

선비 조각가 김종영

박춘호

I. 글을 시작하며: 창의성에 기반을 둔 현대미술 연구의 문제

朴春鎬

김종영미술관 학예실장
서울대학교 미술대학
조소과 강사
영상문화학

조각가 우성 김종영 하면 두 가지가 떠오른다. 하나는 ‘한국추상조각의 선구자’요, 다른 하나는 ‘선비’다.

먼저 그가 ‘한국추상조각의 선구자’로 불리게 된 것은 6·25전쟁 직후인 1953년 12월에 개최된 제2회 국전에 한국 최초의 추상조각 작품으로 알려진 목조작품 〈새〉를 출품한 것에서 비롯되었다. 이 작품은 서양미술사에서 현대조각의 아버지라 불리는 브랑쿠시의 〈공간의 새〉와 형태적으로 유사하다. 그래서인지 지금까지 발표된 김종영의 추상조각에 관련된 논문들 중 상당수는 그의 작품과 서구 작가 작품 사이의 형태의 유사성을 바탕으로 어떤 영향 관계가 있는지 살피는 것에 집중되어 있었다. 이런 관점은 지난 세기 이 땅에 서양미술이 도입되던 상황에서 비롯되었다. 일제 식민 치하에서 주체적으로 서양미술을 도입하지 못했기 때문에 지금까지도 앵포르멜을 비롯해 이후 전개된 한국 전위미술에 있어서 ‘내적 필연성’에 대한 문제가 지속적으로 제기되고 있다. 이런 맥락에서 김종영의 추상조각을 바라

* 필자의 최근 논서: 「20세기 한국미술사에서 조각가 김종영의 위상정립을 위한 소고」, 『김종영의 여정』, 김종영미술관, 2017; 「각백이 그리다」 김종영의 드로잉전을 개최하며, 『각백이 그리다』, 김종영미술관, 2018; 「불각의 미를 다시 읽다」, 『2018창원조각비엔날레 김종영 특별전: 불각의 미를 다시 읽다』, 2018.

보는 시선이 있다.

둘째로 김종영은 ‘선비’로 불린다. 알려진 바와 같이 김종영은 영남사대부 집안인 김해 김씨 판도판서공파(版圖判書公派) 23대 장손이다. 그의 7대조는 연산군 때 영남 사림의 기수였으며 무오사화 때 화를 입은 탁영(濯纓) 김일손이다. 김종영의 증조부와 조부 모두 정삼품 벼슬을 하였으나 그의 부친은 일제치하였기에 일생을 쳐사로 지냈다. 김종영은 생전에 자신이 직접 정리 작성한 『김해김씨세계급가첩(金海金氏世系及家牒)』에 부친 성재(誠齋) 김기호(金基鎬, 1893~1940)는 집안을 잘 다스렸고 글씨를 잘 썼으며, 학예에 능하였다고 기록하였다. 그런 부친은 김종영을 다섯 살 때부터 자신의 거처로 데려와 15살에 서울 휘문고보로 유학 갈 때 까지 같이 생활하였다고 한다. 그때부터 김종영은 조선시대 여느 사대부집 자제와 같이 부친으로부터 가학을 배우기 시작했다. 그리고 그는 자신이 서당에 다녔음을 자신의 글, 「예술가의 꿈」에 적고 있다.

이런 여러 정황을 종합해보면 김종영은 동시대 미술인들과 달리 부친을 통해 가학으로 깊이 있는 선비로서의 소양교육을 받았음을 짐작할 수 있다. 그래서인지 지금까지 대부분의 연구자들은 김종영이 ‘선비적 정신을 계승한 조각가’로 칭하는 것에 대해서는 이론이 없다. 그럼에도 불구하고 아직까지 그가 어떤 면에서 ‘선비적 정신을 계승한 조각가’인가에 대해서는 학술적으로 연구 발표한 논문이 없다. 이와 가장 근접한 주제로 연구한 논문은 2006년 국립현대미술관이 발행한 『근대미술연구 2006』에 김현숙이 기고한 「김종영예술의 법고창신적 경계: 추사 김정희의 영향을 중심으로」가 유일하다.¹

한편 김종영이 일생 동안 서예에 정진하였다는 것은 2009년 그의 서예작품 선집인 『서법묵예(書法墨藝)』를 발간하며 김종영미술관에서 개최한 《각도인서(刻道人書)》전을 통해 처음으로 세상에 알려졌다. 그는 생전에 서예를 한다는 것에 대해 일절 주위에 알리지 않았기에 가족 외에는 거의 모르고 있었다. 『서법묵예』 출간을 위해 선별한 서예작품 190점을 2015년에 탈초하여 출전을 확인하고, 분류하여 목록을 정리 작성하였다.

김종영은 생전에 창의성에 기반 한 현대미술에 대하여 “일반적으로 작가의 개성이나 창의에 대한 개념이 너무도 단순하여 한 작가의 작품이 지니고 있는 종합적

1 김현숙, 「김종영예술의 법고창신적 경계: 추사 김정희의 영향을 중심으로」, 『근대미술연구 2006』(국립현대미술관, 2006), pp.77-98.

인 역량이나 예술성을 면밀히 이해하지 못하는 경우가 많다”고 우려를 표명하였다. 이번에 서예작품들을 분석해보니 그동안 필자를 포함한 연구자들은 작가 김종영을 연구하며 이런 우를 범했던 것 같다. 왜냐하면 그동안 김종영의 예술세계에 대한 연구는 서양미술사를 전공한 석학들에 의해 진행되었기 때문이라고 사료된다. 필자는 그동안의 연구를 통해 서예에 대한 이해가 김종영의 예술세계를 이해하는 첨경이라는 결론에 도달하게 되었다. 그래서 이 글을 다음과 같은 순서로 풀어나가고자 한다. 먼저 김종영이 어떻게 조각가의 길을 걷게 되었는지 간략하게 살펴보고, 그 과정에 일생을 쳐사로 산 부친의 영향은 어느 정도였을지 살펴볼 것이다. 그리고 선비에게 서예가 어떤 것인지 알아보겠다. 마지막으로 서예의 미학이 김종영의 작품에서 어떻게 접목되었는지 살펴보고자 한다. 이 글은 필자가 한문에 문외한이고 유가와 도가에 대해 제대로 아는 바가 없어 여러모로 부족한 글이다. 그러므로 필자는 이 글이 완결된 것이 아니라 앞으로 지속적인 연구를 통해 계속 수정 보완되어야 할 글임을 미리 밝혀둔다.

Ⅱ. 부친 성재 김기호: 영원한 스승

김종영이 어떻게 조각을 전공하게 되었는지는 확실치 않다. 특히 그의 집안과 시대를 고려한다면 더욱 그러하다.

무슨 까닭에 각백(刻伯, 김종영)은 조각예술을 택했을까. 중학교 1학년 (휘문고보 2학년을 잘못 기억한 것임) 시절에 동아일보사에서 주최하는 전국 중고등학생 서예 전에서 최고상을 받은 경력으로 보나 자라난 가풍으로 보나 동양화의 분야를 택할 가능성이 높았으리라는 생각이 든다. 처음에는 물론 은사 장발 씨의 지도가 있었겠지만 가장 적절한 길을 선택한 것이라고 생각된다. 조각과 농사와는 공통점이 많다. 소박하고 단순한 속에서 지속적인 인내와 노력을 요구하는 점에서 그렇다. 그러므로 자연히 농부와 조각가는 닮은 데가 있다. 각백은 농부 같은 데가 있다. 농사는 자연에 가장 가까운 생업이다. 결코 화려하지는 않지만 이보다 더 인간답게 할 수 있는 일은 없다. 그러나 성격이나 체질로 보아서 조각을 택한 것이 적절한 것 이상으로 더 깊은 정신적인 잠재력이 조각에 의해서 촉진되었다고 보여진다. 우리나라에는 석굴암이라는 세계적인 자랑거리가 있고 석탑이 훌륭한 것이 있기는 하지만 조각이 예술

로서 전통이 살아있지는 않다. 그러므로 동양화와 서양화 사이에서 볼 수 있는 전통에서 오는 갈등 같은 것이 없이 그리스 시대의 조각정신을 순수하게 편견 없이 받아 들일 수가 있었다고 생각된다.²

다소 긴 인용문이다. 이 글은 김종영의 휘문고보 동기동창이며, 동경 유학 시절 한동안 같이 하숙을 하였고, 해방 후 서울대학교가 설립되며 미술대학에 같이 근무했던 박갑성의 김종영에 대한 회상 중 한 부분이다. 그의 요지는 김종영이 조각을 선택한 이유는 식민지 상황에서 조각 전통이 희박한 우리이기에 서양미술을 객관적으로 수용할 수 있는 장르로 생각하였던 것으로 추측하는 것 같다. 이런 추측과 더불어 그는 당시 휘문고보 도화부 은사인 장발이 김종영의 석고소묘에 대해 평한 것을 다음과 같이 회상하였다.

미술반에는 암막 장치가 된 교실이 배당되어 있었고 거기서 석고상을 모델로 방과 후에 미술실기 지도를 받았다. 그런데 어떻게 조각을 전공으로 택할 생각이 들었을까: 다른 친구에게 뒤에 들은 얘기지만, 김종영의 석고 데생은 회화적이기보다는 조각적이라는 평가를 장발 선생이 내렸다고 한다. 나는 모를 일이다. 무엇이 회화적인 데생이고 무엇이 조각적인 데생인지, 지도 교사 장발 선생은 그것을 내다본 모양이다.³

김종영의 데생이 어떠했는지는 그의 졸업앨범사진에 실린 <도화실(圖畫室) 사진>을 통해 짐작해 볼 수 있다.⁴ 그러나 필자는 무엇보다도 김종영이 서예가로 한국미술계에 첫 작품을 발표하여 인정받았다는 사실에 주목할 필요가 있다고 생각한다. 그는 휘문고보 2학년에 재학 중이던 1932년 동아일보사가 주최한 《제3회 전조선남녀학생작품전람회》 중등습자부에서 안진경(顏眞卿)체로 쓴 <원정비(元靖碑)>로 장원을 차지하였다.⁴ 당시 유명한 일화가 있다. 심사위원들은 자신들이 김종영이 안진경체로 쓴 <원정비>를 중등 습자부 장원으로 뽑고서도 중학교 2학년 학생이 이 정도의 글씨를 쓴 것이 믿기지 않아 그를 불러 자신들 앞에서 직접 써보라고 했다고 한다. 그래서 김종영이 가서 그들 앞에서 직접 다시 썼다고 한다. 이는 장

2 박갑성, 「각백의 회상」, 『박갑성 에세이집 두 가지 고독』(자유문화사, 1985), p.216.

3 박갑성, 「김종영 이야기」, 『김종영 조각가의 그림』(가나아트, 1998), pp.7-8.

4 당시 학제는 중학교와 고등학교가 5년제로 통합되어 있었으며 정식 명칭은 휘문고등보통학교였다.

1

<도화실(圖畫室) 사진>

『휘문고보1935년졸업앨범』

1934

김종영미술관 소장



발 선생의 자제가 부친으로부터 들은 것을 최종태 김종영미술관 명예관장에게 전한 말이다. 1932년 9월 22일자 『동아일보』에 게재된 수상 인터뷰 기사에서 그는 그 동안 부친의 지도가 있었다고 밝혔다.⁵ 이를 뒷받침하는 유족의 구술을 들어보자.

아버님은 5세 때부터 1930년 휘문중학교(휘문고보)에 입학하실 때까지 개울가 별채에서 늘 조부님과 생활을 같이 하면서 한문뿐 아니라 자연과 세상일 모두를 조부님으로부터 익히셨다. 조모님의 기억으로는 여름에 두 분이 자주 같은 평상에 누워서 밤늦도록 이야기하시는 것을 보시곤 하셨는데 조모께서 부자가 같이 누워있는 것을 보면 남의 이목에 오르내린다고 하셔도 부자가 같이 누운 것이 무슨 흥이 되느냐고 하시면서 조부께서는 흡족해 하셨다고 한다.⁶

김종영이 서울로 유학을 떠난 후에도 부친의 지도는 계속되었다. 그가 서울로 유학간 아들에게 보낸 편지 내용을 통해 확인할 수 있다. 1932년 2월 5일 부친이 서울에 유학중인 아들에게 서예와 관련된 책 심부름을 시키는 편지를 보냈다. 그러니까 장원을 차지하기 7개월 전이다.

『순화각첩(淳化閣帖)』을 팔려는 자가 있어, 내게 구매할 뜻이 있는지 물었었는데, 이 서첩은 추사(秋史) 김정희 선생이 비록 진짜 필적이 아니라고 배척하였지만은 (회의

5 「깃봄의 入賞者를 차저서(1)」, 『동아일보』, 1932. 9. 22, p.5.

6 김익태, 「나의 아버님, 그 인생과 예술」, 『공간』 199(공간사, 1984. 1), p.46.

7 순화각첩(淳化閣帖)은 중국 송나라 태종 순화(淳化, 990~994) 연간에 역대 중국 글씨를 정리한 법첩(法帖)이다.

신묘한 기운은 이미 없어졌지만은), 원래 형태의 70~80%는 보존되었을 것이니, 서법을 배우는 자가 참고할 것으로는 구하여 두는 것도 좋을 듯하다.

그런데 종이의 질이 완전하고 글자의 필획이 분명한 것으로, 전질에서 한 책이라도 빠진 것이 없고, 가격이 많이 비싸지 않으면, 1질을 구하여 두고 싶다. 팔려는 자가 있거든 위의 모든 조건을 다 갖추었는지 여부와 가격이 어느 정도인지를 나에게 상세히 통보하여 알리거라.⁸

이 편지를 보면 그의 부친이 김종영의 서예 수준을 어느 정도 신뢰하고 있었는지 확인할 수 있지 않을까 싶다.

김종영은 그 다음 해 제4회 《전조선남녀학생작품전》(이하 《작품전》) 습자부문에 출품하였고,⁹ 1934년 제5회 《작품전》에는 도화부분에 <복숭아>와 습자부문에 <예서>를 출품하였다.¹⁰ 그리고 1935년 제6회 《작품전》에는 도화부문에 <정물>이라는 제목의 작품을 출품하였다.¹¹ 그리고 1936년 3월 휘문고보 졸업 후 동경미술학교로 조각도가 되고자 유학을 떠났다.

김종영이 사대부 집안의 장손이었던 점을 감안하면 당시 그가 미술을 전공한다는 것은 여러모로 어려웠을 것이다. 그리고 실제로 그러했다. 김종영이 조각을 공부하기 위해 동경 유학을 떠난다는 사실을 조부에게는 비밀로 했었다고 한다. 법률 공부를 하려 간다고 했다고 한다. 그러나 약 2년이 지난 후 김종영이 창원 집으로 보낸 편지로 인해 조부가 이 사실을 알게 되고 격노하였다고 한다. 이를 수습한 분이 바로 김종영의 부친이었다. 부친은 조각을 전공하는 아들에 대해 “관리, 법관들은 다들 죄를 짓는데 내 자식은 짐승으로 치면 제비인지라 남의 곡식 축내지 않고 깨끗이 살 것이다.”¹²라고 되뇌었다고 한다. 이 말에는 피식민지인의 고뇌와 더불어 자식에 대한 무한한 신뢰가 드러나 있다.

8 김기호, 1928년 12월 28일자 서신, 김종영미술관 소장.

9 「본사주최 제4회 남녀학생작품전 입선입상작삼백점(本社主催 第四回 男女學生作品展 入選入賞作三百點)」, 『동아일보』, 1933. 9. 20. 조간, p.8.

10 도화부문에 <복숭아>를 출품하여 입선한 학생과 습자부문에 <예서>를 출품한 학생의 이름이 김종영으로 휘문고보 학생으로 표기되어 있다. 그런데 도화부문에는 나이가 기재되어 있지 않고 2학년으로 표기되어 있으나, 습자부문에는 나이 20세에 4학년으로 되어있다. 「본사주최 제5회 전조선남녀학생전입선작(本社主催 第五回 全朝鮮男女學生展入選作)」, 『동아일보』, 1934. 9. 20. 조간, p.9.

11 「본사주최 제6회 전조선남녀학생전입선발표(本社主催 第六回 全朝鮮男女學生展入選發表)」, 『동아일보』, 1935. 9. 20. 석간, p.8.

12 김익태, 앞의 글, p.47.

김종영의 부친은 아들에게 매우 자상한 아버지였다. 할아버지에게 안부편지는 어떻게 쓰는 것인가에 대해서도 예문을 적어주며 소상히 가르쳐주었다. 그리고 유학 간 아들의 건강을 염려하여 매일 계란을 먹을 것을 당부하기도 하고, 경옥고를 챙겨 보내며 복용법에 대해서도 상세하게 일러주었던 아버지였다.

부친의 지도는 김종영이 동경으로 유학 가 있는 동안에도 계속되었다. 그는 1938년 9월 15일 동경에 유학 중인 아들에게 편지를 보내 기윤(紀昀, 1724~1805)의 『효람집(曉嵐集)』을 구하는 대로 속히 보내라고 책 십부름을 시켰다. 기윤은 청나라 때 학자(1724~1805)로, 자는 효람(曉嵐), 호는 석운(石雲), 시호는 문달(文達)이다. 그는 추사 김정희의 스승인 초정 박제가와도 친했으며, 청나라 고종의 칙명을 받고 『사고전서(四庫全書)』 편집사업의 총찬수관으로 10여 년간 종사한 학계의 거물이었다.¹³ 기윤은 조선 지식인들과도 지속적인 교류를 통해 조선 지식인 사회에 많은 영향을 끼친 인물이다.¹⁴ 그는 그런 기윤이 쓴 『효람집』을 받아 대략 살펴 본 후 다음 달 6일 동경에 있는 김종영에게 편지를 보냈다.

『효람집』은 대략 살펴보니, 그가 뛰어난 천부적 재능과 풍부한 학식으로 평생 동안 옛사람들의 저술을 편찬·수정하고 비평하는 것에만 온 힘을 쏟았고, 스스로 글을 짓는 것을 즐겨하지 않았다고 한다. 혹 어떤 이의 간절한 부탁에 못 배겨 저술하였을 뿐이고, 그마저도 초고(草稿)를 버리고 남겨두지 않았기 때문에 유집(遺集)이 많지 못하였고,¹⁵ 현재 이것도 그의 손자인 수형(樹馨)이라는 자가 겨우겨우 수집한 것이라고 하였다. 그가 저서를 남기지 않은 이유는, 자기가 고금 저술을 살펴본 결과, 후 세 사람이 아무리 자신의 생각과 능력을 다하여 저술해 봤자, 옛사람의 경지를 뛰어 넘지 못할 것을 자각하였기 때문이라고 하였다.

요전에 동봉한 두 종류의 책 중 『연보(硯譜)』는 면밀히 살펴보아야 할 듯하다.¹⁶ 문방 사보(文房四寶) 중 벼루는 감식안(鑑識眼)이 있지 못하고는 잘 알기 어려운 것인데, 감식안을 얻자면 거기에 대한 명인의 기록을 많이 고찰하여야 할 것이다.

김 학사(學士)에게 『연보』만 구매해 달라고 청탁하여라. 대금은 아마 우체국을 통해

13 유흥준, 『완당평전』(학고재, 2003), p.73.

14 이군선, 「기윤(紀昀)과 조선문인과의 교유와 그 의미」, 『한문교육연구』24(2005), pp.337-366 참조.

15 유집(遺集)은 죽은 사람이 생전에 써서 남긴 원고를 모아 둑은 것을 말한다.

16 연보(硯譜)는 벼루의 죽보라는 뜻으로, 명문가의 양반들처럼 좋은 벼루의 계보를 기록한 책이다. 대표적인 책으로는, 청나라 때 우민중(于敏中, 1714~1780)이 지은 『서청연보(西淸硯譜)』가 있다.

송금(引換)이 될 것이니, 동경에서 받아서 이곳으로 보내기보다는, 이곳 주소로 바로 보내는 것이 좋지 않을까 싶다. 만일 동경으로 하게 되거든, 네가 김 학사에게 대금 을 대신 주도록 해라.¹⁷

부친이 청나라의 대학자인 기윤의 『효람집』을 읽고자 하였다는 것을 통해 그의 한학에 대한 지적 욕구가 어느 정도인지 가늠해 볼 수 있다. 그리고 그의 서화 수준은 『연보』를 구하는 것에서 짐작할 수 있다. 왜냐하면 추사 김정희도 「목법변(墨法辨)」에서 서예가에게 가장 중요한 것은 먹이라고 하며 “벼루가 아니면 먹을 갈 수가 없다. 먹을 가는 것은 바로 먹빛이 곱게 피어오르게 하는 것이니, 이 한 단계에 끝나는 것이 아니요, 먹의 숨을 잘 죽이면서도 곱게 갈 수 없는 것은 벼루가 좋지 않기 때문이니 반드시 먼저 벼루부터 고른 후에 글씨를 쓸 수 있다.”¹⁸고 하였으리 만큼 벼루의 중요성에 대해 강조했기 때문이다. 이 편지의 내용을 보면 부자지간이 아닌 사제지간의 편지라고 할 수 있을 법하다.

김종영의 부친이 그렇다고 고루한 선비가 아니었음을 유족의 구술을 통해 확인할 수 있다.

조부께서는 한학에 조예가 깊으셨고, 당시의 시대풍조와는 달리 일찍이 개명한 분 이시라 늘 라디오를 듣고 일본서적을 통해서 서양의 사정을 간접적으로 접하고 계셨다. 조부님은 종종 조모님께 앞으로는 미국과 가까워질 것이라고 하셨고 앞으로 장을 보려면 돈을 한 바구니 정도는 가지고 가야 될 것이라고 하셨다. 특히 조부께서는 며지않아 달에도 사람이 가게 될 것이라고 말씀하셨다고 한다.¹⁹

김종영의 부친 성재 김기호는 개명한 선비였다. 그는 창원에 침거해 한학에만 몰두했던 처사가 아니라 세상을 두루 살피며 시대를 통찰하고 있었다. 이런 부친의 지도하에 성장한 김종영은 자신의 아호를 우성(又誠)이라 하였다. 그 의미는 요즘 말로 하면 ‘성재 2세’라고 할 수 있을 것이다. 그가 얼마나 부친을 사모했는지 살필 수 있는 아호이다.

17 김기호, 1938년 10월 6일자 서신, 김종영미술관 소장.

18 김정희, 『완당선집』권1 「목법변」에 수록된 내용(유홍준, 앞의 책, p.440에서 재인용).

19 김의태, 앞의 글, p.46.

III. 서화(書畫)는 격물致지(格物致知)의 학문이다

1. 1932년 서화에 대한 인식

김종영이 서예로 장원을 한 1932년은 한국미술사에서 특별히 기억해야 할 해이다. 《조선미술전람회》에서 서예가 퇴출된 해이기 때문이다. 서예와 사군자를 선전에서 퇴출시켜야 한다고 주장한 사람 중에는 이한복을 포함한 동양화가들이 포함되어 있었다. 그들의 주장은 “서와 사군자는 소인(素人)예술에 불과”하기 때문이다.²⁰ 그러니까 비전문가가 하는 예술이라는 이유에서다. 그뿐만이 아니었다. 최초의 미술비평문이라는 동양화론을 쓴 변영로를 포함하여 1920년대 미술을 논한 김복진, 김용준의 글들을 살펴보면 서화가들은 옛것이나 그대로 모방하여 “타임스피리트”(시대정신)라고는 눈꼽만큼도 없고, “뇌흉(腦胸)”이 없이 “취생몽사지경(醉生夢死地境)”에서 “농완희묵(弄腕戲墨)”하는 “공장(工匠)”과 같은 존재였다고 비난하였다.²¹

조선인 최초의 서양화가인 고희동도 서화에 대해 이와 별반 다르지 않게 말하였다.

그 당시에 그리는 그림은 모두가 중국인의 고급화보를 펴놓고 모방하여가며 어느 분수에 근사하면 제법 성가(成家)하였다고 하는 것이며 타인의 소청을 받아서 수옹(酬應)하는 것이다.

인물을 그린다 하면 중국 고대의 문장 명필 등으로 명성이 후세에 이르기까지 높이 날리는 사람들이니 예를 들면 명필에 왕희지라든지 문장에 도연명이라든지 이태백, 소동파 등등인데 그것도 또한 중국 화가들이 이미 그려서 전해오는 것을 옮겨 그리는 것뿐이었다.

풍경도 그러하였고 건축물이며 기타 화병 과실 등까지도 중국화보에서 보고 옮기는 것이었다.

20 「서와 사군자는 소인(素人)예술에 불과」, 『매일신보』, 1926. 3. 16. p.2; 「사군자를 除라는 화우회의 견의안」, 『매일신보』, 1926. 3. 17. p.2.

21 변영로, 『東洋畫論』, 『동아일보』, 1920. 7. 7. p.4; 김복진, 『조선 역사 그대로의 반영인 조선미술의 윤곽』, 윤법 모·최열 엮음, 『김복진 전집』(도서출판 청년사), 1995, pp.35-41; 김용준, 『화단개조』, 『근원 김용준 전집 5) 민족미술론』(열화당, 2002), pp.23-28; 全永植, 『朝鮮美術과 共進會』, 『新文界』30 (1915. 9), pp.20-21, 참조.

창작이라는 것은 명칭도 모르고 그저 중국 것만이 용하고 장하다는 것이며 그 범위
바깥을 나가 보라는 생각조차 없었다.

중국이라는 굴레를 잔뜩 쓰고 벗을 줄을 몰랐다.

그리는 사람 즉 화가들만이 그러한 것이 아니라 그림을 요구하는 사람들까지라도
중국의 그림을 그려주어야 좋아하고 허어 이태백이를 그렸군 하며 자기가 유식총의
인사인 것을 자인하고 만족하게 여기었다.²²

당시 서화에 대한 인식은 진부하고 고루하기 짝이 없는 것이었다. 오로지 베
끼고 답습하는 것이 전부인 것이다. 그렇다면 어떤 이유에서 유가의 선비들은 “뇌
홍”이 없이 “취생몽사지경”에서 “농완희묵”하는 “공장”들이 하는 서화에 관심을 가
지고 정진하여 ‘문인화’라는 장르를 전개 발전시켜 나갔는지 살펴보는 것이 필요하
다. 이를 통해 선비들이 생각한 ‘서화의 본령’이 무엇인지 살펴보자.

2. 여기로서의 서화

유가의 선비가 지향한 것은 우리가 흔히 알고 있는 바와 같이 ‘수신제가치국평
천하(修身齊家治國平天下)’, 풀어 말하면 먼저 자신의 몸과 마음을 닦아 수양하고,
집안을 가지런하게 하고, 나라를 다스려, 세상을 평하는 것이다. 그래서 앞의 수신
제가를 소성(小成)의 단계라 하며 치국평천하하는 것은 대성(大成)의 단계라 한다.
유가의 선비는 소성에서 대성의 단계를 거쳐 “도덕화된 개인을 양성하며 궁극적으
로 도덕화된 사회와 세계의 건설을 목표로 한다.”²³ 이런 대성의 단계에 도달하고자
하는 선비들이 지향한 바가 성인(聖人)이었다. 그러나 공자도 생전에 자신이 “아직
성인을 보지 못했고, 군자만이라도 만나봤으면 한다.”고 말하였다.²⁴ 이를 통해 사
람이 성인이 된다는 것은 불가능한 것이고 군자가 된다는 것은 어느 정도 가능성
이 있다고 볼 수 있다. 결국 대성의 단계에 도달하고자 하는 선비에게 군자는 이르
기 불가능한 성인에 대한 실제적인 대안으로, 유가적 인간이 지향하는 궁극의 전
형이라고 할 수 있는 것이다.

22 고희동, 「나와 서화협회시대」, 『신천지』9:2 (1954. 2), pp.49-53.

23 임태승, 「동아시아 예술정신의 특질」, 『황해문화』27(세월문화재단, 2000), p.10.

24 “子曰，聖人吾不得而見之矣，得見君子者斯可矣”，『論語』，『述而篇』七。

그렇다면 군자가 되기 위해 선비들은 어떤 삶을 살았을까? 유가에서는 누구나 부단히 배우고 실천하면 성인이 될 수 있다고 봤다. 더불어 유가에서는 ‘일용사 물지도(日用事物之道)’라고 하였다. 즉, 도는 저 먼 곳에 있는 것이 아니라, 아주 가까이 우리 일상생활 속에 있다는 의미이다. 그러므로 ‘우리의 삶의 현장에서 마주치는 모든 것과 일에 도가 있다’는 해석이 가능하다. 삶의 현장은 바로 생생한 도의 수현장이라고 할 수 있는 것이다. 이런 자세로 삶을 살아야하는 선비들의 바람직한 하루 일과를 정리한 생활지침서가 19세기 후반 윤최식(尹最植)이란 퇴계학파의 학자가 지은 『일용지결(日用指訣)』이다. 이 책에는 하루를 12시간으로 나누어 기상하는 인시(새벽 3~5시)부터 취침하는 해시(밤 21~23시)까지 매 시각 선비가 해야 될 일들과 그 일을 임하는 데 적합한 마음가짐을 적어 놨다. 책에 제시된 일과표를 보면 선비는 하루 종일 자신의 공부, 부모공양, 자식의 공부지도를 포함한 온갖 집안일과 손님접대 등으로 빈틈없이 짜여 있다. 주자의 말과 같이 집안일은 ‘실질적인 공부의 장’이다. 지난한 일상이 아닐 수 없다. 그래서 선비들에게도 휴식이 필요하였다. 이를 의식해서인지 윤최식은 『일용지결』에 퇴계 이황의 다음과 같은 말을 인용했다.

배우는 이가 지나치게 마음을 피로하게 하면 쉬이 마음의 병을 얻게 되므로, 모름지기 일상 가운데서 그림과 글씨 및 화초를 즐기고 자연 속으로 들어가 물고기와 새들과 더불어 노니는 즐거움을 지녀서 일상적으로 접하는 일에 싫증이 나지 않고 마음이 항상 순조로운 상태가 되게 해야 한다.²⁵

그러므로 선비에게 서화, 글과 그림은 도덕수양을 하는 데 하나의 방편이었다. 그러나 선비는 완물상지(玩物喪志), 즉 쓸 데 없는 물건을 가지고 노는 데 정신이 팔려 소중한 자기의 의지를 잃는 것을 극도로 경계하였다. 이런 연유로 선비에게 서화는 일종의 여기(餘技)였다. 그럼에도 선비는 시·서·화에 능한 ‘삼절(三絕)’을 추앙했다. 삼절을 추앙하게 된 것은 오랜 시간에 걸쳐 시화동원(詩畫同源), 서화동원(書畫同源)이라는 사고가 확립되었기에 화를 공통분모로 시와 서도 동원이라는

25 박경환, 「일용지결을 통해서 본 선비들의 하루」, 유교이야기 게시판 (세계유교문화재단, 2011. 7. 13. 작성) <https://www.worldcf.co.kr:511/m2015/sub1/sub1.asp?bseq=21&cat=-1&sk=&sv=&page=6&mode=view&cas=eq=712> (2016. 3. 10 검색).

개념이 정립되었기 때문이다.²⁶

3. 문이재도, 관물취상, 이율비덕

중국에서는 당나라 이후 ‘문이재도(文以載道)’라는 독특한 문학이론이 생성되었다.²⁷ ‘문이재도’론은 ‘문도합일(文道合一)’, 즉 글과 도는 하나라는 이론과 ‘문이명도(文以明道)’, 글로써 도를 밝힌다는 이론과도 유사하다. 가장 대표적인 것이 당나라 장경(長慶) 4년(824) 한유(韓愈, 768~842)의 사위이자 문인인 이한(李漢)이 장인인 한유의 시문 총 716편을 40권으로 편찬하여 『창려선생집(昌黎先生集)』을 만들며 그 서문으로 쓴 「창려문집서(昌黎文集序)」에 나오는 다음 글이다.

글은 도(道)를 뛰는 도구이니,
이 도에 깊은 조예가 있지 않고서
문(文)의 심오한 경지에 이르는 경우는 없다.²⁸

이후 북송(北宋)시대 성리학의 기초를 닦은 주돈이(周敦頤, 1017~1073)의 글 「통서이(通書二) 문사(文辭)」에서 ‘문이재도론’은 더욱 심화된다.

글은 도를 싣는 것이다. 수레가 꾸며져도 사람이 쓰지 않을 것 같으면 한갓 꾸밈에 불과하니 하물며 빈 수레이겠는가? 문사(文辭)는 예(藝)요 도덕은 실(實)이니, 그 실하고 예한 것을 돈독히 하는 자가 쓰게 됨에 아름답게 되면 사랑받게 되고 사랑받게 되면 전해지는 것이다. 현자(賢者)는 얻어서 배워 (도에) 이르러가게 되는 것이니, 이것이 바로 교(教)가 되는 것이다. 그러므로 이르기를 말이 글이 없을 것 같으면 가는데 멀리 가지 못한다고 한 것이다. 그러나 어질지 못하는 자는 비록 부형(父兄)이 임(臨)해 주고 사보(師保)가 힘써 주더라도 배우지 않으며 억지로 시키려 해도 따르지

26 류재만, 「전통 미술교육사상인 삼절주의(三絕主義) 미술교육에 관한 연구」, 『미술교육논총』15(2000), pp.240-241.

27 ‘문이재도론’에 관해서는 다음 두 논문을 참고하기 바란다. 정요일, 「문이재도론의 이해」, 『한국한문학연구』6(1982), pp.7-24; 강택구, 「도(道)와 문(文)의 관계에 대한 주자(朱子)의 이론」, 『중국학논총』10(2000), pp.49-75.

28 “文者貫道之器也。不深於斯道，有至者不也。”

않는다. 도덕에 힘쓸 줄을 모르고 다만 문사로써 능사를 삼는 자는 예에 그칠 따름 아니, 슬프도다. 폐단이 오래 되었도다.²⁹

유가(儒家)에서는 모든 것의 본말(本末)을 따져 본을 중시한다. 본말이 전도되어서는 안 되는 것이다. 그러므로 ‘문이재도론’에서 강조하는 것은 문학에서 본은 ‘도’이지 ‘문사’가 아니라는 것이다. 도가 본이 되지 않으면 ‘완물상자’하는 것이 되고 마는 것이다. 이런 문학관은 앞서 살펴본 서화를 통해 도를 추구한 것에서 비롯된 것임을 짐작할 수 있다.

잠시 문인화의 대표적인 화제(畫題) 사군자에 대해 살펴보자. 사군자, 매·란·국·죽은 바로 군자다. 이는 ‘이물비덕(以物比德)’, 즉, 사물을 덕을 비유하는 유가의 독특한 심미과정이 반영된 것이다. 요즘말로 하면 ‘의인화(擬人化)’라 할 수 있을 것이다. 유가의 독특한 심미과정인 ‘이물비덕’은 중국예술의 ‘관물취상(觀物取象)’이라는 전통에서 비롯되었다고 할 수 있다. ‘관물취상’이라 함은 사물을 관찰하여 거기서 형상을 취한다는 의미다. 이는 한자의 제자(製字) 원리 중 첫 번째가 상형(象形)이라는 점과도 밀접한 관계를 가지고 있다. 또한 『주역(周易)』의 괘상(卦象)의 형성도 관물취상의 전통과 밀접한 관계가 있다. 관물취상을 위해서는 무엇보다도 대자연에 대한 탐구가 선행되어야 한다. 이런 탐구를 통해 궁극에는 대자연을 환하게 통하여 이치를 깨달음의 경지에 다다라 ‘천인합일(天人合一)’에 도달해야 하는 것이다. 또한 이것이 서예의 지향점인 것이다.³⁰

4. 졸박의 미

선비들은 어떤 미를 추구하였는지 살펴보자. 선비들이 추구한 미는 ‘졸박(拙樸)’의 미’였다. 졸은 꾸미지 않는 것이며, 박은 순박한 것이다. 그러니 ‘졸박’은 “꾸밈이 없고 자연스럽고 지혜를 써서 꾸미지 않는 것이다[樸實而不慧巧也]”(中大辭典) ‘졸박(拙朴)’은 “박실 하나 꾸미는 지혜는 부족하다. 졸박(拙樸)과 같은 뜻이다

29 번역문은 정요일, 앞의 논문, p.9에서 재인용.

30 다음 두 편의 논문을 참조하기 바란다. 김응학, 「역의 괘상과 서예의 생명정신에 관한 연구」, 『유교사상 연구』 23(2005. 8), pp.323-342; 임태승, 「이물비덕(以物比德)관(觀)의 내재원리 분석」, 『동양철학연구』 28(2002. 3), pp.365-386.

【樸實而欠慧巧也 與拙樸同】”(中文大辭典). 사실 졸박의 미는 노자(老子)의 『도덕경(道德經)』 45장 “뛰어난 기교는 오히려 어수룩해 보인다[大巧若拙]”에서 비롯되었다. 이런 ‘졸’이 북송 초기 변성하던 도교와 불교를 의식해 북송 중기부터 일기 시작한 유교부흥운동을 통해 등장한 신유학(新儒學, 性理學)에 의해 재해석되었다. 그 대표적인 예가 앞서 문이재도론을 주장한 주돈이가 쓴 「졸부(拙賦)」라는 글이다.

누가 나에게 이르기를 ‘사람들이 그대를 보고 졸렬하다고 말한다고 한다. 나는 ‘교(巧)’는 생각하면 부끄러운 것이 있고 세상의 근심거리는 대부분 교(巧)이다.’라고 말하고 기뻐하면서 이에 대한 부(賦)를 지어서 말한다.
잘난 척하는 사람은 말을 잘 하나 못난 척하는 사람은 말을 아니 하며, 잘난 척하는 사람은 늘 수고로우나 못난 척하는 사람은 한가로우며, 잘난 척하는 사람은 남을 해치지만 못난 척하는 사람은 덕이 있으며, 잘난 척하는 사람은 흥하고 못난 척하는 사람은 길하다. 아! 천하가 졸하면 정치가 두루 철저해져서 상하가 편안하고 순조로워서 풍속은 맑아지고 폐단은 없어지느니라.³¹

그는 교와 졸을 대비시키며 졸을 상대적으로 우위에 놓고 있는데 그 논리는 도덕경의 내용과 거의 유사하다.

성리학을 집대성했다는 주자(朱子, 1130~1200)도 졸을 권장하고 교를 경계하였다. 그는 『주자어류(朱子語類)』 165항에서 독서를 말하며 “차라리 상세할지언정 간략하게는 하지 말며, 차라리 아래에 처할지언정 높게는 하지 말며, 차라리 졸할지언정 교하지는 말라”고 하였다.³² 동양의 탈무드라 할 수 있는 『채근담(菜根譚)』에서도 졸을 처세의 미학으로 설명하고 있다.

교묘한 재주를 졸렬함에 감추고 어둠을 써서 밝음을 나타나게 하며 청렴결백함을 혼탁함 속에 의탁하고 굽힘으로서 몸을 펴는 바탕으로 삼는 것, 이것이 진정 세상을 살아가는 안전한 길이요 몸을 보호하는 안전한 곳이다.³³

31 신두환, 「조선의 도학(道學)과 ‘졸박(拙撲)’의 미학 담론」, 『유교사상연구』 26(2006. 8), pp.142-143에서 재인용.

32 위의 논문, p.145에서 재인용.

33 위와 같음.

종합해 보면 졸에는 인위적인 교묘함이 드러나지 않는 꾸밈의 기교라는 의미가 내포되어 있음을 알 수 있다. 그리고 처세의 미학으로 졸에는 드러내는 것보다는 감추는 것이 재주 있는 것이라는 뜻이 담겨 있다. 결론적으로 졸박의 미는 관료보다는 은자(隱者)의 미학이라 할 수 있으며, 달관의 미학이라고 할 수 있다. 궁극에는 자유를 추구하는 것이라 할 수 있을 것이다.³⁴

졸박의 미를 추구하는 선비들이 서화에 담아내야 하는 것은 ‘사기(土氣)’, 선비의 기운을 담아내야 하는 것이다. 사실 ‘선비의 기운’이라는 것이 어떤 실체가 아니기에 이를 한 마디로 정의한다는 것은 불가능할 수 있다. 동기창(董其昌, 1555~1636)은 『용대집(容臺集)』에 선비의 기운이 무엇인지 다음과 같이 적고 있다.

조문민(趙文敏, 본명 趙孟頫, 본명 錢舜舉, 본명 錢選)에게 그림의 도(道)를 묻기 “무엇을 사기(土氣)라 하는가” 하니 전순거는 “예체(隸體)일 뿐이다”라고 대답하였다. 화가는 이를 분별할 줄 알면 곧 날개가 없어도 날 듯이 명성이 세상에 널리 퍼질 수 있다. 그렇지 않으면 곧 사도(邪道)에 떨어지고 말 것이니, 이는 공교로우면 공교로울수록 더욱 멀어진다. 그러나 또한 가장 중요한 점이 있으니 세상에서 구하는 것이 없고 칭찬과 비난으로 마음이 흔들리지 않아야 한다.³⁵

선비의 기운은 세속적인 것에서 초연해야 하고, 호불호에 대해서도 덤덤할 수 있는 인품을 갖춰야 하는 것이다. 그리고 그림은 공교한 것, 그러니까 기교를 부리지 말아야 하는 것이다. 결국 선비의 기운을 드러내는 것은 바로 졸박의 미학이 지향하는 바이다.

5. 속기(俗氣)의 제거를 위한 문자향서권기

그렇다면 선비는 사기를 드러낼 수 있는 인품을 갖추기 위해 어떻게 해야 하는 것일까? 그 실마리를 당송팔대가의 한 사람인 소식(蘇軾, 1036~1101)의 시 「류

³⁴ 위의 논문, p.139-147. 신두환은 조선에서 졸박의 미의식이 대두한 것은 사회를 거치며 사람들이 은거하게 되면서 자연미를 발견하게 되고 그것이 졸박의 미의식으로 발현된 것이라 하였다.

³⁵ 조민환, 「선비들의 예술세계에 관한 연구」, 『유교사상문화연구』22(2005.2), pp.402-403에서 재인용. ‘공교로 우면 공교로울수록’의 한문 원문은 ‘유공유원(愈工偷遠)’이다.

씨이외생구필적이수(柳氏二外甥求筆跡二首)³⁶에서 찾아볼 수 있다.

몽당붓이 산처럼 쌓여도 대단한 것이 못 되고
만권의 책을 읽어야 비로소 신명이 통한다네.
그대 집안에 대대로 내려오는 필법 있으니
그 가보를 버리고 다시 남에게 묻지 말게나.³⁷

이 시를 통해 선비의 기운은 많은 독서를 통해 드러나는 것임을 짐작할 수 있다. 바로 ‘서권기(書卷氣)’, 서책의 기운을 통해 선비의 기운은 발현되는 것이다. 한 편 동기창은 『용대별집(容臺別集)』 권3에 「작화여시문(作畫與詩文)」이라는 제목의 글을 썼다. 제목으로 봐서 글의 내용이 ‘그림을 그리는 것과 시문을 쓰는 것은 유사한 것’이라고 짐작할 수 있다. 그는 그림을 그리는 것에 대해 다음과 같이 적고 있다.

화가의 육법(六法)에서 첫째를 기운생동이라 한다. 기운은 배울 수 없으니 이는 나
면서부터 아는 것이요, 자연히 하늘로부터 부여받는 것이다. 그러나 또한 배워서 얻
을 수도 있으니, 그것은 만 권의 책을 읽고 만 리 길을 거닐어 흥중의 진탁(塵濁, 먼지
와 탁한 것)을 털어버리면 자연히 구학(邱壑, 언덕과 골짜기)이 안에서 이루어지고,
대강의 모습이 성립되리니, 손을 따라 그려 내면 모두 산수의 전신(傳神)이 된다.³⁸

바꿔 말하면 기운은 선천적으로 타고 나는 것이나 후천적으로 많은 독서와
경험을 통해 노력하면 터득할 수 있다는 것이다. 그런 연후에 마음을 맑게 하고 그
림을 그리면 자연스럽게 경지에 다다른 산수화를 그릴 수 있다는 것이다. 그렇다면
난을 치는 것은 어떠할까?

난을 치는 법은 또한 예서(隸書) 쓰는 법에 가깝다. 반드시 문자형과 서권기가 있는
뒤라야 얻을 수 있다. 또 난 치는 법은 그림 그리는 방법을 따르는 것을 가장 꺼린다.

36 이 시는 희녕(熙寧) 7년(1074) 1월에 지은 것이라고 전한다. 유근(柳瑾)의 집에서 술잔치가 베풀어졌는데, 이 자리에서 유근의 두 손자(소식의 사촌 여동생의 아들) 괭(闕)과 벽(闕)이 소식에게 시를 글씨로 써주기를 청하여 두 편의 시를 써 주었는데, 이 시는 그 중 첫 번째 시다.

37 “退筆如山未足珍, 讀書萬卷始通神. 君家自有元和脚, 莫厭家鷄更問人.”

38 김광욱, 「추사 김정희의 서예정신론에 대한 고찰」, 『서예학연구』27(2015), p.197에서 재인용.

만약 그림 그리는 법으로 한다면 아예 봇질을 한 번도 하지 않는 것이 좋을 것이다.

조희룡(趙熙龍) 같은 무리는 나에게 난을 배웠다고는 하나, 마침내 그림 그리는 방 법 한 길로 갑을 면치 못했다. 이는 그 가슴 속에 문자의 기운이 없기 때문이다.³⁹

「상우(商佑)에게 보낸 편지(與佑兒)」라는 글로 추사 김정희가 양자 김상우에게 보낸 편지다. 아들이 아버지에게 난 치는 체본(體本)을 부탁드린 것에 대한 답장이다. 핵심은 난을 그리는 데 있어서 ‘그리지 말고 예서 쓰듯이 해야 한다’는 것이다. 특히 강조한 것은 ‘문자향서권기’가 필요하다는 것이다. 또한 그는 「잡지(雜識)」에 “서와 화의 도는 한 가지”⁴⁰라고 하였다.

조희룡은 추사에 반하여 ‘수예론(手藝論)’을 주장한 것으로 알려져 있다. 그는 「석우망년록(石友忘年錄)」에서 다음과 같이 ‘수예론’의 당위성을 밝히고 있다.

글씨와 그림은 모두 수예에 속하니, 그 예(藝)가 없으면 비록 총명한 사람일지라도 종신 토록 배워도 할 수 없다. 그런 까닭으로 손끝에 달려있지 가슴속에 있는 것이 아니다.⁴¹

‘손의 재주’를 강조한 그가 ‘선비의 기운’에 반하는 ‘속된 기운(俗氣)’에 대해서는 다음과 같이 자신의 견해를 표명했다.

시문서화의 무너짐은 속(俗)이라는 한 글자에 달려 있다. 이 한 글자의 중요함은 큰 기력이 아니고서는 발휘할 수 없다. 사람의 품격 역시 그러하니 사람의 속됨을 장차 무엇으로 고칠 수 있겠는가!⁴²

조희룡이 비록 타고난 손재주를 중시하였음에도 그도 속된 기운이 시문서화의 품격을 떨어트리는 가장 큰 원인인기에 서화가로서 경계하여야 할 것이라 강조

39 “蘭法，亦與隸近。必有文字香書卷氣然後，可得。且蘭法，最忌畫法。若有畫法，一筆不作可也。如趙熙龍輩，學作吾蘭，而終未免畫法一路。此其胸中，無文字氣故也” 원문과 번역문은 새오늘(sambolove), '95. 난은 봇을 세 번 굴려야 한다,『나산을 찾아서』블로그, 2011. 1. 7. <http://sambolove.blog.me/150115427891> (2016. 3. 15. 검색).

40 김광욱, 앞의 논문, p.199에서 재인용.

41 조희룡, 「석우망년록(石友忘年錄)」, 『조희룡전집』(한길아트, 1999), p.208. (김광욱, 앞의 논문, p.193에서 재인용)

42 위의 책, p.152.

한 것이다. 그러므로 그 또한 속된 기운을 경계하면 할수록 청담고아(清淡高雅)한 선비의 기운으로 회귀하게 되는 것을 강조하였다.

6. 임서(臨書)–극공(極功), 연찬(研鑽)

『논어』「옹야(雍也)」편에는 ‘문질빈빈(文質彬彬)’이라는 말이 나온다.

공자께서 말씀하시기를, 바탕이 꾸밈을 이기면 야해지고, 꾸밈이 바탕을 이기면 사해진다. 꾸밈과 바탕이 조화를 이루어야 군자라고 할 수 있다고 하셨다.⁴³

중국미학을 논할 때 ‘문질빈빈’은 많이 인용되는 글이다. 일반적으로 ‘문은 형식’을 의미하고 ‘질은 내용’을 의미한다고 한다. 그래서 ‘문질빈빈’은 하나의 작품은 형식과 내용이 조화를 이루어야 한다는 의미로 해석하고 있다. 내용이 형식을 압도하면 조잡해지고, 형식이 내용을 압도하면 겉만 번드르르해지는 것이라, 내용과 형식은 조화를 이루어야 된다는 의미이다. 그러므로 서화를 통해 선비의 기운을 드러내기 위해서는 형식에 대한 학습이 반드시 필요한 것이다. 바꿔 말하면 매체가 형식을 결정하는 것이기에 작가가 특정 매체를 원하는 대로 다루기 위해서는 반드시 오랜 시간 연습이 필요한 것이다.

형식적인 면에서 서예는 ‘일필휘지(一筆揮之)’로 대변할 수 있는 것과 같이 글 쓰는 이가 고도로 집중한 상태에서 붓과 먹을 가지고 주저함이 없이 기운생동을 종이 위에 표현하는 예술이다. 특히 모필(毛筆)의 특성상 용필법(用筆法)을 터득하여 자유자재로 붓을 다루기까지는 각고의 노력이 필요하다. 추사가 ‘70년 동안 10개의 벼루를 닳게 하고 천 자루의 붓을 다 닳게 하였다’고 말한 것이 이를 잘 대변하고 있다.

이런 연유로 서예를 처음 배우는 사람은 임모(臨摹)하는 것, 그러니까 ‘배껴쓰기’부터 하게 된다. 그런데 ‘임서(臨書)’하는 것과 ‘모서(摹書)’하는 것은 같은 배껴쓰기라도 방법에 차이가 있다. 송대(宋代) 장세남(張世南)은 그 차이점을 다음과

43 “子曰 賢勝文則野 文勝質則史 文質彬彬 然後君子”, 한국문학평론가협회 편, 「문질빈빈」, 『문학비평용어사전』(국학자료원, 2006) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1529981&cid=41799&categoryId=41800> (2016. 3. 16. 검색).

같이 설명하고 있다.

오늘날의 사람들은 모두 임과 모는 하나라고 생각하고 있고, 그것들이 서로 다르다고 하는 것을 알지 못한다. ‘임’이란 종이를 표본 옆에 두고, 그 대소, 농담, 형세를 보고 이것을 배우는 것이다. ‘모’란 얇은 종이를 표본 위에 깔고, 그 곡절(曲折)에 따라 붓을 굴리는 것을 말한다.⁴⁴

방법상 ‘임’과 ‘모’가 이런 차이점을 가지고 있다면, 각각의 방법으로 배껴 쓰기 연습을 했을 때 기대되는 학습효과도 다를 것이다. 송대 강기(姜夔)는 그 장단점을 다음과 같이 설명하고 있다.

임서는 옛 사람의 위치(位置, 점획·문자·행 등의 구성)를 읽기 쉽지만, 옛 사람의 필의(筆意)를 얻는 것은 많다. 모서는 옛 사람의 위치는 얻기 쉽지만, 필의를 읽는 것 이 많다.⁴⁵

문맥을 살펴보면 강기는 모서하는 것보다는 임서하는 것을 더욱 강조하고 있다는 것을 알 수 있다. 그 이유는 모본 작가의 필의를 얻을 수 있기 때문이다. 그는 필의를 얻기 위해 어떤 자세로 임서를 해야 하는지도 말했다.

유독 초학자(初學者)들은 임서하지 않으면 안 된다. 임서를 통하여 손이 절도가 있게 꼼 하여야 하는데 아래아만 성취가 있을 수 있다. 임서하는 것은 반드시 옛 사람들의 명필이어야 하는데 책상머리에 놓거나 좌석 곁에 걸어 놓고, 조식으로 보고 그 용필의 원리를 생각하고 난 연후에 임모하여도 좋다.⁴⁶

⁴⁴ 張世南 撰, 張茂鵬 點校, 『遊宦紀聞』卷5 (北京: 中華書局, 1981); 민주식, 「書 예술의 특성으로서의臨書」, 『동양예술』16(2011), p.177에서 재인용.

⁴⁵ 姜夔 撰, 「讀書譜」, 西川寧·長澤規矩也 編, 『和刻本書畫集成』2 (東京: 汲古書院, 1976); 민주식, 위의 논문, p.178에서 재인용.

⁴⁶ “唯初學者不得不摹, 亦以節度其手, 易於成就, 皆須是古人名筆, 置之幾案, 懸之座右, 朝夕諦觀, 思其用筆之理, 然後可以摹臨。” 姜夔 撰, 「續書譜」; 서권, 「儒家審美思想이 中國書法에 미친影響」(제주대학교 석사학위논문, 2007), p.54에서 재인용.

그러나 초학자만 임서를 하는 것이 아니다. 추사 김정희가 추사체를 확립하기까지는 끊임없이 임서를 하였다. 추사체가 성립되기까지 그의 서법은 여러 차례 바뀌었다. 박규수는 추사 서법의 변화를 “동기창을 시작으로 옹강방, 소식와 미불을 거쳐 마침내 구양순의 신수를 얻게 되었다”고 하였다.⁴⁷ 추사는 이후 서법의 원류를 찾아 한나라의 예서를 살피고 전한(前漢)시대 예서를 임서하여 『임한경명첩(臨漢鏡銘帖)』과 같은 서첩을 남겼다. 또한 추사는 이당(怡堂) 조면호(趙冕鎬, 1803~1887)에게 서법을 지도한 편지에 꾸준히 임서를 해야 한다고 다음과 같이 설명하였다.

입필(入筆)의 법은 순전히 역세(逆勢)를 써야 하는데, 지금 보내온 글자를 보니 이것은 모두 순세(順勢)에 가깝습니다. 이는 반드시 공중으로부터 곧바로 갈라 들어간 다음에야 비로소 그 묘를 얻을 수 있는데, 이는 또한 갑자기 염습하여 취할 수 있는 것이 아니요, 공부를 많이 한 다음에야 얻게 되는 것입니다. 그리고 결구(結構)의 묘는 또 변환하여 헤아릴 수 없는 것이 있으니, 팔뚝 밑에 삼백구비(三百九碑)가 들어 있지 않으면 또한 하루아침 사이에 아주 쉽게 나오기가 어려운 것입니다.⁴⁸

결론은 꾸준히 좋은 선본(善本)을 보고 임서를 해야 한다는 것이다. 팔뚝 밑에 삼백구비가 들어있어만 한다는 표현이 이를 잘 설명하고 있다. 추사는 거의 유사한 내용을 동암(桐庵) 심희순(沈熙淳, 1819~?)에게 좀 더 구체적으로 설명하고 있다.

영형(令兄)의 임한 것을 보고 어찌하여 이와 같이 되었나 생각하며 그 까닭을 몰랐더니, 급기야 이 원본을 보니 여기서 빛나가게 된 것이군요. 그러기에 임서나 모서에 있어서는 반드시 선본을 가려야만 되는 것이외다.

대개 영형의 필치는 구(歐, 본명 歐陽詢)와 더불어 서로 가까우며 저법(褚法, 본명 褚遂良)에 이르러는 억지로 할 수 없는 것이니, 반드시 자신의 가까운 곳에서

47 유홍준, 앞의 책, p.462.

48 “入筆之法 純用逆勢 今觀來字 皆近順勢 此必從空直劈然後始得其妙 亦非可以襲而取之 大下工夫而後得之耳 且結構之妙 又有變現不測者 不有腕底有三百九碑 亦難一朝之間出之易易耳” 『완당전집』권2, 「答趙怡堂冕鎬」

부터 들어가야만 성공이 쉬운 것이지요. 이는 자연의 형세라 마치 물은 젖은 데로 흐르고, 불은 마른 데로 나이가, 각기 제 유(類)를 따르는 것과 같은 것이외다. 행여 하나의 구비(歐碑) 원탁(原拓) 선본을 구득하여 시험 삼아 손을 들여 놓는 것이 좋을 것 같구려.

구비로는 예천명(醴泉銘)이 있고, 또 황보비(皇甫碑), 화도사탑(化度寺塔), 우공공비(虞恭公碑) 등의 너댓 종류가 있으며, 또 당비(唐碑) 중에 구(歐)의 체가 있는 규봉비(圭峯碑) 같은 것도 역시 길 잡아 나이가기에는 대단히 좋겠지요. 이것이 비록 소도(小道)이기는 하나 영형의 재성(才性)이 시속의 무리와는 특별히 다른 점이 있는데, 이와 같은 천부(天賦)를 가지고 무엇 때문에 내던지고 거둬들이지 않는 거지요. 후배들 중에도 수주형벽(隋珠荊璧)의 좋은 자질을 지닌 사람이 없지는 않지만 형은 그 중에서도 으뜸이외다. 행여 노력하여 가찬(加餐)하시오. 남은 말은 뒤로 미루고 갖추지 못하외다.⁴⁹

임서를 통해 모본의 필의를 획득하고 이를 뛰어 넘을 때 비로소 자신의 서예 작품세계가 열리게 되는 것이다. 이것을 일컬어 ‘입고출신(入古出新)', ‘법고창신(法古創新)’이라고 한다. 그러므로 서예의 과정은 ‘입어유법(入於有法), 출어무법(出於無法), 아용아법(我用我法)’, 즉 ‘고전을 통해 입문하고, 고전을 섭렵하고 난 후에는 그 틀에서 벗어나, 나만의 예술세계를 이루어나가는 것’이다. 이는 동서고금을 막론하고 모든 예술가가 가야 되는 길이다.

7. 서화가는 학문을 하는 철인(哲人)

지금까지 살펴본 바를 종합해보면 선비가 지향한 것은 ‘극기복례(克己復禮)', ‘자기의 욕심을 누르고 예의범절을 따름’으로써 성인이 되는 것이었다. 결국 선비는 ‘존천리(存天理) 거인욕(去人慾)’, 하늘의 이치를 보존하고 사람의 욕심을 없애야 하는 것이다. 그런 선비에게 지필묵의 특성은 ‘극기’하는 방편으로 적합하였던 것이다.

49 “見令兄所臨，不知其何以如此。及見此原本，爲其所誤矣。是以臨摹，必揀善本乃佳。大槩令之筆性，與歐相近。至於諸法，不可強之，必就其相近處，入易於成就。此自然之勢，如水流濕火就燥，各從其類也。幸須得一歐碑原拓善本，試下手爲妙。歐碑有醴泉銘，又有皇甫、化度、虞恭公等四五種。又唐碑中有歐體者，如圭峰之屬，亦大好津逮耳。此雖小道，令之才性，有特異於俗輩者。以此天賦，何以拋棄不收拾耶。後輩中非不有隋珠荊璧，令又其尤耳。幸努力加餐，姑留不備。”『완당전집』권4, 「與沈桐庵 黑淳 其三」。

그러나 ‘완물상지’하는 것에 대한 거부감이 늘 있어왔다. 그럼에도 추사는 하찮은 기예로 인식되었던 서화를 학문이라 하였다. 그 이유를 다음과 같이 설명하였다.

난화(蘭畫) 한 권에 대해서는 망령되어 제기한 것이 있어 이에 부쳐 올리오니 거두어 주시겠습니까? 대체로 이 일은 비록 하나의 하찮은 기예(技藝)지만, 그 전심하여 공부하는 성문의 격물치지의 학문과 다를 바가 없습니다. 이 때문에 군자는 일거수일투족이 어느 것 하나 도가 아닌 것이 없으니, 만일 이렇게만 한다면 완물상지에 대한 경계를 어찌 눈할 것이 있겠습니까? 그러나 이렇게 하지 못하면 곧 속사(俗師)의 마계(魔界)에 불과합니다. 그리고 심지어 가슴속에 5,000권의 서책을 담는 일이나 팔목 아래 금강저(金剛杵)를 휘두르는 일(명필이 되는 일)도 모두 여기로 말미암아 들어가는 것입니다.⁵⁰

추사의 말을 통해 학문과 예술이 하나임을 확인할 수 있고, 유가에서 학문의 방법은 ‘격물치지’임을 알 수 있다. 격물치지는 실제 사물의 이치를 연구하여 지식을 완전하게 하는 것이다. 그러기 위해서는 무엇보다도 사물의 이치에 관하여 본말을 끼뚫어 봐야 하는 것이다. 바꿔 말하면 ‘통찰’이 필요한 것이다. 이렇게 서화에 전심전력하면 선비에게 서화는 더 이상 ‘기예’가 아니라 ‘학문’이 되는 것이다.

이런 논리에 의해 서화가는 먼저 학문을 하는 철인이어야 하는 것이다.

유·도가의 예술정신은 동양예술로 하여금 그 표현하고자 한 것이 개체의 단순한 정감이나 개성이 아니라, 나와 남, 개체와 사회, 그리고 더 나아가 천지와 더불어 함께 조화를 이룰 수 있는 보편적인 정감이 되게 하였다. 동양예술은 예술가의 정신세계를 중시하는 심경(心境), 혹은 의경(意境)의 예술로 특징지을 수 있다. 이는 예술가가 구체적인 형상을 통해 자신과 우주 생명의 근원인 도를 미적으로 표현해내는 예술이며, 도에 대한 자각을 바탕으로 심미대상을 응대하는 예술이라 할 수 있다. 따라서 진정한 예술가는 동시에 도에 대한, 그리고 자기와 세계의 근원적인 진리에 눈을 뜯는 철인이어야만 한다.⁵¹

50 『완당전집』권2, 「與石坡二」(유홍준, 앞의 책, pp.559-560에서 재인용).

51 임태승, 앞의 논문, p.20.

만약에 김종영이 선비정신을 계승한 조각가라 한다면 지금까지 살펴본 바를 기저로 해서 그의 작품과 작가로서 삶에 이러한 것이 드러나야 될 것이다. 이를 확인하기 위해 지금부터 김종영의 예술세계를 살펴보도록 하겠다.

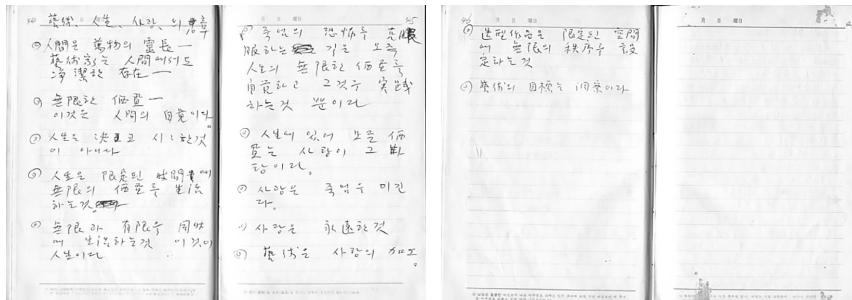
IV. 김종영 예술의 최종 명제: ‘예술의 목표는 통찰이다’

김종영은 생전에 많은 글을 남겼다. 필자가 지금까지 살펴본 바로는 그와 동년 배 작가 중 그만큼 많은 유고를 남긴 작가를 아직 보지 못했다. 사후 후학들에 의해 발간 된 유고집『초월과 창조를 향하여』와 더불어 아직도 정리되지 않은 유고와 서간이 남아있다. 그리고 그는 다른 글쓰기도 병행하였다. 바로 서예다. 그는 일생 동안 서예를 하였으나 휘문고보시절 동아일보사 주최의 학생전람회 이후 일절 세상에 작품을 공개한 적이 없었다. 사실 서예작품뿐만 아니라 유고집『초월과 창조를 향하여』에 실린 글 64편 중 생전에 공개된 글은 단 4편에 불과하다.⁵²

생전에 김종영이 가장 심혈을 기울여 정리 공개한 글은 1980년 당시 덕수궁 국립현대미술관에서 조각가로는 처음 초대전을 개최하며 본인이 정리 간행한 조각 작품집에 실린「자서(自序)」로 알려져 있는 글이다. 200자 원고지 23장 분량의 글이다. 현재 미술관에는 총 열세 편의「자서」관련 원고가 있다. 이를 통해 그가「자서」를 쓰는 데 얼마나 심혈을 기울였는지 짐작할 수 있다. 그리고「자서」글 중에 여러 대목은 대략 그의 나이 50 전후에 쓰인 것임을 확인할 수 있다. 심지어 동경유학시절 작성한 노트에서 그 근원을 확인할 수 있는 대목도 있다.⁵³「자서」의 대미는 「인생, 예술, 사랑」이라는 제목의 변(變)을 통해 이들의 상관관계를 정리하여 ‘예술의 목표는 통찰’이라는 결론이다. 김종영은 1964년「예술, 인생, 사랑의 십장(十障)」

52 생전에 김종영은 서울대학교 신문인『대학신문』에 1953년부터 1967년까지 총 14편의 글을 게재하였으나『초월과 창조를 향하여』에는 누락되었다.

53 자서에 “나는 작품의 유기적인 구조와 더욱 효과적인 입체를 위해서 Symmetry를 깨뜨리기에 힘쓴다. Symmetry는 작품을 평면화시키고 운동성과 입체의 생기를 잃게 한다. 생명의 동적인 상태는 항상 Asymmetry이다.”라는 부분이 있다. 동경 유학 시절에 쓴 노트에 쓴 「균형-Balance」이라는 글에 다음과 같은 대목이 나온다. “좌우가 꼭 같으면 단조(單調)하고 변화가 없기 때문에 조각에는 여러 가지로 변화를 갖게 하여 균형을 깨트린 것 같이 보이면서 깨트리지 않는 기교를 쓴다. 이라는 대서 작품은 풍부한 변화와 율동의 미를 갖게 된다. 여기에는 우리의 작각도 있으며 전후좌우로 사방에서 봐도 균형이 취해지고 운동을 가진 작품이라야 한다.”



2

김종영

『예술, 인생, 사랑의 입장』

자필 노트

김종영미술관

이라는 제목으로 다음과 같이 초고를 썼다.^{도2}

예술, 인생, 사랑의 입장

- 인간은 만물의 영장—예술가는 인간에서도 정결한 존재
- 무한한 가치—이것은 인간의 자각이다.
- 인생은 결코 시시한 것이 아니다.
- 인생은 한정된 시간에 무한의 가치를 생활하는 것
- 무한과 유한을 동시에 생활하는 것 이것이 인생이다.
- 죽음의 공포를 극복하는 길은 오직 인생의 무한한 가치를 자각하고 그것을 실천하는 것뿐이다.
- 인생에 있어 모든 가치는 사랑이 그 바탕이다.
- 사랑은 죽음을 이긴다.
- 사랑은 영원한 것
- 예술은 사랑의 가공
- 조형작품은 한정된 공간에 무한의 질서를 설정하는 것
- 예술의 목표는 통찰이다.

표지에 『예술을 위한 심연(深淵)의 변(辯)—수상(隨想) 1967. 10. 3』라고 제목과 연월일을 적은 노트에 그는 「인생, 예술, 사랑」이라는 제목으로 위 글을 다음과 같이 요약 정리했다.

인생, 예술, 사랑

- 「무한한 가치」 이것은 인간의 자각이다

- 인생은 결코 시시한 것이 아니다.
- 인생은 한정된 시간에 무한의 가치를 생활하는 것
- 죽음의 공포를 극복하는 길은 오직 인생의 무한한 가치를 자각하고 그것을 실천하는 것뿐이다.
- 인생에 있어 모든 가치는 사랑이 그 바탕이다.
- 예술은 사랑의 가공
- 예술은 한정된 공간에 무한의 질서를 설정하는 것
- 예술의 목표는 통찰이다.

아래 글은 1980년 작품집에 실린 최종본이다.

인생, 예술, 사랑

- 「무한한 가치」 이것은 인간의 자각이다.
- 인생은 한정된 시간에 무한의 가치를 생활하는 것
- 인생에 있어 모든 가치는 사랑이 그 바탕이다.
- 예술은 사랑의 가공
- 예술은 한정된 공간에 무한의 질서를 설정하는 것
- 예술의 목표는 통찰이다.

초고와 비교해보면 간단명료해졌다. 이를 통해 김종영은 1964년부터 26년간 인생, 예술, 사랑이라는 화두를 집요하게 추궁해왔음을 확인할 수 있다. 그러나 상당히 난해한 글이다. 그래서인지 이 글은 지금까지 학술적으로 분석한 글이 없다. 친구 박갑성과 제자 최종태가 쓴 글 두 편이 전부다.⁵⁴

1964년은 김종영이 한국나이로 지천명(知天命)이 되는 해였다. 1964년 1월 1일 일기에 김종영은 다음과 같이 썼다.

을묘생(乙卯生)은 오십이라는 나이를 탄식한다. 생각하면 오십은 노인으로 행세하는 나이다. 어언간 오십이 되었고 덧없이 오십이 된 셈이다. 지금까지의 제작생활을

⁵⁴ 1989년 호암갤러리에서 개최된『한국조각계의 영원한 빛 김종영전』도록에 박갑성이 쓴 「자각과 통찰」과 김종영 회상집『한 예술가의 회상』에 게재된 최종태의 「절대의 탐구」가 있다.

실험과정이었다고 하면 이제부터는 종합을 해야 할 것이다. 조형의 본질, 형체의 의미 등에 관한 그동안의 실험을 종합할 수 있다면 오십이란 연령은 결코 헛된 세월은 아닐 것이고 목표에 한 걸음 가까워지는 셈이 될 것이다. 늙어지는 것이 한편으로 얻어지고 목적에 도달하는 도정으로 되어야 할 것이다.

지천명이 된 김종영은 이제부터 본격적으로 자신의 작품세계를 펼쳐나가겠다는 다짐을 하고 있다. 그런 그가 「예술, 인생, 사랑의 십장」이라는 글을 쓴 것이다.

「예술, 인생, 사랑의 십장」을 쓴 1964년부터 그 글이 다시 정리된 1967년까지 4년간 김종영의 작품들을 살펴보자. 정확하게 제작연도가 확인된 바로는 1964년 김종영은 다섯 점의 조각 작품을 제작하였다. 그중 세 점은 목조로 1953년 런던에서 개최된 '무명정치수 국제공모전'에 출품한 작품과 매우 흡사한 포즈의 〈여인입상〉(작품64-1)도₃과 〈자각상A〉(작품64-3)도₄, 1965년 상파울루비엔날레에 출품한 목조작품 〈작품65-1〉도₅을 제작하였다. 그리고 석조 추상작품인 〈작품64-4〉도₆을 제작하였다. 다른 하나는 목조 〈여인입상〉을 브론즈로 뜯 것이다. 1월 1일 일기를 상기하며 그 해 〈자각상A〉를 제작하였다는 것을 상기해보면 당시 그는 지천명의 나이가 된 자신에 대해 깊이 성찰하고 있음을 확인 할 수 있다. 그리고 작품이 구상에서 추상으로 전환되고 있음을 확인할 수 있다.

김종영의 서화작품 중 1964년 작으로 확인되는 것은 세 점이 있다. 세 점 모두 스케치북에 수묵으로 그린 것이다. 두 점은 화분에 있는 난초를 그린 것인데 하나는 김종영이 사표로 삼은 추사 김정희의 시 「옥순봉」의 처음 두 행을 썼다. 다른 하나는 「처세광회(處世曠懷)」로 시작하는 칠언절구의 자작시를 썼다.

3
김종영
〈여인입상〉(작품64-1)
1964
나무
14×12×53cm
김종영미술관

4
김종영
〈자각상A〉(작품64-3)
1964
나무
17×16×26cm
김종영미술관

5
김종영
〈작품65-1〉
1965
나무
14×21×70cm
원화랑소장
(상파울루비엔날레
출품작)

6
김종영
〈작품64-4〉
1964
돌
20×9×20cm
김종영미술관



처세에 있어 마음 비우기는 텅 빈 대나무와 같고
사람과 나누는 화기는 고요하기가 그윽한 난초 같네.⁵⁵

그는 이 작품에 난초와 더불어 괴석을 그려 넣었다. 처세에 관한 글에 군자를 상징하는 난초와 장수를 상징하는 괴석을 그렸다. 처세를 하는 데 있어 군자 같은 자세를 계속해서 오랫동안 지속하고 싶다는 바람을 표현한 것이 아닐까 싶다. 한 점은 <괴석도>로 오언절구 자작시를 썼다. <괴석도>의 자작시는 괴석을 본 느낌을 표현한 것이다.

김종영은 1965년 정월에 노자『도덕경』78장을 썼다.

세상에서 물보다 부드럽고 약한 것은 없으나,
단단하고 강한 것을 치는 데 물보다 나은 것이 없으니,
그 어느 것도 이를 대신할 만한 것은 없다⁵⁶.

1966년 음력 9월에는『채근담 후집』의 글을 썼다.

흉취를 얻는 데는 많은 것이 필요하지 않으니,
좁은 연못과 작은 돌멩이 하나에도
자연의 정취가 깃들어 있네.
좋은 경치는 먼 곳에 있는 것이 아니니,
오막살이 초가집에도
맑은 바람과 밝은 달빛이 흠헥 스미네.⁵⁷

그해 음력 10월에는 앞서 살펴본 이한의『창려문집서』를 썼다.

글은 도를 끂는 도구이니,
이 도에 깊은 조예가 있지 않고서

55 “處世曠懷虛若竹，與人和氣靜幽蘭。”

56 “天下柔弱，莫過於水，而攻坚强者，莫之能勝，其無以易之。”

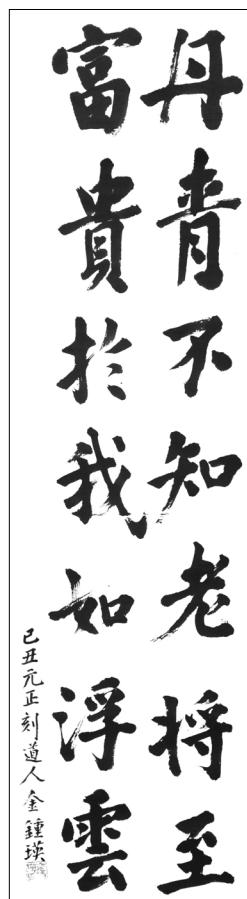
57 “得趣不在多，盆池拳石間，煙霞具足。會景不在遠，蓬窓竹屋下，風月自賒。”

문의 심오한 경지에 이르는 경우는 없다.⁵⁸

그가 선택한 『채근담』의 글은 안빈낙도하는 소박한 선비의 삶을 그리고 있다. 그는 같은 글을 화제로 삼아 그림을 두 점 그렸다. 채근담과 함께 살펴봐야 될 서예작품이 있다. 김종영은 1949년 원정(元正), 그러니까 정월 초하루에 두보(杜甫, 712~770)의 「단청인증조장군파(丹青引贈曹將軍霸)」를 쓰고 ‘각도인’이라고 낙관하였다.⁵⁹ 한편 그는 「단청인증조장군파」를 서예작품으로 5점을 썼으며, 특히 환갑인 1975년에 그린 자화상에는 이 글을 화제로 썼다. 글의 내용은 다음과 같다.

그럼 그리느라 늙어감도 모르나니 나에게 부귀는 뜬 구름
과 같다.⁶⁰

1949년이면 그의 나이 서른넷이 되던 해이며, 서울대학교 조소과에 부임한 지 일 년이 되던 해이다. 그 때 이 글을 썼다는 것은 자신의 다짐을 쓴 것이고, 환갑을 맞아 그린 자화상에 이 글을 썼다는 것은 그동안의 삶이 이러했음을 돌이켜 보는 것임을 짐작할 수 있다. 『채근담』과 「단청인증조장군파」, 두 글을 통해 그가 서울대학교에서 32년간 봉직하며 학장도 역임하였음에도 그는 부귀와 거리를 두고 예술과 벗하며 청빈한 삶을 지향하며 살아왔음을 확인할 수 있다. 그렇다면 그는 오로지 학교와 집만 오가며 세상과는 등지고 살았던 것이었을까? 박갑성이 기억하는 바에 의하면 김종영으로부터는 무위자연에 파묻히려는 유혹이 보이지 않는다고 하였다.⁶¹ 그리고 그는 결코 자연주의에 빠져본 일도 없다고 하였다.⁶² 김종영은 전시도 보고 자신의 인상도



7

김종영
〈두보 단청인증조장군파〉
1949
종이에 먹
125×33cm
김종영미술관
(미발간 「서예작품목록」
p.49 수록 <족자10>)

58 “文者貴道之器也，不深於斯道，有至者不也。”

59 “丹青不知老將至，富貴於我如浮雲。”

60 박갑성, 「刻伯의 회상」, 『두 가지의 고독』(자유문학사, 1985), p.204.

61 박갑성, 위의 책, p.212.

기록했다. 다음 글은 김종영이 1958년 11월 2일『모던아트』전을 보고 쓴 글이다.

예술이란 거짓에 기초를 둔다. 그러므로 작가는 거짓이란 것을 철저히 인식하고 확고한 거짓 위에 자기의 예술이 되어지도록 해야 한다.

예술에 있어서는 거짓일수록 진실하기 때문이다.

저급한 작가는 거짓에 대한 확고한 인식이 없고 또한 작품이란 것이 무엇인지도 모르는 데서 대상을 무의미하게 모사하는 것이 진실이라고 생각한다. 이것은 예술이 아니다. 예술의 진실은 어디까지나 가공적인 거짓에 있는 것이고 진실한 거짓만이 예술이다.

이러한 예술의 세계를 자각하게 된 것은 이십세기에 들어와서였다.

근대미술에서까지도 확고한 예술의 가공성을 자각 못했다고 볼 수 있다.

– 편평한 것과 평면적인 것은 근본적으로 다르다.

편평하더라도 전후관계가 유기적으로 되어 있으면 훌륭한 입체가 성립될 수 있는 것이고 평면은 한 면만을 말하는 이차원이다.

– 그들은 사물에 대한 인식이 너무도 유치하다.

탁상에 놓인 물체와 지구의 일부분(풍경)과 다를 것이 무엇이겠는가. 사소한 물체일 지라도 대자연(지구)과 같은 원리와 질서가 있는 것이고 지구를 축소시키면 콩알이 되는 것이다. 무한은 지평선에만 있는 것이 아니고 우리의 손바닥에도 있다는 것을 알아야 한다. 화면이나 마쓰에 이러한 공간의 제3연장이 없으면 난센스에 지나지 않는다.

편평과 평면을 구별하는 것과 같이 단어 하나하나 신중하게 선택하며 쓴 글이다. 그리고 매우 논리적으로 비평을 하고 있다. 이렇게 논리적인 사고를 하는 그였다. 1960년대 중반에 그가 당시를 어떻게 인식하고 있었는지 확인할 수 있는 글이 있다.

무지와 교활이 범람하고 있는 이 사회에서 진리를 논하고 엄한 원칙을 따지는 것은 피하고 있다. 주위에 이러한 말을 주고받을 교우도 거의 없어졌거니와 때와 곳을 얻지 못한 고담준론이 일에 방해가 되고 신변을 고독하게만 만드는 것 같다. 차라리 자성과 명상을 벗 삼아 일에 몰두하는 편이 나으리라.

대체로 예술가를 훈련시키는 것은 제작과 반성으로 족하다. 겹양과 용기와 사랑의

미덕을 길러 주는 것은 오직 제작의 길뿐이다.⁶²

유가에서 말하는 안빈낙도하는 선비는 도가에서 지향한 것과 같이 세상과 단절한 존재가 아니다. 선비가 궁극적으로 이뤄야 하는 것은 평천하(平天下)하는 것而已에 낙향한 선비도 출세할 때를 기다리는 것이다. 그러나 앞서 살펴본 글을 보면 김종영은 때를 염치없는 시대로 인식하고 예술에 매진한 것임을 알 수 있다. 그런 김종영의 삶을 박갑성은 한마디로 ‘한평생을 임산부처럼 산 삶’⁶³이라고 하였다.

김종영은 「창려문집서」를 총 여섯 점을 썼다. 특이한 점은 환갑이 되는 1975년에도 두 점을 썼다는 것이다. 지금까지 정리 분석한 190점의 서예작품 중 같은 글을 여섯 번 이상 쓴 것은 몇 안 된다. 그러니 『창려문집서』는 김종영에게 특별한 의미를 가지고 있는 글임을 알 수 있다.

이 글을 김종영이 여러 번 썼다는 것은 그가 ‘문이재도론’을 공감하며 자신 또한 예술의 본을 도에 두고 도를 추구하고자 하였던 것임을 짐작할 수 있다. 이를 확인할 수 있는 서예작품이 있다. 연대미상의 <근도핵예(根道核藝)>라는 작품이다. 한(漢)나라 순제(順帝) 한안(漢安) 2년(143) 때의 북해상경군비(北海相景君碑) 비문인데 추사선생이 이 글을 작품으로 남겨 유명해졌다. 독음과 의미에 대해 다른 견해가 있으나 추사선생은 ‘도를 근본으로 삼아 예를 이룬다’는 의미로 이 글을 쓴 것으로 일반화되어 있다. 이글을 김종영도 두 점을 썼는데 한 작품은 추사선생이 쓴 것과 같이 예(藝)를 예(秋)로 썼다.⁶⁴ 김종영도 예(秋)를 쓴 것으로 봐서 추사선생



8

김종영
<근도핵예-죽64>
연도미상
종이에 먹
33×131cm
김종영미술관

62 김종영, 「제작과 반성」, 『초월과 창조를 향하여』(열화당, 2005), p.525. 김종영은 이 글을 1964년 1월 1일 일기를 쓴 노트에 썼다. 이를 통해 대략 1964년 즈음에 썼을 것으로 추정할 수 있다. 김종영은 이 글에 제목을 적지 않았다.

63 박갑성, 앞의 책, p.199.

이 이 글을 쓴 뜻을 새기며 그도 이 글을 쓴 것으로 보인다. 김종영이 자신의 예술관을 피력한 「아름다운 것」이라는 제목의 글을 살펴보면 이런 유추가 가능하다.

나는 작품을 제작한다는 것이 아름다운 예술품을 만드는 것으로 생각하고 싶지 않다. 그러므로 내 작품에는 치장이 필요 없다.

기법과 작품의 형식은 예술을 위해서 사용되는 방법일 뿐 내 예술의 목표가 아니기 때문에 가능한 단순한 것이 좋다.

표현은 단순하게

내용은 풍부하게⁶⁴

9

김종영

(좌)〈작품74-13〉

1974

돌

21×9×59cm

김종영미술관

(우)〈작품74-3〉

1974

돌

19×10×58cm

김종영미술관

〈근도핵예〉를 쓴 김종영이 추구한 것은 아름다운 예술품이 아니다. 그의 작품세계는 서구적 관점에서 미의 탐구가 아닌 것이다. 김종영이 지향한 작품은 ‘표현은 단순하면서도 내용은 풍부한 것’이었다. 그래서 그는 “복잡하고 정교한 기법이 필요 없다”고 한 것이다. 이와 같은 작품관은 그의 성격과도 깊은 관련이 있을 수도 있으며,⁶⁵ 그가 자신의 작업실 편액을 염두에 두고 쓴 〈불각재(不刻齋)〉를 통해 그가 고대 중국인들이 숭상한 ‘불각의 미’를 지향하였던 것에서 비롯된 것임을 확인할 수 있다. 그는 고대 중국인들이 ‘불각의 미’를 숭상한 이유가 인위적인 것을 최소화한 자연스러움의 미를 추구한 것과 더불어 형체보다도 뜻을 중히 여겼기 때문이라고 하였다.⁶⁶ 불각의 미가 드러난 작품들이 바로 ‘표현은 단순하면서도 내용이 풍부한’ 작품들인 것이다. 자연스럽고 단순한 ‘불각의 미’는 ‘줄박의 미’와도 일맥상통하는 것이다. ‘줄박’의 의미가 ‘꾸밈이 없고 자연스럽고 지혜를 써서 꾸미지 않는 것’이기 때문이다.

실례를 살펴보자. 김종영의 작품 중 ‘불각의 미’



64 김종영, 「아름다운 것」, 앞의 책, p.89.

65 박갑성은 김종영에 대해 다음과 같이 회상했다. “각백은 불필요한 말은 하지 않는 습관이 몸에 젖어서 삶의 천성처럼 되어 있었다. ‘침묵은 금, 웅변은 은’이라는 영국의 속담을 항상 기억하고 있는 것을 보면 짐작이 간다. 그러나 아주 부득이한 경우에는 멀리 돌려서 표현하는 경우가 있다.” 박갑성, 앞의 글, p.203.

66 김종영, 앞의 책, p.144.

를 가장 잘 표현한 작품 중에 하나가 환갑 직전에 제작한 석조작품인 <작품74-13>이 아닐까 싶다.^{도9} 이 작품은 같은 해에 제작한 석조작품인 <작품74-3>과 형태상 거의 유사하다. 그럼에도 두 작품의 마무리는 확연한 차이가 있다. <작품74-3>은 대리석의 질감을 드러내기 위해 작업한 흔적을 말끔하게 지워버렸다. 그래서 형태가 온전하게 드러난다. 이에 반해 <작품74-13>은 작가가 작업을 한 듯 안 한 듯하여 마치 자연석인 듯하다. 거친 표면은 대기와 계속해서 교감하고 있다.

주목할 점은 이 작품이 김종영이 서명을 한 몇 안 되는 석조작품 중 하나라는 점이다. 이는 그가 아마도 이 작품을 득의작으로 생각하지 않았나 싶다. 그런 면에서 이 작품은 불각의 미, 그러니까 졸박의 미를 잘 보여주는 작품이라고 판단된다.

김종영은 1967년 음력5월 『장자(莊子)』『천하(天下)』편에 나오는 “천지의 아름다움을 판단하고, 만물의 이치를 분석한다[判天地之美, 析萬物之理]”를 썼다. 그리고 그는 “각도인이 쓰다[刻道人書]”하고 낙관하였다. 그는 이 글을 한 점 더 썼는데, 그 글에는 쓴 연월은 밝히지 않고 “각인(刻人)”이라고만 관기하고 낙관하였다. 이 작품과 더불어 살펴볼 작품이 있다. 1958년 1월 8일 한겨울에 양상한 가지만 남아 있는 나무를 그린 드로잉이다.^{도10} 그는 드로잉 왼쪽 위에 나무를 보고 느낀 점을 간략하게 다음과 같이 적었다.

수목은 인체혈관의 분포상태를 연상시킨다. 인체의 입체적 구조를 이해하는 데 있어 공간에서 자유롭게 뻗은 수목을 세밀히 관찰할 필요가 있다. 양자는 결국 생명체로서 형태와 구성에서 많은 공통성을 갖는다.

이 드로잉에 적은 메모와 함께 살펴볼 서예작품이 있다. 연도미상인 작품인데 글은 “자연중(自然中) 유성법(有成法)”이라 쓰고 각도인서라 관기하고 낙관하였다. 번역하면 “자연 그대로의 것에 본래 완성된 법이 있다”는 것이다. 그뿐 아니라 김종영은 예술원상을 수상해 1978년 8월 28일자 『대학신문』에 게재된 인터뷰 기사에



10
김종영
(1958년 1월 8일 드로잉)
1958
종이에 연필과 먹
24×31cm
김종영미술관

서 “예술은 사물을 관찰하고 느끼며 천지만물을 관조하는 활동”이라고 한 마디로 정의하였다. 그리고 1980년에 쓴 「자서」에도 다음과 같이 자신의 작업에 대해 기술하고 있다.

예술가가 미를 창작하는 능력이 있다고 믿는 것은 미신에 불과하다.

나는 창작을 위해서 작업한다고는 생각하지 않으며 나에게 창작의 능력이 있다고는 더욱 생각지 않는다. 따라서 개성이나 독창성에 대해 지나친 관심을 갖기보다 자연이나 사물의 질서에 대한 관찰과 이해에 더욱 관심을 가져왔다.

자연현상에서 구조의 원리와 공간의 변화를 경험하고 조형의 방법을 탐구하였다. 그리하여 무엇을 만드느냐는 것보다 어떻게 만드느냐에 더욱 열중하여 왔다. 작품이란 미를 창작한 것이라기보다 미에 근접할 수 있는 조건과 방법을 이해하는 것이라고 생각한다.

이는 앞서 살펴본 ‘관물취상’의 전통 속에 ‘이물비덕’하는 심미과정이 김종영의 작업의 토대가 되었음을 유추해 볼 수 있는 근거가 된다. 필자는 김종영이 “예술가가 미를 창작하는 능력이 있다고 믿는 것은 미신에 불과하다”고 한 점을 주목한다.

아름다운 것이 무엇인지 나는 알고 있지 못하다. 미를 알고서 그것을 추구한다는 것은 지극히 허황된 일이라고 생각된다.

절대적인 미를 나는 아직 본 적도 없고 그런 것이 있다고 믿지도 않는다. 다만 정직하고 순수하게 삶을 기록할 뿐이다. 그것이 나의 희망이고 기쁨이다.⁶⁷

이 글을 읽다보면 『논어』의 두 장면이 떠오른다. 「술이(述而)」편에 나오는 “술이 부작(述而不作)”, 즉 공자가 자신은 기술만 하였을 뿐 창작을 하지 않았다고 말한 장면과 「선진(先進)」편에 계로(季路)가 공자에게 귀신을 섬기는 것과 죽음에 대하여 묻는 장면이 떠오른다. 공자는 귀신을 섬기는 것에 대해 ‘사람도 제대로 섬기지 못하는데 어찌 귀신을 섬기느냐[未能事人, 焉能事鬼]’고 하였고, 죽음에 대해서는 ‘삶을 알지 못하는데 어찌 죽음을 알겠느냐[未知生, 焉知死]’고 답하였다. 김종영의

⁶⁷ 김종영, 앞의 글, 『초월과 창조를 향하여』, p.89. 아름다운 것에는 “미를 알려고 하거나 그것을 추구하는 것은 지극히 허황된 일이다.”라고 되어 있어 원고에 있는 그대로를 게재하였다.

미, 특히 절대미에 대한 인식은 문맥상 공자의 귀신과 죽음에 대한 인식과 유사해 보인다. 김종영에게 작품이라는 것은 형이상학적인 사유의 결과물이 아니라 정직하고 순수하게 삶을 기록하며 성찰하는 과정에서 얻게 되는 것이다. 그래서 그는 예술가가 미를 창작하는 능력이 있다고 믿는 것은 미신에 불과하다는 것이다. 그는 이를 에디슨의 예를 들어 설명하였다.

미국의 발명가 토마스 에디슨은 말하기를 자기는 발명이라고는 하나도 한 것이 없고 다만 사물에 질서를 부여했을 뿐이라고 한 말은 흥미 있는 말이다. 그리고 보니 과연 그는 전기를 발명한 것이 아니고 전기의 성질을 이해한 데 지나지 않는다.
우리는 미가 무엇인지 아는 사람이 있는가. 그리고 미를 발명했다고 생각하는 사람이 있는가. 미는 어디든지 붙어 있는 무엇이기는 하나 있다가도 없고, 없어졌다가도 불시에 나타나는 그 정체를 알 도리가 없는 것이다. 다만 우리에게 가능한 것은 그것을 느끼게 하는 방법을 위한 지혜가 문제되는 것뿐이다.⁶⁸

이런 생각을 정리하며 김종영은 “작품은 사물에 대한 이해의 실험에 지나지 않는다.”고 결론지었다.

김종영은 1968년부터 1972년까지 미술대학 학장을 역임하였다. 그는 1968년 유네스코 초청으로 1969년까지 파리, 로마 미술계를 시찰하였다. 1970년 이후 김종영은 작품 제작에 전념하였다. 이는 그가 손수 정리해 1980년 간행한 조각작품집에 게재한 작품목록을 통해 확인할 수 있다. 그중에서도 특별히 주목할 것은 서예작품이다. 1970년 늦가을에 『논어』「위정(爲政)」편에 나오는 ‘온고이지신(溫故而知新)’을 썼다.

이듬해인 1971년 음력 정월에 그는 왕희지(王羲之)의 「제위부인필진도후(題衛夫人筆陣圖後)」를 썼다. 이는 그의 서예작품 중 처음으로 서예와 관련된 내용의 글을 쓴 작품이다.

무릇 종이는 군진이고, 붓은 칼과 창이며
먹은 투구와 갑옷이고, 물과 벼루는 해자와 성벽이다.

68 김종영, 「현대미술과 비행접시」, 『초월과 창조를 향하여』(열화당, 2005), p.181.

마음가짐은 장군(將軍)이고, 서법은부장(副將)이며,
 서체는 전략이고, 필획은 길흉이며,
 드나드는 것은 호령이고, 굽고 꺾는 것은 살육이다.
 대저 글씨를 쓰려고 하면 먼저 먹을 갈면서
 정신을 모으고 생각을 고요히 해야 한다.⁶⁹

글의 핵심은 일필휘지로 글을 쓰기 위해서는 입정(入靜)에 이르는 것이 먼저
 임을 강조한 것이다. 김종영은 이 점을 조각하는 자신의 경구로 삼고자 한 것이 아
 닌까 싶다. 그해 입춘 김종영은 자작인 「식화우난(識畫尤難)」이라는 글을 썼다.

그림을 그리는 것 어렵지만 그림을 알아보는 것은 더욱 어렵고,
 세상에 그림을 그리는 사람은 많으나
 그림을 알아보는 사람은 드물다.
 만약 그림을 그리는 자가 그림을 알아보는 시경을 모두 갖게 된다면
 그림의 수준이 반드시 성인의 경지에 이를 것이다.⁷⁰



11

김종영
 〈자각상B 작품71-5〉
 1971, 나무
 12×15×25cm
 김종영미술관

그해 김종영은 그의 목조 작품 중 나무의 특
 성을 가장 잘 살려 단순명료하게 자신의 내면세계
 를 드러내 보인 〈자각상B〉를 제작하였다.^{도11} 「식화
 우난」의 결론으로 봐서는 작가가 자신의 그림을 알
 아볼 수 있는 경지에 다다른다는 것은, ‘공자의
 자관’을 상기하며 살펴보면, 성인의 경지이기에 불
 가능하다는 의미로 들린다. 그러나 한편으로는 작
 가가 끝없이 추구해야 하는 수행의 과정인 것이라
 고 해석할 수 있다. 그런 관점에서 이 글과 자각상
 을 함께 살펴보면 김종영은 지금의 자신과 자신이
 지향하는 성인과의 경지 사이의 편차를 성찰하고

69 “夫紙者陣也, 筆者刀稍也, 墨者鍪甲也, 水硯者城池也, 心意者將軍也, 本領者副將也, 結構者謀畧也, 體
 筆者吉凶也, 出入者號令也, 屈折者殺戮也, 夫欲書者, 先乾硯墨, 凝神靜思豫。”

70 “作畫難而識畫尤難, 天下之作畫者多矣, 而識畫者幾哉, 使作畫者, 皆能識畫, 則畫必是聖手也。”

있는 것이 아닌가 싶다.

그해 정초에 김종영은 김삿갓으로 알려진 김병연의 「노음(老吟)」, 즉 ‘늙은이의 넋두리’를 썼다.

오복 중에 장수함이 유품이라 누가 했나
오래 살면 욕 많다 한 요임금 말 귀신 같네.
옛 벗들은 이제 모두 황천으로 떠나가고
젊은이들 까닭 없이 이 내 몸을 멀리 하네.⁷¹

그리고 여름에는 정이(程頤)의 「사물잠(四勿箴)」을 썼다.

마음이란 본래 텅 비어 있어서,
세상 모든 사물을 대함에 흔적이 드러나지 않는다.
그 마음을 바로 잡는 주요한 방법이 있으니,
사물을 바로 보는 것이로다.
물욕이 눈앞을 가리게 되면,
그 마음이 이끌려 옮겨 가게 되니,
이것을 밖에서부터 제어하여서
그 안의 마음자리를 편안히 해야 한다.
자신의 욕망을 극복하여 예로 돌아간다면,
오래도록 성실한 마음을 유지하게 될 것이다.⁷²

이를 종합해보면 김종영은 1971년 환갑을 바라보며 한 인간으로서의 회안과 작가로서 유럽시찰을 통해 접한 서구미술의 양상과 자신의 작업에 대한 성찰, 그리고 미술대학 학장으로서 자신의 마음가짐을 두루 살피고 있는 것 같다.

김종영은 1973년에 유독 많은 서예작품을 남겼다. 그의 나이 58세가 되던 해이다. 1973년 정월에 김종영은 민규호(閔奎鎬, 1836~1878)의 「완당김공소전(阮堂金公小傳)」을 두 점 썼다. 그리고 같은 달에 〈간화지법(看畫之法)〉, 번역하면 ‘그림

71 “五福誰云一曰壽，堯言多辱知如神。舊交皆是歸山客，新少無端隔世人。”

72 “心兮本虛，應物無迹。操之有要，視爲之則。蔽交於前，其中則遷。制之於外，以安其內。克己復禮，久而誠矣。”

보는 법’이라는 작품을 썼다.

그림을 보는 법은 글씨를 보는 법과 같으니,

송설(조맹부)의 시에

“돌은 비백서(飛白書)처럼 나무는 주서(籀書) 같이 하고
대나무를 그릴 때는 팔법(八法)에서 구해야 한다”라고
한 것이 바로 이것을 말한 것이다.

반드시 열린 시각으로 원만하고 적극적인 자세로 봐야지,
자기의 치우친 견해를 가지고 보아서는 안 된다.

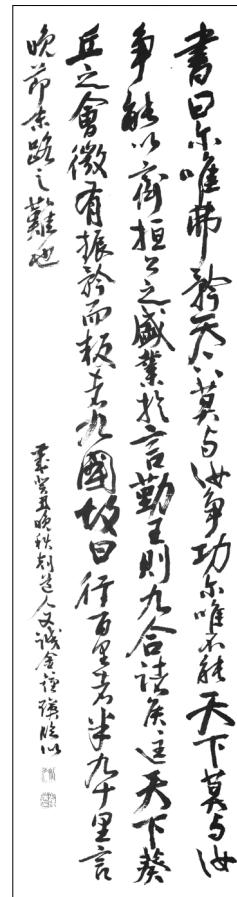
옛 사람들이 붓을 들어 글씨에 담은 뜻과 정신을 세밀히 관찰하여서
그 오묘한 경지를 세세하고 정밀하게 살펴야 할 것이다.⁷³

그해 늦가을에는 안진경의 『쟁좌위고(爭座衛稿)』를 썼다. 그런데 그는 이 글에 “계축 만추 각도인 우성 김종영 임사(癸丑晚秋刻道人又誠金鍾瑛臨似)”라고 관기하고 낙관하였다. 그러니까 이 작품은 안진경의 글을 임서한 것이다. 같은 글을 다른 작품에는 연도는 관기하지 않고 ‘각도인임(刻道人臨)’이라고 관기 낙관하였다. 그러니 이 글도 임서한 것이다. 한편 김종영은 『쟁좌위고』의 글 중 “백리를 가고자 하는 자는 구십 리를 반으로 여긴다”라고 하였으니, 이는 어떤 것이든 마무리가 중요하고 어렵다는 것을 말한 것이다[行百里者 反九十 言晚節末路之難也]”를 4점 더 썼다. 그래서 이 글은 그에게 상당히 의미 있는 글이라 사료된다. 이는 마무리를 준비하는 그의 마음 자세를 보여주고 있다. 더불어 안진경이 『쟁좌위고』를 쓴 뜻을 살피면서 왜 김종영이 이 글을 이렇게 여러 번 썼을까 그 이유를 추측해 본다면 당시 김종영의 주변에서 누군가 분수에 맞지 않게 오만불손한 행위를 하는 자가 있었던 것은 아닐까 살펴보게 된다. 국가적으로는 당시가 유신체제였다.

이 글 모두에서 살펴본 것과 같이 1932년 휘문고보 2학년 때 안진경체로 쓴 〈원정비〉로 김종영이 전국 장원을 차지했던 것을 상기하면 그로부터 51년이 지난 후 그는 다시 안진경의 글을 임서한 것이다. 임서를 하던 그해 정월에 김종영은 서예작품으로 자작인 〈학서법(學書法)〉, ‘서예 배우는 법’을 썼다.

73 “看畫之法如看字法，松雪詩云‘石如飛白木如籀，寫竹應從八法求’，正謂此也。須看眼圓活，勿偏己見。細看古人命筆立意，委曲妙處方是。”

우리들이 글씨를 배움에 있어서는,
 마땅히 두루 받아들여 모두 간직하고 있어야 하니
 옛사람들의 모든 특징을 한 집에 모아놓고
 그 아름다운 서체를 책상에서 체험해야 한다.
 손으로 직접 써보고 마음으로 느끼고 배워서,
 그들의 자체(字體)와 형세(形勢),
 전측(轉側)과 결구(結構)를 익혀야 한다.
 마치 용처럼 날아오르다가도 호랑이처럼 누워서
 바람과 구름이 자유롭게 움직이는 것과 같으며
 마치 사계절이 차례로 바뀌되
 하늘과 땅이 위아래로 자리 잡은 것과 같이 해야 한다.
 날카롭기는 칼과 창 같고 굳세기는 활과 화살 같으며
 볼을 내리 찍을 때는 마치 산을 무너트릴 듯한
 세찬 소나기와 같고
 가늘게 선을 그을 때는 마치 뿌옇게 피어나는
 아지랑이와 같게 해야 한다.
 마음속에 종횡으로 크고 넓은 형상을 두어서
 작은 이룸에 만족하지 않고 노력한다면
 당대에 서예로 이름을 날릴 것이다.⁷⁴



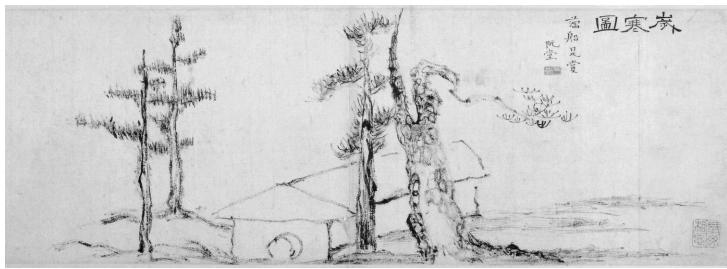
12

김종영,
 〈1973 안진경「쟁좌위고」
 임서작〉
 1973
 종이에 수묵
 131×33cm
 김종영미술관

1973년 새해 초 그는 〈학서법〉을 쓰고 가을에 안진경의 글을 임서했다.⁷⁴ 도12 학서법의 요지는 역시 ‘입고출신’이다. 그리고 그는 임서를 했다. 안진경의 『쟁좌위고』가 선본이었다. 앞서 추사가 시의 적절하게 임서를 해야 함을 강조한 것과 같이 김종영도 환갑을 바라보는 나이에 임서를 하였다는 것은 새로운 단계의 작업으로 도약하기 위한 준비 과정에 돌입하였던 것이라고 볼 수 있다.

임서만 한 것이 아니다. 김종영은 1973년 추사 김정희의 〈세한도〉를 방작(倣作)하기도 했다. 김종영이 추사선생을 자신의 사표로 삼았음은 그가 정년퇴임 후

⁷⁴ “吾人學書當兼收并蓄，聚古于一堂，接丰采于几案，手執心談，求其字體形勢轉側結構，若龍跳虎卧風雲轉移，若四時代謝二儀起伏，利若刀戈強若弓矢，點滴如山頽雨驟，而纖輕如烟霧游絲，使胸中宏博縱橫有象，庶學不窮于小成，而書可名于當代矣。”



13-1
김정희
<세한도>
1844
종이에 수묵
23×69.2cm
국립중앙박물관

13-2
김종영
<세한도>
1973
종이에 펜과 매직과 수채
53×38cm
김종영미술관

14-1
정선
<만폭동도>
18세기
비단에 수묵채색
33×22cm
서울대학교박물관

14-2
김종영
<복한산>
1970년대 초
종이에 펜 수채
53×38cm
김종영미술관

부인과 함께 추사고택을 방문하여 뺏뻣한 5천 원짜리 지폐를 추사 영정 앞에 내놓고서 “이것은 향과 초입니다” 그리고 큰 절을 두 번 올리고 일어나서 “내가 여태 절해본 일이 없는 사람인데 오직 선생의 영전에만 행한 일입니다”라고 했다는 일화를 통해 확인할 수 있다.⁷⁵ 우연인지는 모르겠으나 추사선생이 제주도에 유배되었을 때 자신에게 지극정성으로 중국 서책을 전달해준 제자 이상적에게 <세한도>를 그려 준 것이 쉰여덟이었다.^{도13-1} 김종영이 가파른 삼선교 언덕 위에 위치한 자택 주위를 배경으로 <세한도>^{도13-2}를 그린 것도 쉰여덟이었다. 김종영이 1973년에 정월 새해를 맞이하며 민규호의 『완당김공소전』을 두 점 쓴 것과 세한도를 그해 방작한 것을 종합해보면 이것은 우연이 아닐 것이다. 김종영이 추사선생을 사표로 삼았기에 특별한 해에 특별한 작품을 방작한 것이라고 사료된다.

김종영은 연도는 관기하지 않았으나 1970년대 초 겨우 정선의 <만폭동도(萬瀑洞圖)>^{도14-1}도 두 점 방작하였다. 김종영은 환갑을 바라보는 나이에 서화의 전



⁷⁵ 최종태, 「진남을 놓담처럼」, 『한 예술가의 회상: 나의 스승 김종영을 추억하며』(열화당, 2009), p.30; 이효영, 「내 남편이었던 사람이지만 조금 달랐던 분이라고, 김종영씨가』, 『삶이 깊은 물』98 (1992. 12), pp.169-170.

통적인 공부법인 임서와 방작을 통해 자신의 뜻을 다지고 새로운 작업을 모색하였다. 그해 종이에 싸인펜과 담채로 그린 <북한산>은 <만폭동도> 방작에서 비롯된 것임을 짐작할 수 있다.^{도14-2} 전형적인 입고출신이라 할 수 있다.

잠시 여기서 김종영의 제자 중 한명인 최만린 전 국립현대미술관 관장이 자신이 학생이던 1950년대 실기실에서 작업하는 김종영의 모습을 구술한 것을 들어보자.

… 그분은 그때 화실이 따로 없으셨어요. 그래서 우리 교실, 큰 창고 같은 교실 한쪽 귀퉁이에서 작품을 하시더라고, 그런데 늘 보면 책을 옆에다 놓고 이렇게 보면서 자기 실험적 작업을 하시고, 그러면 옆에 가서 보면서 이렇게 체감적으로 느끼면서 선생님이 추구하는 게, 뭐 그때 뭐 아르프 (Jean Arp, 1887~1966) 책도 꺼내놓으시고, 마리 로랑상 (Marie Laurencin, 1883~1956) 것도 이렇게 펴놓으시고, 아주 정직하게 공부를 하시는 걸 많이 봤어요. 이제 그렇게 했지, 무슨 아주 요즘같이 뭐 세상이 이렇고, 뭐 이즘이 어떻고, 유파가 어떻고, 뭐 경향이 그렇고 그려는 교수법이라는 건 내가 학생시절에는 없었으니까. …⁷⁶

1950년대에 김종영은 대학관사에서 생활하며 학교에서 작업을 하고 있었다. 그런 사정에 대해서는 최종태 김종영미술관 명예관장이 쓴 『한 예술가의 회상, 나의 승』 김종영을 추억하며』의 「진담을 놓담처럼」에 잘 기록되어 있다. 최만린 전 국립현대 미술관 관장이 목도한 것과 같이 불혹을 전후해 김종영은 외국작가들의 작품집을 보며 그들의 작품을 따라 제작하였던 것 같다. 그러나 그가 그렇게 작업하는 자신의 모습을 학생들에게 그대로 보여주었다는 점이 중요하다. 실제로 김종영이 1950년대 제작



15
김종영
<이브>
1954
석고에 채색
(유실작품)

76 최만린, 『한국미술기록보존소 자료집5. 해방이후 조각계의 동향 Ⅱ, 조각가 5인의 다섯 가지 이야기—구슬 농취문』(삼성미술관 리움, 2006), p.69.



16-1, 2
 <2인전 전시전경 사진>
 1959
 김종영미술관
 (촬영자 미상)

한 작품들은 거의 대부분 유실되어 사진으로만 확인할 수 있지만 장발선생이 ‘세미(Semi) 추상’이라 부른 1954년 제3회 국전에 출품한 <이브>^{도15}를 포함한 반추상의 인체작업들과 다양한 형태의 추상작품들을 제작하였음을 확인할 수 있다. 이는 1959년 월전과 함께 전시한 2인전 전시전경 사진을 통해 확인할 수 있다.^{도16-1, 2} 이 경성은 이 전시에 대해 다음과 같이 기술하였다.

‘김종영 역시 극도로 모티브를 아끼면서 높은 조형 감각으로 작품의 구석구석까지 섬세한 마음씨를 미치게 하였는데, 목제, 석제, 금속, 석고 등 온갖 재료를 구사, 극복하면서 그의 조형 시도를 감행하였다. 몹시나 온건하기에 정열을 내향시키고 있는 이 조각가는 조형 공간의 무리한 설정이거나 필요 이상의 과장을 피하고 어디까지나 충실과 밀도를 잊지 않으려고 노력하고 있다. 그러기에 작품 하나하나는 생명감이 충만 되었고 유기적 구성은 그의 방향성을 잊지 않았던 것이다.’ 그러나 작품 선정에 있어 백화점식으로 자기의 영역을 설명하려는 그의 의도는 그가 차지하고 있는 조각가로서의 위치 때문에 지나친 것이 되고 말았다.⁷⁷

2인전에 출품한 작품들의 선정에 대한 이런 평은 김종영의 당시 작품들이 서화를 배울 때 임모과정을 거치듯이 서양조각을 제작하면서도 임모과정을 거치는 시기임을 인식하지 못한 비평이다. 이경성은 1980년 전시도록에서 김종영에 대해 “과작의 작가”라 하면서도 “양괴(量塊)에서 생명을 찾는 미의 수도자”라 하였다. 그

⁷⁷ 이경성, 『한국근대 미술연구』(동화출판공사, 1975), p.139. 이경성은 이 글을 1959년 『사상계』 12월호에 게재한 「1959년 미술총평 문제의식의 빙곤」으로 발표한 것이라고 밝히고 있다.

래서 이 시기는 반추상적인 인체작업에서 추상으로 전환되는 시기였다. 1964년 1월 1일 일기를 염두에 두고 다음 글을 읽어보면 이런 추측이 가능하다는 것을 확인할 수 있다. 방송원고로 추측되는 글이다.

… 최근에 미국 미네소타 대학 미술부에서 교수와 학생들의 작품을 우리 미술대학으로 많이 보내 왔는데 이제 곧 전시를 하게 되면 여러분들도 보시겠지만 그중에 어떤 교수의 조각 하나를 여기서 잠깐 소개해 드리겠습니다. 명제를『생장』이라고 하 고서 실물이나 동물과 같은 구체적인 자연물을 설명적으로 만든 것이 아니고 단순 한 높쇠의 철봉을 다소 불규칙하게 종으로 횡으로 용접을 시켜 마치 아이들의 놀이터에 세워 놓은 철탑을 축소시켜 놓은 것같이 된 것인데 아무런 장식도 없이 대단히 단순한 작품인데도 황금색의 묵중한 광택과 금속의 무거운 중량감이 주는 전체의 분위기가 어딘가 자연의 법칙을 말해주는 것 같고 힘찬 생명을 느끼게 합니다. 물론 이 작가는 대자연의 질서를 몇 개의 종선과 횡선으로 요약한 것이지만 예술이란 참으로 미술과 같은 작용을 하는 것으로 생각됩니다…⁷⁸

1958년 5월 23일부터 31일까지 서울대학교 미술대학은 미네소타대학과 교류전을 당시 동승동에 있던 서울대학교 대강당에서 개최하였다. “두 대학 간의 미술교류전이었지만 이것은 대한민국 최초의 국제 규모의 공식적인 국가 간의 현대미술교류전이라 말할 수 있다. 왜냐하면, 미네소타대학은 미국 연방정부의 원조를 위탁, 수행하는 기관이었고 서울대학교 역시 국가의 재건을 위하여 정부로부터 지정된 기관이었기 때문에 두 기관의 미술교류전은 공식적인 혹은 적어도 상징적인 국가 간의 대표성을 갖는 교류라 말할 수 있다.”⁷⁹ 이 전시에서 〈생장〉이



17
김종영
〈전설〉
1958,
철
65×70×77cm
김종영미술관

78 김종영, 「현대조각」, 『초월과 창조를 향하여』(열화당, 2005), pp.170-173.

79 미네소타 대학교류전은 정영목, 「미네소타 프로젝트」, 『조형아카이브』3(서울대학교 미술대학 조형연구소, 2011), p.150.

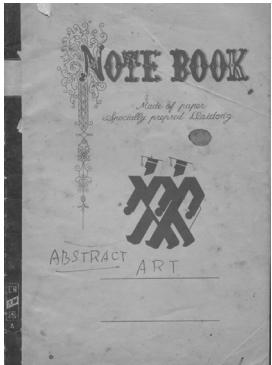
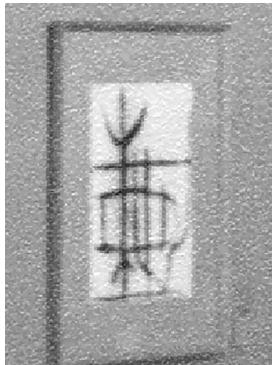
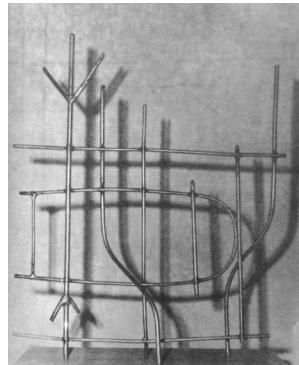
18

김종영

<근교>

1960

철

(1960년 제9회 국전 출품,
유실작품)

19

김종영

<근교 드로잉>

1959년 이전

(유실작품)

20

김종영

『추상미술(Abstract Art)

노트』 표지

1950년대 후반

자필 대학노트

김종영미술관

라고 위 글에서 설명한 작품을 본 것이다. 1958년 김종영은 4점의 철조작품을 제작하였다. 그중에 솟을대문을 연상시키는 <전설>이 대표작이다.^{도17} 그러나 1960년 제9회 국전에 출품한 <근교>^{도18}의 형태와 위에 김종영이 쓴 글을 읽으며 필자의 머릿속에 그려진 <생장>은 어느 정도 유사성이 있을 수 있다는 생각이 든다. 이런 추측을 하게 되는 이유는 1959년 장우성과 함께 2인전을 개최할 당시 출품하였던 드로잉 중에 <근교>의 밑그림 같은 작품을 전시하였기 때문이다.^{도19}⁸⁰ 그러나 김종영은 필의를 얻고자 하였다.

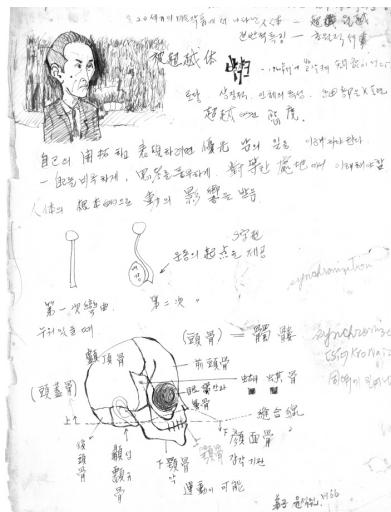
김종영은 외국작가의 작품을 형태적으로 임모만 한 것이 아니라 서양의 추상미술에 대한 계보를 개인적으로 공부하며 그 원원과 전개를 성찰하였다. 이는 그가 생전에 “Abstract Art”^{도20}라 제목을 쓰고 작성한 한 권의 대학노트를 통해 확인할 수 있다. 이 노트는 정황상 대략 1950년대 중후반에 작성된 것으로 짐작된다. 그가 정리한 바에 의하면 그는 서양추상미술의 기원을 세잔느로 설정하고 있다. 그는 전반부에 서양추상미술의 개괄적인 흐름을 살펴보고 후반부에는 몇몇 작가들에 대해 간략한 소감과 평을 적었다. 아마도 이런 과정에서 생각을 정리해 쓴 글이 1958년 6월 9일자 『대학신문』에 게재한 「이념상으로 본 동양미술과 서양미술」이지 않을까 싶다. 대학신문의 기사를 쓰며 김종영은 신문의 주된 독자가 학생들임을 염두에 두고 썼을 것이다. 김종영은 글을 다음과 같이 끝맺고 있다.

⁸⁰ 필자가 이와 같이 추론을 해보게 된 데 도움이 된 논문이 있다. 2011년 근대미술사학회와 김종영미술관이 공동으로 ‘김종영의 초기 작품세계’라는 주제로 학술대회를 개최할 때 조은정이 발표한 「우성 김종영의 1950년대 석조에 대한 연구」이다. 이 논문 9쪽에서 조은정은 전시전경 사진을 확대하여 「근교」의 밑그림으로 추측되는 드로잉을 찾아내었다. 조은정의 꿈꿉함에 경의를 표한다.

… 우리는 성급히 동서미술의 융합이란 것을 생각해서는 안 될 것이다. 원래 동양미술의 결합은 서양적 자성이 부족한 데 있다고 보겠는데 이것은 서양미술이 동양적 직관성이 없는 이상으로 큰 결점이 되어 있어 우리는 우리의 부족을 채우는 데 있어 서도 서양사람만큼 적극성을 띠지 못하고 기성형식을 아직도 반복하고 있으니 반복이란 것에서 형성의 모방을 제외하면 남는 것이 무엇이겠는가. 이러한 매너리즘이 지양되지 않는 한 동양미술의 전진이란 것은 바랄 수 없을 것이며 과거에 빛나던 문화가 인류의 복지를 위해서 회복되지 못하는 불행을 초래할 것이니 여기에 대해서는 우리의 맹성(猛省)이 있어야 할 것으로 본다.

한편 서양미술의 결합에 대해서는 앞서 언급한 바도 있지만 이십세기의 자성이 끝내 자성에 의해서 조종되는 한 영영 동양사상의 핵심은 파악하지 못할 뿐만 아니라 위기에 처해 있는 현대인간 자체의 생명의 활로를 개척하기 위해서도 좀 더 진지한 탐구가 필요할 것이며 이러한 한동안의 수련기가 경과한 후에 비로소 동양미술과 서양미술은 인류문화사에서 친연한 빛을 회복시킬 수 있으리라 본다.

최만린의 회상을 통해 6·25동란 후 그러니까 1950년대 중반 김종영은 자신이 동서미술의 융합을 위한 수련기를 거치고 있었음을 확인할 수 있다. 달리 말하면 1950년대는 김종영에게 모색기였던 것이다. 서두름이 없었다. 방법은 서화에서 하는 방법인 임모를 하였으며, 『추상미술』 노트를 정리 연구하며 모본 작가의 뜻을 해아리는 과정을 거친 것이다. 그것이 바로 당시 서구미술 흐름에 서둘러 편승하고자 했던 작가들과 김종영의 차이점이다. 김종영은 1966년 미술해부학 시간에 학생들에게 “자기를 개척하고 표현하려면 우선 남의 일을 이해해야 한다. 자기를 비옥하게, 사고를 풍부하게, 대등한 처지에서 이해해야 한다”고 강조하였다.²¹ 그럴 수 있었던 것은 김종영이 ‘서화의 정수와 본령’이 무엇인지 정확히 간파하고 있었기 때문이다. 박갑성은 그런 김종영을 다음과 같이 회상하고 있다.



21
김종영
『해부학수업 노트』
1966
종이에 펜
30×21cm
개인소장

학생시절부터 그는 초연했다. 전시회 때문에 광분하는 것을 본 일이 없고 시류를 따라 우왕좌왕하는 모습을 본 일이 없다. 그는 어떠한 뜻에 있어서나 사대주의를 멀시 했다. 정신적인 것이거나 물질적인 것이거나 내 것이나 남의 것이나 무비판하게 열광 하는 일이 없었다. 그렇다고 안빈낙도하는 은자도 아니고 예술을 여기로 즐기는 사람 대부도 아니었다. 그는 예술가의 성실성과 작품행위의 주관성과 객관성에 대해서 탁월한 식견을 체득하고 있었다.⁸¹

그렇다면 김종영의 일상은 어떠하였는지 살펴보자. 김종영은 1980년 8월 10일자 『독서신문』과의 인터뷰에서 자신의 일상이 어떠한지 간략하게 설명하였다.

5시경이면 잠을 깱니다. 작은 마당이지만 거닐기도 하고 매만질 ‘내 것들’을 매만지면서 계획하지 않은 사색을 합니다. 대개 7시경이면 몇 년 전부터 습관화된 커피와 빵으로 아침식사를 하고는 다시 관찰하고 생각하고 그러다가 간혹은 잡서(雜書)를 읽기도 하고 글씨를 써보기도 하지요. 그러다가 마음 내키면 언제고 습작을 해보기도 합니다. 작가는 제작하는 시간이 바로 휴식시간입니다. 손을 쉬는 시간은 온갖 잡생각과 투쟁하고, 생활을 고민해야 하는 괴로운 시간일 겁니다. 세속을 떨쳐야 할 텐데 요즈음은 전혀 안정이 되지 않는군요. 사색을 하고 독서를 좀 하자고 해도 이젠 앰프에서 나오게 만들어 놓은 교회의 소음과 온갖 문명의 잡음들이 이를 방해합니다.

작가 김종영에게 사색과 관찰 그리고 글쓰기가 일상화되어 있음을 확인할 수 있다. 교육자 김종영은 후학들에게 작가에게는 사색과 관찰이 필요함을 당부하는 것을 잊지 않았다.

… 너무 형식에만 관심을 쏟게 되면 예술의 깊이가 얕아지므로, 어떤 사물에 대한 폭넓은 이해로써 작가 정신을 구현할 수 있어야 할 것이다. … 예술을 창조하는 일은 기술만 문제가 아니라 시간과 노력이 동시에 요구되는 힘든 일이다. … 예술가는 자기 예술에 대해서는 최대한의 자부심을 갖되, 인간적으로는 절대로 겸손, 인자해

81 박갑성, 「자각과 통찰」, 『한국조각계의 영원한 빛 김종영전』(호암갤러리, 1989).

야 한다. 먼저 진(眞)·선(善)·미(美)·용(勇)의 인격을 쌓는 일이 중요하다.⁸²

… 미술대학은 천재적인 소질을 갖춘 화가나 조각가를 키워내는 곳이 아니다. 학생들은 항상 도서관에서 책을 대하고 작업실에서는 자신의 창조물을 대하면서 예술의 의미를 생각하고 고민하는 일을 반복해야 한다.⁸³

김종영이 인터뷰하던 당시 서양미술은 1960년대 미니멀(Minimal)을 거쳐 개념미술이 최절정에 달해 서서히 포스트모더니즘이 대두하던 때임을 상기할 필요가 있다. 당시 한국미술계도 청년작가들과 일부 40대 초반 작가들을 중심으로 그 영향권에 있었다. 개념미술은 형식주의와 전위미술이 융합되어 발현된 서구 모더니즘 미술의 정점이라 할 수 있다. 시각예술이 시각성에서 개념성으로 역전되었다. 조형예술이 글과 말로써 될 수 있는 것이다. 그런데 김종영의 글 중에 「예술은 말로 되는 것이 아니다」라는 제목의 글이 있다. 이즈음에 쓴 것인지는 확실치 않다.

퇴임하는 김종영은 학생들에게 두 가지 당부를 하였다. 하나는 ‘작품을 대하여 예술의 의미를 반복해서 고민하라’는 것이다. 다른 하나는 ‘진선미용의 인격을 쌓으라’는 것이다. 주목할 점은 그가 작가가 갖추어야 할 인격에 진선미와 더불어 ‘용기’를 덧붙였다는 점이다. 용기와 더불어 “제작하는 시간이 쉬는 시간”이라는 김종영의 주장을 유념하며 그의 서예작품 〈유희삼매(遊戲三昧)〉, 〈득진삼매(得眞三昧)〉, 〈자호삼매지실(紫壺三昧之室)〉을 살펴보자.⁸⁴ 김종영은 추사가 유희삼매를 원 용한 것을 기억하며 유희와 관련된 두 편의 글을 썼다. 「유희정신」과 「유희삼매」이다.

… 인간의 예술적 활동에는 절대 구속이 없는 자유가 필요한 것이다. 일체의 구속으로부터 벗어나지 않고는 창작이 불가능하기 때문이다. 세속적 물욕과 공명심에 얹매여서는 생각과 행동이 자유롭지 못할 것이고, 자유롭지 못한 정신 상태에서 어떻게 남의 심금을 울리는 예술작품이 생겨나겠는가. 유희는 이 모든 구속을 수반하지 않는 데서 예술의 세계와 통하는 것이다.

82 조인호, 「인터뷰 초대전 여는 김종영교수」, 『대학신문』, 1980. 4. 14, p.8.

83 이인희, 「정년퇴임교수를 찾아서 미대 조소과 김종영교수 특성 살린 지방문화의 육성시급」, 『대학신문』, 1980. 9. 15, p.6.

84 「자호삼매지실」은 ‘차를 우려 마시며 삼매에 드는 다실(茶室)’이라는 뜻이다. 김종영이 차를 마시며 사색하는 공간을 갖게 되면 당호로 쓰고자 한 것으로 추측된다.

그러나 구속을 배격하고 자유를 획득하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 여기에는 용기가 있어야 한다. 예술가에게 무엇보답도 필요한 것은 용기다. 자유와 용기와 사랑을 겸한 ‘휴머니티’ 없이는 예술이란 무의미한 것이 아닌가.

이런 뜻에서 완당은 ‘유희’란 말을 원용한 것으로 본다.⁸⁵

… 동서고금을 통하여 위대한 예술적 업적을 남긴 사람들은 모두 ‘헛된 노력’에 일생을 바친 사람들이다. 현실적인 이해를 떠난 일에 몰두할 수 있는 유희적 태도를 가질 수 있는 마음의 여유 없이는 예술의 진전을 볼 수 없다.⁸⁶

유희를 통해 자유를 얻을 수 있고, 자유는 용기를 필요로 한다는 것이다. 이런 대가를 수반하는 유희적 태도를 가질 마음의 여유가 없다면 예술의 진전을 볼 수 없다고 하였는데 문맥상 이는 그런 마음의 여유 없이는 예술을 하지 말라는 것의 완곡한 표현이라고 볼 수 있다.

김종영은 「자서」 말미에 전통에 대한 문제를 논하였다. 지난 세기 주체적으로 서구문화를 수용하지 못하였기에 한국사회 모든 분야에서 전통이 단절되었다는 주장은 일반화되었다. 그래서인지 전통이라 하면 무의식적으로 옛것을 떠올리게 되는 것이다. 그래서 지금도 전통문화의 창달이라면 현실을 떠나 소재주의적 관점에서 접근하는 것이 다반사다. 그러나 김종영은 전통이 되기 위해서는 시공을 초월한 어떤 보편성이 있어야 함을 강조하였다. 그 보편성을 찾아가는 것은 일종의 평가활동이라고 하며 다음과 같이 전통과 초월에 대한 자신의 생각을 정리하였다.

… 전통이라고 하는 것이 현실을 어떻게 생활하느냐는 문제와 따로 있을 수 없는 것이라면 역사적 자각, 다시 말해서 과거, 현재, 미래를 동시에 생활하는 노력과 더불어 부단한 반성과 비판의 지속이 없이는 진정한 전통은 존재할 수 없다고 보아야 할 것이다. 전통이란 말 속에는 시간이나 공간을 초월한다는 뜻도 포함되어 있다.

이러한 초월적 행동은 물론 인간생활의 보다 나은 발전을 뜻하는 일종의 평가활동이라고 할 수 있는데 이 초월이라는 것에 대해 잘못 인식하면 부정이나 관념으로 그치기 쉽다.

85 김종영, 「유희정신」, 앞의 책(2005), p.129.

86 김종영, 「유희삼매」, 앞의 책(2005), p.130.

초월이라고 해서 피초월체를 기피하거나 부정하는 것이 되어서는 안 되며 오히려 그에 대한 깊은 이해와 통찰을 통하여 비로소 초월할 수 있는 것이다. 그리하여 초월은 어디까지나 성실과 사랑의 노력이 수반되어야만 관념과 허구에 그치지 않고 진정한 초월이 될 수 있는 것이다.⁸⁷

김종영은 시공을 초월하는 보편성이 없이는 전통으로 지속되기가 불가능하다는 것을 간파하였다. 그리고 초월하고자 한다면 초월하고자 하는 대상에 대한 이해와 통찰이 최우선 과제이다. 그러기 위해서는 성실함과 사랑이 수반되어야 한다. 그래서 그는 예술의 본령이 무엇인지 동서고금의 사례를 통해 성찰하여 유희정신이 가장 중요한 것이라는 결론을 얻게 된 것이다. 그런 성찰의 결과로 「완당과 세잔느」같은 글을 쓰게 된 것이라 사료된다. 1958년 이미 그는 대학신문에 “보편성에 기초를 둔 특수성만이 후일 세계문화의 가치를 높이는 역할을 하게 될 것”이라고 예견하였다.

이렇게 예술의 본령에 대해 궁구해 들어가는 김종영의 성찰은 동시대 여느 작가와 비평가에게서도 찾아볼 수 없다. 이것은 그가 가학으로 쌓은 선비적 교양에서 비롯된 것이라고 밖에는 설명할 수 없다. 왜냐하면 앞서 살펴본 것과 같이 선비의 공부하는 방법론이 ‘격물치지’이므로 본말을 확실하게 분별하여야 하기 때문이다. 그러므로 예술가는 예술을 한다는 것의 본령이 무엇인지 살피는 것이 최우선 과제인 것이다. 김종영에게 그 결과물이 그가 남긴 작품들과 더불어 1980년 정년퇴임을 앞두고 개최된 회고전을 기념하며 발간한 자신의 작품집에 쓴 「자서」다. 그리고 그 핵심은 「인생, 예술, 사랑」의 마지막 문장인 ‘예술의 목표는 통찰’이다. 김종영은 예술을 하며 시대와 삶을 통찰하고 있었던 것이다. 김종영은 조각하는 철인이었다.

이런 관점에서 그의 아호 ‘우성’을 ‘성재 2세’가 아닌 ‘더욱 성실하기’로 다시 해석해 볼 수 있을 것 같다. “성실해지려는 노력은 인욕을 억제하고, 천리를 보존하려는 인간의 자기 수양이다. 말하자면 천도로서의 성(誠)이 본체론적 실체 개념이라면 성실해지려는 인간의 노력은 수양론적 당위 개념이라 하겠다.”⁸⁸ 그러므로 아호 우성은 예술과 삶의 본령에 성실하고자 했던 김종영의 다짐이 담겨있는 것은 아닐까 싶다.

87 김종영, 「자서」, 『김종영작품집』(도서출판 문예원, 1980), p.186.

88 「성(誠)」, 「한국민족문화대백과」, 한국학중앙연구원 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=575408&cid=46649&categoryId=46649> (2016. 4. 10 검색).

V. 글을 마치며—한단학보, 발묘조장하는 시대를 산 김종영의 한거(閑居)

지금까지 두서없이 장황하게 김종영의 예술세계를 살펴보았다. 이 글 모두에 밝힌 것과 같이 이 글은 지속적인 연구를 통해 계속해서 수정 보완될 것이다. 그러나 지금까지 살펴본 바에 의하면 김종영의 예술세계를 이해하기 위해서는 서예, 드로잉, 조각, 글을 동시에 편년으로 펼쳐놓고 그가 살았던 시대와 함께 살펴봐야 된다는 사실이다.

지난 20세기 한국미술계, 아니 한국사회를 잘 설명해줄 수 있는 고사성어가 두 가지 있다. 하나는 ‘한단학보(邯鄲學步)’이다. 『장자』「추수(秋水)」편의 이야기에서 비롯된 말이다.

장자의 선배인 위모(魏牟)와 명가(名家)인 공손룡(公孫龍)과의 문답 형식으로 된 이 애기 가운데, 위모가 공손룡을 보고 이렇게 말했다. ‘당신은 수릉(水陵)의 젊은 사람인 조(趙)나라 서울 한단으로 걸음걸이를 배우러 갔던 이야기를 알고 계시겠지. 그 젊은 사람은 아직 조나라 걸음걸이를 다 배우기도 전에 원래 걷고 있던 걸음걸이 마저 잊고 설설 기며 겨우 고향으로 돌아갔다지 않는가?’ 연(燕)나라의 한 소년이 조 나라의 서울 한단에 가서 우아한 걸음걸이를 보고 배웠으나 완전하게 배우지 못하고 돌아와 자기 고향의 걸음걸이도 잊고 제대로 걸을 수 없었다는 말이다. 조나라는 큰 나라, 연나라는 작은 나라다. 한단은 대도시이고, 수릉은 연나라의 수도이며 자그마한 도시라고 할 수 있다. 자기의 근본도 잊고 남의 흉내를 내는 어리석음을 경계하는 말이다.⁸⁹

다른 하나는 ‘발묘조장(拔苗助長)’이다. 『맹자』「공손추(公孫丑)」상(上)에 나오는 이야기이다.

중국 송나라에 어리석은 농부가 있었다. 모내기를 한 이후 벼가 어느 정도 자랐는지 궁금해서 눈에 가보니 다른 사람의 벼보다 훨씬 더 자란 것 같았다. 농부는 궁리 끝에 벼의 순을 잡아 빼보니 약간 더 자란 것 같았다. 집에 돌아와 식구들에게 하루 종일 벼

89 전관수, 「한단학보(邯鄲學步)」, 『한시어사전』, 국학자료원, 2007. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1668056&cid=41748&categoryId=41752> (2016. 4. 10 검색).

의 순을 빼느라 힘이 하나도 없다고 이야기하자 식구들이 기겁하였다. 이튿날 아들
이 눈에 가보니 벼는 이미 하얗게 말라 죽어버린 것이다. 농부는 벼의 순을 뽑으면
더 빨리 자랄 것이라고 생각해 그런 어처구니없는 일을 하였다.⁹⁰

과거 교린관계에 있던 일본에게 식민지가 되는 수모를 겪으며 그간의 충격으로 인해 이 땅의 지식인들이 보여준 모습은 ‘한단학보’와 ‘발묘조장’하는 것이었다. 지난 세기 한국미술을 살펴보자. 1932년 서예를 조선미술전람회에서 퇴출시키고자 한 전후사정과 그 후 동양화의 행보를 살펴보면 ‘한단학보’한 연나라의 소년이 떠오른다. 그리고 1950년대 말 앵포르멜 이후 지금 주목받고 있는 ‘단색화’의 등장과 전개과정을 살펴보면 ‘발묘조장’한 농부를 연상시킨다. 서두름이 체화된 한국미술계이다.

김종영은 이런 시대에 작업하며 살았다. 그는 서울대학교에 32년간 봉직하고 학장을 역임했음에도 ‘작자의 작가’라는 말을 들을 만큼 작품발표와 대외적인 활동을 극도로 절제하였다. 그 이유는 “무지와 교활이 범람하고 있는 이 사회”라는 그의 시대인식이 절대적으로 작용하였던 것이다. 그가 염두에 둔 것은 ‘보편성’에 기반을 둔 특수성을 가진 세계 속의 한국 조각예술’을 펼치는 것이었다. 그는 몸소 동시대 전 세계 작가들이 어떤 생각으로 어떤 작업을 하고 있는지 공부하고 연구하였으며, 그렇게 해야 함을 학생들에게도 강조하였다. 그리고 1957년 김종영은 “이런 작품을 만들고 싶다. 굳이 나라는 것을 고집하고 싶지는 않다. 또한 시대에 한계를 두고 싶지도 않다. 지구상의 어느 곳에고 통할 수 있는 보편성과 어느 시대이고 생명을 잃지 않는 영원성을 가진 작품을 만들고 싶다”고 하였다.

그런 김종영은 일생 서예에 정진하였다. 그리고 유족의 증언에 의하면 김종영은 서울대학교에 재직할 당시 미술대학에서 서예교육의 필요성을 강조하여 기초과정에 서예수업이 개설되는 데 일조하였다고 한다. 그만큼 그가 전통으로서 서예를 중시했음 보여주는 사례다. 그렇게 개설된 서예 강좌임에도 자신이 직접 지도하지 않고 외부에서 강사를 초빙하였다고 한다. 앞서 살핀 것과 같이 그는 생전에 자신이 서예를 한다는 것을 주위에 일절 알리지도 않았고 전시회도 개최하지 않았다. 그 이유는 무엇일까? 미술대학의 학과 체제가 이유였을 수도 있지만 ‘서예를 통한

90 「발묘조장(拔苗助長)」『두산백과』<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1168484&cid=40942&categoryId=32972> (2016. 4. 10. 검색).

글씨 공부는 선비에게 너무 당연한 것'이었기 때문일 것이다.

한마디로 김종영은 한쪽 발은 전통서예에 디디고 다른 한쪽 발은 서구조각에 디디고 선 작가였다. 지난 세기가 문화접변(accelturation)의 시기였음을 감안한다면, 특히 피식민지이었기에 문화접변이 자주적이지 못한 상황에서 벌어진 것이라면 피식민지인으로서의 민족감정 등으로 인해 낯선 것을 냉정하게 대면하며 성찰할 여유가 없었을 것이다. 그럼에도 누군가가 '서화와 미술에 대한 차이'가 무엇인지 비교 성찰하여 한국의 미술이 지역성을 탈피하고 세계 속의 한국미술로 자리매김을 해 갈 수 있도록 매진하였어야 할 것이다. 그러나 아쉽게도 당시 대부분의 지식인들은 '한단학보'하며 '발묘조장'하였다.

올해는 춘곡 고희동이 동경에서 귀국한 지 103년이 되는 해이다. 지금은 시장 미술이 만개한 시대이다. 그래서 어느 때보다도 예술의 본령에 대한 성찰이 필요한 시대이며 작가에게는 세파를 헤쳐 나가기 위한 용기가 그 어느 때보다도 필요한 시대이다. 더불어 3D프린터기가 등장하고, 모든 것이 디지털화되고, 가상현실과 증강현실을 추구하는 시대에 조형예술의 정의에 대해 깊이 성찰해봐야 할 때이다. 무슨 일을 하든 혼란할 때일수록 본령이 무엇인지 상고하고 이에 충실히해야 한다. 한국미술의 새로운 한 세기를 열며 우성 김종영의 예술관을 다시 살펴보는 것은 지금과 같은 혼란기에 온전한 좌표를 설정하기 위해 의미 있는 일이 될 것이다.

재료와 소재가 진부한 작품의 원인이 아니라, 만드는 사람이 문제인 것이다.

주제어 keywords

선비 조각가 classical scholar sculptor, 김종영 조각 Kim Chong Yung's sculpture, 김종영 서화 Kim Chong Yung's painting and calligraphy

참고문헌

신문자료

- 「깃발의 입賞者를 차저서(1)」, 『동아일보』, 1932. 9. 22.
- 「本社主催 第四回 男女學生作品展 入選入賞作三百點」, 『동아일보』, 1933. 9. 20. 조간
- 「本社主催 第五回 全朝鮮男女學生展入選作」, 『동아일보』, 1934. 9. 20. 조간
- 「本社主催 第六回 全朝鮮男女學生展入選發表」, 『동아일보』, 1935. 9. 20. 석간
- 「사군자를 除라는 화우회의 건의안」, 『매일신보』, 1926. 3. 17.
- 「서와 사군자는 소인(素人)예술에 불과」, 『매일신보』, 1926. 3. 16.
- 「인터뷰 초대전 여는 김종영교수」, 『대학신문』, 1980. 4. 14.
- 「정년퇴임교수를 찾아서 미대 조소과 김종영교수 특성 살린 지방문화의 육성시급」, 『대학신문』, 1980. 9. 15.

논저

- 강택구, 「도(道)와 문(文)의 관계에 대한 주자(朱子)의 이론」, 『중국학논총』10, 2000.
- 고희동, 「나와 서화협회시대」, 『신천지』9:2, 1954. 2.
- 김광옥, 「추사 김정희의 서예정신론에 대한 고찰」, 『서예학연구』27, 2015.
- 김복진, 「조선 역사 그대로의 반영인 조선미술의 윤곽」, 윤범모·최열 엮음, 『김복진 전집』, 서울: 도서출판 청년사, 1995, pp.35-41.
- 김용준, 「화단개조」, 『(근원 김용준 전집 5) 민족미술론』, 서울: 열화당, 2002, pp.23-28.
- 김응학, 「역의 폐상과 서예의 생명정신에 관한 연구」, 『유교사상문화연구』23, 2005. 8.
- 김익태, 「나의 아버님, 그 인생과 예술」, 『공간』199, 서울: 공간사, 1984. 1.
- 김종영, 『김종영작품집』, 서울: 도서출판 문예원, 1980.
- 김종영, 「초월과 창조를 향하여」, 파주: 열화당, 2005.
- 김종영, 「한국조각계의 영원한 빛: 김종영전」, 서울: 중앙일보사, 1989.
- 김현숙, 「김종영예술의 법고창신적 경계: 추사 김정희의 영향을 중심으로」, 『근대미술연구』2006, 서울: 국립현대미술관, 2006.
- 류재만, 「전통 미술교육사상인 삼절주의(三絕主義) 미술교육에 관한 연구」, 『미술교육논총』15, 2000.
- 민주식, 「書 예술의 특성으로서의 臨書」, 『동양예술』16, 2011, 173-한국미술기록보존소 자료집5200.
- 박갑성, 「(박갑성 에세이집) 두가지 고독」, 서울: 자유문학사, 1985.
- 변영로, 「東洋畫論」, 『동아일보』, 1920. 7. 7.
- 서권, 「儒家審美思想이 中國書法에 미친 影響」, 제주대학교 석사학위논문, 2007.
- 신두환, 「조선의 도학(道學)과 '졸박(拙撲)'의 미학 담론」, 『유교사상연구』26, 2006. 8.
- 우성김종영기념사업회, 『김종영 조각가의 그림』, 서울: 가나아트, 1998.

- 유홍준,『완당평전』, 학고재, 2003.
- 이경성,『한국근대 미술연구』, 서울: 동화출판공사, 1975.
- 이군선,「기윤과 조선문인과의 교유와 그 의미」,『한문교육연구』24:1, 2005.
- 이효영,「내 남편이었던 사람이지만 조금 달랐던 분이라고, 김종영씨가」,『샘이 깊은 물』98, 1992. 12.
- 임태승,「동아시아 예술정신의 특질」,『황해문화』27, 2000.
- 임태승,「이물비덕(以物比德)관의 내재원리 분석」,『동양철학연구』28, 2002. 3.
- 전영식,「朝鮮美術과 共進會」,『新文界』30, 1915.9.
- 정영목,「미네소타 프로젝트」,『조형 아카이브』3, 2011.
- 정요일,「문이재도론의 이해」,『한국한문학연구』6, 1982.
- 조민환,「선비들의 예술세계에 관한 연구」,『유교사상문화연구』22, 2005. 2.
- 최만린,『(한국미술기록보존소 자료집S) 해방이후 조각계의 동향 Ⅱ: 조각가 5인의 다섯 가지 이야기-구술녹취문』, 서울: 삼성미술관 리움, 2006.
- 최종태,『한 예술가의 회상: 나의 스승 김종영을 추억하며』, 파주: 열화당, 2009.

웹사이트

- 박경환,「일용지결을 통해서 본 선비들의 하루」,『유교이야기 계시판』, 세계유교문화재단, 2011. 7. 13. 작성. <https://www.worldcf.co.kr:S11/m2015/sub1/sub1.asp?bseq=21&cat=-1&sk=&sv=&page=6&mode=view&aseq=712> (2016. 3. 10. 검색).
- 「발묘조장(拔苗助長)」,『두산백과』<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1168484&cid=40942&categoryId=32972> (2016. 4. 10. 검색).
- 새오늘(sambolove),「95. 난은 봇을 세 번 굴려야 한다」,『다산을 찾아서』블로그, 2011. 1. 7. 작성. <http://sambolove.blog.me/150115427891> (2016. 3. 15. 검색)
- 『阮堂全集』http://db.itkc.or.kr/dir/item?itemId=BT#/dir/node?dataId=ITKC_BT_0614A (2016. 4. 10. 검색).
- 전관수,「한단학보(邯鄲學步)」,『한시어사전』, 국학자료원, 2007. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1668056&cid=41748&categoryId=41752> (2016. 4. 10. 검색).
- 한국문학평론가협회 편,「문질빈빈」,『문학비평용어사전』, 국학자료원, 2006. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1529981&cid=41799&categoryId=41800> (2016. 3. 16. 검색).

A Scholar-Gentleman and Sculptor

A Study on Kim Chong Yung's View of the Arts

ABSTRACT

Park, Choon Ho

The name of sculptor Kim Chong Yung (pennname: Woosung) recalls two epithets: “pioneer of abstract sculpture in South Korea” and “scholar-gentleman.”

First, Kim Chong Yung has come to be called the “pioneer of abstract sculpture in South Korea” because he submitted *Bird*, a wood work, which is known as the first abstract sculpture in the country, to the 2nd Grand Art Exhibition of Korea held in December 1953, immediately after the Korean War (1950-1953). This work is similar in shape to *Bird in Space*, a work by Constantin Brancusi, who has been dubbed the father of contemporary sculpture in Western art history. Perhaps for this reason, a large number of studies on Kim Chong Yung’s abstract sculpture published to date have focused on examining any influence between his works and works by Western artists based on similarities in form. Such a perspective originates from the circumstances under which Western art was introduced into the country in the previous century. Because Korea was unable to adopt Western art independently during the Japanese colonial era (1910-1945), the question of “internal necessity” has continued to be raised, even to this day, in relation to avant-garde art including Informalism (art informel), which subsequently developed in South Korea. There are perspectives that view Kim Chong Yung’s abstract sculpture in this context.

Second, Kim Chong Yung has been called a “scholar-gentleman.” As is known, he was the 23rd eldest male descendant (direct line of descent based on primogeniture) of the Lord Minister of the Office of Census Registration branch of the Kimhae Kim clan, which was a family of scholar-officials in Gyeongsang Province. His seventh-generation ancestor had been Kim Il Son (pennname: Tagyung), who had been the head of the Sarim faction in Gyeongsang Province during Prince Yeonsan’s reign (1495-1506) and had suffered in the Literati Purge of 1498. Kim Chong Yung’s great-grandfather and grandfather both had held third senior ranks in government service; however, his father

had refused to become an official under Japanese colonial rule, thus leading his life as a retired scholar-gentleman. In the Genealogy and Family Tree Book of the Kimhae Kim Clan, which he himself composed during his life time, Kim Chong Yung recorded that his father Kim Ki Ho (penname: Sungjae) had governed his family well, excelled at penmanship, and been accomplished in learning and the arts. This father is said to have brought the five-year-old Kim Chong Yung to his own living quarters and lived together until the son's departure for Seoul at the age of 15 for study at Whimoon Normal High School (present-day Whimoon High School). From that time, Kim Chong Yung began to study under his father, as would have any son of a family of scholar-officials during the Joseon Dynasty (1392-1910). As recorded later in his essay "The Dreams of an Artist," he also studied at the traditional village school, which taught Chinese characters and East Asian classics,

Judging from all such circumstances, it is possible to presume that Kim Chong Yung, unlike other contemporary artists, received an in-depth grounding as a traditional scholar-gentleman from his father's home schooling. Perhaps for this reason, most researchers hitherto have concurred on calling Kim Chong Yung a "sculptor who inherited the spirit of the scholar-gentleman." Nevertheless, no study has yet to elucidate academically the ways in which the artist was a "sculptor who inherited the spirit of the scholar-gentleman." The only study that most closely approximates this theme is Kim Hyun Sook's "The Boundary of Kim Chong Yung's (1915-1982) Art in Terms of "Reviewing the Old and Creating the New": With a Focus on Influence from Chusa Kim Jeong-hui," which was included in Research on Modern Art 2006 published by the National Museum of Modern and Contemporary Art in 2006.

On the other hand, the fact that Kim Chong Yung devoted himself to traditional East Asian calligraphy became known to the world for the first time through the exhibition "Calligraphy by an Enlightenment Seeker Who Carves," which Kim Chong Yung held in 2009 in connection with its publication of Kim Chong Yung's Calligraphic Styles and Ink Art, a catalogue of the artist's selected traditional East Asian calligraphic works. Because he did not at all inform anyone around him of the fact that he practiced traditional East Asian calligraphy, nearly no one except his family members was aware during his lifetime. The 190 of artist's traditional East Asian calligraphic works selected for the publication of Kim Chong Yung's Calligraphic Styles and Ink Art were transcribed into more legible calligraphic styles, verified for their sources, classified, and catalogued last year.

In the recent process of analyzing Kim Chong Yung's traditional East Asian

calligraphic works, I realized that researchers including myself seem to have made the same mistakes in studying the artist. This seems to stem from the fact that research on Kim Chong Yung's artistic world hitherto has been conducted by scholars majoring in Western art history. Based on research to date, I have arrived at the conclusion that an understanding of traditional East Asian calligraphy is a shortcut to understanding the world of his art. Consequently, I develop this essay in the following order. First, I briefly examine how Kim Chong Yung became a sculptor and how this process may have been influenced by his father, who lived as a retired scholar-gentleman all his life. I then explore the significance of traditional East Asian calligraphy to scholar-gentlemen. Finally, I examine the ways in which the aesthetics of traditional East Asian calligraphy was integrated into Kim Chong Yung's works.