

박제의 눈물, 응시의 윤리 - 안창홍의 문명 비판과 미메시스적 태도

김종기 (미술평론가, 철학박사)

1. 박제된 생명과 욕망의 폐허

경기도 외곽, 폐허가 된 공장의 문을 여는 순간, 안창홍은 잊을 수 없는 충격과 마주했다. 짓이겨지고 부러진 동물 박제들이 포르말린 냄새 속에 무질서하게 쌓여 있었다. 어두운 유리관 안에 처박힌 사슴, 눈알이 빠지고 다리가 꺾인 타조, 상표가 달린 채 집단적으로 방치된 새들은 죽음 이후에도 소비되는 잔혹한 문명의 자화상이었다.

박제된 동물은 하나의 기호로, 자본주의적 욕망에 의해 가공되고 파괴된 생명들의 총체적 상징이었다. 이들을 보는 순간 안창홍 화백은 직감적으로 인간 문명이 비인간 생명에게 가한 폭력의 흔적을 떠올릴 수밖에 없었다. 버려진 박제에서 그가 보았던 것은 갇혀 있는 영혼들이 무자비하게 내팽개쳐 있는 현상이었다. 그것은 인간의 또 다른 모습이었다. 그의 말처럼 인간이 인간으로서의 덕목을 버리게 된다면, 인간이 이렇게 될 것이라는 의미에서 버려진 박제는 인간 자신의 투사된 모습이었다.

안창홍의 그림에는 언제나 죽음의 그림자가 있다. 그는 박제를 통해 죽음의 문제를 천착해 보고 싶었다. 그래서 늘 다니던 고물상에 가서 간혹 나오는 박제를 구입하는 와중에, 폐업한 자연사 박물관과 박제 공장에서 방출된 박제들이 보관된 창고를 소개받는다. 갈라진 시멘트 바닥으로 잡초가 허리까지 자라있는 폐공장의 문을 여니, 어둠속으로부터 느껴지는 박제 특유의 포르말린 냄새가 진동했다.

밀려나오는 냄새에 가슴이 내려앉았다. 어둠에 익숙해진 눈에 드러난 광경은 생지옥의 풍경이었다. 유리관에 들어 있는 것, 박스로 산더미처럼 쌓여 있는 것, 찬장처럼 생긴 유리관 속에 들어있는 것, 모든 박제는 마구잡이로 다루어져 자빠지고, 넘어지고, 포개지고, 거꾸로 처박혀 있는 등, 마치 학살되어 처박힌 시신들을 보는 것 같았다. 너구리, 고슴도치, 사슴, 호랑이, 곰 등 다양한 종류의 모든 박제들은 부러지고 깨어진 불구의 몸이었다. 상상을 초월하는 참혹한 광경 속에는 표본으로 만들어진 박스에서 똑같은 새들이 수십 마리씩 상표를 달고 누워 있기도 했다. 인간의 폭력, 문명이라는 이름의 야만이 이렇게 무지막지할 수 있는가 하는 생각이 뇌리를 강하게 두드렸다.

순간 안창홍은 이것이 평생 동안 해왔던 작업의 총 집결체 같은 느낌을 받았다. 그리하여 이 창고 속 박제 동물을 사진으로 찍기 시작했다. 이렇게 하여 안창홍의 작품 창작 전 과정에서 중요한 제작 방식이었던 ‘사진-회화’는 이 <박제> 연작에서 정점을 이룬다.

코로나 기간 동안 문을 닫아야 했던
영세한 민간 자연사박물관에서 나온 박제들과
소비되지 못한 박제들은 그야말로
폐공장에 아무렇게나 쑤셔 박혀 있었다.

“박제가 방치된 창고에서 자빠져있는 타조를
처음 발견했을 때 얼마나 충격을 받았는지.
워낙 덩치가 있어 수월하게 옮기려 그랬을까,

굵은 밧줄에 온몸은 칭칭 감겨져있지,
목과 다리는 부러져있지, 눈알은 다 빠져있지.
인간이 어찌 이리 잔인할 수 있을까.
심장이 너무 쿵광거렸어

인간의 손에 의해 3번이나 죽음을 당한(처음은 생물학적인 죽음, 다음은 박제화 되는 죽음. 마지막은 다시 버려진)
동물들이 너무 불쌍해서
가슴앓이를 심하게 했지

작가 안창홍은
포토그래퍼와 함께 폐공장을 다시 찾아
참혹한 현장을 스케치하기 시작한다
혹여 자신의 묘사력이 이 동물들의 비명소리를
약화시킬까,
그래서 생생한 고통을 그대로 전달하기 위해
프린트된 사진위에 리터치하기로 마음먹는다.

속박된 육체와 어두운 창고를 빠져나와
이제는 훨훨 날아가라고 제의를 치르듯
영혼을 위한 나비들도 그려 넣었다.

인간의 탐욕, 오로지 인간 자신을 위해 자연을 착취하고 또한 다른 인간 집단을 억압하고 소외시켜온 인간 문명의 폐해는 자본주의 체제에서 그 정점에 도달했다. 인간이 자신의 지식과 힘으로 자신의 목적에 맞게 자연을 가공, 억압, 통제할 수 있다는 믿음은 오랜 기원을 갖고 있다. 이것이 흔히 말하는 ‘인간이 만물의 영장(靈長)’이라는 관념인데, 인류가 스스로와 세계를 성찰하면서 형성된 인간중심적 사고(anthropocentrism)의 산물이다. 그것이 최초로 명확히 드러나는 것은 성경, 창세기 1장 26절에서 28절의 이야기이다.

“하나님이 말씀하시되 우리가 우리의 형상을 따라 우리의 모양대로 사람을 만들고 … 그들로 바다의 물고기와 공중의 새와 가축과 온 땅과 땅에 기는 모든 것을 다스리게 하자”

여기서 인간은 신의 형상을 따라 창조되었으며, 다른 피조물 위에 군림하는 존재로 묘사된다. 이와 같이 기독교의 ‘신본주의’ 세계관 속에는 창세기부터 일정한 인간중심주의가 내포되어 있었다. 또한 아리스토텔레스도 『정치학』, 『형이상학』 등에서 인간을 로고스(logos)를 가진 존재로 규정하며 자연의 다른 존재자들(무생물, 식물, 동물)보다 우월하다고 본다. 아리스토텔레스의 존재론은 이후 중세 스콜라 철학자들, 특히 토마스 아퀴나스에 의해 신 중심적 위계질서로 체계화된다. 이때 무생물-식물-동물-인간-천사-신으로 이어지는 존재의 사다리(Great Chain of Being) 개념이 확립된다. 기독교와 고대 및 중세 철학의 사고에서 핵심은 인간이 이성적 영혼(soul)을 가진 존재로, 자연적 존재 중에서 가장 완전한 형상을 가진 존재라는 관념이다. 이러한 인간중심적 사고는 자연을 정복과 지배의 대상으로 보는 것이었다.

이와 같이 인간중심적 사고, 인간중심적 세계관은 기독교 창세기로부터 근대 산업혁명을 관통해온 세계관이다. 그 결과 자연은 마침내 기후 위기와 생명 파괴라는 형태로 그 복수를 시

작했고, <박제>는 이 사태의 증언이자 고발이다.

안창홍의 그림은 청년 시절부터 지금까지 이와 같은 근원적인 존재론적 물음을 그 바탕에 깔고 있었다. 이 때문에 그의 그림에는 늘 죽음의 그림자가 스며들어 있었고, 그의 그림은 드러난 주제가 무엇이든 그 이면의 죽음과 그것에 붙어 있는 삶의 문제에 대한 존재론적 고찰이 있었던 것이다.

이러한 죽음에 대한 고찰은 아주 어린 10대 시절부터 드러났다. <병실>(1976), <화장막에서>(1976) 등 사람들의 눈을 그리지 않은 그림에서 그는 사적 영역에서 발생하는 삶과 죽음에 대한 고찰이라는 차원에서 존재자 또는 주체의 소멸을 다루었다. <인간 이후>(1979) 연작, 이후 <가족 사진>(1979-1982) 연작에서 묘사된, 주체가 소멸되고 껍질로만 남은 사람의 얼굴은 마치 가면 같은 형상이었다. 이 가면이라는 모티프는 안창홍의 전작(oeuvre)을 관통하는 형상이 되었다. <절규>(1986)에서 이러한 표현 양식이 더욱 강화되었다. 이렇게 눈이 없거나 가면 같은 얼굴을 통해 표현된 생경한 이미지는 베르톨트 브레히트가 보여준 감상자의 공감, 또는 감정이입을 차단하고 이성적 사유를 유도하는 ‘생소화 효과’(Verfremdungseffekt)를 나타내는 것이었다. 이 과정에서 그는 사적인 차원에서 발생한 고통과 불행(일본군 위안부, 강제징용 노동자 등)을 공적 차원의 사건으로 확산시켜 가면서, 그것을 단순한 정서적 공감 차원에서의 수용으로 머물지 않고, 보편적인 역사적·사회적 차원에서 이루어지는 이성적 고찰로 승화시킨다.

<가족 사진> 연작의 기법과 양식은 단적으로 말해 ‘사진-회화’이다. 이 ‘사진-회화’에서 그는 사적이나 공적 사진을 그림의 바탕 재료로 택해 그 위에 직접 어떤 행위를 가한다. 여기서 그는 롤랑 바르트가 말하는 스튜디오(studium)와 푼크툼(punctum)이라는 개념을 활용한다. 그는 원재료로 취해진 ‘사진’에 구멍을 뚫고 물감을 흘리는 등의 기법을 통해, 감상자가 중립적인 스튜디오로서의 사진에 사진 속의 대상 또는 사람과 직접적인 관계를 수립시켜, 감정적·정서적 울림을 일으키는 세부를 만들어낸다. 그리하여 안창홍의 ‘사진-회화’는 중립적이고 객관적인 사적, 공적 기록 사진에 감상자가 자신의 정서를 투영하여 그것에 감정 이입을 할 수 있는 토대를 만들어내었다. 이로써 안창홍의 사진-회화는 한편에서 감상자의 단순한 감정 이입을 차단하여 이성적 사유를 유도하는 ‘생소화 효과’와 다른 한편에서 감상자의 사적 감정 이입을 유도하는 ‘푼크툼’의 효과를 동시에 가지는 이중적이고도 복합적인 창작물이다.

이와 같은 기법과 형식은 소비자본주의 사회와 그 속에서 분출하는 욕망과 그 폐허를 다루는 이후의 작품들에서도 지속적으로 나타났다. 안창홍은 90년대 중반에도 70년대 말, 80년대에 제작했던 ‘사진-회화’를 계속해서 이어갔다. 그리고 그 작업은 2000년대 이후의 <아리랑> 연작으로 이어졌다. 이렇게 확장되어간 ‘사진-회화’ 속의 세계관은 폭력과 야만의 우리 역사에서 희생당한 이름 없는 민초들의 삶과 죽음에 대한 위로와 애도의 표현이었다. 이 ‘사진-회화’에서 반복적으로 등장한 이미지는 노란 나비였다. 나비는 동서고금을 막론하고 이승과 저승을 잇는 영매와 영혼을 상징하는 것이었다.

한편 앞서 밝혔듯이 인간중심적 사고는 서구 문명의 한 근원을 이루는 기독교의 ‘신본주의’ 세계관에서도 명백히 드러나며, 이러한 기독교의 인간중심적 사고는 근대 과학혁명, 특히 뉴턴의 고전역학에서 정점을 이룬다. 뉴턴의 물리학이 세계를 하나의 수학적 기계로 파악하면서, 인간은 자연을 인식하는 존재를 넘어, 자연을 수학적으로 계산하고, 예측하고, 조직하고, 지배할 수 있는 주체로서 자신을 규정한다. 여기서 자연은 더 이상 신비로운 대상이 아니라,

법칙적으로 설명되고 예측 가능한 체계가 된다. 뉴턴 이후의 자연은 수학적 계산을 통해 통제 가능한 세계가 되었다. 나아가 계몽주의는 뉴턴적 세계관을 바탕으로 인간 이성의 전능을 찬양한다. 이는 이성이 자연과 사회를 합리적으로 조직할 수 있다는 믿음이었다. 막스 베버의 말처럼 근대 물리학, 특히 뉴턴의 고전역학은 세계의 탈주술화를 이끌었다. 이것은 인간이 세계를 이해하고 설명하는 데에서 알 수 없는 어떤 신비적이고 주술적인 요소에 기대지 않고 합리적인 사고의 틀에서 세계를 이해할 수 있다는 신념이다. 이러한 신념이야말로 계몽의 핵심 요소를 이루는 것이지만, 이는 또한 인간이 자연의 일부가 아니라, 자연 바깥에서 법칙을 파악하고 지배할 수 있다는 인간중심주의(anthropocentrism)의 핵심 내용이기도 하다. 이는 근대 자연과학과 도구적 합리성에 바탕을 둔 자본주의의 발전에서 정점을 이룬다. 그리고 그 결과물이 현재 우리가 맞닥뜨리고 있는 기술지배와 그로부터 야기되는 총체적 인간소외, 인간의 통제 범위를 넘어선 기후위기로 나타나는 생태위기인 것이다. 이러한 인간중심주의적 관점에서 인간은 못 생명들과 공생을 모색하지 않는다.

안창홍의 <박제> 연작은 이러한 인간중심주의를 인간 문명의 근원으로부터 되돌아가 성찰하는 작업이다. 또한 이 작업은 1970년대 말부터 시작되었던 ‘사진-회화’의 정점이라 할만하다. 그리하여 2025년, 안창홍은 다시 한 번 인간 문명이 밀어낸 생명들을 호출한다. ‘박제’라 명명된 이번 연작은 사슴과 늑대, 여우, 양 같은 동물의 형상을 정면으로 마주하게 한다. 그러나 그것은 단지 동물의 이미지가 아니다. 그것은 우리가 외면한 타자, 죽은 자, 박제된 생명, 또는 인간 욕망의 이면이다. 안창홍은 작가로서 살아온 생애 전 기간 동안 양지보다 음지를, 역사의 주체이면서도 승자 독식의 사회 체제에서 배제된 희생자를 주목했다. 그의 말처럼 야만의 역사에서 이름도 없이 사라져간 희생자들의 시선으로 역사를 바라보고자 했다. 자신의 작품을 통해 우리 동시대 사람들의 아픔과 진통을 표현하고자 했다. 그의 작품은 부조리한 사회에 대한 분노와 저항이었고, 증언이었고, 시대정신의 산물이었다.

그가 이전의 작업에서 일제 강점기, 군사독재 권위주의 시절을 거쳐, 현대 소비자본주의 사회의 어두운 이면, 그 잿빛 그림자를 드러냈다면, <박제>는 아예 인간조차 사라진 자리에서 ‘비인간’을 통해 인간을 소환한다. 그가 폐업한 자연사박물관에서 버려진 술한 박제 동물들을 보면서 느낀 것은 바로 인간의 탐욕이 만들어낸 욕망의 폐허였다.

안창홍이 여기서 포착하는 것은 이 탐욕이 자본으로부터 유래한다는 사실이다. 이윤을 위해서라면 어떠한 짓도 서슴지 않는 자본의 행태에 대한 근원적 분노가 이 연작을 이끄는 정서적, 심리적 동기이다. 그가 본 것은 자연사 박물관에 단정하게 전시된 박제가 아니라, 그 이면의 모습이다. 예컨대 자연사 박물관에서 전시되는 앵무새는 박제 공장에서 무작위로 대량 생산되어 여러 곳의 사립, 공립 박물관으로 팔려나가는 상품 중의 하나이다. 박제로 만들어지기 전 수십 구의 앵무새는 자연 속의 생명이었다. 인간들은 이들을 무차별적으로 포획하여 죽이고, 내장을 들어내고 방부 처리하여 그 개체들을 유리관이나 박스 속에 보관한다. 그리고 각 개체는 필요에 따라 상품이 되어 포장되어 반출된다.

안창홍은 먼저 근원적으로 박제 공장에서 만들어진 공장식 박제 생산이 가진 야만성에 주목한다. 하찮은 생명이라 하더라도 그 생명은 어느 것이나 존귀한 것이다. 안창홍의 인식은 인간중심주의에 대한 비판적 성찰과 생명 존엄에 대한 근본 철학에서 비롯된 것이다. 그의 이러한 사상은 동학사상에서 말하는 ‘인내천’에 기인하는 것이기도 하다. 본디 ‘사람이 곧 하늘’이라는 인식은 인간을 신격화하려는 것이 아니다. 여기서 ‘사람’은 단지 인간만을 지칭하지는 않는다. ‘인내천’은 만물에 깃든 생명의 평등성과 신성을 뜻한다. 자연과 동물, 나아가 파괴된

사물에까지 존엄성을 부여하는 안창홍의 시선은 동학적 세계관에 잇닿아 있다. 이름 없이 버려지고, 박제조차 되지 못한 채 훼손된 생명들은 바로 이 존귀한 생명들의 상징이다. 더 나아가 이는 불교의 연기론(緣起論)과도 이어진다. 모든 존재는 상호 연관 속에서 존재하며, 하나의 생명이 다른 생명의 원인이자 결과라는 가르침은 모든 존재가 그 자체로 불가침의 가치를 가진다는 것을 알려준다. 부서진 동물 박제, 버려진 생명에 대한 안창홍의 시선은 이와 같은 불교적 생명 존중의 태도와도 연결된다.

그런데 안창홍은 단지 박제되어 상품처럼 팔려나가기 위해 개체로서의 존엄성을 상실하고 유리관이나 박스에 갇혀있는 박제 동물뿐 아니라, 박제로도 쓰이지 못하고 부서지고 파괴되고 방치된 동물들에 시선을 보낸다. 박스에 넣어진 채 방치된 수집구의 사체들, 대부분의 박제들은 부서지고, 신체 일부가 잘려나가고 형상이 어그러진 불구의 몸이었다. 이 비인간 존재들은 자본주의 사회 속에서 가장 낮은 곳에 은폐된 존재, 소외된 타자였다. 안창홍은 이 버려진 박제 동물에서 기억 속 망각된 그 본연의 존재를 포착하고 그것을 작품으로 불러낸다. 안창홍의 ‘사진-회화’가 이들을 소환하는 것은 처참하게 짓밟히고 왜곡된 고통의 형상에서 그들의 버려진 존엄성을 들추어내기 위함이다. 이것은 하이데거가 『예술작품의 근원』에서 말하듯이 “존재자의 진리가 작품 속에서 스스로를 드러내는 것(Aletheia, Unverborgenheit)”의 예술적 실현이라 할 것이다. 이러한 의미에서 안창홍의 <박제> 연작은 존재자의 진리가 스스로를 드러내는 방식으로서, 존재자의 진리의 현전(presence)이다.

또한 안창홍은 박제된 생명 속에서 욕망의 폐허를 읽어낸다. 그는 전작에 걸쳐 소비자본주의 사회에서 자본의 욕망에 의해 존엄을 상실하는 인간들을 조명했다. <박제> 연작에서 그 대상은 비인간 존재자, 특히 박제동물로까지 확산된다. 현대인의 욕망과 소비에 의해 파괴된 생명(인간, 동물, 자연)을 그려내는 안창홍의 작업은 소비 자본주의 사회에 의해 은폐된 생명의 고유한 존엄을 회복하려는 예술적 실천이다.

2. 박제: 생명의 사후 착취

동물 박제란 무엇인가? 본래 목적은 자연사 연구, 교육, 수집 및 전시, 기념 보존 등이다. 근대 자연사 박물관의 발전과 함께 박제는 동물학 연구를 위해 필수적인 도구로 사용되었다. 종 보존 및 형태학적 관찰을 위해 살아있는 동물을 대신해 실제 크기와 형태를 보존한 표본이 필요했기 때문이다. 18~19세기 유럽 제국주의 시대에 탐험가와 박물학자들은 세계 각지에서 동물들을 채집해와 박제로 보존하곤 했다.

귀족과 부르주아지들은 사냥한 동물을 박제로 만들어 자신의 위신을 과시하고 인테리어 장식과 기념품으로 활용했다. 19세기 후반에서는 박제가 대중 박물관 전시물로 널리 사용되며, 일반 대중도 세계의 야생동물에 대한 시각적 경험을 할 수 있게 되었다. 이것은 단적으로 말해 자연에 대한 인간의 통제와 지배를 시각화한 것이기도 한다. 박제는 단지 ‘죽은 동물의 모형’이 아니라, 그 시대 인간과 자연, 죽음, 보존에 대한 태도를 드러내는 문화적 산물이기도 하다. 예컨대 동물의 생명력은 제거되었지만 형상은 살아있는 듯 유지되는 역설적 상태가 박제의 핵심이다. 바로 이 지점이 박제를 둘러싼 철학적, 미학적 성찰이 필요한 곳이다.

과거 박제는 서구 제국주의의 전리품으로 간주되며, ‘죽은 자연’을 소유하고 전시하는 권력의 장으로 비판받아 왔다. 사냥과 박제는 그 근원 자체가 ‘동물권 침해’이다. 이러한 비판에 대응하는 방식으로 대부분의 선진국 박물관은 현재에는 살아있는 동물로부터 유래된 박제를 만들지 않는다. 과거의 박제물도 수집 배경과 윤리적 문제를 함께 전시하며 비판적 성찰을 유

도한다. 서구 선진국의 박제 박물관은 이처럼 과거 제국주의·수집주의적 성격에서 벗어나, 윤리적·생태적 전환의 모델로 거듭나려고 노력하고 있다. 이는 박제가 더 이상 과거의 유물에 머물지 않고, 자연·인간 관계에 대한 비판적 재인식의 장이 되고 있다는 것을 보여준다.

그럼에도 박제의 본질적 성격이 변화하는 것은 아니다. 그것은 죽은 생명을 미화하여 소비하는 것이다. 동물들은 살아있을 때 인간들에 의해 이용되고 소비된다. 그리고 이용가치가 다한 동물들을 죽음 이후에도 전시하고 관람하기 위해 다시 가공한다. 자본주의적 사설 박제 박물관에서 사용되는 박제는 이윤을 위해 동물의 생명을 착취한 행위가 그 동물의 사후에까지 연장되어 지속되는 형태이다. 본래 생명의 고유성과 주체성은 제거되고, 외형만이 남아 인간의 소유욕과 과시욕을 충족시키는 대상으로 전락한다.

안창홍은 이 버려진 박제들을 다시 ‘응시’한다. 그가 포착한 것은 단순한 동물 표본이 아니라, 자본주의가 생산하고 유기한 비참한 존재들의 잔해다. 그의 <박제> 연작은 ‘죽은 생명’을 소비한 후 방치하는 인간 문명의 잔혹성을 증언한다. 그런데 역설적이게도 이 작품의 중심에 있는 것은 ‘사라진 인간’이며, 침묵의 울음이다. 그의 <박제> 연작은 단순한 생태 기록이 아니라, 인간에 의해 이용되고 버려진 생명에 대한 거대한 윤리적, 문명적 고발이다. 또한 이것은 천민자본주의 탐욕이 만들어낸 생명 착취의 폭력성을 고발하는 행위이기도 하다.

한국 사회는 이른바 개발 독재를 통해 급속한 산업화 과정을 거쳤다. 그 과정에서 한국의 자본주의는 서구 자본주의의 형태를 모방했지만, 그보다 더 가혹하고 천박한 방식으로 생명과 자연을 수탈했다. 우리는 자연을 경외의 대상으로 대하지 않고, 오직 개발과 이윤 추구의 대상으로 삼았다. 박제된 동물들은 이러한 천민자본주의의 산물이다.

더 많은 관람객을 모으기 위해, 더 빠른 돈벌이를 위해 동물은 생전에도 고통받았고, 죽은 이후에도 전시를 위해 형태가 가공되었으며, 결국 박물관이 폐쇄되자마자 쓰레기처럼 버려졌다. 안창홍은 이 비참한 운명을 애도하며 제의를 치르는 퍼포먼스를 통해 침묵 속에 갇힌 그들의 목소리를 끄집어 낸다.

3. 응시하는 타자, 한 맺힌 눈물, 그리고 철조망

안창홍의 <박제> 연작은 사진패널 위에 아크릴 잉크와 물감, 미디엄을 중첩해 만든 하이브리드 회화다. 이 재료의 선택부터가 상징적이다. 여기서 사진은 죽은 생명을 기록하고 기억하게 하는 장치이고, 회화는 그 생명에 다시 숨결을 불어넣는 행위다. 안창홍은 죽음을 기억하는 사진 위에 다시 호흡을 불어넣는 붓질을 덧입힌다. 하지만 그 생명은 이미 박제된 생명이다. 무엇보다 이 박제 동물을 찍은 원사진에는 행뎡그렁한 플라스틱 눈만 보인다. 그는 이 박제 동물의 훼손된 영혼을 다시 불러내기 위해 그 눈에 흐르는 눈물을 그려 넣었다. 그 눈물은 피눈물이다

본래 안창홍은 사진을 회화와 결합시키는 작업을 지속적으로 해 온 작가이다. 그 스스로 사진을 곧잘 찍고 사진으로 전시회를 열기도 한 사진작가이기도 하다. 또한 그는 그림도 사진 못지않게 잘 그리는 화가이기도 하다. 그러나 그는 이번의 ‘사진-회화’ 작업에서 원재료의 객관성, 사실성을 위해, 다시 말해 원재료 자체에 어떠한 주관적인 감정이 배이지 않도록 하려는 의도에서 전문 사진작가의 기술지원을 받았다. 그리고 그것을 토대로 고유한 창작 행위로서 종이나 캔버스에 프린트 된 사진 위에 덧칠을 가한다. 이 덧칠은 죽어버린 박제 동물에 다시 생명, 또는 영혼을 불어넣는 제의적인 행위다. 비로소 플라스틱 눈에서 눈물이 흐른다.

물론 동물들이 인간처럼 눈물을 흘리지는 않는다. 과학적으로 입증된 바로는 감정에 의해

눈물을 흘리는 존재는 인간뿐이다. 일부 고래나 코끼리가 슬픔의 행동을 표현하며 눈물이 관찰되었다는 사례가 보고되었다 하더라도 그것은 주관적 해석의 여지가 많다. 도살장에 끌려가는 동물들이 몸을 떨거나, 움직이지 않으려 하거나, 이상한 소리를 내고, 심박수가 급격히 오르거나 탈출을 시도하는 행위를 보인다는 사례는 이들이 감정을 느낀다는 사실을 보여주는 것은 분명하다. 그러나 그것이 눈물로 표출된다는 것은 명확하게 검증된 사실이 아니다.

그렇지만 예술가들의 창의성과 예지력은 동물들에게도 눈물이 있음을 보여준다. 예술가들이 그려내는 동물의 눈물은 동물도 고통을 느끼며 존중받아야 할 존엄한 존재임을 드러내는 상징적 기호이다. 따라서 안창홍이 박제 동물의 눈에 그려 넣은 눈물은 동물이 감정과 고통을 느끼는 존재자임을 드러내는 기표이며, 더 나아가 그들이 우리 인간과 마찬가지로 존엄한 존재임을 가리키는 기의가 된다. 더 나아가 그들이 흘리는 피눈물은 영혼 깊은 곳에서 번져 나오는 울림이다. 안창홍은 그들이 영혼을 가진 존재자들임을 주지시키고자 하며, 그 영혼이 폐기물처럼 취급당하는 그들의 육신을 바라보며 흘리는 눈물이 바로 피눈물로, 또는 검은 눈물로 나타난다고 보았던 것이다. 이 눈물은 물 생명이 폭압적이고 폭력적인 인간 문명에 보내는 고발의 눈물이다.

더 나아가 동물의 눈물은 동물에게 투사된 인간의 눈물이다. 그것은 인간의 욕망과 폭력이 남긴 흔적이며, 그 흔적을 감당하지 못하고 고개 돌리는 관람자에 대한 고발이다. 말하자면, 사슴은 울지 않는다. 늑대는 눈물을 흘리지 않는다. 그러나 이 연작에서는 모든 동물이 정면을 응시하며 눈물을 흘린다. 우리는 동물을 ‘본다’. 하지만 안창홍의 동물들은 우리를 ‘응시’한다. 라캉에 따르면, 나는 나의 눈과 시선(eye)을 통해 한 지점에서 볼 뿐이지만, 나의 실존 속에서 나는 사방에서 응시(gaze)되고 있다. 눈과 시선이 주체의 시점이라면, 응시는 주체를 바라보는 타자의 시점이다.

내가 응시되고 있음을 자각한다는 것은 내가 타자가 되어 나를 바라본다는 자기 대상화라는 역설적 구조를 반영하는 것이기도 하다. 여기서 우리가 객체로 설정한 이미지가 도리어 주체의 자리를 전유하며 우리를 바라본다. 이 응시는 단순한 시선의 교환이 아니다. 그것은 시각적 권력의 전복이며, 감상의 주체를 해체하는 윤리적 충격이다. 우리는 더 이상 타자, 인간 뿐 아니라 모든 비인간 생명, 비인간 타자를 그저 우리의 대상, 객체의 자리에 두고 그들을 관찰하고 통제하고 지배하는 자리에 있을 수 없다. 안창홍은 우리가 더 이상 안전한 주체의 자리에 있을 수 없음을 보여준다. 눈물을 머금은 박제 동물의 눈, 철망 너머의 그 눈은 우리를 응시한다. 우리는 더 이상 안전한 거리에서 그들을 감상할 수 없다. 우리는 응시당하는 자로서 이 이미지에 포섭된다.

이 박제된 생명들에 입혀진 붓질은 그들이 마치 살아있는 듯 보이게 한다. 그러나 실제로 이 생명들은 더 이상 생명으로 환원되지 못하는 이미지에 불과하다. 안창홍은 이 모순된 조형 구조를 통해, 곧 이 연작의 핵심 주제인 ‘삶과 죽음의 경계’, ‘자연과 문명의 충돌’, ‘시선과 응시의 역전’을 드러내 보여준다.

이 연작에서 또 다른 하나의 핵심 기호는 철망이다. 이 철망은 프레임이다. 동물들은 철망 뒤에 있다. 혹은 그물망 사이로 얼굴을 내밀고 있다. 어떤 철망은 휘어져 있고, 어떤 것은 아직도 강하게 팽팽하게 당겨져 있다. 철망은 동물들을 가두는 경계이다. 그러나 철망은 단순한 물리적 장벽이 아니다. 그것은 문명의 프레임이자, 윤리의 경계이며, 욕망의 실루엣이다. 이 철망 이미지는 현대 경계 정치의 은유로도 읽을 수 있다. 예를 들어 동물원, 감옥, 국경장벽, 난민 캠프 등이 바로 그것이다. 인간이 자신과 타자를 나누기 위해 세운 수많은 경계, 법, 제도, 규범, 구획의 시각적 은유가 바로 이 철망이다. 그리고 그 철망은 종종 보호라는 이름으로

만들어졌지만, 실제로는 억압과 배제의 구조물이었다.

작가는 이 철망을 통해 ‘인간 대 자연’이라는 이원론적 구도를 해체하고자 한다. 이 철망은 야생을 가두기 위한 장치이자, 인간 문명이 자기보존을 위해 타자를 제거하고자 한 욕망의 상징이다. 그렇기에 이 연작은 단지 생태주의적 메시지를 넘어, 생명 정치학적, 존재론적 질문을 던진다. 즉, “우리는 누구를 인간이라 부르며, 누구를 인간 바깥으로 내모는가?”라는 질문이다.

4. 기억되지 못한 존재들, 미메시스, 그리고 애도와 제의의 회화

『드로잉, 오래된 미래』에서 안창홍이 그린 눈과 입에 구멍이 뚫린 무명의 인물들은 이름이 없는 존재자들, 기억되지 않는 존재자들이었다. 하지만 그들은 가장 깊은 기억의 층위에 자리 잡고 있다. <박제> 연작에서도 마찬가지다. 여기 등장하는 동물들은 구체적인 종(species)으로 지시되지 않는다. 사슴, 늑대, 여우처럼 보이지만, 그것은 단지 외피일 뿐이다. 이들은 모두 상징화된 존재들이며, 실은 인간 문명에 의해 버려지고 가려진 수많은 존재들의 ‘형상적 총체’다. 이들은 존재했지만, 누구에게도 환영받지 못했고, 죽었지만 장례조차 치러지지 못한 존재들이다. 이들은 일종의 집단적 유기(遺棄)의 결과이며, 그 흔적이다.

이번 연작에서 안창홍은 색을 절제한다. 대부분의 화면은 어둡다. 어둠은 기억의 배경이고, 침묵의 색이다. 그러나 동물들은 기묘한 형광빛을 띤다. 초록에 가까운 노란빛은 생명의 온기를 담고 있다. 또한 그 빛은 진짜 빛이 아니라, 마치 해부실이나 박제실의 형광등처럼 현실에서 벗어난 빛이다. 그것은 생명을 환기하는 동시에, 그 생명이 이미 끝났음을 예고하는 빛이다. 그리고 이 빛은 도리어 보는 자에게 질문을 던진다. 이 빛은 우리 안에 있는 ‘윤리의 감각’을 환기시키는 장치다. 색의 사용은 회화의 형식이 아니라 윤리의 형태로 기능한다. 즉, 이 빛은 말한다. “너는 이 존재를 볼 것인가, 아니면 다시 외면할 것인가?”

<박제> 연작은 안창홍 예술세계의 진화이자 귀환이다. 그는 다시 평면 회화로 돌아왔다. 그러나 이번엔 더 말이 없고, 더 강렬하며, 더 처절한 목소리로 돌아왔다. 그에게 매체 자체는 본질적인 것이 아니다. 그는 다시 전통적인 평면 회화를 통해 인간 이성이 총체적 야만으로 변한 현장, 계몽적 이성이 도구적 이성으로 변한 그 현실을 보여준다. 이윤의 극대화를 추구하는 자본주의 문명이 비인간 존재를 억압하고 착취하며 유기하고 폐기하는 문명의 이면을 보여준다. 이는 생태와 환경에 대한 고려를 촉구하는 심층 생태주의의 사고와도 이어질 뿐 아니라, 그보다도 더 깊은 문명에 대한 성찰이 담겨있다.

이제 그의 회화는 고발이다. 그것은 인간이 만든 세계의 위선을 고발하고, 인간중심주의의 폭력을 고발하며, 감상이라는 이름의 무관심을 고발한다. 우리는 안창홍의 <박제> 연작 앞에서 고통과 불편함을 느낀다. 이 고통과 불편함이야말로 이 회화의 윤리적 장소이다. 안창홍의 <박제> 연작은 묻는다. “너는 이 응시를 외면할 수 있는가?”, “너는 그 울음에 응답할 준비가 되었는가?”

이것은 안창홍이 건네는 첫 번째 애도이다. 같은 인간뿐 아니라, 아무런 해악을 끼치지 않은 생명에게도 폭력을 가하는 인간의 극단적 욕망을 작가는 똑바로 마주하고 그려낸 뒤 우리에게 말한다. 고개 돌리지 말라, 응시하는 자가 되라! 그리하여 애도는 계속 이어질 것이다. 그는 그림 속에 제의를 치르듯이 노란 나비를 그려 넣고, 또 작은 노란 방울들을 그려 넣어 인간 욕망에 의해 쓰러져간 희생자들, 박제 동물들에게 애도를 보낸다.

객체와 대상세계, 모든 비인간 존재를 인간의 목적을 위해 지배하고 통제하고 분류해온 인류 문명의 역사는 아도르노가 말하는 개념적 사고의 역사이다. 개념적 사고는 대상 세계 속의 법칙과 원리를 찾아내 그것을 바탕으로 대상 세계를 해석해 왔고, 그것이 인간 문명과 학문을 가능하게 한 토대였다. 그러나 개념적 사고는 개념화될 수 없는, 동일성이나 보편성의 틀 속으로 포괄할 수 없는 비동일자(Nichtidentisches)를 체계적으로 억압하고 배제해온 역사이기도 하다. 아도르노는 『미학이론』에서 이 개념적 사고를 보완하는 것으로서 미메시스적 태도, 미메시스적 행동양식을 내세운다. 아도르노가 파악하는 미메시스는 플라톤처럼 모방에, 나아가 아리스토텔레스처럼 재현에 머무르지 않는다. 그에게서 미메시스는 주체가 대상 및 객체와 하나 되고자 하는 태도, 행동양식으로 확장된다. 이러한 미메시스적 태도, 미메시스적 행동양식이야말로 대상과의 합일을 통해 폭력의 문명을 극복하려는 예술의 윤리적 가능성이다. 안창홍은 박제 동물, 더 나아가 모든 비인간 생명, 존재자와 미메시스적 관계를 맺고자 한다. 그를 통해 다시 살아나는 동물들은 단지 예술적 모티프가 아니라, 기억되지 못한 존재자에 대한 미학적 환기이자 윤리적 책임의 기호이다.

그리하여 미메시스적 태도는 통제와 지배의 근대적 합리성을 넘어, 성찰과 감응의 미학적 합리성이자 생태적 합리성으로 나아간다. 그렇지만 안창홍의 <박제> 연작은 동물에 대한 단순한 연민이나 생태적 메시지로 환원되지 않는다. 그것은 박제된 존재를 응시함으로써 인간의 폭력을 직시하게 하는 미학적 고발이자, 문명의 진실을 드러내는 존재의 진리이며, 억압당하고 배제되고 소외된 모든 존재자에 대한 윤리적 애도이다.