

# 우성(又誠)과 추사(秋史)의 대화 이 땅에서 예술 하기에 있어 전통과 현대, 내재와 외래의 합일문제에 대하여

이동국

**李東華**

예술의전당 서예박물관  
수석큐레이터  
문화재청 문화재전문위원  
서울시 문화재위원  
성균관대학교  
유학대학원 석사

《추사 김정희, 우성 김종영: 불계공졸(不計工拙)과 불각(不刻)의 시공(時空)》(학고재 갤러리, 2015. 09. 11~10. 14) 전시는 우성의 조각(彫刻)을 추사의 서(書)와 맞비교한 것이 주목되었다. 이를 통해 두 작가의 작품조형과 미감의 같고 다를 것을 최초로 보게 시도하였다는 점에서 관객들에게 큰 반향을 일으켰다. 하지만 일부에서는 우성(又誠) 김종영(金鍾瑛, 1915~1982)의 각(刻)을 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786~1856) 서의 영향으로 바로 비교하는 것은 근거가 미약하다는 비판도 있었다. 우성이 “완당 글씨의 예술성은 리듬의 미보다 구조의 미에 있다. ... 내가 완당을 세잔에 비교한 것은 그의 글씨를 대할 때마다 큐비즘을 연상시키기 때문이다”고 추사를 세잔이나 피카소와 바로 비교하였다고 우성의 각을 추사의 서에 바로 대입시키는 것은 무리라는 것이었다. 우성이 비록 고예(古隸) 필치로 <유희삼매(遊戲三昧)>를 대자 현관 휘호를 하고 있지만 이것을 가지고 추사와 직결시킨다는 것도 비약이라는 이야기였다. ‘유희삼매’는 추사의 전매특허가 아니라 조선의 문

\* 이 글은 『추사 김정희, 우성 김종영: 불계공졸(不計工拙)과 불각(不刻)의 시공(時空)』(학고재 갤러리, 2015. 9. 11.~10. 14) 서문을 주로 원용한 가운데 제목과 서론 부분을 전면적으로 개고한 것이다.

인이라면 누구나 희구했던 화두라는 것이다. 당시 전시기획에 참여한 필자로서 앞서 본 관객들의 반응은 당연하다고 생각했다. 이런 의문은 정도의 차이는 있겠지만 바로 기획자 자신의 의문이기도 했다.

## 《유희삼매첩(遊戲三昧帖)》 발굴

하지만 이 의문은 2017년도 올해 봄, 김종영미술관 작품 속을 배회하다 순식간에 깨졌다. 바로 추사의 《완당집고첩(阮堂執古帖)》이 눈앞에서 발굴되었기 때문이다.<sup>도1</sup> ‘유(遊)’, ‘희(戲)’, ‘삼(三)’, ‘매(昧) 한 자 한 자가 눈앞에 펼쳐질 때마다 온 몸을 감싸는 전율은 형언할 수 없었다. 우성이 에세이 「완당과 세잔느」에서 말한 ‘해체’와 ‘재구성’이 바로 ‘유’ 첫 자에서부터 실증되었기 때문이다. ‘삼’에 가서는 간송미술관 소장의 〈계산무진(溪山無盡)〉 현판의 허허실실 공간경영 그대로 전개되었다. 이 순간 필자는 김종영미술관의 전시 작품이 다시 보였다. 말 그대로 불계공졸(不計工拙)과 불각(不刻)의 세계가 시공을 초월하여 내 눈앞에 펼쳐져 있었다.



1  
김정희  
《완당집고첩》  
1850년경  
김종영미술관

… 내가 완당을 세잔느에 비교한 것은 그의 글씨를 대할 때마다 큐비즘을 연상하기 때문이다. 우리나라뿐 아니라 중국에서도 유례를 찾기 어려울 만큼 완당의 글씨에는 투철한 조형성과 아울러 입체적 구조력을 갖고 있고 동양 사람으로는 드물게 보는 적극성을 띠고 있다. 상식적인 일반의 통념을 완전히 벗어나 작자(作字)와 획(劃)을 해체하여 극히 높은 경지에서 재구성하는 태도며 공간을 처리하는 예술적 구성이며 하는 것은 그의 탁월한 지성(知性)을 말해주는 것이려니와 고전(古典)을 결코 경시하지 않으면서도 종횡무진으로 풍부한 변화를 갖는 예술적 창의력과 넓은 견식(見識)은 족히 세잔느에 비교하고도 남음이 있다고 보겠다.<sup>1</sup>

우성의 「완당과 세잔느」 에세이는 그냥 감상문이 아니라 추사가 그러했듯이



철저하게 실사구시(實事求是)적 입장에서 논증의 논증을 거듭한 논문의 축약본이다. 우성이 바로 추사의 <유희삼매>를 교과서로 하여 조형은 물론 미학적으로 정신적으로 사표(師表)로 삼아 본격 재해석하기 시작한 것은 1964년 즈음이다. 실제 추사의 원작 <유희삼매>는 김종영이 직접 《완당집고첩(阮堂執古帖)》이라고 제첩하고 애장한 서첩의 첫 작품으로 '유희삼매'가 우성의 작품에 등장하는 것은 1964년 작 <난초>에서부터이다.<sup>2)</sup> 이 시기를 전후하여 우성은 '모든 것을 풀어 해친' 난초와 '날아가는 듯한' 괴석을 본

격 시리즈로 제작하였다. 특히 우성이 「불각의 미」 에세이에서 불각의 실제 예로 들었던 괴석은 나중에는 구멍이 뚫린 도넛과 같은 불각의 입체형상으로 재해석되었다. 우성은 자신이 집필한 아래의 「유희정신」이라는 에세이에서 추사의 '유희'를 모든 구속을 벗어난 절대자유로 해석하고 있다.

완당 김정희는 '유희삼매'란 말을 원용했다. 시서화(詩書畫) 즉 오늘의 예술에 몰두하는 경지를 두고 한 말이다. 예술의 기원이 인간의 유희본능(遊戱本能)이란 학설도 있어 완당의 탁월한 달견(達見)에 새삼 놀라지 않을 수 없다. 인간의 예술적 활동에는 절대 구속이 없는 자유(自由)가 필요한 것이다. 일체의 구속으로부터 벗어나지 않고는 창작이 불가능하기 때문이다. 세속적 물욕(物慾)과功名심(功名心)에 얽매어서는 생각과 행동이 자유롭지 못함이고, 자유롭지 못한 정신 상태에서 어떻게 남의 심금을 울리는 예술작품이 생겨나겠는가. 유희는 이 모든 구속을 수반하지 않는 데서 예술의 세계와 통하는 것이다. 그러나 구속(拘束)을 배격하고 자유를 획득하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 여기에는 용기가 있어야 한다. 예술가에게 무엇보다도 필요한 것은 용기다. 자유와 용기와 사랑을 겸한 '휴머니티' 없이는 예술이란 무의미한 것이

1 김종영, 「완당과 세잔느」, 『조월과 창조를 향하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』 (열화당, 2005), p.133.

다. 이런 뜻에서 완당은 '유희'란 말을 원용한 것으로 본다.<sup>2</sup>

이런 맥락에서 우성의 작품들은 조형도 조형이지만 사의(寫意)라는 측면에서 다시 볼 필요가 있다. 전통이라는 굴레와 결코 외면할 수 없는 서구라는 현대의 동시 압박을 우성은 이렇게 추사의 유희정신과 실천을 통해 극복하고 있다고 필자는 보기 때문이다. 여기서 우성은 “유희는 이 모든 구속을 수반하지 않는 데서 예술의 세계와 통하는 것이다”고 갈파하면서 구속을 배격할 수 있는 용기를 주문하고 있다. 더 나아가서는 “자유와 용기와 사랑을 겸한 ‘휴머니티’ 없이는 예술이란 무의미한 것이다. 이런 뜻에서 완당은 ‘유희’란 말을 원용한 것으로 본다.”고 추사의 ‘유희’를 통찰하고 있다. 자유, 용기, 사랑을 겸비한 ‘휴머니티’의 결정체로서 추사의 〈유희삼매〉를 보고 있는 우성의 혜안 또한 놀라지 않을 수 없다. 이런 맥락에서 우성의 ‘유희삼매’ 또한 인본주의의 결정체이자 우성의 유희는 서화는 물론 추사를 넘어 조각에 이르기까지 전방위로 삼매된다. 그런데 김종영이 추사의 ‘유희삼매’를 오마주 할 때가 바로 공고롭게도, 아니 필연적이게도 그가 「불각의 미」를 에세이를 쓸 1964년경이다. 우성의 예술궤적을 크게 네 시기로 나눌 때 마지막 완성기에 본격적으로 접어든 때가 여기다. 놀라운 사실은 우성이 ‘불각의 미’를 우리가 흔히 생각하는 조형보다 의미에 방점을 두고 현대 조형이념에 이르기까지 통찰해내고 있다는 점이다.

고대 중국 사람들은 일찍이 불각의 미를 숭상하였다. 괴석(怪石) 같은데 약간의 가공을 했을 때는 손댄 자국을 없애기 위해서 물속에 몇 해를 넣어두었다가 감상을 하였다. 이것은 자연석의 경우에 인공(人工)이 가해진 흔적을 없애기 위해서 이겠지만 옛날 사람들이 불각의 미를 최고로 삼은 것은 형체(形體)보다도 뜻[意]을 중히 여겼던 탓이다. 현대 조형이념이 형체의 모델링보다도 작가의 정신적 태도를 더욱 중시하고 있는 것은 동양사상의 불각의 미와 상통한다고 볼 수 있다. 콘스탄틴 브랑쿠시나 헨리 무어의 작품이 조각으로 보이는 것을 싫어하고 자연스럽게 존재하기를 바라는 것은 조형에 대한 순수한 의미를 구하는 태도고 보니 이것은 역시 불각의 미다. 즉 자연에서의 조화(調和)를 구하는 것이기도 하려니와 그러면서도 작품은 확실하게 외연

---

2 김종영, 『유희정신』, 앞의 책(2005), p.129.

(巍然)히 존재하면서 항상 자연의 대질서(大秩序)와 상통하는 격조를 지니게 한다.<sup>3</sup>

여기서 주목되는 것은 우성이 “옛날 사람들이 ‘불각의 미’를 최고로 삼은 것은 형체보다도 뜻을 중히 여겼던 탓이다”고 본 지점이다. 우성 자신의 ‘불각의 미’ 또한 바로 사의다. 형체를 우선시하는 서구 추상마저도 내면의 뜻을 중시하는 사의로 우성은 해석해내고 있다. 이런 사의적 맥락으로 현대조각을 보는 관점의 전환은 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brâncuși, 1876~1957)나 헨리 무어(Henry Moore, 1898~1986)와 같은 현대조각마저도 형체보다 작가의 정신적 태도를 중시하는 ‘불각의 미’로 간파하고 있다. 여기서 우리는 우성의 통찰이 동서고금을 관통하고 있음을 다시금 확인한다.

## 불계공졸과 불각, 그리고 유희삼매와 대자유

사실 말이 나왔으니 말이지 우성의 통찰이 아니고서 누가 서구 추상조각을 이렇게까지 해독해낼 수 있을까. 누가 추사체의 조형과 내면을 세잔의 추상그림과 동일하게 관통하는 언어로 풀어낼 수 있을까 생각하면 우성의 조각이 개관이 폐관인 체 서문맹(書文盲)의 외눈으로 평가되고 있는 현실도 이해하지 못할 바는 아니다. 요컨대 여기서 우리는 추사의 ‘불계공졸’과 우성의 ‘불각’은 추사의 ‘유희삼매’를 공통분모로 하여 직통함을 알 수 있다. 이 지점이 바로 모든 구속에서 벗어난 절대 자유다. 우성의 추사 홀릭 상태라 할까. 추사의 유희삼매가 우성의 유희삼매가 되는 바로 이 지점에 가서는 이보다 더한 우성의 추사에 대한 사랑과 경의는 없다. 우성은 그냥 추사를 외형이나 따라 한 것이 아니다. 그렇게 했다면 단언컨대 전통을 토대로 현대를 녹여내는 오늘의 추사와 같은 우성은 없다고 할 수 있다. 학교재 전사에서 관객들의 요구는 우성이 추사를 공부했다는 직접적인 증거가 없는데 왜 추사를 끌어들이느냐는 것이었다. 글씨공부로 치면 형임(形臨) 수준을 증거하라는 요구였다. 사실 전통을 해석함에 있어 모방을 전부로 간주하는 이러한 태도와 생각을 우성은 가장 경계하고 있다.

3 김종영, 「불각(不刻)의 미」, 앞의 책(2005), pp.144, 147.

아무튼 우리의 문화(文化)는 사회적으로 역사적으로 유기적인 복합성을 띠고 있는 것만은 사실입니다. ... 다시 말해 외부 영향을 받으면서도 새로운 생명을 가진 자기 나름의 창작이 되어야 한다는 이 어려운 작업이 예술가의 궁극적인 과제입니다. ... 외부의 영향이 단순한 모방(模倣)으로 그쳐서는 안 되겠고 지역사회의 전통이란 것이 천편일률의 형식적 반복으로 일관되어서도 안 될 것입니다.<sup>4</sup>

우리 문화의 복합성을 전통과 현대의 유기적인 관계 속에서 파악하고 있는 우성의 통찰력이 주목된다. 특히 “외부의 영향이 단순한 모방으로 그쳐서는 안 되겠고 지역사회의 전통이란 것이 천편일률의 형식적 반복으로 일관되어서도 안 될 것입니다”라고 하는 지점은 우성 자신이 걸어온 예술궤적이고 작가태도이기도 하였다. “새로운 생명을 가진 자기 나름의 창작이 되어야 한다”는 예술가의 과제를 풀기 위해 우성은 모방과 형식적 반복을 가장 경계하면서 외부 영향으로 서구의 추상조각을 지역사회의 전통으로서, 그 중에서도 추사서(秋史書)를 받아들여 돌과 나무에 붓으로 각을 해내고 있다. 이런 맥락에서 ‘창신’ 이전에 ‘법고’가 얼마나 어려운지를 추사를 통해 직접 들여보자. 우성이 애지중지해온 《완당집고첩》의 〈유희삼매〉 다음의 시작(詩作)이다.

옛 사람은 모두 옛 도를 지키면서  
추위와 배고픔을 마다하지 않았네.  
지금 사람도 옛 도를 지키려 하나  
행동마다 스스로 위험을 부르네.

늙은 국화 서리 견뎌 꽃 피우고  
성긴 소나무 눈발 속에 꽃꽂하네.  
무양도 또한 지극히 현명한데  
수양산의 배고픔을 어찌 슬퍼하라.

중니가 어찌 성인이 아니라만

---

4 김종영, 「현대의 조형예술, 무엇이 문제인가」, 앞의 책(2005), p.190.

다만 호향의 비웃음을 사는구나.  
마음속엔 온갖 생각 일어나니  
전과 지금 어지럽기 실과 같네.

빨빨대며 다니기가 다함 없고  
그저 그냥 느긋한 자 누구이고.  
밀려오는 한스러움 막을 길 없고  
후회한 들 무슨 소용 있으리오.

옥과 돌이 다 비웃음과 옥을 먹고  
느린 말과 날랜 말을 함께 달리게 하네.  
그대여 청컨대 옛 것에 집착치 마라  
옛 것에 집착하면 스스로를 망칠 뿐.<sup>5</sup>

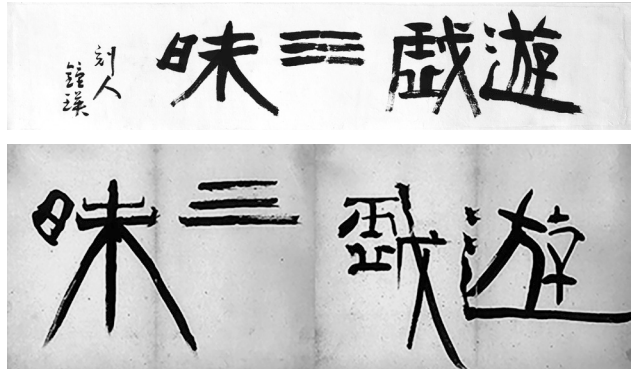
우리가 늘 입버릇처럼 말하는 ‘법고창신(法古創新)’ 내지는 ‘온고지신(溫故知新)’, ‘입고출신(入古出神)’이 실제 그 중요성만큼이나 실천에 가서는 얼마나 어려운 일인지는 이 시를 보면 추사자신도 잘 알고 있음을 짐작할 수 있다. ‘집고(執古)’가 얼마나 어려운 길이었으면 법노(法奴)까지도 경계하면서 “그대여 청컨대 옛 것에 집착치 마라. 옛 것에 집착하면 스스로를 망칠 뿐[請君勿執古, 執古徒自隳]”이라고 유차(劉叉)가 지은 「옛 것에 집착하지 말기를 한조주에게 당부하다[勿執古贈韓潮州]」라는 시를 하손노인(下澀老人)으로 자호(自號)하면서 시범삼아 휘호하여 여균(如筠)에게 당부까지 하고 있다. 동시에 이 글을 소중히 여기길 그침 없이 하여서 완숙하게 연습하도록 할 것을 권면하고 있다.

그렇다면 우성은 추사의 입장에서 이런 가르침을 어떻게 받아들이고 실천하고 있을까. 우성의 추사 오마주 내지는 재해석이라고도 할 수 있겠는데, 우성은 화선지라는 평면적인 그라운드에서의 형임(形臨)·의임(意臨)·배임(背臨)을 넘어 조각이라는 입체공간까지 확장되는 독자적인 창작의 경지까지 가고 있다. 우성의 <유

5 古人皆執古, 不辭東餓悲, 今人亦執古, 自取行坐危./ 老菊凌霜葩, 獅松抱雪姿. 武王亦至明, 寧哀首陽飢./ 仲尼豈非聖, 但爲互鄉嗤. 寸心生萬路, 今古禁若絲./ 逐逐行不盡, 茫茫休者誰./ 來恨不可過, 志梅何足追./ 玉石共笑唾, 駑驥相奔馳. 請君勿執古, 執古徒自隳. 「완당집고첩」 「유희삼매」.

희삼매)와 추사의 <유희삼매>를 보자.도3, 4 글자의 구조에서 다 같은 고예 스타일을 구사하고 있지만 필획의 성격에서 두 사람은 다르다. 우성의 구축적이고 건축적인 추상조각에 가서는 추사가 가지 못한 지점이다. 이것은 당연한 것이지만 동(東)과 서(西)의 내재와 외래의 융복합의 결과물로서 우성의 청출어람이다. 우성은 불각이라는 적멸(寂滅)과도 같은 구축적인 사의와 구조의 미로 평면과 입체라는 서와 각의 조형경계마저 이렇게 넘어서고 있다.

요컨대 '붓으로 각을 한다'는 것은 우성 각의 근저에 추사서가 이렇게 자리 잡고 있다는 것을 비유적으로 말하는 것이다. 다시 말하면 기둥과 벽의 스크럼으로 복합성을 띠고 있는 우성의 구축적이지 건축적인 절대추상 조각에 비(碑) 첩(帖)과 각체(各體)가 '혼용'된 추사서의 구조 원리가 배태되어 있다는 것이다. 추사, 우성의 불계공졸·불각의 예술정신과 철학은 화면과 입체라는 2, 3차원의 시공에서 이렇게 대자유로 유희되고 계승되면서 펼쳐지고 있는 것이다.



3  
김종영 <유희삼매>  
1970년경  
종이에 먹  
18×92cm  
김종영미술관

4  
김정희 <유희삼매>  
1850년경  
종이에 먹  
18×25(4)cm  
김종영미술관

## 복합성과 실사구시

이런 취지에서 복합성으로 말문을 여는 우성에게 귀를 기울여보자. 우성은 우리 문화의 특질을 복합성으로 규정하고 생명을 창작하는 예술가의 과제가 무엇 인지를 이야기하고 있다. 이것은 바로 한국의 현대 추상조각의 개창자인 우성 자신의 화두이자 추사가 걸어갔던 길이기도 하다. 앞서 본 각주4의 인용문을 다시 보면 우리 문화의 복합성을 사회와 역사의 유기적인 관계 속에서 파악하고 있는 우성의 통찰력이 주목된다. 문화는 역사와 사회라는 시간과 공간의 씨줄과 날줄 어느 하나라도 놓치면 제대로 이루어질 수 없다고 간주하고 평생 붓으로 칼로 실천해온 사람이 우성이다. 오늘날 우리 시각예술에 대입하면 전자는 서구 미술이고 후자는 동아시아 서다. 하지만 관건은 “새로운 생명을 가진 자기 나름의 창작이 되어야 한다”는 예술가의 과제다. 그러면 어떻게 할 것인가. 이에 대해 우성은 모방과 형식적



반복을 가장 경계하면서 외부 영향으로 서구의 추상조각을, 지역사회의 전통으로서, 그중에서도 추사서를 받아들여 돌과 나무에 붓으로 각을 해내고 있다.

나는 일찍이 주로 인체(人體)에 제한되어 있는 조각의 모티브에 대해서 많은 회의를 가져왔다. ... 그 후로 오랜 세월의 모색과 방황 끝에 추상예술에 관심을 갖게 되면서 부터 내가 갖고 있던 숙제가 다소 풀리는 듯하였다. ... 참으로 실현하기 어려운 지역적인 특수성과 세계적인 보편성과의 조화 같은 문제도 어떤 가능성이 있어 보였다.<sup>6</sup>

이 글은 1980년 국립현대미술관 도록 「자서」에 있다. 우성에게 참으로 실현하기 어려운 지역적인 특수성은 서라는 전통이고, 세계적인 보편성은 추상미술임을 짐작할 수 있다. 그 이유는 우성에게 있어 지역과 세계, 특수성과 보편성을 관통하는 말이 불각이고, 더 구체적으로는 별개로 여겨졌던 서와 추상조각의 접점도 불각이기 때문이다. 다시 「불각의 미」 에세이다. “옛날 사람들이 ‘불각의 미’를 최고로 삼은 것은 형체보다도 뜻[意]을 중히 여겼던 탓이다. 현대 조형이념이 형체의 모델링보다도 작가의 정신적 태도를 더욱 중시하고 있는 것은 동양사상의 불각의 미와 상통한다고 볼 수 있다.” 여기서 재삼 확인하듯이 ‘불각의 미’를 화두로 일찌감치 서와 추상미술의 조화가 우성의 과제이자 서를 통한 추상미술 보기와 실천이 문제 해결의 돌파구가 되고 있다. 결국은 우성이 비첩(碑帖) 혼용을 특질로 하는 추사서의 기하학적이고 변화무쌍한 구조 원리를 3차원의 구축적인 조각언어로 ‘불각’ 해내고 있다는 점에서 그 위대성이 읽혀진다. 그렇다면 여기서 좀 더 구체적으로 추사서의 궤적을 전통과 현대라는 관점에서 보자.

한국서예의 역사맥락에서 보면 추사 또한 외부 영향인 청대(淸代) 금석고증학의 단순 수입과 모방을 넘어서고 있다. 뿐만 아니라 조선 후기에 들어 감상 차원에 머물러 있던 중국 금석문을 추사는 학문과 예술로 승화시켜내고 있다. 추사는 외래의 금석고증학을 가지고 우리 안의 전통의 계승문제를 해결해내고 있다. 31세(1816)에 <북한산비> 조사를 시작으로 32세(1817) 경주 <무장사비> 고증과 <문무왕비> 발굴, 39세(1824) 창림사 출토 『무구정광대다라니경(無垢淨光大陀羅尼經)』

6 김중영, 『우성 김중영(김중영 작품집)』 (도서출판 문예원, 1980), p.184; 이 도록은 1980년 국립현대미술관 전시도록으로 동일한 내용이 『김중영 인생·예술·사랑』 (김중영미술관, 2002), pp.11-16에 「작품집 自序」로 소개하며 수록됨.

고증, 44세(1829) 평양 <고구려성벽석각> 발견, 47세(1832) 「진흥이비고(振興二碑攷)」, 즉 「예당금석과안록(禮堂金石過眼錄)」을 저술, 67세(1852) 북청(北靑) 유배(流配) 시에 「석노시(石磻詩)」와 「진흥북수고경(眞興北狩古竟)」 제작이 이를 증명한다. 특히 『해동비고(海東碑攷)』에 수록된 <평백제비(平百濟碑)>(660), <당유인원비(唐劉仁願碑)>(663), <경주문무왕비(慶州文武王碑)>(687), <진주진감선사비(晉州眞鑑禪師碑)>(887), <문경지증대사비(聞慶智證大師碑)>(924), <진대사비(眞鏡大師碑)>(923), <경주무장비(慶州藏寺碑)>(800) 등은 신라 금석문을 학문적으로 고증해낸 결정판이다. 「진흥북수고경」과 같은 작품 또한 추사의 금석고증학과 서가 학예일치의 경지에서 탄생한 걸작이다. 일생에 걸친 이런 결과물이 중국의 학예를 조선적으로 재해석하고 소화해낸 것이라는 점에서 추사는 모화(慕華)주의자가 아니라 세계로 열린 민족주의자임을 확인할 수 있다. 이런 결과물은 추사가 내건 「실사구시잡(實事求是箴)」의 실천이 아니면 나올 수가 없다.

옛 것을 상고하여 지금을 증명했으니,  
 산과 바다같이 높고 깊도다.  
 사실을 규명함은 책에 있고,  
 이치를 궁구함은 마음에 있네.  
 한 가지 근원을 둘로 나뉘지 말아야  
 중요한 나무[진리]를 찾을 수 있다네.  
 만권 서를 관찰하는 것은  
 다만 이 실사구시잡 뿐이라네.<sup>7</sup>

후지즈카 치카시(藤塚隣, 1879~1948)에 의하면 「실사구시잡」은 추사가 스승 옹방강(翁方綱, 1733~1818)의 편지를 읽고 지은 찬사(讚辭)로서 여기에는 자신의 학문방법과 그 지향점이 제시되어 있다. 다시 말하면 ‘실사’는 한학(漢學)의 훈고학적 실증주의이고, ‘구시’는 송학(宋學), 즉 주자학의 의리적(義理的)인 도덕주의를 말한다. 추사는 실사구시, 즉 ‘사실에 의거하여 사물의 진리를 찾는다’는 모토로 한학과 송학 즉 훈고학과 의리학을 절충 조화를 꾀하고 있다. 이런 맥락에서 추사야

7 “攷古證今, 山海崇深, 覈實在書, 窮理在心. 一源勿貳, 要津可尋. 貫徹萬卷, 只此規箴.” 金正喜, 「實事求是箴」.

말로 전통과 현대를 학예일치의 경지 하나로 녹여낸 사람이다. 이와 같이 ‘옛 것을 상고하여 지금을 증명하는[攷古證今]’ 추사의 학문 태도는 앞서 우성이 규정한 우리 문화의 ‘복합성’에서 말하는 지역사회 전통에다 여하히 외부 영향을 수용 소화해낼 수 있을 것인가 하는 맥락과도 같다. 추사의 이런 태도는 예술에서도 마찬가지다. 실사구시적 태도로 글씨의 궁극을 고예에서 찾아 당시 왕법(王法) 중심의 조선 서를 비판적으로 계승해내고 있다. 더 나아가서 불계공졸의 추사체를 창출하여 동아시아 세계에서의 판도를 바꾸고 있음에서 이러한 사실이 확인된다.

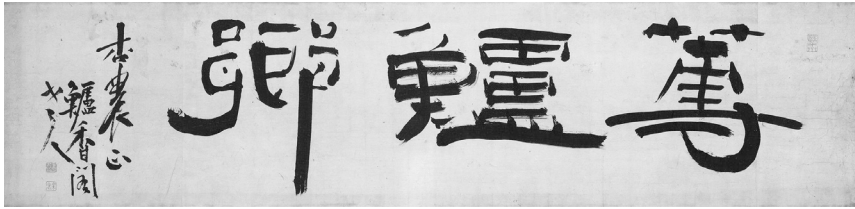
## 구축미와 절대추상

그렇다면 여기서 우성의 추상조각 추동인자(推動因子)로서 추사서는 어떤 것인지 들어보자. 사실 추사서는 말할 것도 없지만 입체를 문제 삼는 필획, 즉 선(line)이 아닌 스트로크(stroke)를 문제 삼는 ‘서’는 그 자체가 추상이다. 추상조각가 우성의 경우 특히 추사서의 조형 특질을 구축미·구조미에 방점을 찍으면서 세잔과 맞비교하고 있다. 이것은 결국 우성이 자신의 예술적 지향을 어디에 두고 있는가를 드러내고 있는 것이기도 하다.

완당 글씨의 예술성은 리듬의 미보다 구조의 미에 있다. ... 내가 완당을 세잔느에 비교한 것은 그의 글씨를 대할 때마다 큐비즘을 연상시키기 때문이다. ... 세잔느의 화면에서는 유려한 리듬은 볼 수 없다. 그의 회화는 그랬다기보다는 축조(築造)했다고 보는 것이 더 어울릴 것 같다. ... 집요한 자연추궁 끝에 (원통과 원추 같은) 기하학적(幾何學的)인 몇 개의 기본 형태로 모든 사물을 환원(還元)시킬 수 있다는 조형원리를 발견한 것은 세잔느의 혜안이라고 할 수 있겠고, “서화감상에는 금강안(金剛眼)이어야 하고 잔혹한 형리(刑吏)의 손길같이 무자비해야 한다”고 한 완당의 예술 감상 태도는 두 사람의 비범한 예술정신과 사물에 대한 투철한 관찰력을 짐작할 수 있게 한다.<sup>8</sup>

여기서 주목되는 점은 우성이 추사예술을 특히 구조의 미로 규정하고, “그

<sup>8</sup> 김종영, 『완당과 세잔느』, 앞의 책(2005), pp.133-134.



5  
 김정희  
 <순로향>  
 1850년경  
 종이에먹  
 29×120cm  
 학교재갤러리

의 글씨를 대할 때마다 큐비즘을 연상”시킨다고 말하는 대목이다. 이번 전시 작품으로 본다면 아마 우성이 직접 소장하고 완상해온 <유희삼매>나 <순로향(尊鱸鄉)>과 같은 작품을 두고 한 말이 아닐까 생각된다.<sup>도5</sup> 여기서 이런 작품을 두고 우성이 “그렸다가보다는 축조했다”고 하는 세잔의 화면과 바로 비교하는 이유를 짐작할 수 있다. 예컨대 <순로향>의 ‘로(鱸)’자만 보더라도 추사는 글자를 쓴 것이 아니라 당시에 이미 철근을 중형으로 엮어 현대의 도시 빌딩을 짓듯 축조하고 있는 것이다. 우성이 말한 바대로 세잔은 집요한 자연추궁 끝에 원통과 원추 같은 기하학적인 몇 개의 기본 형태로 모든 사물을 환원시킬 수 있다는 조형원리를 발견하고 그림으로 실천해낸 사람이다. 추사 또한 글씨의 근본을 집요한 서적(書跡) 추궁 끝에 왕희지는 물론 그 이전으로 거슬러 올라가 고예에서 찾아낸 사람이다. 이런 맥락에서 우성 또한 세잔과 추사의 눈을 통해 특히 자신의 조각언어의 절반이 되는 사물의 기하학적 본질을 통찰해냈다고 할 수 있다.

우성의 ‘복합성’이라는 기준으로 보면 당시 조선은 물론 동아시아 지역사회 전통이 왕법이고 외부 영향은 청대 금석고증학이 문제 삼고 있는 위비(魏碑), 육조해(六朝楷), 한예(漢隸)다. 이 둘 중에 어느 하나만 놓쳐도 지금의 추사는 없다고 할 수 있다. 완원(阮元, 1764~1849)의 ‘남북서파론(南北書派論)’, ‘북비남첩론(北碑南帖論)’에 의하면 전자는 첩파(帖派)이고 후자는 비파(碑派)이다. 요컨대 완원은 한(漢) → 위(魏) → 북비(北碑) → 구양순(歐陽詢)·저수량(褚遂良)으로 이어지는 북파서(北派書)의 맥을 정통으로 본 것이다. 이것은 기존의 중요(鍾繇, 151~230)나 왕희지(王羲之, 303~361)·왕헌지(王獻之, 344~386), 우세남(虞世南, 558~638)과 같은 소탈·분방하고 미묘한 아름다움을 자랑하는 남파(南派)중심의 주류 서맥을 뒤집은 것이다. 하지만 여기서 중요한 사실은 추사가 완원의 이론을 수용하되 완원이 배척한 왕법 중심의 남파까지도 절충하여 첩(帖)과 비(碑)를 혼용해내고 있다는 점이다. 내재적 요인으로서 종래 왕법 중심의 조선의 서와 중국서의 전통인 왕희지 이전으로 돌아가 외래적 요인이라 할 수 있는 전(篆)·예(隸)와 같은 ‘비(碑)’

를 해서(楷書)·행서(行書)와 뒤섞은 결과물로서 학예일치의 경지가 추사체다. 추사는 전통과 현대의 일치, 내재적인 것과 외래적인 것의 하나와 같은 이런 화두를 연행(燕行) 이전과 이후, 유배와 해배(解配)라는 생애 전부의 궤적 속에서 추사체로 풀어내고 있다. 우성 또한 비침과 각체 혼용의 추사체의 조형원리와 같은 맥락에서 ‘복합성’을 특질로 하는 추상조각을 실천해내었다. 이에 대해 임영방의 통찰이 주목된다.

모든 자연형태는 수많은 형(形)이 합(合)하여진 것이라고 보는 김종영은 자연물체의 기본성을 기하학적인 단위에 두지 않고 그 복합성에 두고 있다. 이것은 그의 작품에서 보여지는 양체(量體)의 상호연계 또는 다면체(多面體), 높이, 다양한 선 등에서 입증된다.<sup>9</sup>

6

김종영  
〈작품 78-4〉  
1978  
돌  
27×19×29cm  
김종영미술관

다시 말하면 우성의 조형관이 형의 복합성에서 이루어지고 있다는 사실은 외부의 영향으로서 서구의 추상조각을 단순 모방한다거나 전통으로서 추사체의 천편일률적인 형식적 반복을 넘어선 자리에서 목격된다. 우성의 작품에 보이는 양체의 상호연계 또는 다면체, 높이, 다양한 선 등이 이런 사실을 입증하고 있다. 예컨대 〈작품 78-4〉의 돌 작품을 보자.<sup>도6</sup> 다섯 개의 원통형 돌기둥이 스크럼을 짜고 한 뿌리에서 잉태되고 있다. 대자연의 원초적인 힘이 미분화된 상태에서 응결되어 있다. 마치 음양(陰陽)으로 우주가 나누어지기 이전의 태극(太極)을 보는 듯한 원기

7

김종영  
〈작품 78-28〉  
1978  
돌  
20×14×27cm  
김종영미술관

(元氣)의 덩어리다. 특히 양체의 상호연계가 주목된다. 원추형을 뒤집어 공간을 역삼각형의 긴장으로 몰아감으로서 단단한 돌의 물성(物性)과 생명력을 더 크게 드러내고 있다. 이와는 대비적으로 〈작품 78-28〉의 돌조각은 직사면체 기둥을 중심으로 서로 크기와 높이가 다른 여러 사각의 입면체가 구조적으로 구축되고 있다.<sup>도7</sup> 언뜻 보면 각각의 사면체가 별개로 붙어



9 임영방, 『김종영의 조형세계』, 앞의 책(2002), p.118.

있는 착각에 빠지지만 한 덩어리의 돌이다. 견고하면서도 유기적으로 크고 작은 입면체들이 한 통속이 되어 조용하면서 적멸의 절대추상 공간을 만들어 내고 있다. 우성의 이런 작업태도에 대해 다시 임영방이 말한다.

자연에 없는 형태를 새롭게 창작하는 것이 아니고, 자연에 내재되고 있는 형을 자연에 (다시 되돌려)준다는 인간적인 자립된 의지와 활동을 바탕으로 거기에 물질과 정신이 개입되어서 산출된 것이라고 볼 수 있는 것이다.<sup>10</sup>

나중에 상술하겠지만 “자연에 내재되고 있는 형을 자연에 (다시 되돌려)준다”는 여기가 바로 불각의 실천이고 불계공졸과 상통하는 지점이다. 그러면 왜 추사는 일생에 걸쳐 이런 길을 갔을까. 결론을 먼저 말하면 고예의 필획과 구축적인 구조는 서가 가진 절대추상의 궁극이기 때문이다. 전예에만 국한해서 보더라도 조선시대 중기나 후기는 당예(唐隸)를 지나 팔분예(八分隸)의 재해석에 머물러 있었다. 김상용(金尙容, 1561~1637), 허목(許穆, 1595~1682), 김수증(金壽增, 1624~1701), 이인상(李麟祥, 1710~1760), 송문흠(宋文欽, 1710~1752), 이한진(李漢鎭, 1732~1815), 유한지(俞漢芝, 1760~1834) 등을 중심으로 <예기비(禮器碑)>, <조전비(曹全碑)>, <공화비(孔和碑)>, <하승비(夏承碑)>, <장천비(張遷碑)> 등의 법첩유행이 이를 증명한다.

하지만 추사는 다 같은 예서(隸書)라도 필획의 절제미와 단단함을 기준으로 볼 때 동한(東漢) 예서, 즉 팔분예서의 파(波), 책(垂)과 같은 장식이 일체 배제된 서한예서, 즉 칼에서 붓으로 문자문명이 전환되는 시기, 태생적으로 전서(篆書) 필획에 예서 결구를 가진 고예에서 붓글씨의 근본을 본 것이다. 추사는 고예의 무게와 중요성을 해서와 비교하여 과천시절 제자 김석준에게 준 선면작품을 통해 갈파한 바 있다.

… 한예(漢隸) 한 글자는 해서와 행서 열 글자와 맞먹는다. 근래 사람들이 익히는 것은 모두 동한(東漢) 말에 만들어진 글씨들이며, 서한(西漢)의 글씨들은 손을 대지 못한다. 진예(晉隸)만 잘 써도 다행이긴 하다.<sup>11</sup>

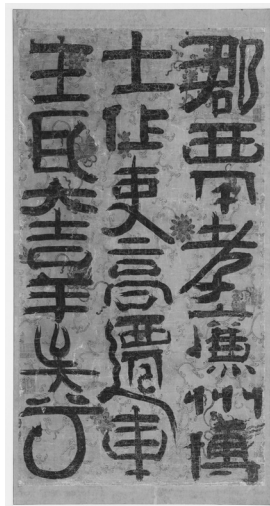
10 임영방, 『김종영의 조형세계』, 앞의 책(2002), p.118.

11 김정희, 『소당에게 주다[贈小棠]』, 『추사의 작은 글씨전-붓 천 자루와 벼루 열 개를 모두 닳아 없애고』(과

고예가 얼마나 중요했으면 “한예 한 글자는 해서와 행서 열 글자와 맞먹는다”고 말하겠는가만은 추사는 당시 사람들이 “서한의 글씨들은 손을 대지 못한다”고 통탄까지 하면서 당시 중국 청대서단을 이끌고 있는 작가들의 고예 인식의 한계까지도 정확하게 간파하고 있다. 추사가 쓴 〈호고(好古)·연경(研經)의 관기(款記)를 보자.

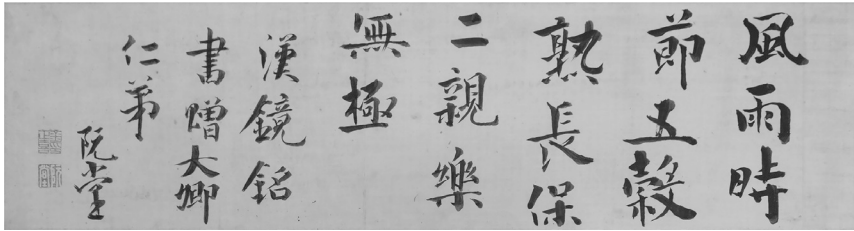
근래 예법(隸法)은 모두 등완백을 으뜸으로 생각하나 사실 그의 장기는 전(篆)에 있다. 그의 전은 진대(秦代)의 태산(泰山) 낭야(琅邪)에까지 올라가서 변화불측(變化不測)의 묘(妙)를 얻었고 예(隸)는 오히려 그 다음이다. 이병수는 기고(奇古)한 맛은 있으나 역시 옛 법에 얽매었다. 그러니 우리 예법(隸法)은 서한(西漢)의 오봉(五鳳)·황룡(黃龍)시대의 문자를 따르고, 촉비(蜀碑)를 참고로 해야 바른 길을 얻게 될 것이다.<sup>12</sup>

등완백(鄧完白, 1743~1805)과 이병수(伊秉綬, 1754~1815)는 당시 청대 비파서(碑派書) 계열을 주도하고 있었던 거장들이다. 하지만 이들 모두 왕법의 진수를 정통으로 체득하지 못했음은 물론 비파서의 근본이 되는 고예마저도 정통하지 못했음을 추사는 금강안으로 간파해내고 있다. 일체의 장식과 상징을 거부하는 고박(古樸)하고 고졸(古拙)한 고예는 불계공졸의 미의 토대다. 우성이 말하는 불각의 미 또한 여기가 아닌가. 예컨대 추사의 〈순로향〉, 〈서한경명I(西漢鏡銘I)〉, 〈노규황량사(露葵黃梁社)〉와 같은 작품을 보자.<sup>도8</sup> 전서의 필획에 예서의 결구를 가진 서한예서를 자유자재로 재해석하고 있다. 곡직(曲直)과 장단(長短), 수평·수직의 무쇠작대기 같은 필

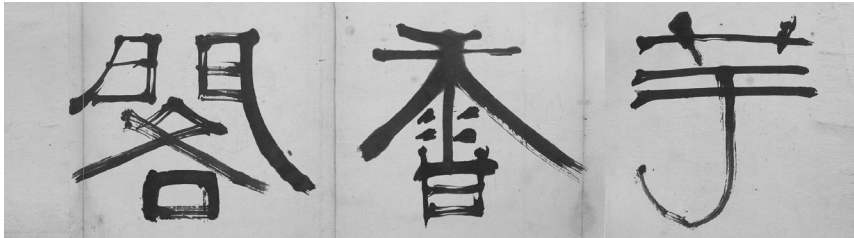


8  
김정희  
〈서한경명I〉  
〈임한경명첩〉  
19세기  
종이에 먹  
140×70  
개인소장

천문화원, 2005.11), p.26.  
12 (竹琬雅鑑並請削定) “近日隸法皆宗鄧完白, 然其長在篆, 篆固直溯泰山琅耶, 有變現不測, 隸尙屬第二, 如伊墨卿頗奇古, 亦有泥古之意, 只當從五鳳黃龍字, 參之蜀碑, 似得門徑, 阮堂.” 김정희, 「호고(好古)·연경(研經)의 관기(款記)», 삼성미술관 리움 소장(보물1685-2호); 그리고 호고(好古)·연경(研經)의 본문은 다음과 같다. 옛것 좋아서 때로 깨어진 비갈(碑碣)을 찾았고(好古有時搜斷碣), 경전(經典)연구에 여러 날 시(詩)을 기를 그만두었다(研經斐日罷吟詩).



9  
 김정희  
 <서한경명II>  
 19세기 중반  
 종이에 먹  
 26×99cm  
 학교재갤러리



10  
 김정희  
 <우향각>  
 19세기 중반  
 종이에 먹  
 각 34×26cm  
 학교재갤러리

획이 만들어내는 크고 작은 글자는 그 자체가 우성이 간파한 절대추상과 맥이 닿아있다. 더욱이 <서한경명I>에서 보듯 대소의 글자와 글자가 유기적으로 조응하면서 쌓인 문자망(文字網), 알파벳인드라는 서의 우주다. 이것은 앞서 우성이 규정한 '구조의 미'의 결정이다. 더욱 재미나는 것은 이런 고예가 다시 해서 버전으로 재해석된 고졸하고 어눌하기까지 한 <서한경명II> 작품이다.<sup>도9</sup> 그야말로 불계공졸이다. 또 불각의 아름다움이 시간을 초월하여 구현된 공간은 바로 여기를 두고 하는 말이다. 특히 <우향각(芋香閣)>과 같은 작품은 필획이 철심 같아 금석기(金石氣)의 덩어리인데다 갈필의 마티에르가 두드러진다.<sup>도10</sup> 절대추상을 지향하는 우성의 <작품 58-5>와 같은 철제 조각이나 <작품78-28>, <작품78-31>, <작품76-19>, <작품

11  
 김종영  
 <작품 58-5>  
 1958  
 철  
 28×20×40cm  
 김종영미술관



12  
 김종영  
 <작품 78-31>  
 1978  
 나무  
 37×29×64cm  
 김종영미술관

13  
 김종영  
 <작품 76-19>  
 1976  
 돌  
 43×22×60cm  
 김종영미술관



78-4)와 같은 목각, 돌조각의 아름다움도 이러한 맥락에서 해독될 수 있다.<sup>도11-13</sup> 비결은 물성, 즉 철, 나무, 돌과 같은 사물의 본성을 있는 그대로 드러내게 하는 데 있다. 이것이 바로 우성이 “자연현상에서 구조의 원리와 공간의 변화를 경험하고 조형의 방법을 탐구하였다”라고 한 그대로이자 다시 임영방이 “자연에 내재되고 있는 형을 자연에 (다시 되돌려)준다”고 본 그대로다.

## 사물의 질서와 불각

앞서 여러 차례 언급한 대로 우성의 화두인 불각의 미는 창조하는 것이 아니다. 세잔이나 추사같이 고박한 자연으로 찾아 나선 결과물이다. 이에 대해 우성은 다음과 같이 말하고 있다.

나는 창작을 위해서 작업한다고는 생각하지 않으며 나에게 창작의 능력이 있다고는 더욱 생각지 않는다. 따라서 개성이나 독창성에 지나친 관심을 갖기보다 자연이나 사물의 질서에 대한 관찰과 이해에 더욱 관심을 가져왔다.  
자연현상에서 구조의 원리와 공간의 변화를 경험하고 조형의 방법을 탐구하였다. ... 작품이란 미를 창작한 것이라기보다 미에 접근할 수 있는 조건과 방법을 이해하는 것이라고 생각한다.<sup>13</sup>

여기서 추사의 서, 세잔이나 피카소의 화, 우성의 각을 관통하는 공통점이 간파된다. 세 사람 모두 미는 창조하는 것이 아니라 자연이나 사물의 질서를 추출하여 글씨, 그림, 조각으로 실현해내는 데에 있다는 점이다. 이런 맥락에서 우성 조각의 궁극인 절대추상의 미도 추사서의 고예와 직통하여 발원하고 있음을 알 수 있다. <서한경명I>이 동경(銅鏡), 와전(瓦塼)과 같은 서한에서 명문에 충실하면서도 자유롭게 재해석해내고 있다면 <순로향>, <우향각>, <노규황량사> 등은 여기서 한 걸음 더 나아가 절대추상의 구축미로 재해석하고 있다. 여기서 이미 추사로부터 서구와 시차 구분 없이 추상이 실현되고 있다고 해도 과언이 아니다. 우성의 통찰에

13 「김종영: 조각과 그 밑그림」(김종영미술관, 2003), p.28.

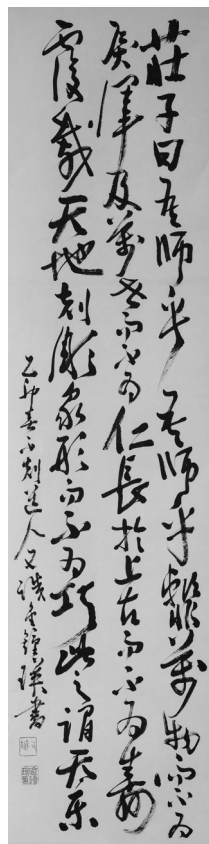
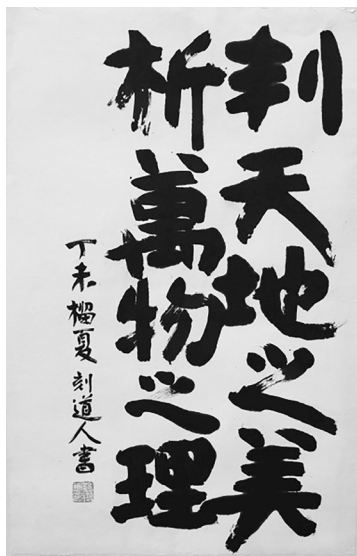
서 새삼 추사가 한국을 넘어 동아시아서의 패러다임을 바꾼 인물임은 물론 21세기 서화미술의 등대 같은 존재임을 다시 한 번 확인할 수 있다. 하지만 이러한 우성의 통찰은 자기 자신의 조각 궤적을 암시하고 있다는 점에서 더욱 중요하다. 이것은 추사 글씨와 세잔 그림, 그리고 서구 추상조각이라는 장르와 19세기와 20세기, 동과 서라는 시간과 공간의 좌표 중 어느 지점에서 그가 만나고 있고 어디를 지향하고 있는가 하는 문제다.

다시 말하면 우성의 조각에서 ‘불각’이라는 이념적 지향이나 절대추상을 향한 ‘순수조형’ 의지로 보면 우성에게 있어 서화는 각 이전에 검토되어야 할 장르라는 점이다. 이유는 우성의 각은 서화(書畵)의 3차원적 해석이기 때문이다. 이것은 물론 서화와 성질이 다른 조각 자체의 장르적 특성을 충분히 감안하고 있음을 전제하고 있다. 우성 조각의 ‘불각’이라는 이념적 지향은 2,000여 점의 서작(書作)에 고스란히 담겨있다. 먼저 우성의 서작 중 <판천지미(判天地之美)·석만물지리(析萬物之理)>를 보자.<sup>14</sup> 매 글자를 단칼에 북북 무쇠작대기로 필획해 내었다. 미감은 고박(古樸)하다. 어눌(語訥)하다 못해 아무 말이 없는 우성을 만난 듯하다. 일체의 장식과 기교를 배제한 거침없는 붓질로 화선지라는 우주공간을 경영하고 있다. “천하는 하나의 기로 통한다[通天下一氣耳]”는 말 그대로다. “천지의 아름다움을 판단하고, 만물의 이치를 헤아린다[判天地之美 析萬物之理]”는 『장자』 「천하」편에 나오는 구절이다. 원문은 “고인의 전일함을 살핀다[察古人之全]”로 마무리되고 있는데, 이를 위해 천지만물의 아름다움과 이치를 판단하고 헤아린다는 장자의 사유세계나 스케일은 우성에게로 그대로 전이되고 있다. 앞서 우성은 스스로 “나에게 창작의 능력이 있다고는 더욱 생각지 않는다”고 단언하면서 “자연이나 사물의 질서에 대한 관찰과 이해에 더욱 관심을 가져왔다. 자연현상에서 구조의 원리와 공간의 변화를 경험하고 조형의 방법을 탐구하였다” 한 바 그대로다.

그렇다면 『장자』 외편에 나오는 「천도(天道)」 글씨는 어떤가.<sup>15</sup> “천지를 덮고 싣고, 만물을 만들어 내지만 재주가 있다 여기지 않으니 이를 일러 하늘의 즐거움이라 한

14  
김종영  
〈장자 천하편〉  
1967  
한지에 먹  
87×56cm  
김종영미술관

15  
김종영  
〈장자 천도편〉  
1975  
종이에 먹  
128×33cm  
김종영미술관



다[覆載天地 刻彫衆形而 不爲巧 此之謂天樂]” 일필휘지 행서로 단숨에 공간을 장악하는 비수(匕首) 같은 필획조형이다. “만물을 만들어 내지만 재주가 있다 여기지 않으니[刻彫衆形而 不爲巧]”라는 내용에 가서는 장자가 바로 우성에게 내린 메시지로 들린다. 우성에게 있어 조각을 한다는 것은 천지만물을 각조(刻雕) 해내는 조물주를 대신하는 일이다. 이리할진대 어찌 재주로 기교로 내가 창작을 한다고 입에 올리겠는가. 불각이라고 할 수밖에 없다.

이런 맥락에서 우성에게 있어 서는 무엇이었던가를 다시 한 번 생각해 볼 필요가 있다. 2,000여 점의 서작(書作)은 창작을 한다기보다 ‘불각’이라는 우성 각의 이념적 지향을 가슴속에 머릿속에 뺏속에 무수한 반복으로 매일 각인시키고 리마인드 시키는 행위다. 일종의 돈오점수(頓悟漸修)의 구도(求道)행위로도 볼 수 있다. 애초 남에게 보이기 위한 창작행위에 무게중심을 둔 것이 아닌 것이다. 서에 대한 우성의 생전에 침묵에 대해 김정락은 “서예를 조각이나 드로잉과 함께 전시할 것을 권유받은 선생은 ‘이것(서예)이 다른 것을 죽일 수 있다’며 그의 서예가 지닌 높은 예술성을 자인하였다. 하지만 김종영 선생은 자신의 서예를 한 번도 공개하지 않았다”는 증언 그대로다. 이런 맥락에서 우성의 서가 머리라면 각은 몸통이라고 할 수도 있다.

이미 본 대로 우성은 자신을 ‘불각도인(不刻道人)’이라고 자호(自號)하고 있다. ‘불각’이라니? 밥을 먹지 않고 배가 부르다고 할 것인가? 돌과 나무로 조각을 하는 사람이 ‘새김질을 하지 않고 조각을 한다’고 하니 이런 역설이 있을 수 없다. 수단이 어야 할 조각의 대상과 재료 그 자체가 목적이 되어버리는 주객전도와 같은 지경인 불각의 진정한 의미는 뜻밖에도 우성서의 메시지에서 확인됨을 우리는 목도하고 있는 것이다. 마치 남종문인화에서 여백의 미가 우성의 불각의 미와 상통한다고도 볼 수도 있겠지만 지금까지 본 대로 우성예술의 씨줄이라 할 서는 그가 남긴 글씨를 조형과 내용, 즉 이미지와 텍스트를 하나로 온전히 해독해내야만 조각에 있어 서가 어떤 역할을 하고 있는지가 해명된다. 여기서 잠시 우리는 우리 시대 서의 민낯을 생각해보지 않을 수 없다. 실험은 물론이지만 전통서에 역시도 문자가 가진 내용과 조형을 하나로 보는 것이 아니다. 극단적인 조형성 추구에만 몰입한 나머지 내용을 망실하면서 결국 서를 죽이는 쪽으로 몰고 가고 있다고 할 수 있다. 우성의 서를 이런 관점에서 보면 ‘불각’의 메시지를 추출해내기는커녕 그 절반도 이해하지 못한다. 문자영상 시대로 접어들면서 점점 더 서문맹이 되어가는 현실에서는 그 위험성은 더 커진다. 우성 서의 먼저 내용, 즉 텍스트로서 동양고전에 대한 공부의 토

대 위에 조형성이 추구되고 있다. 이런 맥락에서 우성의 서는 서예가 아니라 먼저 학문이다. 그래서 우성의 서와 더 나아가서 각은 추사가 그러했듯이 학예일치의 결정이다. 이런 근거에 ‘불각’이 도사리고 있는 것이다. 그래서 우성의 각과 서는 태초의 자연과 인문정신이 선사와 역사라는 문명적 차원에서 만나는 지점이기도 하다. 우성에게 있어 서가 없었다면 ‘각’은 될지언정 ‘불각’은 없다고도 할 수 있다.

## 어심머트리(불균형, asymmetry)와 불계공졸 또는 하모니(조화, harmony)

불각의 실천이라는 맥락에서 보면 우성 각의 미학은 극도로 단순하고 간결함에서 찾아진다. 어떤 경우는 손도 대지 않았다고 할 정도다. 생래적으로 복잡하고 정교한 기법을 싫어하지만 이런 시각언어는 결국 우성의 절대추상을 향한 ‘순수조형’ 의지와 맞닿아 있다. 이에 대해서 오광수의 말이다.

김종영의 조각은 견고하면서도 단순한 형태로 나타나는 일반성을 지니고 있다. 모든 형태는 스스로 견고함과 단순함을 내재한다. 이 점에 있어 그의 조각은 환원적이다. 본질(本質)에로의 환원이다.<sup>14</sup>

요컨대 오광수는 단단함과 단순함으로 우성 조각의 특질 파악하고 ‘본질에로의 환원’으로 규정했다. 이것은 앞서 임영방이 우성이 각을 “자연에 없는 형태를 새롭게 창작하는 것이 아니고, 자연에 내재되고 있는 형을 자연에 (다시 되돌려)준다.”고 말한 대로다. 그렇다면 어떻게 우성은 조각으로 본질을 환원시켜내는가. 다시 임영방의 말을 빌리면 “김종영은 자연물체의 기본성을 기하학적인 단위에 두지 않고 그 복합성에 두고 있다. 이것은 그의 작품성에서 보여 지는 양체의 상호연계 또는 다면체, 높이, 다양한 선 등에서 입증된다.”고 말한 그대로다.<sup>15</sup>

추사의 비첩혼용과 각체혼용과 같은 맥락에서 우성은 복합성을 특질로 하는 추상조각을 실천해내고 있다고 볼 수 있는 근거도 여기서 확인된다. 이 지점에서 바로 우성의 불각이념과 정신이 실천되고 있는데, 마치 천의무봉(天衣無縫)과 같

14 오광수, 『사유의 지속성: 김종영의 조각과 밑그림(에스키스)』, 앞의 책(2003), p.19.

15 임영방, 『김종영의 조형세계』, 앞의 책(2005), p.118.

16

김종영 <작품 77-1>  
1977  
돌  
21×16×50cm  
김종영미술관



17

김종영 <작품 71-6>  
1970년대 초  
돌  
25×13×23cm  
김종영미술관

18

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

19

김정희 <합병신천지>  
19세기 중반  
종이에 먹  
각 34×26cm  
학교재갤러리

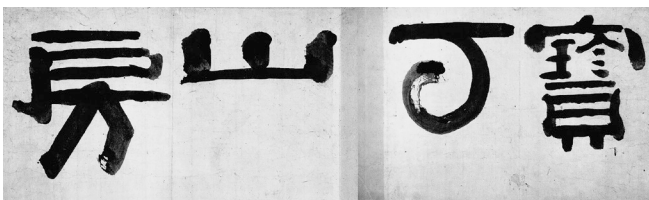
20

김정희 <보정산방>  
19세기 중반  
종이에 먹  
41.2×177.2cm  
개인소장

이 아무 손도 대지 않았다고 의심할 정도로 사물의 본질을 있는 그대로 스스로 드러나게 하는 지점이다. 그래서 어떤 작품이건 우성에게 있어서는 극도로 절제된 칼질이고 정질일 수밖에 없는데 조각의 대상으로서 사물이 가지고 있는 본질을 그대로 살리는 쪽으로 작동하거나 순수추상 의지를 '복합성'으로 실천하는 쪽으로 작동하고 있다. 이러한 우성의 불각미는 무게중심을 어디에 두느냐에 따라 곡직(曲直)의 추상 언어로 말할 수도 있다. <작품 77-1>, <작품 71-6>과 같이 형체를 단정할 수 없는 유동하는 괴(塊)로서 덩어리이자 다이나믹한 굴곡의 아름다움이 전자다. 도16, 17 물론 이것은 인체의 본질적인 미가 우성의 통찰로 유기적인 형태로 비로소 모습을 드러낸 것이다. 또 우성의 자각상(自刻象)인 <작품80-5>와 같이 나무의 본성이 흰히 드러나는 그대로의 기하학적이고도 구축적인 절대추상 미감이 후자다.도18 반복되지만 추사의 조형언어로 보면 전자가 왕법이나 안진경과 같은 첩학

(帖學) 미감이라면 후자는 육조해와 고예의 비학(碑學) 미감이라 할 수 있다.

<합병신천지(合丙申天地)>, <서한경명II> 등이 전자라면 <순로향>, <우향각>, <보정산방(寶丁山房)>, <노규황량사> 등이 후자다.도19, 20 다시 오광수에 의하면 이런 우성 작품은 '유기적인 포름'과 '기하학적 포름'의 양면성의 조화로도 볼 수 있다. 이것은 그대로 우성



각의 꺾적이기도 한데 인체에서 순수추상으로의 노정이 그것이다. 이것은 추사서의 꺾적 또한 왜 글씨의 궁극을 찾아 당해와 왕법에서 육조해와 서한에서로 거슬러 찾아갔는가 하는 점과 같은 맥락이다. 이것은 바로 미의 질서 찾기로도 읽혀지는데 순박하고 고박한 물성 그대로를 드러내게 하는 것이 추사의 불계공졸이고 우성의 불각이기 때문이다.

그렇다면 우성의 이런 불각의 각은 추사글씨와 어떻게 조응할까. 결론을 먼저 말하면 앞서 언급한 대로 우성 각의 '복합성'은 3차원의 서다. 비와 첩의 '혼융'의 결정으로서 추사체의 불계공졸의 조형미감과 정신경계를 돌과 나무 쇠붙이에 붓으로 각을 해낸 것이라고 할 수도 있다. 이와 같은 맥락에서 최종태의 회고가 주목된다.

우성선생은 ... 서양적 어법에 충실하면서도 동양정신을 두루 섭렵하였습니다. 동서양의 최고 가치가 조화를 이루었습니다. 또 특유한 점은 입체 형태와 서법(書法)의 융화입니다. 그리하여 치우침 없는 예술의 정도를 깨우쳐 기운생동(氣韻生動) 골법용필(骨法用筆)의 묘를 실현하였습니다.<sup>16</sup>

그리고 보면 이러한 우성의 칼질 정질은 그야말로 '추획사(錐劃沙) 인인니(印印泥)'의 실천현장인 셈이다. 무슨 말인가 하면 “모래에 송곳으로 그어 재끼듯 진흙에 인장을 찍듯” 평면적인 선(線)이 아니라 입체적인 획으로 돌과 나무에다 붓으로 새겼다는 뜻이다. 아마 우성의 서의 무의식 속에는 태고의 칼질 기억이 내장되어 있음이 분명하다. 입체적인 형태와 평면적인 서법의 융화, 즉 서와 각이 혼연일체가 된 것이 우성예술의 본 자리라는 말이다. 서가(書家)에게 있어 화선지는 텅 빈 큰 우주이고, 글자는 무수한 별 같은 작은 우주다. 글자와 글자의 유기적인 조응이 화선지라는 텅 빈 큰 우주를 경영해내는데, 이런 우주공간은 필묵이 요동하는 대로 글자가 태어나면서 스스로 경영된다. 필묵은 빠르기도 하고 느리기도 하다가 진하거나 담백하거나, 거칠게 부드럽게 자유자재다. 동시에 점획은 굵다가도 가늘고, 길다가도 짧고, 평평하다가도 수직낙하를 하면서, 크기도 하고 작기도 한 글자가 연이어 탄생한다. 이렇게 보면 서 자체가 절대추상인 것이다. 이러한 서의 과정은 우성의 각의 과정이다.

16 최종태, 『불각의 아름다움—조각가 김종영과 그 시대』 (김종영미술관, 2015), p.2.

작품을 위한 구상에서 규모에 따라 재료를 선정하고, 공간적인 효과와 아울러 작품이 완성될 때까지 조심성 있게 다룬다. 작품의 구성, 부분과 전체와의 관계, 비례(比例), 균형(均衡), 면의 방향, 선의 경사(傾斜)와 강약(強弱), 표면의 처리 등 모든 작업은 전체의 '스케일' 안에서 항상 제약을 받으면서 질서를 갖게 한다.<sup>17</sup>

예컨대 추사의 <천기청묘(天機淸妙) 매화동심(梅花同心)>을 보자.<sup>도21</sup> 일필휘지 행서로 구사된 대련은 기이하고도 굽고 가는 필획의 글자짜임과 크고 작은 글자 배치에서 이전에 잘 볼 수 없었던 파격미와 자유분방한 공간경영을 보여준다. 우선 '천기청묘'와 '매화동심'을 화면의 좌우와 상하절반으로 분할 경영하는 것부터가 특이하다. 또 대·중·소의 글자를 조율하는 것도 이채롭다. 작은 글자로 '실상묘법(實相妙法) 교유연화(巧諭蓮華)'를 '천기청묘'와 나란히 배치하면서 '견불부?(見佛不?)'와 '지휘여의천화락(指揮如意天花落) 좌와한방춘초심(坐臥閒房春草深)'은 글자의 대소를 고려하여 나란히 '매화동심' 아랫단에 배치하면서 맨 마지막에 오히려 크게 승련(勝蓮)으로 자호하고 있다. 그러면서도 '천(天)', '매(梅)', '화(華)', '불(佛)' 과 같

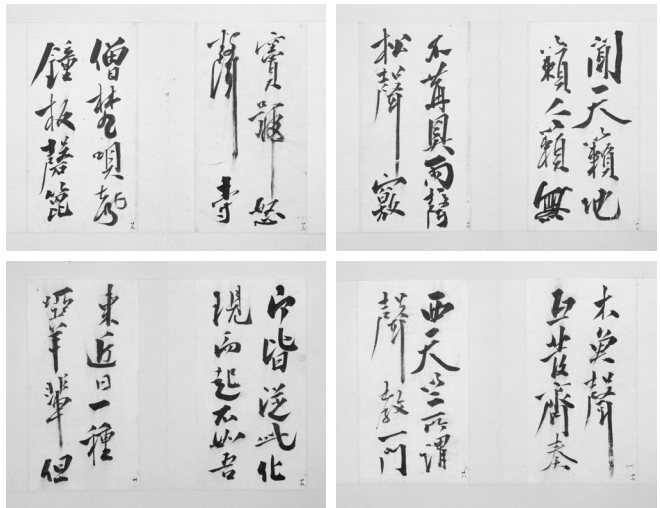
은 글자의 필획을 구불구불 극도로 과장 구사하여 공간을 요동치게 함으로써 추사의 여러 작품 중에서도 우성이 말하는 '어심머트리', 즉 파격과 별격(別格)의 미가 두드러진다. 이와 같이 추사체의 비밀은 공간을 곡직, 태세, 장단, 대소, 질삼, 지속과 같은 글자의 음양요소를 양극단으로 대비시켜내면서 경영하는 데 있다. 글자의 균형은 여지없이 깨지면서 화면은 요동친다. 전체적으로는 공간은 조화롭게 경영되면서 생생활활(生生活活)하게 살아 숨 쉰다. 입체를 경영하는 우성의 조각어법도 추사와 다르지 않다.



21  
김정희  
<천기청묘, 매화동심>  
19세기 중반  
종이에 먹  
45.6×114.3(2)cm  
이현서예관

17 김종영, 앞의 책(1980), p.184; 앞의 책(2002), p.12.

나는 작품의 유기에 힘쓴다. 시머트리는 작품을 평면화시키고 운동성(運動性)과 입체(立體)의 생기를 잃게 한다. 생명(生命)의 동적인 상태는 항상 어심메트리(asymmetry)다.<sup>18</sup>



이와 같이 우성이 작품의 유기적인 구조와 효과적인 입체를 위해서 시머트리(symmetry)를 깨트리기에 힘쓴다고 하는 입장에서 보면 결국 추사서의 화선지라는 공간이 우성의 각에 있어서 돌이나 나무가 정중동(靜中動)

의 입체로 전환된 것이라고 할 수 있다. 김종영미술관 정원에는 ‘아메바’라고나 할까 이름 할 수 없는 돌 조각이 서있었다. 그냥 서있는 것이 아니라 거대한 물질의 덩어리가 되어 마구 유동(流動)하고 있다. 리드미컬하게 물결치는 듯한 돌덩어리는 깎아지른 수직암벽의 미술관 건물 속에서 더욱 더한 대비가 묘하기까지 하다. 얼음장처럼 차가운 미술관 유리벽의 적막이 무심한 돌의 외마디 유동으로 여지없이 깨지는 순간이었다. 이런 미감은 추사의 <합병신천지>를 연상시킨다.<sup>도19</sup> 골을 숨기고 풍만한 육질을 드러내고 있는데 터질 듯한 S라인이다. 바로 우성의 <작품 71-6>, <작품 78-29>, <작품 77-1>이 같은 맥락에서 읽혀진다. 추사의 어심메트리는 화선지라는 우주공간을 대소 양극 태세 양극단을 극단적으로 운영하면서 결국에는 하나 되게 경영해내고 있다. <서중만랑(書贈曼郎)>에 가서는 조형은 물론 내용까지 즉 텍스트와 이미지에서 모두 어심메트리와 하모니를 목도한다.<sup>도22</sup> 먼저 내용을 보자.

22  
김정희  
<서중만랑>  
19세기 중반  
종이에 먹  
각 30×20cm  
개인소장

산중 밤에 들리는 것이 많아서 천뢰(天籟)·지뢰(地籟)·인뢰(人籟)가 구비하지 않은 것이 없다. 빗소리, 솔소리, 규두(竅竇)의 노호(怒號)소리, 절중의 범패(梵唄)소리, 종판(鐘板)·경괴(磬篋)·목어(木魚) 소리가 어울려 일어나 일제히 연주되니 서천축(西天竺)에서 말한 성교(聲敎)라는 문이 바로 여기에서부터 화현(化現)하여 일어난다.<sup>19</sup>

18 김종영, 『나의 작업관을 밝힘』, 앞의 책(2005), p.31.

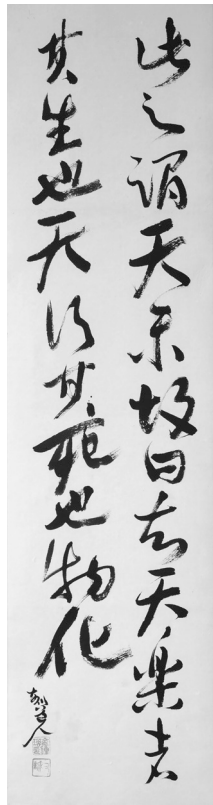
19 “山夜多聞，天籟地籟人籟，無不備具。雨聲松聲，竅竇號怒聲，寺僧梵唄聲，鐘板磬篋木魚聲，互發齊奏，西天



추사는 오케스트라와 같이 삼라만상의 소리가 ‘어울려 일어나 일제히 주악[互發齊奏]하는 장관을 이렇게 노래하고 있다. 이 문구는 본래 당시 선방(禪房) 아양배(啞羊輩)들의 화두(話頭) 일념이 집착이요, 사구(死句)라고 맹비난하는 추사의 죽비 같은 소리이지만 그야말로 추사의 글씨조형은 화면마다 극단적인 대조로 균형을 여지없이 깨면서도 궁극에 가서는 글자와 글자 간의 하모니로 공간을 조화롭게 경영해내고 있다. 예컨대 이 장면에는 ‘성(聲)’이 모두 6자가 등장한다. 하지만 엇비슷한 글자를 하나도 찾아 볼 수가 없다. 극도로 크가 하면 작고, 거친 갈필인가 하면 윤택하고, 복잡한 점획의 결구인가 하면 지극히 간단하고, 빠르거나 하면 느리게 필획되고 있다. 그야말로 양극단의 글자들이 전체적으로는 어울려 일어나 일제히 연주하고 있다. 요컨대 지금까지 우성과 추사의 작품을 어심머트리와 하모니라

는 관점에서 본 대로 두 사람은 뼈의 기운, 즉 골기(骨氣)와 육질(肉質)을 하나로 자유자재로 다루는가 하면 그 획질(劃質)은 무쇠나 화강암 같은 금속기의 마티에르이기도 하고 리드미컬한 볼륨을 가진 살이기도 하다. 특히 이런 어심머트리는 김중영의 글씨에서도 마찬가지다.

소식(蘇軾, 1037~1101)의 「서왕정국소장연강첩장도(書王定國所藏煙江疊嶂圖)」를 쓴 것을 보면 행서임을 백분 감안하더라도 울렁증을 느낄 정도로 필획의 요동이 심하다.<sup>도23</sup> 어떤 획도 똑바로 서 있지 않다. 길다 싶으면 이내 짧고 가는가 하면 굵다. 빠르고 느리기도 마찬가지다. 복숭아가 주렁주렁 달린 나무(桃)는 이미 힘에 겨워 반쯤 자빠져 있다면 꽃(花)은 필획의 장단(長短) 대비를 극도로 가져가면서 긴장감을 더하고 있다. 나머지 ‘류(流)’, ‘수(水)’, ‘재(在)’, ‘인(人)’, ‘세(世)’, ‘무(武)’, ‘릉(陵)’, ‘기(豈)’, ‘필(必)’, ‘개(皆)’, ‘신(神)’, ‘선(仙)’도 모두 이런 식이다. 하지만 글자와 글자간의 맺고 끊음은 난행(亂行)의 유혹에도 아랑곳하지 않는다. 매사를 달관으로 관조로 일관하는 김중영의 초연함은 이런 요동 속에서 더 잘 감지된다.



23  
김중영  
(소식 서왕정국소장연강첩장도)  
1970년경  
종이에 먹  
127×33cm  
김중영미술관

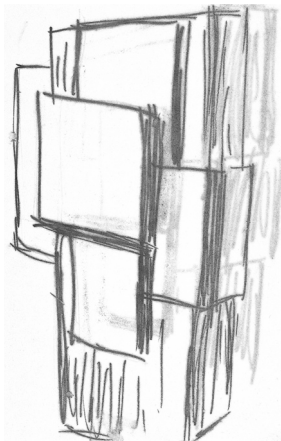
竺所謂聲教一門 卽皆從此化現而起。”

## 서화각(書畫刻) 일체와 3차원의 서

이러한 우성의 서작(書作)은 앞서 본대로 5, 60대 중장년에 들어서면서 절정의 붓질로 2,000여 점의 작품을 남길 정도로 일생을 통해 붓을 놓지 않았다. 동시에 3,200여 점의 에스키스와 드로잉을 남기고 있다. 화가가 아니라 조각가로 생각해온 우성이 3,200여 점의 드로잉을 남긴 사례는 동시대 어느 작가도 찾아보기 어렵다. 굳이 든다면 김환기(金煥基, 1913~1974), 이응로(李應魯, 1904~1989) 정도다. 우리가 익히 알고 있는 대로 에스키스와 드로잉과 같은 그림은 주로 우성 조각의 설계도와 같은 존재이기도 하고 그 자체가 하나의 완결된 작품이기도 하다. 우성의 작품 중 <드로잉>이 조각 <작품 71-1>의 밑그림이라면 <괴석>, <금강전도>, <북한산>, <자화상>, <화조도>, <등척한산도(登陟寒山道)> 등은 그 자체가 독립 작품이다.<sup>24-28</sup> 작품 수로 단순 비교할 일은 아니지만 일생에 걸쳐 우성이 230여 점의 조각 작품을 남긴 것과 비교하면 서화에 얼마나 극공의 노력을 기울였는지는 짐작하고도 남는다.

이러한 우성의 극도의 공력은 '불각'과는 정반대로 가문의 대를 이어 '또 성실해라[又誠]'라고 하는 그의 호가 말해주고 있지만 추사의 경우도 마찬가지다. 권돈인에게 “내 글씨는 아직 말하기에는 부족함이 있지만 나는 70 평생에 벼루 열 개를 밀창 내었고, 붓 일천 자루를 달아 없었다”<sup>20</sup>거나 『한예자원(漢隸字源)』에 수록

24  
김중영  
<드로잉>  
1970년경  
종이에 물감  
37×53cm  
김중영미술관



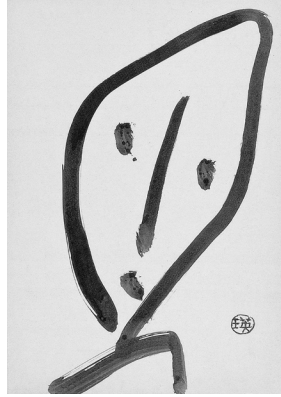
25  
김중영  
<작품 71-1>  
1971  
나무  
25×18×30cm  
김중영미술관

26  
김중영  
<금강전도>  
1973  
종이에 먹, 수채  
37.5×53cm  
김중영미술관

20 “吾書雖不足言 七十年 磨穿十研 禿盡千毫.” 김정희, 「여권이재(與權彝齋)」, 『완당선생전집』권3.

27

김종영  
〈자화상〉  
1975년경 (1970년대 후반)  
종이에 먹  
34×24cm  
김종영미술관



28

김종영  
〈등적한산도〉  
1970년대 중반  
종이에 먹, 수채  
52×37.5cm  
김종영미술관



된 308비(碑)를 팔뚝 아래 갖추기를 요청하고 있다. 이하응에게는 난 그림에 있어 천기(天機)가 청묘(淸妙)한데 더 나아갈 것은 다만 일본의 공(工)임을 독려하면서 “아무리 구천 구백 구십 구분까지 이르러 갔다 해도 그 나머지 일본이 가장 원만하게 성취하기 어려우며 구천 구백 구십 구분은 거의 다 가능하겠지만 이 일본은 인력으로는 가능한 것이 아니며 역시 인력 밖에서 나오는 것도 아니다.”<sup>21</sup>라고 국공의 중요성을 갈파하고 있다.

특히 서화동원(書畫同源) 내지는 서화일치라는 전통적 관점에서 볼 수도 있는 필묵으로 남겨진 100여 점의 자화상을 비롯하여 도시와 산수, 나무, 꽃그림들을 보고 있노라면 시서화 일체라는 문인화의 현대적 변용증심에 정작 김종영이 있다는 확신까지 갖게 한다. 〈등적한산도〉를 보자. “길 따라 한산을 오르려 하는데, 한산 가는 길 끝없이 이어졌네[登陟寒山道, 寒山路不窮]” 성북동 삼선교 가파른 산비탈 도회지 집들이 성냥갑처럼 포개져 있다. 때는 1977년 음력 1월 1일이다. 우성은 고금과 동서를 이렇게 철저히 자신의 일상에서 버무려내고 있다. 그렇다면 우성에게 있어 서화는 무슨 관계인가. 최종태의 말이다.

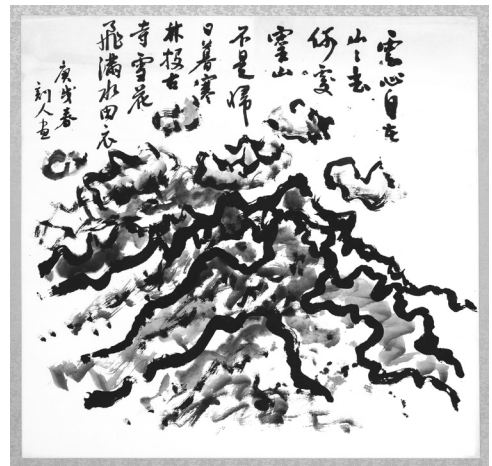
서예는 사상 또는 의미의 미(美)로부터 벗어날 수 없다. 뜻이 있어 그것을 조형적 시각 미로 표현하는 방식, 즉 순수형태미가 아닌 철저한 뜻 그림인 것이다. … ‘글씨를 그림처럼

21 “雖到得九千九百九十九分 其餘一分最難圓 就九千九百九十九分 庶皆可能 此一分非人力可能 亦不出於人力之外,” 김정희, 『석파난관에 쓰다[題石坡蘭卷]』, 『완당선생전집』 권6.

림, 그림을 글씨처럼이란 말이 있다. 우성 선생은 실제로 글씨가 그림이 되는 경지까지 하였다.<sup>22</sup>

순수형태미가 아닌 철저한 뜻 그림의 실천으로 우성서의 특질을 최종태가 파악하고 있듯이 그는 그림은 물론 조각마저도 글씨와 하나 되게 써내고 있었던 것이다. 예컨대 <길을 떠나는 스님을 배웅하며[送僧遊山]>라는 작품을 보자.<sup>도29</sup> 구름과 산이 필획으로 혼연일체가 되고 있다. “걸림 없는 구름처럼 이 산 저 산을 (경계 없이) 다니며[雲心自在山山去]” 우성은 구름과 산을 그린 것이 아니라 쓴 것이다. 추사가 <불이선란도(不二禪仙蘭圖)>를 마치 “초예의 기이한 자법[艸隸奇字之法]”으로 그린 것이 아니라 치고 쓴 것과 같은 맥락이다. 지금까지 본 대로 우성의 조각이 그냥 조각이 아니라 ‘복합성’을 내재하고 함축한 현대 추상조각의 문을 열어젖힌 것으로 평가될 수 있는 것은 서화와 조각이라는 동·서의 양 날개가 온전히 작동하고 있기 때문이다. 그렇다 우성 각의 내재적인 힘은 서화에 있다. 절대추상이 자연의 질서나 사물의 구조와 원리를 문제 삼는다면 한 걸음 더 나아가서 텍스트가 내장된 추상 이미지로 서보다 더한 역사성과 실천력을 가진 예술이 또 있을까. “서는 자연에서 나왔다[書肇於自然]”는 서론의 첫 장을 빌리지 않더라도 서는 필획이라는 자연과 사물의 근본 환원체 하나를 가지고 화선지라는 우주공간에서 물아일체의 경지로 무한대의 결구(結構) 장법(章法)으로 경영하는 예술이다. 이대로라면 서가 각이고 각이 서다. 서에 대한 우성의 침묵은 바로 그가 언표(言表)될 수 없는 이와 같은 지점에서 놓고 있었던 때문이 아닐까.

29  
김종영  
<옹유등 송승유산>  
1970년  
종이에 먹  
66×65cm  
김종영미술관



## 나는 누구인가, 불이(不二)의 두 자화상

그렇다면 정작 추사와 우성은 어떤 사람일까. 결국 유희라는 대자유로 관통

22 최종태, 『미완의 미: 우성 선생의 묵운』, 『김종영 서법묵예』 (열화당, 2009), p.10.

30

김정희  
〈자화상〉

1876  
종이에 먹과 채색  
32×23.5cm  
선문대박물관



하는 '불계공졸'이나 '불각'의 미도 예술 이전에 추사와 우성이라는 사람과 삶과 직결된 문제다. 작품이나 세간의 평으로 보는 추사와 우성의 대체적인 성격은 서와 조각만큼이나 다르다. 앞서 본 대로 추사가 까다롭기 그지없고 불 같은 성격의 소유자라면 우성은 매사를 유구무언으로 일관한 사람으로 압혀진다. 먼저 정반대의 필법과 조형미학을 가진 두 사람의 자화상은 내가 누구인가 하는 스스로의 질문에 대한 답이 된다. 추사의 자화상은 무한대의 붓질이라 공력의 극치다. '염수(髯叟)'라 자호하듯 무수한 터럭 하나도 놓치지 않는 극도의 사실이다. 부리부

리한 눈매는 똑바로 쳐다볼 수도 없다. 그런데 이것이 나인가, 아닌가. 추사라는 인간의 실존은 한마디로 고(苦)의 덩어리다. 추사는 감정 그 자체를 있는 대로 표출해 내고 있다. 슬프면 슬픈 대로 비통하면 비통한 대로 기쁘면 기쁜 대로 있는 그대로를 드러내면서 자신을 비워낸다. 그래서 추사에게 문자는 치유이자 놀이이고, 반야(般若)이자 보리(菩提)이고 유희다. 물(物)과 아(我)마저도 하나다. 이런 맥락에서 추사에게 필묵은 자신이고 붓이 없었다면 추사도 없었다고 할 수 있다. 이러한 사유의 소유자인 추사는 자화상을 그리며 자신에 대한 시비(是非)마저도 놓고 있다.<sup>도30</sup>

이 사람이 나라고 해도 좋고 내가 아니라 해도 좋다.

나라고 해도 나이고 내가 아니라고 해도 나이다.

나이고 나아닌 사이에 나라고 할 것도 없다.

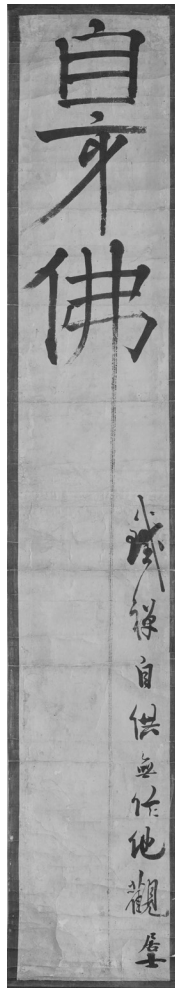
제주(帝珠)가 주렁주렁한데

누가 큰 마니주(摩尼珠) 속에서 상(相)을 집착하는가. 하하.

과천 노인이 스스로 쓰다.<sup>23</sup>

23 “謂是我亦可 謂非我亦可. 是我亦我 非我亦我. 是非之間 無以謂我. 帝珠重重. 誰能執相於大摩尼中 呵呵. 果老自題.”

결국 ‘나이고 나 아닌 사이에 나라고 할 것도 없다’는 추사 <자화상>의 자제(自題)는 <자신불(自身佛)>이기도 하다. 추사는 “철선아 스스로 깨쳐라, 남에게 의지하지 마라[鐵禪自供無作他觀]”는 <자신불>을 남기고 있다.<sup>도31</sup> 자공(自供)은 스스로를 객관화시키는 눈이자 역설적이게도 스스로를 비우고 버리고 떠나는 행위다. “이 사람이 나라고 해도 좋고 내가 아니라 해도 좋다”고 한 것은 아집을 버리고 자신에 대한 집착을 벗어나는 것이다. 추사는 <자신불>이라는 화면공간 전체의 허실을 먼저 통찰하고 온전하게 ‘자(自)’, 축약하여 ‘신(身)’, 상하 좌우 공간을 양분 관통하여 ‘불(佛)’자를 내리 그으며 화면 전체를 조화롭게 경영해낸다. 불계공졸이 아니라 계획의 종결이라고 하는 것이 옳을 정도로 마침내 문자와 공간, 즉 자타와 물아가 일체가 된다. 그렇다 여기서는 오온(五蘊)이자 개공(皆空)이고, 공졸(工拙)도 시비(是非)도 다 넘어서고 있다. 반면 우성의 <자화상>은 도합 여섯 번의 붓질이다.<sup>도27</sup> <자각상>은 사각의 나무판자에다 코만 있다. 보잘 것 없이 버려진 나무토막이다.<sup>도18</sup> 하지만 우성의 손은 죽은 나뭇결을 혈관이 되게 하여 피를 돌린다. 같은 맥락의 작품인 <자각상 71-5>를 두고 엄태정은 “어쩌면 이렇게 굳터더기 없는 조각적 일필휘지로 단숨에 본질이 드러나 보이는지”<sup>24</sup>하고 경탄해 마지않는다.<sup>도32</sup> 두 작품 모두가 무한대의 붓질인 추사의 <자화상>과는 너무나 대비적이다. 절제와 단순함의 극치로 우성은 스스로를 대상화 객관화 시키고 있다. 말 그대로 불각이다. 이런 우성에 대해 이경성은 말하고 있다.



31  
김정희  
<자신불>  
19세기 중반  
종이에 먹  
137.5×21.5cm  
개인소장

최소의 표현으로 최대의 효과를 의도하고 있는 이 조각가의 예술적 자세는 어느 의미에서 자기 본능을 최대한 억제하고 있는 금욕주의자(禁慾主義者) 인지도 모른다. … 깊은 침묵(沈黙)과 같은 그의 표현태도는 모든 일급예술가에서, 더욱 동양의 사

24 엄태정, 『자연과 존재』, 『김종영미술관』11 (서울: 김종영미술관, 2015.6), p.23.

대부(士大夫)에서 볼 수 있는 생활적 태도인 것이다.<sup>25</sup>

앞서 본대로 우성은 100점이 넘는 자화상을 남기고 있다. 그 수로 치자면 어느 누구도 따라 올 수 없다. 또 2,000점이 넘는 서 또한 매일 불각의 자기다짐이다. 그것은 나를 비우는 과정이고 철저히 나를 죽이는 일종의 의식으로 볼 수 있다. 역으로 보면 이것은 시공을 초월하여 미의 역사 속에 나를 놓는 수도자적(修道者的) 행위다. 이경성은 이런 우성을 “가장 전통적인 조각가 김종영이 가장 보편적인 국제성을 띠게 된 것도 그의 예술가로서의 체질이 시간과 공간을 초월해서 영원을 바라다보는 견지했기 때문”이라고 평가하고 있다. 초월에 대한 우성의 통찰이다.

전통이란 말 속에는 시간과 공간을 초월한다는 뜻도 포함되어 있다. 예술창작도 하나의 초월적 행동이라고 볼 수 있다. 우리는 역사상 위대한 초월자를 많이 보아 왔지만 … 현세를 초월하여 영원을 구하고 대아(大我)를 위하여 소아(小我)를 버리고, 명분을 위해서 이해를 초월하는 것이다.<sup>26</sup>

이렇게 본의도 여기에 있다. 그렇다면 추사나 우성은 왜 자신을 모델로 그리는가. 당연히 자아성찰이고 결과적으로 자의식의 표출이지만 그 과정은 나를 초월하는 행위이자 시간과 공간을 초월하는 의식이다. 추사는 이 질문에 ‘네가 내다’고 자답하고 있다. 특히 글씨의 미감에서 이런 태도들이 두드러지게 반영된다. 63세 제주에서 해배된 이후 말년의 추사체는 모든 분별심을 내려놓았다고나 할까. 글씨를 잘 쓰고 못 쓰고를 넘어서 잘 되고 못 되고를 따지지 않는다는 불계공졸의 경지가 전개된 것이다. <불이선란도>가 그 드러남의 대표작이라면 봉은사 현판의 <판전(板殿)>은 아



32  
김종영  
〈작품71-5(자각상B)〉  
1971  
나무  
12×15×25cm  
김종영미술관

25 이경성, 『양괴(量塊)에서 생명을 찾는 미의 수도자』, 국립현대미술관 편, 『우성 김종영』 (서울: 도서출판 문예원, 1980), p.6; (2002), p.104.

26 김종영, 앞의 책(1980), p.186; (2002), p.15.

에 분간조차 할 수 없다. 고담준론(高談峻論)에서 일상의 노변정담(爐邊情談)으로, 선(禪)이 산에서 동네 마당으로 내려온 곳도 이 시점에서 두드러진다. 유(儒)·불(佛)·도(道)의 경계가 없음을 물론 지위나 신분의 고하도 문제가 되지 않는다.

종: 어떤 것이 바로 소인의 진아(眞我)입니까?

주인: (자신을 가리키며) 바로 나다.

종: 소인이 어찌 감히 당하오리까.

주인: 실지이다.

종: 만약 그렇다면 주인어르신은 무엇을 가지고서 나가 되었습니까?

주인: (자신을 가리키며) 바로 나다.

종: 소인이 어찌 감히 당하오리까.

주인: 실지이다.

종: 만약 그렇다면 주인어르신은 무엇을 가지고서 나가 되었습니까?

주인: 바로 너다.

종: ... (종이 이해하지 못하자)

주인: 불법(佛法)이란 평등하여 남이니 나니 귀하니 천하니 옳으니 그르니 하는 분별이 없느니라.

종: 만약 그렇다면 아들 손자를 가지고서 할아버지 아비로 불러도 됩니까?

주인: 훌륭하도다. 이 물음어여!<sup>27</sup>

이 글은 추사가 백파에게 보낸 편지「백파에게 써서 보인다[書示白坡]」에 나오는 이야기다. 어떻게 내가 네가 될 수 있는가? 그것도 주인과 종사이서. 추사는 이 글을 통해 당시 선가(禪家)가 공연스레 유·불의 동이(同異)로써 망령되어 갈등을 생기게 하는 것을 깨우쳐 주고자 의도하고 있지만 더욱 중요한 것은 추사의 삶 자체가 바로 이렇하였다는 사실이다. 바로 이런 작품 속의 삶을 현실에서 실천한 인물이 추사다. 이런 삶과 사유는 주인 추사와 시동 달준이가 같이 놀면서 시서화가 무차별로 하나 되고 유·불이 넘나드는 <불이선란도>의 공간에서도 그대로 경영되고 있다. 추사서의 마침표인 봉은사 <관전>의 공간은 바로 어린이의 천진(天真)의

27 김정희, 신호열 옮김, 「백파에게 써서 보인다[書示白坡]」, 『완당전집』권7 잡저(雜著) (한국고전번역원, 1988).



세계 그 자체다.

추사와 우성의 예술은 일생에 걸쳐 붓으로 칼로, 서와 각으로 역사전통과 서구현대가 교차해온 19, 20세기라는 시공에서 '나'라는 존재가 무엇인지, 우리가 누구인지를 우주 자연 앞에서 스스로 묻고 답한 성찰의 결정(結晶)이다. 다시 말하면 추사와 우성의 '혼용'과 '복합성'이 같은 맥락에서 읽혀지듯이 '불계공졸'과 '불각'에 가서는 유희삼매라는 '대자유' 하나로 만난다. 이렇게 보면 결국 추사와 우성은 무(無)에서 유(有)를 창조한 것이 아니라 자연(自然), 즉 스스로 그러한 것이 무엇인가를 시공을 초월하여 통찰하고 붓으로 칼로 서와 각으로 하나 되게 드러낸 사람이다.

**주제어 keywords**

추상조각 abstract sculpture, 서예 calligraphy, 김정희 Kim Jeong-hui, 김종영 Kim Chong Yung, 불계공졸 不計工拙 not gauging skillfulness and artlessness, 불각 不刻 not carving(bulgak), 교합/융합 intersection

- 『김종영 인생·예술·사랑』, 서울: 김종영미술관, 2002.
- 『김종영: 조각과 그 밑그림』, 서울: 김종영미술관, 2003.
- 엄태정, 「자연과 존재」, 『김종영미술관(소식지)』11, 서울: 김종영미술관, 2015. 6, pp.23-25.
- 오광수, 「사유의 지속성: 김종영의 조각과 밑그림(에스키스)」, 『김종영: 조각과 그 밑그림』, 서울: 김종영미술관, 2003, pp.12-19.
- 『우성 김종영(김종영 작품집)』, 서울: 도서출판 문예원, 1980.
- 이경성, 「양괴(量塊)에서 생명을 찾는 미의 수도자」, 국립현대미술관 편, 『우성 김종영(김종영 작품집)』, 서울: 도서출판 문예원, 1980, pp.5-9.
- 임영방, 「김종영의 조형세계」, 국립현대미술관 편, 『우성 김종영(김종영 작품집)』, 서울: 도서출판 문예원, 1980, pp.11-2.
- 『초월과 창조를 향하여: 조각가 김종영의 소묘와 산문』, 파주: 열화당, 2005.
- 최종태, 「미완의 미: 우성 선생의 묵운」, 『김종영 서법묵예』(열화당. 2009), pp.5-10.

The Dialogue between Kim Chong Yung  
and Kim Jeong-hui  
The Question of Unifying the Traditional and the  
Contemporary, the Domestic and the Foreign in Creating  
the Arts in This Country

Lee, Dong-kook

To this day, Kim Chong Yung (1915-1982; penname: Woosung) has been assessed as a “pioneer of abstract sculpture in contemporary South Korea.” However, as the basis of and the tradition leading to such accomplishments, the artist’s work in traditional East Asian calligraphy—especially the relationship of influence with calligraphy executed by Kim Jeong-hui (1786-1856; pennames: Chusa and Wandang), which takes up the greatest share—has been omitted. Consequently, we have been unable to read properly the decisive keywords for deciphering the language of Kim Chong Yung’s sculpture: “agreement between tradition and contemporaneity” and “union of the domestic and the foreign,” which are among ideas that he most strongly emphasized. It is precisely at this point that a dialogue between Kim Chong Yung and Kim Jeong-hui is necessary. Of course, the two men differed in not only era and genre but also personality. If Kim Jeong-hui was a master of traditional East Asian calligraphy in the 19th century, Kim Chong Yung was a giant in 20th-century sculpture. If Kim Jeong-hui was righteously indignant and upright, Kim Chong Yung was consistently silent and contemplative. Why, then, would these figures, lacking commonality on the surface, thus engage in a dialogue?

In one word, it is because Kim Chong Yung’s sculpture was rooted in Kim Jeong-hui’s calligraphy. More precisely, Kim Chong Yung’s abstract sculpture, characterized by complexity, was pregnant with the formative principles, aesthetic consciousness, and spirit of Kim Jeong-hui’s calligraphy, which combined stele inscriptions, calligraphy copybooks, and diverse calligraphic styles. In particular, “not gauging skillfulness and artlessness” and “not carving” (*bulgak*), the respective artistic spirit and philosophy of Kim Jeong-hui and Kim Chong Yung, have been transmitted while playfully unfolding

in and on the 2- and 3-dimensional time and space of planes and solids in great freedom.

Kim Chong Yung's work can be seen also as homage to or a reinterpretation of Kim Jeong-hui's work. Kim Chong Yung attained a unique level of creation that transcended *xinglin* (focusing on the shapes of individual Chinese characters while looking at and copying sample calligraphic works), *yilin* (focusing on the artists' intentions while looking at and copying sample calligraphic works), and *beilin* (copying sample calligraphic works from memory, without looking at them) executed on the planar ground of traditional mulberry paper and even expanded to the 3-dimensional space of sculpture. For example, when the calligraphic executions of the phrase "*samadhi* [meditative absorption] of playfulness" by Kim Chong Yung and Kim Jeong-hui are examined, though both works make use of the old clerical script (*guli*) of traditional East Asian calligraphy in the structure of each Chinese character, there are considerable differences between Kim Chong Yung's weighty brush strokes and Kim Jeong-hui's freely deconstructed characters. In the same context, Kim Chong Yung's abstract sculpture, which is constructive and architectural, is a realm that Kim Jeong-hui was unable to reach. Through "not carving" – which consisted of constructive *xieyi* (freehand style focusing on the artist's spirit) and structural beauty resembling *vupasama* (quiescence) – Kim Chong Yung even went beyond the formal boundary between the plane of traditional East Asian calligraphy and the solid of sculpture. Kim Chong Yung's concept of "not carving" that "Beauty consists not of creating something but of returning forms that are inherent in nature to nature" is no different from Kim Jeong-hui's concept of "not gauging skillfulness and artlessness" that "[Beauty consists of] wholly revealing the inherent nature of objects, which is as old and plain as logs."

Kim Jeong-hui's works such as *Sullohyang*, *Seohan Gyeongmyeong I*, and *Nogyu Hwangnyangsa*, which are the quintessence of constructive and structural beauty, accord with Kim Chong Yung's wood or stone sculptures such as *Work 78-28*, *Work 78-31*, *Work 76-19*, and *Work 78-4*, which are works of absolute abstraction. In addition, the beauty of both fluid lumps and dynamic contours found in Kim Chong Yung's sculptures such as *Work 77-1* and *Work 71-6* corresponds to the asymmetry or harmony of Kim Jeong-hui's works such as *Hapbyeongsin Cheonji*, *Cheon'gi Cheongmyo Maehwa Dongsim*, and *Seojeung Mallang*.

Although this is only a matter of course, Kim Chong Yung surpassed his role model as a result of his convergence of the East and the West, of the domestic and the foreign. Moreover, carving abstraction through *xieyi*, Kim Chong Yung newly shaped

the history of contemporary world sculpture. By following Kim Jeong-hui's path and fusing the foreign art of China and the West into Korea's native tradition, Kim Chong Yung thus created a greater native art, presenting it through his works.

It was only that, with the advent of the 20th century, contemporary art, lacking literacy in traditional East Asian calligraphy, and traditional East Asian calligraphy, lacking literacy in contemporary art, were unaware of each other. Kim Chong Yung and Kim Jeong-hui were thus engaged in a dialogue transcending era and genre. Espousing "not gauging skillfulness and artlessness" and "not carving" as the mantras, the dialogue between Kim Chong Yung and Kim Jeong-hui overturn existing views of these two masters. Seen from Kim Jeong-hui's perspective, Kim Chong Yung was not merely an abstract sculptor but was someone who realized, in a complex way, the structural beauty of traditional East Asian calligraphy combining diverse calligraphic styles on 3-dimensional solids.

The ideological basis of Kim Chong Yung's art, too, shows clearly that he was not one-sidedly Eurocentric but made the Eastern spirit penetrating both the West and the contemporary era the center of his work. In this respect, Kim Chong Yung was the one who practiced "Eastern thought and Western means" in the true sense. The true value of Kim Chong Yung's artistic achievements lies in presenting, in praxis, the direction of Eastern and Western art in the 21st century by carving with the ink brush and fusing the contemporary Western art of abstractionism into the East Asian tradition of *xieyi* during the great transition from traditional East Asian calligraphy and painting to contemporary art in the 20th century.

Likewise, Kim Jeong-hui as seen from Kim Chong Yung's perspective was not a blind follower of traditional Chinese culture. Kim Chong Yung did not at all hesitate to compare Kim Jeong-hui with Cézanne or Picasso, stating, "The artistry of Kim Jeong-hui's calligraphy lies more in the beauty of the structure than in the beauty of the rhythm... I have compared Kim Jeong-hui with Cézanne because every time I look at his calligraphy, it reminds me of cubism." By synthesizing and perfecting traditional calligraphy in the East Asian world in the 19th century with a constructive sense of plastic beauty, Kim Jeong-hui penetrated not only traditional East Asian calligraphy and painting but also contemporary art, thus opening to the world the gates to the future of Korean arts from early on.

In this context, the dialogue between Kim Chong Yung and Kim Jeong-hui once again reminds us, who live in the 21st century on this land, what tradition and contemporaneity, the East and the West are. Such an attempt is akin to elucidating

the fact that the essence of beauty transcending genre and era is always found at the intersection and in the integration of domestic and foreign elements. The dialogue between Kim Jeong-hui and Kim Chong Yung reminds us that great transitions of severance and chaos are all the more times when we can find an even larger order of beauty by welding opposite cultures together.