

지평신서 8

형상과 사유

미술평론집



강 선 학

地 平

러기 위해서 김웅기는 상상력이 모든 측면에서 인간의 총체적인 현존재를 통괄한다는 사실을 다시금 천착해 봐야 할 것이다. 참여와 순수라는 이분법적 사고의 틀에서 벗어나 예술은 집단생활 내에 뿌리 박혀 있는 제형식을 독단적이거나 터를 내는 법 없이 찾아내는 것이지 현실적 증상을 보이는 것이 아니라는 사실을 되새겨 보아야 할 것이다.

(1986년)

사회의식의 회화적 변용

안창홍의 작품 세계

예술은 현실지배나 현실통어의 수단도 아니고 자연에 순응하는 방법도 아니다. 또한 예술은 생활의 여유에서 갖는 사치나 도락은 더욱 아니다. 그러나 뛰어난 예술은 개인의 자발적인 자유와 사회와의 수동적인 일치가 서로 상응해서 동시대의 활동으로서 작용할 경우만이 가능하다. 사회로부터 도피한다는(그것이 가능하더라도) 것은 예술을 가꾸는 데 충분한 오직 하나의 풍요한 토지로부터 도피한다는 뜻이 된다. 우리가 이런 주장을 승인할 수 있다면, 예술은 적어도 우리에게 삶의 진실에 대해서 말할 의무와 가치를 가져야 할 것이다. 시대적 상황과 생활의 양상이 바뀐다 하더라도 또한 예술이 불필요한 상황을 가정하더라도 우리의 삶에 대해서 아무런 발언도 하지 않고 아무런 반응도 보이지 않는다면 예술이라는 것이 도대체 무엇이며, 그런 예술이 가능할 수 있을 것인가. 그런 예술이 있다면 그것의 존재 가치는 물론 그것에 대해서 운위할 어떤 이유도 갖지 못할 것이다. 왜냐하면 그것은 사람의 삶에 연유된 것이 아니기 때문이다. 그렇다면 예술은 본질적 기능의 고찰에서가 아니더라도 우리에게 말해야 할 무언가를 가져야 한다. 또한 그것이 거짓 예술이 아니라면 부패한 의식과 타락한 삶의 태도에 대해서 경각심을 안겨다 줄 수 있는 역할을 수행해야 한다. 이 역할은 예술적 표현을 통해 삶을 대하는 시선의 확대를 의미한다. 이런 노력을 통해서 우리는 복합적인 삶의 양상을 구체적으로 제시해주는 표현을 만나게 되고, 이 표현을 통로로 해서 세계에 대한 명료한 의식을 갖게 되는 것이다. 이것은 예술에 무슨 교훈적인 역할의 강조가 아니라 최소한 세상을 보는 창의적이고 진솔한 시각이 작품 속에 마련되어야 한다는 것이다. 창의적인 시각이야말로 나타낸 삶의 태도에 침의 역할을 할 수 있으며 우리의 삶을 보다 나은 방향으로 지향케 한다. 그렇다고 예술이 사회나 삶에 청취한 의견을 그대로 말한거나 혹은 대중의 막연한 감정에다 명료한 표현을 주는데 그 임무가 있다는 것은 아니다. 그것은 정치가나 저널리스트나 선동가의 임무

*안창홍은 1953년 경남 밀양 출생이다. '76년 안창홍, 정복수 2인전을 필두로 여러 그룹전에 출품했다. 4번의 개인전을 가졌고 현재 서울에 작업실을 두고 있다.

이다. 예술가들은 요지부동의 질서를 흔들어 놓는 진동자로서의 역할을 하는 것이다. 그것은 상상력을 통해 삶과 세계에 직면하고, 이 직면에서 얻어내는 것은 언제나 새로움, 새로운 비전, 내면적인 것의 외면화를 통한 영원한 정열의 진동인 것이다.

예술이 삶에 대해서 말해야 한다는 것은 바로 이와 같은 진동자로서의 역할인 것이다. 삶에 대한 새로운 시각이며 경직된 관습과 제도에 대한 도전이며 나태한 삶을 들깨우는 것이다. 그리고 이러한 진동이 다양한 모습을 띠고 있다는 것은 예술이 철학이나 다른 학문과는 달리 보편적 개념이 아니라 일회적이고 개별적인 특수한 개념으로 완료된다는 특성 때문이다. 그런 만큼 작품 하나하나가 갖는 발언은 각별한 의미를 갖는다.

현대예술은 기법적인 면에서나 이념적인 면에서나 어느 시대보다 복잡하고 다양한 색채를 지니고 있으며, 우리에게 와 닿는 비중 또한 천차만별이다. 현대예술은 형식의 다양성을 통한 발언이라고 할 수 있을만큼 그 방법적인 면이 내용보다 더욱 중요시되고 있다. 여러 외국어를 구사한다는 것은 정서의 카멜레온이 되기 쉽다는 지적과 같이 발언의 내용에 대한 책임 의식보다 태도에 급급해지다 보면 그 발언들이 공허해질 소지가 더욱 커진다는 점도 현대예술에서 지적될 수 있는 한 가지일 것이다. 수행으로 늙은 시골 승려의 투박한 삶의 목소리보다 세련된 연사의 달변이 많아졌다는 말이다. 그러나 이 달변을 테크닉이라 볼 때 예술에서의 테크닉이란 무엇보다 작가가 극복해야 할 문제이며, 그것의 극복에 실패하면 예술가로서의 일가를 이루기 어려운 것도 사실이다. 그렇다고 테크닉이 무엇 때문에 필요한 조건인지를 망각해 버린다면 그것은 공소한 도락으로 끝나고 말 것이다. 특히 예술이 우리 삶의 진실에 대해서 발언해야 할 의무가 있다는 것을 상기한다면 그 문제는 사뭇 심각하다. 어떠한 예술적 테크닉도 삶의 진실성과 직결될 때 가치를 획득하는 것이며, 테크닉 자체로는 아무런 예술적 가치도 갖지 못하는 것이다. 이와 다른 측면에서 내용 역시 탁월하고 세련된 해석을 표현할 수 있는 테크닉이 없다면 내용을 강요하게 되므로 금방 식상해지고, 의도의 불순함(경직된 이념의 주장)이 천박하게 드러나는 것도 예술가로서는 경계해야 할 문제이다. 어떤 이념의 과격한 주장이 예술을 통한 삶의 발언이라는 오해는 결코 예술이 광고의 역할과는 다르다는 기본 명제의 망각으로 테크닉에 빠져 있는 만큼 위험한 태도이다.

안창홍, 그는 한마디로 말해서 그림이 잘 팔리지 않는 작가이다. 그림을 소장하기 곤란하다는 뜻이다. 그것은 그의 작품은 언제나 보는 사람으로 하여금 곤혹스럽게 한다는 뜻도 된다. 그는 부산이라는 지방도시의 한 젊은 작가이다. 두 번의 개인전과 수회의 초대전, 그룹전 등을 통하여 사회의식의 회화적 발언이라는 관점에서 우리에게 알려진 30대 초반의 작가이다. 그가 참가했던 전시, 예를 들어 「한국미술청년작가회전」 「상황과 의식전」 「현실과 발언」 「시대정신전」들은 실험정신과 함께 좁은 전위적이고 현실에의 대응의식이 뚜렷이 드러나는 전시들이다. 그의 작업은 일견 그와 함께 참여했던 다른 작가들과 별다른 외형을 갖고 있지 않다. 그러나 그의 작품에는 어떤 작가와도 다른 민감한 상황의식이 내포되어 있다는 것을 알 수 있다. 또한 민감한 상황의식 못지 않게 회화적 변용의 감수성이 뛰어나다는 것도 금방 간파할 수 있을 것이다. 필자가 한 젊은 작가를 선택하여 글을 쓰는 데는 필자 나름대로 사회의식의 회화적 변용이라는 면에서 그의 탁월함을 확신할 수 있기 때문이다. 한 작가가 가진 사회의식이 어떻게 회화적 구조로 변용되는가 하는 것은 주의주장이 강요되는 오늘에 있어 무엇보다 시급하게 고찰해 볼 가치가 있다고 생각된다. 예술형식이 시각적으로, 혹은 청각적으로 조건지워진 개인적인 체험의 형식일 뿐만 아니라, 사회적으로 조건지워진 세계관의 표현이라는 것을 주장할 수 있다면 더욱 절실한 문제이다.

그의 상황의식은 진솔하게 와 닿는다. 그것은 그가 상황을 어떻게 회화로 변용하는가 하는 방법적인 면에서 탁월한 능력을 나타내고 있기 때문이다. 「말없는 사유」*로서 그의 작품은 한 작가가 어떻게 그가 속해 있는 사회에 대응해 가고 있으며 그러한 대응이 어떻게 회화적으로 변용되어지고 있는가 하는 것을 선명하게 보여준다. 사실 예술이 일상생활과 그것에의 관심 및 불안에서 단호히 결별해야 한다는 전근대적 사고는 점차 설득력을 잃어가고 있다. 일상생활이나 개개인의 학문에서나 마찬가지로 예술에서도 우리는 우리가 관계하는 세계가 어떤 것이며, 어떻게 우리가 이 세계에 가장 잘 접근할 수 있을가를 모색하는 것으로 되고 있다.

「인간은 본질적으로 사회적 현존을 영위한다는 인식과 더불어 사회학이 학문적 사고의 중심으로 주축을 이루는 학문이 되었고, 그 문화체계 안에서 과거에는 신학이나 철학이 담당했던 주요 기능

*메를리 폰티는 「현상과 예술」에서 예술을 「말없는 사유」로 표현하고 있다.

을 떠맡게 되었다. 이러한 새로운 방향정립의 덕분으로 예술에도 여타의 문화체와 단일화하는 의식이 증대]*하게 된 이즈음 한 작가에 있어 그가 갖고 있는 사회의식(물론 이것은 개념화될 수 있는 의식이 아니라 직관적이고 감성적인 체득으로서의 사회의식을 말한다)이 어떻게 회화라는 매체를 통해 구체화되고 있는가 하는 검토는 의미 있는 일일 것이다.

이런 사회의식의 회화적 변용은 순차적이긴 해도 대체로 세 가지 유형으로 나타나고 있다. 이 세 가지 유형은 70년대 중반 이후 80년대 초반의 시대적 상황과 그에 대처했던 한 작가가 어떤 방법으로 그것을 해결해 가고 있는가를 보여주고 있다.

1 회 개인전('80년 10월·한국미술청년작가회관)에 선보인 「인간 이후」는 대체로 급격히 팽창한 도시구조, 혹은 사회구조에서 밀려난 개인의 소외와 더불어 인간끼리의 거리감을 보여주고 있다. 하이에카의 말을 빌지 않더라도 예술은 인간이 발견한 존재탐구의 뛰어난 방법이며, 자각적이든 아니든 간에 인간에 대해 의미를 전달하는 일이며, 세계와 인생의 의미에 관해서 사람들의 주의를 불러일으키고 고양시키는 일이다. 사실 오늘에 있어 예술의 목적이 미이어야 한다면 예술가의 기능이 미를 창조하는 것이어야 한다고 주장하는 사람은 없다고 본다. 오히려 미라고 생각되는 부분들을 거부하고 있다고 볼 수 있다. 그것은 작품의 목적이 어떠한 희생을 치르더라도, 필요한 경우에는 추악이라는 대가를 지불하더라도 한결같이 현실을 묘사하고 표현하고 있기 때문이다. 오늘에 있어 거짓 예술가, 스스로 아카데미한 예술가라고 칭하는 자들만이 아름답고 빛나는 작품을 만들려고 애쓰고, 진실을 밝히려는 노력보다 인기를 얻으려는 데 급급하고 있을 뿐이다.

안창홍의 「인간 이후」를 대할 때 그에게 있어 예술은 도덕적, 사회적 의의에서 분리될 수 없음을 다시 인식하게 된다. 기존의 인쇄매체, 잡지나 사진 등의 매체를 한 화면에다 조합한다. 여러 개의 사건과 표정이 한 화면에 구축됨으로 해서 화면의 구성은 대단히 복잡해진다. 그것도 어떤 일관성을 갖는 법이 없이 개개의 사건은 개개의 발언을 선명하게 나타낸다. 외형적으로 주된 시선이 없으므로 일반적인 구상화에 익숙해진 눈에는 낯선 광경으로 다가온다. 화면의 중앙 상단에 회색의 현대식 빌딩이 표정없이 서 있고, 우측 상단에는 무장한 경찰의 무리와 군중이 그 배경으로 배치되어 있다. 화면의 우측에서 좌측으로 시선이 옮겨지면서 무리진 인물들은 개별화된 인물로 와해되고 동체와 얼굴, 수족 없는 의복만이 사람을 대신하는 장면으로 진전된다. 그 뒤로 그림자처럼 인물 서넛을

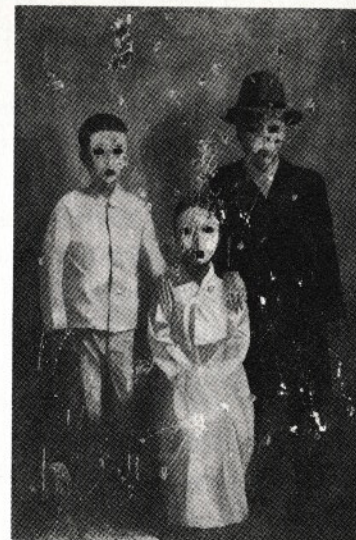


*인간이후, 1979년, 182.
5×95cm. 종이에 풀라쥬

배치한다. 그리고 의자에 앉은 인물, 반쯤 지워진 머리에 망원경을 들여다 보는 인물과 오염하는 여자의 얼굴, 헬멧으로 얼굴을 완전히 가린 인물을 화면의 중앙 하단에 배치했다. 이것이 이 작품의 소재로 동원된 전부이다. 그리고 이 소재의 인물들은 한결같이 얼굴이 지워진, 표정없이 멍하니 뚫린 눈만 가진 것으로 묘사되어 있다. 쓰러진 여자와 쓰러지고 있는 남자, 이런 정도가 이 작품이 갖는 표정이라면 표정이랄 수 있다. 게다가 이런 소재들은 어떤 구성적 의식 아래 적합하게 놓여져 있지도 않다. 말하자면 여러 장면이 긴밀하게 연결되어 있는 뛰어난 구성력도 보이지 않고, 산발적이고 우연한 선택과 위치가 화면에 배치되어 있을 뿐이다. 그러나 표정이 지워져 버린 인물들, 전혀 상관없는듯이 보이는 몇 개의 사건들이 그들 각자의 표정을 잃게 하지 않은 채 하나의 공통적인 감흥을 안겨다 주는 것은 도리어 소재의 산개 때문이다. 여기서 우리는 이 작가의 회화적 감수성이 얼마나 적합하게 소재를 다루고 있는가 하는 것을 알 수 있다. 일부가 지워지고 선이 그어지고 색이 첨가되면서 서서히 화면은 관자의 가슴 속으로 응집되기 시작한다. 그것은 마치 집단 속에서 소외된 개인, 대량사건 속에서 외면되고 있는 사건, 사람과 사람 사이의 거리감 등으로 읽히게 되는 것이다. 아무런 유기적 관계도 없이 철저히 혼자 세워둔 인물이 갖는 무표정은 현대의 한 풍속도를 그대로 보여주고 있는 것이다. 거기에는 어떤

표정도 이야기도 없이 철저히 개별화되어 버린 인간이 있을 뿐이다. 여기서 우리는 그가 대항할 수 밖에 없었던 상황을 이해하게 되고 그런 상황을 직시하는 작가의 냉정한 시선을 엿보게 된다. 그러나 그의 작업이 이런 정도에서 끝나고 말았다면 결코 그는 감도 높은 필름으로서의 역할을 하지 못하고 말았을 것이다. 현대인의 소외감, 대중의 폭력 속의 개인의 표현은 이미 많은 작가들이 시도했고 지금도 시도되고 있는, 그저 그렇고 그런 상식적인 소재의식으로는 결코 한 사람의 가능성 있는 작가로 부각되지 못했을 것이다. 화면의 중앙 하단에 있는 한 사람, 유일하게 표정을 가진 여자 때문에 이 작품은 산발적인 구성에도 불구하고 팽팽한 긴장된 감흥을 우리에게 전달하고 있다. 오열하는 여자, 그녀는 작가 자신일 수 있으며 그가 얼마나 이런 상황에 눈뜨고 있는가 하는 것을 보여준다. 얼마나 민감하게 상황에 대응하고 있으며, 그보다 얼마나 적당하게 이런 상황을 회화화 하고 있는가 하는 것을 알게 한다. 오랫동안 참았던, 막연하게 느꼈던 소외감과 불안이 표정 없이 무겁게 이어오다 이 여인에 와서 오열하고 말며 그의 회화적 감수성을 탄력 있게 보여준다. 이 여인에 와서 집단 속에서 소외된 개인, 외면되고 있는 사건, 사람과 사람 사이의 거리감 등이 극명하게 현실화된 형상력을 맛보게 된다.

사변 이후 우리의 도시는 급격히 변모되어져 왔다. 농경사회의 의식을 채 벗어나기도 전에 대도시의 폭력권에 끼여든 것이다. 도시는 점점 커지고 군중은 더욱 강력해졌다. 여기에 비해서 개인은 점점 군중 속의 얼굴 없는 익명의 사람들이 되어가고 군중으로부터 압력을 받고 있다. 누군가가 지적했듯이 현대의 악은 얼굴 없는 스스로가 되어 버려 악의 폭력에 무관심한 인간의 내부에 살고 있는 시대인 것이다. 안창홍의 이 작품은 이런 상황을 선명하게 재현시켜주고 있다. 그는 이런 상황에 대해 목소리 높여 어떤 이야기도 하지 않는다. 그의 화면 속의 인물처럼 무표정하게 그 속에 묻혀 있을 뿐이다. 그러나 말하지 않을 수 없을 때 그는 입을 막고 오열하는 여자를 보여준다. 그것은 소극적인 자세가 아니라 가슴을 끓어대는 간질환자 같은 측은함과 긴박감과 정체를 알 수 없는 억울함, 공포감까지 숨겨져 있음을 감지케 해 주는 적극적인 표현이다. 짙은 감정이 노출되었다고 지적할 수 있긴 하나, 그것은 이 작품에서 크게 문제되지 않는다. 그의 작품은 몽타주적 집합으로 관계 없는 사건들을 한 화면에 구성함으로 대중 속에 상호 소외된 개인의 존재를 극명하게 보여줄 뿐만 아니라, 우리 모두의 울음으로 끌어내므로 불확실한 현실의 상황을 자연스럽게 여러 사건의 동시적 구축을 통



*가족사진. 1982년. 76×115cm. 종이에 유채

해 표현해 내고 있다. 그것은 천박하고 흥분된 목소리가 아니라 명료한 발언으로 무관심 속의 악의 확대, 도시 문명의 폭력에 대해서 대항하고 있는 것이다. 그러나 어쩌면, 안창홍 개인은 우리가 수월하게 이야기 하는 영혼이니 심리적 반응이니 역사의식이니 사회의식이니 하는 것들을 전혀 개의치 않고 있는지도 모른다. 그러나 작가로서의 그는 이런 문제에 대해 어느 누구보다 감도 높은 필름의 역할을 하고 있다.

「인간이후」의 형상 속에서 나타났던 얼굴 없는, 혹은 표정 없는 인물들이 갖는 냉혹한 이미지와 황폐한 도회의식은 '82년 10월에 있는 「김용기·안창홍전」의 「가족사진」 시리즈의 작품에서 더욱 회화적 승화로 이끌어져 간다. 도시라는 거대한 공간 속에서 파괴되거나 함몰된 인간 군상에 대한 그의 시선은 한 가족의 파괴적 상황에 이르게 된다. 그것이 「가족사진」의 시리즈다. 물론 이 「가족사진」은 1회 개인전 때에도 몇 작품 선보인 것이다. 그러나 그 때의 요설체적 기법, 즉 선을 긋거나 부호를 붙이거나 글을 써넣거나 하는 요설을 완전히 극복한 함축된 형상으로 표출하고 있다. 그만큼 그의 입은 무거워지고 표현은 더 냉정하게 된 것이다. 그것은 사회구조의 변화에 의해서 소외된 개인, 그 개인이 구성하는 최소의 단위인 가족마저 와해되는 그런 상황에까지 부딪치게 된 것이다. 개인이 최후로 안주할 수 있는 거처의 파괴로 상황은 더욱 심각해진

셈이다. 그런데 그의 「가족사진」은 사회구성의 최소 단위의 파괴라는 데까지 오자 사회적 대응 의식보다 인간이란 도대체 무언가 하는 근원적인 물음을 보여준다.

그의 「가족사진」이 보여주는 첫인상은 무언가 이름지을 수 없는 곱고 폭력적일 정도의 잔혹한 인간에의 시선이다. 인간에 대한 당혹한 시선과 인간존재의 근원적 물음을 안겨다 주는 것이 「가족사진」이라 할 수 있다. 「인간이후」가 소외당하고, 전체에 의해 억압당하는 인간의 개별적 양상을 우리에게 보여주었다면, 「가족사진」은 그 개인이 철저하게 황폐화되어 버린 아픔으로 다가오는 작품이다. 첫 개인전에 나타나는 화면의 특징은 인쇄매체 등을 이용한 선, 숫자, 기호, 문자 등의 요설적 매체에 의한 화면이었다. 절제에도 불구하고 화면 내에서는 작가의 어느 정도 흥분된 시선과 행동을 볼 수 있다. 그러나 그 후에 발표된 「가족사진」은 좀더 빗겨간 자세에서 세상을 보고 있다. 우선 그는 직접 형상을 만들기보다는 기존 사진을 이용해서 화면의 형상을 구축한다.

「가족사진」이란 항상 친근하고 다정한 인간의 따스함을 안겨다주는 그런 장면이다. 그러나 그런 장면이 그의 작품으로 채용되어 오면서 동상이몽의 인간의 근원적인 고독감으로 전환되어 나타난다. 표정이 없어진 얼굴, 커다랗게 뚫어놓은 눈, 종이의 구겨진 면 같은 코, 죽은 자들의 멍하니 벌려진 입들로 우선 따스하고 인간적인 표정이 황폐한 표정으로 바뀌어져 버린다. 그리고 몸체와 사지가 없이 혈렁하게 걸어놓은 듯 보이는 의복의 묘사로 몸체를 이룬다. 회색조의 채도가 낮은 단색 계통으로 화면 전체 분위기를 압도시킨다. 그리고 그가 쓰는 특수한 부식기법으로 화면 내의 여기저기를 마치 낡은 사진의 흠집처럼 만들어 사실적인 사진의 인상을 재생한다. 「가족사진」이 구축한 외부적인 인상은 이런 정도이다. 무겁게 깔린 단색조의 바탕과 해골에다 인피를 씌운 듯한 인물의 표정, 그리고 바람이 술술 통할 것 같은 동체, 그러나 이런 단순한 표현이 도리어 사진이 갖는 단순성과 일회적 순간성을 잘 나타내고 있다. 이런 화면 형상은 첫번째 개인전에 비해 사물 혹은 세계를 보는 눈이 훨씬 차분하고 냉정해졌음을 나타낸다.

「가족사진」은 암묵의 표정으로 세상을 바라볼 수 있게 된 것일까. 황폐한 표정과 수의 같은 의복, 그리고 암울한 배경 등이 가족 사진이라는 친근성과는 다르게 생전에는 가족이었으나 지금은 전혀 상관없는 망자로서, 생전의 가족에 대한 애절한 그리움이 작가의 이런 환영을 가능케 한 그런 분위기로 화면을 구축하고 있다. 또한 그것은 가족이라는 어휘마저 생경해질 정도로 이기적으로 변한 인

간 심성의 표현이기도 하다. 그의 이런 시선은 조형적인 효과로 해서 더욱 가중되어진다. 「가족사진」은 조형적으로 삼차원의 공간을 만들려는 노력(사실적인 묘사를 통한 현실감의 획득) 보다 사진이 가진 삼차원적 가시현상을 이차원의 평면공간으로 해석해 냄으로 삼차원적 실재감 대신에 정신적 공간을 표출해 내게 된 것이다. 그것은 삼차원 공간에 대한 이차원적 등가물로서 새 발견이다. 그는 여기서 그 특유의 정신적 전달이 가능한 형식적 성공을 획득하고 있다. 그가 강박관념처럼 잡혀 있는 삶에 대한 근원적인 고독감과 가족의 와해라는 현대적 삶의 비정함을 표현할 형식을 얻어내는데 일단의 티켓을 따낸 것이다. 삼차원적 착시를 부정하고 이차원을 인정하려는 정직성이 이차원 공간을 표현의 주된 방법으로 채용하게 되었고, 이런 과감한 방법이 구상적인 형상을 지닌 채 그가 나타내고자 한 의도, 삶에 있어서 정신적인 문제가 상대적으로 부각되어진 것이다. 이러한 노력으로 표출된 그의 화면은 현대적 삶의 인간에 대해서 너무 냉소적이고 병적인 인상을 버릴 수 없다. 현실을 너무 부정적으로 보는 듯한 인상을 버릴 수는 없어도 결코 부정적인 것만은 아니다. 그는 이 작품을 통해 현실적 삶 속에서 현실적 삶의 표상이 「가족사진」에만 머물러 있는 것이 아니라 현실 저쪽도 응시하게 된 것이다. 「인간이후」의 황폐함이 한 여자의 사실적인 표정에 의해서 고발되고 정제되듯 그런 시선은 가족사진에 표현되는 현실 저쪽도 응시하게 한 것이다. 그의 소재들이 공허한 눈, 황폐한 현실의 눈이긴 해도 현실 저쪽의 가족사진을 향한 애절한 눈이라는 것은 금방 드러나는 특징이다. 그는 오늘의 상황을 비극적으로 파악하고 있지만 항상 애정어린 눈으로 인간과 인간의 삶을 보고 있다. 그가 세계의 본질, 시대적 상황에 함몰된 인간의 가치, 대상의 더 깊은 곳을 응시하려는 회구가 너무 강하기 때문에 화면에서의 난폭성이 나타나는 것이다. 그러나 그의 이런 표현은 도리어 우리가 놓치고 있는 미세한 자극까지 그의 필름으로 수용할 수 있는 그런 능력일 뿐이다.

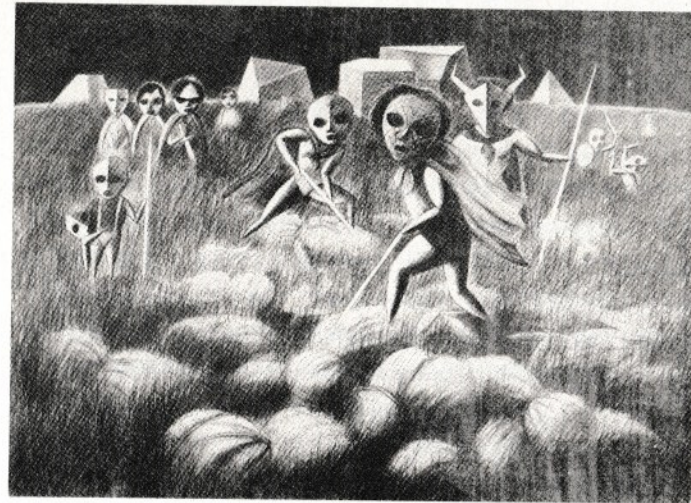
「가족사진」에서 극도로 개인화됨으로 해서 가족이 와해된 시대적 상황의 절박함과 인간의 근원적인 고독감을 표출해 내는 능력, 조형적 처리에서 이차원적 방법의 수용으로 인한 이런 상황의식을 더욱 효과적으로 회화화시키는 그는 감도 높은 필름임에 틀림없다. 실제로 우리가 안줄 수 있는 곳은 「가족사진」의 일상성이 아니라 「가족사진」의 황폐한 고독감 속이 아닐까. 외딴 섬에서의 잠시의 정박이 「가족사진」의 따스함이라면, 우리가 생활하고 있는 곳은 그의 「가족사진」의 황폐함 속이 아닐까. 이 작품이 주는 시선은 「가족

사진」만이 아니라 가장 친근한 가족을 극대화시킴으로 세계를 만나게 하고, 역으로 「가족사진」이라는 구조 속에 세계와 우리가 몸 담고 있는 현대사회의 구조를 함축시키고 있다는 데 의미가 있을 것이다. 폭력적인 산업사회의 구조 속에서 왜소한 인간 운운하는 이상한 구호가 아니라 한 장의 사진에서 우리가 처하고 있는 삶의 현장을 적나라하게 보여주고 있는 것이다. 「가족사진」은 각박한 현실 상황에 대처하는 인간에 대해 근원적인 애정을 일깨워 준다는 의미에서 높여 평가되어야 할 것이다.

사회구조에서 파생되는 인간의 비극적인 모습은 인간의 근원적인 존재 문제로까지 확대되어졌다. 그러나 근래에 들어 그의 시선은 이제까지의 방법을 버리고 새 기법을 개발함으로 새로운 양상으로 변모되고 있다. 그것은 '83년 7월의 「현실과 발언전」 '84년 4월의 「안창홍전」에 내보인 색연필 작업이 그것이다.

색연필이 가진 섬세하고 선명한 색채감 때문인지, 아니면 연필이 갖는 선묘적 성격 때문인지 대단히 드라이한 기법과 소재를 냉정하게 이끌어 가는 것은 같으나, 그의 시선이 사물을 떨어져 보는 시선에서 발언이 강하게 확대되어졌다는 것은 변모가 아닐 수 없다. 그의 회화적 변용에 있어 감정의 절제에도 불구하고 이야기하지 않으면 안될 상황에까지 오게 된 것일까. 「인간이후」에서 그가 표출하고자 했던 소외의식은 인간관계의 몽타주적 거리감에도 불구하고 그가 개입되어 있는 양상을 띠고 있으며, 그의 갈등이나 목소리도 분명하게 느껴졌다. 그로 인해 그의 대응방법도 명확하게 드러났다. 「가족 사진」에서 작가를 완전히 배제시켜 버리고 「가족사진」이라는 대명사로 상황을 대치시켜 버려 그는 대상과 진술에서 그 자신을 떼어낼 수 있는 시선과 방법이 함께 가능했던 것이다. 그런 맥락으로 그는 「인간이후」보다 「가족사진」에서 좀더 냉정한 태도로 그에게 부딪치는 문제들을 형상화할 수 있었다. 그런데 근래에 들어 그의 색연필 작업은 앞서의 작업과는 상당히 변모된 느낌을 주고 있다. 그것은 현실적 상황의 대처가 「인간이후」나 「가족사진」처럼 직접적이 아니라 신화나 혹은 이야기 속으로 몸을 숨겨서 표현하고 있다는 것이다. 「인간이후」 「가족사진」이 상황의 표현이라면 색연필 작업 「위험한 놀이」는 상황의 연출, 혹은 진술이다. 「인간이후」 「가족사진」이 이미지에 의존하고 있는 데 비하여 「위험한 놀이」는 의미의 진술에 의존하고 있다는 점이다. 함축된 표현으로는 말할 수 없는 산문적이고 직접적인 진술에 의해서만 전달이 가능한 그런 태도인 것이다.

그에게 있어 상황은 점점 어려워지고 있는 셈인데 거칠거나 분명



*위험한 놀이, 1984년.
109.5×79.5cm. 종이에 색
연필과 파스텔.

한 표현이 아니라 섬세하고 공력이 많이 드는 작업에 의해 화사하고 유머스럽게 표현하는 데 문제가 제기된다. 이 그림들에서는 고민하는 모습이나 찌푸린 चेस्처는 없다. 얼굴 없는 멍한 표정도 남아 있지 않다. 화면에서 인간을 완전히 사라지게 한 후, 비유만이 남아 의미를 전달하는 형상을 보여주고 있다. 인형들의 놀이, 그것도 탈을 쓴 인형으로 이중으로 표정이 감춰져 있다. 표정을 철저히 은폐시킨 후 그들의 놀이는 위험하기 짝이 없이 연출된다. 주거였던 공간은 기하학적 입방체로, 대지는 풀밭으로 변해버린다. 풀밭에는 평화가 아니라 「위험한 놀이」로 인해 파괴된 인형들이 흩어져 있다. 어떠한 인간적인 표정도 배제된 화면이다. 물론 「가족사진」의 냉혹한 시선에서 그의 이런 전환의 징조가 없지 않으나 그런 황폐함 속에서도 찾아볼 수 있는 인간애가 「위험한 놀이」에 와서는 화면에서 인간의 시선을 거두어 버림으로써 철저히 부정적인 태도를 보여주고 있다.

개인의 극단적인 개별화와 이기주의, 집단에서의 소외, 소속감 결여, 첨예한 자기방어 의식, 집단의 극대화와 횡포 속에서 개인의 심상은 풀잎같이 날카로워지고 있음을 「위험한 놀이」는 극명하게 보여준다. 그러나 이런 상황을 바로 말할 수는 없다. 직접적인 진술은 자칫 잘못 표현되면 예술적 기능을 천박하기 이를 데 없는 도구로 타락케 하고 말기 때문이다. 결국 상황은 이중의 탈로 은폐될 수

밖에 없다. 그는 이런 어려움을 인형이라는 소재와 색연필이라는 매체로 명쾌하게 표현해 내고 있다. 이 작품을 「가족사진」 「인간이후」와 연관시켜 본다면, 현대문명에 의한 가족의 철저한 와해로 개체로서의 개인의 가치는 소멸되어 버리고, 개인이란 이중의 탈을 쓴 인형으로 남게 된다. 그 인형은 이미 표정을 잃은 「위험한 놀이」만 하는, 어떤 죄의식도 가질 필요가 없이 서로 파괴해 버림으로써 파괴되는 인형극으로 전락한 개인인 것이다. 거기에는 인간이 안주할 수 있는 어떠한 거주지도 상정될 수 없는 기하학적 입방체만이 배경이 된 비극적 현장이다. 그러나 이 작품에 대한 이러한 독해에도 불구하고 이 작품이 갖고 있는 문제점은 상황의 진술에 못지 않게 위험하게 남아 있다. 그것은 상황의 진술이라는 입장으로 경사된 태도 때문이다. 예술이 어떤 의미에서건 의미의 전달이라는 사실은 부인할 수 없다. 그러나 그것이 노골적인 일러스트레이션의 의미망으로 그친다면 우리는 예술적 표현에 의한 감흥이 아니라 정서의 폭로라는 비예술적 상황에 다가가게 된다. 이런 점에서 이 작품의 비극적 상황의 극명한 표현에도 불구하고 일러스트레이션의 의미망으로 변모될 수 밖에 없는 그 상황의 표현을 어떻게 회화적 평가가 가능하게 하는가 하는 것을 문제로 남긴다.

3

예술작품이 삶의 총체적인 표현으로 해석될 때 그것은 인간의 모든 소질과 성향, 관심과 노력, 사상과 의지가 얹혀 있는 직접적인 존재 및 의미의 연관성으로 이해되어야 한다. 그것은 과학이나 학문과 같이 개별적이며 분석적인 삶의 파악이 아니라 삶의 총체성으로서의 표출인 것이다. 구체적인 체험과 순수한 감각적 인상에 의한 성과이다. 예술은 그것이 지닌 바 가장 명확한 감득성을 고수함으로써 현실을 가장 인상적으로 생생하게 완전히 반영해 준다. 예술이 이 현실을 포기한다면 예술적 표현은 직접적으로 영향을 주는 호소력을 잃고 만다.

안창홍의 작업은 「위험한 놀이」가 갖는 문제에도 불구하고 현실을 표현하기 위해 회화적 감득성을 상실하지 않았기 때문에 더욱 명확하게 현실을 나타내고 있으며 그의 작품이 우리에게 환기시키는 현실 또한 호소력을 갖는 것이다. 그의 「인간이후」 「가족사진」 「위험한 놀이」 등이 조금씩 다른 현실대응 의식을 보이지만 회화적 감득성 안에서 구체적이고 직접적으로 감각에 맞닿게 함으로써 추상적이거나 이성적이거나 보편적인 것으로부터 해방시키고 있다. 결

국 이 작품들은 어떤 이념을 전달하거나 확보하기 위한 것이 아니라 관념과 실제 및 보편개념으로 인하여 사실이 은폐되지 못하도록 막는 역할을 해낸 것이다.

요즈음 역사의식이나 민중운동이니 하는 주제의식을 강력하게 내세우면서 남의 작품을 그들의 기치에 맞지 않다고 타매해 버리고는 시대의 기사연하는 감정이 제어되지 못한 천박한 작품들이 얼마나 회화적 감득성을 상실한 채 감동을 강요하고 있으며 호소력을 잃고 있는가 하는 사실은 깊이 반성해야 할 것이다. 왜냐하면 예술은 관념의 전달이나 프로파간다일 수는 없는 일이다. 하나의 잘된 구체적 체험—작품—은 관념이나 이상을 가능케 하지만 하나의 관념을 추상하지는 않기 때문이다. 하나의 이념을 주장하게 된다면 그것은 이미 예술이기를 거부하는 것이거나 예술성을 상실하게 될 위험이 따른다. 그러므로 오늘날의 시대 속에서 우리는 어느 경향의 작가를 더 훌륭하다고 말하는 유혹에서 벗어나야 한다.

안창홍은 집단 속에서 개인의 소외의식이나 가족의 와해로 인한 인간적인 고독, 개체적 가치를 상실한 시대적 상황에서도 결코 천박하게 고발하거나 강요하지 않기 때문에 여타의 사회의식 운운하는 작품과는 다른 면모를 지닌다. 그것은 회화적 변용에 의해 현실을 수용한다는 태도 때문이다. 「하나의 사회적 상황은 하나의 기회이지만 예술적 사상(事象)의 등장을 강요하는 원인은 아닌 것이다. 기회와 사상은 타당하고 의미 깊은 방식 안에서 결부되어야 하는 것이다」* 감정의 성공적 묘사는 아주 강렬한 감정과의 결합상태보다는 오히려 일정한 간격을 전제한다는 것을 인식해야 하고, 눈물이 글썽이는 눈으로는 어떤 것도 볼 수 없다는 사실을 알아야 한다. 어쨌든 「한 작품의 사회적 정치적 작용은 그 의도가 노골적으로 드러나지 않으면 앎을수록, 또한 동의를 덜 구할수록 그만큼 더 강하다는 사실」*을 기억해야 할 것이다. 그런 노력에서만 「인간이후」 「가족사진」 「위험한 놀이」의 비극적 상황에서처럼 삶의 진실이 진솔하게 호소되어 올 것이다.

〈1985년〉

*Aronold Hauser : 같은 책 p. 38.

*Aronold Hauser : 같은 책 p. 128.