

# 尹明老 벽에서 열레짓 이후까지

윤명로 회화전(호암갤러리, 1991. 10. 21~11. 17)

## 1

우리 현대사에서의 1960년은 4·19혁명이란 거대한 물마루가 형성되던 변혁의 시점이다. 4·19 혁명은 정치, 사회의 변혁 뿐 아니라 정신사적인 면에서 문화, 예술의 변혁기로도 인식되고 있다. 미술분야에서도 4·19는 기존 가치와 권위주의에 대한 분출하는 저항과 도전으로 기억되고 있음은 결코 부정할 수 없다. 그럼에도 4·19가 미술에 있어서의 역사적 전환점으로 기록되기 보다 2, 3년 소급되는 57, 58년을 현대미술의 시점으로 보는 관점이 통설화 되어 있다. 통시적인 관념으로 본다면 57, 58년에서 시작된 변혁의 물결이 60년에 와서의 거대한 사회적 변혁의 파도에 편승되어 더욱 기정화 한 것이었다고 보는 편이 옳다. 그러니까 57년에서 60년에 이르는 2, 3년간을 지속적 전환의 시대로 간주해야 하지 않을까 본다.

1945(해방)에서 57년에 이르는 기간이 약 12년, 60년에 이르는 기간이 약 15년이다. 그러니까 해방에서부터 약 12~15년 사이에 전환의 시대가 놓이게 된다. 그러면 전환의 시대로 보게 되는 정신적 기운과 구체적인 현상은 어떤 것인가.

불행히도 우리의 근대미술은 일본 제국주의의 강점하에 전개된 것이었고, 모든 영역이 그렇듯이 미술에서도 많은 굴절현상을 감내하지 않으면 안되었다. 해방과 더불어 가장 먼저 제기된 문제가 탈왜색과 민족미술 건설이었다는 점은 가장 시의에 적절한 것이었다고 할 수 있다. 모든 영역에서 일본적인 것의 탈피, 친일적인 것의 고발이 한동안 왕성하게 전개된 것처럼 미술에서도 일본적 색채와 방법, 그것들을 종합하는 미의식의 극복이 지상의 과제처럼 소리 높여 외쳐졌고 그것의 대안으로서 민족적인 색채의 미술의 모색이었다. 그러나 해방공간에서의 미술활동은 사실 왕성한 구호의 진작 만큼이나 실천력은 따라

주지 못했으며, 잇따른 사상적 분쟁으로 인해 그나마 공염불로 식어버린 느낌이다. 48년 남한만의 정부가 수립되고 미술문화창달을 기치로 다음 해인 49년에 국전(대한민국 전람회)이 열리게 되지만, 국전의 제도나 구성인자가 해방전 일본 강점기에 식민 문화정책으로 시행되었던 선진(조선 미술전람회)의 그것에서 크게 벗어나지 못한 것이었을 뿐 아니라 어떤 의미에선 선진의 계승에 불과했다는 뼈아픈 과오를 저지르고 있다. 그것은 곧 일본의 한 지방문화라는 수치스러운 너울을 과감히 벗어나지 못했다는 사실을 말해주는 것이다. 50년대를 통해 나타난 국전의 온갖 문제들은 이처럼 출발에서의 모순을 과감하게 수습하고 정비해 가지 못한 데서 빚어진 사태들이었다는 것은 새삼스럽게 지적할 필요도 없다.

국전을 중심으로한 미술의 권위의식과 계급주의에 대한 대담한 비판세력은 화단의 생리에 익숙한 기성세대 보다는 오히려 화단에 아직 발을 들여놓지 않았거나 이제 막 들어서면서 그러한 현상을 목격하게 된 신진세대에서 가능했다는 것은 극히 자연스러운 현상이었다고 하겠다. 이른바 반국전(反國展)이란 기치가 젊은 세대를 중심으로 울려지고 그것이 하나의 커다란 세력으로 집약화 된 것이 57년에서 60년에 이르는 2, 3년간이 아니었나 본다.

대체로 이 변혁의 제 1세대는 57년에 형성된 현대미술가협회와 그 주변의 젊은 작가들이고 이들에 크게 자극되고 고무된 제 2세대가 60년 4·19를 계기로 해서 등장한 이른바 벽전(壁展) 그룹과 그 주변이라고 할 수 있을 듯하다. 이들 제 1세대와 제 2세대와의 연령적 간격은 통상 5, 6년으로, 시기적으로 보면 제 1세대가 미술학교를 나온 직후, 그러니까 신진으로서 활동이 시작될 무렵에 제 2세대는 이제 갓 미술학교를 들어갈 때에 해당된다. 따라서 이들 두 세대간에는 단순한 선후배로서 뿐만 아니라 때때로 사제

의 관계도 형성되어지고 있다. 이는 변혁의 제 2세대가 정신적으로 제 1세대와 깊은 유대관계를 지니고 있다는 사정이기도 하다. 사실 그렇긴 하지만 제 2세대가 바로 제 1세대의 단순한 연장이라고는 할 수 없다. 비록 정신적 연대감이나 조형적 공감대를 지니고 있긴 하나 기성세대나 기존 가치에 대한 도전의 방법에 있어 커다란 차이를 보여주고 있으며, 그것이 제 2세대만이 가질 수 있었던 세대의식에서 필연된 것이고 보면, 4·19세대란 전체적 문맥 속에서 이들이 담당할 미술 영역의 몫이 그만큼 뚜렷한 명분을 지니게 된다. 4·19는 제 2세대의 젊은 층에 의해 주도된 혁명이었다. 말하자면 제 1세대가 아직도 체제 속에서의 변혁에 대한 꿈부림의 수준을 벗어날 수 없었다면, 제 2세대와 와선 그것이 하나의 뚜렷한 변혁의 상황으로 나타난 것이었다. 제 2세대가 제 1세대에 비해 훨씬 강한 자기실천을 체득한 세대란 점에서 1960년은 57년에서 시작된 변혁이 한결 완전한 모습으로 자신을 드러낼 수 있었다는 것이 된다.

1960년 10월 영국대사관으로 들어가는 덕수궁담을 전시장으로 대용한 벽전(壁同人, 60년미술가협회)는, 이전의 변혁세대가 보여준 제도적 공간에서의 활동에 비해 직접 작품을 거리로 들고 나왔다는, 단순한 그림을 전시한다는 것이기 보다는 그들의 의식을 몸 전체로 표명하려고 한 사건이었다. 말하자면 그들은 그림과 작가가 분리될 수 없는 일체의 것이란 실존적 인식을 강하게 표명해 주었다. 벽전을 주도했던 60년미협은 이제 갓 대학을 나왔거나 졸업반에 속해 있었던, 연령으로 보면 20대 중반의 신진들로 구성된 그룹이었다. 아직도 많은 단체들이 동분전의 성격을 벗어나지 못하고 있었던 상황에 비추어 보았을 때 서울대와 홍대란 것을 의식하지 않고 단지 변혁에 대한 공동의 의식적 건인에 의해 형성되었다는 사실 자체도 변혁의 주도세력으로서의 명분에 상응된다. 金鳳台, 金宗學, 朴在坤, 孫贊聖, 尹明老, 崔寬道, 金應贊, 金基東, 柳榮烈, 李柱榮, 金大愚, 宋大賢 등이 60년 미협의 멤버들이었다. 이들 가운데 현재까지 작업을 지속시키고 있는 경우는 거의 3분의 1 정도라고 할 수 있다. 그나마 변혁에 상응되는 실험적 의지

란 문맥 속에서 자신을 지탱시켜온 경우는 고작 두 셋에 불과하다. 尹明老는 이 중에 한사람이다. 어떻게 보면 그만큼 60년미협이 지녔던 정신적 유산을 가장 순수하게 간직해온 멤버도 없을 것 같다. 尹明老의 작가로서의 활동은 60년과 60년미협이란 상황과 유대에서 비롯되었다고 할 수 있으며, 바로 이 출발의 시점이 갖는 중요성이 그의 전체적 맥락의 형성에 어떻게 작용하고 있는가를 살피는 것은 그의 예술의 전개 양상과 그 내용을 살피는 전제가 될 것으로 보인다.

## 2

60년미협은 현대미협과의 언립전을 끝으로 2년만에 해체되고 마는데, 흔히 이를 두고 발전적 해체라는 말을 사용하고 있음은, 이 두 그룹의 멤버들이 중심이 되고 이들에 공감하는 주변의 작가들이 악뚜엘이란 대단위 그룹을 출범시켰기 때문이다. 그러나 악뚜엘도 두 차례에 걸친 전시를 끝으로 붕괴되어 버리고 말았는데, 이는 내부의 인적 갈등에 기인되는 것이라기 보다는, 현대미협에서 60년미협에 이르는 4,5년간에 지속되었던 새로운 예술에 대한 열기와 이에 분비된 동지적 결속이 그만큼 식어져 버렸다는 데서 그 진정한 요인을 점검해 볼 수 있을 것 같다. 58년 무렵부터 뜨겁게 파상되었던, 이른바 앵포르멜 또는 액션페인팅의 격렬한 행동양식이 점차 신성한 명분을 잃어가면서, 그 열기는 급속히 식어가기 시작했는데 그러한 징후가 이미 63년경에 나타나기 시작했다고 보아야 한다. 그리고 65년경에 이르러 그것은 더욱 가속되어 거의 형해만이 남은 몰골로 남겨지고 있다.

그럼에도 불구하고 63년을 전후로 한 시기에 우리의 현대미술의 상황이 최초로 국제적으로 소개되기 시작했고, 특히 파리 청년작가 비엔날레 같은 무대에선 가장 기대되는 국가로서 조명을 받았다는 것은 참으로 아이러니칼한 현상이 아닐 수 없다. 따라서 2회와 3회에 걸쳐 주목을 받았던 한국의 섹션이 4회 이후로 오면서는 점차 관심의 영역에서 벗어나게 되는 요인도 국내 현대미술의 침체와 직접적 관계가 있다고 보아야 한다. 3회 파리 청년작가 비엔날레엔 회화에

朴栖甫, 尹明老 조각에 崔起源, 판화에 金鳳台가 참가하고 있는데, 당시 현지 커미셔너로 전시 현장에 있었던 李逸은 앙드레 말로가 朴栖甫와 崔起源에 관심을 보인 반면, 파리 비엔날레의 창립자인 레이몽 코나는 특히 尹明老의 작품에 관심을 보였노라는 기록을 남기고 있다. 이때 출품된 尹明老의 작품은 「繪畫 M. 10」인데 약간 대칭적인 포름에 화면 전체에 굵은 자국의 리드미칼한 구성을 보여준 추상작품이었다. 李逸의 작품 인상기를 여기에 잠깐 인용해 본다.

「이때에 출품된 尹明老의 「繪畫 M. 10」은 앵포르멜 회화이기는 하나 내가 보기에 화풍에 있어서나 작업에 있어 매우 특이한 것으로 보였다. 마티에르는 은박이 없어진 점토갈기도 했고 찢든 찢든한 마티에르 위를 손가락이 자유롭게 노닐며 환상적인 그 어떤 형상을 환기시키는 것이었다. 그리고 나는 거기에서 불교적인 영상마저 찾아보기도 했다.」 (1984. 7. 空間)

구체적인 형상이 지워지면서 격렬한 제스처를 전면으로 현현시키는 앵포르멜의 방법은 전후 40년대 후반에서 50년대 초에 걸쳐 유럽 화단에 분출돼 나오기 시작했다. 한국에서 이같은 방법은 58년 경에 와서야 만날 수 있다. 물론 어떠한 루트로든 서구의 새로운 사조의 물결을 한국의 젊은 세대 작가들이 접했고 충격을 받았을 것임은 부인할 수 없을 듯하다. 그러나 앵포르멜이 바로 서구적인 것의 단순한 유입으로서의 표현양식이냐 하는 데는 다소의 이견을 제시하지 않을 수 없다. 앵포르멜이란 새로운 표현양식은 분명 전후 유럽 화단을 풍미한 것이고 그것이 멀리 극동의 한반도에까지 파급되었을 것이란 유추는 부인할 수 없으나, 민족분열과 민족상잔의 비극적 상황은 전후 유럽의 정신적 공황과 묘하게 일치되어 있었다는 점에서 먼저 정신적 상황의 견인을 떠올릴 수 있고 바로 그러한 견인현상은 직접적인 외래양식의 도입이란 문맥보다는 그러한 양식을 공유할 수 있는 잠재적인 요인들의 자연스러운 분출이란 맥락 속에서 먼저 점검되어야 한다는 것이다. 50년대 한국의 상황에서 발견되는 실존적 기운이 유사 앵포르멜의 양식을 배태시키고 있었지 않았나 하는 것이다.

6·25동란이란 민족상잔의 비극을 체험한 50년

대의 이 땅의 젊은이들이 표명할 수 있었던 행동양식은 상대적으로 반구전의 명분을 띤 것이지만 본질적으론 실존적 회화일 수 밖에 없었으며 그것이 형식상으로 앵포르멜의 방법과 밀착된 것이었다고 할 수 있지 않을까. 우선 대부분의 유사 앵포르멜을 시도했던 작가들이 그들의 작업이 서구의 앵포르멜과 어떤 상관관을 갖고 있었는지를 의식하지 못했다는 사실이 이 점을 강변해 주고 있다. 변혁의 제 2세대에 속하는 尹明老의 작업에서도 이 점은 결코 예외일 수 없을 듯하다. 尹明老 자신은 유사 앵포르멜의 작업을 젊은 혈기와 항거의식의 자연발생적인 결속으로 표명한 바 있는데, 말하자면 이들 변혁세대가 갖는 공통된 의식이 자연발생적으로 공감대를 형성할 수 있었듯이 표현양식도 자연발생적으로 서로 견인된 상황에서 이루어진 것이 아닌가 본다. 李逸은 尹의 초기작품을 가리켜 「실존적 회화」를 꿈꾼 것이 아닌가 하고 말하고 있는데, 이는 바꾸어 보면 실존적 상황이 자연발생적으로 실존적 회화를 가능하게 했다는 것이기도 하다. 자신의 실존을 화면과의 대결에서 확인할 수 밖에 없었다는 것이야말로 실존적 회화를 가능하게 한 요인이 아닌가. 「벽」에서 「원죄」, 「文身」으로 이어지는 작품의 명제는 작가 자신이 유독 실존의식을 강하게 지니고 있었다는 점을 반증해 준다.

50년대 후반에서 60년대 초반으로 이어지는 시기의 앵포르멜적 작품의 거개가 어떤 유사성에서 벗어나 있지 못하다는 사실을 짐작하게 된다. 누구의 작품이라고 할 수 있는 개별성 보다는 전체에 의해서 이루어졌다고 할 정도로 집단성을 보여주는 것이 이 시대 한국의 앵포르멜의 특징이라고 할 수 있다. 그만큼 집단 의식이 강했다는 증거일 것이다. 대체로 그러한 집단 의식의 표명으로 나타나는 화면상의 특징은 어둡고 칙칙하고 우울하기 짝이 없는 것이었다고 할 수 있다. 이같은 전체적 기운에서 尹明老도 예외는 아니다. 그의 화면도 칙칙하고 심각하다. 고뇌에 찬 의식의 응집이 화면을 뒤덮고 있다. 그러면서도 파리 청년작가 비엔날레에 출품된 「繪畫 M. 10」에서 「文身」 연작으로 이어지는 작품에서 발견되는 강한 물질감과 물질감 스스로에 의해 형성되는 강인한 구성적 요인은 다른 작가들

에게서는 쉽게 찾아볼 수 없는 그 독자의 방법적 특징이라고 할 수 있다. 초기의 방법적 특징들이 흔히 일어날 수 있는 우연적 산물이거나 시대적인 유행의 편승이 아니었음을 이후 「균열」 시리즈에서 80년대 후반의 「얼레짓」을 거쳐 근작 「얼레짓 이후」로 이어지는 조형적 향상성을 통해 확인해 보게 된다. 물론 그의 방법적 전개가 한결같이 뛰어난 것이었다고는 할 수 없으나 그와 비슷한 연배의 작가들에서 흔히 만나게 되는, 지나친 변신을 통한 살아남기나 신기루를 쫓는 허망한 연망에 빠지지 않은, 자신을 자신으로 가누어 왔다는 사실이다. 이야말로 작가적 역량이 아닌가. 너무 진부하게 쓰여버린 작가적 역량이란 말이 어찌된 그의 전체적 전개의 문맥에선 가장 어울리는 것처럼 보인다.

### 3

63년 이후부터 관심을 나타내기 시작한 판화의 제작은, 이미 李逸도 지적한바 있듯이 회화의 변안이란 수준에서 시작되었다기 보다 오히려 그 역에 해당되고 있지 않나 본다. 대부분의 화가들이 자신의 작품을 판화로 변안해서 대중화하고 있는 것에 비해 尹明老의 경우는 자신의 방법의 또다른 매체로서 선택한 것이 판화였다는 것이다. 그러니까 이미 이루어진 회화의 세계의 단순한 복제가 아니라 판화 자체가 회화의 실험적 문맥으로 받아들여진 것이었고 그래서 판화는 애초에 실험적인 의식으로 시작된 것이었다는 것이다. 앞서도 지적했듯이 작가적 역량이란 측면을 여기에도 적용시켜 볼 수 있지 않을까 생각된다. 63년을 고비로 하면서 뜨겁게 달아올랐던 추상표현주의가 더 이상의 진로를 찾지 못한 채 급속한 포화상태를 맞이한 것은 이미 주지하는 사실이다. 많은 작가들이 자신이 쌓아올린 의식의 형해 속에 묻혀 허우적거리기 시작했고 일부의 작가들은 제빨리 과거의 양식으로 귀속하는 현상들이 속출되었다. 변혁의 제 2세대 작가 중 일부가 판화라는, 당시 우리 화단에선 거의 미담의 영역이었던 이 새로운 매체를 통해 또 다른 방법의 모색을 시도했다는 것은 참으로 다행한 일이었다고 하지 않을 수 없다. 이들은

캔버스화를 버리고 판화로 도피한 것이 아니라 판화가 지니는 독특한 속성과 그 잠재성을 현실을 극복해내는 대안의 방법으로 채택했다고 할 수 있기 때문이다. 金宗學, 金鳳台, 尹明老가 판화를 통해 새로운 회화의 방법을 모색했던 대표적 작가들이다. 65년 이후 尹明老의 활동은 캔버스화보다는 판화제작이 활발해지며, 65년에서 70년대 후반까지 그의 연보는 유독 빈번한 판화 그룹전과 초대전 및 해외교류전 등의 기록을 보이고 있다. 판화에 대한 집착에 반비례해서 캔버스화는 다소 위축된 인상을 주기도 한다.

록펠러재단 초청으로 도미하여 프래트 그래픽센터에서 1년간 수업을 받기전까지 그의 판화의 주제는 캔버스화의 연장선상에서 크게 벗어나지 못한 느낌이다. 즉 유사 앵포르멜적인 속성들이 아직도 진하게 판화 속에 남아 있었다는 것이다. 판화가 지니는 독특한 매체적 속성과 이에 상응되는 조형적 변주가 발휘되기 시작한 것은 뉴욕에서의 판화수업 이후가 아닌가 본다. 내 기억으로는 「자(roller)」의 연작이 시작되는 무렵부터가 그의 본격적인 판화작업기로 보는 것이 적절하지 않을까 생각된다. 「자」는 어느 부위에선 뚜렷한 눈금과 형태를 지닌, 엄격한 규격의 기물로 나타났다가는 어느 부위에선 녹아내리는 것 같은 몽게진 형태로 등장하여 대단히 상황적이고 은유적인 내면을 시사해 주고 있다. 자라고하는 도구가 상징하는 공리성에 극적인 반전을 시도해 보이는 급속한 와해는 하나의 사물, 하나의 현상 속에 내제한 이율배반적 사상(事象)을 극도의 은유적 방법으로 표상해 놓은 것이 아닌가 본다. 끊임없는 규범과 질서에의 회귀와 이에서 탈출하려는 모반과 해방의 갈구가 이처럼 극적인 이원구조를 가능하게 한 것이 아닌가 생각된다. 작가는 이같은 이원구조를 현대란 시대적 상황에 빚대어 다음과 같이 설명해 주고 있다.

“나는 「균열」 연작을 하기 전에 「자」를 테마로 한 일련의 판화를 제작했다. 「자」란 인간과 인간과의 약속이며 규범이며 질서를 상징하는 것이다. 나는 지극히 사변적인 생각이거나, 현대는 인간과 인간과의 약속이나 규범이 상실되고 질서가 붕괴되어가고 있다는 생각에서 상징적으로 「자」를 테마로 작품을 제작했다. 그래서 쇠

자가 녹아 부스러져 내려가버린 것 같은, 그러다가 결국은 이것도 저것도 아닌 그러한 모습들 앞에서 방황하고 있었다.”

그런데 자 속에 내재한 이원적 구조—아직도 분명한 규범과 질서를 지닌 부분과 종내는 그것들이 와해되어진 부분—은 이같은 상징성 외에도 어쩌면 그의 따브로화의 판화의 매체적 이원성을 흥미롭게도 반영해주고 있는 것이 아닌가 하는 점이다. 즉 판화가 지니는 기법의 논리성과 따브로화가 지니는 표현적인 방법의 내재적 상충이 기이하게도 눈금이 분명한 자의 형태와 그것이 녹아내리는 형태로 표상되어 나온 것이라고 볼 수 있기 때문이다. 이 점은 그의 조형적 방법이 어느 영역에서만 모색되고 완결되는 것이 아니라 끊임없는 왕복에서 시도되었다는 흥미로운 사실의 반증이라고 할 수 있다. 따브로는 따브로대로, 판화는 판화대로 독립된 영역으로 다루어지기 보다는 따브로속에 판화의 방법을, 판화속에 따브로의 표현을 끊임없이 원용시킴으로써 어느덧 서로 다른 매체이면서 자신의 내부에선 이미 동일한 매체로 진행되고 있었다고 할 수 있다.

「자」의 연작에 이은 「균열」 연작은 70년대 중반부터 80년대에 접어들기 직전까지 이어지는데, 이 무렵부터 판화작업과 캔버스작업이 대등해지는 현상을 목격할 수 있다. 균열현상은 극히 우연적이면서 동시에 기술적인 효과를 의도하고 있다는 점에서 판화제작의 극히 자연스러운 방법적 변주가 아닌가 본다. 우연성과 의도성이야말로 판화의 방법적 속성이 아닌가. 그러면서도 「균열」은 훨씬 회화적이란 수식을 가져가게 한다. 그것은 일차적으로 회화가 지니는 분명한 물질감을 가장 선명하게 드러낼 뿐 아니라 또한 분명히 시각적 일류전을 지니고 있기 때문이다. 마치 흠뻑을 연상시키는 발라올린 안료의 덩어리와 그 사이에 생겨난 무수한 균열현상은 물질감과 동시에 시각적 환기를 강하게 불러일으키고 있어 60년대 초반의 물질감과 상형성을 연상시키게 한다. 그것의 구조나 방법적인 면에서는 분명 다른 속성을 지니면서도 이상하게 60년대 초반의 작품과 연계되는 분위기를 지니고 있음을 발견한다. 일종의 회귀의식이라고 할까. 자

기 체질에 대한 끊임없는 검증의 결과라고 할까. 그런 점에서 그의 작품은 변했으면서도 동시에 변하지 않았다. 그것은 역으로 말해도 좋다. 변하지 않으면서 동시에 변했다고.

「균열」은 어떤 것을 나타내는 것이 아니라 바로 균열현상을 나타내 보인다. 가장 직접적인 현상으로서 나타나는 것이다. 거기에 어떤 의미나 상징성을 가한다는 것은 별 의미가 없다. 반죽처럼 치바른 안료의 진득한 물질감과 그것에서 생겨난 어떤 화학적 반응이나 외부적 충격에 의해 일어난 갈라터진 자국들일 뿐이다. 물론 여기에도 의도성과 우연성이라는 양의성이 내재한다. 작가의 일정한 행위와 화면 자체에서 일어난 현상이 공존하기 때문이다. 아무렇게나 발라올린 것 같은 안료의 덩어리들이 서로 엉키는 구성적 의지는 작가 속에 내재된 조형적 체험의 자연스런 발로라고 볼 수 있다. 그러나 여기서 생겨나고 있는 불규칙한 균열의 현상은 비록 일정한 충격을 가하고 있다고 해도 결과물은 역시 우연의 산물이다.

70년대 후반을 통해 지속된 「균열」시리즈는 약간의 암회색을 띠는 예도 있지만 대부분이 백색모노톤에 지지되고 있음을 엿볼 수 있다. 모노톤의 작업, 더구나 백색모노톤이라고 했을 때 우리는 쉽게 70년대 후반을 풍미한 백색주의와의 관련을 떠올리게 된다. 우리 미술에서 이른바 집단적 무의식 또는 집단적 개성이 소리높이 외쳐지고 있던 때가 다름아닌 70년대 후반이 아닌가, 너나 할 것 없이 모두가 백색의 모노톤을 집단적 개성이란 미명과 명분으로 시도하고 있지 않았던가. 尹明老의 백색모노톤도 넓게는 이같은 시대적 분위기와 떼어놓고 생각할 수가 없다. 현대미술의 중심에 있다고 의식하고 있는 작가가 한 시대의 상층구조에 편승되어 있지 않다는 것 자체가 이상한 일이다. 그러면서도 우리는 맹목적인 유행현상으로서의 백색신드롬과 자신의 방법에서 출발하면서 한 시대의 이념에 공감하고 있는 현상과는 분명히 구별해 보아야 할 것이다. 적어도 尹明老의 백색모노톤이 집단적 개성속에서 어떤 평가를 받고 있는느냐는 문제보다도, 전체 속에서 자신을 보는 방법과 자신으로부터 출발하면서 전체에로 나아가는 방법의 어떤 것이 중

요한가를 따지는 것이 더욱 의의 있는 일이라 할 수 있다. 尹明老의 작가적 태도가 후자를 견지함으로써 오히려 시대에 함몰되지 않고 자신을 끊임없이 전개해 나갈 수 있었지 않았을까 생각된다. 「균열」 시리즈가 분명 한 시대의 분위기를 질게 반영하고 있다고 하더라도 방법적인 면에서 여타의 모노톤과는 뚜렷한 구별을 갖고 있음을 만날 수 있다. 그것은 다름아닌 안료의 상형성과 물질의 결정에 의지된 일종의 표현주의적인 톤이라고 할 수 있다. 모노톤이 무의 상태, 비움의 의지를 표명한 일종의 선적(禪的) 조형논리라고 한다면, 尹明老의 모노톤의 「균열」엔 그같은 고답적인 정신주의보다는 풍부한 정감과 소박한 물질주의가 더욱 질게 내재되어 있다고 해도 과언이 아니다. 그것은 정신이 아니고 구체적인 질료이며 있는 것이자 있으려는 것의 분명한 자기 현현이다. 어떻게 보면 이같은 태도야말로 그림은 다른 어떤 것이 아니라 화폭에 등장하는 구체적인 안료의 덩어리와 그 질서에 다름아닌 사실을 극명하게 보여주는 일이다.

그렇다고해서 그가 본능적인 작가란 의미는 아니다. 어떤 면에서 그같이 지적인 논리성을 방법의 전개에 구사해 보인 작가도 흔치 않을 듯하다. 우선 그것은 강한 구성의지에 지지되는 그의 전체적 조형의 문맥에서 찾을 수 있다. 초기에서부터 판화실험을 거쳐 균열과 얼레깃시리즈, 그리고 최근작 얼레깃 이후에까지 연면하는 구성의지는 분명 잠재된 지적 논리성의 극히 자연스러운 추이라고 할 수 있을 듯하다.

#### 4

80년대에 접어들자마자 그는 「균열」에서 「얼레깃」이란 또하나의 변모를 보이고 있다. 성긴 평평을 일정한 단속(斷續)으로 반복하여 화면 전면을 잠식해 가는 방법이다. 일종의 진면회화(all over painting)의 특징을 띠면서도 짧게 끊어지는 윤필의 작동이 경쾌한 구성감을 환기시키고 있는 경향이다. 성긴 붓자국의 갈라진 틈새들이 「균열」 시리즈의 자연스럽게 갈라터진 안료의 틈새를 연결시켜주고 있음에도, 여기엔 반복의 제스처가 균질하게 화면을 뒤덮고 있어

센 행위의 탄력과 긴장이 수반되어지고 있음을 발견할 수 있다.

「얼레깃」이란 명제는 처음은 누구에게 생경하게 들릴 것이다. 인날리기의 실패에 해당되는 기물을 얼레라고 하며 연실을 풀거나 감는 행위를 얼레짓이라고 한다. 사진을 뒤적이지 않으면 잘 알 수 없는 낱말이다. 그런가하면 옛 여인들이 머리감고 사용하던 성긴 나무빗을 얼레빗이라고 한다는 것도 알고 있는 이는 많지 않을 것이다. 왜 하필 이제는 거의 찾아볼 수 없고 사진 속에만 남아나게 된 낱말을 작품의 명제로 삼았을까. 아마도 이는 옛 기억의 소산일 것이다. 날아오르는 연을 한없이 멀리 떠가도록 실을 풀어주기도 하고 다시 하늘높이 떠올리기 위해 실을 감기도 하는 어린시절의 인날리기의 추억에서 이명제는 자연스럽게 유추되었을 것으로 본다. 그리고 어머니나 누나가 머리를 감고 곱게 빗어올리던 나무빗을 연상했을 것이다. 그러니까 「얼레깃」은 이상의 두 가지 일상의 체험, 유년시절의 추억의 단면에서 온 것임을 알 수 있다. 왜 갑자기 작가는 잊어버린 옛날의 추억의 한 토막을 굳이 자신의 오늘의 작품에다가졌으려고 하였을까. 어떤 이는 이를 두고 우리 것에 대한 작가적 의식이라고 말하고, 어떤 이는 우리적인 것을 의식해서 그같은 테마를 택한 것은 아니라고 하고 있다. 우리 것에 대한 의식의 직접적 발로라고 하기도 어렵고 전적으로 우리 것에 대한 의식의 발로가 아니라고 하기도 어렵다. 작가는 그것을 의식했다고 해도 무방하며 전혀 의식하지 않았다고 해도 무방하다. 사전적 의미에 무게를 둔다면 분명 오랜 기억 속에 남아 있는 어떤 행위가 오늘의 자신의 행위와 묘하게 일치됨을 발견하면서 오히려 기억 저쪽에 있는 정서의 환기가 용이하지 않았을까 생각해 볼 수 있다. 자칫 우리적인 것의 추구가 어딘가 감상적인 뉘앙스를 풍기기도 하고 지나치게 자의적이란 비방도 면할 수 없을 것 같다. 우리 것을 찾는다고 떠드는 사람치고 참다운 우리 것을 찾는 경우는 거의 보지 못했기 때문이다. 우리적인 것을 의식하지 않았다는 말에서도 어쩌면 이같은 의심을 적극적으로 벗어나려는 의도가 있는듯 보인다. 어찌한 경우에서든 우리 것이란 너무

쉽게 이야기되어서도 안되고 너무 쉽게 찾아지는 것도 아니라고 본다.

그럼에도 불구하고 초기의 「文身」에서 「균열」 시리즈에 이르는 과정에서 나타났던 향상성으로서의 실존적 인식에 비해 「얼레짓」과 「얼레짓 이후」는 분명 다른 문맥에서의 전개임을 파악할 수 있을 것 같다. 말하자면 80년대 이후의 작품들에 질게 연계되는 것이 다름아닌 강한 문화의지란 사실은 부정할 수 없을 듯하다. 문화의지란 무엇인가. 실존적 인식이란 텅털한 현실대결, 투쟁으로서의 화면과의 대결이라고 한다면, 문화의지는 일종의 전통에의 회귀라고 할 수 있으며 집단적 개성 속을 연면하는 어떤 정신적 향상성이라고 할 수 있을 듯하다. 그런 점에서 「얼레짓」 이후의 작품은 훨씬 정신적 지향성을 띠다고 할 수 있다. 金福榮이 「관조」나 「성찰」로서 얼레짓 이후의 작품을 논하면서 「윤명으로 그림의 묘한 자유로움과 형식을 떠나버린 허허로움, 편안함 같은 것도 잘 판독해 보면 바로 그의 그림이 우리 조상들의 자연주의적 조형전통 속으로 진입된 것이기 때문이 아닐까 싶다.」(88년 카다로그)고 지적해 주었는데 이야말로 정신적 지향성을 구체적으로 표명해준 대목이다.

「얼레짓」 시리즈는 대체로 85년 무렵을 경계로 해서 전후기로 나누어 볼 수 있는데, 전기가 촌촌하게 엮어지는 구성적 인지와 일정한 호흡의 전면성을 드러내는 반면, 후기는 보다 자유로운 필선의 구사와 허심한 구성의 특징을 엿보여 주고 있다. 전기는 마치 사군자의 대잇을 연상케 하는 날카롭고 긴 필선이 어지럽게 화면을 덮고 있다. 그것은 단순한 행위, 반복의 무상성이기 보다는 행위의 저편에 명멸하는 해맑은 정신, 한없이 자유로운 정신의 옷과 같은 느낌을 준다. 그래서 작가는 이 한없이 자유로운 존재의 가벼움을 혼륜(暈輪)으로 표기하고 있는 것이 아닌가. 그것은 한가닥의 난초의 잎을 그리고 그 속에 한없는 자유로움을 담으려고 했던, 저 문인 사대부들의 고답적인 세계를 보는 것 같은 느낌마저 준다.

## 5

그는 다시 최근에 오면서 「얼레짓 이후」란 명제를 사용하기 시작했다. 이후란 얼레짓에 붙었던 혼륜과 같은 등식의 개념이 아니라 얼레짓으로 묶여지는 지금까지의 작품에서 벗어난다는 의미를 함축하고 있다. 말하자면 그것은 얼레짓의 계승이기 보다는 얼레짓의 극복이란 뉘앙스가 강한 편이다. 작가는 또다른 자기변혁을 시도하고 있음을 극히 은유적으로 시사해 주고 있다고 하겠다.

「얼레짓 이후」인 근작에서 발견되는 특징은 일정한 행위와 그것의 반영으로서의 구조가 사라지고 굴곡이 심한 표현, 격정에 가까운 충동이 자발성이 엮어내는 예기치 않는 드라마성이다. 정감을 억제하는 예지에 찬 구성력을 보여주었던 지금까지의 화면에서 이 엄청난 표현의 소용돌이는 확실히 충격적이지 않을 수 없다. 지금까지, 적어도 균열 이후에서 얼레짓까지의 작품들이 읽는 작품이었다면, 얼레짓 이후로 묶여지는 최근 작은 쏟아붓는 격정에 뜨겁게 감염되는 작품이라고 표현하는 것이 적절한 듯하다. 온몸으로 그런다는 표현은 여기서 가장 적절한 예를 만나게 된다.

작가는 최근작에다 「익명의 땅」, 「익명의 산하」, 「익명의 바다」란 명제를 생각하고 있다. 아직도 알려지지 않은 미답의 땅과 바다, 여기엔 약간 신비주의적인 색채와 어울려 원초적인 자연, 원시적 정감에 대한 메타포가 숨겨져 있음을 발견한다. 왜 다시 자연주의인가. 현실도피를 위한 또하나의 유토피아의 상징인가. 여기엔 분명히 먼 기억의 뒤편에서 문득 다가온 원초적인 몸것으로서의 얼레짓과, 애뜻한 정감 속에 환기되었던 어머니나 누나의 머리빗이 원형에로의 환원을 기도한 것과 같은 원형으로서의 이상주의, 또하나의 정신적 향상성을 지니고 있음이 분명하다. 규격을 벗어나는 일격(逸格)의 파묵산수와 같은, 단숨에 그어지는 운필과 임리(淋漓)한 묵적(墨積)의 선열한 파열을 연상시키는 안료의 비말(飛沫)은 숨가쁜 감동을 이끌어내고 있다.

그러한 감동이 어디서 연유하는가를 문득 깨

단계 된다. 그가 새롭게 명명하고 있는 「익명의 땅」, 「익명의 바다」는 미담의 땅이나 미담의 바다가 아니라 이미 오래 전에 존재했었던 땅이나 바다란 사실일. 그것은 다름아닌 謙齋와 豹菴으로 이어지는 조선조 후기의, 깊은 호흡에 의해 결정된 한국산수의 도도한 흐름이 오랜 간격을 두고 문득 되살아남을 보게 하는 일이 아닌가. 창윤임리(蒼潤淋漓)한 수묵의 발현과 깊이가 아크릴과 캔버스라는 현대적 매체를 통해 감동적으로 되살아나는 일이 아닌가. 鄭歡의 말기의 대작 「仁旺霽色圖」의 호방한 붓질과 강한 대비에서 오는 드라마틱한 스케일을 자꾸만 그의 대폭의 화면에 겹쳐보게 되는 일이나, 李寅文의 부벽준(斧辟皴)의 산수가 갖는 활달하고 거친 운필을 그의 대폭의 화면 여기저기에서 문득문득 만나게 되는 일은 이들 조선조 화가들의 호흡과 그의 호흡이 일치되는 데서 가능한 것이 아닌가. 이 호흡의 일치는 그의 작품이 근원적으로 전통적 회화와 깊이 연계되어 있다는 것이 아닌가. 마침내 그는 동양화를 하고 있다는 의심을 뿌리칠 수 없다.

그렇다고 해서 이를 바로 현대적 산수화니 현대적 동양화라고 단정하는 일은 성급하다. 그의 화폭에 등장하는 것은 구체적인 산이나 암벽이나 계곡이 아니다. 그것은 차라리 산이나 바위의 그림자, 숲속을 지나는 바람소리, 계곡에 차 넘치는 맑은 물소리라고 할 수 있다. 산수의 경계를 바라보고 있다기 보다는 산간 깊숙이 들어와

있는 느낌이다. 고인들이 자연을 통해 근원을 보듯, 그의 화면은 구체적인 현상 저너머에 있는 부단한 전통의 숨결을 되찾고 있다고 할 수 있다. 그가 동양화를 하고 있다는 의심없는 사실은 실은 동양화 속에 숨쉬는 우리 고유의 정신세계를 추구하고 있다는 것이 된다.

언젠가 卍明老는 空間지와의 인터뷰에서 변혁의 계기를 작품전을 통해 획득한다는, 다음과 같은 요지의 말을 한적이 있다. “인간의 삶에는 몇 차례의 계기가 따르기 마련이라고 생각합니다. 제 경우에는 직품전을 가질 때마다 삶의 획이 명료하게 그어지게 되는 듯합니다.” 그렇다면 이번 전시도 분명한 계기, 삶의 또하나의 획이 명료하게 그어지는 시점이라고 할 수 있다. 이미 살펴본대로 최근작인 「얼레짓 이후」 중에 등장하는 「익명의 땅」, 「익명의 바다」는 분명 이전의 작품과 또다른 변모의 내역을 드러내고 있다. 그리고 이 변모는 이전의 어떤 변모보다 더욱 획기적이란 수식을 가능하게 한다. 그만한 연령의 작가이면 이미 이루어놓은 자기세계의 껍질을 더욱 단단히 할 뿐 찰흙처럼 그 껍질을 벗어나지 못하는 통례적 사항에 비추어 보았을때 획기적이란 수식은 결코 과장이 아니다. 의욕에 넘치면서도 거기 어떤 객기보다 허허로운 자유로움을 만나게 되는 일은 그의 변모가 무모한 실험이 아니라 자기성숙을 반영해주는 것임에 틀림없다.

빛光洙 / 미술평론가





익명의 땅 91720. 유채, 아크릴릭, 오일스틱 227×181cm, 1991 윤명로 작



익명의 땅 91310. 유채, 아크릴러, 실크스크린 230×184cm, 1991 윤명로 작



얼레짓 이후 901014. 유채, 아크릴릭, 실크스크린 260×195cm, 1990 윤명로 작