



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구 논문

이우환(李禹煥, 1936-)의 회화
사상과 작품 연구

2023

성신여자대학교 일반대학원
미술사학과
연영주

이우환(李禹煥, 1936-)의 회화
사상과 작품 연구

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함


2023년 5월

성신여자대학교 일반대학원
미술사학과
연 영 주

인 준 서

연영주의 석사학위 논문으로 인준함

2023년 5월

심사위원장 임성훈 

심사위원 권영진 

심사위원 이보연 

성신여자대학교 일반대학원

논문개요

본 논문은 이우환(李禹煥 1936~)의 회화와 이우환의 작품에 영향을 끼친 서구 철학 및 동양사상에 관한 연구이다. 이우환의 가장 이른 시기 회화인 1958년에 그려진 <무제>는 수묵으로 그려졌으며 이시기 다른 작품들도 수묵과 종이에 묵탄을 사용한 것 보면 이우환의 예술적 토대가 수묵화에서 기원한 것을 알 수 있다. 이우환은 1961년부터 일본화 수업을 받기 시작했으며 1965년까지 니혼카푸라는 미술단체 회원으로 활동했다. 1960년대 일본 미술계는 《요미우리 앙텡팡전》으로 전위미술이 과급되던 시기였으나 1965년을 기점으로 과학기술을 활용하는 미술이 확산되던 시기였다. 이우환은 겐쇼쿠 그룹을 접하면서 나무, 돌, 얼음 등 인위적이지 않은 것들에서 가져온 작업에 관심을 가졌으며 1968년 신주쿠역에서 처음으로 <관계항>을 선보였다.

이우환은 제 7회 《파리비엔날레》 한국 대표로 참가하면서 처음으로 유럽과 미국 등지를 여행하며 서구의 최신 미술을 보고 들을 기회를 가졌다. 그리고 같은 비엔날레에서 열린 《쉬포르/ 쉬로파스》전을 관람할 수 있었는데 그때 보았던 색점과 패턴은 이우환이 점과 선 시리즈를 배태하는데 영향을 주었을 것으로 보인다. 이우환은 1973년을 기점으로 본격적인 회화 탐구를 시작했는데 이것은 모노파의 쇠퇴와 해외여행 또는 그가 60년대 초반 문하에 들어갔던 곽인식의 회화에 대한 관심 등 여러가지 복합적인 원인이 작용한 것으로 판단된다. 1956년 도일한 이우환은 경제 사회적으로 전성기를 달리고 있는 일본을 경험할 수 있었다. 그러나 서구의 산업혁명 때와 마찬가지로 1960년 당시 일본 내 산업사회의 폐단은 일본 국민들에게 위기의식을 느끼게 했다.

주체로서의 인간을 부정하는 이우환의 이론의 근저에는 당시 일본 사회와 미술계 전반에 흐르고 있던 반근대적 사상이 깔려있다. 이우환의 예술의 뿌리는

근대성 비판에 따른 시각화 현상이다. 이러한 반예술의 흐름은 20세기 전반에 유행한 메트로 폰티의 현상학에 기반을 두고 있음을 알 수 있다.

키워드: 이우환, 회화, 모노파, 단색화, 점으로부터, 선으로부터, 공존

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구배경 및 목적	1
2. 본 논문의 구성	2
II. 이우환의 예술 생애	5
1. 독일 이전	5
2. 독일 초기	7
3. 단색화 활동	9
4. 1990년대 이후 활동	16
III. 이우환 회화의 사상 및 예술적 배경	18
1. 근대성 비판과 미니멀리즘, 포스트 미니멀리즘	18
2. 동양사상과 미학의 영향	23
IV. 이우환의 회화 작품 분석	29
1. 초기작품(1950-1960년대): 물성과 지각의 탐구	29
2. 점/선으로부터(1960-1980년대): 시간성의 탐구	32
3. 바람 시리즈(1970-1990년대): 공간성의 탐구	36
4. 조용 시리즈(1990년대-최근): 공명의 탐구	40

V. 결론 45
참고문헌
ABSTRACT(영문초록)
도 판

도판 목록

- 도판 1. 《트릭스 앤 비전》 전시 포스터, 스크린 인쇄, 72.8x51.5cm,
1968. 12
- 도판 2. 《트릭스 앤 비전》 전시 장면(1968.4.30.-5.18), 도쿄화랑.. 12
- 도판 3. 이우환, 〈관계항〉, 철판, 유리, 돌, 1971, 제7회 파리
비에날레 출품작 14
- 도판 4. 이동엽, 〈상황 - 가나다(Situation ABC)〉, 캔버스에 유채,
각 162x130cm, 1972. 14
- 도판 5. 이동엽, 〈상황〉, 캔버스에 유채, 162x130cm, 1972. 14
- 도판 6. 허황, 〈가변의식〉, 캔버스에 유채, 162x130cm, 1973. 14
- 도판 7. 박서보와 이우환, 박서보의 작업실, 1972. 8. 『선미술』,
1985, 겨울, p. 31. 15
- 도판 8. 박서보, 〈묘법 No.10-73〉, 캔버스에 연필과 유채,
195x260cm, 1973. 15
- 도판 9. 박서보, 〈묘법 No.11-73〉, 캔버스에 연필과 유채,
130x195cm, 1973. 15
- 도판 10. 이우환, 〈점으로부터〉, 캔버스에 유채, 193.8x259cm,
1973. 15
- 도판 11. 이우환, 〈선으로부터〉, 캔버스에 유채, 184x259cm,
1974. 15
- 도판 12. 이우환, 〈무제〉, 종이에 먹, 145x112cm, 소실, 1958-59.
..... 23, 29
- 도판 13. 이우환, 〈제 4의 구성 A〉, 베니어판에 형광 안료,
93x120cm, 1968. 30

도판 14. 이우환, 〈제 4의 구성 B〉, 베니어판에 형광 안료, 86x139.5cm, 1968	30
도판 15. 이우환, 〈풍경 1, 2, 3〉, 캔버스에 페인트, 220x290cm(캔버스 각각), 1968, 소실, 《한국현대회화전》 전시장면(1968.7.19.-9.1)	31
도판 16. 이우환, 〈점에서〉, 캔버스에 유채, 182x227cm, 1976	33
도판 17. 이우환, 〈점에서〉, 캔버스에 아교, 130x162cm, 1977. ...	33
도판 18. 이우환, 〈선에서〉, 캔버스에 유채, 194x260cm, 1979.	33, 35
도판 19. 이우환, 〈선에서〉, 캔버스에 유채, 182x227cm,	33, 35
도판 20. 이우환, 〈점으로부터〉, 캔버스에 아교, 돌가루, 130x162cm, 1974.	35
도판 21. 이우환, 〈점과 선에서〉, 캔버스에 유채, 182x227cm, 1982.	35, 36
도판 22. 이우환, 〈바람으로부터〉, 캔버스에 유채, 210x2270cm, 1983	38, 39
도판 23. 이우환, 〈바람과 함께〉, 캔버스에 유채, 91x116cm, 1991	38, 39
도판 24. 이우환, 〈바람과 함께〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 73x91cm, 1992.	39
도판 25. 이우환, 〈조용〉, 1992.	40
도판 26. 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 유채, 195x260cm, 1994.	41
도판 27. 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 218x291cm, 2008.	42
도판 28. 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감,	

228x182cm, 1996. 42, 43
도판 29. 이우환, 〈조용〉, 벽에 돌을 섞은 안료와 유성 물감,
66x62.5cm, 2008, 뉴욕 리슨 갤러리 전시 43

I. 서론

1. 연구 배경 및 목적

이우환(1936~)은 20대에 독일한 이래 주로 일본에서 생활하고 있으나 20세기 부터 현재까지 국제적으로 가장 활발하게 활동하는 대표적인 한국 출신의 작가 중 하나이다. 또한 평론가로서 1960년대 말 일본 미술계에서 ‘모노하(物派)’가 출현하는데 지도적인 역할을 하였을 뿐 아니라 1970년대 한국의 전위미술 단체인 ‘AG’, ‘ST’, 그리고 현재까지 한국현대미술 가운데 가장 높은 지명도를 지닌 단색화 운동이 전개되는 데에도 이론 및 실천 양 측면에서 큰 역할을 하였다. 말하자면 “70년대를 통틀어서 그 직간접적인 후광이 미치지 않은 상황은 거의 없었다고 해도 과언이 아닐 정도로 그의 작업과 이론 또는 존재는 깊은 골을 남겼으며” 이에 “최근 일각에서 ‘이우환 죽이기’가 시도된 것도 그의 개인적인 신화의 견재함에 대한 반증일 뿐”이라는 평가까지 얻을 정도이다.¹⁾

따라서 이우환의 예술세계를 이해하는 것은 비단 그 자신뿐 아니라, 일본과 한국 등 아시아의 현대미술을 이해하는 데에도 중요한 의미를 지닐 수밖에 없다. 이우환에 관한 기존 연구는 1970년대 ‘물(物)’에 대한 관심과 함께 국제적으로 많은 주목을 받은 <관계항> 등 설치 작품을 중심으로 진행되어왔다. 그러나 이우환은 1971년 『만남을 찾아서』를 통해 모노하 논쟁에서 물러나기 시작했고 모노하 운동이 정점을 지난 1973년부터는 회화로 방향을 전환하여 이후 “회화에 자신이 붙자 입체적인 표현이 점점 줄어들었는데 이는 스스로 자신의 내재적인 입장에서 당연한 것이었다.”고 고백한 바 있다.²⁾ 일본 비평계 역시 동일한 분석을 제시하였는데, 말하자면 그의 자질이 철두철미하게 회화적

1) 강태희, 「이우환과 70년대 단색회화」, 『현대미술사연구』, 제14집, 현대미술사학회, 2002, p. 137.

2) 위의 글, p. 137, p. 139.

이였기에, 모노하 시대의 입체적 작품은 회화를 위한 밑거름이 되었다는 것이다.³⁾ 즉 한국인으로서 수묵화에 익숙했던 그가 입체를 시도한 것은 물(物)의 불투명함에 익숙하지 않으면서도 오히려 수묵화적 관념세계를 피하기 위해 일부러 그것을 필요시 하는 ‘양면적인 대(對) 물질관’을 기르기 위한 것이었고, 결국은 “입체보다 회화에서 자신의 길을 발견하고 확립했다.”는 평가를 받기도 했던 것이다.⁴⁾

이에 본고에서는 그의 회화 작업을 중심으로 그의 예술세계를 고찰하고자 한다. 이를 통해 그의 회화가 어떤 전후 맥락과 차이를 갖고 있고, 어떠한 과정을 거쳐 자신의 예술세계를 부단히 심화시켜 갔는지 살펴볼 것이다.

2. 본 논문의 구성

본 논문은 이우환의 회화에 대해 체계적으로 연구하고자 한다. 이를 위해 ‘이우환의 예술 생애’, ‘이우환의 사상 및 예술적 배경’, 그리고 ‘회화 작품 분석’과 같이 본론을 총 세 장으로 구성하여 분석할 계획이다.

먼저 제 II장에서는 이우환의 예술 생애를 살펴보기 위해 ‘도일 이전’, ‘도일 초기’, ‘단색화 활동’, ‘1990년대 이후 현재까지’ 등 총 네 시기로 구분해 서술한다. 이를 통해 그가 화가로서 성장하게 된 배경에서부터 일본 미술계를 통해 데뷔하고, 이후 모노파와 단색화 등 한일 미술계에서 지도적인 인물로 성장해 왕성한 활동을 펼쳐가게 된 과정을 차례대로 살펴보고자 한다.

이어지는 III장에서는 이우환 회화의 사상 및 예술적 배경을 살펴보고자 한다. 이우환은 도일 유학 시기 니혼(日本)대학교에서 철학을 전공할 만큼 철학 및 예술사상에 관심이 많았고 한때는 작가보다 비평가로 더 큰 이름을 알릴 정도

3) 미네무라 토시아키, 「풀기 어려운 회화」, 『미술수첩』, 1997년 5월, p. 142-169, 강태희, 위의 글 p. 155에서 재인용.

4) 강태희, 위의 글, p. 137.

로 이론적 관심이 풍부했다. 또한 1970년대에는 직접 유럽과 미국에 가서 기존에 서적으로 접했던 현지 예술사조와 작품들을 직접 보고 그 영향을 흡수할 수 있었다. 대학 시절부터 이후에도 그의 철학적 관심은 현상학, 실존철학 등 거의 서구 사상에 경도되어 있었지만 동시에 동서양 철학을 접목시킨 니시다기타로(西田幾多郎 1870~1945)를 비롯해 동양인으로서 나고 자란 그의 작품 곳곳에서 동양사상과 예술의 영향도 발견할 수 있다. 이에 본 장에서는 서구 철학 및 예술의 영향과 동양 미학의 영향 두 부분으로 나누어 이우환 회화 예술의 사상 및 예술적 배경과 유래를 분석하였다.

제 IV장에서는 이우환의 주요 회화 작품을 중심으로 캔버스라는 한정된 공간에서 어떠한 요소들과 예술관으로 작품이 형성되었는지 시기별로 구분하여 ‘초기작품’, ‘점/선으로부터’, ‘바람 시리즈’, ‘조용 시리즈’ 등 총 4장으로 나누어 분석할 계획이다. 이우환 회화의 주요 개념은 점과 선으로 이어지는 서체적 용필과 여백으로 정리할 수 있다. 그러나 이러한 <점과 선으로부터>가 시작되기 전 이우환은 다양한 물질과 기법에서의 실험이 있었음을 그의 초기작품을 통해서 알 수 있다. 현재 확인되는 이우환의 가장 이른 시기 회화는 수묵으로 그려졌으며 이 시기에 그려진 다른 작품들에서는 종이에 목탄을 사용한 것도 볼 수 있다. 또한 캔버스 위에 곧바로 물감을 올리거나 나무 가장자리를 끌로 새기거나 물에 젖은 한지를 이겨대는 실험은 모노로서의 물질의 본연을 찾고자 하는 이우환의 다양한 실험정신을 엿볼 수 있다. 이우환의 대표적인 회화 작품 점선 시리즈는 점과 선을 간결하게 나타내고 있지만 그에게 캔버스는 소유주가 되었으며 반복된 붓질은 형상화를 위한 수단이 아니라 보는 사람에게 시간성을 지각할 수 있도록 하고 있다.

이우환은 바람 시리즈에 와서는 자유 분망함과 역동성을 나타내며 작가의 이념보다는 작가의 행위성을 부각시킨다. 이때 작가의 예술 행위는 외부적인 요소들과 상호작용으로 ‘만남의 장’으로서 공간성 탐구로 이어짐을 알 수 있다.

이우환 회화에 있어서 궁극적인 목표는 세계와의 만남으로 이러한 과정은 조용 시리즈에 이르러 절정을 이룬다. 그는 <조용>에 와서는 그린 것과 그리지 않은 부분을 극대화 시키며 작가의 행위는 최소화로 관람객에게는 공존하는 열린 세계를 보여주고자 한다.

II 이우환의 예술 생애

1. 도일 이전

이우환은 경상남도 함안군 군북면 명관리 구식골에서 1936년 6월 24일 아버지 이인섭(李仁燮)과 어머니 이위효(李渭孝) 사이에 태어났다. 4남매 가운데 외아들이었던 그는 조부 이태영(李泰永)과 부모님의 각별한 관심 속에 대가족의 장손으로 성장하였다. 그의 유년 시절엔 조선의 소년처럼 땅은 머리로 서당에서 소학을 배웠다. 이후 먼 소재인 덕대리로 이주하여 군북 국민학교를 졸업했다. 이우환은 당시 유년 시절에 대해 다음과 같이 회고한 바 있다.

“산간벽촌에서 자랐지만 거기에도 방랑 화가는 매해 초겨울 되면 꼭 찾아왔다. 동초라는 노인 화가인데 그는 젊은 시절 중국에도 그림 수업차 간 적이 있고 그의 특유의 소담스러운 꽃잎의 모란꽃 그림을 잘 그렸다. 집에 오면 여러 다른 지방의 이야기를 들려주면서 그림을 그리고 조부와 사랑방에서 소일하면서 한 달쯤 체류했다. 벽에 붙일 그림이라든가 병풍 영정 따위 말고도 방 입구 위에 거는 현판 또는 이른 봄이 되면 기둥에 붙이는 ‘입춘대길(立春大吉)’ 등의 주련(柱聯)을 쓰기도 하며 마치 집안의 디자인을 위해 찾아온 듯한 느낌이었다. 나는 이 노인 화가를 동경하여 그가 찾아오면 그에게서 손수 그림과 글씨를 배우는 것이 한 즐거움이었다. 그림이 익숙해져도 절대로 화가가 되기를 꿈꾸어서는 안 된다고 입버릇처럼 나에게 다짐하곤 하는 품이 자못 이상하고 인상적이었던 것이 지금도 남아있다.”⁵⁾

위 글에서 알 수 있는 것처럼 이우환은 일본의 식민지 시절이었지만 한국의

5) 이우환, 『이조 시대의 회화』, 고단샤 출판사, 1975, p. 21.

유교적 정서를 가진 가정의 장남으로 일찍이 서예 그림 공부를 했으며 군북 국민학교를 졸업한 후 고향을 떠나 부산의 경남중학교에 입학한다. 이때 이우환은 생물 채집을 하며 생물 반에서 활동하면서도 음악에 깊은 관심을 가지고 음악가를 꿈꾼다. 하지만 경남중학교 친구들과 교류하면서 본인이 음악에 재능이 없다는 사실을 인지한다. 1953년 이우환은 부산에서의 중학교 과정을 마치고 서울 사대부고에 입학한다. 2003년 김동건의 「한국 한국인에서」 대담내용에는 이우환은 고등학교 신문 반에서 활동하면서 신문 잡지 등을 발간하고 안 일하게 생활하는 학교 교사들에게 경각심을 줄 수 있는 기사를 쓰곤 했다고 말했다.⁶⁾

그는 이때 한국문학뿐 아니라 세계문학에 심취해 많은 양의 독서를 할 수 있었다. 그리고 그때부터 시와 소설도 쓰기 시작했다. 고등학교 2학년이던 1954년에는 조선일보 신춘문예에 “시”부분에서 가작으로 입선하기도 하였으며 미술 반에서 특별 활동한 것은 아니지만 당시 서울 사대부고 교사로 있던 서세옥으로부터 그림을 배운 적도 있다.

이우환은 대학은 문학을 전공하고 싶었지만 서울대학교 문리과 대학을 가기에 성적에 부족했다. 서울대학교 미술대학 동양학과 지원 동기는 미술대학에 가서도 문학을 할 수 있다는 담임 교사의 제안으로 결정하였다. 1956년 서울대학교 미술대학에 입학하여 1학기만 마치고 일본으로 떠났지만 그때 입학 동기였던 화가 김종학, 윤명로 등은 일본과 한국에서 미술 활동에 영향을 주고받는 관계로 발전한다.

6) 김동건의 「한국 한국인에서」의 대담 가운데, KBS 제1TV, 2003.03.31

2. 독일 초기

이우환이 독일 당시 한국과 일본은 미수교 국가였으므로 그는 밀항으로 일본으로 떠났다. 한국 전쟁을 겪은 혼란한 고국을 떠나 더 넓은 세계로 나가 자신의 꿈을 펼치고 싶었다. 그때 일본에 거주하고 있던 숙부는 그에게 일본에서의 학업을 권유하였으며, 이우환은 타쿠쇼쿠(拓殖)대학교에서 일본어 공부를 시작했다.

이우환이 독일하였던 시기 1956년 일본은 경제적으로나 사회적으로 전후의 안정을 되찾고 있었다. 1958년 이우환은 니혼대학교 철학과로 편입했다. 일본 대학에서 프리드리히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844~1900)와 마르틴 하이데거(Martin Heidegger 1889~1976)에 대하여 공부하였으며 특히 니체의 급진적인 진리에 대한 비판에 심취했다. 대학 졸업 후에는 니시다 기타로, 미셸 푸코(Michel Foucault 1926~1984), 모리스 메를로퐁티⁷⁾(Maurice Merleau-Ponty 1908~1961) 등의 저서를 읽으며 철학 공부를 계속 이어갔다. 서울 사대부고 시절부터 가지고 있었던 문학가로서 소설을 쓰고 싶은 꿈과 멀어지게 된 원인은 수업을 통해서 탐미주의 소설의 대가인 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎 1886~1965)를 알게 되면서이다. 이우환은 여러 대담을 통해서 소설가가 되고 싶었지만 한국인이 일본어로 일본 문학을 한다는 것은 매우 어렵다는 것을 알고 미술로 진로를 바꿨다는 이야기를 했다. 그는 타국에서 학자로서의 길은 언어의 장벽을 느꼈던 것이다. 1961년부터 어려서부터 가까이했던 미술가의 길을 가기로 결정하고 본격적인 일본화 수업을 받기 시작했다. 본격적인 미술 공부는 이때 시작했지만 니혼대학교 재학 중에도 유학비 마련과 생활비를 위해서 구상화 그림을 그려서 판매하기도 했다. 이우환은 이때 가까이

7) 모리스 메를로퐁티는 주체를 소멸시키고 세계를 해체하기보다는 감각적 세계 안에서 타자와 세계와 공존하는 주체의 윤리학을 보여주려고 노력했다. 철학아카데미, 『처음 읽는 프랑스 현대철학』, 동녘, 2013, p. 50.

지내던 교수의 사촌과의 교류를 통해서 미국의 추상표현주의 작품을 만날 수 있었는데 그중에는 잭슨 폴록(Paul Jackson Pollock 1912~1956) 작품이 있었다. 후에 그는 민화 수집가로도 잘 알려지는데 민화에 관심을 갖게 된 동기를 일본에서 대학시절 일본인 컬렉터인 한국 민화 수집가 집에서 민화 정리를 도와주는 아르바이트를 한 것이 민화 수집 계기가 되었다고 밝힌 바 있다.

이우환이 본격적으로 미술 그리기를 시작한 1960년 초반의 일본은 1964년 도쿄 올림픽의 성공적인 개최뿐 아니라 1967년 UN 가입까지 연속적인 국가적 이슈들로 일본은 크게 성장하고 발전할 수 있었다. 이러한 경제 사회적 호황 속에서 미술계 또한 활력을 얻을 수 있었다. 이우환은 자신의 전시 이력을 1967년 사토 화랑의 전시부터 기록하고 있는데 1961년 본격적인 미술수업을 시작하고 개인전뿐 아니라 여러 전시회도 출품했지만 번번이 낙선했다. 전시 기록은 1961년 호텔 뉴도쿄, 도쿄, 1964년 호텔 뉴도쿄, 도쿄, 1964년 9월 추오 화랑, 도쿄, 이처럼 이우환은 1962년부터 1965년까지 니혼카푸(日本畫府)라는 미술단체 회원으로 양식과 재료의 실험으로 작업을 이어갔다. 1960년대에는 일본 미술에서의 보수성 탈피를 위한 기폭제가 된 제12회 《요미우리 앙당광전》이 전위미술로 지속적인 파급된 시기이다.

그러나 1965년을 기점으로 해서 회화와 함께 반 예술적 활동을 차츰 후퇴하는 양상을 보이며 도시환경과 발전된 과학기술(Technology)을 활용하여 작업하는 미술들이 유행하기 시작하였다. 이러한 미술이 나타나게 된 배경으로는 전 세계적으로 급속한 산업화로 인한 과학기술의 발전에 따른 것이다. 또한 일본 정치 경제의 회복에 따라서 일본 내에서 개최되는 수많은 해외 미술 전시는 역량 있는 비평가들의 평론에 의해서 일본 내 미술계 안으로 빠르게 확산되었던 것이다. 일본의 주요 여러 언론사들이 현대 해외 미술을 소개하는데 중요한 역할을 해냈음을 알 수 있는데 요미우리 신문사는 《세계의 미술전》, 《일미교환미술30인전 日米交換美術30人展》, 마이니치 신문사는 《현대 프랑

스 미술전》(1951)을, 아사히 신문사는 《세계 오늘의 미술전》(1956) 개최를 후원하였다.⁸⁾

이처럼 그 당시 강력한 홍보를 할 수 있는 일간지들은 일본의 미술작가와 관람객들에게 신선한 자극제도 되었지만 일본 미술의 발전에 강력한 요소로 작용할 수 있었다.

이우환은 1960년대 뜨거워져 가는 일본 내의 사회운동과 새로운 예술이 실험되는 시점에서 디아스포라로서의 몸소 경험과 체험 속에서 자신만의 미술 양식과 재료의 실험은 계속되고 있었다.

3. 단색화 활동

1960년대에는 전 세계적으로 과학과 기계에 의한 기술발전의 기대감이 전쟁에 의한 후유증으로 붕괴 되는 현상이 나타났다. 이에 사람들은 산업자본주의가 정말로 미래 지향적인가 하는 의문을 갖게 되었다. 전쟁 이후 유토피아에 대한 믿음이 사라지고 기계와 기술에 대한 반성과 서양문명이 옳은 것인지를 성찰하는 과도기였다. 베트남전쟁(1960~1975)은 미국 내 반전운동을 시작으로 파리의 68혁명은 학생과 노동자의 연대로 기득권 세력의 변혁을 촉구하는 투쟁에 들어갔다. 세계 곳곳에서 인종 문제, 환경문제, 여성운동 등이 이슈화되면서 젊음의 열기는 전 세계로 확산되었다. 이러한 현상은 일본에서도 볼 수 있었다. 1968년 동경대학을 중심으로 일어난 학생운동은 일미안보조약 연장에 대한 반대와 미국의 간섭과 영향력에서 벗어나길 갈망하는 염원으로 강력한 투쟁으로 이어졌다. 60년대 말 일본은 GNP가 8천~1만 달러로 경제적 안정과 새로운 기술의 발달로 엄청난 부를 축적할 수 있었다. 대량생산은 대량소비로 이어지면서 인간이 원하는 모든 것을 이룰 수 있다는 가능성에 취해 있었다.

8) 김지연, 「이우환의 관계항 연구」, 성신여자대학교 석사학위논문, 2004, p. 9-10.

그러나 일부 사회 지도층과 지식인 그리고 대학생들을 중심으로 미국의 도움에서 벗어난 완전한 주체적인 일본 국가를 갈망했다. 일본의 최고의 전성기 1960년대는 산업사회가 가져온 폐단을 서방국가들과 마찬가지로 위기의식을 느끼게 했다. 61년 일본 니혼대학교 철학과를 졸업한 이우환은 60년대 일본의 경제성장과 사회상을 몸소 체험할 수 있었으며 그에 따른 부작용과 허상을 충분히 짐작할 수 있었다.

훗날 「상실의 시대」(원제: 노르웨이 숲 1987에서)를 쓴 무라카미 하루키(村上春樹 1949~) 역시

“1969년이라는 해는 나에게 어떻게 해볼 수도 없는 진창을 떠올리게 한다. 한발 떼어놓을 때마다 신발이 쑥 벗겨져 버릴 것 같은 깊고 끈적한 진창이다. 그러한 진창 속을 나는 무척이나 힘겹게 걷고 있었다. 앞에도 뒤에도 아무것도 보이지 않았다. 어디까지나 그 암울한 빛의 진창만 있을 뿐이었다.”

라고 당시를 회고하였다.⁹⁾ 1960년대 세계는 전쟁으로 인한 상흔 속에 유토피아의 허상을 체감할 수 있었으며 서양 중심적인 이분법적 사고에서 벗어날 수 있는 요인으로 작용했다. 그러면서 다양한 가치를 인정하는 포스트모더니즘이 떠오르기 시작했다. 그 영향권은 미술계에도 예외가 아니었다. 시각 중심의 형이상학이 거부되고 보는 주체와 보이는 대상이라는 이분법이 무너져 내렸다. 이제 미술계에서도 모더니즘이 주장하던 미술가를 창조적 주체로서, 작품을 대상으로 분리하던 관념에서 포스트모더니즘에서는 주체와 대상의 경계를 해체시키기에 이른다. 포스트 모더니즘은 다양성과 복합성을 추구했으며 반모더니즘과 탈근대 시대, 후기 구조주의의 주체의 죽음을 선고한 개념과 일맥상통하기도 한다. 일본 내에서는 동경비엔날레나 제도권 미술관의 운영과 테크놀로지

9) 무라카미 하루키, 『상실의 시대』, 문학사상사, 2000, p. 337.

를 찬양했던 오사카 박람회 등은 일본식 자본주의와 근대화에 적합하지 못하다는 문제의식을 가지고 새로운 의식이 필요하다는 공감대가 형성되고 있었다. 이러한 사회현상과 맥락 속에 모노하에 대한 이우환의 이론은 예술계에 엄청난 파장을 불러오기에 충분했다.

그는 1961년 대학을 졸업한 후 1965년경까지는 아직 본격적인 단계로 볼 수 없는 간단한 초기 단계의 회화 실험을 시도하기도 했다. 이우환은 대학에서 철학을 공부하였지만 철학자의 길을 포기하고 일본 내에서 한국 유학생을 장려하는 조선장학회(朝鮮獎學會)에서 일을 하고 있었다.

1965년경 이우환은 갤러리 신주쿠에 조선장학회 전시 설치를 돕는 일을 하게 되었는데 이때 일본에 먼저 와있던 한국인 미술가 곽인식(郭仁植 1919~1989)을 만나게 되었다. 이를 계기로 그가 일본 미술계에 입문할 수 있도록 적극적으로 이끌어준 이시코 준조(石子順造 1928~1977)¹⁰⁾를 만날 수 있었으며 갤러리 신주쿠를 거점으로 당시 활동하고 있었던 미술가들도 만날 수 있었다

겐쇼쿠(幻觸) 그룹을 접하게 된 이후 이우환은 그들의 작업이 나무, 돌, 얼음 등 인위적이지 않고 자연에서 가져온 그대로 보여주는 작업 방식에 많은 관심과 흥미를 가졌다. 1967~68년경 겐쇼쿠 그룹에서는 다카마츠 지로(高松次郎 1936~1998)¹¹⁾의 작업을 선두로 착시현상과 같은 기이한 현상이나 눈앞에 보이

10) 이시코 준조는 1954년 도쿄 경제학부를 졸업하고 대학원에 진학하여 미학을 전공 하였다. 이때부터 하리우 이치로(針生一郎), 토노 요시아키, 나카하라 유스케, 미야가와 아즈시 등 주요 비평가들과 교우한 것으로 추측된다. 그는 대학원 재학중에 시즈오카에 있는 회사에서 8년간 근무하였으나, 평론가의 길을 목표로 은퇴한 후 1965년 도쿄로 오게 되었다.. 이시코는 시즈오카에서 거주했던 경험과 더불어 가족들을 보기 위해 자주 왕래하며 그곳의 미술가들과 친분을 쌓았고, 그들은 2년 후 이시코가 조직하였던 겐쇼쿠 그룹의 일원이 되었다. 권주홍, 「이우환의 <관계항> 초기 작업(1968~1972) 연구, 서울대학교 석사학위논문, 2015, p. 19의 41번 주석 참고

11) 다카마츠 지로의 작품에 대해서 의미 부여를 하는 건 무의미할 것이다. 단지 이 실제와 부재 사이의 무한대의 관계만은 어디서라도 끊어지지 않을 것이다. 실제물에 아득히 먼 부재의 이미지를 붙일 것, 실제물에 가능한 한 알 수 없는 예측불허의 요소를 부여할 것, 이것이 다카마츠에게 있어 이미지를 실재화하는 일이다. 미리 양해를 구하지 않으면 안될 것은 다카마츠 지로에게 있어 이미지라는 건 재현된 형상임에 틀림없지만 그것은 실제의 재현이 아닌 아직까지 실현되지 않은 것, 즉 눈을 감고서만 볼 수 있는 것을 나타낸다. 이때 이미지는 부재한 채 무한에 접근하게 된다. 그 상황을 공간 전체라 부를수도 있을 것이다. 아무것도 존재하

는 것들이 실제인지 허상인지 시각을 혼란스럽게 만드는 작업들이 이어졌다. 이처럼 시각을 혼란하게 하는 작업은 《트릭스 엔비전 - 도둑 맞은 눈》(1968.4.30.~5.18) 전시로 개체 되었다.(도판 1, 2) 이시코 준조와 나카하라 유스케(中原佑介 1931~2011)¹²⁾의 기획으로 이루어진 이 전시에는 다카마츠 지로, 세키네 노부오(關根伸夫 1942~2019), 나카시 나츠유기(中西夏之 1935~2016)¹³⁾ 등 9명이 참가하였으며 작품들은 주로 왜곡된 시각적 환영을 실제 공간에서 만들어내는 것에 중점을 두었다. 전시에 참여한 미술가들은 상자, 자, 거울, 끈, 캔버스 등 일상에 사람들의 곁에 있는 것들의 독특한 장치를 이용하여 시각과 지각을 비롯한 여러 가지 요소들을 조작하는 작업을 보여주었다. 일본 미술계에서는 이러한 눈속임의 작업을 ‘트릭(トリック)’으로 명명했다.¹⁴⁾ 이우환은 《트릭스 엔 비전 - 도둑 맞은 눈》을 보고 난 이후부터 시각을 혼란케 하는 작업에 눈을 떴으며 곧바로 착시 유발 현상을 보이는 작품을 제작하기에 이르렀다. 이우환은 일본과 한국의 수교 기념으로 도쿄에서 열렸던 《한국현대회화전》(1968.7.19.~9.1)¹⁵⁾에 시각성을 실험한 작품을 출품한다.

《한국현대회화전》에서 이우환은 박서보(朴栖甫 1931~)와 처음 만나게 되는데 둘의 만남은 이우환의 서울대학교 동기 김종학과 운명로의 소개로 이루어졌다. 이 당시 이우환의 작품은 전시에 참여했던 한국작가들에게 충격이었지만 이우환과 한국작가들과의 교류의 시작점이 되었다. 그해 신주쿠 역에서 이우환

지 않는 전적인 공간, 고전적 회화를 생각하자면 액자 밖의 세계다. 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』 공간사. 2006, p. 379 참고

12) 나카하라 유스케는 1955년 미술출판사 주최 제 2회 미술평론 공모에 응시후 창조를 위한 비평이란 주제의 평론이 1등으로 수상, 미술계에 데뷔하였다. 이후 일본 현대미술을 리드하였으며 그의 기획전이었던 제10회 도쿄비엔날레 「人間と物質」전(1970년)은 일본의 국제전 그중에도 비엔날레의 성공모델로 평가된다. 이후 京都精華大學의 교수에서 학장까지 거치며 호고현립미술관 관장으로 미술관을 운영하였다. <http://www.daljin.com/column/6059>를 참고함, (최종 접속일:2023년 02월 11일)

13) 권주홍, 「이우환의 <관계항> 초기 작업(1968~1972) 연구, 서울대학교 석사학위논문, 2015, p. 23.

14) 위의 글, p. 23.

15) 위의 글, p. 25.

은 돌로 유리를 깨는 퍼포먼스를 처음으로 발표하며 조각 작품을 시작하기에 이른다. 이것은 작가의 최소한의 개입으로 가공되지 않은 물체에 물건과 관계를 맺는 관계항을 만들어 내는 것이다. 그는 1969년에는 《제5회 청년 작가전》에서 일본문화상을 수상한다. 이우환이 본격적으로 평론가, 이론가로서 명성을 얻을 수 있었던 계기는 세키네 노부오의 위상기하학 맥락에서 만들어진 작업을 통해서이다. 1968년 10월 고베 스마리큐(神戸須磨離宮) 공원에서 자연과 미술작품의 공생을 주제로 열린 《현대조각전(現代彫刻展)》(1968.10.1.~11.10)에서 세키네 노부오는 공원광장의 흙을 며칠 동안 반복적으로 파내는 노동의 결과로 지름 3m 높이 3m의 거대한 원통 모양의 흙구덩이와 흙더미가 쌓였다. 세키네는 대학에서 회화를 전공했으며 다카마츠의 조수로 일하고 있었던 그는 야외조각은 처음이다. <위상-대지>는 세키네가 관심을 가지고 연구해오던 위상기하학의 맥락에서 만들어진 작품이다.

그러나 세키네 노부오 <위상-대지>평론¹⁶⁾에서 이우환은 “있는 그대로의 세계의 신선함이라고 할 수 있는 하나의 물체로 변화시켰다”라고 새롭게 평하였으며 세키네의 작업은 표상화 하거나 대상화시키는 근대의 개념의 해체를 읽을 수 있다고 평론하였다. 이 시점에서 모노하의 태동이 느껴지는 맥락이다. 또한 그는 이시코 준조의 권유로 출판사의 예술 공모전에 「사물과 존재로」라는 글을 공모하여 당선되기도 하였다. 이후 <위상-대지> 세키네 노부오 평론을 발표하여 일본 미술계는 물론 일반 대중들에게까지 스타덤에 올랐다. 1970년 2월에는 미술수첩에서 <말언하는 신인들> 책자에 그의 <만남을 위하여>와 <모노하가 열리는 새로운 세계> 일부가 수록되는 등 일본 내에서 모노하에 대한 연구와 실천은 본격적으로 진행되었다. 1971년에는 그동안의 평론들 가운데 6편을 모은 첫 평론집 『만남을 찾아서』¹⁷⁾를 정식으로 출간하였다. 『만남을 찾아서』는 평론계는 물론 미술계에서도 파장을 불러오기에 충분했

16) 김지연, 「이우환의 관계항 연구」, 성신여자대학교 석사학위논문, 2004, p. 25.

17) 이우환이 일본에서 알려지게 된 평론들을 모아 출간한 책이다.

다. 이우환은 자신의 평론에 푸코의 사상 가운데 인간이 더 이상 만물의 척도가 아니라는 푸코의 이론을 적극 인용했다고 했다.¹⁸⁾

그의 비평은 1960년대 말 기득권에 대한 비판적 일본 사회분위기 속에서 사교와 의식의 혁명으로 보여졌다. 이러한 이우환의 일본 내의 성공은 한국 아방가르드(이후 A.G), ST (Space and Time)¹⁹⁾에 속해 있는 작가들과 평론가들에 의해 국내에 유입되었다.

일부 A.G 회원들은 1970년 12월 이우환의 「만남의 현상학 서설」이 한편의 글로 전달되었으며 1971년 기관지 『A.G』 4호에 정식으로 수록되었다. 1972년에는 “오브제 사상의 정체와 그 행방”이 홍익대학교 미술대학에서 발간하는 『홍익미술』 창간호에 실렸다.²⁰⁾

1971년 이우환은 당시 한국 미협 국제담당 부 이사장이었던 박서보의 추천으로 제7회 《파리비엔날레》에 한국 대표로 참가하게 되는데 국제전 참가는 작가 개인의 위상뿐 아니라 한국을 대표하는 작가라는 위치가 미술가라면 누구나 선망을 하는 프로젝트이다. 그는 예술의 도시 파리에서 모노하 작품(도판 3)을 발표해 유럽에 처음으로 모노하를 알리는 계기가 되었다. 1972년에는 한국의 국제전 출품작 선정에 공정성을 기하기 위해 창설된 제1회 《앙텡광전》²¹⁾(1972.8.1.~8.15 경북궁 국립현대미술관)에서 박서보의 추천으로 이우환이 단독 심사위원으로 위촉되었다. 미술계의 영향력 있는 자리에 계속적으로 박서보의 힘이 발휘되고 있었던 것이다. 제1회 《앙텡광전》심사에서 이우환은 이동엽(李東燁 1946~2013)의 <상황>(도판 4, 5)과 허황(許攄 1946~)의 <가변의식>(도판 6)을 국제전 후보자로 선정하였다. 그리고 이 전시 관람을 위해 이

18) 1969년 7월 이우환은 국내미술잡지 『공간』에 그해 5월 도쿄미술관에서 열린 제 9회 《일본현대미술전》의 평론을 게재하였다. 이우환 <일본현대미술의 동향: 현대 일본 미술전을 중심으로>, 『공간』, 1969년 7월, p. 78-82.

19) 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화 운동 -'한국적 모더니즘'에 대한 비판적 고찰-」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2014, p. 45.

20) 위의 글, p. 45-46.

21) 1972년 국제전 출품작가 선정을 위한 미협에서 새로 창설한 경북궁 국립 현대 미술관에서 있었던 전시.

우환은 도쿄 화랑 야마모토 다카시(山本孝)사장과 평론가 나카하리 유스케(中原佑介), 그리고 여러 일본 미술계 인사들과 동반했다. 이때 도쿄 화랑 야마모토 다카시사장은 이동엽과 허황의 백색 회화에 대하여 많은 관심과 극찬을 보냈으며 이후 도쿄 화랑에서는 한국 5인의 작가가 초청된 《다섯 가지 흰색전》(1975.5.6.~5.24)²²⁾이 한국 명동 화랑과의 협업으로 한, 일 화랑 간 교류전으로 열렸다. 1972년 《앙탕팡전》 심사를 위한 귀국 때 이우환은 명동 화랑에서 국내의 첫 개인전(1972.8.21.~8.27)을 가졌다.(도판 7)²³⁾

박서보의 회고에 따르면 그의 국내 첫 개인전을 박서보 자택에 머물면서 준비할 정도로 두 사람은 가까운 사이였다고 한다. 박서보 자택에 머물던 이우환은 박서보의 작업실에서 연필 습작들을 볼 수 있었으며 연필 묘법 가능성을 깨우쳐 주기도 했다. 이후 이우환은 박서보를 위한 개인전을 주선하여 일본 도쿄 무라마쓰 화랑(村松畫廊)에서 박서보의 <묘법>(도판 8, 9)이 처음 발표되었다.

이 시기 이우환과 일본의 미술계에서 한국을 방문하여 이동엽, 허황 등의 백색 회화에 많은 관심을 가진 시기였으며 박서보 또한 이우환의 조언으로 화려한 색동에서 백색의 화풍으로 변화된다. 같은 시기 이우환은 설치 중심의 모노하 작업에서 아교와 청색 석채를 섞은 유백색의 캔버스에 일정한 규칙에 따라 점을 찍고 선을 긋는 <점으로부터>, <선으로부터>(도판 10, 11) 연작이 구체화되었다. 그리고 이 연작들은 박서보의 묘법이 최초 공개 된지 석 달 뒤인 1973년 9월 일본 도쿄화랑에서 발표했다. 1973년은 단색조 회화가 탄생한 해이자 운동이 시작된 해로 보는 것은 이처럼 두 사람이 한 몸처럼 일구어낸 성과를 근거로 한다.²⁴⁾ 1970년대 중엽부터 단색조 회화는 서서히 당대 미술의 선두로 부상하게 되며 현재에 이르기까지 그런 미술사적 위치는 변함이 없다. 이

22) 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화 운동 -'한국적 모더니즘'에 대한 비판적 고찰-」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2014, p. 51.

23) 위의 글, p. 47.

24) 위의 글, p. 50.

과정에서 이 두 작가도 미학적으로나 각각의 양식과 입지를 확보하게 되었다.²⁵⁾

따라서 두 사람은 서로를 한국과 일본에 서로 알리고 박서보는 일본에 진출할 수 있었고 이우환은 한국에 발판을 공고히 다질 수 있었다. 이제 이우환, 박서보 두 사람은 작가로서뿐만 아니라 사회적으로도 설명이 필요치 않는 거장임에 틀림이 없다. 1970년대는 한국의 단색화가 성립되고 자리 잡는 시기였다면 1980년대는 국내뿐 아니라 국외에까지 단색화의 예술성을 알리고 작품성을 확인하던 시기이다. 이때부터 박서보 이우환 두 작가의 활동 영역과 작품의 내용이 서로 확연히 달라지는 현상을 보인다.

4. 1990년대 이후 활동

이우환은 물질 그대로의 세계에 눈을 돌림으로써 ‘모더니즘’을 거스르고 한국성과 정신성을 추구하는 박서보와는 확연히 차이가 있는 사물 자체를 있는 그대로 드러내는 것에 의미를 두게 된다.

그는 자신의 작품을 오브제 미학으로 해석하며 그 기원으로는 마르셀 뒤상(Henri Robert Marcel Duchamp 1887~1968)의 영향을 언급했다. 이우환 자신은 한국인도 일본인도 유럽인도 아닌 중간자로서 탁구공에 비유하며 국적과는 무관한 자유로운 모든 곳에 속해 있는 예술가로 소개한다. 그는 일본의 철학자 니시다 기타로의 철학을 인용하는 것도 본인이 살고 있는 일본인 철학자라서가 아니라 탈 근대주의를 추구하는 근대 초극에 초점을 맞추기 때문이다. 이우환은 일본, 한국, 동양, 서양 틀에서 언제나 긴장되고 어느 한 곳에 매몰되지 않는 작업에 몰입하였다. 1990년대 <바람과 함께(With Winds)>와 조응(Correspondence)작업에서는 유연하면서 색상은 명료해지는 등 붓 자국들이 조

25) 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환」, 『현대미술사연구』 32호, 현대미술사학회, 2012, p. 252.

응하는 가운데 여백이 강조되고 있다. 또한 이우환은 유리깨기 작업에서 객인 식으로부터 영향을 지적받기도 했으나 자신은 객인식과는 관련이 없으며 유리 깨기 작업은 조형언어로 표출될 수 없는 산업사회에 대한 비판이라고 설명하였다.

이우환의 유럽 진출은 1971년 제7회 《파리비엔날레》 한국 대표로 시작되었지만, 이후에는 국적에 의미를 두지 않고 매우 개인적인 차원에서 참가하게 되었음을 알 수 있다. 이우환의 해외 진출은 1980년대 초반부터 유럽은 물론 북미까지 확장되면서 90년대 들어서는 일본뿐만 아니라 독일 이탈리아 등지의 주요 미술관과 상업 갤러리들에서 초대를 받으며 세계적 작가로 우뚝 서게 된다.

그의 예술 여정은 타국에서 시작되어 인지도를 확고히 다진 뒤 국내에서도 명성을 떨치게 된 것이다. 작품 구성에 있어서 여백을 강조하는 <조음> 연작에서는 일본 정원에 얽힌 이케바나(生け花)의 일화의 정원을 연상케 한다. 이우환은 1995년 2월 기후현(岐阜縣) 미술관을 필두로 히로시마(廣島), 기타쿠슈(北九州), 사이타마(埼玉) 각 미술관에서 대대적인 ‘모노과’ 전인 《1970-물질과 지각-모노과의 근원을 묻는 작가전》에 초대되었다.²⁶⁾ 이는 90년대 이우환이 일본 모노과에 미친 영향과 그의 활발한 예술 활동을 느낄 수 있는 부분이다.

또한 풍피두 센터에서 ‘전위예술의 일본전’(1986)의 ‘모노과 섹션전’과 로마대학 현대미술관 모노과전(1988)이 모노과를 세계에 알리는데 큰 역할을 했다.

2001년 ‘호암상’ 수상은 국내적 위상을 다시 한번 확인할 수 있었으며 같은 해 미술계의 노벨상이라 불리는 세계문화상을 아시아권에서는 처음으로 차지하는 큰 영광을 차지했다.

2010년 6월 일본 나오시마섬에 안도 다다오와 이우환이 공동 설계한 이우환 미술관이 개관했다. 옥외공간을 ‘기둥의 광장’과 ‘조음 광장’으로 구성되어 있으

26) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 288.

며 실내 전시실은 ‘만남의 방’, ‘작은방’, ‘침묵의 방’ ‘그림자 방’ ‘명상의 방’으로 이루어져 있다. 한국인으로서 외국에 자신의 이름으로 미술관을 설립된 이후 부산에서 자신이 중학교를 나온 인연으로 2015년 마침내 부산 시립미술관에 이우환 미술관이 설립되어 개관했다. 부산 시립미술관 이우환 관에는 1층 전시관 ‘관계항’ 연작 조각 중심으로 2층은 ‘점’ ‘선’ ‘바람’ 등 회화 작품 등 총 23점이 상시 전시되고 있다.

Ⅲ. 이우환 회화의 사상 및 예술적 배경

1. 근대성 비판과 미니멀리즘, 포스트 미니멀리즘

세계 대전 이후 철학 문학 미술계에 불어닥친 세계적인 대변혁에서 일본도 비껴갈 수는 없었다. 20세기 전반에 추구하던 ‘정신’에 절대적 가치와 합리적 사고는 경험과 실존주의로 무게중심이 이동하기 시작한다. 전쟁 이후 미술의 중심지는 유럽에서 미국으로 옮겨지면서 그린버그와 잭슨 폴락으로 대표되는 추상표현주의를 시작으로 미니멀리즘과 개념미술, 대지미술, 오피아트, 팝아트로 맥을 이어갔다. 1945년 2차 세계대전에서 패망한 일본은 미국의 경제적 군사적 원조로 전후의 피폐함에서 빠르게 회복할 수 있었다. 일본은 전쟁을 일으킨 문제에 대한 조금의 반성도 없이 나라의 재건에만 몰입한 결과 전후 25년이 흐른 뒤에는 정치 경제 사회면에서 완전한 복구를 이룰 수 있었던 것이다. 이처럼 빠른 시간에 재건할 수 있었던 요인으로 1964년 도쿄올림픽 개최와 1967년 UN 가입, 1970년 오사카 박람회 등의 영향력도 배제할 수 없을 것이다. 정치와 경제의 복원은 일본 사회의 안정도 되찾았으며 일본미술계에도 새로운 동력을 불어넣었다. 50년대 일본 미술의 최고 성과는 서구 미술을 이상화하는 등 비판 의식 없이 받아들이는 것에서 벗어나게 되었음에 주목할 필요가 있다. 일

본 미술계의 50년대 후반 ‘구타이미술협회(具体美術協會)’와 ‘반예술’ 성향은 1960년대 말에서 1970년대 초반 들어서는 ‘모노파(もの派)’에 의해 절정에 달하게 된다. 1956년 일본으로 이주하여 철학과 문학, 예술에 심취해 오던 이우환은 동양과 서양의 문화와 사상을 두루 접할 수 있었으며 근대의 가치에 대해서 고민하고 탐구하면서 예술가로서 자신의 역할을 이론과 작품을 매우 사변적이고 논리적인 언설과 저서를 통해서 보여 줄 수 있었다. 그의 예술의 뿌리는 근대성 비판에 따른 시각화 현상이라고 볼 수 있다.

20세기 초기부터 1960년대 초까지 일본 내의 근대초극 논의는 극단적 서구 반대주의로 ‘서구를 뛰어넘어 이기자’는 서구의 오리엔탈리즘 시각을 바꾸어서 일본이 주체가 되어 서구를 바라보는 시각이다. 뿐만 아니라 일본은 이러한 이념을 아시아 각국에 투영시켜서 정치적 문화적 약탈의 전략으로 이용하기도 하였다.

하지만 이우환의 근대초극은 근대산업사회의 틀을 비판하는 움직임으로 시작한다. 그의 서구 근대를 넘어서자는 의미는 일본 내 보편적 현상과 일치하지만 식민주의와 제국주의에 대한 청산을 뜻하며 예술의 측면에서 볼 때는 자기 아이디어를 표현하는 ‘창조자’로서의 예술가를 우상화하는 서구 근대 미술을 극복하는 것을 뜻한다.

결론적으로 말하면 이우환이 말하는 근대초극이란 서구가 주도해온 근대주의의 산업사회 문명과 서구 모더니즘 미술을 비판하면서 뛰어넘는 것이다.²⁷⁾

그는 미술 표현에서 최고 가치인 ‘창조성’ 부정과 인간 주체에 의한 표상세계까지 부정하기에 이른다. 이것은 일본의 사회적 환경과 르네상스 이후 인간중심주의에 대한 회의와 예술이 무엇인가 하는 근본적인 문제로 돌아가서 예술을 재정립하려는 의미이다. ‘세계는 나의 표상이다.’라는 쇼펜하우어의 설정에서 처럼 인간의 의식에 의한 표상 작업은 대상화될 수 있다고 믿어왔다.²⁸⁾ 이우환

27) 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006, p. 62.

28) ‘세계는 나의 표상이다’의 의미는 내가 사는 세상은 내가 의지를 가지고 해석한 것이 된다는

은 수 천년의 미술 역사를 끊고 미래 새로운 개념의 표현 세계로의 창출로 인간 주체에 의한 표상 작용 부정과 외부 세계와 만나는 열린 표현을 지양한다.

이것은 미지의 타자를 인정하는 있는 그대로의 외부 세계를 수용하며 자연과 문명 인간이 상호 교류하는 장이 되는 것이다.

그는 작가 개인의 의지로 이루어진 자기 주도적인 작품을 거부하고 일루전의 표현과 미의 표출까지도 부정하며 근대예술관념을 근본적으로 부정하는 것이다. 이러한 이우환의 반예술 흐름을 20세기 전반에 유행한 메를로 폰티의 현상학에 기반을 두고 있음을 알 수 있다.

메를로 폰티의 철학 세계는 세계 대전 후 착수된 신흥 철학으로 인간은 원초적으로 자연 세계와 관계하며 그 안에서 거주하고 있으며 우리의 자유는 타인들과의 원초적 유대로 서로 얽혀 완전히 자립할 수 없음을 제시한다.

폰티는 객관적 사고가 우리들의 경험을 왜곡시키고 타인들로부터 소외됨을 지적하며 신체를 경험이 이루어지는 장소로 간주하며 타인들과의 대립의 관계가 아닌 협동의 관계로 사유한다. 이것은 근대의 서양철학에서의 합리주의적 사고와 인간 중심적 가치에 따른 이원론에 대립적인 사상이다. 메를로 폰티는 이원론적이고 이분법적 사유방식은 ‘객관적 사유’라는 틀에 잡혀서 지각도 신체도 이해할 수 없다고 본다. 메를로 폰티는 인식을 성립시키는 본질적인 기층에 의식계로 그것을 성립시키는 자연과의 관계를 이해하려고 했다.²⁹⁾

의식과 인식은 정신을 이루는 근원의 깊이가 다른 것으로 대상을 객관화하는 인식계보다 정신 바탕을 이루는 의식계가 근원적인 기층에 속하는 것이며 메를로 폰티의 지각된 세계와 타인의 공존은 타인에 대한 도덕성의 기초 마련을 해준다고 보고 있다.³⁰⁾ 이우환의 <관계향>이 시작된 1968년경 미국에서는 미

의미로 지금까지의 미술을 작가의 이미지에 의한 일루전의 창출 곧 표상주의로 간주하는 이우환의 예술관은 이에 반(反)하는 것이다.

29) 이중희, 「이우환의 예술의 근원- 현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대 미술사학』, 제30집, 한국근현대미술사학회, 2015, p. 180.

30) 위의 글, p. 182.

미니멀리즘이 주류 미술로 거론되면서 이어서 대지미술, 개념미술, 프로세스 아트(Process Art), 신체 미술 등 후기 미니멀리즘적인 미술 작업이 등장하고 있었다. 유럽에서는 이탈리아의 아르테포베라, 프랑스의 쉬포르-쉬리파스(Support - Surface) 등이 출현하였다. 이는 1960년대 후반에 접어들면서 그린버그(Clement Greenberg 1909~1994)로 대표되는 형식주의 모더니즘에 반기를 든 것이다.³¹⁾

1970년대 열린 《도쿄 비엔날레》(1970.05.10.~05.30)는 모노파가 국제적으로 알려지는 동기가 되었으며 미니멀리즘, 아르테포베라, 대지미술, 개념미술 등의 동시대 미술가들의 대표작을 소개하여 세계 현대 미술의 동향과 변화를 체감할 수 있었다. 이 전시는 나카하라 유스케와 미네무라 도시아키(峯村敏明 1936~)의 공동으로 기획했으며 나카하라 유스케는 전시 서문에서 미니멀아트 이후 전개된 미술을 조형성과 물질성을 완전히 동등한 위치에 놓으려는 소산이었다고 평가하였다. 그 결과 물질을 인간의 관념이나 조형의 수단이라는 역할에서 벗어난 것으로 보고 실제 상태나 시간적인 과정을 있는 그대로 제시하게 되었다 .. 이로부터 인간과 물질이 공존하며 둘의 관계 맺음으로 나타나는 상황 전체가 곧 작품이 된다고 하였다.³²⁾

미니멀 아트는 기존의 미술품이 추구하던 저자의 주체성과 표상 작업과는 차원을 달리한다. 미니멀 아트의 대표 작가인 도널드 저드(Donald Judd, 1928~1994)는 콜롬비아 대학에서 철학으로 석사학위를 받았을 만큼 철학적 사유에서 작품을 읽을 수 있는 부분이다. 미니멀리즘은 기존의 '표현'이라는 의미를 다시 원점으로 돌아가서 선, 면, 색채, 입체만으로 예술의 표현을 이성적으로 생각해 보는 것이다. 추상표현주의나 팝아트 개념미술과 마찬가지로 미니멀 아트 역시 문명 비판 예술에서 영향을 받았지만 표현 요소의 최소화로 양식의 혁신을 추

31) 권주홍, 「이우환 <관계항> 초기작업(1968~1972) 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2015, p. 70.

32) 위의 글, p. 71.

구하며 표현의 근원적 문제로 다가서고 있다. 마침내 표현 요소의 절제는 물질성과 조형성만이 남게 되는 것이다. 이처럼 표현의 의미와 가상 일루전이 사라지고 저자의 창의성마저 거부되며 물질성 중시 요소는 이우환이 추구하는 모노와 유사한 내용으로 보여진다.³³⁾

그러나 이우환은 미니멀리즘을 다른 것을 나타내지 않는 단순함에 그칠 뿐이며 산업생산품의 기계적 공정을 체화한 것으로 자신의 모노는 단순함에서 더 큰 세계로 나아가고자 하는 것이라고 주장하였다. 또한 아르테 포베라와 대지미술 역시도 자신의 작품에 사용되는 물질과 유사한 부분은 많이 있지만 그들의 물질은 작가의 이념을 표상하기 위한 수단으로 보았던 것이다.

모노파에서 기존의 표현성이나 불필요한 여분 제거와 배제 논리는 미니멀리즘과 성격을 같이 한다. 하지만 ‘모노’라는 말의 의미 부여는 외부의 것과의 직접 가까워지는 것이라고 보아도 무방하다. 무규정의 자연물이나 미가공의 인공물을 사용하는 큰 이유는 세계와 불협화음의 타자성을 맞닿고 싶다는 데에 있다. 이우환은 자연물이나 미가공에 가까운 인공물이 특정한 장으로 이루어지는 것을 좋아하지 않는 현대인들을 모든 대상을 자기 이미지의 재현물로 만들고자 한 것이며 정복하지 않고는 못 배기는 근대인의 오만이라고 밝히고 있다.³⁴⁾ 이우환은 서양 근대의 예술 역사를 표상 작용의 역사로 간주하였고 이에 서구의 팝아트, 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술 경향까지 비판하였다. 그는 자신의 평론에서 로버트 스미스슨(Robert Smithson 1938~1973), 마이클 하이저(Michael Heizer 1944~), 칼 안드레(Carl Andre 1935~), 온 가와라(On Kawara 1932~2014), 조셉 코스투스(Joseph Kosuth 1945~) 등 동시대 일본과 구미의 작가를 직접 나열하며 그들의 작업은 “관념을 우선시하고 물질을 대상으로 삼으려는 시도이며 제시된 물질 말고는 세계에 대해 아무도 말하지 않는

33) 미니멀 아트의 표현요소의 극소화, 일루전의 거부 등과 모노의 유사성을 설명하기 위해 참고하였다. 이중희, 「이우환의 예술의 근원- 현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대 미술사학』, 제30집, 한국근현대미술사학회, 2015, p. 171-172

34) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 282.

다”라고 비판하였다. 35)

그러나 이우환의 작품들은 근대 이후의 서구의 미술품과의 같은 맥락으로 이해되는 부분이 적지 않으며 그가 대립항으로 설정했던 서양미술의 영향도 스며있다. 36)

2. 동양사상과 미학의 영향

이우환은 동양사상이나 예술의 영향을 일정 부분을 받았음에도 그로부터 거리를 두려는 모순적 양상을 작품 제작방식과 언설을 통해 내놓고 있다. 그런데 이우환의 동양화에 대한 배경은 상당하며 일본에서도 처음에는 전통 일본화(Nihonga)를 그렸고 이우환의 최초의 회화인 <무제>(도판 12)는 동양화였다. 그는 회화에서 동양화론의 기본적인 개념과 구도를 원용하고 넓은 의미에서 문인화 사상을 수용하고 있는 것이다.37) 그의 1973년부터 지금까지 이어지고 있는 회화작품의 기본은 점과 선 서체적 용필(用筆) 그리고 여백으로 정리된다.

그가 자신의 그림의 기법적인 면을 설명하는 개념으로 신체가 기반이 된 것으로는 기운생동(氣韻生動)과 골법용필(骨法用筆)이 있다. 여기서 골법용필은 그의 서체화된 작업과 보다 직접적인 연관이 있는 것인데 기(氣)가 신체생리와 유관하듯이 골법 역시 골상술(骨相術)에서 나온 말로 오랜 수련을 거쳐야하는 용필법이다.38)

이우환은 1973년 도쿄화랑 전시를 기점으로 점차 회화에 집중하게 되고 글도

35) 권주홍, 「이우환 <관계항> 초기작업(1968~1972) 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2015, p. 64.

36) 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승:1970년대 모노크롬 미술과 1980년대의 민중미술」, 『한국학』, 제23권 제4호, 한국학중앙연구원, 2000, p. 224, 권주홍, 위 글, p. 68에서 재인용

37) 강태희. 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구』, 제10집, 현대미술사학회, 2000, p. 105.

38) 위의 글, p. 106.

회화에 관한 것을 쓰게 되는데 그의 이론은 동양의 자연관이나 서예나 문인화의 예술관 쪽으로 기울어진다.

그는 1976년 박서보의 개인전 서문에서는 박서보의 그림을 “단념의 양식”, “끝없는 자기 수련의 세계”, “아무것도 표현되지 않는 높고 드넓은 세계”, “극기를 위해 수양을 쌓고 도를 닦는 일”등으로 해석했다. 또한 자신의 1978년 현대화랑 개인전 때 내한하여 『공간』에 게재한 「투명한 시각을 향하여」에서 이우환은 “동양의 태고적부터의 우주관”, “반복의 시스템과 일회성의 행위”, “자기부정”, “정신의 시스템” 등으로 자신의 회화를 설명하기도 하였다.

그에게 동양은 서구와는 다른 세계관을 형성해온 지역이고 행위는 “만남의 경험을 부를 것”이며 “자기부정” 또한 “자기긍정”을 꿈꾸기 위한 제제이다.³⁹⁾

이우환은 작업 방식에서는 동양화의 연관을 피하기 위하여 화선지가 아닌 캔버스를 사용하여 여백이 드러나는 작업을 보여주고 있다. 또한 그는 동양화의 번지는 효과를 피하기 위해서 돌가루와 아교 또는 기름을 결합한 물감을 사용하여 수묵화와는 전혀 다른 화면을 만들어 내고 있는 것이다.

이우환은 자신을 “중간자(中間者)”라고 글을 통해서 밝히고 있다.

“한국에서는 일본 색깔에 젖었다고 하고 일본 쪽에서는 역시 한국 냄새가 짙다고 하고 또 유럽에 가면 저 녀석은 역시 동양인이라고 내치고 싶어 한다. 마치 탁구공처럼 되받아쳐야 할 중간자로 몰아세워 어느 쪽에서도 내부 사람으로 인정하려 들지 않는다..... 나는 한군데 가만있지 못하고 마음먹고 움직이고 있지 않으면 안 된다. 이 짓을 되풀이하고 있는 동안에 사물을 공동체 밖으로 끌어내어 끝없는 차이성을 보는 버릇이 붙었다. 끊임없이 외부성이 바래고 이타성(利他性)으로 살아가는 나날은 격렬하고도 슬프다” 40)

39) 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환」, 『현대미술사연구』 32호, 현대미술사학회, 2012, p. 263.

40) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 24-25.

위 글에서 보이는 것처럼 이우환은 한국에서 태어나 일본과 서양뿐 아니라 다양한 국가를 오가며 작품 활동을 하고 있다. 그는 한국인으로 일본에서 작품 활동을 시작했지만 특정 지역의 이념이나 정체성에 매몰되지 않고 인류 보편적인 주제의 작품을 보여주고 있다. 이우환은 자신의 작품을 논할 때 동양적인 사상과 이념에서 영향을 받았다는 점을 인정하지 않으며 극도로 꺼려 한다. 그러나 동양의 체질과 신체는 타고났으며 성장과정과 학업에 있어서 동양 사상에서 영향을 받은 것은 부인할 수 없을 것이다. 이우환은 인터뷰나 저서를 통해 후설(Edmund Husserl, 1859~1938)과 메를로 폰티의 ‘현상학’에서 영향을 받았다는 것을 언급하였다. 그러나 다른 한편으로는 이우환은 ‘여백의 미’와 관련하여 그가 동양 미학 사상을 모티브로 사용하고 있다는 사실을 언급하기도 하였다. 41)

그의 회화 작품에서 ‘여백의 미’는 중심 소재로 꼽을 수 있을 것이다. 이우환은 작업에서 그림 붓보다는 글씨 붓을 주문을 통해서 자신에게 꼭 맞는 붓을 사용하는 것으로 알려져 있다. 또한 그는 자신의 그림을 재현이 배제되었다는 점에서도 회화보다는 서체와 더 가까우며 서체는 자신에게는 하나의 관계의 시(詩)적인 표현이라고 언설과 저서에서 밝히고 있다. 이우환은 자연이 도구화 되어 버린 역사는 무가치하다고 말하며 “자연은 끊임없이 자극적인 타자이며 영원히 대상화되지 않는 외부”라고 하였다. 42)

그의 <관계항> 시리즈는 자연을 대하는 이우환의 생각과 태도를 잘 보여주고 있다. 물체를 인위적으로 변형시켜서 재구성하고 있는 서양의 아르테포베라와는 달리 이우환은 있는 그대로의 자연을 보여주고자 한다. 그는 가공되지 않은 돌과 최소한의 가공을 거친 철판과 유리 등을 작품의 소재로 사용하며 물질을

41) 김정희, 「노자(老子)의 관점으로 본 이우환의 예술세계: ‘유’(有)와 ‘무’(無)개념을 중심으로」, 『동양예술』, 제45호, 한국동양예술학회, 2019, p. 97.

42) 남수진 「공존의 미의식 : 이우환의 작품세계」, 『동양예술』, 제28호 한국동양예술학회, 2015, p. 62.

대상화하지 않으려는 의도를 잘 나타내고 있는 것이다. 이처럼 있는 그대로의 미학은 한국전통의 건축물과 정원에서 찾아볼 수 있다. 한국전통 가옥들은 담장을 낮게 해서 담장 밖의 풍경까지 끌어들이었으며 자연과의 조화를 중시하였다. 자연과의 공존을 모티브로 삼는 동양적 미의식은 타자와 자연을 점유하지 않으려는 이우환의 작품에서도 엿볼 수 있는 부분이다. 이처럼 그의 작품에서는 현대 개념의 미술적 요소들이 나타나지만 몸과 캔버스의 만남에서는 동양적인 사상과 미의식을 나타낸다고 볼 수 있을 것이다.

“나는 무한감이 감도는 작품을 좋아한다. 그려진 것과 그려지지 않은 공간이 뒤엎히며 여백의 힘이 넘쳐흐르는 당(唐), 송(宋) 시대의 산수화 극히 조금 남겨진 화면의 파편과 그 주위를 메운 드넓은 회반죽 사이의 거름을 보이고 있는 고대 로마의 벽화들, 거기에는 작가를 훨씬 넘쳐난 커다란 그 무언가 있다. 오랜 세월 비바람과 함께한 산속의 자연석에 새겨진 마애불, 벨베데레의 동체 조각 등, 나는 것처럼 외계와의 관계에 의해 성립하는 작품에서 끝없는 무한의 호흡을 느낀다.” 43)

“서구사회에서는 다양한 인간관계에서 타자를 서로 인정하는 장면을 많이 볼 수 있다. 그에 비해 동아시아에서는 동식물이나 돌, 흙 등 자연물과의 연관에서 타자성을 중시하는 경향이 있다. 내 작품이 직접 인간의 자의식을 들고나오기보다 무기적無機的이고 불확정한 것과의 사귀를 중개 삼으려는 것은 내가 자란 환경과 무관하지 않을 것이다.” 44)

위 글 내용에서 보이는 것처럼 이우환의 예술관에서 ‘무한’이라는 개념은 창조와 파괴 즉 ‘유’와 ‘무’의 반복됨으로 해석될 수 있다. 흔히 서양에서는 영원한 지속을 위해 건축이나 피라미드에서 돌을 사용하여 왔다. 그러나 사계절이

43) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 18.

44) 위의 글, p. 21.

분명하고 비가 많이 내리며 변화가 많은 동양에서는 전통적으로 건축물들은 흙과 나무를 사용하였다. 이러한 동양의 건축법은 천천히 닳아서 사라지는 것에 대한 시간성과 무한성을 느낄 수 있는 것이다. ‘유’와 ‘무’를 통한 ‘무한’의 개념은 이우환의 작품을 이해하는데 있어서 중요한 단어이다. 그의 작품에서 붓질과 색채 등에 최소한의 터치, 최소한의 개입으로 더 많은 주변 부분을 끌어들이는 것이다.⁴⁵⁾

이우환은 작품 제작에 있어서 본인 의식보다는 세계와 마주하고 있는 신체 행위에 비중을 두는 경향이 있다. 그는 의식적으로 서양의 영향을 많이 받았으나 신체가 동양 사상의 체질을 가졌다고 아래 글에서 말하고 있다.

“나의 작품은 선이나 불교 유교와는 무관합니다. 실제로 내가 읽은 책의 90% 이상이 유럽이나 미국 것들이기 때문입니다. 나의 이론적인 사고의 패턴을 거기서 주로 형성되었지요. 물론 내가 동양에서 살았기 때문에 동양 사상을 체질로 가지고 있고 그것이 작품에서도 반영될 수 있다는 점을 인정합니다.”⁴⁶⁾

강태희는 “이우환은 신체를 동양문화의 시각으로 보고 있는 것으로 인간과 세계 몸과 마음을 상호작용하며 관계를 맺고 살아가는 유기체적으로 결합되어 있는 것으로 보이는 것이다”라고 언급하였다.⁴⁷⁾

위 내용은 동양과 서양의 문화 차이를 확연히 느낄 수 있는 맥락으로 서양은 인간 중심으로 인간이 주체가 되어 사물을 대상화를 시도한다. 하지만 동양은 인간이 주체가 아닌 자연과 인간의 상호작용에 의한 계속된 반복으로 인간과

45) <https://www.youtube.com/watch?v=vyQAKdKDOIM> (최종 접속일:2023년 3월 13일)

46) 강민정 「이우환에 있어서 신체의 해석: ‘만남’과 ‘관계항’의 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2007, p. 63, 홍대일 「이우환과의 인터뷰: 이우환의 최근그림과 조각 그리고 생각들」, 『월간미술』, 1990년 03월, p. 31.

47) 강민정, 위의 글, p. 64., 강태희. 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구』, 제10집, 현대미술사학회, 2002, p. 108.

세계가 일체화된다.

이우환은 그의 저서나 다양한 인터뷰에서 동아시아의 사상을 따르지 않는다고 하였다. 하지만 일본의 철학자 니시다 기타로의 사상에서 영향을 받았음을 언급하기도 하였다. 니시다의 사상 주요 명제는 인간 중심적 주체의 개념 해체를 목표로 한다는 점에서 하이데거 등과 맥락을 같이 한다.⁴⁸⁾

그의 예술 작업에 있어서 유와 무를 통해서 무한 개념을 추구하는 예술관은 노자의 유와 무의 개념과 미학에서 연관성을 볼 수 있다. 중국의 선진 사상(先秦思想)은 유가(儒家)와 함께 도가(道家)의 노자(老子)는 자연에 순응하는 무위의 삶에서 세상의 이치를 찾고자 했다. 노자는 『도덕경』에서 만물의 근원을 다음과 같이 말한다. “천하의 만물은 ‘유’에서 나오고 ‘유’는 ‘무’로부터 나온다.” 도덕경의 40장인 이 내용은 세상의 모든 사물은 ‘유’로부터 나오고 ‘유’는 ‘무’로부터 만들어진다는 거다. 위진 시대 현학자 왕필(王弼 226~249)은 노자의 ‘무’를 만물의 본체로 견지하였고 ‘유’는 ‘무’에 의지해서 생겨난 것이라고 해석하였다.⁴⁹⁾

왕필의 해석은 ‘무’에 의지하는 ‘유’의 특성을 강조하였기 때문에 ‘무’가 ‘유’보다 중요하다는 견해를 가지고 있었다고 볼 수 있다. 이러한 ‘무’가 ‘유’보다 중요하다는 견해는 동양미학에서 중시하고 있는 그려져 있지 않고 비워져 있는 공간인 여백이 ‘무’를 나타낸다고 할 수 있을 것이다.

모든 존재하는 것 ‘유’의 존재는 만들어지지 않은 것 ‘무’의 존재로부터 생겨난다고 할 수 있는데 이것은 ‘유’와 ‘무’의 대비로 인한 특성이 생겨난다. 이처럼 이우환의 작품에서는 여백(無)과 그려진 부분이 부딪쳐서 나는 바이브레이션으로 초월적인 공간이 열리는 것이다. ‘무한’을 추구하는 그의 예술은 노자가 말하는 ‘도(道)’를 추구하는 예술의 연장선으로 볼 수 있다.

48) 김미경 「이우환의 입장과 회화들-그 해석의 문제」, 『현대미술사연구』, 5권, 현대미술사학회, 1995, p. 78.

49) 위의 글, p. 98.

최소한의 붓 터치는 최소한의 ‘유’로 볼 수 있는데 빈 공간인 ‘무’를 통해서 무한한 사유를 가능하게 하는 이우환 예술관에서 자연의 법칙을 존중하는 도가 사상과 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다.

그러므로 이우환 예술이 궁극적으로 지향하는 점은 ‘무’의 자각으로 무한을 추구하는 것이다.

IV. 이우환의 회화 작품분석

1. 초기작품(1950~1960년대): 물성과 지각의 탐구

앞 장에서 언급한 것처럼 1958년 니혼대학교 철학과로 편입한 그는 어렸을 때 배웠던 서예와 동양화를 살려서 유학비 마련을 위한 그림을 그리기도 하였다. 이때 가까이 지내던 학과 교수의 사촌을 통해서 미국 추상표현주의 작품을 접할 수 있었으며 그때 마크 토비(Mark Tobey 1890~1976), 잭슨 폴록 등의 작품을 접할 수 있었다고 한다.

현재 확인되는 이우환의 가장 이른 회화로는 1958년에 그린 <무제>(도판 12)를 비롯해 1960년대 초반 그린 동일한 습작들이 있다. 그중 1958년의 작품은 수묵으로 그리고 나머지는 종이에 목탄으로 그렸는데 이러한 재료와 점, 선 등의 조형요소는 확실히 한국인으로서 이우환의 예술적 토대가 수묵화에서 기원한 것을 보여준다. 또한 이 시기 작품들은 모두 습작에 속하지만 훗날 그의 대표적인 회화 작품인 점선 시리즈와 직접적인 연관성을 볼 수 있어, 해당 시리즈가 상당히 긴 시간을 통해 배태되었음을 알 수 있다.

그에 비해 1960년대 중반에 그린 작품들은 여전히 대학 졸업 후 무명 작가로 활동하던 시기의 작품들로 여전히 재료와 기법을 익히기 위한 단계였다. 다만

그 표현에 있어서는 위의 작품과 차이를 나타냈는데 말하자면 바로 물성에 대한 관심이었다. 이우환은 일본에 온 이후 앵포르멜뿐 아니라, 루치오 폰타나(Lucio Fontana 1899~1968), 알베르토 부리(Alberto Burri 1915~1995) 등의 현대미술, 그리고 객인식의 유리나 동판 작업을 접촉했다. 그리하여 1963년에서 66년 사이에는 비록 평면에 기초하나 재료의 물성을 활용하거나 노출 시킨 일련의 작업을 시도했는데 예를 들어 캔버스 위에 곧바로 물감을 짜서 올린 <물감으로부터>, 젖은 종이 위에 연필이나 먹으로 상처를 낸 <밀어내기>, 종이나 캔버스를 물감으로 메우는 <그리기>, 나무 가장자리를 끌로 새긴 <쫓기>. 축축한 종이를 캔버스 위에 짓이겨 바른 <종이작업> 등이 그 사례이다.⁵⁰⁾ 이러한 작품들은 하이레드 센터의 주요 멤버였던 다카마츠 지로의 <지(紙)의 단체(單體)>에서도 유사한 사례를 찾아볼 수 있었으며 이후 한국 단색화 작가 가운데 권영우(權寧禹 1926~2013)의 현지 작업과도 연결시켜 볼 수 있는 부분이다.

여기서 또 한가지 보이는 것은 이우환은 1960년대부터 1970년대 초엽까지 서구나 동양이나 할 것 없이 다양한 원천으로부터 끌어와 실험했음을 알 수 있다.⁵¹⁾

그러나 1960년대 말에 이르면 이우환의 회화는 이러한 물성에 대한 관심을 벗어나게 되는데 그것은 1967년 《트릭과 비전(Tricks and Vision)》(1968)을 기획한 이시코 준조를 만나게 되면서 일어난 변화였다. 즉 이시코 준조는 이우환에게 나카하라 유스케가 시각적 일루전에 대해 쓴 글을 소개했으며, 그 영향을 받은 이우환은 곧 시각적 환영의 문제를 다룬 일련의 작품들을 제작했다. 예를 들어 1969년 <제4의 구성 A>, <제4의 구성 B>(도판 13, 14) 등 두 작품은 모두 베니어 판에 형광도료로 그렸는데 피비우스 띠 같은 면의 결합이 야기하는 평면과 입체의 혼란을 보여준 것이었다. 이우환은 이 작업들로 1969년

50) 삼성미술관 편, 『이우환: 만남을 찾아서』, 호암갤러리·로댕갤러리, 2003, p. 144.

51) 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』 공간사, 2006, p. 224.

《제5회 국제청년 미술가전》에서 일본 문화포럼상을 수상하기도 했다.

당시 시각적 환영을 다룬 작품들은 1960년대부터 일본에서 유행한 초현실주의 및 시각의 지적 조작 경향에서 비롯되었으며, 그러한 경향을 주도한 다카마츠의 그림자 회화나 하이레드센터의 작업 등이 크게 유행해 1968년 《트릭과 비전》 전시의 인기로 이어지고 있었다. 1968년 이우환이 《한국현대회화》 전시에 출품한 <풍경Ⅱ>(도판 15) 역시 면의 불확정성이나 시각의 착시현상을 나타낸 작품이었다.⁵²⁾ 특히 그림에 사용된 형광 도료는 그러한 착시현상을 강화해 완전히 평면적인 인상을 주었다. 그 밖에도 이우환은 대형 캔버스에 형광 스프레이를 뿌린 회화 세 점을 같이 전시했는데, 이는 그가 일명 <페인트로부터>라 지칭했던 시험작 들의 일부였다.

이 작품은 채도와 명도를 달리하여 작품과 배경 사이의 경계를 모호하게 만들고 보는 사람들의 시각적인 자극을 극대화 시킨 작품이었다. 특히 이우환은 자신의 표현에 의하면 “면의 불확실성이나 시각의 착시현상을 나타낸 이 작품은 착시현상을 일으켜서 완전히 평면적으로 보이게 되는데 당시 형광안료를 쓴 것은 시각적으로 강한 인상을 이끌어 내고 싶었기 때문이다.”라고 하였다.⁵³⁾

1960년에 일본 미술에서의 두 가지 특성을 볼 수 있는데 60년대 후반에 접어들면서 일본의 고도 산업화에 따른 과학기술을 적극 이용하는 미술들이 유행하기 시작하였다. 일본에서의 테크놀로지 미술이 유행하게 된 배경에는 동시대 서구에서의 키네틱 아트, 옵아트가 있었다. 이처럼 마치 움직이는 것처럼 보이는 회화작품들이 유행하기 시작하였다. 특히 옵아트에 나타나는 시각적인 환영은 이 무렵 일본사회에 자리잡고 있었던 여러 문제점들을 극복하기 위한 자기 반성적 움직임으로부터 특수한 의미를 지니게 되었다. 따라서 1960년대 중반 이후 일본 미술계에서 우리의 눈에 보이는 것이 과연 진실된 것인가를 의문시하고 시각(Vision)의 불확실성에 대

52) 이우환과 나카하라 유스케의 대담, 『미즈에』, 1978년, 2월, p. 298-307.

53) 권주홍, 「이우환 <관계항> 초기작업(1968~1972) 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2015, p. 17.

한 강조하는 이미지론이 새로운 비평용어로 대두되었다.

1971년 도쿄 메트로폴리탄 미술관에 전시한 <상황>으로 명성을 얻게 된 이우환은 이후 제7회 《파리비엔날레》에도 참여하여 유럽에도 모노하를 소개할 기회를 얻게 되었다. 그리고 같은 비엔날레에서 열린 《쉬포르/쉬로파스》전을 관람할 수 있었는데, 구체적으로 클로드 비알라(Claude Vialla 1936~)의 <반복>(1970)과 <청색의 음양반전>(1970), 노엘 돌라(Noel Dolla 1945~)의 <느슨한 천 위에 청색 점들>(1970-71), <큰 흰색 천과 검은 점들>(1970) 등을 볼 수 있었다. 이러한 작품에 그려진 반복된 색점과 패턴은 곧 이어질 이우환의 새로운 회화, 즉 점과 선 시리즈를 배태하는데 영향을 주었을 것으로 보이며, 틀을 제거한 캔버스 역시 점차 모노하와 이별하려던 그에게 하나의 ‘장(場)’으로서 기능할 캔버스의 새로운 가능성을 예시해 주었을 것으로 생각된다.⁵⁴⁾

2. 점/선으로부터(1960~1980년대) : 시간성의 탐구

이우환이 파리비엔날레에서 《쉬포르/ 쉬로파스》전을 통해서 보았던 색점과 반복된 패턴은 점과 선 시리즈를 탄생하는데 영향을 미쳤을 것이다.

여러 관점으로 볼 때 <점으로부터>와 <선으로부터> 연작에 속하는 그림들은 반복원칙에 의해 결정되었다. 이 그림들에서 점이나 선의 배열이라는 기본적인 방법이 다양한 변형 속에서 반복됨으로써 이들은 서로 논리정연한 연작을 형성한다. ... 이우환은 자신의 그림을 점과 선으로 구성함으로써 회화적 형성화에서 연산작용과 거의 결합되지 않은 가장 기본적인 형태를 선택했다.⁵⁵⁾

이우환의 1970년대 작업을 보게되면 개개의 점과 선에서 동양의 붓으로 하는 ‘서법’의 입문이 수행되고 있다는 느낌을 받을 수 있다. ... 이우환의 그림들의 경우와 같이 왼편에서 오른편으로 시선을 옮기게 하는(→) 점들의 방향성과 위

54) 강태희. 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구』, 제10집, 현대미술사학회, 2000, p. 149.

55) 질케 폰 베르스보르트-발라베, 『이우환 타자와의 만남』, 학고재, 2008, p. 126-127.

로부터 아래로 내려긋는(↓) 선들의 방향성에서 일단 동양 서체의 붓질 방향을 상기할 수 있는 것이다. 또한 이점을 통해 그가 전통서예나 소위 동양화의 입문 연습이라는 전제를 토대로 회화에 접근하기 시작하고 있었음을 확인할 수 있다. 56)

이우환에게 있어 점은 작은 우주를 나타내며 이러한 점들은 선이 되고 생명력을 가진 삶이 되는 과정에서 영원성을 띤다고 그는 말한다. 이우환의 <점으로부터>와 <선으로부터> 그림을 관찰하는 것은 특별한 방식으로 그림의 생성 과정을 경험하는 것이고 거기에 내포된 시간적 경과의 새로운 현실화를 함께 경험하는 것이다. 57)이처럼 시간성과 영원성을 보여주는 작품들을 1973년경부터 <점에서>(도판 16, 17)와 <선에서>(도판 18, 19)를 통해 선보이기 시작한다.

<점에서>(도판 16, 17)에서는 점과 선들이 일정한 리듬에 따라 나타남과 사라짐은 작가의 반복된 행위에 따라 그것들은 그 차이를 보여주고 있다. 이러한 차이는 시간성에 대한 인식을 할 수 있는 세계 내의 존재하는 존재자로서의 경험을 할 수 있도록 한다고 볼 수 있다. 또한 위 작품에서 어느 하나도 똑같은 간격이나 규칙을 찾아보기는 힘들다. 이우환은 이러한 자신의 작품에 관해서 다음과 같이 언급하였다.

“나의 작업은 그것이 쓰였든, 그려졌든, 혹은 조각이었든 간에 동일하지 않은 반복과 어긋남이 문제가 되는데 이것은 우주 만물이다. 비슷해 보이지만 조금씩 차이가 있듯이 생명의 변화무쌍을 점과 선으로 반복되어 그 과정 중에 어긋남을 만들어냄으로써 세계와의 만남을 유도하는 것이다.”58)

56) 김미경 「이우환의 입장과 회화들-그 해석의 문제」, 『현대미술사연구』, 5권, 현대미술사학회, 1995, p. 71.

57) 질케 폰 베르스보르트-발라베, 『이우환 타자와의 만남』, 학고재, 2008, p. 140.

58) 강민정 「이우환에 있어서 신체의 해석: ‘만남’과 ‘관계향’의 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2007, p. 47.

이것은 그에게 있어서 캔버스는 소우주로서 우주의 생명의 원리를 나타내주는 공간으로 역할을 맡아주고 있다. 그는 우주의 영원성과 무한성을 붓에 물감을 찍은 다음 그것이 없어질 때까지 반복되는 행위를 통해 우주의 원리를 나타내고 있는 것이다. 이우환은 점과 선을 반복하여 그리는 행위를 주관성의 상실에서 찾는다. 이우환은 인간이 자신의 주관성을 어느 정도 상실하였을 때 시공간에서 타자와의 공존을 인식하고 경험한다고 본 것이다.

“나는 인간의 힘을 자만하는 듯한 불멸의 작품을 그리려고 생각하지 않는다. 회화의 명운에 관심이 있기 때문이다. 내 그림은 아마도 만년이 지나기도 전에 화면은 사라지고 없어지고 캔버스도 너털너털 해져버릴 것이다.

인간은 필사적으로 세계를 만들어 세우려고 하고 자연은 어디까지나 그것을 대지로 되돌리려고 한다. 있게 하려는 힘과 없애려는 힘의 치열한 맞섬은 아름다운 겨룸이다. 그래서 나는 완벽하고 견고하며 잘난체 버티는 작품을 좋아하지 않는다.”⁵⁹⁾

이우환의 <점으로부터> 시리즈 작품에서 특징적으로 나타내고 있는 무수한 반복이 이루어지고 있지만 그의 신체 개입으로 인해 붓 자국들은 그려진 시점들을 보여주고 있다. 이것은 동일인의 반복된 신체 행위로 만들어진 결과물이지만 시점에 따라 각각 다름을 드러내고 관찰자에게 시간적 차원에 대해 감지할 수 있도록 하고 있다. 이우환의 연속적이고 반복적으로 이루어지는 붓질에서 나타남과 사라짐은 시간의 순환성으로 볼 수 있다.

메를로 폰티는 시간은 실행 현상으로 묘사했다. “시간의 본질은 스스로를 형성하는 것이고 존재하지 않는 것이며 결코 완벽하게 구성된 것이 아니다. 따라

59) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 32.

서 시간은 우리의 인식의 대상이 아니라 존재의 차원이다.”⁶⁰⁾

이것은 본질적인 것은 매 순간의 자신의 행동과 지각 속에서 실현되고 경험된다고 하는 것이다. 이우환은 회화 작업 시 동양회화의 기법에 따라 무기안료와 아교를 섞어서 캔버스를 사용하였지만 이젤이 아닌 바닥에 놓고 그리는 것으로 알려져 있다. 이우환의 작업 속에서 무한성과 시간성을 잘 보여주는 또 다른 작품 <점으로부터>(도판 20)는 이우환은 캔버스 왼쪽에서 오른쪽 가장자리까지 가로로 점을 반복해서 찍었다. 캔버스의 왼쪽 가장자리까지 한 줄이 이루어질 때까지 붓에 물감을 찍지 않아서 왼쪽의 처음 찍은 점보다 오른쪽으로 갈수록 캔버스에 그려진 점의 색깔이 얼어짐을 알 수 있다. 이우환은 점을 단순히 기호가 아닌 살아있는 생명체로 보았으며 그에게 캔버스는 생명체들이 움직이고 있는 공간이 되었던 것이다.

<선에서>(도판 18)의 작품은 점이 연장되어 선으로 이어지고 있으며 시간성이 본격화되었음을 알 수 있다. <선에서>(도판 18)의 작품은 붓에 물감을 담가 물감이 없어질 때까지 위에서 아래로 내려 그음을 반복하는 작업을 보여주고 있다. 이우환의 한번의 붓질로 끝까지 뺏어나가 점점 벌어지다가 마지막에는 거의 보이지 않는다. 이것은 반복과 어긋남을 통해 우주의 생명과 무한성을 잘 표현하고 있는 것이다. 그러나 <선에서>(도판 19)에서는 <선에서>(도판 18)작품에서 보다 붓 자국의 어긋남이 커지고 있음을 알 수 있는데 <선에서>(도판 18)에서 일자로 내려 그어졌던 붓 자국이 <선에서>(도판 19)에서는 곧게 내려오던 일자가 어긋나면서 붓 자국이 없어진다. 이처럼 이우환은 시간이 점점 지나면서 작품에서의 변화된 모습을 보이다가 <점과 선에서>(도판 21)는 점이 가늘어지면서 점과 선의 차이가 무의미해짐을 볼 수 있다.

이러한 변화는 캔버스에 찍혀지는 붓끝의 각도가 느껴지던 점과 선에서 좌우

60) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, trans. Colin Smith as *Phenomenology of Perception*, 1945, p. 471-472, 남수진, 「이우환의 작품에 나타난 공존의 미의식」, 영남대학교 석사학위 논문, 2015, p. 41에서 재인용.

로 구부러지는 등 동적인 점과 선으로 변화를 보여준다. 이것은 이우환의 다음 작품 <바람> 시리즈를 예고하는 것으로 알 수 있다.

3. 바람 시리즈(1970~1990년대): 공간성의 탐구

이우환의 ‘점으로부터’, ‘선으로부터’ 시리즈 작품에서는 개념적인 반복의 붓질로 점은 새로운 점을 부르고 다시 선으로 이어진 축적된 에너지들은 생명체의 장이 되고 있었다. 그에게 우주의 삼라만상은 점에서 시작되어 점으로 돌아가며 점의 이상 집합의 양상은 반복을 통해 무한을 가리킨다.

이처럼 이우환은 ‘점으로부터’, ‘선으로부터’ 시리즈에서는 반복되는 붓질로 우주의 무한을 추구했다면 이어지는 ‘바람과 함께’ 시리즈에서는 장과 행위가 호응하는 장소적 전개로 무한을 모티브로 하는 작업을 이어갔다. 앞장에서 살펴본 70년대 말 <점과 선에서>(도판 21)는 점과 선의 질서가 불규칙해지면서 캔버스에 찍힌 점과 선이 좌우로 구부러지는 등 동적인 점과 선으로 새로운 공간의 유형을 볼 수 있었다. 이러한 변화는 이후 <바람으로부터> 연작으로 연결된다. <바람으로부터>는 작품의 제목처럼 자연적인 바람의 영향을 받은 듯 자유로운 느낌을 주며 모필(毛筆) 대신 평필(平筆)이 등장한다. 이우환은 <바람으로부터>를 통해 이성적인 붓 자국을 벗어나기 위해 노력한 것이라 할 수 있다. 이러한 그의 화법의 변화는 70년대 말에서 80년대 초 미니멀리즘과 개념 미술의 퇴조, 포스트 모더니즘의 대두로 개념적 창작에 동요되었던 것이다. 이처럼 그는 70년대 말에서 80년대 초에는 ‘점과 선’이라는 개념과는 다른 요소들이 등장하는데 이것은 이우환이 ‘공간적 문제’를 인식하게 되었기 때문이라고 한다.⁶¹⁾

61) 문범, 김용익, 「이우환과의 대담:신체성을 담은 캔버스」, 『공간』, 1997. 05월, 강민정, 「이우환에 있어서 신체의 해석: '만남'과 '관계향'의 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2007, p. 50에서 재인용

이우환은 이전에는 색채도 코발트계 푸른색과 오렌지 계 붉은색을 썼는데 80년대 초부터는 검은색이나 회색을 주로 사용하게 됐고 약간의 이미지도 나타나게 된다. 그리고 울동이 크게 부각되는데 그것은 그의 작업 밑바닥에 깔려있는 리듬이 드러나기 시작한 것이라고 한다. 또한 점과 선의 무브먼트는 약화되고 그 대신 터치와 스틱과 같은 행위성이 등장하여 매우 혼란스럽게 되는 것이다.⁶²⁾

“작품이란 일상적인 주위에 일정한 간격을 유지하면서 자극이나 조화를 불러일으키는 매체이다... 그 짓거리가 시, 공간을 활성화하고 보다 정화
로 이끄는 것이 꿈이다. 작품은 예술에 걸림과 동시에 생활에도 걸리는
살아있는 구조라는 점이다.”⁶³⁾

이우환에게 붓과 그림물감을 사용해서 캔버스에 그림을 그렸다는 말은 서구적인 나쁜 번역이라고 할 수 있다고 하였다. 그는 그림물감과 캔버스 그리고 주변의 공기와 모든 사물이 어우러진 작품 제작을 통해 큰 세계를 접하고 싶은 것이다.

“인간이든 물건이든 거기 텅굴고 있다고 해서 존재하고 있는 것이 되는
것은 아니다. ... 어떤 물건이 폭을 지니고 존재감 있게 보일 때에는 반드시 다른 사물이나 거기의 공간과 가장 긴밀하게 맞물리고 있을 터이다.
... 타와의 구조적인 힘의 관계가 사물을, 언어를 존재감을 낳는 것이다
.”⁶⁴⁾

위 글에서 보이는 것처럼 이우환의 붓질은 그로부터 해방되어 공간을 깊숙이

62) 홍대일 「이우환과의 인터뷰: 이우환의 최근 그림과 조각 그리고 생각들」, 『월간미술』, 1990년 03월, p. 32, 강민정, 위의 글, p. 50에서 재인용

63) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 390.

64) 위의 글, p. 391.

호흡하며 더욱 커다란 생명력을 추구하는 무한을 추구하였던 회화적 수법이다. 그는 바탕이 무한을 암시하는 장소가 되기 위해서는 붓의 터치는 공간에 상호 울려 퍼지는 살아있는 것이어야 했다. 또한 작가의 단순한 자발성의 표현이 아닌 외부 요소들과의 교류를 통한 행동의 흔적의 결과물이라 할 수 있다. 이우환은 그리기를 통해 남긴 흔적뿐 아니라 자신의 작품에 사용한 재료들에서도 심혈을 기울여 비록 서양 화법의 캔버스를 쓰고 있지만 동양회화의 전통적 기법을 따라 무기안료를 아교와 섞어서 사용한다. 그의 <바람> 시리즈는 신체와 외부 세계와의 상호작용으로 바람의 흔적과 같이 점과 선의 구분이 모호하고 무작위 행위처럼 그 방향을 알 수 없는 것이 특징이다. 그러나 자칫 충동적으로 느껴지는 <바람> 시리즈 연작도 세심하게 균형 잡힌 행위의 결과이다.

바람의 영향으로 주변의 미세한 것들이 흔들리듯이 <바람> 시리즈에서는 기계적인 엄격한 질서를 벗어나 자유분방함과 함께 역동성을 띤 감성의 표현으로 이해할 수 있다.⁶⁵⁾ 이 연작의 구성은 이전과 다르게 직접적으로 파악할 수 있는 규칙이 사라졌으며 물감의 농도는 일정하지 않다.

<바람으로부터>(도판 22)에서는 이전의 작품들과는 다르게 작가의 이념보다는 행위성이 두드러지는 것은 작가의 예술 행위와 외부적인 여러 요소들이 상호작용하여 이루어지는 장이 되고 있다.

<바람으로부터>(도판 22)를 자세히 관찰해 보면 역동적인 움직임 속에서 선이 가벼워지고 뾰뾰한 붓 자국은 작가와 화면 사이의 상호작용에 의한 이루어짐을 알 수 있다. 이것은 점차 외부의 다양한 요소들이 이우환의 작업에 스며들면서 작가의 이념보다는 신체의 행위성이 두드러지게 되는 것이다. 1987년 들어서는 <바람> 시리즈는 <바람으로부터>(도판 22)에서 <바람과 함께>(도

65) 이런 변화에 대해 이달희는 “그동안 ‘개념’으로 향한 극단의 구심력에 의해 억압되었던 표현 욕구가 조금씩 풀어져 나오는 감성(感性)의 개입을 예고하는 듯한 의미일수도 있다고 설명했다. 강민정 「이우환에 있어서 신체의 해석: ‘만남’과 ‘관계향’의 개념을 중심으로 홍익대학교 석사학위논문, 2007, p. 51에서 재인용, 이달희, 『미술문화의 받아들이기와 복돋우기』, 『월간미술』 1991.09. p. 62.

판 23)로 작품의 변화를 가져온다. 이우환은 제목이 <바람으로부터>(도판 22)에서 <바람과 함께>(도판 23)로 바뀐 것은 능동과 수동이 화면 속에 공존하고 있다는 생각에서라고 한다.⁶⁶⁾

이것은 <바람으로부터>의 일방적인 받아들임이 아닌 신체의 행위와 외부적인 여러 요소들과의 상호작용하며 공존의 장으로서 <바람과 함께>(도판 23)는 만남이 이루어지는 것이다.

<바람과 함께>(도판 23)에서는 장과 행위가 서로 호응하는 시리즈로 이제까지 볼수 없었던 뿌리거나 흘리기의 기법까지 수용되어 전체 시리즈 중에 행위가 가장 강조되고 있다. 이것은 이우환의 회화에서 형상과 여백의 이원적 구조해체에 이르렀음을 알 수 있다.

<바람과 함께>는 <바람으로부터>보다 간결하고 단순하며 캔버스의 공간은 바람이 훑날리는 것이 아닌 바람이 잔잔해지면서 수그러지는 양상을 띄고 있다. 또한 <바람과 함께>(도판 23) 붓 자국들이 간격을 두어 이러한 붓자국의 위치는 어떠한 규칙에 의한 것은 아니지만 자연스러운 조화를 보이고 있으며 넓어진 붓 자국으로 여백의 드러남이 두드러지는 현상을 알 수 있다. 여백의 드러남은 <바람과 함께> 연작을 통해 더욱 강화되어 1992년 제작된 <바람과 함께>(도판 24)⁶⁷⁾작품에서는 한 개 혹은 짝을 이룬 붓 자국들이 여백을 두고 떠다니는 듯한 형상을 하고 있다. 여기서 서로의 붓 자국들은 어떠한 규칙에 의한 것은 아니지만 서로 반응하는 듯한 자연스러운 조화를 이룬다.

이우환이 이후 넓어진 여백의 관심은 회화 작업에서 자신의 신체적 개입을 점차적으로 축소해 나감을 알 수 있다. 이처럼 초기 <바람으로부터> 시리즈는 점과 선이 화면 위에 무작위로 나타나며 마치 바람이 불어오는 듯한 형상이었다면 1980년대에는 붓 자국들이 서로 붙어서 화면을 가득 채웠다. 1990년 들어

66) 강민정, 위의 글, p. 52.

67) 남수진 「공존의 미의식 : 이우환의 작품세계」, 『동양예술』, 제28호 한국동양예술학회, 2015, p. 43 참고

서서는 화면을 가득 채웠던 붓 자국들이 조금씩 사라져 가면서 여백이 드러나고 있었음을 알 수 있다. 이우환의 작업에서 이러한 붓 자국들은 각각의 상호작용에 의해 90년대 초반 이후 <조용> 시리즈로 탄생하게 된다.

이우환의 회화 작업의 전개에서 볼 수 있듯이 시간이 지나면서 그는 자신의 작업에서 자신의 행위를 점점 제한하고 있음을 알 수 있다.

4. 조용 시리즈 (1990 ~ 최근): 공명의 탐구

이우환의 1987년의 <바람과 함께>는 신체와 외부 세계와의 서로에 의한 상호작용으로 마치 바람의 흔적처럼 점과 선을 구분할 수 없을 만큼 무작위의 행위처럼 보였다. 그의 <바람과 함께>에서는 <점과 선에서>는 볼 수 없었던 뿌리거나 흘리기 기법까지 수용하여 관람자는 작가의 역동적인 작업 방식을 인지할 수 있었다.

그러나 이우환은 1990년대 들어와서는 자기 자신의 절제와 행위가 줄어들면서 전체 구성이 엄격해지는 <조용> 연작을 발표하기에 이른다. 이우환 회화에 있어서 궁극적인 목표는 세계와의 만남으로 이러한 과정은 <조용> 시리즈에 이르러 절정을 이룬다. 1991년부터 시작되어 지금까지 이어지는 <조용>(도판 25)에서는 표현이 점점 단순화되고 획의 꼬리 부분은 대부분 캔버스 외부를 향하고 있어서 주어진 공간적 한계를 극복하고자 하는 시도를 보이고 있다. 또한 섬세한 붓털의 효과를 내는 비백(飛白) 서법이 가장 뚜렷하게 상용되고 일필일획의 개념은 사실상 포기되고 세심한 덧칠이 추가된다.⁶⁸⁾

여기서 느껴지는 고도의 긴장감과 팽팽한 에너지는 작품 안에서 조용을 이루며 공간을 울림의 공간으로 성립된다. 또한 이우환의 명료하고 불림이 있는 붓

68) 강태희, 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구』, 10호, 현대미술사학회, 2000, p. 108.

터치는 여백이 중시되면서 공간에 대한 개념으로 확장된다. <조음>(도판 26)에서는 점 4개가 나란히 그려진 것처럼 보이지만 점 1개는 살짝 위로 올라가 있다. 여기 있는 점들은 서로 대응하여 긴장감을 불러오게 된다. 이것은 이우환의 예술행위를 최소한으로 제한하여 그린 것과 그리지 않은 공간과의 관계를 드러내게 한다.

따라서 <조음> 시리즈에서는 보여지는 붓자국 외의 공간까지 울림의 공간으로 확장시키며 여백을 강조하고 있음을 알 수 있다. 서체적 용필(用筆)과 여백의 강조는 동양화에서 나타내는 요소이지만 이우환은 화선지가 아닌 캔버스를 선택하였다. 여기에 돌가루와 아교 또는 기름을 사용한 물감을 사용하여 동양화의 수묵화와는 차별화를 잘 보여주고 있다.

이우환의 <조음>에서의 붓자국은 가까이서 관찰하면 사용된 붓의 넓이와 털의 구조는 물론 그리는 방향까지 알 수 있다. 여기서 일필일획의 개념은 사실상 포기되고 세심한 덧칠이 추가된다. 그러므로 어떤 의미에서 이우환은 초기의 점과 선으로 되돌아간 느낌을 준다.

그의 <조음> 연작에서 한 개의 점만으로 이루어진 캔버스는 일본에서 회자되는 이케바나의 유명한 일화를 연관시켜 미감을 읽을 수 있다. 이 일화는 꽃 한 송이가 수십 송이의 꽃보다 훨씬 더 효과적으로 공간에 울림과 생기를 만들 수 있다는 단순미와 고요함을 의미하는 '와비사비(わびさび)'로 적용시켜 볼 수 있다.

“이케바나(生け花, いけばな, 꾸밈꽃, 살림새의 꽃)’라는 단어의 울림은 독특하다. 근대 일본이 만들어낸 조어(造語) 가운데에서도 특기할 만한 문화적 향기가 짙은 신선한 공간성을 지닌다. ... 아케바나는 무(無)로부터의 창조라는 으스스대는 것이라기 보다는 극히 포스트모던적인 잉여성에 찬 표현의 한 분야로 느껴진다. ... 항상 신

선하고 아름답고 자극적인 세계와 함께하고 싶다는 바람을 거기에서 읽을 수 있다.”⁶⁹⁾

그는 그림을 그리거나 글을 쓰거나 생각을 할 때 이우환 본인의 손과 주변의 모든 것들이 재료로 들어와 상호작용으로 이루어진다는 예술관을 위 글에서도 잘 나타내주고 있다.

작품 <조음>(도판 27)은 218 × 291cm 크기인 캔버스의 중앙으로부터 비껴나간 단 하나의 붓 자국의 작품이다. 작품 가까이 가서 보면 붓털의 생김과 붓질의 방향까지 물성을 알 수 있다. 또한 회색으로 덧칠해진 붓 자국은 왼쪽에서 오른쪽으로 갈수록 어두워지며 그라데이션 효과를 내고 있다. 붓의 덧칠로 이루어진 그라데이션 색채는 그 자체의 밀도로 인해 캔버스의 평면에서 입체적으로 보인다. 이우환은 <점으로부터>와 <선으로부터> 작품에서는 집합체로 아교를 사용하였으나 <조음> 연작에서는 기름을 써서 돌가루를 섞은 안료를 물감으로 썼다. <조음>(도판 27)에서는 붓 터치가 중앙에서 벗어난 곳에 이루어짐으로써 관람자는 본능적으로 붓 자국을 중앙으로 끌고 가려는 시각적 효과로 동적인 느낌을 얻을 수 있다.

그러나 무엇보다 <조음>(도판 27)에서 주목해야 할 것은 그려진 부분 보다 그려지지 않은 부분이다. 관람자는 <조음>(도판 27)을 가까이 가서 볼 때는 붓 터치가 눈에 들어오지만 작품에서 어느 정도 떨어져서 보게 된다면 아무것도 그려지지 않은 평면으로 시야는 확장된다. 또한 그라데이션 효과의 회색 붓 자국은 평면의 캔버스에서 빈 공간과의 긴장감이 유지되며 울림을 만들어 낸다. <조음>(도판 28)에서는 3개의 짧은 붓 터치를 볼 수 있는 작품으로 간결한 붓 자국과 여백에서 작가의 최소한의 개입을 화면에서 볼 수 있다. 또한 3개의 붓 자국들은 서로 마주 보거나 대칭을 이루지 않고 있으며 중앙을 비껴

69) 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002, p. 208-209.

나간 왼쪽과 오른쪽 그리고 아래쪽으로 흘러 있는 듯하며 여유 있는 여백을 제공하고 있음을 보여주고 있다. <조용>(도판 28)에서의 붓자국 세 개가 똑같은 농도로 칠해져 명확히 구별할 수 없는 상태를 보여준다. 따라서 이전 그림의 점선과 비교할 때 이들의 관계는 공간적 대치성이다.

<조용>(도판 29)은 캔버스가 아닌 벽에 직접 붓 자국을 찍었다. 이것은 작가가 실제의 장소와 공간에 관계를 맺는 방식으로 볼 수 있다. 이우환은 직접 벽에 그림을 그렸지만 전통 벽화와는 차별화된 것이다.

전통 프레스코 벽화는 특정 장소에서 이념이나 교육을 위한 역할을 하고 있었다. 그러나 이우환이 벽에 그린 그림은 관람자에게 공간을 인식하고 타자와의 공존을 경험하게 하고 있다. 이우환의 벽화는 개별화된 붓자국을 통해 여백을 결핍이 아니라 공간을 보증하는 사건으로서 긍정적으로 경험하게 해준다.

70) 이우환은 공간에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

“그려지지 않은 영역은 빈 공간이 되며 이 여백의 분위기는 그려진 부분과 서로 영향을 주고받는다. 이러한 대립을 통해서 캔버스의 세계는 초월된다. 다시 말해 그림의 평면이 작품으로서 생명을 부여받게 되고 캔버스에 구축된 공간을 뛰어넘는 더 큰 무엇이 된다. 이러한 도약의 비밀은 공명하는 여백의 역동성에 있다. 나에게 그림을 그리도록 자극하는 것은 끝없는 여백을 향한 추구이다. 이 여백은 실제나 관념 같은 언어로는 묘사할 수 없는 관대한 것이다. 그것은 그림의 평면에서 느끼는 영감과 예감에서 탄생한 포착하기 어려운 미지의 나라이다”⁷¹⁾

이우환은 <바람과 함께>에서 화면을 채웠던 붓 자국들은 조금씩 줄어들면서 <조용>시리즈에 와서는 한 개의 붓 자국의 작품까지 볼 수 있다. 이처럼 <조

70) 질케 폰 베르스보르트-발라베, 『이우환 타자와의 만남』, 학고재, 2008, p. 248.

71) 질케 폰 베르스보르트-발라베, 위의 글, 185-191, 남수진, 「공존의 미의식 : 이우환의 작품 세계」, 『동양예술』, 제28호 한국동양예술학회, 2015, p. 43에서 재인용.

응>시리즈에서는 그가 중시하는 여백이 크게 부각되는 것을 여러 작품을 통해 인지 할 수 있었다. 그러므로 관람자는 <조응> 시리즈를 감상할 때는 그려진 붓 터치와 집중보다는 하얀 캔버스와 울림을 느끼게 해주고 있는 것이다. 이처럼 이우환의 <조응> 시리즈는 캔버스 내에서만 오롯이 느낄 수 있는 타 작품들과는 다른 그림 주변의 실제 공간과의 관계에 집중할 필요가 있다. 이러한 그려진 부분과 그려지지 않은 부분 그리고 주변의 모든 것들과 상호작용으로 탄생한 이우환의 작품은 열린 세계이다. 이우환은 회화 작품을 통해서 관람자는 공간을 경험할 수 있도록 할뿐 아니라 자신의 현존을 넘어서는 무엇을 경험하게 하는 것이다.

V. 결론

본 논문은 한국현대미술의 대표 작가로 평가되는 이우환의 회화를 분석했다. 이우환은 1936년생으로 1960년대 말 서구 근대 문명에 대한 비판적 흐름이 대두되던 시기에 비평가 창작으로 일본과 한국은 물론 서구 미술계에서도 주목 받고 있는 작가이다.

따라서 본고에서는 이우환의 회화를 중심으로 근대주의에 대한 비판과 동양적 사유는 그의 예술관 형성에 어떠한 영향으로 작용했는지 고찰하였다. II장 이우환의 예술 생애에서는 이우환 예술관 형성의 모태라 할 수 있는 동초 황견용으로부터 시서화를 익히던 어린 시절부터의 성장배경을 살펴보았다.

이후 이우환은 독일하여 대학에서 철학을 전공하고 그 이후에도 니시다 기타로, 미셸 푸코, 모리스 메를로 폰티 등에 대한 서적을 대하며 실존철학에 경도되었다. 이우환이 본격적으로 미술수업을 시작한 1960년대 초반 일본 사회는 1964년 도쿄올림픽과 1967년 UN가입 등으로 최고의 호황기에 있었다. 이러한 현상은 미술계도 예외는 아니었다. 그러나 일본의 최고의 전성기 1960년대는 산업사회가 가져온 폐단은 서방국가들과 마찬가지로 위기를 느낄 수 있었다. 이러한 사회현상 속에 모노하에 대한 이론은 엄청난 파장을 불러오기에 충분했다.

이우환은 1968년부터는 훗날 모노하라는 이름으로 알려진 화가들과의 만남을 통해 조각 분야에서 자신만의 예술관을 형상화 하기에 이른다. 같은 해 이우환의 세키네 노부오 <위상-대지> 평론은 일본 미술계는 물론 일반인들에게까지 스타덤에 오른다. 이후 이우환은 국내 미술계도 영향을 주고 받으며 한국 단색화 형성에 중심에 서게 되었다.

이어서 III장에서는 이우환 사상 및 예술적 배경을 서구 철학 및 예술의 영향과 동양 미학의 영향 두 부분으로 분석하였다. 이우환 예술의 시작이라고 불

수 있는 근대성 부정으로는 당시 1960년대 일본 근대의 사회적 환경과 분리할 수 없었다.

대학 시절 공부한 철학적 관심은 졸업 이후에도 현상학, 실존철학 등 서구사상에 경도되어 있었으며 동양적 사상에 기초를 두고 있는 니시다 기타로의 영향도 볼 수 있었다. 이우환은 작업 방식에서 동양화와 연관을 피하기 위하여 화선지가 아닌 캔버스를 사용하며 동양화의 번지는 효과를 피하기 위해 돌가루와 아교 또는 기름을 결합한 물감을 사용한다. 그러나 이우환 회화 작업의 기본인 점과 선 서체적 용필 그리고 여백은 동양화로 규정할 수 있다.

IV장에서는 이우환의 주요 회화 작품을 중심으로 캔버스라는 한정된 공간에서 어떠한 요소들과 예술관으로 작품이 형성되었는지 시기별로 구분하여 분석하였다. 이우환은 점/선 시리즈가 시작되기 전까지 재료와 기법에 있어 다양한 실험이 있었음을 알 수 있었다. 1960년대 말에 이르면 이우환의 회화는 물성에 대한 관심을 벗어나며 시각적 환영의 문제를 다룬 작품들을 제작하는데 1960년대 후반 일본 미술계는 과학기술을 적극 이용하는 미술들이 유행하던 옹아트와의 영향으로 볼 수 있다. 이우환은 1973년부터는 조각 작업과 병행해서 다시 회화에 관심을 돌리게 되었다. 따라서 이우환은 회화의 최소단위인 점과 선을 시작으로 그의 회화는 순차적으로 발전해나갔음을 알 수 있었다.

이우환에게 점은 작은 우주를 나타내고 이러한 점들은 선이 되고 생명력을 가진 삶이 되는 과정이다. 점과 선들의 나타남과 사라지는 차이에서 관찰자는 시간성을 인식할 수 있도록 하고 있다. 이우환의 <점에서>, <선에서>는 일치성과 반복성을 특징으로 엄격한 질서의 구축을 나타내주고 있었다. 그러나 1980년 초에 이르러서는 점과 선이 무의미해지며 점/선에서 보여지던 질서는 무너진다. 따라서 점은 길고 가늘어지며 평필(平筆)이 등장한다. 이것은 이우환이 공간적 문제를 인식하게 되었기 때문이다. 이러한 이우환의 공간적 문제에 대한 인식은 <바람으로부터>, <바람과 함께> 화법으로 발전한다.

이우환의 바람 시리즈에서는 물감도 검은색이나 회색을 주로 사용하고 울동성이 부각되며 약간의 이미지도 나타나게 되는 한편 기계적이고 엄격한 질서에서 벗어나 캔버스는 외부적인 요소와의 상호작용으로 공간성을 감지할 수 있었다. 1990년대 들어서서는 화면을 가득 채웠던 붓자국들은 사라지고 이우환의 작업은 여백이 강조되면서 극단적 단순화 된 화법의 <조용>을 탄생시켰다. 이우환은 <조용>에 와서는 일필일획은 사라지고 세심한 덧칠이 추가됨과 함께 자신의 행위가 제한됨을 보여주었다. 이처럼 <조용> 시리즈에서는 이우환은 보이는 붓자국 외의 공간까지 울림의 공간으로 확장 시키며 여백을 강조함을 알 수 있었다. 지금까지 살펴본 이우환 작품의 핵심은 낯선 세계와의 만남과 공존을 기반으로 하는 것이다.

참고 문헌

단행본

- 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006.
- 무라카미 하루키, 『상실의 시대』, 문학사상사, 2000.
- 메를로 폰티, 콜린 스미스 번역, 『지각의 현상학』, 1945.
- 이우환, 『여백의 예술』, 현대문학, 2002.
- _____, 『이조 시대의 회화』, 고단샤 출판사, 1975.
- 질케 폰 베르스보르트-발라베, 『이우환 타자와의 만남』, 학고재, 2008.
- 철학아카데미, 『처음 읽는 프랑스 현대철학』, 동녘, 2013.

학술논문

- 강태희, 「이우환과 70년대 단색회화」, 『현대미술사연구』, 제14집, 현대미술사학회, 2002, pp. 137, pp. 139, pp. 155.
- _____, 「이우환의 신체」, 『현대미술사연구』, 제10집, 현대미술사학회, 2000, pp. 105-108, pp. 149.
- 김미경 「이우환의 입장과 회화들-그 해석의 문제」, 『현대미술사연구』, 5판, 현대미술사학회, 1995, pp. 71, pp. 78.
- 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승:1970년대 모노크롬 미술과 1980년대의 민중미술」, 『한국학』, 제23권 제4호, 한국학중앙연구원, 2000, pp. 224.
- 김정희, 노자(老子)의 관점으로 본 이우환의 예술세계: '유'(有)와 '무'(無)개

- 념을 중심으로」, 『동양예술』, 제45호, 한국동양예술학회, 2019, pp. 97.
- 남수진, 「공존의 미의식 : 이우환의 작품세계」, 『동양예술』, 제28호, 한국동양예술학회, 2015, pp. 43, pp. 62.
- 윤난지, 「단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환」, 『현대미술사 연구』 32호, 현대미술사학회, 2012, pp. 252, pp. 263.
- 이중희, 「이우환의 예술의 근원- 현상학적 해석을 중심으로」, 『한국근현대 미술사학』, 제30집, 한국근현대미술사학회, 2015, pp. 171-172, pp. 180

학위논문

- 강민정, 「이우환에 있어서 신체의 해석: ‘만남’과 ‘관계향’의 개념을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2007, pp. 47, pp. 51, pp. 63.
- 권영진, 「1970년대 한국 단색조 회화 운동 -‘한국적 모더니즘’에 대한 비판적 고찰」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2014, pp. 45-47, pp. 50-51.
- 권주홍, 「이우환 <관계향> 초기작업(1968~1972) 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2015, pp. 17, pp. 19, pp. 23, pp. 25, pp. 64, pp. 68, pp. 70.
- 김지연, 「이우환의 관계향 연구」, 성신여자대학교 석사학위논문, 2004, pp. 9-10, pp. 25.
- 남수진, 「이우환의 작품에 나타난 공존의 미의식」, 영남대학교 석사학위 논문, 2015 pp. 41.

정기 간행물

문범, 김용익, 「이우환과의 대담:신체성을 담은 캔버스」, 『공간』,
1997. 05월

미네무라 토시야키, 「풀기 어려운 회화」, 『미술수첩』, 1997년 5월
이달희, 「미술문화의 받아들이기와 복돋우기」, 『월간미술』,
1991년 9월

이우환, 「일본현대미술의 동향: 현대 일본 미술전을 중심으로」,
『공간』, 1969년 7월.

홍대일, 「이우환과의 인터뷰: 이우환의 최근그림과 조각 그리고 생각들」,
『월간미술』, 1990년 03월.

ABSTRACT

A Study on Lee Ufan(1936-)'s Painting Thoughts and Works

Focusing on Lee Ufan's Painting

Yeon, young-ju

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin University

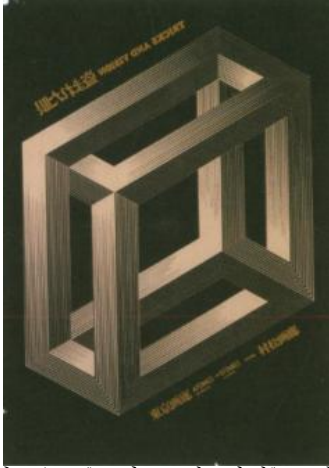
This paper is a study on Western philosophy and Eastern thought that influenced Lee Ufan(李禹煥, 1936~)'s paintings and Lee Ufan's works. Lee Ufan's earliest painting, <Muje>, painted in 1958, was painted in ink, and other works of this period also used charcoal on ink and paper, indicating that Lee Ufan's artistic foundation originated from ink painting. Lee Ufan began taking Japanese painting classes in 1961 and worked as a member of an art organization called Nihonkapu until 1965. In the 1960s, the Japanese art world was at a time when avant-garde art spread to the 《Yomiuri Angpang Exhibition》, but from 1965, art using science and technology spread. When Lee Ufan encountered the Kenshoku

Group, he was interested in the work brought from non-artificial things such as trees, stones, and ice, and in 1968, he first performed <Relatum> at Shinjuku Station.

Lee Ufan had the opportunity to see and listen to the latest Western art while traveling to Europe and the United States for the first time while participating as a Korean representative at the 7th 《Paris Biennale》. And I was able to watch the 《Shfor/Shiropas exhibition》 at the same biennial, and the color dots and patterns I saw at that time seem to have influenced Lee Ufan to conceive the dot and line series. Starting in 1973, Lee Ufan began a full-fledged exploration of painting, which is believed to have been attributed to a number of complex causes, including the decline of Monopa and overseas travel, or Quac Insik's interest in painting, which he entered in the early 60s. Lee Ufan, who went to Japan in 1956, was able to experience Japan, which is in its heyday economically and socially. However, as in the Western Industrial Revolution, the collapse of the industrial society in Japan in 1960 made the Japanese people feel a sense of crisis.

At the root of Lee Ufan's theory, which denies humans as subjects, lies the anti-modern ideas that flowed throughout Japanese society and the art world at the time. The roots of Lee Ufan's art are visualization phenomena caused by criticism of modernity of modernity. It can be seen that this trend of anti-art is based on the phenomenology of Maurice Merleau Ponty, which was popular in the first half of the 20th century.

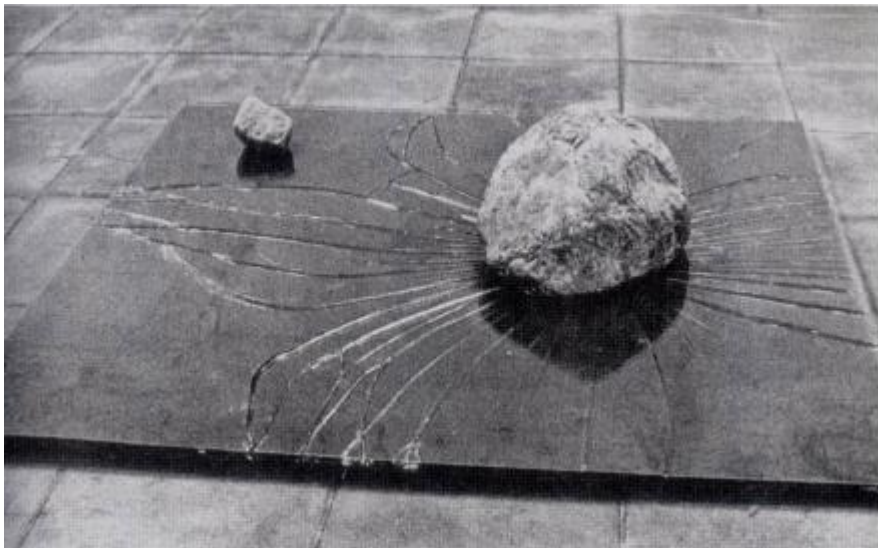
도 판



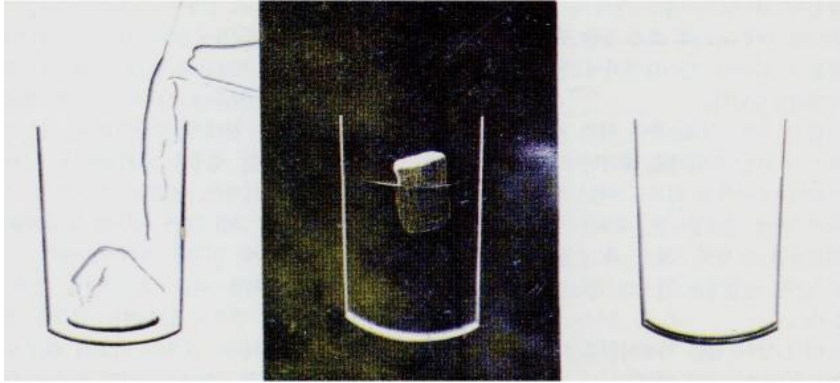
도판 1) 《트릭스 앤 비전》 전시 포스터,
1968, 스크린 인쇄, 72.8 × 51.5cm.



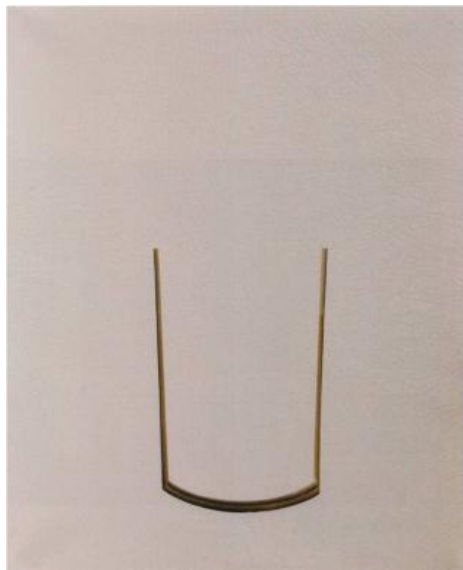
도판 2) 《트릭스 앤 비전》 전시 장면
(1968.4.30.-5.18), 도쿄화랑.



도판 3) 이우환 <관계항> (최초 발표 시 제목 <현상과 인식 B>), 철판, 유리, 돌, 1971,
제 7회 파리비엔날레 출품작.



도판 4) 이동엽 <상황 - 가나다(Situation ABC)> 캔버스에 유채, 각 162x130cm, 1972.



도판 5) 이동엽 <상황> 캔버스에 유채 162x130cm, 1972.



도판 6) 허황 <가변의식> 캔버스에 유채, 162x130cm, 1973.



도판 7) 박서보와 이우환, 박서보의 작업실, 1972. 8. 『신미술』, 1985, 겨울, p. 31.



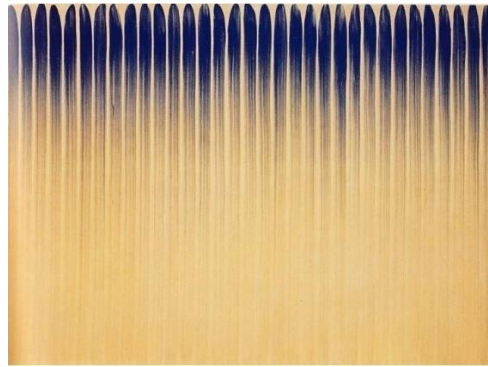
도판 8) 박서보 <묘법> No.10-73, 캔버스에 연필과 유채, 195x260cm, 1973.



도판9) 박서보 <묘법> No.11-73, 캔버스에 연필과 유채, 130x195cm, 1973.



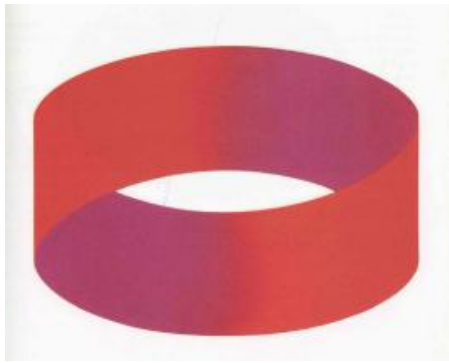
도판 10) 이우환 <점으로부터> 캔버스에 유채, 193.8 x 259cm, 1973.



도판 11) 이우환 <선으로부터> 캔버스에 유채, 184x259cm, 1974.



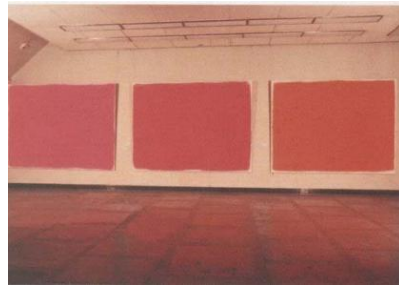
도판 12) 이우환, <무제>, 1958-59, 종이에
먹, 145cm x 112cm, 소실



도판 13) 이우환, <제 4의 구성 A>, 1968,
베니어판에 형광 안료, 93 × 120cm, 작
가 소장



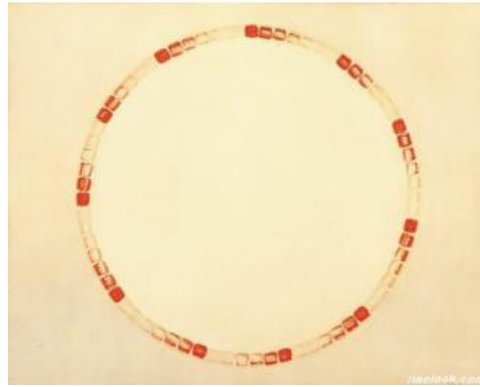
도판 14) 이우환 <제 4의 구성 B>, 1968,
베니어판에 형광 안료, 86 × 139.5cm.



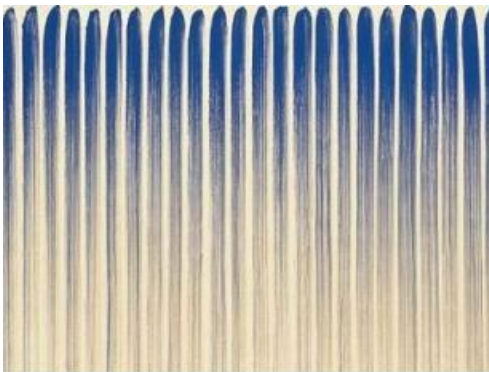
도판 15) <풍경 1,2,3>, 1968, 캔버스에
페인트, 220 × 290cm(캔버스 각각), 소실,
《한국현대회화전》 전시장면.
(1968.7.19.-9.1).



도판 16) 이우환, <점에서 (From Point)>, 캔버스에 유채, 182×227cm, 1976.



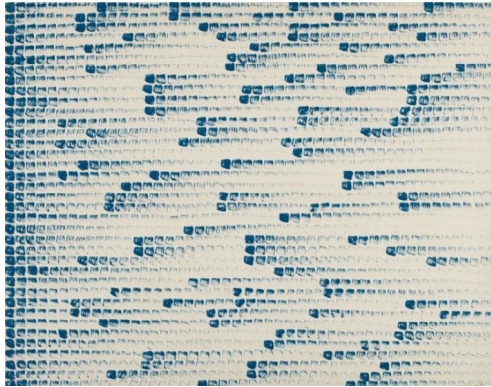
도판 17) 이우환, <점에서 (From Point)>, 캔버스에 아교, 130×162cm, 1977.



도판 18) 이우환, <선에서 (From Line)>, 1976, 194×260cm, 1979.



도판 19) 이우환, <선에서 (From Line)>, 캔버스에 유채, 182×227cm, 1982.



도판 20) 이우환, <점으로부터>, 캔버스에 아교, 돌가루, 130×162cm, 1974.



도판 21) 이우환, <점과 선에서(From Point and Line)>, 캔버스에 유채, 182×227cm, 1982.



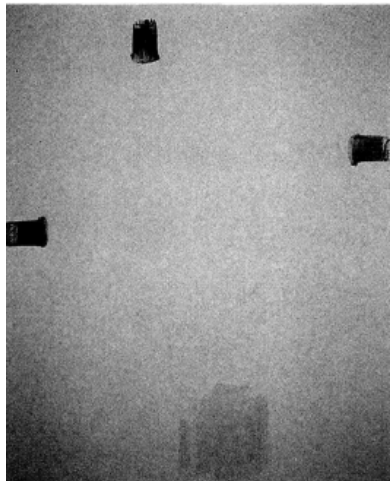
도판 22) 이우환, <바람으로부터>, 캔버스에 유채, 210×270cm, 1983.



도판 23) 이우환, <바람과 함께>, 캔버스에 유채, 91×116cm, 1991.



도판 24) 이우환, 〈바람과 함께〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 73x91cm, 1992.



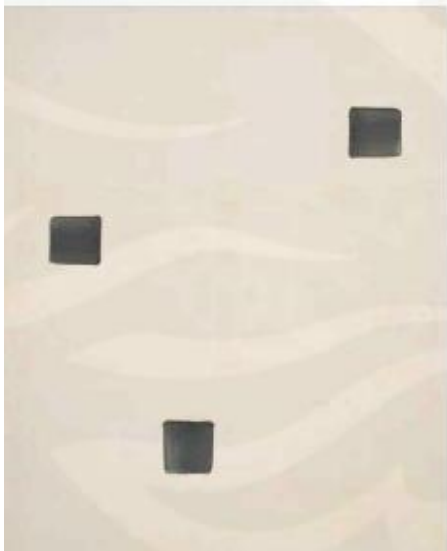
도판 25) 이우환, 〈조용〉, 1992.



도판 26) 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 유채, 195x260cm, 1994.



도판 27) 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 218x291cm, 2008.



도판 28) 이우환, 〈조용〉, 캔버스에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 228x182cm, 1996.



도판 29) 이우환, 〈조용〉, 벽에 돌을 섞은 안료와 유성 물감, 66x62.5cm, 2008, 뉴욕 리슨 갤러리 전시.