

한국문화예술위원회 시각창작산실 지원사업  
\_푸른 날을 날아

# 안창홍. 드로잉, 오래된 미래





한국문화예술위원회의 시각창작산실 지원사업\_푸른 날을 날아

## 안창홍. 드로잉, 오래된 미래

한국문화예술위원회의 시각창작산실 지원사업  
\_푸른 날을 날아

## 안창홍. 드로잉, 오래된 미래

2024. 7/8(월) - 10/11(금)  
부산광역시중구문화원·북병산작은미술관

**OPENING** 2024. 7/8(월) 16:00  
중구문화원 정원

**WORKSHOP** 2024. 7/9(화) 16:00  
중구문화원 2층 전시실

**PROGRAM** 전시해설사와 함께하는  
안창홍의 작품세계

주최·주관  부산광역시중구문화원 후원  한국문화예술위원회 

이 책은 2024년 한국문화예술위원회 시각예술창작산실의 지원을 받아 발간되었습니다.

안창홍.  
드로잉, 오래된 미래

An Chang Hong.  
Drawings, Ancient Futures

## CONTENTS

- 006 작가의 말  
\_ 안창홍
- 008 평론 | WORKS  
안창홍. 드로잉, 오래된 미래  
\_ 김종기 미술비평가 (철학박사, 미학/사회철학)
- 096 평론  
불온한 연민  
\_ 김정락 (미술사학자/미술평론가)
- 102 작가 약력

### 부산 전시에 부쳐

이번 전시를 위한 주최 측의 원고 청탁을 받고 컴퓨터 자판 앞에 앉았으나 머리말이 쉬 떠오르지 않아 몇 번이나 우두커니 앉았다가 그냥 일어서곤 했다. 그만큼 나에게 부산시절은 순탄한 삶의 장이 아닌 걱정과 혼란의 시절이었다. 그래서 떠올릴 때마다 만감이 교차한다. 원고 마감일이 다 되었다는 연락에 오늘은 차분한 마음으로 자판기 앞에 앉아서 이력부터 간단히 적어보기로 한다. 나는 밀양에서 유년기를 보내다가 아버지의 직장을 따라 6세 즈음 대구로 이사, 초등학교 졸업 때까지 그곳에서 살았다. 그 후 부산으로 이주 후 정착하여 중학교 시절부터 떠나오기 전 삼십 후반까지 살았으니 거의 반평생을 부산에서 보낸 것이다. 우울하고 예민했던 청소년기와 열정과 광기의 청·장년기를 보내다가 어느 날 불현듯 부산을 떠나왔으니 나에게 부산은 수많은 우여곡절과 추억이 느닷없이 잘려 나간 채 남겨진 곳이다. 내 삶이 늘 그래 왔듯이 부산과는 그렇게 이별했고 새로운 세계와 마주 섰다.

반항과 저항, 상실과 상실의 부산 시절 중 내밀한 개인사는 묻어두고, 화가로서의 삶 중에서 떠오르는 기억들을 몇 자 간추려 본다. 중학교 3학년 졸업식 날 집과 결별하고 독립하였으니 내 또래들보다는 조금 일찍 홀로서기를 시작한 셈이다. 어린 나이의 독립 생활자의 삶이라는 게 평탄할 리 만무하였으나 그림이 늘 곁에 있었기 때문에 나름 씩씩하게 잘 헤쳐 나갔다. 어린 시절부터 나에게 유일한 위안이 그림 그리기였고 현재도 앞으로 그럴 것이다. 몇 해 전 누가 나에게 “안 선생은 태생적 화가라요!”라고 했다. 그 순간 무뎠던 마음이 들끓었지만, 속으론 고개를 끄덕였다. 그뻘 이사도 참 많이 다녔다. 산 곳을 찾아 화실을 여기저기 옮겨 다니다가 부산을 떠나기 전까지 오랫동안 정착했던 곳이 대청동 지금의 부산 근현대역사박물관 그때 당시 미문화원 뒷골목에 위치한 적산가옥 2층이었다. 그곳에서 결혼도 했고 아내와 두 아들도 얻었다. 가난했지만 당당했고 창작 생활도 왕성했다.

그곳에서 시작하고 발표한 작업들이 인간 이후 연작, 가족사진 연작, 새 연작, 위험한 놀이 연작들이다. 내 입장에선 모두 다 굵직한 것들이다. 그 후 가족사진 연작에 대한 애착은 ‘아리랑 연작’이라는 큰 묶음으로 지금까지 제작과 발표를 거듭하고 있다. 이쯤 되면 생애를 건 작업이라 할 만하지 않은가. 그렇듯 화가인 나에게 부산은 창작에너지의 뿌리가 형성된 곳이다. 나의 끈기와 직선적인 기질은 물론 타고난 것이기도 하지만 쉽 없이 밀려오는 파도에 영향을 받아 더욱 강화되었다고 생각한다. 태풍이 몰아치는 날이면 세상을 찢어놓을 듯이 번쩍이며 울부짖는 하늘과 일렁이는 바다가 한눈에 들어오는 태종대 벼랑 끝으로 달려가곤 했다. 그곳에서 몰아치는 비바람을 온몸으로 맞으며 두려움과 경외심으로 분노한 자연을 바라보았다. 태풍을 피해 정박해 있던 원양어선이 태산 같은 파도에 실려 판자 조각처럼 떠 있다가 허리가 그냥 툭 부러지며 곤두박질치는 것도 보았다. 그런 풍경을 바라보며 기질이 형성되었으니 어떤 역경인들 쉽게 이겨낼 수 있었으리라.

지금까지 나는 나의 예술과 내 삶이 일치되도록 노력해왔다. 예술과 삶이 분리되어서는 안 된다고 생각했다. 현재 진행형으로 내가 이루어내고 있는 나의 예술은 내 삶의 반영물이고, 내가 바라본 시대의 정신이고, 저항과 고독과 모험과 자유 정신의 산물이다. 이 모든 것들의 시작점이 부산이고, 그래서 난 고향인 부산에 부채 의식이 있고 그래서 비영리단체의 소박하고 아름다운 이번 전시 초청을 승낙한 것이다. 초청 이유를 물었더니 고향을 떠나서도 늘 열심히 활동하는 작가라서 꼭 초청하고 싶다고 했다. 그 말속엔 많은 뜻이 함축되어 있었다. 전시장소가 부산 시절 내가 쓰다녔던 동네 골목에 있으니 더욱 의미가 있지 않은가! 전시 내용은 드로잉이 주를 이루고 부산 시절 이후의 시간을 유추해 볼 수 있는 작품들 부산 시절 그림 몇 점들로 구성했는데 장소의 한계로 고심 끝에 결정한 것이다. 드로잉은 작가의 속살과 같은 것이다. 예민하고 꾸밈없이 정직한 선들로 그려지는 것이어서 감상자들에게 색다른 느낌으로 다가갈 것이다.

2024. 7.  
안상근

## 안창홍. 드로잉, 오래된 미래

### 김종기

미술비평가 (철학박사, 미학/사회철학)

#### 1. 들어가면서

- 감각 없는 비판은 공허하고, 비판 없는 감각은 맹목적이다.

전시 제목 <오래된 미래>는 스웨덴의 환경운동가이자 언어학자인 헬레나 노르베리-호지(Helena Norberg-Hodge, 1946-)의 잘 알려진 책 『오래된 미래: 라다크로부터 배우다』에서 빌려왔다. 『오래된 미래』에서 노르베리-호지가 말하는 핵심 주제는 미래의 바람직한 삶의 양식이 실상 과거에 있었던 공동체 문화의 회복이라는 사실이다. 따라서 <오래된 미래>는 과거 속에 우리가 추구해야 할 미래가 있다는 것을 의미한다. 생태 중심적 삶의 회복이 우리 인류의 미래를 구할 수 있는 유일한 길이며 그것은 과거의 공동체적 삶 속에 있었던 삶의 양식을 회복함으로써 가능하다. 그런데 “과거 속에 나아가야 할 미래가 있다”라는 тезис는 그 자체가 본래 쓰인 의미와 그 배경을 넘어 안창홍의 작품과 작업 전체를 포착할 수 있게 해준다. 왜냐하면 청년 안창홍에서 장년 안창홍에 이르기까지 그의 전 작품을 관통하는 하나의 메시지를 언급하라고 한다면 ‘인간해방’이라고 할 수 있을 것이기 때문이다. 이러한 인간해방은 근대 산업혁명의 관점에서, 나아가 기독교의 창조적 세계관에서 포착되는 관념이 아니다. 그것은 인간이 중심이 되어 인간이 자신의 목적을 위해 자연을 개조하고 가공하여, 자연을 지배하고 통제할 수 있다는 인간 중심의 세계관에서 포착되는 것이 아니다. 인간 중심의 세계관은 기독교 창세기로부터 근대 산업혁명을 관통해왔던 세계관이었다. 그 결과 세계 속에서 현재 기후 위기로 발현되는 자연 및 생태는 스스로의 복원력을 잃고 재앙으로 달려가며, 그와 아울러 전 지구적인 차원에서 국가 사이와 개인 사이에서 부의 불평등의 가속화, 민족적·인종적 갈등과 분쟁의 격화, 세계적 규모의 전쟁 위험 고조 등으로 나타난다.

이러한 의미에서 진정한 인간해방은 어떻게 가능할 것인가? 그것은 인간이 모든 억압과 지배로부터 해방되는 것, 더 나아가 인간의 삶 자체가 생태적 자연과 조화롭게 어울리는 것으로부터 시작될 것이다. 그것은 다시 말해 소외되고 억압된 비극적 인간의 삶을 직시하는 것에서 시작하며, 광활하고도 무한한 자연에 대한 존중과 그 속에서 강인한 생명력을 보이는 생명체들에 대한 경외감으로 이어진다. 안창홍의 전작(oeuvre)은 바로 이러한 관점에서 포착할 수 있다.

<안창홍, 드로잉, 오래된 미래>는 안창홍의 현재와 더 나아가 미래의 작품과 작업이 이미 과거, 특히 작업을 시작

하던 청년 시절부터 있었다는 것을 밝히고 그것이 어떻게 현재로 이어져왔으며 또 미래로 이어질 것인가를 탐구하려는 의도로 기획한 전시다. 따라서 이것은 안창홍의 과거이면서 동시에 미래를 엿보려는 기획이다.

무엇보다 부산광역시중구문화원은 큰 미술관도 아니고 전문 갤러리도 아니다. 전시 공간이 협소하고 큰 작품을 걸 수도 없다. 그런데 왜 여기서 안창홍의 전시를 하는가 하는 물음을 던질 수 있다. 그 이유는 이곳이 청년 안창홍이 작업을 하던 동네이고, 청년 안창홍의 고뇌와 사색이 고스란히 간직된 곳이기 때문이다. 안창홍은 부산 중구 이곳에서 고등학생 시절부터 청년기의 주요 작품들을 제작하였다. <인간 이후> 연작, <가족 사진> 연작, <위험한 놀이> 연작, <전쟁> 연작 등 청년 시기의 중요한 작품들을 만들었다. 이곳은 당시 미문화원(부산근현대역사관)이 있었던 지역이며, 부마민주항쟁 당시 부산의 학생과 시민들이 박정희 유신 독재에 저항하면서 대규모 거리 시위를 벌이던 곳이며, 또한 5.18 민주화운동을 방조하거나 묵인한 미국에 대해 분노한 청년 학생들이 미문화원에 방화 사건을 일으킨 곳이다. 더 나아가 이곳은 전국적으로 1987년 6월 항쟁이 가장 대규모로 발생했던 바로 그곳이었다. 안창홍은 여기서 부마민주항쟁을 함께 겪었고, 5.18 광주 민주항쟁의 소식을 들었고, 또 6월 항쟁 당시 거리에서 적극적으로 직접 시위에 참여했다. 그리고 그 모든 경험은 작품으로 외화되었다.

안창홍은 이렇게 1970년대 초반부터 1988년 서울로 작업실을 옮기기까지 치열한 우리 현대사의 현장을 지켜보면서 작업을 하였다. 이곳 중구문화원에서 내려가면 대청동 길 건너 바로 부산근현대역사관 별관이 나오는데, 이곳이 당시 미문화원이었다. 이 미문화원 건물 뒤쪽의 2층 건물이 안창홍의 화실이자 살림집이었다. 안창홍은 여기서 결혼을 하고 가정을 이루면서 두 명의 아들을 낳았다. 그리고 화실과 살림집이 공존하는 좁은 그곳에서 학생들을 가르치며 작품 활동도 동시에 했다. 그러다 학생들이 자신의 작업을 흉내 내는 부작용을 느끼면서 영도 다리를 건너기 직전 남포동의 도로 오른쪽 작은 건물 2층에 개인 화실을 따로 마련했다. 페이스북에 있는 작가의 말을 그대로 옮겨본다.

장소라는 것이 중요할 때도 있고 의미가 중요할 때도 있는데 이번 전시는 부산에 되잖아야 할 보답 차원에서 나에게 좀 특별한 의미가 있다. 환경적으로 거친 바다를 앞에 둔 부산이라는 역센 토양이 화가 안창홍의 기질과 뼈를 더욱 굵고 탄탄하게 만들었기 때문이다. 그곳에서 유신독재 시절과 부마민주항쟁, 5.18민주화운동, 전두환 시절의 폭정을 저항과 절망감으로 견뎌냈으며 가난했지만 자존감으로 당당할 수 있었고, 그곳에서 가정을 꾸렸고 그곳에서 두 아들을 얻었으며 그곳에서 <인간이후> 연작, <위험한 놀이> 연작, <가족 사진> 연작을 시작했기 때문이다.

또한 안창홍의 그림 스승 송혜수(宋惠秀, 1913-2005) 화백의 송혜수 미술연구소가 충무동, 남포동, 부평동, 대청동 등 안창홍이 청년 시절을 보낸 그곳에 있었다. 송혜수 화백은 평양 출신의 일본 유학파로 6.25 전쟁 이후 부산에 정착하여 반평생 이상을 부산에서 살았다. 선생의 그림은 6.25 전쟁을 전후로 격동하는 시대의 불안하고 참담한 시대상을 표현했다. 그의 작품들은 ‘암울, 반골, 비극’ 등의 정서를 담고 있었다.<sup>1)</sup> 안창홍은 송혜수 선생에게 그림을 배웠고 선생의 삶 속에서 예술가의 ‘자존’과 감각적인 것을 영향받았다고 밝힌다. 그리고 중구문화원 건물 옆 골목길 두 건물 건너 부산의 1세대 화가로서 독자적인 화풍을 구축한 김종식(金鍾植, 1918-1988) 화백의 화실이 있었다. 안창홍은 또한 청년 시절 김종식 화백의 영향을 받았다고 밝힌 바 있다. 김종식 화백이 일상 속 어디에서나 거의 손을 떠나지 않는 포켓용 스케치북에 드로잉하는 모습을 통해 삶과 일체화된 그리기 행동의 부지런함을 배웠다고 말한다. 그러니 이곳 중구

1) 김준기, 「김준기의 부산미술 다시 읽기 ⑦송혜수」, 2009.1.11.,  
<https://www.busan.com/view/busan/view.php?code=20080522000452>

문화원과 미문화원 주변은 개인 안창홍의 삶의 역사가 담긴 곳, 나아가 우리의 치열한 현대사 속에서 자연스레 작가 안창홍의 사회의식이 뿌리내리면서 그의 평생의 작업 방향과 기초가 만들어진 곳이다. 이와 같이 안창홍의 체험 속에 깊이 박혀 있는 '넓은' 의미의 이러한 장소-특정성(장소를 의식하는, 장소를 참조하는)<sup>2)</sup>이 이 전시 공간의 협소함과 단점을 상쇄할 수 있다고 본다. 문제는 이곳에서 어떠한 서사를 이끌어낼 수 있느냐 하는 것이다. 전시장의 협소함과 불리한 여건을 고려하여, 전시되는 작품들의 대다수는 작가의 의도에 따라 주로 드로잉 작품이 될 것이다. 그런데 드로잉이야말로 작가의 역량을 잘 드러내 보여주는 것이기도 하다. 아울러 안창홍의 '오래된 미래'를 캐내기 위해 청년기의 주요한 작품들, 그리고 현재 장년기 및 원숙기의 작품으로 이어지는 과정을 연상할 수 있는 작품들, 그리고 최근작 <눈먼 자들> 연작 중 1점, <마스크> 연작 중 2점, <유령패션>도 2점 전시될 것이다.

이러한 관점에서 이 글은 현재 안창홍이 있게 한 청년기의 대표작을 중심으로 기술하면서 이를 통해 작가의 정신적 성숙과 의식의 발전을 추적하기로 한다. 그리하여 그것은 최근의 대형 연작들로 이어지는 안창홍의 '오래된 미래'를 캐내는 작업이 될 것이며 나아가 이번 전시의 주된 출품작인 드로잉 작품들이 이와 어떠한 연관성을 가지는가를 밝히기로 한다.

무엇보다 청년기 안창홍의 작품은 소외되고 왜곡된 개인사적, 자전적 삶을 바탕으로 사회적 억압의 구조를 밝히고 지배 체제와 권력에 저항하는 직접적인 몸짓을 보여주었다. 또한 장년기를 넘어서 원숙기로 이어지는 작가의 작품은 한국이라는 왜곡된 천민자본주의 사회를 해부하며 더 나아가 세계 보편사적 관점에서 소비자본주의 사회의 야만성을 비판하고 있으며, 더 나아가 자기 파괴의 극단으로 치달는 자본주의 사회에서도 강한 생명력을 보여주는 자연 속의 생물체(맨드라미, 아마란스 등)에 대해 경탄과 경외심을 보여준다(그림 1). 그 과정에서 안창홍은 감각적 직관을 바탕으로 삼아 사회 비판, 문명 비판을 수행한다. 따라서 그에게 감각은 비판에서 내용을 담보하는 것이며, 또한 그에게 비판은 감각(적 직관)에 방향을 제시하는 것이다. 이것이 안창홍이 추구하는 '감각적 리얼리즘'이며, 그것을 칸트에 기대어 "감각 없는 비판은 공허하고, 비판 없는 감각은 맹목적이다."라는 테제로 제시할 수 있다.<sup>3)</sup>

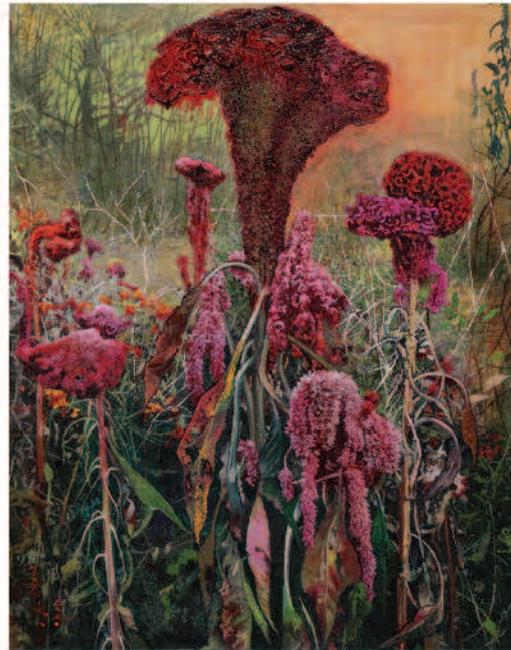


그림 1) 내 이름은 맨드라미 2014 oil on canvas 91×71.5cm

2) 권미원(김인규·우정아·이영욱 옮김), 『장소 특정적 미술』 현실문화, 2021(2013), 11쪽 참조.

3) 이와 관련된 칸트의 명제는 "내용 없는 사고는 공허하고, 개념 없는 직관은 맹목적이다."(Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind)이다. 칸트 『순수이성비판』(KrV A51/B75). 이것은 오성[지성]적 사고(인식)는 감각적 경험의 대상에 대한 것이어야 하며, 감각적 직관은 인식의 토대이지만, 오성[지성]의 통제를 통해서만 참된 인식에 이르게 된다는 의미이다. 우리는 이것을 안창홍의 감각적 리얼리즘을 규정하는 테제로 활용할 수 있다. 좀 더 풀어서한다면 감성적 또는 감각적 직관에 바탕을 두지 않은 비판은 공허하며, 오성[지성]적 비판이라는 방향이 없는 감각적 직관은 맹목적이다.

## 2. <유령패션>의 감각적 리얼리즘

이를 위해 우리는 안창홍의 최근작 <유령 패션>으로부터 시작하기로 한다.

<유령 패션> 연작은 스마트폰 앱으로 스마트폰 사진 위에서 디지털펜으로 드로잉한 이미지를 다시 유화나 FRP 조각으로 제작한 것이다. 본디 옷을 걸치고 있었을 '피와 살'의 인간 육체는 모두 소멸되고, 육체들을 가리는 껍질에 불과한 옷들이 마치 유령처럼 허공을 떠다닌다. 더 나아가 그 유령의 옷들은 점액질의 액체를 흘리며 사라질 듯하며, 나아가 그나마 노출된 육체는 바스라지며 소멸되고 있다.(그림 2~4)

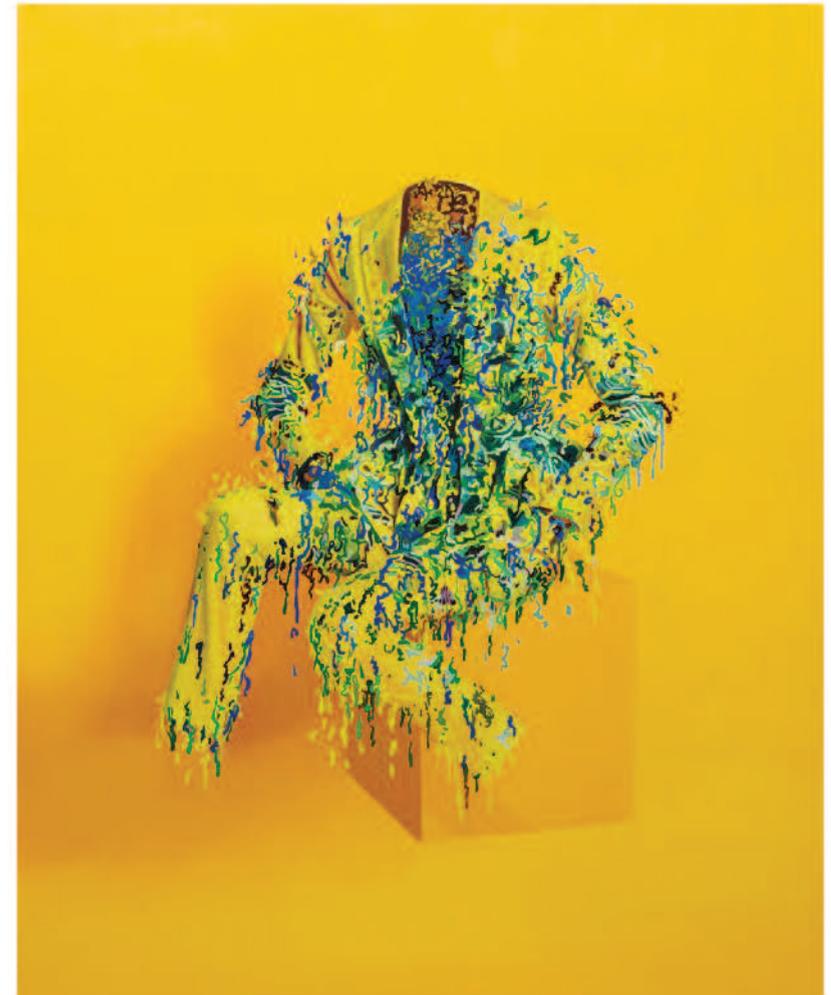


그림 2) 유령패션2022-1 2022 oil on canvas 162×133cm



그림 3 1) 유행패션4 2021 oil on canvas 162.2×130.3cm

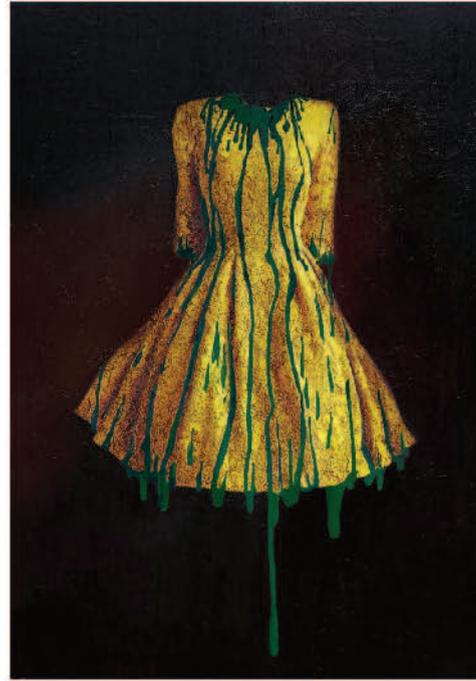


그림 3 2) 유행패션12 2021 oil on canvas 162.2×112.1cm

2020년 코로나라는 역병이 세계를 장악하면서 인간이 만든 문명이 인간을 다시 파괴할 것이라는 묵시론적 공포가 전 인류를 장악하던 그 순간 우리는 역설적으로 대기와 수질이 전례 없이 깨끗해지고 맑아지는 현상을 목격했다. 이러한 현상은 울리히 벡(Ulrich Beck, 1944-2015)이 현대사회를 '위험사회'라고 진단할 때 그 위험은 근대성의 실패가 아니라 반대로 근대성의 성공으로부터 유래한 것이라고 지적하는 역설을 증명하는 사례가 된다. 벡이 제기하는 위험 사회의 위험은 '통제불가능성'과 '불확실성'이 근간에 있었다.<sup>4)</sup>

나아가 그 위험은 근원적으로는 소비사회로 진입한 자본주의의 유례 없는 발전에 기인한다. 더 많은 이윤 획득을 위해 인간으로 하여금 더 많은 재화를 소비하도록 인간 욕망을 부추기는 자본주의 체제에서 자본은 더 많은 소비 상품을 만들어내어야 하고 이것은 더 많은 에너지의 사용과 그 결과 더 많은 자원의 고갈과 기후 위기라는 환경과 생태의 역습을 유발한다.

별망의 끝으로 내달려가는 문명의 폭주 열차를 멈춰 세울 방도는 없는 것일까? 아주 오래전부터 유행의 도시를 그럴 계획이었고 유행패션 연작의 유행 그리기의 첫 시작이다.<sup>5)</sup>

4) 김종기, 『21세기 동시대 미술 in 부산』, 세종출판사, 2024, 88쪽.

5) 안창홍, 『미완의 리허설』, 우손갤러리, 2022, 68쪽.



그림 4 1) 유행패션3 2021 oil on canvas 162.2×130.3cm



그림 4 2) 유행패션1 2021 oil on canvas 162.2×112.1cm

그리고 이와 같이 자연을 무자비하게 착취하는 목적은 이윤의 극대화이며, 그 수단은 소비자의 욕망을 부추겨 더 많은 구매와 소비를 유도하는 상품을 만드는 것으로 귀결된다. 그리고 상품은 인간에게 자신의 욕망을 채워준다는 허구의 약속을 내뱉는다. 이때 상품의 약속은 스스로를 더욱 화려한 외양을 지닌 이미지, 시뮬라크르로서 제시하는 것으로 드러난다. 이러한 욕망의 사회, 소비자본주의 사회에서 욕망의 주체로서 인간은 소멸된다.

〈유행 패션〉 연작의 메시지는 이중적이다. 첫째, 그것은 소비자본주의에서 극단으로 치닫고 있는 자본주의가 그 자체로 유행 사회임을 보여주는 것이다.

아주 늦거나 아주 이른 시간 길을 매우던 사람들이 다 빠져나간 텅 빈 인파로 채워지지 않은 도시들의 거리는 공허하다. 마치 유행의 거리처럼 사람들의 존재는 사라지고 화려하게 치장된 거적때기들만 길을 가득 메우고 있는 듯한 착시현상에 빠져든다. 그렇다! 유행의 거리, 유행들의 패션쇼... 적막감만 강물처럼 흐르는 텅 빈 도시. 이것이 유행의 도시가 아니라면 무엇이랄 말인가.<sup>6)</sup>

6) 같은 곳.

안창홍은 여기서 옷을 걸친 육신이 사라지고 빈 껍질로만 남은 옷을 통해 사람이 사라진 도시를 떠올렸다. 도시란 본디 인파로 붐비고 수많은 사람들이 오고 가며 소통(통행과 교역)이 이루어지는 곳이다. 도시는 상업과 교역의 중심지 역할을 하며 경제적 부를 통해 자본주의를 발전시켜 갔다. 또한 중세 봉건제의 속박에서 벗어나 신분 해방을 이룬 농노들이 모여들던 곳도 도시였다. 이러한 의미에서 도시의 공기는 자유로웠다(Stadtluft macht frei). 그러나 다른 한편에서 이러한 자유와 해방은 사람들이 과거의 안정된 주거지로부터 일반적으로 축출되는 과정이었다, 그리고 이어진 자본주의 산업화 과정에서 발생하는 인간 소외에 대해서는 이미 마르크스가 『경제학·철학 수고』에서 밝힌 대로이다.

마르크스는 자본의 이윤 동기와 그로 인한 소외의 만연화 현상을 ‘생산’의 측면에서 밝혀냈다. 앙리 르페브르(Henry Lefebvre, 1901-1983)는 더 나아가 『현대 세계의 일상성』에서 ‘소비’를 포함한 비생산 영역인 일상의 생활 영역에서 발생하는 소외를 밝힌다. 이미 생산에서도 노동이나 노동의 도구를 통해 의미를 획득하는 주체로 간주될 수 없게 된 현대의 개인들은 이제 소비에서도 의미를 획득하는 주체로 간주될 수 없다. 왜냐하면 일상생활에서 개인의 욕구와 욕망을 충족시키는 상품의 소비는 개인의 주체적 능동적 구매를 통해서 이루어지기보다 자본의 이윤추구 전략에 바탕을 둔 생산에 종속되기 때문이다. 자본은 상품 판매를 위해서 (광고를 통해) 인간의 욕구(need)를 넘어서 욕망(desire)을 충동하며, 나아가 없는 욕망까지 만들어낸다. 자본은 소비사회의 비천한 사물을 통해 욕망과 욕구를 채울 수 있다는 환상을 만들어 내면서 인간 주체를 속인다.

안창홍은 육신이 사라지고 단순한 껍질로만 남은 옷을 통해 진정한 주체인 인간이 사라진 도시를 떠올리게 한다. 르페브르는 ‘도시에 대한 권리’(the right to the city)을 제안하면서 도시 공간이란 누구에게나 차별과 배제가 없는 공평한 접근이 이루어져야 한다고 주장한다. 더 나아가 데이비드 하비(David Harvey, 1935-)는 이 권리를 “우리의 인권 중 가장 중요하지만 가장 무시되어 온 권리”로 해석한다. ‘도시에 대한 권리’는 도시의 거주민이라면 누구나 당연히 누려야 하는 보편적 권리이다. 따라서 이 권리는 시민권을 넘어서는 더 확대된 인권 개념으로 간주될 수 있다. 여기에는 인간의 생존을 위해 필수적인 식수, 음식, 위생에 대한 권리는 물론이고 적절한 주거와 직업, 대중교통, 안전, 의료, 복지, 교육에 대한 권리가 포함되며, 주민들의 생활에 영향을 미치는 도시 행정에 참여할 수 있는 권리도 포함된다. 광장이나 거리 등 도시의 공공 영역 또는 공간에 누구나 자유롭게 접근할 권리, 그곳에서 자신의 주장을 펼칠 권리 또한 ‘도시에 대한 권리’이다.<sup>7)</sup>

안창홍이 묘사하는, 육신이 사라진 채 껍질로만 남은 옷들은 이러한 의미에서 자신이 권리를 누리면서 살아가야 할 도시에서 모든 권리를 박탈당한 채 허깨비로 남은 현대인에 대한 은유이기도 하다. 이 지점에서 안창홍의 패션 속의 유명, 다시 말해 도시에서 유명으로 남은 인간은 세계사적 보편성을 획득한다. 안창홍의 말처럼 패션은 소비자본주의 사회의 계급 관계를 가장 극명하게 드러내며, 최첨단의 소비 양식을 통해 신분 상승의 허황된 욕망과 더 확대되어 가는 빈부의 격차와 사회적 모순을 은폐하는 도구이다. 이러한 의미에서 <유명 패션>은 극단으로 치달은 21세기 동시대 소비자본주의 사회의 보편적 인간 소외에 대한 보고서이다.

한편 <유명 패션> 연작은 스마트폰 앱으로 스마트폰 사진 위에서 디지털펜으로 드로잉한 이미지에 기반한 것이라는 점에서 더욱 쉽게 지워질 수 있는 주체를 드러내며 디지털 시대에 실재와 이미지 사이의 연관 관계에 대한 철학적 사유를 일깨운다. 그것은 소비자본주의 사회가 낳은 실재와 이미지의 전도에 관한 것이며, 이미지가 실재를 밀어내고

7) 강현수, 「도시에 대한 권리. 도시의 주인은 누구인가」, 책세상, 2021(2010), 75-77 쪽 참조.

실재인 양 행세하는 시뮬라시옹(simulation)의 세계에 관한 것이다.

이미 베블렌(Thorstein Bunde Veblen, 1857-1929)은 『유한계급론』(The Theory of the Leisure Class)에서 실제 사물이 가지고 있는 사용가치, 또는 유용성을 소비하는 것이 아니라 그것과 관계없는 위세와 신분을 드러내기 위해 이루어지는 ‘과시적 소비’에 대해 논한 바 있다. 그리고 보드리야르(Jean Baudrillard, 1929-2007)는 이러한 과시적 소비의 개념을 더욱 진전시켰다. 예를 들어 어떤 업체의 사장은 실용적 목적보다 자신의 사회적 지위와 신분을 드러내기 위한 목적으로 자신의 승용차를 구매한다. 이와 같이 오늘날의 소비자본주의 사회에서 소비자는 상품을 살 때 상품의 사용가치, 즉 유용성 때문에 상품을 사지 않는다. 오히려 소비자는 상품이 가진 이미지를 소비하기 위해 그 상품을 산다. 따라서 상품은 더 이상 그 사용가치나 유용성을 통해 평가되는 것이 아니라, 그것이 다른 것과 가지고 있는 차이, 더 구체적으로는 계층적, 신분적 차이를 표시하기 위한 상징 또는 기호로서 소비된다. 소비의 사물의 경우 자본주의 체제에서 사물은 전 산업적 생산 과정이나 상징적 가치와 분리되며 마치 기호처럼 기능하기 시작한다. “기호적 사물은 증여되지도 교환되지도 않는다. 그것은 기호로서, 즉 코드화된 차이로서 개인적 주체에 의해 전유되고, 통제되고, 조종된다. 여기에 소비의 사물의 자리가 있다.”<sup>8)</sup> 다시 말해서 나는 나의 욕구를 충족시키고 유명 디자이너의 옷을 입는 것이 아니라, 나를 둘러싼 다른 사람들과의 차이를 드러내고자 그런 옷을 입는다는 것이다.

옷에 투여된 노동의 질을 따져 가치를 매기려는 사람들은 유명 디자이너가 만든 비싼 옷을 입는 것을 불필요한 낭비로 간주할 것이다. 오히려 유명 디자이너의 옷은 일반 대중적 브랜드가 아니기 때문에 의미를 갖는다. 다양한 정장들은 또한 그것을 입는 사람과는 아무 상관이 없다. (유명한 슈퍼 모델들이 아닌, 패션쇼의 일반모델들은 보통의 소비자에게는 익명의 사람이나 마찬가지로이다.) 다시 말해서 디자이너의 옷은 기호처럼 패션계 내에서 혹은 그것을 넘어 순환한다. 그 옷들은 누구도 입거나 사용할 수 없는 것이거나 혹은 일상적으로 사용할 수 있는 것이 아니기 때문에, 의복으로서의 실용적 가치만으로 그 의미를 따지는 것은 무의미한 일이다.

이렇게 소비의 논리는 사용가치와 무관한 기호의 조작으로 규정된다. 보드리야르는 20세기 말의 현대 사회에서는 (이러한 상황은 21세기 현재로도 이어진다 할 것이다) 기호 또는 이미지가 지나치게 넘쳐나 역설적으로 실재(reality)가 소멸되어 버린다고 지적한 바 있다. 이러한 상황을 그는 이미지와 실재의 전도라고 파악하며, 지금의 세계에서는 이미지가 실재보다 더욱 실재인양 행세한다고 지적한 바 있다. TV 등 여러 미디어에서 생산되는 이미지들, 파생실재[hypre-reality, 極實在]가 실재보다 더욱 실재처럼 다가가 실재를 밀어낸다. 이라크의 마을을 폭격하는 미 공군 파일럿에게 실제의 마을보다 계기판의 디지털 부호나 스크린의 영상이 더 실재같이 다가오는 것처럼, 여러 미디어를 통해 양산되어 넘쳐나는 기호와 이미지가 우리로 하여금 현실 또는 실재에 대한 올바른 인식을 가로막는다. 나아가 여러 미디어를 통해 이미지 또는 기호를 만들어내는 자들은 영화 <웍더독 Wag the dog>의 주인공들처럼 처음부터 현실 인식을 왜곡하여 대중의 의식을 호도하고 여론을 조작하기 위해 미디어를 이용한다. 이것이 보드리야르가 파악하는 이미지로서의 환상과 실재의 전도라는 현상이다. 이렇게 미디어를 통해 파생실재가 대규모로 양산되는 곳에서 실재는 사라지고, 미디어는 실재를 왜곡하고 환상을 통해 진실을 가리는 ‘완전 범죄’(perfect crime)를 저지른다.

시뮬라크르란 실재로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어놓은 인공물, 즉 가상실재를 지칭한다. 따라서 시뮬라크르는 실재가 아닌 이미지이며 또한 실재를 흉내내는 파생실재이다. 그리고 시뮬라시옹은 시뮬라크르를 만드는 것을 의미한다.<sup>9)</sup> 그런데 시뮬라크르는 세 유형으로 나누어지며 각각은 각각의 역사적 시기에 의해 해명될 수 있다.

8) Jean Baudrillard, For a Critique of the Political Economy of the Sign, trans. Charles Levin, Telos, St. Louis 1981, p. 65.

9) Jean Baudrillard, Simulacres et Simulation, 하태환 옮김, 『시뮬라시옹』, 민음사, 1992, 9쪽 역자 주 참조.

첫째, 전근대(premodern)에서 이미지, 즉 시물라크르는 실제의 사물을 위한 인공적 장소생산자이다. 이때 대상들과 상황의 독특함은 그것을 나타내는 이미지가 복제될 수 없는 실제적 의미를 가지게 한다. 둘째, 산업혁명 이후 도래한 근대(modernity, 또는 현대)에서 어떤 사물을 대량으로 복제하고 대량으로 생산하는 것이 가능해짐에 따라 이미지, 즉 시물라크르와 실제의 구분은 사라지고 그 사물은 상품이 된다. 여기서 실재를 모방할 수 있는 상품의 능력은 개인이 기능적으로 복제할 수 있는 어떤 유용성을 소비하고자 할 때 원본을 대체할 수 있게 된다. 셋째, 탈근대(postmodernity)에서는 더 나아가 시물라크르들은 원본을 능가하여 실제와 그 재현 사이의 구분은 사라진다. 이제 시물라크르들만 존재하며 원본성은 완전히 의미 없는 개념이 되어 버린다. 보드리야르가 보기에 소비자본주의사회는 실재를 없애 버리는 완벽한 시물라시옹의 세계다.

안창홍의 <유령패션> 연작은 이렇게 현대 소비자본주의 사회가 실재와 이미지가 완전히 전도되고 나아가 실재가 소멸되며 이미지가 자체로 실재가 되어버린 시물라시옹의 세계를 보여준다. 이것은 또한 인간이 있어야 할 자리에 물건이 그 자리를 대체하고 있는 사물화(Verdinglichung/reification) 현상을 극명하게 보여준다. 인간 주체는 사라지고, 그곳에는 빈껍질의 옷만이 덩그러니 있고, 그 껍질은 스스로 유령임을 감추지 않는다.

그리고 안창홍은 그것을 자신만의 독특한 감각적 리얼리즘을 통해 구현하고 있다. 안창홍은 소비자본주의에서 넘쳐나는 패션 이미지를 스마트폰 사진으로 포착한다. 그리고 그는 그 이미지에서 실제로 간주될 수 있는 인간 주체를 지워간다. 주체로서 포착되는 인간은 고유의 서사와 역사를 내용으로 가질 수밖에 없다. 소비자본주의 사회에서 인간 주체는 사물화되고, 실재와 이미지는 전도된다. 안창홍은 애초에 옷을 입은 사람의 패션 이미지에서 사람의 이미지를 제거함으로써 주체를 소멸시키면서 그것을 사물로 변화시킨다. 이렇게 주체가 사라지고 사물, 특히 껍질로만 남은 옷은 소비자본주의에서 욕망의 대상이 되는 값비싼, 그렇지만 비천한 사물이 되며 그림으로써 어느 것으로도 대체될 수 있는 물건이 되었다. 그 과정은 완벽한 사물화가 이루어지는 과정이다. 그리고 안창홍은 그 과정을 감각적으로 포착하기 위해서 강렬한 색을 이용한다. 그러나 안창홍의 감각적 리얼리즘은 여기서 강렬한 색채로 발현되며, 또한 이 색채는 머물러 있지 않고 움직인다. 그는 잉크를 사용하여 어떤 경우에는 마치 피가 흘러내리는 듯, 또 어떤 경우에는 괴기한 액체가 흘러내리는 듯한 효과를 통해 주체가 소멸된 이미지조차도 실제로서 존재하지 않음을 보여주고자 한다. 이렇게 안창홍의 감각적 리얼리즘은 소비자본주의 사회에서 감각적으로 직관되는 모든 대상이 무상(無常)함을 보여준다. 그렇다 소비자본주의 사회는 어떠한 안정된 배후 세계도 없는, 니체의 말처럼 감각적으로 포착되는 이미지가 전부인 세계인 것이다. 이것이 우리의 현실이다.

### 3. <인간 이후> 연작에서 <위험한 놀이> 연작으로- 현실의 우화적 변용과 마술적 리얼리즘

그런데 <유령패션> 연작에서 나타난, 유령으로 변해버린 주체, 나아가 주체의 소멸 및 이미지의 전면화(全面化)는 안창홍의 청년기 초기 작품에서 이미 그 씨앗이 뿌려져 있었다. <자화상>(1973)(그림 5), <거울 속의 자화상>(1973)(그림 6), <우주의 심장>(1973)(그림 7)과 같이 화가로서 자신을 성찰하며, 자신의 정체성을 스스로 정립하려는, 자의식이 짙게 배어나는 작품을 지나 안창홍의 그림은 <병실>(1976)(그림 8)과 <화장탁에서>(1976)(그림 9) 등에서 강한 실존주의적 색채가 갖든 표현주의적 양식을 보여준다. 그런데 이 두 그림에서 안창홍은 이미 사람들의 눈을 그리지 않음으로써 존재자 또는 주체의 소멸을 암시하고 있다.

여기서 언급한 각각의 그림에서 정도는 다르지만 개별 존재자 또는 주체는 소멸되어 가고 있다. 그렇지만 이들 그림에서 이러한 주체의 소멸은 아직 사적이고 개별적 차원에서 발생하고 있다. 다시 말해 이 작품들에서 주체의 소멸은 아직 사회적 의미를 띠기보다 사적 영역에서 발생하는 삶과 죽음에 대한 고찰이라 하겠다. 그렇지만 이 작품들은 유사한 주제를 보여주는, 비슷한 나이에 그려진 뭉크(Edvard Munch, 1863-1944)의 <병든 아이 Sick Child>(1885-96) 연작이나 <임종 Deathbed>(1893) 등의 작품과 비교해 보아 그에 못지않은 표현력을 보여준다. 여기서 묘사된 각각의 개인들은 눈동자가 사라짐으로써 익명의 보통 사람으로 승화되는데, 또한 여기서 사적 영역에서 발생하는 삶과 죽음은 보편적 인간의 삶과 죽음으로 등치될 수 있다. 또한 지워진 눈동자는 죽음이 가진 소멸의 의미를 더 강하게 드러낸다.



그림 5) 자화상 1973 oil on canvas 40.9x31.8cm



그림 6) 거울 속의 자화상 1973 oil on canvas 90.9×72.7cm



그림 7) 우주의 심장 1973 oil on canvas 70.9×90.9cm



그림 8) 병실 1976 oil on canvas 80.3x100cm



그림 9) 화장막에서 1976 oil on canvas 72.7x60.6cm



그림 10) 절규 1986 종이위에 색연필, 드로잉링크 79.5x109.5cm

그리고 1986년 작 <절규>(1986)(그림 10)에서 이러한 표현은 더욱 강화되어 갔다. <절규>에서 묘사된 사람은 삶과 죽음의 경계에 서 있는 자이다. 해골처럼 보이는 얼굴과 손이 잘려나간 모습, 뼈가 드러나 비치는 육체는 존재와 주체의 소멸이라는 주제를 강하게 드러낸다. 안창홍은 이미 여기서 삶과 죽음이 한 몸처럼 뒤엉켜 있으며, 그 경계가 모호한 존재 일반의 모습을 보여준다. 그리고 좁은 방을 연상시키는 장소는 존재를 옥아매 가두는 우리(cage)이다. 이 작품은 추후 언급할 <인간 이후>, <가족 사진>, <전쟁>, <위험한 놀이> 연작을 거쳐 나오는 작품으로서 이 작품 자체에서 보이는 존재와 주체의 소멸, 삶과 죽음의 경계에 있는 인간이라는 관념이 특히 7, 80년대 대한민국 사회에 대한 역사적 사회적 성찰을 바탕으로 한 작품임을 지적해 둘 필요가 있다.

그렇지만 여기서 청년 안창홍은 그것을 뛰어넘는, 삶과 죽음에 대한 철학적 질문을 던지고 있다. 우리는 살아가고 있는 것인가, 죽어가고 있는 것인가? 하이데거는 사물과 다른 인간 존재를 지금 여기에서(da) 삶을 영위하는 존재로서 현존재(Dasein)라 부른다. 하이데거에 따르면 모든 개별 존재자는 죽음을 향해 가는 존재(Sein zum Tode)이다. 현존재로서 인간은 누구나 현재의 삶 속에서 과거를 떠올리고 미래를 예측하고 준비한다. 현존재의 예측이나 선구는 자신이 더 이상 존재하지 않게 될 순간, 즉 죽음의 순간에까지도 이른다. 이런 의미에서 죽음은 언제나 인간에게 내재해 있다. 그러므로 죽음은 살아 있는 현재와 무관한 것이 아니라, 살아 있는 동안에도 늘 경험하는 것이다. 이렇게 죽음에 대한

깨달음은 인간이 결코 피할 수 없는 것이며 이는 인간에게 불안(Angst)으로 나타난다. 그러나 이 불안은 불행과 고통의 징표가 아니다. 이 불안은 인간이 사물과 같은 존재자로 전락하지 않고 끊임없이 존재의 본래 모습에 귀 기울이게 하는 힘을 제공한다.

유한한 존재자인 우리가 우리의 필멸성을 깨닫고(memento mori), 삶을 살아갈 수 있는 것은 우리가 스스로 우리의 실존적 삶에 의미와 가치를 부여함으로써 가능해진다. 이로써 우리는 현재의 삶 속에서 영원을 얻게 되는 것이다. 이는 청년 시절 고통스러운 죽음, 존재와 주체의 소멸, 그리고 그것의 요인인 사회, 역사적 문제에 천착하던 청년 시절의 안창홍이 이후 장년기, 원숙기에 이르러 따뜻하고 낙관적인 눈길로 삶을 탐색하는 토대가 되었다.

안창홍은 1979년 <인간 이후> 연작을 세 점 제작하는데, 여기서 이미 이후 <유령 패션> 연작에서 보이는, 주체가 소멸되고 껍질로만 남은 사람이 나타난다. 또한 몇몇 인물들의 얼굴은 가면으로 덮여 있는데, 이 가면이라는 모티브는 곧 이어지는 <가족 사진> 연작에서부터 최근작까지 안창홍의 전작(oeuvre)을 관통하는 형상이 된다. 이에 대해서는 추후 언급하기로 한다. 물론 <유령 패션> 연작에서 표현된 소멸된 주체와 청년기의 <인간 이후> 연작에서 표현된 소멸된 주체는 그 관념적, 또는 이념적 지향이 동일하지는 않다.

<유령 패션>이 앞서 언급했다시피 극단으로 치달은 21세기 동시대 소비자본주의 사회의 보편적 인간 소외에 대한 보고서로서 세계사적 보편성을 획득하는 것이라면, <인간 이후> 연작에서는 소비자본주의 사회에 대한 비판적 인식을 보이는 이미지와 동시에 전쟁을 포함한 역사·사회적 이미지도 병치된다. 얼굴이 장미로 대체된 비키니 여성, 진주 목걸이에 검은 원피스를 입은 서양 여배우, 세계적 저가 소매 회사 체인점 프랭크 W. 울워스(F.W. WOOLWORTH, CO)의 회사 로고가 기입된 상품 거래 내역 목록, 술병을 들고 마시는 남자, 반대로 손을 잡고 뛰어가는 남녀, 얼굴이 없는 하얀 원피스의 여인 등이 전자라면, 휴대용 박격포를 들고 걸어가는 남자, 권총, 포연을 날리는 탱크, 엘라베마 주지사 조지 윌리스의 저격 장면을 담은 CBS 카메라맨 로렌스 피스(Laurens Pierce)의 필름 촬영본<sup>10)</sup>, 1973년 풀리처상을 수상한 중군기자 닉 우트(Nick Ut)의 <베트남-전쟁의 테러(Vietnam-Terror of War)>(일명 네이팜탄 소녀) 이미지, 평야바다에 쓰러진 여성, 집단으로 모여 시위하고 있는 부마항쟁의 군중 등은 후자에 해당된다(그림 11).

이렇게 청년 안창홍은 사진 콜라주라는 기법을 통해 서로 연관성이 없는 이미지를 병치시켜 후기 자본주의로 진입한 소비자본주의 사회, 그리고 부산과 마산의 대학생과 시민들이 유신 독재에 저항한 대한민국 현대사의 거대 사건을 넘어 베트남 전쟁 등 당대의 세계사적 사건을 결합시킨다. 화면은 어떤 일관성이 없는 이미지의 병치와 나열로 구성 되어 있으며, '아무리 사나운 육식동물이라도 지쳐 잠든 먹이를 덮치는 것을 망설인다'라는 부제가 붙어 있는 앙리 루소의 <잠자는 짐시>가 화면의 가운데에 있다. 이 이미지는 무도한 전쟁과 독재 같은 정치라도 선량한 민중을 해하지 말아야 할 것이며, 사막에서의 갈증을 해소하는 물병과 만돌린을 통해 예술은 그것을 추구하는 힘을 가진다는 작가의 염원을 드러내는 듯하다.

10) 조지 윌리스(George Corley Wallace, Jr., 1919-1998)는 1948년 민주당 전당대회에서 해리 트루먼 대통령의 인종차별 철폐 조치에 반대한 인종 차별주의자였다. 1962년 민주당 소속으로 엘라베마주 주지사에 당선된 후, 1963년에 엘라베마 대학교에 흑인 입학 금지하는 차별 정책을 옹호했다. 1968년에 대통령 선거에 출마하면서 민주당을 탈당하면서 미국독립당을 창당하였다. 이때에도 인종차별 철폐에 반대하면서 남부지역 보수파 백인의 광범위한 지지를 받았다. 그러나 이 때문에 민주당의 표를 분산시켜 공화당의 리처드 닉슨이 당선된다. 이후 민주당에 복귀하여 1970년에 주지사로 당선되었다. 1972년에 다시 대통령 선거에 출마하여 남부 지역에서 많은 지지를 받았으나, 같은 해 5월에 아서 브레머(Arthur Bremer)의 총격을 맞고 하반신이 마비되는 부상을 입는다. 이후 신상의 변화를 겪으면서 인종차별주의를 완전히 버렸다고 선언했다. 그의 변화된 모습에 아프리카계 미국인들의 지지를 많이 받아, 1982년 주지사 선거에서 당선됐다. 따라서 로렌스 피스가 조지 윌리스의 피격 장면을 찍은 필름 촬영본은 많은 정치적 함의와 더 나아가 한 인간의 심리적·정신적 변화나 성장까지 동시에 고려하게 만드는 상징적 이미지라 할 수 있다.



그림 11) 안창홍, 인간 이후 1979 collage, oil on paper 93×184cm 작가 소장

여기서 등장한 사진 콜라주는 이미지를 오려 붙여 편집하는 몽타주 기법을 활용하고 있으며, 자신들의 작품을 나치에 저항하는 정치 선전화로 구성하려 한 베를린의 다다이스트 존 하트필드(John Heartfield, 1891-1968), 한나 회흐(Hannah Höch, 1889-1978) 등의 포토콜라주·포토몽타주를 연상시킨다. 이들은 자신들의 작품이 단지 수동적 감상의 대상이 아니라 대중들에게 현실에 대한 강한 풍자와 비판의 도구가 되길 원하였다. 이들이 대중 잡지나 신문 등에서 오려 내어 몽타주로 합성한 작품은 고전적 미술작품과 달리 대중들이 감정이입을 통해 감상하는 것을 가로막는다.

이들이 만들어낸 생경한 이미지는 대중들로 하여금 거리감, 또는 이질감을 느끼게 함으로써 대중들의 사유를 작동시켜 비판의식을 고취시킨다. 이것은 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)가 '서사극'에서 추구하던 생소화 효과(Verfremdungseffekt, 낯설게 하기)로 설명할 수 있다. 브레히트는 전통적 아리스토텔레스적 비극에서 추구되던 '카타르시스'가 관객으로 하여금 현실 인식을 가로막고 수동적 감상자로 전락하게 함으로써 '카타르시스'란 부조리하고 불합리한 현실을 묵인하거나 묵종하는 태도로 귀결됨을 지적한다. 따라서 그는 카타르시스를 포기하고 연극이 현실을 직시하는 도구가 되게 하기 위해서 카타르시스의 토대가 되는 '감정이입'의 고리를 끊어내고자 하였다. 그리하여 관객이 스스로를 무대의 배우와 동일시하거나 공감하고 더 나아가 감정이입을 할 수 있는 모든 요소를 차단시킨다. 그리하여 서사극을 보는 관객은 무대에서 상연되는 연극에 감정이입을 할 수 없게 되고, 이 때문에 비판적 거리를 두면서 이성적으로 된다. 이렇게 하여 감상자는 연극을 관람하면서 카타르시스를 얻을 수는 없지만, 연극을 통해 현실을 직시할 수 있게 된다. 이러한 점에서 무대는 현실을 비추는 거울이 되는 것이다. 이것이 브레히트 서사극의 변증법적 효과이다. 자신들이 만들어낸 생경한 이미지를 통해 감상자의 공감, 또는 감정이입을 차단하고 이성적 사유를 유도하는 베를린 다다이스트들의 포토몽타주, 포토콜라주도 이러한 관점에서 포착할 수 있다(그림 12, 13).

청년 안창홍의 <인간 이후> 연작은 이와 유사한 지평에서 움직인다. 그의 연작도 포괄적으로 사회와 역사의 문제를 언급하고 있다. 또한 이것은 80년대 신학철과 같은 민중미술 작가들이 적극 활용하던 포토콜라주, 포토몽타주의 시초라 부를 만하다. 그리고 그의 <가족 연작> 등 이후 여러 작품에서 지속적으로 등장하는 눈과 입에 큰 구멍이 뚫린 얼굴과 가면도 바로 이러한 지점에서 감상자로 하여금 감정이입을 차단하고 냉정한 비판적 태도를 유도하는 장치가 된다. 또한 이것이 이미 청년 안창홍의 작품에서 드러나고 있었던 '생소화 효과'라 할 것이다. 그리고 이것은 안창홍의 작품을 설명하는 또 하나의 키워드가 되면서 그의 전작을 아우르고 있다.



그림 12) Hannah Höch, 위로 부터, 1926 27,  
photomontage and collage on paper, 30.5x22.2 cm  
Des Moines Art Center's Louise Noun Collection of Art

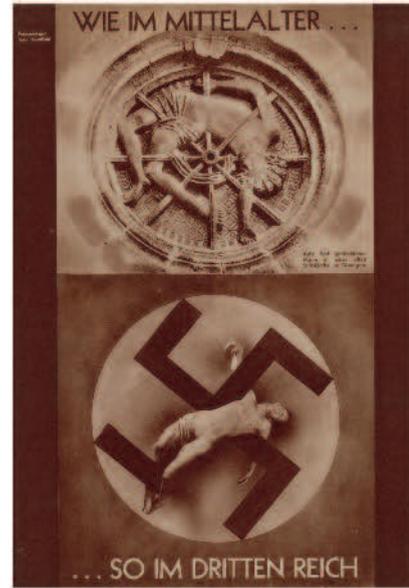


그림 13) John Heartfield,  
중세 시대처럼, 제3제국에서도 그렇게, 38.2x27cm,  
photomontage David King Collection

그리고 이 시기 중요한 작품 중 하나로 <그날의 기억>(1980)(그림 14)을 들 수 있다. 이 작품은 당시 1980년 5월 광주 민중항쟁에서 발생했을 법한 여러 장면을 눈과 입이 뚫린 가면을 쓴 듯한 생경한 이미지의 사람들이 고통스러워 하고 그 속에서도 서로 일으켜 세워주는 형상으로 그려진 작품이다. 더 나아가 작가는 그림의 표면을 무질서하고 거칠게 긁어 두었다. 이 흔적과 자국들은 우리 역사 속의 여러 상처들, 희생자들의 아우성과 외침의 흔적이라 할만하다. 이러한 표현 기법은 당시의 여러 작품과 이후의 작품들에서도 지속적으로 등장한다.

한편에서는 얼굴이 완전히 검게 묘사되어 존재가 소멸되어 가는 사람이 등장한다. 이 이미지는 '그날' 광주에서 희생당한 시민들을 상징하는 것이라 할 것이다. 이 시기 안창홍이 묘사하는 눈과 입이 뚫리거나 가면을 쓴 인물들은 이 때문에 익명성을 얻고 더 나아가 특정 개인이 아니라 동시대의 사람들이라는 역사적 보편성을 획득한다. 따라서 이 작품들은 이후 80년대에 등장했던 민중미술이 우리 현대사의 사건들에 대해 직접적인 발언을 꾀하는 것들보다 더 폭넓은 보편성을 획득할 수 있었다. 이러한 형상의 왜곡은 이후 이어진 <가족 사진> 연작과 <위험한 놀이> 연작에서 지속적으로 나타난다. 성완경은 이러한 현실 묘사 방식을 '우화적 변용'이라고 칭한 적이 있지만, 필자는 이것을 더 진전시켜 안창홍의 '미술적 리얼리즘'이라 부르고 싶다. 마치 가브리엘 가르시아 마르케스의 『백년의 고독』, 호르헤 보르헤스의 『픽션들』이 실제로는 존재하지 않았던 허구의 사건들을 마치 현실의 사건처럼 묘사하고 있지만, 그것들이 남미의 실제 사회적 상황을 보편적 관점에서 더 잘 드러내는 것처럼. 청년 안창홍은 우리 역사의 중대 사건을 이렇게 우화적으로 또는 비현실적 이미지를 통해 묘사함으로써 인간의 역사에서 발생하는 폭력과 억압이라는 메시지를 한국이라는 지역성을 넘어 인류 보편사의 관점에서 제기하는 가능성을 손에 쥌 수 있었다.



그림 14) 그날의 기억 1980 종이위에 유화물감, 수성페인트 171x115cm

그렇지만 이렇게 <인간 이후> 연작과 <그날의 기억> 등 강한 사회비판적 작품을 통해 이미 그는 당국이 주목하는 불온한 작가가 되어 감시를 받게 된다. 1982년 부산에서 미문화원 방화 사건이 일어난 직후, 안창홍은 공안당국에 불려 가 조사를 받게 되는데 사건 발생 당시 그가 서울에서 전시를 마치고 기차를 타고 부산으로 내려오는 중이었다는 알리바이가 있어 풀려나는 경험을 한다. 또한 1984년 전쟁이 지닌 근원적인 폭력과 억압적 성격을 드러내는 작품 <전쟁> 연작들과 특히 <전쟁 2. 보리밭에서>(그림 15) 등의 그림을 통해 더욱 심한 공안당국의 감시를 받게 된다. 이 연작들은 마치 고야의 <1808년 5월 2일>, <1808년 5월 3일>(1814)과 <계 자식을 잡아 먹는 사투르누스>(1820-1823) 등의 작품처럼, 6.25 전쟁을 다루면서도 반공 이념이 아니라 전쟁 자체의 보편적 살육과 공포를 다루고 있다. 작가의 회고에 따르면 <전쟁 2. 보리밭에서>는 당시 예비군 훈련의 정훈 교육 시간에 북한을 소개하는 자료 화면의 첫 이미지로 사용될 정도였다.

이 <전쟁> 연작의 다른 작품들에서는 눈이 파인 가면의 인물들이 대량 등장하며 이들은 대부분 손발이 지워져 있다. 여기서 안창홍은 연필, 색연필, 크레용 등 건조한 재료들을 주로 사용하여 화면을 여러 번 덧칠하여 초현실적이면서도 음산한 화면을 제시하고 있다. 여기서 작가는 존재를 소멸시키는 전쟁의 폭력을 언급하며, 동시에 죽은 병사의 시체 위에서 여자를 뒤에서 끌어안고 있는 남자, 육체미를 과시하는 남자, 바게트 빵을 든 황소 가면의 사람, 스파이더맨 가면의 아이, 그리고 죽은 병사의 시신이 전쟁의 흔적으로 남아 있는 언덕에서 쉬고 있는 사람들을 통해 전쟁의 아픔과



그림 15) 전쟁 2(보라밭에서) 1984 중이에 색연필과 파스텔 79.5×109.5cm

상흔을 있고 소비자본주의에 취해 있는 듯한 군상을 그리고 있다(그림 16). 이러한 장면은 마치 게르하르트 리히터 (Gerhard Richter, 1932-)가 동독에서 서독으로 이주한 뒤, '자본주의 리얼리즘'<sup>11)</sup>이라는 비판적 양식에 바탕을 두고 서독 사회를 비판적으로 고찰한 것을 연상시킨다. 안창홍의 그림은 리히터가 콜라주, 포토리얼리즘 등의 기법을 통해 1950년대 이룩한 경제기적(Wirtschaftswunder)의 결과로 풍요로운 자본주의 사회가 된 서독의 소비자본주의와 미국에서 건너온 대중문화가 독일인들로 하여금 독일이 저지른 과거사 문제를 망각하게 만드는 점에 대해 비판적 입장을 취한 것을 떠올리게 한다(그림 17).<sup>12)</sup>

11) 독일의 팝아트 미술가들이 사용한 '자본주의 리얼리즘'이라는 용어는 근래 영국의 철학자이자 비평가인 마크 피셔(Mark Fisher, 1968-2017)의 저서 『자본주의 리얼리즘』(Capitalist Realism: Is There No Alternative, 2009)을 통해 널리 인지된 바 있다. 그는 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)과 슬라보예 지젝(Slavoj Zizek)의 견해를 따르면서, 자본주의 리얼리즘의 본질이 "자본주의의 종말을 상상하는 것보다 세계의 종말을 상상하는 것이 더 쉽다"는 말과 관련하여 "자본주의가 유일하게 존립 가능한 정치·경제 체제일 뿐 아니라 이제는 그에 대한 일관된 대안을 상상하는 것조차 불가능하다는 감각"이 자본주의 리얼리즘의 본질을 드러낸다고 본다. Mark Fisher, 박진철 옮김 『자본주의 리얼리즘』, 리시울, 2018, 11-12 쪽. "내가 이해하는 자본주의 리얼리즘은 예술에도, 광고에도 나타나는 유사 선전적인 방식에도 제한되지 않는다. 그것은 어떤 만연한 분위기에 가까운 것이다. 자본주의 리얼리즘은 문화의 생산뿐 아니라 노동과 교육의 규제도 조건지으며, 나아가 사고와 행동을 제약하는 일종의 보이지 않는 장벽으로 작용한다." (같은 책, 36 쪽).

12) 황하연 「1960년대 독일 팝 아트: 전후 서독 미술계의 미국화와 팝 아트 실험」, 서양미술사학회, 『서양미술사학회 논문집』 제58집, 2023, 149 쪽.



그림 16) 전쟁 3(6.25 그리고 오늘) 1984, 중이에 색연필과 파스텔 79.5×109.5cm

안창홍은 1979년부터 1982년 사이에 걸쳐 여러 장의 <가족 사진> 연작을 그렸다. 그리고 이 연작은 1985년의 <기념사진 -봄날은 간다> 연작과 이어진다. <가족 사진> 연작은 지극히 개인사에 바탕을 둔 작품이지만, 그는 자신의 개인사를 우리 역사 속에서 포착하는 의식의 발전을 이루어간다.

나의 어릴 적 가족사진을 회화로 옮겨 그리면서 그 속에 내포된 지난한 우리의 역사를 발견했다. 승리한 자, 가진 자, 기득권자, 권력자들의 역사를 일궈내기 위해 희생당한 이들의 역사는 단순한 개인사가 아니다. 내 그림이 이를 적극적으로 반영해야 한다고 생각했다. 1차원적 사진 속에 묻혀있는 아픔을 3차원으로 끌어내고자 그 얼굴들 위에 찢음을 그려놓고, 시대의 진통을 오버랩하는 작업을 시작했다.<sup>13)</sup>

언급했다시피 <가족 사진> 연작은 지극히 개인사에 바탕을 둔 작품이지만, 그는 가족 사진의 얼굴을 가변으로 처리하고 눈과 입에 구멍을 뚫음으로써 그림에서 묘사된 각 대상이 그림 밖 특정 대상을 지시하는 지시-참조(reference)의 관계를 지워버린다. 그리하여 그의 가족 사진 연작에서 개개의 인물들은 우리 동시대의 보편적 인간상으로 그 외연이 확대된다(그림 18).

13) 채연 「안창홍: 입체로 그리는 '얼굴」, 『아트인컬처』, 2017.7, 106 쪽.

안창홍의 실제 가족사진에 등장하는 인물은 갓난 아이인 안창홍과 아이를 안고 있는 어머니, 시계방향으로 그 뒤 이모, 이모부, 외삼촌, 외숙모이다. 작가의 설명대로 이 사진에는 아버지가 없다. 그리고 아버지의 부재는 작가가 가족의 해체에서 발생한 개인사적 차원에서 의식을 사회적 차원으로 확대시키는 토대가 되었다. 동일한 구도의 <가족 사진>(1982년)(그림 20)에는 그 의식이 더욱 확장되어 각 인물들의 눈과 입이 더욱 깊게 파여 있어 존재의 소멸이라는 관념이 더욱 강해진다. 동시에 이미지가 더욱 생경해지며 '생소화 효과'는 더욱 강해진다. 또한 이때부터 얼굴을 가린 가면은 단순히 인물에 익명성을 부여하여 인물을 보편화시키는 것을 넘어서 존재의 소멸과 인간 소외라는



그림 17) Gerhard Richter, Party 1963 Mixed Media 150x182cm  
Museum Frieder Burda, Baden Baden, Germany

사회성과 역사성을 더한다. 나아가 학도병으로 나가는 남편과 아내를 연상시키는 <가족사진>(1982)(그림 21)에서 일제 강점기를 겪어야 했던 우리 역사를 떠올리게 하며, 특기할 것은 앞의 <가족사진>들에서부터 사라지기 시작한 손발이 여기서 더욱 분명히 사라지고 있다는 점이다. 최근작 <유령패션>의 핵심 주제였고 이미 <인간 이후> 연작에서 보였던 존재와 주체의 소멸이라는 관념은 여기서부터 더욱 강하게 드러난다.

이것이 안창홍의 '오래된 미래'이다. 그렇지만 여기서 보이는 존재와 주체의 소멸은 소비자본주의의 발호 때문이 아니라, 왜곡되고 억압된 민족사로부터 발생한 것이다.

한편 그가 새로운 재료와 형식으로 찾아낸 이 '사진-회화'들은 앞서 언급한 리히터가 1960년대 도입한 사진-회화를 떠올리게 한다. 리히터는 자신의 초기 사진-회화 작품에서 포토리얼리즘 방식으로 사진 속의 이미지를 그려놓은 후 물감이 채 마르기 전에 마른 붓(롤러)으로 흐트러 마치 초점이 맞지 않은 사진처럼 윤곽선을 흐리게 만들었다. 그중 하나가 <루디 삼촌>(1965)(그림 22)인데, 사진 속의 나치 장교 군복을 입고 서 있는 남자는 리히터의 외삼촌으로 가족들에게 인기 있었고, 어린 리히터가 닮고 싶어 한 친절한 사람이었다. 그는 노르망디 전투에서 이틀째 되는 날 전사했다. 사람 좋아 보이는 웃음을 짓고 있는 이 평범한 군인의 사진은 그가 나치 장교로서 국가사회주의 군사 작전에 참여한 잔혹성을 망각하게 만든다.<sup>14)</sup> 리히터는 이러한 방식으로 여러 사진-회화를 그렸는데, 이렇게 의도된 흐릿함은 이 초상화를 홀로코스트에 책임이 있는 나치 장교와 사람 좋은 자상한 삼촌이라는 두 의미를 중첩적으로 드러낸다. 그의 입장에 따르면 정확하게 초점이 맞은 이미지보다 흐릿한 캔버스를 통해 더 많은 것을 볼 수 있다. "어느 정도의 불확실성이나 당혹감을 가져야 한다. 불안정한 것이 더 흥미롭다."<sup>15)</sup> 그리고 이 지점이 작가가 감상자로 하여금 자신의 작품에 개입할 공간을 열어놓는 방법이 된다.

14) Paul B. Jaskot, *The Nazi Perpetrator Postwar German Art and The Politics of the Right*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2012, p. 48 참조.

15) 같은 곳.



그림 18) 가족사진 1980 oil on paper 130.3x162.3cm



그림 19) 안창홍의 실제 가족사진 원본

안창홍의 '사진-회화'는 사진 위에 직접 어떤 조작을 가한다는 점에서 리히터보다 더 진전된 재료 처리 방식을 보여 준다. 롤랑 바르트(Roland Gérard Barthes, 1915-1980)와 수잔 손택(Susan Sontag, 1933-2004)은 사진과 관련하여 서로 영향을 주고 받았는데, 연장자인 바르트가 손택으로부터 영향을 받은 가장 유명한 사례가 손택의 『사진에 관하여』 속 「플라톤의 동굴에서」에 나오는 표현이었다. 손택은 거기서 자신이 12세 때 1945년 7월 산타 모니카(Santa Monica)의 한 서점에서 나치의 유대인 강제수용소(Bergen-Belsen과 Dachau) 사진들을 보았던 경험을 언급하면서, 그 사진들이 "나를 날카롭게, 깊게, 순식간에 베었다."<sup>16)</sup> 라고 말한다. 이는 바르트가 『밝은 방』에서 스튜디오(Studium)와 폰크툼(Punktum)을 구분하는 단초가 되었다.<sup>17)</sup> 스튜디오가 중립적이며 객관적 화면 분석으로서 평균적인 정서, 일반적 의미에서 사진이나 감상자가 공통적으로 가질 수 있는 느낌을 의미하는 것이라면, 폰크툼은 화살처럼 쏘여오는 어떤 강렬함으로서 사진을 감상할 때 관객이 사진가의 의도와 관계없이 자신의 개인 경험에 비추어 작품을 받아들일 수 있도록 사진 속의 대상 또는 사람과 직접적인 관계를 수립시켜 감정적, 정서적 울림을 일으키는 세부를 의미한다.

안창홍은 스튜디오로서의 사진에 조작을 가해 폰크툼을 일으키게 만든다. 그리하여 그의 사진-회화는 단순한 기록의 매체를 넘어 회화적 매체가 된다. 사진에 구멍을 뚫고 물감을 흘리는 기법을 통해 그는 과거의 한 추억을 기록하는 사진의 중립성에 의도적인 폰크툼을 만들어낸다. 이를 통해 이 사진들은 역사성과 보편성을 획득한다. 뚫린 구멍은

16) Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, 2005(1973), p. 15.

17) Jerome Boyd Maunsell, *Susan Sontag*, Reaktion Books, 2014, p. 127.



그림 20) 가족사진 1982 oil on paper 114x145cm



그림 21) 가족사진 1982 oil on paper 109x65cm

충탄 자국으로 보일 수도 있고, 그렇지 않을 수도 있다. 흘러내리는 붉은 물감은 퍼일 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다(그림 23). 이렇게 스튜디오로서의 사진에 그는 어떤 조작을 가해 자신의 사진-회화를 만들었고 그로써 감상자들에게 폰크툼을 불러일으키게 한다. 그렇지만 그가 만들어내고자 하는 폰크툼은 리히터의 말처럼 불안정성이나 불확실성 속에서 유통한다. 또한 이것이 감상자로 하여금 그의 '사진-회화'에 다양한 감정을 불러일으키게 하고 각자 자신의 감정을 이입하며 바라볼 수 있게 하는 토대가 된다.



그림 22) Gerhard Richter, Onkel Rudi, 1965 oil on canvas 87x50cm Lidice Collection, Lidice, Czech Republic

안창홍의 사진-회화의 폰크툼은 그래서 이중적이다. 보통의 사진에는 없는 굴고 찢기거나 흘린 흔적은 사진을 낯설도록 보이게 만들어 감정이입을 차단하면서 그것에 대해 생각하게 만든다. 동시에 보통의 사진에 없는 그 상처 자국들은 나의 마음을 찌른다. 나는 이 사진-회화를 보면서 이 평범한 사람들이 겪었을, 역사 속의 비극적 사건을 떠올린다. 그리하여 이 사진은 더 넓은 의미에서 역사성과 보편성을 획득한다.

안창홍은 원숙기에 들어선 지금도 다양한 매체를 가지고 실험을 멈추지 않는다. 데이비드 호크니가 아이패드를 가리켜 이 시대의 붓으로 칭하면서 새로운 매체 실험을 하고 있다면, 안창홍은 그보다 더 작아서 더 쉽게 다룰 수 있는 핸드폰으로 그림을 그리고 있다. 핸드폰을 손바닥에 쥐고 다운받은 이미지를 디지털펜으로 이리저리 조작하면서 그림을 그리는 그는 새로운 기기를 능숙하게 다루는, 누구 못지않은 '청년 작가'이다.

컴퓨터 수준의 스마트폰을 기껏 전화통화를 위해서나, 카톡과 문자 주고받기, 영상을 보기, 인터넷 뉴스 보기 정도로만 사용하기에는 다양한 기능들이 너무 아까웠다. 무언가 생산적인 것을 할 수 있는 앱을 찾아 스마트폰을 이리저리 뒤지다가 찾아낸 앱으로 디지털 펜화를 가볍게 그리기 시작해보기 시작한 것이 '유령패션' 디지털 펜화 시작의 계기가 된 것이다. 데이브 호크니의 도전 정신과 디지털 그림이 자극제가 되기도 하였다. 또 하얀 로기심 때문이다. …… 궁극에 가서는 빛의 결정체인 이 디지털 펜화들이 물질화되는 과정을 거쳐 스마트폰 바깥세상으로 불러 나와서 여러 가지 실험단계를 지나 캔버스 위에 페인팅 작업으로 연결되어 마무리가 될 것이다.<sup>18)</sup>

그리고 그의 이러한 실험 정신은 창작의 폭과 가능성을 한껏 늘려주고 있다. 그의 손에서 '유관순'은 단순히 역사 속의 위인이 아니라 큰 고통과 상처에 의해 찢겨나간, 우리의 '누나', 나의 '누나'가 되었다(그림 25 <거문 눈물(유관순)>). 큰 충탄 구멍과 깨어진 유리가 만들어낸 낯설과 생경함에서 발생하는 생소화 효과는 나의 사고를 자극하는 것이 아니라 반대로 나의 감정을 찌르며 그리하여 생소화 효과가 가지는 반대의 관점에서 역설적으로 감정이입을 불러일으킨다. 이 또한 안창홍의 '감각적 리얼리즘'이 만들어내는 효과이다.



그림 23) 기념사진 - 봄날은 간다 1985 사진에 잉크와 아크릴릭 142x95cm

한편 1983년에서 1984년으로 이어진 <위험한 놀이> 연작은 가면을 쓴 아이들의 놀이를 통해 참혹한 살육과 폭력의 현장을 보여준다. 여기서도 안창홍은 <전쟁> 연작과 마찬가지로 연필, 색연필, 크레용 등을 사용하여 초현실적 이면서도 음산한 화면을 제시하고 있다. 본래 아이들의 놀이는 현실과 무관한 그저 놀이이다. 그렇지만 요한 하위징아(Johan Huizinga, 1872-1945)가 말하듯이 원시인들의 종합예술에서부터 아이들의 병원 놀이나 전쟁 놀이에 이르기까지 놀이의 참가자는 일상의 경험을 벗어나 자아를 확장시키는 역할을 한다. 하위징아에 따르면 정치, 과학, 종교, 법과 같은 인간의 문화적 체계는 본래 놀이적 행동양식으로부터 발전되었고 시간이 지나면서 제의(祭儀)를 넘어 제도화된 것이다.

하위징아는 이러한 인간을 호모 파베르(Homo faber, 도구를 사용하는 인간)와 대비되는 호모 루덴스(Homo Ludens, 놀이하는 인간)로 칭한다. 이로부터 놀이는 인류의 발전과 인간의 문화를 규정하는 또 다른 중요한 축이 된다. 이러한 의미에서 아이들의 놀이는 그저 놀이가 아니라, 그 속에 문화나 문명의 씨앗이 들어있었던 것이며, 놀이는

18) 안창홍, 『안창홍의 유령패션』, DBcommunication, 2021, 81쪽.



그림 24) 위험한 놀이 1984 color pencil, paster on paper 107×144.5cm

현실을 비추는 거울이 된다. 따라서 안창홍이 아이들의 놀이를 통해 그려내는 현장은 현실과 세속의 인간 삶을 비추고 있는 것이다. 그리하여 안창홍의 <위험한 놀이> 연작은 현실과 무관한 것처럼 변주시킨 허구이지만 현실의 본질을 꿰뚫고 있다. 따라서 우리는 이것을 앞에 언급한 것처럼 안창홍의 '미술적 리얼리즘'이라 부를 만하다(그림 24). 여기서 나비 마스크를 쓰고 인형을 가지고 해부 놀이를 하는 아이들과 그 주변에서 얼굴이 묶여 있는 인형들의 모습은 전두환 군사 독재 시절의 남영동 대공분실을 연상시킨다.

이러한 문제의식과 비판적 사회의식은 그의 청년기 부산 시절의 모든 작품을 관통하고 있었다. 그는 지배 권력에 의해 희생당한 민중들을 자신과 등치시키면서 이 민중들의 희생이 결국 지배권력을 무너뜨릴 것이라는 순교자 의식을 보여준다.(그림 26 <고통의 얼굴-내 피로 너희를 희개게 하리라>(1986)). 이러한 순교자 의식은 <뽀내는 지배자>(1985)에서도 강하게 드러난다. 작가는 긴 창을 들고 해골 무더기를 밟고 선 지배자(전두환을 연상시킨다)를 그리면서 그와 대비시켜 목이 잘린 화가 자신의 모습을 순교자의 모습으로 그리고 있다. 여기서 노골적으로 드러난 남근은 프로이트적 의미에서 지배 권력을 상징한다(그림 27).



그림 25) 거른 눈물(유관순) 2022 모바일 폰의 디지털 캔화



그림 26) 고통의 얼굴-내 피로 너희를 희개게 하리라 1986 종이죽 27×39.5×10.5cm

<외치고 싶은 새>(1985)로부터 <고통받는 새> 연작(1987), 그리고 <고통의 얼굴> 연작(1986)에서 그는 권력으로부터 억압받는 이 땅의 민중과 지도자를 표현하고 있으며, <불사조> 연작(1986, 1987)에서 화살을 맞고 죽어가지만 자신의 몸에서 더 많은 자식을 낳으며, 자신의 피로 새끼를 먹이는 새를 묘사하면서 역사에서 억압 속에서도 굴하지 않고 싸우는 민중들과 그 지도자를 불사조로 묘사하고 있다(그림 28). 이러한 점에서 그는 역사에서 궁극적으로 민초 또는 민중들의 승리를 믿는 진보적 낙관주의자라 할 수 있을 것이다.

그리고 1987년 6월항쟁 당시 시민과 학생들이 도시의 거리를 가득 메우던 그때 작가 안창홍은 직접 거리로 나섰다. 그때 거리에서 노무현 변호사도 만났다. 그리고 6월항쟁이 절반의 성공으로 끝이 나고 형식적 민주주의가 이루어지면서 시민 운동이 퇴조하던 그 시기에도 안창홍은 여전히 무너지지 않은 비판적 의식을 보인다. 그는 여전히 권력의 억압이 상존하고 있음을 고발하며(그림 29, <고통의 얼굴>), 그 때문에 더 나은 사회를 위한 투쟁이 아직 끝나지 않았음을 웅변하고 있다(그림 30, <아직 끝나지 않았다>).

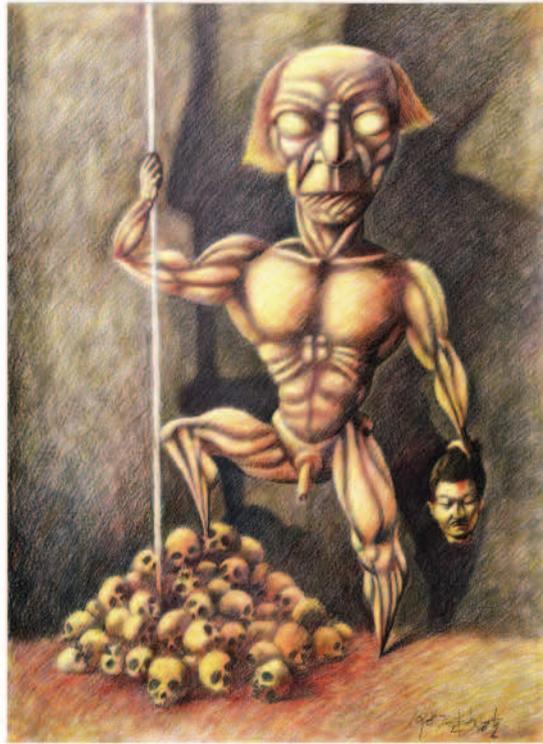


그림 27) 뽑내는 지배자 1987 종이에 색연필 109.5×79.5cm



그림 28) 볼사조 I 1986 종이 위에 아크릴물감, 드로잉잉크 183×21cm

〈거인의 잠〉(1989)(그림 31)에서 안창홍은 자신의 말처럼 젊은 시절의 “대담하고 건방진” 호기로 스스로를 해방의 역사를 꿈꾸며 굽이굽이 치며 뻗어가는 지리산을 베고 잠들어 있는 거인의 모습으로 그리고 있다. 그런데 이 거인이 꾸는 꿈은 안창홍이라는 한 개인을 통해 외화된 인간해방의 꿈이다. 이 꿈은 심훈이 “그날이 오면”에서 외치던 꿈이다. “그날이 오면, 그날이 오며는 / 삼각산이 일어나 더령실 춤이라고 추고 / 한강물이 뒤집혀 용솨음칠 그날이 / 이 목숨이 끊치기 전에 와 주기만 하랴이면 (후략)”이라고 외치던 그 꿈이다. 거인은 그 꿈, 그 해방의 꿈을 꾸며 잠들어 있다.

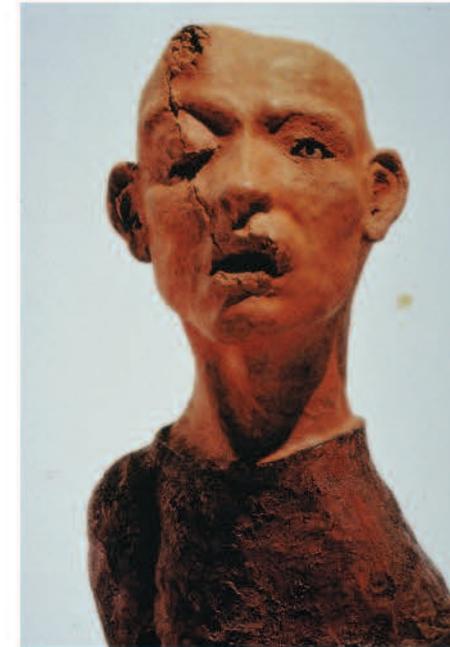


그림 29) 고통의 얼굴 1988 테라코타 22×36×15cm

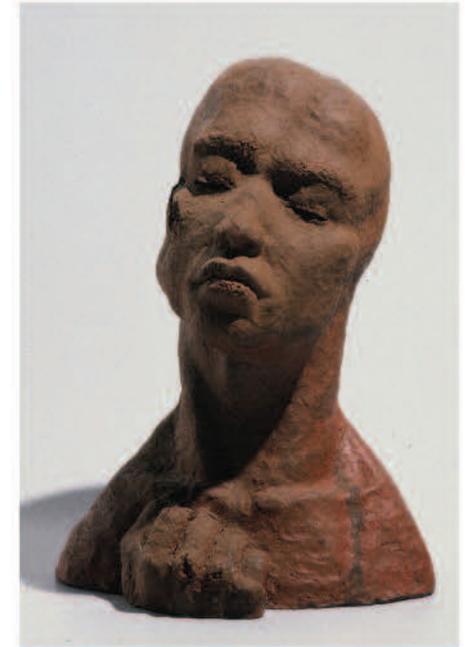


그림 30) 아직 끝나지 않았다 1988 테라코타 22×36×15cm

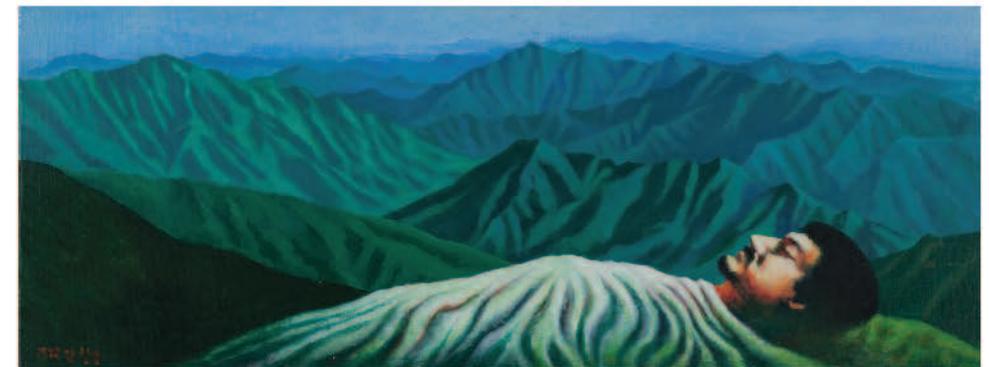


그림 31) 거인의 잠 1989 acrylic on canvas 32.3×93cm

#### 4. 소비자본주의 사회와 욕망의 변증법

부산에서 격동의 시대를 보내면서, 시대와 함께 호흡하고 시대의 고통과 민중들의 저항을 작품으로 표현하던 안창홍은 스스로는 대학이라는 제도권 교육을 거부했으면서도 학생들에게 입시 미술을 가르치면서 경제적으로 안정될 수 있었다. 그러나 학생 수가 더 늘어나고 수입이 더 많아지는 상황에 이르자 안창홍은 그 일을 모두 접고, 1988년 서울로 떠난다. 청년 안창홍의 치열한 작가 정신은 입시 미술을 통해 재정적으로 안정되는 자신과 타협할 수 없었다. 그리하여 그는 자신의 뿌리가 되었고 이후 모든 작업의 기초와 방향이 형성되었던 부산을 떠나 서울로 갔다.

그리고 서울에서 8개월 생활하며 그림을 그리다가, 지금의 양평으로 떠나 정착한다. 지금의 양평은 그나마 환경이 나아졌지만, 안창홍이 찾아 들어간 당시 양평은 벽촌 오지나 다름없었다. 여기서 그는 스스로를 화려한 욕망의 도시 문명으로부터 감금시키면서 그 소비와 욕망의 변증법을 그의 조형 언어로 탐구하기 시작한다. 이 시기는 부산 시절 청년기의 사회 비판의식이 더 보편적인 소비자본주의라는 문명 비판적 의식으로 확대되어가는 토대가 된다. 그리고 그 토대는 소비자본주의에서 가장 천박한 형태로 드러나는 대한민국의 천민자본주의와 그 속의 성과 욕망의 인간학이다.



그림 32) 우리들의 일상 1990 pencil on paper 79.5×109.5cm

이 시기 안창홍은 우리 사회가 6월 항쟁을 통해 도달한 형식적 민주주의에도 불구하고 한편에서 여전히 상존했던 사회적 모순과 그에 따른 강한 사회운동의 발현, 다른 한편에서 소비자본주의의 발전 이면에 향락, 섹스, 마약으로 왜곡되어가는 일상 삶을 보여준다(그림 32 <우리들의 일상>). 원근법의 구도를 따라 묘사된 원경에는 1987년 노동자 대투쟁 이후 더욱 강력해진 대규모의 노동 투쟁 등 거리 투쟁을 벌이는 군중들과 중경에는 섹스와 향락에 빠진 사람(섹스를 하는 남녀가 교미를 하는 개들과 등치되어 있다), 텃줄이 떨어지지 않은 채 낙태된 아이가 있는 하수구와 그곳으로 바게트 빵을 든 채 오줌을 갈기는 아이, 전경에는 팔뚝에 주사를 여럿 꼽은 채 스스로를 파멸로 몰아가는 마약쟁이 남자가 묘사되어 있다. 이를 통해 안창홍은 소비자본주의 사회가 인간 개개인에게 미치는 향락적, 쾌락적 소비와 욕망의 근원이 무엇이고 그것이 어떻게 인간 삶을 왜곡시켜 가는가에 대한 근원적인 질문을 던지면서 소비자본주의 사회에서 욕망의 문제에 대해 천착한다.

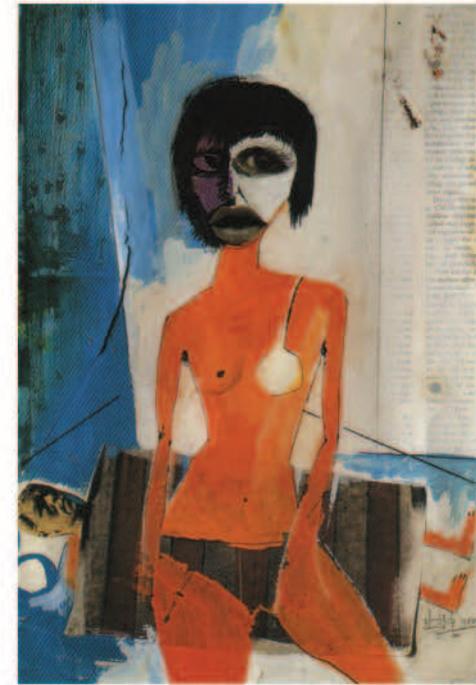


그림 33) 매춘 1980 종이위에 모려붙이기, 재색 35×23cm

이미 1980년에 안창홍은 영문 잡지 바탕 위에 색지에 콜라주 기법으로 만든 <매춘>이라는 작품에서 매춘 여성과 그 뒤에 외롭게 죽어가는 독거노인을 암시하는 듯한 작품을 제작했다(그림 33 <매춘>). 여기서 여성은 욕망을 불러 일으키는 대상이 아니라, 오토 디스(Otto Dix)가 묘사한 대도시의 거리 여성들처럼 (또는 피카소 <아비뇽의 처녀들>의 매춘 여성들처럼) 욕망을 자극하기보다 생경한 모습을 통해 오히려 불편하거나 두려운 감정을 유발시킨다. 마치 디스가

대도시의 매춘 여성과 상이군인의 힘든 삶의 모습을 개인의 차원이 아니라, 사회나 국가 차원의 모순과 그로부터 발생하는 인간 소외의 모습으로 그려내듯이 청년 안창홍은 이미 이 시기에 개인적 차원에서 발생하는 가난과 소외가 사회적 차원에 그 원인이 있음을 의식하고 있다. 이 작품의 표현 양식과 기법 또한 앞서 밝힌 대로 안창홍의 여러 작품에서 나타나는 생소화 효과의 관점에서 포착할 수 있다. 여기서 매춘 여성의 성(性)은 자본주의적 욕망의 표상이 아니라, 그 뒤에 홀로 외로이 죽어가는 독거노인과 마찬가지로 인간 소외의 표상이다. 이렇듯 소비자본주의에서 안창홍이 포착하여 제시하는 성은 쾌락을 채우기 위한 관음적 욕망에서 포착되는 것이 아니라, 인간 존재가 지닌 성과 욕망, 그리고 그것이 소비되는 사회적 소통의 기제에 관한 물음과 함께 한다.



그림 34) 봄나들이 1 1990 fabric, oil on paper 109.5x79.5cm



그림 35) 봄나들이 2 1990 fabric, oil on paper 109.5x79.5cm