

ХУН СУК ЛИ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОЙ КОРЕИ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ПЕРИФЕРИЙНОСТИ

Хун Сук Ли,

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
исторический факультет,
кафедра истории отечественного искусства,
аспирант
Ломоносовский проспект, д. 27, Москва, 119911, Россия

Национальный институт международного образования
при Министерстве образования, науки и техники
Республики Корея,
стипендиат
191 Jeongjail-ro, Bundang-gu, Seongnam-si, Gyeonggi-do,
13557, the Republic of Korea (Республика Корея)

E-mail: hoonsuk0484@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается процесс преодоления культурной периферийности и восстановления чувства национального самодостоинства в современном визуальном искусстве Южной Кореи. Предметом исследования является история визуального искусства Республики Корея 1950–2000-х годов. С конца 1950-х гг. до настоящего времени в различных течениях южнокорейского искусства постоянно наблюдается стремление не только к повышению качества своего творческого выражения до международного уровня, но и к формированию национальной самобытности. По мнению автора, преодоление культурной периферийности в современном южнокорейском искусстве возможно благодаря трансформации самого понятия современности в ряду событий новейшей истории Республики Корея. Автор опирается на многочисленные научные материалы южнокорейских искусствоведов, исследующих разные течения в новейшей истории искусства страны. Приводятся

примеры существования определенного замысла художников о восстановлении национальной самобытности в южнокорейском изобразительном искусстве. Особым вкладом в исследование темы является обобщенное описание и представление истории южнокорейского современного искусства, малоизученного в российском искусствознании. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейших научных разработок в области корееведения и искусствоведения.

Ключевые слова: искусство XX в., современное искусство Южной Кореи, история Южной Кореи, национальная самоидентификация, информель, тансэхва, минчжун мисуль, гиперреализм, глобализация.

Для цитирования: Ли Хун Сук. Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 554–563.

Проблема сохранения и применения национальной традиции является одной из важных тем в исследовании южнокорейского искусства настоящего времени. В области искусствознания и корееведения в России созданы различные научные работы, в которых исследуется влияние традиционного вида искусства на формирование танцевального и театрального искусства современной Южной Кореи. Например, Ли Санг Ву рассматривает влияние традиционной культуры на формирование современного танцевального искусства Южной Кореи [1]. Ким Су Джин уделяет особое внимание анализу двух современных корейских моноспектаклей, в которых сочетаются традиционные корейские

виды театра, такие как *мадан но ри* и *пхансори*, и современный моноспектакль [2].

Тем не менее в области исследования визуального искусства Южной Кореи тема осталась сравнительно малоизученной, так как в своих научных трудах российские исследователи искусства Кореи в основном сосредоточены на исследовании традиционного искусства. Например, Л.И. Киреева в своем сборнике из 24 статей по искусству Кореи только одну посвятила корейскому современному искусству: творческой хронологии Нам Джун Пайка [3, с. 119–132]. Строго говоря, в российском искусствознании и корееведении монография В.М. Маркова является единственной серьезной научной работой по теме корейского современного визуального искусства [4]. Автор исследует архитектуру, изобразительное искусство и керамику Южной Кореи второй половины XX в., однако не характеризует историю корейского современного визуального искусства в целом.

В данной статье мы предлагаем охарактеризовать историю современного искусства Южной Кореи как процесс преодоления культурной периферийности и восстановления чувства национального самодостоинства. Приобретение национальной самоидентификации в современном южнокорейском искусстве происходит через своеобразное понятие о современности. Поэтому мы предлагаем взглянуть на новейшую историю страны и понять, как определяется и меняется понятие о современности в контексте преодоления культурной периферийности жителями страны.

Прежде всего, необходимо отметить, что в настоящее время для южнокорейцев современность больше не означает подражание «западности», как это было в середине прошлого века. В настоящее время творческая интеллигенция Южной Кореи имеет другое понятие о современности, отличающееся от образа, сформированного в период окончания Корейской войны 1950–1953 годов. В то время США и Западная Европа казались жителям Южной Кореи идеальным образцом развитой современной цивилизации, с которой они должны брать пример, поэтому модернизация по западному образцу была для южнокорейцев важнейшей задачей после освобождения от японских колонизаторов. Традиционные корейские ценности воспринимались как символ отсталости, мешающей достичь новых высот. В силу колоссального влияния западного мира модернизация отождествилась с «западнизацией», что наблюдалось и в изобразительном искусстве. Такой тип модернизации искусства поддерживали в основном молодые художники.

Мировоззрение молодого поколения художников, переживших тяготы войны в юности, неизбежно отличалось от мировоззрения старшего поколения. Это различие нашло отражение в новых чертах



Рис. 1. *Информель*. Юн Мённо. Татуировка 64-1. Холст/масло, 115,6 × 91 см (1964)

изобразительного искусства, которые почти не проявлялись в довоенный период: деформация фигуры, чистая абстракция, подчеркнутая экспрессивность. Подобные тенденции в изобразительном искусстве, возникшие в середине 1950-х гг., стали известны под названием «горячая абстракция» или *информель* (рис. 1).

Информель — термин, заимствованный из французского языка (“art informel”, информализм). Отсюда можно заключить, что корейский информель был вдохновлен французским информализмом. Тем не менее в произведениях этого течения наблюдается не только французское влияние, но и отсылки к американскому направлению «живопись действия» (“action painting”). Опираясь на интуицию и чувства, художники корейского информеля свободно и экспрессивно выражали свои эмоции. Грубые фактуры, выполненные в смешанной технике, и экспрессивные мазки ярких кричащих цветов напоминают ряд произведений французских и американских художников 1940–1950-х гг.: Ж. Дюбюффе, Ж. Фотрие, Ж. Матьё и Дж. Поллока.

Если говорить только о названии и поверхностных характеристиках, то вполне можно утверждать, что корейский информель является лишь имитацией западного искусства 1940-х годов. Однако возникновение этого течения в Корее имеет историческую причину и базу, которой стала сложившаяся после

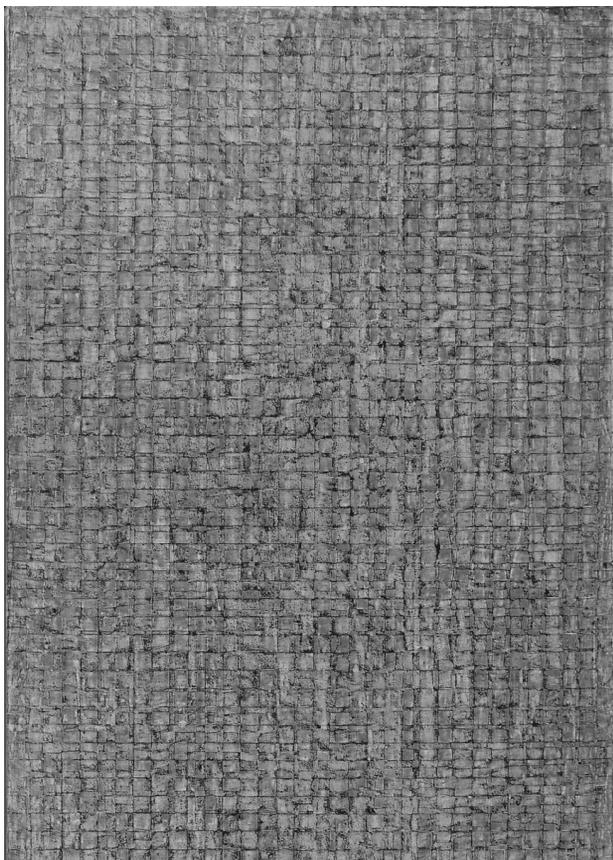


Рис. 2. Тансэххва. Чон Сан Хва. Без названия.
Холст/масло, 130 × 68см (1979)

разрушительной войны ситуация. Вторая мировая и Корейская войны принесли разрушения не только на материальном уровне, но и в системе мышления людей. Распространился нигилистический взгляд на мироустройство, люди потеряли модернистскую надежду на постоянное совершенствование мира путем использования человеческого разума, и наступление светлого будущего казалось абсурдной идеей. Сила случайности оказалась вернее силы разума. С таким измененным миропониманием художник больше не мог прославлять вечное и прекрасное, как это делали художники старшего поколения в прежнем фигуративном стиле живописи, потому что теперь эти два понятия казались напрасными грезами. В произведениях художников корейского информеля наблюдается энтузиазм самовыражения нового поколения, познавшего в юном возрасте трагедию войны. Их глубокое отчаяние и страдания военной и послевоенной жизни также отражены в картинах. Как заявлял Г. Розенберг, американские художники «живописи действия» должны рассматриваться в контексте кризисного состояния послевоенного американского общества [5]. В связи с этим феномен корейского информеля 1960-х гг. нельзя считать простым стилистическим подражанием западному изобразительному искусству, необходимо рассматривать

его в контексте определенного духовного состояния южнокорейского общества послевоенного времени.

Несмотря на то, что южнокорейский информель имел историческую обоснованность для возникновения на послевоенной почве, нельзя отрицать того, что его стиль все же несет на себе отпечаток влияния зарубежного искусства, не только французского и американского, но еще и японского [6, с. 34]. Возможно, поэтому данное течение не получило развития и начало исчезать уже в конце 1960-х годов. С этого времени в Республике Корея формировалось новое экспериментальное течение абстрактной живописи *тансэххва*, стиль которой характеризуется монохромностью и плоскостью (рис. 2).

В живописи тансэххва почти не наблюдается конкретной формы, напоминающей определенный предмет или вызывающей абстрактную эмоцию. Большинство картин художников тансэххва выполнены в одном цвете, близком к ахроматичности: черный, серый, белый, бежевый и т. д. Вместе с этим в живописи тансэххва подчеркивается плоскость гомогенной поверхности. Полотна художников, на первый взгляд, напоминают живопись цветового поля Б. Ньюмана или М. Ротко: на них не изображено ничего конкретного, только монохромное цветовое поле. Но если всмотреться в детали глубже, можно увидеть, что плоскость поверхности составлена из многочисленных мелких фактур, выполненных бесчисленными повторными нанесениями и удалениями мазков.

В искусстве тансэххва картина является не просто «маслом на холсте», а полем осуществления замыслов восточного художника, отличных от идей западного искусства. Художники тансэххва используют идеи древних восточных философских школ, в частности буддизма и даосизма, оказавших влияние на формирование традиционного корейского менталитета, для объяснения своего произведения, точнее, художественного акта: удаления грунта с холста повторным проведением линий карандашом (Пак Со Бо), вытеснения краски через щели грубого пенькового холста (Ха Чон Хён), повторного выскабливания и переписывания мелких частей высушенной монохромной картины (Чон Сан Хва) и т. д. Такой повторный длительный акт напоминает продолжительную и весьма мучительную медитацию буддийского монаха в попытке удалить себя и достичь нирваны. Незавершающийся процесс отождествления природы (или вещи) с собой или поиска глубочайшей истины восточных философских учений путем «разговора» художника с материалом и создания «молчаливой» картины является одновременно главной целью и способом данного художественного акта [7, с. 161–199, 360–363; 8, с. 138].

Тем не менее подобная трактовка живописи тансэххва требует дополнительного объяснения. Необходимо отметить, что многие ведущие художники



Рис. 3. Экспериментальное искусство. Ли Сын Тхэк. Ветер — народная игра. Ткань/перформанс (1971)

этого течения в 1960-х гг. занимались живописью информеля, эстетика которого противоречит характеристике тансэкхва. Часто такие художники также принимали государственные заказы и писали исторические полотна в стиле академизма, не подходящие эстетике не только информеля, но и тансэкхва. Как можно объяснить такое противоречие их творческого пути? Исследователь тансэкхва Джоан Ки обращает внимание на историческое обстоятельство, резко изменившее социальную и политическую ситуацию в Республике Корея, — усиление национализма под управлением авторитарного военного правительства [9, с. 2].

Приобретенный международный опыт также заставил южнокорейских художников вести поиск нового стиля искусства. С конца 1960-х гг. они начали осознавать важность национальной самоидентификации в своем творчестве, так как, несмотря на историческую обоснованность возникновения информеля на корейской почве, в его пластическом языке явно наблюдалось влияние западного модернистского искусства, считавшегося в то время уже устаревшим на международном рынке. Корейские современные художники задумались о «корейскости», которая могла бы охарактеризовать национально-культурную уникальность их произведений

на международном арт-рынке (особенно в Японии), и в итоге обратились к корейской культурной традиции [10, с. 202]. Иначе говоря, «корейскость» течения тансэкхва на основе традиционной восточной философии не была естественным выражением идей художников, а всего лишь являлась необходимостью для рекламы «национального бренда». В связи с этим нельзя отрицать тот факт, что на формирование этого течения оказало большое влияние самосознание южнокорейских художников, освоивших ориентализм и желающих использовать его в качестве инструмента привлечения внимания на международном арт-рынке. Именно поэтому трудно считать тансэкхва попыткой восстановления культурного достоинства. Однако, несмотря на подобную критику, тансэкхва имеет значение первой групповой попытки самоидентификации в истории корейского современного искусства [11, с. 41].

Если говорить не о групповом, а об индивидуальном уровне, то тансэкхва не является первой попыткой поиска самобытности в южнокорейском современном искусстве. Уже в начале 1960-х гг. некоторые экспериментальные художники сделали шаг в эту сторону. Быстро меняющаяся политическая и социальная ситуация в Республике Корея привела к резкой смене мировоззрения людей.



Рис. 4. Минчжун мисуль. О Юн. Отец.
Гравюра, 35 × 36 см (1983)

Апрельская революция (1960), военный переворот (1961), политика реформ и индустриализация пошатнули традиционные духовные и общественные ценности страны и, как уже было упомянуто, поставили во главу угла западный материализм. Кроме того, правительство, пришедшее к власти в результате военного переворота, взяло за основу авторитарные методы управления государством и вынудило население стать «бойцами индустриализации отечества». Распространение материализма и фрагментация общества привели к автономии индивида и его самоотчуждению, а жесткий авторитаризм превратил целую страну в большую казарму. В таких обстоятельствах молодые художники, чувствовавшие проблемы своего времени, старались найти выход из этой болезненной ситуации через новый язык искусства. Экспериментальные движения молодых художников, в том числе перформанс, хэппенинг и инсталляция, являлись частью попыток вырваться из-под давления современного южнокорейского общества.

Некоторые авангардистские художники с начала 1960-х гг. исследовали традиционные корейские воззрения на вещи и природу, проводили экспериментальные перформансы. Например, Квак Ин Сик сначала разбивал природные камни, потом восстанавливал их с помощью гипса и других материалов и в конце концов возвращал их в природу. Ли Сын

Тхэк обратил внимание на беспредметные природные элементы, такие как огонь, ветер и дым. Он использовал их в качестве материала для своего творчества. Художник проводил акции, в которых опускал на поверхность реки горящие этюдники или пускал по ветру стометровую красную ленту (рис. 3). В этих экспериментах главным является не само природное явление, а акция художников, которые превращают это явление в средство художественного выражения и в итоге возвращают его в природу. Так подчеркивается традиционная корейская концепция вещей, где нет различий между интенционалом и экстенционалом, существующих в западной логике [12, с. 210]. Однако в творчестве этих художников еще не просматривался критический взгляд на проблемы, с которыми столкнулось корейское общество того времени.

Критическое искусство как движение современного искусства в Южной Корее появилось в начале 1980-х годов. *Минчжун мисуль* (Minjung Art, People's Art) является самым значимым течением искусства в этом контексте (рис. 4). Корейское слово *минчжун* можно дословно перевести на русский язык как «народ» или «публика», но его интерпретация в контексте истории общественных движений Республики Корея немного отличается, и слово *минчжун* имеет следующее значение: просвещенный народ поработленного класса, сопротивляющийся несправедливой эксплуатации класса господствующего. В 1970–1980-х гг., когда активизировалось общественное движение против «диктатуры развития» авторитарных властей, слово *минчжун* приобрело значение народа, который в качестве исторического субъекта участвует в борьбе за демократизацию в области политики и экономики страны. В движении приняли участие не только крестьяне и рабочие, но также студенты и интеллигенция. Южнокорейский искусствовед и критик Вон Дон Сок в своей книге «Логика и перспективы национального искусства» определил *минчжун мисуль* как искусство, созданное рукой минчжуна, принадлежащее минчжуну и существующее для минчжуна [13, с. 387]. Таким образом, субъектом производства и потребления художественного произведения должен быть сам народ, и художник должен быть его частью.

Замечая изолированность широкой публики от искусства тансэхва, имевшего мало отношения к правдивости и развитию национальной традиции, художники нового поколения 1980-х гг. обращали внимание на корейское народное творчество, которое они считали лучшим помощником в деле восстановления национальной самоидентификации в изобразительном искусстве. К тому же произошедшая в Кванджу трагедия и растущая демократическая сознательность корейского народа сделали поиск образца национальной самоидентификации в народном искусстве еще более важным. В мае 1980 г. жители этого города провели акции

протеста против нового военного режима, во главе которого стоял генерал-майор Чжон Ду Хван, игнорировавший конституцию и демократические принципы. Правительство с применением огнестрельного оружия подавило демонстрацию. В итоге более 150 человек погибло, более 3 тыс. человек получили травмы (из них 376 погибли в результате осложнений от полученных ранений). Военное правительство Южной Кореи пыталось оправдать убийства жителей города Кванджу, прикрываясь авторитетом США. Южнокорейские СМИ, находившиеся под контролем военного правительства, распространяли ложные сведения, согласно которым США признали легитимность действующего правительства в Республике Корея и дали согласие на использование военной силы при подавлении массовых беспорядков в городе Кванджу, хотя на самом деле правительство США узнало о случившемся только после того, как был открыт огонь. Отношение южнокорейского народа к Америке резко ухудшилось вследствие распространения этой ложной информации [14, с. 70–71].

В сложившихся обстоятельствах интеллигенция Южной Кореи стала пересматривать мировоззрение, основанное на западных ценностях. Начали развиваться и распространяться собственные взгляды на мироустройство, в центр которых был поставлен корейский народ как самостоятельный субъект истории. В процессе пересмотра традиционных национальных ценностей сформировалось своеобразное течение народной культуры. Появление *минчжун мисуль* и поиск национальной идентичности в народном искусстве, проведенный художниками движения, тесно связаны с изменением взгляда на западную культуру в стране.

Кроме художников минчжун мисуль среди последователей реалистического течения Южной Кореи 1970–1980-х гг. существовали и те, кто пытался открыть новый уровень фигуративности в изобразительном искусстве. Если приверженцы минчжун мисуль характеризовались глубокой политической ангажированностью и попыткой изменения реальности силой искусства, то этим художникам присуща сосредоточенность на фотографической детализации изображаемой реальности. Художников данного течения и их последователей называют гиперреалистами, но такое название отнюдь не подходит для их определения.

Причиной этого является то, что гиперреализм как художественное течение в западном понимании, строго говоря, не мог существовать в южнокорейском искусстве того периода. Гиперреализм возник на Западе, где реалистическая традиция существовала со времен Возрождения и столкнулась с вызовом такой новой технологии, как фотография. Поэтому западные художники имели возможность размышлять о соотношении реалистического

изображения и действительности. Гиперреалисты обычно используют фототехнику для совершенствования своих произведений. Если фотография считается копией действительности, то гиперреалистическая живопись является копией этой копии. Тем не менее, благодаря крайне детальному и точному изображению, гиперреалистическая живопись выглядит более близкой к действительности, чем фотография. Такая смена приоритета между действительностью и ее копией дает зрителю возможность поразмыслить над реальностью, насыщенной симулякрами новой мультимедийной эры, в которой он живет. В данном контексте гиперреализм имеет связь с поп-артом — ведущим течением западного искусства 1960-х гг., которое заняло значимое место в истории современного искусства. Однако ситуация в Республике Корея 1970–1980-х гг. существенно отличалась от ситуации на Западе: отсутствовала реалистическая традиция, которую нужно было преодолеть; отсутствовали взаимоотношения живописи и фотографии в развитии реализма; отсутствовала связь с поп-артом [15, с. 11].

Несмотря на такие различия, термин «гиперреализм» широко употребляется для обозначения художественного течения в южнокорейской живописи, появившегося в 1970-х годах. Возможно, причина заключается в том, что на его зарождающиеся неизбежное влияние оказал американский гиперреализм. Как бы то ни было, в последнее время среди корейских искусствоведов существует мнение о необходимости отличать корейский гиперреализм от западного и дать ему более подходящее название — «новая фигуративная живопись». Важно отметить, что сами корейские художники этого течения уверенно заявляют: их искусство не является эпигоном западного гиперреализма [16, с. 85]. Авторы сознательно развивали своеобразную логику фигуративности, отличающуюся от западной [15, с. 24]. Несмотря на то, что их работы демонстрируют внешнее сходство с работами западных гиперреалистов относительно техники изображения, южнокорейская гиперреалистическая живопись 1970–1980-х гг. отличается от западной содержанием и темой. В корейском гиперреализме явно прослеживаются субъективные эмоции и символическое высказывание художника, что сознательно устранено в западной гиперреалистической живописи. Западный гиперреализм характеризуется стремлением к изображению максимально объективного и, соответственно, холодного механического взгляда на предметы, но видение художника корейской гиперреалистической традиции более человечно. Часто изображаемыми предметами становятся объекты природы (камни, песок, капли воды, трава) или предметы, созданные из них (кирпичи, глинобитная стена и т. д.). Также в работах часто появляются объекты социальной инфраструктуры (желез-



Рис. 5. *Глобализация в искусстве. Со Дохо. Дом в доме в доме в доме в доме.*
Полиэстер/металлическая рама, 1,530 × 1,283 × 1,297см (2013)

ная дорога, лестница). Хотя в картинах отсутствует человеческая фигура, через изображение объектов, намекающих на отношение людей к природе и обществу, корейская гиперреалистическая живопись метафорично говорит о существовании человека в мире.

После снятия ограничения на выезд за границу в 1989 г. среди жителей Южной Кореи начался туристический бум. Активно развивалось международное сотрудничество во многих отраслях, и искусство не стало исключением. При желании художник мог свободно отправиться в другую страну и общаться с любыми художественными деятелями, посещать зарубежные галереи, музеи и международные выставки, чтобы расширить свой творческий кругозор. В 1990-х гг. опыт пребывания за рубежом среди художников уже не был такой редкостью, как раньше. В южнокорейском современном искусстве началась эра глобализации.

Глобализация в искусстве одновременно обозначала и деконструкцию творческой иерархии, и демократизацию искусства. До того, чтобы стать «хорошими» художниками, творческая молодежь должна была ознакомиться с определенным стилем старшего поколения, главенствующим в то время в сфере изобразительного искусства (например, академизм 1950–1960-х гг. или тансэхва 1970–1980-х гг.). Но

с 1990-х гг., вследствие распространения постмодернистского плюрализма, ни одно течение не могло более доминировать в сфере южнокорейского искусства. Все стили и течения обрели право на существование.

Безусловно, и до наступления эры глобализации существовали корейские художники, свободно развивавшие свое искусство без оглядки на «моду» и престижность. Нам Джун Пайк был как раз одним из таких художников. Благодаря материальной поддержке семьи, в юном возрасте он смог уехать за рубеж, где сформировал собственный взгляд на искусство и развивал свою художественную теорию. Он предвидел новые возможности технологий в различных сферах творчества и стал основателем совершенно нового вида искусства — видеоарта.

Нам Джун Пайк идентифицировал себя как гражданина мира и осуществлял план по объединению Запада и Востока силой искусства. Объявляя себя «желтой угрозой», он претендовал на роль Чингисхана новейшего времени — не как завоевателя или разрушителя, но как человека, объединившего Запад с Востоком. В своем телепроекте «Доброе утро, мистер Оруэлл» он смог осуществить задуманное. Благодаря спутниковым технологиям связи и новым видеотехнологиям, 1 января 1984 г. мир стал одним целым. Спутниковая система трансляции соединила в реальном времени студии Нью-

Йорка и Парижа. В Нью-Йорке среди выступавших были Джон Кейдж, Мерс Каннингем, а в Париже — Шарлотта Мурман, Йозеф Бойс. Их совместное шоу транслировалось в реальном времени в Сеуле, Берлине, Париже и Нью-Йорке. В нем участвовало более 100 артистов, а зрителями стали более 25 млн человек. Джордж Оруэлл в своем романе «1984» предсказал установление тоталитарного государства, которое контролирует личность и отнимает ее свободу посредством технологии массовых коммуникаций, а Нам Джун Пайк обнаружил в средствах массовой коммуникации не контроль, а, наоборот, возможность для свободного общения личностей.

Нам Джун Пайк — предшественник многих южнокорейских художников, которые не ставят себе ограничений и творят в различных уголках мира. Как кочевники, они не желают оставаться на одном месте, а переезжают в другие страны, где есть возможности для нового творческого развития, трансформации своего образа жизни и мировоззрения. Эта тенденция набирает обороты вместе с распространением программ арт-резиденций по всему миру. В настоящее время корейские художники свободно пересекают границу не только в физическом, но и в духовном смысле.

Среди таких «кочевых» корейских художников Кимсуджа и Со Дохо особенно ярко выделяются успешным сочетанием национальной своеобразности и опыта жизни за рубежом. Кимсуджа использовала *боттари*, т. е. цветные платки, в которые корейские женщины упаковывают вещи для переезда, в серии работ о миграции. Вопрос миграции — универсальная тема, которую, однако, нелегко затрагивать при отсутствии личного опыта жизни в чужой стране; *боттари* же являются элементом национальной и гендерной особенности художницы. Со Дохо (в России его обычно неправильно называют «До Хо Су») с помощью полупрозрачной хлопчатобумажной ткани воспроизводит жилые пространства в Южной Корее и США, служившие ему домом в разное время (рис. 5). Посредством такой «текстильной архитектуры», которую можно перевезти в чемодане, художник затрагивает тему перемещения фиксированного пространства, которую он вынес из личного опыта переселения из привычного в чужое место.

Благодаря постоянному поиску пути сохранения и развития национальной идентичности в современном искусстве, художники Южной Кореи смогли не растерять свою аутентичность в эпоху глобализации. Необходимо отметить, что с наступлением XXI в. для жителей Южной Кореи современность перестала быть синонимом «западности». Сегодня они считают, что стать современным можно только с помощью сочетания глобальных и традиционных ценностей. В то же время корейские современные художники больше не прида-

ют чрезмерного значения своему восточному происхождению, как это было в 1970-х гг., так как их «восточность» больше не считается символом отсталости или инструментом привлечения интереса западных зрителей в духе ориентализма. Она является одной из многих черт корейского художника, живущего в современном глобальном мире. Национальная идентичность в современном корейском искусстве находится в состоянии «У-вэй и естественности», т. е. в состоянии «как оно есть»: без лишнего унижения или пафоса. В современном плюралистическом мире не существует центра или края, верха или низа, а также нет границ — все виды искусства и национальные культуры значимы и имеют право на существование. Понимание этого позволяет обрести чувство собственного достоинства и одновременно сохранить скромность. Корейское современное искусство является лишь частью мирового искусства, но вместе с тем оно также содержит в себе и ценность, которая сопоставима с ценностью искусства всего мира.

Список источников

1. Ли Санг Ву. Национальные традиции корейского искусства и современный балет Южной Кореи : дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2000. 144 с.
2. Ким Су Джин. Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 46—51.
3. Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи : сб. избранных статей и заметок. Магнитогорск : Магнитогорский гос. ун-т, 2006. 204 с.
4. Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века : Монография. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. 336 с.
5. Rosenberg H. Action Painting: A Decade of Distortion // Art News. 1962. No. 61, December. P. 42—45, 62—63.
6. Chung Moo-Jeong. Jeonhu chusangmisulgyeui eusepelanto, “aengpoleumel” gaenyeom-ui hyeongseong-gwa jeongae [The Formation and Development of the Concept Informel, Esperanto in the Postwar Art World] // Misulsahak [Art History : Journal of Korean Association of Art History Education]. 2003. Vol. 17. P. 7—43.
7. Kim Bok Young. Nungwa jeongsin: hangug hyeondaemisul ilon [Eye and Mind: Theory of Korean Contemporary Art]. Seoul : Hangilart Publ., 2006. 552 p.
8. Yoon Jin Seup. Hangug modeonijeum misul yeongu [A Study on Korean Modernism]. Seoul, Jaewon Publ., 2000. 230 p.
9. Kee J. Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method. Minneapolis : University Minnesota Press, 2013. 384 p.
10. Kim Joo Won. 1970nyeondaehangug “dansaekhwa” non-ui jaego [Rethinking of Discussion about Korean “Dansaekhwa” in 1970s] // Mihag-yesulhag yeongu [The Journal of Aesthetics and Science of Art]. 2002. Vol. 16. P. 185—204.

11. Kim Young Na. Hyeondaemisul-eseoui jeontong-ui seonbyeolgwa gyeseung: 1970nyeondaemi monokeulom misulgwa 1980nyeondaemi minjungmisul [The Two Traditions: Monochrome Painting of the 1970s and Minjung Misul of the 1980s] // Jeongsinmunhwa yeongu [Research of Mental Culture]. 2000. Vol. 23. No. 4. P. 33—53.
12. Kim Bok Young. 1970nyeondaemi hangug-ui silheommisul — tajajeog segyeihaeui jeongu [Korean Experimental Art in 1970s — The Initiative of understanding of the World in the context of Otherness] // Hangug hyeondaemisul saelo bogi [The New Look at The Korean Contemporary Fine Arts]. Seoul : Mijinsa Publ., 2007. P. 204—218.
13. Won Dong Seok. Minjogmisul-ui nonliwa jeonmang [Logic and Views of National Art]. Seoul : Pulbit Publ., 1985. 420 p.
14. Choi Chang Jip, Seo Joong Seok, Lee Jong Beum, et al. Gwangjuhangaeng-ui yeogsajeog seong-gyeongwa 80nyeondaemi banmijajuhwa tujaeng [Historical Characteristics of Gwanju Uprising and Anti-American Independence Movement in 80s] // Yeogsabipyong [Critical Review of History]. 1989. Vol. 5. P. 47—75.
15. Kim Young Ho. Hangug geugsasil hoehwau misulsajeog gyujeongmunje [Definition of the Korean Hyperrealism Painting in the Fine Art History] // Hyeondaemisulhang nonmunjib [Journal of Contemporary Fine Arts]. 2009. Vol. 13. P. 7—29.
16. Kim Mi Kyung. Hangug dansaegjohoeowa ihu “sinhyeongsang”-ui uimi [Meaning of “Neo-figurative” After Korean Monochromatic Painting] // Hangughyeondaemisul 197080 [Korean Contemporary Fine Arts 197080]. Seoul : Hag-yeonmunhwasa Publ., 2005. P. 73—102.

CONTEMPORARY ART OF SOUTH KOREA: OVERCOMING THE PERIPHERY

LEE HOON SUK

M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 Lomonosovsky Av., Moscow, 119911, Russia
National Institute for International Education, 191 Jeongjail-ro, Bundang-gu, Seongnam-si, Gyeonggi-do, 13557, the Republic of Korea
E-mail: hoonsuk0484@gmail.com

Abstract. *This article discusses the process of overcoming the cultural periphery and restoring the feeling of national dignity in the contemporary visual art of South Korea. The research subject is the visual art history of the Republic of Korea in the period of 1950s—2000s. Since the late 1950s to the present day, in different movements of the South Korean modern art, the intention has been constantly observed not only to raise their creative expression to the international level, but also to form the national identity. According to the author, the overcoming of the cultural periphery in the contemporary South Korean art has become possible due to the transformation of the concept of contemporaneity in a series of events in the recent history of the Republic of Korea. The author rests on the numerous scientific materials by South Korean art historians, who explore various trends in the contemporary art history of South Korea. As a result, the author was able to show the existence of a plan for the restoration of national identity in the South Korean art. The author's special contribution in the study is a generic description and representation of the history of South Korean contemporary art, which is still poorly known in Russia. Results of the research can be used for further scientific development in the fields of Korean studies and art history.*

Key words: 20th century art, Korean contemporary art, South Korean history, National identity, Informel, Dansaekhwa, Minjung Art, Hyperrealism, Globalization.

Citation: Lee Hoon Suk. Contemporary Art of South Korea: Overcoming the Periphery, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 554—563.

References

1. Li Sang Vu. *Natsional'nye traditsii koreiskogo iskusstva i sovremennyyi balet Yuzhnoi Korei* [National Traditions of Korean Art and Modern Ballet of South Korea]. St. Petersburg, 2000, 144 p.
2. Kim Su Dzhin. Traditsii koreiskikh narodnykh predstavlenii v sovremennom monospektakle [Traditions of Korean Public Performances in Modern Solo Performance], *Observatoriya Kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 4, pp. 46—51.
3. Kireeva L.I. *Stat'i po iskusstvu Korei : sb. izbrannykh statei i zametok* [Articles on Art of Korea : Collection of Selected Articles and Notes]. Magnitogorsk, Magnitogorsky State University, 2006, 204 p.
4. Markov V.M. *Iskusstvo Respubliki Koreya vtoroi poloviny XX veka* [Art of Korean Republic of the Second Half of the 20th Century]. Vladivostok, Dal'nevost. Un-t. Publ., 2002, 336 p.
5. Rosenberg H. Action Painting: A Decade of Distortion, *Art News*, 1962, no. 61, December, pp. 42—45, 62—63.
6. Chung Moo-Jeong. Jeonhu chusangmisulgyeui esuelpelanto, “aengpoleumel” gaenyeom-ui hyeongseong-gwa jeongae [The Formation and Development of the Concept Informel, Esperanto in the Postwar Art World], *Misulsahak* [Art History: Journal of Korean Association of Art History Education], 2003, vol. 17, pp. 7—43.

7. Kim Bok Young. *Nungwa jeongsin: hangug hyeondaemisul ilon* [Eye and Mind: Theory of Korean Contemporary Art]. Seoul, Hangilart Publ., 2006, 552 p.
8. Yoon Jin Seup. *Hangug modeonijeum misul yeongu* [A Study on Korean Modernism]. Seoul, Jaewon Publ., 2000, 230 p.
9. Kee J. *Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*. Minneapolis, University Minnesota Press, 2013, 384 p.
10. Kim Joo Won. 1970nyeondae hangug “dansaekhwa” non-ui jaego [Rethinking of Discussion about Korean “Dansaekhwa” in 1970s], *Mihag-yesulhag yeongu* [The Journal of Aesthetics and Science of Art], 2002, vol. 16, pp. 185—204.
11. Kim Young Na. Hyeondaemisul-eseoui jeontong-ui seonbyeolgwa gyeseung: 1970nyeondaemi monokeyulom misulgwa 1980nyeondaemi minjungmisul [The Two Traditions: Monochrome Painting of the 1970s and Minjung Misul of the 1980s], *Jeongsinmunhwa yeongu* [Research of Mental Culture], 2000, vol. 23, no. 4, pp. 33—53.
12. Kim Bok Young. 1970nyeondae hangug-ui silheom-misul — tajajeog segyeihaeui jeongu [Korean Experimental Art in 1970s — The Initiative of Understanding of the World in the Context of Otherness], *Hangug hyeondaemisul saelo bogi* [The New Look at the Korean Contemporary Fine Arts]. Seoul, Mijinsa Publ., 2007, pp. 204—218.
13. Won Dong Seok. *Minjogmisul-ui nonliwa jeonmang* [Logic and Views of National Art]. Seoul, Pulbit Publ., 1985, 420 p.
14. Choi Chang Jip, Seo Joong Seok, Lee Jong Beum, et al. Gwangjuhangjaeng-ui yeogsajeog seong-gyeongwa 80nyeondaemi banmijajuhwa tujaeng [Historical Characteristics of Gwanju Uprising and Anti-American Independence Movement in 80s], *Yeogsabipyong* [Critical Review of History], 1989, vol. 5, pp. 47—75.
15. Kim Young Ho. Hangug geugsasil hoehwau misul-sajeog gyujeongmunje [Definition of the Korean Hyperrealism Painting in the Fine Art History], *Hyeondaemisulhag nonmunjib* [Journal of Contemporary Fine Arts], 2009, vol. 13, pp. 7—29.
16. Kim Mi Kyung. Hangug dansaegjohoe-hwa ihu “sinhyeongsang”-ui uimi [Meaning of “Neo-figurative” After Korean Monochromatic Painting], *Hangughyeondaemisul 197080* [Korean Contemporary Fine Arts 197080]. Seoul, Hag-yeonmunhwasa Publ., 2005, pp. 73—102.

Университет
Arzamas.

Запад и Восток: история культур

Arzamas совместно с Российской государственной библиотекой открывает Университет мечты: еженедельный лекторий — от китайской поэзии до Французской революции. Это курс лекций длиной в полгода: история культуры в рассказах главных специалистов. Лекции проходят каждое воскресенье в конференц-зале РГБ (Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 3 подъезд, 3 этаж) в 16:00. Вход свободный, но количество мест ограничено, пройти смогут первые 500 посетителей. Форма одежды — праздничная. Лекция продолжается час, после нее — вопросы и общение с лектором.

Почему это Университет мечты?

Потому что это красиво и многообещающе. Потому что наши лекторы — самые лучшие. Потому что выбранные темы самые точные и интересные. Потому что двери университета открыты каждому. Потому что это университет без деканата, вступительного экзамена и студентов, которые учатся против воли.

Подробнее на сайте <http://arzamas.academy/uni/eastwest>