

‘만남’의 방향성을 바꾼 회화 이우환의 민화론과 복고주의

박순홍

I. 서론

朴淳弘

도쿄예술대학 대학원
예술학 박사과정
근현대미술사 미술이론

근년 모노하(もの派)의 이론적 지주인 이우환(1936~)의 예술적 성취는 세계 유수의 미술관에서 그의 개인전이 연달아 열리면서 더욱 재평가를 받고 있다. 미술 연구자들이 이우환에 관심을 가지게 된 데는 일본과 한국에서 펼쳐진 창작 활동에서도 알 수 있듯이 그가 한일 양국의 미술사에서 중요한 위치를 점하는 작가라는 요인이 크다. 그 위상은 일국의 미술사에 의거하는 것이 아닌, 양국에 걸쳐 그의 이론과 작품이 공유됨으로써 초래된 결과다. 이러한 사실은 이우환의 모노하 시대를 대표하는 입체 작품뿐만 아니라 그 후의 회화에서도 마찬가지였다. 2008년에 이루어진 인터뷰에서 그는 1970년대 중반부터 두드러지기 시작한 일본 미술계의 보수화를 비판적으로 언급했다. 그 결과로 나타난 경향이 화려한 표현을 특징으로 하는 회화, 즉 린파(琳派)라든가 일본 고유의 회화 양식을 떠올리게 하는 작품이 다수 출현했다는 것이

* 필자의 최근 논저: 「조셉 러브의 초기 미술비평 연구: 동서 비교예술학적 관점에서」, 『한국미학예술학연구』59, 2020. 1; 「확인식의 깨진 유리는 다시 원상태로 복구되었는가?: 1960년대 유리 작품의 배후에 있는 의미에 대하여」, 『일본학』54, 2021. 8.

다.¹ 그러나 본 연구자는 당시의 이우환이 그 누구보다도 적극적으로 복고주의적 경향을 재촉하고, 과거의 예술을 자진해서 참고하고 있었음을 지적하지 않을 수 없다.

1973년 도쿄화랑에서 처음 공개된 <점으로부터>와 <선으로부터> 시리즈에 대해 평자들은 입체 작품과는 관련성이 낮은 별개의 작품이라고 평가했다.² 그 제작 배경으로 이우환 자신은 바넷 뉴먼(Barnett Newman)의 회화에서 떠올린 유년기의 글쓰기 연습과 한국의 군사정권에 대한 저항을 들었다.³ 하지만 본 연구자가 주목하는 것은 조선 미술의 충실한 소개자로서의 이우환이다. 한일의 선행연구는 이우환의 회화와 민화론이 밀접히 이어져 있음을 간과해 왔다. 그 대신에 부각된 것이 이우환의 예술을 둘러싼 국적의 문제였다. 일찍이 이시카와 규요(石川九楊)와 도미이 레이코(富井玲子)가 이우환의 회화를 일본화에 결부하고,⁴ 기타자와 노리아키(北澤憲昭)가 일본화의 역사화(化)라는 견지에서 이우환을 요코야마 다이칸(横山大観)에 필적하는 작가로 평가하면서도 “이방인의 소행으로 이해해야만 한다”라고 말한 것은 그 일례일 테다.⁵ 이우환이 국경을 자유롭게 넘나드는 ‘초국성’의 체현자로 계속 있었으면 하는 바람에서 “그의 작품에서 한국성이 거의 보이지 않는다”라고 간주한 김영나,⁶ “이우환이 ‘일본어’ 공동체의 바깥에서 온 ‘이인’이었기 때문에 생활 공동체의 중층성에서 발단하는 근대 비판을 전개할 수 없었다고 단언한 하야시 미치오(林道郎)도 다르지 않다.⁷

이우환의 회화를 주제로 삼는 본 연구에서 중점적으로 다루는 시기와 분석 대상은 이우환의 비평 선집 『만남을 찾아서: 새로운 예술의 시작』이 간행된 1971년부터 회화에 관한 그의 견해가 돋보이는 1980년 이전까지 발표한 글과 작품이다. 그

-
- 1 李禹煥オーラル・ヒストリー, 中井康之と加治屋健司によるインタビュー, 2008年12月19日, 日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ. www.oralarthistory.org (2023. 2. 3 검색).
 - 2 早見堯, 「美術時評—李禹煥について—」, 『造形芸術』171 (1973. 10. 1), p.3; 藤枝晃雄, 「アクションとプロセス 李禹煥個展から」, 『美術手帖』373 (1973. 11), pp.243-250.
 - 3 李禹煥オーラル・ヒストリー, 앞의 인터뷰; Ufan Lee, Yongwoo Lee, “The Power of Restraint and Integration,” *Dansaekhwa with Lee Ufan*, trans. Joyce Chung, Ines Min and Jee Hyun Park (Venice: Palazzo Contarini-Polignac, 2015), pp.20-22.
 - 4 石川九楊, 李禹煥, 「対談 書적なるものと絵画的なるもの」, 『季刊アステイオン』31 (1994. 冬), p.119; Reiko Tomii, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting,” *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994), pp.314-315.
 - 5 北澤憲昭, 「日本画という名の近代絵画」, 『武蔵野美術』99 (1996. 1. 16), p.28.
 - 6 김영나, 「초국적 정체성 만들기: 백남준과 이우환」, 『한국근현대미술사학』18 (2007. 12), p.221.
 - 7 林道郎, 「『アルガママ』の交差—石子順造・李禹煥・中原佑介・中平卓馬」, 『ART TRACE PRESS』2 (2012. 冬), pp.55-57.

리고 모노하 연구에서 곤잘 논의를 대상이 되는 이우환과 이시코 준조(石子順造, 1928~1977)의 접점을 둘러싼 새로운 관점도 제시하고자 한다. 본 연구의 구성은 다음과 같다. 먼저 『만남을 찾아서』가 간행되고 나서 이우환의 예술관에서 보이는 몇 가지 특징을 기술한 뒤, 그가 정의한 ‘만남’에 대해 이시코가 제기한 비판의 요점을 정리한다. 그다음 이우환의 민화관과 회화관에 공통된 논점을 확인하고, 그 공통성이 이시코의 비판에 대한 그 나름의 대답이었다는 것을 밝힌다. 마지막으로 시간이 지남에 따라 <점으로부터>와 <선으로부터>에서 나타난 형식상의 변화에 주목하고, 이우환의 회화와 민화론이 어떠한 역학적 관계로 이루어졌는지 고찰한다.

II. 생활자 부재의 ‘만남’에 대한 비판

이우환은 1968년 7월 도쿄국립근대미술관에서 개최된 《한국현대회화전》을 통해 일본 미술계에 데뷔했다. 이 전시의 부대 행사로 열린 좌담회에서 이우환은 한국 현대미술의 이론적인 취약성을 지적해 한일의 관계자 및 동세대 작가들에게 깊은 인상을 남겼다고 한다. 그중에는 미술평론가 이시코 준조도 있었다.⁸ 이 무렵에 이시코가 쓴 글 곳곳에서는 이우환에 대한 언급이 확인된다. 예컨대 이우환과 다카마쓰 지로(高松次郎)가 일상다반사처럼 서로 논박하는 모습을 묘사한 글에서는 이우환에 대한 이시코의 기대가 상당했음을 엿볼 수 있다.⁹ 또한 이우환이 1969년에 이시코의 권유로 미술출판사 주최 제6회 예술평론모집에 응모해 「사물에서 존재로」라는 글로 입선했다는 사실도 널리 알려져 있다. 이후 이우환은 「존재와 무를 넘어서: 세키네 노부오론」, 「데카르트와 서양의 숙명」, 「만남을 찾아서」 같은 논고를 차례차례 발표해 1971년 1월에는 단행본 『만남을 찾아서』를 간행하기에 이른다.

이우환에 따르면 ‘만남’은 “사람이 ‘인간’을 뛰어넘어 세계 자신의 있는 그대로의 선명함에 맞닿아 매혹되는 자각(깨우침)의 순간이며 장소”¹⁰라고 한다. 여기에서 ‘인간’이란 표상 작업을 행하는 근대적 인간을 말한다. ‘세계 자신의 있는 그대로의 선명함’이란 인식에 의해 대상화되기 이전의 세계 그 자체를 의미한다. 이우환은 훗날 서

8 石子順造, 「絵画の現代化を問え—韓国現代絵画展をみて—」, 『三彩』235 (1968. 9), p.66.

9 石子順造, 「現代文明の鮮明な〈影〉」, 『インテリア』114 (1968. 9), p.22.

10 李禹煥, 「出会いを求めて」, 『美術手帖』24 (1970. 2), p.17.

양 근대미술이 내세운 표상이라는 관념을 비판하는 논객으로 활약한 자신의 과거를 회고하면서 모노하의 의의가 “역사의 연속성을 끊어 버린다는 데”¹¹ 있었다고 평가한 바 있다. 그러나 이러한 자기 평가와는 다르게 1974년 8월에 ‘예술은 달라졌는가’라는 주제로 열린 어느 심포지엄을 보고하는 리뷰에서 그는 반대되는 견해를 보였다. 이우환 자신이 일본에서 지켜본 1960년대 중반부터 현재에 이르기까지 예술상의 변화다운 변화는 없고, 설사 있다 하더라도 그것은 동 심포지엄의 패널로 참석한 다카마쓰 지로, 스가 기시오(菅木志雄), 세키네 노부오(関根伸夫) 등의 예술에 대한 자세라고 말하며 비판한 것이다.¹² 이우환의 비판은 자신의 작품만큼은 일관된 문제의식에 기초해 계속 발전하고 있다는 자부처럼 보이기도 한다. 더불어 1974년에 주목해야 할 점은 그가 이해부터 조선의 민화를 주제로 삼은 글을 본격적으로 발표하기 시작했다라는 사실이다. 「이조의 민화: 문방도」에서는 그때까지의 이우환이라고 생각되지 않는 대목이 있다.

… 서민의 생활 환경 속에서 고안된 이 특이한 작품들은 벽장화나 병풍으로 방을 꾸며 혼례나 축제 등 다양한 의식에도 사용되어 왔고, 아직도 많은 사람들에게 친숙하게 받아들여지고 있다. 그들(민화를 그린 사람들)이야말로 자국의 풍토라든가 역사에 튼튼히 뿌리를 내린 서민의 공동환상 속에서 정말로 훌륭한 표현의 가능성이 있음을 일찌감치 꿰뚫어 보고 있었던 선구적인 리얼리스트들이라고 말하지 않을 수 없을 것이다.¹³

1973년 2월에도 근대의 이성주의에 의한 자기동일성의 환상을 깨부수지 않으면 안 된다고 주장했던 이우환을 상기한다면,¹⁴ 그가 위의 인용에서 말하고 있는 ‘공동환상’은 무엇을 의미하는 것일까? 여기에서의 ‘공동환상’은 1968년에 간행된 요시모토 다카야키(吉本隆明)의 『공동환상론』의 원용이다. 마르크스와 프로이트의 이론을 접목해 근대 이전의 공동체가 어떻게 성립했는지 묻고, 종교나 도덕 이전의 토속적

11 岡崎乾二郎ほか, 「再録・シンポジウム「キミは何をしてきたか—激論“七〇~八〇年代の現代美術”最終回」, 『ミュージアム・レポート』45(1987. 11), p.10.

12 李禹煥, 「白けの地平 シンポジウム「芸術は変わったか」, 『美術手帖』386(1974. 10), pp.46-47.

13 李禹煥, 「李朝の民画: 文房図」, 『グラフィックデザイン』53(1974. 春), p.2.

14 高松次郎, 李禹煥, 「理性・理念・情念・意識……新連載1 対談(?)」, 『美術手帖』364(1973. 2), pp.203-204.

인 종교나 윤리 등을 논하는 요시모토를 이우환이 자신의 민화론에 끌어들이는 이유는 명확하다. 거기에는 조선이라는 전근대적이고 폐쇄적인 사회가 낳은 회화를 서양 근대의 예술개념을 통해 보지 않겠다는 의도가 있었다. 이우환의 변화는 1972년 8월에 분명히 나타났다. 그는 명동화랑에서 열린 개인전을 위해 서울에 머무는 동안 가진 일간지와의 인터뷰에서 “나 자신이 태어나고 자란 조국과 역사를 다시 체험하지 않고서는 더 이상 작품이 발전할 수 없는 필연성에 부딪힌 것 같습니다”¹⁵라고 밝히고 있기 때문이다.

이우환의 민화 연구는 그와 함께 민화를 정력적으로 수집하던 재일한국인 건축가 이타미 준(伊丹潤)의 존재, 혹은 1970년대에 들어서부터 아시아 여러 나라의 고미술에 관한 전시가 일본에서 연이어 개최되고 있었던 것과도 무관해 보이지 않는다. 그렇지만 이시코에게 받은 자극이야말로 민화 연구의 계기로 이어졌다고 생각된다. 그 당시 이시코는 일본의 근현대 시각문화에서 보이는 키치에 대한 자신의 관심을 심화하고, 근대에 규정된 표현 개념을 이 키치를 통해 뛰어넘고자 하는 다양한 조사와 연구를 진행하고 있었다. 특히 1972년은 이시코가 신사와 사원에 봉납하는 말 그림인 에마(繪馬), 그중에서도 무명 화가나 일반 서민 등이 계속 그린 고에마(小繪馬)를 “일본형 서민의 미의식”¹⁶에 관한 하나의 분석 대상으로 삼아 그 연구에 매진한 해이기도 하다. 그는 1971년 12월에 간행된 『속악의 사상: 일본적 서민의 미의식』의 서문에서 자신의 문제의식을 다음과 같이 밝힌다.

… 표현에서의 ‘근대의 초극’은 그 개방(세계·존재)가 일순간 생생히 그 구체성을 드러내는 것을 향해 나아가지 않으면 안 된다. 그러기 위해서는 무엇보다도 우선 우리의 지각, 따라서 상상력·개념이 어떠한 습관의 구조를 가지고 근대로 불리는 사적(史的) 체험을 신체성화(身體性化)해 왔는지를 자기가 속하는 생활 속에서 발견해 자각화하지 않으면 안 된다.¹⁷

이시코가 말하는 ‘개방’이란 소여(所與)의 제도로부터 해방됨을 의미한다. ‘자기가 속하는 생활 속’이란 민중의 욕망이 나타나는 방식을 검증하고자 한 그의 자세가

15 주(珠), 「제3의 존재」 표현 개인전 연 ‘이론의 화가 이우환 씨’, 『조선일보』 1972. 8. 26, p.5.

16 石子順造, 『小繪馬圖譜—封じこめられた民衆の祈り』(東京: 芳賀書店, 1972), p.143.

17 石子順造, 『俗悪の思想—日本の庶民の美意識』(東京: 太平出版社, 1971), p.23.

어떠한 것인지 보여 준다. 즉 그 분석 대상이 이시코에게는 일본의 만화·목욕탕 그림·브로마이드·고에마 등이고, 이우환에게는 조선의 민화였다고 생각하면 이들의 유사성은 분명해진다. 더욱이 이시코의 글 곳곳에서는 ‘공동환상’ 개념이 이우환의 글보다 조금 더 이른 시점부터 사용되었음이 확인된다.¹⁸ 이시코에게 예술이 인간을 옮아매는 제도로부터의 진정한 해방과도 같은 것이라면, 그 요체는 이우환의 ‘만남’에도 들어맞는다. 실제로 이시코는 『만남을 찾아서』의 서평에서 이우환의 주장에 동감한다고 밝히면서도, 문제의 소재를 서둘러 지적한 탓에 “관념적인 도식화에 그치고 있다”라고 그를 비판했다.¹⁹ 이어서 이시코는 다음과 같이 부연한다.

… ‘근대의 초극’을 입에 담은 바로 그 우리가 신체성화하고 있는 지각의 두께야말로 또한 ‘근대’와 다름없는 그 일에 대해 저자는 셈날 정도로 너무 자유롭다. 그것은 동시에 좀처럼 드문 ‘만남’의 체험이, 생활자로서 조건 지워진 신체성과 무연할 리 없는 그 비연속적인 연속이 충분히 중시되지 않는 것과 함께 나한테는 불안하다. …²⁰

여기에서 이시코의 이우환 비판으로 주목하고 싶은 것은 ‘만남’의 체험이 가능하다고 하더라도, 그 본질은 일상생활의 지평에서 발휘될 수 있을 법한 신체성에 가깝다는 지적이다. ‘지각의 두께’란 몸에 뻗 습관처럼 겹겹이 쌓인 ‘사적(史的) 체험’을 일컫는다. 이시코에 의하면 역사는 지각의 두께와 “불가분하게 연동하는 상상력이나 관념의 폭이고, 그 한계”²¹이기도 하다. 그래서 그는 일상에서 유리된 신체성을 전면화하는 표현에는 문제가 있을 수밖에 없다고 이우환을 비판한 것이다. 이우환의 ‘만남’이 떠안은 문제는 이시코뿐만 아니라 히코사카 나오요시(彦坂尚嘉), 오카다 다카히코(岡田隆彦), 히라이 료이치(平井亮一)도 제기했다.²² 그렇다고는 하나 1971년 2

18 자세한 내용은 石子順造, 「ふたたび狂い咲きの季節に」, 『季刊写真映像』8 (1971. 春), pp.103-105 참조. 그 밖에도 이우환은 요시모토의 『공동환상론』에 관한 해설을 이시코로부터 직접 들었다고 혼나미 기요시(本阿弥清)와의 인터뷰에서 밝힌 바 있다. 李禹煥, 「李禹煥氏インタビュー」, 本阿弥清 編, 『石子順造シリーズ3弾 グループ『幻触』の記録(1966~1971)』(静岡: 虹の美術館, 2005), p.8.

19 石子順造, 「李禹煥著 出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに “理念の近代”의 理念化」, 『週刊読書人』874 (1971. 5. 3), p.5.

20 위와 같음.

21 石子順造, 『現代マンガの思想』(東京: 太平出版社, 1970), p.274.

22 자세한 내용은 彦坂尚嘉, 「李禹煥批判—〈表現〉の内的危機におけるファシズム」, 『デザイン批評』12 (1970. 11), pp.143-146; 岡田隆彦, 「今月の焦点 李禹煥」, 『美術手帖』337 (1971. 1), p.11; 平井亮一, 「『書評』李禹煥著「出会いを求めて」」, 『三彩』271 (1971. 4), p.71 참조.

월의 시점에도 이우환은 에둘러 이시코의 문제의식에 동감을 표하지 않으며 오히려 그와 거리를 두고자 했다.²³ 이러한 이우환의 행보는 그가 이내 선보일 활동과 정반대였다. 이우환은 현대를 살아가는 작가로서의 자신을 과거 조선의 방랑 화가에 빗대고, 이시코와 같은 견지에서 민중의 욕망이 그림 속에서 나타나는 방식에 관해 탐구하게 되기 때문이다. 게다가 이우환의 민화 연구는 <점으로부터>와 <선으로부터> 시리즈의 제작 시기와 정확히 겹친다. 따라서 이 겹침이 무엇을 의미하는 것인지에 대해 더욱 자세히 살펴보아야만 한다.

III. 공동체 지향의 '만남'에 깃든 타자화의 논리

그동안 자신이 주장하고 있던 '만남'을 이우환은 어떻게 여전히 유지하고, 구체성을 더하고자 했던 것일까? 그 해결책은 이시코 준조에 의해 촉발되어 이우환이 연구하게 된 조선 민화에 있다. 일견 『만남을 찾아서』가 간행되고 나서부터 이우환은 비평 활동보다도 한국과 프랑스에서의 작품 활동에 더 중점을 두기 시작한 것처럼 보이기도 한다. 하지만 1971년은 『만남을 찾아서』의 간행 이외에도 푸른 색의 점과 선을 특징으로 하는 판화의 제작이 두드러지는 해이기도 했다. 그의 <점으로부터>와 <선으로부터> 시리즈는 판화에서 먼저 그 징조가 나타난 것이다. 이러한 이우환은 『미즈에』 1973년 1월호에 기고한 「판화와 공동적 이데아에 관한 모놀로그」에서 처음으로 판화에 대한 자신의 견해를 밝힌다. 이 글에서 그는 판화에 대해 논해야 할 지면의 절반을 민화에 관한 일화로 할애하고 있다. 일화는 유년기에 외갓집에서 민화와 만난 경험을 떠올리면서 시작된다. 그는 그 민화가 자신의 방을 장식하고 있던 그림의 문양과 같았다고 특기하면서, 씨족 사회의 '공동환상'을 지탱해 주었던 민화는 판화처럼 본래 무언가를 상기시키는 기능이 있다고 파악했다.²⁴

판화는 어느 쪽인가 하면 창조적이라기보다 상기적인 것에 가깝다. 모두가 당연히 아는 세계의 상기를 위한 재생, 반복의 시스템이다. 마치 고전극이나 민화극(民話劇), 혹은 구전으로 알려진 같은 통속극을 몇 번이고 보면서, 또 같은 곳에서 몇 번이나

23 李禹煥, 「書評」 石子順造著「表現における近代の呪縛」, 『三彩』269(1971. 2), p.87.

24 李禹煥, 「版画と共同的イデーに関するモノローグ」, 『みづゑ』815(1973. 1), p.76.

손뼉을 치며 눈물을 흘리는 그것이다. 시마무라 호게쓰(島村抱月)가 신극 운동을 전개할 때 맞닥뜨린 곤란도 그런 민중의 공동환상의 두께에 말미암은 것일 테다. ...²⁵

판화가 '상기적'이라는 이우환의 견해는 결국 판화를 보는 사람이 그것에 의해 무엇을 상기하게 되는지 물어야만 한다는 것이다. 이우환은 그것을 "만남의 현실" 또는 "공동환상 같은 현실적 이데아"라고 정리한다.²⁶ 자신의 '만남'과 요시모토 다카아키의 '공동환상'을 수학 공식처럼 들이맞추려는 듯한 접근 방식을 취한 이우환이지만, 여기에서 주목해야 하는 것은 그의 예시 그 자체다. 이른바 민중은 새로운 것을 원하지 않고 익숙한 것에 안주하고 싶어 할 뿐이라는 이러한 견해는 이우환의 '만남'이 변화를 두려워하는 전근대적인 공동체 지향성을 가지고 있고, 따라서 그 자신이 복고주의자인 것을 내비치고 있기 때문이다. 근대라는 틀에서 벗어나 고전을 새롭게 읽을 수 없듯이 이우환에게는 근대를 비판하는 근대주의자라는 모순에 빠지기 쉬운 구석이 있었던 셈이다. 더욱이 당시의 이우환은 '만남'을 불러일으키는 주체를 자신의 민화론에 자리매김할 수 있으리라고 생각하지도 못했던 듯하다. 계몽주의자였던 시마무라 호게쓰를 곤혹스럽게 한 '민중의 공동환상의 두께'를 만드는 사람이 '방랑 화가'라는 존재로 이우환의 민화론에 등장한 것은 수년 뒤인 1975년의 일이다.

이해 이우환은 이타미 준의 컬렉션이 중심이 되어 편찬된 화집 『이조의 민화』에 「구조로서의 회화: 이조 민화에 대하여」라는 해설을 게재한다. 여기에서 이우환은 우선 조선의 도자기·목공품·회화 같은 물건이 민예 운동가 야나기 무네요시(柳宗悅)에 의해 처음으로 평가되었음을 기술한 다음 본론으로 들어간다. 이우환이 야나기를 예로 든 점에서도 알 수 있듯이 야나기가 말하는 무명의 장인은 방랑 화가의 원형이라고도 말할 수 있을 만큼 양자에게는 몇 가지 공통점이 있다. 그 하나가 기후·풍토에 의해 길러진 조선인 고유의 미의식에 관한 기술이다. 이는 야나기든 이우환이든 중국과 같은 장엄한 대자연이나 일본과 같은 섬나라 고유의 기후를 가지지 못하고, 빈번한 외세의 침략으로 불안정한 상태가 계속된 한반도의 조선은 국책으로 숭유억불(崇儒抑佛)을 실시함으로써 숭고한 이념의 추구로까지 마음을 기울일 여유가 없

25 위의 글, p.78.

26 위의 글, p.79.

었다는 전제가 필수적이다.²⁷ 이와 같은 환경에서 자란 조선의 화가는 중국의 화론이나 화법의 습득은 고사하고 중앙 화단에서의 입신양명을 등한시한 결과, 무명 화가에 만족한 과객으로서의 자의식을 깨닫게 되었다고 이우환은 주장한다.²⁸ 그뿐만 아니라 이우환은 마치 자신의 회화에 대해 말하고 있는 듯한 다소 자조적인 해석을 시도한다.

대상이나 이념의 표출을 허용하는 저 절대성을 띤 강인하고 장대한 구도나 기운생동의 신기(神氣)를 낳는 골필용법의 구사는 조선의 화가들에게 도리어 선부르고 부적합하다. ... 대상의 존재성에 육박하거나 필력 자체에 의미를 부여하는 것이 아닌, 작자의 감각이나 호흡 리듬 정도의 필속(筆速)의 점이나 선(주로 선이 많다)을 사용해 대상의 여러 관계 개념, 즉 윤곽을 본뜨며 걸어가는 듯한 방식. 중국의 그것에 견주어 보면, 존재에 대한 확신이 없고 화필에 뼈대가 없으며 필속이 약하기 때문에 구도나 선(점)은 무성격이자 무형태이며 둘레의 성격은 옅고 투명해 밑 빠진 윤곽이 드러날 뿐. 그러므로 그림을 보는 사람은 거기에 시선을 모아도 실은 아무것도 볼 수 없다. ...²⁹

위의 인용은 같은 글의 곳곳에서 보이는 조선 민화의 형식에 대한 이우환의 견해 중 하나다. 핵심은 아무런 의미도 전달하지 않고 뜻내기 같이 구사되는 점과 선 그 자체라는 형식으로 그는 파악한다. 당시 캔버스 위에 물감을 머금은 붓으로 점을 찍는 다든지 선을 긋는다든지 할 때마다 붓 자국이 열여지는 것에 주목하고, 그러한 행위가 반복되는 회화를 제작하고 있던 이우환을 생각하면, 이 글 속의 표현은 자신의 작업을 설명하기 위해 자주 사용하는 표현과 서로 겹치고 있다. 이를테면 '호흡 리듬'과 '무성격', 그리고 '그림을 보는 사람은 거기에 시선을 쏟아도 사실은 아무것도 볼 수 없다' 같은 것을 강조하면서, 민화의 감상법에 따라 <점으로부터>와 <선으로부터>의 제작에서도 이는 별반 다르지 않음을 이우환은 넉넉히 말하고 있다. 물론 그가 자신

27 자세한 내용은 柳宗悅, 「朝鮮의美術」, 『柳宗悅選集』4 (東京: 春秋社, 1954), pp.109-114; 李禹煥, 「構造としての繪画—李朝の民画について—」, 伊丹潤 編, 『李朝民画』 (東京: 講談社, 1975), p.186, 192 참조.

28 李禹煥, 위의 글, pp.189-191.

29 위의 글, p.200.

의 회화에 대해 직접적으로 설명하는 글은 다수 있다. 하지만 1975년보다 전에 쓰인 글은 손에 꼽을 정도밖에 없다. 그중에서도 1974년 4월 도쿄 무라마쓰(村松)화랑에 서의 개인전을 앞두고 있던 한국의 김종학에게 이우환이 잡지 지면을 통해 전한 격려 편지는 주목할 만하다.

... 작품은 철저하게 객관적으로 다룰 것과 동시에 어딘가 모자라는 느낌이 있을 적에 그대로 두는 것이 좋을 것세. 또한 작품의 처리에서 우리나라 작가들이 대개 개성적이니 예술적이니 하는 소위 멋 같은 것은 아예 싹 무시하고 하등의 정감도 입김도 느낄 수 없을 정도로 무기적이고 차갑고 기계적이고 오토메이션으로 뽑은 감이 있을 정도로 객체화시키는 것이 좋으리라 생각하네. ... 지금부터 일본 현대미술은 꽤 변할것세. 미술수첩도 정월호[1974년 1월부터 꽤 편집방침이 바뀌었지만 공교롭게도 내가 생각하는 방향으로 안정되어가고 소위 개념적인(Conception) 작업, 즉 서투른 언어학의 남용, 사진이나 어린이 장난 같은 수작들은 차츰 줄어들고 있네. ...³⁰

이우환의 이 글로부터는 크게 두 가지 논점을 지적할 수 있다. 하나는 이우환이 김종학 같은 한국의 작가들에게 자신의 <점으로부터>와 <선으로부터>에서 보이는 특징, 즉 같은 행위의 반복에 의한 회화 제작에 대한 찬동을 구한다는 점이다. 다른 하나는 이우환이 일본 현대미술의 전개를 예상하면서 개념미술이나 사진에 의한 작품 기세가 꺾이리라고 말하는 점이다. 『미술수첩』 1973년 12월호까지의 편집장이 동인지를 지향하던 후쿠즈미 하루오(福住治夫)였음을 생각하면, 이우환은 당시의 일본 미술계를 탐탁하게 생각하지 않았던 것은 아닐까? 이 두 가지 논점으로부터 이우환은 개념미술과 같은 언어유희를 즐기는 작업에 대항하기 위해 과거의 예술을 참고하는 새로운 유희를 염두에 두고 있었던 것이 아닌가 의문이 생긴다. 실제로 이러한 경향은 미네무라 도시아키(峯村敏明)도 지적하고 있듯이 모노하가 태동하려던 무렵, 다마미술대학 출신의 젊은 작가들을 규합해 그룹의 형태로 작품 발표의 기회를 얻고자 분주했던 이우환의 시도를 상기시킨다.³¹ 또한 회화의 형식 이론에 따른다기보다

30 이우환, 「고국의 벗에게」, 『화랑』3(1974. 봄), pp.40-41.

31 峯村敏明, 「柑畑はたぎった—李禹煥 その2」, 『小原流挿花』317(1977. 4), p.83.

동양과 서양의 미술 비교론을 즐겨하던 이우환에게 남은 선택지로 자기 자신을 타자 화하기 위해 이국취미에 기대는 수밖에 없었다고도 말할 수 있다.³²

한편으로는 오랜 역사를 지닌 회화라는 표현 매체를 옹호하고, 다른 한편으로는 조선 민화라는 과거의 예술적 유산을 매개물로 삼아 특정한 생활 공동체만이 공감할 법한 '만남'을 주창하는 그의 부름에 호응한 이들은 모국 한국의 작가들이었다. 1975년을 전후해 도쿄의 화랑가에서 활발히 열리던 한국인 작가의 그룹전과 개인전에는 조선백자를 떠올리게 하는 탁한 백색이나 수수하고 소박한 마감 등 일본인의 이국취미에 호소하는 듯한 추상회화가 주로 전시되었다. 이우환이 1971년 이후 여러 차례에 걸쳐 파리청년비엔날레에 출전하는 한국 대표작가 선정에 관여하면서 그때마다 자신의 경험을 공유한 결과, 동료들 사이에서 그의 작품이 모방될 수 있게 되어 버린 것이다. 훗날 이 유파는 한국에서 '단색화'라는 명칭으로 불리게 된다. 이우환은 자신의 작품이 모방되는 상황을 불만스럽게 생각했지만,³³ 그로부터 인정받는 것을 세계 무대로 진출하기 위한 교두보처럼 받아들였던 한국의 작가들에게 이우환의 조언은 자신들의 작업이 나아갈 방향을 결정짓는 요인 중 하나가 되었다.

IV. 방랑 화가에서 저항 화가로: 스스로의 규약을 부수는 회화의 행방

1975년은 이우환에게 중요한 해였다. 앞서 언급한 화집 『이조의 민화』의 간행이나 도쿄화랑에서 개최된 《한국 5인의 작가: 다섯 가지 흰색》³⁴뿐만 아닌, 같은 해 10월에는 이우환이 오랫동안 재불한국인 작가 김창열의 도움을 얻으면서 준비한 파리에서의 첫 개인전이 에릭 파브르 갤러리(Galerie Eric Fabre)에서 열렸다.³⁵ 이때 이우환이 유럽에서 목격한 예술 동향을 보고하는 글로는 「유럽의 초봄에서 본 것들」

32 이우환이 생각하는 동양과 서양의 미술에 대해서는, 李禹煥, 『ガラスタ・チハーコヴァー, ジョセフ・ラヴ, 「座談会・東と西そのころと美術」, 『美術手帖』556(1974. 1), pp.203-215 참조.

33 이우환, 「인터뷰—한국 현대미술의 문제점」, 『계간미술』3(1977. 여름), p.148.

34 《한국 5인의 작가: 다섯 가지 흰색》은 나카하라 유스케(中原佑介)와 이일이 공동 기획한 그룹전으로 이우환은 도록의 텍스트 번역을 담당했다.

35 이 개인전에 대해서는 당시 파리청년비엔날레의 국제 심사원을 역임하고 있었던 미네무라 도시야키의 기술이 자세하다. 峯村敏明, 「世界へ—李禹煥 その3」, 『小原流挿花』318(1977. 5), pp.69-73 참조.

과 「'손'의 재발견」 두 편을 꼽을 수 있다. 두 편 모두 프랑스의 쉬포르 쉬르파스(Supports/Surfaces)로부터 촉발되어 작성되었고, 그 주변에서 일어나기 시작한 회화의 복권을 둘러싼 여러 동향에 관한 이우환의 해석이 곁들여져 있다. 따라서 그의 〈점으로부터〉와 〈선으로부터〉 시리즈와의 관련성이 엇보인다. 이우환은 자신의 회화 제작과 민화론과는 또 다른 의미를 쉬포르 쉬르파스에서 찾고자 했던 것일까?

우선 이우환은 쉬포르 쉬르파스의 특징이 솔이나 수세미 등을 이용해 캔버스 프레임에서 떼어 낸 천을 염색하거나 찍어내는 기법이 이미지를 만들어내는 것과는 무관계한 표현임을 특기한다.³⁶ 그리고 “전개하지 않는 패턴의 강조, 반복, 조합 등의 시스템화에 의한 ‘회화적인 장면의 시현’”이라는 해석 말고도 그는 쉬포르 쉬르파스의 멤버들이 곽약허(郭若虛)나 석도(石濤)의 화론을 참고하고 있음에 주목한다.³⁷ 이러한 사실은 유년기부터 무명의 방랑 화가에게서 글쓰기를 배우면서 철저한 반공교육을 받은 이우환에게 자신의 작품에 대한 확신을 주었던 듯하다. 이는 왜냐하면 그 멤버들이 얼마만큼 모택동주의에 동경을 품고 있었는지는 차치하더라도, 조선의 화가조차 통달하지 못하고 포기한 중국의 화론을 현대의 프랑스인이 습득할 수 있을 것이라고는 생각하기 힘들기 때문이다. 또한 ‘회화적인 장면의 시현’이라는 표현에서는 이우환이 자신의 민화론에서 언급하고 있는 “회화성”³⁸이 떠오른다. 당시의 이우환에게 회화란 “'눈'이나 '손'의 주박으로부터 해방되어 느낌으로 충만한 살아 있는 눈과 손의 자유로움”³⁹에 의한 그린다는 행위 자체에 초점을 맞추어 그 짜임새를 다시 파악하는 것으로 간주되고 있었기 때문이다.

… 상실한 것은 오히려 근대적인 조형 이념대로 그리도록 짜인 '눈'이나 '손'이라는 제도적인 관념이지, 본다든지 만진다든지 하면서 세계를 다시 파악하는 움직임을 하는 신체 자체의 그것이 아니었다. 다시 말하면 붕괴한 것은 '보는 일'과 '그리는 일'이 아닌, 그러한 움직임을 특정한 의미로 작용하게 만들어 왔던 이미지나 조형 이념의 장치 그 자체였음이 계속 분명해진다는 것일 테다.⁴⁰

36 李禹煥, 「ヨーロッパの春先に見たものなど」, 『에스퍼스土曜』2(1975. 5. 25), p.2.

37 위와 같음.

38 李禹煥, 앞의 글(1975), p.205.

39 李禹煥, 「手」의再發見, 『読売新聞(夕刊)』1975. 6. 20, p.7.

40 위와 같음.

만드는 일 자체에 대한 불신을 드러냈던 1971년 이전의 이우환을 생각하면, 위의 인용은 그의 예술관에 나타난 변화를 반영한다. 이우환의 변화는 민화 연구와 병행하며 행해진 회화 제작 때문에 비롯되었다. 그가 조선의 민예품을 “관계항으로서 어중간한 예술을 만들어 가는”⁴¹ 것으로 평가한 데는 개개의 물건은 밑 빠지고 불완전하게 보이더라도, 그것들이 놓이는 생활 공간과의 관계에서 보면 상호 보완적인 성격이 눈에 띄게 두드러진다는 이유에서다. 여기에서 말하는 생활 공간을 전시 공간, 장벽화·병풍·영정 등의 제작이나 수복에 종사하는 방랑 화가를 이우환의 입체·회화 작품으로 대체해 보면 주어진 “모든 것을 더욱 자유로운 장소로 개방”⁴²하고자 한 방랑 화가의 일도 또한 이우환의 작업과 같은 것이라고 자연스럽게 이해될 수 있다. 바꾸어 말하면 이우환이 묘사한 조선의 방랑 화가는 세계를 누비며 계속 작업을 이어가는 그 자신이라는 존재가 투영된 결과물이었다.

1970년대 후반, 이우환은 “윤리적인 억제”와 “금욕적인 의지” 같은 수사로 자신의 회화를 설명하려는 경향이 있었다.⁴³ 그렇다고는 하더라도 이내 이우환의 회화에서 나타나는 붓의 자유자재한 터치 또한, 그가 조선 민화의 발전 과정을 분석하다가 발견한 방랑 화가의 그림 그리는 방식 중 하나다. 이우환이 기본적으로 평필(平筆)과 환필(丸筆)을 나누어 사용해 〈점으로부터〉와 〈선으로부터〉 제작에 임했음은 각 시리즈의 필촉에서도 파악할 수 있다. 일찍이 동양 미술을 “점에서 출발해 선으로 발전하는, 말하자면 시간의 미술”⁴⁴과 다르지 않다고 말한 바 있는 이우환은 철저한 자기 한정 산물로서 스스로의 작업을 이해하고 있던 것이다. 실제로 당시의 평자들은 이우환의 회화를 “[붓 자국의] 기록으로서 나타나는 물과 빛, 그리고 시간”,⁴⁵ “반복과 동일성의 결합”⁴⁶이라고 평가해 시간의 표현에 중점을 두는 작가의 의도에 부합한 견해를

41 由水常雄, 李禹煥, 「対談 韓国美術のみかた—韓国美術五千年展によせて—」, 『三彩』347 (1976. 7), p.19.

42 李禹煥, 「韓国美術の性格」, 『読売新聞(夕刊)』1976. 8. 3, p.5.

43 中原佑介, 李禹煥, 「李禹煥と語る—絶対的な経験の場としての絵画制作」, 『みづゑ』875 (1978. 2), p.105.

44 李禹煥, 「透明な視覚を求めて」, 『現代思想』1:11 (1973. 11), p.25.

45 Joseph Love, “The Conversation without Words: The Paintings of U-Fan Lee,” *Lee U-Fan* (Antwerp: Spectrum Gallery, 1976), n.p.

46 峯村敏明, 「解きそむる絵画」, 『美術手帖』420 (1977. 5), p.168.

보였다. 그리고 위에서 언급한 회화 제작상의 '주박'과 관련해서는 그룹 겐쇼쿠(幻觸)의 멤버인 스즈키 요시노리(鈴木慶則)의 트롱프뢰유 풍 회화를 “손에 저주받았다”라고 비판하면서 “겨울 면에 비치지 않는 시간”의 표현이아말로 스즈키가 안고 있는 난제라고 지적한 이시코 준조의 말년 비평도 상기시킨다.⁴⁷ 이 시점에 이르러 이시코는 이우환의 회화를 어느 정도 의식했다고 말할 수 있다.

하지만 붓의 종류나 시간의 표현에 좌우되지 않으면서 이우환의 점과 선은 처음으로 스스로의 규약을 부수고, 그린다든 주체의 행위 자체가 더욱 강조되었다는 것에 본 연구자는 주목하고 싶다. 그 계기가 된 작품이 1978년 작 <점으로부터>(2022년에 <바람으로부터>로 제목 변경됨)다.⁴⁸ 그동안 점의 크기와 선의 폭을 정하고 나서 제작에 착수했지만, 이 그림부터는 마침내 자신의 손을 자유자재로 움직일 수 있게 되었기 때문이다. 마치 바람에 펄럭이는 깃발처럼 아무런 방향성을 가지지 못한 채 화면에 사방팔방으로 그어진 점 혹은 선은 작자의 순전한 몸부림이 수반되었음을 말하고 있다. 이러한 이우환의 몸부림은 유동성이 높은 물감을 자연스럽게 찾는 일로 이어졌다. 예컨대 이우환이 1980년대에 제작한 <바람으로부터>와 <바람과 함께> 시리즈에서 현저한 석채와 기름을 섞은 물감으로 그리는 자유분방한 필치는 위의 <점으로부터>에서 그 조짐이 보인다.

이와 매우 흡사한 양상은 이우환의 민화론 기술에서도 발견된다. 당초 그는 시간이 흐름에 따라 민화의 장식성이 강해진다고 간략히 설명했었다.⁴⁹ 그러나 1980년의 이우환은 장식성의 증대가 환필이 아니라 평필의 빈번한 사용에서 비롯된 것이라고 보고, 민화도 “[문자도에서 보이는 듯한] 쓰는 그림에서 칠하는 그림으로의 변천, 나아가 그리기, 칠하기를 넘어 만드는 그림으로 발전했다”⁵⁰라는 주장에 다다른다. 여기에서 말하는 ‘만드는 그림’이란 “제작의 절대성”에 무게를 두고 있는⁵¹ 것이다. 이우환의 관점에서 계속 보자면 “시작부터 선의 신기(神氣)나 색의 고유성, 대상의 존

47 石子順造, 「手に呪われた墮天使」, 『美術手帖』390(1975. 2), p.167.

48 본 연구는 『미술수첩』 1979년 1월 중간호의 게재 정보를 우선시하기에 <점과 선으로부터>라고 알려졌었던 동 작품을 <점으로부터>라고 표기하기로 한다. 李禹煥, 「地平を求めて」, 『美術手帖』444(1979. 1), p.54 참조.

49 李禹煥, 앞의 글(1975), p.194.

50 李禹煥, 「文字と絵の輪廻—李朝文字絵の世界」, 『季刊銀花』44(1980. 冬), p.40.

51 李禹煥, 「李禹煥が推す荒川修作」, 『藝術新潮』368(1980. 8), p.33.

재성을 공동화(空洞化)하고 있는”⁵² 것이 민화의 본령이기 때문에 그 도달점은 “마음과 장소를 풀고 열기 위해” 마련된 “자유와 해방감을 불러일으키는 열린 장소로 향하는 매개체”⁵³로서의 회화에 이르는 과정 그 자체라고 말할 수 있다. 여기에서 주목해야 하는 것은 방랑 화가가 저항 화가로 바뀌어 가는 점이다.

조선 시대의 화가들은 시대와 사회를 힘껏 살아 헤쳐 왔던 사람들임이 틀림없다. 정해진 글자 틀에서 비어져 나오는 것은 반농담조의 놀이가 아닌, 용기 있는 저항이었기 때문이다. 그것은 실로 쾌활하고 즐거운, 말 그대로 모든 의미에서 예술적인 저항이었다.⁵⁴

이우환의 민화 해석과 회화 제작이 서로 연동하고 있음은 그의 회화가 성립해 가는 과정을 이해하는 데 하나의 단서가 된다. 그렇다면 이우환은 어쩌서 자신의 민화론에 저항의 의미를 더한 것일까? 그 배경에는 1970년대 후반의 한일 양국에 걸친 두 가지 원인이 있다. 하나는 이우환이 한국에서 구상회화의 민중미술 진영뿐만 아니라, 추상회화를 지지하는 진영으로부터의 비판에도 직면했던 것을 꼽을 수 있다. 정도의 차이는 있다 하더라도 양쪽 진영은 민족주의적인 입장에 서서 이구동성으로 일본을 경유한 현대미술이 한국에서 무비판적으로 수용되어 버린 사태의 책임을 이우환에게 묻고자 했다.⁵⁵ 다른 하나는 동양의 산수화 같은 과거의 예술로부터 새로운 표현의 가능성을 찾고자 하는 사고가 품은 모순이다. 이는 이우환과 함께 1970년대 일본 미술계에서 회화의 복권을 이끈 우사미 게이시(宇佐美圭司)의 지적이다. 우사미는 어느 이상향이 형이상적 모델로 상정된 이상, 그 틀을 극복하기 위한 모든 시도는 닫힌 모델과 마주함을 피할 수 없게 되고, 표현에도 상당한 제한이 뒤따를 것이라며 당시의 복고주의적 경향을 비판했다.⁵⁶ 이후 이우환은 민화 연구에서 손을 땀으로써 계속 나아갈 수 있게 된 화가만의 ‘예술적인 저항’에 눈을 뜬 것이나 다름없다. 현재

52 李禹煥, 「李朝繪畫を見直す—初めての「李朝民画展」を機に」, 『藝術新潮』361 (1980. 1), p.52.

53 위의 글, p.53.

54 李禹煥, 앞의 글(1980. 冬), p.44.

55 자세한 내용은 원동석, 「70년대 미술의 현대성과 관념유희」, 『월간독서』22 (1978. 10), pp.23-25; 오광수, 『한국 현대미술의 단층』 (서울: 평민사, 1978), pp.71-74 참조.

56 자세한 내용은 宇佐美圭司, 「『山水畫』に絶望を見る」, 『現代思想』5:5 (1977. 5), pp.131-134 참조.

조선 민화 연구자로서의 이우환의 이미지는 그 자신이 지웠으므로 당시의 점과 선에 의한 회화는 문자 그대로 형해화(形骸化)되어 버린 것이다.

V. 결론

본 연구는 1970년대의 이우환이 펼친 작품 활동, 그중에서도 전시 종료 후에는 해체되어야만 하는 입체 작품과는 다르게 작품 그 자체와 발표 당시의 평가를 비교·검토하는 데 가장 적합한 <점으로부터>와 <선으로부터> 시리즈의 성립을 그의 민화론과의 관련성에 근거해 고찰했다. 또 한일의 현대미술이 이우환의 존재에 의해 1970년대에 재차 접점을 가지게 되었다고 말할 수 있을 만큼 그가 양국의 미술계에 끼친 영향이 컸음을 다시 확인했다. 모노하의 이론적 지주로서의 이우환과 조선 민화 연구자로서의 이우환이라는 두 이미지를 겹쳐 봄으로써 현재까지도 불명료한 과제로 남아 있었던 양자의 관계는 이번 연구를 통해 서로 밀접히 연결되어 있었음이 밝혀졌다. 즉 이우환의 의지처는 근대 비판의 연장선으로서 과거의 조선에 한때 있었던 셈이다. 이우환의 민화론에는 다소 자조적인 면이 있지만, 시각문화에서 민중의 욕망이 나타나는 방식 등의 분석을 행한 점에서 당시의 사상적 조류나 연구 동향과의 관계, 특히 이시코 준조와의 교류 관계를 충분히 헤아릴 수 있다.

지금까지 두 사람의 관계에 대해서는 이시코가 현대미술에 거리를 두게 되면서 이우환과의 접점도 잃을 수밖에 없었다고 알려져 왔다. 그러나 이시코가 일관되게 비판한 생활자 부재의 '만남', 그리고 이우환이 그 비판을 받아들인 다음에 민화에 눈을 돌리게 된 것은 이우환에게 과거의 예술을 참고해 갱신을 시도한 자신의 작업에서의 방향 전환이었다. 씨족 사회인 조선의 '공동환상'을 지명했던 방랑 화가의 그림 그리기 방식에 빗대면서 이우환은 <점으로부터>와 <선으로부터>를 자신의 민화론에 전면화했다. 또한 이우환은 특정한 생활 공동체가 공감할 법한 '만남'을 확립함으로써 한국의 작가들에게도 같은 행위의 반복을 특징으로 하는 회화 제작을 촉구하게 되었다. 이 호소의 배후에는 자기 자신을 타자화하는 논리가 숨어 있었다. 이우환이 회화 제작에 확신을 가지게 된 또 다른 계기는 동시대의 쉬포르 쉬르파스 등과의 조우였다. 그 만남 이후, <점으로부터>와 <선으로부터>에서 나타난 형식상의 변화는 그의 민화론에도 조금씩 변화를 주었다. 분명한 것은 이우환이 회화 제작 중에 스스로의 규약

을 부숨으로써 새로운 표현을 획득할 수 있게 되었다는 점이다. 그는 이것을 '예술적인 저항'이라고 불렀다. 견고한 시스템에 따른다고 생각되어 온 이우환의 회화는 그가 조우했던 상황이나 여러 예술 동향에 대응하는 유연성을 가지고 있던 것이다.

주제어 keywords

단색화 Dansaekhwa, 모노하 Mono-ha, 민화 Minhwa, 쉬포르/쉬르파스 Supports/Surfaces, 이시코 준조 Ishiko Junzō, 이우환 Lee Ufan, 일본화 Nihonga

투고일 2023년 9월 22일 | 심사일 2023년 9월 28일 | 게재확정일 2023년 10월 10일

- 이우환 Lee, Ufan, 「고국의 벗에게 To my friend in Korea」, 『화랑 Hwarang』3, 서울: 현대화랑 Seoul: Hyundaihwarang, 1974. 봄 Spring, pp.40-41.
- 이우환 Lee, Ufan, 「인터뷰—한국 현대미술의 문제점 Interview: problems in Korean modern art」, 『계간미술 Kyegan Misul』3, 서울: 중앙일보사 Seoul: Joongang Ilbo, 1977. 여름 Summer, pp.142-150.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「出会いを求めて In search of encounter」, 『美術手帖 Bijutsu Techō』324, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha 1970. 2, pp.14-23.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「《書評》 石子順造著「表現における近代の呪縛」 “Book review” *The Curse of Modernity in Expression* by Ishiko Junzō」, 『三彩 Sansai』269, 東京: 三彩社 Tokyo: Sansaisha, 1971. 2, p.87.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「版画と共同的イデーに関するモノローグ A monologue about print and communal idee」, 『みづゑ Mizue』815, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1973. 1, pp.76-79.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「透明な視覚を求めて In search of a transparent vision」, 『現代思想 Gendai Shisō』11:11, 東京: 青土社 Tokyo: Seidosha, 1973. 11, pp.24-27.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「李朝の民画: 文房図 Minga of Lee Dynasty: bumbōzu」, 『グラフィックデザ イン Guraphiku Dezain』53, 東京: 講談社 Tokyo: Kodansha, 1974. 春 Spring, pp.2-10.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「白けの地平 シンポジウム 「芸術は変わったか」 An apathetic prospect symposium “has art changed?”」, 『美術手帖 Bijutsu Techō』386, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1974. 10, pp.46-47.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「ヨーロッパの春先に見たものなど What I saw in early spring in Europe」, 『エスパース土曜 Esupasu Doyō』2, 東京: 土曜美術 Tokyo: Doyōbijutsu, 1975. 5. 25, p.2.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「「手」の再発見 Rediscovery of a “hand”」, 『読売新聞(夕刊) Yomiuri Shimbun(Evening Edition)』, 1975. 6. 20, p.7.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「韓国美術の性格 Characteristics of Korean art」, 『読売新聞(夕刊) Yomiuri Shimbun(Evening Edition)』, 1976. 8. 3, p.5.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「地平を求めて In search of prospect」, 『美術手帖 Bijutsu Techō』444, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1979. 1, pp.54-55.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「李朝絵画を見直す—初めての「李朝民画展」を機に— Reconsidering paintings of Lee Dynasty: taking the opportunity of the first “Minga of Lee Dynasty exhibition”」, 『藝術新潮 Geijutsu Shinchō』361, 東京: 新潮社 Tokyo: Shinchōsha, 1980. 1, pp.43-53.

- 李禹煥 Lee, Ufan, 「李禹煥が推す荒川修作 Arakawa Shusaku recommended by Lee Ufan」, 『藝術新潮 *Geijutsu Shinchō*』368, 東京: 新潮社 Tokyo: Shinchōsha, 1980. 8, pp.32-33.
- 李禹煥 Lee, Ufan, 「文字と絵の輪廻図—李朝文字絵の世界 Wheel of life made of letters and pictures: the world of Lee Dynasty's mojie」, 『季刊銀花 *Kikan Ginka*』44, 東京: 文化学園文化出版局 Tokyo: Bunkagakuenbunkashuppanyoku, 1980. 冬 Winter, pp.37-44.
- 李禹煥, ヴラスタ・チハーコヴァー, ジョセフ・ラヴ Lee, Ufan, Chihakova, Vlasta, Love, Joseph, 「座談会・東と西そのころと美術 Round table: the mind and art of East and West」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』556, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1974. 1, pp.202-218.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 「絵画の現代化を問え—韓国現代絵画展をみて— An exhibition raised the question of modernization in painting: review on Contemporary Korean Painting」, 『三彩 *Sansai*』235, 東京: 三彩社 Tokyo: Sansaisha, 1968. 9, pp.64-67.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 「現代文明の鮮明な〈影〉 A clear “shadow” in modern civilization」, 『インテリア *Interioria*』114, 東京: 日本室内設計研究所 Tokyo: Nihonsitsunaisetkeikenkyusyo, 1968. 9, pp.20-22.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 『現代マンガの思想 Modern Manga Thoughts』, 東京: 太平出版社 Tokyo: Taiheishuppansha, 1970.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 「ふたたび狂い咲きの季節に Stepping into the season of madness once again」, 『季刊写真映像 *Kikan Shashin Eizō*』8, 東京: 季刊写真映像 Tokyo: Shashinhyoronsha, 1971. 春 Spring, pp.103-105.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 「李禹煥著 出会いを求めて 新しい芸術のはじまりに “理念の近代” の理念化 Written by Lee Ufan In Search of Encounter: At the Dawn of a New Art, the idealization of “modern ideals”」, 『週刊読書人 *Shukan Dokushojin*』874, 東京: 読書人 Tokyo: Dokushojin, 1971. 5. 3, p.5.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 『俗悪の思想—日本の庶民の美意識 *Vulgar Thoughts: The Aesthetic Sense of the Japanese Common People*』, 東京: 太平出版社 Tokyo: Taiheishuppansha, 1971.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 『小絵馬図譜—封じこめられた民衆の祈り *An Illustrated Guide to Koema: Sealed Desires of the Common People*』, 東京: 芳賀書店 Tokyo: Hagashoten, 1972.
- 石子順造 Ishiko, Junzō, 「手に呪われた墮天使 The fallen angel cursed by a hand」, 『美術手帖 *Bijutsu Techō*』390, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1975. 2, pp.143-167.
- 伊丹潤 編 Itami, Jun ed., 『李朝民画 *Minga of Lee Dynasty*』, 東京: 講談社 Tokyo: Kodansha, 1975.

A Directional Change in ‘Encounter’

Lee Ufan’s Theory on *Minhwa* and the Return of Painting

Park, Soonhong

The Japan based Korean artist Lee Ufan (1936~) is widely known as the leading figure of the postwar Japanese art movement of *Mono-ha*. While actively producing three-dimensional works with a particular focus on presenting various natural and industrial materials, Lee criticized the concept of representation in Western modern art, which resonated not only in Japan but also in the Korean art world. Despite the image of a polemical writer, it should not be overlooked that Lee himself was a consistent painter. Then a question arises: what kind of connection can be recognized between his three-dimensional works and his paintings, as can be seen in the series of *From Point* and *From Line* produced in the 1970s? This paper aims to clarify under the premise that while nullifying the mediums’ specificity, Lee’s theory on *minhwa* (literally meaning folk painting) allowed him to encompass and unite these genres of three-dimensional works and paintings, thus enhancing his frequently applied notion of ‘encounter’. Although Lee’s theory on *minhwa* is to some extent self-deprecating, it effectively analyzes how people’s desires appear in visual art; it can be inferred that his interest in *minhwa* shared common ground with some of the latest research trends in Japan at the time, such as cultural studies conducted by the Japanese art critic Ishiko Junzō(1928~1977). Lee, who had used the concept of ‘encounter’ only in his three-dimensional works, began to widen the range of its application to his paintings. Lee believed that art is an attempt to create a space of open structure where human experience unfolds *per se*, and sought to complete his critique of Western modern art by showcasing his work in the context of *minhwa* produced by nameless Korean painters in the pre-modern era. This paper reveals the *hitherto* unclear relationship between Lee’s paintings and his view on *minhwa*, providing a new perspective on the return of painting in his later works through analysis of primary material.