1970년대 이후 한국 현대 조각사: 조각 언어 탐구

안소연 미술평론가

미술비평가 안소연은 언어를 통한 이미지 사유에 관심을 갖고 다양한 글쓰기를 시도해 왔다. 최근에는 조각의 개념을 둘러싼 창작과 비평의 협업을 위한 전시 《조각사》(10의n승·아터테인, 2026)와 《정수용 개인전: 1-2-3-4》(10의n승, 2024)를 기획했고, 비평의 매체와 형식에 관해 실험하면서 독립출판사 헤적프레스와 함께 비평서 『글과 종이』(2024)를 출간했으며, 동명의 비평 개인전 《글과 종이》(스페이스 애프터, 2024)를 열었다.

1. 1970년대, 조각의 세대교체

미술평론가 이경성(1919-2009)은 「1970년대 한국미술의 흐름」(1979)이라는 제목의 글에 “풍요 속에 이루어진 조용한 변혁”이라는 부제를 달아 1980년대를 앞두고 지난 10년을 회고해 보겠다는 글의 취지를 밝혔다. 1970년대 한국미술에 대하여 몇 가지 특징들을 일목요연하게 나열하면서, 그는 “70년대를 규정짓는 또 하나의 특징”으로 세대교체를 언급했다. 해방 공간을 주도했던 20대의 젊은 세대들이 추상 운동을 이끌었다면, 70년대 중후반에 또 다시 젊은 작가들에 의해 일어난 미술계의 변화를 회화와 조각에서 찾아 제시했다. 특히 미술계 안에서 추상 조각에 대한 관심이 부상하는 현상에 주목하여, 조각의 비약적 발전을 높이 평가했다.

> 한편, 조각계는 회화에 비할 때 상당한 질적 비약을 보게 된다. 국전에서 추상 계열의 작품을 포용한 것도 조각부분부터 시작되었거니와 마지막 국전에서 단적으로 보여주었듯이 우리나라 조각은 상당한 수준에 이르고 있다. 그것은 재료에서 오는 질감과 양감 그리고 조형 감각이 그간의 성실한 실험 속에서 세련되어진 결과이며 조각계의 남다른 노력에 힘입었던 것이라 하겠다.[1]

일련의 비약적 발전을 이끈 1970년대 조각가들을 언급하면서, 이경성은 당시 『계간미술』이 기획한 1970년대 작가상 설문조사에서 하나의 이변처럼 유독 조각 분야의 세대교체를 감지해냈다.[2] 1920년 도쿄미술학교(현 도쿄예술대학교) 조각과에 입학해 대표적인 일본 근대조각가들에게 소조를 비롯한 서양식 조각을 배워와서 ‘최초의 근대조각가’라는 타이틀을 얻은 김복진을 중심으로 한국 근대조각 1세대가 형성되었던 것을 헤아려 보면 꼬박 50년 만이다. 그 사이에

1 이경성, 「1970년대 한국미술의 흐름: 풍요 속에 이루어진 조용한 변혁」, 『현대미술의 이해를 위하여』, 예술지식, 1989, p. 152.(이 글은 『계간미술』 1979년 겨울호에 실렸던 글이다.)

2 이때 10인의 평론가들의 추천으로 선정된 조각가들은 최종태, 전뢰진, 강태성, 최만린, 정관모, 박석원, 전국광, 유영교, 강대철 등이다. 「이 작가에게 기대한다: 평론가 10인이 추천한 유망주」, 『계간미술』, 1979년 10호 여름호, pp. 10-32.

한국 현대조각의 출발점이 1950년대 해방 공간과 전후의 척박한 분단 현실에서 새로운 조형의식을 앞세운 젊은 조각가들의 세대교체 시기와 맞물려 있다면, 이경성이 주목한 1970년대의 또 다른 세대교체는 본격적으로 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 이행하는 길목에서 "조각이란 무엇인가"라는 질문을 통해 매체에 관한 조형적 논의가 복합적으로 이루어졌던 시기다.[3] 이경성의 말대로 매우 압축적으로 질적인 성장과 팽창이 있었던 셈이다.

1950년대 후반부터 1960년대 초반까지 전후의 사회적 상황 속에서 회화를 중심으로 한 앵포르멜 운동이 일어나, 재현에 바탕을 둔 아카데믹한 회화에서 탈피해 추상에 대한 표현의 열망이 강하게 대두되었던 분위기 속에서 추상 조각 역시 비약적인 실험 속에서 전개되었다. 특히 1940년대 중후반 서울대, 이화여대, 홍익대 등에 미술대학이 설립되고, 국내 미술대학 출신의 작가들이 주도적인 변화를 이끌면서 현대미술의 경로를 탐색하는 가운데 추상에 대한 시각적 감수성이 시대적 당위성을 갖게 된 탓에 조각에서도 이른바 '용접 조각'으로 특정되는 철조 조각의 기틀이 마련되었다. 예컨대, 조각가 김종영은 나무를 단정하게 깎아 만든 〈새〉(1953)에서 새의 형상을 단순화하면서 궁극적인 추상에 이를 만한 유기체적 형상을 제시하다가, 〈꿈(Work 58-1)〉(1958)처럼 브론즈를 재료 삼아 추상적인 형태로 조각적 양감을 구현하기도 했다. 그러면서도 극단적인 변화가 엿보이는 용접 구축의 추상 조각을 통해 새로운 시대의 변화를 감지하게 했는데, 그 작품은 〈전설(Work 58-2)〉(1958)로서 철을 용접하여 만든 입체적인 구축물에 가깝다. 이 무렵 송영수를 비롯해 전상범 같은 젊은 조각가들이 '국전'에 용접 조각을 출품하면서 모델링 중심의 소조 캐스팅 인체 조각에서 벗어난 추상 조각의 표현 언어가 확대되어 갔다. 사실 이 시기에는 용접 조각뿐만 아니라 재료의 빈약한 현실 속에서도 다양한 재료를 통해 조각에 대한 조형적 실험을 모색하려는 의지가 강했는데, 어쩌면 그것이 1960년대 후반에서 1970년대에 이르러 형식적으로든 개념적으로든 조각의 조형 언어로서 무르익은 실체가 속속 나타났던 셈이다.

3 이 시기에 대해 미술사가 최태만은 "모더니즘의 변용과 미니멀리즘 조각"이라는 제목으로 모더니즘적 환원과 더불어 공간적 확장을 동시에 꾀한 당대 조각의 흐름을 서술했다. 최태만, 『한국 현대조각사 연구』, (서울: 아트북스, 2007), pp. 345-400.

1960년대 창립한 '원형회'(1963)와 '한국 현대조각회'(1969) 등을 통해 전위적이고 새로운 조형 감각을 실험하고 모색하려는 노력이 있었으며, '파리비엔날레' 등 국제적인 전시에 젊은 작가들의 참여가 본격적으로 이루어지면서 조형 언어에 대한 탐구가 보다 절실해졌다. 한편 1973-1974년 국립현대미술관이 경복궁에서 덕수궁으로 옮겨 개관하고 문예진흥원 미술회관이 잇달아 개관하면서 새로운 세대교체의 흐름과 함께 여러 조형적 실험의 무대가 갖추어지기 시작했다. 이러한 여러 정황과 맞물려 앞서 평론가 이경성의 말을 빌려 언급한 한국 현대조각의 세대교체와 비약적 발전이 1970년대 화단의 특징으로 드러났던 것이다.

이러한 전위와 변화의 흐름 속에서도 구상조각에서 출발해 시대적 변화에 호응했던 중진 조각가들의 활약도 간과할 수 없는데, 대표적으로 김종영, 김세중, 민복진, 전뢰진, 김찬식 등의 현대조각 1세대 조각가들과 윤영자, 이정자, 김정숙 등의 여성 조각가들도 주목할 만하다. 예를 들어, 조각의 전통적 주제인 가족과 모자의 사랑에 평생 몰두했던 민복진은 구상 조각 단체인 '목우회'에 참여해 구상 조각을 통한 조형적 미의식을 모색하는데 전념했다. 1977년에 미술회관에서 있었던 《목우회 회원전》과 1979년 《한국 구상조각회전》 등에 꾸준히 참여해 20세기 초 헨리 무어나 장 아르프 등이 인체의 단순화를 통해 유기체적 반추상의 조각 언어를 탐구했던 것처럼 1970년대 추상에 대한 열망이 집중되었던 당대의 시각적 감수성을 가지고 인체에 대한 반추상적 시도를 견인했다. 여성 조각가로서 이정자는 이화여대 출신 조각가들의 단체 '녹미회'에 참여해 구상 조각의 흐름을 지속적으로 전개시켜 갔으며, 1979년 《한국 구상조각회전》에 참여해 당시 현대조각의 변화와 실험 속에서 인체 조각의 좌표를 이끌었다.

이정자는 주로 여성 인체를 소재로 하여 테라코타 등의 기법을 통해 보다 조각의 기원에 가까운 원시적 조형성을 나타냈다. 〈귀부인〉(1977)을 보면, 1미터가 조금 안되는 여인의 전신상을 부동의 정면성으로 표현하였는데 직관적으로 원시 조각의 마술적 이미지를 떠올리게 된다. 이는 20세기 초 초현실주의에 가담했던 자코메티와 같은 조각가들의 초기 작업에서도 엿볼 수 있는 조형적 특성으로서, 연쇄적으로 반복하며 변환되는 신체의 유기적 관계이다. 여성의 토르소 부분은 매우 단순하게 표현되었는데 실제 비율보다

조금 더 늘어지게 표현한 양팔과 결합하여 긴 머리를 한 여성의 얼굴이 극단적으로 확대된 것 같은 마술적 체험을 하게 된다. 전체이자 부분이고, 전신이자 두상인 마술적인 연쇄 작용을 통해 여성 신체에 대한 타자화를 묵인하지 않고 시각적 틀 안에서 해방시키는 전위적 시도를 보여준다.

민복진의 〈모자(母子)〉(1975)는 그가 주로 사용했던 재료 중 하나인 대리석을 깎아 만든 소형 조각이다. 민복진의 모자상이나 가족상에서 단연 눈에 띄는 조형적 특징은 유기적인 연결이다. 마치 하나의 구처럼 모든 형태가 하나의 원형으로 수렴하는 듯한 시각적 결속력을 나타낸다. 어떤 부분에서는 양감이 최소화되어 있는 민복진의 인물은 모자상이든 가족상이든 그 숫자에 상관 없이 대부분 하나의 몸으로 연결되어 있다. 마치 하나의 천으로 결속되어 있는 것처럼 신체를 감싼 어떤 표면으로 유기적 연결을 시각화 한다. 그것으로 그치지 않고 〈모자〉에서처럼 엄마의 얼굴과 두 개의 가슴과 품에 안고 있는 아기의 얼굴이 거의 같은 크기의 원형으로 반복되어 있으며 그것은 엄마와 아기가 주고 받는 직선의 시선 안에서 팽팽한 긴장을 보여준다. 그것을 부드럽게 상쇄시키며 연결하는 양쪽 어깨에서 뻗어나가는 엄마의 양팔이 만드는 곡선은 무릎으로 아기의 옆으로 누워 있는 몸통으로 자연스럽게 연결되면서 시각적 통일성을 이룬다. 이는 아르프나 무어의 생명주의 조각에서 볼 수 있는 유기체적 반복과 연결되며, 조각적 순수성에 도달하고자 했던 모더니즘 조각가로서의 이상을 나타낸다고 볼 수 있다.

2. 탈모던과 매체에 관한 물음

1980년대 한국 화단은 '탈모던'으로의 이행을 보여준다. 신세대 미술가들의 등장이 본격화 되고 탈매체 및 탈장르에 대한 여러 시도들이 앞다퉈 일어났다. 그러한 또 다른 세대교체의 변화가 일어날 때 1970년대부터 끌고 온 조각 매체에 관한 본질적 물음을 묵직하게 제시해 온 작가들이 하나의 축을 이루며 화단의 복합적인 생태를 형성해 갔다. 함께 탈모던의 문턱을 넘으며 매체의 해체를 불러온 이들과 그러한 해체에 직면하여 매체에 관한 본질적인 질문에

대면했던 이들이 만든 복합적인 풍경이다.

박석원의 조각은 〈초토〉를 비롯한 1960년대 추상적인 용접조각으로 시작했다. AG 그룹의 창립멤버였던 박석원은 일찌감치 매체에 관한 새로운 실험과 모색에 집중했던 조각가다. '절단'과 '접합'을 핵심적인 조형 언어로 다루어 온 그의 1980년대 조각 〈적(積) 8049〉(1980)와 〈적(積) 8129〉(1981)가 있는데 절단과 접합의 흔적이 역력한 삼차원적 양감을 보여준다. 평론가 이일이 쓴 개인전 서문 「절단」(1980)을 보면, "물리적인 것과 개념적인 것이 하나의 덩어리 안에 융합된 것"이라 설명한다. 예컨대, 자연적인 돌을 가져다가 정밀한 계획에 따라 수직 수평의 구획을 통해 하나의 덩어리에 절단을 시도한 박석원은 그것을 통해 공간적 변화라는 개념과 마주했으며, 개별 개체를 다시 통합시켜 원형과 '닮은' 새로운 조각적 실체를 제시했다. 마치 소조 캐스팅 과정에서 발생하는 접합면을 연상시키는 〈積 8049〉의 표면은 조각 (원형으로서의) 내부의 해체와 새로운 물질(주물)로의 재탄생이라는 소조적 원리처럼 절단을 통한 조각적 형태와 공간의 변형을 지속적으로 탐색했다.

'적(積)'과 '적의(積意)' 시리즈로 조각가로서 자신의 조각 언어를 구축해낸 박석원은 1980년대에 미술회관에서 열린 《서울현대미술제》에 지속적으로 참여해 세련된 추상 조각의 언어를 제시했다. 〈적(積)-8209〉(1982)의 경우, 화강석을 사용해 절단과 접합의 미학을 시도한 박석원 특유의 조각 언어를 보여준다. 자연석에 인공적인 행위를 통해 절단을 가하여 임의의 '틈'을 가진 형태로 변환시켰다가, 박석원은 그 틈에 의해 조각적 공간을 물리적으로 탄생시켰을 뿐만 아니라 개념적으로 사유할 수 있는 실체를 중력이 작동하는 현실세계에 양과 무게를 지닌 임의의 형태로 제시해 놓았다.

끊임없는 위상의 변환은 박석원의 작업에서 해체와 접합의 반복적 수행을 넘어서 조각에 관한 보다 근본적인 인식을 내포한다. 돌, 나무, 철, 흙 등의 자연적 재료로 임의의 '형'을 만들어내는 조각가의 상상력은 그것을 수직적 혹은 수평적으로 쌓는 행위를 통해 그것과 마주한 지각 경험을 구체화 한다. 수직으로 쌓아서 세웠던 입방체의 구조물은 언제든 해체되어 중력에 밀착된 수평적 구조로 변형될 잠재적 가능성을 지닌다. 마치 고대의 건축적 조각이라든가 원형이 소실된 임의의 조각적 흔적들처럼 하나의 원형을 기억하고 있는 수십 수백

가지의 변환을 통해 하나의 실체처럼 삼차원의 시공간 속에 현존하는 조각의 원리를 사유하게 한다.

한편, 서울대 출신 조각가들이 창립한 '서울조각회' 멤버 엄태정은 미술회관에서 열린 창립전을 시작으로 《서울조각회전》을 통해 용접, 캐스팅, 조각 등 여러 방법을 통해 추상 조각의 형상화를 모색한 과정을 보여주었다. 청동으로 만든 〈면〉(1981)은 같은 재료를 통해 다양한 물성을 보여줌으로써 조각적 연금술 및 물질과 형태의 관계를 매우 시각적이면서도 동시에 개념적으로 제시했다. 그는 1960년대 중반 서울대 조소과를 졸업하고 국전 초대작가 등을 거쳐 조각가로서 창작의 길에 들어선 이후, 1980년대를 전후 해 영국(런던) 유학과 독일(베를린) 연구교수 경험을 거치는 동안 조각에 관한 사유에 깊이 몰입했다. 그가 조각에 관한 연구서로 펴낸 『조각과 사유』(2004)에는, 브랑쿠시(Constantin Brâncuși)를 비롯한 20세기 조각가들 가운데 산업적 재료로서 금속을 다룬 특징적인 사례에 골똘히 집중한 흔적이 역력하다.

엄태정은 현대조각의 지평을 연 브랑쿠시를 경유해 고전적인 조각의 개념과 형식으로부터 벗어나는 '조각적 인식'에 발을 들였다. 그는 초기 작업에서 주로 철을 재료 삼아 물질을 다스리며 일련의 형태에 이르는 이성적이고 합리적인 태도를 보여주었다. 일종의 연금술처럼 금속을 광물로 인식해온 조각가 엄태정은 조각적 형태 이전에 물질 자체에 함축된 시간성을 사유하기도 했다. 조각의 시공간은 매우 현실적이고 현재적이면서도 과거와 미래를 아우르는 시공간의 팽창을 동반한다. 시적 사유를 지속해 온 엄태정은 조각적 실체가 시공간을 어떻게 변형시키며 관계 맺는가 하는 더 큰 맥락의 조각적 인식의 과정을 제시했다.

1980년대라는 전환기, 즉 탈매체를 향한 전위적 해방감이 사회 · 정치적 맥락과 연결돼 동시대 미술로의 전환을 향하는 급진적 전환기 때 최종태 같은 조각가는 또 다른 시대정신 속에서 자신의 조각 언어를 지속해 갔다. '목우회'와 '서울조각회'에 참여해 여러 단체전에서 시대의 변화에 크게 반응하지 않으면서 조각의 당위성을 실험해 온 최종태는 종교적이며 명상적인 인간 형상의 미적 형태를 찾아갔다. 〈얼굴〉(1982)은 청동으로 만든 반추상 두상으로, 측면의 얼굴을 길게 늘어뜨려 마치 머리를 맞댄 두 사람의 얼굴처럼, 혹은 한 사람의

외형과 내면, 실체와 그림자를 은유한 조각적 형상인 것처럼, 어떤 이미지에 대한 상상을 이끌어내는 조각이다.

그가 이 시기에 주로 만든 '소녀상'이라든가 인체 조각들은 대개 종교적·철학적 명상을 형상화하는데, 가만히 들여다 보면 일련의 행위를 단순히 재현하는 것이 아니라 고대로부터 이어온 조각적 형태들을 참조하여 사라져 가는 고대의 언어처럼 조각의 오래된 형태들을 기억 속에서 불러내는 것처럼 보인다. 두 손을 가슴에 얹은 소녀의 기도하는 듯한 모습은 애초 인류의 가장 오래된 조각 중 하나로 손꼽히는 〈빌렌도르프의 비너스〉를 시작으로 각 문명의 시대에 자신의 형상과 닮은 또 다른 인간 형상의 원형을 표현하려 했던 조각가들의 상상력을 떠올려 준다. 가슴에 손을 모으고 저 먼 데를 응시하는 신과 인간 형상 사이의 중간자처럼 말이다.

이처럼 미술 제도 및 시스템의 확대와 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 인식의 전환을 모색했던 변화기에 한 시대를 관통해 온 조각가들의 매체에 대한 물음은 꽤 진지하고 의미심장했다. 고전적인 재료와 형식을 다루면서도 미술사의 전개 속에서 누락된 것, 사라진 것, 밝혀지지 않은 것, 간과된 것 등을 다시 물으며, 조각 언어의 구체적인 작용을 검토했다고 볼 수 있을 것이다.

3. 혼성과 전환

1990년대 한국미술의 현장은 새로운 밀레니엄을 앞둔 전지구적 변화와 맞물려 동시대성을 추구하는 일련의 시도들로 세기말의 우울과 불안에도 불구하고 역동적인 전환이 일어났던 시기다. 설치미술과 뉴미디어로 수렴되는 동시대 미술의 세계적 동향 속에서 개별 예술의 매체적 특징은 마치 고대 언어처럼 사라져갈 것처럼 느껴지기도 했다. 이른바 로절린드 크라우스가 '포스트-매체' 시대로 1990년대를 다시 조명하면서 매체에 대한 재인식의 흐름을 포착해내기도 했지만, 당시 한국 화단은 포스트-매체에 대한 인식 보다는 동시대 미술을 향한 개별 예술의 종언과 세계화에 대한 성과에 더욱 집중하는 모습이었다. 각종 비엔날레의 유치와 국제 교류를 표방한 전시 및 전시공간이

속속 모습을 드러냈던 까닭이다.

그러한 동시대성을 향한 공허하고 맹목적인 집단 최면에도 불구하고, (특히 조각 분야에서는) 설치미술과 뉴미디어의 환경 속에서 혼성적으로 발생하는 "조각적" 시도들이 적지 않게 모습을 드러냈다. 대표적인 조각가로는 이불, 정서영, 안규철, 김범, 김홍석 등을 예로 들 수 있다. 조각적 방법, 조각적 사고, 조각적 언어 등을 사용해 예술적 실천과 소통을 모색하는 보다 넓은 의미의 창작 활동으로 확대되어 가는 정황 속에서 일어난 일이다. 이 시기에는 '화가'나 '조각가'라는 개별 예술의 대가를 부르는 듯한 용어를 거의 사용하지 않는 것이 시대적 분위기였다면, 되레 조각가가 아니거나 조각을 전공하지 않은 작가들의 작업에서도 '조각 언어'는 일련의 방법론으로 자유롭게 사용되기도 했다. 그러면서 조각 언어의 팽창 및 재창안의 기회를 얻었다고 볼 수도 있을 것이다.

윤석남은 회화와 더불어 설치미술의 면면을 유연하게 다루어 왔는데, 이때 "만들기"라는 조각적 시도를 통해 기존의 엄격한 만들기에 대한 전위를 동시에 실현시켰다. 단일 형태로서의 조각도 아니고 조각의 고전적인 재현을 쫓는 것도 아닌, 오히려 1960년대 이후 서구에서 등장한 '부드러운 조각'을 통해 만들기의 혁명을 불러 온 여성 조각가들의 역동적인 시도들을 떠올리는 입체적 형태를 제시했다. 예를 들면, 〈어머니1: 열 아홉 살〉(1993)이 그것이다. 작은 나무 토막을 이어 붙여 거칠게 완성된 조각적 형태 위에 어머니의 모습을 회화적으로 그려 넣은 이 부조 형태의 조각상은 사물과 조각 사이에서, 입체와 평면 사이에서, 구상과 추상 사이에서 그 불완전한 결합에 의한 이중적인 형태를 보여준다. 그런 의미에서, 윤석남의 〈어머니1: 열 아홉 살〉은 어떤 것으로도 정의될 수 없는 만들기의 혁명에 동참한 여성주의 예술의 실천을 나타낸다.

이러한 혼성과 전환의 시기를 거쳐 한국 현대조각은 동시대적 국면 속에서 매체를 뛰어 넘는 하나의 방법론으로서의 위상을 얻어낸다. 이 세계에 대한 비가시적 경험을 시각화한다든가, 비언어적 경험을 조각 언어로 사유하게 한다. 그것은 단 한 사람에 의해 시대적 혼란기에 서양 조각을 이식해 왔다는 한계 속에서, 이제 막 100년의 역사를 채운 오늘에 이르러 한국 미술의 현장에서 조각 언어를 탐구해 온 그 정황들을 되돌아 볼 때 나름의 미술사적 흐름을 추적해 볼 수 있다는 것이 조각에 대한 또 다른 기대를 이어가게 한다.

A History of Korean Contemporary Sculpture Since the 1970s: Exploring Sculptural Language

Ahn Soyeon Art Critic

Ahn Soyeon is an art critic whose interest lies in thinking about images through language, and she has experimented with a range of writing practices. Her recent curatorial projects include *Jogaksa* (10 to the nth Power and Artertain, Seoul, 2026), an exhibition bringing together artists and critics around the concept of sculpture, and *Jung Sooyong: 1-2-3-4* (10 to the nth Power, 2024). Exploring the media and forms of criticism, she published the critical book *Text and Paper* (2024) with the independent publisher Hezuk Press and held a solo exhibition of criticism under the same title, *Text and Paper* (Space After, 2024).

1. The 1970s, a Generational Shift in Sculpture

The art critic Lee Kyungsung (1919-2009) added the subtitle "A Quiet Transformation amidst Affluence" to his essay "The Trajectory of Korean Art in the 1970s" (1979), aiming to reflect on the past decade of Korean art in the beginning of 1980s. He pointed out that a generational shift in the art scene was "one of the pivotal characteristics of Korean art defining the 1970s." He argued that while the young generation of Korean artists in their 20s led the post-liberation space and the abstract art movement, other groups of emerging artists in the mid-to-late 70s were also generating meaningful changes in both painting and sculpture in South Korea. As the following passage demonstrates, Lee highly evaluated the rapid development of sculpture in relation to the rising interest in abstraction within the 1970s art scene.

> Meanwhile, the sculpture community [in South Korea] has witnessed a significant qualitative leap compared to the painting community. The embrace of abstract works in the National Art Exhibition (Gukjeon) began in the sculpture section, and Korean sculpture has reached a considerable level as shown unequivocally in the final National Art Exhibition of that year. This is the result of sincere experimentation in refining the texture and volume of the materials used as well as the artist's formative sense over the years, and it owes much to the extraordinary efforts of the sculpture community.[1]

Lee Kyungsung keenly sensed a generational shift in sculpture in looking at the 1970s Artist Award survey published by Art Quarterly [Gyegan misul] and exploring the sculptors of the 1970s who led this series of rapid developments.[2] It had been exactly 50 years

1 Lee Kyungsung, "The Trajectory of Korean Art in the 1970s: A Quiet Transformation amidst Affluence" [in Korean], in *Understanding of Contemporary Art* (Seoul: Yesul Jishik, 1989), p. 152. Originally published in *Art Quarterly* [Gyegan misul], no. 12 (Winter 1979).

2 The sculptors selected on the recommendation of ten critics at this time included Choi Jongtae, Jeun Loijin, Kang Taisung, Choi Manlin, Chung Kwanmo, Park Suk-Won, Chun Kook-kwang, Yoo Youngkyo, and Kang Daechul. "Expectations for Young Artists: Promising Artists Recommended by 10 Critics" [in Korean], *Art Quarterly* [Gyegan misul], no. 10 (Summer 1979): pp. 10–32.

since the first generational school of Korean 'modern' sculpture was formed around Kim Bokjin, who attended the sculpture department of the Tokyo School of Fine Arts (now Tokyo University of the Arts) in 1920, learned Western-style sculpture including modeling from representative Japanese modern sculptors, and earned the title of "the first Korean modern sculptor." The starting point of Korean contemporary sculpture coincided with the generational shift of young sculptors who put forward a new formative consciousness in the barren reality of division after the liberation and post-war period of the 1950s. Another generational shift in the 1970s that Lee Kyungsung paid attention to, then, was a period when complex formative discussions on the medium took place through the question, "what is sculpture?" at the crossroads transitioning from Modernism to Postmodernism.[3] As Lee noted, there was a highly compressed moment of qualitative growth and expansion during that time.

The Art Informel movement centered on painting arose amidst the post-war social context from the late 1950s to the early 1960s. Its arrival reflected the emergent immense interest in abstract expressionism, and the desire to break away from academic painting based on representation. In this circumstance, abstract sculpture was also developed through rapid experimentation. With the establishment of fine art schools at Seoul National University, Ewha Womans University, and Hongik University in the mid-to-late 1940s, artists who graduated from these domestic colleges led the dominant changes. While exploring the path of contemporary art, their visual sensitivities turned toward abstraction, laying the foundation for a strong interest in metal sculpture specifically characterized as "welded sculpture" in the South Korean sculpture scene. For example, while sculptor Kim Chong Yung's *Bird* (1953) presented an organic form of ultimate abstraction by simplifying the shape of a bird neatly carved out of wood, his *Work 58-1* (1958) created sculptural volume in an abstract form by using bronze as a material in works. Kim's abstract sculpture created through radical

3 Art historian Choi Tae Man described the trends in contemporary sculpture that simultaneously sought modernist reduction and spatial expansion during this time in "The Transformation of Modernism and Minimalist Sculpture." Choi Tae Man, A Study on the *History of Korean Contemporary Sculpture* [in Korean] (Seoul: Artbooks, 2007), pp. 345–400.

welded construction allowed audiences to share in his perception of the new era's shift. *Work 58-2* (1958), for instance, was a three-dimensional structure made by welding iron. Around this time, as young sculptors like Song Youngsu and Chun Sangbum submitted welded sculptures to the National Art Exhibition (Gukjeon), the expressive language of abstract sculpture expanded, breaking away from works focused on modeling-centered, cast human figuration. In fact, alongside welded sculpture, there was a strong will to seek formative experiments in sculpture through various materials despite the limited availability of resources during this period. This created mature entities within the formative language of sculpture in terms of both form and concept that appeared one after another by the late 1960s and 1970s.

The exploration of formative language became more urgent as art groups including the Wonhyung Club (Wonhyeonghoe) (1963) or the Korean Contemporary Sculpture Society (Hanguk hyeondae jogakoe) (1969) founded in the 1960s attempted to experiment influenced by avant-garde and new formative sensibilities, while emerging artists began participating in international exhibitions such as the Paris Biennale. When the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA) relocated from Gyeongbokgung Palace to Deoksugung Palace between 1973 and 1974, and the Korean Culture and Arts Foundation Misulhoegwan (now ARKO Art Center) subsequently opened, a stage for various formative experiments began to be established in tandem with this new generational shift. Interlocking with these various circumstances, the generational shift and rapid development of Korean contemporary sculpture emerged as a characteristic of the South Korean art scene in the 1970s just as critic Lee Kyungsung claimed. Established sculptors who started from figurative sculpture and responded to the changes of the times also played an active role in the avant-garde movement. The first generation of contemporary sculptors, such as Kim Chong Yung, Kim Sechoong, Min Bokjin, Jeun Loijin, and Kim Chan-shik, as well as female sculptors like Youn Young-ja, Lee Jungja, and Kim Chungsook are good examples. For instance, Min Bokjin, who dedicated his life to the traditional sculptural themes of family and maternal love, participated in the figurative sculpture group Mokwoohoe Fine

Artist Association and devoted himself to seeking a formative aesthetic consciousness through representational sculpture. By consistently participating in the *Mokwoohoe Exhibition* held at the Misulhoegwan in 1977 and the *Korean Figurative Sculpture Association Exhibition* in 1979, Min pioneered the use of abstraction to create new visual ideas of the human body. Here, Min's sensitivity corresponded to the wider desire for abstraction in the 1970s, just as Henry Moore or Jean Arp explored the organic semi-abstract sculptural language through the simplification of the human body in the early 20th century influenced by wider modernist formal concerns.

Female sculptor Lee Jungja participated in Nokmihoe, a group of sculptors that all graduated from Ewha Womans University. Lee strove to develop the flow of figurative sculpture and led the direction of human figure sculpture amidst the changes and experiments of contemporary sculpture at the time by participating in the *Korean Figurative Sculpture Association Exhibition* in 1979. Lee Jungja mainly used the female human body as her subject matter and expressed a primitive plasticity closer to the origins of sculpture through techniques like terracotta. In *Noble Lady* (1977), she created a full-body statue of a woman slightly under one meter tall featuring a fixed frontality, intuitively reminiscent of the images of magical primitive sculpture. One can see such a formative characteristic in the early works of sculptors like Alberto Giacometti, who participated in early 20th-century Surrealism, as he similarly presented an organic connection to the body that repeats and transforms sequentially. Lee's work allows the viewer to experience a magical sensation as if the face of the woman with long hair has been extremely magnified when the woman's simple torso is combined with arms slightly longer than their real-life proportions. Through the magical chain reaction of being the whole and the part, the full body and the head, she created a formal avant-garde attempt to liberate the female body within a visual framework rather than continuing its othering as a spectacle within the medium.

Min Bokjin's *Mother and Child* (1975) is a small sculpture carved out of marble, one of his main material interests. The standout formative characteristic in his mother and child or other

‘family’ statues is their organic connection. They display visual cohesion as if all forms converge into a single circle, like a single sphere. Min Bokjin’s figures, where volume is often minimized, are mostly connected as one body regardless of the number of figures in the composition. The organic connection is visualized like some surface wrapping of the bodies as if bound by a single cloth. In *Mother and Child*, the same size circles are repeated in the mother’s face, her two breasts, and the face of the baby she is holding, showing a taut tension within the straight lines of gazes exchanged between mother and child. The curves created by the mother’s arms extending from shoulders smoothly offset this tension and naturally connect to the torso of the baby lying on its side on her lap to achieve visual unity. This organic repetition, similar to what one can see in the vitalist work of Arp or Moore, reflects the ideals of a Modernist sculptor who sought to reach sculptural purity.

2. Post-Modern Transition and the Question of the Medium

The Korean art scene in the 1980s saw the transition to the post-modern era. A new generation of artists began to emerge, and various attempts at competitively working in a post-medium or post-genre took place. This generational shift in interest overlapped with artists who were heavily invested in fundamental questions about the sculptural medium carried over from the 1970s, which combined to create the complex ecology of the Korean art scene of the period. This multifaceted landscape was engendered by those who crossed the threshold of the post-modern and engaged in the deconstruction of the medium, and those who continued to ask fundamental questions about sculpture itself.

Park Suk-Won began with abstract welded sculptures in the 1960s, such as Scorched Earth. As a founding member of the AG (Korean Avant Garde Association) group, Park was a sculptor who focused early on new experiments and exploration regarding the medium. Using “cutting” and “welding” as his core formative language, his 1980s sculptures *Mutation-Relation 8049* (1980) and *Mutation-Relation 8129* (1981) convey three-dimensional

volume within the traces of cutting and welding. Art critic Lee Yil explains in Park's solo exhibition preface entitled "Cutting" (1980) that Park's works demonstrate "the physical and the conceptual being fused into a single mass." For example, Park took a natural stone and attempted to cut the single mass through vertical and horizontal partitions based on a precise plan. By doing so, Park confronted the concept of spatial change through his process, and by reintegrating the individual objects, he presented a new sculptural entity that "resembled" the original form. The surface of *Mutation-Relation 8049*, which reminds one of the welded surfaces that occur during the modelling and casting process, continuously explored the transformation of sculptural form and space through cutting, much like the modeling principle of the internal deconstruction of the sculpture (as the original form) and its rebirth as new matter (cast).

Having established his own sculptural language through the Mutation-Relation series and Accumulation series, Park Suk-Won regularly participated in the *Seoul Contemporary Art Festival* held at the Misulhoegwan (now ARKO Art Center) in the 1980s, presenting here a sophisticated language of abstract sculpture. *Mutation-Relation 8209* (1982) demonstrates Park Suk-Won's distinctive sculptural language used on granite through the aesthetics of cutting and welding. Park cut a natural stone through an artificial act and transformed it into a form with random "gaps." Here, the artist not only physically created sculptural space through such gaps but also presented an entity capable of being conceptually grasped as a random form possessing quantity and weight in the real world, bound by gravity.

The endless transformation of topology in Park Suk-Won's work connotes a more fundamental perception of sculpture beyond the repetitive performance of deconstruction and welding. The artist's creative use of arbitrary "forms" with natural materials such as stone, wood, metal, and clay, concretizes the perceptual experience of encounter through the act of stacking within the sculptural work, either vertically or horizontally. The cubic structures stacked vertically always carry the potential to be deconstructed and transformed into a horizontal structure defined by the force of gravity. Like ancient architectural sculpture or sculptural traces

whose original forms have been lost, it reminds us how the principle of sculpture can persist in three-dimensional space-time like a single entity through dozens or hundreds of transformations that nonetheless produce the memory of a single original form. Meanwhile, Um Taijung, a member of the Seoul Sculpture Society founded by sculptors who graduated from Seoul National University, in his work demonstrates a concern with the figurative potential of abstract sculpture through various methods such as welding, casting, and carving. This process started with the founding exhibition held at the Misulhoegwan (now ARKO Art Center) and the *Seoul Sculpture Society Exhibition*. *Face (面)* (1981), made of bronze, presented an inventive mode of sculptural alchemy, in privileging the relationship between matter and form both visually and conceptually by showing various physical properties through using the same material. He started his career after graduating from the department of sculpture at Seoul National University in the mid-1960s and became an invited artist for the National Art Exhibition (Gukjeon). He then immersed himself in the substantive scrutiny of sculptural history and practice while studying abroad in the UK (London) and serving as a research professor in Germany (Berlin) during the 1980s. In *Sculpture and Thought* (2004), a research book on sculpture he published, he intently focused on the unique cases of 20th-century sculptors who handled metal as an industrial material, including Constantin Brâncuși.

Um Taijung stepped into a practice of "sculptural perception" that broke away from the classical concept and form of sculpture through the example of Brâncuși, a seminal figure who opened the new horizon of contemporary sculpture. In his early works, Um primarily used iron as a material in a rational and logical attitude to demonstrate his control over matter itself. He later came to perceive metal as a mineral substance, engaging in a kind of alchemy and contemplating the temporality implied in the matter itself prior to its existence in the sculptural form. He thought the imminent chronotopic nature of sculpture was real and present yet always accompanied by an expansive notion of space-time encompassing the past and the future. Following this interest, Um continued his poetic investigations and presented a process of sculptural perception in a larger context of how the sculptural entity

transforms and forms relationships within space and time.

During the transition period of the 1980s, a radical turning point came when the avant-garde sense of liberation toward post-medium connected with the socio-political context as part of the wider transition to the discourse of 'contemporary' art. But despite this wider context, the sculptor Choi Jongtae continued to work on his own sculptural language. He participated in Mokwoohoe Fine Artist Association and the Seoul Sculpture Society and explored the conceptual justification for sculpture without directly reacting to the social turmoil of the times. He investigated religious and meditative aesthetic human figurative forms as demonstrated through contributions to various group exhibitions. *Face* (1982) is a semi-abstract bronze head sculpture that draws out an imagination of a certain image—as if two loving faces are touching each other by elongating the profile, a sculptural form metaphorizing the exterior and interior of a single person, or the substance and the shadow.

His girl or human figure sculptures, mainly produced during this period, generally reflect religious and philosophical meditation. Yet they do not simply represent a series of actions but seem to summon the ancient forms of sculpture from memory, like disappearing ancient languages, by referencing sculptural forms passed down from antiquity. The praying posture of a girl with both hands resting on her chest reminds us of the imaginative approaches of numerous past sculptors who have tried to express an archetype of human form resembling their own figure in each era of civilization, beginning with the *Venus of Willendorf*, one of humanity's oldest sculptural objects. This archetypal figure clasping its hands over its chest and gazing off into the distance, resembles an intermediary between God and humans.

The question of the medium, raised by sculptors who lived through the transitional period witnessing the expansion of the art institutional system and the shift of critical interest from Modernism to Postmodernism, remained highly significant. While dealing with classical materials and forms, they re-questioned what was omitted, disappeared, unrevealed, and overlooked in art history and examined the specific operation of the sculptural language.

3. Hybridity and Transition

The Korean art scene in the 1990s was a period of a dynamic transition despite end-of-century gloom and anxiety, it consisted of a series of attempts to pursue contemporaneity, interlocked with global changes ahead of the new millennium. Amidst the global trend of contemporary art practice moving increasingly into installation art and new media, the medium-specific characteristics of individual arts often came to feel obsolete like an ancient language. Although Rosalind Krauss shed new constructive light on the 1990s as the post-medium era through a renewed perception of the medium, the Korean art scene at the time seemed more focused on the achievements of globalization and the end of individual arts rather than an awareness of the post-medium. This is the reason why exhibitions and exhibition spaces advocating the hosting of various biennales and international exchanges appeared one after another.

Despite such often empty and blind collective hypnosis toward contemporaneity, hybrid "sculptural" attempts arising within the environment of installation art and new media emerged frequently. Representative sculptors, such as Lee Bul, Chung Seoyoung, Ahn Kyuchul, Kim Beom, and Gimhongsok, sought artistic practice and communication using sculptural methods, sculptural thinking, and sculptural language, expanding into broader creative activities. Given that people rarely used terms that called upon masters of individual arts like "painter" or "sculptor" during this period, the term "sculptural language" was freely used to describe numerous methodologies even in the works of artists who were not sculptors or did not major in sculpture. Paradoxically, this imprecise tendency created an opportunity for the expansion and reinvention of sculptural language.

Yun Suknam, who has flexibly handled aspects of installation art along with painting, simultaneously took an avant-garde approach to standard artistic practices through a sculpture of "making." Neither through the creation of sculpture as a single form nor in chasing the classical representation of sculpture, she instead presented three-dimensional forms reminiscent of the dynamic attempts by female sculptors who brought about a revolution in

making through the “soft sculpture” that appeared in the West after the 1960s. For instance, *Mother 1: 19 Years Old* (1993), a relief-type sculpture, in which the mother’s figure is pictorially painted on top of a rough sculptural form completed by attaching small blocks of wood together, shows a dual form caused by that incomplete combination between object and sculpture, between three-dimensional and two-dimensional, and between figurative and abstract. In this sense, Yun’s work represents the practice of feminist art joining in with the revolution of “making” that cannot be defined by anything else.

Through this period of hybridity and transition, Korean contemporary sculpture attained the status of a methodology that transcends the medium within the contemporary phase. It visualizes the invisible experiences of this world, and it lets non-verbal experience be thought through sculptural language. Despite the limitation of having been transplanted from Western sculpture by a single figure in a time of historical turmoil, Korean sculpture has now completed just a hundred years of history; and looking back on the circumstances in which sculptural language has been explored in the field of Korean art, the fact that we can trace an art-historical current of our own is what keeps alive a further expectation for sculpture.