



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](#)

석사학위논문

권영우의 작품세계에 나타난 매체적 특성

제주대학교 대학원

미술학과

김지열

2020년 8월



권영우의 작품세계에 나타난 매체적 특성

지도교수 곽 정 명

김 지 열

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 6월

김지열의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장_____⑈

위 원_____⑈

위 원_____⑈

제주대학교 대학원

2020년 6월

<국문초록>

권영우의 작품세계에 나타난 매체적 특성

김 지 열

제주대학교 대학원
미술학과 한국화전공

지도교수 박 정 명

권영우(1926-2013)는 해방기와 한국전쟁이라는 혼란한 시대적 상황 속에서 전통 한국화의 현대적 계승이라는 과제를 부여받은 ‘해방 1세대’ 화가이다. 그는 지·필·묵이라는 구성요소를 갖추어야 한다는 고정관념에서 벗어나, 한지라는 매체를 집중적으로 부각시키는 독자적인 기법을 개발하며 한국화의 표현영역을 확대하였다.

본 논문은 이러한 권영우의 작품에 나타나는 매체의 특성에 대한 연구로서, 작가의 전성기라 할 수 있는 1970년대 이후부터 1980년대 말까지의 작품을 분석하였으며, 이를 통해 그가 한국화의 내용적인 측면과 기법적인 측면 모두에서 새로운 경지를 개척하였음을 밝히고자 하였다.

초기 구상작품시기인 1950년대의 작품은 주로 일상에서 마주하는 대상을 소재로 비구상적 표현을 시도하였다. 이는 전통 한국화의 양식에서 벗어나고자 하는 작가의 시각을 드러낸 것이다.

다음으로 한지 실험시기인 1960년대 중반부터는 한국화의 전통 재료 중에서도 한지의 물성에 주목하며 필묵을 배제하고 손으로 찢어 붙이는 등 자신만의 표현양식을 과감히 시도하기 시작하였다.

이어서 한지 작품의 집중기인 1970년대부터는 주로 도구를 이용하여 우연적으로 발생하는 형태와 농담의 변화를 통해 백색 화면에 공간감과 입체감을 불어넣는 추상작업에 매진하였다.

이후 1978년부터 1989년까지의 프랑스 체류 시기 동안 그는 작업 방식에 있어 새로운 전환점을 맞이하였다. 기존의 백색 화면에 선조(線彫)를 부각시키고 먹과 채색을 도입하며 한국화의 회화성을 현대적 감각으로 재해석하였다.

이처럼 권영우의 작품은 한국화의 전통을 계승하면서도 규범적 틀에서 벗어나 자신만의 독창적인 회화세계를 구축하려는 예술정신의 발로로서 요약할 수 있다. 이렇듯 그의 삶과 작품에 나타나는 전통 지향적 사고와 창조적 실험정신의 조화로운 결합에 대한 연구는 오늘날 위축되어 있는 한국화 화단의 발전을 위한 토대가 될 것이다.

목 차

<국문초록>	i
그림목차.....	iv
I. 서 론.....	1
1. 연구의 필요성과 목적	1
2. 연구 방법 및 내용	2
II. 권영우의 생애와 작품의 시기별 형성배경.....	3
1. 권영우의 생애.....	3
2. 작품의 시기별 형성배경.....	8
1) 초기 구상작품시기.....	8
2) 한지작업의 실험기.....	14
3) 한지작업의 집중기.....	20
III. 작품에 나타나는 매체의 특성.....	26
1. 추상적 측면: 필묵의 한계를 벗어난 회화성 창출.....	26
2. 회화적 측면: 채색으로의 회귀.....	34
IV. 결론	49
참고문헌	51
<Abstract>	53

그림목차

<도 1> 권영우, 「거울풍경」, 1949, 한지에 먹, 132×160cm	09
<도 2> 권영우, 「자회상」, 1950, 화선지에 먹, 59×43cm	09
<도 3> 권영우, 「조소실」, 1954, 한지에 먹, 106×91cm	11
<도 4> 권영우, 「화실별견」, 1956, 한지에 채색, 153×112cm	11
<도 5> 권영우, 「바닷가의 환상」, 1958, 화선지에 채색, 120×120cm	12
<도 6> 권영우, 「섬으로 가는 길」, 1959, 화선지에 먹, 224×170cm	12
<도 7> 권영우, 「고요」, 1960, 화선지에 먹, 162×127cm	13
<도 8> 송영방, 「작품」, 1962	14
<도 9> 민경갑, 「파생」, 1961	14
<도10> 권영우, 「무제」, 1965, 화선지에 먹, 194×140cm	15
<도11> 권영우, 「무제」, 1966, 포장지와 화선지, 65×54cm	15
<도12> 이응로, 「구성」, 1960, 캔버스에 콜라주, 130×84cm	16
<도13> 이종상, 「남산에서」, 1978, 화선지에 수묵담채, 110×67.5cm	18
<도14> 김기창, 「거문고」, 1975, 비단에 수묵채색, 49.8×54.3cm	18
<도15> 권영우, 「무제」, 1972, 패넬에 한지, 168×108cm	19
<도16> 권영우, 「무제」, 1973, 패넬에 한지, 115×89cm	19
<도17> 권영우, 「무제」, 1974, 패넬에 한지, 162×122cm	21
<도18> 권영우, 「무제」, 1977, 패넬에 한지, 162×122cm	22
<도19> 권영우, 「무제」, 1980, 패넬에 한지, 100×81cm	23
<도20> 권영우, 「무제」, 1986, 한지에 먹 과슈, 224×170cm	23
<도21> 권영우, 「무제」, 1996, 패넬에 한지, 오브제, 92×117cm	25
<도22> 권영우, 「무제」, 1998, Mixed Media, 90×230×40cm	25
<도23> 권영우, 「무제」, 1964, 제13회 국전출품작	27
<도24> 권영우, 「무제」, 1965, 패넬에 포장지와 화선지, 110×130cm	27
<도25> 권영우, 「무제」, 1966, 패넬에 화선지, 230×175cm	28
<도26> 권영우, 「무제」, 1970, 패넬에 화선지, 54×65cm	29

<도27> 권영우, 「무제」, 1973, 패넬에 화선지, 162×122cm·····	29
<도28> 권영우, 「무제」, 1973, 패넬에 화선지, 채색, 54×65cm·····	30
<도29> 권영우, 「무제」, 1974, 패넬에 화선지, 162×122cm·····	30
<도30> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 화선지, 162×75cm·····	30
<도31> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 한지, 122.5×122.2cm·····	31
<도32> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 한지, 45×37.5cm ·····	32
<도33> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 한지, 116×89cm ·····	32
<도34> 권영우, 「무제」, 1977, 패넬에 한지, 160×112cm ·····	32
<도35> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 한지, 56×54cm ·····	33
<도36> 권영우, 「무제」, 1977, 패넬에 화선지, 161×130cm ·····	33
<도37> 권영우, 「무제」, 1980, 패넬에 한지, 162×130cm·····	35
<도38> 권영우, 「무제」, 1981, 패넬에 화선지, 162×130cm·····	36
<도39> 권영우, 「무제」, 1982, 패넬에 화선지, 92×73cm·····	36
<도40> 권영우, 「무제」, 1982, 패넬에 화선지, 124×94cm·····	37
<도41> 권영우, 「무제」, 1982, 패넬에 화선지, 116×89cm·····	37
<도42> 권영우, 「무제」, 1983, 화선지에 과슈, 162.2×130.3cm·····	38
<도43> 권영우, 「무제」, 1984, 화선지에 과슈, 234×170cm·····	39
<도44> 권영우, 「70-21」, 1970 제19회 국전 심사위원·····	40
<도45> 권영우, 「무제」, 1984, 한지에 잉크와 과슈, 133×133cm·····	40
<도46> 권영우, 「무제」, 1985, 한지에 과슈와 먹, 70×60cm·····	40
<도47> 권영우, 「무제」, 1985, 한지에 잉크, 과슈, 224×170cm·····	41
<도48> 권영우, 「무제」, 1985, 한지에 과슈, 먹, 70.3×54cm·····	41
<도49> 권영우, 「무제」, 1985, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	42
<도50> 권영우, 「무제」, 1986, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	42
<도51> 권영우, 「무제」, 1987, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	43
<도52> 권영우, 「무제」, 1987, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	44
<도53> 권영우, 「무제」, 1988, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	45
<도54> 권영우, 「무제」, 1988, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm·····	46
<도55> 강세황, 「영통동구」, 1757, 종이에 담채, 32.8×53.4cm·····	46

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

권영우는 일명 ‘한지의 작가’ 혹은 ‘한국화 화단의 이단아’로 불린다. 이는 그의 작품의 특색을 압축적으로 표현한 것으로, 그가 기존에 전승되어 오던 한국화의 고정적인 표현 양식에서 벗어나 한지 위주의 작품을 제작한 데에서 비롯되었다.

그는 지·필·묵의 세 가지 요소를 갖추어야 작품이 완성된다는 고정관념에서 벗어나 한지라는 매체 자체와 그 물성에 주목하였으며, 이를 통해 독창적인 예술정신을 드러내며 자신만의 고유한 작품세계를 확립하였다. 또한 그는 필묵에 의존하지 않고 한지의 물리적 특성과 그 변화에 따른 효과만으로 한국화의 양식적 특수성을 표현해냈다. 다시 말해 재료와 기법 그리고 이를 통괄하는 미의식의 구체적인 발현의 결과로, 이를 위해 먼저 재료와 기법에 대한 독자적인 해석과 구사에 대한 창조적 실험이 진행되어야 하며 이를 민족 특유의 미의식과 일치시키고 고양시키는 논리화의 작업이 병행되었다는 것이다.¹⁾

이는 전통 한국화의 맥을 독자적인 인식과 시각으로 현대미술로서 재탄생시킨 것으로, 이러한 그의 작품에 대한 연구는 오늘날 전통과 현대미술의 경계 사이에서 정체되어 있는 한국화 화단에 활기를 불어넣고 새로운 활로를 모색하는 데 있어 실마리를 제공할 것이다.

뿐만 아니라 이와 같이 자신만의 독창적인 작업 방식과 예술세계를 이룩한 권영우의 작품을 연구하는 것은 한지를 매체로 하는 연구자 본인의 작업 방향과도 직접적인 연관이 있다. 모든 작가가 그러하듯 권영우 또한 초기의 실험적인 단계를 거쳐 점진적으로 발전해 나가는 과정을 겪으며 비로소 작품의 원숙기에 접어들 수 있었다.

이에 본 연구는 한지라는 한 가지 매체에 집중하여 새로운 경지를 개척한 그의 작품세계를 살펴봄으로써, 연구자의 작업뿐만 아니라 앞으로 한국 화가들이 전통

1) 오광수 (1995), 「한국 현대미술의 미의식」, 도서출판 재원. p.148

을 재창조하는 실험적인 작품을 시도하며 현대회화를 이끌어 나아갈 수 있는 새로운 방향을 모색하는 데 그 목적을 둔다.

2. 연구내용과 방법

권영우의 대표작이라 할 수 있는 작품은 1970년대부터 80년대 후반 사이의 기간에 집중적으로 제작되었다. 이 시기야말로 작가의 철학과 예술혼이 집약된 전성기라 할 수 있으며, 본 연구 또한 해당 시기에 제작된 작품을 위주로 그의 작업을 조명하였다.

먼저 II장에서는 권영우의 생애와 작품을 시기별로 구분하여, 초기 구상 작품 시기 · 한지 실험기 · 한지 집중기의 세 부분으로 나누어 그 시대적 배경과 함께 살펴보았다.

이어서 III장에서는 한지 작업의 집중기인 1970년대부터 80년대 후반까지의 작품을 위주로, 작품에 나타난 매체의 특성을 알아보았다. 특히 해당 기간의 작품에서 드러나는 양식의 특성을 추상적 측면과 회화적 측면으로 나누어 분석하였다.

마지막으로 결론에서는 앞서 살펴본 권영우의 작품에 나타나는 특징에 대하여 간략히 기술하였다.

본 연구의 진행을 위하여 논문 · 평론 · 미술 서적 · 월간지 · 전시 도록 등의 각종 문헌 자료와 더불어 작가 인터뷰 등의 영상자료를 참조하였다.

II. 권영우의 생애와 작품의 시기별 형성배경

본 장에서는 권영우의 생애와 작품의 시기별 형성 배경을 첫째, 초기 구상 작품 시기와 둘째, 한지 작업의 실험기, 마지막으로 한지 작업의 집중기인 세 시기로 분류하여 살펴보고자 한다. 또한 그의 작품에 대한 특징의 변천과정을 보다 깊이 있게 이해하기 위하여 당대 한국화단의 흐름이 어떻게 변화하였는지를 함께 연결 지어 살펴보도록 하겠다.

1. 권영우의 생애

권영우는 1926년 4월 10일 함경남도 이원에서 부친 권태인의 둘째 아들로 태어났다. 그는 보통학교 3학년 때 부친을 따라 만주대륙의 한국인 밀집지역인 용정으로 이주하여 성장기를 보냈다. 보통학교를 마친 뒤 용정의 광명중학교에 다니며 당시 중국의 연변에서 활동하던 석희만²⁾ 선생으로부터 영향을 받아 재학 시절부터 미술 콩쿠르에서 상을 받기도 하는 등 일찍부터 그림에 소질을 보였다.³⁾

1920~1930년대는 전통회화의 획기적인 변혁기로, 작가들의 현실에 대한 인식과 작업에서 다양한 개척적인 시도가 이루어지던 시기였으며, 이에 따라 화단의 양상이 크게 변화되고 있었다.

이 시기의 재능이 넘치는 신인들이 각자의 체질적 개성과 타고난 재질에 따라 독특한 화법과 다양한 화취(畫趣)를 전개시켰다. 그것은 근대화단의 개막으로 교조적인 전통 화법에 구속됨이 없이 스스로 자신의 화법을 선택하고 창조하는 표현의 자유의 시대가 열리고 있음을 의미하는 것이었다.⁴⁾

2) 함경북도 무산 출생하여 1935년 일본 도쿄 니혼미술학교(日本美術學校) 서양화 전공연변에서 활동했던 이주 서양화가, 연변 예술대학교 교수 역임, 중국미술가협회 이사, 길림성미술가협회 명예주석, 1987년 서울에서 석희만미술전시회 개최, 2003년 12월 일본 동경에서 89세로 타계하였다.

3) 최광진 (2007), 「KWON YOUN WOO」, 이미지 연구소. p.8

4) 이구열 (1988), 「근대 한국화의 흐름」, 미진사. pp.109~115

해방을 맞이하며 서울로 이주한 권영우는 1946년 서울대학교 미술대학 회화과에 제1기로 입학하면서 본격적으로 미술 교육을 받기 시작하였다. 하지만 국대안 반대운동⁵⁾ 휴학 사건으로 교정의 면학분위기는 어수선했던 상황이었다. 또한 졸업 무렵에 6.25 전쟁이 발발하며 순탄치 않은 대학생활을 경험하였다. 그는 피난 도중 대구 소재의 종군 미술대에 가입하였고, 이듬해 종군 미술대가 해체되자 부산에 있는 「종군화가단」으로 소속을 변경하였다.

당시 서울대학교는 전쟁의 여파로 1951년 부산에 임시 교정을 설립하였고, 그는 이곳에서 늦게나마 졸업할 수 있었다. 미술대학 조교를 겸하고 있던 그는 1951년 종군화가단이 해체되자 서울로 상경하여 대학원에 입학하였다. 이 무렵 피난지 부산에서 만난 서울대 미술대학 후배 박순일과 1952년 11월 15일에 결혼하고 슬하에 2남을 두었다.⁶⁾ 1954년 성신여고에 미술교사로 취직하였고, 같은 해 휘문고교 교사로 임용되면서 다소 생활의 안정을 찾았으며, 곧이어 제2회 국전에서 「여름의 인상」으로 입선한다.

권영우는 50년대 후반부터 60년대 후반까지 소재와 화법적인 면에서 일찍이 서양 화풍의 시각과 태도를 중심으로 작품을 선보이며 1954년 제3회 국전에서 「조소실」로 입선하였으며, 이듬해 제4회 국전에서는 「숨바꼭질」로 연이어 입선하였다.

이어서 1957년 제6회 국전에서 「동이 틀 때」로 입선하였으며, 대학원 졸업 이듬해인 1958년 제7회 국전에서 「바닷가의 환상」으로 문교부 장관상을 받으며 화단의 주목을 받기 시작하였다. 이는 휘문고교 재직시절 학생들과 대천해수욕장에 갔다가 그곳에서의 이미지를 형상화한 작품으로 다소 초현실성이 가미된 모습을 보인다.

그는 여기서 그치지 않고 다음해 개최한 제 8회 국전에서 「섬으로 가는길」로 2회 연속 문교부장관상을 받았으며, 이후 상식적인 구상에서 벗어나 대상의 단순화, 중첩된 화면, 동시성 등 다양한 추상적 표현 방식을 실험적으로 시도하였다.

5) 국대안 반대운동: 1946년 미군정당국은 경성대학, 구 경성의전·치전·경성법전, 경성 고공, 경성고상, 수원 고등농림, 경성약전 등을 통합하는 국립대학안을 발표하자 이에 일부 교수와 학생이 반대투쟁을 결의하며 일어난 동맹 휴학 사건이다. 이 해 8월 23일 군정령으로 국립 서울대학교 신설을 강행하자, 이에 대하여 고등교육기간이 축소되고 총장 및 행정담당인사를 미국인으로 하는 것은 학교 운영의 자치권이 박탈된다고 하여 반대하며 전국 대부분의 대학 및 중학교에서 동맹 휴학에 들어갔다. 1947년 5월 말 수정 법령의 공포로 반대 운동이 가라앉았다.

6) 박계리 (2007), 「구술채록문-1회차: 생애 및 서울대학교 재학시절」, 한국예술디지털아카이브.
<https://www.daarts.or.kr>

제9회 국전에서 고요한 강가에 낚싯대 두 개를 간략하게 단순화하여 그린 「고요」를 통해 국전 추천작가로 선정되며 화가로서의 발판을 마련하였고, 1965년 제14회 국전에서는 이상범, 노수현, 안상철, 허건과 함께 국전 심사위원으로 활동하였다. 이후 1979년까지 초대작가로서 5회, 심사위원으로서 7회 국전에 지속적으로 참여하였다.

전통 동양화의 흐름에서 벗어나 시대적 감각을 담으려는 작가의 노력이 결실을 거둔 것은 1962년경부터이다. 당시 한국 화단에서 추상 운동이 활발하게 일어났으나 권영우는 어느 단체에도 소속되지 않고 독자적인 모색을 시도하였다. 1962년 11회 국전에 추천 작가로 참여하여 발표한 종이 작품은 화단에 신선한 충격을 선사하며 동양화의 새로운 양식적 출구를 제시해 주었다. 그는 화선지를 찢거나 두 겹께 바른 후 손톱으로 긁어내는 양식의 기법을 주로 선보였는데, 이는 기존에 결코 찾아볼 수 없던 새로운 시도였다.

그는 휘문고교에서 9년간 재직한 뒤 1964년 중앙대학교 강사로 자리를 옮겼다. 이 시기부터 한지의 성질을 이용하여 뚫거나 찢기, 긁기, 밀어 올리기 등의 조형성을 통합시킨 독자적인 작품 활동에 깊이 몰입하였다. 이후 1966년 신세계 화랑에서 첫 번째 개인전을 개최하였는데, 동양화단 뿐만 아니라 서양화단에서도 크게 관심을 보였다.

1970년 중앙대학교 예술대학 교수가 되면서 1972년 제2회 인도 트리엔날레, 1973년에는 브라질에서 열린 제12회 상파울루 비엔날레에 한국 대표로 참가하는 등 활발한 활동을 이어가며 화가로서의 국내뿐만 아니라 국제적인 입지를 넓혀 나갔다. 1974년 명동화랑에서 열린 두 번째 개인전에서 한지 작가로서의 입지를 굳힌 그는 같은 해 제24회 국전 초대작가상을 받는 것을 계기로 1년간 파리에 머물 수 있는 기회를 얻었다. 또한, 1975년 일본 동경화랑에서 기획한 <한국 5인의 작가, 다섯 가지 흰색전>에서 ‘한국적 자연주의’를 현대적 어법으로 승화시켰다는 평을 받으면서 한국화 작가로는 유일하게 한국 모노크롬 미술의 주요 인물로 부상하게 된다.⁷⁾

1975년 파리에서 1년의 연수기간 동안 작품 활동에 전념하면서 화가로서의 정체성에 대한 심도 깊은 고민을 하며, 다음해 1976년 1월 자크 마술 화랑의 초대로

7) 최광진 (2007), 「KWON YOUN WOO」, 이미지 연구소 . pp.30~31

해외 첫 개인전을 열게 된다. 그 후 1978년 그의 나이 52세에 중앙대학교 교수직을 사임하고 순수한 창작의 열정으로 작품에만 전념하기 위해 프랑스 유학을 결정하게 된다. 파리 유학생생활은 그의 작품의 일생에 일대 전환점으로 작용하였다. 그 영향으로 그동안 일관되게 다루었던 백색의 화면에서 벗어나 찢거나 뚫어낸 화선지에 먹과 과슈를 입히는 채색기법을 시도한 작품을 새롭게 선보였다. 1989년 10년간의 파리 생활을 마치고 귀국한 그는 경기도 용인에 작업실을 마련하여 자연과 더불어 생활하면서 실험적인 작품 제작에 지속적으로 전념하였다.⁸⁾

이후 1990년 64세 되던 해 삼성미술관에서 그의 파리 생활 10년을 결산하는 개인전을 개최하였다. 미술평론가 김복영은 권영우의 작품에 대해 “서구 현대사조가 것처럼 집요하게 탐구해온 ‘행위’의 세계를 거의 독창적으로 보여주고 있다.”라고 평하며 “전통적인 미학에서 주장하는 ‘대상’의 존재론이 아니라 ‘행위’의 존재론을 지향하여 존재의 흐름, 과정성과 같은 이름 붙일 수 없는 끊임없는 생성과정이 있을 뿐이다”라고 극찬하였다.⁹⁾

노년기에도 그의 창작 열기는 그치지 않았고, 1992년 현대화랑, 2000년과 2002년에 서울 가나아트센터에서 개인전을 개최하였으며, 2004년 부산 수화화랑과 광주광역시 문화예술상 수상 기념 초대전 등 지속적으로 작품 제작 및 전시 활동에 전념하는 모습을 보였다.

72세가 되던 해인 1998년, 국립현대 미술관이 매년 선정하는 올해의 작가에 선정되며 기념전을 개최하였는데, 이는 그가 선보인 예술성과 실험정신을 다시금 확고히 공인받는 계기가 되었다. 그는 일상에서 흔히 접하는 오브제를 한지로 덮은 부조 작업을 선보이며 예술의 경계를 초월하여, 일상으로의 회귀를 통해 스스로의 존재를 확인하려는 자신만의 생활철학을 보여주었다. 또한 같은 해, 정부로부터 각 분야의 뛰어난 업적을 남긴 예술가들에게 수상하는 예술원상을 받고 예술원 회원이 된다. 이어서 2001년에는 문화예술발전 분야에 공을 세움으로써 국민 문화 향상과 국가발전에 기여한 공로자에게 수여하는 은관문화훈장을 받았으며, 2003년에는 제9회 허백련상을 수상하기도 하였다.¹⁰⁾

8) 최광진 (2007), 상계서. p.61

9) 김복영 (1990), 「채불10년전 :행위와 존재의 빛」, 호암갤러리, 개인전 서문

10) 최광진 (2007), 전계서. p.167

현재 작품의 주요 소장처로는 국립현대미술관, 삼성미술관 리움, 서울시립미술관, 런던 대영박물관 등이 있다.

한국 ‘해방 1세대 작가’로 한지의 물성에 주목하며 동양화와 서양화의 경계를 넘나들며 독자적 화풍을 펼쳤던 그는 2013년 향년 87세의 나이로 타계하였다.

2. 작품의 시기별 형성배경

1) 초기 구상작품시기 (1946-1961)

1910년 한일합방 이후 식민통치의 대상으로 전락한 한국 사회는 1945년 8월 15일 비로소 광복을 맞이하였다. 권영우가 서울대학교 미술대학 회화과에 입학한 1946년도의 한국화단은 해방 직후 정치·사회적 혼란과 갈등 속에서 일본 화풍을 극복하고 한국화의 전통과 시대적 방향성을 모색하고자 하는 움직임을 보이고 있었다.

일본 화풍의 극복은 먼저 물선채화(線沒彩畵)¹¹⁾의 도안 풍에서 벗어나는 것으로 인식되었다. 기교적인 진채의 방법에서 벗어나는 길은 상대적으로 수묵 중심의 선묘주의를 지향하게 했다. 선묘의 가치가 자각되면서, 청말(淸末) 신문인화에서 엿볼 수 있는 선조의 분방한 구성에서 감화를 받은 김용준, 장우성에 의해 선조 중심의 수묵담채가 적극적으로 모색되었으며 소재는 시대의 요청에 걸맞은 현실적 내용을 담으려고 했다.¹²⁾

이미 1930년대에 등장, 1940년대에 활발한 활동을 보였던 의식 있는 한국화 화가들은 당면한 일본적 잔재의 극복과 새로운 한국화의 모색에 적극성을 보이고 있었다. 김영기, 이응로, 이견영, 천경자, 김기창, 박래현 부부의 해방 이후 작품에서 발견되는 것은 한국화의 본질인 정신세계의 추구하고 직관적인 표현으로 그것은 곧 문인화의 정신과 기법에 상응하는 것이었다. 또한 이들 작가들 역시 소재에 있어 과거의 고답적인 내용 대신 현재의 풍경과 풍물을 다루었다. 한편 변관식, 이상범의 경우는 우리 고유의 산천을 모델로 한 사경산수의 전형을 보임으로써 오랫동안 단절되었던 사경산수에 대한 인식을 새롭게 복돋워 주었다.¹³⁾

이처럼 근대 한국화의 방향은 복고적인 과거 작품으로의 회귀가 아니라 전통적 양식의 다양한 현대적 해석을 모색하는 방향으로 이루어지고 있었음을 알 수 있다.

한국화의 새로운 틀의 모색에 매진하던 김용준과 장우성은 1946년 서울대학교

11) 물선채화(線沒彩畵): 선을 지우고 채색을 중점적으로 한다는 것으로 선의 개념은 면과 면을 구획지우는 경계, 윤곽선으로만 인식

12) 오광수 (1995), 「한국현대미술사」, 열화당. p.116

13) 오광수 (1998), 「이야기 한국현대미술·한국현대미술 이야기」, 정우사. pp.175~177

미술대학이 신설되며 교수진으로 임용되었으며, 그들의 이러한 고민과 시각이 자연스럽게 그 후학들에게도 이어졌음을 짐작할 수 있다.

박노수, 서세옥, 장운상, 박세원 등과 함께 서울대학교 미술학과 제1기 입학생이었던 권영우 또한 이러한 학풍에 직접적으로 영향을 받았다. 그 역시 해방 이후 한국화단의 새로운 과제였던 일본 화풍의 탈피와 민족 미술의 건설이라는 시대적 요구를 읽고 있었다. 이에 그는 산수화·화조화·문인화와 같은 전통 한국화 방식보다는 주변 풍경에 관심을 두었으며 또한 간결하면서도 밀도 높은 수묵 담채의 필선을 강조한 자신만의 개성적 작품을 시도하였다.



<도1> 권영우, 「겨울 풍경」, 1949,
한지에 먹, 132×160cm



<도2> 권영우, 「자화상」, 1950,
종이에 수묵, 59×43cm

권영우의 대학시절 초기작품인 「겨울 풍경」(도1)을 보면 기법적 측면에서는 전통 한국화의 방식을 따랐으나, 소재 면에서는 전통 양식을 탈피하여 주변 일상의 풍경을 작품에 담은 모습을 볼 수 있다. 이어서 1950년 졸업 전시에 출품한 「자화상」(도2)을 보면 전통 한국화 방식의 인물화 기법이 아닌, 먹의 농담을 이용해 인물의 입체감과 명암을 사실적으로 표현한 묵탄 데생 기법을 사용하였다.

그렇게 자신만의 개성이 담긴 작업을 꾸준히 진행하며 학업을 이어가던 그는 6.25 전쟁의 아픔을 경험하게 되었다.

당시 피난지인 대구에서 1951년 7월 국방부 휘하의 중군화가단이 발족하였다. 중군화가단에 의한 <전쟁기록화전>과 대한미협의 <전시미술전(戰時美術展)>,<현대미술가초대전>은 당시 화가들의 높은 참여의식을 보여주었다. 권영우 역시 중군화가단에 참가하여 전쟁의 순간들을 기록하였다.¹⁴⁾

또한 부산은 전시 하의 문화·예술 활동의 중심지가 되었으며 최악의 여건 아래서도 미술가들의 움직임과 전람회가 있었다. 1953년에 부산에서 변관식·이윤택·천경자 등이 개인전을 가졌으며, 부산에서 임시 개관하고 있던 국립박물관의 현대미술작가 초대전이 열리기도 하였다.¹⁵⁾

뿐만 아니라 1948년 한국 사회에 어느 정도 정치적·사회적 질서가 정립되는 과정에서 정부는 ‘우리나라 미술의 발전과 향상을 도모하기 위하여’ <대한민국 미술전람회>(이하 「국전」으로 약칭)을 창설하고, 그 해 10월에 제1회전을 개최한다. 그러나 이러한 창설 취지에도 불구하고 일본의 <선전>을 답습하며 권위주의와 틀에 박힌 관습만을 심화시키는 부작용을 초래하기도 하였다.

1953년 휴전협정과 더불어 정부가 서울로 환도하고 <국전>이 다시 재개되면서 미술활동의 정상화를 촉진시켰다. 이에 따라 피난지에서 활동하던 미술가들이 다시 서울로 올라오기 시작하면서 전쟁을 피해 북한 지역에서 월남해 온 작가들과 해방 후 각 미술대학에서 배출한 ‘해방 후 1세대’ 신진작가들에 의해 미술계의 양상이 변화함에 따라 조형 이념이 다양화되는 모습이 나타나기 시작하였다.

해방과 6.25 전쟁 이후 서구문화가 본격적으로 유입됐던 50년대 후반부터 60년대는 한국화단에서 가장 왕성한 실험 의지가 돋보이는 시기였다. 당시 1957년 한 해 동안 창작 미협·모던아트·신조형파·현대 미협 등의 그룹들이 발족하였고, 미술계 내부의 이권 다툼에 환멸을 느낀 작가들은 반(反) 국전 움직임을 통해 급진적 모더니즘을 추구하며 유럽의 앵포르멜, 미국의 추상표현주의를 받아들여 비 대상 회화를 전시했다. 1957년부터 1960년대 중반까지 지속된 앵포르멜 운동은 우리나라 추상회화 1기로 불리는 ‘뜨거운 추상’의 양식으로 사회적 격동기에 전쟁을 체험해야 했던 신진작가들에 의해 전개되어 현대미술운동으로 확산되어 갔다.¹⁶⁾

14) 오광수 (1995), 「한국현대미술사」, 열화당. pp.119~120

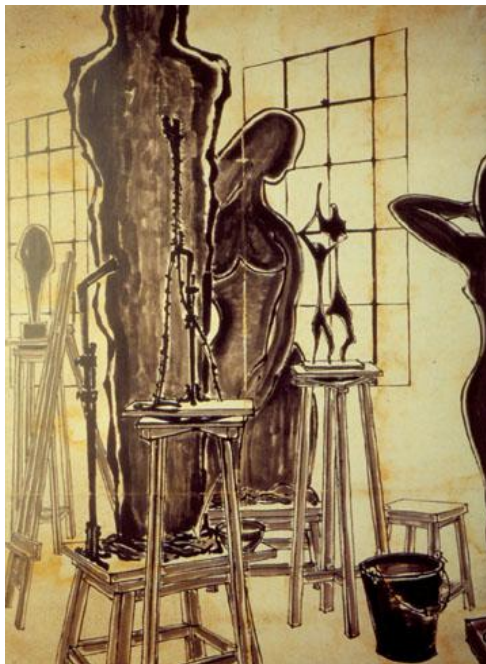
15) 이구열 (1988), 전계서. p.168

16) 오광수 외 9인 저 (1997), 「한국 추상미술 40년」, 열화당. pp.155~157

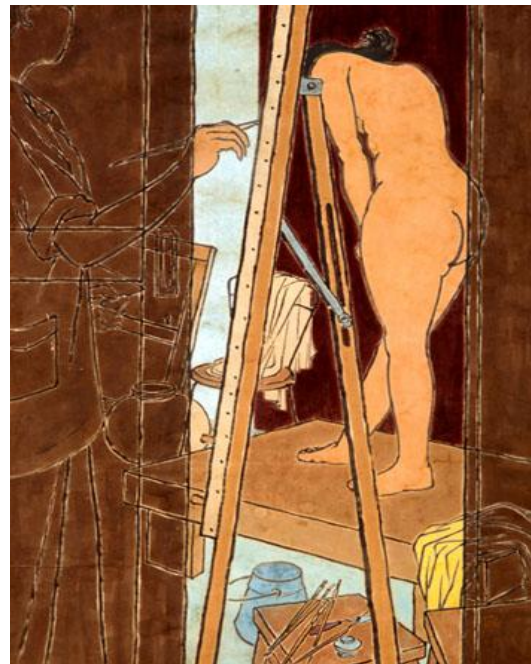
이와 때를 같이 하여 1957년 한국화 화단에서는 몇몇 중견 작가가 국전 제일주의의 관념을 배격하고 공동 의지의 독립적 한국화 운동을 전개하면서 각자 개성주의와 독자적 예술 발언을 적극화하자는 취지로 김기창, 이유태, 이남호, 장덕, 박내현, 허건, 김영기, 김정현, 천경자등의 9명에 의해 ‘백양회’를 발족하였다.¹⁷⁾

이처럼 한국 화단의 양상이 다변화되어가는 시기에 피난지인 부산에서 서울로 돌아온 권영우는 차츰 생활에 안정을 찾기 시작하며 1954년 제3회 국전에 「조소실」(도3)로 입선을 한다. 비어 있는 조소실을 담은 이 작품은 주변 생활에서 소재를 찾으며 한국화의 고답적 양식에서 벗어나고자 했던 초기 작업에서 한층 더 나아가, 사물의 형태와 구도를 작가의 새로운 시각으로 재해석하는 특징을 보인다.

그 후 1956년 제5회 국전에서 입선한 「화실 별견」(도4)은 이전 작품에서 보이는 사실적 묘사에서 벗어나 인물과 대상을 명암 처리 없이 단색으로 채색하여 평면적으로 표현하였다. 또한 간결한 선묘로 형상을 중첩시켜 이중적 공간을 형성하면서 3차원의 새로운 조형적 실험을 선보이고 있다.

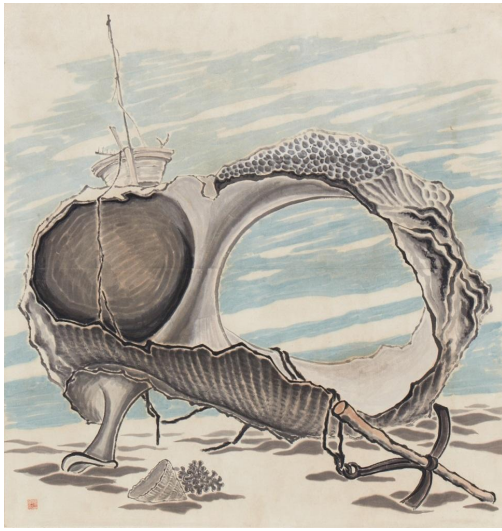


<도3> 권영우, 「조소실」, 1954,
한지에 먹, 106×91cm



<도4> 권영우, 「화실 별견」, 1956,
한지에 채색, 153×112cm

17) 이구열 (1988), 전계서. p.187



<도5> 권영우, 「바닷가의 환상」, 1958,
화선지에 채색, 120×120cm



<도6> 권영우, 「섬으로 가는 길」, 1959,
화선지에 먹, 224×170cm

이어서 대학원을 졸업한 해인 1958년 제7회 국전에 출품한 「바닷가의 환상」(도5)과 1959년 제8회 국전에서는 <섬으로 가는 길>(도6)로 연이어 문교부장관상을 수상하였다.

「바닷가의 환상」은 구상적인 제목과는 달리 전통적인 실경산수화나 수묵이 주류를 이루던 1950년대 후반에 한국화의 새로운 가능성을 제시한 작품이다. 초현실주의적 화풍도 일부 느껴지는 이 작품을 통해 그는 한국화단에 상당한 시사점을 던지며 변화의 주역으로 활동하였다.

작가의 말에 의하면 이 작품의 모티프는 대천 해수욕장에 갔다가 주워온 소라껍데기이다. “그 소라 껍데기에서 촉발되어 환상의 날개가 바다로 펼쳐진 것이다. 환상이라는 것 자체가 동양화에서는 희귀한 요소일뿐더러 실물 스케치에 의한 배와 닛은 그것들이 놓인 위치가 비현실적인 비례감으로 그려져 초현실주의에서와 같은 환각작용을”¹⁸⁾ 불러일으킨다.

「섬으로 가는 길」은 수직 수평의 구도로 바다 위에 한 척의 배와 자유롭게 날고 있는 갈매기를 시각적으로 단순화시켜 농묵의 대담한 필선으로 간략하게 표현하였으며, 담묵으로 표현된 구름은 돛과 뱃전을 통과하며 공간감을 표현하고 있다.

18) 이 일 (1977), 「한국근대미술대표작가 100인 선집」, 금성출판사. p.14



<도7> 권영우, 「고요」, 1960,
화선지에 먹, 162×127cm

「고요」(도7)는 1960년 제9회 국전에서 추천작가로 선정되며 화가로서의 발판을 마련한 작품으로, 낚시를 좋아하는 작가가 낚싯대를 드리우고 기다리는 동안 물에 비친 형상을 사진으로 찍은 듯한 사실적 표현으로 담아내면서 주변 풍경에 대한 인상을 초현실적 분위기와 화면의 구조적 질서가 복합적으로 어우러진 독자적 형식으로 구축해 나가고 있다.

이렇듯 초기 구상작업 시기의 권영우는 일찍이 전통적 방식의 한국화에서 벗어나 시대적 감각을 담으려

하는 조형 의지를 지니고 있었다. 이러한 초기의 창작의식은 전통에 대한 그만의 해석 방식에서도 다음과 같이 분명하게 드러난다.

“전통이라는 것은 그 자체를 길이 보존하는 것이라기보다는 어딘가 새롭게 이어나가야 하는 것이라고 생각합니다. 가령 지금까지 이어져 내려온 전통이 어느 면에서 좋지 않다고 생각되면 오늘 상황에 맞게 그것의 방향 전환도 가능하다는 것이지요. 이것이 전통의 참 의미가 아닐까요. 그리고 이 시대의 화가들은 자신의 작품을 통해 새로운 전통을 만들어 나가야 할 필요가 있지요.”¹⁹⁾

즉, 전통이란 무조건적으로 지켜야만 하는 규율이 아니며, 그것을 계승해 나가는 당 시대의 정신과 사회적 요구에 따라 적절하게 변용할 수 있는 정신적 산물이라는 것이다. 권영우의 예술 세계는 이러한 전통에 대한 유연한 해석 방식에서부터 시작된 것이라 볼 수 있다.

19) 김영진 (2003), 「순백의 대지를 달려온 마라토너 권영우」, 미술세계. p.70

2) 한지작업의 실험기 (1962-1977)

1960년대 서양화단에서는 두꺼운 층의 유화 안료를 주된 재료로 사용하는 앵포르멜이 유행한데 반해, 한국화단에서는 수묵의 발묵 효과를 이용한 앵포르멜적 수묵 추상화가 시도되면서, 이 무렵 백양회에 이어 자신들만의 독자적인 사조를 피력하는 다양한 단체들이 활발하게 활동하기 시작하였다.²⁰⁾

이들은 종래의 동양화에서 다루었던 재료, 기법적인 형식에서 벗어나 유성 안료와 캔버스 같은 천과 화면 위에 여러 이물질들을 첨가하는 콜라주 양식 등의 실험적인 시도를 도입하며 동양화에서 처음으로 비구상이라는 말을 만들어 냈다.

이러한 단체들의 대표적인 예로 서울대학교 한국화 전공 출신 작가들로 구성된 묵림회가 창립되었다. 이후 이러한 한국화의 실험적인 경향은 1963년 청사회, 신수회 그룹의 등장과 1967년 묵림회가 해체되고 묵림회의 성격을 이어받은 한국화회가 생겨나면서 비구상 혹은 추상표현의 추구는 더욱 다양한 성격의 실험주의적 경향으로 확산되어 갔다.²¹⁾

이 시기 한국화의 흐름을 단적으로 나타내는 예시로서 송영방의 「작품」(도8)과 민경갑의 「파생」(도9)을 들 수 있다. 먼저 송영방의 작품에는 무정형의 앵포르멜 기법으로 자연의 형체가 희미하게 드러나지만 자유로이 구사된 필선과



<도8> 송영방, 「작품」, 1962



<도9> 민경갑, 「파생」, 1961

20) 정형민 (2011), 「근현대 한국미술과 '동양' 개념」, 서울대학교출판문화원. pp.100~101

21) 오광수 외 9인 저 (1997), 전계서. p.162

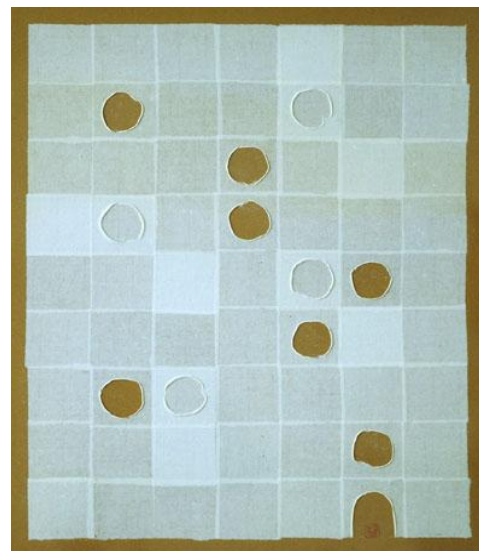
수묵 농담이 화폭 전면에 부각되어 있다. 또한 민경갑은 60년대 초엽부터 지속적으로 앵포르멜 작업을 하였는데 구상적 형체가 완전히 배제된 한국적 앵포르멜 양식이 정착되어 가는 모습을 보여준다.²²⁾ 그러나 이러한 한국화에 있어서의 앵포르멜의 흐름은 60년대 중반에 들어서면서, 예술적 창조성의 지향 없이 기법적인 측면에서의 반복만을 초래하여 점차 침체되어 가는 양상을 보였다.

앞서 살펴보았듯이 권영우는 1950년대 중반부터 한국화의 재료인 지·필·묵을 사용 하여 간결한 먹 선으로 대상을 분석적 시각의 추상적인 이미지로 표현해 왔다. 그러나 이러한 앵포르멜의 후퇴와 함께 1960년대 중반 이후부터는 전통적인 표현의 틀과 재료라는 개념과 형상에서 벗어나, 한지라는 매체의 물성에 더욱 주목하기 시작하였다. 이는 한지의 물질적 특성을 활용하여 새로운 표현 양식을 개발하고자 한 권영우만의 시도로서, 전통 한국화의 맥과 정신을 이어나갈 뿐 아니라 실제적인 측면에서도 한층 더 발전을 이루게 되었으며, 이를 통해 한국화는 현대 회화의 한 장르로서 그 위상을 새롭게 정립할 수 있었다.

먼저 1965년 작품 「무제」(도10)을 보면 채색이 스며든 한지를 펴서 패널 위에 붙이고 그 위 전면에 다시 흰 화선지를 덧붙인 후 일부분을 떼어내는 마티에르 기법이 주를 이루고 있다는 점에서 추상화로의 독특한 전환을 보여준다.



<도10> 권영우, 「무제」, 1965,
화선지에 먹, 194×140cm



<도11> 권영우, 「무제」, 1966,
포장지와 화선지, 65×54cm

22) 정형민 (2011), 전계서, pp.110~114

이어서 「무제」(도11)에서는 화선지 조각과 조각을 서로 이어 붙이며 만들어진 선과, 종이를 찢은 뒤 밀어 올리며 생긴 형상이 마치 콜라주 기법과 같이 어우러져 있다. 사용한 한지의 양과 두께에 따라 은은하고 단순한 멋을 보여주면서 바탕의 색과 대조를 이루는 기하학적 추상 작품이다.

권영우는 당시 자신보다 먼저 파리에서 활동하며 한지 작업으로 명성을 얻은 고암 이응로에게 상당한 동질감을 보이고 있었다.



<도12> 이응로, 「구성」, 1960,
캔버스에 콜라주, 130×84cm

당시 이응로의 작품인 「구성」(도12)은 재료를 제대로 구입할 수 없어 신문지나 잡지를 찢어 붙이기도 하고 수묵이 배어든 화선지, 한지를 찢어 붙이며 조각에 먹을 가해 작업을 이어 나갔다. 그의 기법은 구체적인 이미지를 탈각한 순수한 화면 내의 질서의 회복이라는 점에서 당시 파리 화단을 풍미하고 있었던 앵포르멜 회화와 진한 공감대를 형성하며 파리 화단의 주목을 받게 된다.²³⁾

특히 1962년 파리 파게티 화랑에서 종이 콜라주 작품으로 초대 개인전을 개최하였고, 같은 해 서울 중앙 공보관 화랑에서 열린 체불 작품전을 통해 국내에서 또한

인지도를 높여 가고 있었다. 비슷한 무렵 1966년 권영우는 신세계 화랑에서 첫 번째 개인전을 개최하였는데, 여기에서 그는 붓을 일체 사용하지 않은 채 한지만으로 제작한 작품을 선보였다. 그는 한 인터뷰에서 ‘고암 이응로 선생도 창호지를 으깨어 부조한 일이 있다는데 (고암의) 최근 작품을 대하고 싶다’고 직접적으로 밝힌 바 있는데, 이는 자신과 유사한 작업 방식을 선택한 이응로의 작업에 고무되어 있었던 것으로 보인다.²⁴⁾

즉 동양의 전통 재료인 화선지를 서양식 콜라주 기법으로 다룬다는 점에서 일련

23) 오광수 (2003), 「21인의 한국현대 미술가를 찾아서」, 시공사. pp.80~82

24) 김정희 (2006), 「한지: 종이의 한국 미학화」 현대 미술사연구 19, 현대 미술사학회. p.202

의 동질감을 느꼈을 것이다. 물론 이와 같은 유사성 이외에도 양자 간의 차이점 또한 찾아볼 수 있다. 이응노의 경우 1962년 개인전에서 선보인 것처럼 종이를 구기고 뭉친 질감을 내는 등 격정적인 행위와 마티에르를 강조한 전후 추상의 양식이 강하게 드러난다. 이에 비해 권영우의 경우 그와 같은 특징은 드러나지 않는다.

이러한 맥락에서 권영우의 한지 실험기의 작업은 전후 추상의 수용이 아니라 전통의 현대적 계승이라는 당시 화단의 흐름에 동조한 것으로 볼 수 있다.²⁵⁾ 다음의 인터뷰를 통해 전통 회화의 계승과 현대적 재창조에 대한 권영우의 일관된 시각을 확인할 수 있다.

“동양화다 서양화다 구별을 짓지 않아야..... 작업을 하다보면 비슷하고 같은 것을 한다는 것은 생산 공장에서 나오는 것이다. 그렇기 때문에 되도록 변화 있고 늘 새로운 것을 추구하는 과정에서 새로운 것이 나오는 것으로 내 나름대로 개성적인 것을 가지고 발표하기 위해 준비를 했다.”²⁶⁾

이처럼 권영우의 한지 작업은 전통과 혁신의 조화로운 상생에 대한 치열한 고민에서 비롯된 것이다. 그는 한국화의 전통에 집중하면서도 한국화와 서양화의 경계를 무조건적으로 구분하지 않고 틀에 얽매이지 않는 자유로운 사고를 보여주었다. 비록 권영우 본인은 자신의 작품에 대하여 우연한 작업의 산물이라 자평하였지만, 이는 결국 항상 새로운 변화를 추구하는 열린 사고와 작업 태도를 갖추어야 비로소 도달 가능한 경지라 할 수 있다.

60년대 후반부터 한국 현대미술은 앵포르멜 추상에서 벗어나기를 시도하며 “정교한 이론체계와 보다 정확한 정보에 의존함으로써 서구 사조의 단순한 수용이나 모방에서 벗어나 이를 독자적으로 해석하고 수용”²⁷⁾하려는 주체적인 움직임을 보였다. 이러한 변화의 과정에서 한국화단은 작가와 다양한 단체가 등장하고 양식의 다변화만 나타날 뿐, 실질적인 실험적 시도와 열기는 식어가고 있었다. 그와 동시에 오히려 전통적인 재료와 소재에 관심을 보이며 현대적인 한국화를 재모색하려는 현상이 나타났다.²⁸⁾

25) 정무정 (2016), 「1950-1970년대 권영우의 작품과 ‘동양화’개념의 변화」 한국근대미술사학 32, 한국근대미술사학회. p.329

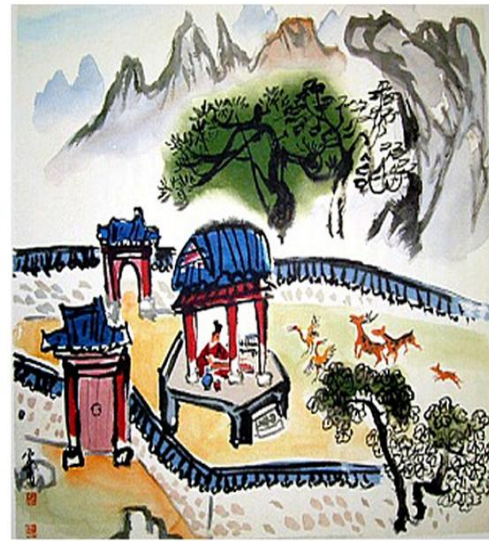
26) 경기문화재단/ 창창 인생-권영우 작가 인터뷰 자료영상 부분발췌, <http://www.ggcf.kr/archives/36862>

27) 오광수 외 9인저 (1997), 전계서. p.110

28) 오광수 외 9인저 (1997), 상계서. p.170



<도13> 이종상, 「남산에서」, 1978,
화선지에 수묵담채, 110×67.5cm

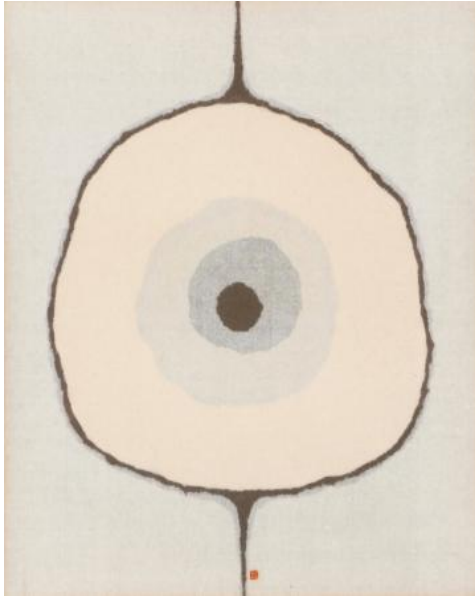


<도14> 김기창, 「거문고」, 1975,
비단에 수묵채색, 49.8×54.3cm

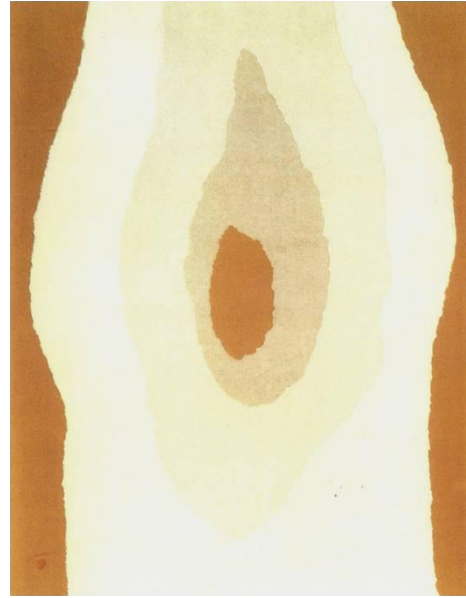
특히 1970년대 들어서부터, 앞서 활동한 산수화가인 이상범·변관식의 영향을 받아 현대적 진경산수화 양식이 재조명되었다. 대표적으로 이종상의 「남산에서」(도13)에 나타난 진경 개념에서 이러한 사조를 확인할 수 있다. 작품에서 나타나듯 작가는 비단 산수풍경만이 아니라 자신의 주변 환경과 현실의 모습을 작품에 오롯이 반영하고자 하였다. 도시 문명의 산물과 동시대인의 생활 모습을 주저 없이 작품에 담아내며 이전 세대 산수화가들의 화풍과는 확연히 차별화된 모습을 보인다.

또한 동시대 활동한 운보 김기창은 한국적 정서를 담은 소재를 다루며 민화 방식을 차용한 산수화 방식을 개척하였다. 이러한 경향을 담은 대표적인 작품으로 「거문고」(도14)를 들 수 있다. 당시 한국 화단에서 채색화는 일제강점기의 문화적 잔재라는 악평을 받고 있었다. 이에 운보는 자신의 작품이 조선시대 민화를 계승한 것임을 피력하며 채색에 대한 비판적 시각을 극복하고자 하였다.²⁹⁾ 그는 스스로 자신의 작품을 일명 ‘바보 산수’라 칭하며 전통 민화의 현대화 작업에 매진하였다.

29) 박계리 (2014), 「모더니티와 전통론」, 해안. p.278



<도15> 권영우, 「무제」, 1972,
패널에 한지, 168×108cm



<도16> 권영우, 「무제」, 1973,
패널에 한지, 115×89cm

이처럼 1970년대의 한국화 화단은 전통으로의 회귀라는 명제 하에, 전통 양식의 지속적인 재해석과 재평가가 이루어지던 시기였다. 권영우는 그동안 스며들고 번지는 수묵의 기본 재료로 다루어왔던 한지에서 새로운 잠재력을 깨닫고 종이에 의한 ‘그리는’ 방식에서 벗어나 종이 자체로 ‘만드는’ 개념으로 전환함으로써 전통의 맥은 이어나가면서도 고정된 형식의 틀은 벗어나고자 하였다.³⁰⁾

「무제」(도15)과 「무제」(도16)은 동일한 방법으로 제작된 작품으로 한지를 찢고 또 겹치거나 밀어내는 등의 방법으로 행위의 작위성과 결과의 우연성을 절묘하게 결합시키고 있다.

권영우에게 있어 한지 작업의 실험기인 1960~70년대는 전반적으로 서구의 앵포르멜 양식이 유입되던 시기로, 추상의 영향을 받은 실험적 시도와 전통의 계승과 재해석이라는 시대적 요구에 대한 대응이 다양한 양상으로 드러나고 있었다.

이러한 상황 속에서 권영우는 한지라는 전통적 재료를 사용하면서도, 먹과 붓의 한계를 뛰어넘으며 자신만의 표현 양식을 개척하였다. 이를 통해 전통 한국화의 정통성을 계승하면서도, 국제화의 물결을 타고 급속도로 다원화되어가는 문화예술 분야에서 한국화라는 회화 장르의 기반을 확고히 다질 수 있었다.

30) 최광진 (2007), 「KWON YOUNG WOO」, 이미지 연구소, p.30

3) 한지작업의 집중기 (1978-1989)

1970년대부터 정부는 경제 성장을 위한 정책으로 문화와 산업 등 다양한 분야의 세계화를 추진하였으며, 그 일환으로 국제적 문화 교류를 활성화하기 위해 국내 예술가들의 해외 미술 전시 참가를 적극적으로 지원하였다. 특히 1968년 한일 국교 정상화 기념으로 도쿄에서 열린 한국 현대회화전에 이어 상파울루 비엔날레, 파리 청년작가 비엔날레, 도쿄 비엔날레 등 다양한 국제미술전에 젊은 예술가들이 참가하면서 세계 미술의 동향을 몸소 체험할 수 있었다. 권영우 또한 1972년 인도에서 열린 제2회 트리엔날레와 1973년 브라질에서 열린 제12회 상파울루 비엔날레에 한국 대표로 참가하였다.

이러한 국제무대 진출은 작가들에게 있어 한국문화의 정체성이란 무엇인가에 대한 자문의 기회가 되었다. 권영우 역시 이러한 ‘급격한 국제화의 흐름’과 ‘전통의 계승 및 발전’이라는 두 갈래 사이에서 자신의 작업의 정체성과 지향성을 실험하며³¹⁾, 이제 국내뿐만 아니라 국제적으로도 화가로서의 입지를 넓혀 나갔다.

이러한 세계화의 흐름 속에서 당시 국제적으로 부각되고 있던 누보 레알리즘, 미니멀리즘, 컨셉추얼 아트 등의 예술 사조가 국내에 유입되기 시작하였고, 작가들은 서구 예술을 무비판적으로 수용하기보다는 이를 고유한 전통문화의 기반 위에서 주체적으로 적용하기 위한 방식에 대하여 고민하였다.

이러한 시각은 70년대 초부터 권영우를 비롯한 몇몇 작가들의 작품에서 나타나기 시작하였다. 이어서 70년대 중반에 들어서면서 우리 현대미술은 양식적·정신적 모습을 갖추고 ‘한국의 현대 미술’이라 부를 만한 회화 유형을 탄생시키게 된다. 즉 미니멀 아트를 한국적으로 변형시켜 만든 순화된 형식의 모노크롬양식이 등장한 것이다.³²⁾ 이 시기의 모노크롬 작가들은 화면에 끊임없는 행위의 반복을 보여주며 물질의 속성을 중화시킴으로써 자연과 합일된 정신적 환원의 세계를 표현 하고자 하였다.³³⁾

31) 박계리 (2014), 전계서, pp.306~307

32) 서성록 (2006), 「한국현대회화의 발자취」, 문예출판사, pp.452~453

33) 오광수 (1995), 「한국현대미술사」, 열화당, pp.230~231



<도17> 권영우, 「무제, 1974,
패널에 한지, 162×122cm

권영우는 1974년 제23회 국전에서 「무제」(도17)로 예술원회장상을 받았다. 이 작품은 화선지가 젖은 상태에서 종이를 옆으로 굽거나 밀어서 말아 올리는 방식을 사용하였다. 수많은 수평선들이 겹치고 누적되며 상승하는 과정에서 점차 그 경계를 상실하며 아득히 사라져 간다. 그와 동시에 선의 경계를 초월한 또 다른 백색의 공간이 펼쳐진다.

작품에서 보이듯 권영우는 화면의 바탕으로만 사용되던 한지를 손으로 찢거나 밀어 말아 올리는 등의

행위를 통해, 한지 자체의 순수한 물성에 집중하였다. 그 과정에서 행위 주체의 의도와 그에 따른 한지의 물성의 변화를 분리시킬 수 없는 합일의 경지에 도달하고자 끊임없이 실험을 거듭하였다.³⁴⁾

이러한 시도는 1975년 일본 동경화랑에서 기획한 <한국 5인의 작가, 다섯 가지 흰색전>을 통해 결실을 맺게 된다. 당시 권영우는 박서보, 이동엽, 서승원, 허황과 전시에 참여하였고 이를 통해 ‘한국적 자연주의’를 현대적 어법으로 승화시켰다는 평을 받으며 한국화 작가로는 유일하게 한국 모노크롬 미술의 주요 인물로 부상하였다. 이 전시를 계기로 그동안 일본에 알려지지 않았던 한국 현대 미술이 본격적으로 소개되면서 일본 내에서 한국적 모노크롬 양식이 급부상하였다.

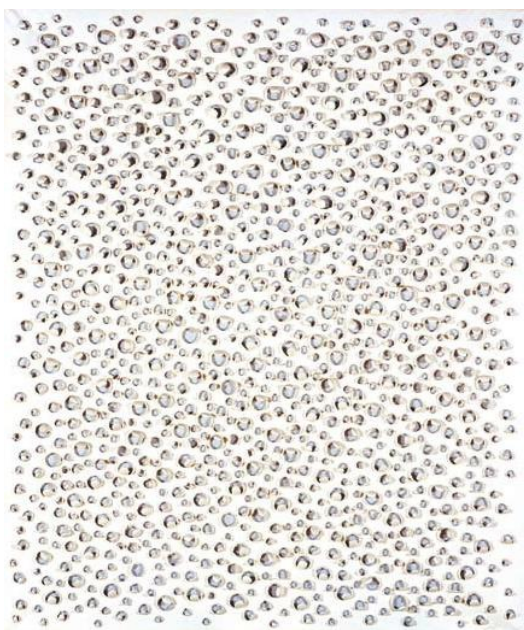
그러나 50~60년대를 주도했던 앵포르멜이 그러했듯이 모노크롬 또한 80년대에 이르며 서서히 열기가 식어 갔다. 모노크롬이 침체에 빠지게 된 직접적인 계기는 앵포르멜 쇠퇴 과정과 유사하였다.

외적 팽창에 따라 내용적 측면에서의 비판과 발전 없이 동일한 형식만을 추구하는 과정에서, 외향만 같고 변별력이 없는 작품들이 양산되었으며 이로 인해 내실의 빈곤화를 초래한 것이다.

34) 박계리 (2014), 전계서, p.333

권영우는 앞서 제23회 국전 수상을 계기로 1년간 파리에 머무를 수 있는 기회를 얻게 된다. 1975년부터 시작된 파리 생활은 그에게 있어 작업의 일대 전환점이 되었다. 연수 기간 동안 권영우는 파리에 있는 자크 마술 화랑의 초대로 첫 해외 개인전을 개최하였다. 당시 르 피가로(Le Figaro) 지는 “눈부신 백색과 음영 있는 부조로 빛과 심연이라는 이중의 감명을 불러일으켰다”라 호평하였고³⁵⁾, 이는 권영우의 작품성을 유럽에 알리는 계기로 작용하였다.

또한 1977년 도쿄 센트럴 미술관의 「한국 현대미술의 단면」 전에 연이어 출품하며 세계에 자신의 이름을 알렸다.



<도18> 권영우, 「무제」, 1977,
패널에 한지, 162×122cm

그중에서도 「무제」(도18)는 이전까지 깔끔하게 정리된 인상을 주던 질서에서 의도적으로 벗어난 작업으로, 크고 작은 구멍을 뚫는 행위를 통해 인위성을 최대한 배제하며 자신의 한계에 끊임없이 도전하는 구도자적인 모습을 보여준다.

이처럼 권영우는 매체의 활용이라는 방식을 통해 한국화의 새로운 장을 열어가고 있었으며, 그의 도전과 열의는 1977년 12월 4일 독서 신문에 실린 <평론가들이 뽑

은 베스트 10>의 설문 조사를 통해 확인할 수 있다. 기사 내용에 따르면 20세기의 한국화 작가 중에서도 권영우는 한국미술의 세계화, 한국화의 새로운 가능성을 지속적으로 제시하였다는 평을 받았다.³⁶⁾ 이는 그가 한국문화의 세계화라는 거대한 물결 속에서 한지의 조형성을 알리는 대표적인 작가로서 인정받고 있었음을 보여주는 증거이다.

35) 최광진 (2007), 「KWON YOUNG WOO」, 이미지 연구소 . p.31

36) 이순령 (2017), 「20세기 ‘한국화’의 역사:20세기 ‘한국화’ 평가와 전망」, 김달진미술자료박물관. pp.92~96

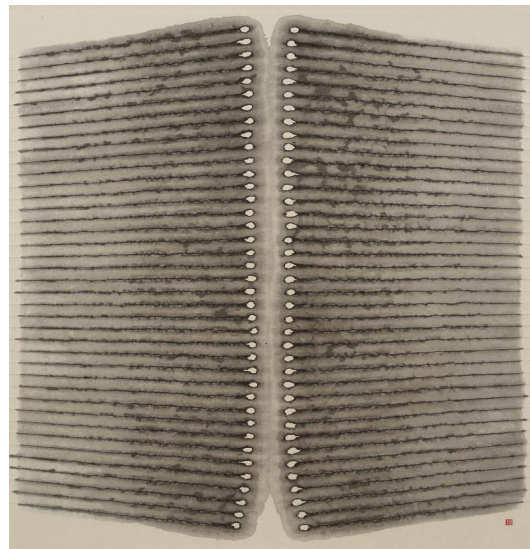
귀국 후 중앙대학교에서 후학 양성에 매진하던 권영우는 52세가 되던 1978년 안정된 생활이 보장되었음에도 프랑스 유학을 결심하였다. 그는 이후 10년간 프랑스에 머무르며 작업에 매진하였다.

프랑스는 20세기 초 인상주의를 시작으로 야수주의, 입체주의, 오르피즘, 다다, 초현실주의에 이어 1950년 중반 이후 개념미술, 미니멀리즘, 대지미술, 비디오 아트 등 전위미술과 쉬포르·쉬르파스와 신구상회화 운동이 활발히 일어나며 이즘이나 어떤 사조의 구분이 모호해지는 경계에서 작가의 자유로운 창작활동과 발표가 이루어지고 있었다.

파리에 정착한 이후로 그는 기존의 작업 방식에 변화를 주기 위해 새로운 양식을 도입하였다. 이전의 작업에서는 한지의 물리적 변화의 측면을 강조하였다면, 이제는 뚫거나 찢어낸 화선지에 먹과 과슈를 입히는 등, 백색의 화면에 채색을 시도한 작품을 새롭게 선보이기 시작하였다.



<도19> 권영우, 「무제」, 1980,
패널에 한지, 100×81cm



<도20> 권영우, 「무제」, 1986,
한지에 먹, 과슈, 224×170cm

「무제」(도19)는 파리 생활 초기의 작품으로, 기존의 작품과 같이 백색의 화면을 유지하면서도 도구를 이용해 지면을 긁어내리는 방식으로 선을 표현하며 변화를 꾀하려는 과감한 시도가 돋보인다. 반면 「무제」(도20)는 파리 생활 중기의 작품으로, 먼저 선의 표현에 있어서는 긁어내리는 힘의 강약을 세밀하게 조절한 모습을 보이며, 또한 한지의 흡수성을 최대한 이용하여 작품의 뒷면에서 먹과

과슈를 입히는 배채법을 사용하였다는 점이 주된 특징이다. 세밀하게 긁어내린 선과 담묵으로 처리된 채색이 절묘한 조화를 이루고 있다.

1978년에는 김환기, 박서보, 심문섭 등과 함께 <파리 국제 근대미술의 만남(Rencontre des Arts Modernes de Paris)>전에 출품하였으며, 이후 1980년대부터는 주로 그랑팔레(Grand Palais)에서 개최되는 레알리떼 누벨, 살롱 드 메, 그랑 에 존도주르드위 등의 살롱전에 참가하였다. 또한 LA, 캐나다 등에서 정기적으로 작품을 발표하였다.³⁷⁾

뿐만 아니라 1982년의 현대화랑 전시 및 1986년의 회갑전 등을 통해 파리에서 작업한 작품을 국내에도 소개하며 한국 화단과의 소통 또한 지속적으로 유지하였다. 이처럼 왕성한 작품 활동을 보인 그는 1989년 파리에서의 생활을 마치고 귀국하였으며 이듬해 호암갤러리에서 파리에서의 10년간의 작업을 결산하는 개인전을 열었다.

1990년대 들어 인터넷의 보급과 함께 예술문화의 모든 방면에서 일대 변혁이 일어났다. 포스트모더니즘에 영향을 받은 새로운 미술사조, 그리고 개념미술과 신기술의 영향을 받은 미디어아트가 한국 미술계 전반에 큰 영향을 끼치기 시작하였다. 미술은 점차 영역의 경계가 허물어지며 종합예술의 형태로 분화되었다.

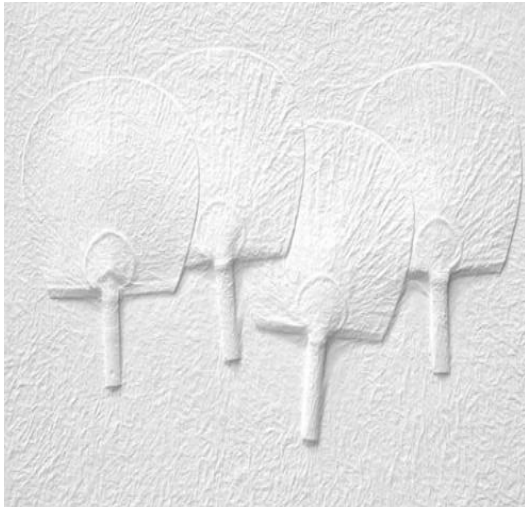
기존의 미술이 평면적 회화 중심의 작품을 의미하였다면, 이제는 퍼포먼스, 조각, 설치, 영상물 등 다양한 매체를 통해 시각화시킨 모든 작업 형태가 미술 작품으로서 인정받기 시작하였다. 이 시기의 대표적인 작가로 비디오 아트를 통해 세계적인 명성을 얻은 백남준을 들 수 있다.³⁸⁾

이러한 새로운 문화적 변혁기를 맞이한 권영우는 1990년 경기도 용인에 작업실을 마련하고 ‘사람은 늙어도 작업은 젊어야 한다’는 일관된 신념하에 끊임없이 새로운 방식을 시도하였다.

그는 1992년 현대화랑에서 개최한 개인전을 통해 기존의 평면적 작업 방식에 벗어나 입체를 도입하는 새로운 시도를 선보였으며, 이어서 1998년에는 국립 현대미술관의 <올해의 작가>로 선정되기도 하였다.

37) 김영호 「(외부칼럼) 재불 한인미술가 약사」, 김달진미술연구소. <https://www.daljin.com/column/2796>

38) 여경환 외 6인 (2016), 「×:1990년대 한국미술」, 서울시립미술관. pp.18~22



<도21> 권영우, 「무제」, 1996,
패널에 한지, 오브제, 92×117cm



<도22> 권영우, 「무제」, 1998,
Mixed Media, 90×230×40cm

「무제」(도21)는 플라스틱 제품이나 유리병 등 주변에서 흔히 접할 수 있는 일상적인 물건들을 합판에 붙이고 그 위에 백색의 한지를 덮는 부조 방식을 보여준다. 화면에 고정된 물건들은 한지로 덮여 외형적 실루엣만 강조되며 기존의 익숙한 이미지와는 다른 새로운 이미지로 전환되며 이중적 의미를 부여받는다. 또한 「무제」(도22)는 마찬가지로 주변에서 흔히 볼 수 있는 오브제를 이용하여 만든 설치작품으로, 일상으로의 회귀라는 그의 예술정신과 생활철학을 보여주고 있다.

지금까지 한지라는 전통 예술의 매체를 통해 일상과 예술의 경계를 허무는 권영우의 작품 세계를 당대의 시대적 상황과 연관 지어 간략하게 살펴보았다. 그는 해방 1세대 작가로서, 전통 한국화의 발전적 계승을 위하여 끊임없이 새로운 시도를 모색하였다.

그는 회화 표현을 위한 재료에 불과했던 한지라는 매체에 주목하여 그것이 물질적 성질을 활용하여 다양한 표현 양식을 개발하였다. 이를 통해 한국화의 전통이라는 무형의 가치를 이어 나가면서도, 기존의 방식에 얽매이지 않고 항상 새로운 형식을 시도하는 자유로운 표현방식을 추구하였다.

이를 통해 한국화를 현대 회화의 한 영역으로 정립하였으며, 나아가 한국 예술의 고유한 특성을 세계에 알리며 한국화의 위상을 드높이는 선구자 역할을 하였다.

III. 작품에 나타나는 매체의 특성

앞서 살펴보았듯이 권영우는 전통 한국화의 회화적인 특징은 유지하면서도 한지라는 매체에 집중하는 새로운 표현 양식을 제시하였다. 즉, 지·필·묵이라는 고정된 틀에 의존하지 않으며 한지라는 매체만을 사용한 추상작업을 선보인 것이다. 또한 이를 확장하여 먹과 과슈를 활용한 담백한 채색기법을 보여주며 한국적 정서와 미감이 담긴 조형세계를 열었다.

이어서 본 장에서는 그의 작품에 드러나는 매체 상의 특성, 즉 한지 표현의 특징을 중점적으로 살펴보고자 한다. 분석 대상은 그가 본격적으로 한지 작업에 착수하기 시작한 1970년대 이후부터 1990년대 이전에 제작된 작품으로 한정할 것이다. 또한 해당 범주 내에서 다시 시기상으로 파리 체류 이전과 이후의 작품으로 구분하여, 그 특징을 첫째, 추상적 측면과 둘째, 회화적 측면으로 나누어 살펴볼 것이다.

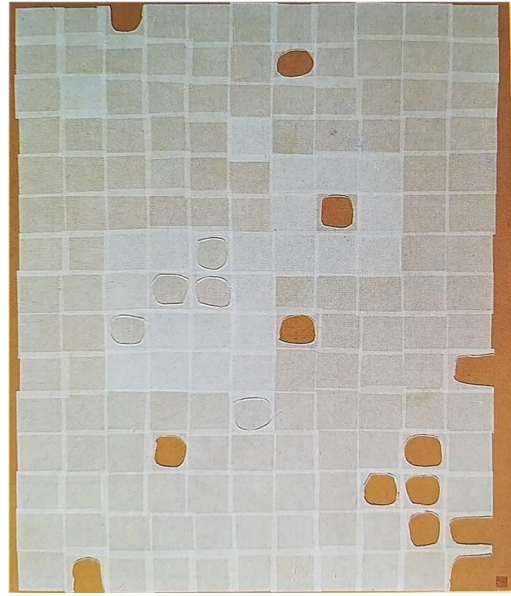
1. 추상적 측면 : 필묵의 한계를 벗어난 회화성의 창출

1950년대 초반까지 제작된 권영우의 초기 작품은 대체로 전통 한국화의 모티브와 화법 및 재료를 사용하면서도, 그 표현 방식에서는 서구적인 시각과 접근 방식이 드러난다. 이후 대담하게 필묵을 배제하며 한지만을 사용하여 찢고 붙이고 긁고 구멍을 뚫는 등, 획기적인 표현 방식을 도입하며 자신만의 독창적인 작품 세계를 구현하였다.

1960년대 초기의 작업 형태는 주로 한지를 평면에 겹쳐 붙이는 중첩을 이용하여 농담의 변화를 이끌어내고, 이를 다시 뜯어내는 과정을 통해 조형적 효과를 극대화하는 특징을 보인다. 즉 한지 고유의 물성을 최대한 이용하여 붙이고 찢는 등의 물리적 변화를 더하며, 화면상에 추상적 요소를 가미하는 방식을 지속적으로 시도하였다.



<도23> 권영우, 「무제」, 1964,
제13회 국전출품작



<도24> 권영우, 「무제」, 1965,
패널에 포장지와 화선지, 110×130cm

권영우의 초기 작업은 이전까지 화면의 바탕으로만 사용되던 한지를 손으로 찢거나 가위로 오린 후, 황갈색의 지면에 겹쳐 붙이는 형태를 보인다.

「무제」(도23)은 1964년 국전에 출품한 초기 작품으로, 크기와 형태가 불규칙한 사각형을 조화롭게 배열하여 화선지의 중첩을 통해 나타나는 평면상의 변화를 보여주고 있다. 이는 한지를 통해 콜라주를 시도한 것으로, 권영우만의 독특한 추상 양식의 시발점이 되었다.

「무제」(도24)은 원형과 사각형의 기하학적 대비를 통해 관람자로 하여금 구멍 뚫린 창호 문을 연상시키게 한다. 먼저 사각형의 지면 위에 화선지를 덧붙이고 원의 형태를 만든다. 그 위에 다시 새로운 화선지를 덧붙이고, 물을 묻힌 뒤 밀어 올림으로써 새로운 공간을 창출한다.

이는 기존의 전통 한국화 양식에서 필묵을 통해 표현되었던 발묵의 효과를 한지의 물질적 특성만을 활용하여 표현한 것이다. 1960년대 중반부터 제작된 작품들에서 볼 수 있듯이, 그의 작화 양식은 그 이전의 수묵화의 기법과는 완전히 다른 모습을 보여주고 있다.³⁹⁾ 권영우는 자신의 작업 방식을 착안한 계기에 대하여 다음과 같이 밝혔다.

39) 김인환 (1989), 「한국현대미술가-권영우 : 종이의 백지위임, 백색의 굴절」, 미술공론사. p.48

“언젠가, 누르스름하고 튼튼한 종으로 되어 있는 화판을 정리하다가 보니, 군데군데 먹 자국도 있고, 뚫어져 나간 곳도 있어서 쓰다 남은 화선지를 부분적으로 바르기 시작했어요. 거기서 우연히 종이 위에 또 종이가 겹친 데서 오는 변화라든가, 혹은 바탕의 누런 종지와 부분적으로 바른 흰 화선지와의 관계, 또는 뚫어져 있는 곳에 일단 처음으로 발랐을 때 오는 여러 가지의 상황 속에서 새로운 것을 발견했다고 할 수 있을까요.”⁴⁰⁾

일반적으로 한국화의 밑 작업 과정은 먼저 화판 위에 황갈색의 종이를 바른 뒤 그 위에 다시 화선지를 붙이고 작업을 반복하는 형태로 진행된다. 그는 이 과정에서 화판에 먹물이 스며들어 생긴 얼룩을 종지로 가리던 중, 종이가 겹겹이 중첩되며 만들어 낸 다양한 농도의 백색을 보며 힌트를 얻었다.



<도25> 권영우, 「무제」, 1966,
패널에 화선지, 230×175cm

「무제」(도25)은 1966년도 권영우의 첫 개인전 출품작으로, 초기 작품임에도 그만의 추상적 형상 표현이 나타나고 있다. 황갈색의 바탕지 위에 손으로 두박하게 뜯어 붙인 백색의 한지는 그 자체의 고유한 색감과 질감을 나타내고 있다. 또한 한지와 한지를 중첩시킨 단순한 형태의 농담 변화에 의하여 도드라지는 입체적인 실루엣에서 조용하고 침착한 그의 조형적 감각

을 엿볼 수 있다. 이러한 겹 붙이기 작품들의 특성으로 하얀 종이의 안정감을 주는 색과 재질 감각에서 오는 단색적인 느낌은 서양인들의 추상에서는 찾아볼 수 없는 특수성이 있다. 형태나 구성의 묘미가 뛰어나서라기보다는 재료 그 자체에서 오는 특수성 때문에 동서를 막론하고 특이한 추상작품이라고 할 수 있다.⁴¹⁾

40) 경기문화재단/ 창창인생-권영우 작가 인터뷰 자료영상, <http://www.ggcf.kr/archives/36862>

41) 정병관 (1990), 「독창적 기법과 뉘앙스의 한지 작업」, 월간미술 2월호. p.150



<도26> 권영우, 「무제」, 1970s,
패널에 화선지, 54×65cm



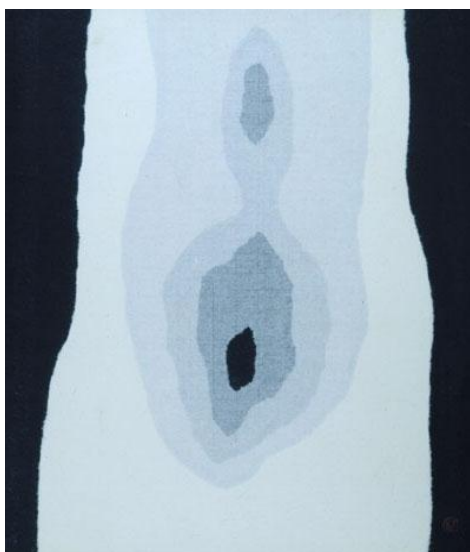
<도27> 권영우, 「무제」, 1973,
패널에 화선지, 162×122cm

그는 1970년대 이후부터 나무 패널 위에 붙인 한지를 찢거나 밀어내어, 패널의 밑 색과 한지의 음영(陰影)의 조화에서 비롯되는 우연적이고 자연적인 톤을 살리는 방법을 집중적으로 모색하며 작업 방식의 변화를 시도하였다.

「무제」(도26)는 여러 겹의 화선지를 붙인 후 풀이 마르기 전에 밀어내어, 벗겨낸 한지 뒤로 바탕의 색이 부분적으로 드러나도록 하였다. 이러한 과정을 거치며 마치 화면 전체에 하얀 물감 덩어리를 나이프로 발라놓은 듯한 마티에르 효과가 자연스럽게 드러난다.

「무제」(도27)은 여러 겹의 화선지를 붙이고 위에서부터 차례대로 한 겹씩 뜯어내는 과정에서 우연적으로 발생하는 표현 효과를 보여주고 있다. 부분적으로 드러난 패널의 밑 색과 불규칙하게 뜯어낸 한지의 형태와 농담의 변화에서 도식적이고 정형화된 균형미를 깨트리는 자유로운 사고가 돋보인다.

「무제」(도28)는 검은 바탕 위에 여러 장의 한지를 덧붙인 작품으로, 한지의 중첩된 정도에 따라 흑색의 바탕과 백색의 한지가 자아내는 농담의 변화를 느낄 수 있다. 즉 한지의 질감의 차이만을 이용하여 화면상에 공간감과 조형성이라는 두 가지 요소를 모두 표현하고 있다.

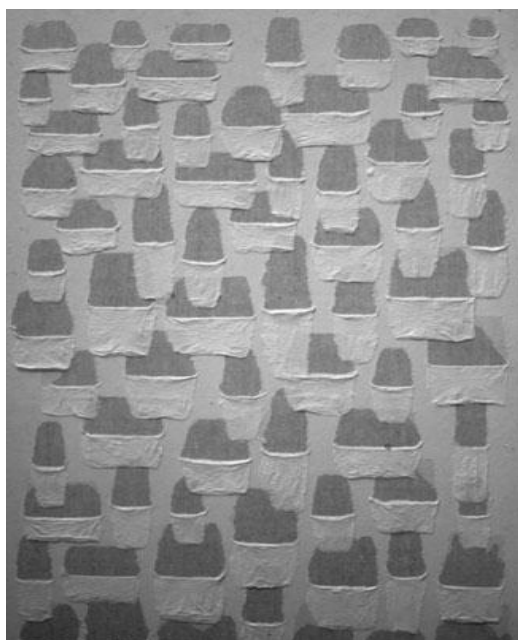


<도28> 권영우, 「무제」, 1973,
패넬에 화선지, 채색, 54×65cm



<도29> 권영우, 「무제」, 1974,
패넬에 화선지, 162×122cm

「무제」(도29)는 젖은 한지 위에 손가락의 압력으로 밀어 올린 부분들이 마치 눈발에 어지러이 난 발자국을 연상시킨다. 붓이라는 도구를 통해야만 가능하다고 여겨지던 회화적 특성을 작가 본인의 손을 이용한 물리적 도구와 행위만으로 표현해 낸 작품으로, 권영우만의 독창적인 시각과 접근방식이 돋보인다.



<도30> 권영우, 「무제」, 1975,
패넬에 화선지, 162×75cm

또한 「무제」(도30)는 한지를 덧붙인 뒤 윗부분을 찢어 내리며 크기와 형태의 변화를 나타내는 방식으로 화면의 공간감을 살리고 있다.

이처럼 권영우의 작업은 일면 단조롭게 보일 수 있는 한지에 공간감과 입체감을 더하여, ‘그리는’ 그림이 아닌 ‘만드는’ 그림이라는 실험적 형태를 제시하며 새로운 조형적 시각적 효과를 이끌어낸다. 그는 이러한 자신의 작업 방식에 대해 다음과 같이 서술하였다.

“내가 하는 일은 하얀 종이를 (화선지 또는 한지)를 화판에 바르고 마르기 전에 문지르고, 긁고, 밀어붙이고, 찢고, 그 위에 또 바르고, 경우에 따라서는 여러 겹으로 바르기도 하고, 때로는 화면을 아주 뚫어 구멍을 내기도 하는 것이다. 따라서 화면의 상황이 평면적인 것에서 어느 정도 도드라지게 하여 약간 입체적으로 처리되기도 한다. 처음부터 화판의 바탕색을 결부시키는 경우도 있고, 그럴 경우에는 그 위에 붙여지는 여러 겹의 종이의 층에 따라 흰 빛의 농도가 다르게 보이도록 한다.”⁴²⁾

이처럼 겹 붙인 화선지의 질감에 물리적인 힘을 가함으로써 우연적으로 생성되는 묘미가 그의 작품의 기초를 이룬다. 세 겹, 네 겹 종이를 바르면서도 구체적인 계획을 세우지 않고, 현상에서 곧바로 새롭게 도드라지는 종이의 세심한 재질감을 최대한으로 살려 이용하는 것이다.⁴³⁾



<도31> 권영우, 「무제」, 1975, 패넬에 한지, 122.5×122.2cm

70년대 중반에 들어서면서 권영우는 자신의 작품 성향에 다양한 변화를 주기 위해 한지에 물기가 마르기 전에 밀거나 뜯어내고 구멍을 뚫거나 도구를 이용해 긁어내는 등의 행위를 통해 인위성을 최대한 배제하며 자신의 예술적 한계에 끊임없이 시도한다. 「무제」(도31)과 「무제」(도32) 역시 한지 자체의 순수한 물성

42) 김인환 (1989), 「한국현대미술가-권영우 : 종이의 백지위임, 백색의 굴절」, 미술공론사. p.47

43) 김인환 (1989), 상계서. p.48



<도32> 권영우, 「무제」, 1975,
패널에 한지, 45×37.5cm

에 집중하며, 풀을 머금은 한지가 마르기 전에 밀어 올려 요철(凹凸) 모양의 길고 짧은 가로선들이층을 이루고 있다. 선의 변화는 전체적인 화면에 리듬감과 입체감을 더한다. 이 시기의 작품들은 물감 반죽이 두둑하게 올라오는 효과를 보여주는데, 이는 안정감 있는 서정주의적 감성으로 다가온다.⁴⁴⁾

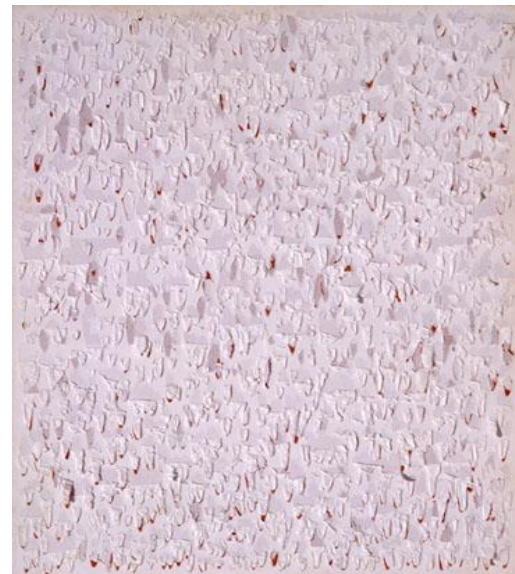
「무제」(도33)은 주황색 바탕에 한지를 여러 겹 바른 후 그것이

마르기 전에 도구나 손으로 긁어내는 과정에서 형성된 우연성을 강조하고 있다.

「무제」(도34) 역시 같은 방법으로 제작되었으나, 화선지가 중첩되는 면에서 생기는 두께의 차이, 그리고 그것에서 발생하는 미묘한 톤의 변화를 통해 일차원적인 평면이 입체적인 공간으로 확장되는 효과를 보여준다.



<도33> 권영우, 「무제」, 1975,
패널에 한지, 116×89cm



<도34> 권영우, 「무제」, 1977,
패널에 한지, 160×112cm

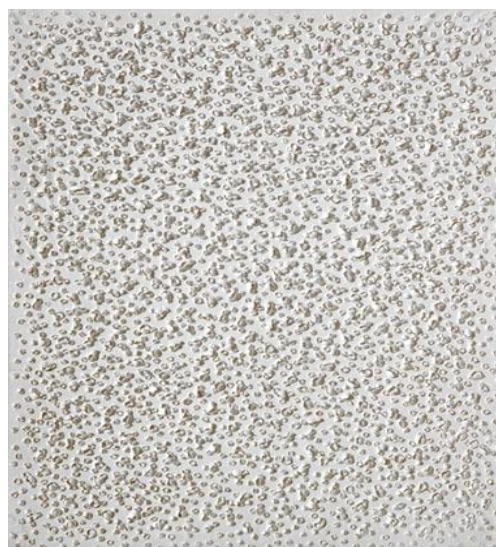
44) 정병관 (1990), 전게서, p.151

「무제」(도35)은 부조와 같은 시각적 효과를 내기 위해 굵어낸 한지의 뒷면을 선택한 것으로, 뾰족한 도구를 이용해 찍어 굵어내리는 행위를 통해 힘의 강약을 조절하며 돌출된 부분들 사이의 자연스러운 간격 변화를 이끌어냈다.

「무제」(도36)은 한지를 물에 적신 뒤 뒷면에서부터 구멍을 뚫는 방식으로 제작되었다. 돌출되어 있는 돌기 부분이 마르고 나면 같은 과정을 반복하며 연이어 구멍을 뚫어 나가는 방법으로, 그 강도에 따라 구멍의 모양과 크기가 변화하며 다양한 형태가 구성되고 있다.



<도35> 권영우, 「무제」, 1975,
패넬에 한지, 56×54cm



<도36> 권영우, 「무제」, 1977,
패넬에 화선지, 161×130cm

그의 작품은 전반적으로 한지가 지닌 본래의 물리적 특성에 대한 이미지로 집약된다. 즉, 한지를 대변하는 정신정보다는 오히려 한지 자체가 발산하는 불가사의한 생명의 힘을 보여주고 있다.⁴⁵⁾

이후 종이 표면의 상처를 내는 시도는 파리 체류 초기에 구멍을 뚫는 작업과 더불어 종이의 표면을 굵어 찢어내는 작업으로 연결 지어진다.

이처럼 권영우는 화선지의 겹침에서 오는 우연적 발견에서 출발하여 필묵을 배제하고 전래의 표현 테두리에서 벗어나 한지를 찢고 붙이고 구멍을 뚫은 변칙적인 조형 수단으로 한국화의 새로운 회화표현의 가능성을 열어주었다.

45) 김인환 (1989), 전계서, p.47

2. 회화적 측면: 채색으로의 회귀

이후 1978년부터 1989년까지의 파리 체류기간 동안 그는 백색의 순수함을 고집해온 기존의 방식에서 벗어나 새로운 양식을 선보이기 시작하였다. 구멍을 뚫거나 찢은 한지 위에 먹과 과슈를 채색하여 화면에 활력을 불어넣는 방향으로 새롭게 전환한 것이다.

이 시기의 제작 방식 역시 기존과 마찬가지로 한지를 주된 매체로 백색의 화면을 유지하며, 끝이 날카로운 머리빗이나 끌 모양의 뾰족한 도구를 손수 만들어 한지를 뚫거나 찢는 작업을 이어나갔다. 구멍을 뚫을 경우 겹쳐놓은 화선지의 두께의 차이에 따라 구멍의 크기와 배열 또한 제각기 다른 시각적 효과를 낸다.

또한 한지를 찢어 내리는 과정에서 생성된 선조(線彫) 위에 설채법⁴⁶⁾과 배채법⁴⁷⁾을 적절하게 사용하며 채색을 가하기도 하는데, 이는 지극히 자연발생적이며 우연성에 의해 연출되는 농담의 변화들이 뚫음과 긁기 패턴에 조화를 이루며 보다 적극적이고 회화적인 추상의 세계를 전개한 것이다.⁴⁸⁾

작업의 방법은 보다 적극적인 행위로 바뀌는데, 손가락을 위시하여 여러 가지 도구를 이용하여 뚫고, 긁고, 찢는 행위를 통해 작업이 전개되었다.

이와 같은 행위의 대상은 한지라고 할 수 있으며, 무엇보다도 그는 한지의 잠재적 가능성을 발견하고 한지를 대하면서 흰 한지 본래의 과묵하고 묵시적인 표정에 어떤 호흡과 리듬을 제공하였다.⁴⁹⁾

앞에서 설명하였듯이 77년부터 시도한 구멍을 뚫거나 찢는 방식은 82년까지 이어지며 도구의 쓰임이나 다양한 구멍의 크기로 화면에 변화를 주며 인위적이지 않은 우연성의 효과를 내며 심도 있는 조형세계를 열었다.

「무제」(도37)은 한지 순백의 고요한 여백을 깨뜨리고 다채롭게 반복되는 행위로 여백의 공간이 없음에도 불구하고 구멍과 여백 사이에서 비롯되는 다면적인 공간감을 이끌어낸다.

이렇게 만들어지는 흰빛의 작품은 거울 같이 맑고 고요한 수면보다는 마치 빗방

46) 설채법: 먹으로 선을 먼저 그린 뒤 색채를 올리며 채색하는 것

47) 배채법: 비단 그림의 뒷면에 채색을 하여 그것이 앞면에 반투명 상태로 비치게 하는 채색방식

48) 김인환 (1989), 전게서, p.48

49) 윤우학 (1982), 「백지의 묵시적인 표정을 따라서」, 화랑·봄, p.31



<도37> 권영우, 「무제」, 1980,
패널에 한지, 162×130cm

울이 쏟아져 소용돌이가 일고
물결치는 상황을 나타내고자 했
던 작가의 소박한 마음을 알 수
있다.⁵⁰⁾

이와 같이 그의 80년대 초기 작
품은 백색의 화면 위에 직접
제작한 도구를 이용하여 구멍을
뚫고 긁어내리는 등 선적인 요소
를 가미하여 회화성을 강조하는
특징을 보인다 .

권영우의 백색 화면의 흰 빛을
평론가 김인환은 다음과 같이 평
하였다.

“일체의 다색성을 차단한 ‘흰 빛’ 자체는 광학적으로 모든 광원의 색광들을 반사한 본질 색
임과 동시에, 동양미술에서는 화선지가 매개가 되는 영험하고도 신비스런 지질로서 모든 것을
포용하는 통합적 상징성을 드러낸다. 어둠을 가르는 여명의 새벽은 흰 빛으로 밝아오고 우리
민족의 청정한 심성 또한 백색으로 대변된다.”⁵¹⁾

이처럼 권영우의 회화 작업은 꾸밈없는 우리 민족의 진솔한 삶과 더불어 그의 예
술향이 확장되는 삶의 일체화를 보여준다.

「무제」(도38)와 「무제」(도39), 「무제」(도40), 「무제」(도41)에서 볼 수 있듯
이 찢어낸 한지는 일체의 부가적인 표현 없이 그 자체만으로도 완성된 순수 조
형작품을 이루어 낸다.

「무제」(도38)는 여러 겹의 화선지를 붙인 후 예리한 끌 등의 도구를 사용하여
화면을 수직으로 반복하여 그어 내리는 행위를 통해 입체적 공간을 형성한 작품
이다. 뜯겨진 화선지 조각들의 변화가 자연적 빛에 의해 화면 밖으로 부각되고
있다. 「무제」(도39)은 동일한 기법을 적용하되 직선이 아닌 사선의 굵고 짧은
선과 가늘고 긴 선들을 혼용하였다. 한지의 도드라져 나온 부분에서 발생하는 음

50) 김인환 (1989) 전계서. p.47

51) 김인환 (1989) 상계서. pp.47~48



<도38> 권영우, 「무제」, 1981,
패널에 화선지, 162×130cm



<도39> 권영우, 「무제」, 1982,
패널에 화선지, 92×73cm

영들이 화면에 리듬감과 속도감을 불어넣고 있다.

1982년부터는 기법적인 측면에 또 다른 변화가 나타나기 시작한다. 이전에는 젖은 상태의 화선지를 겹쳐 바른 상태에서 작업을 진행했다면, 이번에는 풀을 먹인 한지를 겹겹이 붙여 하드보드와 같은 경도를 지닌 상태를 만든 후, 그 위에 칼이나 나무 꼬챙이로 찢어 내리는 방법을 사용하였다. 이는 극도의 인내심과 집중력, 그리고 긴장감과 감성적 섬세함이 요구되는 작업이다.

권영우가 스스로 밝혔듯이 한지가 젖은 상태에서의 작업은 처음 구상과 달라질 우려가 있고 그 결과를 기다려야 하는 반면, 마른 상태에서 작업을 진행할 경우 보다 생동감 있고 극적인 효과를 낼 수 있다.⁵²⁾

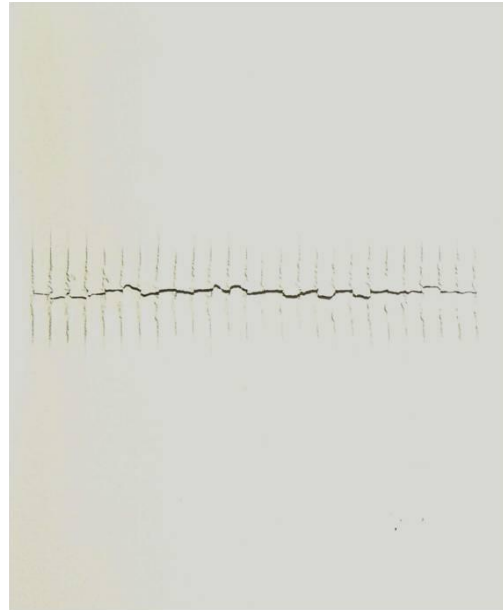
「무제」(도40)은 예리한 칼끝으로 힘 있게 그어 내린 작품으로 군데군데 뜯긴 백색의 표면 사이로 황갈색의 바탕종이가 그대로 드러나고 있다. 뜯긴 종이 파편과 선에서 발생하는 그림자가 화면에 입체적인 효과를 부각시키고 있으며, 이를 통해 중앙의 여백 또한 비어있으면서도 비어있지 않은 공간감을 보여준다.

이어 「무제」(도41)에 나타난 작업 방식은 이전과 유사하지만 독특한 차이점을 보인다. 이전의 작품에서는 구멍과 선의 불규칙성에서 비롯되는 여백에 중점을

52) 정중헌 (1997), 「흰색에 서린 애정과 철학」, 가나아트 7·8월 합본. p.24



<도40> 권영우, 「무제」, 1982,
패넬에 화선지, 124×94cm



<도41> 권영우, 「무제」, 1982,
패넬에 화선지, 116×89cm

두었다면, 이제는 규칙적인 간격을 두고 찢는 방식을 통해 선(禪)의 세계를 드러 내려 하고 있다. 백색의 화면 한가운데 수평선을 두고 짧은 수직선들을 대칭되도록 병행시킨 작품으로, 마치 흔들림 없는 수면의 위아래로 동일한 상이 맺히듯 보는 이로 하여금 고요한 자기 성찰의 세계로 인도한다.

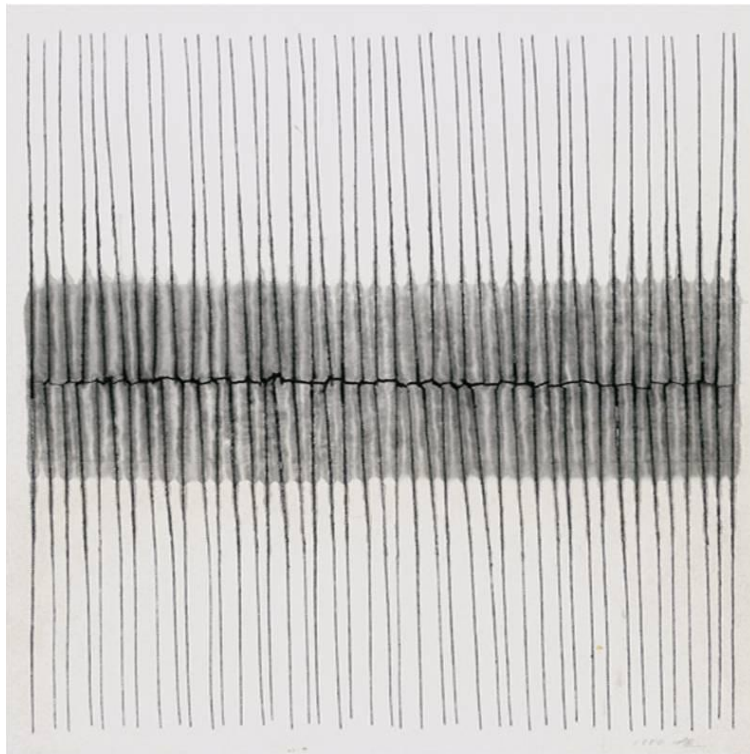
이외에도 그는 1983년 이후부터 또 다른 새로운 제작 방식을 선보이기 시작하였다. 이는 먹과 과슈를 혼합한 반투명의 청회색 물감을 종이 표면이 아니라 그 뒷면에 침투시킴으로써, 침투된 물감이 몇 겹의 화선지에 스며들어 표면으로 배어나오게 하는 것으로⁵³⁾, 오직 권영우의 작품에서만 찾아볼 수 있는 독특한 채색 방법이라 할 수 있다. 그는 1986년 현대화랑에서 개최한 개인전에서 이처럼 제작 방식에 변화를 도입한 계기에 대하여 다음과 같이 회상하였다.

“흰 그림만 오래하다 보니 찢긴 부분에 그림자를 강조하고 싶어지더군요. 종이 뒷면에 수묵과 과슈(불투명 수성안료)를 침투시켜 스며 나오게 작업을 해보았더니 흰색과는 또 다른 맛이 나더군요. 내 작품의 백색은 안료에서 발하는 느낌과는 아주 다를 뿐만 아니라 서양화에서 사용하는 유채의 백색과도 전혀 틀립니다. 나는 그것을 기름기가 없는 해맑은 빛이라 부르고 싶습니다.⁵⁴⁾”

53) 이 일 (1989), 「종이와의 만남, 그 내밀의 긴장」, 현대미술·겨울. p.19

54) 정중헌 (1997), 「흰색에 서린 애정과 철학」, 가나아트 7·8월 합본. p.25

위에서 드러나듯 백색의 공간 위에 힘의 가미를 통해 형성된 화면은 이제 색을 머금고 그림자를 드리우는 색채의 세계로 확장되었다. 당시 발표한 청회색으로 이루어진 작품들은 종이의 세심한 재질감과 그 위에 채색된 수묵 농담의 미묘한 변화가 찢긴 부분의 입체감과 어울려 이전 작품 보다 훨씬 다양한 감각과 시각적 즐거움을 준다. 화선지와 먹이라는 전통 재료에서 느껴지는 담백하면서도 깊이 있는 작품들은 현대적 공간에도 잘 어울린다.⁵⁵⁾

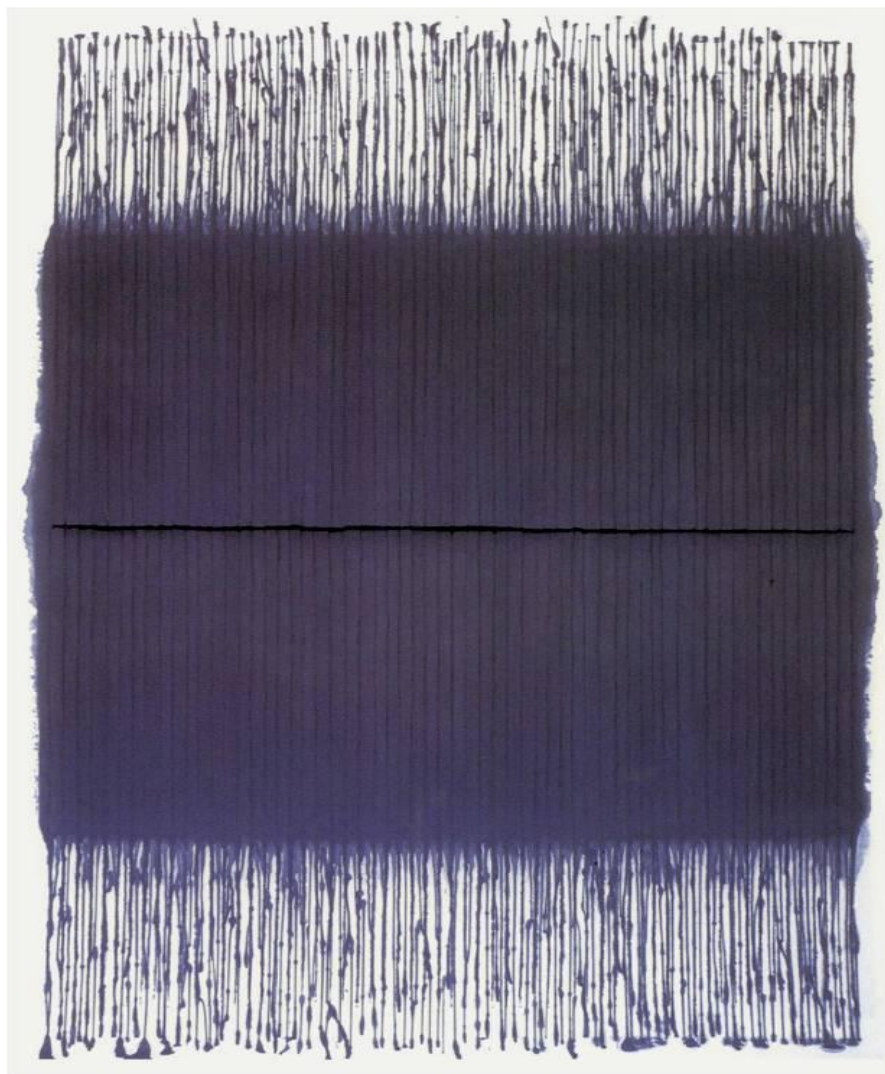


<도42> 권영우, 「무제」, 1983, 화선지에 과슈, 162.2×130.3cm

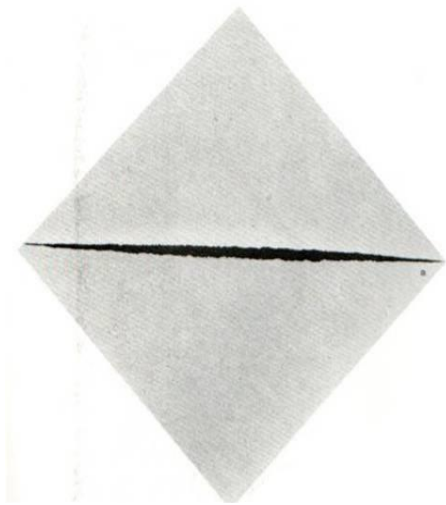
「무제」(도42)은 화선지를 겹쳐 붙인 후 칼로 줄을 그은 뒤 배채법을 통해 화면의 뒷면에 전체적으로 과슈가 스며들어 가며 상하 대칭 구도의 선을 형성한 작품으로, 화면 중앙부의 수평선을 중심으로 일부분만 담백한 회색조로 다시 채색하였다. 차가운 칼로 도려낸 흔적에 스며든 과슈에서 생성된 선은 오히려 붓으로 섬세히 그려낸 따뜻한 철선(鐵線)을 연상시킨다. 몬드리안의 작품에서 살펴볼 수 있듯이 선을 이용한 추상화는 차가운 이미지를 보여주는 경우가 많지만, 권영우의 작품은 마치 한 편의 서정적인 수묵화를 보는 듯한 느낌을 준다.

55) 정중헌 (1997), 「 흰색에 서린 애정과 철학 」, 가나아트 7·8월 합본. p.25

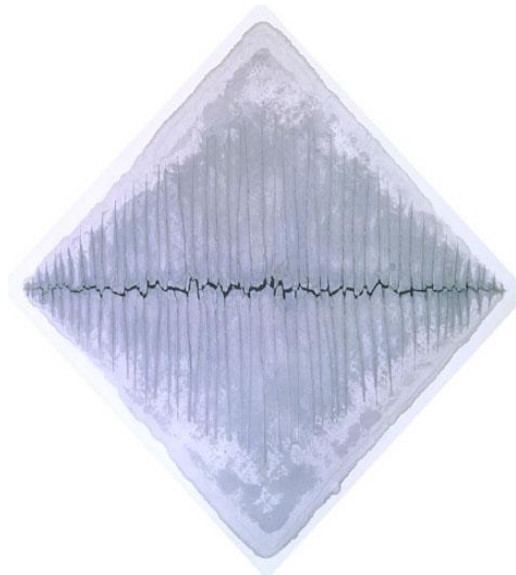
「무제」(도43)는 예리한 칼날로 그어 내리며 형성된 규칙적인 간격의 선조 위에 청색의 과슈를 덧입힌 작품으로, 화면에 흡수된 물감과 선조 사이의 미묘한 변화는 화면에 다양한 운율의 파문을 연출한다. 청색의 과슈는 화면 전체에 안정감을 주며 이때 흘러내리며 생긴 선은 푸른 대지에서 분출하는 물줄기들이 춤을 추는 것 같은 리듬감을 형성하고 있다. 화면의 중앙을 가로지르는 어두운 균열은 상하로 펼쳐진 공간이 선의 방향을 따라 더욱 팽창해 나가는 시각적 효과를 조성하고 있다.



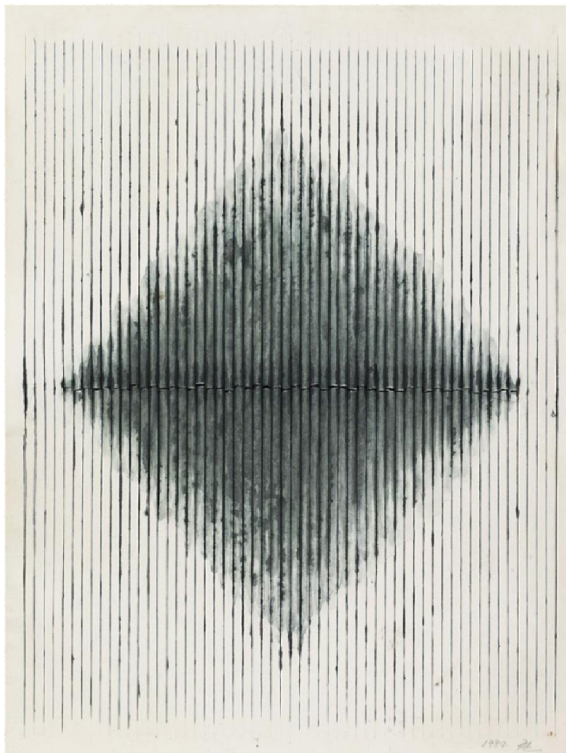
<도43> 권영우, 「무제」, 1984, 화선지에 과슈, 234×170cm



<도44> 권영우 「70-21」, 1970,
한지, 제19회 국전 심사위원



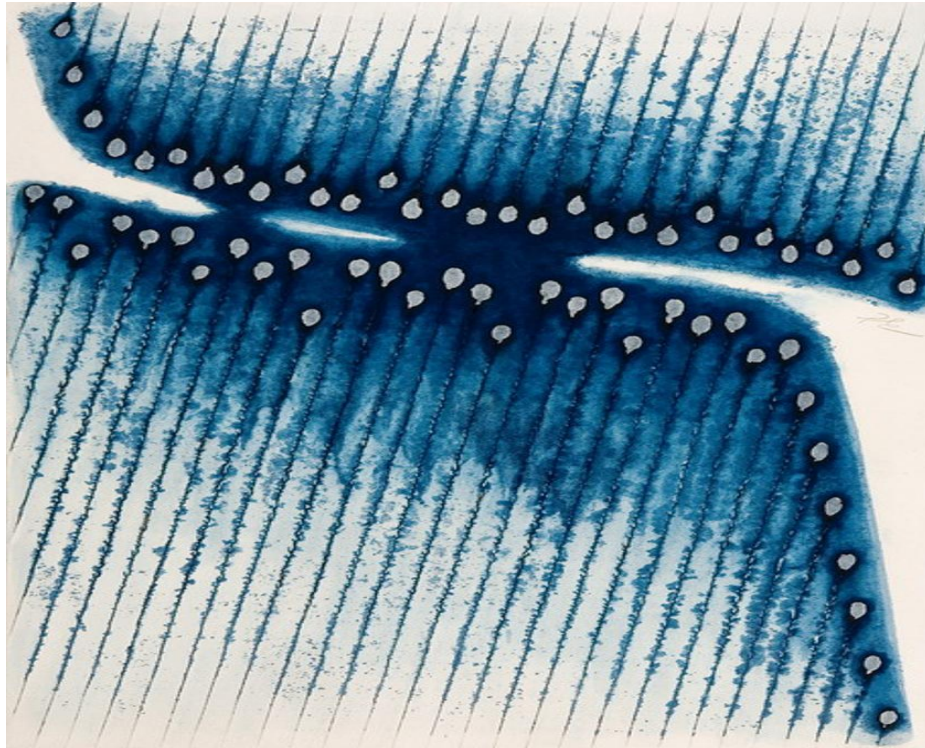
<도45> 권영우, 「무제」, 1984,
한지에 잉크와 과슈, 133×133cm



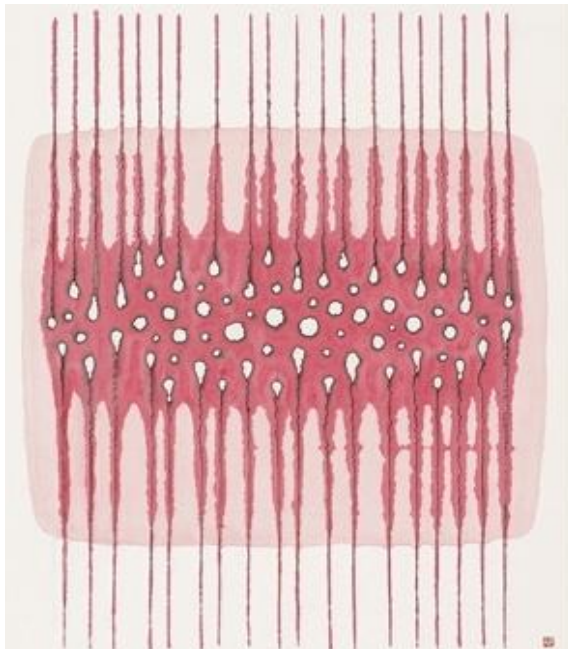
<도46> 권영우 「무제」, 1985,
한지에 과슈와 먹, 70×60cm

「무제」(도45)은 기존의 정사각형 형태의 화판에서 벗어나 마름모 형태의 화면으로 구성한 작품이다. 이는 1970년대의 작품 「무제」(도44) 양식에 채색을 더한 것으로, 전자가 백색의 공간을 제시하며 경건성과 종교성을 강조하였다면, 후자의 경우는 마치 거대한 자연을 마주하는 듯 관람자로 하여금 모성과 포용의 세계를 연상케 한다. 「무제」(도46)는 「무제」(도45)와 마찬가지로 중심부의 마름모 형태에 중점을 두고 있다. 수평선과 수직선의 교차점으로부터 비롯된 발목⁵⁶⁾의 효과가 한 폭의 산수화를 마주하는 듯하다.

56) 발목법: 붓으로 인한 준법을 거의 쓰지 않고 먹물이 번져 퍼지게 나타내는 기법



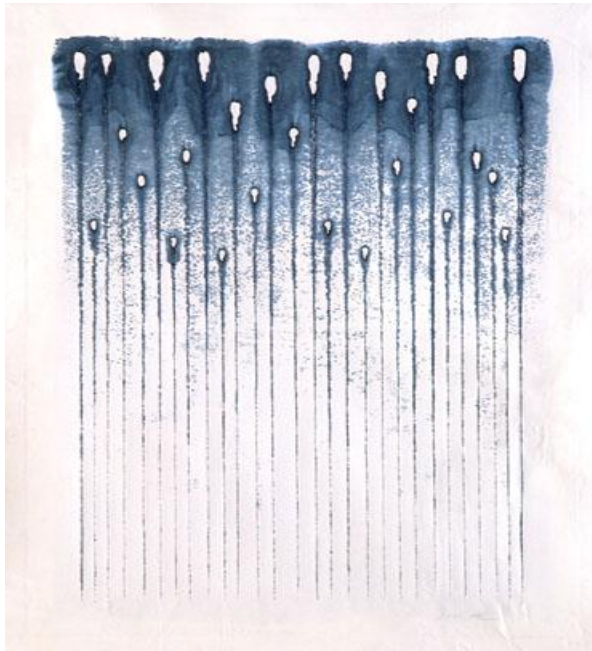
<도47> 권영우, 「무제」, 1985, 한지에 잉크와 과슈, 224×170cm



<도48> 권영우, 「무제」, 1985,
한지에 과슈와 먹, 70.3×54cm

「무제」(도47)와 「무제」(도48)에서 동시에 발견할 수 있는 특징은 지금까지 고수해 왔던 금욕주의에서 벗어나 다채로운 색채를 적극적으로 사용하였다는 점이다. 구멍이 뚫린 예리한 선들이 구성하는 자연스러운 농담⁵⁷⁾의 색조는 자연을 닮고자 하는 작가의 내면세계를 나타내고 있다. 구멍을 뚫은 테두리와 꼬리선을 먼저 먹으로 강조한 뒤, 선의 경계와 그림자는 설채법으로 표현하였다. 부드러운 색채 속에

57) 농담 : 농묵(진한 먹)과 담묵(흐린 먹)의 정도차이를 물의 양으로 조절

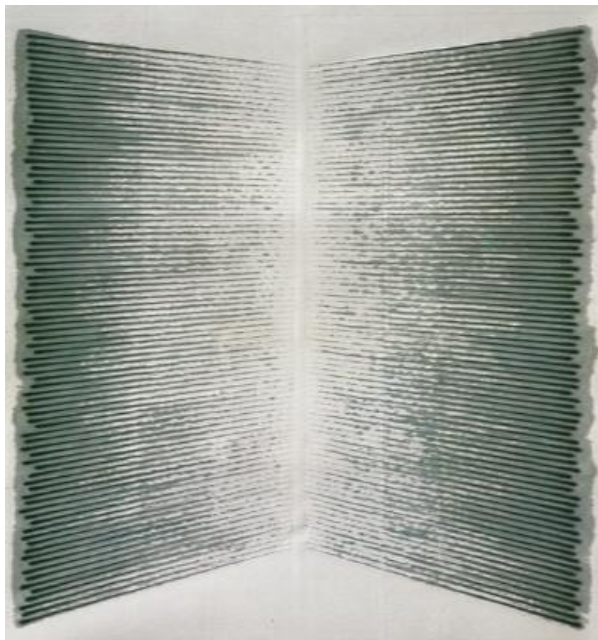


<도49> 권영우, 「무제」, 1985,
화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

서 다가올 가을의 풍작을 기약하는 전답을 보는 듯 한국적인 정서가 두드러지게 나타난다.

「무제」(도49)은 다양한 크기의 구멍을 뚫은 뒤 예리한 선을 아래로 그어 내린 후, 앞의 「무제」(도47), 「무제」(도48)과 같은 방법으로 구멍을 뚫은 테두리와 선을 먹으로 먼저 입히고 난 뒤, 청색의 과슈를 뒤에서 입힌 후 섞이게 하여 화면의 윗부분은 청회색 톤으로 변화를 주고 화면의 아래 부분은 흰색의 여백의 공간으로 나누어 이중적 공간감을 느낄 수

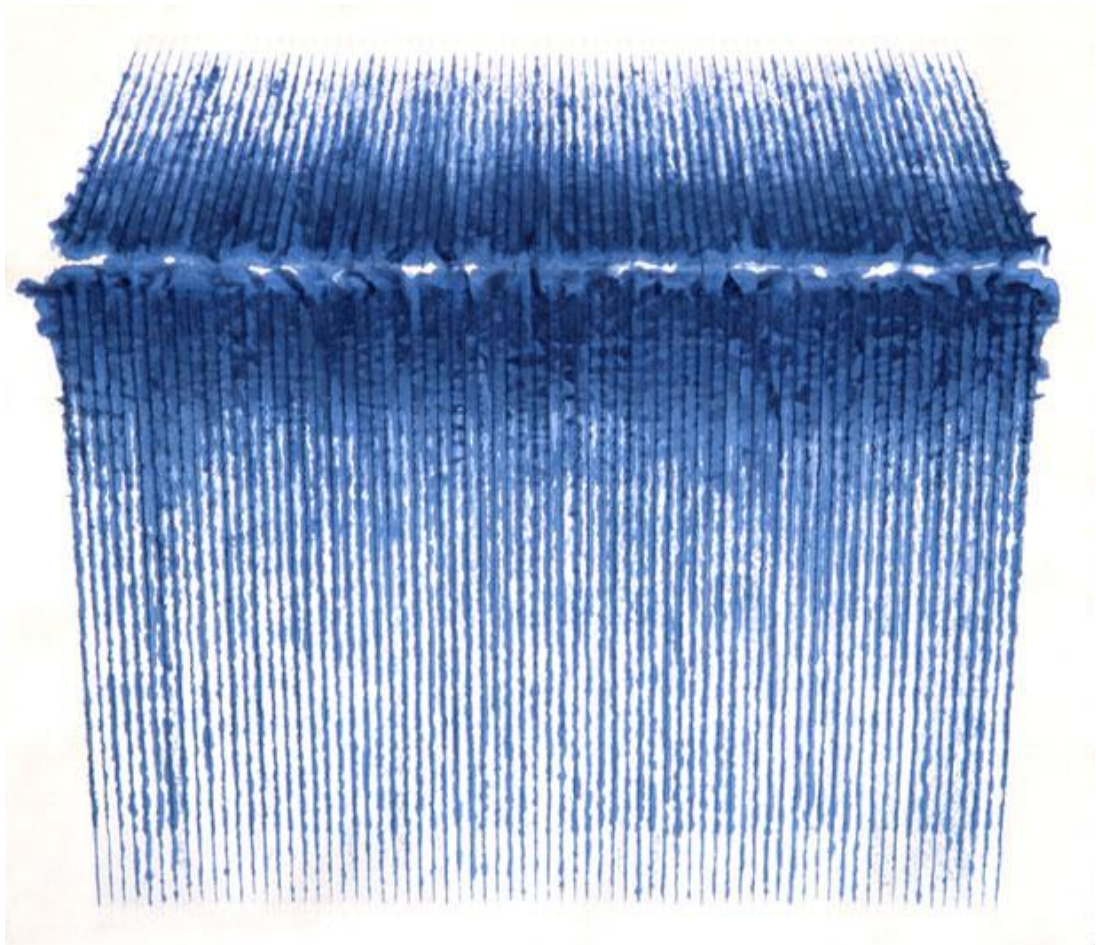
있도록 하였다. 먹물의 농담과 강한 청색이 빚어내는 채색의 변화는 물방울이 흘러내리는 듯한 속도감과 함께 작은 폭포수를 연상시킨다.



<도50> 권영우, 「무제」, 1986,
화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

1986년에 제작된 「무제」(도50)는 소실점을 향한 대담한 직선의 칼자국과 청회색의 대칭 구도가 자아내는 입체적인 공간감을 느낄 수 있다. 선들은 그 색이 열어져 가며 보는 이의 시선을 점차 화면의 중심으로 집중시키는 역할을 수행한다. 직선 사이로 스며들어 생긴 반짝이는 청회색의 가느다란 선과 점들의 중첩된 형상은 달빛에 일렁이는 고요하고 잔잔한 바다를 바라보는 듯한 인상을 준다.

미술 평론가 이 일은 권영우의 작품에 대해 “범 자연적인 동양의 전통적 사유를 바탕으로 현대 시각을 투영하려는 의지, 즉 여백의 사상을 오늘의 의식 공간까지 통합시키려는 의지를 표명하여 새로운 회화 세계의 조망을 보여주었다”⁵⁸⁾라고 평하였다. 이처럼 권영우의 작품은 자극적이거나 과장된 이미지를 드러내지 않고 특유의 온화하고 소박한 한국미를 내포하면서도, 내용과 형식면에서 현대 회화로서 인정받을 만한 가치를 지니고 있다.



<도51> 권영우, 「무제」, 1987, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

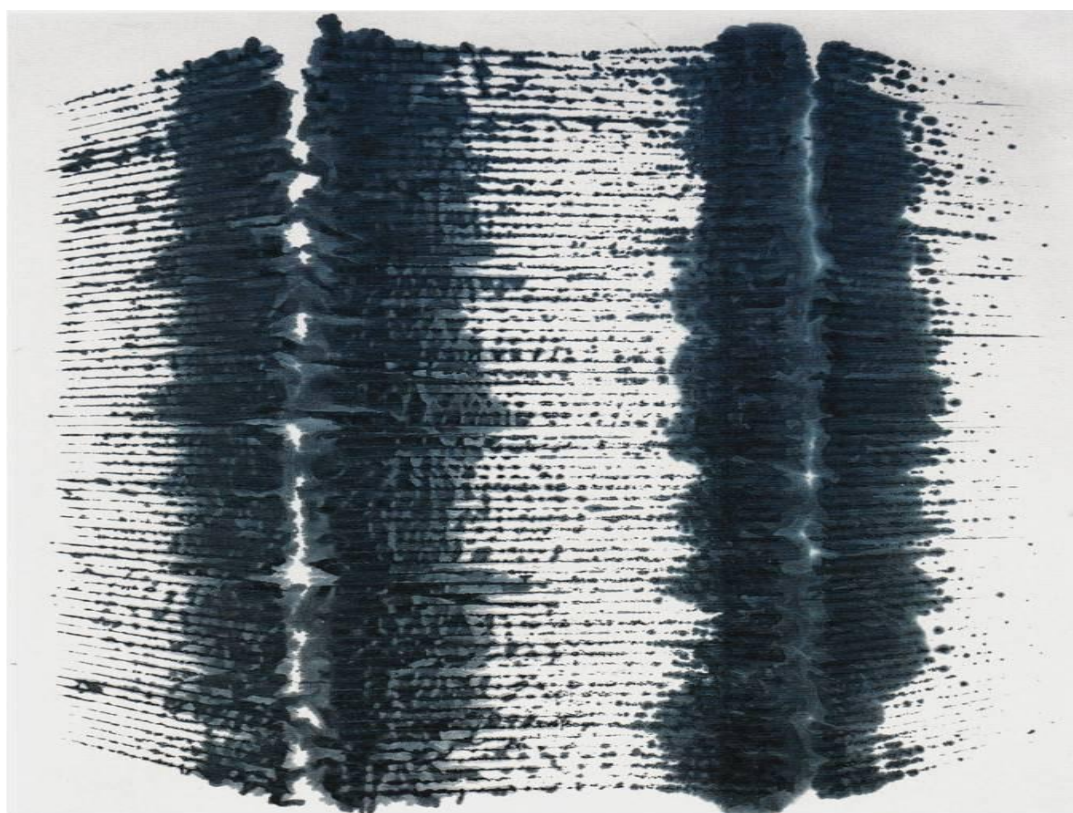
「무제」(도51)는 「무제」(도50)와 유사한 기법으로 제작된 작품으로, 칼자국에 의해 생성된 선조들의 미묘한 굵힘의 흔적들 사이로 번져 나온 불규칙하고 가느다란 청회색조의 선들은 일종의 물질감을 강하게 풍긴다.⁵⁹⁾

58) 이 일 (1986), 「권영우의 근작에 대하여」, 제9회 개인전 서문, 현대화랑

59) 정병관 (1990), 전게서. p.42

화선지의 중첩된 정도와 사용한 풀의 농도에 따른 채색의 농담을 이용한 작품으로, 배채법과 설채법을 병행하여 색채가 변화무쌍하게 번지고 엉키는 효과를 유도하였다. 또한 한지 고유의 스며드는 성질을 이용하여 청명한 농담이 자연스럽게 배어들게 하였다. 한국의 기와지붕을 연상케 하는 균일한 간격의 선조 사이로 수묵화만의 특징, 즉 한지의 미묘한 질감과 농담의 변화가 드러난다.

정리하자면 권영우의 작품은 한지를 통해 추상의 성격이 확대되어 형태와 오브제가 혼돈되고 바탕과 물리적 공간이 혼합된 현상을 집약적으로 표현한 결과물이라 할 수 있다.⁶⁰⁾



<도52> 권영우, 「무제」, 1987, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

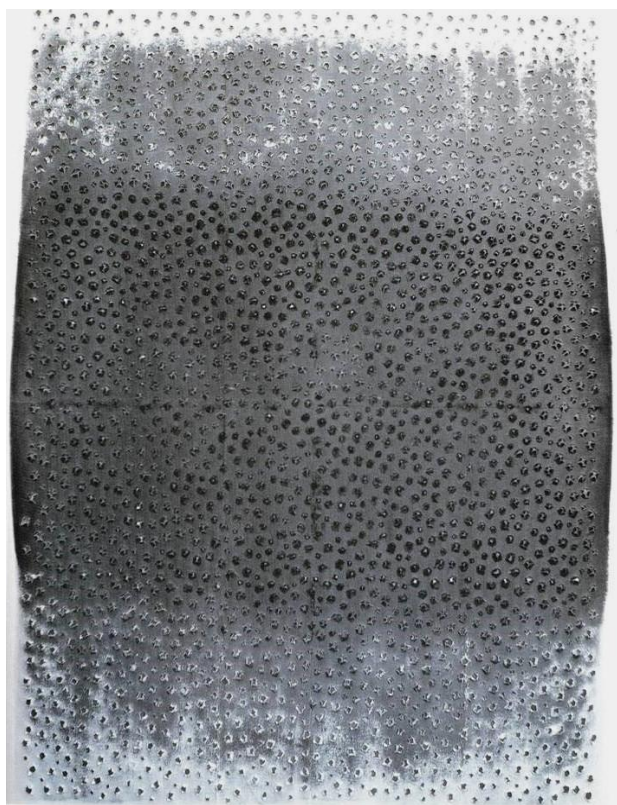
「무제」(도52)은 화면에 세로로 평행한 두 직선을 이용하여 화면을 세 면으로 분할하였다. 중심 면을 기준으로 양쪽의 가로선들은 소실점을 향해 기울어져 원근감을 나타내며 입체적인 공간으로 확장된다. 먹 표현 특유의 유연성에서 비롯되는 경쾌하면서도 중후한 분위기가 화면 전체를 감싸고 있다. 점과 선의 반복을 통해

60) 정병관 (1990), 상계서. p.42

생겨나는 유동적인 명암에서는 음악적 운율마저 느껴지는 듯하다. 날카로운 도구를 사용했음에도, 먹을 통해 번진 선에는 그러한 차가운 날붙이의 기운보다는 오히려 모필로 그려낸 한 폭의 수묵화와도 같은 특유의 온유한 선조가 느껴진다.

또한 그림에서 보이듯 권영우의 작품에서는 동양적인 정신을 느낄 수 있다. 집약적인 직선의 반복적 리듬감은 마치 서양적인 미학에 속하는 것처럼 보일 수 있으나, 전통 한지와 먹 위에 반복된 행위로 나타난 권영우의 직선은 한국화에서 말하는 기와 같은 것을 느낄 수 있다.⁶¹⁾

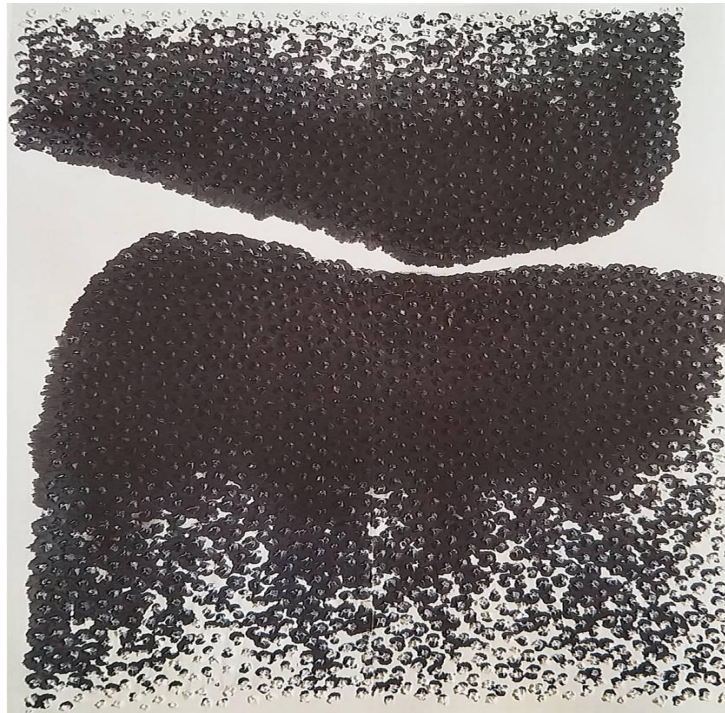
즉 자신의 고유한 뿌리인 한국적 바탕을 견지하면서도, 세계화의 과정 속에서 유입된 서구적 사고와 표현양식을 조화롭게 녹여내었다는 것이다. 이와 같은 독특한 특성으로 인해 권영우의 작품은 프랑스 현지에서도 많은 관심의 대상이 되었다. 그의 작품은 1980년 중반 이후부터 더욱 다양한 도구와 채색 기법을 시도하며 회화성의 측면에서 한층 더 발전한 모습을 보였다.



<도53> 권영우, 「무제」, 1988,
화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

「무제」(도53)는 직선 위주였던 이전의 작품과는 달리 형태와 조형적인 면에서 보다 자유분방한 특징이 나타난다. 구멍을 뚫은 뒤 부가적인 작업을 하지 않은 채 곧바로 채색하여 자연스러운 표현 효과를 강조하였다. 또한 앞면은 설채법을 통해 옅은 청색을 입히고 다시 중심부는 배채법으로 짙은 먹과 과슈를 스며들게 하여 자연스러운 톤의 변화를 주어 확장감이 느껴지도록 하였다. 특히 중앙의 가장자리 부분을 전통 건축 양식인 배흘림기둥과 같이 부드러운 곡선으로 처리하여 한국적 미감을 돋보이게 한 점이

61) 정병관 (1990), 전게서. p.42



<도54> 권영우, 「무제」, 1988, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm

두드러진다. 이어 「무제」(도54)는 이전의 작품에서 빈번하게 나타나는 대칭의 구도에서 벗어나 자연스러운 비대칭 구도를 전개하였다.



<도55> 강세황, 「영통동구」, 1757,
종이에 담채, 32.8×53.4cm, 국립박물관소장

또한 담채 위주의 채색이 아니라 보다 농후한 먹빛을 과감히 사용한 점이 돋보인다. 화면을 상하로 구분하는 먹빛의 물체와 이를 좌우로 가로지르는 부드러운 곡선의 여백은 마치 강세황의 「영통동구」(도55)⁶²⁾에 대한 현대적 재해석으로 보이기도 한다. 이처럼 권영우에게 있어 프랑스 체재 시기는 항상

62) 영통동구: 18세기 후반 예술계를 대표하는 화가 강세황의 작품으로 그가 1757년 개성과 그 북쪽 지역을 여행하고 그린 16점으로 구성된 <충도 기행첩>의 제7면에 수록되어 있다. 영통동 입구를 그린 그림으로 바위 부분은 입체적인데 산수는 평면적이다. 이는 동양화에 없던 서양화법인 원근법과 명암법을 도입해 바위의 입체감을 표현한 획기적인 작품이다.

자유로운 감성으로 새로운 것을 추구해 온 그의 작품 활동에 있어 새로운 전환점으로 작용하였다.

먼저 형태적인 측면에서 살펴보면 동일한 추상 표현의 맥을 유지하면서도, 한국의 전통 건축물이나 자연의 일부분을 묘사하는 듯 구체적인 형상의 이미지가 드러나기 시작하였다. 또한 내용적인 측면에 있어서는 한국화의 주요 구성요소인 먹, 선, 여백을 보다 주도적으로 사용하며 전통 한국화의 회화성을 현대적 감각으로 재해석하였다.

지금까지 권영우의 작품에 나타나는 매체 상의 특징을 추상성과 회화성의 관점에서 살펴보았다. 그는 예술의 본질적인 문제에 대하여 지속적으로 고민하며 한국 고유의 미학과 정서를 회화로서 표현하기 위해 끊임없이 도전하고 새로운 방식을 시도하였으며, 그 결과 ‘행위적’ 요소를 통한 전통 회화의 재구성이라는 결론에 도달하였다. 그의 작업은 한지에 구멍을 내고, 찢어진 화선지가 만들어 내는 긴장된 선묘에 먹과 과슈의 혼합 채색을 가함으로써 평면으로서의 심도는 깊어지고, 자연적으로 발생한 농담은 은은한 운치가 느껴진다.⁶³⁾

위에서 살펴본 바와 같이 권영우는 종래의 소재와 기법 면에서 자신만의 독창적인 방법을 모색하면서도 한국화의 전통적 회화 영역을 벗어나지 않았으며, 서구 현대미술의 개념과 사조를 풍부하게 흡수하여 더욱 발전된 예술정신을 작품에 구현함으로써 한국화가 현대 회화의 한 영역으로 정립하는 데 지대한 공헌을 하였다.

그는 작품 활동 초기인 1960년대부터 이미 한국화의 전통을 계승하는 동시에 기존의 내용과 기법의 한계를 벗어나 한국화의 현대화를 모색하고자 하는 움직임을 보였다. 1970년대 초반부터는 필묵을 배제하고 한지를 오려 겹쳐 붙이는 기법을 선보였으며, 이는 기존의 한국화 분야에서 찾아볼 수 없던 획기적인 표현 양식이었다. 이어서 70년대 중반부터는 초기의 단순한 기하학적 형태에서 한층 발전하여, 손이나 도구를 이용하여 찢고 붙이고, 밀어 올리거나 구멍을 뚫는 방식을 구사하였다. 이는 한지의 물질적 변화와 농담을 통해 평면적 화면에 공간감과 입체감을 불어넣은 것으로, ‘필묵에 의존하여 그리는’ 그림이 아닌 ‘행위를 통해 만들어내는’ 한국적 추상의 새로운 경지를 개척한 것이다.

63) 정준모 (1998), 「올해의 작가-권영우: 목향처럼 은은한 그 젓빛의 해맑음」, 국립현대미술관. p.12

이후 1978년부터 1989년까지의 프랑스 체류는 그의 추상 작업에 있어 새로운 전환점으로 작용하였다. 그는 화선지를 뚫고 찢으며 만들어 낸 선조 위에 먹과 과슈를 활용하여 한층 깊이 있는 회화적 표현을 제시하면서 담백하고 원숙한 한국적 정서를 작품에 담아내기 시작하였다.

백색의 종이 위에 먹과 과슈를 혼합한 색채가 붓 곁에 따라 화면에 입혀지고, 찢긴 화선지에서 나타나는 삼투 효과는 물질 속에 투영된 정신세계를 드러낸다. 이로써 ‘물질로서의 종이’와 ‘정신으로서의 먹’이 만들어 내는 그의 작업은 보는 이로 하여금 자신도 모르게 신비하고 투명한 의식세계로 빠져들게 한다.⁶⁴⁾

비록 권영우 자신은 채색의 효과란 단지 화선지가 빚어내는 여백 속의 단순한 흔적으로만 남을 뿐이라는 시각을 견지하였지만, 오히려 이를 통해 한국화의 지필묵의 요소가 하나로 종합된 완결된 조형을 이루어 낸 것이다.

이와 같이 권영우는 한지라는 매체에 집중하여 한국화의 새로운 지평을 열었을 뿐만 아니라, 나아가 자신만의 독특한 작품세계를 구축하여 국제무대에서 인정받으며 한국화의 위상을 드높이는 데 일조하였다.

64) 김영호 (1998), 「올해의 작가-권영우: 변용된 한지와 사물의 정신성」, 국립현대미술관. p.20

IV. 결론

권영우는 전통의 계승과 발전이라는 과제 속에서 그 정신적 맥락은 이어나가되 자신만의 독창적인 표현 양식을 모색하며, 한국화의 표현 영역을 확대함과 동시에 그 위상을 한층 드높이는 데 결정적인 역할을 하였다.

그는 기존의 정형화된 표현 기법을 답습하지 않고, 현대 미술의 흐름을 포착하여 방법상의 혁신을 시도하는 독자적인 예술관을 보여주었다. 또한 오직 작품 활동에 매진하는 그의 금욕적이고 수도자적인 삶은, 타인의 시선과 평판을 지나치게 의식하는 오늘날의 작가들에게 진정한 예술가로서의 본보기가 되고 있다. 그뿐만 아니라 전통으로의 회귀라는 기치 아래 그 내용과 기법적인 면에서 새로운 활로를 찾지 못하고 침체기에 빠져 있던 한국화 화단에 새로운 활력을 불어넣으며 돌파구를 제시하였다.

본 논문은 권영우의 작품세계가 형성되어 온 과정을 전반적으로 살펴보았으며, 특히 그의 작품 활동에 있어 전성기라 할 수 있는 1970년대 이후부터 1980년대 말까지의 작품을 집중적으로 조명하였으며, 이를 통해 그의 한지 작품에 나타나는 매체의 특성과 독자적인 조형 세계를 살펴보았다.

해방 이후 한국화 화단은 전통예술의 계승과 현대적 모색이라는 시대적 과제라는 중대한 국면에 봉착하였다. 이러한 흐름 속에서 권영우는 1950년대와 60년대 초에 걸쳐 일상의 소재를 수묵 담채의 간략한 필선으로 과감하고 생략적인 구도로 담아내었다. 이어서 그는 1970년대에 이르러 본격적으로 한지 작업을 시도하는데, 일반적으로 바탕의 재료로만 사용되던 한지의 물성을 활용하여 이를 찢어 붙이고 밀어 올리는 등 독특한 추상 작업을 진행하였다.

그는 이후 1980년대 말까지 이어진 프랑스 체류 기간 동안 설채법과 배채법을 적절히 활용하여 작품에 먹과 과슈를 입히는 독창적인 채색기법을 선보였다. 또한, 구멍을 뚫고 선조를 표현하는 방식에 있어서도 도구를 자체 제작하여 사용하는 등, 작품 제작 방식에 있어 다채로운 변화를 보여주며 먹 · 선 · 여백이라는 한국화의 구성요소를 완비한 작품을 발표하였다.

이는 한국화 작품의 회화성을 한층 끌어올린 동시에 해외 화단에 있어서도 한국화의 가치를 재고(再考)하는 계기로 작용하였다.

이와 같이 권영우는 전통적 재료인 지·필·묵에 의존하지 않고 필묵을 배제한 상태에서 자신만의 기법을 창안하며 한국화의 새로운 경지를 개척하였다. 이는 전통 문화의 정수를 계승해 나가되, 기존의 방식에 안주하지 않고 지속적인 변화와 고민을 통해 전통을 재창조하고자 하는 그의 의지와 실험정신이 빚어낸 결과라 할 수 있다.

과거의 문화는 단순히 재현의 대상에 그치지 않으며 작가의 정신세계를 통해 새롭게 재해석되어야 한다는 권영우의 예술정신은, 한국화의 전통을 이어 나가면서도 한국화를 현대 미술의 한 분야로서 굳건하게 자리매김해야 하는 과제를 짊어진 오늘날의 한국화 화단에 귀감으로서 작용할 것이다.

참고문헌

<단행본>

- 권영우 (2007), 「KWON YOUNG WOO」, 이미지 연구소
- 김달진 (1993), 「바로 보는 한국의 현대미술」, 발언
- 김달진 (2017), 「20세기 ‘한국화’의 역사」, 미술자료박물관
- 김영나 (1998), 「20세기의 한국 미술」, 도서출판 예경
- 박계리 (2014), 「모더니티와 전통론」, 해안
- 서성록 (1995), 「현대 미술의 쟁점」, 도서출판 재원
- 서성록 (2006), 「한국 현대회화의 발자취」, 문예출판사
- 송희경 (2016), 「대한민국의 역사, 한국화로 보다」, 대한민국역사박물관
- 심상용 (2016), 「한국 미술 길을 잃다」, Yellow Hunting Dog
- 여경환 외 6인 (2016), 「X:1990년대 한국미술」, 서울시립미술관
- 오광수 (1995), 「한국 현대미술의 미의식」, 도서출판 재원
- 오광수 (1995), 「한국 현대 미술사」, 열화당
- 오광수 (1998), 「이야기 한국 현대미술·한국 현대미술 이야기」, 정우사
- 오광수 (2003), 「21인의 한국현대 미술가를 찾아서」, 시공사
- 오광수 외9인 (1997), 「한국 추상미술 40년」, 도서출판 재원
- 오광수·서성록 (2001), 「우리 미술 100년」, 현암사
- 이 일 (1985), 「현대미술의 시각」, 미진사
- 이 일 (1998), 「이일 미술비평일지」, 미진사
- 이경성 (1980), 「한국근대회화」, 일진사
- 이구열 (1988), 「근대 한국화의 흐름」, 미진사
- 이구열 (1992), 「근대 한국미술사의 연구」, 미진사
- 정준모 (2013), 「한국 근대 미술을 빛낸 그림들」, 켄치북스
- 정형민 (2011), 「근현대 한국미술과 ‘동양’ 개념」, 서울대학교출판문화원

<학술 논문집>

- 김정희 (2006), 「한지(韓紙): 종이의 한국 미학화」 현대미술사연구19, 현대미술사학회
- 오세권 (2006), 「1960년대 한국화에 있어 실험적 오브제 표현의 대한 연구」 한국기초조형학회
- 정무정 (2016), 「1950-1970년대 권영우의 작품과 ‘동양화’개념의 변화」 한국근현대미술사학 32, 한국근현대미술사학회
- 정미진, 최기석 (2013), 「한지를 이용한 조형예술작품 연구」 한국동양예술학회 21권. 0호

<정기 간행물>

- 김영진 (2003), 「순백의 대지를 달려온 마라토너 권영우」, 미술세계, 7월
- 김인환 (2007), 「종이와 더불어 - 2인의 종이 작가」, 미술세계, 3월
- 윤우학 (1982), 「백지의 묵시적인 표정을 따라서」, 화랑, 봄
- 이 일 (1986), 「권영우의 근작에 대하여」, 현대화랑
- 이 일 (1989), 「종이와의 만남, 그 내밀한 긴장」, 현대미술, 겨울
- 정병관 (1982), 「앵포르멜 미학에의 집념」, 계간미술, 여름호 22.
- 정병관 (1990), 「독창적 기법과 뉘앙스의 한지 작업」, 월간미술, 2월호
- 정중현 (1997), 「흰색에 서린 애정과 철학」, 가나아트, 7월

<화 집>

- (1977), 「한국근대미술대표작가 100인 선집」 40 권영우, 금성출판사
- (1989), 「한국현대미술가 · 권영우」, 미술공론사
- (1998), 「국립현대미술관-올해의 작가: 권영우」, 국립현대미술관

<웹 사이트· 동영상>

- 경기문화재단/창창인생-권영우작가인터뷰 자료영상, <http://www.ggcf.kr/archives/36862>
- 한국예술디지털아카이브-구술채록문 <https://www.daarts.or.kr>

<Abstract>

**The characteristics of media
in the works of Kwon Young-woo**

Kim Ji-Yeol

**Graduate School of Jeju National University
Korean Painting, Department of Fine Art**

Supervised by Professor Kwak Jung-Myung

Kwon Young-woo(1926-2013) is a first-generation painter of liberation who was assigned the task of modern succession to the traditional Korean painting during the chaotic times of liberation and the Korean War.

He expanded the expression of Korean painting by getting out of the stereotype that require the components: paper, writing brushes and ink stick and then developing his original style intensively focusing on a media, Hanji.

As a study about such characteristics of media in the works of Kwon Young woo, this paper analyzes his works from the 1970s to the late 1980s called the prime of his life and tries to reveal that he pioneered a new field in both the content and the technique of Korean painting.

In 1950s, the early conception period he usually tried to make nonobjective expression of subjects that were usually encountered in daily life, which revealed his point of view to be free from the traditional Korean painting style.

And from the mid-1960s: period of Hanji experiment, noting the nature of hanji among traditional Korean painting materials, he began to try his original expressions like tearing and pasturing it with his hands except pen and ink.

Then from the 1970s focusing on the Hanji works, he focused on abstract works that instilled a sense of space and cubic effect into the white screen through changes in form, light and shade that occurred by accident, mainly using tools.

Later during his stay in France from 1978 to 1989, he faced a new turning point in the way he worked. He reinterpreted the characters of Korean painting with a modern sense by highlighting the lines on the existing white screen and introducing ink and coloring.

All told, Kwon's work can be summarized as a footstep in the artistic spirit of not only inheriting the tradition of Korean painting but also seeking to break away from the normative framework and building his own original world of painting. The study of the harmonious combination of traditional-oriented thinking and creative experimental spirit revealed in his life and work will lay the foundation for the development of the Korean art circle, which is shrinking today.