1970년대 전후사의 한국근대미술 파노라마:
아르코미술관(구 미술회관) 소장작품 전시사를 중심으로

김복영 미술평론가

김복영은 미술평론가이자 철학박사(미학, 예술학)로
한국 현대미술의 이론과 구조를 연구해왔다.
주요 저서로 『현대예술학』(1979),
『현대미술연구』(1985), 『눈과 정신:
한국현대미술이론』(2006), 『이미지와 시각언어:
21세기 예술학의 모험』(2006) 등이 있다.
한국 미술의 시원과 총체성, 세계화 및 시각언어에
관한 연구와 평론 활동을 지속해왔다. 상파울루
비엔날레 커미셔너 및 미국무성 초청 방문연구 등을
거쳤으며, 현재 K-홀론통섭과학연구소장을 맡고 있다.

하나의 총괄

‘1980년 5월부터’ 1981년 3월에 이르는 1년여에 걸쳐 월간 『공간』주최로 필진 6명이 9회에 걸쳐 당시 한국근대미술 발아기에서 형성기에 이르는 시대사를 진단한 적이 있었다. 그 개요는 이러했다. 「한국현대조형의 상황과 위상」(김복영)으로 시작해서, 「한국의 입체·행위미술」(이건용), 「평면에의 환원·구조로서의 평면」(오광수), 「평면속의 선묘와 색면」(이일), 「평면속의 이미지」(윤우학), 「한국현대판화의 급진적 전개」(김인환), 「현대동양화의 한 단면」(오광수), 「초극을 위한 방법적 국면들」(김복영), 그리고 「이념과 양식의 중간지대」(김인환)가 그것이었던 바, 이 작업에 인용된 작가의 수는 장르를 총괄해서 당시를 대표하는 작가 130명에 이르렀다. 이는 명실상부하게 우리의 현역작가들의 단면을 망라하였다고 할 수 있다. 이를 현장에서 주도한 게 ‘미술회관’(현 아르코미술관)이었던 건 당시로서는 크게 기억에 남을 일이었다.

그렇다면 이 의욕적인 시도에서 무엇이 결론되었던가? 나는 이것을 이 글에서 두 가지로 언급하려고 한다. 그 하나가 ‘미술행위란 무엇인가’를 질문하는 방식이라면, 다른 하나는 이에서 결과된 ‘새로운 양식규정이란 무엇이냐’다. 전자를 ‘미술개념의 다원화’라 한다면, 후자는 ‘새로운 양식의 탄생’이라 할 수 있을 것이다.

요컨대 1970년대 전후사에서 미술행위란 무엇인가를 묻고 답한다는 것처럼 어려운 일은 없었으리라. 나는 당시 우리의 미술행위 유형을 4가지로 분류해 말한 바 있지만 이를 오늘의 시각에서 일반화시킨다면 오늘을 살아가는 현대작가들과 그들의 작품에 관한 ‘사유방식’에까지 확장시킬 수 있으리라 믿는다.

Ⅰ. ‘신 미술개념’의 등장

그 결론을 여기에 미리 써둔다면 이러하다. 대체로 당대의 작가들은 오늘의 상황→ 경험→ 행동체제→ 개인에 이르는 연쇄망 속에서 미술개념이란 어떤 것인 지는 비교적 분명했다는 것이다. 즉, 그것은 ‘오늘’의 삶을 시간과 공간

속에서 펼쳐나가는 일련의 작업으로서 당시의 낯선 상황에 '부딪쳐'본다든지 애써 이를 '규정해본다'든지 하는 행동방식이 곧 '미술한다'는 것으로 정의할 수 있으리라는 생각에서였다. 다시 말해, 당장에는 당대의 작가들이 자기를 둘러싸는 외적인 상황들을 어떻게 수렴하는가 하는 문제에 관심이 있었다는 것이다. 이와 관련해서 '전통의 계승'을 어떻게 생각할 것인가를 중심으로 이를 '상황'과 개인, 나아가서는 집단적으로 다루어야할 '품목'으로 간주했다는 것이다.

그러면 이것만이 전부였던가? 그렇지는 않았다. 여기에는 그들이 반응하는 특수한 '행동체제'를 구성하는 제반 과정 못지 않게 당시의 예술개념까지를 포용하는 데 게으르지 않았다는 것도 빼놓지 않았다.

먼저 이들에게서 나타나는 정황으로는 다음과 같은 4개의 유형으로 결론되었다. [1] 사물경험, [2] 생명경험(또는 유기적 경험), [3] 심상경험, [4] 문화경험 등이 그것이다. 여기서 이들의 예술개념은 이러한 유형들의 조합으로서 이해되었고 이 유형에서 저 유형으로 이동하거나 종합하는 위상을 드러낸다는 것으로 요약해 볼 수 있었다.

이렇게 해서 접근상황이 '방법'을 탄생시켰다. 70년대 후반에 속출하는 각종 '방법전'의 범람은 바로 이러한 연유에 의한 것으로 간주되었다. 그 중심은 곧 '미술정신'이라는 '사색'하는 자세를 강조하는 데 있었다.

Ⅱ. 다원화의 시작

그렇다면 1970년대 전후사에서 미술개념의 획일화보다는 다원화를 지향한 것은 어떻게 설명되어야 하는가? 주어진 상황이 같고 비슷한 경험의 행동방식이 몇 개의 영역으로 분화되어 진다고 할 때 이 경우의 다원화란 이미 지적한대로 정신으로부터 시작하는 강조의 방식이 작가들마다 다르다는 데서 연유된 것으로 간주되었다.

따라서 우리의 경우, 70년대 전후사의 다원화는 미술개념들의 풍요한 대결로서 이해되어야 할 것이다. 가령 어떤 부류의 새로운 개념을 들고 나오는 작가들이 있을 경우, 이에 맞서는 보수적인 개념을 고집하는 집단이 있었기에

화단은 긴장되고 이렇게 해서 당대의 미술은 다채로워질 수 있었다. 달리 말해 이에 의해 외관상 갈등의 연속이었지만 이 시기 만큼 '이념'을 앞세우고 '사색'을 제기하면서 논전을 벌인 시기도 일찍이 없었다고 할 것이다. 여기서 보수라고 해서 보수적 전통으로 복귀하려는 태도를 의미하는 것이 아니며, 혁신이라고 해서, 곧 서구 지향적 태도를 의미하는 것은 아니었다. 어쩌다 우리의 화단구조는 그러한 현상을 드러내긴 했지만 '미술'을 사색하는 이념적 태도가 '미술개념'의 다원화에 결과적으로 공헌하는 결과에 이르렀던 것이다.

그것은 비록 화단적으로 파벌을 조성하는 불행은 있었을지라도 당대의 우리 현대미술의 보수적 시야는 미술을 전통적으로 생각해 온 '집단조형'의 범주로, 그리고 혁신적 시도는 새로운 파괴를 통한 창조를 지향하는 대립을 낳기도 했다. 비록 같은 상황에 같은 경험내용을 가지고 대응할지라도 그들은 그들이 생각하는 미술의 본질이나 목적에서는 그들의 생각을 완화할 생각을 보이지 않았다. 이러한 차이가 사실은 '개념'에서 끝나지 않고 '실천'의 여러 분야를 해석하는 태도, 나아가서는 소재나 주제를 설정하는 방식에서 차이를 불러왔다.

우리의 70년대 전후사는 이처럼 다원화 가운데서 좋은 의미와 동요와 불안정이 부지불식간에 작용했다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그러나 중요한 것은 창조에 관한 한, 전통 의식은 진영을 막론하고 언제나 상황인식 가운데로 새롭게 수렴하고자 했다는 것이다.

새로운 모드와 양식의 근본요강

그러면 과연 어떠한 시도가 있었고 여기서 어떠한 미술양식이 초래되었단 말인가? 이 질문에 대답하기 위해 우리는 그들의 대표적이라 할 시도와 양식을 분석해야 할 것이다.

이들의 괄목할만한 시도는 무엇보다 70년대 전후사의 저 다원화가 심화되었던 정신적 상황으로부터라 할 것이다. 이를 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 동양화 진영의 정신적 동요는 60년대에서는 볼 수 없는 갈등과

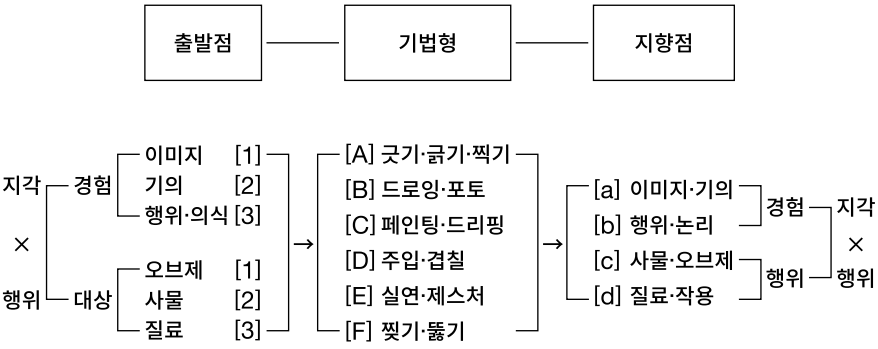
분화를 야기하였다. 초기의 선구 거장들에게서 배운 후진들로부터 다시 이 후진들에게 사사한 그 아랫 세대에 이를수록 분화를 거듭하면서 60년대의 권위주의적 아카데미즘이 흔들리면서 70년대 전후사의 주역들이 그들 특유의 시각을 구가하려하는 투기(鬪技)가 시작되었다.

그러나 그 투기하는 방식에 있어 진정한 투기인지 아닌지를 분간하기란 극히 어려운 국면이 있었다. 진정한 투기는 앞서 말한 바와 같이 '상황'과의 투명한 유대에서 판정되는 데 반해 새로운 동양화 진영의 일부 세대들은 다분히 상황으로부터 도피해서 기법을 단순히 다양화하거나 세분화하는 안일한 조짐을 보였다. 그런가 하면 전통의 '변주'(變奏)에서 시작하는 일련의 세대는 전통양식이라는 기존가치와 상황의 긴장을 시도하는 쪽을 선택하기도 했다. 그래서 이러한 시도는 성숙되는 데 종종 많은 난관을 겪어야 했다. 그래서 동양화 진영에서 새롭게 상황인식을 시도하는 일은 극히 일부였지만 그 가운데서도 필법의 압축성을 시도함으로써 동양의 철리(哲理)에 귀일해서 오늘의 문제를 제기하려는 경향이 강한 편이었다. 이들에게서는 '그리다'라는 미술의 본질만을 중요시하고 주변가치는 미소화하는 시도를 보였다.

둘째, 서양화와 조각의 경우이다. 이들의 진영은 60년대식의 '추상'을 이것이 순수조형의 방향에서 서구로부터 무비판적으로 받아들여진 것으로 간주하면서 이를 어떻게 극복하느냐에 문제를 시작한데서 70년대의 문을 열었다는 데 특징이 있었다. 이렇게 생각한다면, 다른 분야보다도 의도에 있어서 가장 열띤 분야가 될 것이다. 따라서 투기하는 모습과 그 진폭이 엄청났다 할 것이다. 이들은 앵포르멜 세대로 불리는 중추 세대들에게서 시작해서 이들로부터 직접 지도받은 아래 세대들에 이르는 실로 층이 두터운 집단들로 밀집해 있었다. 이들의 모습을 여기에 일일이 서술한다면 지면이 모자랄 것이다.

일언이 폐지하고 동양화진영과 서양화·조각의 진영을 망라해서 당시 세대들은 다음과 같은 〈위상변환표〉에서 보는 것과 같은 3개의 계보를 누리는 것으로 나타났다. [1] 세계와 사물을 '본질적' 환원에 의해 파악하려는 시도(가령 행위와 이미지 '현상학'의 경우), [2] '분석적' 환원에 의해 파악하려는 시도(가령, 언어와 개념적 분석의 경우), [3] 앞의 1, 2에 대한 안티테제로서, '본질'과 '형상'의 '작용'을 포괄하려는 '형상주의'(가령 70년대 후반 이후의 젊은 몇 몇 세대들의 움직임의 경우) 등이 그것이다.

창작방법의 위상변환표



이 시도는 우리의 현대미술 1970년대 전후사가 안고 있는 창작방법의 위상변환이라고 할 수 있다. 이는 지각과 행위의 범주에서 6개의 '출발점'에서 작품활동을 시작하는 것으로 정리할 수 있다. 예시한 〈위상변환표〉가 이를 말해준다. 이 〈표〉는 지각과 행위를 양항으로 '출발점', '기법형', '지향점'으로 대별되는 데 특징이 있다.

여기서 중요한 것은 '출발점'이 왜 특히 6가지였는지다. 밝혀 두어야 할 것은 이 분류 모델은 당대에 가진 바 있는 《한국미술—오늘의 방법전》(미술회관, 현 아르코미술관, 1979.5.21-6.10)을 모델로 하였음에 주목할 필요가 있다.

이 경우 '기법형'을 6개의 범주로 분류한 것과 '지향점'을 4가지로 설정한 데 대해서도 유의할 필요가 있다. 근본적인 착안은 지각과 행위에서 포착되는 경험과 대상이라는 미술의 행동지표라는 것으로 요약된다. 지향(志向)분류도 마찬가지로 작가들에 따라 아주 다양할 수 있으나 경험과 대상의 영역 안에서 보다 함축적으로 표출되었던 게 특징이다.

마지막으로 '기법형'을 6개의 범주로 집약한데 대해서도 약간의 주석을 붙여야 할 것 같다. 이 6가지 기법들은 작가들이 평면이나 입체, 그리고 안료를 어떻게 다스려 나가느냐 하는 작업방식이라는 데 핵심이 있다. 가장 현저한 기법은 A형(긋기·긁기·찍기)이다. 이 유형은 이 시기의 평면작업에 있어서 우리의 작가들이 선호했던 기법이라고 할 수 있다. 그래서 이 기법들은 70년대

전후사의 한국미술의 근대적 업적으로 평가되기에 충분하다. 그 가운데서 C형(페인팅·드리핑)은 50-60년대 이후부터 계속되어 왔고, 특히 중견 추상계열 작가들에서 애용되었으며 E형(실연·제스추어)은 '입체'와 '해프닝', '이벤트'의 애용물이기도 했다. 기타 B, D, F형들은 그 사용 빈도가 적고 평면을 개성적으로 추진시켜 나간 작가들에 의해 개발되었다.

출발점에 관해서 부연할 것은 대부분의 원로·중견층은 이미지와 특정 기의(記意)를 출발점으로 삼고 있음에 반해 전후(6.25)세대의 기수들은 6개의 항목들을 그들 나름대로 선별해서 사용했다는 점에서 다양성을 보였으며 특히 행위와 의식, 그리고 4개의 대상성들을 골고루 섭렵해 나갔다는 점은 이들의 경험과 추진력이 그만큼 넓었다는 것을 뜻한다.

지향의 유형에 관해서도 특기할만한 사실이 있다. a, b, c, d 중에서 a, b가 경험형(經驗型)이고 c, d가 대상형(對象型)인 바, 두 개의 범주와 4개의 형(型)들에서 개개의 작가들이 골고루 분포되어 있음을 보였다. 일반적으로 윗세대로 올라갈수록 a형(이미지·의미)을 지향하는 율이 많았으며(가령, 최영림, 남관, 홍종명, 유영국의 경우) 신진 기수들의 많은 부류도 이 형을 지향하였다(가령, 김진석, 서승원, 이두식, 이승조의 경우). 지향형에서 a형 다음으로 많은 분포를 나타내는 것은 b형, 즉 행위와 논리형이다. 중견과 신예들을 막론하고 많은 작가들을 거느리는 이 형은 이 시대의 가장 적극적인 면을 드러내 보였다는데 의미가 크다(가령, 박서보, 이동엽, 이건용의 경우). 그리고 c형(사물과 오브제)에 있어서(가령, 박장년, 이강소의 경우)와 d형(질료와 작용)에 있어서(가령, 하종현, 윤형근의 경우)는 그 신봉자의 수가 다소 처지는 감이 있었다.

따라서 압도적인 관심은 당시 미술의 의의란 이미지여야 하느냐 아니면 행위적인 것이어야 하느냐의 대결을 의식하는 데 있었던 것으로 나타났다. 이러한 사실을 염두에 두고 당대의 작가들의 유형을 기법형과 지향형을 가려 분석을 시도하면 다음과 같다.

- **출발점의 제 유형**

[경험형]

— 제1형(이미지):
남관, 유경채, 서승원, 안동숙, 윤명로, 우제길, 이경수, 이반, 이봉열,
이세득, 이승조, 이태현, 전영화, 정영열, 정창섭, 최대섭, 하인두, 권달술,
김영중, 박기옥, 엄태정, 이종각, 최만린, 최기원, 주영도(無順 이하 동일)

— 제2형(기의):
권옥연, 변종하, 서세옥, 안상철, 이두식, 정건모, 정문규, 황용엽, 김정숙,
김찬식, 최종태, cf. 최영림, 유영국, 문학진, 홍종명, 박탄도, 김영주,
전뢰진

— 제3형(행위·의식):
권영우, 김진석, 박서보, 이향미, 조용익, 최병소, 표승현, 심문섭, 최명영,
cf. 이건용

[사물접근형]

— 제4형(오브제):
이강소, 김용익, 김기호, 김윤신, 정관모, 진옥선, cf. 신학철

— 제5형(사물):
김구림, 김선희, 박장년, 이동엽, 김광우, 박석원, 이승택, 전국광

— 제6형(질료):
하종현, 김종근, 김홍석, 윤형근, 노재승

- **지향(志向)의 제 유형**

[경험형]

— a형(이미지·의미):

a1형(이미지):
권옥연, 남관, 유경채, 변종하, 서세옥, 안동숙, 안상철, 이경수, 이두식,
이세득, 전영화, 정건모, 정문규, 정창섭, 하인두, 황용엽, 최종태, 김찬식

a2형(기의):
김진석, 김홍석, 서승원, 윤명로, 이태현, 이봉열, 정영열, 조용익, 최대섭,
권달술, 김영중, 김윤신, 김정숙, 엄태정, 이종각, 주영도, 최기원, 최만린

— b형(행위·논리):
권영우, 김선희, 김종근, 박서보, 이동엽, 이향미, 김진옥, 최명영, 최병소,
표승현, 심문섭, 이승택, 정관모, cf. 이건용

[사물접근형]

— c형(사물·오브제):
김용익, 박장년, 이강소, 우제길, 이승조, 김광우, 김기호, 박기옥, 신학철

— d형(질료·작용):
하종현, 윤형근, 이반, 노재승, 박석원, 전국광

이상과 같은 변환분석표는 표준설정에 의한 시론이며 따라서 하나의 개연성을 엿보게 한다. 이에 의해 70년대 전후사의 우리의 현대미술의 위상을 점지할 수 있을 것이나 그 강력한 주도형은 출발점과 지향점을 막론하고 이미지와 주제를 중심으로 하였으며, 그 다음으로 행위와 의식, 그리고 논리를 중심으로 제2의 주도형이 설정되었다는 점에 주목해야 할 것이다. 기타의 형(型)에 있어서는 그 분포도가 희박하다는 것에 유의할 수 있는 바, 이러한 모든 사실을 미루어 우리는 다음과 같은 3가지 창작의 행동방식의 특징을 추론할 수 있다.

첫째, 우리의 현대미술의 행동반경은 여전히 이미지·주제·의미의 주도형으로 형성되고 있다는 것이다. 이러한 사실은 우리 작가들의 의식 구조가 유독 전통지향적이라는 사실을 짐작케 한다.

둘째, 행동·의식·논리라는 제2 주도형은 여타의 형에 비해 압도적인 것은 그만큼 우리의 현대미술 운동의 주류가 어디에 위치하며 이러한 위치가 어떠한 노력의 성과로서 이룩된 것인 지를 새삼 실감케 한다. 제2 주도형은 그만큼 의식적인 운동의 산물임을 보여주기 때문이다.

셋째, 기타 유형은 우리의 행동 체제에 커다란 의미를 부여하지는 못 하고 있다는 점이다. 그렇다고 이러한 형(型)들이 중요하지 않다는 것이 아니라 우리의 주된 행동 방식이 어디에 그것의 구심점을 갖고 있는가를 의미할 뿐이다.

1970년대 전후사의 한국근대미술 파노라마의 요약

우리는 앞에서 기술한 바를 통하여 우리의 70년대 전후사의 근대미술이 갖는 파노라마를 고찰해 보았다. 언제나 강한 관심은 앞서 말한 이미지와 의미라는 두 가지의 주도형을 중심으로 집중되는 경향을 취하고 있는 데 이 점에서 궁극적으로는 한국현대 미술의 '한국적 특성'을 새삼 의미할 수 있다.

이러한 변화의 위상변환이 시사하는 사회적 측면에 있어서는 특정계열의 계층이 맹위를 떨치고 있다는 점이 쉽사리 추정될 수 있고 이 계층을 중심으로 중심지향성을 형성하고 있다는 것은 앞으로 우리 미술계의 보다 다양하고 자유스런 발전을 위한 여지를 시사한다. 창작행동 방식의 내용에 있어서 특히

기법형의 다양한 개발은 앞으로도 더욱 발전될 여지를 시사하는 바 현재에 관한 한 풍성한 결실을 보여주었다는 것이다. 이는 창작방법론에 있어서 빈곤하지 않다는 것을 뜻한다. 이것은 무엇인가 새롭게 해야겠다는 적극적 관심의 표현이며, 세계적 추세에 대한 공감적 표명이라고도 할 수 있다. 특히 '긋고 긁고 찍는' 형의 압도적인 추세는 원래 우리의 체질이 이 세 가지를 잘하도록 타고난 것으로도 생각되나 이 기법들이 행위와 논리를 추구하는 데 사용되었다는 점에서 크게 평가되어야 할 것 같다.

이 문제와 더불어 지적되어야 할 것은 우리의 창작방식의 지향점(志向点)이 분명하게 의식되어 있지 않다는 게 노정되는 건 우려스런 면이라 할 수 있다. 앞서 언급할 때 유보해 놓은 바도 있지만 가령 이미지나 주제를 가지고 시작하는 행동방식의 경우 여기에는 적어도 여러가지(6가지)의 기법형이 적용될 수 있겠으나 특히 C형(페인팅·드리핑)에 집중되는 현상이 두드러졌으나 이러할 경우 으레 지향감각은 a형(이미지·의미)으로 낙착되기 마련이지만 이미지와 의미를 보다 선명하게 부각시키려는 충실성의 결여가 우려되었다. 그래서 우리는 종종 하나의 이미지에서 출발하여 이와 유사하고 지극히 상식적인 이미지를 맛보게 되는 수가 많고 돌발적이고 격렬하게 감성을 쇄신해야겠다는 지향에는 실패하는 경향이 있었다. 이와 같은 사실로 미루어 지향의식이 뚜렷하지 않다는 것은 미술에 대한 오늘의 행동방식에 관한 한 반성의 여지를 시사한다.

이상은 작품의 현존변환표에서 얻은 결론이기는 하지만, 양극대립이 계속될 에너지를 발견하지 못한다면 미술의 추진력이 쇠잔될 위험이 있다. 당대에 관한 한 예술의 본질을 이처럼 대립관계 아래 추진된 적이 또 있었을까 생각할 정도로 1970년대 전후사의 한국현대 미술은 값진 것이리라.

A Panorama of Korean Modern Art in and Around the 1970s: Focusing on the Exhibition History of Works in The ARKO Art Center Collection

Kim Bokyoung Art critic

Kim Bokyoung is an art critic and holds a Ph.D. in Philosophy (Aesthetics, Art Studies), and has researched the theory and structure of Korean contemporary art. His major publications include *Modern Art Studies* (1979), *Studies in Contemporary Art* (1985), *Eyes and Spirit: Theories of Korean Contemporary Art* (2006), and *Image and Visual Language: Adventures in 21st-Century Art Studies* (2006). He has continued his research and criticism on the origins and totality of Korean art, globalization, and visual language. He has served as a commissioner for the São Paulo Biennial and as a visiting researcher invited by the U.S. Department of State, and currently heads the K-Holon Consilience Science Institute.

An Overview

Over the span of roughly a year, from May 1980 to March 1981, six writers contributed nine installments to *SPACE* magazine's assessment of the period in Korean modern art that extended from its nascent stage to its formative years. The series began with Kim Bokyoung's "The Situation and Status of Korean Contemporary Plastic Art," followed by Lee Kun-Yong's "Korean Three-Dimensional and Performance Art," Oh Kwang-su's "Reduction to the Plane: The Plane as Structure," Lee Yil's "Linear Drawing and Color Fields Within the Plane," Yoon Woohak's "Images Within the Plane," Kim Inhwan's "The Radical Development of Korean Contemporary Printmaking," Oh Kwang-su's "An Aspect of Contemporary Eastern Painting," Kim Bokyoung's "Methodological Phases Toward the Ultra-Extreme," and Kim Inhwan's "The Middle Ground Between Ideology and Style." The artists referenced within these essays totaled 130, encompassing the principal figures of the period across diverse artistic genres. In that sense, the series may rightly be said to have surveyed a representative cross section of artists active in the day. That the initiative was led on the ground by the Misulhoegwan (now the ARKO Art Center) was itself particularly notable at the time.

What, then, did this ambitious undertaking ultimately establish? I would like to identify two conclusions related to this. The first concerns the question, "What is artistic practice?" The second, following from this, asks, "What constitutes a new style?" If the former may be described as the pluralization of the concept of art, the latter may be understood as the emergence of new styles. In short, there can scarcely have been a more difficult task for Korean art in and around the 1970s than to ask—and answer—the question of what can be defined as artistic practice. I once classified the forms of artistic practice prevalent at the time into four categories. From the perspective of the present, however, I believe these categories can be generalized further, extending even to the ways in which we think about contemporary artists living today and their works.

Ⅰ. The Emergence of a New Concept of Art

Allow me to state the conclusion in advance. Broadly speaking, artists of the period had a relatively clear sense of what constituted the concept of art within a sequence running from: the present situation → experience → mode of action → individual. In other words, they imagined artistic practice as a mode of action—a series of undertakings through which the life of the present was unfolded across time and space, whether by confronting an unfamiliar condition offered by the times or deliberately attempting to define it. Thus, their immediate concern was how to assimilate the external circumstances surrounding them. From there, the question of how to conceive of the inheritance of tradition became central, with art regarded as something to be considered in relation to the situation and the individual, and ultimately as a matter to be addressed collectively.

But was this all there was to it? Certainly not. Nor can we overlook the fact that these artists also diligently sought to embrace the artistic concepts of their times alongside the various processes through which they constituted the particular modes of action to which they responded.

The circumstances that emerged among these artists may be summarized into four types: 1) experience of things, 2) experience of life (or organic experience), 3) experience of mental images, and 4) cultural experience. These artists' conception of art was a combination of these types and could be described as occupying a position that shifted from one type to another or synthesized several types.

Thus, the circumstances of approach precipitated "methods." The proliferation of the various "method exhibitions" that appeared in rapid succession in the late 1970s was interpreted as stemming from precisely this development. And at its center was an emphasis on a contemplative attitude described as the "spirit of art."

Ⅱ. The Beginning of Pluralization

How, then, should we explain the turn toward pluralization rather than uniformity in the concept of art in Korean art around the

1970s? If a given situation was shared by all, while modes of action arising from similar experiences differentiated themselves into several spheres, then, as noted above, this pluralization may be best understood as stemming from differences in emphasis that individual artists drew from the mental realm.

In our case, therefore, the pluralization taking place in and around the 1970s should be read as a productive contest among a wealth of competing concepts of art. For every group of artists that advanced a new concept, there were others who insisted upon more conservative positions in opposition. This tension, in turn, lent vitality to the art world of the period. From the outside, this may have seemed like an unending succession of conflicts; however, rarely had there been a period in which artists so forcefully placed ideology at the forefront, propounded contemplation, and engaged in heated debates. Here, "conservative" did not mean an eagerness to return to a conservative tradition, nor did "innovative" necessarily signify an orientation toward the West. Although the structure of the Korean art world occasionally aligned with such an appearance, the ideological attitude of contemplating art ultimately contributed to the pluralization of artistic concepts.

Even if the factional divisions this produced within the art world were unfortunate, the conservative outlook of art at the time remained within the category of "collective form-making" through which art had traditionally been conceived, while innovative efforts occasionally bred an opposition oriented toward creation through new forms of destruction. Even when responding to the same situation with the same experiential material, these artists showed little inclination to compromise their convictions concerning the essence or purpose of art. These differences did not stop at the level of concept; they also brought about divergent approaches to interpreting the various fields of artistic practice and, further, to determining subjects and themes.

As such, one must recognize that, amid the pluralization of Korean art in and around the 1970s, productive forces of agitation and instability were at work, often imperceptibly. Yet one point is crucial: when it came to creation, an awareness of tradition, regardless of faction, was always seeking a central role in the understanding of the contemporary situation.

The Fundamental Principles of New Modes and Styles

What kinds of attempts, then, were made, and what forms of art resulted from them? To answer this question, we must first examine the representative endeavors of the period and the styles which arose from them.

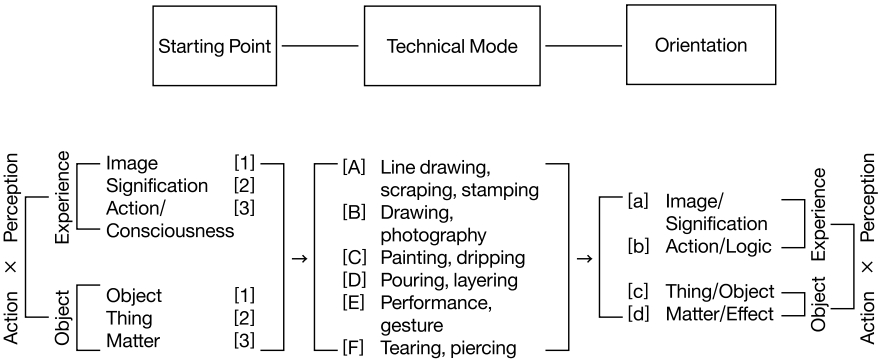
The most notable attempts can be traced primarily to the conditions of thought under which the pluralization of Korean art around the 1970s intensified. These may be divided into two broad categories.

First, in the field of Eastern painting, conceptual uncertainty led to conflicts and differentiations unseen in the 1960s. As successive generations followed the teachings first of the pioneering masters and then of those masters' pupils, differentiation continued to multiply. The authoritarian academism of the 1960s began to lose its hold, and the leading figures of the period in and around the 1970s entered into a struggle to champion their own distinctive perspectives.

However, there were also moments when it was exceedingly difficult to distinguish, in terms of approach, genuine struggle from something else. As noted earlier, a genuine contest could be judged by its transparent bond with the "situation." Some generations within the new Eastern painting camp, however, showed signs of retreating from the situation and contenting themselves with merely diversifying or subdividing technique. Other generations that began with variations of tradition chose instead to create tension between the existing value of traditional styles and the contemporary situation. Such attempts therefore often encountered considerable difficulty before they could mature. Efforts to develop a new situational awareness remained extremely limited within the field of Eastern painting, although among those who pursued these efforts there was a strong tendency to raise contemporary questions by compressing the expressive possibilities of brushwork and seeking a point of convergence with Eastern philosophical principles. These artists stressed the act of painting as the essence of art, deliberately diminishing the importance of other surrounding values.

Second, in Western painting and sculpture, Korean artists began the 1970s by questioning how to overcome the abstraction

Diagram of Positional Transformation in Creative Methods



of the 1960s, which they regarded as having been accepted uncritically from the West in a pursuit of pure form. In this respect, these fields were perhaps the most impassioned in their aims, and the resulting struggle was correspondingly intense. Beginning with the so-called "*art informel* generation" that constituted the backbone of the art world, and extending through to the younger artists directly taught by them, this pool included groups of substantial size. To describe each of their activities here would exceed the limits of this paper.

To succinctly encapsulate both the field of Eastern painting and those active in Western painting and sculpture, the artists of the period may be seen as following three genealogies of positional transformation, as indicated in the diagram below: 1) attempts to grasp the world and things through "essential" reduction (for example, phenomenological approaches to action and image); 2) attempts to grasp them through "analytical" reduction (for example, linguistic and conceptual analysis); and 3) existing in antithesis to the first two, formalist attempts to encompass the "effects" of essence and form (for example, the activities of several younger generations from the late 1970s onward).

This may be described as a positional transformation in the methods of creation that characterized Korean modern art around the 1970s. It can be summarized as artists beginning their work

from six different starting points within the categories of perception and action; the above diagram provides an illustration of this. This summary's distinctive feature is that it takes perception and action as its two poles and divides the process into three broad sections: starting point, technical mode, and orientation. Relevant here is why the starting points specifically numbered six. It should be noted that this classification model was based on *Korean Art—Today's Method*, an exhibition held at the Misulhoegwan from May 21 to June 10, 1979.

It is similarly worth noting that the technical modes have been divided into six categories, while the orientations have been established as four. The fundamental premise can be summarized as follows: experience and object, apprehended through perception and action, function as indicators of artistic behavior. The orientations, too, could vary considerably from one artist to another, but they were expressed more implicitly within the domains of experience and object.

A brief comment should also be added regarding the consolidation of the technical modes into six categories. At their root, these six techniques concern how the artists worked—how they handled the plane, the three-dimensional form, and pigment. The most conspicuous was type A (line drawing, scraping, stamping). This may be regarded as the technique most favored by Korean artists in their planar work during this period. For this reason, these techniques may rightly be evaluated as one of the modern achievements of Korean art around the 1970s. Among them, type C (painting, dripping) had continued from the 1950s and 1960s and was particularly favored by established artists working in abstraction. Type E (performance, gesture) was frequently employed in sculpture, happenings, and events. Types B, D, and F were less commonly used and were developed by artists who pursued the possibilities of the plane in highly individual ways.

One further detail concerning the starting points is that most senior and mid-career artists began from images and particular forms of signification, whereas leading artists of the post–Korean War generation displayed more diversity in that they selectively employed the six categories according to their own needs. In particular, the fact that they drew broadly upon action

and consciousness, as well as the four categories of objecthood, indicates the breadth of their experience and artistic energy. There is also a point worthy of consideration concerning the types of orientation. Of the four types, (a) and (b) belong to the experiential category, while (c) and (d) belong to the object-oriented category. The distribution of individual artists across these two categories and four types was relatively even. In general, the older the generation, the greater the proportion oriented toward type (a) (image/significance), as seen, for example, in Choi Youngrim, Nam Kwan, Hong Jongmyoung, and Yoo Youngkuk. A considerable number of younger artists also gravitated toward this type, including Kim Jinsuk, Suh Seungwon, Lee Dooshik, and Lee Seungjio. The next most prevalent orientation after type (a) was (b) (action/logic). Spanning numerous artists from both the established and emerging generations, this type is significant in that it revealed the most assertive aspect of the art of the period, as exemplified by Park Seo-Bo, Lee Dongyoub, and Lee Kun-Yong. Types (c) (thing/object), represented by artists such as Park Jangnyun and Lee Kangso, and (d) (matter/effect), represented by Ha Chonghyun and Yun Hyong-keun, had somewhat fewer adherents.

The overarching concern appears to have been the confrontation between two alternatives at the time: whether the significance of art should be found in the image or action. With this in mind, an endeavor to analyze the artists of the period by distinguishing between their technical modes and orientations yields the following.

- **The Various Types of Starting Point**

  [Experiential Types]

— Type 1 (Image):
  Nam Kwan, Ryu Kyungchai, Suh Seungwon,
  Ahn Dongsook, Youn Myeungro, Woo Jaegil,
  Lee Kyungsoo, Lee Bann, Lee Bongreal, Lee Seduk,
  Lee Seungjio, Lee Taehyun, Chun Younghwa,

Jung Yungyul, Chung Chang-Sup, Choi Daesup,
Ha Indoo, Kwon Dalsul, Kim Youngjung, Park Kiok,
Um Taijung, Lee Jong-gak, Choi Manlin, Choi Kiwon,
Joo Youngdo (names listed in no particular order, as in the sections below)

— Type 2 (Signification):
Kwon Okyon, Byun Chongha, Suh Seok, Ahn Sangchul,
Lee Dooshik, Chung Keonmo, Chung Munkyu,
Hwang Yongyop, Kim Chungsook, Kim Chanshik,
Choi Jongtae; cf. Choi Youngrim, Yoo Youngkuk, Moon Hakjin,
Hong Jongmyoung, Park Tando, Kim Youngjoo, Jeun Loijin

— Type 3 (Action/Consciousness):
Kwon Youngwoo, Kim Jinsuk, Park Seo-Bo, Lee Hyangmi,
Cho Yongik, Choi Byungso, Pyo Seunghyun,
Shim Moon-seup, Choi Myoungyoung; cf. Lee Kun-Yong

[Object-Oriented Types]

— Type 4 (Object):
Lee Kangso, Kim Yongik, Kim Giho, Kim Yunshin,
Chung Kwanmo, Chin Ohcsun; cf. Shin Hakchul

— Type 5 (Thing):
Kim Kulim, Kim Sunhee, Park Jangnyun, Lee Dongyoub,
Kim Kwangwoo, Park Suk-Won, Lee Seungtaek,
Chun Kook-kwang

— Type 6 (Matter):
Ha Chonghyun, Kim Jong-gun, Kim Hongseuk,
Yun Hyong-keun, Noh Jaeseung

• **The Various Types of Orientation**

[Experiential Types]

— Type (a) (Image/Meaning)

Type (a)1 (Image):
Kwon Okyon, Nam Kwan, Ryu Kyungchai, Byun Chongha,
Suh Seok, Ahn Dongsook, Ahn Sangchul, Lee Kyungsoo,
Lee Dooshik, Lee Seduk, Chun Younghwa, Chung Keonmo,
Chung Munkyu, Chung Chang-Sup, Ha Indoo,
Hwang Yongyop, Choi Jongtae, Kim Chanshik

Type (a)2 (Signification):
Kim Jinsuk, Kim Hongseuk, Suh Seungwon, Youn Myeungro,
Lee Taehyun, Lee Bongreal, Jung Yungyul, Cho Yongik,
Choi Daesup, Kwon Dalsul, Kim Youngjung, Kim Yunshin,
Kim Chungsook, Um Taijung, Lee Jong-gak, Joo Youngdo,
Choi Kiwon, Choi Manlin

— Type (b) (Action/Logic):
Kwon Youngwoo, Kim Sunhee, Kim Jong-gun, Park Seo-Bo,
Lee Dongyoub, Lee Hyangmi, Kim Jinok, Choi Myoungyoung,
Choi Byungso, Pyo Seunghyun, Shim Moon-seup,
Lee Seungtaek, Chung Kwanmo; cf. Lee Kun-Yong

[Object-Oriented Types]

— Type (c) (Thing/Object):
Kim Yong-ik, Park Jangnyun, Lee Kangso, Woo Jaegil,
Lee Seungjio, Kim Kwangwoo, Kim Giho, Park Kiok,
Shin Hakchul

— Type (d) (Matter/Effect):
Ha Chonghyun, Yun Hyong-keun, Lee Bann, Noh Jaeseung,
Park Suk-Won, Chun Kook-kwang

The transformation table above outlines a test theory based on a standardized framework and thus offers a possible interpretation rather than a definitive classification, which may help us gauge the position of Korean art in and around the 1970s. Deserving of particular attention, however, is that the dominant tendency—regardless of starting point or orientation—centered on image and

subject matter, followed by a second dominant tendency centered on action, consciousness, and logic. The remaining types were sparsely distributed. From these observations, we may infer three characteristics of the creative modes during the period.

First, the range of action within Korean art of the period was organized predominantly around image, subject matter, and meaning. This implies that the conceptual disposition among Korean artists retained a particularly strong orientation toward tradition.

Second, the second dominant tendency—centered on action, consciousness, and logic—was overwhelmingly more pronounced than the other types. This highlights where the mainstream of the art movement at the time lay and draws our attention to the efforts through which that position had been attained. This second dominant tendency demonstrates that it was the product of a highly conscious movement.

Finally, the remaining types made no significant contribution to the previously described system of artistic action. This is not to say that these types were unimportant; rather, it indicates where the principal mode of action found its center of gravity.

Summary: A Panorama of Korean Modern Art in and Around the 1970s

Through the previous discussion, we have examined the panorama of Korean modern art in and around the 1970s. A strong interest consistently gravitated toward the two dominant tendencies described above—image and meaning. This ultimately denotes the "Korean characteristic" of art at the time.

From the social perspective reflected in this positional transformation, it is not a stretch to surmise that particular groups had gained considerable ascendancy in the art world and that a centripetal structure had formed around them. This points to room for a more diverse and liberated development of the Korean art world in the future. The creative methods—the varied development of technical modes in particular—suggest potential for further growth, having already yielded abundant results for their time.

This indicates that Korean art was by no means impoverished in its methodology of creation; instead, it expressed an active desire to do something new and may also be understood as an affirmative response to the currents of the international art world. As for the distinct prevalence of the drawing, scraping, and stamping mode, one might speculate that the Korean artistic temperament was somehow predisposed to these three actions. More importantly, however, these techniques deserve evaluation in terms of their use in the pursuit of action and logic.

However, one concern must also be acknowledged: the works of this time period show an unclear awareness of the orientations of their creative methods—a discussion deliberately suspended earlier. In the case of an approach that begins with an image or subject, for instance, at least six different technical modes could be applied. Yet the marked concentration on type C (painting, dripping) was conspicuous. In such cases, the orientation would ordinarily fall under type (a) (image/meaning), though often without an intense commitment to bringing image and meaning into sharper focus. As a result, audiences in and around the 1970s often encountered works that arose from a single image only to arrive at a similar, thoroughly conventional image. These works tended to fail in their pursuit of a direction toward renewing sensibility through something unexpected and intense. In this respect, the lack of a clear sense of orientation points to the need for reconsideration, at least of the modes of artistic action in use today.

These conclusions are drawn from the diagram of positional transformation. However, if we cannot discover the energy required to sustain a tension between opposing poles, the driving force of art itself risks weakening. Indeed, it is difficult to think of another period in which the essence of art was pursued through such intense confrontation. It is precisely for this reason that Korean art of the time remains of enduring value.