



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](#)

2023년 8월
석사학위 논문

유영국 추상회화에서의 송고미 연구

- 1960년 이후의 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미학미술사학과

주 속 자

유영국 추상회화에서의
숭고미 연구

- 1960년 이후의 작품을 중심으로 -

A Study on the Sublime
in YOO YOUNGKUK's Abstract Paintings
- Focusing on works since the 1960 -

2023년 8월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

주 속 자

유영국 추상회화에서의
송고미 연구

- 1960년 이후의 작품을 중심으로 -

지도교수 조 송 식

이 논문을 문학 석사 학위신청 논문으로 제출함

2023년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

주 속 자

주숙자의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 장민한 (인)

위원 조선대학교 교수 박선희 (인)

위원 조선대학교 교수 조송식 (인)

2023년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서론	1
제2장 유명국 추상미술의 전개	7
제1절 일본 활동기: 추상미술의 수용	8
제2절 그룹 활동기: 모더니즘 운동의 실천	13
제3절 개인전 시대: 독자적 추상 세계 구축	20
제3장 회화에서의 승고미	28
제1절 승고 미학의 전개	29
제2절 구상회화의 승고미	31
1. 서양 낭만주의 회화의 승고미	31
2. 동양 산수화의 승고미	33
제3절 추상회화의 승고미	36
1. 클리포드 스틸 색면추상의 승고미	38
2. 바넷 뉴먼 색면추상의 승고미	40
3. 마크 로스코 색면추상의 승고미	41

제4장 유영국 추상회화의 승고미	46
제1절 ‘비정형 기운생동’의 승고미	48
제2절 ‘기하학적 색면추상’의 승고미	55
제3절 ‘서정적 자연’의 승고미	60
제4절 동서양 승고미의 조화	65
 제5장 결론	 70
 참 고 문 헌	 74
도 판 목 차	79
도 판	83

ABSTRACT

A Study on the Sublime in YOO YOUNGKUK's Abstract Paintings - Focusing on works since the 1960 -

Joo Suk Ja

Advisor : Prof. Jo Song Sig

Aesthetics & Art History

Graduate School of Chosun University

This study explored the process of forming the foundation of Korean modernism art through the acceptance of abstract art of Yoo Youngkuk and the group movements. And I tried to explore the sublime aesthetic value of Yoo Youngkuk's abstract paintings by focusing on works since the 1960. As a result, comparing the concepts and elements of sublime such as Burke and Kant, as well as Eastern and Western conceptual art and New York painting, color-field abstract art in the United States, I confirmed the sublime aesthetic value in Yoo Youngkuk's abstract paintings. After studying in Japan in the mid-1930s, Yoo Youngkuk accepted abstract art, the most avant-garde art, and consistently pursued abstraction in his 60 years of art life. His works have undergone dialectical self-transformation and innovation in response to the changes of the times. And finally, the abstract paintings of Yoo Youngkuk with the motif of nature, that is, 'mountain', reaches the stage of embodying the inner spirit.

And the group movement from "New Realism Group(Sinsashilpa)" to "New Shape Group(Sinsanghoe)" became the foundation of Korean modern art. Through this, we can see that Yoo Youngkuk's life and art are intertwined

with the history and trajectory of the Korean modern art movement and abstract art. Therefore, his works have a very important value in the history of modern and contemporary Korean art.

And the art world of Yoo Youngkuk goes through a period of strict geometric abstraction during the Japanese period, the introduction of natural images from liberation(1945) to 1959, and a period of color-field by black lines. Since the 1960, he concentrated on the theme of mountains, experimenting with various forms, matieres and colours to capture the spirit of space and life.

Since the 1960, the keywords of his works are 'Non-formal Energy vitality', 'geometric color-field abstraction', 'Lyrical Nature'. The traditional Korean color was reproduced through the theme of 'mountain'. In addition, it is of great significance in the history of modern and contemporary art in Korea that it embodies our identity as a Korean by capturing our natural and spiritual world.

Yoo Youngkuk's abstract paintings enhance the spirit and give a sense of ecstasy, such as romantic paintings in the West, landscape paintings in the East, and works by Clifford Steele, Barnett Newman, and Mark Rothko in the United States. Through this, it was possible to confirm the sublime value of Yoo Youngkuk's abstract paintings. In particular, it can be seen that Yoo Youngkuk's abstract paintings is the crystal of "Korean abstraction" in which Korean nature and spirituality are inherent.

This paper will be able to find its significance in that it revealed the sublime aesthetic value of Yoo Youngkuk's abstract paintings by giving it value as a color-field abstract.

Key Words :

Yoo Youngkuk, Modernism, The Sublime, Abstract Art, Color-Field Abstract, Non-formal Energy vitality, Geometric Color-Field Abstract, Lyrical Nature

제1장 서론

한국 근현대미술사에서 ‘침묵의 화가’¹⁾로 불리우는 작가가 있다. 1930년대 중반, 그림 그리는 것이 사치로 여겨지던 시대에 전통의 재현 미학을 거부하고, ‘말이 없는 추상’을 선택한 작가, 그가 바로 유영국이다. 만주사변을 지나 중일전쟁으로 치달던 일제 강점기, 식민지 조선인에게 자유는 없었다. 바로 이러한 상황에서 일본 유학을 떠나 화가의 길을 선택한 유영국에게 추상은 자유의 다른 이름이었다. 이렇게 시작한 유영국의 추상 여정은 첫 데뷔작 <랩소디>에서부터 절필 작 <작품>에 이르기까지 자기 혁신과 변주를 거듭하며 절대자유²⁾의 경지를 실현하였다.

그리하여 유영국은 ‘한국 추상미술의 선구자’³⁾이자 ‘색채의 연마사’⁴⁾ 등으로 불린다. 또한 성실함과 치열성, 작가로서의 윤리적 태도 등에 있어 근대적 직업 작가상의 전형⁵⁾으로 여겨지며, ‘한국 추상회화의 巨木’⁶⁾이라는 평가를 받고 있다. 특히 유영국은 순수 조형언어를 바탕으로 모더니즘 정신을 구현하면서도 한국적 미의식을 다각적으로 접목하고, 자연의 본질과 한국적 정체성을 담아내는 ‘내재적 정신성’을 실현하였다는 점에서 한국 추상미술의 역사에서 주목할 만하다.

유영국의 60여 년 화업 여정은 크게 세 시기로 구분할 수 있다. 첫 번째는 일본 활동 시기(1935-1943)이다. 일본에 유학하여 서구의 다양한 예술사조를 접하고, 그 중에서도 가장 전위적인 추상미술을 수용한 시기이다. 러시아 구성주의와 초현실주의에 대한 실험적 단계를 거친 후 엄격한 기하학적 ‘회화적 부조’⁷⁾와 구성주의 회

-
- 1) 김병기, 「내 친구 영국은 침묵의 사람이었다」, 『유영국 저널』 창간호, 2004. p.122. ; 여기서 말하는 침묵은 중의적 의미를 지닌다. 하나는 김병기의 말처럼, “그는 침묵의 사람이었다. 도무지 말이 없었다.”의 의미이다. 또 하나는 “흔히 <그림은 설명이 필요없다> 고 말하는데 나도 이에 동감이다. 이 말은 철저한 작가정신과도 합일된다. 설명이 요구되는 그림은 이미 그림이 아니고 군더더기이기 때문이다.”(『유영국 저널』 제9집, 2017, p.53.)라고 하는 추상의 이념에 철저했던 작가, 즉 삶과 예술이 하나 된 유영국에 대한 상징적 표현이라고 할 수 있다.
 - 2) 장자, 문승용외 4인 역, 『장자, 정신적 절대자유를 향하여』 한국외국대학교 출판부, 2008. : 소요유(逍遙游)편에 있는 절대 자유란 그 무엇에도 집착과 간섭을 받지 않는 참된 자유의 세계를 말한다. ; 조송식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015, p.9, 재인용. (‘소요유’는 『장자』의 첫 편이면서 전체의 대강으로, “절대 자유로서 무궁한 도의 경계에서 노니는” 인간 정신의 이상적 경계를 말한다.)
 - 3) 유근준, 「한국추상회화의 특성」, 『예술논문집』, 제10집, 한국예술원, 1971.
 - 4) 이구열, 「색채의 연마사 : 유영국 개인전」, 경향신문, 1964.11.18.
 - 5) 이인범, 「신사실과, 추상이 자연과 만난 장소, 유영국을 중심으로」, 『유영국 저널』 제3집, 2006, p.22.
 - 6) 이경성, 「한국 추상회화의 거목, 유영국론」, 『YOO YOUNG - KUK』, 유진, 1997, p.11.
 - 7) 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, pp.38-39.에 기술된 회화적 부조(painterly relief)에 의거한 명칭임.

화, 콜라주, 사진 작업 등을 시도한 유영국 회화의 토대 형성기라고 할 수 있다. 그의 작품 활동은 주로 《자유미술가협회전》이나 《N.B.G.양화전》 같은 그룹전을 통해서 이루어졌고, 이와 같은 그룹 운동은 해방 이후에도 계속되었다.

두 번째는 해방 이후, 그룹 운동 시기(1948-1964)이다. 조형 이념을 공유하는 작가들을 중심으로 한 ‘신사실과’를 시작으로 ‘모던아트협회’, ‘신상회’ 등으로 이어지는 그룹 활동을 전개하였다. 이로써 재현 미술 중심의 ‘국전’의 아성에서 끝내 추상 미술이 한국 화단의 주류가 되기까지 한국 모더니즘 회화의 토대를 형성하였다.

이 시기의 작품 경향을 보더라도 유영국은 2-3년 정도의 주기로 찾아오는 슬럼프를 극복하며 변증법적 발전과정을 보여주고 있다. 《신사실과전》과 《모던아트협회전》을 거치면서 일본 활동기에 보여주었던 순수 기하학적 추상에서 벗어나 한국의 자연과 현실을 굽고 검은 선에 둘러싸인 거친 화강암적 색면 구성으로 전환하여 민족 미술 구현이라는 시대적 요청에 부응하고 있다. 특히 1950년대 말에서 60년대에 걸쳐 한국 화단을 휩쓸었던 소위 ‘앵포르멜’의 파고 속에서도 시대적 미의식에 동참하면서도 철저한 구성원리에 의한 독창적인 작품 세계를 구축하고 있다. 그리고 1960년 이후에는 ‘산’이라는 주제에 천착하여 다양한 조형과 마티에르, 색채에 대한 실험을 거듭하며 우주와 생명의 기운을 담아내고 있다. ‘산’이라는 주제를 통해 한국의 전통색을 재현하고, 우리의 자연과 정신세계를 내재화하여 한국인으로서의 정체성을 구현한 점은 한국 근현대미술사적 의의가 크다고 할 것이다.

세 번째는 개인전 시기(1964-2002)이다. 일체의 그룹 활동을 중단하고, 초대전, 해외전, 개인전 등을 중심으로 자신의 작품세계를 심화시키는 시기이다. 유영국은 1964년 제1회 《개인전》을 시작으로 작고하는 2002년까지 총 15회의 개인전을 열었다. 1964년 제1회 《개인전》으로 ‘색채의 연마사’라는 평과 함께 ‘찬란한 금자탑’⁸⁾을 이루었다는 찬사를 받았다. 그 후 이경성은 ‘우미(優美)보다는 장미(壯美)의 세계’⁹⁾에 이르렀다고 평가하기도 하였다. 그리고 1968년 제3회 《개인전》에서 선보인 원이나 삼각형을 기본으로 하는 ‘기하학적 색면추상’의 단계에 이르러 유영국의 회화는 절정기를 맞이하고 있다. 70년대 중반 이후 극심한 병고에 시달리면서도 “긴장의 끈을 바짝 나의 내면에 동여매고 작업에 임할 것이다.”라는 각오로 그림그리기에 매진하였다. 그 결과 이루어진 1979년 국립현대미술관 주최의 《유영국초대

8) 김영주, “찬란한 금자탑”, 조선일보, 1964.11.17. ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.224, 재인용.

9) 이경성, “현대작가초대전에서”, 조선일보, 1966.9.8. ; 위의 책, p.225, 재인용.

전》은 대표작 100여 점을 엄선한 한국현대미술사를 증명하는 기념비적 전시가 되었다. 그 후 1996년 제13회 《개인전》을 열고, 도록 『YOO YOUNG KUK』을 발행할 때 이경성은 “한국 추상미술의 특성을 드러내는 대표 작가”로 자리매김하며 ‘한국 추상미술의 거목’으로 지칭하였다. 뿐만 아니라 그의 추상회화는 작가의 정신 세계를 집약한 절대추상의 단계로 진입하였는데, 이는 1999년, 절필 작 〈작품〉에 여실히 드러나 보인다.

이와 같은 유영국의 60여 년 화업 인생은 대한민국 모더니즘 미술의 역사와 그 궤적을 함께하고 있다. 유영국과 동시대에 비평가로 활약했던 이경성(1919-2009)¹⁰⁾, 김영주(1920-1995)¹¹⁾, 이일(1932-1997)¹²⁾, 오광수(1938-)¹³⁾ 등은 전시 평론, 각종 신문·잡지 기고 등을 통해 이미 유영국을 당대 최고의 추상화가로 인정하였다. 미술사학자 정병관(1927-2017)¹⁴⁾과 문학평론가 김우창(1936년-)¹⁵⁾은 거시적 관점에서 유영국의 추상회화를 볼 수 있는 안목을 제시하고, 철학적 접근을 가능하게 하였다. 미술사학자 김미경¹⁶⁾과 정하운¹⁷⁾은 유영국 회화 속에 동양의 예술관이 함축되어 있음을 시사하였다. 또한 유영국의 작품 세계와 관련하여 본격적인 연구를 수행하고 있는 이인범(1955-)¹⁸⁾과 그 외 다수의 연구 논문¹⁹⁾에 의하여 작가 연보, 유

-
- 10) 이경성, 「한국의 현대회화」, 『공간』, 1968.7. ; 이경성, 「신사실과 회고전 서문」, 진화랑, 1978.9. ; 이경성, 「유영국」, 『공간』, 공간사, 1980.12. ; 이경성, 「원로가 증언하는 20세기 한국미술-유영국-원로평론가 이경성 대담」, 『월간미술』, 8권 10호, 1996년 10월호. ; 이경성, 「원로가 증언하는 20세기 한국미술, 자유전에서 신상회까지」, 『월간미술』, 1996. ; 이경성, 「한국 추상회화의 거목, 유영국론」, 『YOO YOUNG KUK』, 유진, 1997 ; 이경성, 「한국 추상회화의 거목」, 『유영국 화백 화집』, 갤러리 현대, 1998.
- 11) 김영주, 「우리 현대미술의 전망, 제3회 현대작가전을 보고 上,中,下」, 『조선일보』, 1959. 5.1~3 ; 김영주, 1964년 유영국 개인전 비평에서 “그것은 순수한 힘의 꿈을 실현한 세계요, ‘자기를 극복한 예술이다.’” “전위는 항상 불안 속에서 방향하라는 법은 없다.(중략) 우리 시대의 ‘찬란한 금자탑’을 느낄 수 있는”이라고 서술하였다. (이인범, 「추상과 황홀: 유영국의 1964년 이후」, 『유영국, 절대와 자유』 도록, 미술문화, 2016, p.144, 재인용.)
- 12) 이일, 「뜨거운 체온을 지닌 장식성-유영국 2회 개인전 서문」, 1966.5.24 ; 이일, 「유영국 개인전 서문」, 서울 진화랑, 1977. 4. ; 이일, 「조형과 자연의 변증법」, 『계간미술』, 중앙일보사, 1979. 10. ; 이일 저, 정연심 외 편저 「한국 모더니즘 회화의 한 전형: 유영국」, 『비평가, 이일 앤솔로지』, 미진사, 2013.
- 13) 오광수, 「유영국론」, 『유영국 도록』, 국립현대미술관, 1979 ; 오광수, 「한국근현대미술사에서 ‘신사실파’의 위상」, 『유영국 저널』 제 5집, 2008 ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012.
- 14) 정병관, 「중용의 미학」, 『YOO YOUNG-KUK』, 유진, 1997. ; 정병관, 「송고의 원리」, 『Yoo YoungKuk』, 마로니에북스, 2012.
- 15) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 화백의 인생 탐사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017.
- 16) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009.
- 17) 정하운, 「유영국의 회화: 동양의 예술관을 통한 서양미술관의 수용」, 『유영국 저널』 제8집, 2012.
- 18) 이인범, 「유영국과 초기 추상」, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000 ; 이인범, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상-1930년대 한국의 경우」, 『유영국 저널』 제2집, 2005. ; 이인범, 「신사실파, 추상이

영국 추상회화의 시기별 전개와 특성, 생애사적 흐름에 따른 거시적 작품 연구, 한국 화단과 유영국 회화의 연관성, 그리고 유영국 회화의 한국 미술사적 의의 등이 연구, 심화되어왔다.

그럼에도 불구하고 동시대 모더니즘 운동의 멤버인 김환기(金煥基 1913-1974년), 장욱진(張旭鎭 1917-1990년), 이중섭(李仲燮 1916-1956년) 등과 비교해 보아도 유영국의 대중적 인지도는 낮은 편이다. 더구나 ‘한국추상미술의 거목’이라는 평가에 비하여 ‘색채화가’로서의 위상, 그리고 ‘색면추상’의 가치는 과소 평가되고, 체계적으로 연구되지 않았다. 일찍이 유영국의 ‘색채’와 ‘색면추상’의 가치를 알아본 이일은 ‘광휘에 찬 색채’, ‘단순한 색면 콤포지션’, ‘색채, 구성, 마티에르가 충만한 도식화’라고 하며, 유영국의 색면 표현성을 뉴욕의 색면파(color-field painting)와 비교하였다.²⁰⁾ 뿐만 아니라 정영목은 “한국 현대회화사에서 유영국은 ‘색의 운용’이 출중한 독보적인 존재”²¹⁾로 평가하였으며, 유영국에게 ‘추상은 색을 담기 위한 그릇’에 불과하다고 하면서 색채화가로서 유영국의 존재를 인정하였다.

한편, 많은 평론가들이 유영국 작품의 숭고미에 대해서 언급하고 있지만 본격적으로 숭고를 논한 이는 미술사학자 ‘정병관’이다. 그는 유영국 회화의 근본을 ‘숭고의 원리’²²⁾라고 하면서 유영국 회화의 숭고미적 가치를 서술하였다. 다만 정병관의

자연과 만난 장소’, 『유영국 저널』 제 3집, 2006. ; 이인범, 「유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서」, 《유영국 - 한국 추상의 기원과 정점전》 도록, 가나아트센터, 2002 ; 이인범, 「자유정신과 자연을 향한 ‘랩소디」, 《한국 추상미술의 선구 유영국 10주기전》 도록, 2012. ; 이인범, 「유영국의 후기 추상 연구 : 국민국가- 정체의 형성과 미적 모더니티」, 『미학미술작품 연구』, 2018.

- 19) 지금까지 연구된 학위 논문은 다음과 같다. 1.정혜란, 「유영국 작품의 조형성에 관한 연구」, 이화여대 교육대학원 석사학위논문, 1981 ; 2.박철, 「유영국 회화연구」, 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1983 ; 3.강수미, 「유영국의 회화세계 연구」, 경희대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2001 ; 4.임현주, 「유영국의 회화 연구」, 조선대 대학원 순수미술학과 석사학위논문, 2001 ; 5.정은주, 「유영국 회화세계 연구」, 안동대학교 교육대학원 석사학위논문, 2002; 6.김은영, 「유영국의 회화세계 연구」, 안동대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003 ; 7.이신숙, 「유영국의 회화세계 연구」, 조선대학교대학원 석사학위논문, 2004 ; 8.이창인, 「유영국의 추상회화연구」, 안동대학교 교육대학원 석사학위논문, 2005 ; 9.임상은, 「유영국 작품세계에 관한 연구」, 안동대학교 교육대학원석사학위논문,2005; 10.김남주, 「유영국의 회화 연구: 자연 이미지의 추상표현을 중심으로」, 호남대학교대학원 석사학위논문, 2005 ; 11. 정하윤, 「유영국(劉永國,1916'2002) 회화 연구: 동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용」, 이화여대대학원 석사학위논문, 2010 ; 12. 유영아, 「유영국의 초기 추상: 일본 유타기 구성주의의 영향을 중심으로」, 서울대 대학원석사학위논문, 2010 ; 13. 임경미, 「유영국의 추상회화에 관한 연구」, 강원대학교대학원 석사학위논문, 2010 ; 14. 안진화, 「유영국의 추상화 연구」, 동아대학교 대학원 석사논문, 2018.
- 20) 이일, 「조형과 자연의 변증법」, 『계간미술』, 중앙일보사, 1979. 10. ; 이필, 「한국적 추상의 결정체, 유영국의 산」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.165 재인용.
- 21) 정영목, 「유영국의 산 : ‘도덕적 풍경」, 『Yoo Young kuk 1916-2002』, 마로니에북스, 2012, pp.255-256.
- 22) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에북스, 2012, pp.15-18.

글은 개론적이고 거시적인 담론으로 구체성에 있어 다소 아쉬움이 남는다.

이에 필자는 유영국 회화를 크게 다섯 시기로 구분²³⁾하는 경향을 따르면서도 일본에서의 토대 형성기(1935-1943)와 해방 이후 1959년까지 정체성 모색기(1946-1959)를 1960년 이후 유영국 회화의 본질이 드러나는 전사(前史)로의 가치가 있다고 보았다. 그러므로 본고에서는 유영국 추상회화 중에서 형과 색, 그리고 마티에르가 조화를 이루어 ‘숭고미’를 발하는 1960년 이후의 작품을 연구 대상으로 삼고자 한다.

따라서 본 연구는 유영국의 추상미술 수용과 그룹 활동을 통한 한국 모더니즘 운동의 실천 과정을 살펴보고, 1960년 이후의 작품을 세 시기로 나누어 분석하여 유영국 추상회화의 숭고미적 가치를 밝히는 것을 목적으로 한다. 그 방법으로 숭고의 개념 및 요소를 분석하고, 동, 서양의 구상미술과 미국 뉴욕회파 ‘색면추상’ 작품과의 비교를 통해 유영국 추상회화의 숭고미적 가치를 밝히고자 한다.

제2장에서는 유영국의 추상미술 수용 동기와 과정, 그리고 일본에서의 ‘자유미술가협회’, ‘N.B.G.(Neo Beaux-Art Group)’등의 그룹을 통한 작품 활동과 그 경향 및 특징을 살펴보고자 한다. 그리고 해방 이후 ‘신사실파’, ‘모던아트협회’, ‘신상회’ 등으로 이어지는 그룹 운동을 통한 한국 모더니즘 미술의 토대 형성과정과 독창적인 작품세계의 구축과정을 탐구하고자 한다. 또한 1964년 개인전 선언 이후, 개인전과 초대전, 해외 전시 등을 긴 흐름으로 추적하여 유영국이 한국 추상미술의 거목이 되어가는 과정을 살펴볼 것이다.

제3장에서는 유영국 추상회화의 숭고미적 가치 탐구를 위한 사전 작업으로써 고대 롱기누스 이후 버크, 칸트 등의 숭고에 대한 정의를 토대로 숭고의 공통된 요소를 추출해볼 것이다. 또한 동, 서양 구상미술과 미국 뉴욕회파 ‘색면추상’의 숭고미적 요소와 특성을 살펴보고, 유영국 추상회화와와의 연관성을 찾아보고자 한다.

제4장에서는 제3장에서 숭고에 대한 고찰을 근거로 유영국 추상회화의 숭고미적 요소를 분석하고, 1960년 이후의 작품에 나타나는 조형, 마티에르, 색채의 변화를 기준으로 다음과 같이 세 시기로 나누어 분석할 것이다. 첫 번째, ‘비정형 기운

23) 이일, 「조형과 자연의 변증법」, 『계간미술』, 중앙일보사, 1979. 10.; 이일은 유영국 회화를 거시적으로 1930년대, 순수조형의 선각자, 해방 후-감정이입의 세계로, 50년대-강인한 구성의지 표출, 60년대-약동하는 색면공간, 60년대 후반- 단순한 색면 콤포지션, 70년대 이후-내밀한 정감 넘치는 ‘산’으로 구분하였다. ; 반면, 오광수는 제1기(1935-1942) : 1930년대 후반-1940년대 초반, 제2기(1946-1959) : 해방 이후-1950년대, 제3기(1960-1966) : 1960년대 초-1966년경, 제4기(1967-1972) : 1967년-1972년경, 제5기(1973-2002) : 1973년 이후로 구분함. (오광수, 『20인의 한국현대미술가 ③』 시공사, 1997, p.59.)

생동'의 숭고미의 시기(1960-1966)이다. 오방색 중심의 비정형의 화면에 동양 미학의 핵심인 기운생동의 원리가 함축되어 숭고미를 발하는 시기이다. 두 번째, '기하학적 색면추상'의 숭고미의 시기(1967-1973)이다. 자연 이미지를 삼각, 사각, 원 등 기하학적 형태의 구성과 색채의 다양한 변주로 내적 정신세계를 구현하여 숭고미를 발하는 시기이다. 세 번째, '서정적 자연'의 숭고미의 시기(1973-1999)이다. 이 시기는 주로 노년기 작품으로 자연 속에 인간의 감정이 느껴지는 '서정적 자연'이 고요한 명상과 기쁨을 자아내어 숭고미로 귀결되는 시기이다. 또한 절필 작 <작품>의 분석을 통해 유영국 회화의 기저에 있는 동양적 예술관이 서양의 기하학적 추상과 만나 '동서양 숭고미의 조화'를 이루었음을 밝히고자 한다.

제2장 유평국 추상미술의 전개

19세기 후반 유럽에서 시작된 모더니즘 미술은 처음에는 근대사회로 변화하는 근대성의 표현이었다. 하지만 19세기 말부터 전환점을 맞이하면서 인간의 경험을 개인의 심미적인 표현과 감각의 추구로 대체하게 되었고 그 정점은 1930년대였다. 그것은 기본적으로 보이는 세계 또는 서사가 있는 화면을 떠나 색채, 선, 형태의 자율성을 강조하는 미술을 의미하는 것으로 가장 보편적인 형태가 추상미술이다.²⁴⁾

빌헬름 보링거의 「추상과 감정이입(1908)」은 미술에서 추상의 의지가 순환적으로 발생하는 역사적 현상임을 최초로 파악하여 20세기 전반의 추상미술 현상을 이론적으로 정당화하였다.²⁵⁾ 또한 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)가 그림이란 “작가의 내적 필연성의 결과물”이라 언급한 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』²⁶⁾를 통해 추상미술의 이론적 토대가 마련되었다. 그리고 칸딘스키와 몬드리안(Pieter Mondrian, 1872-1944)의 추상미술은 1930년대 구축주의와 바우하우스로 연결되면서 전 유럽에 파급되었다.²⁷⁾

이러한 서양 미술계의 새로운 경향은 유럽에 유학한 일본인 화가나 잡지를 통하여 일본에 소개되었다. 따라서 1930년대 이후 일본의 서양 화단에는 당시의 주류인 인상파를 넘어 후기 인상파, 입체파, 야수파를 거쳐 구성파, 미래파, 초현실주의, 추상주의에 이르는 다양한 서구의 모더니즘 미술이 도입되었다. 이러한 조류는 당시 일본 도쿄에 유학 중인 한국인 미술가들에게도 영향을 주었다.

이에 이번 장에서는 유평국의 추상미술 수용의 동기 및 과정, 그리고 전위적 그룹 활동과 일본 활동기의 작품 경향에 대해서 살펴볼 것이다. 그리고 태평양 전쟁의 격화로 귀국 이후, ‘신사실과’에서 ‘신상회’로 이어지는 그룹 운동을 통한 한국 모더니즘 미술의 토대 형성과정을 다룰 것이다. 또한 1964년 개인전 선언 이후 개인전, 국제전, 초대전 등을 중심으로 한 유평국의 독자적 작품세계 구축과정을 다룰 것이다.

24) 김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 세종도서, 2020. p.106.

25) 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, p.43.

26) 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 뮌헨 피퍼출판사, 1911.; 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여, 칸딘스키의 예술론』, 열화당, 1988.

27) 김영나, 위의 책, p.106.

제1절 일본 활동기(1935-1943) : 추상미술의 수용

한국의 모던아트 운동은 대체로 1930년대 후반에 극히 몇 사람의 작가들에 의해 국내에서가 아닌 일본 내에서 시작되었다. 30년대 후반에 모던아트 대열에서 두각을 나타낸 한국인으로는 유영국, 김환기, 이중섭을 들 수 있다. 이중섭은 야수파적 경향을 추구하고 있었으며, 자유전의 중심 경향인 추상을 지향한 것은 유영국과 김환기였다.²⁸⁾ 평론가 정규(1923-1971) 또한 “우리나라 추상주의 화가는 유영국과 김환기, 그리고 이규상이다. 그중에서도 철저한 우리나라의 추상주의 화가는 유영국이다.”²⁹⁾라고 하며 유영국을 한국 추상미술의 선구자로 인정하고 있다.

그렇다면 유영국이 왜, 그리고 어떻게 추상미술을 수용하게 되었는지, 그 과정을 살펴보기로 하자. 유영국은 1916년 4월 7일 강원도 울진에서 4남 4녀 중 셋째 아들로 태어났다. 1933년 경성 제2고보(현 경북중고)를 4년간 다니다가 일본식의 규율에 엄매인 교육 방식에 저항하며 졸업을 1년을 남겨놓고 자퇴한 후 일본으로 가서, 도쿄 ‘문화학원’ 서양화과에 입학(1935)하였다. 형식을 싫어하고 자유를 향유하는 기질의 유영국이 문화학원에 진학한 것은 단지 우연의 결과라기보다는 필연적인 선택이며 귀결이었다고 보인다.³⁰⁾

도쿄 문화학원은 남녀 공학에 교복을 입지 않은 가족적 분위기의 자유로운 학풍으로 유영국 외에도 김병기, 문학수, 이중섭, 김종찬, 박성환 등 향후 한국 모더니즘 미술계에서 주목할 만한 인물들이 다닌 학교였다. 문화학원 동기인 김병기의 회고를 보면 당시 유영국이 얼마나 치열하게 살았는지, 자기 분야에서 최고가 되고 싶은 욕망이 얼마나 강한지를 알 수 있을 듯하다.

자유와 철학과 첨단 문화가 살아 숨 쉬는 상아탑에서 삶과 예술에 대해 지우들과 밤새 토론하며 작업하던 그 9년이야말로 유영국에겐 그 어느 때보다 치열하면서 행복했던 시절이다. (...) 미술을 시작하자마자 화가로서 자신의 이삼십 년 후를 미리 내다볼 줄 알았던 유영국은 열아홉의 나이에 이미 최고가 되기 위해서는 남들이 가지 않는 길을 가야 한다는 것을 본능적으로 감지하고

28) 오광수, 「유영국론」, 『유영국』 도록, 국립현대미술관, 대영문화사, 1979, p.1. (도록 전체적인 페이지 부여 되지 않아 글의 1페이지에 해당됨을 의미함.)

29) 정규, 「한국 양화의 선구자들」, 『신태양』, 1956. ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.32, 재인용.

30) 이경성, 「한국 추상예술의 거목, 유영국론」, 『유영국』 도록, 1997, p.9.

있었다.³¹⁾

남들이 가는 않는 길에 대한 확고한 의지는 어떻게 해서 추상미술을 하게 되었냐는 아들의 질문에 “미켈란젤로며 이런 사람들, 그전 사람들이 데생해놓은 것을 보니, 뭐 더 할 게 없어 보이더라.”³²⁾라는 답변에서 확인할 수 있다.

그렇더라도 문화학원 입학과 추상미술에 대한 선택은 당시의 추세나 경향으로 볼 때, 상당히 특이한 경우였다. 일제시대 한국인들이 선호하던 학교는 대체로 ‘제국미술학교(현 무사시노 미술대학)’나 관립 ‘동경미술학교’였다. 그곳에서 주로 습득한 아카데미즘적 재현 미술을 일본 《문전(文展)》이나 조선의 《선전(鮮展)》 등에 출품하여 입상하는 것이 출세와 명성을 보장받는 길이었기 때문이다. 이러한 상황에서 당시 일본에 유입된 서양 예술사조 중에서도 가장 전위적인 추상미술을 수용했다는 것은 일종의 도전이고 모험이었다.

그렇다면, 유영국의 일본 문화학원 입학과 추상미술 수용에 영향을 준 것은 무엇이 있을까? 자유가 박탈당한 식민지 백성으로서 무엇에도 방해받지 않고 싶은 자유에 대한 갈망은 ‘추상미술’에 대한 선택으로 이어졌고, 이것의 촉매가 된 것이 세명의 일본인 스승이다. 첫 번째로 제2고보 시절 미술 교사였던 ‘사토 쿠니오(佐藤九二男, 1897-1945)’가 있다. 1935년 4월, 도쿄에 정착한 직후, ‘사토 쿠니오’가 유영국에게 보낸 엽서를 통해 사제 간의 긴밀했던 관계를 확인할 수 있다.³³⁾ 이는 1961년 유영국 등 경성 제2고보 동문 6명이 2·9 동인회³⁴⁾를 결성하고, 4회에 걸친 《2·9 동인전》을 개최한 것을 보면 ‘사토 쿠니오’에 대한 존경심과 추모의 마음을 알 수 있다. 두 번째로 유영국을 추상미술의 세계로 인도한 일본인 화가이자 강사인 ‘무라이 마사나리(村井正誠, 1905-1999)’가 있다. 그는 ‘동경미술학교’의 아카데미즘적인 교육 방식을 탈피하여, 세계 미술의 ‘전위(前衛)’에 서는 방편으로 ‘추상화’의 노선을 의도적으로 채택한 작가이다.³⁵⁾ “간섭받지 않고 자유롭게 싶었다”는 유영국은

31) 박규리, 『한국 추상미술의 선구자 유영국』, 미술문화, 2017, p.24.

32) 위의 책, p.193.

33) 김인혜, 「유영국 탄생 100주년을 기념하여」, 『유영국, 절대와 자유 도록』, 미술문화, 2016, p.12.

34) 아우치 가즈에, 「돈구리카이(團栗會)와 《제2고보전》: 미술교사 사토 쿠니오의 활동배경」, 『유영국지널』 제8집, 2012, p.116. ; 제2고등보통학교 명칭에서 ‘이(二)’를 사토 쿠니오의 이름에서 ‘구(九)를 따와서 붙인 이름으로 유영국, 장욱진(1917-1990), 김창익, 임완규(1918-2003), 이대원(1921-2005), 권옥연(1923-2011) 등 사토 쿠니오의 가르침을 받은 경성 제2고보 동문 미술인이 1961년에 결성한 단체로 1964년까지 4회에 걸쳐 전시회를 가졌다.

35) 김인혜, 위의 글, p.12. ; 무라이 마사나리는 문화학원 대학부 제1회 입학생이 되었고, 3년제 학교 졸업 후 프랑스 유학을 감행했으며, 귀국하자마자 곧바로 문화학원 강사로 부임하였다.

무라이 마사나리를 만나면서 추상미술의 스승이자 동료로서 같은 길을 가게 되었다. 세 번째로 유명국이 가장 존경하는 작가이자 삶의 전형으로 삼았던 인물로 ‘하세가와 사부로(長谷川三郎, 1906-1957)가 있다. 그의 강한 리더십, 타협하지 않는 생활 태도, 추상미술에의 경도, 사진에 대한 관심 등 여러 분야에서 유명국과 상통하는 면이 있다. 무엇보다도 ‘예술’을 통해 일종의 유토피아적 ‘삶’을 실천하고자 했던 하세가와 사부로의 철저한 신념은 ‘유영국’ 생애 전체에 심대한 영향을 끼쳤으리라 짐작된다.³⁶⁾ 특히 1939년에 찍은 하세가와 사부로의 ‘향토지’ 사진 연작은 일본 전통예술과 전위 미술인 구성주의를 결합³⁷⁾하는 사진 작품으로 유명국이 1940년대 초에 찍은 경주의 문화재 사진 작품에서 그의 영향이 엿보인다.

한편, 유명국이 유학하던 1930년대 중반의 일본 예술계는 1923년 관동대지진 이후 급진적 사상의 전파로 문화 예술계 전반에도 변혁의 기운이 일어났다. 따라서 메이지 시기에 확립된 인상주의 아카데미즘이 타격을 받았다. 이 무렵, 유럽에 진출해 있었던 일본 미술가들이 귀국하고, ‘시라카바(白樺)’라는 문예지의 인기로 힘입어 후기 인상파, 입체파, 야수파를 거쳐 구성파, 미래파, 그리고 추상미술 등 다양한 전위적 예술 사조가 일본 화단에 유입되었다. 그중에서도 추상미술은 가장 전위적 예술사조였다.

유럽에서 돌아온 ‘하세가와 사부로’나 ‘무라이 마사나리’ 등 젊은 작가들이 ‘기하학적 구성주의’ 경향의 작품을 제작하고, 1937년 ‘자유미술가협회’³⁸⁾를 창립하여 전위적 표현을 지향하는 젊은 미술가들의 호응을 얻었다. 또한 ‘독립미술가협회’, ‘N.B.G.(Neo Beaux-Art Group)’, ‘이과전 구실회(九室會)’ 등 신생 미술 단체가 결성과 해체를 반복³⁹⁾하면서 일본 내 ‘전위미술운동’이 확산되었다.

36) 김인혜, 앞의 글, p.13.

37) 유영아, 「유영국의 초기 구성주의 : <랩소디>(1937)에 나타난 유토피아즘」, 『미술이론과 현장』 제9호, 2010. p.101. ; 당시 일본 군국주의는 구성주의를 통해 산업 입국으로 발돋움하면서 ‘일본정신’을 바탕으로 하는 일본 전통 고전과 구성주의와의 연관성을 찾아내어 문화국으로의 위상을 높이고자 하였다. 따라서 일본 군국주의는 일본의 고대 신화 인물들을 모시고 있는 이세신궁(伊世神宮)과 같은 건축은 일본 정부가 문화적 우수성을 알려야 되는 문화유산이었다. 또한 교토에 위치한 전통 정원인 계리궁(桂離宮)도 그들이 강조하는 일본적인 것을 담고 있는 대표적인 건축물로 내세웠다.

38) 김인혜, 앞의 글, p.16. ; 하세가와 사부로(長谷川三郎), 무라이 마사나리(村井正誠), 야바시 로쿠로(矢橋六郎), 야마구치 카오루(山口薫) 등 신시대 양화전 조직 멤버에 양화그룹 ‘포름(フォルム)’의 남바타 타즈오키(難波田龍起), 흑색 양화전의 오노사토 도시노부(小野里利信), 신자연파협회 등이 합류하여 1937년 결성되었다.(1940년 창작미술가협회로 개칭). 1944년 제8회까지 개최한 본전시 외에도 오사카, 나고야, 삿포로 등 지방에서도 전시가 열렸으며, 1940년에는 경성전을 부민회관에서 열기도 했다. 한국인으로는 유명국(1937년 1회전부터이며 이후 42년 6회전까지 출품) 외에도 김환기, 이중섭, 문학수 등이 활동하였다.

39) 유영아, 「유영국의 초기 구성주의 : <랩소디>(1937)에 나타난 유토피아니즘」, 『미술이론과 현장』 제9

바로 이러한 상황에서 유영국이 “굳더더기 없는 구성, 수직·수평의 절제된 균형 감각의 몬드리안의 작품이 ‘말이 없어서 좋았다.’⁴⁰⁾라고 하는 것을 보면 몬드리안, 벤 니콜슨(Ben Nicholson, 1894-1982) 등의 신조형주의의 조형 이념에 공감하고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 흐름 속에서 당시 미술 사조와 유행에 민감했던 유영국은 재현을 통한 서사를 극단적으로 배제한 ‘기하학적 추상성’을 추구하는 작품을 통해 미술계에 데뷔하였다.

1937년 3학년 재학 중에 제7회 《독립미술가협회전》에 출품하여 입선한 <랩소디> (도판 1)⁴¹⁾에 대하여 정영목은 초현실주의적 패러다임의 회화 공간 내에 구상과 추상의 혼합을 추구한 실험적 독창성이 돋보이는 작품이다.⁴²⁾고 평가하였다. 그리고 1938년 제2회 《자유미술가협회전(이하 《자유전》)》에서 문학수와 함께 협회 최고상을 받은 <작품 R3> (도판 2)로 유영국은 단숨에 일본 추상 미술계의 중심 인물로 떠올랐으며, ‘자유미술가협회’의 회우가 되어 활발한 작품 활동을 하였다.

이 무렵 제2회 《자유전》에 함께 출품한 김환기의 <론도> (도판 3)와 유영국의 <작품 R3>는 같은 추상미술이라도 상당한 차이가 있다. 유영국이 정공법의 도전을 선택했다면, 김환기는 회유로서의 응용을 택했다는 것을 알 수 있다.⁴³⁾ 즉, 유영국은 초기의 실험작 <랩소디>와 <작품 B>를 제외하고 아예 처음부터 추상을 지향했다는 것을 알 수 있다. 작품의 주류를 이루는 ‘회화적 부조(relief)’ 형태의 추상 작품들은 미루어보건대 러시아 아방가르드 추상과 네덜란드 신조형주의, 또는 바우하우스의 기초 추상같은 영향들을 독자적으로 해석한 작품들로 유영국의 초기 스타일을 형성하였다.⁴⁴⁾ 이 시기의 ‘회화적 부조’는 전통적 재료나 재질이 아닌 나무판, 종이 등을 그대로, 혹은 색을 입혀 사용한 콜라주 작품이다. 부조의 입체감과 그에 따른 일루전(illusion)과 실제의 음영이 능숙하게 구사되었다는 점에서 유영국의 노력의 흔적을 엿볼 수 있다.

또 다른 경향의 작품으로 <작품 10-7> (도판 4), <작품> (도판 5)과 같은 구성주의적 유화 작품이 있다. <작품 10-7>과 같이 공간의 시각적 깊이를 유발하는 큰 직사각형과 상대적으로 아주 작아진 사각형을 배치한 유영국의 아이디어는 말레비

호, 2010, p.102.

40) 이경성, 「한국 추상예술의 거목, 유영국론」, 『Yoo Young - Kuk』 도록, 1997, p.10.

41) 유영아, 앞의 논문, p.108.

42) 정영목, 「유영국의 초기 추상, 1937-1949」, 『미술이론과 현장』 제3호, p.175.

43) 위의 논문, p.179.

44) 위의 논문, p.176.

치의 영향으로 보인다. 정영목은 〈작품 10-7〉에 대하여 다음과 같이 평가하였다.

절대주의적 또는 구성주의적 성격이 강한 기하학적 추상이지만 유영국은 평면에서의 시각적 깊이를 추구했다. (...) 색면과 선의 조합적인 구성에 치중했던 그 시대의 다른 추상 작가들과 비교하여 유영국은 이런 점에서 달랐다.⁴⁵⁾

또 다른 유화 작품 〈작품〉(도판 5)은 이전의 작품과 다르게 보다 회화적이며 평면적이다. 그런데 과감한 두 개의 넓은 평면의 색면은 바넷 뉴먼이나 ‘하드엣지’ 회화를 예견하는 것 같은 색채의 신선함과 형태의 대담함이 있다.⁴⁶⁾ 평면적 화면 구성 등 구성주의 회화에서 보여주는 직선, 사선, 원 등의 조형 원칙들은 해방 이후 〈직선이 있는 구도〉(1949)(도판 8)로 이어지며 새 시대에 맞는 새로운 조형 형식으로 진화하고 있다.

1940년 방학을 맞이하여 일시 귀국한 유영국은 김환기, 이규상, 이중섭, 안기풍과 함께 《창작미술가협회 경성전》(10.12-16, 경성, 부민회관 소강당)에 총 4점의 작품을 출품하여 한국에 처음으로 자신을 알리게 되었다. 그리고 경주 고적을 답사하여 불상, 왕릉, 사찰, 탑 등을 촬영하였다. 그리고 1941년 제6회 《미술창작가협회전》에 사찰(도판 6), 탑, 불상(도판 7) 등과 같은 사진 작품을 출품하여 경주 남산의 불상과 문화재를 절제된 시각으로 포착하여 추상화하고 있다.⁴⁷⁾ 태평양 전쟁(1941-1945)으로 전쟁기록화 같은 선전, 선동 형식의 작업을 강요당할 때 유영국은 ‘하세가와 사부로’⁴⁸⁾가 그랬듯이 불국사 대웅전의 기와와 계단을 확대 촬영하여 삼각, 사각 등 구조적 특징을 추적하여 기하학적 미를 드러내고, 불상의 마모된 표면의 재질감을 살려 마치 추상의 효과를 구현하였다고 볼 수 있다.

정리하자면, 유영국의 일본 활동기(1935-1943)의 특징은 크게 두 가지로 요약해 볼 수 있다. 하나는, 기본적인 조형 요소인 점, 선, 면에 의한 순수하고, 절대적인 기하학적 구성주의 작업으로 ‘회화적 부조’, 유화, 콜라주, 그리고 포토 몽타주 형식의 사진 작업 등 다양한 추상미술을 제작하고 있다는 점이다.

45) 정영목, 「유영국의 초기 추상, 1937-1949」, 『미술이론과 현장』 제3호, p.181.

46) 위의 논문, pp. 186-187.

47) 이인범, 「신사실과, 추상이 자연과 만난 장소」, 『유영국 저널』 제3집, 2006, p.26.

48) 오광수, 『한국 최초의 추상미술가 유영국, 삶과 창조의 지평』, p.43. ; 대표적 추상 작가인 하세가와 사부부가 39년 자유전에 출품한 ‘향토지’라는 연작 사진을 출품한 것은 제대로 추상 작업을 지속할 수 없었던 상황을 비껴가기 위해서 선택한 것이었다.

다른 하나는, 그룹 활동을 통한 모더니즘운동의 실천에 있다. 추상미술이라는 전위 미술의 실현을 위해 유영국은 1회부터 6회까지 《자유전》에 빠짐없이 출품했으며, 《N.B.G.양화전》⁴⁹⁾에서 더욱 엄격하고 실험적인 기하학적 추상 양식을 발표했다.⁵⁰⁾는 점이다. 이와 같은 그룹 운동은 해방 이후 국내에서도 계속되어 한국 모더니즘운동의 초석이 되었다.

제2절 그룹 활동(1948-1964) : 모더니즘운동의 실천

1945년 해방이 되었으나 미술계의 풍토는 일본의 미술 식민지라는 양상을 그대로 드러내고 있었다. 그리고 대부분의 미술인이 그러한 상태를 용인하는 풍토였다. 이와 같은 상황에서 당시 미술인들에게 가장 시급한 과제는 식민지 근성의 탈피, 민족적 주체성의 확립과 새로운 미술 이념의 탐구였다.⁵¹⁾ 이러한 시대적 요구에 부응하여 유영국은 ‘신사실파’를 창립하여 새로운 조형 이념을 탐구하고, 한국적 정체성을 담은 새로운 미술을 추구하였다. 그 후 《국전》의 구태와 횡포에 저항하며 ‘모던아트협회’, ‘신상회’ 등의 그룹을 이끌며 미술계의 적폐를 청산하고, 한국 모더니즘 미술의 토대를 마련하였다.

유영국은 ‘산’의 화가라고 불릴 정도로 유독 ‘산’이라는 주제에 천착하였다. 60여년의 작업 속에 용해되어있는 ‘산’에 대하여 유영국은 아래와 같이 말하고 있다.

산을 주제로 삼은 것은 일본에서 미술학교를 마치고 돌아와서였지. 그때 가까이 지내던 김환기는 한국적인 것을 해야 한다고 내내 그쪽으로 힘을 기울였고, 이규상은 스페인화가 미로의 영향을 받아 독자적인 자기 세계를 개척해 갔어. 그럼 나는 뭘 해야 할 것인가 생각 끝에 오래 계속할 수 있는 주제는 산이라고 작정하고 그 길로 들어섰지.⁵²⁾

49) 김인혜 외, 「유영국 탄생 100주년을 기념하여」, 『유영국, 절대와 자유』 도록, 미술문화, 2016, p.38. ; N.B.G.는 프랑스어로 “Neo Beaux-Art Group”의 약자로 1936년 가메야마 토시코(龜山敏子), 나카이 야스유키(中井康之), 나가미 요타카(永見胖) 등이 함께 결성한 그룹이다. 대부분 회원은 문화학원 미술과 제10회 동기생이었으며, 제11회 학생이었던 유영국은 1938년 1월 제2회부터 제7회까지 6차례 작품을 출품하였다. 처음부터 추상미술을 강력하게 표방한 청년화가 단체로 1937-1939년까지 총7회에 걸쳐 동경 긴자의 기노쿠니야 화랑에서 의욕적인 전시를 가졌다.

50) 이인범, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상 - 1930년대의 경우」, 『미술이론과 현장』 제3호, p.145.

51) 이일, 정연심 외 2인 편저, 「1967, 한국에 있어서의 추상미술 전후」, 『비평가, 이일 앤솔로지』, 미진사, 2013. p.308.

52) 정재숙, “원로작가 ‘어제와 오늘’”, 서울경제, 1989.1.7. ; 이인범, 「유영국 어록」, 『유영국 저널』 제9집,

태평양 전쟁의 격화로 귀국한 유영국은 그림을 접고, 고향 울진에서 생업인 어업에 종사하고 있었다. 그림을 그릴 수 없는 불행한 시기였지만 오히려 그림을 그리지 않음으로써 무엇이든지 생각할 수 있는 충분한 시간을 가졌다고 자위하면서 말이다. 그러던 유영국은 1948년, 김환기로부터 서울대 미대 응용미술과 교수직을 제안받고 상경한다. 당시 우리 미술계의 상황은 《조선미술전람회(이하 《선전》)》를 중심으로 하는 아카데미즘에 충실한 사실주의 경향의 작가들이 주류를 이루었고, 새로운 조형 형식에 호응하는 작가는 소수에 불과했다. 이러한 가운데 일본의 《자유전》 참여 작가를 중심으로 순수조형 이념에 기반한 최초의 추상미술 단체인 ‘신사실과’(1948-1953)가 결성되었다. 신사실과는 유영국, 김환기, 이규상(李揆祥, 1918-1964), 장욱진 등 소수 작가들의 모임이었다. 신사실과는 일본 초기의 추상회화의 모방을 극복하면서 일제의 작품 경향에서 벗어나 한국적 토양에 새로운 사조를 융합시키려는 의도로 아카데미즘의 탈피, 순수조형 요소에 대한 탐구, 한국의 전통미를 주체적이고 현대적으로 변안하여 한국 전위 화단의 맥을 이어주었다.⁵³⁾

《신사실과전》을 통해 유영국은 일본 활동기의 순수하고, 절대적인 구성주의 작업과는 다른 ‘평면적’이고 ‘기호화된 풍경’을 암시하며, 순수한 조형 요소를 자연이나 현실의 모습이 연상되도록 구성하는 방식을 통해 독자적인 추상을 구현하였다.⁵⁴⁾ 예를 들면 제2회 《신사실과전》 출품작 〈직선이 있는 구도〉(도판 8)는 기존의 순수 구성주의 추상을 넘어 꽃, 나무, 새, 혹은 달을 연상시키는 자연 이미지가 도입되었다는 데에서 새로운 추상의 시도로 보인다.

또한 6.25 전쟁 전후의 시대적 상황을 반영한 것처럼 보이는 1953년 작 〈작품〉 시리즈를 지나 1957년 《모던아트협회전》 시절에 이르면 〈회화〉나 〈작품〉과 같은 추상적 명제에서 〈산맥〉, 〈계곡〉, 〈산〉 등 자연 지시적 명제로 이행하고 있는 것을 알 수 있다.⁵⁵⁾ “사실은 사실이되 그의 시각으로 재구축된 신사실”⁵⁶⁾로서의 표현 의지가 《신사실과전》을 지나 《모던아트협회전》까지 계속되고 있다는 것을 알 수 있다. 이는 순수 구성을 실험하던 절대 추상을 완화하면서 자연 대상을 작품의 모티브로 받아들이고, 인간의 삶과 세계로의 관심을 적극 반영하는 변화를 드러내는

2017, p.60, 재인용.

53) 박미정, 「‘신사실과’와 김환기」, 『유영국 저널』 제3집, 2006, p.41.

54) 박장민, 「신사실과의 추상개념 : 기하추상의 주체적 재인식」, 『미술사학보』 제 38집, p.258.

55) 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.171.

56) 이인범, 「신사실과, 추상이 자연과 만난 장소- 유영국을 중심으로」, 『유영국 저널』 제3집, 2006, p.27.

단서가 된다.⁵⁷⁾

제2회 《신사실과전》이 끝난 지 한 달여 후에 ‘50년미술협회’ 참여를 두고 당시 서울대 미대 학부장이었던 장발은 유명국에게 협회 탈퇴 종용하였다. 이에 유명국은 불의를 참지 못하고, 단호하게 교수직을 사퇴하였다. 그리고 한국전쟁을 서울에서 겪고, 1951년 1.4 후퇴 이후 1955년까지 피난지 고향 울진에서 양조장 운영에 매진하였다. 하지만 창작에 대한 강박과 열망으로 1955년 서울 약수동 집으로 상경하였다. 이 무렵, 유명국은 화가로서 ‘잃어버린 10년’⁵⁸⁾을 만회라도 하려는 듯이 매일 오전 8시 출근, 오후 6시에 퇴근하는 직장인처럼 작품 제작에 몰두하였다. 그런 점에서 예술이든 삶이든 유명국이 마주하고자 했던 세계를 향한 신념과 태도는 자립적인 근대적 자유인의 그것이었다.⁵⁹⁾

1949년 《대한민국미술전람회(이하 《국전》)》가 창설되고, 《국전》의 한계를 극복하고자 창립했던 ‘50년미술협회’는 한국전쟁으로 무산되고 말았다. 이러한 상황에서 유명국은 1955년, 미학 논쟁과는 무관한 ‘대한미술협회’와 ‘한국미술가협회’의 분규⁶⁰⁾를 목격하고, 기성 화단의 형태에 환멸을 느꼈다. 이에 《국전》에 맞서 독자적인 활동을 전개하고자 1956년 박고석(1917-2002), 이규상, 한묵(1914-2016), 황염수(1917-2008) 등과 ‘모던아트협회’⁶¹⁾를 창립하였다. 이들 ‘모던아트협회’ 멤버들은 대체로 일제 강점기에 미술을 시작하여 입체주의나 야수주의 등 20세기 초 서구의 전위적인 미술 양식을 경험한 세대였다. 《국전》을 통해 드러난 화단 내 이권 분쟁에 대한 거부감을 바탕으로 《국전》과 거리를 두고 활동하던 3, 40대의 중견 작가들이 자신의 창작이념을 바탕으로 조직한 그룹이었다.⁶²⁾

57) 김주원, 「유명국의 1950년대 후반 회화와 ‘모던아트’의 의미, ‘모던아트협회’를 중심으로」, 『유명국 저널』 제4집, 2007, p.27.

58) 1942년 제6회 《자유전》을 끝으로 작품 발표를 멈춘 후 1948년 제1회 《신사실과전》까지 그리고 한국전쟁으로 그림그리기를 멈춰 1955년 다시 붓을 들기까지의 약 10년의 기간을 말한다.(『유명국 저널』 제9집, 2017, p.19.)

59) 이인범, 「1963-1968년 유명국의 작품들」, 『유명국 저널』 제6집, 2009, pp.6-7.

60) 1954년 5월21일 장발이 주동이 되어 ‘대한미술협회’를 탈퇴하여 ‘한국미술가협회’를 창립했다. 미학논쟁과는 무관하게 부회장을 맡고 있던 장발이 1951년 미국에 갔다가 다시 돌아와 회장 선거에 입후보한 것이 발단이 되어, 회장을 맡고 있던 고회동(1886-1965)이 탈퇴하는 가운데, 도상봉이 위원장을 맡게 되자 장발이 주동이 되어 ‘한국미술가협회’를 창립하는 세력 다툼 양상을 보였다. (『유명국 저널』 제9집, 2017, p.19.)

61) “현대 회화의 문제를 기본 이념으로 삼고, 그 운동의 전위체로서 독자적인 생활을 하기 위하여” 유명국, 이규상, 한묵, 황염수, 박고석 등 5인이 모여 결성한 단체이다. 1957년 4월 창립전 이후 1960년 7월까지 6회의 전람회를 개최하는 동안 정점식(1917-2009), 임완규(1918-2003), 김경(1922-1965), 정규(1923-1971), 문신(1924-1995), 천경자(1924-2015) 등이 새로이 참가하여 활동하였고, 유명국은 1958년 제4회전까지 참가한 후 탈퇴하였다.(『유명국 저널』 제4집, 2007, p.4.)

‘모던아트협회’를 시작으로 ‘창작미술협회’, ‘현대미술가협회’, ‘신조형과’ 등이 창립 전을 가지며 한국 전위회화 운동은 활발하게 전개되었다. 따라서 1957년은 우리나라 근현대미술사에 있어서 진정한 현대미술의 시작이라고도 할 수 있을 것이다. 그 중에서도 전후 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의 등 전위 미술 사조에 영향 받은 20대 후반의 젊은 작가군인 김창렬(1929-), 장성순(1927-), 하인두(1930-), 박서보(1931-)등이 중심이 된 ‘현대미술가협회’는 한국 모더니즘운동의 새로운 축으로 작용하였다. 이들은 기성세대에 대한 거부감을 노골적으로 드러내며 한국 화단에서 본격적인 실험미술로서 처음 시도된 추상미술운동인 앵포르멜 운동의 중심 세력이 되었다.⁶³⁾ 이로써 한국 추상미술계는 마치 기성세대와 신진 세력으로 양분되는 듯한 양상을 보였다. 하지만 이들 단체가 아카데미즘의 극복과 《국전》의 개혁을 목표로 활동한 끝에 1961년이 되면 《국전》에서 추상미술을 수용하기에 이른다.

한편, 서울 약수동 시절에 그린 1955년 작 〈거리〉(도판 9)는 상경 이후 첫 대면하는 도시 거리의 모습이 소재이자 주제이다. 붓 터치와 표현적 깊이를 보여주며 〈거리〉는 단순화되고, 강한 윤곽선이 전체 화면을 지배하는 형상이다. 제1회 《모던아트협회전》출품작인 〈생선〉(도판 10) 역시 투박하고 어두운 윤곽선에 의해 대상을 해체하며 평면적인 색면으로 환원시키고 있다. 두텁게 칠하거나 의도적인 거친 질감 효과의 강조와 어둡지만 생명감이 부여된 듯한 생선의 눈알과 뼈 등의 묘사는 숭고하면서도 유머러스하다.⁶⁴⁾ 이 시기의 광물적 마티에르는 박수근의 회백색 화장암의 마티에르가 연상될 정도이다. 얼마나 많은 공을 들여 두텁고 다층적으로 물감을 발라 올리고, 나이프로 쪼아내야 이러한 질감을 낼 수 있을지 궁금하다.

이와 같은 유영국의 성실하고 몰입적인 작업 태도는 문화학원 동기인 김병기의 증언을 통해서도 알 수 있다. 김병기는 “무엇보다 내가 갖지 못한 점을 영국이 갖고 있었다. 그건 아티잔(匠人)적 요소다.”⁶⁵⁾라고 하며 유영국을 신라시대 석조물을 빚은 석공, 그리고 동시대 작가인 박수근(朴壽根, 1914-1965)의 장인 정신에 비유하며 그의 우직한 성실성을 높이 평가하였다.

그런데 제4회 《모던아트협회전》출품작으로 추정되는 〈溪谷〉(1958)(도판 11)과

62) 김주원, 「유영국의 1950년대 후반 회화와 ‘모던아트’의 의미, ‘모던아트협회’를 중심으로」, 『유영국저널』 제4집, 2007, p.26.

63) 위의 논문, p.25.

64) 위의 논문, p.27.

65) 김병기, 「내 친구 영국은 침묵의 사람이었다」, 『유영국 저널』 창간호, 2004. p.123.

〈작품〉(1958)(도판 12)에서는 1957년도 이전 작품들에서 고수되고 있던 굵고 검은 선에 의한 구성주의적 경향이 완화되고, 흰색 윤곽선과 다채롭고 화려한 색면 등 원색의 사용이 두드러지고 있다. 이와 같은 변화는 1958년 제2회 《현대작가초대전》 출품작에 대한 이경성의 글이 뒷받침해주고 있다.

치명적인 흑선이 공간을 포위하던 과거 그의 작품에서 그의 구속이 사라지니 자유와 청신이 되살아 온다. 특히 천편일률적인 마티에르에 균열이 생기고 대지가 움직이기 시작하니 그의 변화 또한 귀중한 것이다.⁶⁶⁾

공간을 포위하던 흑선이 사라지고, 마티에르에 균열이 생긴다는 이경성의 지적대로 그의 작품은 점점 비정형의 표현주의적 경향으로 나아가고 있다. 1958년 ‘모던아트협회’ 탈퇴 이후 유영국은 《국전》의 대안으로 《현대작가초대전》 운영을 주도하며, 재야미술인 세력을 결집하여 새로운 미술운동의 구심체 역할을 하였다.

이 무렵, 유영국의 캔버스는 80호에서 100호에 이르는 대작 중심으로 바뀐다. 그룹 동인에 구애받지 않고, 자신의 화풍에 맞는 사이즈로 과감한 변화를 시도한 것이다. 1958년 《현대미술전》에서 300호, 500호의 거대한 스케일의 작품이 등장하기도 하였으니, 이는 미국 추상표현주의의 영향으로 보이는 측면도 있다.

1959년 제3회 《현대작가초대전》 출품작 〈산(흙)〉(도판 13)과 〈산(지형)〉(도판 14)을 보면 작법의 변화가 더욱 뚜렷해 보인다. 당대의 아방가르드로 인식되었던 소위 ‘앵포르멜’의 특성이 나타나기 때문이다. 작품 〈산(흙)〉과 〈산(지형)〉의 경우, 혼돈은 혼돈이되 어우러짐과 역동성이 있는 혼돈이다. 형상성의 약화, 색면의 부상, 거친 마티에르를 통해 우연이 아닌 필연에 근거한 유영국만의 독창적인 표현주의 추상을 예고하는 것처럼 보인다.

지금까지 살펴본 바와 같이 해방 이후 1950년대 후반까지 유영국의 회화는 화면의 형식과 내용, 마티에르 등에서 절대적인 추상성이 완화되고, 그 자리에 자연 친화적이며 인간 삶에 대한 서사가 들어오고 있다. 구획선들에 의해 자연을 재구성하며, 나이프로 붙이고 깎아내는 과정을 거듭하는 특유의 작화 방식의 마티에르를 통한 촉각성과 물질성이 강화된다.⁶⁷⁾

66) 이경성, 「조형의 연금술」, 『조선일보』, 1958.6.20.-23. (58년 제2회 《현대작가초대전》 전시평.) ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.175, 재인용.

67) 이인범, 「유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서」, 『한국근대미술사학』 제10권, 2002. ; 『유영국 저널』 창간호, 2004. p.80, 재인용.

하지만 이러한 양상은 1959년에 이르면 거친 마티에르와 검은 흑선의 퇴조로 형상이 완화되어 화면에 어우러짐과 역동성이 증가하고 있다. 이는 1958년을 기해 불붙기 시작하여 60년대 전반까지 한국 화단을 풍미한 시대의 미의식이 된 ‘앵포르멜’에 대한 유영국의 조음으로 보인다. ‘현대미협’을 중심으로 한 젊은 세대들이 구사한 대형 캔버스, 두꺼운 질감, 과격하고 표현적인 붓질, 어둡고 탁한 색채는 기존의 작업 방식인 논리적인 화면 구성이나 공간을 배척한 모험이었다.⁶⁸⁾

하지만 평론가 이일은 60년대 초, 중반의 유영국 회화를 ‘앵포르멜’ 회화와 차별성을 두어 ‘비정형’ 회화라 칭하였다. 그리고 이경성은 “구성의 해체와 우연성의 강조라는 앵포르멜 미술과는 달리 견고한 구성과 구조를 항상 견지하고 있었던 것이다.”⁶⁹⁾라고 하며 유영국의 독자성을 인정하고 있다.

뜨거운 추상(일명 ‘앵포르멜’)의 물결이 화단을 지배하고 있을 때, 그는 시대적 미의식을 배격한다거나 경원하지 않고 적절히 자신의 작업 속에 수용해 들임으로써 그 본래의 강인한 구성 위주의 기조와 결합된 독특한 표현적 추상에 이르고 있다. 이는 시대에 매몰되지 않고 시대와의 화해를 통해 자신의 독자적 세계를 형성해 간 예라고 할 수 있다.⁷⁰⁾

이상과 같은 견해들을 종합해 볼 때, 유영국은 ‘앵포르멜’이라는 당대 미술계의 흐름을 배격하지 않고, 시대와 조음하면서 독자적인 자기 세계를 구축하고 있음을 알 수 있다.

유영국에게 있어 작가로서 작품 제작 못지않게 중요한 것은 미술계 혁신이었다. 이에 따라 1960년 제9회 《국전》 개혁을 위해 ‘60년현대미술가연합’을 결성하였다. 개인으로서의 작가 의식, 그리고 현대미술 선도의 중심이라는 의식에 있어 투철했던 유영국이 대표로 추대된 것은 당연한 일이었다. 그리하여 국전 개혁, 국립현대미술관 건립 등 9개 조항의 선언문을 발표하여 미술계 체질 개선과 현안 문제 해결에 선도적 역할을 하였다. 이처럼 1960년대 미술계에는 《국전》이라는 기성의 틀을 벗어나 개인이나 그룹, 더 나아가 공동체 구성원들이 스스로를 주체로서 자각하고, 미술을 그 표상 형식으로 확보해 가는 가운데 추상미술이 시대정신을 대변하는 미학으로 뿌리내리고 있다.⁷¹⁾

68) 김영나, 『1945년 이후, 한국현대미술』, 세종도서, 2020, p.111.

69) 이경성, 「한국 추상예술의 거목, 유영국론」, 유영국 도록, 1997, p.11.

70) 오광수, 『유영국 드로잉집』, 유영국 문화재단, 미술문화, 2005. p.7.

이러한 상황 속에서 1961년 5.16 쿠데타의 영향으로 여러 미술 단체가 ‘한국미술협회(현 미술협회)’로 통합되었다. 유영국은 56년 이후 국전 추천작가로 매회 초대되었으나 60년까지 일체 출품을 거부해 왔는데 그러한 명분도 없어지게 되었다.⁷²⁾ 왜냐하면 ‘한국미술협회’ 주관의 《국전》에서 추상미술을 수용했기 때문이다. ‘신사실과’ 이후 ‘모던아트협회’ 등이 중심이 된 한국 모더니즘운동의 성과로써 드디어 추상미술이 전위 미술에서 주류 미술로 인정받았다고 할 수 있다.

하지만 1962년 《국전》은 다시 복고화되었다. 이에 맞서 등장한 것이 ‘신상회’⁷³⁾였다. ‘신상회’는 《현대작가초대전》에 회의를 느낀 작가들의 새로운 공동의 발판으로, 미술인들에 의한 공모전을 개최하여 젊은 작가들의 미술계 진출의 계기를 마련하였다. 이와 같은 노력에 힘입어 유영국은 1960년대에 이르러 한국 화단에서 추상과 전위를 표방한 젊은 세대 작가들에게 가장 존경받는 존재가 되었다.

한편, 1960년대에 이르면 유영국은 그룹전 외에도 《현대작가초대전》, 《세계문화자유회의초대전》, 《2.9동인전》, 제7회 《상파울로비엔날레》, 《한국현대회화10인전》, 제9회 《동경국제미술제》, 그리고 일본 도쿄 국립미술관 주최의 《한국현대미술전》 등에 출품하며 양적으로 질적으로 왕성한 작품 제작에 나서고 있다.

특히 1963년에는 제7회 《상파울로비엔날레》⁷⁴⁾에 〈숲〉, 〈산1〉, 〈산2〉를 출품하였다. 이때 비엔날레 참가기를 썼던 김환기의 글을 통해 추상미술이 당시 국제전의 추세라는 것을 알 수 있다. 그리고 김병기의 전시 서문은 유영국의 회화가 절정을 향해가면서 정신성을 표현하는 단계에 이르렀음을 알 수 있게 한다.

각국의 전체 작품 경향은 한두 나라의 극소수를 제외하고는 전부가 추상주의 이후의 세계였다. (...) 작품의 제작 연대를 보면 모두가 10년 전후부터 추상을 해온 작가들이다.⁷⁵⁾

71) 이인범, 「한국미술전개에서 1960년대」, 『춤과 지성』 제5호, 2013년 12월.

72) 오광수, 『유영국, 삶과 창조지평』, 마로니에북스, 2012, pp.160-162.

73) 1962년 제 10회 《국전》이 ‘개혁 국전’으로 평가받았음에도 제11회 《국전》이 다시 복고적 양상을 보이자 국가 문화정책으로부터 자유로운 미술계의 자립에 뜻을 같이 하는 강록사, 김종희, 김창익, 문우식, 박석호, 이대원, 이봉상, 정문규, 임완규, 조병현, 황규백 등 중진 미술인들이 모여 신상회를 결성하였다. 이로써 민간 후원을 유치하는 등 새로운 시도를 통해 미술인들에 의한 공모전이 처음으로 개최되었다. (이인범, 「작가연보」, 『유영국, 절대와 자유』 도록, 미술문화, 2016, p.226.)

74) 오광수, 「유영국론」, 『유영국』 도록, 1979 ; 유영국, 김환기, 김영주, 유강렬, 김기창, 서세욱, 한용진 등 7명 작가들이 참여했다. 당시 한국미술협회장이던 김환기의 주도 아래 회화, 조각, 판화 장르에서 각 작가 별로 3점씩 총 21점, 그리고 홍익대 건축과 학생들의 작품이 출품되었다.

75) 김환기, 「상파울로 비엔날레 참가기」, “동아일보”, 1963. 12. 2. ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조지평』, 마로니에북스, 2012, p.167, 재인용.

견고한 광물적인 지각과 물과 대기와 또한 이를 내려쬐이는 뜨거운 태양이 이루고 있는 풍토의 반영과 더불어 이들은 모두 형상성과의 연관에서 오는 추상의 한 전형이고 전형성을 넘어 하나의 정신적 공간에 도달되었다.⁷⁶⁾

유영국의 나이가 50대를 바라보는 1960년대 중반은 유영국이라는 작가의 입장에서 가장 왕성한 시기였다. 작품 또한 정점을 향한 완성의 기운이 높아지고 있었다. 하지만 1964년에 이르면 ‘신상회’는 그룹 운동으로서의 의의를 점차 잃어가고 있었고, 회원의 대부분이 홍익대 중심이라는 것도 유영국에게는 불합리한 일이었다. 이에 따라 유영국은 자신이 주도하여 만들었던 신상회를 과감히 탈퇴하고 개인전 시대를 선언하기에 이른다.

제3절 개인전 시대(1964-2002) : 독자적 추상 세계의 구축

이번 제3절에서는 유영국의 개인전과 초대전 그리고 국제전을 중심으로 한 그의 활동 이력을 중심으로 작품의 변화, 발전과정을 거시적 맥락으로 살펴보고자 한다. 그리고 유영국의 화업을 생애사적으로 보았을 때 일본 활동기, 해방 이후 그룹 활동기, 그리고 1964년 이후 개인전 시기 등 세 시기로 구분하는 것과 달리 그의 작품 경향은 1960년을 기점으로 확연히 달라지는 바, 필자는 1960년 이후의 작품을 세 시기로 구분하여 언급하려고 한다.

유영국은 1964년 6월 제3회 《신상회전》을 끝으로 자신의 작업에 몰입하고자 운동 차원의 모든 그룹 활동을 중단하였다. 그리고 비교적 늦은 나이(49세)인 1964년 첫 《개인전》(11.14-19, 서울, 신문회관 특설화랑)에 대작 중심의 총 열다섯 점을 출품하였다. “색채의 연마사”⁷⁷⁾란 평을 들으며 향후 작품의 변화를 예고해 주었다. 또한 이 개인전을 본 김영주는 유영국이 ‘찬란한 금자탑’을 이루었다고 평가하였다.

그것은 순수한 힘의 꿈을 실현한 세계요, ‘자기를 극복한 예술’이다. ‘자기를 초월하는 예술’을 주장하는 입장에서는 그의 작품에서 기성 관념을 논의할 수 없을 것이다. (...) 유영국 30년에 걸친 피눈물 나는 작가 생활의 집약인 15점의 작품들에서 우리 시대의 찬란한 금자탑을 느낄 수 있는 것도 그것이 완성

76) 김병기, “세계의 시야에 던지는 우리 예술”, 동아일보, 1963. 7. 3. ; 오광수, 위의 책, p.168, 재인용.

77) 이구열, “색채의 연마사 : 유영국 개인전”, 경향신문, 1964.11.18.

의 역사를 말하고 있기 때문이다.⁷⁸⁾

자기를 극복하고 초월한 예술은 하루 8시간 이상을 마치 노동자처럼 작업한 결과였다. 유영국의 개인전이 신선한 충격을 주었던 것은 당시 한국 화단의 어둡고 혼돈적인 앵포르멜의 경향을 벗어나 웅장한 스케일과 극적인 원색 대비로 희망과 전환의 강력한 메시지를 주었기 때문이다.

1964년 이후 유영국은 개인전 외에도 《2·9 동인전》, 《현대작가초대전》, 《세계문화자유회의 초대전》 등에 출품하면서 작가로서의 존재를 알렸다. 하지만 유영국의 과묵하고 사교적이지 않은 성격은 인간관계에 있어 그룹 동인이나 소수 학생들로 제한되었다. 그의 제자들에 의하면 ‘과묵하지만 존재 자체로 교실을 장악하신 분’이라고 회고한다. 특히 홍대 재직⁷⁹⁾ 시절 조교였던 서승원(1942-)은 “기술과 기교보다 정신을 강조하였고, 물감을 다루는 다층적 기법이 바로 유영국의 독창성이다. 그림을 통해서 오는 하모니가 바로 유영국의 정신이고, 유영국의 그림이 바로 유영국”⁸⁰⁾이라고 하며 존경의 마음을 표현하였다.

1966년 제2회 《개인전》의 서문을 썼던 평론가 이일은 「뜨거운 체온을 지닌 장식성」이라는 글에서 다음과 같이 평하고 있다.

출품작 〈림林〉, 〈곡谷〉, 〈정頂〉, 〈무霧〉는 자연 모티브에서 출발하여 그것을 순화하고 내면화하여 깊이 있는 감동의 세계로 승화시키고 있다. 그리고 끈기있게 다듬어진 색채 작업은 구도나 형태 면에서 장식성을 지닌 작품을 뜨거운 체온으로 감동게 하며, 속에서 배어 나오는 듯한 광휘에 찬 색채 구성은 보기 드문 원숙에 도달하고 있는 듯하다.⁸¹⁾

78) 김영주, “찬란한 금자탑”, 조선일보, 1964. 11.17. ; 위의 책, p.226, 재인용.

79) 유영국은 1957.11-1958.3.31.까지 홍익대학교 미술학부 전임강사로 근무하였고, 1966년 9월 홍익대학교 미술대학 서양학과 정교수로 부임하여, 1970년 11월에 스튜디오 제도로 전환함에 따라 근무일 수가 주당 3일에서 6일로 늘어나 화가로서의 정체성을 유지하기 위한 작가적 판단에 따라 사임하였다. (『유영국 저널』 제9집, 유영국미술문화재단, 2017, pp.25-27.)

80) “기교를 내세우지 않는 그림, 성품 그대로 우직한 그림, 성격 그대로 강인한 그림, 그러면서도 누적된 정신성, 생활성을 그림에다가 그대로 옮겼어”, “물감의 층이라는 것을 알려 주셨어. 즉 빨간색 위에 녹색을 칠할 때 어떻게 보이는가? 전혀 달라 보여요. 보색인데 녹색이 더 잘 보이며, 녹색을 칠한 후에 빨간색을 칠하면 어떻게 보이는가? (...) 소위 물감의 층과 층을 쌓아 올리는 데서 오는 농도의 차이, 색감의 차이”(「이인범, 서승원(徐承元, 1942-)의 기억, 이인범, 서승원과의 인터뷰(2016.6.23.)」, 『유영국 저널』 제9집, 2017 pp.112-113.)

81) 이일, “뜨거운 체온을 지닌 장식성-유영국 2회 개인전”, 동아일보, 1966. 5. 31. ; 오광수, 위의 책, p.232, 재인용.

1960년 이후에 본격화되는 ‘비정형’의 색면추상은 66년 제2회 《개인전》에 이르러 ‘뜨거운 체온’이 감도는 ‘광휘에 찬 색채’ 구성으로 원숙의 경지에 이르고 있음을 알 수 있다. 따라서 1960년 이후 1966년 무렵의 유명국 회화는 구성적 기조의 검은 선은 제거되고, 좀 더 얇아진 마티에르, 밝고 선명한 색채 중심의 표현주의적 추상 세계로 바뀌고 있다. 그러면서 비정형의 유동적인 색면 공간에 섬광처럼 가로지르는 역동적인 획선의 사용으로 동양 미학의 핵심인 ‘기운생동’의 원리가 작동하고 있음을 알 수 있다. 그러므로 필자는 이 시기의 유명국 추상회화를 ‘비정형 기운생동’의 색면추상이라고 명명하고자 한다.

한편, 1960년대가 저물어 갈 무렵 한국 화단의 ‘앵포르멜 열풍’도 일종의 포화상태를 맞이하여, 우리나라에도 서서히 탈 표현주의적 추상이 태동하기 시작하였다. 그것이 한편으로는 하드엣지 스타일의 기하학적 추상, 또 한편으로는 관조적 성향의 서정적 추상의 형태로 나타난다.⁸²⁾ 이러한 경향은 60년대 후반, 70년대 초반에 한국 추상미술의 새로운 흐름으로 부상하였다. 이러한 화단의 풍토에서 유명국은 또다시 창작의 막다른 골목에서 새로운 돌파구를 찾기 위한 고뇌를 하고 있다.

봉우리의 삼각형, 능선의 곡선, 원근의 면, 다채로운 색채뿐만 아니라 어둠과 빛, 구름과 바람, 적막과 풍요, 사계절의 풍부한 변화 속의 심오한 원리가 모두 산에 있었다.⁸³⁾

내가 꾸준히 산을 주제로 다루는 것은 현대회화의 다양한 물결에 휩쓸려 새로운 실험을 거듭하기에는 피부나 감각이 늙어져 있어 그를 따를 수 없음에, 나 나름으로의 나의 방향이 있어야 할 것이며 목표를 세우기 위함에서다. 반드시 산 속에 들어가 산을 그리지 아니하여도 산을 생각하며, 또 상상의 나래를 쫓아 그 무궁한 형태와 색깔의 대비 등의 작업은 내 생애 끝까지 따를 것이다.⁸⁴⁾

이와 같은 유명국의 언급을 보면 시류에 휩쓸리지 않기 위해 ‘산’이라는 주제에 몰입하고, 눈에 보이는 구체적 대상물로서의 산이 아니라 상상 속에 있는 ‘내면의

82) 이일 저, 정연심 외 2인 편저, 「한국 모더니즘 회화의 한 전형: 유명국」, 『비평가, 이일 앤솔로지(하)』, 2013, p.315.

83) 박규리, 『한국 추상미술의 선구자, 빛과 색채의 화가 유명국』, 미술문화, 2017, pp. 119-121.

84) 유명국, 「산 속에 들어서면 산을 글 수 없어」, 『공간』 제 125호, 1977, 11월호, pp.34-36. ; 이인범, 「유명국 어록」, 『유명국 저널』 제9집, 2017, p.51, 재인용.

산'을 무궁한 형태와 색감으로 표현하고자 다짐하고 있다. 그래서 유영국은 시각적 진실에 의해 파악되어 진 자연 대상보다도 삶의 희노애락을 산을 통해 담아내어 삶의 원형에 밀착하고자 하였음을 알 수 있다.

1968년의 《한국현대회화전》(68.7.19-9.1, 도쿄국립미술관⁸⁵⁾은 참 의미있는 전시였다. 일본 유학 후 미술계에 입문하고, 추상미술을 시작했던 유영국이 꽃을 피우지 못하고 귀국한 이후 처음 밟는 일본이었기 때문이다. 이때 유영국은 〈원A〉, 〈산A〉 등 다섯 점을 출품하고, 개막식 및 좌담회까지 참석하였다. 당시 전시를 본 일본 미술평론가 혼마 마사요시의 글을 통해 당시 한국 현대미술의 위상을 알 수 있을 듯하다.

앵포르멜에서 시작된 이 10년, 추상표현주의를 거쳐 현재의 오프적인 차가운 시각에 도달하기까지에는 전 세계의 움직임과 보조를 같이하고 있다. 이것은 반세기에서 1세기에 가까운 낙후성을 갖고있는 아시아 제 지역의 현대미술과는 상당히 다른 점이 있다.⁸⁶⁾

혼마의 지적처럼 당시 출품작은 윤택한 경향이 대세였다. 박서보, 김영주, 윤명로, 전성우, 하종현 등 젊은 작가들이 앵포르멜에서 유택아트로의 전환을 통해 시대적 미의식을 드러냈다면, 중견 작가들은 대체로 자기 세계에 함몰하는 추세였다. 하지만 유영국은 윤택한 요소를 반영하여 시대적 미의식에 공감하면서 확고한 자기 세계를 드러내고 있다는 점이 다른 점이다.⁸⁷⁾

1968년 제 3회 《개인전》(11.11-24, 서울, 신세계 화랑)에 〈산〉 연작 14점과 〈원〉 연작 4점을 출품하였다.

〈산〉 과 〈원〉 연작들의 감동이나 울림은 현상세계의 카오스로부터 존재의 근원을 찾고, 몸으로 체험한 대지와 자연의 숨결들을 파고들며 그 질서를 탐색하며 그가 도달한 곳에서 흘러나오는 바로 그 무엇이다. 유영국은 기하학적 질서와 광휘에 찬 색면을 통해 대지와 대화에 나서고 있다.⁸⁸⁾

85) 최순우, 이경성 등 다섯 명의 선정 위원이 스무 명의 작가를 선정하였다. 전진 세대로 일본 유학을 경험했던 남관, 이세득, 권옥연, 유영국 등, 전후 세대로 국내에서 수학한 이수재, 박서보, 정창섭, 하종현, 김중학 등, 그리고 일본에서 활동하고 있는 광인식, 이우환 등이 출품하였다.

86) 혼마 마사요시, 「한국현대회화전을 보고」, 『공간』, 1968.7. ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.230, 재인용.

87) 오광수, 위의 책, pp.230-231.

이와 같은 이인범의 평가를 통해서 유영국의 추상회화가 절정에 이르렀음을 알 수 있다. 자연이 내재 된 기하학적 형상과 광휘에 찬 색면으로 존재의 근원과 질서를 탐구하여 깊은 감동과 울림을 주고 있다. 특히 산 연작(도판 43-46)은 정방형의 캔버스에 직선과 대각선으로 화면을 구획하고 삼각형, 사각형, 원 등의 도형과 다양한 색채를 활용하여 음영을 만들어내어 유영국 추상화 속 특유의 깊이감을 표현하였다.⁸⁹⁾ 이때의 색은 마치 작가의 발언을 증명하듯이 깊고 강렬하며 색채의 대조, 대비에 의해 균형과 조화, 그리고 역동성까지 획득하고 있다.

나의 경우 결국 그림은 색깔이야. 내가 색채를 많이 다루는 것은 물론 개인적인 기호지만 강렬한 색채를 쓰더라도 그 배열과 대비에 따라 감도가 달라지지. 그러니까 리듬과 하모니가 중요해.⁹⁰⁾

삼각형과 그 변주로 이루어진 <산> 연작과 이에 대비되는 원형으로서의 <원> 연작(도판41, 42)을 본 이인범은 <원>의 등장에 대하여 자신이 마주한 존재들과 더불어 그것을 가능하게 해주는 빛, 태양에 대한 점차적인 자각으로 해석하고 있다. 유영국은 60년대 후반의 <산> 과 <원> 연작을 통해 산과 태양으로 대변되는 자연을 마치 전통 산수화를 그리듯 깊고 절제된 기하학적인 삼각형으로, 때로는 현란한 원으로 근원적 세계에 접근해 가고 있다. 이러한 변화를 두고 이인범은 유영국의 추상 세계가 도달한 곳은 “차라리 우주를 향한 종교적 범열의 경지라고 해도 무방할 듯하다.”⁹¹⁾고 하였다.

1970년 11월에 유영국은 작업시간 확보와 화가로서의 정체성 유지를 위해 홍익대 교수직을 내려놓는다. 이때 나이는 54세였다. “작가는 작품으로 말하는 거야. 육십까지는 연구만 할 거야”라고 했던 그의 혁신 의지는 60~70년대 절정기 작품들에서 드러나고 있다. 특히 70년대에 이르면 유영국의 산은 총천연색으로 빛을 발산하고, 삶의 희노애락을 산이라는 주제를 통해 표현하고 있다. 그 산은 해와 달, 바다, 들판, 일출, 일몰 등 우주 삼라만상과 생명을 모두 포괄하는 것이었다. 따라서 필자는 1967년에서 1973년 무렵의 자연이 내재 된 기하학적 형상과 광휘에 찬 색면으로 경탄을 자아내는 유영국 회화를 ‘기하학적 색면추상’이라고 명명하고자 한

88) 이인범, 「추상과 황홀: 유영국 1964년 이후」, 『유영국, 절대와 자유』 도록, 미술문화, 2016, p.146.
 89) 안진화, 「유영국의 추상화 연구」, 동아대학교 석사학위 논문, 2018, p.38.
 90) 정재숙, “원로작가 어제와 오늘”, 서울경제, 1989.1.7. ; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.60, 재인용.
 91) 이인범, 「1963-1968년 유영국의 작품들」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.25.

다.

1960년대 이후 한국 미술계의 본격적인 해외 교류는 1970년대에 이르러 한국적 정체성에 대한 자의식을 촉발하여 ‘전통’과 ‘전통예술’이 화두가 되었다. 이러한 변화에 부응하듯 1973년 무렵이 되면 유영국은 한국 전통의 기와, 처마의 선, 사찰 등의 곡선과 화려한 색채로 한국의 전통 미감을 보여주고 있다.

1976년 제6회 《초대 개인전》을 마친 유영국은 예순이 된 해에 그의 왕성한 작품 활동과 화단에서의 입지에 힘입어 대한민국 예술원상 미술 본상을 수상하였다.

예순 살까지는 공부하는 기간이었어요. 그러나 이젠 그러지 않겠어요. 바탕을 어느 정도 다져 놓았으니 쉬 고꾸라지지는 않을 터이고, 이제부터는 어린애같이 아무것이나 산도 좋고, 나무도 좋고 바다도 좋고 마구 그려대는 거예요.⁹²⁾

그래서 그런지 예순이 넘은 1970년대 중반 이후의 유영국 회화에서는 노년의 여유가 나타난다. 처마의 곡선, 산의 능선, 강의 물결 등에서 나타나는 곡선은 한결 부드럽고 편안하다. 색채는 변화무쌍하다. 마치 작가가 기분에 따라 ‘맘먹은 대로 해본 것’처럼 색은 강렬해지고 순해지기를 반복한다. 그래서 마티스의 CUT-OUT 기법의 작품이 등장하기도 한다. 따라서 필자는 1973년부터 1999년까지의 유영국 추상회화를 ‘서정적 자연’으로 명명하고자 한다. 왜냐하면, 이 시기 작품이 ‘자연 및 전통 형상의 도식화’로 표현되어, 결국 자연 속에 인간의 감정이 느껴지는 ‘서정적 자연’으로 귀결되기 때문이다. 그리고 마지막 절필 작에 이르면 마치 그동안 그의 작품의 기본이 된 동양의 예술관과 서양의 기하학적 추상이 하나 되어 조화를 이루는 경지에 이르게 됨을 알 수 있다.

1977년 이후 유영국은 심근경색, 심장박동기 부착, 중풍, 관절염 등으로 수차례에 걸친 수술과 입, 퇴원을 반복하는 등 병고에 시달리고 있었다. 그럼에도 불구하고 휠체어를 타고서도, 병원에서 나오기만 하면 작품 제작에 몰두하였다. 그 결과 이룩한 1979년 국립현대미술관 주최의 《유영국초대전》(6.4-17, 서울, 덕수궁 국립현대미술관)은 1940년부터 1979년까지의 총 120여 점이 망라된 전시였다. 생존 작가로서 최초의 회고전이자 한 작가의 생애와 그 역정을 제대로 보여준 대한민국 전시사에 기록될 만한 획기적인 전시였던 것이다.

92) 김광협, “현대화랑 초대전 갖는 유영국 화백”, 동아일보, 1980.10.6., 5쪽. ; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.54, 재인용.

한편, 1987년 방배동으로 거주지와 작업실을 옮긴 70대에 접어든 유영국은 아래와 같이 각오를 다지고 있다.

나에게는 노인으로서 노년의 흥분이 좀 더 필요하다. 요즈음 내가 느끼는 팽팽한 긴장감, 그 속에서 나는 다시 태어나고 새로운 각오와 열의를 배운다. 나는 죽을 때까지 이 긴장의 끈을 바짝 나의 내면에 동여매고 작업에 임할 것이다.⁹³⁾

“그려갈수록 새로운 문제에 부딪혀 의욕이 솟아오른다”는 그의 말처럼 구도자적 자세로 직업 화가로서의 아이덴티티를 세웠지만 작품 판매보다는 작품의 완성도와 자기 성취를 목표로 했다는 점에서 문인화가적인 면모도 보인다. 당시 김환기를 비롯한 많은 모더니즘 미술을 지향하던 작가들이 유럽이나 미국으로 유학을 갔던 것에 비하면 한국을 지킨 토박이 작가라는 것도 그가 한국의 전통적인 산수화의 모티브에 평생을 매달리게 한 요인일 수도 있다고 하겠다.⁹⁴⁾

1996년 호암미술관에서 전시된 유영국 회화전의 전시 평을 쓴 박천남의 글을 보면 당시 유영국의 회화가 이미 달관의 경지에 이르렀음을 알 수 있는 단서가 된다. 평생을 자연을 내면화한 추상에 몰입한 유영국이 온갖 실험과 탐구 끝에 이룩한 절대 자유의 실현이라고 할 수 있을 것이다.

유영국의 화면은 완전히 평면화되어 지지체에 밀착되고 마치 새롭게 다시 태어나듯, 혹은 달관의 경지에 이른 듯 원과 삼각형, 사각형 등 자연의 가장 기본적인 형태의 패턴을 반복한다. 만년의 여유, 혹은 일종의 환희를 표현하듯 산과 바다, 하늘, 해, 나무 등의 자연 소재를 밝고 따스한 색채들로 나타내어 전반적으로 온화한 느낌을 준다. 이러한 순수한 색채와 절제된 형태 그 자체에 의해서 자연스레 구성된 화면공간은 작가가 평생을 두고 일관되게 추구해 온 어떤 편력의 과정과 그 여정의 종합이라 하겠다.⁹⁵⁾

특히 절필 작 <작품>(1999)(도판 74)의 완벽한 좌우 대칭의 상승구조는 생명의 색 빨강의 심오한 깊이와 삼각으로 대변되는 우주로 확장되는 무한한 공간감을 연

93) 유영국, 「산 속에 들어서면 산을 그릴 수 없어」, 『공간』, 제125호, 1977년 11월호, pp.34-36. ; 유영국 저널』 제9집, 2017, p.51, 재인용.

94) 정병관, 「중용의 미학」, 『YOO YOUNG-KUK』, 유진, 1997, p.21.

95) 박천남, 「유영국 회고전 작품해설」, 호암갤러리, 1996. ; 오광수, 위의 책, p.235, 재인용.

출하고 있다. 따라서 <작품>(1999)은 동양 미학을 바탕으로 순수기하학적 절대 추상으로 구현하여 ‘동서양 숭고미의 조화’를 이룩하고 있다. 뿐만 아니라 작고하기 한 달 전 《유영국- 한국 추상미술의 기원과 정점전》(2002. 8.30-10.6, 서울, 가나아트센터)을 통해 그의 예술작품을 집대성한 전시를 함으로써 한국 추상미술의 기원에서 정점에 이르는 그의 추상의 길이 바로 한국 모더니즘 미술과 추상미술의 역사임을 알 수 있게 한다.

제3장 회화에서의 숭고미

본 논문은 유영국 추상회화의 숭고미적 가치를 탐구하는 것이 목적이다. 따라서 본 제3장은 유영국 추상회화에서의 ‘숭고미’를 밝히기 위한 선행작업으로 ‘숭고’와 ‘숭고미’가 무엇인지, 그리고 회화에서 숭고미가 어떻게 구현되는지 살펴보고자 한다. 인간이 대자연의 거대함, 광활함, 공포, 경이로움을 보고 ‘숭고’를 느끼는 것은 어쩌면 인간의 본성에 가까워 보인다. 이에 기인하여 고대 로마의 롱기누스(Longinus, 213?-273)는 『숭고론』을 통해서 숭고를 정의하였고, 17세기의 니콜라스 부알로(1636-1711)는 롱기누스의 『숭고론』을 소환하여 미(美)와 구분되는 숭고미(崇高美)를 근대 미학의 중심 개념으로 정립하였다. 그 후 영국의 에드먼드 버크(Edmund Burke, 1729-1797), 그리고 독일의 이마누엘 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)로 이어지는 숭고 이론의 전개로 19세기에 이르러 ‘숭고미’의 표현을 주제로 삼는 유럽의 낭만주의 회화가 등장하였고, 그 여파는 유럽에서 미국으로 이주한 화가들로 이어졌다. ‘허드슨강화파’라고 불리는 이들은 미국 자연의 광활함과 장엄함에 대하여 경외심을 체험하게 하는 ‘서브라임(The Sublime)’ 형식의 회화를 제작하였다. 이와 같은 서양 낭만주의 회화를 통해서 우리는 숭고의 정서를 체험할 수 있으며, 따라서 그들 작품에 ‘숭고미’가 있다고 할 수 있을 것이다.

1960년 이후의 유영국의 추상회화는 서양의 추상 기법에 동양 산수화의 원리가 작동하는 ‘아방가르드와 전통의 융합’ 양상이 나타난다. 그리고 유영국이 숭고를 의도하지 않았을지라도 그의 작품을 통해 숭고의 정서를 체험할 수가 있다. 그러므로 동양 산수화 중에서 숭고미를 자아내는 작품을 분석하여 유영국 추상회화와 연결 고리를 찾는 것은 유의미하다고 할 수 있을 것이다.

또한 1960년대 후반에 등장하는 유영국의 기하학적 색면추상과 미국 뉴욕화파 색면추상은 큰 캔버스, 형태와 색채의 단순성, 색채의 대조, 대비를 통한 균형과 조화, 그리고 정신성의 표현 등에 있어 상당한 유사성이 있다. 따라서 미국 뉴욕화파 색면추상의 등장 배경, 이론적 토대 및 특성을 고찰하는 것은 유영국 회화의 숭고성 이해에 많은 도움이 될 것이다.

따라서 이번 장에서는 롱기누스에서 부알로, 버크, 칸트, 리오타르(Jean-Francois Lyotard, 1924-1998)로 이어지는 숭고의 개념과 숭고 미학의 전개 과정을 살펴보고, 동, 서양 구상회화와 미국 뉴욕화파 색면추상에서의 숭고미를 사례를 중심으로

살펴, 유명국 추상회화의 숭고미를 밝히는 열쇠로 활용하고자 한다.

제1절 숭고 미학의 전개

‘숭고미’는 위대하고 높고 거대한 것에 대한 미적 정서를 말한다. ‘숭고’의 어원은 ‘격정적으로 고양되는 영혼’을 뜻하는 그리스어 ‘Hypsos’이다.⁹⁶⁾ 숭고의 개념은 고대 수사학에서 최초로 나타났으나, 문화적으로는 버크와 칸트의 이론이 구현하고 있는 근대 정신의 산물이다. 즉, 숭고는 근대의 확장된 자아 개념과 그것의 미적 표현인 모더니즘과 더불어 본격화되었다. 엄밀한 객관주의에 토대를 두었던 고전적인 미의 개념에 반발한 18세기 근대 미학의 요청에 의해 낭만주의의 새로운 미적 범주로 자리 잡았다.⁹⁷⁾

숭고에 관한 논의를 처음 제기한 로마의 롱기누스는 『숭고론』에서 ‘숭고’를 “내면으로부터 나오는 위대한 영혼의 메아리”⁹⁸⁾라고 정의하였다. 그 후 니콜라스 부알로는 1674년에 롱기누스의 『숭고론』을 번역, 출간하여 숭고를 근대 미학의 중심 개념으로 만들었다. 한편, 18세기 영국의 미학자 버크는 숭고의 미적 정서는 거대한 것, 무한한 것, 그리고 엄청난 힘을 지닌 외적 대상을 보고 느끼는 내적 경험⁹⁹⁾이라고 보았다. 즉 어둠, 힘, 거대함, 광활함, 무한함, 고요함, 고난, 돌연함 등이 숭고의 원천인 것이다.¹⁰⁰⁾ 버크의 기준으로 볼 때 인간이 무서운 화산 폭발, 지진, 화재 등 불가항력의 위협 속에 있다면 죽음의 공포를 느끼겠지만, 안전한 거리에서 관망한다면 불쾌가 아니라 일종의 우주 쇼를 보는 듯한 특별한 쾌감을 통해 숭고미를 체험한다는 것이다. 즉 심리적 차원에서 숭고는 고통에서 유쾌한 감정(delight)으로 전이¹⁰¹⁾된 것이다.

버크와 동시대의 독일의 철학자 칸트는 자연을 통해서 경험되는 숭고의 감정을 수학적 숭고와 역학적 숭고로 구분하였다. 수학적 숭고는 “일체의 비교를 넘어서서 큰 것, 절대적으로 큰 것”이라고 하였고, 역학적 숭고는 ‘자연의 위력’에서 느끼는 미적 정서이다. 숭고미란 단순한 쾌도 아니며 불쾌도 아니다. 그것은 불쾌와 쾌가

96) 이하준, 『철학이 말하는 예술의 모든 것』, 2018, 북코리아, p.54.

97) 김현돈, 「숭고와 아방가르드, 그리고 포스트모더니즘」, 『대동철학』 제6집 99.12, 1998, p.94.

98) 이주영, 「롱기누스의 숭고에 대하여」, 『미학특강』, 2011, 미술문화, p.57, 재인용.

99) 이하준, 위의 책, p.55.

100) 장과, 유중하 외 역, 『동양과 서양 그리고 미학』, 푸른숲, 1994, p.207.

101) 위의 책, p. 205.

묘하게 교차하는 위압적인 것에 대해 느끼는 주관적인 미적 감정인 것이다.¹⁰²⁾ 이러한 칸트의 견해는 버크의 숭고 이론과 같은 맥락이라고 볼 수 있다. 하지만 칸트의 본래 의도는 대자연 앞에서 인간의 왜소함과 무력함을 수용하려는 것이 아니고, 도전 및 극복을 통해 고양될 수 있는 인간의 무한한 정신적 능력 자체를 숭고로 간주하였다.¹⁰³⁾

또한 대상의 물형식성은 인간으로 하여금 그것의 무한성을 표상하게 하고, 이성 은 그 무한한 전체를 사유한다. 이때에 모든 감각적 기준들이 그 대상을 파악하는 데 부적절하다는 내적 자각이 일어나며, 이것은 고통을 포함하는 감정이 된다.¹⁰⁴⁾ 이와 같은 칸트의 지적은 ‘대상의 물형식성’으로 인해 무한성을 표상하는 추상미술에서 대상 파악의 부적절성으로 인한 고통의 감정을 통해 숭고에 이르게 됨을 시사한다. 따라서 우리는 대자연의 거대함과 위력, 공포심, 그리고 무한성과 영원성을 드러낸 예술작품을 통해서도 숭고의 미적 정서, 즉 숭고미를 체험할 수 있는데, 이럴 때 그 작품이 ‘숭고미’가 있다고 할 수 있을 것이다.

17세기 후반 이후, 숭고를 근대 미학의 중심 개념으로 만든 부알로, 버크, 칸트 등의 숭고 미학에 힘입어 19세기 초 유럽에는 거대한 자연의 위력 앞에 무력한 인간의 존재를 소재로 ‘숭고미’를 표현한 낭만주의 회화가 등장하였다. 이러한 경향은 미국 자연의 순수함과 웅장함, 그리고 경이로움을 표현하며 유럽 미술과의 차별성을 시도하며 미국적 정체성을 표현한 미국 낭만주의 회화의 탄생으로 이어진다.¹⁰⁵⁾

한편, 포스트모더니즘 이론을 대중화시킨 리오타르는 칸트의 “숭고한 대상은 전통적인 기준이나 형식으로서 그 재현이 불가능하다.”는 숭고의 개념을 계승하였다. 즉 ‘숭고’를 표상하는 그림은 볼 수 없는 것을 보게 하는 정신적 영역임을 확인시켜주어 ‘재현’에 의한 구상미술 보다는 ‘물형식’의 추상미술이 숭고의 표현에 보다 적합하다는 것을 입증하였다. 이에 필자는 새로운 개념의 추상, 즉 ‘추상적 숭고’에 대한 이론적 토대를 정립하고, 의도적으로 ‘숭고’한 그림을 그리고자 했던 미국 뉴욕화와 ‘색면추상’ 작가인 클리포드 스틸, 바넷 뉴먼, 마크 로스코의 작품을 분석하여 그들 회화의 숭고성을 찾아보고자 한다.

102) 이하준, 앞의 책, pp.55-56.

103) 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, p.38.

104) 최옥미, 「리오타르의 숭고 미학과 뉴만 회화」, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, 2002.6, p.2.

105) 이상윤, 「미국적 숭고, 바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2018, pp.12-13.

제2절 구상회화의 숭고미

1. 서양 낭만주의 회화의 숭고미

18세기 말에 숭고에 대한 사고는 예술적 체험이 아니라 주로 자연적 체험과 결부되었다. 그 체험을 통해 알 수 없는 것, 고통스럽고 두려움을 불러일으키는 자연 현상들이 부각 되었다. 이러한 영향 아래 칸트는 위협적인 자연의 힘, 황량하고 거친 바위산, 폭풍우를 몰고 오는 구름, 화산, 태풍, 대양, 그리고 자연의 무한성을 드러내는 다른 모든 현상들을 고전적인 미와는 구별되는 특성으로 보았고 이를 ‘숭고’를 통해 설명했다.¹⁰⁶⁾

19세기 접어들어 낭만주의 회화는 인간의 힘이 미치지 못하는 근원적인 자연이나 절대자의 초월성, 그리고 인간의 무력함 등을 소재로 ‘숭고’를 표현하려 하였다. 이러한 자연의 위력과 예술가의 고고한 정신세계를 드러내어 숭고미를 보여주는 작가로 영국의 윌리엄 터너(William Turner, 1775-1851), 독일의 다비드 프리드리히(David Friedrich, 1774-1840), 그리고 미국의 낭만주의 풍경화를 예로 들 수 있다. 이들 회화에서 느껴지는 숭고 미학은 이미 서술했던 버크, 칸트 등의 숭고 이론에 의하여 뒷받침되고 있다.

먼저 영국의 낭만주의 화가, 윌리엄 터너의 작품을 살펴보자. 터너의 <영국 국회의사당 화재> (도판 15)는 1834년 10월 16일 발생한 영국 국회의사당 화재 사건을 소재로 하였다. 오른쪽 측면에 다리가 보이고, 뒤쪽으로 강물에 반사된 웨스트민스터 사원이 희미하게 보인다. 그림을 가까이서 보면 국회의사당의 화재를 사실적으로 묘사한 풍경처럼 보이지만 멀리서 응시하면 강렬하지만 불분명한 색채의 혼합처럼 다가온다.¹⁰⁷⁾ 터너는 다리 위와 앞쪽 강둑에 불구경을 하는 사람들을 그려 넣었는데, 이는 버크가 서술한 “안전한 거리에서 그것을 충분히 관찰하고 볼 수 있다면 일종의 거대한 우주 쇼를 보는 듯한 특별한 쾌감을 경험할 것이다.”를 증명하고 있는 셈이다. 다리 끝이 붉은 빛으로 녹아내리고, 화염에 싸인 건물은 강물과 뒤섞여 위협적이지만 불빛이 밤하늘을 환하게 밝히고, 화염이 강물을 붉게 물들이고 있는 광경은 일종의 황홀경을 느끼게 하여 숭고미를 체험하게 한다.

다음은 독일 낭만주의를 대표하는 다비드 프리드리히이다. 그는 자연물이 주는

106) 이주영, 『미학특강』, 미술문화, 2011, pp.59-60.

107) 김경갑, “윌리엄 터너 영국 국회의사당 화재”, 한국경제신문, 2016.10.25.

위력, 무한함, 장엄함, 그리고 공포감을 표현하여 숭고미를 드러내고자 하였다. <안개 바다 위의 방랑자>(도판 16)는 안개가 가득 낀 광활한 바다, 위험천만하고 공포스러운 파도를 꿈쩍하지 않고 의연하게 대적하고 있는 인물을 통해 자연의 위력을 제압하려는 인간의 의지를 드러내 보였다. 이를 통해 <안개 바다 위의 방랑자>는 자연의 한계를 극복한 인간의 위대함과 이를 통해 고양될 수 있는 인간의 무한한 정신적 능력을 ‘숭고’로 간주한 칸트의 숭고 개념에 부합한 작품임을 알 수 있다.

마지막으로 19세기(1825-1875년경) 미국의 낭만주의 풍경화이다. 비슷한 시기 유럽 낭만주의 회화로부터 영향받은 미국 낭만주의 풍경화는 미국미술에서 처음으로 숭고를 표현하였다. ‘미국적 숭고’를 드러낸 풍경화를 통해 유럽 미술의 아류에서 벗어나고, 미국적 특성을 반영하여 숭고미를 극대화하려고 하였다.

‘숭고’, 즉 ‘The Sublime’은 작품 감상자에게 두려움에 가까운 경외감을 불러일으키고, 카타르시스를 경험하게 하는 시각적 효과를 의미한다. 허드슨강 화파¹⁰⁸⁾가 미국의 광대한 자연에서 본 것은 ‘신(God)’이었다. 신 앞에서 인간은 나약하다. 빛과 하늘과 자연은 아름답기도 하지만 때로는 재앙을 주기도 하여 공포와 두려움의 대상이기도 하다. 그들은 작품 속에 작가 자신이나 현지인 또는 동물들을 거대한 자연과 대비되도록 아주 작게 그려 넣었다.¹⁰⁹⁾ 이들 허드슨강화파의 작가들은 미국의 대자연의 그리워, 개발되지 않은 원형 그대로의 자연, 즉 ‘타락하지 않은 자연(unspoiled nature)’으로 재현했으며, 이러한 광대한 풍경을 통해 미국의 국가 정체성을 찾으려 하였다. 대표적 작가인 토마스 콜(Thomas Cole, 1801 - 1848)과 그의 제자인 토마스 모란(Thomas Moran, 1837-1926)의 작품을 통해 미국 낭만주의 풍경화의 숭고미를 확인해 보자.

먼저, 영국에서 이주한 토마스 콜은 허드슨강 상류의 웅장한 경치에 영감을 받아 낭만적 주제를 결들인 풍경화를 그렸다. 허드슨 리버스쿨(Hudson River School)을 설립하여 ‘허드슨강화파’를 창시하였다. 콜은 유럽의 자연과 다른 미국의 시원적이며 태고적 풍경에 주목하고, 그것에 숭고의 요소를 더하는 방식의 그림을 그렸다.¹¹⁰⁾ 그의 대표적 그림 중의 하나가 바로 <View of the Round-Top in the

108) 1825년부터 허드슨 강 화파로 불린 미술가들은 미국에서 최초로 예술운동을 일으켰다. 이 화파를 이끌었던 토마스 콜, 윌리엄 키스, 프레데릭 에드윈 처치, 샌포드 로빈슨 기포드, 존 프레데릭 켄셋 등은 눈부신 빛과 포근한 대기로 가득한 풍경화를 통해 신의 축복이 미국인들을 보우한다는 믿음을 표현했다. (최신웅, “미국미술 300년 ART ACROSS AMERICA”, 대전일보, 2013.5.13.)

109) 서상숙, 「21세기에 부활한 허드슨 리버스쿨의 풍경화」, 『월간미술』 vol.425, 2020, 6월호.

110) 이상윤, 「미국적 숭고, 바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2018, pp.16-17.

Catakill Mountains〉 (도판 17)이다. 이는 마치 동양의 거벽 산수를 보는 듯하다. 근경의 나무는 고목이 되어 태고적 풍경을 연상시키며, 중경에는 큰 산이 웅장함을 드러내고 있다. 흰 안개가 산등성이와 계곡을 따라 피어나서 신비감을 고조시키고 있다. 멀리 원경으로 아득히 길이 나 있으나 끝을 알 수 없는 대자연의 장대함을 보여주고 있다.

다음은 허드슨강화파의 일원인 토마스 모란이다. 그는 영국 유학을 통해 윌리엄 터너의 웅장하고 숭고한 그림에 매료되어 미국의 거대한 자연경관을 숭고하게 그리고자 하였다. 대표작 〈the Grand Canyon of the yellowstone〉 (도판 18)은 거대한 캔버스에 옐로우스톤의 아이콘적 풍경을 재현하였다. 급하고 날카로운 협곡의 경사는 V자 형태로 중첩되고 깊고 방대한 공간감을 만들어낸다. 오랜 시간에 걸쳐 지속적으로 활동하는 용암이 분출하는 지표면의 움직임은 형상화함으로써 무한에 가까운 시간 개념에서 도출되는 숭고를, 그리고 스펙터클한 규모로 전개되는 지구 활동에서는 칸트의 ‘역학적’ 숭고를 느끼게 한다. ‘두려울 정도로 거대한’ 그랜드 캐니언의 광경은 모란의 경험을 이끌어 낸 것이라고 할 수 있는데, 이는 자신이 경험한 숭고를 거대한 크기의 캔버스에 구현하였다.¹¹¹⁾ 고 할 수 있다.

이와 같이 콜과 모란이 구현한 미국의 자연 풍경은 버크와 칸트의 숭고 개념에 근거한 두려움과 공포, 그리고 경탄의 대상으로 실제보다 더 숭고의 요소를 더하는 방식의 회화를 통해 숭고미를 고양시켰다고 할 수 있을 것이다.

2. 동양 산수화의 숭고미

고대 중국에서는 숭고를 미학적으로 개념화하기 위해 자연의 우월함, 특히 천(天)의 개념으로 넓음보다는 높음, 즉 ‘고(高)’를 강조하였다. 자연에 대한 내면적 시각이 수평을 이루는 것이 아닌 ‘숭배’의 개념과 비슷하다. 따라서 중국의 숭고는 영웅, 성인, 자연이 갖는 웅장함에 있다.¹¹²⁾

자연이 갖는 웅장함에서 숭고를 느낀다는 중국의 숭고 개념은 버크의 다음 글에서 공통점을 발견할 수 있다.

111) 이상윤, 앞의 논문, p.24.

112) 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, pp.40-41.

연장은 길이, 높이, 깊이로 이루어진다. 이 중에서 길이가 가장 덜 감명을 준다. (...) 절벽에서 내려다보는 것이 같은 높이의 대상을 올려다보는 것보다 훨씬 더 크게 우리 마음을 움직인다. 경사진 평원보다는 깎아지른 절벽이 승고를 느끼게 하는 힘이 더 크다.¹¹³⁾

버크의 주장을 정리해 보면, 아주 넓은 평원보다는 깎아지른 높은 산이, 높은 산보다는 깊은 낭떠러지 절벽이 승고를 느끼게 한다는 것을 알 수 있다. 이에 상응하는 작품들이 동양의 산수화에도 있다. 물론 이들 회화는 규모 면에 있어 깊고 장대할 뿐만 아니라 동양 미학의 핵심인 ‘기운생동’의 원리를 실현하고 있다. 이에 적합한 인물로 먼저 북송 ‘대관산수’의 대표 작가인 범관(范寬, 약967-약1027)이 있다. 다음으로는 청대 ‘무법이법(無法而法)’의 경지에 이른 석도(石濤, 1642-1707)가 있다. 마지막으로 조선 후기 진경산수화의 대가인 겸재 정선(鄭敼, 1676-1759)을 들 수 있다.

먼저 북방 대관 산수의 최고의 경지에 이르렀던 범관의 <계산행려도(谿山行旅圖)> (도판 19)를 살펴보자. 범관은 화산(華山)에 오랫동안 은거하면서 빛과 어둠의 변화, 대기의 안개나 구름의 변화를 세밀하게 관찰하였다. 자연의 크고도 미세한 소리를 예민하게 들으며 <계산행려도> 와 같은 웅장한 산수화를 탁월하게 그려냈다.¹¹⁴⁾ 그림 속에는 높고 큰 산이 고요하게 우뚝 서 있어 화면 전체를 압도하고, 수직으로 흐르는 폭포는 산의 기세에 따라 요원하게 변화하며 메아리치듯 산의 기세를 감싼다. 『도화견문지(圖畫見聞志)』를 쓴 곽약허(郭若虛)는 그의 책에서 “마치 눈앞에 실제 풍경이 나열되어 있는 듯한데, 뽀족한 봉우리가 크고 넉넉하며, 기운이 웅장하고 필력이 노련하고 굳세다.”고 하였다. 또한 미불(米芾, 1051-1107)은 『화사(畫史)』에서 “범관의 산수화는 높고 험준한 모습이 항산(恒山)과 대산(岱山) 같으며, 멀리 있는 산은 정면을 향한 것이 많고, 꺾이고 떨어짐이 기세가 있다”고 하였다.

범관과 동시대의 평론가 곽약허와 미불이 그들의 화론에서 ‘기운이 웅장하고, 필력이 노련하다. 높고, 험준하며 꺾이고, 떨어짐이 기세가 있다’고 하는 것은 범관의 그림이 동양 미학의 핵심인 ‘기운생동’의 원리를 실현하고 있음을 알 수 있다. 이러

113) 에드먼드 버크, 김동훈 옮김, 『승고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2006. p.123. ; 김지은, 「동서양의 차이와 반복 관점으로 본 자연의 승고미 표현」, 『미술문화연구』 제23호, 2022, p.16, 재인용.

114) 김미경, 황상희, 『우리그림 批評』, 키리아트, 2008, pp.16-17.

한 경향은 유명국의 1960년대 초, 중반의 ‘비정형’ 회화에서 볼 수 있는 ‘기운생동’의 원리와의 흡사하다고 할 수 있다.

다음은 청 초기의 인물인 석도의 <여산관폭도(廬山觀瀑圖)> (도판 20)를 살펴보자. 석도는 ‘一劃(일획)’에 대한 신념으로 자신만의 독창적인 그림을 그렸다. <여산관폭도>는 세로 길이가 2m가 넘는 거대한 산수화로 ‘장대함의 극치’를 보여주고 있다. <여산관폭도>를 자세히 보면, 안개 자욱한 깊은 골짜기는 3단으로 중첩되어 그 높이를 가늠하기 어렵다. 깊은 틈에서 나오는 폭포는 가파른 절벽 아래로 쏟아져 내린다. 양괴(量塊)와 공간(空間)은 흐르는 안개와 더불어 융해되는 것 같다. 생각에 잠겨있는 선비의 마음도 물질과 정신세계의 압도적 비전에 의해 일치되는 것처럼 느껴진다.¹¹⁵⁾

거대한 스케일의 화면, 깊은 골짜기, 짙은 안개가 보여주는 장대함, 깊이감, 모호함 등은 버크의 숭고 개념에 부합하다. 마침 석도의 <여산관폭도>와 프리드리히의 <안개 바다 위의 방랑자>를 비교한 조송식의 글은 설득력이 있다.

<여산관폭도>는 언뜻 보면 서양 낭만주의 미학에서 나오는 자연의 숭고를 느끼게 한다. 특히 프리드리히의 <안개 바다 위의 방랑자>와 <여산관폭도>를 비교하면 동서양의 특징을 이해하는 데 도움이 된다. 두 그림은 자연을 동일한 시선으로 본 것 같지만, 사실은 서로 다르다. 프리드리히의 그림은 자연이 갖는 예측 불가의 힘, 광활함, 경이로움 등이 방랑자에 의해 가려져 있지만, 석도의 그림에서는 자연의 폭과 깊이, 하늘로 솟아오르는 숭고를 느낄 수 있다.¹¹⁶⁾

<여산관폭도>는 가파른 절벽 아래로 굉음을 내며 쏟아지는 폭포와 안개로 뒤덮인 대자연에 비하여 아주 작아 보이는 인간을 대비시켜 숭고미를 극대화시키고 있다. 그래서 작품을 감상하는 관람자는 ‘대상이 주는 숭고’와 ‘작가의 숭고미적 표상’ 앞에서 숭고를 체험할 수 있는 것이다.

마지막으로 정선의 진경산수화인 <금강전도(金剛全圖)>(도판 21)이다. 미술사학자 정병관은 아래와 같은 글을 통해 <금강전도>에서 발산하는 숭고미에 주목하였다.

115) J.캐힐 저, 조선미 譯, 『중국회화사』, 열화당, 2008, P.261.

116) 조송식, 『중국 옛 그림 산책』, 현실문화, 2011, p.105.

정선의 <금강전도>는 기괴하다. 백설이 덮인 금강산은 하늘과의 경계를 찾기 어렵다. 윌리엄 터너의 낭만주의 예술처럼 기괴한 아름다움이 결합된 송고함이 있다.¹¹⁷⁾

<금강전도>의 산과 하늘과의 경계를 찾기 어려운 ‘무한함’과 ‘광활함’이 버크의 송고 개념에 부합하고 있다. 또한 <금강전도>의 수직 준법의 치솟는 외금강 바위산은 예리하게 표현되고, 왼쪽의 내금강 토산(土山)은 미점(米點)을 사용하여 부드럽게 처리되어 있다. 전체가 태극의 모습, 중국 문화권 속에서 형성된 조선 회화의 역사적 통찰로 종합된 ‘우리의 산천’의 표현인 것이다.¹¹⁸⁾ 이처럼 <금강전도>에는 흑산의 검은색과 바위산의 흰색, 그리고 부드러움과 날카로움이 대조를 이루는 음양의 조화를 보여주고 있다. 이러한 음양 조화의 원리는 제4장 제1절에서 살펴볼 유영국의 ‘비정형 기운생동’ 회화의 기본 원리이기도 하다.

이와 같이 범관, 석도, 정선 등의 동양 산수화는 버크가 제시한 ‘거대함’, ‘광활함’, ‘깊이감’, ‘무한함’ 등의 송고의 원천 뿐만 아니라 대상을 꿰뚫는 작가의 정신성의 구현으로 송고미를 보여주고 있다. 하지만 동양 산수화에서의 송고는 서양의 송고와 다르게 마치 “높은 산을 우러르며 큰길을 따라 걸어가는 것”처럼 인간과 자연, 환경을 분리 또는 경쟁의 관계로 보지 않는다. 인간과 자연이 상호적 관계를 형성하고, 공존을 통해 발전할 수 있는 마음에 송고의 근원을 두고 있다.¹¹⁹⁾ 할 수 있다.

제3절 추상회화의 송고미

19세기 미국의 웅장하고 경이로운 자연을 ‘송고’의 형식으로 표현한 미국 낭만주의 풍경화의 전통은 100여 년 뒤에 미국 추상표현주의 회화의 등장을 가능하게 하였다. 제2차 세계 대전 이후 미국이 세계의 패권을 장악하면서 미술계에 있어서도 유럽 미술의 아류에서 벗어나 미국의 정체성을 대변하는 미국적 미술의 필요성이 대두되었다. 이러한 상황에서 1920년대 청년기 시절, 이민자 내지는 마이너리티로서 차별과 편견에 대한 피해의식이 강했던 추상표현주의 작가들은 새로운 형식

117) 정병관, 「송고의 원리」, 『유영국』 도록, 2012, p.17.

118) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.97.

119) 박명선, 「송고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, p.41.

의 숭고한 미술, 즉 새로운 형식의 추상에서 해결의 돌파구를 찾았다. 1961년 로버트 로젠블럼(Robert Rosenblum, 1927-2006)은 「추상적 숭고 The Abstract Sublime」에서 처음으로 추상표현주의의 미학적 특성으로 ‘숭고’를 주장했으며, 영국의 비평가 로렌스 알로웨이(Lawrence Alloway, 1926-1990) 역시 「미국적 숭고 The American Sublime」(1963)에서 추상표현주의의 숭고를 유럽과 구별된 개념으로 분석하였다. 따라서 이들은 추상표현주의 작품에서 유럽의 미술과 구별될 뿐 아니라, 과거 유럽의 영향 아래 있었던 미국의 모더니즘과도 다른 미국적인 특성에 주목하였다.¹²⁰⁾ 그리고 미국의 낭만주의 풍경화에서 느껴지는 무한한 자연의 압도감과 이로 인한 절대적 감정의 고양에 뉴먼, 로스코, 스틸 같은 추상표현주의 작가들의 작품에까지 연속되었다는 점을 주장했다.¹²¹⁾

따라서 본고에서는 추상표현주의 작가 중에서도 유영국 추상과 유사성이 있다고 보여지는 클리포드 스틸(Clyfford Still, 1904-1980), 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970), 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970)로 연구의 범위를 한정하고자 한다.

이들은 1947년부터 1953년까지 반(半)구상적 경향에서 추상으로 이행하며 전환의 충동을 ‘숭고(崇高, The sublime)’에서 발견하였다. 버크의 숭고 개념에 영향을 받은 뉴먼은 「숭고는 지금이다」(1948)에서 미국 현대미술이 나아가야 할 방향을 아래와 같이 제안하였다.

나는 믿는다. 여기 미국에서 우리 중 몇몇은 예술이 미의 문제와 어떤 관련을 가진다는 사실을 부정함으로써 해답을 찾게 되고, 유럽 문화의 무게에서 해방될 것이라는 것을 [...] 지금, 주어진 질문은 우리가 어떠한 방식으로 숭고한 예술을 창조할 수 있을까이다.¹²²⁾

작가는 유한성을 초월하고자 하는 인간의 열망이나, 절대자에 대한 경외심을 제한적인 이차원의 캔버스에 재현할 수 없다고 생각했을 때 절망감을 느끼기도 한다. 이것은 칸트가 말하는 ‘거대한 크기나 위력으로 다가오는 대상들 앞에서 상상력이

120) 이상윤, 「바넷 뉴먼의 미국적 숭고 : 추상표현주의의 태동기(1946-1950)를 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 제 52집, 2020, p.115, 재인용.

121) 박명선, 앞의 논문, p.42.

122) Barnett Newman, “The Sublime is Now”(December 1948) reprinted in Barnett Newman: Selected Writings and Interviews(NAEW York: Alfred A. Knopf. Inc., 1990), p.171 ; 이상윤, 위의 논문, p.119, 재인용.

체험하는 좌절'과 유사한 것이다. 뉴먼이 이러한 좌절을 극복하는 방법으로 삶과 세계의 형이상학적 신비에 대한 물음을 던지면서 결국 선택한 조형 언어는 극단적 추상이었다.¹²³⁾ 이후 폴록, 스틸, 로스코 등 추상표현주의 작가들의 작품에서 공통적 영향을 발견할 수 있으며, 1950년에는 이른바 '뉴욕화파(New York School)'가 결성되었다.¹²⁴⁾

이들의 회화는 압도적일 만큼 '거대한 스케일'에 '평면적', '즉물적', '즉각적'인 것이 특징이다. 특히 '즉각성'은 희열, 공포 등과 같은 숭고의 직관성과도 연관된다.¹²⁵⁾ 로스코를 위시한 색면추상화가들은 숭고와 미는 양립할 수 없다는 버크의 숭고론에 동조하고, 거대한 색면과 색채가 갖는 상징성을 통해 버크가 제시한 무한성을 창조하려 했다.¹²⁶⁾ 그리하여 그들은 작품 자체가 숭고의 대상이 되고, 그 작품을 통해 숭고를 체험하기를 의도하였던 것이다. 이들 색면추상 화가들은 액션 페인팅 화가들과 달리 화가의 감정 혹은 본능적, 감성적 반응 등을 직접적으로 드러내지 않고, 감정을 정화시키고 절제하면서 철학적, 종교적, 형이상학적 의미를 회화에 부여하였다.¹²⁷⁾

1. 클리포드 스틸 색면추상의 숭고미

노스다코타 출신의 클리포드 스틸은 호전적이고 자부심이 강한 인물이었다. 스틸의 공격적이고 거만한 태도나 유럽 미술에 대한 거부, 그리고 미술을 상업적으로 바라보는 시각에 대한 거부는 로스코에게 깊은 인상을 남겼다. 당시 스틸은 로스코나 친구인 고틀리브, 뉴먼보다 예술적인 측면에서 훨씬 앞서 있었다.¹²⁸⁾

1943년, 로스코를 만나 이성주의에 근거한 색면(Color Field) 회화의 미학에 공감하였다. 그리고 1945년 로스코가 주선한 '금세기 미술관'에서의 개인전을 계기로 뉴욕의 대표 작가가 되었으며, 1940년대 말부터 미국의 자연을 연상시키는 색면추

123) 이상윤, 「미국적 숭고, 바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고」, 서울대학교대학원 박사논문, 2018, pp. 2-3.

124) 이상윤, 「바넷 뉴먼의 미국적 숭고 : 추상표현주의의 태동기(1946-1950)를 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 제 52집, 2020, p.118, 재인용.

125) 이상윤, 위의 논문, p.122.

126) 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, p.44.

127) 최옥미, 「리오타르의 숭고미학과 뉴만회화」, 중앙대학교대학원 박사학위 논문, 2002, p.77

128) 제이콥 발테슈바 저, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006, p.40.

상을 그렸다. 스틸은 외부 세계가 아닌 자신의 내면세계에서 회화의 본질을 찾으려고 하였으며, 화면 안에서 상, 하의 구분이나 중요 부분과 부수적인 부분에 의한 위계를 제거하고자 하였다.

작품 <PH-272>(도판 22), <PH-972>(도판 23) 등에서 알 수 있듯이, 장식적인 요소는 찾아볼 수 없는 완전한 추상이다. 스틸의 캔버스는 거대하고 정제되지 않았으며, 가장자리가 들쭉날쭉한 어두운 색면 사이사이에는 간혹 빛나는 조각들이 박혀있다. 스틸은 이 그림들을 ‘생명선’이라고 했으며 불처럼 수직으로 흐르는 형태는 노스다코타 평원에서 영향받은 것이다. 생명선에 대하여 스틸은 “이것들은 땅에서 솟아난 살아있는 생명체들이다.”¹²⁹⁾ 라고 하였다.

내가 그림을 그릴 때 나는 여기에 있다. 이것이 나의 현존이며 느낌이고 나 자신이다. (...) 이미지가 형상이 되는 것을 원하지 않는다. 그것들 모두가 살아 있는 정신 안으로 융합되기를 원한다.¹³⁰⁾

파편적인 색 면과 색 조각으로 구성되는 그의 화면은 특정 국가와 연관된 특성을 드러내지는 않지만, 무언가 원초적인 힘과 자신만만함이 느껴진다. 흔히 미국의 문화와 연결 짓는 그런 특성들이다.¹³¹⁾

스�틸은 노스다코타의 경이롭고 광활한 자연을 묘사하거나, 암시하거나, 상징할 필요가 없다고 보고, 그림을 그릴 때의 현존의 자각과 그림 속에 내재된 정신성을 감상자에게 보여주고자 하였다. 스틸의 거대한 캔버스에 밝은 색채로 겹겹이 두껍게 칠한 그림은 19세기에 활동한 허드슨리버스쿨의 기념비적이고 초월적인 풍경화를 연상시켰다.¹³²⁾ 그리하여 “붉은 용암이 산비탈을 흘러내리는 것 같은 클리포드 스틸의 수직으로 분할된 검정과 주황의 색면추상은 숭고하다.”¹³³⁾라는 평가를 수긍하게 한다.

결국, 스틸은 자신의 경험을 토대로 그림 그릴 때의 현존을 자각하며, 미국의 광대한 자연에서 느끼는 원초적 생명의 정신성을 색면추상에 담아 숭고를 표현하고

129) 제이콥 발데슈바 저, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006, p.40.

130) 김광우, 「폴록과 친구들」, 『미술문화』, 2010. 9. 23.

131) 아니 코엔 솔랄 저, 여인혜 역, 『마크 로스코』, 다빈치, 2015. p.123.

132) 위의 책, p.125.

133) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국』 도록, 2012, p.17.

자 하였음을 알 수 있다.

2. 바넷 뉴먼 색면추상의 숭고미

「숭고는 지금이다」를 통해 자신의 숭고 미학의 이론적 토대를 마련한 뉴먼은 시각적인 이해를 위해 어떠한 실마리도 제공하지 않는 관념적인 회화로 절대성을 표출하고자 하였다. 뉴먼은 거대한 화폭과 강렬한 빛을 발산하는 색면추상(Color-Field Abstract)에 의지해 인간 내부에 있는 무한성을 불러내고, 작품 자체가 숭고한 실체가 되기를 원했다. 마치 거대한 자연이 숭고를 야기하는 것처럼 그는 거대한 화폭에 강렬한 색채를 사용함으로써 회화 자체가 숭고한 대상이 되기를 원하였다.¹³⁴⁾

뉴먼 회화의 ‘재현의 부정’은 모더니즘 회화의 본질인 ‘평면성’과 ‘매체성’의 추구 면에서 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 지지를 받았다. 그러나 로젠버그(Harold Rosenberg 1906-1978)는 뉴먼이 ‘형식’보다는 숭고 미학을 통해 드러내는 회화의 정신적 ‘내용’을 강조한 점에서 그린버그식의 형식주의로부터 회복시켜 주었다. 따라서 뉴먼의 색면추상은 그린버그의 평가대로 ‘매체성’을 추구하는 모더니즘 회화의 중심에 있으면서, 색면과 색띠(지퍼) 등에 무한성과 시원성의 정신적인 의미를 부여하여 숭고미를 표현하고자 하였던 것이다.

뉴먼은 작품 <하나임 1 >(1948)(도판 24)을 통해 형식적 실험의 완성을 보여주었다. 리오타르는 즉각적인 반응을 유발하는 그의 띠 회화를 “자 봐!(Voila!)”¹³⁵⁾로 설명하며 뉴먼 회화의 직관적이고, 즉각적인 특성을 간파하였다. 리오타르는 「숭고와 아방가르드」에서 숭고한 예술을 구현하는 화가로 뉴먼을 꼽으면서 뉴먼의 <여기> 연작과 <지금>에 주목하였다. 그리고 1982년, 「뉴먼: 순간 Newman: Instant」에서 뉴먼의 숭고를 “발생(occurrence)”으로 설명하며, 뉴먼 회화의 즉각성과 현존성에 대한 지지를 보여주었다.

그의 색면을 관찰해보면 농도의 변화라던가 마티에르, 그리고 붓자국 등에서 화가가 손으로 그렸다는 특징은 일체히 배제되었다. 1950년대, 재료에 관한 실험은

134) 최옥미, 「리오타르의 숭고미학과 뉴먼회화」, 중앙대학교대학원 박사학위 논문, 2002.6, p.1.

135) Jean François Lyotard, “Newman: The Instant,” in *The Inhuman*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Stanford: Stanford University Press, 1991), p.80.; 이상운, 「바넷 뉴먼의 미국적 숭고: 추상표현주의의 태동기(1946-1950)를 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 제 52집, 2020, p.129, 재인용.

뉴먼의 회화가 ‘사물(thing)’처럼 인식되게 하여 탈회화적 추상에 의해 순수 이념의 세계를 표현하는 데 성공하고 있다.¹³⁶⁾

뉴먼의 대표 작품으로 <Vir Heroicus Sublimis, 인간, 영웅적이고 숭고한>(도판 25), <Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 누가 빨강, 노랑, 파랑을 두려워하는가 II>(도판 26) 등이 있다. 그중에서 <인간, 영웅적이고 숭고한>(도판 25)은 높이 243.8cm, 길이 548.6cm의 압도적 크기의 색면회화이다. 뉴먼은 초자연적인 감정을 표현하는 빨강과 정돈된 형태는 강렬하고 절제되었다. 대형 캔버스의 빨강이 주는 아우라는 미술의 한계를 넘어 우주 자연으로 확장되고 있다. ‘지퍼’(zip)라고 불리는 색띠는 빨간색만 칠해진 그림에 색의 변화를 주고 빨강의 채도를 높여 더욱 강렬하게 보이도록 강조하는 역할을 한다. 뉴먼은 자신의 그림 앞에서 두려움과 벽찬 감동을 동시에 느끼기를 원했다. 바로 숭고의 감정이다.¹³⁷⁾

한편, 뉴먼은 작품의 전체 규모를 관람자가 지각하지 못하게 하여 경계가 다 들어오지 않는 무한성을 체험하게 하려는 의도로 한 팔 이내의 가까운 거리에서 작품을 감상하게 하였다. 이는 버크의 지적대로 우리의 눈이 대상의 끝을 지각할 수 없을 때, 이 무한함은 숭고의 감정인 ‘희열을 수반하는 공포’를 일으킨다.¹³⁸⁾ 다시 말해 단순하게 큰 크기가 아닌, 대상의 경계를 지각하지 못하는 ‘무한함’이 공포를 유발하여 숭고를 불러온다는 것이다.

정리하자면, 뉴먼은 버크가 제시한 숭고의 원천인 ‘광대함’과 ‘무한함’을 ‘추상적 숭고’로 표현하여 작품 자체가 숭고한 실체가 되기를 원했다. 거대한 화폭과 강렬한 빛을 발산하는 색면추상에 의지해 인간 내부에 있는 무한성을 불러내고, 색면과 색띠(지퍼) 등에 무한성과 시원성의 의미를 부여하여 숭고미를 표현하였음을 알 수 있다.

3. 마크 로스코 색면추상의 숭고미

마크 로스코는 1913년에 미국으로 이주한 러시아계 유대인 이민자이다. 히틀러의 유대인 학살에 대한 상실감과 미국 이민 이후, 변방인으로서의 소외감은 평생 지속

136) 최옥미, 「리오타르의 숭고미학과 뉴만회화」, 중앙대학교대학원 박사학위 논문, 2002.6, p.117.

137) 이명옥, “바넷 뉴먼 사랑·정열 상징한 ‘색의 왕’… 가장 눈길 끄는 색”, 조선일보, 2017.7.15.

138) 에드먼드 버크, 한동훈 역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2006, pp. 124-125.

되어 그의 예술 이념의 토대가 되었다. “나는 오로지 비극, 환희, 불행한 운명 같은 인간의 근본적인 감정에만 관심이 있을 뿐이다”라는 그의 신념은 불행한 유년의 기억에서 기원한다고 할 수 있을 것이다.

로스코는 1947년경부터 경계가 희미하게 처리된 사각형, 스스로 “형상의 대체물”이라 부른 〈Untitled〉 (도판 27)과 같은 멀티폼 회화를 제작하였다. 그러다 1949년 초에 이르면 ‘멀티폼’ 회화에서 보이던 특정 사물을 연상시키는 무정형의 색 점들은 이제 두세 개의 직사각형 또는 대칭 형태의 색 덩어리로 바뀌었다. 그가 추구한 목표는 인간사의 유한함을 넘어서는 초월적인 숭고함과 영원한 무한함이었다. 하지만 구체적 형상을 통해서는 무한을 담아낼 수는 없었다. 그래서 캔버스 위의 가장 무형의 형태인 사각형이 ‘형태’로 인식되지 않도록 가장자리를 스펀지로 부드럽게 뭉개서 뚱뚱 떠나는 듯한 황홀한 색채만 보이게 하였다.¹³⁹⁾

로스코 추상의 신비스럽고 몽환적인 서정은 제작 기법의 까다로운 과정¹⁴⁰⁾을 통해서도 알 수 있다. 이러한 과정을 통해 로스코의 그림들은 투명성과 발광성을 얻었다. 또한 각각의 층을 이루는 색들을 아주 가볍고 빠른 붓질로 칠함으로써 색은 캔버스 위에 내린 ‘입김’ 같은 느낌이 났다. 로스코가 초기 실험 단계에서 발전시킨 거의 대칭적인 기본구조는 다양한 색의 변화를 가능하게 만들고, 회화적 표현을 강렬하게 했다. 로스코 그림의 극적인 충돌은 대조적 색채들 사이의 긴장에서 나온다. 이 대조적인 색채들은 서로 간의 상승효과뿐 아니라 로스코가 비극이라고 표현한 억제와 분출, 고착과 부유 사이의 긴장에 의해서도 고양되었다.¹⁴¹⁾

로스코는 “나의 미술은 추상이 아니다. 그것은 살아 숨 쉰다”라고 하며 작품 속의 형태들이 스스로 생명을 가진, 물질을 초월한 어떤 것이라고 보았다. 1950년부터는 “침묵이야말로 정확한 것이다.”라고 하며 작품에 어떤 설명도 하지 않았다. 그러면서도 관람객이 작품 감상을 통해 스스로 숭고의 정서를 체험하기를 원했다.

당신은 내 그림에서 두 가지 특징을 발견했을 겁니다. 화면이 확장하면서 사방으로 뻗어나가거나 아니면 수축하면서 사방으로 밀린다는 점입니다. 이 두

139) 제이콥 발테슈바 저, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006, p.45.

140) 위의 책, pp.47-49. ; 로스코는 대개 물감을 섞어 색을 만들어 썼다. 아무 처리도 안 된 캔버스 위에 물감을 섞은 진색제(展色劑)를 붓으로 얇게 칠한 후, 이 바탕칠을 고정하고 있는 오일이 테두리를 씌우지 않은 그림의 가장자리까지 넓게 퍼지게 하였다. 이 ‘3차원적’ 초벌칠 위에 섞어 만든 물감을 겹쳐 발랐다. 이 물감들은 아주 얇아서 깊이 착색되지 않고 표면에만 머물러 있는 듯 보인다.

141) 위의 책, pp.47-49.

극단 사이에서 내가 말하고자 하는 모든 것을 알 수 있을 겁니다.¹⁴²⁾

내 그림 앞에서 눈물 흘리는 사람들은 내가 그리면서 겪었던 종교적 체험을 똑같이 경험하고 있는 것입니다. 만일 당신이 작품의 색채들 간의 관계만으로 감동받았다고 한다면 제대로 작품을 감상했다고 할 수 없습니다.¹⁴³⁾

뉴먼과 마찬가지로 로스코 역시 1951년 MoMA의 심포지엄에서 자기 작품이 관조의 대상이 아니라 관람자들이 작품에 완전히 둘러싸여 작품이 내부로부터 경험되기를 원했다. 이러한 로스코의 생각은 유럽 이젤화 전통에 대한 도전으로 작품이 관람자를 둘러싼 ‘방’처럼 보이게 하려 하였다. 그러면서 작품 스케일은 점점 거대해졌고, 중국에는 벽화 형식의 회화 시리즈로 이어졌다.

작품과 관람객의 교감을 극대화하기 위해 로스코는 작품 감상 환경을 엄격하게 통제하려고 하였다. 거대한 수직 구도의 큰 그림을 45cm 정도 떨어진 거리의 약간 어둡고 은은한 조명 아래서, 혹은 준비된 의자에 앉아 감상하기를 원했다. 그리하여 색면 속으로 빨려드는 느낌을 받아 색면 내부의 움직임과 경계의 사라짐을 경험하고, 불가해한 것에 대한 외경심을 통해 숭고를 체험하기를 바랐던 것이다.¹⁴⁴⁾

그의 그림은 시기별로 큰 변화를 보여주었다. 밝은 색조 시기(1945-1957)의 <마티스에 경의를 표함>(도판 28), <샤프란 Saffron>(도판 29), <Yellow, Red, Blue>(도판 30) 등은 대체로 파랑, 초록, 노랑, 주황 등 밝고 긍정적인 색채였다. 하지만 로스코의 심리적 기분에 따라 색채는 밝음에서 어둡으로 변했다. 검은색은 우울, 파괴, 죽음, 슬픔, 비애, 자기 비하를 담고 있으며, 갈색은 고난의 극복 및 포기라는 이중성을 띠고 있다. 밝은 색조 시기에 찾아볼 수 없는 음울하고 어두운 색조로 변화한 원인으로서는 높아진 명성과 경제적 안정에 반비례해 정서적으로 불안감이 고조됐기 때문이다¹⁴⁵⁾

한편, 로스코는 1958년 중반에 뉴욕의 씨그램 빌딩에 장식할 벽화를 주문받았다. 나중에 계약을 파기했지만 대략 40여 점의 대작 벽화의 습작으로 <Mural No.3 (시그렘벽화 스케치)> (도판 31)와 같은 채색 스케치를 남겼다. 주로 어두운 빨강과 갈

142) 제이콥 발테슈마 저, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006, pp.50-57.

143) 위의 책, p.57.

144) 위의 책, p.46.

145) 조사라, 「마크 로스코 색채의 분석심리학적 연구」, 『한국색채학회 논문집』, Vol.31, No.3, 2017, P.67.

색조의 따뜻한 색을 사용하고, 기존의 수평 구조가 아닌 수직 구도를 만들었다. 색 표면은 기둥 벽, 문, 창문과 같은 건축적 요소들을 떠올리게 한다. 그래서 관람자가 갇힌 느낌을 주기도 하지만 닿을 수 없는 세상 저편을 보여주기도 한다.¹⁴⁶⁾ 그 후 하버드 벽화 시리즈를 지나 <로스코 채플>의 벽화를 만들기까지 10여 년의 시간이 흐르는 동안 그의 그림은 마지막 색 ‘검정’에 이르게 되었다.

텍사스 휴스턴에 있는 <로스코 채플> (도판 32)은 그의 작품세계를 가장 잘 보여 준다. 이곳은 특정 종교를 위한 예배당이 아니라 로스코의 작품들로 둘러싸인 명상적 공간이다. 여러 개의 패널로 제작된 <로스코 채플>은 캔버스의 한계를 벗어나 여러 개의 색면 작품들이 상호작용에 의한 시너지 효과로 관객과의 소통이나 숭고의 감정을 더욱 잘 전달하고 있다. 숭고성 표현을 위해 어두움을 중요시하여 희미한 빛을 선호했다.¹⁴⁷⁾ 채플 안에 걸려 있는 그림은 모두 검정색이다. 형태와 색채를 가진 모든 것이 소멸하는 순간을 체험하도록 유도한 것이다. 그의 작품을 보기 위해서는 차라리 눈을 감는 것이 좋다. 육신의 눈이 감기고서야 보이는 무엇이 있다는 것을 체험하게 될 것이다.¹⁴⁸⁾ 평론가 로버트 로젠블럼은 ‘추상적 숭고 The Abstract Sublime’에서 로스코 색면회화를 다음과 같이 평가하였다.

프리드리히와 터너의 작품에서 하늘, 물, 땅의 신비로운 삼위일체가 보이지 않는 원천으로부터 뿜어져 나오는 듯 보이는 것처럼, 로스코의 작품에서 부유하는 은근한 빛의 수평선은 멀리 떨어져 있는 완전한 현존을 감추고 있는 것 같다. 그것을 우리는 직감으로 알 수 있을 뿐 결코 완전히 이해할 수 없다. 이 무한하며 빛나는 공간은 이성을 초월한 숭고함으로 우리를 이끌어준다. 우리는 오직 그 빛나는 심연에 모든 것을 내맡길 수 있을 뿐이다.¹⁴⁹⁾

이와 같이 로스코는 자신의 심리적 정서를 추상적 색면을 통해 표현하였다. 평면 위에서 뒹뒹 떠다니는 색이 엄습 해오는 분위기는 내면의 걱정적 감정, 즉 기쁨, 희열, 슬픔 등이다. 바로 이것이 로스코가 말하는 작가가 작품을 제작할 때 느끼는 일종의 종교적 체험이다. 그리고 관람객은 예술가의 작품을 감상하며 작가의 정서

146) 제이콥 발테슈마, 윤채영 옮김, 앞의 책, pp.61-62.

147) 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, p.44.

148) 이진숙, “정열 잃은 빨강은 비극의 색깔”, 중앙선데이, 2015. 06. 20.

149) Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko (New York: Harper and Rows, 1975).

가 전이되는 듯한 ‘숭고 체험’을 할 수 있다고 본 것이다.

지금까지 미국 뉴욕화와 색면추상 작가들의 작품과 그 특성에 대하여 살펴보았다. 이들은 대체로 미국 사회의 비주류로서 차별과 편견 의식을 갖고 있었으며, 19세기 미국 낭만주의 회화의 숭고성에 영향을 받았다. 그리고 이들은 숭고로의 전환 충동을 ‘추상’을 통해서 발견하였다. 압도적일 만큼 ‘거대한 스케일’과 ‘즉물적’이고 ‘즉각적’이며 ‘평면성’을 강조한 이들의 ‘색면회화’는 버크가 제시한 ‘무한성’과 ‘거대함’을 창조하여 숭고를 표현하였던 것이다.

또한 이들은 공통적으로 유럽 미술의 이성적, 서사적 특성에 반하는 ‘평면성’, ‘현존성’을 통해 유럽 미술의 아류에서 벗어나고, ‘미국적 정체성’을 표현한 미국적인 회화를 구현하려고 하였다. 이로써 평론가 그린버그, 로젠버그, 리오타르 등의 지지를 받으며, 20세기 미국미술을 대표하는 추상미술 작가로 평가받고 있다.

제4장 유영국 추상회화의 승고미

제3장에서 살펴본 바와 같이 승고미¹⁵⁰⁾는 거대한 것, 무한한 것, 그리고 엄청난 힘을 지닌 외적 대상을 보고 느끼는 내적 경험이다. 즉 어둠, 힘, 거대함, 무한함, 고요함 등이 승고의 원천인 것이다. 칸트에 의하면, 인간이 이러한 수학적, 역학적 승고한 대상을 목도하면 무한한 상상력을 발휘하여 좌절하지 않으려고 노력하며, 우월한 정신 능력을 제시하여 인간 존재의 고양과 이성에 대한 위대성을 확인해 볼 수 있는 희열을 느끼게 된다. 따라서 승고는 자연현상이 아닌 인간 내면에 있는 능력¹⁵¹⁾인 것이다. 따라서 ‘승고미’란 단순한 쾌도, 불쾌도 아닌 불쾌와 쾌가 묘하게 교차하는 위압적인 것에 대해 느끼는 주관적인 미적 감정이다. 특히 ‘추상미술’에서 있어서는 대상 파악의 부적절성으로 인하여 고통의 감정이 수반되고, 추상에 의한 거대함, 무한성, 그리고 영원성의 표상은 황홀경으로 이끌어 ‘승고’를 체험하게 한다. 유영국의 경우, 순수 기하학적 추상을 수용한 이래 자신의 독자적 회화 세계를 추구하는 과정에서 해방 이후 한국의 자연, 즉 ‘산’을 주제로 삼은 점은 뉴욕화와 색면추상 작가들과는 다른 점이다. 그럼에도 일관되게 추상과 비구상 사이를 고수하며 자신의 내재적 정신세계를 구현하여 불가해성과 무한성으로 인한 고통을 야기하고, 기쁨을 주어 승고의 정서에 이르게 하는 점은 공통점이라고 할 수 있다.

승고 회화의 표현 방식은 형상화나 재현화를 피하고, 말레비치가 그린 정사각형처럼 ‘흰’ 것이며, 그것은 볼 수 없도록 함으로써 볼 수 있게 하고, 그것은 고통을 야기함으로써만 기쁨을 준다.¹⁵²⁾

그렇다면 유영국 추상회화에서 승고미를 유발하는 요소는 무엇인가? 이미 제3장

150) 본고에 참고가 되는 ‘승고미’에 관련된 선행연구는 다음과 같다. 1. 류주희, 「현대건축에 있어서의 승고의 표현방식에 관한 연구-에드먼드 버크의 승고론을 중심으로」에서 건축과 관련하여 크기(상대적 용장함), 재료(의외적 결합과 질감), 형태(기하학적 단순성), 구축(구축의 경이로움)과 빛(간헐적인 빛)의 5개 범주로 재해석하였다. ; 2. 성윤정, 「디자인에 나타난 승고와 차이의 미학의 상관성에 관한 연구」에서 승고미학의 내재적 형상으로 무한과 공포, 불분명과 연속성, 생동감, 힘과 고통과 추를 제시하였다. ; 3. 이지희, 「색면(Color Field)을 사용한 작품에서의 승고미」에서 바넷 뉴먼과 마크 로스코는 색면을 통하여 추상성을 추구하고 승고한 감정을 일으키기 위한 목적으로 색을 사용하였다고 함. ; 4. 김동빈, 「바넷 뉴먼 작품의 승고미에 관한 연구-에드먼드 버크의 승고론을 중심으로」에서 바넷 뉴먼 작품 분석을 위해 버크의 승고 범주를 불분명함, 광대함, 무한함, 색과 빛으로 재해석하였다.

151) 김동빈, 「승고미학의 관점으로 본 한글의 이미지성」, 『우리어문연구』, 우리어문학회, 2020, pp.309-310.

152) 박명선, 앞의 논문, p.39.

에서 버크, 칸트, 리오타르 등이 제시한 숭고 요소를 근거로 살펴보기로 하자.

첫째, 대상의 물형식성, 즉 추상이다. 유명국은 60여 년의 화업에서 오로지 추상, 혹은 자연이 내재 된 비구상적 추상의 길을 고수하였다. 둘째, 100호 이상의 큰 캔버스이다. 1958년 모던아트협회 탈퇴 이후, 본인의 작품의 특성에 맞는 큰 크기의 캔버스를 사용하여 무한한 색채의 가능성을 실험하며 독창적이고 다양한 작품의 스펙트럼을 보여주었다. 미국의 뉴욕화와 색면추상 작가들의 거대한 스케일에는 미치지 못하지만 당시 한국 화단의 추세로 보아 큰 캔버스에 경계가 구분되지 않은 그의 추상은 버크가 제시한 ‘무한성’과 ‘영원성’의 표상이라고 할 수 있다. 셋째, 단순한 조형과 색면의 대조와 대비에서 오는 조화와 균형이다. 이는 미국 뉴욕화와 색면추상 작가 마크 로스코가 강조한 것으로 삼각, 사각, 원 등 단순한 조형과 색채의 대조, 대비는 작품에 긴장감을 주고, 관람자를 작품 속에 몰입하게 하여 숭고를 체험하는 핵심 요소이다.

로스코 그림의 극적인 충돌은 대조적 색채들 사이의 긴장에서 나온다. 이 대조적인 색채들은 서로 간의 상승효과뿐 아니라 로스코가 비극이라고 표현한 억제와 분출, 고착과 부유 사이의 긴장에 의해서도 고양되었다.¹⁵³⁾

넷째, 자연을 주제로 한 광활함, 거대함, 무한함, 기쁨, 고요함 등의 정신성의 표현이다. 이는 버크가 제시한 숭고의 원천이 거의 망라된 것으로 유명국 추상의 숭고미의 근거가 된다. 그에게 삼각형으로 상징되는 산은 실제의 산이 아니라 산에 대한 ‘관념’의 표상에 가깝다. 구체적인 대상인 산이 작가의 주관에 의해 삼각형이라는 추상의 형상이 되었다는 점은 형상으로 정신을 그린다는 동양 미술의 ‘이형사신(以形寫神)’의 정신을 반영한 것으로 보인다.¹⁵⁴⁾ 또한 비극, 환희, 불행과 같은 인간의 근본적인 감정을 색면추상을 통해 초월적인 숭고함과 영원한 무한함을 표현하고자 한 로스코와도 다를 바 없다. 60세 이전까지 온갖 조형과 색채의 실험을 거친 후에 유명국이 이룩한 추상 세계는 결국, 절대 자유와 단순성을 구현하는 ‘절대 추상’의 숭고미, 그리고 ‘동서양 숭고미의 조화’로 귀결되고 있다.

일반적으로 추상은 재현을 떠난 기법으로 ‘기하학적 추상’과 ‘서정적 추상’으로 분류되는데, 이는 작가의 창작 의도를 크게 이성적인 것과 감성적인 것으로 나누는

153) 제이콥 발테슈바 저, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006, , pp.47-49.

154) 정하운, 「유명국의 회화: 동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용」, 『유명국 저널』 제8집, 2012, p.108.

서구적 이분법적 도식이다.¹⁵⁵⁾ 그러나 유영국의 경우, 이 두 가지 유형이 시기에 따라 구분되기는 하지만 혼용되어 나오기도 한다. 1960년대 초반의 표현주의적 경향이 있는 ‘비정형’ 추상에서 60년대 중반, 70년대 초반의 ‘기하학적 추상’으로, 그리고 70년대 초반 이후 90년대 작업에 이르기까지의 ‘서정적 추상’으로 변증법적 변화를 거듭하고 있다. 그 과정은 한 가지 길을 택해 작업을 심화시키다가 또 다른 길의 방향을 모색해 보는 여정으로 작가의 각고의 노력이 엿보인다.

따라서 이번 장에서는 유영국 회화를 형과 색의 변화 추이, 색면의 다층적 구조와 마티에르를 기준으로 크게 세 시기로 나누어 분석하려고 한다. 평론가 이일의 「조형과 자연의 변증법-유영국」에서의 분류 기준¹⁵⁶⁾을 참조하면서도 제2장에서 약술한 대로 필자의 기준에 근거하여 다음과 같이 구분하고 명명하였다. 즉, 첫 번째, ‘비정형 기운생동’의 송고미의 시기(1960-1966)이다. 두 번째, ‘기하학적 색면추상’의 송고미의 시기(1967-1973)이다. 세 번째, ‘서정적 자연’의 송고미의 시기(1973-1999)이다. 그리고 절대 자유를 실현한 이래 그가 궁극적으로 지향한 ‘동서양 송고미의 조화’를 절필 작을 중심으로 살펴보고자 한다.

작가가 그의 작품에서 송고를 의도하지 않았을지라도 미술사학자 김미경은 1979년 국립현대미술관 《유영국 초대전》의 감상 소감을 다음과 같이 회고하고 있다.

갈 때 정말 가벼운 마음이었지만 전시장을 나올 때는 모두 숙연해졌던 기억이다. 거대한 토산(土山)과 암산(岩山)이 온통 강렬하면서도 형언할 수 없는 색들을 뒤집어 쓴 채, 압도적 깊이로 에너지를 내뿜으며 나와 하나가 되기를 갈망하는 듯한 모습이었다.¹⁵⁷⁾

강렬한 색채, 압도적 에너지로 ‘작품과 내가 하나 되는’ 듯한 숙연한 마음, 그것이 바로 송고의 체험이 아닐까 생각된다.

제1절 ‘비정형 기운생동’의 송고미(1960-1966)

155) 이주영, 「한국추상미술의 미의식 : 내적 실체로서의 자연과 정신」, 『미학·예술학 연구』 제33집, p.214.
 156) 이일 저, 정연심 외 편저, 「조형과 자연의 변증법-유영국」, 『비평가, 이일 앤솔로지』 미진사, 2013, pp.61-64 ; 60년대-약동적인 색면공간, 60년대 후반-단순한 색면 콤포지션, 70년대- 내밀한 정감 넘치는 산 등으로 분류하고 있다.
 157) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.88.

1960년에 이르면 유영국은 <거리> (도판 9), <생선> (도판 10) 등에서 보여준 거친 마티에르, 날카로운 터치, 깊고 어두운 그림자, 검고 투박한 윤곽선으로 둘러싸인 삶의 터전 등의 삶의 외화 단계를 벗어나 ‘산’으로 상징되는 자연의 본질로 회귀한다. 그리하여 보이는 것의 재현이 아니라 내면 속에 있는 산의 실재를 ‘구현(realisation)’하기에 이른다.¹⁵⁸⁾

1960년 제4회 《현대작가초대전》(4.11-5.10, 서울 경복궁미술관)에 출품된 <영(嶺)>, <숲>, <바다>, <해초>, <산> 등을 본 이경성은 “애니미즘 같은 것이 움틀 거리고, 생명의 암시를 던져주는 것”, “고도의 계산성과 오랜 세월 연마한 기교의 결정이 아름다운 마티에르로 결실”을 이루었다고 하였다. 그러면서 “서구적이면서도 한국의 토속적 풍미가 감도는 체취”¹⁵⁹⁾라고 평하였다. 형식은 서양 유화의 추상인데, 내용 면에서는 한국의 오방색과 ‘기운생동’하는 기세가 있는 ‘전통과 아방가르의 접목’¹⁶⁰⁾이라고 할 수 있다. 이처럼 1960년에 접어들면서 유영국의 작품은 새로운 전환의 국면을 보여주고 있다. “60년대 초엔 선 없이 해보자, 해서 선과 면 없이 그렸어요”¹⁶¹⁾라는 유영국의 언급을 통해 알 수 있듯, 선과 면이 사라지니 색이 곧 면이 되었다고 할 수 있다. 따라서 필자는 이 시기(1960-1966)의 형상성이 배제되고, 역동적인 색채가 주는 유영국 회화를 ‘비정형 기운생동’의 색면추상이라 명명하고자 한다. 그렇다면 여기서 말하는 ‘기운생동’란 무엇인지 알아보자.

‘기운생동’은 중국 남제의 사혁(謝赫, 약 500-535)이 『고화품록(古畫品錄)』에서 처음으로 제기한 육법 중 가장 중요한 제1 기준으로 육법을 관통하는 원칙이요, 나머지 다섯 가지 방법의 근거가 된다.¹⁶²⁾

158) 이주영, 앞의 논문, p.220.

159) 이경성, “현대미의 자세”, 연합신문, 1960.4.22.-23 ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.185. 재인용.

160) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.93.

161) 박석용, “대담: 원로 서양화가 유영국씨”, 서울신문, 1983. 5. 8.; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.57, 재인용.

162) 동기창 저, 변영섭 외 역, 『동기창의 화론, 화안』, 시공아트, 2012, p.14. ; 동양에서는 ‘기운생동(氣韻生動)’이 그림의 핵심을 이루는 개념으로, 예술가들은 그림의 대상을 보다 완전하게 나타내기 위해 대상과의 합일, 즉 대상의 기(氣)로 충만한 상태, 대상에 대한 최상의 깨달음에 이른 상태를 의미했다. 즉, 이성을 통해 대상의 실체를 간파함으로써 그 정신을 표현할 수 있을 때 비로소 최고의 그림이 완성된다고 이해하였던 것이다.(정하운, 「유영국의 회화: 동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용」, 『유영국 저널』 제8집, 2012, p.105.)

기운은 배울 수 없는 것으로, 자연스럽게 하늘이 부여하는 것이다. 그러나 배워서 되는 경우도 있다. 만 권의 책을 읽고 만 리의 길을 걸으면, 가슴 속에서 온갖 더러운 것이 제거되어 절로 구학(邱壑)이 마음 속에서 생기고, 산수의 경계가 만들어져 손 가는 대로 그려내니 이 모두가 산수의 전신(傳神)이다.¹⁶³⁾

기운생동은 이와 같이 회화의 정신성 또는 생명과도 같은 것으로 회화를 창작하거나 비평할 때 가장 중요한 미적 판단의 근거가 된다. 유명국의 추상에 대한 집념과 거의 2년마다 찾아오는 슬럼프를 극복하며 이룩한 성과는 다음 글에서 알 수 있듯, ‘기운생동’의 원리에 딱 들어맞는 작가라고 할 수 있다.

창작과정에서 막다른 골목에 이르렀을 때에 나는 항상 뚫고 나갈 길이 있다고 생각한다. 그래서 한 작품은 다음 작품을 위한 과정이고 계속적으로 작품을 해야되는 근거가 된다.¹⁶⁴⁾

삶의 태도에 있어 성실함과 윤리의식이 있는 분, 그래서 다른 작가 보다도 형식의 완성도가 높고, 화면 구석구석 밀도 있는 감정이 채워질 때까지 작품에서 손을 떼지 않는 분.¹⁶⁵⁾

1960년에 이르면 작품 〈작품〉 (도판 33), 〈산〉 (도판 34), 〈작품〉 (도판 35)와 같은 작품에서 구체적 형상성의 배제, 수직, 수평, 혹은 방사형으로 뻗어있는 빠른 획선의 ‘비정형’의 유동적인 색면추상이 등장한다. 간혹 별처럼, 썰기처럼 보이는 형태가 나타나 긴장감을 강화하고 역동성을 준다. 커다란 캔버스, 거친 마티에르, 한국 전통의 오방색을 주조로 한 색면의 대조와 대비로 폭발하는 에너지를 표현하고 있다. 이와 같은 획선의 폭발하는 에너지는 마치 클리포드 스틸의 <PH-272>(도판 22), <PH-972>(도판 23)와 같이 들쭉날쭉 수직으로 흐르는 색선(스틸은 이를 ‘생명선’이라 부름)을 연상시킨다. 자연의 경계를 알 수 없는 ‘무한한 공간감’, “애니미즘 같은 것이 움틀거리고, 생명의 암시를 던져주는 것”, ‘혼돈과 어둠’ 속에서 질서와 희망을 염원하는 작가의 정신성을 반영하고 있어 마치 스틸의 작품의 보는 것

163) 동기창, 앞의 책, p.11. ; 여기서 구학(邱壑)은 직역하면 언덕과 골짜기를 말하고, 의역하면 가슴 속에 담겨있는 뜻이나 생각을 의미한다. 그리고 전신(傳神)은 대상의 정신을 옮겨 걸음으로 드러난 대상의 구체적인 특징을 객관적으로 드러내는 일을 말한다.

164) 임영방, 「유영국: 자연을 조형공간으로 내면화시키려는 탐구와 노력」, 『공간』 vol.147, 1979, p.34.

165) 이인범, 「서용선의 기억」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, pp.121-122.

처럼 무한한 기쁨과 생명의 에너지가 전이되는 승고를 체험하게 한다.

특히 〈작품〉(도판 33)의 키워드인 ‘꼭 차있는 충만함’과 ‘어우러짐’이 범관의 〈계산행려도〉(도판 19)와 정선의 〈금강전도〉(도판 21)가 구사하고 있는 ‘음양의 원리’와 유사하다고 평가한 미술사학자 김미경(1958-2016)¹⁶⁶⁾의 주장은 설득력이 있다.

강직한 수직선들로 표현된 산세의 검은 양(陽)이 중심을 잡으면서, 은근히 침잠하는 부드러움을 품고 있는 붉은 음(陰)을 감싸 안고 있는 형상이다. 오방색과 오간색(伍間色)도 포함한다. 그 화면 구성은 우주의 중심인 황(黃, 土)이 화면 밖으로 확장되듯이 퍼져있고, 그 속에서 인간의 지혜인 흑(黑, 水)과 진실과 순결을 뜻하는 백(白, 金)이 맞물려 산세를 형성한다. 화면 아래쪽은 만물을 생성하는 청(靑, 木)과 적(赤, 火)이 활달한 동적인 푸른 선과 정적인 붉은 원으로 대칭하며 자리 잡는다.¹⁶⁷⁾

따라서 이들 세 작품은 모두 음양의 조화에 의해 동양 미학의 핵심인 ‘기운생동’의 원리를 실현하고 있다. 더 나아가 이들 동양 산수화는 버크가 제시한 ‘거대함’, ‘광활함’, ‘깊이감’, ‘무한함’ 등의 승고의 요소뿐만 아니라 대상을 꿰뚫는 작가의 정신성의 구사로 승고미를 드러내고 있다고 할 수 있다.

1964년 제1회 《유영국 개인전》에는 100호가 넘는 대작 15점이 출품되었다. 그림 그린 지 30여 년이 된 유영국의 첫 개인전으로 그의 색채가 빛을 발하는 순간이었다. 이때 〈작품〉(도판 36)을 본 평론가 이인범은 “자연이 ‘승고미’를 자아내는 기운생동 하는 우주적 사태”¹⁶⁸⁾라고 하며 경탄하였다. 〈작품〉(도판 36)은 가로 2m에 달하는 대형 캔버스에 한국 전통의 오방색이 다 있다.

전체적으로 보면 하단의 어두운 김정에 밝은 원색의 연두, 노랑, 빨강, 파랑, 미세한 하양까지 등장하면서 균열과 서광이 보이더니 결국에는 희열의 삼매경에 들게 한다. 오른쪽 중앙에 다양한 변주를 구사한 빨강이 파랑을 밀어내는 듯하지만 밀리지 않고, 위아래로 확산되어 팽팽한 대결을 벌이는 듯하다. 중앙의 연두와 주황, 노랑의 밝은 기운이 위로 질주하며 중심을 잡아주고 있다.

166) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, pp.88-102.

167) 위의 글, p.95.

168) 이인범, 「1963-1968년 유영국의 작품들」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.15.

또한 좌측 상단에 세로로 미세하게 그려진 검 초록 선들이 맹렬한 에너지를 뿜어내더니 마침내 밝은 초록 세상을 이루는 형국이다. 자연의 신비가 탄생하는 순간을 목격한 것 같은 착각을 불러일으키는 작품이다.¹⁶⁹⁾

〈작품〉(도판 36)의 ‘검 초록 선들이 맹렬한 에너지’를 내뿜어 자연의 신비가 탄생하는 “자연이 ‘송고미’를 자아내는 기운생동 하는 우주적 사태”는 단순한 아름다움(美)으로서는 설명이 불가능하다. 〈작품〉(도판 36)의 생명의 에너지를 상징하는 색채의 향연과 색과 색의 균열과 팽팽한 대결로 인한 희열의 삼매경은 로스코의 작품 <마티스에 경의를 표함>(도판 28), <샤프란 Saffron>(도판 29), <Yellow, Red, Blue>(도판 30) 등에서도 느낄 수 있다. 다만 유영국의 추상은 비정형 원색의ダイナミック한 색면 대비로 색채 상호 간의 연관성에 의해 거의 자생적으로 조성되는 구성이다. 반면 미국 색면파의 경우 평면이자 기하학적 패턴의 모노크롬적 색면 구성이라는 점이 다르다고 할 수 있다. 유영국의 추상은 색채가 형태보다 우위를 차지하고 있으며, 그 색채는 감각적인 것이 아니라 곧 내면적인 빛으로 물들어진 색채이기도 하다.¹⁷⁰⁾

색채화가로서 확고한 입지를 굳힌 유영국의 다음 질주는 〈작품〉(도판 37)으로 이어진다. 이는 ‘색을 넘어 빛’으로 보일 만큼 눈부시게 빛난다. 상단의 노란 유리 같기도 하고 보석 같기도 한 형상, 붉은 색조의 다양한 변주, 세모 모양의 주황과 빨강의 솟구치는 힘, 중앙과 오른쪽의 검정 유리 파편 같은 균열이 긴장감을 준다. 반면 하단의 노랑과 주황의 뒤섞임 속에 검정 눈동자 같은 덩어리가 균형을 잡아 주며, 상단의 톤 다운된 황토색이 화려함의 극치를 완화해주어 조화와 절제미가 느껴진다. 특히 좌측우돌 난무하는 필선, 거친 마티에르가 기운생동의 에너지를 절정으로 몰고 가는 듯하다. 〈작품〉(도판 37)의 ‘색을 넘어 빛’, ‘주황과 빨강의 솟구치는 힘’, ‘유리 파편 같은 균열의 긴장감’, ‘좌측우돌 난무하는 필선’, ‘거친 마티에르’는 버크의 송고의 개념을 재해석한 류주희¹⁷¹⁾의 재료에 있어 ‘거친 질감’, ‘구축의 경이로움’, ‘간헐적인 빛’ 등과 부합한다. 또한 성윤정¹⁷²⁾이 제시한 송고 미학의 내

169) 박규리, 『한국추상미술의 선구자 유영국, 빛과 색채의 화가』, 미술문화, 2017. p.141.

170) 이일 저, 정연심 외 2인 편저, 앞의 글, p.315.

171) 류주희, 「현대건축에 있어서의 송고의 표현방식에 관한 연구-에드먼드 버크의 송고론을 중심으로」; 김동빈, 「바넷 뉴먼 작품의 송고미에 관한 연구-에드먼드 버크의 송고론을 중심으로」, 『KiDRS』 vol.6 No.4 2021, p.187, 재인용.

172) 성윤정, 「디자인에 나타난 송고와 차이의 미학의 상관성에 관한 연구」; 김동빈, 위의 논문, p.187, 재인용.

채적 형상인 ‘불분명’, ‘생동감’, ‘힘’ 등의 요소에 근거하여 숭고미가 있다고 할 수 있다.

64년 첫 개인전 전시 리뷰 타이틀로 「탐구적인 ‘색채의 연마사」」를 쓴 평론가 이구열은 록(綠), 황(黃), 적(赤), 청(靑) 등 강렬한 원색들이 두드러진다.¹⁷³⁾ 고 하였다. 그리고 색채에 대한 유영국의 강한 신념은 그의 언급을 통해서 알 수 있다.

나는 색채를 엄격하게 통제하고는 있지만 발색을 통해 밝음과 어둠, 구속과 해방, 무한한 개방성을 노리고 있다는 점에서 색채의 국수주의자는 아니다. 그러나 나는 전등불이 들어오지 않는 마을에서 유서 깊은 호롱불을 켜는 손길과 도 같이 몇 가지 색의 국수주의를 엄격히 지키고 있다.¹⁷⁴⁾

여기서 말하는 ‘몇 가지 색의 국수주의’는 말할 것도 없이 빨강, 파랑, 노랑, 하양, 검정 등 한국 전통의 오방색이라는 것을 알 수 있다. 평론가 이일은 이 시기의 유영국 회화를 추상적 측면만 강조하지 않고 “색채, 구성, 마티에르가 충만한 도식화”라고 보고, 해를 거듭할수록 “보다 표현적인 것”으로 변해 왔다고 기술하였다. 그러나 이일은 60년대 유영국의 추상이 표현주의적이라고 하더라도 그것은 결코 앵포르멜이나 액션 페인팅 등과 같은 범주의 것은 아니고, 오히려 뉴욕의 ‘색면파’ 추상과 그 어떤 친근성이 있다고 하였다. 유영국 화면 전체가 폭넓고 망망한 색면(Color-Field)으로 물들고 있으며 그 색면 자체에 의해 화면이 구성되고 있다. 그리고 그 바탕에는 가장 원초적인 상태로서의 조형적 균형이 깔려 있으며 동시에 색채는 또한 그 자체로서 충만한 내재적 표현성을 지니고있는 것이다.¹⁷⁵⁾

따라서 유영국의 <작품> (도판 33), <산> (도판 34), <작품> (도판 35) <작품> (도판 37), <작품> (도판 38) 등 필자가 ‘비정형 기운생동’ 색면추상으로 명명한 작품들은 버크가 제시한 어둠, 힘, 거대함, 광활함, 무한함, 생동감, 불분명, 거친 마티에르, 간헐적인 빛 등의 숭고 원천들이 내재 되어 숭고미가 있다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 비정형의 색면추상은 ‘전통과 아방가르의 융합’으로 동양의 정신성이 내재되어 ‘비정형 기운생동’의 숭고미를 발하고 있다. 그리하여 스틸의 <PH-972 > (도판

173) 이구열, “탐구적인 색채의 연마사”, 조선일보, 1964.12.15.; 이인범, 「1963-1968년 유영국의 작품들」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.15, 재인용.

174) 유영국, 「산 속에 들어서면 산을 그릴 수 없어」, 『공간』 제125호, 1977년 11월호, pp.34-36.; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.51, 재인용.

175) 이일 저, 정연심 외 2인 편저, 「한국 모더니즘 회화의 한 전형: 유영국」, 『비평가, 이일 앤솔로지, (하)』, 미진사, 2013, p.315.

23), 뉴먼의 〈인간, 영웅적이고 숭고한〉(도판 25)과 로스코의 〈NO.6〉(도판 29) 등의 색면추상이 그러하듯 경계를 알 수 없는 무한성으로 정신을 고양시키고 숭고를 체험하게 한다. 미국의 클리포드 스틸이 미국의 광대한 자연에서 느끼는 원초적 생명의 정신성을 색면추상에 담아 숭고를 표현하려고 했듯이 유영국 추상의 ‘내면적인 빛으로 물들어진 색채’는 사시사철 변화무쌍한 백두대간의 웅장한 산세와 고향 울진의 산과 바다 등의 자연을 몸과 영혼으로 체득한 인생의 여정의 결과물이라고 할 수 있을 것이다.

산을 그리다 보면 그 속에 굽이굽이 길이 있고 그것이 인생인 것 같아서 내 그림의 산 속에는 여러 모양의 인생이 숨어 있다.¹⁷⁶⁾

결론적으로 ‘비정형 기운생동’의 숭고미 시기의 유영국 색면추상은 비정형의 색면이 ‘충만함’과 ‘어우러짐’을 보이며, 한국적 오방색을 주조로 주역의 근본 원리인 음양의 이치를 구현하는 ‘비정형 기운생동’의 숭고미를 자아내고 있음을 알 수 있다.

1966년에 이르면 유영국의 작품 세계는 또 다른 새로운 전환을 추구하는 과도기적 모습을 보인다. 제10회 《현대작가초대전》에 출품된 작품 〈양(陽)〉(도판 38)을 본 이경성은 다음과 같이 평가하고 있다.

유영국씨의 작품은 면으로 이룩되는 구성 공간이라고 할까. 강렬한 색가를 지닌 면의 대담한 대비로써 시각의 서사시를 전개하고 있다. 그 원색 대비나 면의 배치는 이 작가가 우미(優美)보다 장미(壯美)의 세계를 추종하고 있는 것을 보여주고 있다.¹⁷⁷⁾

작품 〈양(陽)〉이 보여주는 빨강, 파랑, 노랑의 강렬하고 대담한 색면 대비에 의한 ‘장미(壯美)의 세계’는 그 서막을 알리는 신호로써 1967년 이후에 등장하는 ‘기하학적 색면추상’을 예고하는 듯하다. 작품 〈양(陽)〉을 좀 더 자세히 관찰해보면 황(黃), 적(赤), 청(靑), 흑(黑) 등 색상의 단순화와 형태의 구성주의적 경향이 두드

176) 아프리에 편집부, 「표지작가 인터뷰: 유영국」, 『아프리에』 36호, 1995.4.25., p.912 ; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.62, 재인용.

177) 이경성, “현대작가초대전에서, 다시 보고 싶은 작품”, 조선일보, 1966.9.8. ; 오광수, 『유영국, 삶과 창조 의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.225, 재인용.

러진다. 중앙의 노란 동그라미의 회전력이 가진 역동성과 서남쪽을 감싸고 있는 빨강의 상승하는 양(陽)의 기류, 그리고 동북쪽 청색과 중심부 흑색이 주는 음(陰)의 기류가 조화를 이루는 모습이다. 또한 한결 정돈된 마티에르와 미세한 색채의 변주에 의한 역동성은 새로운 질적 전환을 꾀하고 있는 과도기적 양상으로 보여진다.

제2절 ‘기하학적 색면추상’의 송고미(1967-1973)

이 시기의 유영국 추상은 산, 태양 등의 자연 이미지를 단순한 삼각, 사각, 원 등의 기하학적 형태로 구성하고, 색채의 다양하고 황홀한 변주를 통해 내적 정신세계를 구현하고 있다. 기하학적 기본 도형들이 자연 대상을 상징한다는 점에서 뉴먼이나 로스코의 색면추상과 다른 점이다. 유영국에게 산은 묘사하는 대상이기보다는 주관을 표현하는 매개체로 보았기 때문에 그리고자 하는 대상을 답사하거나 스케치하는 과정을 거치지 않았다. 그에게 삼각형으로 상징되는 산은 실제 산이라기보다 산에 대한 ‘관념’의 표상에 가깝다.¹⁷⁸⁾ 즉 유영국에게 주관적이고 감성적 측면의 ‘추상성’과 객관적이고 재현적 측면의 ‘구상성’은 서로 대치되는 개념이 아니었다. 동양 미술에서 정신이나 감정의 표출은 구상성이 소멸된 상태를 의미하지 않았다. 그런 의미에서 유영국의 회화가 동양의 예술관에 뿌리를 두고 있다고 볼 수 있다.¹⁷⁹⁾

이미 작품 〈양(陽)〉(도판 38)에서 예고했듯이 유영국은 1967년에 이르러 ‘비정형 기운생동’ 색면추상에서 확연히 달라진 ‘기하학적 색면추상’으로 전환하고 있다. ‘산’이라는 자연의 이미지가 마치 고딕 성당의 첨탑을 보듯 ‘심오한 기운’의 조형적 모티브로, 혹은 ‘고요한 산수’처럼 화면에 등장하여 일본 활동기의 순수기하학적 조형으로 환원하고 있다. 또한 ‘작품’이나 ‘산’으로 명명(Naming)된 이 시기의 작품은 대개 ‘산’이라는 주제를 고수하며, 보편적인 우주의 근원에 대해 던지는 물음이자 그 근원에 대한 관조적 태도로 귀의¹⁸⁰⁾하는 것처럼 보인다.

〈작품〉(도판 39)과 〈작품〉(도판 40)이 풍기는 고요하나 심오한 기운은 마치 중국 산수화가 심주(沈周 1427-1509)가 덩덤한 필촉으로 그린 조용한 산수화를 연상시킨다. ‘산’이라는 모티브는 전통 산수화와 그 맥락을 같이 한다.¹⁸¹⁾ 마치 중국의

178) 정하윤, 「유영국의 회화: 동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용」, 『유영국 저널』 제8집, 2012, p.108.

179) 위의 논문, p.109.

180) 이인범, 「1963-1968년 유영국의 작품들」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.21.

송고¹⁸²⁾처럼 누대에 올라 산 아래에서 위를 우러러보듯 고원법으로 그려진 것도 송고를 고양시킨다. 그리고 두 작품 모두 색면의 다층적이며 신비롭고, 모호한 경계는 마치 로스코의 색면추상을 연상시켜 명상적 기쁨에 빠져들게 한다. 기하학적 형태의 단순성, 색의 절제 속에서도 “색과 색의 관계가 주는 탄탄한 긴장감과 절묘한 조화를 이루면서, 강렬한 에너지를 발산하고 있다.” 이는 버크의 송고 개념을 재해석한 류주희¹⁸³⁾의 형태의 ‘기하학적 단순성’, 구축의 ‘경이로움’, 그리고 김동빈¹⁸⁴⁾이 재해석한 ‘불분명함’, ‘광대함’, ‘무한함’에 상응하여 송고한 기상을 느끼게 한다. 특히 〈작품〉(도판 40)는 삼각형상의 절묘한 배치와 오묘한 색채의 관계가 발하는 탄탄한 긴장감과 조화는 ‘중중(重重) 첩첩한 심산들’에게 송고미를 비추어 준다.¹⁸⁵⁾

‘산’은 그저 내용이 배제된 삼각형의 길쭉한 형태에 지나지 않는다. 이 형태는 서로 조금씩 다른 크기와 위치, 그리고 색채를 지니고 있다. 짙은 빨강 하나가 화면 왼쪽에 등장하자 그 뒤로 조금 옅은 빨강 형상이 따라 들어온다. 이들은 그 뒤에 놓인 보라색 형상과 일종의 긴장 관계를 형성하는데, 이들의 대결을 또 다른 환한 빨강이 화면 오른쪽에서 끼어들면서 균형을 유지하는 식이다. 즉 하나의 화면에서 각각의 ‘형태-색채 개별값’은 상호 대결하면서도 조화를 이루는 ‘관계’를 형성한다. 작품에서는 그 ‘관계’ 자체가 주제가 되는데, 작가는 뛰어난 직관력으로 이 관계의 적정선을 찾아내야 하는 것이다. 이것이 성공했을 때 작품은 탄탄한 긴장감과 절묘한 조화를 이루면서, 강렬한 에너지를 발산하게 된다.¹⁸⁶⁾

작품 속의 산들은 실제의 산이 아니라 내면화된 정신세계의 산이다. 그렇지만 대결 속에서 조화를 이루는 ‘형태와 색채의 관계’는 비단 회화의 세계를 넘어 인간

181) 정병관, 「중용의 미학」, 『YOO YOUNG-KUK』, 유진, 1997. p.21.

182) 박명선, 「송고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022, pp.40-41. (중국에서는 송고를 미학적으로 개념화하기 위해 자연의 우월함, 특히 천의 개념으로 넓기보다는 높은 ‘고 高’를 강조 하였다. 자연에 대한 내면적 수평을 이루는 것이 아닌 ‘송배’의 개념과 비슷하며, 이는 경이로움으로 해석할 수 있다. 이는 마치 누대에 올라 우주의 위대함과 아래로 만물의 변형을 함께 투영하기 위해 멀리 조망하는 것으로, 고대 중국이 인생과 우주의 송고함을 느끼고자 하는 것처럼 보인다.)

183) 류주희, 「현대건축에 있어서의 송고의 표현방식에 관한 연구-에드먼드 버크의 송고론을 중심으로」; 김동빈, 「바넷 뉴먼 작품의 송고미에 관한 연구-에드먼드 버크의 송고론을 중심으로」, 『KiDRS』 vol.6 No.4 2021, p.187, 재인용.

184) 김동빈, 위의 논문, p.188.

185) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 화백의 인생탐사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.146.

186) 박규리, 『한국추상미술의 선구자 유영국, 빛과 색채의 화가』, 미술문화, 2017. p.151.

세계의 이치를 표상하는 듯하다. 그래서 그의 그림은 감동에 바탕을 두지만, 극단적인 정열의 발산도, 흑백 회화의 무감동 상태도 아닌 독특한 기쁨의 명상에 관객을 잠기게 만든다.¹⁸⁷⁾ 이처럼 형태와 색채 사이의 ‘관계’가 주는 긴장과 대결은 일종의 고통을 수반하고, 결국 절묘한 조화에 이르러 깊은 고요와 명상의 세계에 빠져들어 승고를 체험하게 한다고 할 수 있다.

1968년 제 3회 개인전에 출품한 ‘산’ 연작 14점과 ‘원’ 연작 4점은 유영국 추상의 또 다른 절정을 보여주고 있다. 유영국은 이 시기에 그려진 ‘산’ 연작을 통해 우리 내부에서 자연의 실재를 경험하게 해준다. 마치 우주 만물의 근원으로서의 태양의 발견처럼 작품 속에 있는 듯, 없는 듯 희미하거나 혹은 강렬하게 빛나고 있다.

작품 <원-A> (도판 41)의 적황색으로 채색된 산들은 산맥을 이루고 다시 산맥들은 중첩된다. 하늘도 산도 적황색 빛깔의 수평으로 표현되어 우주의 광활함을 느끼게 한다. 칸딘스키의 색채론에 의하면 적색은 사람에게 근접해 오는 느낌을 준다. 그것은 편안한 신비감을 느끼게 하는 힘이다. 일출, 일몰의 적색은 우주적 변환을 나타내고 또 그 배후에 있는 빛의 원천으로서의 태양을 느끼게 한다.¹⁸⁸⁾

작품 <원-C> (도판 42)는 마치 태양처럼 보이는 세 개의 원의 중첩적 변주와 주황에서 노랑에 이르는 순도 높은 색채 변주가 우주의 심오함을 보여주고 있다.

캔버스 프레임이자 그라운드로서의 정사각형, 그 위를 구성하는 엄정하게 중첩된 기하학적 원들, 그리고 이 형상들을 각성시키는 예각의 작은 삼각형들의 부분적인 개입 등 화면 구성은 매우 단순하다. 색채나 형태의 변주들은 단지 공간적 형상만이 아니라 시간의 흐름 속에 있는 세계의 역동적인 운동과 변화를 시각적으로 형상화하고 있다. 그래서 이 그림은 화폭의 크기와 무관하게 우주적인 스케일로 다가서며 바로크적 숭고미마저 불러일으킨다.¹⁸⁹⁾

위에서 살펴 본 <원-A> (도판 41)와 <원-C> (도판 42)는 여러 가지 숭고미의 요소를 함축하고 있다. 마치 바넷 뉴먼이 <인간, 영웅적이고 숭고한>(도판 25)에서 대상의 경계를 지각하지 못하는 ‘무한함’을 색면과 색띠(zip) 등에 무한성과 시원성의 의미를 부여하여 숭고미를 표현했듯이 유영국은 <원-A> 에서 우주 만물의 근원으로서의 태양을 두 개의 태양의 표상으로 드러내고 있다. 하늘에 떠 있는 원초적

187) 정병관, 「중용의 미학」, 『YOO YOUNG-KUK』, 유진, 1997, p.19.

188) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 회백의 인생 탐사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.147.

189) 이인범, 「1963-1968년 유영국의 작품들」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, pp.23-24.

자연으로서의 신령스러운 태양과 인간의 정신세계를 상징하는 대지에 걸쳐 있는 태양, 그래서 둘이면서 하나로 귀결되는 태양이라고 할 수 있을 것이다. 따라서 <원-A> (도판 41)와 <원-C> (도판 42)는 버크가 제시한 ‘광활함’, ‘무한함’, ‘고요함’, ‘단순한 구성’, ‘빛’ 등의 숭고의 원천을 내포하며 숭고미를 발하고 있다.

1968년 ‘산’ 연작, <산> (도판 43, 44, 45, 46)은 정방형의 구도에 삼각형, 사각형, 대각선, 그리고 원 만으로 색채의 변주를 통해 3차원적 깊이감을 표현하고 있다. 특히 <산> (도판 45)에서의 ‘산’은 대각선과 삼각형으로 질푸른 신록과 깊고 푸른 바다와 하늘이 혼연일체 된 모습이다. 중첩된 색칠로 전체 화면은 빨려 들어갈 것 같은 깊이감을 지니게 된다. 단순하지만 충만하고, 절제되어 있지만 자유로우며 평면적이지만 깊이감이 돋보이는 중용의 맛이 있다.

눈앞에 현전하는 산과 자연을 엄정한 정사각형이라는 캔버스 구조 속에 기하학적 대각선 구조로 환원시켜 재구축하고 있는지 알 수 있다. 동아시아 전통에서 만나게 되는 그 어떤 산수화 이상으로 ‘자연의 입김’을 살갓으로 호흡하거나 우주적 깊이로 다가서는 숭고미.¹⁹⁰⁾

로스코의 그림은 긴 직사각형이고 유영국의 그림은 삼각형과 사선이 지배한다는 차이는 있지만, 자연을 연상시키는 분위기와 색면(色面)으로 화면을 처리했다는 공통점이 있다.¹⁹¹⁾ 로스코가 색채의 대조 대비를 통해 화면의 긴장을 주고 조화와 균형을 추구했듯이 유영국의 색채 구사는 더욱 다채롭고 중층적이다. 이와 같이 정병관, 이인범 등은 이 시기의 <산> 과 <원> 연작(도판 39-46)을 보며 자연현상을 기하학적 단순구조와 색채의 다양한 변주로 “우주적 깊이로 다가서는 숭고미”, “첩첩산중, 산이 발산하는 에너지”로 뉴욕화와 색면추상처럼 유영국 추상회화도 숭고미를 보여주고 있다고 말하고 있다.

1970년대에 들어서면 엄격한 기하학적, 도안적 형태의 새로운 추상 작품인 <작품> (도판 47, 48, 49, 50) 등이 제작되었다. 이에 대해 이일은 “자연형태의 도식화”라고 하면서도 “결코 메마른 기하학”을 의미하지 않는다고 하였다. 특히 <작품> (도판 49)에서는 가장 단순한 사각, 삼각, 그리고 원의 기하학적 구조와 단지 두 가지 색, 빨강과 파랑의 색채 변주를 통해 산과 태양, 그리고 대지를 망라하는 우주

190) 이인범, 「유영국의 후기 추상연구」, 『미학예술학연구』 53집, 2018. 2, p.241.

191) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에 북스, 2012, p.16.

를 연상시키는 색채의 황홀을 맛보게 한다. 이 시기에는 화면에 두꺼운 마티에르가 사라지고 대신 나이프로 밀착시킨 평면이 등장한다. 삼각과 사각 또는 이 형태들이 겹쳐 지면서 변화를 일으킨다. 구성은 더욱 평면화를 지향하고 있으나 형태는 많은 변주를 시도해 보인다.¹⁹²⁾

한편, 이 시기의 새로운 변모를 보여주는 작품 <산> (도판 51)과 <작품>(도판 52)은 마치 하늘 위에서 바라본 것 같은 부감법의 시점으로 보색대비의 강렬함과 동색 대비의 차분함을 살린 작품이다. <산>(도판 51)의 경우 꺾은 선들을 반복하여 교차하면서 각진 산맥의 모습을 표현하였다. 김우창은 이를 두고 “<산>의 중심부에 있는 형상은 전체적으로 달팽이와 같은 나선형의 앵무조개의 모양이 되어 있다.”¹⁹³⁾ 기하학적 형태와 적색, 녹색, 청색의 미묘한 색채 변주로 평면적 그림이 아닌 역동적인 입체의 깊이감을 주고 있다. 그리고 1973년 작 <작품>(도판 52)은 곡선이 들어오는 단순 기하학적 구도에 불균형 속의 조화를 이룩한 숭고성이 잘 나타나는 작품이다. 다음 글이 보여주고 있는 유영국의 발언은 유영국의 그림의 주제이자 모티브인 ‘산’에 관한 것이고, 그의 추상이 산이 내포한 우주의 섭리와 작가의 정신성의 표상임을 알게 해준다.

유영국은 이 작품에 대해 “결국 아무 데도 구애받지 않고 마음대로 해 본 것”이라고 말했거니와 나는 이 작품을 볼 때마다 아득한 우주의 깊이를 떠올린다. 끝이 어딘 줄도 모르는 밤하늘 저 어느 곳이며, 얼마나 들어가야 할지조차 모르는 저 밤바다 심연이며, 그런 지긋한 곳을 떠올릴 때 느끼는 두려움을 느낀다.¹⁹⁴⁾

절제된 청색, 회색, 녹색의 변주와 단순한 사선, 곡선으로 이룩한 끝 모를 ‘아득한 우주의 깊이’와 ‘밤바다의 심연’을 보고 느끼는 ‘두려움’의 정서는 버크가 언급한 숭고의 원천 중의 하나이다. 두려움의 정서는 곧이어 영혼을 걱정적으로 고양시켜 숭고를 체험하게 한다.

1970년대, 한국 현대 화단에서 색채 쓰는 것을 경원시하고, 예술계 전체가 백색 열풍이 불었던 시절에도 강렬한 원색을 고수하고, 그 색의 변주와 함께 색면에 꿈

192) 오광수, 「추상적형상과 색면의 구성: 유영국의 작품세계 중에서」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에 북스, 2012, p.34.

193) 김우창, 앞의 글, p.149.

194) 최열, 「유영국, 우주의 질서에 도전한 절대자」, 『畫傳화전』, 청년사, 2005, pp.333-334.

틀대는 기하학적 구축성을 불어넣으며 끊임없이 일종의 조형 실험을 하고있다는 점에서 유영국의 독자성과 독창성을 알 수 있다. 이 시기 작품은 기법 면에 있어 두께는 사라지고 더욱 평면에 밀착되는 변화를 보인다. 즉, 작업은 붓보다 나이프가 훨씬 더 많이 사용되었다. 이는 감정의 노출을 억제하고 기하학적 논리의 환원적인 형태로의 구현에 상응되고 있다.¹⁹⁵⁾

이 시기(1967-1973)의 유영국의 ‘기하학적 색면추상’은 그 스펙트럼이 방대하다. <작품> (도판 39)과 <작품> (도판 40)처럼 거대한 동양의 산수화를 연상시키기도 하고, <원-A> (도판 41)와 <원-C> (도판 42), <작품> (도판 49)처럼 광활한 우주 공간을 떠올리게도 한다. 그리고 ‘산’ 연작, <산> (도판 43), <산> (도판 44), <산> (도판 45), <산> (도판 46)처럼 3차원적 깊이감을 표현을 표현하기도 하였다. 이 모든 작품의 근저에는 버크가 제시한 거대함, 광활함, 고요함 등이 내재되어 있다. 또한 유영국 추상의 바탕에는 경계를 감지하기 어려운 무한성(infinity)이 내포되어 있는데, 이에 대해 칸트는 다음과 같이 언급하고 있다.

무한성은 인간의 마음을 기분 좋은 두려움으로 채우곤 하는데, 가장 진정한 효과이며 숭고의 가장 진실한 체험이다. (...) 우리에게 지각되는 대상들 중, 실질적으로 그리고 본질적으로 무한한 것이 있을 가능성은 희박하다. 그러나 우리의 눈이 그들의 경계선을 감지하지 못할 때, 그들은 무한해 보이고, 실제로 무한한 것과 같은 효과를 낳는다.¹⁹⁶⁾

따라서 이 시기의 유영국 회화는 ‘기하학적 색면추상’의 숭고미가 드러난다고 할 수 있다. 산과 태양으로 대변되는 우주, 자연 이미지를 삼각, 사각, 원 등 단순기하학적 구성과 색채의 다양한 변주로 표상하여 우주의 광활함, 무한함, 그리고 깊은 고요와 중층적 깊이감으로 정신을 고양시켜 숭고미를 발산하고 있기 때문이다.

제3절 ‘서정적 자연’의 숭고미(1973-1999)

윤난지는 “한국 추상미술의 전반적 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’으로 해석할 수 있을 것이다.”¹⁹⁷⁾라고 하였다. 일본 활동기의 순수기하학적 추상을 제외

195) 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, pp. 232-233.

196) 임마누엘 칸트, 백중현 역, 『판단력 비판』, 아카넷, 2009, p.260.

197) 윤난지, 「김환기의 190년대 그림 : 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사학연구』

한 유명국의 모든 작품도 넓은 의미로는 한국적 자연, 그리고 ‘산’을 모티브로 하였기 때문에 서정적 추상이라 할 수 있을 것이다. 하지만 필자는 이 ‘서정성’을 좁은 의미로 사용하여 자연 형상의 도식화로 작가의 주관적 감정이 이입되는 시기의 작품을 ‘서정적 자연’으로 명명하고자 한다.

‘서정적 자연’이 주로 구사된 시기는 작가의 50대 중반에서 노년기에 해당된다. 이 시기는 하나로 묶어 단정할 수 없을 만큼 다양한 층위가 발견된다. 하지만 이 모든 것은 자연 속에 인간의 숨결이 느껴지는 ‘서정적 자연’으로 귀결된다. 심지어 70년대 초반에 등장하는 한국 전통의 고궁과 사찰의 지붕 선조차도 자연과 동화된 인공의 건축물로 보인다.

1960년대에 《상파울루 비엔날레》, 《파리 청년작가 비엔날레》, 그리고 《한국현대회화전》 등의 국제전 참가와 본격적인 해외 교류전은 1970년대에 접어들어 한국적 정체성에 대한 자의식을 촉발하는 계기가 되었다. 따라서 1970년대 한국미술계의 중요한 화두는 ‘전통’, 그리고 ‘전통예술’이었다.¹⁹⁸⁾ 이러한 시대적 분위기 속에서 유명국은 ‘전통과 아방가르드의 접목’을 시도하게 되는데, 1973년에서 1977년 무렵의 작품에서 그 결실을 보게 된다. 당시 유명국의 회고를 보면 그의 관심과 고뇌가 무엇인가 알 수 있을 듯하다.

건축은 공간을 창조하는 종합예술이다. 나는 우리의 고궁이나 또는 전래의 민가에서 능선과 같은 곡선을 발견한다. 무한대(無限大)를 향한 주지적(主知的) 흐름이다. 차창 밖으로 내다본 산들, 고궁과 사찰의 지붕 선 등을 관조하노라면 소스라쳐 깜짝 놀랄 때가 있다.¹⁹⁹⁾

위의 글에서 알 수 있듯이 그의 시선이 자연을 넘어 대지에 누적되어 있는 인공의 영역으로 넓혀진다. 예컨대, <산>(도판 53), <산>(도판 54), <일월도>(도판 55), <작품>(도판 56) 등은 한국 전통의 기와, 고궁이나 사찰의 지붕 선을 살린 기하학적 조형과 강렬한 색채미로 무한대를 향한 주지적 흐름의 한국 전통 미감을 잘 보여주고 있다. 특히 <일월도>(도판 55)의 경우는 깊은 산 속에서 오랜 세월 동안

Vol.5, No.1, 1995, pp.91-92.

198) 김주원, 「유명국의 1970년대 작품에 대한 단상:아방가르드 VS=전통?」, 『유명국저널』 제8집, 2012, p.119.

199) 유명국, 「생각하는 생활: 능선과 지붕선」, 『독서신문』 458호, 1979. 12. 23., 2쪽. ; 이인범, 「유명국 어록」, 『유명국 저널』 제9집, 2017, pp.52-53. 재인용.

계곡과 더불어 또 하나의 자연이 되다시피 한 옛 사찰 건축물들이나 문화인류학적
 인 기억이 드리워진 해(日)와 달(月)과 같은 자연을 유기적 곡면들로 구축하기도
 한다.²⁰⁰⁾ <일월도>는 좀 더 사실(寫實)에 가까우면서도 상징화 또는 기호화하는 과
 정 의 한 표시로 읽을 수 있다. 일월도(日月圖)는 태평성대를 상징하는 전통적인 병
 풍 그림이다.²⁰¹⁾ 화면 안에서 떠오르거나 지는 해, 산, 언덕, 그리고 달과 같은 자연
 모티브를 ‘전통 회화’와 유사한 방식으로 구현하여 전통과 아방가르드의 새로운 전
 형을 보여주고 있다. 또 다른 수작으로 <작품>(도판 56)의 곡선은 한국 전통 기와
 와 처마의 선에서 볼 수 있는 것으로 날렵하면서 활달하다. 색은 원색 보다는 중성
 적 색채로 차분해지고, 색면은 삼차원의 공간성을 갖기보다 장식적인 패턴 형식을
 추구하고 있다.

위에서 살펴본 <산>(도판 53), <산>(도판 54), <일월도>(도판 55), <작품>(도판
 56) 등은 전통적 형상의 단순 도식화로 한국인에 내재 된 정신성과 한국적 미의 상
 징으로 보인다. 또한 이들 작품은 작가 유영국의 “차창 밖으로 내다본 산의 능선,
 고궁과 사찰의 지붕 선에 대한 관조를 통한 무한대(無限大)를 향한 주지적(主知的)
 흐름”에 대한 깨달음의 반영으로 보여진다.

나는 산을 좋아한다. 한국의 산을 특히 좋아한다. 계절마다 바뀌는 오묘한 섭
 리에 취하기도 하고, 문자로는 표현할 수 없는 선(稜線)에 매료된다. 산은 크
 고 깊고 영원하며 그 속에는 숨 쉬는 생명력과 감동적인 음악이 있기 때문이
 다.²⁰²⁾

유영국이 말하는 산의 ‘오묘한 섭리, 능선에의 매료, 산의 크고 깊고 영원함, 산
 이 주는 생명력’은 일종의 종교적 체험에 가까워 보이며, 이는 로스코가 말하는 일
 종의 종교적 체험과 유사해 보인다. 따라서 유영국은 ‘한국적 자연’을 내재화한 정
 신성을 ‘영원성,’ ‘무한성,’ ‘고요함,’ ‘생명력’ 등의 버크가 제시한 숭고의 원천으로
 담아내어 숭고미를 실현하고 있다고 할 수 있다.

1977년(만61세) 이후에 유영국은 심장박동기를 달고 살기 시작했으며, 2002년(만
 86세)에 타계할 때까지 8번의 뇌출혈, 37번의 병원 입원 생활을 계속했다. 60대 중

200) 이인범, 「유영국의 후기 추상 연구」, 『미학미술사학연구』 53집, 2018, 2, p.243.

201) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 화백의 인생담사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017,
 pp.150-151.

202) 유영국, 「생각하는 생활 : 능선과 지붕선」, 『독서신문』 458호, 1979.12.23., p.2.

반의 나이를 바라보는 1980년대에서, 90년대에 이르는 기간은 작가의 만년에 해당된다. 이미 세상의 파란을 겪은 이후 관조적 여유의 시기에 이르렀음을 말한다. 한치의 빈틈도 보이지 않던 치밀한 밀도와 터질 것 같은 내면의 폭발의 기운은 잠재워지고 화면은 그지없이 부드러운 순화된 색채와 구성으로 이어지면서 편안한 시각을 유도해준다.²⁰³⁾ 그의 노년기 작품들은 주변 어디에서나 마주칠 수 있는 자연의 소박한 서정성을 표현한 것들이다. 80년대에 접어들면 다시 삼각, 사각, 띠와 같은 기본적인 도형이 등장한다. 뿐만 아니라 Y 형태의 나무, S자형의 강, 출렁이는 물결, 굽이치는 능선 등 형상의 추정이 가능한 ‘자연 형상의 도식화’가 이루어지고 있다. 예를 들면 <산>(1980)(도판 57), <작품>(1980)(도판 58), <산>(1981)(도판 59), <작품>(1988)(도판 60)처럼 산이나 나무, 강과 바다, 또는 들녘과 같은 풍경적 요소가 전면화되고 있음을 엿볼 수 있다.²⁰⁴⁾ 즉, 점점 사실적(寫實的) 세계에 가까이 간다. 이와 같은 유영국의 작품을 통해 “관조의 세계, 즉 일종의 달관의 세계, 완성을 지향하는 세계에서 나타나는 현상”²⁰⁵⁾을 엿볼 수 있다. 산과 나무, 호수와 바다, 지평선과 수평선, 무엇보다 해와 달이 비추이는 화면은 지극히 조화롭고 평화로운 모습으로 완벽한 ‘평형상태(equilibrium)’를 향해간다. 죽음의 문턱에서 삶의 세계로 돌아올 때마다 마주친 유영국의 캔버스는 생(生)에 대한 따뜻한 위로를 관객에게 선사하는 것이다.²⁰⁶⁾ 미술사학자 김미경은 유영국의 60여 년의 화업 인생을 아래와 같이 기술하며 그의 추상에 대한 진정성과 정직성을 ‘畫의 인격’이라고 평하고 있다.

유영국은 자신의 세계를 성숙시켜 가는 과정으로부터 만년의 작업까지 그 예술의 노정에 진정성과 정직성을 드러낸다. 그것이 ‘畫의 인격’이다. 작가가 거의 아무 말도 하지 않을 경우라도 전통 속에 살아있는 아방가르드로서, 동시대의 외부적 충격 속에서 진정으로 고심한 과정의 흔적은 반드시 작품 속에 남는다. 유영국이 그런 작가다.²⁰⁷⁾

“산은 내 앞에 있는 것이 아니라 내 안에 있다”는 작가의 말에서 기인하듯 유영국의 기하학적 추상화에는 장대한 자연의 숭고미가 응축되어있다. 마치 마음으로

203) 오광수, 「추상적형상과 색면의 구성: 유영국의 작품세계 중에서」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에 북스, 2012, p.34.

204) 오광수, 『유영국 드로잉집』, 미술문화, 2005. p.7.

205) 오광수, 『유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012, p.226.

206) 김인혜, 「탄생 100주년 절대와 자유 전시 서문」, 국립현대미술관, 2016.

207) 김미경, 「전통과 아방가르드, 1950-60년대 유영국」, 『유영국 저널』 제6집, 2009, p.102.

본 것 같은 추상적 풍경을 통해, 유영국은 지금도 우리에게 풍경 없이 풍경을 볼 수 있는 방법을 일깨워준다.²⁰⁸⁾

‘서사시적 아름다움의 세계로 전환하고 있으나, 기본적으로 물체의 근원에 대한 탐구’²⁰⁹⁾를 한 유영국은 만년 작품에서 복합적인 의미에서 거대한 산수를 그리며 단순화된 큰 형상으로 나간다. 표현되는 에너지도 폭발적인 것보다 억제된 것이 되어 자유분방한 에너지를 표현하고 있다고 할 수 있다.²¹⁰⁾ 이를 대표하는 작품으로 <작품>(1981)(도판 61), <작품>(1989)(도판 62), <작품>(1992)(도판 63), <산>(1994)(도판 64) 등이 있다. 이들 작품은 모두 중간 톤의 차분한 색채와 수평적인 단순한 구조로 고요한 명상과 ‘관조’의 세계를 잘 드러내고 있다. 다음 글을 통해서 알 수 있듯 유영국은 “언덕이나 골짜기에서 무한을 발견하고 무한을 표현”했으며 “생동하는 기운의 표현을 이상으로 하면서도 고요한 기운의 충만”을 담아내어 동양 산수화의 정신을 그의 추상을 통해 실현하고 있음을 알 수 있다.

중국인들은 무한을 추구하지 않고, 언덕이나 골짜기, 꽃과 새들 속에서 무한을 발견하고 무한을 표현했다. 따라서 그 태도는 의연하고 자족적이다. 그는 초탈하지만 세상을 등지진 않는다. (...) 생동하는 기운의 표현을 이상으로 하면서도 고요한 기운의 충만도 요구한다.²¹¹⁾

이 시기 작품의 숭고미적 요소는 버크가 제시한 바에 따르면 ‘거대함’, ‘광활함’, ‘단순한 구조’, ‘고요함’, ‘무한성’ 등이 있다. 따라서 유영국은 차분한 색의 중간 톤으로 자연의 숭고미를 응축하며 내면의 정신세계를 자유롭게 구사하여 동양 산수화 같은 관조적 아름다움을 구현하는 숭고미를 보여주고 있다.

유영국은 77년 이후 심장박동기를 달면서 수 차례의 수술과 입원을 반복하며 생사의 갈림길에서 힘든 시기를 보냈다. 그 무렵 은둔의 화가로 불리기도 했으나, 유영국은 긴장을 끈을 놓은 적이 없었다. 특히 노년기 병마로 힘든 시기의 그의 그림을 보면 마치 마티스의 작품, <이카루스>(도판 65), <왕의 슬픔>(도판 66)과 같은 Cut-Out 방식의 작업이 연상되기도 한다. 어린아이 같은 화려한 색채, 색종이로 오

208) 송경은, “시대를 초월한 추상미술의 거장, 유영국 20주기 기념전”, 매경프리미엄, 2022.07.16.

209) 이경성, 「한국 추상회화의 거목, 유영국론」, 『YOO YOUNG-KUK』, 유진, 서울, 1997, p.8.

210) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 화백의 인생탐사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.143.

211) 宗白華, 『美學散步』, 上海人民出版社, 1981, p.125; 장과 저, 유중하 외 역, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1994, p.241, 재인용.

려 붙인 것 같은 색면과 색면이 맞닿으면서 생긴 선의 흐름, 색선에 의한 이미지 형성 등이 바로 그 이유이다. 정병관 또한 “내 생각에는 유영국은 피에르 보나르보다는 앙리 마티스의 색채화에 더 접근성이 있어 보인다.”²¹²⁾라고 하며 유영국과 마티스의 색채 유사성에 대해서 말하고 있다. 그중에서 유독 평면적이고 간결한 형태의 Cut-Out적 특성이 잘 드러나는 작품으로 <작품>(1984)(도판 67), <작품>(1985)(도판 68), <작품>(1990)(도판 69), <산>(1990)(도판 70) 등이 있다. 빨강, 파랑, 노랑, 초록, 주황 등 원색의 강렬한 색채, 자유롭고 리드미컬한 선과 하모니가 화가의 평화와 기쁨에 동참을 유도하고 있는 것처럼 보인다.

결론적으로 ‘서정적 자연’의 숭고미 시기(1973-1999)의 유영국 추상은 자연 및 전통 형상의 도식화를 통한 유기적 곡선과 수평적 구조, 우주 광활함의 표현으로 자연과 내가 하나 되는 ‘물아일체(物我一體)경지에 이르게 한다. 그리하여 지극히 편안한 고요함 속에서 희열을 느끼는 숭고를 체험하게 한다.

제4절 동서양 숭고미의 조화

지금까지 필자는 유영국 추상회화의 긴 여정을 살펴보았다. 일본 활동기, 추상을 수용할 때 순수기하학적 절대 추상을 시도하였다. 그러다 해방 이후 자연, 그중에서도 ‘산’을 테마로 방법론에서 적지 않은 변모 과정을 거치며 ‘산’의 화가로 일가를 이루었다. 유영국의 60여 년의 화업은 어쩌면 서양 추상화의 조형 원리에 한국의 자연, 그리고 동양화의 정신의 집약과정이라고 할 수 있을 것이다.

유영국의 그림에 대한 신조는 “단순화는 복잡성 안에서 이루어져야 한다”는 것이었다. 따라서 그의 추상화된 조형 요소에는 우주의 질서와 조화, 리듬감, 균형 등이 나타난다. 단순하지만 미묘한 형과 색의 변주를 통한 복잡성의 표현으로 유영국의 추상회화는 독자성을 이룩하였다. 즉, 자연을 내면화한 비구상적 이미지와 색채의 변주를 통한 회화의 추상성은 자연의 숭고미와 근원성에 대한 탐구라고 볼 수 있다.²¹³⁾

그간의 유영국 회화를 살펴볼 때 자연 대상을 연상시키는 대칭 구조는 거의 구사하지 않았다는 것을 알 수 있다. 그러나 드물게 보이는 대칭 구조의 작품

212) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국』 도록, 2012, p.18.

213) 마승재, 「동아시아 미학을 통해 본 근현대 회화연구 : 김환기, 유영국, 장욱진을 중심으로」, 『인문과 예술』 제13호, 2022. 12, p.18.

<산>(1977)(도판 71)과 <작품>(1982)(도판 72), <무제>(1993)(도판 73)등은 절필 작 <작품>(1999)(도판 74)으로 가는 과정이지 않았을까 하는 생각이 든다.

<산>(1977)(도판 71)은 비례 대칭 구조로 상승하는 크고 붉은 삼각의 변주와 작고 차분한 보라 삼각의 불안정 속의 균형과 조화가 에너지의 상승을 견인하고 있다. 또한 <무제>(1993)(도 73)의 청색과 검정의 수평적 변주와 하얗게 표현된 상단과 하단의 두 원에 대하여 김우창은 “태양은 뜨거운 현세적 정열보다는 초월적 승고미를 대표하는 자연현상이 된다.”²¹⁴⁾고 말하고 있다. 청색과 검정의 다양한 변주는 고요한 침잠의 내면세계로 이끄는 것처럼 보인다.

<작품>(1982)(도판 72)는 마치 절필 작 <작품>(1999)(도판 74)으로 가는 과정 중의 하나처럼 보인다. 전작의 대칭 구조에 이어 <작품>(1999)(도판 74)은 대지와 산의 모습을 관념적으로 표현하고 있다. 생명의 색 빨강의 다채로운 변주에 의한 색의 깊이와 형태의 단순함은 무한한 공간감을 주고 있다. 그리하여 더 이상의 설명이 필요 없는 형과 색의 정수만 남은 절대 자유의 경지에 다다르고 있다.

흔히 “그림은 설명이 필요 없다”고 말하는데 나도 이에 동감이다. 이 말은 철저한 작가정신과도 합일된다. 설명이 요구되는 그림은 이미 그림이 아니고 군더더기이기 때문이다.²¹⁵⁾

정사각형의 캔버스를 좌우 대칭으로 나누는 수직선 위에 색가를 달리하는 붉은 색면의 몇 개의 삼각형의 꼭짓점들이 정렬되고 있다. 대지와 자연은 단지 공간적 구조만이 아니라 시간의 랩소디로 되살아나고 있다. 그래서 도도하게 시간의 강물, 생명의 강물이 흐르는 듯하다. (...) 그래서 화가 유영국은 이 대지와 자연, 그 첩첩의 산들과 함께 황홀한 법열, 절대적 자유와 추상의 왕국으로 비상하는 듯하다.²¹⁶⁾

60세 이후 어디에도 구애받지 않는 절대 자유를 터득한 이후에 이룬 <작품>(1999)(도판 74)은 장자가 말하는 일종의 ‘소요유’²¹⁷⁾를 실현하며 현실에서 이상

214) 김우창, 「현실의 추상과 추상의 현실, 유영국 화백의 인생탐사」, 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.143.

215) 유영국, 「유영국 생각하는 생활: 능선과 지붕선」, 『독서신문』 458호, 1979.12.13., p.2 ; 『유영국 저널』 제9집, 2017, p.53, 재인용.

216) 이인범, 「유영국의 후기 추상 연구」, 『미학미술작품 연구』, 2018, p.244.

217) 조송식, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015, p.9, 재인용.('소요유'는 『장자』의 첫 편이면서 전체의 대강으로, “절대 자유로서 무궁한 도의 경계에서 노니는” 인간 정신의 이상적 경계를 말한다.)

적 세계로 비상하는 절대 추상의 완성처럼 보인다. 절대 추상은 유영국 미술의 처
 음이자 끝이다. 서구 모더니즘 미술을 대표하는 추상의 선택은 해방 이후 민족 정
 체성 표현의 요구에 따라 한국의 자연을 도입하였다. 그 자연에는 필연적으로 서양
 의 기하학적 추상과 동양 산수화의 기운생동의 정신이 융합되어 마지막 작품에 이
 르러 ‘동서양 숭고미가 조화’를 이루는 경지에 이른다. 그렇다면 <작품>(1999)(도판
 74)의 숭고의 원천은 무엇인가? 첫째, 버크의 기준으로 보았을 때, ‘광활함’, ‘단순
 성’, ‘무한함’이 있다. 그리고 고도로 정제된 누적된 시간의 깊이가 있고, 마치 로스
 코의 <Mural No.3 (시그렘벽화 스케치)> (도판 31)를 보듯 단순한 조형과 빨강의
 다양한 변주와 대조적인 초록의 배치로 우주의 조화와 이치를 실현하여 동서양 숭
 고미의 완벽한 조화를 보여주고 있다. 이를 두고 이인범은 “도도하게 시간의 강물,
 생명의 강물이 흐르는 듯하다. 그래서 화가 유영국은 이 대지와 자연, 그 첩첩의
 산들과 함께 황홀한 법열, 절대적 자유와 추상의 왕국으로 비상하는 듯하다”고 하
 였다. 따라서 <작품>(1999)(도판 74)은 형과 색의 완벽한 조화와 균형을 통해 우리
 의 정신을 고양시키고, 황홀한 기쁨으로 이끌어 숭고를 체험하게 하는 신비로운 힘
 이 있다고 할 수 있을 것이다.

지금까지 제4장에서는 1960년 이후부터 1999년 절필 작에 이르는 유영국의 추상
 회화를 숭고미의 관점에서 세 시기로 나누어 살펴보고, 중국에는 동서양 숭고미의
 조화를 이룩하였음을 알게 되었다. 미술사학자 정병관은 “유영국은 1960년대 이후
 큰 캔버스를 사용하고, 거대 자연을 위에서 아래로 내려다보며 아우르는 거대한 산
 수를 화폭에 담는다.” 그리고 “유영국 회화의 근본은 ‘숭고의 원리’이다. 유영국 그
 립의 숭고성은 윌리엄 터너의 극적인 그림이 아니라 카스파 다비드 프리드리히의
 정적인 그림에서 받는 느낌과 근접하다고 볼 수 있다.”²¹⁸⁾라고 하며 유영국 회화의
 숭고미적 가치에 대하여 서술하고 있다.

유영국의 산 그림은 더욱 숭고하다. 숭고와 관계된 산수화인 동시에 색면추상
 화인 그의 그림을 ‘색의 미만 보라. 그것이 전부이다.’라고 하기에는 무언가 빠
 진 것 같다. ‘인자요산(仁者樂山)’을 떠올리게 하는 그의 그림은 봄의 연두빛,
 여름의 초록빛, 가을의 주황 또는 붉은 빛, 겨울의 짙은 청색 등을 연상시킨
 다. 순수 추상의 시기에다 청정공기와 높은 기상, 명상과 서정이 있다. 이런
 그의 그림에 숭고의 원리가 적용되지 않는다면 불공평한 것 같다.²¹⁹⁾

218) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에 북스, 2012, p.18.

고향을 왕래하면서 본 치악산, 어린 시절 뛰어놀던 응봉산, 그리고 동쪽의 동해 바다는 유영국 회화의 근원적 모티브였다. 서양인들의 그림과 비교해 본다면 유영국 화백의 그림은 산과 들, 하늘과 바다 같은 모티브에서, 그 소박하고 단순한 형태에서, 그리고 그 초록색과 붉은색, 청색과 백색 등의 색채의 배열에서도 한국 사람만이 할 수 있는 그림이라는 것이 분명해진다.²²⁰⁾

반면, 미국적 추상으로 대표되는 뉴욕화파의 스틸, 뉴먼, 로스코의 경우는 어떤가? 이들은 주로 미국의 거대하고 시원적인 자연을 모티브로 숭고를 표현하고자 하였다. ‘무한성’과 ‘영원성’의 표상으로서 새로운 추상, 즉 ‘색면추상’을 시도하였다.

숭고성을 극대화하기 위해 ‘거대한 캔버스’를 사용하고, 일체의 이미지나 상징성을 배제하고, 극도의 ‘평면성’과 ‘즉각성’을 추구하였다. 그리하여 작품 자체가 숭고의 대상이 되고, 그림 그릴 때의 현존 자각과 작품 속에 내재된 정신성의 전달을 통해 숭고의 체험을 유도하였다.

유영국의 한결같은 추상 의지는 한국 추상회화의 선구자에서 추상회화의 거목으로 성장하게 하였다. 하지만 필자의 연구 결과, 그의 작품의 선, 형, 색, 면이 불가분의 관계에 있다는 것을 전제하고라도 색채화가로서의 탁월함을 인정하지 않을 수 없다.

유영국의 키워드는 ‘색채의 화가’다. 이 말은 ‘추상화가’에 선행한다. 화가에게 추상은 색을 담기 위한 그릇에 불과하다. (...) 한국 현대회화사에서 유영국은 ‘색의 운용’이 출중한 독보적인 존재였다.²²¹⁾

이상에서 알 수 있듯이 유영국이 이룩한 ‘한국 추상회화의 거목’, 그리고 ‘색의 운용이 출중한 독보적 존재’라는 평가는 성실한 삶의 태도와 작가로서의 윤리의식에 근거한 ‘아르티잔(장인)’적 노력의 결과물이라고 생각된다. 60여 년 한결같은 추상에 대한 집념, 자유에 대한 열망은 시대적 상황에 부응하면서도 독자성을 유지한 유영국의 추상회화에 집약되어 한국의 자연과 유영국의 정신이 내재된 한국적 추상을 통해 절대 자유를 실현하고 있다. 그리하여 버크, 칸트, 리오타르 등이 제시한 숭고의 개념 및 원천에 근거한 추상의 모호함, 우주의 ‘무한함’과 ‘영원함’, 그리고

219) 정병관, 「숭고의 원리」, 『유영국, 1916-2002』 도록, 마로니에 북스, 2012, pp.17-18.

220) 정병관, 「중용의 미학」, 『YOU YOUNG-KUK』 도록, 유진, 1997, p.21.

221) 정영목, 「유영국의 산 :도덕적 풍경」, 『Yoo Young kuk 1916-2002』, 마로니에북스, 2012, pp.255-256.

자연의 ‘거대함’, ‘고요함’, ‘힘’, ‘깊이’ 등을 구현하여 승고미를 실현하고 있다고 할 것이다.

제5장 결론

지금까지 필자는 유명국의 60여 년 화업 여정에서 추상미술의 수용과 그룹 활동을 통한 한국 모더니즘 미술의 토대 형성과정을 살펴보았다. 그리고 개인전 선언 이후, 총 15회의 개인전 등으로 작가로서의 존재를 알리고, 추상미술의 거목으로서 독창적인 예술세계를 구축하였음을 확인하였다.

유명국의 화업 인생은 1930년대 중반 도쿄 문화학원 입학 후 추상미술의 선택으로부터 시작되었다. 일본 추상 미술계를 이끌었던 무라이 마사나리, 하세가와 사부로 등의 영향과 네덜란드 신조형주의, 러시아 아방가르드의 수용으로 순수기하학적 추상인 ‘회화적 릴리프’, 구성주의 유화, 콜라주, 사진 등 다양한 예술적 실험을 하였다. ‘자유미술가협회’나 ‘N.B.G’와 같은 전위 미술 그룹은 그의 작품 발표의 주요 무대가 되었고, 이와 같은 그룹 활동은 해방 이후 한국 모더니즘운동의 동력이 되었다.

예술적 동지인 김환기, 이규상 등과 ‘신사실파’를 창립하고, 《신사실파전》 이후 그의 추상은 일본 활동기의 순수기하학적 추상에서 벗어나 민족의식의 자각 속에서 한국의 자연과 인간의 삶이 내재화된 비구상적 추상으로 변모하였다. ‘신사실파’로부터 시작된 한국 모더니즘운동은 ‘모던아트협회’, ‘신상회’ 등으로 이어져 재현 미술의 아성이 된 《국전》을 개혁하고, 한국 미술계의 현안에 대한 대책을 모색하였다. 이러한 노력의 결과 한국 모더니즘 미술의 토대를 구축하고, 1960년대 초에 이르러 추상미술은 시대정신을 대변하는 미학으로 정착되었다.

하지만 유명국은 그룹 운동으로써 ‘신상회’가 그 역할과 의의를 상실하자 1964년 이후 일체의 그룹 운동을 중단하고 개인전 시대를 선언하였다. 매 2-3년 단위의 슬럼프를 극복하고, 변증법적 자기 혁신을 거듭하여 총 15회의 개인전, 국제전 및 초대전 등의 참여로 한국 추상미술의 대표 작가가 되었다.

이 시기 작품의 주된 경향은 해방 이후 자신에 대한 정체성의 자각과 민족 미술에 대한 탐구로 자연 이미지가 도입되고, 화강암처럼 거칠고 칙칙한 색채, 그리고 굵고 검은 흑선에 의한 구성적 회화이다. 하지만 1960년 이후부터는 색채의 광휘, 형과 색의 조화, 생동감을 주조로 하는 다양한 변주가 돋보인다. 특히 ‘산’이라는 주제에 천착하여 산뿐만 아니라 바다, 해와 달, 대지 등 우주와 생명을 망라하는 유명국의 정신세계를 구현하였다. 그리고 1960, 70년대 한국 미술계를 풍미하던 ‘앵

포르멜'이나 '옅아트' 같은 당대의 예술적 사조에 부응하되 자신의 독자성과 독창성에 기반한 예술세계를 구축하였다. 이로써 유영국은 한국 추상미술의 선구자에서 '한국 추상미술의 거목', '색의 운용이 출중한 독보적인 존재'가 되었다. 그리고 여기에서 더 나아가 60년 이후의 그의 회화에서 버크, 칸트, 리오타르 등이 제시한 숭고 개념 및 원천에 근거하여 숭고미가 있다는 것도 알 수 있었다. 이로써 그의 60여 년의 화업 여정이 바로 한국 모더니즘 미술, 그리고 추상미술의 역사라는 것을 알 수 있다. 따라서 그의 추상회화는 한국 근현대미술사에서 소중한 문화적 자산으로서 가치가 있다고 할 수 있을 것이다.

한편, 유영국 추상회화에서의 '숭고미'를 밝히기 위한 선행작업으로 버크, 칸트, 리오타르 등의 숭고 개념과 요소를 살펴보고, 동, 서양 구상미술과 미국 뉴욕화파 색면추상 작가들의 작품을 분석하였다.

버크, 칸트 등에 의하면 '숭고미'는 거대한 것, 무한한 것, 그리고 엄청난 힘을 지닌 외적 대상을 보고 느끼는 내적 경험으로 어둠, 힘, 거대함, 무한함, 고요함, 고난, 돌연함, 경이로움 등이 숭고의 원천이다. 따라서 우리는 대자연의 거대함과 위력, 공포심, 그리고 무한성과 영원성을 드러낸 영국의 윌리엄 터너, 독일의 다비드 프리드리히, 미국의 토마스 콜과 토마스 모란, 그리고 중국의 범관, 석도, 조선의 정선 등의 예술작품을 통해서도 숭고의 미적 정서, 즉 숭고미를 체험할 수 있는데, 이럴 때 이들 작품에 '숭고미'가 있다는 것을 알 수 있었다.

그리고 칸트와 리오타르는 '대상의 물형식성'으로 인해 무한성을 표상하는 추상미술은 대상 파악의 부적절성으로 고통의 감정을 수반하여 숭고에 이른다고 하였다. 특히 리오타르는 '숭고'를 표상하는 그림은 볼 수 없는 것을 보게 하는 정신적 영역으로, '재현'에 의한 구상미술 보다는 '물형식'의 추상미술이 숭고의 표현에 적합하다고 하였다. 따라서 필자는 유영국 추상회화와 유사성이 있는 클리포드 스틸, 바넷 뉴먼, 마크 로스코 등의 미국 뉴욕화파 색면추상을 예로 들었다. 이들은 새로운 개념의 추상, 즉 '추상적 숭고'에 대한 이론적 토대를 정립하고, 의도적으로 '숭고'한 그림을 그리고자 했기 때문에 압도적일 만큼 '거대한 스케일', '즉물적'이고 '즉각적'인 특성이 있다. 또한 그들의 작품이 숭고의 대상이 되고, 마치 종교적 체험과 같은 숭고의 체험을 유도했다는 공통점이 있다.

유영국의 추상회화는 추상의 물형식성, 큰 크기의 캔버스, 그리고 추상에 의한 무한성과 정신성의 표상 등에서 미국 뉴욕화파 색면 추상과 유사성이 있다. 그리고 유영국 추상회화가 구현하고 있는 자연과 우주의 '무한함', '광활함', '고요함', '힘'

등을 통해 ‘숭고’를 체험하게 한다는 것도 알 수 있었다. 미국 뉴욕화파 색면추상 작가들처럼 숭고를 일부러 의도하지는 않았지만 ‘내면적인 빛으로 물들어진 색채’와 작가 정신세계의 화학적 결합으로 숭고미를 자아내는 예술작품이 된 것이다.

결론적으로, 1960년 이후의 유영국 추상회화를 세 시기로 구분하여 고찰한 결과는 다음과 같다. 첫 번째, ‘비정형 기운생동’의 숭고미(1960-1966)이다. ‘기운생동’은 예술가의 생명력과 창조력뿐만 아니라 예술작품의 생명을 가늠하는 것으로 유영국 추상회화에 동양 미학의 핵심인 ‘기운생동’의 생명력이 있다는 것을 알 수 있었다. ‘비정형’의 유동적인 색면 공간에 섬광처럼 가로지르는 역동적인 획선과 색면의 대조와 대비로 폭발적인 에너지를 표현하고 있다. 두 번째, ‘기하학적 색면추상’의 숭고미(1967-1973)이다. 삼각, 사각, 원 등 단순한 기하학적 조형과 색채의 황홀한 구사로 내적 정신세계를 구현하였다. 형과 색의 ‘관계’가 주는 긴장과 대결은 일종의 고통을 수반하고, 결국 절묘한 조화에 이르러 깊은 고요와 명상의 세계에 빠져들어 숭고를 체험하게 한다. 세 번째, ‘서정적 자연’의 숭고미(1973-1999)이다. 이 시기는 하나로 묶기 어려울 만큼 다양한 스펙트럼이 발견되지만 자연 속에 인간의 감정이 느껴지는 ‘서정적 자연’으로 귀결된다. 아름다운 곡선, 수평적 구조, 원색의 대조, 대비가 주는 ‘고요함’으로 일종의 달관의 세계를 엿볼 수 있다.

이와 같은 1960년 이후의 회화에서 볼 수 있는 숭고미는 마지막 작품에 이르러 ‘동서양 숭고미의 조화’를 이룩하고 있다. 절필 작 <작품>(도판 74)(1999)은 색의 깊이와 형태의 단순함에 있어 더 이상의 설명이 필요 없는 절대 자유와 절대 추상의 경지를 실현하고 있다. 절대 추상을 통해서 보여주는 생명과 인간의 존엄성, 자유의 가능성과 같은 유영국의 정신성은 그림 속에 녹아들어 우리의 정신을 고양시키고, 황홀한 기쁨을 맛보게 하여 ‘숭고’를 체험하게 한다. 이것이 바로 절대 추상이라는 서양 추상화의 방식에 동양화적 정신성을 부여한 ‘동서양 숭고미의 조화’의 전형이라고 할 수 있겠다.

추상화가 유영국은 칸딘스키의 ‘회화에서 대상의 본질을 드러내는 것은 재현(구상)이 아닌 추상으로만 가능하다’는 신념에 공감하고, 평생에 걸쳐 인간의 존엄성과 자유의 가능성을 추상을 통해 실현하였다. 결국, 유영국의 추상회화는 “성실한 모든 작품은 내적 울림을 지니고 있어야 한다”는 칸딘스키의 주장에 답하면서 추상의 여정을 마무리 짓고 있다.

본 연구를 통하여 유영국이 ‘한국 추상회화의 선구자’, ‘한국 추상회화의 거목’, ‘색채화가’라는 단편적 이해에서 벗어나 다양한 색채의 변주와 단순한 기하학적 조

형으로 우주의 무한성과 영원함, 그리고 세상의 이치를 그만의 기운생동 기법으로
구사하여 한국적 숭고미를 구현한 작가로 자리매김하는 계기가 되기를 바란다.

참 고 문 헌

단행본

- 강석경, 『일하는 예술가들, 강석경의 인간탐구』, 열화당, 2020.
- 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.
- _____, 『1945년 이후 한국현대미술』, 세종도서, 2020.
- 김현화, 『현대미술의 여정』, 한길사, 2020.
- 박규리, 『한국추상미술의 선구자, 빛과 색채의 화가 유영국』, 미술문화, 2017.
- 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2017.
- 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 2021.
- _____, 『한국최초의 추상미술가 유영국, 삶과 창조의 지평』, 마로니에북스, 2012.
- 이 일, 정연심 외 편저, 『비평가, 이일 앤솔로지』 (하), 미진사, 2013.
- 이하준, 『철학이 말하는 예술의 모든 것』, 북코리아, 2018.
- 조송식, 『중국 옛 그림 산책』, 현실문화, 2011.
- _____, 『산수화의 미학』, 아카넷, 2015.
- 진상범, 『서양예술 속의 동양탐색』, 집문당, 2011.
- 최열, 『畫傳(화전), 근대 200년 우리 화가 이야기』, 청년사, 2004.
- 장 파, 유중하 외 역, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1994.
- 장자, 문승용외 4인 역, 『장자, 정신적 절대자유를 향하여』 한국외국대학교 출판부, 2008.
- 동기창 저, 변영섭 외 역, 『畫眼 화안』, 시공아트, 2012.
- J. 케일 저, 조선미 역, 『中國繪畫史』, 열화당, 1992.
- W. Kandinsky(1912), 권영길 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 1980.
- 김광우, 『칸딘스키와 클레』, 미술문화, 2020.
- 니코스 스탠고스, 성완경 외 1인 역, 『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2019.
- 아니코엔솔랄, 예인혜 역, 『마크 로스코』, 다비치, 2015.
- 제이콥 발테슈바, 윤채영 역, 『마크 로스코』, 마로니에북스, 2006.
- 에드먼드 버크, 한동훈 역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2006.

학위논문

- 안진화, 「유영국의 추상화 연구」, 동아대학교대학원 석사학위논문, 2018
- 유영아, 「유영국의 초기 구성주의 :〈랩소디〉(1937)에 나타난 유토피아즘」, 『이론과 현장』 제9호, 2010 ; 서울대 석사학위논문.
- 이신숙, 「유영국의 추상회화 세계 연구」, 조선대학교대학원 석사학위논문, 2005.
- 임현주, 「유영국의 회화 연구」, 조선대학교대학원 석사학위논문, 2001.
- 정하윤, 「유영국의 회화: 동양의 예술관을 통한 서양미술의 수용」, 캘리포니아대학교 대학원 샌디에이고 캠퍼스 석사학위논문, 2012.
- 김효정, 「마티스 회화에 나타난 색채표현의 변화」, 계명대학교대학원 석사학위논문, 1997.
- 박주연, 「분석심리학적 관점에서 마크로스코 회화에 나타난 색채상징에 관한 연구」, 건국대학교대학원 석사학위논문, 2017.
- 이상윤, 「미국적 숭고, 바넷 뉴먼과 추상표현주의에 관한 재고」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2018.
- 이지희, 「색면을 사용한 작품에서의 숭고미」, 한양여자대학교대학원 석사학위논문, 2014.
- 임용운, 「색면에 의한 추상회화 연구」, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, 1988.
- 정다영, 「숭고개념의 형성사; 롱기노스에서 칸트까지」, 전남대학교대학원 박사학위논문, 2020.
- 최광석, 「마크 로스코 색면추상의 평면성에 대한 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1986.
- 최옥미, 「리오타르의 숭고미학과 뉴만회화」, 중앙대학교대학원 박사학위논문, 2002.

학술논문

- 이인범, 「유영국과 초기 추상」, 『한국예술종합학교 한국예술연구소』, 2000.
- _____, 「한국 추상미술 재해석의 단서」, 『한국근대미술사학회』 제10집, 2002.
- _____, 「유영국의 후기 추상 연구:국민국가-정체의 형성과 미적 모더니티」, 『한국미학예술학회』, 2016.
- _____, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상, 1930년대 한국의 경우」, 『미술이론과 현장』, 제3호.
- _____, 「한국 추상미술 전개에서 1960년대」, 『춤과 지성』 5호, 2022.
- 정영목 「유영국의 초기 추상 미술 1937-1949」, 『이론과 현장』, 제3호, 2005.
- 심영옥, 「추상화가 유영국 작품의 시기별 특징 및 예술적 의의」, 『동양예술』 27집, 2015.
- 서성록, 「한국 추상회화의 수용과 정착」, 『기초조형학연구』 21권 1호, 2019.
- 박장민, 「신사실과의 추상개념: 기하추상의 주체적 재인식」, 『미술사학보』, 제38집.
- 정진희, 「한국 현대회화에 나타난 오방색의 표현 연구」, 수원대 교수, 2020.
- 이주영, 「한국추상미술의 미의식: 내적 실제로서의 자연과 정신」, 『미학, 예술학연구』 33집, 2008.
- 마승재, 「동아시아미학을 통해 본 근현대 회화연구 : 김환기, 유영국, 장욱진을 중심으로」, 『인문과 예술』 제13호, 2022.12.
- 정다영, 「근대 숭고개념의 재발견: 니콜라스 부알로를 중심으로」, 『철학연구』, 제 128집, 2020.
- 이상윤, 「바넷 뉴먼의 미국적 숭고: 추상표현주의의 태동기(1946-1950)를 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』 제52집, 2020.
- 박명선, 「숭고의 미를 기반으로 한 추상미술 감상교육에 관한 연구」, 『The Treatise on The Plastic media』 vol.25, No.2, 2022
- 이규영, 「정신사적 관점에서 B. 칸딘스키와 K. 말레비치 회화의 초월성」, 『슬라브학보』, 제31권 3호, 2016.
- 조사라, 「마크 로스코 색채의 분석 심리학적 연구」, 『한국색채학회 논문집』, 제 31권 3호, 2017.

미술 잡지

임영방, 「유영국: 자연을 조형공간으로 내면화시키려는 탐구와 노력」, 『공간』 vol.147, 1979, p.34.

서상숙, 「21세기에 부활한 허드슨 리버스쿨의 풍경화」, 『월간미술』 vol.425, 2020, 6월호.

김광우, 「폴록과 친구들」, 『미술문화』, 2010. 9. 23.

도록

유영국, 《유영국》 도록, 국립현대미술관, 대영문화사, 1979.

유진, 《YOO YOUNG - KUK》 도록, 대영문화사, 1997.

유영국, 《유영국 드로잉집》, 미술문화, 2005.

정병관 외, 《Yoo Youngkuk 유영국》 도록, 마로니에북스, 2012.

Rosa Maria Falvo, 《YOO YOUNGKUK QUINTESSENCE》, RIZZOLI, 2020.

국립현대미술관, 부산시립미술관, 《유영국, 절대와 자유》 도록, 미술문화, 2016.

연구자료집

『유영국 저널』, 창간호, 유영국미술문화재단, 2004.

『유영국 저널』, 제2집, 유영국미술문화재단, 2005.

『유영국 저널』, 제3집, 유영국미술문화재단, 2006.

『유영국 저널』, 제4집, 유영국미술문화재단, 2007.

『유영국 저널』, 제5집, 유영국미술문화재단, 2008.

『유영국 저널』, 제6집, 유영국미술문화재단, 2009.

『유영국 저널』, 제8집, 유영국미술문화재단, 2012.

『유영국 저널』, 제9집, 유영국미술문화재단, 2017.

신문 기사

김경갑, “윌리엄 터너 영국 국회의사당 화재”, 한국경제신문, 2016. 10. 25.

최신웅, “미국미술 300년 ART ACROSS AMERICA”, 대전일보, 2013. 5. 13.

이명옥, “바넷 뉴먼 사랑·정열 상징한 ‘色の王’… 가장 눈길 끄는 색”, 조선일보,
2017. 7. 15.

이진숙, “정열 잃은 빨강은 비극의 색깔”, 중앙선데이, 2015. 06. 20.

송경은, “시대를 초월한 추상미술의 거장, 유평국 20주기 기념전”, 매경프리미엄,
2022. 07. 16.

도 판 목 차

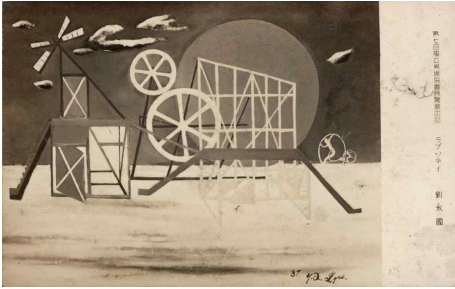
- [도판1] 유영국, <랩소디>, 1937, 캔버스에 유채, 크기 미상
- [도판2] 유영국, <작품 R3>, 1938(1979 재제작), 혼합재료, 65 × 90 cm,
유영국미술문화재단
- [도판3] 김환기, <론도>, 1937, 캔버스에 유채, 61x72cm, 1938, 국립현대미술관
- [도판4] 유영국, <10-7>, 1940, 캔버스에 유채, 38 × 45 cm, 유영국미술문화재단
- [도판5] 유영국, <작품>, 1940, 캔버스에 유채, 45 × 37.7 cm, 유영국미술문화재단
- [도판6] 유영국, <경주 불국사 대웅전>, 1942, 흑백인화사진, 약 5×7", 유영국미술문화
재단
- [도판7] 유영국, <경주 동남산탐곡 동면 불상>, 1942, 흑백인화사진, 약 5×7 cm,
유영국미술문화재단
- [도판8] 유영국, <작품>, 1949, 캔버스에 유채, 53 × 45.5 cm, 유영국미술문화재단
- [도판9] 유영국, <거리>, 1955, 캔버스에 유채, 25 × 35 cm
- [도판10] 유영국, <물고기>, 1956, 캔버스에 유채, 48 × 38 cm
- [도판11] 유영국, <계곡>, 1958, 캔버스에 유채, 162 × 130 cm, 한솔뮤지엄
- [도판12] 유영국, <작품>, 1958, 캔버스에 유채, 130 × 102 cm
- [도판13] 유영국, <산(흙)>, 1959, 캔버스에 유채, 130 × 192 cm, 국립현대미술관
- [도판14] 유영국, <산(지형)>, 1959, 캔버스에 유채, 130 × 192 cm, 국립현대미술관
- [도판15] 윌리엄 터너, <불타는 국회의사당>, 캔버스에 유채, 1835, 92.1x123.2cm,
미국 필라델피아 미술관
- [도판16] 다비드 프리드리히, <안개바다위의 방랑자>, 1818, 캔버스에 유채, 94.8×
74.8cm, 함부르크 쿤스트 할레
- [도판17] 토마스 콜, <View of the Round-Top in the Catakill Mountains>, 1827,
패널에 유채, 47.31x 64.45cm, 보스턴미술관.
- [도판18] 토마스 모란, <The Grand Canyon of the Yellow Stone>, 1893-1901,
oil on canvas, 427x 245.1cm, 스미소니언 미술관
- [도판19] 범관, <계산행려도>, 북송, 비단에 먹, 206× 103.3cm, 대만 고궁박물관

- [도판20] 석도, 〈여산관폭도〉, 청, 비단에 채색, 209.7×62.2cm, 교토 천옥박물관
- [도판21] 정선, 〈금강전도〉, 1734, 비단에 채색, 94×130.8cm, 국보 217호
- [도판22] 클리포드 스틸, 〈PH-272〉, 1950, Oil on canvas, 223 x 267cm
- [도판23] 클리포드 스틸, 〈PH-972〉, 1959, Oil on canvas, 284.5 x 393.7cm
- [도판24] 바넷 뉴먼, 〈Onement I〉, 1948, oil on canvas, 69cm x 41cm
- [도판25] 바넷 뉴먼, 〈인간, 영웅적이고 숭고한〉, 1950-1951, oil canvas, 242.2 x 541.7cm, 뉴욕 MoMA
- [도판26] 바넷 뉴먼, 〈Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II〉; 1967, Oil On Canvas, 304 x 259cm
- [도판27] 마크 로스코, 〈Untitled〉, 1948, Oil On Canvas, 268.3 x 129.5cm, 케이트 로스코-프리첼 컬렉션
- [도판28] 마크 로스코, 〈마티스에게 경의를 포함〉, 1954, Oil On Canvas, 268.3x129.5cm, 애드워드 R. 브로이다 신용기금 컬렉션
- [도판29] Mark Rothko, 〈샤프란〉, 1957, Oil On Canvas, 177 x 137cm, 개인소장
- [도판30] Mark Rothko, 〈Yellow, Red, Blue〉, 1953, Oil On Canvas, 171.3 x 154.9cm, 개인소장
- [도판31] Mark Rothko, 〈벽화, 색션3 (밤색 위에 검정)〉, 1959, Oil On Canvas, 266.7 x 457.2cm, 런던 테이트 미술관
- [도판32] 로스코 예배당 내부 전경, 휴스턴 로스코 채플
- [도판33] 유영국, 〈작품〉, 1960, 캔버스에 유채, 171 × 226 cm, 국립현대미술관
- [도판34] 유영국, 〈작품〉, 1960, 캔버스에 유채, 136 × 211 cm, 국립현대미술관 이진희컬렉션
- [도판35] 유영국, 〈작품〉, 1961, 캔버스에 유채, 136 × 194 cm, 리움미술관 소장
- [도판36] 유영국, 〈작품〉, 1964, 캔버스에 유채, 130.8 × 194.4 cm, 리움미술관 소장
- [도판37] 유영국, 〈작품〉, 1964, 캔버스에 유채, 130 × 194 cm
- [도판38] 유영국, 〈양(陽)〉, 1966, 캔버스에 유채, 129 × 80.5 cm
- [도판39] 유영국, 〈작품〉, 1967, 캔버스에 유채, 162 × 130 cm
- [도판40] 유영국, 〈작품〉, 1967, 캔버스에 유채, 130 × 130 cm

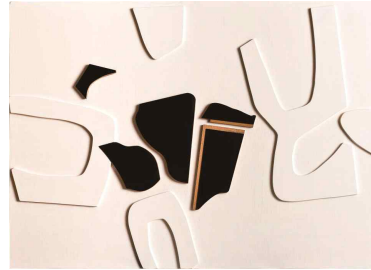
- [도판41] 유영국, <원(円)-A>, 1968, 캔버스에 유채, 136 × 136 cm,
유영국미술문화재단 소장
- [도판42] 유영국, <원(円)-C>, 1968, 캔버스에 유채, 135 × 135 cm
- [도판43] 유영국, <작품>, 1968, 캔버스에 유채, 136 × 136 cm,
국립현대미술관 이진희컬렉션
- [도판44] 유영국, <작품>, 1968, 캔버스에 유채, 136 × 136 cm
- [도판45] 유영국, <작품>, 1968, 캔버스에 유채, 135 × 135 cm, 국립현대미술관 소장
- [도판46] 유영국, <작품>, 1968, 캔버스에 유채, 129 × 129 cm
- [도판47] 유영국, <산>, 1970, 캔버스에 유채, 136 × 136 cm, 유영국미술문화재단 소장
- [도판48] 유영국, <산>, 1970, 캔버스에 유채, 136 × 136 cm
- [도판49] 유영국, <산>, 1970, 캔버스에 유채, 104 × 104 cm, 리움미술관 소장
- [도판50] 유영국, <작품>, 1971, 캔버스에 유채, 137 × 137 cm
- [도판51] 유영국, <작품>, 1973, 캔버스에 유채, 106 × 106 cm
- [도판52] 유영국, <산사(山寺)>, 1974, 캔버스에 유채, 135 × 162 cm
- [도판53] 유영국, <일월도>, 1975, 캔버스에 유채, 105 × 146 cm
- [도판54] 유영국, <작품>, 1979, 캔버스에 유채, 135 × 135 cm, 서울시립미술관 소장
- [도판55] 유영국, <산>, 1972, 캔버스에 유채, 133 × 133 cm, 리움미술관 소장
- [도판56] 유영국, <작품>, 1973, 캔버스에 유채, 134 × 134cm
- [도판57] 유영국, <산>, 1980, 캔버스에 유채, 106 × 106 cm
- [도판58] 유영국, <작품>, 1980, 캔버스에 유채, 53 × 65 cm
- [도판59] 유영국, <작품>, 1981, 캔버스에 유채, 73 × 100 cm
- [도판60] 유영국, <작품>, 1988, 캔버스에 유채, 65 × 91 cm
- [도판61] 유영국, <작품>, 1986, 캔버스에 유채, 130 × 162 cm
- [도판62] 유영국, <작품>, 1989, 캔버스에 유채, 65.4 × 91 cm
- [도판63] 유영국, <도담삼봉(원제: 작품)>, 1992, 캔버스에 유채, 60 × 73 cm
- [도판64] 유영국, <작품>, 1994, 캔버스에 유채, 66 × 91 cm
- [도판65] 앙리 마티스, <이카루스>, 1946, 콜라주, 조르주퐁피두센터
- [도판66] 앙리 마티스, <왕의 슬픔>, 1952, 2.92 × 3.86 m, 종이, 과슈, 조르주퐁피두센터

- [도판67] 유영국, <작품>, 1984, 캔버스에 유채, 135 × 135cm
[도판68] 유영국, <작품>, 1985, 캔버스에 유채, 105 × 105 cm
[도판69] 유영국, <작품>, 1990, 캔버스에 유채, 130 × 193 cm
[도판70] 유영국, <작품>, 1990, 캔버스에 유채, 133 × 133 cm
[도판71] 유영국, <작품>, 1977, 캔버스에 유채, 135 × 135 cm
[도판72] 유영국, <작품>, 1982, 캔버스에 유채, 72.5 × 90.5cm,
[도판73] 유영국, <무제>, 1993, 캔버스에 유채, 105 × 105 cm
[도판74] 유영국, <작품>, 1999, 캔버스에 유채, 105 × 105 cm

도 판



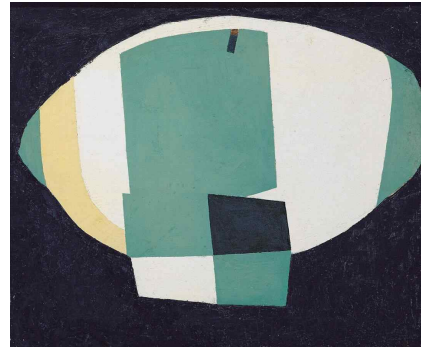
1. 유영국, <랩소디>, 1937,
캔버스에 유채, 크기 미상



2. 유영국, <작품 R3>, 1938
(1979 재제작), 혼합재료, 65 × 90cm,
유영국미술문화재단 소장



3. 김환기, <론도>, 1937,
캔버스에 유채, 61x72cm, 1938,
국립현대미술관



4. 유영국, <10-7>, 1940,
캔버스에 유채, 38 × 45 cm,
유영국미술문화재단 소장



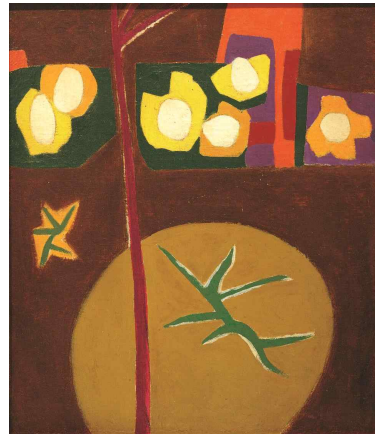
5. 유영국, <작품>, 1940, 캔버스에 유채, 45 × 37.7cm, 유영국미술문화재단 소장



6. 유영국, <경주 불국사 대웅전>, 1942, 흑백인화사진, 약 5 × 7cm, 유영국미술문화재단 소장



7. 유영국, <경주 동남산탐곡 동면 불상>, 1942, 흑백인화사진, 약 5×7cm, 유영국미술문화재단소장



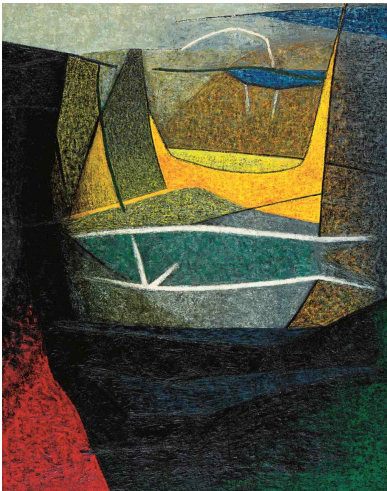
8. 유영국, <작품>, 1949, 캔버스에 유채, 53 × 45cm, 유영국미술문화재단 소장



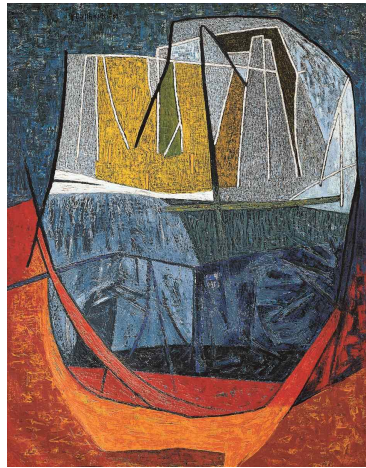
9. 유영국, <거리>, 1955, 캔버스에 유채, 25 × 35 cm



10. 유영국, <물고기>, 1956, 캔버스에 유채, 48 × 38 cm



11. 유영국, <계곡>, 1958, 캔버스에 유채, 162 × 130 cm, 한솔뮤지엄 소장



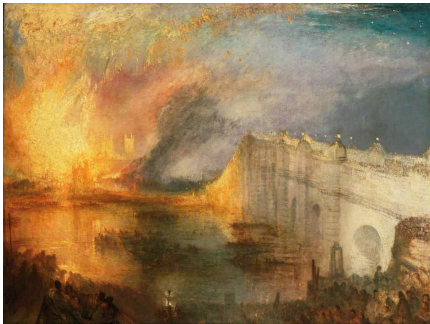
12. 유영국, <작품>, 1958, 캔버스에 유채, 130 × 102 cm



13. 유영국, <산(흥)>, 1959, 캔버스에 유채, 130 × 192 cm, 국립현대미술관 소장



14. 유영국, <산(지형)>, 1959, 캔버스에 유채, 130 × 192 cm, 국립현대미술관 소장



15. William Turner, <The Burning of the Houses of Lords and Commons>, 1835, oil on canvas, 92.1 × 123.2 cm, 필라델피아 미술관



16. David Friedrich, <Wanderer above the Sea of Fog>, 1818, oil on canvas, 94.8 × 74.8cm, Hamburger Kunsthalle



17. 토마스 콜, <View of the Round-Top in the Catakill Mountains>, 1827, 패널에 유채, 47.31 × 64.45cm, 보스턴미술관



18. 토마스 모란, <The Grand Canyon of the Yellowstone>, 1893-1901, oil on canvas, 427 × 245.1cm, 스미소니언 미술관



19. 범관, <계산행려도>, 북송, 비단에 먹, 206 × 103.3cm, 대만고궁박물관



20. 석도(石濤), <여산관폭도>, 淸, 비단에 채색, 209.7 × 62.2cm, 교토 천옥 박물관



21. 정선(鄭敼), 〈금강전도〉,
1734, 비단에 채색,
94 × 130.8cm, 국보 217호



22. 클리포드 스틸 〈PH-272〉, 1950,
Oil on canvas, 223 × 267cm



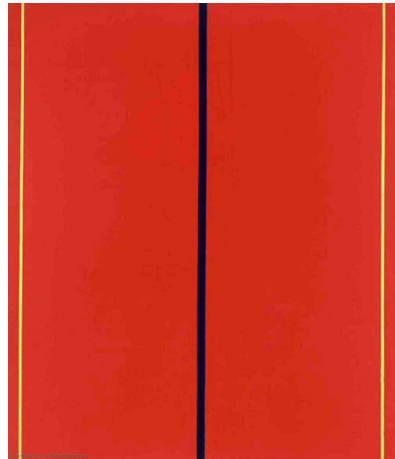
23. 클리포드 스틸, 〈PH-972〉, 1959,
Oil on canvas, 284.5 × 393.7cm



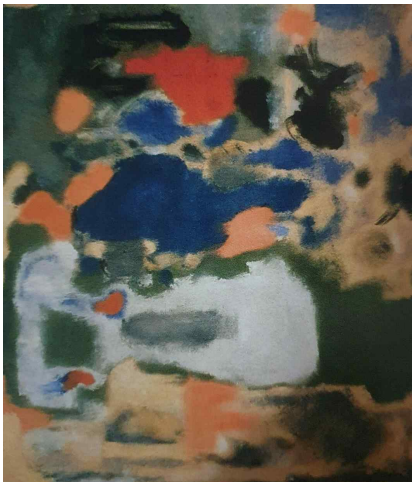
24. 바넷 뉴먼, 〈Onement I〉, 1948,
oil on canvas, 69cm × 41cm



25. 바넷 뉴먼, 〈인간, 영웅적이고
 숭고한〉, 1950-1951, oil canvas,
 242.2 × 541.7cm, 뉴욕 MoMA



26. 바넷 뉴먼, 〈Who's Afraid of
 Red, Yellow and Blue II〉, 1967,
 Oil On Canvas, 304 × 259 cm



27. 마크 로스코, 〈Untitled〉, 1948,
 Oil On Canvas, 268.3 × 129.5cm,
 케이트 로스코-프리첼 컬렉션



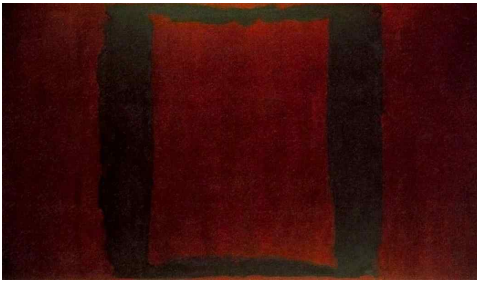
28. 마크 로스코, 〈마티스에게 경의를
 포함〉, 1954, Oil On Canvas,
 268.3 × 129.5cm, 에드워드 R. 브
 로이다 신용기금 컬렉션



29. Mark Rothko, <Saffron>, 1957,
Oil On Canvas, 177 × 137cm,
개인소장



30. Mark Rothko, <Yellow, Red,
Blue>, 1953, Oil On Canvas,
171.3 × 154.9 cm, 개인소장



31. Mark Rothko, <벽화, 섹션3 (밤
색 위에 검정)>(Seagram Mural),
1959, Oil On Canvas, 266.7 ×
457.2cm, 런던 테이트 미술관



32. 로스코 예배당 내부 전경,
휴스턴 로스코 채플



33. 유영국, <작품>, 1960, 캔버스에 유채, 171 × 226 cm, 국립현대미술관



34. 유영국, <작품>, 1960, 캔버스에 유채, 136 × 211 cm, 국립현대미술관 이진희컬렉션



35. 유영국, <작품>, 1961, 캔버스에 유채, 136 × 194 cm, 리움미술관 소장



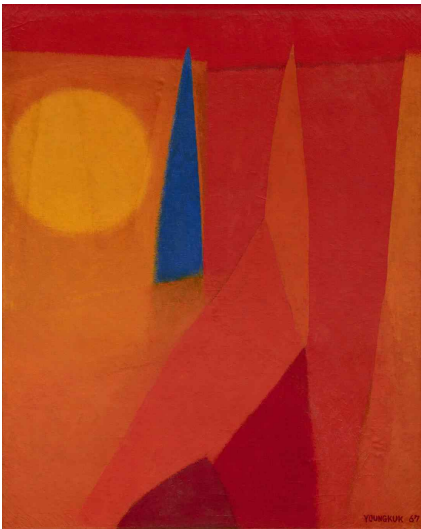
36. 유영국, <작품>, 1964, 캔버스에 유채, 130.8 × 194.4 cm, 리움미술관 소장



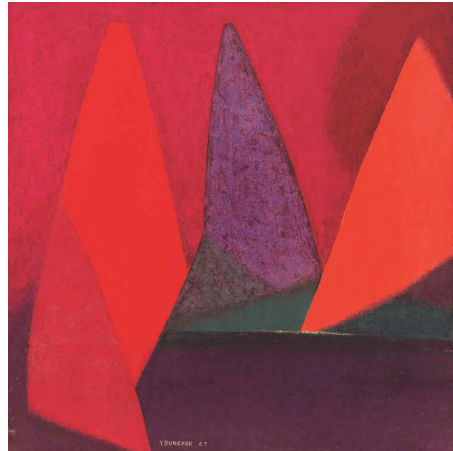
37. 유영국, <작품>, 1964, 캔버스에 유채, 130 × 194 cm



38. 유영국, <양(陽)>, 1966, 캔버스에 유채, 129 × 80.5 cm



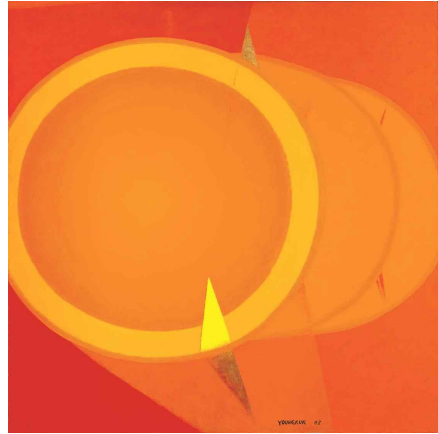
39. 유영국, <작품>, 1967, 캔버스에 유채, 162 × 130 cm



40. 유영국, <작품>, 1967, 캔버스에 유채, 130 × 130 cm



41. 유영국, <원(圓)-A>, 1968,
 캔버스에 유채, 136 × 136 cm,
 유영국미술문화재단 소장



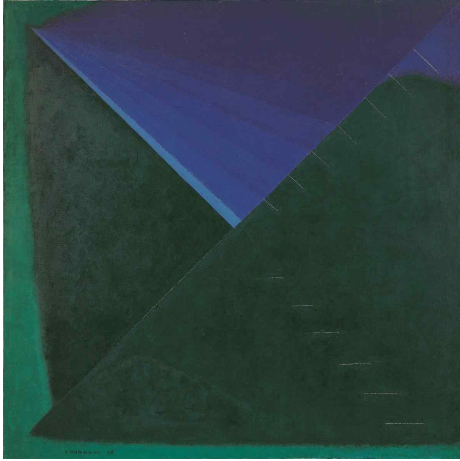
42. 유영국, <원(圓)-C>, 1968,
 캔버스에 유채, 135 × 135 cm



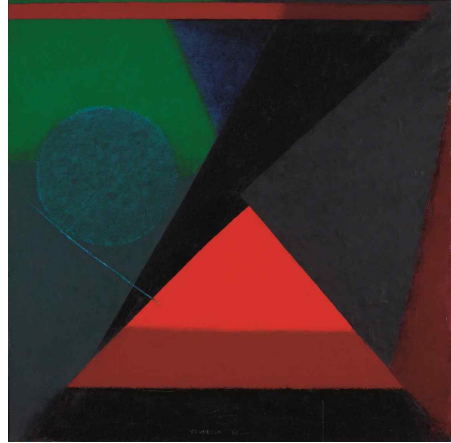
43. 유영국, <작품>, 1968,
 캔버스에 유채, 136 × 136 cm,
 국립현대미술관 이건희컬렉션



44. 유영국, <작품>, 1968,
 캔버스에 유채, 136 × 136 cm



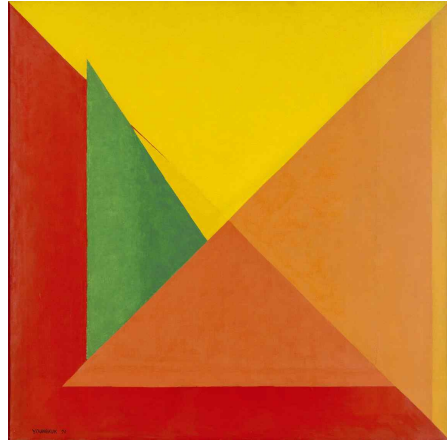
45. 유영국, <작품>, 1968,
 캔버스에 유채, 135 × 135 cm,
 국립현대미술관 소장



46. 유영국, <작품>, 1968,
 캔버스에 유채, 129 × 129 cm



47. 유영국, <산>, 1970,
 캔버스에 유채, 136 × 136 cm,
 유영국미술문화재단 소장



48. 유영국, <산>, 1970,
 캔버스에 유채, 136 × 136 cm



49. 유영국, <산>, 1970, 캔버스에 유채, 104 × 104 cm, 리움미술관 소장



50. 유영국, <작품>, 1971, 캔버스에 유채, 137 × 137 cm



51. 유영국, <산>, 1972, 캔버스에 유채, 133 × 133 cm, 리움미술관 소장



52. 유영국, <작품>, 1973, 캔버스에 유채, 134 × 134 cm



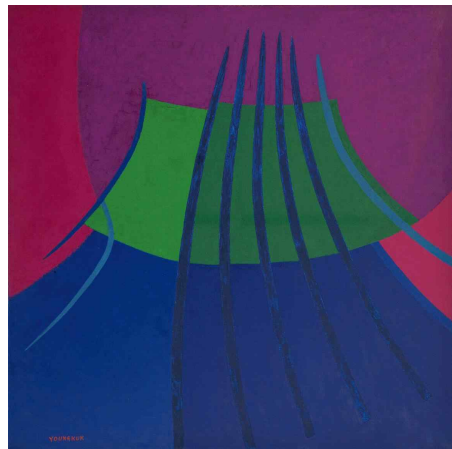
53. 유영국, <작품>, 1973,
캔버스에 유채, 106 × 106 cm



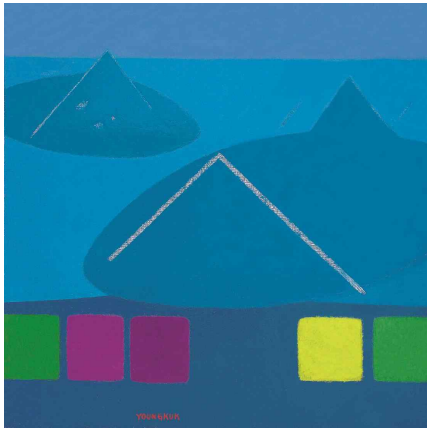
54. 유영국, <산사(山寺)>, 1974,
캔버스에 유채, 135 × 162 cm



55. 유영국, <일월도>, 1975,
캔버스에 유채, 105 × 146 cm



56. 유영국, <작품>, 1979,
캔버스에 유채, 135 × 135 cm,
서울시립미술관 소장



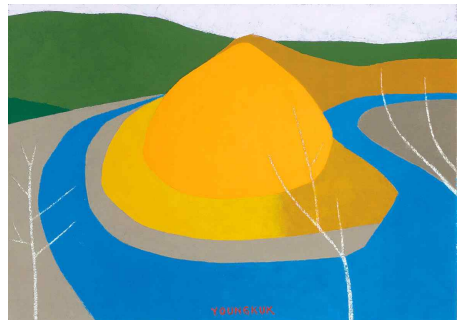
57. 유영국, <산>, 1980, 캔버스에 유채, 106 × 106 cm



58. 유영국, <작품>, 1980, 캔버스에 유채, 53 × 65 cm



59. 유영국, <작품>, 1981, 캔버스에 유채, 73 × 100 cm



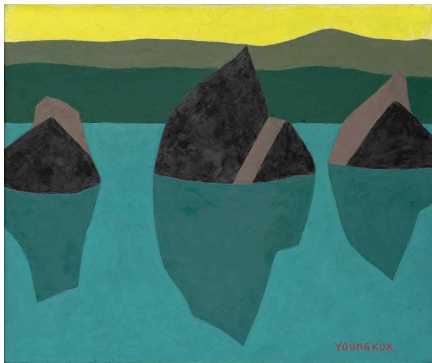
60. 유영국, <작품>, 1988, 캔버스에 유채, 65 × 91 cm



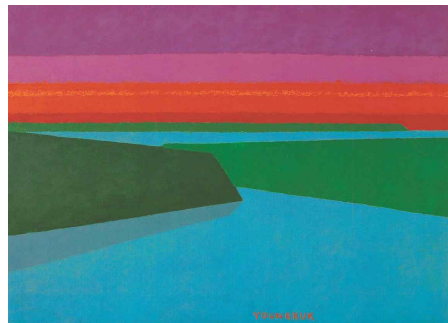
61. 유영국, <작품>, 1986,
캔버스에 유채, 130 × 162 cm



62. 유영국, <작품>, 1989,
캔버스에 유채, 65.4 × 91 cm



63. 유영국, <도담삼봉(원제: 작품)>,
1992, 캔버스에 유채, 60 × 73 cm



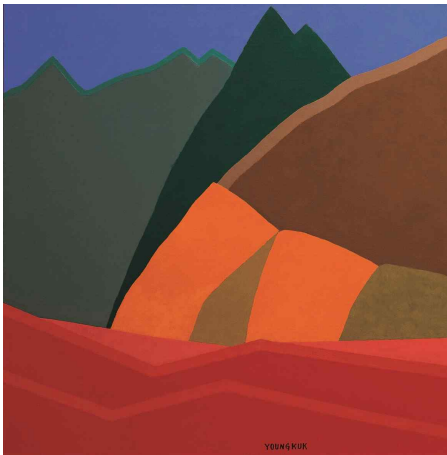
64. 유영국, <작품>, 1994,
캔버스에 유채, 66 × 91 cm



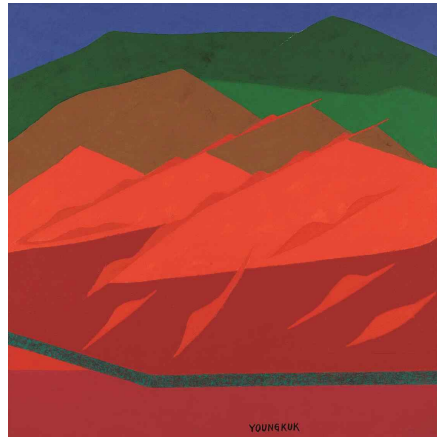
65. 앙리 마티스, <이카루스>, 1946,
콜라주, 조르주퐁피두센터



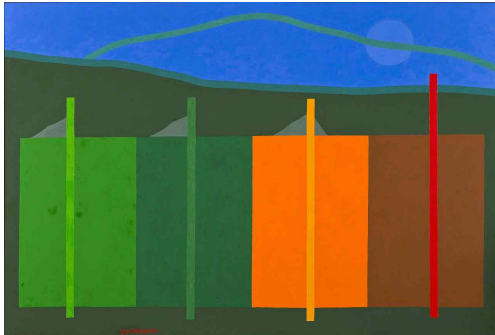
66. 앙리 마티스, <왕의 슬픔>, 1952,
2.92 × 3.86 m, 종이, 과슈,
조르주퐁피두센터



67. 유영국, <작품>, 1984,
캔버스에 유채, 135 × 135cm



68. 유영국, <작품>, 1985,
캔버스에 유채, 105 × 105 cm



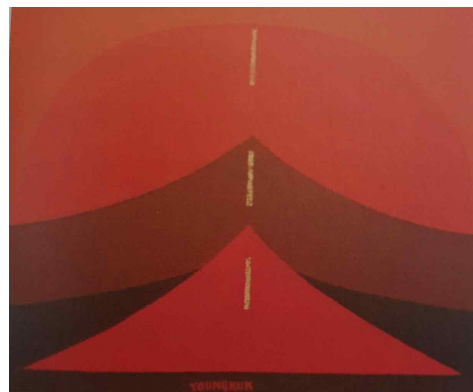
69. 유영국, <작품>, 1990,
캔버스에 유채, 130 × 193 cm



70. 유영국, <작품>, 1990,
캔버스에 유채, 133 × 133 cm



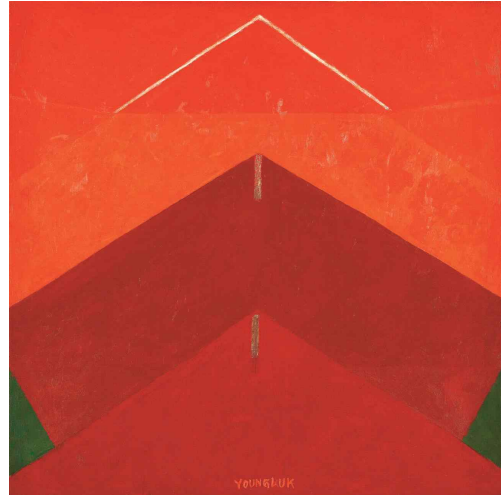
71. 유영국, <작품>, 1977,
캔버스에 유채, 135 × 135cm



72. 유영국, <작품>, 1982,
캔버스에 유채, 72.5 × 90.5cm



73. 유영국, <무제>, 1993,
캔버스에 유채, 105 × 105 cm



74. 유영국, <작품>, 1999,
캔버스에 유채, 105 × 105 cm