

## 카리브 회화에 드러난 혼종성 담론: 윌프레도 람과 알레한드로 오브레곤에 관한 소론\*

김용호(울산대 카리브 해 연구센터)\*\*

- I. 서론
- II. 카리브 해 혼종성 담론의 형성과정과 미술적 리얼리즘
- III. 윌프레도 람의 「정글」에 나타난 카리브 해의 리얼리티
- IV. 오브레곤의 「폭력」에 나타난 콜롬비아의 정체성
- V. 결론

### I. 서론

혁명적 작가는 정치적인 이데올로기를 통해서가 아닌 그가 창조하는 새로운 표현양식에 의해 평가받는다. 아무리 사회개혁의 메시지를 지니는 그림을 그린다 하더라도 화가가 표현양식에 있어 전통적 방법을 고수한다면, 그 그림은 이미 혁명성을 상실한다는 의미이다(송상기 2002, 189).

윌프레도 람(Wilfredo Lam)이 「정글」(*La jungla*, 1944)을 통해 표현하려고 한 것은 무엇일까? 숲과 언덕이 보이는 사탕수수농장을 배경으로 난폭하게 묘사된 흑인들은 우리들에게 무슨 이야기를 하고 있을까? 왜 오브레곤(Alejandro Obregón)은 「카리브 해의 마법사」(*El mago del caribe*, 1961)와 「폭력」(*Violencia*, 1962)이란 그림을 그렸을까? 그

\* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 기초학문육성사업에 의하여 지원되었음.  
(KRF 2003-072-BM2009)

\*\* Yong-Ho Kim(University of Ulsan, The Center for Caribbean Studies, joaquinim@hanmail.net), “El discurso de la heterogeneidad en la pintura caribeña.”

리고 그 바다와 검은 빛 지평선 그리고 희미한 산들을 배경으로 누워있는 벌거벗은 만삭의 시체는 어떤 의미일까? 윌프레도 람이 「정글」을 통해 나타내려 한 것이 수용과 반항 사이에서 갈등하는 흑인의 정신상태였다면, 오브레곤에게 있어 카리브 해는 콜롬비아의 영혼이요 신화였으며, 여체와 대비된 안데스산맥은 콜롬비아의 정체성 자체였다. 그리고 이러한 것들은 동시대의 작가들인 까르뻬띠에르와 가르시아 마르케스가 소설 속에서 묘사한 것과 동일한 것들이었다.

미술적 리얼리즘이란 용어로 널리 알려진 라틴 아메리카 문학은 일반적으로 환상과 주술이라는 큰 특징을 지니고 있다. 그러한 환상성과 주술성은 이성을 중시하는 서구의 미적 조류와 차별화된 가치를 지향하며, 이로 인해 60년대 이후 서구 주류 문단에 큰 영향을 끼칠 정도로 커다란 반향을 낳았다. 하지만 비슷한 특징을 지닌 회화 작품들은 문학작품들에 비해 상대적으로 덜 알려져 있다. 문학운동이 회화운동과 겹쳐 있는 초현실주의운동 이래로 미술을 모르는 사람은 문학도 알 수 없다고까지 평가받을 정도로 미술과 문학은 아주 친밀한 인접성을 유지하며, 웬만한 회화작품들은 문학과 함께 교육되고 감상되도록 교육의 회로가 바뀌었음에도 불구하고, 정체성을 성찰했던 라틴 아메리카의 회화작품들은 잘 알려져 있지 않은 것이다. 이는 여러 가지 이유가 있을 수 있겠지만, 20세기 라틴 아메리카 미술이 미국과 서유럽의 모더니즘에서 파생되었거나 그것을 모방한 것으로 치부되는 서구의 편견과 가장 큰 관계가 있을 것이다. 사실 라틴 아메리카의 미술은 서구에 비해 훨씬 더 큰 정치적·사회적 의미를 담고 있기에, 디에고 리베라(Diego Rivera)같은 많은 화가들이 국민화가로 추앙 받으며 민중들의 깊은 존경심과 신뢰를 받고 있다(루시-스미스 1999, 7-8). 하지만 서구의 평론가들은 자기 우월주의에 사로잡힌 채 이러한 라틴 아메리카 미술을 빈약한 전통들로 뒤섞인 혼합문화로 과소평가하며, 라틴 아메리카의 정체성을 표현한 회화작품들에 대해서도 그다지 큰 평가를 내리지 않는 것이다.

그러나 단순한 혼합이 아닌 혼종문화적인 전통<sup>1)</sup>은 서구의 미술이

1) 여기서 '혼종문화'(heterogeneous culture)라는 개념은 단순한 인종적인 혼합(miscegenation)

모방할 수 없는 라틴 아메리카 미술의 장점이다. 라틴 아메리카의 문화는 전근대와 근대 그리고 포스트 모던한 것들이 동시에 존재하는 특성을 지니며, 이로 인해 끊임없는 모순들이 상호 충돌하고 화해하는 역동성을 발휘하게 된다. 이러한 역동성은 문학과 미술에서도 발견되는데, 그 중 대표적인 것이 인디헤니즘적인 전통과 서구 모더니즘 사이의 갈등과 화해이다. 라틴 아메리카 인들은 자신들의 전통을 위하여 유럽의 모더니즘을 환영하기도 하고 거부하기도 하는 이중적인 태도를 보였다. 서구의 물질문명에 반대하여 토착문화에 기초한 라틴 아메리카 예술을 주장하다가도, 반(反) 독재 운동인 <해방>이라는 문체와 직면하면 유럽의 모더니즘과 조우하는 모순성을 보이기도 했던 것이다. 그래서 앙드레 브레통(André Breton)은 1938년 멕시코를 방문하여, 라틴 아메리카는 ‘그 자체로 초현실주의 국가’라고 말했는지도 모르겠다고 필자는 판단한다(루시-스미스 1999, 14).

2차 대전 이후 라틴 아메리카에서는 표현주의 미술이 부흥했으며, <마술적 리얼리즘>을 특징으로 하는 붐 세대 문학이 번성했다. 그런데 <마술적 리얼리즘>이란 용어가 후기 표현주의 미술을 가리키는 프란츠 로(Franz Roh)에게서 비롯된 것을 상기한다면<sup>2)</sup>, 전후 라틴 아메리카 예술의 일반적인 특징은 표현주의 전통의 부활이였는지도 모른다. 그것은 루시-스미스의 말처럼 “라틴 아메리카의 정신이 정열적인 기질로 인해 폭력적으로 분출한 것이거나 외부적인 사건에 대해 난폭하게 반영한 것”(루시-스미스 1999, 156)이다. 이 시기의 라틴 아메리카 국가들은 대부분 폭력과 억압을 특징으로 하는 독재정권에 의해 지배되었다. 1946년부터 55년까지의 아르헨티나는 페론에 의해 장악되었으며, 베네수엘라의 페레스 히메네스(Marcos Pérez Jiménez) 독재정권은 58년까지 지속되었다. 콜롬비아는 <보고타 사태>를 거쳐

---

을 넘어서는 것으로서 전통적인 것과 근대적인 것, 고급문화와 대중문화, 토착문화와 외래문화가 교차하는 삶의 영역을 일컫는다. 혼합문화(hybrid culture)가 두 개 이상의 상이한 문화가 상호 작용하여 형성된 조화로운 종합을 강조하는 반면에, 혼종문화란 여러 이질문화의 중첩과 역동성을 강조하며, 문화의 통일성보다는 다양성에 무게를 둔다.

2) 마술적 리얼리즘이라는 용어의 탄생이 독일 표현주의와 관계가 되었음에도 불구하고, 그 본질은 표현주의와는 무관하다는 일부의 의견에 필자는 동의하지 않는다.

로하스 빼니야의 군사정권까지 <대 폭력 사태>를 겪고 있었으며, 쿠바 또한 59년 혁명이 성공할 때까지 바티스타의 독재로 고통 받고 있었다. 이로 인해 이 시기 라틴 아메리카의 수많은 작가들과 화가들은 이런 비극적 상황에 저항하기 위해 이를 고발하는 정치적이고 사회적인 작품들을 대거 양산했으며, 이로 인해 이들의 소설이 불을 이루는 이른바 불 세대가 형성되기에 이른다. 하지만 그러한 작품들은 일반적으로 자국민들을 대상으로 하기보다는 다른 지역사람들에게 라틴 아메리카의 리얼리티를 보여주기 위한 것들이었으며, 미술 작품의 경우 그 작품들을 향유하는 대상들이 극히 일부분에 국한되었기에 서구사회에 일으킨 반향은 문학작품들보다 상대적으로 축소되었다. 하지만 사회적 반향이 작았을지라도 그들의 고민과 담론의 깊이 그리고 예술적 완성도가 작가들의 그것에 비해 결코 떨어지지 않는다고 판단되기에, 필자는 이 글에서 불 세대 작가들에 비해 상대적으로 덜 알려진 윌프레도 람과 오브레곤의 회화 작품들 속에 들어있는 혼종적 양상을 분석해 보고자 한다. 윌프레도 람과 오브레곤을 분석대상으로 선택한 이유는 그들이 불 세대의 대표적인 작가들인 까르뻬띠에르, 가르시아 마르케스와 동일시대, 동일국가의 대표적인 화가들이기 때문이다.

## II. 카리브 해 혼종성 담론의 형성과정과 미술적 리얼리즘

미국이 세계지배 전략 거점지로서 카리브 해 지역을 주목하던 때인 19세기 후반부터 20세기 초반부에 이르는 시기는 역설적으로 이에 저항하는 반제국주의 범 라틴 아메리카 민족주의 담론이 태동한 때로도 더욱 유명하다. 1845년 텍사스와 캘리포니아를 병합하면서부터 드러나기 시작한 미국의 제국주의적 야심은 1898년 쿠바의 독립전쟁에 개입하여 푸에르토리코, 괌, 필리핀을 양도받는 성과를 거둔다. 하지만 이에 만족하지 못했던 미국은 연이어 파나마(1903), 아이티(1914), 도미니카 공화국(1916), 니카라과(1925) 등에 이르는 일련의

제국주의적 대외팽창을 시도하게 되고, 이는 이 지역에 미국을 경계하고 라틴 아메리카만의 고유한 가치를 주장하는 목소리들을 일깨우게 된다.

서구중심주의와 실증주의라는 단일한 문화에 물들어있는 미국에 저항하기 위해, 그들은 자연스럽게 라틴 아메리카의 혼종적인 특징에 주목한다. 라틴 아메리카의 문화는 스페인, 원주민, 아프리카 흑인들의 서로 다른 특성들이 능동적으로 결합하여 새롭게 창출된 문화로 백인중심이라는 단일한 코드로 이루어진 앵글로아메리카의 문화와는 근본적으로 다르기 때문이다. 19세기 말 곤살레스 프라다(Manuel González Prada)의 인디오 옹호담론과 호세 마르띠(José Martí)의 인종간 화합 주장을 거쳐 엔리께 로도(José Enrique Rodó)의 『아리엘』(*Ariel*)이 출판되는 1900년에 이르면 이러한 ‘혼종성’ 개념은 유럽이나 미국과 대비되는 라틴 아메리카 정체성의 가장 강력한 상징으로 자리 잡게 되며, 이후 몰리나 엔리께스(Andrés Molina Enríquez), 바스콘셀로스(José Vasconcelos), 페르난도 오르띠스(Fernando Ortiz), 앙헬 라마(Angel Rama), 페르난데스 레따마르(Roberto Fernández Retamar) 등을 거쳐 최근의 이론가인 로베르토 모랄레스(Mario Roberto Morales)에 이르기까지 끊임없이 반추되게 된다.

하지만 이러한 ‘혼종성’ 담론은 권력과 헤게모니 그리고 새로운 정체성 구성의 문제와 관련되어 다양한 양상을 띠게 된다. 예를 들어, 쿠바 독립 운동의 영웅 마르띠는 복수인종사회의 미래를 낙관적으로 전망하면서 인종간의 관용과 화합을 강조한 반면, 민족주의 시대의 베니떼스(Basave Benítez)같은 이들은 서구식 문화 변용과 동화가 바람직하다는 편향된 관점을 보여주기 때문이다. 결국 다양한 담론들의 혼재는 “라틴 아메리카의 문화는 존재하는가?”라는 회의적인 질문을 낳게 만들며, 이는 페르난데스 레따마르가 『칼리반』(*Calibán*, 1971)을 집필하게 된 중요한 동기가 된다. 그런데 에드워드 사이드에 의하면, 이러한 다양한 관점들은 <제국주의에서 독립하고자 하는 문화는 그 자체의 과거를 어떻게 상상하는가?>라는 질문에 대한 반응으로 이해될 수도 있다. 사이드는 이를 셰익스피어의 『폭풍우』(*The*

*Tempest*)에 등장하는 세 인물들인 프로스페로, 아리엘, 칼리반과 비교해서 설명하는데, 첫 번째는 자발적으로 프로스페로의 종이 되는 아리엘과 같은 선택이다. 아리엘은 프로스페로가 시킨 일을 정중하게 행하며, 자유를 획득한 뒤에도 프로스페로와의 협력에서 아무런 동요를 느끼지 않는 일종의 부르주아 토착민으로 되돌아온다. 두 번째는 그 자신의 혼종적인 과거를 인식하고 수용하지만, 미래의 발전에 대해서는 장애를 받지 않는 짐승 같은 사내 칼리반처럼 행동하는 것이다. 세 번째는 자신의 본질인 식민지 이전의 자아를 발견하는 과정에서 현재의 예속 상태와 신체적인 결함을 떨쳐 버리려고 노력하는 칼리반과 같은 사람이 되는 것이다(2001, 377). 예속상태를 탈피한 칼리반이 <흑인성>, <원주민 중심주의> 등의 개념을 창출했던 토착적이며 급진적인 민족주의 담론의 배후에 존재하는 것이다.

그렇기 때문에 지난 수십 년 동안 이 지역에서는 프로스페로-칼리반이라는 이항 대립쌍이 중심과 주변부 간의 식민적·탈식민적 관계를 기술, 분석하는 은유로 상용되었다. 프로스페로에 의해 비천한 야만인으로 규정된 칼리반은 주변과 하층민을 표상하는 저항의 상징으로 자리했으며, 아리엘은 백인의 식민화를 가능케 했던 중개자로서 “끄리오요화 및 서구화를 돕는 교육받은 노예 내지는 자유민”(Henke 2004, 47)으로 평가절하 되었다. 하지만 문제는 아리엘 또한 자유를 획득하는데 전력을 다하는 존재였기에 그에 대한 평가는 항상 모순적일 수밖에 없다는 것이다. 그런 아리엘을 긍정적으로 평가한 대표적인 작가로 에메 세제르(Aimé Césaire)와 마이클 대쉬(J. Michael Dash) 등을 꼽을 수 있다. 마이클 대쉬의 견해에 따르면 세제르의 아리엘은 프로스페로에 대한 반란이라는 단순한 목표를 초월해서, 어떤 구체적 목적성도 띠지 않은 자연과 풍경 자체의 목소리를 대변하는데, 이는 인간과 자연이 조화롭게 공존하는 아프리카 흑인들의 원시 생태적 담론을 표현한다는 것이다. 특히 나무에 갇힌 아리엘의 노래에는 백인들을 두렵게 만드는 아프리카(아프리카-카리브)의 리듬과 우주신화가 이입되어 있으며, 이는 인간의 실존과 신의 영역을 매개시키는 역할까지 한다는 것이다(Henke 2004, 48-49). 하지만 일부

작가들의 긍정적인 평가에도 불구하고 아리엘은 대체적으로 식민주의자와 결탁된 토착 부르주아 계층으로서, 식민주의와 협력하여 수많은 독재정치와 정치폭력을 양산해낸 또 다른 형태의 착취형태요 극복되어야 될 제국주의적 잔재로 묘사된다. 이로 인해 대부분의 작품들에서는 위에서 언급한 ‘프로스페로-칼리반’이라는 이항 대립쌍이 존재하며, 이는 일견 식민통치와 관계가 없는 듯한 독재에 대한 저항과 고발과 같은 체제 내부적인 문제에까지 적용되는 것이다.

그런데 카리브 해의 이런 혼종성 담론들은 역사적으로 몇 가지 기능들을 수행하였다. 첫째는 식민지 본국과는 다른 카리브 해만의 총체적인 정체성을 탐색하는 계기로 작용했으며, 둘째는 이 과정에서 평등이라는 문제를 제기하여 많은 경우 부르주아 민족주의자의 헤게모니를 강화시키는 오류를 범하기도 하였다. 마지막으로 이런 혼종성 담론들이 인종적 혼종성을 초월한 문화적 혼종성과 결부되어, 풍요로움, 에너지, 기적의 가능성 등을 언급하며, 혼종성만이 역동적이고 실현 가능한 근대성의 길이라고까지 주장되었다는 것이다. 그런데 카리브만의 새로운 정체성을 표현하기 위해서는 서구적 방식과는 다른 새로운 표현방법들이 모색되었고, 이 과정에서 우리에게 가장 널리 알려진 방법이 바로 마술적 리얼리즘이다.

마술적 리얼리즘이란 1940년대에서 60년대까지 라틴 아메리카에서 유행되었던 새로운 문학양식이다. 보르헤스, 아스투리아스, 야네스(Agustín Yáñez), 까르뻬띠에르, 오네띠(Juan Carlos Onetti), 룰포(Juan Rulfo) 등의 작품을 거쳐 가르시아 마르케스의 『백년의 고독』에서 절정을 이루는 이들 작품들 속에서, 우리는 직선적인 서사 방식을 거부하는 새로운 이야기 방식을 접하는데, 이는 역사란 쉽게 복원되는 단선적인 것이 아니라 다양한 혼종적 요소들이 촘촘하게 뒤얽힌 것이라는 그들의 인식을 드러내는 한 방법이다. <새롭게 이야기하기> 방식은 그들이 오랜 기간 교육받았던 식민지 서사 속에 함축되어 있는 가설과 가치를 극복하고, 자신들의 고유한 정체성과 역사의 존재를 주장하는 방법이다. 식민지 서사의 가장 중요한 가설은 <근대성> 이론이다. 근대는 진보라는 일직선상의 시간 축 위에서

발현되며 과거와의 대비를 통해 스스로를 나타낸다. 진보가 내포하는 의미에는 발전의 의미가 포함되며, 발전의 개념은 효율의 문제와 서로 밀접하게 연관되는 것으로, 모두 직선적인 시간관념 즉 진화적 시간관념을 암시한다. 이는 현대사회의 보편적 이데올로기로 오늘날의 세계를 선진국과 개발도상국으로 분류하는 토대가 되는 한편, 시간의 축에 있어서 전자가 후자의 미래임을 은근히 암시함으로써 양자가 사실상 중심과 주변, 지배와 종속의 불평등 관계에 있음을 은폐하는 역할을 담당하는, 전형적인 사회적 다윈주의 가치의 표본이다. 하지만 이런 발전주의의 문제점은 서구의 성공한 발전 모델을 보편적인 것으로 취급하고 그 모델들을 모든 지역에 적용하려고 시도하는 것이다. 서구의 성공적인 발전이 사실은 식민지의 착취에 의존해 왔음을 은폐하고, 또한 그 발전이 동시에 카리브 해 지역 및 그 지역 민중들의 발전의 권리와, 심지어 생존권의 박탈을 의미했다는 사실도 은폐하는 것이다.

이를 위해 근대적 형태의 제국주의는 아주 의식적으로 근대화, 발전, 교육, 문명화를 장려하는 교육운동을 수반한다. 이러한 교육은 자연스럽게 유럽역사의 장려와 토착민 역사의 가치저하 및 왜곡으로 이어졌다. 그러므로 마술적 리얼리스트들이 새로운 이야기 방식을 통해 잃어버린 역사와 문화를 복원시키려고 노력하는 행위는 뿌리 깊은 식민주의 담론에 저항하는 가장 중요한 요소가 된다. 프란츠 파농(Frantz Fanon)에 의하면 “식민주의는 단순히 한 민족을 잡아 두고 토착민의 두뇌에서 모든 형식과 내용을 비워 버리는 것으로 만족하지 않는다. 일종의 왜곡된 논리에 의해 식민주의는 그 민족의 과거로 돌아가 그것을 곡해하고 손상시키고 파괴해 버린다.”(사이드 2001, 414) 마술적 리얼리즘은 이렇게 빼앗기고 왜곡된 역사를 복원시키는 담론이었다. 제국의 수준 높은 정치, 경제, 문화는 항상 피식민지 인들에게 의존하고 있었지만, 인종, 문화, 존재론적인 면에서 항상 부차적인 지위에 머물러 있던 “역사 없는 민중들”에게 역사를 되찾아 준 것이다.

이렇듯 식민주의 담론에 저항하는 성격을 갖는 마술적 리얼리즘에



는 세 가지 커다란 주제가 관통한다. 첫째는 라틴 아메리카 공동체에 대한 역사를 총체적이고 일관성 있게 보려고 시도하는 것이다. 민족문화는 공동의 기억을 조작하고 지탱하며 동일한 정체성을 부여하는 기능을 갖는데, 마술적 리얼리스트들은 그들의 삶과 영웅들을 복원함으로써 자신들의 고유한 풍경과 역사를 되살려내는 특징을 갖는다. 그리고 그것은 그들 역사 면면에 흐르는 저항의 전통을 포함함으로써 그들 문화에 대한 자긍심을 형성하게 하는 것이다. 둘째는 저항이 제국주의에 대한 단순한 반동이 아닌 새로운 역사 생성의 대안으로 작용한다는 것이다. 유럽과 서구의 담론에 개입, 혼합, 변형시켜서, 주변부화 되었거나 억압, 망각되었던 역사를 회복하려는 노력은 마술적 리얼리즘의 대표적인 주제인 것이다. 셋째는 이러한 과정을 통해 전 인류의 공동체와 해방된 사회에 대한 통합적인 비전을 제시하려고 노력하는 것이다. 그럼에도 불구하고 마술적 리얼리즘의 이런 특징들은 여전히 기원과 의미를 추구하고 유토피아에 대한 미련을 떨치지 못한 한계성으로 인해, 역설적이게도 그들이 저항의 대상으로 삼았던 서구의 근대성 신화에서 완전히 벗어나지는 못했다고 비판 받기도 한다.

하지만 정체성의 근원인 문화란 일반적인 인식처럼 순수하고 지고한 것이 아니라, 정치적·사회적 이데올로기들의 혼합체이다. 특히 전근대와 근대 그리고 포스트 모던한 것들이 공존하며 상호 충돌하는 곳에서는 더욱 그렇다. 그러므로 카리브 해 토착 원주민의 경험, 아프리카 출신 노예의 경험 그리고 제국주의에 대한 경험 등이 수백 년 동안 지속된 지역에서 그 중 어느 하나라도 소홀히 취급한다면 그들의 정체성을 제대로 표현할 수 없음은 자명하다. 그러므로 새로운 이야기 방식을 통해 아이티인들의 잊혀졌던 역사를 흑인의 관점에서 복원해냄으로써 서구의 <중심> 의식과 <근원> 의식을 해체시켰던 까르뻬띠에르의 작품이나, 공식 역사와 구술 역사의 대립 구조를 통해 공식 역사의 허구성을 고발했던 가르시아 마르케스의 작품들로 상징되는 마술적 리얼리스트들의 작품은 일부 한계에도 불구하고 매우 탈식민적이라고 필자는 판단한다. <서구>라는 고정된

중심과 경직된 사고의 틀을 벗어나, 그들의 관점에서 카리브 해 지역을 진정으로 이해하고자 노력했기 때문이다. 그리고 필자는 윌프레도 람과 오브레곤의 회화 또한 새로운 표현방식을 통해 카리브 해 지역의 식민성에 저항하고 그들의 혼종성을 묘사했다고 판단한다.<sup>3)</sup> 그러므로 다음 장들에서 윌프레도 람과 오브레곤의 대표작들을 분석함으로써, 그들의 작품에 투영된 혼종성 담론의 모습과 탈식민적인 특징들을 하나하나 밝히고자 한다.

### III. 윌프레도 람의 「정글」에 나타난 카리브 해의 리얼리티

나에게 춤을  
나의 서투른 흑인 춤을  
나에게 춤을  
숨 막히게 맹렬한 춤  
탈옥의 춤  
춤은 흑인이 되는 것이 좋고 멋지고 옳다고 말한다.

(루시-스미스 1999, 87, 재인용)<sup>4)</sup>

1943년 폐허가 된 아이티의 상-수시 궁전을 여행한 뒤 까르뻬띠에르는 서구의 초현실주의의 영향을 극복하고 그의 대표작 『지상의 왕국』을 집필하게 된다. 이 책의 서문에서 그는 20세기 초엽 서구 내부에서 서구의 문화를 강력히 비판하며 원시적인 생명력을 강조했던 초현실주의 담론을 아이러니 하게도 생명력이 결여된 또 다른 관념적 기교주의라고 혹평한다. “경이로운 느낌은 하나의 믿음을 전제로”(Carpentier 1991, 15) 하지만, 서구의 초현실주의자들은 믿음이 결여된 채 시늉만 내고 있기 때문에 현실과 진정한 관계를 맺을 수 없다는 것이다. 이처럼 서구의 영향을 받았음에도 불구하고 그를 거부

3) 마술적 리얼리즘에 관한 논의는 필자의 줄고 “카르뻬띠에르의 소설에 나타난 정체성 담론 변화과정”을 참조할 것.

4) 에메 세자르의 『귀향수첩』에 나오는 일부로 본문의 인용은 루시-스미스의 글에서 재인용한 것임.

하는 역설적 태도는 40년대의 윌프레도 람에게서 먼저 발견된다. 1940년 유럽의 전화를 피해 귀국 길에 오른 그는 마르티니크에서 에메 세제르를 만난 뒤, 세제르의 카리브와 그의 카리브, 즉 마르티니크와 쿠바의 사회와 민중들이 동일함을 깨닫는다. 외형상 노예제도는 사라졌지만 흑인들의 빈곤은 여전했고 인종간의 차별 또한 변함이 없었다. 겉으로는 맘보와 롬바가 끊이지 않는 기쁨의 땅이었지만 흑인들의 고통스러운 삶은 거의 변화가 없었다. 그러므로 당시 그의 눈에 비친 세계의 모습은 말 그대로 정글이요 지옥이었다. 프랑코, 히틀러, 무솔리니 등이 폭력을 통해 세계를 지배하려 시도하는 유럽이나 인종주의와 사회적 불평등이 만연한 카리브 해 사회나 마찬가지로 지었다. 그러므로 이 지옥에서 탈출하고 싸우기 위해서는 정글의 존재 자체를 인정하고 그것을 고발해야만 했으며, 그러기 위해서는 억압됐던 흑인정신을 철저히 표현해야만 했다. 근대적 다윈론이라는 서구적 가치세계가 지배하는 사회에서 벗어나기 위해 흑인들의 창조적이고 원시적인 생명력을 고양시키는 탈식민적인 전이가 일어난 것이다. 세제르를 만난 이듬해인 41년 쿠바에 돌아온 윌프레도 람은 그의 내면에 꿈틀대던 흑인들의 집단적인 무의식을 화폭에 토해내는데, 이러한 과정에서 창작된 것이 바로 그의 대표작 「정글」이다. 우리들 눈에 이국적이요 경이로운 것으로 보이는 그의 그림들이 사실은 모든 사람들에게 외치는 탈식민적인 고발이요 항변이었던 것이다. 38년 파리에서 피카소를 만나며 깨달았던 아프리카 흑인문화의 생명력과 40년 브레통을 만나며 인지했던 무의식 세계가 유년시절의 기억 속에서 자연스럽게 합치된 순간이었다.

내가 이 작품들을 그릴 때 작업실의 문과 창이 열려있어 지나가는 사람들이 볼 수 있었다. 그들은 각각 외쳐댔다. “쳐다보지 마라, 그것은 악마다.” 그리고 그들은 울었다. 사실 친구 중 한 명은 정신세계에서 그것은 지옥의 중세시대를 떠오르게 한다고 말했다. 어쨌든 그 제목은 쿠바의 사실적인 풍경과는 관련이 없으며, 이것은 정글은 아니지만 숲과 언덕이 보이는 사탕수수 농장을 배경으로 한 것이다. 나의 의도는 심리학적인 의사전달이었다.

나는 어린 시절의 그 무엇인가가 나로 하여금 이 그림을 그리게 했

다고 생각한다. 여러분이 아는 것처럼 루소는 <꿈>, <배고픈 사자>, <원숭이>에 커다란 꽃과 뱀이 있는 정글을 그렸다. 그는 매우 훌륭한 화가였으나 나와 같지는 않았다. 그는 정글에서 무엇이 일어나든지 비난하지 않았다. 내가 그린 괴물들과 그들의 제스처를 보라. 제일 오른쪽 형상은 음탕한 여자처럼 엉덩이를 드러내 보이고 있다. 오른쪽 구석에 있는 인물의 손에는 가위가 들려있다. 나의 생각은 그 상황에 처한 흑인의 정신상태를 표현하려는 것이었다. 나는 수용과 반항의 실체를 보여주기 위해 시적인 표현을 사용했다(루시-스미스 1999, 88, 재인용).<sup>5)</sup>

유년시절의 윌프레도 램은 카리브의 일반적인 시각으로 보아도 더 혼중 문화적인 배경을 가진 화가였다. 그의 아버지 램 얌(Lam Yam)은 멕시코와 샌프란시스코를 거쳐 쿠바에 이민 온 중국인으로 사구아 라 그란데(Sagua la Grande)라는 작은 마을에서 중국 상점을 운영했으며, 어머니는 아버지의 두 번째 부인으로 인디언과 흑인의 피가 섞인 혼혈이었다. 아버지 나이 84세에 여덟 형제의 막내아들로 태어난 램은, 유년시절부터 아프리카에서 전래된 쿠바의 <칸돔베>라는 의식을 접했으며, 특히 그의 대모는 칸돔베의 주술사였다. 마콘도를 창조한 가르시아 마르케스의 유년시절보다 더욱 환상적인 세계에서 살았던 그가, 다른 지역 사람들을 위하여 세계와 카리브 해의 리얼리티를 묘사한 작품이 바로 「정글」인 것이다.

42년 말엽에서 43년 초엽 사이 약 20일 만에 그려진 「정글」은 오랜 기간 축적된 그의 다양한 탐구과정이 하나로 집약된 대표적인 작품이다. 뾰뾰한 사탕수수 농장에 들어간 것처럼 뒤엉킨 인물은 4명에서 8명까지 다양하게 해석될 수 있으며,<sup>6)</sup> 팔과 다리가 서로 뒤엉켜 수직으로 길게 늘어진 형태는 인간과 동물 그리고 식물의 삶을 동질이형의 양식을 사용해 표현하고 있다. 또한 아프리카 미술을 암시하는 듯한 가면은 카리브 해의 새로운 신화와 종교인 칸돔베를 나타내고 있으며, 사슬에 얽혀있는 듯 좌에서 우로 향하고 있는 인물들의 순차적인 배열은 밀림 속에서 제의 의식을 치르고 있는 흑인들

5) Max-Pol Fouchet, *Wilfredo Lam*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1976.

6) 일반적으로는 4명의 인물로 해석되지만 알바로 메디나(Alvaro Medina)는 “람과 창고”라는 글에서 8명의 인물이 묘사되어 있다고 주장한다.

의 북소리를 연상시킨다. 뻑뻑한 관목의 숲은 밀실공포증과 동시에 시야를 교란시키는 불분명한 선으로 새로운 공간감을 창조하고 있으며, 커다란 발은 관목의 기둥과 혼동을 일으키고, 동그란 나뭇잎은 부풀린 엉덩이와 혼용되며, 잘 익은 과일은 풍성한 가슴과 조화를 이루고 있다. 이렇듯 환상적인 분위기 속에 표현된 카리브 해의 현실은 독특한 심미적 효과와 함께 새로운 신화를 기록하고 있기에 로베스 올리바(Manuel López Oliva)는 주저 없이 이를 <경이로운 현실의 시학>이라고 부른다(1986, 75). 즉 경이로움이 라틴 아메리카 대륙의 정체성 자체라는 가르뻬띠에르의 개념과 맞닿아 있는 것이다.

경이로운 것이 아직 존재하고 효력을 지니고 있다는 사실은 아이티만이 가진 유일한 특권이 아니라는 생각이 들었다. 예컨대, 그 기원이나 생성 등과 관련하여 아직 정리가 다 되지 않은 모든 아메리카의 유산이라는 것을 생각했다. 아메리카 대륙의 역사에 기록을 남긴 사람과, 아직까지 존속하고 있는 성(姓)을 남긴 모든 사람이 지나간 발걸음마다 경이로운 사실이 발견된다. (...) 아메리카는 풍광의 처녀성 때문에, 그 형성과정과 본질 때문에, 그곳에 사는 인디오와 흑인의 비극적 현실 때문에, 근래에 자기발견을 이룩하게 한 큰 깨달음 때문에, 많은 것들이 풍요롭게 뒤섞여 있기 때문에 결코 신화의 물줄기가 고갈될 수 없는 곳이다. (...) 아메리카의 모든 역사는 경이로운 사실들의 연대기가 아니고 무엇이란 말인가?(Carpentier 1991, 17-18)

그렇다면 「정글」에 표현된 <경이로운 현실의 시학>은 무엇일까? 로베스 올리바는 람의 작품에 일관되게 나타나는 주된 특징으로 원심력과 구심력의 충돌을 들고 있는데, 원심력이란 그의 작품에 표현된 서구적 가치와 수단들을 지칭하며, 구심력은 작품의 뿌리를 형성하고 있는 생태적, 사회적, 문화적인 특징들, 즉 카리브 해 흑인들에게 공통된 상상력의 지평을 일컫는다. 유럽적인 요소와 아프리카적인 요소의 대비 속에, 진보적 질서, 계몽이성, 카톨릭, 외국적 관습, 백인 등으로 상징되는 유럽적인 요소와 유럽화된 흑인, 몰라토들을 극복해야 할 카리브 해의 현실로, 이에 대응하는 자유적 무질서, 토착 신, 부두교, 토착 관습, 흑인 등의 아프리카적 요소를 인간해방에

필수 불가결한 문화로 표현하면서, 백인문화 대신 흑인문화를 동경하고 옹호하는 담론의 역전이 일어났던 까르뻬띠에르의 『지상의 왕국』의 테마가 이곳에도 등장하는 것이다.

윌프레도 람이 묘사한 흑인문화의 가장 큰 요소는 객관세계의 모순구조에 던져진 힘없는 민중들의 신화와 관련된 아프로-아메리카니즘이었다. 카리브 해에 도착한 아프리카 출신의 흑인 노예들은 새로운 세상에 적응해야만 했으며, 그를 위해선 새로운 어떤 것을 창조해야만 했다. 아프리카 각 지역에서 본인들의 의사와 상관없이 강제로 끌려온 노예들이 직면한 가장 큰 문제점은 가혹한 노동이나 착취가 아닌 원초적인 의사소통의 불가능성이었다. 이를 극복하기 위해 그들은 새로운 언어인 크레올어를 창조해야만 했으며, 현실의 고통을 잊고 미래를 기약하기 위한 새로운 종교를 창출해 내야만 했다. 이 과정에서 탄생된 종교가 부두교, 칸돔베, 요루바 등이었는데 윌프레도 람의 회화에 이런 흑인들의 신화가 담겨있는 것이다.

「정글」은 외형상 4명의 등장인물로 구성된 것처럼 보이지만, 실은 7명의 요루바 신들과 민중을 상징하는 한 명의 창녀로 구성되어 있어, 쿠바 흑인들의 삶과 매우 밀접한 관계를 갖고 있는 작품이다 (Medina 1986, 40). 이를 맨 왼쪽의 인물들부터 차례대로 분석해보면, 맨 왼쪽의 첫 번째 인물은 위쪽의 머리와 함께 다리 부분에 또 다른 머리가 묘사되어 있어 두 명의 인물을 함께 형상화하고 있음을 쉽게 유추할 수 있게 하는데, 엘레구아(Eleguá) 중 가장 나이 많은 신인 엘루페(Elufé)를 묘사한 것이다. 엘레구아는 산 자와 죽은 자들을 중개하는 오리차(Oricha)로서 인간들의 행위를 항상 감시하는 강력한 신이다. 특히 그의 매개가 없이는 어떤 신도 지상에 돌아올 수 없으며, 사후(死後) 인간들도 조상들의 안식처로 들어갈 수 없을 정도로 강력한 권능을 가진 신으로 다양한 형상과 수많은 이름을 갖고 있다. 그중 엘루페는 가장 나이가 많은 현자로서 인간들의 부정한 행위를 용납하지 않는 신이다. 그런 신이 시선을 우측으로 돌려 「정글」에 등장하는 나머지 모든 신들과 인물들을 감시하고 있는 것이다. 두 번째 인물은 외형상 한 인물처럼 묘사되어 있지만 사실은 신체의 모

든 부분을 하나씩만 갖고있는 오사인(Osain) 한 쌍이 결합된 모습이다. 신화에 의하면 치료의 신 오사인은 약초채집 문제로 예언자들과 갈등을 빚게되고, 이 과정에서 에슈(Eshu)에 의해 부상을 입어 신체의 반을 상실한다. 그런 그가 나타나는 곳에는 항상 막대기와 새라는 동일한 상징이 등장하는데, 막대기를 상징하는 듯 지면까지 쪽뺨은 팔의 모습과 머리 위에 묘사된 부엉이를 볼 때 그가 오사인임은 명백하다. 치료의 신이 등장해 상처받은 민중들의 영혼을 어루만지고 있는 것이다. 세 번째 인물 또한 창고(Changó)와 그의 연인 오야(Oyá)가 결합된 모습이다. 머리 부분에 번개를 상징하는 돌기가 묘사되어 있는 것으로 보아 이 인물이 전쟁의 신 창고를 묘사하고 있음은 분명하다. 전설에 의하면 창고에게 불꽃을 건네주는 이는 그의 연인 오야임에 반해, 이 그림 속에 나오는 창고는 스스로 그 불꽃을 가지고 있다. 이러한 모순을 극복할 수 있는 수단이 바로 이 인물을 창고와 오야의 결합으로 파악하는 것이다. 하나의 몸에 두 명의 영혼을 결합시키는 방식은 당시 윌프레도 람의 일관된 주제로 「결혼」(*Le mariage*), 「부부」(*La couple*), 「약혼자들」(*Les fiancés*) 등의 작품에도 등장하는 방식인데, 이에 유추해서 봤을 때 풍만한 엉덩이와 동그란 젖가슴을 가지고 있는 세 번째 인물의 좌측 부분은 오야의 모습으로 파악되는 것이다. 마지막 인물은 윌프레도 람이 자주 다뤄온 주제인 창녀와 오군(Ogún)의 모습이다. 벌거벗은 육체로 사과를 건네주는 육감적인 여인의 모습은 그가 「그룹」(*Groupe*), 「앉아있는 여인」(*Femme assise*) 등에서 묘사한 창녀의 모습과 동일하며, 특히 초승달 모양의 얼굴은 창녀를 표현하는 그의 대표적인 방법이다. 그리고 그녀 뒤에 가위로 묘사된 신은 모든 억압과 사슬을 끊어버리는 신인 오군이다. 가장 현명한 신인 엘루페로부터 오사인, 창고, 오군까지 모두 등장하여 상처받은 민중인 창녀를 감싸안고 있는 것이다.

그렇다면 이 그림을 통해 윌프레도 람이 묘사한 것은 무엇일까? 그는 당시 쿠바 민중들이 처한 현실을 지옥처럼 참혹한 정글로 파악했으며, 그로부터 벗어나기 위해서는 엘루페의 지혜와 오사인의 치료, 그리고 창고와 오군의 전쟁이 필요함을 역설하고 있다. 당시 쿠

바 지배계층의 문화는 백인식민문화의 연속으로 흑인 민중들의 삶은 여전히 고달팠기에 이를 극복하기 위해서는 흑인들의 신인 창고의 해방전쟁과 모든 사슬과 억압을 끊어내는 오군의 가위가 필요했던 것이다. 이렇듯 이 작품에서는 백인식민문화를 벗어나기 위해 흑인 주술문화를 고양시키는 윌프레도 람의 탈식민적인 노력이 돋보이며, 이는 동시대의 작가 까르뻬띠에르가 『지상의 왕국』에서 주장한 것과 맥을 같이하는 것이다. 이렇듯 서구의 지배와 그를 연장시킨 독재자들의 착취에 맞서는 흑인들의 저항과 그들의 문화에 대한 재평가를 추구했기에 두 작가 모두 훗날 쿠바혁명의 성공에 진심으로 환영을 표하게 된 것이다.

#### IV. 오브레곤의 「폭력」에 나타난 콜롬비아의 정체성

까르뻬띠에르와 윌프레도 람에게 영향을 끼친 중대한 사건이 아이티와 마르티니크 방문이었다면, 1948년 <보고타 사태>는 콜롬비아의 작가, 화가 등 모든 지식인들의 변화를 이끌어낸 가장 중요한 사건이다. 이때 보고타에 거주하던 수많은 지식인들은 자신들이 살던 거리가 불에 타고 이웃들이 학살당하는 참담한 장면을 목격하게 된다. 단 이를 동안에 수천 명이 살해당하고 10만 명 이상이 부상당하는 참담한 역사 앞에서 죄의식으로부터 자유로울 수 있는 지식인들은 하나도 없었다. 더군다나, 그 참담한 비극의 결과로 정부 선택의 자유마저 빼앗기고 <국민 전선 체제>(Frente Nacional, 1958-1974)를 맞게 됐으니 그 기간의 예술 활동이 정치 및 사회 체제와 밀접한 관계를 갖게 되는 것은 당연하다고도 할 수 있겠다. 가르시아 마르케스를 작가가 되도록 결심하게 만들고, 사디 곤살레스(Sady González)란 사진작가에게는 불길에 휩싸인 전차를 사진기에 담아 「전차」(*Tranvía*)란 작품을 발표하게 만들며, 엔리케 그라우(Enrique Grau)에게는 「불타는 전차」(*El tranvía incendiado*, 1948)란 작품을 통해 이 날 벌어진 사건들을 증언하게 만들 정도로, 이 날의 사건은 충격 그 자



체였기에 오브레곤(Alejandro Obregón) 또한 이러한 죄의식으로부터 자유로울 수는 없었다. 그래서 그는 「4월 10일의 대학살」(*Masacre 10 de abril*, 1948)이란 작품을 통해 역사와 처음으로 조우하게 되는데 아래 인용한 대답은 이러한 그의 상황을 아주 잘 설명해준다.

그 날 공동묘지에 갔지. 그리고 선 채로 시체들을 스케치했어. 그곳에서 한 여인의 아름다운 얼굴을 봤는데, 가슴은 떨어져 날아갔고, 입은 반쯤 벌리고 있었던 게 아직도 선명해. /.../ 48년 대학살을 그렸지. 그때부터 내 그림에 ‘의식’을 넣기 시작한 거야. 해결은 할 수 없지만 고발할 수는 있다고 생각했거든. 왜냐하면 그림은 아무 것도 해결하지 못하니까... 사실 예술은 자유의 위대한 본보기야(...) 게르니카가 바로 그런 거잖아. 당시 <대학살>을 전시할 때, 장관이 전시회에서 그 그림을 치워줄 것을 요구하더군(Panesso 1975, 81).

1920년 바르셀로나에서 태어나 유럽과 미국의 회화들을 접한 뒤 1944년 「정물」(*Naturaleza muerta*), 「항아리를 든 소녀」(*Niña con jarro*), 「화가의 자화상」(*Retrato del pintor*) 등 실험적인 작품으로 콜롬비아 화단에 화려하게 등장했던 오브레곤은 비평가들에 의해 흔히 콜롬비아 최초의 현대화가로 평가받는다(Jaramillo 2001, 13). 그의 등장과 함께 변화의 싹을 틔운 콜롬비아 회화는 1946년 엔리케 그라우, 에드가 네그렛(Edgar Negret), 라미레스 비야미사르(Ramírez Villamizar), 에르난도 테하다(Hernando Tejada) 등 젊은 화가들이 제 7회 국립예술제에 동참함으로써 하나의 그룹을 형성하기에 이른다. 이 전시회에서 이들 젊은 작가들은 하나같이 당파성을 띄지 않는 순수한 예술 행위 자체에 집중함으로써, 멕시코 벽화운동의 영향으로 라틴 아메리카 민족주의와 사회성을 중시하던 기존의 선배작가들과는 차별성을 갖게 된다. 멕시코, 브라질, 쿠바, 우루과이 등에 뒤쳐져 있던 콜롬비아 화단에 드디어 현대적인 작가 군이 성립되게 된 것이다.

제 2차 세계대전 이후 콜롬비아 예술에 새로운 정신이 휩쓸고 있다. 내 생각에 가장 위대한 멕시코의 화가는 따마요(Tamayo)며, 언젠가는 알레한드로 오브레곤에 대해서도 똑같은 이야기를 하게 될 것이다. 이

것은 급진적인 변화를 일컫는 것인데 (...) 멕시코에선 정치혁명과 농업 개혁이 실행되었고, 이로부터 오로스꼬(Orosco)와 리베라(Rivera) 그리고 시케이로스(Siqueiros)의 언어와 스타일이 형성되었다. 그러나 그것들을 연장하고 개발하는 일에만 몰두하는 것은 시대에 뒤떨어진 낡은 화풍에 매달리는 것과 같다. 따마요는 예술계에 직접적으로 초점을 맞추므로써, 멕시코에 새로운 혁명의 깃발을 들어왔다. 그리고 오브레곤은 콜롬비아에 그 깃발을 들어온 것이다(Engel 1969, 44).<sup>7)</sup>

하지만 콜롬비아의 정치현실은 이들을 정치와 무관한 순수예술가로 활동하도록 내버려두지 않았다. 세계대전이 끝나고 냉전이 시작되던 1946년은 콜롬비아 정치에 보수화와 피의 바람이 몰아치던 해였다. 16년 동안 집권했던 자유당의 내부분열로 정권을 획득한 오스빠나 빠레스(Ospina Pérez) 대통령의 보수당 정권은 부족한 지지기반을 백색테러를 통해 극복하려 들고 민중들은 가이판을 중심으로 뿔뿔 뭉쳐 이에 저항한다. 극단적인 두 힘의 충돌은 결국 콜롬비아 역사상 가장 비극적인 폭력사태인 <보고타 사태>를 부르게 된다.

1948년 4월 9일 폭력사태가 발생했을 때 오브레곤은 그 근처에서 일주일 뒤 전시회에 출품할 그림을 준비하고 있었다. 그는 가이판을 저격하는 총소리와 이에 분노한 민중들이 암살범을 끌고 대통령 궁으로 몰려가는 외침을 들었으며, 이어지는 군인들의 발포 소리와 민중들의 비명소리들을 연달아 들었다. 그리고 이튿날 공동묘지에서 확인한 참상은 실로 충격적이었기에 그의 그림은 거대한 변화를 겪게 된다. 당파성을 띄지 않는 순수한 예술행위 자체를 주창했던 그의 그림에 피맺힌 민중들의 절규가 담기기 시작한 것이다. 학살 발생 후 이십일 만인 4월 28일 우여곡절 끝에 전시된 「4월 10일의 대학살」이란 그림은 여러모로 피카소와 고야의 그림을 닮아있었다. 그림의 우측 상단에는 어두운 색채로 배경을 칠한 뒤 밝은 색으로 학살된 민중들을 스케치했는데, 이는 전체적으로 어두운 회색 빛 톤에

7) 이 글은 오스트리아의 비평가인 발터 엔겔(Walter Engel)이 1969년 『나선』(*Espira*)이라는 콜롬비아 잡지에 발표한 “전후의 회화”란 글의 일부로, 하라미요가 편집한 『카리브 해의 마법사 알레한드로 오브레곤』(*Alejandro Obregón: el mago del caribe*) 61쪽에서 재인용한 것이다.

검은 색으로 인물들을 스케치한 게르니카와 흡사했으며, 무엇보다도 분절된 화면의 배치, 파편화된 인물 등의 표현이 피카소의 큐비즘을 닮아있었다. 피카소가 「게르니카」를 통해 파시스트들의 만행을 고발했다면, 그는 「대학살」을 통해 보수당 정권의 만행을 고발하고 있는 것이다.

하지만 이러한 역사의식이 자신의 고유한 화풍으로 승화되기 위해서는 약 15년여의 세월을 더 필요로 하였다. 1950년 빠레스에 이어 <죽음을 부르는 유령>이라고 불리던 극우 원리주의자인 라우레아노 고메스(Laureano Gómez)의 집권으로 보수당 철권통치는 더욱 극심해지며, 이로 인해 희생자들 또한 더욱 증가한다. 이에 54년 자유, 보수 양당의 후원 속에 로하스 빠니아(Gustavo Rojas Pinilla) 장군의 군사정권이 성립되지만, 폭력사태는 그치지 않고 민중들의 희생은 끝이 없다. 이에 실망한 오브레곤은 이 기간 동안 「장군들을 놀라게 하다」(*Espanta generales*, 1955), 「밤을 노래하는 수탉」(*Cantaclaro de noche*, 1956), 「죽은 학생」(*Estudiante muerto*, 1956), 「5월 4일」(*4 de mayo*, 1957), 「학생의 장례(葬禮)」(*Luto por un estudiante*, 1957) 등 군사정권에 저항하는 작품들을 연달아 발표하며, 이 작품들 속에서 콜롬비아의 자연을 배경으로 세잔느의 정물화 기법, 피카소의 큐비즘 등 다양한 미학적 실험들을 수행한다.

1955년 「막달레나 강에서 익사하고 있는 소」(*Ganado ahogándose en el Magdalena*)를 통해 콜롬비아의 비극적 현실을 상징하기 시작한 풍광들은 이후 콘도르, 투우, 화산, 이구아나, 재규어, 물고기 등 콜롬비아의 모든 자연으로 확장된다. 새는 카리브 해로 추락하고 투우는 안데스산맥에 쓰러지며 학생은 죽은 채 테이블 위에 누워있는 등, 카리브 해의 모든 색채와 안데스의 뿌리 깊은 신화가 콜롬비아의 비극적인 역사를 증언하기 위해 사용되는 것이다. 그런데 이러한 모든 실험들이 하나로 집약된 작품이 바로 1962년에 발표된 「폭력」(*Violencia*)이란 작품이다. 죽은 아이를 끌어안고 통곡하는 「게르니카」의 어머니가 죽은 어미의 젖을 빨고 있는 아이로 전도된 것이 「4월 10일의 대학살」이라면, 15년 후의 「폭력」에서는 이 이미지가 더욱

확장되어 아예 아이를 낳지도 못하고 죽어버린 임신부로 승화되게 된다. 20세기 중반의 콜롬비아는 급격한 도시화와 산업화로 온갖 사회모순과 차별이 극심했으며, 농촌은 더 이상 평화로운 전원이 아닌 온갖 피비린내가 진동하는 폭력의 공간일 뿐이었다. 가이판의 암살로 인해 보고타에서 촉발된 폭력사태는 이바게, 안띠오끼아(Antioquia) 등 농촌으로 번지면서 더욱 많은 희생자를 발생시켰기에, 도시라는 한정된 공간에서 살해당한 여인을 안데스산맥이 상징하는 전체 콜롬비아에서 희생된 임신부의 모습으로 변모시킨 것이다. 검은 빛 지평선과 희미한 산들을 배경으로 누워있는 벌거벗은 만삭의 시체, 특히 여인의 몸과 가슴 그리고 불룩한 배의 둥근 모습이 희미하게 표현된 안데스의 둥그런 모습과 겹치면서, 콜롬비아의 자연과 민중들이 겪어야만 했던 절대적 고독과 비극을 나타내고 있는 것이다.

진실을 표현하는 모든 예술가들을 침묵하게까지 만들었던 이 무시무시한 테마는, 이제 오브레곤에 의해, 땅바닥에 누워있는 무기력한 얼굴에 팔 없는 임신부의 장례식, 회색과 검은 빛으로 뒤덮인 기묘한 장례식으로 변했다. (...) 화려한 몇 개의 선을 통해 회색 빛 심연에 잠겨있는 그림을 구원하곤 했던 오브레곤이지만 이 그림에선 유사한 어떤 것도 시도하지 않았다. 이 그림은 완전히 회색이며 절대적으로 고요하다. 비극은 처음으로 그 크기에 맞는 해설자를 갖게 된 것이다(Traba 1984, 90).<sup>8)</sup>

코보 보르다(Juan Gustavo Cobo Borda)에 의하면, 오브레곤은 이러한 폭의 그림에 콜롬비아의 모든 것을 담아내려는 무모하고도 용감한 실험을 감행했다고 평가된다. 안데스에서 카리브에 이르는 콜롬비아의 대자연과, 볼리바르와 가이판의 절규, 그리고 그 앞에 직면한 그들 모두의 공포와 좌절 그리고 고독을 담아내려고 시도한 것이다(1994, 48). 안데스와 카리브의 풍광들 속에서 아메리카 인디오와 흑인들 그리고 서구인들의 모든 문화적 요소들을 결합하려고 시도했던

8) 이 글은 1984년 보고타 현대 미술관과 플라네타(Planeta) 출판사가 공동으로 출판한 『마르타 트라바』(Marta Traba)란 책에 나오는 “1962년 국가상 수상자 오브레곤”(Obregón, Premio Nacional 1962)의 일부로, 하라미요가 편집한 『카리브 해의 마법사 알레한드로 오브레곤』 56쪽에서 재인용한 것이다.



소리를 내보자는 것이었다. 객관세계의 모순구조에 던져진 힘없는 쿠바 민중들의 현실을 지옥처럼 참혹한 정글로 파악한 윌프레도 램이나, 한 폭의 그림 속에 콜롬비아의 모든 것을 담아내려 한 오브레곤이나 그것은 마찬가지였다. 윌프레도 램이 엘루페의 지혜와 오사인의 치료, 그리고 창고와 오군의 전쟁 등 흑인민중들의 신화를 통해 해방을 꿈꾸었다면, 오브레곤은 모든 민중들의 연대를 통해 그를 실현시키고자 했던 차이 뿐이다. 그리고 이 모든 것은 지배와 종속의 불평등한 패러다임을 극복하려는 저항의 몸짓이라는 공통점을 지닌다.

옥파비오 빠스(Octavio Paz)는 화가의 임무를 “우리가 보지 못한 것을 보도록 가르치는 일이며, 그가 본 것을 우리가 믿도록 가르치는 일”(Cobo Borda 1980, 8)이라고 말했다. 그러므로 근대라는 미명하에 저질러진 지배와 종속의 불평등한 패러다임이라는 식민주의의 유산을 청산하고, 소수의 그늘에 가린 다수의 목살된 목소리를 재생해내는 두 작가의 작품들이 갖는 문화적 의미를 되새겨보는 것은 매우 의미 있는 일일 것이다.

## Abstract

Es la segunda época de la revolución caribeña entre 1940 y 1960. Durante este tiempo tal los pintores como los autores intentan expresar sus propios discursos sobre la identidad caribeña al rechazar las hegemonías europeas tradicionales. Dentro de estas corrientes, Lam y Obregón son los pintores más notables por sus obras. En su muy famosa pintura *La jungla*, Lam considera la situación caribeña como una jungla del infierno y insiste en la necesidad de los poderes afro-africanistas: la sabiduría de Elufé, la curandería de Osain, el trueno de Changó y las tijeras de Ogún. Obregón también, en su famosa obra *Violencia*, quiere expresar todo lo que sufre Colombia y opina que la

solidaridad solo puede salvar el destino triste de soledad en Colombia.

El presente artículo consta de cinco capítulos. En el primero y último capítulos tratamos la introducción y la conclusión. En el segundo trabajamos el proceso de la formación histórica de los discursos de la heterogeneidad y el realismo mágico. En el tercero y cuarto, investigamos las obras de Lam y de Obregón como los ejemplos más notables de esta corriente. En *La jungla* Lam representa la idea de que las culturas caribeñas son una amalgama creativa de las varias culturas: europeas, africanas y americanas. Pero la más importante es la herencia africana. Según él, la situación caribeña es una jungla como infierno, y se necesitan las ayudas de los Orichas para salvar los pueblos. En *Violencia* Obregón expresa una relación entre el cuerpo de la mujer y el paisaje como escenario. Por una cordillera que sugiere formas yacentes, realiza a una mujer asesinada que asemeja la cordillera de Los Andes. Toda Colombia sufre la violencia y todos los colombianos se caen en la red de soledad. Para escaparse de esta red se necesita sólo la solidaridad de los pueblos. Todos estos esfuerzos son una de las resistencias postcolonial a las hegemonías europeas.

Key Words: Wilfredo Lam, Alejandro Obregón, la pintura caribeña / 윌프레도 람, 알레한드로 오브레곤, 카리브 미술, 혼종성 담론

논문투고일자: 2005. 01. 08

심사완료일자: 2005. 01. 20

게재확정일자: 2005. 02. 18

## 참고문헌

- 김용호(2003), 「마술적 리얼리스트 알레한드로 오브레곤에 관한 소론」, 이베로아메리카 5호, pp. 75-93.
- \_\_\_\_\_ (2004), 「카르펜티에르의 소설에 나타난 정체성 담론 변화과정」, 라틴아메리카연구 Vol. 17, No. 2, pp. 25-57.
- H.E. 데이비스(1996), 『라틴 아메리카 철학』(임규정 외 공역), 지성의 샘.
- 로이 파킨슨 사모라 & 웬디 B. 패리스(2001), 『마술적 사실주의』, (박병규 외 공역), 한국문화사.
- 송상기(2002), 『멕시코의 바로크와 근대성』, 고려대 출판부.
- 에드워드 루시-스미스(1999), 『20세기 라틴 아메리카 미술』, (남궁문 역), 시공사.
- 에드워드 사이드(2001), 『문화와 제국주의』, (김성곤/정정호 역), 창.
- 프란츠 파농(1998), 『검은 피부 하얀 가면』, (이석호 역), 인간사랑.
- Angulo, María-Elena(1995), “Two canonical novels of realismo maravilloso”, *Magic realism: social context and discourse*, New York: Garland, pp. 19-47.
- Bayón, Damián(2000), *América Latina en sus artes*, 9th ed., México: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo(1991), *El reino de este mundo*(1949), México: Siglo XXI.
- Cobo Borda, Juan Gustavo(1980), “Alejandro Obregón”, *La tradición de la pobreza*, Colombia: Carlos Valencia, pp. 155-171.
- \_\_\_\_\_ (1994), “Alejandro Obregón”, *La mirada cómplice: 8 artistas colombianos*, Colombia: Univ. del Valle, pp. 1-107.
- De Toro, Alfonso(1997), *Postmodernidad y Postcolonialidad*, Madrid: Iberoamericana.
- Fouchet, Max-Pol(1989), *Wifredo Lam*, Barcelona: Polígrafa
- Gutiérrez Arias, Eduardo(1991), *Encuentro de dos mundos*, Colombia:



Comunitario del Huila.

- Henke, Holger(2004), "Ariel's ethos: on the moral economy of caribbean existence", *Cultural Critique*, No. 56, winter, pp. 33-63.
- Jaramillo, Carmen María(2001). *Alejandro Obregón: El mago del Caribe*, Bogotá: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.
- Jaramillo Uribe, Jaime(1991). "Etapas y sentido de la historia de Colombia", in *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*, 14th ed., Colombia: Siglo XXI.
- López Oliva, Manuel(1986), "Lam: contextos y proyecciones", *Sobre Wifredo Lam*, La Habana: Letras Cubanas, pp. 63-80.
- Medina, Alvaro(1986), "Lam y Changó", *Sobre Wifredo Lam*, La Habana: Letras Cubanas, pp. 26-62.
- Ortiz, Fernando(2002), *Visiones sobre Lam*, La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Panesso, Fausto(1975), *Los intocables. Botero, Negret, Grau, Obregón, Ramírez V*, Bogotá: Alcaraván.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Alejandro Obregón ¡... a la visconversa! Conversaciones junto al mar*, Bogotá: Gamma.
- Peña Gutiérrez, Isaías(1989), "Carpentier y García Márquez. Génesis, fundación y apocalipsis en *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*", in Luis C. Adames Santos(ed.), *Ensayos sobre literatura colombiana y latinoamericana*, Bogotá: Banco Popular, pp. 63-77.
- Rincón, Carlos(1995), *La simultaneidad de lo simultáneo*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, Hilda María(2002), *Wifredo Lam de lo circunscrito y lo eterno*, La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Salvador, José María(1991), "A la sombra de un alcastraz. Diálogo con

Alejandro Obregón”, *Obras maestras 1941-1991*, Caracas:  
Centro Cultural Consolidado.

Zea, Gloria(1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá:  
Norma.