤枝晃雄「彫刻の自律性」『インテリア』第116号(1968年11月)、20頁。

21 峯村敏明「装置化する公園彫刻—第三回「現代日本彫刻展」」『美術手帖』第320号(1969年12月)、137頁。

22 飯田善國「戦争と海の間」『現代人の思想6月報17』(1968年9月20日)、8頁。

23 飯田善國・宮本溪雄・神代雄一郎「ステンレスに飛躍する“はな”のいのち 制作過程をみる」『えすぷりあい』第1号(1969年秋)、30頁。

24 飯田善國「都市・彫刻・市民」『朝日新聞(夕刊)』1968年4月17日、9頁。

25 本稿は、関根を重点的に取り上げるため飯田については詳細に論じられないが、次の論点についてだけは指摘しておきたい。1956年から1967年にかけてヨーロッパで活動しながら、カール・ブランドが唱えていた彫刻シンポジウムに感銘を受けた飯田は本文で触れている「国際鉄

飯田と関根の決定的な違いはそれぞれの立脚点にある。まず、巨大な鏡のモビールを制作した飯田の意図は、工業社会から情報化社会に進みつつあった1960年代後半のことを念頭に置けば、ステンレスという新素材を用いた彫刻が持ちうる意義はそこまで大きくなかった。飯田にとっては、「鋼鉄と言う自由な可塑性を持った材質から必然的に生まれて来る近代的な性格」²⁶が、西洋に比べて遅れを取った日本の都市が自らの構造的矛盾を解消する重要な要素であった。そのため、彼はこの新素材をヨーロッパの都市に見られる石造の広場を具現する上で「『垂直的貝殻都市』への構造転換」²⁷を図る触媒と見なしたのである。対して、関根にはこうした啓蒙的な態度はなく、彼がそれまで探究していた位相幾何学という自身の制作方法から抜け出すための糸口として、ものとして残りがたい《位相一大地》を捉えている。また、ここで注目すべき点は《位相一大地》の出現によって、既成の彫刻用語とは異なる新しい言葉の必要性が台頭したという中原の指摘である。²⁸1968年以来、一貫して関根の作品に関心を寄せていた李禹煥は、1969年5月に関根を初めて取り上げた「ハプニングのないハプニング」という一文で次のように述べている。

[...]シジフォス。それは実存の根拠としての不条理を語るものではない。まさに世界のあるがままをあるがままにみせる構造行為、ナンセンスの極致をゆくハプニングのないハプニングそのものだったといっている。関根もまたシジフォス以上に、なにもしてないことをしていたのである。こう置こうが置くまいが、つまるところは同じことであるということを、すべてはあるがままそのままであるということを、そのままあるがままに演ずるとい

鋼彫刻シンポジウム」の企画者である。万博をきっかけに未来都市の青写真と彫刻が溶け合って調和した風景を期待し、ひいては自分自身が誰よりもそのプロジェクトに一役買おうとした飯田は、のちに次のように振り返っている。「『鉄鋼彫刻シンポジウム』の諸作品もやはり70年万博の会場のあちこちに置かれたけれど、作家たちが精魂をこめて作ったモニュメント群もあの騒々しく空しい狭隘な空間の中では、それ自身が現代彫刻のパロディのように見えたものである」（飯田善國「都市環境と彫刻 栃木県立美術館の彫刻シンポジウム展」『美術手帖』第388号、1974年12月、26頁）。

26 飯田善國「ヨーロッパ彫刻家のシンポジオン」『国際文化』第166号（1968年4月）、8-9頁。

27 飯田善國「ローマと東京 都市構造の相違」『読売新聞(夕刊)』1968年1月26日、5頁。

28 中原佑介「現代芸術と批評の問題」『音楽芸術』第27巻4号（1969年4月）、20頁。

うこと以外、彼は世界にあって如何なるすべもみつけだすことができなかったのだろう。演じている者は同時に演じられている者であるという意味がここにある。²⁹

関根をシジフォスになぞらえている李は、翌月に発表した「存在と無を越えて—関根伸夫論—」では前述の田中信太郎による蛍光灯の作品のほか、三角柱10個を並べた福嶋敬恭、極彩色の無数の棒を放射状に組み合わせた栄利秋といった「第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」の参加作家の出展作を批判しながら、関根ただ一人が「観念と物体に引き裂いて無名の中性空間にかえそうとする試み」に成功したと高く評価している。³⁰このように、中原が《位相—大地》における土という物質のある状態を作品として提出することで浮き彫りになる芸術家の観念を強調した反面、李は「無名の中性空間」という表現からも窺えるように、芸術家の観念が事物を操作してはならないという立場を堅持していた。李は同作における行為の繰り返しによって現れる空間の知覚体験が重要であると主張したのである。³¹その点で、李は中原が期待していた批評における新しい言葉を駆使しつつ、誰よりもいち早く関根芸術の理論化に取りかかっていたものの、芸術における観念が占める位相やその働きについては中原との相違を見せていた。

Ⅲ. 存在から関係へ——思考転換の分水嶺

李禹煥の関根伸夫論は、1968年10月に執筆された「事物から存在へ—現代美術の構造論的批判を通じて—」³²においてその萌芽がすでに現れている。李

29 李禹煥「ハプニングのないハプニング」『インテリア』第122号(1969年5月)、45頁。

30 李禹煥「存在と無を越えて—関根伸夫論—」『三彩』第245号(1969年6月)、52頁。

31 同上、52-53頁。

32 李のこの論考は、美術出版社主催の第6回芸術評論募集で入賞を果たした彼のデビュー作としても知られている。当時の原稿は、2014年に静岡県立美術館が企画した「グループ「幻触」と石子順造 1966-1971」展で初めて公開され、その全文は同展のカタログに収録されている。

によれば、作品が自らの事物性を主張することに失敗した場合に「人間や個性あるいは実体を思わせるものがあって、[...]曖昧であり時代性を欠いたもの」になりがちであるが、³³彼はそうした限界を乗り越える試みについて次のようにまとめている。一つは、人間ではなく事物中心のパースペクティブを獲得することによって現れる「新たな次元の空間解釈の可能性」である。³⁴もう一つは、視覚によって規定されてきた主知主義から脱却し、統覚に訴える作品に「全存在的な新たな関わり方の開示の可能性」を見いだすことである。³⁵かくして、李は今日の芸術家が従来の表現媒体や様式に拘ることなく、テクノロジーが事物を無限増殖している現代社会の空虚さも自覚すべきであると述べた上で、関根の湾曲した半レリーフ状のトリッキーな作品《位相》を近代主義の主客二元論を越えようとしている「内と外のない[...]鳥居のような門」と解釈したのである。³⁶

李が引き合いに出している《位相》と「内と外のない」という解釈に至るまでの筋道は、関根も出品していた1968年4月に東京画廊と村松画廊の共同主催で開かれた「トリックス・アンド・ヴィジョン 盗まれた眼」展の影響を受けたものであると思われる。³⁷その当時、関根が高松次郎のアシスタントを務めながら視知覚的経験に内在している虚像の構造に着目し、虚と実のズレを表そうとした高松の論理と手法を身に付けることができたとはいえ、その影響力から離れる必要があったのも当然のことである。関根が、ユークリッド幾何学に基づいた様々な命題を造形的に展開する作品を制作し続けた高松と似ていながらも異なるアプローチで何らかの形や空間を連続変形しても保たれる位相幾何学を自身の制作に取り入れるようになった背景には、こうした事情があったことが窺える。内と外の区別がない門としての作品という解釈もまた、「アンド」という英語の接続詞の役割に焦点を当てて企画された上記の

33 李禹煥「事物から存在へー現代美術の構造論的批判を通じてー」川谷承子編、『グループ「幻触」と石子順造 1966 - 1971』展覧会カタログ(静岡：静岡県立美術館、2014年)、324 - 325頁。

34 同上、332頁。

35 同上、333頁。

36 同上、332 - 334頁。

37 李が語る同展の意義については、李禹煥、中原佑介「トリックス・アンド・ヴィジョン展と石子順造のこと」本阿弥清編、『石子順造とその仲間たちー対談集』(静岡：虹の美術館、2002年)、64 - 67頁に詳しい。

展覧会の趣旨に符合するものである。³⁸そのような考えを持った関根がヨーロッパの庭園に見られるような厳格なシンメトリーの構成が際立つ須磨離宮公園に立ち、広漠たる大地を素材にして地面をひっくり返そうとする思考実験をしたのは想像に難くない。その結果が『位相―大地』なのである。

李は雑誌に寄稿した数多くの批評の中で関根の芸術に言及しているものの、関根一人を主題としながら『位相―大地』を積極的に評価しているのは、前述した1969年6月の「存在と無を越えて―関根伸夫論―」と1971年1月の「関根伸夫論―2 直接現象の地平に―」の二本しかない。しかし、前者とその一年半後に発表された後者では、李の理論と制作上の些細な変化がいくつか見られる点で注目に値する。まず、1969年11月の「観念の芸術は可能か―オブジェ思想の正体とゆくえ」という文章と1971年1月に刊行された李の批評選集『出会いを求めて―新しい芸術のはじまりに―』に収録されている同文の同一箇所を比較することにしたい。李は1969年版の文章の冒頭で、ロバート・スミッソン、マイケル・ハイザーといった作家を取り上げながら、彼らのアース・ワークが人間の意識によって対象化された表象空間に留まっているにすぎないと言う。続いて、李は次のように述べている。

〔…〕石をして石を、土をして土を語らしめず、それらを作家の観念物と化させるということは、依然、芸術が、像の対象化の論理によって支えられている言表であることを自証しているといわねばならないだろう。³⁹

李は石であれ土であれ、各々の物が物自体であることを自ら語れない限り、それらはアース・ワークに相応しい自然と言いがたいと主張している。しかしながら、彼の単行本に収録されている同文には上記の引用に該当する内容が消されており、それ以外にも随所に加筆の跡が散見される。その代表例は、北澤憲昭の指摘にもあるように、雑誌発表時にはなかった「関係」の概念で

38 詳細は、石子順造「絵画論としての絵画」川谷承子 編、『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』展覧会カタログ（静岡：静岡県立美術館、2014年）、267-272頁を参照。

39 李禹煥「観念の芸術は可能か―オブジェ思想の正体とゆくえ」『美術手帖』第319号（1969年11月）、71頁。

ある。⁴⁰1969年版と1971年版をそれぞれ引用してみよう。

[...]石が自ら石であり木が自ら木であるように、ありのままの自然な世界の一つの様相へと、意識を表象作用から解放すべきである。[...]⁴¹

[...]大地や空気や時やもろもろの存在するものたちの不可分の関係のなかで、まさにそれが自ら木であり、石であり、人間であるように、むしろ意識そのものを表象作用から解放することが望まれている。[...]⁴²

1969年の時点で李が重きを置こうとしていたのは、名状しがたい「ありのままの自然な世界」である。同年の関根論にも書いてあるが、李の関心は「裸の物体」——つまり、物自体——を媒介とした開眼の瞬間に等しい無我の境地に達することにあり、そこでこそ人間の意識や概念によって捉えきれない世界の鮮やかな光景に出会えると言う。⁴³李の変化は、1971年1月にピナール画廊における個展でも確認される。それまで現代思想のキーワードを《構造》、《物と言葉》、《現象と知覚》といった自作のタイトルにしていた彼がこの個展を起点に、すべての立体作品を一括して《関係項》と改題したからである。⁴⁴ここから推すに、李は1970年に変化の必要性を感じたのである。リルケとハイデggerの思想を下敷きにしながら、人間の体験が繰り広げられる「開かれた世界」⁴⁵としての場づくりを芸術と見なしていた李に変化をもたらしたのは、同

40 北澤憲昭「〈もの〉から〈こと〉へ—李禹煥の文章を読む」『みづゑ』第909号(1980年12月)、40-41頁。

41 李禹煥、前掲文(1969年11月)、76頁。

42 李禹煥『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに』(東京：田畑書店、1971年)、36頁。

43 李禹煥、前掲文(1969年6月)、52-53頁。

44 詳細は、『第3回画廊企画展 李禹煥』展覧会カタログ(東京：ピナール画廊、1971年)、頁付なしを参照。そのほか「関係項」という言葉は、1970年に京都国立近代美術館で開催された「第9回現代美術の動向」展を報告する李のレビューにおいて、初めて用いられたかのように思われる。李は当時の芸術動向について次のように述べている。「構造が、物体とも観念ともつかない、しかも誰のイメージによるものかを想像させない「場所の必然性」[と]いうところのあいまいなひろがりを見発する関係項となっているのもそのためであるようだ」(李禹煥「今月の焦点 むしろ「あいまいさ」が重要」『美術手帖』第333号、1970年10月、107頁)。

45 「開かれた世界」という言葉は、李が自身の大学時代に研究していたリルケの『ドゥイノの悲歌』とハイデggerのリルケ論である『乏しき時代の詩人』に由来している。李がこの言葉を自身の批評に初めて用いたのは、次のような件においてである。「コップは『コップ』という物象の対象

年に開催された「第10回日本国際美術展 人間と物質」(通称、東京ビエンナーレ)の企画をきっかけに「関係」としての作品を公式化した中原佑介である。

[...]このビエンナーレ展には、石、灰、木、砂、針、金、紙、鉛、ガラスなど多岐にわたるものがみられるが、それらはどのような超越的な意味をも帯びているわけではない。それらが、われわれと共存し、ひとつの関係のなかに置かれて、はじめて意味が派生するのである。その意味を一般化するのは、ほとんど不可能というに近いだろう。それらとの直接的な触れ合いは、あくまで具体的であり、個々の体験に属することだからである。⁴⁶

上記の引用は、「超越的な意味」という箇所からも窺えるように、李が自身の「出会い」を悟りの境地と定義していたことを想起させる一方、⁴⁷それらの物質や物体を未加工のままに置いておくことで派生しうる意味はひとつの志向として自らの意味を持てるかもしれないが、実際にそのようなことはありえないというのが中原の主張である。当時、李はクレス・オルデンバーグやクリストの空想に終わるモニュメントのプランニングを『「物象の見えざる表象」の域を出ないもの』⁴⁸と批判していた。とはいえ、評者たちの間では観念の働きを考慮せずに事物単独で何らかの意味を作り出そうとした挙げ句、東洋や禅などを口にしはじめたという李と関根をはじめとするもの派への懸念が皆無であったわけでもない。⁴⁹これらの批判的な視点を李なりに検討した上で改めてまとめたのが1971年の「関根伸夫論—2 直接現象の地平に」⁵⁰であり、そこで李はハイデggerの存在論に加えて関係の意味をより一層強化す

性を越えて、開かれた世界のありようを露にする場所に、彼[川端康成]は突如めぐり会われたといったほうがいいのかも知れない。(李禹煥「出会いを求めて」『美術手帖』第324号、1970年2月、18頁)。

46 中原佑介「人間と物質」『人間と物質 *Between Man and Matter*』展覧会カタログ(東京：毎日新聞社、1970年)、頁付なし。

47 李禹煥「出会いを求めて」『美術手帖』第324号(1970年2月)、17頁。

48 李禹煥「世界と構造—対象の瓦解」『デザイン批評』第9号(1969年6月)、130頁。

49 東野芳明「ワイド・アングル 第35回ヴェネチア・ビエンナーレに参加する関根伸夫」『美術手帖』第328号(1970年6月)、127頁。

50 李のこの関根論が受けた当時の評価については、峯村敏明「記憶への恐怖」『三彩』第269号(1971年2月)、64頁に詳しい。

るためにメルロ＝ポンティの現象学的な身体を浮き彫りにしようとした。また、それまで無為の行為を指していたハプニングの代わりに、仕草という言葉を用いている点も指摘しておきたい。李は次のように述べている。

[...]芸術家—作家とは、どこかに特別存在する者でなしに、それは端的にいつより深くじかに出会いの世界を知覚しつづけようとする者であり、世界の言葉の発言者たろうとする者である。[...]出会いの関わりの持続作用として仕草があり構造のもよおしがある。見つづけたく、見えつづけてほしいということ。仕草によって構造をもよおす出来事は、見つづける仕方である限りにおいて、見えるものの様式化を招く。それが出会いの呼び起こされるところの持続的顕在化のあり方なわけである。[...]⁵¹

関係を軸に世界を把握する行為、その仕草によって呼び起こされる「出会い」は、李にとって「『見ると同時に見える』という媒介項的な構造の身体性」⁵²である。それゆえに、彼は見る者(観客)と見られるもの(作品)とを切り離すことなく、両者をメルロ＝ポンティの言う「世界は、ほかならぬ身体という生地」⁵³すなわち「肉(la chair)」として関根の《位相—大地》を理解しようとしたのである。そして、関根が事あるごとに西洋近代の理性主義を批判しつつ「の表面に付着する概念というホコリをはらい除けて、それ自身にすること」⁵⁴と主唱していたことを考えれば、関根と李は同じ志向を抱いていたと言い切れる。関根の方が李より一層強硬に西洋の近代性を精算すべきであると発言することもあった。⁵⁵ただし、李は自身の関根論の末尾に、作品の大きさ、どぎつさ、巧妙

51 李禹煥「関根伸夫論—2 直接現象の地平に」『SD』第75号(1971年1月)、121頁。

52 同上、122頁。

53 モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳(東京：みすず書房、1966年)、259頁。李は次のようにメルロ＝ポンティを引用している。「世界は、身体という生地で仕立てられた、いわば身体の延長物なのである。他方わたしが〈見るもの〉として身体の資格で存在する限り、わたしは世界のさまざまな〈見えるもの〉の中に浸り入っている」(李禹煥『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに』東京：田畑書店、1971年、215頁)。

54 関根伸夫「“もの”との出会い」『小原流挿花』第226号(1969年9月)、49頁。傍点は原文のまま。

55 詳細は、関根伸夫・東野芳明「ものの認識と創造」東野芳明編、『学問のすすめ 22—芸術のすすめ』(東京：筑摩書房、1972年)、213頁を参照。

さ、きれいさとは関係なく、作品が上述した身体性を帯びない限り抽象的なものになってしまうと付け加えている。⁵⁶こうした解釈からは、のちに巨大なモニュメントを思わせる彫刻の制作に取り組むようになる関根の方向性に首肯しかねた李の立場が見てとれる。そのことはメルロ＝ポンティの論理に従えば、世界が可変的な体の身体性を丸括弧に入れて考えない限りにおいてのみ還元されうるものの、これを度外視した関根が世界を意識による構成物のように捉えはじめた結果、彼自身に認識の後退として現れざるを得なくなった。このときから李は、ヨーロッパ滞在中に考え方が少しずつ変化していた関根とは異なる独自路線を進みはじめたといえる。

IV. モニュメントという戻れない原風景とその矛盾

関根伸夫は「出会い」を永久に持続し普遍化している例として、ヨーロッパの広場であると自らの結論にたどり着いた。日本に帰国した彼は、都市における公共空間について自身の考えを積極的に述べるようになった。⁵⁷その内実は、生き生きとした歴史が都市の基底に流れている西洋に対し、日本の都市には広場がないがゆえに派生しうる歴史も芸術も当然ないという自己嫌悪から生まれたものであったといえる。⁵⁸関根がエジプトのピラミッドとギリシャのアクロポリスやアゴラといった太古のモニュメンタルな建築物を自作

56 李禹煥、前掲文(1971年1月)、123頁。

57 詳細は、関根伸夫「世界(存在)に至る意志」『SD』第103号(1973年4月)、7-15頁を参照。

58 筆者が調査したところによると、関根が自身のヨーロッパ滞在について述べたもっとも早い例は、小林昭夫が運営していた「現代美術ベーシック・ゼミナール」(通称、Bゼミ)の1972年1月11日付の授業においてである。次の引用は原文のまま。「ヨーロッパの伝統の強さ、歴史の厚みみたいなものを強烈に感じます、二、三カ月より一年と日が経てば経つ程それが強い。新鮮な仕事をしている作家と話しても意外に話は古い。住宅でも代ごとにインテリアは変わるが、石造りの外構は何百年来のものである。一つの都市が習慣も含めて中世の感じもそっくり残しているところもある。ミケランジェロやダヴィンチが今でも生きている、それでいてダダもある。その共存ぶりは日本のそれと大分ちがう、互いが少しでも切れていない。そう云う多様さである、日本では洋画の林武と現代美術がぷつぷつと切れている」(関根伸夫「72年1月11日 B7ゼミ 関根伸夫担当 その1 ヨーロッパから帰って」向井美恵ほか編、『Bゼミリポート・第二集』横浜：富士見町アトリエ、発行年不明、86頁)。

の参照点にした所以も、これらが西洋文明の源流とされているからであろう。しかし、万博のメイン会場の《お祭り広場》のコンセプトが「目に見えないモニュメント」であったことや、新宿駅西口地下広場に自然発生的に形成されたフォークソング集会在が国家権力によって強制的に解体されたことを慮れば、⁵⁹ 関根はこれらの事例を参考にすらしなかったと思われる。良かれ悪しかれ、両者とも日本の高度経済成長期に実現された国家主導のプロジェクト、あるいは再開発の結果として現れた思わぬ風景であったことは言うまでもない。当時、視覚芸術における「風景」の捉え方をめぐる議論を主導していた松田政男が「風景の死滅」で用いた表現を借りれば、均質化されつつある日本列島の風景を初めて切り裂いたのは、流れ者の永山則夫が発射した弾丸である。⁶⁰ 同文で「風景工学」という——今日の造園学を意味する——学問が立ち現れたという事実を揶揄した松田は、別の文章で次のように言う。

[...]おお、都市の死滅!これこそ、無名大衆の演じつづける「流亡の劇」が、常に、地方と中央、田舎と都市、辺境と首都と言ったような疑似的な二分法のなかでまやかしの上昇をとげているかのごとき錯覚をきびしく拒絶して、始原的なものへと遡及する人びとの族が、下層から下層へ、底辺から底辺へ、そしてスラムからスラムへの移動を意味するにすぎないことを直視しうる透徹した視点の所有者のみが、初めて、口の端にのぼせうるコトバではないのか。その時、都市は風景であることをやめ、居間としての属性を激しく貫徹するのだ。⁶¹

59 フォークソング集会在は、ベトナム戦争に反対する若者たちが毎週土曜日に新宿駅西口地下広場に集まり、反戦フォークソングを歌ったり討論を行ったりした1969年の夏頃の大規模な集会のことである。この集会在は、当時の学生運動とも連動しながら盛り上がり続けたが、1969年7月19日に道路交通法違反などで機動隊によって解散させられた。同集会和周りの建築空間との関係性、ひいては万博における「目に見えないモニュメント」の意義については、東野芳明「新宿西口“広場”の生態学」『中央公論』第986号(1969年10月)、270-281頁に詳しい。

60 松田政男「風景の死滅」『美術手帖』第345号(1971年8月)、78頁。永山則夫は、1968年に発生した連続ピストル射殺事件の犯人である。この永山に着目したドキュメンタリー映画が翌年に足立正生と松田などによって製作され、1975年に公開された《略称・連続射殺魔》である。

61 松田政男「風景としての都市」『現代の眼』第11巻4号(1970年4月)、132頁。

この引用では主に、人間が本来持つ存在との根源的な繋がりと世界に対する確固たる帰属意識の喪失が述べられている。だとすれば、都市がもはや風景として受け止められなくなるにつれて、「居間としての属性を激しく貫徹する」ということは何を指し示しているのか。このことは、一人一人の上京者が自らの故郷を東京の中で不断に探そうとするが、終局には見つからないまま無限に増殖する像に囲まれてしまい、自己分裂の道に進まざるを得なくなるという意味である。松田の批判は、近代を支えてきた大きな物語への信頼が失われ、複数の小さな物語の並存というポストモダンな時代の到来を予告しているかのようにも読み取れる。本筋に戻ると、例えばポストモダンを背景としながら自身の思想を確立した柄谷行人が言う「風景の発見」とそうした風景の死滅が可視化してゆく過程の果てに、関根は日本の都市を救おうと自身の制作の方向性を新たに定めたといえる。しかしながら、このとき「風景」の起源は忘れ去られてしまう。その起源とは、関根一人によって常に確認可能な形で西洋では在り続けてきたと語られるものではないからである。重要なのは、今われわれが踏みしめているこの場所で「われわれにとって自明性としてあるものの起源を明らかにすること」⁶²である。そして、こうした関根の問題意識に対して真っ向から疑問を呈したのが、1973年来日していたクレス・オルデンバーグであることはいささか逆説めくが、様々な面で示唆に富む。

1973年6月頃、東野芳明の司会で「都市へのかかわりと提案」をテーマに設けられた対談で、オルデンバーグと関根は芸術家と都市の関係について互いの意見を交わしたが、内容的には立場の違いもあって噛み合わない議論に終わった(図3)。両者が交わした対談の主たる内容を要約すれば、次のとおりである。オルデンバーグにとって、自身のモニュメントは最初から実現不可能なものとして想定されている。また、東京に絶望している関根とニューヨークに対する自身の感情も大差はない。しかし、オルデンバーグが自作に都市を壊すものとして働きかけることを望んでいるのとは異なって、関根は自身の固い意志で都市を操作可能な構成物と見なしており、その点で依然としてもものをつくるという形でしか信じていない。⁶³《位相—大地》を発表して以来、日本

62 柄谷行人「内面の発見」『季刊藝術』第47号(1978年秋)、110頁。

63 クレス・オルデンバーグ・関根伸夫・東野芳明「都市へのかかわりと提案」『美術手帖』第371号

でしばしば比較対象になってきたニューヨークのセントラル・パークの一角で穴を掘った作品《静かな市民の記念碑》の作者であるオルデンバーグから直接こうした評価を受けた関根は困惑を隠せなかった。それというのも、かつて空虚な表象の凝り固まりにすぎないとオルデンバーグの作品を強く批判した李禹煥のことは想起するまでもなく、この頃の関根自身が「われわれにとって必要なのは、つくることや操作する以前の寡黙な感得作業」、⁶⁴すなわちつくらないことの重要性を誰よりも強調していたからである。関根の理論的アプローチはオルデンバーグと李の間で揺れてしまったのである。

自身の作品における偶然性の欠如が、欠点になっているのかをオルデンバーグに問い返したとき、⁶⁵関根は1973年3月に東京画廊で開催された自身の個展を批判的に取り上げた李のレビューを思い出していたかもしれない。なぜなら、同年6月に発表された「関根伸夫氏への手紙」の文中で李は芸術家の手という、作品を制作するにあたって測りきれない経験の振幅がその手に凝縮されているため、手の意味を問い直すべきであると関根に再三呼びかけているからである。実際のところ、この個展に展示された作品の大部分は高級石材である黒御影石を使って円相などを形象化した小品であった。そのほか、サイズの異なる二つのピラミッド模型をこぢんまりとした知恵の輪のように繋ぎ合わせた《空相—二つのピラミッド》など、関根はプランニングと発注による鉄の作品も制作していたことが分かる。テクノロジーによって事物が無限に増殖しつつある事態を問題視していた李は、関根が自身の手ではなく、他人の手を借りて作品を制作するという事実を容易に受け止めることができなかったのである。加えて、当時の李が偶然性を取り入れた点と線による絵画を集中的に制作していたことを鑑みれば、関根の《位相—大地》における作者の純然たる身振りは、当時流行していたコンセプチュアル・アートのアンチテーゼになりうる芸術を考える上でもっとも重要な意義のように映ったに違いない。李は次のように述べている。

(1973年9月)、122 - 124頁。

64 関根伸夫「空間か？建築か？」『SD』第103号(1973年4月)、5頁。

65 クレス・オルデンバーグ・関根伸夫・東野芳明、前掲文、128頁。

世はあげてコンセプションの時代といいます。おかげで一般論をそのまま自説のように生きる他人人生の作家評論家であるほど、現代的といわれ評価も受けます。そこで「手」というものも、一般論よろしく個々の作家たちから、いつのまにか簡単に否定されてしまっている感じです。[……]手は、決して生物学的な物理学的な、この両手だけを指すものではない、とは思いませんか。実際、日々必死になんらかの表現行為——作品にたずさわっている作家たちにとって、手とは、わたしはまるで動物が自分の足で大地を確め歩く、あの足に近いものに思われてなりません。手とは、具体的な体験や経験の生きた媒介体そのものだというような。手は一つの身体であり、つまりは足も頭も皮膚も感情も魂もみんな手だと。⁶⁶

ここで筆者が検討してみたいのは、本稿の冒頭で触れた関根の《位相—スポンジ》をめぐる行われた公開審査で宮川淳が思いついた——芸術はひとつの制度であるという——命題との関連性である。宮川は、1969年2月に発表した「手の失権—シンボルとしての機械と手工的な思考」で手仕事の衰退につれてテクノロジーを芸術家の手の延長物と考える傾向が生じたものの、見ることの重要性の認識自体が、つくるという概念の崩壊によって浮かび上がったことをより問題視している。⁶⁷この認識とは、積み重なった習慣が対象を見る行為にも影響を及ぼし、制度化されることを意味している。芸術家もまた例外ではなく、制度化された目によって成立する幻想に留まって、つくることを営むといえる。李はここからさらに踏み込んで、芸術家の手や目に制約を加えてきたあらゆる仕組みから自由になるべきであると唱えたのである。1975年から李が絵画の言説の確立に意気込んでいたことを念頭に置けば、⁶⁸彼は関

66 李禹煥「関根伸夫氏への手紙」『近代建築』第27巻6号（1973年6月）、29頁。

67 宮川淳「手の失権—シンボルとしての機械と手工的な思考」『美術手帖』第309号（1969年2月）、69-71頁。

68 李が1975年に発表した絵画関連の文章と絵画の復権という当時の芸術動向などについては、李禹煥「「手」の再発見」『読売新聞(夕刊)』1975年6月20日、7頁；北澤憲昭「第8章 美術館の時代—1970年代後半~90年代」北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編、『美術の日本近現代史—制度・言説・造型』（東京：東京美術、2014年）、641-644頁を参照。

根が自身と同じ態度を取ることを願っていたのではないか。李の観点からすれば、関根が自作の巨大化を望むだけに《位相—大地》のような旧作をこれからのモニュメントの制作に結びつけようとするのは、大きな物語なき時代においても彫刻が保持すべき最小限の機能、すなわち物体として「何かを思い起す喚起のシステム」の世俗化である。⁶⁹

関根いわく「私自身の創作することの動機とは結局、見てしまったということと、見たいという欲望の奇妙な出会いによって始まっているようである」。⁷⁰「見てしまった」という過去形と「見たい」という願望形が混在されているこの引用には目的語がない。こうした目的語の不在が関根のモニュメントにおける主題の不在、つまり問題意識の欠如を如実に示している。また、「出会い」という私的な体験を創作の原点とする彼が公共空間に視線を移したことも、本質的には同様の問題である。関根が自身の構想過程について「すでに太古より、もっと壮大な、もっと世界をともなった次元で具現されていた」と述べながら、「太古人のおおなる夢の跡を確認することは、現代人たるわれわれの行為とも決して変わることはない」⁷¹と主張したのは、上述した時制の混同の一例である。要するに、近代から現代に至ったといえども、その渦中で喪失した秩序の感覚は回復されうるものではない。それゆえに、ピラミッドにおいて実現された不滅の精神であり、かつヘーゲルの言葉を借りればその精神が具体的な形を取ろうとするという、いわゆる自己表現の初期段階を象徴する古代エジプト人の理念を現代人が体現しようと見なす関根の誤った認識は、啓蒙的色彩を帯びるばかりか自己同一性の幻想に浸っている。彼のモニュメントが概念のホコリを払い除けて世界の鮮やかさに出会おうとするよりも、概念のホコリが払い除けられた特定の状態の名詞化という、転倒したモニュメンタリティの現れに近いと言える所以はここにある。

ところで、前述した関根の個展をきっかけに美術関係者の間では、もの派に対する評価や共通認識が一致したかのように思われる。関根の芸術を評価

69 磯崎新・李禹煥「対談 彫刻—建築空間—」『季刊現代彫刻』第6号（1974年7月）、31 - 32頁。

70 関根伸夫「私の〈原光景〉について」『芸術倶楽部』第1巻5号（1973年11月）、125頁。

71 関根伸夫「慶州の「二つの山」—最近作に思う」『小原流挿花』第294号（1975年5月）、62頁。

する人々の大半は彼の作品ではなく、世評に左右され賛意を表してきた。⁷²また一方で、「出会い」の体験を単純な事柄として理解した関根はこの体験の形象化に固執したばかりに、自らが事物を操作していることを放念してしまった。⁷³これらの指摘は、いずれも作品自体よりも芸術家の発言を重視するようになった主客転倒の現象と、早い時期から有数の国際展に出展した関根が西洋からの眼差しへの反射的ナショナリズムを内面化せざるを得なくなった事態の意味を問うている。後年、関根は「日本の作家であるという必然」のゆえに海外で自身の作品が簡単に禅、仏教、石庭に類すると論じられる場面をしばしば目の当たりにしたと述べつつも、自分自身が生まれ育った歴史とその遺産から成っている記憶を制作の手がかりにすべきであると強調した。⁷⁴一方、自身の広場づくりにおける空白というものを「目に見えない観客」と同一視していた関根は、いまだにその手がかりを探し続けているともどかしい心境を露にもした。⁷⁵これは《位相―大地》に端を発した関根のモニュメントが、モダニズム美術で言う対象の純粹客体視というより、日本的なものを思わせる素材に繋がりやすいところがあったことを物語っている。⁷⁶最後に、本章の主張を次の引用でまとめることにする。「不在の対象への熱望に駆り立てられた記憶というのは、物神化の証拠でしかない。その物神化は反復を生み出し、その結果として歴史と記憶や体験とが混同されるのである」。⁷⁷関根はこの反復の構造の作り手であった。

72 藤枝見雄「関根伸夫個展」『美術手帖』第367号(1973年6月)、9頁。

73 峯村敏明「関根伸夫個展」『小原流挿花』第271号(1973年6月)、76頁。

74 関根伸夫「容易な「国際作家」は願ひ下げ」『美術手帖』第449号(1979年5月)、11頁。

75 高松次郎・関根伸夫「対談 美術と環境美術」関根伸夫・環境美術研究編、『風景から広場へ―環境装置としての美術』(東京：商店建築社、1983年)、180頁。

76 このことは、必ずしも否定的な側面だけを示すわけではない。例えば、遠藤利克は水・土・火といった素材を積極的に取り入れながら、太古の原初的かつ物質的な想像力を喚起する作品を制作し、イメージの賦活を唱えた。関根の次の世代にあたる遠藤の作品は《位相―大地》を下敷きに行っているとも言えるが、一方で関根は作品活動をパブリックアートに限定することでその可能性を自ら閉ざしてしまったのである。遠藤の問題意識については、遠藤利克「なかば絶望的な反復」『美術手帖』第528号(1984年7月)、22-23頁を参照。

77 ハリー・ハルトゥーニアン「持続する記憶／忘却される歴史―日本文化における「戦後」、あるいは消え去ることのない転義」遠藤克彦訳、『批評空間』第2巻24号(2000年1月)、92頁。

V. おわりに

関根伸夫と李禹煥は芸術家としての初期活動を共にしたとも言えるほど、これまで両者の関係は、もの派関連の先行研究でしばしば俎上に載せられてきた。二人の関係は、関根の《位相―大地》に対して李が人間の意識による表象作用とは無縁なものと解釈し、本作が新しい美術の出現を予告していると積極的な評価を行ったことに端を発する。しかし、その評価に終始したあまり、《位相―大地》以降の関根芸術の展開や李の主張に見られる論理上の変化はほとんど無視されていた。それゆえに、本稿は1968年の「第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」に出品された《位相―大地》をめぐる同時代の様々な解釈を多角的に検討し、その中でも李が関根の本作を通じて自身の理論を発展させながらも、のちに関根を批判するようになった一連の流れを考察した。李の関根批判が生まれた背景には、日本でもの派と「風景」の捉え方に関する議論がもっとも盛んであった万博の前後という過渡期があった。また同時に、関根が日本を離れていた時期とも重なっていたため、関根には再考の機会が与えられなかったのは、ある意味では当然のことであったといえる。

関根の《位相―大地》は、発表当時から従来の造形芸術とは異なる観念の表出として高い評価を受けた。技術楽観主義が広まっていた1960年代後半、土という何の変哲もない素材を用いて現地で作品を制作しようとした関根の観念は、新素材を無批判的に取り入れた他の出展作と克明な対比を成しつつ、李によってその意義が展示後にも問われ続けたことによって、もの派形成の動因となった。李が自らの批評活動の前提となる哲学的な立場を明確にしながら、その主眼を存在から関係へと移していった一連の過程は、自身の関根論にもそのまま反映されているものであった。この過程は、李が《位相―大地》を通じて「開かれた世界」としての作品経験を語るべく現象学的な身体の意味を強化した時期と重なっているものの、関根の場合にはこうした変化が認められない。問題の要は、日本に帰国した関根が《位相―大地》に代表される自身の旧作をモニュメントの制作に関連づけることで、極めて私的かつ個人的な「出会い」の体験は公共空間においても同質の体験を持続し続けるものになりうると簡単に思ってしまったところにある。大きな物語なき時代における関根の

モニュメントは、彼自身の期待とは裏腹に「出会い」を固有名詞化することによって自らもの派の終焉を告げたのである。