

중남미 바로크 예술

- 건축을 중심으로 -

신정환(한국외대 강사)

글의 순서

- I. 들어가는 말: 바로크 정신과 현재성
- II. 바로크 시대
- III. 바로크 건축의 특성
- IV. 중남미 바로크 건축의 양상
- V. 맺음말

I. 들어가는 말: 바로크 정신과 현재성

예술사조에서 바로크는 르네상스와 로코코 사이에 위치한 17세기의 유럽 사조이다. 18세기에 신고전주의가 득세하면서 바로크는 그 것이 가지고 있는 과장미, 기괴미, 파격미, 그리고 무질서의 경향 때문에 서구예술사에서 줄곧 무시되어 왔다. 그러나 20세기에 들어서 아방가르드 운동과 더불어 바로크 예술은 본격적으로 재평가되기 시작하였으며 근대 예술의 개막이었다고 인정되기에 이르렀다. 바로크의 재평가에 큰 역할을 한 미학자 하인리히 웨플린(Heinrich Wölfflin)은 균형, 질서, 명증성 등의 특징을 가진 고전주의와 불균형, 무질서, 애매모호함 등의 특징을 가진 바로크를 문학과 예술사의 2대 축이라고 간주하고 있다(1985: 40-43). 스페인의 미학자 에우헤니

오 도르스(Eugenio d'Ors)는 더 나아가 모든 예술을 고전주의와 바로크로 양분하고 동서고금을 통틀어 불교예술을 포함한 22개의 바로크 양식이 지구상에 명멸해 왔다고 주장한다(1993: 63-96). 이들의 견해에 따르면 시공을 초월한 바로크 개념의 성립이 가능하며 중남미의 바로크 미학에 대한 이 글의 논의에도 기반을 제공한다.

많은 역사가들은 콜럼버스의 도착이래 아메리카의 현실과 역사는 본질적으로 바로크적이었으며 현대 예술의 뿌리가 되고 있다고 주장한다. 따라서 그들은 아메리카에서의 바로크 논의가 이 대륙의 진정한 문학과 예술사를 쓰는 것을 의미한다고 단언한다. 더 나아가 기예르모 디아스 빨라하(Guillermo Díaz Plaja) 같은 스페인 비평가는 아메리카의 자연과 정신이 선협적으로 바로크적이라 주장하며, 쿠바 작가들인 알레호 까르펜티에르(Alejo Carpentier)와 레사마 리마(Lezama Lima)는 엣살꼬아뜰 조각, 나우아뜰 시, 『뽀뽀 부』나 칠람 발람(Chilam Balam)의 책에 나타나는 우주관, 그리고 현대 소설에 이르기까지 아메리카 예술은 항상 바로크적이었으며 현 중남미 소설가들에게 가장 합법적인 문체 역시 바로크라고 규정한다. 중남미는 예술사적으로 보아 콜럼버스의 아메리카 대륙 도착 이전부터 고유한 바로크적 문화가 자생적으로 꽂피고 있었으며 이것이 스페인에서 도래한 바로크 양식과 결합하여 고전주의와 고딕 양식이 생략된 채 한층 풍부한 예술을 산출하게 되었다는 것이다(Carpentier, 1984: 27). 한편 디아스 빨라하는 불균형, 모순성, 인종간의 겹침, 관능성 등을 전형적인 바로크적 요소로 간주하고 있으며 옥따비오 빠스는 아메리카의 광대한 지리, 환상적인 동물계와 현란한 식물계 그리고 고대 문명의 풍습과 제도 자체가 바로크와 잘 어울리는 본성을 가지고 있다고 말한다.

앞서 본 바로크의 두 범주, 즉 17세기 특유의 미학으로 보는 것과 시공을 초월한 예술사적 항수로 보는 입장 외에 제 3의 범주를 들라면 그것은 바로크를 건축사에 고유한 양식으로 국한시키는 것이다. 이에 따르면 바로크 양식은 이태리의 베르니니(Bernini), 보로미니(Borromini), 피에트로 다 코르то나(Pietro da Cortona) 그리고 구아리니(Guarini) 등 전성기 바로크 건축가들과 츄리제라 등의 후기 바

로크 건축가들, 그리고 그들의 영향을 받은 후대 작품들로 한정될 수 있다(다사스, 2000: 24).

비록 이 3 범주들이 양립될 수는 없지만 상호영향을 끼치지 않는 것은 아니다. 이 글에서는 각각의 범주에서 논의를 위해 필요한 것을 부분적으로 수용하면서 절충적인 입장을 가지고자 한다. 즉 생태적인 중남미의 바로크는 유럽에서 도래한 예술사조로서의 바로크와 조우하여 어떤 결과를 놓았으며 유럽의 그것과 어떤 변별점을 보이고 있는가? 그리고 그것을 놓은 시대정신은 어떤 것이었는가를 건축예술을 중심으로 살펴보는 것이 이 글의 목적이다. 건축을 중심으로 바로크 예술을 살펴보고자 하는 것은, 이 장르가 당대의 여러 예술장르들 위에 군림하는 종합예술로서 바로크 정신을 가장 잘 구현하고 있고, 동시에 당대의 정치·경제·사회적 역학관계가 가장 잘 반영되고 있는 산물이라는 점에 그 이유가 있다.

Ⅱ. 바로크 시대

1. 스페인 바로크: 반종교개혁의 예술

17세기의 유럽은 르네상스 시대의 고전적 자신감과 낙관론이 사라지고 옛 가치관의 단절과 몰락이 두드러지는 시대이다. 특히 그 중에서도 스페인은 사회 전반적으로 그 쇠퇴의 징조가 가장 부각되는 나라였는데 이를 여러 측면으로 나누어 설명해 보면, 유럽 내에서 군사적, 정치적 주도권의 상실로 인한 몰락, 당시 형성되던 자본주의 경제체제론의 전환에 실패하여 내적 경제 기반과 국제경쟁력을 상실한 경제적 몰락, 인본주의 철학과 종교개혁으로 인한 신앙 구심체의 와해, 코페르니쿠스와 케플러의 천문학적 발견에 의한 구 세계관의 붕괴, 위에서 살펴본 요인들에 의한 옛 가치관의 붕괴와 허위와 가식의 만연 등 5가지로 요약할 수 있다. 명예, 신앙 등의 전통적 가치관의 상실과 의식의 공황을 겪는 이 위기의 시대를 한마디로 표현하

라면 그것은 환멸(desengaño)이었으며, 이는 스페인 바로크 예술의 가장 큰 테마가 되어 왔다(신정환, 1999: 218).

특히 종교적으로 살펴볼 때 바로크 시대는 16세기에 몰아친 종교 개혁의 결과 통일된 그리스도교 세계가 사분오열된 후 종교적 판도가 새롭게 재조정되는 시기이다. 이제 신구교간의 피비린내나는 전쟁은 어느 정도 끝나고 각기 자기 영역에서 그런대로 안정을 꾀하였다. 1540년 이냐시오 로욜라가 창설한 예수회와 그 시기에 개최된 트리엔트 공의회는 남아있는 가톨릭 세계를 보호하고자 했던 반종교 개혁의 두 축이라 할 수 있다. 이 때문에 베르너 바이스바하를 비롯한 많은 비평가들은 바로크를 “반종교개혁의 예술” 혹은 “예수회의 예술”이라 간주한다(Weisbach, 1942: 5). 즉 그것은 안또니오 마라발이 말하듯이 “이념적(정치적 혹은 종교적) 설복”의 예술이었던 것이다. 반종교개혁적 수단으로서의 바로크 예술이 예수회의 지도와 트리엔트 공의회의 규범에 따라 지향했던 점은 본질적으로 신자들의 신앙심을 북돋울 수 있는 교훈적이고 장대한 예술이었다.

따라서 스페인 바로크는 비록 지역에 따라 세부적인 상황은 다르지만 새로운 의식과 사회문화적 양태로서 17세기 유럽에 등장하는 근대성에 대한 저항이었다고 할 수 있다. 근대성이 17세기경 유럽에서 시작되어 점차 세계적으로 영향력을 확대하고 있는 사회생활이나 조직 양식을 일컫는다고 안소니 기든스(Anthony Giddens)가 말하고 있듯이, 여기서 말하는 근대란 사회·문화적 현상의 총체로서 제 분야에 걸쳐 사회의 질적 변화가 이루어지는 시기로 볼 수 있다(A. Giddens, 1992: 1). 이와 관련해 스페인 역사가인 안또니오 마라발은 이 시대의 근대성의 요소로서 봉건적 질서의 붕괴, 자본주의 경제의 발흥, 대도시의 발전, 국민국가의 출현, 가톨릭 교회의 쇠퇴, 이성주의 철학의 등장, 근대과학의 발전 등 7가지를 들고 있다(1975: 14-33).

2. 식민체제의 확립과 바로크

중남미에 대한 스페인 식민체제는 독점(monopolio)이라는 한 마디

로 요약할 수 있다. 유럽대륙에서 상업의 자유화, 이념적 도그마의 해체, 자연과학의 발전 등과 함께 근대적 변혁이 이루어지고 있을 때 근대성에 저항하던 스페인은 차취의 대상으로서 중남미를 더욱 옥죄기 위해 독점체제를 강화했다. 이는 행정 분야에서 인디아스 추기회의(Consejo de Indias), 상업 분야에서 세비야의 통상원(通商院, Casa de Contratación), 이데올로기 분야에서 가톨릭 교회라는 기구들에 의해 유지되었다. 본국의 독점체제는 문화 분야에도 적용되었다. 스페인 당국은 식민지가 원재료 이외에는 그 어떤 생산적 창조 행위도 해서는 안 된다는 원칙 하에 본국의 문화를 수출하였다. 이렇게 아메리카에 수입된 문화는 우선 식민지배를 이념적으로 정당화하고 더 나아가 정복된 주민들을 재교육하는 데에 최우선적인 목표를 두고 있었다(Acosta, 1984: 13).

식민체제가 자리잡으면서 수입된 문화가 당시 스페인의 지배 담론이었던 바로크였다. 바로크는 16세기 말부터 식민시대가 개막된 중남미 대륙의 공식 담론이 되었는데 이는 신대륙 내에서 유효하게 자리 잡은 최초의 서구적 미학양식이었다. 비록 스페인과 아메리카의 배경이 다르다고는 하지만 “뉴에바 에스파냐(Nueva España)” 혹은 “뉴에바 그라나다(Nueva Granada)”라는 지역 명칭에서 보듯이 신대륙에 자신의 분신을 만들려 했던 식민당국은 스페인에서와 마찬가지로 예술을 반종교개혁의 수단으로 이용하였다. 즉 아메리카의 바로크는 사회통합을 위해 노력했던 가톨릭 교회와 스페인 왕실의 이념적 도구로서 다민족·다인종 사회 전체에 교회가 부과한 종교적 이미지였다. 다시 말해 바로크는 제국주의와 종교가 식민체제를 공고히 하면서 결합된 정교일치의 산물이었던 것이다. 이런 의미에서 프랑스의 바로크 전문가인 빅토르 타피에 역시 바로크는 절대군주제와 가톨릭 교회를 기반으로 한 국가들의 정신을 대변한다고 말한다 (Bottineau, 1971: 8).

서구의 미학적 개념으로서 중남미 바로크는 뉴에바 에스파냐의 주교 겸 총독이었던 가르시아 게라(García Guerra)가 부임하면서 시작된다. 그리고 원주민 문명이 꽂피웠던 멕시코와 리마를 중심으로 16

세기 중반에 설치된 누에바 에스빠냐 부왕령(副王領, virreinato)과 페루 부왕령, 2축을 중심으로 활발히 전개되었다. 스페인 국왕의 분신이나 다름없었던 부왕들과 총독들(capitanes generales)은 본국의 절대군주에 못지 않은 화려하고 장대한 바로크식 궁정을 건설하였다. 또한 17세기 말이래 형성된 대토지 소유주들의 주문에 의해서도 식민지 바로크 건물들이 지어졌다. 따라서, 아뇰드 하우저의 지적처럼, 유럽에서 바로크 예술의 주체가 군주와 교회 그리고 부호(富豪) 등 3세력이 중심이 되었던 현상이 중남미에서도 거의 비슷하게 반복되고 있음을 알 수 있다(하우저, 1980: 191-230). 그러나 비록 바로크가 식민지 당국에 의해 정책적으로 부과된 미학이었음에도 불구하고 스페인과는 또 다른 양상으로 발전되면서 중남미 특유의 바로크 미학이 탄생하게 된다.¹⁾ 이 “다름”的 본질과 관련하여 중남미 역사가 보여주는 혼혈과정과 여기서 배태되는 소외의식은 중대한 시사점을 제공해 준다.

3. 혼혈과 바로크

아메리카 대륙에서의 바로크 예술의 존재를 인정하는 비평가들 중에서도 일부는 신대륙의 바로크가 스페인의 바로크를 배태해 낸 정신은 보지 못하고 그 형식만 모방한 피상적인 예술이라고 주장한다. 즉 스페인 바로크를 한 마디로 규정한다고 할 수 있는 “환멸”的 감정과는 다른 무엇인가가 아메리카의 현실을 지배한다는 것이다. 그

1) 신대륙의 바로크가 유럽의 바로크와 같으면서도 다른 양상을 보이게 되는 것은 정복자들의 눈에 비친 아메리카 자연의 생소함과도 깊은 관련을 가지고 있다. 즉 거칠고 웅혼한 아메리카의 자연은 유럽인들에게 경이로움을 주었으며 그들은 무엇 하나 이를 볼여겨 있지 않은 이 자연을 명명해야만 하는 필요성을 절실히 느끼고 있었다. 그것은 미지의 세계를 명명하는 작업으로서 알레호 까르멘띠에르의 평론집 제목처럼 “더듬고 차이를 밝혀내어(Tientos y diferencias)” 새 세계를 장악해 나가는 과정이었다. 이에 따라 콜럼버스의 일지로부터 다른 정복자들의 보고서에 이르기까지 중남미에서 태어난 최초의 문학은 이미 필연적으로 과장과 과식 그리고 환상이 뒤섞인 바로크 문체를 보여주고 있다. 다른 각도에서 보면 이러한 종류의 묘사 역시 신대륙에 대한 장악 음모를 깔고 있는 문화적 제국주의의 일환이라 할 수 있다.

렇다면 중남미의 바로크로 하여금 스페인의 것과는 다른 자신만의 목소리를 내도록 했던 요소는 무엇이었을까? 그것은 현실에서 벌어지는 역사적 사건들에 대해 느끼는 무력감과 이로부터 비롯되는 운명론 그리고 자기를 신으로부터 버림받았다는 고아의식이라고 할 수 있다.

그러나 이것이 두 대륙의 바로크를 상충되게 만드는 것은 아니다. 오히려 존재론적 갈등에서 출발하는 회의와 의심은 두 대륙의 시대 정신이 공유하는 공통분모가 될 것이다. 돈키호테로 대변되는 스페인의 바로크 인간이 중세와 근대의 문턱에서 어리둥절해 하고 있었다면 아메리카 인들은 일찍이 콜럼버스의 도착이래 정복자들에 유린되고 피가 섞이면서 의심과 놀라움 그리고 불안 속에서 자신의 정체성에 대한 물음을 던진다: “세계 내에서 나의 자리는 어디인가?”, “나는 누구에게 충성해야 하는가, 아버지의 나라에 혹은 어머니의 나라에?”, “누구에게 기도해야 하는가, 정복자의 신에게 혹은 선조들의 신에게?” 등등(푸엔페스, 1997: 239).

빠스를 비롯한 많은 지식인들은, 이러한 존재론적 전복을 야기한 중남미의 혼혈(mestizaje) 의식이 중남미 특유의 바로크 미학을 탄생시켰다고 말한다. 아메리카의 모든 것이 원래부터 바로크적이었다고 주장하는 까르멘띠에르 역시 아메리카는 혼혈과 공생(symbiosis)의 대륙이며 그것이 바로크를 낳고 있다고 말한다(Samaniego, 1974: 119).²⁾ 유럽의 백인, 아프리카의 혼인 혹은 인디오의 자식이라는 의식은 끄리오요(criollo) 정신을 낳았고 이는 그 자체로서 바로크 정신을 이룬다. 따라서 이 쿠바 작가는 바로크를 두려워 할 필요가 없다고 설득한다. 왜냐하면 그것은 친숙한 아메리카의 나무, 장작, 레파블로와 제단, 초상화, 심지어는 신고전주의에서 탄생한 “우리들의 예술(nuestro arte)”이기 때문이다.

까르멘띠에르의 말이 암시하듯이 혼혈은 비단 생물학적인 종의 차

2) 아마도 혼혈이란 모든 식민지에 부과된 운명인지도 모른다. 이와 관련해 조지 큐블러 George Kubler는 “식민지의 삶은 혼혈의 역사적 무대였다”고 말한다(Samaniego, 1974: 119).

원에서만 이루어진 것은 아니다. 그것은 모든 문화적 차원에서의 혼합이며, 광포하게 밀려드는 백인문화와 고대로 되돌아가려는 원주민주의에 동시 대응하면서 종합을 이루어낸 혼혈적 화해를 의미한다 (Stastny, 1974: 157). 다양한 문화간의 애증관계는 예술에서 형식의 “오르가즘”으로 폭발했고 이는 과도한 장식과 수식을 야기하면서 건축에까지 영향을 준다(Paladines, 1991: 116). 스타츠니는 혼혈 예술의 3 양태로 먼저 콜럼버스 이전 요소들의 잔류, 둘째 원주민 감수성의 격세유전적인 지속, 셋째 지역 특유의 동식물적 형상들이 장식적 문체에 이용되는 것 등을 꼽고 있다(Stastny, 162).

한편 메스띠소 의식은 앞서 보았듯이 필연적으로 아메리카에 고아의식 혹은 소외(marginalidad) 감정을 야기한다. 즉 메스띠소는 유럽인들보다 천성적으로 열등한 존재이며, 아메리카는 유럽의 변방으로 전락한 스페인의 식민지에 지나지 않는다는 이중 소외감을 가지게 된다. 그런데 이러한 소외감은 역설적으로 유럽 바로크의 본질인 “중심의 상실” 그리고 그 “빈 중심에 대한 두려움과 공포(horror vacui)”의 감정과 동일한 것이다. 그리고 중심을 메우려는 노력은 자연스럽게 보편성으로 합류하려는 예술적 열망으로 표출되는데 그 도구가 되는 것이 바로크 양식이었다.

III. 바로크 건축의 특성

1. 패러디

하우저의 말대로 바로크는 국가나 문화권에 따라 상이하게 등장하는 다양한 예술경향들을 포괄하고 있기 때문에 공통분모적인 특징을 추출해 낸다는 것은 거의 불가능한 일이다(Hauser, 1980: 191). 이는, 빌풀린이나 크로체(Croce)가 언급했듯이, 바로크 양식이 여타의 사조와는 달리 원형적인 모델 없이 발전하였으며 어떠한 일관적인 이론도 동반하지 않는 변칙적인 본질을 가지고 있다는 사실과도 관련이

있다. 정신사적 시각에서 본다면 이러한 바로크적 변덕은 17세기에 개막된 근대 시대에 접어든 인간들의 불안한 심성의 표현이 아닐까?

앞서 보았듯이 근대적 멘탈리티의 가장 큰 특징을 들라면 바로 세계의 불확실성에서 비롯되는 “의심”이 될 것이다. 중세의 낙원에서 추방된 근대인은 의심의 바다에 살면서 불확실하고 적대적인 세계 내의 고아가 된다. 돈키호테와 햅릿은 이성에 의해 세계를 해명할 수 있다고 믿었던 근대의 낙관주의를 풍자한 최초의 근대적 주인공이었다고 할 수 있다. 불확실한 현실 앞에 선 인간은 더 나아가 현실을 담아내지 못하는 관념화된 언어에 회의적 시선을 던지고 언어와 현실, 말과 사물의 거리를 인식케 된다. 미셸 푸코에 의하면 17세기에 언어와 세계와의 동질감이 소멸되면서 일어나는 이러한 말과 사물의 분리는 재현의 차원에서 무능한 언어에 대한 인식이며 따라서 동시에 언어가 현실로부터 독립하게 되는 중요한 계기가 되는데 그 것의 극적인 양태가 바로 패러디이다(신정환, 2000: 501). 패러디는 현실을 직접 반영하는 것이 아니라 과거 텍스트에 의지해 현실을 반영함으로써 그 텍스트의 관습화된 반응을 거부하고 기존 언어의 질서를 파괴하며 더 나아가 그 기호에 기반하고 있는 현실을 전복하는데 이는 문학뿐만 아니라 건축 장르에서도 잘 볼 수 있다.

건축에서도 바로크는 기본적으로 전통적인 구조를 받아들임과 동시에 기존의 양식을 변형시킨다. 즉 바로크 건축은 기둥, 아치(arco), 패사드(fachada), 벽면 장식(friso) 등에서 고전주의 양식을 전면적으로 거부하지 않으면서 그것을 좀더 환상적이고 주관적으로 변화시키는 것이다(Conti, 1980: 8). 대표적인 실례가 로마에서 보로미니나 구아리노 구아리니에 의해 즐겨 구사되었던 파도치는 벽면이다. 이는 소용돌이 무늬(voluta)와 함께 타원형의 구조에 입각한 것으로서 완전한 원이나 직선에 익숙해져 있던 고전주의자들의 비난의 대상이 되었다. 기둥들을 연결하는 아치 역시 과거의 반원형과는 달리 타원형을 취하였고, 창문틀 역시 직각이나 원형이 아니라 상부를 타원형으로 설계하였다.

기존의 양식을 변형시키면서 패러디 원칙에 충실한 바로크 원리는

이종혼합이 활발히 진행된 중남미에서도 마찬가지로 재연되었다. 식민시대 초기 대부분의 건축물은 유럽의 기술과 벽돌(adobe)이나 짚풀(paja)과 같은 아메리카 특유의 재료가 결합하여 이루어졌다. 이후 보다 웅장하고 고상한 건축물이 필요하게 되자 식민 당국자들은 본국에서 직접 건축가와 조각가들을 초빙하였다. 애초에 모든 것이 스페인의 복사판이었던 중남미에서 예술마저 많은 부분이 본국 예술의 복사 혹은 재창조에 지나지 않았고 창작의 자유가 제한되었던 것이 사실이다. 그러나 장대한 건축물을 짓는 과정에서 건축주들은 원주민들을 관객의 입장에만 놓지 않고 그들의 노동력을 빌리면서 장식을 조각하는 것을 허락하였고 그 내용은 그들의 취향이나 창의력에 맡겼다(Tapié, 1963: 127). 더 나아가 몰라토와 흑인을 포함한 일부 원주민들은 직접 건축이나 조각의 책임자가 되어 창조력을 발휘하였다. 이러한 재창조는 각 지역의 특유한 배경 하에 앞서 지적한 혼혈의 과정을 거쳐 각각 다른 양태로 전개되었다. 즉 이들은 유럽에서 온 소재와 방법을 자유롭게 변형시켜 새로운 형태의 바로크 건축을 만들어 냈던 것이다.

혼혈 건축의 정수이자 일찍이 바로크 건축 성향을 보여주는 정복시대의 대표적인 건축물로서 1531년에 지어진 멕시코의 산파 마리아 또난친뜰라(Santa María Tonantzintla) 성당을 들 수 있다. 이 성당은 이름에서부터 혼혈적인 성격을 알 수 있다. 즉 정복자의 여신인 산파 마리아와 인디오의 여신인 또난친뜰라가 한 이름 안에 들어가 있는데 당시 인디오 장인들은 성당을 지으면서 마리아 조각과 함께 옛신들을 기렸던 것이다. 뿐만 아니라 조각을 들여보면 그리스도교의 천사들은 인디오로, 악마는 스페인 사람들로 새겨 넣어 정복자들에 대한 노골적인 반감을 표시했고 소성당에는 열대지방 특유의 과일과 꽃들로 과도한 장식을 해 넣었다. 이렇게 스페인에 의해 아메리카에 도입된 모든 예술 양식은 유럽 양식을 기반으로 하면서도 토착문화와 혼합되고 변형되어 독특한 미학을 산출해 내면서 전형적인 바로크 미학을 보여주고 있는 것이다.

2. 역동성

바로크 시대에 도시정비가 완료된 로마 시내에서 가장 흔히 볼 수 있는 예술 형태는 분수이다. 물은 끊임없는 변형 속에 유동하면서 단 한 순간도 정지된 모습을 보이지 않고 생성의 과정에 참여하고 있기에 변신의 예술이라 할 수 있는 바로크에 적합한 소재가 된다. 이와 관련해 프랑스의 장 루세(Jean Rousset)는 바로크를 정의하기 위해 과시의 욕망을 가지고 있는 공작새와 더불어 변신의 명수인 키르케(circe)를 언급한다(1972). 앞서 보았듯이 바로크는 고전주의적인 안정, 균형 그리고 질서에 반대하고 끊임없는 역동성을 보여주고 있는 예술이다. 세계를 하나의 연극무대나 한 여름밤의 꿈으로 생각했던 바로크 인들에게 이것은 당연한 일인지도 모른다. 따라서 바로크 예술을 보면 그 자체로 안정된 세계가 아니라 마치 막 스쳐 지나가는 순간이나 장면처럼 역동성과 우연성 그리고 즉흥성을 볼 수 있다. 또한 인물들은 결코 정지되거나 조화로운 태도를 취하지 않고 그 동작으로 인해 불안정한 균형을 보여준다.

바로크 조각의 거장인 베르니니의 <아폴로와 다프네>나 <다윗>은 균형과 조화 그리고 안정감보다는 필름이 잠시 멈춘 듯한 순간의 모습을 포착해 놓았다. 같은 베르니니의 <페레사 성녀의 엑스타시>는 천사의 화살에 심장이 찔려 무아지경에 빠져있는 무방비 상태의 성녀의 모습을 순간 포착한 것인데 실제 옷자락과도 같이 부드러운 성녀와 천사의 옷이 명암대조를 이루면서 한층 더 역동성을 부여하고 있다. 건축 장르에서 이러한 운동성은 건물외벽의 요철 형태에서 볼 수 있는 굴곡진 커브와 파도 모양의 형태, 그리고 베드로 성당의 제대에서 보듯이 뒤틀어지고 장식적인 솔로몬식 기둥 등을 통해 잘 나타난다. 그런데 바로크 건축물에서 각각의 부분은 개성적인 움직임을 보여주지만 크게 보면 전체에 종속되어 있으며 끊임없이 변신하는 모습을 보여준다.

중남미 바로크 건축은 기본적인 구도에서 유럽의 바로크 건축과 유사한 역동성을 보여준다. 초기 바로크 건축의 가장 특징적인 징후

가 되었던 것은 솔로몬식의 뒤틀어진 기둥이었다. 예를 들어 이 기둥은 멕시코 대성당에서 이용되었고 이후 17세기에는 일반화되었는데 산파 폐레사 안티구아 수도원, 과달루뻬 성전(Santuario de Guadalupe) 등지에서 볼 수 있다. 한편 나병 환자였던 알레이자지뉴는 바로크 미학의 역동성을 전형적으로 형상화한 조각가로서 본명은 아르떼미오 프란시스코 리스보아(Artemio Francisco Lisboa, 1738-1814)이다. 그는 아시시의 성 프란시스코 성당의 파사드를 비롯해 미라스 제라이스에 있는 거의 모든 식민지시대 성당들에 바로크 양식의 걸작품들을 남겼다. 특히 콩고냐스 두 카푸 교회 입구에 조각한 12인의 예언자 석상은 고전주의의 안정성이나 조화와는 반대로 역동적인 구도를 가지고 있으며 신비스런 고뇌와 인간적 분노로 괴로워하는 예언자들을 만들어냈다.³⁾

3. 환상의 창출

바로크는 상대적으로 이성을 중시했던 르네상스에 비해 본능과 감각 그리고 환상에 호소하였다. 즉 그것은 보는 사람을 감탄시키고 매혹시키기 위한 예술이었다. 이것이 반종교개혁의 시대에 태어난 것은 결코 우연이 아니다. 가톨릭 교회는 이러한 예술을 통해 교회의 위대함을 과시하면서 신앙을 버린 자들을 회개시키거나, 혹은 적어도 아직 남아있는 신자들의 신앙만이라도 불잡아 놓으려고 했다. 이런 의미에서 아메리카의 원주민들에 대한 집단적인 복음화를 꾀하였던 스페인 당국자들에게 바로크 예술은 필수적인 요소가 되었던 것이다.

이러한 매혹의 수단으로서 가장 즐겨 쓰였던 수단이 화려한 장식

3) 한편 바로크는 역동성과 관련하여 의미론적으로 열린 형태를 지향한다. 즉 벨풀린이 지적했듯이 르네상스는 닫힌 형태임에 비해 바로크는 열린 형태로서 본질적으로 모든 완성된 형태에 대한 적대감을 가지고 있다. 이런 의미에서 장 루세는 바로크 작품은 작품과 창조를 동시에 뜻한다고 말한다. 바로크 건축에서 이러한 “열림”的 양상은 앞서 든 운동성 외에 관객들 스스로의 재구성이나 해석 또는 탈출을 기다리는 복잡(카오스, 미로) 구조에서도 잘 드러난다.

과 빛과 그림자의 유회, 즉 명암법(明暗法) 혹은 음영효과(陰影效果, claroscuro)였다. 명암법은 빛과 어둠을 동시에 표현하는 것인데 특히 그 빛이 자연광이라기보다는 예술가가 의도적으로 창출하는 인공광이라는 점에서 바로크의 주관주의가 돋보인다(Triadó, 1989: 67). 예를 들어 고전적 이상미를 거부했던 이태리의 바로크 화가, 미켈란젤로 다 카라바지오는 성서에 관한 그림을 그릴 경우, 그 상황에서 가장 주의해야 할 부분과 장면에 강한 빛을 조명하였고 비본질적인 사물과 인물들은 어두운 그늘 속에 희미하게 처리하곤 하였다(<엠마오에서의 저녁식사>, <성 마태오의 순교>). 카라바지오의 명암법은 벨라스케스나 렘브란트뿐만 아니라 당대의 모든 화가들의 그림에서 본격적으로 구사되었는데 그 주관성 때문에 평단의 혹평을 받기도 하였다.

바로크 건축에서도 빛을 이용한 새로운 시각적 효과를 추구하였다. 베르니니를 비롯한 바로크 장인들은 빛이 들어오게 채광창을 만들었고 새로운 광학기술에 대해 관심을 가졌다. 이 기법의 대표적인 예로는 뜰레도 대성당의 <뜨란스빠렌떼(Transparente)>와 베르니니의 베드로 사도 옥좌 조각을 들 수 있다. 그런데 건축에서 명암법에 의해 어두운 곳과 밝은 곳이 뚜렷이 구분되는 것은 시각적인 환상성을 만들어내면서 그 분위기를 극적으로 꾸며내는데, 즉 무대화(teatralidad)를 하는데 도움을 주었다(Conti, 14). 또한 베르니니에 의해 설계된 바티칸의 성 베드로 광장은 그 자체가 하나의 커다란 무대로서 순례자들을 타원형의 팔로 포옹하는 형상을 하고 있다. 이밖에도 당시의 많은 성당들은 자체적으로 이 세계를 상징하는 무대가 되고 있다.

한편 명암대조법은 문학장르에서의 반어법이나 모순어법같이 존재의 불확실한 이원성을 끊임없이 상기시키기도 하는데 이것 역시 무대화 혹은 연극성과 밀접한 관련을 맺고 있다. 다시 말해 이 세계를 하나의 연극 무대이자 꿈으로 간주하는 바로크적 인식론의 근저에는 존재와 외양, 진정한 얼굴과 가면, 순수 형상으로서의 실재와 순수 질료로서의 시뮬라크로 가 혼동되는 가운데 스스로의 정체성에

대해 끊임없는 물음을 던져야 했던 바로크 인간들의 존재론적 고뇌가 깔려있다. 즉 “과연 나는 누구인가?”라는 물음에서 보듯이 자신의 정체성에 대한 회의는 마치 휘황찬란한 무대장식과 같이 불안하고 변신을 거듭하는 현실세계에 대한 불안한 의식에서 비롯되는 것이다. 진정한 자신과 결코 합치될 수 없는 인간의 회의는 진정한 얼굴과 가면을 구분하지 못하게 한다. 더 나아가 급기야는 그 가면이 야말로 진짜이며 그것을 잊어버리는 것은 곧 진짜 얼굴을 상실하는 것이라는 존재론적 전복이 발생된다. 삶이 곧 꿈이자 연극이며 우리들은 배우에 지나지 않는다는 이러한 인식이 야말로 세르반테스, 칼데론 데 라 바르까, 세익스피어, 그리고 멕시코의 소르 후아나 이네스 데 라 끄루스(Sor Juana Inés de la Cruz)의 인물들을 통해 볼 수 있는 전형적인 바로크 세계관이다.

4. 빈 중심의 공포(horror vacui)

아놀드 하우저는 바로크 시대가 무한으로 향하는 압도적인 내면의 충동을 표현하는 충만한 예술의욕의 기간이었다고 하지만 그것은 앞서 말한 바로크적 불안감의 산물이었다고도 할 수 있다. 빈 중심에 대한 바로크 인들의 공포는 두 가지의 미학적 양상을 보여준다고 볼 수 있다. 첫째는 비어있는 모든 것을 채워 넣으려는 과잉 장식 욕구이며, 둘째는 무한으로 향하려는 압도적인 내면의 충동을 표현하는 깊이에 대한 갈망이다.

먼저 빈 중심에 대한 공포는 건축에서 빈 공간에 대한 공포로 치환되어 바로크 특유의 과잉 장식을 낳고 있다. 또한 많은 경우에 건축의 장식이 마치 문학의 언어유희처럼 이해하기 힘든 내용을 담고 있어서 보는 이로 하여금 당혹함을 불러일으키기도 하였다(다사스, 54). 특히 반종교개혁의 중심지였던 스페인에서 바로크 건축은 후기에 접어들면서 츄리게라 양식⁴⁾을 낳았는데 이는 풍요롭고 현란한 건

4) 츄리게라 양식은 츄리게라 집안의 5형제의 예술을 통칭해서 하는 말이다. 참고삼아 제일 맏형은 호세 베니또 데 츄리게라 José Benito de Churruquera(1665-1725)이다.

축 조각을 특징으로 하고 있다. 특히 스페인의 산티아고 데 콤포스텔라 성당의 종탑과 정면은 빈 공간을 발견할 수 없을 정도로 온갖 조각으로 빽빽이 들어찬 전형적인 츄리게라 양식이다.

이 건축양식은 중남미로 전파되어 18세기에 크게 유행하였다. 게다가 앞서 언급했듯이 이 양식은 마야나 잉카의 원주민 특유의 장식과 놀라운 유사성을 보이면서 신대륙에서 호응을 얻었다. 이 때의 조각 장식은 주로 성인상, 아메리카의 동식물과 과일 등이 주종을 이루었으며, 주된 재료로는 검붉은 화산석인 테손틀레(tezontle)와 황토색의 사암(砂岩)인 칠루카(chiluca)가 색깔의 대조를 보이면서 쓰였다. 특히 츄리게라 양식과 관련된 중남미 건축의 특징적인 변화가 솔로몬식 기둥이 사라지고 에스띠뻬떼(estipite)가 대신 등장하는 것이다. 에스띠뻬떼는 역삼각형 모양의 기둥 장식으로서 실용적인 기능을 가진 것이 아니라 순전히 장식적인 기능만을 가진 것이었다. 이것이 크게 유행하자 아메리카의 츄리게라 양식은 “에스띠뻬떼 바로크”라고도 불리며 18세기 중순부터 본격적으로 구사되었다. 솔로몬식 기둥이 그러했던 것처럼 이것 역시 처음에는 레파블로에만 쓰이다가 나중에는 외벽에도 쓰이기 시작했다. 대표적인 예로서 멕시코 시티 대성당 옆 감실(龕室) 성당의 현란한 파사드(fachada)를 들 수 있다. 그러나 에스띠뻬떼는 남미에서는 거의 쓰이지 않았으며 그 대신 솔로몬식 기둥이 더욱 정교화되어 레파블로와 설교단에 이용되었다.

다른 한편, 바로크인들이 보여주는 깊이에 대한 갈망은 달리 말해 의미의 상실과 중심의 부재를 애석해 하는 데에서 나오는 산물이라고도 할 수 있다. 빌플린의 5개 항목 중에서 다양성에 대한 바로크의 단일성이 여기에 해당하는데 여기서 단일성이란 빈 중심에 대한 공포로 인해 집약과 종속, 그리고 질서에 대한 열망을 은연중에 노출하는 것이다. 이 결과 아놀드 하우저가 이야기하듯이 바로크에서 각 디테일은 그 자체로서의 역할과 독립성을 상실하고 보다 깊고 지속적인 통일성의 원리에 의해 지배된다. 따라서 르네상스가 건물의 각 층을 수평선에 의해 분리시키는데 반해 바로크는 이를 관통하는 원

주(圓柱)와 벽기등 양식을 통해 전체를 통일시키고 있으며 회화에서도 각 구성부분들이 주요 모티브에 의해 종속되어 하나의 주된 효과에 초점이 맞추어져 있다. 즉 그림은 하나의 대각선, 하나의 색채부분에 의해, 조각은 하나의 곡선에 의해, 음악은 푸가 양식에서 볼 수 있듯이 하나의 주된 음에 의해 주도된다고 할 수 있다(하우저, 197). 따라서 지금까지 보아왔던 형식상의 많은 혁신에도 불구하고 중심과 질서에 대한 향수를 간직하고 있는 바로크 예술의 본질을 “무질서 속의 질서”라고 평하기도 한다. 이는 다른 요소들과 마찬가지로 “문체란 한 시대의 사회적 ‘에토스’에 내재해 있는 형식의 의지”임을 확인시켜주는 것이다.

IV. 중남미 바로크 건축의 양상

1. 식민지의 건축

바로크 양식은, 학자들마다 견해가 다르기는 하지만, 주로 16세기 말에서 17세기 중반까지의 미학으로 간주된다.⁵⁾ 그러나 건축에서의 바로크 양식은 그 생명이 더 길어 1600년에서 1760년까지라고 보기도 하며, 심지어 아메리카에서는 18세기 말까지 이 양식이 지배한 것으로 간주된다. 시기상의 경계가 애매모호한 것처럼 바로크 예술에서는 장르간의 경계가 대단히 불명료해진다. 즉 건축은 그 자체가 조각품이 되고 또 조각과 회화는 건축의 일부분으로 녹아든다. 특히 나무 조각에 색을 칠한 제단화 (레파블로, retablo)⁶⁾는 이 시대 교회

5) 예를 들어 하츠펠트는 바로크를 3기로 나누어 매너리즘, 고전 바로크 그리고 바로키즘으로 구분하고 있다. 그에 의하면 매너리즘은 바로크의 초기 형태이며 고전 바로크는 바로크 예술이 완벽하게 만개한 상태, 그리고 바로키즘은 바로크의 쇠퇴기로서 스페인 건축의 츄리게라 양식에서 보듯이 그 양식이 극단화된 경우이다. 하츠펠트에 따르면 유럽 각국의 사조 전개가 시기적으로 편차를 보이고 있지만 전형적인 바로크 국가인 스페인의 경우 매너리즘은 1570-1600년, 바로크는 1600-1630년, 그리고 바로키즘은 1630-1670년 사이에 전개된 것으로 파악한다(Hatzfeld, 1964: 72-73).

6) 성당 내부에서 제단 뒤를 장식하며 배경이 되는 것으로서 그림, 조각 그리고 심지어

의 주된 장식을 이루었다. 장르의 혼합은 바로크 건축의 특징인 열정과 사람을 흘리는 듯한 화려함을 놓는 중요한 요소가 된다.

식민지 시대의 건축은 크게 3유형으로 분류해 볼 수 있다. 하나는 군사·행정 건축, 다른 하나는 민간건축, 그리고 마지막 하나는 종교 건축이다. 그런데 이중에서 90% 이상의 건물은 종교건축의 범주에 속한다(Bayón, 1990: 265). 신대륙 정복이 제국주의와 결합된 인디오에 대한 영혼정복 사업의 일환이었기에 이는 어찌 보면 당연한 현상이라고 볼 수 있다. 게다가 광산에서 창출하는 막대한 부와 손쉽게 동원할 수 있는 원주민 노동력은 식민 당국으로 하여금 앞다투어 장대한 건축사업을 벌이게 만들었다. 따라서 빠른 살라스 Picón-Salas 가 말하듯이 건축은 당대에 미술, 조각 등 다른 예술보다 훨씬 생기 있는 장르였던 것이다(1987: 108).

정신적이고 문화적인 중심지로서 매우 중시되었던 교회 건축의 역사는 항시 개방되어 있던 소성당에서부터 시작한다. 소성당들은 대규모적인 개종을 유도하기 위해 건축되었으며 인디오들에게 교리교육을 시키는데 큰 역할을 했다. 특히 군사적 정복이 일단락 되자, 애초에 정착 문명이 형성되어 있었기에 많은 인디오 원주민들을 불러 모으기가 비교적 쉬웠던 멕시코와 폐루에는 이러한 개방된 소성당들이 많이 건축되었다. 그 후로는 내부에 소성당이 있는 요새화된 수도원들이 건축되었다. 그 입구의 건축양식은 이미 스페인, 아랍, 인디오적 요소들이 뒤섞여 나타난다. 인디오의 얼굴형상을 가진 케루빔 천사, 수사복의 줄 끝에 달린 뱀의 머리형태 장식, 치리모야(chirimoya)와 뚜나(tuna)와 같은 아메리카 산 과일들과 식물들이 반복적으로 나타난다. 이렇게 중남미 특유의 소재 장식은 수도원뿐만 아니라 많은 교회들의 입구정면을 꾸미고 있는데 이는 앞서 바로크의 특징으로 언급한 패러디와 과도한 장식미를 보여주는 것이다.

중남미에서 17-18세기의 종교 건축은 대부분 바로크 양식을 보여주

는 건축이 가미된 작품이다. 다차원적인 입체감을 가지고 있으며 가로와 세로로 구획되어 있다. 그 형태는 시대에 따라 다양하게 변화되었으며 그림으로 장식된 문이 달리기도 했다.

고 있지만 그렇다고 해서 이전의 건축양식이 평가절하되는 것은 아니다. 식민지 시대에 이루어진 양식을 살펴보면 초기의 고딕 양식, 르네상스 양식, 뿔라메레스코(plateresco, 은세공) 양식, 무데하르(mudéjar) 양식, 이사벨 양식(isabelino), 예레라 양식(herreriano) 등으로 나누어 볼 수 있는데⁷⁾ 이 구분이 절대적인 것도 아닐뿐더러, 중남미 본래의 특성대로 이 양식들이 혼재된 상태로 이어지다가 바로크 양식으로, 더 나아가 신고전주의 양식으로도 이행 혹은 흡수되고 있다.⁸⁾

식민지 시대의 바로크 건축은 크게 보아 한편으로는 중미의 멕시

7) 고딕양식의 영향은 16세기 건축양식에 많이 나타나는데 1523년, 아메리카 대륙에서 가장 먼저 세워진 산또 도밍고의 대성당이 대표적인 예이다. 이 대성당은 내부를 장식하고 있는 고딕 말기 양식과 르네상스적 요소들이 복합적으로 혼합되어 있으며 등근 지붕과 아치 그리고 뾰족 아치모양의 창문을 자랑하고 있는 기둥들의 구도와 위치가 장관이다. 지금의 멕시코 지방에도 높은 지붕과 고딕식 뾰족창을 가진 성당과 수도원들이 많이 있다. 이 때 지어진 건물들은 대부분 세비야, 그러나다, 하엔 등 스페인 안달루시아 지방의 건물들을 모방한 것이었다.

무데하르란 스페인의 국토수복전쟁 시절 그리스도교 영토에 남아 전통적인 법과 생활습관, 그리고 종교 등을 간직하며 살고 있던 아랍인들을 일컫는 말이다. 따라서 무데하르 양식은 14-16세기에 걸쳐 스페인에서 로마네스크와 고딕 등 그리스도교 예술이 아랍 예술과 혼합되어 형성된 건축양식을 지칭한다. 재료로는 벽돌, 회반죽, 나무 등을 사용했으며 끝이 뾰족한 아랍의 말굽쇠형 아치를 단순화하여 고딕양식에 접목하였다. 16세기에는 또한 이사벨 양식과 예레라 양식이 유행했다. 이사벨 양식은 국토를 재정복한 이사벨 여왕시절에 유행한 건축양식으로 고딕과 무데하르 양식을 혼합한 것이다. 또 예레라 양식은 펠리페 2세의 명령에 따라 지어진 엘 에스코리알(El Escorial) 궁전을 설계한 후안 데 예레라(Juan de Herrera, 1536-1597)의 기법에 기인한다. 예레라 양식의 특징은 간소함과 절제미이다.

그러나 초기 르네상스 시기에 아메리카에 들어온 대표적인 건축양식은 이태리 예술양식에 화려한 고딕양식의 섬세함과 아랍적 장식을 가미시킨 뿔라메레스코 양식이다. 이 양식은 비록 르네상스 시기에 속하는 양식이기는 하지만 건물 벽면의 은세공 장식으로 말미암아 바로크의 츄리게라 양식과 흡사하다. 산또 도밍고 대성당 정면은 전형적인 은세공 양식을 보여주면서 동시에 회반죽과 돌 위에 조각을 함으로써 인디오적 요소를 가미하고 있다. 즉 인디오 장인들이 작업을 하면서 스페인의 은세공 조각 외에도 아메리카 자연을 소재로 한 동물과 식물들의 형상을 집어넣은 것이다. 멕시코의 산 앙헬스 아콜만(San Agustín Acolman) 성당 역시 정면의 은세공식 장식과 르네상스양식의 기둥 그리고 뾰족 아치형의 창문틀이 일품이다(정경원 외, 2000: 111-112).

8) 건축학적으로 누에바 에스파냐 부왕령 시절의 두 보물들은 이러한 혼혈 양식을 잘 보여준다. 먼저 멕시코 대성당(Gran Catedral)은 아메리카 대륙에서 가장 큰 것으로서 83년(1573-1656)에 걸쳐 건축되었으며 엄격히 말해 최종 완성된 것은 1813년에 이르러서이다. 초기에 예레라 양식으로 짓기 시작해서 주로 바로크 양식이 구사되었으나 마지막에는 신고전주의 양식으로 마무리되었다. 멕시코의 또 다른 뿐에블라 성당 역시 멕시코 대성당과 같은 양식의 변천을 겪었으며 완성되기까지 74년(1575-1649)이 소요되었다.

코와 다른 한편으로는 남미의 페루, 볼리비아, 키토 등의 잉카 혹은 안데스 문명권으로 나누어 볼 수 있다. 이러한 지역적 경계는 먼저 고대 문명의 존재 여부, 그리고 부왕령과 총독령 등 식민행정체제의 존재 여부에 따라 형성된 것이다.

2. 멕시코의 바로크 건축

식민지 시대의 바로크 건축양식은 오늘날의 멕시코 지역으로 중남미에서 최초로 부왕령이 설치된 누에바 에스파냐(Nueva España)에서 가장 번성했으며 스페인과는 다른 독특한 양상을 띠고 발전하였다. 이곳에서 17-18세기에 걸쳐 멕시코 시티, 뿐에블라, 메리다, 치아빠스, 산 루이스, 오아하카, 과나후아또 등과 같은 도시에서 대성당을 비롯한 바로크 건축물들이 경쟁적으로 지어졌다. 군사적 정복에 의해 일단 부를 획득한 민간 정부와 교회는 정신적인 정복사업을 지원하기 위해 예술을 이용하였으며 재정적으로는 돈 많은 상인이나 농장주들의 후원을 주로 받았다. 멕시코에서 특히 교회 건축은 각별한 중요성을 띠고 있다. 식민지 시대에 중남미 대륙 전체에는 약 7만 여 개의 교회가 세워졌는데 그 중 20%에 해당하는 약 1만 5천 개의 성당이 주로 16세기 동안 멕시코에 건축되었다는 점은 이 나라의 비중을 말해주는 것이다. 따라서 식민 시대의 멕시코야말로 바로크 건축의 중심지라고 말해도 과언이 아닐 것이다. 엔리께 우레냐스(Henrique Ureñas)의 말대로, 세계 8대 바로크 건축물 중 4개가 멕시코에 있다는 사실 역시 이를 단적으로 입증해 준다.

흔히 멕시코의 바로크 건축은 솔로몬식 기둥, 반육면체 아치 등을 특징으로 하는 전기 바로크와 츄리게라 양식을 특징으로 하는 후기 바로크로 나눌 수 있다. 식민 시대의 초기에, 백인들과 메스띠소의 손에 의해서만 설계되던 건물들이 후기로 가면서 인디오들에게도 건축과 조각을 허락했다. 이를 이용하여 인디오들은 정복에 의해 상처 받고 혼들린 자신들의 정신세계를 건축물에 담았다. 특히 그들이 겪었던 고통, 적대감 그리고 반감을 교묘하게 위장하여 건축물에 조각

해 놓았으며 백인들의 묵인 하에 건물의 정면에 자신들의 신들과 꽃 그리고 동물들을 아로새겨 놓았다. 즉 전통적인 스페인 주제와 함께 푸마, 원숭이, 참새, 해오라기, 앵무새, 들국화, 옥수수 열매 등 아메리카의 동식물군이 소재로 등장하는 것이다. 후기에는 마닐라로부터 오는 범선을 통해 들어온 중국식 장식이 선보이기도 한다. 순수 인디오풍 바로크 건축양식의 대표적인 건물들은 주로 산 프란시스코 아까떼뻬(San Francisco Acatepec), 산따 마리아 또난친뜰라(Santa María Tonantzintla)에 있다. 이렇게 과식적인 인디오 예술과 혼합된 혼혈건축과 조각이야말로 아메리카 바로크의 특징을 단적으로 보여주는 것이다.

혼혈성과 과식성 외에 당시 바로크의 또 다른 특징이라 한다면, 다양한 색깔의 화반죽, 곡선과 직선의 혼합, 독창적인 타일 장식 등을 들 수 있다. 특히 건축에 많이 사용되었던 자재는 다양한 색깔을 표현하기 위한 유색 석고(yesería), 하얀 색의 석회벽돌, 검붉은 화산석인 테손틀레, 그리고 스페인 모사라베 전통에서 내려오는 타일(azulejos) 등이 있다.

한편 스페인의 몰락이 절정에 달하는 17세기 말에 멕시코에는 과장된 장식을 특징으로 하는 츄리게라 양식이 나타난다. 살라망까 출신의 호세 츄리게라가 창안하고 그의 형제와 아들이 공동 작업으로 보급한 이 양식은 곡선과 회화 그리고 빠빠한 조각 등 과잉 장식을 특징으로 하면서 극단화된 바로크 양식을 보여준다. 에우헤니오 도르스는 츄리게라 양식을 보고 “원시적 혼돈”, “산비둘기 소리”, “트럼펫 소리”, “식물원의 소리” 등이 들린다고 말하는데 이는 인공성보다는 자연성을 강조하며, 바로크적 정감을 불러일으키는 특징적인 청각을 통해 잊어버린 낙원에 대한 은밀한 향수를 내비치는 바로크 정신을 암시하는 것이다(Sarduy, 1978: 168). 다시 말해, 도르스에 따르면, 바로크는 천진난만함과 원시성을 추구하는데, 사르두이가 말하듯이, 이 때 바로크는 범신론으로 침잠하며, 본능의 신인 판 pan이 모든 바로크 작품을 주재한다는 것이다(앞의 책).

츄리게라 양식과 함께 전기 바로크의 특징이었던 솔로몬식 기둥이

18세기 중순부터는 순수 장식용 소기둥인 에스띠뻬떼로 바뀌고 있다. 바로크 건축은 다른 장르에서와 마찬가지로 “가상공간(espacio ficticio)”을 창출하였는데, 이는 건축이 기능성을 상실하고 과도하게 장식성이나 애매모호성을 추구하면서 공간적 통일(unidad espacial)이 해체됨을 의미한다. 이와 관련해 알레호 까르띠에르는 고전주의와 반대되는 바로크 건축을 3가지로 나누고 있다. 먼저 중심과 균형이 상실되고 둘째 빈 공간에 대한 공포가 있으며 마지막으로 원심력적인 팽창과 증식 운동을 한다는 것이다(Carpentier, 1976: 53-55).

중남미에 처음으로 츄리게라 양식이 소개된 것은 17세기에 세비야 출신 헤로니모 데 발바스(Jerónimo de Balbás)가 멕시코시 대성당의 대제단을 조각하면서부터이다. 발바스는 사각형 또는 직각의 받침기 등을 나뭇가지와 꽃 모양 등으로 현란하게 장식하며 츄리게라 양식을 도입하였다. 츄리게라 양식은 이베리아 반도에 신고전주의가 도입되는 18세기에도 여전히 성행하였다.⁹⁾ 이 양식의 대표적인 건축물은 멕시코 바로크의 아버지라 불리는 로렌소 로드리게스(Lorenzo Rodríguez)에 의한 멕시코 시티 감실 성당의 파사드, 디에고 두란 바루에고스에 의한 딱스꼬의 산따 끄리스까 성당, 뿐에블라의 산또 도밍고와 산 프란시스코 성당, 폐뽀초풀란의 예수회 학교성당의 파사드 등이 있다.

3. 안데스의 바로크 건축

유럽의 건축양식은 지역의 특색에 맞게 많은 변화를 겪으며 특히 인디오 건축의 복잡한 장식의 영향을 받는다. 남미의 부왕령이 위치하고 있고 잉카 문명의 중심지였던 페루 지방에서 유행하였던 안데스 바로크 양식은 바로 이런 특성을 유감없이 보여주는 예이다. 즉 유럽의 바로크 양식을 이어받기는 하되 멕시코의 바로크 건축에 비해 훨씬 더 독창성을 보여주고 있는 것이다(Bayón, 265). 당시 페루의 건축은 아레기빠, 리마, 그리고 꾸스꼬 등 3곳을 중심으로 전개되었다.

9) 이는 스페인 시인 공고라 Góngora의 작품이 아메리카의 문학에 18세기와 19세기초 까지 영향을 미치고 있었다는 사실과 연관된다.

우선 안데스의 바로크 건축은 1598년부터 에레라 양식으로 짓기 시작해 간결한 양식을 보여주며 단지 정문(portal) 만이 초기 바로크 양식을 가지고 있는 꾸스꼬 대성당(1651-69)과 꼼빠니아(Compañía) 교회 건축과 함께 시작되며, 1657-75년 사이에 건축된 리마의 산 프란시스코 교회 건설로 이어진다. 꾸스꼬는 마누엘 데 모이네도 주교(1673-1700)의 재임시에 50개 이상의 교회를 건축하면서 페루 건축의 주도권을 과시한다. 한편 리마는 정복 초기에 큰 수도원들이 경쟁적으로 건물을 지었으며 1569년에는 대성당을 건설하였다.

안데스 바로크는 1700-40년 사이 리마에 건축된 또레 따글레(Torre Tagle) 궁과 산 아구스틴 성당 그리고 메르셋(Merced) 성당과 함께 최성기를 맞는다. 또레 따글레 궁은 식민지 시대의 페루의 국보급 건축물로서 당시 유행했던 츄리게라 건축양식과 아울러 동양적인 요소와 끄리오요의 요소를 가미한 무데하르 건축양식을 보여 주고 있다. 비대칭적인 정면의 구조는 중국의 탑을 연상케 하는 장식으로서 바로크 양식을 페루 식으로 소화해 낸 것이다(정경원, 119). 전체적으로 볼 때 리마시의 건축은 부드러움, 우아함 그리고 경쾌함으로 특징지울 수 있다. 16세기말에 활동한 뜨루히요 출신의 프란시스꼬 베세라는 남아메리카의 가장 중요한 건축가로서 리마와 꾸스꼬 등에 많은 건물들을 지었으며 이는 17, 18세기의 바로크 건축으로 가는 과도기 역할을 하였다(앞의 책, 120).

전체적으로 볼 때 잉카 문명권의 종교건축은 다른 아메리카 지역보다 원주민 문화의 냄새가 더 배어나는 이종혼합의 형태를 보여주는데, 예를 들어 페루의 남쪽지방에 가면 야마, 비꾸냐, 구아까마요, 앵무새, 푸마와 같은 동물형상들이 건축물에 빈번히 나타나는 것을 볼 수 있다. 이러한 혼혈 양식의 대표적인 건축물로는 포도덩굴과 해와 달의 모습이 장식된 2층 구조로 되어 있는 아래기빠의 꼼빠니아 성당(1698)을 비롯해서 페루 뽀마따의 산띠아고 성당(1690-1722), 뽀또시의 꼼빠니아 예수회 성당(1700-07)과 산 로렌소 성당(1728-44), 라 빠스의 산 프란시스코 성당(1753-72) 등을 들 수 있다.

볼리비아의 성당에서도 역시 잉카의 영향이 물씬 느껴지며 특히

대규모 광산도시였던 뾰또시는 안데스의 바로크 양식으로 건축된 32개의 성당과 10개의 수도원이 즐비해 있는 바로크 문화의 중심지가 되었다. 이 성당들을 지은 건축가는 잉카족의 고아 출신이며 독학으로 건축술을 배워 작품활동을 한 호세 꼰도리(José Condori)이다. 시골에서 올라와 뾰또시에서 목공, 상감세공, 가구제조 등을 배운 이 소년은 이 도시에 장엄한 바로크 양식의 교회들과 많은 조각품을 남겼다. 특히 1728년경에 산 로렌소 성당 정문에 남긴 조각은 아메리카 대륙 원래의 동식물, 음악, 태양 등을 표현하며 특히 천사와 포도넝쿨 사이에 인디오 공주를 세워놓음으로써 패배한 잉카 문화의 상징을 통해 신자들에게 새로운 삶에 대한 희망을 말한다(푸엔페스, 240). 안데스 바로크 양식의 특징은 다른 아메리카의 바로크 장르와 마찬가지로 기능성보다는 장식성에 더 비중을 두는 것인데, 산 로렌소 대성당의 정문에 새겨진 작품은 원주민 문화와 혼합된 아메리카의 전형적인 혼혈 양식을 보여준다.

한편 에콰도르의 키토 역시 안데스에 위치한 식민시대의 중요한 도시로서 많은 바로크 건축물들을 보여준다. 이 도시는 멕시코 정복 직후인 1534년에 건설되었는데 이 당시 건축된 대표적인 건물이 세계에서 가장 크며 정원, 과수원, 대성당, 그리고 소성당들을 가지고 있는 산 프란시스코 수도원이다. 수도원 정면은 바로크 양식과 이슬람 사원을 연상케 하는 아치가 가미된 후기 이태리 르네상스식으로 디자인되었으며 본관은 중세식의 거대한 안 쪽 정원 옆에 세워졌고 여기에 두개의 회랑이 포개져 연결되었다. 주 건축재료는 벽돌이며 성당의 정면, 현관 기둥, 수도원 정원의 회랑 기둥들은 모두 잘 다듬어진 돌로 이루어져 후에 많은 수도원 건축에 모델 역할을 하였다. 키토의 또 다른 중요한 건축물은 아메리카의 예수회 건축물 중에서 가장 아름답다는 평을 듣는 예수회 성당(Iglesia de la Compañía de Jesús)이다. 1595년에 예수회가 선호하는 바로크식으로 건축되기 시작했으나 17세기에 원래의 구조를 헐고 개축되었다. 벽과 내부의 기둥은 돌이고 높은 흘의 등근 지붕에는 여섯 개의 아름다운 솔로몬식 기둥들이 정문 옆에 서 있다. 18세기에 만든 파사드의 바로크 장식은 유럽식이다.

마지막으로 브라질과 아르헨티나의 바로크 건축에 대해서도 언급할 가치가 있다. 아르헨티나는 비교적 변방에 떨어져 있었던 관계로 비록 대규모 건축물 없이 벽돌을 쌓는 단순한 형태의 교회들만이 지어졌으나 꼬르도바의 예수회 꼼빠니아 수도원(1654-71)은 제법 큰 규모를 자랑한다. 이후 18세기에 이태리의 예수회 건축가인 블랑꼬와 뽀리몰리가 아르헨티나에 입국하여 꼬르도바와 부에노스아이레스에 이태리 바로크 스타일의 건축물을 지었다. 식민지 시대의 브라질 예술에 대해 언급하면, 매너리즘 양식이 우세한 17세기의 작품도 있으나 현재 남아있는 대부분의 브라질 건축물은 18세기의 것으로서 주로 바로크 건축양식으로 지어졌다. 대표적으로 바이아(Bahía), 레시페 지 뼈르남부꾸(Recife de Pernambuco), 리우 데 자네이루, 그리고 미나스 제라이스(Minas Gerais)의 건축 등을 꼽을 수 있다. 특히 1750년 이후로는 당시 세계최대의 금 산지로서 예술이 활발히 꽂피웠던 미나스 제라이스가 브라질 발전의 중심지가 된다. 이 때 미나스 제라이스에서 활약한 브라질의 대표적인 바로크 조각가가 바로 앞서 언급했던 알레이자지뉴이다. 호세 레사마 리마는 뾰또시 출신의 호세 꼰도리와 알레이자지뉴를 아메리카 바로크 예술에서 가장 위대한 2인의 거장으로 꼽고 있다.

바로크 건축은 이밖에도 쿠바 아바나의 대성당 파사드, 리마의 왕궁 등에서 볼 수 있듯이 신세계의 17-18세기 건축을 전적으로 주도하였다. 아메리카에 신고전주의가 도래하는 것은 18세기말에 이르러서인데 그 때까지도 바로크 양식은 주된 양식으로서 큰 영향을 미치고 있었다. 다시 말해 바로크 양식은 유럽에서 이미 사라진 지 1세기가 지난 뒤까지 아메리카 대륙에 남아 있었던 것이다.

V. 맷음말

위에서 보았듯이 바로크는 중남미에서 다양한 형태로 꽂피어 오늘 날에 볼 수 있는 거의 대부분의 종교건축을 창조해 냈고 정신적으로

도 후대의 작가와 예술가들에게 영감의 원천이 되고 있다. 문예사조적으로 볼 때 바로크는 유럽에서 18세기 이후 잊혀진 존재가 되었으나 20세기초의 아방가르드 운동에 의해 재평가되었다. 특히 20세기 후반의 후기구조주의와 포스트모더니즘의 추세는 종래의 고전주의적 성향을 탈피해 현 세계가 바로크적 성격, 즉 매우 복고적인 동시에 혁신적인 방향으로 나아가고 있음을 보여주고 있다. 이에 따르면 네오바로크는 비단 문학과 예술에 국한된 것이 아닌 하나의 “시대정신”으로 인식되며 20세기말의 문화현상인 포스트모더니즘의 일종, 혹은 그것을 뛰어넘는 대안으로 논의되고 있는데 이 점은 바로크 미학이 가지고 있는 미학적 잠재성과 중요성을 잘 보여주는 것이다.

네오바로크 이론은 크게 유럽의 미학자들과 중남미 작가들을 중심으로 연구가 이루어지고 있다. 특히 중남미 작가들은, 쿠바 작가인 세베로 사르두이의 예에서 볼 수 있듯이 이론뿐만 아니라 창작에서도 전형적인 바로크적 성향의 작품들을 내놓고 있다. 즉 보르헤스(Borges), 코르따사르(Cortázar), 바르가스 요사(Vargas Llosa), 까브레라 인판떼(Cabrera Infante), 레이날도 아레나스(Reinaldo Arenas) 등 1960년대에 등장하는 대표적인 봄 소설가들은 자기반영적 문학, 언어의 유희, 패러디 등의 언어 혁신에 바탕을 두고 바로크 미학을 구현하고 있다. 중남미 현대소설에서 특히 바로크미학이 빛을 발하고 있는 이유는 첫째, 정치·경제·사회적으로 중남미 시대상황이 17세기 스페인 사회와 유사한 모습을 보이고 있고 둘째, 이미 중남미 대륙에 내재하고 있던 바로크성과 스페인의 바로크 문학 전통이 포스트모더니즘과 후기구조주의 등 현대사조와 결합하여 새롭게 변형된 바로크미학을 창출하고 있기 때문이다. 이러한 예에서 볼 수 있듯이 바로크는 시기적으로나 예술 장르적으로 특정하게 국한된 화석화된 사조가 아니라, 후대인들에게 끊임없이 영감의 원천이 되는 살아있는 사조라 할 수 있는 것이다.

참고문헌

- 다사스, 프레데릭, 『바로크의 꿈 -1600~1750년 사이의 건축』, 변지현 역, 서울: 시공사, 2000.
- 까를로스 푸엔떼스, 『라틴아메리카의 역사』, 서성철 역, 서울: 까치, 1997.
- 신정환, “바로크와 네오바로크-근대성의 매혹과 환멸”, 『라틴아메리카연구』, 한국라틴아메리카학회, 제 12권 1호, 1999. 12.
- _____, “세르반테스와 바로크 문학”, 『서어서문연구』, 한국서어서문학회, 제 16호, 2000. 6.
- 정경원(외), 『라틴아메리카 문화의 이해』, 서울: 학문사, 2000.
- 하우저, 아놀드, 『문학과 예술의 사회사』 근세편 상, 백낙청·반성완 역, 서울: 창작과 비평, 1980.
- Acosta, Leonardo, *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- Bayón, Damián, “Arquitectura y arte colonial de Hispanoamérica”, Leslie Bethell(ed.), *Historia de América Latina 4*, Barcelona: Crítica, 1990.
- Bottineau, Yves, *Barroco II ibérico y latinoamericano*, España: Garriga, 1971.
- Carpentier, Alejo, *Razón de ser*, Caracas: Editorial de la Universidad de Central de Venezuela, 1976.
- _____, *Tientos y diferencias*, recopilado en *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Conti, Flavio, *Como reconocer el arte barroco*, Barcelona: Médica y Técnica, 1980.
- D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid: Tecnos, 1993.
- Giddens, A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, 1992.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos, 1964.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel,

1975.

- Rousset, Jean, *Circe y el pavo real*, Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Paladines E., Carlos. "Discurso indígena y discurso de ruptura", en Leopoldo Zea(comp.), *Quinientos años de historia, sentido y proyección*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Picón-Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia y otros estudios*, Caracas: Monte Avila, 1987.
- Samaniego, Filoteo, "Encuentro de culturas", en Damián Bayón(comp.), *América Latina en sus artes*, México: Siglo veintiuno editores, 1973.
- Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo veintiuno, 1978.
- Stastny, Francisco, "¿Un arte mestizo?", en Damián Bayón(comp.), *América Latina en sus artes*, México: Siglo veintiuno editores, 1973.
- Tapié, Victor-Lucien, *El Barroco*, Buenos Aires: EUDEBA, 1963.
- Triadó, Juan-Ramón, *Las claves del arte barroco*, Barcelona: Planeta, 1989.
- Weisbach, Werner, *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985.