

사회적 상황의 표상: 알레고리의 역할

Figuring the Social Condition: The Role of Allegory

파트릭 플로레(필리핀 대학교 교수)

- I. 서론
- II. 정열
- III. 방랑
- IV. 대중형성

I. 서론

안티빠스 델로타보(Antipas Delotavo)의 작품<디아스포라1>(Diaspora. 2007)>(도 1)는 짐을 든 사람들의 미지를 향한 끝없는 행렬의 장면을 담고 있다. 알 수 없는 곳을 향한 이들의 걸음은 단호하고, 짊어진 무거운 짐은 미지의 그곳에 뿌리내리도록 민중을 이끌고 있다. 민중은 “그곳에 존재(being there)” 할 것이라고 확신에 차서 행렬의 끝으로 사라지고 그 끝은 나락과 같이 아련히 묘사되어있다. 그들은 어디론가 떠나고 있는 것인가? 그것이 아니면 화면의 민중은 어딘가에 막 도착하고 있는 것인가? 광활한 공항터미널에서 있는 것인지, 비행기 활주로에 나와서 무언가를 기다리는 것인지 화면은 모호할 따름이다. 민중이 향하는 미지의 장소가 어디든지 간에 그곳이 바로 그들이 돌아갈 고향이자, 그들이 갈망하는 이국의 땅으로 암시되어있다.

필리핀 인구의 약 10%를 차지하는 천 만 여명의 사람들이 해외로 이주하고 있다. 필리핀은 1521년부터 1898년까지 거의 4세기 동안 스페인의 식민지였으며, 1898년부터 1946년까지 40여 년간 미국의 통치하에 있었다. 세계 2차 대전 후, 수복의 일환이며 필리핀 경제 성장의 발로로 농업육성에 힘쓴다. 그러나 70년대, 정부는

1) 디아스포(Diaspora): 이산(離散)을 뜻하는 그리스어, 유대인의 민족적 대이동이나 이산 유대인 공동체를 뜻하는 말로 종종 사용된다(역주)



도 1. 안티빠스 델로타보, <디아스포라>, 캔버스에 유채, 243×548cm, 2007



도 2. 호안 루나, <전리품실>, 캔버스에 유채, 400×700cm, 1884, 필리핀국립미술관

인간의 노동력 그 자체를 수출품으로 사용하기 시작하여, 현재 국외 거주하는 노동자 혹은 이주한 필리핀인은 친척과 부양가족에게 지속적으로 송금하여, 자국의 경제성장을 유지시키고 있다. 이들은 현재 연간 130억 달러를 송금하고 있으며, 이러한 자금은 경제가 전체적으로 침체되지 않도록 보장하고 있으며, 정부는 이 송금자들을 새로운 민족의 영웅이라고 칭하고 있다.

이러한 이주와 외딴 지역에 대한 이질감은 19세기 훌륭한 작가이자 애국자인 호안 루나(Juan Luna 1857-1899)의 뛰어난 작품 <전리품실(Spoliarium)>(1884) (도 2)에 압축되어 있다. 이 작품은 화면을 통해 감상자를 멀리 미지의 어느 장소와 순간으로 데리고 간다. 작품은 음울한 콜로세움의 장면을 묘사하고 있다. 로마의 황제는 죽음의 경기에 고무되고, 살육으로 넋을 잃어 피를 갈구하는 관중을 위해 인간과 야수, 노예와 부랑자 사이 투쟁을 주재했다. 화면에 나타나는 역사적 거리감은 역설적으로 친근감을 유발시키는 회화의 재료가 된다. 이 광경은 관람자의 내면에 깊이 뿌리 박힌 윤리적 믿음을 되살려, 주검의 자취를 남긴 제국의 부패한 행위를 인식하도록 부추기고 있는 것이다.

<전리품실>은 Porta Libitrinensis라 불리는 로마 콜로세움의 남동쪽 입구를 통해서 접근할 수 있다. 코뿔소나 코끼리와 같은 거대한 동물들과 인간에게 죽음을 당한 죽은 동물이 이 문을 통과했다. <전리품실>은 죽음의 경기장으로 들어서는 방이었으며, 이곳에서 모아진 시체를 화장했다. 루나의 회화에 나타나는 이러한 드라마는 단두대나 십자가에서 죽음을 맞아 모든 것을 빼앗긴 채, 발가 벗겨진 시신을 매장하는 것과 흡사하다. 이러한 시나리오의 당시 인기 있었던 출판물 『아우구스투스시대의 로마; 어느 갈리아인의 모험(Rome

in Time of Augustus ; Adventure of a Gaul in Rome)』에서 부분적으로 차용되었다고 전해진다.

그러나 작품에 나타나는 이 멀리 있는 장소와 순간은 작품을 제작할 당시, 루나의 주소지이며 로마이기도 하다. 당시 루나는 로마에서 알리호 베라(Alejo Vera) 밑에 도제로 있었으며, “로마 납골당의 무언의 화가”라 불렸던 알리호 베라는 <클레오파트라의 죽음(La Muerte de Cleopatra)>(1881)와 <다프니스와 클로에(Daphnis y Chloe)>(1881)과 같은 루나의 일련의 작품들에 영감을 주었다.

<전리품실>은 로마에서 완성되었고, 팔라시오 전시회 (Palazzo della Exposizione)에서 처음으로 전시 되었다. 마드리드가 작품의 최종 목적지였지만, 루나는 살롱전이 시들어 가고 있던 파리를 예술의 중심지로 보고 있었다. 1884년 세 개의 저명한 파리 살롱전 중 하나인 앙데팡당전에서 루나가 처음으로 황금메달을 받을 당시, 로댕, 세라 그리고 시냐크와 같은 앙데팡당전의 후기인상주의자들은 이미 활동을 하고 있었다. 실제적으로 <전리품실>은 동시대와 멀리 떨어진 시대의 단층을 하나로 모아준다. 루나는 마닐라(식민지), 로마(유물) 마드리드(제국) 그리고 파리(현대성)를 거치는 순환 속에서 작품의 미래와 그 근원을 받아들였다.

이러한 이유로 <전리품실>은 정지된 회화와는 거리가 먼 생동하는 알레고리적 공간을 담고 있다. 알레고리가 너무 복잡하고, 이야기의 전환이 간접적으로 되어있어, 기만과 곤경의 시대에 양심적인 결의와 결심에 관한 재현과 묘사가 모호하다고 판단된다면, 필리핀 시인 프란시스코 발타자(Francisco Baltazar)의 운율적 서사시 로라의 플로랑트 (Florante at Laura 1838;1875)를 참조해 보자. 그의 시는 루나의 알레고리방식과 흡사한 유형을 보인다. 서사시는 알바니아의 정황으로 위장되어 노래되며, 그 내용은 기만으로 채워진 정치체제와 패배한 고향을 한탄하는 영웅의 독백으로 되어있다.

온 땅은 배신의 군림으로
의로움과 선함이 무릎을 꿇고
산자는 고통과 비통함 속으로 매장되는구나²⁾

이러한 알레고리적 장치가 <전리품실>의 화면에 묘사된 일화와 그

2) Patricia Melendrez-Cruz, Patricia and Apolonio Chua, eds. *Himalay: Kalipunan ng mga Pag-aaral Kay Balagtas*(Manila: Cultural Center of the Philippines. 1988).

웅장함을 뛰어넘어 많은 의미를 유발가능하게 한다. 미지의 장소에서 벌어지는 비참함은 너무나 분명하고 명백하여 하나의 양식이 되었으며, 루나의 동료 그라시아노 로페즈 호이나(Graciano Lopez-Jaena)는 아래와 같이 선언하기에 이른다.

나의 판단으로 볼 때, 만일 누군가가 <전리품실>과 같이 웅장하고 숭고한 어떤 것이 있다고 한다면, 그것은 이 화폭을 통한 어떤 것이며, 작품 안에 묘사된 인물과 색조를 통해서 일 것입니다. 이 작품에서 우리는 자신들의 불행을 한탄하는 필리핀인들의 살아있는 이미지가 화폭에 흐르는 것을 볼 수 있기 때문입니다. 또한 여러분, 필리핀은 이 작품에 보이는 공포와 마찬가지로, 그 현실이 바로 <전리품실>이기 때문입니다. 쓰레기는 천지에 만연 합니다. 인간의 존엄은 조롱받고, 인간의 권리는 갈기갈기 찢어졌으며, 평등은 형체 없는 덩어리가 되어, 자유는 꺼져버린 잔화이자 재이며 연기에 불구하게 되어 버렸습니다.³⁾

루나의 동료들의 이러한 알레고리적 통찰을 칭송하고, 환영(illusion)과 진실을 말하는 화가로 일컬으며 루나에게 용기를 주었다. 이 동료들은 스페인으로부터 개혁을 탄원하는 유럽 현대미술계열의 필리핀엘리트 동료들이었다.

1821년 에스테반 빌라누바(Esteban Villanueva)가 제작한 14개의 또 다른 필리핀 회화는 초기 패넬화이다. 이 작품은 스페인 정부가 사탕수수에서 추출된 와인의 일종인 바시(basi)의 생산을 규제하기 위한 정책적 시도로 야기된 지역 봉기에 관한 것이며, 그 반란을 무척 잘 규명하고 있다. 작품에서 하늘을 가로지르는 혜성은 원주민 반란군을 처형하는 장면 묘사에서 혁명의 전조를 알레고리적으로 잘 드러내고 있다. 더욱이 이 시리즈는 그리스도의 고통을 이야기하는 십자가의 길인 14처와 동일한 14개의 패넬화로 구성되어, 희생의 일화를 혁명으로 비유하고 있다. 보편적 도덕세계인 알레고리적 어떤 장소나 내세의 억압과 고통 그리고 구원과 해방이야말로 필리핀 예술에 함축된 “민중”을 이해할 수 있는 주요한 방법이 된다. 이 이야기 속의 민중은 너무나 미약하고, 곧 죽을 운명에 처한

3) Teodoro Agoncillo, *Graciano Lopez Jaena: Speeches, Articles and Letters*(Manila: National Historical Commission, 1974). Quoted in *Zero In: Private Art, Public Lives*(Manila: Eugenio Lopez Foundation, Inc., Ayala Museum, Ateneo Art Gallery, 2002), p.78.

상태이기 때문에, 자신의 해방을 위해 다른 사람이나 단체의 힘이 필요하다.

이러한 포착하기 난해한 현실을 묘사하기 위해 작품에 수사학적 전략의 알레고리가 그 독특한 방식으로 전개된다. 또한 알레고리는 교묘히 알레고리 자체를 빠져나가는 경향이 있으므로, 알레고리적 문제는 그 자체의 순간성에 놓여있다. “묘사된 것 자체를 넘어서 그 무엇으로 보여 지기 때문에, 작품은 묘사하는 불확실한 상태의 세계와 끊임없이 유동하는 어떤 것을 보여준다.”⁴⁾ 그리하여 작품은 “그럴 듯한 이야기”의 진정한 상황과 표면적인 상황 사이에서 위태로운 균형을 이루는 가설의 하나이다. 해석을 통해 관객은 완전한 작품의 이해를 위한 영감을 얻고, 그들이 속한 제한된 세상에 관한 직접적인 관심을 가지게 된다.⁵⁾ 한편으로 그림에 표면적으로 묘사된 것과 그 내면의 진정한 뜻을 알레고리를 통해 보기위한 본능이 바로 알레고리에 새겨진 것이다. 그러나 작품이 종종 “충분히 이치에 맞는 문학적 수준을 보여주기 때문에, 작품을 해석적으로 읽을 필요는 없다.”⁶⁾ 알레고리가 “전통이며 표현”으로 탄생되기 때문에, “본질적 모순”⁷⁾이라고 발터 벤야민이 단언했을 때, 이러한 막연한 느낌은 확실히 된다.

이런 방식으로 드러나는 모호함은 하나의 내적 세계이다. 이 세계는 작품의 외형이 어떤 방식을 취하든지 간에 징벌에 관한 위협을 작품에 나타내지 않고서는 확실히 표현되지 않는다. 이것은 알레고리 역사의 추진력의 하나이자, 일종의 표현기제의 범주로 작용한다. 이는 “현대 허구의 압축된 특징을 보는 것이 아닌, 알레고리를 제외하고 묘사될 수 없는 쟁점을 바라보는”⁸⁾ 내적 응시의 짐을 덜어주는 것이다. 이러한 맥락에서, 필리핀 비평가들은 <로라의 플로랑트(Florante at Laura)>의 식민 투쟁에 관한 시를 애정에 관한 세

4) Jon Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*(Cambridge: Harvard University Press, 1987), p.13.

5) Ibid.

6) Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*(Ithaca: Cornell University Press, 1964), p.7.

7) Walter Benjamin, Trans. John Osborne, *The Origin of German Tragic Drama*(London: Verso, 1998), p.175.

8) C. S. Lewis quoted in Nuttall, A. D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*(London: Routledge and Kegan Paul, 1967), p.17.

런된 운율서사시로 대중 해석하는 재치를 발휘했다. “견딜 수 없는 슬픔과 기쁨의 상실, 그의 번뇌, 불운, 부자와 권력자들이 억압하고 폭정하는 한 나라에서 정당하지 않게 자유를 박탈당한 한 인간의 삶을 노래하는 것은 알레고리를 통해서만 가능한 일이다.” 9) 이러한 유형의 서사시는 중세기사의 서사시, 무어풍의 이야기, 그리고 그리스 고전의 역사적 일화로 거슬러 올라간다. 이 특정한 예가 “면 이국의 나라에 있는 왕국들, 용감하고 잘생긴 영웅들과 아름답고 지조 있는 여성들, 사랑하는 남자를 찾기 위해 전사로 위장한 한 처녀, 숲에 버려짐, 위조된 편지들, 유괴, 무어인과 강제로 결혼한 기독교 처녀, 개종” 10) 을 중요한 주제로 제공한다. 그러나 이러한 전통적 성향이 있는 반면에, 이 표현들은 공통적으로 어느 정도에서 특유의 표현법적 성격을 띤다. 이 정도는 “진실 되지만, 주인공이 살았던 시대의 제시는 명확하지 않다.” 11) 멀리 있는 알바니아의 진정한 고통은 필리핀에 있는 사람들의 고통과 결코 근접 할 것 같지 않지만, 그것이 가능한 이유는 “사회정치적 공정성에 대한 인간의 의무와 진실과 정의의 본질에 관한 계속되는 시적 질의” 12)를 관찰자적 입장에서 강력하게 주장하기 때문이다. 그러므로 알레고리는 한 편으로 친밀하면서 이질적이며, 아득히 멀리 있으면서 가까이 머물러있다.

우리는 필리핀의 미술사로부터 선별된 작품들에서 민중과 역경, 고난의 존엄성을 형상화하기 위해 복합적 매개로 작용하는 명백하고 특정한 양식을 구별할 수 있다.

II. 정열

올랜도 가스달로(Orlando Castillo)는 갈보리 기간(Carvaric term) 중의 민중의 고난을 묘사하고 있다. 갈보리 기간은 예수가 십

9) Lucila Hosillos, *Originality as Vengeance in Philippine Literature*(Manila: New Day Publishers, 1984), p.52.

10) Damiana Eugenio, *Awit and Corrido: Philippine Metrical Romances*(Manila: University of the Philippines Press, 1987), p.203.

11) Ibid., p.204.

12) E. San Juan, Jr., *Balagtas: Art and Revolution*(Manila: Manlapaz Publishing, 1969), p.3.



도 3. 올랜도 가스딜로, <다른 형태의 고문: 정치적 죄수를 위한 경의>의 부분. 판화. 1975. 필리핀대학교



도 4. 안티빠스 델로타보, <망 후안의 심장을 단도로 찌르다>. 종이에 수채. 1976

자가 처형을 당한 장소 갈보리(Calvary)를 상기하고, 그 투쟁의 배경으로 갈보리가 제시되었다. 예수 시대에 죄인이 십자가 처형을 받기 때문에 이 판결은 상당히 불명예스러운 일이다. 때문에 예수의 고통과 그 고통의 초월이 칭송받는 것은 아이러니한 일이다. 그러나 가톨릭 신앙은 예수의 정체성을 죄인으로, 또한 예수의 십자가 처형을 구원을 위해 예정된 조건으로 재형상화한다. 그러므로 십자가의 고난이 윤리적 딜레마로서 마음에 와 닿기 때문에, 그 “형벌의 성격”을 참회를 위한 필수불가결한 것으로 만들고, “기독교사상의 심오한 구조와 헌신적 감정”¹³⁾을 유발시켜, 십자가 처형은 그 자체로 알레고리적 해석을 유도하게 된다. 두 그림은 설득력 있게 이것을 표현하며, 그 중심에 섬뜩한 형벌의 과정을 두었다. <다른 형태의 고문: 정치적 죄수를 위한 경의(Iba't Ibang Uri Torture: Alay sa mga Bilanggong Pulitikal)> (1975)(도 3)에서, 그는 정치범의 옷을 벗기고, 갈보리에 배치하고 나무기둥에 묶어, 다른 처형의 형태로 천천히 죽는 죽음의 의식을 재현한다. 또 다른 작품에서 날개가 달린 인물이 광야와 오두막에서 죽은 예수의 부활을 목격하는 것을 묘사하여, 혁명과 그 후의 계속되는 투쟁을 암시하였다.

안티빠스 델로타보(Antipas Delotavo)는 그의 작품 <망 후안의 심장을 단도로 찌르다 (Itak sa Puso ni Mang Juan, 1978)>(도 4)에서 알레고리의 시각적 논지를 명확하게 보여준다. 코카콜라의 다국적 로고의 첫 글자 “C”가 가혹한 노동을 터무니없이 해왔던 한

13) C. S. Lewis quoted in Nuttall, A. D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*(London: Routledge and Kegan Paul, 1967), p.17.

남자의 가슴을 찢르고 있고, 화면 전체는 콜라 캔의 붉은 바탕처럼 피를 쏟고 있는 장면을 묘사한다. 이것 역시 잔인한 자본주의 체계가 무산 계급을 처형하는 것으로 볼 수 있다.

피에타의 도상과 관련된 델로타보의 초기 연작, <누가(Lucas, 1986)>에서 마리아의 이미지는 무력한 아들들을 위해 구슬프게 간청하고 있는 모국으로 변형되어 있으며, <피에타(Pieta, 1986)>에서는 죽어가는 아들을 돌보는 어머니의 모습을 볼 수 있다.

이러한 이미지들이 고통에 초점을 둔 반면에, 이 작품들은 실제로 속죄의 가능성을 토대로 두고 있다. 즉 희생은 권력의 박해, 차별 그리고 압제로부터 자유로운 내세를 위한 서막인 것이다. 그러므로 죽음은 종말로 인지되지 않고, 죽음의 운명을 극복하는 정치적 의지의 출현으로 납득된다. 델로타보의 작품에서 피와 모성이 생성적이고 형체의 성장을 의미하는 요소로 중요한 이유는 이 때문이다.

III. 방랑

민족이나 사회적 상황의 알레고리로서 여성의 이미지는 베네딕토 카브릴라(Benedicto Cabrera)의 <사벨(Sabel)> 이미지에서 획득할 수 있다. <사벨>은 그의 작품 <무제>(1967), <자비(Misericordia)>(1968), <사벨(Sabel)>(1968), <시간을 관철하는 사벨(Sabel Looking Through Time)>(1973)(도 5)에 나타나는 인물이다. 1960년대 필리핀 화단의 추상회화에서 1970년대 새로운 구상회화로 전환은 카브릴라의 초기 드로잉에서 암시된다. 주제가 된 사벨은 카브릴라의 자택이 위치한 마닐라 밤방(Bambang) 거리에 사는 방랑자의 삶에서 차용해 온 것이다. 치매로 고통 받던 한 떠돌이가 "경박하게 부풀어 오른 옷을 걸치고 있는 광경"¹⁴⁾은 부랑아의 한 전형으로 카브릴라의 시야에 포착되었다.



도 5. 베네딕토 카브릴라, <시간을 관철하는 사벨>, 종이에 잉크와 콘테, 75x56cm, 1973, 개인소장

14) Alfred Yuson and Cid Reyes, *Bencab*(Manila: Mantes Publishing, 2002), p.29.



도 6. 베네딕토 카브릴라, <소금빵>, 종이에 아크릴릭, 34X36cm, 1968. 개인소장



도 7. 베네딕토 카브릴라, <플로르 콘템플라씨옹>, 캔버스에 아크릴릭, 152.5x122cm, 1995. 메트로폴리탄 미술관

“그녀는 플라스틱판을 모아 그것으로 몸을 감쌌다. 그 플라스틱으로 된 얇은 조각들은 가장 아름다운 추상적 모양을 만들어냈다.”¹⁵⁾라고 카브릴라는 언급한다. 작가는 사벨을 자신이 처한 무자비한 상황, 현실과 사회의 가혹함에서 살아남고 스스로를 보호해야 하기 때문에 기행을 일삼는 상징적 피 박탈자로 만들어낸다. 1950년대 초는 “걸인”이 전후 필리핀 도시들의 비참함을 보여주는 시기였으며, H.R 오캠포(Ocampo)의 작품 <걸인(Pulubi)> (1946)에서 나타나는 부랑자의 이미지는 카브릴라의 회화를 이해하기 위해 언급할 만한 예시가 된다.

1960년대 중반에서 후반에 걸친 카브릴라의 작품 <Sacada 노동자 (Sacada Worker)> (1969), <청소부(Scavenger)>(1968), <코코넛 따는 남자(Coconut Man)>(1974), <소금빵(Pan de Sal)>(1968)(도 6)는 노동자에서 거리청소부를 묘사하고 있다. 이러한 화풍은 빵의 소금과 같이 존재하는 민중의 일상을 아우르는 도시 풍경에 정통했던 스페인 화가 프란시스코 고야의 사회적 유형의 맥락을 이어 나간다. 빈민가와 노동자 혹은 대농장주와 노동자 사이의 관계는 소외되고 정신착란에 빠진 사벨에 열중한 카브릴라의 작품을 통해 나타난다. 사벨을 통해 나타나는 암시는 또 한 명의 잘 알려진 정신질환자인 씨사(Sisa)의 알레고리적 언급을 읽도록 관객을 일깨워 준다. 필리핀 문학에서 씨사는 민족의 영웅 호세 리잘(Jose Rizal)

15) Ibid, p.30.

의 세기말 문학의 선동적 소설 『놀리메탕게레 (Noli Me Tangere)』¹⁶⁾의 등장 인물이다. 성당지기인 두 아들이 스페인 수도사에 의해 도둑으로 고발되어, 한 명은 고발자의 손에 죽임을 당하고 다른 한 명은 먼 벽지로 달아나게 되었다. 이 때 씨사는 정신적 불안증으로 치닫게 된다. 사벨과 씨사 사이의 두드러진 연관은 카브릴라가 현대 사회의 비참함과 그 비참함의 뿌리가 되는 19세기 사이의 유대를 창조하도록 한다. 이 연관은 또한 작가가 사벨을 역사적 어조로 변형을 가능하도록 하며, 그녀를 과거에 얽매어 있을 뿐 아니라 역사에서 맴도는 망령으로서 알레고리적 잠재성을 끌어내도록 한다. 이 교차지점에서 카브릴라는 여성노동자의 전형이 나타나는 작품 <플로르 콘템플라씨옹(Flor Contemplacion)>(1995) (도 7)¹⁷⁾을 위해 주제가 씨사에서 사벨로 변환된다는 것을 이해하기 시작한다. 카브릴라가 작품을 위해 채택한 여성노동자는 필리핀 노동자 델리아 마가(Delia maga)와 싱가포르인 책임자를 살해한 것으로 알려져 1995년 교수형을 당한 싱가포르의 가사도우미였다. 이 사건으로 이주노동자의 복지에 관해 무관심한 필리핀 정부와 싱가포르 정부를 비난하는 방대한 반대시위가 마닐라에서 시작되었다. 카브릴라의 플로르 콘템플라씨옹의 초상화는 동시대와 과거역사에서 온 여성들을 묘사한 연작으로 되어있다. 특히 스페인 통치기간 동안의 노예이미지를 통해, 과거 유럽의 몸종들과 같은 입장에 있는 동시대의 계약노동자들에 초점이 맞추어져 있다. 이를 통해 지역적인 것에서 국가적인 것으로 전환하는 사벨의 궁극적 알레고리화를 위한 속성이 규정된다. 그의 궤적은 <앙 타오(Ang Tao)>(1972)가 예시가 되는 <라라완 (Larawan)>시리즈에 있다. <유럽 이주자들 (Migrants of Europe)> (1982), <노예 소녀의 초상 (Portrait of a Servant Girl)>(1982), <노예가족(A Family of Servants)>(1972), <가사도우미(A Domestic Worker)>(1978) (도 8) 여성들로 그룹을 이룬 <다 국적시대의 두 필리핀인 (Two Filipinas in the Era of



도 8. 베네딕토 카브릴라, <가사도우미>, 종이에 목탄과 과슈, 53x73.5cm, 1978, 개인소장

16) 놀리메탕게레(Noli Me Tangere); 부활 후 막달라 마리아 앞에 모습을 드러낸 예수를 그린 그림, 요한복음(20:17)(역주).

17) 플로르 콘템플라씨옹(Flor Contemplacio, 1953~1995), 상파울로 출신, 싱가포르에서 살인죄로 처형당한 필리핀 여성노동자(역주).



도 9. 안티빠스 델로타보, <구조>, 캔버스에 유채, 1990

Multinationals)> (1983) 등이 다양한 전형을 보이면서, 서로 연결되어있다.

한 여성이 민족으로 변형되는 관점은 앞서 언급한 사벨의 상황과 동일한 방식을 보이는 그의 후기작품에서 역시 나타난다. 이러한 전환은 카브릴라의 식민지적 연대기로부터 여성인물들에 대한 예리한 집중으로 지속된다. 예술가 자신이 거리에 존재하는 사벨의 실제 존재에 깊은 인상을 받은 사실과 식민지 연대기에 나타나는 그녀의 존재 때문이다. 이 연대기에서 그녀는 성숙함을 나타내는 인물이기 때문에 여성 인물의 전형으로 그치지 않는다. 결국 가공의 인물로서 사벨은 카브릴라의 작품 속에서 망령의 감정 혹은 상실된 흔적과 같은 멜랑콜리한 분위기를 자아낸다. 우리는 오래 보관된 문서의 고색함(patina)을 통해서 이러한 인상을 받기도 하는데, <사벨의 상상의 초상 (Imaginary Portrait of Sabel)>(1969)과 <상상의 초상 (Imaginary Portrait)>(1975)에서 보여 지듯이 필리핀 국기로 형상화 되는 그의 의복에 압도된 체, 사벨이 오랜 시간에 거쳐 비물질화된 듯 보이는 점에서 고색한 인상을 얻는다. 진정으로 이것은 알레고리적 계획의 정점인 것이다. 이러한 견해는 필리핀 식민지 기간에, 속박과 타도를 드러내는 전략으로 나타나는 민족적 전유로서 알레고리가 뒷받침하고 있다. 비센테 라파엘(Vicente Rafael)은 이러한 기호를 미국의 필리핀 인구조사와 후기 민족주의자들의 멜로드라마연극을 통해 찾아낸다. "갈색피부의 형제들을 사랑하는 백인에 관한 멜로드라마로 제국주의를 해석한 호의적 유희를 나타내는 알레고리와 달리, 선동적인 연극은 멜로드라마의 언어를 민족의 사랑을 표현하기 위해 사용한다."¹⁸⁾ 뒤이어 그는 "식민주의 기록

문서가 교육과 교화를 가능하게 하는 주제를 묘사하기 위해 분류하고 특정짓는 반면에, 민족주의자들의 멜로드라마는 민중들이 그들 자신의 경험의 해석자이자 대리인으로 스스로를 지목할 능력을 교화시키기 위해 자국의 언어로 다시 보여준다."¹⁹⁾ 안티빠스 델로타보는 카브릴로는 작품에 인간적이고 무관심한 거주자들을 배치하여 깊이를 주고 있다. 델로타보는 1965년에서 1986년 필리핀 대통령을 역임한 페르디난도 마르크스의 독재정치 기간에 세워진 과시적인 대저택이나 거대한 기계가 있는 정황에 이러한 민중들을 배치한다. <거인(Dambuhala)>(1990), <출구는 어디인가?(Saan ang Daan)>(1987), <메아리의 속삭임(Bulongng Umaaligawngaw)>(1983) 그리고 <구조(Istrukura)>(1990) (도 9) 와 같은 작품들은 마르크스 대통령이 1972년 군대법안을 선언하고, 1986년 민중의 봉기에 의해 퇴위되는 사회적 분위기를 나타낸다. 작품에서 최신의 강화유리, 철, 콘크리트로 지은 건물 안에서 해매고 있는 민중들이 망연자실하고, 방황한 나머지 정신적 분열의 지경에 이르게 되는 것을 목격할 수 있다. 작품에 묘사된 건물들은 민중이 건설하였고, 실제로 마닐라 필름센터는 바쁜 건설일정으로 바닥이 무너지고 노동자들이 추락하여 속성 건조되는 시멘트에 갇혀 목숨을 잃기도 했다. 1969년 영부인 이멜다 마르크스의 문화정책의 일환으로 증축된 필리핀의 문화센터를 재현한 델로타보는 빛을 눈부시게 표현함으로써 문화적 이상이 오히려 민중을 괴롭히는 폭력이 될 수 있음을 보여준다. 작품의 등장인물들이 화면에 표현된 깊은 공간을 오래 응시하는 듯이 묘사하는 방식에는 괴로운 어떤 것이 존재하고, 이 고통의 응시는 <절정(Rurok)>(2000)에서는 일촉즉발의 폭동에 대한 불길한 전조로 대변된다. 이 작품은 정상에 이른 자본주의를 재현한 작품이다.

표류, 박탈, 노숙자의 테마는 사회적 불평등의 격동 안에서 포착되는 이러한 민중들의 이미지를 통해 열거된다. 동시에 민중들은 자신의 입장을 고수하고, 함께 뭉쳐, 한 집단으로 그리고 하나의 알레고리로 변모한다. 그의 2007년 새로운 작품<경작 혹은 채굴(Bungkal)>, <온실(Bahay na Kristal)>, <반작용(Retroaktib)> 그리고 <영국문화(U.K Culture)>민중들은 어슴푸레 빛을 발하는 세계적 도시주변을 해매는 것으로 나타나고 있다. 이들은 이 도시화의

18) Vicente Rafael, *White Love and Other Events in Filipino History*(Manila: Ateneo de Manila University, 2000), p.44.

19) Ibid., p.46.



도 10. 안티빠스 델로타보, <백년>, 캔버스에 유채, 1998

계획에 어떤 식으로 대처할 것인가에 관해 골똘히 생각하며 어찌 할 바를 몰라 한다. 마치 화면의 공간이 재 표명된 알레고리적 비평의 공간, 즉 민중을 위해 권리를 주장하는 어딘가 다른 공간이 된 듯하다. 화면의 민중들은 높은 자본의 황홀함 속에서 보이지 않는 존재로 만들어지고, 진보를 위한 각본 속의 존재들로 치부된다. 이 작품의 공간은 계급주의를 반대하는 화면구성을 보이는데, 세계 중심지인 마닐라의 고도로 세련된 상업 중심구는 민중들의 봉기로 혼란에 빠지게 된다. 필리핀 보수주의의 대가 페르난도 아모르솔로(Fernando Amorsolo)의 일생의 작품은 필리핀 예술에서 중요한 위치를 차지한다. 그의 광범위한 예술작품은 20세기 필리핀 예술의 첫 반세기 동안, 목가적 회화를 필리핀 회화의 전형으로 만들었다. 이 시기에서 빠져나와 필리핀 예술의 과도기를 준비하는 빅토리오 에다디스(Victorio Edades)의 작품 <인부들 (The Builder)>(1928)에서 더럽고 힘든 노동이 한창인 인부들의 이미지를 언급하는 것은 흥미로운 일이다. 에다디스는 시애틀의 워싱턴 대학에 건축 프로그램에 등록하기 전, 알래스카에서 연어 캔공장에서 일했었다. 이것은 미국 제국주의가 점령한 기간 동안 실제로 존재하는 노동자의 조건을 문학적으로 언급하는 문제일 뿐만 아니라, 이주 이민자 그 자체를 구현하고 있다.

IV. 대중형성

결국 이러한 노력들은 전체성의 힘으로 민중을 묘사하여 대중생성 과정으로 관객을 이끌고 간다. 1998년 필리핀 독립 백년을 위해 제작된 델로타보의 작품 <백년(Daantaon)>(1998) (도 10)은 상실과 획득, 죽음과 생존을 재현하는 투쟁의 역사를 말하고 있다. <백년>은

미완성된 작품으로 혁명이 여전히 대단원을 추구하는 열린 드라마임을 암시하고 있다. 이 혁명은 <대이주>의 이미지 속으로 용해되어있는데, <대이주>는 델로타보에 의해 다시 세계를 나타내는 알레고리로 변한다. 알레고리는 지역평등을 위한 분쟁과 해방을 위한 보편적 욕망으로 야기되는 문제를 드러낸다.

이 기념비적 작품은 역사의 한 순간을 ‘시대의 행진’으로 언급한다. 세계 2차 대전 이전, 미국 통치 기간 동안 필리핀 혁명가 살루드 알가브리(Salud Algabre)는 전체성은 하나의 과정, 발전, 파멸의 순서로 구성되기 때문에 “어떠한 혁명도 실패는 없다. 모든 것은 올바른 방향을 위한 한 단계이다.”라고 언급한다. 반면에 만일 우리가 델로타보의 <대이주>로 다시 돌아가 본다면 이것 역시 인종적 분산으로 볼 수 있다. 통합과 분열, 애국주의와 재정주의, 고향과 다른 어느 장소 사이의 역동성은 고통 받고, 역경을 이겨내려는 민중의 삶과 세계의 삶을 포착하고 있다. 여기에서 이주와 같은 알레고리적 주제나 알레고리 그 자체의 한 특색으로 나타나는 태생의 뿌리와 그 근원으로 완전히 되돌아갈 수 없는 상태가 화면에 우울을 불러내기 때문에 이 작품의 알레고리적 감각은 가장 강력하다: “알레고리적 표상은 이에 선행하면서 결코 동일하지 않은 또 다른 표상을 나타낸다.....(중략).... 알레고리적 표상은 이전의 단계로 되돌아가고 이러한 지속적인 되돌아가려는 시도는 표상 자체의 근원으로부터 구조적 거리감을 통합한다. 표상의 근원은 표상이 결코 극복할 수 없는 본질적인 순간의 관계를 의미한다.”²⁰⁾

이 구조적 거리감은 곤경역경을 화면에서 삭제하도록 한다. 이 논문은 알레고리적 이미지의 각도에서 ‘민중예술’의 개념을 분할해 내고자 한다. 진정한 민중예술은 “예술”의 수준을 최종적으로는 파괴하기 위해, 변화의 힘이 있는 기술과 기술력을 급진적으로 발생시키는 것이라 할 수 있겠다. 회화적 구조에 간혀 이러한 요구를 외면하고 판매에만 집착하는 작품을 어떻게 상상할 수 있겠는가? 식민 이후 오랜 정책의 견지로 볼 때, 식민기간 동안 이미지는 전환의 시작이기 때문에 근본적인 것이고 언어는 문명화의 필연적 결말이었다. 델로타보의 작품 <삶을 훔치다(Steal Life)>(2008) (도 11)는 이미지가 자산의



도 11. 안티빠스 델로타보, <삶을 훔치다.>, 캔버스에 유채, 2008

20) Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*(Chicago: University of Chicago Press, 2005), p.137.

중요한 매개이자 소유물로서 다시 기능한다는 관점에서 매우 교훈적이다. 그는 작품의 배경에 나무를 세우고, 화려한 장신구를 너털너털하게 닳은 필리핀 국기 위에 배치하여, 허영에 찬 생활의 만찬을 화면에 제시하였다. 작품의 장르는 정물화로 분류되고, 수채물감을 매체로 사용한 다작 중에서 한 진상품이다. 그러나 이 작품의 매력은 경박하고, 시각적으로 설명이 가능하며, 순간적인 덧없음에 있다. 귀속과 순간적인 덧없음 사이의 모순을 도발하는 것이 이 작품의 의도된 이미지이며, 가톨릭 교리문답에서 상상되는 구원의 희망처럼, 내세에 대한 지식과 세상의 속됨을 보여주는 특유의 작풍을 형성하는 것 역시 이미지라는 것을 관객에게 상기 시킨다. 화면에 기업과 자본에 관한 암시를 함께 보여주고 있지만, 작품의 매개와 거부할 수 없는 물질성은 자본주의의 경비를 절대 줄일 수 없다는 것을 또한 암시하고 있다. 이 특정한 이미지는 한 여인의 발아래 엮드린 필리핀제도로 알레고리화된 스페인 제국의 지도를 상기시킨다. 비센테 디 미메호(Vicente de Mimihe)는 아마 필리핀에서 조각공 Laureano Atlas와 작업해온 예수와 같은 존재일 것이다. 그의 덕분에, 이 지도는 '스페인 세계의 상징적 측면(Aspecto Symbolico del Mundo Hispanico)'이라고 제목이 붙여졌다. 이 제목은 필리핀과 미대륙을 포함한 라틴아메리카제국을 나타내는 한 여성의 이미지를 명백히 보여준다.²¹⁾

바로 이 회화적 구조가 옹호할 수 없는 상황을 알레고리화하며, 이 정물화는 이러한 작용을 실행하는 가장 효과적인 양식을 가진다. 미술사가 노먼 브리슨(Norman Bryson)은 네덜란드 정물화에서 출발하여 정물화의 관객은 “일반적인 배고픔과 식욕을 일으키는 장면이나, 신체의 껍질의 일상에서 살아가는 육체의 장면과 관련이 있으며, 유복함이 모든 것을 암시하고 나머지 세부사항은 경시되는 계층화된 사회에서 살아가는 것이 어떤 것인지에 관한 세속적인 지식과도 연관되어 있다.”²²⁾고 언급한다. 델로타보의 정물화에서, 이 현실의 밀도와 광채는 오로지 그림의 한 부분을 구성하며, 그 나머지는 통찰의 방식을 통해 구조되는 알레고리적 읽기를 통해 폭로되는 환영으로

21) *Filipinas Puerta de Oriente: De Legazpi a Malaspina*, Comisaria para la Celebracion del V Centenario del Nacimiento de Don Miguel Lopez de Legazpi, 2004.

22) Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*(Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p.135.

구성되어있다 이 환영은 “수사학적 이미지의 근원으로 기능하여, 회화에서 진실을 재현하기 위해 사용되었다. 그러므로 진실은 수사학적 인지의 수단을 통해 알레고리적으로 재현될 수 있는 것이다.”²³⁾ 이러한 종류의 “시각적 관계를 통한 사고(thinking)”는 신비의 베일을 꿰뚫고, 난데없이 드러나는 또 다른 신비를 탐색하기 때문에 단지 재현되는 것일 뿐이다. 이러한 사고의 작용으로 학자들은 다음과 같이 주장한다. “몇몇 특정한 정물화는 알레고리적 양식을 통해 응시해야 된다. 이러한 정물화는 작품의 2차원적인 관심을 부추기기 때문에, 감상자가 관람하게 될 측면에 깊이를 더하고 있다.”²⁴⁾ 한스 벨팅(Hans Belting)이 묘사하는 세계화와 예술시대 관점에서 논할 때, 이미지는 꿈의 세계로, 미학으로 그리고 화려한 근원으로 남아있다. 이 축에서 정열가, 방랑자 그리고 대중들이 함께 모이는 경향이 있고, 이는 감내하고, 희망적으로 도약해야 하는 필리핀 예술개성의 한 형태인 불확실성을 재현하기 때문이다.

번역: 박연숙(경북대학교 강사)

투고일: 2008 7. 25/ 심사완료일: 2009. 1. 23 / 게재확정일: 2009. 2. 19

주제어 (Keywords)

회화(painting), 알레고리(allegory), 후기 식민지성(post-coloniality), 근대성(modernity), 재현(representation)

23) Grootenboer, 2005, p.162.

24) Ibid.

참고문헌

- Agoncillo, Teodoro, ed. *Graciano Lopez Jaena: Speeches, Articles and Letters*. Manila: National Historical Commission, 1974. Quoted in *Zero In: Private Art. Public Lives*, Manila: Eugenio Lopez Foundation, Inc., Ayala Museum, Ateneo Art Gallery, 2002.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso, 1998.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- C. S. Lewis quoted in Nuttall, A. D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*. London: Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Eugenio, Damiana. *Awit and Corrido: Philippine Metrical Romances*. Manila: University of the Philippines Press, 1987.
- Filipinas Puerta de Oriente: De Legazpi a Malaspina*, Comisaria para la Celebracion del V Centenario del Nacimiento de Don Miguel Lopez de Legazpi, 2004.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964.
- Grootenboer, Hanneke. *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Hosillos, Lucila. *Originality as Vengeance in Philippine Literature*. Manila: New Day Publishers, 1984.
- Melendrez-Cruz, Patricia and Apolonio Chua, eds. *Himalay: Kalipunan ng mga Pag-aaral Kay Balagtas*. Manila: Cultural Center of the Philippines, 1988.
- Merback, Mitchell. *The Thief, The Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- Rafael, Vicente. *White Love and Other Events in Filipino History*. Manila: Ateneo de Manila University, 2000.
- San Juan, Jr. E. *Balagtas: Art and Revolution*. Manila: Manlapaz Publishing, 1969.
- Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Yuson, Alfred and Cid Reyes. *Bencab*. Manila: Mantes Publishing, 2002.

Abstract

Figuring the Social Condition: The Role of Allegory

Patrick D. Flores(University of the Philippines, Professor)

The Philippines was colonized by Spain for about centuries, from 1521 to 1898, and ruled by America for around four decades, from 1899 to 1946. After recovering from the Second World War, the government started to harness human labor as export itself. In the present time the overseas Filipinos keep the economy afloat with their steady transfer of money to relatives and dependents. Through the art works, the issue which Filipinos were exploited and exported by its government has been reflected as the various allegories.

As Filipinos traditionally follow and keep Catholic belief, themes of Christ's sacrifice has allegorically been represented as salvation, struggle, suppression, and emancipation of people. Through the allegory, we can interpret both the intrinsic and superficial texts. Also we can identify certain modes of the visuality of allegory in selected works from Philippine art history that in their complex mediations materialize the people and dignity of their predicament and their prevailing. Philippine art can be divided as three different features: passion, vagrancy, and mass formation.

The passion stage was depicted as deep structure of Christian thought and devotional feeling, harsh capitalist system. In the pictures of vagrancy, under the regime of Ferdinand Marcos, the themes of drift, deprivation, and homelessness are reckoned through the images of pictures. The stories represented with allegory have been played an important role to bring local issues up as national ones. Those stages take us to the processes of mass formation or the depiction of the people as a moment in the totality of force.

The allegorical sign refers to another sign that precedes it, but with which it will never able to coincide reach back to a previous stage and in this constant attempt at return incorporates a structural distance from its origin. The true people's art is one that radically generates transformative technologies and techniques so that it irrevocably breaks the plane of "art" .

In the painting, the truth is represented by functioning as foundation of a

rhetoric of the image. And at this axis, the passional, the vagrant, and the mass formation tend to come together because they render the form of contingency that must be suffered and hopefully surpassed, a Filipino subjectivity that must be stitched in time.

〈원문〉

Figuring the Social Condition: The Role of Allegory

Patrick D. Flores(University of the Philippines, Professor)

- I. Introduction
- II. passion
- III. Vagrancy
- IV. Mass Formation

I. Introduction

In Antipas Delotavo's work *Diaspora*(2007) (fig.1), we measure the extent of a scene of passage, of people with their luggage heading off to somewhere quite difficult to discern. They are facing a horizon that seems to be a dis-place, but their strides are decisive, their load roots them to their ground, and they are resolute of “being there” and disappearing into a depth. Are they coming or going? Are they on a vast terminal in the airport or on the tarmac to catch their flight; or have they arrived? However way, an elsewhere is intimated, either a home to which they return or a foreign horizon for which they long. There are more or less ten million Filipinos overseas, roughly ten percent of the country' s population.

The Philippines was colonized by Spain for about four centuries, from 1521 to 1898, and ruled by America for around four decades, from 1899 to 1946. After recovering from the Second World War, it tried to develop an economy primarily nurtured in agriculture. But in the seventies, the government started to harness human labor as export itself.

In the present time, the overseas Filipinos, whether workers or migrants, keep the economy afloat with their steady transfer of money to relatives and dependents; they send around 13 billion dollars in remittances very year, ensuring that the economy does not totally sink and leading the government to call them the new heroes (*bagong bayani*) of the nation.

This sense of the elsewhere and migrancy condenses in a nineteenth-century painting titled *Spoliarium* (1884) (fig.2), the exalted work of the esteemed painter-patriot Juan Luna (1857-1899) that takes us to a distant place and moment. It is a Rome of Emperors who preside over dreadful struggles between humans and beasts, slaves and rogues; before spectators who cry for blood in a coliseum of ignominy, entranced by carnage and exhilarated by grave games. This distance in history is paradoxically the painting's source of intimacy: the sight provokes beholders to profess their inalienable ethical belief, to unveil the depraved deed of an empire that leaves corpses in its wake. Its estrangement is its immanent critique. The spoliarium could be accessed through the southeast entrance of the Roman coliseum called the *Porta Libitrinensis*. Through this door passed such gargantuan creatures as elephants and rhinoceros as well as dead animals that were tossed to the beast-men. It was the chamber into which the fatalities of the arena were consigned and later burned. The drama that transpires in Luna's painting is akin to a deposition in which those who have died are taken down, either from the cross or the scaffold, and then finally despoiled, laid bare in full dispossession. It is said that such a scenario was partially taken from Charles Luis Dezobry's *Rome in the Time of Augustus; Adventures of a Gaul in Rome*, which was a popular publication of the day.

But this distant place and moment is Luna's contemporary Rome, too: the city that had been his address

when he apprenticed for his mentor Alejo Vera, the “taciturn painter of Roman catacombs,” and the inspiration of a series of paintings like *La Muerte de Cleopatra*(1881) and *Daphnis y Chloe*(1881). Rome may have been a specter of antiquity to which his art aspired, the former colonizer of Hispania or Spain, which had been his country’ s conqueror. The *Spoliarium* was completed here and was first exhibited at the Palazzo della Esposizione. Madrid was its destination, although Luna had his eye on Paris as the emerging center of art in light of the waning of the Salon. In 1884, when Luna received the First Gold Medal, one of the three highest, albeit not the ultimate, honors conferred at the Madrid Exposition, the Salon des Independents of the post-Impressionists Redon, Seurat, and Signac had already commenced. Indeed, *Spoliarium* would gather layers of both concurrent and discrepant time. Luna had been caught up in a cycle of provenance and future: Manila(colony), Rome(antiquity), Madrid (empire), Paris(modernity).

It is for this reason that the *Spoliarium*, far from being a static tableau, inhabits a moving allegorical space. If allegory permits a transposition of a tale impossible to narrate and offers a moral resolution to a predicament too intricate to reveal with directness, then Luna’ s opus finds affinity with Filipino Francisco Baltazar’ s metrical romance *Florante at Laura*(1838; 1875) in which its hero laments a failed homeland, in the guise of Albania, that is suffused with and surrounded by a regime of deceit:

All over the country treachery reigns,
while merit and goodness are prostrate,
entombed alive in suffering and grief.¹⁾

1) Patricia Melendrez-Cruz and Apolonio Chua, eds. *Himalay: Kalipunan ng mga Pag-aaral Kay Balagtas*(Manila: Cultural Center of the Philippines), 1988.

It is this allegorical device that enables *Spoliarium* to evoke a multitude of meanings beyond the anecdote that it depicts, and most of all, the sublime. It becomes a mode through which an abject disposition in another locale becomes so tangible and urgent and palpable back home that Luna's peer Graciano Lopez-Jaena would be so stirred to proclaim while in exile:

For me, if there is anything grandiose, sublime in the *Spoliarium*, it is that through this canvas, through the figure depicted in it, through its coloring, floats the living image of the Filipino people grieving over their misfortunes. Because, gentlemen, the Philippines is nothing more than a *Spoliarium* in reality, with all its horrors. There rubbish lies everywhere; there human dignity is mocked; the rights of man are torn into shreds; equality is a shapeless mass; and liberty is embers, ashes, smoke.²⁾

This allegorical insight invests Luna with valor—making him the visionary, the teller of truth—as it unravels in paeans by his confreres, the elite coterie of his illustrious Filipino contemporaries in Europe who entreated for reforms from the mother country Spain.

Another Philippine painting, the earlier series of fourteen panels done in 1821 by Esteban Villanueva, testified as well to a tumult, a local revolt brought about by the attempt of the Spanish government to regulate the production of *basi*, the wine extracted from sugarcane. This work may be allegorical, too, in the sense that the depiction of the execution of the native rebels may well be a portent of revolution as presaged by a comet that streaks across the

2) Teodoro Agoncillo, *Graciano Lopez Jaena: Speeches, Articles and Letters*(Manila: National Historical Commission, 1974. Quoted in *Zero In: Private Art, Public Lives*(Manila: Eugenio Lopez Foundation, Inc., Ayala Museum, Ateneo Art Gallery, 2002), p.78.

sky. Moreover, that the series is composed of fourteen panels parallels the fourteen Stations of the Cross that narrate Christ's suffering. In other words, the discourse of sacrifice allegorizes the revolution. The allegorical elsewhere, which is a universal moral world, the afterlife of oppression and pain, salvation and redemption is key to the understanding of how the "people" are implicated in Philippine art. The people in this discourse are mortal, humans, incommensurate, and therefore in need of others and of a community for their emancipation.

Allegory is deployed here in its unique capacity as a rhetorical strategy to grasp an elusive reality; having said that, it also tends to elude itself, thus the allegorical problem rests on its own provisionality, "seeming to be other than what it is. It exhibits something of the perpetually fluctuating, uncertain status of the world it depicts." ³⁾ And so, this tentativity, this precarious balance between appearance and truth stages a "likely story." It affords a kind of interpretation that "encourages its readers not only to aspire toward some world of perfect fulfillment, but to direct attention to the limited world of which they are a part." ⁴⁾ On the one hand, inscribed in the allegory is the instinct to see through what it says and what it really means. On the other, "it does not need to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense." ⁵⁾ Walter Benjamin confirms this indeterminate feeling when he asserts that allegory is "inherently contradictory" because allegory is both: "convention and expression." ⁶⁾

Such revealed elusiveness is an inner world that cannot

3) Jon Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*(Cambridge: Harvard University Press, 1987), p.13.

4) *Ibid.*, p.13.

5) Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*(Ithaca: Cornell University Press, 1964), p.7.

6) Walter Benjamin, Trans. John Osborne, *The Origin of German Tragic Drama*(London: Verso, 1998), p.175.

be affirmed without the threat of discipline in whatever semblance it may take. This is one of the impulses of the history of allegory as a category of device, an unburdening of an inward gaze that “sees, not the ‘compact character of modern fiction, but the contending forces which cannot be described at all except by allegory.”⁷⁾ It is in this context that Filipino critics have cast *Florante at Laura*, an awit or roughly translated as a metrical romance involving courtly love, as an allegory of the colonial struggle: “To sing of his insufferable sorrows and miseries, his lost joys, his griefs, his misfortunes, and the life of one unjustly deprived of liberty in a country where the rich and the powerful oppress and tyrannize could only be done through allegory.”⁸⁾ Sources of romances of this type may be traced to chivalric ballads, Moorish tales, and historical narratives of Greek origin. This particular example serves up staple

motifs: “setting in some remote foreign kingdom; brave and handsome heroes and beautiful and faithful heroines; a maiden disguised as a warrior to look for her lover; abandonment in a forest; forged letters; abductions; a Christian captive maiden being forced to marry a Moor; and conversions.”⁹⁾ But while it partakes of this convention, its expression is commensurately idiosyncratic to the degree that is a “faithful though veiled representation of the times in which he lived”¹⁰⁾: the truth of the torment in faraway Albania could have never been closer to the anguish in the Philippines, making it, as an observer contends, “a sustained poetic interrogation about the nature of justice, truth, and the

7) C. S. Lewis quoted in Nuttall, A. D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*(London: Routledge and Kegan Paul, 1967), p.17.

8) Lucila Hosillos, *Originality as Vengeance in Philippine Literature*(Manila: New Day Publishers, 1984), p.52.

9) Damiana Eugenio, *Awit and Corrido: Philippine Metrical Romances* (Manila: University of the Philippines Press, 1987), p.203.

10) Ibid., p.204.

human commitment to social-political equity.”¹¹⁾ The allegory, therefore, is at once intimate and alien, distancing and complicit.

We can identify certain modes of this visuality in selected works from Philippine art history that in their complex mediations materialize the people and the dignities of their predicament and their prevailing:

II. Passion

Orlando Castillo portrays the plight of the people in Calvaric terms, that is within the conjuration of Calvary, the site of Christ's crucifixion, as setting of the struggle. This agony and transcendence is paradoxical because death on the Cross had been decreed as disgraceful in Christ's time. Catholic belief, however, would reshape Christ's identity as criminal, and the Cross of his punishment into a precondition to salvation. The Crucifixion, therefore, lends itself well to allegorical interpretation as it strikes at the heart of an ethical dilemma, making its “penal character” indispensably penitential, the “deep structure of Christian thought and devotional feeling.”¹²⁾ Two works cogently express this, centered on the grisly procedures of torture. In *Iba't Ibang Uri ng Torture: Alay sa mga Bilanggong Pulitikal* (*Different Forms of Torture: Tribute to the Political Prisoner*, 1975) (fig. 3), he strips political prisoners naked and relocates them in their own Calvary, tied to wooden posts and evoking the ritual of slow death in the different permutations of persecution. In his other works, a winged figure bears witness

11) E. San Juan, Jr., *Balagtas: Art and Revolution* (Manila: Manlapaz Publishing, 1969), p.3.

12) C. S. Lewis quoted in Nuttall, A. D. *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression* (London: Routledge and Kegan Paul, 1967), p.17.

to the life in the fields and hovels, the revolution, and even the aftermath of strife.

Antipas Delotavo articulates this visual argument in *Itak sa Puso ni Mang Juan (Dagger at the Heart of Mang Juan, 1978)*(fig.4) in which the tail of the letter “c” of the transnational logo of Coca Cola pierces the chest of an emaciated man, egregiously wrought by brutish labor -- and the red of Coke bleeds across the entire surface. This, too, may be considered a crucifixion of the proletariat by a harsh capitalist system. In an earlier time, Hernando R. Ocampo painted *Calvary: Three Crosses*(1948), a Crucifixion scene that rises amid smokestacks of factories, forging the bond between the affliction of Christ and the dire straits of the working class after the Pacific War.

Delotavo had an earlier series of works involving the Pieta iconography in which the Marian figure transforms into the Motherland making plaintive pleas on behalf of her languishing sons as in the work *Lucas*(*Luke*, 1986); and in *Pieta*(1986), she looks after them as they lie dying. While these images focus on suffering, they actually form the basis of a possible redemption within the discourse of the history of salvation in which sacrifice is a prelude to an afterlife that is free of the impediments of power and discrimination, liberated from their obsessions. Death, therefore, is not to be conceived as an end, but as an emergence of a political will to outlive a fatal destiny. This is perhaps the reason that in Delotavo’s pictures, the elements of blood and motherhood are essential because they are formative and generative.

III. Vagrancy

The image of woman as allegory of nation or a social condition can also be gleaned in Benedicto Cabrera’s *Sabel*

figure(*Untitled*, 1967; *Misericordia*, 1968; *Sabel*, 1968; and *Sabel Looking Through Time*, 1973)(fig.5). It is in fact the basis of his early drawings that signaled the transition from the abstraction in the sixties in the Philippines to a new figuration in the seventies. Sabel as a subject was taken from real life, a vagrant of the city whom the artist saw on the street and its environs where his house stood in Bambang in Manila. The sight of a drifter afflicted by dementia, with a “flimsy dress that billowed,”¹³⁾ and was a symptom of homelessness caught Cabrera’s eye. According to him, “She used to gather the plastic sheets and wrap them around the body. They made the most beautiful abstract shapes.”¹⁴⁾ The artist molds her as emblematic of the dispossessed, one who has survived ruthless conditions and vagaries by making do with what she had to shield her from the severity of nature and society. It is worth mentioning that the vagrant figure has had its apparitions earlier in the fifties when the “beggar” would come to demonstrate the abjection in post-war Philippine cities as can be seen in H.R. Ocampo’s *Pulubi(Beggar* 1946), for instance.

In his early exhibitions in the middle to late sixties, Cabrera would sketch out in the vein of the Spanish painter Francisco Goya social types that inhabited the urban landscape, from workers to scavengers to everyday folk subsisting on bread of salt as in *Sacada Worker(Plantation Worker*, 1969), *Scavenger*(1968), *Coconut Man*(1974), and *Pan de Sal(Bread of Salt*, 1968)(fig.6). This reflection on the relationship between labor and the plantations or slums would further deepen his engagement with Sabel, who is made to belong to this thematic of alienation that breeds madness; this primes the propensity to read into Sabel an allegorical

13) Alfred Yuson and Cid Reyes, *Bencab*(Manila: Mantes Publishing, 2002), p.29.

14) *Ibid.*, p.30.

reference to another well-known madwoman in Philippine letters, Sisa from National Hero Jose Rizal's fin-de-siecle incendiary novel *Noli Me Tangere*(1887). Sisa descended into mental malaise when her two sacristan sons were accused of theft by a Spanish friar; one died in the hands of his accuser and the other fled to the hinterland. The link between Sisa and Sabel is salient; it enables the artist to create the nexus between the misery of contemporary society and its possible roots in the nineteenth century. It also affords him the opportunity to inflect Sabel with a historical tone, not only to fix her in the vise of the past but to draw out her allegorical potential as a wraith that hovers in history. At this intersection do we begin to decipher Cabrera's transcodings of Filipino female labor, from Sisa to Sabel to *Flor Contemplacion*(1995) (fig.7) The latter is the domestic helper in Singapore hanged in 1995 for allegedly killing her fellow Filipino worker, Delia Maga, and her Singaporean charge. The incident sparked widespread protest in Manila against the governments of the Philippines and Singapore, denounced for their indifference towards the well being of migrant workers. Cabrera's portrait of Contemplacion comes after a series of depictions of women from the historical archives and present-day scenes, specifically focusing on indentured labor through the images of servants in the Spanish period to the chambermaids in Europe in our time. This lays the predicate for the eventual allegorization of Sabel from native to national. His trajectory is the *Larawan(Image)* series in which *Ang Tao(Everyman, 1972)* is exemplary and from which his pictures of migrants(*Migrants of Europe, 1982*) would spin, as well as his suite of women, including *Portrait of a Servant Girl(1972)*, *A Family of Servants(1972)*, *A Domestic Worker(1978)* (fig.8), and *Two Filipinas in the Era of Multinationals(1983)*, to cite some variations.

In some kind of logic of practice in which the woman

transforms into the nation, Sabel would in a later work dovetail with the same tendency, a shift that is sustained by Cabrera's keen attention to women figures from the colonial chronicles. To a certain extent, this woman ceases to be merely archetypal, because she is moored in the materiality of an experience through the artist himself who was moved by her real existence in the streets, as well as her presence in history as an actor in the colonial annals. Ultimately, Sabel as phantasm infuses a feeling of spectrality in Cabrera's work, or a melancholy that pervades in the wake of loss. We get this impression through the patina of the archive and also because Sabel seems to dematerialize over time, overcome by her drapery that in one instance becomes the Philippine flag in *Imaginary Patriot*(1975), which is presaged by *The Imaginary Portrait of Sabel*(1969). This is, indeed, a culmination of the allegorical project. This outlook is supported by cognate appropriations of allegory as a tactic of containment and subversion in the colonial period in the Philippines. Vicente Rafael investigates such penchant through the American census of the Filipinos and the latter's nationalist melodramas in theater: "Whereas the allegory of benevolent assimilation regarded imperialism as the melodrama of white love for brown brothers, seditious plays used the language of melodrama to express the love of nation." 15) He continues: "Where colonial archives characterize and classify in order to render their subjects available for discipline, nationalist melodramas resignify the vernacular so as to reclaim the capacity of people to nominate themselves as agents in and interpreters of their experiences." 16)

Antipas Delotavo deepens this impulse of Cabrera with works that situate inhabitants of an impersonal and indifferent society. Delotavo situates these people in the context of either

15) Vicente Rafael, *White Love and Other Events in Filipino History*(Manila: Ateneo de Manila University, 2000), p.44.

16) Ibid., p.46

the machine or the ostentatious edifices built by the authoritarian regime of Ferdinand Marcos, who was President of the Philippines from 1965 to 1986. He declared Martial Rule in 1972 and was deposed by a popular uprising in 1986. Works like *Dambuhala*(*Giant*, 1990), *Saan ang Daan*(*Where is the Way*, 1987), *Bulong ng Umaalingawngaw*(*Whisper of the Echo*, 1983), and *Istruktura*(*Structure*, 1990) (fig.9) represent this mode. We see the people in them dazed, lost, displaced, catatonic as they seem to stray into the internationalist-style buildings of reinforced concrete, steel, and glass that they themselves had built and at times died for as in the case of the Manila Film Center in which in the hectic pace of construction, a floor collapsed and trapped workers in quick-dry cement; the documentation in the media of the extrication could only be terribly distressing. That Delotavo throws glaring light on the Cultural Center of the Philippines, the center piece of First Lady Imelda Marcos' s policy on culture built in 1969, is an index of his inclination to examine the violence that the ideology of culture inflicts on the people in whose name it is invoked. All told, there is something haunting in how the characters in these paintings stare long and hard into what might well be an abyss, again a dis-place. This painful gaze is, however, also ominous, a sign of an imminent insurrection as may be seen in *Rurok*(Peak, 2000) as capitalism scales its summit.

The themes of drift, deprivation, and homelessness are reckoned through these images of people caught in the vicissitudes of social inequity but simultaneously standing their ground, coming together, and morphing into a collective as well as an allegory that is alternately enigmatic and menacing. In his new works in a similar register done in 2007 like *Bungkal*(*Digging or Tilling*), *Bahay na Kristal*(*Glass House*), *Retroaktib*(*Retroactive*), and *U.K. Culture*(*Surplus Shop Culture*), people wander around the gleaming metropolis of globalization, seemingly bewildered by how they might fit

into the scheme of neoliberal things. It is as if the space of painting becomes a reclaimed space of allegorical critique, an elsewhere that is staked out for people who might be written off in the script of progress, made invisible in the glamour of high finance. This space makes them unerringly manifest within the terrifyingly sleek locale of a central business district, in a way disrupting the flatness of global capital and encrusting it with the texture of class antagonism. It is interesting to mention that in the shift from the pastoral picturesque in the first half of the twentieth century in Philippine art as typified by the extensive oeuvre of the conservative master Fernando Amorsolo, it was the image of builders in the act of rugged and grimy toil in what may well be the city in Victorio Edades' s *The Builders*(1928) that framed the transition. And it was not only a matter of a literal referencing of an actually existing condition of labor during the imperialist occupation by the Americans but an embodiment of migrant labor itself: Edades worked in the salmon cannery in Alaska before enrolling in the architecture program of the University of Washington in Seattle.

IV. Mass Formation

This takes us finally to the processes of mass formation, or the depiction of the people as a moment in the totality of forces. Delotavo' s *Daantaon*(One Hundred Years, 1998) (fig.10), a work made for the centenary of Philippine independence in 1998, presents the history of gains and losses in the struggle, of deaths and survivals in Asia's first democratic republic. It is an unfinished one, suggesting that the revolution is an unfolding drama that still pursues its denouement. That this revolution dissolves into an image of the diaspora also by Delotavo is again an allegory of the global that is always bedeviled by the contentions of equivalent

localities, the universal desire for emancipation.

The monumental work alludes to the “march of time,” a movement in history. The Filipino revolutionary Salud Algabre during the American period before the Second World War, had said that “No revolution is a failure. Everything is a step in the right direction.” The totality, therefore, is constituted as a progression, a development, a sequence of ruptures. On the other hand, if we revisit Delotavo’s *Diaspora*, it is also a dispersal. This dynamic of consolidation and fragmentation, of patriotism and resettlement, of home and elsewhere may seize the life world of the global and the people who suffer and try to outlive its breathlessness. Here the allegorical sensibility is most potent because it conjures the melancholy inhering in the condition of not being able to fully come back to an origin, a characteristic of both the subject of allegory like migration and allegory itself: “the allegorical sign refers to another sign that precedes it, but with which it will never be able to coincide...reaches back to a previous stage and in this constant attempt at return incorporates a structural distance from its own origin, a constitutive temporal relation that it never manages to overcome.”¹⁷⁾ This gap inspires the risk to displace.

This paper facets the notion of “people’s art” from the angle of the allegorical image. It might be said that a true people’s art is one that radically generates transformative technologies and techniques so that it irrevocably breaks the plane of “art.” How could image in paintings, trapped in pictorial protocols and bound to be consumed in the market, ever attend to this demand and this guarantee of transcendence? It could be proposed that from the long view of post-colonial politics, image is fundamental because it was the rudiment of conversion during conquest, the language

17) Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*(Chicago: University of Chicago Press, 2005), p.137.

through which civilization took hold as an inevitable end.

Delotavo's work titled *Steal Life*(2008) (fig.11) is instructive in this regard because it refunctions the image as property into a critical meditation on property, laying out a feast of life's vanity, with an odalisque at the background and the accoutrements of affluence resting on a tattered Philippine flag. The genre is still life and the medium is watercolor: it is a tribute to copiousness but its allure is flimsy, soluble, and fleeting. This contradiction between attachment and ephemerality is provocative and reminds us that it is the image that forms the idiom of worldliness and the knowledge of an afterlife as equally envisioned by the prospects of salvation in Catholic catechism. And that its mediation, though complicit with the enterprise of reification, and irresistible materiality could never be reduced to its capitalist appropriation. This particular image reminds us of a map of the Spanish empire allegorized as a woman in which the Philippine islands fashion her feet. Attributed to Vicente de Memije, who may have been a Jesuit working in the Philippines, with the engraver Laureano Atlas, it is titled *Aspecto Symbolico del Mundo Hispanico*(*Symbolic Aspects of the Hispanic World*), ostensibly meant to lodge in the image of woman, the image of the Hispanic World, including the Americas and the Philippines.¹⁸⁾

This very pictorial construction allegorizes an untenable condition, and the still life is the most efficacious modality to carry out this operation. The art historian Norman Bryson theorizes, proceeding from the Dutch still life, that the viewer of the still life is "related to the scene not only through a general creaturely sense of hunger and appetite, or of inhabiting a body with its cocoon of nearness and routine, but through a worldly knowledge that knows what it is to live

18) *Filipinas Puerta de Oriente: De Legazpi a Malaspina*, Comisaria para la Celebracion del V Centenario del Nacimiento de Don Miguel Lopez de Legazpi, 2004.

in a stratified society, where wealth nuances everything, down to the last details.”¹⁹⁾ In Delotavo’s still life, this density and luster of reality constitutes only one part of the picture. The other is the illusion, which is disclosed through an allegorical reading of the way in which it is constructed through the method of perspective. The latter “serves to represent truth in painting by functioning as the foundation of a rhetoric of the image. Truth can thus be allegorically represented by means of the rhetoric of perspective.”²⁰⁾ This kind of “thinking in visual terms” is revelatory because it pierces through the veil of mystification and ferrets mystification out of the woodwork, prompting a scholar to claim that “still-life painting in particular calls for an allegorical mode of looking because it calls attention to its two-dimensionality, thus undermining perspective’s promise of depth.”²¹⁾ In the context of globalization and in the era of art as Hans Belting would put it, the image remains primordial: as spectacle, as aesthetic, as dreamworld. And at this axis, the passionate, the vagrant, and the mass tend to come together because they render the form of contingency that must be suffered and hopefully surpassed, a Filipino subjectivity that must be stitched in time.

19) Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*(Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p.135.

20) Grootenboer, 2005, p.162.

21) Ibid.