

空間

ARTS & ARCHITECTURE

SPACE

254 • 1966年 9月 6日 登録24803號
• 1966年 12月 9日 第3種郵便物(LI) 級認可

特輯：傳統社會의 文化와
文化的 傳統



10

'80년대 韓國現代 美術의 構造 2

The Structure of the Korean
Contemporary Art in 1980'S

金 福 榮

Kim, Bok Yung

III. 傾向들의 分析

1. 平面과 立體的 後期樣相

- 1) 연원
- 2) 理念의 形成
- 3) 樣式的 特徵

2. 民衆美術

- 1) 연원
- 2) 理念의 形成과 展開
- 3) 樣式的 特徵

3. 表現의 새로운 感受性

- 1) 연원
- 2) 理念의 形成과 樣式的 展開
 - (1) 이념의 형성
 - (2) 양식의 전개

한국 현대미술의 '80년대가 어느덧 그 대단원을 맞고 있다. 지난했던 격동의 10년사 속에 우리가 인각해 놓은 것이란 과연 무엇인가 라는 대단원적 물음이 이 시점에서 마땅히 제기되어야 할 것이다. 그래야만 우리는 바로 눈앞에 다가 온 '90년대미술을 좀 더 진지하고 올바르게 시작할 태세를 갖추어 줄 수 있기 때문이다. 중요한 것은 우선 우리 모두가 내노라하는 생각에서 책임지고자 열렬했던 '80년대미술의 전체적 윤곽, 다시말해 그것의 「構造」를 그려보고 구성해보는 일일 것이다. 이러한 작업은 물론 '85년 이후 최근에 이르기까지 간헐적으로 시도되어 온 것이 사실이다. 그러나 좀더 절실히 요구되는 것은 보다 포괄적이고 논증적인 시각에서 기술될 수 있는 '80년대미술의 「얼개」가 아닌가 싶다. 이러한 시도의 일환으로 「'80年代 韓國現代美術의 構造」(300매)를 3회에 걸쳐 게재한다. 「內在的 原理에서 社會連繫的 構造」에 이르는 제 樣相의 고찰방식에 의한 '80년대 미술의 構造의 서술이 이 시대를 확인하고 발전적으로는 '90년대를 전망하는 하나의 시각이 될 수 있기를 기대한다. <筆者注>

III. 傾向들의 分析

1. 平面과 立體的 後期樣相

1) 연원

차례에 따라 세부적으로 분석되어야 할 첫 번째의 사항은 「평면과 입체의 後期樣相」(이하 「후기양상」이라 칭한다)이다.

여기서 중요한 것은 「후기양상」이 어떠한 연원에서 '80년대에 등장했느냐 하는 것이다. 그 연원에 대한 규명은 본 연구의 서론에서 제기한 '60~'70년대 미술의 문맥이 갖고 있는 구조적 상황과의 비교를 통해서 가능할 것이다.

서론에서 가설적으로 제기하였던대로 만일 '60~'70년대의 문맥을 「自然과 自我의 內在性의 構造」로 규정하고 '80년대의 상황을 이에 대응하는 「社會와의 連繫的 構造」로 이해한다면 「후기양상」은 후자를 전자에 대한 「안티」내지는 「斷絶」로서보다는 「連續」의 시각에서 다루려 했다는 발전적 가설에 의해 그 연원이 고찰될 수 있을 것이다.

이러한 관점에서 李逸이 다음과 같이 말하는 외적 단절과 내적 지속의 개념은 '80년대 「후기양상」이 '70년대의 「전기양상」의 발전적 과정의 것일 수 있음을 시사한다.

『1980년대에 들어선다고 해서 미술이 반드시 새로운 전망 위에 놓여진다는 법은 없다. ... 전반적인 현대미술의 동태를 어떻게 이해해야 할 것인가? 그것을 하나의 「持續」으로 볼 것인가 ... ▽24. '70년대와 '80년대 미술상에 단절이 있었다면 외양적인 단절일 뿐이다. ... 어쨌든 어떠한 미술현상도 앞뒤 없이 불쑥 일어났다 사라지는 것이 아니고 일종의 복합적이고 다기화된 변증법적 역학관계의 산물이라는 말이다. ▽25』

그렇다면 중요한 것은 「후기양상」의 「후기」를 「전기」로부터 구별짓는 것의 연원은 무엇인가 하는 것이다. 다시 말하여 전기와의 연속적인 관계에 있어서 「사회와의 연계성의 구조」를 가져오는 것은 무엇인가 하는 것이다.

吳光洙는 이에 관한 단서가 될만한 아주 시사적인 요인 하나를 가리켜 『'70년대의 그것처럼 知的 生産主義가 아니고 대단히 情緒的인 분위기를 회복하려는 기운 ▽28』으로 규정하고 있다. 그의 견해는 지적인 면과 정적인 면의 교체라는 다분히 심적 충동을 근간으로 하는 변화에서 그 연원을 찾고 있다.

그러나 이러한 충동의 변화의 연원이 어떠한

것인지는 더 깊이 고려되어야 할 필요가 있는 바 이에 관해서는 그간 연구자(필자)가 실시해 온 고찰이 하나의 단서가 될 수 있을 것이다. 다음의 인용은 그 하나의 단초를 보여 준다.

『최근 새로운 표현방법의 활로를 찾아 일고 있는 다양한 움직임들의 공통된 관심사는 작가의 體驗的 主題를 어떻게 작품과 다시 결부시킬 수 있느냐 하는 데 있다. 그래서 表現的인 필치와 具象的인 형상들이 관심의 대상으로 다시 부상되고 작가 개인과 그가 소속해 있는 주변상황, 말하자면 사회와 그 속에서 일어나고 있는 사건들에 주목하게 된다.

어떻게 해서 이러한 검토가 최근에 활발하게 이루어지고 있느냐에 대해서는 여러가지 요인이 있겠으나 그 가운데서 가장 중요하다고 생각되는 것은 작품에 대한 작가의 主體的 關與를 들 수 있을 것이다.▼27』

위의 인용에 의하면 '70년대의 「전기양상」에서 보여졌던, 작품으로부터 작가의 「疎外현상」에 대한 반동으로 대두된 「작가의 주체적인 關與」가 전기로부터 구별짓는 「후기양상」의 요인이며 이를 연원으로 해서 「社會와의 連繫性의 구조」가 이루어진 것으로 주장된다.

그러나 또다시 문제는 작가의 주체적인 관여의 사항이란 본질적으로 무엇이나 하는 것이다. 이에 대해서는 「메시지에 대응한 徵候를 보여줌으로써 어떤 것을 敍述하는 행위」로 답변된다.

『어떤 특정한 메시지가 개인과 사회에 주어졌을 때 그림은 그것에 대응한 징후를 발할 수 있다. 이 경우 작품은 무엇인가의 징후를 이야기해 「보여줌」으로써 어떤 것을 서술하는 방법이 된다. 서술이야말로 작가가 독창적으로 할 만한 것이며 또 할 수 있어야 한다. 작가가 주체적으로 작품에 자신을 강하게 관여시킬 수 있는 방법론의 하나이기 때문이다.

▼28』

메시지에 대응한 징후를 서술하는 방법이 곧 「關與」의 수단이라면 이것은 '70년대의 「物性」으로부터 연속적관계에 의해 이행되어진 결과이다. 말하자면 객체로서 존립되었던 물성이 서술의 수단으로서 사용되고 작가는 물성의 「使用者」이자 물성을 가지고 메시지의 징후를 발하는 「話者」로서의 역할을 하게 된 것이다.

결국 '80년대에 나타난 「후기양상」은 그 연원에 있어서 生活世界와의 간접적 접목을 피하게 되었고 작품의 의미가 보다 확장되어 社會와의 연관을 가능케하는 시초를 보여 주게 되었다.▼29



△ 이우환作, 「東風84—5」, Oil on Canvas, 130.3×97cm, 1984

2) 理念의 形成

(1) '70년대와의 관계

「후기양상」의 연원을 고찰하면서 그것이 '70년대의 物性의 탐구로부터 작가의 주관적 세계의 敍述로 이행되고 있음이 확인되었지만 어떻게 되는 데에는 '70년대의 「전기양상」의 어떠한 일면이 연결의 고리로서 작용하고 있음이 분명한 것이다.

身體가 '70년대와 '80년대를 공히 매개하고 있다고 보는 것은 이 개념이 1975년 7월에 창립된 「에콜 드 서울」의 창립전에 관한 논평 기사에서 제기되었을 뿐만 아니라 1977년을 전후로 한 朴栖甫의 초기 「描法」의 중심개념으로 부각되었던 것이 '80년대의 현재의 「에콜 드 서울」을 비롯한 박서보의 후기 「描法」, 尹明老의 「얼레짓-혼륜」을 중심으로 보다 확고한 발전을 거듭하고 있기 때문이다.

『(가)「平面主義」는 身體를 통한 시각과 현실세계의 직접적 대응을 강조하고 그 사이에 한치의 겹도 허용치 않는 連續體—그들은 이 연속체를 「構造」라 불렀다—로서의 미술의 존재방식을 규정하기에 이르렀다.▼30

(나)「描法」의 세계에 있어서 신체는 아주 독특한 기능과 위치를 점유하고 있다. 그래서 이 기회에 「身體의 存在論」이 극명하게 해명되어야 할 것이다.…… 이와 같은 점에서 볼 때 신체는 몸짓을 통해서 활동한다. 즉 그것은 몸짓에 의해서 현실에 관계되도록 질료를 가지고 그렇게 하며 몸짓을 도구로 해서 움직이되 자신도 또한 도구적 성격을 지닌다. 일반적으로 「表現」이라는 것은 이와 같은 조건들을 만족시키는 활동의 특성이다. 신체의 경우 …표현이 가능한 것은 신체가 「觀念」을 외부의 현실에다 관련시키며 그러한 데서 質料를 소유하고 조작하며 그 스스로가 도구로서 활동함으로써이다. 이러한 순간이 바로 관념이 肉化되는 순간이다.▼31

위의 인용 (가)와 (나)는 '70년대의 物性개념에 관련된 신체의 역할을 보인 것임에 반해 다음의 인용 (다)~(마)는 작품의 「人格的」 국면을 서술하려는 경향이 농후한 「후기양상」의 敘述性에 관련된 신체의 의의를 보여 준다.

『(다)여기서 특히 작품의 人格的 의의를 보여 주고자 하는 평면으로서의 그림이 어떻게 가능한가 하는 것이 문제이다.……「얼레짓」이 시사하는 바에 의하면 그의 그림은… 자신을 진술하게 表現하는 행위이다. 이 때 그러한 표현의 행위를 가능케 하는 계기가 「身體」이다. 신체는 작가가 자신의 내면세계를 표현함에 있어서 그 자신의 언어를 말하게 되는 유일한 수단이다.▼32

(라)신체의 행위는 작가가 체험과 그의 메시지를 실어나르는 중요한 수단이다.…… 그것은 작가의 몸짓언어와 같은 것으로서 어떤 상황에서 그의 傳言을 말하는 수단이다.…… 왜냐하면 몸짓이야말로 작가 자신만이 표출해 낼 수 있는 個人言語일 것이기 때문이다.…… 여기서 말, 즉 언어라는 것은 물감으로 칠해진 평면으로서의 物性을 가지고 이것에 의해 무엇인가를 서술(이야기)하고자 하는 작가의 個人言語(private language)를 지칭하며 논리적 추상기호와 같은 무의미한 보편언어의 세계를 말하는 것은 아니다.▼33

(마)초기 「描法」이 주로 사물의 객체에 경도돼 있었던 데 비하면 후기 「描法」은 보다 더 작가의 인간성에 가까워지고 있다. 그의

身體的 무게와 영혼의 덩어리가 韓紙의 물성과 검정의 물성 사이에서 조용히 고개를 들고 있는 것이다. 종이의 표면은 「무엇」인가를 침묵 가운데서 넉넉히 언급하는 의지의 단면을 물성 가운데에 숨겨 놓는다.▼34

이상의 고찰에 의하면 「후기양상」은 身體의 의의를 중심으로 '70년대의 「전기양상」과 깊은 유대를 가지며 전기로부터 발전적인 양상을 보이고 있는 것으로 결론된다.

(2) 현재의 狀況과 그 位置

그렇다면 「후기양상」을 굳이 '80년대의 주요 경향의 하나로 간주하게 되는 것은 무엇인가. 그것은 앞의 인용문 (다), (라), (마)가 지적하고 있는 것과 같이 신체를 매개로 해서 물성을 個人言語로 다루되 그것을 지극히 表現에의 意志에 결부시킴으로써 보편적인 客體로서가 아니라 보다 작가의 주체와 인격에 근접된 관념 내지는 개념으로 간주하고자 하기 때문이다.

따라서 「후기양상」은 물성을 개인언어로 굴절시켜 그것이 작품으로 하여금 무엇인가 작가의 인격에 관하여 말하도록 강구한다. 물성이 개인언어의 하나로 다루어짐으로써 그것을 사용해서 어떤 것을 이야기하고자 하는 사람의 個性이 뚜렷해지고 따라서 「전기양상」의 경우와 같이 작가의 匿名性이 세계의 보편성을 위해 강조되는 일이 없이 철저하게 작가의 개인적 전모가 작품의 표면에 부상되는 현상이 두드러진다.

작품은 무엇인가 작가의 내심을 알리는 징표로서, 비록 아직은 여전히 전모가 침묵 속에 있느냐 점차 이 침묵의 고요를 깨뜨리고 일어서는 「表情」이 중시된다.

다음은 이러한 시각에서 최근 변모를 보이고 있는 朴栖甫의 후기 「描法」에 대해 연구자가 시행한 고찰의 일절을 인용한 것이다.

『이러한 결말은 물성을 객체로서가 아니라 「客觀化된 觀念」으로서 용인하는 것이며 더 일반적으로 말해서 작가의 主體와 그의 人格에 근접된 관념 또는 개념으로서 간주하는 것이다. 보다 더 작가의 내심이 침묵의 벽을 뚫고 일어나는 힘을 느끼게 한다. 작품의 「表情」이 중시된다.……

따라서 후기 「묘법」은 「描法」시대의 연속선상에서 이해되면서도 작가의 人格的 要求가 증가된 의미의 「精神的 빛」을 보여 준다. 바로 이러한 뜻에서 후기 「묘법」은 주관적 경향으로, 말하자면 인간화되기 시작하는 징조를 보여 준다.▼35

위에 인용된 박서보의 후기 「묘법」이 보여주는 이념적 측면은 그가 '70년대에 형성했던 「平面」의 정신을 발전시키면서 이룩한 '80년대의 「후기양상」의 단면을 잘 지적해 준다.

박서보의 후기 「묘법」이 지니는 이념상의 의의에 관해 이미 앞에서 고찰했던 「후기양상」의 「연원」으로 되돌아가 말한다면 그것은 고립된 자아의 내면성으로부터 생활세계로 눈을 돌리는 시초를 보여 준다는 것이다. 여기서 작가는 물성으로서의 평면을 사용해서 자신의 개인언어를 신체를 통해 언표하려는 話者로서의 위치를 획득하게 되고 그 지위가 점차 뚜렷해지고 있다.

이렇게 표현하는 것이 시각경험의 도식에 의하지 않고 신체에 의존하기 때문에 표현되는 방식은 언제나 非具象的일 수 밖에 없다. 가령 최근 尹明老의 경우,

『몸짓의 나타남의 구조로서의 表象性이 이 경우의 그림이 되는 것이다. 윤명로의 최근의 이러한 「그림에의 의지」는 …단순히 몸짓의 물리적 현실을 기록하는 것이 아니며 어떠한 초월적 세계로 도피하려는 것은 더욱 아니다. 그가 정작 노리는 세계는 전자와 후자의 극단이 아니라 이것들이 극복되고 지양되는… 양의성의 세계라고 해야 할 것이다. 그러한 세계는 하나의 가능성으로서의 세계이다.▼36

라는 지적에서 그의 작품 「얼레짓—혼륜」이 그림에의 의지를 절실히 겨냥해 보이면서도 非구상적이 되는 것의 본질이 극명하게 나타난다. 즉 그의 작품이 지향하는 생활세계란 하나의 可能性으로서의 세계를 보여 준다는 것이다. 신체의 운동이 일정한 패턴들을 중첩반복함으로써 얻게 되는 것은 정확히 말해 외적 사물들의 가시적 형상들의 세계와 내적 심적 사물들의 중간세계이다.

여기서 「후기양상」의 이념적 형성에 관련해서 지적해 두어야 할 것은 이들의 시도에는 지향하고자 하는 하나의 구심점이 뚜렷이 드러난다는 것이다. 그것은 미술이라는 것이 인간을 포함한 세계의 本質을 밝히는 데 겨냥될 수 있다는 확신이다.

이렇게해서 「후기양상」에 소속하는 작가들은 물성의 탐구로부터 일제히 意味의 세계로—암암리에 그와 같이 시도하는 바이지만—향한다. 그들의 이념은 정확히 말해 물성을 가지고 무엇인가를 보이려하고 말하게끔 하려는 데 있다. 그러나 이처럼 말하게 하려는 것은 물론 간접적, 은유적 진술행위이며 직설법에 의한 것

은 아니다. 가령 韓基柱의 「작업—感」씨리즈의 경우,

『이제는 차디찬 물성의 표정이 아니라 숨쉬고 말하는 나의 세계가 열리는 것이며 또한 작품이 말문을 열게 될 것이다. ▼37』

와 같은 작가의 언급은 최근의 「후기양상」의 이념이 意味論에 지향을 둔 發話行爲로서의 미술이 간접적·은유적 표현을 통해서 충분히 가능하다는 것을 주장하려는 데 있음을 분명히 하고 있다.

그렇다면 결국 이러한 이념적 추이는 무엇을 의미하는가. 그것은 이미 지적했듯이 물성에 대한 초기의 객관적 조건에 대한 관심에서 떠나 「후기양상」은 그로부터 점차 「主觀的 狀況」으로 기울어지고 있다는 것이다. 인격적·윤리적 관심이 이제는 물성으로하여금 사회적 연관성의 구조로서의 의의를 갖도록 요청하는 일대 새로운 국면으로의 전환이 일고 있다 할 것이다.

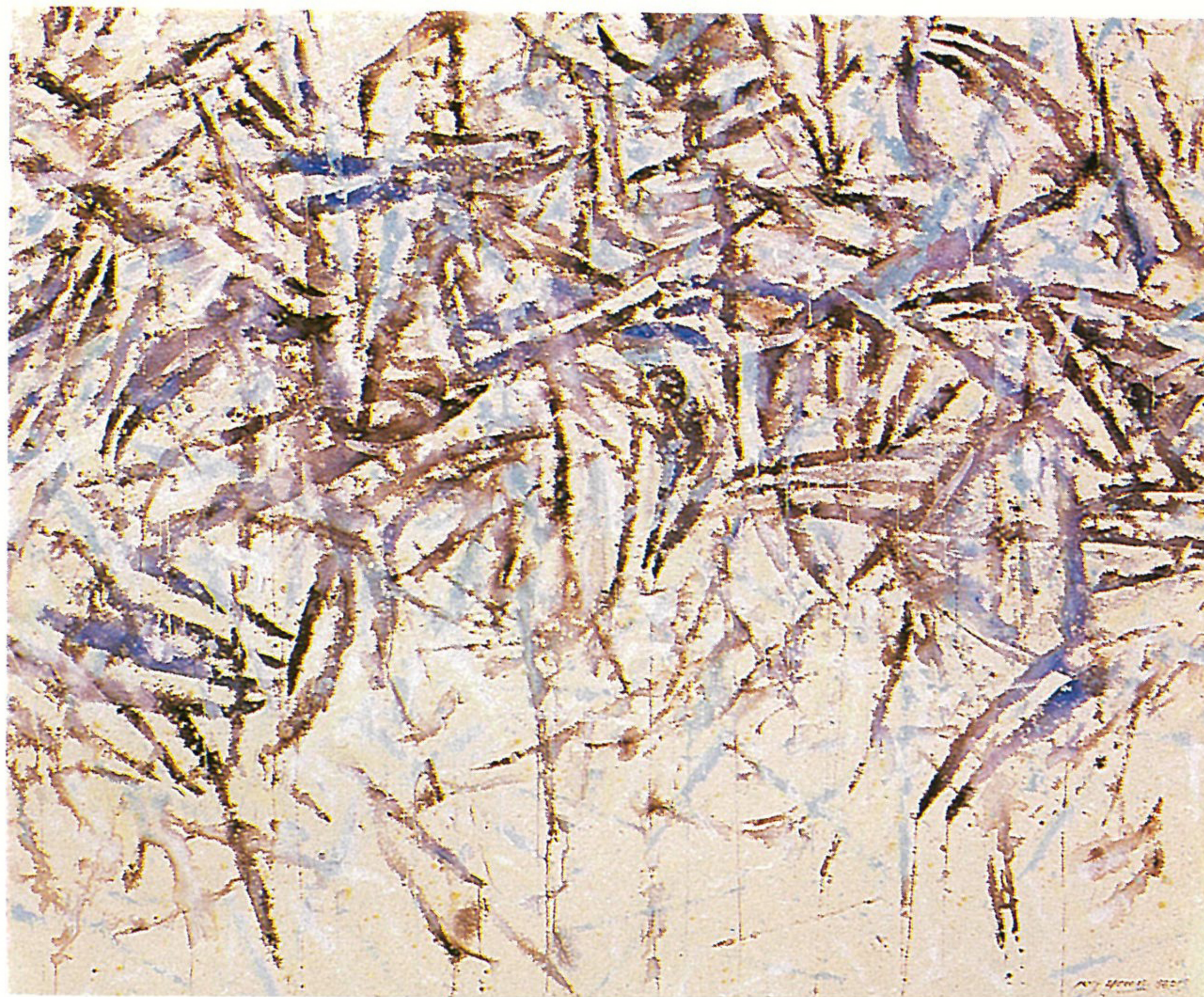
3) 樣式的 特徵

이러한 「후기양상」의 樣式的 측면에 관하여 논급해 두어야 할 것이 있다. 이 경향의 작가들이 이념과 방법에 있어서 새로운 변화를 기도하면서도 외양으로는, 특히 양식에 있어서는 기대할 수 있는만큼 큰 변화를 보이지 않고 있기 때문이다.

그러나 비록 양식상 작은 변화라 할지라도 질적인 면에서 「후기양상」은 靜中動의 改新을 기도하고 있다.

1985년을 전후로 그러한 변화가 뚜렷이 나타나기 시작하였다. 平面의 朴栖甫, 尹亨根, 丁昌燮, 河鍾賢, 崔大燮, 金炯大, 金昌烈, 尹明老, 李禹煥, 鄭相和, 李鳳列, 崔明永, 徐承元, 李반, 石蘭姬, 李正枝, 韓基柱, 金泰浩, 秦玉先, 尹美蘭, 金炯絲, 그리고 立體의 鄭官模, 朴石元, 李升澤, 沈文燮, 全國充, 李健鏞, 金光宇, 姜恩葉, 愼玉珠, 李相甲, 李一浩, 李鍾珏, 張植, 金鍾浩, 朴忠欽, 元承德, 趙晟默 등을 중심으로, 같은 계열의 많은 작가들에게서 나타나는 양식상의 진전은 크게 보아 이들이 형성했던 '70년대의 견고한 양식, 말하자면 「硬性的 客體樣式」을 일제히 「軟性的 客體樣式」으로 전환하든가 아니면 객체양식 자체를 해체하기까지 하는 일련의 변혁을 보이고 있다.

이들이 '70년대 중엽이후 '80년대 중엽까지 착실히 천착해 왔던 하나의 고전적 양식은 還元主義의 원리에 의한 樣式規定에 따라 「脱形



△ 윤명로作, 「후광 88215」, 면 위에 아크릴, 인디아 핑크, 130×160cm, 1988
◁ 권영우作, 「무제」, 과슈, 162×130cm



△ 박서보作, 「서체 N° 871230」, 한지위에 혼합매질, 182×227.5cm, 1987
△ 김창열作, 「서예」, 유화, 260×195cm, 1985

象 내지는「脱表現」을 특징으로 하는 하나의 構造物로 나타났던 바 그것의 양식규정의 시각은 다음과 같은 朴栖甫의 언급으로 대표될 수 있었다.

『이미지의 표현이 하나의 환상에 불과한 것만은 너무도 자명하다...脱이미지, 또는 脱表現을 강조하는 까닭은 행위의 無目的性을 통해 행위 그 자체에 살고자 함이며 이 無爲純粹한 행위 속에서 나는 크나큰 해방감을 맛보고자 하는 것이다.▼38』

이러한 초기의 단호한 양식규정이 '80년대의 최근에 이르러 表現可能性을 중심으로 물성과 작가의 인격이 일체화되는, 적어도 主觀化되는 軟性的인 양식규정이 암시되고 있다.

『작가라면 그가 대하고 있는 물질에 대해서 성실하고 정직해야 돼요. 가령, 나의 경우, 종이를 종이로서 이야기하도록 전력투구하지요. 나의 行爲가 종이와 일치하도록 함으로써 그것들이 일체가 되게 하는 거지요. 종이를 그림의 밑바탕으로 생각하는 것이 아니라 그것의 物性이 드러나도록 종이 자체에 치열하게 육박하려는 것이지요.▼39』

위의 박서보의 언급은 「후기양상」의 연성적 특징의 양식규정을 대표한다. 아직은 脱形象을 그대로 고수하면서도 적어도 脱表現만은 일단 극복한 상황에서 작가의 행위가 물체와 일치되는, 그래서 물질의 물성이 드러날 때까지 물질에 육박하고자 한다는 주장인 바 이것은 작가의 정신이 물성을 통해 비치게 함으로써 그 스스로는 물성을 가지고 메시지의 徵候를 발하는 話者의 위치를 갖기 시작한다는 것을 시사한다.

이러한 점에서 「후기양상」은 더 발전시켜 말한다면 화자 즉 표현의 주체자인 작가의 個人樣式의 특징을 보이기 시작한다. 가령 작품의 표정이 갖는 模糊性이 「전기양상」에서 볼 수 있는 평면의 透明性을 제압하기 시작하며 時間性과 같은 인간실존의 내포들이 증가된다.▼40

이러한 현상이 초래되는 것은 물론 각 작가 개개인들의 고유한 身體樣式이라는 하나의 중요한 계기를 통해서이다.

『신체의 고유양식은 작가가 행위하는 시간과 공간에 따라 양식을 달리함으로써 구조화에 있어서 일회성을 보이긴 하지만 일회성에 이르는 구조화의 과정 중에는 작가의 개성과 내면성이 충분히 肉化될 수 있는 여유가 상존한다. 따라서 「그림에의 意志」는 신체행위의 육화를 통해서 작가의 개성을 드러내 보일 수 있고 이처럼 드러냄을 목적으로 하는 몸짓에 의한 필선들이 구조화되는 과정이 곧

하나의 그림이 될 수 있다. ㉗1]

이상에서 볼 때 「후기양상」은 전기와는 다른 樣式的 국면을 보이고 있다. 「초기양상」에서는 규칙성과 동일성에 의해 물성의 體系에 대한 추구가 강조됨으로써 「닫혀진(closed)」 구조를 보여 주었으나 「후기양상」에서는 체계가 약화되고 그대신 물성의 「열려진(open)」 구조에로의 모색이 두드러지고 있다.

이 점에서 최근의 평면과 입체의 개념은 새로운 국면을 맞고 있다. 그것들은 종래와 같은 구조적인 것만이 아닌, 동시에 인격적인 것으로 파악되어야 한다는 것이다. 좀더 인간화된 평면과 입체의 양식으로 발전되고 있다고 할 것이다. 이 점은 곧 미술의 倫理的 각성의 시작이라고 해도 무방할 것이다.

2. 民衆美術

1) 연원

이념과 양식에 있어서, 앞에서 고찰된 「후기양상」과 혈통을 크게 달리하는 「民衆美術」 역시 미술의 인간적·윤리적 각성에서 비롯되었다. 그러나 이 경향이 전자와 궤를 달리하는 것은 특히 社會倫理를 강조한다는 점이다.

전자가 「自然과 自我의 內在性の 構造」라는 '60~'70년대의 연속선상에서 특히 「사회와의 連繫的 構造」를 모색하였다면 후자는 전자에 대한 강력한 反動에서 시작해서 차가운 斷絶의 시각으로 사회와의 연계적 구조를 모색하였다. 이 경향은 자연과 자아에 대한 내면성의 세계로부터 사회에 이르는 점진적 이행과정이 아니라 우리의 눈 앞에 직접 맞닿아 벌어지고 있는 사회현실에 냉혹하게 접근하려는 하나의 知的 방법이라고 할 수 있다.

이러한 방법으로서 이 새로운 경향은 1979년 11월에 창립하고 1980년 10월에 창립전을 가진 「현실과 발언」 동인전을 필두로 1982년의 「미술년 구만팔천구백구십이에서」, 1983년의 「두령」, 1984년의 「삶의 미술」, 1985년의 「서울미술공동체」등을 중심으로 맹렬히 전개된 「民衆美術」 내지는 「民族美術」로 대표되고 있다.

이들 일련의 운동들이 가지는 특징적 경향은 社會現實에 대한 직접적인 미술적 대결이라는 점에서, 정확하게 말하여 「리얼리즘」의 형태라는 점, 그리고 표현의 審美性이나 抒情性을 거부한다는 점에서 敘事性을 지향한다는 점으로 요약될 수 있다. 바로 이러한 이유 때문에 「민중미술」이나 「민족미술」은 일반적 양식개념으

로서 敘事的 리얼리즘(Epic Realism)으로 포괄될 수 있을 것이다.

서사적 리얼리즘이라는 일반 용어에 의해서 민중·민족미술의 경향들을 잘 서술할 수 있다고 자부할 경우 특히 리얼리즘 앞에 서사적이라는 제한 용어를 꼭 붙여야 하는 이유가 여기서 강조되어야 하고 그림으로써 보다 잘 이 분야의 경향들이 지니는 특성이 설명될 수 있을 것이다. 그 이유란 우리의 사회와 역사, 나아가서는 우리 민족의 현실을 올바르게 인식하고 바로잡기 위한 「실천」의 정신을 「민중」에게 계몽하며 의식화하기 위한 유용한 도구로서 미술의 역할을 강조하는, 소위 브레히트(Brecht)적인 의미의 「敘事劇」에 상응한 리얼리즘이라는 문맥에서, 바로 민중·민족미술이 탄생했기 때문이라는 것이다.

따라서 「서사적 리얼리즘」은 민중미술의 제 경향들이 발전하게 된 현실적 동기를 뜻하는 대명사이다. 최근 이 방면에 대한 역사의 서술과 이념설정의 주된 역할을 담당하고 있는 兪弘濬은 민중미술 또는 민족미술을 언급하면서 앞서서 이 용어들을 「리얼리즘」이라는 명칭으로 해명하고 있는 것이 그 하나의 단적인 예이다.

『오랫동안 우리 미술은 현실의 문제를 다루면서 그것을 형상적으로 인식하고 표현한다는 리얼리즘 정신을 도외시해 왔다...

따라서 예술의 실천적 과제를 말하며 현실 인식과 역사의식을 전제로 한 리얼리즘미술은 좀처럼 태어나기 힘든 것이 '70년대 말까

지의 우리 미술계 풍토였고 상황이었다. ㉗2]

이러한 주장에 의하면 민중미술은 '70년대 非形象美術 일변도에 대한 반동으로서 리얼리즘을 지향하는 '80년대 미술의 새로운 상황설정에 목표를 두고 있다.

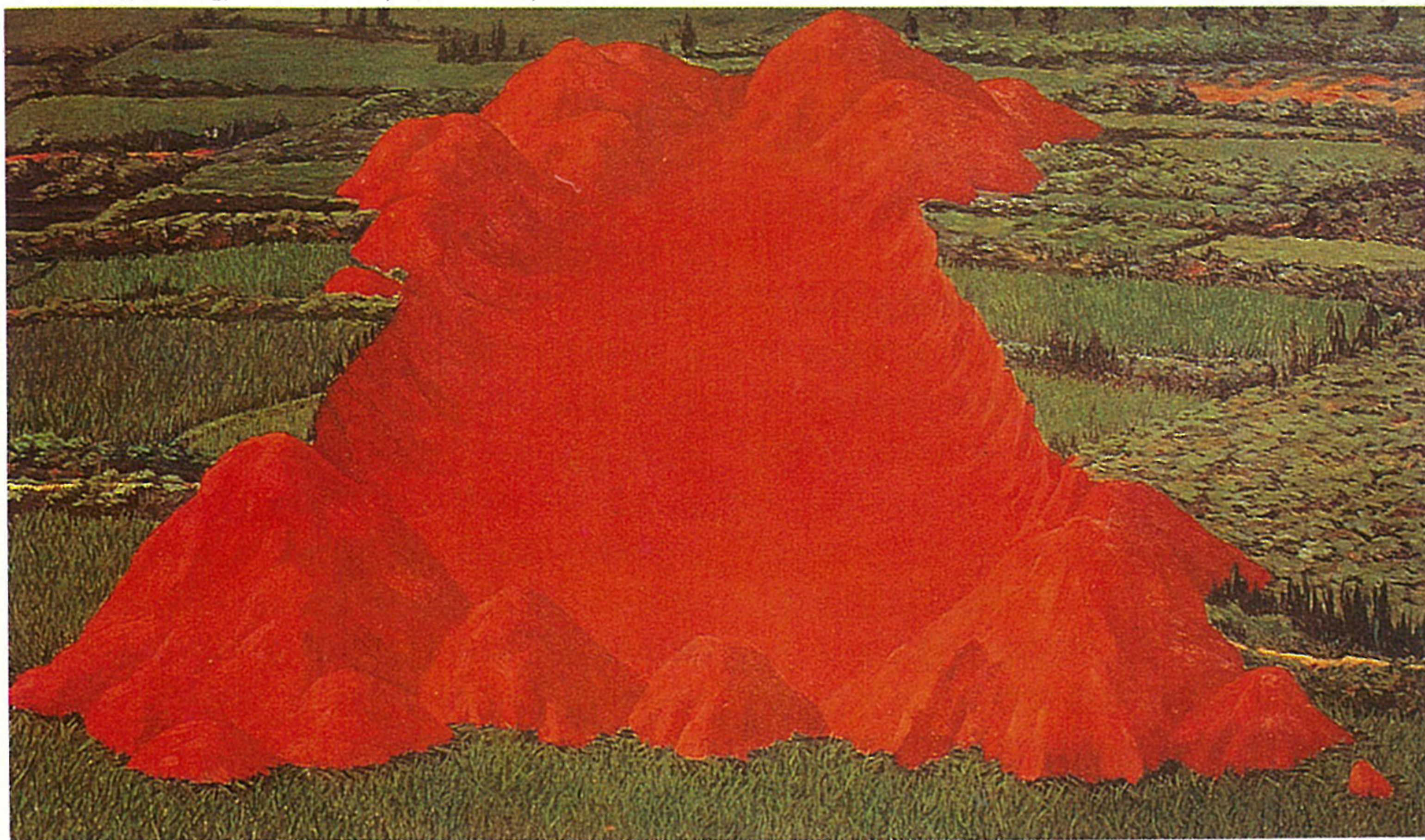
그러면 이 리얼리즘이 敘事性을 띠어야 하는 것은 어떠한 연원에서인가. 이에 대해서는 實踐的 課題, 現實認識, 歷史意識 등에 관련해서 설명된다. 즉 유흥준에 의하면 민중미술이 1930년대에 실패한 민족미술론을 1980년대에 재흥시키기 위해서는 당시의 실패의 원인이었던 鄉土的 抒情主義를 타파해야 하며 그래서 「民族的 리얼리즘」으로 발전시켜야 할 과제를 안고 있다는 것이다.

『모처럼 일어난 당시의 민족미술론이 왜 향토적 서정주의로 빠져들어 가고 말았는가 하는 한번 깊이 따져볼 만한 것이다. 그것은 당시 미술인들의 얕은 의식수준과 「鮮展」에 의한 일제의 문화통치 앞에 굴복했다는 이야기 밖에 안된다.

...그들이 주장했던 민족미술의 논리는 리얼리즘 정신에 입각하여 끈질기게 현실성의 획득을 추구하는 확고한 기반을 두지 못했기 때문에, 즉 민족적 리얼리즘으로 발전하지 못했기 때문에 필연적으로 빠진 것이 향토주의였던 것이다. ㉗3]

위의 주장에서 볼 때 서사성은 일단 향토적 서정주의에 대립해서 民族的 리얼리즘을 형성하기 위한 전략적 특징으로 리얼리즘이 갖추어야 할 것으로서 脫抒情性을 지칭한다. 요컨대 개

▽ 임옥상 작, 「夏」, 캔버스에 유채, 109×184cm, 1980



인 또는 집단의 정감성에 호소하지 않고 그들의 냉철한 지성과 명석한 의식을 고무하기 위한 미술양식이 민중미술이다. ▼44

이상에서 「서사적 리얼리즘」에 의해 특성화될 수 있는 민중미술의 제 경향은 모두 現實의 知的 認識에 겨냥된다. 그리고 현실의 지적 인식은 金潤洙에서 元東石에 이르는 논리탐색의 과정을 통해서 특히 추상주의를 중심으로한 서구 모더니즘에의 지향성을 비판하고 「民族美術」 또는 「民族主義」를 표방함으로써 그 윤곽이 드러난다.

김윤수는 1972년에 쓴 「폭력과 예술」에서 『진실한 예술은 일시적으로 상상의 세계, 추상적인 가교의 미적 질서의 세계로 데려간다는 의미에서의 해방이 아니라 삶을 위협하고 현실의 구체성을 가리고 있는 장막으로부터 「진실」을 체감하고 확인케 함으로써 언제나 구체적인 생의 진실과 자유 그리고 휴머니즘에서 규정되어야 하며 이를 위협하는 요소는 곧 예술에 대한 폭력에 다름없다 ▼45』고 말함으로써 미술의 인간해방의 힘을 역설하고 있다. 이어서 원동석은 「民族主義와 藝術의 理念」(1975), 「한국 抽象美術의 外勢主義」(1976)의 글을 통해서 시대적 삶을 반영하기 위한 예술이념적 투쟁을 주장하고 『민족의 실체는 민중이며 문화의 주체자도 역시 민중이다. 살아있는 민족문화의 발현은 주체자가 스스로 민중이 되는 창조적 활동에 의해서만 현실적으로 가능하다. ▼46』고 하였다.

이들에 있어서 현실이란 곧 삶의 현실이며 시대적 삶이며 다시 말해 「민족의 실체로서 민중이 경험하고 있는 현실」이었다. 이 현실을 知的으로 인식한다는 데서 미술이 성립하며 주체자가 스스로 민중이 되는 창조적 활동이 미술의 정의로 받아들여졌다. 그리고 이러한 정의에 입각한 최초의 작품시도는 1980년 10월 당국에 의한 폐쇄의 수난과 함께 개최된 「현실과 발언」의 창립전에서 이루어졌다.

「현실과 발언」은 창립전 서문에서 다음 4가지 사항을 제시함으로써 미술이 社會現實에 직접 대결하는 활동이며 發言이라는 형식을 통한 현실의 지적 인식의 필요성을 강조하는 최초의 시도를 보였다.

- 『1. 현실이란 무엇인가?
2. 현실을 어떻게 보고 느끼는가?
3. 발언이란 무엇을 의미하는가?
4. 발언의 방식은 어떤 것일까?』

위 사항들 가운데서 제3항의 「발언이란 무엇을 의미하는가?」는 자세히는 다음과 같이 진술



△ 박불동作, 「새빨간 라디오」, 사진콜라지, 42×65cm(부분)

되고 있다. 즉 『발언이란 무엇을 의미하는가? 발언은 어떻게 이루어지는가? 누가 발언자이며 무엇을 향한 발언인가? 누구를 위한, 누구에 의한 발언인가? 발언자와 그 발언을 수용하는 사람들과의 관계는 어떤 것인가?』

이러한 물음에 대해서 元東石이 1980년의 「현실과 미술의 만남」, 1985년의 「민중미술의 논리와 전망」을 통해 현실의 의미와 현실인식의 주체자의 실체를 다음과 같이 제시함으로써 ▼49 민중미술은 마침내 그 기초가 잡혀졌다.

『민중미술의 개념은 「민중을 위한 민중에 의한 민중의 미술」이라는 규정에 드러나 있듯이 미술의 생산과 수용을 동일한 민중의 주체에서 합치하려는 것이며 이 점에서 주체의 확대는 운동의 실천을 의미한다. 작가가 「민중을 위한」생산의 입장만을 고집할 때 민중적 수용을 대상으로 보는 分離主義의 한계를 노출한다. 그래서 민중이 주체가 되는 「민중에 의한」미술운동이 불가피한 것이다. ▼50』

2) 理念의 形成과 展開

민중미술이 보여 주는 사회와의 연계의 구조는 분명히 '70년대 이전의 모든 기존의 미술들의 약점을 비판하고 1930년대에 실패했던 민족미술을 다시 부활시키려는 노력으로 보여진다.

따라서 민중미술은 '70년대의 모더니즘의 수용과 거기서 발전된 제도권내의 미술들의 形式實驗에 대한 일대 반동일 뿐만아니라 나아가서는 한국미술이 나아가야 할 전체적인 내용과 구조에 겨냥된 실로 거대한 건립의 의지를 표명한 것이었다. 그 방향은 미술의 社會倫理的

責任을 강조함으로써 가능하리라고 보았다. 그것은 미술이 이 시대의 對社會的 機能을 짊어졌을 때 이룩된다고 믿었기 때문이다. ▼51

민중미술의 대사회적 기능은 이 운동을 이끌어 온 운동들에서 여러가지로 표현되지만 그것의 「내용」과 「역할」로 나누어 기술해 볼 수 있다.

(1) 對社會的 機能의 內容

먼저 대사회적 기능은 내용면에 있어서 다음과 같이 열거된다.

『1. 「현실을 어떻게 보고 느끼는가? 현실인식의 각도와 비판의식의 심화, 자기에 뿌리내리고 있는 현실의 통찰로부터 이웃의 현실, 시대적 현실, 장소적 현실과의 관계, 소외된 인간의 회복 및 미래의 긍정적 현실에 대한 희망 ▼52」으로 표현되는 등 인간, 시대, 장소, 삶의 내용이 되는 現實에 주목하는 경우: 「현실과 발언」, 「임술년」, 「두령」, 「삶의 미술전」, 「서울미술공동체」등.

2. 인간소외, 계층적 불화, 비인간적 질서를 새로운 인간관계의 설정에 의해 극복하기 위한 文化主義를 강조하고 바람직한 民族文化를 창조하기 위한 共同體的 可能性에 주목하는 경우: 「두령」, 「삶의 미술전」등.

3. 창작과 수용의 문제에 현실적으로 접근하면서 서로 소통할 수 있는 쉬운 言語 ▼53에 주목하는 경우: 「삶의 미술전」, 「서울미술공동체」, 「현실과 발언」등.』

이상의 1)현실, 2)공동체, 3)언어는 민중미술의 성격을 규정하기에 충분하다. 이에 의하면 민중미술은 (1)현실에 대응하는 미술이며 미술을 위한 미술이 결코 아니라는 것이다. (2)뿐만아니라 민중미술은 개인의 미술이 아니라 공동체의 미술이며 공동체의 삶을 지향하는 미술이다. (3)그리고 민중미술은, 이러한 목적을 위해 소통되기 쉬운 언어가 필요한만큼 바로 그러한 의미에서 「언어」의 위치에 있다는 것이다.

따라서 민중미술의 이념적 성격은 다음과 같이 세가지로 규정된다.

『(가) 현실에 대응하며 따라서 하나의 리얼리즘의 형식이다.

(나) 공동체의 (총체적) 삶에 대응하며 따라서 하나의 민족미술의 형식이다.

(다) 소통을 원활히하기 위한 언어의 수준이다.』

(가)에 의해서 민중미술은 형식주의내지는 형식주의와의 절충적 형식을 지향하는 일체의 미

술들에 대립하며 (나)에 의해 개인 또는 개인주의가 추구하는 자아의식적 미술들과 대립한다. 그리고(다)에 의해 민중미술은「공감을 통한 만남의 장」^{▼54}을 열기 위한 촉매가 되고자 하며 이 점에서 난해한 자기만족적인 미술들을 배격한다.

(2) 對社會的 役割

그 다음으로 민중미술의 대사회적 기능이 갖는 역할은 다음과 같이 기술된다.

『1.「발언의 방식은 어떤 것일까? 어떻게, 어디서 어떤 효율성의 기대아래 이루어져야 하는가?」^{▼55} 라는 물음으로 표현되는 경우처럼 하나의 발언의 역할을 해야 하며 그래서 현실에 드러난 불확실한 상황을 솔직하게 형상화하고 문화의 오류를 구체적이고 명료하게 지적하는「言語」^{▼56}가 되어야 한다는 것이다.

2. 사회적 이상을 민중적·민족적 이상 속에서 파악하고 표현하되 노동과 관념, 물질과 의식의 총체로서 그려야 하며 공동체적 삶의 양식으로 나타내야 한다.^{▼57} 그러기 위해서는 살아있는 실체인 民衆과 함께하는「산 미술」을 지향해야 한다는 것이다.

3. 현상을 피상적으로 반영하는 것이 아니라 체험을 통하여 올바르게 인식하고 감동적으로 나타내며 자위적·자폐적·유한적 취미대상으로 그려서는 안된다. 전 문화를 위해 미술을 위한 미술이 되어서는 안되고 대중과 疎通될 수 있는 미술이 되어야 한다.^{▼58}』

여기서 나타나는 민중미술의 대사회적 기능은 (1)發言을 위한 言語라는 점, (2)共同體的 樣式이라는 점, (3)非專門的 大衆과 疎通될 수 있는 감동적 樣式이라는 점 등이다. 결국 민중미술의 대사회적 역할이 되는 (1) (2) (3)은 앞서의 대사회적 기능의 내용이 되는 (가) (나) (다)에 대한 대응책이라고 할 것이다.

이상에서 대사회적 기능과 역할을 중심으로 고찰해 본 민중미술의 이념의 형성과 그 전개는 그 과정에 있어서 흡사 투쟁을 방불케 하는 것이었다. 투쟁은 '70년대 「현실주의론」을 비롯해서 「폭력과 예술」(1972), 元東石의 「한국 추상미술의 외세주의」(1976)로부터 시작되었다. 김윤수는 오늘의 역사적 상황이 서구미술과의 식민지적 관계라는 전제하에 사회적 현실로부터 예술의 분리, 작가의 고립 및 예술 그 자체에로의 경도, 작가와 민중의 단절을 비판



△ 송창작, 「파도리 해안」, 캔버스에 유채, 110×180cm, 1985

하면서「민족미술」의 필요성을 강조하였다.^{▼59} 元東石은 1975년「민족주의와 예술의 이념」에서 민족주의적 예술의 이념을 강조하면서 다음과 같이 언급하였다.

『민족의 실체는 민중이며 문화의 주체자도 역시 민중이다. 살아있는 민족문화의 발현은 주체자가 스스로 민중이 되는 창조적 활동에 의해서만이 현실적으로 가능하다.^{▼60}』

이들에 의해서 빈번히 사용되기 시작한 민족·민중이란 개념은 초역사적·보편적 개념으로서가 아니라「역사발전의 적극적 동력으로서 작동하는 세력」으로서 정의된다.^{▼61} 따라서 특정한 시기에 있어서는 모순과 갈등의 기본 구조를 해체하고 발전시키는 힘이며 단순히 지배자를 제외한 나머지 사람들을 뜻하는 것은 아니라는 것이다.^{▼62}

이러한 민족주의적 민중개념을 주체로 보는 미술로서의 민중미술이 본격적으로 실천에 옮겨진 것은 1983년을 기점으로 해서였다. 전기한「현실과 발언」의 창립전(1980), 「임술년」창립전(1982)이 그 전초를 이루었다면 이 운동들에 이어 1983년을 기점으로 해서 본격적으로 민중미술의 이념이 기초지워진 데는「시민미술학교」, 「민족미술교실」과 같은 미술교육운동의 영향이 크게 작용하였다.^{▼63} 여기에 疎通과 受容의 구조를 중심으로 하는 과제들이 부과되는 과정을 거쳐^{▼64} 『이 시대는 사회의 구조적 모순에 둘러있는 참담한 시대이다. 절대다수의 인간들은 모든 문화적인 것과 먼 거리에서 단지 생업에만 충실한 동물적 상태에 놓여있다^{▼65}』는 현실인식이 가세하였으며

이러한 맥락에서「두렁」(1984), 「서울미술공동체」(1985)의 발족이 이루어졌다.

이즈음 원동석의「민중을 위한, 민중에 의한, 민중의 미술」의 개념은 이들의 이념적 성격을 잘 표현해 주었다. 이 정의에 의하면 민중미술은 민중 스스로 문화를 창조하고 소유, 향유함으로써 민중에너지를 축적하고 재도전할 수 있는 충전력을 갖춘 정서적 활동이며 따라서 작가와 민중이라는 2分法的 도식의 것이 아니라 이것들이 변증법적으로 극복된「살아있는 미술」이라는 것이다.^{▼66}

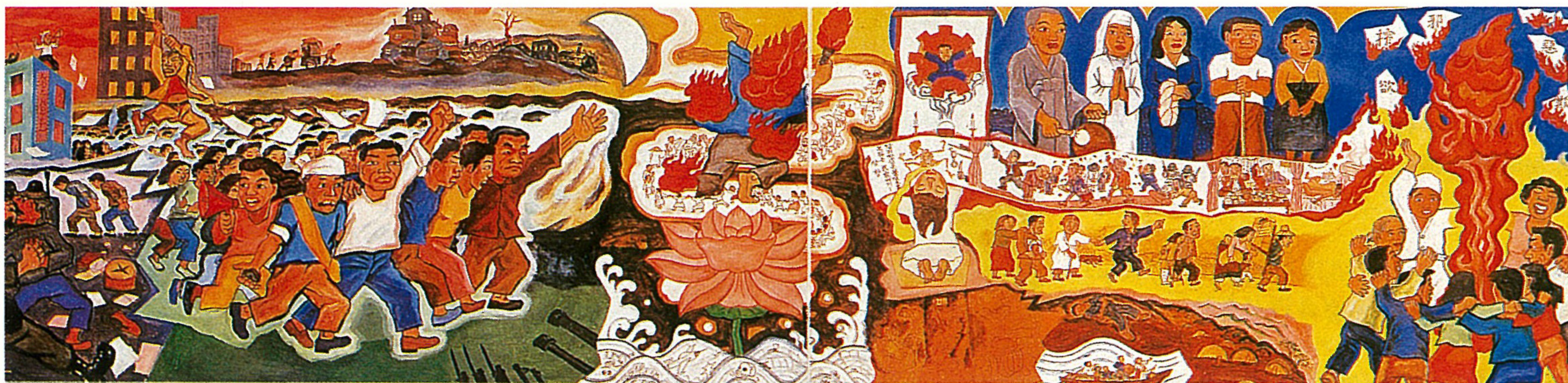
비평에서 작업에 이르는 민중미술의 제반 활동은 1985년을 절정으로 해서 이루어졌다. 그것이 갖는 대사회적 기능의 의의와 역할은「1985년, 한국미술, 20대의 힘展」에서 보는 바와 같이 투쟁적 표현에서부터 삶의 소박한 현실에 이르는 실로 다양한 계보들을 포괄하면서「민족미술」로서의 가능성을 모색하는 발전과정으로 옮겨가고 있다.^{▼67}

3) 樣式的 特徵

민중미술의 이념적 형성과 더불어 樣式的 特徵에 관해서 언급할 차례가 되었다.

민중미술의 양식에 관해서는 전기한「敍事的 리얼리즘」을 분석함으로써 기술할 수 있을 것으로 생각된다. 이 분야의 작가들은 바로 이 양식개념을 중심으로 해서 작업을 전개하고 있는 것으로 풀이되기 때문이다.

따라서 먼저 중요한 것은 민중미술이 어떠한 과정을 거쳐서 리얼리즘을 발전시켰느냐 하는



△ 김봉준 작, 「불꽃」, 캔버스에 아크릴, 600×180cm, 1987
◁ 신학철 작



것이다. 이에 관해서는 1)20세기 서구 리얼리즘들을 비판적으로 검토하면서 기능적 측면을 수용하고자 했다는 것과 2)한국의 민화를 비롯한 전통양식들에 등장하는 전형적인 표현방식들을 원용함으로써 이루어졌다는 것으로 답변될 수 있을 것이다.

20세기 서구 리얼리즘의 비판적 수용의 측면은 예컨대 「두령」의 회원인 김봉준과 평론가 유홍준에게서 강조된다. 金鳳駿은 서구 자본주의체제 및 공산주의체제, 그리고 제3세계에서 발전된 리얼리즘들 중에서 신즉물주의, 신구상주의, 멕시코리얼리즘, 사회주의리얼리즘, 미국의 지방주의 등을 차례로 비판하면서 다음과 같이 언급한다.

『이상으로 간략하지만 근대 리얼리즘 미술을 살피면서 몇가지 공통된 특징을 읽어낼 수 있다. 즉 대부분 장구한 발전을 이루지 못하고 한 시대의 짧은 사조로 그치고 있고 뚜렷한 세계사적 비전은 물론 긍정적 세계상도 매우 미약하게 드러난다. ...보다 근본적인 원인은 서구사회의 세계사적 모순에서 찾아진다.▼68』

나아가 서구의 리얼리즘을 비판적으로 수용한 중에서 金潤洙가 신학철의 작품을 기술하면서 다음과 같이 언급하고 있는 것은 인상적이다.

『그의 오브제작품은 초현실주의나 네오·다다, 혹은 팝 아트의 발상과 방법을 본받아 만든 작품이지만... 포토 몽타이지 형식의 작품은 서구에서도 유래를 찾아보기 힘든 독창적인 창안이다.▼69』

다른 한편 俞弘濤는 최근 민족문학의 성과와 민중미술을 비교하면서 소위 제3세계문학·미술의 시각에서 민중미술의 창조적 과제와 역사적 당위성을 강조하고 ▼70 루카치의 『당대의

본질적으로 새로운 내용을 파악할 수 있어야 한다』, 「이 새로운 내용에 대한 유기적으로 적합한 새로 잉태된 형식」을 창조할 때만 독창적이며 「특수한 사람들의 특수한 운명」을 특정한 시대와 나라와 계층을 가장 잘 표현해 주는典型에 의해 구현할 수 있음을 받아들인다.▼71

일반적으로 그는 리얼리즘이 갖고 있는 다음 세가지 사항들을 용인한다.

- 『i. 현실성 또는 시대성에 충실한다.
- ii. 현실을 실감나게 표현한다.
- iii. 형식의 대중성이 중요하다.』

민중미술이 이와 같이 리얼리즘이 지녀야 할 양식적 특성을 받아들였을 때 이것이 리얼리즘이면서 계속해서 특히 「민중미술」이기 위해서는 그것이 우리의 삶의 내용과 형식을 이야기해 보여 주되 단순히 鄉土的 抒情主義▼72로 전락해서는 안된다는 것이다.

민중미술이 필수적으로 지향하고자 하는 내용과 형식에 관해서 라원식은 다음과 같이 요약하고 있다.▼73

『가. 작품의 내용

ㄱ. 주제·제재·소재는 민족의 현실을 토대로 나와 너의 삶, 우리 모두의 삶 속에서 찾아지는 것이 바람직하다...우선 나의 삶에서 출발하여 부모·조부모·형제자매·친구·연인·배우자·동지의 삶으로 점차 확대되어 채택되어졌으면 한다.

ㄴ. 민족·민중미술의 내용은 대중성과 현장성에 관련된다.

ㄷ. 민족·민중미술의 내용은 일상성과 전투성에 관련된다.

나. 작품의 형식

ㄱ. 정확하게 소통될 수 있을것.

ㄴ. 친밀하게 소통될 수 있을것.▼74

ㄷ. 감동적으로 전달될 수 있을 것. ▼75 』

이러한 양식적 문맥에서 '80년대에 들어와 개인전을 가진 작가로는 신학철, 노원희, 권순철, 황재형, 홍성담, 이근표, 심정수, 임옥상, 김경인, 박한진, 이철수, 오해창, 박부찬, 이상국, 오운 등이 있고 그 외 그룹전을 통해 김용태, 김정현, 문영태, 민정기, 박불똥, 성완경, 손상기, 손장섭, 신경호, 안성금, 오경환, 여운, 이청운, 이태호, 전준엽, 최민화, 홍선웅, 송창, 이종구, 이명복 등의 활동이 돋보인다.

결국 민중미술의 양식이 지향하는 서사적 리얼리즘의 특징은 과거 국전이 지향했던 審美主義的 경향과 모더니즘으로부터 영향을 받은 현대미술의 形式實驗의 경향을 모두 거부하고 ▼76 우리의 삶과 현실에 즉응한 자생적 양식을 민족주의의 시각에 입각해서 창안하고자 했다는 것에 주목해야 할 것이며 그 방향은 특히 우리에게 적합한 민족주의적 리얼리즘의 양식이 어떠한 것인지를 실험하고자 했다는 점에 특히 주목해야 할 것이다.

3. 表現의 새로운 感受性

1) 연원

「후기양상」이 자연과 자아의 內在性의 구조로부터 연속선상에서 社會와의 連繫性의 구조를 지향했고 「민중미술」이 전자와의 斷絶을 통해서 후자에 도달하고자 하였다면 「表現의 새로운 感受性」(이하 「感受性」으로 줄임)은 일단 '80년대에 확산된 표현의 多元的 感受性을 받아들이면서 이 감수성 가운데에 自生的 價値를 부여하려는 일련의 노력을 통해서, 자연과 자아의 내재성의 구조를 포함한 綜合的 水準에서 사회와의 연계성의 구조를 해결하려고 한다.

따라서 「감수성」은 새로운 감수성의 실험적 정착에 목표를 둔 것이며 이 점에서 「민중미술」과 대립된다. 가령 민중미술이 민족주의라는 이데올로기를 열렬히 지향한다는 사실과 비교할 때 「감수성」은 여하한 이데올로기를 수반하지 않는다는 점에서 자유로운 입장이며 자유롭게 감수성의 실험을 시도한다고 할 수 있다.

그렇다면 「감수성」은 무엇을 겨냥하거나 무엇에 관련해서 그와같이 감수성을 실험한다고 할 수 있을까. 그것은 개인으로부터 사회에 이르는 삶의 總體的 過程이라고 말할 수 있다. 바로 이 점에서 「감수성」은 「후기양상」과 유사한 면을 갖고 있지만 보다 더 넓고 자유로운 입장이다. 그것이 어디서 시작해서 어디로 종착하



려는지, 어떤 귀결로부터 어떤 발전을 지향하려고 하는지는 현재의 실험기간을 중심으로 해서 진단하기가 어려운 실정이다.

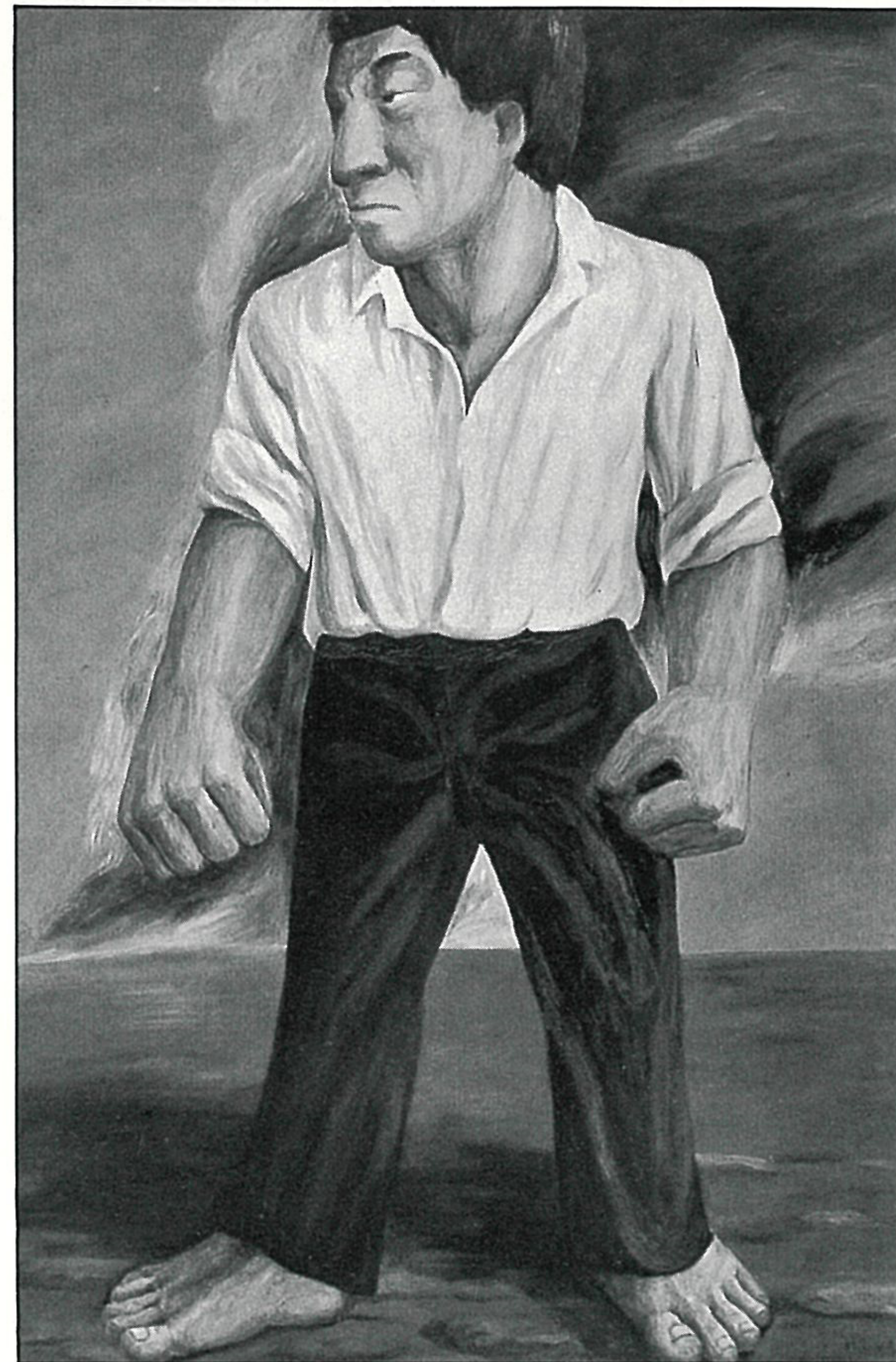
그 최초의 시도는 1981년 겨울에 창립된 「젊은 의식전」이 제기한 「삶의 미술」의 이념으로부터 비롯되었다. 한강미술관을 중심으로 하는 일군의 젊은 작가들, 고경훈, 김용문, 김진곤, 김치중, 박불똥, 박영울, 손기환, 송심이, 안종호, 이상호, 이섭, 이희중, 정복수, 제여란 등이 제기한 새 미술강령은 다음 3가지였다.

- 『1. 그림은 살아 움직여야 한다.
2. 그림은 존재의 메시지이다.
3. 그림은 실천적 행동이다.』

이들의 강령은 민중미술의 이념과 유사하고 또 주축멤버들이 극히 일부는 민중미술에 관여하고 있으나 실제로는 민중미술의 민족주의적 색채가 전혀 없다는 점에서 독자적인 진로를 모색하고 있다. 위의 『2. 그림은 존재의 메시지(표시)이다.』에 관련해서 다음과 같이 부연되고 있는 명제의 정의는 이들의 독자적인 시각을 보여 준다.

『그림의 주체는 「人間」이고 그림의 객체는 「人間의 삶」이다. 그림의 형태가 정형의 것이든 비정형의 것이든 그들 모두는 결국 인간, 그리고 그 관계항들에 대한 반응의 결과일 수밖에 없다. 바로 이것이 살아있는 그림의 정체이다. ▼77』

이에 관련해서 張錫源은 自生的 · 體驗的 陳述이라는 개념으로 이들의 활동을 규정하고 이들의 움직임을 민중·민족미술과 '70년대의 미니멀 · 컨셉츄얼 계열로부터 독립시켰다. ▼78



△ 안창홍作, 「人間」, 종이에 색연필, 109.5×79.5cm, 1983

△ 이상호作, 「청년」, 캔버스에 유채, 123×180cm, 1988

그는 최근의 글에서 당시의 상황을 회고하면서 다음과 같이 기술하고 있다.



△ 문범(「로고스와 파토스」 멤버)작, 「문화」, 19개의 자루에 채색, 지름 4mm, 1987

『미술이 순수형식만으로 이루어지는 게 아니듯이 이데올로기의 요구대로 되는 게 아니라 평범한 사실이 유통되지 못하는 것은 이것 아니면 저것이라는 강박관념으로부터 탈피하지 못한 결과인 것이다...그러나 진정한 가치와 미술언어는 우리자신의 체질적인 토양에서부터 싹튼다는 점을 감안할 때 이러한 혼동은 진정한 가치창조의 선행단계로 생각할 수 있다. ▼79』

이상에서 장석원은 '70년대식의 현대미술과 그 후의 민중미술과 다른 제3의 것으로서, 말하자면 오늘의 자생적·체험적 진술의 형태로서의 한 특성적인 부분이 존재한다는 것을 주장함으로써 表現의 새로운 感受性의 현실적 근거를 제시하였다.

「젊은 의식전」이 인간의 생동적 삶을 형상성을 통해서 그려냄으로써 감수성을 실험하였다면 '81년에 결성된 「타라」와 '85년에 결성된 「난지도」와 「메타박스」, 그리고 '86년의 「로고스와 파토스」 등은 형상보다는 행위와 물질의 만남의 드라마를 연출함으로써 거치른 몸짓의 흔적을 담은 오브제와 인스탈레이션 그리고 이러한 문맥의 평면을 실험함으로써 일상적, 개인적 감수성에 바탕을 둔 실험을 강화하였다고 평가된다. 吳光洙는 이 경향을 개인적 단위에서 전개된 양상으로 보고 전기한 「젊은 의식전」이 제기한 「삶의 미술」의 매스적 사고와 구별하면서 다음과 같이 쓰고 있다.

『이들 경향은 앞서의 민중, 인간, 실천 등 매스적 사고와는 반대로 개인적 단위에서 그 전개양상을 엿볼 수 있습니다. 따라서 이 경향의 작가들 가운데는 일상적, 개인적 감성에

바탕을 둔 표현의 자유와 개인적 신화의 천착을 발견하기도 합니다. ▼80』

「감수성」의 실험이 자유로운 시각에서 인간과 개인의 삶을 주변으로 해서 이루어지고 있는 현상은 「젊은 의식전」 「타라」 「메타박스」 「난지도」 「로고스와 파토스」 이외에도 좀 웃세들이 1986년에 결성한 「현상전」에서도 추가해서 나타난다. 「현상전」의 세대들은 '70년대 말에서 '80년대 중엽에 이미 자신들의 언어를 굳혔던 30~40대 작가들로 인간과 사물의 세계를 중심으로 한 형상들을 추구해온 경력을 이시대의 에너지로 집결시키고 있어 주목된다.

뿐만 아니라 이러한 「감수성」 실험은 水墨, 彩色, 民畫, 現實風景, 都市이미지를 그간 새각각으로 꾸준히 탐구해온 韓國畫 계열에서도 광범위하게 나타나고 있어 특히 오늘을 새로운 감수성의 시대로 열어가는 데 큰 몫을 담당하고 있다. ▼81

이상의 기술에서 나타나는 감수성의 실험은 개인으로부터 집단에 이르는 삶의 제 과정에 어떻게 體驗적으로 육박해 들어가느냐 하는 데 공통된 연원을 두고 있음이 드러난다. 요컨대 先驗的 規定으로서의 원리들이 회의되고 삶 속에서 의식되는 情況들에 경험적으로 복귀하려는 의지가 강렬하게 표명되고 있다고 할 것이다.

2) 理念의 形成과 樣式의 展開

(1) 理念의 形成

위에서 살펴본 감수성의 탐구는 예술 본연의

자유와 이상의 구현을 통해서 개인의 의식으로부터 세계에 향하는, 삶과 예술의 과정 전체를 드러내려는 데 목적이 있다. 그것은 요컨대 인간의 탐구이자 총체적 삶의 표현이라 할 수 있다.

이념적 특징에 있어서 이들은, 따라서, 「후기양상」이여전히 보여주는 의식의 흐름적 징후와 「민중미술」의 서사적 리얼리즘의 상표인 沒個性의 客觀性과 같은 극단들을 보여 주지 않는다. 그들은 인간과 세계, 개인과 사회의 극단을 거부하며 물질과 정신, 형상과 개념의 분리를 원하지 않는다.

이러한 경향의 시초는 어디서부터 찾아볼 수 있을까. 그 시초는 형상과 개념을 수단으로 해서 현실을 총합적으로 모색하려 한 '70년대 말과 '80년대 초의 여러 운동들에서 찾아질 수 있다. 즉 「사실과 현실」(1978), 「시각의 메시지」(1980), 「상(像)-81」(1981)은 형상의 문제를 제기함으로써 현실에 눈을 돌렸으며, 「서울 80」(1980), 「현대회화」(1982), 「다무」(1980), 「타라」(1981), 「나우」(1982), 「양상-80」(1981), 「同異同人展」(1979), 「2918展」(1981), 「契機展」(1980) 등은 개념과 형상의 징후들을 통합한 상황에 눈을 돌린 바 있었다.

한강미술관이 1981년 「젊은 의식전」을 통해 내놓은 「삶의 미술」의 이념은 이러한 일련의 운동들을 거시적 안목에서 재설정된 것으로 볼 수 있다. 이 운동의 목적과 지표는 '80년대 감수성의 탐구를 대표할 만한 것으로 중요한 이슈들이라 생각되어 다음에 열거해 둔다.

(가) 오늘의 미술은 삶을 말해야 한다. 그러기 위해 세계와 역사에 대한 올바른 인

식을 가지고 시대의 아픔과 희망이 공존하는 공동체적 삶에 대하여 말해야 한다.

(나) 오늘의 미술은 인간에 대해 말해야 한다. 오늘의 세계가 겪고 있는 정치·경제적 위기는 올바른 세계관과 역사관의 부재에서 비롯된 문화의 위기다. 이를 회복하기 위해서 미술은 세계의 주체, 문화의 주체인 인간, 삶의 주체로서의 인간에 대해서 말해야 한다.

(다) 근본적으로 세계는 인간의 삶의 터, 평화로운 삶의 마당이어야 한다. 삶의 아픔을 이겨내고 희망을 공유하는 생존의 나눔터이다. 평화스러워야 할 우리가 생명력을 억압하고 말살하게 변질된 것이 오늘의 세계구조이며 이러한 구조 속에서 인간은 생명을 위협당하고 본래의 모습으로 남아있기를 거부당하고 있다.

(라) 미술은 따라서 인간을 말해야 하고 삶을 말해야 하며 순연한 생명의 위협에 대한 저항을 말해야 하며, 나아가 미술자체가 인간에 대한 사랑이지 않으면 안된다

▼82

이상의 지향점은 아주 최근에 결성된 조각그룹인 「韓國性— 그 變容과 가늌展」의 이념설정에서 그대로 재확인되고 있다.

『미술은 본질적으로 문화현상의 한부분으로 인간의 문제를 주대상으로 하고 있기에 오늘날처럼 인간이 분열된 상태 및 혼미한 역사에 대해서 전체적이고 통합된 존재의 상태로 전환시킬 수 있는 확신을 갖게 한다.… 거기에는 개인이 가지는 언어의 완성뿐만 아니라 이 시대의 민족과 인류에게 절실한 문제를 담아 미술이 가지는 언어로 완성시켜야 한다.

우리는 우리의 감성, 자생적인 미의식을 일깨워… 새롭게 창조해야 한다. ▼83』

이상의 이념설정은 결국 우리의 현실에 겨냥된 자생적·체험적 진술로 요약될 수 있으며 선험적 보편을 거부하고 經驗的 個別性的의 부활을 강조하려는 데 의의가 있다. ▼84

자생적·체험적 진술이라는 용어를 최근에 자주 거론하고 있는 張錫源은 근자의 이념적 상황이 民衆이라는 개념에 의해서 보다는 良心이라는 개념에 의해서 설정될 필요가 있음을 주장하고 있으며 ▼85 徐成緣은 個別의 桎梏을 풀어 없앴으로써 원만하게 설정될 수 있을 것이라고 말한다. ▼86

이상은 주로 「삶의 미술」과 「새로운 表現」 계열의 활동을 중심으로 한 이념적 측면이다.

끝으로 수묵, 채색, 민화, 현실풍경, 도시이미지를 추구하는 한국화계열의 이념설정은 「傳統과 現代의 복합적인 상관관계」를 재해석한다는 수준에서 이루어지고 있다. ▼87 거기에는 自我에 대한 물음과 전통에 대한 재조명이 수반되면서 특히 觀念을 중심으로 이를 비판함으로써 새로운 視覺像의 창조를 위한 觀念의 再編成을 강조하고 있다.

『나는 오히려 觀念 우위의 사고가 깨어지고 있다는 점에서 상당히 고무적인 현상이 아닌가 생각합니다.… 觀念 우위의 조형사고를 파괴하고 視覺像의 문제로 전환되고 있다는 것은 보다 진솔한 觀念, 시대적 미감에 맞는 觀念의 재편성을 위해서 나쁘지 않다고 생각되는 것입니다. ▼88』

그러면서도 전통 한국화가 추구하는 觀念의 원초적 의미나 성격에 관해서 깊이 생각해 보기도 전에 寫實的 自然主義에 입각한 현실풍경이나 도시이미지를 그린다든지 수묵과 채색의 재료적 가능성을 탐구하거나 민화의 전통소재들을 재검토하는 한계를 보인다는 지적도 가능하다. ▼89

그러나 일단 이러한 실험적 시도들에 의해서 오늘의 韓國畫가 틀잡혀가고 있는 것이 사실이다. 그리고 이러한 실험적 시도들은 사상적으로 한국화의 뿌리가 중국에서 나왔다는 사실을 전제로 해서 볼 때 중국화가 아닌 독자적 한국화의 정립을 위해서는 불가피한 과정으로 보인다.

무엇보다 중요한 것은 한국화라는 독자적 이름에 합당한 한국적 회화의 의의를 표방하면서 새로운 표현의 感受性的의 진로를 설정하고 있다는 점이다. 이점은 미래의 한국미술의 정립을 위해 의의있는 조치라고 생각된다.

(2) 樣式의 展開

감수성을 추구하는 계열의 운동들이 어떠한 양식을 전개하고 있느냐 하는 문제가 마지막으로 검토되어야 할 것이다.

선험적 보편성이 아니라 經驗的 個別性的의 원리에 따라 사물에 대한 이해를 자생적·체험적으로 진술하는 데 어떠한 양식이 적합할 것인지에 대해서는 「삶의 미술」, 「새로운 表現」, 그리고 韓國畫등 경향들에 따라 접근방식에 있어서 차이가 있다. 이 차이를 각 경향에 따라 主題와 形式을 중심으로 다음과 같이 요약할 수 있다.

1. 삶의 미술:

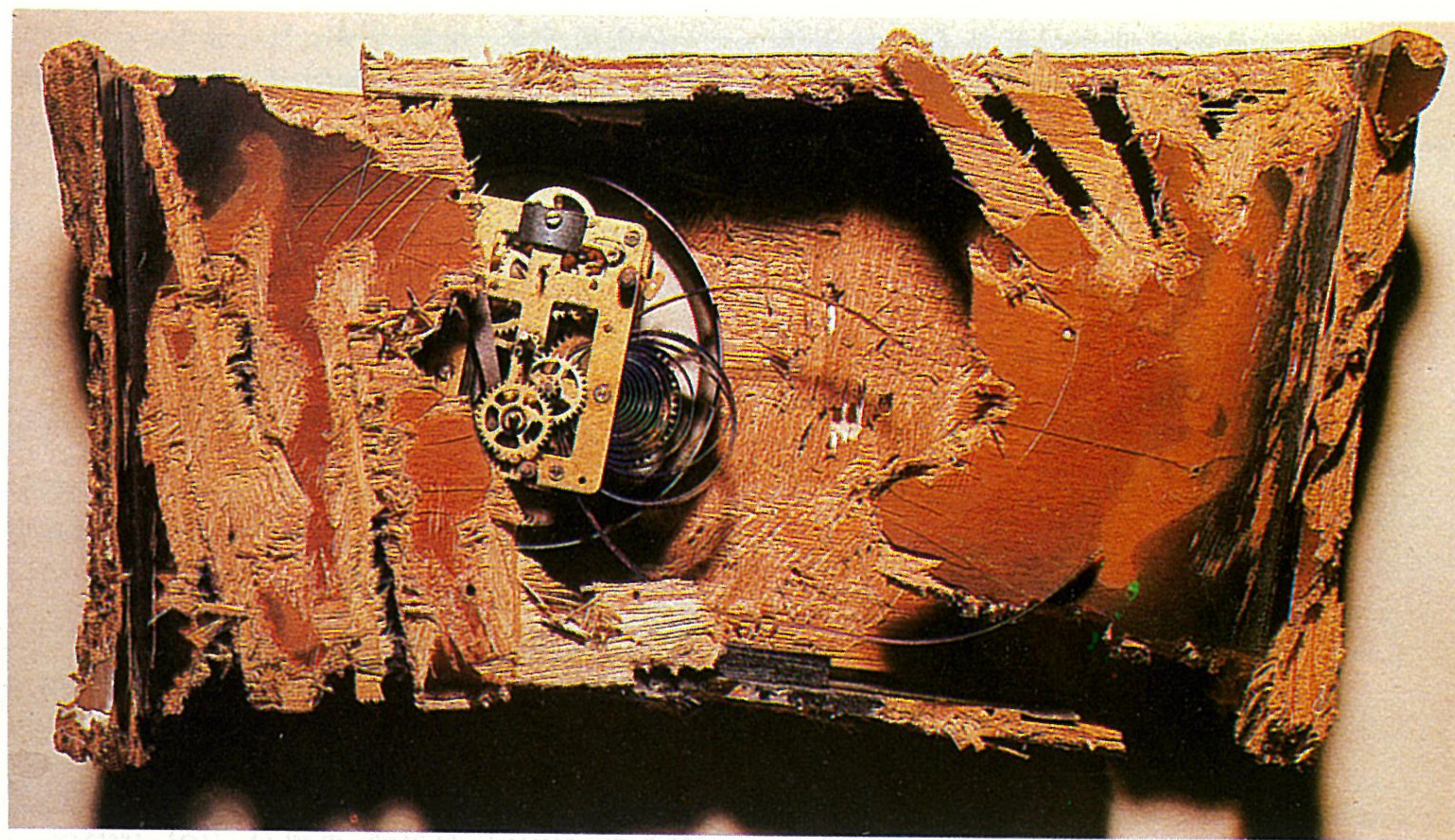
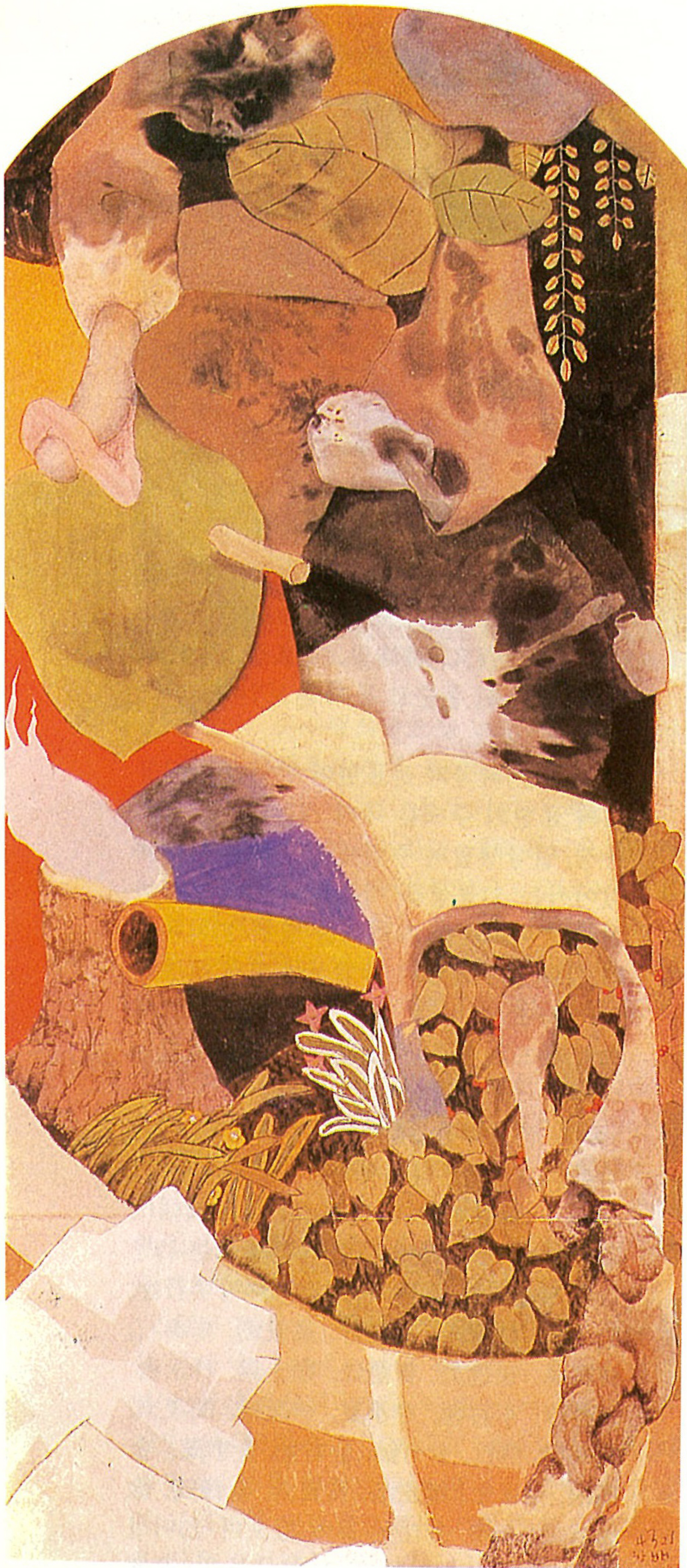
현재적 삶과 체험을 드러낼 수 있는 내용의 주제로서 특히 人間에 대한 관심, 문명 비판적 요소, 개인적인 자유로운 삶의 일상들을 다루며 소통될 수 있는 쉬운 言語가 될 수 있는 表現形式을 추구하되 리얼리즘보다 「表現主義」 형태를 취하는 경향을 보인다. 화면의 특징은 그래픽적 요소가 강하며 많이 다듬는 데서 즉흥적 필치에 이르는 등 다양한 표현의 차이를 보이며 색채의 강렬한 사용법이 두드러진다. 「한국현대미술모색전」, 「젊은 의식전」, 「거대한 뿌리」, 「시대정신」, 「푸른 깃발」, 「토해내기」, 「'80년대미학의 진로전」, 등 기획전들이 이 방면에 기여했고 개인작가들로는 丁卜洙, 李相鎬, 張慶皓, 李興德, 趙容格, 洪淳澈, 金振烈, 高敬勳, 權七仁, 金甫重, 金容文, 黃珠里, 黃孝昌, 鄭進允, 이섭, 안창홍, 홍순모 등이 돋보인다.

2. 새로운 表現:

이 경향은 외국의 신표현의 영향을 받아들이되 표현의 주제를 특히 개인의 신화, 꿈, 동경, 일상생활의 주변에서 구하며 형식에 있어서는 1)형상을 사용해서 자유분방한 형태의 이미지를 그려내는 경우 2)처음부터 비형상과 색채의 강렬성에 의한 筆法的인 상태를 보이는 경우 3)그리고 行爲와 物質의 드라마를 시도하는 경우로 대별된다.

「물의 신세대전」, 「타라」, 「난지도」, 「메타박스」, 「프론티어제전」, 「로고스와 파토스」, 「현상전」, 「오리진」의 젊은 세대작가들이 이에 속하며 개인 작가들로는 1)형상을 사용하는 경우: 林鳳奎, 鄭一, 李石柱, 李斗植, 朴權洙, 金容哲, 高榮勳, 朱泰石, 韓雲晟, 崔德教, 曹德鉉, 鄭圭錫, 林永善, 任哲淳, 李容德, 李承夏, 尹晟鎭, 閔晟來, 姜熙德, 柳仁, 金台鎬, 金右光, 金宇漢, 金龍植, 金永元, 權正浩, 黃賢秀, 金鍾鶴, 徐庸宣, 林永善, 金在光 등이 있으며 2)비형상과 색채의 의의를 강조하는 경우: 尹孝俊, 韓明浩, 兪炳勳, 全光榮, 金興摸 등의 활동이 두드러지고 3)평면, 오브제, 인스탈레이션 등을 통해 행위와 물질의 드라마를 모색하는 경우: 정덕영, 윤명재, 신영성, 조성무, 하용석, 김한영, 박방영, 조민, 정수모, 김찬동, 신동효, 원인중, 김성배, 신현중, 오상길, 하민수, 홍승일, 안원찬 등이 활동하고 있다.

3. 韓國畫:



△ 신영성(「난지도」멤버)作, 「무제」, 나무 기계부품, 1987
 ◁ 황창배作, 「작품」, 종이에 수묵채색, 96.5×227cm, 1988

「한국화」는 종래의 동양화라는 시각에서 벗어나 國畫의 재정립을 목표로 수묵, 채색, 민화, 현실풍경, 도시이미지 등 다양한 주제들을 실험하고 있는 한편 1)墨積의 平面化, 2)構造的 彩筆의 시도, 3)文筆의 現代의 해석, 4)現場性的 소묘, 5)分析的 群像의 묘법 등 다양한 형식실험이 이루어지고 있다. 이숙자, 오용길, 황창배 이왕종을 비롯해서 광석순, 차명희, 이길원, 장혜용, 백순실, 나정태, 이기만, 오숙환, 윤옥순, 조홍근, 표기봉, 차대영, 이민주, 홍기형, 김봉권, 임정기, 임혜란, 김효성, 최영선, 이효숙, 윤향숙, 김혜란, 김천영, 강재원, 나정태, 박종기, 서정태, 이규완, 이인, 이정혜, 정지문, 정하정, 지영섭, 차대영, 차영규, 이은숙, 이영석, 이재경, 김지현, 조환 등 많은 신예들이 등장하고 있다.

요컨대 感受性的의 최근 변모는 '80년대 압도적인 수의 청년세대 작가들의 등장으로 나타난 결과라고 할 수 있다. 이 결과는 종래의 작품의

시각과 방법론의 변혁을 가져올 만한 질적인 것으로 간주된다.

외견상으로 「감수성」의 경향의 작가들이 보여주고 있는 작품태도는 多元主義的이라는 데 특징이 있다. '70년대의 客體志向性을 넘어 主體志向性을 강하게 보여주며 敍述과 表現이라는 心理主義的 方法이 뚜렷이 나타난다. 작가의 주체가 익명으로 존재하는 작품에서 벗어나 작품의 표정의 전면에 부상하며 개성적 특성을 서술할 뿐만 아니라 의사를 표명하고 감정을 적극적으로 표현한다.

「감수성」의 작가들은 이로 해서 보다 더 적극적으로 生活世界에 밀착된 작품의 존재방식을 정열하고 있다. 그들은 작품을 통해서 자신과 자신을 둘러싼 상황들을 지칭하고자 한다. 지칭케할 뿐만 아니라 더 강렬하게는 그러한 시사를 통해서 자신의 현재와 미래에 대한 개인적인 꿈에의 욕구를 실현하려는 데 뜻이 있다고 할 수 있을 것이다. ㉠

〈美術評論家·哲學博士〉

▼ 註

- 24-李逸, 韓國美術, 그 오늘의 얼굴(서울: 空間社, 1982), P. 163.
- 25-季刊美術, No.33, 1985봄, P.46.
- 26-吳光洙, 앞글, P.142.

- 27-金福榮, 서술과 표현의 의지, P.153.
- 28-위글, P.154.
- 29-季刊美術, No.33 「'80년대 美術의 거센 熱風」, P.45참조. 李逸은 『여기서 의미성은 작품 內

的인 것과 外的인 것으로 나눌 수 있습니다. 회화 자체가 내적으로 지니는 의미나 본질을 추구하면서 작품 외적인 메시지를 거부했던 미술이 '70년대 미술이라면 작품 외적인 의미

- 성과 사회현실이 밀접하게 관계를 가졌던 미술이 '80년대입니다.'라고 언급하고 있다.
- 30-現代美術研究, PP.212~213, 「에콜 드 서울」 참조.
- 31-위책, PP.219~221, 「朴栖甫의 경우: 行爲의 現象學」 중에서, 특히 P.219 「身體的 契機」를 참조.
- 32-尹明老, 1987-1988, 그의 근작전(1988. 4. 20~29 두손갤러리)에 붙인 필자의 序文, 「얼레짓-혼륜: 몸짓과 표정」 참조.
- 33-現代美術의 展開와 批評, P.156~162.
- 34-金福榮, 「朴栖甫의 後期 描法時代」, 畫廊 No. 58. 1987 겨울, P.63.
- 35-위글, P.63~64.
- 36-尹明老에 관한 필자의 위글 참조.
- 37-韓基柱, 작업노트, 1987, 「서술과 표현의 의지」, P.169 참조.
- 38-「斷想노트」, 空間 No.125, 1977, P.46~47.
- 39-「朴栖甫의 後期 描法時代」, P.57, 再引.
- 40-위글 P.60~61 참조.
- 41-尹明老에 관한 앞 글 참조.
- 42-俞弘濬, 「'80년대 미술계의 새로운 상황-새로운 구상회화의 성장과정과 최근 경향에 대하여」, 문학과 예술의 실천논리(서울: 실천문학사, 1986), P.213.
- 43-俞弘濬, 「리얼리즘과 민족미술」, 시대상황과 미술의 논리(서울: 한겨레, 1986), P.64~65.
- 44-라원식, 「민족·민중미술의 창작을 위하여」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.169~170 참조. 여기서 라원식은 민중미술이 가지는 「감동적으로 전달할 수 있는 미술형식」으로서 첫번째로 서사성과 상징성을 들고 있다.
- 45-金潤洙, 「폭력과 예술-권력·예술인·민중의 변증」(1972), 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.64~73에 재수록, 특히 위 인용은 P.73 참조.
- 46-최열, 「민중미술론의 전개」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.146~147에서 再引.
- 47-「현실과 발언」 창립전(1980, 10) 서문에서, 이 4가지 사항의 문항은 필자가 임의로 요약해서 간략하게 보인 것이다.
- 48-위 글에서 轉載.
- 49-元東石, 「현실과 미술의 만남(1980)」, 현실과 발언: 1980년대의 새로운 미술을 위하여(서울: 열화당, 1985), P.31~38에 재수록.
- 50-元東石, 「민중미술의 논리와 전망」, 민족미술의 논리와 전망(서울: 풀빛, 1985), P.387.
- 51-cf. 成完慶, 「한국 현대미술의 빛나간 궤적」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.74~86. 여기서 그는 최근 한국 현대미술이 사회와의 통합의 기능을 잃고 단지 裝飾의 기능으로 전락했음을 비판하고 있다.
- 52-「현실과 발언」 창립전(1980) 서문.
- 53-언어에 관해서는 「삶의 미술전」 등, 「새로운 표현의 感受性」의 경향도 공히 추구하고 있음에 주목할 필요가 있다.
- 54-위글.
- 55-「현실과 발언」 창립전 서문.
- 56-「임술년」 창립전 서문.
- 57-특히 「두령」 창립전 서문의 경우.
- 58-특히 「서울미술공동체」의 「미술대동잔치」의 서문.
- 59-이 부분에 관해서는 金潤洙의 앞글 참조.
- 60-元東石, 「민족미술의 논리와 전망」에 재수록된 글 참조.
- 61-cf. 최열, 「민중미술론의 전개」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.140.
- 62-위글
- 63-가령 「두령」은 창립전(1984)을 가지기 전에 「민중미술의 새로운 이해」를 주제로 1983년에 좌담을 가졌었다.
- 64-元東石의 「수용의 현실과 소외」(1980), 최열의 「창작과 수용의 과제」(1983) 및 成完慶의 「미술의 민주화와 소통의 회복」(1984) 등을 참조
- 65-「광주자유미술인협의회」의 1980년 선언문.
- 66-元東石, 「민중미술의 논리와 전망」 참조.
- 67-가령 1985년 8월17일~18일의 「민중미술대토론회」는 이 방면의 종합적인 시각들을 정리한 모임이었다.
- 68-金鳳駿, 「일의 미술을 위하여: 민중미술을 시작하며」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.117.
- 69-金潤洙, 「신학철론」, 계간미술 '83 겨울호.
- 70-俞弘濬, 「'80년대 미술계의 새로운 상황」, 문학과 예술의 실천논리(서울: 실천문학사, 1986), P.214 참조.
- 71-俞弘濬, 「리얼리즘과 민족미술」, 시대상황과 미술의 논리(서울: 한겨레, 1985), PP.52~53 참조.
- 72-「향토적 서정주의」를 민중미술이 경계해야 한다는 데 대해서는 전기한 유홍준외에도 김봉준의 언급에서도 똑같이 제기되고 있다. cf. 金鳳駿의 앞글, P.117 참조.
- 73-라원식, 「민족·민중미술의 창작을 위하여」, 민중미술(서울: 공동체, 1985), P.154~178 참조.
- 74-여기에는 1)무속화, 탕화, 민화, 풍속화와 같은 전통시대 민중미술을 몸으로 익힐것. 2)현대를 살아가는 민중들과 보다 친밀하게 소통할 수 있도록 그들의 정서와 미의식을 체득할 것 등이 요구된다. cf. 라원식, 위글, P.165~168 참조.
- 75-이를 위해 1)서사성과 상징성 2)풍자성과 해학성 3)역동성과 서정성 등이 요구된다. cf. 라원식, 위글, P.169~172 참조.
- 76-cf. 俞弘濬, 「80년대의 미술계의 상황」, P.216~217 참조.
- 77-「吐해내기」展(서울: 관훈미술관, 1984년 2월) 서문.
- 78-張錫源, 「오늘의 美術, 오늘의 美學」, 空間 1984년 6월호, P.51 참조.
- 79-張錫源, 「民衆인가 良心인가」, 中央藝術 13호, 現代美術의 展開와 批評(서울: 미진사, 1988), P.134.
- 80-吳光洙, 「'80년대 한국미술의 情況」, 現代美術의 展開와 批評, P.142.
- 81-cf. 崔炳植, 「東洋畫, 韓國畫, 彩墨畫」, 現代美術의 展開와 批評, P.172~186. 그리고, 美術評壇 제6호의 특집좌담(1987년 11월) 「韓國畫의 오늘과 내일을 진단한다」 참조.
- 82-〈젊은 의식전〉, (1981) 창립전 서문 참조.
- 83-「韓國性-그 客容과 가늠」展(동덕미술관, 1988. 2.19~25) 서문.
- 84-이에 관해서는 서성록, 「個別의 桎梏을 찾아서」, 아트포스트 창간호(1988, 2.1) 및 최병식, 「民性繪畫의 現代的 解釋」, 民畫와 彩墨: 彩墨의 集點시리즈Ⅲ(한국화랑: 1988. 2.22~3.7) 서문 참조.
- 85-張錫源, 「민중인가, 양심인가?」, 중앙예술 1986년, No.13, P.69 참조.
- 86-徐成綠, 앞글 참조.
- 87-崔炳植, 民性繪畫의 現代的 解釋 참조.
- 88-「韓國畫의 오늘과 내일을 진단한다」 특집좌담 중 金炳宗의 말, 美術評壇 1987.11, No.6, P.11.
- 89-崔炳植, 「彩墨, 非形象의 破音들」, P.102.