

개념미술 속의 비트겐슈타인

: 1960-70년대 솔 르윗과 멜 보크너의 작품을 중심으로

정 은 영*

- I. 들어가며
- II. 개념미술과 비트겐슈타인
 - 1. 포스트미니멀리즘으로서의 개념미술
 - 2. 개념미술과 비트겐슈타인의 철학
- III. 솔 르윗과 멜 보크너의 개념미술 속 비트겐슈타인
 - 1. 르윗의 신비주의: 언표와 드러남 사이
 - 2. 보크너의 확실성: 회의와 확신 사이
- IV. 나가며

“실로 언표할 수 없는 것들이 있다. 이것들은 스스로 드러난다. 그것이 신비로운 것이다.”

- 비트겐슈타인, 『논리-철학 논고』

* 한국교원대학교 미술교육과 부교수

이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A8017957).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.50.0.07>

1. 들어가며

20세기 초에 등장한 영·미의 분석철학이 1960-70년대 미국의 개념미술의 형성과 전개에 중요한 영향을 미쳤다는 사실은 이미 널리 알려져 있다. 분석철학이 장구한 철학사의 지평에서 이른바 철학의 ‘언어적 전회’라 불리는 혁명적인 전환을 초래했다면,¹⁾ 개념미술은 분석철학의 직간접적인 세례를 받아 언어와 개념을 주요 매체로 사용하는 미술의 ‘철학적 전회’를 감행하였다.²⁾ 실제로 난해한 언어와 논리적 진술을 주요 수단으로 삼아 ‘미술의 문제를 철학적 개념의 문제’로

-
- 1) 일반적으로 ‘언어적 전회(linguistic turn)’는 20세기 초반 영·미의 철학적 탐구가 ‘적합한 언어’의 사용과 언어의 개념 분석에 집중하는 분석철학 혹은 언어철학으로 전회함으로써 전언어적 철학(prelinguistic philosophy)과 스스로를 차별화한 철학사적 흐름, 정확히는 철학의 방법론적 전환을 일컫는다. 구체적으로 ‘언어적 전회’는 리처드로티(Richard Rorty)가 같은 제목의 저서에서 밝힌 바와 같이, 언어철학자 구스타프 베르그만(Gustav Bergmann)이 『논리와 실재 *Logic and Reality*』(1964)에서 “일상 언어와 이상 언어 철학자들(ordinary and ideal language philosophers)이 동의하는 근본적인 방법적 채택”을 ‘언어적 전회’이라 규정한 데에서 유래한 것이다. Richard Rorty, ed. *The Linguistic Turn* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), pp. 8-9. 한편 마이클 로손스키(Michael Losonsky)는 일반적으로 ‘언어적 전회’가 프레게의 철학에 기반을 둔 ‘20세기 분석철학의 탄생’을 칭한다는 사실을 인정하면서도, 철학사에 있어서 그 원류는 존 로크의 철학으로 거슬러 올라간다고 설명한다. Michael Losonsky, *Linguistic Turns in Modern Philosophy* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 1-21.
 - 2) 개념미술이 오스틴이나 비트겐슈타인 등의 분석철학에 직간접적인 영향을 받았음은 개념미술을 다룬 단행본에서 광범위하게 언급되고 있다. 다음의 문헌들에서 확인할 수 있듯이, 분석철학은 개념미술 출현의 원인이나 요인이라기보다는 그것이 형성, 전개될 수 있었던 다양한 자양분 중의 하나로 이해하는 것이 타당하다. Tony Godfrey, *Conceptual Art* (New York: Phaidon Press, 1998), p. 4, pp. 109-111, pp. 123-127; Paul Wood, *Conceptual Art* (London: Tate, 2002), pp. 16-17; Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, *Who's Afraid of Conceptual Art?* (London and New York: Routledge, 2010), pp. 8-9, pp. 42-43; Michael Corris, ed. *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004), pp. 254-267.

접근하는 일부 개념미술가들의 작업은 그 형식과 방법에 있어 ‘철학의 문제를 논리적 언어의 문제’로 다루는 분석철학을 적잖이 닮았다.

수학자이자 논리학자였던 고틀로프 프레게(Gottlob Frege)의 수리 논리학의 영향 하에 영국의 분석철학을 발전시킨 버트런드 러셀(Bertrand Russell)이 언급했듯이, 철학의 상당부분은 ‘논리적 통사론(syntax)’의 문제로 귀결되는 바 바야흐로 “철학의 업무는 [...] 본질적으로 논리적 분석 작업”을 수행하는 것으로 간주되었고,³⁾ 리처드 로티(Richard Rorty)의 주장대로 분석철학 이후 철학의 문제는 이제 “언어를 개혁하거나 현재 사용하고 있는 언어를 더 많이 이해함으로써 해결(혹은 해소)할 수 있는” 언어철학적인 문제가 되었다.⁴⁾ 이처럼 언어에 대한 탐구를 철학의 궁극적 과제로 보았던 분석철학의 세례를 받은 개념미술은 여러 측면에서 그 철학적 모태의 특성을 이어받았다. 사실 포스트미니멀리즘의 한 지류인 개념미술이 미니멀리즘의 즉물주의(literalism)와 사물성(objecthood)을 비판적으로 수용하거나 극복하는 과정에서 무엇보다도 개념적인 언어를 중요한 매체로 사용하게 된 것은 그리 놀라운 일이 아니다.⁵⁾ 지표적인 사진이나 과정적인 행위 못지

3) Bertrand Russell (1988), in: Michael Losonky, *Linguistic Turns in Modern Philosophy*, p. 1.

4) Richard Rorty, ed. *The Linguistic Turn*, p. 3.

5) 1960년대 후반에 등장한 과정미술, 개념미술, 퍼포먼스, 대지미술 등을 지칭하기 위해 미술사학자 로버트 핀커스-위텐(Robert Pincus-Witten)이 고안한 용어인 포스트미니멀리즘은 미니멀리즘의 “생성적인 양식(generative style)을 따르거나 그 전제로부터 나온 다양한 양식적 해결 방식”을 통해 미니멀리즘의 기계적인 형식과 즉물주의적 전망을 비판한 일련의 미술작업을 일컫는다. Robert Pincus-Witten, *Postminimalism* (London: Out of London Press, 1977), p. 16. 주지하듯이, ‘즉물주의’와 ‘사물성’은 마이클 프리드(Michael Fried)가 미니멀리즘을 비판하며 제시한 개념이지만, 포스트미니멀리스트들의 미니멀리즘 비판은 프리드의 비평적 관점에 동조하여 언어, 사진, 행위를 들여왔기보다는 오히려 그들 자신의 출발점이었던 미니멀리즘의 내부로부터 그것을 극복하는 내적 해결 방식을 모색한 것이었다고 보아야 할 것이다. 이와 관련하여, James Meyer, “The Minimal Unconscious”, in: *October*, Vol. 130 (Fall, 2009), pp. 141-176을 참조할 것.

않게, 혹은 그 이상으로, 추상적이고 비물질적인 언어야말로 즉물적인 ‘프라이머리 스트럭처(primary structures)’를 탈물질화할 수 있는 효과적인 매체였을 것이기 때문이다.⁶⁾ 특히 조셉 코스스(Joseph Kosuth)를 위시하여 논리철학적 사고와 진술에 전적으로 집중하는 개념미술가들은 분석철학의 논리실증주의로부터 분석적 방법을 들여와 가히 ‘철학하는 미술’이라 부를 수 있을 정도의 개념적인 예술을 시도하였다.

그러나 개념미술에 대한 분석철학의 영향은 전격적인 고찰의 대상이 되기보다는 닳은 꼴 정도의 유사성을 언급하는 것으로 끝나거나 상기한 바와 같이 일반적으로 인정되는 기정사실로 다루어져왔던 것이 사실이다. 특히 루드비히 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)의 분석철학은 프레게나 러셀, 카르납(Rudolf Carnap)이나 콰인(Willard v. O. Quine) 등에 비해 1960-70년대 미국의 젊은 개념미술가들에게 미친 영향이 상당했을 뿐 아니라 그의 사상이 직간접적으로 드러나는 개념미술 작업을 실제로 확인할 수 있음에도 불구하고, 치밀한 분석과 심도 있는 해석이 미흡한 상황이다.⁷⁾ 이에 본 연구는 비트겐슈타인의 분석철학이 개별 작가들에게 구체적으로 어떠한 철학적 전망을 제시하였으며 특정 작업에 있어 실질적으로 어떠한 방식으로 운용되었는지를 살펴보고자 한다. 나아가 몇몇 작품에 근거하여 개념미술 전체를 환원적인 내적 논리나 비물질적인 미술로 일반화하는 그릇된 오해가 없었으면 하는 희망에서 비트겐슈타인 철학과 연결된 개념

6) 주지하듯이 ‘프라이머리 스트럭처(Primary Structures)’는 1966년 뉴욕의 유대미술관 (Jewish Museum)에서 열린 전시인 <Primary Structures: Younger American and British Sculpture>에서 유래한 용어이다. 제임스 마이어가 설명하듯이, 이 전시는 미니멀리즘이 뉴욕의 미술계에서 하나의 확고한 실체로 자리 잡는 계기가 되었다. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001), pp. 13-30.

7) 수많은 분석철학자 중 유독 비트겐슈타인의 사상이 미국의 개념미술에 주요한 영향을 미친 이유를 고찰하는 것은 본 연구의 목적이나 고찰 범위에서 벗어나므로, 여기에서는 1960년대 미국의 문화적 토양이 그의 사상과 저서를 적극적으로 수용하고 구체적인 반향을 만들어낼 수 있었던 맥락에 대한 지식사회학적인 고찰이 필요하다는 점을 언급하는 것으로 갈음한다.

미술의 다양한 형식 및 전망을 검토함으로써 언어를 다루는 개념미술의 넓은 스펙트럼을 드러내고자 한다.

이후 본문에서도 언급하겠거니와, 다소 분명하게 구별되는 비트겐슈타인의 전기와 후기의 철학은 미니멀리즘을 변증법적으로 지양한 개념미술 뿐 아니라 이미 그 이전의 네오다다적인 작품에서도 산발적으로 그 영향이 혼재해 있었던 만큼,⁸⁾ 본 연구에서는 1960년대 후반에 등장하여 1970년대에 본격적으로 전개된 미국의 개념미술에 집중하여 비트겐슈타인 철학의 예술적 반향을 확인할 것이다. 특히 본고에서는 사물에서 언어로, 몸주체의 현상학에서 언어적 존재의 의미론으로 이행하며 미니멀리즘을 극복하고자 했던 개념미술 작가 중 솔 르윗(Sol LeWitt)과 멜 보크너(Mel Bochner)의 작업에 집중하여, 언어에 대한 비트겐슈타인의 고찰이 어떠한 지향 하에 어떠한 방식으로 운용 및 해석되었는지를 분석할 것이다. 더불어 이들의 작업에서 비트겐슈타인의 분석철학이 사용되는 방식을 부각시키기 위해 이차적인 연구 대상으로서 코수스의 자기재귀적(self-reflexive)이고 환원주의적인 논리실증주의의 활용을 대조 분석하게 될 것이다. 이를 통해 다양한 양상으로 존재하는 ‘개념미술 속의 비트겐슈타인’을 드러냄으로써 1960-70년대의 개념미술이 단순히 ‘미술의 비물질화’가 아니라 미니멀리즘의 현상학적 체험과 밀접한 관련을 맺으며 ‘다양한 물리적/실천적 방식으로 철학하는 미술’이었음을 확인하고자 한다.⁹⁾

8) 대표적인 예로 제스퍼 존스(Jasper Johns)를 들 수 있다. 존스는 1961년 비트겐슈타인의 『철학적 탐구 *Philosophical Investigations*』(1953)와 『청색과 갈색 책 *The Blue and Brown Books*』(1958)을 숙독했고, 이듬해인 1962년 언어의 의미는 그것의 사용에 있음을 보여주는 <바보의 집 *Fool's House*>과 같이 비트겐슈타인의 언어철학을 직접적으로 참조한 작품들을 제작한 바 있다. Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 94. 폴 우드 또한 존스의 작품을 비트겐슈타인의 후기 철학과 연결하여 언급하고 있다. Paul Wood, *Conceptual Art*, p. 19.

9) 특히 이론가이자 작가인 마이클 코리스(Michael Corris)는 개념미술을 단순히 미술작품을 탈물질화하는 작업이 아니라 예술적 실천 자체를 새롭게 이해하고 변혁한 하나의 ‘패러다임 전환(paradigm shift)’으로 이해한다. Michael Corris, ed. *Conceptual*

II. 개념미술과 비트겐슈타인

1. 포스트미니멀리즘으로서의 개념미술

본격적인 논의에 앞서 솔 르윗과 멜 보크너의 작업을 상위의 주요 향으로, 조셉 코수스를 이들과 대조되는 하위의 비교 향으로 다루는 이유를 미니멀리즘의 수용과 극복이라는 측면에서 간단하게나마 설명할 필요가 있다. 벤야민 부홀로(Benjamin Buchloh)가 지적하듯이, 개념미술은 1960년대 뉴욕의 미술계에 강력한 논쟁을 불러일으켰던 미니멀리즘의 ‘특수한 사물’과 ‘현상학적 사태’에 대한 다양한 해석으로부터 출현하였고 그로 인해 개념미술의 지향과 양상 또한 다양하고 상이했다.¹⁰⁾ 르윗, 보크너, 코수스는 미니멀리즘으로부터 주요 형식과 쟁점을 이어받아 이를 언어로써 극복하고자 하는 과정에서 개념미술을 진행한 대표적인 작가들이다.¹¹⁾ 특히 뉴욕의 개념미술이 미니멀리즘을 그 출발점으로 한다는 점을 고려할 때, 이 세 작가는 일반적인 미술사적 기술방식을 따르면서 동시에 개념미술의 내적 차이와 다양성을 구체적으로 드러낼 수 있는 지점에 위치해 있다. 즉 개념미술을 미니멀리즘으로부터 출현한 포스트미니멀 경향의 하나로 자리매김하되 미니멀리즘과 실질적으로 차별화되는 개념미술만의 고유한 특징을 잘 보여주

Art: Theory, Myth, and Practice, pp. 1-18.

10) Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, in: *October*, Vol. 55 (Winter 1990), pp. 105-143.

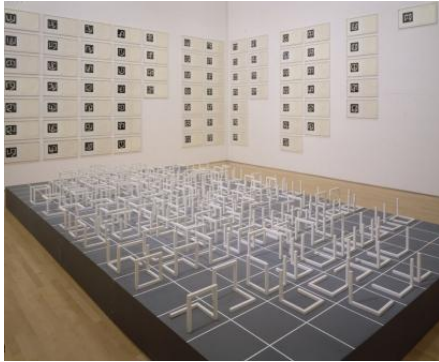
11) 마이클 코리스가 지적하듯이, 1999년 퀸스 미술관(Queens Museum)에서 개최된 <전지구적 개념주의 *Global Conceptualism*> 이후 개념미술에 대한 논의는 전지구적인 ‘개념미술들(conceptualisms)’에 대한 연구로 확장되고 있지만, 일반적으로 ‘역사적인’ 개념미술은 1960-70년대의 영미 개념미술(Anglo-American Conceptual Art)을 지칭하는 것이 상례이다. Michael Corris, ed., *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, pp. 10-11. 본고는 앞서 밝힌 바와 같이, 르윗과 보크너를 중심으로 뉴욕의 개념미술을 고찰하는 바, 에드 루샤(Ed Ruscha), 브루스 나우먼(Bruce Nauman) 등 미국 서부의 개념적인 미술이나 아트 앤 랭귀지(Art and Language) 그룹을 중심으로 한 영국의 개념미술은 다루지 않는다.

는 중요한 작가들이라는 뜻이다.

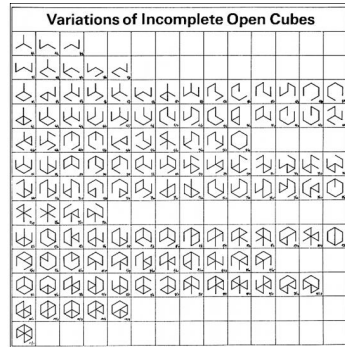
먼저 솔 르윗은 소위 미니멀리즘의 ‘핵심’ 작가이자¹²⁾ 최초로 ‘개념 미술 (Conceptual Art)’이라는 용어를 사용한 개념미술 작가로서 미니멀리즘과 개념미술의 실질적인 접점에 위치한다. 특히 르윗의 에세이 「개념미술에 대한 문단들 *Paragraphs on Conceptual Art*」(1967)과 「개념미술에 대한 문장들 *Sentences on Conceptual Art*」(1969)은 일찍이 음악가인 헨리 플린트(Henry Flynt)가 플럭서스 활동과 관련하여 일반적인 개념으로 사용한 ‘콘셉트 미술(Concept Art)’과 비교했을 때 현재 우리가 미술사적으로 규정하는 ‘개념미술’을 본격적으로 제기한 최초의 이론적 실천이라는 점에서 주목할 필요가 있다.¹³⁾

12) 데이비드 배첼러(David Batchelor)는 도널드 저드, 댄 플래빈, 로버트 모리스, 칼 앙드레, 솔 르윗의 다섯 작가를 미니멀리즘을 탄생시킨 일종의 ‘핵심(core)’으로 간주한다. David Batchelor, *Minimal Art* (London: Tate, 1997), pp 6-13. 그러나 미니멀리즘을 연구하는 학자들은 미니멀리즘을 하나의 통일된 미술운동이나 특정한 그룹으로 보지 않으며, 이 점에 있어서는 배첼러도 예외가 아니다. 특히 미니멀리즘 연구에 중요한 획을 그은 미술사학자 제임스 마이어는 1960년대 뉴욕의 미니멀리즘에 대해 실천적인 작업에서 뿐만 아니라 논쟁적인 담론에 있어서도 다양한 차이와 이질성을 지닌 “차이의 장(a field of difference)”이었다고 강조한 바 있다. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, pp. 3-5. 이러한 미니멀리즘의 내적 이질성은 미니멀리즘을 비판적으로 수용하며 진행된 포스트미니멀리즘에서 다양한 형식과 태도로 나타난다. 본 연구가 다루는 포스트미니멀리즘으로서의 개념미술 또한 이러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다.

13) ‘콘셉트 미술’은 음악가이자 저술가인 헨리 플린트가 「에세이: 콘셉트 아트」에서 재료가 개념인 미술을 지칭하기 위해 사용한 용어였다. 1963년 플럭서스 앤솔로지에 실린 플린트의 이 에세이는 흥미롭게도 논리철학자 카르납을 인용하는 등 언어철학의 영향을 받은 다양한 플럭서스 행위를 콘셉트 미술로 정의하고 있다. Henry Flynt, “Essay: Concept Art” (1961), in: La Monte Young and Jackson Mac Low, eds. *An Anthology* (Publisher unknown, 1963). 그러나 본고가 다루는 미술사조 혹은 운동으로서의 개념미술은, 루시 리파드가 주장하는 바와 같이 “좀 더 냉철한, 미니멀 아트에 정향된 개념적인 주류”를 의미하는 바, 미니멀리즘으로부터 발전한 미술운동을 지칭한다. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972* (Berkeley: University of California Press, 1973), ix-x.



[도 1] 솔 르윗, <불완전한 열린 입방체의 순열>, 1974, 122개의 채색 목조 조각 (각 20.3x20.3x20.3cm), 131개의 사진과 드로잉 (각 66x35.5cm), 개인 소장



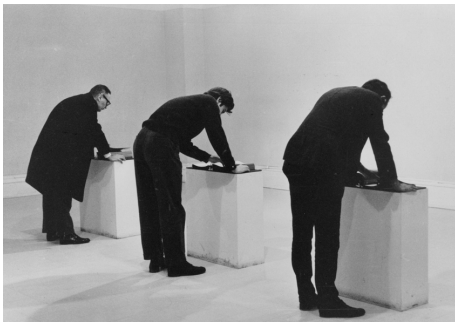
[도 2] 솔 르윗, <불완전한 열린 입방체의 순열>, 1974, 종이에 펜과 잉크, 40.6x40.6cm, 개인소장

예컨대, 르윗의 <불완전한 열린 입방체의 순열 *Variations of Incomplete Open Cubes*>(1974)은 ‘완전하지 않은 열린 입방체’라는 비교적 단순한 개념에서 출발하여 12개의 모서리를 갖추지 않은 불완전한 입방체 틀의 가능한 형식을 모두 찾아낸 것으로, 이 불완전한 입방체 모두를 마치 순열처럼 순차적으로 2차원의 평면에 배열한 다음, 이를 다시 3차원의 입체 조형물로 만들어 설치한 것이다 [도 1, 2]. 이 작업을 통해 지극히 단순한 개념에서 나온 너무나도 복잡한 결과물은 “[개념적으로] 알려져 있는 것과 [시각적으로] 경험되는 것 사이의 괴리”를 명백하게 보여준다.¹⁴⁾ 이후에도 논의하겠지만, 르윗이 자신의 글에서 강조하는 개념 미술의 ‘비합리성’이나 ‘신비주의’ 혹은 그의 드로잉에서 드러나는 언어와 현상 사이의 괴리는 미니멀리즘의 구조물에 내재된 기계적인 반복의 맹목성을 언어와 행위의 차원에서 드러낸다는 점에서 포스트미니멀리즘의 중핵을 담고 있다.

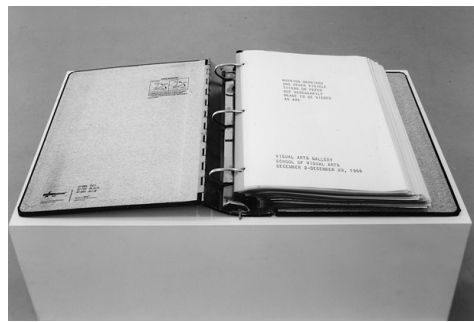
본격적인 개념미술가로 알려져 있는 멜 보크너 또한 미니멀리즘에 대한 비평과 이론적 글쓰기를 병행하던 1966년 겨울 이른바 ‘체록스 쇼’ 혹은 ‘작업 드로잉전’이라 일컬어지는 획기적인 전시를 기획하여 미니멀리즘과 개념미술을 연결

14) Paul Wood, *Conceptual Art*, p. 47.

하는 새로운 장(場)을 개척한 바 있다.¹⁵⁾ “진정한 의미의 개념미술의 도래”를 알린 최초의 전시로 평가받는 이 전시에서 보크너는 도널드 저드(Donald Judd), 댄 플래빈(Dan Flavin) 등 핵심 미니멀리스트들의 작업 드로잉 뿐 아니라 로버트 스미슨(Robert Smithson), 에바 헤세(Eva Hesse) 등 포스트미니멀 작가들의 스케치, 그리고 존 케이지(John Cage)와 같은 음악가나 아서 바바카니언(Arthur Babakhanian)과 같은 수학자의 글과 메모에 이르기까지 100개에 달하는 상이한 프로젝트에서 파생된 개념적 부산물을 복사기로 복사하여 링 파일의 형태로 진열하였다 [도 3, 4].¹⁶⁾



[도 3] 멜 보크너가 기획한 <작업 드로잉>(약칭)의 전시 광경, 1966, 뉴욕 스쿨 오브 비주얼 아트(SVA), 사진 기록

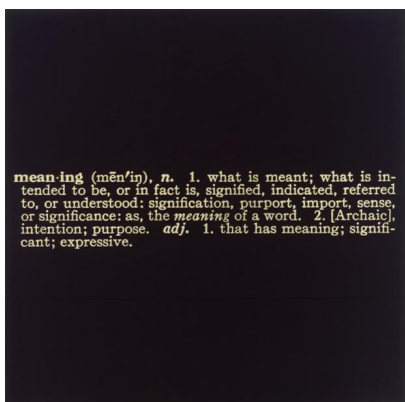


[도 4] 멜 보크너가 기획한 <작업 드로잉> 전시에 진열된 복사물 스프링 파일

15) 뉴욕의 SVA(School of Visual Arts)에서 개최된 ‘작업 드로잉전’의 정식 명칭은 <반드시 미술로 관람하도록 의도되지 않는 작업 드로잉과 종이 위의 기타 가시적인 것들 *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*>이라는 긴 제목을 지니고 있었다. 100개의 프로젝트에서 파생된 작업 스케치와 메모 및 제작비용 영수증까지 포함된 제록스 복사 파일의 맨 첫 장과 마지막 장은 각각 갤러리의 크기가 기록된 평면도와 복사에 사용된 제록스 복사기의 도해가 실렸다. 이 전시에 대해서는 James Meyer, “The Second Degree”, in: *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Corris, pp. 108-122를 참조할 것.

16) Tony Godfrey, *Conceptual Art* (New York: Phaidon, 2008), p. 116.

완성된 미술작품 대신 진행 과정상의 자료들을 모아 서류 파일의 형식으로 진열한 이 전시는 바야흐로 미술이라는 것이 미적인 작품을 ‘관조하는’ 것이 아니라 복사물을 넘기며 ‘읽고 생각해야 하는’ 행위가 되었음을 천명하였고, 이후 “과정 자체를 사유의 수준까지 끌어올리는” 작업에 몰두했던 보크너의 개념미술에 지속적인 기반을 제공하였다.¹⁷⁾ “과정에 대한 집착”이라 불리 정도로 개념적, 물리적 ‘과정’에 집중한 보크너는, 미술사학자 제임스 마이어(James Meyer)가 언급 하듯이, 이미 그 자체에 과정을 내포하고 있는 ‘계열(seriality)’이나 수학적 수열을 사용했던 미니멀리즘으로부터 개념적 사유와 과정적 작업의 방식을 물려받았던 것인 만큼, 포스트미니멀리즘으로서의 개념미술을 고찰하는 데 중요한 영역을 차지한다.¹⁸⁾



[도 5] 조셉 코스투스, <제목(개념으로서의 개념 미술)(의미)>, 1967, 나무 위에 표구한 종이 인쇄, 119.4x119.4cm, 휴스턴 메넬 컬렉션 소장

한편, 철학적인 개념미술의 ‘아이콘’으로 여겨지는 조셉 코스투는 르윗이나 보크너와 달리 미니멀리즘을 직접적으로 경유하지 않고 곧바로 개념미술을 시작한 경우이다. 하지만, 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드나 애드 라인하르트(Ad Reinhardt)의 흑색 회화 등 다양한 개념적 작업을 다양하게 참조하였음에도 불구하고, 그 역시 개념미술의 핵심이라 할 수 있는 개념적인 논리나 추상적인 원리 및 절제된 형식의 상당 부분을 미니멀리즘에 대한 형식주의적 독해에서

17) Mel Bochner's interview with Elayne Varian, March 1969, in: Mel Bochner, *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1963-2007* (Cambridge: MIT Press, 2008), p. 57.

18) James Meyer, "The Second Degree", pp. 112-114.

가져왔다고 할 수 있다.¹⁹⁾ 주목할 점은, 르윗과 보크너가 미니멀리즘의 즉물적인 사물성이나 내적인 계열성에서 각각 맹목적인 논리의 비합리주의와 무한하게 확장되는 과정의 가능성을 발견했던 것과 달리, 코수스는 자기지시적인 미니멀 사물로부터 형식주의적 모더니즘의 자기환원성과 논리적 분석의 단초를 찾아냈다는 점이다. 즉 미술을 포함한 예술 전체를 순수한 ‘분석 명제(analytic proposition)’로 보았던 코수스에게 예술의 정의를 탐구하는 개념미술은 철저하게 자기재귀적인 동어반복의 성격을 띠고 있었던 것이다.²⁰⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 미니멀리즘에 대한 상이한 독해는 르윗과 보크너의 개념미술을 코수스의 그것과는 다른 지점에 위치시킨다. 즉 르윗과 보크너의 개념미술 작업은, 예술의 정의나 작품의 존재 일체를 순수한 분석명제로 치환하는 코수스와 달리, 언어와 사유를 중요하게 다루되 내적 논리성보다는 맹목적인 논리 자체의 비합리성을, 언어의 순수성보다는 추상적인 언어와 감각적인 현상 사이의 간극을 강조하는 방식으로 진행되었다. 예컨대 “중국에 어떤 형식을 지

19) 코수스는 실제로 “예술은 오직 개념적으로 존재하므로 (뒤샹 이후의) 모든 예술은 (본성상) 개념적이다”라고 진술한 바 있으며, “예술로서의 예술(art-as-art)”라는 라인하르트의 동어반복적인 테제를 명증한 분석명제와 동일시하며 자신의 개념미술을 개진하였다. Joseph Kosuth, “Art After Philosophy” (1969), in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 2000), p. 164, p. 168. 코수스에 대한 뒤샹과 라인하르트의 영향 및 형식주의적 모더니즘과의 관련에 대한 논의로는 Paul Wood, *Conceptual Art*, pp. 41-43; Frances Colpitt, “The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art”, in: *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Cirris, pp. 28-49를 참조할 것.

20) Joseph Kosuth, “Art after Philosophy”, p. 165. 같은 곳에서 코수스는 도널드 저드가 “누군가 그것을 예술이라고 부르면 그것은 예술이다”라는 진술을 했다고 언급하면서 미니멀리즘의 동어반복을 개념미술의 근거 중 하나로 차용하고 있다. 자기재귀적이고 형식주의적인 코수스의 동어반복과 동일률에 대한 회의주의를 촉발하는 보크너의 동어반복의 차이점에 대해서는 줄고, 「미니멀리즘의 동어반복이 지니는 위상학적 함의 - 벨 보크너의 “적은수록 적다”를 중심으로」, 『현대미술사연구』 37 (2015), pp. 179-201을 참고할 것.

니게 되든 예술작품은 개념으로부터 시작한다”라고 주장했던 르윗이었지만 “미술가의 작업은 [개념적] 착상과 [물리적] 실현”이라 지적하며 결코 감각적 구현을 제거하지 않았고,²¹⁾ 언어와 분석을 작업의 핵심적인 도구로 사용했던 보크너였지만 “어떤 식으로든 물질성의 짐을 지지 않는 미술은 존재하지 않는다”라고 강조하며 물리적 현상을 저버리지 않았던 것이다.²²⁾ 이러한 점을 염두에 두고 다음에서 우리는 이들의 개념미술과 관련하여 비트겐슈타인의 철학을 살펴보고자 한다.

2. 개념미술과 비트겐슈타인의 철학

우리가 집중적으로 고찰하는 르윗과 보크너 그리고 하위 비교항으로 다루는 코수스는 미니멀리즘의 ‘즉물적인 사물들’을 비판하거나 극복함에 있어 비트겐슈타인의 분석철학을 적극적으로 활용하였을 뿐 아니라 서로 상이한 방식으로 운용하였다. 이들의 개념미술 작업은 비트겐슈타인의 분석철학에 대한 개념미술의 다양한 해석과 운용 자체가 미니멀리즘에 대한 다양한 수용 및 비판과 밀접한 관계를 맺고 있었음을 드러내며, 이에 따라 개념미술에 대한 정의와 작업 방식 또한 서로 상이했음을 보여준다. 특히 이들이 취했던 언어철학적 접근은 근본적으로 미니멀리즘의 즉물주의적인 태도에 대한 대안적인 접근이었던 바, 미니멀리즘의 현상학적 존재론에 대해 언어와 의미의 분석을 강조하며 의미론적으로 응대하는 것이었다고 할 수 있겠다.²³⁾

21) Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art” (1967), in: *Sol LeWitt*, ed. Alicia Legg (New York: The Museum of Modern Art, 1978), pp. 166-167.

22) Mel Bochner, “Excerpts from Speculation(1967-1970)” (1970), in: Mel Bochner, *Solar System & Rest Rooms*, p. 75.

23) 미니멀리즘의 철학적 기반이 현상학이었다는 점은 주지의 사실이며 특히 ‘사물로 돌아가라’는 후설의 현상학적 환원이나 메를로-퐁티의 『지각의 현상학』의 영향은 이미 널리 논의되어 왔다. James Meyer, *Minimalism* (London: Phaidon, 2000), p. 196 ff. 흥미로운 것은 20세기 초에 유럽에서 일어난 두 철학적 혁명이라 할 수 있는 현상학과 분석철학이 거의 동시적으로 각각 미니멀리즘과 개념미술에 지대한 영향을 미쳤다는 점이다. 철학자 박이문이 설명하듯이, 현상학과 분석철학은 각각 실존주의와 언어철학

비트겐슈타인의 철학은 일반적으로 전기의 논리실증주의와 후기의 일상언어 철학으로 구별된다. 주지하듯이 1918년에 완성된 후 1922년 독일어·영어 대역본으로 영국에서 출판된 비트겐슈타인의 『논리-철학 논고 *Tractatus Logico-Philosophicus*』와 1949년에 완성된 후 1953년 영어로 출판된 『철학적 탐구 *Philosophical Investigations*』는 각각 비트겐슈타인의 전기 철학과 후기 철학을 대표하는 저작들이다.²⁴⁾ 비트겐슈타인 철학의 전기와 후기는 간헐적인 단절과 굴곡으로 점철된 그의 삶의 역정에 밀접하게 관계되어 있으나, 여기에서는 다만 그가 자신의 철학을 삶으로 실천하고자 했다는 점만을 언급하기로 하고 삶과 사상의 궤적을 상세하게 그려보는 것은 생략한 채 전후기 철학의 대표 저작과 쟁점만을 살펴보고자 한다.²⁵⁾

우선 『논리-철학 논고』(이후 『논고』로 칭함)는 기계공학도였던 비트겐슈타인이 프레게의 권유로 케임브리지 대학에서 철학 공부를 하던 중 1차 세계대전에

으로서 서로를 비판하며 20세기 전반의 철학을 이끌었고, 20세기 후반의 후기구조주의와 포스트모더니즘 담론이 형성될 수 있는 기반이 되기도 하였다. 박이문, 『현상학과 분석철학』(서울: 지와 사랑, 2009). 한편 비트겐슈타인의 후기 철학, 특히 그의 『철학적 탐구』나 『색채에 관하여 *On Color*』가 본질적으로 ‘현상학적’이었다고 보는 견해도 있다. 이에 대한 설명으로는 Nicholas F. Gier, *Wittgenstein and Phenomenology* (Albany: State University of New York Press, 1981); 엄정식, 「비트겐슈타인: 언어비판으로서의 철학과 현상학」, 『철학과 현상학 연구』 4 (1990), pp. 121-147을 참조할 것.

- 24) 이하 비트겐슈타인의 『논리-철학 논고』와 『철학적 탐구』에 대한 설명은, 별도의 주석이 제시되는 않는 한, 박이문, 『현상학과 분석철학』, pp. 231-250; 한국분석철학회 편, 『비트겐슈타인과 분석철학의 전개』(철학과 현실사, 1991), 비트겐슈타인 저, 『논리-철학 논고』, 이영철 옮김 (책세상, 2006), 비트겐슈타인 저, 이영철 옮김, 『철학적 탐구』(책세상, 2006)를 참조하여 정리한 것이다.
- 25) 한 철학자의 삶의 일대기가 그의 철학 사상의 중핵과 어떻게 관련되는가, 그의 전기(biography)가 그의 철학을 설명하는 데에 얼마만큼 기여하는가의 문제에 대해서는 다양한 견해가 있을 수 있겠으나, 적어도 비트겐슈타인의 경우 그의 삶과 사상을 함께 들여다보아야 한다는 것이 필자의 생각이다. 비트겐슈타인의 철학에 있어 삶의 전기가 지니는 의미에 대해서는 Stuart Shanker, ed. *Ludwig Wittgenstein: Critical Assessments* (London: Croom Helm, 1986), pp. 1-15를 참조할 것.

자원 참전하여 집필하기 시작한 후 전쟁 기간 중에 완성한 저작으로, 논리실증주의에 기반을 둔 ‘언어의 그림이론(picture theory of language)’을 통해 언어와 세계의 관계를 기술한 것이다. 러셀의 서문과 함께 독·영 대역본으로 세상에 나온 『논고』는 비트겐슈타인 생전에 유일하게 출판된 책이었고,²⁶⁾ 그 밖의 저작들은 모두 그가 1951년 타계한 이후 그의 유언장에 지정된 문헌관리자들에 의해 정리, 출판된 것들이다. ‘언어의 그림이론’은 언어적 기술이 사실의 논리적 그림이며 그러한 그림으로서의 언어는 사실과 논리적 형식을 공유한다고 보는 견해이다. 『논고』의 서문에서 러셀이 지적하듯이, 비트겐슈타인은 세계가 사실들로 이루어져 있고 그러한 “사실의 논리적 그림이 사고(Gedanke)”임을 강조하면서 철학의 목적은 사고의 명료화, 즉 언어의 명료화에 있다고 주장한다.²⁷⁾ 한마디로 『논고』에서 비트겐슈타인은 언어의 본질을 탐구하는 것이 철학의 본령이라는 입장을 제시하며 “모든 철학은 언어 비판이다”라고 선언하였던 것이다.²⁸⁾

한편 비트겐슈타인의 후기 저작을 대표하는 『철학적 탐구』(이후 『탐구』로 칭함)는 『논고』 완성 후 10여년의 공백기를 거쳐 1929년 케임브리지로 복귀하면서 집필하기 시작한 역작으로, 전기 사상의 한계를 비판적으로 극복하기 위해 ‘언어 게임’이나 ‘가족 유사성’ 개념을 들여와 언어에 대한 ‘용도의미론(use theory of meaning)’을 개진한다. 『탐구』의 비트겐슈타인은 『논고』에서와 달리 언어는 어떤 대상 혹은 어떤 사실만을 논리적으로 그리지 않고 지시 기능 이외의 다른 많은 목적을 위해 사용될 뿐 아니라 그 사용 용도가 바로 의미에 다름없다는 견해를

26) 『논고』 이외에 비트겐슈타인 생전에 유일하게 출판된 글은 1929년 『아리스토텔레스 학회보』에 실린 논문 「논리적 형식에 관한 몇 가지 소견」이었다.

27) Bertrand Russell, “Introduction” (1921), in: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London and New York: Routledge, 1974), xii, xiii.

28) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, §4.0031. 『논고』의 모든 인용은 Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (1974)와 비트겐슈타인 저, 이영철 옮김, 『논리-철학 논고』 (책세상, 2006)를 대조하여 참고하였으며, 인용문에 대해서는 원저의 문장 번호를 표시하였다.

피력한다. 따라서 어떤 언어의 의미를 안다는 것은 그것을 어떤 경우 어떻게 사용하느냐를 알고 있다는 것, 즉 ‘언어 놀이/언어 게임’의 규칙을 알고 있다는 것을 뜻한다는 것이다.²⁹⁾ 비트겐슈타인의 이러한 ‘용도의미론’적인 언어관은 이후 오스틴(Austin) 등에 의해 ‘일상언어철학(Philosophy of Ordinary Language)’으로 발전하면서 ‘이상언어철학(Philosophy of Ideal Language)’과 함께 영미(英美) 언어철학의 두 주류를 형성하게 된다.³⁰⁾

마지막으로 『탐구』와 더불어 비트겐슈타인의 후기 철학에서 중요한 위치를 차지하며 앞의 두 저서에 이어 ‘제3의 대표작’으로 일컬어지는 『확실성에 관하여 *On Certainty/Über Gewißheit*』를 언급할 필요가 있다. 『확실성에 관하여』는 비트겐슈타인이 1949년 11월 전립선암을 선고받은 이후 1951년 4월에 타계할 때까지 죽음을 앞둔 상태에서 집필한 미완성 유고를 모아 출판된 것으로, 앎과 믿음, 회의와 확실성의 언술에 관한 문제를 집중적으로 다룬 저작이다.³¹⁾ 『탐구』의 2부를 완성한 시기에 착수된 『확실성에 관하여』는 『탐구』에서 논의한 ‘언어 게임’의 실재성을 확인하면서 동시에 앎에 대한 확신과 회의, 믿음과 의심에 관련된 독자적인 영역을 다루고 있다. 이를 통해 전기에서 다루던 논리적인 언어, 명제적인 언

29) ‘언어 놀이/언어 게임’은 독일로는 *Langespiel*, 영어로는 *language game*으로 쓰이는 바 둘을 병기한 것이다. 이후 본문에서는 ‘언어 게임’으로 통일하여 사용한다.

30) 언어철학의 두 주류와 대표적인 사상가들에 대한 논의에 대해서는 Richard Rorty, *The Linguistic Philosophy*, pp. 125-268 참조.

31) 『확실성에 관하여』는 1969년 블랙웰(Blackwell) 출판사에서 독일(獨英) 대역본으로 출판되었는데, 이 책의 편집자들은 『철학적 탐구』에서와 마찬가지로 비트겐슈타인이 문헌관리자로 지정한 앤스컴(G. E. M. Anscombe)과 폰 브리크트(G. H. von Wright)이다. 특히 『확실성에 관하여』의 마지막 절인 676절은 약에 취해 의식을 잃거나 꿈을 꾸고 있는 상태에서 우연히 실제적인 사실(가령 밖에 비가 온다는 사실)에 대한 합당한 진술을 한다고 하더라도 그 언술은 옳다고 할 수 없음을 지적하며 앎과 회의에 대한 집요한 탐구를 제시하고 있는데, 언어 편집자들은 이 마지막 절이 비트겐슈타인이 죽은 1951년 4월 21일로부터 이틀 전에 쓴 것이라고 밝히고 있다. Ludwig Wittgenstein, *On Certainty, Über Gewißheit*, ed. G. E. M. Anscombe and G. H. von Wright, trans. Denis Paul and G. E. M. Anscombe (New York: Basil Blackwell, 1969), *vie*.

어는 말기에 이르러서는 일정한 약속과 규칙에 따라 놀이처럼 상호작용하는 언어 게임으로 자리잡고, 전기에 제기되었던 언어의 한계에 대한 깨달음은 이제 언어의 사용과 실천에 대한 확신, 즉 ‘언어 게임의 개념과 결합된 앎의 개념’으로 바뀐다.³²⁾ 이 『확실성에 관하여』는 보크너가 1971년에 제작한 <비트겐슈타인 일러스트레이션 *Wittgenstein Illustrations*>이라는 드로잉에 직접적으로 인용되면서 작업의 참조점이자 출발점으로 사용되었다.³³⁾ 본고가 주요 고찰 대상으로 다루는 르윗과 보크너의 개념미술 작품이나 이론적인 글에서는, 전체적으로 후기 비트겐슈타인의 활용이 지배적일 것이라 짐작하기 쉬우나, 초기 비트겐슈타인의 논리실증주의적 태도와 후기 비트겐슈타인의 용도의미론적인 접근이 혼재해 있어 다각적인 고찰이 필요하다.³⁴⁾

르윗과 보크너의 개념미술에 대한 분석과 관련하여 본고가 비트겐슈타인 철학에서 주목하고자 하는 점을 두 가지로 정리하면 다음과 같다. 첫째, 비트겐슈타인 철학은 전기와 후기 사이의 차이와 단절에도 불구하고 그 철학적 탐구의 연속성과 일관성이 존재하며, 그의 철학적 사유의 핵심에는 언어적 존재가 세계 속에서 던지는 삶의 의미에 대한 질문이 놓여있다는 점이다. 이는 논리적 언어의 명료성에 대한 논증을 제시한 『논고』에서 비트겐슈타인이 밝힌 다음의 진술에서 확실하게 드러난다.

32) Wittgenstein, *On Certainty*, § 560.

33) 이밖에도 보크너는 글이나 인터뷰에서 논리학을 포함한 비트겐슈타인의 초기 노트 기록을 모아 1961년 독·영 대역본으로 출판된 『노트북 1914-1916 *Notebooks 1914-1916*』(New York: Harper & Brothers, 1961)과 1929-1948년까지 심리학, 수학, 언어의 문제에 대해 쓴 비트겐슈타인의 글들을 모아 1968년 출판된 『제텔 *Zettel*』(Berkeley: University of California Press, 1968)을 직접적으로 인용하거나 언급하고 있다.

34) 1960-70년대 개념미술가들이 언어철학의 두 흐름을 명확하게 구분한 상태로 비트겐슈타인의 철학을 수용했다고 보기는 어렵다. 중요한 점은 철학사적 흐름에 대한 개념미술가들의 이해가 얼마나 정확했는가가 아니라 ‘그들이 언어와 현상을 다름에 있어 어떠한 방식으로 분석철학을 운용했으며 그 운용을 통해 무엇을 보여주고자 했는가?’일 것이다.

비록 모든 가능한 과학적 물음들에 대해 대답이 주어졌다 하더라도, 우리는 삶의 문제들이 여전히 조금도 건드려지지 않은 채 남아있다고 느낀다. [...] 삶의 문제의 해결은 문제의 소멸에서 발견된다. (이것이 바로 오랜 회의 끝에 삶의 의미를 깨달은 사람들이 그 의미가 무엇인지 말할 수 없었던 이유가 아닐까?)³⁵⁾

철학의 본령을 ‘진리’의 발견에서 ‘의미’의 탐구로 바꾸어 놓은 그는 철학적 문제들의 궁극적 해결(solution) 혹은 소멸(dissolution)은 우리의 언어를 명료화하는 가운데 삶의 의미를 깨닫는 데에 있음을 지적한다. 비트겐슈타인은 말해질 수 있는 것, 즉 자연과학의 명제들 이외에는 아무것도 말하지 않음으로써 언어의 명료한 사용을 강조하면서도, 자신의 철학적 작업을 통해 언어의 논리적 “문제들이 해결됨으로써 성취된 것이 얼마나 적은지”를 스스로 지적하며,³⁶⁾ 논리적 명제들을 넘어선 삶의 의미와 가치에 대한 깨달음을 강조하고 있다. 즉 논리적 명제의 명료화를 요청하되 언어와 논리 자체의 한계를 깨달아야 한다는 것이다. 이는 순수한 논리 자체를 유용한 도구이자 궁극적인 목표로 삼는 코수스의 자기지시적, 자기충족적인 개념미술과 달리, 르윗과 보크너가 언어와 현상의 괴리 속에서 삶의 의미를 탐색하며 논리적 사고에 접근하는 방식을 분석할 때 고려해야 할 점이라 하겠다.

둘째, 비트겐슈타인의 철학에서 미묘하지만 지속적으로 발견되는 ‘신비주의(mysticism)’적 태도와 언어 게임을 포함한 삶의 형식(form of life)에 대한 ‘확실성’의 공존이다. 더 정확하게 표현하자면, 전기의 암묵적인 ‘신비주의’와 후기의 실제적인 ‘확실성’이라 할 수 있겠으나, 양자는 각각 언어를 넘어, 그리고 언어를 통해, 삶의 의미를 깨닫는 철학적 실천과 밀접하게 연결되어 있다는 점에 주목해야 하겠다. 이는 앞에서 본 첫 번째 논점과 깊게 연관되어 있으면서도 삶의 의미의 깨달음에 다가가는 길을 좀 더 구체적으로 그려볼 수 있는 부분이라 할 수 있다.

35) Wittgenstein, *Tractatus*, §6.52, 6.521.

36) Wittgenstein, *Tractatus*, preface.

물론 비트겐슈타인 연구의 대표 학자인 브라이언 맥기네스(Brian McGuinness)가 언급하듯이, “비트겐슈타인 철학 전체를 일종의 신비주의적 깨달음으로 보는 것은 부당하며, 신비주의적인 것은 언표될 수 없거나 언표되어서는 안 되는 것에 한정된 것임을 기억”할 필요가 있다.³⁷⁾ 그럼에도 불구하고, 혹은 정확히 그렇기 때문에, 비트겐슈타인이 『논고』에서 밝히고 있듯이, 언어를 다루는 철학은 “말해질 수 있는 것을 명료하게 제시함으로써 언표될 수 없는 것을 의미한다”는 점을 기억해야 할 것이다.³⁸⁾ 주목할 점은, 이 언표될 수 없는 것이 스스로 드러난다는 사실이며,³⁹⁾ 비트겐슈타인이 여기에 속하는 것으로 윤리학과 미학, 즉 윤리와 예술을 통해 드러나는 것을 제시하고 있다는 점이다. “윤리학이 언표될 수 없음은 분명하다. 윤리학은 초월적이다. (윤리학과 미학은 하나이다.)”라고 그는 말한다.⁴⁰⁾ 세계의 의미를 보여주는 윤리학이나 미학은 논리적 명제로 언표될 수 없고 오직 윤리와 예술로 나타날 뿐이며, 그런 의미에서 윤리와 예술은 ‘무의미한(sinnlos, meaningless)’ 것이 아니라 ‘비의미적(unsinnig, nonsensical/absurd)’이다.⁴¹⁾ “『논

37) Brian McGuinness, *Wittgenstein: A Life - Young Wittgenstein, 1889-1921* (London: Duckworth, 1988), p. 303.

38) Wittgenstein, *Tractatus*, § 4.115.

39) Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.54. “실로 언표할 수 없는 것들이 있다. 이것들은 스스로 드러난다. 그것이 신비로운 것이다.”

40) Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.421.

41) ‘무의미’와 ‘비의미’의 구별은 두말할 나위 없이 중요하다. 비트겐슈타인에게 명제는 기본적으로 세계의 그림으로서 참인지 거짓인지를 구분할 수 있는 논리적 기술(記述)이다. 항진명제나 모순명제, 즉 동어반복과 모순은 항상 참이거나 항상 거짓이므로 논리적 구문을 따르고는 있지만 세계에서 일어나는 어떤 것에 대해서도 말하지 않기 때문에 아무 뜻이 없는 ‘무의미한’ 명제들이다. 그러나 동어반복과 모순은 스스로 아무것도 말하지 않는다는 것을 보여준다는 의미에서 ‘비의미적’이지는 않다. 비의미(unsinnig)는 영어의 nonsensical 혹은 absurd로 번역된다. “Tautologies and contradictions show that they say nothing. [...] Tautologies and contradictions lack sense. [...] Tautologies and contradictions are not, however, nonsensical.” Wittgenstein, *Tractatus*, §6.461. 이에 반해 “세계를 영원의 관점에서 직관하는” 윤리와 예술은 논리적 구문을 따르지 않으며 세계를 넘어선 것을 보여준다는 점에서 ‘비의미적’이며 ‘신비

고』의 요점이 윤리적”이라 했던 비트겐슈타인이 자신의 명제들을 비의미적이라 칭했던 이유가 바로 여기에 있다고 할 수 있다⁴²⁾.

나의 명제들은 다음과 같은 점에서 [밝게 보여주는] 해명(解明, elucidations)이다. 나를 이해하는 사람이면 누구나, 그가 나의 명제들을 듣고 넘어서기 위해 그 명제들을 — 계단으로 — 사용하면서, 나의 명제들이 결국 비의미적(nonsensical)이라는 것을 깨닫는다. (말하자면 그는 사다리를 던고 올라선 후에는 그 사다리를 던져 버려야 한다.) 그는 이 명제들을 초월해야 하며, 그러면 세계를 올바르게 보게 될 것이다.⁴³⁾

결국 『논고』에서 밝힌 바와 같이, 수학의 등식이나 논리학의 명제들과 같은 논리적 명제들은 항상 논리적 구조를 따르므로 “과정과 결과가 동일”한 동어반복(tautology)인 바, 결코 “뜻밖의 일이란 없으며” 그러한 의미에서 어떠한 사고(思考)도, 세계에서 일어나는 어떠한 사태도 표현하지 않는다.⁴⁴⁾ 『탐구』와 『확실성에 관하여』는 이러한 자기반복적인 논리실증주의의 사다리를 던져 버리고 난 후 일상 언어의 세계로 언어의 의미와 사용을 되돌려놓은 결과물이라 이해해도 무방할 것이다. 일상 언어의 질서는 논리학이나 수학의 명제처럼 획일적이거나 경직되어 있지 않고 다양하고 유연하며 창조적이다. 이제 언어의 의미는 그물처럼 얽혀 있

스러운’ 것이다. “The work of art is the object seen *sub specie aeternitatis*; and the good life is the world seen *sub specie aeternitatis*. This is the connection between art and ethics.” Wittgenstein, *Notebooks 1914–1916*, §7.10.16 in: James Mark Lazenby, *The Early Wittgenstein on Religion* (London: Continuum International Publishing, 2006), p. 10. 이런 의미에서 알랭 바디우 또한 비트겐슈타인의 신비주의를 그의 반(反)철학의 핵심으로 다루고 있다. 알랭 바디우 저, 『비트겐슈타인의 반철학』, 박성훈·박영진 옮김 (사월의 책, 2015), pp. 15–25.

42) C. G. Luckhardt, ed., *Wittgenstein: Sources and Perspectives* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), pp. 94–95; 비트겐슈타인 저, 이영철 옮김, 『논리-철학 논고』, p. 113에서 재인용.

43) Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.54.

44) Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.1261.

는 문법이나 규칙에 따라 게임에서와 같이 각 상황에 맞는 언어를 사용하는 데에 있으며, 무수히 많은 상이한 종류의 사용이 있는 만큼 무수히 많은 상이한 종류의 의미가 있을 수 있다. 이러한 ‘언어 게임의 다양성’을 통해 비트겐슈타인은 언어가 세계를 기술하는 논리적 명제의 요소로 존재하는 것이 아니라 대상을 설명하거나 감정을 표현하고 명령을 내리거나 농담을 하는 등 다양한 놀이나 게임처럼 사용된다는 점을 강조한다. 따라서 “언어를 말하는 것은 하나의 활동의 일부 혹은 하나의 삶의 형식의 일부”인 바, “하나의 언어를 상상하는 것은 하나의 삶의 형식을 상상하는 것이다.”⁴⁵⁾ 삶의 형식과 결부되어 있는 언어 게임은, 그러므로, 회의나 정당화를 넘어서 있는 어떤 것이다. “그것은 거기에 있다 - 우리의 삶처럼.”⁴⁶⁾ 비트겐슈타인이 지적하는 대로, “우리에게 가장 중요한 사물들의 측면들은 그것들의 단순성과 익숙함 때문에 가려져” 있고, 그것이 항상 우리 눈앞에 있기 때문에 오히려 그것을 알아차리지 못했던 것이다.⁴⁷⁾ 그가 “생각하지 말고 보라!”고 강조하는 이유도 바로 여기에 있을 것이다.⁴⁸⁾ 『탐구』에서 진술하듯이, 모든 것이 참으로 확실하며, “실로 아무것도 숨겨져 있지 않음” 때문이다.⁴⁹⁾

비트겐슈타인의 철학에서 초월적인 신비주의와 실재론적인 확실성은 피비우스 띠처럼 전기와 후기를 교묘하게 연결하고 있다. 주목할 점은 이 모든 것이 패러독스나 아이러니의 이해 없이는 하나의 전체로서 이해하기 어려울 것이라는 점이다. 맥기네스가 언급하듯이, 『논고』와 『탐구』에서 비트겐슈타인이 주장하는 바

45) Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, §§ 23, 19. 『탐구』의 모든 인용은 Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1968); 비트겐슈타인 저, 『철학적 탐구』, 이영철 옮김 (책세상, 2006)를 대조, 참고하였으며, 인용문에 대해서는 원저의 문장 번호를 표시하였다.

46) Wittgenstein, *On Certainty*, § 559. 『확실성에 관하여』의 인용은 Wittgenstein, *On Certainty · Über Gewißheit*, trans. G. E. M. Anscombe and G. H. von Wright (New York: Harper, 1969); 비트겐슈타인 저, 『확실성에 관하여』, 이영철 옮김 (책세상, 2006)를 대조, 참고하였으며, 인용문에 대해서는 원저의 문장 번호를 표시하였다.

47) Wittgenstein, *Investigations*, § 129.

48) Wittgenstein, *Investigations*, § 66.

49) Wittgenstein, *Investigations*, § 453.

를 이해하기 위해서는 그가 사용한 풍부한 패러독스와 아이러니를 헤아려야 한다.⁵⁰⁾ 러셀이 『논고』의 서문에서 “비트겐슈타인은 말할 수 없는 것에 대해 많은 것을 말하고 있다”고 논평한 것도 이러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다.⁵¹⁾ 다음에서 확인할 수 있듯이, 르윗과 보크너의 작업은 비트겐슈타인 철학에 내포된 이러한 풍부한 의미들, 즉 언어와 현상, 언표되는 것과 드러나는 것, 사고와 감각 사이의 간극과 괴리 속에서 환원과 확장을 오가며 복합적인 개념미술을 보여준다. 이들의 작업에서 풍부한 의미를 만들어내는 패러독스나 아이러니를 코수스의 분석적인 순수 개념미술에서는 거의 찾아볼 수 없다는 것은 그리 놀라운 일이 아니다.⁵²⁾ 순수 논리는 논리 안에서, 논리를 통해, 논리 안으로 되돌아오는 자기재귀적 자기규정을 반복하기 때문이다.

III. 솔 르윗과 멜 보크너의 개념미술 속 비트겐슈타인

1. 솔 르윗의 신비주의: 언표와 드러남 사이

‘개념미술의 선언문’이라 불릴만한 르윗의 ‘개념미술에 대한 문단들’(1967)과 ‘개념미술에 대한 문장들’(1969)에서 비트겐슈타인 철학의 반향을 확인하는 것은 그리 어렵지 않다.⁵³⁾ 여기에서는 비트겐슈타인의 『논고』나 『탐구』처럼 각 문장에 번호가 매겨진 ‘개념미술에 대한 문장들’(이후 ‘문장들’로 칭함)을 중심

50) Brian McGuiness, *Approaches to Wittgenstein* (London and New York: Routledge, 2002), pp. 215-223.

51) Bertrand Russell, “Introduction” (1921), in: Wittgenstein, *Tractatus* (1974), xxiii.

52) Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, *Who's Afraid of Conceptual Art?* pp. 14-15.

53) 그럼에도 불구하고 르윗의 글과 작품에 담긴 비트겐슈타인의 반향 혹은 친화성을 살펴보기 위해서는 섬세한 주의가 필요하다. 보크너와 달리 르윗은 글이나 인터뷰에서 비트겐슈타인뿐 아니라 다른 철학자들의 영향을 거론하지 않으며 대신 과거와 동시대 미술가들 혹은 자신의 작업 자체만을 언급하는 경우가 대부분이기 때문이다.

으로 르윗의 글에 드러나는 비트겐슈타인 철학의 반향을 살펴본다. 영국의 개념 미술 그룹인 ‘아트 앤 랭귀지(Art and Language)’가 발간하는 『아트-랭귀지 *Art-Language*』의 1969년 5월호에 실린 「문장들」은 총 35개의 길지 않은 문장들로 구성되어 있다. 개념미술에 대한 르윗의 견해는 글의 처음 다섯 문장에 집약되어 있다.

1. 개념미술가는 합리주의자라기보다는 신비주의자이다. 그들은 논리가 다를 수 없는 결론으로 도약한다.
2. 합리적인 판단은 합리적인 판단을 반복한다.
3. 비합리적인 판단만이 새로운 경험에 도달하게 한다.
4. 형식주의적인 미술은 본질적으로 합리적이다.
5. 비합리적인 사고를 절대적으로 그리고 논리적으로 따라야 한다.⁵⁴⁾

무엇보다 주목을 끄는 것은 르윗이 개념미술가를 정의하는 데에 사용하고 있는 ‘신비주의자(mystics)’라는 용어이다. 1960년대 후반에서 1970년대 중반에 이르는 개념미술의 전성기에 개념미술을 ‘신비주의적’으로 규정하거나 접근한 예는 아마도 르윗이 유일할 것이다. 특히 일반적으로 추상적인 개념미술은 분석적이고 합리적이며 그러한 분석적인 합리성의 도구로 언어가 사용되었다고 이해되어 온 만큼, ‘신비주의’라는 표현은 상당히 의아한 것으로 다가온다. 그러나 앞서 살펴본 비트겐슈타인의 철학을 떠올린다면, 르윗이 사용한 ‘신비주의’라는 용어가 논리의 자기반복에 대한 비판으로서 제기된 것이리라는 추측을 어렵지 않게 해볼 수 있다. 특히 ‘합리적인 판단은 합리적인 판단을 반복’한다는 르윗의 기술은 논리적 명제나 수학적 등식에서와 같이 “동어반복으로부터는 오직 동어반복들만이 따라 나온다”는 비트겐슈타인의 지적을 직접적으로 상기시킨다.⁵⁵⁾ 비트겐슈타인은 과정과 결과가 궁극적으로 동일한 동어반복은 어떠한 새로운 사고도, 어떠한 새로운

54) Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art” (1969), in: *Sol LeWitt*, ed. Alicia Legg, p. 168.

55) Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.126.

사실도 표현하지 않으며, 그렇기 때문에 동어반복적인 논리의 세계에서는 그 ‘어떤 뜻밖의 일도 발생하지 않는다’라고 지적한 바 있다. 르윗이 오직 ‘신비주의적인 사고’, ‘비합리적인 판단’만이 ‘새로운 경험에 도달’하도록 이끄는 계기로 작동한다는 점을 강조한 것은 바로 그러한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.⁵⁶⁾

르윗에게 있어 개념미술가가 신비주의자라면 개념미술은 신비주의적인 미술이다. 비트겐슈타인을 따르자면, 언표될 수 없는 것은 스스로 드러나며 바로 그것이 ‘신비로운 것’인 바, 신비주의로서의 개념미술은 논리적으로 증명하거나 분석적으로 논증하지 않고 오직 스스로를 드러내며 나타날 뿐이다. 르윗의 개념미술은 언어와 예시를 통해 증명하거나 논증하는 작업이 아니라 오히려 추상적 언어와 시각적 현상을 충돌시키며 둘 사이의 괴리를 보여주는 작업이다. 그가 합리적인 형식주의를 거부하고 비합리성과 반(反)형식주의를 강조하는 이유가 여기에 있으며, 그런 점에서 르윗은 비트겐슈타인이 놓은 논리실증주의의 사다리를 그가 가르친 대로 ‘도약의 계단으로 사용한 후 던져 버렸다’고 해도 무방할 것이다.⁵⁷⁾

‘논리의 사다리를 던져 버린’ 르윗의 ‘깨달음’은 언어적 진술과 시각적 구현 사이에서 ‘언표될 수 있는 것’과 ‘오직 스스로 드러나는 것’이 끊임없이 충돌하는 <월 드로잉> 시리즈에 잘 나타난다. 르윗이 언급하듯이, 일단 드로잉 작품의 개

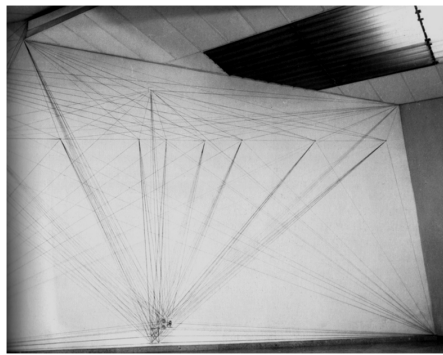
56) ‘비합리적 판단(irrational judgments)’은 최근 솔 르윗과 에바 헤세(Eva Hesse)의 작품에 대해 출판한 키스텐 스웬슨(Kirsten Swenson)의 저서명이기도 하다. 스웬슨은 이 책에서 비의미(nonsense)와 패러독스를 각각 한 단원씩 다루고 있으나 전체적으로 주로 헤세의 작품에 비중을 두고 있으며 르윗의 경우 ‘월 드로잉’보다는 ‘시리얼 프로젝트’를 주요 작품으로 다루고 있다. Kirsten Swenson, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York* (New Haven: Yale University Press, 2015).

57) ‘비트겐슈타인의 사다리를 던져 버렸다’는 것은 여러 가지 의미를 함축하는 은유적 표현이다. 비트겐슈타인이나 그의 논리실증주의를 이어받은 에이어(Alfred Jules Ayer)를 직접적으로 인용하며 자신의 논리분석적인 작업을 철학적으로 강화하는 코수스와 대조적으로, 르윗은 철학자들의 이름이나 이론을 명시적으로 거론하지 않는다. 따라서 르윗의 글이나 작품에서 비트겐슈타인 철학의 영향을 ‘읽는’ 것은, 비트겐슈타인을 따라 표현하자면, 그의 작업이 언표하지 않고 스스로 드러내는 바를 ‘보는’ 것이라 할 수 있겠다.

념이 착상되고 형식이 정해지면 구현을 향한 과정은 맹목적으로 진행된다. 그러나 작가는 아무리 명료한 언어적 개념이라 하더라도 “그것이 [실제 드로잉으로] 완성될 때까지는 결코 그것을 상상할(imagine) 수도, 지각할(perceive) 수도 없다.”⁵⁸⁾ 언어는 실재와 상응할 수는 있으나 무한히 가능한 실재를 실제로 보여줄 수는 없다. 특히 벽돌로 된 벽이나 회칠한 벽, 구멍이 있는 벽이나 금이 간 벽, 검은 색의 벽이나 회색의 벽 등 실제적인 세계에 무수히 존재하는 “다른 종류의 벽은 전혀 다른 종류의 드로잉을 만들어”내기 때문에 ‘월 드로잉’이라는 하나의 개념에서 출발한다 해도 헤아릴 수 없이 많은 예측불가의 결과물이 나오게 된다.⁵⁹⁾



[도 6] 솔 르윗, <벽돌 벽에 그려진, 반듯하지 않고 서로 만나지 않는 선들>, 1971, 세부, 뉴욕의 루시 리파드 거주지에 연필로 제작, 제도자: 솔 르윗



[도 7] 솔 르윗, <건축적인 지점들을 연결한 선들>, 1970, 벽에 연필, 이탈리아 토리노 미술관, 벽에 연필, 제도자: 지아마소(Giamaso) 외 2인

실제로 1971년 루시 리파드가 거주하던 뉴욕 아파트의 울퉁불퉁한 벽에 그려진 구불구불한 선들은 “벽돌 벽에 그려진, 반듯하지 않고 서로 만나지 않는 선들(Lines Not Straight, Not Touching, Drawn on a Brick Wall)”이라는 비교적 단순한 개념으로부터 출현한 예상외의 복잡한 결과물이다 [도 6]. 또한 작가의 개

58) LeWitt, “Sentences on Conceptual Art,” § 21.

59) Sol LeWitt, “Wall Drawings” (originally published in *Art Magazine*, 1970), in: *Sol LeWitt*, ed. Alicia LeDD, p. 169.

념에 따라 드로잉을 수행하는 제도자들은 각자 개념에 제시된 “단어들을 각자 다르게 해석”할 뿐 아니라 “각각 [존재론적으로] 다른 선을 그리기” 때문에 작가는 제도자가 어떤 공헌을 하게 될지 전혀 예측할 수 없다.⁶⁰⁾ 예컨대, 1970년 토리노 미술관에서 수행된 프로젝트 <건축적인 지점들을 연결한 선들 *Lines Connecting Architectural Points*>에서처럼, ‘건축적인 지점’에 대한 제도자들의 다양한 해석과 그들이 그리는 상이한 선으로 인해, 주어진 개념으로부터 어떤 시각적인 결과물이 나올지는 예측불가하다 [도 7].

이처럼 1960년대 후반 이후 지속적으로 제작된 <월 드로잉>은 때로는 언어와 현상의 괴리를, 때로는 개념과 물질의 공존을 보여주며 양자가 어느 한쪽으로도 환원되지 않는 채 상호 대응하거나 상호 의존하는 세계를 드러낸다. 추상적인 언어는 그에 상응하는 물리적 세계와 공존한다. 르윗은, 예컨대 순수 논리를 궁극의 철학적 가치로 보고 ‘논리를 논리적으로 따르는’ 코수스와 달리, 논리의 비판으로서의 비논리, 즉 ‘논리적 명제를 맹목적으로 따르는’ 비논리적이고 부조리한 방식을 취함으로써 패러독스와 아이러니를 끌어안은 채 새로운 경험에 도달하고자 한다. 이와 관련하여, 일찍이 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)가 규칙이나 순열을 사용하여 간단한 언어적 정의로부터 복잡한 시각적 결과물을 만들어내는 과정을 ‘집착적으로’ 수행하는 르윗의 작업에 대해, ‘부조리한 유명론(absurdist nominalism)’이라 지칭한 점은 주목할 만하다. 크라우스는 르윗 작업의 ‘부조리성’을 강조하며, 그의 개념미술 작품을 논리적 연역으로 대변되는 ‘인간 이성의 힘’에 대한 상징으로 오독한 도널드 커스핏(Donald Kuspit)의 해석이나 추상적 사고를 수행하는 피아제(Piaget)식의 ‘인지능력의 발달’에 상응하는 것으로 해석한 리파드의 비평을 날카롭게 비판한 바 있다.⁶¹⁾ 언어적 명제를 맹목적으로 수행하도록 지

60) Sol LeWitt, “Wall Drawings” (originally published in *Art Now*, 1971), in: *Sol LeWitt*, ed. Alicia LeDD, p. 169.

61) Rosalind E. Krauss, “LeWitt in Progress” (1977), in: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1987), pp. 243-258. 크라우스가 비판하는 내용은 수학적 연산과 논리적 연역을 시각화하는 르윗의 작품을 인간 이성을 찬양하는 르네상스 전통에 맞닿아 있는 것으

시하는 르윗의 개념미술이 내포하고 있는 합리성의 비합리성을 간파한 날카로운 해석이 아닐 수 없다.⁶²⁾ 개념미술은 논리적으로 정의될 수 없고 오직 시각적 현상과 함께 스스로 드러날 뿐이라는 르윗의 견해는, 예술에 대한 명제를 명제의 진위가 오로지 그 명제 내 요소들 사이의 정합성에 의존하는 ‘분석명제’로 보았던 코수스의 견해와 비교했을 때, 개념미술의 장 안에서 서로의 대척점에 위치해 있었다고 해도 무방할 것이다.

2. 멜 보크너의 확실성: 회의와 확신 사이

르윗이 동어반복적인 논리의 사다리를 던져 버리고 논리와 비논리의 틈을 스스로 드러나게 하는 개념미술을 수행했다면, 보크너는 비트겐슈타인의 사다리를 지렛대 삼아 그의 철학을 직접적으로 참조함으로써 이론과 실행을 확장하는 개념미술을 진행하였다. 사실 1960-70년대 뉴욕의 개념미술을 대상으로 볼 때 보크너만큼 비트겐슈타인의 철학을 심도 있게 이해하고 풍부하게 활용한 작가는 드물 것이다. 실제로 보크너는 “내 언어의 한계는 내 세계의 한계이다”라는 경구를

로 이해하는 도날드 쿠스핏(Donald Kuspit)의 비평과 피아제의 인지발달단계에 기반을 둔 수지 가블릭(Suzi Gablik)의 예술발달론을 따라 르윗의 작품을 추상의 발달 단계로 해석하는 루시 리파드의 글이다. 크라우스가 주장하는 ‘부조리함(absurdity)’은 비트겐슈타인의 비논리나 신비주의가 아니라 사무엘 베케트(Samuel Beckett)의 부조리극(劇)을 그 참조점으로 한다. 이는 베케트의 희곡을 직접적으로 들여온 르윗의 드로잉 <왔다 갔다 *Come and Go*>(1969)에 근거를 둔 것이다.

62) 그러나 크라우스의 르윗 비평은 결코 비트겐슈타인 철학의 신비주의적 전망의 반향으로 나가지 않는다. 개념미술의 당대 지형을 고려할 때 르윗의 작업이 지닌 ‘부조리한(unsinnig)’ 성격에 담긴 비트겐슈타인 철학의 반향은 실제로 부재(不在)했다기보다는 비평적 맥락 속에서 억압(repressed)되었다는 것이 본 필자의 견해이다. 코수스의 형식주의적이고 환원주의적인 논리실증주의 차용이 분석철학의 영향을 대표하는 것으로 여겨지던 1960-70년대 뉴욕의 미술계에서, 개념미술을 반(反)형식주의와 반(反)모더니즘으로 위치시키려는 비평의 경우 논리적인 분석철학에 대한 언급은 억제되거나, 논리에 대응하는 비논리나 부조리의 기반을 다른 곳(예컨대, 프랑스의 누보로망이나 부조리극)에서 찾았다고 생각된다.

비롯하여 “말할 수 없는 것에 대해서는 침묵해야 한다” 혹은 “어떤 대상을 보는 동안 그것을 상상할 수는 없다”와 같은 비트겐슈타인의 진술을 직접적으로 인용하며 자신의 작업을 설명하는가 하면,⁶³⁾ 비트겐슈타인의 탐구 방법에 따라 세계에 대한 앎을 확인하기 위해 “사물들의 크기를 측정”하는 작업을 행하거나, “안다는 것과 확신한다는 것의 차이”를 체험하기 위해 수학적인 셈이나 계산을 몸소 실행하는 작업을 진행하기도 하였다.⁶⁴⁾ 여기에서는 보크너가 비트겐슈타인의 유작인 『확실성에 관하여』에 의거하여 1971년에 제작한 <카운팅의 선택적 대안들: 비트겐슈타인 일러스트레이션 *Counting Alternatives: The Wittgenstein Illustrations*> (이후 <비트겐슈타인 일러스트레이션>으로 칭함) 시리즈를 중심으로 그의 작업이 비트겐슈타인의 철학을 어떻게 운용·해석하였는지 살펴본다.

<비트겐슈타인 일러스트레이션>은 세로 50.7cm, 가로 37.9cm 크기의 드로잉 총 12점으로 구성되어 있으며, 각 드로잉은 수직선, 수평선, 사선으로 분할된 정사각형의 모서리를 따라 연속되는 숫자를 쓴 상단의 그림과, 작품의 제목과 함께 『확실성에 관하여』의 일부 문장들을 적은 하단의 글로 이루어져 있다. 보크너는 수직선, 수평선, 사선으로 분할된 정사각형을 일정한 시스템이 갖추어진 모체이자 숫자의 행렬이라는 뜻을 지닌 ‘매트릭스(matrix)’라 부르는데, 그 이름에 맞게 각 드로잉은 한 교차점의 외부에 쓰인 0이 시작점을 알려주면 그 지점으로부터 정해진 선을 따라 자연수 1, 2, 3...의 순서로 연속적인 수의 행렬이 매트릭스처럼 진행되는 형식을 지니고 있다.⁶⁵⁾ 이 12점의 드로잉은 1991년 샌프란시스코

63) 순서대로 비트겐슈타인의 『논고』 § 5.62, § 7, 『제텔』 § 621을 보크너가 인용한 것이다. 출처는 Mel Bochner, “Serial Attitude” (1967), “Mel Bochner on Malevich” (1974), “Blue Powder Pigment Wall Pieces” (2001), in: Bochner, *Solar System & Rest Rooms*, p. 30, p. 115, p. 184.

64) Bochner, “Statements for *Data Magazine*” (1971), “Reflections on 7 Properties of Between” (1972), in: Bochner, *Solar System & Rest Rooms*, p. 63, p. 103. 무엇인가를 제작하기보다는 어떤 행위를 수행하는 것에 가까운 작업에서 드러나듯이, 보크너는 자신의 개념미술이 ‘미술을 제작하는(making art)’하는 것이 아니라 ‘미술을 하는(doing art)’ 것이라 설명한다. Bochner, *Solar System & Rest Rooms*, p. 64.

65) Mel Bochner, “Artist’s Statement” (1991), in: Thomas E. Wartenberg, *Mel*

의 아리온 출판사에 의해 비트겐슈타인의 『확실성에 관하여』에 일러스트레이션으로 실려 300권 한정판으로 출판되면서 널리 알려지게 되었다.

보크너는 <비트겐슈타인 일러스트레이션>이 『확실성에 관하여』에서 다루어진 세계와 언어의 문제를 “밝게 밝혀 주혜를 다는(illustrare - to light up)” 작업이라고 설명한다.⁶⁶⁾ 비트겐슈타인의 『확실성에 관하여』는 철학자 무어(G. E. Moore)가 회의주의와 극단적인 관념주의에 대해 사물들의 존재를 수많은 방식으로 증명함으로써 경험주의적으로 대응했던 것을 비판하면서 시작된다. 비트겐슈타인은 세계에 대해 안다는 것은 언어 게임 내에서 언어의 사용 방법과 규칙을 아는 것이며, 그 언어 게임은 삶에 대한 회의나 사용에 있어서의 오류와 상관없이 확실하게 존재하는 현실이라고 강조한다. 즉 언어 게임 자체는 실증적인 근거를 제시함으로써 그 존재가 참이라고 증명되는 것이 아니라는 것이다. 따라서 언어적 현실에 대한 확실성을 보여주기 위해 비트겐슈타인은 삶에 대한 회의와 의심, 언어 진술의 오류의 가능성을 스스로 제기한 후 그 의심과 오류를 하나하나 제거하고 극복함으로써 회의주의를 넘어선 언어 세계의 확실성을 제시한다.

회의와 의심을 이겨내고 그가 제시한 결론은 언어 게임 자체가 우리 존재의 근거(grounds)이자 토대인 바, ‘언어 게임은 증명 가능한 근거 위에 놓여 있지 않고 우리의 삶처럼 그 자체가 근거로서 존재’한다는 것이다.⁶⁷⁾ 즉 언어는 삶이 존재하는 기반이자 토대 자체로 “언어를 통해 살아가는 삶” 이외의 삶은 존재하지 않는다는 말이다.⁶⁸⁾ 보크너의 <비트겐슈타인 일러스트레이션>은 비트겐슈타인이 이처럼 스스로 제기한 회의와 의심을 극복하는 과정을 따라가면서 그 철학서를 이해해나간 과정의 결과물이라 할 수 있다. 즉 보크너 자신이 의심할 바 없이 가장 확실하게 알고 있다고 생각하는 숫자의 행렬을 직접 써봄으로써, 삶

Bochner: Illustrating Philosophy (South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum, 2015), p. 15.

66) Mel Bochner, “Artist’s Statement”, p. 15.

67) Wittgenstein, *On Certainty*, § 559.

68) Brian McGuinness, *Approaches to Wittgenstein*, p. 221.

에 대한 믿음과 회의, 알고 있는 것에 대한 확신과 오류, 예기치 못하는 순간에 내려야 하는 무수히 많은 선택과 그에 따른 실수들을 스스로 겪어보았던 것이다. 결국 12개의 카운팅 작업은 의심과 회의, 오류와 실수의 가능성조차 그 기반이 되는 언어 게임을 떠나서는 성립될 수 없다는 비트겐슈타인의 가르침을 ‘밝게 비추고 있는(illustrate)’ 일러스트레이션이라 하겠다.

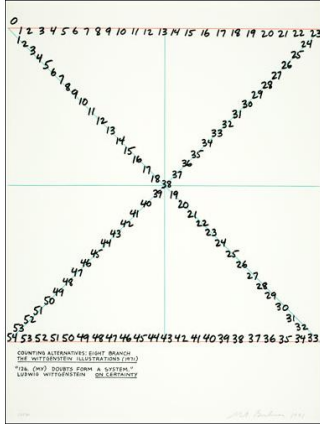
보크너가 지적하 바와 같이, 드로잉 상단의 매트릭스는 언어적 존재인 우리에게 ‘주어진 것(given)’으로, 우리의 ‘사고가 가시화되는 장(場)’이자 언어적 ‘구문(syntax)’을 만들어내는 기반으로 작동한다.⁶⁹⁾ 우리는 토대이자 기반으로 주어진 이 언어 게임의 매트릭스 상에서 발화하고 표현하며 사고하고 행동한다. 그렇다고 우리가 모든 언어를 아무 오류 없이 완벽하게 사용한다거나 언어를 통해 알고 있는 바에 대해 아무런 의심을 하지 않는 것은 아니다. 오히려 우리는 문법적으로 어긋나거나 심지어 비의미적인(nonsensical) 언표를 통해 의미를 전달하기도 하고, 동시에 앎의 확실성이나 언어 체계의 근거에 대해 심각한 회의를 품기도 한다. 오류를 범하며, 의심을 품은 채로, 매순간 언어 사용과 의미에 대해 수많은 결정을 내려야 하는 것이다.

이에 <비트겐슈타인 일러스트레이션>에서 보크너는 본인이 가장 확실하게 ‘알고 있다고 믿는’ 연속되는 자연수의 행렬을 써가며 카운팅을 해본다. 그러나 매트릭스의 모양(X)이 숫자 8을 닮아 ‘eight branch’라고 명명된 셋째 일러스트레이션에서처럼, 연속 숫자에 대한 앎의 확실성에도 불구하고 8자 모양으로 연속되는 숫자들을 쓰는 과정에서 중앙 교차점에 적힌 숫자는 필연적으로 다음 숫자와 일부 어긋날 수밖에 없다 [도 8]. 그렇다고 숫자의 연속에 대한 보크너의 앎이 거짓이라거나 숫자의 연속 자체가 의심스러운 것은 아니다. 이 매트릭스의 하단에 적힌 『확실성에 관하여』의 문구처럼 “(나의) 의심은 하나의 체계를 구성”하는 바, 카운팅의 오류나 앎에 대한 의심 또한 결국 언어 체계에 대한 앎에 기반을 둔 오류이자 의심이다.⁷⁰⁾ 즉 비트겐슈타인이 강조하는 바와 같이 “내가 [언어 게임에

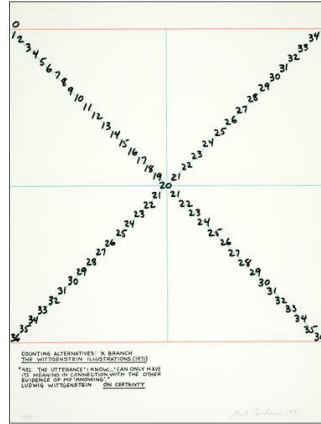
69) Mel Bochner, “Artist’s Statement”, p. 15.

70) Wittgenstein, *On Certainty*, § 126.

서] 오류를 범한다고 하더라도, 이것이 언어 게임의 유용성을 없애지는 않는다.”71)



[도 8] 멜 보크너, <카운팅의 선택적 대안들: 8 브랜치, 비트겐슈타인 일러스트레이션>, 1971 (셋째 드로잉), 종이에 평판 인쇄, 50.7x37.9cm, 시카고 미술원 미술관 소장



[도 9] 멜 보크너, <카운팅의 선택적 대안들: X 브랜치, 비트겐슈타인 일러스트레이션>, 1971 (아홉째 드로잉), 종이에 평판 인쇄, 50.7x37.9cm, 시카고 미술원 미술관 소장

마찬가지로 ‘X branch’라 이름 붙은 아홉째 일러스트레이션에서 왼쪽 위에서 내려온 사선을 따라 0부터 36에 이르는 일련의 숫자를 쓴 후 다시 중앙 교차점의 20에서 반대편 사선 방향으로 어떤 숫자를 적어 넣을 것인가에 대해 내려진 보크너의 결정 또한 언어 체계의 맥락에서 결정된 것이다. 매트릭스 아래에 적힌 『확실성에 관하여』의 문장, 즉 “나는 ...을 안다”라는 발언은 그 밖의 ‘않’의 증거와 결합해서만 의미를 가질 수 있다”라는 문장이 암시하는 바와 같이, 교차점의 20에서 거울 이미지처럼 양방향으로 다음 숫자를 적어나간 보크너의 선택은 언뜻 보면 규칙에서 어긋난 듯하지만 전체의 수열 체계에서 보았을 때 의심할 바 없이 유의미한 진행이다 [도 9].72) 요컨대, 중앙의 20에서 위아래로 동일하게 21, 22, 23...으로 나가는 새로운 브랜치를 만들어낸 보크너의 결정은 지극히 자의적이고 심지

71) Wittgenstein, *On Certainty*, § 637.

72) Wittgenstein, *On Certainty*, § 432.

어 우연한 결정이라 하더라도 언어 게임의 규칙과 사용법에 대한 얽매에 연결되었을 때에는 모두 유의미하며 오직 그 체계 안에서만 이해될 수 있다는 뜻이다. 결국 안다는 것은 언어 게임의 규칙인 언어의 사용법을 안다는 것이며 의심과 회의의 게임 역시 언어 게임의 일부이기 때문이다. 그런 의미에서 비트겐슈타인이 지적한 대로 “모든 것을 의심하는 의심은 아무런 의심도 아니며” 언어와 세계에 대한 회의주의 역시 언어 세계의 확실성 위에서 작동한다.⁷³⁾



[도 10] 멜 보크너, <언어는 투명하지 않다 *Language Is Not Transparent*>, 1970, 벽에 물감과 분필, 가변 크기, Dwan Gallery, New York, 전시 기록사진

끝으로 첨언하건대, 언어와 사고에 대한 회의를 거쳐 언어 게임의 확실성에 이르는 보크너의 수행적 과정은 논리의 명증성에서 출발하여 다시 논리의 확실성으로 되돌아오는 코수스의 투명한 자기지시적 환원과 구별되어야 할 것이다. 1970년 보크너가 뉴욕의 드완 갤러리(Dwan Gallery) 전시에서 지저분하게 흘러내리는 검은 물감을 벽에 바르고 그 위에 하얀 분필로 가지런하게 쓴 문장처럼, 언어는 명료해 보이지만 ‘투명하지 않고’ 자기충족적으로 존재하는 것 같지만 물질적인 토대 없이는 나타날 수 없다 [도 10]. 보크너가 얘기하듯이 “어떤 사고도 그것을

73) Wittgenstein, *On Certainty*, § 450.

유지해주는 지지체 없이는 존재할 수 없으며” 우리는 물질과 사고, 육체와 언어 사이에 놓여있는, 아니 그 모두에 걸쳐 있는 존재이기 때문이다.⁷⁴⁾

IV. 나가며

이상에서 살펴본 바와 같이 솔 르윗과 멜 보크너의 개념미술 작업은 물리적인 사태나 감각적인 현상과 깊은 관계를 맺으며 진행되었다. 개념미술가들의 상이한 접근은 그들의 출발점이기도 했던 미니멀리즘의 현상학적 사물이나 세계의 사태에 대한 상이한 해석에 기인한 것이었으며, 특히 르윗과 보크너에게 비트겐슈타인의 철학은 이러한 현상에 대한 이해와 사태에 대한 해석의 방향을 알려주는 중요한 나침반이 되었다. 그들에게 비트겐슈타인의 언어탐구는 주어진 해답이라기보다는 해답을 찾아나가기 위해 올라서야 할 사다리였고, 표적 자체라기보다는 표적의 소재를 지시하는 방향타와 같았다.

르윗과 보크너는 현상의 언어적 표상, 개념의 물리적 실현과 관련하여 논리실증주의적인 확실성이나 내적 합리성보다 오히려 현상과 언어 사이의 괴리나 역설적인 비합리주의를 가시화하고자 했다. 예컨대 르윗의 <월 드로잉> 시리즈는 언어로 진술된 개념과 물리적으로 실현된 작품이 결코 어느 한쪽으로도 환원 불가능한 차이적 실체(differential entities)임을 강조한 것이었고, 보크너의 <비트겐슈타인 일러스트레이션>은 명증한 확실성을 논리적으로 증명하기보다는 오히려 확실성을 드러내는 회의적 탐구를 연속적으로 수행한 것이었다.

무릇 비트겐슈타인은 “비록 내가 과녁의 중심을 단지 드물게 맞혔다고 하더라도, [나의 노트를 읽고 스스로 생각할 수 있는 사람이라면] 그는 어쨌든 내가 끊임없이 조준한 목표가 무엇이었는지를 인식할 것”이라고 썼다.⁷⁵⁾ 철학의 목적

74) Mel Bochner, “Theory of Boundaries” (*Arts Magazine*, April 1970), in: Bochner, *Solar System & Rest Rooms*, p. 70.

75) Wittgenstein, *On Certainty*, § 387.

이 ‘병 안의 파리에게 병에서 빠져나갈 출구를 보여주는 것’이라 했던 그는 그의 신념대로 그 출구를 보여줄 뿐 그 출구가 무엇이라고 논증하지 않았다.⁷⁶⁾ ‘신비주의적 깨달음’이라는 언표마저도 그것이 실제적인 행위와 실천으로 ‘살아지지 (lived)’ 않는 한 아무런 의미가 없을 테니 말이다. 르윗과 보크너가 추상적인 개념이나 논리적인 언어로 환원되지 않는 물리적 사태를 씌 없이 직면하며 그 속에서 언어와 현상에 대한 탐구를 부단히 경주했던 이유도 아마 여기에 있을 것이다. 그들의 개념미술이 의미 있는 것도 어쩌면 그들이 존재나 예술의 진리를 정확하게 명중해서가 아니라 언어와 현상의 괴리 속에서 다만 끊임없이 그것을 조준했기 때문이 아닐까.

76) Wittgenstein, *Investigations*, § 309.

* 논문투고일: 2016년 12월 14일 / 심사기간: 2016년 12월 16일-2017년 1월 6일 / 최종 게재 확정일: 2017년 1월 14일.

참고문헌

- 박이문, 『현상학과 분석철학』, 지와 사랑, 2009.
- 루드비히 비트겐슈타인 저, 『논리-철학 논고』, 이영철 옮김, 책세상, 2006.
- 루드비히 비트겐슈타인 저, 『철학적 탐구』, 이영철 옮김, 책세상, 2006.
- 루드비히 비트겐슈타인 저, 『확실성에 관하여』, 이영철 옮김, 책세상, 2006.
- 알랭 바디우 저, 『비트겐슈타인의 반철학』, 박성훈·박영진 옮김, 사월의 책, 2015.
- 엄정식, 비트겐슈타인: 언어비판으로서의 철학과 현상학, 『철학과 현상학 연구』 4 (1990), pp. 121-147.
- 정은영, 「미니멀리즘의 동어반복이 지니는 위상학적 함의 - 멜 보크너의 “적을수록 적다”를 중심으로」, 『현대미술사연구』 37 (2015), pp. 179-201.
- 한국분석철학회 편, 『비트겐슈타인과 분석철학의 전개』, 철학과 현실사, 1991.
- Alberro, Alexander and Stimson, Blake, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 2000.
- Batchelor, David, *Minimal Art*, London: Tate Museum of Art, 1997.
- Bernstein, Roberta, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Bochner, Mel, *Solar System & Rest Rooms*, Cambridge: MIT Press, 2008.
- Bochner, Mel and Weiss, Jeffrey, *Mel Bochner: Photographs and Not Photographs*, San Francisco: Fraenkel Gallery, 2010.
- Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, in: *October*, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143.
- Corris, Michael, ed. *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004.
- Gier, Nicholas F., *Wittgenstein and Phenomenology*, Albany: State University of New York Press, 1981.

- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, New York: Phaidon Press, 1998.
- Goldie, Peter and Schellekens, Elisabeth, *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010.
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge: MIT Press, c1991.
- Krauss, Rosalind E., "LeWitt in Progress", in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London: MIT Press, 1985, pp. 243-258.
- Lazenby, James Mark, *The Early Wittgenstein on Religion*, London: Continuum International Publishing, 2006.
- Legg, Alicia, *Sol LeWitt*, New York: The Museum of Modern Art, 1978.
- Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*, Berkeley: University of California Press, 1973.
- Losonsky, Michael, *Linguistic Turns in Modern Philosophy*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006.
- McGuinness, Brian, *Approaches to Wittgenstein: Collected Papers*, New York: Routledge, 2002.
- Meyer, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven: Yale University, 2001.
- _____, *Minimalism*, London: Phaidon Press, 200.
- _____, "The Minimal Unconscious", in: *October*, Vol. 130 (Fall, 2009), pp. 141-176
- Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism*, London: Out of London Press, 1977.
- Rorty, Richard, ed. *The Linguistic Turn*, Chicago: University of Chicago, 1967.
- Shanker, Stuart, ed. *Ludwig Wittgenstein: Critical Assessments*, London: Croom Helm, 1986.
- Swenson, Kirsten, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s*

- New York*, New Haven: Yale University Press, 2015.
- Wartenberg, Thomas, E., *Mel Bochner: Illustrating Philosophy*, South Hadley: Mount Holyoke College Art Museum, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness, London and New York: Routledge, 1974.
- _____, *Philosophical Investigations* (1953), trans. G. E. M. Anscombe. Originally published in 1953; London: Blackwell, 1978.
- _____, *On Certainty, Über Gewißheit*, ed. G. E. M. Anscombe and G. H. von Wright, trans. Denis Paul and G. E. M. Anscombe, New York: Basil Blackwell, 1969.
- Wood, Paul, *Conceptual Art*, London: Tate Museum of Art, 2002.

도판목록

- [도 1] 솔 르윗, <불완전한 열린 입방체의 순열>, 1974, 122개의 채색 목조 조각 (각 20.3x20.3x20.3cm), 131개의 사진과 드로잉 (각 66x35.5cm), 개인 소장
- [도 2] 솔 르윗, <불완전한 열린 입방체의 순열>, 1974, 종이에 펜과 잉크, 40.6x40.6cm, 개인소장
- [도 3] 멜 보크너가 기획한 <작업 드로잉>(약칭)의 전시 광경, 1966, 뉴욕 스크 오브 비주얼 아트(SVA), 사진 기록
- [도 4] 멜 보크너가 기획한 <작업 드로잉> 전시에 진열된 복사물 스프링 과일
- [도 5] 조셉 코수스, <제목(개념으로서의 개념 미술)(의미)>, 1967, 나무 위에 표 구한 종이 인쇄, 119.4x119.4cm, 휴스턴 메닐 컬렉션 소장
- [도 6] 솔 르윗, <벽돌 벽에 그려진, 반듯하지 않고 서로 만나지 않는 선들>, 1971, 세부, 뉴욕의 루시 리파드 거주지에 연필로 제작, 제도자: 솔 르윗
- [도 7] 솔 르윗, <건축적인 지점들을 연결한 선들>, 1970, 벽에 연필, 이탈리아 토 리노 미술관, 벽에 연필, 제도자: 지아마소(Giamaso) 외 2인
- [도 8] 멜 보크너, <카운팅의 선택적 대안들: 8 브랜치, 비트겐슈타인 일러스트레이션>, 1971 (셋째 드로잉), 종이에 평판 인쇄, 50.7x 37.9cm, 시카고 미술 원 미술관 소장
- [도 9] 멜 보크너, <카운팅의 선택적 대안들: X 브랜치, 비트겐슈타인 일러스트레이션>, 1971 (아홉째 드로잉), 종이에 평판 인쇄, 50.7x37.9cm, 시카고 미술 원 미술관 소장
- [도 10] 멜 보크너, <언어는 투명하지 않다 *Language Is Not Transparent*>, 1970, 벽에 물감과 분필, 가변 크기, Dwan Gallery, New York, 전시 기록사진

국문 초록

본 연구는 솔 르윗(Sol LeWitt)과 멜 보크너(Mel Bochner)의 작품을 중심으로 1960-70년대 뉴욕의 개념미술 속에 담긴 루드비히 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)의 분석철학의 반향을 고찰하는 것에 그 목적이 있다. 20세기 초 유럽의 분석철학은 장구한 철학사의 지평에서 ‘언어적 전회’라 불리는 혁명적인 전환을 일으켰고, 20세기 후반 미국의 개념미술은 분석철학의 영향 아래 미술의 ‘철학적 전회’를 시도했다. 소위 ‘철학하는 미술’이라 불리는 개념미술은 그 철학적 기반을 논리실증주의와 일상언어 철학에서 찾았고, 무엇보다도 비트겐슈타인의 언어철학에서 철학적 탐구의 방법을 배웠다.

비트겐슈타인 전기 철학의 논리실증주의적 접근을 대표하는 『논리-철학 논고』(1922)와 후기의 일상언어 철학을 대표하는 『철학적 탐구』(1953), 그리고 언어적 삶의 확실성을 강조하며 회의주의에 대응한 유작 『확실성에 관하여』(1969)는 르윗과 보크너의 개념미술에서 중요한 방향타의 역할을 하였다. 미니멀리즘으로부터 출발하여 개념미술로 나아간 이들은 미니멀리즘의 즉물주의를 극복하는 과정에서 분석철학의 언어와 개념을 들여왔고, 특히 비트겐슈타인의 철학이 강조하는 논리적 명제의 한계와 신비주의적 깨달음, 언어 게임의 토대성과 언어적 삶의 확실성에 주목했다.

본고는 솔 르윗의 개념미술에 대한 문장들』(1969)과 1960-70년대의 <벽 드로잉> 시리즈, 그리고 멜 보크너가 비트겐슈타인의 『확실성에 관하여』를 기반으로 하여 수행한 <비트겐슈타인 일러스트레이션>(1971)을 중심으로 비트겐슈타인 사상의 반향을 고찰함으로써, 그들이 비트겐슈타인의 언어철학에 힘입어 논리적 명제의 자명성보다 오히려 논리의 비합리성이나 언어와 현상 사이의 괴리를 드러내고자 했음을 강조한다. 르윗과 보크너의 작업은 1960-70년대의 개념미술이 물질을 탈각한 논리적인 미술이 아니라 모순과 의심을 끌어안은 채 언어적 존재와 물리적 세계의 문제를 탐구하는 철학적 미술이었음을 보여준다.

핵심어

개념미술, 루드비히 비트겐슈타인, 솔 르윗, 멜 보크너, 분석철학, 언어적 전회, 포스트미니멀리즘

ABSTRACT

Wittgenstein in Conceptual Art:

Illuminating the work of Sol LeWitt and Mel Bochner in the
1960s-70s

Eun-Young Jung*

This paper aims to explore the ramifications of Ludwig Wittgenstein's analytic philosophy in conceptual art of New York in the 1960s-70s, particularly in the work of Sol LeWitt and Mel Bochner. The genesis of analytic philosophy in the early twentieth century in Europe has been characterized as 'the linguistic turn' in the history of philosophy; the emergence of conceptual art in the late 1960s in America may well have been understood as 'the philosophical turn' to philosophize art under the influence of analytic philosophy. Conceptual art, in its attempt to 'do philosophy,' sought to find its philosophical foundations in analytic philosophy, particularly Wittgenstein's vision and methods.

Wittgenstein's writings, including *Tractatus Logico-Philosophicus*(1922), which is representative of his early logical positivism, *Philosophical*

* Associate Professor, Department of Art Education, Korea National University of Education

This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2015S1A5A8017957).

Investigations(1953), the key book containing the philosophy of ordinary-language of his later period, and *On Certainty*(1969), the book Wittgenstein wrote during the last couple of years in his life, left many implicit and explicit marks on LeWitt's and Bochner's conceptual art. Starting their artistic career as Minimal artist or critic, LeWitt and Bochner embraced Wittgenstein's philosophy of language in attempting to overcome the literalist stance of Minimalists on art objects and the phenomenological world. They paid keen intellectual attention to the philosopher's emphasis on the limits of logical language, the mystical connotation ("There are, indeed, things that cannot be said. They make themselves manifest. They are what is mystical."), and the language game as the indubitable ground of our life.

Revealing the rich ramifications of Wittgenstein's thoughts on language and the world in LeWitt's theoretical writings and his series of *Wall Drawings* and Bochner's *Wittgenstein Illustrations*(1971) prompted by the philosopher's *On Certainty*, this paper illuminates that LeWitt and Bochner attempted to manifest in their work the irrationality of logic and rationalism and the gap between conceptual language and material phenomena. Their work shows the wide scope and multiple layers of conceptual art; it was not merely a dematerialized form of linguistic practice, but an art doing philosophy with many different means including contradictions and doubts.

Key Words

Conceptual Art, Linguistic Turn, Ludwig Wittgenstein, Mel Bochner, Post-Minimalism, Sol LeWitt

