

Abstract

Korean Biopolitics and the Aesthetics of Death: Ahn Chang Hong's Human Figures Between 1976 and 1999

Lee, Byung Hee (Chung-Ang University / Ph.D. Candidate)

This paper explores the implications of Ahn Chang-Hong's aesthetics of death in the context of the Korean biopolitics that can be divided into two periods. First period, from the 1970s to the mid-1980s, is characterized by a draconian censorship and discipline all over society. His work in this period is characterized by the aesthetics of pure violence, which embodied suppressed emotions such as rage. From the late 1980s to the late 1990s when Korean people had to pawn their lives for financial success, Ahn offered an aesthetic of anxiety by painting portraits of those who suffered from inner split by their excessive pursuit of desire. As a singular potentiality or an ironical expression of immortal life, Ahn's 'aesthetics of death' embodied by violence and anxiety becomes an aesthetic form of what Giorgio Agamben calls "whatever singularity."

한국 생명정치와 죽음의 미학: 안창홍의 1976-1999년 인간을 그린 작품을 중심으로

이병희 (중앙대학교/ 박사수료)

이 글은 한국 생명정치에 있어 안창홍 인물화의 '죽음의 미학'이 갖는 함의를 두 시기로 나누어 분석한다. 1970년대부터 1980년대 중반까지 검열과 통제 기제가 강했던 시기, 안창홍은 억압된 정서인 분노를 형상화했다. 이 시기 안창홍 작업은 공포스러운 정도로 순수한 폭력의 미학을 나타낸다. 1980년대 후반에서부터 1990년대 말 즉 신자유주의 생명정치가 한국인의 생명을 금융 차원에서 담보로 잡았던 시기, 안창홍은 과도한 욕망의 추구 때문에 분열된 자들의 초상을 불안의 미학으로 나타냈다. 폭력과 불안으로 형상화된 안창홍의 '죽음의 미학'은 절대로 죽을 수 없는 생명의 단독적 잠재성 혹은 그 생명력에 대한 반어적 표현으로써, 조르조 아감벤의 '어떤/모든 단독성'의 미학적 형상이 된다.

주제어 Keywords

안창홍(Ahn Chang Hong), 어떤/모든 단독성(Whatever Singularity), 폭력의 미학(The Aesthetics of Violence), 불안의 미학(The Aesthetics of Anxiety), 한국 생명정치(Korean Biopolitics)

1. 서론

본 연구는 한국 생명정치라는 맥락에서 안창홍(安昌鴻, 1953-) 작업이 갖는 미학적 함의를 분석한다. 분석 대상은 안창홍 미학의 중핵이 배태된 1976년부터 1999년까지의 인간을 그린 작품이다. 이 시기 안창홍 작품은 특정 인물의 초상화라기보다는 한국의 역사, 정치, 사회와 문화에서 구축된 정서와 그것을 담은 생명을 그린 것이라고 볼 수 있다.

기존 비평과 연구에서 주목되었듯이 안창홍의 작업은 사회 비판적 성격을 갖는다. 특히 그가 그린 인물의 통상적이지 않은 자세와 정면을 응시하는 도전성과 더불어 표현에 있어 감각적 측면은 한국 사회의 타자화 기제를 외설적 차원에서 드러낸다는 분석의 주요 요인이 된다.¹ 1999년 노화랑과 사비나 화랑 개인전에서 보여준 원색 인물화 시리즈와 2011년 가나화랑에서 전시한 〈베드카우치〉시리즈는 좋은 예가 된다. 이들은 분명 모델화임에도 불구하고 안창홍의 이들 그림은 모델의 개성을 부각시킨다거나 사실적 초상화로 그려 내는 차원에 머물지 않는다. 일반적 재현 논리를 뒤트는 안창홍의 인물은 그들이 살고 있는 현실의 사회, 정치적 맥락과 시대적 특수성을 가시적 정체성의 차원이 아니라 비가시성의 차원에서 드러낸다. 비가시성은 묘사나 설명과 같은 상징 언어로는 전달될 수 없고 정서로 느껴질 수밖에 없는 것이기에 안창홍 인물화에 대한 관람은 주로 정서차원에서 논의된다. 묘사적 초상화 특징들을 거두어 내고 안창홍은 드러나지 않고 보이지 않지만 분명 존재하는 생명력 혹은 생명성을 정서를 통해 표현하는 것이다. 그런데 기존 비평은 안창홍의 이러한 측면에 대해서 아이러니하게도 '죽음의 미학'으로 논의했다. 그리고 이는 안창홍의 초·중기 작업부터 배태된 핵심으로 논의되었다. 2019년 예술경영지원센터에서 실시한 원로작가디지털 아카이브 연구에서도 이러한 점은 주목되었다. 그 연구에서 주목한 비평가는 성완경(成完慶, 1944-)과 심광현(沈光鉉, 1956-)이다.² 성완경

1 최태민, 「불편한 진실: 누가 몸의 진실에 대해 말하기를 두려워하라」, 『안창홍, 인간에 대하여』 (갤러리 스퀘어, 2010), 30-34.; 성완경, 「불편함의 성공: 안창홍의 대형 흑백 누드」, 20-22.

2 원로작가 디지털 아카이브 연구-안창홍 연구팀, 「안창홍의 비미학(Inaesthetics, 非美學): 한국적 정동의 실체」, <https://www.k-artmarket.kr/kada/portal/main/main.do> (2021년 3월 1일 검색).

과 심광현은 안창홍과 동시대에 활동해온 비평가이자 연구자로서 안창홍 초·중기 작품의 특수성과 그 미학을 면밀하게 짚어낸다. 먼저 성완경은 안창홍 초기 작품 비평에서 핵심을 차지한다. 그는 “상처와 훼손된 세계에 대한 표현”의 매력이라 하여 안창홍 작품에서의 죽음과 생명의 화려하면서 비극적인 조우에 주목한다.³ 성완경에게 있어 죽음의 미학이 ‘생명의 훼손’과 한 쌍을 이룬다면, 심광현에게 있어서 죽음의 미학은 ‘자본주의 생체 정치’에 대한 새로운 도전으로 등장한다. 심광현은 1990년대 안창홍 작품이 페티시즘에 가까운 정도로 자본주의 생체 정치에 포섭될 것처럼 보인다는 점을 주목한다. 그런데 심광현은 여기서 나아가 “자본주의 생체정치에 포획되어 있는 육체와 욕망의 자유로운 활로에 틈새를 열어주기 위한 손-육체-사유 사이의 긴장된 운동”이 펼칠 수 있는 잠재성에 주목한다.⁴ 즉 심광현은 안창홍 작품의 직접적 감각성과 생동하는 운동성을 한국 신자유주의 생명정치를 전복할 수도 있는 가능성으로 본 것이다. 두 비평 모두 안창홍 작업을 통해서 죽음과 생명의 불가분성과 그것의 예술적 의미에 주목했음을 알 수 있다. 현 시점에서는 그러한 논의를 보다 분석적으로 전개시킬 수 있을 것이다. 우선 성완경은 1980년대 안창홍 작업에서 국가의 생명정치에 있어 훼손되는 생명 형상을 포착한 것으로 볼 수 있다. 또한 “생체정치”라 하여 자본의 생명정치를 논한 심광현은 1990년대 안창홍 그림은 그러한 생체정치에 대응하여 그로부터 자유롭게 벗어나는 생명의 잠재성을 포착했다고 볼 수 있다. 이에 본 저자는 기존에 공통적으로 주목한 ‘죽음의 미학’을 기본 전제로 하되, 안창홍의 그림에서 표현된 생명의 생명력 혹은 생명성이란 것이 어떻게 당시 시대적 상황에서 직접적이며 감각적으로 배태된 것인지를 보다 깊이 있게 논하고자 한다. 또한 그것이 한국이라는 공간에서 어떤 함의를 갖는지에 대해 보다 확장해서 논하고자 조르조 아감벤(Giorgio Agamben, 1942-)의 생명정치(bio politics) 논의를 기본적인 이론 틀로 활용하고자 한다.

3 성완경, 「안창홍, 또는 아름다움의 뒷면」, 『안창홍 작품전』 (갤러리 누보, 1987), 2-3; 「독립생활자의 초상」, 『안창홍전』 (문다라미술관, 1989), 3-6; 「죽음의 콜렉션」, 『안창홍』 (갤러리 사비나, 2002), 3-6.
4 심광현, 「유혹의 그림, 그리기의 유혹」, 『월간미술』 6 (1997), 67-73.

II. 별거벗은 생명으로서의 한국 로컬리티

1. 생명정치와 예외상태로서의 한국 로컬리티

안창홍은 한국인과 한국 사회를 그린다. 그런데 안창홍의 그림은 한국인의 단순한 초상이라기보다는 한국의 정서를 감각적 표현으로 응축해 낸 것이라고 할 수 있다. 이때 그 정서는 한국의 역사, 정치, 사회와 문화로부터 배태된 한국 정체성 혹은 특수성과 관련이 있다. 이를 보다 복합적으로 논하기 위해서 본 저자는 로컬리티(locality)라는 개념을 사용하고자 한다. 기존 로컬리티 연구는 크게 세 가지 관점에서 진척되어 왔다. 하나는 로컬리티를 일종의 토착성으로 보고 재현의 미학에서 접근하는 방식이다. 두 번째는 트라우마 연구와 탈식민주의 연구를 결합한 것으로, 한국의 경우 국가폭력에 의해서 희생된 자들의 비가시성과 하층민 혹은 서발턴(Subaltern) 연구가 접목된다. 세 번째는 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 생성(becoming) 개념을 차용하여 로컬리티 혼종성(locality hybridity)을 일종의 잠재성의 터전으로 보는 관점이다.⁵ 이 중 세 번째 관점은 최근 현대미술에서 로컬리티를 다루는 방식과도 근접하다고 볼 수 있다. 로컬리티 자체가 위에서처럼 상호 경합하는 담론이나 관점 모두를 촉발할 만큼 다양한 차이가 공존하는 혼성 그 자체이기 때문이다. 이러한 관점을 종합해보면 로컬리티란 특정 지역의 지리적, 역사적, 정치적, 사회 문화적 집결체(assemblage) 혹은 합성물이라고 할 수 있다. 이는 로컬리티를 이미 구축된 것이 아니라 앞으로 새롭게 구성될 수 있는 잠재성의 공간으로 볼 수 있는 근거가 된다. 즉 로컬리티는 신분, 계급, 젠더, 민족 등과 같은 범주로 규정될 수도 있지만, 동시에 그러한 규정에 완전히 포함되지 않는 찌꺼기가 혼재하는 공간이라는 것이다. 이에 본 저자는 한국의 지역적, 정치적, 역사적 특수성 뿐 만 아니라 그 정서(emotion)를 포함하여 한국 로컬리티(Korean Locality)라고 부르고자

5 로컬리티 개념 정리는 부산대학교 한국민족문화연구소 기획의 로컬리티 연구총서를 참조했다. 주요 논문으로는 문재원, 「경계의 재인식과 로컬리티의 인문학」, 『로컬리티 담론과 인문학』 (소명출판, 2017), 23-52.; 장세룡, 「사건, 정치의 토모스에서 로컬 서사와 로컬 주체」, 『사건, 정치의 토모스-외부의 잠재성과 로컬리티』 (소명출판, 2017), 19.

하며, 그것을 잠재성의 측면에서 다루고자 한다. 그리고 이 관점에서 한국 로컬리티와 그 정서라는 측면이 안창홍 작품에서는 어떤 함의를 갖는지 분석하고자 한다.

정면을 도발적으로 응시하는 안창홍의 인물들은 그 태도나 포즈, 설정된 상황에서도 통상적 관념을 뒤흔든다. 그리고 안창홍은 주로 비현실적일 정도로 강렬한 색채와 붓의 터치를 그대로 활용하면서 회화적 표현성을 강조한다. 그러다보니 작품들은 종종 무섭고 잔인하다거나 거북하고 불편하다거나 외설적이고 심지어 우스꽝스럽다고 관람되곤 한다. 이러한 불편한 관람은 정서의 과잉 혹은 정서의 메마름과 같은 양 측면이 동시에 등장하기 때문이다. 안창홍은 슬픔, 분노, 적대, 조롱과 같은 폭력적이거나 적대적인 혹은 통념 상 건전하지 않다거나 용인되기 힘든 정서를 주로 다룬다. 그런데 작품에 등장하는 표정 없는 대상들은 작품 전반에 깔린 정서를 느끼지 못하는 듯 심지어 그로부터 거리를 두거나 소외된 것처럼 보인다. 그러다보니 안창홍 작품에서의 정서는 과잉과 메마름 사이에 놓여진다. 이렇듯 작품의 전반적 느낌과 그것에 내포된 정서 사이의 간극이 안창홍 작품을 불편하고 심지어 외설적이라고 평하게 하는 요인인 것이다.

표현된 정서를 감각하지 못하는 분리는 정서가 정서의 주체를 찾지 못하는 것이기도 하며, 그 정서의 기제인 감각의 상실을 말하는 것이다. 이러한 정서의 혼란 혹은 정서의 억압이 안창홍 작품에서는 어둡고 적대적인 것으로 등장하기도 하며 화려하고 현란하게 표현되기도 한다. 그런데 정서와 정서의 주체가 갖는 비가시성의 혹은 어둠의 존재성은 그 자체로 양가적이다. 왜냐하면 그것은 발전주의 미래상과 같은 희망찬 밝음에 의해 가려 지거나 밝음을 위해 배제된, 그렇지만 밝음과 떼어 수 없는 존재성이기 때문이다. 그것은 언제나 비가시적일 수밖에 없지만 분명 존재하기에 잠재성으로만 감지된다. 그리고 이러한 가시성과의 한 쌍으로써의 비가시성 혹은 비 규정적으로만 존재하는 잠재성은 기존의 범주화 자체를 불안정하게 할 수도 있다.

그렇기에 안창홍 인물화는 한국 로컬리티 정서를 양가적으로 표현하면서 동시에 잠재성으로 드러내는 장이라 할 수 있다. 여기서 한국 로컬리티의 양가적, 반어적 성격은 조르조 아감벤(Giorgio Agamben, 1942-)의 생명정치

논의를 통해 보다 더 잘 조명될 수 있을 것이다. 아감벤의 생명정치 개념은 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-1984)가 1970년대 후반에 행한 생명권력(biopower) 논의에 영감을 받은 것이지만, 아감벤은 푸코의 논의를 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 예외상태(State of Exception) 개념 및 벌거벗은 생명(blosses Leben, bare life) 개념과 결부시켜 독특한 자신의 사유로 발전시켰다.

푸코는 서구의 사회정치사에서 권력 형태가 어떻게 변화되어 왔는지 살펴 보면서 18세기부터 생명권력이라는 새로운 권력형태가 기존 권력형태인 주권 권력을 점차 대체해가는 과정을 논한다. 푸코에 따르면 주권권력은 사형제도에 서 볼 수 있듯이 주권자가 신민을 “살해하거나 살게 내버려두는(take life or let live)” 권력이다. 반면 생명권력은 신민을 “살게 하고 죽게 내버려두는(make live and let die)” 권력이다.⁶ 이러한 생명권력은 초반에는 전염병 환자의 격리나 감시와 같이 개인의 신체를 감시하고 교정하는 규율 메커니즘을 주로 활용하다가 점차 인구 전체의 동향을 통계적으로 관리하고 조절하는 백신 접종과 같은 안전장치(dispositif of security)를 점차 활용하게 된다.⁷ 모든 비정상 사례를 일일이 제압하려는 규율 메커니즘과 달리 이러한 안전장치는 인구 전체의 통계적 평형만 유지된다면 비정상 사례들을 어느 정도 방임한다는 특징이 있다. 이 방임이 ‘죽게 내버려두는’ 생명권력의 속성이다. 푸코는 생명권력이 서구의 사회정치사에서 어떻게 구체화되었는지 시대별로 검토하면서 이것이 18세기부터 20세기 초반까지는 자유주의 정치체제로, 20세기 후반에는 신자유주의 정치체제로 나타났음에 주목한다. 이러한 정치체제들에서 인간은 이제 일차적으로 국가의 법적 주체라기보다는 시장경제 단위로, 즉 호모 이코노미쿠스(Homo Economicus)로 간주된다. 하지만 이 호모 이코노미쿠스로서 인간 의미는 자유주의에서 신자유주의로 이행함에 따라 바뀐다. 자유주의에서 인간은 시장에서 상품을 교환하는 자로 이해된다면 신자유주의 체제에서 인간은 “자기 자신의 기업가”, 즉 “자기 자신의 자본, 자기 자신을 위한 자기 자신의 생산자, 자기 자신을 위한 ‘자기’ 소득의 원천”으로 간주된다.⁸ 다시 말해 신자유주의에

6 Michel Foucault, *Society Must Be Defended*, trans. David Macey (New York: Picador, 2003), 241.

7 미셸 푸코, 『안전, 영토, 인구』, 오토르밍(심세광, 전해리, 조성은) 역 (도서출판 난장, 2011), 23-24.

서 인간은 자기 스스로를 투자/수익의 측면에서 부단히 경명하는 '인적 자본'이 된다는 것이다. 생명권력에 대한 푸코의 정의, 즉 '살게 하고 죽게 내버려두는' 권력의 속성은 자유주의와 신자유주의에서도 분명하다. 자본주의 시장경제에 인구를 내맡겨두는 자유주의와 신자유주의에서 통계적 의미에서의 인구 전체의 삶이 위태롭게 되는 일은 방지될 수 있을지 몰라도 개개인은 항상 위험을 감수 하며 살아가야 한다는 것이다.⁸

그런데 아감벤은 푸코의 생명권력 논의의 중요성을 인정하면서도 그것이 지나치게 생명에게 부과되는 권력에만 초점 맞춰져 있다는 한계를 지적한다. 그리고 그러한 권력에 맞서 생명이 가질 수 있는 잠재성을 강조하는 방향으로 생명정치를 논한다. 이를 위해 아감벤은 논의를 확장해 고대부터 현대까지 서구 역사에서 인간 생명이 권력과 맺은 관계의 계보를 추적한다. 이에 따르면 고대 그리스에서 인간 생명은 '조에(zoé)'와 '비오스(bios)'라는 두 가지 용어를 통해 다르게 파악되었다. '조에'는 "살아있음이라는 단순한 사실", 즉 생물학적 삶을 가리킨다면 '비오스'는 "어떤 개인이나 집단에 특유한 삶의 형태나 방식", 즉 상징적 가치를 갖는 삶을 가리켰다.⁹ 아감벤에 따르면 이 조에로서의 삶은 근대 이전까지는 고대 그리스의 경우에서처럼 정치의 무대로부터 완전히 배제되거나 고대 로마에서처럼 배제되는 형식으로만 포함되었지만 근대에 와서는 푸코가 생명권력 논의에서 보여주었듯이 정치의 중심으로 부상한다.

푸코가 생명권력을 오로지 인간의 생명에 부과되는 질서로서만 봄으로써 생명이 권력에 저항할 수 있는 역량을 거의 논하지 않았던 것과 달리 아감벤은 생명이 생명권력에 예속되면서도 동시에 그것에 저항할 잠재성을 가짐을 강조한다. 생명은 신분, 계급, 젠더, 민족 등으로 범주화될 수도 있지만 완전히 그로써만 규정될 수 없는 것이기 때문이다. 이를 위해 아감벤은 벤야민의 예외상태 개념과 별거벗은 생명 개념을 전유함으로써 푸코가 생명권력에만 몰두한 나머지 일면적으로만 파악한 생명정치를 권력과 생명이 벌이는 투쟁의 장으로 재개념화한다.

8 미셸 푸코, 『생명권력정치학의 탄생』, 오트르망(심세광, 전해리, 조성은) 역 (도서출판 난장, 2012), 319-20. "bio politics"에 대해서 이 번역서는 "생명권력정치"로 번역했는데, 다소 혼란을 가져올 수 있어서 이 글에서는 생명정치로 통일해 쓰고자 한다.
 9 알의 책, 104-5.
 10 조르조 아감벤, 『호모 사케르』, 박진우 역 (새물길, 2008), 33.

예외상태라는 개념은 원래 주권자가 법질서를 일시적으로 중지시키기 위해 선포하는 상태를 가리키는 용어로 칼 슈미트(Carl Schmitt, 1888-1985)가 도입했다. 그러나 아감벤에 의하면 “예외상태는 법질서 바깥에 있는 것도 안에 있는 것도 아니며 ... 내부와 외부가 서로 배제하는 것이 아니라 서로를 식별하지 못하는 구분 불가능한 영역”에 그것이 놓여있음을 말한다.¹¹ 아감벤은 예외상태가 법질서의 예외가 아니라 법질서에 포함된 배제 혹은 배제인 포함이라는 점을 지적하는 것이다. 이로써 아감벤은 실제 역사 속 계엄령 선포에서 볼 수 있듯이 예외상태를 벗어나면 정상상태가 올 것처럼 여겨 계엄이라는 긴급사태를 정당화하려는 시도를 거부한다. 아감벤은 이러한 국가 폭력을 합리화시키는 도구로 사용되는 예외상태에 대해서 비판하고자, 예외상태라는 것 자체가 분석되어야 한다고 주장한다.¹² 그리하여 아감벤은 벤야민의 슈미트 비판을 참조한다. 벤야민은 슈미트의 예외상태 개념은 정상상태로의 복귀를 전제하며, 그것은 억압받는 자들의 관점에서 보자면 그러한 예외상태는 예외가 아니라 오히려 상례였다고 지적한다. 즉 벤야민은 억압받는 자들은 국가비상사태 선포와 같은 ‘픽션적’ 예외상태가 아닌 대중에 의한 혁명과 같은 ‘실제적’ 예외상태를 도래시키려고 함을 강조하는 것이다.¹³ 아감벤은 벤야민의 이러한 통찰을 참조하고 발전시켜 예외상태를 단순히 법질서가 일시적으로 적용이 유예되는 것으로만 파악해서는 안 되며 별거벗은 생명이 그러한 유예 속에서 잠재성을 발휘할 기회로도 볼 것을 제안한다.

아감벤에게서 별거벗은 생명은 고대 그리스에서 조어로 이해되는 삶을, 그리고 고대 로마에서는 “살해는 가능하되 희생물로 바칠 수는 없는 생명, 즉 호모 사케르(Homo Sacer)의 생명”을 가리키는 용어이다. 그는 여기서 근대 정치는 “폴리스에 조어를 포함시키는 것”, “생명 자체가 국가 권력의 계산과 예측의 남다른 대상이 되었다”는 점을 지적한다. 따라서 “별거벗은 생명의 공간이 서서히 정치 공간과 일치하기 시작하여”, 점차 근대 국가는 “생명정치”를 펼치게 되는 것이다.¹⁴

11 아감벤, 『예외상태』, 김형 역 (새물결, 2009), 52.

12 앞의 책, 52-63; 아감벤, 『호모 사케르』, 60-68.

13 아감벤, 『예외상태』, 112.

14 아감벤, 『호모 사케르』, 45-52.

이러한 아감벤의 생명정치 논의는 국가가 어떻게 예외상태를 통치의 주요 기제로 활용하여, 긴급사태와 같은 국가 폭력을 정당화하고, 나아가 그것을 정치화시키는지를 또한 드러낸다. 이는 한국 현대사에서 군사독재 정권이 공포 정치와 계엄령이라는 긴급사태를 활용하면서 권력을 유지하려 했던 것에서 분명하다. 그런데 1987년 이후 한국은 또한 푸코 의미에서의 생명권력과 신자유주의의 결합을 보여준다. 그리하여 한국은 푸코의 설명처럼 점차로 인간을 “자기 스스로를 투자/수익의 측면에서 부단히 경영하는 ‘인적 자본’”으로 만드는 신자유주의적 생명정치를 펼치게 된다. 그런데 이 두 시기가 겹쳐 보기에 달라 보이지만, 공통으로 신자유주의 경제 시스템을 근간으로 했다는 점은 의미심장하다. 사실상 한국에서 신자유주의는 박정희(朴正熙, 1917-1979) 정권 말기 경제 안정화 정책의 일환으로 도입된 것이다. 당시는 민족 주체성 수립을 내세우며 경제적 자립을 도모했고, 경제기획원은 푸코가 문제적이라고 지적했던 미국 신자유주의를 적극 도입했다. 1980년 신군부가 정부를 장악한 후에도 경제기획원은 신군부와 일종의 동맹을 맺고서 미국 신자유주의를 실행해 나갔다. 금융을 통해 기업을 통제하며 산업을 육성했던 정부는 그 전까지 통제하던 금리를 1988년부터는 자유화시켰다. 기업과 개인 모두 제 2 금융권을 포함한 전 금융권에 걸쳐 금융 활용의 자유를 갖게 된 것이다. 올림픽 전후로 ‘돈이 풀렸다’는 말은 금융자유화, 금리자유화 등의 배경에서 이뤄진 것이다. 개인은 민주화 분위기를 금융이 선사한 자유를 통해 느꼈다. 신자유주의가 보다 본격화된 것은 1997년 국제금융기구(IMF) 도입 이후다. 신자유주의는 일종의 사회 가치 기준으로 자리 잡으면서 개인의 일상과 삶의 가치기준으로 작용했고 한국 생명관리 정치의 기틀을 잡았다.¹⁵ 신자유주의가 경제체제 수준을 넘어 경쟁위주의 한국 사회에서 교육을 비롯한 여타 삶의 가치와 규제담론으로 작동하기 시작한 것이다. 즉 1980년대 생명을 공포정치의 일환에서 통제하던 한국 정부는 1987년 이후 자본을 중심으로 한 신자유주의적 생명정치 장소로 국가를 전략 혹은 재탄생시킨 것이다. 이는 일종의 한국식 생명정치 출현과 재출현이자 전면화 과정이며, 예외상태의 지속이라고 할 수 있다. 경제정책인 신자유주의로부터 재편된

15. 지주형, 「한국 신자유주의 기원과 형성」(책세상, 2017); 박찬중, 「한국 신자유주의의 정치적 기원」, 『사회와 역사』 117 (2018): 79-120.

한국에서의 생명정치는 크게 두 가지 장치를 중심으로 생명을 통제했다. 하나는 국가가 전권을 전 양태로써 공산주의 배제를 통한 자유의 제한으로 펼쳐졌다. 그런데 이러한 국가 폭력시기에 정당화되고 수단화된 통제기제는 민주화 이후에도 살아났고, 일상과 같은 미시영역으로까지 번져나갔다. 이미 정치적인 수준을 넘어 사회 곳곳에서 그리고 일상에서 습관화된 검열과 통제기제는 미디어와 학문, 대중문화 등을 매개로 확산되었다. 정치와 경제 수단으로써의 통제기제가 민주화 이후에도 한국 사회의 자체 검열과 상호 통제라는 기제로 재 태동한 것이다.

한국은 아감벤의 의미에서의 예외상태의 양태를 한번은 국가폭력의 양상으로 다른 한번은 전 지구적 자본에의 예속으로 드러내고 있다고 할 수 있다. 그리고 아감벤과 푸코의 생명정치 둘 다에서 근본적으로 통제되는 것은 생명력과 같은 생명 자체의 근원적 속성이다. 예외상태에서 수단화된 폭력이 생명을 배제하는 기제였다면 이러한 배제에 기반한 국가가 신자유주의 생명정치 속성을 갖게 됨으로써 주체는 탈 정치화될 뿐 만 아니라 탈 주체화되고 마는 것이다. 이러한 한국의 상황을 고려했을 때, 안창홍은 작품에서 생명의 근원적 속성, 즉 벌거벗은 생명과 그것의 생명력과 잠재성을 표현한 것이라 할 수 있다. 이러한 잠재성은 작품에서 어둠과 불안으로 등장하며 정서로 표현된다. 분노나 폭력, 자본에 대한 뻔뻔한 욕망과 분열된 초상 등으로 벌거벗은 생명은 가시화된다.

안창홍이 표현한 예외상태 속의 벌거벗은 생명으로서의 한국 로컬리티는 방어적이고 양가적으로 드러난다. 그들은 어둠과 폭력적인 상황에서도 강한 생명력을 담은 죽음의 얼굴로, 화려하고 현란한 색채에서는 사라질 것 같은 불안에 처한 안쓰러운 얼굴로 등장한다. 그리고 이 벌거벗은 생명이 거주하는 공간이 왜 잠재성의 공간인지에 대해서는 다시 아감벤을 참조할 수 있다. 아감벤은 또한 벌거벗은 생명이 갖는 그런 잠재성을 오히려 도래할 공동체의 가능성이 열리는 계기로도 파악했는데, 예외상태의 벌거벗은 생명에게 특정 속성(젠더, 종족, 인종, 민족 등의 로컬리티를 구성하는 복합물)을 소유하는지의 여부는 더 이상 중요치 않으며 그저 존재하는 그대로 공동체의 일원이 될 자격을 갖게 되기 때문이다. 아감벤은 이러한 의미에서 도래할 공동체를 이루는 성원을 “어떤/모든 단독성(whatever singularity)”이라고 명명한다.¹⁶ 다시 말해 예외상태는

도래할 단독적 보편성의 가능성을 잉태하는 공간인 셈이다. 이러한 관점에서 봤을 때 안창홍이 표현한 어둠의 존재성과 그 단독성은 도래할 공동체의 잠재성의 힘을 표현하는 것이 된다.

2. 안창홍의 감각적 표현성과 그 함의

안창홍이 정서를 표현함에 있어 활용하는 감각적 표현은 크게 두 가지 차원에서 전개되어 왔다. 이는 특히 2010년대 후반 안창홍의 개인전 《눈 먼 자들》(조현화랑, 부산, 2017)과 《안창홍: 이름도 없는》(경남도립미술관, 창원, 2019)을 통해서 보면 분명하게 알 수 있다. 먼저 전시 제목으로도 쓰였지만 《이름도 없는》은 시리즈로 제작되고 있는 작품이다. 이 작품은 매우 거칠게 그려진 것으로 형태를 알아 볼 수 없는 얼굴 형상의 작품들이다. 그런데 이는 주로 1980년대에 본격화되어 지속된 주제다. 초기 작품에서 안창홍은 이유를 알 수 없는 고통스러운 이별을 겪는 개인, 전후 해체된 가족과 사회 공동체의 해체 등을 다뤘다. 1976년 작품들인 《문명의 기슭》, 《병실》, 《화장막에서》, 《사냥》, 1979년부터 시작한 《가족사진》 시리즈, 1978년 《무제》에서 시작한 1979-1982년의 《인간이후》 시리즈 등이 이에 속한다. 그런데 개인사적 주제나 다소 존재론적인 주제로부터 나아가 1980년대 안창홍은 한국의 국가 폭력을 무대화한다. 1980년 《그날의 기억》, 1983년부터 시작한 《위험한 놀이》 시리즈, 1985년부터 시작한 《새》시리즈를 비롯해서 안창홍은 ‘현실과 발언’, ‘시대정신’, ‘젊은 의식’ 등 비판적 예술 활동과 그 전시에 참여했다.¹⁷ 국가 폭력을 다룬 1980년대 작품들에서 안창홍은 거친 표현으로 거친 정서들을 나타냈다. 작품에선 표현이 거칠수록 그 폭력이 얼마나 거대한 것인지를 드러낸다. 이들이 ‘이름도 없는’ 시리즈의 근간이 되었다고 볼 수 있다. 처참한 ‘희생’의 외양을 띤 《이름도 없는》 시리즈에서의 끔찍할 정도로 거친 표현은 오히려 강하고 질긴 생명력이 폭발해 터져 나오는 것처럼 보이게 한다.

16 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, trans. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 1-11; 같은 책, 67-68.

17 안창홍 전 작품세계에서 초기 작품들의 시작 년도와 작품 특징은 원로작가디지털 아카이브 연구를 참고했다. 원로작가 디지털 아카이브 연구, 「안창홍 시대별 작품 설명」, 앞의 사이트 (2021년 3월 1일 검색).

다른 한편, 《눈 먼 자들》 전시에서 안창홍은 입체 두상 시리즈를 소개했다. 이때 안창홍은 자본주의 사회의 폐단과 디지털 기계화로부터 기인한 인간성 상실을 비판한다. 이 시리즈는 가깝게는 1990년대 안창홍의 원색 단독상 시리즈에서 그 기원을 찾을 수 있다. 풍자적이며 비판적 작품들은 주로 한국 사회에 대한 알레고리로 등장한다. 여기서 안창홍은 당연히 감각되어야 할 시대와 역사의 폭력에 대해 무감각한, 즉 눈을 뜨고 있어도 보지 못하는 존재들을 그렸다. '눈 먼 자들'은 계급화와 사회 양극화를 고정시킨 우매한 투쟁에 가담한 자들이다. 그들은 디지털 기계화가 형성한 실체 없는 금융에 눈이 멀었거나 아예 감각하는 법을 상실한 자들이다. 그들은 노예적 기계로 전락하고 만 것이다. '눈 먼 자들'은 자본 권력의 쟁취를 위해 싸우면서 피가 터지고 상처투성이가 되어도 그 고통을 느끼지 못한다. 그들은 바코드가 찍혀 대량 생산되는 디지털 제품과 다를 바 없다. 심상용(沈相龍, 1961-)이 "안창홍에게 중요한 것은 이런저런 정치적 실현이 아니라, 오히려 그 같은 미명 아래 부단히 자행되어 온 인간의 상실이다"라고 했듯이, 안창홍은 인간 사회의 무감각해짐을 성찰하면서 예술과 예술가의 역할을 강조한다.¹⁸

안창홍이 개인사를 중심으로 해서 정념적인 것을 회화에서 풀어내기 시작한 것은 1970년대 초반이다. 당시엔 개인으로서는 어찌 할 수 없는 역사 과정에 무기력한 존재들을 비애미로 그렸다. 안창홍은 1979년에서 1980년대 초반 개인적 차원에서의 비애미를 일종의 사회 공동체적 분노 표현으로 전환했다. 1980년대 말부터 1990년대 작품들에서 안창홍은 알레고리적 방식으로 한국 사회를 풍자하는 작품들을 그렸다. 이 당시 작품들로부터는 앞선 시대의 비극성이나 비애미보다는 당대 사회에 대한 감각적 비판성이 강조된다. 2000년 이후 안창홍은 동물과 식물, 박제된 것 등의 비인간존재들에게까지 주제를 확장했고 생명력과 존재성에 대한 성찰을 뚜렷하게 가시화시켰다. 대략적으로 안창홍의 전 작업세계를 살펴보면 애뜻한 사랑의 상실, 생명의 배제와 생명의 상실에 대한 안타까움이 기본 중핵이며, 그것이 이후 인간성 상실에 대한 비판까지 이어짐을 알 수 있다.

18 심상용, 「안창홍의 심장과 눈 먼 자들의 군상(群像), 그리고 예술가로 살고 죽는 것의 의미」, 『안창홍, 이름도 없는』 (경남도립미술관, 2019), 18.

그런데 안창홍은 그러한 상실과 배제에 대해서 치유를 제시하기보다는 오히려 상실과 배제가 초래한 정서를 강화한다. 그것은 상실되고 배제되는 것이기에 외상적일 수밖에 없는데, 안창홍은 이를 기존 사회적인 것으로 재 맥락화시키지 않고, 언캐니(uncanny)하거나 외설적으로 보일 정도로 표현하면서 그 외상성을 더 밀어붙인다. 그럼으로써 안창홍은 외상적 증해를 영원히 죽지 않는 것으로 영속화한다. 이러한 외상성의 강화와 영속화는 일종의 끝도 없는 벗어남 혹은 탈주(flight)가 된다. 즉 안창홍은 인간성 비판에 대한 작업을 시작으로 죽음의 미학을 이끌어내었고 그것을 인간과 비인간에게 공통인 세계의 관점으로 확장시켰으며, 나아가 그것을 생명력과 세계에 대한 사랑으로 이어가고 있는 것이다.

III. 폭력의 미학과 불안의 미학

1. 분노의 형상화와 폭력의 미학

1) 익명적 예의 없음

1976년 <안창홍, 정복수 2인전>에서 안창홍은 <문명의 기습>(1976), <화장막에서>(1976), <병실>(1976)등을 발표했다. 전시에 출품된 작품에선 가족의 해체로 인해 유년기에 배태된 가슴 아픈 상실의 정서가 스며있다. 일찍부터 독립생활을 해온 안창홍의 삶에서의 상실은 고통으로 먼저 다가왔을 것이다.¹⁹

이후 안창홍은 당시 부산의 현대미술 장에서처럼 여러 양식실험을 했다.²⁰

19 안창홍은 1953년 경남 밀양군 출생으로, 여섯 살 경 부모의 이혼으로 어머니와 헤어지고 막 2년간 외할머니의 돌봄을 받았다. 또한 안창홍은 1969년 17세부터 아버지 가족으로부터도 완전 독립해 홀로 생활했다. 원로작가 디지털 아카이브, 「작가역력」, 앞의 사이트 (2021년 3월 1일 검색).

20 2020년 부산시립미술관은 1960-70년대 부산 화단을 조명했다. 여기서 추상과 비구상, 일상 오브제 활용 등이 주목된다. 이 중 안창홍이 비교적 오랫동안 활동했던 모인트 미술협회는 기존의 양식화나 경향성에서 탈피하여 다양한 내용과 기법 매체를 사용하는 “비구상(非具象)의 성격”이 있었고 “부산의 청년미술의 기류를 형성”했다.(인용은 옥영식 글) 1970년대 후반 안창홍은 기류(1977 결성-1979 해산), 모인트 미술협회(1977 창립-1981 탈퇴), 농(1981 결성, 탈퇴), 구조그룹(1981 가입, 탈퇴), 한국미술청년작가회(1981 출범, 탈퇴) 등 다수의 그룹 활동을 했고, 당시 젊은 작가로서 안창홍은 기존 미술의 경향에 대한 비판과 함께 자신만의 표현성을 수립하려 했다. 옥영식, 「1960-70년대의 부산미술: 주요 동인활동을 중심으로」, 「공이

초기 작업에서부터 안창홍은 통념적 방식이 아니라 자신의 감각적 선택에 따라 다양한 방식으로 작업했다. 그는 한 회화 작품에서도 다양한 재료를 감각적으로 활용하는데 가령 그는 캔버스 뿐 만 아니라 종이, 천, 나무, 돌, 일상 오브제 등을 여러 재료를 갖고 평면과 콜라주나 입체성이 자유롭게 드러나게 한다. 또한 펜, 볼펜, 연필, 색연필 등을 활용한 드로잉 기법과 페인팅 붓의 터치를 살리는 회화적 기법을 병행하기도 하며 버려진 크레용을 수집하여 다시 녹여 쓰는 등 재료나 기법 모든 측면에서 기존의 양식화된 경향을 따르지 않았다. 그런데 이러한 양식실험은 단지 형식적 실험에 그치는 게 아니라 새로운 소통 방법을 모색하는 과정이기도 하며 이전에 없던 표현을 창출해내는 과정이기도 하다. 이는 일종의 불가능성이 드러나는 순간으로써 이는 장 프랑소와 료타르(Jean-Francois Lyotard, 1924-1998)에 의하면 승고(sublime)의 순간이다. 승고 또한 대상을 재현하는 갖가지 방식을 실험하는 것과 전혀 차원이 다른, 즉 재현 자체가 불가능한 차원으로부터 촉발되는 것이기 때문이다. 료타르에 의하면 승고는 주제로 하여금 기존의 경험들과는 "비교할 수 없는" 차원의 "심연"을 형성케 한다.²¹ 안창홍에게 당시 국가 폭력이 만연하고 개인이 무력한 현실 자체가 일종의 승고이자 예외상태였을 것이다. 즉 현실을 직접 감각하는 작가에게 시대의 역사적 무게와 거대 폭력은 승고라는 계기로 다가온 것이다. 이러한 계기를 거쳐 안창홍은 폭력에 벌거벗은 채로 노출된 자들이 느낄 공포와 그 현장에 스며있는 잔인함에 주목하기 시작했다. 이에 앞선 그림에서 드러난 개인적 차원의 상실의 정서는 이후 사회적 역사적 차원에서 닥쳐온 폭력의 정서로 전환된다.

이러한 정서의 전환은 〈가족사진〉시리즈에서 잘 나타난다. 최초의 〈가족사진〉(1979)은 본인의 가족사진을 그림으로 그린 것이다. 안창홍은 얼굴에 종이 마스크를 씌우고 재단선을 그려 넣어 가족이란 것을 마치 미리 설계된 인공 장치처럼 그렸다. 그런데 1980년대 가족사진 시리즈에서는 표현성이 강화된다. 1981년부터 안창홍 〈가족사진〉의 인물들의 눈과 입을 검게 칠하여 마치 커다란 구멍이 난 것처럼 그렸다. 이 중 1982년 〈가족사진〉은 가족이라기보다는 익

없는 시작, (부산시립미술관, 2020), 254-61; 원로작가 디지털 아카이브, 「시대별 작품 설명」, 앞의 사이트 (2021년 3월 1일 검색).

21 장 프랑소와 료타르, 「칸트의 승고미에 대하여」, 김광영 옮김 (현대미술사, 1991), 38-42.

명의 여자들이 가깝다. 마스크로 입을 가렸거나 크게 벌리고 있는 그들은 말을 상실한 자들이다. 검은 색안경을 썼거나 파넌 듯 검게 칠해진 눈은 그들이 시각마저 상실했음을 나타낸다. 비록 '가족'이라고 불리지만 익명에 가까운 이들은 다른 차원의 지각 불가능성을 드러낸다.

안창홍의 《가족사진》은 이렇듯 1979년과 1981년 사이 큰 단절을 보인다. 의미 없어진 가족이라는 개념을 비판하는 것에서 나아가 인간 존재를 인간으로서 기능하지 못하게 하는 비극성을 표현한다. 마치 감각적 불능 상태로 만들어 버린 듯 안창홍 그림에서 인간 존재들은 살아가는 데 필수적이기도 하거니와 발언에 필수적인 감각장치들을 상실해버렸다. 그런데 이러한 상실은 삶을 고양케 하는 기관의 상실이자 사회적 인간으로서의 불능을 나타낸다. 게다가 '사진 찍혀져' 영원히 고정된 순간으로 남은 인물들은 작품에서 감각기관이 소거된 채 박제되어 있다. 시간의 정체됨 혹은 영고함은 시간성의 미학적 표현이다. 여기서 가족이라는 혈연집단 뿐 만 아니라 한반도 식민 역사, 전쟁, 분단 등의 역사적 내러티브 또한 정체-영고함으로 깃든다. 변화와 흐름이라는 시간성과 영고함이라는 시간성의 대립과 공존은 그에 바탕한 역사라는 것을 무대화시킨다. 안창홍 인물의 익명성은 그 폭력에 누구도 예외일 수 없음을 드러낸다. 폭력으로서의 역사라는 무대에서 존재들은 검은 눈과 입으로 들리지 않는 소리를 외친다. 안창홍의 시간성은 이처럼 감각기관을 상실한 이들의 삶이 과거에도 그리고 앞으로도 영원할 것임을 암시한다.

1979년의《인간이후》시리즈는 콜라주 작품으로 그 형식 특성상 그 자체가



도 1 안창홍, 《가족사진》, 《가족사진》 연작, 1979. 종이에 유채, 80.3x100cm, 개인소장 ©안창홍



도 2 안창홍, 《가족사진》, 《가족사진》 연작, 1982. 종이에 유채, 114x193cm, 개인소장 ©안창홍

‘파편화’된 이미지를 구축한다. 이 점을 활용하여 안창홍은 시대의 아픔에 무관심하고 냉정한 잔인성을 돋보이게 했다. 작품에서는 서로 무관하게 정면을 응시하는 무표정한 무리의 인간들을 보여준다. 그런데 자세히 보면 그것은 왜곡되거나 훼손되었고 뒤틀린 형상들이다. 이들은 인간이라고 할 수도 헛것이라고도 기계라고도 할 수 없는, 살아있다고도 백골이라고도 할 수 없는 일군의 무리들이다.



도 3 안창홍: 〈인간이후〉, 〈인간이후〉연작 3점 중 두 번째, 1979. 종이에 유채, 클라주, 95x182.5cm, 작가소장 © 안창홍

2) 폭력 그 자체의 형상

1970년대 말 안창홍 작업에서의 변화는 컸다. 이 시기는 유신정권의 말미로 사회, 정치적으로 불안한 시기였다. 이러한 동요는 1979년 10월의 부마민중항쟁(1979년 10월 16일-20일)으로 표출되었다. 유신시절 내내 쌓였던 불만과 검열에 대한 분노의 표출로 발생한 부마민중항쟁은 다른 한편으로는 사람들 스스로가 억압에 순응하지 않고 자유를 외칠 수 있다고 자각한 계기이기도 했다.²² 여기서 항쟁 주체에 대한 논의는 주로 학생과 시민의 자발적 참여에 대해 분석한다. 이러한 자발성과 더불어 중요한 것은 항쟁을 지속시킨 분노라는 정서의 힘이다. 이러한 분노는 부마민중항쟁과 광주 5.18 민주화운동(1980년 5월 18일-27일) 모두의 근저에 있는 정서로써 사회적이고 동시에 역사적인 것이다.²³ 성난 군중이라는 것은 지속되어 온 감시와 검열, 그리고 경제적 삶의 불균형 등 사회 전반적인 통제 상황에 대해 더 이상 참을 수 없이 화가 난 개인들의 무리다. 더 이상 대의를 위해 합의하고 숙의할 수 없기에 화를 낸 것이며, 그

22 김원, 「부마항쟁과 도시하층민」, 『정신문화연구』 29:2 (2006): 419-53; 정유경, 「부산지역의 부마항쟁에 관한 고찰」, 『한국민족문화』 39 (2011): 291-326.; 조정환, 「공동도시: 광주민중항쟁과 재현권력」, (갈무리, 2010); 서익진, 「박정희 공업화 발전모델의 위기와 부마항쟁」, 『부마민중항쟁 학술총서: 1979 부마민주항쟁을 기억하다』, (부마민주항쟁기념재단, 2020), 31-80.

23 《그날의 기억》시리즈는 1980년 작품과 1982년 스케치가 있는데, 부마민중항쟁과 5.18 민주화 운동 당시 실제 목격한 상황, 주변에서 전해진 사건을 소재로 했다.



도 4 안창홍, <그날의 기억>, 1980, 종이에 유채와 수성 페인트, 115x171cm, 개인소장 ©안창홍



도 5 안창홍, <위험한 놀이>, <위험한 놀이>연작, 1984, 종이에 색연필과 오일파스텔, 107x144cm, 개인소장 ©안창홍

화는 잠재된 분노로써 그 외양과 상관없이 폭력이 된다.

안창홍은 당시 목격한 폭력 장면들을 그림에 담았다. <그날의 기억>(1980)에서는 곧이어 나올 <위험한 놀이>시리즈에서 가면 쓴 자들이 나온다. <그날의 기억>에서는 누군지 알 수 없이 가면을 쓴 자들이 기계처럼 폭력 현장의 한 가운데 있다. 이들은 <가족사진>에서처럼 보기와 말하기를 상실해버린 자들이며 역명의 존재들이다. 이들은 현실의 보기와 말하기가 아닌 증언과 들리지 않는 거대한 외침을 전하는 통로다. 폭력에는 특정 주인이 있을 수 없음을 나아가 폭력에는 그 누구도 예외일 수 없다는 의미에서의 이러한 익명성은 누구라도 벌거벗은 생명일 수 있다는 것을 말한다. 그리고 그러한 예외없음은 오히려 폭력의 전능함을 말한다.

<그날의 기억>(1980) 이후, 안창홍은 본격적으로 폭력을 장면화 시키며 무대화 시킨다. <위험한 놀이>(1983-1985) 시리즈는 '놀이' 혹은 '게임'에 비유한 군부 독재 시절의 권력싸움과 내전을 그렸다. 그런데 아이들이 신나게 잔혹한 놀이를 서슴치 않는 모습으로 등장한다는 점에서 이 장면이 갖는 파국성이 드러난다. 아동화에 어울릴 듯한 '색연필'을 갖고 "잔혹 미술"을 진척시킴으로써 당시 화단에서도 이 단적인 것이었다. 또한 <절규>(1986)



도 6 안창홍, <절규>, 1986, 종이에 색연필과 드로잉 잉크, 79.5x109.5cm, 개인소장 ©안창홍

와 〈아버지와 아들〉(1986), 그리고 〈새〉(1985-1986) 시리즈 등은 거대 폭력으로부터의 희생의 참혹함을 그렸다.

물론 안창홍이 작품이 무대화시킨 것은 독재정권이 저지른 권력의 폭력적 양상이다. 그런데 안창홍 작품에서 폭력은 흉내내지거나 승화되거나 재현된 것이 아니다. 작품에서 감각을 상실하고 정체를 알 수 없는 익명의 무리들은 화면 전반에 깔린 붉은 배경에 예외 없이 몰들어 있다. 인물들은 특정 배경에서 특정 게임이나 역할을 하는 것처럼 보이지만 사실상 이들은 배경에 스미거나 동화되어 어떤 분위기를 동시다발적으로 분출한다. 그들은 인간의 형상이 아니라 폭력의 형상으로써 윤곽된 것이다. 이것은 폭력의 소리를 눈과 입으로 통과시켜 외침을 수행하고 있다.

안창홍은 폭력을 재현함으로써가 아니라 폭력 그 자체의 형상을 드러냄으로써 그러한 비판을 완성한다. 아감벤이 참조했던 벤야민에 따르면 당시 현실의 폭력은 '법 정립적 폭력'이 될 것이다. 안창홍이 등장시킨 폭력은 '신적 폭력'(혹은 순수폭력)으로 논할 수 있을 것이다.²⁴ 안창홍 작품에서 표현된 폭력은 내러티브의 폭력이 아니라 일종의 폭력 그 자체, 즉 벤야민에 따르자면 순수폭력이기에 미학으로 논할 수밖에 없는 것이다. 그 누구라도 폭력에 있어 예외일 수 없다는 안창홍 작품의 의미는 아감벤이 말한 어떤/모든 단독적 존재가 갖는 원초적인 생명의 잠재성이 분노의 형상으로 분출된 것이라 볼 수 있다. 현실의 폭력이 권력을 위한 수단으로 쓰이는 것이라면, 안창홍을 통해서 표현된 벤야민식의 순수폭력은 그 어떤 목적에도 복무하지 않는 수단의 활용, 즉 "목적 없는 수단이라는 역설적 형상으로서의 폭력"이 되는 것이다.²⁵

안창홍 그림에 등장하는 공포스러운 정도의 순수 폭력은 단지 폭력의 상황에 대해 슬퍼하고 애도하는 동일시가 얼마나 가벼운 것인지를 적나라하게 드러낸다. 이는 한편으로는 한국이 민주화 과정에서 무엇을 주목했어야 했는지를 알려주기도 한다. 민주화 과정인 '항쟁' 혹은 '운동'의 주체로 '민중'을 중심에 두는데, 이때 기존 논의를 보면 민중을 싸움에 목숨을 건 투사처럼 영웅시하는 것을 종종 발견할 수 있다. 마치 필연적 역사발전 단계의 마땅한 희생처럼 말이

24 빌터 벤야민, 『빌터 벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여, 폭력 비판을 위하여, 초현실주의 외』, 최성만 역 (도서출판 길, 2008), 79-117.

25 아감벤, 『예외상태』, 115-24.

다. 그러나 안창홍의 그림에서 등장하는 자들은 폭력의 장에서 소리 없이 외치는 자들로써 이들은 투사도 아니며 비천하거나 불쌍한 존재도 아니다. 그들은 원초적이고 근원적이며 날 것 그대로의 생명자체다. 안창홍이 그린 얼굴은 폭력의 얼굴이며, 폭력이 절규하는 현장이며, 그림으로써 별거벗은 생명의 소리가 된다. 특정 개인 즉 개성을 가질 수 없는 생명은 안창홍이 그린 얼굴 윤곽을 가진 정서를 관통하며 상황과 시대를 넘나들고, 죽음과 삶을 연결한다.²⁶ 통상적 의미에서의 민중이 현실 주권 주체, 즉 비오스의 초상이며 현실에서 저항하는 주체를 상징하는 것이라면, 안창홍의 얼굴은 죽음을 불사하고 생명을 지속하는 별거벗은 생명의 초상이다. 그리고 안창홍의 그림에 내재된 분노는 한 날 생명, 별거벗은 생명의 부정할 수 없고 없앨 수 없는 생명력을 암시한다.

2. 분열된 초상과 불안의 미학

1) 분열된 초상

1986년부터 1990년 사이에 안창홍은 다수의 〈얼굴〉 시리즈와 〈끝없는 탈출〉 시리즈를 그렸다.²⁷ 안창홍은 당시 얼굴들로부터 무엇인가를 찾기도 하듯 수많은 얼굴을 그렸다. 〈여인의 얼굴〉(1986)은 그가 목격한 도시의 어두운 뒷골목, 그 속에서 살아가는 사람들의 그늘진 표정을 그린 것이다. 안창홍은 마치 악몽으로부터, 혹은 끝없이 떨어지는 미궁으로부터 탈출하려는 것처럼 보이는 절박한 인물을 〈끝없는 탈출〉 시리즈로 그렸다. 이 시리즈의 연장선에서 〈우리 함께 디스코를 춤시다〉(1990)를 보면, 정신적으로 혼란스럽고 분열된 영혼이 등장한다. 이 존재들은 개성보다는 혼란스러운 정서에 사로잡혀, 뭉가를 호소하듯이 보인다. 존재들에겐 현대성의 특징이기도 한 소외가 얼굴을 통해 표현되었다고 할 수 있을 정도로 정서적 불안정함이 그득하다. 이 시기 안창홍이 그린 얼굴은 '불안'의 통로가 된다.

26 안창홍, "얼굴=얼(넋)이 드나드는 굴 / 얼굴=얼(넋)의 모양(형태)", 「2006년 4월 17일자 작가노트」, <http://www.ahnchanghong.com> (2020년 9월 7일 검색).

27 1986년부터 1991년 사이에 종이, 나무, 돌 등 여러 재료를 사용하여 안창홍은 부조와 한조 얼굴들과 마스크를 제작했다. 대다수 작품들에선 표현성이 강조되어 있고, 안창홍 특유의 정신적으로 불안정한 상태가 드러나는 작품들도 다수다. 또한 1988년부터 1991년 사이에 안창홍은 〈끝없는 탈출〉 시리즈에서처럼 뒤돌리고 왜소한 인물들을 다수의 마네편 드로잉으로 그렸다. 안창홍 작업실 실견, (2019년 10월 9일).



도 7 안창홍, <여인의 얼굴>, <얼굴>연작, 1986, 캔버스에 아크릴, 60.5x50cm, 개인소장 ©안창홍



도 8 안창홍, <우리 함께 디스코를 춤시다>, 1990, 종이에 아크릴, 콜라주, 100x80cm, 작가 소장 ©안창홍

이러한 불안의 표정과 분열된 영혼이 내다본 사회는 1980년대 후반 변화된 한국사회다. 앞서 분석한 것처럼 이때 본격적으로 한국 자본주의와 생명정치가 결합했다. 민주화와 경제자유화, 그리고 그것의 자랑스러운 과시가 있었다. 1987년 이후 금융 자본주의는 자유를 돈으로 산 생명들의 불안한 낙관주의로 이어졌다. 당시 소비하는 인간들의 아슬아슬한 행복과 위태로움은 안창홍 작품에 있어서는 불안과 분열의 초상으로 등장했다.

안창홍은 1991년 <우리도 모델처럼>을 시작으로 <우리도 모델처럼-오렌지 빛 청춘>(1993), <풀잎 사랑>(1992), <내 육체도 너희처럼 아름답다>(1994), <양아치>(1994), <건달>(1994) 등 다수의 원색 전신 모델화를 그렸다. <우리도 모델처럼 3>에서 보듯이 이들은 사랑이라는 가장 원초적이면서 행복감으로 충만해야 할 순간에 무표정하게 정면을 응시하고 있다. 1990년대를 통해 가속화된 한국 신자유주의 생명정치 양상에서 자본의 욕망은 화려하게 펼쳐졌지만, 여기서 영혼은 분열되었다. 화려하며 대조적인 아크릴 색채는 해당 존재들이 사랑이 아니라 육체의 원색적 행위로서의 성과 몸에 탐닉하는 것을 나타낸다. 당시 자본의 욕망은 육체를 소유하고 심지어 육체들끼리 탐닉을 일삼게 했던 것이다. 그러나 전반적인 푸른색의 기조는 이러한 화려함의 이면인 씁쓸함과 우울함을

배가시킨다. 이 작품들은 사회적 복종과 기계적 예속이라는 이중의 형태로 생명 정치에 포섭되어 버리는 한국 로컬리티의 아이러니를 드러낸다. 이 시기 금융이라는 미래가치 혹은 빛은 삶에 지대한 영향을 미치는 주요 기제로 등장했고 개인은 당장 눈앞에서 오가는 현금이 준 자유를 민주화의 선물로 생각했다. 이들은 자본의 욕망을 내재화시켰고, 자본의 욕망에 충실한 전달과 같은 존재가 되었으며, 시뮬라크르(Simulacre)적 삶은 미디어 속에서도 화려하게 재현되었다. 사실 이후의 한국 사회의 전개를 보더라도 이들의 삶의 앞날엔 장밋빛 탄탄대로가 깔려있는 것은 아니었다. 이들은 미래가치 즉 빛더미와 맞바꾼 자유를 앞당겨 쓰고 있었기 때문이다.

2) 사회를 잠식한 불안

1987년 민주화 이후 1990년대 한국 사회는 화려한 동시에 우울했다. 그것은 한국 사회가 금융자본주의에 길들여지면서 한국 로컬리티가 처할 사회적 복종과 기계적 예속상태를 예견하고 있었기 때문이다. 신자유주의로부터 기인한 생명정치에서 주체의 예속화는 마우리치오 라자라또(Maurizio Lazzarato, 1955-)의 비판에서 보다 상세하게 논의된다. 라자라또는 전 지구화된 자본주의와 금융을 토대로 하는 신자유주의로부터 주체가 어떻게 탈주체화 되는지를 설명한다.²⁸ 그는 신자유주의적 자본주의 사회에서 주체는 복종하는 노예로 전락하게 되는 데, 이때 주체는 저항 능력이나 기반을 상실한 것이 아니라 '주체성 자체'를 상실해버린다고 지적한다. 그리고 이는 금융을 양산하는 디지털 기계화에 예속됨으로써 가속된다는 것이다. 주체는 정치적 능력을 상실할 뿐 아니라, 유기체로서의 몸을 구성하는 모든 생체 특성마저 재편해야하는 상황에 처한다. 즉 주체는 신자유주의 사회에서 기계화되어 감각과 감정을 상실한 "가분체(dividual)"로 해체되는 것이다.²⁹ 신자유주의 사회에서 이러한 사회적 복종이라는 메커니즘은 경제적 초자아로서 인간 개체에 부과되어 그를 경제적 부채감에 시달리게 만든다. 신자유주의적 인간을 지칭하는 "자기 자신의 기업가"는 자

28 마우리치오 라자라또, 「기호와 기계: 기계적 예속 시대의 자본주의와 비기표적 기호계 주체성의 생산」, 신병현·심성보 역 (갈무리, 2017), 9-30.

29 앞의 책, 32-54.

유롭기는커녕 사실 '부채인간'이라는 것이다.³⁰ 신자유주의의 또 다른 메커니즘인 기계적 예측은 비재현적, 작동적, 다이어그램적 메커니즘으로 전개체적(preindividual) 수준에서 인간의 미시적 지각, 기억, 지성, 감정 등을 통제하고 조율하는 기능을 한다.³¹ 예외상태 속 벌거벗은 생명은 신자유주의 생명정치 속에서 이렇게 이중적으로 통제, 관리, 조율됨으로써 어떤/모든 단독적 존재의 일탈적 잠재력은 완전히 소진되고 길들여지는 경향이 있다는 것이다.

1990년대를 거쳐 국민의 정부(1998년 출범)에 들어서면서 한국에서 민주주의 제도화는 각 분야에서 걸쳐 업적과 성과처럼 추진되었다. 한국 사회는 생명이 스스로의 삶을 좋은 삶으로 고양시킬 수 있도록 하는 터전이라기보다는 경쟁적으로 생명권을 쟁취해야하는 장이 되었다. 금융자본주의가 일상에서조차 개인의 삶을 좌지우지하게 됨으로써 새로운 예외상태 혹은 예외상태의 연장이 되고 만 것이다. 민주주의가 억압된 정치주체를 해방된 자유로운 개인으로 거듭나게 했어야 했지만 당시 금융으로 산 자유는 소비와 유사어가 되고 말았고, 한국 생명정치는 민주적 외양을 한 자본 주체들의 몸과 성의 소비, 나아가 생명의 소비를 부추겼다.

IMF 시절이기도 한 1998년과 1999년에 그린 푸른색 배경의 단독 인물화에선 1990년대 초반의 청춘들 그림에서 보였던 안타깝고 씩씩한 우울함마저 사라졌다. 이 들에게선 당시 한국 사회의 파국이 암시된다. 멀쩡한 몸들의 주변엔 썩은 고기 주변을 맴도는 파리들이 우글거린다. 파리 떼가 우글거리는 와중에 그림자도 없이 다소곳이 앉아 있는 여인 단독좌상을 보면 그 선명한 색채 때문이라도 외설적 영정사진과 같다. 즉 안창홍의 1998년 푸른색 배경의 모델화들은 겉은 멀쩡하지만 썩어 들어가는 사회의 미래를 암시하고 있는 것이다.

발전을 위해 내달렸던 한국 사회는 '누리자'라는 미명하에 헛것의 자유를 꿈꿨으며, 그것은 '빛'이라는 형태로 미래를 담보삼기까지 했다. 살아남은 자에게만 도래할 미래라는 담보는 결국 생명을 담보로 하고 말았다. 생명을 담보로 산 향유는 그리하여 불안하기 짝이 없는 것이었다. 자본이 육체를 소유하고 탐닉을 일삼게 하도록 내버려 두면 들수록 아이러니하게도 생명성 상실은 지속되

30 Maurizio Lazzarato, *Governing by Debt*, trans. Joshua David Jordan (South Pasadena: Semiotext(e), 2015), 183.

31 *Ibid.*, 183-84.