

1990
5·6
통권 13호

가나아트



특집 / 뉴욕 미술계와 한인작가

화보 : 뉴욕의 거리미술

- 1 80년대 뉴욕미술계의 일반적 동향/전수 천
- 2 다민족 사회와 뉴욕의 미술/박관욱
- 3 뉴욕 한인작가의 활동과 평론계의 반응/한규남
- 4 뉴욕미술계와 한인작가의 위상/이병용
- 5 뉴욕의 소수민족 미술과 한인작가/박 모
- 6 뉴욕은 어떻게 현대미술의 사상을 흠뻑했는가/세르주 길보
- 7 미국 미술계의 수호신을 찾아서/이와부치 준코

기획 : 미술품의 효과적인 진열방법

지금 이 작가는/박대성 작가론/안창홍

모스크바의 한국미술품

미술품 도난실태와 그 대책-국내

걸작품들의 도난과 암거래-해외

자료발굴/손상기의 미공개 유고

작가들의 '경력쌓기' 소모전/정재숙

지상갤러리·해외의 옥션정보

GANART BI-MONTHLY MAGAZINE OF ART

안창홍

환각과 예감에의 충동, 그 비극적 정서의 현실성

박 신 의



안창홍 「우리들의 일상」 종이위에 연필 109.5×79.5cm 1989

안창홍 작업의 유효성과 그것의 의미

안창홍은 80년대 초반의 '현실과 발언' 시절부터 우리에게 전면적으로 알려지기 시작하여 지금까지 지속적으로 작업을 해오는 작가이다. 그리고 그는 80년대 중후반을 거치면서 일관된 어조하에 자신의 작업내용을 계속해서

증폭시켜 갔고, 또한 이로써 80년대를 살아가는 자신의 현실대응의 입장을 나름대로 개진시켜 갔던 작가이기도 하다. 그런 의미에서 안창홍은 단지 안창홍 개인의 의미에서 뿐만 아니라 80년대라는 한 시대를 살아갔던 작가일 반의 의미에서 어떻게 변모하는 현실에 대응하면서 자신의 입장을 넓혀갔는

지, 또 그같은 현실인식과 대응의 입장은 작품내용의 변모와 어떻게 상관관계를 갖는지에 관한 일련의 과정을 살펴볼 수 있다는 점에서 어떤 전형을 제공해주는 작가라는 생각이다.

적어도 80년대 중반에서 중후반까지의 작업에 대한 객관적인 평가는 그의 독특한 작가적 면모와 함께 매우 섬세하

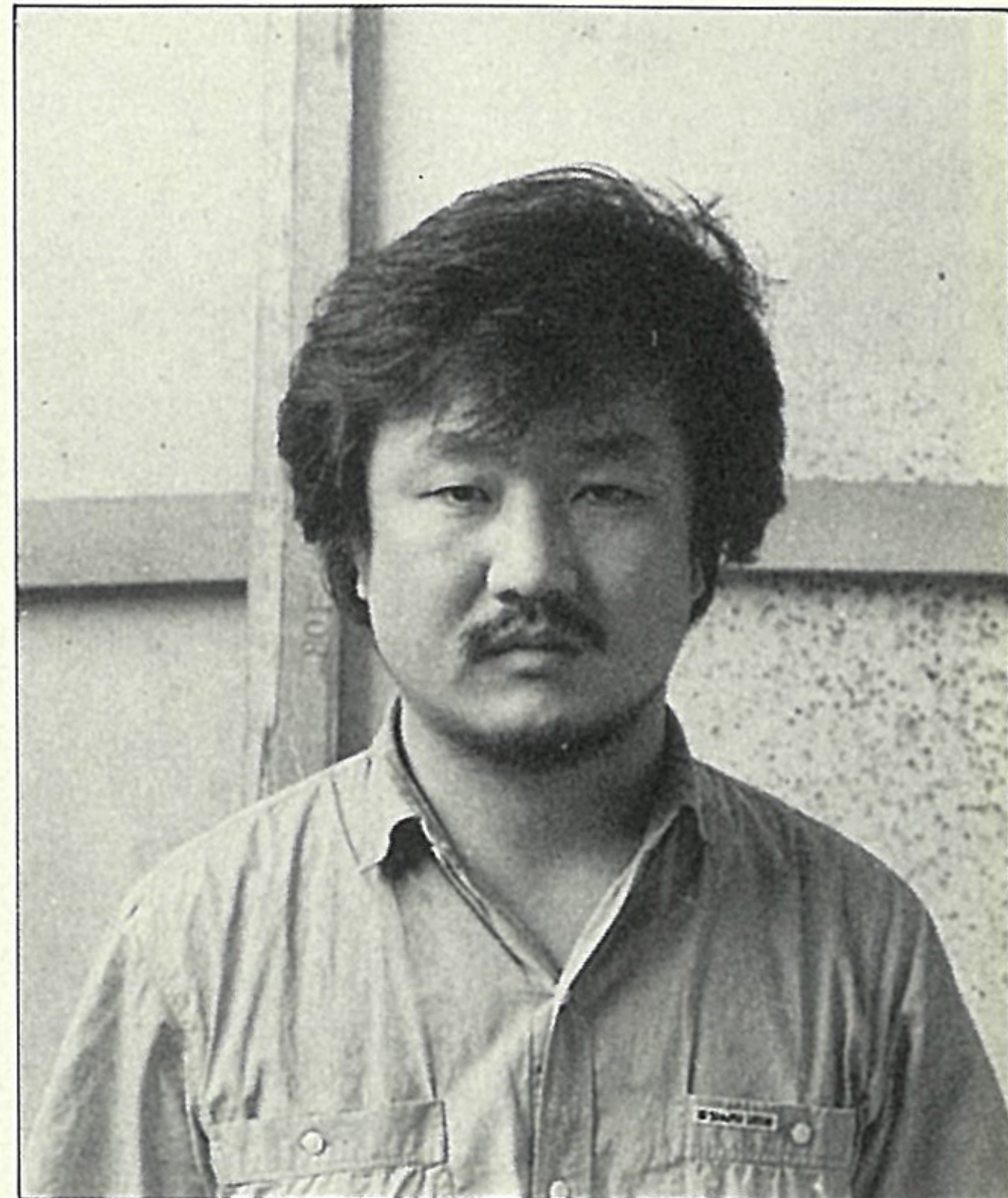
고 정교하게, 그리고 그의 고유한 감수성을 풍부하게 드러내 주는 데에 있어 충분하였다고 보여진다. 특별히 그가 인간 내면 깊숙히 숨겨진 본능이나 욕망의 기제에 관한 온갖 부정적인 측면들을 거리낌없이 표출시켰던 부분은 단순히 이제까지 금기시되어 왔던 주제의 영역을 개척했다거나 작가의 개인사적 체험에 뿌리를 둔 내용의 탁월한 상징적 변용이라는 의미정도로 한정되는 것이 아니라 오히려 역설적으로 '우리의 어두운 현실에 대한 상황의식'을 담는 것으로, 그리고 그러한 집단 속에 내재하는 '인간성의 비극과 그 인간성 속에 깃들어 있는 영원한 불구를 화려하게 드러내는'(성완경, 1987) 것으로 설명되면서 안창홍 작품의 유효한 측면을 이루었다고 하겠다.

이처럼 제안되는 안창홍 작품의 유효한 측면은 곧 현실의 모순구조 및 억압구조를 인식하고 접근해 가는 한 방식으로 작용하면서 획득된 것이라고 하겠다. 다시 말하자면 그의 작품 전반에서 발견되는 불안, 그리고 그것의 개별화된 형태인 훼손된 세계에 대한 공포와 고독감, 악몽에의 환각, 일상에 녹아있던 참혹함과 황량함, 폭력적 야만성, 끊임없이 부활되는 파괴본능, 성도착적 집요함과 죽음에의 충동 등의 정서는 기본적으로 붕괴하고 있는 사회에 대한 개인적 체험에 그 정서적 근원을 두고있다고

보여지며 그 붕괴의 요소들을 작품에 도입함으로써 결국 안창홍은 인간과 현대사회의 모습을 적절하게 반영하고 환기시키는 데 나름대로의 효과를 달성하고 있다는 것이다.

그러나 이같은 현실반영의 유효성은 때로는 작가적 기질이나 작가의 개인사적 체험과 과도하게 충돌하면서 제법 어긋나는 부분을 노출하기도 하였다. 그러한 지적에 대해서는 안창홍의 주제가 대개 자전적(自傳的)인 것을 벗어나지 않는다는 점에서 자신의 예술을 '훼손된 세계 속에서의 반사적인 자기위안으로 축소시키는 결함인자'(성완경)로 작용할 수 있다는 우려로, 혹은 사적(私的)인 주제의 소중함에도 불구하고 '지나치게 사적'(정진국, 1989)인 측면을 드러내는 것으로 제기되었다. 다른 한편으로는 안창홍의 탁월한 그림솜씨와 그것에 대한 자부심, 그리고 이러한 형식적 독특함과 관련한 현실변용의 우화적 성격이 상징성으로 집중됨에 따라 '다면적 현실의 생동감과 괴리되는 관념의 상승'(원동석, 1986)이 올 수도 있다고 평가되기도 하였다.

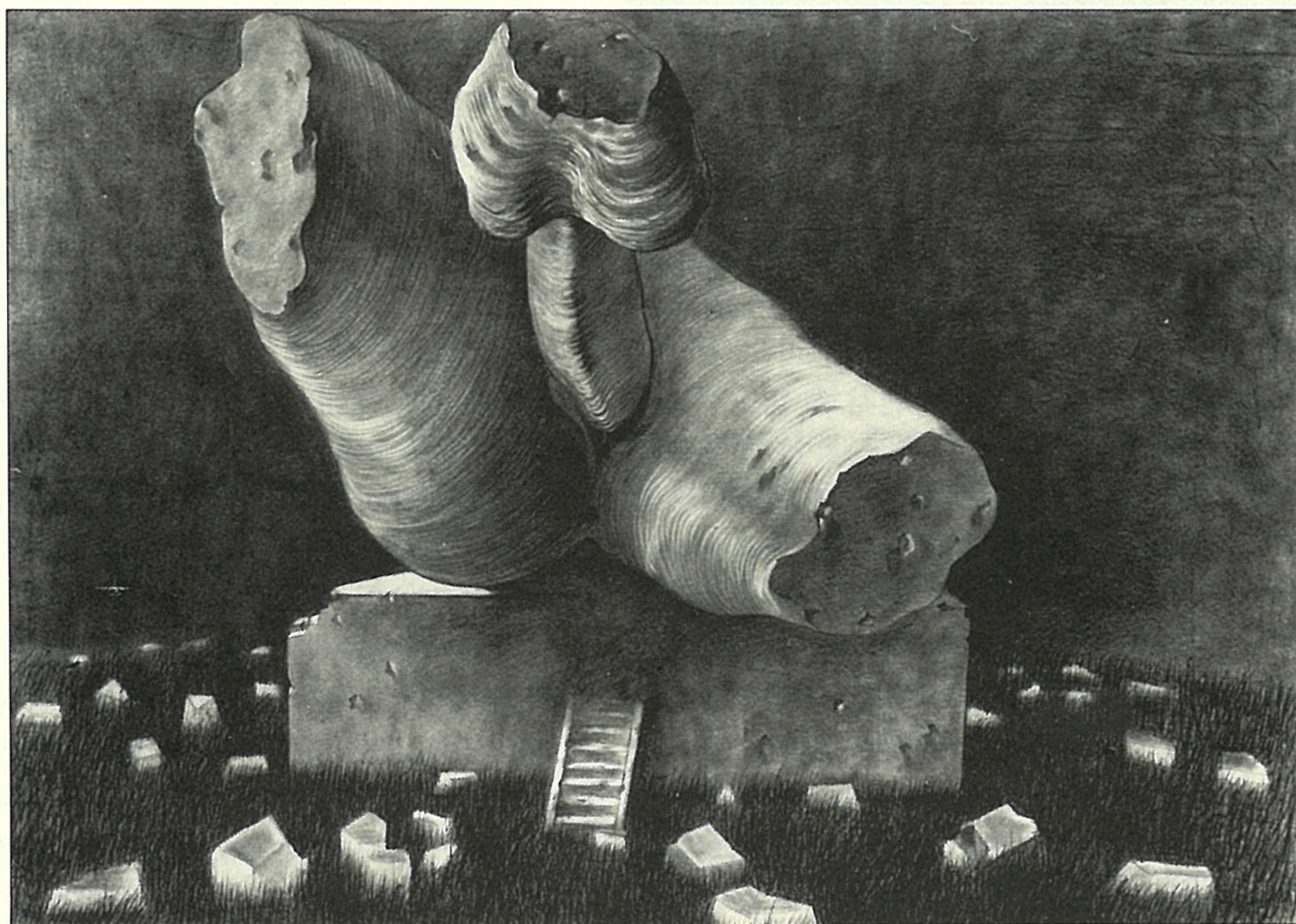
여기서 우려되는 사적이며 관념적 소지는 결국 독립된 자유로운 개인으로서의 예술가가 자신의 작품을 통해 최대한으로 견지할 수 있는 이른바 진보성이라는 지점으로부터 이탈하는 순간에서 비롯하는 것이라고 본다. 그것은 곧



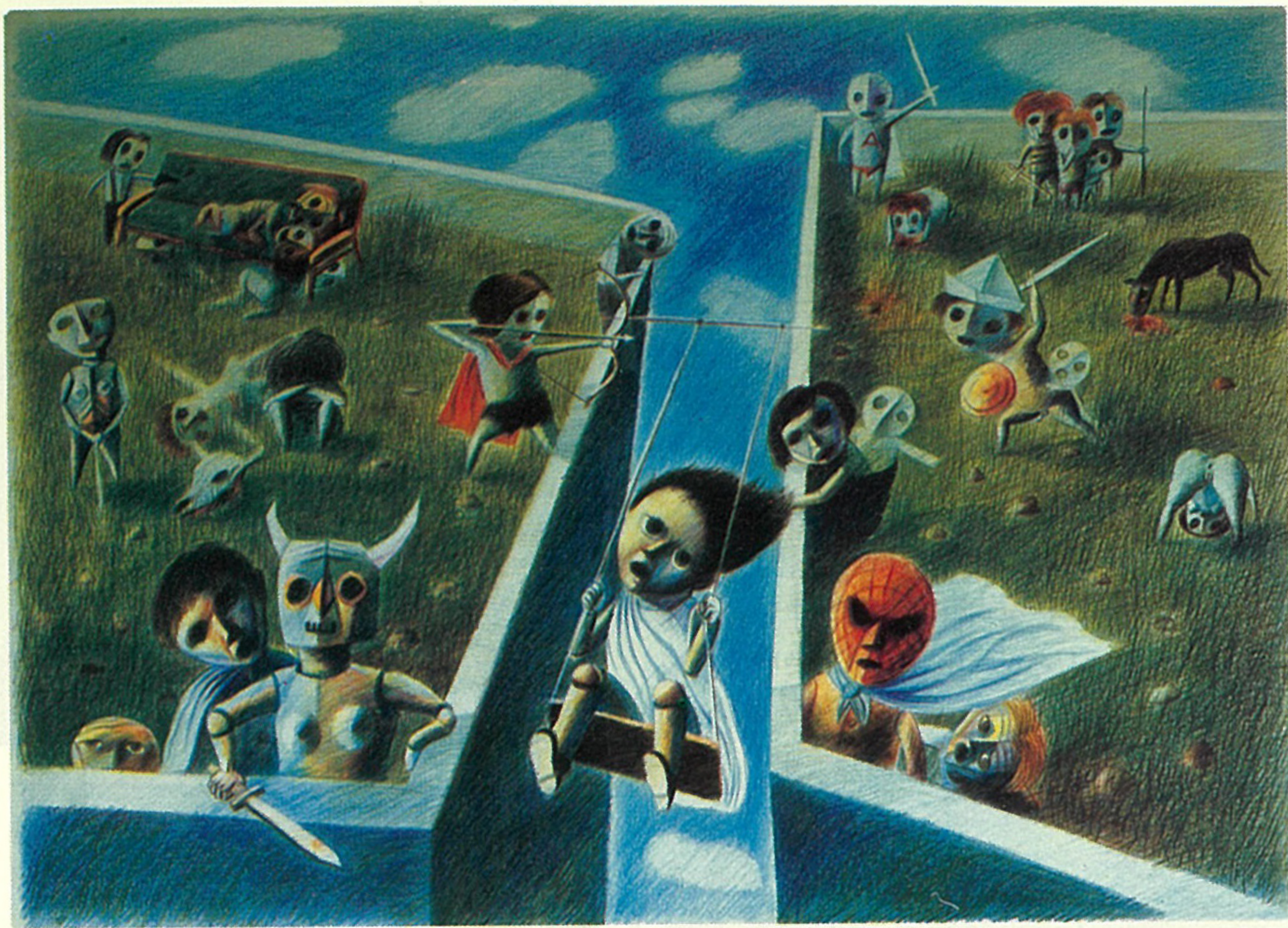
작가약력

안창홍

- 1953년 경남 밀양출생.
- 1973년 부산 동아고등학교 졸업 후 작품활동 시작.
- 청년작가회, POINT현대미술회, '현실과 발언' 등의 그룹에서 활동함.
- 1982년 인간11인전(관훈미술관)
- 1983년 시대정신전(제3미술관)
- '서울의 봄' 전(서울미술관)
- 젊은 의식전(관훈미술관)
- 1984년 삶과 죽음의 미술전(아람미술관)
- 1985년 '어떤 정신들' 전(한강미술관)
- 1987년 반고문전(그림마당·민)
- 5회에 걸쳐 개인전



안창홍
「기념비를 위한 에스키스」
종이위에 연필
109.5 × 79.5cm
1990



상기한다면 이러한 우려는 비단 안창홍에게서만 발견되는 측면은 아니라는 생각이다.

그렇기 때문에 이 글은 안창홍이 의도하고 또 훌륭하게 이루어냈던 올바른 현실 대응의 내용이 어떤 의미에서 작가의 개별적 특성과 함께 보편적 진리를 획득하고 있는지, 그리고 어떠한 지점에서 그 두개의 조건이 갈등을 일으키면서 현실적 내용 자체를 불가해한 흐름으로 변형시키고 말았는지를 설득력있게 제시할 수 있어야 한다고 본다. 물론 이를 위해서는 안창홍의 주변을 에워싸고 있는 많은 경험적 자료와 이를 올바르게 바라볼 수 있는 필자의 폭넓은 세계관이 함께 요구되는 상황이라고 하겠다. 실제로 안창홍의 예민한 감수성과 비범한 환기력의 세세함을 그대로 드러내준다는 일은 결코 쉽지 않다. 더구나 그는 80년대 현실주의 미술운동의 흐름내에서 나름대로 고유한 위치를 점하고 있다는 점에서, 그리고 그 자신이 보유하고 있는 유효성과 그것으로부터의 이탈점의 내용이 안창홍 개인에게만 해당되는 것이 아니라 여타의 작가들에게서도 발견되는 일종의 전형을 이룬다는 점에서 더욱 그러하다. 또 그렇기 때문이라도 그의 작업에 대한 객관적 평가는 오히려 소중할 지도 모른다.

예감의 자전적 성격과 사회적 성격

안창홍은 매우 독특한 예감을 지니고 있는 작가다. 그러나 그 예감은 역설적이게도 쉽게 치유되기 어려울 정도로 뿌리깊은 개인적 삶의 상처속에서 더욱 민감하게 발달한 것이다. 가족의 와해, 가출, 그리고 너무도 일찍부터 스스로 사는 법을 터득해 가야 했던 작가의 체험은 그런 의미에서 인간과 삶의 모순적 양상이 충돌하면서 빚어내는 온갖 역설적 상황들속에 자신을 던져놓은채 그 현실을 감지해내기 위한 예감의 촉각을 곤추세우게 된 계기로 작용한 셈이다. 그 가운데 특히 어린 시절의 가족적 상실감은 스스로에 대한 강한 보호본능으로, 그리고 그것은 지독한 오만과 자기애착, 거부와 반항적 퍼스널리티로 형성되어 갔다고 보여지며 결국 그같은 정서를 체득하게 하였던 자신의 부정적



위) 안창홍 「위험한 놀이 I」 종이위에 색연필
109.5 × 79.5cm 1983

아래) 안창홍 「전쟁을 찬양하라」 종이위에 콜라주, 아크릴
109.5 × 79.5cm 1987

그의 모든 정서적 내용이 인간 내면의 본질과 자본주의 문화 및 문명발달사의 보편적 억압구조를 이야기하고 있다 하더라도, 어떤 이유에서인가 그 보편적 내용은 후반부에 가면서 현실을 이해하는 전체적인 힘으로 작용하지 못하고 낭만자적 예술가 개념의 전통과 관련한 주관주의적 대응의 측면을 보이고 있음을 말한다. 시대의 잔인성에 절망하고 이를 비극적 내용으로 감지하면서 폭로하고자했던 이전의 많은 예술가적 양심이, 때로는 그 자체를 객관적 현실로 인식하기 보다 현실의 비극적 내용 자체에 몰입해가면서 현실을 더이상 이해할 수 없는 공포의 대상으로 몰고갔던 점을

현실 그 자체가 자신에게는 가장 절실한 것으로, 그리고 가장 현실적인 것으로 받아들여지게 되었다고 본다.

그러나 그의 예감은 어떠한 소름끼치는 공포와 극한 상황속에서도 결코 스스로를 좌절하는 형태로 주저앉지 말도록 방기하지 않았다. 오히려 그의 삶 앞에 던져진 비극적 상황은 또한번 역설적이게도 그속에서 살아가야만 하는 치열함으로, 그리고 그 자체가 처절한 아름다움으로 받아들여지게 하였으며, 동시에 진정으로 올바른 삶이란 무엇인지를 알려는 노력으로 연속되면서 궁극적으로는 인간의 사랑과 이상을 담아내고자 하는 것으로 추동하게 되었다고 작가 스스로도 토로한 바 있다. 바로 이 지점에서 그의 예감은 탁월하게, 그리고 정확하게 작동한 것이라는 생각이다. 왜냐하면 안창홍은 자신의 개인사적 체험을 단순히 특별한 개인의 에피소드로 환원시켜 버리고 마는 것이 아니라 사회적 성격을 갖는 것으로 파악하고 있기 때문이다.

비참함 속에서 아름다움을 찾게되는 안창홍의 역설적이며 모순된 논리는 곧 현실의 비극성을 현실의 실제적 단면으로 인식하고 드러내는 용기로, 그리고 그 비극성의 요인이 집단적 무의식, 혹은 죄의식과의 연결고리를 갖는다는 사실로 진전시키면서 그것의 지양을 나름대로 시사하는 것으로 설명된다. 1980년대 초반의 가장 탁월한 작품들 가운데 하나인 「가족사진」(1980-82) 연작에서 나타나는 이같은 지양의 의도는 기본적으로 작가에 의해 독특하게 설정된 시간개념에서 찾아진다고 하겠다. 「가족사진」연작은 자신의 가족사진을 이용하여 종이 위에 유화물감과 연필·색연필로 새롭게 옮겨 그린 것으로 화면 위에 여기저기 흠집을 내면서 일정한 시간의 흐름을 부여하고 있다. 그러나 작가는 가족들의 눈과 입을 뚫어버림으로써 가족에 대한 희미한 기억을 되살려내되 망령과 같은 모습으로 처리하여 자신의 기억을 또다시 죽여버리고 있다. 그에게 있어 가족에 대한 회상은 결코 감미롭거나 애뜻한 정서를 유발시키는 것이 아니라 악몽과 같은 지난날의 현실이 엄습해 오는 것으로, 그리고 과거의 시간이 현재의 시간속에서 끊임없이 되살아나는 것임을 일깨우는

것으로, 그리하여 단절이 아닌 연속성의 개념으로 시간을 역사화시키는 것-물론 아직 미분화된 상태이지만-으로 확장되어진다.

이처럼 잊혀진 뼈아픈 상처를 굳이 되살려내려는 욕구는 동시에 그 상처를 영원히 사멸시켜 버리고 싶은 작가의 이율배반적 충동으로 발전되어 나타난

로 하여금 끊임없이 부활되는 시간의 의미를 환기시키는 효과를 주고 있으며, 또한 그것은 완벽하게 정지해버린 시간으로 출발하고 있으면서도 현재적 의미-현재에서 상실된 과거의 모습, 혹은 우리의 잊혀진 아이덴티티-를 강하게 떠올려 주고 있다.

다른 한편 색연필로 능숙하고도 정교

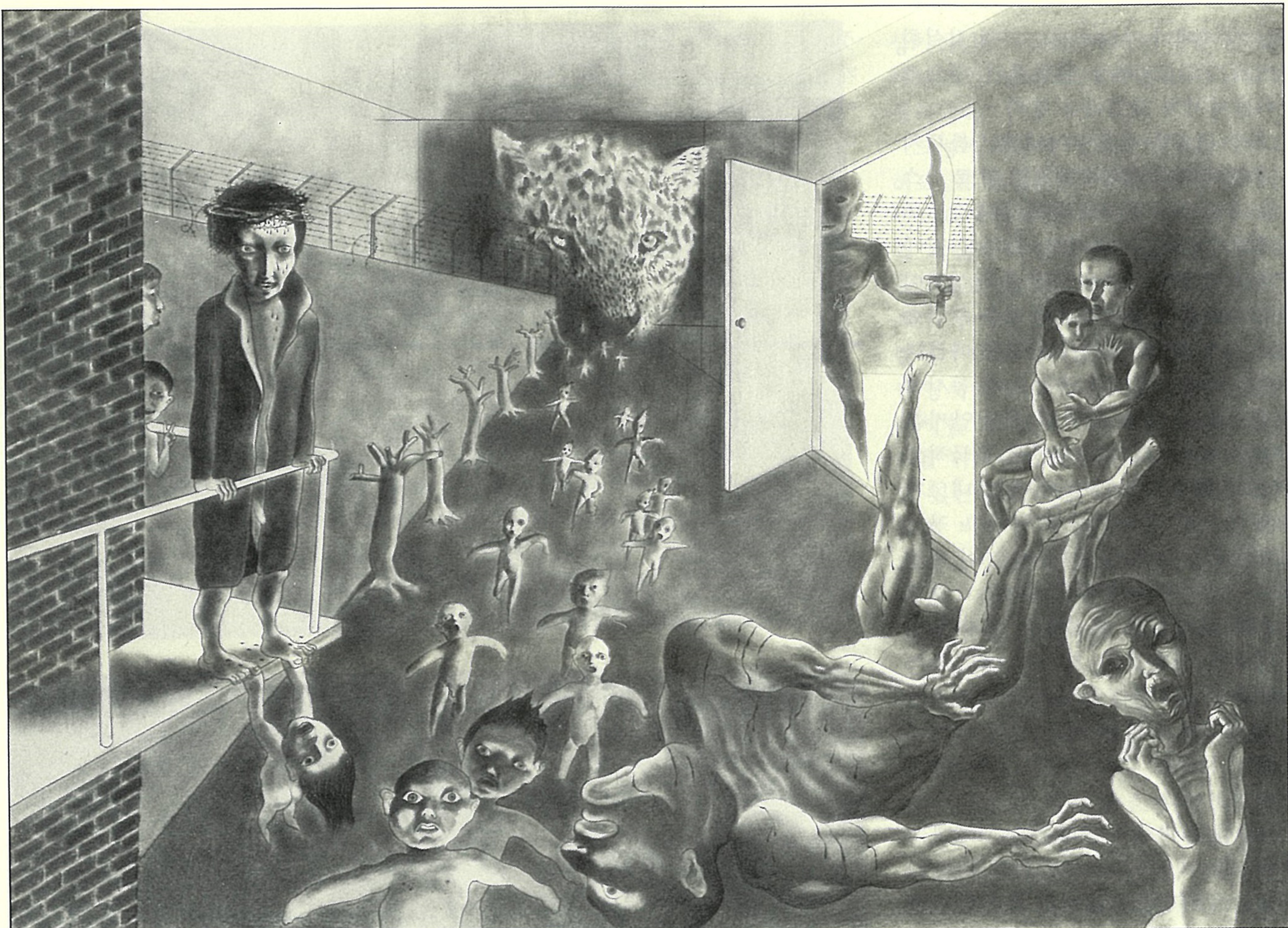
그러나 그의 예감은 어떠한 소름 끼치는 공포와 극한 상황 속에서도 결코 스스로를 좌절하는 형태로 주저앉지 말도록 방기하지 않았다. 오히려 그의 삶 앞에 던져진 비극적 상황은 또한번 역설적이게도 그속에서 살아가야만 하는 치열함으로, 그리고 그 자체가 처절한 아름다움으로 받아들여지게 하였으며, 동시에 진정으로 올바른 삶이란 무엇인지를 알려는 노력으로 연속되면서 궁극적으로는 인간의 사랑과 이상을 담아내고자하는 것으로 추동하게 되었다고 작가 스스로도 토로한 바 있다.



안창홍 「위험한 놀이 II」 종이위에 색연필, 파스텔 144.5×107cm 1984

다. 그러나 이같은 이율배반적 충동은 시간과 역사에 대한 우리 모두의 이율배반적 충동으로 투사된다는 점에서, 나아가서는 그 두가지의 상충되는 충동이 상처만을 되살려내는 가학적인 형태로만 치달거나 반대로 상처를 지워버림으로써 시간과의 영원한 단절을 꾀하는 폐쇄적 형태로 결과하는 것이 아닌한에 있어서만, 따라서 인간 보편의 시간개념인 역사성을 거스르지 않는 한도내에서만 유효하다. 실제로 「가족사진」은 우리

하게, 그리고 화려하게 구사해 가는 시기(1983-85)의 작품들은 대체로 우화적 어법에 의해 현실의 실체들을 드러내는 것이다. 우화적 어법이란 기본적으로 객관적 현실의 모순조건을 드러내는데 특별히 뛰어난 미학적 장르이며, 동시에 전통적 예술에서와 같이 인간을 이상적 형태로만 바라보는 입장을 거부한다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 그런 의미에서 안창홍의 어법이 갖는 유효성은 우화적 표현을 통해 우리가



안창홍 「악몽」 종이위에 연필 109.5×79.5cm 1990

미처 눈을 돌리지 못한 깊숙한 곳에 숨어있는 인간 본질의 왜곡된 양상을 인식하게 된다는 것이다. 이에 따라 가면 뒤로 사악함을 위장한 채 자행되는 권력의 놀음, 욕망에 대한 구조적 억압과 이에 따른 쾌락 개념의 전도 및 왜곡, 혹은 상품화, 그리고 서서히 생의 본능을 약화시켜 가는 것으로 작용해 오던 권력과 문명형성 발달사, 억압된 성적 본능의 공격적이며 파괴적 분출(「위험한 놀이」 「묵시」 「전쟁」 「어떤 휴식」) 등의 내용이 그의 작품속에서 읽혀진다.

비관적 세계관의 이탈지점

그러나 그의 우화적 어법은 점차적으로 가중되는 인간 본질의 왜곡과 세계의 타락적 양상을 반영하는 한도내에서만 행해졌으며, 그것의 근원적인 요인이 무엇인지를 제시하는 부분에 있어서는 더 이상의 효과를 발휘하지 못하였다는

생각이다. 그래서인지 이전 작품에서 보여졌던 앞으로 다가올 파국에 대한 희미한 예견에 불과했던 상황의식은 80년대 중후반에 들어서면서 모든 것을 짓누르는 강박관념으로 전개되고 있다. 그것은 곧 이전부터 인간상황의 병적인 것에 주목하고 이를 거침없이 드러냄으로써 자본주의에 대한 도덕적 저항을 가했던 안창홍의 현실대응이 이제는 참혹함의 강도를 더해가는 것으로 자신의 현실비판의 구체적 내용을 일치시키는 것과 관련한다고 보겠다. 따라서 그의 우화적 어법은 세계와 역사를 인식해 가는 데 있어 그 타락적 양상이 단지 자본주의의 부산물인지, 아니면 문명일반의 모습인지에 대한 판단을 하기가 어려운 것으로 나타나게 되고, 다른 한편 역사 자체를 분명한 목적의 점차적인 실현(이를테면 진정한 휴머니즘을 기반으로 하는 사회의 현실)으로 바라보기 보다는 필연적인 쇠퇴의 과정으로 보고있는 것은 아닌지에 대한 의혹

을 갖게한다.

안창홍은 10여년간 부산에서 작품활동을 해오다가 1988년에 서울로 옮겨왔다. 그는 “더 어지러운 곳, 더 지독하게 썩고 문드러진 현실을 찾아서 서울로 왔노라”고 했다. 덧붙여 그가 서울을 “속이 텅 빈 애드벌룬 같은 도시”라고 지적하였을 때도 안창홍이 바라본 서울은 바로 그 모습 그대로였다. 그러나 중요한 것은 왜 그러한 서울의 현실이 있게 되었는지에 대한 분명한 인식이 전제돼야 한다는 것이다. 그렇지 않고는 그것의 본질적인 이해가 아니라 지극히 주관적인 이해가 되고 말 소지가 주어지며, 더 나빠질 경우 자신이 체험한 특별한 현실이 가장 가치있는 것으로 여겨지면서 전체현실의 모습 자체로 동일시하게 된다는 것이다. 또한 그러한 현실의 상처가 치유될 수 있기보다는 치유 불가능한 것으로 파악되고, 비록 나름대로의 극복의 이상을 제안할지라도 그것은 목적없는 희망이거나 공허하

고 무의미한 것으로 비쳐지게 된다. 그런 가운데 우리는 작가가 의도했던 바를 작품속에서 그대로 읽어내기가 힘들어지는 또다른 불일치를 맞게 된다.

이같은 상황에서 안창홍은 80년대 중반에서 중후반까지 비극적 상황을 묘사하기 위한 우화적 어법으로서 가시나무 이미지를 지속적으로 등장시키고 있다. 그것은 1985년의 「새」연작에서 나타난 화살의 형태에서 그 기초적 의미가 부여되기 시작한 것으로 보이며 점차 새의 죽음을 예워싸는 것으로 (「새」 1987) 버려진 인형의 덧으로 (「덧」 1987) 얼굴과 손을 꿰뚫어 찌르고 전체를 피로 물들이는 고통의 표징으로 (「내 피로 너희를 회개케 하리라」 「얼굴」 「손」 1986 입체물), 혹은 가시면류관으로 (「푸른빛 면류관」 1987), 그리고 온몸이 가시로 할퀴우고 찢린채 선연한 피를 드러내며 질주하는 인물 (「끝없는 탈출」, 1989) 등에서 계속 발견되고 있다. 그러나 전반적으로 가시나무 이미지는 묘한 종교적 알레고리로 결합되고 있으며, 그것의 궁극적인 내용은 신으로부터 버림받은듯한 세상의 완전한 황폐함에 대한 묵시록적 비전을 이루는 것으로, 그리하여 인간에게서 어떠한 희망과 의미도 찾을 수 없다는 신념체제로, 그리고 그것의 현실적 해결에 대한 전망이 흐려짐에 따라 자리하게 되는 일종의 종교적 무신론과 같은 양상으로 나타난다.

최근 들어 안창홍은 마약과 핵의 문제



안창홍 「가족사진 I」 종이위에 유채 76×115cm 1982

를 다루기 시작하였으며, 이에따라 화면 전체는 극도의 불안에 의해 지배되는 세계와 이해할 수 없는 공포에 의해 좌지우지되는 인간으로 가득차고 있다 (「우리들의 일상」 1989). 이제 세계는 유령과 같은 비현실이거나 악몽의 상태로 대치되고 있으며, 동시에 극도로 퇴화된 인간적 이미지인 병적이고 왜곡된 인물상들만이 그속에서 난무하게 된다. 그리고 이같은 공포적 상황은 결국 붕괴의 파국적 양상으로 치닫게 되면서 종말론적인 세계의 모습을 드러내는 것으로, 혹은 야만성과 사악함이

승리하게 되는 세계로 그려지고 있으며, 작가는 이를 통해 그것의 부정성을 역설적인 방법으로 강하게 환기시키고 있다 (「전쟁찬미」 1987).

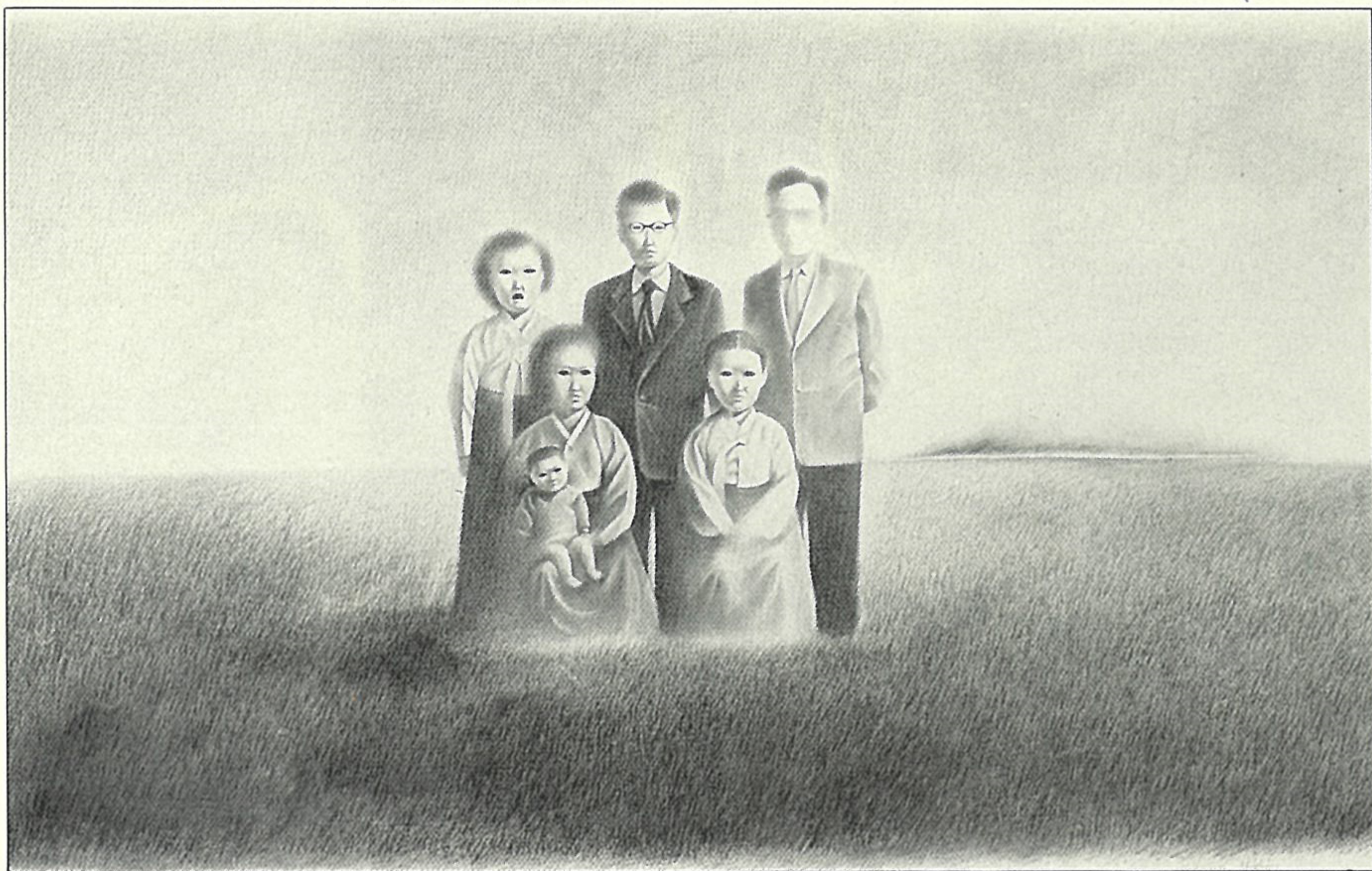
그러나 문제는 이 모두가 재현된 세계 속에서 실제로 우리가 읽어낼 수 있는 것은 야만성과 사악함에 대한 온당한 분노와 그것에 대한 극복의 의지가 아니라, 재앙에의 필연적 귀결과 이에 대한 운명론적 체념, 그리고 급기야는 비정상적인 것의 탐닉과 반휴머니즘적, 비관적 세계관으로 보여진다는 데에 있다. 그렇기 때문에 온갖 비정상적인 요소인 성도착과 변태, 맹목과 무의식, 변종과 왜곡 등은 인간성의 이해를 돕는 요소로 작용하기 보다는 오히려 인간성의 전형인 것처럼 재현되어 있다. 그렇다면 문제의 실마리는 작가가 계속해서 보유하고 있는 삶에 대한 건강성에의 신뢰에도 불구하고 그것은 무엇때문에 비관적인 모습으로 비쳐지는 지를, 다시 말하면 작가의 의도와 결과물의 불일치의 요인이 무엇인지를 찾아내는 데서 주어지리라 생각이다.

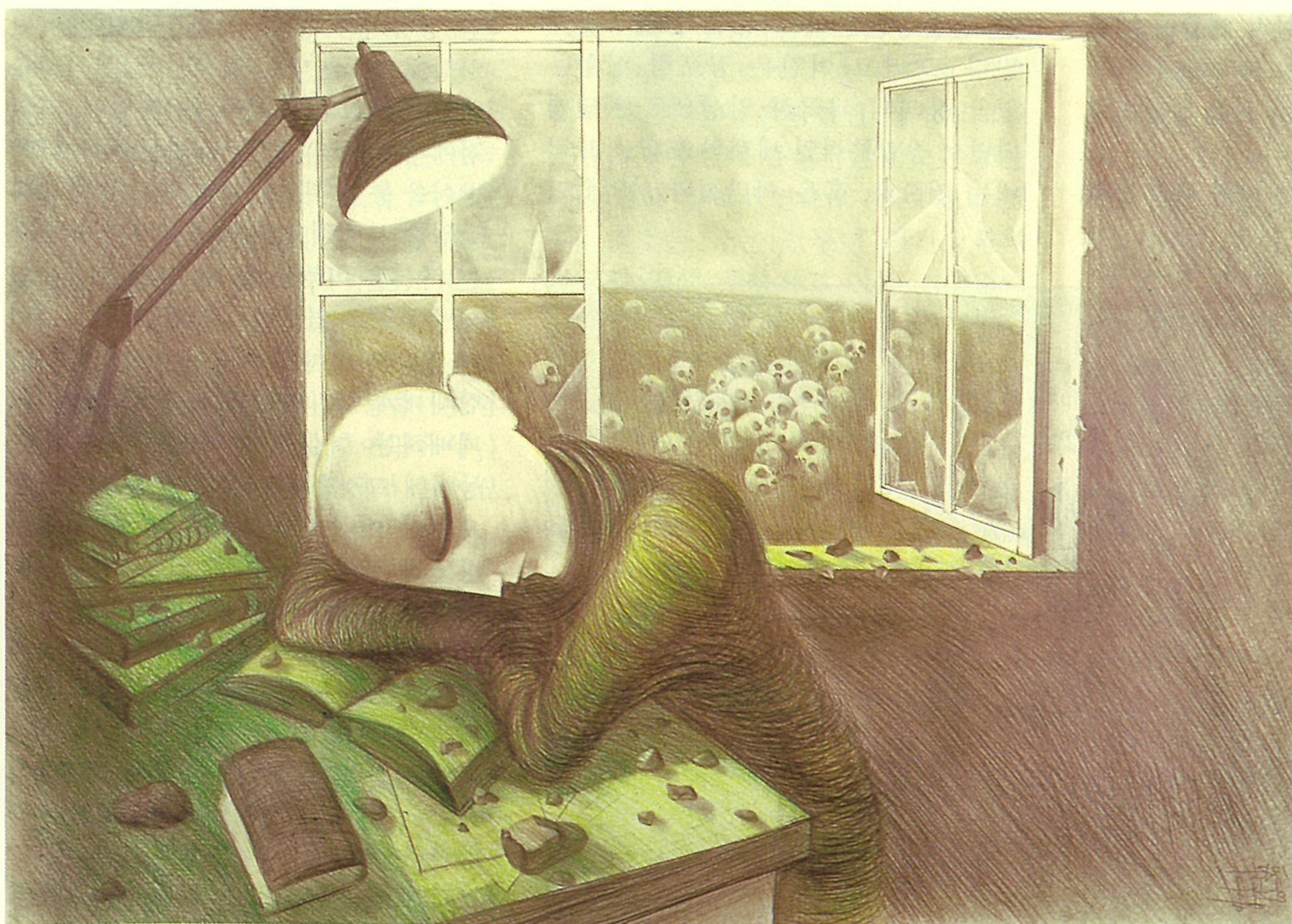
비극적 현실인식의 건강성을 위하여

현실의 비극적양상을 파악한다는 것은 기본적으로 올바른 현실인식의 한 방법이다. 또한 인간본질의 왜곡된 양상에 주목한다는 것 역시 인간이해를 위한 필연적인 방식이 될 수 있다. 그런 점에서 이전의 많은 작가들이 이러한 방식을 통한 현실인식의 시도와 형상화 작업을 본격적으로 전개시키지 못했다는 사실을 미루어 볼 때 안창홍의 작업의 중요성은 일차적으로 정당하다. 그러나 올바른 의미의 비극적 현실인식이란 실재세계에서 이상과 목적이 억눌리고 패배하는 현실을 직시하는 것이지만, 동시에 그것은 양자간의 불일치의 근본요인이 어디에서 발생하고 또 어떠한 방도에 의해 극복될 수 있는 지에 대한 명확한 인식이 행해지면서 가능한 것이라고 본다. 그렇지 않고서는 우리들에게 현실이란 늘 막연한 불안과 공포의 대상일 수밖에 없으며, 설령 그것의 극복에 대한 전망을 갖고있다 하더라도 그것의 적절한 형태는 쉽게 드러나지 않게 되는 법이다.

다른 한편 안창홍이 인간사회에 왜곡

안창홍 「가족사진 II」 종이위에 색연필 114×76.2cm 1981





위)
안창홍
「화실풍경」
종이에 색연필·파스텔·콘테
109.5 × 79.5 cm 1984

아래)
안창홍
「시인의 잠」
종이위에 색연필
109.5 × 79.5 cm 1985

된 양상과 자본주의 퇴폐문화의 본질을 폭로함으로써 어느정도 진보성을 견지한 부분에 대해서는 어떠한 이의제기도 있을 수 없다고 본다. 그러나 또 다른 한편 착취사회가 진전되면서 삶의 모든 부정적 측면이 가장 철저하게 발전하고 더이상 휴머니즘적 이상에 기대를 걸 수 없을 정도의 극한 상황이 주어지던 시대에 많은 소시민적 지식인들이 자신의 건강성과 현실인식의 내용을 일치시키지 못하면서 삶에 대한 낭만주의적·비관주의적 태도를 취하고 말았던 점을 우리는 잘 기억하고 있다. 그럴 경우 아무리 퇴폐성에 대한 격렬한 저항과 거부기가 있었을지라도 그 자체로서 착취자의 지배력을 위기로 몰고가는 데는 어떠한 실질적인 힘도 발휘할 수 없게



안창홍 「불사조」 종이위에 아크릴 물감, 드로잉 잉크 183×121cm 1985

올바른 의미의 비극적 현실인식이란 실재세계에서 이상과 목적이 억눌리고 패배하는 현실을 직시하는 것이지만, 동시에 그것은 양자간의 불일치의 근본요인이 어디에서 발생하고 또 어떠한 방도에 의해 극복될 수 있는지에 대한 명확한 인식이 행해지면서 가능한 것이라고 본다. 그렇지 않고서는 우리들에게 현실이란 늘 막연한 불안과 공포의 대상일 수 밖에 없으며, 설령 그것의 극복에 대한 전망을 갖고있다 하더라도 그것의 적절한 형태는 쉽게 드러나지 않게 되는 법이다.

된다. 오히려 비관주의의 정신적 태도를 지향하는 또하나의 온전한 예술적 장르를 생산해내는 계기 외에는, 그리고 우리는 그러한 결과를 허무주의 시대의

예술을 통해 역사적으로 이미 확인한 바 있다.

그런 의미에서 필자는 안창홍이 무엇보다도 진정한 리얼리스트가 되주길

안창홍 「뒹」 종이위에 아크릴 109.5×79.5cm 1987



원한다. 그것은 단지 미적 형식에 관련한 양식상의 선택 문제로서가 아니라 삶과 현실을 바라보고 이해하는 데 관련한 전체적인 시각을 점차적으로 확보해가는 자세의 문제로서, 혹은 삶의 모순을 보다 심도있고 풍부하게 이해해냄으로써 그것을 전체적인 힘으로 전화시켜가는 실천의 의미로서, 그리하여 늘 매사를 진리적 개념으로 인식해 가고 동시에 그것을 역사화하는 데 자신의 개인적 삶의 맥락을 그것과 결코 분리시키지 않는 삶의 양식의 문제로서 제안하고 싶다. 물론 안창홍이 보유하고 있는 인간적 우월성과, 그의 풍부한 감수성, 그리고 현실모순의 이해를 위한 끊임없는 노력 자체에 대한 필자의 신뢰는 아직도, 그리고 추후도 변함이 없다. 그렇기 때문에도 필자는 그러한 안창홍 자신의 우월성이나 현실인식의 노력 자체만을 격려하기 보다는 이제는 그것들의 구체적인 내용과 방법이 어떠해야 하는지를 자각하는 방향으로 그를 강하게 독려하고 싶다. 그런 과정에서 그의 우월성은 올바른 변화를 겪게되면서 또한 진보의 의미를 획득해가는 자기갱신의 계기가 주어지리라 필자는 굳게 믿고있다. 이제 안창홍의 비극적 현실인식의 건강성과 그것의 승리를 기대하면서, 최근에 양평에 자리잡고 새로운 시작을 만들어가는 그에게 무한한 동지애를 보낸다. ■

〈미술평론가〉