

‘새로운 흑인^{The New Negro}’의 모습을 창조하며:

할렘 르네상스 미술과 이중적 정체성

김진아

전남대학교

I. 여는 말

II. 할렘 르네상스의 도래와 ‘뉴 니그로(The New Negro)’

III. 미술에 나타난 ‘뉴 니그로(새로운 흑인상):

메타 워릭 폴리와 애론 더글러스를 중심으로

IV. 뉴 니그로가 당면한 이중적 정체성: 파머 헤이든

V. 맺는 말

I. 여는 말

1920년대 초반에서 1930년대 초반까지 미국 역사상 처음으로 뉴욕의 할렘을 비롯한 여러 대도시에서 흑인 문인과 예술가들의 활동이 전례 없이 두각을 나타내었는데, 이 시기를 할렘 르네상스라 일컫는다. 시기는 학자에 따라 조금씩 차이가 있지만, 일반적으로 1910년대 말부터 경제적 대공황이 본격화되는 1930년대 초반(1919-1934)까지로 규정된다.¹ 재즈 열풍이 미국을 휩쓸었고 진 투머(Jean Toomer), 랭스턴 휴즈(Langston Hughes), 카운테이 컬렌(Countee Cullen)과 같은 문인과 연극, 춤, 미술 등의 다양한 장르에서 흑인 예술가들이 활동했으며, 백인 예술가나 후원자들과도 활발히 교류하였다. 하지만 이 시기

* 본 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-332-G00019).

1. 1935년 3월 19일 3명의 사망자와 2백만 불에 달하는 재산피해를 초래한 할렘 폭동을 기해 할렘 르네상스 시기가 끝났다고 보는 견해가 있다. 1929년이나 1930년경을 끝으로 잡는 것은 대공황이 시작되면서 미국 사회 전반에서 경제적 관심이 급선무였으며 문화예술에 대한 사적(私的)인 후원이 급속히 감소하였기 때문이다. Wendy Hart Beckman, *Artists and Writers of the Harlem Renaissance*, Berkeley Heights, NJ: Haunts, UK: Enslow Publishers, Inc., 2002, pp. 10-11.

의 미국미술에 대한 논의는 대부분 아모리 쇼(The Armory Show, 1913)를 전후로 확산되는 모던아트와 1930년대 뉴딜과 리얼리즘 계열의 미술을 중심으로 이루어져 왔다. 물론 20세기 말 사회문화적 지형도를 바꾸어 놓은 타자에 대한 관심, 다문화주의 담론의 확산 등과 함께 근대 미술사에서 배제되었던 흑인 미술에 대한 논의도 훨씬 증가해 오고 있다. 특히 1987년 할렘 스튜디오 뮤지엄(Studio Museum in Harlem)에서 열렸던 〈할렘 르네상스: 블랙 아메리카의 미술(Harlem Renaissance: Art of Black America)〉 전시를 기점으로 할렘 르네상스 미술에 대한 연구와 전시가 활발히 개진되어 오고 있는 추세이다.² 그럼에도 불구하고 아직 국내에서는 할렘 르네상스 미술에 대한 학술 논문은 거의 발견되고 있지 않다. 하지만 본 연구는 이 시기의 흑인미술이야말로 차이와 혼종성 등에 대한 논의가 확장되어 오고 있는 오늘날의 미술에 더욱 맞닿아 있는 역사적인 선례라 간주하면서, 할렘 르네상스 미술을 재조명하고자 한다.

우선 본 논문에서는 1920년대의 할렘 르네상스의 탄생 배경을 사회적, 경제적인 측면에서 추적한 다음, 할렘 르네상스의 형성과 확산에서 가장 핵심을 이루는 개념인 '뉴 니그로(New Negro)', 즉 '새로운 흑인'³에 대해 간단히 논의할

2. 메리 슈미트 캠펠(Mary Schmidt Campbell)의 주도로 열렸던 전시로 Meta Warrick Fuller, Aaron Douglas, Palmer Hayden, William H. Johnson, James Van Der Zee, Carl Van Vechten의 작품 약 150점을 전시하였다. 1997년에 런던의 Hayward Gallery가 조직하고 영국과 미국의 4개 미술관으로 여행한 (Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance) 전시는 할렘 르네상스를 기존의 맨해튼 중심으로 한정된 것이 아니라 미국의 여러 지역과 프랑스를 비롯한 유럽, 그리고 아프리카와 카리브 해에 걸친 전 지구적 차원의 모더니즘적 맥락에서 재조명하여 주목을 받았다. 도록 저술은 리처드 파웰(Richard Powell)과 로제 말버트(Roger Malbert)가 맡았으며, 헨리 루이스 게이트 주니어(Henry Louis Gates Jr.)와 폴 길로이(Paul Gilroy) 등의 글도 포함되었다. 보다 최근에 2012년 스미소니언 미국미술관에서 조직한 《African American Art: Harlem Renaissance, Civil Rights Era, and Beyond》 전시는 아프리카계 미국미술을 할렘 르네상스와 인권 운동 시기, 그리고 그 이후로 나누어 조명하였다. 할렘 르네상스 미술에 대한 학술적 연구는 몇몇 개별 작가별로 연구가 심화되어오고 있고, 동시에 통섭적인 영향과 젠더적 관점, 시각문화적 차원의 연구 등 다양하게 발전해 오고 있다. 하지만 아직도 훨씬 더욱 많은 조사와 연구가 필요한 형편이다. 도록 정보는 본고의 참고문헌을 참조할 것.

3. 1990년대 이후 미국에서 다문화주의 담론이 정착된 이후 이전에 'black'로 일컬어졌던 미국인은 공식적으로 '아프리카계 미국인(African-American)' 또는 '아프로 아메리칸(Afro-American)'으로 불리게 된다. 미국의 흑인은 1960년대 중반까지 '니그로'로 지칭되었으며, '블랙'이란 호칭은 많은 니그로들에게 모욕적인 말이었다. 그러나 "흑인은 아름답다(Black is beautiful)"는 구호와 함께, 특히 말콤 X로 대변되는 블랙파워(Black Power)의 민족주의적 캠페인은 '니그로'라는 용어를 백인들의 억압의 상징으로 규정하면서 '흑인(black)'이라는 명칭을 지지하였으며, 1967년 온건파인 루터 킹 목사도 '니그로' 명칭의 폐기를 선언했다. 이때 '아프로-아메리칸'이란 용어도 종종 사용되기 시작했다. 하지만 1980년대 후반에 이르면 피부색을 중심으로 인종을 가능하는 허구성을 지적하면서 '아프리카계 미국인'이라는 용어가 확산되기 시작한

것이다. '뉴 니그로' 개념은 미국 역사상 처음으로 문학과 다양한 예술 매체를 통해 흑인의 문화적 인식을 공적으로 확산시켜 나가는 데 중추적인 역할을 하였으며, 다른 여러 소수자 그룹의 자기 인식과 정체성에 대한 논의에도 지속적으로 등장하게 되는 문화적 뿌리 개념과 주류 문화의 관계에 대한 모순적인 국민 등을 노출하고 있기에 공통적인 중요한 쟁점을 제기한다.

다음으로는 이러한 뉴 니그로 개념에 직간접적으로 동조하며 미술을 통해 새로운 흑인상을 정립해 나갔던 몇몇 화가들의 작업을 소개할 것이다. 메타 워릭 풀러(Meta Warrick Fuller), 애론 더글러스(Aaron Douglas), 오구스타 사비지(Augusta Savage), 리치몬드 바르테(Richmond Barthé), 사전트 존슨(Sargent Johnson), 윌리엄 H. 존슨(William H. Johnson), 아치발드 모틀리(Archibald Motley), 말빈 그레이 존슨(Malvin Gray Johnson), 루이스 말로 존슨(Lois Mailou Jones), 파머 헤이든(Palmer Hayden), 로라 휠러 와링(Laura Wheeler Waring), 헤일 우드러프(Hale Woodruff) 등 많은 미술가들이 미국의 여러 도시와 파리를 무대로 활동하였다. 이 중에서도 풀러, 더글러스, 헤이든을 중심으로 그들이 흑인으로서 그리고 동시대 미국 미술인으로서 어떠한 정체성에 대한 고민을 가지고 있었는지 살펴보면, 이를 어떻게 미술 형식을 통해 풀어 나갔는지 살펴볼 것이다. 이 작가들은 미국인과 아프리카인, 백인과 흑인 사이를 오가며 끊임없이 갈등하면서 니그로 정체성을 투영해 나가고 있었으며, 할렘 르네상스 미술은 모더니즘/프리미티비즘, 추상/구상 사이를 오가며 생산적인 반항과 결합을 통해 형성되고 있었다. 이는 당대의 이분법적 태도를 강화하면서도 오히

다. 특히 1988년 12월, 75개의 흑인 그룹의 지도자들이 새로운 민족주의적 블랙 아젠다를 논의했던 컨퍼런스에서 제시 잭슨(Jesse Jackson)은, 그들의 인종은 '아프리카계-미국인(African-American)'으로 불리기를 선호한다고 발표한다. 이는 민족주의적 연계를 더욱 강화시키기 위한 취지였으며, 당시 확산되기 시작했던 다문화주의 논쟁 속에서 규정되는 흑인 역시 '아프리카계 미국인'으로 표현되기 시작하였다. 하지만 여러 흑인 학자들에 의해 아프리카계 미국인이라는 용어도 문제가 제기되고 있는 실정이며, 여전히 흑인(black)이라는 용어를 사용하기도 한다. 본고에서는 편의상 아프리카계 미국인을 간략히 흑인으로 지칭할 것이다. 1920년대와 1930년대의 아프리카계 미국인들은 스스로를 '뉴 니그로'라 부르며 니그로에 대한 새로운 인식을 진작하고자 노력했기에, 내용에 따라서는 이들을 (뉴) 니그로라는 말로 지칭할 필요도 있다. 따라서 본고에서 '새로운 흑인' 또는 '뉴 니그로'의 사용은 인종차별적 함의가 전혀 반영되지 않은 것임을 밝혀 둔다. 더 나아가 이러한 용어에 대한 역사적 함의와 정치적 입장은 매우 복합적인 것이어서 또 다른 논고가 필요할 것이다. Ben L. Martin, "From Negro to Black to African American: The Power of Names and Naming", *Political Science Quarterly*, vol. 106, no. 1 (Spring 1991), pp. 83-107.

려 대립항 사이의 경계에 대해 되묻는 이중적인 양태를 보여주고 있다고 사료된다. 본고는 작가 개개인의 작업에 대한 상세한 미술사적 고찰을 수행하기보다 바로 이러한 ‘뉴 니그로’ 정신에 동조한 미술적 형식과 주제가 제기하는 문화적 정체성의 문제와 할렘 르네상스 미술의 의의를 조망해 보고자 한다.

II. 할렘 르네상스의 도래와 ‘뉴 니그로’^{The New Negro}

할렘 르네상스의 개화를 촉진했던 사회적 배경으로는 제1차 세계대전과 ‘대이주’를 손꼽는다. 1917년 미국의 전쟁 참여로 많은 흑인들이 징병제에 호응하여 군에 입대한다. 군대에서도 인종 분리와 열악한 처우는 여전했지만, 흑인 참전 용사들은 세계 모든 민족에게 자결권을 부여하자는 전쟁의 대의와 독일에서 확산되고 있던 인종우월주의에 대항한다는 명분에 사기가 드높았다.⁴ 그들의 자부심은 종전 후 흑인 사회가 백인순응주의에서 벗어나 민권 쟁취를 위한 적극적인 자세로 전환하는 데 밑거름이 되었다. 한편 군수산업의 활황으로 노동력에 대한 수요가 급증했고, 전쟁 직후에도 계속된 호황에 힘입어 북부의 대도시에는 공장과 마천루들이 속속히 들어서고 있었다. 특히 1912년 발생한 미시시피 홍수와 KKK단 등 남부의 지속적인 인종폭력과 탄압을 피해 흑인들은 뉴욕과 시카고를 비롯하여 클리블랜드, 디트로이트 등 북부의 대도시로의 이주는 꼬리에 꼬리를 물었다.⁵ 그 중에서도 할렘의 인구는 20만 명으로 가히 폭발적인 증가를 보였다.⁶ 뉴욕 형성 초기에 이곳은 네덜란드인의 정착지였고, 이어 아일랜드, 유태인이 건너왔으며 1905년경부터는 흑인들이 이주하기 시작했다. 1910년대 후반 경에 이르면 대이주로 인해 알렌 로크(Allen Locke)가 “흑인종의 수도(a race capital)”⁷ 혹은 “뉴 니그로의 메카(Mecca of the New Negro)”⁸라 일컬었던 대로 흑인들의 명실상부한 중심지, 특히 문화적 중심지로 부상한다.

4. 신문수, 「미국 흑인 타자화 역사」, 『미국학』, 제29권, 2006, p. 305.

5. Neil Irvin Painter, *Creating Black Americans*, New York: Oxford University Press, Inc., 2007, p. 191.

6. 앞 글. 1920년경 백인 증산층의 주거지였던 할렘에는 20여만 명의 흑인이 모여 살게 되었다.

7. Alain Locke, “The New Negro”, in *The New Negro: An Interpretation*, New York: A. and C. Boni, ed. by Alain Locke, 1925, p. 7.

8. Locke, “Harlem: Mecca of the New Negro”, *Survey Graphic* (March 1, 1925).

할렘을 위시로 한 북부 대도시들의 급변기에 흑인 지성인들이 대거 출현하였고, 이들은 '뉴 니그로'의 탄생을 알린다. 이 용어는 19세기 말에 노예제 이후 흑인들의 사회적, 경제적 개선을 지시하기 위하여 쓰이기 시작했는데, 1900년대에서 1930년대 사이에 여러 지성인들에 의해 재생된 인종적 자부심을 표현하기 위해 사용되면서 문화운동이라 불리기가까지 확산된다. 부커 워싱턴(Booker T. Washington)은 흑인들 스스로가 진정한 자아를 확립하기 위해서는 경제적 번영이 우선시되어야 한다고 주장하면서 산업적 훈련을 강조했다. 워싱턴은 1900년에 역사적, 사회학적 에세이들을 모아 『새로운 세기를 위한 새로운 니그로(A New Negro for a New Century)』(1900)라는 앤솔러지를 편찬했으며, 경제적 자립이 사회적 평등을 위해 선행되어야 한다고 주장했다. 하지만 역사가이자 사회학자인 두보이스(E.W.B. Du Bois)는 경제적 능력과 기술교육을 우선시하는 것은 백인이 지배하는 미국의 경제 강국 건설에 일조하는 타협적 태도라 비판했다. 그는 진정한 인종 간 평등을 달성하기 위해서는 경제적 향상도 중요하지만 적극적인 정치적 행동이 필요하다고 논하며, 흑인민족주의의 일환인 범아프리카 운동(Pan-African Movement)을 주도하고 있었다.⁹

1920년대 경에 이르면 워싱턴과 두보이스의 시각이 뉴 니그로의 상에 대한 두 대조적인 진영을 대표하게 된다. 두보이스의 범아프리카주의에 영향을 받았다고도 볼 수 있는 마커스 가비(Marcus Garvey)는 대아프리카 공화국 독립선언을 채택하고 '아프리카로 돌아가라'라는 구호로 흑인 대중의 관심을 급격히 모으고 있었다. 그리고 NAACP(전미유색인지위향상협회, National Association for Advancement of Colored People, 1909년 창설)와 NUL(미국도시연합, National Urban League, 1910년 창설)과 같은 두 조직이 이러한 뉴 니그로 운동을 진흥하는 주요 단체였다. NAACP의 기관지인 『크라이시스(Crisis)』가 두보이스를 편집장으로 하여 창간되었고, 흑인에 대한 폭력 행위, 흑인 폭동 사건, 부당한 차별적 행위나 추문을 보도하여 흑인 문제의 개선을 위해 선도적 역할을 하였다. 랭스턴 휴즈 등의 흑인 작가의 문학 작품을 게재하여 문학 운동으로써 활기를 불어넣기도 했다.¹⁰ 찰스 S. 존슨(Charles S. Johnson)이 에디터

9. 이러한 점에서 두보이스는 '아프리카로 돌아가라'를 외쳤던 가비에게도 영향을 주게 된다.

10. 천승걸, 『미국 흑인문학과 그 전통』, 서울: 서울대학교 출판부, 2006, p. 119.

로 활동한 『오퍼튜니티(*Opportunity*)』지(1923-1949) 역시 흑인문인들과 예술가들의 작품을 적극 포용하면서 할렘의 언론 문화를 꽃피우고 있었다.¹¹

하지만 이러한 단체와 흑인 지성인 혹은 지도자들은 다양한 관점을 지니고 있었으며 지향했던 궁극적 목표나 채택했던 방법에서 여러 차이가 존재했고 갈등적 국면도 없지 않았다. 두보이스는 가비의 상업적 의도와 선동성에 대해 강력하게 비판했으며, 반대로 가비는 두보이스가 주도했던 NAACP의 폐쇄성과 엘리트주의를 지적하였고 이 단체의 주요 인사들이 열은 피부색에 대한 특권 의식을 보이고 있다고 비난하면서 그들을 흑인 피부를 가진 백인이라고 칭했다.¹² 하버드 출신의 두보이스나 로크의 입장과 독자적인 민족주의 노선을 지향하게 되는 가비의 노선은 계층적 차이에 관한 논점과도 연결될 것이며, 이는 흑인 사회에서 보여주었던 백인과의 관계에 대한 대조적인 관점 또는 이중적 시각과도 연결될 것이다. 따라서 뉴 니그로 운동을 이끌었던 사상과 인물들을 균질적, 통합적인 집합체로 간주해서는 안 될 것이다. 하지만 이들 모두 흑인의 지위 향상과 스스로의 정체성을 긍정하는 ‘새로운 흑인상’ 정립에 매진하고 있다는 점에서는 모두 동일한 지점을 바라보고 있었다 할 것이다.

뉴 니그로 운동에서 특히 미술계와 관련해 가장 주도적인 역할을 했던 인물은 하버드 출신의 흑인으로서 첫 로즈 장학생(Rhodes Scholar)이었으며 하워드 대학의 철학 교수였던 알렌 로크(Alain Locke)일 것이다.¹³ 일반적으로 로크가 편찬한 『뉴 니그로(*The New Negro*)』(1925)의 출간을 르네상스의 공식적 선언으로 간주한다.¹⁴ 이 책은 ‘뉴 니그로’ 정신을 반영하는 여러 저자들의 에세이, 시, 짧은 이야기 등을 싣고 있고, 표지는 위놀드 라이스(Winold Reiss)와 애론

11. 존슨은 젊은 문인들의 작품 투고를 고무하기 위해 경연을 통해 작품을 발굴하고 시상했다. 1925년 수상자는 Zora Neale Hurston, Langston Hughes와 Countee Cullen였다. 출처 <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/430250/Opportunity> (2013년 3월 8일).

12. Philip S. Foner (ed.), "Marcus Garvey", in *W.E.B. Du Bois Speaks: Speeches and Addresses 1920-1963*, New York: Pathfinder, 1970, p. 20. 문상영, 「인종과 미국적 정체성에 대한 비판적 성찰」, 『탈식민주의 이론과 쟁점』, (고부음 역음), 서울: 문학과 지성사, 2005, p. 301.

13. 미국, 독일, 영연방 공화국 출신의 학생들에게 영국 옥스퍼드 대학에서 수학할 수 있는 기회를 수여하는 장학금으로, 미국의 대학 졸업생들에게 가장 큰 영예의 하나로 여겨진다.

14. Locke(1925), *The New Negro: An Interpretation*. 이 책은 로크가 초청 편집자로 참가한 『서베이그래픽(*Survey Graphic*)』지의 1925년 3월 ‘할렘, 뉴 니그로의 메카’라는 특집호에 실린 글들을 근간으로 확장, 편집해 출간되었다.

더글러스(Aaron Douglas)가 작업한 목판화로 장식되었다. 이때 뉴 니그로는 사회정치적 투쟁뿐만 아니라 의식의 변화를 맞는 흑인을 말한다. 로크에 의하면 [옛 니그로(Old Negro)]는 실제 인간이기보다 하나의 신화였다. “그는 미국의 마음에서 몇 세대동안 인간 존재라기보다 하나의 공식, 즉 그에 대해 논쟁해야 하고 경멸받거나 보호되어야 하는 어떤 것, ‘억압하거나’ ‘분수를 알게 하거나’ ‘도움을 받아야 하는’ 것, … 사회적 두려움 또는 사회적 짐(burden)이었다.”¹⁵ 이제 뉴 니그로는 백인의 박애적 보호와 흑인의 감정적 호소나 반항의 시기와 단절하고, 전적인 풍자의 대상이 아니라 자아를 지닌 모습으로 진지하게 그려지고 있다고 선언한다.¹⁶ 그리고 이전 시대의 흑인들에게 노예해방과 생존권을 둘러싼 정치적 권리의 확보와 경제적 지위 향상이 가장 시급했던 과제였다면, 뉴 니그로는 ‘문화적 참여와 활동’에도 주력함으로써 보다 근본적인 평등을 지향하는 주체가 되어야 한다고 주장하며 문화적, 예술적 참여를 적극 권고한다.

특히 로크는 미술 분야에서 아직 전문적인 흑인 미술 비평가가 거의 존재하지 않았던 시점에서 직접 아프리카 미술을 수집하기 시작하였고, 여러 흑인 미술가들과 교류했으며 1928년부터는 하몬 재단(Harmon Foundation)이 주최하게 되는 미술 전시에도 상당한 영향력을 가지게 된다. 그의 궁극적인 꿈은 할렘에서 ‘니그로 예술학파(Negro School of Art)’를 설립하는 것이었다.¹⁷ 『뉴 니그로』에 실린 「조상의 미술유산(The Legacy of the Ancestral Arts)」¹⁸이라는 글에서 이러한 꿈을 이루기 위해 흑인 미술가들에게 뉴욕과 파리의 아방가르드 서클에 가담하지 말고 모더니스트 경향을 답습하는 미술로부터 멀어지라고 경고한다. 대신 그들의 인종, 즉 흑인을 위한 미학과 도상의 중요한 근원으로 ‘아프리카 조상의 예술로 돌아가야 할 것’이라 말하며, 화가와 조각가들에게 아프리카 미술의 특성을 반영하는 소재와 주제를 사용할 것을 촉구한다.

하지만 로크의 ‘아프리카로’를 액면 그대로 받아들이거나 오해해서는 안 될 것이다. 로크의 주장은 ‘아프리카 미술’의 발전을 주장하는 것이 아니었다. 음

15. Locke, “The New Negro”, in *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, ed. by Alain Locke, intro. by Arnold Rampersad, New York: Touchstone, 1997[1925], p. 3.

16. 앞 글, pp. 3-16.

17. Locke, “The Legacy of the Ancestral Arts”, in *The New Negro*, pp. 264-266.

18. 앞 글, pp. 254-267.

악과는 달리 미술 분야에서는 백인보다도 자신의 뿌리인 아프리카의 미술 유산에 대한 관심이 부재했었다고 지적하면서, 만약 흑인 미술가들이 유럽 모더니즘의 진화 속에서 생성적인 힘이었던 아프리카의 풍부한 조각적 전통에 소유권을 주장한다면 블랙 아메리카의 문화에 새로운 차원을 더할 수 있을 것이라고 강조하였다.¹⁹ 이는 유럽 모더니즘에 대한 아프리카 미술의 영향을 강조함으로써 조상 문화에 대한 자부심을 고취하며 동시대의 미국미술에서 니그로 미술이 기여할 바를 찾는 방향성에 대해 논하는 것이었다. 따라서 아프리카에 대한 강조는 아프리카 미술의 독특한 정체성을 발굴함으로써 미국 문화에 창조적인 방식으로 다가서고 백인과 동등하게 견줄 수 있다고 의미한 것이었지, 범아프리카주의가 지향했던 흑인 민족주의적 성격을 지닌 것은 아니었다.

그런데 유럽 모던 아트에 끼친 아프리카의 영향에 대한 강조는 아이러니하게도 소위 아방가르드로 통용되어 왔던 백인들의 모던 아트가 주시해 온 프리미티비즘에 대한 시대적 요청에도 부응하는 것이었다. 고갱, 피카소를 비롯하여 드랭, 마티스 등으로 이어지는 반(反)-전통적 미술은 직간접적으로 아프리카를 비롯하여 오세아니아 등의 오브제와 문화에 관심을 표명했고 그 형식적 조형성에 감화를 얻어 응용한 측면이 컸다. 물론 프리미티비즘의 정의와 범주는 매우 다양하고 방대하다. 그러나 그 모두 산업화, 근대화 속에서 파생되는 이성 중심의 세계관, 기계에 종속되는 인간성 등의 현상에 대한 반발심과 근대화의 병폐를 치유하는 통로로서 생명의 근원으로서의 '순수한' 원시로 돌아가고자 하는 욕망에서 비롯된 것이라 할 수 있겠다. 하지만 이는 철저히 서구 시각중심의 오리엔탈리즘에 비견할 만한 구축이었지, 진정 아프리카의 문화를 이해하고 실천하려는 움직임은 아니었다. 그리고 이러한 반이성적이고 인간의 근원적 욕망으로서의, 보다 넓은 의미의 프리미티비즘에 대한 관심은 1910년대 다리파로 대변되는 독일표현주의에 의해 그리고 1920년대 프로이트와 초현실주의 미술을 중심으로 한 무의식에 대한 강조와 더불어 더욱 증가하고 있는 상황이었다.

19. 앞 글.

III. 미술에 나타난 '뉴 니그로(새로운 흑인상): 메타 워릭 풀러와 애론 더글러스를 중심으로

우선 화가들은 로크와 두보이스가 새로운 인종적 예술을 생산하라는 촉구
에 귀 기울였다. 노예 해방 후 19세기 후반부터 에드모니아 루이스(Edmonia
Lewis)와 헨리 오사와 태너(Henry Ossawa Tanner)와 같은 흑인 미술가들이 흑
인의 삶을 적극 담아내기 시작하였지만, 흑인 미술가의 수도 매우 적었으며 대
부분 백인 화가들의 작업과 유사한 경향의 작품을 생산하였다. 하지만 1920년
대에 이르면 흑인들의 문화의 위엄을 적극 표
현하려는 움직임과 일상적인 흑인 생활의 모습
을 독특한 민속 양식을 결합하여 실험하는 그
림들이 나타나기 시작한다.

할렘 르네상스의 도래를 알렸던 작품으
로는 풀러의 <깨어나는 에티오피아(Ethiopia
Awakening)>(1914)가 흔히 지목된다(도판
1).²⁰ 풀러는 펜실베이니아 산업미술관학교
(Pennsylvania Museum and School for Industrial
Arts)²¹에서 교육받았고 20세기 전환기에는 파
리의 로댕 밑에서 작업하며 두터운 신임을 얻
을 정도로 흑인 조각가로는 드물게 명망을 얻
고 있었다.²² 파리에서 흑인 미술가들에게 흑인
적인 주제를 다루고 사회적, 정치적 의미를 지
닌 예술을 제작하려고 권고했던 두보이스를 만



도판 1. 메타 워릭 풀러, <깨어나는
에티오피아>, 브론즈, 170.18×40.64
×50.8cm, 1914, The Schomburg
Center for Research in Black
Culture, New York.

20. 일찍이 로크가 1925년 니그로 미술의 뛰어난 본보기로 이 작품을 지목했고, 그 후 드리스켈이나 리처드 파월(Richard Powell)과 같은 여러 미술사가들이 뒤따른다. Locke, "The Legacy of the Ancestral Arts", in *The New Negro*, p. 266; David Driskell, "The Flowering of the Harlem Renaissance: The Art of Aaron Douglas, Meta Warrick Fuller, Palmer Hayden, and William H. Johnson", in Mary Schmidt Campbell et al., *Harlem Renaissance: Art of Black America*, New York: Harry N. Abrams, 1994[1987], p. 108.

21. PMSIA는 펜실베이니아 자치구(Commonwealth of Pennsylvania)의 인가를 받아 1876년에 설립되었으며, 오늘날 학교부분은 'University of the Arts'로, 뮤지엄은 필라델피아 미술관으로 발전했다. 출처 http://en.wikipedia.org/wiki/Pennsylvania_Museum_and_School_of_Industrial_Art (2013년 3월 29일).

22. Sharon F. Patton, *African-American Art*, New York: Oxford University Press, 1998, p. 107.

난 바 있으며, 이러한 교류와 함께 뉴 니그로 의식에 보다 주목하면서 아프리카적인 주제를 담아낸 것으로 짐작된다. 실제 이 조각은 할렘 르네상스의 태동기라 할 수 있는 1921년, 뉴욕시와 뉴욕주 교육과가 주관한 ‘아메리카 메이킹 엑스포(America’s Making Exposition)’를 계기로 더욱 주목받게 된다.²³ 이 엑스포는 미국 사회에 대한 이민자들의 기여에 초점을 맞추고 있었고, NAACP의 현장 총무이사(field secretary)였던 두보이스와 이 엑스포의 ‘유색 섹션(Colored Section)’ 책임자인 제임스 웰든 존슨(James Weldon Johnson)이 행사 조직에 깊이 관여하고 있었다.²⁴ 그들은 이 엑스포를 흑인의 공적 이미지 형성에 중요한 기회라 간주했고, 풀러에게 에티오피아를 재제작해 줄 것을 주문하였다. 단순하고 응축된 형태로 조각된 〈깨어나는 에티오피아〉는 미라 상태, 즉 깊은 과거의 수면으로부터 천천히 생으로 돌아오고 있는 형상을 띠고 있으며 이집트 장례 조상을 연상시킨다. 이집트 왕들이 쓰는 네미스(nemes)를 쓴 이 여인은, 그 왼팔은 아직 린넨 천에 뽀뽀 쌓여 있는 채 하반신에 밀착되어 있지만 오른팔은 천에서 빠져 나와 가슴 위편에 올려놓고 있으며 고개를 살짝 왼편으로 치켜 올려 저 건너 무엇인가를 응시하고 있다. 다짐하고 있는 손과 치켜든 머리는 바로 ‘각성’의 의미를 효과적으로 전달하는 시각적 표상이며, 이는 아프리카를 잠들어 있는 대륙과 형상으로 또는 노예의 상징으로서 제시해 왔었던 관습적인 재현으로부터 탈피하는 드라마틱한 변화였다.²⁵ 이는 육체적 구속에서 해방되고 있는 여성의 모습이자 동시에 그녀의 삶의 구속에서 해방되고 있는 모습을 상징함으로써 ‘새로운 흑인의 각성’의 의미를 상징하게 된다.²⁶

‘에티오피아’는 종교적, 정치적으로도 강한 상징성을 담는 것이었다. 1885년 베를린 회의(Berlin Conference)를 통해 서구 열강들은 콩고 분지를 중심으로 아프리카 분할 문제를 논의하였으며 대서양 연안에서 인도양 연안에 걸친 광대한 지역에 대한 각국의 식민지 분할을 확정하였다.²⁷ 오직 에티오피아만이 이

23. Renée Ater, “Making History: Meta Warrick Fuller’s Ethiopia”, *American Art* (Autumn 2003), pp. 12–31.

24. Renee Ater, “Race, Gender, and Nation: Rethinking the Sculpture of Meta Warrick Fuller”, University of Maryland, Ph.D. Dissertation, 2000, p. 63.

25. Patton (1998), p. 107.

26. 두보이스와 다른 엑스포 전시자들은 “인종 해방의 상징적 조각”이라 일컬었다. Ater (2003), pp. 13–14.

27. 베를린 회의, 네이버 두산 백과, 출처 <http://terms.naver.com/entry.nhn?cid=200000000&docId=1263488&mobile&categoryId=200001178> (2013년 3월 5일).

탈리아 군대를 물리쳤다. 따라서 에티오피아는 세계적으로 식민지 저항의 상징이 되어 있었다. 한편 기독교를 많이 신봉하고 있었던 미국의 흑인들에게 에티오피아니즘이라 불리는 종교적 현현에 대한 믿음이 널리 신봉되고 있었다. 아프리카계 미국인들의 종교사에서 압도적으로 중요한 역할을 한 성서 구절이 있다. “이집트로부터 왕자들이 나올 것이다. 에티오피아는 곧 하느님을 향해 손을 뻗을 것이다(Princes shall come out of Egypt; Ethiopia shall soon stretch forth her hands unto God).” 시편 68장 31절이다. 이는 자신의 뿌리가 야만적이고 저주받은 곳이 아니라 하느님의 섭리가 이루어지는 은혜로운 곳이라는 믿음을 형성하여 범아프리카주의의 근거가 되었으며, 현재의 고통과 차별을 극복하고 결국에는 구원받는 인종이 될 것이라는 희망을 불러일으켰다.²⁸

풀러가 흑인의 아름다움, 뉴 니그로의 탄생을 상징적으로 알리는 작품을 제시하였다면, 직접적으로 로크의 아프리카 시각문화에 대한 비전에 응답하며 할렘에서 활동했던 첫 주요 인물은 애론 더글러스일 것이다.²⁹ 대중적으로 가장 유명한 작품은 대공황 시기에 완성된 <니그로 삶의 양상들(Aspects of Negro Life)>(1934) 연작 벽화이지만, 할렘 르네상스 운동의 태동과 직접 관련하며 활동했던 초창기 작업은 그래픽 아트로 대변된다. 그는 네브래스카 대학에서 학사학위를 따고 캔자스시티 소재 한 고등학교에서 1년 남짓 미술을 가르치다 1924년 할렘에 도착했다. 뉴욕에 도착한 뒤 얼마 지나지 않아 그는 『크라이시스』지의 편집장이었던 두보이스를 만나게 되며, 로크의 친구였던 독일 출신의 미술가인 위놀드 라이스(Winold Reiss)와의 운명적인 만남을 통해서 그의 작업은 대폭 변화를 맞게 된다(도판 2).³⁰ 할렘에 오기 전까지 인종적 주제를 다루어 본 적이 없었던 더글러스에게 라이스는 아카데미 미술 혹은 사실주의 화가의

28. 출처 <http://bhang813.egloos.com/1876514> (2013년 2월29일).

29. 실재 더글러스는 '흑인 미국미술의 아버지'라는 명성을 얻었다. Driskell, "Aaron Douglas", in Campbell (1994), p. 110.

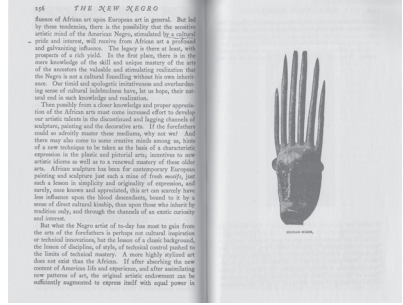
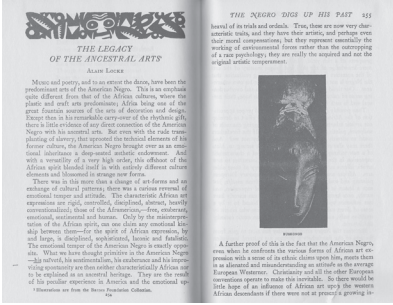
30. 라이스는 1913년에 독일에서 이민해 왔다. 미국으로 건너오기 전에는 뮌헨에서 수학하였고 잡지, 책, 광고 등을 위한 디자이너로도 일했다. 입체파와 아프리카 미술에 대해 잘 알고 있었을 것으로 추정한다. 그는 더글러스에게 콜라주와 유사한 형태의 단순한 흑백 디자인에 영향을 준 독일 민속 미술의 컷아웃(cut-out) 테크닉인 '종이세공(Scherenschnitt)'을 소개하며 아프리카와 다른 비서구의 미술 형태도 탐구해 보라고 조언했다. Amy Kirschke, "The Burden of Black Womanhood: Aaron Douglas and the 'Apogee of Beauty,'" *American Studies* (Spring/Summer 2008), p. 98. 그리고 Kirschke, *Aaron Douglas: Art, Race & the Harlem Renaissance*, Jackson, MI: University Press of Mississippi, 1995, p. 27.



도판 2. 위놀드 라이스, 〈할렘 재즈에 대한 해석
(Interpretation of Harlem Jazz)〉, Ink on card,
50.8×38.1cm, 1925, Henry S. Field Collection.

반열에 동참하는 대신 큐비즘을 포함한 모던 아트를 탐험해 볼 것과 인종적 전
 념을 표현할 수 있는 디자인적 요소를 발굴하기 위해 아프리카 미술을 돌아볼
 것을 권유했다.³¹ 이러한 조언에 힘입어 큐비즘적 모더니즘 화면을 더욱 단순
 화 시킨 평면적 화면과 뉴 니그로의 형상을 융합하기 시작했던 더글러스는 곧
 이 시기를 대표했던 『크라이시스』 『오퍼튜니티』지 등의 삽화를 맡게 되며, 그
 누구보다 할렘 르네상스 운동에 주도적으로 참여하기 시작했다. 그리고 『뉴
 니그로』(1925) 책의 장식을 담당하게 된 라이스와 더불어 더글러스도 이 책의
 디자인 작업 일부를 맡게 된다. 라이스는 블랙 아메리카를 위해 창출하는 새로
 운 미술의 시각적 이정표로서 부송고(Bushongo, 지금의 콩고), 수단, 다호메이
 (Dahomey, 지금의 베냉 공화국) 등 서아프리카의 마스크와 인물 조각의 사진
 을 본문 속에 직접 실고 이를 응용한 디자인적 요소를 선택하여 책을 장식하였
 다(도판 3, 4). 더글러스는 라이스의 디자인에 영향을 받으면서도 서아프리카
 적 형태와 이집트적 형상을 반영하고 춤과 음악 등 아프리카의 의례에서 발견

31. 그러나 할렘에 이주해 오기 전에 그랬던 회화는 남아 있지 않다. 하지만 더글러스는 인체에 관한 전통적
 인 접근을 했었다고 언급했다. 앞 책, p. 26과 Kirschke (2008), pp. 99-100.



3 4
5 6

도판 3. 위놀드 라이스, 『뉴 니그로』
중에서, 왼쪽 상단의 디자인과 부송고
가면 조각, 글은 알란 로크, 1925, pp.
254-255.
도판 4. 위놀드 라이스, 『뉴 니그로』 중
에서, 수단의 조각, 1925, pp. 256-257.
도판 5. 애론 더글러스, 『뉴 니그로』 중
에서, 1925, p. 270.
도판 6. 애론 더글러스, 『아프리카의 정
신』, 『뉴 니그로』 중에서, 1925, p. 228.



되는 모습들을 창조적으로 변형하였다(도판 5). 한 삽화에는 당시 유행하던 지그재그 모양의 아르데코 문양과 후에 그의 트레이드마크가 되는 동심원의 파도치는 모양을 볼 수 있다(도판 6).

『오퍼튜니티』지 1926년 6월호 표지에 등장하는 니그로는 단순한 아치 형태와 동심원 형태로 그려져 있지만 블랙 아프리카인의 형상을 따르고 있고, 마치 이집트의 거대한 조상처럼 커다란 바위 위에 우뚝 앉아 있다(도판 7). 그리고 왼쪽 구석 편에 그려져 있는 미국의 대도시를 상징하는 마천루가 보이고, 그 위를 감싸고 있는 피라미드 모양의 산 쪽에서 태양이 솟아오르고 있다. 마천루와 아프리카의 니그로 형상의 대비는 모더니티와 먼 아프리카 과거를 연결하고 있으며 흑인 정체성의 내재적인 모순과 가능성을 동시에 암시하고 있는 듯하다. 이는 고도로 발전한 미국 경제의 근간에는 흑인들의 노예 생활과 고된 노역이라는 희생이 녹아있음에도 불구하고 여전히 이등 시민으로 취급받으며 가난하고 소외된 삶을 살아가고 있는 많은 흑인들의 현실을 묘사하는 한편, 그



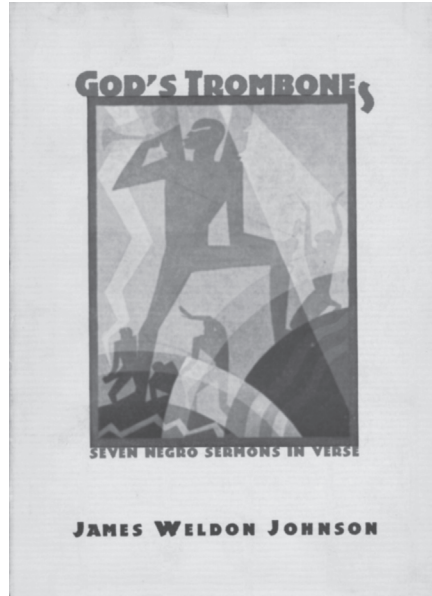
도판 7. 애른 더글러스, 『오퍼튜니티』지 표지, 1926년 6월호.

들 문화의 뿌리인 아프리카 문명과 비약적인 경제 성장을 이룩한 동시대 미국 문화 사이에 위치한 아프리카계 미국인의 이중적인 문화적 정체성에 대한 알레고리라 할 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 이러한 원시와 근대 사회 모두를 뒤로 하고 우뚝 고독하게 앉아 있는 흑인의 모습이야말로 물질 문명이 야기하는 폐단에 대한 정신적 구원이라는 운명적 열쇠를 쥐 존재이며 이 모든 것을 뛰어넘는 선구적인 인물로 보이며, 이러한 이미지는 앞서 언급했던 하느님의 섭리가 이루어지는 구원의 메타포로서의 에티오피아니즘과도 연결될 수 있을 것이다.

더글러스는 곧 흑인 문인들의 책을 위한 삽화를 직접 담당하면서 더욱 적극적으로 르네상스의 확산에 가담하게 된다. 제임스 웰든 존슨의 시집인 〈신의 트롬본(God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse)〉(1927)³²을 위한 삽화들은 각각의 시 앞 페이지에 그려져 있어 시의 서문 역할을 담당하고 있는데, 라이스로부터 영향을 받은 기하학적 형태로 인물들을 대담하게 규정하는 방

32. James Weldon Johnson, *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*, New York: The Viking Press, 1927.

도판 8. 애른 더글러스, <심판의 날>, 『신의 트롬본』(New York: The Viking Press, 1942, 10th edition)의 더스트 자켓.



식을 견지하면서도 더욱 단순하고 견고한 구성적 화면을 구축하고 있다. 머리는 측면에서 바라본 모습을, 긴 눈매와 몸통은 정면에서 바라본 모습을 그린 것은 이집트 미술의 영향을 보여주며, 아주 평평하게 그려져 있는 각진 형태와 툭 튀어나온 입부분과 머리 형태, 그리고 몸동작들은 이집트 미술보다도 훨씬 표현적인 아프리카 미술의 영향을 반영한다(도판 8). 그리고 흑인의 포즈를 연상시킬 수 있도록 모든 동작도 세심히 배려하였다. 이 중 마지막 삽화인 <심판의 날(The Judgment Day)>은 죽음 이후 최후의 심판의 날에 그들이 지구 상에서 행했던 행위에 근간해서 모든 살아 있는 죽은 피조물들이 저주받거나 구원되는 모습을 그리고 있다. 날개 달린 흑인의 모습인 천사 가브리엘은 “산 위에 한 발을 딛고(one foot on the mountain top) 트럼펫을 부르며 다른 한 발은 “바다 한가운데(in the middle of the sea)”에 두고 트럼펫을 부르고 있다. 왼손에는 천국의 열쇠를 쥐고 있으며, 살아 있는 국가들을 “깨우기 위해(wake)” 나팔을 불고 있다.³³ 그리고 지구와 태양의 모습 그리고 할로우를 연상시키는 미세한 톤의 동심원 그리레이션과 이에 수직적으로 내려 꽃혀지는 직선적인 형태의

33. 출처 <http://www.scadmoa.org/art/collections/judgment-day> (2013년 2월 24일).

광선 빛은 음악과 정신성을 불러일으키는 시각적 리듬을 창출함으로써 종교적인 의미를 배가시키면서 동시에 고통 받는 흑인에게 곧 다가올 천국으로의 구원을 상징하고 있다고 해석해 볼 수 있겠다.

하지만 이러한 그의 작품이 아프리카성을 절대적으로 지지하고 있다고 할 수는 없다. 1925-27년 사이의 그래픽 작업에서 그가 원시주의 경향으로 선회했던 것은 모더니즘적 형태에 기반을 두고 이루어진 것이었기 때문이다. 당시 백인 미술가들이 아카데미 회화라는 전통에서 탈피하기 위해 추상계열의 미술에 힘을 실고 있었듯이, 더글러스 역시 구성적인 모더니즘적 형식을 차용하면서 그 진보적인 의식을 표출하고자 했다. 그리고 모더니즘적 디자인을 지향하면서도 한편으로는 흑인의 소외된 문화적 정체성에 눈을 돌리게 된 것도 라이스의 영향이었다. 그러나 대부분의 백인들이 스스로 프리미티비즘에 기대었을 때는 아방가르드로서의 모더니즘을 더욱 발전시키기 위한 것이었지만, 아프리카 혹은 흑인들에게는 그러한 감수성을 자극하는 날 것, 순수하게 원시적인 것과 아마추어리즘을 기대하는 측면이 다분했다.³⁴ 더글러스의 작품에 나타나는 원시주의적 모더니즘은 분명 야만적인 것이 아니라 당당한 야성의 아름다움을 포착함으로써 인종차별적 혐의에 대한 이데올로기적 측면에 도전하고 있다. 하지만 이는 추상과 아방가르드라는 진보의식을 바탕으로 한 백인 모더니스트들의 작업과 방향을 같이 하는 것이었다고 할 수 있다. 이는 로크의 언급에서 보다 분명하게 드러난다. 브리태니커 백과사전 1929년 판을 위해 작성한 “Negro Art in America”라는 글에서 로크는 할렘 르네상스 미술의 ‘모더니즘’을 아프리카 양식 또는 아프리카적 주제와 모티브를 사용하여 얻은 형식적 추상을 통해 얻어진 “인종적 초상과 표현”으로 규정하고, 가장 촉망받는 아프리카 미술은 동시대 유럽 모더니즘의 근간이 되는 추상 형식임을 강조한다.³⁵ 그리고 이러한 모더니즘 형식에 가장 부합하는 할렘 르네상스의 작가로 더글러스를 들고 있다.³⁶

34. 아마추어리즘을 기대하는 백인들의 시선에 대해서는 본 논문의 헤이든의 경우를 참조할 것.

35. Locke, “Modern Negro Art in America (for The Encyclopedia Britannica)”, August 3, 1928, cited in Diana Leslie McClintock, “Modernism in the Visual Art of the Harlem Renaissance”, Emory University, Ph.D. Dissertation, 1998, pp. 46-47.

36. 로크는 더글러스와 조금 더 사실적 경향의 모더니스트인 모틀리를 손꼽는다. McClintock (1998), p. 48.

IV. 뉴 니그로가 당면한 이중적 정체성: 파머 헤이든

플러와 더글러스가 느꼈던 아프리카 유산에 대한 정신적 유대가 할렘 르네상스 미술가들에게 보이는 하나의 전형적인 특징이었다면, 또 다른 접근은 미국 흑인으로서의 일상, 새롭게 발견된 전설과 민속적 영웅 등을 그려나간 이들에게도 발견된다. 워싱턴 DC 근교에서 태어난 헤이든(1890-1973)은 생계유지를 위해 집꾼, 공장 노동자, 문지기 등의 여러 직업을 전전해가면서 틈틈이 그림을 그려나갔다.³⁷ 1차 세계대전 전후 10년간 군대에 머무르게 되는데, 이때 파머 헤이든이라는 이름을 얻게 된다. 원래 본명은 페이튼 콜 헤지맨(Peyton Cole Hedgeman)이었는데, 그의 지휘관이었던 중사가 발음하기 어렵다고 고쳐 부른 것이 굳어진 것이었다.³⁸ 1920년 군생활을 청산하고 그 해 컬럼비아 대학에서 여름미술수업에 등록하기도 했고, 5년 동안 낮에는 우편배달부로 일하면서 밤에는 그림을 그려나갔다.³⁹ 그 후 뉴욕의 쿠퍼 유니온(Cooper Union)의 회화 선생인 빅터 페라르(Victor P  rard)의 화실을 청소하는 문지기로 고용되어 일하면서 그림 지도를 받았으며, 1925년 메인주에 있는 커먼웰스 아트 콜로니(Commonwealth Art Colony)의 창시자인 아사 그랜트 랜달(Asa Grant Randall)에게 그림 배우기를 청하며 그 대가로 일을 하겠다는 편지를 썼으며 요청이 수락됨으로써 수학할 수 있었다.⁴⁰ 그리고 우연한 기회에 허드렛일을 거들어 주며 인연이 닿게 된 모직 재벌의 딸인 엘리스 밀러 다이크(Alice Miller Dike)와의 만남이 그의 생애 큰 전환기가 되었다.⁴¹ 작업에 보다 많은 시간을 할애할 수 있게 되면서 그는 주로 그 지역의 바다와 배를 주제로 한 풍경화를 그려나갔고, 다이크는 1926년에 하몬 재단이 수상하기 시작한 ‘니그로를 위한 우수 업적상’과 연례 전시회에 대한 정보를 알려주며 출품을 격려했다. 그리고 그의 풍경화인 <범선(Schooners)>이 금상을 수상했다. 예상 밖의 결과였다. 주어진 상금

37. 1890년에 워싱턴 DC에서 남쪽으로 40마일 떨어져 있는 버지니아 주의 Widewater에서 태어났다. 출처 <http://www.mhanksgallery.com/hayart.html> (2013년 2월 24일)

38. 출처 http://en.wikipedia.org/wiki/Palmer_Hayden (2013년 1월 25일).

39. Bearden and Henderson (1993), p. 159.

40. 출처 <http://www.historyandtheheadlines.abc-clio.com/ContentPages/ContentPage.aspx?entryId=1690802¤tSection=1690738&productid=46> (2013년 3월 10일).

41. 앞 글.

400불과 다이크가 후원해 준 지원금 3000불을 합쳐, 헤이든은 1927년 3월 프랑스로 떠나게 되며 파리와 브리타니에서 5년간 머무르며 작업하였다.⁴²

하몬 재단의 첫 번째 상을 수상한 무명의 화가 헤이든은 할렘과 아프리카계 미국인 각지에 있는 많은 관심을 불러 모았다. 그의 작품이 질적으로 충분하지 않다는 평이 있었음에도 불구하고, 뉴욕의 여러 신문 특히 흑인 신문에서는 이를 거대한 고난을 극복한 남부 출신 흑인 미술가의 성공적인 뉴욕 상륙으로 상징화했다.⁴³ 그러나 이 그림에는 특정한 니그로 성이 반영되어 있지는 않았다. 1926년에 그려졌지만 오히려 7년 후인 1933년 하몬 재단의 록펠러 부인상(Mrs. John D. Rockefeller Award)을 수상하게 되는 <페티쉬와 꽃들(Fetish and Flowers)>(1926)에서 화면의 중심적인 위치를 차지하고 있는 중앙아프리카 가봉의 팡족 조상(Fang reliquary statue)과 자이레 쿠바족의 천(Kuba cloth)을 볼 수 있다(도판 9). 이는 아프리카 오브제를 직접 화면에 그려넣은 최초의 흑인 미술가의 그림 중 하나이며 아프리카 미술이 미국 흑인 미술의 조상임을 보여주고 있다. 하지만 이 작품은 입체파적 요소를 드러내고는 있지만, 더글러스의



도판 9. 파머 헤이든, <페티쉬와 꽃들>, 유화, 61×86.3cm, 1926, Collection Museum of African American Art, Los Angeles.

42. 그는 파리에서 1928년 11월 갤러리 베른하임(Galerie Bernheim)에서 스스로 개인전을 개최했고, 1930년 살롱 드 퐀리리(the Salon des Tuileries)의 그룹전에 그리고 1931년에는 미국지역전시(American Legion Exhibition)에 참가했다. 하지만 파리에서도 해마다 하몬 전시회에 참여함으로써 재단과의 끈을 늦추지 않았으며, 재정난이 점점 심해지자 1932년에는 결국 귀국하게 된다. 앞 글과 Bearden and Henderson (1993), p. 162.

43. 앞 책, p. 161.

화면과 같은 아프리카 미술의 추상성을 직접 도입하고 있지 않고 있고 사실주의적 경향을 다분히 고수하고 있다.

1930년경에 이르면 헤이든은 동시대의 흑인의 삶을 유머러스하게 담아내기 시작하면서 급격히 변모한 양식을 보인다. <지하철(The Subway)>(1930)은 극히 일부분인 열차 공간을 보여주고 있지만, 다양한 피부색과 표정과 태도를 관찰할 수 있는 공간이다(도판 10). 매우 까만 피부색의 흑인과 좀더 옅은 피부색의 혼혈계 흑인이 손잡이



도판 10. 파머 헤이든, <지하철>, 유화, 78.7×67.3cm, 1930, The State of New York/Adam Clayton Powell, Jr., State Office Building Collection.

봉을 마주 잡고 서 있다. 그들의 시선은 왼편의 혼혈계 흑인 여성으로 향하고 있으며 그녀와 눈빛을 교환하고 있는 듯 보이고, 그 여성 앞에는 큰 키의 날카로운 눈매를 가진 백인 남성이 신문을 읽으며 서 있다. 그 남성 바로 뒤에는 백인 여인이 매우 경직된 시선으로 강하게 정면을 응시하고 있다. 그런데 이 두 백인은 손잡이 봉 근처에 서 있으나 마치 흑인과 손잡이를 공유하고 싶지 않은 것처럼 아무것에도 의지하지 않고 있다. 그런데 화면 중심부에 정면으로 서 있는 인물은 유난히 까만 피부색 때문에 흰 눈자위와 붉고 두터운 입술 속의 흰 치아가 매우 도드라져 보인다. 이는 인종에 대한 편견과 분리적인 시선의 문제를 지적한 것이라고 평가받으며 특히 흑인에 대한 스테레오타입을 보여주고 있다고 비판받기도 했다.⁴⁴ 하지만 역으로 바라볼 수도 있겠다. 기술문명의 진보를 의미했던 당시의 지하철은 뉴욕의 다운타운과 할렘을 연결해주던 최첨단의 공공교통수단이었다. 이 지하철 내에서 비록 흑인과 백인이 손을 마주 하고

44. 백인들의 피부는 정상적으로 보이지만, 흑인 젊은이의 피부는 과장되게 처콜 블랙으로 칠했던 점도 문제시 되었다. George C. Wright, "Exhibition Review: Harlem Renaissance: Art of Black America", *The Journal of American History* (June 1990), p. 256.



도판 11, 파머 헤이든, <그림 그리고 있는 수위>, 유화, 99.5×88.8cm, 1939-40, The National Museum of American Art, Washington, D.C.



도판 12, 파머 헤이든, <그림 그리고 있는 수위>, 유화, 99.5×88.8cm, 1930, X레이 스캔 모습.

있지는 않지만 한 공간 안에서 함께 하고 있다는 것은 이들 모두 뉴욕커로서 뉴욕의 발전을 일구어내는 일상시민임을 보여주는 것이라 할 수 있다. 그리고 피부색과 인종, 그리고 성차 간 발생하는 미묘한 시선들과 역학 관계를 유머러스하고 무겁지 않게 담아냄으로써 이 그림은 오히려 여러 의미를 파생시킬 수 있는 열린 텍스트의 기능을 하고 있다고 보인다.

특히 흑인 비평가들에게 <그림 그리고 있는 수위(The Janitor Who Paints)>(1930)는 타자의 응시, 즉 백인의 시선에 기댄 결과로 해석되었다(도판 11). 이 그림은 헤이든처럼 수위이자 미술가였으며 오히려 더 제대로 된 교육을 받았던 친구 보이킨(Cloyd Boykin)을 그린 것이었다.⁴⁵ 훗날 1969년 한 인터뷰에서 헤이든은 “나는 아무도 보이킨을 미술가로 부르지 않았기에 이 그림을 그렸다. 그들은 그를 수위라 불렀다”고 말하면서, 이 그림을 동료인 흑인미술

45. Bearden and Henderson (1993), p. 159. 보이킨은 한 후원자의 덕택으로 보스턴의 School of the Museum of Fine Arts에서 수학하고 유럽에서도 공부했던 만큼 헤이든보다는 보다 정식적인 교육을 받은 화가였다. 보이킨은 미술가로서의 미래에 자신 없어 하는 헤이든에게 자신을 포함한 다른 흑인 화가들 모두 힘든 시간을 보내고 있음을 깨닫게 해주었고 격려하였다. 보이킨은 자신이 수위로 일하고 있었던 미드 맨 해탄 빌딩에 살고 있었지만, 후에 헤이든이 살고 있는 그리니치 빌딩으로 이사 올 정도로 둘 사이의 각 별해졌다.

가 뿐 아니라, 그 자신과 나아가서 비슷한 처지에 놓여 있는 흑인의 경제적, 사회적 지위에 대한 ‘항거 회화(protest painting)’로 그렸다고 주장했다.⁴⁶ 큰 휴지통과 빗자루는 바로 보이킨의 직업을 암시하며, 실제 헤이든이 자주 입었던 말쑥한 옷과 베레모는 미술가로서의 정체성을 드러낸다. 하지만 몇몇 흑인 학자들은 헤이든이 흑인에 대한 스테레오타입을 내재화하고 있고 이를 무비판적으로 그림에서 재탕하고 있다고 비판해왔다. 제임스 포터(James Porter)는 최초의 아프리카계 미국 미술사책이라 할 수 있는 〈Modern Negro Art〉(1943)에서 “최근에 [헤이든은] 〈그림 그리고 있는 수위〉를 비롯하여 할렘의 니그로 삶에 대한 풍자적인 회화들을 시도해왔다. 형태들이 왜곡되었을 뿐 아니라 무취미적인 것이 아니라면 유머의 적용이 잘못되었다.”⁴⁷고 적고 있고, 후대의 미술사가 캠벨도 “민스트럴 극에 나오는 마스크를 쓴 흑인, 즉 백인 관객을 위한 퍼포머로서의 모습”⁴⁸을 그리는 것이라 혹평했다.

수정되기 이전의 상태를 보면, 이러한 비판이 설득력이 있음을 알 수 있다(도판 12). 이 그림은 1939년 볼티모어 미술관에 전시된 이후 수정된 것으로 밝혀졌는데, X레이 스캔을 통해 파악된 바로는 원 그림에서는 화가가 베레모를 쓰고 있지 않으며 전두부가 심하게 돌출된 땅콩 형태의 대머리로 그려져 있다. 부인의 얼굴 또한 굴곡이 심하며 입술 부분이 돌출되어 있으며, 아기의 코와 입술도 더욱 두툼하며 그 옷의 표정은 마치 원숭이를 연상시킬 수 있을 만큼 기묘하게 그려져 있다. 그리고 방 뒤쪽 벽에는 링컨 대통령의 초상화 액자가 걸려있다. 이는 1930년대에도 남부에서는 많은 흑인들이 그를 위대한 해방자로 기념하고 있었던 사실을 지시하기도 하지만, 일부 흑인들에게는 백인들에게 존경을 표하는 반주체적 태도로 인식되는 징표이기도 했다.⁴⁹ 그런데 1940년에 수정한 그림에서 링컨은 고양이로 대체되어 있고, 화가는 베레모를 쓴 소박하면서도 말쑥한 미술가로 그리고 그 아내처럼 그려져 있는 여성도 훨씬 아름다운 모습으로 거듭나 있다.

46. John Ott, “Labored Stereotypes: Palmer Hayden’s *The Janitor Who Paints*,” *American Art* (Spring 2008), p. 102.

47. James Porter, *Modern Negro Art*, New York: Arno Press, 1969[1943], p. 110.

48. Campbell (1994), p. 33.

49. 앞 책.

따라서 헤이든이 항거의 회화라 주장했음에도 불구하고 이러한 수정의 행위와 링컨의 초상화를 그려 넣었었던 점 등은 순응이나 항거나 그 어느 쪽이라 결론지을 수 없는 양가적인 태도를 드러내준다. 캄벨이 주장한대로 백인들의 구미에 맞게 그렸다는 지적에는 전적으로 동의할 수 없지만, 타자의 응시에 기댄 작업으로 다분히 해석될 여지를 남겼다고 보인다. 그리고 이러한 비판은 직접적으로 백인 후원이 층으로 향했다. 할렘 르네상스의 대부분의 유명 문인들은 백인들에게 후원을 받고 있었으며, 미술가의 경우도 간접적인 영향이나 지지를 포함하면 상황은 유사했다. 더글러스는 라이스를 만나 인생의 전환점을 마련하게 되었고 뉴 니그로의 출간도 일부 후원했던 유명한 미술 수집가 앨버트 반스(Albert Barnes)⁵⁰와도 교류하였으며, 특히 여러 잡일을 전전하며 그림을 그려나갔던 헤이든이 그림 작업에 보다 열중할 수 있게 되었던 데에는 다이크와 하몬 재단의 역할이 절대적이었기 때문이다. 당시 하몬 재단은 헤이든뿐 아니라 흑인 미술가와 그 외 예술가, 문인들의 가장 큰 후원세력이었으며, 그 연례 전시는 흑인 미술가들이 등장하고 알려지는 계기가 되곤 했다.⁵¹

따라서 수위 모습의 흑인 미술가를 그린 것이 백인 후원자들의 자선행위의 이면에 놓여 있는 우월의식에 대한 항거라는 주장도 백인 후원자가 바라본 시선에 맞추어 흑인성을 과장하여 그렸다는 추정도 모두 일리가 있다. 헤이든이 1926년 하몬 재단 최초의 미술상을 수상했을 때 재단과 신문 기사들은 그의 예술적 재능보다는 직업에 대해 과장적으로 보도했다. 뉴욕타임즈는 “니그로 일군이 하몬 미술상을 수상하다: 창문을 닦으며 그림을 그려온 자에게 400달러가 주어졌다”는 헤드라인을 내보냈다.⁵² 7년 후인 1933년, 하몬 재단의 마지막

50. 반스(1872-1951)는 백인 의사이자 화학자로 소독약인 아지롤(Argyrol)을 발진시켜 큰 재산을 모았으며, 한편 미술애호가로 인상주의, 탈인상주의, 모더니스트 계열의 작품을 수집하며 연구하였다. 1922년 자신의 소장품을 기반으로 교육기관인 반스 재단을 설립했다. 반스는 더글러스에게 필라델피아 부근에 있는 그의 미술 학교에서 색채공부를 할 수 있도록 1년간 장학금을 주었으며, 이때의 경험은 색 구성에 큰 경험이 없던 더글러스가 벽화 작업을 수행할 수 있게 하는 데 중요한 역할을 하였다. 출처 http://en.wikipedia.org/wiki/Albert_C._Barnes과 http://www.aaregistry.org/historic_events/view/topeka-harlem-artist-aaron-douglas (2013년 4월 12일).

51. 하몬 재단의 연례 전시회에는 오구스타 사비지, 리치몬드 바르테, 사전트 존슨, 메타 풀러, 윌리엄 존슨, 아치발드 코틀리, 말빈 그레이 존슨, 로이 마일로 존슨, 헤일 우드러프 등 현재 할렘 르네상스의 대표적 미술가로 알려져 있는 이들이 참가했다.

52. "Negro Worker Wins Harmon Art Prizes: Gold Medal and \$400 Awarded to Man Who Washes Windows to

연례 전시에서 헤이든이 2등 상금상을 수상했을 때도 그는 여전히 “버지니아에서 태어났고, 군대에서 봉사했으며 우편부로 일했다. 현재 그는 짐꾼으로 고용되어 있고 남은 시간에 그림을 그린다”라는 문구로 소개되었다.⁵³ 파머가 비록 잔심부름을 하며 교환의 대가로 얻은 것이었지만 페라르의 사사와 커먼웰스 아트 컬로니에서 받았던 미술 교육과 1926년 이후 파리에서 머무르며 미술가로 활동했던 전적들에 대해서는 언급이 없었다. 헤이든이 하몬 재단을 비롯한 백인의 후원으로 미술가로 입지를 마련할 수 있었던 것은 분명하고 백인 후원가들은 그가 여전히 의식해야 할 고객이었겠지만, 자신을 아마추어 흑인이거나 이등 시민으로 규정하는 그들의 시선에 대해서는 충분히 반감을 가졌을 만하다. 따라서 헤이든이 주장한 ‘항거’의 의미로 즉 백인의 후원 행위에 깔린 이중적인 의식과 온정주의에 대한 풍자의 의미로도 간주할 수 있을 것이다.

이 그림은 1939년 볼티모어 미술관에 전시된 후 하몬 재단에 의해 구입되었다.⁵⁴ 그러나 정확히 언제 수정되었는지에 대해서는 아직까지 밝혀지고 있지 않다. 따라서 그의 의도가 작품을 구입한 백인 후원자를 의식해 날카로운 풍자를 완화시키려 했던 것인지, 혹은 동료 흑인 화가들이 백인들에게 형성된 스테레오타입을 부수어 버리려는 그의 시도가 별로 효과가 없었음을 지적했기 때문인지는 확실하지 않다. 존 오토(John Ott)는 후자의 견해를 지지한다.⁵⁵ 필자는 이보다는 헤이든이 당당한 흑인상을 요구하는 흑인공동체의 시선을 보다 의식한 행위가 아니지 않았을까 제안해 본다. 왜냐하면 이후 1940-1950년대에 그린 그림에서는 희화된 흑인의 형태가 사라지고 훨씬 긍정적인 흑인상을 담아내었기 때문이다. 특히 미국 철도시대의 전설적인 망치장이 영웅의 이야기를 담아낸 ‘존 헨리(John Henry, 1944-47)⁵⁶ 연작이 유명하다(도판 13). 그림에

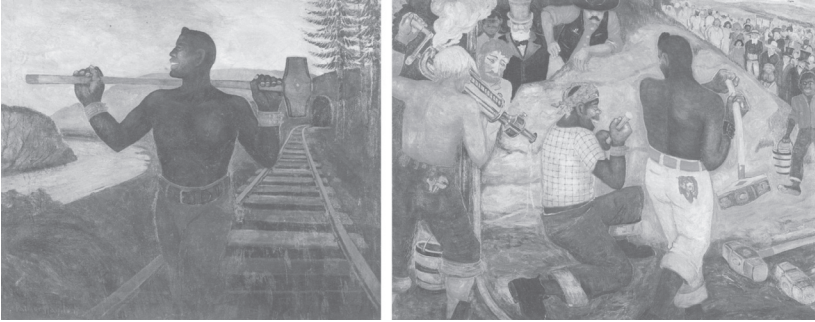
Have Time to Paint”, *The New York Times*, January 2, 1927. 이보다 좀더 앞서 쓰였던 기사도 강조점은 비슷했다. “몇 년 동안 니그로인 파머 헤이든은 생계를 위해 집들을 청소하고 창문을 닦는 일을 하였으며, 남은 시간 동안 그리니치 아베뉴 29번지의 그의 방에 돌아가 유희를 적서(dabble) 그가 좋아하는 해변과 강의 모습을 그렸다. 어제 그는 해몬 재단에서 미술부분 1등 상을 수상했다.” “Negro Artist Wins Prize for Paintings”, *New York Times*, December 8, 1926, quoted in Ott (2008), p. 104.

53. 앞 글, pp. 104-105.

54. 앞 글, pp. 112-113.

55. 앞 글.

56. 존 헨리는 흑인들의 수많은 노래와 이야기, 연극과 소설의 소재가 되어 온 전설적인 민속적 영웅이다. 1870년대 교도소에 수감 중이었던 죄수 중 한 명으로 철도 공사에 동원되어 산에 터널을 뚫는 작업에 참



도판 13. 파머 헤이든, 〈망치를 든 헨리〉(왼쪽)와 〈오른편에 존 헨리, 왼편에 스팀 드릴〉(오른쪽), '존 헨리' 연작 중에서, 유화, 각각 76.2×101.6cm, 1944-54, The Museum of Afric.

보이는 존 헨리의 얼굴과 몸은 세련된 흑인상으로 그 유쾌하면서도 영웅적인 면모로 시선을 모았고, 흑인 비평가들 사이에서 날카로운 관찰과 솔직하고 호탕한 유머, 그리고 잘 구성된 스토리텔링 등이 종합된 작품이라는 칭송을 이끌어 내었다.⁵⁷

한편 헤이든이 후원자의 시선을 의식하는 것은 당대의 할렘의 사상가 두보이스가 규정한 '이중의식(double consciousness)'이라 볼 수도 있을 것이다. 1903년 두보이스는 아프리카계 미국인들의 자아의식은 자신 스스로의 눈이 아니라 미국의 다수파, 즉 백인의 기대와 표상에 의해 형성된다고 논하며 이러한 백인의 문화에 대한 소수민족의 모순적인 의식을 이중의식이라고 규정하였다.⁵⁸ 즉 이중의식이란 "기묘한 감정으로, 자신의 자아를 타인들의 시선을 통하여 보고 자신의 혼을 경멸과 연민이 섞인 흥미로운 눈으로 바라보는 세상의 잣대로 재는 것"이며, 그들 안에 "미국인과 흑인"이라는 "두 개의 서로 화해할 수 없는 열망"이 자리하고 있는 것이다.⁵⁹ 하지만 헤이든이 그림을 수정하게 된 것은 백인뿐 아니라 또 다른 시선인 흑인 공동체의 시선을 강렬히 의식한 것이었다.

가하게 되었고, 바위 폭파를 위한 구멍을 만들기 위해 쇠정 위에 망치질하는 역할을 담당하게 되었다. 어느 날 증기로 작동하는 망치와 시험을 가지게 되었는데 간발의 차로 승리한 후 망치를 든 채 사망했다고 전한다. 출처 [http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_\(folklore\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_(folklore)) (2013년 4월 18일).

57. 〈그림 그리고 있는 수위〉를 혹평했던 캠펬(Campbell)도 "이 시리즈는 헤이든의 초기 후원자들의 기대들에서 벗어나 성숙한 미술가로서의 솔직함과 정직함을 반영했다"라고 평가한다. Campbell (1994), p. 33.

58. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, Avenel, NJ: Gramercy Books: 1994[1903], p. 1.

59. 앞 글과 강신숙, 「'혼종 문화인' 카운테이 컬른」, 『영어영문학연구』, 제35권, 제1호, 2009, p. 13.

이처럼 그들 안에 ‘백인과 흑인’ 혹은 ‘미국인과 흑인’이라는 두보이스가 지대한 “두 개의 서로 화해할 수 없는 열망”이 자리하고 있는 것이라 할 수 있을 것이다.

따라서 헤이든이 그린 그림은 흑인에 대한 부정적인 이미지를 재생산하고 있었던 것이 아니라 의중의식 속에서 그 문화적 정체성에 대해 양가적인 입장을 보일 수밖에 없었던 바로 그 상황, 그 시대에 대한 회화를 그리고 있었다고 보아야 할 것이다.

V. 맺는 말

할렘 르네상스 시기에 미술 작품을 통해 흑인 정체성을 확립하려는 시도는 두 불가능한 극단 사이에서 갇혀 있었다. 헤이든이 겪어야 했던 흑인 미술가와 미국 미술가 사이에서의 곤혹은 아마도 그만이지 아니라 아직 사회적으로 평등한 대우를 받지 못하고 있었던 모든 흑인 미술가들에게 당면한 과제이자 이중적인 정체성에 대한 문제를 제기한다. 흑인에 대해 부정적인 이미지를 그린다면 이는 백인이 가지고 있는 그리고 기대하는 흑인의 이미지에 부응한다고 비판 받았다. 이러한 비평은 충분히 설득력 있다. 동등한 시민권조차 보장되지 않았던 수많은 짐 크로우 법들이 존재하고 있던 시대에 흑인에 대한 스테레오타입은 현재보다 비교될 수 없을 만큼 심각했을 것이고, 따라서 흑인 공동체는 이러한 스테레오타입과 대조되는 자신을 자궁하는 모습으로서의 흑인 이미지를 제시하도록 서로에게 요구하고 요구받았을 것이다. 하지만 흑인을 항상 당당하거나 아름답게 그려야 한다는 요구 또한 현실을 바탕으로 하지 않은 이상화, ‘뉴 니그로’를 또 다른 공동체적 신화로 구축해 가는 여정일 것이다.

물론 로크와 두보이스 등에 의해 제기된 아프리카로 향해야 한다는 당위성은 거의 모든 뉴 니그로 미술가들에게 주어진 과제처럼 보였다. 하지만 그들이 ‘아프리카’를 소재나 주제로 강조한 것은 분리주의적, 민족주의적 발로의 소산이 아니라 흑인 고유의 문화와 예술적 모티브를 개발함으로써 오히려 미국 문화의 창조적 생산에 일조할 수 있다는 취지에서 이루어진 것이었으며, 아프리카계 미국인 미술가들은 아프리카로 향하면서도 그곳에서의 이탈을 인정하

고 미국 사회에서 어떻게 그들의 문화적 정체성을 반영하고 구축해야 하는가를 모색해야 했다. 그리고 실제 작품에서 반영된 뉴 니그로는 미국과 아프리카 사이(in-between) 공간에서 진행되었다. 그들이 각인하려고 했던 뉴 니그로 정체성은 가장 대표적으로는 ‘아프리카적’인 테마를 참조하며 원시주의 혹은 프리미티비즘에 동조하는 형식으로 반영되었다. 하지만 뉴 니그로 사상가들이 강조한대로 말 그대로 순수하게 ‘아프리카로 돌아가는’ 모티브 혹은 프리미티비즘만을 옹호하거나 발전시켜간 작가는 오히려 드물었으며, 당시의 미술은 동시대의 추상미술과 구상미술, 그리고 모더니즘과 원시주의 등 오히려 대조적인 경향이 공존하거나 혼종된 상태를 보여준다. 풀러는 흑인 여인의 아름답고 절제된 모습을 이집트 조상을 참고하여 단순하고 견고한 형태로 재현하였으며, 더글러스는 모더니즘과 프리미티비즘을 절묘하게 조합한 양상을 보여주었다. 헤이든도 1930년경에 이르면 초기의 정물화와 풍경화 양식에서 벗어나 보다 압축적인 모더니즘적 공간을 차용하기 시작하면서 흑인들의 일상생활 속의 모습을 풍자적으로 때로는 희화적으로 잡아내었다. 그들은 모두 각기 다른 방식으로 아프리카 혹은 뉴 니그로만의 독특한 정체성을 재현하려고 노력하였으며, 미국인/아프리카인, 백인/흑인, 그리고 모더니즘/프리미티비즘 사이를 오가며 끊임없이 교섭 또는 갈등하며 새로운 흑인상을 구축해 나갔다.

그러나 주류 미술계에서 ‘미국인’으로서의 흑인 미술가들의 정체성 확립은 여전히 요원한 일이었다. 1920년대에 여러 흑인 미술가들이 두각을 나타내었으며, 1930년대에는 할렘 르네상스의 후예라 할 수 있는 로메어 비어든(Romare Bearden), 제이콥 로렌스(Jacob Lawrence) 등의 흑인 작가들이 WPA(Works Progress Art)의 벽화 작업에 합류하는 등 꽤 활발히 작업하게 된다. 그럼에도 불구하고 1920년대의 할렘 르네상스 미술은 하몬 전시를 비롯한 분리주의적 전시에 포함되었던 것이 대부분이었으며, 소위 스티글리츠 서클이나 주류 미술 담론과는 거의 연결되어 있지 않았다. 따라서 백인의 후원을 이끌어 내며 교류하였다는 점에서는 의미가 있지만, 흑인 미술 전시와 흑인 미술가라는 범

60. 특히 《Rhapsodies in Black》(1997) 전시를 기점으로 이러한 논의가 확장되고 있다. 본고의 각주 2)를 참조할 것.

주 내에 머물렀다는 점에서는 진정하게 동등한 미국미술가로서의 도약은 실패했다고 볼 수는 있겠다. 그러나 이는 흑인들이 1960년대에 들어서야 완전한 시민권을 보장받게 되는 상황과도 평행한 현상이라 할 것이며, 이들의 미술은 고양된 자아인식과 미래에 대한 낙관주의를 투영하였을 뿐 아니라 좌절의 순간도 경험해야 했던 그 모순적인 국면을 다양한 형식으로 재현하고 확산시켜 나감으로써, 아프리카계 미국미술 뿐 아니라 그 외 여러 소수자 미술의 생산과 담론 확장을 위한 초석을 마련했다는 점에 큰 의의가 있겠다. 더불어 범아프리카주의에 관한 논의나 실제 할렘 르네상스 미술이 미국 뿐 아니라 유럽, 카리브 해 등에 걸쳐 이루어진 국경을 넘나들었던 현상임을 주지할 때, 이는 오늘날 활발히 진행되고 있는 문화 간의 혼종성 문제와 다diaspora, 전지구화 담론 등과도 직접 연결되는 지점일 것이다.⁶⁰ 이에 대한 논의는 후속연구로 미루며 본고를 마감하고자 한다.

■ 주제어

할렘 르네상스 미술(Harlem Renaissance Art), 뉴 니그로(The New Negro), 새로운 흑인상, 애론 더글러스(Aaron Douglas), 메타 워릭 풀러(Meta Warrick Fuller), 파머 헤이든(Palmer Hayden), 아프리카계 미국미술(African American Art), 이중의식(double consciousness)

투고일	2013년 4월 7일	심사일	2013년 5월 15일	게재확정일	2013년 5월 20일
-----	-------------	-----	--------------	-------	--------------

참고문헌

- 강신욱, 「'혼종 문화인' 카운테이 컬튼」, 『영어영문학연구』, 제35권, 제1호, 2009, pp. 1-31.
- 문상영, 「인종과 미국적 정체성에 대한 비판적 성찰」, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 고부웅 엮음, 서울: 문학과 지성사, 2003, pp. 284-308.
- 박미애, 「할렘 르네상스 작품들에 나타난 Afro-American 민속예술」, 『인문평충』, 제8집, 1984, pp. 107-125.
- 신문수, 「미국 흑인 타자화 역사」, 『미국학』, 제29권, 2006, pp. 277-316.
- 최재현, 「할렘 르네상스기 미국 흑인의 정체성과 인종문제: 카운티 컬런과 랭스턴 휴즈」, 『신영어영문학』, 제25집, 2003, pp. 201-223.
- 한재환, 「할렘 르네상스와 흑인예술운동의 비교연구」, 『신영어영문학』, 제40집, 2008, pp. 179-198.
- Ater, Renée. "Making History: Meta Warrick Fuller's Ethiopia", *American Art*, vol. 17, no. 3 (Autumn 2003), pp. 12-31.
- _____. *Race, Gender, and Nation: Rethinking the Sculpture of Meta Warrick Fuller*. University of Maryland, Ph.D. Dissertation, 2000.
- Baker, Jr., Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Bearden, Romare, and Harry Henderson. *A History of African American Artists from 1792 to the Present*. New York: Pantheon Books, 1993.
- Beckman, Wendy H. *Artists and Writers of the Harlem Renaissance*. Berkeley Heights, NJ: Haunts, UK: Enslow Publishers, Inc., 2002.
- Campbell, Mary S., ed. *Harlem Renaissance: Art of Black America*. New York: Abrams, 1994[1987].
- Carroll, Anne E. *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*. Bloomington, IN: Indiana University Pub., 2005.
- Cunard, Nancy. "Harlem Reviewed"(1934), in *Modernism: An Anthology*, ed. by Lawrence Rainey, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 762-776.
- Davis, Donald F. *Aaron Douglas of Fisk: Molder of Black Artists*. Washington, DC: Association for the Study of African American Life and History. Inc., 1984.
- Foner, Philip S., ed. "Marcus Garvey", in *W.E.B. Du Bois Speaks: Speeches and*

- Addresses 1920–1963*, New York: Pathfinder, 1970.
- Hughes, Langston. *The Big Sea*. New York: Hill and Wang, 1975.
- Johnson, James Weldon. *God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*. New York: The Viking Press, 1927.
- Kirschke, Amy Helene. *Aaron Douglas: Art, Race, and the Harlem Renaissance*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.
- _____. "The Burden of Black Womanhood: Aaron Douglas and the 'Apogee of Beauty'", *American Studies*, vol. 49, no. 1/2 (Spring/Summer 2008), pp. 97–105.
- Locke, Alain, ed., *The New Negro: An Interpretation*. New York: A. and C. Boni, 1925.
- _____. *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, intro. by Arnold Rampersad, New York: Touchstone, 1999 [1925].
- Martin, Ben L. "From Negro to Black to African American: The Power of Names and Naming", *Political Science Quarterly*, vol. 106, no. 1 (Spring 1991), pp. 83–107.
- McClintock, Diana Leslie. *Modernism in the Visual Art of the Harlem Renaissance*. Emory University, Ph.D. Dissertation, 1998, pp. 46–47.
- Meyerowitz, Lisa. "The 'Negro in Art Week': Defining the 'New Negro' Through Art Exhibition", *African American Review*, vol. 31, no. 1 (Spring 1997), pp. 75–89.
- Ott, John. "Labeled Stereotypes: Palmer Hayden's The Janitor Who Paints", *American Art*, vol. 22, no. 1 (Spring 2008), pp. 102–115.
- Patton, Sharon F. *African–American Art*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Porter, James. *Modern Negro Art*. New York: Arno Press, 1969[1943].
- Powell, Richard J. and David A. Bailey. *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- _____. *Black Art and Culture in the 20th Century*. London: Thames and Hudson, 1997.
- _____, Virginia Mecklenburg, and Smithsonian American Art Museum. *African American Art: Harlem Renaissance, The Civil Rights Movement, and Beyond*. Washington DC: Smithsonian American Art Museum, 2012.
- Wright, George C. "Exhibition Review: Harlem Renaissance: Art of Black America", *The Journal of American History*, vol. 77, no. 1 (June 1990), pp. 253–261.
- <http://bhang813.egloos.com/1876514> (2013년 2월 29일).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Albert_C._Barnes (2013년 4월 12일).
- [http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_\(folklore\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_(folklore)) (2013년 4월 18일).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Palmer_Hayden (2013년 1월 25일).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Pennsylvania_Museum_and_School_of_Industrial_Art (2013년 3월 29일).

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/430250/Opportunity> (2013년 3월 8일).

<http://terms.naver.com/entry.nhn?cid=200000000&docId=1263488&mobile&categoryId=200001178> (2013년 3월 5일).

http://www.aaregistry.org/historic_events/view/topeka-harlem-artist-aaron-douglas,
(2013년 4월 12일).

<http://www.historyandtheheadlines.abc-clio.com/ContentPages/ContentPage.aspx?entryId=1690802¤tSection=1690738&productid=46> (2013년 3월 10일).

<http://www.mhanksgallery.com/hayart.html> (2013년 2월 24일).

<http://www.scadmoa.org/art/collections/judgment-day> (2013년 2월 24일).

Abstract

The Harlem Renaissance and Its Dual Identities: Fostering the New Negro in American Art

Jina Kim

Occurring between 1919 and 1934, the Harlem Renaissance marked the first period of intense activity on the part of various African-American writers and artists. With the Great Migration and World War I, as well as the New Negro movement, a new cultural consciousness formed among many African-American writers and artists. This paper first discusses the social background of the Harlem Renaissance's development and how the concept of the New Negro, in particular, offered new progressive ways for African Americans to represent themselves in arts. The paper then examines how New Negro artists, such as Meta Warrick Fuller, Aaron Douglas, and Palmer Hayden, embodied the New Negro-ness in their works.

With regard to the visual arts in particular, Alain Locke was the most prominent guiding figure who provided artists with a new cultural and aesthetic vision. In *The New Negro* (1925), Locke expressed his desire to establish a school of Negro art and emphasized the attention to the African ancestral arts that brought potent inspiration for many modern artists. This emphasis on African art must not, therefore, be misunderstood as literally going back to Africa, as some nationalists emphasized. Instead, Locke's suggestion was to make New Negro artists equal partners to other white American artists by enhancing their unique artistic heritage.

The New Negro represented in the art works was in fact created in in-between spaces between Africa and America. Fuller's *Ethiopia Awakening* (1914) portrayed an ancient black Egyptian woman just coming back to life, and proposed the formation of a new consciousness by demolishing the association with a dead continent and slavery. Douglas, in his earlier works in the 1920s, radically fused hard-edge abstract style influenced by cubism with ancestral African images such as masks, artifacts, and poses. Hayden's works from the 1930s, unlike his earlier realistic still-lives and landscapes, revealed the use of foreshortening in a more modern style. They also revealed an ambivalent position towards the African-American figures, who are drawn with

exaggerated skin colors and forms including eyes, lips, and head shapes. In particular, *The Janitor Who Paints* (1930) was often criticized for internalizing stereotypes of Negroes and complicating issues of “whether it is submission or protest” for the white viewers.

These artists, however, all did their best to represent the New Negro consciousness in their individual ways, and their works were formed by the ongoing conflict and association between black and white, American and African, and modernism and primitivism. On the one hand, Harlem Renaissance arts and the notion of the New Negro reinforced these dualistic divisions, but on the other hand, they also questioned and confused the lines between these two categories. Although the New Negro artists continued to be denied the treatment that mainstream artists received, since most African Americans of that time did not have adequate civil rights, they chose to represent themselves and subsequently proposed a new cultural perspective, thus establishing a precursor for later African-American arts, as well as the American arts related to the issue of cultural identities.