

가족화

박영택 지음

그림 속으로 들어온 가족의 얼굴들

그리다



바다출판사

흔들리는 가족

사람이 산다는 것은 가족 안에서 산다는 것이다. 여전히 가족은 삶의 근원적인 구조이다. 그러나 오늘날 가족이라는 범주 혹은 주제는 일종의 질환으로 작용한다. 1990년대 이후 미술 작가들의 관심은 거대 담론보다는 미시 담론의 영역으로 집중된다. 따라서 가족의 문제 역시, 새로운 담론과 논쟁의 대상으로 대두되었다.

그것은 일종의 근원에 대한 탐구이다. 전통적 규범이나 사회적 가치의 해체, 그 해체적 징후에 대한 위기의 반발로써 가족의 삶을 자기 삶의 복원으로 기대해 보려는 의식이 생겨난 것이다. 또한 1990년대 들어서 가족은 사회적 제도라고 인식되었다. 사회 제도로서의 가족은 그 성격이 기본적으로 억압적이기에 비판의 중심에 서게 되었다. 가족을 제도로 바라보면서 가족이 실체적 자연성을 상실하고 모종의 인위적 구성물로 여겨졌으며, 지금까지 전통적으로 가족의 실체로 간주되었던 것과 가족 정체성 사

이에 괴리가 생겨났다. 가족 정체성 역시 가족 구성원 각자에 의해 담보될 수밖에 없었고, 그에 따라 가족 개개인을 다각도로 바라보게 되었다.

가족의 해체를 보여 주는 대표적인 이미지는 안창홍(安昌鴻, 1953~)의 그림 속에 잘 드러난다. 과거의 가족 이미지가 한결같이 사랑스럽고 따뜻하고 평화로운 장면을 연출하는 것으로 상투화되었다면, 가족의 문제를 질문하지 않고 다만 관례적으로 틀에 박힌 코드와 이데올로기로서의 가족상을 그대로 답습해 갔다면, 그로부터 벗어나려는 움직임이 1980년대 초 안창홍의 작업에서 발원한다.

〈가족사진〉은 어머니의 가출과 아버지의 재혼이라는 가족사의 비극에서 유래한, 작가 내면의 강박관념을 죽음과 공포의 섬뜩한 이미지로 그려낸 작품이다. 당시의 시대적 상황을 암시하는 이 작품은 병든 사회를 살아가는 한 가족의 초상이기도 하다. 그는 가족을 허깨비로 표현해 버렸다. 지극히 내밀하고 개인적인 이 독백은 유령처럼 추억 속을 떠다니는 가족 관계를 보여 준다. 이는 한 개인의 영혼에 드리운 상처에 대한 암시이자 더 나아가 모든 이들의 내면에 자리한, 가족에 의한 상흔을 재현한다. 또한 한 장의 사진은 결국 죽음과도 맞닿아 있다. 가족이 영원한 부동으로 자리하고 있는 이 사진은 죽은 가족의 기념비다. 그에게 가족은 더 이상 이상적인 삶의 모델이 아니다.

〈봄날은 간다 3〉은 사진을 콜라주한 것으로, 어느 가족의 가족사진을 구해 이를 갈가리 찢은 후 다시 봉합한 것이다. 찢기고 참혹하게 훼손된 가족의 초상은 오늘날 우리에게 가족이 무엇인가를 질문한다.

그의 작품은 그간 오로지 행복하고 화목한 표정으로만 재현되어 온 가



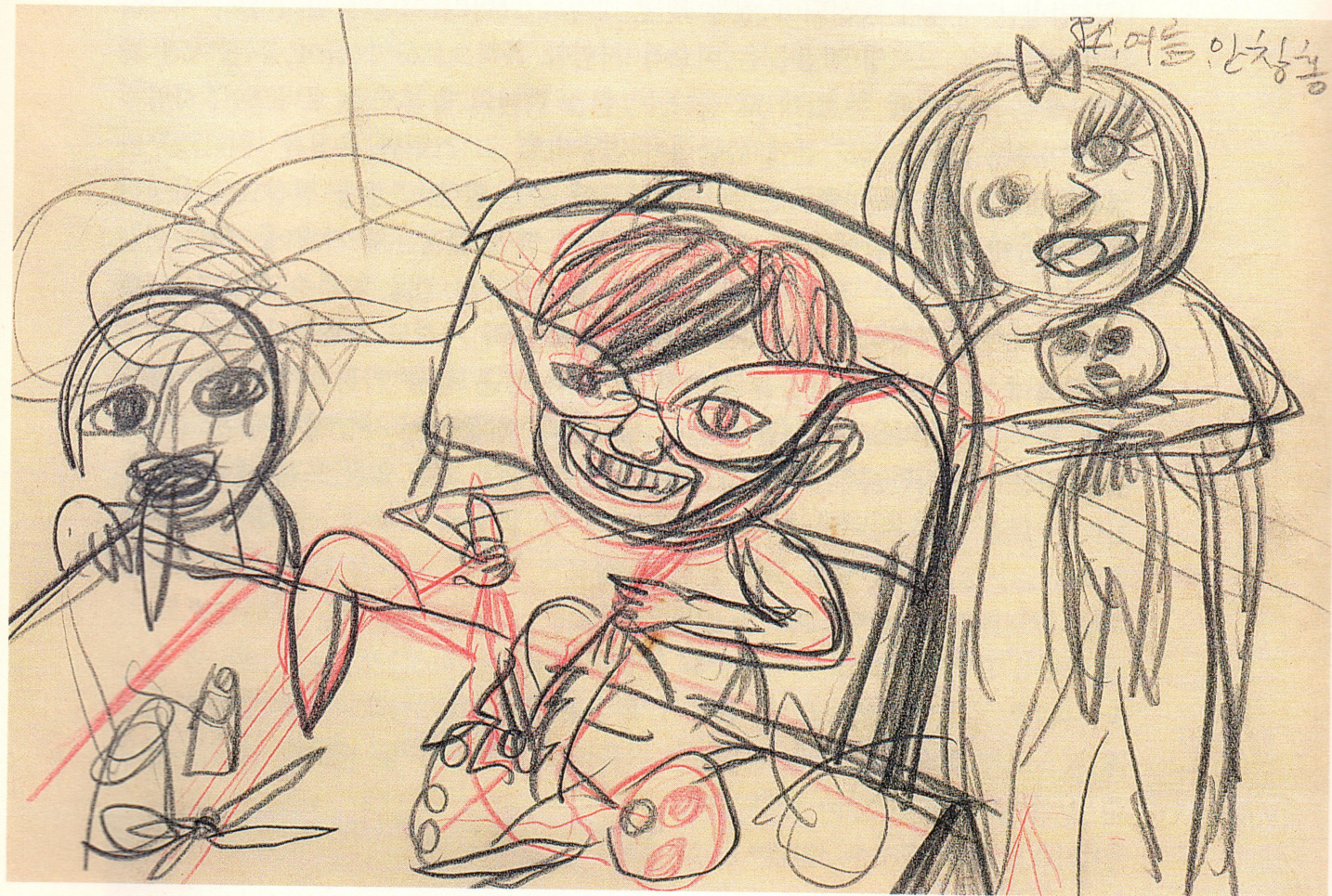


❖ 안창홍, <봄날은 간다 3>, 사진 콜라주에 드로잉 잉크와 아크릴릭, 104×156cm, 2007년.

죽 그림으로부터 이탈해 있다. 가족은 이렇게 상처를 안긴다. 결국 가족이 가족을 버리고, 죽음으로 몰기도 한다.

박광선(1972-)의 <형제>는 가족의 앨범에서 꺼내 든 한 장의 사진을 모티프로 한다. 자신의 가족사진, 앨범 갈피에서 건져 낸 이미지에는 가족의 단란했던 한때가 잠겨 있다. 부모님의 사진, 형과 함께 놀던 추억이 담긴 사진, 초등학교 입학식 사진 등이 있다. 그것은 과거의 시간이자 부재하는 죽음의 시간이기도 하다. 그리고 그들 중 몇몇은 지금 이 세상에 없다.

한 장의 사진을 본다는 것은 죽음과 만나는 일이다. 그는 앨범에서 죽은 형의 모습을 보았다. 언제였을까? 형과 함께 찍은 한 장의 사진은 이제는 죽어서 부재한 형의 존재를 가슴 아프게 부감시킨다. 자신의 가족을 돌



위험한 놀이 21×14cm 종이 위에 연필, 색연필 1984

안창홍 安昌鴻 ‘위험한 놀이’

비열함이나 추악함이 날것으로 드러나거나 직설화법으로 폭로되는 것은 사람들에게 적잖은 혐오감을 불러일으킨다. 들키고 싶지 않은 위선과 욕망의 속내를 꼭꼭 감추려는 사람들 앞에서 악취 나는 토사물을 확 뿌린 듯 구역질나는 그의 그림은 당혹과 수치를 유발시키고야 만다. 너무나 솔직해 자신의 치부가 발가벗겨진 채 드러난 것 같아 불쾌하기까지 하다.

심각하게 불편을 일으키는 생각이나 감정 또는 충동에 대해 높다란 방어벽을 치는 것이야말로 모든 인간들이 지닌 심리적 방어기제의 핵심이라 할 수 있다. 화가는 극단적인 심리적 불편감을 일으키는 인간 내면의 사악함과 잔혹함을 어떠한 여과나 방어의 장치 없이 즉발적으로 표출시키는데 있어서만큼은 천부적으로 각별한 재주를 지녔다. 다시 말하면 사람들의 방어기제를 무장해제시킴으로서 본질적인 불안과 직면시키는 이 시대의 독특한 작가이다. 그의 작품은 끊임없이 인간을 도발시키는 추악하고 야만적인 욕망을 드러내는 동시에, 그 욕망을 도발하는 부조리한 권력의 구조적 억압을 신랄하게 비판하는 지점에 서 있다. 화가의 작품의 밑바닥에는 부조리한 권력이 행사하는 불온한 욕망이 항시 흐르고 있고, 섬뜩한 탐미적 매혹을 그 미학적 특질로 삼고 있다.

권력이라는 것은 그것을 가진 사람에게 나머지 모든 사람들을 복종시키는 힘이다. 권력자의 의지가 잘못되었다 할지라도 만일 그의 뜻을 따르지 않고서는 살아남을 수 없다면, 생존을 위해서 사람들은 권력자에게 복종해야만 할 것이다. 권력은 그 권력의 영향권 안에 있는 대상들을



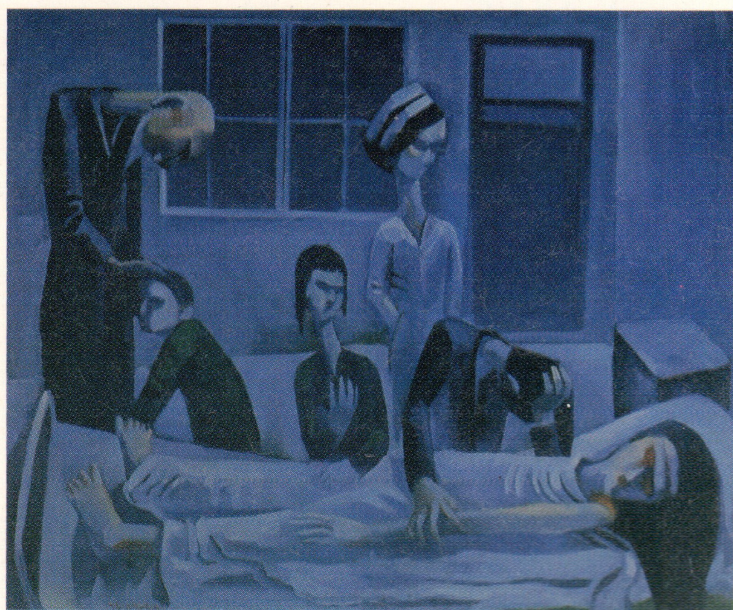
경기도 양평 작업실의 안창홍 화백

권력자의 뜻대로 움직이게 하는 능력이며, 개인의 자유로운 선택을 포기하도록 강요하는 속성을 지니고 있다. 모든 권력의 속성은 본질적으로 파괴적이며 또한 공격적이다.

알프레드 아들러(Alfred Adler)는 열등감과 무력감을 보상하고 극복하려는 노력의 과정 속에서 권력에의 의지가 출발한다고 설명한다. 아들러는 프로이트(Sigmund Freud)와 달리 인간행동의 동인으로 쾌락의 추구보다 권력의 추구를 본질적인 것으로 간주했으며, 쾌락추구의 도구인 성보다 우월성을 추구하려는 공격성을 인간의 가장 핵심적인 본능으로 이해했다. 인간의 권력지향이 콤플렉스의 극복과 맞닿아 있다는 아들러의 이론적 배경으로 권력이라는 구조를 바라본다면, 모든 권력의 저변에는 음습하고 비밀스러운 열등감이 서려있다는 점을 직면하게 된다. 안창홍의 작품은 바로 그 권력의 근원이 무엇인지를, 그리고 그 권력의 이면을 바라보는 자리에 서 있는 것임을 알 수 있다. 권력을 추동시키는 에너지의 실체는 일체를 파괴하려는 본능인 공격성이며, 이 모든 파괴의 종착점은 소멸과 죽음이다. 그러므로 권력과 공격성 그리고 소멸과 죽음은 선형적 연속선상에 위치하고 있다는 결론을 내릴 수 있다.

화가는 1970년대부터 현재에 이르기까지 약 20여 년 이상의 시간 동안, 매우

다양한 연작의 작업을 시도해 온 작가이다. 그만큼 다양한 작품세계의 변천을 보여 준 우리시대의 중견 작가도 흔하지 않다. 그는 주제의식을 형상화시키기 위한 소재의 선택에 있어서는, 거의 사냥개의 후각과도 같은 예민함과 탁월성을 보여주고 있다. 아마 작업의 소재가 끊임없이 바뀌어 온 점도 화가의 이러한 예민한 감각과 무관하다 할 수 없겠



병실 100×80.3cm 천 위에 유채 1976

다. 비록 회화의 제재로서의 소재들은 지속적으로 변화해왔지만, 작품의 주제는 위에서 언급한 범주를 크게 벗어나지 않은 채 그 주변부를 배회하고 있다.

외할머니와 계모 슬하에서 성장했던 어린시절, 말을 심하게 더듬으며 타인들과 격리되어 지냈던 유년의 기억, 우울하고 내성적인 성격, 자폐적으로 그림에만 매달렸던 화가의 성장배경은 인생의 그늘지고 어두운 측면을 포착해낼 수 있는 예리한 촉수를 발달시킨 중요한 원인이 되었을 것이다. 고졸 학력의 전업작가로 우수한 미술대학 출신의 화가들과 문화권력들이 즐비한 화단에서 겪어야 했을 소외감과 열등감은 우월성을 획득하기 위한 공격적 본능을 강화시키는 요인으로 작용했으리라 짐작해 볼 수 있다. 이러한 공격성은 작품에 드리난 자기세계의 형성과 확립 그리고 확장의 원동력이 되었을 것이다.

화가의 초기작업 중 하나인 '가족사진' 연작(1979-1982)을 살펴보자. 흑백 기념사진 속 얼굴은 눈과 입이 파여 나가 형해화(形骸化)된 이미지로 변용된다. 눈과 입을 제거해버린 사진 속 얼굴들은 각각의 고유성과 개별성을 잃어버린 익명화된 인간상을 보여준다. 사진 속 인물들의 마스크에서 받은 첫 느낌은 뭉크(Edvard



가족사진 145×114cm 종이 위에 유채 1982

Munch)의 '절규'에 등장하는 인물의 표정에서 읽을 수 있는 절망과 공포감이었다. 가장 친밀한 대상인 가족들을 변형의 과정을 통해 낯선 대상으로 바꾸어버리는 작가의 표현방식은 소외된 상황과 소외로 인한 공포감을 암시하고 있다. 무채색의 암울하고 칙칙한 색조는 현대인들의 황폐화된 정신세계를 효과적으로 드러낸다. 암시적이지만 피학적 상황 속에 놓여있는 인간의 실존과 그 인간들의 회색빛 감정을 화포 위에 잘 그려내고 있다.

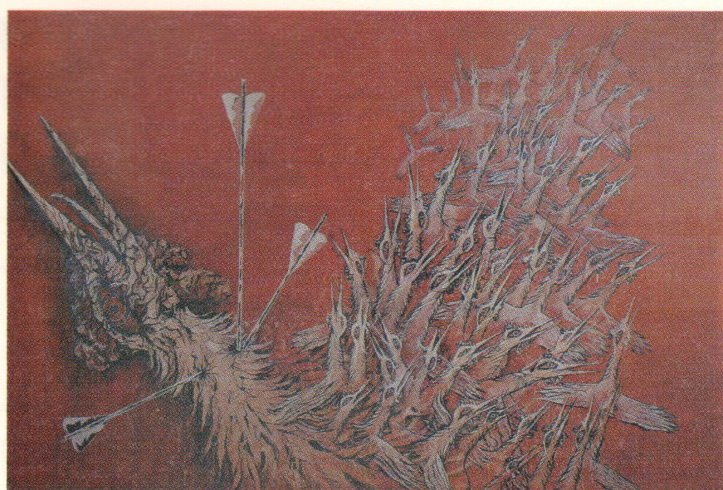
여기에 소개하는 그림(p182)은 화가가 '가족사진' 연작 직후에 작업한 '위험한 놀이' 연작(1983-1986) 중 한 점으로, 연필과 색연필을 사용해 1984년 여름에 그린 드로잉이다. 이 작품을 세부적으로 살펴보면 가면을 쓴 남자가 의자에 앉아 테이블 위에 놓인 인형을 해부하듯 자르거나 도려내고 있고, 옆에는 인형의 목을 조르고 있는 여자가, 그리고 그 반대편 옆에는 한 아이가 서 있다. 작은 그림이지만 이 안에는 엽기적인 폭력성, 그 폭력을 행사하는 권력의 잔혹함, 그로 인한 죽음의 영상이 모두 들어있어, 안창홍 회화의 핵심적 주제들이 모두 등장하는 가치 문제작이라 할 만한 작품이다. 이 남자의 얼굴 위에 가면을 씌운 것은 '가족사진' 연작에서 눈과 입을 파내는 방식과 유사한 익명화의 전략으로 읽힌다. 작품 '위험한 놀이'의 얼굴에 가면을 쓰고 있는 남자는 가학자이고 작품

'가족사진'의 눈과 입이 파인 사람들은 피학자이지만, 이들 모두는 자신의 개별성을 은닉한 채 익명화 되어있다는 공통점을 가지고 있다. 권력이 행사하는 공격성은 보편자에 의해 보편자에게 행해지는 것이며, 이미 그것을 행사하는 자나 당하는 자의 독자성과 인격성은 완



위험한 놀이 144.5×107cm 종이 위에 색연필, 파스텔 1984

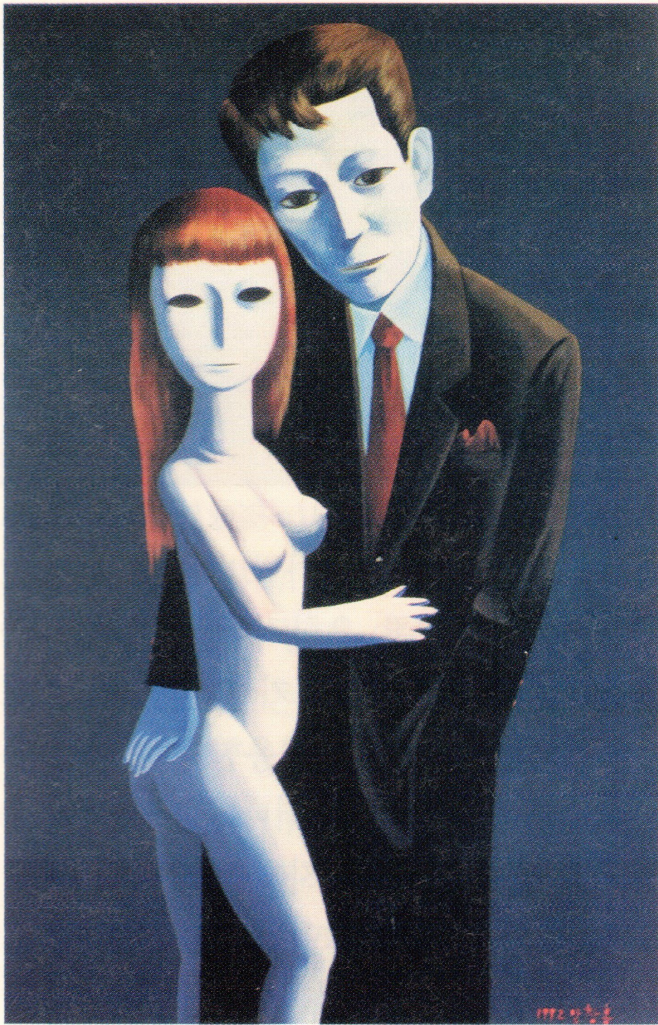
전히 배제된다는 것을 상징하는 것이다. 즉 권력의 개별적 측면이 아닌 구조적 측면을 강조하기 위한 표현방식이라 할 수 있다. 1980년대의 시대적 상황을 고려한다면 당시 무차별적으로 행해졌던 제도적 폭력과 그 권력의 욕망에 살해당한 수많은 개인들을 염두에 두고 작업한 것이 아닌가 싶다.



불사조 183×121cm 종이 위에 아크릴 1986

'가족사진' 연작에서는 피학자만 화면에 등장하고 가학자의 존재는 표면화되어 있지 않은 반면, '위험한 놀이' 연작에서는 비록 우화적 방법이지만 가학자와 피학자가 모두 화면에 등장한다는 점에 양자간의 차이가 있다. 또 '위험한 놀이' 연작의 중요한 특징은 소재로 인형이라는 소도구를 사용한다는 점이다. 이러한 환치(換置)기법은 은유적 성격을 띠 수밖에 없다. 그러나 간접화법으로 표현된 공격성이라 할지라도, 권력의 상징물인 가위와 칼, 남자의 새디스틱한 표정, 갈라진 인형의 배, 사람과 인형의 공포에 질린 표정에는 야만적인 죽음의 그림자가 짙게 드리워져 있다. 살해자와 피살자의 은유는 공시(共時)적으로는 억압적 권력구조에 순치(馴致)시키기 위해 동시대 권력자들이 자행했던 고문과 폭력에 대한 야유가, 통시(通時)적으로는 모든 권력이 보편적으로 지니고 있는 공격적 본능과 파괴적 속성을 비웃는 풍자가 스며있는 것이다. 이러한 풍자는 '뽀내는 지배자(1985)', '불사조(1986)', '전쟁을 찬양하라(1989)' 등의 후속 작품들과 '얼굴 연작(1986-1992)' 속에 가학적 혹은 피학적 방식으로 끊임없이 반복되면서 안창홍 작품세계의 주요한 축을 형성하고 있다.

1990년대 이후로 접어들면서, 화가의 작업에 키치(kitsch)적 색조가 등장하고 섹슈얼리티를 작품의 주된 소재로 차용하기 시작한다. '어떤 사랑(1991)', '우리도 모델처럼1(1991)', '풀잎사랑2(1992)', '여장남자3(1995)' 등의 작품에서는 음성적 성풍조의 묘사를 통해, 현대인들의 나르시시즘과 모방욕구 이면에 존재하는 피로감과 허무감을 조명하고 있다. 작품 '시선1(2002)'에는 캔버스 위에 단 한 명의



풀잎사랑2 72.7×100cm 천 위에 유채 1992

여인만 그려져 있지만, 유혹하는 눈빛이나 도발적 자세는 화면 밖에서 이 여인을 바라보고 있는 관음증적 시선이 분명히 존재하고 있다는 것을 강하게 암시하고 있다. 이 여성은 관계의 대상으로서의 여성이 아니라, 욕망의 대상으로서의 여성이다. 이 관음증적 시선의 주체는 바로 왜곡된 권력과 금력이며, 이 그림에는 이 여인을 돈으로 살 수 있고 권력으로 안을 수 있는 세상에 대한 냉소가 있다. 상업화된, 인격이 배제된 여성의 성적 이미지의 뒤편에는 비틀어진 권력구조가 있고, 이 권력의 병적 욕망을 표현하기 위해 비정상적으로 도발적인 모습을 한 여성이 등장하고 있는 것이다. 사악하게 보이기까지 하는 이 욕망덩어리 여인은 그 자체로 성애적 의미보다는 권력과 욕망과의 관

계를 반영하는 아이콘이며, 작가의 축수는 권력이 욕망을 통해 인간을 억압하는 구조에 밀착되어 있는 것이라고 할 수 있다.

파리 떼가 달려들어 글씨를 만들어내는 '씹(1999)', '똥(1999)' 같은 작품에는 가장 추악한 것을 언어와 비언어로 동시에 표현하는 안창홍다운 당혹스런 위트가 있다.

근작인 '맨드라미(2004)'에 그려진 붉은 색에는 비릿한 피 냄새가 배어있다. 권진규의 적색이 승고와 비장의 붉은색이라면, 안창홍의 적색은 비릿하고 끈적끈적한 붉은 색이다. 최근작 중 하나인 '양귀비 언덕(2005)'에는 양귀비꽃이 깔려있는 꽃밭이 끝도 없이 펼쳐져 있는데, 이 아찔한 붉은 빛깔은 모르핀(morphine)에 취한

듯한 몽환경을 연상시킨다. 그러나 그러면서도 역설적으로, 그 쾌락의 끝에 있는 파멸에 대한 예감이 있다. 이렇듯 화려하고 탐미적인 극한에 있는 소재에서도 허무와 죽음의 그림자를 느낄 수 있다는 것이 화가의 작품이 우리에게 보여주는 아이러니다.

안창홍(1952-)

경남 밀양 출생. 1981년 부산공간화랑, 1986년 한강미술관, 1991년 샘터화랑, 1993년 금호미술관, 1995년 이목화랑, 1999년 노화랑과 갤러리 사비나 등에서 20여 회의 개인전을 열었다. 1989년 카누국제회화제 심사위원 특별상, 2000년 봉생문화상 전시부문, 2001년 제1회 부일미술대상을 수상하였다. 현재는 경기도 양평에서 작업하고 있다.