DOI http://dx.doi.org/10.14380/AHF.2018.01.101

김종영의 '불각'에 대한 상징투쟁론적 해석

김동일

金東一

대구가톨릭대
사회학과 부교수
서강대학교 사회학과 박사
문화/예술사회학

I. 서론: 김종영의 수수께끼

한국현대조각의 역사에 관심을 갖는 관객 혹은 독자에게 김종영은 수수께끼 같은 존재로 다가온다. 첫째 그리 길지 않은 한국조각의 역사 속에서 김종영의 출현은 다소 갑작스럽다. 동시대의 다른 동료 조각가들과 비교할 때 김종영 조각은 상대적으로 차별적일 뿐 아니라 심지어 이질적이기까지 하다. 그러한 이질성과 차별성은 이른바 '불각(不刻)'이라는 단어로 묘사된다. 불각은 문자 그대로 해석할 때 '조각하지 않는다'라는 의미를 갖는다. 조각가로서 그의 이력을 감안할 때 김종영이 남긴 조각 작품의 수는 결코 많다고 할 수 없다. 작품의 규모에 있어서도 그는 관객을 압도할 만한 정도의 위압적 작품 또한 거의 남기지 않았다. 조각가로서 활동에 있어서도 당대 그의 동료들에 비해 결코 적극적이지 않았다. 그와 함께 '빈둥거린다'든지 '잠이 많다' 등의 일화들은 '불각도인'으로서의 김종영의 신화를 강화한다.

둘째 그러한 이질성과 차별성에도 불구하고 김종영의 조각이 갖는 존재감은

---

* 필자의 최근 논저: 『예술을 유혹하는 사회학』, 갈무리, 2010; 『피에르 부르디외』, 커뮤니케이션북스, 2016; 「한국의 문화장과 사회공간의 환류효과에 관한 연구: 국립현대미술관, 리움, 대안공간을 중심으로」, 『사회과학연구』23:2, 2015; 「의례로서의 민중미술: 종교사회학의 관점에서 80년대 민중미술의 재해석」, 『사회과학연구』26:1, 2018.

조각사뿐 아니라 한국 현대미술사에서 매우 크다. 이는 그의 불각이 한국조각의 형성과정에서 중요한 계기를 제공했음을 의미하며 아직 충분히 설명되지 않았음을 말한다. 그의 불각이 다양한 관점에서 해석되지 못할 때 김종영의 수수께끼는 손쉽게 천재론으로 귀결된다. 조각에 상반되는 소극적 태도로서의 불각과 조각사에 남아 있는 그의 위대한 발자취 사이의 간극을 설명하지 않는 작가 예술혼으로 매개하는 것이다.

이 글에서 필자는 김종영의 수수께끼를 일종의 적극적 사회적 실천으로서의 '상징투쟁' 개념을 통해 풀어내고자 한다. 프랑스의 사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu, 1930~2002)는 상징투쟁을 사회공간에서 차별화된 위치를 점유하기 위해 특수한 방식으로 수행되는 사회적 행위의 한 방식을 말하는 데 사용한다. 김종영에게 불각이란 두 가지 의미를 갖는 것으로 보인다.

첫째는 조각에 대한 거부이다. 이때 조각이란 우리가 알고 있는 것처럼 조각가의 의지를 투영함으로써 재료를 인위적으로 깎고 제압하는 적극적인 방식이자 그 결과를 의미한다. 김종영은 그러한 방식으로서의 조각을 거부하기 위해 불각했다. 둘째, 불각은 최소한의 조각을 의미한다. 즉 재료에 대한 소극적 태도를 견지함으로써 재료의 자연스러운 물성을 최대한 살려내기 위한 방법론이라 할 수 있다. 김종영은 조각을 거부함으로써 역설적으로 오히려 조각을 긍정하고자 했다. 그 이유는 당대 조각은 단순한 예술이 아니라 사회공간의 지배적 힘들이 틈입하는 통로로 기능했기 때문이다. 김종영은 조각을 거부함으로써 조각의 배후에서 틈입하는 사회적 힘들에 저항하고자 했던 것이다. 그런 의미에서 김종영의 불각은 당대 조각을 지배하는 힘들에 맞서 자신의 차별적 위치를 성취하기 위한 거부의 가장 강력한 상징투쟁 방식이라 할 수 있다. 조각의 부정, 최소한의 조각으로서의 불각의 귀결은 조각을 위협하는 다양한 사회적 힘들과 그 힘의 굴절된 형태로서의 조각 양식에 맞서 가장 한국적인 자연을 닮은 순수한 조각을 긍정하고 만 것이다.

연구자는 다음에서 피에르 부르디외의 사회이론에서 상징투쟁에 관련된 기본 개념들을 요약하고 이를 김종영이 위치한 당대 사회공간과 조각장의 상황에 대한 비평적 해석의 도구로 사용하고자 한다.

Ⅱ. 비평적 지평의 설정

1. 피에르 부르디외의 장, 상징투쟁 개념

피에르 부르디외는 예술과 사회의 역동적 상호작용을 분석하기 위해 장이론을 고안한다. 부르디외는 예술의 자율성을 부정하지 않는다. 그러나 그 자율성은 '본질로서의 예술(art as essence)', 그 자체에 있는 것이 아니라 예술적 실천이 갖는 차별성을 말한다. 또한 그 차별성은 객관적 조건으로서의 '예술장(artfistic field)'에 의해 보장된다. 부르디외 이론의 핵심개념인 장은 고도로 분업화된 사회에서 사회적 우주(social cosmos)를 구성하는 "상대적으로 자율적인 소우주(micro cosmos)"[1]를 말한다. 예술장은 사회공간 속에서 예술적인 것에 관한 고유한 가치와 신념을 바탕으로 성립된 제도적 공간이며, 따라서 경제장이나 정치장으로부터 독립된 자율적 소우주라 할 수 있다. 예술장 개념은 미학 예술철학의 영역에서 그리 새로운 것은 아니다. 이미 아서 단토(Athur C. Danto, 1924~2013)에 의해 제기되고 조지 디키(George Dickie, 1926~)의 예술제도론에서 발전된 '예술계(artworld)' 개념은 예술장 개념을 위한 기본적인 내용을 담고 있다. 즉 예술장은 무엇이 예술인가를 인식하기 위한 '해석학적 지평(hermaneutical horizon)'[2] 뿐 아니라 미술관, 화랑, 아카데미, 작가, 비평가, 언론과 같이 예술적 의미생산과 공인과정에 개입하는 제도적 기구를 포함한다는 점에서 예술계 개념의 연장선상에 있다.

부르디외의 예술장 개념이 예술계 개념과 다른 점은 그것이 "개인들 또는 제도들에 의해 점유된 위치들(positions) 사이의, 객관적인 관계들의–지배 또는 종속의, 협력의 또는 대립의–연결망"[3]이라는 점이다. 단토와 디키의 예술계가 예술작품의 정의에 있어서 참여자들의 합의, 협력적 속성을 강조한다면, 부르디외의 예술장은 개인으로 귀속되지 않는 객관적이고 제도적인 공간이다. 그 제도적 공간을 작동하게 하는 힘은 장의 참여자들 사이에서 전유되는 '인정(recognition)'을 획득하기

---

1 Pierre Bourdieu·Loic J.D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (The University of Chicago Press, 1992), pp.97-98.

2 아서 단토, 윤자정 옮김, 「최후의 예술작품: 예술작품과 실제사물」, 중앙일보 계간미술 편, 『現代美術批評30選』(중앙일보, 1987), p.62.

3 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge, UK: Polity Press. 1996), p.231.

위한 투쟁이다. 예술장에서 그 인정은 무엇이 예술인가, 그리고 어떤 작품이 더 우월한가에 관해 예술가들 사이의 상호투쟁 과정에서 생산되는 권위와 명예라 할 수 있다.

예술장은 차별적인 방식으로 분배되는 권위와 명예에 따라 불평등한 위계구조를 띠게 된다. 부르디외는 장 내 참여자들 사이에서 증여되거나 전유되는 인정을 '상징자본(symbolic capital)'으로 규정한다. 그 인정이 '상징'인 이유는 그러한 인정이 가시적 물질, 혹은 경제적인 화폐의 형태가 아니라 오직 특정한 장에 참여하는 구성원들에만 인식되기 때문이다. 또한 그 인정이 '자본'인 이유는 그것이 마치 경제자본(화폐)처럼 불평등하게 축적될 뿐 아니라 그 축적의 총량에 따라 장의 지배권이 좌우되기 때문이다. 예술장은 예술적인 것을 정의하기 위한 상징자본을 합법적인 방식으로 독점하기 위해 경쟁하는 참여자들의 투쟁의 공간이라 할 수 있다. 부르디외의 관점에서 단토나 디키가 말하는 예술작품에 관한 합의적 규정으로서의 예술계란, 예술장 내 인정투쟁의 결과 가장 많은 상징자본을 획득한 투쟁자들의 규정이 다른 행위자들에게 강제하는 과정에 불과하다.

2. 이중적 상징투쟁

부르디외의 상징투쟁 개념이 중요한 또 하나의 이유는 상징투쟁이 장 내 참여자들만의 문제가 아니라 장과 사회공간 사이의 관계에서 장의 자율성과 장에 대한 사회공간의 압력을 조율하기 때문이다. 상징투쟁은 이중적 의미를 갖는다. 장 내에서 상징투쟁이 참여자들 사이에서 벌어지는 인정투쟁을 말한다면, 장 밖 사회공간에서의 상징투쟁은 권력과 자본에 맞서 장의 자율성과 권위를 지키는 투쟁이라 할 수 있다. 그러나 장 안과 밖에서 벌어지는 이중적 상징투쟁은 서로 별개의 것일 수 없다. 그 이유는 권력과 자본이 장 밖 사회공간을 지배할 뿐 아니라 개별 장에도 틈입하여 장 내 상황을 교란하기 때문이다. 권력과 자본은 장 내 상황을 사회공간의 위계구조와 상동적으로 만든다. 장 내부에서 벌어지는 상징투쟁은 결국 외부의 권력과 자본을 도입하여 자신들의 장 내 입지를 강화하려는 '타율적 행위자들'과 장의 순수성을 지키려는 행위자들 사이의 투쟁이라 할 수 있다.[4] 또한 장 내에

4 '트로이의 목마'라고 비판하는 "타율적인 생산자들은, 시장과 유행, 국가, 정치, 언론과 같은 모든 형식의 사회적 지배가 문화 생산의 장으로 도입되도록 하는 트로이의 목마이다." Bourdieu, 앞의 책(1996), p.347.

서 장의 자율성을 지키려는 참여자들은 장이 생산한 지식의 정당성을 인정받기 위해 장 밖 사회공간에서의 외부 투쟁에 참여해야 한다. 예술가들은,

> 한편으로는 타율적인 지식인들과 단절을 강화하면서, 그리고 문화적 생산자들에게, 국가적 관료주의자들의 권력을 빼놓지 않고, 모든 권력 형태들과 관련하여, 자율성의 경제적이고 사회적인 조건을 보장해 주기 위해 투쟁해야 한다. 다른 한편으로는 문화적 생산자들이 생산과 인정의 도구들에 대한 힘을 스스로에게 보장하기 위해 투쟁하기를 부추기며, 그리고 자기들의 자율성과 관련된 가치들을 주장하기 위해 자신의 시대 속에 참여하도록 자극하면서, 문화적 생산자들을 상아탑의 유혹으로부터 끌어내야 한다.[5]

부르디외의 상징투쟁은 이중적 과정으로 구성된다. 즉 한편으로는 장 내부로 틈입하는 권력과 자본에 맞서 장의 자율성을 수호하고 다른 한편으로 장 밖에서 장의 자율성을 위한 사회적 조건, 그리고 생산물이 지닌 권위와 정당성을 획득하기 위해 투쟁하는 것이다. 이처럼 부르디외가 장 내외에서의 이중적 상징투쟁을 강조하는 이유는 그만큼 장 밖의 권력과 자본이 장의 자율성을 침해하는 외부적 압력으로 작용하기 때문이다. 특히 예술장에 대한 국가의 힘은 절대적인 것이다. 국가의 힘에 굴복할 때 예술장은 국가의 지배의도에 부합하는 상징과 범주를 생산해 낸다. 예술장에 대한 국가의 절대적인 영향은 예술장과 사회공간의 지배구조를 국가를 정점으로 하는 '상동적' 형태로 강제한다.[6] 흥미로운 것은 사회공간과 개별 장들에 대한 국가의 영향을 매개하는 중요한 통로가 바로 학교라는 것이다. 학교는 단순한 교육기관이 아니라 국가의 지배를 위한 특정한 인식의 범주와 도식을 피교육자에게 '체화'(embodied)시킴으로써 이른바 '자발적인 복종'을 유도한다.[7] 부르디

---

5 Bourdieu, 앞의 책(1996), pp.347-348.

6 "우리 사회들에서 국가는 사회현실의 구축도구들을 생산하고 재생산하는 데 결정적인 부분을 기여하고 있는 것이다. 조직의 구조이자 실생활을 조정하는 기구로서의 국가는, 그것이 행위자들 전체로 하여금 획일적으로 받게 만들어진 구속들과 기율들을 통해서 지속적인 성향들을 형성시키는 행동을 항구적으로 발휘한다. … 국가는 실생활에 강제하는 테두리 설정을 통해 공통적인 상징적 사유 형태들, 지각의 사회적 범주들, 이해력이나 기억력, 국가 관리의 분류형태들, 또는 보다 차원 높은 것으로 지각, 평가, 그리고 행동의 실제적인 형태들을 확립하고 주입시킨다." 피에르 부르디외, 김웅권 옮김, 『파스칼적 명상』(동문선, 2001), pp.251-252.

7 상징적 폭력은 '집단적 기대들'과 사회적으로 주입된 믿음들에 토대하기 때문에 복종들로 지각조차 되지 않는 복종들을 강요하는 그런 폭력을 말한다. 마법이론처럼 상징적 폭력 이론은 믿음의 이론에 기초한다.

외는 학교를 통해 관철되는 이러한 자발적 복종을 이른바 '상징폭력'으로 묘사한다. 상징폭력은 물리적 폭력과 달리 지배자에 의한 일방적인 강요가 아니라 피지배자와 지배자를 포함한 구성원들 사이의 집단적인 동의(consent)와 협력, 자발적 공모를 통해 행사된다.

3. 상징투쟁자로서의 김종영

김종영의 조각을 이해할 때 장과 상징투쟁 같은 부르디외의 개념들이 중요한 이유는 현대 조각사에서 김종영이야말로 조각이란 무엇인가, 무엇이 더 조각적인 것인가에 관한 새로운 정의를 제시하기 위해 투쟁했던 상징투쟁자였기 때문이다. 김종영은 그러한 상징투쟁의 자기화된 형태로서 '불각'을 선택했다. 김종영의 불각은 당대 조각의 다양한 형태들 가운데서도 불가사의할 만큼 차별적이었다.[8] 이러한 의외성과 차별성을 두고 최열은 "덧없는 단순화", "1960년대의 절망"으로 묘사한다. 특히 김복진의 사실주의 조각으로부터 시작된 한국현대조각의 흐름을 고려할 때, 김종영의 느닷없는 불각은 이해하기 어려운 것일지도 모른다. 그 차별성을 미학적으로 합리화하는 일반적인 방식은 추상의 범주에 편입시키거나 '유년기부터 받았던 사대부의 훈도에서 기인된 정신적인 여유로움'[9] 등을 강조하는 것이었다. 그는 "금욕과 절제를 바탕으로 순수추상을 개척한 조각가이자 선비에 비견되는 예술

보다 잘 말하면 그것은 지각 및 평가의 구조들을 갖춘 행위자들을 생산하는 데 필요한 사회화 작업, 곧 믿음 생산의 이론에 기초한다. 이런 구조들은 행위자들로 하여금 어떤 상황이나 담론 속에서 새겨진 명령들을 지각하게 해 주고, 그것들을 준수하게 해 준다. 피에르 부르디외, 현택수 옮김, 『맞불』(동문선, 2004), p.103.

8 "아무튼 김종영은 조각의 추상화를 꿈꾸며 '단순화'를 꾀한 전환기의 조각가였다. 하지만 그 단순화는 지나치게 조심스러워 때로 소심해 보일 정도다. 스스로 위대함을 포기한 듯 개성이나 독창성, 미를 창작하는 능력 따위를 미신으로 몰아붙이면서 '나는 완벽한 작품이나 위업을 모색할 겨를도 없었고 거기에는 별로 흥미도 갖지 않았다.'고 말한다. 이상스럽게도 김복진의 야심을 배우지 않고 또한 동시대의 권진규가 갈구한 욕망을 버리고자 했던, 이해하기 어려운 전후 한국 조각가들의 세계는 조각사를 연구하는 나를 어려움으로 몰아넣곤 한다. 구상과 추상을 넘나드는 전환기의 숱한 조각가들이 지닌 미학적 가치관과 더불어 그 덧없는 단순화야말로 1960년대의 절망이라 하겠다." 최열, 「전환기의 조각」, 『한국근현대미술사학』(청년사, 2010), p.701.

9 "어떻게 보면 정신적인 여유로움이랄까. 아니면 당시 일본의 조각 수준에 영 만족하지 못했던 것일까. '빈둥빈둥하는 정신의 여유를 가지고 있었다'는 박갑성의 증언은 김종영이 예술가로서 가진 태도, 자기가 가야 할 길에 대한 자신감을 지닌 자들이 보여 주는 여유만만함을 반영하기에 족하다. 어쩌면 이는 그가 유년기부터 받았던 사대부의 훈도에서 기인한 것이 아닐까. 그는 예술가이기에 앞서 한 사람의 선비였으며 선비로서 지녀야 할 삶의 방식을 이미 청년기부터 철저히 체득했다고 보아야 할 것이다." 오광수, 「조각이란 무엇인가」, 『김종영: 한국 현대조각의 선구자』(시공아트, 2013), pp.37-39.

가"[10]라는 것이다. 최태만은 다음과 같이 쓰고 있다.

> 김종영과 브란쿠시 또는 김종영과 서구 추상조각 사이에 형식적 유사성이 나타남에도 두 세계를 구분짓는 차이의 근거는 무언인가. 필자는 그 건을 김종영의 몸에 밴 '선비정신'과 도가적 무위자연사상, 그리고 선불교에서 나타나는 공사상에 대한 그의 관심과 체질적 동화에서 찾을 수 있다고 생각한다.[11]

그러나 김종영의 불각이 외연하는 단순성이 비록 추상의 외형을 닮았다고 하더라도, 그것을 추상으로 귀속시키는 것은 다소 과도한 범주화의 오류를 범할 수 있다. 그러한 시도는 김종영의 불각을 서양의 추상조각의 이식된 형태로 설명하는 위험을 낳는다. 마찬가지로 '사대부' 출신에 기인된 '정신의 여유' 역시 예술가의 계급적 배경을 과도하게 강조하는 경제주의의 오류에서 자유롭지 않다. 비록 그러한 설명들이 일면 사실이라 하더라도 그것이 김종영의 불각이 갖는 차별성을 충분히 설명하는 것으로 보이지 않는다. 특정한 방식으로 규정되는 미학적 정체성은 다른 모든 가능성들을 체계적으로 부정함으로써 선택되는 것이며, 김종영의 불각 역시 당대 조각의 다양한 양식과 가치들에 대한 거부를 통해 성취된 상징투쟁의 결과로 볼 수 있다. 김종영이 조각을 거부한 이유는 조각으로서의 자율성을 갖지 못한 당대 조각의 상황 때문이다. 조각이 예술로서 나름의 자율성을 가지 못할 때 조각은 한낱 사회적 가치와 논리로부터 분리되지 않는다. 당대 조각은 사회공간의 질곡 속에 있었고, 정치적 변화는 조각이 조각일 수 없는 상황으로 내몰았다. 조각이 자율적인 예술이 아니라 사회공간의 정치적 효과를 위한 수단으로 기능할 때, 조각가로서의 성공은 '꼭두각시 혹은 허세'에 불과해질 뿐이다. 그러한 상황에서 김종영은 자신과 자신의 조각을 사회적 요구로부터 의도적으로 분리시키고자 했던 것이다.

김종영의 불각이 갖는 상징투쟁적 함의를 파악하기 위해서는 몇 가지 작업이 필요할 것으로 보인다. 첫째는 그의 불각이 위치한 당대 사회공간의 변화의 지평을 살피고, 둘째 그러한 사회공간의 변화와 상동적인 방식으로 재편되는 조각 상황의 변화를 파악해야 한다. 마지막으로 서로 연동하는 사회공간과 예술장의 변화에 대한 김종영 자신의 대응을 살펴보아야 한다. 그러한 대응을 통해 김종영은 조각의

10 최태만, 『현대한국조각사』(아트북스, 2007), p.179.
11 위의 책, p.191.

자율성, 나아가 예술의 차별성을 확보하려 했다. 한국현대조각사에서 김종영의 중요성은 그의 상징투쟁이 조각에 대한 거부를 통해 당대 예술의 상황에서 가장 '조각적인 조각', 나아가 가장 '한국적인 조각'의 한 형태에 도달하는 역설을 보여주었기 때문이다. 연구자는 다음 장에서 김종영이 자신의 불각을 개척해 나가는 과정과 당대 한국사회와 예술장의 변화를 간략하게 대조해 나가고자 한다.

Ⅲ. 김종영 조각의 위상학

1. 사회공간의 재편

김종영의 불각이 상징투쟁의 한 형태로 이해되어야 하는 이유는 그것이 당대 사회공간의 지배구조와 예술장의 현황에 대한 나름의 입장 표명이기 때문이다. 김종영의 불각은 정확히 당대 예술장 안과 밖의 흐름을 조준하고 그에 저항했다. 김종영은 주지하는 것처럼 유년기와 습작기를 일제하에서 보냈고 조각가로서의 전성기를 해방과 분단, 독재의 사회공간에서 보냈다. 이 기간은 한국현대사에서도 가장 격동적인 시기에 해당한다. 한국사회는 친일/항일, 해방기의 좌우 이데올로기 대립, 반공과 독재, 4·19 민주화 의거와 5·16 군사 쿠데타로 이어지는 투쟁이라는 모순적 힘의 자장 속에서 분해되어 갔다.[12]

먼저 일제시기 한반도 정세는 일본 제국주의의 지배와 항일의 민족적 의지 사이의 대립으로 특징지어진다. 그러나 독립은 우리 민족의 자주적인 의지를 통해 성취되지 못했고, 해방공간은 급격하게 좌익과 우익 사이의 이데올로기 대립구조로 재편되었다. 일제와 해방공간 속에서 우리 사회에는 좌익 사상이 쉽게 수용되고 성장할 토대가 이미 마련되어 있었다. 제국주의를 식민지 개척을 통해 이윤을 창출

12 박갑성은 김종영을 비롯한 당대 예술가들이 처한 사회적 환경을 다음과 같이 요약한 바 있다. "태어났을 때 이미 우리는 식민지 백성이었고, 이차대전, 팔일오, 삼팔선, 군정, 육이오, 사일구, 오일륙 등 숱한 고비를 넘어왔다. 만일 그때마다 행동에 나섰더라면 항일투사, 친미파, 공산당, 민주투사, 혁명가, 기업가, 사회사업가, 재벌, 교주, 어용작가 등이 될 무수한 가능성을 지닌 시대를 살아왔다. 행동하는 지성인이니 행동하는 예술인이니 하는 말이 있고, 그럴만한 모범을 보인 사람도 없는 것은 아니지만, 일시적인 꼭두각시 혹은 허세로 사라진 모습이 더 많다." 박갑성, 「인간 각백(刻伯)을 말함」, 『초월과 창조를 향하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』(열화당, 2005), p.19.

하기 위한 자본주의의 한 형태로 간주하는 좌익사상은 일제에 대항하기 위한 유용한 사상적 무기였기 때문이다. 그러한 상황에서 독립운동 진영 또한 민족주의자들과 좌익 진영의 연대를 통해 구성되었다. 그러나 6·25 한국전쟁으로 인한 분단체제는 좌/우의 사상적 지형을 남/북의 공간-지리적 차이로 변형시켰다. 특히 반공이데올로기는 친미, 그리고 그에 결탁한 이승만 독재와 결합하면서 남한 사회를 지배하는 절대적인 질서를 형성했다. 비록 4·19 의거와 5·18 항쟁 등의 민주화 투쟁이 있었지만 이는 박정희에서 전두환으로 이어지는 친미-독재의 자장으로부터 한국사회를 해방시키지 못했다.

김종영의 불각을 논하면서 한국현대사의 격동을 요약하는 이유는 바로 그러한 사회공간의 지배-저항의 격동으로부터 예술이, 나아가 조각에 대한 김종영의 상징투쟁이 분리되지 않기 때문이다. 정치 권력관계의 급격한 재편과 투쟁의 격화는 예술에 그대로 반영되었다. 그러나 그 반영은 미학적 자율성을 거쳐 소화되지 못한 채 직접적으로 투영되었다. 일제 치하에서 친일의 지배적 질서를 전면적으로 거부할 수 있는 예술가들은 거의 없었다. 일제의 영향은 예술계 내부에서 한편으로 소위 일본풍의 인상주의에 대한 맹목적 추종으로 나타났고, 다른 한편으로 이른바 향토적 서정주의라는 미명 아래 한국작가에 의해 한국인과 한국의 자연이 마치 원시와 미개의 타자로 형태화되는 모순을 낳았다. 이처럼 타자화된 미학은 조각에서 오히려 더 심화되었다. 김복진 이후 윤효중, 김경승 등의 유학파에 의해 일본 미술 아카데미를 통해 변형된 사실주의가 조각의 지배 미학으로 자리 잡았다. 그들 조각가들은 한 발 나아가 그 어느 예술가들과 비교할 수 없을 정도로 일제와 일제가 벌인 전쟁을 찬양했다. 윤효중은 일본의 제국주의 전쟁을 총력 지원하기 위해 설립된 대화숙(大和塾)에 참여했다. 김경승 역시 국민총력조선연맹 산하 경성미술가협회(1941)의 조각 분과 대표로 선출되었고, 1942년 조선미전에서는 〈여명(黎明)〉으로 특선에 오르면서 "일본인의 의기와 신념을 표현"함으로써 "대동아 전쟁"에 기여하는 것이 조각의 목표임을 천명했다.[13]

그 자신 또한 일본에서 조각을 배우고 연마했던 김종영은 동료들이 일본 풍

13 "중대한 문제는 재래구라파 작품의 영향과 감성의 각도를 버리고 일본인의 의기와 신념을 표현하는데 새 생명을 개척하는데 대동아 전쟁 하에 조각계가 새 길을 개척하는 것일 것입니다. 나는 이 같이 중대한 사명을 위하여 미력이나마 다하여 보겠습니다." 「선전 추천 또 1인, 조각 김경승 씨로 결정」, 『每日申報』, 1942. 6. 3. p.2; 최열, 앞의 책(2010), p.571에서 재인용.

조각미학을 습득하고 조각을 통해 제국주의 전쟁에 부역하는 과정을 가장 가까운 거리에서 지켜보았다. 그리고 자신 역시 동료들과 마찬가지의 미학적 식민화의 가능성을 경계했을 것이다.[14] 그 오류는 조각이 예술의 논리가 아니라 사회공간의 요구에 굴복할 때 발생한다. 일제는 조각가들로 하여금 그들의 정치적 목적에 부역하도록 강제했고, 당대 조각가들은 그 대가로 주어지는 사회적 명예와 그들의 조각을 기꺼이 교환했다. 김종영의 불각은 조각에 작용하는 일제의 압도적이고 거대한 정치적 요구를 거부하는 '용기'의 미학적 형식이었다.[15]

> 우리는 예술이 한 사회에서 집단적으로 오랜 세월을 두고 타락의 길을 걷고 있던 예를 바로 이웃나라 일본에서 보아 왔다. 소위 '일본화'라는 기치 아래서 근 백 년을 두고 일본사회에서 얼마나 번창했던가. 그 예술성이란 것은 고작해야 저속한 기법의 장난에 불과했던 것이다. 그러나 일본의 군벌세력의 비호 아래서 그들의 국수 관념의 상징으로 길러졌고, 그것으로 해서 많은 양심적인 예술이 수없이 박해를 받았던 것이다. 그 말로가 일본군벌과 함께 운명을 같이 한 것은 물론이다. … 역사에서 볼 때 어떤 개인이나 권력을 가진 집단이 예술을 특별히 애호하여 기른 예가 없지 않으나, 대개는 그러한 권력의 간섭이 오히려 예술을 망치는 결과가 더 많았던 것이다. 그래서 역사에 빛나는 명작들은 외부의 부당한 횡포에 항거하는 열정에서 생겨났고, 예술가는 항상 그의 자유와 지조를 부르짖었던 것이다.[16]

---

14 김종영은 일본에 유학했음에도 불구하고 일본풍 조각이 자신에게 틈입하는 것을 의식, 무의식적으로 끊임없이 경계했음이 분명하다. 다음의 회고에 따르면, 김종영은 '보편적인 형식'을 의식하면서 이를 통해 교육과정을 통해 틈입하는 당시 일본풍 조각미학으로부터 자신의 미감을 지키고자 했던 것으로 보인다. "나는 일찍이 예술의 보편적 형식에 많은 관심을 기울였다. 그래서 특히 그리스 고전에 심취하였고, 부르델, 마욜을 숭앙하였다. 미술학교 시대에 지도한 사람들은 모두가 로댕 이전의 근대조각의 형식을 벗어나지 못한 사람들이었는데, 나는 이러한 지도자들의 예술을 별로 존경하지 않았다. 그보다 부르델, 마욜, 데스피오, 아르키펭코와 같은 조각가들의 작품에 더욱 과심을 가졌다. 따라서 모델에 의한 학교 관제에서도 다른 동료들이 하고 있는 사실적인 묘사에는 비교적 열중하지 않았고 기념비적 형태라든지 볼륨이나 매스에 특별히 신경을 썼다. 그래서 지도교수인 아사쿠라 후미오(朝倉文夫)씨는 언제나 내 작품을 가리켜 하리코(張子, 종이인형)와 같지 않느냐고 비꼬던 것을 기억한다. 그때의 이러한 나의 성향은 역시 개체의 미보다 보편적인 형식에 더욱 관심을 가졌던 것으로 보겠고 입체와 구조에 대한 논리적 추구에서 조각의 미를 찾으려고 한 것이었다." 김종영, 「전통이라는 것 Ⅱ」, 앞의 책(2005), p.124.

15 김종영은 조각을 통해 주류 일본 사회에 진출하려는 조각가의 야망을 끊임없이 경계했으며, 이는 심지어 조각가로서 자신의 정체성을 거부하기도 했다. 이러한 태도는 그의 불각에 내포된 상징투쟁의 일면을 여실히 보여주는 사례들 가운데 하나라 할 수 있다. "(그는) 미술학도로서 조각에 대해서 아무런 야욕도 품은 일이 없었다. 의무적인 것 외에는 한 번도 전시에 참가한 일이 없었다. 조각으로 출세하고 조각으로 영화를 누릴 생각은 꿈에도 없었다." 박갑성, 앞의 글(2005), p.18.

16 김종영, 「작가와 대중」, 앞의 책(2005), p.49.

김종영은 솔제니친의 말을 인용하면서 사회공간의 지배적 권력에 의해 예술이 식민화되는 것을 막기 위해 '단호한 거부'와 '용기'가 필요함을 역설한다.[17] 물론 그 거부와 용기는 정치적 저항이 아니라 불각이라는 미학적 발언의 형태로 나타났다.

2. 해방공간과 예술

해방공간은 급격히 좌익과 우익의 대립으로 재편되었다. 일제 치하에서 정치적 저항논리로 성장했던 공산주의 사상은 해방공간의 예술가들에게 미학적 논리로도 받아들여졌다. 노동자 혁명을 통해 완성되는 해방은 경제적 착취에 대한 해방일 뿐 아니라 식민지배로부터의 해방을 의미했고, 정치적 지배에 대한 예술적 표현의 자유를 의미했기 때문이다. 좌익사상은 독립을 원하는 지식인들뿐 아니라 해방공간에서 지식인으로서의 예술가들에게도 광범위하게 받아들여졌다. 그러나 일제의 지배의도에 협력했던 친일 예술가들과 마찬가지로 좌익에 경도된 예술가들 역시 다른 방식으로 정치적 요구에 굴복하고 말았다. 프롤레타리아 운동에 가담한 예술가들은 너무나 쉽게 예술을 '선전 선동의 도구'로 전락시켜 버렸다. 선전 선동의 도구로서의 예술은 엄밀한 의미에서 예술을 통한 상징투쟁이라 할 수 없다. 그것은 예술을 수단으로 하는 정치투쟁에 불과했다. 정치투쟁의 수단으로서의 예술은 정치적 목적에 비해 언제나 부차적일 뿐 정작 예술로서 평가되고 기억되지 않는다. 다른 의미로 바꿔 말하면 완전히 다른 해석의 맥락 위에 놓이기 때문이다.

프롤레타리아 예술은 과학적 사고를 지향했지만 예술의 자율성을 인정하지 않고 예술을 특정한 역사발전과 전개 과정 속에서 특정한 정치적 목적에 대해 봉사하는 사회 정치 투쟁의 부분운동으로 격하시켰다. 그들은 많은 경우에 오히려 피지배 계급의 삶과 현실로부터 유리된 채 지식인의 정치적 목적에 부합하는 방식으로 예술을 주조하려 했다. 선전선동, 풍자화가 흔히 그것을 직접 제작한 예술가 자신에 의해서조차 예술로서 인정되지 못한 채 방치되거나 멸실되는 예는 그리 드

17 "'모든 사람은 거짓을 보았을 때 어디서든지 이 거짓과의 협력을 단호히 거부해야 한다. 말하도록 강요당하거나 혹은 서명, 단순한 투표 그리고 어떠한 강요를 당하든 간에.' 이 말은 알렉산드르 솔제니친이 모스크바에서 저항하고 있을 때, 그가 외국기자들에게 보낸 성명의 한 구적이다. 어디서든지 들을 수 있는 평범한 말이고 당연한 말이다. 그러나 폐쇄된 사회에서 자유를 갈망하며 부르짖은 말이라는 것을 생각할 때 이 간단한 한 마디의 말은 그대로 정의와 용기의 결정체와도 같이 들린다." 김종영, 「거짓과 진실, 그리고 자유」, 앞의 책(2005), pp.52, 55.

문 일이 아니다. '반제 반봉건 민족해방운동'의 한 예술적 형태로서 민중 풍자화는 선전선동의 효과를 통해 말 그대로 반제, 반봉건 민족해방운동에는 직접적으로 기여할 수 있었을지도 모르지만 예술 그 자체의 추동력이 되지는 못했다.

표현의 자유, 지배와 착취로부터의 해방에 대한 프롤레타리아 예술가들의 열망은 곧 친미적으로 재편된 사회공간에서 오히려 단죄와 처벌의 대상으로 전락했다. 이러한 상황은 한국전쟁이라는 민족적 비극과 함께 더 심화되었다. 반공은 어떠한 미학적 가치와 바꿀 수 없는 절대적 원칙이 되었다. 친미 반공의 사회적 질서는 그에 상동적인 '어용' 순수예술만을 허락했다. 그것이 어용인 이유는 '순수'라는 이름으로 가장 친미 반공의 지배논리에 순응했기 때문이다. 그것은 자율적 미학이 아니라 체제에 안주하는, 심미주의의 외양을 하고 사회에 굴복하는 것이었다. 일제의 지배야욕에 부역했던 작가들은 이번에도 순수라는 미명 아래 독재와 친미를 위해 예술을 정치적으로 도구화시켰고 반공의 우산 속에서 면죄부를 받을 수 있었다. 특히 조각은 동상제작을 통해 일제 치하에서 그랬던 것처럼 새롭게 재편된 권력질서의 요구에 기꺼이 복무했다. "제1공화국기에 이승만 정권이 주도적으로 조영한 위인의 동상과 진영은 제작 목적이 국가적인 성소를 만들어 소유함으로써 권력을 유지하는 데 있었다." 조각은 또 다시 "지배를 위한 정교한 기제"로 기능했다.[18] 조각을 친일과 일제 지배의 수단으로 활용했던 윤효중과 김경승은 마치 경쟁이라도 하듯 〈충무공 이순신〉, 〈충정공 민영환〉, 〈안중근〉 동상을 제작했다. 아울러 김경승은 〈맥아더 장군 동상〉(1957), 〈콜터 장군 동상〉(1959), 〈밴플리트 장군 동상〉(1960) 등을, 윤효중은 〈대통령 이승만 동상〉(1956)을 제작했다. 그들이 정치적 선봉에 있다는 것조차 알지 못한 채 기민하게 당대의 지배질서, 독재에 협력했다.[19]

친일/반일, 좌우 이데올로기의 대립, 한국전쟁과 분단으로 이어지는 사회공간의 격동은 예술과 예술가들에게 비극을 던져주었다. 좌익에 가담했던 김복진은 고문의 후유증으로 해방을 보지 못한 채 만 39세의 젊은 나이로 요절했고, 시인 백석과 화가 이쾌대, 배운성, 조각가 윤승욱이 납북 혹은 월북했다. 남한에서 오지

18 조은정, 『권력과 미술: 대한민국 제1공화국의 권력과 미술』(아카넷, 2009), pp.195, 199.

19 "미군정의 지지와 지원에 따른 복고적이고 매판적인 미술가들에게 정세가 유리하게 흘러가면서 많은 미술가들이 혁명과 투쟁의 대열을 이탈하였다. 오히려 혁명과 투쟁의 대열을 이들이 온갖 용어를 동원하여 매도하고 나서게 됨에 따라 민족미술 건설의 희망은 좌절되어 버렸고 친미반공미술, 복고매판미술의 발흥과 예술지상주의 미술건설의 지향이 그 자리를 다신 차지하였다." 최열, 『한국현대미술운동사』(돌베개, 1994), p.138.

호 역시 좌익 경력 때문에 옥고를 치러야 했다. 조은정은 해방과 한국전쟁으로 이어지는 상황에서 예술가들이 처한 현실을 다음과 같이 적고 있다.

> 한국전쟁 중 미술가들이 북을 택한 가장 큰 이유는 이승만 정부의 적색분자 색출이었다. 국민보도연맹에 강제로 가입되어 전향 조치를 받은 대부분의 미술가들이 북을 택했던 것이다. 또한 한국전쟁기의 부역에 대한 보복의 두려움, 해방 공간에서 경험한 미군정과 이승만 정부에 대한 혐오도 이유였다. 해방 이후 대두된 민족미술 확립의 꿈은 일제와 단절할 수 없는 미군정의 성격으로 결코 이루어질 수 없는 것이었다. … 전쟁이 끝난 어느 시점에서 이들 월북 미술인들 중 많은 수가 평양미술학교에서 일반 미술동맹의 창작 미술인으로, 평양의 미술인에서 지방 미술인으로, 또 지방에서 아예 그 자취가 사라지기도 했다. 북으로 간 미술인은 민족미술을 꿈꾸었을 것이다. 따라서 강요된 사회주의적 리얼리즘은 그들에게 체질화되지 못하였고, 오직 재교육을 통해 기법을 습득한 이들만이 살아남을 수 있었다. 또한 그 사이에 존재했을 북한 출신 미술가들과 월북 미술가들의 화합할 수 없는 기질도 문제였을 것이다. 전쟁이 끝난 북한 사회는 노동당에 완벽히 지배당했고, 전후 사업의 빠른 수행을 위해 조국해방전쟁이자 조국수호전쟁을 규정한 한국전쟁에서 미국의 폭력성을 선전하며 인민들에게 자신감을 불어넣었다. 미술인은 이러한 국가와 당의 시책에 적극 호응할 수밖에 없었고, 전후 복구 기간 고달픈 시간을 보내야 했다.[20]

김종영의 불각은 단순한 회피가 아니라 조각에 대한 소극적 태도를 통해 조각을 조각으로서 지켜내기 위한 적극적 방어 전략으로 볼 수 있다. 그러한 전략은 한국전쟁과 분단으로 이어지는 한국사회의 재편과정에서 효과적으로 기능했다. 김종영은 사회공간의 힘들로부터 일정한 거리를 유지했다. 그는 사회운동가이기 이전에 예술가로 남고자 했다. 김종영은 친일 미술에 부역하지도, 프롤레타리아 예술운동에 가담하지도 않았다. 박갑성은 한국전쟁 기간의 일화 속에서 "되도록 움직이지 않는 것이 좋아. 움직일수록 총탄을 맞을 기회가 많아지니까"[21]라는 김종영의 말

20 조은정, 앞의 책, pp.122-123.

21 박갑성, 앞의 글, p.19; 비슷한 일화는 4·19 상황에서도 반복되었다. "폭력으로 마지막 승리를 거두지는 못할 것이니, 이제 그만 여기를 떠나세." 박갑성, 앞의 글, pp.19-20. 여기서 나타나는 것은 김종영이 사회적 행위자이기에 앞서 예술가로서 자신의 정체성을 삼고 있음을 의미한다. 예술은 인생과 삶과 사회를 반성하는 것은 지극히 정당한 것이지만 예술이 자기 논리를 상실한다면 그 반영조차 의미 없는 것이기 때문이다.

을 회고하는데 이는 단순히 사회적 혼란 속에서의 처세에 관한 것이 아니라 예술가로서 사회적 힘에 굴복하지 않고자 했던 예술가의 전략으로 이해할 수 있다.

당대의 예술은 일제의 식민지배, 해방 이후의 미군정과 반공으로 대변되는 극단적인 이데올로기의 지형, 청산되지 못한 친일의 잔재 위에서 급속하게 재편된 친미, 그 속에서 마치 독버섯처럼 자라난 권위주의적 독재 속에서 극도로 왜곡되어 있었기 때문이다. 화단 역시 프로예맹 이후 다양하게 전개된 계급주의적 반제 반봉건 예술단체의 조직, 서회협회를 중심으로 한 친일 친미 순수예술가들로 양분되었고 전후 분단된 국가의 반공 공간 속에서 예술의 가치를 보존하는 것은 일종의 사치에 가까웠다. 상징투쟁이 예술로서 인정받기 위한 내적 투쟁과 그러한 사회공간에서 예술의 권위를 인정받기 위한 외적 투쟁으로 이루어진다면, 김종영의 상징투쟁은 먼저 조각을 조각으로서 지켜내기 위한 내적 투쟁으로부터 시작된다. 이 내적 투쟁은 곧 예술의 힘을 정치권력의 지배의도에 이용하려는 외부 권력에 맞서는 외적 투쟁과 분리되지 않았다. 여기서 김종영은 인간의 양심을 "짓밟"고 문화와 예술을 "먹칠"하는 "여러 가지 세력"을 동일하게 보고 있다. 그 적은 사회공간에서 인간을 억압할 뿐 아니라 예술장에서 예술을 정치를 위한 수단으로 삼는다. 그 적에 대항해서 "거짓을 물리치고 진실과 자유를 길러 가야"하는 일은 사회공간의 지식인과 예술가들의 공동의 과제였다. 김종영은 그 과제를 진실로 조각다운 조각을 복원하는 것으로 보았고, 가장 먼저 조각으로부터 국가와 체제의 지배 의도를 배제하는 것으로 보았다.

> 우리는 역사상에서 국가사회를 통치하는 세력이 그들의 통치이념이나 체제에 일치하지 않는 예술활동을 금지하고 국가와 민족정신을 앞세워, 학문과 예술이 봉사와 맹종을 강요당한 예를 많이 보아왔다. 나치 독일은 인류역사에 유례를 볼 수 없을 만큼 학문과 예술에 대한 박해를 심히 했고 그 통제와 감시의 조직과 방법 또한 철저했던 것이다. 그 당시 바우하우스의 멤버인 오스카어 슐레머는 나치의 강압에 항거하여 '예술은 궁극적으로 최고의 의미에서 봉사하는 것이다. 그러나 처음부터 그런 것은 아니다. 그렇지 않으면 노예의 봉사와 다를 바 없다. 예술에 있어서 유희와, 말하는 것과, 자유로운 제작과, 묘사의 즐거움을 박탈당하면 사실상 예술은 죽고 마는 것이고, 무성하기는 하나 살아서 자라지는 못할 것이다'라고 하소연했던 것이다.[22]

22 김종영, 「작가와 대중」, 앞의 책(2005), p.48.

김종영이 오스카 슐레머(Oskar Schlemmer, 1888~1943)를 원용하면서 강조한 '노예의 봉사'란 곧 예술적 의미를 상실한 채 국가의 통제와 감시에 순응하는 예술이었고, 당대 조각의 상황이 곧 그러했다. 김종영의 불각은 조각이 온전히 조각으로 남기 위한 예술적 가능성을 확보하고, 조각에 끊임없이 작용하는 권력의 요구로부터 벗어나기 위한 적극적인 상징투쟁이라 할 수 있다.

3. 김종영의 사회의식과 3·1 기념탑

흥미로운 것은 사회적 힘에 대한 거리두기에도 불구하고 김종영이 사회적 문제의식을 거두지 않았다는 점이다. 실제로 그의 저작 곳곳에서 사회에 대한 문제의식을 찾을 수 있다. 오히려 김종영은 사회를 예술이 존재하기 위한 조건으로 보고, 나아가 예술과 사회의 관계가 단절될 때의 모순을 단호히 비판하기도 한다.

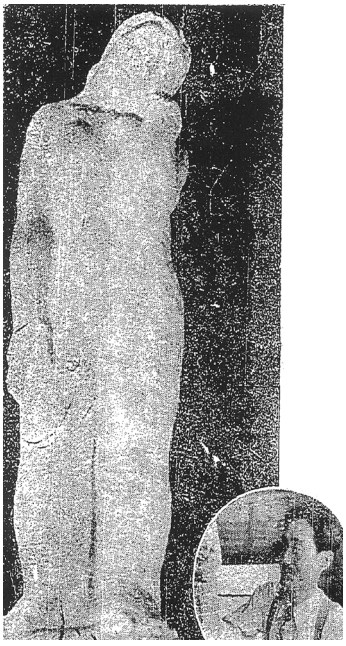
> 나는 단 한 가지 자신 있게 단언합니다. 자연과 인간 사회가 있는 한 예술은 언제나 존재할 것이고, 우리의 희망은 계속될 것으로 확신합니다. … 현대의 예술에서는 자연이나 인간의 현실이 옛날과 같이 단순하게 반영되지 않는다는 데에서 여러 가지 어려운 문제가 있다고 하겠습니다. 그 중의 하나가 예술의 단절현상인데, 사회적인 관습이나 예술에 대한 일반적인 통념은 물론이고 자연과 현실과의 단절도 서슴지 않습니다. 심지어 일부 예술은 예술 그 자체와도 단절되어 있습니다. 비록 이러한 현상은 예술의 순수성이나 개성을 위한 것이라 하더라도 우리를 궁지에 몰아 숨 막히게 하고 있는 것만은 사실입니다.[23]

김종영이 사회공간을 지배하는 힘들에 일정한 거리두기를 수행했음에도 불구하고, 그 역시 한 사람의 사회적 행위자였음을 부정할 수 없었으며, 휴머니즘과 민주주의에 대한 열망은 무시할 수 없는 것이었다. 예컨대 1953년 영국 테이트 갤러리에서 열린 공모전《무명정치수를 위한 기념비》에 출품 입상한 〈여인 나상〉은 구체적인 전쟁의 참상이나 권력의 가혹함 대신 인간의 실존과 인간의 가치를 형상화하고 있다.도1[24] 이 작품이 당시 공모전의 심사위원들에게 어필했던 이유 역시 작

---

23 김종영, 「현대의 조형예술, 무엇이 문제인가」, 앞의 책(2005), p.185.

24 이 작품의 구체적인 제목은 분명하지 않으며, 김종영 자신은 이를 '여인의 나상'으로 지칭하고 있다. "그 여



1
김종영
〈여인나상〉
1953
소장처 미상

2
김종영
〈3·1 독립선언기념탑〉
1963
화강석, 청동
180×180×420cm
서대문독립공원

품으로부터 공감되는 보편적 휴머니즘 때문일 것이다. 김종영은 사회공간에서 특정한 입장을 표명하지 않았으나, 인간의 존엄의 가치를 잃지 않았고, 그 존엄을 파괴하는 현실에 관해서는 비판적 입장을 갖고 있었다.

〈3·1 독립선언기념탑〉은 거의 유일하게 김종영의 분명하고 구체적으로 자신의 사회의식을 담고 있다.도2 김종영이 전 생애에 걸쳐 보여준 예술가적 정체성과 사회와의 거리두기를 고려할 때 이 작품은 이례적이라 할 수 있다. 이 작품은 김종영의 사실주의적 조각 역량을 유감없이 보여줄 뿐 아니라 '민주주의'에 대한 그의 사회적 신념을 분명히 표명한다. 이 기념탑은 하나의 동상에 다섯 명의 인물이 등장하는, 그야말로 역동적 구성을 특징으로 한다. 여기에는 제복을 입은 두 명의 젊은 지식인(그 가운데 한 명은 독립의 상징인 태극기를 세우고 있다)과 두루마기 차림의 민족지도자, 그리고 머슴으로 보이는 총각, 저고리 차림의 여성이 등장한다. 김종영은 특정한 인물에 집중하지 않는, 그야말로 독립을 추구하는 '민중'의 모습

인이 정치수인가, 정치수를 생각하고 있는 여인인가. 나는 영국에 출품한 이 작품에 대하여 이런 질문을 받았다. 내가 여인의 나상을 취한 것은 표현을 위한 수단을 뿐이다. 다행히 내 정신의 기록이 살아있다면 정치수를 위해서 모조리 제공하고 싶은 것이다." 인용문은 오광수, 「김종영의 조각세계」, 앞의 책, p.55에서 재인용.

을 담는다. 전면에 등장하는 청년 지식인과 민족 지식인 또한 구태여 누군가 위대한 독립운동가를 특정하지 않는다.

이 점은 윤효중과 김경승의 동상과 비교할 때 김종영의 사회의식을 보여주는 중요한 차이라 할 수 있다. 3·1 운동은 계층과 세대, 성에 관한 모든 차별과 억압을 넘어서는 민주주의 혁명이었고, 김종영은 이를 역동적 동세와 조직적인 구성으로 형상화하고 있다. 작품 구도의 역동성 못지않게 동상의 건립과정 또한 민주적이었는데, 1963년 당시로서는 적지 않은 5,202,825원의 국민 성금에 의해 제작되었다.

그러나 당대 민주주의의 상징으로서 이 작품의 운명은 한국사회가 독재라는 지배질서로 재편되는 과정에서 비운의 운명을 맞게 된다. 1979년 소위 '탑골공원 정화 공사' 과정에서 이 작품이 철거된 것이다. 철거된 작품은 1991년 11월 서대문 독립공원에 복구될 때까지 12년간 방치되었고, 김종영은 그 충격으로 82년 작고하게 된다. 후에 밝혀진 철거 이유는 명목상 "몇몇 몰지각한 시청 공무원들이 사이비 조각가들과 협잡하여 (벌인) 천인공노할 범죄"[25]로 기록되었지만 당대 사회공간의 상황과 무관하다고 볼 수 없다. 주지하는 것처럼 1979년은 유신독재의 말기에 해당했고, 12·12 박정희 대통령 서거, 80년 신군부에 의해 5·18 광주민주화혁명이 진압되는 일련의 정치적 상황으로 이어졌다. 4·19와 5·18 민주화 혁명이 5·16, 그리고 80년 신군부의 독재와 탐욕에 의해 말살되는 과정에서 이 작품에 내포된 민주주의적 지향은 불온한 것이었다. 당시 신군부의 의도가 이 작품의 철거에 직접적인 원인은 아니라 하더라도 적어도 철거된 동상이 12년간 방치되는 과정에서 어떠한 보호가 없었던 것도 사실이다. 당대의 독재 정권에게 이 작품에 담긴 민주주의적 가치는 적어도 보호할 필요가 없거나 위험해 보였을지도 모른다. 이러한 상황은 당시 상황에 대한 최종태의 증언에도 나타난다.

> 삼선동 선생댁 마당에 들어서니 마루에 온 가족이 다 모여 앉아 있었다. 마치 초상집 같았다. 당시 군사 당국이 데모하는 꼴이 보기 싫어서 헐어 치웠구나 하는 느낌이 번뜩 스쳤는데 말로는 서로 안 했지만 가족들도 그런 느낌으로 있는 것 같았다. 그 조각인즉 만세 부르며 항쟁하는 형국이고 장소도 탑골이고 시국도 그렇고 하여 누구든지 우선 그런 생각을 할 수 있게 되어 있었다.[26]

---

25 최종태, 「3·1독립선언기념탑 사건」, 『3·1독립선언기념탑 백서』(김종영미술관, 2004), p.12.
26 위의 글, p.11.

지금까지 연구자는 상징투쟁 개념을 통해 김종영과 그의 불각이 놓인 사회적 지평을 복원하고, 그로부터 사회공간의 지배적 힘에 대한 김종영의 입장 표명과 조각의 순수성을 지켜내기 위한 그의 저항을 살펴보았다. 하지만 이러한 입장과 저항만으로 김종영의 불각을 설명할 수는 없다. 그는 다른 한편에서 불각의 내용성을 충실하게 축적해나가고 있었고, 이러한 시도를 통해 조각다운 조각에 도달해 나갔기 때문이다. 연구자는 다음 장에서 불각의 내적 구조를 비평적으로 분석해 나가고자 한다.

Ⅳ. 불각의 미학적 구조

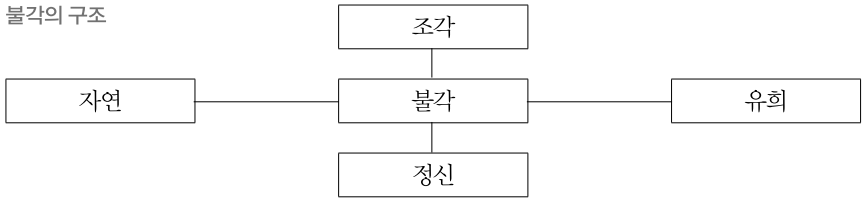
김종영의 조각은 당대 조각에 작용하는 다양한 힘들에 맞서고 있다. 이때 불각은 그의 적극적인 상징투쟁을 위한 전략이었다. 그가 맞서는 힘들이 커질수록 불각의 전략 또한 복합적인 구조를 갖게 된다. 앞서 살펴 본 사회공간의 지배적 힘들에 대한 그의 입장이 거부와 저항으로 나타났다면, 불각의 내적 구조는 김종영이 추구하고 도달하고자 했던 미학적 이상과 가치를 보여준다. 김종영 불각의 미학적 구조는 그가 조각을 완성시켜 나가는 과정을 보여준다는 점에서 그의 사회적 힘들에 대한 저항과 함께 고려되어야 한다. 우선 불각에 관한 김종영 자신의 기술을 살펴 볼 필요가 있다.

> 고대 중국 사람들은 일찍이 불각의 미를 숭상하였다. 괴석 같은 데 약간의 가공을 했을 때는 손 댄 자국을 없애기 위해서 물속에 몇 해를 넣어 두었다가 감상을 하였다. 이것은 자연석의 경우에 인공이 가해진 흔적을 없애기 위해서이겠지만, 옛 사람들이 불각의 미를 최고로 삼는 것은 형체보다도 뜻을 중히 여겼던 탓이다. 즉 자연에서의 조화를 구하는 것이기도 하려니와, 또한 작품이 확실하게 외연히 존재하면서도 항상 자연의 재질서와 상통하는 격조를 지니게 한다. 그러므로 이들의 조각에는 대자연의 질서를 집약하고 확산하는 동시작용이 있다. 우리가 항상 희구하면서도 얻기 어려울 뿐 아니라 그 정체를 명확히 파악하기 어려운 것은 무한한 것, 영원한 것, 행복한 것 등인데, 인간은 여기에 대한 욕구를 채우기 위해서 온갖 노력과 방법을 취하고 있는 것이다. 인류의 역사란 것을 따지고 보면 이 욕구를 채우기 위한 인간의 고뇌라고도 볼 수 있을 것이다. 그러나 나는 문득 이 세 가지를 생각할 때 이

건은 결코 먼 곳에 있는 것이 아니라 극히 사소한 우리의 신변에 있는 것이라 생각한다. 일상생활에서 우리는 어쭙잖은 한 포기의 화초나 나뭇가지에서 하루에도 몇 번씩이나 무한한 것, 영원한 것을 발견하지 않는가.[27]

여기서 불각은 그저 '무'를 의미하는 것이 아니라 다양한 요소들을 갖는 복합적 구조임이 드러난다. 첫째 불각은 공간에 대한 인위적 개입으로서의 조각을 재규정하기 위한 시도이다. 둘째 불각은 자연의 질서와 조화에 접근하기 위한 방법이다. 셋째, 불각은 삶과 자연을 대하는 태도로서의 유희정신을 말한다. 이를 요약하면 다음과 같다.

불각의 구조



1. 조각으로서의 불각

김종영의 불각이란 말 그대로 '손 댄 자국', 혹은 '인공이 가해진 흔적'을 없애거나 최소화하는 것이다. 이는 또한 "진정한 화가는 자기의 예술에 관해선 결코 수다한 말을 하지 않는다. 또한 많은 말을 한 예도 없다. 최대의 예술가는 전혀 말이 없다"[28]는 지적과도 호응하고 있다. 여기서 불각이란 인위적 행위로서 조각을 비워내는 역설적 조각을 의미하는 것이다.[29] 전통적으로 조각은 3차원의 공간을 조직하는 인간의 행위를 지칭하며, 자연을 지배하려는 인간의 의지를 상징하는 것이기도 했다. 조각가는 공간에 대한 의지를 재료에 투영하고, 다양하고 세련된 테크닉을 통해 그의 의지를 과시한다. 서구 현대 조각의 역사는 재료가 조각가에 의해 깎

27 김종영, 「불각(不刻)의 미」, 앞의 책(2005), p.144.
28 김종영, 「예술은 말로 되는 것이 아니다」, 앞의 책(2005), p.92.
29 최태만은 이 점을 다음과 같이 기술한다. "김종영의 예술세계를 '불각의 미'가 만들어낸 순수하고 격조 높은 건이라고 할 때 그것은 재료에 과도한 인공을 가하지 않은 듯 하면서도 깎은 것, 다시 말해 일찍이 고유섭이 한국미술의 특질에 대해 논했던 '무기교의 기교'와 '비균제성', '어른 같은 아해'의 정신이 녹아 있는 '구수한 큰 맛'과 상통한다는 사실에 주목할 필요가 있다." 최태만, 앞의 책, p.180.

여나가고 휘고, 일그러지고, 불타 녹아버리고, 잘려나가고 구멍 뚫리는 가학의 과정이었다. 재료가 더 단단해지고 거대해 갈수록 그것을 통제하고 지배하는 인간 의지의 숭고함은 더욱 고양된다. 동상과 기념비는 수많은 위대한 인물과 무소불위의 권력을 천하에 과시하는 전형이었고, 김종영 당대의 조각이 바로 그렇게 기능했다.

김종영의 불각은 재료의 물성을 인위적으로 제압하는 태도를 거부하고, 원점에서 조각을 재정의한다. "과연 조각의 세계는 물체의 모사에 있는 것은 아니었다. 입체를 형성하는 괴는 그 자체의 고유한 감각을 갖는다. 이 괴를 구체적인 자연의 존재로 보여주는 데서 조각의 표현이 있고 이러한 괴체에서 어떤 생명을 발견하는 것이 조각의 시초이기도 한다."[30] 김종영의 불각은 어떤 형태의 외적 과시도 거부한 채 자연물로서 '괴체 내부의 생명'을 발견해 나가는 과정이라 할 수 있다.

흥미로운 것은 김종영의 "기술의 세련"에 집착하는 당대 조각의 풍토로부터 시대의 징후를 파악하는 것이다. "예술이 타락한 어떤 시대에서는 정신적 내용보다도 기술의 세련에 열중하였고, 마치 세련된 기술 자체가 예술인 양 착각하기도 했었다. 불행하게도 우리 사회에서는 아직도 이러한 그릇된 예술관에 사로잡힌 사람들이 너무도 많다."[31] "기술 자체가 예술인 양 착각"하는 것은 곧 "예술의 타락"을 의미한다. 기술의 숭배를 통해 스스로를 차별화하려는 시도는 모더니즘 시기에 극단화된 일종의 '타락'이며, 또한 그러한 예술적 타락을 부추긴 것이 바로 자본주의 미술시장이었던 것이다. 시장은 곧 차별화된 상품의 공간이었다. 시장에 의해 잠식되어 갈 때 예술은 예술가의 기예에 의해 차별화된 상품으로 존재할 수밖에 없다. 이러한 상황은 한국전쟁 이후 급속한 근대화와 산업화라는 이름으로 자본주의를 극심하게 겪어 내고 있는 한국 예술의 상황에 그대로 적용된다. 현대조각의 상황에 대한 김종영의 비판은 더 신랄해진다. "정신이 황폐했을 때의 예술은 표현을 찬란하게 복잡하면서도 내용이 빈약한, 말하자면 무의미한 예술이 되는 예를 우리는 미술사에서 허다히 보고 있습니다."[32] 김종영은 극소수의 사례(〈전설〉, 1958)를 제외하면 용접 철조 대신 돌과 나무를 선호했는데, 이 역시 인위적인 개입을 경계하는 그의 조각에 대한 기본적 태도에 기인하는 것으로 볼 수 있다.

---

30 김종영, 「조각의 세계」, 앞의 책(2005), p.147.
31 김종영, 「예술에 있어서 기술이라는 것」, 앞의 책(2005), p.91.
32 김종영, 「현대조각」, 앞의 책(2005), p.170.

2. 자연, 혹은 "언제든지 공간에서 죽어 없어질 수 있는 이러한 생명"으로서의 조각

김종영은 기술의 단순성과 소박성을 반복해서 강조하고 있다. 김종영의 불각이란 외형적으로 재료에 대한 인위적인 개입을 최소화하는 것으로 볼 수 있다. 그러나 자칫 그러한 기술의 최소화는 조형성의 부재로 이어질 위험이 있다. 김종영에게 '자연에서의 조화', '대자연의 질서'는 그러한 위험을 상쇄할 미학적 버팀목이었다. 김종영이 발견한 것은 그 가운데서도 가장 한국적인 '자연'이었다. "내 작품의 모티프는 주로 인물과 식물과 산이었다. 이들 자연현상에서 구조의 원리와 공간의 미를 경험하고, 조형의 기술적 방법을 탐구한 것이다."[33] 그에게 한국적 자연은 외형적인 기술의 부재, 혹은 소극성을 "자연의 재질서와 상통하는 격조"로 승화시키는 미학적 구조의 한 축이라 할 수 있다. 나아가 그는 자연을 단순한 사물이 아니라 우리 역사와 문화의 토대로 확장했다. "지난 역사를 볼 때 새로운 문화가 이루어지는 과정에 있어 그 토대가 되는 것은 언제나 자연이었다는 것을 알 수 있다."[34] 심지어 그는 그가 제작한 인위적 작품마저 영원불변의 본질이 아니라 하나의 자연물로서 생성과 소멸의 고리 속으로 들어가기를 원한다.

> 솔직히 말해서 나는 내 작품이 어떠한 무엇으로나 기록되지 않고 설명되지 않기를 바라고 싶다. 실제로 작품 처리에 있어 터치를 깨끗이 지워 버리기도 하고 질감을 살리기 위해서도 많은 신경을 쓴다. 이렇게 해서 깎아 만든 조각으로서의 모든 흔적을 지워 버리고 될 수 있는 대로 하나의 객관체로서 자연스럽게 또는 필연적으로 작품이 있게 하고 싶었다. 이렇게 해서 자연의 묘사가 아닌 작품으로서의 생명감을 갖게 되기를 바란다. 공간에 있으면서 공간을 호흡하고, 언제든지 공간에서 죽어 없어질 수 있는 이러한 생명을 갖기를 권한다.[35]

그런 의미에서 김종영은 관념론자가 아니다. 그가 그의 추상조각에서 형상화한 자연은 조선의 산수화에서 수백 년간 계속되어 온 관념적 자연이 아니라 우리가 삶을 영위해 온 일상 그대로의 자연에 가깝다. 그의 작품 가운데 많은 것들이 분명

33 김종영, 「전통과 창작」, 앞의 책(2005), p.127.
34 김종영, 「자연은 언제나 인류문화의 모체다」, 앞의 책(2005), p.108
35 김종영, 「작품과 사진」, 앞의 책(2005), pp.103, 107.

예술가의 노고를 통해 얻어진 정교한 작품이되 마치 계곡 어디선가에서 주워 온, 혹은 실제 가옥이나 건축물 어디선가 발견한 것들처럼 보인다. 그가 추상이라는 미학적 방법을 통해 도달한 것은 바로 일상의 자연이었고, 그 삶의 경험 속에는 가장 한국적이고 일상적인 자연이 반영되었다.[36] 그런 의미에서 김종영을 추상조각가로 범주화하는 것은 불각에 내포된 단순성을 의식, 혹은 관념적인 것으로 일반화하는 오류에서 자유롭지 않다. 추상이 일반적으로 구상, 혹은 리얼리즘과 대립되는 미학적 방법론을 의미한다면, 오히려 김종영에게 추상은 가장 구체적인 한국의 자연을 재현하기 위해 채택된 정치한 현실 반영의 방법론일 수 있다.[37]

김종영에게 한국의 자연이야말로 가장 조각다운 조각을 위한 실재의 토대였다. 불각은 당대 사회적 현실의 질곡을 우회하면서 한국의 자연에 도달하기 위해 조각을 버리는 자신만의 방법이라 할 수 있다. 김종영이 이처럼 현실의 재현이라는 조각의 중요한 일부를 희생하면서까지 자연, 그것도 한국적 자연에 귀의하고자 한 이유는 어쩌면 한국적 조각의 내적 차별성과 그 차별성을 보장해 줄 토대를 자연으로부터 구하고자 했기 때문이라 할 수 있다. 조각이 조각으로서의 내적 토대를 결핍할 때, 조각은 한낱 사회적 명성을 획득하기 위한 출구이거나 정치적 지배를 위한 도구로 전락하기 쉬웠다. 예컨대 일본 하에서 주류사회에 진출하려는 식민지 출신 조각가 개인의 욕망 조각은 너무 쉽게 공리, 비겁과 불순에 오염되었다. 김종영의 동료 조각가들은 '관전'에 입상하기 위해 일제와 타협했고 또한 조각의 이름으로 권력의 도구가 되었다. 김종영은 다시 한 번 완당에 의지해 조각가의 사회적 욕망을 경계한다.

> 돈을 벌겠다! 이름을 얻겠다! 상을 타겠다! 이러한 공리심에 사로잡히고도 예술을 하겠다는 생각은 '난센스'다. 물론 이러한 공리가 나쁠 것은 없다. 다만 예술가의 창작활동이 자유로운 정신바탕에 있어야 하겠다는 것이고 공리가 앞서서는 안 된다는

36 이러한 맥락에서 김종영의 불각을 도가적 '무위'와 관련시킨 최태만의 언급을 상기할 필요가 있다. "그에게 특징적인 '불각'은 단순히 깎지 않는다거나 깎기를 포기한 것이 아니라 '깎되 깎지 않은 상태'를 지향한 결과이며, 도덕경에서 말하는 '(소유하는 것을) 줄이고 줄이면 무위에 이른다'와 같은 상태를 일컫는 것이다." 최태만, 앞의 책, p.205.

37 김종영에게 실재란 두 가지 의미를 갖고 있었는지도 모른다. 첫째는 앞서 살펴보았던 해방과 한국전쟁을 거치면서 형성되어 온 사회적 현실이었고, 둘째는 그가 도달하고자 했던 한국적 자연이었다. 이 두 가지 실재들 가운데 무엇이 우선하느냐에 따라서는 논란의 여지가 있겠지만, 김종영은 후자의 한국적 자연이 당대 사회적 현실보다 선행하는 것으로 보았다. 그 이유는 무엇보다 적어도 조각의 관점에서 파악되어야 한다.

말이다. 우리는 외국 젊은 예술가들의 용기 있는 유희정신을 볼 때마다 우리의 비겁과 불순이 한스럽다.[38]

그러나 김종영이 사회적 현실과 그 현실에 개입하려는 예술가의 욕망을 경계한 더 큰 이유는 조각이라는 예술 형식이 갖는 사회적 영향력 때문이라 할 수 있다. 조각은 3차원의 공간 속에서 보다 역동적인 형태를 주조해 나가는 활동이며, 동시에 그러한 형태를 통해 관객에게 특정한 감성과 행동을 수행하도록 이끌 수 있기 때문이다. 일제는 조각이 갖는 사회적 동원 능력을 보다 정치적으로 활용하기 위해 조각가들을 이용한 것이다. 특히 김복진 이래 비약적으로 발전한 사실주의 조각 역량은 그러한 사회공간의 정치적 기능에 효과적으로 이용될 수 있었다. 예술에서 '사실'이란 현실을 반영할 뿐 아니라 나아가 현실을 변형하기 위한 적극적 실천의 방법이 될 수 있으며, 김복진 서거 이후 우리에게 사실주의 조각이 갖는 현실변화의 힘은 일제의 정치적 목적에 의해 동원되었다.[39] 김종영이 도달한 자연은 조각의 가능성을 조각 이외의 목적에 낭비하는 것이 아니라 조각 그 자체에 집중하도록 만든다. 불각은 자연과 함께 조각이 되고, 이때 조각은 그 자체로서 자연의 일부가 되고자 하는 것이다.

3. 정신적 태도로서의 불각

김종영의 불각은 한편으로 인위적 개입을 최소화하고 다른 한편으로 대자연의 질서에 도달하기 위한 방법이었다. 흥미로운 것은 조각의 한 방법으로서의 불각과 자연을 담는 그릇으로서의 불각을 매개하는 것이 바로 김종영의 정신적 태도라는 것이다. 여기서 조각은 "시간과 운동을 동시에 가진 정신의 숙소"이자 "그 정신

38 김종영, 「유희정신」, 앞의 책(2005), p.129.

39 김종영의 불각은 굳이 계급과 혁명을 말하지 않고서도 자연에 도달하는 리얼리즘의 가능성을 보여준다. 추상을 통한 리얼리즘의 성취 굳이 계급과 혁명을 논하지 않더라도 예술은 가장 민중적이고 민중의 생활에 근거한 민중예술은 가능하며 이것은 오히려 조선 후기 민화의 정신에 가까운 것이라 할 수 있다. '민중의 실재'와 가깝기 때문이다. 그런 의미에서 민중예술과 김종영의 추상조각과의 간극은 의외로 크지 않을 수 있다. 오히려 계급과 혁명이 흔히 민중의 실제로부터 유리되어 관념화되는 경우를 상기한다면 민중예술과 김종영의 민중적 추상조각 중 어느 것이 더 민중에 가까운가는 쉽게 구분되기 어려울 수 있다. 적어도 김종영은 일상과 민중의 경험을 진보라는 이름으로 특정한 정파의 정치적 목적을 위해 이용하거나 전유하지 않았다는 점만은 분명하다.

의 기록"이다.[40] 김종영은 조각가로서의 정신을 수련함으로써 조각가의 만용과 탐욕을 경계했고, 가장 조각다운 한국의 조각을 탐구해 나갔다. 김종영은 이른바 창조, 혹은 창작에 관한 현대적 신화를 거부한다.

> 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 가져 왔다.[41]

서구 현대예술의 역사는 일종의 신화로서 존재한다. 그 신화 속에서 예술가는 창조주의 지위에 올라서고, 예술작품의 제작은 창조에 비견된다. 그 신화는 인간의 위대함을 자연에 대비시킨다. 김종영의 예술은 소박한 일상 속에서 발견되는 자연과 사물의 질서를 복원하는 것이다. 여기서 불각은 그 자체로 완결된 것이 아닌 정신을 담는 개방된 그릇으로서의 의미를 갖는다. 김종영의 불각은 그의 정신을 담을 때 온전히 완성된다.[42] 그의 정신은 곧 불각을 지탱하는 토대라 할 수 있다. 조각에 대한 거부, 혹은 최소한의 조각으로서의 불각은 곧 그 정신의 외형에 불과할 뿐이다. 특히 김종영의 정신세계를 추적할 때 그가 남긴 방대한 규모의 서예는 중요한 단서가 된다. 김종영은 서예를 통해 자신의 의지를 다듬고, 경계하고, 또한 자신의 예술을 성찰해 나갔던 것이다. 이를 이동국은 다음과 같이 지적한다. "이런 맥락에서 우성에게 있어 서(書)는 무엇이었던가를 다시 한 번 생각해 볼 필요가 있다. 1,000여 점의 서작(書作)은 창작을 한다기보다 '불각'이라는 우성 각(刻)의 이념적 지향을 가슴속에 머릿속에 뼈 속에 무수한 반복으로 매일 각인(刻印)시키고 리마인드시키는 행위다."[43] 그가 1971년 음력 정월에 필사했던 왕희지(王羲之, 303~361)의 "제위부인필진도후(題衛夫人筆陣圖後)"는 그의 상징투쟁의 치열한

40 김종영, 「조각에 대하여」, 앞의 책(2005), p.143; 「예술에 있어서 기술이라는 것」, 앞의 책(2005), p.91.

41 김종영, 「나의 작업관을 밝힘」, 앞의 책(2005), p.31.

42 김종영이 채택한 추상은 사물의 세계에 대응하기 위해 정신적 현실을 구축하기 위한 가시적 방법이었다. "추상행위는 인간 본래의 욕구에 근거를 둔 하나의 정신적 현실이라 하겠다." 김종영, 「조형문화에 있어 추상성이란 것」, 앞의 책(2005), p.111; 김종영의 추상이 갖는 정신성은 특히 과장된 표현에 방점을 찍는 추상표현주의와는 사뭇 다른 양상을 보인다. 그런 의미에서 김종영의 추상조각을 추상표현주의 조각으로 범주화하는 것은 재고될 필요가 있다.

43 이동국, 「서문」, 『추사 김정희 우성 김종영: 불계공졸(不計工拙)과 불각의 시(時)·공(空)』(학고재, 2015), p.11.

일면을 나타내고 있다.

> 무릇 종이는 군진이고, 붓은 칼과 창이며, 먹은 투구와 갑옷이고, 물과 벼루는 해자와 성벽이다. 마음가짐은 장군이고, 서법은 부장이며, 서체는 전략이고, 필획은 길흉이며, 드나드는 것은 호령이고, 굽고 꺾는 것은 살육이다. 대저 글씨를 쓰려고 하면 먼저 먹을 갈면서 정신을 모으고 생각을 고요히 해야 한다.[44]

비슷한 긴장은 「자작(自作)—학서법(學書法)」에서도 이어진다.

> 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, 붓을 내리 찍을 때는 마치 산을 무너트릴 듯한 세찬 소나기와 같고, 가늘게 선을 그을 때는 마치 뿌옇게 피어나는 아지랑이와 같게 해야 한다.[45]

예술가 개인이 일제의 지배와 해방, 독재의 시기에 지배집단의 맞서거나 반대로 사회적 명성을 얻으려는 예술가로서의 야망을 경계하는 일은 쉬운 일이 아니었을 것이다. 김종영의 정신적 태도는 그저 관념적인 태도에 그치는 것이 아니라 피가 튀는 '살육'의 전장에 서는 장수의 목숨을 건 전투적 맹렬함에 비견되는 것이다. 김종영의 불각이 도달한 자연은 한가로운 목가의 그것이 아니라 치밀한 전략과 칼 대신 잡은 붓으로 얻은 투쟁의 결과물이라 할 수 있다. 그렇다면 김종영의 서예에 내포된 정신의 가치는 무엇일까? 김종영미술관이 정리한 자료에 따르면 김종영이 남긴 서예작품은 1,000여 편에 달한다.

이 가운데 가장 많이 반복된 작품을 양적 순서대로 나열하면 이한(李漢)의 「창려문집서(昌黎文集序)」와 『장자(莊子)』 외편(外篇) 「천도(天道)」가 8회로 가장 많고,[46] 안진경(顔眞卿, 709~785) 「쟁좌위고(爭座位稿)」 가 7회, 두보(杜甫,

---

44 박춘호, 「선비와 조각전을 개최하며」, 『선비와 조각: 2016 김종영 미술관 특별전』(김종영미술관, 2016), p.40.

45 탈초와 번역은 「自作 '학서법(學書法: 서예를 배우는 법)' 작9」, 박춘호 편, 윤찬호 옮김, 『서예작품 목록』(김종영미술관, 2015, 미출간), p.200 참조.

46 이한(李漢)은 중국 당나라 때 문인으로, 당송팔대가 중에 한 사람인 한유(韓愈, 768~824) 의 사위이다.

712~770) 「단청인증조장군패(丹靑引贈曹霸將軍)」, 소식(蘇軾, 1037~1101) 「어잠승녹균헌(於潛僧綠筠軒)」, 「취재유무간(趣在有無間)」 이 각 6회 제작되었다. 물론 반복된 문헌의 양적 횟수만으로 그가 추구한 정신적 가치의 경중을 판단하는 것은 무리가 있다. 그러나 적어도 서예라는 고도로 집중된 의식적, 정신적 작업의 특성을 고려할 때 김종영이 적어도 반복된 횟수만큼 그 문헌이 갖는 내용과 의미에 대해 상기하고 그 내용에 비추어 자신을 다잡아 나갔음을 추측하는 것은 잘못된 일이 아니다. 먼저 이한의 「창려문집서」는 다음의 내용을 전한다.

> 글은 도(道)를 꿰는 도구이니, 이 도에 깊은 조예가 있지 않고서 문(文)의 심오한 경지에 이르는 경우는 없다.[47]

이 작품은 글과 문에 관한 김종영의 태도를 보여준다. 또한 그 태도는 곧 그의 조각과 결합한다. 특히 인위적 개입을 최소화하고 기술을 단순화하는 김종영의 불각은 그렇게 최소화된 개입과 단순화된 기술의 빈자리를 글과 문이 내포하는 정신을 통해 충만케 하고 있는 것이다. 그런 의미에서 김종영의 정신적 면모를 드러내는 서예는 그의 불각의 빈자리를 채우는 중요한 퍼즐의 한 부분이라 할 수 있다. 나아가 김종영은 완당의 서체를 분석하고 이를 회화를 비롯한 예술전반의 조형원리로 확대하고, 이를 자신의 조각의 원리로 삼았다.[48]

> 상식적인 일반 통념을 완전히 벗어나 작자(作字)와 획(劃)을 해체하여 극히 높은 경지에서 재구성하는 태도며 공간을 처리하는 예술적 구성이며 하는 것은 그의 탁월한 지성을 말해 주는 것이려니와, 고전을 결코 경시하지 않으면서도 종횡무진으로 풍부한 변화를 갖는 예술적 창의력과 넓은 견식은 족히 세잔에 비교하고도 남음이 있다고 보겠다. 세잔의 화면에서는 유려한 리듬은 볼 수 없다. 그의 회화는 그렸다기

한유의 사후에 그의 시문을 정리하여 『창려선생집(昌黎先生集)』을 간행하고, 그 서문을 지었다.

47 "文者貫道之器也. 不深於斯道, 有至者不也" 李漢, 「昌黎文集序」, 『古文眞寶後集』 卷五.

48 "서도는 조각의 '어머니'라고 나는 말합니다. 더구나 추사의 글씨는 그대로 조각의 원리입니다. 추사를 좋아하는 사람이면 추사를 아는 사람이면 그대로 조각을 할 수 있는 사람입니다. … 동양의 조형미술에서는 글씨가 왕위이겠지요. 비례 균형의 규약, 필치의 생리적 심리적 통정, 감각충동의 전달, 배포구조의 합리성, 이런 모든 조형충동이 가장 단적으로 엄격하게 글씨에 있는 것이 되는 글씨의 조형미를 알진대 어찌 조각을 버릴 수 있을까요." 최태만, 앞의 책, p.63에서 재인용.

보다는 축조했다고 보는 것이 더 어울릴 것 같다. 그리고 견고한 구성과 중후한 재질감에 있어 다른 누구보다도 뛰어나다. 이러한 세잔의 예술은 완당에게도 통하는 점이 많다. 일반적으로 서예의 미는 선의 리듬에 있는 것으로 보는데, 완당의 예술은 리듬보다도 구조의 미에 있다. 이것은 우리가 특히 주목할 만한 사실이다.[49]

여기서 세잔의 '축조'와 완당의 '구조'의 미는 궁극적으로 같은 것이며, 이는 김종영의 불각의 미학적 구조를 이룬다. 즉 자와 획을 해체하여 재구성하는 완당의 서예 미학과 자연을 해체한 후 새롭게 축조하여 견고한 구성을 만들어 내는 세잔의 회화 미학은 자연의 기본적인 요소들을 재구축함으로써 새로운 형태를 만들어 나가는 김종영 조각의 구성 미학이라 할 수 있다. 김종영 불각에서 발견되는 서예와 조각 사이의 관계는 여러 평자들에 의해 공통적으로 지적된다. 오광수는 "그의 뛰어난 문장은 시에 비견할 만하나 역시 시가 조각으로 변형된 것이라고 보는 편이 더 타당할 것 같다"고 지적한다.[50] 이동국은 임영방이 지적하는 '복합성'을 김종영 조각에 대한 서예의 영향과 연관 짓는다. "모든 자연형태는 수많은 형이 합하여진 것이라고 보는 김종영은 자연물체의 기본상을 기하학적인 단위에 두지 않고 그 복합성에 두고 있다. 이것은 그의 작품성에서 보이는 양체의 상호연계 또는 다면체, 높이, 다양한 선 등에서 입증된다."[51] 이 점은 궁극적으로 김종영 자신의 조각 미학과 상통한다. "작품을 위한 구상에서 규모에 따라 재료를 선정하고, 공간적인 효과와 아울러 작품이 완성될 때까지 조심성 있게 다룬다. 작품의 구성, 부분과 전체와의 관계, 비례, 균형, 면의 방향 선의 경사와 강약, 표면의 처리 등 모든 작업은 전체의 '스케일' 안에서 항상 제약을 받으면서 질서를 갖게 한다.[52] 이러한 조각의 구성원리의 원형은 앞서 완당의 "상식적인 일반 통념을 완전히 벗어나 작자(作字)와 획(劃)을 해체하여 극히 높은 경지에서 재구성하는 태도며 공간을 처리하는 예술적 구성"과 정확히 일치한다.

흥미로운 것은 김종영 자신이 그의 치열한 정신성을 '천상의 즐거움' 즉 "천락"에 비유하고 있다는 점이다. 그가 가장 즐겨 썼던 『장자』 외편 「천도」는 다음의 내용

49 김종영, 「완당과 세잔」, 앞의 책(2005), p.133.
50 오광수, 앞의 책, p.157.
51 임영방, 「김종영선생의 조형세계」, 『金鍾瑛 인생·예술·사랑』(김종영미술관, 2002), p.118.
52 김종영, 「작품집 自序」, 위의 책, p.11.

을 담고 있다.

> 이것을 두고 천락(天樂)이라고 하는 것이다. 그러므로 천락을 아는 사람은 그의 삶이 천체의 운행과 같고, 그의 죽음은 물건의 변화와 같다고 하는 것이다.[53]

김종영의 조각을 지배하는 것은 견고한 수학적 통제와 계산이 아니라 일종의 유희였던 것이다. 그가 자연에 관심을 갖는 것도 어쩌면 자연에서 발견되는 자유와 그 자유를 넘어서는 질서와 균형 때문이라 할 수 있다. 김종영은 그 자유와 질서를 유희로 지칭했고, 그 정신적 유희의 조각적 변용을 불각으로 규정했다. 김종영이 강조하는 완당의 서체는 '상식을 깨는 자유'에도 불구하고 완벽한 조화와 균형을 달성한 일종의 '불서(不書)'의 전형으로 이해된다. 김종영은 완당의 불서로부터 "자유와 용기와 사랑을 겸한 휴머니티"를 읽는다.

> 인간의 예술적 활동에는 절대 구속이 없는 자유가 필요한 것이다. 일체의 구속으로부터 벗어나지 않고는 창작이 불가능하기 때문이다. 세속적 물욕과 공명심에 얽매여서는 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. 그러나 구속을 배격하고 자유를 획득하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 여기에는 용기가 있어야 한다. 예술가에게 무엇보다도 필요한 것은 용기다. 자유와 용기와 사랑을 겸한 '휴머니티' 없이는 예술이란 무의미한 것 아닌가. 이런 뜻에서 완당은 '유희'란 말을 원용한 것으로 본다.[54]

김종영은 유희를 자신의 예술의 토대로 삼는 데 주저하지 않는다. "유희란 것이 아무 목적 없이 순수한 즐거움과 무엇에고 구애받지 않는 자유에서 이루어지는 것이라면 다분히 예술의 바탕과 상통된다고 보겠다."[55] 김종영은 유희정신을 통해 한 편으로 사회적 명성을 얻으려는 예술가의 욕망을 통해 사회의 지배적 힘이 틈입하는 것을 막고, 또 한편으로는 한국적 자연을 닮은 가장 조각적인 조각의 원형을

---

53 "此之謂天樂. 故曰知天樂者, 其生也天行, 其死也物化", 『莊子』, 「天道」.
54 김종영, 「유희정신」, 앞의 책(2005), p.129.
55 김종영, 「유희삼매(遊戲三昧)」, 앞의 책(2005), p.130.

탐구했던 것이다. 김종영의 불각은 재료를 대하는 미학적 방법과 자연의 질서, 그리고 유희 정신이 만나는 절묘한 균형점이라 할 수 있다. 이 균형점은 김종영의 불각이 조각으로서 완성되는 바로 그 지점이다.

Ⅴ. 결론을 대신하여: 예술, 사회, 그리고 자연

여기서 다시 부르디외의 상징투쟁 개념으로 돌아가 보자. 예술장에서의 상징투쟁 개념은 궁극적으로 예술과 사회의 관계를 어떻게 설정할 것인가의 문제로 귀결된다. 상징투쟁이란 상징, 곧 예술의 정당성을 획득하고 인정받기 위한 장 안팎의 이중적 투쟁이다. 그 투쟁의 핵심은 예술장 내외에서 예술적인 것의 가치를 설립하고 그 가치를 장 내 참여자들인 동료 예술가들 뿐 아니라 장 밖 사회공간에서 인정받기 위한 예술가들의 투쟁이다. 이러한 예술가들의 투쟁은 장 내에서 다른 예술가들과의 인정투쟁 뿐 아니라 사회공간을 지배하는 권력과 자본에 대한 투쟁에 직면한다. 당대 예술의 풍경은 예술장 내외에서 수행되는 예술가들의 이중적 상징투쟁을 통해 내용과 형식을 갖는다. 예술가들의 이중적 상징투쟁이 성공할 때 예술장의 자율성과 사회공간에서 예술의 권위는 커진다. 반대로 예술가들의 투쟁이 실패할 때, 예술은 한낱 사회공간의 지배적인 힘들이 관철되는 통로이거나 그 힘에 공모하는 타율적 행위자들을 위한 출세의 수단에 불과해진다. 예술장의 자율성은 떨어지고 예술가들은 권력의 직접적인 영향에 노출된다. 당대 예술상황에서 김종영이 직면했던 문제가 바로 그것이다.

해방공간에서 예술은 직접적으로 권력투쟁의 지배적인 의도에 노출되어 있었다. 특히 조각은 자율적 장으로서의 최소한의 조건을 갖추지 못한 상황이었다. 일제와 해방, 한국전쟁과 반공, 독재와 4·19, 또 다른 독재와 5·18이라는 일련의 사회적 변화와 지배집단의 변동 속에서 조각은 예술로서의 권위와 정당성을 상실한 채 직접적으로 정치적 의도를 반영하는 수단으로 전락했던 것이다. 김종영의 불각은 바로 그러한 상황에서 먼저 가장 조각다운 조각을 탐구하기 위한 시도였다. 김종영은 한편으로 당대 사회공간을 지배하는 권력과 자본이 조각에 틈입하는 것에 완강하게 저항했고, 다른 한편에서 자연, 그 가운데서도 가장 한국적인 자연에 귀의하는 조각의 영역을 설립하는 데 성공했다. 그러한 과정에서 전통과 완당의 서예로 상징되는 자연 합일의 유희정신은 조각을 진정한 예술로 만드는 토대이자 문화와 예술

에 틈입하는 세력에 맞서 진실과 자유를 지켜내는 예술적 '용기'라 할 수 있다.

> 지역사회에서나 국제사회에서 인간의 양심이 짓밟히고 문화, 예술에 먹칠을 하는 여러 가지 세력이 날로 더해 가고 있는 이때, 참된 문화와 인간의 행복을 위해서 지식인 예술가들은 누구보다도 거짓을 물리치고 진실과 자유를 길러 가야 할 것이다.[56]

김종영의 불각은 예술의 가치를 보호하기 위한 사회적 저항, 그리고 자연과 유희정신에 기반을 두고 조각의 재규정이라는 이중의 실천이 한 쌍으로 맞물리는 퍼즐과 같다. 김종영은 이 퍼즐을 완성함으로써 자연, 인간 사회, 그리고 예술 사이의 행복한 관계를 모색한다. "나는 단 한 가지 자신 있게 단언합니다. 자연과 인간 사회가 있는 한 예술은 언제나 존재할 것이고, 우리의 희망은 계속될 것으로 확신합니다."[57] 김종영이 그토록 일제와 독재, 그리고 세속적 인정에 대한 예술가의 야망에 저항했던 이유는 그것들이 그 희망을 좌절시키고, 예술과 사회, 자연의 '단절'을 유발시켜왔기 때문이다.[58] 김종영에게 사회는 예술의 토대였다. 건강한 예술은 건강한 사회를 전제하며, 그가 추구한 건강한 사회의 작동원리는 민주주의였다. 오직 민주화된 사회 속에서 예술과 사회, 그리고 자연 사이의 소통이 복원되고, 그 소통 속에서 예술가와 사회성원 모두 행복할 수 있다. 김종영에게 불각은 조각에 개입하는 사회적 힘들을 차단하고 모순된 조각을 극복함으로써 새로운 방식으로 조각을 긍정하는 미학적 실천이었던 것이다.

주제어 keywords
김종영 Kim Chong Yung, 불각으로서의 조각 sculpture as non-sculpture(bulgak), 상징투쟁 symbolic struggle, 상징투쟁으로서의 조각 sculpture as symbolic struggle

56 김종영, 「거짓과 진실, 그리고 자유」, 앞의 책(2005), p.55.
57 김종영, 「현대의 조형예술, 무엇이 문제인가」, 앞의 책(2005), p.185.
58 예술과 사회, 자연에 관한 김종영의 문제의식에 관해서는 다음을 참조하라. "현대의 예술에서는 자연이나 인간의 현실이 옛날과 같이 단순하게 반영되지 않는다는 데에서 여러 가지 어려운 문제가 있다고 하겠습니다. 그 중의 하나가 예술의 단절현상인데, 사회적인 관습이나 예술에 대한 일반적인 통념은 물론이고 자연과 현실과의 단절도 서슴지 않습니다. 심지어 일부 예술은 예술 그 자체와도 단절되어 있습니다. 비록 이러한 현상은 예술의 순수성이나 개성을 위한 것이라 하더라도 우리를 궁지에 몰아 숨 막히게 하고 있는 것만은 사실입니다." 위와 같음.

참고문헌

『金鐘瑛 인생·예술·사랑』, 서울: 김종영미술관, 2002.

단토, 아서, 윤자정 옮김, 「최후의 예술작품: 예술작품과 실제사물」, 중앙일보 계간미술 편, 『現代美術批評30選』, 서울: 중앙일보, 1987, pp.54-63.

박갑성, 「인간 각백(刻伯)을 말함」, 『초월과 창조를 위하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』, 파주: 열화당, 2005, pp.15-25.

박춘호, 「《선비와 조각》전을 개최하며」, 『선비와 조각: 2016 김종영미술관 특별전』, 서울: 김종영미술관, 2016, pp.4-60.

박춘호 편, 윤찬호 탈초 번역, 『서예작품 목록』, 서울: 김종영미술관, 2015. (미출간)

부르디외, 피에르, 김웅권 옮김, 『파스칼적 명상』, 서울: 동문선, 2001.

부르디외, 피에르, 현택수 옮김, 『맞불』, 서울: 동문선, 2004.

오광수, 『김종영 한국 현대조각의 선구자』, 서울: 시공아트, 2013.

이동국, 「서문」, 『추사 김정희 우성 김종영 불계공졸(不計工拙)과 불각의 시(時)·공(空)』, 서울: 학고재, 2015, pp.4-21.

임영방, 「김종영 선생의 조형세계」, 『金鐘瑛 인생·예술·사랑』, 서울: 김종영미술관, 2002, pp.115-123.

조은정, 『권력과 미술: 대한민국 제1공화국의 권력과 미술』, 파주: 아카넷, 2009.

『초월과 창조를 위하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』, 파주: 열화당, 2005.

최열, 『한국근현대미술사학』, 파주: 청년사, 2010.

최열, 『한국현대미술운동사』, 파주: 돌베개, 1994.

최종태, 「3·1독립선언기념탑 사건」, 『3·1독립선언기념탑』, 서울: 김종영미술관, 2004.

최태만, 『현대한국조각사』, 파주: 아트북스, 2007.

Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge, UK: Polity Press, 1996.

Bourdieu, Pierre and Loic J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Interpreting Kim Chong Yung's Work in View of the Symbolic Struggle

Kim, Dong-il

The word that often comes to mind when discussing sculptor Kim Chong Yung's work is the philosophy of Bulgak(不刻). Bulgak literally means 'to not sculpt' or 'the refusal to sculpt.' As it is implied in the word, Kim Chong Yung did not leave many work nor did he leave a masterpiece. In fact, Kim Chong Yung's ambition as a sculptor, compared to his contemporaries, is considered rather modest. While exaggerated anecdotes related to bulgak misrepresent him and his art in an almost mythical fashion, that is not to say that Kim is an overrated artist. If his contribution to modern Korean sculpture cannot be denied, then his achievements and bulgak are not to be seen as polemics but rather the two sides of a coin. The French sociologist Pierre Bourdieu defined symbolic struggle in two dimensions. First, the symbolic struggle is the practice of receiving recognition from competitors in a field, and second, it is the struggle to gain authority from the public in the social space outside the field. In view of the symbolic struggle, Kim Chong Yung's bulgak can be understood to be a method that captures the essence of sculpture within the art world, and the struggle to have its value recognized in the social space. Kim Chong Yung's bulgak carries two meanings. First is the denial of sculpture. Here, the sculpture is understood as the process and result of an artist projecting his or her intention to a material and artificially carving and controlling it. Kim Chong Yung practiced bulgak in refusal of such method. Second, bulgak indicates the minimalization of sculpting. In other words, by retaining a passive attitude towards a material, it is a method which aspires to bring out the most natural state of the material. Kim Chong Yung ironically affirmed the act of sculpting by refusing to sculpt. This is because, in the social context, the sculpture does not simply remain in the realm of art but acts as a passage where the dominant forces of social space penetrate. Korean society was a tumultuous one at the time of Kim Chong Yung, dejected through the Japanese colonial period, liberation, then the authoritarian regime where artists were

not free from being labeled pro-Japanese, anti-Communist or authoritarian. Kim Chong Yung did not want his work to be controlled like this, and by refusing to sculpt, he resisted against the social forces that tried to influence his work. In this sense, bulgak by Kim Chong Yung was a symbolic struggle in its most intense form in order to fight against the ruling forces of society and obtain a differential position within the sculptural world. Bulgak – the refusal to sculpt or the minimalization of sculpting – aspired towards pure Korean sculpture which resembled nature rather than respond to the various social forces or the sculptural styles that resulted from these forces. He pioneered the abstract natural sculptural style, using wood and stone from Korea, representing Korean nature in abstract language. Against this background, this research first examines the social space under Japanese colonial, liberation, and authoritarian periods to understand Kim Chong Yung's sculptures within the social context, and second, investigates Kim's artistic response in the process of reconstructing social space.