

20세기말 미국의 라티노/라틴아메리카 미술전시- 변화양상과 쟁점*

김진아**
전남대학교

김진아 (2012), 20세기말 미국의 라티노/라틴아메리카 미술전시-변화양상과 쟁점

초 록 지난 25년간 미국에서 라틴아메리카와 라티노 미술전시는 급격히 증가했으며 관련 연구도 활발히 진행되어 왔다. 본고는 이러한 현상의 분기점이 되었던 소위 '라티노/라틴아메리카 미술전시 붐(boom)'(1986-1992)을 둘러싼 사회문화사적 배경을 추적하고 대표적 전시회들의 개최 양상과 문화적 쟁점들을 고찰한다. 이를 위해 본 논문은 우선 1980년대 이전의 라티노/라틴아메리카 미술전시의 개최양상을 간략히 살펴본다. 20세기 중반까지 라티노 미술가나 그룹이 미국의 유명 미술관에서 전시된 사례는 거의 없다. 라틴아메리카계 미술전시는 멕시코와 라틴아메리카 미술에 할애되어 있었다. 민권운동시기 직후인 1970년대 중반 치카노 미술전시가 LACMA에서 개최됨으로써 라티노 미술전의 등장을 알린다. 하지만 라티노 미술전의 본격적 등장은 1980년대 말에 이루어진다. 이 시기에 멕시코와 라틴아메리카 미술을 필두로 히스패닉(라티노), 치카노 미술전시가 연속적으로 열린다. 이러한 전시 개최의 동인(動因)으로는 라틴아메리카로부터의 급격한 이민 증가, 포스트모더니즘, 다문화주의, 탈식민주의 등의 담론 확산 등을 들 수 있다. 한편, 다른 이주자 그룹에 비해 문화적 동질성과 소비 증가율이 상대적으로 매우 높았던 라틴아메리카계 인구는 대형전시(블럭버스터)의 주요 스폰서였던 대기업들의 후원을 이끌어 내었고, NAFTA 체결과 콜럼버스 아메리카 대륙 발견 500주년 기념 등을 앞두고 있던 미국 정부와 미술관은 라틴아메리카계 미술전시 개최에 적극 앞장섰다. 이 전시들은 미국 미술계에서 소외되고 무시되던 소수자 문화를 가시화시켰다는 점에서 큰 의의가 있으며, 각각 '외부적 규정', 낭만주의적 타자화, 히스패닉 대 라티노, 자기-규정의 대안미술 등의 문제와 논쟁점을 제기 하면서 향후 라틴아메리카계 전시의 향방에 큰 영향을 미친다. 하지만 이 전시들은 '라티노', '라틴아메리카', '치카노' 등의 독립적인 범주 아래 열렸던 분리주의적 전시라는 한계를 지니고 있었으며, 이러한 민족지적 라벨로 규정된 미술은 개인 혹은 출신 국가 간의 차이와 특수한 사회문화적 경험을 동질화시킬 수 있는 위험을 안고 있다. 한편 민족 또는 언어 중심의 용어로 동시대 미술을 규정하거나 이해하는 것이 과연 적합한지에 대한 질문도 제기될 수 있을 것이다.

핵심어 다문화주의, 라티노 미술, 라틴아메리카 미술, 미술전시, 치카노 미술, 히스패닉 미술

* 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2009-32A-A00170).

** 전남대학교 문화전문대학교 조교수

I. 들어가면서

불과 25년 전만 해도 미국의 메이저급 미술관에서 ‘라티노’¹⁾ 미술전시회는 거의 찾아볼 수 없었다. 멕시코 혹은 라틴아메리카 미술전만이 간간히 개최되었을 뿐이었다. 하지만 이제 대도시는 말할 것도 없이 남서부의 많은 중소도시에도 규모는 대체로 작은 편이지만 라틴아메리카계 문화센터가 설립되어 있으며, 주요 미술관에서도 라틴아메리카나 라티노 출신 작가의 미술 작품을 곳곳에서 접할 수 있다. 물론 이제 막 20여년 남짓 한 역사의 라티노 미술 연구의 성과물이 200여년의 세월에 걸쳐 서양미술사 이름으로 이루어진 구미 중심의 미술사 분야와 비교될 수는 없다. 하지만 최근 들어 가장 급격한 속도로 관련 저술이 증가하고 있으며 미국의 라틴아메리카계 학자들의 미술 연구는 전통적인 미술사적 접근을 탈피한 문화연구의 일환 혹은 사회문화적 연구로 주목을 모으고 있다.²⁾ 최근에는 본격적으로 라틴아메리카/라티노 미술 아카이브 구축에 발 벗고 나서 상당한 성과를 이루어내고 있다.³⁾

- 1) 본 논문에서 사용하는 ‘라티노’란 단어는 자신의 혹은 그 선조의 출생지가 라틴아메리카 국가인 미국인을 포괄적으로 지칭함을 밝히고, 이 용어의 역사적, 복합적 의미에 대해서는 본문에서 보다 상세히 논의하기로 한다. 그리고 라티노가 남성 명사 이기에 여성 명사 ‘라티나(Latina)’를 함께 표기해야 할 것이나 한글 서술상의 편의를 위해 모두를 라티노로 대신함을 밝힌다.
- 2) 1980년대 후반부터 두각을 나타냈던 학자들을 몇몇만 손꼽는다면 미술비평가이자 문학비평가인 토마스 이바라 프라우스토(Thomas Ybarra-Frausto), 사회학적인 관점에서 라틴아메리카 미술사를 풀어간 쉬프라 골드만(Shifra Goldman) 등을 들 수 있다. 아말리아 메사 베인스(Amalia Mesa-Bains), 기에르모 고메스 페냐(Guillermo Gómez-Peña), 코코 푸스코(Coco Fusco) 등은 인문학이나 사회학을 전공한 후 각자 미술비평가, 미술가, 큐레이터 등의 다양한 역할을 수행해오고 있다.
- 3) 대표적 아카이브는 휴스턴 미술관의 국제아메리카미술센터(International Center for the Arts of the America)에 의해 진행되고 있는 ICAA Documents Project(Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project)로 2002년에 착수되었다. 미국의 16개의 도시와 라틴아메리카에서 수백 명의 연구원들이 힘을 합쳐 현재까지 만 여 편의 일차 도큐먼트 자료를 수집했고, 인터넷을 통해 계속 업데이트되는 디지털 아카이브이다. 이 중 주요 자료들을 선별하여 총13권의 앤솔로지서 출간할 계획이다. 현재 제1권인 *Resisting Categories: Latin American and/or Latino*(2012)이 발간되었다. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/publications/criticaldocumentsbookseries.aspx>.

라틴아메리카와 라티노 미술전시의 개최와 연구는 1980년대 후반에서 콜럼버스 아메리카 대륙 도착 500주년 기념인 1992년 사이에 급격히 확산되기 시작했다. 본고에서는 바로 이 시기에 이루어진 라틴아메리카와 라티노 미술전시의 변화 양상을 고찰하고 그 의의를 진단하고자 한다. 소위 ‘라티노/라틴아메리카 미술전시의 붐(boom)’ 이라 할 수 있는 이 시기에 주목하는 이유는 미국에서 라티노 문화가 급부상했던 때였다는 점 뿐 아니라 바로 한 세기를 풍미했던 미국 문화의 용광로 패러다임이 철폐되는 전환기였기 때문이다. 하지만 이를 위해 우선 1980년대 이전의 라틴아메리카 미술전의 개최 양상을 간략히 추적해보는 과정이 선행될 것이다. 라티노 미술전시의 부상과 그 맥락을 논하기 위해서는 미국 내 라틴아메리카 미술전의 흐름에 대한 고찰 역시 필요하기 때문이다. 그리고 본격적으로 1990년대 전후로 대거 등장했던 라틴아메리카/라티노 전시들을 고찰하며 이러한 가시화의 궁극적인 원인은 무엇이었는지 그리고 주요 쟁점은 무엇이었는지 분석할 것이다. 주류 미술관에서 제시되었던 라틴아메리카계 전시들은 대부분 기업과 정부의 대대적인 후원이 뒷받침되었으며 관객의 수로 전시의 성공을 가늠하는 블록버스터 전시의 형태였다. 이러한 전시가 당대의 인구학적, 정치경제적 변화와 어떠한 연관을 맺고 있었는지 살펴보면, 몇몇 주요 전시를 중심으로 이들이 제기하거나 야기했던 문화적 쟁점은 무엇이었는지 논의할 예정이다.

하지만 치카노 벽화 외에 라티노 미술에 대한 이해와 논의가 국내에 전무하다시피 한 상황에서, 이주자 미술로서의 라티노 미술에 대한 연구는 여러 난점에 부딪힘을 밝힌다. 무수히 많고 다양한 미국의 라틴아메리카계 미술가와 작품을 소개하고 고찰하는 것은 백과사전적 조사를 요하는 작업일 것이다. 본 연구는 미술작품의 내용이나 형식적 특징을 살피는 대신, 미국 내 라틴아메리카계 전시의 증가와 변모 양상을 문화사회학적 관점에서 추적하며 주요 의의와 논쟁점에 대해 논의하고자 한다.

II. 1980년대 이전: 멕시코 미술전, 라틴아메리카 미술전

라틴아메리카 출신의 미국인은 19세기부터 상당수 존재해왔다. 1848년 과달루페 이달고 조약이 체결된 이후부터 많은 쿠바인과 푸에르토리코인이 유입되었던 1960년대 이전까지 라티노의 절대 다수는 멕시코인이었다. 하지만 1960년대 이전까지 멕시코계 미국인 미술가가 미국을 대표한다할 수 있는 유명 미술관에서 전시하며 활동한 사례는 아직 발견되지 않고 있다.

20세기 중반까지 주요 미술전시에서 라티노 미술가들의 활동이 전혀 보이지 않았던 대신, 자국이나 유럽에서 명망을 쌓은 라틴아메리카 출신의 화가들이 미국에서 다년간 머무르며 활동했던 사례는 꽤 있다. 특히 디에고 리베라(Diego Rivera), 호세 클레멘테 오르스꼬(José Clemente Orozco), 데이비드 알파로 시케이로스(David Alfaro Siqueiros)로 대표되는 멕시코 벽화가들이 유명세를 날렸다. 그들은 1920년대 멕시코 혁명정부의 문화정책사업의 일환으로 지원된 대규모 벽화 사업에 참여하여 주요 공공기관과 학교에 수많은 벽화를 그려 넣었고, 곧 미국의 시선을 모은다. 1930년대 전후 미국 대학이나 기업의 요청으로 또는 뉴딜 사업의 미술가 구제프로그램이었던 WPA(Works Progress Administration) 벽화 작업에 초청되어 잃어버렸던 벽화의 명맥을 부활시킨 화가들로 칭송된다.⁴⁾ 이와 함께 전시회도 활발히 열리게 된다. 제일 먼저 미국으로 건너갔던 오르스꼬는 1929년 시카고아트클럽에서 전시회를 열게 되며 그 해 여름 시카고 아트 인스티튜트에서 드로잉전을 갖는다(Herrera 2008, 27). 1930년 메트로폴리탄 미술관은 콜럼버스 이전 시대와 식민지 시대의 유물, 그리고 당대의 리베라, 오르스꼬, 시케이로스 작품에 이르

4) 미국에서 오르스꼬의 첫 벽화 작업은 1930년 포모나 대학(Pomona College)에 그려진 <프로메테우스(Prometeo)>였다. 리베라는 1930년 샌프란시스코의 캘리포니아 증권거래소 벽화를 맡았으며, 곧 에드셀 포드(Edsel Ford)의 요청으로 디트로이트 아트 인스티튜트 벽화에 착수한다(Hurlburt 1989, 6-7). 시케이로스는 리베라나 오르스꼬와 달리 정치적 망명의 길로 미국행을 감행했고 1932년에 로스앤젤레스에 도착해 취나드 미술학교(Art School of Chouninard)에서 가르치면서 그 곳에서 세 점의 프레스코벽화를 그렸다(Hurlburt 1989, 213).

는 대규모 전시인 <멕시코 미술(Art in Mexico)>전을 열었다. 특히 1931년과 1932년 리베라는 MoMA(Museum of Modern Art: 뉴욕근대미술관)가 설립된 후 마티스에 이어 두 번째 개인전의 주인공이 되었고 제3세계 국가 출신의 작가로서 메이저급 미술관 첫 입성을 기록한다.

그 외 1930년대와 40년대 미국에 머무르면서 주목을 모았던 라틴아메리카계 화가로는 쿠바 출신의 윌프레도 람(Wilfredo Lam)과 칠레 출신의 로베르또 마따(Roberto Matta)가 있다. 스페인에서 수학 후 1930년대 파리에서 피카소를 만나 교류하고 초현실주의적이면서도 흑인정서가 가미된 쿠바적 특성을 내보이는 독특한 회화 세계를 펼친 람은 피카소와 함께 1939년 뉴욕의 펄스(Perls) 갤러리에서 전시한 후, 피에르 마티스(Pierre Matisse) 갤러리에서 여러 번 전시를 가졌다(Timpano 2007, 52).⁵⁾ 유럽 초현실주의 그룹의 멤버였던 마따는 1939년 뉴욕으로 건너와 약 10년간 머무르며 줄리안 레비(Julien Levy) 갤러리에서 첫 전시를 가졌고 추상표현주의의 태동에 큰 기여를 했다.⁶⁾ 하지만 이들과 멕시코 벽화가 3인방은 미국에 몇 년간 체류한 후 다시 고국이나 유럽으로 돌아가 활동하였기에, 라티노 작가가 아니라 라틴아메리카 출신의 작가라 할 수 있다.⁷⁾

그 후로 1940년대부터 2차 세계대전이 끝날 무렵까지 개최된 라틴아메리카 전시회들은 남미외교정책의 일환으로 특히 라틴아메리카와 나치와의 연합을 근절시키고자 하는 목적아래 개최되었다(Cockcroft 1993, 193). MoMA는 <멕시코 미술의 20세기(Twenty Centuries of Mexican Art)>(1940)와 <MoMA의 라틴아메리카 컬렉션(The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art)>(1943) 등의 전시를 개최했으며, 뉴욕 세계박람회

-
- 5) 람은 1942년에서 1951년 사이 피에르 마티스 갤러리에서 다섯 번의 개인전을 가졌으며, 런던의 내셔널 갤러리에서도 개인전이 개최될 정도로 주목받게 된다.
 6) 곧이어 피에르 마티스 갤러리와 페기 구겐하임의 금세기 화랑(Art of This Century)에서도 작품을 선보였다(Guggenheim 웹사이트).
 7) 람은 전후에 프랑스와 이탈리아 등지에서 작업했으며, 마따는 1950년대 이후로 유럽과 칠레를 오가며 활동했다.

위원회의 후원으로 뉴욕의 리버사이드 미술관은 <라틴아메리카 미술전시(Latin American Exhibition of Fine Arts)>(1940)를 열었다(Ramírez *et al.* 2012, 554-559). 이러한 전시 개최의 직접적 동인(動因)은 루즈벨트 정부의 범아메리카주의(Pan-Americanism)에 부응하며 넬슨 록펠러(Nelson Rockefeller)가 발의한 연방정부의 아메리카 대륙 미술진흥 프로그램이었다. 그 일환으로 미술관과 대학, 고등학교에 이르기까지 많은 곳에서 라틴아메리카 전시회가 순회, 개최되었다.⁸⁾ 예를 들어 1944년 시카고 아트 인스티튜트(Chicago Art Institute)는 멕시코 교육부를 통해 국민 관화가로 일컬어지는 포사다(Posada)의 작품을 빌려와 전시를 개최한다.

하지만 종전 후 대규모 라틴아메리카전은 급속히 사그라진다. 한 예로 1950년대에 MoMA는 마파의 개인전(1957)외에는 단 한 번도 라틴아메리카 전시를 개최하지 않았다. 이를 라틴아메리카 미술에 대한 차별이라 비판하기도 하지만 에바 코크로프트는 라틴아메리카 미술에 대한 관심이나 인식이 부족해서만은 아니라고 지적한다(Eva Cockroft 1993, 193). 당시 추상표현주의가 가장 미국적이며 국제적인 미술로 부상하면서 구상미술이나 지역적 정체성이 진하게 묻어나는 미술은 전근대적 미술로 간주되었기 때문이다. 1950년대 말에 들어서야 라틴아메리카 전시가 다시 활발히 조직되는데, 이전의 사실주의 계열과는 전혀 다른 추상미술 위주의 작품이 선보였다. 대표적 전시로서는 델러스 미술관에서 열렸던 <남미 미술의 오늘전(South American Art Today)>(1959), 시카고 아트 인스티튜트에서 열렸던 <미국이 라틴아메리카 미술을 수집하다(U.S. Collects Latin American Art)>(1959) 등이 있다. 하지만 이들은 라틴아메리카 미술을 이해하고 옹호하려는 노력의 소산이라기보다, 미국의 추상미술을 국제적 양식으로 선전하고 남미 지역에

8) 1940년에 루즈벨트 대통령은 넬슨 록펠러의 가이드 아래 ‘상호아메리카협조국(Office of the Coordinator of Inter-American Affairs)’을 설립하며, 록펠러는 이 사무국에서 “전시회, 서적출판, 예술경연, 상, 장학금, 연구금을 통해 아메리카 대륙에서 미국 미술을 진흥하고 동시에 미국에서 라틴아메리카 미술을 진흥하는 문화적 프로그램”을 발주한다(Herrera 2008, 35-36).

확산시키려는 성격이 강했다할 수 있다.

그리고 1960년대 후반 드디어 최초의 집합적 라티노 미술이라 할 수 있는 치카노 벽화가 등장한다. 대대적 민권운동에 수반된 치카노 벽화운동을 통해, 멕시코계 미국인들은 백인문화에 동화하려는 기존의 태도를 버리고 스스로를 ‘치카노’로 개명하여 부르며 고유한 문화적 정체성과 사회적 권리의 요구를 시각적으로 표명하고자 했다(김진아 2008). 하지만 이 시기에 벽화를 그려냈던 이들은 전문적인 미술교육을 받지 않았던 아마추어가 대부분이었으며, 벽화운동은 풀뿌리운동으로서 미술관 전시에 대한 대항적 의미가 컸기에 제도권 전시로의 수용을 거부하는 입장이었다. 하지만 치카노를 뒤이어 곧 다른 라티노 그룹으로 벽화운동이 급속히 확산되면서 그들의 작업이 주류 미술계에서도 반영되어야 한다는 요구가 증가한다. ‘Raza Art & Media Collective’, ‘푸에르토리코 미술연합(Puerto Rican Art Association)’ 등의 여러 조직들이 생겨나 벽화를 지원하고 나섰고, 이는 궁극적으로 라티노 미술의 근간을 마련했다고 평가받는다. 빅토르 소렐(Victor Alejandro Sorell)과 힐베르토 까르데나스(Gilberto Cárdenas)에 따르면 “당시 벽화운동의 집합적 경험은 라티노 미술가들에게 전문성을 강화하도록 했으며 [라티노의] 가시화와 공동체내에 머무는 벽을 넘어선 전시 공간을 요구하고 연방예술후원기금이나 레지던스 프로그램 등을 확보하기 위한 공동 목표를 추구하면서 라티노 미술가들을 하나로 통합시키는 각성을 일구어내었다.” 그리고 1974년 ‘로스포(Los Four)’⁹⁾로 일컬어지는 네 명의 전위 치카노 벽화가의 전시가 LACMA(LA Country Museum of Art)에서 열렸으며, 같은 미술관에서 그 이듬해 젊은 작가 선정전의 일환으로 <치카니스모와 미술(Chicanismo en el Arte)>전이 열렸다(Noriega 2010). 이들은 제도권 미술관에서 열린 치카노 미술전시의 첫 사례라 할 것이다. 하지만 1970년대 중반 경 소수자 운동이 거의 저물어가면서 주류 미술관에서 치카노 미술전은 다시 찾아보기 힘들어진다.

9) 전시명은 <Los Four: Almaraz, de la Rocha, Lujan, Romero>.

III. 1986-1993년: 라틴아메리카/라티노 미술전시의 확산

라틴아메리카계 미술전시가 붐을 이루며, 라티노 미술가들의 존재가 본격적으로 부상하게 된 시점은 1980년대 후반이었고 1990년대 초 정점을 이루게 된다. 우선 그 시작을 알렸던 전시는 리베라의 벽화가 남아있는 디트로이트 인스티튜트 오브 아트에서 열렸던 <디에고 리베라 회고전(Diego Rivera: Retrospective)>(1986)이었다. 1987년 댈러스 미술관은 대형 전시인 <멕시코의 이미지: 20세기 미술에 대한 멕시코의 기여(Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century Art)>를 열었다. 그리고 야심찬 기획과 그에 못지않은 비판을 한 몸에 모았던 <환상의 미술: 라틴아메리카(Art of the Fantastic: Latin America), 1920-1987>(1987)전이 인디애나 미술관에서 열렸다. 같은 해 최초의 대규모 라티노 전시회라 할 수 있는 <미국의 히스패닉 미술: 동시대 30명의 화가와 조각가(Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters & Sculptors)>(1987)가 휴스턴 미술관과 워싱턴DC의 코코란 갤러리에서 조직되었으며, 그 이듬해 브롱스 미술관에서 <라틴아메리카 정신: 미국의 미술과 미술가들, 1920-1970(Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970)>(1988)이 개최되었다.

한편 쿠바 미술도 수십 년 만에 처음으로 뉴욕의 갤러리에서 눈에 띄기 시작한다.¹⁰⁾ 제도권 미술계가 주관했던 치카노 혹은 라티노 미술전시의 문제점들을 규탄하며 기획되었던 <치카노 미술: 저항과 확언(Chicano Art: Resistance and Affirmation), 1965-85>(1991)은 대안적 전시구성으로 이후의

10) 1987년부터 많은 쿠바 미술가들이 좀 더 나은 생활과 작업 여건을 찾아 쿠바를 떠난다. 1988년 마이애미의 한 쿠바인 미술 거래상이 쿠바 미술품을 들여오다 미정부에 압수되는 사건이 발생한다. 그는 미헌법 1조를 위반하는 것이라는 헌법소송을 걸었고, 결과는 쿠바 미술의 미국 수입은 합법적이라는 판정이었다. 단 회화는 한 점당 2만5천불, 조각은 1만5천불 내로 제한된다. 1959년 쿠바는 소련의 밀접한 영향을 받게 되면서 미국미술계와는 거의 단절되었다가, 1980년대 말 Elaine Benson in Bridgehampton(NY)과 뉴욕시의 쿠바연구센터와 플로리다 주에 있는 Andrew Weiss에서 쿠바미술전이 열린다(Rosenberg 2002).

다른 라티노 그룹전 기획에 큰 영향을 미쳤던 전시였다. 그리고 콜럼버스 아메리카 대륙 발견 500주년을 기념하는 서막적으로 기획된 <멕시코: 3000년의 광채(Mexico: Splendors of 30 Centuries)>(1990)전이 메트로폴리탄에서 화려하게 막을 올린다.¹¹⁾ 이 전시회는 맨해튼에서 수십 년 만에 열리는 첫 주요 라틴아메리카 미술전이였다.

이 중 학계와 관련하여 파장이 컸던 몇 개의 전시회들을 주목하면서 미국의 사회적 변동 속에서 라틴아메리카와 라티노 미술전이 제기했던 쟁점 사항이 무엇이었는지 간략히 짚어보겠다.

1. 라틴아메리카계 블록버스터 전시: 누가 새로운 미국인인가

우선 위에 열거한 전시의 대부분은 블록버스터 전시라 할 수 있다. 1986-67년을 기점으로 연속적으로 열렸던 라틴아메리카/라티노 미술전시에는 일반 대중을 겨냥한 대대적인 홍보와 공개 강연 등이 개최되었으며 화려한 도판과 학술적 평문들이 실린 전시 도록이 출간되었다. 그리고 무엇보다 이러한 비용의 상당 부분이 대기업의 후원으로 이루어짐으로써 블록버스터로서의 요건을 두루 갖추고 있었다.¹²⁾ 전시의 성공을 관객의 수로 평가하며 교육 프로그램을 대거 신설했던 블록버스터 전시는 1960년대 말 이후로 미국 뿐 아니라 유럽 그리고 현재 한국에 이르기까지 대중의 욕구에 부응하며 만족도를 높였다는 평가를 받아오기도 하지만, 고전적 인기 사조나 거장을 위주로 한 포폴리즘적 접근이라는 비판은 계속 되어 왔다. 실제 미국에서 1970년대와 80년대에 기획된 유명 블록버스터 전시는 극소수를 제외하고는 대부분 인상주의, 탈인상주의, 초현실주의, 르네상스와 바로크 미술전이였다. 이렇게 반복되는 서양미술사의 정전을 중심으로 한 전시는 새로운 시각과 재해

11) 500주년을 앞두고 라틴아메리카계 측에서는 아메리카 대륙 '발견(discovery)'이라는 용어의 수정을 강력히 주장하였다. 발견이 아니라 '정복(conquest)'이나 '침입(invasion)'으로 규정해야한다는 입장이었다.

12) 블록버스터 전시의 유래에 대해서는 김진아(2006)의 논문을 참조할 것.

석이라는 역사적 학술적 명분으로 정당화되었다. 그런데 1980년대 후반과 1990년대 초 라틴아메리카 미술은 새로운 블록버스터 전시의 주제로 떠오르게 되며 그 규모와 구성, 홍보 등의 측면에서 이전의 라틴아메리카 전시회들과 비교해볼 때 비약적인 발전을 이룬다. 기업과 정부의 후원아래 보다 스펙터클한 전시가 꾸려지면서 경제 세미나 또는 백화점 프로모션, 국가 지도자들이 참석하는 리셉션 등의 행사가 수반되었고 연극, 영화나 공공 퍼포먼스 등의 부대예술행사가 열리곤 했다(Wallis 1991, 84-91).

왜 여러 대기업들이 라틴아메리카/라티노 미술전시를 후원하기 시작했을까? 20세기 말, 미국의 인구구성은 드라마틱하게 재편성되고 있었으며, 그 중에서도 가장 큰 문화적, 경제적 변화를 몰고 왔던 그룹이 바로 라틴아메리카계였기 때문이다. 라티노의 급격한 증가와 문화적 영향력을 신장시킨 가장 큰 요인으로서 1965년 ‘이민개혁법(Immigration Reform Act of 1965)’의 통과를 들 수 있다.¹³⁾ 이 법은 1920년대부터 적용되어오던 북유럽에 우호적인 국가 쿼터제를 없애으로써 인종과 민족에 따른 차별에 기반을 둔 이민 규제 및 통제를 완전히 폐지하며, 가족 간의 재결합과 숙련된 기술자들의 유입을 우선으로 하는 새로운 이민정책을 수립한다. 국가 쿼터제란 모든 미국인의 기원 국가의 비율에 따라 새로 들어오는 이민자들의 수를 할당하는 것이었고, 건국 초기에는 영국인 다음으로 독일인과 네덜란드 등 북서유럽출신이 이주민의 가장 많은 부분을 차지하였으므로 유럽 출신의 백인우호를 반영한 법이었다.¹⁴⁾ 하지만 새로운 이민법이 발효된 후 이민자의 65퍼센트 이상이 라틴아메리카를 비롯해 아시아, 아프리카, 카리브해, 중동 등 소위 제3세계

13) 라티노 이민자와 인구, 국적 기원 등에 관한 상세한 데이터와 설명은 다음을 참조. <http://www.history.com/topics/us-immigration-since-1965>; Tienda and Mitchell(eds.), 2006 중 Chapter 3 “Hispanics and Future of America,” pp. 66-99; “U.S. Immigration Since 1965,” <http://www.history.com/topics/us-immigration-since-1965>; 2010년 인구조사(Humes *et al.* 2010); 김연진 2012.

14) 1965년까지만 해도 유럽 출신이 전체 이민자의 50%이상을 차지하였으나 1990년에는 겨우 16%를 기록한다.

에서 유입되기 시작했고, 특히 지역적으로 가깝고 경제적, 정치적 변동이 심각했던 라틴아메리카로부터의 이민이 급증한다. 1980년대 후반에 이르면 이민 뿐 아니라 높은 출산률을 기록하며 라틴아메리카계는 곧 미국의 최대 소수인종그룹이 될 것으로 예견되고 있었다.¹⁵⁾

단순한 인구 증가보다 기업의 이목을 더욱 끌어 모았던 점은 라티노가 거의 모든 소비재에 걸쳐 가장 빠른 속도로 증가하는 구매자 층을 형성하고 있었다는 것이다. 1980년에서 1990년 사이 10년 동안 라티노 인구는 53퍼센트 증가한다. 그러나 이들의 소비는 인구증가율 보다 훨씬 높은 103퍼센트를 기록했고 이 기간 동안 미국인의 전체 소비가 10퍼센트 증가한데 비해 라티노의 소비는 65퍼센트나 증가했다(Diaz 2005, 119). 즉 라티노는 급속한 인구 증가와 더불어 이를 능가하는 소비 증가율을 보임으로써 각 기업의 최전선 홍보 대상으로 떠오른다. 더욱 흥미로운 점은 라티노의 경우, 빈곤율은 매우 높은 편이지만 64퍼센트의 인구가 음식이나 옷, 생활용품 등의 구매 시 브랜드 지향적이며 한 브랜드의 제품을 신뢰하게 되면 계속 그 브랜드를 구매하는 경향이 강하다는 통계였다(Penalozza 1994). 그리고 두 번째로 큰 이주민 그룹이었던 아시아계에 비해 라티노는 언어적 유사성과 종교적 동질성이 상대적으로 매우 높았기에 기업에게는 효과적인 홍보전략 수립과 구사에 용이한 대상이었다. 따라서 기업들이 직접적 홍보 형태인 상품광고 뿐 아니라 간접적 홍보를 위한 방편으로 라틴아메리카계 블록버스터 전시와 문화행사의 스폰서가 되었던 것은 당연한 것으로 보인다. 따라서 1980년대 후반에 이르면 잠재적 구매층을 타깃으로 하는 홍보의 일환이든 혹은 문화적 공익을 실현하는 공공선(善)의 실현이든, 이러한 라틴아메리카계 문화에 대한 투자와 지원이 어느덧 시대적 요구가 되어 있었다.

15) 2003년을 기점으로 아프리카계 미국인 인구를 능가하게 되면서 2010년 인구조사에서 라티노가 아프리카계 미국인 그룹을 공식적인 통계(히스패닉 또는 라티노가 16.2%, 흑인 또는 계 미국인 12.6%)로 앞서 가장 큰 소수자그룹이 된다(Humes *et al.* 2010).

기존의 유럽중심적, 백인중심적 미술관 전시정책을 비평하며 그 변화를 시도한 것은 록펠러 재단이었다. 1989년 록펠러 프로그램은 미국 미술관들에게 학술, 기획, 전시 등의 분야에서 제3세계와 소수문화를 적극 반영할 것을 촉구한다.

미국 미술관은 대부분 서구 전통에 뿌리박은 회화, 조각, 건축에 초점을 맞추어 왔다. 물론 자연사나 자연과학 박물관은 비서구의 것을 전시해왔다. 그러나 현재의 상황이나 상호문화적 관계에 대한 성찰 없이 과거에 대한 고고학적 관심이나 호기심 차원에서 [비서구의 것을] 선택하고 전시해왔다. 미국의 소수자 출신 미술가의 작업이나 동시대 제3세계 미술가들의 작품은 대안공간이나 민속박물관에서 매우 제한된 정도로 전시되어 왔을 뿐이다.(Arthurs 2000, 210)

이는 미국의 미술관과 박물관이 비서구 문화를 민족지학적, 인류학적, 또는 과학적 탐구대상으로만 간주해왔던 역사를 지적하며, 미술관 전시와 후원 방향의 전환을 가져오는 계기가 된다. 그리고 록펠러 재단은 앞서 언급했던 <미국의 히스패닉 미술>(1987), 메트로폴리탄 미술관의 <멕시코: 3000년의 광채>(1991)와 세인트루이스 미술관의 <카리브 페스티벌 아트(Caribbean Festival Arts)>(1988) 등을 지원했다. 흥미롭게도 이 재단이 후원했던 <미국의 히스패닉 미술>에 대한 대항 전시라 할 수 있는 <치카노 미술: 저항과 확인(Chicano Art: Resistance and Affirmation), 1965-1985>(1991)전도 지원한다.

이 시기의 가장 중요한 라틴아메리카와 라티노 미술전에 록펠러가 관여했고 곧 여러 기업 출연 문화재단들이 뒤를 잇는다.¹⁶⁾ <미국의 히스패닉 미술>은 록펠러 재단 외에 거대 석유기업 ARCO가 출자한 애틀랜틱 리치필드 재단(Atlantic Richfield Foundation)이 지원했으며 이 전시가 멕시코로 이동해 전시할 때 그 비용은 대표적 통신회사인 AT&T가 맡았다. <라틴아메리카 정신>(1989)은 1980, 90년대 미국에서 가장 많은 블록버스터 미술전시를 지원했던 기업 중 하나인 필립모리스가 후원했다. 물론 기업출자만 아니라 정부

16) 각 전시의 구체적인 후원 기관명은 각 전시 도록의 속표지 또는 서문 참조.

의 출연기금도 라틴아메리카계 전시 후원에 중요한 몫을 했다. <멕시코: 3000년의 광채>는 윌리엄앤플로라 휴렛팩커드 재단(William and Flora Hewlett Foundation) 외에도 연방예술·인문위원회(Federal Council on the Arts and the Humanities), NEH(국립인문기금, National Endowment for the Humanities), 라틴아메리카를 지원하는 퉁커재단(Tinker Foundation), 멕삼 문화재단(Mex-Am Cultural Foundation, 멕시코와 미국 문화의 진흥과 교류를 위해 형성된 재단)이 함께 했다. <20세기의 라틴아메리카 미술가들>(1993)은 미국과 베네수엘라의 정부로부터 재정적 지원을 받으면서 MoMA의 국제협의회(International Council)의 감수아래 열렸으며 이외에도 여러 보조금을 수여받아 진행되었다.

한편 이러한 전시나 문화행사의 정부지원은 1990년 전후 냉전이 종식되면서 새롭게 재편되고 있었던 국제관계를 위한 문화외교의 발로로 이루어졌다. 이 시기는 NAFTA(북미자유무역협정) 인준이 국내외적으로 주요 화두로 등장하던 시기였다. NAFTA는 미국과 캐나다, 멕시코 3국이 재화와 서비스의 관세 장벽을 총 15년에 걸쳐 단계적으로 철폐하고 투자기회를 증대시키고 지적재산권 등을 보호함으로써 북미 3국을 자유무역권으로 만드는 것을 목적으로 하고 있었다(MacDoland 1999). 1986년에 논의가 시작되어 대대적인 논쟁을 일으키면서 마침내 1992년 12월 체결에 이른다. NAFTA 체결과 함께 아메리카는 미국이 아니라 하나의 대륙으로 간주해야 한다는 목소리가 강화되고 있었으며 콜럼버스 아메리카 대륙 발견 500주년(1992) 기념을 앞두고 라틴아메리카계 미술전의 개최는 어느덧 시대적 요청이 되어 있었다.

급격히 재편되고 있던 인구구성과 경제적, 정치적 관계 속에서 기업과 재단, 정부, 미술관 모두 예술지원의 대상과 방향을 재구조화해야 할 필요에 당면하게 된 것이다. 미술의 새로운 관객은 누구인가? 새로운 소비자, 새로운 이웃은 누구인가? 이러한 현실적인 질문과 연계되는 것이었다. 하지만 경제적, 정치적인 관심뿐 아니라 소수자, 타자에 대한 학술적 관심 역시 미술계의 각성과 새로운 향방을 중용하고 있었다. 1960년대 중반까지만 해도 주요 미

술사조에 대한 논의는 선, 색, 구성, 오브제, 매체 등 미학적이며 보편적인 형식적(formal) 가치에 집중된 경향이 강했다. 1970년대와 1980년대에 네오마르크시즘, 포스트모더니즘, 페미니즘 등의 담론이 부상하면서 미술에서 계층과 성(性)적 정체성에 관한 질문이 주요 화두가 되기 시작했고, 1980년대 후반 다문화주의와 탈식민주의 논의와 함께 소수자와 제3세계의 문화예술적 재현이 대폭 증가하고 있었다. 미술계에서 문화적 정체성이나 뿌리, 역사적 신화를 재구축하거나 해체하는 현상이 거의 유행처럼 번져나가고 있었다.

2. <환상의 미술(Art of the Fantastic)>전-미국주의적 실행

<환상의 미술>은 1987년 인디애나폴리스가 개최하는 제10회 범미주경기대회(Pan-American Games)의 문화행사로 조직된 전시이다. 칼로, 람, 마파, 보테로, 타마요(Rufino Tamayo) 등 유명 작가를 비롯해 총 11개국 29명의 라틴아메리카, 라티노 미술가들의 400여 작품이 전시되었고, 이후 뉴욕의 퀸즈 미술관(Queens Museum)과 마이애미 미술센터(Center for the Fines Art), 멕시코시티의 현대문화예술센터(Centro Cultural/Arte Contemporaneo)로 순회했던 대규모 전시였다. 도록의 첫 부분에는 북미의 시각을 통해 바라본 라틴아메리카 미술가의 작업에 대해 역사적으로 기술했는데, 특히 영국 출신의 유명 미술평론가이자 전시 기획자인 루시-스미스(Edward Lucie-Smith)가 근대 라틴아메리카 미술의 역사를 개괄하면서 각 작가의 의도를 개별적으로 통찰하는 평문을 실었다(Day and Sturges, 1987). 라틴아메리카 미술전문가가 아니었고 상당 부분 단순화시켜 기술한 부분이 많았지만, 몇몇 거장 외에는 미국인들에게 생소했던 라틴아메리카계 미술에 대해 성실하고 적절한 정보를 제공했다는 평가도 있었다(Sullivan 1988, 379). 도록의 후반부에는 라틴아메리카 비평가들의 글들을 모아 삽입하였다. 이는 기존의 서구열강의 눈으로 바라본 라틴아메리카 즉 오리엔탈리즘과 같은 식민주의적인 접근을 수정하고 미국과 라틴아메리카 양자의 관점을 모두 포용함으로써, 공평하고 균형 잡힌 내러티브를 구성하고자 한 시도라 할 수 있다.¹⁷⁾

그러나 전시 타이틀이 제시하는 ‘환상(fantastic)’이란 용어는 곧 라티노 학자와 미술가들의 동요를 일으켰으며 전시의 구성과 내용에 대한 비판으로 이어진다. 여러 작품이 ‘환상’이나 ‘초현실주의’라는 개념으로 묶기에 한계가 있음이 지적된다. 대표적으로 우루과이의 호아킨 토레스 가르시아(Joaquín Torres García)의 경우 콜럼버스 이전 시대의 토착적이고 신비적인 모티프를 소재로 하고 있지만 이를 유럽 아방가르드의 일환이었던 구축주의(Constructivism)와 종합하는 작업이었다.¹⁸⁾ 유토피아적인 사회주의 혁명의 정신을 지향하고 형식상으로는 구성, 물질성 등의 요소에 집중하였던 구축주의는 개념상은 초현실주의와 오히려 대비적 성격이 강하다 할 수 있을 것이다.

물론 마리 까르멘 라미레스(Ramírez 1992, 63)가 지적한대로, 환상 혹은 “일상생활보다 더 넓은(larger-than-life)”이라는 특질이 오랜 세월동안 라틴 아메리카에 녹아 있다는 것을 부정하는 것은 아니며, 가르시아의 작업과 그 외 전시 작가 대부분의 작품에도 광의의 의미로 해석한다면 환상적인 요소가 다분히 존재한다. 하지만 이러한 논리라면 라틴아메리카의 모든 예술과 문학은 ‘환상’이라는 한 단어로 언제든지 통용되며 이해될 수 있다는 점이 문제로 제기된다. 게다가 이 단어는 서구에서 회자될 때 주로 현실 너머의 것을 의미하게 된다.¹⁹⁾ 유럽의 초현실주의와 관련된 미술계 맥락에서도 이는 ‘의식(consciousness)’ 이면에 잠재되어 있거나 눈에 보이는 현실에서는 억압되어 있는 요소를 지칭하기에, 현실과 비현실, 의식과 무의식 등의 이분법

17) 하지만 이 글들이 도록 후반에 “또 다른 견해(Another view)”라는 제목 아래 삽입되었기에 라틴아메리카인들의 시각을 부차적인 것으로 간주했다고 비판할 수도 있다.

18) 유럽에서 구축주의는 1910년대 중반 러시아에서 일어났던 조각, 회화, 건축 등의 분야에 걸친 전위적 추상운동으로 사회적, 정신적 혁명을 향한 새로운 시각 세계를 창출하고자 하였던 유파였다. “구축적 보편주의(Constructive Universalism)”라는 미학적 경향으로 일컬어지는 가르시아의 작업은 형이상학적 메타포를 물질성에 투여하는 의미가 강했고 그에게는 거의 종교적 신념과 같은 의미가 있었다.

19) 실제 사전적 정의에서도 ‘fantastic’은 첫째, 현실보다 상상과 관련한 것, 둘째 ‘이국적(exotic)’, ‘이상한(strange)’으로 정의되어 있다. 옥스퍼드 온라인 사전, <http://oxforddictionaries.com/definition/english/fantastic?q=fantastic>.

적 카테고리에서 작동되고 있는 개념이다. 하지만 라미레스는 라틴아메리카 미술에서 ‘환상’이란 라틴아메리카의 특수한 사회구조와 의식을 염두에 둔 개념으로 우리가 생각하는 현실을 벗어나 독특한 환상적 세계를 현실에 들여놓는 것, 즉 현실과 환상이 같은 선상에 있다고 주장한다(Ramirez 1992, 63). 따라서 라틴아메리카의 미술을 ‘환상’이란 단어 하나로 엮어내는 것은 라틴아메리카의 특수성을 간과한 서구에서 바라본 낭만화 된 타자성을 반영하는 것으로 역사적으로 뿌리 깊이 형성되어온 이국적 스테레오타입을 강화시키는 기획일 수 있다. 물론 과장적이거나 감각적인 용어로 제시되는 전시 타이틀은 굳이 이 전시에서 뿐 아니라, 대중의 호기심을 자극하고 관객으로 불러들이기 위해 고안되는 모든 유형의 블록버스터 전시의 특성이라 할 수도 있다. 그러나 이국주의에 호소한 전시기획은 라틴아메리카계 학자들의 시각에서는 식민주의적 관점의 연장선상에 놓여있는 설정으로 간주될 수밖에 없었을 것이다.

하지만 전시 테제의 개념적 오류에도 불구하고 이 전시는 참여 미술가들을 한층 가시화해내는데 기여했으며 라틴아메리카 미술에 대한 관심을 증폭시켰다는 점에서 큰 의의가 있었다. 또한 수많은 컬러 도판과 여러 비평가의 글로 구성된 300여 페이지에 달하는 도록도 귀감이 되었었고, 라틴아메리카 미술을 본격적으로 제시, 분석하려고 했던 시도는 보다 체계적인 조사와 연구의 필요성을 진작시켰다는 면에서 긍정적이었다고 평가해야 할 것이다.

3. <미국의 히스패닉 미술>전: 새로운 미국인-히스패닉 대 라티노

휴스턴 미술관에서 열렸던 <환상의 미술>전이 라틴아메리카 붐의 시작을 알렸다면 최초의 대규모급 라티노 전시는 총 180여점의 작품으로 구성된 <미국의 히스패닉 미술: 동시대 30명의 화가와 조각가(Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters & Sculptors)>(1987)였다. 주로 20세기 초중반의 미술을 다루었던 이전의 멕시코, 라틴아메리카 전시회들과는 달리 이 전시회는 1960년대부터 활동한 라틴아메리카계 ‘미국인’ 작가 30명의 작

품을 선정했다는 점에서 역사적이었던 전시였다. 그 동안의 미국 내 전시회와 미술사 연구는 유럽과 백인 미국 미술에 대부분 할애 되어 있었고 동양 미술과 라틴아메리카 미술이 그 뒤를 잇고 있었다. 그리고 라틴아메리카 미술 전시는 주로 멕시코를 주축으로 한 라틴아메리카 미술에 집중되어 있었고 라티노 전시와 미술사 담론 형성은 매우 미약한 상황이었다.

이 전시는 워싱턴 DC의 코코란 갤러리의 유명한 큐레이터인 존 비어즐리(John Beardsley)와 최초의 치카노 미술전시 중 하나였던 LACMA의 ‘로스포(Los Four)’(1974) 기획에 참여했던 제인 리빙스턴(Jane Livingston)이 함께 기획했다. 1982년부터 시작하여 여러 히스패닉 미술단체와 문화기관의 자문을 받아 연구되고 준비된 전시이지만, 두 큐레이터 모두 앵글로계 미국인이라는 점 때문에 이 역시 흔히 외부적 규정이라 일컫는 비판을 초래한다.²⁰⁾ 정치적 성격이 매우 강한 작업들을 배제했다는 점에 대해서도 의의가 제기된다. 물론 두 큐레이터와 옥타비오 빠스 등은 전시 도록에서 치카노와 라티노 미술이 그들의 사회정치적 문화와 민족성과 밀접히 관련되어 있으며 많은 작품이 직간접적으로 이러한 역사와 관련하고 있음을 지적한다(Beardsley and Livingston 1987, 28-35, 46-53). 하지만 두 큐레이터는 이 전시회의 지배적인 가치를 사회화적이라 규정하는 것은 편견일 것이라 말하며 한 작가의 작품으로서의 힘 즉 ‘예술적’ 근간이 가장 중요하다고 강조한다(Beardsley and Livingston 1987, 10). 이에 대해 이바라 프라우스토는 ‘이국적’ 타자를 기획하는 ‘외부인(outsiders)’의 입장을 택하고 있다고 강력히 비판한다(Ybarra-Frausto 1990). 미술의 핵심을 순수성과 자유 그리고 자율성 등으로 돌리면서 제3세계와 소수자의 미술을 배제하고 정치경제적 탄압과 모순과의 대면을 회피해왔던 근대유럽미술을 계승하고 있다는 것이다.

20) 전시기획을 위해 뉴욕의 Museum of Contemporary Hispanic Art와 Museo del Barrio, 샌프란시스코의 Galeria de la Raza, 로스앤젤레스의 SPARC(Social and Public Arts Resource Center)를 비롯한 많은 기관의 관장이나 큐레이터의 자문을 받았으며, 도록에는 저명한 멕시코 문인 옥타비오 빠스(Octavio Paz)의 글도 포함되었다(Beardsley and Livingston 1987, 7-9).

실제 전시를 위해 당시 미국과 유럽에서 유행했던 신표현주의적 경향의 작업이나 토속적 느낌이 다분한 작품이 다수 선정되었으며, 정치적인 성격이 강하게 드러난 작품은 이스마엘 프리헤리오(Ismael Frigerio)의 작업이 유일했다. 하지만 동시대의 많은 치카노, 라티노 작가들은 정치사회적 표현이 강한 작업을 해왔고, 민권운동을 경험하고 당시 미국의 대학과 문화관련 기관에서 서서히 부상하고 있었던 치카노, 라티노 비평가들은 이러한 점이야말로 그들 미술의 핵심적인 특성이라 간주하고 있었다. 따라서 이 전시는 주류 미술관의 두 백인 큐레이터들에 의한 제1세계의 유타주의적 정치학의 시도로 읽혀질 수밖에 없었을 것이다.

전시 제목에 등장하는 ‘히스패닉’도 논란의 여지가 다분했다. 히스패닉이라는 단어는 Hispania라는 스페인의 옛 국명에서 유래했으며 스페인어와 관련된 인구를 지칭하는 의미로 사용된다. 미국정부가 1980년 인구조사 시, 급증하는 라틴아메리카계 인구를 지칭하는 행정적인 용어로 사용하기 시작하면서 급속도로 확산되었던 용어이다. 하지만 여러 라티노 학자들에 의해 그 한계와 문제점이 지적되고 있었다.²¹⁾ 우선 라틴아메리카 출신의 미국인들을 모두 포괄해내기엔 한계가 있다. 라티노 인구의 90%가 스페인어를 사용한다 하더라도 포르투갈어(브라질계), 프랑스어, 그 외에도 여러 원주민어를 구사하는 인구도 있고, 이주자들의 자손들 사이에서는 이중언어나 영어를 주언어로 사용하는 사례가 증가하고 있었다.²²⁾ 또한 언어라는 범주로 인종적, 민족적 다양성과 복합성을 지워 동질화시키며, 그 무엇보다 스페인의 식민지 전통을 강하게 의식하게 한다는 것이 문제였다. 반면 일상생활에서 스페인어를 암시하는 단어로 인물이나 공동체를 지칭할 때, 이는 영어구사능력의

21) 1980년대 말부터 제기된 ‘히스패닉’ 용어 사용에 대한 비판을 수용해 2000년 인구조사에서는 ‘히스패닉 또는 라티노(Hispanic or Latino origin)’로 규정하고 있다 (Humes *et al.* 2010). ‘히스패닉’과 ‘라티노’ 용어에 대한 간략한 역사와 논점을 위해서는 칼데론의 논문(Calderon 1992)과 이성훈의 논문(2002)을 참조할 것.

22) 예를 들어 미국에서 태어난 2세대의 경우 스페인어보다 영어를 더 사용하는 추세이다(헌팅턴 2004, 286-287).

열등함, 직업윤리의 부족과 같은 오랜 차별적 편견의 역사를 연상시키기도 했다.

1980년대 후반 행동주의자들이나 몇몇 학자들은 자신들의 정체성을 스스로 재규정하자는 시도로 히스패닉이란 용어의 폐기를 주장하고 대신 ‘라티노’라는 단어의 사용을 촉구하기 시작한다(Cockcroft 1993, 192). 이에 발맞춰 미술계에서도 1989년 미시간 주의 앤아버에서 개최된 ‘히스패닉과 미술(Hispanics and the Arts)’ 워크숍에서 “스스로의 이름을 붙이는 행위가 자율권을 행사하기 위한 하나의 발걸음”이라 선언하고 ‘라티노’라 부를 것을 결의한다(Herrera 65).

하지만 문제는 이 역시 모든 라틴아메리카계 주민이 라티노라는 말을 선호하는 것은 아니라는 점이다. 히스패닉이나 라티노라는 범주로 묶이는 데 가장 저항이 심했던 그룹은 치카노와 푸에르토리코계였다. 비자발적인 조치(전쟁, 영토 귀속)를 통해 미국인이 된 그들을 이윤을 좇아 스스로 국경을 넘는 동시대의 다른 라틴아메리카계 이민자들과 같이 분류함으로써 외국인으로 폄하하려는 시도로 바라보기도 했다.²³⁾ 하지만 히스패닉은 ‘치카나’나 ‘라티나’처럼 여성명사를 따로 써 구분할 필요가 없어 성차별적 메타포가 없고 인종차별의 역사에 대한 연상도 상대적으로 덜 일으킨다는 장점이 있다. 한편 아프리카계 미국인(African-American), 아시아계 미국인(Asian-American)처럼 히스패닉계 미국인(Hispanic-American)으로 하이픈화 된 정체성을 표현할 수 있어 호칭 통일에 편리하다는 지적도 있다. 일반적으로 인구조사 등 행정적, 정치적 편이나 문화행사의 조직 등을 위해 큰 단위로 통칭되어야 할 필요 시, 현재의 추세는 보수주의 성향이 강한 계층이나 텍사스 주의 후손, 마이애미의 쿠바계 백인 이민자들은 히스패닉이라는 용어를 더 선호하며, 미국의 인구조사에서는 두 용어를 모두 사용한다. 미술계에서는 ‘라

23) 1846년에서 1848년까지 멕시코-미국 전쟁의 결과로 캘리포니아, 네바다, 유타, 콜로라도, 뉴, 애리조나, 와이오밍 주의 일부를 획득하였고 텍사스 소유를 둘러싼 분쟁이 마무리 되었다. 푸에르토리코는 1898년 미서 전쟁에서 스페인이 패전함으로써 미국에 귀속되었으며 1917년 행정조직상 미국에 통합되고 시민권 소유가 허용되었다.

티노' 사용이 단연 두드러진다.

4. <치카노 아트: 저항과 확인>: 자기-규정의 미술전시

치카노, 푸에르토리코, 쿠바 출신의 큐레이터와 비평가 사이에서는 큐레이터쉽, 미술품의 선정, '히스패닉'이라는 용어의 확산 등과 관련된 이러한 '외부적' 혹은 '위에서 아래로'의 규정에 대항하여 직접 전시를 개최해야 한다는 각성이 일고 있었다. 이러한 물꼬를 튼 대표적으로 작업으로 <히스패닉 미술>전에 대한 치카노 미술계의 대안 전시라 할 수 있는 <치카노 미술: 저항과 확인(Chicano Art: Resistance and Affirmation), 1965-85>(CARA)이 열리게 된다. 1990년 UCLA의 화이트아트갤러리(Wight Art Gallery)에서 사파타(Zapata), 프리다 칼로를 비롯하여 로우라이더, 농장노동자조합(UFW), 치카노 고딕, 혼종성에 이르기까지 다양한 문화적 소재와 주제를 망라한 90명의 150여점의 작품이 전시되었다. 전시조직을 위해 토마스 이바라 프라우스토, 쉬프라 골드만, 마르코스 산체스 플라킬리노(Marcos Sanchez-Tranquilino), 데이비드 마시엘(David R. Maciel), 해리 감보아(Harry Gamboa), 아말리아 메사 베인스 등 치카노 혹은 라티노계 선도 학자와 비평가, 미술가로 구성된 총 50명의 위원회가 결성되었으며, UCLA의 여러 학과와 위원회가 참여했다(Goldman 1991). 이 모두의 노력으로 9편의 논문이 실린 도록이 출간되며, 덴버 미술관, 샌안토니오 미술관, 시티 근대미술관 등 총 9 곳의 미술관에서 순회 전시를 갖는다. 이 전시는 치카노 민권운동과 미술과의 관계를 질문하면서 최초로 치카노 미술을 대대적으로 정리하고 역사화한 전시였으며, 현재도 이 전시의 준말인 CARA가 다문화 또는 라티노 미술 담론에서 빈번히 거론되고 있을 정도로 치카노/라티노 미술전시의 향방에 큰 영향을 미쳤던 전시였다.²⁴⁾

24) 1987년 라미레스가 기획한 <푸에르토리코 회화(Puerto Rican Painting: Between Past and Present)>가 뉴욕의 Museo del Barrio에서 열렸다. 미국에 거의 알려지지 않았었던 푸에르토리코 미술가들의 주요 회고전이었다. 또한 1987년 쿠바계 미술인들이 기획한 망명 작가들의 전시로서 럽거스 대학과 마이아미 대학 미술관이

이 전시는 “치카노 운동의 정치적 모델의 영향을 받은 활동”이라 스스로를 규정했다(Goldman 1991, 31). 치카노 운동은 이미 역사적 사건으로 기록되었지만 현재에도 직간접적으로 그 운동이 계속되고 있음을 강조하며 이 전시도 그 연속선상에 있다는 것이다. 문화자결의 원칙을 강조하면서 주류 미술계에서 배제되어왔던 사회정치적 경향이 강했던 미술을 부각시켰으며, 작품과 도록에 실릴 글들을 공동체가 직접 선정하고 집필했다. 실제 전시장에서 마주하게 되는 첫 작품인 까를로스 꼬르테스 꼬요꾸이까틀(Carlos Cortez Koyokuikatl)의 목판화에는 선언서를 들고 있는 리카르도 마곤(Ricardo Magón, 멕시코의 아나키스트이자 멕시코 혁명의 도화선이 되었던 주요인물 중 한 명)의 모습이 새겨져 있는데, 그 선언서에는 “예술을 위한 예술이라는 입장은 터무니없는 것이다(Ese ‘Del Arte por el arte mismo’ es un absurdo)”라는 글귀가 포함되어 있다. 이 전시가 사회, 정치, 경제로부터의 독립을 외치며 미술의 순수성을 주장하곤 했던 기존의 주류 미술관 이데올로기를 강력히 비판하며 대안적 패러다임을 제시하고 있음을 상징한다 할 수 있다. 이러한 의미에서 알리시아 가스빠르 데 알바(Alicia Gaspar de Alba)는 치카노 공동체가 그 자신을 하위문화(subculture)가 아니라 주류 기관의 배제적이고 동질화하려는 실행에 반(反)하여 새롭게 보여주느/보이는 “알터 네이티브(alter-Native, 대안원주민)” 전시라 일컫는다(Gaspar de Alba 1998, 7).²⁵⁾

하지만 미술의 의미가 정치사회적 의미로 귀속되는 현상과 공동체 내부가 규정하는 공동체성 등의 개념에는 의문이 제기될 수 있다. 대항 미학의 논리가 결국 백색/유색, 형식적 또는 유미주의적/사회정치적, 엘리트/노동자 또는 농민의 후예 등의 이분법적 세계관에 입각하고 있기 때문이다. 물론 미술가나 전시도록에 실린 평문들은 치카노 미술의 다양한 층위와 혼종성을 강

조직한 <쿠바 바깥에서(Outside Cuba/Fuera de Cuba)>가 있다. 이는 뉴욕에서 최초로 열린 동시대 쿠바계 미국 미술전이라 할 수 있다(Cockcroft 1993, 194).

25) Gaspar de Alba의 책 *Chicano Art: Inside/Outside the Master's House Cultural Politics and the CARA Exhibition*은 CARA 전시의 의미를 진단하면서, 치카노 미술 뿐 아니라 치카노 대중문화, 주류 문화정책 등에 대한 폭넓은 비평적 고찰을 시도했다.

조한 정체성을 논하고 있지만, 치카노 공동체의 내부와 외부(주류 미술계 혹은 백인중심주의)를 가르는 경계는 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)가 말하는 ‘공동체에 대한 절대적 내재성’을 상정하고 있다고 볼 수 있다.²⁶⁾ 공동체 외부에 놓여있는 백인 전시기획자와 내부의 기획자를 대치시키고 ‘치카노 공동체를 위한 공동체에 의한’을 강조하는 논리는 타자와 자아 사이의 확실한 경계를 전제로 하고 있다. 하지만 그럼에도 불구하고 장기간 지속되어왔던 주류미술계의 문화적 타자화의 역사에 맞서기 위해서 공동체 의식과 문화적 자결, 반(反)주류를 강조하는 대안적 방식 등을 강조하는 과정은 재현의 권리가 우선했던 소수자 그룹의 초창기 미술전으로서는 필수불가결한 단계였을 것이다.

IV. 1990년대 이후-나아가면서

1980년대 말과 1990년대 초 교육계에 이어 정치, 문화, 사회 전반에 걸쳐 다문화주의 논쟁이 불붙게 되고 문화식민주의와 서구중심적인 세계화에 대한 비판이 거세진다. 이에 따라 미국의 제도권 미술계도 전환의 필요성을 인식하게 된다. 기존의 소수자 그룹으로 1980년대 후반 미술전시회에서 대거 부각된 그룹은 라틴아메리카계였으며, 이는 미국의 주요 문화 스폰서였던 대기업들과 정부의 후원으로 열린 새로운 주제의 블록버스터 전시로 눈길을 모았다. 그동안 소외되었던 문화적 정체성을 주류미술계에서 재현하기 시작했다. 이는 소수자 문화의 가시화라는 측면에서 그 의미가 매우 컸으나, 이 전시들은 여전히 ‘라티노’, ‘치카노’, ‘히스패닉’이라는 독립적인 범주아래

26) 낭시는 내재성이란 개인적 ‘주체’ 또는 집단, 국가라는 ‘주체’를 강조하는 근대적 사유에서 강조된 것이며, ‘공동체’란 그 ‘주체들’ 사이의 ‘무엇’을 위한 ‘연합’을 상정하며 한 공동체를 다른 공동체 또는 외부와 구별하게 만든다고 말한다. 하지만 애초에 우리는 공동체를 이루어낼 수 없으며 건축이나 미술, 그리고 담론들이 결코 공동체의 실존을 담고 있지 않다고 강조한다. 연합으로서의 공동을 소유하는 공동체란 애초에 없기 때문이다(장-뤽 낭시 2010, 23-24).

열렸던 분리주의적 전시라는 한계를 지니고 있었다. 반면 여전히 주요 현대 미술전에서 라티노 미술가의 참가는 저조한 상태였다.

하지만 곧 1990년대 초에 이르면 분리주의적 제시에 대한 극복으로 소수자의 문화를 주류문화와 평등하게 반영해야한다는 다문화주의적 원칙이 강조된다. 그러한 경향의 최초의 전시는 <1980년대 결산(The Decade Show)>(1990)을 들 수 있으며, 미국 전역에서 ‘문화적 다양성’을 반영한 전시구성을 확산시키는 전환기적인 전시로는 1993년 휘트니 비엔날레를 들 수 있다.²⁷⁾ 참여했던 전시기획자나 이론가, 미술가들은 단일하고 고정된 시각의 문화적 정체성 개념을 해체하고 의문을 제기하고 있었다. 그럼에도 불구하고, 미국인들이 아프리카계, 라틴아메리카계 혹은 라티노, 아시아계, 원주민계 등으로 분류되는 새로운 인구 범주화 현상과 맞물려 이러한 전시를 접하는 관객들 역시 각 소수자의 미술을 그룹별로 일반화시켜 이해하는 다문화주의의 초기적 병폐를 드러내기도 했다.

한편 공동체별로 꾸려진 분리주의적 전시 형태도 더욱 활발히 그리고 다양한 양태로 발전한다. 1990년대 초까지는 라틴아메리카, 치카노, 라티노라는 이름으로 열렸던 전시가 대부분이었던데 반해, 그 이후로는 미국의 페루인, 엘살바도르, 칠레 공동체 등에 이르기까지 각 공동체별로 더욱더 다양한 문화행사와 미술전시회가 열리고 있다. 1990년대 중반까지 라티노 중에서 최다수는 멕시코 출신이었으며, 그 다음으로 쿠바와 푸에르토리코 출신이 뒤를 잇고 있었다. 하지만 그 이후 라틴아메리카계의 1/4이 이 세 그룹에 해당하지 않는 중앙아메리카, 남미, 도미니카 공화국에서 이주해오고 있다(이은아 2008, 14). 중미와 남미지역의 심각한 경기 침체와 불안한 정치체제를 피해 대거 미국으로 유입한 이 ‘새로운(new)’ 라티노 그룹은 기존의 라티노 인구 구성에 변화를 가져오고 있으며, 이러한 그룹 출신의 미술가 역시 다양한 문화적 경험과 충돌에 관해 질문하는 작업을 통해 점차 가시화되기 시작

27) 이 두 전시를 둘러싼 다문화주의 정책과 담론에 대해서는 김진아(2005)의 논문을 참조할 것.

하고 있다.

사회적 관심사와 문화적 정체성을 스스로 규정하고자 했던 새로운 라벨링 ‘치카노’나 ‘라티노’라는 말의 적합성 뿐 아니라, ‘치카노 미술’, ‘라티노 미술’이라는 규정이 과연 미술에서 유효한 범주인가에 대한 질문은 여전히 남아있고 계속될 것이다. 이는 ‘라티노’라는 지칭이 함유한 단일화, 동질화의 문제와 함께하는 질문일 것이며, 민족성이 미술비평을 위한 핵심적 혹은 일차적 범주인가라는 문제로도 연결된다. 이는 문화적 정체성만으로는 규정될 수 없는 미술의 모호한 특질들을 지워버리면서 민족 또는 대륙 중심적 범주 아래 미술의 다른 요소들에 대한 논의를 종속시킬 수 있는 위험을 안고 있다. 하지만 이러한 동질화 현상이나 수렴에 대항하여 단일성/다양성, 라틴아메리카/미국, 집단/개인, 미술의 형식/내용 등의 사이에서 끊임없이 긴장을 이루어내며 움직여가는 역동적인 공간 역시 편의상 ‘라티노’라는 이름으로 아울러 볼 수 있는 미술 현상일 것이다.

참고문헌

- 김연진(2012), 「미국 내 라티노 이민의 이미지와 라티노 위협론-멕시코 이민을 중심으로」, 서양사론, 112, pp. 36-67.
- 김진아(2005), 「‘용광로’에서 ‘다문화주의’로-20세기 말 미국 문화의 정체성 재규정과 미술 전시회들(1988-1993)」, 현대미술사연구, 18, pp. 7-39.
- _____(2006), 「20세기 후반 미국 미술의 후원과 대기업들: 한스 하케(Hans Haacke)의 작품을 중심으로」, 미국사연구, 24, pp. 55-58.
- _____(2008), 「자생적 공공미술의 출범: 치카노 벽화운동 (1968-1975)」, 미술사학, 22, pp. 355-382.
- 김현균 · 이성훈(2007), 「라틴아메리카 문화연구의 쟁점과 동향」, 이베로아메리카연구, 18, pp. 105-124.
- 이성훈(2002), 「히스패닉, 라틴아메리카니즘 그리고 이주자 문학」, 실천문학, 63, pp. 333-348.

- 이은아(2008), 「새로운 라티노의 부상과 그 의미」, *트랜스라틴*, 4, pp. 10-20,
<http://translatin.snu.ac.kr/translatin/0811/pdf/Trans08110402.pdf>.
- 새뮤얼 헌팅턴(2004), 『미국』, 형선호 옮김, 김영사.
- 장-뤽 낭시(2010), 『무위의 공동체(La Communauté Désœuvrée, 1986)』, 박준상
 옮김, 인간사랑.
- Arthurs, Alberta(2000), “Making Change: Museums and Public Life,” Gigi
 Bradford *et al.*(eds.), *The Politics of Culture: Policy Perspectives for
 Individuals, Institutions, and Communities*, New York: The New Press,
 pp. 208-217.
- Beardsley, John and Jane Livingston(1987), *Hispanic Art in the United States:
 Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, with an essay by Octavio
 Paz, Houston: Museum of Fine Arts; New York: Abbeville Press.
- Calderon, Jose(1992), “‘Hispanic’ and ‘Latino’: The Viability of Categories for
 Panethnic Unity,” *Latin American Perspectives*, Vol. 19, No. 4, pp. 37-44.
- Cockcroft, Eva Sperling(1993), “From Barrio to Mainstream: The Panorama of
 Latino Art,” Francisco Lomeli(ed.), *Handbook of Hispanic Cultures in the
 United States: Literature and Art*, Houston: Arte Público Press, pp. 192-
 217.
- Day, Holliday T. and Hollister Sturges(1987), *Art of the Fantastic: Latin
 America, 1920-1987*, Exh. cat. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art.
- Diaz, David R.(2005), *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American
 Cities*, New York; Routledge Taylor & Francis Group.
- Feagin, Susan and Patrick Maynard(eds.)(1993), *Latin American Artists of the
 Twentieth Century*, Exh. cat. New York: Museum of Modern Art,
 distributed by H.N. Abrams.
- Gaspar de Alba, Alicia(1998), *Chicano Art Inside/Outside the Master’s House:
 Cultural Politics and the CARA Exhibition*, Austin: The University of
 Texas Press.
- Goldman, Shifra M. *et al.*(1991), *Chicano Art: Resistance and Affirmation,
 1965-1985*, Exh. cat. Los Angeles: Wight Art Gallery, UCLA.
- Goldman, Shifra M.(1999), “Latin American Arts’ U.S. Explosion: Looking a
 Gift Horse in the Mouth,” *New Art Examiner*, Vol. 17, No. 4, pp. 25-29.

- Herrera, Olga U.(2008), *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*, Institute for Latino Studies; University of Notre Dame. <http://latinostudies.nd.edu/midlad/HeritageWeb.pdf>.
- Humes, Karen *et al.*(2010), "Overview of Race and Hispanic Origin: 2010," <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-02.pdf>.
- Hurlburt, Laurance P.(1989), *The Mexican Muralist in the United States*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.
- Karp, Ivan(1997), "How Museums Define Other Culture," in Susan Feagin and Patrick Maynard(eds.), *Aesthetics*, London: Oxford University Press, pp. 148-153.
- MacDonald, Ian(ed.)(1999), *Free Trade: Risks & Rewards*, Montreal & Kingston; London; Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- MacDonald, Victoria-María(2001), "Hispanic, Latino, Chicano, or 'Other'?: Deconstructing the Relationship between Historians and Hispanic-American Educational History," *History of Education Quarterly*, Vol. 41, No. 3, pp. 365-413.
- Mosquera, Gerardo(ed.)(1996), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Noriega, Chon(2010), "Your Art Disgusts Me: Early Asco 1971-75," *East of Borneo*, November 18, <http://www.eastofborneo.org/articles/your-art-disgusts-me-early-asco-1971-75>.
- Pagel, Angelika(1994), "Review of *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*," *Weber: The Contemporary West*, 11. 2, <http://weberstudies.weber.edu/archive/archive%20B%20Vol.%2011-16.1/Vol.%2011.2/11.2%20bookreviews.htm>.
- Penaloza, Lisa N.(1994), "Atravesando Fronteras/Border Crossing: A Critical Ethnographic Exploration of the Consumer Acculturation of Mexican Immigrants," *Journal of Consumer Research*, Vol. 21, No. 2, pp. 32-54.
- Ramírez, Mari Carmen(1992), "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art," *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, pp. 60-68.
- Ramírez, Mari Carmen, Tomas Ybarra-Frausto, Hector Oleaed(eds.)(1992),

- Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, Vol. 1, Houston: The Museum of Fine Arts Houston.
- Rosenberg, Alex J.(2002), "An Inside Look at Cuban Art," *Cchubb Collectors*, April 1, <http://www.chubbcollectors.com/Vacnews/index.jsp?form=2&ArticleId=69>.
- Sorell, Victor, and Gilberto Cárdenas(2008), "Forwards," in Olga Herrera, *Toward the Preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*, Institute for Latino Studies: University of Notre Dame, <http://latinostudies.nd.edu/midlad/HeritageWeb.pdf>.
- Sullivan, Edward J.(1988), "Art of the Fantastic," *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, pp. 376-379.
- Tienda, Marta and Faith Mitchell(eds.)(2006), *Hispanics and the Future of America*, National Research Council of the National Academies, The National Academies Press.
- Timpano, Nathan J.(2007), "Translating Vanguardia: Wilfredo Lam, Transculturation, and the Crux of Ant-gardism," *Rutgers Art Review*, Vol. 23, pp. 48-67.
- Ybarra-Frausto, Tomás(1990), "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art," Ivan Karp and Steven Lavine(eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC: Smithsonian Institution Press, pp. 128-150.
- Wallis, Brian(1991), "Selling Nations," *Art in America*, Vol. 79, No. 9, pp. 84-91.
- Wilson, William(1990), "Festival '90: Art Review: L.A. Festival: Chicano Show Mixes Advocacy, Aesthetics," *Los Angeles Times*, September 12, http://articles.latimes.com/1990-09-12/entertainment/ca-112_1_chicano-art.
- "Latin American Art Today," *IN*, <http://in-lan.com/2008/08/latin-american-art-today-3/?lang=en>.
- "Matta," [http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Matta%20\(Roberto%20Sebasti%C3%A1n%20Matta%20Echaurren\)&page=1&f=Name&cr=1](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Matta%20(Roberto%20Sebasti%C3%A1n%20Matta%20Echaurren)&page=1&f=Name&cr=1).

“U.S.,” Immigration Since 1965,” <http://www.history.com/topics/us-immigration-since-1965>.

김진아

전남대학교 문화전문대학원
jkart@jnu.ac.kr

논문투고일: 2012년 11월 11일
심사완료일: 2012년 12월 10일
게재확정일: 2012년 12월 12일

Trends and Issues of Latino/Latin American Art Exhibitions at the End of the Twentieth Century in the US

Jina Kim

Chonnam National University

Kim, Jina (2012), Trends and issues of Latino/Latin American art exhibitions at the end of the twentieth century in the US.

Abstract Over the past 25 years, Latin American art has grown immensely in the United States. This paper examines the status and conditions around the exhibitions particularly dedicated to “Latin American” or “Latino” art in museum exhibitions. This paper then briefly introduces the history of Latin American art exhibitions in the early and mid-twentieth century, when no visible Latino or Chicano art exhibitions were found. The focus then shifts more towards the explosion of Latin American/Latino art exhibitions held between the late 1980s and the early 1990s. During this period, Chicano and Latino art exhibitions were systematically organized and presented for the first time in major art venues. What were the driving forces of such a dramatic change? With increasing social, economic, and political power, Latinos were expected to become a major component of the American social and cultural fabric in the near future. This paper further examines four important exhibitions that raised several issues such as the use of the terms “Hispanic” and “Latino,” the European curatorship, the debate between the formalist and the socialist, the notion of the exotic, and the self-defining culture. This is a very productive moment, in which the previous representations of “others” and their cultures were made highly problematic by deconstructing/reconstructing the tissue of American art under the rubric of multiculturalism. However, some questions still remain: the nature of multicultural politics in the art exhibition, the criteria of art classified by ethnicity, and the contesting paradigms of identity as “Latinos/Latinas.”

Key words Chicano art, Exhibition, Latin American art, Latino art, Multiculturalism