

공간, 서사, 조각

김종영 조각의 한국적 공간

김우창

I. 조각과 공간

1. 김종영과 전통 정신

金禹昌

고려대학교 명예교수
대한민국 학술원 회원
하버드대학교 미국문명사 박사
영문학, 문학평론

김종영의 조각을 두고 여기에서 살펴보려는 것은 그의 조각 그리고 그의 다른 예술 작품을 일관하는 상상의 흐름이다. 그러면서 동시에 그것이 어떻게 더 큰 예술 전통과 문화에 관계되는가를 생각해보고자 한다. 이러한 작업은 우리 근대 예술에 큰 영향을 주고 세계적인 주류 예술이 된 서양 예술에 대한 언급을 불가피하게 하지만, 여기에서 특히 이야기하려는 것은 김종영의 예술이 어떻게 한국적 전통의 흐름에 이어지는 것인가 하는 문제이다. 다만 전통은 여기에서 좁게 생각되는—서예나 회화에 각인되어 표현된 전통이 아니라 삶의 생각의 틀을 이루게 되는 정신적 지향을 말한다. 그것은 여러 문화 표현에 외형적으로 각인되기 전 정신을 형성하고 유형화하는 힘들의 총체이다. 이러한 것을 생각해본다는 것은 조금 거창한 일이지는 않지만, 김종영과 같은 분의 작품 또 우리나라의 예술 작품들을 대하면 저절로 그러한 문제가 생각에 스며들게 된다. 그리하여 이 글은 김종영의 작품을—특히 조각 작품을 논하는 글이면서 동시에 보다 일반적이고 철학적인 문제들을 생각해보는 글이 될 것이다. 그리하여 이 글은 조금 추상적인 서론에서 시

* 필자의 최근 저서: 『김우창 전집』(전19권), 민음사, 2015-2016.

작하여, 그 후에야 김종영의 작품을 구체적으로 논하게 된다. 이 구체적인 논의는 후반에 시작한다.

전통에 존재하는 여러 문화 인자(因子)가 새로 시험하는 예술 시도에 작용하는 것은 너무나 자연스러운 일이다. 그것은 의식적 의도의 결과일 수도 있지만, 의식되지 않은 문화의 양식 또는 밈(meme)의 작용—무의식적으로 모방되고 전달되는 문화적 의미 전달자의 작용—이라고 할 수 있다. 김종영의 경우에도 그러한 인자는 의식과 무의식 양편으로 작용하는 것일 것이다. 얼핏 보면, 또 그 자신의 예술에 대한 발언들을 보면 그렇지 않으면서도(그러한 발언에는 대체로 서양 근대 예술가에 대한 언급들이 나온다), 자세히 보면 그의 작품에는 특히 한국적인 사고가 많이 작용하는 것으로 보인다. 그렇더라도 그것은 의도된 것이라기보다는 그의 예술적 상상력 자체가 한국적 조형 방식 안에서 움직였기 때문이라고 하는 것이 옳을 것이다. 그것은 그가 철저하게, 적어도 그의 사고와 행동의 기준에서는, 그 자신을 전통 속에 위치하게 한 사람이었기 때문이다. 이것은 출생배경으로도 그렇게 되었다고 할 수도 있지만, 그 자신이 의식적으로 삶의 지침을 전통에서 찾으려고 노력한 결과라고 할 것이다. 다시 말하면, 그의 작품에 보이는 전통적 요인은 의식적으로 채택한 문화 민족주의 때문이 아니라 그의 삶의 전체적 성향에서 저절로 작품 속에 들어가게 된 것이다. 이러한 것을 짐작하게 하는 가장 좋은 증거는 그의 서예작품들이다. 조각가가 조각 외에 서예에 주력한 것은 특이한 일이다. 그리고 이 서예는 그 나름의 분명한 정신적 지향을 보여준다. 이 점은 그의 서예를 논하는 다른 글에서 이야기한 바 있다. 서예에 강하게 드러나는 정신적 지향이 그의 다른 예술적 표현에 작용하지 않았다면, 그것은 오히려 기이한 일일 것이다.

이 정신은 대체로 한국적인 것이라 할 수 있는데, 그것은 가장 쉽게는 한국적 소재—가령 인물상이나 그 변형에서 볼 수 있지만, 위에 비친 바와 같이 상상력의 근본에 있는 지향성에 들어 있다. 그것은 가장 원초적으로는 예술작품의 바탕이 되는 공간의 감지와 그것의 개념화에 나타난다고 할 수 있다. 말할 것도 없이 조각은 공간의 예술이다. 또는 더 나아가 모든 미술 작품이 그러하고, 사실 예술적 상상력이나 사람의 사고 자체도 그러한 공간의 원초적 구도 속에 작용한다. 그런데 이 원초적 공간 구도는 문화적 관습에 의하여 일정한 성격을 갖는다. 이 공간은 단순히 눈으로 볼 수 있는 또는 짐작할 수 있는 것이기도 하지만, 작품의 모든 부분에 영향을 끼친다.

2. 두 개의 수직선 - 열린 수직선과 마감하는 수직선

마음의 원형으로 자리 잡는 공간 개념 또는 직관의 형성적 영향에 대하여 하나의 예를 가지고 생각해보기로 한다. 오광수의 김종영론에 나와 있는 사실에 따르면, 공식 전시된 김종영의 최초의 작품은 1949년의 제1회 국전에 출품된 <여인좌상>인데, 작품도 도록도 남아 있지 않다고 한다. 그리하여 지금 남아 있는 공개 전시된 작품으로 가장 오래된 것은 1953년 제 2회 국전에 출품된 <새>이다. 오광수는 이 작품이 콩스탕탱 브랑쿠시의 <공간 속의 새>를 '연상'하게 한다고 한다.¹⁾

김종영의 작품과 브랑쿠시의 병치는 매우 시사적이다. 두 작품은 분명 비슷하다. 그러나 주의해서 들여다보면, 차이가 눈에 띈다. 실물이 아니라 사진에 근거해 말하는 것이니까 확실한 이야기는 아니겠지만 가령, 김종영의 작품은 앉아 있는 새-어쩌면 두루미 같은 새의 앉아 있는 모습과 유사한데, 브랑쿠시의 조각은 나는 새-또는 새의 펼쳐진 날개와 비슷하다. 현실로 지각되는 새가 아니라 추상화된 형상이라는 관점에서 본다고 하여도, 김종영의 작품은 끝이 위로 뻗어 오르다가 원형의 마개로-두루미의 머리에 해당된다고 할 수 있는 부분이 그런 마개로 마감이 되

는데, 브랑쿠시의 깃털은 그대로 뽀족이 하늘을 향한다. 그리하여 김종영의 새는 앉아 있는 새의 자세, 다시 말하여 중력을 따라 땅 위에 안정한 모습인데, 브랑쿠시의 새는 하나의 날카로운 화살표가 되어 열려 있는 무한 공간을 지시한다. 두 새의 조각을 수직의 막대라고 단순화한다면, 하나는 열려 있는 막대이고 다른 하나는 뚜껑으로 마감되어 있는 막대이다. 그리고 여기에서 관람자는 알게 모르게 안정된 공간과, 반드시 불안정이라고 할 수는 없지만, 적어도 한정되지 않은 공간의 대조를 느낄 수 있지 않은가 한다.

이것은 두 작품의 배경이 되는 공간이 다르다는 것을 말한다고 할 수 있다. 그리고 이와 관련하여 생각하게 되는 것은 이 다른 공간이 그 안에 위치하는



1
김종영
<새>
1950년대 초
나무
9×7×55.5cm
김종영미술관

1 오광수, 「김종영: 현대 한국조각의 선구자」(시공아트, 2013), p.33.

사물들을 달리 형상화하게 하고 달리 보이게 한다는 것이다. 그 상호 연쇄 관계는 보다 자세히 규명되어야 하겠지만, 그 궁극적인 바탕은 우주론적인 규모에서 파악하는 공간 개념에 있다고 할 수 있지 않나 한다. 그렇다는 것은 위에 말한 차이가 이 작품들에서만 드러나는 것이 아니라 많은 다른 작품에서도 보이기 때문이다. 물론 이 우주 공간은 의식의 기저(基底)를 이루는 것이기 때문에 반드시 의식되는 것은 아니다.

3. 우주 공간

이러한 것과 관련하여, 조금 더 큰 문제를 언급해보기로 한다. 김종영의 서예 작품에는 『장자(莊子)』 외편(外篇) 「천도(天道)」에 나오는 다음의 말을 따온 족자가 여래 개 있다.

하늘을 덮고 땅을 싣고 만물을 만들어내지만 재주가 있다 여기지 않으니, 이를 일러 하늘의 즐거움[天樂]이라 한다.²

“하늘을 덮고 땅을 싣고...” 여기에서 하늘과 땅은 우주 자체를 말하는 것일 텐데, 그것을 덮고 싣고 있는 보다 큰 것이 있다고 한다. 이것은 『장자』의 이 부분의 전후 맥락으로 보아, 하늘과 땅을 관통하는 힘, 즉 ‘덕(德)’을 말하기도 하고, 대종사(大宗師), 즉 천지의 근본을 두루 꿰고 있는 스승을 말하기도 한다. 이 두 가지 뜻을 하나로 합쳐서 말한다면, 그것은 우주의 힘을 통괄하는 스승, 그러나 어떤 특정한 인물을 말한다고 하기는 어렵기 때문에, 모든 것을 하나로 거머쥘 수 있는 마음의 힘을 말한다고 할 것이다. 그런데 이 마음이 천하를 덮고 싣고 있는 것이다.³

“복재천지(覆載天地)”는 위의 번역에서 보듯이 천지를 감싸는 것으로 되어 있지만, 흔히 천지 자체도 다시 스스로가 만물을 덮고 싣는 것으로 이야기된다. 위의 김종영 작품의 출전은 『장자』 대종사에 나오는 것인데, 이것은 사람이나 천하나 베

2 박춘호 편, 윤찬호 탈초 번역, 『죽104』, 『서예작품 목록』, (김종영미술관, 2015, 미출간), p.59.

3 물론 “덮고 있다”는 것은 비유적인 표현으로, 비유의 물질적 근거가 되어 있는 것은 공간이다. 여기에서 생각해보려는 것은 이 물질적 근거(vehicle)와 그 의미(tenor)의 관계 그리고 궁극적으로 그 양편으로 작용하는 공간과 공간 개념이다.

푸는 것이 있으면서도 그것을 말하지 않고 자연스러운 일로 버려둔다는 것을 설법하는 데에 나온다. 천지는 만물을 조형하고서도 그것을 자신의 재주의 소산으로 말하지 않는 자연을 지칭한다. 그러니까 모든 것이란 자연 전부를 말하는 것인데, 자연을 지탱하는 원리가 되는 존재도 자연을 가능하게 하는 어떤 것이면서도 그것을 말하지는 않는다는 것이다. 필자가 참고한 안동림(安東林, 1932~2014) 역주(譯註)의 『장자』에서 이 “복재천지”라는 구절에 대한 주석은 “하늘은 만물을 덮고 땅은 만물을 싣지만, [그 너머의 것이] 그 천지를 또한 덮고 싣는다는 뜻”이라고 되어 있다.⁴ 사실 근본이 되는 것은 “복재천지”에 들어 있는 비유이다. 『장자』에서는 장마가 이어지는 가운데, 가난 속에 사는 사람, 자상(子桑)이 모든 어려움 속에서도 거문고를 타고 노래를 하는 것을 그 친구 자여(子輿)가 듣고, 어떻게 된 것이냐고 묻는 장면이 있다. 자상은 이에 답하여, 모든 것이 주어진 운명이니 그대로 받아들일 수밖에 없다고 한다. 이것을 말하면서 자상은 “...부모가 어찌 내가 가난하길 바라겠나. 하늘은 만물을 공평하게 뒤덮고 땅은 공평하게 만물을 싣어준다. [그러나] 하늘과 땅이 어찌 나만을 가난하게 하겠나[父母豈欲吾貧哉。天無私覆。地無私載。天地豈私貧我哉]” 운운 한다. 여기에서 천지는 물론 만물을 덮고 싣는 것으로 나오고, 그것은 세계의 운형을 주재(主宰)하는 바탕으로 언급된다. (부모에 이어져서, 그것은 정이나 윤리적 배려를 담고 있는 인격적인 우주 원리가 되어 있다.) 여기에 한 가지 덧붙이면, 『중용(中庸)』 31장에 보이는 것으로, 천하의 모든 곳에 두루 명성이 미치는 것을 말하면서 “하늘이 덮은 곳과 땅이 싣고 있는데[天之所覆。地之所載]”라는 표현이 나온다. 여기에서도 하늘은 땅 위의 모든 것, 만물을 덮고 땅은 또 그 모든 것을 싣고 있는 것이다.

여기에서 이러한 것들을 말하는 것은 뒤에 든 표현들의 형이상학적 의미보다도 (물론 그러한 의미 또는 비유적인 의미가 강조되는 구절들이기는 하지만), 그 구체적인 의미를 생각해보자는 것이다. 그 관점에서 일단 하늘은 땅을 덮고, 땅은 모든 사물을 싣고 있는 것으로 여긴다. 조셉 니덤(Joseph Needham, 1900~1995)은 『중국의 과학과 문명 *Science and Civilisation in China*』에서 고대 중국의 천문학을 설명하면서, 거기에 천체나 별들에 대하여서는 여러 학설이 있었으나 하늘을 ‘하늘의 덮개(天蓋, Heavenly Cover, Hemispheric Dome)’라고 보는 것이 가장 일반적

⁴ “覆載天地 刻彫衆形 而不爲巧 此之爲天樂”, 안동림 옮김, 『莊子』(현암사, 2007), p.215.

인 관점이었다고 말한다.⁵

하늘이 덮개라는 것은 물론 비유적·상징적인 의미를 갖는다. 중국의 모든 사고에는 윤리적 유비(類比, analogy)가 들어 있기 때문에, 위에서 시사한 바와 같이 천지가 부모에 연결되는 것은 자연스럽다. 그리고 위에서 본 바와 같이 천지는 다시 대종사, 우주의 주재(主宰)에 이어진다. 그러면서도 그러한 상징과 비유의 근본에는 물질적으로 지각된 세계가 들어 있다. 위에서 말하려 한 것은 물론 이 물질적 지각을 환기(喚起)하자는 것이다. 그리하여 주목하고자 한 것은 주로 중국의 전통적 우주의 개념이 물질적 우주에 관계될 때, 한정된 공간으로 생각되었다는 점이다. 그러면서 그것이 우주와 인간사에 대한 사고를 태두리지었다고 하면, 그 지각은 다시 개념화하여 사고의 원리가 된다. 그리하여 천지가 만물을 지탱한다고 할 때, 그것을 포괄하는 전체가 문제가 된다.

그리하여 천지를 다시 덮고 싣고 있는 것은 무엇인가를 묻는 것이 불기피하다. 그것은 신령스러운 것일 수도 있고 그렇지 않을 수도 있지만, 공간적인 관점에서 그것은 제한된 것인가 아닌가? 이러한 문제를 여기에서 다루는 것은 주제를 너무나 넘어 가는 것이기는 하지만 공간의 문제 그리고 거기에 연결되는 한정된 문제는 결국 사고의 근본을 생각해보지 않을 수 없게 한다.

4. 무한한 공간 / 무한의 개념 / 생태적 전체

위에서 우리는 하늘과 땅을 덮고 싣고 있는 것을 말하고, 대종사를 설명하면서, 그것을 모든 것을 하나로 움켜질 수 있는 마음의 힘이라고도 말하였다. (사실 간단히 말하면 그것은 형성적 작용을 할 수 있는 마음-의미를 형성하고 개념을 만들어낼 수 있는 힘이다.) 되풀이하여, 이 마음의 힘은 무엇인가? 사물-특히 큰 규모의 사물을 이해할 때 작용하는 마음을 단지 심리적인 것으로 생각할 수도 있지만, 그것은 개인 심리를 넘어서 어떤 이데아의 평면-물질세계에 대응하는 이념적 가능성의 평면을 이루는 것으로 생각할 수도 있다. 한 수학자의 이론에 의하면,

5 Joseph Needham, *Science and Civilization in China: Vol.3, Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth* (New York: Cambridge University Press, 1959), p.210; 이것은 천체의 공간을 한정된 것으로 파악하는 것인데, 이에 대하여 그것을 무한한 것으로 보는 관점도 없지는 않았다고 한다. 다만 그것은 보다 약세에 있는 천체론이었다.

사람의 의식은, ‘지형적 풍경(landscape)’에 유사하게, ‘심성풍경(mindscape)’ 속에 존재한다. 인간심성의 풍경은 모든 인간의 의식이 공유하고 있는 어떤 공간이다. 그것은 인간의 신체가 물리적 세계 안에 존재하는 것과 비슷하다.⁶

그런데 이 심성의 공간은, 수학적으로 공식화할 수는 있지만, 완전히 의식에 의하여 포착되지는 않는다. 많은 경우, 이 전체-실제 물질적 세계 전체를 말하든 아니면 의식의 지평을 말하는 것이든, 이 전체는 현세적인 것을 넘어 초월적 차원을 포괄하거나 그것을 지칭한다고 할 수 있다. 그러나 수학적으로 말하면 그것은 무한대(infinity)가 되거나 무한소(infinitesimal)가 된다. 이에 대하여 신비주의적 사상은 이 초월적인 것을 하나의 실체로 포착할 수 있다고 주장한다. 동아시아의 노장 사상이 시사하는 것도 그 가능성이다. 위에서 인용한 김종영의 족자에 나오는 장자의 말도 이러한 테두리에서 해석할 수 있을 것이다. 그러나 이것이 참으로 무한한가?

그런데 이렇게 말하면서, 주목할 수 있는 것은 공맹(孔孟)은 물론 노장(老莊)까지도 우주의 실체를 하나의 현실로 파악할 수 있다고 보았다는 동아시아 사상에 대한 평가이다. 즉 초월적인 차원까지도 인간이 근접할 수 있는 현실에 포함된다고 생각한 것이 동아시아 사상의 기본을 이룬다는 생각이다. 우주적인 현실을 하나로 보느냐 또는 현실과 초월 두 가지, 그러니까 그 둘 사이의 모순의 통합으로 보느냐 하는 것을 논한 한 논문집에서 영국의 중국학 연구자인 마크 엘빈(Mark Elvin, 1938~) 교수는 중국의 사상의 특징은 ‘생태환경적(ecological)’인 데 있다고 한다. 즉 전통적인 중국 사상가들은 우주를 “만물이 상호작용하는 하나의 체제로 보고, 그 체제 안에는 절대적인 성격의 내적 균열이 존재하지 않는다”고 생각했다는 것이다. 이것은, 그의 생각에는, “내면의 상처를 가지고 있는 유럽적 영혼”에 대조된다. 즉 유럽인의 영혼이 경험하는 것은 “자족적으로 존재하는 완전한 신과 불완전하고 무상한 창조물, 선과 악의 대결이 우주의 모든 면에 스며있어서, 정신과 육체(또는 물질), 타세(他世)와 차세(此世), 이상과 현실, 진리와 오류, 더 나아가 종교적인 것과 정치적인 것 두 갈래가 영원한 또는 적어도 장구한 투쟁 속에 있는 세계이다.”⁷

여기에서 이러한 것에 대해 언급하는 것이 거대한 문명사적 문제를 본격적으로

6 Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: the Science and Philosophy of the Infinite* (New Jersey: Princeton University Press, 2005), pp.36-38.

7 Mark Elvin, “Was There a Transcendental Breakthrough in China?,” *In The Origins and Diversity of Axial Age Civilizations*, ed. S. N. Eisenstadt (New York: State University of New York Press, 1986), p.326.

로 다루려는 것이 아님은 물론이다. 다만 위에서 인용한 『장자』 외편의 배경에 일정한 우주론이 있다는 것을 상기해보려는 것일 뿐이다. 그 바탕에는 우주가 하나의 생태적 전체를 이루고 있다는 생각이 들어 있다. 전체를 하나로 파악할 수 있다는 것은, 그것으로써 삶에서 발견할 수 있는 분열과 갈등을 부정할 수 있다는 생각으로 이어진다. 위의 인용에서 하늘과 땅을 포괄하는 덕으로 하여 ‘하늘의 즐거움(天樂, 또는 하늘의 음악)’에 이를 수 있다는 것도 이러한 생태적 전체성의 인식에 관계된다고 할 수 있다. 그런데 여기에서 우리가 특히 주목하고자 하는 것은 그것이 우리가 가지고 있는 공간의식에 관계된다는 점이다. 초월적 차원에 이르는 세계관에서 공간은 무한한 것으로 생각되기 쉽고, 생태적 전체로서의 세계관에서 공간은 반드시 유한하지는 않다고 하더라도 쉽게 무한한 것으로 열린다고 생각되지도 않는다. 그것은 하늘(天)을 넘어 가는 것이지만 덕이 감싸는 가운데에 있다. ‘덮는다(覆)’는 말은 벌써 열림과는 반대의 경우를 말한다. 이러한 공간 지각의 차이는 심정적 반응에도 나타난다고 할 수 있다. 하늘을 덮고 땅을 신는 것은—물론 만물을 만들어내는 것도 하늘의 즐거움이 되고 음악이 된다. 그런데 이와 대조되는 것으로, 하늘의 별들을 보며 파스칼의 “이 무한한 공간들 사이의 영원한 침묵이 나를 두렵게 한다”라는 유명한 말을 생각할 수 있다.

그런데 다시 한 번 말하여, 이러한 느낌이나 우주관을 말하는 것은 그것 자체를 따져 보려는 것이라기보다는 인간의 공간감에 다른 두 가지가 있을 수 있다는 것을 상기해보자는 것이다. 그리고 그것이 어찌면, 우주공간 또는 거대한 공간뿐만 아니라 보다 작은 공간 안에 있는 작은 사물들의 지각에도 스며 있을 것이라는 것이다. 그렇다면 이것을 위에 언급한 마크 엘빈 교수의 생태적 공간과 초월적 공간에 연결하여 본다면, 그것들의 근본 형상은 크고 작은 공간 의식 그리고 그 안에 존재하는 사물들의 직관적 인식에도 작용할 것으로 말할 수 있다.

5. 조각의 공간

1) 조각의 외부 공간

위에 설명한 바와 같이 조각 작품은 공간 속에 존재한다. 일차적으로 그 공간은 작품이 전시되는 공간이다. 이 때 전시 공간은 간단히 말해 현대에 와서는 미술관의 공간이 되기 쉽지만, 어떤 경우에도 조각을 만드는 데에는 그것이 놓일 공간이 전제된다. 길거리에 전시될 수 있지만, 그런 경우 그것은 지나가는 사람이 마치

미술관에서처럼 쳐다볼 여유를 가질 수 있는 곳—공간적 거리가 있는 곳에 전시될 것이다. 그러나 이것은 모두 공적인 의미를 가진 공간을 말하는 것인데, 조각의 공간이 반드시 공적인 것일 필요는 없을 것이다. 궁정이나 개인 주택의 경우에도 조각이 놓일 수 있다. 개인 주택의 경우, 그것은 장원의 대주택일 가능성이 크다. 그렇다는 것은 조각 작품에는 대체로는 큰 공간을 자신의 것으로 흡수할 필요가 있다는 느낌이 스며 있다는 것을 말한다.

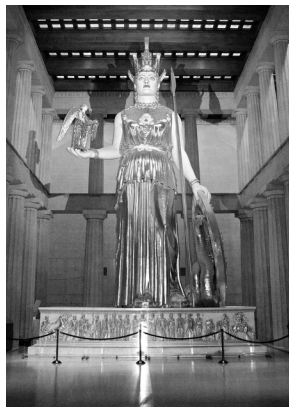
큰 공간은 그 자체로 위엄을 갖는다. 그렇기 때문에 거기에 놓이는 조각 작품도 저절로 위엄을 갖춘 것이 되기 쉽다. 그리하여 큰 공간에 놓이는 조각들은 자연스럽게 기념비적인 성격을 갖는다. 또는 그것은 신화의 아우라를 가진 작품이다.^{도2} 또는 조각작품은 심미적 관점에서 미적 감상의 영역으로 고양된 공간에 존재한다. 가령 작게 축소된 장식적 조각 작품에도 그러한 공간이 따르게 되는 데에서 이것을 느낄 수 있다.

위 마지막 관찰을 더 확대하여 설명하여 말하자면, 조각작품이 조각작품으로 보이기 위해서는 그것을 에워싸고 있는 공간이 있어야 한다. 그것이 관람자의 눈 자체가 심미화(審美化)를 가능하게 한다. 조각이 그 자체로 수반되는 공간이 없이는 제대로 기능할 수 없다는 증거의 하나는 진정한 신상(神像)이 된 조각품들을 보고 갖는 느낌이다. 희랍의 여러 유적지의 조각들을 보면서 필자는 그러한 생각을 하였지만, 재건된 파르테논의 아테나 상을 보아도 그러한 생각을 하게 된다.^{도3} 이

상은 그것이 놓여 있는 실제 공간에 비해 지나치게 커서 그것을 미적으로 감식할 수 있는 공간적 여유를 주지 않는다. 즉 조각을 적절한 공간의 거리에 놓아두게 할 만한 거리가 없는 것이다. 이와 비슷한 관찰은 한국의 사찰에 있는 부처상을 보고도 할 수 있는 것이 아닐까 한다. 회화는 어떤 경우에도 공간의 조화와 일체성 속에 있다. 회화의 이차원적 평면과 액자가 벌써 그것을 불가피하게 한다. 그것은 작가나 관람자의 주의를 그것을 삼차원으로 재구성할 수 있는 거리를 주

2
피에트로 베르니니
〈소년과 용〉
1617년경
대리석
55.9×52×41.5cm
폴 게티 미술관

3
〈재건된 파르테논의 아테나 상〉
(원작 페이디아스 BC 447-438, 대리석)
1990
2,164×5,913.1cm
내쉬빌 파르테논



8 예를 들자면, 피에트로 베르니니와 잔 로렌조 베르니니의 〈소년과 용〉과 같은 것이 여기에 해당될 것이다. 즉 그것은 신화의 공간 안에 존재한다.

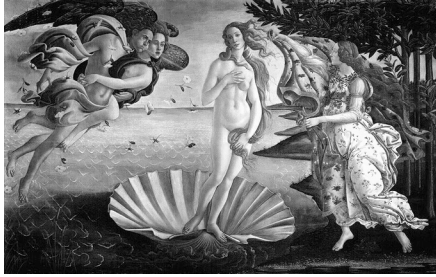
어야 한다. 그리하여 그것은 물리적 사물이면서 물리적 사물로 존재할 수 없다. 그림이 심미적 감상의 대상이 되기 위하여서는 그것은 그에 알맞은 벽면에 놓여야 한다. 그래야 회화는 저절로 관조적 거리를 얻는다. 작가나 관람자가 작품으로부터 일정한 거리를 두면서 보지 않을 수 없다는 사실 자체가 관조를 회화 인식의 조건이 되게 한다고 할 수 있다. 다시 말하건대, 예술품으로서의 조각은 공간 안에 놓인다. 그 공간은 대부분의 경우, 노천의 공간이 아니라 적절한 크기로 실내에 편입되어 있어야 한다. 그리고 실내 공간은 심미적 관조를 허용할 수 있게끔 구성되어야 한다. 많은 경우, 공간의 외곽을 이루는 건물 자체가 밖으로 열려 있는 공간을 그 자체 안에 편입하여 미적인 일체성을 느끼게 할 수 있는 가능성을 갖는 것이 좋다. 그러나 이 점에서 한국의 건축은 좋은 조건을 가지고 있지 못하다. 그것은 건축의 공간적인 의미가 서양의 건축과는 다르기 때문이다. 필자는 이 문제를 다른 글에서 다룬 바 있다.⁹

2) 조각의 내장 공간

조각과 관련하여 공간을 말할 때, 조각의 조건이 되는 것은 그것의 주변 공간만이 아니다. 조각 작품은 대체로는 이미 공간을 내장하고 있다. 조각이 삼차원의 공간을 차지하는 사물적인 존재라는 의미에서만 그렇다는 것은 아니다. 위에서 베르니니의 <소년과 용>에 언급하였지만, 이것은 어린 시절에도 이미 힘이 장사인 헤라클레스가 용을 깔고 앉아 그 목을 조이는 것을 묘사한 것이다. 벤베누토 첼리니(Benvenuto Cellini, 1500~1571)의 <악을 이기는 선행>은 뱀의 모습을 한 악을 때려잡은 영웅을 기리고 있다.^{도4} 고전 희랍 시대 이후 르네상스와 로코코 시대에도 계속 그리기도 하고 조각으로 새기기도 한 <바다에서 나오는 비너스>는 물을 연상케 하는 모습을 갖추고 있다. 회화로는 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445~1510)의 <비너스의 탄생>과 같은 작품이 대표적인 것일 것이다.^{도5} 조각에도 그러한 것이 많지만, 반드시 바다는 아니더라도 물과의 관계를 시사하는 고전 희랍 시대의 <웅크린 비너스>도 좋은 예가 될 것이다.

이러한 회화나 조각들에서 공간은 말 할 것도 없이 서사의 공간이다. 조각들이 위치하는 공간은 이야기의 한 장면이다. 근대 이전의 서양 미술품의 대부분은

9 김우창, 「현실과 형상: 현실의 예술적 재구성」, 『문화의 안과 밖 3) 예술과 삶에 대한 물음: 문화예술과 현실』 (민음사, 2014), pp.108-113.



4
벤베누토 첼리니
〈악을 이기는 선행〉
1550~1553년경
청동
243×272cm
워싱턴 내셔널 갤러리

5
산드로 보티첼리
〈비너스의 탄생〉
1484~1486년경
캔버스에 템페라
172.5×278.9cm
우피치미술관

6
아리스티드 마올
〈강〉
1938~1939
납
136.5×230×170cm
뉴욕 현대미술관

신화나 성경의 서사 또는 신화적인 일화에 관계된다고 할 수 있다. 그렇지 않다면 사실 이러한 작품을 만들어 기념할 이유가 없다고 할 것이다. 그 중에도 조각은 어떤 이유에서나 기념비적 의미를 갖지 않을 수 없는 예술 작품이라고 할 수 있다. 그것은 인간 세계를 설명하는 서사의 어떤 순간을 기념하고 그것을 적극적으로 공간화한다. 대부분의 서양 조각은 영웅적 인간을 주인공으로 하는데, 그것은 특정한 의미를 가지고 특정한 서사적 공간 또는 적어도 심미적 공간을 차지한다.

공간은 반드시 서사가 완전한 형태로 내장되어 있지 않은 경우에도 심미적 효과를 높이는 데에 중요한 역할을 한다. 김종영이 중요한 현대 서양의 조각가들을 말할 때 자주 거명되는 조각가에 아리스티드 마올(Aristide Maillol, 1861~1944)이 있다. 마올의 〈강La Rivière〉의 여인은 무엇인가에 쫓기고 있거나 넘어졌음에 틀림이 없다.⁶ 그러면서 여인은 유유한 강물의 흐름에 대조된다. 물을 두려워하는 것일까? 아니면 그리워하는 것일까? 아니면 물에서 나온 여신과 같은 존재이면서 물로 돌아가는 것을 피하고자 하는 것일까? 어찌되었든 여인과 강물의 병존은 정녕코 이 동상의 의미를 격상시킨다. 이 조각은 여러 복제본이 있지만 사연이야 어찌 되었든 간에 강물 위로 몸을 걸치고 있는, 단순한 성희롱의 희생자일지도 모르는 이 여인을 신화적인 차원으로 올려놓는 것은 여인의 아래에 흐르고 있는 물이다. 물론 이 여인상의 경우 물의 이야기가 조각 안에 들어가 있는 경우는 아니다. 그러나 둘 사이에는 더 일반적으로 말하여 조각과 그것이 품고 있거나 놓이는 공간 사이에는 어떤 필연적 친화성(親和性, affinity)이 있는 듯한 느낌을 준다.¹⁰

10 아이헨도르프의 낭만적 단편 『대리석상Marmorbild』에서는 주인공이 숲과 호수 사이에서 대리석상을 본다. 그 묘사 부분은 다음과 같다. “생각에 잠겨 걸던 그는 [주인공 플로리오] 높다란 나무들에 둘러싸여 있는 커다란 호숫가에 이르렀다. 나무 위로 올라온 달빛이 대리석의 비너스 상을 뚜렷하게 비추었다. 금방 물에서 나온 듯한 여신상은 호숫가의 돌 위에 서서, 호수의 물 위로 피어난 별들 사이로 물결의 거울에 비친

II. 김종영 조각이 놓이는 자리

1. 공간과 주관적 상상력

되풀이하건대 입체적 물질 형상으로서 조각은 공간을 점유할 수밖에 없다. 그 공간은 조각의 전시 공간, 정지 상태에 있는 조각이 그리고 있는 동작의 공간, 그것을 확장한 서사의 공간—이러한 것들을 포함한다. 이러한 것들이 조각작품의 입체성에 함축되는 것이다. 김종영의 조각의 공간은 어떤 것일까? 그의 작품들은 이상할 만큼 열려 있는 공간을 암시하지 않는다. 앞에서 브랑쿠시의 작품에 대비한 김종영의 작품 〈새〉에 대해 언급하고, 그것은 하늘을 나는 새가 아니라 땅 위에 안정한 새라는 점에 주목하였다. 그런데다가 작품은 새가 지시하는 공간에 뚜껑을 씌운다. 그리고 우리는 이러한 마감된 공간은, 가장 큰 배경으로는 동양적 공간 이념에 관계되는 것일 것이라고 시사하였다.

제한된 공간은 김종영 작품의 여러 곳에서 발견할 수 있다. 서예작품을 논하는 글에서 인용하고 논한 바 있지만, 그 글들을 다시 상기해본다. 다음에 다시 인용하는 시들은 모두 인간의 공간 감각이 극히 주관적이라는 것을 이야기하는 시들이다. 우선 『채근담(菜根譚)』 후집(後集)에 나오는 다음 글은 전체를 파악하고 완상(玩賞)하는 데는, 크고 작은 구별이 없으면, 사물의 근본 취향을 알고서는, 천지의 모든 것, 영웅의 호기도 다 장악할 수 있다고 한다.

흥취를 얻는 데에는 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 흠뻑 스미네.

사물 속에 깃든 참된 맛을 깨달으면 오호(五湖)의 풍경이 모두 마음속에 들어오고,

는 자신의 아름다운 모습을 홀린 듯 바라보고 있었다.” 이 대리석상의 매력은 숲과 못이라는 자연 속에 이상화된 여인상이 현현(顯現)한다는 사실에 관계된다고 할 수 있다. 호수의 물결은 바다에서 태어났다는 비너스의 탄생 신화를 연상하게 한다. 그것이 여신상을 신화적 서사에 연결시킨다. 소설에서 여신상은 주인공이 나중에 만나게 되는 여인의 예감으로서의 의미를 갖는다. 인용문장은 Joseph von Eichendorf, *Das Marmorbild und andere Erzählungen* (Zuerich: Diogenes, 2005), p.42.

눈앞에 있는 천기(天機)를 알아채면 천고 영웅도 다 손아귀에 들어오네.¹¹

1960년의 <괴석그림>에 첨부된 김종영의 자작시는 화가의 심리에 따라-여기에서는 고향에 대해 가져야 하는 공경의 마음에 의하여 그림에 재생하는 자연의 풍경이 이렇게 저렇게 바뀔 수 있다는 것을 말한다. 화가가 의도하는 것이 객관적 풍경의 재현이 아니라는 것이다.

우뚝한 모습 표현하자면 절묘하게 깎아 놓은 듯
스스로 좋은 옥돌인 듯이 두드러도 소리가 없네
비와 이슬이 안색을 씻어낼 필요 없이
도서와 함께 즐겁게 속세를 벗어나네
교묘히 바위 계곡을 붓끝으로 서툴게 그려내어
완전히 구름 일으켜 폭염을 피하게 하려 했네
고향에서 부쳐온 편지를 어제 접하고 나니
공경하는 마음에 빼죽 솟은 한 봉우리 잃었네¹²

또 객관적 현실의 재생이 반드시 객관을 따르는 것이 아니라는 것을 또 흥미롭게-그러나 위에서나 마찬가지로 조금 이해하기 어렵게-말하고 있는 것은 ‘도중 우음(道中偶吟)’이다.

이런 저런 생각하다 문득 그대 집에 이르니
한 봉우리 기이한 돌이 내 앞에 우뚝 섰네
천 겹의 옥계에서 더없이 값진 것이요
수백 개의 구멍은 소유천과 몰래 통했네.
꽃들은 향기 풍기고 푸른 벽은 축축하며
달빛 그림자 머금어 고운 자세 드러내네.

11 “得趣不在多, 盆池拳石間, 煙霞具足./ 會景不在遠, 篷窓竹屋下, 風月自賒/ 會得個中趣 五湖之煙月 盡入寸衷/ 破得眼前機 千古之英雄 盡歸掌握.” 박춘호 편, 앞의 책(2015), p.134.

12 “譜出巒峴勝琢成, 自欺良玉擊無聲. 不須雨露揩顏色, 恰與圖書共逸情. 巧將巖壑筆頭拙, 宛欲生雲子辟炎. 昨接寄來鄉信道, 敬尊狀失一峯尖.” 박춘호 편, 「自作 괴석그림(서법목록예63) 스케치북4, 위의 책, p.135.

지금부터 울긋불긋 부용꽃이 피는 날에
제주 도착 못 하고서 벽 구석에 떨어지겠네.¹³

위 시의 앞부분은 아름다운 자연 풍경을 그린 것이다.¹⁴ 그런데 마지막 두 행에서 말하고 있는 것은 지나치게 선계(仙界)와 같은 자연을 보거나 상상하면, 가야 할 곳을 잊어버린다는 것 또는 낙상(落傷)과 같은 위험에 부딪힐 수 있다는 것을 경고로서 말한 것이다. 그러니까 선경도 필요할지 모르지만 현실을 잊지 않는 것이 좋다는 경고를 가진 것이다. 또는 간단히 요약하여 말하면, 이 시의 교훈은 예술적 상상력의 수직적 상승은 수평적 일상의 의무를 잊게 할 수 있다는 것이다. 중요한 것은 둘 사이의 중용을 지키는 일일 것이다.

예술의 작업은 상상의 공간 속에서 일어난다. 화가가 그림을 그리는 것은 이 상상의 공간에 붓을 놀리는 것이다. 그 공간은 앞에서 말한 바 '심성풍경(mindscapes)'이고 이것은 물질적 현실에 대응하면서 그것을 초월한다. 그러나 위의 한시들이 말하고 있는 것은 그러한 풍경의 공간이 초월적인 성격을 가지기보다는 훨씬 유연한 심리적 공간이라는 사실이다. 또는 그것은 초월적일 수 있으면서도, 모순 어법을 무릅쓰면, 내재적(內在的, immanent) 초월이라고 할 수 있다.

반드시 이러한 관점에서 말한 것이라고 할 수는 없지만 김종영은 그의 예술 작품이 복합적인 체험을 종합하는 “꿈의 하상(河床) 위에서 수행된다”고 쓴 일이 있다.¹⁵ 그는 이 글에서 사람이 현실·환상·사랑·생명감·인상 또는 추억 등등이 마음속에 작용하고, 그러한 것들이 “마음의 세계”를 구성한다고 한다. 또는 그것의 총체를 불러 “예술가의 꿈”이라고 한다. 이것을 설명하는 그의 글은 해독하기 쉽지 않지만, 예술가가 겪는 인상과 체험이 쌓이면서 하나의 의식의 바탕, 말하자면 하나의 심리적 양피지-팔림프세스트(palimpsest)¹⁶를 구성한다는 것을 시사한다. 그

13 偶到君家思適然，一峯奇石墮吾前。千重欲界初無價，百六潛通小有天。花露透香滋碧潤，月娥含影發幽妍。從今紫翠芙蓉薦，不到齊州落壁邊。

14 실재하는 것들을 이야기하는 것일 수도 있고 그림으로 재현한 것 또는 단순히 상상한 것일 수도 있다. 그런데 상상된 것은 어쩌면 바위와 꽃이 어우러져 있는 정원을 보고 상상한 것이라고 할 것이다. 그 정원은 화자(話者)가 방문하고 있는 친구의 집 정원일 것이다.

15 김종영, 『예술가의 꿈』, 『초월과 창조를 향하여』(열화당, 2002).

16 해체주의 이론에서 문학의 텍스트는 여러 텍스트와 발화(發話)의 선례들이 집적하여 만들어 내는 흔적 위에서 그리고 그것의 구조적 조건 하에서 성립한다고 한다. 그리하여 하나의 텍스트는 다층적 텍스트의 한 평면이 된다. 이 다층적 텍스트는 흔히 '팔림프세스트'라고 부른다. 여기에서 해체주의의 개념을 심각하게 상기시키는 것은 아니다. 김종영의 인용이 예술적 창조의 밑에 보이지 않는 텍스트로서의 심리적 평면

에 관계되는 한 부분을 이 글에서 인용해본다.

거리에서 옆을 지나가는 사람은 기억 속에 어떤 인영(印影)을 남기고 어떤 정신적인 인상을 주는 용모를 통해서 생명 이상의 생명이나 인류를 생각케 되고, 소녀의 명모(明眸)에서 호수와 같은 깊이를 느끼고, 새벽이나 저녁 하늘에서 이상하게도 우주의 호흡이 느껴지기도 하고, 바다에서 인간의 모든 정신적인 것을 발견하며 거수(巨樹)의 침묵이며 광야의 교훈이며 태산의 존엄이며-이것은 다 그날그날 우리의 꿈의 실천이 아닐 수 없다. 이러한 꿈의 현실은 확실히 인간생활이 일면을 차지하여, 가장 순수한 직접성이며, 무한의 가능성이며, 위대한 보편성이며, 영혼이며, 죽음이며, 사랑이며, 영원이며 생명이며-하는 이런 인간에서도 가장 고귀하고 풍부한 것을 이 꿈의 하상(河床)에서 체험하고 있는 것도 사실이다.¹⁷

위의 인용문도 문맥이나 문단 또는 논리를 분명히 하기는 어려운 일이지만 그것이 말하고 있는 것은 일상적인 것들이 거대한 우주적인 현상을 상기하게 하고, 이러한 것들이 서로 침투해 있는 것을 포착하고자 하는 것이 예술가가 작품에서 시도하는 것이라는 것이다. 또는 달리 해석하면 예술가는 그가 갖는 많은 시각적 체험을 재현하되 그것을 커다란 우주적 현상의 공간에 연결하여 재현하고자 한다는 것을 말하는 것이 김종영의 의도라 할 수 있다. 그렇다고 예술가가 낱알의 작품에서 우주 공간을 그대로 그려낸다는 것은 아닐 것이다. 다만 큰 테두리를 의식하면서 그것의 일부로서 낱알의 사물을 예술가가 재현하는 것이라고 할 수 있다. 달리 말하면, 예술가는 작은 것을 재현하되 우주 공간의 지면(紙面) 위에서 그렇게 하는 것이다.

2. 자연의 객관성과 예술가의 공간 탐구

다시 말하건대, 이렇게 말하는 것은 사람의 마음속에 형성되는 공간을 말하면서, 그것을 넘어 존재하는 우주적인 공간 그리고 다시 한 번 그 저편에 있는 이데아의 공간을 말하는 것이다. 보다 경험적인 관점에서는 그 공간은 사람의 심리적

이 있다고 말하는 것으로 생각되어 이 단어를 여기에 썼을 뿐이다.

17 김종영, 『초월과 창조를 향하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』 (열화당, 2005), pp.36-37.

체험의 누적 아래 이루어지는 공간이다. 위에서 인용한 글에서 이야기되는 것은 제일차적으로는 이 심리적 공간-무의식의 팔림프세스트를 이루는 심리적 공간을 말한 것이다. 그러면서 예거되어 있는 예들로 보건대, 자연의 여러 숭고한 면모들이 이루는 집체(集體)를 접하면, 그것은 심리를 넘어가는 형이상학적 차원이 거기에 투사되어 있다는 것을 느끼게 된다.

그러나 이러한 공간의 개입은 물론 예술가의 작품 제작 과정에 형성되는 공간으로 정착된다. 이 제작 과정에서 대상세계와 창작이 부딪혀 작품의 시공간이 생겨난다. 여기의 대상 세계는 조금 더 크게 보면 대상들이 이루는 자연 전체이다. 그런데 김종영이 예술가와 대상 그리고 자연의 맞부딪힘에 대하여 관찰한 글을 보면, 핵심적인 것은 객관적 자연이고 예술가의 주관적 상상력이 아니다. 그리고 이 객관 세계와 주관의 맞부딪힘에는 시대적인 또는 누적된 인간의 인식 유형이 개입한다. 상상력이 작용하는 것은 사실이지만 그것은 자의적인 상상력이 아닌 것이다. 주관과 객관이 하나가 되는 과정을 그는 다음과 같이 말한 바 있다.

예술가는 그의 안구(眼球)안에 있는 것이다. 대상은 다른 곳에 있다. 진실한 노력을 하는 예술가는 그와 자연의 사이에 음밀(蔭密)한 모험이 항상 계속되는 것이다. 또한 예술가는 수백만의 동료 가운데서 그 중심축 상에 있는 한 사람이며, 그 중심축을 벗어나서는 존재할 수 없을 것이다. 만약 그가 중심축을 벗어나 '광인'이 된다면, 그의 존재는 아무런 흥미도 없을 것이다. 오직 그가 중심축에 있다는 것, 그의 중심축이 다른 모든 그것과 같으며 자연의 중심축이고 공통된 중심축이라는 것을 느끼는 데에만 그의 활동은 그의 무상(無上)의 위안이 되는 것이다. 그러므로 예술과의 개인적 사실 속에는 항상 다른 모든 사람의 현존이 있다.¹⁸

이것은 전위예술의 “교활하고 천박한 이기심”¹⁹에 대하여 말한 것이다. 그에게 예술에서 가장 기피할 것은 자기중심적인 이기심이다. 상업주의적 전위주의 실험도 여기에 해당한다. 그렇다고 그가 예술적 실험을 반대한 것은 아니다. 말할 필요도 없이 예술가는 계속적으로 새로운 것을 실험하여야 한다. 김종영에게 인상파는 자연에서 “광선을 통한 자연의 재발견”이었다. 그들은 “실내에서, 정원에서, 교외에

18 김종영, 『진실과 자연』, 앞의 책(2005), p.57.

19 김종영, 『작가의 이기심』, 앞의 책(2005), p.57.

서, 바다에서 ... 광선과 색채를 발견했다. 그리고 “비근한 신변의 주위와 일상생활”의 감격을 전하였다. 그러나 그의 관점에서 보다 깊은 예술적 진전은 세잔에서 이루어진 것으로서, 그는 “물체의 조직과 형태의 본질을 구명”하고자 하였다. 그것이 피카소와 입체파의 새로운 예술적 탐구의 계기가 된 것이다. 그러나 “피사로, 모네, 세잔에서부터 현대의 피카소, 몬드리안, 마티스에 이르기까지의 일면의 노력은 이것이 다 자연의 이해와 재발견에 불과한 것이다.”²⁰

Ⅲ. 김종영의 세계의 중심

1. 가족과 향리

김종영의 이러한 발언을 보면, 그의 예술적 탐구는 세계 또는 자연의 근본을 밝혀보겠다는 의도를 가진 것이었다. 그리고 이것이 보다 깊은 공간의 의미에 대한 사색에까지 이르렀다고 할 수 있다. 그러나 그런 의도가 작품 속에 어떻게 구체적으로 구현되어 있는지는 더 많이 연구되어야 하는 과제이다. 확실한 것은 그의 작품들이 단편들의 모음이 아니라 하나의 세계를 나타내고 있다는 것일 것이다. 이것은 일관되게 드러나는 스타일에서도 느낄 수 있는 것이다. 그런데 보다 구체적으로 그의 작품들이 이루고 있는 세계는 어떤 것인가? 그는 자신의 작품의 모티프가 “인물과 식물과 산”이었다고 쓴 일이 있다.²¹ 김종영의 발언 자체가 그러하지만 여기에 대한 여러 주석들도 매우 추상적인 것에 한정되는 것으로 보인다. 그러나 이것이 작품 세계를 밝히는 데에 길잡이가 되는 것임은 틀림이 없다. 이 글에서도 이러한 주제에 따라 그의 세계를 조금 더 구체적으로 생각해보고자 한다.

최종태의 계산에 의하면 김종영의 작품은 3,000점에 이르는데, 그중 350여 점이 가족 그림으로서 작품의 10분의 1 정도가 가족에 관계되는 것이다.²² 이 계산은 오광수의 김종영론에서 인용한 것인데, 그는 김종영의 작품에서처럼 가족을 모

20 김종영, 『자연은 언제나 인류문화의 모체다』, 앞의 책(2005), p.111.

21 김종영, 『전통과 창작』, 앞의 책(2005), p.127.

22 오광수, 『김종영의 풍부한 예술세계』, 앞의 책(2013) p.171에서 재인용; 최종태는 《5월에 만나는 김종영의 가족 그림》(김종영미술관, 2004) 카탈로그 서문에서 “김종영 선생은 3천여 점의 소묘를 남겼는데 그중 350여 점이 가족 그림”이라고 밝히고 있다.

티프로 한 작품을 만들어낸 작가는 달리 찾기가 어려울 것이라고 말하고 있다. 이 점을 두고 최종태는 이것은 쉽게 언급할 수 있는 인체 탐구의 수단으로 가족을 선택한 것이라고 생각한다²³ 한다. 오광수도 비슷하게 말하여, 자화상과 가족의 추상이 그렇게 많은 것은 그가 ‘가정적인’ 사람이라는 것을 말한다고 할 수도 있지만, 다른 한편으로 이 점은 “자신의 주변에 대한 또는 일상에 대한 관찰”이라는 범주에서 생각해야 할 것이라고 말한다.²³ 동기가 어찌 되었든지 간에 김종영이 가족과 주변의 일상에 관심이 많았던 것은 틀림이 없을 것이다. 이것은 자신이나 가족을 소재로 하는 작품뿐만 아니라 다른 작품에도 해당되는 것이 아닌가 한다. 즉 다른 작품에도 가족 소재의 작품에 나오는 의식이 작용한다고 할 수 있다는 말이다.

그런데 그를 ‘가족적’이라고 할 때, 그것은 자기중심적인 또는 이기적인 의미에서의 가족만을 염두에 두었다는 것은 아닐 것이다. 그러면서도 역시 가족에 관계되는 것이 그의 작품에 많은 것도 사실이다. 그것을 두고 ‘가족적’이라고 하는 것은 조금 전에 비친 바와 같이 인간의 모델을 거기에서 발견했다는 말일 수도 있지만 좀 더 좁은 의미에서 가족, 그러나 소가족을 넘어 대가족, 또는 이것을 조금 더 일반화하여 대가족적인 테두리에 묶일 수 있는 사람들이 그의 관심에서 큰 자리를 차지했다는 사실을 가리키는 것이라고 생각해볼 수 있다.

앞에서 잠깐 본 바와 같이 김종영에게 이기심, 자기중심주의는 예술가가 가장 기피하여야 할 사항이다. 가족은 이 관점에서 다시 말하건대 인간의 삶의 원형으로서의 가족이다. 바람직한 인간관계의 원형이 거기에 보이는 것이다. 그러면서 이 점에 있어서도 자신의 가족은 특별한 의미를 갖는다. 문제되는 것은 다시 말하자면 한편으로는 보편화할 수 있는 인간관계의 원형 또는 전형(典型)으로서의 가족이고 다른 한편으로는 그것을 타나내는 구체적인 사실—“가장 순수한 직접성”을 구현한 사실로서의 가족이다. 이러한 관점에서 비로소 예술가의 자기중심주의에 대한 혐오에도 불구하고 가족에 대한 예술적 집중이 허용된다고 할 수 있다.

그런데 가족의 큰 의미는 그의 다른 주제와의 관련에서 볼 때 드러나는 것이 아닌가 한다. 김종영이 자신의 조형 대상이 ‘인물과 식물과 산’이라고 할 때 그 인물의 원형 또 전형으로서 그리고 그 직접적인 표현으로서 가족이 의미 있는 것이라 한다면, ‘식물과 산’은 구체적으로는 어떤 것을 지칭하는 것일까? 위에서 우리는 조

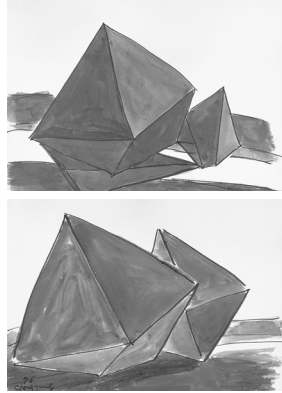
23 오광수, 앞의 책, pp.167-168.

금 기이한 사례이기는 하지만, <괴석도>에 부친 한시(漢詩)에서 “공경하는 마음에 뻘쭙 솟은 한 봉우리 잃었네[敬尊狀失一峯尖]”라는 구절을 보았다. 김종영의 마음에는 늘 고향 또는 옛날식으로 말하여 향리의 생각이 숨어 있었다고 할 수 있다. 산 모양을 바꾼 것은 향리에 대한 공경심이고 향리의 어른들에 대한 공경심이다. 여기에서 향리의 어른들은 대가족이기도 하고 그곳의 사람들이라고 할 수도 있다. 역으로 고향 또는 향리는 가족이 있는 고향, 고향의 사람들이 있는 고향을 말하는 것일 수 있다.²⁴ 하여튼 그의 관심은 향리에 있었고 인물과 식물과 산은 이 테두리 안에서 중요한 주제가 된다고 할 수 있지 않나 한다. 이렇게 말할 때, 향리는 물론 자연스러운 그리움의 대상이 되는 것이기도 하지만, 반드시 그렇게 설명하지 않는다고 하더라도 이상적인 삶의 방식을 상징한다. 아니면 적어도 그의 주제들 그리고 그의 관심은 향수(鄉愁)에 이어져 있고 그것이 그의 작품들로 하여금 하나의 세계를 이루게 한다. 그의 공간은 고향이다. 두드러지게 등장하는 가족도 이 향리의 테두리 안에서 이해되는 것이 마땅할 것이다.

2. 석재 / 목재: 밖으로 나아가는 자재 / 안으로 굽는 자재

그렇다고 하더라도 ‘인물과 식물과 산’이 고향에 관계된다는 증거를 직접적으로 찾아내기가 쉽지는 않다. 식물의 경우, 식물의 싹이나 줄기를 연상하게 하는 작품이 많지만, 그것이 반드시 고향의 식물에 관계되는지는 알 수 없다. 그것은 당연하다. 사실 식물은, 적어도 한반도의 지역 범위 안에서는, 반드시 지역적인 성격을 갖지 않는다고 할 수 있다. (그런데 그의 식물 조각들이 선인장과 같은 다즙식물을 연상시키는 것은 무슨 까닭인가?) 산도 조각에서 보기 어렵다고 하겠다. 다만 그림에는 산이 많지만 그것들이 고향의 산천을 그린 것인지 알 수 없다. (이것은 현지 답사를 통하여 확인해야 할 것이다.) 그러나 조각에 산이 재현된 것을 말하기는 어렵고 사실 산을 조각으로 재현하는 것은 어떤 경우에도 많다고 할 수는 없다. 다만 어떤 조각은 뾰족한 봉우리를 가지고 있다는 점에서 산을 연상하게 한다. 가령 피

²⁴ 대가족보다도 큰 가족적인 인간 공동체는 집성촌(集姓村)이다. 그렇다고 김종영의 창원의 고향 마을이 집성촌이었다는 것은 아니다. 여기에서 이것에 언급하는 것은 그러한 공동체들이 존재하였던 것이 옛날의 삶의 방식의 하나였다는 것을 상기하자는 것일 뿐이다.



라미드형(形)의 다면체 입체조각과 같은 것이 여기에 해당한다.^{도7}²⁵ 그것의 피라미드적 형태는 더욱 정확한 드로잉에 의하여 뒷받침된다.^{도8} 그러나 이것이 참으로 산의 인상을 줄지는 확실치 않다.

독해의 어려움에도 불구하고 조각 작품의 상당 부분이 작가의 고향산천에 관계된 것은 사실이 아닌가 한다. 그것은 그것을 연상하게 하는 상징적인 조각들에서 느낄 수 있다. 그중 많은 것은 작가의 추억에 관계되는 것으로 생각된다. 두 개의 기둥이 겹친 위에 비스듬한 지붕 모양의 나무가 얹혀 있는 작품은 시골의 집 모양 또는 우물 위에 세워진 간단한 건조물을 연상시킨다.^{도9} 또는 서로 다른 크기의 목판과 기둥이 있고 그 위에 가장자리의 나뭇결이 거칠게 노출되어 있는 작품은 단순히 목조가 기본 자료가 되었던 옛 가옥들을 연상하게 한다. 그러나 이것은 그 형태에 있어서보다는 목질의 구성요소들이 분명하게 느껴지고 그 절단과 접속이 수공(手工)의 느낌을 준다는 점에서 옛 가옥들의 구성과 자료를 상기하게 한다.^{도10} 사실 재료가 돌보다는 나무라는 점이 이미 한국적—또는 고풍한 한국적인 주거와 자연을 생각하게 한다고 할 수 있다. 김종영의 조각 작품의 소재에는 물론 나무도 있고 돌도 있다. (한동안 실험했던 금속 소재들도 없지 않다.) 그러나 그의 예술적 표현의 주종은 역시 나무에 있다고 할 것이다. 대체적으로 말하여 석재는 외부 공간을 연상하게 하고, 가공한 나무는 주택 또는 실내 공간을 연상하게 한다. 그리하여 재료 자체가 열린 공간, 닫히거나 안으로 굽은 공간을 시사하게 마련이라고 할

7
김종영
〈작품79-7〉
1979, 나무
34×26×33cm
김종영미술관

8
김종영
〈작품79-7의 제작을 위한 드로잉〉
1976
종이에 펜과 먹
38×53cm
김종영미술관

9
김종영
〈작품65-1〉
1965, 나무
14×21×70cm
원화랑

10
김종영
〈작품65-2〉
1965, 나무
36×16×64cm
김종영미술관

25 이 글의 그림은 대부분 「김종영 인생·예술·사랑」(2002)과 「불각의 아름다움」(2015)에서 취한 것이다.

수 있다.

김중영의 작품에 목재 작품이 많다고 하는 것은 조각가로서 예외적으로 그렇다는 것이다. 돌로 된 작품들도 적지 않다. 그러나 석재의 작품들을 가옥에 관계된다는 느낌을 주는 것이 많고 또 어떤 경우든 그것은 야외의 열림을 느끼게 하지는 않는다고 볼 수 있다. 가령 석재를 깎아 반드시 기하학적 정형성을 가진 것이 아닌, 각면(角面)들을 보이게 하는 작품들이 있는데, 이것은 가옥의 일부로 사용하거나 사용하기를 포기한 재료들로 보인다.^{도11} 이러한 각면을 세운 돌의 작품은 여럿이 있는데, 목재가 주된 구조가 되는 것이 한국의 전통 가옥이라고 하더라도 돌 또한 가옥에서 중요한 기능을 가지고 있었다. 건물의 초석(礎石)이나 섬돌 등에는 석재가 쓰였다. 가정용품에도 물론 절구통과 석재들이 쓰였다. 김중영의 작품에도 맷돌이라고 부를 수밖에 없는 작품이 있다.^{도12} 그런데 이 작품과 관련된 것으로도 볼 수 있는, 원형의 고리가 되어 있는 작품이 있다.^{도13} 이것은 연대로 보아 조금 전의 맷돌보다 앞에 제작되고 또 대리석으로 되어 있어 석질(石質)로 보아 조금 무리스러운 것으로 보이지만, 앞의 작품에 연결하여 생각해 볼 수 있지 않나 한다. 그런 경우 두 작품은 다 같이 추상적인 의미에서 석재 환형(環形)에 대한 변형 또는 변주(變奏) 실험이라고 할 수 있을 것이다.

김중영의 관심이 사실 자체의 재현이나 기발한 착상이 아니라, 그 자신의 표현을 빌려, “물체의 조직과 형태의 본질”에 있었다고 한다면, 조금 전에 말한 변형과 변주의 실험은 자연스럽다고 할 수 있다. 돌을 철판처럼 굽힌 석판으로 된 작품은 참으로 이러한 실험의 소산일 것이다.^{도14} 이 작품은 자연석이란 것을 느끼게 하면서 동시에 그 정형적 형태로 인공적인 변형이 이루어진 것을 알게 한다. 그런데다 그 구부러짐은 우리에게 그 염력(捻力)-비틀림의 힘을 직감하게 한다. 인간은 자연의 재료를 이렇게 새로운 형태로 바꾸어 놓는다. 자연의 자료를 인생의 필요에 따라 이용하는 일은 이러한 비틀림을 요구한다. 아니면 그것은 단순히 인간의 재량

11

김중영
〈작품73-7〉
1973, 돌
54×34×30cm
김중영미술관

12

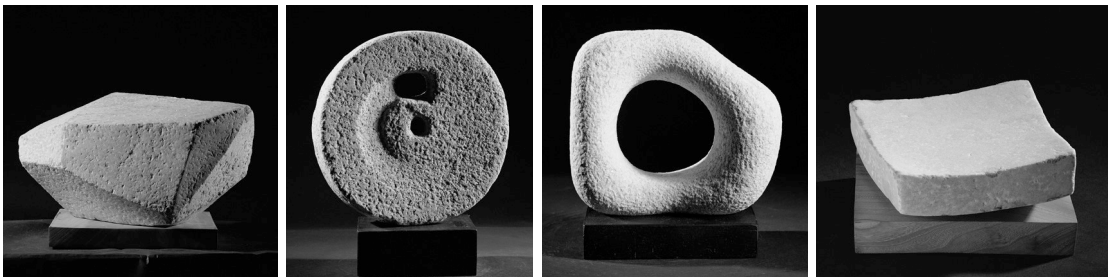
김중영
〈작품76-11〉
1976, 돌
31×12×31cm
김중영미술관

13

김중영
〈작품71-6〉
1970년대 초
돌
25×13×23cm
김중영미술관

14

김중영
〈작품70-3〉
1970, 돌
22×19×7cm
김중영미술관



을 시험하는 것일까? 위에 말한 것에 비슷한 형태의 석조품이 많은데, 그러한 변형은 자연을 상대하여 스스로의 인격을 닦는 ‘절차탁마(切磋琢磨)’의 표지가 되는 것일까?

3. 원형: 생명 형상

또는 가공된 자연물을 모든 생명의 자취 그리고 형상에서 볼 수 있다고 할 수 있다. 생명체는 어떤 경우에도 자연스럽게 놓여 있는 물체보다는 정형적이다. 물체도 정형적일 때, 그것은 사람의 손 또는 생명체의 작용이 개입되었다는 징조가 된다.²⁶ 생명의 정형성은 크개는 기하학적인 선 또는 입방체의 형태이면서 구부러지는 각면(角面) 부분에서는 원형(圓形)적인 형태를 띤다. (그것은 생명체가 단순한 용기[容器]가 아니라 유기적 기능을 내장하는 용기이기 때문이다.) 그리고 그 표면은 자연스러운 물체보다는 매끄럽고 유연하다. 그러한 유연한 생명체로 생각할 수 있는 것은 누에고치 모양의 돌조각과 같은 것이다.^{도15} 같은 모양은 같은 연대 즉 1970년대 초의 <무제>라는 이름이 붙은 대리석 작품도 같은 모양을 가지고 있다. 다만 그것은 겹으로 이어 놓은 목재 기둥 위에 놓여 있다.^{도16}

비슷하게 유연한 조각들에 있어서 많은 것은 아마 식물을 원형으로 하는 작품들일 것이다. 김종영의 주제, ‘인물, 식물, 산’ 가운데 들어 있는 식물은 대체로 이러한 부드러움의 특징에 의하여 식별된다고 할 수 있다. 70년대 후반의 많은 작품들은 식물의 발아 상태를 나타내는 것으로 보인다.^{도17} 어떤 작품은 싹트는 식물 가운데에도 콩나물의 싹과 같은 인상을 준다.^{도18} 또 어떤 것은 세 개의 조각으로 구성되어 식물의 싹과 함께 그 크고 작은 열매를 연상하게 한다.^{도19} 부드러운 생명체를 연상하게 하는 작품 가운데 어떤 것들은 동식물 어디에 속한다고 가려보기

15
김종영
<작품78-7>
1978, 돌
22×24×18cm
김종영미술관

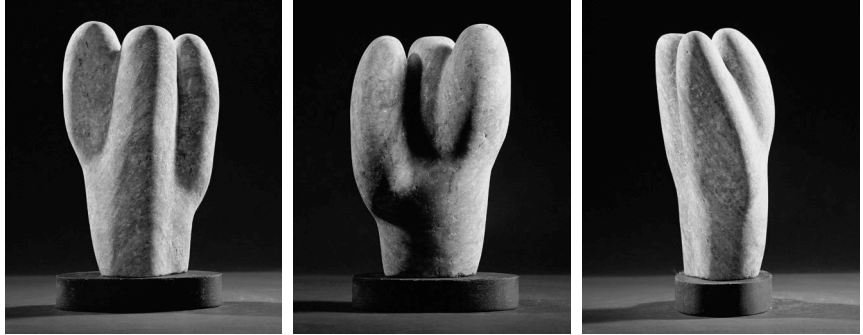
16
김종영
<작품64-4>
1964, 돌
20×9×20cm
김종영미술관



26 물론 이것은 사람의 일상적 시각 경험, 지각 경험과 관련해서 하는 이야기이다. 일상성을 넘어가는 스케일에서는 산, 들, 구름, 등의 자연 현상, 그리고 지구나 별들의 형태도 정형적인 것으로 보이게 된다. 그리하여 그것은 조물주의 조형력의 산물이라고 할 수 있다.

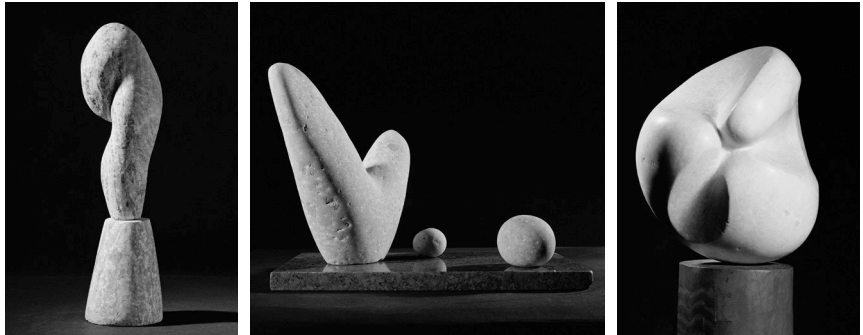
17

김종영
〈작품78-5〉
1978, 돌
17×14×28cm
김종영미술관



18

김종영
〈작품78-9〉
1978, 돌
12×8×46cm
김종영미술관



19

김종영
〈작품78-1〉
1978, 돌
12×7×21cm
김종영미술관



20

김종영
〈작품74-4〉
1974, 돌
22×21×19cm
김종영미술관

어렵지만, 생명체의 부드러움을 더욱 강조하는 느낌을 주기도 한다.^{도20} 이 마지막의 예는 그 모양으로는 인간의 육체나 성(性)에 관계된다고 할 수 없음에도 불구하고 그 안으로 접어드는 한없는 부드러움으로 하여 성적인 매력을 갖는다.

4. 원형: 가족

21

김종영
〈가족〉
1965, 돌
32×28×65cm
국립현대미술관



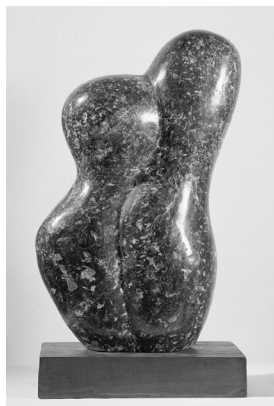
원형 곡선은 방금 말한 비와 같이 부드러움의 느낌을 주고 한 발 더 나아가 성적인 또는 에로스의 매력을 준다고 할 수 있는데, 가족을 주제로 한 조각들도 비슷한 부드러운 형상을 가지고 있다. '가족'이라는 이름의 조각이 그러한 부드러운 형상을 가지고 있는 것은 당연하다.^{도21} 국립현대미술관에 소장되어 있는 〈가족〉에서 여러 명의 가족은 풀줄기의 다발에 묶여 있다. 또 하나, 한 덩어리이면서 두 부분으로 구분되는 작품

은 서로 껴안고 있는 모자상(母子像)이라고 보아도 무리가 없을 것이다.^{도22}

알아볼 수 있는 대상물이라고는 할 수 없는 목재 조각으로서 구체(球體)를 두드러지게 한—그러면서 유방처럼 아래로 처진 구체를 두드러지게 한 작품들은 그 자체로 에로스적인 느낌을 준다.^{도23-25} 구체(球體)는 암암리에 촉각을 자극한다고 할 수 있다. 사실 부드럽다든지 유연하다는 표현 자체가 촉각을 전제로 하는 말들이다. 인체에 관계된다고 할 수는 없는 작품으로서, 연꽃을 연상시키는 1967년도의 작품도 비슷한 감각적 호소력을 갖는다.^{도26²⁷}

다른 한편으로 원형적인 특징을 지나치게 강조하지 않지만 작품의 표면을 보다 더 부드럽게 함으로써 의도적으로 성적인 매력을 줄이는 경우도 있다. 머리와 다리 부분이 없이 여체의 중심 부분을 형상화한 조각이 그러한 경우라고 할 수 있다.^{도27} 여기에서 이 여체는 여성성을 돋보이게 하면서도 성적 매력보다는 모성으로서의 의미를 강조하는 하는 것이 아닌가 한다. 말할 것도 없이 김종영은 두드러지게 성을 보이고자 한 작가라고 할 수는 없다. 이것은 그의 한학(漢學)의 배경으로 보아도 있기 어려운 일일 것이다.

여기에 더하여 둥그런 모습은 특별히 에로스나 모성애를 연상시키지 않더라



22
김종영, 〈작품76-7〉
1976, 돌, 5×15×38cm
원화랑

23
김종영, 〈작품78-20〉
1978, 나무, 32×26×62cm
김종영미술관

24
김종영, 〈작품79-12〉,
1979, 나무, 30×20×48cm
국립현대미술관

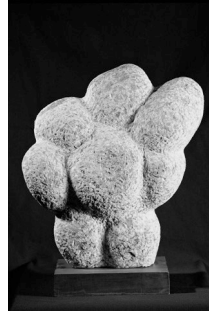
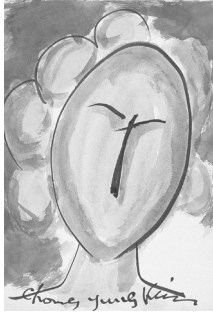
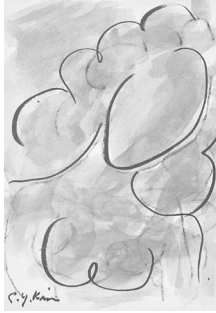
25
김종영, 〈작품78-21〉
1978, 나무, 25×21×58cm
김종영미술관

26
김종영, 〈작품67-3〉
1967, 나무, 27×24×36cm
원화랑

27
김종영, 〈작품75-11〉
1975, 돌, 18×9×29cm
김종영미술관



27 여기서의 촉각은 단순한 풍만함으로써 자극되는 것인지 모른다. 사실 연화(蓮花)의 호소력은 세속에 오염되지 않는 정신적 초월성을 상징하면서도 그 감각적인 아름다움에 있다. 불교 신화의 많은 것이 이러한 양면성을 갖는다.

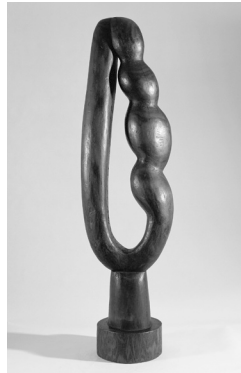


28
 김중영, <작품76-12>
 1976, 나무
 27×26×58cm
 김중영미술관

29
 김중영, <드로잉>
 1970년대
 종이에 펜 수채
 34×25cm
 김중영미술관

30
 김중영, <드로잉>
 1970년대, 종이에 펜 수채
 34×25cm
 김중영미술관

31
 김중영, <드로잉>
 1976, 종이에 먹과 수채
 53×38cm
 김중영미술관



32
 김중영, <작품77-6>
 1977, 돌
 38×14×44cm
 삼성미술관 리움

33
 김중영, <작품79-13>
 1979, 나무
 33×23×126cm
 김중영미술관

도 그대로 일정한 조형의 언어가 되기도 한다는 것을 첨가하여 말할 필요가 있다. <작품76-12>는 전통적인 남자를 틀어 올린 여인의 얼굴을 연상하게 한다.^{도28} 이것은 100주년 기념 논총에 나와 있는 것으로, 그 맞은편 페이지에는 몇 개의 드로잉이 있는데, 이것은 이러한 추상적 형상의 출처를 추측할 수 있게 한다.^{도29-31} <작품77-6>은 같은 모티프를 석재에 반복한 것이다. 그러나 그것은 달리 보면 어린 아이의 몸을 연상하게 하기도 한다.^{도32} (아이는 얼굴만 비치고 있는 다른 어른의 손에 안겨 있다고 할 수 있다.) <작품 79-26>은 염주 모양의 나무 고리를 보여주는 것인데, 적어도 고리의 한편은 남자 모양의 원구들을 꼬여 이은 것이다.^{도33} 옛 풍속에 여성의 예장(禮裝)에 남자가 중요했던 것으로 보아 그것이 여성적인 아름다움의 일부로 간주되었다고 하겠지만, 지금도 그러한 연상을 불러일으키는 것인지는 알 수 없다. 그것보다 아마 그것은 하나의 특별한 의미는 없는 관용어 같은 것이 되고 김중영에게도 그러한 것이었다고 할 수 있다. 그러나 그것은 적어도 그에게는 지난 시대에 대한 향수를 불러일으키는 것이었지 않나 한다.

5. 압축된 형상 / 평면성 / 표의(表意)

김중영의 작품들의 큰 특징-또는 특징의 하나가 축각을 자극하는 구체성(球體性)에 있다는 것은 위에 말한 바와 같다. 이 구체성을 다시 보건대, 그 한 특징은 조각의 형상들로 하여금 넓은 공간을 지향하기보다는 안으로 향하는 압축과 집중을 강조하는 특징을 갖는다고 할 수 있다. 그런데 이 압축과 집중은 구체(球體)를

떠나서도 여러 가지로 표현된다고 할 수 있다. 필자는 그의 작품의 많은 것은 전통 가옥에 관계되는 것으로 말하였다. 그리고 한국의 전통 가옥은 특히 안으로 숙여 드는 느낌을 준다는 것도 시사했다. 서구의 건축물이 기둥이나 높은 천정 등으로 상승하거나 위로 열리는 공간을 보게 하는 데 대하여 한국의 또 동양의 건축은 대체로 공간을 덮는 경향을 가진 것이라고 할 수 있다. 재료에 있어서도 석재는 보다 열린 공간을 연상하게 하고, 가다듬은 나무는 실내의 보호된 공간을 느끼게 한다. 나무 기둥에 비하여 석조의 주랑(柱廊)에서 자주 볼 수 있는 효과가 그러한 열린 공간감이다.

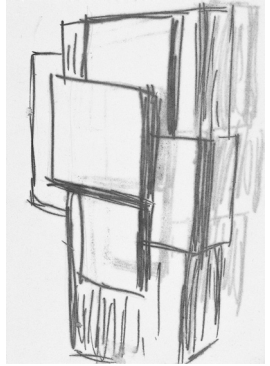
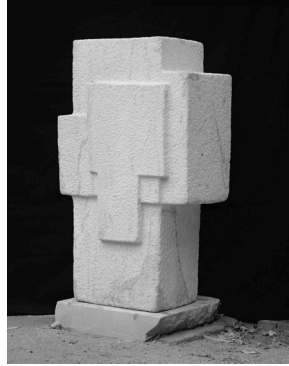
그러나 김종영의 작품에서 안으로 숙여드는 공간을 느끼는 것, 또는 더 일반화하여 압축과 집중을 느끼는 것은 한국의 전통적 공간과 형상이 그러해서만이 아니다. 김종영의 수법이 그것을 지향한다고 할 수 있다. 그의 작품이 가옥과 같은 전통적 삶의 공간에 관계된다고 할 때, 특히 주의할 것은 그에 대한 연상이 절단된 어떤 부분으로 표현된다는 것이다. <작품 64-4>의 나무로 된 작품이 목재를 사용한 건축물의 여러 부분을 겹쳐 놓은 느낌을 준다는 것은 앞에서 주목한 바 있다.^{도9} <작품 80-5>는 두 토막의 나무를 겹쳐 놓은 것이다. 이 나무토막들의 의미를 분명하게 설명할 수는 없다. 그러나 그것도 가옥의 어떤 부분을 나타낸다고 할 수 있다.^{도34} 부분으로 큰 대상을 생각나게 한다는 것은 작은 것이 큰 것을 나타낸다는 것이고 작은 것이 다시 상징화한다는 것이다. 앞에서 언급한 <작품 64-2>도 전통적 가옥에 관계되는 것이라고 말하였다.^{도10} 그런데 이것은 평면적인 나무를 여러 겹으로 겹친 것이다. 그리하여 그것은 조금 더 추상적인 작품으로 볼 수 있다. 평면은 그 자체로도 입방체에 비하여 이미 상징에 근접한다는 것을 말한다. 평면을 겹쳐 놓은 것처럼 보이는 나무 덩이는 집 기둥이기도 하지만, 이미 구체적인 사물이 아니라 상징의 상태에 들어간 어떤 것이다. 그것은 어떤 상징적 의미를 갖는 추상이다. 이에 비슷하게 여러 겹의 평판을 겹치게 한, 그러면서 더욱 좁게 밀착시킨 작품은 석조에도 있다. <작품 81-4>, <작품 81-5>이 그러한 사례가 된다.^{도35, 36} 그러면서 이 조각들은 나무 기둥을 연상하게 한다. 그리하여 역시 가옥에 관계되는 것이 아닌가 하고



34
김종영
<작품80-6>
1980
나무
65×45×43cm
김종영미술관

35

김종영
〈작품81-4〉
1980, 돌
62×41×111cm
김종영미술관



36

김종영
〈작품81-5〉
1981, 돌
62×36.5×105cm
김종영미술관



37

김종영
〈드로잉〉
1980년경
종이에 펜
18×25cm
김종영미술관

생각할 수 있다. 김종영 100주년을 기념하는 『불각의 아름다움』에는 비슷한 석재 기둥이 수록되어 있는데, 이 작품은 드로잉과 마주 보는 페이지에 실려 있다. 이 드로잉은 그 수직선의 필적(筆跡)으로 보아 분명 목재의 축조물을 연상하게 하는 것이다.²⁷ 그리하여 이 중첩된 공간의 원형이 나무라는 것을 생각하게 한다. 그리하여 가옥의 연상에 이어진다.

이러한 압축 공간, 중첩된 자료들에서 기본적인 어휘가 되어 있는 것은 평면이다. 이 평면성은 공간과 자료의 압축 이외에 중요한 의미를 갖는다. 어쨌든 김종영의 작품에는 원형(圓形)의 압축도 많지만, 평면성을 두드러지게 보이게 하는 작품이 많은 것도 사실이다. 이것은 의도적인 것이라고 할 수밖에 없는데, 그 이해에 새로운 해석이 필요하다고 한다면, 그것은 일단 표의성(表意性)이라고 하면 어떻게 하는 생각이 든다. 그렇다는 것은 삼차원보다도 이차원으로 환원된 것은 상징을 넘어 쉽게 기호적인 성격을 가질 수 있기 때문이다. 이와 관련하여 잠깐 예술과 기호의 관계를 생각해보고 다시 평면의 문제로 돌아가기로 한다.

김종영의 글에 “예술은 얘기가 되는 것이 아니다”라는 것이 있다. 예술적 성취는 설명될 수 있는 기술(記述)로 이루어지는 것이 아니라, 본능 또는 천재적 직관의 소산이라는 것이 그 주장의 뜻일 것이다.²⁸ 그리고 이것은 상투적인 언어로 작품의 구체성(具體性)을 보이지 않게 해버리는 것을 경고하는 것이다. 이 구체성은 사물에 있고 그것이 보는 사람의 감각과 정서와 머리를 자극할 때, 이 모든 자극은 말로 표현하기 어려운 뉘앙스로 존재하게 된다. 결국 예술은 구체적인 현실감을 통하

28 김종영, 『예술은 얘기가 되는 것이 아니다』, 『金鍾瑛 인생·예술·사랑』(김종영미술관, 2002), p.60.

여 쉽게 얘기할 수 있는 것이 아니라 새롭게 얘기될 수 있는 언어와 그 의미를 지향한다고 할 수 있다.

달리 말하면, 예술작품은 상투적이고 공식화되고 상식적인 언어를 넘어가면서 새로운 의미에 근접해 간다. (구체성의 기능이 여기에 있다. 구체적인 사물은 얘기가 되지 않는다.) 그러나 다른 한편으로, 의미가 없는 작품이 예술작품으로 받아들여질 수 있는가? 그리고 많은 경우 예술작품은 상투적인 언어와 긴밀한 관계를 가지고 있다. 그러한 의미를 통상화하는 데에 수단이 되는 것이 예술작품이기도 하다. 가령 포스터에 나오는 그림들이야말로 가장 상투적인 이미지들을 재현한다. 그것은 거의 기호처럼 활용된다. 또는 조각에 있어서는 공적인 공간에서 있는 동상이나 석상치고 상투형을 벗어나지 않는 것을 찾아보기 어렵다. 이것은 서울의 세종로에 있는 이순신상이나 세종대왕상을 보면 금방 알 수 있다.²⁹

그러나 진정한 예술도 상투적 영상들을 필요로 한다. 공공 영상의 재확인이나 정치 선전에 봉사하는 예술이 아니라고 하더라도, 정해진 시각의 관용어를 벗어나서 독창적인 이미지를 만들어내는 일이 쉬울 수가 없다. 진정한 예술도 관용적이고 또 상투적인 것에 의존하면서, 그것을 넘어가는 예술적 진리에 이르게 되는 것이 보통이다. 언어를 매체로 하는 예술의 경우에 이것은 특히 두드러지는 현상이다. 언어 표현은 '주례사 같은 말'이라는 표현에서 보듯이 흔히 상투어나 문자들의 나열이 된다. 그렇지 않고서야 어떻게 소통이 가능할 것인가? 그러나 주례사적인 언어가 아니라도 언어는 이미 주어진 의미를 가지고 있다. 이 주어진 의미의 단어를 가지고 새로운 의미를 전달할 수 있을까? 단어는 이미 주어진 것이기 때문에 그것을 통하여 자신의 뜻을 만들어내고 또 전달하려고 할 때, 가령 시인의 경우 그 창조적 자유는 단어의 조합에서만 발휘될 수 있을 것이다. 예술 작품은 언어 이든 형상이든 이미 주어진 관용 어휘에 의존하면서 그것을 넘어 새로운 의미에 이르려는 노력이라고 할 수 있다. 이때 어휘는 이미 그 나름의 의미를 가지고 있는 것이다. 이것은 특히 언어의 경우에 그렇다. 시각적 형상이 관용적 이미지를 통하지 않고 새로운 의미에 이를 수 있을까? 결국은 시각적 재현도 표의 기호를 향한 움직임이 아닐 수 없다. 회화에 있어서 삼차원적 세계의 이차원화는 이미 그것을 향

²⁹ 로댕은 파리의 문인협회에서 발자크 상의 제작을 위임받았다. 그러나 기대에 맞는 상을 만들지 않았다. 그의 작품은, 말하자면 책을 보고 있는 글 쓰는 사람의 모습이 아니었다. 그리하여 약속 기한을 어긴 탓이기도 하지만 기대를 저버린 때문에 그는 수입료를 받지 못했다.

한 움직임의 시작이라고 할 수 있다. 위에서 진정한 예술이 상투적이고 공식화되고 상식적인 언어를 넘어 새로운 의미에 근접한다는 것은 이러한 뜻을 전하려 한 것이다.

전부를 그렇게 설명할 수 있는 것은 아니지만 중국의 한문은 표의문자라고 일컬어지고, 그것은 형상에서 출발하여 의미를 전달하는 문자에 이르게 된 것이다. 초보적인 예로서 흔히 보기로 드는 것이 산(山)과 같은 상형자(象形字)이다. 이러한 상형자의 출발은 형상을 의미화한 가장 단적인 예가 된다고 할 수 있다. 오늘날 형상에서 의미로 직접 옮겨 가는 것이 가능할까? 새롭게 상형문자를 만들려는 시도가 있을 수는 있을 것이다. 어떻게 보면 모든 형상화된 예술작품은 궁극적으로 스스로 상형문자가 되고자 하는 것이라고 할 수도 있다. 그렇기는 하지만, 그러한 시도가 있다고 하더라도 그것은 이미 이루어져 있는 상형의 관용에 수렴될 것이다. 그리고 새로운 상형문자이든 또는 전래의 한문자에 가까운 것이든 그것은 지각 체험의 직접적 재현의 시도가 갖는 울림을 상실할 것이다. 이리나저리나 한문자에서 본래의 상형의 뉘앙스는 감지할 수 없다. 그러면서도 고풍한 상형성은 작품에 어떤 품위를-고전적 한문체의 품위를 부여한다고 할 수 있다. 그리고 궁극적으로 회화나 조각의 형상은 표의를 지향한다.

그것을 시도하려는 의도가 있었던 것은 아니겠지만, 김종영의 많은 작품은 상형문자적 성격을 갖는다고 할 수 있다. 그것은 언어를 넘어, 그 의미를 넘어, 또 다른 의미를 전달하려 한다. <꿈>이라는 제목의 초기 작품은 고대 제기(祭器)의 등두(登豆)와 비슷하다.^{도38} 두(豆)는 고대에 있어서, 오늘의 뜻이 아니라 제물을 받들어 담은 그릇을 의미했다. 문자의 모양 자체가 그러했기 때문이다. 제목의 '꿈'은 이

러한 연상으로부터 미루어 보면 (물론 김종영은 그것을 의도했다고 할 수는 없지만) 하늘과 땅을 받들고 그 천지를 향하여 마음을 연다는 것이 아닐까 하는 생각이 든다. 현실 세계의 관점에서 꿈은 금기(禁忌)가 없는, 보다 넓은 천지의 가능성에 의식을 여는 일이라고 할 수 있다.

김종영의 작품에 이러한 고대적인 상형과 유사한 것이 많은 것은 그의 한학(漢學) 배경과 서예에서 절로 생겨나는 것인지 모른다. 한자 중에도 특히 상형적 성격을 갖는 문자는, 말할 것도

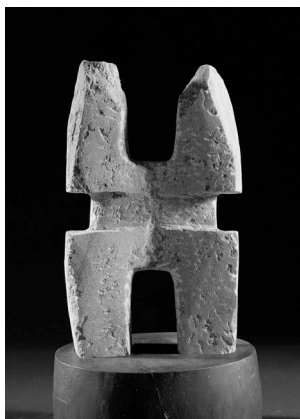


38
김종영
<꿈>
1958, 브론즈
47×9×67cm
김종영미술관



없이, 전자(篆字)나 예자(隸字)에 많고, 그것은 갑골문자(甲骨文)에 가면 한층 두드러진다. 김종영의 서예작품에도 이러한 문자들을 연상하게 하는 글씨들이 눈에 띈다. 가령 액자 <근도핵예(根道核藝)>, 족자 <지재불후(志在不朽)> 또는 그의 삼선교 자택의 택호(宅號) <불각재(不刻齋)>, 액자 <자호삼매지실(紫壺三昧之室)> 등은 예스러운 전자나 예자에 가깝다.^{도39-42} 택호 <불각재>는 여러 개가 있는데, 그것은 이 택호를 가지고 시도한 상형의 변주 실험으로 볼 수 있다. 그런데 서예가 아니라도 그의 어떤 작품들은 한자의 상형적 관점에서 어느 정도 해독될 수 있다. 가령 대표적인 것으로 칠 수 있는 것은 1978년의 석조 <작품 78-16>이다.^{도43} 이것을 어떻게 해독해야 할지는 알 수 없지만 상형문자에 가까운 인상을 주는 것은 확실하다. 더 일반적으로 그의 작품은 반드시 기하학적인 것은 아니면서, 형상을 평면에 가깝게 처리한 것이 많다. 그러니까 여러 이유에서 압축된 공간, 조각 작품의 평면성, 한자(漢字)적인 단순화—이러한 것들이 그의 작품의 특징을 이룬다.

이러한 특징은 그의 자화상에서도 볼 수 있다. 인물을 형상화한 작품은 김종영의 작품에 그리 많은 것 같지는 않지만, 김종영을 논하는 글들이 실린 서적들에 되풀이하여 등장하는 것이 목각으로 되어 있는 1971년의 그림으로 말하면 자화상에 해당하는 <자각상 B>이다.^{도44} 그것은 논의와 전시의 대상이 되는 주인공의 상이 필요하여 저절로 그렇게 되는 것이기도 하겠지만, 작품으로도 좋은 인상을 주기 때문일 것이다. 근대 이후의 예술에서 인물을 재현하는 예술로서 (특별한 영정을 만드는 경우를 제외하고는) 실제 인물을 그대로 재현하는 작품은 별로



39
김종영
<근도핵예>
연도미상
종이에 서
131×33cm
김종영미술관

40
김종영
<지재불후>
연도미상
종이에 서
128×33cm
김종영미술관

41
김종영
<불각재>
1980년경
종이에 서
115×33cm
김종영미술관

42
김종영
<자호삼매지실>
연도미상
종이에 서
128×33cm
김종영미술관

43
김종영
<작품 78-16>
1978, 돌
17×5×28cm
김종영미술관



44
 김종영
 <자각상 B>
 1971, 나무
 12×15×25cm
 김종영미술관



45
 김종영
 <작품 80-5>
 1980, 나무
 25×8×46cm
 김종영미술관

없다. 예술사적인 흐름이 그렇다 하겠지만, 사진의 발달도 사실적 재현을 무의미하게 한 것일 것이다. 그리하여 인물화나 인물상에도 추상은 필수적이다. 그런데 위에 말한 자화상은 매우 적절한 추상화(抽象化)를 보여준다. 우선 그것은 목판의 평면성으로 리얼리즘의 테두리를 벗어난다. 머리 부분의 단절된 직선, 볼 부분의 곡선도 아니고 직선도 아닌 선(線)이 이것을 강화한다. (그러면서 두 볼의 불균

형은 그 이미지가 추상화된 것이면서도 자연스러움을 느끼게 한다.) 형상을 넘어 눈에 띄는 것은, 다시 한 번, 나뭇결의 효과이다. 나뭇결은 한편으로 자연스러운 얼굴의 주름살을 재현한다는 구실을 가지고 있어서 저절로 정당한 듯한 인상을 준다. 물론 그것은 과장된 주름살이다. 그러면서도 소재의 성질로 인하여 당연한 것으로 느껴진다. 주름살은 소재가 되어 있는 나무의 나뭇결일 뿐이다. 다른 한편으로 이 자각상은 그 전체적인 모습에 있어서 <작품 80-5>와 유사하다. 이것은 사람의 얼굴을 연상하게 하면서, 동시에 농사에서 쓰는 넝가래 모양을 하고 있다.⁴⁵ 이 작품을 통하여 다시 자화상을 읽어보면 자화상도 멀게는 농사에 연결된다고 할 수도 있다. 그것이 아니라도 두드러진 나뭇결은 시골집에 이어지고 그로부터 다시 작품을 향리에 위치하게 한다. 작품의 목재도 시골스러운 삶을 연상하게 한다. 그런 일방 그것은 감각적 형상의 표의화(表意化)의 범주 안에서 일어나는 추상화라고 할 수 있다.

Ⅶ. 결론을 대신하여: 논의의 개략

김종영은 한국 예술사에서 서양 예술의 영향 아래 시작된 현대 조각의 개척자로 알려져 있다. 여기서 현대 조각이란 대체로 추상적 작품을 말한다. 추상화된 이미지들은 회화에서나 조각에서나 해독하기가 쉽지 않다. 추상적인 작품은 예술적으로 재현되는 형상들의 궁극적인 참고 근거가 되는 사실성을 벗어나기 때문이다. 그런 경우에도 궁극적인 의미는 사실(寫實)에서 온다고 할 수 있다. 다만 사실은 사람의 일상적 체험 그 자체보다도 그것을 구성하는 지각적 요소의 새로운 구

성이 될 경우가 많다고 할 것이다. 그리고 이때 기준의 하나는 구성의 적절성이다. 예술 작품에서 지각의 근본 원소는 말할 것도 없이 색채나 기학적 선이나 모양이다. 이것들도 잘 선택되어야 하지만 이 원소들은 전체적으로 형성적 균형을 이루어야 한다. 그리하여 많은 예술작품들의 매력은 그 형상의 아름다움에서 온다고 생각된다. 회화의 경우 이 지각적 원소는 색채나 형상이나 선 등으로 이루어진 것이기 때문에 일단의 접근은 그렇게 어렵지 않다고 할 수 있다. 그런 다음에 형상적 균형이 작품 판단의 근거가 된다. 그러나 조각의 경우 이러한 구성의 원소가 되는 지각이나 감각의 요소는 훨씬 제한될 수밖에 없으므로 하여 그 해독에서 전통적 사실성 그것에 의존하는 것은 더욱 불가피한 것이 될 것이다. 뿐만 아니라 회람의 조각들이 보여주듯이, 형상을 부각하기 위하여 지각적 요소는 오히려 감소되어야 하는 경우가 많다.

그러나 전통적으로 미술작품의 보다 큰 의미는 서사에서 온다고 할 수 있다. 서양 미술에서 기독교나 회람 신화는 이러한 배경을 쉽게 제공해준다. 그런데 동양의 미술 전통에서도, 사군자(四君子)나 산수화나, 재현되는 실물들에 연결된 정신적 의미들이 작품을 물질적 사물 이상의 것이 되게 한다. 이러한 배경의 의미는 흔히 재현된 사물들이 시사하는 공간을 통하여 매개된다. 그리고 이 공간은 서사적인 것인데, 그것은 인물의 자세와 행동 그리고 사물의 주물(呪物)적 의미에 의하여 암시된다. 그리고 이러한 것들이 그 주변의 공간을 연상하게 한다. 그러나 이 작품의 공간은 전시되는 공간이기도 하다. 가령 회람의 아테나 상은 아테나의 신전과 신화 속에 존재하지만, 전시장에서도 그러한 신령스러움을 연상하게 할 수 있는 공간을 요구한다. 서사의 의미는 쉽게 이해할 수 있지만, 전시 공간의 중요성은 간단히 이해되지 않는다. 어쩌면 공간은 그 자체로서—특히 일정한 형태, 일정한 크기의 공간은 그 자체로서 사람의 마음에 어떤 신성한 느낌을 준다고 설명할 수밖에 없을는지 모른다. 흔히 숭고미라고 부르는 미적 속성은 이것을 예시하는 경우가 아닌가 한다. 숭고미는 다른 구성 요소들을 포함하기는 하지만, 단순히 규모 그 자체—공간의 규모 자체도 그 구성 요소의 일부를 이룬다. 위에서 말한 가정의 하나는 동양의 예술 전통과 건축 전통에서는 서양의 경우와는 달리 큰 공간의 암시를 발견하기가 어렵다는 것이었다. 이 글에서는 이것을 동양이 가지고 있는 공간 개념에서부터 연유하는 것이 아닌가 하고 말하였다.³⁰

그렇다면 동양 예술에서 이러한 공간은 어떻게 보여줄 수 있을까? 적어도 김종영의 조각 작품에서 시사되는 공간은 향리의 공간이 아닐까 하는 것이 위에서

추측해본 것이다. 그러면서 그의 여러 작품의 의미는 이 향리의 공간-산과 식물과 집과 일상적 삶의 도구와 자연-이러한 것들에 서려 있는 가족처럼 가까운 사람들이 이루는 공간에서 발견되는 것이라고 할 수 있지 않을까 한 것이다. (물론 그의 작품 전부를 이 테두리에 넣으려는 것이 정당할 수는 없다. 여기에서는 그 주조(主調)를 이야기할 뿐이다.) 그것이 어떤 것을 나타내는 것이었던 작품의 의미를 고정하는 방법의 하나는 적어도 김종영에게는 입체적 조각들을 표의적인 것으로 단순화하는 것이었다. 그의 작품에서 보는 평면들, 그리고 평면이 아닌 것들에서도 느낄 수 있는 평면성, 밀착된 평면들이 느끼게 하는 밀착감과 압축된 공간 그리고 서양에서 조각이라고 하면 흔히 재료가 되는 석재, 청동, 철 등에 비하여 많이 사용되는 목재 등이 모두 이러한 향리에 대한 향수에 관계되고, 그것은 다시 천지복재 또는 개천의 우주론 그리고 제한을 가진 공간에 대한 특이한 존재론적 개념에 의하여 뒷받침된다는 것이 위에 말하여 본 것이다. 말할 것도 없이 이러한 생각은 너무나 큰 문제를 단순화하여 거칠게 이야기한 것이다. 보태야 할 것은 다른 한국 조각들과의 관계에서 여기의 가설적 이론을 검증하는 것이다. 그러나 김종영의 조각의 관점에서 더 중요한 것은 조각작품을 보다 더 긴밀한 직접성으로서 감상을 계속하는 것이다. 지나친 이론화가 실례가 되지 않았기를 바랄 뿐이다.

주제어 keywords

김종영 조각 Kim Chong Yung's sculpture, 조각의 공간 space of sculpture, 서사적 공간 narrative space, 한국현대조각 Korean modern sculpture, 숭고미 sublimity

30 물론 사회적 정치적 그리고 정신적 위계질서 속에서의 신분의 지표로서 건물의 높이와 크기가 중요한 것은 동서양에서 비슷하다고 하겠지만, 크기의 지향이나 재료에 있어서 공간의 규모에 대한 느낌이 확연히 다른 것은 틀림이 없다고 할 수 있을 것이다. 산수화에서, 고원(高遠), 평원(平遠), 심원(深遠)등을 말할 때 높고 먼 산을 그리는 것을 말한 것이지만 이것은 가까운 현실로서의 공간의 크기를 말하는 것은 아니다.

- 김우창, 「현실과 형상: 현실의 예술적 재구성」, 유종호, 김우창, 김상환, 배병삼, 염무웅, 마이클 S. 최, 임현진, 『예술과 삶에 대한 물음: 문화예술과 현실』(문화의 안과 밖 3), 서울: 민음사, 2014, pp.49-180.
- 『金鍾瑛: 인생·예술·사랑』, 서울: 김종영미술관, 2002.
- 박춘호 편, 윤찬호 탈초 번역, 『서예작품 목록』, 서울: 김종영미술관, 2015. (미출간)
- 『불각의 아름다움: 조각가 김종영과 그 시대』, 서울: 김종영미술관, 2015.
- 오광수, 『현대 한국조각의 선구자, 김종영』, 서울: 시공아트, 2013.
- 장자, 안동림 옮김, 『莊子』, 서울: 현암사, 2007.
- 『초월과 창조를 향하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』, 파주: 열화당, 2005.
- Elvin, Mark, “Was There a Transcendental Breakthrough in China?,” In *The Origins and Diversity of Axial Age Civilizations*, ed. S.N. Eisenstadt, New York: State University of New York Press, 1986, pp.325-359.
- Needham, Joseph, *Science and Civilization in China: Vol.3 Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*, New York: Cambridge University Press, 1959.
- Read, Herbert, *The Art of Sculpture*, New Jersey: Princeton University Press, 1969.
- Rucker, Rudy, *Infinity and the Mind: the Science and Philosophy of the Infinite*, New Jersey: Princeton University Press, 2005.

The Hometown as an Aesthetic Space

Kim, U-Chang

Kim Chong Yung is known as the pioneer of modern sculpture – originating from the influence of Western art – in Korean art history, where modern sculpture generally refers to abstract work. Abstracted images, whether in sculpture or painting, is difficult to decipher because the artistically reconstructed forms elude the factuality of its original reference. However, even in these instances, the forms fundamentally originate from known truths. It is just that the truths are new constructions of perceived elements rather than the everyday experience itself. In such case, a judging criterion is the appropriateness of composition. Without dispute, the fundamental elements of artwork are colors, geometrical lines or forms. These have to be selected well in the first place, but it is possibly more important that these elements are well-balanced, and it is from this that the beauty of an artwork is appreciated. For paintings, because the fundamental elements of the final work are colors, forms and lines itself, the reconstruction of these elements by the artist are somewhat manageable. The balance that comes after the reconstruction becomes the basis of judgment. However, for sculptures, the element of perception or sensation is comparatively limited which makes it inevitable to rely on the traditional factuality when interpreting a work. Furthermore, as it is shown through realistic or idealized Greek sculptures, the emphasis of form results in the weakening of other perceived elements, where color, in particular, is restricted. Nevertheless, the overall form resembles the real, and the real is idealized (for example, the idealized head to body proportions).

On the other hand, the meaning of artworks, in the traditional sense, can be argued to arise from the narrative rather than the perceived elements or forms. In Western art, Christianity or Greek myths often provide the backdrop. Similarly, in the traditions of Oriental art, the represented objects become more than material things due to the meanings that are associated with it as in the Four Gracious Plants paintings

or traditional landscapes. In such instances, space becomes the medium by which the represented objects project meaning, and these spaces are of the narrative kind, which is insinuated through the painted figure's physical position and actions. These components as a whole extend the space into the wider reality and the narrative. The space required for the artwork is also the place of exhibition. For example, the Greek sculptures exist within the temples of Athens and its myths, and it requires spaces that remind one of its sacredness. The meaning behind the narratives are easily understood, but the significance of the exhibition space is not immediately comprehended. It may be that, space, in itself – especially when it is a certain form and size – conjures up sacred feelings. The aesthetic attribute often known as sublimity may be recalled in the mysteries of certain spaces. In terms of sublimity, the sheer size of the space often forms the compositional element.

However, unlike the West, in Oriental art and architecture, it is difficult to find the implications of large spaces. This may be due to the distinct concept of space that is embedded in the East. Both in the East and West, in terms of the social, political and ceremonial dimensions, the height and size of buildings are important in representing status. However, the notion of space is perceived differently in the East due to the material used and the size of the space encompassed. In Oriental landscapes, highlands, lowlands, and valleys refer to the painting of high and far mountains, however, this is not projected in the real size of the space. It is not presented as a direct experience but a reminiscence of an intellectual tradition. This is also related to why perspectival drawings were not advanced in the East.

Then, how is such space represented in Oriental art? One assumes that the space reminded by Kim Chong Yung's sculptures is that of the hometown. The meaning of his works is discovered in the space of the hometown – with mountains, plants, houses, and everyday tools and nature – where people as close as family live together.¹ Whatever had been represented, for Kim, one way of materializing the meaning of the work was to simplify the three-dimensional into an ideograph. The surfaces in his works and even the two-dimensional qualities that are felt in three-dimensional works, the feeling of close contact and compressed space, the preference of using wood – as opposed to stone, bronze or steel which are often used in Western sculpture – all

¹ The author recognizes that the meaning behind Kim's work cannot be just encompassed in this framework, however, one wishes to refer to the main ideas behind his work.

relate to the nostalgia of the hometown. It is supposed that this is supported by the ontological concept of the universe being guardian to a self and the unusual concept of restricted space. This, of course, is a gross simplification of a complicated idea, and the hypothetical theory presented in this article should be tested in relation to other sculptural works in Korea. Yet, in respect to Kim Chong Yung's work, it is more important to appreciate the work in a direct manner, and the author hopes that over-theorization does not bring disservice to his work.