

이베로아메리카의 화가 오스왈도 과야사민의 미학적 비밀*

최명호**

단독/부산외국어대학교 중남미지역원

Choi, Myoung-ho (2020), "The Aesthetic Secret of Oswaldo Guayasamín, the Painter of Ibero-America"

ABSTRACT

Oswaldo Guayasamín, a painter from Ecuador, who was the successor of the mural movement started in Mexico, is also known as a writer who influenced the establishment of a modern nation-state in Latin America and the cultivation of a national identity based on indigenism. However, in the second half of the 20th century indigenism gradually lost its influence; at the same time that it was deconstructed, the mural movement and its metadiscourse about the nation, state, and ethnic identity, gained attention. In this process, Oswaldo Guayasamín the painter should become a painter of the past, and is still loved by many people. Basically, Guayasamín, as a basic form, uses human bones and skeletons which remain long after death; in the Mexican "Day of the Dead" tradition, it can be considered as the soul of a human. Also, human remains are materials that inevitably produce images of death or pessimism. When deep and dark emotions such as sadness and misery are expressed in the form of a skeleton, the viewer of paintings will sympathize with these feelings. These pessimistic feelings make the viewer feel compassion. There could be a variety of reasons to be addicted to this painter's paintings, such as the bizarre use of colors and the humorous expressions of the figures, which call for one's attention. However, the case of Guayasamín suggests something more, as his paintings contain sadness and pain, even in the paintings express maternal love, but with a gloomy shadow. He also stated in various interviews that his paintings contained misery that he felt was necessary to express in his paintings. It would not be too much to say that his paintings are powerful because they let the people sympathize

* This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF -2018S1A6A3A02081030)

** Myoung-Ho Choi is a research professor at the Institute of Ibero American Studies at Busan University of Foreign Studies, Korea (Email: nadabh@gmail.com).

with the misery that he expressed. His works express a very Latin American panorama of emotions and situations, but paradoxically show that his artistry appeals to the universal emotions of humans.

Keywords: Oswaldo Guayasamín, Indigenism, Misery, Compassion, Universal emotions / 오스왈도 과야사민, 원주민주의, 긍휼함, 공감, 보편적 정서

서론

국내에 라틴아메리카 미술과 관련된 논문 및 서적은 양적으로 그리 많지 않으며 질적으로도 그리 수준 있다고 단정하긴 어렵다. 라틴아메리카 미술은 대륙의 크기만큼 다양하지만 국내에서 소개된 것은 논문의 경우 한국학술지인 용색인(<https://www.kci.go.k>) 기준으로 6편이며, 도서의 경우 네이버 도서(<http://book.naver.com>)를 기준으로 보면 라틴아메리카의 문화를 다루는 교재 성격의 서적을 제외하고 미술을 전문적으로 다룬 것은 10권 정도이다.¹ 영미권 혹은 서구의 경우와 비교해보면 상대적으로 너무 척박한 상황이라는 것은 부정할 수 없다. 특히 논문의 경우 작품분석이나 작가 분석 성격의 논문이 아니라 라틴아메리카 미술사, 예술사적 측면에서 문학 혹은 건축과 비교하는 논문이 다수로 미술 자체에 대한 이해와 특정 작가의 작품을 이해 및 감상과 관련된 논문은 전무하다.

게다가 에콰도르는 경제위기로 가끔 외신에서 어렵게 찾아볼 수 있는 라틴아메리카에서도 소국에 속한다. 소위 제3세계 미술 혹은 라틴아메리카 미술의 전문가가 아니거나 에콰도르를 여행한 사람을 아니라면 오스왈도 과야사민(Oswaldo Guayasamín)이란 화가를 아는 이는 그리 많지 않다. 그러므로 국내에서 오스왈도 과야사민을 거의 알지 못하는 것은 전혀 이상한 일이 아니다. 오스왈도 과야사민은 2017년 에콰도르 현지조사의 주요 대상이었고 온라인 검색 등을 기본으로 정리한 화가로서 과야사민은 무엇보다 원주민주의(Indigenismo)를 대표하는 화가이면서 20세기 초에 멕시코를 중심으로 유행한 벽화주의 운동의 후계자이면서 원주민주의를 표현주의적으로 표현하여 국가

1 10권 중 4권이 유희열의 책으로 기행문 성격의 입문서들이 대부분이다. 도서 분야에서 『20세기 라틴아메리카의 미술』을 제외하면 전문적 성격의 책은 찾기 어렵다.

정체성 형성에 크게 기여했다는 것이 일반적인 평가였다(Gil Llor y Latitud Cero Digital Production 2001, 48). 1992년 신대륙 발견 500주년을 기념하는 프레드 머피(Fred Murphy)²와의 인터뷰에서 과야사민은 적어도 에콰도르에서는 1992년 기준으로 몇 해 전부터 콜럼버스나 기타 스페인/크리오요 영웅이 아니라, 잉카제국이 멸망한 후 잉카 부흥 운동을 이끌다 현재 에콰도르 키토 근처에서 사망한 독립영웅 루미냐위(Rumiñahui)³를 기념하는 운동이 일고 있다고 밝혔다.

루미냐위는 식민이전 시대 위대한 영웅 중 한명입니다. 그는 잉카의 대지를 지켜냈으며 (페루의) 카하마르카에서 키토까지 치열한 저항을 계속했죠. 라틴아메리카의 입장에서 루미냐위는 가장 중요한 인물 중 하나이므로 (신대륙 발견 500주년이 되는) 1992년에 기념비 건립을 시작해야 합니다. 에콰도르의 교육부와 문화부는 라틴아메리카의 통합과 에스파냐 세력이 도착하기 이전 아메리카의 기억을 다시 회상하고 증언하기 위해 대륙 전체의 종족 집단들을(춤과 노래 등 공연이 가능한) 초대하려 합니다(Murphy and Gusasamín 1992, 101).

여기서 과야사민은 원주민주의의 몇 가지 특징을 말하고 있는데, 무엇보다 중요한 것은 바로 신대륙 발견 500주년을 맞이하여 서구적 시각 혹은 정복자 시각에서 벗어난 문화적 운동으로서 원주민주의와 라틴아메리카 통합의 기본 이념으로서 원주민주의를 말하고 있다. 원주민 영웅을 발굴하고 기념하는 것은 원주민이라는 인종적 정체성만이 아니라 국가 정체성 함양에 도움이 된다는 것은 부정하기 어렵다. 사실 국가라는 기준에서 보면 메스티소 국민국가 이념이건 원주민주의건 상관없이 국가 통합의 기능을 하고 근대민족국가를 강화하는 이념이라면 하나의 수단이 될 수도 있다. 20세기 라틴아메리카, 특히 남아메리카에서 원주민주의가 대두된 이면에 과야사민의 노력이 있었으며, 근대민족국가라는 개념에서 보면 과야사민은 멕시코를 중심으로 한 벽화 운동과 국가 정체성 프로젝트가 남아메리카로 이어지게 한 연결고리라 할 수 있을 것이다(Gil Llor y Latitud Cero Digital Production 2001, 35). 멕시코시

2 미국의 라틴아메리카 정치학자이면서 생태사회학자, 현재 독립연구자로 활동 중.

3 와이나 카팍(Huayna Cápac)과 아타우알파(Atahualpa) 황제 아래 잉카의 장군으로 현재 에콰도르 북부 지역 정복에 공을 세웠으며 스페인 세력이 침략한 이후 잉카를 위해 싸운 장군으로 현재 키토지역에서 출생하여 사망한 이 지역을 대표하는 장군이다. 현재는 에콰도르에서 원주민 독립의 상징으로 받아 들려진다(Quien.NET, Biografía de Rumiñahui).

티의 대통령궁과 기타 관공서에서 디에고 리베라를 비롯한 벽화 운동 3대 거장의 작품을 만나게 되는데, 이것은 근대민족국가로서 멕시코가 메스티소 민족주의에 기반을 두고 있다는 것의 반증이 된다. 에콰도르 또한 대통령궁과 국회 대회의실에서 과야사민의 벽화를 볼 수 있다. 과야사민은 벽화운동의 대표 3인 중 하나인 호세 클레멘테 오로스코(José Clemente Orozco)에게 프레스코화를 사사받기도 했고 멕시코 벽화운동의 영향을 직간접적으로 찾아 볼 수 있는 작가이기도 하며 에콰도르만이 아니라 마드리드, 파리 등에도 벽화를 남긴 작가로 우리나라에는 상대적으로 덜 알려졌으나 라틴아메리카만이 아니라 세계적인 명성의 작가였다(Gil Llor y Latitud Cero Digital Production 2001, 12) 그러므로 당연히 현지조사의 주제 또한 과야사민의 미술세계와 에콰도르 국가 정체성이었다. 하지만 벽화를 중심으로 한 과야사민의 작품과 근대민족국가의 성립, 국가 정체성의 함양은 적어도 2017년 7월 현재, 에콰도르, 키토, 만타, 과야킬 등의 도시에 거주하는 사람들에게는 그저 교과서 한 구석에 있었던, 하지만 지금은 거의 잊어버린 이야기였다. 실제로 국립대학교인 중앙대학교(Universidad Central) 법대 건물의 과야사민 벽화는 신화적인 표현과 상징적인 면으로 알려진 작품이지만 인터뷰한 30여 명의 학생들은 그 작품의 작가가 과야사민이라는 것을 알지 못했고 또한 그 작품의 의미 등을 생각해본 적도 없었다고 했다. 그 외에 도시를 장식하고 있는 꽤 많은 벽화들을 시민들은 보지 않았고 어떤 경우에는 보지 못하기도 했던 것 같다. 어떤 면으로 이것은 당연한 것인데 고급스런 미술관의 작품을 모든 이들에게 개방된 공간으로 보낸다는 것 자체가 굉장히 전위적 실험이었으나 문제는 민중의 삶의 공간과 예술작품을 감상하는 공간은 일회적이면서 실험적으로 서로 겹칠 수는 있겠지만 본질적으로 다른 공간이라는 것이다. 생활을 하는 민중들에게 벽화는 처음 발표되었을 때, 상당한 문화적/미학적 충격을 주었을 수는 있었을 것이다. 하지만 마치 한계효용의 법칙과 같이 세월이 가면 갈수록 벽화는 작품이 아니라 삶의 배경이 되며 항상 거기에 있었던 것이 되면서 작품의 긍정적 요소와 부정적 요소 모두 망각될 수밖에 없었을 것이다. 옥외광고의 경우도 3개월 이상 지속하지 않는 것 또한 같은 맥락이라 할 것이다.

본 논문의 문제의식은 여기서 출발한다. 라틴아메리카 근대민족국가 성립과 국가 정체성과 원주민주의 그리고 벽화를 중심으로 한 과야사민의 작품과의

관계라는 교과서적 서사를 제외하게 되면 과연 무엇이 남을 것인가라는 질문을 시작으로 실제로 국적을 막론하고 많은 이들이 과야사민의 작품에 빠지게 되는 이유는 무엇인가라는 부분까지 다루어볼 것이다. 거시적 메시지가 아니라 미시적인 부분, 어떤 감성을 자극하기 때문에 과야사민의 작품에 빠지게 되는가에 대한 부분은 과야사민 미술의 미학적 비밀을 밝히는 것과 다름없을 것이다. 2017년 현지조사에서 ‘근대민족국가 성립과 국가 정체성 함양’이라는 ‘서사가 사라지고 난 후, 무엇보다 눈에 들어왔던 것은 과야사민 미술관(La Capilla del Hombre)에서 그의 작품에 몰입한 다양한 국적의 사람들이었다. 유명하지만 서구 미디어에 굴복할 수 없는 완벽한 거장으로까지는 소개되지 않는 과야사민은 영미권 여행자들에게는 ‘이 동네에서 그림 좀 그린다는 화가’ 이상의 의미는 아니었을 것이다. 하지만 작품마다 몰입하는 사람들의 표정은 진지했고 가끔은 아주 깊은 감동을 받은 것으로 보였다. 실제로 이야기를 나누어보니 대부분 “마음 깊은 곳에 울림이 전해졌다.”, “내 몸이 고통을 느끼는 것 같았다.”라 말을 했다. 이것은 동시에 내가 느끼는 것이기도 했기 때문에 과야사민의 작품이 언어를 초월한 어떤 보편적 울림이 있다고 생각했다. 논문을 필요에 의해 생산하기 위해서는 ‘근대민족국가 성립과 국가 정체성 함양’이란 초점으로 여기에 걸맞은 작품 몇 개 소개하면 될 것이다. 하지만 과야사민의 작품이 준 울림과 당시 느꼈던 어떤 보편성은 3년여 동안 필자를 고민하게 만들었다. 본 논문은 필자가 해오던 고민의 결과이다.

오스왈도 과야사민의 삶과 예술⁴

과야사민은 1919년 7월 6일, 에콰도르의 수도 키토에서 태어났다. 십남매의 막내로 태어난 과야사민의 가정은 그리 부유하지 못했다. 과야사민의 아들인 파블로 과야사민은 인터뷰에서 자신의 할아버지, 화가 과야사민의 아버지는 에콰도르 최초의 트레일러 운전자였다고 한다. 아버지는 원주민 혈통이었고 어머니는 메스티소였다고 하는데 과야사민의 유년기에 사망했다고 한다. 아마도 어린 시절 어머니의 부재함이 모성(母性)에 대한 그리움을 형성했고

4 이 장은 기본적으로 2017년 1월에 한 파블로 과야사민과의 인터뷰 내용과 Gil Loor y Latitud Cero Digital Production(2001)의 3장, ‘과야사민의 삶’ 부분을 요약한 것이다.

이후 그의 작품세계에서 주요한 모티브가 되었을 것으로 짐작할 수 있다. 또한 1932년, 그가 13세 때 겪은 에콰도르의 쿠테타에서 4일간 계속된 유혈사태로 주변 친구들의 죽음을 목격했다. 이 또한 그의 작품세계에 주요한 모티브가 되었을 것이며 비극적 감성의 근원이 되었을 것이다. 미술 세계에 입문하기 전까지 과야사민의 삶은 혼란 속에 있었을 것으로 짐작된다. 6개의 학교에서 여러 가지 이유로 퇴학당했고 평범한 노동자가 되길 바란 아버지의 뜻과 다르게 마지막에 들어간 미술학교에서 그의 재능은 꽃 피기 시작했다. 그의 초창기 작품 중 하나인 <죽은 아이들>(Los niños muertos)은 그가 겪은 어린 시절의 비극을 형상한 것으로 20세기 초반 라틴아메리카를 비롯하여 전 세계가 겪었던 참담한 경험이 형상화된 작품이다.



그림 1. 1941년작 <죽은 아이들>(Los niños muertos),

출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)

미술학교 졸업 후, 첫 번째 전시를 성공적으로 마치고 미국과 멕시코를 여행하면서 멕시코 벽화운동의 3인 중 디에고 리베라와 오로스코를 만나게 된다. 오로스코에게 예술적 감동을 받은 과야사민은 프레스코화를 직접 사사 받고 그의 벽화작업에도 참여한다. 후에 과야사민은 다양한 인터뷰에서 오로스코에게서 많은 영향을 받았으며 자신의 예술적 이상 중 하나라고 밝히기도 했다. 멕시코에서 에콰도르로 돌아온 이후 페루, 볼리비아, 칠레, 아르헨티나, 우루과이, 브라질 등 남아메리카의 많은 국가들을 여행했다. 이 여행에서

연은 경험이 1946년부터 1952년까지 작업한 일련의 작품들에 영향을 미쳤는데, 이 시기를 와카이냐(Huacayñán)이라 부른다. 케추아어로 눈물의 흔적 혹은 눈물의 길이라는 뜻인데 보통 서로 헤어져 다시는 볼 수 없는 상황에 쓰는 것으로 알려져 있으며, 눈 아래 깊게 패인 주름을 의미하기도 한다. 이 일련의 작품은 103편으로 구성되어 있는데 남아메리카의 원주민과 흑인들을 소재로 하여 기쁨과 슬픔, 종교와 정체성 등 문화의 다양한 측면이 표현되어 있다. 기본적으로 어두운 부분이 두드러져 있으며 삶의 비극과 고통을 실존적으로 표현하는 자신만의 표현주의 스타일이 형성된 시기로 본다. 이 시기를 대표하는 작품 중 하나인 <노파>(La vieja)에 와카이냐의 의미의 힌트가 있다. 주름진 눈가와 패인 볼을 타고 흐르는 눈물, 아마도 슬픔의 시간을 의미하는 것일 것이다. 초창기 과야사민의 그림에서부터 손, 손가락 그리고 마디마디까지를 주목하게 되는데 『노파』 또한 예외가 아니다. 그녀가 살아온 삶의 궤적이 얼굴의 표정으로도 나타나지만 원근법이 파괴된 듯 묘사된 그녀의 손에서 상징적으로 함축된다.



그림 2. 와카이난 시기를 대표하는 1941년 작 <노파>(La vieja)

출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)

1950년대 말부터 1970년대 중반까지, 냉전의 중심이라 할 수 있는 시기에 그려진 일련의 작품들은 ‘분노의 시기’에 속한다. 과야사민의 예술 경력에서 가장 강렬하게 표현한 시기이기도 하고 이 시기의 작품들이 세계적으로 많이 알려져 있기도 한데, 어쩌면 당시 시대상의 당연한 반영이라 할 수 있다. 과야사민의 작품 세계에서 이 시기만을 주요하게 평가하는 이들은 과야사민을 표현주의적인 사회주의 리얼리즘 화가라고 평가하기도 하지만 이것 또한 그의 작품에서 일부분만을 확대해석한 것이라 할 수 있다. 파블로 과야사민과의 인터뷰에서도 그는 화가 과야사민을 어떤 이념을 대표하는 화가로 보는

것을 경계했다. 1959년 쿠바혁명의 성공으로 쿠바에 사회주의 정부가 들어서게 되자 라틴아메리카에 사회주의 혁명의 불꽃이 타오르게 된다. 라틴아메리카 특히 남아메리카의 냉전은 사회주의 세력을 억제하기 위한 미국의 직간접적 작전을 의미하며 이것을 콘도르 작전(Operation Condor)이라 부른다. 결과적으로 라틴아메리카의 냉전은 자생적 사회주의 세력과 이 세력을 견제하려는 목적으로 우익독재 정권을 지원하는 미국의 대립으로 볼 수 있으며 라틴아메리카에서의 이러한 움직임을 미국 제국주의라 부를 수 있을 것이다.

특히 1973년 선거로 성립된 라틴아메리카 최초의 사회주의 정권인 칠레의 아옌데 정부가 미국의 사주를 받은 피노체트의 쿠데타로 전복되고 대통령 아옌데와 노벨문학상 수상자이자 칠레와 라틴아메리카를 대표하는 시인인 파블로 네루다 그리고 누에바 칸시온 운동의 주역인 빅토르 하라가 사망하면서 <피눈물>(Lágrimas de sangre)이란 작품을 그리게 된다. 인간의 고통과 절망이 깊게 표현된 작품으로 과야사민의 대표작 중 하나이며 ‘분노의 시기’를 대표하는 작품이기도 하다.



그림 3. 1963년작 <저항의 손>(Manos de protesta),
출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)



그림 4. 칠레의 피노체트 쿠데타가 모티브가 된 1973년작 <피눈물>
(Lágrimas de sangre)

출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)

이 시기에 과야사민은 라틴아메리카적 인물과 풍광, 더 정확히는 남아메리카의 안데스 지역에서 만날 수 있는 인물과 풍광에서 벗어나 인간의 보편적이면서도 직설적인 감정의 표현에 집중하게 되는데 이것은 이후 그가 전 세계적 명성을 얻게 되는 데 주요한 원인이 된다. 또한 사용하는 색깔 또한 빨강과 노랑이 극도로 제한된 무채색 계열이 주를 이룬다. 이 시기 작품들의 특징 중 하나는 바로 손의 묘사이다. 비정상적으로 보일 정도로 길거나 기묘한 형상으로 표현된 손가락은 인물의 상황, 직업, 감성 등을 표현하는 소재로 사용된다. 인물을 묘사하는 경우 표정의 묘사를 통해 감정과 감성 그리고 메시지를 전달할 수 있다. 하지만 비단 청각장애인들을 위한 수화를 언급하지 않더라도 손은 호모 아빌리스(Homo habilis)의 등장 이후 인간의 특성을 대표하며 커뮤니케이션의 수단이 되기도 한다. <피눈물>에서 피눈물은 손가락을 타고 내려오며, <저항의 손>에서 얼굴은 현실의 고통을 그리고 손은 혁명적 저항을 표현하고 있다고 볼 수 있다. 과야사민의 작품을 감상하며 인물을 묘사한 그림을 감상하면서 표정보다 손과 손가락 마디마디를 집중하게 되고 깊은 감정의 동요를 느끼는 것은 공통된 미적 체험이다.

과야사민의 세 번째 시기는 ‘부드러움’(La ternura)이라 부르는데, 1998년부터 1999년 3월 10일 사망하기까지의 시기를 말하며 유년시절 어머니의 사랑을 그리워하던 마음이 형상화 되었다고 한다. 실제로 어머니와 모성을 주제로 한 작품이 100여 점이 넘는다. 그가 이 시기까지 거의 사용하지 않았던 따뜻한 느낌의 붉은 색과 노란색 계통을 사용하기 시작했는데, 이것이 아마도 모성을 표현하기 위해 사용되었을 것이라 짐작할 수 있다. 그럼에도 이 시기 작품에서도 과야사민의 초기에서부터 이어진 음울한 감성이 단절된 것은 아니다. 이 부분은 뒤에서 다시 언급할 것이나, 모성의 따뜻함과 부드러움과 그의 작품 초기부터 이어진 음울한 감성의 조합으로 인해 이 시기 작품은 과야사민을 대표한다 할 수 있다.



그림 5. 1987년작 <엄마와 아들>(Madre y niño)

출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)

검은 배경에 아이와 어머니의 얼굴이 겹쳐져 있고 불을 맞대고 있는 구도이나, 정면을 응시하는 어머니의 초점 없는 눈빛과 깊게 패인 볼과 쾅한 눈빛은 그저 모성의 아름다움만을 표현한 것이 아님을 전해준다. 검은 배경 뒤에 펼쳐진 검붉은 배경 또한 따스함이 아닌 다른 정서를 느끼게 하며, 검은 배경으로 공중에 떠있는 듯 보이는 아이의 얼굴은 잠을 자는 것인지 아니면 죽음을 의미하는 것인지 판단하기 어렵지만 어머니와 아이의 이미지는 서로 유사하면서도 대조적이다. 피안과 차안의 대조, 아이의 몸이 표현되지 않았다는 사실, 아이와 어머니의 머리 배경으로 표현된 검붉은 색 등은 작품에 빠져들게 하는 요인이며 표현은 부드럽지만 두 번째 시기인 ‘분노의 시기’보다 더 깊은 감정을 만나게 되는 것이 바로 세 번째 시기이다.

원주민주의와 과야사민의 예술세계

2017년 1월 16일에 오스왈도 과야사민의 장자이자 전 과야사민 재단 이사장이면서 현재도 실질적인 운영을 책임지고 있는 파블로 과야사민과의 인터뷰에

서 가장 특이했던 것은 그가 자신의 아버지의 예술세계를 이야기함에 있어 원주민주의를 노골적으로 거부했다는 점이다. 원주민주의 자체로 아무런 의미가 없다가나 과야사민의 예술세계는 원주민을 이야기하지 않더라도 설명되며 소통된다고 아주 강한 어조로 이야기할 때, 어떤 시대적 변화가 있음을 짐작할 수 있었다. 실제로 원주민주의라는 것은 그 자체로 굉장히 흥미로운 주제이며 다양한 각도로 바라볼 수 있는 것이 사실이다. 물론 라틴아메리카의 실제 현실을 고려해보면 가장 소외된 소수자가 원주민이라 할 수도 있을 것이다. 하지만 원주민이라는 구분 자체의 비합리성과 원주민주의가 내재하고 있는 진보적 특성과 더불어 어쩔 수 없는 전근대적인 보수성은 원주민주의를 하나로 정의하기 어렵게 만드는 요인이 된다.



사진 1. 2017년 1월 16일 화가 과야사민의 생가 서재에서 그의 아들 파블로 과야사민과 인터뷰하는 모습

그럼에도 불구하고 원주민주의를 통해 잊혔거나 은폐되어왔던 원주민 문화가 다시 국가라는 무대에 등장했다는 점은 부정하기 어려우며 동시에 남아메리카를 중심으로 한 크리오요 민족주의를 제창한 국가의 국가정체성 함양에 상당한 영향력을 미쳤다는 것은 부정하기 어렵다. 하지만 동시에 원주민 예술 더 구체적으로는 과야사민의 예술을 원주민주주의의 관계 속에서 서술하려

하면 과야사민의 예술을 원주민주의 혹은 국가주의를 강화하는 하나의 도구이자 수단으로 이해할 수밖에 없다. 파블로 과야사민은 인터뷰에서 원주민주의는 인종이 사회적 의미를 잃어버린다면 아무것도 아닌 것이 된다는 점과 예술을 하나의 이념에 종속된 것으로 바라보는 것을 경계했다.

라틴아메리카 원주민주의의 연구로 가장 저명한 학자인 앙리 파브르(Henri Favre)는 원주민주의를 원주민을 이롭게 하는 모든 흐름으로 정의하는데, 원주민들이 불의, 불공정 등의 피해자가 되는 것을 막으며, 원주민 종족의 알려진 특징과 특성을 발휘하도록 하는 것을 포함하여 토착 원주민 종족을 보호하는 것 등을 포괄한다(Henri Favre 1999, 78). 이 관점은 원주민 혈통이 전혀 아닌 이들을 원주민주의의 핵심적 행위자 혹은 원주민의 보호자로 간주하며 원주민 민중들의 요구를 들어주는 존재 다시 말하면 식민적 구조, 스페인 혹은 유럽의 지배자와 원주민 피지배자란 관계를 확대재생산하는 한계가 있다. 파브르는 이 관점을 발전시켜 원주민주의를 사회적이며 정치적이기도 하지만 무엇보다 문학적이고 예술적 성격의 이념적 운동으로 정의했고 동시에 원주민을 국가적 과제라는 맥락에서 이해하려는 운동으로 정의했다(Henri Favre 1999, 85). 이렇게 원주민주의와 민족주의는 밀접한 관련을 맺게 되었고 동시에 원주민주의는 라틴아메리카에서 유래한 고유한 것으로 간주된다. 원주민주의가 이 맥락으로 더 발전하게 되면 추상적 범주에서 오직 원주민만이 국민성의 기반이 되며 그 국가를 대표하는 가치의 집합으로 존재하게 된다. 여기서 원주민은 특정되지 않은 추상적 개념으로 디에고 리베라의 벽화에 등장하는 아스텍 사람과 흡사한 것이다.⁵ 다시 말해 인식 속에 존재하는 추상적 원주민의 모습은 1492년 이전에 존재하던 이들이며 현재 같은 공간에서 살아가고 있는 소외되고 고통 받는 원주민은 아니라는 것이다. 이렇게 개념적으로 존재하는 원주민을 기반으로 한 원주민주의는 민족주의와 결합하여 포퓰리즘⁶적 성격을 보이기도 하며 마르크스주의와 결합하여 라틴아메리

5 멕시코 민족통합 이념은 메스티소 민족주의이긴 하지만 그 이념적 바탕은 인류학자 마누엘 가미노(Manuel Gamino)를 기반으로 한 원주민주의였다. 원주민주의적 미술을 도구로 하여 성립된 문화민족주의적 작품을 당시에는 아르테 포블라르(Arte popular)라고 불렀고 20세기 초반 사회주의적 성향의 작가들에게 창작이란 혁명과 민중을 위해 헌신하는 것이었으므로 멕시코 혁명을 거치며 그 대상이 자연스럽게 국가로 치환되었다고 할 수 있다. 하지만 엘리트 미술가들과 당시 사회 최하층을 구성하던 원주민의 거리는 상당히 멀어 원주민 문화의 재발견이란 측면에서 이해해야 할 것이다. 이에 대해서는 유화열의 『라틴아메리카 현대미술 저항을 그리다』를 참조하라 (유화열 2011, 12-13).

카적 무산계급의 이미지를 보이기도 하는데, 이것이 20세기 초중반까지의 원주민주의의 특징이라 할 수 있다(Díaz-Polanco and Gorman 1982, 46).



그림 6. 에라도르 국회의사당의 벽화, 과야사민의 벽화 중 가장 국가주의적이면서 애국주의적인 벽화. 2017년 1월 17일 직접 촬영.

원주민주의는 유럽의 근대민족국가 형성의 주요한 기능을 담당한 민족주의와 역사적/사회적/문화적으로 같은 기능을 담당했는데, 그 기능은 19세기 자유주의 헌법을 기반으로 구체제(Antiguo Régimen)를 극복하고 근대민족국가를 형성하는 것이었다. 멕시코의 경우 국민 80%가 문맹이었던 1910년대 멕시코에서 벽화운동은, 혁명 이후 재정립된 멕시코 민족주의 이념을 대중에게 전파하는 매개 수단이자 프로파간다의 하나로 벽화 예술을 이용하려 한 정부가 국민들을 상대로 ‘국가의 탄생’을 알리고 계몽하려는 프로젝트였다(양효실 2015, 174). 당시 교육부 장관이던 호세 바스콘셀로스가 주도한 벽화운동은 국민 대통합의 차원에서 수백 년간 외세의 침략에도 굴하지 않았던 멕시코인들의 자긍심을 일깨웠고, 새로운 국가의 비전을 제시했다고 할 수 있다(이성형 2002, 103-122). 하지만 부정할 수 없는 것은 유럽 혹은 서구와 구별되는 정체성을 확립하기 위해 원주민 혹은 메스티소 정체성을 이용했다는 것이다. 1923년 벽화운동의 3인 중 한 명인 시케이로스가 작성하고 모든 벽화운동가들이 서명하여 ‘화가 조각가 판화가 조함’ 이름으로 발표된 “전 세계 프롤레타리아를 위해” 혹은 “사회, 정치, 미학 선언”은 모든 공공건물 벽면에 벽화를 제작하기 위해 신문에 발표된 것으로 여기에 주요한 힌트가 등장한다.

우리 인종의 고귀한 작업, 하찮은 영적-물질적 표현까지 포괄한 작업의

6 여기서 포폴리즘은 대중주의 혹은 민중주의로 이해해도 큰 무리는 없을 것이다.

뿌리는 본질적으로 원주민에게 있다. (...) 멕시코 예술은 멕시코 민중에게 속하는 것이고 바로 이런 이유로 우리 미학의 근본적인 목표는 부르주아 개인주의를 혁파하고 예술적 표현을 사회화하려는 것이다. (...) 우리는 벽화가 공공의 재산이기에 벽화를 지지한다. (...) 예술은 더 이상 개인적인 만족의 표현이어서는 안 된다. 예술은 민중을 위해 교육적이고 전투적이어야 한다(Siquiros 1975, 24-25).

예술은 민중을 위해 존재해야 한다는 생각은 20세기 초반 사회주의 진영의 공통된 생각이나, 자유주의의 기반이 된 부르주아 개인주의를 혁파하고 공동체를 위한 예술을 추구한다는 것은 역설적으로 예술의 도구화를 스스로 입증하는 것이며, 원주민 문화에서 국가 정체성을 유추하고 추구하는 것은 20세기 초반 외부와 구별되는 독점적 정체성의 요소를 추구하던 유럽의 민족주의와 그리 다르지 않다.⁷ 피히테의 『독일국민에게 고함』과 에르네스트 르낭의 『민족이란 무엇인가』 등의 작품과 본질적으로 같은 기능을 담당했다고 할 수 있다.⁸ 결론적으로 각 국가가 형성되고 어느 정도 기반이 잡힌 20세기 중후반 이후 군부독재 혹은 특정 세력의 독점적 지배가 라틴아메리카의 일반적인 것이 되었을 때, 근대민족국가 형성이라는 기능과 원주민주의는 더 이상 발전적 관계를 맺지 못하며 원주민주의는 기존의 이미지를 재생산하는 형태, 혹은 전통을 지키는 보수적 모습을 보이거나 공동체가 아닌 개개인의 감성을 기반으로 한 예술의 형태로 발전하거나 원주민적 요소를 하나의 이국적 소재로 차용하며 새로운 예술로 나아갈 수 있을 것이다.⁹

7 이에 대해서는 유희열을 참조하라(2011, 143-145).

8 이에 대해서는 최명호의 「재난과 공동체」를 참조하라(2016, 72-75).

9 이견의 여지는 있으나 라틴아메리카의 자생적 사조 혹은 새로운 ‘시대적 양상’이라 부를 수 있는, 서구의 모더니즘과 구분되는 라틴아메리카의 모데르니즘의 후반기라고 할 수 있는 신세계주의(mundonovista) 시대 아메리카 예술의 라틴아메리카적 뿌리를 발견하려 하였고 당시 사회/정치적 문제에 대한 접근을 시도하게 되었다. 같은 맥락으로 원주민주의의 시작 또한 이 시기라 할 수 있으나 앞에서 언급한 것과 같이 그 접근에 한계가 존재했다. 『아메리카 정신』(Alma América)을 출판한 호세 산토스 초카노(José Santos Chocano)의 시 「자부심」(Blasón)에서 당시의 분위기와 한계를 동시에 볼 수 있다.

피는 스페인의 것이며 맥박은 잉카의 것

만일 내가 시인이 아니었다면,

아마 백인 모험가이거나 또는 인디오 황제였을 것이다.

20세기 초반 벽화운동 중 표현된 아스텍의 황제, 전사들 또한 같은 맥락에서 표현되었을 것이다.

사실주의적 관점에서 라틴아메리카 문학의 양대 주제인 크리오요주의(criollismo)와 원주민주의(indigenismo)에 대해 섬세한 접근을 시도한 것은 호세 마리아 아르케다스(José María Arguedas) 등으로 대표되는 작가들이 등장하는 20세기 초중반에서야 비로소

무엇보다 중요한 것은 벽화를 중심으로 한 공공 예술은 일반대중에게 어떠한 제약 없이 공개된다는 점, 다시 말해 누구나 접근 가능하다는 점에서의 공공성을 부정할 수는 없으나 예술의 감상은 지극히 개인적으로 이루어진다는 사실을 뒤집을 수는 없다. 게다가 운동 초창기의 전위적으로 건설적인 분위기는 그 세대를 넘기지 못했고 과야사민을 비롯한 벽화운동에 참여했던 많은 작가들이 다시 이젤 앞으로 돌아가 캔버스에 그림을 그렸다는 점은 시사하는 바가 적지 않다. 20세기 이전까지 은폐되어온 원주민적 요소의 등장은 명과 암을 모두 포괄하는 완전한 전체로서의 근대민족국가의 모습으로 보였을 수 있으나 외부의 위협요소가 없을 경우 멕시코 제도 혁명당의 60년이 넘는 독재처럼 박물관에 전시된 유물이나 이미 정답이 결정된 문제처럼 어떠한 재해석의 가능성과 진보/개혁적 성격도 잃게 된다. 이것은 과야사민의 경우도 마찬가지인 것이다.

과야사민 예술세계의 비밀: 특수성을 품은 보편성

그의 세 번째 시기, 부드러움의 시기의 대표작이라 할 수 있는 얼굴 연작은 묘한 감정을 일으키는데, 분명히 둥글둥글한 어머니와 아이의 모습과 노랑계통의 색의 사용에도 불구하고 무언가 어두운 감정이 연상되기 때문일 것이다. 물론 놀람, 경악 혹은 슬픔과 눈물이 표현된 작품이 없는 것은 아니지만 모성애를 주제로 한 작품에서도 어두운 감정이 느껴진다는 것은 상당히 역설적이다. 하지만 더 중요한 것은 어두운 감정이 그저 피상적으로 왔다 가는 것이 아니라 마치 나사를 돌려 조이는 것처럼 점점 더 깊고 짙어진다는 것이다. 모성애를 표현한 작품에서 느껴지는 우울한 정서의 비밀은 아마도 눈을 껌뻑 표현하면 드러나는지도 모를 일이다.

가능했다. 이에 대해서는 정경원의 『라틴아메리카 문학사』(2001, 629, 683-685, 935)와 김현장의 『중남미 문학사』(1994, 335-336)를 참조하라.

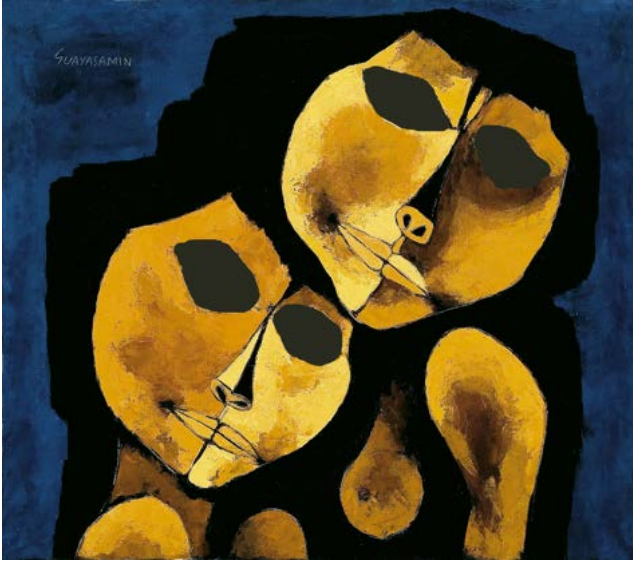


그림 7. 1988년작 <엄마와 아들>(Madre y niño) 작품에 눈을 검게 칠한 모습. 포사다의 그림이나 팀 버튼 감독의 <크리스마스의 악몽>이 연상된다.

출처: Fundación Guayasamín(<http://www.capilladelhombre.com>)

눈을 검게 표현하게 되면 호세 과달루페 포사다(José Guadalupe Posada)가 해골을 표현하는 가장 중요한 포인트인 검은 눈 혹은 눈이 없이 검은 공허한 공간만 보이는 모습이 된다. 과야사민 또한 의식했는지에 대해선 논쟁적이지만, 눈 주변 혹은 해골의 눈으로 표현될 곳에 다른 색을 쓰거나 음영으로 표현한 것은 사실이다. 과야사민은 포사다 혹은 멕시코 민중 예술의 중심에 자리 잡고 있는 해골 형태의 모습을 통해 어떤 전통을 계승하고 있는지도 모를 일이다.



그림 8. 포사다가 1913년 발표한 <카트리나 해골>(La calavera catrina), 유럽풍으로 꾸민 여성 해골의 모습은 망자의 날을 대표하는 이미지 중 하나이다.

출처: <https://s.hdnux.com/photos/06/75/35/1824635/3/920x920.jpg>

호세 과달루페 포사다는 19세기말 20세기 초에 활동한 신문의 풍자만화를 그린 화가이다.¹⁰ 그는 해골을 주된 소재로 사용했는데, 이것은 원주민 전통에서 유래한 망자의 날(El día de muertos)에서 유래한 것이다.

결국 과야사민의 소재는 ‘살과 뼈’로 볼 수 있다. ‘살과 뼈’는 스페인의 우나무노에 의해 강조된 개념으로 실존적 인간을 의미하는 표현이다. 형이상학적인 본질, 개념 속에 존재하는 존재가 아니라 지금 여기에 존재하는 구체적 존재로서의 ‘나’를 의미하는 것으로 다분히 실존주의적이라 할 수 있다.

구체성을 띤 명사는 하나뿐이다. 즉, 인간이라는 것 말이다. 살과 뼈를 가지고 있는 인간이란 말이다. 인간은 태어나서 괴로워하다가 죽는다. (...) 살과 뼈의 이 구체적인 인간은 모든 철학의 주어인 동시에 최대의 목적어이다. (...) 인간이 된다는 것은 어떤 구체적이고 단일적이고 본질적이 된다는 것과 마찬가지로이다. (...) 여기에서는 구체적인, 즉, 살과 뼈가 있는 인간을 직접시켜야만 했고 (...) 페스트를 치료하는 것으로는 충분하지 않다. 페스트에 걸려있다는

10 19세기말 20세기 초, 포르피리요 디아스의 독재와 멕시코 혁명 시기 또한 프랑스 대혁명 이후 기요틴의 시기와 비슷하게 죽음이 항상 곁에 맴도는 시기이기도 했다. 해골로 표현된 인물들 그 자체로 원주민을 비롯한 고통 받는 민중을 상징하기도 한다. 이 이미지는 2017년 제작된 애니메이션 <코코>의 성공으로 전 세계에 알려지게 되었다.

사실에 눈물을 흘리면서 울어야 한다. 그렇대 울음을 터뜨릴 줄 알아야 한다. 이것이야말로 최고의 지식인 것이다. (...) ‘생의 비극적 감정’이라고 부르기로 하자. (...) 살과 뼈를 가진 인간들 중에서 생의 비극적 감정을 지닌 전형적인 사례를 볼 수 있다.(미겔 데 우나무노 2018, 25-26, 30, 43)

과야사민 작품의 대상은 초상화를 제외하면 누구인지 특정할 수 없으나 라틴아메리카의 특정 시기에 실존했던 인물을 대상으로 한다. 하지만 실존주의적인 개념인 ‘살과 뼈’만으로는 과야사민의 미적 세계를 정의하기 어렵다. ‘살과 뼈’에서 뼈는 멕시코 전통에서 어떤 힌트를 얻을 수도 있을 것 같다. 매년 11월 1일은 멕시코의 전통 축제일 중 하나인 망자의 날이다. 애니메이션 <코코>에 잘 표현된 것처럼 망자에 날에 돌아오는 것은 망자의 혼령(魂靈)이다. 다시 말하면 뼈는 멕시코 전통에서는 혼령이며 인간의 본질로 볼 수 있는 영혼(alma)이라 할 수 있으며 동시에 죽음의 상태 그 자체라고도 할 수 있다. 스페인어에서 실존적 존재를 의미하는 관용구로 ‘carne y hueso’라는 표현이 있다. ‘살과 뼈’라는 직역으로는 그 의미를 전달하기 어렵다. 여기서 ‘살’은 외형적으로 보이는 모습을 말하며 ‘뼈’는 눈으로 보이지는 않지만 본질에 가까운 어떤 것을 의미한다. 아리스토텔레스 철학의 형상(forma)과 질료(materia)의 의미와 흡사하다 할 수 있다(버트런드 러셀 2009, 269). 여기서 형상이 뼈에 해당하며 질료는 살에 해당한다. 다시 말하면 존재의 본질에 가까운 것이 바로 뼈인 것이다. 망자의 날에 해골의 모습으로 망자들이 돌아온다는 전설을 생각하면 해골의 모습은 망자들의 영혼의 형상화이며 영혼은 동서양을 막론하고 인간이란 존재의 본질에 가까운 것이다.

죽음에 긍정적인 의미를 찾는 것은 어렵지 않게 찾아 볼 수 있으나 대체적으로 죽음은 생명에 반대되며 긍정보다는 부정적인 의미로 사용되는 경우가 많다. 과야사민 또한 대상의 본질을 파악하여 작품 활동을 했다고 볼 수 있으나 해골 혹은 뼈를 부정 혹은 긍정적인 의미로 사용한다고 보기 어려우며 동시에 살이 완벽하게 제거된 뼈를 대상으로 작품 활동을 한 경우는 거의 없다는 점에서 이렇게 살과 뼈의 이원론적 해석은 한계를 지닐 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 ‘뼈’를 죽음, 부정적인 의미라고 한다면 ‘살’은 생명 긍정적인 의미라고 할 수 있을 것이나 그리 단정적으로 볼 수는 없다. ‘뼈’가 불변하는 어떤 것을 의미한다면 살은 가변적인 어떤 것, 감각적인 것과 동시에 감정적인 것, 인간의 희로애락(喜怒哀樂)을 나타낸다고 할 수 있다. 우리가 짓는 미소 또한 뼈의 움직임이기보다는 근육과 피부의 움직임으로 크게 봤을 때 ‘살’에

해당한다고 봐도 무방할 것이다. 우나무노가 강조한 인간의 특징은 무엇보다 공감하는 인간이며 이를 ‘생의 비극적 의미’라고 하였다. 희로애락으로 대표되는 인간의 감정은 사실 뇌의 거울 뉴런의 기능¹¹을 통해 공감이 가능하다. 하지만 타인의 고통과 슬픔에 더 쉽게 공감한다는 것은 부정할 수 없는 사실이다.¹² 그것도 육체적 고통보다는 마음의 고통에 더 공감하기 쉬우며 마음의 고통이 숨겨지면 숨겨질수록 우리는 더욱 더 공감한다는 역설 또한 존재한다 (민은경 2008, 74). 이 관점으로 보면 과야사민 작품 속의 역설이야말로 더 깊은 공감을 유발하는 장치가 된다. 무엇보다 살아있는 생명체가 뼈에 가까운 모습이라는 것은 그 자체로 고난을 의미하며 가난을 의미하고 동시에 죽음 혹은 죽음과 흡사한 삶을 의미하기도 한다.



그림 9. 과야사민의 미술 제2기 ‘분노의 시기’를 대표하는 연작 손(Las manos). 초현실적으로 표현된 손가락과 손을 통해 표정만으로 구체화할 수 없는 것들을 구체화할 수 있다. 예를 들어 대상의 계급 혹은 사회적 계층, 직업, 표정으로 표현되지 않은 깊은 감정 등을 느낄 수 있다. 2017년 1월 과야사민 미술관에서 직접 촬영.

11 1990년 이탈리아 파르마 대학 연구팀이 발견한 특별한 뇌세포를 말한다. 거울뉴런은 우리 주변 사람들의 행동과 정서를 거울처럼 반영하여 그것이 우리 기억의 일부가 되도록 한다. 크리스티안 케이서스의 『인간은 어떻게 서로를 공감하는가』를 참조하라 (2018, 45).

12 영어로 공감인 Sympathy(συμπ θεια)의 어원은 σv (같이) + $\pi \theta o$ (고통)이다. 즉, 공감은 ‘고통을 함께 느낀다’는 뜻이다.

과야사민은 반복적으로 자신을 오천년 동안 그림을 그려온 원주민이란 말을 했다. 과야사민이 이 이야기를 그저 수사적 말장난이 아니라 그의 조국인 에콰도르를 비롯하여 안데스 산맥을 공유하며 들어선 라틴아메리카 국가들의 주류문화인 백인/메스티소 민족주의, 크리오요주의에 대항하는 주요한 거점을 확보하기 위한 전략적인 언술이라 할 수 있다. 과야사민은 분명히 주변의 원주민들, 다시 말하면 문화적/정치적/사회적 소수자들에 대한 연민과 공감으로 작품 활동을 한 것은 부정할 수 없는 사실이고, 앞에서 언급한 것처럼 본인 스스로 원주민주의에 대한 어떤 인식이 있었던 것도 부정할 수 없는 사실이다.(Pablo Civi 2012, 9) 하지만 그는 고통과 슬픔이란 소재에 집주(集注)하면서 자연스럽게 더 초월적인 세계로 나아갔다고 할 수 있을 것이다. 원주민주의를 개인의 개별성에 집중하여 극복하였다는 것 또한 시사하는 바가 적지 않으며 격동적이면서도 모순적으로 보일 수 있는 과야사민의 작품 세계에 다가가는 실마리가 될 것이다. 과야사민은 자신의 그림 안에서 구체적 시대를 넘어선 영구적 인간성을 주조한다. 특정 시대에 구속될 수 없으며 삶에서 피할 수 없는 분노, 고독, 고통 그리고 슬픔 등의 감정을 이미지화하여 표현하는데 그 이미지는 자신의 미적 구성을 통해 인간성의 고유한 특징을 뼈와 해골로 구조화한다(Perea Anda 2015, 104).

해부학과 골학(骨學)을 깊이 알 필요가 있습니다. (...) 사물을 만진다는 것은 다름 아닌 뼈를 이용하여 만지는 것이며 이를 통해 사물에 대한 물리적 정보를 얻게 되며 이는 결국 시각 장애인의 경우와 같이 촉각적 기억으로 저장되게 됩니다. (...) 뼈와 눈물 말고는 도저히 표현할 수 없는 감정이 있습니다. 뼈와 눈물, 다시 말해 양극단입니다. 뼈는 초상화의 두개골처럼 영속적이며 견고하며 눈물은 질감이 거의 없으며 속절없이 번져가지만 아주 섬세합니다(Adoum y Guayasamín 1998, 60, 136, 139)

과야사민은 원주민은 그저 폰초¹³나 솜브레로¹⁴ 혹은 오호타¹⁵(ojota)가 아니라고 밝혔는데(Jorge Enrique Adoum and Oswaldo Guayasamín, op.cit., 139) 이것은 원주민에 대한 인식의 핵심을 보여주는 것이다. 원주민이라고 하면 그 전통적 요소, 의식주(衣食住)에 해당하는 가시적 문화요소를 떠나서

13 남아메리카 안데스 지방의 전통 의상으로 망토 모양의 옷인데 중남미 일대의 인디언들이 입었던 것에서 유래함.

14 과장되게 챙이 넓고 요란한 장식을 한 멕시코 전통모자. 솜브레로(sombrero)는 스페인어로 '그늘', '보호', '버섯의 갓' 등의 뜻이다.

15 페루 남부와 칠레 북부 원주민들이 사용했던 샌들의 일종이다.

생각하기 어려우나 과야사민에게 원주민은 한 인간이었던 것이다. 실제 누드에 가깝게 표현된 그림에서 대상의 피부색과 눈, 코, 입 등의 모양을 보면 인종을 짐작할 수 있는 작품이 없는 것은 아니나 기본적으로 인종을 짐작키 어려운 작품이 거의 대부분이다. 마찬가지로 감상자의 국적, 인종, 성별에 상관없이 그림에서 느껴지는 감성, 감정은 감상하는 이들에게 공감되며 라틴 아메리카 원주민의 고통은 보편적으로 공감할 수 있는 메시지가 되는 것이다.

난 돌의 눈물을 표현하기 위해 돌로 된 눈과 돌과 같은 얼굴을 그려왔습니다.
(...) 난 뼈와 눈물의 시리즈를 그려왔는데 영속적인 뼈와 증발하여 사라지는
눈물은 큰 대조를 이루지만 눈물이 응고되면 뼈와 같이 견고해집니다.
그래서 뼈와 눈물을 제외한 모든 것을 실질적으로 생략해왔습니다(Adoum
y Guayasamín 1998, 175).

아우구스티누스는 설교 '358 A'에서 'misericordia'는 'miseria'와 'corazón'의 합성어라고 설명하며 타인의 비통함, 고통을 자신의 가슴으로, 진심으로 공감하는 것이 바로 기독교의 긍휼(矜恤)함 혹은 자비라 설명한 것이다.¹⁶ 서로를 긍휼하게 여기기 위해선 무엇보다 상대방의 고통에 공감해야 한다. 결국 현실의 아픔, 고통을 직시하는 것이 우선해야 한다. 과야사민의 그림에서 피할 수 없는 것은 바로 비참함(miseria)이다. 인간의 뼈, 해골로 형상화된 인물들에게서 느껴지는 것은 그 자체로 고난일 수 있다. 표현된 처절한 고통은 어떤 절망에서 처런 고통을 느낄 수 있는지 의문을 갖게 하기도 한다. 하지만 과야사민의 그림은 보는 이에게 견디기 어려운 고통을 주기 위한 것은 아닌 것 같다. 자신이 알고 있고 안전하고 안정적이라 믿는 세계를 흔들어 현재의 실상을 보여주기 위한 전위적 목표라 보기 어렵다. 파블로 과야사민과의 인터뷰에서 그가 계속 강조했던 것은 공감이다. 세계의 고통에 공감해야 하고 어떤 방식으로 그것을 표현해야 한다고 했다. 어쩌면 과야사민의 작품은 그가 공감한 고통의 표현이라 할 수 있을 것이다. 그리고 그가 작품 활동을 한 목적은 보는 이들이 공감하고 서로에게 긍휼함을 느끼게 하기 위함이라 할 수 있을 것이다. 같은 맥락으로 작품 소재라는 측면에서 그는 이베로아메리카의 화가라는 명칭이 전혀 아깝지 않다. 하지만 그가 작품을 통해 공감하고 서로 긍휼히 여기는 마음을 갖기를 바랐다면 그는 세계적이며 보편적 화가로

16 다음을 참조하라. San Agustin(1985, 289).

봐야 할 것이다.

결론

화가의 그림이 사람들의 눈길을 끄는 데에는 다양한 이유가 있을 수 있다. 색감을 비롯하여 기괴하거나 유머러스한 표현 등도 사람의 눈길을 끈다. 하지만 과야사민의 경우는 조금 다른 것 같다. 과야사민의 경우 작품의 소재와 대상이 대부분의 경우 라틴아메리카에서 만날 수 있는 일반적인 사람들이며 권력과 자본에서 소외된 이들이다. 다시 말하면 라틴아메리카적 특수성 안에서 작품 활동을 해왔다고 할 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 그의 그림은 전 세계적인 공감과 감동을 준다. 이 보편성의 중심에는 아마도 그가 표현한 것이 형이상학적 형상이나 당대의 이데올로기가 아니라 결국 인간을 표현했다는 점에 있을 것이며 라틴아메리카적 고통과 비참함을 표현하여 보는 이로 하여금 이에 공감케 하여 애처로움, 안쓰러움, 가여움, 측은함 등으로 표현되는 감정을 느끼게 하는 것일 것이다. 특수성과 보편성을 동시에 성취하는 과야사민의 미학적 원리는 바로 인간성, 휴머니티의 가장 근원에서 연유(緣由)된 것이다. 이것은 불교의 자비, 기독교의 긍휼함, 유교의 인(仁)과 본질적으로 다르지 않은 것이다. 물론 과야사민의 그림에서 세계 3대 종교의 기본 정서를 찾을 수 있으며 그 모든 것을 포괄한다는 주장을 하려는 것이 아니다. 어쩌면 소박하다고 할 수 있는 표현을 통해 감정이 야기되고 야기된 감정이 모자이크 되면서 선형적 감성의 인식을 통해 우리의 인간성, 휴머니티를 회복하는 미적체험을 할 수 있다는 것이 어쩌면 모두에게 공개될 수 있는 과야사민 예술의 미학적 비밀이라는 것이다.

본 논문은 일반적으로 원주민주의를 대표하는 작가이면서 20세기 초에 멕시코를 중심으로 유행한 벽화주의 운동의 후계자이면서 원주민주의를 표현주의적으로 표현하여 국가 정체성 형성에 크게 기여했다고 평가를 받는 과야사민의 예술세계를 민족주의와 국가정체성이란 서사를 제외하고 작품의 내면을 살펴보는 것을 목표로 했다. 지극히 라틴아메리카적 정서와 상황을 기반으로 하여 표현된 그의 작품은 역설적으로 그가 라틴아메리카적인 정서만을 표현한 화가가 아니라 인간의 보편적 정서에 호소한 작가라는 것을 보여준다. 이것이 그가 왜 전 세계적으로 사랑받고 있는지에 대한 하나의 설명이 될 것이다.

참고문헌

- Choi, Myounggho(2016), “Images of Latin America and Mexico through the Video Game,” *Latin American Studies*, Vol. 29, No. 1, pp. 133-159.
- Cuvi, Pablo(2012), *Guayasamín. El poder de la pintura*, Quito: Editorial Santillana y Fundación Guayasamín.
- De Hipona, Agustín(1985), *Obras completas de San Agustín*, Pío de Luis(trans.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Díaz-Polanco, Héctor, and Steven M. Gorman(1982), “Indigenismo, Populism, and Marxism,” *Latin American Perspectives*, Vol. 9, No. 2, pp. 42-61.
- Enrique, Jorge Adoum and Oswaldo Guayasamín(1998), *Guayasamín: el hombre—la obra—la crítica*, Nürnberg: Verlag Das Andere.
- Favre, Henri(1999), *El indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Gil, Carlos L. and Latitud Cero Digital Production(2001), *Guayasamín, vida y obra*, Quito: Cámara Ecuatoriana del Libro.
- Jung, Gyeongwon(2001), *Latin American Literature History*, Seoul: TaeHaksa.
- Keyzers, Christian(2018), *The Empathic Brain*, Koh Eunmi and Kim Jandi(trans.), Seoul: Badachulpansa
- Kim, Hyeonchang(1994), *Latin American Literature History*, Seoul: Mineumsa.
- Lee, Sunghyong(2002), “Many Faces of Mexican Muralism: Murals of Rivera, Orozco and Siqueiros,” *International Area Studies*, Vol. 11, No. 2, pp. 103-122.
- Min, Eunkyung(2008), “Regarding the Pain of Others: War Photography and the Production of Sympathy,” *Chulbaksasang*, Vol. 27, pp. 67-90.
- Murphy, Fred and Oswaldo Guayasamin(1992), “Latin America Faces the Quincentenary: An Interview with Oswaldo Guayasamin”, *Latin American Perspectives*, Vol. 19, No. 3, pp. 101-103.
- Perea, Mónica Anda(2015), “Oswaldo Guayasamín Del vientre de la huaca, al hueso: La permanencia,” *Revista de las artes*, Vol. 75, No. 1, pp. 97-108.
- Quien.NET, Biografía de Rumiñahui, <https://www.quien.net/ruminahui.php>.
- Russell, Bertrand Arthur William(2009), *Western Philosophy History*, Seo Sangbok(trans.), Seoul: Eulyumoonhaksa.
- Siqueiros, David Alfaro(1975), *Art and Revolution*, London: Lawrence and Wishart.
- Unamuno, Miguel de(2018), *Del sentimiento trágico de la vida*, Chang Seonyeong(trans.), Seoul: Numen.
- Yang, Hyosil(2015), *Imagination against political power: Chronicle of Cultural Movement*, Seoul: Sidaeuichang.
- Yu, Hwayeol(2011), *Latin American Contemporary Art: Draw Resistance*, Seoul: HanGilsa.