이베로아메리카 제5집(2003년)

마술적 리얼리스트 알레한드로 오브레곤에 관한 소론

김 용 호*

I. 서 론

예술은 항상 동일한 예술일 뿐이다. 따라서 새로운 예술이란 있을 수 없다. 오직 새로운 예술가들이 있을 뿐이며 ... 오직 예술작품이 있을 뿐이다. 이 스케치는 살아 있는 그 자체이며 ... 새 예술가는 필히 자격을 구비하지 않은 그 자신이어야만 한다. 그는 창조자이어야만 하고 과거의 어떤 전통도 받아들임 없이 전적으로 홀로 기초를 세워야만 한다.[1]

왜 오브레곤(Alejandro Obregón)은 「4월 10일의 대학살」(*Masacre 10 de abril*, 1948)이란 그림을 그렸을까? 또 레스트레포(José Alejandro Restrepo)가 「천국의 뮤즈」(*Musa paradisíaca*, 1997)란 비디오 아트를 설치한 이유는 무엇일까? 그것은 두말할 필요도 없이 가르시아 마르케스가 작가가 되기로 한 이유와 똑같다. 1948년 4월 9일은 <보고타소>(Bogotazo)라고 불리는 자유당과 보수당간의 정치투쟁인 <폭력 사태>가 일어난 해로 콜롬비아

* 울산대 연구교수

1) 1914년 베를린의 표현주의 예술가들의 간행물 『디 악티온*Die Aktion*』에 실린 <신예술가들>의 선언문의 일부로, 김광우가 지은 『*뭉크, 쉴레, 클림트의 표현주의*』(미술문화, 2003, 318쪽)에서 재인용한 것이다.

역사상 가장 중요한 해이다. 이때 수많은 지식인들은 보고타에 있었으며, 그로 인해 자신들이 살던 거리가 불에 타고 이웃들이 학살당하는 장면을 목격하게 된다. 단 이틀 사이에 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 <국민전선 체제>(Frente Nacional, 1958-1974)를 맞게됐으니 그 기간의 예술 활동이 정치 및 사회 체제와 밀접한 관계를 갖게됨은 당연하다고도 할 수 있겠다.

1810년 독립을 선언한 콜롬비아의 역사는 사실상 끊임없는 암살과 분열의 역사요, 서로가 서로를 죽이는 갈등의 역사라고 해도 과언이 아니다. 이러한 갈등의 역사는 볼리바르(Bolivar)와 산탄데르(Santander)의 분열에서 시작하여 <천일 전쟁>(Guerra de mil días, 1899-1902)등 수많은 질곡의 역사를 거쳐 <보고타소>에까지 이르게 된다. 이 폭력 사태는 지식인들에게 커다란 영향을 끼치며, 그 본질에 대한 이론적 성찰을 하게 만든다. 이로 인해 우리에게 알려진 대부분의 콜롬비아 문학 작품들이 이러한 폭력 사태를 성찰하는 내용을 다루고 있으며, 그래서 흔히들 콜롬비아 문학하면 의례 폭력 문학을 떠올리게 된다. 가르시아 마르케스를 필두로 카바예로 칼데론(Eduardo Caballero Calderón), 메히아 바예호(Manuel Mejia Vallejo), 사파타 올리베야(Manuel Zapata Olivella), 세페다 사무디오(Álvaro Cepeda Samudio), 알바레스 가르데아사발(Gustavo Álvarez Gardeazábal), 다니엘 카이세도(Daniel Caicedo), 하라미요 아랑고(Euclides Jaramillo Arango)등 대부분의 작가들이 이에 해당하는 것이다.

하지만 이러한 폭력 문학에 비해 미술 작품들은 상대적으로 덜 알려져 있다. 문학 운동이 미술 운동과 겹쳐 있는 초현실주의 운동 이래로 미술 작품들이 문학과 함께 교육되고 감상되도록 교육의

회로가 바뀌었고, 미술을 모르는 사람은 문학도 알 수 없다고까지 평가받을 정도로 미술이 문학과 아주 친밀한 인접성을 유지함에도 불구하고 콜롬비아의 폭력 사태를 성찰하는 미술 작품들은 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 정치적이고 사회적인 상황과 밀접하게 관련되어 있으며, 이로 인해 미술가들은 문필가들과 함께 민중들 사이에서 깊은 존경심과 신뢰를 받고 있다. 그 실례로 피카소를 비롯한 서구의 그 어떤 화가들도 멕시코의 디에고 리베라(Diego Rivera)처럼 국민화가로 추앙받지는 못했다(루시-스미스, 1999: 7-8). 하지만 서구의 평론가들은 자기 우월주의에 사로잡힌 채, 이러한 라틴 아메리카 미술을 빈약한 전통들로 뒤섞인 <혼혈문화>로 과소 평가했으며, 이로 인해 콜롬비아의 폭력 미술에 대해서도 큰 평가를 내리지 않은 것이다.

하지만 혼혈 문화적인 전통은 서구의 미술이 흉내낼 수 없는 라틴 아메리카 미술의 장점이다. 라틴 아메리카 미술을 살펴보면 끊임없는 갈등과 화해의 큰 축을 발견하게 되는데, 그 중 대표적인 것이 인디헤니스모적인 전통과 서구 모더니즘 사이의 갈등과 화해이다. 라틴 아메리카인들은 자신들의 전통을 위하여 유럽의 모더니즘을 환영하기도 하고 거부하기도 하는 이중적인 태도를 보였다. 서구의 물질문명에 반대하여 토착신화에 기반한 라틴 아메리카 미술을 주장하다가도, 반독재운동인 <해방>이라는 문제와 직면하면 유럽의 모더니즘과 조우했다. 그래서 앙드레 브레통(André Breton)은 1938년 멕시코를 방문하여, 라틴 아메리카는 '그 자체로 초현실주의 국가'라고 거리낌없이 말했는지도 모른다(루시-스미스, 1999: 14).이러한 배경을 염두에 두고 살펴보면, 2

차 대전 이후 라틴아메리카에서 표현주의 미술이 부흥한 것을 이해할 수 있다. 오늘날 중남미 문학을 지칭하는 일반적 용어인 <마술적 리얼리즘>이란 표현이 후기 표현주의 예술을 가리키는 프란츠 로(Franz Roh)에게서 비롯된 것을 상기한다면, 사실 표현주의의 전통은 라틴 아메리카 예술에 일반화된 특징인지도 모른다. 그것은 루시-스미스의 말처럼 "라틴 아메리카의 정신이 정열적인 기질로 인해 폭력적으로 분출한 것이거나 외부적인 사건에 대해 난폭하게 반영한 것"(루시-스미스, 1999: 156)일 수도 있다. 그렇기에 중남미의 표현주의 전통은 그 뿌리가 깊으며, 특히 50년대와 60년대의 붐소설들과 함께 그 절정기를 같이하고 있다. 이 시기의 라틴 아메리카 국가들은 대부분 독재정권에 의해 지배되었는데, 페론은 1946년부터 55년까지 아르헨티나를 장악했고, 베네수엘라의 페레스 히메네스(Marcos Pérez Jiménez) 독재정권은 58년까지 지속되었다. 이런 상황에서 추상은 오히려 보다 완전한 표현방법이 될 수 있었고, 이로 인해 많은 나라에서 정치적 성향을 띤 표현주의 작품들이 등장했으며, 그 양식들은 거의 필연적으로 정치적이고 사회적인 메시지를 담는 매체가 되었다.

콜롬비아의 중요한 표현주의 화가인 알레한드로 오브레곤(Alejandro Obregón, 1920-92)이 등장한 것도 이때이다. 그는 가르시아 마르케스와 마르타 트라바(Marta Traba)에게 극찬을 받은 작가로 피카소와 타마요(Rufino Tamayo) 등 선배작가들의 영향을 흡수해 자신의 고유 세계를 구축한 화가이다. 타마요의 작품을 통해 자신의 현란한 색채를 완성한 그는 피카소의 매너리즘을 통해 콜롬비아의 끝없는 정치폭력을 상기시키는 한편 그에 대한 한탄을 상징적으로 보여준다. 엄격한 19세기의 사실주의 전통이 주류를 이루던 당시의 콜롬비아에서 절단된 신체를 통해 1948년 4월 10일의 비극을 고발한 오브레곤의 작품은 실로 충격적인 것이었다. 파편화된 인물들과 분리된 시선들 그리고 사지가 절단

된 채 누워있는 임산부의 젖을 빨고 있는 어린아이의 모습은 피카소의 「게르니카」(*Guernica*)보다 훨씬 더 충격적이었던 것이다.

사실 순수예술을 주장하는 예술가들의 믿음과는 반대로 폭력을 테마로 하는 예술의 뿌리는 참으로 깊다. 10주기를 맞는 김남주의 시들을 비롯해서 이동하의 소설 「폭력요법」(1985) 그리고 강제규의 영화 『태극기 휘날리며』 등에 이르기까지 현대의 모든 한국 예술이 폭력과 관련되어 있다고 해도 과언이 아니며, 외국의 경우도 이와 별반 다르지 않다. 닥터 드레(Dr. Dre)의 힙합, 샘 페킨파(Sam Peckinpah)의 『와일드 번치』(*The Wild Bunch*, 1969), 헤밍웨이의 『누구를 위하여 종은 울리나』 그리고 가르시아 마르케스의 『백년동안의 고독』에 이르기까지 모든 장르의 예술들이 폭력을 주요 테마로 다루고 있는데, 그 뿌리는 놀랍게도 구석기시대의 동굴벽화까지 이어진다. 고대인들의 예술에서 가장 많이 표현된 테마가 사냥과 부족간의 전투장면이었음을 상기해 보면 폭력과 예술사이의 연관관계가 얼마나 뿌리깊은 것인지를 알 수 있는 것이다.

하지만 폭력을 예술로 표현하는데는 두 가지 중요한 관점의 차이가 존재한다. 하나는 승전을 고취시키거나 더 많은 사냥감을 기원하는 폭력 고양적인 작품들로 호머의 서사시나 동굴벽화들이 이에 속하며, 다른 하나는 예수나 사제 그리고 민중들의 비극적 희생을 묘사함으로써 폭력의 부당함을 고발하는 작품들이다. 고야(Goya)의 「1808년 5월 2일의 마드리드」(*El dos de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos*)와 「1808년 5월 3일의 마드리드」(*El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*), 피카소의 「게르니카」 그리고 오브레곤의 작품들이 후자에 속하는 대표적인 것들이다. 그리고 <폭력과 예술>이라는 이번 특집의 주제도 후자에 초점이 맞춰져 있다고 할 것이다.

Ⅱ. 현대 회화에 표현된 콜롬비아 폭력의 역사

전술한 바와 같이 콜롬비아의 1948년 4월 9일은 역사의 한 획을 긋는 중요한 사건인 <보고타소>가 발생한 중요한 날이다. 자유당의 민중지도자였던 가이탄(Jorge Eliécer Gaitán)의 암살에 분노한 민중들이 거리로 뛰쳐나오고, 군대가 이를 진압하는 과정에서 수천 명의 희생자가 발생한 것이다. 수도인 보고타의 한 가운데서 촉발된 시위는 바랑키야(Barranquilla), 이바게(Ibagué) 등 콜롬비아의 전역으로 확산되었고, 이 과정에서 도시는 약탈과 방화가 휩쓰는 무법천지가 되었다. 그리고 이러한 폭력사태의 가장 큰 희생자들은 힘없는 아녀자와 어린아이들이었다.

이를 맨 처음 포착한 이는 사디 곤살레스(Sady González)란 사진작가였다. 그는 1948년 4월 10일 불길에 휩싸인 전차를 [illegible]에 담아 「전차」(*Tranvía*)란 제목으로 발표했는데, 그곳엔 나뒹구는 시체들 속에 묻혀있는 죽은 어미와 그 어미를 기어오르는 한 아이의 충격적인 영상이 담겨있었다. 이 사진에 기초해서 두 개의 중요한 현대 회화 작품이 탄생하는데, 하나는 불에 타고있는 전차에만 초점을 맞춘 엔리케 그라우(Enrique Grau)의 「불타는 전차」(*El tranvía incendiado*, 1948)란 작품이며, 다른 하나는 시체더미 속에서 죽은 어미의 가슴을 파고드는 아이를 묘사한 오브레곤의 「4월 10일의 대학살」이란 작품이다. 콜롬비아가 겪은 가장 격렬한 폭력사태에 대한 젊은 예술가들의 즉각적인 반응은 이렇게 서로 엇갈렸으며, 이는 향후 콜롬비아 예술의 중요한 두 축을 형성하게 된다. 엔리케 그라우와 마르코 오스피나(Marco Ospina) 등의 작가들은 정치적·사회적인 테마들은 무시한 채 폭력사태 자체만을 고발한 반면, 알레한드로 오브레곤·알리피오 하라미요(Alipio Jaramillo) 등은 사회적·정치적 불평등과 이로 인한 소외감이 폭력사태의 근원이라고 인식했던 이그나시오 고메

스 하라미요(Ignacio Gómez Jaramillo)·페드로 넬 고메스(Pedro Nel Gómez)·루이스 알베르토 아쿠냐(Luis Alberto Acuña)·세르히오 트루히요(Sergio Trujillo)·데보라 아랑고(Débora Arango)·다리오 히메네스(Darío Jiménez) 등과 같은 선배 작가들과 궤를 같이 하게 된다.

이러한 시각차는 필연적으로 향후 작품활동의 질적 차이를 낳게 된다. 엔리케 그라우나 마르코 오스피나 등의 작가들은 폭력사태가 발생한 순간에는 「불타는 전차」나 「두 쪽으로 그려진 폭력」(*Díptico de la violencia*, 1955) 등으로 그를 고발하지만 시간이 흐르면서 점차 잊는데 반해, 알레한드로 오브레곤·알리피오 하라미요 등은 동일한 주제를 끊임없이 반추하는 차이를 갖는 것이다. 48년 「4월 10일의 대학살」로 정치적 테마를 다루기 시작한 오브레곤은 55년부터 57년까지 로하스 피니야(Rojas Pinilla) 군사정권을 고발하는 작품들을 발표하고, 이어서 62년에는 그의 대표작인 「폭력」(*Violencia*)이라는 작품을 생산하며, 68년엔 라틴 아메리카의 위대한 혁명가들인 체 게바라와 카밀로 토레스(Camilo Torres)에게 경의를 표하는 작품들을 그리는 데까지 나아간다. 알리피오 하라미요 또한 48년 「4월 9일」(*9 de abril*)이란 작품으로 고발하기 시작해서 「대학살」(*Masacre*, 1950)·「자위」(*Autodefensas*, 1950) 등을 연속해서 발표한다. 이러한 행위는 「4월 9일의 대학살」(*Masacre del 9 de abril*, 1948)·「죽음의 춤」(*La danza*, 1948)으로 시작해서 「공동묘지에 묻혀있는 폭도들 또는 내 머리」(*El cementerio de la chusma o Mi cabeza*)·「6월 13일 라우레아노의 축출」(*La salida de Laureano o 13 de junio*, 1953)을 거쳐 「학생들의 파업」(*Huelga de estudiantes*, 1957)에까지 이르는 데보라 아랑고나 「폭력」(*La violencia*, 1954)·「분노와 고통」(*La furia y el dolor*, 1954)·「한 학생의 희생으로 울고있는 콜롬비아」(*Colombia llora a un estudiante*,

1958) 등을 그린 이그나시오 고메스 하라미요 등과 유사하다.

그런데 회화에 표현된 콜롬비아의 폭력에는 정치적 상황변화와 맞물린 중요한 흐름이 있다. 1948년 4월 9일 가이탄의 암살로 촉발된 초기의 폭력사태가 자유당과 보수당 양당간의 정쟁에서 비롯된 것이라면, 58년 <국민 전선 체제> 수립 이후의 폭력사태는 보수적인 지배계급과 민중들의 혁명적 충돌에서 비롯된다. 선거의 결과에 상관없이 4년마다 정권을 교체하기로 결정한 <국민 전선 체제>는 민중들의 사회변화욕구와 가능성을 원초적으로 배제한 것이었기에, 민중들은 혁명을 통해 변화를 모색했고 이는 필연적으로 지배계층의 반발과 탄압을 불러 일으켰다. 이러한 무장혁명세력의 활동은 74년 <국민 전선 체제> 종식 이후에도 계속되고 있으며, 이로 인해 콜롬비아엔 피가 마를 날이 없다. 80년대는 이러한 기존의 폭력구조 위에 또 하나의 폭력구조가 얹혀진다. 양당간의 갈등이나 무장혁명 등으로 비롯된 폭력사태가 정치적 이데올로기 갈등으로 인한 폭력이라면, 80년대의 마약 마피아 조직의 폭력은 정치성과 무관한 단순한 폭력인 것이다. 이렇듯 콜롬비아의 폭력은 세 겹으로 이루어져 있으며 그 중 어느 것도 해소되지 않았기에 훨씬 더 심각한 결과를 낳고 있다. 밀레의 「만종」을 패러디한 환 카르데나스(Juan Cárdenas)의 「사바나의 오후」(*Atardecer sabanero*, 1991)나 헤르만 론도뇨(Germán Londoño)의 「피의 강을 항해하는 콜롬비아 유령들」(*Fantasmas colombianos navegando en un río de sangre*)은 이러한 콜롬비아의 비극을 잘 묘사하고 있는 수작들이다. 하지만 세 겹으로 얽혀있는 폭력사태 중에서 오브레곤 만큼 집요하게 정치적·역사적 사건들을 천착한 작가가 없었고(Jaramillo, 2001: 21), 또한 그로부터 콜롬비아의 현대회화가 탄생했다는 평가를 받기에, 다음 장에선 오브레곤의 회화들을 중점적으로 다뤄보고자 한다.

Ⅲ. 오브레곤의 작품에 나타난 콜롬비아 폭력의 역사

비평가들에 의해 콜롬비아 최초의 현대화가로 평가받는 오브레곤의 작품에도 콜롬비아의 폭력적인 정치상황이 끼친 영향은 실로 지대했다. 오브레곤의 작품들을 분석할 때 흔히 세 가지 중요한 요소들을 고찰하는데, 첫째는 그가 도입한 서구의 현대적인 기법들이 콜롬비아 현대회화에 끼친 영향이며, 둘째는 그의 자연에 대한 새로운 해석방법들이고, 마지막은 정치적 상황과 대면하는 그의 태도들이다(Jaramillo, 2001: 13). 1920년 바르셀로나에서 태어나 유럽과 미국의 회화들을 접했던 오브레곤은 「죽은 자연」(*Naturaleza muerta*)·「항아리를 든 소녀」(*Niña con jarro*)·「화가의 자화상」(*Retrato del pintor*) 등의 작품으로 1944년 제5회 콜롬비아 국립예술제에 참가하면서 화려하게 등장한다. 사실적인 화풍이 지배하던 당시의 화단에서 대상과 장식이 극도로 절제되어 있는 그의 화풍은 실험정신이 충만한 충격적인 작품으로 평가받으며, 그를 보고타 최고 미술학교의 교사로 만들어 준다. 24세에 불과한 젊은 화가의 낭만적인 표현주의(expresionismo romántico) 작품들이 당대 화단에 끼친 영향은 이렇게 지대한 것이었고, 이로 인해 비평가들은 이 해를 20세기 콜롬비아 회화의 커다란 분기점으로 평가한다.

> *제 2차 세계대전 이후 콜롬비아 예술에 새로운 정신이 휩쓸고 있다. 내 생각에 가장 위대한 멕시코의 화가는 타마요(Tamayo)며, 언젠가는 알레한드로 오브레곤에 대해서도 똑같은 이야기를 하게 될 것이다. 이것은 급진적인 변화를 일컫는 것인데 (...) 멕시코에선 정치혁명과 농업개혁이 실행되었고, 이로부터 오로스코(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. 타마요는 예술계에 직접적으로 초점을 맞춤으로써, 멕시코에 새로운 혁명의*

깃발을 들여왔다. 그리고 오브레곤은 콜롬비아에 그 깃발을 들여온 것이다.(Engel, 1969: 44)[2]

오브레곤의 등장과 함께 변화의 싹을 틔운 콜롬비아의 회화는 1946년 엔리케 그라우, 에드가 네그렛(Edgar Negret), 라미레스 비야미사르(Ramírez Villamizar), 에르난도 테하다(Hernando Tejada) 등의 젊은 작가들이 제 7회 국립예술제에 동참함으로써 하나의 그룹을 형성하기에 이른다. 이 전시회에서 이들 젊은 작가들은 하나같이 당파성을 띄지 않는 예술행위 자체에 집중함으로써, 멕시코 벽화운동의 영향으로 라틴아메리카 민족주의와 사회성을 중시하던 기존의 선배작가들과는 차별성을 갖게된다. 멕시코, 브라질, 쿠바, 우루과이 등에 뒤쳐져 있던 콜롬비아 화단에 드디어 현대적인 작가군이 성립되게 된 것이다. 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 오스피나 페레스(Ospina Pérez) 대통령의 보수당 정권은 부족한 지지기반을 백색테러를 통해 극복하려 들고 민중들은 가이탄을 중심으로 똘똘 뭉쳐 이에 저항한다. 극단적인 두 힘의 충돌은 결국 콜롬비아 역사상 가장 비극적인 폭력사태를 낳는다.

1948년 4월 9일 폭력사태가 발생했을 때 오브레곤은 그 근처에서 일주일 뒤 전시회에 출품할 그림을 준비하고 있었다. 그는 가이탄을 저격하는 총소리와 이에 분노한 민중들이 암살범을 끌고

2) 이 글은 오스트리아의 비평가인 발터 엥겔(Walter Engel)이 1969년 『나선』(Espiral)이라는 콜롬비아 잡지에 발표한 "전후의 회화"란 글의 일부로, 하라미요가 편집한 『카리브해의 마법사 알레한드로 오브레곤』(*Al ·andro Obregón: el mago del caribe*) 61쪽에서 재인용한 것이다.

대통령궁으로 몰려가는 외침을 들었으며, 군인들의 발포 소리와 민중들의 비명소리들을 들었다. 그리고 이튿날 공동묘지에서 확인한 참상은 실로 충격적이었다.

> *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(Panesso, 1975: 81)*

> *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)*

학살 발생 후 이십일만인 4월 28일 우여곡절 끝에 전시된 「4월 10일의 대학살」이란 그림은 여러모로 피카소의 그림을 닮아 있었다. 먼저 그림의 우측 상단부엔 어두운 색채로 배경을 칠한 뒤 밝은 색으로 학살된 민중들을 스케치했는데, 이는 전체적으로 어두운 회색 빛 톤에 검은 색으로 인물들을 스케치한 게르니카와 흡사했다. 그리고 무엇보다도 분절된 화면의 배치와 파편화된 인물 등의 표현이 피카소의 큐비즘을 닮아있었다. 피카소가 「게르니카」를 통해 파시스트들의 만행을 고발했다면, 그는 「대학살」을 통해 보수당 정권의 만행을 고발하고 있는 것이다.

「대학살」에서 처음 사용된 큐비즘적 요소는 향후의 고발작품에도 가끔씩 등장한다. 56년에 발표된 「밤을 노래하는 수탉」(*Cantaclaro de noche*)이나 「죽은 학생」(*Estudiante muerto*) 등의 작품에 재현되는 것이다. 하지만 「대학살」의 이미지 중 가장 중요한 요소는 정면 중앙 하단에 표현된 죽은 어미의 젖을 빨고 있는 아이의 모습일 것이다. 「게르니카」에서 죽은 아이를 끌어

안고 통곡하는 어머니의 모습이 전도된 이 이미지는 62년 「폭력」(*Violencia*)에서는 더욱 완숙되어 아이를 낳지도 못하고 죽어버린 임산부로 승화하게 되는데, 이는 콜롬비아 전 미술사에서 가장 큰 반향을 불러일으킨 작품 중 하나로 꼽히게 된다.

> *진실을 표현하는 모든 예술가들을 침묵하게까지 만들었던 이 무시무시한 테마는, 이제 오브레곤에 의해, 땅바닥에 누워있는 무기력한 얼굴에 팔 없는 임산부의 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)*[3]

검은 빛 지평선과 희미한 산들을 배경으로 누워있는 벌거벗은 만삭의 시체는 콜롬비아의 자연과 여체를 대비시킨 수작이다. 폭력사태가 발생한 20세기 중반의 콜롬비아는 급격한 도시화가 진행되던 때였고, 이로 인해 농촌은 평화로운 휴식공간의 의미를 상실한 채 피비린내가 진동하는 투쟁의 공간으로 바뀌었다. 처음 보고타에서 시작된 폭력사태는 이바게, 안티오키아(Antioquía) 등 농촌으로 번지면서 더욱 많은 희생자를 발생시켰다. 그래서 「대학살」에 등장하는 여인, 즉 도시에서 살해당한 여인을 시골에서 희생된 임산부의 모습으로 변환시킨 것이다.

1950년 페레스에 이어 극우주의자인 라우레아노 고메스(Laureano Gómez)가 집권하면서 보수당의 철권통치는 더욱 극심해지며 희생자들 또한 더욱 증가한다. 보수당 원리주의자였던 고

3) 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 『카리브해의 마법사 알레한드로 오브레곤』 56쪽에서 재인용한 것이다.

메스는 정적을 탄압하고 숙청하는데 아무 것도 가리지 않으며, 심지어 다른 나라의 전쟁까지[4] 이용했기에 죽음의 유령으로까지 불렸다. 이러한 보수당의 탄압으로 농촌에선 수많은 희생자들이 끊임없이 발생했으며, 이를 피하기 위해선 정든 땅을 버리는 수밖에 없었다.[5] 이렇게 죽음의 유령으로까지 불리던 라우레아노 고메스는 54년 로하스 피니야(Gustavo Rojas Pinilla)가 이끄는 군부의 쿠데타로 물러나고, 뒤이어 콜롬비아 역사상 유일한 군사정권이 성립된다. 민중들에게 군사정권의 수립은 폭력사태를 종식시킬 유일한 대안으로 인식되었기에 데보라 아랑고는 이를 환영하는 그림을 그린다.[6] 하지만 군부의 집권은 또 다른 폭력사태의 연속이었고, 이에 실망한 작가들은 그들을 고발하는 그림들을 쏟아냈으며, 오브레곤 또한 이 흐름에서 비껴가지 않았다. 이 기간에 발표된 「장군들을 놀라게 하다」(*Espanta generales*, 1955)·「밤을 노래하는 수탉」(1956)·「죽은 학생」(1956)·「5월 4일」(*4 de mayo*, 1957)·「한 학생의 상(喪)」(*Luto por un estudiante*, 1957) 등은 군사정권에 저항하는 대표적인 작품들이다.

1956년 발표된 「밤을 노래하는 수탉」은 정물화의 기법을 사용해 피니야 군사정권을 고발한 수작이다. 화면 아래에 과일, 꽃 등 일상적인 정물화의 대상들이 자리잡고 있는 가운데 우측에는 바랑키야(Barranquilla) 축제에 사용되는 듯한 가면의 모습이 그려져 있으며, 좌측에는 수탉의 모습이 화려하게 그려져 있다. 끊

4) 콜롬비아는 한국전쟁에 파병한 유엔 16개국의 일원이다. 하지만 당시 파병된 콜롬비아 병사의 90% 이상이 자유당 소속이었음을 상기해보면 고메스가 정적을 숙청하는데 전쟁을 이용했음이 명백하다.

5) 이그나시오 고메스 하라미요가 54년 발표한 「분노와 고통」은 이를 잘 묘사하고 있다. 땅바닥에 누워있는 흰옷의 민중을 뒤로 한 채 눈물을 흘리며 떠나가는 두 여인과 한 어린아이의 모습은 보는 이들의 가슴을 아프게 하는 수작이다.

6) 「6월 13일 라우레아노의 축출」이란 그림엔 해골로 표시된 라우레아노를 축출하는 군부를 전 민중이 환영하는 모습이 그려져 있다.

임없는 미학적 실험의 연장선상에서 세잔느의 화풍을 실험한 듯한 이 그림에는 군사정권을 거부하는 두 가지 중요한 상징이 등장하는데, 하나는 방독면을 닮은 듯한 가면의 모습이며, 또 다른 하나는 수탉의 모습이다. 그 중 수탉은 콜롬비아 민중들에겐 자존심과 명예의 상징으로, 우리에게는 지독한 가난 속에서도 그를 팔지 않고 끌어안으며 꿋꿋하게 내일을 준비하고 있는 대령의 모습으로 유명하다.[7] 아무리 극심한 어둠이라도 참고 견디며, 누구보다도 먼저 새벽의 도래를 노래하는 수탉의 모습에서 콜롬비아 민중들의 희망을 발견하고자 했던 것은 작가들의 공통된 바램이었다. 그랬기에 오브레곤은 노랑, 파랑, 빨강으로 이루어진 콜롬비아 삼색기 위에서 노래하고 있는 수탉을 그려 넣고 있는 것이다.

같은 해에 발표된 「죽은 학생」에도 동일한 수탉의 이미지가 등장한다. 이 작품은 1956년 6월 8일 경찰에 의해 사살된 한 학생의 죽음을 고발하고 있는 작품으로, 구겐하임 상을 수상한 작품이다. 사건은 6월 8일과 9일 양일 간에 걸쳐 발생했다. 6월 8일, 수십 년 전 아바디아 멘데스(Abadía Méndez) 정권에 의해 희생된 브라보 페레스(Gonzalo Bravo Pérez)의 죽음을 추모하고 있던 학생들 사이로 한방의 총성이 울렸고, 이어서 한 학생이 피를 흘리며 쓰러졌다. 다음 날인 6월 9일 이 소식을 들은 고등학생들과 대학생들이 대통령과의 면담을 요구하며 보고타 중심가를 거쳐 대통령궁으로 향할 때 군대가 이를 총칼로 진압하는 불상사가 발생한다. 이 과정에서 다시 수십 명의 희생자가 발생한 것이다.

이 소식을 들은 오브레곤은 다시 화폭을 들고 그림을 그리게 되며, 이번에도 역시 정물화의 기법을 사용했다. 화면을 상하로

---

7) 가르시아 마르케스의 『아무도 대령에게 편지하지 않다』(*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961)란 작품엔 주요 모티브 중의 하나로 수탉과 관련된 에피소드가 등장한다. 대령의 아들이 죽으면서 남겨놓은 유일한 유산인 수탉은 폭압에 맞서 늘 깨어있는 콜롬비아 민중들의 자존심을 잘 표현하고 있다.

이등분하는 중앙의 테이블 위에 술병과 술잔, 그리고 과일과 꽃들이 배경처럼 등장하고 그 중심에는 희생당한 학생의 주검이 길게 드러누워 있다. 그리고 그 아래에는 역시 새벽을 노래하는 듯한 수탉을 그려 넣은 것이다.

이듬해인 57년 발표된 「5월 4일」 또한 피니야 군사 정권을 반대하는 작품이다. 가로로 길게 그려진 이 그림은 회색 빛 톤과 기하학적 이미지 등으로 인해 「게르니카」를 연상케 하는 수작이다. 57년은 이듬해인 58년의 대선을 앞두고 각 정파간의 움직임이 치열했던 시기이다. 피니야는 재선을 위해 개헌을 모색했고 시민들은 이에 강력히 저항했다. 이 와중에 <시민 전선>(Frente Cívico)의 대통령 후보 레온 발렌시아(León Valencia)가 정권에 의해 체포되는 사건이 발생하고 이는 시민들의 강력한 저항을 불러일으켰다. 결국 5월 10일 피니야는 하야하고 군사평의회의 과도정치를 거쳐 58년 <국민 전선 체제>가 성립되게 된다.

> *소요사태는 다른 도시들로 확대되었고, 혁명위원회가 건설되었다. 혁명을 담보하기 위한 기금마련을 위한 캠페인들이 전개되었고, 학생들은 가두시위를 통해 <로하스에게 죽음을>이란 전단지들을 뿌렸다. 로하스 피니야는 군대를 풀어 이를 진압하려고 들었다. 5월 4일 토요일 밤, 탱크와 장갑차로 중무장한 약 35,000 명의 군인들이 보고타의 주요 거리를 폐쇄한 채 시민들에게 9시 반 이후의 통행금지를 강요하였다.(Martz, 1969: 304)*[8]

「5월 4일」은 이러한 군사정권의 폭압을 고발한 작품이다. 가로로 길게 확장된 화면은 크게 두 부분으로 나뉘었는데, 좌측은 기하학적 무늬로 표현된 콜롬비아의 거리 위에 죽어있는 콘도르를 배치했으며, 우측은 중화기로 무장한 탱크를 그려 넣었다. 안데스

8) 존 마르츠(John D. Martz)의 책 『콜롬비아 현대 정치 연구』(*Colombia unestudio de política contemporánea*) 304쪽에 나오는 글의 일부로, 하라미요가 편집한 『카리브해의 마법사 알레한드로 오브레곤』 58쪽에서 재인용한 것이다.

문명의 상징동물로 숭배의 대상이요 조상들의 부활로까지 간주되는 콘도르가 피니야 정권의 탱크 앞에 쓰러져 있는 것이다. 그리고 이 작품에서부터 등장하기 시작한 콘도르는 향후 안데스를 표현하는 오브레곤의 주요 대상물이 되며, 그를 카리브 문화와 안데스 문화를 결합한 진정한 의미의 국민화가로 자리잡게 만든다.

> *나는 보고타에 살면서 대학 안에 있는 한 마리의 콘도르를 그렸다. (...) 다른 문화와는 구별되는 우리의 어떤 것을 되살려내야겠다는 열망으로 콘도르를 그렸다! 그것은 가장 높이 나는 새였다. 높이의 제왕, 안데스의 제왕이었다.(Salvador, 1991: 28)*

군사정권이 끝나고 <국민 전선 체제>가 수립되면서 양당간의 갈등은 줄어들었고, 오브레곤 또한 고발 예술을 중단한 채 카리브해와 안데스 문화를 결합한 콜롬비아의 정체성을 추구하는데 매진한다. 그는 안데스산맥의 꽃과 나무, 새 등의 자연과 카리브해 등을 주로 그렸다. 이 시기 발표된 그의 작품들을 보면 수십편에 해당하는 「콘도르」나 「투우와 콘도르」 등의 연작들과 함께 「난파」(*Naufragio*, 1960)·「바다로 추락하는 새」(*Aves cayendo al mar*, 1961)·「카리브해의 마법사」(*El mago del Caribe* 1961) 등이 눈에 띈다. 또한 62년 발표된 「폭력」이란 작품도 그 배경에 안데스산맥을 집어넣음으로써, 폭력사태에 대한 단순한 고발이 아닌 콜롬비아의 정체성을 모색하는 한 과정이었음을 보여주고 있다.

68년 현실정치와 멀어져 있던 그를 다시 자극하는 사건이 발생한다. 그것은 라틴 아메리카의 두 위대한 혁명가였던 카밀로 토레스(Camilo Torres) 신부와 체 게바라의 죽음이었고, 오브레곤은 이들에게 바치는 헌화를 준비한다. 아크릴로 그린 「카밀로에게 바치는 그림」(*Homenaje a Camilo*, 1968)은 중세 종교화의 교본을 패러디한 작품이다. 중세 성당의 제단에 조각되어 있는

예수의 모습, 십자가에서 끌어 내려오고 있는 예수의 모습을 카밀로 신부의 모습으로 대치한 것이다. 그림 맨 위쪽엔 삼각형을 그려 성부를 묘사하고, 그 바로 아래 십자가의 중심에 흰 비둘기로 표상된 성령을 그려 넣은 뒤에, 십자가에서 끌어 내려지는 카밀로 신부의 모습을 표현함으로써, 예수처럼 아무런 죄없이 희생당한 신부의 순결한 영혼을 묘사한 것이다.

「체 게바라에게 바치는 그림」(*Homenaje al Che*, 1968) 또한 거의 흡사한 구조로 되어 있다. 단지 차이가 있다면 성 삼위 일체의 표현이 사라졌고, 십자가의 모습이 약화된 대신 영원한 안식을 상징하는 무덤이 선명해진 정도이다. 60년대의 위대한 혁명영웅 체 게바라는 그에게 아니 전 라틴 아메리카 민중들에게 카밀로 신부처럼 그리고 예수처럼 순결한 희생양이었던 것이다.

이렇듯 권력의 남용과 그로 인한 민중들의 희생을 꾸준히 그려온 오브레곤이었지만, 그는 어떠한 정치적 당파성도 갖지 않는 한계를 지니고 있었다. 이로 인해 그는 양극단으로부터 항상 비판을 받아왔다. 정부는 그를 끊임없이 추적했고 좌파는 그를 당파성이 결여된 작가로 비난했다. 급진적인 모택동주의 혁명화가였던 클레멘시아 루세나(Clemencia Lucena)의 다음과 같은 언급은 이러한 상황을 잘 설명해주는 하나의 예이다.

> *보수 반동적인 비평가들이 현대 미술이라고 부르는 것들은 콜롬비아에선 오브레곤과 함께 시작되었는데, 이는 형태와 내용이 분열된 것, 즉 당파성이 결여된 것들을 지칭한다. 이러한 예술들의 진정한 문제는 당면한 국가의 현실에 눈을 감고 부르주아 예술을 특징짓는 귀족적 무정부주의에 집착한다는 것이다.(Lucena, 1974: 2)*[9]

9) 클레멘시아 루세나가 1974년 11월 10일 『시간』(*El Tiempo*)지에 기고한 글의 일부로, 하라미요가 편집한 『카리브해의 마법사 알레한드로 오브레곤』 63쪽에서 재인용한 것이다.

직물공장, 호텔 등을 소유한 대자본가 가족에 속했던 오브레곤의 상황을 살펴본다면 루세나의 지적이 맞는지도 모른다. 하지만 예술은 당파성이나 의도가 아니라 작품자체로 평가받는 것임을 상기한다면 오브레곤의 작품을 폄훼할 어떠한 이유도 찾을 수 없다. 사실적인 고발작품들보다 그의 표현주의 작품들이 훨씬 더 진한 감동과 공감대를 창출해냈기 때문에, 비평가들은 그를 가르시아 마르케스에 비견되는 위대한 <마술적 리얼리스트 화가>로 간주한다. 유럽의 현대적인 회화기법과 콜롬비아의 자연 그리고 정치적 폭력사태가 잘 조화를 이룬 그의 작품이 『백년동안의 고독』과 비슷하기 때문이다.

참고문헌

김현(1992). *폭력의 구조/ 시칠리아의 암소*, 서울: 문학과지성사.

로이 파킨슨 사모라/웬디 패리스(2001). *마술적 사실주의*(우석균/박병규 역), 서울: 한국문화사.

린다 노클린(2001). *절단된 신체와 모더니티*(정연심 역), 서울: 조형교육.

송병선(1997). *가르시아 마르케스*, 서울: 문학과 지성사.

송상기(2002). *멕시코의 바로크와 근대성*, 서울: 고려대학교.

에드워드 루시-스미스(1999). *20세기 라틴 아메리카 미술*(남궁문 역), 서울: 시공사.

이성형(1999). *라틴 아메리카의 역사와 사상*, 서울: 까치.

이영욱(1996). *미술과 진실?*, 서울: 미진사.

철학연구회(1998). *근대성과 한국문화의 정체성*, 서울: 철학과현실사.

Carmen María Jaramillo(2001). *Alejandro Obregón: El mago del Caribe*, Bogotá: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia

Carlos Rincón(1995). *La simultaneidad de lo simultáneo,* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Damián Bayón(2000). *América Latina en sus artes,* México: Siglo XXI Editores, 9a. Edición.

Fausto Panesso(1975). *Los intocables. Botero, Negret, Grau, Obregón, Ramírez V,* Bogotá: Alcaraván.

.....(1989). *Alejandro Obregón ... a la visconversa! Conversaciones junto al mar,* Bogotá: Gamma.

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

Jaime Jaramillo Uribe(1991). "Etapas y sentido de la historia de Colombia", *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI,* Colombia: Siglo XXI, 14a. Edición.

José María Salvador(1991). "A la sombra de un alcatraz. Dialogo con Alejandro Obregón", *Obras maestras 1941-1991,* Caracas: Centro Cultural Consolidado.