

마리아 이스끼에르도: 비주얼 컬처, 초현실적, 젠더

유화열(경희대학교)*

- I. 서론
- II. 여성으로서, 혹은 예술가로서 살기
- III. 이스끼에르도의 작품성향: 세 가지 요소로 새끼를 꼬다
- IV. 결론

I. 서론

프리다 칼로가 마치 멕시코미술계의 유일한 여성 아티스트로 인식되고 추앙받고 있는 현 시점에서(국내) 칼로 외에도 훌륭한 여성 아티스트가 존재했음을 주지할 필요가 있다. 왜냐하면 칼로 작품이 페미니즘에 의해 접근되고 모색되는 과정에서 창출된 프리다 신화가 오히려 멕시코미술계의 문을 틀어막는 역효과를 낳았기 때문이다. 말하자면 한 여성의 비극적 삶에 대한 스토리텔링이 강력하게 스타 시스템으로 작동함으로써 상대적으로 멕시코의 비주얼 컬처에 대한 관심을 빈약하게 만들었다고 볼 수 있다. 만약 국내 미술계에 젠더와 비주얼 컬처의 상호적인 관계 속에서 칼로 작품이 소개되었더라면, 멕시코의 또 다른 여성 예술가에 대한 관심으로 프리다 신화가

* Hwa-Yeol You(Kyung Hee University, Department of Art & Design, youhw@hanmail.net),
“María Izquierdo: Visual culture, Surrealism, Gender”

이어졌을 것이다. 이런 의미에서 칼로와 동시대를 살았던 마리아 이스끼에르도(María Izquierdo: 1902-1955, Mexico)에 대한 연구가 절실히 요구된다.¹⁾

이스끼에르도는 칼로와 마찬가지로 멕시코혁명의 여세를 몰아 뜨겁게 달구어진 문예부흥시절에 주류예술가들 틈바구니 속에서 화가로 입문했다. 멕시코시티의 아카데미 산 카를로스 학생시절에 그 당시 학장으로 지내던 디에고 리베라의 찬사를 받으며 현대미술갤러리(Galería de Arte Moderno)에서 첫 번째 개인전을 갖게 되는 행운을 거머쥐었으며, 다른 한편으로 이 학교에 강의를 나오던 모더니스트 화가인 루피노 따마요(Rufino Tamayo, 1899~1991)와 스튜디오를 함께 사용하면서 연인관계로 이어졌고 그림으로 인해 이스끼에르도의 초창기 작업에는 따마요의 영향이 뚜렷하게 나타난다. 그러나 따마요와 헤어진 이후 1930년대의 작품에는 자신만의 유일한 표현적인 화풍으로 발전시켜 나갔다. <서커스>, <발레연습>에서는 등장인물의 옷을 고채도의 경쾌한 채색으로 처리했으나 배경색은 어두운 흙색으로 처리함으로써, 즐거움과 우울함(joyful and melancholy)이 상호 교차하는 내적 감성이 드러난다(American Society Art Gallery, *María Izquierdo: The True Poetry*). 한편, <위안>(1933), <우화의 작업>(1936), <감옥에 갇힌 여성들>에서는 초자연적인 힘에 항거하는 여성의 고뇌를 우화적으로 묘사하고 있는데, 프랑스의 초현실주의자 앙토냉 아르토(Antonin Araud: 1895~1948)는 이러한 비정상적인 비유적 표현에 관심을 가졌다. 아르토는 1936년에 멕시코를 방문하는 동안에 이스끼에르도의 작품을 가리켜, 멕시코의 인디오적인 뿌리가 반영이 된 유일하고 진정한 화가라고 선언했다. 아르토의 지원과 격려를 받으면서 그녀의 화풍은 점점 더 정교한 초현실주의로 다져나가게 된다. 아르토가 파리로 돌아가면서 이스끼에르도의 전시를 기획하기 위해 30여

1) 2002년 10월, 멕시코의 Centro Nacional de las Artes(CENART)에서 테레사 델 콘데(Teresa del Conde)는 ‘예술과 여성’ 토론회에서 ‘프리다 칼로와 마리아 이스끼에르도: 두 명의 여성 아이콘’으로 주제 발표를 했다. “두 여성화가의 다른 삶은 20세기 초반에 초현실주의와 연관이 있는 두 명의 프랑스 평론가들의 시각에 의해서 합류되었다. 마리아 이스끼에르도에 의한 앙토냉 아르토이고, 프리다 칼로에 의한 앙드레 브르통이었다.” (www.conacultura.gob.mx/.../2002/23oct/kahlo.htm)

점의 수채화 작품을 가져가게 되는데²⁾, 1937년에 몽파르나스의 반 덴 베르그 갤러리(Galerie Van den Berg)에서 전시를 마친 후에 공교롭게도 어지러운 2차 대전을 틈타 대부분의 작품들은 분실하게 된다. 그러나 아르토가 파리로 운반한 작품 중의 하나로 추측되는 수채화 한 점이 1993년 뉴욕의 소더비(Sotheby's)에서 “Consolation”이라는 타이틀로 판매가 이루어졌다. 뒤이어 2005년에는 에식스 대학에서 기획한 칼로의 현대전(Kahlo's Contemporaries exhibition)³⁾에서 <위안>을 비롯한 몇 점의 작품이 전시되었다. 에식스 대학의 전시보다 1년 앞선 2004년에 비슷한 타이틀로 일본에서 “Woman Surrealistas in Mexico” 전시가 개최된 것을 보더라도, ‘멕시코의 비주얼 컬처-초현실주의-젠더’사이에는 밀접한 상관관계가 있음을 알 수 있다. 또한 이 전시에서 거론되는 이스끼에르도, 칼로, 레오노라 캐링턴, 레메디오스 바로와 같은 화가들은 이러한 토대를 자신들의 삶과 예술적 욕구로 적극적으로 활용했음은 의심의 여지가 없다. 그러므로 이 논문에서는 이러한 맥락에 주시하여, 이스끼에르도 작품에서 ‘비주얼 컬처-초현실주의-젠더’라는 관점이 어떻게 얽히고 섞여있는 지에 대한 작가적 탐구를 하는 것에 이 연구의 목적이 있다.

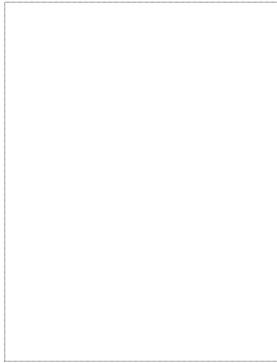
국내에서 아직까지 마리아 이스끼에르도에 관한 선행연구가 이루어지지 않았음을 비추어볼 때, 무엇보다 먼저 20세기 초반의 멕시코 미술계를 상대로 이스끼에르도의 예술적 의지가 어떻게 표명되고, 그것을 이루기 위해 얼마만큼이나 혹독한 이스끼에르도 자신의 분투가 있었는지에 대한 고찰이 이루어져야할 것이다. 이에 2장에서는 여성으로서, 혹은 예술가로서의 삶에 대해 주변 인물들과의 정황을 통해 조명할 것이고, 3장에서는 이러한 연관선상 위에서 이스끼에르도의 작품 콘텐츠를 구성하는 중요한 세 가지 요소인 ①비주얼 컬처 ②초현실주의 ③젠더적인 성향에 대하여 고찰할 것이다. 이러한 과

2) 아르토가 파리로 운반한 작품이 정확하게 몇 점이었는지는 알 수 없지만, 30점 정도 일 것으로 추측하고 있다고 이스끼에르도의 딸 아우로라 뽀사다 이스끼에르도(Aurora Posadas Izquierdo)는 2005년 9월6일자 인터뷰에서 밝히고 있다.(Terri Geis 2005, 1)

3) 2005년 미국 에식스대학(University of Essex Gallery)에서 칼로의 현대전, 멕시코: 여성: 초현실주의(Kahlo's Contemporaries, Mexico: women: surrealism) 전시가 개최되었는데, 이때 이스끼에르도의 <위안>이 함께 전시되었다.

정을 통해, 이스끼에르도의 회화에 깔려있는 심리적인 배경을 해석할 수 있으며, 과연 그녀에게서 어떠한 에너지가 발현되어 주류 예술가들의 틈바구니 속에서 예술적 의지를 굽히지 않고 오른 팔이 마비되어 반신불수가 되는 날까지 붓을 놓지 않았던 심리적 속뜻을 헤아릴 수 있을 것이다.

II. 여성으로서 혹은 예술가로서 살기



<그림 1> 마리아 이스끼에르도, 로라 알바레스 브라보 촬영, 1930년대

마리아 이스끼에르도는 1902년 할리스코주 산 후안 데 로스 라고스의 중상층 집안에서 태어났다. 다섯 살 되던 해에 아버지가 돌아가시게 되자, 어머니가 새로 결혼할 때까지는 조부모에 의해 키워졌다. 이스끼에르도는 14살이라는 어린 나이에 군인이었던 칸디도 뽀사다(Cándido Posadas Izquierdo)와 결혼을 하게 되고, 세 아이의 어머니가 되었다. 1923년에는 가족 모두가 멕시코시티로 이사를 가게 되는데, 이때 멕시코시티에서 벌어진 멕시코혁명을 목격한 이후로 견잡을 수 없이 소용돌이를 쳤고 곧이어 가정생활에 숨 막히고 얽매었던 폭발일보직전의 이스끼에르도를 흥분시켰다. 결국 1927년에 이르러 이혼을 하고 1928년에는 아카데미아 데 산 까를로스⁴⁾에 입학함으로써 이스끼에르도는 화가의 길을 걷게 된다.⁵⁾

아카데미아 데 산 까를로스에 입학해서 헤르만 헤도비우스(Germán

4) Acedemia de San Carlos, Academia de Pintura y Escultura de la SEP, Escuela Nacional de Bellas Artes는 시대에 따라 학교 명칭이 변경된 경우로 결국은 같은 학교를 지칭하는 말이다. 이 논문에서는 ‘아카데미아 데 산 까를로스’로 지칭하고 있는데, 그 이유는 (본 연구자를 포함하여) 이 학교 출신들이 전통적인 학교명을 선호하고 있기 때문이다.

5) Centro Cultural Arte Contemporáneo AC 1988, “María Izquierdo”

Gedovius) 교수에게서 색채와 인물구도를 배우게 되는데, 헤르만 교수의 수업 시간에는 이런 일화가 있었다. 이스끼에르도는 “그림을 그리기에 너무 많은 머리들이 있어요.”라고 말하면서 헤르만 교수의 허락을 구해 학교에 출석하지 않고 그녀의 집에서 작업할 수 있도록 동의를 구했다. 그녀의 이런 행보로 보아 이스끼에르도는 미술학교 초창기에는 의심 없이 헤르만 교수의 아카데미즘에 바탕을 둔 종합적이고 기술적인 화법에 영향을 받은 것으로 평가된다. 그러나 점차로 이스끼에르도는 아방가르드적 성향이 짙은 야외미술학교와 따마요의 영향을 받으면서 아카데미즘으로부터 벗어나겠다는 갈망이 싹트게 된다.

산 까를로스에 입학한 지 1년이 지난 후, 1929년에 이스끼에르도는 야외미술학교를 들락거리면서 ‘무엇을 어떻게 왜 그려야 할 것인가’라는 해답을 찾게 된다. 그 당시 많은 예술가들은 인디오를 통해 멕시코의 진정성을 고취하려고 했으며 이에 따라 인디오들이 모여 사는 시골로 여행을 떠나거나 야외미술학교의 인디오 모델을 통해 그 문화를 느끼려고 했다. 마치 의식개혁운동과도 같은 인디헤니스타 바람은 예술적 영감을 불러 넣기 충분했고, 이러한 외적인 환경은 이스끼에르도의 감성을 자극하기에 충분했다. 또한 이스끼에르도는 안토니오 까소(Antonio Caso: 1883~1946)⁶⁾와 함께 미술사 수업을 들었는데, 이는 에스뜨리덴티스모⁷⁾에서 표명하는 심리학과 개념적 감성의 호환에 주목한 것이었다. 이렇게 이스끼에르도는 산 까를로스에 입학한지 1년이 지나면서 야외미술학교와 에스뜨리덴티스모의 다원적 시도에 동화되어 차츰차츰 산 까를로스의 아카데미즘에서 벗

6) 안토니오 까소는 멕시코국립대학(U.N.A.M.)의 총장을 지냈으며(1921-1923), 특히 멕시코의 문예부흥의 주축이었던 호세 바스콘셀로스과 함께 Ateneo de la Juventud를 설립하였다.

7) 에스뜨리덴티스모(Estridentismo)는 1921년 12월31일에 시작된 다원적 예술(Interdisciplinary)을 추구하는 예술가들의 운동으로, 시인 마누엘 마블레스(Manuel Maples Arce)가 “tras el lanzamiento”를 표명하였다. 1920년대 이후에 에스뜨리덴티스모에 의해 다양한 예술가들이 교류하여 그룹과 운동으로 이어질 수 있었다. 1930년대에는 사회적으로 영향력을 미치는 다양한 세대의 문인, 시인들이 에스뜨리덴티스모의 실험으로 젖어들게 했다. 다원적 예술가로는 Germán Cueto, Luis Quintanilla 등이 있고, 시각예술가로는 Jean Charlot, Guillermo Luiz 등이 있고 사진가로는 Edward Weston, Tina Modotti가 있고 음악가로는 Ángel Salas 등이 있다. (es.wikipedia.org/wiki/Estridentismo)

어나고 있었다. 또한 이스끼에르도에게 있어 형식, 전통, 아카데미즘에 대한 반기는 곧 그녀가 화가로서의 삶을 택한 것과 일정부분 공유한다. 이런 의미에서 반아카데미즘의 밑바탕에는 이스끼에르도의 저항심리가 어느 정도는 깔려있던 것으로 추측된다.

1929년에는 멕시코시티의 국립예술궁전에 있는 갤러리(Galería de Arte Moderno)에서 첫 번째 개인전을 갖게 되는 데, 이 갤러리는 카를로스 메리다(Carlos Mérida)와 카를로스 오로스코 로메로(Carlos Orozco Romero)와 같은 대가들의 회화전시가 이루어지는 곳으로 마리아 이스끼에르도의 전시가 이루어졌다는 사실만으로도 그 당시로서는 대중들 사이에서 화제 거리가 되었다. 또한 이 전시의 브로슈어 서문은 이제 막 산 까를로스의 학장이 된 디에고 리베라가 초대장을 써주었다.

“이 여성의 재능은 균형감과 정열이 있으나, 신중하고 내용을 살려 표면을 더욱더 폭넓게 발전시켜야 할 것이다. 몇 년이 지난 후에는 잠재의식의 바탕에서 많은 찌꺼기들이 사라질 것이다.”(Arturo Camacho Becerra 2007)

짧은 이력에도 불구하고 이렇게 단기간에 개인전을 개최할 수 있었던 것은 따마요에게 배운 수채화와 구아슈 수채화⁸⁾기법을 반아카데미즘 구도에 적용한 것과 리베라의 전폭적인 지지로 가능했던 것으로 평가된다.

그러나 어찌된 일인지, 가깝게 지내던 디에고 리베라가 그녀의 작업에 대해 “student showing”이라고 특별한 주의를 주게 되고, 이에 격분한 이스끼에르도는 부득이하게 학교를 떠나게 된다. 그런데 공교롭게도 이스끼에르도가 학교를 그만두었던 1929년에는 따마요도 산 까를로스 강의를 그만두게 되었고, 두 사람이 동거를 시작하게 되었다. 일련의 사건 중에서 어느 것이 먼저 벌어졌는지는 구분할

8) 구아슈(gouache) 수채화는 고무를 수채화 그림물감에 섞어 그림으로써 투명한 수채물 감과는 다른 불투명한 효과를 내는 기법이다. 특유의 산뜻함과 밝음, 자유로운 붓놀림에서 나오는 자연스러움이 장점이다.

수 없지만, 이스끼에르도가 학교를 그만두었다는 것은 곧 리베라에게 반기를 들었다는 것을 의미했고 또한 따마요가 강의를 그만 둔 이후에 벽화예술가들과의 갈등이 표면으로 드러났다는 것이다⁹⁾.

1929년부터 1933년까지 4년 동안 이스끼에르도는 따마요와 같이 살면서 작가적 공통분모를 공유하게 된다. 평론가 루시-스미스는 “이스끼에르도와 따마요는 살아있는, 현존하는 인디오 미학에 대해 탐구했으며, 고갱의 원시주의, 피카소에 대해 동시에 그러나 각자 이 요소들을 연구했던 것으로 보인다”라고 언급하고(루시-스미스 1999, 11), 텔 콘테(Teresa Del Conde)는 “루피노 따마요의 연인이었던 마리아 이스끼에르도의 작품 성향은 그들이 공동으로 추구하던 ‘어두운 과거와 부당함’으로 구도가 잡혀지고, 거기에는 예외 없이 젠더적 표현과 그녀의 인성이 뚫고 들어갔다.”라고 둘의 관계 속에서 이스끼에르도가 창출한 조형언어에 대해 서술하고 있다. 분명한 것은 이 기간 동안 따마요와 이스끼에르도의 그림에서 친밀한 색감으로 테마를 흡수해내는 살아있는 표현이 공통적으로 나타나고 있다는 사실이다. 따마요는 1932년에 <마리아 이스끼에르도의 초상화>를 그렸으며, 이스끼에르도의 작품에 대해 다음과 같은 평을 했다.

“나는 그것을 보지 못합니다. 그녀의 세계에는 여성, 마음속으로부터의 본질성, 비밀, 지구가 들어있습니다. 그녀는 어떤 면에서는 어린아이 같은데, 무엇보다도 벽감이나 정물화, 또는 서커스 장면에서 드러납니다. 내 기억으로는 쇠라의 그림에서 느껴지는 칼더의 서커스로 기억됩니다.”라고 언급하고 있다.(artyliteratura.blogia.com /2005/101301-maria-izquierdo.phd)

1930년에 이스끼에르도는 멕시코화가로서는 최초로 뉴욕의 아트센터갤러리(Art Center Gallery)에서 정물화, 초상화, 풍경화가 있는

9) 1930년대의 멕시코미술은 혁명적인 사상에 이바지해야 한다는 벽화운동의 시대였는데, 따마요는 그들과 다른 입장이었다. 시케이로스가 “우리 것만이 유일한 통로다.”라고 주장한데 반해, 그는 “예술의 근본은 자유인데 어떻게 한 가지 길만이 있을 수 있다. 세상에는 많은 예술가들이 존재하듯이 예술에도 많은 통로가 존재한다.”라고 강하게 반박한다. 결국 그는 벽화운동가들에게 ‘변절자’라는 수모를 당하게 되고, 더 이상 조국에서 활동하기 어렵다고 판단하여 뉴욕으로 떠나게 된다.

14점의 유화작품으로 개인전을 갖는 영광을 누리게 된다. 같은 해에 미연방예술국(American Federation of Arts)에서 주최한 메트로폴리탄 박물관(Metropolitan Museum of Art) 전시에서 루피노 따마요, 디에고 리베라, 아구스틴 라소(Agustín Lazo)와 그 외의 몇몇 예술가들과 함께 참여했다. 1932년에는 국립예술학교(Bellas Artes)에서 강의를 하게 되었고 지속적으로 그녀의 국내외 전시도 활발하게 이루어졌다. 이 시기의 작품들은 강한 색상을 사용하며 초상화, 풍경화, 정물화 등으로 구분되는데, 대부분의 작품들은 외국인의 소유가 되었거나 소실되었다.

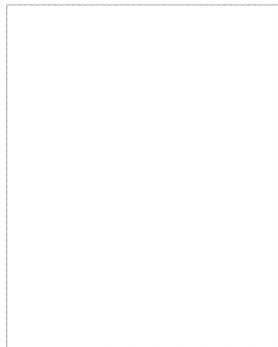
혁명문인예술가연합(Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios)의 회원이었던 이스끼에르도는 1936년에 멕시코를 방문한 앙토넨 아르토와 친분을 쌓았는데, 아르토는 그녀를 대중들에게 알리는 접화역할을 했으며, 프랑스로 돌아가서 그녀의 전시가 열릴 수 있도록 추천하고 그녀에 관한 여러 아티클을 썼다. 이미 서론에서 언급했듯이 아르토와 이스끼에르도에 관한 구체적인 고찰은 3장 2절의 초현실주의에서 다루질 것이다.

1940년에 이스끼에르도는 화가로서 최고의 경력을 쌓게 되고 국제적인 성공을 이루게 된다. 뉴욕의 현대미술박물관(Museum of Modern Art)에서 개최한 “20세기 멕시코예술” 전시와 버팔로의 올브라이트녹스 갤러리(Albright-Knox Art Gallery)에서 기획한 멕시코미술전시회에 초대된다. 같은 해 5월에는 칠레 화가 라울 우리베(Raúl Uribe)¹⁰⁾와 파트너가 되어 멕시코의 현대미술갤러리(Galería de Arte Moderno)가 주관하여 캘리포니아에서 전시를 하게 된다(Dawn Ades 2005). 라울 우리베와의 인연은 결혼으로 이어지면서, 이스끼에르도의 삶과 작품에는 변화가 일어난다. 실비아 나바레테(Sylvia Navarrete)는 결혼 이후 이스끼에르도 작품 변화에 대해 다음과 같이 지적하고 있다.

“수준 낮은 칠레 화가 라울 우리베는 이스끼에르도의 작품에 영향을

10) 이스끼에르도의 두 번째 남편인 화가 라울 우리베는 칠레 태생이지만 1936년에 멕시코로 이주하여 당대의 멕시코 미술에 합류하였다(Shay Cannedy 2006).

끼쳤는데, 상상력이 덜 투여된 시각의 초상화, 정물화와 한물간 프레스코 기법에 집중하도록 했다. 그럼에도 40년대 중반이 지나면서 그녀는 서민적인 풍경화와 물고기머리가 잘린 시골풍경, 달팽이, 벽감, 신비스러운 자화상을 그려 창조성이 되살아났다.”(Angélica Abelleira 2005)



<그림 2> 자화상, 1946

그러나 1940년대 후반에는 그녀에게 불길한 일이 생기기 시작한다. 1945년에 이스끼에르도는 멕시코시티의 시장 하비에르 로호 고메스와 프레스코 벽화 작업(멕시코시티 소칼로에 위치한 산 일데폰소 학교의 계단 옆 벽면)을 그리기로 34천 페소의 지불조건으로 계약하게 된다. 이스끼에르도는 즉각 작업에 착수하여 ‘멕시코시티의 발전’이라는 중심테마를 설정하고, 천장에는 ‘멕시코의 대중예술’을 스케치하기 시작했다.

그러나 몇 달이 지난 후에 갑자기 계약을 파기한다는 내용을 통보받게 된다. 이스끼에르도와 계약을 한 후에, 시장 로호 고메스는 그 당시에 훨씬 더 영향력 있는 벽화가의 프로젝트를 상담 받게 되는데, 그들은 다름 아닌 디에고 리베라와 시케이로스였다. 그들은 이스끼에르도가 프레스코를 제작할 만한 능력이 부족하다고 진정하였고, 끝내 이스끼에르도는 굴복할 수밖에 없었고 그녀는 새로운 스케치를 가지고 두개의 벽면으로 옮겨서 그릴 수밖에 없었다. 그렇게 완성된 벽화는 <음악>(2.50×1.73)과 <비극>(2.40×1.70)이었다. 벽화가 완성된 후에 이스끼에르도는 신문에 다음과 같은 글을 기고했다.

“이 벽화들을 이루었다. 왜냐하면 나보리 프레스코를 칠할 능력이 없다고 말한 이들에게 보여주기 위해, 그리고 기념비적인 중대성과 함께. 그리고 나는 정당하게 나의 계약에 의해 이루어졌음을.”

벽화사건을 겪은 후에도 이스끼에르도는 지속적으로 주변의 오브제(장난감, 들세, 신화, 사랑)와 동맹을 맺은 신비스러움을 표현해나갔다. 1948년에 이스끼에르도는 오른팔이 마비된 후에도 붓을 놓지

않고 꾸준히 그림을 그렸으며, 그 와중에 라울 우리베와 이혼을 한다. 그러나 이스끼에르도의 몸을 마비시키는 반신불수가 찾아오면서 그녀가 더 꿈꾸고 싶었던 신비로움은 1955년 53세의 나이에 세상을 떠나면서 끝내 방해가 받게 된다. 멕시코시티의 예술과 문화를 위한 국가위원회가 이스끼에르도의 출생 백주년을 기념하여 2002년 10월 25일에 민족예술가로 선언하였다. 이스끼에르도는 20세기 격동의 멕시코 미술사 현장에서 멕시코 문화와 예술에 대해 진지하게 고민했던 ‘여성으로서, 혹은 예술가로서의 삶’을 살았다.

III. 이스끼에르도 작품성향: 세 가지 요소로 새끼를 꼬다

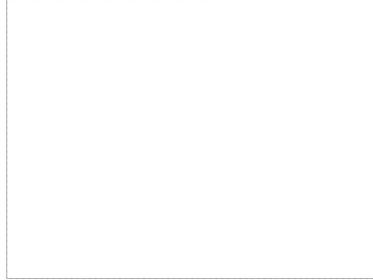
이스끼에르도의 삶이 변화를 겪었듯이, 작품 또한 변화를 피할 수는 없었을 것이다. 그러므로 III장에서는 이스끼에르도의 작품성향을 분석하기에 앞서, 먼저 개략적인 작품 변화에 따른 단계별 특성을 짚고 넘어갈 필요가 있다. 플레히오 데 할리스꼬의 연구원 까마초 베세라는 이스끼에르도의 작품 변화를 세 단계로 나누어 설명하고 있다. 미술학교에 입문하여 멕시코혁명이후의 미술계 동향과 뉴욕에서의 전시를 계기로 유럽모더니즘의 영향을 받은 ‘침전물의 구성’ 단계를 지나, 30년대와 40년대의 ‘독자적인 조형언어’ 단계에서는 여성으로서의 호소력 높은 감성을 구체화시켰으며, 마지막 ‘반사 또는 낙심’에서는 심리적인 탐구가 역력하다고 지적하고 있다(Arturo Camacho Becerra 2006). 본 연구자는 단계별 분류를 근거로 <표1>을 작성하였다.

<표 1> 이스끼에르도의 작품 단계

단계	특성	작품
‘침적물의 구성’	-아카데미아 데 산 카를로스 입학 후에 다양한 미술양식 사이에서 동요됨: 후기 인상주의, 입체주의, 에스뜨리텐띠스따, 공공미술 ¹¹⁾ -뉴욕에서의 전시를 경험한 후에는 모더니즘 회화의 선구자인 세잔, 반 고흐, 고갱, 쇠라의 개념을 흡수함	<라켓>(1938)
‘독자적 조형언어’	-알레고리: 지구, 광선, 공기, 초자연적인 힘, 천사, 거울 등으로 나타남.	<위안>(1933) <작업의 알레고리>(1936) <자유의 알레고리>(1937)
	-역사적 아방가르드 ¹²⁾ : 예술가에 의한 재창조와 회화적 구성주의를 표명하고, 기하학적인 인물과 다른 공간에 열려있는 창문의 구도가 두드러짐.	<벽감>(1942) <서커스>
	-시적인 초현실주의: 개인적인 미학이 강화됨	<꿈과 예감>(1947)
‘반사 또는 낙심’	-1945년 벽화운동가들에게 보이코트를 당한 후의 <연애소설> 등의 작품에는 심리적인 탐구가 뚜렷함. -잘려진 나무(밤색), 잘려진 물고기 머리(밤색)는 서슬 시퍼런 하늘색(청색)과 날카로운 대조를 이룸.	<연애소설>(1945) <자화상>(1946) <풍경>(1953)

이와 같은 단계별 분류에도 불구하고, 이스끼에르도의 작품은 각 단계별 특성을 넘나드는 중첩 현상이 나타난다. 예를 들어, ‘침적물의 구성’단계의 <라켓>과 ‘반사 또는 낙심’단계의 <연애소설>를 비롯하여 <죽은 자의 날과 호박>에서는 이탈리아 화가 키리코(Giorgio de Chirico: 1888~1978)의 영향이 역력하다: 언뜻 보기에는 평범하고

11) 공공미술(arte publico)은 오르스꼬, 리베라, 시케이로스가 이끈 벽화운동을 가리킴.
12) ‘역사적 아방가르드’양식에 관심을 둔 화가로는 아구스틴 라소, 로베르토 몬테네그로, 까를로스 오르스꼬 로메로가 있으며, 이들은 민족적이고 대중적인 뿌리를 중요하게 여기지 않고 좀 더 혁신적인 예술을 찾아 나섰다.



<그림 3> 죽은 자의 날과 호박, 1947

일상적인 장면이지만, 그것이 놓여 있는 본래의 일상적인 맥락에서 벗어나 뜻하지 않는 장소에 놓여있을 때, 낯설면서도 환상적인 느낌을 준다. 키리코의 영향은 ‘독자적 조형언어’단계에서도 신비스러움과 맞물려 나타난다.¹³⁾ 또한 멕시코의 비주얼 컬처를 비롯하여 젠더적인 표현은 작품 전반에 걸쳐 드러나는

주요한 테제이다. 이상에서 이스끼에르도의 작품성향은 단계별 구분이 가능하지만, 작품 테제는 단계별 구분을 초월하고 있음을 파악할 수 있다.

에식스 대학의 가이스는 이스끼에르도의 작품에는 세 가지 요소가 마치, 새끼를 꼬듯 서로가 얽혀 있는 것이 특징이라고 서술한다: 멕시코혁명이후의 비주얼 컬처 범위 내에 있는 민족주의 미학, 초현실주의 범위 내에 있는 멕시코의 이데올로기 역할, 앞의 범위 내에 있는 여성의 위치가 있다(Terri Geis 2005, 2-3). 이에 본 연구자는 ‘단계별 구분과 단계별 작품 테제의 초월’을 고려하여, ①비주얼 컬처 ②초현실적 표현 ③젠더라는 관점이 어떻게 얽히고 섞여있는 지에 대한 작가적 탐구를 수행할 것이다.

III.1. 비주얼 컬처

이스끼에르도의 비주얼 컬처를 이해하기 위해선, 따마요와의 공조 관계에서 출발할 필요가 있다. 따마요와의 관계를 밝히는 문제는 ‘주변의 다른 벽화예술가들’¹⁴⁾과 지향하는 바가 어떻게 달랐으며, 동시

13) 이스끼에르도가 “나는 신비스럽지 않고 뚜렷하게 미술적이지도 않은 그림은 사진이나 다름없다고 생각한다.”고 말한 것은 키리코의 영향을 뒷받침하고 있는 대목이다 (Dawn Ades 2005).

14) 이 글에서 ‘주변의 다른 벽화예술가들’이란, 이스끼에르도의 입장에서 어쩔 수 없이 대결구도가 된 리베라와 시케이로스를 가리킨다. 1929년에 산 까를로스를 그만두게

에 따마요와 이스끼에르도의 차이점을 규명하는 문제이기도 하다. 2장에서 언급했듯이, 1929년에 이스끼에르도가 학교를 그만둔 것은 곧 리베라의 관점이 아닌, 따마요의 관점에 동조한다는 예술적 의지이자 선택이었다. 다시 말해, 리베라와 따마요가 멕시코의 비주얼 컬처를 해석하고 접근하는 방식이 달랐음을 시사하고 있다(각주 참고).¹⁵⁾

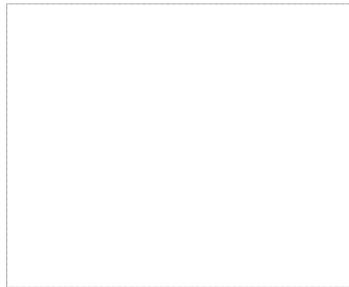
이스끼에르도와 따마요의 공조관계는 무엇보다 색감 표현에서 입증된다. 구아슈 수채화로 천연 그대로의 효과 또는 나이브한 표현을 보여주는 붓 놀리는 기법을 발전시켰는데, 특히 둘 다 회화에서 질감을 중요하게 여겨 물감을 두껍게 칠하는 임파스토기법을 응용하였다. 또한 (대부분 혁명이후의 예술가들이 그러했듯이) 이 두 작가는 작업을 통하여 멕시코의 정체성을 담아내려고 애썼는데, 그런 연유로 그들이 즐겨 사용한 색상은 많은 부분이 멕시코의 시골 환경이나 원주민 예술에서 반영된 것이었다. 1933년에 쓴 따마요의 에세이에서 두 작가의 공조관계가 여실히 드러난다.

우리의(our) 사람들-인디오와 메스티소-는 축복받은 사람들은 아닐지 모르나 온화하고 균형 잡힌 선호색상은 다분히 비극적이며, 그러한 사

된 것이 리베라와의 갈등에서 나온 것이고, 이러한 불씨는 훗날 1945년에 이르러 벽화프로젝트에서 리베라와 시케이로스에게 보이콧 당하는 사건으로 이어진 것이라고 미루어 짐작된다.

- 15) 리베라가 아카데미아 산 카를로스 학장으로 취임하면서 따마요를 산 카를로스의 강사로 추천하게 된다. 그러나 기본적으로 이들이 걸어온 길이 사뭇 달랐다. 리베라는 산 카를로스에서 공부를 하고 그 후에 유럽으로 유학을 떠나, 피카스와 몬드리안 등과 어울리며 모더니즘의 정수를 맛보았으며 멕시코혁명이 발발하고 벽화운동의 기수가 되면서 멕시코적인 것에 대한 고민을 하게 되었다. 그에 반해 따마요는 산 카를로스에서 미술공부를 하다가 자신이 원하던 바가 아님을 깨닫고 학교를 그만두게 되고, 고고학박물관에서 드로잉 일을 하게 되면서 몸소 멕시코의 문화를 체득하게 되고 이 과정이 따마요의 대중문화에 대한 견문을 넓혔다. 흥미로운 것은 리베라가 따마요를 강사로 추천했을 당시에, 리베라는 큐비즘을 벗어던지고 멕시코적인 것에 대해 고개를 돌렸을 때이고 반면에 따마요는 유럽의 모더니즘에 대한 독자적인 연구를 하고 있을 때였다. 따마요가 산 카를로스에 강의할 나가던 1927-1929년의 기간은 리베라와 따마요의 교차되는 지점으로 풀이되며, 따마요가 학교를 떠나던 1929년 이후에 따마요는 모더니즘의 방향으로, 리베라는 고대 인디오문명의 방향으로 엇갈린다. 이러한 따마요의 예술에 대한 입장은 1930년에 시케이로스에게 변절자라는 수모를 당하는 사건과도 연관이 있는 것으로 추측된다. 이런 배경에서 이스끼에르도가 산 카를로스를 그만두었다는 것과 따마요와 동거를 시작한 것은 곧, 리베라와 가는 길이 달랐음을 의미하기도 한다.

람들은 고통의 무게에서 태어났다. 흰색, 검은색, 파란색, 상호적으로 초기의 톤이고 이색들은 이곳에서 선호하는 색상이기 때문에 우리회화의 성격을 보여준다. 만약 우리가 그들의 의상에서, 그들의 건축 벽면에서, 그들이 날마다 사용하는 색상을 관찰한다면, 이것은 분명하게 확인된다. 당신은 따뜻한 색상을 보게 될 것이지만, 그것은 침묵이며 무거운 것이다(Terri Geis 2005, 3-4 재인용 Rufino Tamayo, “El nacimiento y el movimiento pictórico”, *Crisol*, Mexico City, May 1933).

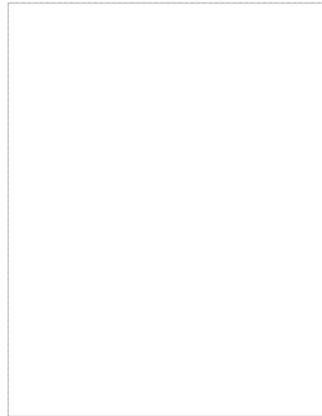


<그림 4> 서커스, 40×49cm

위의 글에서 따마요는 ‘우리의’(our)라는 말을 쓰고 있으며 이는 따마요와 이스끼에르도가 함께 바라보는 인디오와 메스티소를 가리키고 있음은 의심의 여지가 없다. 또한 따마요는 옷, 집, 일상적인 색감이 따뜻하지만 비극적이라고 표명하고 있는데, 이는 이 시기에 그려진 이스끼에르도의 <서커스>에서 여실히 드러난다(그림

4). 인물들의 옷과 모자 등은 원주민의 자연염료, 건축 벽면, 또는 고대 토우의 색감을 반영하고 있으나, 바닥면은 어둡고 칙칙하며 우울하다. 이와 같이, 따마요와 이스끼에르도는 색감을 통해, 대중문화를 해석하는 공통점이 발견된다. 그림에도 따마요가 지적하듯이¹⁶⁾, 이스끼에르도의 비주얼 컬처는 어린애와 같은 관심과 젠더적인 체험으로 따마요와 구별된다.

또한 이스끼에르도는 벽화운동가들에게 홀대를 받았던 ‘콜로니알 예술과 종교 예술’에 심취했는데, 특히 19세기의 지역화가인 호세 마리아 에스트라다



<그림 5> 죽은 자의 날 제단, 1930

16) II장의 따마요 인터뷰 내용에서 언급하였다.

(José María Estrada: 1810~1862)를 찬양했다. 에스트라다는 아카데미즘화풍으로부터 독립하여 과달라하라에서 초상화를 전문적으로 그렸는데, 이때 초상화를 주문한 이의 요구(자신의 모습을 좀 더 우아하게, 지적으로, 또는 근사하게 그려지기를 바라는 소망)를 단순한 구도의 사실적인 외관 위에 액세서리 또는 대용물을 통해 시선을 압도하고 있다. 이것은 콜로니얼 문화에 녹여있는 서민적이고 대중적인 아르떼 뽀뽀라르, 산업생산품 등을 통해 재현되고 있다. 이렇듯 주문자의 요구가 확실하게 수용된 19세기의 초상화에는 벽화운동가들의 이슈였던 고대문화에 대한 노스탤지어에 사로잡혀 창조해낸 인디오미학과는 거리가 멀었다. 여기에서 이스끼에르도의 비주얼 컬처란, 멀지 않은 것에 위치하고, 만질 수 있고, 볼 수도 있는 일상적이고 구체적인 것으로서 그 시대를 살아가는 사람들이 주체가 되어 만들어낸 특징이 있다. 이것은 <그림 5>의 제단 오브제(셈뽀아소치플리 꽃, 해골사탕, 향로 등)를 통해 확인된다. 그 중에서 제단을 씌운 하늘색 덮개는(바탕면에 해당하는) 식민지시대로부터 대중적으로 유행한 중국종이(papel chino)의 전형인데, 이스끼에르도는 이 종이를 아술 마야(azul maya)의 색상으로 치환했다는 점에 주목할 필요가 있다. 이렇듯 이스끼에르도는 자신의 생활 근방에서 오감으로 느껴지는 비주얼 컬처를 선호했으며, 이는 디에고 리베라가 각종 고증자료를 근거로 사실적 재현에 힘썼던 비주얼 컬처와는 구별된다. 여하튼, 이스끼에르도의 비주얼 컬처는 여성적 사유와 체험 위에 상상력이 덧붙여져서 초현실적 표현으로 발전하였다.

III.2. 초현실적 표현

이스끼에르도의 초현실적 표현은 1936년에 멕시코를 방문한 아르토의 개념에 영향을 받아 마음속에 떠오른 형상을 시각화한 것으로, 여기에는 이스끼에르도의 민족적이며 젠더적인 표현이 수용된 것으로 평가된다.

에식스 대학의 라틴아메리카미술사 교수 돈 애즈(Dawn Ades)는

2005년에 칼로의 현대전을 기획하면서 심포지엄을 주관했는데, 이때 “멕시코, 여성, 초현실주의” 에세이를 통해 멕시코의 여성예술가와 초현실주의 평론가의 관계에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

멕시코에서 초현실주의와 예술 사이에는 수많은 연관성과 논쟁을 불러일으킨다. 대부분의 유명 인사들은 [...] 프리다 칼로와 함께 링크되어 있다. 1938년에 앙드레 브르통이 멕시코를 방문하여 프리다 칼로와 디에고 리베라와 함께 지냈다. 디에고 리베라의 또 다른 손님으로는 레온 트로츠키가 있었고 그는 “혁명 독립 예술을 위한 표명”이라는 글을 썼다. 브르통은 파리로 돌아와 1939년에 Galerie Renou et Colle에서 “멕시코”(Mexique) 전시를 조직하였고, 전시 카탈로그에 5편의 에세이를 기고했는데, [...] 그 중에는 프리다 칼로와 마누엘 알바레스 브라보(사진가-역주)가 포함되어 있었다. [...] 초현실주의 그룹에서 인지도가 높았던 아르토는 1936년 멕시코를 방문하는데(브르통보다 2년 앞서서-역주), 그는 파라우마라 원주민들의 삶의 방식에 깊이 매료된다. 멕시코 시티에서는 멕시코 원주민의 직접적인 표현을 요구했던 마리아 이스끼에르도와 친구가 된다. 아르토와 가까워지면서 즉석에서 연출된 이스끼에르도의 작업에는 <작업의 알레고리>(Allegory of work)에서와 같이, 우연하게 맞닥뜨린 영감을 표현하는 것이 가능해졌다(그림 7). 알레고리는 초현실주의자들이 찬미하는 윌리엄 블레이크에 의해 영감을 얻는 한 부분으로 그것은 신비롭지만, 거대한 야망을 향한 위험스러움, 유명스타들의 다리가 유적지에서 넘어있고, 울고 있는 멕시코 여성, 또는 남성우월주의의 땅에서 살아가는 여성의 고통을 암시하고 있다. 이스끼에르도는 그녀의 작업에서 환상을 끌어내는 역할을 중시했는데, 아마도 브르통이 주장한 무의식의 초현실주의와 회화에 대한 반항심으로 또 다른 실재 위에 열려있는 창문으로서의 회화에 대하여 “신조”(Credo)에서 서술하고 있다¹⁷⁾: “나는 나의 그림이 멕시코의 신빙성을 반영하기위해 만들어내려고 노력하고 그것을 느끼고 사랑한다; 나는 일화적이고, 민속적이고 정치적인 테마를 피하는 데 그 이유는 그것들은 시각적이지도 않고 시적인 힘을 갖고 있지 않기 때문인데, 나는 회화의 세계에서 그림은 인간의 이미지 위에 열려있는 창문이라고 생각한다(Dawn Ades 2005, 19).

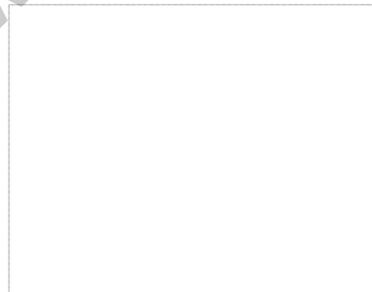
위의 글에서 칼로와 이스끼에르도는 각각 자신을 지지했던 초현실

17) Dawn Ades 2005, 19 재인용 María Izquierdo, ‘Credo’, published in catalogue to the exhibition *Autorretratos del siglo XVIII-XX*, Mexico city 1947.

주의 평론가의 영향을 받았음을 알 수 있으며, 아울러 브르통과 아르토의 관계가 원만하지 않았음을 짐작할 수 있다. 이스끼에르도를 둘러싼 주변 인물들의 정황을 살펴보는 측면에서, 아르토와 브르통의 관계를 점검할 필요가 있다. 아르토는 브르통과 함께 파리에서 초현실주의 운동에 가담하여 배우와 연출가로서의 활동을 했으나 정치적인 이유로 그룹에서 탈퇴한 이후에 그 자신이 쓴 잔혹극¹⁸⁾을 무대에 올리지만 실패를 경험하고 멕시코의 따라우마라 원주민들과 살면서 환각의 경험을 추구한다. 이후, 이스끼에르도의 파리 전시를 개최하던 1937년 초에 브르통이 전시에서 보여줬던 모습으로 보아서는 아르토와 브르통이 화해한 것으로 보였다. 그러나 이듬해 1938년에 브르통이 멕시코를 방문했을 때, 이스끼에르도를 만나지 않았고, 브르통이 1940년에 멕시코시티에서 기획한 국제 초현실주의 전시회에 이스끼에르도를 참여시키지 않았다(Terri Geis 2005, 9). 이런 상황에서 이스끼에르도는 “신조”를 통해 브르통을 향해 자신의 입장을 밝혔던 것으로 추측된다.



<그림 6> 작업의 알레고리(1936), 종이 위에 수채화와 템페라, 21×27.5cm



<그림 7> 자유의 알레고리(1937), 종이 위에 수채화, 21×26.5cm

이상에서 이스끼에르도의 초현실적 표현은 아르토라는 손잡이를

18) 또 다른 초현실주의자 로제 비트락과 함께 1926년에 알프레드 자리 극단을 창설했으며 1935년에는 쉘리와 스탕달의 작품을 각색하여 그 자신이 쓴 잔혹극의 대표작 ‘쌍시 가(家)’ (Les cenci)를 부족한 재정, 불충분한 리허설 등 온갖 역경 아래 무대에 올리지만 실패한다.

통해 윌리엄 블레이크의 상상력, 영감, 자극이 매개가 되어 이끌어낸 이미지 작업임은 분명하다. 문학과와의 공조(또는 영향관계)는 이스끼에르도를 비롯한 동시대·동사조의 멕시코 화가들에게서 비춰지는 단면이기도 한데, 그림에도 남성작가들과는 뚜렷하게 구별되는 경향이 있다. 예를 들어, 안토니오 루이스(Antonio Ruiz, 1897~1964)는 <말린체의 꿈>(1939)에서 유럽식 침대 위에 누워 식민지시대의 영화로운 도시풍경이 묘사된 홀이불을 덮고 잠자는 말린체를 초현실적으로 표현하고 있다. 민족을 배반한 말린체가 호사스런 침대 위에서 부귀영화를 누리고 있으나 빈민 속에서 괴로워하며 깊은 잠을 이루지 못하는 것을 암시함으로써, 말린체라는 여성의 리얼리티보다는 역사적으로 평가되는 네가티브 이미지에 더 많은 무게를 두고 있다. 그 외의 다른 남성작가들의 초현실적 표현은 남성적 리비도에 의해 에로틱한 욕구 또는 뮤즈의 대상으로 여성의 이미지를 창출함으로써 여성의 리얼리티를 유배시켰다고 볼 수 있다. 그런데 비해, 이스끼에르도와 같은 여성작가들은 자신의 리얼리티 탐구에 주력했으며, 이성을 전복시키는 초현실주의의 가능성을 그들의 주관에 있다고 보고 이를 작품으로 구체화시켰다. 특히 여성의 신체로 하여금 자신들의 내적·외적인 갈등을 은유적으로 폭로하는 창구로 삼았다고 볼 수 있다. 초현실주의 경향을 띤 이스끼에르도의 작품은 루이스와 그 외의 남성작가들이 충격적이고 파괴적인 어법으로 주목을 끌었던 것과 달리, 체험으로 다져진 사유세계를 우화적인 내러티브 구조로 풀어내고 있다.

<그림 6>과 <그림 7>은 아르토의 영향이 두드러지는 두 점의 회화인데, <작업의 알레고리>에서는 아르토의 흔적(입김)이 작용한 불¹⁹⁾과 번개가 배경을 차지하고 있지만 두 손으로 얼굴을 가리고 웅크린 벌거벗은 여성이 등장함으로써 초현실적 영감은 구차스런 현실과 공존하고 있다. 이것은 마치 17세기, 18세기에 유럽의 전통적 아

19) 아르토의 개념 중에서 ‘불’은 중심을 차지하고 있다. 그는 ‘불’을 모든 문명의 시작이었고, 인간을 기르고, 멕시코 사람들의 삶을 받치는 것으로 보았다. 또한 아르토는 불을 살아있는 힘으로 불 뿐만 아니라, 사후세계를 떠받치는 결정조건 안에서 구리빛 고대 멕시코 사람들의 변형(변화)을 좌우하는 것이기도 하다(Terri Geis 2005, 6).

카데미회화에서 여성화가들은 나체화를 다룰 수 없었던 미술제도권의 힘이 작용했듯이, 이스끼에르도의 나체화에는 남성의 다리 근육과 비유·대조됨으로써 1930년대를 살아가는 멕시코 여성의 답답함과 우울함이 부각되고 있다. 더욱이 우직하게 서있는 기둥이 있는 가하면 절단된 기둥이 나뒹굴고 있음으로 인해 대조는 극에 이르고, 이것은 남성의 탄탄한 근육질의 비례감에 비해 결코 에로틱하지도 않고 뮤즈가 아님을 나체 여성의 웅크린 자세가 대변하고 있다. 이렇듯 이스끼에르도의 초현실적 표현에는 아르토와 함께 상호작용을 통하여 어둡고 신비로운 것이 병치되면서 우화적인 시각 안에서 형태를 변형시켜나갔지만, ‘정상적’ 신체(남성의 근육질다리)와 ‘비정상’의 신체(여성의 웅크린 자세)²⁰⁾를 비유적으로 대치시킨 주체는 이스끼에르도의 젠더적 체험과 사유였다.

III.3. 젠더



<그림 8> 감옥에 갇힌 여성들



<그림 9> 여성과 기둥(1936), 종이 위에 수채화, 21.2×27.5cm

영어의 젠더는 프랑스어인 장르(genre)나 스페인어인 헤네로(genero)와 마찬가지로 ‘낳다, 만들다’라는 뜻을 가진 라틴어 동사 게네라레

20) 상징적 젠더질서는 개인의 신체 차원에서도 나타났다. 남성의 신체가 규범으로 여겨진 것은 이미 고대 그리스시기부터이다. 즉 남성의 신체는 ‘진정한’, 계산 가능한 신체를 대변하였다. 반면 신학과 철학, 의학, 서적과 조형예술에 나타난 여성의 신체는 이질적인 것, 계산할 수 없는 것, ‘제자리를 완전히 찾지 못한 것’을 상징하였다(크리스티나 폰 브라운, 잉에 슈태판 2002, 43).

(generare)에서 왔다. 즉 이 개념들은 의미와 범주, 그리고 관계를 만들어내는 것과 관련이 있고, 그로인해 사회적 문화적 구성의 결과로서의 ‘성 정체성’으로 모색되고 있다.

멕시코의 미술비평가 또는 시인들은 민족적인 표현과 젠더 사이에서 이스끼에르도의 작품을 분석하는 데, 그 중에서 시인 고로스피사(José Gorostiza)는 여성의 감성 영역이 색이나, 질감, 테마보다 무겁게 느껴진다고 언급하고 있다; 손으로 얼굴을 가리거나, 천으로 몸을 덮은 것은 유적지 또는 어떤 공간에 숨겨있는 공포에 가까운 고통, 변민을 적나라하게 드러낸 것이다. <감옥에 갇힌 여성들>에서는 감옥이라는 특수한 공간에 유리된 채, 남성 대 여성으로 이분된 신체, 남성 대 여성의 경계, 그 차이, ‘다른 신체’에 대한 이질성을 보여주고 있다. 또한 상심에 빠져 고개 숙인 여성이나 어떻게든 감옥을 탈출하겠다는 의지를 보여주는 여성이나, 더 이상 전통적 아카데미즘에서 그려진 생물학적 여성을 표현한 것은 아니었다. 그것은 남성 지배 사회, 남성우월주의 사회, 또는 어떤 존재를 향한 고뇌, 폭력, 억압이 이스끼에르도의 성 정체성으로 투과되어 여성의 몸으로 압축되고 있다.

이렇듯, 이스끼에르도는 여성의 몸을 특별히 선호하고 있는데, 이는 신체와 성을 문화적 산물로 인식하기 때문이다. 사실 이 같은 성향은 이스끼에르도를 비롯한 라틴아메리카 여성 아티스트에게서 공통적으로 나타나고 있다. <그림 9>에서 여성의 알몸은 문명을 비유하는 기둥에 묶여있거나, 또는 흙바닥에 내팽겨짐으로써 억압된 것을 상징하는 중요한 매체가 되고 있다. 이런 표현은 비단 위의 작품에서 집중적으로 부가되는 분노, 억압, 불평등은 아니며, 이스끼에르도 작품 전반에 나타나는 특징이라 할 수 있다. 더욱이 이스끼에르도의 작품 대부분에 남성이 묘사되고 있지 않다는 점과 고대와 대중 문화적인 모티프를 배경으로 멕시코여성의 신분(지위)에 초점을 맞춘 점에서 젠더는 비주얼 컬처와 연계되고 있다.

이상에서 이스끼에르도의 세 가지 작품 성향인 비주얼 컬처, 초현실적, 젠더에 대하여 주변의 정황을 따라 훑어보았는데, 결국에는 각

각의 성향들은 독자적으로 구별되는 것이 아니라 친밀하게 호환(互換)되는 특성이 있다.

IV. 나가는 글

마리아 이스끼에르도에 대한 연구는 멕시코혁명 이후 수많은 멕시코예술가들이 콜로니얼 미술에 대한 거부로 나타난 인디헤니스모에 대한 고찰일 수 있겠지만, 오히려 동시대 멕시코예술가(남성작가들)와의 마찰과 이를 견뎌내려는 멕시코여성예술가의 항거라 할 수 있다. 이런 측면에서 돈 애즈가 기획한 “멕시코, 여성, 초현실주의” 전시 타이틀에 들어맞는 화가로는 이스끼에르도를 비롯하여, 칼로, 레오노라 캐링턴, 레메디오스 바로 등의 세계적으로 주목받는 예술가들이 거론되고 있다. 그런데 이 중에서 멕시코 미술계의 텃세(남성 주류)에 직접적으로 부딪친 여성화가로는 이스끼에르도를 손꼽을 수 있을 것이다. 왜냐하면 아카데미 시절에 디에고 리베라의 주의를 받고 인정할 수 없으며 아카데미를 박차고 나갔듯이, 따마요와 헤어지면서 세간의 관심으로부터 휘둘리지 않고 화가로서의 역량을 발휘했듯이, 브르통를 향해 당당하게 자신의 예술관을 펼쳤듯이, 벽화운동가들에게 “여자가 어떻게 벽화를 그릴 수 있냐는” 이유로 보이코트를 당한 일련의 사건들을 겪었지만 끝내는 벽화를 완성한 후에 신문에 자신의 입장을 밝혔듯이, 예술가로서 이스끼에르도의 삶은 결코 순탄치 않은 투쟁의 연속이었다. 만약에 이스끼에르도가 남성예술가였다면 다른 삶을 살았을 가능성이 높으며, 더욱이 다른 작품을 창출했을 것이다. 이렇듯 이스끼에르도를 논한다는 것은 여성으로서, 혹은 예술가로서의 삶을 동시에 진단하는 과정이라 할 수 있다.

이 논문에서는 이스끼에르도의 작품 성향을 ①따마요와 제휴한 ‘비주얼 컬처’ ②아르토와 제휴한 ‘초현실적’ ③성 정체성으로 해석된 ‘젠더’로 보고 있으며, 주목할 점은 이들 세 가지 성향이 이스끼에르도의 삶 속에서 가지치기를 하여 손가락 깎지를 낀 것처럼 얽혀

있다는 사실이다. 그런 연유로 이스끼에르도 작품은 특정 사조(모더니즘, 아방가르드, 초현실주의 또는 인디헤니스모)의 범위 안에서 해석되기 곤란하며, 1930년대와 1940년대를 살아간 멕시코의 한 여성 예술가 이스끼에르드의 삶에서 흡수·여과된 비주얼 컬처이었으며, 초현실적 세계였다.

Abstract

Research on María Izquierdo may be regarded as a discussion on indigenismo, which emerged from numerous Mexican artists' resistance to colonial arts since the Mexican Revolution, but it is rather a study on Mexican female artists' conflicts and struggles with contemporary Mexican male artists. From this standpoint, globally spotlighted artists Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, etc. are mentioned as painters fit for the exhibition planned by Dawn Ades under the title "Mexico, Women and Surrealism." Among them, Izquierdo is considered a representative female painter who directly challenged the male-dominant circle of art in Mexico. It is because Izquierdo's life was a series of trials and struggles. When she was warned by Diego Rivera during the days of the Academy, she defied the warning and walked out of the Academy. In the same way, separating from Tamayo, she displayed her abilities as a painter without being baffled by people's gossiping. She unfolded her view of art stately in front of Breton, and although she was boycotted by the muralists who insisted, "How can a woman draw a mural," she completed murals at last and clarified her position in a newspaper. If Izquierdo was a male artist, she might have lived a different life and created different styles of works. Thus, a discussion on Izquierdo may be a process of diagnosing her life as a woman and at the same time as an artist. The present study

characterized Izquierdo's artistic tendency by 'visual culture' in concert with Tamayo, 'surrealism' in concert with Artaud, and 'gender' interpreted as sexual identity. What is remarkable is that the three tendencies branched into Izquierdo's life and were interwoven with one another like the fingers locked together. For this reason, it is not reasonable to interpret Izquierdo's works within a specific trend of thought (modernism, avant-garde, surrealism or indigenismo). Rather it was visual culture and a surreal world absorbed and filtered in the life of the Mexican female artist Izquierdo in the 1930s and 1940s.

Key Words: María Izquierdo, visual culture, surrealism, gender / 마리아 이스끼에르도, 비주얼 컬처, 초현실주의, 젠더

논문투고일자: 2008. 01. 02

심사완료일자: 2008. 02. 09

게재확정일자: 2008. 04. 20

참고문헌

- 크리스티나 폰 브라운, 잉에 슈테판(2002), 『젠더연구』, 나남출판.
American Society Art Gallery, “Maria Izquierdo: The True Poetry”.
- Angélica Abelleira(2005), “María Izquierdo de ajetreos y nostalgia”, *La Jornada Semanal*, sábado 31 de diciembre de 2005, núm. 565.
- Arturo Camacho Becerra(2006), “Vanguardia emotiva: la pintura de María Izquierdo”, *Revista La Tarea*, No.18.
- Centro Cultural Arte Contemporáneo AC(1988), “María Izquierdo”
- Dawn Ades(2005), “Mexico, Women, Surrealism”, *Kahlo's Contemporaries: Mexico: Women: surrealism*, Colchester.
- Dawn Ades(2005), *Arte Moderno de México, Colección Andrés Blaisten*, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Shay Cannedy(2006), *Frida Kahlo's Unknown Rival Mexican Artist Izquierdo Exhibited In “Mexican Modern”*, NM Museum of Fine Arts.
- Terri Geis(2005), “The Voyaging Reality: María Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris”, *Papers of Surrealism*, Issue 4 winter 2005.
- The Metropolitan Museum of Art(1991), *México esplendor de treinta siglos*, México : Artes de México y del Mundo.

인터넷 자료

- artyliteratura.blogia.com /2005/101301-maria izquierdo.phd
- www.artincontext.com
- www.conacultura.gob.mx/.../2002/23oct/kahlo.htm
- www.essex.ac.uk/kahlo/essay.htm
- es.wikipedia.org
- www.kochi-bunkazaidan.or.jp/.../frida/frida.htm