

June 1997

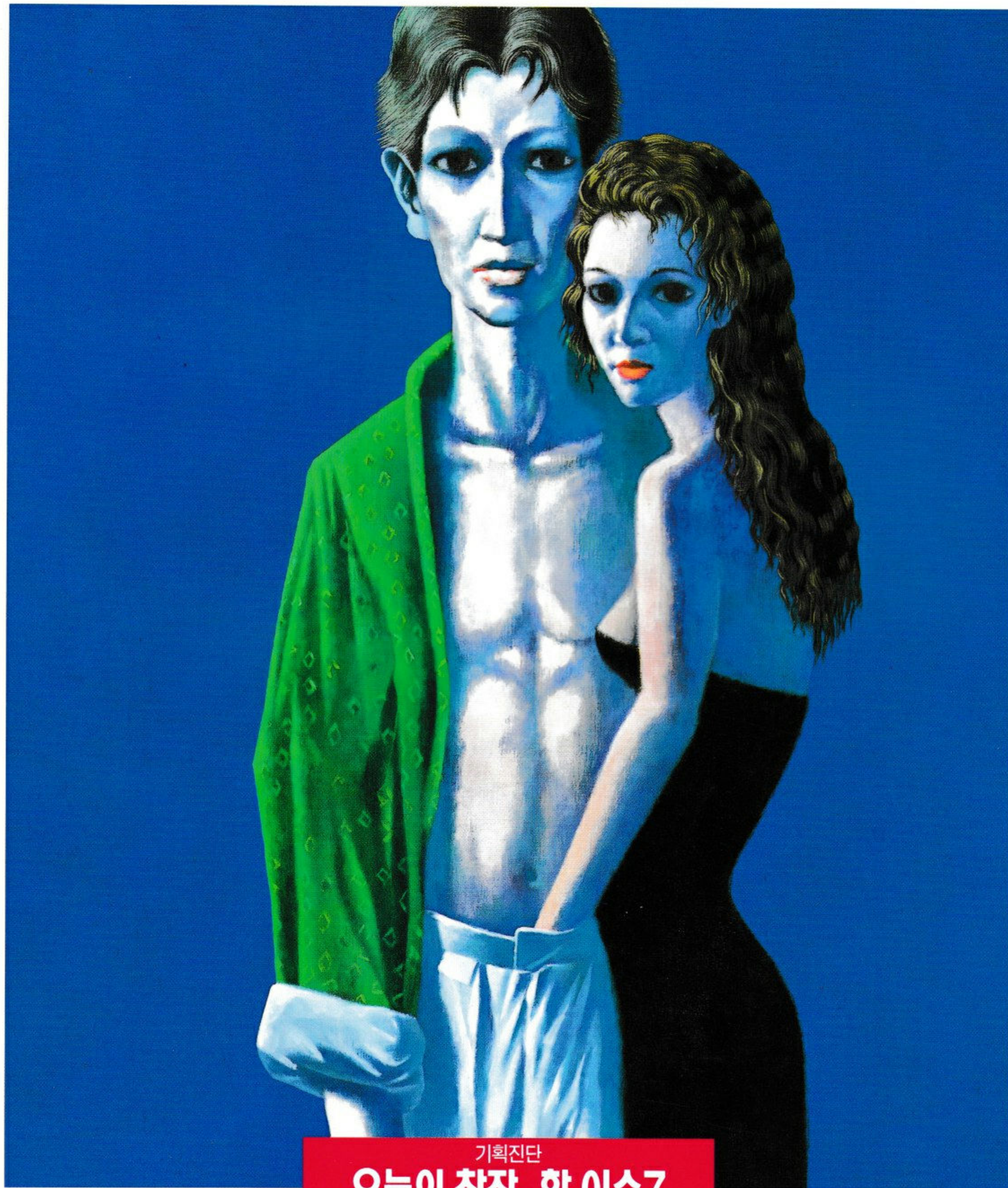
6

月刊美術 1997년 6월 1일 발행
(毎月 1회 발행) 제9권 6호
1988년 10월 19일 등록
라-3806 1989년 12월 22일
제3종 우편물(나)급인가

月刊美術

비디오세대는 무엇을 그리는가
SPECIAL ARTIST 안창홍
일제암흑기의 문화수호자 간송 전형필
대지 · 행위미술 - 미술관의 벽을 넘어

THE MONTHLY ART MAGAZINE WOLGAN MISOL



기획진단
오늘의 창작, 핫 이슈7

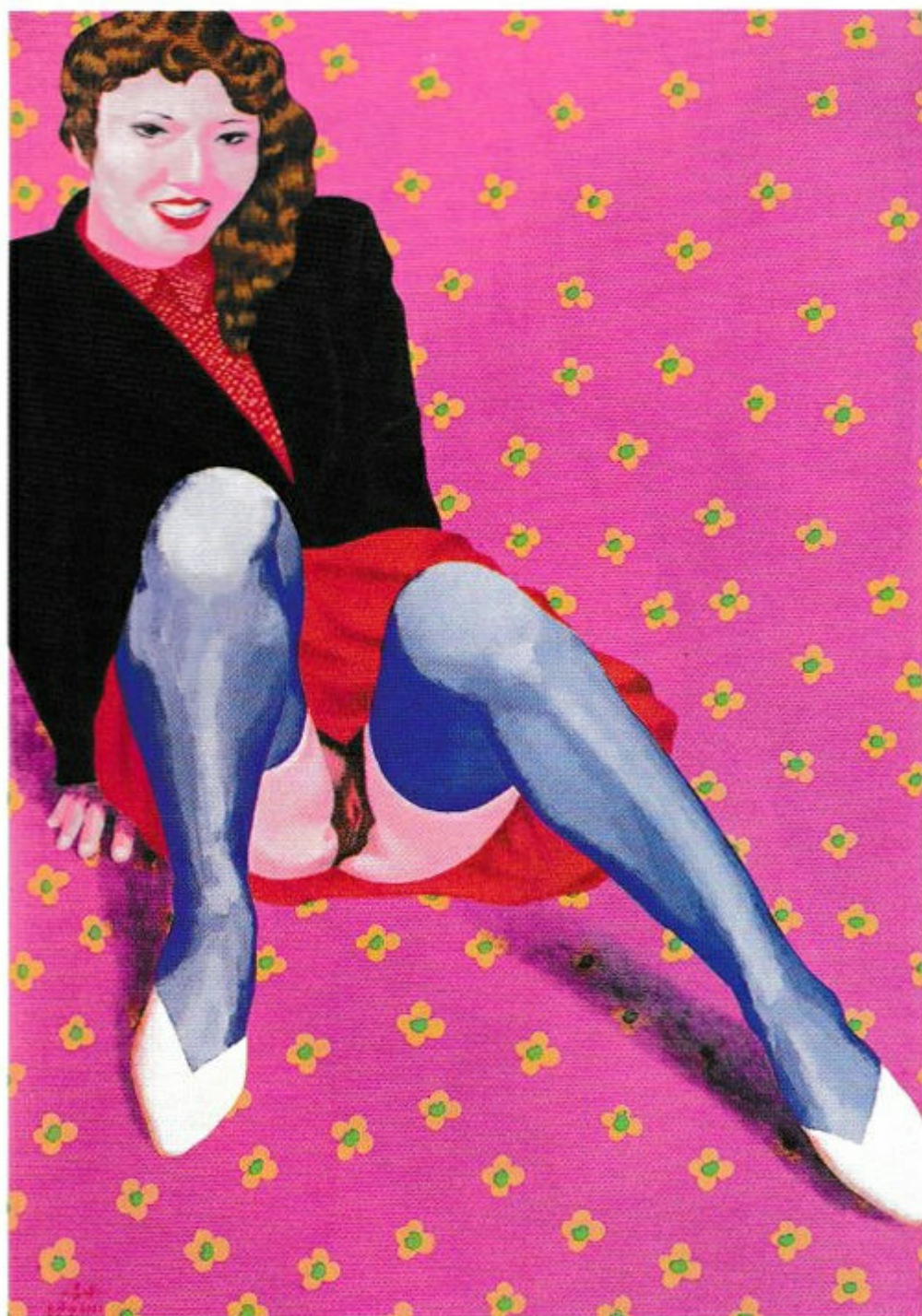


SPECIAL ARTIST

안창홍
ANN, CHANG HONG

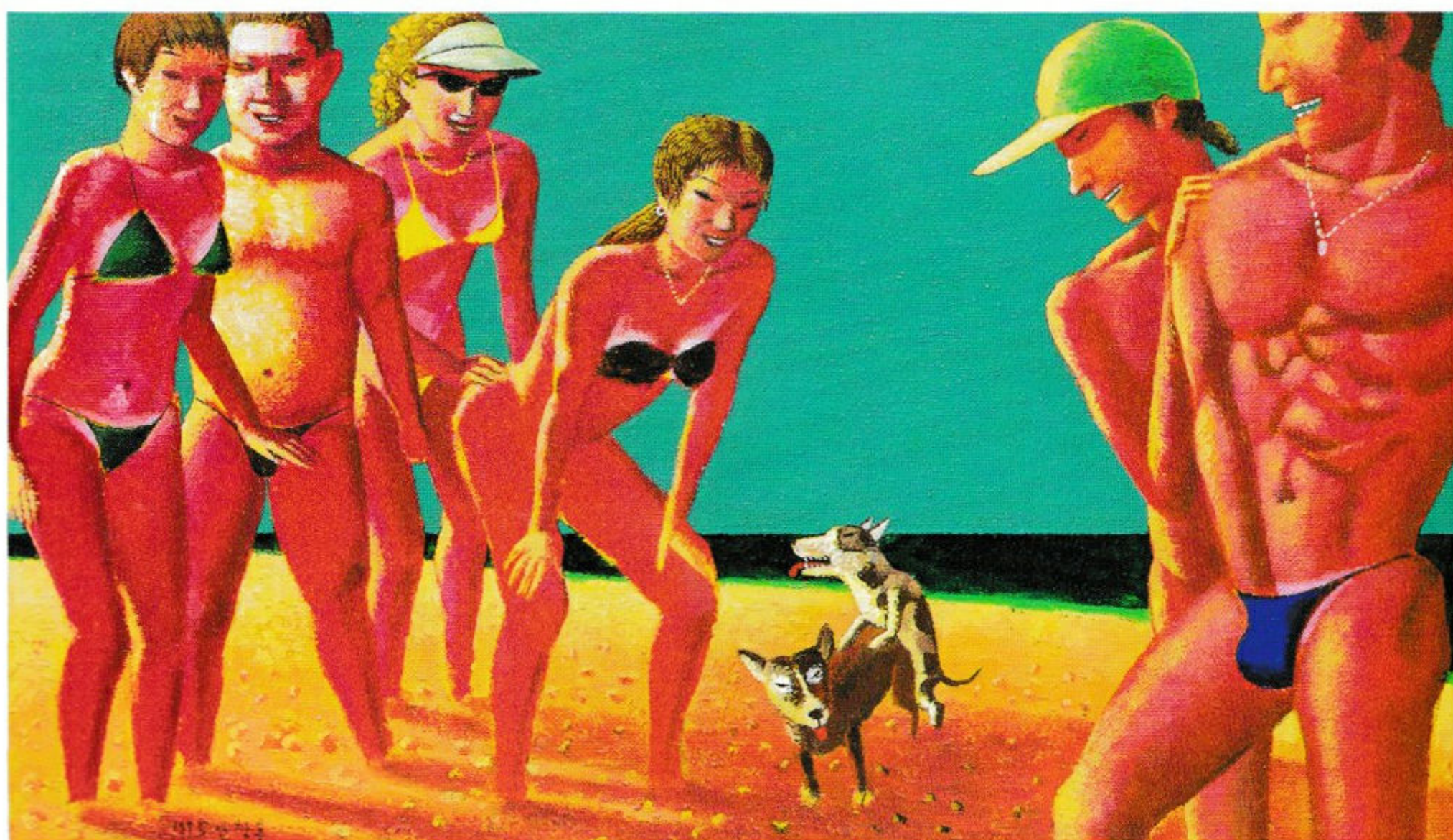
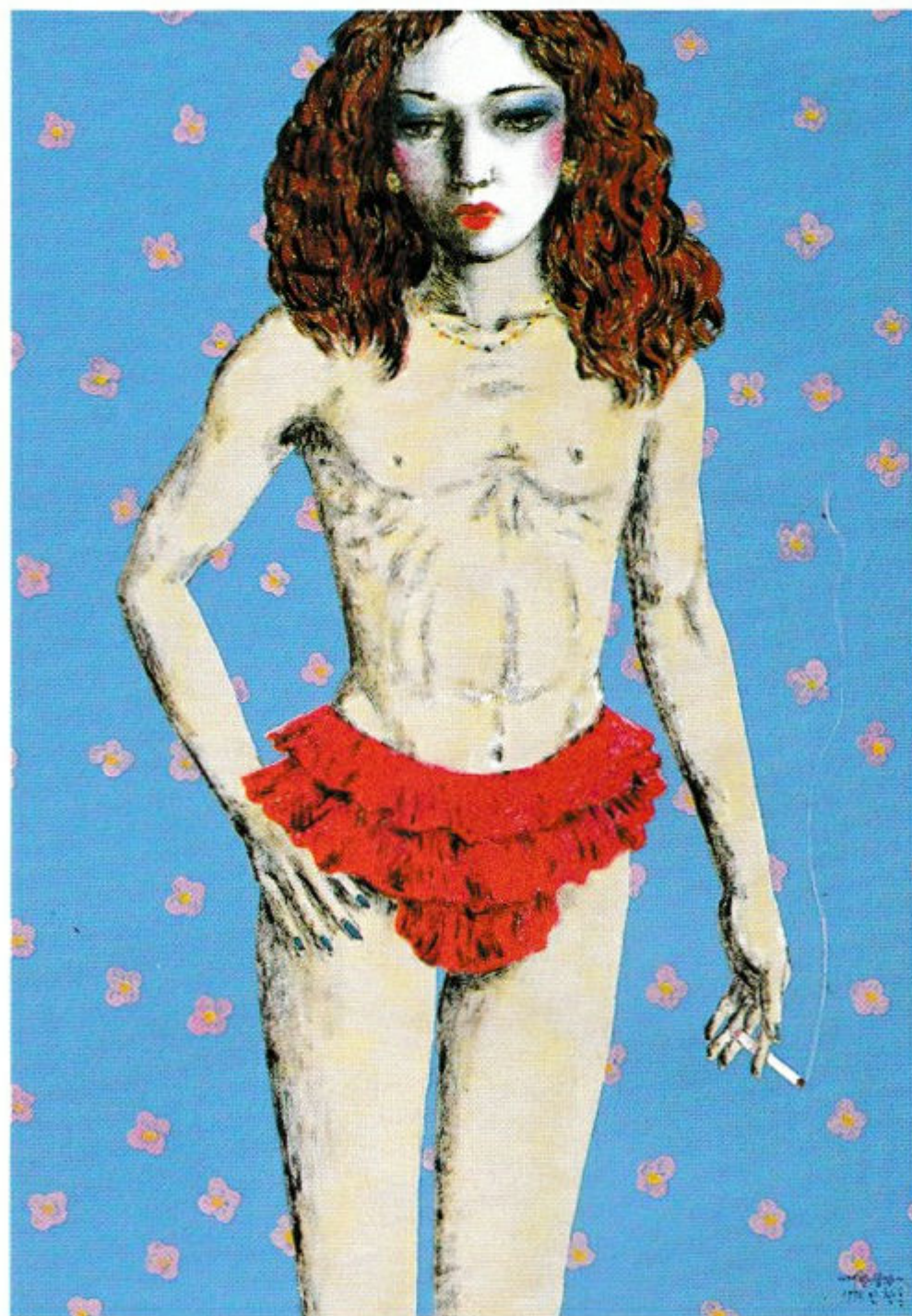
〈입맞춤〉 캔버스에 아크릴릭 72.7×60.6cm 1997

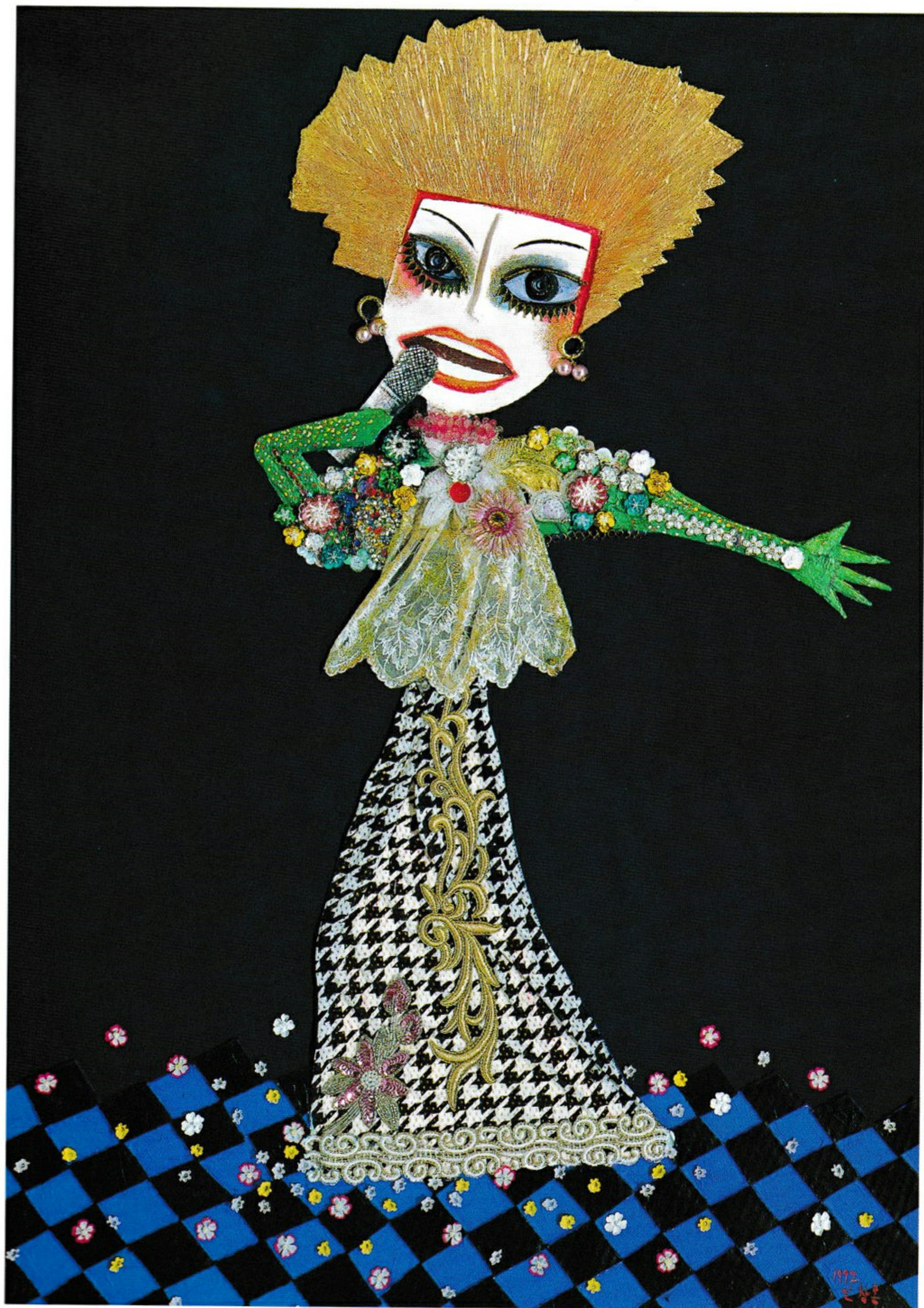
1997
안창홍



▲ 〈유혹〉 천 위에 아크릴릭 100×70.5cm 1994
 ▶ 〈여장 남자-너희들처럼 나의 육체도 아름답다〉 종이에 아크릴릭 100×70.5cm 1994
 ▼ 〈순돌이의 바캉스〉 천에 아크릴릭 43.5×74.5cm 1995

“폼나고 당당한 것들 보다 가벼운 것 하찮은 것 유치한 것 천박한 것
 통속적이고 별볼일 없는 것, 은폐되고 금기시된 것들이
 오히려 제각기 짙은 향기를 풍기며 나의 감각을 유혹한다.” - 안창홍







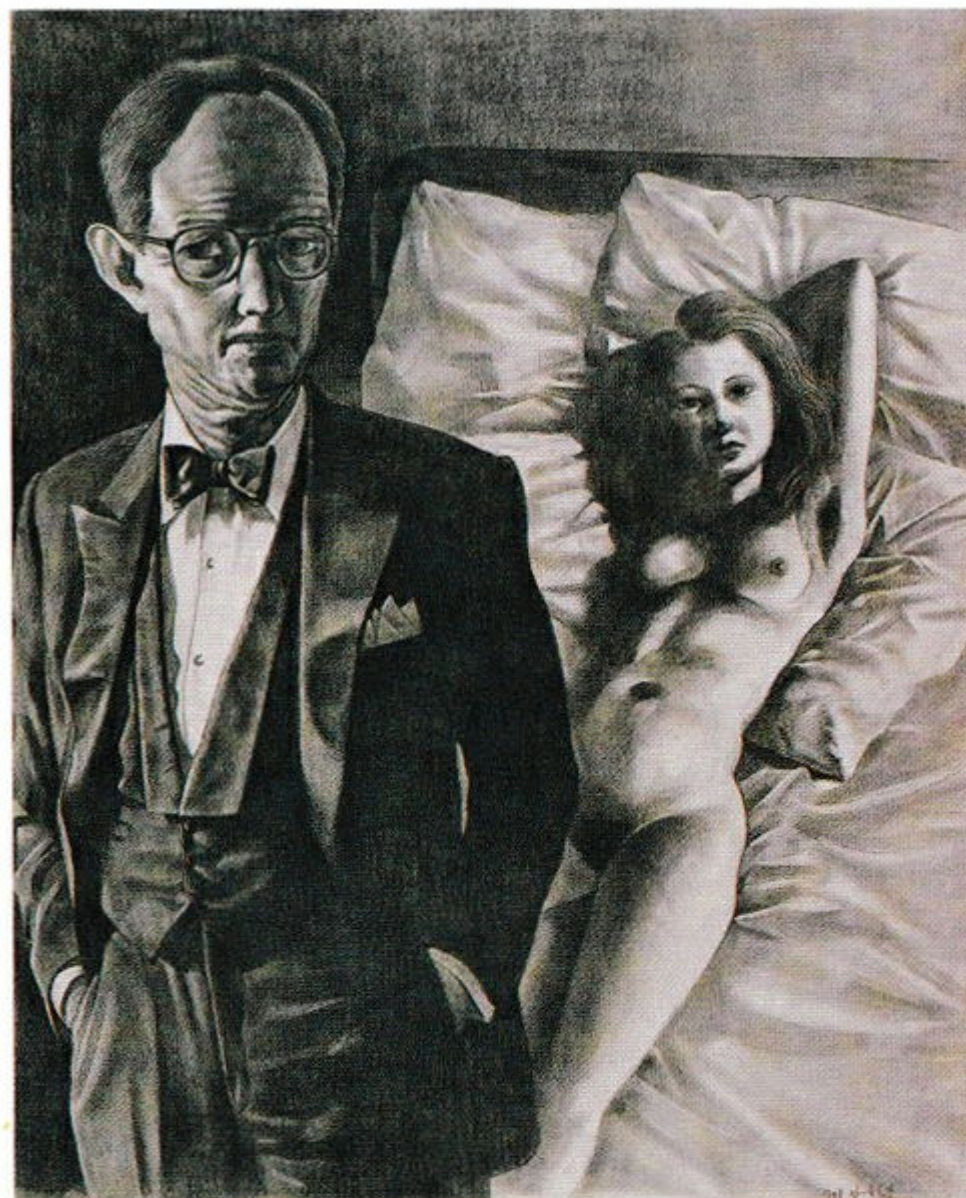
왼쪽페이지 <노래하는 카수> 종이에
혼합재료 아크릴릭 112×82cm 1992

▲ <은폐된 욕망> 종이에 아크릴릭
70×100cm 1994



안창홍은 1952년 경남 밀양 출생.
73년 부산 동아고 졸업.
76년 <안창홍·정복수 2인전>
(부산 현대화랑)으로 데뷔. 80년까지 부산
대구 울산에서 전시. 1983년 <시대정신전>
(제3미술관), <현실과 발언 동인전>
(관훈미술관), <서울의 불전>(서울미술관)으로
민중미술에 참여. <83 문제작가전>
(서울미술관) <반고문전>(동학농민 100주년
기념전) <민중미술 15년전> 등 참가.
1989년 프랑스 카뉴국제회화제 특별장려상
수상. 부산 전경숙화랑·NC 갤러리에서
11회 개인전 개최.





왼쪽 페이지

▲ 〈에로틱한 달밤〉 하드보드에 콜라주 79.5×109.5cm 1986

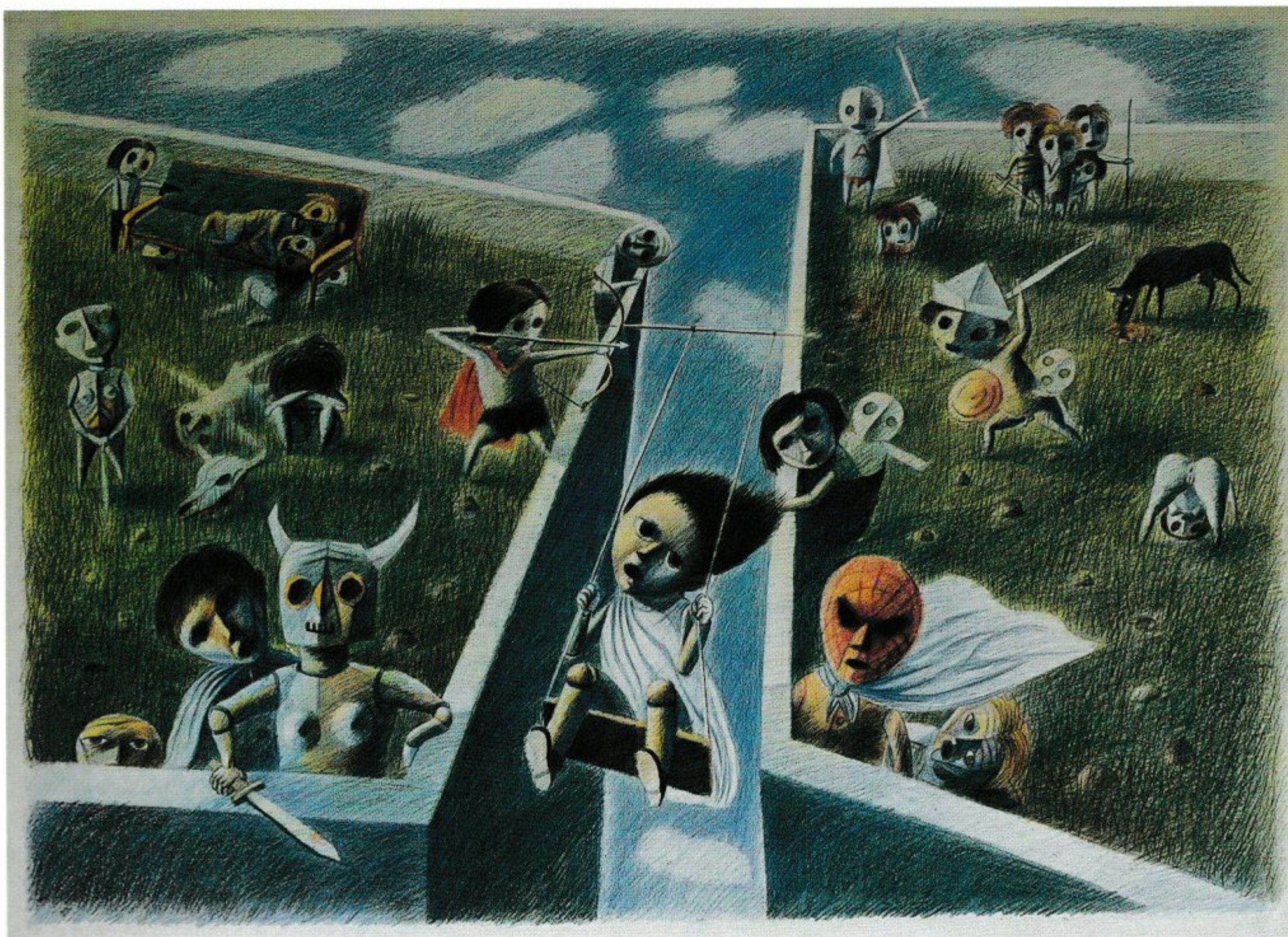
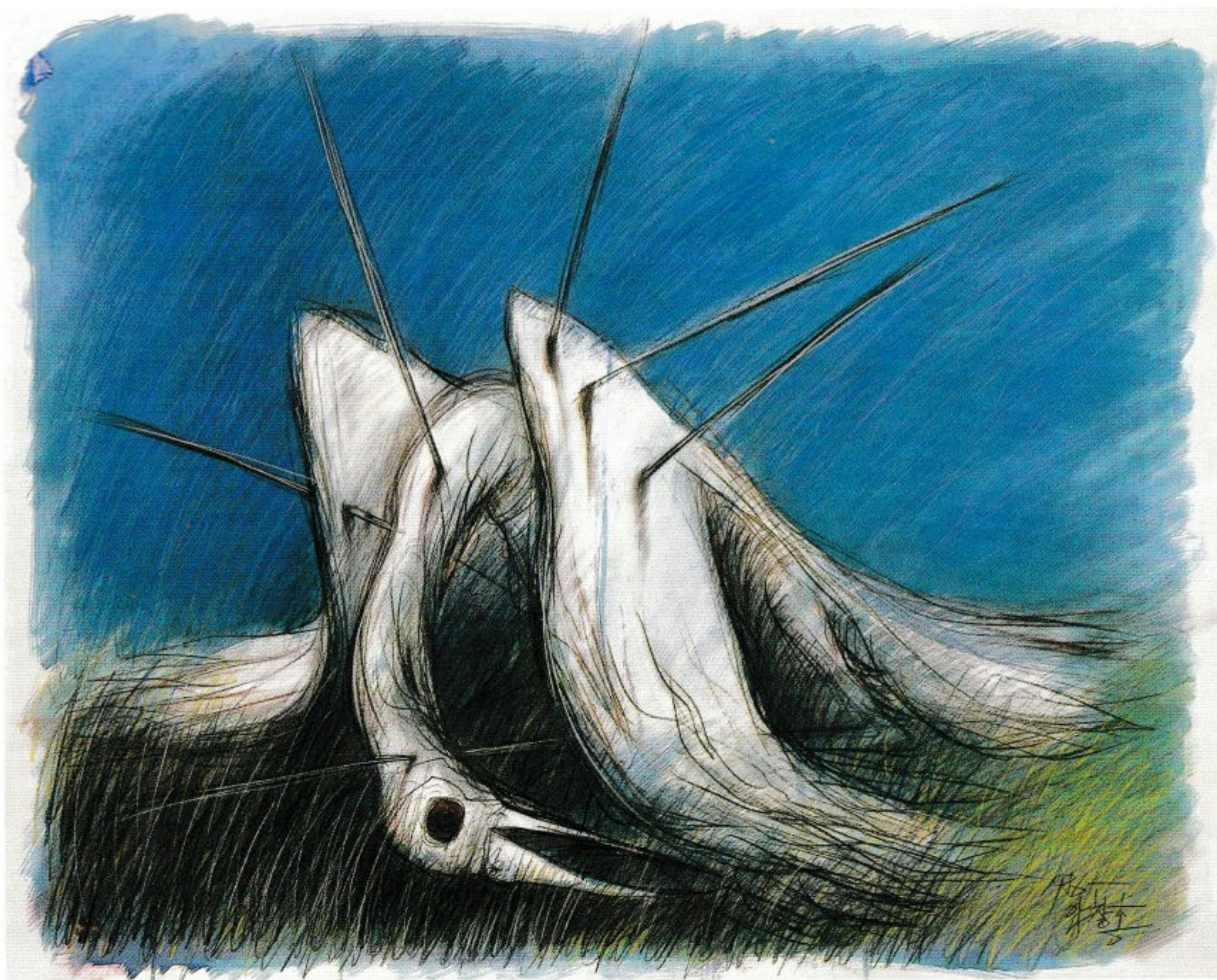
▼ 〈전쟁을 찬양하라〉 종이에 콜라주 79.5×109.5cm 1989

▲ 〈악목〉 종이에 연필 79.5×109.5cm 1990

◀ 〈우리도 모델처럼2〉 종이에 연필 109.5×99.5cm 1990

▲ 〈어떤 사랑〉 종이에 연필 90.9×72.7cm 1991

▶ 〈화살맞은 새〉 종이에
 드로잉 잉크 색연필
 79.5×109.5cm 1986
 ▼ 〈위험한 놀이〉 종이에
 색연필 79.5×109.5cm
 1983



유혹의 그림, 그리기의 유혹

심 광 현 <한국예술종합학교 영상원 교수>

안창홍의 최근 그림들에는 싸구려 키치 같은 분위기가 강하게 배어 있다. 키치 같다는 것은 진품의 위세와 권위를 흉내내는 가짜라는 의미가 아니다. 오히려 진품이 주는 엄숙성을 깨뜨리며 복제나 모사품이 지니는 가벼움과 유희적인 성격을 풍긴다. 통상 경멸의 대상인 키치가 이런 맥락에서는 강력한 아이

러니의 동력이 되기도 한다.

안창홍의 최근작에서 부각되는 아이러니를 내장한 가벼움과 유희적인 분위기는 80년대 그의 그림들에서 주조를 이루던 비극적 공포와 창백한 외로움 같은 무겁고 어두운 공격적 이미지들과는 대조적이다. 이 같은 대조의 스펙트럼의 한 극에 가시 덩굴에 찢겨져 피 흘리며 일그러진 <고통의 얼굴> 시리즈(1986)가 위치한다면, 다른 한 극에는 키치풍의 벽지 같은 분홍빛 바탕에 성기를 드러내며 웃고 앉아 다리를 벌리고 있는 여자를 그린 <유혹>(1994) 같은 그림들이 자리잡고 있다.

얼핏 보면 이런 대조는 억압적인 80년대와 선정적인 90년대의 시대적 분위기를 마치 거울처럼 반영하는 것 같다. 하지만 이런 대조의 의미는 좀더 복잡한 것 같다.

우선 90년대의 그의 그림들을 어두운 과거로부터의 탈출이라고 볼 수도 있다. 공포와 고통으로 일그러진 공간으로부터 쾌락과 유희의 공간으로의 탈출, 억압에 의해 찢기 가신 박제된 죽음의 공간으로부터 욕망의 화려한 분출로서의 삶의 공간으로 탈출하는 것 말이다.

그러나 달리 보면 이는 적극적인 '탈주'라기보다는 90년대 초 이래 확산되고 있는 '신세대 소비 문화'에 대한 모방에 불과한 것처럼 보이기도 한다. '신세대'가 아니라 '원 세대'에 속하는 안창홍이 이와 같은 새로운 소비 문화적 패턴에 편승하거나 그것을 모방하는 것이라면, 그의 최근 그림들이 아무리 참신해 보이더



사진 · 이종수

경기도 양평 작업실에서



〈립스틱 질게 바르고 III〉 종이에 아크릴릭 100×70.5cm 1994



〈핫도그 드세요!〉 천에 아크릴릭 53×72.7cm 1995

라도 일종의 '퇴행'으로 보여지기 쉽다.

하지만 다른 해석도 가능하다. 권력을 네가티브한 억압의 개념을 통해 이해했던 기존 좌파들의 논리에 대한 비판으로 포지티브한 생성의 힘으로 권력을 새롭게 개념화하고자 했던 푸코의 논리에 빚댄다면, 90년대의 '쾌락 생산적'인 그의 그림들은 억압적인 권력의 공간에 비극적으로 사로잡혀 있던 80년대 미술과 문화 정치에 대한 자기 비판의 한 형식이 아닐까 생각해 볼 수도 있다.

하지만 적극적인 '탈주'든 '퇴행'이든 또는 '생성'이든 '자기 비판'이든 어떻게 해석되든간에 안창홍의 최근 그림들은 '퇴폐적'인 이미지를 강하게 풍기고 있다. 이 때문에 '건전한' 상식을 지닌 관객들에게 혐오감을 주거나 우스꽝스럽게 비쳐질 수도 있다.

〈핫도그를 드릴게요!〉라든가 〈꽃과 소

세지〉라는 작품들은 이미 제목 자체가 일종의 '성기' 물신주의를 연상하게 하며, 백사장에서 '교미' 중인 개들을 둘러싸고 키득거리며 붉게 달아오른 수영복 차림의 반라의 남녀들을 그린 〈순돌이의 바캉스〉(1996) 같은 작품들은 노골적으로 '외설'스럽다. 이런 그림들은 안창홍의 80년대 그림을 잘 알고 있거나, '비판적인 의식'을 지닌 이들에게는 '당혹감'을 불러일으킬 수도 있다. 일종의 문명 비판적이고 사회 비판적인 함의가 담겨 있던 과거의 그림들에서 '포르노적'인 이미지로의 '퇴행'은 일종의 이데올로기적 '배신'으로 읽혀질 수도 있기 때문이다.

그의 최근 작품들을 '읽는' 데는 어떤 식으로든 이런 도덕적인 판단이 개입되지 않을 수 없는데, 이런 점들이 최근 전개되었던 일련의 문화정치적 쟁점(드라마 〈애인〉 열풍, 장정일의 구속, 검열에

대한 찬반논쟁, 최근의 이승희 열풍, 페미니즘의 강세 등)들과 연관을 맺게 만든다.

물론 이런 식의 포르노 이미지를 고급 미술에 도입하는 방식 자체는 새로운 것이 없다. 톰 워셀만이나 린트너 같은 작가들의 60, 70년대 팝아트라든가, 거슬러 올라가 20년대의 초현실주의나 독일의 신즉물주의 계열의 작품들에서 이미 포르노적 이미지들의 적극적인 활용이 있었다. 또 90년대에는 매춘부 출신의 이탈리아 국회의원 치치올리나와 결혼한 후 부부간의 섹스 행위를 사진과 조각으로 재현하여 전시회를 개최, 대대적인 물의를 일으켰던 제프 쿤스 같은 작가들의 작업도 널리 알려져 있다.

이런 유형의 작품들은 고급 예술과 대중 문화의 경계를 깨뜨리며, 예술과 외설의 경계를 문제삼고, 나아가 예술과 삶을

통합시킨다든지 혹은 전혀 다른 형태의 문화를 꿈꾸어 왔던 것이라는 점 때문에 논란의 대상이 되어 왔다. 하지만 여전히 성과 육체의 사용 방식에 대한 도덕적 금기의 울타리는 견고하며, 이런 시도에 대한 비난 역시 여전히 강도 높다. 외형적으로는 특정 제도를 둘러싼 치기 어린 싸움으로 보여질 수도 있지만, 이런 싸움의 이면에는 사실 서로 다른 '삶의 방식' 간의 치열한 투쟁이 존재한다.

하지만 이런 싸움들이 지지부진한 이유 중의 하나는 '포르노'라는 개념의 사용 방식과 문제 틀에 오랜 역사적 문화들의 침전물이 퇴적되어 있기 때문이다. 그만큼 우리의 환상과 시각이 그로부터 결코 자유롭지 못하다는 점에 있다. 포르노 이미지는 대개가 남성의 성적 욕망을 위해 여성 육체의 이미지를 '착취' 하는 것이며, 가부장제 남근주의의 틀에 의해 철

저하게 관음증적으로 직조된 이미지이기 때문에 어느 누구도 오랜 세월 동안 직조된 이런 틀로부터 결코 자유롭기가 쉽지 않다.

키치적 퇴행 혹은 포르노의 비판성

성과 쾌락의 해방, 성담론의 자유로운 확산도 결국은 가부장적 남근주의의 강화일 뿐이며, 상품 미학과 기호학으로 무장한 문화 산업의 확대 재생산 전략에 기여하거나 육체와 성의 '물신화'를 더욱 촉진할 뿐이라는 결론에 귀착되기 쉽다. 실제로 20세기 후반의 후기자본주의 문화의 주된 특징은 마르쿠제가 '억압적 탈승화'라고 불렀던 현상의 확대라고 결론지을 수밖에 없는 많은 증거들 때문에 육체와 욕망, 쾌락의 '해방'에 대한 이론과 실천은 통상 진퇴양난에 부딪치기 쉽다.

한편에는 육체와 성적 쾌락에 대한 청교도적인 억압과 금지의 벽이 견고하게 버티고 있으며, 다른 한쪽에는 남근주의적이고 일차원적이며 가부장적인 자본주의 문화 산업의 블랙홀이 버티고 서 있어, 전자에 대한 저항이 대개는 후자의 이익을 더하는 결과를 초래하기 때문이다. 이런 상황에서 우리는 자신의 육체와 쾌락을 주체적으로 활용하기 어려워진다.

푸코가 비판적인 어조로 근대적 '생체정치(biopolitics)'의 '내면화된 규율(implanted discipline)'이라고 불렀던 이런 상황으로부터 정말 탈출구가 없는 것일까? 우리의 육체와 쾌락의 자유롭고 주체적인 활용은 정말 불가능한 것일까? 아니면 이와 같은 '탈주'가 정말 필요한 것이거나 할까? 앞서 말한 바와 같은 시도들이 되풀이되는 것은 이런 의문



〈1994년의 청춘〉 종이에 아크릴릭 100×70.5cm 1994



〈유혹 II〉 종이에 먹 아크릴릭 113.5×76.5cm 1996

안창홍의 작품은 고급 예술과 대중 문화의 경계를 깨뜨리며, 예술과 외설의 경계를 문제삼고, 나아가 예술과 삶을 통합시킨다든지 혹은 전혀 다른 형태의 문화를 꿈꾸어 왔던 것이라는 점 때문에 논란의 대상이 되어 왔다. 하지만 여전히 성과 육체의 사용 방식에 대한 도덕적 금기의 울타리는 견고하며, 이런 시도에 대한 비난 역시 여전히 강도 높다.

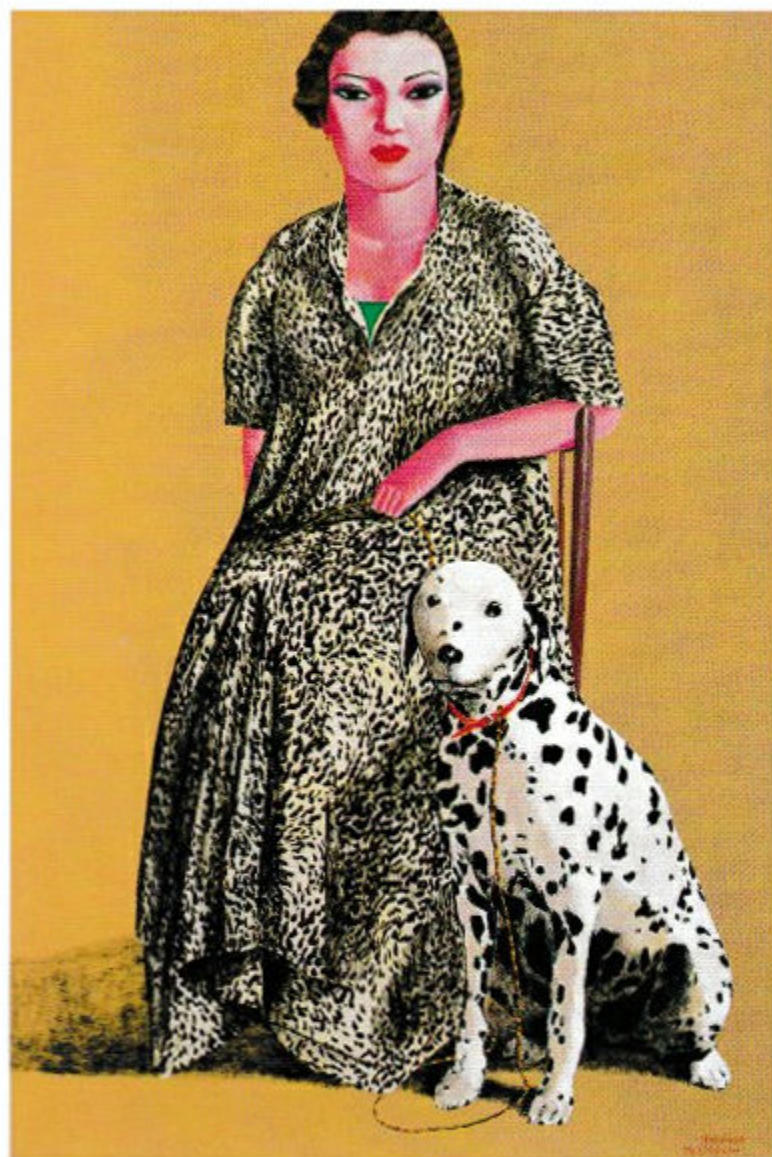


〈패션쇼 인상〉 천에 아크릴릭 80.5×118cm 1994

들이 반복적으로 제기되기 때문일 것이다. 안창홍의 최근 그림들도 이와 같은 질문에서 읽혀질 수 있다. 이런 문맥에서 그의 그림은 어떤 전략적 위치를 점하는 것일까?

관객을 유혹하는 전략들

안창홍의 최근 그림들은 몇 가지 유형



〈마담과 아티스트〉 천에 아크릴릭 145×97cm 1994

으로 분류될 수 있다. (1) 〈유혹〉 연작이나 〈립스틱 질게 바르고〉 〈어떤 명상〉이나 〈일광욕〉같이 정면으로 관객에게 유혹의 시선과 몸짓을 보내는 한 남자나 여자의 모습을 그린 그림들, (2) 〈달콤한 입맞춤〉 〈입맞춤〉 〈연인들〉처럼 남녀가 포옹하고 있는 장면을 그린 그림들, (3) 〈개〉 〈그대 아직 꿈꾸고 있는가?〉 〈꽃과 소세지〉 〈아티스트〉와 같이 동물이나 정물을 그린 그림들이 그것이다.

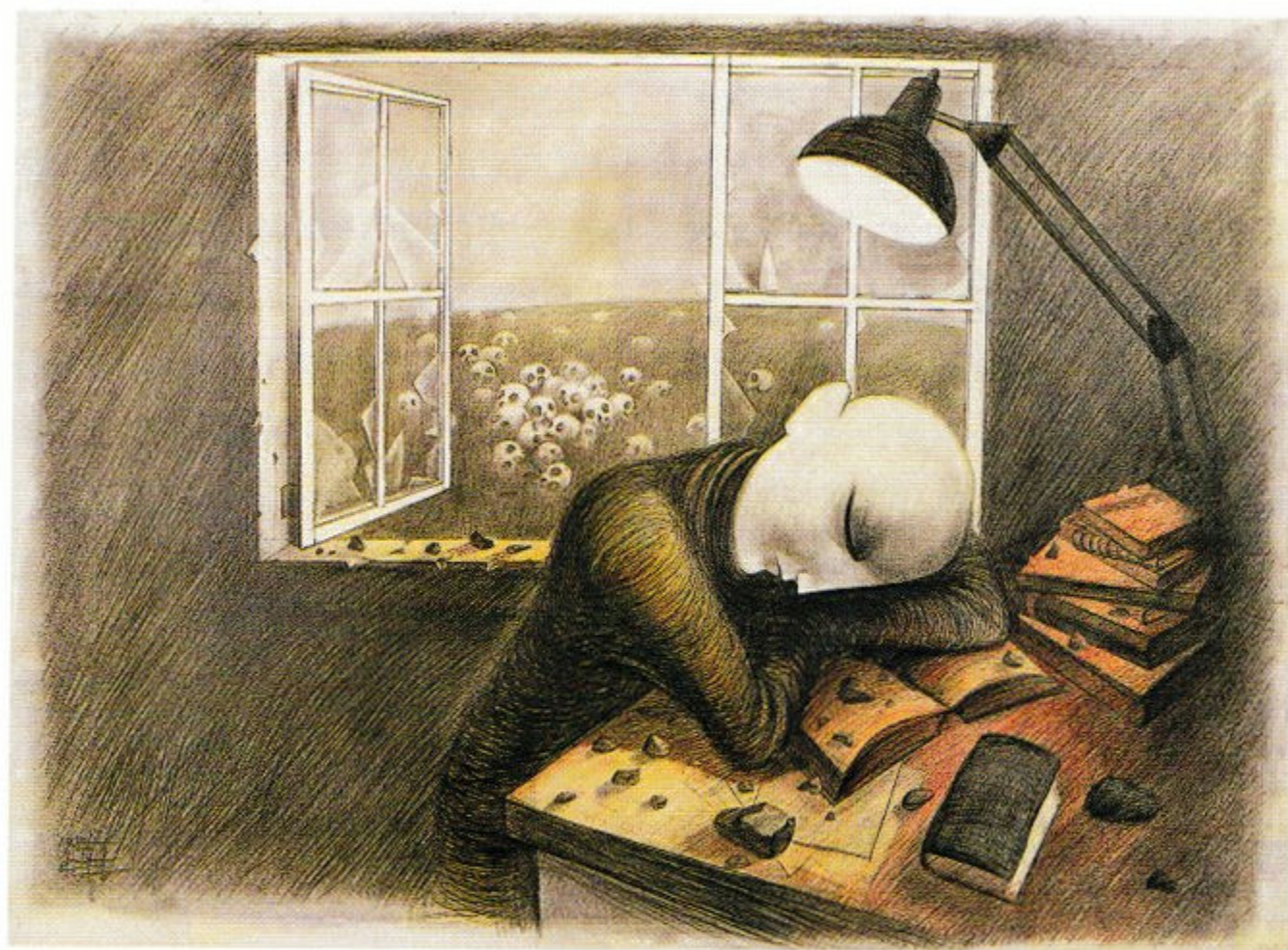
우선 첫 부류의 그림들은 문자 그대로 관객을 '유혹' 한다. 유혹은 보드리야르의 말처럼 자연스러운 욕망이나 감각과는 다르다. 유혹은 의례적이고 장식적이며 기호적인 놀이에 의해 이루어지는 가역적인 '내기'이다. 그것은 일단의 과정을 거쳐 충족을 이루면 끝나버리는 성적 쾌락과는 다르다. 오히려 유혹은 쾌락을 유도하되 그것의 충족을 지연시키며, 나아가 욕망의 무한한 운동과 그것의 인위적인 정지 사이의 줄타기와 같은 긴장 관계에 의해 존속할 수 있다.

〈유혹〉 연작들에서 나타나는 여성들은 이런 방식으로 인위적이고 의례적인 장치들의 하나인 패션과 화장 기법에 의해 쾌락의 '유예'를 연출하고 있는 것 같다. 이와 같은 기호적 장치와 베일의 도움으

로 연출된 여성의 육체는 해부학적 하이퍼리얼리즘과도 같은 포르노적 이미지와는 다르다. 쾌락의 끝을 향해 달려가는 것이 아니라 오히려 욕망의 운동을 스틸 사진처럼 정지시킨다. 이런 유형의 그림들에서는 육체의 자연적인 감각과 본능보다는 기호적인 장치를 통한 가상의 유희, 환상적인 '탈구(dislocation)'와 '전이(transfer)'가 전개되고 있다.

그러나 두 번째 유형의 작품에서는 의례적 장치를 통해 이루어진 일련의 '유예' '거리 두기'의 조바심 나는 놀이보다는 〈입맞춤〉의 격렬함과 같은 관능이 재현되고 있지만, 그 반대편에는 연민을 자아내거나 또는 차가운 계산을 깔고 있는 자본주의적 사랑의 운명 같은 것들이 그려지고 있다.

마지막으로 일종의 정물화와 같은 유형의 세 번째 그림들에서는 욕망의 게임 같은 것이 아니라 우리 시대의 예술 제도에 대한 화가의 자의식이 강하게 드러나고 있다. 〈유한 마담과 아티스트〉(1994)와 같은 작품은 경제적 자본과 상징적 자본의 종속적 교환 관계에 함몰된 동시대 예술가들의 '개 같은' 운명을 패러디하는 작품으로 읽힐 수 있다. 이런 해석을 허용하는 것은 바로 작품의 형상이 아니



어진 대중문화를 능동적으로 향유하는 핵심 기제이다.

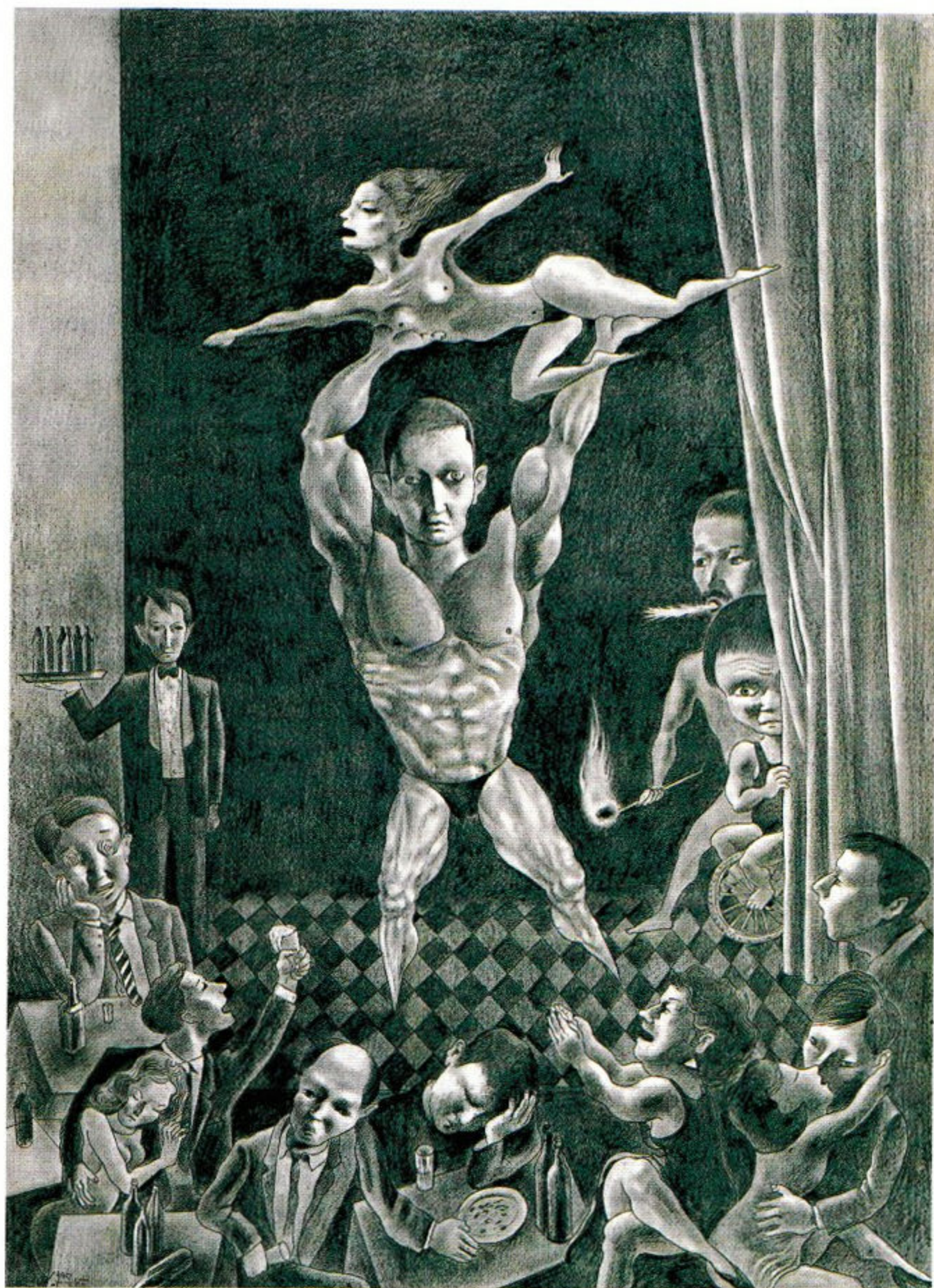
문화 산업에 의해 제공된 대중 문화에 대한 대중들의 이와 같은 '저항적 독해'를 가능하게 하는 계기가 환상과 쾌락이다. 이런 계기들의 유희에 의해 기성의 규범과 규율을 뛰어넘거나 위반할 수 있는 '의미화 실천(signifying practice)'이 가능하고, 또는 의미들을 다중화할 수 있는 재미들이 생산되기 때문이다. 그와 같은 의미의 과잉은 패러디, 전복, 또는 전

◀ 〈시인의 잠〉 종이에 색연필 79.5×105.5cm 1985
▼ 〈미스터 육체미의 아르바이트〉 종이에 연필 109.5×79.5cm 1990

라 표제이다.

이런 유형화를 통해 생각해 볼 수 있는 것은 그의 작품이 한편으로는 성적 욕망을 노골적으로 부추기며 즉물적인 쾌락을 즐기는 것처럼 보이지만, 다른 한편으로는 그런 욕망과 쾌락에 대한 일련의 거리 두기, 즉 보드리야르가 가역적인 내기라고 불렀던 '유희의 전략'에 의해 교묘하게 짜여져 있다는 점이다. 이런 이중성은 〈립스틱 질게 바르고〉(1995)와 같이 대중가요의 표제를 이용하는 그림에서처럼 싸구려 장식적인 분위기를 연출하면서도センチ멘털하지 않고 오히려 도발적인 저항성을 풍기는 그림에서도 찾아볼 수 있다.

이렇게 천박하고 싸구려 장식적인 이미지들을 강하고 당당하며 도발적인 형상으로 변환시켜내는 그의 그림들에서는 마치 존 피스크(John Fiske)가, "대중적인 것 버려진 것 하찮은 것 속에서 의미를 전유하기 위한 투쟁"이라고 불렀던 "기호학적 저항"의 힘들이 작용하고 있는 것 같다. 피스크에 따르면, 기호학적 저항은 피종속자들이 지배적인 이데올로기와 취미를 거부하고 스스로의 삶에 대한 통제력을 회복하여 자신들의 일상에 걸맞게 조정된 의미를 생산하기 위해 주





〈자화상〉 종이에 먹 1990

도의 기회를 제공한다(피스크에 따르자면 대중들은 정신과 의미보다는 육체와 감각에 집중하는데 거기서는 지배 불력의 체계모니가 힘을 미치기 어렵기 때문이다).

이런 맥락에서 보면 안창홍은 마치 대중 문화에 대한 대중들의 저항적 독해와도 유사한 방식으로 대중 문화나 하위 문화의 이미지들을 자신의 필요에 맞게 '변주' 하고 있는 것 같다. 특히 육체적이고 감각적인 측면에다 강한 스포트라이트를 비추는 '변주' 된 이미지들은 보드리야르가 '차가운 유혹'이라고 불렀던 대중 매체의 안정적이고 세련되며 매끄러운 영상 이미지의 유희 대신에 꺼칠꺼칠하고 뜨거우며 때로는 소름끼치는 긴장을 유발하는 독특한 도상적 특질들을 환기시킨다는 점이다. 그런 점에서('뜨거운 유혹') 대중 매체가 양산하는 감각에 저항하며, 새로운 유형의 감각적 이미지를 '생산' 하는 것 같다. 그렇게 생산된 육체적이고 감각적인 도상들이 주는 이미지는 달콤하면서도 공격적이며, 중성적이라기보다는 동물적이다. 싸구려 키치의 냄새를 풍기면서도 타협적이기보다는 선병질적이며 도발적이다.

그런데 이런 선병질적인 도발성들이 과거의 그림들에서는 파괴적이고 위협

적인 형상을 통해 드러났던 데 비해 최근 그림들에서는 아브라함 모르가 이미 오래 전에 "키치는 비밀스러운 악덕인 한편, 부드럽고 달콤한 악덕"이라고 불렀던 특징들과 맞물려 가는 것 같다(몰르는 키치가 사물 자체의 속성이 아니라 사물에 대해 인간이 취하는 특정한 태도, 즉 '키치적 태도'에 주목할 것을 강조했다).

이와 같은 악덕은 위대한 예술, 고급 예술의 독창성을 최소화시키고 그것을 진부하고 친숙한 사물들로 만듦으로써 각자가 자기 방식으로 그 의미를 향유할 수 있게 만드는 대중들의 문화적 '기술'이기도 한 것이다.

그런데 몰르에 의하면 이와 같은 키치적 태도는 사물의 유혹을 벗어나 모든 사물이 제거된 '하얀 벽'을 이상으로 삼는 '금욕주의적'인 유형과는 가장 거리가 멀며, 사물을 애무하며 모든 사물과 인간에 대해 관능을 느끼는 '쾌락주의적'인 유형에 좀더 가깝다. 사물이 본래 자신의 기능을 상실한 상황에서 사물에 대해 독특한 미적인 체험을 갖는 초현실주의적 유형, 또는 사물에 대해 불타는 소유욕을 지니는 태도 등을 혼합적으로 공유하고 있다.

비상식으로 얻은 자유

안창홍의 최근작에서는 이와 같은 혼합적인 태도가 두드러지며, 키치적 현상의 주요 특징인 순수한 보색 대비와 흰색의 가감에 의한 색조의 변화, 빨강에서 보라색 자줏빛 적빛의 연분홍 색으로 이어지는 색조 등이 지배적인 색계를 구성하고 있다. 이렇게 '튀는 색채'를 이용하면서 그는 나쁜 취미, 즉 비밀스럽고 부드러운 '악덕'을 당당하게 주장하는 것 같다.

물론 이와 같은 점들은 앞서 말한 바와 같이 저급 취향의 키치를 고급 예술의

문맥으로 끌어들이 '캠프'나 팝아트, 포스트모더니즘의 논리들과 결과적으로는 크게 다르지 않다. 그러나 그는 아방가르드라든가 미술사적인 문맥에 대해서는 무관심한 것 같다. 그는 키치적인 것을 이용해 새로운 예술적 개념이나 형식을 만들어 내기에 몰두하기보다는 오히려 미술적인 행위 자체에 대해 일종의 키치적인 태도를 유지하면서 '비밀스러운 악덕'을 즐기는 일에 더 몰두하는 것 같다.

이런 까닭에 그는 오늘날 대다수의 화가들에게 불안을 가중시키는 '회화의 위기' 따위는 아랑곳하지 않는 듯싶다. 그는 여전히 진부하다 싶은 정도로 그림 그리기를 '즐기고' 있고, 그림 그리기의 유혹에 계속 매료되어 있는 것 같다. 그에겐 회화의 제도적 존재론적 위상이나 가치를 따지기에는 육체적인 삶 자체가 발산하는 유혹과 그림 그리는 행위의 유혹이 너무 강렬한 것이 아닌가 싶다.

그리고 그런 강렬함 때문에 그의 그림에서는 비상식적이며 일상의 안정적인 공간을 비트는 환상의 힘들이 지속적으로 작동하는 것 같다. 그의 작품 전체를 관통하고 있는 뒤틀린 환상은 언제나 일종의 컬트적인 분위기를 유지해 왔다. 이는 이미 80년대 초의 유령의 초상 같은 〈가족 사진〉 연작이나 피기스러운 정도로 검푸른 공간을 배경으로 한 가시나무에 걸려 있는 창백한 나체의 소녀를 그린 〈땃〉(1987)과 같은 그림, 현기증이 날 정도로 강한 보색 대비의 색채 구성처럼 그려진 〈사이코적인 얼굴〉(1986)과 같은 그림들에서도 주조를 이루고 있다.

이런 점들 때문에 80년대의 어둡고 무거운 그림과 90년대의 가볍고 밝은 그림들 사이에는 단절보다는 연속성이 더 강하게 남아 있는 것 같다. 그런데 그 컬트적인 환상의 궤적은 일상의 공간을 차갑고 푸르스름하게 얼어 붙게 하거나 구멍 뚫린 가면을 쓴 인형들로 이루어진 세계를 부유한다. 그러다가 마네킹 같은 창백

한 얼굴들의 세계를 지나, 최근에는 별이 빛나는 밤하늘에 떠 있는 여장 남자의 도발적인 나체(〈여장 남자1:너희들처럼 나도 아름답다〉(1994))로 변형되어 전개된다. 〈여장 남자2〉 같은 그림들에서는 브래지어와 스타킹 같은 '물신적'인 요소들이 까칠까칠한 터치들로 그려진 남성적인 육체와 남성 성기에 그로테스크한 대비를 이루며 컬트적인 환상을 강화시키고 있다.

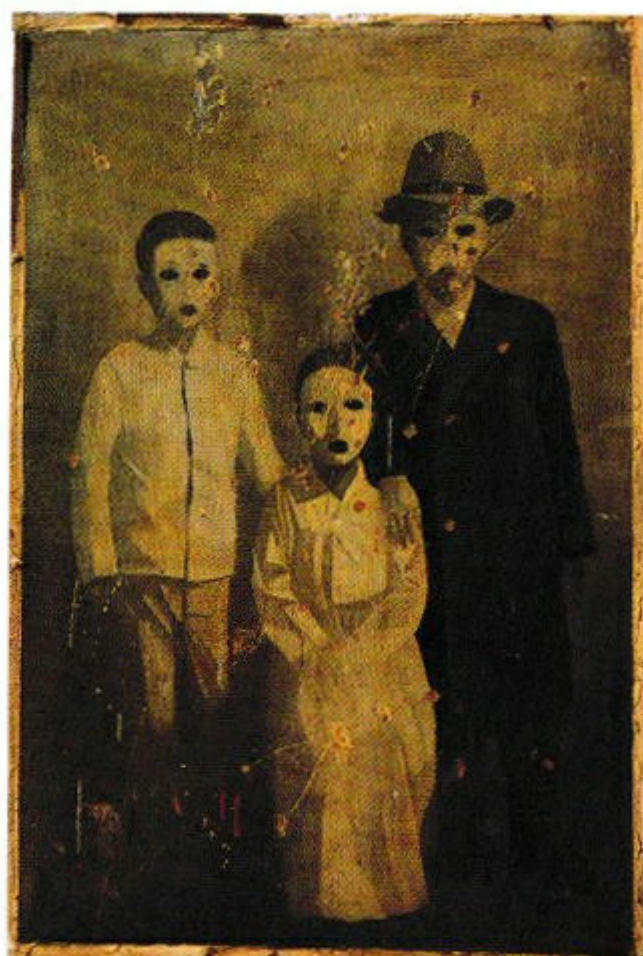
그러나 몇몇 물신적인 요소들에도 불구하고 또한 키치풍의 색조에도 불구하고 그의 그림들에서는 전반적으로 사물들의 세계는 거의 존재하지 않는다(그의 그림에는 키치적인 태도의 특징 중 하나인 사물에 대한 불타는 소유욕의 흔적은 거의 없고, 그 대신 천박하고 강렬한 색채 감각, 까칠한 터치, 타는 듯한 공간 감각이 두드러져 있다). 그의 화면을 가득 채우는 것은 사람과 텅빈 공간이지 사물의 세계는 아니다.

그의 그림들은 이런 점에서 철저히 인간(육체)과 인간(의 시선과 이미지) 사이의 매혹적인 관계에 대한 (일탈적인) 이야기이다. 그의 최근 그림에 종종 등장하는 물신적 요소들도 시선을 통째로 고착

시키기보다는 육체와 공간에서 틈을 찾아내어 그 틈으로부터 활기를 일으키는 일종의 계기로서 작동하는 데만 이용하는 것 같다. 물론 그와 같은 이상한 조합은 원색적이고 조악한 삶 속에서도 자존적이고 긍정적인 힘을 보여줄 수도 있지만, 언제든지 퇴폐적인 형상으로 쉽게 고착될 수 있다는 점에서 '위험한 놀이'임에는 분명하다.

삶 자체가 통째로 물신화되기 쉽고, 육체와 시선의 사용이 제도적으로 직조되어 있는 오늘날 일상의 공간에서 일탈의 흔적을 찾아내 끊임없이 새로운 유혹의 계기를 만들어 보려는 그런 시도들은 에너지를 소진시키는 퇴폐와 몰락의 계기들을 내포하고 있다. 그러나 그런 시도들은 동시에 삶의 에너지 전체가 문화적 정치경제적 위계 질서의 틀에 의해 고착되어 가는 데 대한 강력한 항의이기도 하다.

그의 컬트적인 그림 그리기가 서 있는 불안정한 지점은 바로 이와 같은 몰락과 저항의 유동하는 경계선인 것 같다. 그리고 '유혹의 전략' 이야말로 이런 '위험한 놀이'를 버티게 하는 힘인 것 같다. 이런 관점에서 보면 억압과 해방은 선택해야



〈가족사진〉 종이에 유화물감 115×76cm 1982

할 어떤 스펙트럼 상의 양극단이 아니라 반복되는 '조각 그림 끼워 맞추기'에서처럼 끊임없이 서로 뒤섞이는 것으로 간주될 수 있다.

여기서 그의 그림 그리기는 퇴폐와 건강함, 억압과 해방, 예술과 비예술의 대립을 고착시키는 관습적인 표상들의 지형을 가로지르면서 대립적인 카드들을 뒤섞어 놓고, 그 뒤섞인 카드들 사이에서 일종의 '숨은 그림 찾기' 같은 유혹적인 놀이를 전개시키는 것 같다.

이런 방식의 위험한 놀이를 통한 '유혹의 그림 그리기'는 자본주의의 '생체정치'에 포획되어 있는 육체와 욕망의 자유로운 활로에 틈새를 열어주기 위한 '손-육체-사유' 사이의 긴장된 운동의 형태로 작동할 수 있다. 안창홍의 최근작들은 이런 운동에 서서히 가속도를 더해가고 있는 것 같다. 그가 고삐를 늦추지 않은 채 더 넓은 틈을 만들어 내기를 기대해 본다. 美



〈위험한 놀이 II〉 종이에 색연필 파스텔 107×144.5cm 1984