

치카노 벽화운동 제2기(1975-1989): 자생적 공동체 벽화에서 공공미술로*

Chicano Muralism(1975 - 1989):
From Grassroots Community Murals to a Form of Public Art

김진아(한양대학교 조교수)

- I. 들어가며
- II. 치카노 벽화운동의 '제도화(Institutionalization)'
- III. 공공벽화의 사례들 - 로스앤젤레스 올림픽 벽화, 주디 바카의 작업
- IV. 정치와 미학 사이에서 - 샌프란시스코의 '라스 무헤레스 무랄리스트스(여성 벽화가회)'
- V. 나가며 - '공공미술'에서 '공동체 미술'로

I. 들어가며

1960년대 말과 1970년대 초, 확산되기 시작했던 치카노 벽화운동은 미국 사회의 차별적인 사회제도를 대대적으로 규탄하는 민권운동에 수반되었던 일종의 문화운동이었다. 치카노 민권운동은 멕시코계 미국인들이 백인문화에 동화하려는 태도를 과감히 내버리고 인권차별에 항거하며 정당한 공민권을 요구하는 자결의식에서 비롯되었다. 그들은 이러한 사회의식으로 무장한 채 스스로를 '치카노(Chicano)'로 개명하여 부르며, 미국 주류 문화가 강조했던 '용광로' 신화에 격렬하게 도전함으로써 자신들의 고유한 문화적 정체성을 재구축하고자 하였다.¹⁾

이러한 문화적 자결 의식을 반영하는 가장 대표적이었던 미술 매체는

* 본 발표는 연구 과제 「자생적 공공 미술의 출범: 치카노 벽화 운동」의 일부로 2007년도 정부지원으로 한국학술진흥재단(현 한국연구재단)의 지원을 받음 (KRF-2007-551-G00011). 치카노 벽화운동 제1기에 대한 발표는 다음의 논문으로 출판되었다. 김진아, 「자생적 공공미술의 출범: 치카노 벽화운동 (1968-1975)」, 『미술사학』 22(한국미술사교육학회, 2008), pp.355-382.

1) 20세기 전반기에는 주로 '멕시코-아메리칸'이라는 단어를 사용했다. 치카노라는 명칭은 2차 세계대전 이후 젊은 멕시코-아메리칸들을 중심으로 적극 사용되기 시작했고, 이는 더 이상 백인문화에 동화하려 노력하지 않을 것이며 자신들의 문화를 되찾겠다는 의지의 표명이었다.

벽화운동이었다. 치카노에게 벽화는 20세기 초 ‘세 거장(리베라, 오로즈코, 시케이로스)’으로 대표되는 멕시코 벽화의 성공적인 선례가 있었기에 문화적 자부심을 회복하기에 가장 적합한 매체로 간주되었다. 민권운동이 절정을 이루었던 1968년 경, 치카노 벽화들은 미국 서부 지역에서 최초로 탄생하였고 전국으로 급속도로 확산되어 나갔다. 그러나 치카노 벽화는 멕시코 벽화와는 명백히 차별화된 면모를 선보였다. 우선 세 거장의 벽화가 국립예비학교와 같은 교육기관과 정부 소유의 건물 내외부에 그려졌었다면, 치카노 벽화는 공동체 건물의 외부 벽에 칠해졌다. 즉 치카노 벽화는 거리 벽화(street mural)들이었다. 벽화는 ‘바리오(barrio)’라 불리는 치카노 공동체의 담 벽, 공원, 차고, 고가도로를 받치는 기둥 등 위에 그려져 나가기 시작했다. 또한 리베라, 시케이로스 등이 정규 미술 학교를 거쳤고 유럽 여행을 통해 국제적인 안목까지 갖추었던 화가들이었던 것과는 달리, 치카노 벽화를 제작했던 초기의 화가들은 대부분 제대로 된 미술 교육 과정을 밟지 못했던 아마추어였다. 한편 청소년이나 이웃 주민들이 벽화 제작에 참여하게 되는데, 이는 주민들 사이에 자신들의 환경은 스스로 책임진다는 자긍심과 연대감을 고양함으로써 ‘공동체’ 미술이라는 새로운 전기(轉機)를 마련한다. 또한 초기의 벽화 작업은 정부나 교육 기관, 대기업 같은 공식적인 인가나 후원을 통해서가 아니라, 지역 상점, 사업체, 공동체 예술센터 등의 대안적인 지원을 통해 시작되었다. 벽화 위에 가장 빈번히 그려졌던 소재는 멕시코 혁명과 치카노 운동을 상징하는 인물들과 사건, 그리고 피라미드, 종교 조각, 전-컬럼비아 시대의 전사 등 ‘아즈틀란(Aztlán)’ 신화를 투영시키는 고대의 도상들이었다.

그러나 흑인, 치카노, 여성 운동과 베트남 반전운동 등으로 점철된 격동의 시간이 저물어가면서 1970년대 중반 경에 다다르면, 이러한 인권운동과 나란히 했던 정치적인 미술 운동도 약화된다. 하지만 벽화는 유독 더욱 활발히 제작되면서 미국 전역으로 확산되어 나갔다. 본 연구는 바로 이 시기부터 다문화주의 담론이 본격적으로 부상하게 되는 1980년대 말까지의 시기를 치카노 벽화 생산의 제2기(1975-1989)로 규정하고, 제2기에 제작된 벽화가 제1기와 어떻게 다른 주제와 관점, 형식을 전개시켜 나갔는지 고찰하고자 한다.²⁾ 그리고 그 변모된 양상들을

2) 제2기는 1975-1981년까지와 그 후로 더 세분화해 볼 수도 있다. 1981년을 전환점으로 보는 것은 보수주의 정책이 대폭 강화되고 정부의 공적 예술 기금이 삭감되기 시작하는 레이건 정부가 들어서는 시점이기 때문이다. 한편 1975년이 아니라, 로스앤젤레스에서 열렸던 《로스 포(Los Four)》 전시와 ‘도시

제도적 공공미술의 출범과 전개 양상과 연관 지어 봄으로써, 치카노 미술이 공공미술의 향방에 어떠한 새로운 시각과 비평적 관점을 제시해 주었는지 논하고자 한다. 또한 자생적 공동체 미술이었던 치카노 벽화들이 이른바 ‘공공’ 미술로 전환해가면서 미술과 공동체 개념을 어떻게 조망해 나갔는지, 그리고 그들의 새로운 주제적 확장과 형식의 변모가 의미했던 함의는 무엇인지 살펴볼 것이다.

치카노 벽화운동은 미술사 연구에서 소외되어 온 바 없지 않다. 하지만 최근 ‘뉴장르 공공미술’로 대표되는 공동체 미술에 대한 관심과 확산이 부쩍 증가함에 따라 미국에서 치카노 벽화는 새롭게 주목받고 있다. 민권운동의 일환이었던 치카노 벽화 및 흑인 벽화는 지역 정체성과 사회의식의 발현, 주민과의 협업 작업, 일상생활 속의 미술 등이 강조되는 최근의 공동체 미술에 직접적으로 영향을 끼쳤던 선조격인 사례로 간주되기 때문이다. 치카노인들이 참여한 벽화는 수천 개에 이를 것으로 추정된다. 그러나 1975년부터 1980년대 말까지 미국 전역에서 제작되었던 치카노 벽화의 개수에 대한 공식적 집계는 아직도 이루어지고 있지 않고, 1980년대에는 다양한 민족적, 인종적 구성원이 참여한 프로젝트가 대폭 증가하였기에 ‘치카노’로만 규정되는 벽화를 뽑아내기 어려운 사례도 많다. 본 연구는 이 시기의 벽화들을 모두 총괄하여 정리, 분석하려는 마스터 프로젝트가 아니라 주요한 특징과 변모 양상, 새로운 화두에 주목하며, 특히 가장 많은 벽화가 생산되었던 캘리포니아 지역을 중심으로 치카노 벽화가 어떠한 사회적 변화 속에서 주류 미술계와 역학관계를 형성하며 전개되었는지 고찰하고자 한다.

II. 치카노 벽화운동의 ‘제도화(Institutionalization)’

1970년대 중반 경에 이르게 되면, 자생적인 바리오 미술로 등장했던 치카노 벽화가 미술관과 학자, 각종 사업체와 정부의 주목을 모으기 시작한다. 1974년 LA 카운티 미술관에서 열린 《로스 포(Los Four)》의 전시가 이러한 벽화의 제도화를 알리는 첫 신호였다.³⁾ 네 명으로 이루어진

전역의 벽화 프로그램’ 사업을 시발점으로 본다면, 1974년 경 부터 제2기를 상징할 수도 있겠다. 본 논문, II장 앞부분 참조.

3) ‘로스 포’는 ‘네 명’이라는 뜻으로, 프랭크 로메로(Frank Romero), 카를로스 알마레즈(Carlos Almaraz), 길버트 루잔(Gilbert Luján), 그리고 로베르토 드 라 로차(Roberto de la Rocha)가 모여 구성했던 그룹이다. 네 명으로

이 벽화가 그룹의 전시는 주류 미술관에서 열린 최초의 치카노 전시로서 치카노 벽화가 동시대의 주류 미술로 수용되는 과정을 의미하는 한편, 치카노 벽화가들이 행동주의자적인 면모를 뒤로 하고 이제 '미술가'로 전향해가고 있음을 의미하기도 한다. 그 다음 계기로는 1976년과 1978년, 두 번에 걸쳐 개최되었던 《전국 공동체 벽화가 네트워크(The National Community Muralists' Network(NCMN))》 컨퍼런스를 들 수 있다.⁴⁾ 1976년 뉴욕에서 열렸던 첫 모임에는 로스앤젤레스, 샌프란시스코, 산타페, 덴버, 포에닉스 등의 지역에서 활동하고 있는 벽화와 지역 미술 단체가 참여했다. 1978년에는 미국 뿐 아니라 영국, 프랑스, 스코틀랜드, 멕시코 등이 참가한 국제 컨퍼런스 형식으로 개최되어 보다 전문성을 띠는 토론이 전개되었고 지역간, 민족간, 인종간, 국가간 교류를 증진시키는 계기를 만들었다.⁵⁾ 이 컨퍼런스를 위해 발행되었던 뉴스레터는 후에 『공동체 벽화 잡지(*Community Murals Magazine*)』로 간행되어 1988년까지 벽화 작가들에게 널리 배포되었고, 치카노 공동체 벽화를 다룬 최초의 저서 『주민의 미술을 향하여(*Toward a People's Art*)(1977)』도 이즈음 출판되었다.⁶⁾

하지만 무엇보다 치카노 벽화가 '문화운동'에서 '미술'로 정착되는 직접적인 변화를 이끌어내었던 계기로는 후원 계층의 변화를 들 수 있다. 제1기의 대표적인 주거 지역 벽화였던 에스트라다 코츠(Estrada Courts)에서 이미 후원 양상이 변모하고 있음을 살펴볼 수 있다. 1968년 경 치카노 벽화는 소규모 치카노 문화 단체에서 후원되거나 물감과 비계만으로 극장, 상점, 그리고 바리오 거리에 그림을 그려나가기 시작한 풀뿌리 운동으로 시작되었다. 그러나 치카노들이 주로 거주하고 있었던 에스트라다 코츠의 벽화들은 1972년 문체 청소년을 위한 기술 직업 훈련 프로그램 담당자였던 이스마엘 페레이나(Ismael Pereira)가 괴츠(Goetz) 갤러리의 펠릭스(Charles Gato Felix)를 방문해 바리오

이루어진 그룹 Asco와 함께 주류 미술계의 주목을 받게 되는 초기 치카노 벽화 그룹 중 하나이다. *Los Four: Almaraz, de la Rocha, Lujan, Romero*(Los Angeles: LA Country Museum, Feb. 26 - Apr. 7, 1974).

4) Daniel D. Arreola, "Mexican American Exterior Murals," *Geographical Review* 74(Oct., 1984), p.412.

5) 산타페의 Artes Guadalupana de Aztlan(1971~), 샌프란시스코의 Galeria de La Raza, 그리고 샌디에고의 Toltecas en Aztlan(1972~)이 참여했다.

6) Eva Cockcroft, John Weber, and Jim Cockcroft, foreword by Jean Charlot, *Toward A Peoples' Art*(New York: Dutton, c1977).



도 1. 에스트라다 코츠(Estrada Courts)의 한 벽화 앞의 모습, 1970년대 중반 경 촬영

청소년들에게 여름 기간 중 직업을 제공하는 방안의 하나로 제안하며 시작된다.⁷⁾ 이는 바리오 내의 자발적인 기금 마련으로 출발하는 것이 아니라 시 정부의 공식적 재정 후원을 의미했으며, 한 두 개의 벽화를 제작하는 것에 그치는 것이 아니라 수십 개의 벽화를 제작하는 대규모 프로젝트를 의

미했다. 1973년에서 1978년까지 총 82개의 약 7×10m 크기의 대형 벽화가 완성되었고 이 코트 경계목의 담들에도 20여개의 작은 벽화들이 그려지면서, 이는 성공적인 저소득층 주거 벽화의 예로 지속적으로 주목받아오고 있다.(도 1) 여러 벽화 베테랑들이 제안에 의해 혹은 자발적으로 합류하였고, 특정 청소년들 뿐 아니라 벽화가 칠해지기전 아파트 벽 위를 낙서로 덮었던 갱 단원들까지 동참하게 된다. 그리고 주민들 모두 벽화 그리기에 참여하거나 음식과 쉴 곳을 제공하는 등 물심양면으로 지원하면서 직간접적으로 참여하였다. 그래피티로 더럽혀져 있던 벽면들이 벽화로 재탄생하면서 청소년과 주민들 사이에 공동체의 환경을 직접 책임진다는 의식과 자신감이 성장해갔고 강한 공감대가 형성되었기에 그 진폭과 파장이 매우 컸던 사례이다.

에스트라다 코츠와 같은 사례를 통해 정부는 벽화를 도시 재생과 교육 효과를 동시에 얻을 수 있는 효과적인 수단으로 주목하게 된다. 일단 벽화는 기존의 낙서로 뒤덮인 저소득층 주거 지역과 거리를 미화시키는 통로로 여겨진다. 그리고 그 활동은 청소년들을 위한 과외 활동과 비정규적 교육 커리큘럼의 사례로 채택되어, 1970년대 중반에 이르게 되면 벽화 제작은 흔히 벽화 미술가의 감독 아래 그 지역의 학생 또는 청소년들을 포함하는 공동체 활동으로 정립된다.

한편 벽화에 대한 제도적 지원은 연방, 주 정부 혹은 각 도시 기관이 후원하는 공공미술의 정립 시기와 맞물려 있었다. 미국에서 공공미술제도의 선례는 정부가 미술가를 직접 고용하여 수많은 벽화와 사진 등을 수주했던 1930년대 뉴딜 시대로 거슬러 올라간다. 그러나 제도적인 공공미술은 미연방정부가 국립예술진흥기금(NEA)을 설치하고 그 기금에

7) Marcos Sanchez-Tranquilino, *Mi Casa No Es Su Casa: Chicano Murals and Barrio Calligraphy as Systems of Signification at Estrada Courts 1972-1978*, PhD Thesis, University of California Los Angeles, 1991. 그리고 김진아, 「자생적 공공미술의 출범」, p.366.

공공미술프로그램을 설치했던 1967년을 그 전기(轉機)로 보며, 많은 자치 정부들이 아트-퍼센트 법을 도입하기 시작했던 것도 이 시기이다.⁸⁾ 그 이후로 퍼센트법은 1970, 80년대를 통해 전국으로 확산된다.⁹⁾ 또한 기업들도 '공공장소를 위한 미술' 후원에 적극 참여하게 됨으로써 다운타운의 오피스 빌딩 앞에 큰 조각품들이 대거 입성하게 된다.

이 당시 공공건물과 야외 공원을 아로새기기 시작한 것은 추상적 형태의 조각이었고, 이는 추상표현주의적인 조각에 이어 1960년대 후반 등장했던 미니멀리즘의 양상을 반영하는 것이었다. 이러한 형태는 고대로부터 꾸준히 지속되어 왔던 영웅상 위주의 기념비적 조각으로부터의 획기적인 전환이었으나 여러 한계를 제시하기도 한다. 추상 조각들은 기념비적 인물상에서 흔히 관찰되는 후원자의 직접적인 이데올로기를 반영하지는 않았다. 그러나 박스 모양의 현대 건축에 어울리며 정치적인 목소리를 제시하지 않는 디자인적인 성격의 미술이었다는 점은 근대 미술에서 강조되곤 했던 '순수성' 그리고 '정치적인' 언급을 원하지 않는 정부나 기업의 시각을 반영하는 것이기도 했다. 1960년대 제도적 공공미술이 정립되면서 처음으로 지원했던 피카소(도 2), 카로, 칼더 등의 작품은 특정한 장소와의 관계를 깊이 고려하지 않은 채, 평소 자신의 작품 경향을 대폭 크기만 증가시켜 빌딩 외부에 실현해 놓은 것처럼 보였으며, 따라서 환경과 그 환경 속에서 함께 살아가고 있는 관객, 즉 그 공공조각의 향수 대상의 기대나 취미는 반영되었다 할 수 없는 성질의 것이었다. 이러한 초기 공공미술은 "과연 무엇이 공공성인가?", "누구를 위한 미술인가?" 등 여러 질문을 초래하게 만든다.

이러한 시기에 정부나 기업에게 공동체 거리 벽화는 정부나 기업에게 주류 미술 형태만을 후원한다는 비판에 대한 해결책으로, 그리고 공공미술에 대한 새로운 철학과 모색을 시도하는 형태로 보였을 것이다. 게다가 유명 미술가에게 수주하는 방식으로 이루어지는 주요 공공미술에 비해 벽화는 적은 비용으로 미술가 뿐 아니라 청소년, 주민들까지 포용함으로써 최소의 비용으로 최대의 효과를 얻을 수 있었던 매체였다.



도 2. 피카소, 〈시카고 피카소〉, 높이 15.2m, 1967, 달레이 플라자, 시카고

8) 1959년 필라델피아가 처음으로 공공건물의 건축 비용 중 1%를 영구 설치 미술 작품에 할애하도록 하는 퍼센트법을 도입한 전례가 있기는 하다. <http://www.nea.gov>. 김진아, 『뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술: 배터리 파크 시티(Battery Park City)를 중심으로』, 『현대미술학 연구』 12호 (2008), pp.53-106 참조.

9) 일레로 뉴욕시의 '미술을 위한 퍼센트 프로그램'은 1983년에 설립되었다. Mary Miss Jacob, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*(Seattle: Bay Press, 1995), pp.54-55.

시위로 점철되었던 격변기를 거치면서 정부나 기업은 여러 공동체와 소수자들의 정치, 경제적 요구를 더 이상 무시할 수 없게 되었고 문화 정책도 수정해야할 필요를 절감하게 되는데, 치카노 벽화는 바로 그러한 소수민 문화사업의 적절한 일환으로 주목받게 되는 것이다. 치카노 벽화는 공동체 주거지역의 미술, 일상생활 속의 미술, 그리고 관객에게 직접 다가가고 함께하는 '아래에서 위로' 향하는 미술이었으며, 이러한 특징들은 '공중(the Public)'이라는 거대하고 획일적인 범주의 시민들에게 사무실 빌딩 앞에서 주입식 형태로 제시되었던 당시의 공공미술들과는 대척점을 이루는 것이었다.

그러나 주류 공공미술에서는 1970년대 말에 이르러서야 특정한 '사이트' 혹은 '상황(Situation)'과의 유기적인 관계를 강조하는 미술이 등장하기 시작했고, 미술가 개인의 독창적인 산물에 대한 대안적 모색이 이루어지게 된다.¹⁰⁾ '건축 앞(속)의 미술'에서 '장소 속의 미술'로 전환하게 되는 이 시기를 거치면서 1980년대에는 건축물, 광장, 공원 등의 공공장소 속에서 '사용자'를 배려하는 관점이 강조되었고, 미술은 실용적인 디자인과 결합하거나 디자인으로 기능하는 양상이 확산된다. 그리고 메리 미스(Mary Miss), 낸시 홀트(Nancy Holt), 아테나 타차(Athena Tacha)와 같은 유명 미술가들은 건축가, 조경 디자이너, 엔지니어, 커뮤니티 활동가 등과 협업해나간다. 이러한 추이를 보면, 치카노 벽화운동이 오히려 주류 공공미술의 변화 양상에 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다. 실제로 벽화는 수많은 도시의 미술 퍼센트법 정착에도 영향을 주게 되는데, 한 예로 미술프로젝트 모집 요강에 '공동체'와 관련된 주제, 공동체의 '참여'가 강조되는 항목이 첨가되기 시작한다.

치카노 벽화는 공공미술의 향방에 새로운 시사점들을 제시해주었다. 그러나 역으로 치카노 벽화가 제도적 공공미술의 한 형태로 포용되면서 주류 미술에 동화되어가는 측면이 보이기도 한다. 치카노 문화운동은 분리주의적 각성, 즉 백인문화에 동화하려고 했던 전 시대의 노력들을 버리고 치카노로서의 문화적 자긍심과 잃어버린 전통을 재구축하려는 시도였다. 벽화제작에서 인권운동을 지지하고 보조하는 기능이 먼저였기에, 조형성과 제작의 기술적 측면보다 문화적 연대를 형성할 수 있는 주제에 걸맞는 시각적 앰블럼을 가시화하는 것이 우선이었다. 그러나 제2기 벽화에서는 미적인 형식과 질, 디자인적 효과가 보다 주목받게 되고, 제1기의 호전적인 내용과 언어들은 한층 온유한 메타포로 변하는

10) 김진아, 『뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술』, pp.53-106 참조.

사례가 부쩍 증가한다. 단독 벽화 외에도 한 지역에서 여러 벽화들을 연속 제작하는 대규모 프로젝트들이 활발히 진행되면서, 초기에는 아마추어로 벽화 작업에 참여했던 사람들이 이제 전문적인 벽화가로 발돋움하게 된다. 그들은 미술가로서의 자질을 갈고 닦아나가기 시작했을 뿐 아니라 공동체와 대화하며 청소년을 지도하는 교육가로 활동하고, 공공단체와 교섭하는 행정 실무까지 담당하는 등 복합적인 역할들을 수행해 나가면서 전문적인 벽화 감독가로 성장하게 된다.¹¹⁾ 한편 미술가가 직접 운영했던 공동체 아트센터들이 여러 제도적 미술 기금에 지원하고 기금의 효과적인 관리와 운영을 위해 행정가를 고용하기 시작한 것도 제2기의 특징이라 할 수 있다.

Ⅲ. 공공벽화의 사례들 - 로스앤젤레스 올림픽 벽화, 주디 바카의 작업

로스앤젤레스 시 위원회는 1974년 ‘문화간(cross-cultural)’이라는 개념을 강조하면서 ‘도시 전역의 벽화 프로그램(Citywide Mural Program)’이라는 사업을 출범시켰고, 그 책임자 역할은 제안서를 제출했던 젊은 여성 치카노, 즉 치카나 미술가인 주디 바카(Judy Baca)에게 돌아간다.¹²⁾ 바카는 해마다 로스앤젤레스 시에 40개의 벽화를 제작할 수 있도록 15만 불을 지원해 줄 것을 요구했으며, 프로그램이 운영되었던 1974-1984년까지 총 250개의 벽화를 지원하고 1,000명의 스템을 참여시키는 등 대대적인 성과를 이루어냈다.¹³⁾ 바카는 벽화의 재정적, 공간적 지원을 확보하기 위해 도시 행정가들과 끊임없이 상담했고, 치카노 뿐 아니라 흑인계, 타이계, 그리고 중국계에 이르기까지 여러 공동체를 방문한다. 이러한 시도는 공동체 벽화제작에 거의 참여하지 않았었던 백인까지 포함함으로써 범민종적·범민족적 양상을 띠게 되며, 이는 제1기의 치카노 민족주의적 접근을 극복하는 새로운 도약을

11) Cockcroft & Holly Barnet-Sánchez, eds., *Signs from the Heart: California Chicano Murals*(Venice, CA: Social and Public Art Resource Center: Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1993), p.13.

12) Arreola, “Mexican American Exterior Murals,” p.417.

13) Frances K. Pohl, “The World Wall: A Vision of the Future without Fear,” An Interview with Judith F. Baca, *Frontiers* 11 (1990), pp.33-43.



도 3. 주디 바카, 〈로스앤젤레스의 장벽〉 중 일부, 총 800m, 1974-84, San Fernando Valley의 수로, LA

의미한다.¹⁴⁾

아마도 문화 간 접근으로 가장 유명한 사례는 바카가 총 지휘했던 〈로스앤젤레스의 장벽(The Great Wall of Los Angeles)〉(도 3)일 것이다. 이 벽화는 1974년에서 1978년까지 여름방학을 이용해 샌 퍼넨도(San Fernando) 골짜기에 있는 800여 미터에 달하는 홍수 통제 수로를 따라 그려진 세계에서 가장 긴 벽화로, 그 후에도 1984

년까지 4번에 걸쳐 벽화들이 첨가되었다. 총 40명의 역사학자, 민속학자가 참여했고, 다양한 문화적 배경 출신인 450명의 학생과 선도 대상 청소년, 40명의 보조 작가, 100명이 넘는 보조 스태프의 협동 작업을 통해 완성된 그야말로 ‘거대한’ 이 벽화는, 선사시대의 푸에블로 족의 이야기에서 동시대 도시의 모습에 이르기까지 장대한 역사적 시간을 재현하였다.¹⁵⁾ 1781년 로스앤젤레스 시의 설립, 철로의 탄생, 1930년대 멕시코계 미국인의 추방, 2차 세계대전시 일본계 미국인의 추방 장면, 그리고 1984년 로스앤젤레스 올림픽 게임 등의 장면이 포함되어 있으며, 이는 벽화 작업을 통해 그들 자신의 역사, 흔히 공공기록으로부터 삭제된 이야기들을 기술하면서 공식화되지 않은 역사를 가시화하는 과정이었다. 그들의 선조가 겪어왔던 고난과 미국 건국에 기여한 모습들은 기존의 역사 기술에 대한 비평적 언술이었으며, 그 과정은 미국의 역사를 소수자 공동체의 관점에서 스스로 조사하고 재구축한다는 책임의식과 자존감을 회복하는 순간이라 할 수 있었다.

치카노 중심주의적인 접근을 탈피한 벽화의 가장 대표적인 사례로는 미국 독립 200주년(1976년), 로스앤젤레스 시 창설 200주년(1981년), 그리고 로스앤젤레스 올림픽(1984년) 등 지역적, 국가적 차원에서 대대적으로 지원했던 기념 벽화를 꼽을 수 있다. 1984년 LA 올림픽 조직

14) 한편 바카에게는 주민들의 참여 과정이 벽화 그리기보다 더욱 중요했다. 그녀는 벽화 작업에는 두 가지 생산, 즉 “벽화 생산과 눈에 보이지 않는 생산”이 있는데, 특히 비가시적일 수 있는 “참여한 사람들 사이의 인종간의 조화”가 더욱 절실했다고 표명한다. Cited in Andrea G. Parra, *Ecotheologies of Liberation: Chicano Reconstruction of Nature and Spirituality*, PhD Thesis in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2003, p.202.

15) Whitney Chadwick, 김이순 역, 『여성, 미술, 사회 Women, Art, and Society(1982)』(시공아트, 2006), p.462.

위원회는 다운타운 고속도로에 10개의 벽화를 후원하였고, 치카나 벽화작가인 바카의 〈벽을 깨기: 여성과 마라톤(Hitting the Wall: Women and the Marathon)〉(도 4), 윌리 헤론의 〈루차스 델 문도(Luchas del Mundo, 세계의 경기)〉, 프랭크 로메로에 의한 〈올림픽으로 가는 길(Going to the Olympics)〉이 포함되었다. 바카는 마라톤에서 특별히 치카노라기보다 유색 인종 여성이 승리하는 장면을 그려 넣었는데, 마치 전사와 같은 모습으로 우리를 향해 정면으로 돌진해오는 여성상은 시케이로스의 드라마틱한 포즈와 클로즈업 효과의 영향을 보인다. 그러나 이는 시케이로스나 치카노 제1기의 남성화자들이 그려낸 전사나 대지의 알레고리로서의 원형적 형태의 여성 이미지와는 달리 동시대의 전문적인 운동 선수로서의 성취를 보여주는 것이었다.¹⁶⁾ 헤론의 작품은 대양 속에서 레슬링하고 있는 두 인물과 그 위를 배회하고 있는 헬리콥터를 그려내며 올림픽을 초현실주의적으로 형상화했고, 올림픽 경기를 보러 꼬리에 꼬리를 물며 경쾌하게 달러가는 자동차를 그려내고 있는 〈올림픽으로 가는 길〉은 아동화나 만화 형식을 연상시키며 이 사이트(고속도로)를 지나가는 많은 차들의 모습을 반사하며 흥겨운 분위기를 연출했다.



도 4. 주디 바카, 〈벽을 깨기: 여성과 마라톤〉, 5.8x27.4m, 1984, Harbor Freeway, LA

또한 로스앤젤레스 올림픽 조직 위원회가 후원했던 엑스포 공원의 맞은편에 위치한 구(舊)공공사회복지부 빌딩의 벽화 〈엑스포 공원이 세계를 환영한다(Exposition Park Welcomes the World)〉(도 5)에도 탈민족중심적 이행이 강조된다. 가로 3.4m 크기인 이 벽화는 제1기 치카노

16) 치카노 벽화 미술가들은 디에고 리베라보다 시케이로스를 더욱 존경하기도 했다. 왜냐하면 시케이로스는 보다 적극적으로 정치적인 참여활동을 벌였고 따라서 리베라나 오로스코보다 늦게 벽화 제작에 몰두하기 시작했다. 1940년대 이후에는 벽화 기법을 발전시키기 위해 다양한 실험을 시도했으며, 세명의 멕시코 벽화가 중 유일하게 외부 벽화를 칠했으며 그 공공적인 성격을 강조하며 지지했다. 또한 그 세 작가 중 치카노 운동이 일어나기 시작할 때 유일하게 생존해 있었고, 바카를 비롯한 초기 벽화가들은 멕시코의 쿠에르나바카에 있는 톨러 시케이로스(Taller Siqueiros, 시케이로스의 집이었고 현재는 미술관)에서 열리는 워크숍에 참석하여 연수를 받기도 했다. Shifra Goldman, "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles," *Art Journal* 33(Summer 1974), pp.321-27, and <http://www.chicanoparksandiego.com/history/page2.html>.



도 5. 괴츠, 〈엑스포 공원이 세계를 환영한다〉, 3.4m, 1984, LA

벽화 확산에 중요한 영향을 미쳤던 괴츠 아트 스튜디오(Goez Art Studio)의 호세-루이 곤잘레스(Jose-Luis Gonzales)가 총 지휘를 맡아 진행되었고, 역시 괴츠의 로버트 아레니바(Robert Arenivar)가 디자인을 담당했다.¹⁷⁾ 한편 캘리포니아 어바인 대학에서 일러스트레이션을 강의하며 오랫동안 영화 산업에도 참여

해온 베르니 그라나도스(Bernie Granados, Jr)가 참여하면서 원주민 계보를 그림에 포함시키게 되었고 이 벽화는 원주민과 혼혈인으로서의 아메리카 시민을 형상화한다.¹⁸⁾ 로스앤젤레스의 알레고리인 '천사들의 여왕(Los Angeles의 어원은 스페인어, the Angels를 의미함)'은 화면 아래 그려져 있는 올림픽 경기장으로 팔을 뻗쳐 만국기를 끌어안으며 모든 참가국을 따듯이 환영하며 축복하고 있다. 그녀의 모습은 전식민지 시대의 원주민 여성이 로스앤젤레스 시의 수호자이며 진정한 주인임을 천명하는 것이며, 천사들은 앵글로 혹은 스페인인과의 혼혈인 메스티소의 모습으로 그려짐으로써 아메리카 대륙의 혼혈성을 강조하고 있다.¹⁹⁾ 이 역시 미국의 역사와 올림픽이라는 세계 화합의 장에 소수인들 혹은 혼성적인 문화가 중요한 사명을 띠고 있음을 선언하고 있는 것이며, 이러한 변화는 1980년대 말 다가올 '혼성성'과 '다문화주의' 담론의 확산을 예고하는 시각적 엠블럼이라 할 수 있겠다.

제1기를 거치며 주요 벽화가 그룹으로 성장한 이스트 로스 스트리트스케이퍼즈(East Los Streetscapers)도 올림픽을 기념하는 비공식 벽화를 여럿 제작하였다.²⁰⁾ 올림픽이 끝난 다음 해 제작된 빅터 클로징

17) 이 벽화는 '어니 반스 청년 미술 프로젝트(Ernie Barnes Youth Art Project)'라는 청소년 미술 교육 프로그램의 일부로서 20명의 고등학교 학생들과 함께 작업된다. LA 카운티 미술 위원회의 웹사이트 참조. http://www.lacountyarts.org/civicart/02_Second_District/civic_goez_formerDPSS.htm.

18) Ibid.

19) 이 벽화는 1992년 4월 LA 폭동 시기에 크게 손상되었고 오늘날 아이비 잎들에 둘러싸여 부분적으로 가려져 있다. 또한 이 건물 바로 옆에 또 다른 건물이 세워지면서 부분적으로 훼손된 상태이다. Robin Dunitz, *Street Gallery: Guide to 1000 Murals of Los Angeles County*(Los Angeles: RJD Enterprises, 1998), p. 209.

20) 이 그룹은 1975년 데이빗 보텔로(David Botello)와 웨인 힐리(Wayne Healy)에 의해 '로스 도스 스트리트스케이퍼즈(Los Dos Streetscapers)'

컴퍼니 빌딩의 거대한 벽화 <새로운 불(El Nuevo Fuego)>(도 6)은 올림픽 제전을 전컬럼비아적 제례와 연결시키고 올림픽에서 쾌거를 이루어낸 소수민 출신의 미국 선수들의 초상을 담고 있다. 제일 위쪽에 그려진 햇불을 나르는 아즈텍 전사의 모습은 1932년 로스앤젤레스 올림픽 이후 52년 만에 다시 전달되는 올림픽 성화를 의미하며, 히스패닉과 흑인이 밀집해 살았던 이 지역 출신의 권투 금메달 수상자 폴 곤잘레스(Paul Gonzales)와 멕시코 경보 우승자 등이 보이며, 육상 스타인 발레리 브리스코-훅스(Valerie Brisco-Hooks)는 마치 길 앞으로 우리를 향해 돌진해 오듯 드라마틱하게 그려져 있다. 휠체어는 장애인 올림픽을 상징하며, 골든 글러브 수상자들도 포함되어 있다. 이 벽화는 이미 탄탄한 입지를 다지고 있었던 벽화작가들에 의해 지휘되었지만, 공동체의 참여와 연대 의식이 잘 반영되었던 사례이다. 벽화가 완성될 즈음 작업을 도왔던 한 청소년의 어머니가 사망하자 추모의 뜻으로 부케가 벽화에 그려 넣어졌다. 벽화작가인 보텔로(Botello) 뿐 아니라 작업에 참여했던 사람들에게 새로 탄생한 아이들의 이름도 벽 위에 새겨진다. 이는 벽화가 개인 작가의 서명으로 완성되는 자족적인 회화 작품이 아니라 공동체의 참여에 의한 공동 작업임을 선언하는 것이며, 참여한 주민들의 생활과 가족을 연결시키는 자기 반영과 소통의 장으로 역할하고 있음을 보여준다. 한편 자유롭게 글이나 그림이 첨가되고 수정되는 양상은 바리오 지역에서 매우 흔했던 낙서 전통과 연계되는 것이었다.²¹⁾



도 6. 이스트 로스 스트리트스케이퍼즈 <새로운 불>, 24×25m, 1985, Victor Ovington Company Building, 242 South Broadway, LA

한편 제1기에는 거의 등장하지 않았던 제2기 벽화의 새로운 인물 목록엔 운동선수와 더불어 문화계, 미술계 인물이 추가된다. 특히 현재 라틴/라티노 아메리카 벽화나 시각 매체 작업에서 가장 빈번히 등장하는 멕시코 미술의 총아들인 리베라, 오로즈코, 프리다 칼로 등이 이때부터 주요 소재로 부상하며, LA의 여성 민권운동가 리더인 버트 코로나(Bert Corona)와 당시 치카노로서 가장 성공적인 영화 배우였던 앤소니

라는 이름으로 조직되었다. 보텔로는 피츠 갤러리, 힐리는 메히카노아트 센터와 연계되어 있었다. 그들은 같은 해 곧 로스 도스 스트리트스케이퍼즈를 결성했고, 곧 이어 George Yepes, Paul Botello, Rudy Calderon, Rich Raya, Ricardo Duffy, Charles Solares, Fabian Debora 등 많은 사람들이 합류하면서 그룹명을 'East Los Streetscapers'로 바꾼다. 구성원들은 조금씩 변화가 있었지만 보텔로와 힐리는 주요 멤버로 계속 남아 있으며, 활발히 공공 벽화를 제작해오고 있다. http://en.wikipedia.org/wiki/East_Los_Streetscapers.

21) <http://www.publicartinla.com/Downtown/Broadway/victor/fuego1.html>.



도 7. 마이크 리오스(Mike Rios), 〈프리다 빌보드〉, 24.4x6.1m, 1978, Mission District, 샌프란시스코

도 8. 엘로이 토레즈(Eloy Torrez), 〈앤소니 퀴〉, 높이 30m, 1984, Victor Closing Company Building, 242 South Broadway, LA

퀴도 벽화 아이콘으로 등장한다.²²⁾(도 7, 도 8) 한 예로 〈새로운 불〉이 그려졌던 빅터 클로징 컴퍼니는 건물의 내외부를 모두 벽화로 감싼 것으로 유명한데, 건물 측면에는 험령한 양복 복장의 앤소니 퀴이 마치 일상의 성자와 같은 모습으로 거리와 사람을 맞이하고 있다. 이러한 새로운 소재의 등장은 치카노 벽화운동이 직접적인 민권운동의 일환에서 문화 활동으로 변모해가는 양상을 보여주는 또 하나의 특징이라 할 수 있다.

IV. 정치와 미학 사이에서 - 샌프란시스코의 ‘라스 무헤레스 무랄리스타스(여성 벽화가회)’

제2기 치카노 벽화의 특징으로는 민족주의적 도상들 뿐 아니라 원주민 혹은 라틴 아메리카로 그 소재가 확장되었고, 다른 소수민 그룹과 연대했다는 것과 나아가서는 여러 공동체에게 호소할 수 있는 범민족주의적 주제를 채택했다는 점을 들 수 있다. 또한 벽화의 제도화와 공식적 후원은 그 형식에도 큰 영향을 주게 되었고, 한층 다양하고 절충적이며 세련된 스타일이 등장하게 된다. 그리고 벽화의 형식적 측면 - 구성, 미적 질, 보존성 등 - 이 정치적 연대나 조직적 선언만큼이나 혹은 선언보다 더욱 중요한 범주로 부상하게 된다.

예를 들어 앞서 살펴보았던 〈벽을 깨기〉(도 4), 〈올림픽으로 가는 길〉, 〈엑스포 공원이 세계를 환영한다〉(도 5) 등의 올림픽 기념벽화는 종종 조야한 색채와 격렬한 제스처로 그려진 제1기 벽화들과는 대조적

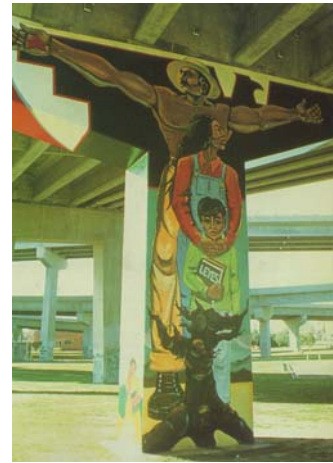
22) Shifra M. Goldman, "How, Why, Where, and When It All Happened: Chicano Murals of California," in *Signs from the Heart*, p.34.

으로 한층 세련된 형태와 구도, 경쾌한 색채를 보인다. 수많은 벽화가 그려졌던 샌디에고의 치카노 파크(1973~)에서 제2기라 할 수 있는 1978년 새롭게 제작된 <볼 플레이어(Ballplayers)> (도 9)도 단순하고 견고한 인물들의 모습과 평평한 브라운 색조 화면의 그래픽성을 자랑하며, 이곳에서 좀 더 초기에 제작되었던 벽화들(도 10)과 차별화된다. 운동하는 청년들을 비추는 빛의 음영은 몸의 근육과 동작에 역동성을 강조시키고 있고, 단순한 복장은 그들이 고대의 태양 전사들의 후예라는 사실을 간접적으로 시각화해내고 있다. 이 작품은 원시성과 고대의 제례, 그리고 전사 이미지를 현대적 이미지로 번안하여 혼성화시키는데 성공하였고, 대담한 스케일과 명료한 단순성은 원시성을 회복하면서도 심미적인 측면을 잘 보여준다.

치카노 벽화의 형식적, 미학적 특징은 '라스콰치스모(Rasquachismo)' 개념으로 요약되곤 한다. 그 어원인 '라스콰체(Rasquache)'는 치카노라는 명칭과 마찬가지로 '가난한' 태도라는 부정적인 함의를 지니고 있었다.²³⁾ 그러나 치카노는 미술운동을 통해 이러한 부정적인 인식을 적극 채택하여 자신들만의 고유한 특수한 양식으로 제시하기 시작했다. 충분한 물질적 기반 없이 전문적인 훈련을 받지 않은 사람들에 의해 자발적으로 그려져 나가기 시작했던 벽화운동은 바로 이러한 '가지지 않은(have-not)' 미학을 대변했다 할 수 있다. 제1기의 벽화는 크게 두 가지 형태로 요약할 수 있다. 낙서화처럼 재빨리 그리는 용이한 방식을 취하면서 아마추어적이고 소박한 형태를 보여주는 사례들이 많았다. 한편 매우 장식적이고 중첩적이며 '타오르는' 형태로 가득 차 있는 벽화들도 흔히 찾아볼 수 있다. 이는 치카노의 일상생활 공간에서 흔히 발견되는 모습이다. 라틴 아메리카의 가톨릭교회가 제단을 화려하게 장식하듯이, 치카노 가정의 거실에는 TV 위를 성모상이며 달력, 사진, 꽃 등으로 꽉 채워 넣는 전통이 있어 왔고, 치카노들이 손수 개조하고 색칠해 타고 다니는 형형색색의 로우라이더 차도 그 좋은 예이다. 따라서 소박한 낙서화의 모습이던 장식적이고 현란한 모습이던, 라스콰치스모 미학은 당시 건물 외부 조각으로 확산되었던 차갑고 비인격적 모습의 추상 조각과 극히 대조적인



도 9. 토르투가 파트롤(Tortuga Patrol-Ray Olmo and Ralph de Oliveira), <볼플레이어(Tlachiit)>, 2.4x15.3m, 1978, Chicano Park, 샌디에고



도 10. 호세 몬토야(Jose Montoya)와 로열 치카노 에어포스, <치카노 파크 고속도로 탑>, 9x10.5m, 1975, Chicano Park, 샌디에고

23) '라스콰치스모' 개념에 대해서는 김진아, 「자생적 공공 미술의 출범」, pp. 368-72 참조.



도 11. 바미 앨리(Balmy Alley)의 모습. Mission District, 샌프란시스코

양태를 보여주었으며, 이는 주류 공공미술의 헤게모니적인 미적 기준에 대한 대항의 형태라 할 수 있었다.

제1기의 벽화가 아마추어적인 모습 또는 아예 혼란스러운 형태들을 거칠게 화면에 담아가는 모습을 보여주었다면, 제2기의 벽화들에서는 라스콰치스모 미학이 더욱 정교화되며 양식화 된다. 단순하되 소박하기보다 장엄한 형태가 자리 잡게 되고, 복잡한 도상이 가득 찬 벽화에서도 엄격한 구성과 질서가 부여되며, 색채는 보다 밝고 투명해진다.

이는 공공미술이 정치적 발언이나 사회의식을 반영하기에 앞서 주민들에게 시각적으로 즐거운 향유 대상으로 다가가야 한다는 응시, 다른 한편으로는 형식과 기술의 완성도를 높이기 위한 미술가로서의 프로 의식을 동시에 반영한 결과라 할 수 있다.

단순 명료한 디자인에서 현란하고 복잡한 형태에 이르기까지 다양하면서도 한층 세련된 라스콰치스모 스타일을 정립한 예로는 샌프란시스코의 미션 디스트릭트(Mission District) 벽화를 들 수 있다.²⁴⁾ 샌프란시스코에서 가장 벽화가 밀집해 있는 이곳의 바미 골목길 벽화는 1971년에 시작되었다.(도 11) 이 때 조직되었던 벽화작가 그룹들이 제작한 벽화들과 1984년 레이 페트란(Ray Patlan)이 여러 민족 출신으로 구성된 미술가들과 함께 조직했던 플라카(Placa)라 불리는 단체가 진행하였던 〈바미 앨리 벽화 환경(Balmy Alley Mural Environment)〉은 소외되었던 도시 내부의 바리오 거리를 외부 갤러리로 성공적으로 변모시킨 사례로 손꼽힌다.²⁵⁾ 바미 앨리는 처음부터 제1기의 에스트라다코츠나 치카노 파크와는 차별화 된 모습으로 전개되었다. 우선 이곳에서 벽화 제작에 박차를 가했던 ‘라스 무헤레스 무랄리스트스(Las Mujeres Muralistas, 여성벽화가회)’는 미국 최초의 여성 벽화가 단체로, 세 치카나 미술가들인 패트리샤 로드리게즈(Patricia Rodríguez), 이레네 페레즈(Irene Pérez), 그라시엘라 카릴로(Craciela Carrillo), 베네수엘라 출신인 콘수엘로 멘데즈(Consuelo Méndezsms)가 참여했다.²⁶⁾

24) 벽화는 주로 Balmy Alley, 24th St, Clarion Alley에 그려져 있다.

25) http://www.virtualtourist.com/travel/North_America/United_States_of_America/California/San_Francisco-755471/Off_the_Beaten_Path-San_Francisco-MISSION_District-BR-2.html.

26) 1972년 미아 곤잘레스(Mia Gonzalez)와 수잔 켈크 세르반테스(Susan Kelk Cervantes)가 유치원생들과 함께 공동 벽화 작업을 수행했고, 일 년 후에 패트리샤 로드리게즈(Patricia Rodríguez)와 그라시엘라 카릴로(Graciela Carrillo)가 두 개의 벽화를 완성했다.

당시 모든 벽화 그룹들은 남성 중심으로 이루어져 있었기에, 이 그룹의 탄생, 그 자체가 모든 치카나 미술가들에게 새로운 도약을 의미했다.

이들의 작업은 동시대 남성 벽화가의 작품들과 뚜렷이 대비된다. 1970년대 중반에 제작되었던 <판타지 세계 (Fantasy World for Children)>(도 12)는 라틴 아메리카연구를 통해 베네수엘라, 볼리비아, 멕시코와 페루 등의 전통 의식과 의상들, 다양한 식물과 동물 도상들을 도식적으로 형상화하였다. 이들의 작품은 남성 동료들의 작품에 비해 더욱 밝고 경쾌하다. 반짝이는 빨강, 초록, 파랑색은 뽀뽀하고 평평하게 패턴처럼 사용되고 있는데, 이러한 밝은 색채와 평면적인 구성은 네 명 작가 모두가 공유했던 특징이었다. 이는 회화 뿐 아니라 실크스크린으로 포스터 작업을 했던 네 사람 모두의 경력을 보면 쉽게 유추될 수 있는 디자인적 특성이라고 할 수도 있다.²⁷⁾

<라티노 아메리카>에서는 20m가 넘는 벽 위에 옥수수 대, 용설란, 바나나 나무 같은 채식 모티프가 반복적으로 등장하고 있고 전체적인 화면은 여러 목가적 배경의 단위 장면으로 구획되었고, 그 분할된 각각의 장위에 여러 시대에 걸친 인물군이 묘사되어 있다. 제일 왼쪽 아래 선인장 옆에는 전통적 두건과 의상을 입은 두 명의 사포텍(Zapotec) 여성이 서있고, 바로 그 옆에는 페루 인디언들이 피리를 불고 있다.²⁸⁾ 흔히 전투와 남성성이 강조되는 멕시코의 많은 공동체와는 대조적으로 사포텍은 폭력이 거의 존재하지 않았던 문명으로 유명하다.²⁹⁾ 가장 넓은 중앙 구역에는 지아(Zia), 즉 태양을 의미하는 나바호 모티프 안에 자식을 안고 있는 어머니의 모습이 그려져 있다. 이 왼쪽의 오른쪽에는 전통적인 악마 가면을 쓴 채 공연을 펼치고 있는 베네수엘라인의 모습, 왼쪽으로는 제레 행사에 참여하고 있는 볼리비아 무용수가 그려져 있다. 마지막 결론부분인 오른쪽 화면에는 아이를 양육하고 음식을 준비하고 있는 과테말라 여인과 사냥과 채집을 담당



도 12. 라스 무헤레스 무랄리스타스(여성벽화가회), <판타지 세계>, 약 9x4.5m, 1975, Mission District



도 13. 라스 무헤레스 무랄리스타스, <라티노아메리카>, 7.6x21m, 1974, Mission District

27) Goldman, in *Signs from the Heart*, p.40.

28) 4-7세기 동안 부흥기를 누린 사포텍 문명은 중앙아메리카 지역의 초창기 문명 중 하나로 오악사카 계곡을 따라 꽃 피우기 시작하여 오악사카 문명이라고도 일컬어진다. 『지도로 보는 세계 사상사』, p.19.

29) Michael W. Eysenck, 『간단명료한 심리학(Simply Psychology)』, 이영애 역(시그마프레스, 2004), p.93에서 인용.

하는 남성의 모습이 나무 양쪽에 분할되어 그려져 있고, 이는 라티노 가정에서의 남녀간 역할 분담의 구조를 재현하고 있다. 한편 가장 이질적인 장면으로는 관객의 정면을 향하여 돌진해오는 고속도로와 근대인들의 모습이 그려져 있는 부분이 보이며, 이 거대한 벽화의 양쪽 끝을 각각 장식하고 있는 태양과 달은 원주민 문화의 순환적 시간관을 지시하는 기표이기도 하다.

이러한 벽화는 지나치게 여성적이며 관습적인 도상에 의존한다고 비판받기도 했다. 로드리게즈는 치카노 벽화가 너무 많이 “피와 내장”을 드러내 보여 왔으며, “나는 우리의 작품이 거리에서 그것을 매일 접하게 되는 사람들에게 의해 공유되고 있다는 것을 느낀다. 아이와 남편을 위해 [직장에서도] 무더운 부엌에서 일하며 그리곤 저녁을 차리러 집으로 돌아가는, 유일한 탈출구라고는 TV와 자동차 야외 극장 뿐인 사람들을 위해” 벽화를 그렸다고 토론했다.³⁰⁾ 또한 그들은 다음과 같은 매니페스토를 직접 선언하기도 했다.

많은 사람들이 우리의 작품이 예쁘고 컬러풀하며 충분히 정치적이지 않다고 지적했다. 그들은 우리에게 왜 라틴아메리카나 멕시코에서 벌어지고 있는 기아와 죽음 혹은 여성 착취에 대해 말하지 않느냐고 묻는다.... 미술가로서 우리의 관심은 미술이, 그것을 필요로 하는 곳, 즉 아이들에게 그리고 흔히 거리를 홀로 거닐고 있는 노인들에게 어떻게 가까이 다가가게 하는가이다. 세상의 환경을 삶으로 감싸 안는 것이 중요하다고 생각한다. 우리는 당신들에게 우리가 만드는 색채를 보여 줄 것이다.³¹⁾

이 소박한 어조에도 불구하고 실제로 그녀들의 벽화는 동시대 여느 다른 치카노 벽화들보다 어떤 의미에서는 더욱 정치적이었다고도 볼 수 있다. 1960년대 치카노 민족주의 운동, 즉 엘무비미엔토(El Movimiento) 운동에서 여성의 위치는 부수적이거나 보조적인 역할로 한정되어 있었다.

30) Irene Pérez, interview with author, 29 May 1982, cited in *Signs from the Heart*, p.40, 그리고 Patricia Rodriguez, “Mujeres Muralistas,” *Street Art News* 1, no. 5(1975), p. 5, cited in Parra, *Ecotheologies of Liberation*, p.200.

31) Manifesto published in *Imagine: International Chicano Poetry Journal* III; 1 & 2(Summer/Winter 1986), p. 148, cited in Maria Latorre, *Chicana/o Murals of California: Indigenist Aesthetics and the Politics of Space, 1970-2000*, PhD thesis in Art History, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2003, p. 132.

당시 많은 남성 벽화가들 역시 중미 지역의 원주민 문화를 주제로 채택하고 있었는데, 그들은 원주민 전사의 남성적인 모습을 강조하거나 중앙아메리카 지역에 개입한 미국의 행동을 규탄하거나 투쟁하는 모습, 또는 핍박받는 상황들을 묘사하였다. 예를 들어 치카노 파크에 있는 펠리페 아담(Felipe Adame)의 <Cuauhtemoc>(1978)(도 14)은 원주민 남성을 영웅화시키고 있다. 비교적 비정치적이라 할 수 있는 모습의 앞서 살펴보았던 <볼 플레이어> 조차 남성 위주의 소재와 전사로서의 이미지, 그리고 기념비적인 모습과 동작을 부각시켰다. 그 외 멕시코 벽화나 치카노 제1기 벽화에서 종종 등장하는 원주민 여성의 모습들은 대지에 대한 수동적 알레고리이거나, 식민지 시대의 과달루페 성모상, 혹은 근대 이후의 아텔리타와 같은 혁명 전사로서의 모습을 각인시켰다.(도 15) 하지만 <라티노아메리카>(도 13)는 가정에서 요리하는 여성의 역할도 수렵과 채집을 하는 남성의 역할만큼이나 중요하고 동등하다는 점을 보여줌으로써 여성의 전통적 역할에 새로운 의미를 투사한다. 한편 라스 무헤레스의 미학적인 측면과 형식에 대한 강조, 평화지향적인 태도는 당시 이러한 측면들을 여성적인 태도라 폄하하였던 기존의 남성 중심적이었던 벽화 생산에 대한 도전이기도 하다.

치카노 벽화에서 인디헤니즘(Indigenism) 미학을 처음으로 복합적인 차원에서 조명한 것도 라스 무헤레스의 여성 작가들과 바카를 비롯한 치카나 벽화가들이었다. 인디헤니즘은 식민지 정책으로 잃어버렸던 아메리카 인디언들의 과거 우수했던 문화를 부흥하려는 운동이다. 이 움직임은 16세기 이후 서유럽의 식민지로 편입되기 이전의 잉카와 마야, 아즈텍과 같은 찬란한 문명과 풍부한 자연을 바탕으로 한 미감을 되살리려는 의지였고, 이는 신비하고 초월적인 원주민 문화와 중앙아메리카의 나이브한 미술 등 매우 혼성적이면서도 원초적인 감성을 끌어내고자 했다. 라스 무헤레스의 벽화에는 호전적이거나 투쟁적인 아즈텍 도상들이 아니라 라틴아메리카 전체와 연계되는 소재들이 등장하며 특히 중앙아메리카 대륙의 싱싱함과 관능적인 풍경, 평화로운 원주민 문화 등에 초점을 맞추고 있다.³²⁾ 중앙아메리카 지역에 초점을 맞추었던 그들의 벽화는 미국의 중앙아메리카 개입에 대한 지시와 온건한 항의로



도 14. 펠리페 아담, <쿠아테모크(Cuauhtemoc)>, 365.8 x121.9x121.9 cm, 1978, Chicano Park, 샌디에고



도 15. 맨 앞 기둥의 아텔리타, 세 번째 기둥의 과달루페 상, Chicano Park, 샌디에고

32) Latoree, *Chican/o Murals of California*, pp.129-132.

작동하면서 고유의 시각적 스타일과 도상들을 다양하게 확대해 나가는 계기를 이루었다고 할 수 있다.

이는 문화 비평가이자 치카나 역사가인 엠마 페레즈(Emma Perez)가 '제 3의 공간 페미니즘(Third-Space Feminism)'이라 부르는 문화적 실행이라 할 수 있다.³³⁾ 여기서 제 3의 공간이란 "차별적인 정책들과 사회적 딜레마가 타협되는 간극적 공간"을 의미하는 탈식민주의적 상상의 공간으로, 치카나와 멕시코 여성이 지배적인 남성적 위치나 그들이 전유했던 에이전시들을 재생산하는 과정을 밟으면서도 그 속에서 작은 실행들로 틈새를 뒤흔들며 대항 담론을 창출해나가는 '이중의 변증법(Double Dialectics)'이 작동하는 공간을 일컫는다. 라스 무헤레스의 전략은 남성이 독점했던 미술 매체인 벽화를 이용하고 기존의 문화적 주제 속에서 흔히 발견되는 도상이나 형식들을 그리면서도 그것을 재해석하거나 수정함으로써 벽화의 지배적 패러다임에 도전한다는 측면에서 바로 '이중의 변증법'이라 할 수 있겠다.

V. 나가며 - '공공미술'에서 '공동체 미술'로

연구자는 이 논문을 통해 1970년대 중반 시작된 치카노 벽화운동의 제2기가 어떤 사회, 문화적 변화와 함께 제1기와 차별되는 면모를 보이며 전개되어 갔는지 고찰했다. 초기 치카노 벽화는 그들의 특수한 정치적 상황(사회정치적 차별 타파)에 반응하고 문화적 유산을 재규정하려는 수단으로 기능하였으나, 점차 미적인 측면들을 발전시켜나갔고 주민과의 대화와 협업을 강조하는 민주주의 정신을 구현한다는 점이 부각되어 치카노 공동체를 벗어나 국가나 도시 차원의 공공미술 프로젝트의 일환으로 발전하게 되었다. 따라서 보다 조직적이고 체계적인 방식으로 벽화 프로젝트가 전개되어 나가기 시작했다. 1960년대 말 문화 운동가 혹은 아마추어 미술가로 벽화 작업에 참여했던 여러 사람들은 이 시기에 이르면 벽화 베타랑으로서의 입지를 다진다. 그들은 벽화 제작을 위해 디자인을 생산하고, 주민과의 협업을 조율하고, 청소년들을 교육하며, 때로는 도시 행정가들로부터 직접 지원을 이끌어내는 다양한 역할을 수행하는 전문 벽화가로 성장하게 되었다. 한편 분리주의와 치카노

33) Emma Perez, *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*(Bloomington: Indiana University Press, 1999), 특히 p.6과 pp.31-54.

민족중심주의를 표방했던 제1기의 주제는 제2기에 이르면 원주민 문화, 라틴 아메리카 문명, 흑인과 여성 등을 아우르는 소재, 즉 다양한 인종적, 민족적, 성적 차이를 포용하며 이들 간의 화합을 강조하는 양상으로 변모하거나 확장된다. 주제적인 측면의 변화와 함께 벽화 작업에 참가하는 구성원들도 치카노들뿐만이 아닌 여러 민족으로 구성되게 되었고, 이는 다문화주의로 점진해가는 초석적 토대를 제공하는 모습이라 할 수 있다.

하지만 벽화의 제도화가 반드시 바람직한 현상을 의미하지는 않았다. 기금을 지원하고 수혜 받는 것이 무엇보다 최우선적인 과제로 인식되기 시작하면서, 벽화의 내용과 형식에서 정치적인 색채를 낮추어가는 자아 검열의 현상을 파생하기도 한다. 하지만 벽면과 물감, 페인트 등에 대해 보다 철저하게 연구가 시작되었고 다양한 소재 개발과 형식적 실험에 몰두 했다는 점, 환경과의 조화와 벽화의 '내용'과 '형식' 사이에서 적절한 균형을 시도하기 시작했다는 측면 등은 벽화가 사회적 의식과 문화적 정체성을 고양하는 수단일 뿐 아니라 그 자체로 훌륭한 미술로 도약해나가는 양상을 보여준다. 특히 라스 무헤리스 그룹 등의 치카나 벽화에서는 색채와 문양이 보다 생생하게 강조되며 새로운 도상과 디자인 개발이 더욱 두드러졌다. 이는 공동체 문화에 대한 정치적, 사회적 책임의식을 도외시키고 안전한 '여성' 미술을 생산함으로써 제도화에 순응하는 태도를 보여준다는 비판을 초래하기도 하였지만, 이는 오히려 벽화 생산을 주도했던 남성 미술가들의 시각과 남성적 주제와 표현 방식을 수정하면서 다양한 목소리와 형태를 벽화 작업에 삽입하는 전략이었으며 라스콰치스모 미학을 다듬어 보다 견고한 스타일들로 변안해 내는 것이었다.

이러한 치카노 미술의 여러 면모는 최근 관심을 모아오고 있는 공공 미술의 쟁점들인 '공동체의 정체성 발현', '미술의 공공성(누구를 위한 미술인가?)' 등에 대한 주요한 해결 방안을 제시했다고 보인다. 1970년대의 제도적 공공미술이 환경미화 차원이든 교육적 차원이든 주로 중앙 집권적인 분배와 작가 중심적인 생산에 기초했던 일방적 의사 표현 방식이었다면, 이러한 상황에서 최초로 공동체 주민과 직접 작가와 협력하여 벽화를 그렸던 치카노 미술 운동은 좋은 본보기로 작용했다. 치카노 벽화운동은 대항 담론 미학으로서 그리고 공동체 주민과 함께 하는 문화적 활동으로서, 미술이 특정한 역사적 상황 속에서 보다 적극적으로 시각의 재현에 관여함으로써 소수자 미술이 주류 미술의 변화에도 적극 이바지 할 수 있음을 보여주는 사례라 할 것이다. 이러한 치카노

벽화의 주요 쟁점과 미학은 특히 1990년대 이후로 강조되어오고 있는 행동주의적 공공미술, 뉴장르 공공미술로도 연결되고 있어 그 역사적 의의는 오늘날 더욱 빛을 발하고 있는 듯 보인다.

투고일: 2010.3.10 / 심사완료일: 2010.4.10 / 게재확정일: 2010.4.30

주제어(Keywords)

치카노 벽화(Chicano Mural), 공동체 미술(Community Art), 공공미술(Public Art), 다문화주의(Multiculturalism), 주디 바카(Judy Baca), 라스 무헤레스 무랄리스타스(Las Mujeres Muralistas), 바미 앨리 벽화(Balmy Alley Mural), 미션 디스트릭트 벽화(Mission District Mural)

참고문헌

- 김진아, 「뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술: 배터리 파크 시티(Battery Park City)를 중심으로」, 『현대미술학 연구』 12호, 2008, pp.53-106.
- 김진아, 「자생적 공공미술의 출범: 치카노 벽화운동(1968-1975)」, 『미술사학』 22, 한국미술사교육학회, 2008, pp.355-382.
- Chadwick, Whitney, 김이순 역, 『여성, 미술, 사회 *Women, Art, and Society*(1982)』, 시공아트, 2006.
- Eysench, Michael W, 이영애 역, 『간단명료한 심리학 (*Simply Psychology*)』, 시그마프레스, 2004.
- Arreola, Daniel D. "Mexican American Exterior Murals." *Geographical Review* 74. October 1984, p.412.
- Dunitz, Robin. *Street Gallery: Guide to 1000 Murals of Los Angeles County*. Los Angeles: RJD Enterprises, 1998.
- Cockcroft, Eva Sperling, and Holly Barnet-Sánchez, eds. *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Venice, CA: Social and Public Art Resource Center: Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1993.
- Cockcroft, Eva, John Weber, and Jim Cockcroft, foreword by Jean Charlot. *Toward A Peoples' Art*. New York: Dutton, 1977.
- Goldman, Shifra. "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles." *Art Journal* 33. Summer 1974, pp.321-27.
- Jacob, Mary Miss. *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Latorre, Guisela Maria. *Chicana/o Murals of California: Indigenist Aesthetics and the Politics of Space, 1970-2000*. PhD theses in Art History, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2003.
- Los Four: Almaraz, de la Rocha, Lujan, Romero*. Los Angeles: LA Country Museum, Feb. 26 - Apr. 7, 1974.
- Mesa-Bains, Amalia. "Domesticana: Sensibility of Chicana Rasquache."
<http://www.csupomona.edu/~plin/ews410/rasquache.html>.
- Parra, Andrea G. *Ecotheologies of Liberation: Chicano Reconstruction of Nature and Spirituality*. PhD thesis in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2003.
- Perez, Emma. *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Pohl, Frances K. "The World Wall: A Vision of the Future without Fear." An Interview with Judith F. Baca, *Frontiers* 11, 1990, pp.33-43.

Sanchez-Tranquilino, Marcos. *Mi Casa No Es Su Casa: Chicano Murals and Barrio Calligraphy as Systems of Signification at Estrada Courts 1972-1978*. PhD Thesis, University of California Los Angeles, 1991.

http://www.lacountyarts.org/civicart/02_Second_District/civic_goetz_formerDPSS.htm.

<http://www.publicartinla.com/Downtown/Broadway/victor/fuego1.html>.

http://www.virtualtourist.com/travel/North_America/United_States_of_America/California/San_Francisco-755471/Off_the_Beaten_Path-San_Francisco-MISSION_District-BR-2.html.

http://en.wikipedia.org/wiki/East_Los_Streetscapers.

Abstract

Chicano Muralism(1975-1989): From Grassroots Community Murals to a Form of Public Art

Kim, Jina(Hanyang University, Assistant Professor)

In this paper, I examine the development of the second stage of Chicano muralism and compare it with the first stage of the Chicano Mural Movement that was born out of the Civil Rights Movement. I then discuss the different aspects of the first stage in relation to the birth of institutionalized public art and question how Chicano murals influenced public art and, conversely, how mainstream public art transformed some of the attitudes and practices of Chicano muralism.

Chicano murals initially functioned as a political mouthpiece for Chicano's human rights and as a tool to recover the Chicano people's cultural pride and legacy. However, the murals gradually developed into public art projects supported by the city or federal governments, who regarded them as an economic way to effectively communicate with the community.

In this process of institutionalization, muralists became increasingly concerned with aesthetic quality and began to work more systematically. For example, amateur artists or community participants who produced the earlier murals were transformed into mural experts. Chicano essentialism and the politically volatile themes used previously were phased out and the new murals began to incorporate diverse subjects and people, for example, native culture, Blacks, and women. This phenomenon reflected the changing emphasis on multicultural understanding.

This kind of institutionalization did not always draw positive results. Inadequate funds were the primary concern over the actual subject and creation of the mural work. Artists reduced the strong political metaphors and aestheticized the mural forms. However, their work was productive as well: thorough research on wall conditions and painting techniques was conducted and new processes and designs were developed.

This paper examines the murals created for the 1984 Los Angeles Olympic Games, Judy Baca's works, and the Balmy Alley Mural Environment project in San

Francisco's Mission District. Works by Las Mujeres Muralistas in Mission District, in particular, show case colorful patterns and the Latin American indigenous culture, exploring new interpretations of old icons and design. They challenged the stereotypical depictions of females and presented alternative visual languages that revised the male-centered mural aesthetics and elaborated on the aesthetics of Rasquachismo.