



Ahn Chang Hong

Ahn Chang Hong

THE PAGE GALLERY

THE PAGE GALLERY





Ahn Chang Hong

(1953*)



THE PAGE GALLERY



Family portrait
1982, Oil on paper
109 x 65 cm

‘Stage of appearances’

Ahn Chang-hong seems always to entangle himself in the complicated relationship between artist and model, exploring its most intriguing and fascinating aspects. This has a direct effect on the viewers’ reaction to his paintings, often making the viewing a very disquieting experience. For example, in the painter’s earlier depictions of the nude in the Bed couch series there is latent aggressivity, which is due not only to the overt depiction of sexuality in the provocative poses of his models, but also in their irritating gaze. They seem to constantly defy the artist by looking back, although he lets them pose in the austere conditions of his dirty and messy studio, on a wooden bench that is much too short, and in rather awkward and slightly pornographic poses that look quite strange and displaced. Thus, while he uses the props of a Lucien Freud, in the form of a rather sordid and untidy studio and a dog alongside them, Ahn is showing just the opposite constellation: not the passive masses of flesh of sleeping models turning into a landscape of oil paint, which you could look at in their very human condition, but a vibrant and sexually aggressive resistance on the part of the depicted. In the end they never really show their character, but stay caught in their own world, and this allows them to survive a certain harshness, be it life’s or the one faced in the studio while posing.

In the paintings exhibited here, Ahn Chang-hong addresses again this revolt of the subject against its depiction. Ahn usually takes his inspiration from several pictorial sources: painting, graphic art or photos and films. In this series he turns to past photography by picking up old photographs which he bought in antiquarian shops and on auctions and which date from the 50’s onwards. They all seem at first anonymous memories of a bygone era, although he sometimes also uses images of his own family. Ahn started working with photographs in 1979, changing their surface by painting and by cutting it and by pasting the bits together, colouring the ensuing cracks, and creating a deliberate distance between viewer and depicted. In contrast to the pictures of nudes here the depicted don’t stare back defiantly but instead close their eyes. By avoiding a direct gaze, the painter is obtaining in the end the same effect of irritating us as he did with the defiant stare. It was in the depiction of 49 people in the series named Meditation from 2004, that he started experimenting with the theme of closed eyes.

The pictures are essentially showing families posing for a photographic record mainly for societal purposes. He shows wedding photos and couples or individuals with their children. In the end, these photos are just mises-en-scène of the roles that people have to play in society, and although there might be several individuals depicted together on these group photos, there seems to be no interaction whatsoever between them. They are shown in military and school uniforms, wedding gowns and traditional dresses which imply stiffness and official purpose. Ahn plays with both social and pictorial conventions which often make the depicted look slightly ridiculous and overpointed, be it in their face, dress or pose, making life a theatre of appearances. While the viewer normally expects to find some kind of reality in a photograph, be it an insight into the past or into a personality, making it alive for a short moment, Ahn is showing us the opposite: by artificially closing their eyes, models seem to tell you that they are by now perhaps not even any longer alive, they are looking inwards just as you are while looking at their picture. The true memory is in oneself, and the true gaze is the one directed inwards. You are just looking at a masquerade. Ahn plays with the voyeuristic desire of the viewer by frustrating it.

Images of family particularly prompt the question of how they fared and in which way historical events touched them. In older times only royal dynasties or nobles were depicted, and photography was the new humble form of everyday use for everyone, which would allow them to follow the destiny of several generations. But the rough treatment of the photos seems to imply that they are memories no longer cherished, or that have lost their value in present times. They are just being brought back to life artificially by the artist, turning small photos of anonymous people into huge paintings enhancing

conventional attitudes of a seemingly unchanging society. On one of the pictures, a wedding between a Korean woman and an African man is shown, with some particularly grotesque props like palm trees in the background. Again, no real history is being told in the picture, which leaves us wondering where and how it was taken. It is a studio photography, so even the ambience is artificial and doesn't show the real living conditions. Thus, in the end the artist is not really portraying anyone in a deeper sense and there is a feeling of loneliness pervading the works. There is also a mistrust of social relationships shining through, which is a recurring theme in Ahn's paintings, always showing the divergence of societal expectations and the inner self. And there is a broken connection to the past.

Life in society has to do with surfaces and so does painting. Ahn Chang-hong is constantly reminding the viewer that he is only looking at paint and twodimensional surfaces. In his nudes, the floor was full of scattered brushes, and here the photographs are being creased and aged artificially, giving them significance as testimonies that have survived the turmoils of time, but also reminding us that they are just artificial and twodimensional memories of the past. Their surface has a beauty in itself, with the structure of the creases forming a grid and the colour having changed with age. The hues of grey, sepia and yellow are like a very enticing grisaille and give the images a sense of hybridity.

On several paintings Ahn Chang-hong depicted flies, such as in his Human series, or skulls as in the Hairstyle collection. They are just two of his symbols for the finiteness of life, like the theme of closed eyes. He sees mortality creeping up everywhere, be it in the people depicted or in the surfaces being slowly ravaged by time. On one side they are a memento mori in the classical sense, recalling that everything is outward shine. Ahn is not using this motive as a frail excuse to dwell on the enticing elements of life to be enjoyed while they last, as it is most often the case in Baroque painting, but is instead showing death as a constant companion to life, be it pleasant or unpleasant. He combines the alluring with the disturbing, never showing just a single side. He depicts human condition, but also the condition of the painter, always at odds with reality. In his inner world the artist resembles a Goya, showing nightmares in a more subdued and modern way. His description "despair in grey rendered amid gloomy silence" would suit the uneasy feeling conveyed by the slightly ghostly apparitions with the power of masks in the work exhibited.

Verena ALVES-RICHTER



Arirang 2012'1

2012, Oil, drawing ink, mixed media on canvas
249.1 x 361.6 cm

Arirang 2012'8

2012, Oil, drawing ink on canvas
141.8 x 234 cm





Arirang 2012'3

2012, Oil, drawing ink, acrylic on canvas
80.4 x 116.2 cm



Arirang 2012'7

2012, Oil, drawing ink, acrylic on canvas
80.2 x 124.3 cm



Arirang 2012'20

2012, Oil, drawing ink, mixed media on canvas
87 x 147.5 cm

‘발현의 과정’

안창홍은 자신과 주제 사이의 관계에 심취해 있는 듯 하다. 관계 속에서 찾을 수 있는 흥미롭고 매력적인 요소들을 탐구하고 탐구의 결과물은 관람자가 작품을 보았을 때 당혹감을 느끼게 만든다. 이를테면 이전 시리즈인 ‘베드 카우치’ 시리즈에서 보이는 누드인물들은 보는 이들을 당황하게 만든다. 이들에게서 느껴지는 감성이 당혹스러운 이유는 도발적인 포즈나 나신이 아니라 관람자를 주시하는 시선에서 오는 불편함이 있기 때문이다.

모델들은 작가가 마련한 불편하고 정리되지 않은 공간 속에서 안창홍이 직접 지시 하였을 외설적인 포즈를 취하고 있지만 작가에게 반항하는 듯한 시선을 보내고 있다. 안창홍은 지저분하고 정리되지 않은 스튜디오처럼 루시안 프로이드가 쓰던 요소들을 이용 하지만 그와는 전혀 다른 그림을 완성 하였다. 루시안 프로이드가 수동적으로 잠든 모델의 살덩이를 통해 인간의 존재감을 표현 했다면 안창홍은 주제로 그려진 인물들의 내면에 잠재되어 있는 긴장감을 충만하게 표현 하였으며 이를 통해 그들이 살아 온 삶에서 유발한 것인지 아니면 스튜디오에서의 순간 때문인지 알 수 없는 불편함을 이끌어 낸다.

이번 작품에서도 안창홍은 주제와 묘사가 반목하는 모습을 보여준다. 그는 사진이나 비디오, 또는 영화 같은 미디어에서 영감을 종종 받는다. 골동품 가게나 옥션에서 수집한 50년 이상 된 사진을 기반으로 작업을 하였다. 처음엔 이 사진들은 그저 지나간 시대의 기억으로 밖에 인식 되지 않는다. 사진으로 작업을 시작한 1979년경 이후의 몇몇 작품에선 자신의 가족 사진을 이용 하기도 하였다. 그는 사진의 표면을 회화로 재해석 하고 찢어진 사진들의 조각을 연결시켜 또 다른 회화로 재탄생 시키는 작업을 하였다. 찢어진 자국들은 색으로 채워졌으며 이를 통해 관람자와 주제 사이에 거리감을 만들어 냈다. 이전의 누드 작업과 달리 주제가 된 인물들은 반항적으로 관람자를 바라보지 않는다. 그들은 모두 눈을 감고 있다. 직접적인 시선이 사라진 결과로 작가는 우리를 불편하게 만들었던 감정을 사라지게 만들었다. 이번 작업은 2004년에 제작 된 ‘49인의 명상’ 시리즈의 작업을 닮아있다. 그는 이미 눈을 감은 사람들의 초상이 어떤 의미를 가지는지 실험을 통해 알고 있었던 것이다.

작품에 이용 된 사진들은 대부분 사회적 목적으로 찍은 가족사진이다. 이 사진들 속에는 결혼식, 연인, 아이와 함께 찍은 모습들이다. 이 사진들은 그 시대의 사회가 보여야 했던 사회적 역할의 미장센을 담고 있다. 또한 이 속에는 사진을 함께 찍은 사람들이 있지만 정작 감정의 교류가 부재 되어있다. 교복, 웨딩 드레스, 전통의상 등을 입은 인물들은 사진을 찍은 목적이 공적임을 시사한다. 안창홍은 사회적인 부분과 회화적인 요소를 이용하여 주제의 모습을 극적이고 익살스럽게 보이도록 하는데 목표를 두었다. 그의 작품을 보는 이에게 묘한 이질감을 주는 것이 주제로 그려진 이들의 복장 포즈, 또는 표정이 되었던 간에 그는 삶을 연극의 일부처럼 보이도록 만든다.

관람자는 사진과 같이 섬세하게 그려진 그림 속에서 자신의 경험과 기억을 통해 현실을 찾으려 하지만 안창홍의 그림은 우리에게 현실 정 반대의 것을 보여준다. 눈이 감기어진 모델들은 이미 삶의 저편으로 떠나버린 존재로 인식되기도 하며 관람자는 그림 속 인물들을 보고 있지만 그림 속 인물들은 이미 그들의 내면을 보고 있는 것이다. 진실 된 기억은 기억의 소유자 자신만이 가지고 있는 것이다. 그리고 그것을 보려면 내면을 살펴야 한다. 그의 그림은 가면 무도회다. 안창홍은 보일지도 모르는 것을 보이지 않게 만들어 우리 내면의 잠재되어 있는 관음증을 자극한다.

이번 시리즈의 작품들은 우리에게 그 시대 사람들이 우리에게 이미 지나간 역사를 어떻게 받아 들이고 경험 하였는지 보여 준다. 더 오랜 옛적에는 황실과 귀족계급만이 사진을 찍을 수 있었으나 시대가 흘러 누구나 찍을 수 있는 것이 되었다. 이러한 변화는 우리가 세대의 발자취를 기록 하는데 도움을 주었다. 하지만 큰 가치를 잃은 사진들은 거친 보존 상태를 가지게 되었으며 사진들 속의 기억들은 더 이상 소중하게 느껴지지 않게 되었다. 적어도 사진이 존재 하였던 현실 속에서의 가치를 잃은 것이다. 그들의 삶은 작가에 의해 인위적으로 되살아 난다. 작은 사진 속 사회는 큰 회화로 거듭나고 당시의 사회상은 다시 삶을 부여 받는다. 그림 중 하나에는 흑인과 결혼하는 한국 여자의 모습이 보인다. 뒷 배경에는 천박하게 배치된 야자나무 장식이 보인다. 여기에는 우리가 배워온 역사가 담겨 있지 않다. 이것이 어디에서 어떻게 찍힌 사진인지도 모른다. 이것은 아마도 스튜디오에서 찍은 사진일 것이다. 분위기는 작위적이고 삶



Arirang 2012'19
2012, Oil, drawing ink on canvas
147.8 x 103.6 cm

의 진실된 모습이 반영된 사진은 아니다. 삶을 직접적으로 보여준 사진을 회화화 시킨 것이 아니기에 이번 작업 속에는 더 깊은 외로움이 서려 있다. 그리고 회화 속에는 사회적 관계의 불신이 남겨져 있다. 사회가 요구하는 모습의 다양성과 내면의 모습들이 안창홍의 그림에 녹아 있으며 그의 작품 속 역사는 과거와 단절 되어있다.

사회적인 삶은 표면적인 것이 중요하며 회화 또한 마찬가지다. 작가는 지속적으로 관람자에게 평면적인 회화를 주시하고 있음을 상기시킨다. 누드 시리즈에서 보여준 회화 속 배경에 붓이 흐드러져 있듯이, 이번 시리즈 속 그림들은 구겨지고 손상 되어있다. 그는 이미지들이 시간의 흐름을 견뎌 왔음을, 그리고 여기서 보여지는 기억들이 표면적인 모습임을 상기시킨다. 이렇게 만들어진 표면은 그만의 아름다움을 담고 있다. 시간의 흐름에 따라 구겨진 자국은 삶을 담아내는 프레임이 되고 바랜 색감은 역사의 흐름 속에 변화되는 과거를 보여준다. 안창홍의 매혹적인 화법은 세피아, 회색 그리고 노란 색채로 빛나며 그가 창조해 낸 이미지는 새로운 모습을 보여준다.

안창홍은 그림에 파리를 그려 넣는데 이는 삶의 유한성을 표현하려 함이다. 그리고 이것은 눈을 감은 인물들과 일맥상통 한다. 작품 속에는 인간의 필멸성이 어디에든 보인다. 회화의 표면의 노하나 인물들의 모습을 통해서나 그는 필멸성을 표현 하고자 한다.

한편으론 그의 회화는 라틴어 'Memento mori(죽음을 기억하라)'가 죽음을 기억하여 모든 것을 빛나게 하라는 고전적인 해석을 상기시킨다. 그는 바로크 시대의 그림들이 표현 하였던, 죽음이 있기에 살아있는 동안 모든 것을 즐기라는 알팍한 해석을 그림 속에 넣지 않는다. 대신에 죽음이 좋던 싫던 언제나 삶에 함께 한다는 것을 보여준다. 그는 치우친 해석을 회화에 담지 않고, 인간의 삶을 작가 자신의 삶과 함께 회화에 담는다. 현실의 이상과 함께 현실 그 자체가 담기는 것이다. 안창홍 작가가 악몽을 현대적으로 재해석 한 것은 그의 내면이 고야(Goya)와 닮았음을 보여준다. 마스크 속의 인물들은 이미 사라진 유령과 같은 모습으로 우리에게 쉽지 않게 다가온다.

베레나 리히터



Arirang 2012'11
2012, Oil, acrylic on canvas
93.8 x 130.2 cm

Arirang 2012'6

2012, Acrylic, archival pigment print on canvas
139.9 x 284.1 cm



Homage to Anonymous Individuals

This work, adding colors to the photographs he obtained from a closed photo studio, can be said to be a homage to ordinary, anonymous people who recorded their portraits with diverse necessities, purposes, and reasons. Even the artist himself doesn't know who they are since these photos were taken so long ago and kept for many years at the studio. These portraits revive forgotten time and the memories of individuals who lived in a different age or who are living somewhere else. In a strict sense, however, this time is not specific, but one that is interpreted and given meaning by the artist. Any space that his and the viewers' imagination and interpretation may involve is formed here. This space becomes widened by deleting the figures' eyes. The figure images that seem lost in meditation or frozen by the long hours of death attract us and make us want to revive their memories, transcending the gap of time.

The work of erasing the forms of figures using photographs is also found in his younger days in which removed spaces were replaced with mask-like images. His early pieces appear horrible and simultaneously seductive, suggesting the ingenious magnetism of Ahn's art. Through the figures widely opening their mouths as if to scream, he represents each individual's suppression in the last age of unrest, despair, and terror in a dramatic, noble manner. The dark gray in these works is an element to enhance their tragic atmosphere, evoking the previous time confined in old photographs to the present. Since then, he also enlarged group photos to invoke past times and previous scenes that have already become history. Ahn has long exploited photographs as the basis of his work.

In an artistic statement, he accounts for the reason why he noted memorial photographs as follows: "An old memorial photograph is seen as a medium for independent lyricism and sorcery, going beyond stiff facts and dried records. A photograph itself has a social quality, transcending an individual's time and story. I often remain captivated by photographs due to their independent energy and magnetism." (Excerpt from the artist's note from September 3, 2007) In this respect, Ahn's work is the outcome of his will to expand personal history in photographs to social memories. It is a process revealing the inside of time covered by the official memory and at the same time bringing new life to it.

We need to note that 49-person Meditation is different from his previous work in its character. Usually in case of memorial photographs, it is not so difficult to search for the context they lie in because the photographed dates and places are recorded in their corners, despite any modifications made by the artist. As the photos used for 49-person Meditation have no such information, it opens up possibilities of interpretation more broadly. Especially in the identification photographs or portrait shots he uses, the figures' anonymity is reinforced by erasing their facial expressions and representing their faces with their eyes closed. When taking identification photographs, we must not close our eyes. The eyes are a critical part not only to reveal our identity, but also to suggest something about our personality and emotional state. Ahn, however, employs these figures with their eyes closed, depriving them of the features of a typical portrait shot. His homage to anonymous individuals is symbolically represented by the butterfly image flying over a portrait. The butterfly here is a medium relating the present with the past. The red lips of the figures that appear in his photographs imply his rejection of confining pale, fixed individuals to a delusion of death or oblivion. His portrait work is intended to link personal history to the age and society in which they resided.

Choi Tae-man



Arirang 2012'17

2012, Drawing ink, acrylic on archival pigment print
137.9 x 208.7 cm

익명의 개인에 바치는 오마주

[전략] 폐업한 사진관에서 입수한 빛바랜 사진 위에 채색을 한 이 작품들은 다양한 필요와 목적, 이유로 자신의 초상을 기록해 놓은 평범하고 익명적인 사람들에게 바치는 오마주라고 할 수 있을 것이다. 오래 전에 촬영된 것일 뿐만 아니라 사진관 서랍 속에 보관되던 사진 중에서 추출한 것이기 때문에 그들이 구체적으로 누구인지는 작가 자신도 알 수 없다.

이 초상들은 한 시대를 살았거나 혹은 지금은 어디에선가 자신들의 삶을 꾸려가고 있을 개인들의 잊어진 시간, 그것도 박제된 기억을 부활시킨 것이다. 그러나 엄밀한 의미에서 그 기억된 시간은 특정인의 특정시간을 복원한 것이 아니라 작가에 의해 해석되고 의미가 부여된 것이다. 여기서 작가의 상상력과 작품을 보는 사람들의 상상력이 투입할 수 있는 공간이 형성된다. 그는 이 인물들의 눈을 모두 지워버림으로써 해석의 틈을 더 벌려놓는다. 모두 명상에 잠긴 듯한, 혹은 죽음의 긴 시간에 의해 결빙된 듯한 이미지는 모티브가 된 사진의 퇴락한 색채만큼이나 강한 흡인력을 발휘하며 시간의 간극을 뛰어넘어 우리로 하여금 그들의 기억을 보는 사람의 관점으로 재생하도록 유혹하고 있는 것이다.

사실 사진을 이용해 그 속에 각인된 인물의 형상을 지워버리는 작업은 그의 초기 작업에서도 발견할 수 있다. 얼굴을 지워버리고 남은 공백을 마치 가면처럼 처리한 초기의 작업은 공포와 매혹을 동시에 지니고 있으면서 안창홍 특유의 독창적 마력을 물씬 풍기는 것이었다. 절규하듯 입을 딱 벌린 인물들은 지난 세기 동안 불안과 절망, 공포의 시대를 살았던 개인들의 가위눌림을 극적이면서 숭고하게 보여주었다. 더욱이 어두운 회색조는 이 작품들이 지닌 비극적 정서를 고양시키며 앨범 속에 결박된 시간을 현재로 불러내는 비상한 힘을 발휘하는 요소이기도 했다.

이후에도 그는 단체로 촬영한 기념사진을 확대하여 이미 과거가 된 역사의 현장을 호출내기도 했다. 이처럼 안창홍에게 있어서 사진을 바탕으로 한 작업의 역사는 오래된다. 기념사진에 대해 주목하게 된 이유에 대해 작가는 한 작업노트에서 “오래된 한 장의 기념사진은 딱딱하고 건조한 사실과 기록을 뛰어넘어 독립된 서정과 주술의 매개물로 존재한다. 사진은 그 속에 갇힌 개인사적 시간과 사연을 뛰어넘어 사진 자체로서의 독립된 사회성을 갖는다. 그 독립된 에너지의 매혹 때문에 나는 사진에 이끌린다”(2007년 9월 3일 작업노트)고 밝힌 바 있다. 이런 점에서 그의 사진작업은 사진 속의 개인들의 역사를 사회적 기억의 정치로 확장시키려는 의지의 소산임을 알 수 있다. 그것은 공식기억에 의해 가려진 시간의 이면을 들춰내는 작업임과 동시에 그것에 새로운 생명을 부여하려는 의도로 읽을 수 있을 것이다.

그러나 <49인의 명상>은 과거에 그가 했던 작업과 성격을 달리하고 있음을 주목할 필요가 있다. 통상 기념사진의 경우 사진의 한 부위에 그 단체의 성격과 촬영일자를 기록해 놓기 때문에 작가에 의해 변형이 가해졌다 하더라도 사진이 촬영된 맥락을 추적하는데 큰 어려움이 없다. 그러나 <49인의 명상>은 그러한 기초 정보 자체를 가지고 있지 않기 때문에 해석의 가능성을 더 열어놓은 것이다. 이른바 증명사진이라 불리는 사진 속의 표정을 지우고 눈을 감기는 행위는 이 사진의 익명성을 더 강화하는 부분이다. 적어도 증명사진을 촬영할 때 눈을 감는 것은 금기에 해당한다. 눈은 그 사람의 정체성을 나타내는 가장 강력하고 확실한 증거일 뿐만 아니라 성격과 감정상태를 드러내는 핵심적인 부분이다. 그러나 그는 이 특정한 인물들의 눈을 모두 감겨버림으로써 특정인을 지시하는 증명사진의 특징을 박탈한다. 그렇다고 개인이 사라지는 것은 아니다. 개인에게 바치는 오마주는 초상 위로 날고 있는 나비의 형상을 통해 상징적으로 표현되고 있다. 이때 나비는 현재와 지나간 시간을 연결하는 매개체이기도 하다. 또한 사진 속의 인물들의 입술을 붉게 칠하는 화장술은 창백하게 고착된 개인들의 초상을 영속하는 망각, 곧 죽음의 미망 속에 가둬놓는 것을 거부한다.

여기에서 그의 초상작업이 개인사와 그들이 살았던 시대와 사회를 연결시키려는 의도로 제작된 것임을 알 수 있다. 그는 개인이 지워진 그 공백에 시대의 기억을 주입하여 개인의 역사를 시대와 사회의 역사로 확장시키고 있는 것이다. 그것은 그 대상들을 통해 망각된 시대, 이미 과거라고 밀쳐놓은 불안하고 우울한 시대의 사회적 초상을 하나의 표상으로 각인하는 과정이라고 할 수 있다. [중략]

최태만

*2009 부산시립미술관 안창홍 개인전: 시대의 초상 전시 서문에서 발췌



Arirang 2012'16

2012, Drawing ink, acrylic on archival pigment print
255.4 x 399.6 cm



Airang 2012'5

2012, Oil, drawing ink, acrylic on canvas
137 x 83.5 cm



Arirang 2012'2

2012, Oil, drawing ink, acrylic on canvas
122 x 84.3 cm



Arirang 2012'10

2012, Oil, drawing ink on canvas
116.4 x 74.5 cm



Arirang 2012'18

2012, Oil, acrylic, mixed media on canvas
133.3 x 80 cm



Arirang 2012'9
2012, Oil, drawing ink on canvas
116.3 x 80 cm

⊕

Ahn Chang-hong's Photo-pictures
Taking Back the Arirang, the Forgotten Song for the Ordinary People

I once occasioned upon a region designated to be flooded for a reservoir. In a village where most of the villagers had left remained the stares from the few people who had found themselves unable to leave for one reason or another, looking guardedly upon my outsider self. The silence was occasionally breached by dogs abandoned by their owners. We outsiders and invaders wandered through the empty rooms of the house, and among these rooms I came upon some photos scattered around an open box, mostly black-and-white photos no bigger than my palm. It's common now for photos to be large panels filling a computer screen, but these photos had neat white edges, some with edges cut in decorative lace patterns, and were clearly items that had been created with great care. I must have picked up these photos one by one and taken them home with me, and I would occasionally leaf through them when I had an empty hour or two. I would lose a few whenever I moved homes but I think I may find that I still have some left somewhere, if I really looked.

It does seem odd looking back. I wondered why I had such an attachment to these photos of people I had never met. I wondered why the people left the photos behind. Perhaps their affection or attachment shriveled over the years. Perhaps, in the face of how hard it was to make a living, they decided to take their paltry resettlement money and left in such a haste they forgot to take the photos with them. Perhaps they were in shock. We'll never know. I further wondered why I myself had such affection and attachment, now shriveled, for the photos. We'll never know.

Photos are full of unknowable symbols. The more one gazes into them the more perplexed one becomes. Their verisimilitude, their uncanny resemblance is both their trap and their charm. The resemblance seduces, then confuses. One feels one is dealing with the object itself. But one is only dealing with a resemblance of the object, not the object itself. One knows, even while matching the image with the object, that it is only an illusion. Its desire and consciousness are things that have come from the viewer (projected onto the photo) and are part of the viewer (elements of the viewer's identity). Reading a photo, reading the symbols in a photo, is an act of breaking down the barriers between desire and consciousness. The photo is read, by desire, by consciousness. It moves beyond questions of veracity or importance. No other image can break down (or break down so visually) the barriers between desire and consciousness. Only photos are so, and this is their trap and their charm. Their ambivalence and their duality. Surely it doesn't stop at duality. Symbols in photographs are folded into one another in more than merely twos, or threes.

Ahn Chang-hong has had a particular relationship with photography. His paintings have always had a certain intimacy with the later art form. It is not simply a matter of drawing from photographs, or drawing distorted photographs. In a sense he draws another photograph, different from the first. Photographs must have a subject to be photographed, but the artist's paintings have the distinction of drawing photographs instead of taking them. There is no need for distortion nor is there a desire to do so. It is all already in the photograph. It is a matter of finding a photograph with already everything in it, and painting this photograph as is. The artist's attitude towards photography is, therefore, not of reference but of discovery. That he discovers and not draws photographs may further reveal an archival aspect to his paintings.

So here we have, on one side, photographs the artist has taken (or discovered; at any rate most of them were not taken by the artist), and on the other the ones he has drawn. The taken photos and drawn photos inevitably resemble each other, their only real difference being size. The pieces do not automatically imply hyperrealism. Without the aid of cutting-edge optical instruments (high-resolution cameras and the like), the details of the photographs are decidedly far from hyperrealism. And the older the photographs are, the more weathered from time and faded of color, the farther they become. Time steps into the frame and brings out what makes these photographs photographic. With the mediation of time the images in the photos increase in distance from hyperrealism and detail, instead strengthening in atmosphere. And what helps decide

resemblance is not so much as detail but often atmosphere. They resemble each other, in other words, because their atmospheres resemble each other. It becomes a question of sense and sensitivity, an ability to be sensitive to a mood and to convey it, as is, in a painting. Consequently, the artist seems to have painted pictures of photographs even when he hasn't painted pictures of photographs.

The artist also brings together portraits of nameless and ordinary people under the Arirang, a national epic poem and song. Pierre Bourdieu has said culture has class. In terms of such a class system, the Arirang is the song of these anonymous people. On one side of this song is sorrow, and on the other euphoria. When sorrow is great it becomes euphoria, and euphoria fades into sorrow. When sadness becomes too great it overflows into uncontrollable joy, the sadness exploding into catharsis. Sorrow conjures euphoria and euphoria hauls sorrow. The Arirang preserves within its music this state of breakdown between sorrow and euphoria, between sadness and joy. It contains the tenacity and wisdom of how ordinary people ruled their lives. And only the ordinary can know of such a state. Just as the Arirang is the song of the ordinary people, the artist's "Arirang" is a homage to those who are living the lives of the everyday.

The artist brings forth a portrait of the ordinary people from these photographs. Young ladies wearing neat traditional clothing are getting their portraits taken, their faces set with the determination of 'til death do us part. There are artisan women wearing kimonos and fur scarves, permed waves in their hair, representing the cutting edge mode of the new woman. Students in uniform commemorate their friendship, not with bouquets as they would do today but with flower pots, and the white gloves they are wearing for this purpose are almost exotic. They may have been suppressing juvenile discontent within, but it seems to have been an innocent and pure age. A younger sibling with a runny nose stands next to his older brother to congratulate the latter on his first day of school, and the family portrait where the members have gathered around the father betrays the patriarchal value system and the father's authority as well as the family's basic love for each other. Scenes from the old days come back to life one by one, in the wedding photos of the chosen men and women, the photo of a woman in her prime, in picnic photographs.

Ahn Chang-hong sometimes draws exactly what is in the pictures, and sometimes projects or fixes the images onto a canvas before painting over them. A yellow tint like that of old photos, like a layer of time, settles over these drawn or painted over paintings. The yellow tint is an aesthetic and sensual device which takes us into the past. The moment this transparent yellow tint descends the present is pushed into the past and the past is brought into the present. The past unfolds itself over the present. One asks oneself if the faded picnic scene in the photo really existed, whether that realness could be grasped. The yellow filter takes away a sense of reality from the scene in the picture, crystalizing it into an unchanging past. Therefore any effort to search for evidence connecting the photographs to reality is futile. The tint may only be a bit of colored transparency but it is strong enough to scatter and dissolve existence, eventually even from memory. And over this surface of betrayed time comes a flock of yellow ghost-like butterflies. The yellow butterflies push memories into oblivion, existence into nonexistence. They do not bring a realness to the spring picnic scene despite butterflies traditionally being heralds of spring. Like the furious blooming of forsythia flowers they fill the screen, making the mind hazy and disembodied and dim and desperate.

All of the subjects have their eyes closed. They were in fact closed by the artist in the process of his painting them. Why so. What did he hope to show from closing their eyes? They say the eyes are windows into the soul, that looking into someone's eyes is an act of looking into her soul. Eyes are equated with soul, and while the eyes are a part of the body their strong affinity with the soul places them closer to being part of the soul than part of the material body. Expressions and words concerning perspective and attitude derive from such eyes. Then why did the artist close these eyes, these



Arirang 2012'4
2012, Oil on canvas
99 x 142.1 cm

ambassadors of the soul? Did he want to erase the subject by erasing the soul and mind? It doesn't seem so. Not only doesn't it seem so but quite the opposite. Nietzsche said when a rat is cornered it retreats into itself. It has nowhere else to go. The important thing is that Nietzsche suggested such retreat into oneself not as a last resort but as a deliberate act of self-reform. One must corner oneself. Then one's inner self will open. Closing your physical eye will open your mental one. Thus the people who close their eyes to the era they live in see better and more clearly.

The artist reflects his era but he is distinguished from other artists in that he reflects it in an indirect, symbolic, unspoken manner. I see it as reflecting it in a deeper and wider manner. He makes us rethink the old saying of how the artist embodies history. He may have wanted to give history back to the ordinary people by sealing them into his photo-paintings. And just as the Arirang is a song of the ordinary people, "Arirang" may have been the artist's attempt to use the subject of its culturally embedded namesake to define or redefine the soul and joy of ordinary people. He may have wanted to return the forgotten Arirang to the people and pay off the debt he carries in his heart.

Ahn Chang-hong's photo-pictures are better aesthetically justified ontologically rather than epistemologically, not by the peculiarity of his medium or by understanding his mechanism but through the emotional invocation in a single photograph. And from a larger perspective this emotion leans on death and absence. Death here proves not death but life, and absence proves not absence but existence. This contradiction and irony serves as support for the artist's methodology. Through a single black-and-white photograph the present is pushed into the past and the past is brought into the present, and the yellow tint freezes the overlapping past-present into stasis. This shows how the present is a thing pushed up by the past, that behind the present stretches past's shadow. Above this past-present flies a flock of yellow butterflies like the ghosts of ordinary people, and in this process blasphemy becomes the sacredness of existence, the destruction of existence a ritual towards cleansing and renewal.

Kho Chung-Hwan



Arirang 2012'13
2012, Oil on canvas
116.2 x 80 cm



Arirang 2012'12
2012, Oil on canvas
135.8 x 101.3 cm



안창홍의 사진_회화

보통사람들에게 아리랑을, 잊힌 노래를 되돌려주다

일전에 우연한 기회에 수몰지구로 지정된 지역을 방문한 적이 있다. 이미 사람들이 다 떠나고 없는 마을에 이러저런 이유로 마을을 떠나지 못한 몇몇 사람들이 남아 이방인에게 경계의 눈초리를 보내고 있었고, 주인 잃은 개들이 정적을 깨고 있었다. 차의 반 타의 반으로 침입자가 된 이방인들은 이 집이며 저 방을 기웃거리고 다녔는데, 그 중 방바닥에 아무렇게나 나뒹구는 상자들이며 열린 상자 위로 널브러진 사진들이 필자의 호기심을 강하게 끌어당겼다. 대개 손바닥만 한 사진들에서 심지어 손바닥보다 작은 크기의 흑백사진들이었다. 지금은 화면을 꼭 채운 풀사이즈 사진이 대세지만, 하나같이 가장자리로 하얀 테두리가 둘러쳐진, 더러는 섬세한 레이스 문양으로 가장자리를 장식한 나름으로 멋을 부린 사진들이었다. 보이는 대로 주섬주섬 주워 챙겨 집으로 가져왔던 것 같고, 이후로도 한참동안 시간을 뺏길하는 심심풀이가 돼 주었던 것 같다. 그리고 몇 번의 이사를 거치면서 하나둘 없어졌는데, 아마도 지금 찾아보면 몇 장쯤은 남아있지 않을까 싶다.

돌이켜보면 좀 엉뚱하다 싶기도 하다. 모르는 사람들의 사진에 왜 그렇게 애착이 가고 집착했을까. 그 사람들은 이 사진들을 왜 버리고 갔을까. 애착이며 집착이 시들해진 것일까. 먹고 살기도 힘든 판국에 그저 몇 푼 안 되는 보상금이나 마 받아 챙겨 부랴부랴 떠나기에 바빴던 것일까. 경황이 없었던 것일까. 모를 일이다. 나는 또 왜 그렇게 시들해진 애착이며 집착을 부렸을까. 모를 일이다.

사진 속 기호는 온통 모를 일 투성이다. 보면 볼수록 오리무중에 빠진다. 사진은 꺾진성 곧 영락없는 닳은꼴이 함정이고 매력이다. 닳은꼴이 사람을 홀리고 착각에 빠트린다. 나는 지금 실재를 대면하고 있다. 그러나 사실 내가 대면하고 있는 것은 실재의 닳은꼴일 뿐 실재가 아니다. 실재와 이미지를 동일시하다가도 그것이 착각임을 안다. 실재와 이미지를 동일시하는 것은 나의 욕망이며, 그것이 착각임을 아는 것은 현실인식이다. 욕망도 인식도 나에게서 건너간(사진에 투사된) 것들이고 나에게 속한(나의 아이덴티티를 만들어준) 것들이다.

한 장의 사진을 읽는다는 것, 사진 속 기호를 읽는다는 것, 그것은 곧 욕망과 인식의 경계를 허무는 일이다. 욕망도 사진을 읽고 인식도 사진을 읽는다. 그 진위며 경중을 따질 일은 아니라고 본다. 다른 어떤 이미지도 이렇게 욕망과 인식의 경계를 허무는(적어도 눈에 보이게 허무는) 경우는 없다. 단지 사진만이 그렇다. 바로 그것이 사진의 함정이고 매력이다. 사진의 양가성이며 사진 속 기호의 이중성이다. 어디 이중성뿐이라. 사진 속 기호는 이중 삼중으로 겹겹이 포개져 있다.

안창홍과 사진과의 관계는 각별하다. 작가의 그림은 진작부터 사진과 긴밀했고 친근했다. 그저 사진을 보고 그리는 것이 아니다. 사진을 참조하고 변형한 그림을 그리는 것이 아니다. 말하자면, 사진과는 또 다른 사진을 그린다. 사진은 찍는 것이기 마련인데, 사진을 찍지 않고 그린다는 것에 작가의 그림의 특수성이 있다. 사진을 참조하는 것이 아니라 그리는 것인 만큼 사진을 변형하지 않고 사진 그대로 그린다. 변형할 필요도 없고 필요성조차 느끼지 못한다. 사진 속에 이미 다 들어있기 때문이다. 다만 그렇게 이미 다 들어있는 사진을 발견하고, 그 사진 그대로 그리면 될 일이다. 그래서 사진에 대한 작가의 입장이며 태도는 참조라기보다는 발견에 가깝다. 사진을 찍지 않고 그린다는 것에 덧붙여, 이처럼 사진을 참조하지 않고 발견한다는 것, 그래서 일종의 아카이브의 맥락과 관점에서 읽을 소지가 있다는 것에 작가의 그림의 특성이 있다. [중략]

작가는 <아리랑>이란 민족대서사시를 연상시킬 만큼 그 품이 넓고 깊은 주제 아래 다시금 이런 익명적인 주체들이며 이름 없는 사람들 그리고 보통사람들의 초상을 불러 모은다. 피에르 부르디외는 문화 계급론에서 문화에도 계급이 있다고 했다. 그런 계급으로 치자면 아리랑은 이런 이름 없는 사람들이며 보통사람들의 노래다. 그 노래의 한쪽에는 한이 있고 다른 한쪽에는 흥이 있다. 한이 크면 흥이 되고 흥은 한 속으로 찾아든다. 슬픔이 비통해지면 기쁨으로 차고 넘쳐 걸잡을 수가 없게 된다. 슬픔이 터져 나와 카타르시스가 된다. 그렇게 한은 흥을 부르고 흥은 한을 견인한다. 한과 흥이 슬픔과 기쁨이 경계를 허물고 몸을 섞는 경지가 아리랑의 노랫가락이며 장단 속에 그대로 보존돼 있다. 보통사람들이





그네들의 삶을 어떻게 다스렸는지, 그 삶의 근성이며 지혜가 고스란히 들어있다. 그 경지를 보통사람이 아니라면 누가 알랴. 아리랑이 보통사람들의 노래이듯 작가의 <아리랑>은 보통사람들에게 바치는 오마주이다.

그렇게 색 바랜 사진 위로 보통사람들의 초상이 작가에 의해 불러나온다. 이를테면 치마저고리를 곱게 갖춰 입은 요조숙녀들이 평생의 반려를 다짐하며 사진을 찍었다. 기모노를 갖춰 입은, 털목도리로 치장한, 특히 파머로 웨이브를 준 머리 스타일로 봐서 아마도 당시 소위 첨단 의 모드며 신여성을 대변했을 그녀들도 보인다. 교복을 갖춰 입은 학생들이 봉우지간을 기념해 사진을 찍었는데, 지금처럼 꽃다발이 아니라 꽃 향아리를 흰 장갑까지 낀 손으로 받아 쥐고 있는 모습이 이채롭다. 속으로야 불량한 끼를 억제하고 있었을지는 모르나, 순진하고 순수했던 시절이었던 것 같다. 코 짙짙이 동생이 형의 입학 축하해주기 위해 곁에 섰는가 하면, 아버지를 중심으로 옹기종기 모인 가족초상사진에서는 가부장적 가치체계와 함께 아버지의 권위와 가족애가 묻어난다. 그리고 선남선녀들의 결혼식 사진과 누군지 모를 묘령의 여인이며 야유회 사진에 이르기까지 해묵은 시절의 장면 장면들이 하나하나 되살아난다.

안창홍은 이 사진들을 보고 그대로 그리기도 하고, 더러는 캔버스에 사진 이미지를 전사하거나 붙여 고정시킨 연후에 그 위에 덧그리거나 한다. 그렇게 그리거나 덧그린 그림들 위로 마치 색 바랜 사진과도 같은 시간의 지층과도 같은 노란 피막이 내려앉는다. 노란 피막은 과거로의 시간여행을 감행하게 해주는 미학적 장치이며 감각적 장치이다. 투명하고 노란 피막이 덮이는 순간 현실은 불현듯 과거 속으로 밀어 넣어지고 과거는 현실 위로 호출된다. 그렇게 현재 위에 과거가 포개진다. 이렇듯 색 바랜 흑백사진 속의 소풍장면은 실제로 존재했던 것일까. 그 실재감을 도대체 어떻게 손에 짚 수가 있을 것인가. 노란 필터는 사진 속 장면으로부터 현실감을 앗아가고, 그렇게 영원한 과거로 박제화 한다. 그러므로 사진 속에서 현실과 연결될 만한 어떤 단서라도 찾으려는 것은 헛된 일이다. 투명한 피막은 비록 한갓 종이 위에 그리고 캔버스 위에 덧입혀진 박막에 지나지 않지만, 사실은 모든 존재를 훌어버리고 산화시키며 종래에는 기억에서조차 사라지게 할 만큼 강력하다. 그렇게 배반당한 시간의 표면 위로 유령처럼 환영처럼 노랑나비 떼가 날아오른다. 노랑나비는 기억을 망각 속으로, 존재를 부재 속으로 밀어 넣는다. 그리고 소풍에 어울리는 봄날에마져 실재감을 더해 주지 못한다. 나비는 봄날의 전령인데도 말이다. 흐드러지게 핀 개나리꽃처럼 화면을 온통 가릴 만큼 화면 위에서 나풀거리는 나비의 날갯짓을 보고 있으면 몽롱해지고 아득해지고 흐릿해지고 절실해진다.

그리고 사람들은 하나같이 눈을 감고 있다. 사실은 사진을 그림으로 그리는 과정에서 작가가 감긴 것이다. 그렇다면 작가는 왜 사람들의 눈을 감겼을까. 원래 뜬 눈을 감김으로써 무엇을 보여주고 싶었던 것일까. 속된 말로 눈은 마음의 창이라고 했다. 그 혹은 그녀의 눈을 쳐다보고 있으면 그 혹은 그녀의 마음을 들여다볼 수 있다는 의미일 것이다. 눈과 마음을 동일시한 것인데, 눈은 비록 몸의 일부이지만 신체 부위 중 정신을 가장 많이 닳아 있어서 그 속성이 정작 몸보다는 정신에 가깝다. 관점이나 관념으로 나타난 세계에 대한 주체의 태도며 입장을 이런 눈에 빚댄 표현도 같은 이치로 보면 되겠다. 그렇다면 작가는 이렇듯 마음을 상징하고 정신을 대리하는 눈을 왜 감긴 것일까. 마음을 지우고 정신을 지움으로써 주체를 지우고 싶었던 것일까. 그렇지는 않다. 그렇기는커녕 오히려 주체를 더 오롯이 하고 싶어서이다.

니체는 쥐가 궁지에 몰리면 자기 내면으로 숨는다고 했다. 내면 말고는 달리 숨을 데도 없을 것이다. 중요한 것은 니체가 이처럼 자기 내면으로 숨는 행위를 궁여지책이 아니라 자기변혁을 위한 적극적인 실천논리로서 제안하고 있다는 점이다. 자신을 궁지로 내몰아라. 그러면 내면이 열릴 것이다. 육안이 닫히면 심안이 열린다. 그렇게 사람들은 자신이 사는 시대로부터 눈을 감으면서 사실은 더 잘 보고 더 또렷하게 본다.

작가는 시대를 반영하되 직접적이기보다는 상징적이고 암시적이고 암묵적이고 묵시적으로 반영한다는 점에서 다른 작가들과 차별된다고 했다. 필자가 보기엔 더 깊고 넓게 반영하는 것으로 보인다. 이로써 작가는 닳고 닳은 역사의 주체란 말을 심각하게 재고하게끔 한다. 아마도 보통사람들을 사진_그림 속에 영원히 봉함으로써 그들을 진정한 역사



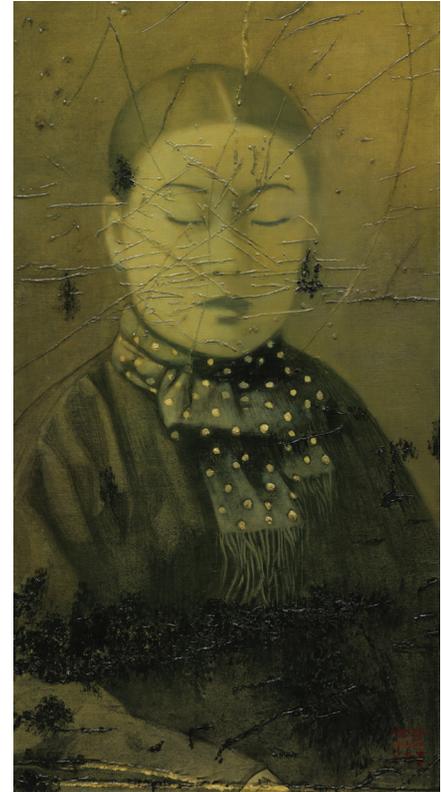
의 주체로서 재설정하고 싶었을 것이다. 더불어 아리랑이 보통사람들의 노래이듯 <아리랑>이란 주제 아래 마치 산맥처럼 전 국토 구석구석에 스며든 보통사람들의 혼이며 신을 날날이 아울러 정립(혹은 재정립)하고 싶었을 것이다. 그렇게 원래 주인이었던 보통사람들에게 아리랑이란 잊힌 노래를 되돌려주고 싶고, 그렇게 마음의 빛을 갇고 싶었을 것이다.

안창홍의 사진_그림은 그 미학적 당위성이 인식론보다는 존재론에서 찾아진다. 매체적인 특수성과 메커니즘에 대한 이해보다는 한 장의 사진 속에 들어있는 정서적인 환기력에서 찾아진다. 그리고 그 정서는 거시적으로 볼 때 죽음에 맞닿아 있고 부재에 잇대어져 있다. 여기서 죽음은 죽음이 아닌 삶을 증명하고, 부재 또한 부재가 아닌 존재를 증거 한다. 그럼 점에서 모순율과 아이러니가 작가의 창작 방법론을 지지한다.

한 장의 흑백사진을 매개로 현실은 과거 속으로 밀어 넣어지고, 과거는 현재 위로 호출된다. 그리고 노란 필터를 통해 그렇게 포개진 과거_현재를 박제화 한다. 그렇게 현재는 과거가 밀어올린 것임을, 현재 위엔 과거의 그림자가 드리워져 있음을 주지시킨다. 그리고 그 과거_현재 위로 마치 보통사람들의 혼령과도 같은 노랑나비 떼가 나풀거리며 날라 오른다. 그 과정에서의 불경스러움은 오히려 존재의 심성함으로 다가오고, 존재에 대한 훼손은 정화하며 갱신을 위한 의식임이 드러난다.

고충환

*2012 더페이지 갤러리 안창홍 개인전: 아리랑 전시 서문에서 발췌



Arirang 2012'15

2012, Oil, mixed media on canvas
120 x 65 cm

Arirang 2012'14
2012, Oil on canvas
162.1 x 103.5 cm





Arirang 2012'21

2012, Oil, drawing ink on canvas
51.5 x 41.8 cm

아리랑 2012'

작년 봄에 개인전을 치르리라 좀 늘어지게 쉬고 싶었으나, 느닷없이 또 개인전을 계획한 데에는 그럴만한 이유가 있다. 이 지리멸렬한 나라에서 온전한 정신으로 살아간다는 게 얼마나 힘에 겨운지, 시도 때도 없이 터져 나오는 울화통과 무력감에서 한시라도 빨리 벗어나지 않고선 결국 화병 때문에 명대로 못살고 나자빠질것만 같은 불안감이, 이년 후 쯤 치를 예정이던 개인전 날짜를 앞당기게 하고야 만 것이다. 이 지옥 같은 현실에서 탈출할 수 있는 유일한 방법은 정신없이 바빠지는 것 뿐, 다른 방도가 떠오르질 않았으니까.

어쨌거나 그런 이유로 개인전 준비가 시작은 됐지만, 일단 작업에 불이 붙자 산만하고 불안정하던 정신은 한쪽 방향으로만 완전히 몰입하기 시작했다. 어스름 저녁녘으로 착각하고 마당에 나서면 다음날 새벽이었을 때가 한두 번이 아니었으니까. 그렇게 잠까지 반납한 채 스스로를 섬처럼 고립시켜갔다. 외부소식의 유일한 창구인 인터넷 사이트에도 무관심해졌으며 종착점 없는 주변과의 정치적 논쟁에서도 물러났다. 그러는 사이 바깥세상 돌아가는 일은 아득히 망각의 어둠 속으로 떠내려갔고, 마음속엔 어느 정도 평정이 찾아왔다. 덕분에 그림과 씨름하며 보낸 지난 몇 달은 행복했다. 물론 잠잠하던 우울증이 되살아나 또 다른 나라가 나를 끌어당기긴 했지만 빈번히 찾아오는 친구 같은 사이니 견딜만한 동거였다.

허리가 빠긋했을 때도 빠듯한 일정 때문에 쉬지도 못한채 꽤 긴 기간을 붓을 들고 요상한 꼴로 어기적어기적 사다리를 오르내렸는데 무지 아팠으나 그것 또한 꾸욱 참아냈다. 인간의 삶이라는 것이 유한하고 고통스러운 것이니, 이까짓 물리적 통증쯤이야 세상 돌아가는 꼴을 바라보며 생긴 화병에 비하랴 싶었다. 암튼 그런 뜻밖의 복병과 긴 장마, 무더위를 견디며 작업에 열중한 나머지 며칠 전 마지막 작품에 서명을 끝내었다.

이번에 열작한 작품들은 사진 자체를 작품으로 활용하거나 사진의 모티브를 회화적 방식으로 변용해서 그린 것들이다. 이 작품들은 70년대 후반 '가족사진'연작을 시작으로 '봄날은 간다'연작, '사이보그'연작, '부서진 얼굴'연작, '49인의 명상' 등의 제목으로 지속적으로 발표해오던 것의 연장선상에 있다. 나에겐 생애를 투자해서 완결로 가고 있는 각별하고 애정 어린 주제들인데, '기념사진'만을 묶어 연작으로 선보이는 개인전은 이번이 처음이다.

역사의 주체이면서도 정작 역사의 장 속에서는 부재한 평범한 사람들, 이들의 이미 수 십 년이 지난 빛바랜 기념사진들을 우리의 험난했던 근, 현대사 속의 사건들과 겹쳐보는 행위로 밀그림(에스키스)이 시작된다.

본격적인 작업은 캔버스 위에 사진을 정확하게 옮겨 그리는 일과 인물들 마다(마치 회상에 잠긴 듯이) 눈을 감기는 것으로 일차 작업이 마감된다.

인물들의 눈을 감긴 이유는 우수와 연민, 비애감 혹은 내면으로 침잠된 듯한 시각적 효과와 사진이 가진 고유한 정서(기억의 환기, 존재에 대한 증명)를 뒤집어 존재의 부재를 의미하기 위함이다.

기구한 역사의 삭풍을 어쩔 수 없이 견디며 헤쳐 갔을 지친 영혼들의 상처와 권력의 폭압이 빚어낸 시대의 우울을 아울러 상징할 수 있는 얼룩(뺨적, 혈흔자국, 빛바랜, 그을린, 탄흔자국 등)을 일차적으로 완성된 흑백그림 위에 가해하듯이 중첩시킴으로 해서 사진 속 인물들을 그 시대의 현실 속으로 불러내어 이미 경험했거나 경험해야 할 사건들 속으로 끌어들인다. 앞서 언급한 여러 가지 의미의 상징들이 회화적 기법으로 화폭 위에 채워지면 전체작업은 마감된다.

과거의 시간 속에서 끄집어 낸 한 장의 사진에 포개진 가해(?)의 흔적(얼룩)과 눈을 감기는 행위를 통해서 광기와 도발의 역사- 그 뒤안길에서 본인의 의지와 상관없이 허깨비처럼 사라져 간, 혹은 이 순간 노구를 이끌고 생의 마지막 언저리를 더듬고 있을 이들의 지난한 삶에 대한 연민을, 한과 상처를, 아직도 끝나지 않은 현재진행형인 이 시대의 야만과 불길한 미래를 이야기하고 싶었던 것이다.

안창홍

Ahn Chang Hong

(1953*)

BIOGRAPHY

1953 Born in Milyang

Solo Exhibitions

- 2012 Airiang, THE PAGE GALLERY, Seoul
From Khuri to Gobi, Gallery Lux, Seoul
- 2011 Ahn Chang Hong's Journey to India, Kongkan Gallery, Busan
An Inconvenient Truth, Gana Art Center, Seoul
- 2010 The 10th Exhibition in Commemoration of Lee In Sung Arts Prize,
Daegu Culture and Arts Center, Daegu
- 2009 Black and White Mirror, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
Portraits of the Times, Busan Museum of Modern Art, Busan
- 2006 Ahn Chang Hong Solo Show, Kongkan Gallery, Busan
Face, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
- 2004 Ahn Chang Hong Solo Show, Kongkan gallery, Busan
- 2003 The 1st Buil Art Award Winner's Show, Korea Art Gallery, Busan
Ahn Chang Hong's Journey to India, Kongkan Gallery, Busan
- 2002 The Collection of Death, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
- 2001 The Sand Storm: Path to the Gobi Desert, Yeemock Gallery, Seoul
- 2000 Ahn Chang Hong Solo Show, Namsan Gallery, Busan
Ahn Chang Hong Solo Show, Gallery Grimshi, Suwon
- 1999 Ahn Chang Hong Solo Show, Gallery Savina, Seoul; Kongkan Gallery, Busan
- 1998 Ahn Chang Hong Solo Show, Kongkan Gallery, Busan
- 1997 Ahn Chang Hong Solo Show, Jeon Gyeong Sook Gallery; N·C Gallery, Busan
- 1995 Ahn Chang Hong Solo Show, Gallery Grimshi, Suwon
Ahn Chang Hong Solo Show, Namu Gallery, Seoul
Ahn Chang Hong Solo Show, Yeemock Gallery, Seoul
- 1994 Ahn Chang Hong Solo Show, Gallery Art Hall, Seoul; Gallery Nouveau, Busan
- 1993 Ahn Chang Hong Solo Show, Kumho Museum of Art, Seoul
- 1991 Ahn Chang Hong Solo Show, Wellside Gallery, Seoul
Ahn Chang Hong Solo Show, Maek Gallery, Busan
- 1989 Ahn Chang Hong Solo Show, Ondara Museum of Art, Jeonju
- 1987 The Tale of Birds and Men, Gallery Nouveau, Busan
- 1986 Ahn Chang Hong Solo Show, Hangang Gallery, Seoul; Sain Gallery, Busan
- 1984 Ahn Chang Hong Solo Show, Korea Museum of Art, Busan



Selected Group Exhibition

- 2011 Visible. Invisible., Gallery Royal, Seoul
 Thinking of SARUBIA, Gana Contemporary_Gana Art Center Miru, Seoul
 Portrait : The Reflection of the Times, Bukchon Art Museum, Seoul
 Korean Figurative Painting 2011, Kwanhoon Gallery, Seoul
 Reopen at Hannam, Gallery Skape, Seoul
 Korean Rhapsody: A Montage of History and Memory, Samsung Museum Of Art Leeum, Seoul
- 2010 Korean Waves: Modern and Contemporary Art, Busan Museum of Art, Busan; Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka
 Art Amsterdam 2010, Amsterdam
 Artists and Their Families, Daejeon Museum of Art, Daejeon
- 2009 Ahn Chang Hong & Kim Jung Wook, Gallery Skape, Seoul
 The Head, Kim's Art Field Museum, Busan
 Age of Monsters: Dissonant Visions, Seoul Museum of Art, Seoul
 The Body Speaks, Gallery Touch Art, Heiri
- 2008 Springdays Goes, Gwangju Museum of Art, Gwangju
- 2007 A Way of Appreciating Art, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
 Ahn Chang Hong & Jung Boc Su, Gallery Artside, Seoul
 Art toward the Society: Realism in Korean Art 1945-2005, The Niigata Bandaijima Art Museum, Niigata; Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka; Miyakonjo City Museum of Art, Miyazaki; The Nishinomiya City
 Otani Memorial Art Museum, Hyogo; Fuchu Art Museum, Tokyo
 Hommage 100: Korean Contemporary Art 1970-2007, Korea art Center, Busan
 Documenta Busan 3: History of Daily Life, Busan Museum of Art, Busan
- 2006 The Faces of Our Ages, Yunseul Art Gallery, Gimhae Arts and Sports Center, Gimhae
 Seoul International Photography Festival 2006, Kwanhoon Gallery, Seoul
 Photography Now, Gallery Now, Seoul
 100 Years of Korean Art, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon
 Anniversary Exhibition of the Opening, Gallery Non, Seoul
 The Power of Imagination: The Special Exhibition, Commemoration of the 101st Anniversary of Korea University, Korea University Museum, Seoul

- The Age of Mr. Dog, EBS Space, Seoul
- 2005 Against Translation, Total Museum of Contemporary Art, Seoul
 You're My Sunshine: Korean Art 1960-2004, Total Museum of Contemporary Art, Seoul
 Korean Contemporary Art Show to Commemorate APEC, Busan
 Museum of Art, Busan
- 2004 Human, Home, Family, Jebiwool Museum, Gwacheon
 Kumho Museum of Art Inauguration Exhibition, Kumho
 Museum of Art, Seoul
 Under the Motherland, Gongpyeong Gallery, Seoul
 Busan Biennale, Busan Museum of Modern Art, Busan
 Journey to Greece, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
- 2003 The Presentation of Hybrid painting, Youngeun Museum of Contemporary Art, Gwangju
 A Story of Artist's Liquor, Savina Museum of Contemporary Art, Seoul
 Energy, Project Space Zip, Seoul
 The 1st Beijing Biennale, Beijing
 Five Artists Journey, Gallery Fish, Seoul
- 2002 Korea. China 2002, The New look, Seoul Art Center, Seoul
 Gwangju Biennale Project 3: Prohibition, 8.15 Civic Park, Gwangju
 The Dog, Gallery Savina, Seoul
 New Appearances 2002: Korea-China Exchange Art Exhibition, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
- 2001 Family, Seoul Museum of Art, Seoul
 Korean Art: Rehabilitation of Contemporary Painting,
 National Museum of Contemporary Art, Gwacheon
 A Family, Seoul Museum of Art, Seoul
 No Cut, Gallery Savina, Seoul
- 2000 Man and Sex: Gwangju Biennale special exhibition,
 Gwangju Museum of Art, Gwangju
- 1998 The Window : Inside and Outside, Gwangju Museum of Art, Gwangju
 Satire and Humor, Dong A Gallery, Seoul
 Rediscovery in Busan Fine Arts, Busan Museum of Art, Busan
 The Kiss, Gallery Savina, Seoul
 Illusart, Gallery Wooduk, Seoul
 Body in Painting, Hallim Art Museum, Daejeon
 New York Art Fair, Jacod K.Javits. Convention Center, New York
- 1997 Gwangju Biennale Special Exhibition, Gwangju Museum of Art, Gwangju
 Contemporary Art 1997, National Museum of Contemporary Art, Seoul
 Humors Overflowing the Art Museum, Sunggok Museum of Art, Seoul
- 1996 Journey of Art in Silk Road, Dong A Gallery, Seoul
 Nightscape, Sabina Gallery, Seoul
- 1995 Independence 50 years, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
- 1994 Path to Self-Respect, Gumho Museum of Art, Seoul
 15 Years of Minjoong Art, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon
 Ardor under the Zelkova tree, Gallery Madam Polla, Seoul
- 1993 A Flower of Korean Contemporary Art, Grimmadang Min, Seoul
 Life and Landscape today, Gallery Madam Polla, Seoul
- 1992 Today's Life and Art: Unconsciousness and Passion, Kumho Museum of Art, Seoul
 Aspect of Korean Art in the 1990's, Woori Art Research Institute, Seoul

- 1991 The Age of Conflict and Confrontation, Hanwon Museum of Art, Seoul
Human Beings, Ami gallery, Seoul
- 1988 Korean Art's Status, Hangang Museum, Seoul

Prizes & Awards

- 2009 Lee Insung Art Prize, Daegu
- 2001 1st Buil Art Grand Prize, Busanilbo, Busan
- 2000 10th Bongsang Cultural Wward, Bongsang Cultural Foundation, Busan
- 1989 Juror Special Prize, Cagnes International Painting Festival,
Cagnes-sur-mer, France

Collections

- National Museum of Contemporary Art, Gwacheon
- Seoul Museum of Art, Seoul
- Busan Museum of Modern Art, Busan
- Kumho Museum, Seoul
- Gyeongnam Art Museum, Changwon
- Savina Museum, Seoul
- Koosam Museum, Heiri

This catalogue is published on the occasion of the exhibition.
Ahn Chang Hong
7 Nov ~ 9 Dec, 2012
THE PAGE GALLERY, 397 Seochodaero Seoul Korea

Copyright	THE PAGE GALLERY, Seoul
Published by	THE PAGE GALLERY, Seoul
Photo Credits	THE PAGE GALLERY, Seoul © 2012 Ahn Chang Hong
Printed by	Sehyeon OH
Photographed by	Kwon O-Yeol
Lay out	Clara Chung, Miyoung Tae
Curated by	Eunju Lee
Text	Verena ALVES-RICHTER Kho Chung-Hwan Choi Tae-man
Translated by	Sung Kim

THE PAGE GALLERY	397 Seochodaero Seoul Korea T 82 2 3447 0049 www.thepage-gallery.com
------------------	---

All images © [2012] THEPAGE GALLERY, Seoul
All Works by Ahn Chang Hong © 2012 Artists Rights Society(ARS), Korea
This catalogue is printed in an edition of 1000 copies
Oct 2012