이베로아메리카 제5집(2003년)

저항으로서의 예술

- 고야와 피카소를 중심으로 -

박 종 욱*

Ⅰ. 서 론

예술은 사회 문화적 개념의 산물이다. 예술가가 작품을 구상하고 표현하는 과정에서 자신의 사회 문화적 경험과 깊은 상관관계를 맺기 때문이다. 예술 표현에 있어서 그 동기가 되는 감흥이나 미감은 본질적으로 시대마다 달라지지 않는다. 인간 삶의 본질이 시대에 따라 새로운 양태를 띠는 것은 아니기 때문이다. 예컨대, 희망과 같은 본질적인 감흥은 시간과 공간의 거리감에도 불구하고, 유사한 감상의 대상이기에 본질적으로 새로운 것은 아니다. 다만, 그 표현 양식은 시대적 공간적 변수에 따라 상이하게 전개될 수 있다. 예술가는 자신이 표현하려는 희망이라는 감흥 혹은 미감을 예술적으로 표현하는 과정에서 자신이 속한 사회에서의 경험을 배경으로 삼을 수밖에 없는 것이다.

그러나, 예술이 사회 문화적 개념의 산물이라는 말은 '예술이 사회 문화적 지배 이데올로기에 종속되는 표현 양식의 세계를 구현한다'는 의미는 아니다. 오히려, 예술의 역할은 사회 문화적 이데올로기의 구성과 해체 양쪽 모두에 적극적인 역할을 해왔다.

고야나 피카소는 자신의 신념을 예술에 적극적으로 반영한 예술가들이다. 그들은 재능 있는 화가로 인정을 받을 만큼 기존의 표현 양식의 틀에서 뛰어난 실력을 발휘했으며, 자신이 속한 사회의 인정을 받았다.

* 한국외국어대학교 강사

그러나, 이들은 자신이 느낀 감흥을, 비록 그것이 비일상적이거나 비상식적인 것이라 할지라도, 감상자에게 적극적으로 웅변하여 설득시키려는 주도적 위치에서 예술을 이끌어갔다. 그들이 구체적으로 사회에 있어서 예술가의 주도적 역할에 대한 성찰과 신념에 얼마나 투철했는지는 알 수 없지만, 예술가의 역할이 사회 문화적 정체성을 반영하는 데에 머무는 것이 아니라 '사회 문화적 정체성을 형성하고 때론 주도하는 데에 있다'는 신념은 작품 곳곳에서 드러나는 새로운 표현 양식의 시도와 함께 주도적 삶을 꿈꾸었던 예술가의 면모를 들여다보게 한다.

고야와 피카소와 같은 예술가들은 사회의 부정과 악, 부조리에 저항하여 우리가 직면한 문제점을 지적하고 깨닫게 하는 데 자신들의 주도적 역할이 요구된다고 믿었다. 부조리와 악에 대한 저항으로서의 예술을 실천했던 것이다. 또한 이들은 예술 표현 양식에 있어서도 구태의연한 협의적 태도는 지양한 채 끊임없이 새로운 표현 양식으로 우리가 살아가는 삶의 본질적 모습들을 드러내려 도발적인 노력을 경주하였다.

Ⅱ. 예술의 자율성

인간의 역사·종교·사회 문화의 여러 요소들은 혼합되어 예술 작품의 양식을 형성하고 변형한다. 예술 양식은 작가(의도자)가 지닌 미적 감흥과 심미적 가치를 감상자(수용자)에게 전하기 위한 방식으로 이해될 수 있을 것이다. 이러한 예술 양식은 절대적 미감(美感)과의 관계보다는 시대적 배경이라는 변수에 따라 형성되고 변화된다. 일반적으로 작가는 시대적 표현 양식의 패러다임 안에서 자신의 개인적 체험을 예술적 체험으로 변화시켜 재구성한다고 볼 수 있을 것이다. 예술가의 표현 방식은 시대를 떠나서 존재하기 어렵기 때문이다. 그렇다면, "미술(예술) 창조를 자극하는 동기는 시기와는 무관하다"(미술양식의 역사, 6)는 지적과는 역설적인 대립 관계가 성립한다고 볼 것인가.

예술 창작 동기가 시대적 조건과 무관한가라는 문제는, 예술이 두 가지의 목적, 즉 내재적 목적인 미적 향유와 외재적 목적인 시대적 가치를 동시에 지향하고 있음을 구분하지 못한 데에서 발생할 수 있다. 미술(예술) 창조를 자극하는 동기란 시대와는 무관하다는 앞에서의 논지는 본질적 의미에서 예술의 목적성이 인간의 본성적 창조 의지와 욕구에서 발흥한다는 취지의 의미이지, 예술의 목적과 그 표현 양식이 시대와는 무관하다는 의미인 것은 분명 아니다.

예술가는 자신이 경험한 사회 문화적 시각으로 자신의 감흥을 드러낼 수밖에 없으며, 이 과정에서 시대적 표현 양식을 적극적으로 활용하게 된다. 예술 작품들이 대부분 일정한 표현 양식의 범주에서 이해될 수 있는 것이 바로 그 이유가 될 것이다. 예술은 다른 문화적 산물처럼 역사적 배경으로부터 자유로울 수 없는 것이다.

결국, 예술과 사회 문화는 분리되지 않은 채 상호 작용하는 상호 보완적 개념이다. 따라서 예술이 시대적 흐름에 따른 변화를 보일 수밖에 없음은 너무도 자명한 사실이다. 예술은 전통적으로 사회적 열망을 충족시켜왔다. "종교적으로는 교리나 윤리, 혹은 성직자 계층에 기여했고, 군사적으로는 영웅을 찬양하거나 애국심을 표명했고, 정치적으로는 집권자를 찬미" (미술양식의 역사, 6) 해왔던 것이다.

이제, 문제의 본질은 예술이 사회 문화적 배경과 무관한가 하는 논의가 아니라, 사회 문화와의 상관관계에서 어떠한 존재적 의미를 지녀왔고 어떻게 변화되고 있는가 하는 사실에 있다. 엄밀한 의미에서 예술은 19세기까지도 자율성을 쟁취하지 못했다. 어쩌면 쟁취하지 못한 것이 아니라, 새로운 경제 활동의 패러다임이라는 시대적 변화 앞에 존재론적 변화를 인식하고, 새로운 역할에 대한 인식을 현실적으로 수행하게 내몰렸다는 표현이 더 정확할 수도 있을 것이다. 예술은 오랫동안 자신이 속한 단체, 집단, 지배권력층과 파트론 등의 이해에 얽혀 존재의 목적을 인식하고 수행해왔다. 종속적 위치에서 사회적 기능을 수행해 왔던 것이다.

19세기 중엽에 이르면서 드디어 예술은 사회와의 관계에서 종속적이거나 보조적인 관계에서 벗어나, 예술 스스로가 바로 사회적 활동의 한 부분이라는 공감대를 형성하기에 이르게 되었다. 모든 사회 문화적 현상이 예술적으로 표현되고 이해될 수 있다는 변화를 인식하게 된 것이다.

현대적 의미에서의 예술가(의도자)는 현실 사회에서 빚어지는 사건의 충격을 감상자(수용자)에게 예술 형태로 재구성하는 과정에서 자신들의 주관적 감정과 해석을 이입한다. 따라서, 예술 표현물은 사건이나 인식, 사고 등을 증언하거나 환기시키는 재현적이거나 증언적인 성격을 지닌다. 예술가는 자신의 체험을 예술적 표현 양식으로 드러내는 과정에서 주관적 판단과 기호, 취향 및 메시지 등을 공공연하게 드러내어 자율적 세계를 만들어낸다. 이러한 주관주의는 현실적 문제들의 부정적 가치에 대한 드러냄을 내포한다.[1] 종속적 입장에서 풀려난 예술이 갖게된 새로운 사명 가운데 하나가 바로 현실의 부정적 면을 들추어내는 역할에 있다는 의미이다.

예술의 증언적 혹은 고발적 기능은 사회 문화적 배경에 대한 예술의 주관적인 해석의 보다 본질적인 사명을 의미한다. 고야나 피카소와 같은 화가들은 사회의 부조리나 악, 불평등 따위의 부정적 개념 혹은 권력에 대한 부정적인 해석을 공공연하게 드러내며 사건이나 충격, 감흥 등을 재구성한다. 이 과정에서 일상적이거나 협의적인 시대적 표현 양식은 스스로의 한계에 부딪쳐 예술가들 자신에게 새로운 표현 양식의 추구와 개발이라는 투쟁에 참여하도록 만들기도 한다. 사회적 표현 양식이 개인적 양식으로 분화되는 이유이다.

시대적 표현 양식을 통한 예술적 감흥과 미적 메시지의 구성은 비일상적 충격이나 경험으로 파괴적인 예술 표현의 양식으로 변형되기도 한

1) "문학의 자율성이 획득한 최대의 성과는 현실의 부정적 드러냄이다. 그 부정적 드러냄을 통해서 사회는 어떤 것이 그 사회에 결핍되어 있으며, 어떤 것이 그 사회의 꿈인가를 역으로 인식한다", 김현, 『문학 사회학』, 서울: 민음사, 1980, 13쪽.

다. 예술가 자신이 속한 시대적 표현 양식을 벗어나는 것은 물론이고, 자신의 일상적인 표현 양식의 틀을 벗어나는 새로운 모험 혹은 실험적인 표현 양식으로 확장되기도 한다.

고야나 피카소와 같은 화가들은 치열하게 자신의 시대를 살아왔던 예술가들이다. 수동적으로 자신의 주변과 조화를 이루며 안정을 꿈꾸는 이들이 아니라, 자신의 욕구를 좀더 새롭고 효율적으로 드러내기 위한 실험적이거나 모험적인 변화를 살아왔던 예술가들이다.

Ⅲ. 저항으로서의 예술

아도르노는 '현대예술이란 그 지배적 이데올로기가 감추려고 하는 것에 대해서 말해야 하는 것'이라고 생각한다.(김현, 108쪽) 과거의 예술가들이 종속적으로 창작 행위를 할 때와 비교하여 작가의 창조적 주관주의가 지닌 새로운 가능성에 대한 지적이라 해석할 수 있을 것이다. 사실, 예술가들에 있어서 자율성이라는 문제는 19세기 중엽 이후 꾸준하게 예술가들의 자의식을 형성해왔으며, 과거의 역사에 비하여 새로운 예술가들의 소명은 그들이 속한 사회와 세계의 부정과 부조리 등에 대한 주관적인 목소리를 내는 데에서 찾을 수 있게 되었다.

예술은 저항으로서의 임무를 지니게 되었다. 그 시작에 고야가 있고, 그 정점에 피카소가 있다. 예술에 있어서 저항이란 크게 두 가지로 대별될 수 있을 것이다. 하나는 기존의 표현 양식에 대한 저항으로서 새로운 양식의 시도로 나타나며, 다른 하나는 부정적 개념 혹은 대상에 대한 증언적 혹은 고발적 성격으로서의 사회 문화적 저항을 의미한다.

우리의 구체적 연구 대상인 고야와 피카소는 위의 두 요소를 고루 갖춘 예술가들이다. 그러나, 우선 우리의 논의 대상이 되는 것은 이들 화가에 있어서 두 번째의 특성, 즉 자신이 속하는 시대에 대한 증언적 혹은 고발적 정신으로서의 저항인식이 된다.

3.1 고야

3.1.1. 계몽적 저항정신

고야는 예술의 자율성에 대한 예술가 스스로의 인식이 본격적으로 싹트기 시작된 시점에서 본다면[2] 마지막 파트론 시대 예술가에 속한다. 즉, 예술가 스스로가 예술 창작과 경제 활동을 긴밀한 함수관계로 파악하고 창작 활동을 수행해야 하는 것이 아니라, 파트론의 보호 아래 예술가로서의 사회적 기능을 수행하던 세대였던 것이다. 그러나, 고야의 그림에는 분명 고분고분하게 작업을 수행하는 예술가의 모습을 찾아보기 쉽지 않다. 오히려, 지나치게 솔직하고 거친 붓 놀림이 도전적이고 저항적인 그의 인물됨을 짐작하게 할뿐이다. 그림의 소재와 형식에 전반적인 통제를 받았을 시대에 고야의 화법은 오히려 온통 도발적이고 저항적인 꿈틀거림으로 가득하다.

예술의 자율성이 확보되지 않았던 시대에 사회의 부정적 현실을 직면하며 때론 증언적 태도로 때론 저항적 태도로 작품을 만들어간 고야에게서 시대를 앞서간 선구자의 당당한 모습이 드러난다. 고야는 왕가나 권력가의 초상화를 그릴 때조차 자신이 경험한 초상화의 주인공들이 지닌 인간적인 약점들을 고스란히 들추어내고 있다. 역사 기록에 의하면, 그림의 의뢰인이며 감상자인 초상화의 주인공들에게 고야의 이러한 표현은 뛰어난 현실묘사의 실력으로 간주될 뿐 큰 문제로 지적되지는 않았던 듯하다.[3] 그러나, 그의 일관된 예술 인식과 표현 양식으로 비추어 본다면 고야의 이러한 관심은 현실적 묘사의 목적이외에 더 큰 이유가 있었기 때문이라는 사실을 확인할 수 있다. 화가가 일관되게 유지하고

2) 예술사에 있어서 예술가의 자율성에 대한 인식은 대체로 1830년대 무렵에 활동을 시작한 예술가들을 기준으로 삼는다. 1828년 82세의 고령으로 타개한 고야의 경우는 전형적인 파트론의 시대였다고 볼 수 있다. 문학의 경우에 있어서 자율성에 대한 자각은 1820~30년대 성년이 된 프랑스 작가들에게서 최초로 나타난다고 지적된다. 참조. 김현, 앞에서 인용된 책, 10쪽.

3) 역사가들은 고야의 현실인식과 표현 양식이 별다른 문제가 되지 않을 수 있었던 이유로, 고야가 개인적으로 재상 고도이와 가까웠기 때문이라는 데에서 찾고 있다.

있는 현실인식은 계몽적 저항정신이었기 때문이다.[4] 이러한 정신은 당시 사회가 지니고 있던 몽매하고 비이성적인 불합리한 것들에 대한 계몽주의적 증언 형식의 회화 작품에 주로 등장한다. 보들레르는 "고야, 미지의 것으로 충만한 몽마(夢魔). 태아는 마귀의 잔치 한가운데서 요리되고, 거울 속 노파들과 아이들은 모두 옷을 벗었다. 악마들을 유혹하기 위해 스타킹을 신으면서"라고 화가를 묘사하고 있다.[5]

고야는 '계몽주의적 시대정신'에 휩쓸리면서 시사성 높은 주제- 교회 권력 대 국가 권력, 문화 및 산업의 후퇴, 걸인 문제, 광기-로 관심을 집중한다.[6] 1799년 발표된 <카프리초스>에는 직설적인 사회 비판, 마녀 세계에 대한 조롱 등이 드러난다. '이성이 잠들면 괴물이 탄생한다'는 그림은 이성으로 통제되지 않는 비이성적 태도에 대한 경고로 해석될 수 있다. 이러한 불합리한 사고방식과 추악한 권력의 집중과 추구 등은 종종 괴물로 묘사된다.[7] 그는 줄곧 구체제의 악습과 인습, 위선적 행위, 주술적 미신 행위 등에 대한 풍자를 지속하며, 한편으로는 권력을 당나귀로 비유하여 귀족의 허영심을 비판하고 있다. 미신과 마녀의 광기이며, 동시에 인간의 추악한 삶을 풍자하며 또한 비합리적 계층질서에 의한 굴종, 어리석음, 욕망 등의 상징으로 마녀를 묘사하고 있다.

3.1.2. 검은 그림과 <1808년 5월 3일>

계몽적 자유주의자였던 고야는 초기에 나폴레옹을 해방군으로 인식하여 열렬한 환호를 보낸다. 그러나, 권력욕의 소유자로서 전쟁광인 나폴레옹을 알아차린 그는 베토벤이 그랬던 것처럼 자신의 정치적 신념에 대한 환멸에 빠지고 만다. 현실이 지닌 부정적 면모에 대한 신념을 꺾인 그는 검은 그림에서 보여주듯 암울하고 부정적인 현실인식을 드러낸

4) 고야의 지원 세력인 고도이 또한 계몽주의에 호의적인 인물이었다.
5) 자닌 바티클(송은경 역), 『고야 황금과 피의 화가』, 서울: 시공사, 1997, 130쪽.
6) 앞의 책, 27쪽.
7) 박홍규, 『야만의 시대를 그린 화가, 고야』, 서울: 소나무, 1987, 8쪽.

다. 낙관적 이성주의자로서의 계몽주의적 현실인식 태도는 점차, 부패하고 집중된 권력과 허욕, 굴종, 어리석음, 욕망 등에 대한 신랄한 비판에서 드러나듯 분노하고 절규하는 비관적 현실인식 태도로 바뀌어 간다. 현실 정치에 대한 환멸과 건강의 상실 및 사랑의 실패는 고야의 회화를 검은 그림으로 변화시켰다. 검은 그림의 시기에 제작된 작품들에서는 거칠고 암울한 폭력이 가득하다. 계몽주의적 회화 작품에는, 비록 폭력을 단죄하는 힘 역시 폭력이 되기도 하지만[8] 폭력은 현실에서의 정당성을 잃고 있다. <사투르누스>와 같은 작품은 폭력에 저항하고 폭력을 단죄한다기보다는 폭력의 거센 운명적 힘에 사로잡힌 인간적 나약함이 느껴지기도 한다.

인간의 악과 폭력에 대한 고야의 지적은 <여자를 벗기고 있는 산적들>이나 <포로들을 총살하는 산적들>과 같은 그림에 등장하는 여자나 포로들의 몸짓을 통해 잘 드러난다. 그러나, 무엇보다도 1820년에서 1823년 사이에 그린 검은 그림들의 경우에는 사회적 대격변기의 정치, 사회상에 대한 분노이며 항의의 표현이기도 하다.[9] 권력층의 부패와 무능력, 민중들의 우매함과 미신, 교회권의 타락, 귀족의 허위의식 등에 대한 고야 자신을 에워싼 현실에 대한 종합적인 비판이자 항의의 그림이었다. <곤봉으로 싸우는 사람들>이라는 그림에서는 카인과 아벨처럼 싸우고 있는 둘로 갈라진 에스파냐의 내전에 대한 암시가 느껴진다.

인간의 폭력성이 가장 극에 달하는 경우는 전쟁이다. 전쟁에 대한 기록은 기록자의 입장에 따라 다양한 시각이 가능할 수 있겠지만, 고야에게는 '인간에 대한 인간의 폭력'이라는 의미를 지니며, 자신은 전쟁이 지닌 폭력성을 증언하고 고발하는 저항적 소명을 인식하게 되는 것이다.

<1808년 5월 3일>은 전날인 5월 2일 몽클로아에서 나폴레옹 군대에 저항한 민중의 봉기에 대한 프랑스 군대의 봉기 주동자 처형 장면에 대

8) "고야는 폭력을 단죄하기 위해 폭력을 행사한다: Cuando Goya hace violencia es para condenarla", Francisco Umbral, "La violencia como arte", El Mundo, el 24 de IX de 2001.

9) 자넌 바티클, 앞에서 인용된 책, 117쪽.

한 역사적 증언의 기록이다. 그림의 왼편에는 전날 봉기에 가담했던 민중들의 모습이 보인다. 오른편으로는 처형을 집행하는 프랑스 군인들의 모습이 보인다. 그러나 이들의 얼굴은 보이지 않는다. 다만 기계처럼 가지런히 금속성을 드러내고 있는 총구들만 강조되어 있을 뿐, 군인들의 인간적인 체취는 흔적이 없다. 폭력에 젖어있는 주체들이 비인간화 및 기계화가 강조되어 있다. 가운데 양팔을 벌린 채 절규하고 있는 사람은 처형장의 예수처럼 해석되기도 한다. 극도의 불안과 공포, 번민과 긴박함은 오른편 군인들의 질서정연함과 대비되며 그림의 주제를 돋보이게 한다.

3.2. 피카소

3.2.1. 현실참여작가

"나는 나의 시대를 그립니다"라는 피카소의 말은 현실 참여적 작가의 모습을 반영하고 있다. 우리에게도 알려진 <한국에서의 학살>(1951년작)이라는 그림은 그 구도 면에 있어서 고야의 <1808년 5월 3일>에 대한 헌정이며, 폭력에 대한 증언적 표현이다. 그림에는 폭력 앞에 노출된 인간의 공포와 좌절감이 고스란히 드러난다. 개별적 사건으로서의 두 사건에 대한 화가의 분노의 표현이며 인류를 향한 폭력성에 대한 고발인 것이다.

피카소는 역사적 사건이 담고 있는 진실을 작품에 담아 사람들에게 전달해야 한다는 소명의식을 지녔다는 의미에서 고야와 비교되기도 한다.[10] 피카소의 현실 인식은 처음부터 평범하지는 않았다. 그는 Ubi Sunt의 주제, 즉 '인생은 어디에서 와서 어디로 가는가'라는 주제를 다루곤 했으며, 곡예사에 대한 그의 일관된 관심은 인간이란 '존재의 어려움에 대한 상징'으로[11] 읽히고 있다. 삶의 고단함, 불안정함과 같은 존

10) J. L. 페리에(김화영 역), 『피카소의 게르니카』, 서울: 열화당 미술문고 43, 1979, 30쪽.

재의 어려움에 대한 피카소의 관심은 초기와 청색시대를 지배했던 인식이었다.

3.2.2. 게르니카

스페인 왕비의 이름을 딴 프라도 미술관 별관인 레이나 소피아관에 소장돼 있는 게르니카는 피카소가 1937년 4월 26일 히틀러가 프랑코 총통을 지원하기 위해 바스크 산악마을인 게르니카에 약 4시간 동안 32t의 폭탄을 퍼부어 1600여명의 인명을 살상한 비극적 사건을 전세계에 고발한 작품이다. 이 작품은 전쟁의 참혹함과 비인간성, 무분별하고 비이성적인 악에 대한 고발이자 저항이다.

스페인 공화국 정부의 요청에 따라 파리 만국박람회 출품 작품을 구상하던 중 5월 1일 몇 일전인 4월 26일 게르니카에 가해진 무자비한 폭격의 소식을 접한 피카소의 충격과 인상은 작품의 전면에 등장하는 죽어 가는 소와 울부짖는 말, 목이 잘린 사람, 죽은 아이를 안은 채 하늘을 보며 통곡하는 여인들의 모습과 그들을 구성하는 검정색, 흰색, 회색의 무채색의 표현으로 나타난다. 당시 흑백이었던 신문기사(Ce Sor 1937년 5월 1일)와 사진을[12] 통해 접한 비극에 대한 그의 충격과 공포가 작품에 고스란히 드러나고 있는 것이다.

반파시즘의 상징인 <게르니카>는 스페인이 민주화가 되면 다시 스페인으로 돌려달라는 피카소의 유언에 따라 뉴욕의 근대 미술관에 대여되어 있다가 1981.9.10 피카소가 죽은지 6년이 되는 해 피카소 탄생 100주년을 계기로 스페인 프라도 미술관에서 공개가 되었다.

<게르니카>의 특징은 작품에 나타나는 사물을 장식하는 세부 묘사 혹은 패턴들과 무채색으로 억제된 채 구성된 색의 혼합이 신문의 활자와 보도사진을 연상시킴으로써 다큐멘터리적 사실성을 강화하며, 비극

11) 앞의 책, 12쪽.
12) 색의 사용의 의미를 위해서는 참조, 앞의 책, 52쪽. 신문 기사 및 사진 전통에 관한 세부적인 자료 확인을 위해서는 참조, 같은 책, 66-69쪽.

적 상황에 대한 묘사에서 찾을 수 있다. 그러나, 개별적 역사로서의 특징을 찾을 수는 없다. 오히려 전쟁의 폭력이나 무자비함, 공포 등에 대한 보편성을 발견할 수 있다. 이러한 보편성은 수많은 <게르니카>에 대한 고발이라는 의미를 함축적으로 나타내게 된다.

<게르니카>에서 구체적 개별성이 결여되어 있음은 피카소가 다른 많은 사람들처럼 게르니카에서의 참상을 직접 경험하지 못했기 때문이라기보다는 게르니카의 참사가 인류의 역사상 수없이 나타날 수 있는 인류가 지닌 폭력성의 결과물 가운데 상징적인 한 부분일 수 있다는 해석이 더욱 타당성을 지닐 것이다.

Ⅳ. 결 론

예술에 있어서의 저항이란 예술의 자율성이라는 측면에서 현실에 대한 객관적이고 비판적인 시각으로 사회의 부정적 현실과 부조리 등에 대한 증언적 역할을 수행하는 데에서 찾아볼 수 있을 것이다. 전쟁과 같은 극도의 부정적 폭력과 비인간적 가치에 대한 고발과 저항은 19세기 이후 예술이 새롭게 인식하게 된 소명 가운데 하나이다.

폭력의 사회적 부정적 개념을 전쟁 상황의 재현을 통해 조명하는 것이다. <1808년 5월 3일>은 구체적이고 개별적인 역사적 사건이기도 하지만, 고야에게 있어서는 일상적 삶 속에서의 드리워져 있는 폭력의 그림자이기도 하다. 폭력적이고 무분별하며 비이성적인 인간의 속성에 대한 저항의 작품으로 그 의미가 확장될 수 있다. 피카소의 <게르니카> 역시 구체적인 바스크의 한 시골 마을인 게르니카이면서 동시에 세계의 역사를 거슬러 수없이 존재하는 상징적인 게르니카인 것이다. <한국에서의 학살>과 <게르니카>는 동일한 흐름에서 파악될 수 있는 것이다. 인간의 폭력성, 전쟁의 참혹함, 비인간화된 인간의 인간에 대한 폭력 등에 대한 고발이고 저항인 것이다.

고야와 피카소는 자신들이 겪은 사회의 정치, 사회, 문화적 편견과 무지, 부정과 악에 대해 목소리를 높였다. 그러나, 이들 예술가들은 사회의 부정적 가치에 대한 예술가로서의 사회적 역할이 아닌, 예술 표현 양식에 있어서도 고전적이거나 전통적인 시대적 흐름을 뛰어넘어 새로운 혁명적 시도를 기도하고 성공했다.

사실, 과거의 형식에 대한 저항과 해체는 소위 말하는 천재적 예술가들의 경우에 자주 나타난다. 세르반테스의 『돈 키호테』도 14세기 기사도 소설의 전형에 대한 비판이자 저항이었으며, 과거의 구태의연한 것들에 대한 해체 행위라 볼 수 있다.[13]

프로스페 메리케와 같은 비평가는 고야의 거친 화법을 반고전주의라 명명하며 거센 비난을[14] 퍼부었다. 그러나, 고야의 보라미엔또(borramiento)나 인상기법은 인상주의 (impresionismo)의 탄생에 결정적 영향을 미쳤으며 현대 미술의 아버지의 역할을 수행하게 된다. 물론, 피카소가 서술 양식을 포기하고 해체 양식을 추구하면서 새로운 시도를 기획하고 수행했을 때, 주변에서의 반응 또한 냉정하고 신랄했으나, 결국 현대 미술의 한 획이 역사에 기록되었다. 사회적, 정치적, 군사적 폭력에 대항하여 저항적인 예술 세계를 추구했던 이들 화가들이 정작 예술 표현 양식에 있어서는 폭력과 파괴의 주체가 되고 있는 것이다. 고야나 피카소가 싸웠던 것은 구시대적 가치와 편견, 오만과 인습, 구태의연함에 대한 거부였으며, 이러한 폭력을 비롯한 모든 형태의 폭력과 부정에 대한 저항이었던 것은 아닐까.

---

13) 과거적 가치 및 형태에 대한 저항과 해체구성의 문학적 논의에 대해서는 앞에서 인용된 김현의 책 31-34쪽을 참조할 것.

14) 자닌 바티클, 앞에서 인용된 책, 134쪽.

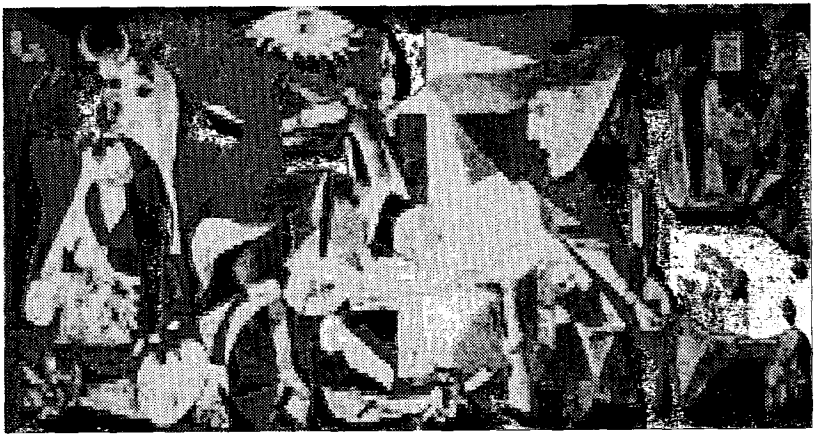
V. 참고문헌

김원일, 『발견자 피카소』, 서울: 동방미디어, 2002
김현, 『문학 사회학』, 서울: 민음사, 1980
마리나 피카소(백선희 역), 『마의 할아버지 피카소』, 서울: 효형출판, 2002
박홍규, 『야만의 시대를 그린 화가, 고야』, 서울: 소나무, 2002
베르나다크(최경란 역), 『피카소 성스러운 어릿광대』, 서울: 시공사, 1995
안 발다사리, 도미니크 뒤피(윤미연 역), 『피카소』, 서울: 창해, 2001
이석우, 『그림, 역사가 쓴 자서전』, 서울: 시공사, 2002
자닌 바티클(송은경 역), 『고야: 황금과 피의 화가』, 서울: 시공사, 1997
존 버거(김윤수 역), 『피카소의 성공과 실패』, 서울: 미진사, 1984
파라몽 편집부(김광우 역), 『미술양식의 역사』, 서울: 미술문화, 1999
페리에(김화영 역), 『피카소의 게르니카』, 서울: 열화당 미술문고 43, 1979
Francisco Umbral, "La violencia como arte", El Mundo, el 24 de IX de 2001.

부록 : 고야와 피카소의 그림

1. 고야의 [1808년 5월 3일]

2. 피카소의 [게르니카]



3. 피카소의 [한국에서의 학살]

[코리아의 학살 - 피카소]