

오스왈도 과야사민의 초기 예술세계 분석 - 인디헤니슴과 와카이난 시리즈를 중심으로*

강순규**

“Mi pintura es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente. Para mostrar lo que el Hombre hace en contra del Hombre. 나의 그림은 사람들의 마음을 상하게 하고, 긁고, 때리기 위해, 인간이 인간을 향해 무엇을 저지르는지 보여주기 위해 존재한다(Guayasamín, 1988).”

I. 서론

그간 중남미에 대한 관심은 미래 전략시장으로서 경제 분야를 중심으로 진행되어 왔다. 지리적으로나 역사적으로 한국과 밀접한 관련이 없는 중남미 미술은 아쉽게도 관심의 대상이 되지 못했다. 그나마 중남미 국가 중 멕시코 미술, 특히 벽화운동은 멕시코 혁명과 함께 단편적으로라도 국내에 소개되었지만, 중남미의 소국인 에콰도르 미술은 변방 중의 변방이었다. 그런데 2008년 7월, <20세기 라틴아메리카 거장전>에서 에콰도르를 대표하는 오스왈도

* 유익한 논평을 해 주신 세 분의 심사위원들께 진심으로 감사드립니다.

** 부산대학교 사회학과 박사수료

과야사민(Oswaldo Guayasamín, 1919~1999)의 초기 작품인 <탈출>(el Éxodo, 1953) 한 점이 소개되었다(국립현대미술관, 2008, 40-41).¹⁾

‘중남미의 피카소’로도 불리는 오스왈도 과야사민은 중남미를 대표하는 화가이자 에콰도르 국민의 사랑과 존경을 받으며 ‘문화 영웅’으로 칭송받는 거장이다. 그의 작품은 에콰도르 국가문화유산으로 지정되어 있어, 정부의 승인 없이는 해외 반출이 불가능하게끔 보호되고 있기도 하다(문화체육관광부, 2020). 하지만 2019년 5월, 당시 국무총리였던 이낙연이 에콰도르 공식 방문 중에 한국 전시를 희망한 것이 계기가 되어, <오스왈도 과야사민 특별기획전>이 2020년 12월에 국내에서 처음 열렸다.²⁾ 에콰도르 키토에 위치한 <인류의 예배당>(La Capilla del Hombre)³⁾에서 과야사민의 그림을 처음 접한 이낙연은 “참으로 위대한 거장의 세계와 역사에 남을만한 명작들을 거의 충격적인 감동으로 봤다. 라틴아메리카 국민들의 고통과 분노가 무엇인지 좀 더 잘 알 수 있었던 시간이었다”라고 소감을 전했다(이완, 한겨레, 2019. 5. 8).

피카소(Pablo Picasso), 샤갈(Marc Chagall)과 함께 살아생전에 파리현대미술관에서 개인전을 연 세 명의 화가 중 한 명이기도 한 과야사민은 1956년 바르셀로나 비엔날레의 그랑프리 수상과 1957년 상파울루 비엔날레 1등 수상을

1) 에콰도르 작가로는 에두아르도 킹만(Eduardo Kingman)의 회화 한 점도 함께 전시되었다. 중남미 16개국 84명의 작가의 작품 120여 점을 소개한 <20세기 라틴아메리카 거장전> 이후, ‘라틴 아메리카’, ‘라틴 작가’ 등의 타이틀을 달고 중남미 작가들의 작품이 조금씩 국내에 소개되기 시작했다. 2010년 6월에는 <남미 3인전>을 통해 에콰도르 작가인 모니카 사르미엔토 카스티요(Monica Sarmiento Castillo)와 페르난도 토레스 세바요스(Fernando Torres Cevallos)가 국내에 선을 보이기도 했다. 특히 한국-중남미 수교 50주년을 맞은 2012년, 한국국제아트페어(Korea International Art Fair: KIAF)가 중남미를 주빈국으로 선정하면서 활발해진 측면도 없지 않다.

2) 문화체육관광부가 주최한 <오스왈도 과야사민 특별기획전>은 2020년 12월 19일부터 2021년 2월 2일까지 46일간 사비나미술관에서 개최되었다. 전시된 작품들은 유화, 드로잉, 수채화, 인타루 영상 자료 등 총 89점이었다.

3) 건축과 회화, 조각이 결합된 <인류의 예배당> 건립을 통해 과야사민은 멕시코부터 파타고니아까지 중남미의 유구한 역사와 중남미의 문화적 뿌리를 담아내고자 했다. 태양의 신전 형태를 띤 <인류의 예배당> 건축은 1996년에 시작되어 2002년에 개관했지만 이층계도 과야사민은 완공을 보지 못하고 1999년 3월, 심장마비로 세상을 떠났다.

비롯해 수많은 상을 받았다(Tollefson, 2006, 288). 세계적으로 이렇게 명성이 자자하지만 그와 관련된 국내 학술논문은 2022년 7월 기준, 단 1편뿐이다(최명호, 2020). 중남미의 정서와 상황에 기반하면서도 보편적 휴머니티를 통해 전 세계적인 공감과 감동을 준 작가로 과야사민을 묘사한 최명호는 그를 원주민주의(Indigenismo)를 대표하는 작가로 소개하고 있다(최명호, 2020, 86). 하지만 최명호는 역사 속에서 ‘원주민주의’가 갖는 정치적 함의가 다양하게 변용되어 왔음을 간과했다. 그러다 보니 아버지인 오스왈도 과야사민의 예술세계가 ‘원주민주의’로 명명되는 것을 노골적으로 거부한 파블로 과야사민(Pablo Guayasamín)의 의도를 정확히 이해하지 못한 듯하다(최명호, 2020, 74-76).⁴⁾

일반적으로 과야사민의 예술세계는 3가지 주요단계로 나눌 수 있다. 초기는 1940년대와 1950년대, <애도의 길>(El Camino del Llanto)이다. 안데스 지역의 케추아어로는 ‘와카이난(Huacayñán)’으로 표기하는데, ‘다시는 서로를 보지 못한다’는 뜻 외에도 ‘눈 아래 깊게 패인 주름’을 의미하기도 한다(최명호, 2020, 69). 이에 대해 파블로 과야사민은 당시 중남미 사람들 대다수의 현실이었던 ‘가난과 불평등한 세계에서 울며 걷는다’는 의미를 지니고 있다고 덧붙였다(Pablo Guayasamín, 2014, xvii). 이어 1960년대부터 1980년대 중반까지 20세기 인류의 잔혹함과 폭력성을 고발한 <분노의 시대>(La Edad de la Ira)가 뒤따른다. 그리고 마지막으로 1980년대 중후반 이후, 모진 역경 속에서도 변치 않는 어머니의 끈질긴 사랑에 경의를 표하는 <온유의 시대>(La Edad de La Ternura)가 이어진다.

그중 초기 <애도의 길> 시기는 미국과 중남미 여행 후, 새로운 회화적 표현 양식을 실험적으로 탐구한 그의 첫 컬렉션, 와카이난 시리즈(1946~1952)가

4) 1929년 대공황 이후, 불안한 정세 속에 등장한 원주민주의는 중남미 원주민 문화의 재발견과 재평가, 원주민 관련 주제의 확산과 옹호 등으로 나타났다(Ades et al., 1989, 195). 하지만 에콰도르의 근대화 과정에서 국가 권익을 위한 이데올로기로 전락하며 원주민의 정체성을 은폐하고 폄박하는 도구가 되기도 했다(II장 참조). 상황과 맥락에 따라 원주민의 권리 옹호와 국가 이데올로기 사이에서 그 의미가 끊임없이 재정의되어 왔던 원주민주의를 본 논문에서는 인디헤니스모(Indigenismo)라는 원어 그대로 표기하고자 한다.

중심을 이루고 있다. 하지만 그의 초기 예술세계를 언급할 때, 1930년대 후반부터 1940년대 초중반까지 에콰도르 화단에서 두각을 나타내게 되는 사회현실적인 인디헤니즘(Indigenismo) 시기 또한 배제해선 안 된다. 그래서 오테로는 과야사민의 예술세계를 4개의 주요단계, 즉 사회현실적인 인디헤니즘 시기와 와카이난 시기, 분노의 시대, 온유의 시대로 구분하기도 한다(Otero, 2011, 1). 하지만 과야사민의 초기 예술세계가 중남미 사회의 불의를 고발하고, 가난하고 차별받는 이들의 상처와 아픔을 보듬고자 했다는 측면에서 사회현실적인 인디헤니즘 시기와 와카이난 시리즈는 크게 <애도의 길> 시기로 묶는 것이 타당하다. 한국 특별기획전에서 과야사민의 딸인 베레니세 과야사민(Berenise Guayasamín)은 이 시기에 대해 다음과 같이 회고한다.

“가난하고 보호받지 못하는 에콰도르 국민과 학대당하며 자신들의 목소리를 내지 못하는 원주민과 흑인의 고통을 고발하기 위함이었습니다. 과야사민은 아무것도 가진 것 없는 맨손, 맨발인 그들의 모습을 포착하고, 그 모습을 그림에 담음으로써 사회에 맞서 싸웠던 것입니다(사비나미술관, 2020a, 18).”

물론 과야사민의 초기 예술세계는 화가로서 절정을 달렸던 <분노의 시대>나 완숙미가 느껴지는 <온유의 시대>와는 엄연히 구별될 수밖에 없다. 그러나 그의 이력에 근간이 될 뿐만 아니라 그를 에콰도르의 ‘국민화가’로 자리매김하며 국제적 명성의 문을 열어주었기 때문에 초기 <애도의 길> 시기의 중요성을 간과해선 안 된다.⁵⁾ 따라서 본 논문은 사회현실적인 인디헤니즘 시기와 와카이난 시리즈를 중심으로 과야사민의 초기 예술세계, 즉 <애도의 길> 시기를 탐구하는 것에 목적을 둔다. 이는 국내에서 처음 열린 과야사민 특별기획전을 기점으로, 그의 예술세계를 보다 체계적으로 소개하기 위함이다. 하지만 중남미 미술연구는 미술 분야만 따로 떼어 접근하기 어려울 만큼

5) 와카이난 시리즈 중 하나인 <하얀 관>(El Ataúd Blanco)으로 과야사민은 바르셀로나 비엔날레(1956년)에서 그랑프리를 수상하게 된다(Ordóñez Charpentier, 2015, 113). 와카이난 시리즈에 대한 자세한 내용은 IV장 참조

정치, 사회, 역사, 종교, 문화, 인종 등과 긴밀한 관계를 형성하고 있다(유화열, 2010, 1). 특히 과야사민의 초기 예술세계는 에콰도르의 근대화 과정과 밀접한 관계임을 감안할 때, 본 논문은 에콰도르의 독립에서부터 1950년대까지 에콰도르의 근대 국민국가 수립 과정을 사회학적으로 일별한 후, 과야사민의 초기 예술세계로 접근해 들어가고자 한다.

II. 에콰도르의 근대화를 향한 인디헤니스모와 메스티사헤

1830년 독립과 함께 공화제가 시행되었지만, 에콰도르는 크리오요(Criollo, 중남미에서 태어난 백인)와 메스티소(Mestizo, 원주민과 백인 사이의 혼혈) 중심의 지배체계가 확립되면서 원주민과 흑인은 여전히 착취의 대상이 되었다(Mignolo, 2015, 156). 배타적 국민국가로서 에콰도르 국민은 크리오요-메스티소로 정의되었고, 국가 정체성은 태생부터 인종차별적이었다(김달관, 2010, 33). 물론 1857년 원주민에게도 법률적 평등권이 허용되었지만, 원주민에 대한 크리오요-메스티소 지배체계는 그대로 유지되었다. 그러나 1930년대에 좌파 정당이 들어서면서 1937년 코무나스법(Ley de Organización y Régimen de las Comunas)이 제정되어 원주민 공동체가 공인되는가 하면, 1944년에는 에콰도르노총 산하 에콰도르원주민연맹(Federación Ecuatoriana de Indios: FEI)이 창립되기도 했다(김향섭, 2017, 54).

하지만 19세기 후반, 카카오 수요의 급증과 함께 경제 발전을 누렸던 것과 달리, 1920년대 들어 국제 카카오 시장의 붕괴⁶⁾와 세계 대공황과 같은 외부 충격으로 인해 1924년부터 1948년까지 25개의 정부가 난립하는 등 정치적,

6) 중남미의 다른 나라들과 함께 원자재 수출국인 에콰도르는 국제시장의 가격 변동에 항상 민감했다. 특히 카카오, 바나나, 석유는 19세기 후반부터 에콰도르의 모든 측면을 결정해 왔으며, 이는 결국 정치적 불안정을 초래하는 원인이 되었다(Handelsman, 2000, 12-16). 더 깊은 이해를 위해서는 중남미의 수탈의 역사를 고발한 에두아르도 갈레아노(Eduardo Galeano)의 *Open Veins of Latin America*(1971[1973]) 참조

사회적, 경제적 불안이 가중되었다. 특히 1941년 7월, 페루와의 영토전쟁에 패하면서 아마존강에 대한 접근, 즉 대서양으로 향하는 출구를 빼앗긴 에콰도르는 심각한 위기를 맞게 된다. 게다가 내부적으로 심화된 경제적 불평등과 문화적 차이, 원주민 농민들의 봉기와 끊임없는 당파적 갈등으로 인해 친미정권이었던 아로요 델 리오(Arroyo del Río) 정권이 몰락하기 시작했다(Skidmore, Smith, & Green, 2014, 330). 급기야 1944년 5월 28일, 아로요 델 리오가 축출되고, 벨라스코 이바라(José María Velasco Ibarra)가 콜롬비아 망명에서 돌아와 다시 권력을 잡게 된다.⁷⁾

‘부패한 지배층’을 제재하겠다는 포퓰리즘 공약으로 당선된 벨라스코 이바라는 에콰도르 국민의 사기를 높이기 위해 벤하민 카리온(Benjamín Carrión)이 촉구했던 에콰도르 문화의 집(Casa de la Cultura Ecuatoriana: CCE)을 1944년 8월에 설립하고 카리온을 초대 수장으로 임명했다. 카리온은 ‘작지만 위대한 국가 에콰도르(Pequeña Gran Nación Ecuatoriana)’라는 기치를 내걸고, 국가적 자부심 회복을 위한 문화 프로젝트를 구상하면서 그 수단으로 ‘인디헤니즘’을 내세우게 된다(Greet, 2009, 176). 물론 지역과 시기에 따라, 그리고 어떠한 입장에서 접근하느냐에 따라 그 의미가 다를 수 있지만, 일반적으로 인디헤니즘은 ‘중남미 원주민의 권리 옹호’를 뜻한다. 이를 위해서는 원주민의 사회적, 경제적, 정치적 해방이 전제되어야 하지만 카리온은 문화적, 언어적 동질화를 주장했다(Greet, 2004, 46). 결국 국민통합의 이데올로기로서 인디헤니즘은 원주민의 관점에서 원주민을 빈곤과 불의로부터 해방시키는 이념이나 운동이 아니라, 고대 원주민 문화의 우수성을 국민문화의 근간으로 삼되, 살아있는 원주민을 근대 국민국가의 ‘국민’으로 통합하려는 수단이었다. 즉 원주민의 메스티소화인 것이다.⁸⁾ 이를 위해 인디헤니스타(Indigenista)라고 불리는 지식인

7) 벨라스코 이바라는 1934년부터 1974년까지 네 번에 걸쳐 약 15년간(1934~1935, 1944~1947, 1952~1956, 1968~1972) 대통령을 역임한 에콰도르의 정치인이다(우덕룡 외, 2003, 297).

8) 카리온과 달리, 사회정치적 운동으로서 원주민주의가 성공하기 위해서는 예술과 문학을 활용해야 한다고 주장한 마리아테기(José Carlos Mariátegui)는 다음과 같이 말한다. “인디헤니즘 문화는 우리에게 원주민에 대한 참된 비전을 제시할 수는 없다. [...] 원주민의 진정한 정신을

들은 생물학적 기준이 아닌 ‘문화’에 방점을 두고 교육을 통해 원주민을 ‘개조’하고자 했다. 이들의 입장에서 보면, 살아있는 원주민은 여전히 ‘게으르고, 교육이 부족하고, 스페인어가 서툴고, 촌스러운 존재’이자 항상 도움이 필요한 ‘결핍의 타자’였던 것이다. 김윤경은 다음과 같이 말한다.

“인디헤니스타들이 메스티소로 만들고자 했던 주요 대상은 ‘죽은’ 원주민보다는 ‘살아있는’ 원주민이었다. 그들은 ‘죽은’ 원주민, 즉 고대 원주민의 지식문화는 높은 가치가 있다고 생각했기 때문에 근대적인 요소를 가미한 복원을 통해서 그 자체를 국민문화로 승화시키려고 했다. 하지만 ‘살아있는’ 원주민은 달랐다. 그들은 메스티소가 되어야 했다. 생물학적으로 메스티소가 되는 것만으로는 한계가 있었다. 원주민들은 사회경제적으로, 문화적으로 혁명정부가 제시하는 기준에 맞는 새로운 존재로 거듭나야 했다. [...] 원주민을 메스티소로 만든다는 것은 바로 그들을 근대문명으로 통합하는 것이었다. 그것은 원주민과 백인이 생물학적으로 결합하는 것보다는 원주민을 문화적, 사회경제적으로 혁명정부가 표방하는 새로운 사회체제로 흡수하는 것을 의미했다(김윤경, 2006, 183).”

결국 근대 국민국가 건설의 이데올로기로서 인디헤니스모는 메스티사헤(Mestizaje)와 궤를 같이 한다. 생물학적 혼혈 외에도 문화적 혼종까지 모두 포함하는 메스티사헤는 중남미에 순수 백인이 없듯이 순수 원주민이나 순수 흑인의 피를 가진 사람도 없다는 가정에서 출발한다(김기현, 2009, 99). 다시 말해, 스페인 식민시대로부터 지금까지 약 500년간 혼혈과 혼종이 끊임없이 진행되어 왔기 때문에 순수한 원주민과 흑인은 존재하지 않을 뿐만 아니라 문화적으로도 순수한 원주민 문화나 흑인 문화는 있을 수 없다는 것이다(Wade, 2005, 239-257). 그렇기에 당시 국민통합의 이데올로기였던 인디헤니스모나 메스티사헤는 과거의 찬란했던 원주민 문화의 가치를 인정하면서도

우리에게 제시할 수도 없다. 여전히 메스티소 문학이기 때문이다. 따라서 우리는 이러한 문학을 원주민 문학(literatura Indígena)이 아니라 인디헤니스타 문학(literatura Indigenista)이라고 부른다. 원주민 문학은 장차 도래할 것이고 또 도래해야만 한다. 하지만 그것은 원주민들이 그런 문학작품을 생산할 수준에 이르렀을 때 가능하다(Mariátegui, 2013, 133).”

인종적 혼혈과 문화적 혼종의 중요성과 필요성을 강조하며, 메스티소야말로 진정한 ‘우주적 인종(La Raza Cósmica)’이라고 칭송하게 된다. 이들의 관점에서 볼 때, 중남미의 인종차별은 오래된 과거의 이야기이며, 인종 간의 사회경제적 차이 또한 과거 식민지 유산에 기인한 것일 뿐이다(김기현, 2009, 99).

하지만 1940년대 에콰도르는 지리적, 경제적, 문화적으로 통일되지 못했다. 국민의 절반도 채 안 되는 사람들만이 국가 경제에 참여해 화폐를 사용하고 있었고, 성인 인구의 3/4이 문맹이어서 투표가 금지되었을 뿐만 아니라 정치적 안정도 미미했다(Jáuregui, 2016, 36-37). 에콰도르 정당연합체인 에콰도르민주동맹(Alianza Democrática Ecuatoriana: ADE)은 다음과 같이 설명한다.

“에콰도르 인구의 3/4은 원주민과 몬투비오(Montubio)⁹⁾이다. [...] 우리는 그들이 오두막이 아닌 집에서 사람처럼 살아야 한다는 것을 알고 있다. 침대에서 자고, 진짜 음식을 먹고, 금세기의 진보된 기술이 제공하는 도구를 사용해야 한다. 의학의 장점과 좋은 위생의 혜택, [그리고] 우리 시대와 문화의 사람처럼 옷을 입어야 한다. [...] 원주민과 몬투비오를 국민 생활에 편입시켜 20세기 인간처럼 살도록 기회를 주는 것은 에콰도르 인구의 3/4을 생산자와 소비자로 전환하는 것을 의미한다. 이는 억압의 세기 동안 [그들 안에...] 정착된 부정적인 생리적, 정신적, 사회적, 경제적, 정치적 특성들을 단번에 소멸시키는 것을 의미한다(ADE, 2013[1944], 209-210).”

다행히 2차 세계대전 이후, 농산물 시장의 회복과 바나나 수출산업의 성장으로 1948년부터 1960년까지 12년간 정치적 안정과 권력의 민주적 이행이 지속되면서 에콰도르는 본격적으로 통합적(동질적) 국민국가의 틀을 다지기 시작했다¹⁰⁾ 그 첫 관문을 연 플라사 라소(Galo Plaza Lasso, 1906-1987, 재임: 1948-1952)

9) 해안에 사는 메스티소 소농을 일컫는다. 하지만 이들 몬투비오는 원주민과 비슷한 삶을 영위하고 있었기 때문에 에콰도르의 근대화를 위해 사회경제적, 문화적으로 ‘개조’의 대상이 되었다.

10) 12년간 플라사 라소(Galo Plaza Lasso, 1906-1987, 재임: 1948. 9-1952. 8), 벨라스코 이바라(José María Velasco Ibarra, 1893-1979, 재임: 1952. 9-1956. 8), 폰세 엔리케스(Camilo Ponce Enríquez, 1912-1978, 재임: 1956. 9-1960. 8)가 국민에 의해 선출되어 평화적으로 대통령 임기를 마치게 된다.

대통령은 ‘모든 에콰도르인은 원주민 혈통을 가진 메스티소’라고 주장하면서 에콰도르의 근대화를 위해 공중 보건 및 위생 관리, 문맹 퇴치 캠페인, 원주민 소비 촉진, 의무병역제도, 최초의 인구조사 등을 실시하였다. 이와 함께 문화적으로는 통합과 국가 발전을 위한 ‘문화 관리’를 목표로 출판물과 대중도서관, 라디오방송, 전통수공예의 개발 및 공공미술 등을 장려하였다(Jauregui, 2016, 39).

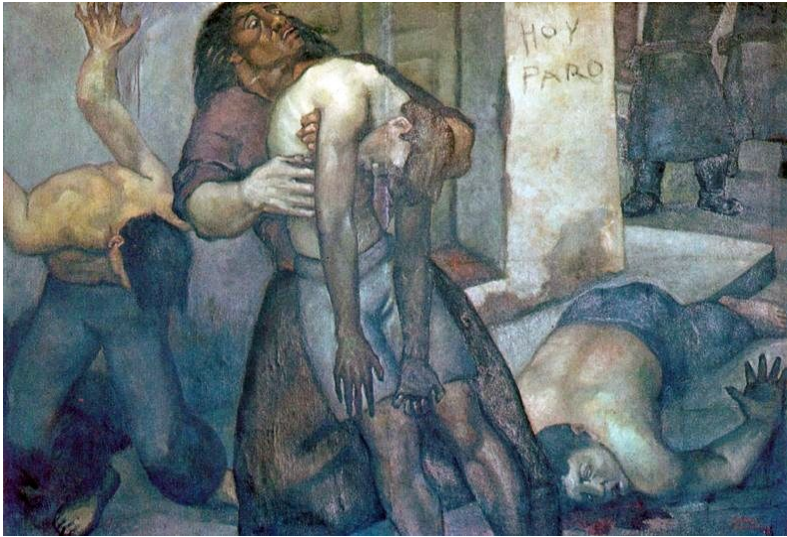
III. 평단의 주목을 받게 된 사회현실적인 인디헤니스모 시기

1919년 원주민 아버지와 메스티소 어머니 사이에서 10명의 자녀 중 장남으로 태어난 과야사민은 6살 때부터 그림을 그리기 시작했다. 산만했던 학교 생활에서는 선생님과 함께 놀던 아이들의 캐리커처를 즐겨 그렸고, 여가 시간에는 관광객을 대상으로 그림을 그려 그림당 2수크레(Sucres)를 받기도 했다. 이런저런 이유로 몇 번이나 퇴학을 당했던 과야사민은 평범한 노동자가 되길 원했던 아버지의 바람과 달리, 13살이 되던 1932년, 키토의 미술학교(Escuela de Bellas Artes)에 입학한다. 하지만 같은 해 8월 28일에 발발한 4일 전쟁(La Guerra de los Cuatro Días, 에콰도르 내전)에서 친구인 만하레스(Manjarrés)의 주검을 목격하며 인생의 전환점을 맞게 된다. 이때부터 과야사민은 불평등하고 부조리한 현실 세계와 지배권력의 실체에 대한 명료한 인식을 바탕으로 자신만의 예술세계를 구축하게 된다.

1939년, 과야사민은 오월의 살롱(Salon de Mayo)¹¹⁾에 유화 1점과 파스텔 그림 5점을 출품했지만, 그의 작품이 호평받기 시작한 것은 이듬해였다. 1940년에 제출한 9개의 작품은 카리온의 지원 하에 성공 가도를 달리던 에두아르도 킹만(Eduardo Kingman)을 비롯해 평단의 찬사를 받게 된다. 그중 비평가들은 <파업>(La Huelga, 1940)에 주목했다. 원주민 노동자들의 비극적인 순간

11) 에콰도르 작가 및 예술가 연합(Sindicato de Escritores y Artistas Ecuatorianos)이 1939년에 창립한 오월의 살롱은 에콰도르 최초의 연례 미술 전시회이다.

을 강렬한 이미지로 묘사한 <파업>은 과야사민의 회화 중 보기 드물게 서사가 있는 작품이다(그림 1 참조).



〈그림 1〉 오스왈도 과야사민, La Huelga, 1940.

그림을 자세히 보면, 왼쪽 중앙 전면에 겁에 질린 한 여성이 축 늘어진 아들의 주검을 거리에서 힘겹게 끌어내고 있다. 피에타(Pieta)를 연상시키는 이들 양옆에는 총에 맞은 두 남성의 신체가 심하게 뒤틀린 채 시체를 두고 땅에 널브러지고 있다. 여성의 시선은 오른쪽 상단 구석에 짙은 푸른색 제복을 입은 두 사람의 하반신을 향하는데, 이들 사이를 가로지르는 피 묻은 벽면 위로 ‘조업 중단(Hoy Paro)’이라는 글씨가 시선을 사로잡는다. 이러한 서사적인 나열을 통해 과야사민은 ‘파업한 노동자들을 향해 경찰이 총격을 가한 직후’임을 암시하고 있다(Barnitz & Frank, 2015, 99). 이뿐만 아니라 죽은 남성들의 벗겨진 상반신과 유니폼을 입은 두 남성의 하반신을 대비시켜 죽어가는 이들의 취약성을 부각시킨 과야사민은 어두운 회색과 갈색, 그리고 질푸른 색으로 색상을 제한하여 암울한 현실을 더욱 강조함으로써 이들의 고통에 공감

하도록 관객을 초대하고 있다.

과야사민의 잠재력을 인정한 킹만은 자신이 설립한 카스피카라(Caspicara) 갤러리에서 1인 전시회를 열 수 있도록 기회를 제공하게 된다. 1941년 과야사민의 첫 단독 전시회에서는 <침묵>(El Silencio, 1941)이 주목을 받았다. 하지만 <파업>과는 접근방식이 크게 달랐다. 서사가 빠진 모호한 배경, 상대적으로 두툽한 외투를 껴입은 5명의 무표정한 얼굴이 부각된 <침묵>에선 시공간을 알 수 없는 원주민들의 고단함이 묻어난다. 깡마른 손, 깊고 진하게 패인 이마의 주름, 관객의 시선을 피해 어딘가를 응시하고 있지만 뭔가 텅 비어 있는 듯한 눈, 하지만 왼쪽 제일 뒤쪽에서 살며시 눈길을 건네는 이와 시선을 마주하는 순간, 갑자기 애잔함이 몰려온다. 유희물감을 겹쳐 두껍게 사용한 입파스토 기법으로 깊이감을 더한 과야사민은 5명의 원주민을 험준한 안데스 산맥처럼 묘사함으로써 오랜 세월, 인고의 시간을 견뎌 내야 했던 원주민들의 힘든 삶을 질량감 있고 거칠게 표현하고 있다(그림 2 참조).



<그림 2> 오스왈도 과야사민, El Silencio, 1941. © Juan Cabrera, 2015

1942년 4월, 동일 장소에서 두 번째 1인 전시회를 가졌다. 이전과 같이 그의 작품에는 초상화로부터 풍경화에 이르기까지 다양한 주제가 포함되어 있었지만, 화제작은 4명의 주검이 벌거벗은 채 땅에 널브러진 모습을 묘사한 <죽은 아이들>(Los Niños Muertos, 1942)이었다(그림 3 참조).



〈그림 3〉 오스왈도 과야사민, Los Niños Muertos, 1942. © Oswaldo Guayasamín, 2008

<침묵>과 마찬가지로 과야사민은 죽은 아이들이 누구인지, 죽음의 원인은 무엇인지 그 어떤 정보도 제공하지 않았다. 시간이 지나고서야 과야사민은 친구의 죽음을 목격했던 4일 전쟁이 <죽은 아이들>에 영감을 주었다고 언급했지만, 당시로선 아이들의 길고 깡마른 몸매를 통해 그들이 견뎌온 굶욕과 학대를 보여주고, 신체의 뒤틀림을 사용해 강렬한 고통만을 전달하고 있을 뿐이다. 하지만 <죽은 아이들>은 화카로서 과야사민의 회화적 실험을 엿볼 수 있는 초기 대표작이기도 하다. 죽은 아이들의 몸을 물결무늬로 뒤엎기게 만들어 공간감을 제거한 과야사민은 원근법을 거부하고, 배경과 동일한 질감으로 주검을 표현해 그 경계를 모호하게 만들었다. 그러면서도 두꺼운 외곽선을 이용

하여 아이들의 몸과 배경을 구분 짓는 과감한 시도를 통해 화가로서의 역량과 존재감을 드러냈다.

이 전시회에는 과야사민이 그린 이런 유형의 마지막 이미지라고 할 수 있는 <노동자들>(Los Trabajadores, 1942)도 포함되어 있었다(그림 4 참조). <침묵>에서 보여준 구도와 비슷하게 <노동자들>에서도 원주민 노동자들이 화폭 전체를 장악하고 있다. 그러나 <침묵>과 달리, <노동자들>의 무표정한 시선은 관객을 정면으로 응시하고 있지만 검게 칠해진 그들의 눈 때문에 관객은 그 시선을 따라갈 수가 없다. 과야사민은 킹만의 회화적 아이콘인 큰 손과 큰 발을 가진 근육질의 육중한 체구를 차용하여 원주민 노동자들을 실물 크기(170×170cm)로 그려냄으로써 정서적 효과를 배가시켰지만, 이들을 포악한 지주나 외국의 악덕 기업에 맞서 싸우는 ‘용감한 전사’가 아니라, 시대를 초월해 힘겹게 삶을 살아내야 했던 ‘생존의 상징’으로 묘사하고 있다(Greet, 2004, 271).



〈그림 4〉 오스왈도 과야사민, Los Trabajadores, 1942.

원주민에 대한 과야사민의 이러한 해석은 ‘인디헤니سم’을 둘러싼 논란을 가중시켰다. 다양한 정치적 목적에 의해 인디헤니즘이 남용되던 상황 속에서 과야사민은 정치적 프로파간다로 해석될 여지를 없애고 원주민의 처참한 실상을 기록하고자 했기 때문이다. 과야사민은 여기서 한 걸음 더 나아가 원주민을 전통 복장이나 자연을 배경으로 해서 과거에 갇힌 이미지로 묘사하지도 않았다. 과야사민은 원주민이 폰초(poncho)나 솜브레로(sombrero), 오호타(ojota)가 아니라고 주장했다(Adoum, 1998, 139).¹²⁾ 그는 원주민 문화의 우수성과 가치를 고양시키기 보다, 자신이 목도한 원주민의 고단한 현실을 화폭에 담아 시대상을 반영하고자 했다. 나아가 비참한 현실 속에서 이들 원주민이 느꼈던 슬픔과 고통, 공포와 분노 등과 같은 정서적 에너지를 자신만의 회화적 상징을 통해 소환함으로써 관객이 이들의 감정을 일반화하고 내면화하여 공감할 수 있도록 구현했다. 따라서 과야사민의 예술세계에 있어 이 시기는 살아있는 원주민의 실상을 투영해 이들의 수탈당한 권리를 옹호하고 고발했다는 측면에서 사회현실적인 인디헤니즘 시기로 정리할 수 있다.

IV. 와카이난 시리즈에 나타난 과야사민의 인식지평

1942년 당시, 미 국무부 산하 미주사무국의 정책 조정자였던 록펠러(Nelson Rockefeller)가 에콰도르 과야킬의 상공회의소에서 과야사민의 작품을 접하게 된다. 이 과정을 조금 부연하자면, 과야사민은 죽은 남동생인 리오넬 과야사민(Lionel Guayasamín)의 흉상을 사실적으로 그린 <소년>(El Niño, 1942)으로 마리아노 아길레라(Mariano Aguilera) 대회에서 처음 1등을 수상하게 된다(Newman, 2015, 64). 이후 과야킬의 독립작가 및 예술가협회(Sociedad de

12) 폰초는 남미 원주민들이 몸에 걸치고 다니던 모포의 일종이며, 솜브레로는 과장되게 챙이 넓은 모자를 뜻하고, 오호타는 안데스 지방 원주민이 신었던 샌들의 일종이다.

Escritores y Artistas Independientes)에서 1등을 수상한 과야사민을 과야킬 상공회의소 전시회에 초대했고, 여기서 록펠러가 과야사민의 그림과 마주하게 된 것이다. 과야사민의 그림에 나타난 감정적, 상징적 강렬함에 감동한 록펠러는 그의 그림 5점을 구입한 후, 과야사민에게 미국의 미술 기관들을 방문할 기회를 제안했다. 덕분에 과야사민은 1943년 미 국무부 초청으로 7개월 동안 미국을 여행하면서 엘 그레코(El Greco), 고야(Francisco Goya), 피카소 등 유명 화가들의 작품들을 접하며 유럽의 근대미술에 상당한 영향을 받게 된다(Otero, 2011, 4). 한국에서 열린 과야사민 세미나에서 베레니세 과야사민은 아버지 과야사민의 초기작들이 콘셉트까지 유럽 화가들과 비슷해서 어떤 경우에는 누구 작품인지 헷갈릴 정도였다고 회고한다(사비나미술관, 2020b).

미국 방문 후에는 멕시코로 가서 멕시코 벽화 운동의 3대 거장 중 한 명인 호세 클레멘테 오로스코(José Clemente Orozco)를 만나 벽화를 배우고, 칠레의 민중 시인 파블로 네루다(Pablo Neruda)와 우정을 쌓게 된다.¹³⁾ 이후 1944~1945년에 페루, 볼리비아, 칠레, 아르헨티나, 우루과이, 브라질 등 빈곤과 불의에 직면한 남미의 여러 나라를 여행하며 스케치한 것을 바탕으로, 1946년부터 자신이 목격한 ‘현실’을 화폭에 담아낸다(Berenice Guayasamín, 2021, 59).¹⁴⁾ 과야사민의 첫 시리즈인 와카이난은, 에콰도르 문화의 집(CCE)의 수장이었던 카리온에 의해 국민통합의 예술적 수단으로 간주되면서, 국가의 지원 아래 1952년에 완수하게 된다. 과야사민을 ‘에콰도르 국가 브랜드’로

13) 카리온이 의뢰한 과야사민의 초기 벽화, <잉카제국과 스페인의 아메리카 정복>(El incario y La conquista, 1949)에서 멕시코 벽화 양식, 특히 오로스코의 영향력을 확인할 수 있다(Otero, 2011, 17).

14) 1947년 과테말라 전시회를 마치고 파나마와 콜롬비아를 여행한 후, 아버지와 어머니의 성(姓)을 함께 사용하던 과야사민(Oswaldo Guayasamín Calero)이 어머니의 스페인 성인 칼레로(Calero)를 빼고 ‘하얀 새의 비행’을 뜻하는 아버지의 케추아식 성, 과야사민(Guayasamín)만을 사용하기 시작했다(Greet, 2004, 265). 이후 그의 모든 그림에 사용된 서명이 ‘과야사민’ 한 단어였다는 것을 볼 때, 자신의 뿌리가 원주민이라는 각성에서 나온 행동으로 추측해 볼 수 있다.

만드는데 핵심 인물이었던 카리온은 와카이난 시리즈를 ‘작은 대국 에콰도르를 통합하는 예술적 비전’으로 정의하면서 원주민, 흑인, 메스티소는 각각 그들만의 고유한 리듬으로 국민통합을 향해 흘러갈 것이라고 주장하였다(Greet, 2004, 303; Jáuregui, 2016, 39, 44).¹⁵⁾

안데스 지역의 주요 구성원인 원주민, 흑인, 메스티소를 테마로 해서 삶의 비참함과 고통, 그들의 관습과 전통, 종교와 정체성 등을 다양한 형태로 표현한 와카이난 시리즈는 <움직이는 벽화, 에콰도르>(Ecuador ‘Mural de movimiento’, 1952)를 비롯해 총 103개의 작품으로 구성되어 있다(Pablo Guayasamín, 2014, xvi; Berenice Guayasamín, 2021, 59). 엄밀히 말해 이 시리즈는 중남미 여행에서의 체험 외에도 에콰도르 원주민 부족을 연구한 『에콰도르의 원주민문제』(Cuestiones indígenas del Ecuador, 1946)에 직간접적으로 영향을 받았음을 부인할 수는 없다.¹⁶⁾ 하지만 과야사민은 이들 세 집단의 유형을 과학적으로 분류하거나 이들의 전통을 상세하게 묘사하지 않았다. 단지 흑인은 정글, 원주민은 산속, 노동자가 많은 메스티소는 도시라는 너무나 정형화된 틀로 각 집단의 거주지역을 상징적으로만 분류하였다.¹⁷⁾ 그러면서도 서사를 제거하고, 미국에서의 경험을 바탕으로 새로운 회화 양식을 탐구하면서 은유의 상징적 힘을 활용해 그의 컬렉션을 완성했다(Greet, 2009, 178-179). 이에 대해 뉴만은 19세기 인종유형론, 지리적 결정론의 기초이론, 그리고 풍속주의(Costumbrismo)¹⁸⁾ 예술의 순진한 묘사를 상기시킨다고 지적했다(Newman,

15) 과야사민은 자신이 그린 카리온의 초상화를 와카이난 시리즈에 포함시키고, 전체 컬렉션을 ‘영적 아버지’인 카리온에게 헌정했다(Jáuregui, 2014, 87). 와카이난 컬렉션에는 카리온의 초상화 외에도 과야사민 아버지의 초상화와 자화상이 포함되어 있다.

16) CCE의 후원하에 수많은 사진으로 제작된 이 출판물과 와카이난 시리즈 사이의 시각적 유사성으로 인해 그리트(Greet, 2004, 304)는 과야사민이 이 책의 구조를 참조했을 것으로 추정한다. Instituto Indigenista Ecuatoriano. (1946). Cuestiones indígenas del Ecuador. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana 참조.

17) 갈라파고스 제도를 제외한 에콰도르의 본토는 서쪽의 태평양 해안, 중앙의 안데스 산맥, 동쪽의 아마존 정글 지역으로 구성되어 있다. 반면 도시들은 해안지역의 과야킬(상공업 중심지)과 산악지역의 키토(정치 수도)를 중심으로 분포되어 있다.

18) 풍속주의는 이스파니코(Hispánico, 히스패닉) 세계에서 볼 수 있는 지역의 일상, 관습, 매너

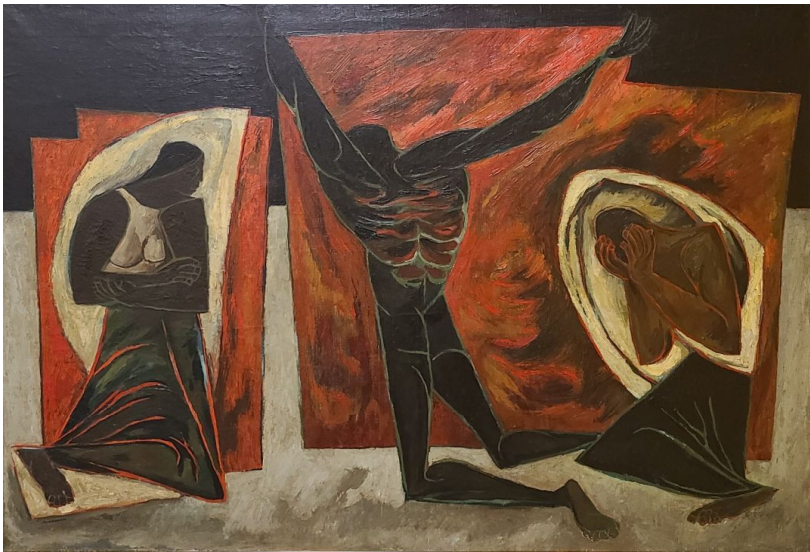
2015, 62). 과야사민은 다음과 같이 설명한다.

“우리 대륙의 힘, 특히 에콰도르의 힘은 원주민에게서 나온다. 원주민은 우리 국민성의 토대이자 구조이다. 원주민은 견고하고, 고요하며, 정적이고 안정된 사람이다. 따라서 나는 이들의 상태를 표현하기 위해 그림의 평면(plana) 개념으로 되돌아갔다. 왜냐하면 이것이 원주민이 만든 예술의 진정한 표현 양식이기 때문이다. 나는 흙(tierra)색으로 원주민 테마를 정하고, 다른 테마들과 마찬가지로 인간 콘텐츠에 집중하기 위해 민속적(folclórico)이고 사소한(anecdótico) 것을 제거했다. 메스티소 테마와 관련해서 나는 메스티소가 강력한 문화적 또는 정치적 귀적 없이, 견고하고 확정적인 구조 없이 형성된 [혼합] 인간 집단임을 설명해야 한다. [그러나] 메스티소는 스페인 정신의 위대한 열정과 원주민 기질의 평온함이 뒤섞여 형성된 사람이다. 메스티소의 이러한 특성은 본질적으로 바로크와 표현주의에 정확히 부합한다. 바로크는 뒤틀리고 부서진 스타일이기 때문에 형태와 색의 분해이며, 바로크와 같은 기원에서 온 표현주의는 내면의 감성(sensación introvertida)으로, 감정의 형태(formas de sensaciones)를 퓌다. 메스티소 테마를 다루는 이 그림들을 제작하면서 나는 메스티소의 부적합하고, 불완전한 상태를 표현하는 색의 범위로 흰색과 검은색 사이의 회색을 사용했다. 마지막으로, 흑인 테마에서는 추상화에 의지했다. 왜냐하면 흑인은 그들의 음악과 시를 통해 전통이 유지되어 온 원시적 본질이 살아 숨 쉬는 인간 집단이고, 본질적으로 추상적인 것은 원시적인 형태이며, 냉철하게 의식적이고 인식론적인 방법으로, 정밀하게(matemáticamente) 분석할 수 있기 때문이다. 따라서 추상화는 미묘한 변화가 없고 모든 것이 풍만하고(rotundo) 화려하며(brillante), 확실하기 때문에 전설과 원시적인 것으로 가득 찬 흑인 정신을 표현하기에 가장 적합한 그림 형식이다. 이 그림들에서는 노란색, 흰색, 빨간색, 녹색, 그리고 순수한 검은색이 지배적이다(Greer, 2004, 305-306 재인용).”¹⁹⁾

리즘을 단순하면서도 낭만적으로 묘사하는 회화 양식이다. 19세기 스페인에서 비롯되어 아메리카 대륙으로 퍼져나갔고, 중남미에서는 원주민 요소와 병합하여 뿌리내렸다(유화열, 2010, 9).

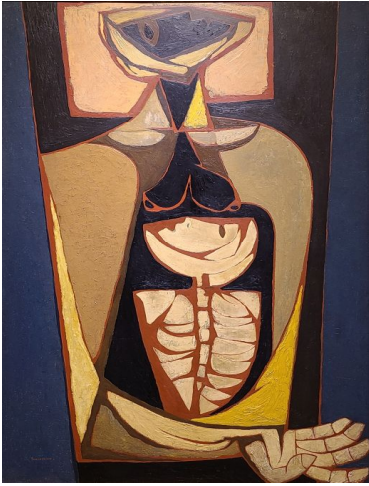
- 19) Oswaldo Guayasamín. (1952. November 17). La historia del Ecuador es un camino de llanto. El Sol: Archivo de la Fundación Guayasamín, clippings file 참조.

먼저 자신들의 뿌리인 원주민을 보자. 이들의 기질은 평온하지만 스페인 침략 이후, 모진 고통과 수탈의 역사 속에서 비참하게 살아왔다. 과야사민은 ‘억압받는 자’의 상징이 된 이들 원주민을 묘사할 때, 가톨릭의 구상적 이미지를 차용했다(Otero, 2011, 33). 대부분이 가톨릭 신자인 중남미의 토양에서 원주민을 무고한 희생양으로 그려냄으로써 불의한 세상을 더욱 부각시키는 것은 과야사민의 미학적 특징 중 하나이기도 하다. 한 예로 원주민 테마 중 하나인 <채찍질>(Flagelamiento, 1948)에서 과야사민은 이들이 겪어야 했던 고통을 그리스도의 수난에 비유하고 있다(그림 5 참조). 앞서 언급했던 그의 초기작 <파업>(La Huelga, 1940)에서도 이러한 특성을 엿볼 수 있다.

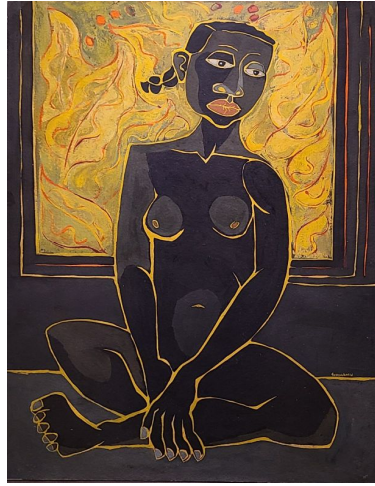


〈그림 5〉 오스왈도 과야사민, Flagelamiento, 1948.

<기원>(Origen, 1951)에서도 성모마리아와 아기 예수의 이미지를 차용한 것을 확인할 수 있다(그림 6 참조).



〈그림 6〉 오스왈도 과야사민, Origen, 1951.



〈그림 7〉 오스왈도 과야사민, Niña Negra, 1948.

하지만 흑인 테마는 다르다. 과야사민은 장소성에 있어 이들을 정글과 연계시키면서 미신(Supersticiones), 성(Sexualidad), 신체, 음악과 춤에 대한 능력 등 ‘원시적 본질’에 초점을 맞춘 편견을 일반화했다. 초기 과야사민의 원주민 관련 회화와는 반대로, 흑인 테마에서는 현대적 맥락을 제거하고 과거에 갇힌 이미지로 이들을 묘사한 것이다. 흑인 테마 중 하나인 <흑인소녀>(Niña Negra, 1948)를 보자(그림 7 참조). 별거벗은 흑인소녀가 양반다리를 하고 앉아 있다. 소녀의 몸은 노란 외곽선 하나만으로 배경과 구별된다. 소녀라고 하기에는 체구가 전체적으로 풍만하게 묘사되어 있어서 제목만 아니면 성숙한 여인으로 오인할 정도다. 관객은 무표정한 소녀의 얼굴에서 비대칭적으로 커 보이는 붉은 입술에 시선이 머물지만 소녀의 눈망울은 그 시선을 피해 먼 곳을 응시하고 있다. 자신의 몸에 대한 자율성을 제거한 듯 보이는 이러한 묘사는 흑인을 ‘원시적 본질’을 가진 정체된 집단으로 시각화하면서 소녀를 성적 대상화하고 있음을 부인할 수 없다. 이로 인해 관객은 과야사민의 ‘원주민’을 마주하며 느꼈던 교감과 공감을 <흑인소녀>에서 느낄 수 없는 것이다.

마지막으로 메스티소 테마이다. 과야사민은 메스티소를 스페인 정신의 위대한 열정과 원주민 기질의 평온함이 뒤섞여 형성된 사람이면서도 부적합하고 불완전한 상태라고 설명한다. 이는 태생적 ‘혼돈’에도 불구하고 메스티소만의 장점을 잘 살린다면 국민통합의 기틀을 마련할 수 있다는 의미로 해석할 수 있다. 이런 관점에서 과야사민의 메스티소 테마 중 하나인 <투우경기>(La Corrida, 1947)를 보자(그림 8 참조).



〈그림 8〉 오스왈도 과야사민, La Corrida, 1947. ©Artnet

두 명의 용감한 메스티소 투우사가 그 주인공이다. 이들 사이에 황소가 날뛰고 있고, 그 소의 발아래에는 늑골이 드러난 한 사람이 쓰러져 있다. 누구나 짐작할 수 있듯이, 소는 스페인을 상징하고 소의 발아래 쓰러져 있는 사람은 수탈당한 원주민이다. 과야사민은 이 두 대상만으로 식민지 시대의 아픈 역사를 간명하게 정리한 후, 두 명의 메스티소 투우사가 협력해서 이 모든 갈등을 해소하고 새로운 역사를 만들어 나갈 것을 암시하고 있다. 이는 인종 분열과 사회적 갈등을 봉합하고, 통합적(동질적) 국민국가로서 ‘메스티소 국가’를 시

각적으로 표현해 주길 원했던 플라사 라소 정부의 의도와 정확히 부합하는 그림이라 할 수 있다. 이러한 시각은 중남미의 상징인 콘도르와 스페인을 상징하는 황소 사이의 투쟁에서 콘도르의 우세를 묘사해 식민지의 역사를 청산하고자 했던 <황소와 콘도르>(El Toro y el Cóndor, 1957)에서도 잘 나타난다 (그림 9 참조).



〈그림 9〉 오스왈도 과야사민, El Toro y el Cóndor, 1957.
© Oswaldo Guayasamín, 2008

V. 근대화의 모순과 <움직이는 벽화, 에콰도르>

하지만 에콰도르의 근대화 정책은 곳곳에서 파열음을 일으켰다. 메스티사해를 근간으로 1946년 제정된 헌법은 국민통합을 위해 스페인어를 모국어로 공포했지만, 문맹인과 토착어를 사용하는 원주민을 1978년까지 합법적으로 정치에서 배제하고 억압하는 근거가 되었다. 1950년 시행된 최초의 인구조사에서는 인종 범주가 아닌 지리적 범주(산, 해안, 열대우림, 도시 및 시골)를 근간으로 문해력, 위생, 주택, 학교 교육, 신발 및 토착어 사용 여부 등을 조사했다.²⁰⁾ 인구조사에 있어 인종적 분류는 인종차별과 관련이 있고, 국가통합에 부정적인 영향을 미친다고 생각했기 때문에 배제한 것이다(Uparela, 2014). 게다가 인구조사에 반대하는 원주민들의 봉기에 맞서 플라사 라소 대통령은 인구조사가 국민을 전쟁터로 보내거나 가축을 빼앗기 위한 것이 아니라, 더 많은 땅을 제공하고 질병에 대처하고 국민의 삶의 상태를 개선하기 위한 것이라고 설득하면서도, 전국 통계에 집계되지 않는 사람들은 책임지지 않겠다는 배제의 논리를 내세웠다(Botero Villegas, 2013; Jáuregui, 2016, 43).

문화적으로는 통일된 메스티소 국가를 시각적으로 구현하고자 했지만, 현실에 나타난 국가 이데올로기로서의 인디헤니스모는 원주민 이슈를 이용해 자신들의 정치적 잇속만 챙긴 메스티소 엘리트 지식인들의 계략인 경우가 허다했다(Newman, 2015, 60).²¹⁾ 그러다 보니 미술 전시회엔 원주민의 그림이 ‘범람’하면서 원주민 없는 예술은 예술도 아닌 극단으로 치달게 되지만, 실상 복원된 것은 찬란했던 원주민의 과거 문화 뿐이었다(Moro, 2017, 69).

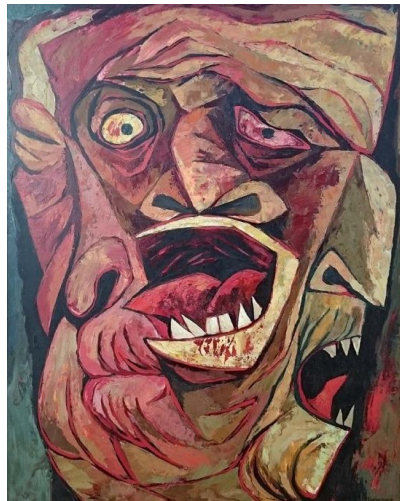
20) 그러다 보니 시골과 도시의 구별이 모호했을 뿐만 아니라 케추아어를 사용하지 않는 원주민이나 메스티소보다 더 숙련된 도시 원주민 등 범주화되지 않는 인구학적 혼돈의 단편들로 인해 국가의 바람직한 전제화와는 모순되는 문제점들을 드러냈다(Jáuregui, 2016, 43-44).

21) 급기야 1983년 볼리비아에서 열린 제2차 원주민 국가 및 남미기구 회의에서 원주민 대표단은 ‘원주민주의는 그 기원에서부터 억압의 이념에 부합해 왔기 때문에 거부되어야 한다’고 주장하게 된다(South American Indian Information Center, 1984, 18).

예술가라면 세상에서 발생하는 사건들을 보여주는 것이 의무이자 역할이라고 강조했던 과야사민은 와카이난 시리즈를 통해 국가의 강제적 동질화 전략으로 야기된 다양한 혼종(Monstruo, 괴물)의 고통과, 폭력과 배제로 분열된 에콰도르의 실상을 묵과하지 않았다(Greet, 2004, 302). 와카이난 시리즈 중 메스티소 테마인 <사람의 머리>(Cabeza de Hombre, Cabezas 시리즈 13)를 보자(그림 10 참조).



〈그림 10〉 오스왈도 과야사민, Cabeza de Hombre, (series 13 'Cabezas'-Mestizo Theme in Huacayñán) © Carlos Jáuregui, 2016 (좌)



〈그림 11〉 오스왈도 과야사민, Hombres, (series 8 'La Existencia'-Mestizo Theme in Huacayñán), © Carlos Jáuregui, 2016 (우)

관객은 과야사민이 묘사한 메스티소의 얼굴을 보자마자 당혹감을 감출 수가 없다. 얼굴 중앙 부위가 머리에서부터 아래로 대각선으로 잘려있고, 텅 빈 눈과 벌어진 틈 사이에서 튀어나올 듯한 또 다른 얼굴의 암시는 폭력과 고통, 분열을 통한 기괴한 괴물의 증식이란 모습으로 관객의 시선과 마주하기 때문이다. 이 그림의 중심 소재는 누가 뭐래도 얼굴을 손상시킨 균열이다. 이는 인디헤니스모와 메스티사헤 이념 안에서 벌어지고 있는 ‘폭력’을 구체화한 것

으로, 국민통합의 국가 이데올로기 이면에 있는 ‘작지만 위대한 국가 에콰도르’의 난해함과 붕괴를 상징하고 있다(Jáuregui, 2016, 45). 이러한 관점은 <사람들>(Hombres, La Existencia 시리즈 8)에서 더욱 적나라하게 드러난다(그림 11 참조). 과야사민은 이러한 그림들을 통해 국민통합의 상징이자 이상향인 ‘메스티소 국가’가 차이의 조화로운 공존과 통합이 아니라 기형학적 과물임을 명백히 한다. 이로 인해 킹만은 과야사민의 와카이난 시리즈가 일관성이 없다고 지적하면서 약 30개만 잘 구상된 작품이라고 주장하기도 하였다(Greet, 2004, 309).²²⁾

그러나 이 모든 분류 체계를 단숨에 뒤엎는 와카이난 컬렉션의 백미는 바로 <움직이는 벽화, 에콰도르>이다(그림 12 참조).²³⁾



〈그림 12〉 오스왈도 과야사민, Ecuador ‘Mural de movimiento’, 1952.

22) Eduardo Kingman. (1954). Las artes plásticas en Quito en 1953. Letras del Ecuador, 9, 90-92 참조

23) 지금은 5개의 패널이 고정된 상태로 키토의 <인류의 예배당>에 전시되어 있다. 이곳에서 근무하는 도슨트는 <움직이는 벽화, 에콰도르>가 원주민, 흑인, 메스티소 외에도 백인과, 이들을 모두 아우르는 에콰도르, 이렇게 5개의 패널로 구성되어 있다고 설명했다.

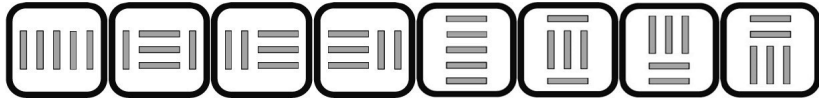
5개의 패널로 이루어진 이 벽화는 피카소가 연상되는 기하학적 패턴을 통해 에콰도르의 구성원들을 추상적으로 표현하고 있다. 벽화의 제목과 단순하게 연결지으면, 에콰도르가 원주민, 흑인, 메스티소 등으로 구성된 국가임을 나타내고 있는 것 같다. 이러한 해석은 차이와 모순을 넘어 에콰도르의 통합을 시각적으로 표현했다는 카리온의 해석에 부합하는 듯 보인다. 하지만 5개의 패널이 하나로 통합되지 않고 각각 분리되어 개별적으로 존재하고 있음에 주목해야 한다. 헤라르도 모스케라(Mosquera, 2003)의 표현을 빌리자면, 각 재료(패널)들이 하나로 융합되는 ‘스프’가 아니라, 재료(패널) 간의 특성이 살아있는 ‘스튜’, 즉 “융합 없는 통합된 공존(integrated coexistence without fusion)”을 의미하는 것으로, 이는 1990년대 들어서야 원주민 지식인들이 사용하기 시작한 ‘상호문화성(interculturalidad)’과 일맥상통한다. 미놀로는 다음과 같이 말한다.

“‘상호문화성’(=상호인식론)은 원주민들이 국가 건설과 교육에 공동으로 참여하기 위한 요구이다. 다시 말해, 상호문화성은 근대적 국민의 형성 과정에서 정당한 자리를 부여받지 못하고 주변부에 내몰린 키추아 문명과 언어를 (미국의 ‘다문화주의’처럼) 국민의 일원으로 받아 주는 단순한 인정의 문제가 아니다. 그보다 상호문화성은 하나 이상의 타당한 우주관으로 구성되는 복합문화적(pluri-cultural) 국가를 지향한다(Mignolo, 2015, 203-204).”

그렇기에 복합문화적 국가를 지향하는 상호문화성은 근대 국민국가의 입장에서 달가울 리 없다. 그래서 국가가 장려하는 것이 바로 ‘다문화 사회’이다. 흔히들 다문화 사회라고 하면 다양한 문화를 가진 사람들이 평화롭게 더불어 살아간다는 의미로 이해한다. 하지만 좀 더 정확히 정의하자면, 다문화 사회란 지식, 교육, 국가와 정부의 개념, 정치경제학, 도덕 등의 지배적인 원리를 국가가 직접 통제하고, 국민들은 국가의 지배 원리에 도전하지 않는 선에서 자신들의 ‘문화’를 향유할 ‘자유’를 갖는 것이다(Mignolo, 2015, 200).

그러나 <움직이는 벽화, 에콰도르>에서 보여진 과야사민의 놀라운 통찰은

5개의 패널들이 각각 분리되어 존재하는 것을 넘어, 개별 패널들이 어떤 방향으로든 움직일 수 있도록 고정되지 않았다는 데 있다. 이는 각각의 패널을 원하는대로 자유롭게 배치할 수 있음을 의미한다(그림13 참조).



〈그림13〉 5개 패널의 다양한 구성의 예

1952년 12월, 과야사민은 5개의 패널을 자유롭게 배치하면 150개의 조합이 가능하다고 계산했지만, 직사각형의 큰 틀을 따르지 않는다면 경우의 수는 기하급수적으로 증가하게 된다(Jáuregui, 2016, 52-53). 이는 어떠한 틀에도 얽매일 수 없고, 국한되어서도 안 되는 ‘프레임 없는 에콰도르’의 다양성과 차이성. 그리고 예측불가능성을 보여주는 것이기도 하다. 따라서 <움직이는 벽화, 에콰도르>는 그것을 어떤 틀에 고정시키려는 국민국가적 계책을 약화시킬 뿐만 아니라 서로 다른 점을 결합하고 재조합함으로써 스스로를 창조해 나갈 수 있도록 설계된 인공물이라 할 수 있다(Uparela, 2014). 다시 말해 <움직이는 벽화, 에콰도르>는 에콰도르의 다양한 구성원들이 공론장에서 대화와 협상을 통해 민주적 합의를 도출함으로써 스스로를 진화하고 재구성해야만 하는 에콰도르의 ‘숙명’을 묘사하고 있는 것이다. 하지만 과야사민은 바로 이 지점에서 에콰도르를 넘어 중남미의 희망을 이야기한다.

VI. 결론

1830년 에콰도르 공화국(República del Ecuador)으로 분리 독립한 에콰도르는 한 세기가 지난 2차 세계대전 이후, 바나나 수출산업의 호황에 힘입어 본격적으로 통합적 국민국가의 틀을 다지기 시작했다. 하지만 근대가 탄생시

킨 국가모델로서 국민국가는 그 자체로 배제적, 동질적, 단일문화적, 단일언어적 특징을 지니고 있었다(조영현, 2015, 335). 그러다 보니 다양한 인종, 다양한 언어, 다양한 문화는 국가 분열을 초래하는 장애물로 인식되었고, 이 모든 차이는 헤게모니를 지닌 메스티소 중심의 문화에 흡수되거나 배제해야 할 대상으로 전락했다. 플라사 라소 행정부(1948-1952)가 ‘통일된 메스티소 국가’를 시각적으로 표현하기 위해 과야사민에게 작품을 의뢰한 것도 바로 이러한 맥락에서였다. 하지만 정부 주도의 국민통합은 곳곳에서 파열음을 일으켰고, 과야사민은 와카이난 시리즈를 통해 산산조각나고 파편화된 괴물의 명령을 제시함으로써 균열된 국가의 모습을 적나라하게 보여주었다. 과야사민의 아들, 파블로 과야사민은 현실적인 측면에서 다음과 같이 말한다.

우리는 차이점과 유사점 모두를 강조합니다. 다민족 현실의 다원주의를 인정하되, 분열하는 것이 아니라 우리를 하나로 묶는 것을 부각시키는데 집중해야 합니다(Pablo Guayasamín, 2014, xv).

에콰도르 현대사를 살펴보면, 원주민의 권리와 토지 회복을 위해 36개의 원주민 조직이 1986년 에콰도르원주민연맹(Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador: CONAIE)을 창설한다. 이후 2008년에는 원주민의 세계관인 ‘수막 카우사이(Sumak Kawsay)²⁴⁾가 성문화된 헌법을 제정하여 에콰도르가 다국민국가(Estado Plurinacional)임을 선포하게 된다(김달관, 2010, 26-27). 과야사민은 여기서 한발 더 나아가 멕시코의 리오 브라보(Río Bravo)에서부터 남미의 파타고니아(Patagonia)에 이르기까지 같은 언어를 사용하는 중남미가 하나의 나라로 통합되어야 한다고 주장한다(Fundación Guayasamín,

24) 키추어로 수막(sumak)은 충만, 위대함, 존엄 등을 의미하고, 카우사이(kawsay)는 지속적이고 역동적인 삶을 뜻한다. 따라서 수막 카우사이는 ‘자연친화적인 안데스 원주민의 좋은 삶’을 의미한다. 2008년 제정된 헌법 전체를 관통하는 개념인 수막 카우사이는 헌법 전문에서 “다양성과 자연과의 조화에 기초한 공생의 새로운 방식(Una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza)”으로 규정하고 있다(김달관, 조영현, 2012, 26).

2021a). 그리고 그 중심에는 메스티소가 있다. 과야사민은 다음과 같이 말한다.

“원주민의 피가 더 많이 섞이거나 흑인의 피를 더 많이 가지고 있는 경우도 있고 50:50일 수도 있지만 우리 모두는 결국 같은 존재입니다. 종교 언어, 그리고 인간적인 면 [...] 정확히 메스티소의 내면을 가지고 있습니다 (Fundación Guayasamín, 2021b).”

메스티사해를 옹호하는 듯한 발언으로 인해, 과야사민이 양가적 입장을 지니고 있다고 평가할 수도 있다. 역사적으로 볼 때, ‘불평등의 상징’인 1492년 이후, 중남미 사회는 유럽에 의한 착취와 수탈의 식민통치를 겪으면서 원주민, 백인, 메스티소, 흑인 외에도 몰라토(Mulato, 흑인과 백인의 혼혈), 삼보(Zambo, 원주민과 흑인의 혼혈) 등 시차를 두고 무수한 혼혈을 낳게 된다. 이는 중남미의 슬픈 정체성이기도 하다. 과야사민은 이러한 상황을 숙명으로 받아들였다. 오히려 과야사민은 이것이 바로 ‘중남미의 힘’이라고 굳게 믿었다 (Ordóñez Charpentier, 2015, 114). 그렇기에 과야사민이 언급한 ‘메스티소의 내면’은 중남미의 구심점이자 이들의 정체성을 뜻한다. 하지만 과야사민은 메스티소화에 기초해 모든 인종이 용광로 속에서 완전히 용해된 ‘근대 국민국가’를 주장하는 것이 아니다.

<움직이는 벽화, 에콰도르>에서 언급하듯이, 과야사민은 통합과 배제에 기초한 국민국가가 아니라, 상호문화성 그 이상을 주장하고 있음을 기억해야 한다. 과야사민의 작품은 그(녀)가 원주민이든, 흑인이든, 메스티소든, 크리오요든 간에 모두가 중남미라는 대륙에서 같은 역사를 경험하고 같은 언어를 사용하는 ‘동등한 존재’라는 것을 보여주고 있는 것이다(사비나미술관, 2021). 이를 근거로 과야사민은 중남미의 통합을 위해 국경부터 천천히 없애야 한다고 주장한다(Guayasamín and Murphy, 1992, 102). 비현실적으로 들릴 수도 있지만, 한 인터뷰에서 과야사민은 언어가 다른 유럽도 사실상 국경을 없었는데, 같은 문화적 정체성과 종교를 가지고 같은 언어를 사용하는 중남미가 못할

이유가 무엇인지 반문한다(Guayasamín and Murphy, 1992, 102). 과야사민은 평생 그러한 꿈을 저버리지 않았다. 그래서 과야사민이 사망한 지 8개월이 지난 1999년 11월, 제9차 이베로아메리카 정상회의(Cumbre Iberoamericana)에서 중남미 정상들은 과야사민을 ‘이베로아메리카의 화가’, 즉 중남미의 화가로 선포하게 된다(Tollefson, 2006, 288-289).

이러한 인식지평에 기반해서 <투우경기>와 <황소와 콘도르>를 다시 들여다보면, 과야사민은 황소로 상징되는 구시대의 사슬을 완전히 끊어내고, 계급과 인종 그 어디에도 얽매이지 않는 중남미의 새로운 역사를 스스로 창조해 나가야 한다는 희망찬 메시지를 전하고 있다고 해석할 수 있다.

【주제어】 인디헤니سم, 메스티사헤, 와카이냐, 움직이는 벽화, 상호문화성

[참고문헌]

- 국립현대미술관 (2008). 20세기 라틴아메리카 거장전: LATIN AMERICAN ART 도록. 국립현대미술관.
- 김기현 (2009). ‘메스티사헤(mestizaje)’ 이후의 라틴아메리카 인종주의. *Homo Migrants*, 1, 97-116.
- 김윤경 (2006). ‘혁명적’ 인디헤니스모(Indigenismo ‘Revolucionario’)의 이념적 성격: 마누엘 가미오(Manuel Gamio)를 중심으로. *라틴아메리카연구*, 19(3), 159-194.
- 김달관 (2010). 에콰도르 원주민 운동의 등장배경과 변천과정: 국민국가형성부터 현재까지. *이베로아메리카연구*, 21(2), 25-55.
- 김달관, 조영현 (2012). 에콰도르의 탈식민적 국가개혁으로서 수막 카우사이: 실천적 측면을 중심으로. *이베로아메리카연구*, 14(1), 21-55.
- 김항섭 (2017). 인데스 원주민 운동과 공동체 경제: 에콰도르 사례를 중심으로. *이베로아메리카*, 19(1), 41-67.
- 문화체육관광부 (2020). 보도자료: 에콰도르 국민화가 오스왈도 과야사민 작품, 국내 최초 공개. 문화체육관광부.
- 사비나미술관 (2020a). OSWALDO GUAYASAMÍN 도록. Savina Museum.
- 사비나미술관 (2020b). 오스왈도 과야사민 특별기획전 세미나 2부: 동시대 라틴아메리카 미술과 과야사민의 예술세계. 출처: <https://youtu.be/raDwuEr5iqo>
- 사비나미술관 (2021). 오스왈도 과야사민 재단 인터뷰 (검색일: 2021/10/07)
출처: <https://youtu.be/UMRU9vaNnKc>
- 우덕룡, 김태중, 김기현, 송영복 (2003). *라틴아메리카: 마야, 잉카로부터 현재까지의 역사와 문화*. 서울: 송신출판사.
- 유화열 (2010). 라틴아메리카 메스티소 모더니즘의 영향을 미친 아르메 뽀뽀라르의 역할. 박사학위논문, 경희대학교 대학원 조형디자인학과.
- 이완 (2019. 5. 8). 이충리, ‘에콰도르 민중화가’ 과야사민 전시회 들어온다. 한겨레.
출처: <https://www.hani.co.kr/arti/politics/diplomacy/893046.html>
- 조영현 (2015). 라틴아메리카 원주민운동: 사파티스타운동과 에콰도르원주민민족연맹(CONAIE)에 대한 비교 연구. *이베로아메리카연구*, 26(3), 317-356.
- 최명호 (2020). 이베로아메리카의 화가 오스왈도 과야사민의 미학적 비밀. *Asian Journal of Latin American Studies*, 33(3), 63-87.
- Adoum, J. E. (1998). *Guayasamín: el hombre-la obra-la crítica*. Nürnberg: DA Verlag

Das Andere.

- Ades, D., Brett, G., Catlin, S. L., & O'Neill, R. (1989). *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New Haven: Yale University Press.
- Alianza Democrática Ecuatoriana. (1944). Incorporación del indio y del montubio a la vida nacional. *El Pensamiento de la Izquierda Comunista (1928-1961)*, ed. Ibarra, H. (2013). Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 209-210.
- Barnitz, J. & Patrick, F. (2015). *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin, TX: Univ Of Texas Press.
- Botero Villegas, L. F. (2013). Ecuador siglos XIX y XX. República, 'construcción' del indio e imágenes contestadas. *Gazeta de Antropología*, 29(1).
<http://hdl.handle.net/10481/24586>
- Cabrera, J. (2015). (De)Colonizing Representations: Influence of 20th Century Indigenous/Indigenist Art in Ecuador, Peru, and Mexico. 2014–2015 Penn Humanities Forum on Color. University of Pennsylvania ScholarlyCommons.
- Fundación Guayasamín. (2021a). Homenaje a oswaldo guayasamín. translated by 사비나미술관. <https://youtu.be/m2J2n1RM9-o>
- Fundación Guayasamín. (2021b). La capilla del hombre: guayasamín. translated by 사비나미술관. https://youtu.be/OTs_kdM5t9o
- Galeano, E. (1973). *Open Veins of Latin America*. Translate by Belfrage, C, H. (1997). New York: Monthly Review Press.
- Greet, M. (2004). *Painting the Indian Nation: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Ecuadorian Art, 1920-1960*. Doctoral dissertation. New York University. United States.
- Greet, M. (2009). *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Guayasamín, b. (2021). Oswaldo Guayasamín. 강채린, 백아람 옮김 (2020). 에콰도르 국민 화가 특별기획전 세미나. 오스왈도 과야사민. 사비나미술관, 57-62.
- Guayasamín, O. (1988). *El Tiempo que Me ha Tocado Vivir*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Guayasamín, O. (2008). *Of Rage and Redemption: The Art of Oswaldo Guayasamín*. edited by Media, J. S., Jauregui, C. A., & Fische, E. F. Center for Latin American

and Iberian Studies.

- Guayasamín, O, & Murphy, F. (1992). Latin america faces the quincentenary: an interview with oswaldo guayasamín. *Latin American Perspectives*, 19(3), 101-103.
- Guayasamín, P. (2014). Cultural cooperation: the experience of the fundación guayasamín. xiv-xvii. translated by Topash-Ríos, A. ART IN MOTION/ GUAYASAMÍN'S ECUADOR UNFRAMED. interactive exhibit.
- Handelsman, M. (2000). *Culture and Customs of Ecuador*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press.
- Jáuregui, C. A. (2014). Oswaldo guayasamín, Benjamín carrión y los monstruos de la razón mestiza(A propósito de los 60 años de Huacayñán, 1952-1953). in Grijalva, J. C., & Handelsman, M. eds. *De Atahualpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. burgh, PA: ILLI; Paris: Instituto Cultural de México, 83-114.
- Jáuregui, C. A. (2016). Huacayñán(1952 - 1953) and the biopolitics of in(ex)clusion. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(1), 35-64.
- Mariátegui, J. C. (2013). 인디헤니스모 문학. 김용호 옮김. *트랜스라틴*, 26, 125-145.
- Mignolo, W. D. (2005). *The Idea of Latin America*. 김은중 옮김 (2015). *라틴아메리카, 만 들어진 대륙*. 서울: 그린비.
- Mosquera, G. (2003). Global islands. Créolité and Creolization: Documenta 11_Platform 3, Hatje Cantz. <https://www.documenta-platform6.de/global-islands/>
- Newman, R. (2015). Primitivism and identity in latin america: the appropriation of indigenous cultures in 20th-century latin american art. *Art History Honors Papers*. 3. <http://digitalcommons.conncoll.edu/arthishthp/3>
- Ordóñez Charpentier, A. (2015). ¡Carajo, Soy un Indio! Me llamo Guayasamín: la Construcción Social de las 'Razas' en el Ecuador. *Ecuador Dabate*, 95, 111-127.
- Otero, M. (2011). *The Open Veins of Guayasamín's Paintings*. New Mexico: The University of New Mexico.
- Moro, C. (2017). *On painting in peru*. edited and translated by Frank, P. *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 65-69.
- Skidmore, T. E., Smith, P. H., & Green, J. N. (2010). *Modern Latin America*. 우석균, 김동환 외 옮김 (2014). *현대 라틴아메리카*. 서울: 그린비.

- South American Indian Information Center. (1984). Working Commission Reports: Second Conference of Indian Nations and Organizations of South America, Tiwanaku, Bolivia, March 1983. Berkeley: South American Indian Information Center.
- Tollefson, T. T. (2006). Oswaldo guayasamín's madre y niño. *Archives of Facial Plastic Surgery*, 8(4), 288-289.
- Uparela, P. (2014). Art in motion. <https://youtu.be/65JKjXB75JY>
- Wade, P. (2005). Rethinking mestizaje: ideology and lived experience. *Journal of Latin American Studies*, 37, 239-257.

[국문초록]

‘중남미의 피카소’로 불리는 에콰도르의 국민화가, 오스왈도 과야사민(Oswaldo Guayasamín, 1919~1999)의 예술세계는 일반적으로 3개의 주요단계, 즉 초기 <애도의 길>과 중기 <분노의 시대>, 그리고 후기 <온유의 시대>로 구분한다. 본 논문은 이중 과야사민의 초기 예술세계인 <애도의 길>을 분석하는데 그 목적이 있다. 과야사민의 <애도의 길>은 다시 에콰도르 화단에서 두각을 나타내게 되는 사회현실적인 인디헤니즘(Indigenismo) 시기와 ‘국민화가’로 자리매김하며 국제적 명성의 문을 열어 준 와카이난(Huacayñán) 시리즈 시기로 나눌 수 있다. 하지만 중남미 미술연구는 미술 분야만 따로 떼어 접근하기 어려울 정도로 정치, 사회, 역사, 종교, 문화, 인종 등과 긴밀한 관계를 형성하고 있다. 특히 과야사민의 초기 예술세계는 에콰도르의 근대화 과정과 밀접한 관련성을 갖고 있다. 따라서 본 논문은 다음과 같은 흐름으로 진행된다. 첫째, 스페인으로부터의 독립 이후, 에콰도르의 근대화 과정을 국가 이데올로기로서의 인디헤니즘과 메스티사헤(Mestizaje)를 중심으로 일별한다. 둘째, 과야사민의 초기 예술세계 중 첫 단계인 사회현실적인 인디헤니즘 시기를 그의 작품을 중심으로 고찰한다. 셋째, 인종 분열과 사회적 갈등을 봉합하려는 의도로 국가가 과야사민에게 의뢰한 와카이난 시리즈의 작품 분석을 통해 에콰도르의 근대화 과정에 대한 과야사민의 입장을 탐구한다. 넷째, 와카이난 시리즈의 정점에 있는 <움직이는 벽화, 에콰도르>(Ecuador ‘Mural de movimiento’, 1952)를 중심으로 에콰도르의 정체성과 미래에 대한 과야사민의 통찰을 살펴본다.

[Abstract]

An Analysis of Oswaldo Guayasamín's Early Art World:
Focusing on *Huacayñán* Series and *Indigenismo*

Kang, Soon Gyu (Pusan National University)

The art world of Oswaldo Guayasamín(1919~1999), an Ecuadorian national painter called “Picasso of Latin America”, is generally divided into three major phases: early <The Path of Tears>, middle <The Age of Anger>, and later <The Age of Tenderness>. The purpose of this study is to analyze <The Path of Tears>, Guayasamín’s early art world. Guayasamín’s <The Path of Tears> can again be divided into the period of the social-realistic *Indigenismo*, which stands out in the Ecuadorian art world, and the period of the *Huacayñán* series, which established him as a “national painter” and opened the door of international fame.

However, research on Latin American art has strongly adhered to its politics, society, history, religion, culture, race, etc., to the extent that it is difficult to access only the art field separately. In particular, Guayasamín’s early art world is closely related to Ecuador's modernization process. Therefore, this paper proceeds as follows. First, after independence from Spain, the modernization process of Ecuador is reviewed focusing on *Indigenismo* and *Mestizaje* as a national ideology. Second, the first stage of Guayasamín's early art world, the social-realistic *Indigenismo* period, is examined centering on his early works. Third, Guayasamín’s position on the modernization process of Ecuador is explored through an analysis of the works in the *Huacayñán* series commissioned by the state with the intention of resolving racial divisions and social conflicts. Fourth, it examines the insights of Guayasamín into the future and identity of Ecuador, focusing on <Ecuador ‘Moving Mural’>(1952) at the peak of the *Huacayñán* series.

[Keywords] *Indigenismo*, *Mestizaje*, *Huacayñán*, Moving Mural, Interculturality

논문투고일: 2022년 4월 5일 / 논문심사일: 2022년 7월 27일 / 게재확정일: 2022년 8월 23일

【저자연락처】 isoonstar@hanmail.net