

## 서울시립미술관의 한국 근현대미술 소장선을 보면 : 한국성/한국색의 구수하고 큰 뿌리와 새로운 확장의 가능성

임근준 (미술·디자인 이론/역사 연구자)

국공립미술관 소장선을 통해 우리는 무엇을 봐야 할까? 앞으로 소장선은 어떻게 바뀌어나 가야 할까? 서울시립미술관의 소장선은, 국립현대미술관의 소장선과 달라야 할까? 차별성을 지녀야 한다면, 그 이유와 근거는 무엇일까?

소장선이 미술관의 핵심이 된다는 점을 상기하자면, 국공립미술관계의 주체들은, 어떤 세계관을 통해 어떤 지향점을 세우고 어떤 가치를 담지한 미술품들을 수집하고 발굴해낼 것인가, 반복해 묻고 답하지 않을 수 없다. 신분이 공무원이건, 준공무원이건, 정년직 큐레이터건 계약직 큐레이터건, 국공립미술관계의 주체들은 시민 사회의 공복으로서 무거운 책임을 떠안는다.

한국의 시민 사회는 국공립미술관 소장선을 통해 어떤 가치를 공유하는가? 특정 미술관의 특정 소장선으로 논의의 폭을 좁히려고 해도, 한국 근현대미술의 정체성과 관련된 여러 가지 큰 질문과 논제가 우르르 쏟아지고야 마는, 종종 모두를 곤란하게 만드는 흥미진진한 질문이다.

역사적 고찰을 요구하기 마련인 미술관 소장선 앞에서 한국/근현대/미술을 호명하면, '한국'과 '근현대'와 '미술'이라는 기표 뒤에서 도사린 여러 이슈들이 안식을 찾지 못한 윙글들처럼 고개를 들고 각자의 사연을 떠들기 시작한다.

일단 '한국'이란 언표 뒤에선, 분단국가의 정치적/사회적/문화적 정체성과 민족적 정체성을 둘러싼 길고 긴 투쟁들이, 눈을 부릅뜨고 으르렁댄다. '근현대'라는 기표 뒤에, 식민지 경험과 산업화/민주화 과정을 포괄하는 근대화/현대화의 역사와 근대성/현대성의 조작적 정의에 대한 다각적 논쟁이, 시위대처럼 목청을 높인다. '미술'이라는 언표 뒤에서도, 문화적 번역(어)로서의 미술과 미술 행위에 대한 시대별 이해와 토착적 재창안을 둘러싼 여러 실천들이, 양보 없는 주장을 반복해 노래한다.

한국/근현대/미술의 역사에서 제각각 권역을 주장하는 주요 소장품들은, 한국 시민 사회

의 구성원 모두에게 각각 말을 건네지만, 너무 할 말이 많아서일까, 핵심은 잘 전달되지 않고, 단순 제시와 대면으로 그치는 경우가 태반이다. 이런 상태로는 한국/근현대/미술의 역사가 성취해온 가치가 미래 세대에게 잘 전달될 것 같지 않다는 생각마저 든다. 어떤 대면을 어떻게 주선해야, 오늘과 내일의 관객과 역사는 온당하게 상호 대화를 나눌 수 있게 될까?

한편, 한국/근현대/미술의 역사에서 제각각 권역을 주장하는 주요 소장품들을, 아시아 시민 사회를 비롯한 지구 공동체의 여러 구성원들에게 제시하게 되는 경우라면 어떨까? 어떤 이야기를 건네야 좋을까? 어떤 대면을 언제 어떻게 주선해야 옳을까? 한국/근현대/미술의 소장선을 통해, 우리는 인류 보편적 가치를 공유할 수 있을까?

## 한국성/한국색의 뿌리와 가지와 열매

국공립미술관 소장선에 임베드(Embed)된 역사관을 미래 지향적 관점에서 추적하고 해체해 재구성하는 일련의 과정에서, 논의의 기준점 가운데 하나가 되는 가치는, 바로 한국성/한국색이다. 그러면, 한국성/한국색 담론은 언제 어디에서 출발해 오늘에 이르고 있을까? 주요 남상점(濫觴點) 가운데 하나는, 식민 조선에서 전개됐던 조선미론 혹은 조선미술 논쟁이다.

1928-31년 시기의 식민 조선에서 조선미(술)론이 전개된 배경엔, 민족주의적 관점에서 일본색이나 중국색으로부터 구별되는 조선색을 규정하고자 하는 열망이 있었다. 심영섭, 김용준, 오지호는 자율성을 추구하는 순수미술론의 입장에서 조선 향토색을 논했고, 홍득순, 윤희순은 사회 비판적 리얼리즘 미술론의 입장에서 조선 향토색을 논했다. 여기에 힘을 보탠 것이, 조선총독부 주관의 조선미술전람회가 권장했던 '조선 향토색'이었다.

조선미술전람회의 일본인 심사위원들이 조선의 향토색을 강조하기 시작한 것은 1931년부터였다. 1934년 야마모토 카나에(山本鼎)는 "조선의 자연과 인사 향토색을 선명하게 표출한 작품을 기준으로 심사하는 것"이라고 했고, 1935년 후지시마 타케지(藤島武二)는 "조선 특유의 자연을 주제로 한 작품이 많은 것이 특징이다. 이것이 훌륭한 점으로 이런 입장을 중시하는 것이 좋은 인상을 주었다."고 했다. 1939년 야자와 겐게츠(矢澤弦月)는 아예 다음과 같이 명확한 심사 기준을 제시했다:

- 표현에 미숙한 점이 있을지라도 우수한 소질을 엿볼(窺知) 수 있는 것.
- 반도의 오랜 전통을 묵수(墨守) 하면서 진경을 보인 것.
- 정확한 자연 관조와 자유롭고도 순진 청신한 표현 수법으로써 제작한 것.
- 특색 있는 색채와 중후한 기교가 그야말로 반도적인 것.
- 중앙화단의 작가의 우수 기법을 섭취해서 소화하려고 한 것.
- 견실한 기법과 진지한 노력에 의한 것.

하지만, 원론적 차원을 맴돌던 조선 향토색 담론을 추상적 차원에서 종합해낸 주인공은, 개성부립박물관장 고유섭(高裕燮, 1905-44) 이었다. 그는 1940년 『조선일보』에 발표한 글 「조선미술문화의 몇 날 성격」과 1941년 『춘추』에 기고한 글 「조선미술의 특색과 그 전승 문제」에서, “무기교의 기교”, “무계획의 계획”, “무관심성”, “구수한 큰 맛”, “고수한 작은 맛”과 같은 언어로 조선미술의 특질을 규정하고자 했다.

고유섭에 따르면, 고대 한반도인과 조선인/한국인의 조형이나 미의식을 공히 특징짓는 미감 혹은 감각이, “구수한 큰 맛(Bulky & Savory Taste)”이다. 단아하지만 존재감 면에서 작지 않다는 양의적 모순을 강조하는 것이 ‘큰 맛’이다. (보통 단아하려면 미분된 감관, 즉 작은 맛이 발달해야 함.) 반면 ‘구수한’이라는 수사는, 정제-분화되지 않은 원시적 미감의 세계를 괄호 치는 장치다.

“구수한 큰 맛”과 “고수한 작은 맛”을, 전문가의 언어가 아닌 입말로 고쳐 풀어보면, 변방답게 세련미가 부족하고 촌스럽고 투박하지만, 꽤 호방하고/아기자기하고 아름다운데 정감까지 넘쳐서 썩 괜찮다는 뜻이 된다.

“무기교의 기교”, “무계획의 계획”, “무관심성” 또한 쉽게 풀어 설명할 수 있다. 이는 식민지 지식인이 1. 현대인의 내면을 추구하는 과정에서, 2. 낯선(?) 타자로서의 조선의 예술을 재대면하고, 3. 그것을 긍정하는 미학화 과정을 통해 4. 자신을 구미나 일본의 지식인과는 다른 ‘현대 조선인’으로 업데이트하는 차이화 전략의 하나였다.

물론, 일본 사회의 무한 동력 기관이 된 ‘일본 특질론’과 유사한 전략의 파생물이므로, 당연히 메이지 시대의 일본인들이 자신의 전통문화와 에도 시대의 역사성을 재발견했던 과

정을 재추적하면, 조선미론의 논리 형성에 와닿았던 일본 사회로부터의 어떤 영향도 또한 다 가려낼 수 있다.

야마토 민족주의에 부합하는 일본미론(日本美論)의 기초는, 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)와 동세대가 문예지 『시라카바(白樺)』(1910-23) 등을 통해 전개한 담론에 바탕을 두고 있었지만, 조선미론과 거의 같은 시기에 형성됐고, 1차 완성은 1943년 서정시인 무로 사이세이(室生犀星, 1889-1962)가 시집 <일본미론(日本美論)>을 출간할 때 이뤄졌다. 따라서, 일본 쪽도 그렇게까지 역사가 깊다고 보기는 어렵다.

일본미론은, 서구인과 자신을 동일시하는 것을 추구하면서도 서구인의 시선을 통해 자신의 전통을 재발견-재평가해야 하는 타자의 딜레마 속에서 탄생했다.

반면 조선미론은, 일본인과 자신을 동일시하는 것을 추구하면서도 일본인의 시선을 통해 자신의 전통을 재발견-재평가해야 하는 타자의 타자(일본제국의 피식민 주체)의 딜레마 속에서 탄생했다. 문제는 양자 모두, 21세기에 이르러 창조적으로 극복되지 못한 채, 관습적으로 반복 유전되고 있다는 것.

야나기 무네요시의 조선미론을 비판적으로 극복하고자 했던 고유섭의 포석은, 지금 보면 다소 어수룩하게 느껴지기도 한다. 하지만, 그가 심은 씨앗이 김용준 등의 새로운 조선미론으로 자라났고, 더 나아가 김용준의 미론이 북조선의 주체미술론의 근간으로, 또한, 한국의 전후 모더니즘 미술의 논리로까지 활용됐다는 점을 상기하자면, 실로 황당하면서도 감개무량한 면이 없지 않다. 한데, 이 역사적 연관 관계를 명확히 인식하고 있는 한국인 미술가는 그리 많지 않으니, 딱 안타까운 일이다.

아무튼, “구수한 큰 맛”의 숨은 핵심은, 변방의 민족의식을 전제로, 우수함을 주장한다는 전략에 있었다. 즉, 변방 문화라 세련미가 부족하고 촌스럽고 투박하지만, 꽤 호방하고 아름다운데 인간미까지 넘쳐서 썩 괜찮다는 뜻엔, ‘몰락해버린 화이질서에서 벗어나는 동시에, 탈아입구의 노선에 대응해 서둘러 독자성을 확보해야 한다’는, 필사적 존재 긍정의 역사적 긴박함과 절박함이 함께 했다.

한데, 패권을 틀어쥐고 문명 세력의 세련미와 변방 문화권의 촌스러움이란 것은 정태가 아니다. 그 둘은 위계로 엮인 유동적 가치 체계로서, 끝없이 밀고 당기며 변화를 추구하기 마련이다. 그리고 고대 그리스가 망하고, 로마제국이 망하고, 대영 제국이 망했듯이, 인류 문화사에 영원한 패권이 없다.

나는, 구수한 것들 틈에서 이리저리 부대끼는 하위 주체의 예술가들이 언젠가 새로이 승기를 잡는 내일을 상상해보곤 한다. “구수하게 큰 맛”과 “고수하게 작은 맛”을 느끼며, 중심의 몰락과 새로운 대안적 질서의 수립을 꿈꾸며 사는 인생 쪽이, 세련미에 집착하는 완벽주의자의 ‘이미 승리해버린 삶’에 비해, 승률도 높다.

## “구수한 큰 맛”의 한국 현대미술과 그 역사

수집-감식가 세대였던 오세창(吳世昌, 1864-1953)이 <근역서화징(槿域書畫徵)>(1917) 등으로 놓은 초석 위에서, 미술사학자 고유섭은 조선미술사 연구의 위대한 첫걸음을 내딛었다. 하면, 오늘의 우리는 “구수한 큰 맛”을 평가 기준으로 삼아, 한국 현대미술의 한국성과 그 변화 양태를 추적하고 가늠해볼 수도 있지 않을까? 미술평론가 이경성을 위시로 삼아온 한국 현대미술관계는 모두 고유섭의 연구로부터 크고 작은 혜택을 입어왔으니, 한국국공립미술관의 역사마저도 그리 평가해볼 수 있지 않을까?

해방 이후 한국 현대미술의 전개 과정에서 가장 먼저 “구수한 큰 맛”을 재해석해낸 주역은, 신사실파였다. 신사실파에 합류했던 백영수가 말년에 “신사실파의 시작에 김용준의 역할이 컸다”고 증언했듯이, 김환기 등은 김용준의 영향 아래 민족적 모더니즘을 추구했다. 신사실파의 경우, 한국성의 원점은 대체로 조선 시대 선비의 정신문화에 있었다. 하지만, 조형 언어 차원의 증거가 있어야 했기에, 다소의 논리적 비약을 통해 호출되고 이상화된 오브제가 백자대호, 즉 달 향아리였다.

반면 이응노는, 신사실파처럼 전통의 현대화를 통해 “구수한 큰 맛”을 현대성으로 재창출해냈지만, 스승 김규진의 영향으로 범-동아시아 근대서화의 탈 귀족적 경향을 이어받았다. 유생들에게 영향력을 갖는 선비처럼 행세했던 신사실파 화가들과는 행동 방식 면에서도 달랐다. 결국 이응노는 유일무이한 인간형, 즉 카피할 엄두조차 나지 않는 준-초월적 존재가 되고 말았다. (달리 말해, 탈식민 산업화 체제 아래의 한국에서 그는 모방-계승 가능한 유형이 되지 못했다.)

“구수한 큰 맛”을 본격적으로 탐구한 미술 운동은 1957-68년 시기의 한국현대미술을 특징지었던 고색추상(古色抽象)—단순히 앵포르멜이라 불렸던—이었다. 한국식 앵포르멜 운동은, 아주 명확하게 “구수한 큰 맛”으로의 회귀와 재출발 의지를 드러냈다. 따라서 과거 비구상 회화 혹은 추상미술이라는 뜻으로 오용됐던 앵포르멜이라는 호칭은, 역사적 재평

가를 통해 수정할 필요도 있다.

고색 추상의 청년 미술가들은, 고려 이전의 한반도 문화에서 모종의 원형성을 도출해 영점의 추상 조형을 구현하고, 그를 통해 식민기 세대의 질서와 가치를 청산하는 동시에, 국제적 전후 모더니즘에 동참한다는 전략을 구사했다. 한데, 한국성의 원점이 이상화된 고대나 중세에 있었기에, 다소간 역사적 구체성을 결여하고 있었다. (해당 세대가 실제론 전통 교육을 거의 받지 못했다는 점을 기억할 필요가 있다.)

반면 단색화가로 변신한 전후 청년 세대 미술가들은, 1973-77년 시기의 한일 우호 질서 속에서 조선 시대 도공의 무심한 노동 과정 따위를 유비 삼아, 유교 도덕화-미학화한 창작 방법을 수립하고, 그를 통해 자기 참조적 연속성을 띠는 의사(Pseudo)-선비적 추상 조형의 세계를 완성해냈다. 문제는, 재해석해낸 “구수한 큰 맛”의 성과를 다시 야나기 무네요시의 조선미론에 가까운 것으로 되돌려 정제-분화시켜버림으로써, 본의 아니게 막다른 지점(변화를 불허하는 결론)에 도달해버리고 말았다는 데 있다. 특히 나카하라 유스케(中原佑介, 1931-2011)는 평문 「白: 韓國 5人の 작가, 다섯 개의 흰색」을 통해, 야나기 무네요시의 민예론과 조선미론을 전후 모더니즘의 논리에 맞춰 업데이트함으로써, 단색화의 논리를 때 이른 결말로 이끌고 말았다.

단색화에는 논리적 모순이 있었다. 행위 모델의 참조점은 조선의 도공 등 민중에 놓였지만, 정신적 기준점은 다시 선비를 향했다는 것. 따라서, 민중미술가들은 민중문화 재발견의 흐름을 통해, 농민 등 노동 계급의 민속 문화나 무속 혹은 무속적 불교 문화에서 민족적 정신성의 원형을 찾고, 역사적 발언권을 주장하고자 했다. 오윤, 김봉준 등은 내용과 형식 양쪽 모두에서 부분적으로나마 “구수한 큰 맛”의 한국성을 새로이 정의해내는 미학적 쾌거를 이뤘다. (조형 언어의 차원으로 보면, 오윤의 “구수한 큰 맛”엔 스승 김종영으로부터 대물림한 부분이 적잖았다.)

동시대 미술의 약진 과정에서, 최정화는 타자화된 각종 버내쿨러(Vernacular) 문화 요소를 그러모아, 선불교적/의사-선비적/주술적 한국성의 세계를 재구성해내는 새로운 길을 개척했다. 즉, 자랑스러운 전통으로 호명되지 않는 “구수한 큰 맛”의 세계를 발견해 전유해냈던 것. 반면 박모(박이소)는, 박제화 된 전통의 해석 틀을 해체하고 각 언어(재료)를 어설프고 하찮아 되도록 꾸밈으로써, 한국식 모더니즘의 근간이 되는 신화적 선비전통을 동시대의 버내쿨러로 치환해버리는, 해체적 비평의 기획을 시도했다. 최정화와 박모는, 한국적 타자성, 즉 “구수한 큰 맛”의 타자성을 다루는 방식 면에서도 상이했다.

미술사학자 발터 프리들랜더(Walter Friedländer)는, 『이탈리아 회화의 매너리즘과 반매너리즘(Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting)』(1957)에서, 선행 세대의 매너리즘 경향에 반발했던 이탈리아의 미술가들이 성기 르네상스의 원칙으로 회귀하는 전략을 통해 개혁 운동을 모색했던 사례를 분석하며, 미술사에서 반복되는 “할아버지 법칙(Grandfather Law)”이 존재한다고 이야기 한 바 있다. 한데 흥미롭게도, “구수한 큰 맛”의 가치를 재해석해 새로운 한국 현대미술을 일궈내는 일련의 과정에서도, 일종의 “할아버지 법칙”이 작용했음을 알 수 있다.

해방 이후 조선인/한국인 현대미술가들이, 일본 식민기 선전에 의해 장려됐던 향토색 지향의 근대미술을 극복하기 위해 전통을 재해석할 때에도, 어떤 시점의 어느 계급의 전통을 준거점으로 삼느냐 하는 것은 중차대한 문제였고, 전후 청년 세대는 그와 유사한 기획을 통해 국전 체제의 한계를 뛰어넘었다. 하지만, 1970년대 후반에 나타난 민중 전통의 재발견이라는 새로운 기획에 의해, 전후 모더니즘 또한 부정과 극복의 대상이 됐다. 따라서, 최정화와 박모가 타자적 영역의 “구수한 큰 맛”을 혹은 “구수한 큰 맛”의 타자성을 유희하기 시작했을 때, 비로소 “구수한 큰 맛”은 확장성을 획득했다고 볼 수 있다. 문제는 아직도 그 역사적 함의에 대한 논의와 이해가 태부족 상태라는 것.

오늘의 한국에서 활동하는 현대미술가 가운데 “구수한 큰 맛”이라는 양의적 모순성에 잘 부합하는 이는 누구일까? 겉을 보나 속을 보나 이리 보고 저리 봐도 단아하지만, 끝까지 미분된 원시적 큰 맛, 구수하다 못해 징한 맛을 잃지 않고 있어야 하는데, 2020년대의 현재, 국내의 주요 미술관 전시에서 활약하는 청년 작가군 가운데, “구수한 큰 맛”이라는 동적 가치를 새로운 각도에서 바라보고 실험하는 경우를 찾기 쉽지 않다. 작가들의 문제일까? 아니면 큐레이터들의 문제일까?

하면, “구수한 큰 맛”의 차원에서 오늘의 우리에게 남겨진 과제는 무엇인가?

답은 간단하다. 귀족이나 민중의 전통, 혹은 전통으로 호명되지 않는 전통으로부터 한국성의 지향을 찾으려 했던 과거의 노력들을 모두 부정 혹은 수용하고 또 해체해야 한다. 이제 특정 과거, 특정 계급의 문화에서 한국성/한국색의 원형을 찾지 말고, 관계 맺음과 다층적 관계의 동역학에서 새로운 혼성적 한국성/한국색 혹은 동태로서의 한국적 가치를 찾자고 주장해야 한다.

즉, “구수한 큰 맛”은 이제 다층적 관계 맺음과 그를 통해 창출되는 동적 시공에 있음을 입증해야 하는 것. 더 쉽게 말하면, 한국성/한국색은 한국이라는 권역의 한계를 초월해야

하는 과제 앞에 서 있다. 근미래 한류 콘텐츠 사업의 지향점이, 아시아를 비롯한 세계를 새롭게 잇는 기획자 노릇이어야 하듯이, 한국 현대미술은 한국성/한국색의 해체를 통해, 아시아의 다층적 가치를 재발견하고 공유하는 포용적 네트워크(연결망)의 시공으로 전화해야 한다는 것이, 내 생각이다.

비고: 전 지구적 차원에서 탈식민 하위 주체 청소년 청년들에게 정념 투사의 장을 제공해온 대중문화산업으로서의 K-팝이나, BTS-아미 연속체(BTS-Army Continuum)의 기적적 성공은, 한국성/한국색의 네트워크화를 입증하는 증거이자, 차용 가능한 하나의 모델이 된다.

### 서울시립미술관 소장선에서 찾은 “구수한 큰 맛”의 동역학

서울시립미술관의 소장선에서 조석진, 안중식으로부터 연원하는 근대서화의 흐름을 추적할 방법은 아직 없다. 고희동과 서화협회의 흐름이나 김규진과 서북 출신 근대서화가들의 흐름은, 국립현대미술관 소장선으로도 그 전모를 알기는 어렵다. 따라서, 국공립미술관 소장선을 재해석하는 과정에서 우리는 보다 적극적인 상상력을 발휘해야 한다. 즉, 소장선 내에 존재하는 것과 부재하는 것을 함께 대차-대조하며 빈칸의 서사를 추동해야, 앞으로 나아갈 방향을, 역사적 동세를 읽어낼 수 있게 된다.

서울시립미술관의 소장품 총 목록을 연도순으로 모두 확인하는 과정을 통해, 나는 “구수한 큰 맛”의 재창출과 전환의 역사를 추적하고자 했다. 변관식, 이응노, 김환기, 유영국, 남관, 천경자, 엄정윤, 권영우, 한영수, 박광진, 손동진, 곽인식, 이우환, 하종현, 황창배, 김호득, 공성훈, Sasa[44], 손동현 등의 작업을 놓고 “구수한 큰 맛”의 개혁 과정을 창조적으로 직조해보고 싶었지만, 안타깝게도 소장품 실견 기회는 10점으로 제한된다는 안내를 받았다. 내가 고른 10점(실제론 15점)은 다음과 같았다:

1. 민경갑, <부(剖)>, 1962
2. 하종현, <작품 72 (A)>, <작품 72 (B)>, 1972
3. 주태석, <기찻길>, 1978



4. 곽인식, <무제>, 1980
5. 임충섭, <화석 풍경 #1, #2, #3, #4, #5>, 1985
6. 안상수, 『보고서/보고서-1』(창간호), 1988
7. 황창배, <무제>, 1988
8. 최민화, <효박한 이 세상에 불고천명 하단말가  
가련한 세상사람 경천순천 하였어라>, 1989
9. 박현기, <무제>, 1993
10. 이수경, <이동식 사원>, 2008

민경갑의 1962년작 <부(剖)>는, 5.16 쿠데타 이후 등장한 군사정부를 등에 업고 수묵 추상 운동으로 한국 근현대미술계의 동양화단을 평정했던 목림회의 또 다른 실체를 확인하는 기회라는 면에서, 하종현의 1972년작 <작품 72 (A)>, <작품 72 (B)>는, 전후 청년 세대의 추상미술가가 앵포르멜 운동의 해체 이후 한시적으로 추구했던 '현상학적 사물로서의 실험 조형'이라는 점에서 선택했다.

주태석의 1978년작 <기차길>은, '신형상 미술'이라는 시대적 요구에 화답했던 한국식 극사실주의의 증거물이라는 점에서, 곽인식의 1980년작 <무제>는, 스트-구타이 미술의 문제의식을 반영했던 현상학적 오브제 설치 작업의 초기형이자 수묵 정신/공간의 매체적 확장태였다는 점에서 골랐다.

임충섭의 1985년작 <화석 풍경 #1, #2, #3, #4, #5>는, 기억 속 풍경을 고고학자의 자세로 발굴-재조형해내는, 일련의 연쇄 반응을 담은 한국식 프로세스 아트라는 점에서, 안상수의 1988년작 『보고서/보고서-1』은, 독립출판과 디자인 실험의 한국식 원형이라는 점에서, 황창배의 1988년작 <무제>는, 매체적 확장과 서사적/형상적 채목화의 복권을 추구했던 동시대 한국화의 개화를 알린 작업 가운데 하나라는 점에서 취택했다.

최민화의 1989년작 <효박한 이 세상에 불고천명 하단말가 가련한 세상사람 경천순천 하였어라>는, 민중미술 가운데 가장 적극적으로 전통 형식을 탐구했던 작가의 대표작이라

는 점에서, 박현기의 1993년작 <무제>는, 원시적 미의식을 재탐구한 한국식 포스트-미니멀리스트의 사례라는 점에서, 이수경의 2008년작 <이동식 사원>은, 박제화된 전통을 보다 적극적으로 전유해 재탐구한 동시대 미술의 몇 안 되는 문제작이라는 점에서 초택했다.

다시 이 가운데, 3-5점의 작품을 골라 간략한 소장품 해제를 쓰도록 요청받았다. 연구자의 입장에서 내가 서울시립미술관의 소장선 연구 프로젝트를 위해 최종 선정한 다섯 점은 다음과 같(았)다:

1. 민경갑, <부(剖)>, 1962
2. 하종현, <작품 72 (A)>, <작품 72 (B)>, 1972
3. 곽인식, <무제>, 1980
4. 황창배, <무제>, 1988
5. 최민화, <효박한 이 세상에 불고천명 하단말가 가련한 세상사람 경천순천 하였어라>, 1989

본 원고는 《컬렉션\_오픈 해킹 채굴》(서울시립미술관 서소문본관, 2021.01.26 ~ 2021.04.11.)의 도록 『컬렉션\_오픈 해킹 채굴』(2021)에 수록되었습니다.

© 작가, 저자, 서울시립미술관.

서울시립미술관 모두의 연구실 '코랄'에 수록된 콘텐츠에 대한 저작권은 해당 작가, 저자, 그리고 서울시립미술관에 있으며, 저작자와 서울시립미술관의 서면 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.