

시대의 증언자, 시대 정신의 담지자 안창홍의 그림 세계¹⁾

김종기(미술평론가, 철학박사)

1. <인간 이후> 연작에서 <위험한 놀이> 연작으로

- 현실의 우화적 변용과 마술적 리얼리즘

안창홍 화백의 말로부터 시작해 보자.

누가 내게 화가로 사는 동안 행복했냐고 묻는다면 그냥 진실을 보려고 애써왔다고 답하겠다. 양지보다 음지를, 역사의 주체이면서도 승자 독식에서 제외된 희생자, 야만의 역사에서 이름도 없이 묻혀간 망자의 제의를 치러주듯 그 희생자들의 시선으로 역사를 바라보기 위해 노력했다. 먼 훗날 내가 살았던 이 세대의 아픔과 진통을, 사람들이 내 작품을 보고 느낄 수 있다면 좋겠다. 내게 미술은 구속받지 않는 자유 정신이자 부조리에 대한 분노와 저항이고 증언이며 시대정신의 산물이다.

안창홍은 그의 작가적 삶 전체를 통틀어 시대정신을 잃지 않고 시대의 증언자로서 작품을 통해 희생자들의 슬픔을 공유하며 그들과 연대하고, 시대의 불의를 비판하고 저항해 왔다. 그의 작품은 때로는 권력에 의해 가해지는 폭력을 직접 노출하여 보여주기 때문에, 때로는 소비 자본주의 사회에서 벌어지는 성과 욕망을 직접적으로 보여주기 때문에, 때로는 권력의 폭력에 희생된 이름도 없는 이들의 상처를 가감 없이 보여주기 때문에 너무 강렬하다. 그러나 전체를 관통하는 것은 “부조리에 대한 분노와 저항이고 증언”이다.

안창홍은 1953년 밀양에서 경찰공무원의 셋째 아들로 태어났다. 어린 시절 부모님의 이혼으로 발생한 가족의 해체는 그에게 큰 심적 트라우마를 남겼다. 초등학교에 입학하기 전까지 유년기를 밀양에서 보냈다. 아버지를 따라 부산으로 근거지를 옮기고 난 후 중학교를 졸업하자마자 집을 나와 독립생활을 하기 시작했다. 이후 독학으로 부산 동아고등학교를 다녔지만 일 년 반이 지나 등록금을 내지 못해 제적당했고, 공사판 막노동, 핸드백 가게의 도안사 등으로 일하면서 현실에 대해 눈을 뜨기 시작했다.

안창홍은 충무동, 남포동, 부평동, 대청동을 옮겨 다니면서 청년 시절을 보냈다. 안창홍은 이곳에서 결혼하여 가정을 이루고 두 아들을 낳았다. 또한 고등학생 시절부터 청년기의 주요 작품들, <인간 이후> 연작, <가족사진> 연작, <위험한 놀이> 연작, <전쟁> 연작 등을 만들었다. 이곳은 당시 미문화원(현 부산근현대역사관 별관)이 있었던 지역이며, 부마민주항쟁 당시 부산의 학생과 시민들이 박정희 유신 독재에 저항하면서 대규모 거리 시위를 벌였던 곳이며, 또한 5.18 민주화운동을 방조하거나 묵인한 미국에 대해 분노한 청년 학생들이 미문화원에 방화 사건을 일으킨 곳이다. 또한 이곳은 전국적으로 87년 6월 항쟁이 가장 대규모로 발생했던 바로 그곳이었다. 안창홍은 여기서 부마민주항쟁을 겪었고, 5.18 광주 민중항쟁의 소식을 들었고, 6월 항쟁 당시 거리에서 적극적으로 직접 시위에 참여했다. 그리고 그 모든 경험은 작품으

1) 이 글은 「안창홍. 드로잉, 오래된 미래」라는 제목으로 2024.7.8.(월)~10.11(금) 동안 부산광역시중구문화원·북병산작은미술관에서 이루어진 부산 출신 안창홍 화백 전시 도록(김종기 평론)의 아주 긴 비평문 중 일부를 발췌하고 축약한 것이다. 이를 통해 작가 안창홍의 진면목이 일부나마 전달되기를 기원한다.

로 외화되었다.

초기 <자화상>(1973), <거울 속의 자화상>(1973), <우주의 심장>(1973)과 같이 화가로서 자신을 성찰하며, 자신의 정체성을 스스로 정립하려는, 자의식이 짙게 배어나는 작품을 지나 안창홍의 그림은 <병실>(1976)(그림 1)과 <화장막에서>(1976)(그림 2) 등에서 강한 실존주의적 색채가 깃든 표현주의적 양식을 보여준다. 그런데 이 두 그림에서 안창홍은 이미 사람들의 눈을 그리지 않음으로써 존재자 또는 주체의 소멸을 암시하고 있다.



그림 1, 병실, 1976, 캔버스에 유채, 100 X 80.3cm



그림 2, 화장막에서, 1976, 캔버스에 유채, 72.7 X 60.6cm

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.

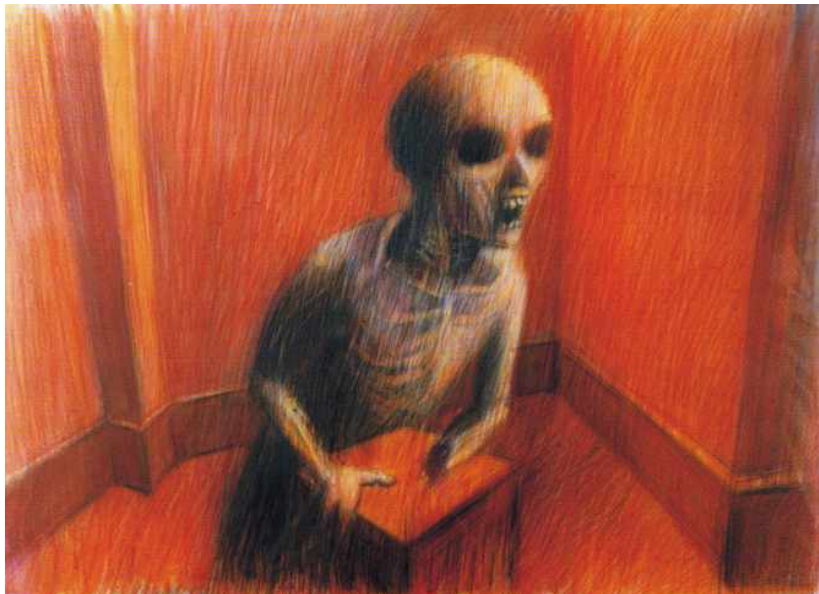


그림 3, 절규, Scream, 1986, 종이 위에 색연필, 드로잉 잉크, 79.5x109.5cm

그리고 1986년 작 <절규>(1986)(그림 3)에서 이러한 표현은 더욱 강화되어 갔다. 그리고 이 시기 중요한 작품 중 하나로 <그날의 기억>(1980)(그림 4)을 들 수 있다. 이 작품은 당시 80년 5월 광주 민중항쟁에서 발생했을 법한 여러 장면을 눈과 입이 뚫린 가면을 쓴 듯한 생경

한 이미지의 사람들이 고통스러워하고 그 속에서도 서로 일으켜 세워주는 형상으로써 그린 작품이다. 더 나아가 작가는 그림의 표면을 무질서하고 거칠게 긁어 두었다. 이 흔적과 자국들은 우리 역사 속의 여러 상처, 희생자들의 아우성과 외침의 흔적이라 할만하다. 이러한 표현 기법은 당시의 여러 작품과 이후의 작품들에서도 지속적으로 등장한다.



그림 4, 그날의 기억, 1980, 종이 위에 유화물감, 수성페인트, 171 x 114.5cm

또한 1984년 전쟁이 지닌 근원적인 폭력과 억압적 성격을 드러내는 작품 <전쟁> 연작들과 특히 <전쟁 2. 보리밭에서>(그림 5) 등은 마치 고야의 <1808년 5월 2일>, <1808년 5월 3일>(1814)과 <제 자식을 잡아먹는 사투르누스>(1820-1823) 등의 작품처럼, 6.25 전쟁을 다루면서도 반공 이념이 아니라 전쟁 자체의 보편적 살육과 공포를 다루고 있다.

안창홍은 1979년부터 1982년 사이에 걸쳐 여러 장의 <가족사진> 연작을 그렸다. 그리고 이 연작은 1985년의 <기념사진 -봄날은 간다> 연작과 이어진다. <가족사진> 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 핏줄을 그려놓고, 시대의 진통을 오버랩하는 작업을 시작했다.²⁾

<가족사진> 연작에서 그는 가족사진의 얼굴을 가면으로 처리하고 눈과 입에 구멍을 뚫음으

2) 채연, 「안창홍: 입체로 그리는 ‘얼굴’」, 『아트 인 컬처』, 2017.7, p. 106.



그림 5, 전쟁 2(보리밭에서), 1984, 종이에 색연필과 파스텔, 79.5 X 109.5cm

로써 그림에서 묘사된 각 대상이 그림 밖 특정 대상을 지시하는 지시-참조(reference)의 관계를 지워버린다. 그리하여 그의 가족사진 연작에서 개개의 인물들은 우리 동시대의 보편적 인간상으로 그 외연이 확대된다(그림 6).



그림 6, 가족사진, 1980, 종이에 유채, 130.3 X 162.3cm

최근작 <유령패션>의 핵심 주제였고 이미 <인간 이후> 연작에서 보였던 ‘존재와 주체의 소멸’이라는 관념은 여기서부터 더욱 강하게 드러난다. 또한 안창홍의 사진-회화는 이중적이다. 그는 보통의 사진에는 없는 굵히고 찢기거나 흘린 흔적을 통해 사진을 낯설도록 보이게 만들어 감정이입을 차단하면서 그것에 대해 생각하게 만든다. 동시에 보통의 사진에 없는 그 상처 자국들은 나의 마음을 찢른다. 나는 이 사진-회화를 보면서 이 평범한 사람들이 겪었을, 역사 속의 비극적 사건을 떠올린다. 그리하여 이 사진은 더 넓은 의미에서 역사성과 보편성을 획득한다(그림 7).



그림 7. 기념사진 - 봄날은 간다, 1985.
사진에 잉크와 아크릴릭, 142 X 95cm

2. 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 소비자본주의에 대한 문명 비판적 의식으로 확대되어가는 토대가 된다. 그리고 그 토대는 소비자본주의에서 가장 천박한 형태로 드러나는 대한민국의 천민자본주의와 그 속의 '성과 욕망의 인간학'이다.

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 8 <우리들의 일상>). 원근법의 구도를 따라 묘사된 원경에는 87년 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), 탯줄이 떨어지지 않은 채 낙태된 아기가 있는 하수구와 그곳으로 바게트빵을 든 채 오줌을 갈기는 아이, 전경에는 팔뚝에 주사를 여럿 꼽은 채 스스로를 파멸로 몰아가는 마약쟁이 남자가 묘사되어 있다. 이를 통해 안창홍은

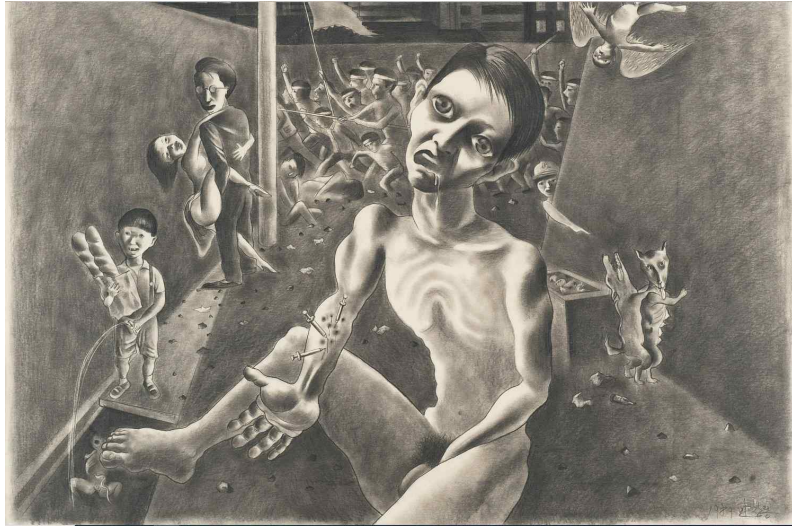


그림 8. 우리들의 일상, 1989, 종이에 연필, 79.5 X 109.5cm

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.

작품 <매춘>(그림 9)이 성을 소비자본주의 사회에서 쾌락의 관점에서보다 보편적 인간 소외의 관점에서 다루는 것이라면 <봄나들이> 연작과 같은 작품에서부터는 소비자본주의 사회에서 소비와 향락의 문제가 본격적으로 다루어진다(그림 10, 그림 11). 화려한 보석과 장신구로 치장한 부유층 여성들은 <매춘> 속의 여성이 사선(斜線)이긴 하지만 강한 눈빛을 유지하는 것과 달리 열이 빠진 모습으로 그려져 있다. 라캉(Jacques Lacan, 1902-1981)의 말처럼 주체는 “욕망하는 주체”이다. 그런데 욕망의 대상(객체/대상 a)이 항상 상실되어 있기 때문에 주체에는 항상 근본적인 ‘결여’가 욕망이라는 이름으로 부착되어 있다. 그런데 정신분석이 우리에게 가르치는 것은 우리의 욕망이 항상 타자의 욕망과 밀접하게 결합되어 있다는 사실이다.

그런데 허기나 갈증과 같은 욕구(need)는 충족될 수 있지만, 욕망(desire)은 기본적 욕구 너머의 충족될 수 없는 어떤 것을 가리킨다. 말하자면 어떤 명품(이라는 대상)을 가지고 싶은 나의 욕망은 그 명품을 가지게 되는 순간 사라지는 것이 아니라, 다른 대상으로 향한다. 이 과정은 다른 사람이 나와 같은 명품을 가지고 있는 것을 알게 된 순간 더 빨리 발생하게 된다. 왜냐하면 나의 욕망의 목적은 그 대상 자체를 소유하는 것이 아니라, 나를 다른 사람과 구별하는 차이를 소유하는 것이었기 때문이다. 따라서 욕망은 충족되는 순간 새로운 대상을 찾아 나서게 된다. 따라서 욕망은 항상 결여와 결합되어 있으며 궁극적으로 충족될 수 없다.

이미 장년기로 들어서는 안창홍은 소비자본주의 사회에서 인간의 욕망을 모든 인간이 추구하지만 실제로는 허깨비와 같이 충족될 수 없는 것임을 간파했으며, 화려한 보석과 장신구로 치장한 여성들의 열빠진 듯한 눈을 통해 허망한 욕망의 본질을 시각화시켜주고 있다. 또한 안창홍은 이글거리는 눈빛의 여자(그림 12 <여자>)를 마치 손에 잡히지 않는 욕망을 쫓는 ‘욕망의 괴물’로 묘사하면서, 그 반대로 인간의 얼굴을 한 <여행 떠나는 이무기>(1992)(그림 13)를 통해 욕망의 그 허망하고 비현실적인 과정을 우화적인 방식으로 보여주고 있다. 온갖 보석과 장신구, 명품과 화장으로 치장하고 여행 떠나는 ‘이무기’는 소비자본주의 사회에서 끊임없이

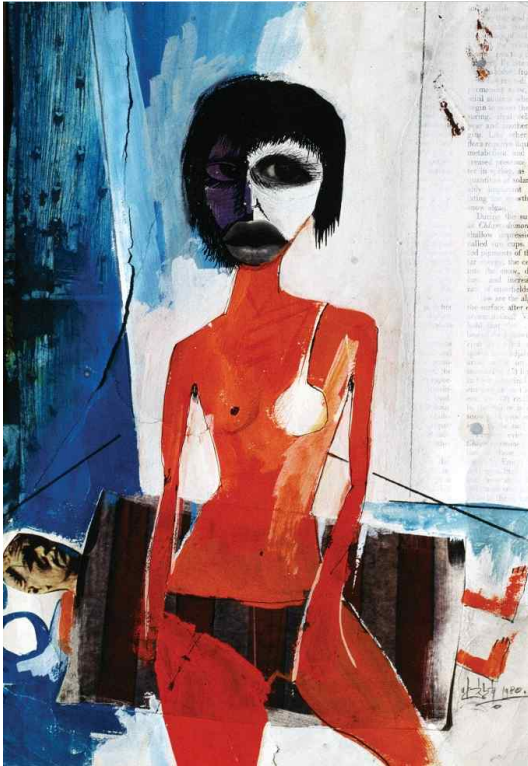


그림 9, 매춘, 1980, 색지에 콜라주, 35 X 23cm

욕망을 추구하는 인간에 대한 은유이다. 이 인간 이무기는 여행의 목적지에서도 자기 욕망의 궁극적 대상을 소유하지 못한 채, 욕망의 푸른 우주 속에서 끊임없이 표류하게 될 것이다.

안창홍은 이러한 방식으로 80년대 ‘민중미술’의 많은 작가가 베를린 장벽의 붕괴 및 동유럽 사회의 해체 이후 사회적 발언보다 내재적으로 침잠해 들어가는 것과는 다른 방향에서 여전히 소비자본주의 사회와 더 근원적으로 인간 문명에 대한 비판적 의식을 내보이는 작품을 제작해 나갔다. 이는 70, 80년대에 강렬한 사회비판적이며 저항적인 작품을 보이면서도 언제나 그것을 보편적인 인간 문명 및 세계사적 관점과 연관시켜 제기할 수 있었던 그의 능력에 기인한다고 할 수 있겠다.

이제 안창홍은 소비자본주의 사회와 그 욕망을 더욱 직접적으로 포착해낸다. 그것은 이미 전두환 군사정권이 집권 초기에 이른바 3S(Sports, Sex, Screen) 정책의 일환으로 부추긴 섹스 산업과 그에 부응하는 성적 욕망과 그 소비에 관한 탐구이다. 그 가운데 <우리도 모델처럼 3>(1991)(그림 14)은 이 시기 가장 대표적인 그림 중 하나이다. 여기서 대담하게 드러난 성적 행위의 노출과 관람자를 향한 시선은 관람자의 관음증적 엿보기를 유도하면서도 은밀하고 사적 영역에서의 성행위를 마치 공개된 장소에서 상연되는 포르노그래피처럼 대상화시키고 있다. 그리고 직접적이고 강한 육체적 탐닉에도 등장인물들의 눈은 서로 사랑하는 사람들의 마주 보는 시선이 아니라, 스스로를 대상화시켜 관람자를 바라보는 시선이다.

이러한 대상화는 그들에게 인격성을 박탈하고 사물화시킨다. 관람자는 포르노그래피처럼 중계되는 그들의 행위를 마치 관음증의 시각으로 엿보는 것이며, 작가는 바로 그것을 유도하고 있다. 그리고 대상화된 그들의 행위는 육체적인 결합에서조차 진정성이라고는 전혀 드러나지



그림 10. 봄나들이 1, 1990, 종이에 천,
유화물감, 109.5 X 79.5cm



그림 11. 봄나들이 2, 1990, 종이에 천, 유화물감,
109.5 X 79.5cm

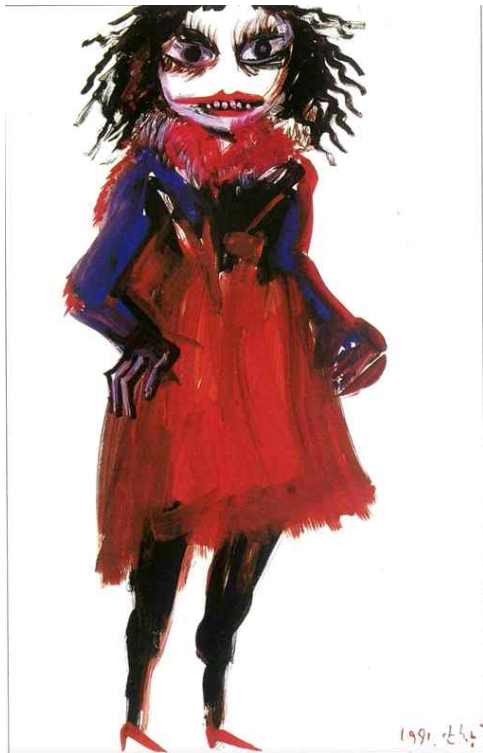


그림 12. 여자, 1991, 종이 위에 과슈, 48 X
75cm

않는 사물화된 것으로서, 소비자본주의 사회의 왜곡되고 소외된 육체적 탐닉의 대상으로서의 성(性)을 보여줄 뿐이다. 이것이 일차적으로 작가가 의도한 것이며, 작가 스스로도 이 작품의



그림 13, 여행 떠나는 이무기, 1992, 색종이 위에 오려붙이기, 76 X 56cm

의도를 그렇게 설명하고 있다.

그렇지만 이 그림은 작가 안창홍이 표출하고 있는 의도를 더 넘어간다. 프로이트에서 주체는 쾌락을 추구하면서도 그것이 자신에게 위협이 되면 그 쾌락을 스스로 통제한다. 전자가 쾌락원칙이라면, 후자는 현실원칙이다. 그런데 라캉은 이러한 쾌락원칙과 현실원칙의 조화 또는 현실원칙을 통한 쾌락원칙의 통제라는 프로이트의 틀을 넘어선다. 라캉은 욕망에 기초한 쾌락을 주이상스(jouissance)라 명명하는데, 그것은 희열 또는 향락을 의미하는 것으로 통상적인 쾌락이 아니다. 이 주이상스는 죽음도 불사하는 강렬한 쾌락으로서 현실원칙에 구속되지 않는다. 수벌은 여왕벌과 교미를 끝내는 즉시 죽고, 또한 숫사마귀의 다수는 교미 도중에 암사마귀에 잡아먹힌다. 이때 교미가 주는 희열, 주이상스는 삶에서 그 어떤 것과도 비교할 수 없는 쾌락이지만 그것은 곧 죽음으로 연결된다. 여기서 에로스(성적 충동)와 타나토스(죽음 충동)가 일치하게 된다. 그런데 주이상스는 우리의 무의식에 잠재해 있다. 이 주이상스를 위해 주체는

법과 제도에 의해 정해진 금기를 깨트린다. 그리고 그로 인한 처벌을 불사한다.

이 지점에서 주체의 분열이 생긴다. 그럼에도 주체는 이 분열 때문에 생기는 결핍을 충족하고자 하는 욕망을 거두지 않는다. 그래서 주체는 아버지의 이름, 또는 대타자의 이름으로서의 법을 파괴하고자 한다. 이와 같이 사회의 법과 질서 안에서 허용되는 수준을 넘어서는 주이상스가 바로 잉여 주이상스이며, 모든 인간은 이러한 잉여 주이상스를 가지고 있다. 잉여 주이상스는 현실원칙으로서 통제되지 않는 주이상스 그 자체가 목표이다. 여기서 주이상스는 과잉된 힘으로서 분출될 수밖에 없다. 이렇게 분출되는 주이상스는 아버지의 법, 대타자를 파괴한다. 여기서 쾌락은 고통 또는 불쾌와 하나가 된다.³⁾ 단적으로 말해 주체는 자신이 파멸될 위험을 무릅쓰고 극단의 희열, 주이상스를 향해 나아가는 것이다. 안창홍의 <우리도 모델처럼 3>(1991)은 소비자본주의 사회에서 향락은 자기를 지키는 현실원칙 아래 통제되는 것이 아니라, 자기 파멸로까지 치달는 주이상스임을 보여주고 있다. 비록 작가가 이것을 이론화시켜 설명하지는 않지만 작가의 예지력은 이렇게 사물과 사태의 본질을 꿰뚫고 있다.

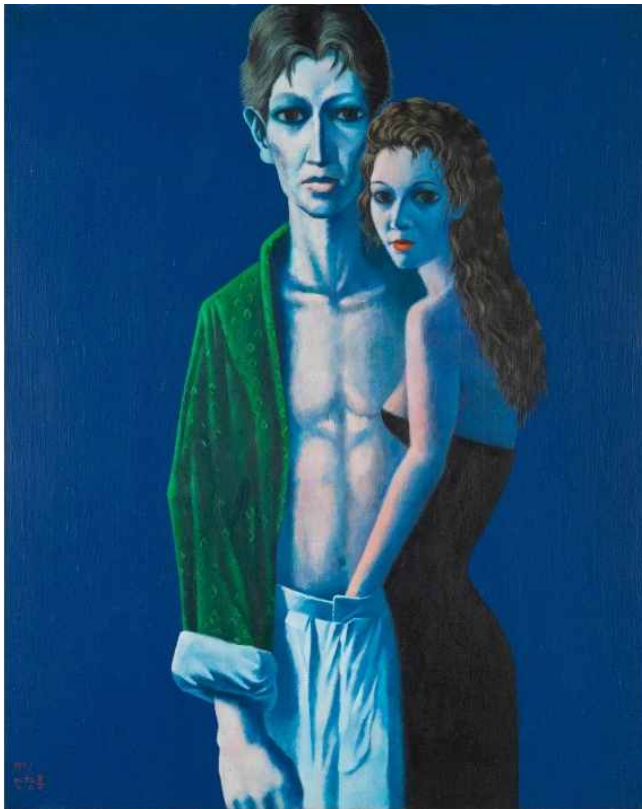


그림 14, 우리도 모델처럼 3, 1991, acrylic on canvas, 90.9 X 72.7 cm

3) 한편 지젝(Slavoj Žižek, 1949년생)은 라캉에 기대어 혁명적인 주체를 상징한다. 혁명적 주체는 통상의 쾌락원칙을 넘어서 대담하고 과감하게 아버지의 법, 대타자에게 도전한다.

한편 90년대에 그려진 다수의 작품은 육체를 매개로 대상화된 성을 노골적으로 표출하여 보여준다. 성기를 노출하는 남녀, 동성애자, 여장 남자, 패션쇼, 일상 속에 넘쳐나는 성적 유혹의 코드, 성적 쾌락 속에서 껍질로만 남은 이기적이고 소외된 사랑 등이다.



그림 15. 폴잇사랑 1, 1992, 캔버스 위에 아크릴릭, 89.4 X 103.3 cm

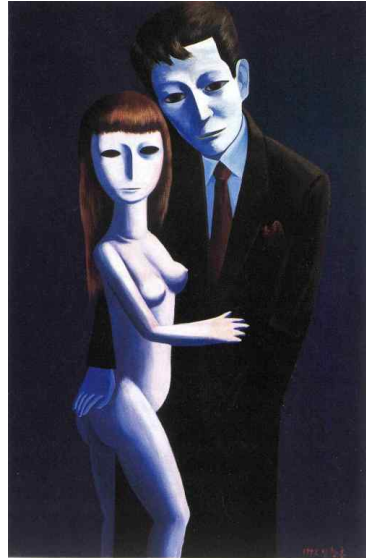


그림 16. 폴잇사랑 2, 1992, 캔버스 위에 아크릴릭, 65.5 X 100 cm

모든 것에서 성은 단발마적 쾌락의 도구로만 드러나며, 성적 행위를 주고받는 커플 사이에서도 사랑은 오로지 육체적인 것으로 외화되어 드러날 뿐이다. 그러나 안창홍의 그림은 자본주의에서 사랑이란 이렇게 소외된 것일 뿐이라고 말하는 계몽적 에토스(Ethos)를 넘어선다.

다시 말해 자본주의 하에서 사랑이란 결국 소외된 사랑이며 나아가 그것이 파멸로 이어질 것임을 알고 있음에도 인간들은 그것을 멈출 수 없다. 그래서 결국 그것은 자기 파괴의 주이상스이지만, 그림에도 그러한 사랑을 나눌 수밖에 없는 인간 군상에 대해 보여주는 파토스(Pathos)! 이 때문에 안창홍의 그림은 관람자를 끌어당기는 이중성을 가지고 있다. 이 이중성 때문에 우리는 안창홍의 그림을 보면서 그 욕망에 이끌리고 싶은 충동을 동시에 느낀다. 그것이 나를 파멸시킬 주이상스임을 알면서도!

3. 감추는 자아와 드러내는 자아, 안창홍의 가면 연작, 그리고 <유령패션>

안창홍은 청년 시기의 회화 작품, 이어지는 사진-회화 등에서 사람들의 얼굴을 가면으로 가리는 작업을 해 왔다. 여기서 가려진 얼굴은 그림 속의 인물이 특정 대상을 지시하는 지시-참조(reference) 관계를 넘어 그 익명성을 통해 보편성을 획득하는 효과를 얻을 수 있었다. 그리고 소비자본주의 사회의 인물을 비판적으로 조명하는 작품에서 많은 얼굴은 가면 같은 얼굴이었다. 더 나아가 실상 가면이 아닌 작품, 예를 들어 인물들의 눈을 모두 감긴 <49인의 명상> 연작, 인공눈이 박힌 <사이보그> 연작도 실은 실제 사람의 얼굴이 아니라는 점에서 가면의 역할을 하고 있다.

한 인간은 사회의 구성원으로서 자신이 속한 어느 집단에서 타인과 관계를 맺고, 그 속에서 일정한 역할을 부여받고 그 역할을 수행하며 살아가는 존재다. 이때 타인과 맺는 관계가 다양해지고 그에 따라 부여받는 역할이 다양해질수록 개인은 사회나 집단이 요구하고 기대하는 어떤 정해진 역할을 위해 가면을 쓴다. 이때 가면은 바깥으로 드러난 실제 가면이기도 하고 또는 다면의 자아일 수도 있다. 이러한 가면을 통해 개인은 각자에게 요구되거나 기대되는 사회적 의무, 규범을 수행하면서 사회 속의 타자들과 관계를 맺고 사회에 적응해 간다. 이와 같이 개인은 내면의 자아와 달리 사회적 역할을 위해 바깥으로 드러내 보여주는 다양한 인격(person)을 연기하기도 하는데, 이러한 가면이 바로 융(Carl Gustav Jung, 1875-1961)이 말하는 외적 인격으로서 페르소나(persona)이다.

그런데 페르소나는 이미 고대 철학자 키케로(Cicero)가 『의무론』(De Officiis)에서 밝힌 바 있다. 인간에게는 다양한 모습이 존재하며, 이때 페르소나는 다음 사람에게 가장 외적으로 드러나는 가면이다. 마치 연극에서 배우가 자신에게 주어진 배역을 연기하기 위해 극중 인물(성격, character)이 되고, 다른 배역을 맡게 되면 다른 인물의 성격에 따라 연기하듯 외적 가면, 페르소나는 개인의 진정한 모습이 아니라, 배우가 배역을 연기하듯 연출된 모습이다. 그러나 가면은 본질적으로 양면성을 가진다. 왜냐하면 가면을 쓰는 사람은 가면 뒤에 자신의 본모습을 감추는 동시에 또 다른 모습을 내보일 수 있기 때문이다.

안창홍의 가면은 이 지점을 포착하고 있다. 안창홍은 2016년에서 2019년에 걸쳐 49점의 마스크를 제작하였다(그림 17~20).

마스크는 미쳐 돌아가는 세상 이야기다. 우민화된 대중들, 집단 이기주의와 폭력, 마치 최면에 걸린 듯이 표리부동한 목적을 향해 일사불란하게 질주하는 집단의 무의식에 대한 이야기다. 눈을 가린 봉대와 이마에 뚫린 열쇠 구멍은 상실된 자아와 무의식을 상징한다. 제각각 화려한 색들로 치장했으니 막상 들여다보면 허깨비처럼 부유하는 부평초 같은 삶들. 나는 마스크를 통해 욕망의 주체이자 희생자이기도 한 우리들에 대해, 자본과 권력의 정교한 음모와 사적인 탐욕에 못 이겨 스스로 자신을 망가뜨리거나 타의에 의해 망가지는 이중적 현상을 표현하고 싶었다. (작가노트)⁴⁾

4) 안창홍, 『이름도 없는』, 경남도립미술관, 2019, 149쪽.

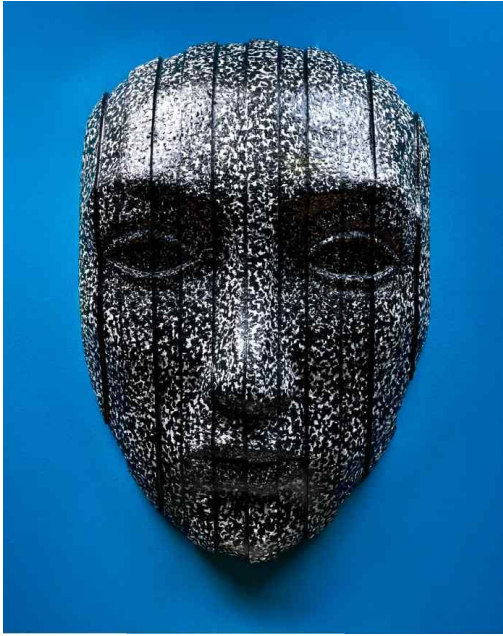


그림 17, 49개의 마스크, 2016, 155 x 110 x 50cm, mixed media on frp



그림 18, 49개의 마스크, 2019, 146 x 86 x 44cm, mixed media on frp

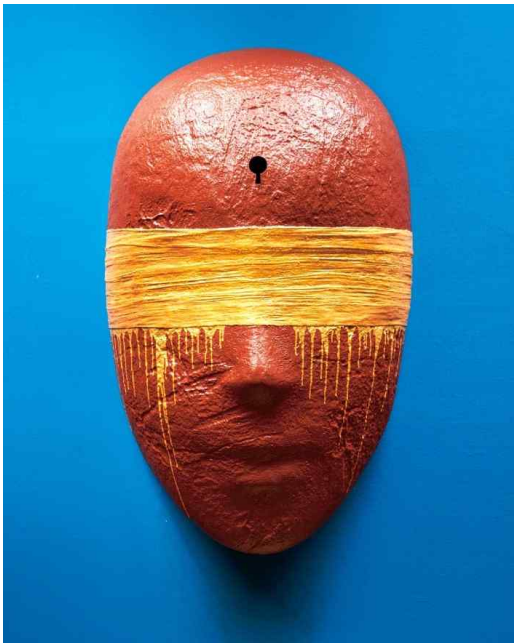


그림 19, 49개의 마스크, 2018, 146 x 86 x 44cm, mixed media on frp



그림 20, 49개의 마스크, 2018, 146 x 86 x 44cm,
mixed media on frp

이 마스크 연작에서 안창홍은 마스크, 가면의 숨기는 전략보다 드러내는 전략을 선택한다. 이때 마스크는 그 자체로 익명의 대중을 나타낸다. 동시에 49개의 마스크는 제각각 다양한 형식으로 상처받고 억압받은 현대사회의 개인을 나타낸다. 마스크의 눈을 가린 봉대는 마치 공안 기관에 의해 눈이 가려진 채 끌려가는 사람을 나타내는 듯하며, 동시에 눈과 입이 막힌 마스크는 아무것도 보지 못하고 아무것도 말하지 못하게 눈과 입이 가로막힌 현실을 말하는 듯하다.

현재까지 이어지고 있는 권력에 의해 억압받고 있는 군중, 더 나아가 그것이 권력에 의한 억압인지도 모르고 억압당하고 있는 우민화된 대중들에 관한 이야기이며, 또한, 그것은 여러 방식을 통해 눈과 귀를 가로막는 언론 권력과 더욱 치밀한 방식으로 극단의 이윤을 추구하는 자본 권력에 의해 억압당하는, 그리하여 개성과 존엄성을 상실한 대중들의 이야기이다. 이것은 또한 조지 오웰이 소설 『1984』에서 예견한, 전체주의 시스템 또는 빅브라더에 의해 개인의 일거수일투족이 감시되는 디스토피아의 세계이다. 마스크의 머리에 있는 열쇠 구멍은 거대한 감시체계에 의해 통제되는 개인의 은유이다. 개인은 이 열쇠 구멍을 통해 감시당하며, 또 다른 의미로 머리에 뚫린 열쇠 구멍은 빅브라더가 내 의식 속으로 침투하기 위해 만들어 놓은 통로이다. 그래서 <49개의 마스크>는 우민화된 익명의 대중, 그들에게 가해지는 지배 권력의 억압, 또한 현대 소비자본주의에서 욕망의 추구를 통해 스스로를 파멸시키고 타인을 억압하는 개인들, 이들이 겪는 그 무시무시한 상처를 드러내는 보고서이다. 권력의 횡포와 그 속에서 억압되고 소멸되어 가는 개인, 나아가 욕망 속에서 파멸되어 가는 개인, 여기서 안창홍은 청년 시절, 개인사와 민족사로부터 천착해 온 존재와 주체의 소멸이라는 주제를 소비자본주의와 첨단 과학으로 무장한 현대사회에 대한 문명 비판으로 확대하고 있다.

그리고 최근의 <눈먼 자들> 연작도 이와 유사한 주제에서 포착할 수 있다.

2014년은 나에게 가혹한 해였다. 아프가니스탄 아이들의 무차별적인 학살, 여객기 피격으로 사망한 259명의 사람들, 이라크 내전, 슬픈 아프리카 빈국들의 끝없는 전쟁과 살육, 에볼라로 사망한 5,000여 명의 사람들, 전 세계를 수렁으로 내몰고 있는 이 모두가 피도 눈물도 없는 약육강식의 경제 논리가 모든 가치의 우위에 있는 광기와 탐욕의 결과물들이 아닌가! 그리고 잊혀질까 두려운 세월호 사건.⁵⁾

<눈먼 자들> 연작(2016-2019)은 인간사회의 정치와 권력 구조를 비판한 포르투갈의 노벨문학상 수상자 주제 사마라구(José Samarago, 1922-2010)의 소설 『눈먼 자들의 도시』(원제는 Ensaio sobre a Cegueira: 눈멀에 관한 에세이)에서 제목을 차용한 것이다. <눈먼 자들>은 세월호 참사가 있었던 2014년 제작하기 시작한 작품이다.⁶⁾

『눈먼 자들의 도시』는 이름 붙여지지 않은 어떤 도시의 주민 가운데 거의 모든 사람이 이유를 알 수 없이 유행성 전염병처럼 집단적으로 실명하게 되고, 그로 인해 빠르게 붕괴하는 사회의 모습을 우화적으로 묘사한 소설이다. 사람들이 눈이 멀어가면서 눈먼 자들의 도시는 아비규환의 도시로 변해가며 그 속에서 불량배 패거리들이 독재체제를 만든다. ‘환상적 리얼리즘’을 표방하는 소설은 ‘눈멀’이라는 원인을 알 수 없는 전염병이 도시를 덮치면서 인간지옥으로 변해가는 도시를 그리지만, ‘눈멀’이란 세상, 또는 진실을 볼 수 없는 상황에 대한 은유이다. 작가 사마라구는 그 속에서 드러나는 이기심으로 가득 찬 인간들의 이야기를 그린다.

안창홍은 여기에 착안하여 ‘눈멀’이라는 은유를 통해 세상의 진실을 볼 수 없게 되어버린 인간 군상을 그린다. <눈먼 자들 3>(그림 21)에서 작가는 모든 것이 이윤추구를 위한 상품 판매의 도구로서 바코드로 변한 인간들의 세계를 그린다. 그리고 대형 두상 전면에 세월호가 침몰하던 시간(2014416850)을 명기했고, 또 노무현 대통령과 백범 김구 선생이 서거한 날을 새겨두었다. 이것은 아마 소설 『눈먼 자들의 도시』에서 유일하게 눈이 멀지 않은 의사의 아내처럼 눈이 멀지 않은 우리가 기억해야 할 사건이며, 이렇게 망각을 거부하는 ‘기억 투쟁’이 ‘눈멀’이라는 전염병으로부터 우리를 지켜줄 것이라 말하는 듯하다.

요 근래 안창홍은 <유령패션> 연작에 매달려 왔다. <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.

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

그리고 안창홍은 그것을 자신만의 독특한 ‘감각적 리얼리즘’을 통해 구현하고 있다. 안창홍은 소비자본주의에서 넘쳐나는 패션 이미지를 스마트폰 사진으로 포착한다. 그리고 그는 그 이미지에서 실제로 간주될 수 있는 인간 주체를 지워간다. 소비자본주의 사회에서 인간 주체

5) 안창홍, 『A BROKEN WING THE AGE OF BARBARISM』, 아라리오 갤러리, 2015, 31쪽, 안창홍, 『이름도 없는』, 경남도립미술관, 2019, 56쪽..

6) 변수정, 「이름도 없는 사람들을 위한 진혼곡」, 안창홍, 『이름도 없는』, 경남도립미술관, 2019, 7쪽 참조.



그림 21. 눈먼 자들 3, Blindness, 2016, 213x117x110cm, Acrylic
Synthetic Resin

는 사물화되고, 실재와 이미지는 전도된다. 안창홍은 애초에 옷을 입은 사람의 패션 이미지에
서 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 감각적
으로 포착하기 위해서 강렬한 색을 이용한다. 여기서 안창홍의 ‘감각적 리얼리즘’은 여기서 강
렬한 색채로 발현되며, 또한 이 색채는 머물러 있지 않고 움직인다. 그는 잉크를 사용하여 어
떤 경우에는 마치 피가 흘러내리는 듯, 또 어떤 경우에는 괴기한 액체가 흘러내리는 듯한 효
과를 통해 주체가 소멸된 이미지조차도 실체로서 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.



유령패션, 캔버스 위에 유화, 2021, 162x134cm



유령패션 2022'1, 2022, oil on canvas, 162 X 133cm



유령패션, 2021, 162x114cm, 캔버스 위에 유화물감



유령패션, 2021, 스마트폰 앱으로 사진위에 디지털펜 드로잉