

## 멕시코 벽화운동의 정치적 의미: 리베라, 오로스코, 시케이로스의 비교분석

이성형

세종연구소 초빙연구위원, 정치학

멕시코 혁명벽화 운동은 혁명 이후 등장한 문화적 민족주의 조류의 한 갈래로 세계적인 반향을 미친 공적예술 운동이었다. 이 글은 동질적인 민족예술 운동으로 이해하는 일반적인 해석과는 달리, 거장 세 명의 화가의 벽화에 담긴 내용이 상이할 뿐 아니라, 분열적이라는 점에 착안하여 혁명적 벽화운동의 다양성을 강조하고자 한다. 이 바탕에서 우리는 혁명 이후 지식인 사회 내부에 사회발전과 정체성 모색을 둘러싸고 존재했던 미묘한 분열을 감지할 수 있을 것이다. 세 명의 차이는 다음과 같다.

다ие고 리베라는 '민중주의 미학'에 입각하여 '공식 역사'를 그렸다고 한다. 먼 호세 클레멘테 오로스코는 민족사와 당대에 대한 비판적 역사상을 재구성했다고 말할 수 있다. 전자가 권력의 요구에 충실하면서, 당대 유행한 민중주의적 감수성에 부응했다면, 후자는 오히려 독일 표현주의 회화의 풍자와 섬뜩한 비판 정신을 담고 있다고 할 것이다. 벽화운동에서 가장 이론적이고 제작기법상의 혁명을 이룩한 다비트 알파로 시케이로스는 역설적으로 민족사를 당대 유행하던 제3인터내셔널의 맑스주의 해석에 맞추어 해석했고, 화폭에 담았다. 그런 점에서 '실제의 멕시코(México real)', 즉 아직도 농업인구가 다수인 저발전의 멕시코 실상을 표현하는 데에는 부족했다고 할 것이다. 이러한 세 가지 버전은 흥미롭게도 멕시코 역사의 해석 유파와도 일련의 유사성을 갖는다. 리베라의 판화가 1930년대 이래 주류를 이룬 멕시코 학파의 역사 해석에 가깝다면, 오로스코의 해석은 비판적 수정주의 해석에 접근하며, 시케이로스의 해석은 정통 맑스주의자들의 역사 해석에 유사하다. 요컨대, 멕시코 혁명벽화 운동은 일반적으로 이해되고 있듯이 일파압적인 운동이 아니라, 애초부터 역사와 사회상에 대한 서로 상이한 이해에 바탕을 둔, 여러 지류들의 결합이라고 이해되어야 할 것이다.

◆ 주제어: 문화적 민족주의, 멕시코혁명, 벽화운동, 리베라, 시케이로스, 오로스코

### I. 서론

멕시코 벽화운동은 1910년 혁명이 낳은 문화적 민족주의 운동(이성형 1999, Monsiváis, 2000)에서 가장 탁월한 유산이라고 보는 데에는 누구도 이견을 달지 않는다. 혁명 이후 새롭게 재정립된 멕시코 민족주의 이념을 대중에게 전파되는 매개물이자 하나의 선전 장치로 벽화예술을 이용하고자 한 국가는 상당한 예산을 들여 공공건물에다 새로운 '국가의 탄생' 과정을 새겨 거대한 기념비를 남겼

다. 오늘날 팔라시오 나시오날(대통령궁), 산 일데폰소 박물관, 교육부, 멕시코 국립자치대(UNAM), 그리고 과달라하라의 오스피시오 카바냐스에 그려진 3대 거장의 그림들은 관광객들의 탄성을 자아내는데 그치는 것이 아니라, 멕시코인들에게도 멕시코 역사의 과거, 현재, 그리고 미래를 성찰하는 하나의 상징적 텍스트로 여전히 중요한 역할을 담당하고 있다.

디에고 리베라, 호세 클레멘테 오로스코, 다윗 알파로 시케이로스라는 3명의 거장을 낳은 벽화운동은 혁명 이후 성립된 민중주적 체제가 남긴 국가 예술이자 공적 예술의 표상으로 그 영향이 비단 멕시코 내부에만 제한되지 않았다. 이미 당대에 이 운동은 대공황기의 미국으로, 또 중남미로 전파되기도 했고, 오늘날 미국의 히스패닉 인구나 흑인 인구가 밀집한 바리오에서도 그 흔적을 찾을 수 있다. 1980년대 한국에서도 민중예술 붐이 있었을 때 오윤과 같은 관화가가 시케이로스의 벽화에서 영감을 얻기도 했다. 예술의 사회적 역할을 강조하는 맥락이 떠오를 때면 20세기 예술사에서 멕시코 혁명 벽화운동은 항상 찬사와 모방, 그리고 비판의 대상이 되곤 했다(Lucie-Smith, 1993; Lochefort, 1993; 남궁문 2000).

21세기의 초두에 이 멕시코 벽화운동을 필자가 다시 끄집어내어 반성과 성찰의 계기로 삼고자 하는 까닭은 무엇일까? 더구나 혁명 90주년을 넘긴 이 시점에서, 문화적 민족주의가 조락한 지 이미 오랜 이 시점에서 벽화운동을 재음미하고자 하는 까닭은 무엇일까? ‘민족주의의 위기’ 논의(이성형, 2000 참조)가 멕시코 지식인 사회를 강타하고 있는 이 시점에서 1920-40년 사이의 벽화운동에서 필자가 읽어내고자 하는 점은 다음과 같다.

대체로 벽화운동은 정부와 친여 지식인들에 의해 문화적 민족주의 운동의 정수로 이해되어 왔고, 하나의 동질적인 흐름으로 이해되어 왔다<sup>1)</sup>. 그러나 이러한 방식의 설명은 사후적인 해석일 뿐 아니라, 벽화 운동 자체에 내재하는 모순과 상이한 갈래의 흐름을 읽어내는데 인색했다. 벽화예술이 혁명 이후 정부의 프로젝트로 추진되었지만, 이를 제작하는 예술가들이 혁명의 유산을 해석하는 방식이나 역사를 해독하는 방식에 의해서 달리 그려졌기에, 이를 일괄적 운동으로 보는 것은 전혀 온당하지 않다.

혁명 당시 80%에 육박했던 문맹률의 인구를 생각한다면 벽화는 걸개그림으로서 대중에게 가장 효과적인 정치교육과 정당화 기능을 담당하는 매개물이었다. 그런 점에서 벽화에 그려진 멕시코 역사의 과거, 현재, 미래는 대중용 역사

1) 문화적 민족주의에 대한 대표적인 연구인 Villoro(1992)에 따르면, 벽화운동은 시기별로 구분되지만(‘표출적 외향적 단계: 1910-1930, 내면화 단계: 1930년대 이후), 애초부터 운동 내부의, 작가 개인의 이념적 편차를 지적하지 않는다. 대부분의 저술들도 문화적 민족주의의 ‘하나됨’을 전제하고, 내부의 편차는 서술하지만 축소하는 경향이 있다. 벽화운동의 경우 차이를 강조하는 연구는 오히려 정신분석학적 연구를 들 수 있다. 리베라와 오로스코에 대한 비교분석으로는 Ramírez(1977: 173-192)를 보시오.

텍스트이기도 했다. 거장 3인은 멕시코 역사의 인디오적 기원에서부터 정복사, 혁명과 그 유산, 그리고 그 미래에 대해 자신의 비전을 그려 넣었다. 필자는 이 3인이 그린 텍스트를 비판적으로 해독하면서 각자의 그림이 지닌 정치적 사회적 의미를 음미하면서, 그들의 그림에서 정부가 강조한 공식 역사, 이를 거부한 비판적 해석, 그리고 미래를 향한 비전을 변별하고자 한다. 필자의 관찰은 다음과 같다. 대체로 리베라는 민중주의적 미학에 바탕한 공식 역사를 충실히 그려내었다면, 오로스코는 이미 당대에 혁명의 실패를 자각한 비판적 텍스트를 재구성하였다. 반면에 시케이로스는 맑스주의적 해석에 충실한 사회주의적 미래를 그렸지만, 그것은 당대 멕시코가 안고 있는 현실적 문제와는 동떨어진 것이었다. 이러한 변별 위에 드러나는 갈래들은 대체로 멕시코 혁명을 해독하는 공식적 해석(리베라), 급진적 해석(시케이로스), 그리고 수정주의적 해석(오로스코)과도 일정한 유사성을 보여주고 있다는 점에서도 흥미롭다.<sup>2)</sup> 먼저 3인의 벽화를 본격적으로 분석하는 작업에 들어가기 전에 벽화운동과 문화적 민족주의 관계를 간략히 고찰해 보자.

## II. 문화적 민족주의와 벽화운동의 부침

19세기 초엽에 독립을 한 이후 멕시코는 오랫동안 자유주의 세력과 보수주의 세력 사이의 대립과 잦은 외침으로 혼란을 겪어 왔다. 1850년대 권력을 장악한 자유주의 세력은 구미형의 근대국가를 꿈꾸면서 반교권주의와 자유주의 이념을 근간으로 새로운 국민적 정체성을 모색했지만, 그것은 자신의 식민지적 과거와

2) 필자의 선행연구(1990)에 따라 멕시코 혁명사 연구 경향을 다음과 같이 나눈다.

i) 공식적 해석은 대체로 1930-40년대에 형성된 ‘멕시코 학파(lo mexicano school)’의 성과를 지칭하는데, 이들은 혁명의 민중적 민족주의적 단합성을 강조한다. 이 해석에 따르면 혁명은 경제적 후진성, 정치적 억압이란 반식민지적 상태를 극복하기 위해 하나로 단합된 민중들이 쟁취함으로 이뤄졌다. 아울러 혁명은 일회적인 사건이 아니라 연속적인 과정이며, 멕시코 국가와 제도혁명당의 일당민주주의는 이를 제도화된 형태라 주장한다. 벽화가 가운데 리베라가 가장 이 입장에 가깝다.

ii) 맑스주의 해석은 대체로 제3인터내셔널의 노선에 따르는 공산당에 속하는 지식인들이 지지하는 것으로, 1930년대 이래 멕시코 역사학계에서 큰 영향력을 행사했다. 대표적인 저자로는 엔리케 세모, 로헤르 바르트라 등이 있다. 이 해석은 혁명을 반제, 반봉건의 부르주아 민주혁명으로 본다. 시케이로스는 실제 공산당 지도자였고, 당의 노선과 역사해석을 벽화에 담았다.

iii) 수정주의 해석은 좌파 수정주의 해석(트로츠키주의 해석, 그람시주의 해석)이나 자유주의적 수정주의 해석(라몬 루이스의 <대반란>, 엔리케 크라우세의 <권력의 전기> 등)으로 나뉠 수 있다. 양자 모두 공식적 해석이나 정통 맑스주의 해석을 비판하고 있다는 점에서 이해를 같이하나, 역사를 해석하는 구체적인 분석틀은 상이하다. 오로스코는 자유주의적 수정주의 해석에 가장 가깝다고 할 수 있다.

인디오 문명을 부정하는 것이었기에 불안정하기 짝이 없는 것이었다. 포르피리오 디아스 독재체제 역시 이러한 유산을 지탱하면서 미국에 종속적인 근대화를 추구하였다. 당시 집권 세력과 지주 과두제 세력은 당대 유럽과 미국의 문화와 물질문명의 근대성을 멕시코의 미래로 설정하고, 이를 멕시코의 낡은 유산과 후진적인 부문에다 이를 이식하고 확산시켜야 한다고 생각했다.

혁명은 디아스 독재체제의 근대화 프로젝트가 양산한 하층계급, 토지를 빼앗긴 인디오, 중앙집권화 과정에 피해를 입은 지방의 반발이 뒤엎힌 반란의 총체였다(백종국, 2000 참조). 그것은 가부장적인 식민지 국가의 보호주의를 해체한 자유주의 프로젝트에 대한 반발이기도 했다. 혁명 이후 새롭게 재구성된 국가는 바로 이러한 균열들을 봉합해야 했고, 이 과정에서 국민단합과 반외세를 주된 내용으로하는 ‘혁명적 민족주의’ 이념이 배태되었다.

혁명적 민족주의 이념은 무엇보다 자유주의 이념이 남긴 인종간의 분열을 치유하고 봉합하는 ‘국민단합’ 프로젝트를 제시했다. 이제 인디오와 스페인인의 혼혈인 메스티조가 새로운 국민의 전형으로 설정되었다. ‘우주적 인종’으로 묘사된 메스티조가 국민의 전형이 된다는 것은 곧 정복을 멕시코 역사의 기원으로 설정한다는 것을 의미했다. 아울러 메스티조 민족주의 이념은 마초인 유럽인의 근대적 지향성을 추구함과 동시에 모성적 뿌리인 인디오적 유산을 보호한다는 이중의 의미를 지니게 되었다(Lomnitz, 1993: 189-90). 혁명 이후 등장한 가부장적 국가(Estado papá)는 바로 이러한 이중의 과제를 담당하게 되었고, 이는 곧 1917년 헌법으로 구체화되었다(이성형, 1999: 129-32). 혁명은 또 미국으로부터의 잦은 외침으로부터 자신을 보호하려는 방어적 민족주의 감정을 고양시켰다. 따라서 ‘반제 민족주의’도 새로운 혁명적 민족주의 이념의 주요한 구성요소가 되었다. 특히 영토의 절반 정도를 미국과의 전쟁에서 빼앗긴 경험이 있는 멕시코로서는 대국 미국으로부터 주권과 자결권을 지키는 문제가 초미의 관심사이기도 했다.

멕시코의 문화적 민족주의는 바로 이러한 배경 속에서 배태되었다. 멕시코 혁명의 군사적 단계가 어느 정도 종식을 고하고 정치적 안정이 유지되기 시작한 알바로 오브레곤 정부(1920-24)는 혁명을 배태시킨 인종적, 지역적, 계급적 균열을 봉합하고, 국민적 단합과 정치적 사회적 안정을 선전할 거대한 문화운동을 계획하였다. 국립대학의 총장으로, 그리고 새로 생긴 교육부의 장관으로 문화혁명을 진두에서 지휘했던 호세 바스콘셀로스는 이 문화운동을 기획하고 실천에 옮긴 산파였다. 문화적 민족주의는 곧 선교적 차원으로 진행된 문맹퇴치 운동에서, 새로운 역사상을 대중에 전시하는 벽화운동으로, 인문주의 정신을 확산시키고자 하는 출판 운동으로 확산되어 갔다(Monsiváis, 2000: 988-992).

벽화운동은 1910년 당시 문맹율이 80%에 달했던 멕시코의 현실에서 혁명 이후 국가가 새롭게 재구성한 지배 이데올로기를 효과적으로 확산시킬 수 있는 장치로 인식되었다. 벽화는 공공 건축물에 서사적 내용을 장식할 수 있다는 점에

서 안정맞춤이었다. 게다가 많은 대중들이 이를 접할 수 있고, 또 혁명 이후 국가가 주입하고자 하는 이념을 단순화시켜 전달할 수 있다는 이점도 있었다(Del Carmen Ramírez, 1987: 106). 그렇기에 벽화는 멕시코 민중이 살아온 과거와 현재, 그리고 미래를 새롭게 재구성한 역사상을 교과서로서 기능할 수 있었다. ‘인쇄 자본주의’가 소수의 식자층에게만 제한된 멕시코에서 이제 교육부 발행의 검인정 역사 교과서가 벽화 형태로 제작되기 시작했던 것이다.

바스콘셀로스의 미학주의적 관념에 기초한 초기의 벽화운동이 예술가들에 의해 좌표가 스스로 재 설정되었던 1923년에, 벽화 제작자들은 ‘근로자, 기술자, 화가, 조각가의 선언’에서 다음과 같이 천명했다.

“우리는 이젤 페인팅과 과도하게 지적인 모든 화실 예술을 거부하고, 공적 유용성을 지닌 건조물 예술을 재현하는 것을 옹호한다. 우리들은 바깥에서 들어온 모든 미학적 표현이나 민중의 느낌에 거슬리는 것을 부르주아적임으로 사라져야 한다고 선언한다. 왜냐하면 이것들은 이미 도시에서 거의 완전히 오염된, 우리 종족의 심미안을 계속 오염시키고 있기 때문이다....멕시코 민중의 예술은 세계에서 가장 위대하고 건강한 영적 표현이며 이 예술의 인디오적 전통이야말로 가장 훌륭한 것이다 (“기예노동자, 화가, 조각가 노조 선언문”, 1923; Siqueiros, 1996: 24에서 인용).”

리베라, 오로스코 시케이로스 등 벽화 제작자들 모두가 서명한 이 문서는 당시 벽화운동이 지닌 이념적 지표와 공통분모를 잘 보여준다. 이들은 예술의 사회적 유용성을 강조함과 아울러 진정 ‘멕시코적인 것(lo mexicano)’을 찾기 위한 출발점으로서 인디언적 전통의 복원을 강조하였다. 이와 더불어 당대의 전위적이고 회화예술의 조류를 흡수하여 동시대와 호응하는 국민예술을 만들 것을 다짐하였다.

우리는 여기서 문화적 민족주의 운동으로서 벽화운동의 내용이 바로 위에서 언급한 혁명적 민족주의의 구성요소를 그대로 담고 있다는 점을 확인할 수 있다. 첫째, 메스티조 민족주의가 강조하는 인디헤니스모(인디오적 기원과 전통의 복원)가 벽화운동의 선언문에서도 재확인되고 있다. 둘째, 외부로부터 유입된 유럽주의적 회화양식을 거부하고 자신 고유의 가치를 강조한다는 점에서 반외세주의와 일정한 궤를 같이하고 있다.<sup>3)</sup>

그러나 이러한 공통분모는 거장 3인이 멕시코 역사를 해석하는 방식의 차이에서, 또 오브레곤 정부에서 카르데나스 정부에 이르는 민중주의 정권의 부침에 의해서 상당히 다르게 표출된다. 어차피 벽화예술이 정부의 지원과 보조금으로

3) 유럽주의 회화양식을 거부했지만, 사실상 전위주의 예술형식은 어떤 형태로든 반영되었고, 심지어 인디오 예술에 대한 관심조차 유럽의 원시주의 예술의 등장에 영향을 받았다는 해석도 있다. 게다가 리베라나 오로스코의 벽화 가운데에는 르네상스 정상화의 구도를 빌린 것도 눈에 띈다. 따라서 토착적인 것에 대한 관심이 외부 영향을 완전히 배제한 것은 아니라고 보여진다.

운영된다면, 부침을 거듭하는 정권의 이념과 정치적 이익에 의해 벽화 내용은 상당히 좌우될 것이고, 또 이에 저항 내지 순응하는 예술가들의 태도에 의해서도 크게 영향을 받을 것이다(Del Carmen, 1987). 필자는 다음 장에서 이러한 변수를 바탕으로 왜 벽화에 그려진 역사상이 서로 상이하게 드러나는가를 밝힐 것이다. 이제 본격적인 분석에 들어가기 전에 벽화운동의 발전단계를 오브레곤 시대, 막시마토 시대, 카르데나스 집권기로 나누어 간단히 시기별 특징을 살펴보기로 하자.

### 1. 오브레곤 집권기와 카예스 집권 초기(1921-26): 모색과 급진화

이 시기는 혁명의 무장 단계를 종식시킨 오브레곤 정부의 민중주의적, 민족주의적 슬로건에 호응하여 벽화 예술가들이 국민적 정체성과 이를 표상하는 예술 형식을 모색하고 실험하는 단계이다. 이 과정은 곧 국가예산에 예술가가 의존하는 시스템이 구축되는 시기이기도 하다.

초기에 벽화제작자들이 그린 그림들은 교육부 장관인 바스콘셀로스의 직관주의 내지 미학주의에 기반한 것들로, 주로 르네상스 회화, 식민지 시대 전통을 바탕으로 그려진 장식화들(decoraciones)이다. 벽화의 내용은 새롭게 탄생한 ‘우주적 인종’인 메스티조의 우주와의 조화를 주로 다룬다. 대표적인 그림은 리베라가 그린 ‘천지창조’이다.

그러나 1922년 벽화 제작자들의 노조가 결성되면서 민족주의 정서와 전위예술을 결합하려는 예술가들의 노력이 가시화되고 이는 곧 위에서 살펴본 선언문으로 나타난다. 이와 더불어 바스콘셀로스의 미학주의적 장식화 양식에서는 벗어나고, 민중예술로서 벽화운동이 자리매김을 하게 된다.

### 2. 막시마토(1926-33): 민중주의 예술의 공고화

1924년에 집권한 카예스는 자신의 권력을 공고히한 이 시점부터 벽화 예술가 노조가 결성된 뒤 급진화된 요소를 제거하고 벽화예술을 철저하게 공식적 이데올로기를 정당화하는 도구로 제도화하고자 했다. 이를 거부한 시케이로스등 몇몇 급진적인 화가들은 자리를 잃고 과달라하라로 이주했고, 오로스코도 벽화를 그리지 못했다. 반면에 정부의 민중주의 이념에 충실한 미학을 발전시킨 디에고 리베라는 교육부의 2, 3층에서, 그리고 대통령궁에서 벽화를 그릴 수 있었다. 대통령궁 계단에 그린 리베라의 벽화는 멕시코 혁명 이후 국가가 표상하는 공식적 민족주의 이념에 가장 충실한 텍스트로, 코르테스 이전의 인디오 문명, 정복, 독립과 개혁, 혁명, 반외세, 그리고 혁명 이후의 미래 비전을 한 폭에 담고 있다.

### 3. 카르테나스의 대중정치(1934-40): 반외세주의의 분출

카르테나스의 대중정치(política de masa)(Cordoba, 1978)가 등장하면서 벽화 운동에도 약간의 숨통이 띄었지만, 이전처럼 급진화된 벽화운동이 재현되지는 않았다. 반면에 벽화운동은 대공황기의 미국으로 건너가 미국의 공공예술 운동에 큰 영향을 미쳤다.

이 시기는 국제적으로 반파시즘 투쟁이 특권화되어 나타났기에 계급적 대결보다는 계급협력이 우세한 시기였고 카르테나스 정부도 계급협력에 기반한 반외세 민족주의를 강화하는데 역점을 두었다. 특히 1938년의 석유 국유화 조치는 반외세 민족주의 파고의 절정을 이루었다. 따라서 벽화운동에도 반외세 민족주의적 요소가 강하게 표출되었다. 시케이로스가 1935년에 리베라의 민중주의적 미학을 비판하면서 벽화운동의 급진성을 회복하려 하였지만 사회정치적 정세는 이를 허용하지 않았다.

### 4. 벽화운동의 위축(1940년 이후): 민족주의에서 보편주의로

1940년 이후 멕시코 집권층은 이전의 개혁을 종결시키고, 미국의 영향력을 암묵적으로 받아들이면서 산업화와 경제 건설에 매진하게 되었다. 또 정치적 안정을 달성한 정부로서도 국가의 공식 이데올로기를 비판하거나 다른 이념을 선전하는 벽화운동을 더 이상 지원할 이유가 없었다. 이후 지방정부로 확산된 벽화 그리기 운동은 리베라의 민중주의 미학을 충실하게 묵수하면서, 아울러 경제발전의 주도자로서 국가나 주정부의 역할을 미화하는 그림들을 양산하기 시작했다.

리베라의 그림들도 민족주의 테마에서 점차 벗어나 보다 보편주의적이고 신화적인 테마로 이동하는 특징을 보여준다. 그 이유는 민간부문이나 박물관에서도 벽화를 발주하면서 수요자층의 기호를 반영해야만 했기 때문이다.

## III. 디에고 리베라: 민중주의 미학, 또는 공식역사의 탄생

오브레론 정부(1921-24)가 들어서면서 혁명의 무장 단계는 종식되었다. 이 시점부터 국가는 새로운 ‘국가의 탄생’을 정당화하고, 이를 바탕으로 새로운 근대화 프로젝트를 추진하기 위해 새로운 역사상의 재구성을 시도했다. 이 프로젝트는 한편으로는 외세의 침입에서 자신을 방어하는 정체성을 확립하는 것이었고, 다른 한편으로는 내부의 분열을 종식시키고 경제발전에 매진하기 위해 민중주의적 연대를 다지는 것이기도 했다. 1920년대 초반부터 본격화되는 문화적 민족주의 운동은 바로 이러한 프로젝트를 구체적으로 실천에 옮겼다. 1907년부터 1921

년 사이에 유럽에서 그림 공부를 한 뒤 귀국한 디에고 리베라는 오브레곤 정부 이래 멕시코 국가가 정당화의 담론으로 내세운 민족주의적 민중주의 이념을 가장 충실하게 화폭에 그려내었다.

리베라는 바스콘셀로스나 마누엘 가미오가 제시한 메스티조 민족주의론을 충실히 따라, 새로운 민족사의 기점으로 인디오적 과거를 미화하고, 혼혈인종인 메스티조를 새로운 정체성의 중심으로 그려내었다. 아울러 벽화예술의 발주자인 국가를 새로운 통합의 담지자로 내세우며 멕시코 혁명의 성과를 충실히 홍보하였다. 그는 멕시코 민족주의가 내세운 적대 구조인 내부와 침입자란 이분법으로 멕시코의 역사를 해석하여 화폭에 담았고, 또 혁명의 적인 지주 과두제와 상층 부르주아지에 대항한 민중이란 이분법을 충실히 구현한 벽화를 그려내었다.

초기작품으로 1922년부터 1923년 사이에 그린 <천지창조>란 벽화에서 그는 당시 교육부 장관이었던 바스콘셀로스의 미학주의에 충실하여, 유대-기독교적 전통과 헬레니즘 문명의 미적 기준에 따른 천지창조를 그렸지만, 여기서도 메스티조 인종을 '우주적 인종'으로 묘사하는 메스티조 민족주의 이념을 표현했다. 그러나 그의 인디헤니즘과 민중주의적 미학이 본격적으로 구체화되는 벽화들은 교육부 건물과 차핑고 농대 건물, 그리후일 대통령궁에 그린 일련의 그림들이다.

교육부와 차핑고의 벽화들은 리베라가 혁명이후의 멕시코 민족주의를 최초로 체계적으로 시각화된 대작의 반열에 드는 작품들이다. 1923년부터 그린 교육부의 벽화에서 그는 혁명을 낳게 한 멕시코 사회의 모순, 착취를 그렸고, 여기서 탄생한 혁명이 가져다 준 성과를 찬미했다. 아울러 민중적 세계를 묘사한 다양한 축제 장면을 화폭에 담았고, 여기에다 인디오들이 새로운 멕시코의 주인임을 선언했다. <사슴의 춤>, <옥수수 축제>, <리본 춤>, <산둥가>에 표현된 인디오적 주제는 그의 민중주의 미학이 인디오적 과거와 현재를 충실히 복원하여 이를 새로운 민족사의 중심에 놓고 있음을 잘 보여준다.

서부 멕시코의 광산을 배경으로 폐운의 고난과 해방을 그린 일련의 벽화는 이탈리아 르네상스 시대의 종교화 분위기를 띠고 있지만 노동과 착취 그리고 연대와 해방을 비애미 담긴 화필로 그려내고 있다. 반면 중부와 북부를 묘사한 일련의 벽화에서는 아시엔다 지주들의 착취와 이에 대항한 혁명을 그렸다. <농촌의 기계화>란 제목의 벽화에서 그는 혁명 이후 농촌 사회가 겪을 근대화의 미래를 밝게 그렸다.

리베라는 혁명을 배제한 멕시코 사회의 모순을 민중주의 미학에 충실하여 부자와 빈자란 이분법에 의거하여 그렸다. <월 스트리트 만찬>, <가진 자들의 밤>에서 무위도식하는 자들의 기만과 허영을 비판했고, <가난한 자들의 밤>에서는 다수 대중의 고난한 삶을 화폭에 담았다. <우리들의 빵>에서는 노동을 끝낸 이후 근로자들이 저녁 식사를 하는 장면을 묘사하고 있는데, 마치 미사를 드리는 듯한 엄숙한 분위기를 자아낸다.



차핑고 농대 건물에 그린 일련의 벽화에서도 그는 혁명적 박동감이 넘치는 그림들을 성서적 분위기로 그려내고 있다. 특히 그는 <선한 정부>란 그림에서 당시 대통령인 오브레곤과 농업상 데 네그리를 구체적으로 묘사하여 벽화예술이 민중주의 정치가들로부터 자유로울 수 없음을 보여주고 있다.

리베라가 민중주의 미학을 완성하는 정점의 벽화는 바로 대통령궁에 그려진 대작 <멕시코의 역사>이다. 그가 이 벽화를 그리기 시작한 1929년은 곧 제도혁명당의 모태가 되는 '국민혁명당'이 창설되는 해이기도 했다. 혁명권력 승계의 제도화를 표방한 정당의 탄생은 곧 혁명 이후 새로운 국가의 탄생을 마무리짓는 시점이기도 했다. 이제 혁명 이후 국가는 자신의 과거, 현재, 미래를 확실하게 홍보할 필요가 있었다. <멕시코의 역사>는 멕시코 혁명을 제도화하고자 했던 당시의 권력 엘리트들의 바램을 충실히 반영하면서, 혁명 이후 등장한 인디헤니스모와 당시 유행했던 진보사관에 입각한 민족사 해석을 적절하게 반영하고 있다.

대통령궁 계단 벽화에 그려진 이 그림은 한 폭에다 정복이후 멕시코의 과거와 현재를 담고 있고, 우측에는 그 이전의 인디오 세계를, 좌측에는 현재부터 다가올 산업사회의 미래를 헤겔의 정-반-합이란 변증법적 논법으로 담고 있다.

중앙계단의 벽화에는 정복이후 400년간의 역사를 내부와 침입자란 이분법적 시각으로 그려내고 있다. 리베라는 하단부에다 코르테스의 정복 전쟁을 목가적 유토피아인 인디오 세계를 파괴한 최초의 원죄로 그려내었다. 이 정복은 인간과 토지에 대한 정복일 뿐 아니라 영혼과 문화에 대한 속박이기도 했다. 당연히 이 단심문소의 탄생과 인디오 세계의 파괴과정이 그림에 적나라하게 묘사되었다. 이 식민지적 유산은 혁명 이전의 포르피리오 디아스 정권의 유럽주의적 문화에 까지 이어지는 400년 동안 멕시코 역사를 드리운다.

정복자들에게 저항한 아즈텍의 마지막 군주 쿠아우테묵의 투쟁은 당연히 민족해방 투쟁의 기원으로 묘사된다. 스페인의 정복전쟁으로 시작된 외세의 침입은 곧 1847년의 미국-멕시코 전쟁, 1861년의 프랑스의 간섭전쟁으로 연결되는데, 이에 대항한 민족해방투쟁은 독립영웅 이달고와 모렐로스, 프랑스 간섭을 종식시킨 후아레스, 그리고 미국에 대적한 오브레곤에 이르는 일련의 영웅들을 탄생시킨다. 반외세 영웅들의 이미지를 통해 민족의 역사를 미화한 이 벽화는 사실상 카예스 정권이 등장한 이후 혁명가문들의 부패와 권력투쟁이 노골화된 당시 정세에 비추어 볼 때 어느 정도 현실과 괴리가 있는 것이었다. 그렇지만 그는 혁명이 가져다준 현실과 미래에 대한 낙관론을 포기하지 않았다. 이 점은 비슷한 시기에 혁명 이후의 부패에 염증을 내고 민족사를 비판적으로 성찰하고자 했던 오로스코의 태도와는 확연히 구분된다.

리베라의 신화적, 목가적 역사해석은 우측 계단 벽면에 그려진 정복이전의 인디오 세계 묘사에서도 그대로 반영된다. 이 벽화에서 그는 인디오 문명의 황금시대를 문화영웅인 캣살코아틀을 중심에다 놓고 목가적인 이미지로 그리고 있

다. 리베라에게 인디오 문명은 ‘선’ 그 자체였고, 정복은 ‘악’ 그 자체였다. 메스티조 민족주의의 모성적 기반인 인디오 문명은 부정적 기원인 스페인 문명에 의해 억압당하고 파괴될 이전 상태, 즉 원죄 이전 상태로 묘사되고 있다. 그렇지만 과연 정복 이전 인디오 세계가 리베라가 그린 목가적인 세계였는지는 의문이다. 여기서도 종족간의 치열한 전쟁과 인신공희가 끊이지 않았기 때문이다. 1935년 미국에서 돌아와서 그린 좌측 계단 벽화에다 리베라는 당시에 유행한 급진적 사상과 노동자 계급의 투쟁을 그려 넣었다. 1930년대 멕시코 역사에서 노동자 계급의 정치참여는 제한되어 있었지만, 대공황 이후 세계적으로 유행하던 맑스주의 이념을 자신이 공감하였기에, 케살코아틀의 이미지와 유사한 톤으로 맑스가 내건 공산주의 사회를 미래 멕시코의 유토피아로 설정하고 있다. 그가 내건 미래 사회에 대한 비전은 맑스주의적 해석을 차용하고 있음에도 불구하고, 유물론적인 의미보다는 헤겔 변증법적 틀을 답습하고 있는 것으로 보인다 (Kettenmann, 1997: 58). 그에게 미래는 과거의 목가적 세계와 마찬가지로 신화적 의미를 띠고 있기 때문이다.

디에고 리베라는 1923년부터 1930년대에 이르는 기간동안 멕시코 혁명 이후 등장한 민중주의 국가가 예산을 지원한 벽화운동의 중심에 서서 정치권과 이에 복무하는 지식인 집단들이 내세운 문화적 민족주의 이념에 충실한 벽화를 그려 내었다. 민중주의 정권은 바로 이 벽화를 통해 새로운 민족과 국가의 탄생을 축하하고자 했고, 정당화의 담론으로 이용했던 것이다. 불행하게도 리베라에게는 혁명 정권과 정치가들이 보여준 타락과 부패를 비판하고, 이를 바탕으로 민족의 역사를 비판적으로 성찰할 능력이 없었다. 그는 혁명의 현실에서 긍정적인 것만 보았고, 아직 부족한 것은 케살코아틀이나 맑스주의와 같은 신화와 유토피아의 세계에서 찾으려 했던 것이다.

#### IV. 오로스코: 민족사와 혁명에 대한 비판적 성찰

디에고 리베라가 벽화예술의 발주자인 민중주의 정권의 이념적 틀에 안주하여 벽화를 그렸다면, 오로스코는 혁명과 민족사에 대한 공식적 해석을 비판적으로 반추하면서 그렸다. 리베라의 벽화가 제도혁명당의 혁명사 해석과 공식적 인디헤니즘을 표현한다면, 오로스코는 이미 당대에 혁명의 타락과 부패를 직시하며 이를 비판하는 용기를 보였다. 그의 벽화는 구스만의 소설에서 볼 수 있는 풍자나 푸엔테스의 <아르테미오의 최후>에서 볼 수 있는 혁명의 타락상을 실감나게 묘사하고 있다. 그는 메스티조 민족주의에는 찬동했지만, 이를 위해 인디오 문명을 미화하는 의고적 역사서술에는 반대했다. 독일의 표현주의 회화에 많은 영향을 받은 바 있는 오로스코의 그림은 “공포와 섬찍함의 미학(Tibol, 1984: 14)”으로 벽화를 보는 사람에게 수동적인 역사해석이 아니라 과거와 현실을 비

관적으로 되돌아보게 하는 일종의 ‘소격효과’를 낳고 있다.

1922년 산 일데폰소 국립예비학교의 1층 벽면에 <인간이 자연으로부터 받은 선물>을 그렸을 때 오로스코의 화풍은 미켈란젤로와 같은 대가의 영향을 짙게 풍기는 ‘신지주의적이고 비교적’ 성격을 띠었다(Alberto Manrique, 1986(a): 1846). 그러나 1층 계단과 제2, 3층의 벽면을 그리는 1923년과 27년 사이에 그가 그리는 주제는 혁명과 이에 대한 비판, 그리고 민족사에 대한 비판적 성찰로 극적으로 옮겨간다. 이런 와중에서 1926년 1층 벽면의 그림도 <모성> 부분만 남기고 지우고 혁명에 관한 그림으로 대체한다.

1층 벽면에 대체된 그림인 <구질서의 붕괴>, <참호>, <신삼위일체>에서 오로스코는 혁명의 지난한 과정을 박진감있게 그려내고 있다. <참호>에 묘사된 병사 3명의 그림에서 우리는 혁명이 던져준 긴장감과 고통을 생생하게 느낄 수 있다. 2층과 3층에 그린 <여성전사>, <이별>에서도 혁명이 민중들에게 가져온 고통을 비애감 담긴 필치로 묘사하고 있다. 1층 벽면의 끝 부분에 그린 <만찬>에서 그는 상층계급의 방탕과 허위의식을 커리커추어 형식으로 묘사하고 있는데, 오로스코 특유의 풍자가 드러난다.

오로스코는 디에고 리베라와 달리 혁명을 축제적인 분위기로 그리지 않았고, 비극적이고 고통스런 과정으로 묘사했다. <자신의 무덤을 파는 사람>이란 그림에서 그는 혁명의 자기모순적인 모습을 그리고 있는데, 무덤을 판 사람의 한 쪽 다리가 자신이 판 구덩이에 슬쩍 드리워져 있다. 이 벽화는 혁명의 적을 묻기 위해 판 무덤이 결국 혁명에 참여하고 있는 자신의 무덤이 될 지도 모른다는 뜻을 암시한다.

멕시코 민족의 새로운 정체성을 예고하는 <코르테스와 라 말린체>에서 그는 벽화운동에서 최초로 메스티조 민족주의의 탄생을 구체적으로 묘사하고 있다. 겹으로는 두 손을 서로 잡고 있는 ‘만남’을 표현하고 있지만 정복자의 위압적인 자세와 인디오 여성의 수동적인 모습을 잘 묘사하고 있다. <프란시스코 수도사와 인디오>에서 그는 ‘영혼의 정복’을 그리고 있는데, 영적 구원 과정도 위압적이었음을 고발하고 있다. 그렇지만 그가 그린 정복사는 리베라의 목가적 인디헤니스타의 입장과는 달랐다. 그렇다고 이스파니스타처럼 정복의 혜택을 일방적으로 주장하지 않았다. 그는 정복이 가져온 종족적 혼합, 영적 구원을 좋고 나쁨의 기준으로 가리지 않고 그냥 담담한 필치로 그려내었을 뿐이었다(Orozco, 1945: 75). 이는 나중에 그린 대작 오스피시오 카바냐스의 벽화에서도 그대로 나타난다.

1927년 산 일데폰소의 벽화를 마친 후 오로스코는 뉴욕을 향해 떠났다. 멕시코 정국이 보수화되면서 자신의 뜻을 펼치기가 쉽지 않았기에, 좀 더 자유로운 공간인 미국에서 그림을 그리기로 맘을 먹었기 때문이었다. 1934년까지 체류하면서 포모나 칼리지, 뉴스쿨, 다트머스 칼리지의 벽화를 그렸던 오로스코는 아메리카의 문명의 탄생에 대한 역사적 해석과 새로운 비전을 독창적으로 표현했다.

다트머스 칼리지에 그린 <인디오 세계와 아메리카 세계>에서 그는 인디오 문명의 긍정적인 유산과 부정적인 측면을 가감없이 그려내었을 뿐 아니라, 미국의 기계화된 문명을 영성이 없는 차가운 것으로 비판하고 있다.

오로스코의 벽화 가운데 대작은 그가 미국에서 돌아온 1934년부터 1939년에 그린 작품들이다. 만년의 성숙한 대작들은 리베라나 시케이로스의 벽화와는 달리 맑스주의적 역사 해석이나 진보사관에서 벗어나 있지만 멕시코 혁명과 민족사를 비판적으로 성찰하는 모범적인 텍스트로 분류된다. 1934년 멕시코 시티의 예술관에 그린 대작 <카타르시스>는 혁명과정의 온갖 인간군상을 풍자하고 있는데, 이러한 정화과정을 통해 새로운 인간이 탄생함을 암시하고 있다. 1936년에 그린 파달라하라 대학의 파란인포에 그린 일련의 그림에서 그는 혁명이 가져온 새로운 억압과 잘못된 지도자들의 데마고기를 그리며 다른 한편으로 이로 인해 고통을 받는 대중을 어두운 색조로 그리고 있다. 그는 혁명정권의 지도자들은 물론, 비판적인 맑스주의 지식인들에게조차 비판의 화살을 날리고 있는데 <지도자들>(이 그림에 데마고그로 나선 사람은 시케이로스로 보이고, <자본>을 든 맑스조차 우스꽝스럽게 그려져 있다), 오로스코가 당대의 규격화된 모든 이데올로기에 적대적이었음을 잘 보여준다. 혁명에 대해서도 섬찝한 비판을 담고 있는 오스피시오 카바냐의 <독재자>, <군사화된 대중>, <전제주의>에서도 혁명정권과 집권 여당의 대중에 대한 오도, 지도자들의 타락을 풍자적으로 그리고 있다. 그렇다면 그가 당시 멕시코 역사를 바라볼 때에 이상적인 모델로 삼은 것은 무엇이였을까?

그는 당대에 유행하던 파시즘이나 맑스주의에 대해 모두 적대적인 태도를 보였다. 인간의 해방은 노동자 운동이나, 특정 이념에 의해 이루어질 것이라는 당대의 식자층들의 태도에 비판적이었다. 이점에서 맑스주의자 군상을 벽화에 새겨 넣은 리베라와는 아주 대조적이었다. 대신에 할리스코 주정부 청사의 계단 벽화에 그가 그린, 햇불을 든 이달고 신부의 그림이나, 오스피시오 카바냐스에 그린 <화염에 쌓인 인간>에서 보듯이, 그는 불을 통해 정화된 인간을 하나의 이상형으로 그리고 있다. 다른 한편으로 파란인포의 <다면적 인간>에서 그는 과학과 지식으로 무장된 새로운 세대에게서 멕시코의 미래를 찾는다. 우상과 미신에서 벗어나 과학과 지식으로 교육된 새로운 세대가 불의 단련을 거치고 이데올로기적 편견에서 해방될 때 진정한 멕시코 국민의 미래가 보장될 것이라고 보았던 것이다.

오스피시오와 카바냐스의 벽화에서 그가 공들여 그린 것은 민족의 새로운 정체성이 탄생하는 과정을 그린 정복사였다. 그는 스페인의 정복을 기계화된 문명의 침입으로 보았고, 여기에 수동적으로 당하는 인디오 문명을 우상숭배에 가득찬 미개한 것으로 해석을 하였다. 스페인의 정복은 그런 점에서 우월한 문명이 저급한 문명을 정복하는 숙명적인 과정으로 그려져 있다. 비록 유혈적인 충돌로 인해 인디오 문명이 궤멸되긴 했지만, 그 결과 스페인의 인문주의(엘 그레코와

세르반테스)과 카톨릭 종교가 아메리카 대륙에 뿌리를 내리게 되었다는, 다소 이스파니스타(hispanista)에 경도된 해석을 내리고 있다. 결국 정복과 그 과정을 미화하지는 않지만, 어쩔 수 없는 역사적 숙명으로 그리고 있다.

오로스코의 벽화는 리베라의 벽화와는 달리 당대의 혁명과 그 성과에 대해서도 대단히 부정적인 모습으로 그렸다. 그것도 음울한 색조로 그려내어 혁명의 성과를 선전하고자 했던 지도자들의 의도와는 전혀 다른 방향으로 표현되었다. 과달라하라의 벽면에 이러한 그림을 새겨 넣을 수 있었던 것은 당시 중앙정부와 다소 사이가 좋지 않았던 주지사의 후원이 뒷받침되었기 때문이기도 하다. 그러나 새로운 ‘국가의 탄생’을 축하하는 와중에 민족사의 전과정을 스스로 비판적으로 성찰하는 자세를 지닌 예술가의 독립적인 태도로 인해 민족사에 대한 비판적 텍스트가 탄생했다고 보는 것이 옳을 것이다. 리베라의 벽화가 제도혁명당의 공식적 역사해석에 충실하다면, 오로스코의 벽화는 1968년 이후에 등장한 멕시코 혁명에 대한 비판적, 수정주의적 해석에 가깝다고 볼 수 있다.

## V. 시케이로스: 근대세계의 미래주의적 해석

벽화 예술가 중에서 가장 이론적이었고, 이념적으로 급진적이었던 시케이로스는 멕시코 벽화운동에서 제작기법의 현대화는 물론 벽화 예술을 여타 조형예술(건축, 조각)과 결합시키는 ‘조형적 통합’에 가장 공로가 큰 예술가로 알려져 있다. 대체로 그가 그린 작품들에서 나타나는 민족사와 현실에 대한 인식은 자신이 속해 있는 공산당과 자신이 믿었던 사회주의 이념에 충실한 해석에 기반해 있다. 그림에도 불구하고 흥미로운 것은 그가 제작한 벽화들 대부분이 자신이 살고 있는 멕시코의 현실을 충실하게 반영하는 리얼리즘적인 것도 아니라, 대체로 미래 세계에 대한 낙관적인 전망을 담은 유토피아적인 것들이라는 점이다. 그는 아직도 ‘농촌 멕시코’에서 노동자가 주인이 되는 사회주의적 미래를 읽었고, 맑스주의적 독법으로 현실을 해독하였다.

시케이로스의 회화 스타일은 리베라와 마찬가지로 유학의 경험(1919-21)에서 얻은 유럽의 화풍에 익숙한 것이었다. 그가 멕시코 혁명에 참가하여 얻은 급진적 민족주의자의 면모는 유럽적 스타일의 회화 양식과는 쉽게 결합될 수 없었다. <희생된 노동자를 묻음>에서 그는 처음으로 초기 벽화운동이 빠졌던 감상적이고 우주론적인 내용에서 벗어나 자신의 스타일을 선보였다. 그렇지만 공산당과 예술가 노조 등에서의 급진적인 정치활동으로, 바스콘셀로스의 후임으로 교육부 장관이 된 까사우랑의 미움을 사게 되어 1919년 과달라하라로 피하게 되고, 그후 지속된 노조와 정치 활동으로 30년대 초까지 별로 작품을 남기지 못하게 된다.

벽화 그림을 본격적으로 다시 그리기 시작한 계기는 외국에서 주어졌다. 시

케이로스는 1930-32년 사이에 미국의 로스엔젤리스에서 <노동자 집회>, <열대 아메리카>와 같은 작품을 그렸다. 그가 이곳에서 경험한 산업적 기술적 현대성은 바로 공공적인 벽화 예술의 본성과도 일치한다고 믿었다. 대중 사회의 급진적 혁명적 변화는 바로 이러한 선진적 기술과 방법을 응용한, 기법에서의 혁명을 수반해야 한다고 생각했던 것이다. 이 시절부터 즐겨 등장하는 산업사회의 인간 내지 노동자의 그림은 자신이 신봉한 사회주의 이념과도 잘 맞았던 것이다.

1933년에 아르헨티나 부에노스 아이레스에서 그린 ‘돈 토르쿠아토’ 벽화에서도 그는 걸어가는 관찰자가 그림을 동태적으로 감상할 수 있도록 시각적 효과를 가미한 ‘다각적 전망’ 기법을 창안해 냈고, 아울러 파이룩살린이란 공업용 도료를 이용하여 벽화를 제작하기도 했다. 그는 이 시절부터 내내 벽화예술의 제작 기법의 혁명을 꿈꾸었고, 이를 다양한 방식으로 실천에 옮겼다.

그의 벽화 중에서 첫 대작으로 손꼽는 <부르주아지의 초상>은 그가 멕시코로 돌아온 1936년부터 1939년 사이에 완성된 것이다. 그가 반파시즘 투쟁으로 비화된 국제전인 스페인 내전에 참전하여 얻은 경험을 투사한 멕시코 전력노조(SME)의 벽화는 당대 유럽에서 창궐하던 파시즘의 병리 현상을 포토 몽타지 기법을 응용하여 생생하게 담았다. 이 벽화에서 시케이로스는 나치즘, 제국주의, 혁명과 전쟁과 같은 당대의 핵심 주제들을 맑스주의 틀에서 해석하여 그리고 있다. 흥미로운 점은 근대적 기계 문명이 파시즘 세력에 봉사하고 있는 모습을 부각시키며 비판하고 있는데, 이는 1930년대 미국의 현대적 기계문명을 다소 유토피아적으로 그렸던 리베라와 대조적이다.

1940년에 트로츠키의 암살사건에 연루되어 고국에서 추방되자 그는 칠레와 쿠바에서 벽화를 그리기도 했다. 칠레의 치안에서 그린 <침략자에게 죽음을>(1941-42)에서는 칠레와 멕시코의 독립투쟁사를 그렸고, 1943년에 쿠바에서는 <쿠바에서의 인종 평등의 알레고리>를 그렸다. 1940년대 시케이로스의 화두는 반제국주의 투쟁이었다. 치안의 벽화에서 시작하여 뒤이어 그린 <신화에 대항하는 쿠아우테목>(1944), <쿠아우테목의 부활>(1949), <쿠아우테목의 고통>에서 그는 멕시코 혁명이 20년이 지났음에도 여전히 남아 있는 제국주의와 외세의 속박을 현실 속에서 느끼고 이를 벽화에다 담았다.

그에게 쿠아우테목은 반제투쟁의 민족적 상징이었다. 이 그림들에는 인디오 문명의 대리자로서 스페인 정복자에 대항하여 싸운 아스텍 최후의 군주의 투쟁을 그린 구체적, 역사적 내러티브보다는 약소 민족이 식민주의자들의 억압에 대항한다는 반제투쟁의 드라마가 각인되어 있다. 특히 <신화에 대항하는 쿠아우테목>에서는 제국주의자들에게 당할 수밖에 없다는 숙명론에서 벗어나, 정복자의 무기와 갑옷으로 무장한 이 젊은 영웅이 내뿜는 당당한 민족주의적 선언을 들을 수 있다. 시케이로스는 정복과 같은 과거사도 지금, 이곳의 맥락에서 재해석하여 현대사로 옮겼던 것이다.

1944년부터 45년 사이에 그린 <신민주주의>는 바로 멕시코를 포함한 약소국가들이 처해 있는 속박을 깨고 해방으로 나아가는 고통스럽지만 환희에 찬 모습을 그리고 있는데, 이 그림에서 감상자들은 벽화예술이 지닌 건조물적인 상징적 리얼리즘을 생생하게 느낄 수 있다.

그러나 1950년대에 들어서 시케이로스는 민족사의 재조명내지 재해석보다는 현대문명과 미래를 주제로 방향을 바꾸게 된다. 1957년에 시작하여 1965년에 완성을 하게 되는 <포르피리오 독재에 대항한 혁명>을 제외한 나머지 벽화들은 인류의 진보, 과학과 기술의 발전과 같은 현대성을 찬양하는 내용을 담고 있다. 전후 새로운 현실 속에서 리베라가 인디오 문명이라는 과거의 유토피아로 회귀했다면, 시케이로스는 산업사회의 미래와 유토피아로 빨리 들어갔다. 그는 사회주의 사상이 던져준 기술적 진보의 미래를 믿었고, 이를 화폭에 담았다. 특히 이 시절부터 그는 멕시코 벽화예술의 건축공간 속에서의 조화를 꿈꾸며 여러 가지 제작기법 상의 변화를 추구하게 된다. 그가 지녔던 사회주의 이념은 아직 농촌적 유제가 많이 남아있는 멕시코 현실에서 실현이 불가능한 것이었고, 그가 할 수 있는 혁명이란 결국 벽화 미학 내지 제작기법 상의 전위적 투쟁밖에 없었기 때문이었을 것이다. 이 덕분에 멕시코 벽화운동은 진정 조형예술적인 통합을 추구하게 된다.

1951년 국립폴리테크닉 대학(IPN)의 한 건물에 그린 <기계의 노예가 아닌 주인으로서 인간>에서는 원자력 에너지의 평화적 이용을 담은 미래주의적, 기술예찬론적인 화풍의 그림을 남겼다. 1952년부터 1954년 사이에 라 라사 병원에 그린 <모든 멕시코 국민을 위한 완전한 사회보장을 위하여>에서는 산재 노동자가 빈발했던 과거에서 노동자가 중심이 된 통합된 사회로 전전하는 멕시코의 모습을 담고 있다. 같은 시기 우남대 총장실 외벽에 그린 <민중은 대학으로, 대학은 민중으로: 신인문주의 민족문화를 향하여>에서 그가 항상 꿈꾸었던 벽화와 조각 예술의 통합을 추구하였다. 과학, 기술, 산업, 농업, 문화를 상징하는 5명을 그린 이 그림은 ‘조각회화(esculptopintura)’의 대표적인 예에 해당하지만, 그림으로서 표현력은 좀 떨어진다고 볼 수 있다. 1958년에 그렸던 <암을 정복하는 의료과학의 성공적인 미래의 변명>에서는 과거, 현재, 미래에 걸쳐 일어난 사회경제적 변화에 따라 병에 대한 인간의 대처능력도 상응하여 발전했음을 유물사론적으로 그려내고 있다.

1957년부터 시작했지만 중간에 교원 파업운동에 가담하여 감옥 신세를 진 덕분에 1965년에야 완성을 본 <포르피리오 독재에 저항한 혁명>은 그가 그린 벽화 중에서 사회정치적 내용을 담고 있으면서 아울러 조형예술적 완성도가 가장 뛰어난 작품이다. 차폴테펙성에 있는 역사박물관에 있는 이 그림에서 시케이로스는 멕시코 국기가 한 미국인 경영주의 손에 잡혀있음을 그리고 있는데, 이는 혁명이 끝난 지 근 50년이 되었지만 여전히 미국의 입김에서 벗어나지 못한 멕시코 국가의 현실을 풍자하고 있는 것이다. 1966년부터 1971년 사이에 폴리포름

건물에 그린 <우주를 향한 지상 인류의 행진>에서 그는 건축물과 ‘조각회화’의 완전한 조형적 통합을 추구하는 일대의 실험을 단행하여, 건축물의 정적 성격을 깨고 벽화의 이미지에다 동적인 운동감을 부여하고자 하였다. 이 건물에 표현된 일련의 벽화들은 ‘조각회화’ 작품으로 감상자와 그림의 관계를 동태적인 것으로 만들고 있을 뿐 아니라, 움직이면서 바라보는 감상자의 다면적 시각을 고려한 것이기도 하다.

시케이로스는 일생 내내 정치적 격변의 중심 속에서 살았지만, 또 벽화예술의 이론화에도 많은 노력을 기울였고, 그만큼 논쟁적이었다. 그는 1923년의 선언을 기초하였고, 노조도 결성하여 집단창작으로서 사회적, 공공 예술로서 벽화운동을 창달하였지만, 1932년에 이르러 제1단계 벽화운동이 좌절했음을 고백한다.

“멕시코 르네상스는 현대를 추구했지만, 의고적이었고, 기념비를 추구했지만 현란함에 그쳤다. 프롤레타리아적이길 원했지만 민중적인 것의 묘사에 불과했고, 전복적이길 원했지만 신비주의에 그쳤다. 국제주의적이길 원했지만 민속적 차원에 머물렀다. 그것은 혁명을 향한 도정에 올랐지만 미학적, 정치적, 그리고 심각하게도 반혁명적인 기회주의에 머물고 말았다(Romero Keith 1986c: 1191에서 재인용).”

그는 벽화운동을 이러한 ‘기회주의’로 몰고 간 원흉으로 디에고 리베라로 지목했다. 그가 본 리베라는 “보헤미안, 속물, 기회주의자, 백만장자들의 화가”일 뿐이었다. 그에게 리베라는 공공예술로서 벽화의 혁명적 성격을 버리고, 인디헤니스모란 정치적 신화에 탐닉하거나, 민중주의 정치가들과 백만장자들에게 알랑거리는 지적 속물이었다. 1940년대에 미국의 대멕시코 투자가 재개되고, 관광 붐이 시작되자, 사실 리베라는 미국 관광객들을 위한 기념품 그림을 많이 그렸다. 시케이로스는 이를 ‘멕시코 관광기념품 회화(Mexican souvenir painting)’라고 비꼬았다.

그러나 시케이로스의 회화는 혁명 이후 등장한 민족사의 재조명이나 멕시코 현실에 대한 해석을 지나치게 맑스주의라는 이념적 잣대에 맞추어 그려진 것이기에, 낙후된 멕시코의 현실을 제대로 반영할 수 없었다. 혁명 이후 멕시코는 문맹율이 80%나 되었고, 국민 다수가 농민이었다. 근대문명에서 벗어나 있는 인디오 인구도 10%가 되었다. 이 복잡한 민족의 현실을 그는 노동자/자본가의 대립구도로 사회를 읽었고, 유럽 사회의 반파시즘 투쟁을 멕시코의 현실로 과장했으며, 또 만년에는 힘찬 근대적 산업 문명이 줄 풍요로운 선물을 미래주의적으로 그려냈다. 그에 의해 그려진 멕시코는 제국주의에 신음하는 식민지, 아니면 계급투쟁 속에서 전진하는 노동자, 그리고 이들에게 열릴 찬란한 산업문명의 미래가 보장된 나라였다. 그의 벽화들에서는 혁명 이후 터져나온 복잡하고, 복합적인 멕시코(Many Mexicos)를 사고하고 조망할 틈은 전혀 없는 셈이다. 그런 점에서 그의 벽화예술은 사회주의적 사실주의와도 거리가 있었다. 그는 ‘가공의 멕시코’



를 미래주의적으로 그린 멕시코 최후의 낭만주의자였던 것이다.

## VI. 맺으면서

멕시코 혁명벽화 운동이 낳은 세 대가의 그림들을 음미하면서 고찰한 바를 다시 한번 요약해 보자. 리베라는 ‘민중주의 미학’에 입각하여 ‘공식 역사’를 그렸다고 한다면 오로스코는 민족사와 당대에 대한 비판적 역사상을 재구성했다고 말할 수 있다. 전자가 권력의 요구에 충실하면서, 당대 유행한 민중주의적 감수성에 부응했다면, 후자는 오히려 독일 표현주의 회화의 풍자와 섬뜩한 비판 정신을 담고 있다고 할 것이다. 벽화운동에서 가장 이론적이고 제작기법상의 혁명을 이룩한 시케이로스는 역설적으로 민족사를 당대 유행하던 제3인터내셔널의 맑스주의 해석에 맞추어 해석했고, 화폭에 담았다. 그런 점에서 ‘실제의 멕시코 (Mexico real)’, 즉 아직도 농업인구가 다수인 저발전의 멕시코 실상을 표현하는 데에는 부족했다고 할 것이다. 이러한 세 가지 버전은 흥미롭게도 멕시코 역사의 해석 유파와도 일련의 유사성을 갖는다. 디에고 리베라의 관화가 1930년대 이래 주류를 이룬 멕시코 학파의 역사 해석에 가깝다면, 오로스코의 해석은 비판적 수정주의 해석에 접근하며, 시케이로스의 해석은 정통 맑스주의자들의 역사 해석에 유사하다. 한마디로 말하자면, 멕시코 혁명벽화 운동은 일반적으로 이해되고 있듯이 일과암적인 운동이 아니라, 애초부터 역사상에 대한 서로 상이한 이해에 바탕을 둔, 여러 지류들의 결합이라고 이해되어야 할 것이다.

## 《참고문헌》

- 남궁문. 2000. 『멕시코벽화운동』. 시공사.
- 백종국. 2000. 『멕시코혁명사』. 한길사.
- 이성형. 1990. 「멕시코혁명사 연구에 있어서 좌파 수정주의적 해석」. 『이베로아메리카연구』 제1집.
- \_\_\_\_\_. 1999. 「멕시코혁명 이후의 민족 정체성의 정치」. 『서양사론』. 한국서양사학회. 제62호.
- \_\_\_\_\_. 2000. 「경제통합과 민족정체성: 멕시코의 사례를 중심으로」. 『이베로아메리카연구』 제11집.
- Alberto Manrique, Jorge. 1986(a). “Los primeros años del muralismo.” en VVAA.
- \_\_\_\_\_. 1986(b). “La crisis del Muralismo.” en VVAA.

- Arenal, Angleica. 1979. *Páginas sueltas con Siqueiros*. México: Grijalbo.
- Azuela, Alicia. 1996. "Lo que la grandeza mexicana debe al arte indígena." en *Arte popular mexicano. Cinco siglos*. Mexico: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Billeter, Erika ed.. 1987. *Imágen de México: La aportación de México al arte del siglo XX*. México: Benteli Edición Catalogos.
- Billeter, Erika. 1987. "La aportación de México al arte Siglo XX." en *Billeter(ed. 1987)*
- Del Carmen R. Maria. 1987. "Nacionalismo y vanguardia: Balance ideológico del muralismo mexicano. 1920-1940." en *Billeter(ed. 1987)*.
- Casado, Arturo. 1986. "La crítica pro y contra de la escuela mexicana." en *VVAA*.
- Cardosa y Aragon, Luis. 1974. *Pintura contemporánea de México*. México: Ediciones Era.
- Córdova, Arnaldo. 1978. *La política de masas y el futuro de la izquierda en México*. México: Ediciones Era.
- Eder, Rita. 1995. "Pre-Hispanic Art in the Muralist Movement." *Voices of Mexico* 35.
- Favre, Henri. 1996. *El indigenismo*. México: FCE.
- González Mello, Renato. 1995. *¿Orozco. pintor revolucionario?*. México: UNAM/III.
- Haufe, Hans. 1987(a). "El muralismo. un arte auto-gestado." en *Billeter(ed. 1987)*.
- \_\_\_\_\_. 1987(b). "La herencia indígena en la pintura mexicana modernista." en *Billeter(ed. 1987)*.
- Kettenmann, Andrea. 1997. *Diego Rivera. 1886-1957: Un espíritu revolucionario en el arte moderno*. Köln: Tachen.
- Lochfort, Desmond. 1993. *Mexican Muralists: Orozco. Rivera. Siqueiros*. Lawrence King Publishing.
- Lomnitz, Claudio. 1993. "Hacia una antropología de la nacionalidad mexicana." *Revista Mexicana de Sociología* (2), (Abril-Junio).
- Lucie-Smith, Edward. 1993. *Latin American Art of the 20th Century*. New York: Thames and Hudson.
- Monsiváis, Carlos. 1987. "La modernidad y sus enemigos: sobre la formación de la cultura contemporánea en México." en *Billeter(ed. 1987)*.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." en *Historia general de México*. México: El Colegio de México.

- Moyssen. Xavier. 1986. "El periodo formativo del David Alfaro Siqueiros. Roberto Montenegro. Diego Rivera y José Clemente Orozco." en *VVAA.(1986)*.
- Orozco. José Clemente. 1945. *Autobiografía de José Clemente Orozco*. México: Era.
- Ramírez. Santiago. 1977. *El mexicano. psicología de sus motivaciones*. México: Grijalbo.
- Romero Keith. Delmari. 1986(a). "La obra mural de Diego Rivera." en *VVAA.(1986)*.
- \_\_\_\_\_. 1986(b). "La obra mural de José Clemente Orozco." en *VVAA.(1986)*.
- \_\_\_\_\_. 1986(c). "La obra mural de David Alfaro Siqueiros." en *VVAA.(1986)*.
- \_\_\_\_\_. 1986(d). "La segunda generación de muralistas." en *VVAA.(1986)*.
- Siqueiros. David Alfaro. 1996. *Palabras de Siqueiros: Selección. prólogo y notas de Raquel Tibol*. Mexico: FCE.
- Tibol. Raquel. 1984. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. ed. 1974. *Documentación sobre el arte mexicano*. México: FCE.
- Villoro. Luis. 1996/1950. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. 1992. "La cultura mexicana de 1910-1960." en *Solange Alberro. coord.. Cultura. ideas y mentalidades*. México: El Colegio de México.
- VVAA.. 1986. *Historia del arte mexicano. tomo 13-15*. México: SEP/Salvat.
- VVAA.. 1986. *El nacionalismo y el arte mexicano: IX Coloquio de Historia del Arte*. México: UNAM.

## Many Faces of Mexican Muralism: Murals of Rivera, Orozco and Siqueiros

**Rhee Sung-hyong**

*Invited Scholar, Sejong Institute*

Mexican muralism was hailed as one of major contributions in the history of cultural nationalism in the twentieth century Latin America. Most interpretations of the post-revolutionary muralism stressed the homogenous and monolithic character of the movement. These post factum interpretations, however, conceal the internal contradictions within the movement and fails to identify the multiple visions to "reconquer the past and project the future". Even though the public art of muralism was subsidized by the populist government, visual languages of muralists were differentiated according to their visions of the past and the future. Therefore, it is absurd to portray the movement as a monolithic one.

This study aims to explain the three distinct visions of the "Great Three Artists" through reinterpretation of their mural paintings. It, however, is not intended to be an exhaustive research of their works. Instead, the analysis offered will be helpful to the viewers of mural paintings in understanding the hidden side of cultural nationalism.

The interpretation offered here is that Diego Rivera painted the murals from the perspective of "official history". His populist aesthetics bifurcated the world into the good (the people, indian heritage, labourers, peasants, pre-Columbian world) and the bad(power bloc, the wealthy, the foreign, post-Columbian world etc.). The mural paintings of Orozco tried to portray the post-revolutionary experiences of anti-heros: demagogues, ideological pervers, rich peoples, corrupted politicians, etc. The interpretation of national history in the murals by Siqueiros was influenced by the Third International and orthodox Marxism. His murals presented the world influenced by Marxism: proletariat, financial capital, fascism, etc. But Mexico at that time was predominantly an underdeveloped country of peasants.

This study points out the similarity between the interpretations of the national history and the three different versions of muralism: the version of Diego Rivera with the orthodox interpretation; the version of David Alfaro Siqueiros with the marxist interpretation; the version of Jose Clemente Orozco with the liberal revisionist interpretation.

이성형. 세종연구소 초빙연구위원, 정치학. 경기도 성남시 수정구 시흥동 230번지.  
Tel: 031) 750-7591(O). E-mail: fernandorhee@hotmail.com