

# 韓國當代版畫藝術之分析

金貞花

## 一、前言

從 1970 年代起，韓國視覺藝術隨著全球趨勢，產生一連串技術、質材、影像表現及種類上的變化。目前韓國當代版畫已有顯著發展，特別是通過多樣的影線表視促進視覺藝術的普及化（popularization）。版畫主要具有反影像（anti-image）、間接（indirectness）、複製（reproduction）與普及化（popularization）等特徵。韓國現代版畫則強調意義的多元性與獨創性。所謂圖像學（iconography）是指恢復純藝術的邏輯，而普及化意味著影像創作的民主化。影像的多元意義是指後現代主義影像的自我中心邏輯，及與創意、認同相關的創作原形。這些概念使版畫在韓國視覺藝術界占有一席之地。

在韓國，版畫作為排版印刷術已有很長的一段歷史，但始終未能成為一個獨立的類項，直到晚近才被歸入視覺藝術領域成為一類。這篇論文將回顧韓國版畫史，並透過十二位代表性藝術家的介紹，分析韓國當代版畫發展的現況。

## 二、韓國版畫史簡述

韓國擁有悠久的印刷史及繪畫史，這可從大量的作品及作品的品質中看出來。不幸的是，我們還沒有發現比新羅統一時期更早的版畫作品。許多高麗時期的版畫作品保留至今，其中包括當時廣為流傳的木刻佛經版畫。這些木刻版畫中，《御製秘藏詮》相當著名，而其簡潔的影像表現是取法自傳統山水畫。

朝鮮時期具有實用性的印刷作品相當受到歡迎，例如《三綱行實圖》、《二倫行實圖》和《五倫行實圖》（圖一）。這些作品的內容主要為儒家教訓及道德符碼。在十七、十八世紀，約英宗、正宗時代，版畫製作達到顛峰。此時，版畫超越書籍插圖的層次，朝藝術形式發展。據傳當時人將版畫用在於多種用途，像具有儒家教化和國家倫理內容的《儀規圖》和《行列圖》、地圖或其他具有特定用途的版畫作品。十九世紀中葉，

朝鮮朝末期，隨著生活水平提昇，版畫的用途也越多樣，包括護身符與民俗畫。由於大量製作，這些作品在造形、技法上皆顯粗糙，不夠專業。不過，版畫卻因此廣為流傳。

朝鮮朝之前，木刻是主要的版畫技術。在水原（地名）的龍珠寺保存僅有的《父母恩重經》銅版畫真蹟，其製作方法採用西方少用的鑄造及凹版技術，但這在韓國也是一個例外。在西方製作方式引進以前，古版畫主要皆是以木刻來呈現，這是韓國古版畫的限制，也是其特色。

此外，多色套印的版畫非常稀有。現今為人熟知的作品是在日據時代製作的多色木刻版畫。這之前，多色木刻版畫只有正宗時代的《五倫行實圖》和《陵幸圖》而已。而日本多色木刻「浮世繪」非常發達，也影響到西方的印象主義。

隨著印刷術的發展，日據時代盛行版畫作為各類圖書中插圖。插圖版畫可以分成三種類型，第一種是版畫沿襲朝鮮時期插畫的傳統風格，例如一九〇五出版的《聖蹟圖本》、一九一五出版的《童蒙先習》和《繪像靈蹟實記》等；第二種則是具有寫實主義風格的版畫，以李相春（1910~1938？）和李甲基（1908~？）凹版(Gravure Creux)作品為主。他們的作品中營造出如建築般的感覺，內容主要是反映出殖民時期民間故事和事件，帶有悲劇宿命性。這種具批判性的現實主義，在當時是非常普遍的趨勢；第三種是純粹的版畫例如斐雲晟、崔志文、黃憲永。這與延續至朝鮮朝的主流風格不同。所以，在以寫實而實用的版畫潮流中，這種以藝術至上為主的版畫可說是異數。解放後，版畫主要作為報章雜誌上的插圖，這是因應資訊爆炸時代要求普及的現象而來的。這時少有獨立而專業之版畫家，要到一九五〇年末現代版畫風格才浮現。

### 三、韓國當代版畫發展的歷程

#### (一) 一九五〇至七〇年代

版畫藝術擁有雕刻、銘印特色的獨特技術，其製作影像的過程中可做多樣嘗試。同時版畫必須完全的透過模版製成，所以常在印刷及版畫藝術間的差異上引發爭辯。在十九世紀，西方藝術家將版畫界定為視覺藝術的一類，這才使印刷和版畫有了明顯的區別。

西方繪畫傳入韓國大約是在一九一〇年代，而在一九五〇年代，韓國當代版畫風格得以確定，其中在一九五七年至一九五八年間的發展最為主要。韓國版畫協會創立

於一九五八年，該會將版畫視為一種藝術形式，同時吸引許多藝術家投入版畫製作的行列。一九六〇年代宋奮修（譯音）、研明路（譯音）和金奉大（譯音）前往美國、法國學習版畫藝術，並為版畫藝術開展新領域。他們參加許多藝術節展覽，例如巴西當代版畫藝術節、東京國際版畫雙年展等。

一九六八年，由十三位永久會員組成的韓國當代版畫協會成立，此一組織宣揚版畫的藝術特性。隨著學成歸國的版畫家日增，版畫在一九七〇年代得到可觀的發展，並在一九七〇年達到高峰。該年，為慶祝東亞日報五十週年所舉辦的漢城國際版畫雙年展，邀集來自二十四個國家 197 件作品，並由六位國際知名的版畫專家選出四位得獎者。一九七三年，該會提供更多發表管道給年輕藝術家，同時在洛杉磯 Pa Sa De Na 藝廊與洛杉磯版畫協會共同舉辦第一屆國際版畫展。這項活動是韓國現代版畫國際化的里程碑。另外，一九七七年該會與台灣版畫協會共同合作，在歷史博物館展出中韓版畫展。一九七八年第四屆國際版畫交流展在壽德宮國家當代藝廊開幕，這個展覽由中央日報贊助，英國駐南韓大使館主辦，八十五位英國藝術家，像亨利·摩爾及大衛·華克，以及三十五位韓國知名版畫家共襄盛舉。一九八一年，由韓國版畫協會每年主辦的國際版畫競賽，以提供機會給許多有企圖心的年輕藝術家參加，並藉加入協會發展他們的創作生涯。

## （二）一九八〇至九〇年代

在一九六〇及七〇年代，那些留學國外的藝術家使韓國現代版畫現代化。到八〇（1980's）年代時，則出現了源自民俗藝術運動的議題。吳研（譯音）（圖二）在他的作品中表現‘力量’，而李出修（譯音）在作品中展現他的感受。洪成談（譯音）（圖三）以寫實而強烈的方式呈現發生在一九八〇年的光州事件。其作品中展現深刻的痛苦極遺憾震撼藝術界。有趣的是，李出修（譯音）運用他獨特的簡潔技巧和形式化的線條，吸引觀者。版畫是如此深具特色，以黑白分明的單純感及多樣的複製性，讓觀者入迷（圖四）。

在一九八〇年代，韓國版畫發展邁向嶄新的一頁。這個時期，版畫以其傳統價值支援對抗軍事政府的新社會運動。然而，這個運動卻如同三〇年代的中國新版畫運動，無法建立文化上的水平指標。此外，這個運動缺乏版畫作品中強調的藝術價值。

一九八六年韓國版畫界出現重大改變。第五屆大韓民國大展首次加入版畫類，象徵版畫成為獨立支派。之後，誠信女子大學在一九八三年成立韓國第一個版畫研究所，

接著弘益大學及漢城國立大學也於 1988 年成立研究所，自此版畫始才算佔有穩固的地位。

八〇年代（1980's）許多版畫會、社組織了起來。這些組織提昇了版畫的知名度，同時影響到年輕一輩的藝術家。

韓國當代版畫創作的趨勢主要關注於其訊息傳導的直接性、影像的自由性及創造性上，而不是採取傳統上近似繪畫的方式。隨著版畫的發展，關於版畫的討論越來越多，這些討論主題包括複製性質、版次、銘印、及媒材特性。這些討論促使韓國當代版畫協會在一九九六年訂定了《原創版畫的定義》。

但是，在版畫社群快速成長的同時，弊病伴隨而生。首先，強調知名度的提昇和普及化的結果，產生商業化的問題，並因此破壞了版畫其作為藝術的價值。再者，我們卻未能針對版畫的普及提出有效的因應策略。藝術界警覺到需要致力於改進作品的品質和價值，而不是數量，”最具韓國特色的作品就是最普遍的作品。”我們應該要發展我們自己的版畫風格，而非一味追隨西方的技巧。

#### 四、當代韓國藝術家的版畫作品解析

接下來要介紹十二位主要的藝術家，並根據他們主要的創作專長，分為木刻版畫、平版-孔版畫、蝕刻版畫、電腦繪圖和混合媒材幾項。

##### （一）木刻版畫

###### ◎金亨大

金亨大一九三六年生於漢城，漢城國立大學美術學士，延世大學教育碩士，目前在梨花女子大學擔任講師。他運用木刻和顏色作多樣嘗試，為簡潔和複雜賦予強烈的意義，多數作品引人注目。

他從一九七〇年代到一九八〇年代中期創作了一系列作品，這些版畫中他的油畫的創作息息相關。換言之，他喜歡在版畫中加入繪畫性的元素。一九七九年創作的《影像》（圖五），他使用了典型的傳統符號，傳達出這個世紀的傳統價值和文化趨勢。

一九八〇年代中期，他以「光環」（Halo）影像為創作主題。他以藍色為背景，以藍色描寫出木紋節眼的細節（圖六）。這個圖就像雷雨落在湖中心或突然感到沮喪的心情一般。

一九九〇年代末，他的色彩轉趨明亮。他以連接六個正方形和六個長方形創造出安全和平靜的效果。他仍以藍色為基調，但在背景裡加入紅色和淡黃色，營造出韓國式的氣氛。這類作品賦予傳統形式現代主題(圖七)。

### ◎金益模

他的作品就像抒情的抽象藝術，這種抒情的感受來自於藍色。柯萊茵曾說藍色是世間最抽象的顏色，並認為藍色是不帶任何主觀感受的。可是金益模的藍色是用來表現主觀感受。他的藍色，如同感受日出日落，是用來表達時間流逝間心情的轉變。

最近，他的《白日夢的風景 9852》(圖八)中展現個人的風格。他的作品以用傳統版畫創作方式製作，以完好的組織和簡潔的符號構成。通常是反覆把不需要的部分削掉；他只用一片模版印製圖像，而不是使用許多模版。他喜歡運用削去法。他曾在他的作品裡使用山丘、山嶺、山上的花朵、島嶼、裸體女性(圖九)。

## (二) 蝕刻版畫

### ◎河東哲

河東哲生於一九四二年，漢城大學碩士，他曾在美國費城的泰勒藝術學校研習版畫，一九七九年回國後舉辦個展。這次展覽中，他引介從美國學到的壓克力技法及幻覺風格。他任教於誠信女子大學的時候，在研究所課程中加入版畫，同時要求所有研究生需辦自己的版畫展才能畢業。因此，他為版畫界培育許多女性藝術家。

河東哲藐視既定的符號及法則，以他自己的方式詮釋世界。一九七〇年以來，他持續探索“光線的效果”這個主題。在他父親的葬禮上，他突然注意到棺木上的彩色花樣和上午陽光照在自然景物上折射出強光。這個景象引發他對於光作為藝術性用途的靈感。

七〇年代初期，他對光的觀念運用了抽象表現方式，這種方式放進了具有感傷主義色彩的“怪誕母題”。八〇年代他根據他在美國學到的邏輯理性和系統分析，使自我風格成熟。一九八一年的素描畫展中，他使用了純粹線條展現其作為一種中心影像的潛力。他稱此為“回歸虛無”，他解釋這反映現代人的焦慮和掙扎。八〇年代末，他嘗試用韓國傳統毛毯的直接線條和顏色，如紫色和海軍藍，為基調表現線條和色彩的平衡性(圖十)。

始自七〇年代末起，他一直在追求一種「無以名之的光」，他的「光」解釋為非

物質的，或概念上的「無以名之」。這看似嚴格的條規，其實是在表達人的內在處境(圖十一)。直到九〇年代(1990's)，他從未改變他的主題。他在《光—開始》、《光—本質》、《光—宇宙》、《光—冥想》等連作中，嘗試勾勒出宇宙的本質。他的「無以名之的光」是指人類，他用像非洲面具的人臉傳達藝術的原始意義，或表現人類對源初的追求。(圖十二)

### ◎郭南信

郭南信生於一九五三年，弘益大學美術學院的美術學士和碩士，後至巴黎進入高等裝飾藝術學院(Ecole National Supérieure Des Arts Decoratifs a Paris.)，現於弘益大學擔任版畫教學副教授。

一九九三年他他作了《石器時代圖像》，那是屬於《我們世界的圖像》系列(圖十四)。在這創作脈絡中，圖像暗示巫術療法。他常使用石欄和泥牆的質材，任意的線段或物質。(圖十三)

許多古人持續在他的作品成就了他的圖像系列。他在作品中線條創造一個流動的氣氛，引發觀者懷古幽情。這些作品像《符咒的風景》(圖十五)和《花符》(圖十六)。而他奉獻創意及想像力去探索新的風格和表現方式，使他成為韓國重要的版畫家。

## (三) 平版—孔版畫

### ◎韓雲晟

韓雲晟生於一九四一年，在漢城大學美術學院完成學士和碩士學位，還在費城泰勒美術學校研習版畫。他得獎無數，其中包括第二屆東亞美術展和第三屆漢城國際版畫雙年展的大獎。

每隔三、四年，他的版畫就有一個時期的改變。如七〇年代初的《可樂罐柱子》系列，八〇年代初的《門框》系列，而八〇年代中期的作品《結》(圖十八，十九)。九〇年代初，他的主題趨向多樣。在作品《惡念》中，他試著描繪在韓國社會裡沒有必要的陋習。在作品《外出》中描述韓國婦女的艱苦生活，而在作品《符號結構》使用傳統材料、技法及一般慣用的繪畫元素(圖二十)。韓雲晟曾說：「我試著將焦點放在我們身邊常見的東西上。」他的作品取材簡單，但卻和現代主義相關聯(圖二十一)。

韓雲晟是一九七〇年代少數赴美國學習版畫的藝術家。他的題材總是平凡而簡單，像我們常在街上看到的鋁罐和資源回收物。他關注平凡的事物，並用運用特寫和

對稱的手法擴大影像的魅力(圖二十二)。

### ◎徐承元

徐承元生於一九四一年，在弘益大學完成學士和碩士學位，辦過二十次個展，並曾獲得第一屆青年藝術家獎的版畫類大獎。他在一九九三年受邀擔任威尼斯雙年展的籌備委員。

三十年來他在「同時性」的概念之下發展自己的理念。他的「同時性」指的是時間與空間的相互變化。他大部分的版畫作品線條簡明，表面接觸的空間，給我們特別的感受。他的色彩使用也非常單純，儘可能與表面相關。《同時性 96-B27》(圖二十三)是用多種藍色、同樣的正方形表面，營造出活潑的氣氛。這些矩形令人感到冷漠，但疊上溫和的顏色後，使影像變的活潑有力(圖二十四)。

### ◎金容植

金容植在漢城國立大學取得學士和碩士學位後，又在紐約拿到視覺藝術碩士學位。他曾在第十八屆國際繪畫展和東亞畫展得過獎。目前為誠信女子大學教授。

「永恆和限制」是他創作的主題，他的動機是來自於表永恆和不凡的自然界。(圖二十五、二十六、二十七)。其中一件版畫作品(圖二十八)，展現孤絕的花朵，花後方是有些不太清楚的門，暗示著未知的世界。他曾說他表現晨曦之美是為永恆與限制而逝去。他曾在美國大都會美術館說過：「當藝術與萬物的源頭連結時，它便具有包容一切的力量。」這段話啟發許多藝術家。

## (四) 混合媒材

### ◎林英吉

林英吉完成弘益大學的學士和碩士學位後，又取得紐約州立大學版畫碩士學位，現為弘益大學版畫系的教授。

他的版畫處理現代文明的各種社會問題，特別是處理有關環保議題。他說：「我們周圍都是人為的自然，很難在自己蓋的房子裡找到上帝創造的東西。這些自然之物只能就其商業價值來衡量。我就怕有一天我們想救它(大自然)時已經太晚了。」(圖三十一)

他的傑作《和平談判》(圖二十九、三十)由四張聯作組成，每張畫布以不同的顏

色和風格和模式，代表韓國近代史上的四個時期——日據時代、自由解放、兩韓和談等等。畫布上的影像暗示韓日間的歷史反諷——從二十世紀初期日本侵占韓國到現在韓國觀光發展後帶來大量的日本觀光客。

他在另一個作品《懲罰》(圖三十二)傳達現代文明毀壞自然，甚至使人性泯滅。他企圖透過這個影像描繪現代文明是一種懲罰，就像沒有魚只剩下人工沙及人造水草的處境一般。

### ◎李承一

李承一是弘益大學學士和碩士學位，他的論文是討論朝鮮時期的木刻版畫。目前他任教於弘益大學。

他拿自然界的形象放在作品中，如線條獨特的樹木，波濤洶湧的海洋，雲和石頭等。這些影像將我們的存在感與空間、水、石、土地連接在一起。他善於發掘大自然中的造型，並從中尋找靈感。另外，他發展「空虛」這個主題已有二十年(圖三十三、三十四、三十五)。他用白色創造出「空虛」的完整面貌。他的創作世界可以說是“東方”神秘感的所在。

## (五) 電腦繪圖

### ◎金貞花

我們應用新媒體、多媒體和高媒體來表達這個資訊化的時代。數位科技確立藝術與影像的新典範，它結合不同藝術類型之後產生出前所未有的新種類。我們組織、普及數位科技及藝術，去實現人類的想像。一個藝術的領域無法單獨存在，必須與這個數位的世界整合在一起。

由於個人電腦和繪圖軟體的普及，數位化科技參與視覺藝術發展。版畫家發現透過數位化科技製作出來的影像與傳統技法製作出來的一模一樣。數位化科技具有輕易掌握影像和色彩變化等特點，而且不會產生失誤及誤差。

事實上，在大學時並我沒有研習版畫，而是畢業之後我發現版畫有如此多樣的技法，因而受到啓發投入版畫創作。我曾參加台北版畫雙年展、西班牙國際版畫雙年展、日韓國際交換展、日本電影博覽會等。一九九五年首次舉辦個展，展出我的木刻版畫。我一次印製多個影像，以擴大油墨的效果，像《乾燥花》、《魚乾》(圖三十六)、《五個想法》(圖三十七)、《生命之歌》、《花》、《火花》、《光之自由》(圖三十八)。



我不斷學習、探索其他新的技法和媒體，學著欣賞數位科技所帶來的好處。於是我埋首於數位科技中，摒棄原來的工具、木刻、以及投注二十年的版畫技法。我希望能在新世紀裡運用數位科技開發自己的潛能。

這件我命名為《慾望》的作品(圖三十九)中，是在說明：我在這個世界長大，視一切事情為理所當然，然而我必須要挑戰現狀才能掌握這個世界。現在，我渴望那種活在文明未開時代時的自在，而且我將用我的電腦去展現我所想望的世界。

## 五、結論

版畫在當代視覺藝術中是具有重要的地位。首先，新技術的發明改變藝術觀念，擴大當代藝術及版畫的領域。普普藝術將商業用的絹印，藉著藝術的媒介，轉換成純藝術，就是一個很好的例子。其次，版畫可視為是藝術普及化的工具，版畫借助錄影帶、電腦、螢幕等方式，不失為「普及化視覺影像的新概念」的解決之道。

韓國的當代版畫正要起步，過去版畫被認為是不入流的，雕刻師、印刷工人和圖案設計師學一點版畫只是為了職業和技術的精進罷了。但在過去不到二十年的時間，版畫迅速成長，並建立起自己的領域。這個發展要歸功於韓國版畫協會。這次參展的藝術家大部分都是協會會員，他們很榮幸來此展示南韓版畫界的面貌。

## 附圖

1. 五倫行實圖
2. 吳研(譯音)，日鬼，1985，木刻版畫
3. 李出修(譯音)，夏日蟬鳴，1984，木刻
4. 洪成談(譯音)，聯合國 2，1984，木刻
5. 金亨大，影像，1979，木刻
6. 金亨大，光環 96-902，1996，木刻版畫
7. 金亨大，光環 98-120，1998，木刻版畫
8. 金益模，白日夢的風景 9852，1998，木刻版畫
9. 金益模，白日夢的風景 9683，1996，木刻版畫
10. 金益模，來自福岡的信，1989，蝕刻版
11. 河東哲，宇宙 96，1996，複合媒材
12. 河東哲，被搶的男人，1997，絹印

13. 河東哲, 實物版, 1991, 蝕刻版畫
14. 河東哲, 我們世界的圖像—汽車, 1994, 蝕刻版畫
15. 河東哲, 符咒的風景, 1996, 蝕刻版畫
16. 河東哲, 花符, 1996, 蝕刻版畫
17. 韓雲晟, 洞, 1991, 蝕刻版畫
18. 韓雲晟, 結 87-3, 1987, 油畫
19. 韓雲晟, 結 85-8, 1985, 版畫
20. 韓雲晟, 符號結構, 1996, 絹印版畫
21. 韓雲晟, DMZ/蔚青里(譯音)車站, 石版, 絹印, 1995
22. 韓雲晟, 柿子, 1998, 石版
23. 徐承元, 同時性, 1996, 絹印
24. 徐承元, 同時性, 壓克力, 1998
25. 徐承元, 永恆與限制, 1996, 石版
26. 徐承元, 永恆與限制, 1996, 石版
27. 徐承元, 永恆與限制, 1996, 石版
28. 徐承元, 永恆與限制, 1996, 石版
29. 林英吉, 和平談判, 1995, 絹印
30. 林英吉, 沈沒於水族館, 1994-5, 絹印
31. 林英吉, 作品, 1991, 石板/絹印
32. 林英吉, 罰, 1998, 壓克力/絹印/螢幕
33. 李承一, 空虛 98-21, 1998, 凸版/木刻/絹印
34. 李承一, 空虛 98-23, 1998, 凸版/木刻/絹印
35. 李承一, 空虛 98-32, 1998, 凸版/木刻/絹印
36. 金貞花, 魚乾, 1994, 木刻版畫
37. 金貞花, 五個想法, 1994, 木刻版畫
38. 金貞花, 光之自由, 1994, 木刻版畫
39. 金貞花, 慾望, 1999, 電腦繪圖

## 評論

評論人---呂燕卿

金小姐發表的「韓國當代版畫藝術之分析」，以組織來說，論文分爲五個部份，從前言，說到韓國版畫的簡史發展，再引述出韓國當代版畫大事紀重要的歷程，再用幻燈片來解析韓國最具代表的當代藝術家，再歸納出結論。在第二部份，她提到「一九五〇年韓國當代版畫之始」，應該是韓國版畫之歷史，在論文中界定，她強調一九五〇是韓國當代藝術之始，尤其她確切說出一九五七至一九五八，距離在二〇〇〇年，有四五十年的歷史。再其次，韓國版畫人紀事和中國版畫的發展的源流有密切的關係。第三部份爲本論文之精華。當代韓國版畫發展史的段落上，金小姐在時間上劃分成兩階段。五〇至七〇年間，各留學生參加國際間的展覽及各種外來的刺激的影響及本身的學習，造就了韓國版畫現代化的重要主因。由於一九五〇至一九八〇年，近三十年的時間，促成許多版畫家在思想上及技法上、觀念上都往國際的媒材來處理，觀點上也都往國際的意識。一九八〇年，在論文中發表一重要的意見，其爲木刻版畫注入新式的界定，一九八五年第五屆大韓民國大展，正式加入版畫類另成立版畫系。一九九六年，訂立《原創版畫的原創》是版畫界在商業化、量化、物化之下，一個重質量的呼籲。整個解析是以技法爲分類，並引用藝術家，木刻有兩位，石刻有兩位，平版及銅版三位，複合媒材兩位，金小姐本身是以電腦繪圖來創作。她在論文中所提到的藝術家主要都在大學中任教，也就是說版畫創作者結合學術界是韓國的領導地位。在幻燈片中及會場的作品中，我們可以看到當代韓國藝術家所表現出來的抽象、簡潔、造型性強及獨特思想性的作品，都可以成爲我們很好的學習。整個論文前言、結論，都在強調韓國當代的版畫整個脈絡，和現在的非常契合。後現代的趨勢下，反權威、反技藝，所以凸顯出對圖像的解讀，是反影像的。相對地，數位化及電子媒體的衝擊下，整個文化是多元多樣的。在普及、複數性之下，又要強調獨特性及自主性的發展，相對的就是一個考驗。整體來說，整篇論文提供我們眼界及時空的交換，讓我們了解韓國當代版畫的現況及將來繼續發展的一個方向。所以很高興從論文中看出韓國版畫界從學術單位或是創作的領域中，爲現代版畫開創努力。很感謝金女士提供這個機會，讓我們認識韓國當代的版畫。